

南 華 大 學
建築與景觀學系環境藝術碩士班
碩士學位論文

A THESIS FOR THE DEGREE OF MASTER PROGRAM IN
ENVIRONMENTAL ARTS, DEPARTMENT OF ARCHITECTURE
AND LANDSCAPE DESIGN, NANHUA UNIVERSITY

社區藝術的孵化器：

嘉義縣梅山鄉太和社區環境藝術行動之經驗研究

**Incubator for Community Art :the Experience Research of the Art
Action “Art as Environment A Cultural Action on Tropic of Cancer
“ at Taihe community, Meishan Township, Chiayi County.**

研 究 生：方瑜揚

指導教授：陳惠民 博士

ADVISOR : Hui-Min Chen Ph.D.

GRADUATE STUDENT : Yu-Yang Fang

中 華 民 國 1 0 1 年 6 月

南 華 大 學
建築與景觀學系環境藝術碩士班
碩 士 學 位 論 文

社區藝術的孵化器：嘉義縣梅山鄉太和社區藝術行動之經驗

研究

研究生：方瑜揚

經考試合格特此證明

口試委員：

曾旭正

陳惠民

陳正哲

指導教授：陳惠民

系主任(所長)：陳正哲

口試日期：中華民國 101 年 6 月 15 日

謝誌

大學畢業以後迷茫的我，選擇了繼續升學，決定趁著研究所這段時間靜下心來摸索自己未來的方向。在這三年的時間裡，或許對於未來仍未有明確的答案，但至少在過程中因經歷了許多而有所體會。伴隨著諸多事件，能感覺到自己的成長。除了學理上的理解之外，更重要的是透過與更多人的交談相處，增加了人生閱歷的厚度，無論是對自身的重新認識或者待人處事之上。

家人給予的支持不需要再言說，對於他們的感謝無法用言語來形容，但值得一提的，在這三年裡我多了二位家人，只能說這一輩子能在一起是前幾輩子修來的福氣，也希望今後自己也能與他們共同扶持。而其他讓我心懷感謝的人似乎多不剩數，從改變我人生的王元山老師、現在的恩師陳惠民老師，以及這段日子裡認識的朋友及長輩，感謝你們豐富了我的生命。

南華大學建築與景觀學系環境藝術碩士班

一百學年度第二學期碩士論文摘要

論文題目：社區藝術的孵化器：嘉義縣梅山鄉太和社區藝術行動之經驗研究

研 究 生：方瑜揚

指導教授：陳惠民 博士

論文摘要內容：

本文以梅山鄉太和社區駐村藝術家參與嘉義縣北回歸線環境藝術行動的脈絡、互動過程與轉變，結合新型態藝術概念，探討藝術家在社區中的角色與工作方法，並以藝術行動架構及太和藝術家經驗為參考，對策劃者的角色、認知和工作內容提出建議。

研究發現，藝術家因藝術行動架構而改變，甚至有了不同的收穫與學習。另一方面，對太和社區茶文化來說，確實也因藝術社群的長久關注有了開花結果的可能。而這兩者的轉變也令筆者發現，藝術家在改變姿態、以互為主體的方式，嘗試與社區共同關心社區議題的同時，不只豐富了社區也關照了自身。由新型態藝術及太和經驗來看，筆者發現了藝術家近似社區工作者的角色，或可稱之為「社區藝術家」。這種將藝術視為引發思考的媒介，立基於溝通、以公共利益為依歸的社區藝術實踐，不只令民眾生活更具美感，更重要的是提供了自身與群眾相互理解、反省與轉化成長的契機。本研究也令筆者看見對話性創作的孵化器功能，故在文末借鑒於環境藝術行動架構對策劃工作提出建議。

無論是在研究中所指出的「社區藝術家」，或者對「對話性駐村」的建議，事實上並不完善，但筆者所期望的是指出一種可能性，也希望能發揮拋磚引玉的功用，或許二十年後人人都是營造美好家園的共同實踐者。

關鍵詞： 新型態公共藝術、社區藝術、孵化器、藝術家

Title of Thesis : Incubator for Community Art :the Experience Research of the Art Action “Art as Environment A Cultural Action on Tropic of Cancer “ at Taihe community, Meishan Township, Chiayi County.

Department : Master Program in Environmental Arts, Department of Architecture and Landscape Design, Nanhua University

Graduate Date : June 2012 Degree Conferred : M.A.

Name of Student : Yu-Yang Fang Advisor : HuiMin Chen Ph.D.

Abstract

According to the concept of new genre public art ,this study aims to explore the role of artists , participating in “A Cultural Action on Tropic of Cancer during 2006~2008” . Taking art action framework and Taihe artists experience as a reference , We put forward some suggestions to planners about their role , cognitions and work contents.

In this study, we found the artists have changed themselves contribute to the framework of art action. Moreover, Taihe tea culture have indeed some achievements due to these art projects. To sum up ,while changing their attitude, which means “Intersubjectivity”, and trying to involve themselves in the community, artists not only empower the community but also reflect on their own.

In the other hand ,artists is similar to community workers---or we could call them "community artists"? In addition to making folk life more aesthetic , community-art practice , It's so called “new genre public art” which takes art as media based on communication and public interests, , also provides artists opportunities of reflection and growth for both artists and the mass to be mutual understanding with each other. Therefore We propose the conception of “Incubator for Community Art” to describe the framework of environment at arts action.

No matter “ community artist” or “interactive art action”, neither of them is completely comprehensive for the community work . At last, We look forward to point out a possibility—Maybe Twenty years later, everyone could be an is agent to create more wonderful homeland.

Keywords : new genre public art, community art, Incubator,artist

目 錄

中文摘要		i
英文摘要		ii
目錄		iii
表目錄		v
圖目錄		v
第一章	導論	1
1.1	研究背景	1
1.2	研究動機	3
1.3	研究目的	4
1.4	研究設計	5
1.4.1	研究方法	5
1.4.2	研究範圍與限制(太和，2007-2008)	6
1.4.3	研究對象與訪談問題	7
1.4.4	太和社區概述	10
第二章	文獻回顧	17
2.1	公共藝術在台灣的當代發展	17
2.1.1	藝術的脈絡與轉向	17
2.1.2	公共藝術在台灣的當代發展	19
2.2	以公共為依歸的藝術	22
2.2.1	對話性創作計畫	22
2.2.2	新類型公共藝術	24
2.2.3	社區藝術實踐的相關研究	27
2.3	小結	31
第三章	太和社區藝術行動的脈絡與經驗	33
3.1	北回歸縣環境藝術行動脈絡 2006-2008	33
3.1.1	「2006年：讓藝術家變成居民，讓居民變成藝術家」	33
3.1.2	「2007年：讓土地長出藝術，讓藝術豐富社區」	45
3.1.3	「2008年：進化中的藝術與生活」	48
3.2	2007年太和社區藝術家駐村-重視過程	54
3.2.1	茶議題的設定與策展單位的期待	54

3.2.2	藝術家進駐的脈絡－社區的期待與工作坊時間表	56
3.2.3	藝術家的社區實踐	61
3.2.4	資源分配－目標導向與茶會的期待	76
3.3	短期效益與後續經營	82
3.3.1	短期藝術行動後的影響	82
3.3.2	計畫結束之後的行動與引發	85
3.4	小結	94
第四章	太和社區藝術行動的價值闡述	96
4.1	藝術行動的對話性經驗與討論	96
4.1.1	不同的藝術認知	96
4.1.2	對話性創作的實際做法	97
4.1.3	對話性實踐的難題	100
4.2	「藝術」作為共創美好家園的媒介	103
4.2.1	藝術的轉向與社區營造	103
4.2.2	社區藝術家－藝術家在社區的新角色	109
4.2.3	社區藝術家的實踐	112
4.3	組織駐村工作－關於對話性藝術計畫的策劃	119
4.3.1	「藝術家駐村」的差異	119
4.3.2	策劃者的角色與認知	121
4.3.3	策劃者的工作	124
4.4	小結	128
第五章	結論	131
	參考文獻	135
	附錄	139

表目錄

表 1-1	訪談對象：公部門與策展人	7
表 1-2	訪談對象：駐村藝術家	7
表 1-3	訪談對象：社區居民(依重要性由上至下排列)	8
表 1-4	訪談對象：對照組	9
表 2-1	相關文獻	27
表 3-1	三年藝術行動架構彙整	49
表 3-2	藝術家背景與參與動機	56
表 3-3	太和藝術家駐村時程表	58
表 4-1	藝術社群與社區互動歷程表	105
表 4-2	藝術家駐村前後的認知	110
表 4-3	藝術家駐村困難	112
表 4-4	藝術家對社區要求的看法	112
表 4-5	藝術類別與對象	118
表 5-1	策劃的工作與建議	133

圖目錄

圖 1-1	位於油車寮的檳榔攤茶席	1
圖 1-2	太和村行政區域與聚落	10
圖 1-3	濕泡法(標準背+茶匙+茶盤)	14
圖 1-4	小小泡茶師考試	15
圖 2-1	藝術家的角色示意圖	25
圖 3-1	環境藝術行動架構	33
圖 3-2	藝術家角色轉換示意圖	52
圖 3-3	2007 年太和社區藝術家駐村說明會	60
圖 3-4	創意木工工作坊過程、	62
圖 3-5	成品之一	62
圖 3-6	染布成品	66
圖 3-7	藝術家與居民共同布置茶席與創作	67
圖 3-8	「掬一碗百年秋光」茶會	69
圖 3-9	五行講座之一	71

圖 3-10	水質與茶湯講座	73
圖 3-11	藝術家採茶製茶	76
圖 3-12	成果展茶會上的藝術家茶拍賣	76
圖 3-13	說明會以結合敬老茶會的方式舉行	80
圖 3-14	2008 年台北清香齋茶人在太和舉辦茶會	81
圖 3-15	太和茶農家中茶席	82
圖 3-16	太和村民所製茶壺及藝術家的繪本書	84
圖 3-17	縣府新春茶會	85
圖 3-18	茶農自家茶桌	88
圖 3-19	莫拉克風災後之太和	89
圖 3-20	茶園種樹以及災後太和好茶行動故宮茶會	90
圖 3-21	總幹事家的茶席、社區活動中心茶席、檳榔攤茶席、與台南土溝村的交流茶會、招待外賓茶會	91
圖 3-22	茶藝及茶食課程	92
圖 4-1	進入社區的操作流程	114

第一章 導論

1.1 研究背景

太和社區很早就開始推動茶文化¹，近來也成為阿里山地區其他社區學習的對象。太和社區推動茶文化以來從泡茶程序及姿態、茶桌擺設、茶具使用等已有一定水準，也改革了日常生活中泡茶的方式，形塑了生活茶的文化特色。為了讓茶文化從形式中發展到禮節內涵，並更具在地特色，社區有意持續進行茶禮的教學與運動，希望未來飲茶文化不是中國茶道也不是日本茶道，而是結合太和在地風土的太和生生活茶(2010，太和社區發展協會)。



圖 1-1 位於油車寮的檳榔攤茶席，圖片來源：筆者拍攝

位於嘉義縣梅山鄉的太和村，村民們多以製茶為業。一直以來社區有一套約定成俗的產業文化，包含生產方式、行銷管道、泡茶方式甚至是茶知識等等。然而，現在這些普遍性的慣習有了些許的差異與轉變，開始有人嘗試種有機茶，將慣行農法茶園改為有機茶園。也有人改變了日常生活的泡茶方式，甚至正試圖將自家農藥行改為茶空間(茶室)。更令人訝異的，偶然經過路邊的檳榔攤，賣檳榔的阿嬤熱情地招呼我坐下來泡茶時，發現她的工作檯上布置了茶席。從初步的訪

¹ 台灣茶文化一詞泛指與台灣相關的茶史、茶葉、茶藝等(維基百科，2012年4月6日擷取，網站來源：<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/台灣茶文化>)。而本文所指茶文化，意指茶產業的相關文化，包含種植方式、歷史、製茶技術、品味、行銷管道、泡茶方式、茶藝、知識等。

談與文獻收集中發現，這些轉變與嘉義縣北回歸線環境藝術行動有所關聯。社區與藝術家最初的邂逅緣於 2007 年的嘉義縣北回歸線環境藝術行動，當時有五位藝術家進駐，設定以茶議題為發展，協助社區推動「茶文化」。2008 年則除了一位藝術家駐村之外，也邀請了台北清香齋的茶人與茶農對話。甚至計畫結束後，藝術家與社區仍保持互動—雖然這次的互動是因為莫拉克風災的關係。

太和村經過 2009 年八八水災的肆虐後，不僅近 37 戶房子倒塌，被沖毀的茶園難以估計，走山及土石流的情形嚴重，許多人因此無家可歸。甚至位於太和村公田地區的兩戶葉姓人家，因住宅後方爆發土石流，連人帶屋被沖到住處下方的阿里山溪，造成一共 4 人的死亡。更雪上加霜的是，道路毀損、交通不便的情況令茶商不敢上山買茶，因此造成當時採製的冬茶銷路受到影響，讓原本以驚慌失措的居民更加憂慮。在這樣的情況之下，2007、2008 年「嘉義縣北回歸線環境藝術行動計畫」在社區協助推動「茶文化」的駐村藝術家也隨即在災後進入太和，進而組成「莫拉克風災社區藝術家行動聯盟」，與社區共同討論提出以買茶種樹²為核心的「太和好茶文化創意產業重建方案」，共同面對重建的困境(太和社區發展協會，2009)。

當時舉辦了三場行銷義賣茶會，分別在民雄表演藝術中心、台北故宮至善園、高雄長谷世貿大樓進行。而在整個計畫結束之後，發展協會理事長在接受訪問時指出：

「以前，茶園裡根本不可能種樹。」太和社區發展協會理事長郭芳源說，茶農過去認為茶園中的樹木阻礙茶樹生長，但面對氣候變遷，加上藝術家引導，茶農逐漸培養生態、文化概念，不再一味追求增加茶葉產量，而是重視茶葉品質、茶文化的提升(曹馥年，2010)。

² 買茶種樹意指，愛心，不必捐款，只要買茶和種樹。計畫中將藝術家所創作的太和好茶相關作品，諸如 CD、DVD 影片、詩與茶桌曆、愛茶手札與茶碗組等，結合茶農的茶葉與手工茶匙、茶染布，製作八八風災紀念茶葉禮盒。並透過茶會拍賣活動的形式，將活動收益捐贈給太和社區發展協會成立種樹基金；每賣出一份禮盒，就在太和社區或茶園種一棵樹(太和社區發展協會，2009)。

初步看來，太和社區有人重視生態、改變日常生活泡茶方式、推動茶文化等，似乎與這一連串的藝術行動有所關連。那麼，關連是什麼？藝術行動改變了社區什麼？除了初步看見的現象是否還有其他影響？

1.2 研究動機

嘉義縣北回歸線環境藝術行動由 2006 年開始，在策展團隊及文化局對藝術節與社區營造的反省下，嘗試將藝術與社造合為一體，將消費性的福爾摩沙藝術節轉化為高度社會參與的藝術家駐村行動。到了 2007 年更加入了重點社區，以團隊進駐的方式介入社區議題，2008 年則擴大了議題的討論。而這一系列行動有其獨特的論述與架構，甚至每年都在改變，唯一沒改變的是它的短期性與核心宗旨：「藝術家變成居民、居民變成藝術家」這個互為主體的概念；如同康旻杰所疑惑，短期的藝術家進駐「讓居民變成藝術家」到底是「從天而降的藝術啟蒙，或類似過去社區營造培力過程中「動起來就對了」的操作，或真的能藉由藝術與每日生活間的批判性距離反身看見自己的結構性處境(康旻杰，2009：16)。」另一方面，策展單位策劃駐村的目的，並非單純為了促成藝術社群與多元群眾對話、互動，讓更多的公眾都有參與藝術文化生產的機會。而是期望兩者在過程中相互激發、相互理解甚至成為共同經營社區的夥伴。也就是說，策展單位所欲改變的對象並非只有居民，也包含了藝術家。初步來看，在駐村過程裡，藝術家似乎必須改變觀念和位置，因為無論最終呈現或成果為何，過程中都必須有居民的參與。而這表示，他們除了由原本的創作環境轉移至社區場域之外，也可能轉換自己的角色，甚至扭轉以往所認知的藝術與實踐方式。

近年來，隨著新型態藝術－對話性創作以及新類型公共藝術概念的引進，在台灣逐漸有了相關的實踐，這些為社會而藝術的創作不同於我們以往所理解的公共藝術「雕塑」，其共同特質是以公共為依歸，形塑容納多元差異觀點的溝通場域，創造讓參與者交流、對話的空間與平台，甚至藝術家與參與者之間的關係，已由參與、合作的夥伴關係取代了觀看。而環境藝術行動創造平台促成藝術家與社區對話的實踐，當可視為新型態藝術的案例之一。但問題在於，它如何幫助參

與者超越固定身分，有效的溝通以及相互理解甚至成為共同合作的夥伴呢？在實踐過程中又會遭遇到哪些困難？

另一方面，就筆者的初步觀察，太和社區在災後對於茶文化的重視與災前兩年的藝術家駐村及災後藝術行動有所關連。那麼是否可以說，藝術行動的框架確實改變並連結藝術家與社區？在此疑問下本研究欲釐清：這三年藝術行動的架構是什麼？又為什麼會改變？藝術家又是在什麼架構、背景下進入社區？架構對他們來說又造成了哪些影響？他們在茶文化的推動（駐村）過程中扮演了何種角色、以何種方式協助、又推動什麼呢？他們怎麼重新面對藝術並拿捏自己在社區中的位置來選擇互動方式及最終呈現？在過程中又遭遇到了哪些困難？面對真實社區的藝術家經驗與架構的預設之間又有哪些落差？藝術家有因面對實際的社區情境而改變嗎？另一方面，回到社區的茶文化上，原有的文化是什麼？經過這一連串藝術行動，又改變、影響社區的哪些事情？筆者認為，經由這個脈絡的整理除了可為太和社區的茶文化發展做一簡單的回顧與整理之外，更重要的是，藉由還原當時藝術家所面對的情境、參與定位、互動方式等，在結合新型態藝術的理論基礎之後，或許對藝術家在社區的角色與工作方法，可以詮釋出一條不同於以往的路徑。

1.3 研究目的

- 1、檢視在藝術行動的框架下，社區與藝術家是否有所改變。並藉由對話性創作概念，探討三年(2006-2008 年)藝術行動的架構設定與太和藝術行動經驗，嘗試討論其做法以及遭遇的困難。
- 2、期望了解太和駐村藝術家在行動架構的期待與限制下，面對社區真實生活場域時的實踐過程，以其經驗結合新型態藝術，進而詮釋藝術家在社區可能的角色與工作方法，作為後續社區實踐的參考。
- 3、以藝術行動架構及太和藝術家的經驗為參考，對策劃者³在組織小型「對話性駐村」計畫時的角色、認知和工作內容提出建議。

³ 策劃者為專司促成對話、架構平台並研擬計畫的人，其角色隨多重複雜的工作內容而轉換，身兼策展、促成、直接參與等。這個角色並不限定由誰來擔任，組織這項工作的可以是藝術家、策展人、社造中心、社區工作者、文史工作者或地方政府等等。

1.4 研究設計

1.4.1 研究方法

本研究之研究方法以文件分析法與質性訪談為主。筆者為了解藝術家的實踐過程，以及互動對自身與居民的的影響；以此回應藝術行動的架構設計，並探討藝術家在社區的新角色與工作方法，指出藝術進入公眾生活的可能路徑。因此在文件收集與分析資料上分為三大區塊；在理論方面，論述以 Grant H. Kester(2006)所著之「對話性創作」為主，Suzanne Lacy(2004)所著之「量繪形貌-新類型公共藝術」為輔，其所述之新的藝術概念為本研究所關注的重點。另一方面，也透過相關研究的回顧確立本研究的價值；在太和社區方面，為建構駐村前的基本情境與產業文化概況，本研究以 1970 年至 2011 年的聯合報新聞、梅山文教基金會所出版之相關書籍、以及太和的研究論文為主要分析對象。在嘉義縣北回歸線環境藝術行動方面，為了解藝術行動之架構及相關內容，在資料收集上以環境藝術行動 2006 年至 2008 年之成果策為主要分析對象，輔以相關藝術行動的討論書籍和論文。

另一方面，在初步文獻回顧之後發現，關於太和社區的論文僅有一篇，報章新聞方面關於產業文化的資料也嚴重不足。而藝術行動區塊，雖有基本行動架構但太和藝術家駐村的資訊也僅有少部分。因此，為補足文獻不足與可能的謬誤，本論文之主要研究方法採半結構式訪談法。研究者就文件分析之後所得出的結果，預先提擬需要涵蓋研究的問題與大綱，但在訪談時並不依順序提出，而是以維持高度彈性的引導性取向之對話性訪問。而較需特別提出的是，研究者認為參與之公部門、藝術家、居民均為局內人，因此另外找了一位參與藝術行動，但並非進駐太和的社區招集人以及長期從事社區營造工作的工作者進行訪談，以此做為不同視域的對照，關於這兩位局外人的觀點，筆者不一定直接引用或進行討論，而是作為啟發思考的媒介。

1.4.2 研究範圍與限制

環境藝術行動實踐的脈絡，本研究所框限的範圍為 2006–2008 年，而重心則在於藝術行動的架構以及太和藝術家的實踐過程之上。太和藝術行動由 2007 年開始至 2008 年結束，但在計畫結束之後直到 2010 年，之前駐村的藝術家仍與社區保持互動，故筆者將範圍鎖定在這段時間之內，探討其駐村經驗及後續互動對社區茶文化所造成的影響。但由於筆者的不在場，使得情境還原有些困難，僅能透過文獻分析以及相關參與者的訪談如：藝術家、公部門、策展人和居民等人的回應盡力恢復。但由於主要採質性訪談方式進行，礙於時間、交通與經費限制、甚至性別，因此筆者在公部門和策展人中各選取了一位較為關鍵的報導人作為主資料收集對象，而太和行動的 7 位駐村藝術家則選擇 5 位進行訪談。

由於筆者不只想從經驗裡談論藝術行動架構做法，也期望從中發現藝術家不同於以往的社區實踐角色與方式，因此這兩者的輕重拿捏取舍對筆者而言並不容易。在本研究中，關於藝術行動架構與新型態藝術之間的關係，筆者只欲討論創造協助參與者超越固定身分與價值平台的做法，以及蘊含其中的困難與價值，各關係人的角色、工作甚至互動並不在研究範圍之內。也就是說，情境框架下藝術家的實踐才是筆者所關注，他們參與的動機、未進入社區前的想像、與社區之間的互動、過程中所遭遇的困難，甚至駐村之後的學習等，皆為訪談的內容。

另一方面，無論是架構或藝術家的做法與實踐的價值，其依據不只源自於公部門、策展人與藝術家的闡述，更關鍵的判斷來自於社區的回應與評價，故在這四年藝術行動對社區的影響中，筆者選擇了茶文化做為主要的探討主題；藝術家與太和產業文化之間的關係，在架構的框限下可能不同以往的認知，其實踐的目的極有可能在於觀念的傳達與溝通，故筆者拉長時間軸以計畫內與計畫之後（2009–2010），藝術家與社區共同參與、合作的「茶事件」作為焦點。在後續的事件中，並不欲詳述描述互動的過程，而是期望將重心放在對社區的改變之上。同時也因討論內容聚焦於駐村以及茶事件，故社區報導人筆者選取了 7 位事件的參與者做為訪談對象。

1.4.3 研究對象與訪談問題

本研究之訪談對象依類型和參與位置可分為：公部門與策展人、駐村藝術家、太和社區居民三大對象。(研究問題請參閱附件)

表 1-1 訪談對象：公部門與策展人

代碼	對象	地點	時間	紀錄方式	訪談方式
IV1	鍾永豐	嘉義市山歸來	2011 年 8 月 14 日下午 2 點 至 3 點	錄音/文字	開放式訪談
研究代 表性	因其社會位置—前嘉義縣政府文化局局長而為關鍵人物。曾在 2006 年太和社區一家 出一菜活動上提出希望未來太和納入藝術家駐村計畫，其為太和參與藝術行動的推 手。				
IV2	吳瑪俐	台北瑞芳區三貂 嶺，碩仁國小	2011 年 11 月 21 日中午 12 點至 1 點	錄音/文字	開放式訪談
研究代 表性	為 2006、2007 年藝術行動策展人，與藝術節轉變為藝術行動有很密切的關連，其帶 入了許多新的藝術概念與操作方法。				

表 1-2 訪談對象：駐村藝術家

代碼	對象	地點	時間	紀錄方式	訪談方式
IV3	2006、2007 年 藝術行動協同 策展人	中正大學旁花園巧 芋(飲料店)	2011 年 11 月 22 日下午 10 點至 11 點	錄音/文字	半結構式訪 談
研究代 表性	2007 年太和社區藝術家團隊招集人兼駐村藝術家。(當時為南華大學美藝所所長)				
IV4	2007 年太和 社區駐村藝術 家	高雄綠川小舖	2011 年 9 月 22 日上午 9 點 至 11 點	錄音/文字	半結構式訪 談
研究代 表性	專長為創意木工。在初步文獻後發現，其設定之工作坊內容與茶文化較無關聯。				
IV5	2007 年太和社 區駐村藝術家	嘉義縣竹崎鄉-(IV5 宅)	2011 年 8 月 14 日下午 4 點 至 6 點	錄音/文字	半結構式訪 談

研究代表性	專長為陶藝與茶席布置。在初步文獻回顧後發現，其設定之工作坊內容與茶文化之關連最為緊密。				
IV5-W	IV5-W 為 IV5 的太太，同樣是參與的藝術家。				
代碼	對象	地點	時間	紀錄方式	訪談方式
IV6	2008 年太和駐村藝術家	嘉義市	2011 年 6 月 16 日下午	錄音/文字	開放式訪談
研究代表性	專長為音樂與繪畫。在藝術行動結束後，出版過茶山衍藝一書，紀錄其駐村見聞。				
IV16	2007 年太和藝術行動的藝術家之一。專長為繪畫與攝影。				

表 1-3 訪談對象：社區居民(依重要性由上至下排列)

代碼	對象	地點	時間	紀錄方式	訪談方式
IV7	郭芳源	民雄美食香簡餐店 (理事長開設)	2011 年 12 月 8 日下午 2 至 5 點	錄音/文字	開放式訪談
研究代表性	為太和社區發展協會理事長(2003 至今)，社區的小小泡茶師及茶藝便是由其開始堆動。雖不是茶農但基本上，社區發展協會之事務皆由理事長決策，而藝術家駐村便是其中之一。2007 年藝術家除 IV4 外，其餘藝術家之住宿地點皆在理事長之民宿。				
IV8A	許誠賢	太和油車寮黃百純宅	2011 年 11 月 8 號晚上	錄音/文字	開放式訪談
IV8B	許誠賢夫婦	太和蛤里味(許誠賢 自宅)	2011 年 11 月 8 號早上 9 點 至 12 點	錄音/文字	開放式訪談
研究代表性	為太和社區發展協會總幹事，同時也是茶農。雖並非社區發展協會事務的決策者，但協會的事務幾乎全程參與。				
IV9A	黃百純	黃百純自宅、土地 公廟前	2011 年 4 月 21 日下午 6 點 至 8 點	文字	開放式訪談
IV9B	黃百純	電話訪談	2011 年 7 月 14 日下午 6 點 至 8 點	錄音/文字	半結構式訪談
IV9C	黃百純	南華大學建築景觀 系製圖教室	2011 年 10 月 21 日下午 1 點 至 3 點	錄音/文字	開放式訪談
IV9D	黃百純	黃百純自宅	2011 年 11 月 8 號下午	錄音/文字	開放式訪談
研究代表性	為太和社區發展協會志工，同時也是茶農。積極熱心參與發展協會事務，2008 年藝術家駐村時提供藝術家(高開至)之住宿，也在莫拉克後之太和好茶行動中扮演組織者				

	的角色，並於行動結束後擔任文建會莫拉克社區組織重建計畫之社造員(也因此與筆者有較高的信任度)。更重要的是，在災後種植方式有很大的轉便，將慣行農法茶園改為有機茶園。				
代碼	對象	地點	時間	紀錄方式	訪談方式
IV10	邱芳山夫婦	太和油車寮之太和餐館(秋芳山自宅)	2011年11月8號下午3點至5點	錄音/文字	開放式訪談
研究代表性	為太和社區發展協會志工，雖沒有種茶(經營餐館)但也積極參與社區事務；就筆者的初步訪談發現，藝術行動引發了他們夫婦對於木工(竹藝)及陶藝的興趣而自主進修(到南投草屯工藝研究所上課)。				
IV11	林滿夫婦	太和社區樟樹湖商泰茶行(林滿自宅)	2011年11月24日下午3點至4點	錄音/文字	開放式訪談
研究代表性	為太和社區發展協會志工兼茶農。曾參與2007年藝術行動及相關社區事務。				
IV12A	葉人壽	葉人壽自宅	2011年10月17號下午	錄音/文字	開放式訪談
IV12B	葉人壽	太和油車寮興農農藥行	2011年10月8號26號下午	錄音/文字	開放式訪談
研究代表性	為太和社區發展協會志工兼茶農，未參與2007、2008年藝術行動，但於藝術行動之後開始積極參與社區事務。				
IV13	楊麗芳(興農員工)	太和油車寮興農農藥行(麗芳自宅)	2011年11月7號下午5點至6點	錄音/文字	開放式訪談
研究代表性	為太和社區發展協會志工，同時也是興農員工。自2009年太和好茶行動開始積極參與社區事務。				

表 1-4 訪談對象：對照組

代碼	對象	地點	時間	紀錄方式	訪談方式
IV14	蔡福昌	布袋洲南鹽場	2011年8月14	錄音/文字	開放式訪談
研究代表性	台大城鄉基金會規劃師、2008年環境藝術行動海區招集人。雖未參與太和(山區)的藝術行動，但其經驗可作為對照與借鑑。				
IV15	許芳瑜	電話訪談	2011年	錄音/文字	開放式訪談
研究代表性	長期在嘉義縣從事社區營造工作，因長期耕耘對於嘉義縣的社區以及社區營造有著獨到的見解，以其觀點來看環境藝術行動和藝術家駐村，或許能提供不同的觀點和看法。				

1.4.4 太和社區概述

(一)太和社區基本資料

地理位置

太和村位於嘉義縣梅山鄉最東端，北連古坑鄉草嶺村，東接阿里山鄉來吉村，南鄰竹崎鄉之奮起湖，西與瑞里村和瑞峰村相連接。村內海拔高度由 800 至 1500 公尺之間，人口數為 1,323 人(梅山鄉戶政事務所 2012)，總土地面積為 25167 平方公里，村內有 12 鄰；11 個散居聚落，分別為：樟樹湖、油車寮、公田、湖桶底、蛤里味、朕米糕、柑仔宅、全仔社、社後坪、社前湖及大里網(嘉義縣梅山鄉公所 2010：125；沈耀宜 2007：152)。



圖 1-2 太和村行政區與聚落，圖片來源：改繪自 google 地圖。

沿革

「太和村」，西元 1723 年 (清雍正元年)屬於嘉義知縣「打貓東頂堡」。西元 1888 年(光緒 14 年)官方行政力到達，屬太和村於「太坪村」；太和村原為現在阿里山鄉(舊名吳鳳鄉)來吉村高山原住民所有之原始林地，由瑞里村人彭保先生奉准從事與原住民交易，極得山胞之敬重，遂教以農耕下種之技術，推廣獎勵麻竹、紅棕之栽植，以謀求山胞生計之進步，更鑑於漢民耕地狹小，而此番界地廣人稀，藉與山胞交通之便，商得山胞頭目之同意，以「雙飛鳶」牌烈槍兩支，連刀四十把及大鼎數個，鹽一百台斤的代價，換得番名「蛤里味」(鄒語)一帶數千甲土地，因以引荐缺地的鄉人入墾，給以無償分配土地，吸引了鄰近瑞里、瑞峰之鄉民移墾至此定居，而此地乃現太和村地所在。西元 1898 年(明治 31 年)，日本人統治台灣，本村納入科子林庄。西元 1920 年(大正 9 年)，梅仔坑區改為小梅庄，本村為蛤里味堡，西元 1945 年(民國 34 年 10 月)，台灣戰後，地名經地方仕紳賢達，多次會商協議，因「蛤里味」本屬二大部落，自樟樹湖至朕米糕為「太和」，朕米糕以北為「人和」，面積遼闊，大家認為應以「和」為貴，就同意以「太和」為村名(沈耀宜 2007：152；張清池 1998：20)。

阿里山公路開通與高山茶的興起

1970 年代初期，阿里山木材區停止開採，阿里山轉型為觀光旅遊型態，搭乘森林火車的不再是來往山區與平地的販夫走卒，而是以觀光客為主。社區主要輸出的物產僅剩芋頭、竹筍等，大環境的產業變遷，高山茶⁴的崛起也連帶的影響到太和生活。1980 年代，台茶之父吳振鐸提出茶園海拔升高的理念，當年梅山地區的碧湖及龍眼林新興茶區開始試種，由於地質適合種茶又生長在海拔 1000 公尺以上，風味極佳又獨特，因而立即風靡全台。當時的春冬茶售價均在

⁴ 高山茶以海拔做定義，是目前比較沒有歧見的說法，但在高度上，雖有業者是以海拔 800 公尺或 1400 公尺開始算起，但大體而言，仍以生長於海拔 1000 公尺以上茶園所產製的茶葉為主流共識。至於台灣現有種植茶樹的高度是以海拔 2600 公尺為上限。不過「高山茶」一詞也經常套用於產製於高山，但產地名氣不大，或少數產區不足海拔 1000 公尺，但位居高地河谷，且富有高山氣的優質茶葉。所以「高山茶」並非專指某地生產的茶葉，而僅是與「平地茶」相對的一個概念名詞(台灣高山茶，2012，網站資源 <http://www.tea-pot.com.tw/teapot9/index.htm>，4 月 6 日)。

2000 元以上，利潤極高，於是由龍眼村、碧湖村開始，大量砍伐杉木、孟宗竹、桂竹、麻竹，全面種植「烏龍茶」或其它新品種茶(沈耀宜 2002：80)。鑑於龍眼村的經驗，西元 1981 年，太和村前社區發展協會理事長鐘仁澤先生由梅山鄉龍眼村引進茶樹，並在「公田」種植，同時鼓勵村民種植茶樹(仁和國小，2012)。

隔年(西元 1982 年)，阿里山公路開通，隨著交通日趨便利，與外界的連繫程度越趨緊密，大阿里山農業區的作物也因此日漸受到市場影響，農產品開始轉型為當時市場利潤較高的茶葉與檳榔，並於西元 1986~1988 年之間達到鼎盛期。另一方面，阿里山公路的開通，也帶給了人們觀光人潮的想像。西元 1988 年，連接大阿里山附近風景區的嘉雲觀光連鎖道路，由於預定公路未經過豐山及太和兩處風景區，引起兩村居民先後向有關單位聯合陳情，希望能變更路線，俾利兩地觀光及經濟的發展。也因此，太和與豐山被重新納入嘉雲觀光連鎖道路之中，藉這個機會太和的 169 縣道於西元 1991 年鋪上柏油，擁有更加便利的交通。這個時期，高山茶迅速成為太和社區的主要產業，茶廠也如雨後春筍般的隨之而生，同時，社區內的土地利用方式也在這股「高山茶」風氣的推波助瀾之下迅速改變。

(二)被規訓的社區產業文化

太和村的主要茶種以清心烏龍為大宗，加上少量金萱。基本上，官方、民間的茶葉比賽以及市場機制，決定了茶農如何種茶、生產什麼茶。太和的種植管理方式以農藥、肥料搭配的慣行農法為主，目的是為了擁有更高的產出。然而，受到主流價值與市場的影響，各茶區對於地方的茶品位都有一套約定成俗的鑑識標準，而梅山鄉所標榜的是清心烏龍的「清香」，不只有效於茶葉比賽，也反應在茶販的收購準則中。「清香」，代表著一種一定的發酵程度以及烘培火候，也抹除了不同區域賦予茶葉的特性。就在筆者請教太和茶農跟鹿谷比較起來，對梅山地區來說何謂好茶時，有人這麼回答：

我們這裡如果像毛茶，你清香度有夠就好，茶湯，水會厚，不會苦澀，啊就算說不錯阿，啊其實像鹿谷是著重茶喉，甜度，一定焙到很甘。所以我們這裡是喝原味的，那個沒差，清香的。他們吃那個要有焙火的味道。像

我們這裡，嘉義縣吃的是清香，怎麼焙都是原味，它的清香度一定要好。重點是水好。鹿谷，算說一定要香，但是它的香的程度不同。因為我們這裡中頭頂的去到那裡(比賽)可能要脫褲子，因為我們吃原味嘛，他們是重焙喉，去到那裡，你頭頂的也是進不去(IV11-A-3)。

另一方面，雖然茶葉比賽得獎與否與一般茶的價值沒有直接關係，但倘若獲獎便能有不錯的收益進帳。一般而言，比賽規定送 20 斤茶進行評比，就訪談者 IV9 所述，梅山鄉農會特等獎的茶葉一斤可賣至 3 萬元(IV9-B-4)，如此換算下來一次比賽便能有 60 萬，相較成本可以說對茶農有莫大的吸引力。而它之所以捆綁住茶農的生產品位原因在於，參賽之茶葉必須符合評審的品味才能獲獎，顏色、香氣、喉韻等等俱是評鑑內容，也促使茶農不得不致力於生產出趨同的茶葉。另一方面，相較必須靠運氣的比賽，茶販所代表的市場機制才是真正掌控品位的關鍵。太和地處偏遠早期生活不易，隨著茶葉價格的看好與引進，茶葉成為遍及全村的主要產業。做為梅山甚至阿里山地區的主要茶產區，數量龐大的茶業令茶農或茶廠難以依靠零售方式，而需依賴於擁有資本與通路的中盤商茶販。

因為量。因為茶葉的產量多，我們這邊主要是生產茶，而且不是每一間茶廠都可以自產自銷。有一些茶農可能每一季茶好幾千斤阿!好幾千斤若他不賣給中盤他怎麼賣給消費者呢?沒有辦法阿!所以就是必須有中盤商，然後有一般的消費者(IV9-B-5)。

近年來，隨著原物價上漲，運用慣行農法所需的農藥與肥料價格也隨之調漲，這對太和茶農來說是一件嚴重的事情。因為長年追求產量使用農藥與肥料的造成了地力的流失，雖有心放緩腳步，但在外來茶的產量與價格壓迫下，卻不得不使用更多的肥料來維持產量，如何找到出路是亟需思考的課題。

