

村即是美術館，美術館即是村：

臺南土溝農村美術館的敘事分析

Village as Art Museum, Art Museum as Village:

Narrative Analysis of ToGo Rural Village Art Museum in Tainan

洪儀真

Hong Yi-chen

東海大學社會學系助理教授

Assistant Professor, Department of Sociology, Tunghai University

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

摘要

位於臺南市後壁區土溝里的土溝農村美術館於2012年12月16日正式開館，推出「村之屋當代藝術展」，打著「村即是美術館、美術館即是村」的標語，並兌現「農田就是畫布、農夫就是藝術家、農產品就是藝術品」的理念，意欲展示農村生活美學的所有意涵，包括有形的自然風景及文化物件，以及無形的農村人情與生命情調。土溝農村美術館與典型的美術館在空間條件與體質上大異其趣，雖然在性質上較接近生態博物館的概念，然而細細檢視，土溝農村美術館所傳遞的藝術經驗，以及對藝術定義的改寫是更為寬廣而多元；它不但有著更濃厚的美學訴求，並且以藝術為平台，重新活絡了社會關係。本論文探討土溝農村美術館做為藝術敘事者的特殊性，以及如何轉換傳統美術館的體質，展現多元文化下的社群藝術論述，文中並申論其敘事模式中所透露出的社群治理模式，以及內涵的相互主體性與強互惠原則。本文嘗試從農村美術館的關鍵敘事者對外陳述的敘事模式切入分析，以掌握土溝農村作為當代美術館所傳述的藝術文化新意，同時藉由筆者在土溝進行的田野調查與深入訪談，佐證該美術館立基於生命經驗、社群關係與在地脈絡的獨特敘事模式。

關鍵字：土溝農村美術館、南藝團隊、社群治理、敘事分析

Abstract

The ToGo Rural Village Art Museum located in Tainan city in Taiwan had its inauguration on December 16th, 2012, launching the “Village House Contemporary Art Exhibition” with the slogan “village is art museum, art museum is village”. This art exhibition and the village itself represent the goals of creation of such an “atypical” art museum: “farmland is the canvas, the farmers are artists, and agricultural products are the artworks”. Their intention rests on the demonstration of aesthetics of rural everyday life, including the natural scenery, cultural tangible objects and intangible human relation, as well as a kind of ontological touch of rural life. ToGo Rural Village Art Museum are very different from the typical art museum in many aspects' though quite similar with eco-museum conceptually, however, its definition of art is in a broader, and it pays more attention to repair the social relation in the village. Besides, it has a stronger aesthetic appeal, and the arts are treated as a platform to re-active the human relations, which composes a very special tone of narrative aesthetics. This paper tries to reveal the specificity of such a narration carried out by ToGo village, by discussing the transformation of the nature of an art museum and innovative significance it creates. The research is carried out with the methodology of depth-interview and field investigation in Togo rural village, and the author found that if we regard an art museum as a narrator, the narratives of ToGo is based on its emphasis on not only “life” itself, but also the ideal of community governance, strong reciprocity and inter-subjectivity, and finally, the local, personal context to interpret any art in a broad sense.

Keywords: ToGo Rural Village Art Museum, TNNUA team, community governance, narrative analysis

一、前言

位於臺南後壁區的土溝農村美術館於2012年年底正式成立，該美術館沒有單一建築主體，或是刻意建設的藝術展示廳室，而是以整個農村作為美術館的範疇，展示的內容包括農村自然人文景致、社區具體的藝術營造，也包括藝術家在農村屋舍的作品展示。如此的營運模式，在臺灣的當代藝術機構中實屬特殊。農村美術館目前以一名執行長協同主力團隊¹統籌美術館所有事務，自籌營運經費而不倚賴公部門的資源。除了開幕展覽「村之屋藝術展」之外，2013年11月將舉行第二次的藝術展。而醞釀與籌備這座農村美術館的緣起，在美術館於開館期間所出版的專書中²，被追溯自十年前開始：2002年土溝村民自發性成立土溝文化營造協會，開始進行一連串環境改善與重建農村文化認同的計畫，已被土溝農村美術館主力團隊，認為土溝農村美術館構想與運作的起點（請參考【表1】「土溝農村大事紀」）。筆者從中觀察到，土溝農村美術館的局內人（insiders）對外發表的各種文本陳述，包括其出版的土溝農村美術館專書、傳播媒體上發表的言談、營造參與者所撰寫的學位論文，以及筆者田野調查所進行的訪談內容³所呈現的土溝故事版本，實有其敘事上一致的特點與手法，亦即強調相互主體性（intersubjectivity）、強互惠（strong reciprocity）的社群治理（community governance）與社群藝術型態，並且在美學上試圖融合生活美學、生命美學、生態美學與大眾美學的調性與訴求，以形構出當代多元文化精神之下，土溝農村美術館特有的敘事方式。本文旨在以敘事分析的方法論，針對土溝農村美術館的主力團隊之相關敘事內容進行分析。第一部份首先按照線性的歷史陳述方式，從2002年文化營造協會進行社區營造以來，繼而融入來自臺南藝術大學研究所青年藝術家的協力，以致2012年土溝農村美術館的正式成立，順時地探討相關的文化營造，以及主力團隊的敘事如何塑造土溝農村的新形象及美術館的屬性。本文的第二部分，則進一步分析土溝營造主力團隊之敘事模式所建構出的社群關係及美學價值。文中也將討論敘事者社會身份的轉換對於其敘事內容的影響，以及如何改寫他們敘事的方法，本研究同時藉由實地參與觀察法、文獻分析法的輔助，從文化研究的角度探視與檢討土溝農村美術館內含的當代藝術文化意義，以及社會學的意涵。

1 包括文化營造協會的幹部，以及長期在土溝農村經營的臺南藝術大學建築藝術研究所畢業的青年藝術家團隊（簡稱南藝團隊），筆者將之稱為經營土溝農村美術館的主力團隊。該主力團隊不像一般典型的美術館，有明確的組織職位編制，而是較接近共識制的方式做出決策與執行。本文會在後面章節詳細介紹團隊的組成。

2 請參考陳昱良、黃鼎堯等編，《土溝農村美術館》（臺南市：土溝農村文化營造協會，2013）。

3 筆者在過去兩年（2012-2013）陸續前往土溝農村進行幾次短期的田野調查與訪談，訪談對象包括文化營造協會的幹部、南藝團隊的核心成員、當地居民與駐村藝術家等等。

二、故事的開始：以文化營造新農村

土溝里⁴由六個部落組成，分別是凹仔、無竹圍厝、下土溝、頂土溝、竹仔腳、過埤，全村戶籍約430戶，人口約1,700人，以老年與小孩為主。村莊內經常參與社區活動的人口數目約200人⁵，400多公頃的農地多種植稻米。如同許多其他農村，土溝農村⁶也面臨第一級產業的日漸凋零，青壯人口多半離鄉工作。農村的價值與能量在社會變遷過程中逐漸削減，公部門的農村政策與資源的導入多半未具連貫性，或僅流於表面，消費「農村」的概念⁷，並無法真正為土溝農村注入活力，也因此讓幾位有使命感的村民自發性組成了文化營造協會，開啟了一段以文化改造沒落農村的故事。



圖1 臺南市行政區圖

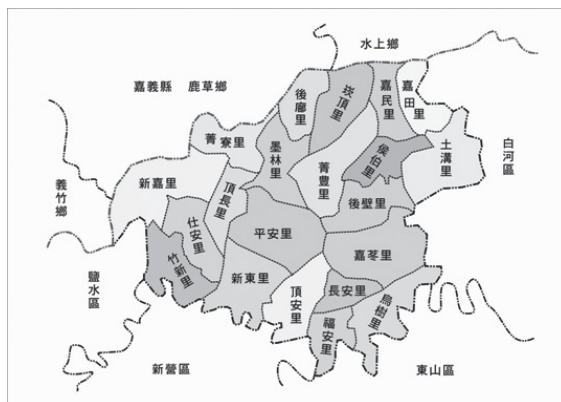


圖2 後壁區里圖⁸

4 後壁區位於臺南市的最北端，嘉南平原中北方，八掌溪南方二公里處，東接白河區，東南連接東山區，南與新營區毗連。面積為72,218.9平方公里。由於具有豐富的水資源，水稻遍植，是嘉南平原的穀倉，種植面積達3,500多公頃，居全國之冠。後壁區至2013年2月止共計人口25,201人，轄區內共有21個里。

5 資料來源：土溝文化營造協會網站：<http://hometown.tainan.gov.tw/overview-2.php?id=%A5x%ABn%BF%A4%A4g%B7%BE%B9%A7%F8%A4%E5%A4%C6%C0%E7%B3v%A8%F3%B7%7C>

