

國立臺灣師範大學美術學系碩士班碩士論文

國畫組

指導教授：莊連東先生

**Cháu-Chhōe Tâi-Oân(尋找臺灣)－趙子賢繪畫**

**創作論述與實踐**

**A Quest for Taiwan**

**A Discourse of Chao Tsu-Hsien's Painting and  
Practice**

研究生：趙子賢撰

中華民國一〇九年一月



## 謝誌

自 2012 年入來師大讀冊以來，已經有 7 冬半 ê 時間囉！7 冬半 ê 時間過了真緊。尤其是佇碩士班 ê 時陣，開始接觸著真濟無仝 ê 物件，mā 受著真濟老師 kap 同學 ê 鼓勵，所以有淡薄仔感覺時間有過 khah 緊，但是是真充實。

首先，佇碩士班 3 冬半 ê 時間內底，真感謝我 ê 指導教授莊連東老師。老師佇我拄仔考--著大學，猶咧選擇 ê 時陣開始就有予我建議。予我開放我 ê 頭殼，有法度接受無仝 ê 物件、自由 ê 創作，除了對我 ê 創作有真濟幫贊以外，mā 予我揣出家己 ê 創作方式。逐擺討論 ê 時陣 mā 予我瞭解真濟，予我知影規个論文結構 ê 安排，予我佇咧寫論文 ê 時陣無拄著真濟困難。

Koh 來 ài 感謝口委老師，孫翼華老師 kap 吳恭瑞老師。孫翼華老師佇我大學開始就有予我真濟創作上 ê 意見 kap 鼓勵，mā 有提供我未來創作 ê 一寡無仝 ê 思考。我佇大學 ê 時陣 bat 上過吳恭瑞老師 ê 課，老師有予我一寡基礎 ê 訓練，mā 感謝老師予我真濟論文 ê 建議。另外，mā 感謝分別佇大綱 kap 畢業口試來鬥相共 ê 大緯 kap 宛真。

碩士班 ê 期間 bat 讀過幾 ê 老師 ê 課，有予我無仝 ê 影響。佇遮 ài 特別感謝林承緯老師，予我熟似民俗相關 ê 物件，對我 ê 創作有真大 ê 影響。Koh 來感謝李君毅老師，mā 有予我一寡路線 ê 思考。Koh 有理論組 ê 白適銘老師對我創作 ê 建議，kap 陳瑞文老師 ê 予我美學 ê 思考。對我 ê 論文攏是真好 ê 幫贊。另外，mā ài 感謝佇學校个朋友 kap 前輩，佇學校做伙討論，雖然有時陣意見無仝，毋 koh 有一寡意見 ê 交流總是好--ê。

佇學校以外，非常感謝李江却基金會 ê 陳豐惠老師，予我一个開始台文藝術創作 ê 機會，雖然真可惜無法度用台文共這篇論文寫出--來，毋 koh 以後若是有機會，一定會共這篇論文翻做台文。Koh 來 ài 感謝靈安社 ê 師兄弟姊妹，尤其是

總--ê，攏會解說相關 ê 事務，對我 ê 創作是真有影響。另外，感謝昱伸佇英語題目 kap 一寡摘要翻譯 ê 部分提供 ê 意見。

最後，我想欲感謝我 ê 厝內人，雖然恁無一定瞭解我 ê 創作，毋 koh 一直共我支持、關心，予我轉去台中ê時陣會使好好歇睏。我愛恁。

趙子賢 國立臺灣師大學美術系碩士班

2020 年 1 月



## 摘 要

本研究從筆者的母語－臺語出發，以語言承載文化的這一個概念探尋跟臺語族群相關的民俗及文化。但相關的語言、民俗以及文化都是正在消失的，因此在探尋的同時也要探討消失的原因。文中由文化霸權理論開始論述特定民族如何透過國家機器打壓其他民族。接著以相關歷史研究探討中華民國佔領臺灣後，如何在教育體制內外來實行國語政策，還有以「勤儉建國」、「民俗改善」以及「統一祭典」等口號、政策來打壓本土民俗。在打壓過後留下的是對自身的制約、刻板印象等影響，而要去掉這些負面印象就要建立自身的文化主體性，才不會被相關議題牽著鼻子走。在需要改變時才能有適當的改變。

