

歷史的回訪與內心景觀

莊榮惟*

臺南市美術館在今年 2 月 22 日至 6 月 14 日期間，推出了「島嶼生活與地景：檳榔、甘蔗、香蕉、椰子樹」一展，試圖透過這四種日常的經濟景觀作物，從歷史背景的梳理進入全球經濟史的討論、都市人類學的實踐，最後回到了人心理狀態的關懷。

對於殖民者來說，臺灣一直都是一座「熱帶島嶼」，常民社會的地景、家戶生活的經濟產業，與同一緯度下的自然環境息息相關。然而，綜觀臺灣島，臺北作為首都幾乎主宰了所有文化、政治以及經濟的話語權，對於南迴歸線以南的地景想像一直是興趣缺缺又或者片面刻板。本展從南方視角出發，試圖找回這斷掉的脈絡，並提出了再次想像與解讀的可能。透過藝術家的視角、個人關懷以及策展論述，我們在這些日常作物上嘗試建立一種南方／熱帶／常民生活的知識論，並得以窺得這些地景在當代藝術中表現的精神關聯，進而形成策展的方法論，使我們能持續地辨讀著生活中的日常地景。

地景的閱讀，一直具有來自他者的想像，或帶著距離的凝視。而「檳榔、甘蔗、香蕉、椰子樹」這四種植物，或多或少皆與殖民者、軍國主義或異文化的相遇有關，或源於臺灣島與世界經濟的互動，而帶著中介性質及流動性。

在周湘雲的論文中，就描述了椰子樹如何成為塑造臺灣熱帶南國形象的重要熱帶植物，日本人如何透過行道樹的種植、景觀的營造去深化殖民地與殖民母國之間的關係。¹在《典藏台灣史（六）台灣人的日本時代》中也有詳細地說明，以甘蔗製糖大量出口至日本，和其他經濟產物如香蕉，是如何成為臺灣資本主義化的重要基礎，並推動臺灣邁向世界經濟體系。而作為少數能從南島文化、原住民社會習俗中，傳進漢人社會的植物——檳榔，則持續地扮演在文化及經濟上的重要角色，

* 國立臺灣美術館專案助理

¹ 周湘雲，「日治時期臺灣熱帶景象之形塑——以椰子樹為中心的研究」，碩士論文，國立清華大學歷史研究所，2009，頁 65。（檢索日期：2020 年 8 月 27 日）

並因其特定的消費族群及其形象，建立了臺灣社會中我群與他群的分野。²

在本展中，歷史只是提供我們思考的參照，相片文獻的歷史意義、地理島嶼的事實發現以及人文地景的形塑，還需透過藝術家的擾動及介入，去閱讀以及翻轉那些固著的、旁觀的、作為客體的地景。最後，展覽的視角移向當代的生活，重新思考在這百年中，地景是如何被形塑而來？現今地景何在？若是我們不身在地景時該如何想像地景？

又或者，南美館推出本展時帶著一個更大的企圖心，希冀在望向「南方的」、「草根的」、「農村的」、「熱帶的」時，產生觀賞本位的晃動，以及對於生活景觀的重新審視。身在水泥叢林的我們，該如何精神性地召喚我們與這塊土地根植的關聯呢？我們將視線從白淨的美術館展間移開，望向省道旁的檳榔攤、毗鄰的鐵窗盆栽、失根的鄉愁。

展覽主要分成三個部分，首先以歷史文獻作為敘述的材料，提供一種熟悉的認知途徑，並透過藝術家的行動介入，進行了想像的練習。第二部分與第三部分則是分別以「逆境中的植物」和「藝術家的心靈地誌」為子標題，揭示了植物如何進入我們的日常生活、進入我們的心理狀態，地景是如何成為符號的表徵。