喝茶、器具與慣習



圖 1-3 濕泡法(標準杯+茶匙+茶盤)，圖片
來源：筆者拍攝

一般的茶也採收起來有分批發價跟小賣價！批發的盤商來拿會比較便宜一點，但是批發的是毛茶沒有烘培的，那些茶商、中盤商拿回去會依那些客人的需求自己去烘培。所以價格又不一樣(IV9-B-1)。

太和社區泡茶的形式大致可分為兩種；小壺泡(茶壺)與碗泡。這樣的區分與茶葉本身以及其對象有關。茶販做為社區最主要的茶業銷售對象，因此，大部分茶農在泡茶、喝茶的形式上，基本上脫離不開茶販試茶時所使用的形式。碗泡基本上是屬於茶販試茶時所使用的形式，所泡的茶葉是未經烘培的毛茶。而小壺泡所用的茶葉則是經烘培過的。雖然茶農平日飲茶多以烘培、發酵過的茶葉為主，但主要泡茶方式因器具、習慣，常常以碗泡⁵進行。

茶販不會用這個。茶米放進去，湯匙就攪一攪。要不要買？好！買！就這樣。嘿啊！就茶湯喝一杯，這樣就ok了。算說時間寶貴，要跑很遠。茶行比較固定啦！比如說他們目的地就我們這裡，來就浸到晚上回去。茶商一次來就要去很廣的地方，拿一拿回去給茶行，所以拿的量就比較多，就要跑比較多間(IV11-A-2)。

碗泡時常搭配的是市面上隨處可見的制式茶盤，茶盤設有出水口以承接倒出的茶汁，原因在於茶販收購茶葉往往不單停留一地，在一天之內必須往來多處試茶，也因時間有限，故在茶廠或茶農家中試茶時往往一兩口茶、幾分鐘的時間內便拍板決定收購與否，講求的是速度與效率。而這種泡茶方式同時也是為了因應茶農

⁵ 如上圖所示，碗泡是以碗取代茶壺，並以湯匙舀取至杯中，為茶葉比賽的評審方式。

試驗發酵、烘培程度之用。碗泡所使用的器具俗稱標準杯並搭配茶匙，為茶葉改良場品茶的專杯，一般是陶瓷材質，目的是為了突顯茶業本身的特質(IV11-A-1)。

新的泡茶形式-小小泡茶師與泡茶師

太和社區出現新的泡茶形式與 2003 年起擔任社區發展協會理事長的郭芳源先生有很密切的關係，無論是在小小泡茶師以及大人的泡茶師推動上。2003 年開始，郭芳源偕同夫人鍾寶琴與太和國小合作，利用周五鄉土教學時間開辦茶藝課，教授十五名中、高年級學生。而這個活動的最終目的是要讓村子裡面每一個老弱婦孺都會泡茶；同時也期望學童能在茶藝課程中進一步認識家鄉產業及傳統。讓小朋友能夠了解在地文化，作為文化傳承讓他們提早了解茶產業(IV9-B-12-13)。



圖 1-4 小小泡茶師考試，圖片來源：筆者拍攝

小小泡茶師的推動由 2003 年開始，至 2006 年時因校長的更換而暫停，根據訪談者(理事長)所述，剛開始推動時並不被看好，而是直到開始有媒體來採訪之後，社區家長才逐漸接受。小小泡茶師由梅山鄉公所認證，需經過考試合格方能得到證書，而太和社區發展協會理事長夫婦的教學除了講解採茶、製茶以及茶具

外，最主要的是教授泡茶方法：溫壺、溫杯、置茶、沖茶、聞香、品茶等步驟，具有一定的禮儀與規矩。

鍾寶琴說，從茶葉放入茶壺、茶水溫度、加水九分滿，都有規矩，四季所產茶葉也有不同浸泡時間；端起茶杯請人品茗時，須先端給長者或尊者，再由右至左，最後才倒給自己，非常講究(朱惠如，2003)。

另一方面，除國小學童的茶藝之外，社區發展協會也曾經嘗試在社區推動茶藝，但民眾的參與意願卻一直不高而作罷。太和茶文化的真正推動，是由 2007 年開始，除了因梅山鄉開始有了泡茶師(成人)認證，對茶農來說具一定的吸引力外，也與同年的嘉義縣北回歸線環境藝術行動(藝術家駐村)有關。

第二章 文獻回顧

2.1 公共藝術在台灣的當代發展

2.1.1 藝術的脈絡與轉向

在西方現代主義所建構的美學傳統中，藝術必須與社會保持距離，而距離乃是為了藝術的審美與批判性質。然而這種純粹與無目的性，卻透過體制化的過程，藉著機構與市場的運作，而為藝術生產的邏輯。於是，當代藝術乃以兩個極端的狀態存在著，一端做為孤立和封閉的體系自我完成與證明，另一端則是做為消費商品以市場邏輯衡量價值與高低。無論是哪一個極端，均殊途同歸地將藝術推向了疏離、異化的境地；或以個人和社會呈現敵對反映的攻擊形式，或以供大眾消費品味的媚俗姿態，藝術似乎只成為單純的「物」，一個孤立的、靜置的、乾燥的物，因為無用(或者說純粹而無利害)，所以為藝術(廖億美，2009：40)。

十九世紀中葉起，伴隨著工業革命而導致的各種城鄉變異、社會疏離現象，和二十世紀經濟體系的重組與國族主義的興起，藝術家意識到自己與所處的群體間社會的集體性格與規範下那一份同屬不安和絕望的漂浮靈魂(顏名宏，2005：5)。而這樣的感覺來自於藝術家對自身與藝術的反省；面對藝術的疏離異化乃至被其原本所宣稱要對抗的體制收編的窘境，在二十世紀以降的藝術創作思潮中，一直是許多藝術家亟欲突破的課題(廖億美，2009：41)。二次大戰後的五0年代，美國賓州費城都市重建局訂定了「藝術百分比法案」，視公共藝術為「在公共空間的藝術」。當時的重點在於以藝術對已建成環境進行裝飾或美化，而公共藝術僅被視為空間計畫的附屬品(張靜玉，2004：37)，但無疑這諭示了藝術已轉進了公眾生活。另一方面，因「新人文反思」的興起，中歐洲燃起了另一股藝術家對集體創作於「一個無遮蔽、無國解、關懷土地與人性議題的開放空間」強烈的渴求(顏名宏，2005：5)。而有藝術家提倡走出工作室、亦或在開放空間創作與人群對話等。

到了七 0 年代後，德國藝術家波依斯宣稱：「每個人都是藝術家！」，並「主張「擴張的藝術」概念(Erweiterten Kunstbegriffs)，一種由中心向外擴張產生新的融合，不受任何形式侷限的「社會雕塑」(ibid：5)。」他認為人人都是藝術家，都具有創造潛能和創作動力，而這正是改變社會最有力的工具。建構社會的活動，需藉由不同領域的個體合作，共同發揮創意完成。故波依斯認為，藝術與每個人的需求及社會現成的問題相關連；而其採取事件式的藝術行為表現，如「給卡塞爾的七千顆橡樹」的藝術行動，一直被視為開風氣之先，經典的擴世鉅作，更讓前衛藝術家趨之若鶩(李菁萍，2006：28)。當藝術涉入或介入生活，如空間、經濟、政治…等範疇時，藝術創作不再是封閉的形式，因此許多藝術家開始探索自身與環境、與人、與土的之間的關係，同時也思考創作主體與客體之間的關聯。此時，藝術家企圖介入環境與社會，重新連結地方的文化經驗和歷史史觀，伴隨著後現代主義的區域文化興起；生態、地方產業、閒置歷史空間的搶救和再利用等(顏名宏，2005：50)。

八 0 年代，藝術家開始省思，不應只是獨善其身的完成藝術創作，也應承擔為共同生活環境檢視的責任與義務，因此無論是有形或是無形的藝術創作，對人文、社會與自然的融入，有了更多的可能與深化思維(李菁萍，2006：28)。在此脈絡下，九 0 年代隨著冷戰的結束共產主義的解體，各國藝術家有志一同地開始反省，公共藝術政策(上述之百分比公共藝術)建置六十餘年來，對文化現象深層擾動所造成的影響，必須反映在藝術家與社會實踐的合作過程上(顏名宏，2005：5)。因此，越來越多的藝術家逐漸反省並嘗試連結個體與公眾的關係，將群體涉入藝術，主張互動式的創作。也就是說，藝術的公共性在此時已經不再只是一個附屬於空間的裝飾性物件；於公共空間中擺設一個作品；而是重新深刻的反省藝術(與自身)於社會中的位置，也將藝術視為社會實踐的方式，認為藝術應進入群眾的生活之中並與群眾連結進行互動。

2.1.2 公共藝術在台灣當代發展

西元 1987 年解嚴後大眾傳播的熱絡興起，資訊與大眾文化的流行，商業掛帥推波助瀾，讓標榜精緻、典雅的藝術文化也趨向交易展示，卻失去自主的創造精神，成為文化發展的隱憂。不過，小劇場風潮，視覺藝術團體和另類展演空間的興起也代表此時代的藝文創作風潮，以及逐漸開放的政治文化環境。所以同一期間，公眾意識的抬頭、後現代思想的出現、環保運動、消費者運動的蓬勃，為日後多元文化及社區的復興形貌打開了一扇門。公共藝術的觀念亦在後期開始被引進(李菁萍，2006：25)。

西元 1992 年政府初步引進美國五 0 年代之公共藝術政策「百分比條款」，並發布了文化藝術獎助條例第九條，其條文中明訂公有建築物所有人，應設置藝術品，美化建築物與環境，且其價值不得少於該建築物總造價之百分之一。同時，建築物所有人、管理人或使用人，如於其建築物設置藝術品，美化建築物或環境，且其價值高於該建築物百分之一者，政府應獎勵之。政府重大公共工程，應設置藝術品美化環境⁶。另一方面，也編列特別預算推動「公共藝術示範(十實驗)設置案」。然而，當時因接收與操作此概念者多為建築、景觀、工程規劃為重(李菁萍，2006：5)。加上大多受限於條例，藝術淪為建築或環境的附屬品，尤其是雕塑作品；因此，在推動之初，亦曾被譏為是雕塑條例，雖名為公共卻忽略了公共性的本質(黃俊豪，2009：6)。

另一方面，九 0 年代台灣公共藝術除「裝飾性附屬藝術」外，也因文藝獎助條例執行要點使公共藝術常常伴隨公共建設而生，因此其實踐場域較集中於新興城鎮，以「創作互動」來面對城市的陌生感及疏離狀態。加上相應著全球化自我定位的焦慮，「本土化」的呼喊再度甚囂塵上。在「充實省縣市成鎮及社區文化軟硬體設施」及「全國文化季」等相關計畫之下，展開地方特色文化的建立與藝術發展(李菁萍，2006：25)。因而陸續舉行了諸多藝術節慶；如 1994 年台北縣文化中心舉辦的「環境藝術」與「破爛藝術節」、1995 年「淡水河上的風起雲

⁶ 文化藝術獎助條例第九條

湧」與「台北國際後工業藝術祭」等(顏名宏, 2005: 43)。直到 1998 年文建會公布「公共藝術設置辦法」, 該設置辦法中指出: 「公共藝術是一種將藝術創作概念和民眾生活空間結合在一起的藝術活動。」從此開啟台灣公共藝術發展之路。同年, 對公共藝術發展具有重大意義的「鹿港歷史之心—裝置藝術展」引起了廣大的討論; 在 1997 年歷史之心的策展人黃海鳴策劃了「嘉義大地、城市、交響—台灣裝置藝術展」, 其將主軸定為「回歸」、「對話」、「啟動新的關係」。有別於諸多當代藝術展中所刻意強調的「獨立性、前衛性」, 藝術發生於開放的場域與社群對話(顏名宏, 2005: 49)。策展人雖立意良好, 但也由於種種條件的限制, 以致藝術家間無法密切交流互動, 而座談會的形式也無法與民眾進行深入的交流, 因此與民眾產生疏離(ibid)。

歷史之心的藝術展, 起因於對鹿港傳統街屋和歷史建築「日茂行」的保存, 原本是希望透過社區總體營造機制, 辦理「歷史之心」裝置藝術大展的公共藝術活動, 進行意識認同、文化認同的建構, 沒想到卻因為藝術工作者無法拋掉藝術本位及接受民眾的回饋, 而導至活動的崩解(張靜玉, 2004: 61)。雖然不是圓滿收場, 但也引發了各界對「藝術進入公眾生活」以及「民眾參與深度」的深刻反省。長期以來, 藝術被界定為個人的, 屬於藝術家的, 因此對藝術的討論是重在藝術家的技法, 創作意圖上打轉, 直到大眾消費的社會來臨, 民主的理念普遍了, 才催動藝術界不得不注意到觀賞者(ibid: 24)。雖然有許多取得社會地位的藝術家無視這種趨勢, 採取一種藝術精英化的想像持續捍衛著「藝術的自主性」, 但也有越來越多的藝術家接受了藝術家應該走入社會對大眾發聲的主張(ibid: 29), 重新思考藝術面對群眾的態度和自身位置。

近幾年文建會和台北市政府文化局都嘗試進行法令的突破, 擴大公共藝術定義的新觀念, 使公共藝術不侷限於「實體」的創作品, 應該包含各類不同領域的藝術作品, 擴大與充實公共藝術的內涵, 除了破除公共藝術必須是「品」的狹隘定義, 藝考慮將辦理金額過小或基地不宜的個案, 已彙整統籌方式集中運作。這些變革, 部分是過去僵化的公共藝術法令, 予以鬆綁; 同時也對十年來的設置成果之缺憾, 提出因應, 以免浪費公共資源(陳明竺, 2004: 24)。

過去藝術家於公共場所或開放空間設置藝術裝置或藝術作品，被視為藝術在「社區」場域中富含公共性的具體實踐，藝術家透過作品與民眾對話，這樣的公共藝術形式在這幾年來有了不同的發展，而其轉變來自於藝術計畫進入社區所遭致的批評。九〇年公共藝術所引發最大的一點爭議，不管是在地創作還是以社群為基礎的創作，就是藝術家的外來身分(李菁萍，2006：49)。因此，許多藝術家及策展人開始反省藝術進入社區的位置和方法，也重新思考民眾參與、溝通的深度等問題，並且不再以創作一個具體的作品為目的，開始以不同的姿態進入社區。也因此，這幾年來台灣公共藝術有了新的風貌也出現許多新的可能。過去條例上僵化規定永久設置的「硬體」，在2004、2005年間也開始轉換為涵蓋「非永久設置」、強調「與社群互動」的公共藝術類型(顏名宏，2005：VI)：也就是說，公共藝術已由原本的藝術作品因地制宜、介入空間漸漸擴展、轉變為以社群為中心的藝術計畫或事件創造，不再侷限於實體的作品；雖然仍有人堅稱百分比公共藝術才稱得上公共藝術，必須有個實體作品，同時藝術家也不可能改變態度。但不可否認的是，這種公共藝術形式的公共性以及市民的接受度往往有很大的爭議：

常可見設置於社區的公共藝術作品，生硬而獨立，猶如一座優美的雕塑品矗立在一個完全不相關的環境，這些公共藝術不被社區居民認同，並非作品沒有價值，而是居民對突如其來的公共藝術沒有感情，當藝術與生活有了距離自然會導致社區居民無法接受(詹雨妮，2007：22)。

如康旻杰所述：「公共藝術絕非以壟統的公共利益要求藝術服務社會的需求，或削減藝術創作的自由與自主；公共藝術是一種藝術創作的選項，因涉及公共性的空間介面，藝術創作者必須在特殊基地條件或限制下表達面對公共的態度及價值觀，但不能被認知或解讀為藝術創作的犧牲或妥協。當企圖與公共性及集體認同對話，藝術創作可能因此延伸了社會向度，豐富了作品的敘事性，進而開啟更多人的藝術潛能，或繁衍出面狀的藝術環境(康旻杰，2004：51)。」筆者認為，我們似乎不需要執著於以定義的界定來否定藝術在公眾領域的各種可能形式與表現，同時，藝術面對社會的態度與方式或許都是選擇且具有價值的，就如

同國內學者胡寶林所述：「公共藝術沒有標準答案，是多元差異相容的，但不是沒有答案，答案應是多元的，多元對話和多元論述就是文化願景省思的答案(胡寶林，2006：41)！」而在這個多元觀點的基礎下，本研究選擇了新的、積極面對群眾的公共藝術論述來談，到底這些新的公共藝術觀念有何特別之處？其觀點為何？如何思考藝術家的角色？與群眾的關係如何？又如何看待其作品等等，由此來看藝術行動以及藝術家駐村，或許能從中理解其美學和藝術基礎。

2.2 以公共為依歸的藝術

2.2.1 對話性創作計畫

社群藝術作為一種藝術實踐方式，它恰恰具有著鮮明的複雜關聯與目的取向，在此截然不同的藝術概念與形式中，藝術積極地成為與真實世界碰撞的媒介、過程與結果。晚近諸多藝術理論與實踐的萌發，便是從此桎梏掙脫的嘗試，諸如關係美學、新類型公共藝術、踐履式藝術甚至更基進的藝術行動主義，其共同點便在於從藝術家自溺的中心出走，而朝向一個與公眾(社群)連結的藝術關係與過程(廖億美，2009：41)。

公共藝術進入到九〇年代後出現「新類型公共藝術」觀念的提倡，這類型藝術作品結構來源不純粹是視覺或政治性的訊息，而比較是源自於一種內在的需求，由藝術家構思，並與群眾合力完成(Lacy，2004：27)。其根源不僅來自藝術家面對自身社會責任的承諾，也是對於越來越惡化的健康和生態危機，試圖建立意識與參與改革的行動(廖億美，2009：42)。這類公共藝術，以「溝通」作為出發，重點不在是否創造出一個有形且長久置放於公共空間的物件，而是形塑一個無形的公共溝通場域，容納多元差異的公眾觀點。其強調作品可有形或無形的呈現，並以公共利益為依歸，將「公共性」與「藝術」重新進行詮釋(黃俊豪，2009：13)。

何謂對話性創作

「對話性藝術實踐這個構想源自俄國的文學理論家巴赫汀(Mikhail Bakhtin)，他認為，藝術作品可以被視為一種溝通——一個呈現差異的意義、詮釋和觀點的場域。」「有些評論者一開始就懷疑這類作品是「藝術」，認為它不管從實務或理論上，都無異於政治或社會運動。」「對話性的藝術計畫，其實是早期前衛藝術運動的持續延伸：他們所共同關心的是如何對標準的典型和固定的模式提出挑戰，以及如何培養一種對差異應該保持的開放態度（Grant H. Kester，2006：25、26、248）。」

當代有一些藝術家和藝術團體，他們的藝術實踐是為了促進不同社群的對話。放棄傳統的物件製造，這些藝術家吸收了一種踐履性、過程性的嘗試。借用英國藝術家旦恩(Peter Dunn)的說法，他們比較屬於「情境(context)的提供者」，而不是「內容的供應者」。他們的作品涉及創造性的整合、合作性的相遇和對話，超越畫廊或美術館體制的侷限。對這些藝術家們來說，必須去設置一個宿舍的複雜過程本身，就是一個創作性的活動。所謂「具體的介入」是從「社會政治關係」來取代傳統藝術材料，如大理石、畫布或顏料。從這個角度來看，他與現代主義藝術傳承有關的是，重點不在物件的形式狀態，而是藉美學經驗，挑戰尋常的觀念(例如認為性工作者是社會敗類)和我們的認知系統。更進一步說，物件本質上保持靜止狀態；然而對話性計畫則相反的，是透過踐履性的互動過程開展出作品。(Kester，2006：14、17、25)

這些計畫在很多方面不同於現代主義藝術以物件為基礎的傳統，但他們有些共同的關注。[...]很明顯的，這些計畫彼此差異很大[...]儘管存在差異，然而這些計畫都意在製造一個對話和交流的創造性空間。雖然通常一件藝術作品會在觀者間挑起對話，但這些對話通常是在回應一個已經完成的物件；但這些計畫裡，對話卻是作品本身的一部分，它被再框設為一個積極的、生發性的過程，幫助我們說和想像，超越了固定的身分認同、官方說法，以及不可避免的黨派政治衝突的侷限。[...]對話性美學是基於當地共同知識的產生，而這種知識僅具有暫時的約束力，且基於合作互動上。(Kester，2006：19、22、174)

2.2.2 新類型公共藝術

新類型公共藝術的目的，不只是關於藝術作品主題的本身，也不只是關於藝術的置放及場所，而是關於所要推動的價值系統的美學表述。公共藝術不只是一個完成品，而是一個價值發現的過程，並且是對於一個更大的社會文化議題的整體關照(李菁萍，2006：44)。

傳統陳列在公共空間的雕塑，演變成以公共議題為導向，讓民眾參與互動；將公共議題轉化為美學語言，結合群體、教育研習與媒體宣傳，對自身及所處的生活空間、文化與環境作更深層的反芻，是新類型公共藝術的特質(黃建敏，2005：15)。此類型的工作者有著共通的特質，關心著現實社會的樣貌，並認為社會關懷是藝術存在的力量。新類型公共藝術，使用傳統及非傳統媒介的視覺藝術，與廣大且多樣的公眾互動、討論與他們生命有關的議題。藝術家與觀眾間不再是生產與消費的二元劃分，而觀眾與藝術之間也以參與取代觀看(廖億美，2009：43)。藝術家甚至讓自己消失，藝術家的作用在於激發民眾的想像，因此趨向是市民或社區的作品(李菁萍，2006：44)。

然而新類型公共藝術所處的位置，並非是藝術界的主流，在藝術論述中處於邊陲的位置。因為新類型公共藝術挑戰了現代主義在藝術領域裡畫地自限的傳統作法，試圖打破財產化的公共藝術，衝擊為特定族群服務的困境。但也因其位置使其具有特殊的視野，得以用一種批判的角度來觀察機構文化與民主參與的關係(黃俊豪，2009：13)。而新類型公共藝術並不只滿足於批判，而是更積極的轉向為社會變革的工具，這意味著藝術家角色與互動形式的再思考。以對話互動的方式發展的新類型公共藝術，在創作行動中建立實踐社群，在實踐社群中，藝術家和參與者(包括藝術家、社區居民、公部門、文化行政人員等)是互為主體的關係，以溝通對話、關懷同理共享授權。所建立的關係內容是社群的學習，是服務的行動(吳慎慎，2007：99)。因此，藝術家的角色不再只是單純的藝術品的創作者，

在 Lacy 所繪之藝術家意圖中；呈現了藝術家位置的游移；意即，藝術家並不固定在某個角色之上，可依其意志隨意選擇介入公眾或社會的程度。

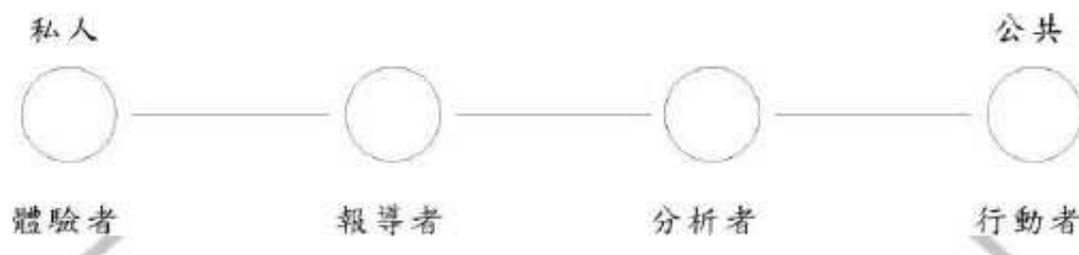


圖 2-1 藝術家的角色圖(Lacy, 2004)

另一方面，新類型公共藝術作品的構想和實際創作都建立於合作的過程(李菁萍，2006：54)。也因此，在互動創作經驗中，新類型公共藝術則指稱「創造性關係」；一方面指涉藝術家、觀眾等參與者之間的關係，是一個因彼此互動有機成長的過程，另一方面指涉，這個由參與者共構的關係本身即是藝術品(黃俊豪，2009：13)。這除了顯示新類型公共藝術對參與的開放性看法，強調藝術與社群的溝通之外，同時隱含了其對於「過程」的重視。因為，一方面它可以藉由互動而建立價值與共識。另一方面，只有在社會實踐的過程中，公眾的主體價值才得以實現。公共藝術在「互動參與」的意涵上，有別於藝術家個別藝術形式主張的公開展示，而是希望因為藝術的介入，使包括藝術家在內被忽略的公眾即公眾文化權力，透過相互的「公眾輿論」(öffentliche meinung)，形成對社會更積極而主動的創造力(顏名宏，2005：7)。而也因其追求目標與特殊性，公共性和藝術性皆不能成為此藝術形式的單一衡量條件，更應關注的是作品延伸出的意義以及作品完成後對社會產生的效益。

回過頭來說，什麼是公共藝術？這問題或許沒有標準答案，但相較一般藝術而言，最根本的特徵就在於公共性。其著重的是參與過程，而非僅是呈現創作成果；然而，在新類型公共藝術的觀點上，公共藝術可能需具備哪些公共性？筆者引用國內學者曾旭正所定義(曾旭正，2005：5)包含以下三點：

(一)基地的公共性

此處所指之基地為與「在地(on site)」的諸多連結；諸如歷史、地理特徵、社會功能與都市意象等，這種藝術與在地連結的形式被稱為「在地藝術」，而其公共性主要建構在其與地方的「集體記憶」、「公共財」與「實用性」等連結之上。

(二)議題的公共性

其議題之公共性是來自藝術家基於其對「在地」的理解，由此發展其作品並關照地方議題，其作品或行動因其涉入社會中的特定族群而具有公共性。議題類型會隨時代發展或其所選擇之地方而改變，例如性別議題、種族議題、社會弱勢等。

(三)行動的公共性

行動的公共性來自於公眾的參與。然而其公共性深淺則取決於藝術家所安排的行動規劃以及與公眾的互動方式；有可能是與公眾共同討論、或是讓民眾動手製作、或者在作品完成後提供體驗等。

由對話性創作及新類型公共藝術的觀點來看公共藝術的公共性，已並不只有過去我們所知的「基地」的公共，已經更進一步的演繹；藝術與地方關係的連結、涉入社會之議題以及規劃公眾參與都成為公共性的評估標準。另一方面，藝術發展至今，藝術積極面對群眾而孕生的新類型公共藝術也使公共藝術發生了典範移轉；社群及社會議題的藝術導向，引導公眾的參與創作過程，啟發民眾對自身及所在的生活空間與環境作更深層的思考，同時反省藝術家面對群眾時的位置等等。這種社群互動性藝術計畫發展，或許已成為藝術家在公眾場域實踐的新方向。

2.2.3 社區藝術實踐的相關研究

編號	論文名稱	摘要
1	李菁萍(2006)，藝術再造社區的機制與管理--兼論新類型公共藝術的發展，臺北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士班。	李菁萍(2006)由社會性藝術介入社區的角度，探討如何藉由溝通、詮釋與行動過程，協助整合社區文化，帶動民眾參與並建立社區主體性，凝聚對公共生活/空間的認知；找到藝術可以扮演支援社區的角色，以及整合社造機制的空間。因此在文中，其以新型態藝術的觀點，指出三點特色：一、過程就是目的，二、動員與互動溝通的運用，三、藝術家與公眾互為主體。並將藝術家視為社區工作者，提出了「議題管理」作為支援社區的模式。
2	詹雨妮(2007)，社區藝術對社區營造之活化，中原大學室內設計學系。	詹雨妮(2007)將藝術視為營造社區的方法，在文中嘗試定為社區藝術概念，並以模式語言會整社區藝術各類型的表現形式，近而提出社區藝術增強社區意識的可行模式。其指出社區藝術的十個特性，包含「文化傳承或類宗教性之信念訴求主題、多元的團體創作行動形式、集體情感傳達性、參與共同創作的激盪樂趣、生活層面相關的藝術計畫、凝聚社區意識與社區認同、新事態的公共藝術議題論述性、自發性與批判性、產業振興的產品和行銷藝術化、社區傳播媒體的傳達流通」。
3	林文浹(2008)，營造社區的藝術—土溝農村美感歷程(2001-2006)，台南藝術大學建築藝術研究所。	林文浹(2008)，營造社區的藝術—土溝農村美感歷程(2001-2006)，主要探討以下五個問題：(一)藝術進入社區，如何建立起與居民對話機制。(二)社區營造中的藝術行動，對居民產生哪些生活觀。(三)社區進行藝術行動，需要哪些協力角色。(四)相關藝術家的參與，其合作模式的機制有哪些。(五)社區美感的建構，延續的效益與程度為何。

編號	論文名稱	摘要
4	余翎瑄(2009)，社區與藝術－藝術進入社區之發展型態，臺北藝術大學博物館研究所碩士班。	余翎瑄(2009)整理 1994 至 2007 年間的社造政策，對當代藝術營造社區的案例作類型分析，並且針對藝術家與居民互動的型態與方式歸納出三種類型。分別為：教育型、創作型與合作型，從三種型態中分別提出一個代表案例，已了解每個類型個案間如何促使社區凝聚共識、達到自主營造。其以嘉義縣北回歸線環境藝術行動中藝術進入東後寮的互動過程，作為合作型互動的分析案例；並指出，藝術行動與社區營造；藝術家與社規師；或許只是名稱上的差異。
5	黃俊豪(2009)，在農村看見藝術－台南土溝農村「社區藝術」之經驗，台南藝術大學建築藝術研究所。	黃俊豪(2009)則將討論的重點放在社區與藝術的合作關係之上，其以實際參與土溝村 2005-2009 年社區藝術計畫的經驗進行觀察分析，探討社區藝術計畫實建歷程中策劃者、執行者、協力者、在地居民之間的角色關係。
6	陳佑琳(2010)，藝術作為社會實踐的平台：嘉義縣北回歸線環境藝術行動，臺北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士班。	陳佑琳(2010)以環境藝術行動為研究對象，旨在試圖闡述藝術行動發生的背景與理念、行動與美學的關聯，並由藝術行政的角度省思環境藝術行動。
7	陳國章(2011)，公共藝術與社區介入－以「北回歸線環境藝術行動」為例看新類型公共藝術的可能性，國立中山大學劇場藝術學系碩士班。	陳國章(2011)以嘉義縣北回歸線環境藝術行動的經驗，結合現有社造基礎與「台灣生活美學運動」的政策推動，探討台灣公共藝術未來可能的趨勢之外。也以其實務經驗提出「持續溝通與溝通過程」、「藝術與生活的相遇」、「互為主體的動態關係」，這三種觀點做為藝術介入社區的方式與態度上的建議。

表 2-1 相關文獻，表格來源：本研究整理繪製

社區藝術為社區或社群提供一個能激發社區意識、對社會問題反思的活動或進行一項極體裝置的創作，讓參與者於過程中進行各類型互動交流

的行為，透過參與藝術創作的過程，參與者既可享受其中創作的樂趣，亦能豐富其文化生活，提高社區最大利益並活化社區發展(詹雨妮，2007：129)。

隨著新型態藝術論述的引進，使得近年來的相關研究開始重新探討了藝術與社區之間的關係；這股浪潮是基於新型態藝術所內蘊的社會關懷取向，以及積極介入社會的特質之上；如同前述所見，新類型公共藝術中談到了藝術家的種種轉變；以公共利益為依歸、關照社會議題、創造對話空間、重視民眾參與和互動過程等等，而此論述放到台灣社區藝術實踐的範疇中，不只為過去的一些實踐找到理論基礎，也令人得以用不同的觀點切入，更重要的是為台灣社會藝術的實踐者提供了靈感，甚至激發、產生出不少相關創作，而這也促使許多研究者重新討論藝術或藝術家在社區中的角色；台南土溝社區長期以來受到台南藝術大學的關注與經營，林文浹(2008)與黃俊豪(2009)的論文皆以土溝社區為案例進行討論，就筆者的觀察而言，這兩位作者基於社區營造專業者的觀點，佔據了「經營社區」的角色，因此將論術焦點置於探討在營造過程中社區、在地團隊如何與藝術合作之上；而談論合作的目的是在於一期望藝術家可以轉變態度，在創作過程中讓民眾共同參與；換句話說，藝術家在他們的觀點中，除了是創作藝術作品的技術擁有者之外，同時也是營造社區的協力者。

類似的討論在余翎瑄(2009)的論文中也可看見，作者以諸多案例進行統整，旨在對藝術家與民眾互動的方式進行類型化；其將互動型態歸類為創造型、教育型與合作型，並以嘉義縣北回歸線環境藝術行動中的東後寮藝術家駐村，作為合作型的代表案例，除論及居民參與的原因外，更重要的是她指出：環境藝術行動的合作型互動過程中，藝術家屬於輔助居民進行自主創作的角色，並強調以居民意見為主，而這能促使居民快速參與過程達到認同的目的，也令自主(藝術)營造更具持續性(余翎瑄，2009：150)。雖然可以說其所指稱的「共同創作」近似於林文浹、黃俊豪所提的「參與」，但較為關鍵的是一在新型態藝術的觀點下，她認為「藝術本質正不斷的受到重新定義，藝術家與社造規劃師最後可能只是名稱上的不同，本質上的目標是相通的(余翎瑄，2009：139)。」

這種觀點可能會遭受到堅守「純藝術」本位的藝術家批評，但由詹雨妮(2007)的研究中可以窺見這種說法極具可能，甚至可以說在台灣社區營造的範疇中，藝術早已跨越自身侷限進入民眾生活當中，只是礙於：這是不是藝術?是藝術還是社造?實踐者是不是藝術家?等等問題而難以被定義；詹雨妮(2007)並未回應以上問題，但她將藝術視為營造社區的方法，並以亞歷山大的模式對諸多社區營造中與藝術相關的案例做一彙整，進而提出「社區藝術」的十個特性，包含：

文化傳承或類宗教性之信念訴求主題、多元的團體創作行動形式、集體情感傳達性、參與共同創作的激盪樂趣、生活層面相關的藝術計畫、凝聚社區意識與社區認同、新世態的公共藝術議題論述性、自發性與批判性、產業振興的產品和行銷藝術化、社區傳播媒體的傳達流通(詹雨妮，2007：129)。

由她整理的這些藝術在社區場域實踐的面向，結合新型態藝術概念以及Lacy(2004)所稱的「行動者」，也為余翎瑄的觀點找到基礎；李菁萍(2006)在新型態藝術的觀點下，將藝術視為社區營造的支援角色—「協助接受支援的社區主體找出其適合的社區解決策略(李菁萍，2006：49)。」基於藝術的社會性認知，她認為藝術介入社區，以社群或社區公共議題出發，提高社區認同的作用與社區營造所期待的效益相同，故指出介入並非異質植入或作品呈現，而是做為一種內在誘發，喚醒原屬於社區的藝術與公共本質。在文中除強調支援者應扮演整合、溝通與協調的角色，將社區當作主體，並充分了解社區條件外，更重要的是她為藝術如何扮演支援營造的角色提出了實際的機制；她看見新型態藝術介入社會議題的特質，因此提出「議題管理」，除了指出應先釐清：為誰?為什麼而提出?做什麼?可以怎麼做?這四點以外，她認為議題管理的四個步驟與運作於社區支援的過程，可以得到一種相互模式：「喚起社區的關心(瞭解)、讓發現變成行動(動員)、在社區增加互動(引導)、醞釀跨部門的互助關心(協調)(李菁萍，2006：54)。」

雖然議題管理在某種程度上與社區總體營造幾乎相同，但她指出了新型態藝術實踐者在計劃開始前應先釐清或思考的事項，而這些事情對短期計畫而言更形重要；陳國章(2011)以嘉義縣北回歸線環境藝術行動的經驗，結合現有社造基礎

與「台灣生活美學運動」的政策推動，探討台灣公共藝術未來可能的趨勢。並以新型態藝術結合其實務經驗提出「持續溝通與溝通過程」、「藝術與生活的相遇」、「互為主體的動態關係」，這三種觀點做為藝術介入社區的方式與態度上的建議。事實上，重視溝通、過程、在地主體性、互為主體關係；在前面幾篇論文和新型態藝術中都常常被論及，在某種程度上甚至可視為這類型創作的核心精神與態度。

2.3 小結

經過公共藝術在台灣發展脈絡的爬梳、對話性創作/新類型公共藝術的基本概念述敘後，除了更清楚藝術行動在台灣公共藝術中的位置之外，同時也可以知道，藝術行動架構對話性平台的創作以及內涵的藝術家駐村，與新型態藝術之間的關係。當藝術家以公共為依歸、以議題為導向，將藝術作為社會變革的工具與媒介，創造對話性空間吸引多元群眾參與，引發參與者的反身性時，不只解構並挑戰了以往我們對於藝術家的角色、實踐內容，也擾動了對於藝術、作品甚至觀眾的想像；由 Lacy 所描繪的新類型公共藝術家的角色示意圖中可見，藝術家可能會在任一位置上工作，沒有固定的身分和工作，而這不只象徵了藝術家角色、互動形式的重新思考，其實踐的範疇或許也超出了我們原本對於作品的想像與討論，因為它們關注的已經不再是創作或作品本身，而是互動過程及後續的影響效益。

目前社區藝術的相關研究，基於新型態藝術論點開始對藝術家在社區的角色和實踐有了不同的見解；將藝術家視為專業者或社區工作者(或 Lacy 說的行動者)，認為他們應扮演支援營造、協力社區的角色，然而這類討論還處於發展階段，尚未有人對其角色、態度、進入社區的方式、遭遇的困難、需要的技巧等等進行整理。另一方面，雖然對社區營造或新型態藝術而言，參與、互為主體、合作的過程，均被視為雙向的能量激發，但絕大多數的研究都將焦點放置在藝術計畫或互動對社區所造成的影響之上，並無藝術家在過程中收穫或學習的闡述。甚

至在藝術家與社區互動的相關討論中，對於策劃駐村都偏向「組織藝術家駐村改變社區」。因此筆者認為本論文可以補足以往研究的不足，以新型態公共藝術觀點來看太和藝術行動經驗，除在「組織駐村促成對話與相互成長」上有所著墨外，也將焦點置於藝術家在社區的角色以及藝術社群與社區的雙向影響之上。

故藝術行動架構、藝術家的實踐過程與學習、社區茶文化的轉變，是下一章節的主要內容，實踐經驗和兩者的成長，不只是為了用來詮釋、討論「行動者」在社區場域的位置和工作，更重要的是結合藝術行動架構來回應本研究最核心的發問：「如何讓更多在個人工作室或者在公共場域進行單人創作的藝術家共同關心社區生活？甚至成為營造社區的夥伴？」假如太和藝術家們確實因行動架構有了不同的態度、做法甚至觀念，也在社區茶文化的推動中扮演協力的角色，那麼筆者期望藉由釐清藝術行動架構做法、理解架構與藝術家之間的關連、以藝術家經驗檢視架構設計的矛盾與困難等做為基礎，對創造平台、提供藝術家轉化為行動者的策劃工作提出建議。

