

藝術認證 NO.18

非常報導

- 06 博大收藏、精簡史觀—羅浮宮館藏銅版畫
◎帕斯卡爾·托赫茲—加迪歐拉
- 10 肉搏與勞動的解憂劑：
創作論壇—徐永旭「黏土劇場」觀後 ◎李友煌
- 14 浮花浪蕊—檳榔西施我愛你 ◎蘇盈龍
- 18 嘿！來聽我們說故事
聽·傳·說 — 台灣原住民口傳文學展 ◎黃志偉
- 22 日常的藝術 藝術的日常—如何讓藝術回歸集體的傳遞與凝聚
記「新寶島地攤隊 2」《「偶」像劇場》◎許淑真
- 26 發揚剝肉性格 復興拼裝文化「美術高雄2007: 機械總動員」
藝術家vs藝評家座談紀實（上）◎記錄：吳慧芳、羅潔尹
- 30 支持藝術 援助企業—加拿大藝術銀行的解決之道
◎高子衿

年度報告

- 34 《高美館》1200天，一沒有政績的政績 ◎李俊賢

議題特賣場

評審人的內心深處

- 40 神盾艦和當代藝術評審—當代視覺藝術評審應有的修為◎李俊賢
- 44 尋找一把不確定的尺 ◎陳水財
- 46 評審，必要之惡 ◎蕭瓊瑞
- 48 我的評審經驗 ◎倪再沁
- 50 「資深」是一個複雜的稱謂—分享一位資深評審人內心深處的矛盾
◎黃海鳴
- 52 我的評審觀與經驗談 ◎王嘉驥
- 54 藝術評審的遊戲規則—我的經驗談 ◎林平
- 56 評審經驗談 ◎李思賢等人

藝術介入南島

- 58 熱鬧的排灣婚禮—羅清雲〈牡丹嫁女〉◎陳秀薇

南島文化當代初探

- 60 原初的始點 勞動的藝術實現—記依法兒·瑪琳奇那、希紫·紗帆、
Jim Vivieaere、Michel Tuffery和峨冷在這裡的身影 ◎曾媚珍
- 64 種子發光—記96年第二期南島藝術家駐館活動 ◎謝宛真