李若玫的《剩餘的風景》（圖1），則分別散落在二部分的展間內，梳理、調和並穩定著整體展覽的調性，以其特殊的材質，冷壓水彩紙搭配炭精筆跟透明漆所製造出的特殊金屬質感，冰冷、堅毅卻又帶著裁剪勞作的溫度。巨大的剪影漆黑地在白牆前矗立，日常的地景成為不可忽視的主角，與觀眾互相凝視。另一方面，藝術家不停地去翻模、剪影，在長達數年的持續創作中，表達了對於「遺留」的執念，像是製作標本一樣，精細地將時空和情緒給雕刻凝結而住。藝術家的勞動與行動，竟像卡繆（Albert Camus）筆下的薛西弗斯（希臘語）³一樣，明明我

² 陳正維，「台灣檳榔的文化符碼及其政治運用」，碩士論文，靜宜大學台灣文學系，2014，頁53。（檢索日期：2020年8月27日）

³ 《薛西弗斯的神話》（The Myth of Sisyphus）是卡繆的哲學隨筆，希臘神話中，薛西弗斯被懲罰將一塊巨石推上山，而石頭到山頂後會翻滾回原處，他將永遠重複著推石頭的行為。卡繆認為，薛西弗斯深知推石頭的無意義，但他堅持著，並以此作為對諸神和命運的反抗。應該認為，薛西弗斯在反抗中是絕望而充實幸福的。引用自維基百科〈薛西弗斯的神話〉。（檢索日期：2020年8月27日）<https://w.wiki/aVu/>



圖 1：李若玫，《剩餘的風景—大王椰子》，375x360x360 公分，2020，臺南市美術館提供。

們所捕捉的只是剪影或剩餘的風景，但能在這樣的體悟下有所行動，仍是感到如此充實而幸福。

歷史的回訪——想像的練習

首先，如同年表一樣，展間依序地帶著觀眾進行歷史的回訪，從約翰·湯姆生 (John Thomson) 1871 年拍攝的照片，我們潛入地景尚未改變的島嶼，直到 1937 年發行的臺灣銀行鈔票，則突顯出政治經濟與地景的交融。歷史總給人一種穩固不可動搖的權威感，但是透過藝術家曹淳、陳穎亭、羅懿君的行動介入，我們看到他們藉由擾動歷史而描繪了新的地景政治。

曹淳詩意地用 1349 年的文本《島夷誌略》作為註腳，「煮海水為鹽，釀蔗漿為酒」，以錄像與裝置紀錄他以蔗糖釀酒的技藝／記憶，將製糖與釀酒的時空交錯，古法新作、舊址新物。從作物到行動、從行動到製作，藉由勞動與生產窺看歷史。



圖 2：陳穎亭，《鐵鏽物件—糖廠》局部，尺寸依場地而定，2019，臺南市美術館提供。

另外一種再現則是，陳穎亭（圖 2）巧妙地利用材質的互文性，以及物件的生產因果，以甘蔗渣材質的手工紙去翻模糖廠的機具零件，再對稱地在展台陳列。以勞動的方式藝術家無聲地在觀眾眼前藉由複製與鏽蝕的殘留，重現人在歷史片段中的溫度與痕跡。與曹淳相呼應，行動瓦解了歷史價值、文化脈絡的詮釋權威，以一種有機的調性，去探討產業在抽離了過去的語境後，能在當代社會扮演什麼角色，鏽蝕在紙漿上的渲染像是新的動能流動在其中。

羅懿君的作品（圖 3）十分令人讚賞，將木刻版畫的社會關懷傳統精準地投射在外籍移工上，不論是在材質的選用，或是創作的研究方法，都使這場想像的練習因眼前的視覺群像響起了巨大的共鳴。藝術家利用人類學的民族誌、田野訪調方法，將來自東南亞的移工群像記錄下來，一旁的紀事既是日常生活的瑣事，卻也包括了他們在臺灣的所有生命經驗。香蕉皮與生漆的材質是來自熱帶的隱喻，既是家鄉也是生命膠著在這塊島嶼的困境；香蕉之於過去和外籍移工之於現在臺灣，兩者皆支持著臺灣的經濟命脈。剪影漂浮在空中，如同在臺灣社會中缺席且