筆者以藝術創作來回應自身文化，並將作品分成三個系列作品來探討，分別回應不同面向的議題。〈Cháu-chhōe Tâi-gí(尋找臺語)〉系列探討臺語受迫害的議題；〈Cháu-chhōe bîn-siók(尋找民俗)〉系列則是回應、表現筆者親身參與的民俗－北管；〈Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)〉系列則是探討文化中的其他領域，像是臺語文學以及歌曲的部分。本篇創作研究共分成六個章節，第一章說明筆者在進行臺語文化相關創作的研究動機、目的、範圍、方法及限制。第二章講述筆者創作的相關理論。第三章說明跟臺語文化創作相關的藝術理論，和舉出跟筆者的創作主題相關的藝術家。第四章敘述筆者的創作理念以及如何進行創作。第五章說明筆者三個系列的創作內容以及形式技法的分析。第六章則是回顧筆者這一系列創作的過程還有對未來的展望。

**關鍵字：**水墨創作、文化霸權、臺語、文化主體性、國語政策

## Abstract

This research starts from the author's mother language – Taiwanese. Searching for folklore and culture related to Taiwanese by the concept that language carries culture. But the language, folklore and culture are disappearing. Therefore, we'll have to discuss the reason why it disappeared while searching. This research discusses how specific ethnos suppress other ethnos through the power of country, from cultural hegemony theory. Then discuss how Republic of China operates Mandarin Policy in and out of educate system, by historical research. Also suppressed native folklore by policy and slogans like “Founding by Diligence”, “Folklore Improve” and “Unite Festival”. What left after the suppress, is the restraint to ourselves and stereotypes. To clean off the negative impressions, we'll have to build the cultural subjectivity of ourselves. Therefore we won't be easily influence by issues, and change properly while needed.

Author responds culture by art creation. Separate to three series to discuss, responds to different aspect of issues. Cháu-chhōe Tâi-gí (Searching Taiwanese) series discuss the issue of Taiwanese been suppressed. Cháu-chhōe bîn-siòk (Searching folklore) respond, express the folklore that author participates. Ho Lu Mo Siā (Formosa) series discuss other fields of culture, like literature and songs. This research is divided into six chapters. Chapter one describes the motivation, purpose, range, methods and restrictions of author's research about creations related to Taiwanese culture. Chapter two describes theories related to author's creations. Chapter three describes art theories related to creations about Taiwanese culture. And mentions artists related to topic of author's creation. Chapter four describe the creative ideas of author and how author creates. Chapter five describes the contents

of three series creation. And analyzation of forms and techniques. Chapter six reviews the process of author's series creation. And the outlooks of future.

Key words: Ink panting, Cultural hegemony, Taiwanese, Cultural subjectivity,

Mandarin Policy



# 目次

謝誌.....	i
中文摘要.....	iii
英文摘要.....	iv
目次.....	vi
圖次.....	vii
表次.....	x
第一章 緒論.....	01
第一節 研究動機及目的.....	01
第二節 研究內容及範圍.....	03
第三節 研究方法.....	04
第四節 研究限制.....	07
第五節 名詞釋義.....	07
第二章 Cháu-choē Tâi-gí kap bûn-hòa (尋找臺語跟文化).....	09
第一節 臺灣本土語言及文化的被消失.....	09
第二節 關於文化的主體思考.....	16
第三節 臺語文化的主體建構.....	18
第三章 探尋臺語文化的藝術表現.....	21
第一節 藝術中的混雜與批判性.....	21
第二節 臺灣藝術主體性.....	22
第三節 藝術中的臺語、民俗.....	25
第四章 講出 Tâi-gí 的創作－創作思維與實踐.....	29
第一節 創作理念.....	29
第二節 創作方法與風格形成.....	31
第三節 創作流程.....	37
第五章 創作成果與解析.....	40
第一節 創作作品整體敘述.....	40
第二節 個別作品解析.....	49
第六章 結論.....	71
第一節 創作歷程回顧.....	71
第二節 未來與展望.....	72
參考文獻.....	75