第三章 嘉義縣北回歸線環境藝術行動脈絡

3.1 北回歸線環境藝術行動脈絡 2006-2008 年

3.1.1 「2006 年：藝術家變成居民、居民變成藝術家」

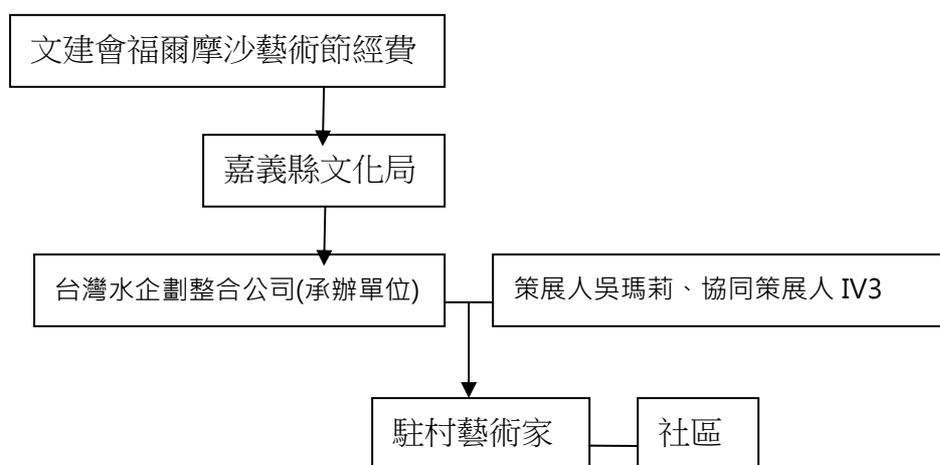


圖 3-1 環境藝術行動架構，圖片來源：本研究繪製

藝術節結構翻轉—個人意願是鬆動結構的關鍵

嘉義縣北回歸線環境藝術行動可溯源至 2004 年的福爾摩沙國際藝術節。當時文建會鼓勵各縣市進行相關藝術節慶，因此嘉義縣政府也依循一般承辦方式策劃籌辦(陳佑琳，2010：19)。而緊接著的 2005 年日照嘉邑—北回歸線夏至藝術節，同樣依循藝術節慶的脈絡辦理。當時的活動目標與理念為：「透過北回歸線使嘉義受到世界矚目，同時藉藝術的呈現讓民眾了解北回歸線對嘉義縣的特殊意義」(余翎瑄，2009：118)。而進行方式是邀請當代藝術家以生活環境為題進行創作，當時的活動場地在民雄鄉表演藝術中心，且只有一位藝術家規劃與當地居民互動。如同林純用所述：「這兩年藝術節的辦理尚未跳脫一般性思維，仍舊是菁英主義式的偏頗；似可迎合各方需求，惟獨漏掉了群眾基礎」(林純用，2009b：

76)。然而，到了 2006 年時這個消費性的藝術節卻轉變為高度社會參與的藝術駐村行動；什麼促使它轉變？有哪些條件支持？

雖然林純用指出經費縮減⁷是其中原因(林純用，2008：88)，但筆者認為個人意願(能動者)才是促成藝術節結構翻轉的主要關鍵。基本上，藝術節的轉型與三位關鍵人物有很密切的關聯，第一位是時任嘉義縣文化局長的鍾永豐，第二位則是受邀策劃 2006 年藝術行動的策展人吳瑪俐⁸，第三位則是協同策展人 IV3⁹，這三者由鍾永豐所連結，因相近的價值觀而聚集(IV1-A-39)。另一方面，團隊內部共識的達成是藝術節能夠轉變為藝術行動的重要關鍵，但當時的政治局勢以及經費來源者文建會的狀況卻也是促成的條件之一。嘉義縣文化局在顛覆了小型國際藝術節將之轉化為藝術家駐村時，事實上必須頂著來自文建會的壓力與質疑：

剛開始他們也質疑我說：「補助這麼多錢，沒有看到節慶、沒有看到煙火，沒有看到呈現出來的東西，怎麼說這個叫小型國際節慶？」我就跟他講說：「也許十年、三十年後，會長出一個小型國際藝術節，但目前需要籌備。要讓居民有一個基礎！怎麼長出自己的東西需要過程！不是找一個公關公司去搭個舞台然後請誰來唱歌、演戲、搞音樂，這個叫做國際藝術節？沒那麼簡單！這個東西不會長根！而且全世界辦了超過半世紀的這些地方節慶，都是居民已經有意識、有組織才可以持續這麼久阿！你以為官方持續丟錢它就會長出東西喔?!」(IV1-A-38)。

社造與藝術合而為一的可能

鍾永豐強烈的運動性格加上對藝術節與社區總體營造的疑惑焦慮，促使他在嘉義縣文化局局長這個社會位置上展現出能動性，成為整個藝術行動的靈魂人物；在辦理兩年藝術節時除質疑一居民參與位置的問題之外(鍾永豐，2006：95)，由上文也可看出，鍾永豐所期待的並非一次性、消費性的慶典，而是帶有「培力」意味，希望能協助社區發展出屬於自己的藝術節。另一方面，他也指出由社區的眼光來看社區營造出現了三個危機：第一、社區對於社區運動的想像已被官方的

⁷ 因剩餘 2005 年的 1/3 所以嘉義縣文化局只保留藝術家駐村這個子計畫(林純用，2008：88)。

⁸ 2006、2007 年嘉義縣北回歸線環境藝術行動策展人

⁹ 2006、2007 年嘉義縣北回歸線環境藝術行動協同策展人

社區營造政策侷限，社區的想像難以跳脫官方所設定的範圍。第二、社區營造在官方的體制下，社區營造之經費來自於官方，因此行政作業、核銷等成為社區不得不面對的問題，而這些繁瑣的行政程序消磨了社區的熱情。第三、社區營造在理性的、官僚的觀點下日漸規格化，因而需要不同的語言和想像注入。在這樣的脈絡下，他認為或許以不同眼界觀看世界的藝術家進駐可以讓社區有不同的眼光(IV1-A-1)。

因為在 1990 年代初的第一批的社區營造員，我也是在裡面；然後我又進了公家擔任文化局的主管，所以我覺得，從社區的眼光來看社區營造，它其實有兩個危機：第一個就是說，社區對於社區運動的想像，已經被官方的社區營造政策框住了。所以跳不出官方的那種社區營造的範圍。比如說，社區在搞什麼東西，文建會就會說：這個東西可以做，程序上是怎麼樣，把它分成很多類嘛！所以你其實已經跳不出來。那另外一個就是說，社區營造的東西因為要講究跟國家申請經費，要核銷。那所以搞到後來不僅是社區的熱情已經被耗掉了；更重要的是我們談論社區的語言，我們對社區的想像，都已經乾掉了。那為什麼會乾掉呢？因為我們用了太多理性的、官僚的語言去談社區營造。所以，那時候我會想推藝術家駐村就是說，我覺得我們需要另一套語言跟另一套想像，不是理性的、不是官僚的。可是它也不是說非理性、也不是說非官僚，它不是它的相反面。而是說，我們可以鬆開我們對於社區的一些想像，也許通過[...]跟這些不是那麼以理性邏輯來面對人生、面對創作的藝術家的互動，也許社區會鬆開什麼，只是這麼想而已(IV1-A-1)。

鍾永豐對於藝術節、社區營造的看法與協同策展人 IV3 相近；IV3 具社會學背景，在藝術行動中負責提供更廣泛的視野(經濟、文化等)與書寫策展論述(IV3-A-4)。除了指出藝術應與居民深度對話、與土地深入交流，並內化為具體的文化能量，而藝術節卻只為媒體的曝光而閃耀與群眾漸行漸遠之外(陳泓易，2006：12)。也認為社區營造長期發展下來已逐漸僵化；因政府部門的資源分配、行政流程以及成果取向，讓社區發展出一套技術性的方法來取得資源，致使資源往往被少數社區所獲取，這種狀況讓社區營造失去原本的功效。而他指出藝術或許是打破這種結構的方法(IV3-A-1)。

在這樣的脈絡下可知，促使藝術節翻轉為藝術家駐村的其中一個脈絡，來自文化局長鍾永豐及協同策展人 IV3 對既有藝術節形式的不滿與反省，以及面對社區營造日益規格化、操作化、類型化甚至資源導向使社區越來越失去動能的觀察。基於兩者對藝術的可能性與能動性的認知，而思考將藝術與社造合而為一；將操短線、菁英式、消費性的藝術節轉化為深根、培力、內造的藝術家駐村；這個嘗試除了試圖挑戰既有消費性的藝術節模式之外，也嘗試擾動社造逐漸規格化的操作方法(廖億美，2009：90)。

新型態藝術概念的引介－互為主體的對話學習平台

若說鍾永豐因其社會位置和能動性扮演關鍵角色，IV3 則是由社會學基礎提供更開闊的視野從旁輔助，那麼促成藝術節翻轉的另一個脈絡；吳瑪俐做為整個藝術行動的策展人關鍵之處則在於，帶入了新的藝術概念與實際做法。吳瑪俐立基於前衛藝術，在早期做了許多前衛藝術作品和藝術批判工作，也長期關注藝術的社會性面向。而隨著實踐過程中所累積的經驗與反思，近年來逐漸不滿於「物」的完成而往新型態藝術(新類型公共藝術/對話性創作等)¹⁰轉向，在此脈絡下她期望的是以藝術促成事情的發生與改變，且其「藝術創作特別強調將公眾關係與過程對話視為作品的核心(ibid)」。

後來在反思問題，雖然我的作品對社會有一些看法或透過不同人的訪談把人的生命故事納入作品裡，雖然不錯可是在這裡面似乎我什麼都不能改變，只是在做作品而已。[……]我的意思是說，這些作品好像很受好評，但是是因為這些人的故事很動人。[……]我可以幫忙促成什麼事情?我會有一種感受，我做了一件作品可是也不能改變他們的生活或命運[……]開展了藝術介入的想法，把藝術帶進去讓某件事情改變(IV2-A-1)。

吳瑪俐於 2005 年以藝術家的身分接受台灣水企劃整合公司的邀請參與了「日照嘉邑－北回歸線夏至藝術節」活動，因為體會了人與土地與環境的聯結，因此以”北回歸線環境藝術工作站”為構想，以”來北回歸線種樹”為題，邀請藝術家發展種樹的理由，與民眾一起來種樹。對於吳瑪俐來說，種樹，其實是希望藝術家

¹⁰ 以下通以新型態藝術簡稱之

透過種樹來聯結與人與土地與環境的關係，而不是表現出既定的自我與想像；另一方面，工作站則是希望能夠有別於一般消費性的藝術節慶，將之轉化為可以永續發展的有機架構(吳瑪俐，2006：6)。如同廖億美所述，「做為新類型公共藝術的引介者與實踐者，2005年種樹計畫對吳瑪俐而言，她策劃的是一個開放性的框架、一個關係的鍵結(廖億美，2009：89)。」因參與了2005年的藝術節，吳瑪俐連結了參與其中的藝術家社群以及嘉義縣文化局。而在受邀擔任2006年藝術行動策展人時，她對自己有清楚與明確的定位；清楚自己不會長久待在嘉義，參與藝術行動僅僅是提供文化局不同的觀念與操作模式，因此考慮到後續經營問題而要求文化局必須將社造團隊引進用以銜接後續經營(IV2-A-2)。如同 Grant H. Kester 所述：

「當代有一些藝術家和藝術團體，他吸收了一種踐履性、過程性的嘗試。借用英國藝術家旦恩(Peter Dunn)的說法，他們比較屬於「情境(context)的提供者」，而不是「內容的供應者」。他們的作品涉及創造性的整合、合作性的相遇和對話，超越畫廊或美術館體制的侷限。」「對這些藝術家們來說，必須去設置一個宿舍的複雜過程本身，就是一個創作性的活動。所謂「具體的介入」是從「社會政治關係」來取代傳統藝術材料，如大理石、畫布或顏料。從這個角度來看，他與現代主義藝術傳承有關的是，重點不在物件的形式狀態，而是藉美學經驗，挑戰尋常的觀念(例如認為性工作者是社會敗類)和我們的認知系統。」「更進一步說，物件本質上保持靜止狀態；然而對話性計畫則相反的，是透過踐履性的互動過程開展出作品(Kester，2006：14、17、25)。」

透過吳瑪俐的眼界，藝術行動所欲回應的是「關於藝術與公共性的思考，以及如何讓藝術成為形塑公民社會的創意媒介」(吳瑪俐，2006：7)。在其「為社會而藝術」的概念下，整場活動由以藝術家為主體的藝術節，轉變為共創成果的藝術家駐村；但行動讓藝術(藝術家)介入公共領域的同時，期待的並非物件的完成，而是期待參與者彼此交流、互動、學習的過程；這個以藝術做為媒介和平台協助引發參與者(包含公部門、藝術家、居民)轉換眼界的行動，意在無形溝通場域的形塑和關係(人與人、人與藝術、人與土地等等)的連結。除了回應當代藝術之外，

更重要的是有著與社區營造相同的目標－試圖對疏離異化的現代社會提出可能的解決辦法。

在這樣的藝術行動過程中，不只居民的習常認知被挑戰，藝術家的工作和思考方式得改變，政府的角色也跟著在調整。從傳統那種封閉式的自主性創作，在這裡，作者與觀眾的界分不再；所謂的作品也化為無形的人與人、人與環境、人與土地「關係」的營造；所謂展覽，更是溶解在村落路徑、村民歡喜的歌聲中；你與我，都在這不斷交織、對話的過程中形成一個共溶體；而所有行動的參與者，都是這個無形社會雕塑的共同創作者（吳瑪俐，2006：7）。

吳瑪俐對於「關係」的重視，並將「作品」視為生活的行動與實踐本身，將「作者」視為集體對於社會理想追求的時代精神呈現的想法，其理路來自於總體藝術；「想從理性、專業分工的世界，回到全人，具整體觀的視野，透過跨界域合作，試圖把多元的生活世界納進藝術裡，甚至把生活本身視為一種藝術實踐（吳瑪俐，2007a）。」在其「生活＝藝術」的理解下，重新定義並開展了行動中的「藝術家身份」，她以藝術做為平台，招喚、連結了諸如：劇場、雕塑、繪畫、陶藝、攝影、音樂、建築、學術等等「藝術家」，並期待他們能夠成為長期陪伴、經營社區的夥伴（吳瑪俐，2006：7）。

走在這些在地藝術家們所經營出來的生活世界，我感覺，儘管嘉義沒有著名的美術館、畫廊，但是他們的世界正是總體藝術烏托邦的具現。於是我想到了「以藝術做為環境」，邀請藝術家到社區，協助打造理想家園的工作（吳瑪俐，2006：6）。

Lacy 指出：「新類型公共藝術不只是關於主題本身，不只是關於藝術的置放及場所，而是關於所要推動的價值系統的美學表述（Lacy，2004：40）。」吳瑪俐思考藝術行動這個「對話性創作」平台中最重要的「條件/情境提供」；她與連結的藝術家共同承諾了一個價值，而隱含其中的價值理念是：「藝術不應只為菁英存在，非藝術專業者、非都市人，甚至離所謂「美」遙遠的社群也能共享（吳瑪俐，2007b：166）。」

文化是全民共享的資本，而藝術是生活之中的一種經驗與實踐(前述所提之總體藝術)。他們嘗試將自己放在一個相對的位置，嘗試透過體驗生活、從與居民的互動與學習中實踐藝術；他們首先是一個在社區生活的人，而後才是一個可能可以創作什麼的藝術家(廖億美，2009：89)。

在吳瑪俐「讓極度專業化的藝術，重新回到日常生活與群眾」的企圖下，「藝術家變成居民、居民變成藝術家」這個互為主體的概念成為 2006 年藝術行動的主要綱領，並與鍾永豐、IV3 共同回應了對藝術節和社區營造的反省，在內外條件的支持下，催生了藝術節慶的轉型。而主體互換論示了策展團隊所期待的三件事情；一個是改變居民和藝術家，同時改變兩者在藝術行動中參與的位置(IV1)。第二個是期待藉由主體互換的過程，兩者能透過異己，重新看見自己的反身性(康旻杰，2009：17)。第三個則是期望打破藝術家與居民之間的界限並改變兩者的關係，促使他們透過相互理解、相互認識的過程認同彼此的主體性，進而建立信任關係，也因信任而願意彼此尊重、理解進而不分彼此共同行動(互為客體)(IV1)，而這隱約指向了公民社會的理想。

其實有時候行動對藝術家的改變有時候比居民還大。所以其實也是當初設定的很大的目標，就是我們要改變的不只是居民，還有藝術家，還有要改變兩者之間的關係。這個也是當初的設想之一(IV1-A-32)。

從上述來看，在結合吳瑪俐的藝術概念後，藝術行動不只期望擾動典型的藝術節或社區營造模式，更重要的是它以溝通為出發、以公共利益為依歸，著力於形塑無形公共溝通領域，容納多元差異的公眾觀點。在有限的時間和經費下，創造暫時性的平台讓參與者對話，並視對話過程視為(藝術)作品本身的一部分，將之框限在一個積極、生發性的過程，以「互為主體」幫助參與者超越固定身分和主流價值進行對話與想像(Kester，2006：22)。

重視過程與不預期成果－公共性的追求

扣連主體互換概念，當時的目標與理念為：「1、讓藝術家變成居民，居民變藝術家。2、同樣以關懷環境的理念，持續將藝術推動至嘉義縣各社區 3、透過藝術喚起環境意識，讓社區居民從實際經驗、創作過程體驗藝術，重新認識居住土地，居民和藝術家透過活動學習重新觀看社區。」在這樣的脈絡下，2006年的嘉義縣北回歸線環境藝術行動(藝術家駐村)是一個翻轉藝術節慶，將之由消費、一次性的模式轉化為在地、培力、試圖重新與環境連結的藝術行動。而為了使這些好的理念能夠轉化為使社群向上的能量，實踐是必要的過程；鍾永豐及策展單位認為，藝術家或許可以進行冒險嘗試藝術創作的實驗，但策展團隊卻沒有資格將社區當作實驗冒險的對象(陳泓易，2006：93)。因此非常重視行動的過程，在行動的前製作業及過程安排上下了很大的功夫。文化局以往辦理藝術節的操作模式經常是將案子變成標案，上網發包出去，之後只要提期出、期中、期末，辦幾場盛大的成果展便能交差。但藝術行動的前置作業卻與過去的藝術節操作非常不同；在社區方面，2006年嘉義縣文化局以問卷方式公開徵求社區參與，而入選社區的基本條件是：必須提供藝術家駐村期間的住宿(林純用，2009b：77-8)。這個要求，其實隱含了幾個用意：

為什麼要讓社區來安排藝術家的生活呢?這很簡單嘛!你連要安排藝術家生活食宿的意志都沒有，你怎麼說服我?!你要參與這個東西?我不是去煮一頓飯給你吃喔!我不幹這個事情。你也要幫忙生材阿~幫忙看火阿~這頓飯才會有滋味嘛!對不對?還有就是說，通過安排藝術家的食宿，會有一個社區動員嘛!所以，不僅是社區會動起來，而且是通過這個食宿的安排，可以讓藝術家也知道社區的脈絡嘛!人情事故、人際關係嘛!所以這個是安排藝術家進入社區的基本的設想(IV1-A-2)。

藝術行動與過去藝術節或者藝術進入社區很不同的地方在於，它們強調社區的自主意志，期望社區不是等待受助者，而是共同參與的夥伴。也因此，提供藝術家住宿是成為行動參與者的準備與承諾，社區不再是以前被介入的對象。另一方面，食宿的安排也與過去藝術家常常被質疑為外來的角色有關；過去的藝術駐村，藝術家往往是以一個旁觀者、第三者的身分介入；也正因如此，也希望透過

這樣的過程讓藝術家能有辦法進到社區的生活脈絡之中，如此一來或許更能達成互為主體的目標。在確定社區之後，工作團隊也一一拜訪，了解地方需求，以便媒合適當的藝術家進駐(吳瑪俐，2006：7)。在藝術家的挑選方面文化局與策展團隊有許多必須考慮的地方，諸如：社區的條件、藝術家的條件、哪些社區應該找什麼藝術家、藝術家是否能長住社區、藝術家的社會能力(處理人際關係的能力)、藝術家之間何時可以交流等等。

[...]哪些社區應該找什麼藝術家、找哪些藝術家、然後彼此之間有什麼關係。這一個一個去討論的阿! OK! 比如說太和，我們今年有木工的、有染布的，是我們對茶文化的想像，所以為什麼這個地方是這些藝術家，那個地方是哪些藝術家，OK! 那這兩個地方的藝術家哪時候可以相互交流? 可以相互的支援? 這個都是討論好的阿! [...] 安排這個東西，不太可能用一套東西去想。有時候還要想說，這個藝術家跟那個藝術家到底搭不搭的起來，還得去想這個東西。還有一個東西很重要就是說，OK! 這個藝術家很好，但他能待的下來嗎? 他能住在那個地方嗎? 他能去經營這些東西嗎? 這個都得想阿! 要不然有時候一些藝術家進去，兩三個月就跟人家吵翻了。嘿阿，這個不行啦! 所以那個考慮的面向其實很廣阿(IV1-A-27、28)!

在這樣的脈絡之下，2006 年共有十七位藝術家參與，分別是翁朝勇、王耀俊、康雅筑、黃蘭雅、高德生、孫華瑛、蔡江隆、吳淑惠、吳云薇、盧銘世、蘇絲薇、梁莉苓、Stefano Giannotti、郭弘坤、溫曉梅、黃文淵、萬一一(林純用，2008)。他們的創作場域轉換到社區中，深入嘉義縣十個社區與居民共同生活與創作兩個多月。這十個社區以社區的地理特質可劃分為：阿里山鄉豐山、來吉、十字等社區；山與平原交界的大林鎮三角社區、竹崎鄉紫雲社區；平原的中埔和興社區、水上鄉大崙及塗溝社區、太保市春珠社區茄苳腳；靠海的布袋嘴文化協會¹¹。這當中大部分社區從開始到結束都是同一位藝術家，小部分的社區則是以不同的藝術家交替進入執行工作坊進行(ibid：93)。而這其實是因為策展團隊對於藝術家與社區互動模式如何能夠順便並且有效進行所做的嘗試：「第一種企圖讓藝術媒介的形式可以均質，讓藝術家的注意力與能量集中，並且讓藝術活動的

¹¹ 參閱附錄表格 1，2006 年藝術行動架構

效應可以持續成長。而第二種則是為了讓多元與差異的藝術形式對社區進行更豐富的刺激(陳泓易, 2006: 93)。」

除了上述操作方式的改變之外, 藝術行動與一般藝術節最大的不同之處在於, 策展團隊基於對藝術可能性的信任而「不預期成果」; 在藝術家進駐社區的過程中, 策展人吳瑪俐藉由掌握藝術家性格, 以策展論述與藝術家溝通而達到共識, 在社區這個場域的實踐則由藝術家自行發揮潛能(執行小組, 2006: 91)。基本上策展人並不干涉藝術家的設定以及與社區的互動, 甚至藝術家也沒有預設立場, 而是將自己當成居民, 一起和社區尋找藝術創作的可能性(IV3-B-1)。因為早在計畫前就已經傳達出藝術行動不需要有成果的負擔這個訊息, 「因為鍾永豐和策展團隊相信, 社區和藝術家良性互動, 必然能夠擦出火花, 而不預設其成果(吳瑪俐, 2006: 6)。」

2007 年以前過程最重要。會呈現出怎樣的東西老實講我不在乎。最重要是過程要好玩又豐富。而且就是說厚, 那個過程裡產生的意義只有居民可以了解, 我也 OK(IV1-A-36)。

鍾永豐指出: 「只要把我們把社區、藝術家、策展人這三個關係都找對了, 它就像我們這邊的土地一樣, 會變化出很讓人驚豔的生態來。」他相信, 只要將關係弄對, 將促成事情發生的條件弄好, 藝術行動便會產生好的結果; 且認為, 藝術行動能夠成功的其中一個關鍵在於: 「政府的施作目的是要讓活動去政治化, 不去干涉活動本身, 而是去創造生態條件(鍾永豐, 2006: 95)。」由此來看, 嘉義縣文化局的自我定位和操作方式如同 Kester(2006)所說的「情境的提供者」。而這種開放的、彈性的公部門支持恰好與吳瑪俐的自我定位與藝術概念相吻合; 對吳瑪俐而言, 自己只是媒合社區與藝術家的角色, 而藝術只是幫忙創造可能性的媒介。藝術、藝術家進入社區較像是擾動的角色, 所提供的是一種新的、不同於以往的體驗。因為她認為, 藝術最重要的便是體驗, 所以並不要求藝術家在過程中要做什麼。

藝術基本上它本身只是一個媒介, 去幫忙創造一些可能性。可是至於那個可能性跟那個目標是什麼並不是我們設定的。[...]我們沒有那個很具

體的目標。相反的是，我們是有點像去擾動的。[...]我們並沒有說你一定要去怎麼樣阿!我只是說，我帶你去體驗這個東西。那至於你體驗了這個東西以後，他要變成什麼樣，不是在我的設定裡面。[...]所以我會回到一個我談的藝術，就是說，其實藝術最核心的就是那個體驗，那個美感經驗[...]我覺得藝術最根本的就在體驗本身。[...]你不能要求一個人太多，我的意思是說，一個藝術家他來，不管是一個月、兩個月，他如果能帶來一個想法，我就覺得已經很棒了。你也不能要求說，喔!他一定要把我們村子變得更美好。那，因為這裡頭就涉及到，那你(社區)提供什麼條件?對不對?[...]其實我們就是提供想法，可是至於後面會怎麼樣?說真的那不是我的事情。我等於只是說，帶來不一樣的想像跟可能[...]所以我們比較是有一點，是去觸發啦!幫忙去觸發說，ㄟ!這裡，我覺得什麼樣的藝術家來會很有趣，我把他帶進來，然後再來看看說它可以跟社區發展出什麼樣的東西出來，然後可能這個藝術家又會帶進不同的資源進來、或者是想像進來，就這樣一直滾[...](IV2-A-4)

另一方面因吳瑪俐早已定位自己不可能久駐甚至參與長時間的在地經營，只是單純的提供文化局不同的想法和操作模式，所以計畫結束之後社區或藝術家有何種變化並不在她的考慮範圍之內，因此將藝術行動是為蘊育新文化可能的平台(吳瑪俐，2007b:166)。她相信，即使在短期藝術行動結束之後並未立即看見成果，但共同參與的經驗會留在參與者的心中等待因緣成熟的那天。同時也指出，藝術或者藝術行動並不是幫助社區改變成專業者想像的樣貌，而是帶來不同的體驗與觸發甚至期待能夠改變社區中的人，但後續如何轉變除了端看社區與藝術家碰撞什麼不預期的火花之外，更重要的是社區自己的意志。

其實當我在做這些東西，我都覺得這個成果就是必然。只是說，我們在這個過程裡也會看到一些小事情正在發生，所以我相信他一定會發酵。只是外來的人他來看，喔!你們藝術行動做什麼?我也沒看到什麼，他就會覺得其實你們什麼也沒做(IV2-A-6)。

即便我們在那邊的時後，我們可能播下了一個小小的種子，這個種子沒有辦法發芽，可是我相信他可能就在所有參與的人的心裡頭，有一天可能那個芽有可能就因為某個機緣冒出來，我覺得這樣就夠了[...]那我們在做的是比較紮根的工作，就是去改變人。然後是讓這些人去改變他們自己的空間。就我不是去幫你打掃你家，而是把一個對空間不一樣的想像帶給你，然後你自己去決定是不是要變成這樣，可是你不一定要照我所講的

(IV2-A-5、6)。

筆者認為，這種對「過程」的重視和「不預期」的期待，回應了策展團隊對於公共性的追求以及公民社會的理想；透過藝術行動所設計的對話性框架和論述，藝術家、居民甚至其它參與者，在互為主體的情境下開展出「未知」的關係連結與互動，除了創造了更多彈性與差異的空間之外，更重要的是，或許在過程中因觀看角度的不同所引發具公共性、差異性的對話與討論，能夠形成對社會更積極而主動的創造力。

但無論如何，藝術行動這個將藝術與社造結合的嘗試中，藝術家駐村是整個行動的主軸，藝術家在社區場域的實踐則是決定計畫成敗的關鍵，故而策展團隊重視和藝術家之間觀念的溝通與交流互動；在活動進行之前所舉辦的兩場會前會，除了策展人吳瑪俐先將此次駐村計畫的精神與藝術家溝通之外，協同策展人 IV3 也再次將整個計畫所蘊含的想法向藝術家們詳述(執行小組，2006：91)，在共識達成之後才開始駐村計畫(IV3-A-42)。另一方面，計畫執行後每隔三周便有一次藝術家聚會，目的是期望團隊能彼此交流一些駐村的想法和做法，這三場交流會分別在山、海、平原進行。雖說是邊做邊學習，這個表面自由放任的計畫卻似乎更能導出藝術的自我發展與完成，也獲得意料之外的矚目與成功，除獲得台新藝術獎入圍的肯定外，更影響了政府部門對於藝術家駐村或者藝術進入社區操作模式的興趣。而爭取到文建會福爾摩沙藝術節項下 600 萬¹²的高額補助的支持而增加了人員的編制和參與的社區(廖億美，2009：93)。

¹² 2007 年藝術行動總支出為 7 百萬元，重點社區金額為 2416000 元，一般駐村為 1911000 元，紀錄片與成果專輯出版發行費為 1043000 元(陳國章，2011：119)。

3.1.2 「2007年：讓土地長出藝術，讓藝術豐富社區」

經費挹注與規模的擴大

藝術行動計畫入圍台新獎激勵了嘉義縣文化局及策展團隊的信心，因此在文建會的支持與經費挹注下，2007年環境藝術行動規模幾乎是2006年的兩倍；除了增設執行統籌並多了六個社區助理以及兩位攝影紀錄之外(林純用，2009b：82)。藝術家人數更多達三十多位，他們在這一年的身分背景更為多元，含括：影像、聲音、文字、網路、繪畫、雕塑、舞蹈、表演、教育劇場等，還涵蓋不同專業的實務及理論者，如文史工作者、社區建築師，以及不同背景的研究生。分別進入以山、海、平原為劃分，橫跨十個鄉鎮的十三個社區進行歷時一至四個多月不等，一連串的創作與互動關係(吳瑪俐，2007b：10)。

藝術作為多元開放的多層次學習平台

除依循2006年藝術行動的操作方式，在駐村開始之前辦理兩場對內的藝術家會前會之外，由2007年的架構中可以發現，有幾點不同於以往之處；首先，因2006年為藝術行動第一年，還處於未知的實驗狀態，而在考慮到應讓這兩年所實踐的過程讓更廣大的社會看見，並且有所保存累積之後。2007年時在經費的支持下，除了在網路上架設部落格之外，也於民雄廣播電台日式招待所成立了工作站，不僅作為行政之用，也作為藝術家與居民交流的中心以及藝術家彼此學習的場所；例如在行動過程中，意圖讓整個活動得以階段性討論與沉澱而舉辦的三場論壇¹³，其中一場也在工作站進行；同時也邀請了許多人到工作站專題演講、紀錄片播放等；另一方面，工作站也是與更廣大的社會連結、交流學習的地方—其他團體的參訪，以及行動結束後所辦理的藝術行動文件成果展也在這裡舉辦。由此看來，藝術行動並非以藝術家為實踐的中心，單單看重「藝術家與居民」之間的學習，而是如同吳瑪俐所期待的—以藝術創造多元開放、多層次的互動與交流平台(吳瑪俐，2007b：167)。

¹³ 三場論壇分別在義竹東後寮、梅山鄉太和社區及民雄工作站舉行。

為何藝術?—設定議題並以團隊進駐

我們不僅希望透過藝術，讓參與者可以在行動過程裡相互學習、自我發現與共同分享。也期待，透過環境藝術行動，把與社區居民、與生活、與土地的深刻對話，形塑為一個人與土地的論壇(吳瑪俐，2007b：10)。

基本上，2007年藝術行動依循著2006年的模式，同樣以藝術做為學習平台的想法出發，同樣以「藝術家變成居民、居民變成藝術家」這個互為主體的概念作為行動核心；但非常不同的是，經過之前一年摸索出的經驗和各界的迴響，讓嘉義縣文化局和策展單位對於藝術有更多的期待，希望藝術家進入社區可以深根、培力的意味也更濃厚。這點由吳瑪俐當時所設定的目標可以看出：

- (一)透過藝術讓地方及人的故事被聽到。
- (二)透過藝術呈現地方的問題意識。
- (三)透過藝術打開一個公共討論的空間。
- (四)透過藝術把青少年與老人跨世代聯結。
- (五)透過網路聯結嘉義的移民經驗(吳瑪俐，2007b：10)。

基於對藝術的期待，IV3在策展論述中指出：「我們認為我們有必要回歸土地，重新由土地出發，讓藝術豐富社區，讓土地生長出藝術，形塑出具有社區特色的藝術(陳泓易，2007：12)。」在這個脈絡下，2007年的口號與宣示是去年的延伸，由「讓藝術家變成居民，居民變藝術家」轉變為「讓土地長出藝術，讓藝術豐富社區」。而促使策展團隊看法與目標更進一步的另一個脈絡，來自於2006年藝術家駐村時所累積的經驗與疑惑，筆者將之整理為以下二點：第一個是因2006年時將主要力氣花在梳理人際關係上，故而忽略藝術家進入社區後藝術家的完成度，以及藝術與社區真實需求是否契合的問題(林純用，2008：95)。第二個則是因時間與經費限制，大部分駐村藝術家只發展到與居民交流互動，但無法針對互動中產生的議題做完整的作品計畫實現(陳國章，2011：100)。

事實上，在進入社區時常有些感觸，為什麼社區總是老人家居多，還

有許多小學面臨廢校問題，其它如農業加入 WTO、外籍配偶及隔代教養等等。而我們在面對這些農村很實際的問題時，卻顯得相當無力(林純用，2008：93)。

藝術的完成度、社區真實需求、真實的面對社區議題時藝術能做什麼?在這些觀察與發問下，2007 年文化局與策展人將重點放在社區議題的討論或創造之上，同時也期望藝術家與社區的互動能夠與真實生活結合(IV2-A-3)。因此希望針對社區的不同屬性；在社會性與藝術性兩者兼顧之下研擬駐村計畫，在參與的社區之中選擇了四個具有議題發展潛力的社區，各安排一位招集人，而招集人底下又各有人數不定的藝術團隊(從三個人到七、八個人)及一位助理，協助招集人以各自不同的學術背景，完成策展團隊預設的議題(林純用，2008：95)。此外，文化局也要求藝術家必須幫社區開辦藝術工作坊，帶領社區居民玩藝術以鬆開社區的想像，調整居民的自我看待。

那另外一方面，我們也要求藝術家要為社區開辦一些藝術工坊，不是教社區創作喔!我們不是期待說，你去社區開辦繪畫班阿~美術班~不是這樣，你要去帶社區玩藝術。[...]通過這種，相互認識、相互浸入、相互理解的這些過程，就是要打破原來這種外來者跟裡面的人、藝術家跟居民的這些界線，讓它模糊嘛![...]也許居民對社區、對人、對藝術的想像會鬆開(IV1-A-3)。

這四個議題社區分別為：大埔鄉的大埔、永樂、西興、茄苳社區等，以曾文水庫、水源保護、產業發展等為題；梅山鄉的太和社區以茶文化與茶產業為題；中埔鄉鹽館社區以族群的歷史面向為題；義竹鄉的東後寮社區以舊聚落保存為題。其他則延續 2006 年藝術家駐村的形式，分別有：阿里山豐山社區、水上鄉塗溝社區、六腳鄉新厝社區、東石鄉四股社區、新港文教基金會、民雄鄉的環境藝術工作站¹⁴(陳佑琳，2010：30)。

2006 年做完藝術家駐村的時候，那時候的策展人吳瑪莉，開始跟我們講說[...]我們有沒有可能去談比較深入的、在地的議題?所以那時候就已經開始談[...]開始會在不同的社區裡面設定不同的議題，所以在山區裡面我

¹⁴ 參閱附錄表格 2，2007 年藝術行動架構

們會設定茶產業這樣的一個議題。然後在海區那時候我們有設定一個環境藝術的議題，都有不一樣的議題設定。所以是從 2006 年那時候[……]開始比較會有比較清楚的藝術行動，藝術切入，但是就是說帶出比較具體的社會行動(IV1-A-30)。

另一方面，在社區的徵選上，除了延續 2006 年以問卷的方式公開徵選外，另一個更為重要的工作便是實地訪察，這項工作主要由文化局來執行。因為地方首長從資源分配上的考量，希望參與藝術行動的社區盡量不要重複(林純用，2009b：79)。因此，豐山、茄苳、塗溝社區便是文化局通過不同方式，綜合了上級要求及文化局本身的業務考慮所保留的三個社區(林純用，2008：91)。

3.1.3 「2008 年：進化中的藝術與生活」

政治與計畫的轉向－後續效益的期待

北回歸線環境藝術行動從 2005 年的藝術節形式，2006 年的藝術家駐村計畫，到 2007 年的重點社區投入(2008 年環境藝術網站)。2008 年的藝術行動關注的是議題的擴大與後續的效應。此時活動的整合或者之前所注重的駐村互動過程對於策展團隊而言已不那麼重要，最主要的原因是將藝術節慶轉化為藝術家駐村的主要推手，文化局長鍾永豐即將到任。也因此 2008 年是藝術行動的最後一年，鍾永豐及策展團隊期待在這一年可以做出一些成績，在這樣的設想下藝術行動的焦點便轉移至活動的後續效應上(IV1)。

2008 年藝術行動從六月底進行到十月底，共四個月。採取了綜合問卷調查、公開說明及社區參訪等方式來遴選社區。另一方面，這年的行動少了一位總策劃人¹⁵，改採三位策劃人各自策劃其所負責的區域，在不同的空間與時間發展，並試著打破鄉鎮或社區的框架，規劃為三大塊，從地景差異的「山」、「海」、「平原」等多元空間中，分別導入不同的藝術企圖；以茶文化進駐山區的梅山鄉的瑞

¹⁵ 這一年策展人吳瑪俐和 IV3 已退出藝術行動。

里、瑞峰、太和等三個社區；以殼貝地景藝術行動論壇在海區的東石、布袋來辦理；以藝術家駐村的形式在民雄鄉的福興、西昌、文隆及大埔鄉永樂、西興等五個社區進駐¹⁶(林純用，2008：92)。2008年環境藝術行動延續把藝術節慶轉型為服務學習的理念，邀請藝術家駐村。依循「生活就是藝術」的理解除了不同類型的國、內外藝術創作者（影像、聲音、網路、繪畫、雕塑、教育劇場、生態藝術等），還涵蓋不同專業的實務及理論工作者(ibid：95)。