圖 3：羅懿君，《海之味》局部，尺寸依場地而定，2018，臺南市美術館提供。

失根的身影。剪影又是剪紙，透過藝術家的密集勞動，以木刻版畫與剪紙的精神紀錄著歷史，剪下臺灣的社會肌理、刻印著不被看見的歷史。

逆境中的植物——蔓延的政治經濟與都市人類學

下一個展場的子標題為「逆境中的植物」，以多位藝術家的作品去隱喻植物與人處境的相似性。植物看似靜止，卻擁有驅性和動能，並無形地介入、蔓延進人的生活，其自身能與人類社會共同塑造一種宿命性、互文共生。其中，檳榔是最具代表性的，從傳統原住民文化滲透進現代化社會的經濟體系和常民生活中，帶著社會認知的矛盾和衝突。

黃庭輔的《黃屋手記》是長期跟拍檳榔西施的生活背景、工作環境而所創作的紀錄影片，結合了影片中檳榔西施的自述，以及藝術家的冷調處理的黑白畫面。長達 53 分鐘的影片，令觀者坐立難安地直視青春、時光、生命，如何在檳榔攤位那小小的空間中，緩慢地被抽成真空。檳榔西施販賣著作為提神物的檳榔，卻需要依賴著海洛因使自己成為提神他人的風景。植物的逆境已不是重點，人的處

境才是，我們看到的是碎片化的生活、是慾望的流橫、是滄桑寂寥和黑白人生。

檳榔所代表的社會階級和族群認同、香蕉等經濟作物所代表的殖民背景和經濟體系，提供了我們對於眼前風景的異化想像，並以植物切入社會形象及政治經濟的自我身分認同中。由許淑真和盧建銘所創作的《台灣本島系列》，藉由實際的踏查去採集島嶼上的人們，與植物們相依相附的共生關係。也因此，當我們在討論「逆境中的植物」時，我們其實在談論的是人的處境。藝術家以手繪標本的呈現方式，結合了生態考察和人類學的訪調，不只是以生物學的角度去剖析植物在逆境的生長策略、先驅植物的移動軌跡。⁴從北海岸石門鄉的海灘植物，到臺北都會地區的都市植物，再到阿美族部落種植的河岸菜園，植物的遷徙恰恰與人的遷徙息息相關。先驅植物代表著人與族群的能動性，植物的使用是人類生活與生存的嘗試，採集和壓製在牆上的標本不只是植物，也是人的社會處境。

人文景觀與心靈地誌——我們如何在沒有景觀的地方想像景觀

下一個展場的子標題為「藝術家的心靈地誌」，將這些植物／作物從歷史框架中釋放出來，讓藝術家各自詮釋、抒情。藉由尋覓「心理地景」的過程中，回歸到個人生命史、種族文化與國族關係，在沒有景觀的地方想像景觀的精神狀態。

林書楷為這檔展覽現地製作的《陽台城市文明圖鑑系列—植入城市風景》（圖4），就是我們如何在城市裡想像植物的一種練習。延續了至2014年開始的《陽台城市文明語錄》系列，並結合了在2018年忠泰美術館所發表的《陽台城市文明語錄》。身在水泥城市的我們，該如何去想像城市中或是個人家屋間的植物地景？屏除「檳榔、甘蔗、香蕉、椰子樹」的存在，當代地景著墨更多在空間變動與虛幻調性，以及個人內心世界的呵護。

⁴ 先驅種：在演替初期的棲地上，最先入侵定居的物種。一般而言此類物種的播遷能力強，生殖率高。引用自國家教育研究院「雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網」，網址 <http://terms.naer.edu.tw/detail/1316927/>（檢索日期：2020年8月27日）