6 原行政劃分為臺南縣後壁鄉土溝村，2010年12月25日因應縣市合併，原本的臺南縣與臺南市合併升格為直轄市，更名為「臺南市後壁區土溝里」。

7 林文汶、黃俊豪、陳昱良，〈土溝聚落藝術改造行動：以竹仔腳為例〉，收錄於吳瑪俐編，《藝術與公共領域：藝術進入社區》（臺北：遠流，2007），頁172-173。

8 圖一、圖二資料來源：臺南市後壁區區公所網站：<http://web2.tainan.gov.tw/houbi/>

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

表1 土溝農村美術館大事紀⁹

2002-2003 成立土溝農村文化營造協會 搶救五分車鐵路 尋找老牛車 綠色隧道景觀道路營造 中央公園營造 活力公園營造 黃金稻田浪漫花海	2005-2006 擬定土溝農村發展綱要計畫 豬舍文化空間藝術改造行動 老水牛的藝想世界 阿嬤ㄟ花布稻田藝術裝置行動	2009-2010 水水的夢環境運動2 土溝藝術採街
2003-2004 大樹公園營造 新故鄉營造計畫 改造農村文化學堂 植樹節擴大植樹活動 水牛公園營造 石雕水牛公共藝術設置	2006-2007 埤塘規劃案座談會 凹仔花園空間營造 竹仔腳聚落藝術改造行動 阿嬤的百寶箱 鄉情畫室成立 鄉情小店藝術改造行動	2010-2011 農村再生先期規劃 土溝牽手路藝術空間改造行動
2004-2005 凹仔滿庭公園營造 無竹圍厝空間營造 土溝農村藝術季活動 水牛起厝行動	2008-2009 鄉情客廳公共空間藝術改造行動 水水的夢環境運動1 國外參訪見習—沖繩 H2O環境探險 土溝藝術工寮—青年自立造屋行動	2011-2012 田園藝攻隊搭呼爽蓋理想 耕耘藝術農田實踐行動 環境教育體驗 2012-2013 土溝農村美術館正式開館

(一) 社群治理：土溝農村文化營造協會的成立

1994年起文建會推動的社區總體營造政策¹⁰，讓民間草根力量得以集結，公民起身改善家園，讓社群力量參與在社區公共事務當中。土溝村原本即存在著公部門設

9 資料來源：陳昱良、黃鼎堯等編，《土溝農村美術館》（臺南市：土溝農村文化營造協會，2013），頁166-167。

10 「社區總體營造」一詞，首見於1994年行政院文化建設委員會的政策計畫說明書，乃是受到當時本土化和民主化的趨勢影響，使得各地的社區意識、公民社會等概念受到前所未有的重視。各縣市政府也因此陸續成立「社造委員會」和「社造輔導中心」，並且培訓「社區規劃師」。2002年以後則以「新故鄉社區營造計畫」之名納入「國家發展重點計畫」，負責鄉村重建的「農委會水保局」遂取代文建會成為政策的推動者。（蘇昭英，2009）

立的傳統社區發展協會，但是當村內年輕人由外引進社區總體營造概念之後，村內十幾個青年開始熱絡談論如何讓村落建立起機制，以透過自己的力量、由下而上來改變家園。既有的土溝社區發展協會幹部多半是由年長的村民擔當，仍抱持傳統觀念，傾向應該向公部門如村里以上的行政單位申請經費，由上而下來建設農村，而不是自發性營造。由於概念不盡相合，一群土溝青壯村民因此於2002年成立了「土溝農村文化營造協會」（以下簡稱「文化營造協會」），注重社區文化軟體的建設，亦即建立起居民對土溝的認同感、找回農村原本即存在的可貴精神及農村生活美學等等，而不是像公部門偏重有形的建設，如同土溝村張前村長表示：「公部門只是傾向將社區綠化及美化，但是社區營造的意義不只如此，而是要能夠建立快樂與認同，要讓村民能夠真正的安居樂業。人跟人的關係是最重要的，要讓居民重新找回自己社區的價值、找回信心與對農村的認同。」¹¹前村長的言論，指陳了文化營造協會對於無形軟體的重視更甚於有形的硬體設施，以及土溝再造過程中以生活導向的價值觀與美學，空間營造，只是一種凝聚「心」的方式。¹²文化營造協會成立兩年後，既有的社區發展協會改選，此時出現年輕村民成為幹部，因此與文化營造協會的成員觀念上比較接近，更能有效整合群力來重建土溝的文化環境。¹³

為了凝聚村民的集體意識與創造共同記憶，協會特別找出了「水牛」的文化符碼，作為土溝農村精神的代表。¹⁴在起初的2002-2004年間，致力改善農村生活環境，並對村落髒亂點進行清理，也展開了中央公園、活力公園、大樹公園和水牛公園的營造計畫，其中尤以矗立著石雕水牛的公園最具代表性。石雕家侯加福¹⁵並非是土溝人，但因為受邀創作水牛石雕的過程中深受土溝村民感動，而決定搬遷至土溝定居，寫照出土溝村對於藝術人口流動的「吸力」，以及提供人們實踐夢想的可能性：「那時候參加土溝的社區營造，很喜歡這裡的鄉土人情，所以就決定搬到土溝來定居，也實現自己的藝術夢想。」¹⁶文化營造協會以水牛精神為主軸的敘事模式，可說是將在地資源與文化，轉換成明確的在地精神，以此重建農村社會關係，重新肯定農村文化的價值，讓農村固有

11 資料來源：筆者訪談土溝前村長張佳惠之記錄；張前村長亦是文化營造協會的核心幹部。（2012/9/12訪談）

12 土溝農村文化營造協會，《水牛起厝》（臺南市：土溝農村文化營造協會發行，2005），頁112。

13 資料來源：同上。張前村長表示，既有的土溝社區發展協會，與後來成立的土溝農村文化營造協會並非是對立的關係，仍舊是伙伴合作關係，兩邊人員也有所重疊。

14 土溝農村早期挨家挨戶都飼養水牛，然而當時全村只剩下農民賴清秀所飼養的一頭水牛。水牛正象徵著默默耕耘、吃苦耐勞的典型農夫精神。因此文化營造協會決定以水牛作為土溝的精神象徵，並以水牛精神重新號召村民的向心力與認同感。

15 侯加福（1951－），原本是油漆工，從小喜愛畫畫，因為家境經濟窮困而無法實現理想。從事油漆工作近40年後，決定投入喜愛的藝術工作，成為素人藝術家。連續三屆獲得嘉義市「石猴戶外創作展」的票選首獎，並因此得到「美猴王」之稱號。土溝村裡最具象徵性的水牛公園內的水牛石雕，即出自侯加福之手。

16 筆者至侯加福居住的藝術工作室與之敘談的內容記錄。（2012/8/9訪談）

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

的鄉情與堅毅性格得到一份正向的歌詠。如此一般，文化營造協會自成立以來的作為，以及對於相關營造所賦予的意義詮釋，鋪陳了一種非經濟導向的生活美學，在既有的歷史中挖掘土溝農村，同時以水牛精神為主軸來強化故事的性格與凝聚力，在這個以集體記憶為基底的故事重撰過程中，提高了村民的自我認同與鄉土認同。由文化營造協會領銜進行的文化社造活動，為將來青年藝術團隊加入後所執行的協同計畫，以及2012年農村美術館的正式成立，奠定了重要的基礎。

（二）「藝」軍突起：臺南藝術大學建築藝術研究所團隊的加入

1. 一頭牛，改變一個農村的故事：「水牛起厝」

土溝農村近十年的發展歷程中，因著一群青年藝術科系學生的加入而進入了關鍵的社群合作模式當中，也讓土溝農村自此流傳的故事，帶有異文化之間彼此衝撞與融合的多元敘事模式。臺南藝術大學建築藝術研究所社區營造組的師生（以下簡稱「南藝團隊」¹⁷），因著課業實作的需要，依循地緣關係尋找到鄰近的土溝農村，從

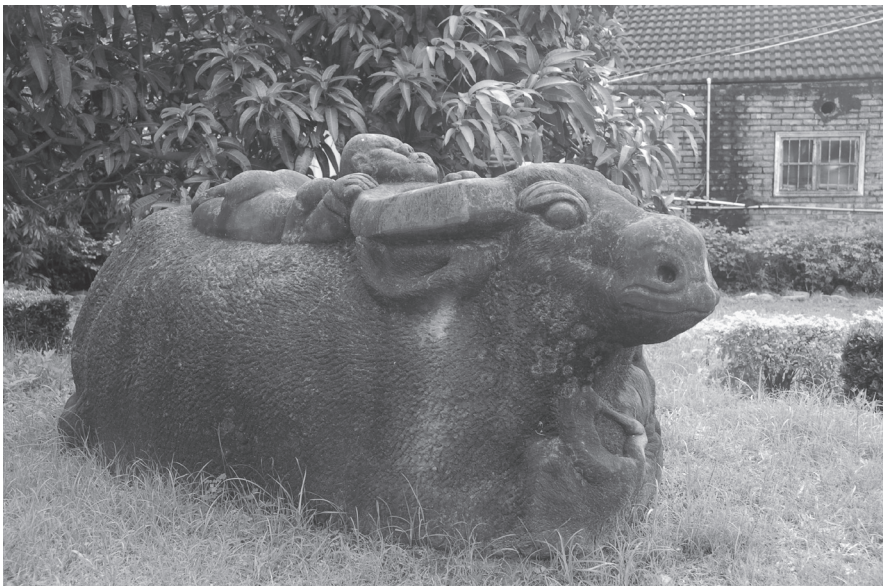


圖3 由石雕藝術家侯加福打造的水牛雕像座落在水牛公園中央（洪儀真攝）

17 當時領銜的老師為曾旭正教授。共計9位以上的研究生參與土溝的社區營造計畫。筆者以「團隊」為分析單位，是因為以此相對於「文化營造協會」、「居民」等其他團體。雖然團隊中成員在此經驗中各有其差異性，然而本論文並不著墨於個人層次的描繪，而是注重其身為「藝術團體」（group of artists）、「外來人」（outsiders），甚至是年輕人（youths）等團體身份進行分析。