埤仔內的故事

- 68 內惟埤公園的故事6—公園 ◎張淵舜

高美鳥事

- 72 我不笨，我有話要說 ◎林宏龍

人間藝術

- 74 Where have all the Artists gone?—布魯克林漫遊 ◎張惠蘭

藝術的流浪

- 78 心底流浪的距離？—印尼流浪憶記 ◎林鴻文

特別藝術

- 80 回歸土地和身體的創作—兒美館的沙坑 ◎雨杉

人民美學檔案

- 82 巨大空間的常民創作—高雄港務局倉庫壁畫 ◎雨杉

濕鹹打狗棒

- 84 從差異中另闢價值—以《南島當代藝術》為旨的新一脈「高雄藝術學」 ◎李思賢

人物特寫

- 88 回到本源的內在，那是一「愛」：安力·給努 ◎徐婉禎

最新典藏選粹

- 94 解放心靈—瀾力村男〈黑與白系列14〉 ◎應廣勤

兒童美學

- 96 關於想像力—以高雄兒童美術館「驚奇就是美—超現實的奇思幻境」展覽為例（中） ◎陳嬋娟

專題研究

- 100 卑屈表現主義—從漫畫圖像談起（上）◎李錦明

街頭談藝錄

- 106 映照時代的生活美學—泰郁 美學·堂 ◎吳慧芳

高美8x景

- 110 我心似清泉—高美館噴泉廣場 ◎容麗娟

內惟埤藝術批評DIY量販店

- 112 峨冷〈大地兒女〉 ◎李俊賢

發行人的話

- 1 ◎李俊賢

組長的話

2

市民心聲

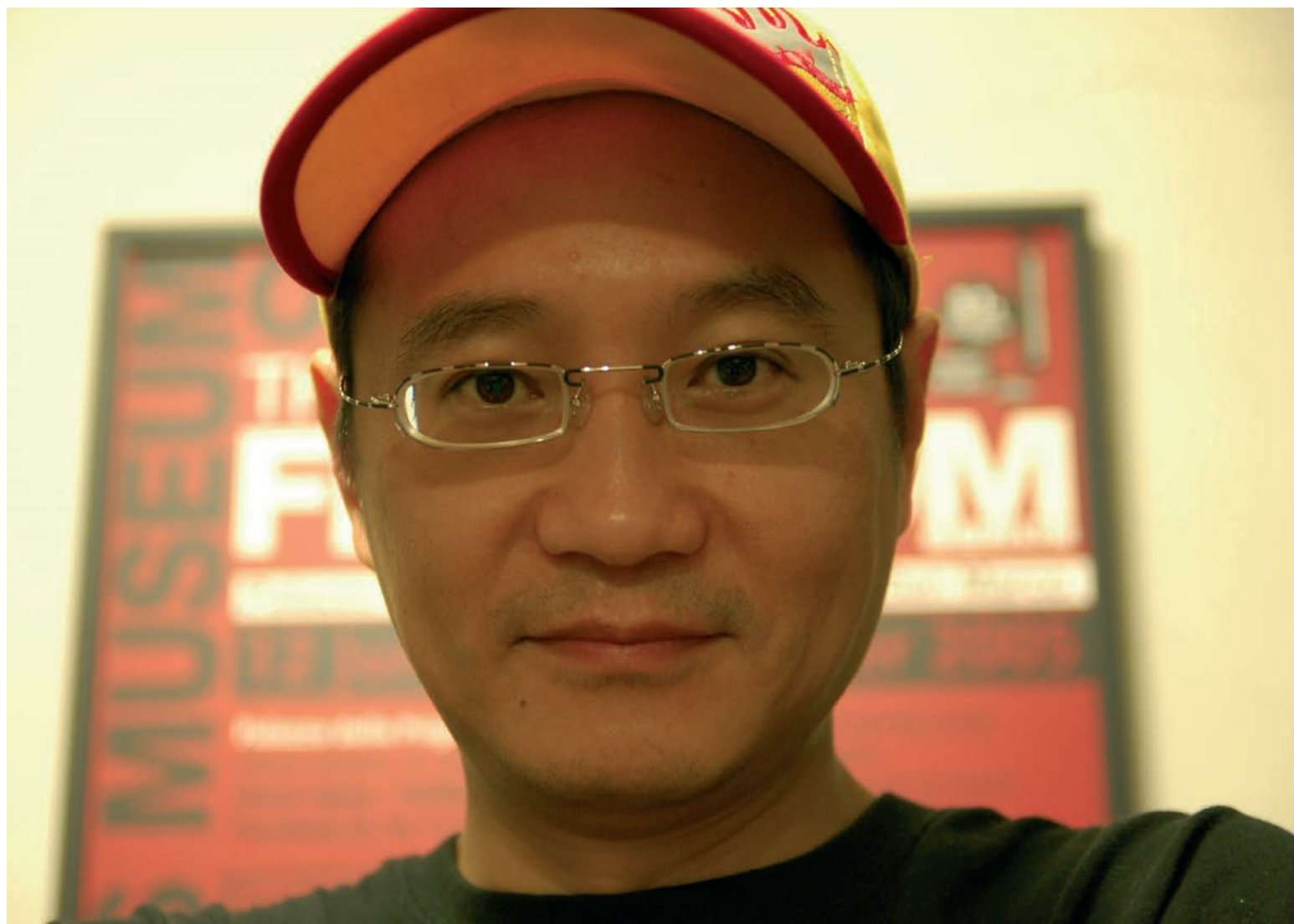
3

我的評審觀與經驗談

文、圖片提供/王嘉驥（專業策展人、藝評家）

每次擔任評審的時刻，心中總要審思：如何在該次的會議程序當中，善盡專業職責，適時發揮個人專長的關鍵作用。當然，每一次的會議無可避免地都會因為評審結構、認知或見解上的不同，而產生各種不同的結果，有時甚至可能發生遺珠之憾。

回顧評審制度在台灣藝術界的發展歷史，至少可以追溯自日據時期由台灣總督府於1927年推動的「台展」。「台展」年年舉辦，經歷十回，之後於日本發動第二次世界大戰之後，更名為「府展」，同樣年年舉辦，共經歷六回，而止於1943年。戰後，台灣光復，府展再次轉型為「省展」，於1946年啓辦，前後歷經六十年的歷史。相對於官方，由台灣藝術家在民間發起的「台陽美展」，則於1935年舉行首屆展覽，戰後繼續發展，2008年將舉辦第71屆，雖然主辦單位仍掛名「台陽美術協會」，但已加入其他官方單位列名主辦，其經費更主要來自中央政府。



無論官辦或民間自辦，早期的美展甚少，擔任作品審查的委員因而代表了極大的權力，尤其在日據時期，台展至府展的主要審查員，在權力的結構上，可說清一色掌握在日本殖民者的手上。此一現象也說明了日據時期台灣藝術發展的方向，主要掌握在日籍的藝術導師手上。

隨著政治民主化與經濟自由化，台灣社會自1987年解嚴之後，經歷了前所未有的鉅大轉變。價值觀的多元化帶動了藝術發展的個人主義現象。當代意識的崛起，使得台灣藝術的發展不可能再局限於少數名家的創作觀點或美展評審委員的藝術理念。

曾幾何時，「省展」與「台陽美展」甚至成了台灣藝術界僵化、保守與傳統的表徵。如今較受矚目的「美術獎」或「藝術獎」多數都是近二十年内成立的。而民間所設的各類藝術獎，其歷史更短，有的甚至不會超過十年，且其成立者多半是新富企業以「基金會」名義所成立的藝術獎。再者，這類藝術獎的競賽者也多半屬於青春世代的創作者——絕大多數的背景都是接受過海內外學院美術教育洗禮，甚至是在學中的藝術青年。這樣的結構早已跟台灣過往歷史所見的美展形態迥異其趣。不但如此，今日的藝術獎的結構與意義，還因為台灣經濟發展與消費主義之賜，甚至有轉向以「獎金」作為刺激競賽的主要誘因之趨勢。

隨著當代台灣社會的轉型，藝術的競爭形態也呈現多角化。特別是在過去十餘年來，政府的組織形態與經營觀念大幅改變，各種形態的文化與藝術工程大量釋出給民間承辦。再者，由於「公共藝術」的制度化，「藝術工程化」更成為台灣藝壇的新興現象。「招標／競標」成為藝壇的流行辭彙；對應於此，從中央以至地方政府都需求大量的「評審」。在此現象之下，「評審」儘管仍然掌握了制度所賦予的「權力」，但也因為評審「場合」的種量繁多，評審各單位對於評審的需求，成為頻繁的常態。相對地，評審的「權力」僅止於單次性或特別訂定的時限，譬如某個年度或某次會議。如此，評審委員的背景也逐漸出現多元化的現象。

過去十年來，我曾經受邀參與形形色色的官方與民間藝術評審會議。如果稍作歸納，主要可以分為以下幾種最常見的評審／審查類型：（一）美術創作獎；（二）藝術家累積性的成就獎；（三）官方或民間所提供的贊助或補助案；（四）美術館申請展或作品典藏的審議；（五）美術館因應展覽計畫所進行的策展案或藝術家作品徵選；（六）公共藝術競標案；（七）節慶類的藝術工程（尤其與行政執行密切相關）的競標案。

以我個人對台灣藝術發展的關懷而論，上述七類的評審場合當中，我較重視的主要是前面五類。原因也很單純，這五類活動直接攸關台灣藝術——尤其是當代藝術——的前瞻發展。相較於工程類型的競標，這五類活動與純粹創作直接相關。作為一個藝術理論者，我對於藝術家的創作觀照，以及台灣藝術如何表現的課題，都有較深的期許與興致。

過往十年來，台灣藝壇曾經因為景氣衰退所致的市場蕭條，致使許多藝術家必須靠承接公共藝術，或是配合節慶製作展品以求餬口。對此現象，我一貫抱持理解與同情的心態。但是，面對台灣官方各級文化主管與承辦人員在委託公共藝術或節慶類藝術活動的心態，我卻始終持保留或甚至批判的態度。主要原因在於，我認為台灣從中央以至地方政府的眾多文化主管與承辦人員，在發包或監督執行這類藝術工程時，往往不能從提升或深化台灣普遍的文化景觀與藝術視野的思考出發。

就我個人曾經參加評審公共藝術與藝術節慶招標案的經驗而論，許多主官如果不是從政治形象的宣傳包裝，就是從製造業績的勢利心態出發；很多基礎的承辦人員更是難改公務人員推諉，或只求方便執行的官僚積習。換句話說，他們關注的不是提供藝術創作者較好的工作環境，而是從工程的發包、驗收，與自己如何卸責的心態，來要求或甚至箝制創作者。

儘管今日評審的權力多半屬於臨時性的，但是，其對於台灣藝術發展的影響力與重要性，仍舊不應小覷。對我而言，每次擔任評審的時刻，心中總要審思：如何在該次的會議程序當中，善盡專業職責，適時發揮個人專長的關鍵作用。當然，每一次的會議無可避免地都會因為評審結構、認知或見解上的不同，而產生各種不同的結果，有時甚至可能發生事後的遺珠之憾。然而，我總是衷心地相信，任何一回合的評審過程，不外就是為了篩選出該次最傑出的藝術創作者、作品或是案件。因此，每一次擔任評審，我們對於自己所作的抉擇與所下的判斷，是否都是一時之選，是否能夠禁得起未來時間的考驗——每一位評審總也需要捫心自問，以求不愧於每一次的職責。■