## 圖次

- 圖 3-1：吳天章，《關於蔣介石的統治》，1990，油畫，330 × 310 cm，  
玟秀收藏室收藏.....23
- 圖 3-2：楊茂林，《熱蘭遮紀事 L9301》，1993，油彩、壓克力，194 × 112 cm，  
臺北市立美術館典藏.....23
- 圖 3-3：李俊賢，〈柴山風光(五)〉，1997，複合媒材、畫布，128×207 cm，  
藝術家自藏.....26
- 圖 3-4：李俊賢，〈消高應（瘋狗浪）〉，2002，複合媒材、畫布，38×45 cm，  
私人收藏.....26
- 圖 3-5：廖修平，〈雙福（三聯幅）〉，2008，壓克力、金箔、畫布，  
194 x 325 cm.....27
- 圖 3-6：廖修平，〈七爺八爺〉，1966，蝕刻金屬板，48 x 39 cm.....27
- 圖 3-7：黃進河，〈接引到西方〉，1991，油畫，165 x 210 cm.....27
- 圖 3-8：黃進河，〈天地父母〉，2001，油畫，72.5 x 91 cm.....27
- 圖 3-9：姚瑞中，〈南投縣草屯鎮慈德宮〉，2017，攝影.....28
- 圖 3-10：〈巨神連線〉耿畫廊展出現場，2018，攝影裝置。.....28
- 圖 3-11：黃昱斌，〈菊花臺〉，2010，水墨、膠彩、壓克力、緞布，  
170 × 240 cm.....28
- 圖 3-12：黃昱斌，〈降龍羅漢〉，2018，緞布、重彩，168 × 70.5 cm.....28
- 圖 4-1：靈安社 2019 年參與迎城隍繞境，筆者為圖中央吹嗩吶者  
(2019/6/15，靈安社社員翁麗雲攝。).....30
- 圖 4-2：趙子賢，〈基隆大屠殺〉，2017，複合媒材，45 × 45 cm.....30
- 圖 4-3：「tè 金」的範例，可以看到中間金色神尊以及兩邊的轎棍上有以金紙作  
為固定的材料。(2019/3/16，筆者攝。).....32

圖 4-4：作品〈Chhùi-Chih 喙舌〉局部.....	32
圖 4-5：作品〈Lōng-Khang Hē-Liāt 弄空系列〉局部.....	33
圖 4-6：作品〈Sì-Goèh Bāng Hō̍ 四月望雨〉.....	33
圖 4-7：趙子賢，〈創傷牢籠〉系列，2017，複合媒材，45 × 45 cm, 4 件.....	34
圖 4-8：趙子賢，〈創傷牢籠〉，複合媒材，2017，45 × 45 cm.....	34
圖 4-9：趙子賢，〈暗角天光〉，複合媒材，2017，45 × 45 cm.....	34
圖 4-10：趙子賢，〈2280〉系列，複合媒材，2017，22 × 80 cm, 4 件.....	35
圖 4-11：趙子賢，〈Su-Siang-Ki 思想起〉，複合媒材，2018，50 × 90 cm.....	35
圖 4-12：北管排場有時會以一對三角旗及一支彩排或頭旗這樣的方式來 佈置場地。(2017/10/29，筆者攝。)	36
圖 4-13：〈Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)〉系列相關作品展出情形.....	36
圖 4-14：在金紙上書寫文字.....	37
圖 4-15：固定絹布.....	37
圖 4-16：製作肌理，在這裡以水泥漆進行.....	38
圖 4-17：裱貼金紙.....	38
圖 4-18：以噴燈燒灼.....	38
圖 4-19：黏貼現成物，在這裡是北管噴吶的吹嘴.....	38
圖 4-20：待乾後黏貼第二層.....	39
圖 4-21：裱貼較厚的金紙作邊.....	39
圖 5-1：趙子賢，〈Chhùi-Chih 喙舌〉，2018，複合媒材，70 x 90 cm.....	49
圖 5-2：趙子賢，〈我不說方言〉，2019，複合媒材，90 x 70 cm.....	51
圖 5-3：趙子賢，〈Thoân-Sêng 傳承〉，2019，複合媒材，90 x 60 cm.....	53
圖 5-4：趙子賢，〈Hong-Jip-Siông(kong)風入松(工)〉，2018，複合媒材， 100 x 80 cm.....	55
圖 5-5：靈安社范將軍老祖。(2017/6/5，筆者攝。)	56