2004年開始¹⁸以此地作為社區營造實作的地點，進行一系列藝術介入空間的創作。當年南藝團隊為土溝村僅剩的最後一條水牛搭設牛舍¹⁹，讓文化營造協會推廣的水牛精神，透過該活動得以具體化。根據活動專書的記述：「這個原本富麗的農村，曾經有著三百多頭水牛和農民們相依相伴的景象，也隨著農村的凋零而漸漸消失。這消失的過程，不僅僅是一頭頭的水牛，農村珍貴的土地記憶也慢慢流逝。」²⁰當時尚在就讀臺南藝術大學建築藝術研究所的呂耀中，為了課業上必須尋找能參與營造的社區而拜訪了土溝村，主動願意幫忙農村營造事務。但如此的空降姿態讓文化營造協會很難接受，經過長期的觀察，才肯定他是一位「有心、有熱忱，可以共同打拚的伙伴」，進而讓南藝的學生之後陸續加入土溝營造的行列，放手讓學生去體會、學習農村營造的種種。

南藝團隊在2005年出版的《水牛起厝》專書中，被描繪成對於土溝充滿熱忱的學子，並指出學生們認為「在社區所做的一切並不是『作業』，而是真實生活的一部份」。土溝農村當年召喚這批年輕研究生的主因不僅是地緣因素，更是被文化營造協會在農村裡建設的成果所吸引，南藝團隊因而主動提出為倒塌的牛舍進行修復。在搭設的藍圖溝通過程中，南藝團隊一開始採取專業科技的語彙進行溝通，後來因著溝通障礙，而回到土法煉鋼的方式，不但逐漸懂得配合老農民所習慣的丈量法²¹，也採取最傳統的「土塅」²²來建設新牛舍。這次的磨合經驗，讓南藝團隊必須適應在地的文化語彙、調整學院的思維，也實際考驗他們在校習得的理論。村民方面，因著南藝團隊的參與實踐，讓土溝農村見識到年輕活力與創意思維注入時，可能為農村帶來的改變。除了村民的加入之外，該活動也對外號召有志人士一起組成「水牛的夢幻厝工作隊」。這一則由南藝團隊、清秀伯、村民及其他熱心人士共同撰寫的水牛起厝故事，代表了一則相異社群「互助協力的故事，也是一則認同集結的故事」，該活動不止「挽救一頭水牛的命運，也象徵一群人挽救家園的決心。」²³在上述的敘述模式中，文化營造協會不但強化了以水牛精神為基礎的認同感，也建立起明確的社群合作形象，同時訴求一份和諧、互助與溫暖的社會氛圍，以作為土溝人眺望未來的共同夢想藍圖。

18 南藝大建築藝術研究所社區營造組於102學年起，擴大更名為「城鄉思維與實踐組」，仍由曾旭正老師擔任主帶老師。

19 水牛的主人是年邁的清秀伯。

20 參考資料：土溝農村文化營造協會，《水牛起厝》（臺南市：土溝農村文化營造協會發行，2005），頁10。

21 對於老農民如當年80幾歲的清秀伯而言，丈量的尺寸就是日常生活中的物品，比如說他想要牛舍有一個和電視機一樣大的窗，以及牛舍的建築相對於手上的竹子有多高、多寬等等。

22 「塅」發音同「卻」，土塅是臺灣傳統用來砌房子的土塊磚，利用在地的材料，居民以協力的方式營造自家的居住建築。

23 同註20，頁15與專書末頁。

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

2. 平安竹仔腳：聚落空間生活改造計畫

除了2004年「水牛起厝」以來的參與，2006年南藝團隊更獲得文建會「公共空間藝術再造計畫」補助經費，正式以「平安竹仔腳：聚落空間生活改造計畫」參與土溝的營造。²⁴參與的南藝團隊長時間與居民生活、「搏感情」，融入在地生活型態，並透過雙向互動的說明會，與居民建立起共識。南藝團隊大量運用在地的元素，例如挨家挨戶習慣拿出來日曬的棉被上的牡丹大紅花圖案、田邊的菜瓜花、時常站在田裡的白鷺鷥，以及居民的老照片等等。為了要使居民能夠體會藝術作品的真正意涵，負責創意的南藝團隊必須謹慎選擇故事被描述的方式。而既然藝術創作的故事都是以農村生活中真實人事物為元素，使得居民能夠接近這些作品。南藝團隊立基於生活的說故事方法，乃是透過藝術創作的形式，讓作品與農村生命故事結合，並藉此也讓一種美學的態度得以進入農民的生活。這既是生活美學與生命美學的敘事模式，也是一種相互主體性建立的過程。南藝團隊、文化營造協會與在地居民，便是在長期互相合作的過程中建立起默契，而達成彼此的認同感與協作模式（邱偉誠，2011）。



圖4 後壁菁寮鄉土畫家殷嘉輝將農村文化常見的大紅花彩繪於土溝農村的牆面，是藝術家對於在地元素的運用，讓村民從生活出發體驗藝術的意涵。（洪儀真攝）

24 2006年「平安竹仔腳：聚落生活空間藝術改造行動」，曾獲得文建會第二屆公共藝術獎的「最佳民眾參與獎」。



圖5、圖6 藝術家黃俊豪的菜瓜花鐵件創作及蜻蜓圖像重造廢棄的穀倉。(洪儀真攝)

此外，土溝農村的藝術營造，多有當地居民及工班人員的加入，包括在地的木工和鐵工等等，除了前述的「水牛起厝」活動中，水牛主人清秀伯的弟弟清皮伯——專業的水土師傅親自指導學生進行傳統土塼的搭造方法之外，土溝農村現今著名的藝術地標——南藝團隊小昱製作的馬賽克座椅〈坐十分鐘陶淵明〉，也是與清皮伯共同構想而出。其餘諸如松鼠阿嬤家的水泥地埕改造，都是在當地人協力之下完成的，也讓居民因著參與感而更能認同這些營造作品。

竹仔腳改造的故事如何被鋪陳？以這次改造計畫的南藝團隊所撰寫的〈土溝聚落藝術改造行動：以竹仔腳為例〉一文中²⁵，作者歸結這一系列的生活空間改造計畫，「持續發酵居民在自立營造時的動員能力，過程中結合藝術家團隊的進駐與協力合作……讓居民開始對生活中原有的美感價值有所轉換，將氣氛美學的意象表達於生活

25 林文泱，黃俊豪，陳昱良，〈土溝聚落藝術改造行動：以竹仔腳為例〉，收錄於吳瑪俐編，《藝術與公共領域：藝術進入社區》（臺北：遠流，2007），頁170-205。

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分



圖7 〈坐十分鐘陶淵明〉讓辛苦的農夫可以優雅坐著眺望遠山。(洪儀真攝)



圖8 松鼠阿嬤家改造過的舒適地埕，是村民泡茶聊天的好地方。(洪儀真攝)

態度之中。」²⁶但文末也檢討，藝術創作的經驗會衝擊著常民一般性的美感經驗，例如質疑白鷺鷥的相關藝術創作為何不是白色的？²⁷偶而也會與民間習俗產生衝突，使得藝術家不得不放棄原本的計畫藍圖。²⁸此外，在竹仔腳營造的過程中，村民一方面接受了藝術營造計畫，但另一方面，也開始會比較不同營造點之間的差異，而產生一些負面的計較心態。土溝所進行的藝術營造，因而不會只是純粹的藝術作品，而是一種融合人際關係的社會作品，觸發營造團隊更深入去思索作品的非美學意涵，以檢視村民心目中的美學認知與藝術家之間的落差。不過，居民在長期與南藝團隊協同營造的過程中，已然培養出主動參與的態度，如同南藝團隊小昱所謂的「其實無須刻意安排或彰顯其效果，到了（2006年）平安竹仔腳的情況，已經不是只顧著是否有居民參與，而是生活就像是參與、參與只不過如生活一般。」²⁹之後在2007-2009年土溝進行的水環保活動「水水的夢」，及2010年執行的另一營造計畫「牽手路」（contury）過程中，皆有參與計畫的研究生觀察到，透過各方人士「行動式的規劃」模式，能創造出規劃者與居民的互動，不但讓規劃者對問題更加能掌握，也讓方案的可行性提高（李亞樵，1999）。楊涵雅也指出，「參與式的營造，才是營造公共『所在』的有效方式」，亦即必須透過「自力營造」、「參與設計」的方式，才能創造出一個新的「所在」（楊涵雅，2000）。³⁰

（三）藝術的多樣性與社群藝術：土溝農村美術館的正式成立

土溝農村美術館，於2012年12月16日正式開館，並且推出開館展覽「村之屋當代藝術展」³¹，利用當地的農舍、家屋、倉庫、合院做為展場，邀請臺灣11位當代藝術家，以及土溝在地的六位藝術家參展。³²打著「村即是美術館、美術館即是村」的標語，意圖兌現「農田就是畫布、農夫就是藝術家、農產品就是藝術品」的理念，展示農村生活美學的所有意涵，包括有形的自然風景及文化物件，以及無形的農村人情與生命情調。