尋找一把不確定的尺

文、圖片提供/陳水財（台南科技大學美術系副教授）



我理想中的評審應該是一個各種眼光匯聚、各種論點折衝的場域，並且可以繼續尋找那把不確定的尺。

作為評審人，我心中的確有一把尺；但作為評審人，我也往往要求自己收起心中那把尺。如果說評審人有內心深處，那應該比較像一個霧面多面體，以不同的價值面向模糊的反照著不同的評審對象。或者說，我心中這把評審的尺，刻度經常浮動不定，有時我甚至懷疑，它是用來審視別人，還是用來測度自己！

這幾年，經常有機會參與各種評審，從兒童美術比賽到文藝獎到公共藝術都有，次數也相當頻繁。本來，美術比賽從來就不是一項完美的設計，“公正”、“公平”常被拿來做為評審的要求，但那是“道德準則”，並非“藝術準則”。參與比賽的作品都是某種程度的心血結晶，它不像運動比賽，可以明確的判定勝負。不可否認，美術比賽容有某種判斷存在，但嚴格究問，這樣的判斷是否已為創作自由設下框架？歷史經驗提醒我們，許多真正的創作往往被某些確定的標準所扼殺，作品不需服從自身以外的因素；作為評審人，我心中似乎一直在尋找那把不確定的尺！

評審尺度與評審對象之間是一種辯證關係，“尋覓”可以說是我坐在評審座位上的心情寫照，尤其像“高雄獎”複審，這種不分類項並集結了國內菁英的大型比賽，感受尤為強烈。今年的“高雄獎”複審的確是一次美好而難忘的經驗，評選採用圈選後討論的方式進行，每位伙伴的論辯都充滿見地，尤其能一針見血的觸及作品的核心問題，許多作品被不斷的質疑與肯定，整個評審過程都叫我讚嘆與驚喜。論辯即便激烈，並不傷和氣，也因此獲益良多。評審的歷程固然是尋求共識的過程，對我則是一種“尋覓”：尋覓某種尺度，也尋覓某些作品。或者說，這種“尋覓”，其實糾纏著“尺度”與“作品”間交互辯證的心路歷程。

大多時候，讓眼睛為之一亮的作品易於獲得青睞；但，有時評審似乎也在為論述尋求出口。所謂“難以名狀”或“觀念清晰”並不見得共存在同一作品中，當評審狀態還是複選題時，這種情況並不會造成太大的困擾，但當評審狀態進入單選或必須有所抉擇時，也就陷入天人交戰中。當代藝術已經不是任何一種理念可以完全涵蓋，任何量尺都難以稱作“慧眼”，因此，最後的仲裁則是交由創作經驗與藝術體會所交織累積出的某種元初的“直觀”。雖然評審是共決制，考驗的是評審人的“卓見”與“洞視”（如果稱得上的話），但由於缺席審判及武斷的評審“權力”，相對於作者的心血付出，心中仍難免忐忑。

純粹美術比賽的評審，都是只在專業上做考量，而公共藝術的評審情境就相對複雜許多。公共藝術等同採購案，既“公共”，又“藝術”，尤其評審時需要和作者面對面，增加了困擾的因素。因為涉及“業主”、“公眾”及較大的“利益”問題，“程序正義”向來是這類評審所能追求的最大公約數。由於委員的組成來自不同的領域，使得有些公共藝術的評審結果，大出我的意料之外，往往讓我為之沮喪好久。我感受到的不是評審的不公，而是委員間彼此的觀念、審美或對公共藝術認知上的差距。公共藝術畢竟具備“公共性”，“公共”與“藝術”並不同等，公眾的審美取向或對公共環境認知上的落差，這是最讓我疑惑不解之處！

在我參與過的公共藝術評審中，只有一件案子，至今想起仍然感到憤怒和失望。“業主”可以有定見，委員的職權也必須受到尊重；當評審結果不如期待時，“業主”當場的態度與反應，讓在座的委員都有受辱的感覺！依當時情況，如果評審委員退席抗議，不知將會造成何種後果？評審委員秉持專業判斷，不能淪為只是背書的角色。評審結果不能更改，但“業主”在公共藝術設置中的角色卻是一個值得探討的問題。這雖只是個案，突顯的也只是“業主”，或更確切的說，只是機關主管個人的見地與心胸；但一件不受“業主”歡迎的公共藝術作品該如何被看待？公共藝術在評審之前，“業主”與評審委員是否可以有較深入的溝通？這種溝通如何在政府採購法的規範下進行？

我曾接獲落選者的電話，詢問某件公共藝術評審過程中的一些細節，這是十分尷尬的事情。不論對其該作品支持或不支持，我堅持不在評審會場外透露評審過程的詳細內容，這是最起碼的“評審倫理”。雖然我一再解釋這個原則，但並未被對方所接受，那是一次不太愉快的經驗，這或許是評審人必須承受之重！

藝術比賽本來就不是完美的制度，以數人頭的政治方式評定藝術問題，誠屬權宜之策；在比賽評審中勝出，容有現實意義，卻不見得就具充分的藝術意義。雖然評審機制充其量只能是一套“遊戲規則”，但有些遊戲讓人驚喜難忘，有些卻是叫人憤怒失望。藝術比賽的制度本身雖不完美，“遊戲規則”卻可以有較完美的設計。例行公事般的評審，索然無味，作為評審人，我理想中的評審應該是一個各種眼光匯聚、各種論點折衝的場域，也藉以繼續尋找我那把不確定的尺。■

我不笨，我有話要說

文、圖/林宏龍（高雄市立美術館技工）

每次在園區看到夜鷺跟野鴨、鵝混在一塊，真的有點感慨。夜鷺為了生活飢不擇食，跟鴨、鵝爭食麵包，簡直不把自己當「鳥」看。

那天在園區湖畔，又看到夜鷺飛來，遊客依然衆多，人手一包的土司麵包，完全不理會豎立在一旁的警告標語「禁止餵食」，祇見鴨、鵝們搶成一團，我們的夜鷺也不落「鴨」後，一大口就是一嘴的土司麵包正要下肚……呸不對喔！夜鷺輕輕的把土司放在腳邊不一會的功夫，魚兒遊了過來，夜鷺不慌不忙的伸長脖子，往水裏一啄，釣魚！這是釣魚嗎？祇見一大條的吳郭魚就咬在夜鷺的嘴上，岸上的遊客也同時爆出了如雷的掌聲。這是漁人伯第一次看到遊客的目光從鴨鵝的身上轉移，他們終於認識除了鴨、鵝之外的另一種生物——「夜鷺」，也就是我們俗稱的「暗光鳥」。對了對了這園區不是禁止釣魚，怎麼不見保全過來取締？