圖 5-6：趙子賢，〈Hong-Jip-Siông(siang) 風入松(上)〉，2019，複合媒材， 125 x 64 cm.....	57
圖 5-7：靈安社范將軍老祖。(2017/6/5，筆者攝。)	58
圖 5-8：趙子賢，〈Lōng-Khang Hē-Liāt 弄空系列〉，2019，複合媒材， 50 x 50 cm × 8 件.....	59
圖 5-9：北管噴呐局部，吹嘴為安裝在頂端的物品。(2019/11/30，筆者攝。)	60
圖 5-10：趙子賢，〈Sam-sian 三仙〉，2019，複合媒材，85 x 85 cm × 3 件.....	61
圖 5-11：趙子賢，〈Sì-Goèh Bāng Hō 四月望雨〉，2019，複合媒材， 170 x 90 cm.....	63
圖 5-12：靈安社頭旗。(2018/6/26，筆者攝於迪化街。)	64
圖 5-13：趙子賢，〈Ma-Ma Chhiá <sup>n</sup> lí lā Pó-Tiōng 媽媽請你也保重〉，2019， 複合媒材，110 x 180 cm.....	65
圖 5-14：靈安社三角旗。(2019/12/7，筆者攝於宜蘭傳統藝術中心。)	66
圖 5-15：趙子賢，〈Hông-Hun Ê Kò-Hiong 黃昏的故鄉〉，2019，複合媒材， 110 x 180 cm.....	67
圖 5-16：趙子賢，〈Kò-Hiong 故鄉〉，2019，複合媒材，165 x 140 cm.....	69
圖 5-17：靈安社彩牌。(2019/2/14，筆者攝於靈安社。)	70

## 表次

表 5-1：相關主體發展前階段作品表.....	42
表 5-2：Cháu-chhōe Tâi-gí(尋找臺語)系列作品表.....	44
表 5-3：Cháu-chhōe bîn-siòk(尋找民俗)系列作品表.....	46
表 5-4：Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列作品表.....	48



# 第一章 緒論

「語言不只是溝通的工具，更是文化的中心。」是一句大部分的人都會認同的話，因為語言確實承載著文化，而語言的消失也就代表文化的消失。除了仰賴政府及民間進行保存之外，藝術的介入也可以有一定程度上的幫助，而藝術家也可以在回應自身文化的過程中，發現新的表現方式、風格。本論文以「Cháu-cho̍h Tâi-oân (尋找臺灣)」為主題，目的為討論筆者如何去回應自身臺語族群的文化，希望能以嚴謹的學理探討以及筆者親身參與的相關民俗活動結合，再加上形式技法的實驗與開發，藉此找到適合的理論以及創作方法，來建構出完整的創作論述以及成果展現。



## 一、研究動機

作為臺語族群的一分子，可以很確實的感受到臺語逐漸從日常生活中消失，因此從 2017 年 8 月左右，筆者開始進行了在日常生活中使用全臺語的嘗試，也就是在聊天的時候用臺語進行對話，在餐廳、小吃店點菜的時候用臺語點菜，買東西的時候用臺語詢問、念出會員資料，在上課時除了現場有人聽不懂的情形以外，都用臺語來進行討論或是報告。除了想要將第一語言轉換成自己的母語之外，也想藉此影響身邊的人來一起講臺語，或是自身的母語。

但更多的情況是發展出臺語跟華語兩種語言之間的對話，也遇到了許多人詢問為什麼都用臺語說話？這個問題其實有點奇怪，但在現在的臺灣社會又是個很普通的問題，奇怪在於如果談話的雙方母語是相同的，那為什麼要用另外

的語言講話呢？但在經過國語政策之後，臺灣社會的現狀確實是多數人的第一語言並不是自己的母語，而是華語。

在中華民國的國語政策以及媒體的影響之下，臺語被社會大眾視為不如華語的語言，也被貼上了許多不應該有的標籤，如混黑道在講的語言、老人才會講、罵髒話才用到或是在一些國外的 Youtuber 討論到臺語的影片中或是在留言處被貼上聽起來很兇、吵架用的語言這樣的標籤。因為政策及負面印象的影響使得臺語脫離了大眾日常的使用之中。

而隨著母語的消逝更進一步的是民俗、文化的流失，一般人不是透過母語而是強勢、主流語言如華語，來認識自己的民俗、文化，甚至是透過強勢語言來學習自己母語。當然這些民俗的消失不會只是因為語言的因素，其中還有都市化、被視為迷信.....種種的原因，但這些其實也是一種人們跟自然互動、面對未知的一種方式，因此，文化的消失某種程度上也代表著少了一種面對未知的方式。