26 同上，頁171。

27 同上，頁203。

28 例如傳統的農村很忌諱正門廳外有任何突起的東西，或是當藝術物件看起來很類似某個不吉祥的事物時，都會引來村民的反對。

29 同上，頁79。

30 關於土溝經驗的詳細記載，可參考本文參考書目中，由南藝團隊的師生以土溝為主題撰寫的論文，作者包括曾旭正教授、林文浹、陳昱良、黃俊豪、蔡佳吟、楊涵雅、李亞樵等人。

31 「土溝農村美術館」的設立並不額外增蓋建築做為美術館，而是將既有的村落「美術館化」。關於土溝農村美術館的資訊，請參考網站：<http://www.facebook.com/togo.graceful.farmer/posts/467690233244724#!/pages/%E5%9C%9F%E6%BA%9D%E8%BE%B2%E6%9D%91%E7%BE%8E%E8%A1%93%E9%A4%A8/383210468356916>

32 參展藝術家包括Maya、八娜娜、胡嘉、張良一、野村祐、陳世憲、張騰元、張康德、黃雅娟、農村武裝青年、廖曉和、劉丁讚、侯加福，以及土溝鄉情畫室的四位在地阿嬤包陳月霞、任張招、徐呂秀女和黃幸枝。

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

土溝農村美術館與典型的美術館在空間條件與體質上大異其趣，雖然在性質上較接近生態博物館的概念，然而細細檢視，土溝農村美術館所能傳遞的藝術經驗，以及對藝術定義的改寫，是更為寬廣而多元的，比起無論是生態博物館或生活環境博物館的性質，都有著更為濃厚的美學訴求，並且以藝術為平台活絡了農村的社會關係，讓土溝村衍生出更多新的生活藝術故事。雖然土溝農村作為一座美術館的正當性，並非普遍得到專業美術館領域的認同，然而它在當代藝術文化上的意義，可說是一種公眾藝術家（public artists）及社群藝術（community art）的多元表述型態，有別於專業藝術家（professional artists）的模式。土溝農村美術館作為藝術敘事者，因著「與土地基因的連結而創造出一片美學的新天地」³³，以及對於農村社會關係復甦的重視，使得任何一項在農村內部發生的藝術創作³⁴，得以打破單一的創作論述或策展理念系統，此地「作品」的意義，與農村整體環境脈絡密不可分。土溝農村美術館所展示的廣義藝術，乃是以生命敘事作為主要基調和養分：無論是具體的藝術物件，或是一片農村風景，都可在各個當事人的詮釋下，立基於自身的生命脈絡而述說出不同的故事，同時又涵蓋村民共享的集體歷史。不同於傳統美術館對於展示物件的詮釋，土溝農村美術館是以「集體記憶」（collective memory）取代了專家的詮釋³⁵，並且以「人與環境」的關係為展示焦點。其展現的文化藝術意涵不同於主流，卻不啻因應著全球化之下文化多樣性的趨勢，以及非主流文化意識的抬頭，也充分展現社會能動性（social agency）與社會創新意義。

三、土溝農村美術館的敘事及其內含的社會關係

班雅明(Walter Benjamin)在〈說故事的人〉³⁶一文中開宗明義地感慨，認為說故事的藝術已經接近淪亡的地步。然而，如果我們將敘事的定義跳脫出狹隘的語言或小說形式、跳脫近二十年來人文與社會科學對於敘事的一般性定義³⁷：意指「以具

33 張博碩，〈我看土溝村：一個與土地基因結合的美學新天地〉，收錄於陳昱良、黃鼎堯等編，《土溝農村美術館》（臺南市：土溝農村文化營造協會，2013），頁34。

34 此處所指涉的藝術，乃是多元層次的意涵，包括狹義的藝術品，亦即土溝農村美術館裡由藝術家展出的藝術品本身，以及「農村生活作為一種藝術」的廣義藝術定義不等。

35 陳逸杰，〈農村本身就是一處美術館〉，收錄於陳昱良、黃鼎堯等編，《土溝農村美術館》（臺南市：土溝農村文化營造協會，2013），頁26-27。

36 Walter Benjamin著，林志明譯，《說故事的人》（*Ecrits français*）（臺北：臺灣攝影，1991/1998），頁19。

37 最近二十年西方人文與社會科學所進行的敘事研究中，研究者對於人本體層次上人類經驗的敘事性質，以及敘事在更廣闊的社會生活中所扮演的角色與所起的作用，產生了深刻的學術興趣。敘事研究因此也不再僅屬於文學與史學的範圍（蕭阿勤，2012：142-143；Hinchman & Hinchman, 1997: xv-xvi）。不過，後現代的文本精神，通常不再具有明確可辨識的開頭、中間跟結尾，也不必然具有明確的主角、焦點、故事走向等等。（蕭阿勤，2012：159；Gergen, 1991: 129-134）

有清楚開頭、中間、結尾的序列次序來安排事件的一種論述形式」的話，我們可以發掘當代文化更豐富的敘事面向，理解敘事的多元面貌與多層次意義。敘事，是敘事者對於一段生命經歷的序列之安排與情節化，但不一定是對事實直接的反映，而是對於事實的選擇、重組與簡化，並且以口語或非口語的形式表達而出，也可能透過各種文本形式呈現。若接受此廣義的敘事定義，那麼班雅明口中沒落而遠行的敘事者，將會以更多元的面貌再次返回當代。傳統的美術館作為一個文化藝術的敘事者，乃是藉由規劃、詮釋其所展示的藝術，讓觀賞者進入其所鋪設的藝術主題與氛圍之中，並藉由策展者的策展理念、藝術專家的知識系統，以及藝術家的創作論述來賦予展覽及作品意義。今日美術館的敘事者身份，已從傳統單向的社會教育者角色，逐步過渡到當代更具互動性、與觀者共同建構的「共同敘事」模式，如同羅蘭·巴特（Roland Barthes）後結構主義轉向的著作《文本的愉悅》所陳述的要義一般，藝術文本的解讀，已被賦予更多元的可能性。³⁸土溝農村美術館的敘事者身份則更為特殊：其敘事陣容，不再侷限於館務人員、策展人、藝術家、藝評人或參訪者等典型身份，而是潛在性地納入所有在土溝農村裡生活的人們；敘事者在土溝經驗中必然是多數而非單數的，並且處在一個流動的活潑狀態。

美術館目前的營運團隊以文化營造協會的幹部，以及南藝團隊當地所組成的藝術公司為核心成員，我們可將兩造結合的核心成員稱為農村美術館主力團隊³⁹，該團隊以推廣日常生活美學的精神，鼓勵非專業藝術家的村民，也能挖掘與創造出基於生活的美學感知與創作，不但創造、述說各自的藝術故事，也開放讓觀者進行各自的解讀：當美術館與農村結合之際，藝術敘事將回歸於生活。

2002年以來土溝農村文化營造協會的系列作為，皆指向農村生活品質的提升，並加強村民對於鄉土的認同意識，致使土溝農村美術館的主力團隊將其籌備的起點追溯自十年前文化營造協會成立開始。如此的起點追溯是否「屬實」，或許不是最妥切的社會科學提問法，而是應如同敘事分析的觀點，認為敘事構成了敘事者的存在，是敘事者建構自身存在的基本方式（Ringmar, 1996: 73；蕭阿勤，2012: 146-147）。土溝農村發展的主力團隊傾向將他們的美術館歷史開端如此標示，強調十年光陰的醞釀歷程，就敘事與存在的關連角度看來，這說明了敘事者欲證成過去十載深耕土溝的自我

38 Roland Barthes, *The pleasure of the text*, translated by Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1975).

39 在文化營造協會10幾名幹部之外，由南藝大畢業生組成的公司共有五間，核心幹部約8人，員工人數18人，約26人投入美術館營運的工作，兩邊人員有所重疊。

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

存在意義，以及所欲構築的土溝社群意涵。雖然南藝團隊與土溝村民曾歷經長期的磨合過程⁴⁰，然而這十年耕耘對兩造皆帶來改變與影響，包括村民跳脫了傳統社區營造中環境綠化、美化的思維，居民生活的藝術化，環境品質的改善，公共議題的建立，土地認同的提升等等。此外，南藝團隊的成員在社區實踐中因著深入農村生活，而經歷了再社會化的適應過程，並重新塑造了自我的新認同。

（一）熟悉農村掌故的敘事者：在地村民的多重角色

1. 自由說故事的人

德國諺語說道：「見多者識廣」。在這裡，說故事的人被呈現為一個遠遊歸來的人。不過，聽一位安居樂業、熟識家鄉掌故與傳統的人說故事，我們也有同樣多的樂趣。⁴¹

——班雅明 (W. Benjamin)