在茶文化藝術進駐的部份，由張元茜策劃了一場愛上茶山的品茶人/藝術家駐鄉計畫，除在梅山鄉瑞里社區、瑞峰社區及樟樹湖地區與製茶人產生互動之外，亦會於民雄的日式招待所來進行「一期一會」的茶文化交融。在蚵貝地景藝術方面，由台大城鄉基金會的蔡福昌主持前期規劃，包括藝術家的召集與進駐，國內外專家學者的參與及討論，進而在東石與布袋地區遴選出適合的區域來發展未來如何利用棄置蚵殼轉化為藝術地景的可能。在藝術家駐村的部份，由計畫主持人曾文邦邀請不同領域的藝術工作者分別進駐於民雄鄉的福興社區、文隆社區及西昌社區、大埔鄉的永樂社區與西興社區等五個社區。在社區行動學藝計畫，則以行動畫室的方式進入去年參與的社區。不同於2007年在行動進行過程舉行的三場論壇與對話。這次的對象是社區居民，在參與的社區之中，以行動學藝的流動概念，不定期的由不同的社區及駐村藝術家來主導辦理學習講座或觀摩課程，期待建立起不同社區之間的交流機制（2008年環境藝術行動網站）。

三年藝術行動架構的彙整

計畫名稱與年份	2006年環境藝術行動	2007年環境藝術行動	2008年環境藝術行動
計畫總金額(主要經費來源：文建會)	四百萬元	七百萬元	五百二十二萬四千元
執行期程	2006年7月至10月14日(約三個月)	2007年7月至12月31日(約6個月)	2007年7月至12月31日(約6個月)
改變原因	除外部條件支持，文化局長鍾永豐與協同策展人IV3基於對藝	在2006年的經驗與基礎上，策展團隊因思考行動經驗的的累積	因策展、協同策展人的離場故而無總策展人，改以3位招集人

¹⁶ 參閱附錄表格3，2008年藝術行動架構

	<p>術節的反思和社區營造僵化的觀察，而思考將藝術與社造合而為一。在此脈絡下，結合策展人吳瑪俐期望讓專科化藝術回到日常生活實踐的想法，由社群藝術的理路出發，設計架構並提供情境條件，安排藝術家駐村。</p>	<p>和社會效益，故而增設民雄工作站。另一方面，在藝術的完成度、社區真實需求、真實的面對社區議題時藝術能做什麼?這些觀察與發問下，文化局與策展人將重點放在社區議題的討論或創造之上。</p>	<p>負責各自區域之外。因文化局長鍾永豐即將到任，所以行動不同於過去對過程的重視，轉變為重視計畫的後續影響。</p>
計畫名稱與年份	2006 年環境藝術行動	2007 年環境藝術行動	2008 年環境藝術行動
行動論述(概念)與目標	<p>藝術家變成居民，居民變成藝術家：互為主體所期待的有以下三點，1、改變居民和藝術家，同時改變兩者在藝術行動中參與的位置。2、期待藉由主體互換的過程，兩者能透過異己，重新看見自己的反身性。3、期望打破藝術家與居民之間的界限並改變兩者的關係，促使他們透過相互理解、相互認識的過程認同彼此的主體性，進而建立信任關係，也因信任而願意彼此尊重、理解進而不分彼此共同行動。</p>	<p>讓土地長出藝術，讓藝術豐富社區：與2006年互為主體概念的期待相同，但有更明顯的培力意味。</p>	<p>進化中的藝術與生活：基本架構的期待與2006年相同。但因招集人和地區條件差異，3個區域的做法與目標都不相同。</p>
預期效益	<p>在策展團隊對藝術可能性的認知與信任下不預期成果。互為主體在這一年可以被視為一種態度的提倡。</p>	<p>雖論述中指出不預期成果，但因以團隊進駐並設定社區議題，故而有成果的期待。</p>	<p>重視後續影響效益，因此有明顯的目標導向。</p>
參與社區數	10 個	13 個	15 個

參與藝術家人數	17 位	33 位	60 位
計畫進行方式	由策展團隊媒合藝術家與社區，安排藝術家駐村；其中大部分社區從頭到尾都由同一位藝術家進駐，小部分社區以不同藝術家交替進入執行。	由策展團隊媒合藝術家與社區，安排藝術家駐村；其中有 4 個社區由策展團隊預先設定議題，並增設招集人，以藝術家團隊的方式進駐。其餘社區的藝術家則 1-3 位不等。	因策展人與協同策展人的離場，這年並無總策展人，而是改採由 3 位招集人(近似策展人)分別負責 3 個區域及媒合適當的藝術家。此外，增設行動學藝建立不同社區的交流機制。
三年藝術行動相同之處	1、時間限制：皆是短期計畫的形式。 2、互為主體：互為主體概念與期待是三年藝術行動的核心。 3、藝術家駐村：操作方式都為藝術家進駐社區。		

表 3-1 三年藝術行動架構彙整，表格來源：本研究整理繪製

透過上表整理之後可以發現，三年藝術行動雖逐年演進而有些微差異，但其實都建立在 2006 年的基礎之上。除了由改變原因以及預期效益中可以再度看到，鍾永豐(公部門)在其社會位置上做為能動者所扮演的關鍵性角色之外。上表也顯示，在藝術行動這個將藝術與社區營造結合的嘗試中，因依循藝術節的脈絡，時間是最基礎的限制；其操作是在有限的時間下，以互為主體概念與期待為計畫核心，藝術家駐村為主要進行方式，成果的預期與不預期則是變項。而藝術家駐村過程與行動架構間的關係，除了最為基礎的時間限制外，互為主體的概念與期待，以及策展團隊對成果的看法是影響藝術家行動的主要關鍵，故筆者試圖闡述在互為主體框架、成果的預期或者說議題的設定下，藝術家角色和作為如何被期待與考驗。

藝術家成為新型態藝術家

2006 年藝術行動雖不預期成果，實際上「藝術家變成居民、居民變成藝術家」這個互為主體的口號對於參與行動的藝術家而言便是最大的考驗；儘管吳瑪俐指出：「藝術行動邀請藝術家進入社區，不是為了大家畫畫、攝影、雕塑、舞蹈、音樂等技藝學習，也不是為了幫忙所謂的美化環境，而是為了相遇過程中的相互激發(吳瑪俐，2007b：166)。」

但策展單位對藝術家的挑選和對藝術家的期待：希望藝術家能夠協助社區居民用不一樣的眼光去看自己的生活世界(吳瑪俐，2006：7)、鬆開社區居民原有的觀念(IV1-A-26)，甚至也期待藝術家成為陪伴社區的夥伴。這表示無論駐村最終呈現為何，過程中都必須有居民的參與。除了將藝術家由原本的創作環境挪移至社區這個場域的同時，也迫使他必須轉換自己的角色，甚至扭轉以往所認知的藝術；在過程中，藝術家必須調整自己的位置以及創作模式，進而轉變為以溝通為出發、以公共利益為依歸，協助社區居民以不同的眼光觀看自己的生活環境，甚至切入社區議題並提供社區動能等等。如同吳瑪俐所述：「進駐社區的藝術家本身也在學習，學習如何主客互動，如何透過藝術對話，如何與人與環境聯結，如何穿梭在複雜的人際網絡，如何找到議題焦點等等(吳瑪俐，2006：7)。」

從某種程度上來說，透過藝術行動這個對話性架構，不同專業領域甚至在個人工作室中的藝術家在公共領域中的角色被重新定義並賦予責任，主體互換事實上改變的是藝術家的參與位置和既定思考、操作模式；他們被暫時轉化成為了Lacy 所說的「行動者(或稱新型態藝術家)」，而不單單是進入社區。

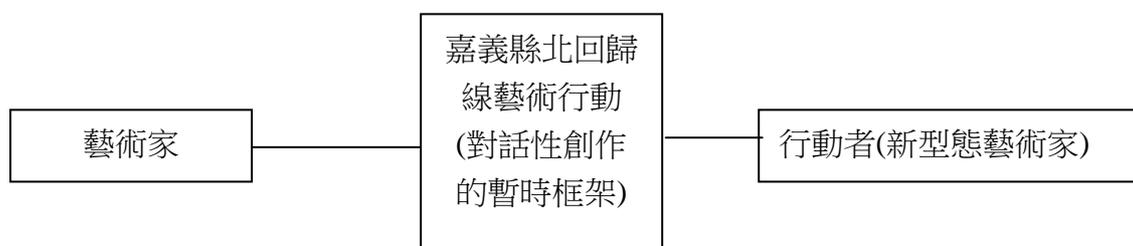


圖 3-2，藝術家角色轉換示意圖，圖片來源：本研究繪製

議題設定之後

另一方面，2007 年後藝術行動試圖談論社區議題這個發展，如同廖億美所述：「這個思考突顯的是，藝術進入社區不僅是如何藝術的形式問題，更是隱含在這個行動最核心的提問：為何藝術？」(廖億美，2009：94)。在筆者看來，以團隊進駐並設定社區議題的實踐，或許可以將之視為藝術行動更進一步回應「總體藝術」—試圖讓藝術回到日常生活的理念延續；以及 2006 年互為主體期待的進階。雖然鍾永豐指出：「過去我們都太在乎成果會是什麼，因此會不耐煩。這

兩三年我學習到，對這東西要有耐心，細緻並保持謙卑，不去在乎成果。當我們把成果會如何放一邊時，過程才會真正豐富，才會真正開心(鍾永豐，2007:174)。」但以藝術介入具體生活場域，面對現實社區議題的複雜困境，甚至期待結盟成夥伴關係，共同為真實的困難找到解決的出路時，所謂的「不預設成果」便立刻縛上了目的先行的沉重(廖億美，2009：94)。

2006 就是這樣做嘛!那時候完全開放沒有預設，然後得到比預期還好的成功。可是 2007 那時候呢!我們反而是相反，期待有具體的效果出現，所以就是說海邊要去做布袋，然後就是說平原就是塗溝嘛，然後山區就太和(IV3-A-4)。

相對 2006 年不預期成果和互為主體的口號提出，在具體社區議題的預設與期待下，對於藝術家來說，進入社區不再只是單純的「態度」，而是必須面對各種考驗例如：如何與社區共同面對議題?如何溝通互動並建立夥伴關係?藝術如何成為問題的出口?甚至藝術家團隊之間如何互動合作等等。就如同廖億美所述：「當「如何藝術」與「為何藝術」的問題不再是抽象的原則與承諾，而是一個個具體的、複雜的、細緻的處境與課題時，藝術家與社區之間、藝術家與藝術家之間、以及各種關係之間便有了因為期待與預設所產生的張力與壓力(廖億美，2009：94)。」

從上述藝術家和行動架構的關係釐清，我們更能理解藝術家在何種情境下工作。而在下兩個小節中，筆者透過訪談與文獻回顧還原場景，首先以策展團隊、藝術家為主要對象建構與描述兩年太和藝術行動經驗，諸如：茶議題如何產生、策展團隊的認知與期待、社區與藝術家如何被挑選與媒合、社區的條件與期待、藝術家未進入社區的想像、面對真實社區與議題如何思考互動形式、藝術家在駐村期間所遭遇的困難、在過程中的收穫與學習等等。另一小節，筆者則以居民為主體，找出社區經歷四年互動過程的改變。

3.2 太和社區藝術家駐村 2007-重視過程

3.2.1 2007 年茶議題的設定與策展單位的期待

梅山鄉太和村昨天舉辦中秋聯誼活動，阿嬤炊發糕、婆婆媽媽們搓湯圓，都是早年山區難得享用的點心；晚餐「一家出一菜」、鄰居們歌唱聯誼，是太和社區數十年來難得的盛會。太和村是阿里山高山茶主產地，村民平日都忙著茶園管理、製茶，很少舉辦全村聯誼，這次藉著社區營造計畫舉辦中秋聯誼，老中青三代 300 多名村民興奮地聚集，各家也帶來拿手料理一起享用，會場還有泡茶區、竹藝展示等，讓村民展現絕活。嘉義縣文化局長鍾永豐表示很喜歡太和村，很難想像山區有如此活躍的村落，且全村每個階層都參與，他希望將來的「藝術家駐村計畫」將太和村納入(謝恩得，2006)。

太和社區能夠加入嘉義縣北回歸線環境藝術行動除了因「阿里山有一半的茶葉在梅山，然後梅山有一半的茶葉在太和，所以太和是代表性的社區(IV3-A-5)。」之外，也與當時擔任文化局長的鍾永豐有很密切的關係；而茶議題的設定源自他對於阿里山茶區文化的認識與期待：鍾永豐認為阿里山茶區的發展並未形成一個主體；但這幾十年來阿里山茶區卻也不是一無所有而是有所累積，只是社區還未意識到罷了。同時，也因為茶葉的品味往往受到茶商與既有市場的侷限，因此茶農對自己的茶缺乏信心，甚至不生產屬於自己的品味。而他期望能夠協助形塑阿里山茶區的主體，讓各個社區的茶文化有更大的差異、有更多的可能。另一方面，除了希望社區能夠長出屬於自己在地的茶文化形式之外；他從生態的觀點，期望太和社區茶園土地的超限利用以及慣行農法使用肥料、農藥所造成的土地破壞情形能夠有所改善，轉變為自然農法或者健康茶園。希望居民能夠以較生態、永續的觀點來面對自己的茶園。因此基於以上幾點，安排了藝術家進駐與居民一起玩藝術，試圖藉此鬆開社區居民對於茶文化的想像，讓社區看到不同的茶文化和可能。

[...]在太和那一代的茶葉說直接一點[...]那邊的茶園其實都是超限利用。[...]那其實是一種很難再永久維繫的一個產業啦！[...]那時候我就想

說，有沒有可能讓藝術家進入茶區？[…]長遠的目標是希望說，居民可以用比較生態的觀點、比較永續的觀點，來面對他們的茶園。[…]所以想說，有沒有可能讓他們先慢慢接觸藝術[…]讓一些對茶有熱情的藝術家可以去跟他們玩藝術，然後鬆開他們對茶文化的想像(IV1-A-4)。

而策展人吳瑪俐則是認為，茶農在種植、經營上原本便有一套深層、細膩的文化內涵，只是並未有人協助引導，使之成為更細緻的形式展現。同時她指出，藝術進入並非藝術植入，而是將藝術、藝術家作為媒介，透過互為主體的過程協助茶農將自己的生活經驗發展出屬於自己在地的文化藝術內涵。

[…]其實當種茶、賣茶，本身就是一種文化。當在做這些事情時一定會有一些觀察，例如春、夏、秋、冬的變化。那這個東西能不能成為一個文化內涵。就是種茶、喝茶，不是只是喝茶，而是說在喝茶裡面其實是有很多東西可以發展出來變成更精緻的東西。[…]我並不是要把我們這些美術學院學的藝術帶進來，而是比較像是一個媒介，去協助他們，透過他們的生活經驗去發展自己的文化藝術內涵，這是我所想的[…]不是帶一個外來的藝術進來，而是去幫忙，看看他們有沒有可能更細緻的回去看看自己生活文化的現象，然後發展屬於他們的文化藝術(IV2-A-3)。

藝術家的挑選

從計畫架構的脈絡敘述可以得知，藝術家進入那個社區並不是由藝術家決定，而是經過策展團隊和公部門討論過後的結果。在某種程度上，藝術家有點類似「派遣式藝術家」，在經過兩次會前會的職前訓練之後，便被丟到社區裡面實習。而太和社區在山、海、平原的劃分中屬於「山」的社區之一，藝術行動設定關注的議題是茶文化，並以團隊的方式進駐，進駐的人員挑選與策展團隊所想像的茶文化形式有關。

OK!有一些人教你去認識陶跟土的關係，然後有人去教你用山區的植物去做植物染，有山上去教你們做木工…就是說你怎麼去用山區的這種[…]到處都是的這種木材去做我們的這種…茶桌，然後也有設計師上去幫你…引導他們去看他們怎麼比較有自己比較舒適的茶空間…其實都是想建立吼…屬於比較在地的茶文化的一種形式(IV1-A-12)。

另一方面，雖然策展團隊在藝術家的挑選上有其設想，但並未將藝術家視為提線木偶亦或工具性的介入，而是給出大方向：期望讓社區可以體驗不同的茶文化，看見更多可能。但實際互動以及更細節的構想則由藝術家自行決定。在這樣的脈絡下，當時進駐的人員包含：招集人 IV3，加上四位藝術家分別是 IV5、IV5-W 夫婦、IV4、IV16，加上執行助理陳佑琳。

基本上公部門把事情交給策展人以後就沒有再來干涉，那其實策展人她來跟你溝通幾次知道你要做什麼以後，她也不會再找你，只要知道你有按照你的進度。不過有什麼問題是可以去找策展人啦！我是不知道其他人的狀況，不過我是沒有去找過策展人啦！所以沒有所謂溝通的問題（IV5-A-54）。

藝術家	背景與專長	駐村經驗	參與動機與媒合
IV3(招集人/協同策展人)	當時任教於南華大學。	參與過 2006 年藝術行動，進駐來吉社區。	本身對茶有相當大的興趣。
IV5、IV5-W 夫婦	居住於嘉義縣竹崎鄉，擅長陶器製作與茶席布置。	參與過 2006 年藝術行動，進駐紫雲社區	策展單位指派 (IV5-A-1)
IV4	太和的女婿、也是策展人吳瑪俐的學生，所擅長的是創意木工 (IV4-A-9)。	無	因老師的委託，同時也是老婆的故鄉，本身也想嘗試看看。(IV4-A-1)
IV16	專長是繪畫與攝影。	無	由台灣水人員媒合。(IV3-A-14)

表 3-2，藝術家背景與參與動機，表格來源：本研究整理繪製

3.2.2 藝術家進駐的脈絡-社區的期待與工作坊時間表

經過訪談及下表(藝術家駐村工作坊時間表)之整理後筆者發現，雖然名為駐村，但實際上藝術家並不是每天住在社區裡。另一方面，工作坊的時間與內容是駐村開始之前便已排定好的，時間與內容的確定關係到諸如：藝術家自身行程

的安排、藝術家使用社區互動場地是否與社區時間衝突、讓社區了解住宿和工作坊時間、利於活動的準備、也讓攝錄影師了解拍攝的活動時間等等。¹⁷故而工作坊內容排定之後便不會調整，但時間則可能因颱風等其它因素易期。而當初將工作坊時間其中在 7、8 月除了因暑假期間學童較多之外，也與社區的採茶作息有關；夏茶較少人採製，因此有較多茶農有空閒時間參與社區活動，而到了 9 月則是秋茶採製的季節也較為忙碌。但無論是哪個月份，因產業和生活習慣，太和社區居民基本上都是晚上較有空閒時間。而在駐村藝術家開設的工作坊中，IV5、IV5-W、IV3 所用的時間是晚上，IV4 與 IV16 開設的時間則是白天。

每個人在的時間不太一樣，他們還是都有時間性。基本上像我們都是兩到三天或一個禮拜嘛！但是我們的兩天、三天跟另外的藝術家兩天、三天不太一樣，時間剛好都錯開(IV5-A-38)。

我本來理想的狀況當然就是住在那裡，住一兩個月。可是因為我有老婆有小孩阿！所以會有困難，就變成每個禮拜這樣跑。變成去那邊待兩天或三天然後再回來(IV4-A-14)。

對阿！因為那時候有一個時間，然後要招集人來上課阿！這些課是進去之後排的，比如說我要做茶具、我要做木工，他們才能抽空來參加阿！山裡面每個人都住很遠，所以不能說臨時找一找，都要時間。有從奮起湖從豐山過來的，所以一定要有一個時間，那這些課程是原本就排定好的(IV4-A-35)。

在社區裡絕大部分的溝通對象是理事長(IV5-A-41)。上課的時間一定事先都說好了，就是你有一個時間表阿！然後什麼時候要做什麼事情，這個一開始駐村以後就要把那個時間設計出來。在了解社區以後，跟他們開始做一些溝通，然後有一些想法以後，就要把那些東西談出來阿！自己的時間也是要有一個，怎麼進行，然後社區也要了解你想做一個什麼樣的活動，定一個時間。譬如有一些大的活動需要事先籌備還是需要準備東西，還是要有時間性，這樣才夠讓他們把東西事先規劃好，這就考驗藝術家的能力(IV5-A-42)。

¹⁷時間表並不是一定的，而可能隨著天候或其它突發狀況而改變。

日	一	二	三	四	五	六
7/15 太和駐村說明會	7/16	7/17	7/18	7/19	7/20	7/21
7/22	7/23 IV16 工作坊 (室內課程)	7/24 IV16 工作坊 (室內課程)	7/25	7/26	7/27	7/28
7/29 IV5、IV5-W 工作坊(染布)	7/30	7/31 IV4 創意木工 工作坊	8/1 IV4 創意 木工工作 坊	8/2 IV4 創意 木工工作 坊	8/3	8/4
8/5 IV5、IV5-W 工作坊	8/6	8/7 IV16 工作坊	8/8 IV4 創意 木工工作 坊	8/9 環境藝術 論壇第一 場	8/10	8/11
8/12 IV5、IV5-W 工作坊(茶 碗)	8/13 星空涼風喝 茶聊天-場 次一：土壤	8/14	8/15 IV4 創意 木工工作 坊	8/16	8/17	8/18
8/19	8/20	8/21 IV16 工作坊- 戶外課程 a IV5、IV5-W 工 作坊(原定 19 號因颱風改 期)(茶碗)	8/22 IV4 創意 木工工作 坊	8/23	8/24	8/25
8/26	8/27	8/28 星空涼風喝茶 聊天-場次 二：茶器之釉 料 IV16 工作坊- 戶外課程 a	8/29 IV4 創意 木工工作 坊	8/30	8/31	9/1

日	一	二	三	四	五	六
9/2 IV5、IV5-W 工作坊(茶海)	9/3	9/4	9/5	9/6 環境藝術 論壇第二 場。(白 天) IV5、 IV5-W- 掬 一碗百年 秋光茶會 (晚上)	9/7	9/8
9/9	9/10 太和藝術採 茶行動	9/11 太和藝術製茶 行動	9/12	9/13	9/14	9/15
9/16 IV5、IV5-W 工作坊	9/17 星空涼風喝 茶聊天-場 次三：茶湯	9/18 IV16 工作坊- 戶外課程 b	9/19	9/20	9/21	9/22 藝術行動 成果發表 記者會
9/30 IV5、IV5-W 工作坊	10/1 IV16 工作坊 - 公共彩繪 課程 I	10/2 IV16 工作坊- 公共彩繪課程 II	10/3	10/4 環境藝術 論壇第三 場	10/5	10/6
10/7	10/8	10/9	10/10	10/11	10/12	10/13 太和成果 展茶會
10/21	10/22 星空涼風喝 茶聊天-場 次四：茶樹 與茶園	10/23	10/24	10/25	10/26	10/27
10/28	10/29 星空涼風喝 茶聊天-場 次五：培火	10/30	10/31			

表 3-3 太和藝術家駐村時程表，表格來源：本研究整理繪製自 2007 年藝術行動網站

從表格的整理及訪談中，筆者發現一件令人訝異的事，太和藝術家駐村說明會的日期是 7 月 15 日，而第一次拜訪社區的時間是 7 月 7 日，也就是說，藝術家們必須在這短短 9 天中了解社區的想法並與社區溝通，將工作坊的內容與時間通通敲定，也確實如同 IV5 所述，這對藝術家而言是很大的考驗。



圖 3-3 2007 年太和社區藝術家駐村說明會，圖片來源：嘉義縣 2007 年北回歸線環境藝術行動部落格

2007 年 7 月 7 日，是藝術團隊幾位成員第一次與太和社區接觸的日子，由招集人 IV3、執行統籌林純用，協同藝術家 IV5、IV5-W，執行助理陳佑琳一起拜訪社區。拜訪對象除太和社區理事長郭芳源、夫人鍾寶琴、副理事長許誠賢之外，也包含了前理事長鍾仁澤以及太和清心茗茶產銷班的班長郭俊麟。而主要的目的除了解社區需求之外，尤其是詢問太和是否有適合藝術家與居民互動的地點。在第一次拜訪理事長時，他建議了太和清心茗茶產銷班做為藝術家團隊與社區互動的場所。¹⁸另一方面，在團隊初步與社區溝通之後發現，他們的期待是希望藉由藝術家駐村行動，形塑太和茶文化，對茶產業有所助益。(蔡江隆、吳淑惠 2012) 而這個要求，其實指的是：希望藝術家在既有的茶產業體制下，協助行銷、包裝，讓茶葉賣的更好(IV9-C-3)。社區的期待，對藝術家而言造成相當大的衝擊與壓力，也與藝術家原先期待有好的互動的想法有很大的落差；策展單位要求藝術家開設工作坊與社區一起玩藝術，期望藝術家打破居民原本對茶文化的既定觀念，且在計畫開始前也要求藝術家必須傾聽和了解社區需求來開設工作坊(IV4-A-13)。

¹⁸當時的互動場地是在太和油車寮的清新茗茶產銷班，而藝術家住宿地點除 IV4 居住太太的娘家之外，其餘藝術家皆居住在社區發展協會理事長的民宿(IV3-A-7)。

但在了解到主要溝通對象，發展協會理事長期待的是觀光、包裝行銷之後，藝術家又如何設計工作坊呢？筆者選擇三位藝術家作為主要對象；招集人 IV3、藝術家 IV5 及 IV4，分別敘述他們的參與動機、未進入社區前的想像、對社區期待的看法、工作坊的設計、駐村時遭遇的困難、整場活動下來的學習等等。

3.2.3 藝術家的社區實踐

創意木工－IV4

IV4 對於駐村有一些期待，希望「嘗試看看真正進入社區…然後看藝術能夠發揮到什麼樣的影響(IV4-A-5)。」因此在行動開始之前並沒有預設目的以及預設工作坊的內容，打算先聽社區的需求在做決定。因為他認為「若站在藝術的角度來看，最好先不要去預設立場，看看會產生什麼樣的結果，而這需要雙方的互動。假如成為功課的話，大概也不是藝術(IV4-A-7)。」雖然理想很好，但在實際進入社區之後便遇上許多難題，原本他設想從環境改善這個面向切入，但發現「這些東西，第一需要材料，第二需要人力，第三需要時間(IV4-A-14)。」加上家庭狀況不允許，因此作罷。而第二個構想是想為居民的家中或花園做改善，但也覺得這會出現「做你家？阿他家勒？(IV4-A-14)」的聲音。

[...]那時候我們常常會有一個問題卡住，就是，社區居民是誰?!比如說今天只有一個社區居民來跟你互動，是他嗎?還是他背後那 99 個人?你要為了誰?!為他嗎?那別人講話勒?呵，所以我到後來發現我好像什麼事情都不能做(IV4-A-33)。

最後，因為他所溝通的對象和面對的群眾，在了解社區想要的是觀光或做東西來賣之後將工作坊調整成單純教授居民用木工或竹編做生活用品和產業 DIY。然而，這樣的發展與當初設想的「好的互動」相較之下有非常大的出入。

到後來變成說，好！你有興趣來上課的，我就教你怎麼做生活用具阿！時鐘阿！或者說茶澤阿！或者是小東西、小人物、裝置什麼的。或者說我教他們做木筆阿！比如說他們做觀光有沒有？老人家來可以在那邊做產業DIY，我是教他們那個。比較走在觀光需要的部分，因為主要是那些來參加的成員，想說看能不能做一些手工藝然後旅客來可以(賣)(IV4-A-14)。



圖 3-4 創意木工工作坊過程、圖 3-5 成品之一，圖片來源：嘉義縣 2007 年北回歸線環境藝術行動部落格

在駐村期間，IV4 等幾位藝術家也曾和社區發展協會理事長及幾位幹部討論過要做兩個和環境美化有關的議題，一個是「長鬃山羊」的入口意象，一個是茶廠改良計畫。¹⁹茶廠改良計畫是接續他的第二個構想，因家戶的環境美化較容易造成爭議，因此打算選擇一個茶廠當作示範點，進而推廣至其它茶廠，當時以郭俊男先生的「青益製茶廠」作為一個示範點。

長鬃山羊的話是上完課之後我們的討論(IV4-A-36)。[...]我是想說，因為他們一直要做觀光，做一個意象嘛！[...]那當然這樣就會有掙扎嘛！因為這個東西對我們來講比較簡單！可是這個東西又流於通俗，而且我們藝術介入社區的概念又可能變不見了，變成好像說做一個工程，然後請當地人來參與。所以後來就又放棄了這個想法(IV4-A-21)。

因為他們要走觀光路線，觀光客來買茶會看茶廠的整體設備或衛生條件好不好。那時候會想說，茶廠也是觀光的一部分，所以要把它弄一下[...]會討論出來就是說，我們想做環境美化這部分，因為環境美化的部份家家戶戶比較難做到，所以就想找一個茶廠當作示範，然後推到其他的茶廠(IV4-A-51)。

¹⁹ 這兩個計畫後來都因為某些原因沒有執行。

對於 IV4 來說，做一個入口意象或者說公共藝術雕塑是容易的，因為這是過去熟悉的方式，但在藝術行動這個框架內，卻不得不改變原有的方式而充滿掙扎。雖然如此，IV4 卻也因工作坊意外的連結了太和國小的主任而受邀到國小上創意木工課程，在這裡有了意外的收穫，從小朋友身上，他發現了創意木工的精神。

對!那是意外插曲。太和國小其實也是居民，剛好學校老師有這個需要，所以就協助他們上木工課這樣。那時候是主任需要來找我，阿我就說好阿!就去上這樣。阿我覺得小孩子的自由度還有配合度，可能沒有雜事啦!所以就狀況比較好(IV4-A-23)。

在這整個駐村過程裡，透過進駐社區，面對真實的生活場域與人互動，IV4 認知到理想與現實的差距。在尚未駐村時原以為山上的木頭、木板等材料應該很多，卻沒料到這些材料居民大多是到嘉義市購買。在駐村過程裡，除了材料是個難題之外，天候、機具等也都是問題(IV4-A-12)。但對他而言，最大的困難是「如何面對別人」以及「時限性」。

[...]主要是人的問題...人的問題就是我們怎麼去面對別人阿...比如說，面對經費來源的人、面對文建會、面對文化局、面對居民、面對理事長...那你怎麼去做對自己、對各方都有交代的事情(IV4-A-48)?!

那我們當時進駐，因為我是第一次，IV5 大哥他之前有參與過，所以有一個模式，我沒有，所以我會游移，就慢慢調整；你這樣的想法好像也對，你這樣的做法好像也需要，那邊也有需要，所以就變成在很有限的時間裡面要做出一些事情，所以變成說，我沒有調整的很好。所以後來會覺得，如果我有自己的主見，就會做出比較符合我想要的東西，可是這個東西我又很難說一開始就很具體，我的困難是在這裡阿(IV4-A-31)。

從這裡可以發現，IV4 因為是第一次進駐，沒有固定的操作模式也沒有預設立場，因此在各方的意見和想法之間猶疑，甚至失去自己的主見。除此之外，他了解，要有好的結果產生必須要融入社區，與居民打成一片共同行動，也期待那不預期所碰撞出的火花。但這種「沒有預設目的」的方式，在面對時間限制時有很大的困難，充滿理想的互動，在時間壓力下產生不理想的結果。

[...]因為我們這個會有一個時限性，最大的問題就是時限性啦!時限性，又要有成果的時候就變得不自然了。[...]因為我們有理想嘛!可是有些東西要操作你需要一段時間，阿你沒有那個時間，做出來的東西就不會那麼理想阿(IV4-A-11)!

如果我們是站在，我們是來協助你的角度，這樣就錯了!那如果要融入到他們生活裡面，要變成好朋友，這要時間阿!還要看對不對味阿!阿如果變成好朋友那做出來的東西就會很棒(IV4-A-43)。[...]藝術就是說，看可不可以打破一些東西，然後改變什麼東西，阿這種東西你沒有融入之前很難跟居民去講這些(IV4-A-44)。

雖然駐村過程充滿挫折，但 IV4 認為，就是因為沒有預設立場才會發生這些事情，對他來說，這次駐村經驗是個可貴的學習歷程。同時也深刻體認到駐村與在工作室創作有多麼不同。他指出，駐村要和居民互動，而自己如何看待駐村這件事、最後完成的作品歸屬、以什麼方式和居民互動等等都會影響最後的結果。

那跟我們當初藝術家進駐的時候預計的不太一樣。阿那個不太一樣。為什麼沒有辦法?就是像我說的，時間、投入多少?這種東西不能說幾個月要去完成，這個就是困難點!所以有些藝術家就會挫折，或者是居民感受不好，或者是幹嘛的，這都一定會發生的啦!就是說如果不預設立場的話。可是就是這些事情發生才是可貴的(IV4-A-17)。

所以兩個基本上是沒有關係的。因為這邊還是搞藝術嘛!然後搞自己的東西，我想做什麼就做什麼，做的東西你看喜歡你買，看不喜歡就算了。可是那邊不是，那邊要跟居民互動，那用什麼方式跟他們互動?那這都會影響後來的事情。那我是怎麼去看待這件事情?藝術作品是我的還是居民的?還是大家的?這都會影響呈現出來的東西(IV4-A-30)。

另一方面，因為這次的駐村經驗，IV4 對於藝術與藝術家在社區中的位置有了新的看法，在計畫結束後他覺得「藝術是一個引發(IV4-A-20)」而「藝術家是去做那個引發，而不是去做那個作品的東西(IV4-A-56)。」同時也認為自己應該有主見和方向，甚至清楚定位自己在過程中的角色。如此一來才不會被各方的意見和其帶牽著鼻子走，更不會有：誰代表居民?誰是主體?這些疑問。而創意木工

(藝術)應該是做為互動的平台，來引導居民、傳達訊息，並找到可以永久經營社區的在地藝術家。

[...]可能就變成找幾個對木工有興趣的，然後就讓他用當地的材料，然後發揮他的美感，然後用他的想法，那他有什麼問題我來協助他這樣，給他一個方向，然後我去幫助他可以有一個做為這樣，然後讓他做的東西可以得到居民認同或者對生活上有幫助都好啦!讓他變成說，用我的木工來協助他，讓他自己。那當然後續的動作當然，因為他是當地居民，那他會反映出什麼當然，可是重點是他是當地的人要有想法，要為其他人做什麼。這要把他引起來，引起來就好了，引起來就小事情。比如說他找一個木頭，那他去想這個可以為社區做什麼，就是他變成主角，而不是我!阿只要找出這種人就好了，那這樣社區就會有一個永遠的藝術家進駐，呵呵~這樣就對了(IV4-A-50)!