如果不是筆者的父親有母語的意識以及阿公阿媽尚健在，那麼筆者也很有可能是一個聽不懂，也不會說臺語的人。即便如此，筆者有時仍會和阿公阿媽有著溝通上的困難；不過在同輩之中，又是屬於臺語較為流利的。而前面所提到媒體的影響，也確實影響了筆者，使筆者的成長經驗中有一段時間是對於自己的語言抱持著負面的印象的。

而在一次參與臺語公共電視台請願運動的集會中，受到臺語運動前輩的邀請，為她擔任總編輯的臺文雜誌封面提供作品，主題就是國語政策。筆者於是在後來將為封面繪製的作品另外發展成完整的作品，也開始了一系列有關臺語文化的藝術創作。

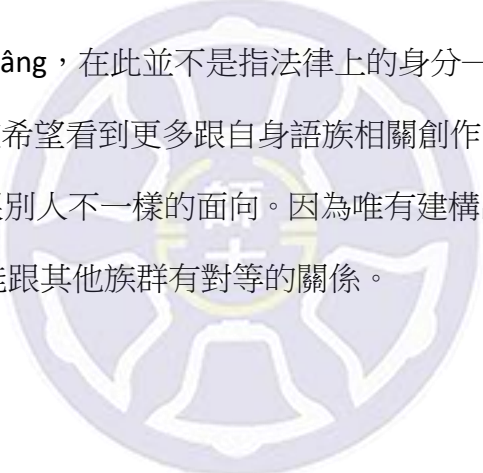
## 二、研究目的

筆者希望能夠藉由創作來回應筆者自身的文化，除了希望對其有更深入的了解之外，也希望藉由藝術創作來為自身所屬的族群發聲。但在這裡需要特別澄清

的是筆者並不是以復古主義的方式，即希望能夠回到某個時間點的方式來實踐，而是希望能夠保留這一個選項，這個能用臺語來過生活的選項、能以臺語及其文化為主體來創作的選項，讓這個選項能夠繼續被人選擇，以後需要這個選項的人在需要時也能看到這個選項。而選擇不同選項的人之間也能互相理解、尊重。

而水墨在一般的觀念裡比較是上層階級的興趣，跟常民文化的關聯較少。除了因為水墨跟文人、仕紳較有關連以外，藝術也跟一般的民眾有較多的距離。雖然在剛解嚴時確實有比較多跟民俗有關的創作，但後來又減少，直到最近幾年才有比較多相關的創作。因此，筆者想要在創作中有跟一般常民文化有更多的連結，也在形式與媒材上參考以及加入常民文化中的物質，有更多跟本土相關、更具臺灣主體性的創作。

筆者身為 *Tâi-oân-lâng*，在此並不是指法律上的身分—「臺灣人」，而是文化上的身分認同，因此在希望看到更多跟自身語族相關創作的同時，也想要自己投入相關的創作，提出跟別人不一樣的面向。因為唯有建構出完整的面向，才能有主體性，有主體性才能跟其他族群有對等的關係。



## 第二節 研究內容及範圍

對於「臺灣本土」或是說「在地」的事物是筆者在進入碩士班之前就有在關心的對象，也是創作的主要題材。除了對於自身文化的熱愛之外，筆者認為在現今全球化的影響之下，需要更多的在地化才能夠彰顯出自身的獨特性。同時臺灣也因為各族群的文化之間有所不同但又同時存在的關係，造就了臺灣的文化多元性。然而在政策、都市化及其他各種因素的影響之下，許多文化逐漸式微，仰賴新的傳承或是刺激。而因為時間、資源的有限，筆者認為與其是沾醬油式的、淺淺的回應各族群的文化，不如將時間、資源投入再深入回應自身所屬的文化來的

更有力。因此筆者將討論、回應「Tâi-oân-lâng」也就是臺語族群的語言、民俗的系列作品，作為本文的主要研究內容。在本次的研究範圍內的創作所回應的，有三個部份：