圖 4：林書楷，《陽台城市文明圖鑑系列—植入城市風景》局部，尺寸依場地而定，2020，臺南市美術館提供。

林書楷在展牆擺上了一幅幅遠看如植物寫生、近看又如積木所拼接而成的原始叢林，描繪了介於有機與無機之間的巨大城市群像。當代的地景從城市出發，又或者從每個人的家屋出發，陽台的地景如同我們對安棲的想像，以枝葉舒展的方式延伸在空間，並如同葉脈的連結形成一座座生態城市，從方正的積木再到纖細的植物紋理，這是藝術家為我們書寫的一種心靈地誌。

除此之外，李俊賢作品則藉由圖像與文字的並置，誘使觀者在觀賞過程中唸誦文字，在欣賞平面作品的同時，能因語言而被喚起身體經驗或是自身回憶，進而觸動自身對於草根的懷舊情懷。倪再沁則用一筆一畫的水墨筆觸，如同農作一樣以畫筆為鋤，在畫仙板上耕耘起農村景觀，糅合東方水墨的美學與對鄉村的關懷，滿滿的作物只餘下畫面角落的天際留白，宛若「空山不見人，但聞人語響」的內心世界。

最後，伊誕·巴瓦瓦隆的長幅版畫，則將對於原鄉的思念，以百合花為圖像而刻畫而出，紋理流動的線條帶有藝術家身體勞動的力道，彷彿展場中吹起了山

風而滿山的百合花隨風搖曳，為整趟心靈地誌的追求，帶來靜夜幽香的恬然。

南方或島嶼——視野之外的更多可能

我認為，「檳榔、甘蔗、香蕉、椰子樹」只是作為切入的工具或是論述途徑，而「島嶼生活與地景」，才是思維出發的起點。我也不禁在想，臺南市美術館在策畫這檔展覽時，究竟帶著什麼樣的期許或是定位？

無獨有偶，在南美館之前，高美館啟動了「南方作為相遇之所」的多元史觀的典藏展出計畫。在南美館之後，北美館也有了「秘密南方」主題的展覽。儘管北美館與高美館皆是以典藏的再現出發，前者更是帶出「南方畫會」的生態與系統，後者則是嘗試以全球視角去看向南方們被掩蓋的歷史和交流。那麼，為何各館會不約而同地往南方望去呢？

其實，不論是「島嶼」或是「南方」，都是一種相對的概念，而這樣的立足視角使得我們能更加自由地把視線移開，並以不同的立基點、學科理論去挑戰多元藝術史觀。也或許，這樣的策展趨勢也能跟 2019 年的亞洲藝術雙年展⁵觀念呼應，「異人」所代表的是相遇，以及文化間的衝擊下所能生成的饒贈。我們從再草根不過的植物出發，討論的卻是流動、遷徙，以及在不同政權、世界經濟體系下，不斷地被重新詮釋／檢視的臺灣史觀。

往往，展覽看似在討論深刻或是艱澀的歷史，如世界經濟、殖民或是解殖。但實際上，透過藝術家每段的例證、創作，或是行動，我們也明確地了解到，惟有將島嶼上的族群、群體、個人的故事給描繪清楚，「人的狀態」能被細緻理解，藝術的語言力道才足夠強大。

⁵ 展覽以「來自山與海的異人」為題，其中「異人」的靈感來自日本古語「稀人」(marebito)，此概念由日本民族學學者折口信夫(1887-1953)所提出，原意指的是帶著禮物，遠道來訪的神明。這些訪問通常發生在特殊場合，與這樣一種超脫的存在相遇總是不可思議，如果能以恰當的方式回應——如儀式和慶典，他們將賜予知識和智慧當作禮物。(引用自國立台灣美術館官方網站，網址 <https://www.asianartbiennial.org/2019/> (檢索日期：2020 年 8 月 13 日))