陶藝與茶席布置－IV5

IV5 居住於嘉義縣竹崎鄉，除了是嘉義農村長大的子弟之外，也曾擔任過嘉義縣荒野協會的分會長(IV5-A-8)。對於參與過 2006 年的北回歸線環境藝術行動，擁有駐村經驗的 IV5 而言，進駐社區不單單是個人的藝術創作跟作品表現(IV5-A-5)。他認為在社區場域，最重要的不是藝術，而是態度以及如何與居民溝通(IV5-A-40)。而藝術家在進駐之前便應釐清自己在社區中的位置及藝術行動的目的。同時，在社區裡面重要的是與居民建立信任關係，且如何建立是有技巧的，包括如何吸引群眾參與、說什麼話、如何讓人認同，而更重要的是想辦法讓社區信服(IV5-A-39)。

那其它的東西當然，你要有某些眉角(台語)!你要很清楚啦!你要知道說跟社區的人互動，你要怎麼樣講什麼樣的話，社區的人聽到大家會精神很振奮。你講說大家一起來玩，我是駐村藝術家。這是行不通的，你要去了解(IV5-A-52)。

而他指的態度是：必須體認駐村與創作的不同，不能將駐村或互動過程當成自己的創作，重點應放在與社區的互動，應盡力將社區所期待的事情達成，或思考對社區有益的事情對社區有所貢獻。

駐村要有一個很正確的態度跟觀念，而這樣的東西必須要在還沒進去社區之前自己就要先調整好。而這個態度就是說，駐村就是駐村嘛！不能夠把它當成是自己的創作，你是要去跟社區產生互動的，重點是在社區。那怎麼去把社區所期待的東西達成，把它做出來，然後讓社區覺得這個東西對他們來講是幫助的，甚至對他們的產業是可以提升的。你的任務是在這個地方，不是說你去，就是說，環境藝術當初標明的東西就不是自己去完成的，是把你放到社區去，所以一開始就要自己釐清楚（IV5-A-51）。

另一方面，他對於計畫的時間限制也有清楚的概念。他指出：「計畫就是在一個期程裡面，那你就盡可能想辦法，在這個期程裡面把他完成（IV5-A-12）。」也因為這樣，IV5 在工作坊的設計上，是帶有目的和策略性的。在這次駐村中，他期望向社區居民傳達生態的觀念，但也清楚這些事情必須建立信任關係之後才有辦法討論，故而不希望一開始就很沉重，且提出這件事多少有指責社區的意味，容易讓社區觀感不好而增添融入社區的難度。因此在觀念傳達這部分是透過說明會、工作坊的互動時提出一些簡單、重點式的訊息。

生態的東西我們當然盡可能的會跟他們講，因為一開始說明會的時候我們就有帶到一點生態的東西。但是我們不希望一去就讓他們覺得很沉重，很像一開始來就要講我們做的不好，這樣就很難切到社區裡面去。所以我們大概都是很簡單，然後講重點式、比較觀念性的東西。其實我們那時候會想，透過他跟藝術家接觸以後他信任藝術家，然後建立起關係之後，我們慢慢慢慢的才去把生態的觀念導到他們茶園的管理裡面去。那這是我們那時候在設計的，如何去把我們要的觀念帶到社區裡面去，倒不是說一開始就把這些放在前面這樣（IV5-A-20）。



圖 3-6 染布成品，圖片來源：太和社區發展協會總幹事許誠賢先生提供

IV5 期望讓居民看見既有茶的文化之外的不同可能，因此設定製作相關的茶具，並以茶席做為社區內部的小型成果展，「希望居民用親手做的茶具來泡自己做的茶(IV5-A-17)。雖然他最擅長的是陶藝與茶席布置，但剛開始的互動卻是以茶葉染、植物染做為切入點。因為植物染可以馬上得到成品，創作時的樂趣和完成後的成就感可以引發居民的興趣。之後才開始以一連串的陶藝茶具課程啟發居民對於茶具的想像。

一開始設定這樣的東西是因為，希望讓太和的人去知道茶的可能性其實是很不一樣的。就是說，他們原來以為的茶，其實不只是茶。我們當初單純的想法是這樣(IV5-A-15)。還有就是說，植物染這樣的東西比較輕鬆啦!因為一開始要做陶對他們來講可能會太直接刺激到了。因為做陶其實不見得每個人都會做阿!阿植物染基本上比較好玩，而且吸引力比較大，還有它是現成可以得到的一個東西，染完了馬上可以看到。那做陶的要很久才會看的到，那個成就感沒有辦法一下子就被人家覺得好像很好玩、很有興趣。我們的想法就是這樣(IV5-A-16)。



圖 3-7 藝術家與居民共同布置茶席與創作，圖片來源：嘉義縣 2007 年北回歸線環境藝術行動部落格

在駐村過程裡，IV5 的工作坊在植物染課程之後，分別教居民製作了：杯子、茶倉、茶海、茶盒、花器、茶壺這幾樣茶具。這些除了跟他的專長有關之外，也因為最初的設定，希望最後居民用自己親手做的茶具來布置茶席，舉辦茶會做為成果展。他指出，茶席的形式其實並沒有規定要用到什麼，只是為了讓居民體驗、認識這些茶具，對這些以往不會用到的茶具有所概念罷了。

其實沒有什麼東西叫做一定要有的啦!一個茶席不見得一定要有一個茶壺，那至於要怎麼用就看每一個人到底要怎麼用這樣的東西。當初在茶

會的時候，因為基本上，沒有辦法讓他一次跳到太高的境界去嘛！所以一剛開始才會用到一般我們講的茶壺、茶海、茶杯啦…很多東西。那會用到其實就是希望他們開始慢慢去認識這些東西，然後在泡茶的過程中發現一些器具，那要對它們有一些認識。那認識了以後，至於說以後他們或許不一定會要用到，所以倒沒有規定茶席需要什麼(IV5-A-25)。

那麼要問，為什麼要讓居民對這些茶具有所認識？IV5 指出，他希望改變居民原有日常生活的泡茶方式，以乾泡法²⁰取代原有的濕泡法。並且希望居民在泡茶的過程中可以加入美感、在地的元素以及手工創作器具。

當然我們想去改變那樣的文化，比較不一樣的是說我們要用的是比較乾泡法的東西；所謂的乾泡法就是說，茶席上面的感覺，第一個他是可以不要有水，因為濕濕的感覺看起來就不怎麼舒服。第二個就是說，我希望在茶席上面能夠增加一點在地文化的東西或是自己手工去創作的東西。還有比較重要的是說，希望他們以後在泡茶的時候能夠把一些美感的東西放到泡茶的過程裡面，不要講茶席啦！就講那個泡茶進行的過程(IV5-A-18)。

在 IV5 的茶席裡，運用在地素材布置是重要的概念。因為他期望居民重新發現生活周遭環境亦或原本忽視的器具之美。而作法是藉由他的擺放、布置，讓居民藉由身體的經驗跟參與直接去感受，除在工作坊前先至會場布置之外，也教授居民製做染布、手工蠟燭、竹製品等器具，甚至以在地隨處可見或原本意想不到的素材來布置茶席。

沒有辦法跟你講說什麼樣的東西是美，還是說教你怎麼樣是美，所以它就是一種漸進式的思考；包括一開始我們去教他們染布阿！然後教他們做蠟燭阿、竹製品等等。甚至我們每次去會佈置一個花的意像在他們上課的那個教室，那個產銷班的那個地方。其實那都是為了要讓他們看到美感(IV5-A-27)。

在地的東西其實很廣泛。我們一開始用的當然是比較美感跟一些自然的東西。譬如說山上就有很多很好的素材，有很多漂亮的植物、有一些苔癬類的東西阿、有一些石頭跟磚頭、瓦片，甚至他們做茶的很多工具，這些都可以拿來做他們茶席上可以 RUN 的東西。就是說，他們每天在看，可

²⁰ 簡單來說，乾泡法是以桌巾取代茶盤，以往的泡茶方式是習慣將茶汁倒入茶盤。

是他們不覺得這是漂亮的。那透過茶席的活動以後，忽然去看到，ㄟㄚ原來生活周遭、自己住家附近也有很美的東西。 […](IV5-A-24)

雖然美感無法述說，但 IV5 所傳達的茶席觀念和形式與原本社區的泡茶方式是有明顯差異的；除了最明顯的乾泡法之外，重要的是打破原有的泡茶需要哪些茶具的思維，也加入了在地的素材或居民親手製作的東西。他期待這些觀念或者方式可以融入居民的日常生活，成為一種習慣或者生活方式，但也了解這需要長時間的累積，而不是短短幾個月的駐村便能達成，因此迫於計畫的時間限制只好反向操作，以茶席、茶會來埋下種子，動搖居民原有的觀念，期待居民能夠回過頭反省自身，進而改變原有的觀念與泡茶方式。在駐村過程中，IV5 除了在太和的藝術家論壇(藝術行動第二場次)上請居民在旁擺設茶席之外，也在當天晚上舉辦了「掬一碗百年秋光」茶會做為駐村成果展茶會的借鑑。



圖 3-8 「掬一碗百年秋光」茶會，圖片來源：嘉義縣 2007 年北回歸線環境藝術行動部落格

茶會、茶席畢竟是屬於表演的性質，所以還是需要有一個讓人感覺起來比較有美感的樣子。那其實一般的泡茶是比較生活茶，那我們希望他們達到的是生活茶。因為茶會可能幾個月、幾年才會有一次嘛！那泡茶是每天都在泡茶，那我們是比較希望(居民可以)透過茶會、茶席的認識，以後自己在生活中泡茶(時)；會重新回去檢視說：「ㄟ?奇怪，為什麼茶會、茶席的時候就可以這樣子，那一般我們在生活的時候就會把這些東西都丟掉？」其實是為了去動搖這個東西(IV5-A-19)。

另一方面，在整個駐村過程中他認為困難是在團隊內部的溝通合作之上；藝術家團隊應發揮更大的影響力，且彼此支援配合讓居民對茶會有更真實深刻的感受，甚至了解在藝術家離開之後也能獨立完成(IV5-A-46)。

協同策展人兼太和社區駐村招集人與藝術家－IV3

IV3 對茶這個產業有很大的興趣與熱情，早在寒假(活動開始是 7 月)時便先行至太和住了兩個禮拜進行考察(IV3-A-28)，同時在其他藝術家還未進駐前(五、六月)也持續到社區調查與訪問；在太和社區的介紹以及鍾永豐的觀察中有提到，市場機制、茶葉比賽對於茶葉種植方式、品味、泡茶方式等等的限制與規訓。而起初 IV3 認為，讓茶農跳過中盤商直接面對消費者或許是打破結構的一種方法，在計畫未進行之前的討論中，甚至有打算弄一個文案或設計協助社區包裝行銷的想法。

那時候的想法就是說，茶葉的生產跟包裝都已經固定了，他們在那邊做茶，然後中盤商來跟他們買，然後就到他們的通路去這樣子，就這樣子做嘛！我們那時候想的是說，有沒有可能那個茶葉我們幫他做一個包裝，我想的很單純，就弄一個文案或者說設計來幫他們包裝，然後可以跳過中盤，有更好的行銷的策略跟管道這樣子。這個是剛開始的想法，可是基本上，可能找一個設計公司來做就行了。我的意思是說，做這個不用找我們阿！不用找吳瑪慄、不用找鍾永豐、不用找我，只要找一般的設計公司來，然後花一點錢幫他做廣告，做一下行銷就可以了。那我們做這樣的話意義就不大了(IV3-A-5)。

這個想法剛提出就消逝了，因為這件事情行銷設計公司便能達成，並不是藝術團隊或藝術行動所期望的；在討論過後，IV3 決定深入社區茶葉的內涵，並創造新的價值與觀點。因此最初的設定是每個禮拜到社區辦一次茶會並針對不同主題，由茶葉生產的環境到採收、器具、製作與烘培等等，由茶葉的每個相關環節中找出元素，以此深入探討其中的內涵。並期望透過這些內涵的討論，茶農能藉此辨識自己的特色、優缺點、如何改善等等。而在歸納整理之後，他以金、木、水、火、土，五大元素做為茶會的主題。

我每個禮拜去辦一次茶會，每次都不同的主題，從茶葉生產的環境到茶葉的採收，到茶葉的每一個製作跟烘培過程，每個部分找一些元素出來，然後用這個去深入、去探討裡面的內涵。然後找茶農來，辦五次茶會，那五次就是用金、木、水、火、土來做這樣子(IV3-A-4.1)。

[...]所以我就從器具、從生產、從整個茶的面向來說，這是我的策略。那這個策略基本上你就會辨識你的特色，你的優點跟你的缺點在什麼地方，如何改善?這樣才能深入、才能全面。所以我是用這個方法來做這個講座或這個茶會(IV3-A-27)。



圖 3-9 五行講座之一，圖片來源：嘉義縣 2007 年北回歸線環境藝術行動部落格

以「五行」為主題，結合金、木、水、火、土與茶的關係，為社區辦了五場²¹對內的「涼風喝茶聊天」茶會。雖名為茶會，事實上是搭配喝茶的講座(IV3-A-24)，以此和茶農一起探討茶的各個面向與內涵。IV3 認為，台灣因茶葉比賽的關係，茶農為了得獎而在茶葉的烘培、製作上盡力迎合評審的口味，造成各個地方所生產的茶口味都大同小異的情形也遮蓋了茶以及土地原有的特質。而同樣的茶種在不同的種植環境中應能有不同的口味、能辨識出地方與地方間的差別，並藉由茶的滋味品嚐出環境的風貌與特色。因此他設定講座的第一場次主題為土壤²²。

土的話就是，什麼樣的土做什麼茶嘛!同一個品種的茶葉，在南投種跟
在太和種一定不一樣，所以土的差別、土的不一樣，就可以辨識出這個地

²¹ 講座的順序是土、金、水、木、火

²² 8 月 15 日才開始第一場講座。

方跟別地方的差別，讓這個地方的特質表現出來。台灣因為茶比賽的關係喔，因為要得獎，你的茶就賣個高嘛！所以每個人一直把自己的茶做的像茶比賽的評審的口味，那現在茶比賽的評審最出名的就郭寬福阿！不過他現在慢慢改變了。不過之前他有一個態度就是說，要把烏龍茶綠茶化，所以就流行高山茶，所以高山茶做的茶都是輕發酵、輕烘培；然後就是說茶做得很清香，然後這樣就遮蓋了茶的所有特質，然後每個人都做清香就變成說，梨山茶也清香、霧社茶也清香。看不到茶的差別，什麼地方做的茶都差不多，那個土的特色就被掩蓋了。從土開始講就是說，我在民間種、我在梨山種、我在霧社種就是不一樣，那這個不一樣之後，他的優點怎麼表現？這是我那個預設立場。

IV3 期望讓茶農體驗不同材質製成的茶具泡茶的差異。因此設定第二場茶會為，金-泡茶的器具(IV3-A-27)。他明白吸引民眾參與需要一些方法，因此準備了許多大大小小的茶碗做為有獎徵答的獎品；而送茶碗有另外一層含意，他認為過去居民都以杯子喝茶，因此想讓他們有不同的體驗與嘗試，也在過程中有了意外的發現(IV3-A-29)。IV3 指出，當詢問茶農以茶碗喝茶的感覺時，聽到了很令人訝異的回答：

我就問他說：你用碗喝茶有什麼改變？他就說：用杯子喝茶是用杯子來就口，用碗喝茶是我的臉要下去看這個碗，就低頭了！我喝茶的態度就不一樣了，以前是茶來服我，現在變成是我來尊重茶(IV3-A-29)。

在茶具之後的主題為茶湯(第三場)。IV3 認為，水與茶有非常緊密的關聯，灌溉、泡茶等等都需要水，而以不同地方的水來泡茶會有不同的滋味(IV3-A-25)。因此準備了太和的山泉水以及數種品牌礦泉水如德國的 Volvic、日本的 Evian，以這三種不同的水來泡茶給居民喝，並希望和他們一起討論、分享品嚐各種水質泡出的茶的不同感受(2007 年環境藝術行動網站)。IV3 跟 IV5 一樣，也希望帶給社區生態的觀念。因為觀察到太和有許多茶園是在陡峭的斜坡上，所以期待茶農在自己的茶園裡面種樹，而將第四場次(木)用來探討茶園與茶樹間的關係。²³他認為，茶園旁邊種樹除了可以照顧水土之外，也會影響

²³ 這裡發現一件事情，太和的駐村成果展是 10 月 13 日，而 IV3 的這場茶會是在 22 號，也就是在計畫結束之後。

茶葉的氣味，而這個影響或許對於茶農來說是有吸引力的，因為可能會讓茶更有特色。



圖 3-10 水質與茶湯講座，圖片來源：嘉義縣 2007 年北回歸線環境藝術行動部落格

木就是，茶本身就是木，茶旁邊要種什麼樹來影響這個茶葉？陸羽也有講阿，竹林跟杉樹林跟…那個茶葉就不一樣。那竹林旁邊的茶跟他們講…好，跟杉林溪的茶好了，杉樹林，那都會改變阿…所以你有沒有辦法用樹木來改變茶的味道，讓茶更有特色，這樣又可以保護水土…我覺得這個是可行的阿(IV3-A-26)。

生態的東西放在我的五次茶會當中，我那時候就期待說，最起碼我們不要，我那時候覺得(茶園)可不可以不要那麼陡，大雨就會。那時候才 07 喔還不到 09。我那時候就想說這樣好不好，我們能不能在茶園比較陡的地方、茶園旁邊種些樹木？[…]有沒有可能分辨一下這個樹是對茶葉氣味有幫助的，那什麼樹是沒有幫助的？那這樣的話我們就可以這樣去操作，就是說，我把樹種在茶園旁邊把茶園的危險性降低，把對土地的破壞降低，我的策略是這樣子(IV3-A-9)。

事實上，這個策略對茶農來說並沒有太大的吸引力。因為在茶會的進行過程中從茶農的回答中他發現，種樹會使得茶葉的香氣較不那麼明顯，而香氣不明顯的結果便是—茶比較不好賣，因此在茶園裡種樹的想法在當時並沒有什麼說服力。

[…]可是你要知道就是說，茶葉製造越多香氣越揚，阿你如果種樹的話就會遮到，遮到的話香氣就會比較隱，香氣隱的話那茶葉已經不是很好了，那如果香氣太隱的話茶葉就比較不好賣了。所以在茶園裡種樹並沒有很大的說服力啦(IV3-A-9)!

在最後一場茶會裡，IV3 設定了烘培(火)這個主題，找了幾個與太和海拔高度相近茶區如：杉林溪、霧社、大禹嶺(高度 1500 以下)等地(IV3-A-11)，以這些地方和太和的茶做盲目測試²⁴，期待居民在不知道這是何處生產的茶葉的情形下品茶，進行比較並指出其缺點。目的在於希望茶農說出其它地方的太和茶的差異並看見太和茶的缺點進而改善。

每個茶農都跟我講說他們的茶最好阿!要跟他說茶有問題，他們一定不接受，他覺得他茶最好，你不能說他不好阿!那我就說[……]你們說太和茶比較好，那我們來做盲目測試，把其他地方的茶拿來，然後不看標籤，我們來看缺點在哪裡再來改進，這是我的策略。[……]目的是希望他跟我講說別人的茶跟他的茶差別在哪裡，然後了解他們的缺點在哪裡，然後從那個地方來改進，我本來的想法是這樣(IV3-A-10，11)。

然而，這項實驗讓 IV3 驚覺—原來茶農們才是真正的藝術家。因為在實驗過程中，IV3 將茶泡出來給居民品嚐，請他們回應這個茶的優劣，卻不料聽到的回應是：「這個茶吼，茶園面東。」令他大感意外，請教之後才發現，原來茶農對茶的了解程度已經到了只要一喝茶、一聞茶便知道它生長的環境、製作過程的毛病、茶園管理等等。從那時候他才驚覺，原來自己不是藝術家，茶農們才是真正的藝術家。

我請他跟我說這個茶好或不好，結果他跟我講這個茶跟其他茶有什麼不一樣。阿我問他說你怎麼知道這個茶園面東?然後他跟我講一些茶園的邏輯給我聽，我才知道說，喔!原來是這樣子[……]我發現他們對茶的了解，懂到說他只要一喝茶、一聞茶就知道這個茶的背景、做茶的過程的毛病，或者是種茶的管理，這些他都知道。呵呵，那時候我才知道原來藝術家是他們不是我們，他才是藝術家(IV3-A-11)。

IV3 原本認為的藝術家是對文化有深層的詮釋與發覺，進而找出承載文化內涵的形式。而在這時他發現，在文化內涵的部分茶農們才是真正的專家，只是並未將其內涵轉化為元素性的呈現。和茶農的互動讓他了解到，原來過去所學的藝術只是表面上的藝術技術而已。而過去所熟悉的雙年展、創意展等等也不再是藝術，

²⁴ 品酒的方法。

茶農所擁有的深刻的文化內涵才是真正的藝術，藝術家應去理解、詮釋，讓其中蘊含的內容與層次展現出來(IV3-A-22)。

我認為的藝術家是對文化有深層的詮釋跟發覺，然後讓形式有一個承載這個文化的內涵。結果發現，文化的內涵的部分他們比我還要懂，只是沒有把這個東西當成元素性的。那我們學到的藝術都是這個東西，學到的都是表面上的藝術技術，茶的行為的整個內涵就是文化，藝術介入不是我們想像的，做一個很當代的藝術形式去包裝，而是去發展適宜這個地方的藝術出來(IV3-A-13)。

通過個別藝術家的經驗敘述裡可以看到 IV4 的工作坊在設計上與茶議題並無太大關連。而經訪談後發現，當初雖然設定了茶這個議題，但因 2007 年藝術家過多(33 位)未能做好事前溝通，藝術團隊內部未能達成共識，以致出現藝術家各自為政且未以茶為共同目標的情形(IV3-A-15)。在這幾位藝術家中，IV3 以及 IV5、IV5-W 夫婦因提早了解茶議題這個設定，也因其專長和興趣之故而以茶議題作為發展。另一方面，雖設定了茶議題，但策展論述原本便指明是不預期的，加上 IV4、IV16 是中途被安插進入團隊，工作坊內容是到拜訪社區、了解社區需求和想法(行銷包裝)之後才決定，因此與茶議題較無關聯。

吳瑪俐有個聰明的地方就是不會預設。那時候文化局要我們以茶這個來預設，可是吳瑪俐覺得藝術家來，想做什麼就做什麼或許效果會更好(IV3-A-19)。

另一方面，茶議題是策展團隊最初的設定，而包裝行銷茶葉是社區的期待。因此，雖然這幾位藝術家的工作坊基本上都與社區的期待有所落差，但其實這部分在當時是透過個人工作坊之外的時間，以團隊分工合作的方式達成；在駐村過程中有兩次共同行動，分別是「藝術家製茶活動」以及「太和陶風茶會暨成果展」。藝術家製茶於百冠製茶場進行，而在完成後為藝術家茶量身訂做一系列產品包裝，於成果展當天進行拍賣，並將所得扣除成本全數捐給太和國小做為小小泡茶師的發展基金(謝燕豪，2007a)。而成果展茶會活動當天除了邀請太和國小的小朋友進行開場表演歌舞外，整場活動分為三大部分，一為駐村作品發表，二為藝術家茶拍賣、三為太和茶會。作品發表以靜態方式呈現居民製作之茶具、木製作品、

以及藝術家在太和拍攝的相片。而藝術家茶拍賣則是藝術家製茶活動的延續。此外，太和茶會則是接續了 IV5、IV5-W 原本設定的茶席做為小型成果展的概念 (ibid)。這兩場活動皆有對外發布新聞稿，甚至在成果展當天文化局長鍾永豐及立委張花冠也受邀參加並標得兩罐限量的藝術家茶，在某種程度上滿足了社區的期待。



圖 3-11 藝術家採茶製茶、圖 3-12 成果展茶會上的藝術家茶拍賣，圖片來源：嘉義縣 2007 年北回歸線環境藝術行動部落格

是否團隊都要以茶為主題?是否要有帶行銷意味的成果展?這兩個問題正是 IV3 身為招集人的困難所在，因為在某種程度上，它們除了與藝術行動最初的論述與設定不大相同之外，也和自己對協助社區行銷的看法相違背。換句話說，他的困難點在於：團隊內部對於藝術進入社區要做什麼?要留下什麼?的看法不同而難以溝通協調達成共識，也使得招集人的身份難以被實踐。²⁵

3.2.4 資源分配—目標導向與對茶會的期待

焦點社區的移轉

2008 年因沒有總策展人的關係，這年的藝術家大部分是由招集人自行媒合挑選，另一方面，也並未要求藝術家必須開設工作坊，而是由團隊自行決定互動

²⁵ 訪談過程中 IV3 指出，當時藝術家製茶、成果展茶會的發展並非他的意願。

及進行方式。在茶區部分，招集人張元茜在瑞里及瑞峰、太和、民雄工作站三地，各安排了一組工作人員，基本上組合方式是一位茶人加上一位藝術家的搭配。而各組的組成人員、互動對象、駐村方式、目標及預期成果均不相同，但在最後三組會有共同的形式—茶會，展現異質互動的成果。在太和駐村的是一位茶人搭配一位藝術家，相較於 2007 年的團隊進駐規模相對較小。這種設定上的轉變文化局長鍾永豐指出，在當時的觀察中認為太和已初步引發且太和的社區組織有運作的能力，因此基於資源分配的考量將主力團隊調派至瑞里、瑞峰，希望能開闢出一些成績。

因為我們在嘉義所面對的茶區，不能夠永遠只有太和。到 2007 年的時候，我們覺得太和已經帶起來了。而且他的社區組織也很強，所以我們 2008 年想的是說，我們可不可以再發展一個茶文化的基地？所以我在想說 2008 年把重兵調去那邊看可不可以開闢出一些政績出來，是這樣子想像啦！在太和其實我們不太設定什麼目標啦！可是在瑞里那邊我們就設定成，就是要全村人一起辦一次他們一輩子都忘不了的茶會(IV1-A-29)。

在 2008 年因目的性較強，且設定以藝術節慶的方式在瑞里、瑞峰辦一場盛大、漂亮的茶會。當時的重心不在太和，因此在太和同樣也舉辦了一場茶會²⁶，但在形式和規模上有所不同，是以台北茶人為主體在太和舉辦並邀請居民參加，除了讓居民體驗另一種品茶文化之外，也期待兩者之間的交流、對話。對於鍾永豐來說，安排 2007 年的藝術家駐村期待鬆開社區對於茶文化的想像以及傳達生態的觀念，同樣的，安排 2008 年的駐村及茶會也是如此期許。他認為，或許茶農經過與藝術家、茶人等等，這些茶商以外的人互動，可以慢慢的在內心中產生一些自我對話，進而思考茶與水、與空間、與環境的各種關係乃至茶的整體(IV1-A-5)。而其最終目標是希望能協助地方建立茶區的主體。因此舉辦茶會除了期望茶農藉由體驗、和茶商以外的人對話進而自我對話之外，也是希望透過兩者的交流、互動，茶農對調整茶的口味能夠有所依據和信心，進而替換原有的市場機制(IV1-A-15)。

²⁶ 97/12/8 【“坐飲香茶愛此山”~阿里山太和】茶會。

計畫重心在瑞里、瑞峰茶會的期待及預設下，當時在太和駐村的是茶人郭笑容及藝術家 IV6，他們最初設定的目標是尋找茶農合作，除研發茶葉各種沖泡的可能之外，也試著為茶農的生活、經歷、產品等等尋找恰當的文本。並藉定嘉義茶區的詩意來源，選擇合適的方式呈現嘉義茶的優點及特色。因此工作坊內容中，除了赴各茶區進行試茶工作，選擇適當的產品研究其特色和沖泡方式外，藝術家也採集茶鄉之故事進行編輯。甚至茶人、藝術家也必須與茶農共同製作以自己的故事所完成的歌曲、詩、亦或漫畫(插圖)等等創意產品，並於茶會時共同發表。而本研究以藝術家 IV6 為研究對象，同樣說明其參與動機、未進入社區前的想像、對社區期待的看法、工作坊的設計、駐村時遭遇的困難、整場活動下來的學習等等。

藝術家的實踐－擅長繪畫與音樂的 IV6

擅長繪畫、音樂的 IV6 在 2008 年五月時由於友人的邀約而答應駐村，他直覺駐村或是件有趣的事情。他指出，在上未駐村之前對於這件事情有一些天馬行空的想像：

未來在山上將會見到的製茶廠，是不事長得像「土角厝」那種很就很舊的泥磚老房子，炒茶或焙茶是不是使用約兩人環抱大小的炒鍋？就像部落中營部夥房廚師所使用一樣的東西？茶園到底長什麼樣子？年輕採茶姑娘是不是與情郎三五成群，面對正在採收新綠的茶園，遙對相望唱著採茶歌呢？(高閑至，2009：29)

另一方面，在答應駐村之後他不斷的思考諸如：駐村的目的？為何要駐村？單憑藝術家一己之力，駐村能有什麼功效？這個有理念的環境藝術行動，到底會不會淪為只是作秀交差？或者與村民同樂互動，是不是根本就不會有任何成效？等等問題。因想尋找駐村的方向而閱讀了 2007 年的成果策，但在回顧後他認為，原來策展人也在邊做邊找尋更明確的定位，所有的事情都不明確，而藝術行動所著重的方向僅是一個態度(互為主體)。至於該如何進行則需親身經歷才能夠找到合適的方法。

另一方面，駐村對於 IV6 來說不只是單純的服務而已，他也在嘗試自己未來的可行之路，期望能做音樂跟圖象的連結(IV6-A-7)。因此在最初的互動方式設計上，設定以茶農村民以及太和、仁和國小的學童為對象。與村民的部分，他期望弄個小型演唱會；除了藉此機會讓村民認識自己之外，也順便宣揚駐村的主題：茶的滋味。因他了解，瑞里、瑞峰、太和等大阿里山新茶區已是現代化的製茶文化，並無採茶歌文化，因此期待為高山的茶農寫歌，甚至倘若駐村經費允許的話，也期待錄一首創作歌曲另外加上幾首福佬與客家採茶山歌製成一張採茶歌概念專輯。與太和國小學童的互動則期望能夠發展一個茶葉超人的概念、或者是好茶神(類似造型公仔)的想法，而這其實是希望小朋友能夠畫出幼小的心靈保護神(2008 年環境藝術行動網站)。

IV6 駐村²⁷的時間由 8 月底至 12 月中近四個月，他指出，因為社區有過去年的駐村加上茶人暑假便先行上山使得大部分居民都對他非常友善。但在第一天駐村時碰到一個小問題，當坐下來和居民一起討論時，有人直接這麼問：「藝術家來這裡吼，你們住這裡吼，吃我們的東西，阿來跟我們設計一個 logo 好不好?這個茶葉罐上面的圖你們來幫我們畫一下好不好?(IV6-A-11)」而在 IV6 看來，當嘉義縣政府將藝術家安排到這裡駐村，並要求社區提供食宿時，茶農會有這樣的反應實在是再正常不過(IV6-A-12)。因此，欣然允諾幫社區這個忙，也透過了畫茶葉罐²⁸這個過程和居民交陪(IV6-A-13)。在過程裡，IV6 送了 CD、免費幫人家唱歌、畫圖等等，到了最後發現居民們送的東西竟然比他還多。這讓他驚覺，原來將自己貢獻出去時，外界是會回應的，雖然他本質上並非要這些物質上的東西，但這些回應令他心懷感激(IV6-A-9)。

像我在做這個事情，以蔡老師他們來講，他們是一個陪伴，在剛開始的時候是陪伴，因為對他們來講也是在 try 這個社區跟他們之間的關係，他們也不知道要怎麼做[...]因為社區面對外界來其實是陌生的，我不用騙你，絕對是!你們參與都是，任何一個進去；他們在幹嘛?你在幹嘛阿?!可

²⁷ 起初高閑至住在發展協會理事長家，後來因故換住社區居民黃百純家中。

²⁸ 協助社區茶葉罐、紙袋等等包裝最後是在繪本書製作過程裡，將其所繪製的太和風景做為圖案免費授權給社區發展協會使用。

是慢慢展現誠意的時候，他(居民)對你做什麼他也不在意，因為他把你當成朋友(IV6-A-5)。



圖 3-13 說明會以結合敬老茶會的方式舉行，圖片來源：嘉義縣 2008 年北回歸線環境藝術行動部落格

另一方面，與 2007 年的說明會模式不同，IV6 在 8 月底重陽節那天搭配縣政府常態的衛生局老人義診透過音樂會的方式介紹自己，自此駐村正式開始。原先期望以茶的滋味為主題，逐步引導茶農自己寫詩、寫散文，並傳達製茶與飲茶的感動，最後匯集成冊(茶農詩人、詩集)，但隨著時間流逝，他漸漸發現自己的力量太薄弱也太天真。在駐村過程中隨著與茶農的朝夕相處他看見，原來茶農每天眼睛一睜開便需忙上一整天，而工作也太多、太辛苦(高閑至，2009：

4)。IV6 指出茶農：

每一季製茶空檔，只能休息一星期左右，他們通常會利用這一段時間，從事些準備工馱，比如茶園管理，製茶廠打掃工作，修理故障農具，身體有毛病的就下山去看醫生，人情事故難免，該拜訪的拜訪、該維繫的維繫。而一整年度真正唯一可以空閒休息的時間，大概只剩冬茶採收後，一直到農曆過年左右，將近兩個月的時間(高閑至，2009：5)。

也就是說非常不巧的，IV6 進駐的時間恰好是茶農最忙碌的秋茶與冬茶採收製作，因能體會茶農的辛苦所以在這段時間內扮演了太和居民這個角色，參與了採茶、製茶的過程。另一方面，也依循了最初的設定在居民的引薦下至太和國小上課，在駐村時他規劃了兩種課程，一種是以小型演唱會方式(吉他彈唱與教唱)進行的台語童詩教唱，一種是繪畫課程茶葉超人創作。在繪畫創作方面，他期待小朋友在設計自己想像的茶葉超人時，能體會父母日曬雨淋辛苦種茶、製茶的過

程。也因個人的特質和經驗，在與孩子互動時 IV6 指出，因吉他飆唱令人感覺振奮與樂趣，所以沒有辦法被小朋友當成老師。而他也意識、學習到，當自己無厘頭搞笑時還必須以高老師的身分警覺孩子們敏感的心靈，使他們進入自己期待互動與交集的內容並給予正面的能量(高閑至，2009：201-2)。



圖 3-14 2008 年台北清香齋茶人在太和舉辦茶會，圖片來源：嘉義縣 2008 年北回歸線環境藝術行動部落格

在 2008 年太和藝術行動並無如同 2007 年針對茶農開設目標明確的上課型工作坊，除了社區時間條件無法支持外，也與 IV6 的興趣有關；他關注的是看見不同差異並將之記錄，無論是茶歌或者在駐村時的見聞(IV6-A-2)。在過程中除了茶歌的收集²⁹(原先的設定)、茶會的參與(民雄、瑞里、瑞峰、太和等)之外，他到處以訪問、聊天的方式與居民互動，因其機動性強且活動範圍廣(瑞里、瑞峰、太和、奮起湖)，所以無論是地方的奇聞異事、地方的生活如採茶製茶過程、菜車、地方的小人物故事、茶農們對茶的看法等等，這些事情他都有所涉略與認識。但在駐村一個半月時他開始面臨莫名的焦慮，因為他發現自己慢慢變成太和居民，但居民依舊是居民並沒有成為藝術家，甚至也沒有時間參與藝術家排定的互動學習。茶農變藝術家這件事，讓 IV6 苦思冥想了一兩個星期，他認為倘若這個困難沒有解決，在太和的意義便低到連自己都無法接受。因此，在那段時間中他常常感到沮喪，開始怪東怪西，怪自己不該參加這個計畫，也怪這個計畫的時間以及資源非常有限，最後怪老天爺安排他在這個尷尬的窘境當中(高閑至，2009：5)。到後來他想到個可以解決大部分觀念問題的做法，以繪本書的方式做為紀錄駐村歷程的最終呈現。

²⁹ 當時高閑至在太和收集與創作了四首歌，分別是：茶的滋味、茶之道、茶鄉四季、太和之歌。在其出版的繪本中便有兩首是他與太和餐館老闆以及發展協會總幹事共同創作。

忽然有一天好像明白，之所以來到茶鄉，一定有個使命得完成，在這刻先前的迷惑一掃而空。村民既然不能當藝術家，那麼他們就變成演員好了，而我當導演，舞台就是茶鄉，繪本書(茶山衍藝)則是記錄這段歷程的最終呈現。噢!這不就解決大部分觀念的問題了嗎?想通後就只剩下預算及執行大綱和主要內容的確定(ibid: 5)。

3.3 短期效益與後續經營

3.3.1 短期藝術行動之後的影響

Lacy 指出，新類型藝術作品的互動無法以傳統評估方式來衡量，而參與人數更不是判斷行動是否成功的關鍵，也因其追求目標與特殊性，公共性和藝術性皆不能成為此藝術形式的單一衡量條件，更應關注的是作品延伸出的意義以及作品完成後對社會產生的效益。由此來看，參與民眾的反應和批評觀點才是判斷「作品」成功與否的標準(Lacy 2004: 73)。就 2007 年藝術行動而言，鍾永豐安排藝術家上山期望鬆開社區對茶文化的想像。而本研究的三位對象，皆以上課形式的工作坊進行；藝術家 IV5 期望傳達生態觀念、改變社區的日常生活泡茶方式並期待居民調整對生活周遭器物的看法。故而以植物染引發參與興趣、開陶藝工作坊、布置茶席和辦茶會。而在駐村之後確實有居民因茶席的體驗對日常事物有不同的看法，同時也有少數一、兩位茶農改變了日常生活泡茶方式，例如茶農黃百純指出：



圖 3-15 太和茶農家中茶席，圖片來源：筆者拍攝

[...]因為我們以前都把一些古老的東西擺在旁邊你知道嗎?現在都會一樣一樣的把它找起來，這個是影響最深的。但是是對我來講啦!別人我不知道啦!呵呵，會讓我們對一些古老的東西特別有感覺了，以前會不覺得怎麼樣，現在就覺得這些古老的東西應該要找出來，我是覺得這個差最多啦(IV9-B-24)!