班雅明認為，兩個典型的傳統說故事群體，便是定居於土地上的農民，以及經常必須遠遊的水手和商人做為代表。班雅明格外強調這兩類型敘事者在歷史發展下的相互滲透性，亦即透過中世紀手工業旅行伙計制 (*compagnonage*)⁴²，使得兩個類型的敘事得以交融：經常遠遊的手工藝者，將遠方的訊息帶回原鄉，並且連繫上以定居者為主要敘說者的信息系統。亦即傳統的敘事系統不再是封閉的，而是透過經常遠行並且需要返家的手工藝匠，將外地的故事與原生土地關連起來，讓敘事內容覆蓋上敘事者的生命痕跡，如同陶瓶身上磨印著陶匠的手跡一樣。⁴³形成今日土溝農村美術館敘事模式的背景，則是「農村文化凋零後，農村社群自主性治理的趨勢」，以及「青年藝術家回歸鄉土與社會實踐取向」的結合。透過草根的文化營造協會自主追尋鄉土認同，以及南藝團隊夾帶近來的年輕與藝術能量，原本沉寂的土溝農村獲得了新的刺激與新的生命內容，也因而擁有新的故事可以傳述。傳統熟悉故鄉掌故的敘事者——在土溝的案例中即為定居當地的農民們，除了能夠繼續傳述農村過往的歷史故事之外，

40 根據土溝前村長張佳惠表示，這樣的磨合期在前兩年是最明顯的，土溝村民對於這群外來的研究生頗有戒心，村內的資訊也不願輕易透露給他們，也無法理解這群研究生能夠帶給土溝農村什麼實質的助益。（2012/9/12訪談）

41 Walter Benjamin 著，林志明譯，《說故事的人》(*Ecris français*)（臺北：臺灣攝影，1991/1998），頁21。

42 按照林志明的譯注，「伙計制」在此意指已經出師、但仍為老闆工作的伙計。他們大多是木匠或泥水匠，到處外出整修教堂和古老建築。資料來源：同上，頁49。

43 同上，頁21、29。



圖9 南藝團隊以村民兒時回憶中最能代表土溝的象徵物為素材，將之刻印在石頭之上，並與之共同完成鄉情客廳一隅的石座。（洪儀真攝）



圖10 以土溝生活老照片匯集而成的磁磚照片鑲嵌於村內的牆上，促成村民熟絡透過討論牆上的照片，加深集體回憶與集體意識。（洪儀真攝）

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分



圖11 位於傳統雜貨店旁的籃仔花沙發組，從雜貨店老闆到其他村民，可以說出關於這組沙發各式各樣版本的故事。
(洪儀真攝)

也因著從文化營造協會以來的諸多軟硬體建設，以及南藝團隊帶入的新美學觀念與相關營造，使得村民們的敘事多了一系列「藝術版」的老調新彈方式，例如由豬舍改造的鄉情客廳之藝術座椅【圖9】及磁磚老照片的鑲嵌【圖10】，便是以在地人經驗與記憶為素材所進行藝術創造工程。現今村民的記憶庫裡，同時多了參與主力團隊打造藝術農村的經驗，也成為傳述給他人的題材。

村民參與的方式可分為直接和間接參與，直接參與指的是親身投入營造工作的隊伍，間接參與則意指村民只是旁觀營造過程，然而無論是直接或間接參與的方式，村民在日後傳述的過程中，皆自然融入自己相關的生命經驗與記憶。這些村民是農村美術館自由的解說員，村內的孩子更是熱衷於主動帶外來訪客到處參觀及解說：「來土溝的人，可能會因著遇到的村民不同，而聽到同一件藝術裝置的不同解說方式。每個村民對同一個作品有不同的故事與經驗可以分享。」⁴⁴

44 資料來源：優雅農夫田園饗宴公司執行長魏婉如之記錄。該執行長亦為臺南藝術大學建築藝術研究所社區營造組的畢業生，2003年甫在土溝創業。業務內容為田園體驗、田園婚禮、環境教育、深度旅遊、教案設計與活動策劃。（2013/7/9訪談）

土溝農村美術館沒有方位精確的導覽地圖，沒有告示牌或路線指引標示，也沒有固定的參訪動線，為的就是鼓勵遊客來探訪時，必須透過跟當地居民接觸來探索農村。村民也樂於介紹自家特色，增加人與人的互動，並產生人情交流。⁴⁵藝術成為一個介面，讓外地人與在地人，或在地人彼此之間得以增加溝通的機會。農村美術館將詮釋權自由地交回給村民、交回給參訪者，此作風類似於巴赫汀 (M. M. Bakhtin) 所謂「眾聲喧嘩」(heteroglossia) 的文本意義⁴⁶：在不同的條件下，言說與文本會被賦予不同的意義，使文本可能會被另類的詮釋框架做另類的理解而不是指依賴單音獨鳴 (monoglossia) 的意義壟斷模式。巴赫汀的理論重視解讀者的主動性，以及解讀的在地脈絡，可藉以說明土溝的村民以自己的在地脈絡、甚至是個人脈絡解讀了每一件「作品」的意義之後，在隨後以作品為主題的敘事過程中，添加進敘事者自身生命經驗的狀態，不僅是土溝村民是如此，負責進行營造的藝術家亦是如此，這一點呼應了本文稍早提及的土溝農村美術館敘事特色之一：多元表述的模式。

2. 優雅農夫

土溝農村以一種軟性的而非硬性的抗爭方式，提升與改善農村生活的品質，將農夫的意象由傳統的「辛苦農夫」轉換為「優雅農夫」：

基本上我們有一群人，如果我們讓牛舍還是牛舍，豬舍也是豬舍，泡茶的地方也是在泡茶，社區活動就是社區動，一切都那麼熟悉，卻又不一樣。用心一眼慢慢轉化成一個平凡又不平凡的土溝，說穿了不過是生活而已。⁴⁷

嚴格說來，「優雅」這字眼或許不會鮮明出現在農民的思維模式當中，然而土溝農村美術館的主力團隊，利用生活上實地的建設，如空間的改造，讓藝術所注入的能量，以一種極其實用而生活化的效用發揮出來，讓村民感覺到舒適、生活品質的改善，

45 資料來源：施芝吟，〈學子愛上土溝成為新住民〉，《大紀元電子日報》（2013/3/25）。<http://www.epochtimes.com.tw/n55336/%E5%AD%B8%E5%AD%90%E6%84%9B%E4%B8%8A%E5%9C%9F%E6%BA%9D%E6%88%90%E7%82%BA%E6%96%B0%E4%BD%8F%E6%B0%91.html>（2013/4/10瀏覽）

46 Mikhail Bakhtin. *The dialogic imagination: Four Essays*, edited by Michael Holquist; translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. (Austin : University of Texas Press, 1981), p.428.

47 陳昱良、黃鼎堯等編，《土溝農村美術館》（臺南市：土溝農村文化營造協會，2013），頁73。

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

「藝術是個很難詮釋的詞句……因此我們不談藝術，只談該如何好好生活。」⁴⁸例如前述座落在土溝農村視野最寬廣，能遠眺關子嶺的〈坐十分鐘陶淵明〉之彩色拼貼座椅，便吸引所有路過的村民在此小坐一番，得以喘口氣欣賞身邊的美麗村景，該作品已經成為農村的代表性景點。

3. 農夫即藝術家

「農夫即藝術家」，是土溝農村美術館的自我定位之一。藝術家與居民在土溝農村實踐的這些「作品」，或許如同上述對話性藝術的創作一樣，不被既定的藝術界普遍認同為藝術創作，然而，因著南藝團隊的加入，確實讓村裡的生活內容，在諸多面向上得到藝術語彙的轉譯，無論是讓村民重新瞭解農村之美並認同自己的土地，或是以公共藝術形式來展現農村生活既有元素所具備的美學意義，還包括開設鄉情畫室，讓年長的村民在藝術家的引導下實踐藝術創作。我們可以說，「藝術」確實是土溝在臺灣地區作為一個農村非常獨特的成分。



圖12 在老師的帶領下，阿嬤們進行馬賽克相框的拼貼裝飾創作。（洪儀真攝）

48 同上，頁76。

「農夫即藝術家」在土溝美術館的敘事中被詮釋的意涵是多層次的，其實踐的模式亦然，這些多層次意涵乃是含蓋在農村美術館想要展示的「整體藝術」概念，包括：

(1) 最廣義的藝術定義——生活即藝術：農村的自然美學、生活美學與社會美學都來自村民的日常實踐，也就是能從日常生活的一般實作中演繹出美學的意涵；(2) 村民對於生活美學的主動感知與創造：經由主力團隊十年來的營造，村民對於農村的環境意識與美學意識提高，逐漸重視家園軟硬體品質的提升，包括環境的清潔與美化，或是農村裡社會人際關係和諧與活化；(3) 最狹義的藝術創作：開闢的鄉情畫室為最典型的例子，村民在藝術家的帶領下，著手嘗試如繪畫、雕刻、拼貼藝術的操作。幾位阿嬤多年參與鄉情畫室培養出濃厚的創作興趣，除了固定參加畫室的創作之外，也將自己的客廳變成畫廊，或把家中倉庫改成個人畫室。2012年底農村美術館正式開館的海報，便以四位鄉情畫室的固定成員做為主角：包陳月霞（當地人暱稱包阿嬤）、任張招（道仔阿嬤）、徐呂秀女（松鼠阿嬤）和黃幸枝（幸枝阿嬤），主力團隊並且將之認定為土溝農村美術館最具代表性的人物。



圖13 馬賽克相框完成後阿嬤與老師的合照。(洪儀真攝)