1 放好釣餌，等魚兒上勾



2 瞬間啄食



3 獵物上勾



4 好不容易上勾的魚兒可不能讓她跑掉，還是往岸上移動安全些



5 滿滿的一大口還真的不容易下肚



6 角度先對準



7 這招是跟漁人伯學的「吞劍」



8 打腫臉充胖鳥



9 鯁到喉嚨了



10 向左轉



11 向右轉



12 大肚子??拜託人家還未婚啦

後記：夜鷺是台灣各地普遍的留鳥，喜歡過夜生活，白天也會出來活動，又稱「暗光鳥」。高美園區的人工島是夜鷺白天棲息的地方，與衆多白鷺絲形成特殊生態景觀的「鷺絲林」。

神盾艦和當代藝術評審

當代視覺藝術評審應有的修為

口述/李俊賢（高雄市立美術館館長） 整理/林佳禾

作為一個評審，雖然一般只是領2,000元的評審費，但結果往往是永續、永恆的。

視覺藝術評審的基本狀態

人類的技能，有時因為某些因素，可能是權力或資源的出發點，需要有個機制，把有限的資源託付給適當的人，所以有了評審。

視覺藝術的評審與一般的評審相較，難度更大。因為視覺藝術，是人類行為裏涵蓋最多的一個類型，尤其到現在，似乎眼睛看得到的事情，都可以變成視覺藝術評審的範疇，其他的人類行為，則少見這樣的狀態。也因此，視覺藝術的評審存在比較多可以討論，甚至是無法討論的空間。

不管如何，回歸到原始狀態，人類的資源、權力是有限的，要把有限的資源託付給適當的人，還是要藉著評審的機制來完成這件事情。因為它本身即存在著蠻弔詭的狀態，所以歷史上也一直都會有一些因為評審機制而形成新文化、新藝術的誕生。較具體的是法國沙龍，因為法國沙龍拒絕印象派的藝術家，反而使當時具有原創性的藝術家集結成社，形成到現在還在發揮其影響力的印象派藝術運動。如此的案例，讓視覺藝術的評審者，如果

是比較有意識的，都會做為他們在評審時的警戒或借鏡。

視覺藝術一直在進化、演變，和社會潮流與時並進。過去，確實有蠻多很難評審的情況。我們想像，100年前或150年前，一個美國的美術館要看中國的水墨，一定相當困難，除非是很專業的人，普遍上一般的美國人，對中國水墨不太容易有一個比較合理的切入點。同樣的情況，反之也是事實，100年前，台灣的藝術家如果有機會去評審已經在發生的野獸派、表現派，很可能也不知道要從何切入。還好，現在資訊發達，所以在自己存在的位置，比較有能力去看到不同時空的藝術品。所以，某一個情況來講，過去因為資訊沒有現在流通，因而很難去評審的情況，在最近或許會比較有所改善。另外一個情況，即使這種資訊的條件已有改善，但視覺藝術還是一直有它基本的狀態，就是推陳出新，不論材料、工法、表現方式，一直都在翻新，所以還是存在於不容易評審的盲點。

就我的經驗和觀點，一個好的評審應該有同理心。評審一定會有觀點，但是從這個觀點出發，一定會有一些自己比較熟悉的，也有一些比較不熟悉的。熟悉的，很容易給予評價，但不熟悉的，應該有同理心，甚至虛心的態度。就一個評審者，盡量想辦法充分的去理解，創作者到底是在什麼情況之下把作品做出來。假如能夠這樣做，評審出來還是有瑕疵，那至少沒有道德上的問題。



● 2008高雄獎複審現場（攝影：蘇鈴琇）



● 2008高雄獎複審討論（攝影：黃郁升）



● 2008高雄獎複審現場（攝影：蘇鈴琇）

到很多藝術家，其中也大多學有專精，但每當要找評審時，常常花很多時間在思考，也往往都經過長時間反覆的推敲，才把人選敲定。理想上，一個好的評審，就好像是一艘神盾艦，擁有最先進的全方位偵搜雷達，無論天上飛的、水面游的、海底潛的，這些訊息都可以在第一時間接收到，並立即判讀和整合，做適當的回應。在我的理想中，一個好的視覺藝術的評審，應該類比於神盾艦的偵蒐系統，不管是社會面的現象、文化面的現象、甚至政治的，或在表達媒材上，視覺的、聽覺的，這些相關的認知、閱讀，都應該要達到相當的水平。有這樣專業水平的評審，才適任當代藝術的評審。這種人，說實在，以我到目前的經驗，也不多。或許因為這樣，每次找評審，都會陷入長考的狀態。



● 2008高雄獎初審討論（攝影：蘇鈴琇）

館長對評審的態度

因為資源、權力有限，只好透過評審機制，把有限的資源委託給適當的人。做為一個館長，就是在承擔這個角色，也因如此，一直都會需要找評審來完成整個程序。身為高美館的館長，在找評審時會有兩個考慮的方向。

第一，要和高美館的角色、觀點比較能契合、互動。這是一個有所作為的館長在找評審時應有的態度，而不是找誰來都沒關係，反正最後總是會有一個評審結果，如果這樣做，是不負責任的。因為一個館的風格、定位，應始終如一、持續的，所謂角色定位的持續，其實評審人選的選擇也是因為這個角色和定位所延伸出來的結果。所以自擔任館長之後，每次找評審，都會先有館本身角色定位的思考。

第二，一個好的評審，應有宏觀視野。當了館長，接觸

比較常看到的是，他學有專精，但在學有專精的部分之外，很自然的就比較不重視。有一些比較不好的案例是，在他比較專精的部份之外，甚至會刻意的把它忽視，這種評審，都會讓評審結果變成有些瑕疵。當然，如果察覺到這種現象，接下來，如還有評審機會，這種評審，我就不列入考慮。不管是當館長，或參與評審，已有很多經驗，具有宏觀視野的好評審當然也有，但也感受到，很多評審，有時好像有了權力之後，就不夠虛心，往往因為這樣，讓整個評審結果，有時令人難以接受。

結語

現在視覺藝術的藝術家要評審的範疇，已經和以前很不一樣。過去，大概就是美術比賽的評審，這部份，藝術家都比較有把握。但當代的視覺藝術的藝術家，常常要參與公共藝術，甚至是公共工程的評審。這種領域，一個視覺藝術的藝術家，如果沒有保持一種學習、認真的態度，往往讓結果出現很尷尬難堪的狀態。對此，就我個人而言，是引以為戒。做為一個評審，一般雖只是領2,000元的評審費，但所承擔的結果有時是永續、永恆的，真的需要有更虛心的態度，對整個評審做充分的瞭解，然後做出最後、最好的評斷。■