但她也指出，改變家中的日常生活泡茶方式並非因參與藝術家駐村時所開設的工作坊，而是因為當時梅山鄉公所舉辦第一屆泡茶師考試，為了考取證照必須練習並習慣這樣的泡茶方式才是引發改變的根本原因(IV9D-44-49)。另一方面，藝術家 IV3 期待傳達生態的觀念並讓茶農體驗茶與器具、水、烘培、樹木、土壤的各種關係，進而反思茶的文化內涵，因此以五行講座的方式進行。而這種知識性的傳達雖難以看見成果，但卻因與茶農的日常實踐緊密關聯而輕易內化，例如以不同水質泡茶解決了某些茶農長久以來的疑惑：

以前不會去試驗不一樣的水，因為就覺得我們這裡的泉水最好喝阿！習慣了啦！我有一個同事住在台西(雲林)，那邊的水是鹹的，然後我去那邊賣茶。就拿一泡這邊的茶過去，可是我們這邊的水比較清淡，它們(台西)那邊的水比較鹹，結果拿過去的茶，我們這邊喝起來感覺很好喝，結果拿過去她們那邊顛倒。水不一樣！它們那邊的水可能因為是鹹的，所以苦澀的茶會有化學變化，變得很好喝，結果(我們太和這裡)淡淡清香的那泡茶拿過去那邊就覺得沒有味道，而且還澀澀的(IV10-A-1)

而藝術家 IV4 並未預設目的，因此在與社區溝通後開設了教授日常生活用品、產業 DIY 課程。未針對茶這個議題，故而在這方面沒有後續效應，但因「意外」的認識太和國小主任並受邀上課，在離開之後，太和國小的課程中從此有了木工課，而請來的老師則是社區中的一位老人家(牛仔伯)。另一方面，太和餐館老闆邱芳山原本對木工便有極大的興趣，在駐村後更與其夫人一起到南投草屯的工藝研究所進修。³⁰

除了藝術家預期與非預期的改變之外，藝術行動也改變了社區居民對藝術家的印象與看法。例如發展協會總幹事許誠賢指出，原以為藝術家個性都比較孤僻、比較不好相處，但在駐村之後覺得原來因藝術家人都不錯也很好相處(IV8A-12)。餐館老闆邱芳山則認為，原以為藝術家都是頭髮長長、感覺很孤僻不擅言詞，難相處之人，而藝術家駐村改變了他的既定看法。而茶農黃百純更是生動的描繪了她對藝術家的印象由原本的奇怪到不錯的過程：

³⁰ 邱芳山進修的是竹雕，而其夫人學習的是陶藝。

[...]因為我們剛開始對他來吼，因為他都是自己一個人喔!阿他又吃素食喔!覺得他是怪咖，呵呵。因為他剛來的時候，藝術家都還沒進來，你(我)就常常看到一個人在那邊走來走去~[...]好像來了一陣子，他先來觀察喔!阿我們會覺得他怪咖，真的!因為他都一個人，阿頭髮又剪的很短，講台語又講的不是很輪轉(流利)厚?又吃素食，我們會覺得他是怪咖阿!阿後來理事長才說他是誰。喔~!!原來是這樣子喔!後來慢慢慢慢，而且他還蠻有親和力的，他很愛主動跟人家聊天，阿我們就覺得：ㄟ~還不錯喔!而且他一些觀念跟想法很可愛。不曉得那個感覺，就覺得他很隨性，就覺得他還蠻好相處的，不是當初看到的那個怪咖阿(IV9-C-21)。



圖 3-16 太和村民所製茶壺及藝術家的繪本書，圖片來源：筆者拍攝()

而 2008 年太和藝術行動邀請台北茶人至太和舉辦茶會這個設定，除了原本鍾永豐所預設的一創造小通路之外，對於居民來說，台北茶人的茶會體驗也讓他們看見茶藝不同形式的展現(IV8A-13-15)(IV9-C-6)。而藝術家 IV6 所留下的除了社區所使用的茶葉罐與紙袋等包裝外，對太和居民來說更有意義的是他所出版的書籍：書中記錄了駐村時訪談的文字和插畫(拍攝的相片繪製而成)，提供居民以不同的眼光重新觀看生活周遭事物也為太和社區留下非常珍貴的紀錄。

其實(每位藝術家有)不同層面(的影響)!高老師那本繪本，看過的人都會讚嘆：喔!原來我們太和這麼美!真的!我沒騙你喔!因為每天看不會覺得美，可是從繪本這樣翻，喔!!!阿這什麼人!?喔!阿這是哪裡的風景?!原來這麼漂亮喔!!其實是一種啟發啦!因為人習慣了不會覺得那麼美，我老公就說：「喔!高老師!還好你幫我們紀錄的是風災前。」我們都很感謝他，因為八八風災之後，一片都很荒涼、光禿禿的樣子，看那個繪本會，因為那個現在都有長草，感覺比較淡了一點，不過剛八八風災完，看到那個繪本會哭捏!所以，每個人影響的程度都不一樣(IV9-C-19)。

3.3.2 計畫結束之後的行動與引發

前兩年的藝術行動在互動上，大部分是體驗、感受，或者說是觀念上的溝通及知識性的傳達，因此在視覺可見的效益上難以看見具體的成果，但無疑在茶文化的區塊上，筆者看見了藝術鬆動結構的潛能，就如同 Lacy 所述，當藝術家有政治性的意圖時，持續性是衡量藝術家責任和作品成敗的關鍵(Lacy, 2004: 44)。鍾永豐及其所連結的藝術家在計畫結束之後的持續關注與經營擴大了社會性效益；2009 年 2 月鍾永豐邀請太和社區至嘉義縣政府舉辦新春團拜茶會。³¹為了這一場盛大的茶會³²，社區特地邀請了專門教泡茶的謝老師來上課(如何泡一壺好茶)集訓，甚至連續半個月的時間每天晚上聚集在一起互相切磋練習，也因這次的準備過程，凝聚了社區居民的情感。

縣政府那一次，那一次大家知道說：喔！原來茶藝可以這麼生活化。那一次會讓我感動就是說，大家會為了這一次的茶會，從不會學到會喔！每天晚上，你一籃、我一籃的提到清新茶班，在那邊練習泡茶。吼！那時候我們每天晚上去，連續去半個月！互相交流，喔！你喝我的茶，我喝你的茶[...]
我們大家喝到最後通通睡不著！因為你家的、我家的、他家的…呵呵~其實是那個過程讓我感動，而不是那個茶會。大家真的是從不會學到會喔！你教我、我教你，那個感覺真的不一樣耶(IV9-C-29)！



圖 3-17 縣府新春茶會，圖片來源：太和社區發展協會總幹事許誠賢先生提供

³¹ 當時藝術家 IV5 協助場地的設計與布置，而藝術家高閑至則協助樂器演奏。

³² 太和社區在之前從來沒有自己辦過茶會，縣政府茶會是第一場。

另一方面，鍾永豐邀請 2007 年太和駐村藝術家 IV5 從旁協助茶會的布置，故而在茶席的形式上延續 2007 年藝術行動中所傳達的概念—以生活周遭器物布置³³。在縣府茶會上，社區採了一整卡車的茶葉鋪滿廣場，搭配幾顆山上移下來的櫻花為背景，而在茶席上以原木製成的茶桌、自己親手製作的茶具和染布、山上的花草植栽、竹子、石頭與製茶工具等等，居民發揮自己的創意來布置茶席。而在茶席上與茶客可能的對話內容除了這些布置之外，太和的歷史故事、自己的故事、茶的故事等等也可能聊到。換句話說，茶席成為對話的載體與平台，茶農在當下不只是與茶客對話，也同時與太和的茶、環境、歷史等等對話，甚至與自己對話。

[...]茶席的擺設阿!就茶藝跟花藝的結合阿!像蔡老師就教我們做茶具嘛!ㄟ~這是我做的喔!就可以開始介紹了。這其實是息息相關的，就看靠什麼來跟這些茶客溝通啦!什麼話都可以講，要介紹自己的茶也可以、介紹茶具也可以阿!要介紹自己的故事也可以阿!或者說包括這一泡茶的由來；為什麼要做這樣的茶?特色茶、私房茶…宰郎貢阿~!(隨便人講阿!)對不對?(IV9-C-8)

在茶席上與茶客的對話引發了茶農想深入了解「茶」以及學習「如何泡一壺好茶」的慾望。例如茶農黃百純指出，茶會讓她覺得泡茶功夫的重要，也引發了想深入了解茶的想法。會有這樣的改變是因為，對於採茶、種茶、製茶等過程她有深刻的認識，但在茶會上與茶客互動時卻也面臨過回答不出問題的情況，為了不讓這個窘境再次發生故而認為應該多充實自己。

[...]我會對茶比較有深入的了解是從茶會開始[...]因為茶會讓我覺得泡茶的功夫很重要[...]如果在茶會當下，人家問你茶的問題，可是你都不知道，那不是很尷尬嗎?那時候會想說自己要多充實，不然你怎麼跟茶客互動?對不對?這是很重要的。其實在茶會上也有被問到不知道的事情，不過都是小問題啦...只是你回答會心虛阿!那這樣我就會回去自己找答案(IV9-C-26、28)。

³³ 訪談過程中茶農普遍指出，2008 年台北茶人的茶會是高級路線，相較之下 IV5 的茶席是隨地取材型較不用花錢的方式，而這是為何 IV5 的概念輕易被接納的原因。

黃百純指出，若過去茶泡了覺得不好喝是因為茶做的不好，也從來沒想過要怎麼調整。但在上茶藝課之後了解到原來不只是種植、製作會影響茶的味道，尚有許多因素諸如茶量、時間、水溫等等都會讓茶的味道不同(IV9-C-25)。甚至在過程中她也意識到，自己除了種茶之外應該認識茶、懂茶來改變以往茶商說什麼就是什麼的情形。

我們自己如果不認識茶，我們會被茶商牽著鼻子走，他說好就好、說不好就不好，說不好就價錢便宜啊![...]人家跟你聊茶，你一問三不知（別人會覺得）蛤?!你家自己在種茶你什麼都不知道喔?!阿你真的沒有什麼內涵(IV9-C-27)。

另一方面，經筆者的訪談與觀察後發現，雖然因茶會之故，參與茶會或課程等相關社區活動的人越來越多，也成為社區組織的認同核心。積極參與茶會的原因是居民普遍都有把太和行銷出去、讓廣大社會看見的期待，而迅速達成共識有兩個原因：第一、茶業行銷的困境；茶商將價格壓低幾近生產的成本，加上國外進口茶的市場衝擊和肥料、農藥價格的提高，茶農不得不謀求更多通路，因此希望能透過茶會跳過中盤商直接面對消費者(量少但單價可以提高)。第二、社區認同與自我認同；太和社區的發展是最近二十年的事情，以前少有人知道這個村莊，村民們到了嘉義市也不敢說自己來自太和。³⁴而到了開始阿里山公路開通，社區普遍種茶經濟較富裕與外界接觸較頻繁時，瑞草公路的開通觀光卻也被遺漏；甚至太和是阿里山鄉的主要茶產地，在市面茶行內卻也極少看見包裝名稱為太和茶的商品。在這個脈絡下，對於太和居民來說，舉辦茶會、讓社區被看見不只為了賣茶，同時也是一種對於地方認同和自我認同的追尋。

那為什麼到後來參與的人會越來越多?就是因為茶會的關係阿!大家會想說：ㄟ!這樣也不錯喔~走出去也不錯喔~覺得不錯是想說，可以把太和行銷出去。有這個共識啦!其實大家都想把太和推出去，讓大家都認識阿!阿最坦白的就是說：阿茶葉會不會好賣一點?呵呵(IV9-C-15)。

³⁴ 因發生過一件真實的故事；有太和村民到嘉義市理髮時被詢問到來自哪裡時，回答：我太和來的。店家馬上回答：什麼!!你太和來的?!不收你錢了!你快回去!!快回去!!...因嘉義市有一間太和神經病院。

而在泡茶方式上，真正改變日常生活習慣的茶農還是少數³⁵，除了習慣外也與環境有關；參與社區活動的茶農家中多數都有茶廠，而茶廠中的泡茶間是茶販試茶的地方，在這個場所內有一套約定成俗的文化內容³⁶，例如固定泡茶的器具（標準杯）、講求速度與效率、制式的桌椅等等，也因此一般朋友來時雖然氣氛是輕鬆愉悅的，但礙於場所的限制還是習慣以現成的器具與方式進行。

[...]有茶廠的一定是以前的方式。通常家裡面跟茶廠黏在一起的通常就沒有(茶席)，有茶廠的就有泡茶間了阿!阿泡茶間沒有在乾泡的啦![...]那是在試茶的[...]環境啦![...]在茶廠怎麼喝!?我跟你講，在茶廠沒有茶文化。你說他會換泡茶的碗?不會!那個是試茶，那個叫標準杯，雖然我們試茶是試茶，阿朋友聊天是另外的，可是在茶廠都是用標準杯泡給客人喝捏![...]就算朋友來也是用這個，因為人都是懶惰的!呵呵~(IV9-C-23)(IV9-C-24)



圖 3-18 茶農自家茶桌，圖片來源：筆者拍攝(筆者拜訪積極參與社區茶相關活動的居民時發現，在茶桌旁邊雖然擺設了自己親手做的陶器插花裝飾，但泡茶方式還是以茶販試茶的標準杯為主)

雖然改變家中習慣的居民是少數，但在公共領域中這種泡茶方式卻是社區普遍認同的價值；自縣府新春茶會後，茶會(席)所蘊含的觀念與形式迅速被居民接受並內化成為舉辦各活動時的主要方式；例如在 2009 年 2 月時由理事長帶領居民至台南土溝進行社區交流、6 月的太和茶李王活動、7 月廈門記者訪問團至太

³⁵ 經筆者調查發現約只有 8 到 10 人。

³⁶ 茶農稱茶席、茶會為文場，稱茶販試茶為武場；一個輕鬆愉快，一個如同打戰過招。

和參訪等等。另一方面，同年 8 月之後鍾永豐與藝術家們開始第二次行動，在過程中太和居民也願意接受在茶園種樹等生態觀念，也有人在行動結束後開始嘗試將慣行農法茶園改為有機茶園甚至是野放茶園—因為莫拉克風災。

西元 2009 年八月造訪的莫拉克颱風，挾帶驚人降雨量而重創南台灣，是百年來最為慘重的水災。嘉義縣雖然不若高雄、屏東與台東等縣市有著鋪天蓋地更形嚴重的災損情形，而主要受災區集中於東半部丘陵山脈間的阿里山、梅山、竹崎與番路等鄉鎮，及沿海之東石鄉、鹿草鄉等地區，亦造成不小的損害，依據嘉義縣災害應變中心統計，截至 98 年 8 月 28 日的主要災損情形如下：9 人死亡、3 人失蹤、6 人病故；124 處道路毀損、22 處橋樑斷損、727 處土石崩塌、農作物損失約 26.7 億(陳惠民，2009)。

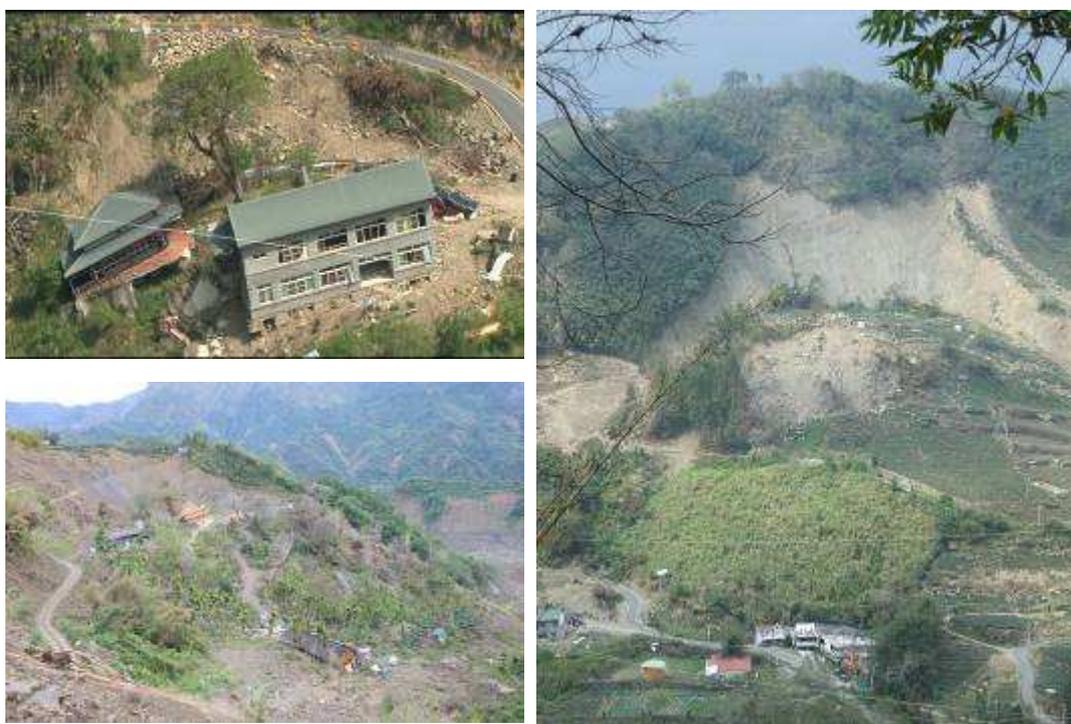


圖 3-19 莫拉克風災後之太和，圖片來源：許誠賢先生提供(災後相片：左圖為太和村油車寮地區走山情形、右圖上為油車寮之清心茗茶產銷班毀損、右圖下為太和村公田地區走山景象)

而嘉義地區最為嚴重的災區就屬阿里山鄉、梅山鄉的太和村、瑞峰村和瑞里村，以及竹崎鄉奮起湖等地區。這些地區對外橋梁、道路中斷，當地居民房屋也多處毀損；太和村經過莫拉克風災的肆虐後，不僅近 38 戶房子倒塌，被沖毀的茶園難以估計，走山及土石流的情形嚴重，許多人因此無家可歸。甚至位於太和村公田地區的兩戶葉姓人家，因住宅後方爆發土石流，連人帶屋被沖到住處下方

的阿里山溪，造成一共 4 人的死亡(太和社區發展協會 2010:3)。更雪上加霜的是，道路毀損、交通不便的情況令茶商不敢上山買茶，因此造成當時採製的冬茶銷路受到影響，讓原本以驚慌失措的居民更加憂慮無助(太和社區發展協會 2009)。在這樣的情況之下，鍾永豐以及曾經在太和駐村的藝術家們也隨即在災後進入太和，進而組成「莫拉克風災社區藝術家行動聯盟」，與社區共同討論提出以買茶種樹為核心的「太和好茶文化創意產業重建方案」，共同面對重建的困境(ibid)。而這個方案指的是：

愛心，不必捐款，只要買茶和種樹。計畫中將藝術家所創作的太和好茶相關作品，諸如 CD、DVD 影片、詩與茶桌曆、愛茶手札與茶碗組等，結合茶農的茶葉與手工茶匙、茶染布等製作八八風災紀念茶葉禮盒。並透過茶會拍賣活動的形式，將活動收益捐贈給太和社區發展協會成立種樹基金；每賣出一份禮盒，就在太和社區或茶園種一棵樹(ibid)。



圖 3-20 茶園種樹以及災後太和好茶行動故宮茶會，圖片來源：許誠賢先生提供(圖為災後太和好茶行動在台北故宮至善園茶會中的某個茶席，用來作為茶桌的是曬茶的器具，)

2007 年時 IV3 跟社區談在茶園裡種樹這件事情令居民難以接受，但在這時卻極具說服力；面對被土石淹沒的家園、滑動傾斜的道路與茶園以及與市場間的緊密關連暫時被風災切斷的窘境，迫使社區不得不正視長期以來刻意忽視的問題，也意識到生態、水土保持的重要性，也因此這次他們接受了團隊的建議—在茶園種樹。而在植樹活動³⁷之前的是三場對外行銷義賣茶會，分別在嘉義縣民雄表演藝術中心、台北故宮至善園、高雄長谷世貿大樓進行(12 月)。在這個時期，

³⁷ 植樹行動由 2010 年 3 月開始。

歷經兩年的藝術家駐村以及莫拉克風災後的太和好茶行動，社區中有更多人改變了居家的泡茶方式，而這種泡茶文化也逐漸由私人轉移至公共，居民嘗試在社區活動中心布置與改造茶空間做為招待客人之用，更延伸成和別的社區間交流的方式。甚至開始有人意識到生態觀念的重要性，願意自發性的在茶園中種樹，觀念由原本認為茶園中的樹木阻礙茶樹生長轉換為不一味追求茶葉產量、重視茶葉品質與環境保護(曹馥年，2010)，嘗試將一小部份茶園改做有機茶園，以較自然的方式種植同時申請有機茶園的認證，例如受訪者 IV9。甚至受訪者葉人壽，乾脆將茶園野放任其自然生長。另一方面，災害令社會的眼光轉移至受災的社區，同時也是邊緣地方取得社會資源並發聲的機會。隨著資源及陪伴團隊的進駐，在災後「推動茶文化」成為社區(發展協會成員)普遍的共識與認同核心，甚至不滿足於過去所學習到的茶席內容，期望更進一步發展屬於太和在地的茶文化內涵。

太和社區很早就開始推動茶文化，近來也成為阿里山地區其他社區學習的對象。太和社區推動茶文化以來從泡茶程序及姿態、茶桌擺設、茶具使用等已有一定水準，也改革了日常生活中泡茶的方式，形塑了生活茶的文化特色。為了讓茶文化從形式中發展到禮節內涵，並更具在地特色，社區有意持續進行茶禮的教學與運動，希望未來飲茶文化不是中國茶道也不是日本茶道，而是結合太和在地風土的太和生活茶(太和社區發展協會 2010)。



圖 3-22 茶藝及茶食課程，圖片來源：社區發展



協會總幹事許誠賢先生提供

在那段時間(2010年5月至12月)，社區發展協會以文建會補助之計畫上了非常多茶相關課程如：茶葉烘培行銷、陶藝捏製、竹藝雕刻、染布、生產履歷、

慈濟茶道等等。而社區對於茶文化學習與推動甚至回過頭改變了太和國小自2003年起便為鄉土教材的小小泡茶師，雖某種程度上與換新校長有關，但更重要的是居民對於茶知識的理解和眼界拓展，已有足夠的能量延伸至對教育有不同的看法；因此重新聘請居民當茶藝老師後，教學上再是單純教導泡茶的形式與動作，課程內容也並重茶葉的知識；如茶的歷史與由來、世界上有幾大類茶、茶食的故事、為何如此布置、如何讓茶的心境出來等等(IV9-B-19)。從以下敘述可看出太和家長對於茶藝教學的看法：

[...]老師來教，不是只教小孩子怎麼泡茶；其實他們是教了很多小孩子有觀茶葉的知識。主要是教這個，不是你們看到的什麼泡茶的姿勢，那個都是外在你看到的，實際上是教小孩子懂茶；世界上有哪幾種茶？有六大類茶，然後六大類茶是什麼茶...[...]真正的是要讓他們了解在地文化，茶的認識啦！茶道的歷史是很悠久的...是我們中國歷悠久的其中一個文化，那我們就是把它把它了解；因為我們太和的茶，烏龍茶只是其中的一小部分而已，那他們要認識的是更多的茶的知識。[...]除了讓小孩子能夠了解茶的知識之外，也能夠讓小孩子比較有內涵。我覺得學了這個以後小孩子比較坐的住，然後也是考驗他們的耐心跟細心度...然後他們會自己去研究這個茶要怎麼泡才會好喝...我覺得這個是比較難能可貴的。不是像一般外界講的那麼制式化，其實不是，老師教的東西是很活潑的...小朋友要用他自己的智慧以及泡茶的經驗去找說，怎樣才可以把這個茶怎樣泡才可以泡的好喝。他們都會自己去研究阿(IV9-B-15-6)!

3.4 小結

此章節主要用於闡述藝術行動的架構和在架構下太和藝術家實踐的過程，以及在計畫內、計畫後互動對於藝術家和社區的影響。透過 2006 年至 2008 年藝術行動脈絡可以看見，個人意願是鬆動藝術節結構的關鍵—由三位關鍵者促使其轉型，甚至藝術行動由 2006 年的不預期成果轉變至 2008 年的重視後續影響，都與身居重要社會位置的能動者有關。另一方面，藝術節的轉型除了欲嘗試挑戰既有藝術節模式以及社區營造操作之外，透過新型態藝術(新類型與對話性)的引介與實踐者吳瑪俐的眼界，同時也欲回應「關於藝術與公共性的思考，以及如何讓藝術成為形塑公民社會的創意媒介(吳瑪俐，2006：7)。」

策展團隊在對藝術的可能性與能動性的認知，以及讓專科化的藝術重新回到日常生活的企圖下，「藝術家駐村」成為了整個行動的主軸。而在策展人(新型態藝術家)吳瑪俐「藝術=生活」的理解下，也重新定義並開展了行動中的「藝術家」角色。做為如同 Kester 所稱的「情境提供者」，其不只提供了一個促成藝術家與居民溝通、互動的框架，以藝術形塑的溝通場域和關係連結，是多元開放、多層次的社群互動與學習平台(吳瑪俐，2007b：167)；因為除了藝術家、社區、公部門、行政人員這些直接參與者之外，也建立工作站並連結了更廣大的社會。透過藝術行動框架的爬梳以及太和藝術行動可以發現，公部門與策展人之間的合作關係，它也成為了「情境提供者」，改變了既定的操作模式。這兩者除了媒合藝術家、居民之外，在協助參與者超越固定身分與價值的做法上，提出了「藝術家變成居民、居民變成藝術家」這個互為主體的概念和期待，同時也不要求成果(作品)讓藝術家隨意發揮。

在經過三年藝術行動的整理之後可以發現，對於藝術家而言，除了時間因素之外，互為主體的概念以及期待，加上策展團隊對成果看法，此兩點是影響藝術家社區實踐主要關鍵。而在太和藝術行動的經驗中，筆者除了說明了太和茶議題如何產生，以及策劃者、藝術家、社區各自對於駐村的看法與期待之外，主要的焦點在於還原藝術家實踐的情境，闡述藝術家未進入前的想像、面對真實社區與

議題如何思考互動形式、實踐過程中所遭遇的困難，以及過程中的學習。而藉由藝術家和居民的訪談也得知，藝術行動框架確實改變了這兩者的觀念甚至關係，太和藝術家的經驗尤其令人驚訝，透過計畫內的框架，藝術家不只鬆動甚至改變對藝術的看法與實踐模式，也與社區建立了關係連結，在計畫結束後的「茶事件」中與社區成為了共同合作的夥伴。這四年來的互動與實踐，仿佛讓筆者看見藝術家成為了如同社區工作者一般的一共創美好家園的實踐者。

第四章 太和社區藝術行動的價值闡述

4.1 藝術行動的對話性經驗與討論

4.1.1 不同的藝術認知

不管是做為一個象徵性的姿態，或是具體的行動，新類型公共藝術的影響層面必須多方面來衡量；不只是它對於行動的影響，也包括對意識上的影響；不只對於別人，也對於藝術家自己；對其他藝術家的實踐，以及藝術的定義等層面所產生的連帶影響等。這個重新評價的核心精神就是要去重新定義。它也許挑戰了我們已知的藝術本質；藝術不只是一個完成品，而是一個價值發現的過程，一組哲學，一個倫理行動，而且是對於一個更大的社會文化議題的整體觀照（Lacy，2004：57）。

環境藝術行動，因為策展人(吳瑪俐)對於藝術的看法改變；不再執著物件的創造，而是將藝術作為形塑公民社會的創意媒介，致力於架構一個有機的對話學習平台，因期待與公眾共同創造意義，她將自己轉變為導引者、組織者、促成者、情境提供者；其實踐不同於傳統的物件創作，如同 Lacy 所述，對話性(新類型)藝術家所需思考的策略諸如：「如何合作，如何發展多層次的和特定的觀眾，如何跨領域，如何選擇具公共意義的地點(Lacy，2004：220)」等等；也因藝術家自我角色與藝術認知的改變，加上具能動性的文化局官員，兩者基於「為社會而藝術」的理念，將藝術與社區營造結合，讓整場活動由以藝術家為主體的藝術節轉變為共創成果的藝術家駐村。除期望對標準的藝術節提出挑戰、嘗試擾動社區總體營造之外，也嘗試回應當代藝術(藝術家)於社會中的位置。在總體藝術烏托邦以及公民社會理想的追求下，以藝術做為媒介創造一個暫時性的多元學習平台，期待各位置上的參與者在這個「共構的」無形溝通場域中能夠建立新的關係連結(人與人、人與藝術、人與土地等等)，甚至透過相互理解的過程成為共同成長的夥伴。

由台灣公共藝術的角度來看藝術行動，因文化局、策展團隊對於藝術理解改變之後，具體的操作方式與過去有了極大的不同；藝術節中參與者的關係，已不再是單純的由公部門主導、策展人策畫、藝術家執行、社區民眾觀看，而是形成多組複雜、多重與交錯的網絡。如同 Kester 對於藝術作品的理解，他們將之視為：「一種溝通——一個呈現差異的意義、詮釋和觀點的場域」(Kester, 2006: 25)。由此觀點結合總體藝術，不同於過去我們對作品(藝術節)以及作者(策展人)的認知；在前述理解下，就如同 Kaprow 指出的：所有參與者關係的連結本身便是一件藝術「作品」，而這個作品是「一個意義形成的互動過程(Lacy2004:198)」。

另一方面，所謂單一「作者」已不存在，因為在這個「作品」中，所有參與者都是無形社會雕塑的共同創造者(吳瑪俐，2006:7)；也就是說，藝術家、公部門、社區甚至是間接的參與者是夥伴關係，且是共創成果的。

4.1.2 對話性創作的實際做法

前述提到，伴隨著「作者(策展人)」對於藝術、藝術家以及作品理解的擴大，透過新型態藝術(新類型與對話性)的引介與實踐者吳瑪俐的眼界，欲以環境藝術行動回應「關於藝術與公共性的思考，以及如何讓藝術成為形塑公民社會的創意媒介(吳瑪俐，2006:7)。」同時結合作者(公部門)的期待，也欲嘗試挑戰既有藝術節以及社區營造的操作模式。因此在基於兩者對於藝術的可能性與能動性的認知，以及讓專科化的藝術重新回到日常生活的企圖下，「藝術家駐村」成為了整個行動的主軸。那麼，做為如同 Kester 所稱的「情境提供者」，他們如何在有限的經費與時間內，提供適當的對話情境與條件，幫助參與者(藝術家與居民)超越固定身分和認同價值呢?透過第三章的整理，筆者認為其做法可歸類為兩點關鍵的情境提供，分別為：互為主體以及不預期成果。

互為主體

策劃者對互為主體的期待是一希望兩者在改變參與位置之後，能夠以對等的身分對話，並在互動過程中透過異己看見自己的反身性，甚至進而建立夥伴關係。故提出了「藝術家變成居民、居民變成藝術家」這個朗朗上口的口號以及相關論述，以做為幫助參與者超越固定身分與價值的情境提供。那麼，這個設定是有效用的嗎？

經過太和藝術行動的觀察後發現，這種條件所框限的對象為藝術家，與社區沒有太大的關連。透過行動架構所提出的互為主體論述，藝術家在社區的角色被重新定義並附予責任，而在太和駐村藝術家的案例中我們可以看到，它似乎是有效用的；在過程中因為觀念的不同改變了態度、參與位置與實踐方式，並且也因認知的不同而鬆動或改變了他們對於藝術的看法以及自身觀念。另一方面，它也讓我們對於對話性創作的情境提供有了更加深入的理解；不需要一開始便要求參與互動的兩者都應保有相互開放的態度，「互為主體」的情境框限也可以只對針對其中一方提出，如同 IV6 所述：「當將自己貢獻出去時，外界會有所回應。」互動的一方改變時，與之對話的另一方也可能隨之改變。

而藝術家們的改變，結合互為主體口號的提出，筆者認為，它同時也指出了對話性情境設計時所應注意的關鍵；適當、確切易懂的「語言」對於情境提供來說具有重要的意義，關係到參與者的接受度和認同感。

不預期成果

在前述的脈絡下，我們理解到－藝術行動對話性情境的提供所針對的對象為藝術家，互為主體可被視為一種態度或實踐的指導。而與其有密切關連的另一個情境提供則是「不預期成果」；事實上，這種不要求成果，讓藝術家自行選擇與社區的互動方式、具體實踐內容並發揮創意的做法，可以視之為互為主體的補充，其最重要的功能在於創造出彈性的空間，鬆動藝術家對社區實踐的想像。

在沒有時間、計畫和成果壓力的情況下，藝術家或許得以超越以往對於藝術以及創作作品的看法，讓自我的態度與既定觀念轉化；雖然不一定會馬上往「居民變成藝術家」這條路徑前進，但至少具有充裕的時間與社區進行交流、對話，並用自己的眼光對社區進行關照，藉由「體驗」反省自身。

媒合的把關以及共識的達成

另一方面，策展團隊(公部門以及策展人等)的任務中，了解社區以及藝術家的條件，並媒合兩者是很重要的工作，雖然他們必須考慮藝術家與社區如何搭配，以至於產生良好的互動。但就筆者的觀察而言，做為真正的社區行動者的藝術家條件才是策劃者關注的焦點，他們所選擇的藝術家不只具有「運動」sents(IV1)和熱情，就連性格、居住地、社交能力、能否長住社區等等問題，都在考量範圍之內。本計畫承辦單位台灣水公司曾文邦曾在相關會議上說到：

其實局長跟瑪悌老師都提過，我們這些藝術家都剛好有運動的精神，他們可以不那麼堅持藝術本位的創作，而是試著去跟居民一起生活，我覺得這是我們這次案子最成功的地方(詹季宜，2007:291)。

事實上，這也正是對話性創作在提供情境時的關鍵，參與者(藝術家)是否具有開放的態度以及期望改變的慾望，對於整體計畫起了關鍵性的作用；媒合的篩選與把關過程，不只有利於後續的情境提供，讓「互為主體」有更多實現的可能，減輕了「不預期成果」可能帶來的壓力。更重要的是，它有助於彼此之間的溝通，讓策劃者與參與者(藝術家)因觀念相近而較容易達成共識，而共識也正是對話性創作進行時所應具備的基礎。

4.1.3 對話性實踐的難題

情境維繫的困難

另一方面，以太和經驗中藝術家與社區兩者的關係改變與觀念學習，甚至公部門不同於以往的思考、角色與操作來看「對話性創作」所期待，似乎是有效用的，雖然對於公部門、藝術家的效果可能有限，不過筆者認為，除了時間不夠長的問題外，也與策劃者在 2006 年的觀察與經驗後，對「藝術可能性」的信任與期待加深，而將焦點放在「改變社區」有關；藝術家做為行動中最主要的「框限主體」，在短時間內以出差的方式與居民嘗試不同於以往的互動，對他們而言是非常大的挑戰。

如同 Kester 所述：「對話性美學視基於當地共同知識的產生，而這種知識僅具有暫時性的約束力，且基於合作互動上(Kester, 2006: 174)。」由 2007 年太和藝術經驗中可看出，當策劃者逐漸對參與的藝術家有更多的期待，並賦予更多的要求與任務時，議題的設定與團隊進駐的方式，使得不預期成果這項情境提供陷入了矛盾的危機，不只讓藝術家縛上了目地先行的沉重，也讓各種角色之間因期待與預設產生了張力與壓力。事實上，壓力的產生也極有可能回過頭打破對話性創作的核心關鍵－它致使參與者難以維持輕鬆、開放以及互為主體的態度。這對於期望促成社群改變、相互理解的對話性計劃而言，是非常重大的打擊。

時間與持續性的考驗

互為主體情境的難以維繫，就筆者的觀察，與「合作者的期待」以及「策劃者的時間限制」有很密切的關聯；由第三章可看到，策展人吳瑪俐期望透過藝術行動平台的創造，讓專科化藝術回到日常生活，而對於自己的定位－只是提供文化局新的觀念與做法，後續經營需要文化局負責³⁸。2007 年環境藝術行動開始設定議題並以團隊的方式進駐，甚至要求藝術家為社區開設工作坊。這年也正是策

³⁸ 她只參與到 2007 年。

展人參與藝術行動的最後一年。以此結合合作者(文化局長鍾永豐)的期待—希望藝術家駐村能夠提供社區和社造不同的想像來看,或許可以理解為何會有這項設定產生。

由藝術行動的三年歷程來看可以發現,公部門(嘉義縣文化局)做為關鍵的主導者之一,在計畫中扮演了相當關鍵的角色;2006年藝術節的轉型、2007年議題的設定以及到了2008年對後續影響的重視,這些轉變都與它們有關。而在這個對話性計畫中,鍾永豐做為文化局的代表人物,其能動性必須有相應的社會位置而施展;也就是說,時間的限制迫使策劃者以及合作者不得不進行更具有挑戰性、更符合理想的嘗試。而在此壓力下所衍伸的操作方式,也令讓藝術家產生了成果的壓力,甚至難以維繫互為主體的開放態度。

時間不只催促著策劃者整體計畫的腳步,更關鍵的是,對話性創作往往需要長時間的經營與累積,但「持續性」並不單由策劃者決定,更主要的決策掌控在經費提供者之手,而這往往是這類型計畫所需面對的課題。

對象的矛盾

事實上,筆者在環境藝術行動中觀察到了另一個問題,而這與策劃者在時間限制下對自己的定位有關;對話性創作的目標是希望社群透過持續的互動能夠相互理解、相互學習啟發進而建立夥伴關係,由此來說,參與者似乎應該是固定不變的。但在環境藝術行動中卻可看到,能夠持續參與計畫的社區以及藝術家非常少。關於社區難以持續參與的原因,前述提到是公部門基於資源分配的考量以致如此。那麼,為何連藝術家也是如此?