- 一、語言：雖然現在不再有所謂國語政策以及掛「我不說方言」牌子、罰錢等針對說所謂「方言」的懲罰。但其影響之深導致到了筆者這一代，能夠流利地以臺語溝通的人已經不多了，大多是聽得懂但不會講，甚至聽不懂也不會講，更不用說書寫臺語的能力。因此會就語言如何流失以及其影響作出回應。
- 二、民俗：在這裡主要討論筆者有親身參與的相關民俗。因為對於自身民俗的熱愛，筆者在就讀碩士班期間加入了八大軒社之一的臺北靈安社學習北管音樂，並參與相關的運作，藉此來了解迎神賽會中的軒社相關的文化。因此這部分是筆者從自身的角度出發，試圖以母語的視角去認識、了解軒社相關的文化，並做出回應的作品。
- 三、文化：這個部分的作品形式主要是第一項與第二項的結合，主要回應的內容主要是不被中華民國的課本所記錄，但現今臺灣的文化息息相關的人物，其中因為被中華民國政府打壓，而不為人知的對臺灣的文化有所貢獻的人物。

主要藉由語言、民俗以及文化三個面向來討論關於「Tâi-oân-lâng」也就是臺語族群，以及作為藝術家如何回應自身族群的文化主體。而希望在回應的同時也能夠強化，甚至建構自身族群的文化主體性。

### 第三節 研究方法

創作是藝術家想法、思考以及經驗的累積，同時藝術家也藉由創作漸漸的形

塑出自身的脈絡。而透過創作方法學的確立和實踐，會使藝術創作的脈絡更加清楚。在創作的發想及實踐中，筆者主要通過兩個層次的思考來進行創作：第一個層次是理論論述的，以理論的論述作為核心而發展出「理念」、「原則」來做為作品的主要概念，並以此作為下一個層次也就是創作方法的發展核心，依照不同的理念以及原則來發展創作的實踐方法。針對不同的大概念而有不同的創作，而在相同大概念下的創作則有著一慣性，呈現一系列的作品。

### 一、理論論述的研究方法

「Tâi-oân-lâng」是什麼？「Tâi-oân-lâng」是漢字「臺灣人」的臺語白話字寫法，但在這裡的意思並不是「生活在臺灣島上的人」或是「臺灣島民」，而是有著「以臺語作為母語的人，認同臺語所承載的文化為自身族群的文化」的這個意思，如同「Pangcah」對於阿美族人一樣，是對於自身族群的稱呼。那 Tâi-oân-lâng 這個族群的文化內涵是什麼？是筆者一直都有在關心也一直是想要弄清楚的問題。

文化包含許多面向，舉凡藝術、民俗、記憶、語言甚至思想等都包含在內，其中語言、記憶以及民俗是筆者在作品中主要討論的對象，因為語言承載著文化，在紀錄時需要語言來記錄，交流時也需要語言來做溝通，認識一事物時需要一個名稱來稱呼，一切的行為都仰賴語言作為中間的橋樑。記憶則是族群所經歷過的事物，因為有經歷過，於是有了應對的經驗，也就有可能從其中發展民俗。而民俗是什麼？聽起來好像很簡單，但實際講又沒辦法講得很清楚，對此，國立臺北藝術大學建築與文化資產研究所林承緯教授在《台灣民俗學的建構》中如此提到：

民俗一詞看似通俗易懂，舉凡迎神賽會、祭典儀式，都是世人再也熟悉不過的民俗，它存在於你我的日常生活之中，像是喜慶喪葬、俗信禁忌，甚

至各種傳承於民間社會的習俗文化也是民俗。民俗是具傳承性的生活文化，也就是非個人、單一區域、短暫時間創造出來的文化傳統，具體而言，包含了風俗習慣傳說民謠、生活器物等自古以來流傳於民間社會的民俗世相。

1

也就是說民俗包含了許多面向，而且是具有傳承性的、是慢慢累積起來的，如果遺失、消失了部分的話，在那民俗之上的文化也會產生改變。

儘管對於中華民國對臺灣的關係是否為殖民，以及現狀是不是已經進入後殖民還是殖民仍在討論當中，但不可否認的是臺灣在地的語言、文化以及民俗確實有受到來自政府的打壓。因此，為了能夠更深入的探討相關的議題，筆者將會參考文化霸權相關理論、針對打壓臺語以及臺灣民俗的相關研究做為論述的主要依據。

## 二、創作實踐的研究方法

經過資料的蒐集、整理和參與相關活動之後，筆者將以資料作為創作的參考來發展作品。對於如何能夠更深入的展現、回應筆者自身族群的文化主體性。筆者在媒材上以水墨作為主要媒材，會使用水墨是因為這個媒材是在漢文化中具代表性的媒材，而 Tâi-oân-lâng 的文化受漢文化影響很深，但又與原鄉有所不同。在這裡也有做出兩樣事物如何與原鄉不同的意義在。