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分



圖14 土溝農村美術館2012年底開館海報之一，以鄉情畫室的四位阿嬤為主角。（圖片來源：土溝農村美術館）

（二）南藝團隊的敘事立場與參展藝術家敘事角色的轉換

投入社群也是藝術家的自我救贖之道。⁴⁹

—曾旭正

若土溝農村美術館展示的藝術範疇，從廣義的農村生活本身，到狹義的藝術品皆包涵的話，那麼在不同的歷史階段裡，南藝團隊所扮演的敘事者角色也經歷了演變：從一開始生澀的藝術大學研究生，僅僅是為了課業所需而進入土溝，經歷外來者難免面臨到的衝突與磨和時期，到後來感受到農村文化與鄉土人情的價值，並且與在地人培養出合作的默契之後，部分研究生決定移居土溝，長期在當地「耕藝耘術」，並以創造農村美術館作為長遠的發展目標。南藝團隊可說從農村故事的聆聽者，逐漸轉變成「替」土溝農村以藝術來說故事，到最後認知到，自己已逐漸成為故事的一部份，述說土溝故事的同時，也是在述說自己的生命故事。如同南藝團隊中的核心人物Mike所言：「土溝某個層面上，也可以代表我是誰」（蔡佳吟，2012：151）。職是之故，在聆聽南藝團隊作為敘事者所傳達出的故事時，聽眾不僅可以聆聽每一件藝術營造的創作理

49 曾旭正〈在社區重思藝術〉，收錄於《在地美學實踐——社區v.s.藝術研討會論文集》（會議日期：2008年9月26日至28日，臺北：國立臺灣大學應用力學研究所國際會議廳，2008），頁22-32。

念，也能聆聽到他們在土溝耕耘的心路歷程轉折與社會關係轉換的軌跡：土溝農村的敘事模式脫離不了人情關係的基礎⁵⁰，這也是土溝最動人的故事內容。

1. 社會關係的敘事、生命歷程的敘事

南藝團隊與村民的初次相遇，曾經是各自帶著藝術學生／村民的慣習（*habitus*），並且經歷融合的社會化歷程，重新學習一套更適合與對方互動的語言和口條模式。尤其是南藝團隊，必須「將專業語言轉換為在地語言」⁵¹（陳昱良，2009：41）。留下來繼續經營土溝的研究生，除了必須調適文化差異帶來的壓力，以符合農村群體中的生活及行動之外，也必須取得農村的相關生活技術，習得自我表現的妥善方式：

認識居民、環境，是一開始也是最基本的動作。我們不能干擾，也不能打亂原本的農村生活步調，唯有融入，並隨時保持謙卑的心態，才是建立關係的基礎。⁵²

南藝團隊一開始作為「他群」（*they-group*），必須將農村文化內化（*internalization*），以參與土溝「局內」的事務，到最後成為新移民演變成土溝的「我群」（*we-group*）。以社會學的角度看來，南藝團隊在土溝農村社會身份的變遷，不啻該團隊成員再社會化（*re-socialization*）的歷程，這過程並非一蹴可及，但因此創作出許多日後被當事人津津樂道的故事。此外，社會化的歷程也不免「淘汰」了某些無法成功融入土溝農村的南藝大成員，成功融入者，也多少得到了中介人士的輔助，例如文化營造協會的幹部、某些熱心擔任橋樑的村民，都是南藝團隊在土溝農村進行社會化的媒介者（*socializing agents*）（Bauman 1990/2001: 24-25）。與其說成為土溝的一份子為之努力，是南藝團隊打從一開始即具備的志願，毋寧說這份志願是漸進得到強化的。我們可以說這是透過社會實踐的一種藝術創新行動，直接形塑了南藝團隊身為藝術家的專業認同，以及作為社會一份子的自我認同。綜合上述土溝村民藝術實踐的論述，土溝經驗不啻一段「藝術家變成居民、居民變成藝術家」的微妙歷程（黃俊豪，2009）。南藝團隊經過長期社會化的學習，已習得在農村的場合裡轉換自我的角色，有時是志工、有

50 資料來源：土溝農村美術館前執行長黃鼎堯訪談記錄。（2013/7/9訪談）

51 剛進入土溝進行社造的初期階段，南藝團隊因著對村裡文化的不熟悉，往往以自我對農村主觀的想法來預設村民的需求，卻與實際農村生活的價值觀、步調及美學大相逕庭，並引來營造協會及村民的不信任，甚至責備與排斥。建築藝術的專業背景相形之下顯得過於理論而不切實際，反而成為被質疑與「嘲笑」的對象，南藝團隊在營造協會及村民面前成了學習者，而不是主導者（陳昱良，2009）。

52 陳昱良、黃鼎堯等編，《土溝農村美術館》（臺南市：土溝農村文化營造協會，2013），頁60。

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

時是藝術家，有時是村內耆老叨念的兒孫輩，因而得以更能融入當地。⁵³南藝團隊再造農村社區的同時也造就了自身：「社區總體營造不只在營造一個社區，實際上它已是在營造一個新社會、營造一個新文化、營造一個新的人，亦即社區總體營造的工作的本質是在『造人』。」⁵⁴南藝團隊自研究生時期開始「參與」土溝營造區最極致的程度，以部分成員畢業後選擇定居土溝長久耕耘農村的行動中可見一斑：至今有四位建築藝術研究所的校友畢業後陸續定居土溝，成立藝術公司在土溝安居樂業⁵⁵，並協同文化營造協會的成員，以及有心參與建設的村民們，共同以永久經營「土溝農村美術館」做為未來主要方向。

2. 相互主體性、強互惠的敘事模式

南藝團隊與村民的溝通模式與精神，是一種以鄉情、情感、信念與信任為基礎的互動模式，即追求相互主體性的態度，並且進入一種強互惠的社群治理模式⁵⁶，這是臺灣藝術家參與社區經驗裡一樁獨特與難得的案例，也是不同原鄉背景的住民達成和諧的社會美學，而其中長時間的投資與認知的調整，是不可或缺的關鍵因素。對話主義對於相互主體性研究的啟發，在於其專注於對人類關係的研究（relational study），這樣的取徑應用在土溝經驗之上，尤其是南藝團隊與土溝村民之間的互動關係，頗具相當的解釋力：土溝農村美術館的建設所依據的知識，可說是農村生活技能與建築藝術研究生習得的知識兩系統交互融合之後的新產物：但研究生學習到必須放棄自己專業知識的光環與框架，村民也在樸素的實用技能中，額外被激發出更具美學思維的實踐與創造模式，並發展出嶄新的生活內容，如同鄉情畫室的阿嬤所述：「年輕的時候務農、忙著家務事、把小孩養大。小孩大了，我們老了也無聊，但是現在無聊的時候可以畫畫，找回自己的人生」，以及「我退休以後沒工作了，也是趁著這個時候踏出來，我很高興今日可以有這樣的成就，還可以和陳老師⁵⁷及這群好姊妹一起學畫，

53 陳昱良，《稻草人成長日記：臺南土溝農村社區營造之協力經驗》（臺南：臺南藝術大學建築藝術研究所碩士論文，2009），頁43。

54 同上，頁1。

55 由南藝大建築藝術研究所畢業生在土溝所成立的公司至今共有五間：1. 優雅農夫藝術部落，負責人陳昱良；2. 優雅農夫藝術工廠，執行長黃鼎堯；3. 水牛設計部落負責人呂耀中，執行長張龍吉；4. 優雅農夫田園野趣，執行長魏婉如；5. 優雅農夫音樂工廠，執行長劉主揚。劉主揚在2008年土溝「水水的夢」水資源環保運動中已參與音樂創作的工作。這些公司的負責人皆已移居土溝。目前仍有三、四位當年建築藝術研究所的畢業生，持續在土溝地區或同一團隊以藝術耕耘在其他地區裡工作。

56 強互惠是指社會行動者付出成本，但是在可預期的時間裡得不到回報時，也願意繼續與他人合作，可說是一種有條件的利他主義，前提是互動的雙方都表現出利他主義的行為，但強互惠的行動也可以同時兼顧利他性與利己性（陳東升，2011：3）。

57 畫家陳淑惠老師是鄉情畫室的推手與指導老師。

我真的非常高興。這樣行走人生的路比較不無聊，也可以保持青春的元氣，所以我不會放棄（畫畫）。」⁵⁸即使不同社群在土溝的磨合過程難免充斥壓力與張力，尤其是南藝團隊、營造協會與村民三大群組之間的關係協調⁵⁹，也有部分初期加入的南藝團隊研究生，在學業結束之後便離開土溝。然而美術館主力團隊結合藝術大學畢業生與當地村民的操作模式，已兌現藝術的社會使用（social uses of art）及社會的藝術使用（artistic uses of society）的雙重互惠關係。