● 2008高雄獎複審現場（攝影：黃郁升）

日常的藝術 藝術的日常

如何讓藝術回歸集體的傳遞與凝聚—— 記「新寶島地攤隊 ②」《「偶」像劇場》

文／許淑真（高雄市立美術館「新寶島地攤隊2」主題展演活動計劃主持人）

文化藝術的發展就如同「起大鼓」被眾人抬起的大鼓和鼓手一般，雄壯而穩固，而這一切都來自於群眾對自身文化的集體認同。

在傳統的文化與大部分人類的歷史裡，藝術一直是深入社群的活動，就如同艾倫·狄桑艾亞卡所提，少部分的藝術也許脫離現實，但絕大部分的興起是為了號召多數人的加入，大家一起唱歌、跳舞、繪畫、甚至講古，相較於個人的脆弱，透過藝術的魔

力，人們凝聚成的社會單位所產生的群體力量，似乎可以對抗這個強勢的世界體系與國家機器。不管是豐收舞、宗教慶典、拼布聚會、或街頭的群眾對抗，這蘊含的儀式性行為所產生的集體訊息的傳遞以及強大的社會連結力，是深具情感以及浸淫在某種特



● 楊瑞欽的傳統布袋戲偶於《「偶」像劇場》的展出局部。（許淑真攝影）

殊情境的，它帶來了社交的演出與儀式的實踐，是另一個跨越文化和時代的社會性驅力。（註一）

偶戲的表演是集體的儀式性活動

在許多不同的文化藝術當中，一說起戲劇（藝術）的起源，大多與宗教祭儀等的神祕活動有關，而這其中又以偶戲或以穿戴或繪製偶面的演出為主，在許多文獻的記載和文物考古的資料來看，操偶的表演普遍早於脫離偶像表演的人戲，而這不以真人而以替代物與觀眾溝通的戲劇，使偶劇帶有很突出的象徵性。早期的偶戲與我們熟知的古代祭神、巫術的儀式有關，這些由不同技術所製作出來的偶面，早已不是真實的人面，它們透過擬人化、戲劇化、以及裝扮化成為人們想要與神秘世界溝通的媒介，透過儀式與偶戲，透過神話、寓言與傳說，參與儀式的群眾視有神秘力量注入這些特別的偶，儀式中的表演賦予這些偶用於娛人悅神，也用於驅鬼除魔。

而觀看現今的偶戲，由於時代的變遷，與早先偶戲的文化或社會意義有了更多元的發展，有些脫離宗教祭典的範疇，或者有些混雜了不同文化的呈現方式，成為純藝術表現的模式，但是一種集體的儀式性行為或是揉合多類型的藝術製作，倒是成為偶戲一直不變的永恆。所以當我在持續思考高雄市立美術館的新寶島地攤隊2主題展演的第三檔時，我想偶劇是個不錯的主題，延續一貫的地攤隊精神，於是有關偶戲從文化而來、從民衆而來，並且有著強烈的視覺、工藝、表演的混合型藝術，遂以發展出十一月的《「偶」像劇場》主題展演。

在保存傳統與展現創新之間

在台灣傳統的偶劇裡，不能忽略的就是布袋戲與紙影戲，這次邀請的是有高雄街頭藝人執照的楊瑞欽，以及位於高雄縣的宏興閣皮影戲劇團。楊瑞欽主要以傳統戲偶製作和布袋戲展演為主，比較特別的是他以街頭賣藝的模式，也結合了偶頭的製作教學；而宏興閣皮影戲劇團除了以台灣傳統皮影戲的方式呈現，並配合傳統戲曲和北管文武場樂師伴奏演出，其中穿插原有傳統皮影戲所沒有「皮偶跳出影窗」的獨創巧思舞台，甚至加上流行表演的迷霧乾冰和燦爛的燈光，讓堅持傳統演出的宏興閣皮影戲劇團也能夾雜一些炫目的表現，這令我想起我在訪問與拍攝彰化縣和美鎮的天聖宮民俗藝術團的團長謝武雄先生時，他就提到為了家族事業的生存以及增加廟會陣頭表演的可看性，他曾參考安室奈美惠的現場演唱會，將部分舞步改編在鍾馗五鬼運財的廟會表演之中。



● 劉道訓在高美館的《「偶」像劇場》中與觀眾一起即興合作演出。（林宏龍攝影）

而傳統民俗的表演場域，越來越多在非傳統廟會的演出之外，也就是傳統偶戲已經不能單純的想像只為宗教或祭典服務，有的甚至溢出原有的宗教系統，如以劉道訓為首的光鹽紙影戲團早期就是以演出聖經的故事為主，而且還將原有用皮所製作的影子戲偶，轉變成用硬紙或透明膠片製作，減少製作成本與難度，還有演出非傳統的歷史劇…等，更是傳統紙影戲所沒有的，這次劉道訓表演的三尊超大型紙影偶，是他與藝術家劉運洲所共同繪製出來的，跳出傳統的影窗，不用光照樣可以在光天化日的戶外場所表演。在宏興閣皮影戲劇團和光鹽紙影戲團身上，可以看到民間藝師與團隊在持續傳統與展現創新之間，得到更多元的發展，而這些都是屬於群眾與日常的藝術，不管是在保存文化傳統或是奮力在當代生活之中尋求連結，莫不企圖獲得與群眾更多的對話。

日常的藝術：藝術的日常

而這次邀請的主題藝術家是來自於台北的飛人集社，身兼飛人集社團長、編導、演出與戲偶設計製作為一身的石佩玉，是以關懷台灣在地都市生活文化為主要的創作方向，擅長結合人物戀、寫實奇幻的玩物劇場。2004年的娃娃屋系列《廚房》偶戲作品運用人偶共演的模式，藉由一個封閉廚房裡家庭主婦的日常生活與廣播故事《白蛇傳》寫實與意象間的劇情交錯，一古一今的點出現代女性所面臨的家庭/愛情情節，也包含母女間的回憶，與對幸福的質疑。將日常用品製作成戲偶，是石佩玉相當擅長且重要的創作元素，在這次高美館的《「偶」像劇場》中，她展示



● 遇見偶工作室成員莊碧珠的作品，描繪出居家婦女想要到處旅行的心情。（許淑真攝影）

了近年來多場偶劇的戲偶，並在現場演出《夢》，一樣的《夢》劇石佩玉運用日常生活物件所製做成戲偶的演出，娓娓道來屬於現代生活中孤單老人的寂寥與無奈。（註二）

而另一個展出團隊——遇見偶工作室，其成員是高雄市三民區和高雄縣鳥松鄉一群在國高中教授聯



● 許淑真作品《Love Mapping—彰化和美》，前面為的藝術家本人，而後面則為嫁來台灣廟陣家族的越南籍媳婦阮玉明心，她們手臂上用畫臉的顏料分別寫下中文和越文的誓言，希望有一天一起回到阮玉明心的家鄉頭頓（Vung Tau）。（林柏樑攝影）