關於這點筆者的解讀是,因為時間的限制,策劃者及其合作者不得不篩選出「符合條件」的藝術家,而礙於情境的提供,藝術家也會被「自行選擇」出來;雖然其是否持續參與計畫取決於自身意願,家庭因素、個人需求等等都是可能的影響因素,但以太和藝術家經驗來看,筆者認為議題設定後造成的壓力,某種程度上框限了門檻:時間的掌握、工作坊的內容、社交能力等等對藝術家而言都是

具體的考驗，他們面對的困難不只來自於社區，也來自於同儕與自身，換句話說，「挫折」與其參與意願有很重要的關係。

給予支持的困難

筆者認為，「情境維繫的困難」以及「藝術家的挫折」其實都可以透過「給與藝術家支持」解決。但透過太和藝術行動的觀察可以發現這部分的缺陷；筆者認為，可歸納為三個原因，一與策劃者的定位有關。二為機制設定的問題。第三則是規模。

駐村藝術家 IV5 指出：策展人(吳瑪俐)不干涉藝術家們在社區的實踐，但有困難可以找策展人。以此結合第三章中策展人對駐村的看法可以知道，基本上，策劃者對社區藝術家採放任式的做法，給予藝術家們很高的自由度。但問題在於，當藝術家遭遇困難時要如何立即給予支持？筆者認為，這份工作似乎應由同在社區的召集人，或者由擔任聯絡窗口的社區助理負責³⁹。但由於行動上處實驗階段，因此對於角色之間的定位、任務與合作並無明顯的劃分；這除了難以即時相互支援外，由太和藝術家團隊的狀況來看，也可看出各關係人之間溝通的困難。

同時，機制的問題也反映了對話性創作中所應注意的事情；在太和經驗中，策展團隊並未與 IV4 達成以茶為議題的共識，關於這點協同策展人 IV3 的回應指出：2006 年人數少，因此較容易溝通，他們是在達成共識之後才進入社區，而 2007 年則因人數過多以致協調上出現問題。這提醒了策劃者，應仔細評估自己和團隊所能負荷的規模，以免超出掌控。

³⁹ 2007 年藝術行動因規模擴增為 2006 年的兩倍，故在機制的應對上增設執行統籌、召集人以及社區助理。

4.2 「藝術」作為共創美好家園的媒介

4.2.1 藝術的轉向與社區營造

藝術與社造模糊的邊界

對話性創作運用在社群的互動之上，其對象可以是政黨(藍、綠)、族群(平地、山地)、年齡等等，並不一定必須在固定地點的「社區」中實踐⁴⁰。但在環境藝術中產生一個令人容易混淆的問題是，「藝術家駐村」與在台灣實踐已久的社區總體營造有何不同？在藝術行動這個不斷演進的對話性架構中；最主要的「條件/情境提供」－「藝術家變成居民、居民變成藝術家」這個互為主體⁴¹的概念，所衍伸的「要求社區提供食宿」、「藝術家變成居民的態度」作法，其實是期望在改變參與位置後，兩者能夠以對等的身分對話，並在過程中透過異己看見自己的反身性，甚至建立夥伴關係。但若以在台灣推廣已久的社區營造的「參與」概念來看，兩者並無太大的不同，例如曾旭正在整理華茲和肯尼維堤對於專業者及參與的討論時提出：

參與改變了參與的人以及彼此之關係；參與者改變習以為常的觀點；參與過程塑造集體意識；參與提供學習以豐富生命；自力營造得以深化環境情感；參與指的並非是單方的改變，而是雙方都在參與過程中深刻學習與反省而有所改變(曾旭正 2007：45)。

互為主體近似於參與，且公民社會理想為兩者的共同理想，無論由觀念、目標，甚至太和藝術家的社區實踐來看，在架構下藝術家暫時成為了行動者(新型態藝術家)，而其角色、做法等也都近似社區營造。如同吳瑪俐所述：

⁴⁰ 當然也可以被運用社區的實踐上。

⁴¹ 互為主體是透過相互理解、相互認識的過程認同彼此的主體性，進而建立信任關係，也因信任而願意彼此尊重、理解並共同行動(互為客體)(IV1)。

由於藝術家角色的改變，以及我們對於作品理解的擴大，這結合總體經驗的藝術介入公共領域作法，類似社區營造工作。然而它有時以更具創意的方式介入有形的公共空間，形塑無形的溝通場域、改變教育模式、協助產業再造，或影響政策(吳瑪俐，2007)。

將藝術行動視為事件

當藝術策略變成必須以觀眾的參與做為焦點，這時候對於教育的目的和作品整體，就會出現一種嶄新的看法。要了解這種作品，就必須認識到作品的產生過程，以及所有相關的活動，對這件作品是息息相關的，甚至是它不可或缺的一部分；作品不是指整個過程的最後產品，也不是說之前所做的一切只是這個物件的準備階段(Lacy 2004：71)。

隨著藝術家對於什麼是藝術、什麼是作者、什麼是作品等理解的擴大後，其實踐不只與生活、社區營造的邊界越來越模糊，就連如何討論也變得困難；因為它挑戰了過去我們所關注；這是誰的意圖？是誰的主張？是誰的作品？方法是什麼？這些問題似乎難以清楚被界定。更重要的是，因為這類型計畫通常以短期行動的方式進行，且在藝術家對作品的理解⁴²改變之後，令人在當下很難從中看見立即的「成果」，因挑戰了過去的「視覺」觀點，這類作品普遍被懷疑到底做了什麼？另一方面，倘若藝術家或其夥伴持續關注與經營，但以不同的計畫(名稱)、不同的方式、不以藝術為名，又要如何看待這些「計畫前」與「計畫外」的行動？

確實如同 Kester 所述，「對於參與其中的人而言，並不需要別人來幫助他們了解他們能夠參與這些計畫的重要性(Kester, 2006：299)。」因為對他們而言；藝術、作品、計畫內計畫外等等問題並非關注的焦點，參與的過程中所體驗的，在生命的軸線中只是一次事件、一段記憶，一個往後可以被論及的故事。在此觀點下，對於太和四年的藝術行動，本研究所欲討論的並非清楚的界定「這是誰的主張？」、「它在計畫內還是計畫外？」等等問題，而是將之視為一連串太和社區

⁴² 視為關係連結或者情境創造。

場域及藝術家社群互動的事件，在長遠的時間軸來看，或許由他們的互動歷程能夠尋找到某種模式，給予我們一些啟發。

那是一個事件，而不是一個作品。也許是某個人所發動(企劃、鼓勵或指揮)，但一旦啟動，已不易辨識是誰的主張，過程中的決策如何流轉，甚至大大小小的行動如何分派。不過，重要的是過程中每個人都有所體會，因著與人事物的互動而深刻體會；每個人都形成認同，且因著付出和護衛而持續強化；每個人也都在過程中或多或少嚐受到「將理念具體化的創作快感」。過程不斷衍傳，或許事件告一段落，但經驗已經在每一個參與者的生命構成中成為或輕或重的角色，發揮不為人知的影響。在事件中，沒有人特別用「藝術」這個概念來作界定誰是藝術家或什麼是藝術品?沒有人會問起，但他(她)們都慶幸曾參與其中……(曾旭正，2005：19)

不同路徑與相同的終點－藝術作為形塑美好家園的創意媒介

在藝術家社群與社區互動的歷程中，筆者依據藝術家(吳瑪俐、鍾永豐、其餘四位)意圖、藝術家與居民的互動(事件)、促使居民改變的其它條件，以及這一連串互動對社區的影響進行分期，在這個「茶事件」的脈絡解讀下，或許能從中發現新的社區介入或經營模式以做為相關實踐的參考。

年代	社區茶文化的分期	藝術家意圖	藝術家與居民的互動(事件)	促使居民改變的其它條件	影響(結果)
2007	體驗(擾動)	一、茶議題 1、鍾永豐：因看見茶農在結構中的困境；因此希望協助形塑阿里山茶區的主體，讓各個社區的茶品味有更大的差異和可能性。也	透過環境藝術行動安排藝術家駐村： 1、在茶議題方面，除了推廣生態觀念外，IV5 提供了茶席的可能，IV3 則探討茶的各種內涵(包	恰好梅山鄉公所舉辦泡茶師證照考試。 理事長及其夫人本身對茶席的興趣。(太和已有社區組織) 國小主任對木工的興趣。	透過茶席，茶農重新看見在地古老器具。 開始有居民改變日常泡茶方式。 透過茶各種關係的探討，在知識上有了新的了解。

		希望社區能夠長出屬於自己在地的茶文化 ⁴³ 形式。另一方面，從生態的觀點，他期望太和茶農能夠以較生態、永續的觀點來面對自己的茶園。	括在茶園種樹)。2、IV4 開設木工工作坊，並意外的受邀至國小上課。		國小因 IV4 的進入，結合主任對木工的興趣，從此國小增設了木工課。 居民因相處而改變對於藝術家的看法，而藝術家也因進入社區而有所改變(IV4、IV3)。
2008	體驗(反身性)	術、藝術家作為媒介，透過互為主體的過程協助茶農將自己的生活經驗發展出屬於自己在地的文化藝術內涵。	透過藝術行動邀請台北清香齋茶人至太和舉辦茶會。 IV6 駐村進行茶歌、故事等生活內容收集。		茶農透過不同茶席的體驗，回頭省視在地的茶席。
2009	引發	二、藝術行動(互為主體):期望兩者透過異己看見自己的反身性，並促成社群理解，在信任關係建立後能夠成為夥伴。	邀請太和茶農在嘉義縣政府舉辦新春茶會。		為準備茶會邀請老師來上課。 藝術家(IV5)成為合作夥伴。 準備過程凝聚了社區情感(認同)。陸續自主舉辦茶會(土溝、茶李王)，並邀請藝術家成為夥伴。 透過茶席與對話，茶農連結了人、土地、歷史甚至回頭省視自己。

⁴³台灣茶文化一詞泛指與台灣相關的茶史、茶葉、茶藝等。而本文所指茶文化，意指茶產業的相關文化，包含種植方式、歷史、製茶技術、品味、行銷管道、泡茶方式、茶藝、知識等。

2010	自主推動		藝術家聯盟透過三場義賣茶會(故宮、民雄、高雄)推動在茶園種樹。	莫拉克風災對土地的破壞並打斷茶農與茶商的聯繫。 重建相關資源的湧入。 太和國小校長的更換。	IV6 的繪本書在災後提供了居民另一種觀看社區的方式，也成為重要的社區紀錄。 開始有茶農自發性的在茶農種樹，並嘗試有機、野放的重植方式。 自主舉辦茶會，透過重建資源上了許多茶相關課程，並由茶席拓展至茶食、茶空間布置等等。 小小泡茶師的課程改變。
------	------	--	---------------------------------	---	---

表 4-1 藝術社群與社區互動歷程表，表格來源：本研究繪製

經過上表的整理可以發現，透過藝術行動架構，在一連串互動過程中，確實改變了藝術家與居民彼此的印象、理解，以及兩者之間的關係，甚至到了最後，在茶議題上他們成為共同關注的夥伴。另一方面，藝術家社群對於茶議題的關注不同於過去普遍認知的「藝術與產業」之間的關係，過去我們將藝術視為產業振興工具時，往往是以：社區+產業+藝術(文化包裝)=文化創意產業的模式進行。而由太和藝術社群對於茶產業的想像與實踐來看，他們所關注的是「生態」以及「鬆動與解放」茶農在產業結構中被宰制、規訓的位置，且化消極批判為積極行動，不只是單純的為了讓居民(公眾)都有介入文化生產活動的機會，而是有意識的跟社區建立夥伴關係，共同形塑產業文化、發明在地特色傳統。

在筆者將一系列太和茶藝術行動對社區的影響進行分期後發現，其路徑由體驗、引發到自主推動；甚至是以「公共議題」切入，在社區創造新的集體認同的

做法，也近似社區營造。但綜合所有「藝術家」的實踐來看可以發現，因立基於藝術，其操作或經營不全然與社造相同：

第一、批判性視野：社區總體營造在台灣推動已久，故而太和社區早有社區組織，藝術家社群因立基於藝術，其結果雖有促成社區凝聚共識、建立認同的作用，但他們所真正關注的是一希望茶農以生態的觀點面對土地，並形塑更多的差異(形式、社群、品味等等)；亦即社區營造關注的是由個人到集體的過程，而太和行動所看重的是在集體中創造差異。

第二、更多的語言：因「藝術家」專業與身份背景的不同，在「不預期成果」之下有了更多的彈性，透過不同的眼界，實踐者對於社區場域的生活議題有不同的關照，甚至因藝術的進入為社區創造了更多條件與可能，如 IV4 的創意木工，以及 IV6 的繪本書。

第三、互動過程：藝術家社群與社區的互動皆是短期、計畫或事件式的，某種程度上來說，不同於社區營造所提倡的「蹲點」，但在長遠的時間之流下，經由溝通、信任關係的建立以及累積，兩者有相似的結果。

在此並非是為了比較或清楚界定其歷程與社區營造之間的差異，而是為了指出藝術進入社區的價值與可能路徑；有許多相關案例，為了消耗經費在計畫過程中創造了活動式、多人數(被認知為參與率)、熱鬧的假象，關注的是活動舉辦或者單純的物件(閒置空間、彩繪、雕刻等等)的製造；它是一個事件，但在主體並非社區，且與居民日常生活脫離以致未將之視為往後生活的一部分時，計畫結束後便不再受到關注、沒有人會再談論，也沒有後續。但太和藝術經驗中，在文化局長對生態及茶產業的關照、策展人所創造的互為主體平台、藝術家不以製造物件為優先，而是將藝術做為媒介傳達觀念以及社區組織、社群的支持等條件下，因為藝術社群的熱情與持續關注，讓原本我們所認知的「擾動」有了開花結果的可能。

如果有一天條件 OK 了，他們搞不好就會做這件事情，可是如果現在沒有跟他們講這些觀念，就算以後條件有了他也不會做阿!所以觀念這種東西會不會有影響?我們看不出來，可是有沒有影響?這真的要看以後有沒有呈現啦!

三年以後去看才知道，喔！原來是以前投下去的那顆種子，可是這個樹沒有長出來以前，你也不知道(IV4-A-62)。

所以他們慢慢的，所以你才可以跟他們說：「太和的茶好是好，但是種茶的方式吼，我看不那麼 OK，有沒有其它可能？」慢慢可以講。那沒有（之前的互動）這個東西不太可能（可以跟他們）說，八八水災之後吼，他們不太可能會願意接受在茶園裡面種樹這件事情（IV1-A-7）。

如同吳瑪俐所述：「雖然具體成果仍待時間來證明，但在這個擾動的過程中，公共生活的問題因為藝術家的介入，受到注意而有被解決的契機(吳瑪俐,2007a)。」筆者認為，太和藝術行動經驗讓我們看到，藝術家在拋棄小我，選擇共同完成大我，重新擁抱土地與群眾之後，無論是短期進駐或者長久經營，因為姿態改變的同理，藝術不只豐富了社區也關照了自身；在共創美好家園的想像下，所謂藝術節、藝術進入社區都可以被看作階段性的任務與事件，朝向遙遠與未知的烏托邦。

4.2.2 社區藝術家－藝術家在社區的新角色

過去藝術家在社區中的實踐，有一條路徑是將作品視為視覺性、物件創造的，例如我們所熟悉的公共藝術雕塑；曾旭正指出，近年來主張社區參與的公共藝術家與社區的關係狀態，至少有兩種主要模式：一種是藝術家以圖像的力量作訴求，積極探測美感的部分，並從社區獲取靈感；另一種則是與社區合作，讓社區擁有主導權，由他們來創造圖像(曾旭正,2005:15)。這種與社區合作，互為主體並共創「作品」的方式，藝術家在某種程度上與公眾分享了創作快感和美感經驗。

藝術家姓名 與專業	動機、目的與對駐村的認知	駐村後對藝術在社區的看法
IV4/ 創意木工	嘗試看看進入社區，藝術能發揮什麼影響力，打算先聽社區需求再做	藝術是一個引發；藝術家應該去作引發而不是作品。在社區應清楚定位自己，並有

	決定。 目的：無(若站在藝術的角度來看，最好不要預設。)	主見。應將藝術作為媒介引導居民，並找到可以永久經營社區的在地藝術家。
IV5/陶藝與茶席布置	進駐社區最重要的不是藝術而是溝通，應有技巧的與居民建立信任關係，得到社區信任。藝術家應盡力完成社區期待，並思考對社區有益的事情。 目的：傳達生態觀念，改變居民日常泡茶習慣，並期望他們調整對生活周遭棄物的看法(在地)。	
IV3/學術背景	與居民深入探討社區茶的內涵，期望茶農藉由討論反身看見自己的優缺點進而改善。	
		互動過程中發現原來茶農才是藝術家，他們所擁有的深刻文化內涵才是真正的藝術，藝術家應去理解、詮釋，讓其中蘊含的內容與層次展現。

表 4-2 藝術家駐村前後的認知，表格來源：本研究繪製

由太和駐村藝術家的經驗，結合新型態藝術(對話性與新類型)的觀點，筆者觀察到一條路徑同樣是建立在藝術的溝通本質基礎之上，他們以公共利益為依歸，將藝術視為「引發」思考的媒介；這種實踐不同於我們以往所理解，藝術只能單純以作品挑戰觀視者的觀念，也不單純是服膺於參與者的期待，而是統合居民的需求以及藝術家的社會目做為出發，所思考的「不是立基於藝術家對自己想法的忠誠度上，而是他們的想法如何與社區想法含溶(Lacy, 2004: 49)。」，如同 Kester 所述，他們觀注的不是：「藝術品身為物品之中不斷改變的形式，而是在藝術品所催化的溝通過程(Kester, 2006: 147)」，重視的是自己與社區互動/體驗(捏陶、講座)過程中所產生的反身性，而溝通是達成目標的必要手段。這種與社區合作，互為主體並將「環境與社會」視為「畫布」，共創「美好家園」的實踐中，「創作快感」並非他們所重視，但可以是吸引多元群眾參與或思考的技巧－藝術家在某種程度上成為了引導者(或近似培力者)。

黃俊豪指出了兩種藝術行動者的模式：第一種是社區先後藝術，因此類型藝術家大多關注於社群與對話，並將溝通作為創作媒材，故慣稱之為社區工作者。

而此類行動者並非專業藝術背景的專才，因此需克服藝術課題，且整合更多專業協助使計畫完整度提升。第二種是先藝術後社區，此類藝術家受過長期藝術訓練或學習，對材質發展已建立了風格或創作脈絡，而藝術技術是他們賴以溝通實踐的工具，在任務型的協力過程中容易取得社區信任。但此類行動者的挑戰來自於與民眾互動或溝通對話，其創作脈絡或思想需公開接受檢驗(黃俊豪，2009：125)。事實上，從太和藝術家經驗中可以發現，似乎先社區後藝術或者先藝術後社區已經沒有了區別，而是同時並進了；當藝術家改變了藝術認知後，其功能、實踐如同 Kester 所述：

藝術家的功能也竟然能與改革者或社會工作人員相比。這是因為社群藝術家和社會工作人員一樣，都具有他們的特殊技巧(官僚運作上、判斷上、審美/表現上等)，又有公家或私人資金的贊助(透過獎助金的申請、公家賦予的地位、機構的贊助)，目標都在對那些有需求的個人，提供某種轉機(Kester，2006：217)。

但必須再次強調，筆者認為，這種藝術實踐是建立在相信「溝通是藝術的本質」之上，如同美術館、博物館或者公共藝術雕塑的物件，透過視覺傳達訊息，這種藝術實踐也意圖傳達訊息，卻不一定透過創作物品；更常是以互動、言說的方式進行，但重點是，這兩者在某種程度上本質是共通的。因此，「與其在美術館展出的藝術和在一些非藝術環境中發展出的藝術計畫之間劃分等級，還不如把它們看成是兩者同樣有效的藝術創作場地(Kester，2006：297)。」另一方面，相較藝術行動創造平台促成不定點社群互動的對話性藝術實踐；就筆者的認知，這種關注定點社區議題與發展，重視溝通與社會過程，與社區一起學習成長，共創造美好家園的藝術實踐者，可以被稱之為一「社區藝術家」。

4.2.3 社區藝術家的實踐

溝通作為實踐核心

Gablik 指出，藝術植基於「傾聽」本身，它把自我與他者交織一起，提供一種透過經驗的流動。它不是透過自我去定界限，而是透過相互的同理心模式擴展到社區。因為這種藝術是以傾聽者為核心，而不是以視像為依歸，它無法透過個人表白的方式被理解，只有透過對話才能完整呈現 (Lacy 2004: 100)。

藝術家	困難
IV4	材料、天氣、機具等等，但最困難的事情是如何面對別人以及時限性的問題。
IV5	團隊應發揮影響力(團隊溝通、合作)
IV3	團隊對於成果的看法不同，而難以溝通合作。

表 4-3 藝術家駐村的困難，表格來源：本研究繪製

在 IV4 的案例中他提到，在進駐之前策展單位要求必須傾聽社區需求，但因並未預設目的和操作，駐村過程中以創作木工，開設了教授居民製作生活用品和產業 DIY 的工作坊，而這與他所想像的有很大的出入；而 IV5 與 IV3 基本上因目的(議題)、對象明確，面對社區對他們來說並不是問題，反而困難來自於團隊內部。事實上，這三者所遭遇的困難都與「互為主體」和「溝通」有關；IV5、IV3 的案例其實在各個組織內部經常發生，我們面對「社區」時通常可以更寬容、嘗試放低姿態，且具有同理心和耐心，但對於共事者，因急於在計畫的時間限制內促成事情而難以互為主體。另一方面，IV4 所遭遇的問題，雖然源自於並未預設目的與對象，但其中牽涉的另一個問題是—當聽到社區要求或期待的時候要如何反應?!

藝術家	社區的要求	藝術家的看法
IV4	為了成果展茶會的太和好茶拍賣，需要製作木盒子，也可作為日後行銷之用。請他幫忙製作	要做這種東西找包裝公司就好，為什麼要找我?(拒絕)

	文創包裝。	
藝術家	社區的要求	藝術家的看法
IV5	為了成果展茶會的太和好茶拍賣，需要製作陶罐放置茶葉，也可作為日後行銷之用。請他幫忙製作。	應盡力符合社區期待，並思考對社區有益的事情。
IV3	社區期待協助包裝行銷	藝術家不應該做這種事情，給包裝公司做就好。
IV6	你們藝術家吃我們的住我們的，這個茶葉罐和袋子的包裝幫我們畫一下好不好？	文化局將我們丟到這裡，讓社區包吃住，居民會有這種反應是正常的事情。但已經結緣到這種程度，不需要計較這些；這個過程是一種交朋友的方式。

表 4-4 藝術家對社區要求的看法，表格來源：本研究繪製

互為主體作為基本態度

廖億美認為，提供食宿是社區做為參與者的準備，基本上，她認為在這種情況下，藝術家與社區參與的位置是對等的。但由上來看，卻顯示了行動架構設計的缺陷；如同 IV6 所述，當社區免費提供食宿時，居民期望付出有所收穫是正常的事情。換句話說，在此脈絡下藝術家與居民並不是互為主體的關係，藝術行動所做的是單向改變藝術家的位置。如同 Kester 所述：「對話性的互動過程，需要來自藝術家和與其合作的人所表現出一種相互開放，並且樂於接受由差異而帶來的改變的意願(Kester, 2006: 277)。」在這種狀況下，除了「傾聽」和「同理心」之外，更重要的是考驗藝術家如何在不互為主體的狀況中，創造與居民互為主體的情境與條件。就筆者認為，IV6 將這個要求當作交朋友、建立關係的手段是很好的處理方式；而這不代表其他藝術家沒有互為主體的態度，是為了說明，倘若社區期待與自己的目標沒有衝突時可以順手而為之，並將之視為建立信任關係的契機。

進入方式的選項

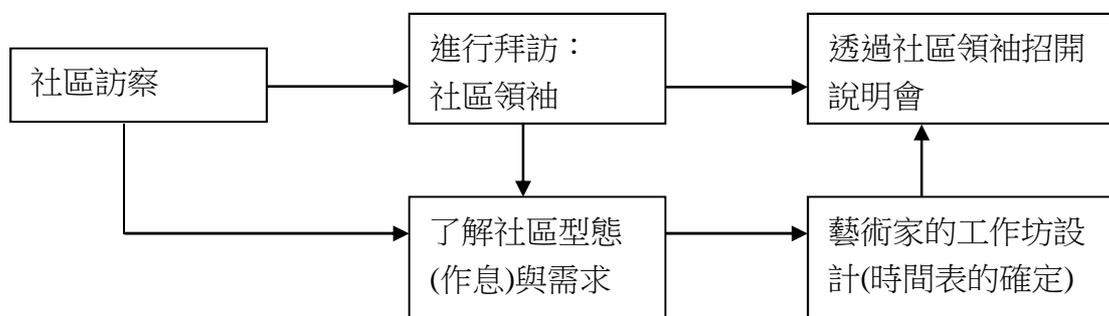


圖 4-1 進入社區的操作流程，圖片來源：本研究整理繪製自陳佑霖，2010：12-18

另一方面，遭遇這些問題某種程度上也與藝術家的進入方式有關，太和藝術家都透過社區發展協會進駐，而這也是一般藝術進入常用的方式，透過社區組織或者社區領袖，不僅可以節省時間，快速的連結人際網絡，也可以得到較多的資訊，甚至透過他們，可以在短時間內了解某部分社群的需求和想法，對於短期計畫的類型來說是很好的方式。但透過組織會有某些危險，因為它框限了互動的對象，也可能涉入地方派系與政治關係之中。同時，社區組織很可能以他們所理解的藝術家來觀看並期待，在社區領袖的信任與關係便顯得格外重要的情形下，藝術家可能必須如同 IV6 一樣，去創造互為主體的條件。

藝術行動中東後寮的駐地執行黃法誠，對於「進入」提出了不同的看法，他認為藝術家可以以一種輕微的方式進入，「輕微」可以代表藝術家的期待、進入的姿態、社區的回應姿態；或許「藝術家只是去當一個鄰居，不過是一個稍微多事的鄰居罷了。不是上對下的教授什麼技藝，也不是去那裡進行個人創作，純粹就是去哪裡生活(黃法誠，2007：80)。」而此觀點也在藝術行動的相關論文¹中被大力提倡。

¹ 如陳國章的論文：公共藝術與社區介入—以「北回歸線環境藝術行動」為例看新類型公共藝術的可能性。

就筆者的觀察，這種方式確實有幾點好處，一個是可以繞過社區組織或領袖，較有機會可以避免介入社區中的派系與政治。而另一個是可以接觸到各式各樣的居民，更深入了解社區生活。最後，因為表現出無目的，因此無利害關係，藝術家的身分被暫時解構掉，對於溝通、對話有所幫助。但不得不談，這種方式有不少的限制，一個是藝術家必須長時間住在那裡，否則無法真正有效的找到互動對象，第二個是藝術家對自己的角色和目的要有很清楚的定位，同時必須擁有很高的溝通能力和互動技巧。

議題管理與溝通

從太和藝術家經驗和以上的討論中可以發現，短期性是藝術進駐的結構限制，如同 IV4 所述：沒有預期，但又有時間壓力下，很難產生好的結果。因為並未設定目標(議題)、對象以及互動方式，以至於只能隨波逐流，順著社區的意志前進。雖然這種情形與環境藝術行動的架構矛盾有關，但筆者認為，「藝術再造社區的機制與管理——兼論新類型公共藝術的發展」這篇研究所提出的新類型公共藝術在社區實踐中的「議題管理運作」，這種方法或許可以提供「社區藝術家」作為實踐時的參考；議題管理可以用於短期一次性進駐和長久經營這兩種「計畫」（申請基金會或公部門補助）之上，裡面牽涉了資源（人脈、金錢、位置等）、規模與目的，可以是團隊合作也能是個人進行，換言之，它是放諸四海皆準的思考模式；作者指出，議題管理者必須釐清：為誰、為什麼提出、做什麼、可以怎麼做等等（李菁萍，2006，53）。

- 1、對象：互動的群眾是誰？所關注、在意者為何？他們的社會位置和角色？所連結的人際網絡？興趣為何？日常生活作息、職業？
- 2、目的：藝術家關注的社區議題是什麼？（產業？環境議題？老人？外籍新娘？隔代教養等等）社區的需求是什麼？（環境美化？產業振興？社區發展等等）
- 3、怎麼做：如何進入？互動方式是什麼？要做到什麼程度？有哪些操作策略等等。

從太和經驗來看，社區、議題並非藝術家決定，而是在策展單位與文化局的討論下擬定，並媒合兩者。也因此，藝術家對於社區條件如：歷史背景、人際網

絡、產業狀況等等的了解也大多必須依靠策展單位提供。對於出任務、出差的社區藝術家來說，與主辦單位之間的溝通便顯得格外重要，如同 Kester 所述：

這種隨意地把藝術家放置到一個他不熟悉又具有獨特官僚系統，和一些屬於地方政治互動關係、歷史與文化的社區中的做法，會減低藝術家對某個社會、文化和政治系統中微妙關係的了解，因而降低了他們在這樣的系統內工作的效力，也無法包全他所具有的自主性批判態度(Kester, 2006：274)。

時間與信任

另一方面，雖然可以在真正行動開始之前做議題管理，但時間限制以及溝通技巧對藝術家來說仍是很大的考驗(包含前面提過的同理心)。社區藝術家進駐並不單單是定出對象、目標、方式便能順利執行，他們以互為主體為主要態度，也必須擔任統合者的角色，傾聽社區意見並與自己的看法含溶，也就是說，真正的議題管理並非由藝術家空想，或依據自己個人、團隊的專業判斷一意孤行的在社區實現自我。而是透過傾聽、同理心與居民溝通彼此的想法，共同發想對社區有益的事情²。

但這種方式的困難在於—往往藝術家以短期計畫的方式進入，而計畫的資源往往來自於基金會或公部門，必須面對行政、核銷或者期程問題，事實上並沒有太多的時間與社區做深入的交流，聽取更廣泛的意見，一般的方式都採取透過相關團體(社服、社造、社大等陪伴團體)或者社區組織(村里長、社區發展協會)等等，藝術家藉由他們的關係連結在地網絡，並在很短的時間之內與對象之間建立暫時性的共識。但要如何取得信任是需要技巧的，而它也不只是技巧性的問題，同時包含了許多條件，溝通對象以及藝術家的價值觀、性別、身份、關係、印象、興趣、態度等等都是影響因素。

² 這裡也回應了前述：「聽到社區的需求或期待時要如何反應」的問題。

社群藝術目前傾向於採用一種職業出差式的方式來進行，而使原先的困難變得更加嚴重。對話本身和對話中必備的信任感是透過時間和空間上長期的關係維繫而產生的，它是在存在的特殊物質條件下所形成的一種共同參與(Kester, 2006: 274)。

短期計畫方式進入的社區藝術家必須發展出在短時間內與對象建立信任關係的技巧，而在達成暫時性的共識之後，則又是另一個考驗；藝術家以什麼為媒介？如何吸引多元群眾？如何尋找公共性地點？如何溝通？以什麼方式互動？如何在過程中持續建立信任關係？如何不會曇花一現(引發居民自主)？

創造參與平台

社區藝術家的實踐路徑除了溝通(言語的直接交流)之外，尚有許多互動方式，他們將藝術(技藝)作為媒介邀請居民共同「參與」。藉由「參與」，藝術家與居民之間、居民與居民之間，能夠體驗到共同遊戲(工作)的樂趣，進而改變彼此的關係；因為互相學習、體驗，藉由不同的眼光的交錯對話，參與者(兩者)改變習以為常的觀點(整理自曾旭正, 2007: 44)。筆者在前面提到，對社區藝術家來說，創作快感並非他們所重視，但可以是吸引多元群眾參與或思考的技巧，也是互動媒介。如同 Kester 所述：愉悅使人更能接受新的價值或意念(Kester, 2006: 128)，藉由創作、遊戲過程中產生的樂趣、成就感(自我實現和滿足)、共同參與感，參與者願意敞開心胸共同分享學習。訪談者 IV9 指出：

對!做桌巾，我還做的不是很好。很好笑，呵呵[筆者：蔡老師說做這個馬上有成品所以大家會比較有興趣]對!其實捏陶也是一樣，很奇怪喔!捏的時候明明很好，為什麼燒出來的時候會歪一邊?大家都覺得很好笑!哈哈!就是因為它燒出來比例不是會縮小嗎?我們不常在捏手感不好阿!我們會互相看說，你做這樣子喔?大家就會看來看去，笑來笑去~有的人會說：哇!你做的好漂亮喔!這樣有的人就會很有成就感!然後想說，喔!下次我還要來!!就是這樣子(IV9-C-10)。

大家都稱讚她[做的]漂亮，喔!這個很好玩!喔!這個很可愛。大家會比較有互動啦!大家就會想要來啦!畫畫?!蛤~?!叫我拿鋤頭的去拿筆?我就沒辦法

了，他會這樣想阿!(IV9-C-20)

捏陶對這種茶區的人來講，本來會覺得一關我什麼事?!可是當捏出一個茶杯。自己捏出來的茶杯喝茶，那個感覺就出來了喔!ㄟ~我做的茶杯捏~~在喝一杯茶的時候，不一樣的杯子就會有不一樣的感覺。人都很奇怪，用我自己做的茶杯喝起來，恩!!好像比較好喔!!就是這樣子啦!哈哈!其實算是一種精神層面的啦!(IV9-C-9)

從以上可以看出，社區藝術家除了思考如何與居民互動時，有效的運用媒介創造參與者之間的對話和互動平台是重要的事情。另一方面，隱含在描述中尚有一個關鍵；捏陶(茶具)與民眾日常生活息息相關，且建立在地方的文化脈絡之上。因與地方的人際網絡、生活習慣緊密結合，民眾的參與意願自然提升。有關如何讓更多人參與並感興趣，就筆者的觀察是一越簡單、越容易操作，民眾的接受度越高，因為這種方式的門檻較低，且較能跨越年齡限制。³由下表可看出，太和駐村藝術家因媒介的不同，故而有不同的對象。

太和駐村藝術家	進行方式/工具	對象
IV4(木工)	器械或具危險性的工具	大多為男性
IV5(陶藝、茶席)	陶土，茶具、桌巾、桌椅	老少皆宜
IV3(講座茶會)	投影機、泡茶用具	茶農

表 4-5 藝術類別與對象，表格來源：本研究繪製

統合的方式—不同想像的載體

從上一節中的四年太和藝術行動表格來看，在短期內並不能看出成果，必須透過長時間互動經營累積。在太和的經驗中可以發現，縣政府茶會是引發社區推動茶文化的轉折點；藉由茶會形塑了社群與集體認同，也因和不同主體的對話，居民回頭審視自身。筆者所欲表達的是，藝術家透過在地文化內涵的學習，以茶席作為載體，讓居民透過茶席重新關照在地(植物、器具、歷史、生活方式)，他們期待鬆動茶產業的結構(茶商、品味、種植方式等)，希望居民以生態的觀點來看待茶園、對待土地，並建立茶區的主體性，發展出屬於在地特有的茶文化。而

³ 視社區藝術家的目的而定

在居民的想像中，茶席與經濟等同，希望能夠讓茶葉賣得更好。但實際上，這兩者並不衝突，只是需要找到一個可以統合兩者想像的載體－這個載體建立在社區的需求與期待之上，也維持了社區藝術家的批判性視野。更重要的是，當社區被引發後，不代表專業的退場；如同曾旭正所述：

兩者在參與過程中不致於只能彼消此長。相反的，我們認為兩者應是有機、辯證的合作關係，不論起點由誰發動，雙方共同經營出一段過程、積極、深度地互動，其結果是社區參與很深，專業者也帶出極高的行動價值，彼此也都認同最後的成果，並同時歸功於對方(曾旭正，2007：58)。

對社區藝術家來說，思考如何引發社區自主的動能是必要工作；這些工作基於邀請社區參與改變的熱情之上，抱持著將選擇權、詮釋權交給社區的態度－「我覺得這樣很好，你覺得如何？」；但這種做法，並不是指「社區是否要改變、要變成什麼樣子?都端看社區的意志。」而是藝術家將自己也當成社區中的一份子，透過溝通，「我們」共創家園。在這樣的理解下，「引發」不是一次性的，而是「我們」長時間彼此激勵、學習，邁向美好生活的歷程。

4.3 組織駐村工作－關於對話性駐村計畫的策劃

4.3.1 「藝術家駐村」的差異

社區藝術行動的崛起

藝術社群與民眾互動的計畫，在台灣較為著名的相關(藝術案例如「嘉義大地、城市、交響－台灣裝置藝術展(1997)」、「鹿港歷史之心－裝置藝術展」、「海安路藝術造街(2005)」、「寶藏巖聚落藝術實驗行動(2003-2006)」等等；就筆者的觀察，從嘉義大地到環境藝術行動，藝術家介入公眾生活場域的態度、實踐方式與關注，隨著藝術與社會關係認知的不同、藝術家藝術認知的改變、重新

審視觀眾參與位置，甚至由藝術展演轉變為藝術改變社會的具體行動。這段近似藝術社造化的歷程，在某種程度上模糊了藝術與社造，甚至與生活之間的界線；近年來，在文建會的「新故鄉社區營造計畫」支持下，各縣市政府文化局參考了嘉義經驗，令藝術家駐村漸漸成為一股風潮。

(新竹)縣文化局表示，如果藝術家只是在社區開幾堂研習課，那就失去駐村的意義。以北山社區為例，他們期待的是，藝術家帶著社區老人家們整理生命經驗，轉為創作的元素，甚至是透過藝術行動，找出並解決社區問題(陳儀珊，2008)。

經驗的釐清與借鑑

筆者認為，藝術行動的駐村與「一般藝術家駐村」有著極大的不同之處。一般駐村的情況是，策劃者將藝術家視為近似社區工作者的角色，期望由他們來改變社區。而藝術行動的駐村所期待的並非如此，它期待改變不只有居民，也期望改變藝術家，無論是位置、關係或者觀念。也就是說，當站在策劃的角度來看，一種是組織藝術家駐村從事社區工作，由藝術家單向服務社區。另一種則是試圖架構促成社群對話、相互理解、共學成長的對話性創作。雖然由 2006 年的不預期成果，期待兩者在相遇的過程能夠相互激發，到 2007 年設定議題、要求藝術家開設工作坊，甚至 2008 年的關注成果；這三年環境藝術行動可以算是個一由對話性創作逐漸偏向「駐村服務」的歷程，但如何邀請更多「純藝術家」從事社區藝術工作也正是本研究所欲探討的內容，故筆者以太和藝術家的行動經驗，檢視藝術行動對話性創作的設計，進而對組織駐村計畫提出建議。

另一方面，邀請藝術家駐村從事社區藝術工作，也不同于過去所常見的環境美化、創作公共藝術雕塑或者上課，因此在執行過程中有許多需要釐清與思考之處；環境藝術行動使用的是福爾摩沙藝術節經費(百萬為單位)，某種程度上它仍屬於「藝術節」。一般而言，經費多寡決定了規模大小，規模越大則須合作的主體越多、溝通也越複雜，而藝術行動的關係者至少可區分為：公部門、策展團隊、藝術家、社區四個角色。但常見的藝術家駐村都屬於少經費、小規模的類型，通

常組織駐村的可能情況是，公部門已撥出款項⁴，有經費和計畫以後才公開徵選或邀請藝術家執行，此類型中策劃的角色甚至有可能由公部門擔任，有鑑於此以及藝術行動經驗所看見的「規模與掌控」難題，故筆者將焦點置於一組織小規模社群互動計畫(藝術家駐村)時，策劃者應承擔哪些責任與工作的討論之上。

4.3.2 策劃者的角色與認知

策劃者的角色與位置

在此脈絡下，「駐村」並非將藝術家置入社區，要求他們在時間內完成策劃者自己期待的項目。事實上，策劃者必須負擔許多工作與責任。如同我們在環境藝術行動案例中所見，策劃者(公部門與策展人)影響了藝術節慶的轉型，可以因其彈性而不預設目的，也可能重視成果或後續影響而預設。其目的與期待對計畫、藝術家而言起了關鍵性的影響作用，也左右了執行過程與成果。對於小型駐村計畫來說其角色則更加重要，因為他可能不只是經費提供者，更是積極的參與者、媒合者、協調者、合作者、情境提供者甚至是監督者。同時，隨著安排藝術家進駐目的的不同，或許也應該對駐村藝術家的角色、實踐與成果有不同的看法。

藝術家參與的位置

當策劃者所構思的是促成社群溝通、理解，期望改變參與者關係與觀念的對話性創作時，策劃者擁有開放的態度對整體計畫而言至關重要。這種態度關係到情境提供者進行組織工作的思考與實踐，也影響了藝術家與社區之間的關係、互動過程以及最後產生的結果。事實上，將藝術家與社區併置，在台灣社區營造的脈絡下，難免落入「改變社區」的期待之中，進而單方面要求藝術家為社區服務，期待他們能夠發現甚至解決社區問題。這種成果取向，將藝術家當成「社區工作者」的做法並無不可，只是當我們的目標改變，致力於吸引更多藝術家參與這項

⁴ 例如環境藝術行動以福爾摩沙藝術節的經費來執行。

工作，和社區共同成長時，便應先摒棄先入為主的「藝術家等於社區工作者」的觀念，將他們視為社區的參與者，而非社區工作者。

大概透過兩年的實驗，我覺得跟藝術家的合作需要學習，是目前公部門最需要了解的東西。你不能將藝術家當成承包商，要求東西要規格化、要驗收，如果公部門是以這樣的思維去面對藝術家的話，是無法成事的(鍾永豐，2007)。

我問局長他對於藝術家進入社區有什麼期待？局長說他沒有期待，可是他相信只要藝術家進去，就會發生一些改變。這種開放態度是蠻重要的，因為大部分的政府單位，或不說政府單位，就連我們在對別人做補助的時候，通常不會那麼開放，都會界定好你要幫我們做什麼事，或要得到一個什麼樣的成果(吳瑪俐，2007a)。

在 2006 年藝術行動中，策展人認為藝術家駐村並不是為了解決社區議題，讓藝術家服務社區，而是期望透過互為主體的互動過程，兩者能夠有所體驗並相互激發。故而提出了「藝術家變成居民、居民變成藝術家」這個互為主體的口號做為態度(限制)，「不預期成果」則提供藝術家很大的彈性；不預期成果—等同於沒有時間、計畫和執行壓力，某種程度上鬆開了藝術家的責任，他(她)不一定要是「藝術家」；也因此解放了對社區實踐的想像力，作品、上課或工作坊並非唯一選項，他們可以有更充裕的時間與居民討論要一起做點什麼。而從 2007 年太和藝術行動經驗來看，因已預設目的與具體執行方式，相對的也會有較多的限制；隨著議題的設定、要求藝術家為社區開設工作坊並以團隊進駐，此時與不預期成果產生了矛盾，更多人力、經費的投入讓藝術家的實踐被凝視與期待，在壓力下藝術家互為主體的態度逐漸瓦解，相互激發此時已不被重視，大多數人聚焦於藝術家怎麼以較好的態度、方式和民眾互動，甚至改變群眾之上；當然，時間、計畫和執行壓力隨之而來，藝術家必須開設工作坊，並在短時間內決定內容，做什麼?怎麼做?成了藝術家的具體考驗。

要有比較好的方式，理想不能定的太高!且要有一個方向!如果連主事的人都沒有方向，那下面的人就不用講了(…)有方向才會長出東西來。(另一方面)這個方向，所有參與的人有沒有認同?(達成共識之後)然後再去說誰要用他的專長去努力這一塊。這樣算目標導向，比較會有一個具體的成果啦。既然要有成果，就不能把藝術家丟在那裡，然後讓他去 RUN (IV4-A-34)。

設定議題讓藝術家自行摸索，對於改變社區來說的好處在於—讓實踐聚焦、成果容易被累積，但對藝術家而言卻是很大的考驗。雖然從太和藝術家們的實踐與學習來看，在壓力下激發了令人驚豔的結果，但不得不說，這其中蘊含了極高的危險性，即使策劃者不要求成果，但對藝術家的期待過重、賦予過多責任時，極有可能造成的結果是社區還未改變，但因挫折、困難以及壓力，對計畫觀感不好的藝術家拒絕繼續參與計畫；如何拿捏其中的分寸、比重是策劃者需思索的課題。而這也提醒了後續組織者，如同營造社區一般，也應以寬容的態度對待藝術家，有效的照顧與引導其成長，除了給予嘗試和學習的機會之外也給予更多的支持—他們的成就感也是需要被考慮的事情。