3. 另類參展者—當代藝術家的農村體驗

由於土溝農村美術館性質獨特，又屬於草創階段，因此開館時期的「村之屋當代藝術展」的參展者，除了6位在地居民之外，其他11位藝術家幾乎全是美術館團隊人際網絡中相識並認同理念的友人。這次的展覽，除了讓在地的素人藝術家體驗作品參展的新鮮趣味之外，也讓11位當代藝術家擁有許多另類的經驗，包括參展地點是在農村的家屋、農舍、院子、倉庫、稻田中央與鄉間小徑，以及整體農村風景的襯托，還有濃郁的鄉土人情瀰漫，以及絡繹不絕的參訪者熱情的支持。最重要的是，當代藝術家感受到農村美術館主力團隊此一創舉的不易與價值性，部分參展藝術家因這次的展覽經驗，也開始以具體行動關心當地的居民，甚至打算移居至土溝長期駐村從事藝術創作；如同前述，農村美術館立基的鄉土人情與社會關係，也開始在參展藝術家身上發酵。因此，參展藝術家的目的不只是讓自己的作品被看見，也因著展場涉及農村整體的背景脈絡與人際關係，而使得參展者的敘事模式不再是孤單的獨白，也遠非作品中心主義的調性。藝術家透過藝術為農村的閒置空間帶來活力，也替尋求轉型的農村提供一臂之力，這不僅是從主觀的敘事立場轉向互動性而已，更是一場以農村為場所進行的藝術社會實踐，參展的意義自然有別於於過往的典型，這也是農村美術館所啟動的創新。

四、土溝農村做為美術館的特殊質性

58 資料來源：出自《點燈》節目，〈我把阿嬤變彩色：土溝阿嬤的故事〉中，土溝鄉情畫室成員任張招女士（道仔阿嬤）及黃幸枝女士（幸枝阿嬤）的訪談內容（中華民國點燈文化協會，2010/5/16播出）。

59 土溝農村已外移其他城市發展的「外出子女」群組，則是南藝團隊口中的另一個緊張關係的來源：這些子女多數已經外移多年，並不瞭解團隊改造計畫的細部過程，也不如農村裡的居民長時間與南藝團隊磨合而達成相互的瞭解與共識，反而在偶爾的返家時機裡批評團隊所進行的營造計畫，並且影響村民原本已經支持團隊改造計畫的決心，造成團隊不少的困擾。但也有外移的子女因為感動於南藝團隊以外人身份對自己故鄉的投入與經營，因而決定返鄉定居，貢獻己力，或給予其他形式的支持（陳昱良，2009）。

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分



圖15 開館當天開幕儀式藝術家胡嘉與野村祐、張康得於田地裡的表演。(洪儀真攝)



圖16 藝術家野村祐於農村家屋中的展覽，提供便利貼讓參訪者回饋意見。(洪儀真攝)

土溝農村美術館是創新型態的美術館，前文中我們已經談論過它所具備的諸多特徵，包括館地範圍、藝術家的身份、經營團隊的組織、所展示的「藝術品」定義，參訪方式，社群治理與強互惠的社會關係，以及生活美學本身的重要地位等。在開館展覽的設計中，主力團隊冀望參訪者在從一件作品的展場漫步到下一件作品的展場的過程中，能夠靜心欣賞兩個場地之間的農村風景，或是藉由向村民問路，創造更活絡的人際互動等等。土溝農村美術館不啻為一個展示農村各種樣態的平台，也打破藝術的社會界線 (social boundaries)，讓所有人都能夠來觀賞，新與舊，創新與傳統都在此打破疆界激盪出嶄新的可能。

在美術館營運的實務方面，土溝的人事組織與經費來源也有其特殊性：除了設置一名執行長之外，農村美術館的運作並無其他的專門編制人員，而是以既有的文化營

造協會與南藝團隊開設的公司群結合成為美術館主力團隊⁶⁰，在執行長的統籌下協力規劃與執行美術館的業務。這樣的人事安排是否是長久之計尚不可知，甫創立的農村美術館正在一步一步探索未來的道路，屆時仍會因應美術館發展動態作必要的人事組織革新。此外，美術館的參訪除了團體導覽之外⁶¹，原則上是不收門票，但是會發行紀念套票，購買者得到的除了展覽資訊之外，主要是一小包在地生產的米，以及腳踏車借用卷。美術館利用如此的方式幫助土溝種稻的村民，象徵美術館營運與在地命脈息息相關的意涵。美術館的主要經費來自團隊向各界的募款，並無固定經費支持，這是土溝農村美術館不依賴公部門資源，倚靠社群自治治理的原則，但也是其營運上辛苦與壓力的來源，未來的營運是否總是能順利解決經費的問題，也是土溝農村美術館面臨的最大挑戰之一。南藝團隊所組成的公司一方面支持這些創業者自己的營生，一方面也整合在農村美術館的網絡中，形成共生的結構，彼此效力提供必要的支援。在經濟方面的規劃，主力團隊的自我期許，是希望土溝農村美術館及其共生的藝術公司可以成為一個品牌，讓投入其中的年輕人首先可以養活自己，並且能吸引更多藝術家來到土溝發展，讓生活與藝術結合，使土溝成為一個真正的藝術村落。⁶²

簡言之，土溝農村美術館的主要特色在於：1.社群治理模式：目前除了執行長之外，無固定的美術館專屬編制組織，但有在地團隊恆常規劃與執行美術館業務，採共議制；2.多元的敘事系統與詮釋脈絡：相關展示並無具體的說明系統或專業知識體系支持，而是將詮釋權還給每個當事人，鼓勵融合自身生命的詮釋原則；3.以生活為主軸：追求藝術與生活的完全結合，在此意義下，即使美術館沒有舉辦特定的展覽或作品，農村生活本身即是「常設展」；4.對於鄉土人情、社會關係的重視：農村美術館展示的重點之一，是人與人的關連，也是人與土地互動的關連，藝術在此前提往往成為促進人際互動的平台，也是因應農村在社會變遷下趨向沒落與沉寂所造成的人文危機；5.「藝術」的定義被解放：藝術在農村裡既是無所不包的概念，也可以成為平台與媒介。藝術品物件本身並非是焦點。整體說來，「幸福感」不啻為農村美術館透過藝術所進行的敘事主軸，並且將幸福感透過藝術，從遙遠的彼岸落實到腳下的此岸。

60 如前所述，南藝團隊所開設的五間公司，核心幹部連同員工共有28名，加上文化營造協會的主力幹部，美術館的主力團隊人力並不算短缺。

61 團體導覽的預約可接洽土溝農村文化營造協會，或是優雅農夫田園饗宴公司，安排深度旅遊與田園體驗等行程，導覽的窗口呈現多元化。個人的參訪則更自由，只要不是特殊狀況，農村美術館幾乎是全年開放，正如一般農村並不會特別預設開放或關閉的規定。

62 資料來源：土溝農村優雅農夫藝術工廠負責人陳昱良訪談記錄。（2013/7/9訪談）

五、代結語

社會實踐、社會參與式的藝術、新類型公共藝術 (new genre of public arts) 以及藝術介入空間形式的藝術，在過去幾年確實成為臺灣一個廣受注目的新興創作型態，明顯的近因包括政策的推動，如1992年「文化獎助條例」頒佈，強調民眾參與與場所精神，之後1995-1996年連續推動公共藝術示範計畫，鼓勵藝術家透過參與式創造來改善都市帶給人的陌生與疏離感。2006年起文建會頒佈實行的「公共空間藝術再造補助計畫」，到2008年改為「藝術介入公共空間補助計畫」，促成藝術家與社區合作，以藝術做為平台，共同與居民一起進行公共空間的改造與提升。在《對話性創作：現代藝術中的社群與溝通》(*Community+Commication in Modern Art*)一書中，凱斯特(G.Kester)以對話性美學、對話性創作等概念，描寫以連結、互動為基礎的對話性藝術創作，相關「作品」都以積極介入公共議題為表現內容。對話性藝術一直被既有的藝術界視為一種政治與社會行動而非藝術創作，因此缺乏對其進行細膩的美學閱讀與評論。凱斯特則藉著與藝術歷史、美學、社會學及教育學等當代論述對話，試圖為這新型態的藝術創作建立美學地位與正當性(吳瑪俐，2006: 7)。南藝團隊與土溝農村文化營造協會在當地執行的計畫，在促進人與人的互動宗旨上頗為符合凱斯特所定義的對話性美學。然而相較於政治成分較濃重的議題塑造，土溝農村裡的對話美學與敘事型態，更鎖定於日常生活的層次，「因為生活，藝術在農村發生的一切才顯得動人。」⁶³簡言之，土溝農村美術館作為一個當代藝術文化的敘事者，其敘事風格洋溢著文化多樣性的主調，並且鋪陳出一種融合生活美學、生命美學、生態美學與環境美學的新農村美學，有別於專業藝術家的模式，是一種公眾藝術的理念展現。如此的敘事模式，乃是由土溝農村美術館的主力團隊，在個體與集體長期的互動下，基於感性體驗與理性思維所進行的陳述，並融合了土溝社群互動的成果，以此敘事來證成他們在土溝的存在感，也集體形塑出土溝農村的新歷史。落實到實踐層次來看的話，土溝藝術營造的系列行動，無疑是一場以農村為基地所進行的藝術創新典範，也讓村民經歷了許多嶄新的生活體驗。就社會關係的變遷而言，我們可觀察到社會界線(social boundaries)在土溝村的流動與變化，並透過當事人的敘事內容而呈現出來。相異社群的融合，是土溝經驗的特色之一：曾彼此區別的局外人南藝團隊與局內人的土溝村民，在十年營造的過程中融合成一個新的社群，他們曾經是知識份子與農民的區別，精緻藝術與常民藝術的區別，亦包含城鄉差距、不同年齡世代的隔閡等分野。然而因