課活動的手工藝老師們，她們取名「遇見偶」中的偶具有台灣國語「我」的意思。這次展演活動是她們利用與自我的對話，製作出融合多種手工藝技術的自「偶」（我）的作品，她們把理想中的偶（我）與現實中不可能實現的偶（我）具象化，以一種演員劇場敘事模式，利用空間敘事法呈現風格迥異的靜態偶劇空間，而這背後含有的集體藝術治療的效果，也是為什麼有許許多多的社區劇場與社區工藝持續發展的重要原因。

藝術回歸集體的傳遞與凝聚

而不管是傳統的戲劇或是當代的劇場，在當今台灣的文化政策裡一直是被當作是保護與扶植的對象，許多團體已經面臨岌岌可危或是傳承的危機，這也許是我們把藝術當作是試管中的純種基因，沒有把它放在野外與環境共同生長的原因。就如同前面所提的天聖宮民俗藝術團，他們早在十幾年前推出台灣第一個女子八家將團，就成為她們這幾年來最熱門演出的陣頭之一，雖然團長謝武雄說是媽祖托夢給他，但這裡也許不乏競爭的因素。謝武雄違反原有以男性成員為主的八家將團傳統，而且主要由家族中第三代妯娌們來扮演，裡面還包括已經嫁到他們家族快四年的越南籍三媳婦的阮玉明心。他們維繫著傳統家族廟陣的生活方式（不同於現在的幫派廟陣組織），讓我目睹了台灣當代民俗藝術中結合了文化（含新移民文化）、婚姻、宗教、與區域性經濟活動的種種日常。

姑且不談對於傳統文化藝術在保存傳統與展現創新之間的爭議，但是對於民間經濟與社會脈動所長出的奇花異果，的確是所謂的專家與學者所難以左右的。但當我們再次提及如何讓文化藝術回歸集體的傳遞與凝聚時，一個日本案例是值得我們去深思與討論，那就是被日本指定重要無形文化財產的飛騨



● 飛騨古川祭的「花車巡行」，上圖為麒麟台木偶奉納，下圖為白虎台孩子歌舞伎奉納。（上圖盧建銘攝影提供、下圖取自網站<http://www.city.hida.gifu.jp/kanko/foreign/ch/keshiki/photo/festival/index.html>）

市古川祭。除了台灣所熟知古川町全體居民經歷四十年身體力行改善生活環境的社區營造活動之外（註三），不能忽略的是每年的古川祭，這其中除了四月十九日天下奇祭「起大鼓」的裸祭和爭鬥祭之外，還有二十日的「花車巡行」（註四），而我們要談的就是有關「花車巡行」的部份。

每年的古川祭都有九台花車的巡行，花車上有著用線操控的偶戲以及日本古樂，每個偶或花車所發出的音樂，就代表車內有人做現場的演奏，這都維持了最古老的技術，而因為小孩身型小可以減少花車的負擔，所以擔任花車上的操偶與古樂的吹奏，當然最重要的是有技藝傳承的顧慮。而每一個社居（相當於我們稱之的里）都有一台，平常花車的存放被分解為大的骨架被放在大的公共空間，而一些小的構件則被分散放在各個家族，以分散風險，重點是收藏小構件的家族還要傳承構件中的彫刻或者繪畫的技法，以防花車毀損時還有人可以再製。

用家族的集體力量以及儀式祭典的需求，完整保存古川祭中「花車巡行」裡物質與非物質的文化產，這裡的文化發展是群體性的，並由社群自發性而來，這樣的文化藝術發展通過了歷史歲月，有不受政策來來去去的影響，這樣的社會力具有超越反動與進步的地方感，這樣文化藝術的發展就如同「起大鼓」被眾人抬起的大鼓和鼓手一般，雄壯而穩固，而非不堪一擊的藝術孤挺花，而這一切都來自於群眾對自身文化的集體認同。✎

註釋：

註一：這個段落所提及的藝術在演化上的價值、藝術是怎樣開始的、藝術是為何而做，主要是以華盛頓大學獨立學者艾倫·狄桑艾亞卡（Ellen Dissanayake）歷年來的學說，以及2007年10月在密西根大學的一場座談會為主要依據。

註二：《夢》的故事結構為一個在等公車的老太婆，在公車站等到睡著。夢裡，看見了生活裡的物件變成了各種角色，包括飛在天空的金魚、嫌她囉嗦的兒子、逝去的老公、和照顧他的菲傭瑪麗亞，情境異常的熱鬧。夢醒，卻還是孤單一個人。

註三：在1960年代之前古川町的瀬戸川，充滿淤泥並髒亂不堪，當地居民群體總動員發起「使社會更光明、使街道更美麗運動」，古川町的社區改造運動因而萌芽，至今四十年持續不斷的社區營造，並曾獲得日本「故鄉營造大獎」。

註四：這裡的花車巡行指的是本樂祭的神輿行列，花車日文的漢字為「屋台」，從天明二年（1782年）至今一直維持九座「屋台」，分別是「神樂台」、「金龜台」、「龍笛台」、「清曜台」、「鳳凰台」、「青龍台」、「三光台」、「麒麟台」、和「白虎台」。

浮花浪蕊

檳榔西施我愛你

文/蘇盈龍（高雄市立美術館助理編輯）

本展覽藉由「檳榔西施」相關主題之創作，希望從藝術面窺探檳榔西施所處之環境，從民間美學的開放角度審視這些西施及其相關文化場域的張力與寓意。

檳榔

檳榔為檳榔樹的果實，台灣俗稱「菁仔」，別名：賓門、仁頻、洗療丹、檳榔椰子、檳榔玉、榔玉等。¹依《本草綱目》記載：「嶺南人以檳榔代茶禦瘴，其功有四。一曰：醒能使之醉，蓋食之久，則薰然頰赤，若飲酒然，蘇東坡所謂紅潮登頰醉檳榔也。二曰：醉能使之醒。蓋酒後嚼之，則寬氣下痰，餘醒頓解，朱晦庵所謂檳榔收得為去痰也。三曰：飢能使之飽。蓋空腹食之，則充然氣盛如飽，飽後食之，則飲食快然易消。」晉代《南方草木狀》：「檳榔樹高十餘丈，皮似青桐，節如桂竹，…出林吧，彼人以

為貴，婚族客必進，若邂逅不設，用相嫌恨，一名賓門藥錢。²」《台灣通史·風俗志》載有「檳榔可癖瘴，故台人多喜食之，親友往來，以此相贈，…。³」而且檳榔對於台灣原住民而言，更是具有特殊意義。以排灣族為例，檳榔即是其族人交際應酬與婚禮必備之物，每年的第一把檳榔更是獻給頭目當作地租的象徵。而對阿美族而言，檳榔則是談情說愛的表示、祭品、訂婚結婚的禮品…等。⁴依台灣早期婚姻習俗，檳榔甚至是男女雙方文定十二項禮品中不可或缺的一種。⁵