另外作品中主要運用臺灣相關的文字、符號以及物件來進行作品的創作。也針對大主題之中差異較大的面向來發展不同樣貌的作品。形式上主要以平面為主，但因為作品有討論到語言的問題，所以會嘗試結合聲音，發展具裝置感的作品，會以跨界混用的創作模式創作。

除此之外，為了能夠更精確的表現，在作品中的表現手法也會參考臺語研究

---


<sup>1</sup> 林承緯，《台灣民俗學的建構》臺北市：玉山社，2018，頁 17。

的相關論述以及在親自參與的相關民俗中所認識到的相關知識。

## 第四節 研究限制

因為直接討論語言、民俗以及文化這三個面向，範圍會變得非常巨大，因此在範圍上會做出限制。主要會以跟筆者較為相關以及曾經受到打壓的對象為主。

在語言上的討論會集中在，過去國語政策及後續對臺語造成的影響；民俗的討論則會集中筆者親自參與的民俗，也就是北管軒社以及迎神賽會的民俗；文化則是集中在被打壓的臺語語族的菁英之作品，像是臺語文的文學作品或是歌曲。



## 第五節 名詞釋義

### 一、Cháu-Chhōe Tâi-oân

「Cháu-Chhōe」為臺語「走揣」的臺語羅馬字寫法，原本是尋找的意思。「Tâi-oân」為臺灣的白話字寫法，在這裡的「Tâi-oân」為專指臺語族群的意思。在本文裡將「Cháu-Chhōe」引申為探尋、探索，因此有探索正在式微的臺語以及臺語相關的民俗文化之意味。

### 二、Tâi-gí

「Tâi-gí」為臺語的白話字寫法，是臺語族群的母語。此稱呼可追朔至臺灣清國時代，1852年劉家謀於《海音詩》中提及：

耗擲饕餮百口糧，如山狼籍不堪償；傷財翻被居財誤，浪說紅龜是吉祥。

吉凶事，皆用「紅龜粿」；臺語「龜」若「居」，取「居財」之意也。每用，常數百箇；其棄之也如泥沙，暴殄甚矣。<sup>2</sup>

除了臺語這個稱呼之外，也有臺灣話、臺灣語、河洛話、福佬話……等說法。

### 三、土著化

「土著化」一詞是由英語「indigenization」翻譯而來，原本是在描述基督信仰傳入印度時，根據當地產生變化的情形<sup>3</sup>。陳其南<sup>4</sup>在《臺灣的傳統中國社會》一書中，將其翻作「土著化」。用來描述清國時代的移民從原鄉祖籍認同轉變為在地地緣認同，同時也從移民社會轉為土著社會的過程<sup>5</sup>。

現在泛指外來文化在傳入當地時，受當地影響而產生變化的過程。



<sup>2</sup> <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%87%BA%E7%81%A3%E8%A9%B1>，檢索日期：2016/11/3。

<sup>3</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Indigenization>，檢索日期：2019/11/3。

<sup>4</sup> 1947年生於屏東，人類學學者，曾任過立故宮博物院院長(2018/7/16-2019/1/13)。

<sup>5</sup> 陳其南，《臺灣的中國傳統社會》，台北市：允晨文化，1987，頁92。

## 第二章 Cháu-chhōe Tâi-gí kap bûn-hòa (尋找臺語跟文化)

在臺灣這塊土地上多元族群以及文化，而筆者認同自己是其中講 Tâi-gí 的 Tâi-oân-lâng。筆者認為要維持這樣的多元文化的話，最基本的就是各族群能夠積極參與自身文化。因此筆者以自身文化為核心，希望藉由藝術作品來探討文化不同的面相。

但在開始之前首先感受到的是自身文化正在消逝的危機感。雖然臺灣的各族群有時會因為有所差異而產生衝突，但不太會因為這些衝突而消失。然而當一個族群完全掌控國家機器時，並藉此打壓其他族群時，就會造成其他族群的危機。臺灣島上的各族群就有經歷至少兩次的族群消失的危機。於是各族群在探討自身文化的同時，也在摸索著其中漸漸消逝的事物。