63 陳昱良、黃鼎堯等編，《土溝農村美術館》(臺南市：土溝農村文化營造協會，2013)，頁75。

著藝術與生活在此地的交融，以及強互惠性的社群治理模式，加上共同耕耘的時間達到一定的長度以上，終能逐步建立起集體意識與認同。

土溝農村社群融合的故事，其潛力或許更在於徹底消弭藝術與社會的界線，或說藝術與生活的界線。就藝術社會學的知識發展而言，提供了「藝術即社會，社會即藝術」的新命題。⁶⁴土溝現象的研究，也可望與日常生活美學及社會美學的領域作更深刻的結合，在學術研究上仍蘊藏著深入探索的潛能。農村美術館的構想是相當實驗性的，卻也是一則再真實不過的故事，也讓許多人在此實踐了他們的夢想：「不如說，我們是夢想的實踐者。」⁶⁵因著親身實作，讓土溝有了更多實質的生命經驗可以傳述下去。土溝至今依然存在著農業產業發展上的困難，以及人口老化的問題，美術館本身的運作也尚有經費來源等挑戰需要克服，然而土溝農村美術館的方案，也許不該被視為是針對農村未來發展所提出的一勞永逸式的解答，它更像是一種蘊藏在敘事當中的建議，亦即針對一段正在發展中的故事，提出「應該如何繼續」的建言。美術館近期嘗試鼓勵農民進行產業創新，以農產為基底結合更新的文化行銷概念，或是鼓勵村民實現曾經擁有的夢想，改變生活的現狀。⁶⁶這許多實驗的伏筆，仍等待未來的發酵與演化。土溝的故事並不著眼於宏大敘事的典範，但無疑可被視為一段個體與集體層次的生命敘事軌跡，也需當事人及研究者持續對其歷史的發展進行思辯。這段農村的藝術故事，至今終究是處於「未完，待續」的進程，如同敘事美學家所言：

對於文明的人類來說，作為行為模式的故事，似乎先要虛構或設計出來，然後才會有人去經歷這個故事。一旦有人經歷過，故事就會被繼續添加和修改，被再次講述；只要它有著繼續被講述的要求和需要，故事就會被再次去經歷。⁶⁷

64 根據法國藝術社會學者Heinich的分法，藝術社會學發軔的第一個世代所討論的是「藝術與社會的對立」，將藝術與社會視為對立的兩造；第二個世代所談論的「社會中的藝術」，則將藝術置入社會當中，重視藝術發展的社會脈絡與制度，第三世代的「藝術社會」課題，則是因應日益發展成熟的藝術界研究而衍生，藝術界本身已經成為一個可以獨立考察的社會領域。請參考Heinich, N. (2001)；洪儀真（2012：159-190）。

65 資料來源：土溝農村優雅農夫藝術工廠負責人陳昱良訪談記錄。（2013/7/9訪談）

66 例如2013年甫在村內開幕的安妮咖啡店，便是美術館團隊鼓勵土溝農村年輕少婦安妮所開設的咖啡店，團隊並號召年輕志工協助安妮打造鮮豔亮麗的店面，讓原本單調的家庭主婦生活，得以透過咖啡館的開設，重新找回生活的滋味，也與農村美術館的景致與精神彼此呼應。（資料來源：筆者於2013年7月9日造訪安妮咖啡館取得之資料，與中時電子報新聞2013年7月2日）

67 耿占春，《敘事美學：探索一種百科全書式的小說》（鄭州市：鄭州大學出版社，2002）。

專題：美術館與當代藝術的新敘事者身分

引用書目

專書

- 土溝農村文化營造協會 (2005)。《水牛起厝》。臺南市：土溝農村文化營造協會。
- 陳昱良、黃鼎堯等編 (2013)。《土溝農村美術館》。臺南市：土溝農村文化營造協會。
- 耿佔春 (2002)。《敘事美學：探索一種百科全書式的小說》。鄭州市：鄭州大學出版社。
- Bemjamin, W. 著，林志明譯 (1991/1998)。《說故事的人》(*Ecrits français*)。臺北：臺灣攝影。
- Bauman, Zygmunt (1990/2001). *Thinking Sociologically*. Oxford ; Cambridge, Mass.: B. Blackwell.
- Barthes, R. (1975). *The pleasure of the text*. (Richard Miller, Trans.). New York: Hill and Wang.
- Bakhtin, M.M. (1981). *The dialogic imagination: Four Essays*. Michael Holquist (Ed.) (Caryl Emerson & Michael Holquist., Trans.). Austin: University of Texas Press.
- Gergen, Kenneth J. (1991). *The saturated self: Dilemmas of identity in contemporary life*. New York: Basic Book.
- Heinich, N. (2001) *La Sociologie de l'Art*. Paris: La Découverte.
- Ringmar, E. (1996). *Identity, interest and action: A cultural explanation of Sweden's intervention in the Thirty Year War*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

專書論文

- 林文浹、黃俊豪、陳昱 (2007)。〈土溝聚落藝術改造行動：以竹仔腳為例〉，收錄於吳瑪俐編，〈藝術與公共領域：藝術進入社區〉，頁170-205。臺北：遠流。
- 吳瑪俐 (2006)。〈編輯手記〉，收錄於Kester, G. 著，吳瑪俐等譯，〈對話性創作：現代藝術中的社群與溝通〉(Community+Commication in Modern Art)，頁5-7。臺北：藝術館。
- 陳逸杰 (2013)。〈農村本身就是一處美術館〉，收錄於陳昱良、黃鼎堯等編，〈土溝農村美術館〉，頁26-27。臺南市：土溝農村文化營造協會。
- 蕭阿勤 (2012)。〈敘事分析〉，收錄於瞿海源編，〈社會及行為科學研究法(二)：質性研究法〉，頁134-166。臺北：東華出版社。
- Hinchman, Lewis, P., & Hinchman, Sandra K. (1997). "Introduction." In Lewis P. Hinchman & Sandra K. Hinchman (Eds.), *Memory, identity, community: The idea of narrative in the human sciences* (pp. xiii-xxxii). New York: State University of New York Press.

期刊論文

- 洪儀真 (2012)。〈法國藝術社會學的發展脈絡與研究特色〉。《臺灣社會學刊》，第51期，頁159-190。
- 張譽騰 (1996)。〈生態博物館的規劃理念與個案解析〉。臺中《博物館學季刊》，第10期(1)，頁7-18。
- 羅欣怡 (1998)。〈生態博物館之緣起與發展〉。臺北《現代美術學報》，第1期，頁 74-101。
- Gillespie, A. (2010). "Intersubjectivity: Towards a Dialogical Analysis." *Journal for the Theory of Social Behavior*, 40, pp.19-46.
- Hudson, K. (April 1992). "The dream and the reality." *Museums Journal*, 27-31.

學位論文

- 李亞樵 (1999)。《行動式規劃在農村：以臺南縣後壁鄉土溝村「水水的夢」為例》。臺南：臺南藝術大學建築藝術研究所碩士論文。
- 邱偉誠 (2011)。《鄉村型社區與大學合作社區總體營造事務之研究：以倡導聯盟觀點視之》。臺中：東海大學行政管理記政策學系碩士論文。
- 陳昱良 (2009)。《稻草人成長日記：臺南土溝農村社區營造之協力經驗》。臺南：臺南藝術大學建築藝術研究所碩士論文。
- 黃俊豪 (2009)。《在農村看見藝術：臺南土溝農村「社區藝術」之經驗》。臺南：臺南藝術大學建築藝術研究所碩士論文。
- 楊涵雅 (2000)。《咱的所在咱的生活：臺南市土溝社區的牽手路營造經驗》。臺南：臺南藝術大學建築藝術研究所碩士論文。
- 蔡佳吟 (2012)。《Country Road 誰來牽手？：臺南土溝社區「牽手路」空間營造經驗中的溝通》。臺南：國立臺南藝術大學建築藝術研究所碩士論文。

會議論文

曾旭正 (2008)。〈在社區重思藝術〉，收錄於《在地美學實踐：社區v.s.藝術研討會論文集》，頁22-32。會議日期：2008年9月26日至28日。臺北：國立臺灣大學應用力學研究所國際會議廳。

網路及影音資料

施芝吟 (2013/3/25)。〈學子愛上土溝成為新住民〉，《大紀元電子日報》。<http://www.epochtimes.com.tw/n55336/%E5%AD%B8%E5%AD%90%E6%84%9B%E4%B8%8A%E5%9C%9F%E6%BA%9D%E6%88%90%E7%82%BA%E6%96%B0%E4%BD%8F%E6%B0%91.html> (2013/4/10瀏覽)

陳東升 (2011)。〈社群治理與社會創新〉，2011年12月11日臺灣社會學會理事長演講稿。<http://proj3.sinica.edu.tw/~tsa/uploads/tadnews/file/20111214.pdf>

蘇昭英 (2009/9/24)。〈社區總體營造〉，《臺灣大百科全書》。<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=3972> (2013/5/20瀏覽)

周曉婷 (2013/7/2)。〈安妮咖啡，學生相挺助翻身〉，《中時電子報》。<http://news.chinatimes.com/domestic/11050611/112013070200316.html> (2013/7/2瀏覽)

中華民國點燈文化協會 (2010)。《點燈》節目：〈我把阿嬤變彩色：土溝阿嬤的故事〉。2010年5月16日播出。<http://vcenter.iis.sinica.edu.tw/watch.php?val=aWQ9TWxZYk1qVT0=> (2013/2/9瀏覽)