從以上敘述其實可以得知，檳榔在歷史文化的



●黃庭輔《黃屋手記》53 min.紀錄片 DVD 2006

進程中，並非徒然僅是今日我們所認知的代表「惡習」、「髒亂」、「癌症」，甚至是道德精神層面的「低俗」、「犯罪」與「色情」。

檳榔與消費行為

根據保守的估計，台灣對於檳榔的消費族群約有兩百萬之譜，而依賴於檳榔此一產業為生的人口則約有百萬人之多，⁶其實若是相對於各街道、公路、交流道等隨處可見的大、小檳榔攤，這樣的數字一點也無須意外。但就目前台灣社會一般而言，大多數人對於檳榔或者是相關之產業、消費等，皆抱持著一種負面的眼光，例如：檳榔樹對於水土保持的影響、檳榔對於人體健康的傷害，甚至延伸至販賣檳榔的「檳榔西施」與常消費檳榔的勞動階級（事實不止於勞動階級）等的道德與階級意識評斷，尤其是「檳榔西施」更在90年代引起一陣討論。雖然檳榔及與之對應的相關產業範圍涵蓋廣泛，但或許是基於檳榔予人的印象以負面為多，若是不列入以醫學與健康相關的研究，諸如與文化或社會議題相關的研究論述則相當闕如。即使以「檳榔西施」為討論對象的專文，亦多停留在田野調查階段，或是此一行業對於社會風俗與

道德價值之影響，鮮少涉及因檳榔此一「經濟作物」而發展出的行銷手法－檳榔西施及其舞台－檳榔攤，這兩者對於消費行為及習慣的變異、消費族群的選擇、城市文化與景觀等子題進行更客觀的討論與審視。⁷對一般人而言，「檳榔西施」象徵著「失序」、「墮落」與「庸俗」，有時甚至與色情犯罪劃上等號。這樣的看法不能說不存在著「類別化」與「階級化」的偏見，忽略了個別差異，同時也無視於此一現象背後複雜的社會與文化因素。

如果將「檳榔西施」現象放諸於台灣的歷史背景之中，或許得以推演出其在社會變遷中出現的前因後果。從清朝、日治時期的蜈蚣閣、藝閣，70－80年代風行全台灣的電子花車，以至於90年代出現的檳榔西施，其實彼此之間存在著共同點。⁸例如：表演（活動）空間皆在一個限定的範



●鄧文貞《宴饗—檳榔》複合媒材 2003-2004

圍內，且這範圍多為一箱型空間，裝飾繁複華麗；對於外貌及裝扮的講究，以吸引路人目光焦點為主要訴求；以表演（裝扮）為行銷手段進而達成商業目的等。就檳榔西施本身而言，其實是既本土又國際，融合了電子花車（台灣）、角色扮演（日本）等，顯現了異文化交流的創意。這樣的文化，是存在於台灣的社會脈絡之中且自行演化而出，開放出其獨樹一幟的風格。也許過於赤裸，也許過於張揚，但細觀其組成之元素卻無一不是早已存在日常生活之中，只是藉由不同的手法重新組合包裝，賦予新的生命力而已。也許其品味並不能見容於一般，但標準也永遠不該只有一種，在燦爛的霓虹燈閃爍與玻璃櫥窗中，西施也同時成為空間裝置的一部份。那一座座小小的屋子或貨櫃，也不再僅是一處販賣檳榔的所在，而是一個舞台、一個通向夢境的劇場，⁹演出的則是一齣齣試探人性慾望的戲碼。

浮花浪蕊

施工忠昊以檳榔攤及檳榔西施作為主體，以藝術之名「入侵」美術館，透過重新組裝的霓虹燈火與高學歷的扮裝檳榔西施將此一般認為難入大雅之堂的艷俗文化於美術館中展出，其追求反差對比的意圖顯而易見，以常人認定的標準反向設定，如找來擁有碩士學歷或是明星等扮演檳榔西施，刻意製造出與現實生活中檳榔西施多數知識教育程度為高中、專科程度的反差，並且嘗試以「反女體販賣」來替代西施原有以吸引男性眼光達到販賣檳榔的消費動機；或是嚼食檳榔總避免不了吐渣、吐汁，藝術家卻可能是由文獻中的「以檳榔代茶」得到靈感，開發出風格獨具的檳榔茶，試圖令人聯想至茶道或雅逸閒情，一反多數消費階層為勞工階級的情形。而這樣的衝突美感

與對照，即如藝術家所言，仍然借用了不對稱平行的雅俗對立來進行所謂的「檳榔攤視聽美學」。

吳瓊華的作品也與施工忠吳一樣，以對比反差作為其主要創作精神，不同的是，吳瓊華是以女性主義的自我呈現與獨立主張去對照於傳統女性風範所產生的反差。她一方面認為檳榔西施對於自己的身體具有自主權，因此敢於在自己的工作上以大膽豔麗的打扮作為手段，進行需求與供給的商品販賣，但又同時是被制約於男性統治權力之下所做出的選擇，是為了滿足對色相的渴望，因此在販賣檳榔的同時也販賣了青春與美色，與傳統婦女的三從四德，似乎只是立在不同點上的選擇。

陳敬實求學的過程中，藉由實際的面對與接觸，在其有限的時間中，如實地記錄了檳榔西施們的日常言行，從最初的一個檳榔攤到逐漸擴及台灣南北。從要求這些女孩們有意識地面對鏡頭的照片，到從旁記錄她們工作時的身影，這些作品彷彿是無聲的小說靜止的音樂，每一個地方都有一個故事，但作者僅給予線索而不描述，他希望觀眾看見的是這些檳榔西施的主體本身，而不是檳榔西施這一個名詞或是其代表的含意。