(如果)這是政府的需要，那可能就是目標導向，這件事情就要找對的藝術家，那什麼叫對的藝術家?他都已經幫你設定好了阿!那你能幹麻?不能幹麻阿!就只能照他設定的，配合度好就是好，配合不好就是不好，不是在於你的觀念或想法，不是在那邊(IV4-A-57)。

設定議題並不代表設定成果，而是基於策劃者對社區的觀察給予藝術家實踐的選項。基本上，筆者認為策劃者應拋棄成果的執著以及物件的迷思，並堅信藝術家與社區的相遇，倘若有好的互動過程，無論如何都會對彼此產生向上成長的力量；在慣性的思維中認為，「藝術家」便是作品(物件)的創作者—擁有熟練技藝的美感製造許多策劃者需要以物件或美來區別—「這是不是藝術?」，也需要實物來核銷並當作成果供外界評判。但筆者主張策劃者拋棄這種物件的迷思，甚至鼓勵藝術家不一定要用以往的邏輯與民眾互動，創作有美感的作品或者實體物件，而是將這些當成互動的媒介，在對話過程中尋找彼此成長的能量。因為關注物件的完成，不只框限了可能性，在時間有限的情形下也降低了藝術家與社區互動的深度。

沒有期待到卻發生的事情，這個是後面才呈現下來，我覺得這個是藝術進入社區精彩的地方，但很可惜他們當時都被質疑，很冤枉(…)安排了兩個(與茶議題)不相關的藝術家進來，好像他的作用才是長久的，我覺得這一點的意義跟價值不能忽略。所以如果要跳開原本社造的 SOP 的話，反而是有效的 (IV3-A-21)。

在太和駐村藝術家 IV4 的實踐中可以發現，雖然在茶議題上他似乎沒有太多的作為，但卻因為進駐讓不預期的事情發生⁵，而這也回應了策展單位原本期待跳脫社造制式框架的想像。雖然藝術家給予社區的能量，有時可能並非策劃者所期待或者關注的焦點(茶)，但不可否認，這種對生活場域的不同關照豐富了社區，也提供了更多可以引發、經營的條件，而視野的碰撞或意外的發生，其中所蘊含的活力與創造力也正是藝術的價值所在；總結太和四位藝術家的案例來看，不同藝術家對於社區都有不同層次、不同深度的影響，但這都不是在短時間內能夠看見的，它需要時間沉澱、發酵與累積，必須放在長遠的時間軸線上觀察才能有所收穫。

4.3.3 策劃者的工作

除了上述提到，策劃者應釐清自己的目的⁶，並對藝術家角色、實踐與成果有不同的認知之外，也必須看見自身侷限，例如：經費來源可以穩定嗎？是一次性的駐村或考慮長久經營？有辦法負荷大規模駐村嗎？等等，如同環境藝術行動經驗中所見，時間、經費、資源亦或行政工作甚至語言的使用⁷都是策劃者應掌握的內容，但筆者認為，策劃者更關鍵的任務在於創造好的對話環境，其中的幾點工作分別為：一、提供好的架構與平台。二、社區條件的掌握。三、審慎媒合藝術家與社區。四、駐村的實務。五、開放監督的責任。六、後續經營的思考。

⁵ 意外受邀到國小上課，從此國小有木工課，也邀請社區的老人家擔任老師。

⁶ 才能清楚執行方式。

⁷ 前述提到，語言關係到參與者的接受度與認同感。

(一)提供好的架構與平台

架構與平台的內容包含如何創造互為主體的框架、確立實踐方向與目標(成果)、如何提供藝術家支持等；互為主體做為社區藝術行動最基本的態度，是傾聽和溝通的必要條件，而這是策劃者應事先框限的態度。另一方面，如同前述所說，策劃者的目的對計畫有關鍵的影響，無論如何都應給出具體的方向以便藝術家實踐，方向不盡然是策劃者感興趣或框限的議題，也可能由藝術家發現或提出，同時也不代表過程的預設，而是為了方便藝術家進行議題管理；當然，策劃者也可以對具體實踐有更多要求，例如藝術行動中公部門要求藝術家必須為社區開設工作坊，但其中的關鍵是應思考如何兼顧藝術家的需求，與其達成共識並給予適當的支持—如經費、媒材、人力、住宿等，甚至因社區藝術工作的跨領域，策劃者有時甚至必須提前引介不同專業的協力者提供知識性的協助或給予藝術家相關的訓練，而這些來自於策劃者對社區條件的掌握。

(二)、社區條件的掌握。

策劃者與藝術家之間必須有更密切的合作關係，因藝術家可能不熟悉將工作的環境，因此相關的資訊如：社區歷史、政治生態、產業、宗教、組織情況、人際網絡、需求、作息等等都需依靠策劃者提供。更重要的是，社區是否擁有開放的態度也是策劃者應評估的問題。社區條件的掌握是策劃者應注意的事項，這些內容的了解有助於策劃者發現、擬定議題與對象，思考策略亦或媒合適當的藝術家，也幫助藝術家能夠提前了解社區，進而思索互動方式與實踐內容甚至安排時間。

(三)、審慎媒合藝術家與社區。

在掌握社區條件之後的工作，便是媒合適當的藝術家進駐，策劃者可以視之為藝術家條件的掌握如：性別與宗教、藝術家是否能夠長住、是否有地緣關係、藝術家的社會能力(溝通)、藝術家的專業(技術)、藝術家的態度、對駐村的認知、是否有過社區經驗、參與的動機與熱誠等等。事實上，社區藝術行動裡，因對成

果的看法不同，甚至可能不預期成果，此時藝術家參與的動機與熱誠便顯得格外重要，畢竟我們很難知道他的意圖為何；這些對藝術家的了解也關係到，藝術家是否能夠順利在社區中實踐，是否能夠有好的互動過程，甚至成為陪伴社區成長的夥伴。

(四)、駐村的實務

駐村實務包含了住宿、溝通對象以及進入社區的方式。有鑑於太和案例，住宿的提供應由策劃者負責，不應要求社區免費提供食宿，否則可能使社區產生付出需獲得回報的心理，進而要求藝術家完成它所期待的項目，雖不必然如此，但除了節省經費之外，就筆者的觀察此做法對社區與藝術家的互動而言並無太大的幫助。另一方面，就太和經驗可知，兩者的互動與社區的需求、期待有緊密的關聯，而溝通對象正是最主要的影響關鍵，在思考如何讓藝術家進入社區人際網絡的同時，應仔細了解並評估對象的社會位置、特質、需求以及對駐村的看法。這關係到後續如何安排藝術家進入社區的方式。

(五)、開放監督的責任。

假如社區藝術行動不以「作品」做為最後的成果，而是重視互動過程，或將之視為階段性的任務，那麼無論是否預設了方向，都應有監督的機制存在；監督不代表直接干預或者下指導棋等限制藝術家的做為，而是透過溝通達成共識的修正與互動過程，在相互開放的態度下，由策劃者、藝術家、社區共同擔負這個角色，一起為社區藝術工作提出建議。

(六)、後續經營的思考

藝術家駐村最常被討論的是計畫的短期性以及後續經營管理；雖然太和經驗讓我們看到，短期性可以依靠策劃者和藝術家的長久關注得到解決—裡面的關鍵在於，擔任藝術家與社區之間平台的角色維持不變，他了解前一次駐村努力的成果，且能計畫並引介新的藝術家接下去執行，即使以近似接力的方式，因為平台

的穩定使得工作得以向前邁進。但一般來說，公部門因政治或資源分配考量無法保證計畫的持續性⁸，且最常見的情況；要求藝術家在計畫進行時辦活動、留下創作、拍照並進行宣傳，然後對外宣稱「擾動」進行的很成功，當然，這不妨礙它口頭上將經營委託給社造中心或相關團體。

筆者所欲表達的是，假如策劃者希望藝術家駐村能夠協助發現或解決社區問題，便應有長久經營的打算，即使清楚知道只有一兩次「擾動」的機會，也應思考要做到什麼程度，並將駐村過程做詳細、忠實的紀錄提供給相關社區協力、陪伴團體參考，使人明白這次行動遭遇了哪些困難、留下了什麼、創造了哪些條件，以利於往後的經營與引發。

⁸ 從環境藝術行動中也可發現，能夠連續參與計畫的社區和藝術家是極少數。

4.4 小結

本章節主要分為三大部份：「藝術行動的對話性經驗討論」，除了闡述藝術行動對藝術的不同認知之外，主要以對話性創作概念結合太和藝術經驗，來討論藝術行動架構的做法以及實踐的困難。其做法主要為：互為主體、不預期成果以及媒合的把關，而共識的達成是基礎的條件。遭遇的困難除了時間與持續性外，也包含了情境維繫、機制、規模等問題。另一方面，「藝術作為共創美好家園的媒介」，筆者則引用了新型態藝術概念，並結合太和藝術家們的經驗，試圖闡述「社區藝術家」的概念，除了說明其角色、對藝術的認知、態度與實踐核心等之外，更重要的是以太和經驗為例談論社區藝術家的實踐內容。最後，在「組織駐村工作－關於對話性藝術計畫的策劃」中，則以藝術行動整體(架構與駐村)對規劃小規模社區藝術行動時，策劃者的角色、認知與工作提出建議。

藝術行動的對話性經驗討論

由三年(2006-2008年)環境藝術行動結合太和經驗來看，做為如同 Kester 所說的情境提供者，藝術行動架構協助參與者超越固定身分與價值認同的做法，經研究後發現這些條件所約束的對象為藝術家，並可化約為以下兩點，分別是：「互為主體」以及「不預期成果」。簡單來說，第一點是為了鬆動甚至改變參與者態度以及觀念。而第二點的功能則是做為補充，作用在於創造彈性的空間，令參與者沒有時間、計畫和成果壓力。此外，前述這兩點都經過把關的過程，策劃者事先挑選了符合條件的藝術家；這不只有利於情境提供，讓「互為主體」有更多實現的可能，也減輕了「不預期成果」可能帶來的壓力。更重要的是，它有助於彼此之間的溝通與共識的達成。

而由太和經驗可知，雖然對話性架構確實有效的改變了藝術家與居民的觀念與關係，但在執行過程中仍不免遭遇困難和矛盾。「時間壓力」以及「持續性」是結構上的難題與限制；因計畫走向、繼續執行與否決定於經費提供者之手，故對策劃者而言持續性往往是難以克服的困難。但筆者認為，至少在計畫期程內，

策劃者應注意以下問題：一、掌握計畫並建立良好的機制。二、與參與者共識的達成。三、即時給予參與者支持。四、做好時間規劃並釐清目標。五、維持參與者的熱情與開放態度。以上五點都關係到促成社群改變、相互理解的對話性計畫是否得以成功。

藝術作為共創美好家園的媒介－社區藝術家

經研究後發現，雖然新型態藝術概念挪移至社區場域時，其理念、目標甚至做法都近似於社區營造；在太和藝術社群與社區互動的歷程中，體驗、引發到自主推動的實踐路徑，甚至在社區創造新的集體認同的方式都與社區營造無異。但由於立基於藝術，相較社區營造更具批判性的視野、也得以用不同的眼光對社區進行關照、甚至提供更具創意的做法；事實上，筆者並非期望清楚界定兩者的不同，只是為了指出藝術在社區新的實踐路徑。

透過新型態藝術來看太和藝術行動經驗，在研究後筆者觀察到藝術家在社區新的角色與工作方法，而此藝術實踐是建立在藝術的溝通本質基礎之上；藝術家們以公共利益為依歸，將藝術視為引發思考的媒介，用以統合自己的社會目的與居民的需求，關注的是溝通過程以及互動過程中所產生的反身性，而這也近似Lacy所稱的行動者(新型態藝術家)。筆者認為，這種關心定點社區議題與發展，抱持互為主體態度並將環境與社會視為畫布，和社區相互合作，共創美好家園的藝術實踐者，可以被稱為－社區藝術家。

社區藝術家將溝通視為實踐核心、將互為主體作為基本態度，在社區中擔負了導引者、引發者、統合者(或稱培力者)的角色。其實踐方向是透過傾聽、同理心與居民溝通彼此的想法，共同合作產生。而實踐內容則包含了創造民眾參與平台以及統合看法(自己與社區)兩大部分；基本上，如何進入社區、如何思考工作、如何與民眾互動、如何有效運用媒介、如何創造對話平台、如何找到統合想像的載體等，皆是社區藝術家工作內容的一部分。因此，也具備了許多近似社區工作者的技巧，例如：溝通與傾聽的能力、吸引民眾參與的創意、引發參與者思考的手段、甚至短時間內與對象建立信任關係的方法等等。

基本上，其定義以及工作主要源自於太和藝術家們的經驗，新型態藝術的引用則是為這些實踐找到理論基礎。透過太和藝術行動經驗，筆者認為，藝術家在拋棄小我，選擇共同完成大我，重新擁抱土地與群眾之後，無論是短期進駐或者長久經營，因為姿態改變的同理，藝術不只豐富了社區也關照了自身；在共創美好家園的想像下，所謂藝術節、藝術進入社區都可以被看作階段性的任務與事件，朝向遙遠與未知的烏托邦。

組織駐村工作－關於對話性藝術計畫的策劃

另一方面，因近年來，在文建會「新故鄉社區營造計畫」的支持下，各縣市政府文化局參考了嘉義經驗，令藝術家駐村漸漸成為一股風潮。相對於駐村服務，在藝術行動的脈絡下，筆者所欲闡述的是促成藝術家與社區互動轉化的小型對話性創作，並以藝術行動整體(架構與駐村)對策劃者的角色、認知與工作提出建議。筆者認為，「駐村」並不是單單將藝術家置入社區，要求他們在時間內完成策劃者自己期待的項目。事實上，策劃者必須負擔許多工作與責任，如同環境藝術行動案例中所見，其角色可能是積極的參與者、媒合者、協調者、合作者、情境提供者甚至監督者。

規劃藝術家從事社區藝術工作，策劃者不只應對於藝術、藝術家的角色、實踐以及成果有不同的認知之外，更應看見自身侷限。借鑒於環境藝術行動經驗，時間、持續性、規模等，亦或經費、資源、行政工作甚至語言的使用皆是策劃者所應掌握的內容。此外，其更重要的任務在於創造參與者對話的條件，分別為以下六點：(一)提供好的架構與平台。(二)社區條件的掌握。(三)審慎媒合藝術家與社區。(四)駐村實務。(五)開放監督的責任。(六)後續經營的思考。

第五章 研究結論

社區藝術的孵化器

藝術行動中，策展人吳瑪俐將自己定位為促成者，與文化局共同架構平台、創造情境，擔任媒合藝術家與居民的角色，形塑無形溝通場域提供參與者(藝術家、社區、公部門)相互體驗、觸發以及改變的契機，甚至也期望與更廣大的社會連結，擴大公共討論的規模。那麼，藝術行動以及內涵的藝術家駐村又有何特殊之處?筆者在研究過程中發現，這個為社會而藝術的實踐，倘若置於台灣公共藝術的脈絡中觀看，確實有著重要的意義；除了將消費性的藝術節轉換為社會參與、共學培力的藝術行動(包含駐村)之外。更重要的是，在對話性創作理路與社區總體營造基礎下發展出的藝術家駐村，嘗試解構甚至重新定義了藝術、藝術家在公眾生活場域中的參與位置與實踐。其特殊之處有以下幾點：一、定位藝術家與社區是互為主體的對等關係(互為主體)。二、不只期望改變居民也期望改變藝術家(互相學習)。三、創造情境嘗試鬆動並扭轉藝術家對社區藝術實踐的認知(民眾參與、互動內容)。四、嘗試改變藝術與社會的關係(為社會而藝術、直接參與)。五、開放藝術家身分(人人都是藝術家)。

就藝術家的公眾參與位置而言；intersubjectivity 被譯為「交互主體性」、「互為主體性」、「主體際性」，亦即本研究中所談論的「互為主體」。所指稱的是溝通主體以對等身份溝通，由對方的角度去看待事物、思考，透過溝通了解對方的想法，也藉此重新看見自己的主體性(反身性)；某種程度上，它近似同理心，也指稱一種人際溝通的方式。而這種姿態的轉變，是基於藝術家對美好家園的想像以及由此衍伸的社會改革行動，必須透過跨領域甚至廣大社會群眾通力合作完成的需求之上。由此來看藝術行動邀請各領域專業共同參與駐村行動，將藝術家視為一環境藝術(社會雕塑)實踐者的做法。或許可視為波伊斯：「人人都是藝術家」的具體實踐。然而，藝術行動策劃者以「藝術家變成居民，居民變成藝術家」做為行動的綱領，除強調兩者的互為主體關係外，也對此概念具有三點期待：一個是改變居民和藝術家，同時改變兩者在藝術行動中參與的位置(IV1)。第二個是期待藉由主體互換的過程，兩者能透過異己，

重新看見自己的反身性(康旻杰，2009：17)。第三個則是期望打破藝術家與居民之間的界限並改變兩者的關係，促使他們透過相互理解、相互認識的過程認同彼此的主體性，進而建立信任關係，也因信任而願意彼此尊重、理解進而不分彼此共同行動(互為客體)(IV1)

而在本研究中發現，如同策展單位所期待，太和駐村藝術家們的參與位置與實踐確實有所改變，甚至透過互為主體的參與，產生了相互培力的作用。由社區茶文化的歷程來看，因藝術社群的長久關注使得「擾動」有了開花結果的可能；2007年，在不同眼界的關照下，藉由茶席的體驗與學習，居民不只以新的觀點看待生活周遭器物、連結地方歷史與土地，改變日常生活的泡茶方式，同時也在心中埋下了生態觀念的種子；2008年，台北清香齋茶人的茶席除了令居民體驗到美與高級之外，也感受到其中蘊含的態度與精神。計畫結束後，2009年縣府茶會的舉辦，除了準備過程起了凝聚社區情感並增進了社區認同的作用外，也促使居民主動追尋茶的相關知識，甚至在茶會上，與茶客的互動過程意識到自身的不足，也初步引發了對於茶文化的興趣。基於這些基礎，2010年風災後在茶園種樹得以實踐，有更多人改變居家泡茶方式在家中布置茶席，更延伸至公共空間，讓茶席成為招待外賓以及與其他社區交流互動的方式。而在吸收、內化這些知識以後，不只檳榔攤出現了茶席，同時因為家長的學習也回過頭影響了小小泡茶師的教學內容。更讓人驚喜的是，甚至開始有幾位茶農思索茶園與土地的關係，嘗試以更生態的方式種植，調整茶的製作方式及品位，在某種程度上，「茶文化」成為了社區重建與認同的核心。

另一方面，雖然筆者對藝術家的學習只框限在駐村計畫之後，但至少由幾位藝術家的敘述中可看出，互為主體的參與對他們來說，有著不同於以往的感受與體驗，例如：IV4 對於藝術在社區中的位置與實踐方式有了不同的理解；IV6 深刻體驗在地生活，由居民的角度思考；而 IV3 則發現—原來居民才是藝術家(IV3-A-11)。更重要的是，有幾位藝術家在過程中，與社區建立了關係連結，甚至在茶文化與生態的經營上，成為了共同合作的夥伴。而這兩者的改變也令筆者發現，藝術家在改變姿態、以互為主體的方式與社區互動，嘗試與社區共同關心社區議題的同時，不只豐富了社區也關照了自身；雖然這種轉變使得其角色、實踐、工作方式近似社區營造範疇中談論的社

區工作者，但就太和經驗來看，它除了令民眾生活更具有美感外，更重要的是提供了不同的眼界—立基於藝術的批判性視野，幫助社區以另一種眼光來看待自己的生活世界。筆者認為，由此脈絡基礎結合環境藝術行動架構令人看見對話性創作一種嶄新的角色—「社區藝術的孵化器」。

社區藝術為社區或社群提供一個能激發社區意識、對社會問題反思的活動或進行一項極體裝置的創作，讓參與者於過程中進行各類型互動交流的行為，透過參與藝術創作的過程，參與者既可享受其中創作的樂趣，亦能豐富其文化生活，提高社區最大利益並活化社區發展(詹雨妮，2007：129)。

在波伊斯的理路下，筆者認為「社區藝術家」不單指「純藝術家」、不同領域的社區工作者，也包含了一般市民；廣義的來說，它指稱的是那些以公眾利益為依歸並關心社區(文化、環境、認同、產業)的個人；就太和經驗來看，藝術行動確實朝向其最終目標—公民社會理想邁進，同時也達到催化更多人參與社區藝術工作的行列；但筆者認為其有趣之處在於—透過對話性創作架構平台，將我們過去所熟知以創作物件為主、關注自身、在個人工作室中發想、尋求靈光的藝術家，轉化為近似社區工作者的「社區藝術家」。因此在研究中，筆者描述了社區藝術家在社區的角色與態度、進入社區的方式、如何與民眾互動、遭遇困難的解決方式等等。或許可視為太和藝術家們實踐困難的回應，也近似於將經驗簡單的做一系統性的整理；而這些都是在藝術家養成教育中所缺乏的內容；或許我們應由藝術教育的改變開始，但筆者所思考的是一如何促使已成為藝術家的人改變觀念、共同參與這份工作。故在本文的最後，也借鑒於環境藝術行動經驗對策劃工作提出建議，並繪製圖表如下：

策劃注意事項	創造對話條件、與參與者達成共識、過程中即時給予支持、維持參與者熱情與開放態度
計畫前	釐清方向(促成對話)、確定目標(成果為何?)、掌握計畫(時間、持續性、規模、經費、資源、行政工作甚至語言的使用)
計畫中	提供架構與平台(創造互為主體情境)、社區與藝術家條件的掌握與媒合、駐村實務(住宿、在社區的溝通管道、進入社區的方式等)、即時給予支持

	(經費、人力、陪伴甚至相關訓練等)
計畫後	應思考後續經營，或將駐村過程詳細記錄提供給相關團體，讓後續經營者了解這次行動遭遇的困難、促成的效益、以及留下的基礎。

表 5-1 策劃的工作與建議，表格來源：本研究繪製

事實上，太和藝術行動帶給藝術家與社區的向上成長能量是有限的，聚焦於社區茶文化層面的改變或可視之為各人式的激發，改變的可能只是那參與其中的十幾個人，而藝術家也尚有許多值得探究的地方，例如在計畫後是否自發性的投入營造家園的行列、動機是否良善等等，甚至延伸至整體嘉義縣北回歸線環境藝術行動(的幾十個社區)時，有許多地方可能都需要被批評檢討，例如在別的社區的駐村經驗裡，某些藝術家只在乎自己的物件創作，某些端著高姿態指導社區等等。藝術行動策展人吳瑪俐認為自己是個情境提供者，是來讓大家看見藝術的可能性的角色，更指出藝術是引發思考的創意媒介(吳瑪俐，2007：10)；同時 Lacy 也指出，新型態公共藝術很難被單一衡量，我們應將之視為「一個價值發現的過程一組哲學，一個倫理行動，而且是對於一個更大的社會文化議題的整體觀照(Lacy，2004：57)。」；基本上，無論是藝術進駐與社造的關係、藝術家參與後的人生轉變、更多社區駐村經驗等等，甚至本研究在太和經驗中發現了社區藝術孵化器的可能，進而提出了社區藝術家的角色並對促成社群對話提出建議，都蘊含了諸多不同的思考方向，而後續的經驗補足與視野開創工作則需要更多研究者投入。

參考文獻

Grant H. Kester

2006 對話性創作——現代藝術中的社群與溝通，吳瑪俐等譯。臺北：遠流。

Suzanne. Lacy

2004 量繪形貌——新類型公共藝術，吳瑪俐等譯。臺北：遠流。

仁和國小

2012 仁和國小網站：169 傳奇－太和茶葉。網路資源：
<http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2006/rhps/pl1.htm>
，4月6日。

太和社區發展協會

2009 太和好茶-水過太和茶更香文宣品。國家文化總會、行政院農業委員會。

2010 「水過太和茶更香——與自然及人文共舞推動計畫」莫拉克颱風災後重建計畫成果報告書。行政院文化建設委員會。

余翎瑄

2009 社區與藝術－藝術進入社區之發展型態。臺北藝術大學博物館研究所碩士論文。

吳慎慎

2007 藝術介入公共生活——藝術實踐的社群學習。刊於藝術與公共領域：藝術進入社區，頁 82-105。臺北：遠流。

吳瑪俐

2006 與天與地與人。刊於嘉義縣 2006 北回歸線環境藝術行動成果冊。嘉義縣：嘉義縣政府。

2007a 以藝術粘合生活的縫隙。刊於典藏今藝術 2007 年 1 月號，卷 172，頁 104-106。

2007b 在那遙遠的地方——回到日常的美學實踐。嘉義縣 2007 北回歸線環境藝術行動，頁 166-168。嘉義：嘉義縣政府。

李菁萍

2006 藝術再造社區的機制與管理——兼論新類型公共藝術的發展。臺北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士論文。

沈耀宜 編

2002 梅鄉叢談：田野調查紀要。嘉義：梅山文教基金會

2007 梅山地名誌。嘉義：梅山文教基金會。

林文浹

2008 營造社區的藝術——土溝農村美感歷程(2001-2006)，台南藝術大學建築藝術研究所碩士論文。

林純用

- 2008 嘉義縣北回歸線環境藝術行動經驗。發表於「在地美學實踐---社區 vs 藝術研討會」，頁 86-97，財團法人國家文化藝術基金會、中華民國社區營造學會、國立臺南藝術大學主辦，臺北，9月26日-28日。
- 2009a 演化中的藝術行動。刊於嘉義縣北回歸線環境藝術行動 2008，鍾永豐、曾文邦主編，頁 144-150。嘉義縣政府。
- 2009b 嘉義縣北回歸線環境藝術行動經驗。刊於在社區營造藝術：97 年度教育部補助重要特色領域人才培育改進計畫---公共藝術人才培育計畫，曾旭正編，頁 74-85。台南：國立臺南藝術大學視覺藝術學院。
- 胡寶林
- 2006 公共藝術空間新美學。台北：藝術家出版社。
- 高閑至
- 2009 茶山衍藝。作者自印
- 康旻杰
- 2004 認同的藝術—社區社群與公共藝術。刊於解放公共藝術-破與立之間，頁 30。台北市：台北市文化局。
- 2009 「互換角色」與「互為主體」。刊於嘉義縣北回歸線環境藝術行動 2008，鍾永豐、曾文邦主編，頁 16-17。嘉義縣政府。
- 張清池 編
- 1998[1997] 梅山地名溯源。嘉義：梅山文教基金會。
- 張靜玉
- 2004 從臺灣公共藝術與社區總體營造探討意識認同。臺灣師範大學美術研究所理論組碩士論文。
- 曹馥年
- 2010 護衛家園 太和茶園種樹苗，聯合報，雲嘉南地方版，5月17日。
- 陳佑琳
- 2010 藝術作為社會實踐的平台：嘉義縣北回歸線環境藝術行動。臺北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士論文。
- 陳明竺
- 2004 都市的發展願景與公共藝術。刊於解放公共藝術-破與立之間，頁 30。台北市：台北市文化局。
- 陳泓易
- 2006 讓藝術內化為文化的具體能量，刊於嘉義縣 2006 年北回歸線環境藝術行動成果冊。嘉義縣：嘉義縣政府文化局。
- 2007 策展論述。嘉義縣 2007 北回歸線環境藝術行動，頁 12。嘉義：嘉義縣政府。
- 陳國章

- 2011 公共藝術與社區介入—以「北回歸線環境藝術行動」為例看新類型公共藝術的可能性。國立中山大學劇場藝術學系碩士論文。
- 陳惠民
- 2009 嘉義災後文化復建團期末報告書。嘉義：文化局。
- 陳儀珊
- 2008 藝術家駐村，帶動社區成長。自由時報，北部新聞。10月27日。
- 曾旭正
- 2007 重思台灣的社區參與——社區建築中「參與」的概念與作法。刊於藝術與公共領域：藝術進入社區，頁34-61。臺北：遠流。
- 2005 打造美樂地——社區公共藝術。台北：文建會。
- 黃法誠
- 2007 一種輕微的進入。嘉義縣2007北回歸線環境藝術行動，頁80-1。嘉義：嘉義縣政府。
- 黃俊豪
- 2009 在農村看見藝術—台南土溝農村「社區藝術」之經驗，台南藝術大學建築藝術研究所碩士論文。
- 黃建敏
- 2005 2005節慶公共藝術嘉年華。台北：藝術家。
- 詹季宜 編
- 2008 台灣社區藝術行動案例調查研究諮詢會談紀錄。刊於台灣社區藝術行動案例調查究暨畫暨96年國藝會補助業務相關專題研究——以社群/社區藝術行動計畫為探討範疇」研究計畫成果專輯，頁291-306。財團法人國家文化藝術基金會
- 詹雨妮
- 2007 社區藝術對社區營造之活化。中原大學室內設計學系碩士論文。
- 嘉義縣梅山鄉公所
- 2010 梅山鄉誌。嘉義：梅山鄉公所。
- 嘉義縣梅山鄉戶政事務所
- 2012 民國101年4月嘉義縣梅山鄉村里鄰人口數。網路資源：<http://www.cymshr.gov.tw/population/index.asp?Parser=99,6,37>，4月6日。
- 廖億美
- 2009 從自溺的中心出走——社群藝術及其台灣實踐圖。刊於在社區營造藝術：97年度教育部補助重要特色領域人才培育改進計畫——公共藝術人才培育計畫，曾旭正編。台南：國立臺南藝術大學視覺藝術學院。

蔡江隆、吳淑惠

2012 這一切，在彼此心中駐留。網路資源：嘉義縣 2007 北回歸線環境藝術行動部落 http://catc2007.blogspot.com/2008/01/blog-post_15.html，4 月 8 日。

謝恩得

2006 炊發糕、搓湯圓「一家出一菜」唱歌聯誼好快樂，聯合報，嘉義縣市新聞，10 月 5 日。

謝燕豪

2007a 太和·茶·藝術家 嘉義太和陶風茶會成果展，大台灣旅遊網 TTNews，10 月 14 日。

鍾永豐

2006 既是地景的，也是人文的，既是社區的，也是藝術的。刊於嘉義縣 2006 北回歸線環境藝術行動成果冊。嘉義縣：嘉義縣政府。

2007 在縣府駐村。嘉義縣 2007 北回歸線環境藝術行動，頁 174-5。嘉義：嘉義縣政府。

顏名宏

2005 場域游走---互動公共藝術。臺北：文建會。

嘉義縣 2006 年北回歸線環境藝術行動部落格

<https://sites.google.com/site/catc2006/Home>

嘉義縣 2007 年北回歸線環境藝術行動部落格

<https://sites.google.com/site/catc2007/>

嘉義縣 2008 年北回歸線環境藝術行動部落格

<https://sites.google.com/site/catc2008site/%E8%A1%8C%E5%8B%95%E6%9E%B6%E6%A7%8B>

附錄

2006 年藝術行動架構

活動項目	預計期程	摘要	專長	地點
藝術家駐村會前會	7/17(星期一)	15:00 至 17:30 黃文淵工作室	/	地點：太保市 春珠里茄苳腳
藝術家駐村會前會	7/21(星期五)	1:30 至 16:00 台灣水企劃整合 有 限 公 司 02-2356-0222		地點：台北市 羅斯福路二段 70 號 11 樓之 8
駐村說明會	7/24(星期一)	13:30 至 17:30		大林鎮三角里 社團國小多媒體 教室
記者會	8/10(星期四)	11:00 至 12:00		大林鎮三角里
藝術家駐村 7/25 至 10/10		翁朝勇、張新丕、 王耀俊(工作坊形 式進行駐村計劃)	石雕；裝置藝 術；雕塑	豐山社區
		孫華瑛(全程駐 村)	社區劇場	十字社區
		郭弘坤(9/1 至 10/10 每周三 日)	設計、繪畫、雕 塑	來吉社區
		IV5、IV5-W (7/25 至 10/10 每周一、二在社 區)	陶藝、生態	紫雲社區
		潘云薇(9/12 至 10/08)	攝影	紫雲社區
		梁莉苓(95/8/6 至 95/10/10)	影像、雕塑	和睦社區
		Stefanr Giannotti(8/1 至 8/30)	音樂作曲	大崙社區

		溫曉梅（ 全程駐村 ）	雕塑、舞台設計	塗溝社區及豐山社區
		黃文淵（ 全程駐村 ）	雕塑、面具	春珠社區
		盧銘世（7/25 至 10/10 每周三日 ）	繪畫、生態；兒童畫	三角社區
		蘇絲薇（8/10 至 8/13）		
		萬錦珠（8/5 至 8/31 ； 9/29 至 10/1 ； 10/5 至 10/8）	攝影	布袋嘴
		郭弘坤（7/25 至 8/31 每周三日 ）	設計、繪畫、雕塑	大崙、春珠、塗溝三個社區巡迴
工作坊形式的藝術家		黃蘭雅（ 來吉社區；布袋社區 ）		
		康雅筑（9/13 至 10/6 每周三日在來吉社區 ）		
藝術家駐村心得交流聚會	8/14(星期一) 平原	藝術家參與，其他社區代表亦可參加		
	9/4(星期一) 山			
	9/28(星期四) 海			
大團聚	10/09(星期二)	駐村活動完結大團聚		塗溝社區
媒體文宣	7/10 至 10/30	部落格的設置		
紀錄	7/17 至 10/10	平面影像紀錄		

		文字紀錄		
--	--	------	--	--

表格來源：筆者整理自 2007 年環境藝術行動網站

2007 年藝術行動架構

活動項目	預計期程	摘要	地點
藝術家駐村會前會	6/23(星期六)		地點：台北
	6/24(星期日)		地點：嘉義
駐村說明會	7/10(星期二)		大埔社區
	7/19(星期四)		豐山社區
	7/23(星期一)		太和社區
	8/4(星期六)		四股社區
	8/三 15(星期)	章永佳說明會	新港
	8/9(星期四)	第一場環境藝術論壇(盧明世說明行動內容/村長介紹東後寮)	東後寮
駐村期間的說明會	10/3(星期三)	為了隔天的環境藝術論壇而開	東後寮
藝術家駐村	6/28 至 10/25	王耀俊	豐山社區
		林彥伶	
		吳文文	塗溝社區
		張耘之	
		溫曉梅	
		章永佳	新港社區
		蔡英傑	新厝社區
		吳娟	
		趙小菁	
		盧銘世	四股社區
		蔡英傑	社造中心
		孫華瑛	民雄環境藝術工作站
		林純用	
藝術家團隊駐村	6/28 至 10/25	張耘之、駱麗真	大埔鄉大埔社區 /西興社區
		柯燕美	

		陳俐璇	
		林家瑜	
		Brandon Ballangee	
		洪意晴	
		IV3	梅山鄉太和社區
		IV5、IV5-W	
		IV4	
		IV16	
		蔡福昌	義竹鄉東後寮社區
		周靈芝	
		盧銘世	
		容淑華	
		Varsha Nair	
		黃法誠	
		成功大學/台灣文化學系研究所團隊	中埔鄉客家聚落
環境藝術行動論壇	8/9(星期四)	主題：藝術進駐的理想方式	
	9/6(星期四)	主題：藝術進駐的難題	
	10/4(星期四)	主題：藝術進入社區的挑戰	民雄工作站
專題演講	7/27(星期五)	題目：北回歸線環境藝術行動的實驗	
	8/5(星期日)	題目：WTO 與台灣農業(鍾秀梅主講)	
	8/16(星期四)	題目：余國信的有機米	
	9/21(星期五)	題目：嘉義人的純情夢	
	11/2(星期五)	專題演講	民雄工作站
	11/16(星期五)	專題演講	民雄工作站
對外連結	9/10(星期一)	高美館北回歸線行動參訪	
	10/20(星期六)	桃園市地方文化館參與團來訪	
	10/21(星期日)	桃園市地方文化館參與團來訪	
		鰲鼓、四股歡歡喜喜迎鳥式	

	10/25 (星期四)	北藝大林宏彰與學生來訪	
	11/1 (星期五)	法國藝評家 Catherine Grout 來訪	
記者會	7/24(星期二)	Varsha 新港作品揭幕記者會	新港
	9/9(星期日)	章永佳、張敏華-紀念被單(此並非以藝術行動為名)	
	9/22(星期六)	環境藝術行動-成果發表記者會	
環境藝術行動文件成果展	12/7(星期五)		民雄工作站

表格來源：筆者整理至 2007 年環境藝術行動網站

2008 年藝術行動架構

項目	日期	時間	說明
駐村記者會	8/1	09 : 00 至 10 : 00	福興社區
駐村說明會		10 : 20 至 12 : 00	
<u>愛上茶山計畫</u>	7/21 至 10/31	楊春森	瑞里社區、瑞峰社區
張元茜		許海青	
		高閑至(藝術家)	民雄日式招待所
		郭笑容(茶人)	梅山鄉茶產區、樟樹湖
		陳錦輝	
		劉緒芬	
李正書			
<u>蚵貝地景藝術計畫</u>	7/21 至 10/31	周靈芝	東石、布袋地區
蔡福昌		梁任宏	
		Patricia Watts	
		David Haley	
		蔡英傑	
		黃法誠	
	8/11~8/13	行動論壇	港務局會議室、布袋嘴文化協會

藝術家駐村計畫	7/21 至 10/31	林純用	民雄環境藝術工作站
		孫華瑛	福興社區
		溫曉梅	文隆社區
		翁朝勇	西昌社區
		吳娟	西興社區
		何佳豫	西興社區
		王卿	永樂社區
		陳正晏	永樂社區
社區行動學藝計畫	7/21 至 10/31	IV5	民雄環境藝術工作站、西昌社區、義竹東後寮社區、六脚新厝社區、東石四股社區、布袋鎮慶和軒
		楊海茜	
		蘇冠印	
		陳明鈺	
		黃文淵	
社區行動座談	7/21 至 12/31	由各社區與藝術家主導	民雄鄉及大埔鄉等社區
媒體文宣	7/21 至 12/31	網頁設置（張育章）	
		媒體專題報導	
		電子報	
成果展演	11/02（暫定）	成果展示記者會	民雄環境藝術工作站及日式招待所
	11/02 至 12/7	成果展示（工作站）	
紀錄與編輯	7/21 至 10/31	平面影像（蔡坤龍）	
		文字紀錄	
	10/31 至 12/15	專輯編排與印刷	
	12/01	成果報告書	
	12/15	成果專輯	
	7/21 至 98/02/28	紀錄片（呂炎坤）	

表格來源：2008 年環境藝術行動網站