鄧文貞長期以來一直以食物為其創作的重心之一，她從食物所引發的味覺、觸覺、視覺等五官的滿足，延伸到心理的渴望，檳榔與檳榔西施的結合恰是

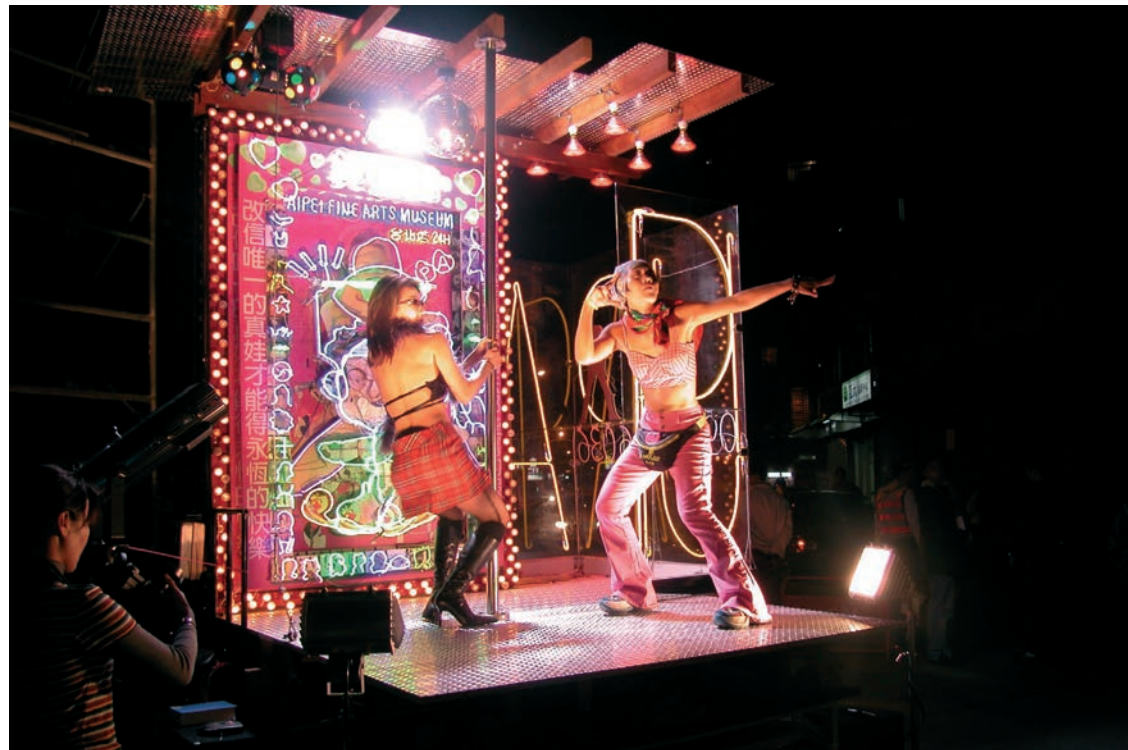


● 吳瓊華《檳榔西施系列—待價而沽、驚艷台灣》複合媒材 34×34×60cm×11 2000

將表象的飲食與情慾的想像結合為一。以軟雕塑形式呈現的作品，讓人不禁想一探究竟，就如同對檳榔西施的一親芳澤，但藉由藝術的形式，卻又明白限制著禁止觸碰，雖是以色誘人，但又必須止乎禮，就像西施們的重點還是在於檳榔，她們僅是一個誘因，卻不是目的。

林慶芳從「台客」觀點描繪檳榔西施，以噴漆的方式營造畫面的輕透與空間感，顏色看似單純，卻實質存在著深淺不同相近的色調，看似簡單但層次分明，將眾人印象中檳榔西施炫目大膽的穿衣哲學淨化為漸層式的柔美但其表情卻看不出情緒；並且在每一個圖像中加上了光環與翅膀，加上作品背後的霓虹燈管在黑暗中隱隱透出光量，遠觀彷彿在迷亂的現實中忽然出現一股聖潔的氣息，但近看則發現壓克力框或霓虹燈在在都是檳榔攤與西施具代表的語彙，天使—檳榔西施之間的界線似乎也不再涇渭分明。

在《黃屋手記》裡，黃庭輔記錄了檳榔西施們的美麗與哀愁，從與情人的關係到業績的憂慮，這些女孩們在鏡頭前顯露出真實的每一天，在霓虹與錦衣的



● 施工忠吳《美術館檳榔攤》29min.紀錄片 DVD 2002



● 陳敬實《片刻濃粧》攝影 110×110cm 2005

遮掩下，她們其實面對著跟我們類似的問題，無關道德無關是非，只是生活中的需求與情感。

後記

檳榔從原先的儀式用品轉為消費物，雖然還是被認為台灣的代表圖像之一，但隱含其中的歷史意義也隨著社會價值與階級意識的轉變而消失。若單純就產業目的而言，檳榔所創造的社會利益其實不容小覷，生產者、販運商、零售商、消費者一路下來，以經濟角度衡量，檳榔西施也不過是其中的一種行銷手段，只是由於其尺度過於臨界法與風俗習慣的邊緣，難免引起眾多關於道德層次的討論，而非是深層集體潛意識、文化品味階層化等更深入的概念。

本展覽藉由以「檳榔西施」相關主題之創作，希望能從藝術面窺探一二檳榔西施所處之環境，從民



● 林慶芳《聖台妹-天使系列2部曲#10（小愛檳榔天使10號）》油彩、壓克力、麻布、霓虹燈管、噴漆 175×160×11cm 2007

間美學的開放角度審視這些西施及其相關文化場域的張力與寓意。但也由於選擇了從單一視點進行此一現象的討論，因此在論述的觀點上難免失之偏頗，亦無法達成前述之更深層與全面的討論，僅只是古光片羽地呈現檳榔西施此茫茫汪洋中的浮花浪蕊。■

- 1 李幸祥，《台灣醫藥事典》，台北：旺文社，1999，頁142。
- 2 數位典藏國家型科技計畫，<http://catalog.ndap.org.tw/dacs5/System/Main.jsp>。
- 3 同註2。
- 4 檳榔對達悟的意義：測驗客人來意，接收則為善意，拒絕則為惡意；菁仔代表女性，老藤代表男性，白灰為愛情；檳榔葉可用以施法…等。卑南則多用於祭祀和巫術。轉引自林宜德，〈檳榔攤景觀之詮釋〉，《景美女高學報》第六期，2006.1，頁82-83。
- 5 黃萬傳，〈檳榔與西施的大千世界〉，《中國時報》A19版，2007.3.1。
- 6 林宜德，2006.1，頁77。高燦榮、吳子京、梁佳美、潘豐富、許秀雯、王筱君、陳品秀、黃莉珏、林怡芳、李幸銳等，〈檳榔、檳榔攤、檳榔西施〉，《藝術論衡》，2001.11，頁122。
- 7 林宜德試圖以符號學解構檳榔攤所呈現之符徵及符旨，但以世界主義（cosmopolitan）與地域性（local）去解釋檳榔攤之所以被上層階級打壓，失去對文化主體的掌握，未能將檳榔之源起與原本之消費族群列為主觀對象，而以菁英排斥地方作為主軸，僅有單一品味且過於單純化此一現象。陳金英則是以對檳榔西施之訪談抽樣分析，研究對象為12名，也僅能代表特定區域中之個別現象。但本文也並非探討檳榔、檳榔西施與社會文化或道德價值等問題，僅能就此次展覽以管窺天，就藝術表現與檳榔、檳榔西施之間的關係作一簡述。林宜德，2006.11。陳金英，〈對檳榔西施的再思考—檳榔西施質性研究〉，《生活應用科技學刊》，2000.2，頁181-203。
- 8 林志明，〈我愛，你愛？藝術與檳榔西施的對話〉，《文化視窗》，台北：行政院文化建設委員會，2001.6，頁11。
- 9 姚瑞中，〈亞熱帶叢林〉，《文化視窗》，台北：行政院文化建設委員會，2003.3，頁38。