本章主要探討臺灣本土語言及文化如何消失、語言跟民俗還有文化的關係以及如何建立臺語文化主體性。

### 第一節 臺灣本土語言及文化的被消失

文化霸權理論是由義大利的馬克思主義學者安東尼奧·葛蘭西<sup>6</sup>所提出。他認為一個社會階層可以用操縱社會文化的手段，來支配、統治多元文化的社會，而統治階級的思想會被作為強制性的社會規範，會使得表面上看似人人皆受益，但真正的受益者只有統治階級。並提出如果要推翻這樣的統治階級，就必須要獲得文化的霸權，才能夠獲得統治權。

安東尼奧·葛蘭西將社會型態中跟構成文化霸權有關的概念分成三個相互影

---

<sup>6</sup> 安東尼奧·葛蘭西 Antonio Gramsci；1891年1月23日－1937年4月27日，義大利共產主義思想家。

響的術語，分別是「經濟」、「國家」以及「市民社會」。<sup>7</sup>

「經濟」指特定時期的主要生產方式。由生產的手段、技術與社會生產關係所構成，社會生產關係則依照分化的手法來建構生產者因占有的工具有關的階級。

「國家」是由領域上的暴力手段，像是軍隊、特務以及警察系統，再加上國家的行政官僚系統以及國家所資助的其他設施，如社福機構，所組成。以現在的話來講就是所謂的國家機器。

「市民社會」一方面指在經濟、國家之外的組織，非經濟生產的一部份。也不是國家機器的一部份。如果在日本時代來看就是所謂由仕紳所組成的團體像是新台灣文化協會，在現在來看就是所謂的俱樂部以及非政府組織，主要由民間組成，也主要受民間資助。另一方面則是在市民與市民之間，長久以來施行的制度措施，而這些制度措施是受到市民所支持的。在這邊需要特別思考的是葛蘭西本身是將宗教團體排除在外的，但在臺灣跟西方是有所不同的，市民與市民之間的制度措施時常與宗教有所關係，尤其在臺灣的神明會組織，是在地社群重要的聯繫，雖然其他也有像是宗親會這樣藉由血緣發展的組織，但其也會藉由祭拜同姓的神明來運行。像是林氏宗親會就有可能會祭拜本名林默娘的媽祖，而郭氏宗親會則會祭拜本名郭忠福的廣澤尊王。這些組織確實是宗教組織，但不可否認的對社會有其影響力。

而在以上三者之外，葛蘭西也強調民族，一個民族可以藉由鬥爭來掌握霸權，進而對所有階級進行領導，將多元民族建構為一個民族。他認為民族分為在市民社會裡建構的民族以及在國家教育體制裡建構的民族。

國家作為強制的機器，在一定的領土內控制著法律，管理著「正義」；這樣的一套法律有助於建構從屬於該法律的民族。<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> 波寇客著，田心喻譯，《文化霸權》臺北市：遠流出版，1991，頁 42。

<sup>8</sup> 波寇客著，田心喻譯，《文化霸權》臺北市：遠流出版，1991，頁 46。

因此一個孩童會發現國家教育體制給予的民族認同跟平常所接觸的有所不同，甚至衝突。但在時間久了之後通常會在某種程度上被同化，因為不只是法律，也就是在國家機器的部分是如此規範，經濟、市民社會也同樣被影響。

而臺灣遭遇的就是特定民族，或是說族群藉由掌控國家機器以經濟，進而影響市民社會，導致語言以及文化被霸權所影響，漸漸被同化，自身的文化也漸漸在式微當中。在各種的打壓之中筆者主要關心對臺語以及民俗方面的打壓，因此將這兩方面作為主要的探討方向

## 一、對語言的打壓

雖然在日本時代的臺灣，臺語和日語是作為主要通行的語言，北京官話也就是華語，則是只有少數人才懂的語言。但到了現在則是華語變成了強勢語言，甚至嚴重壓迫到其他語言的存在。雖然在現行的教育體制中會有所謂的母語課，但其上課的時數與華語相差非常懸殊，更不用提在其他學科的授課都是以華語來進行。而在畢業後到了社會，想找比較好的工作時，也會需要華語，能夠使用臺語的情形少之又少。除非是作為消費者進行消費，但物品的說明很難不是華語，店員也有可能聽不懂。

因為在經濟、國家機器以及大部分市民社會都被控制的並形成中華文化霸權的情況下，我們很難在不會華語的情況下生存。而為何會發展到如今的局面正是筆者所關心的，因此以下將會分成教育體制內以及教育體制外兩個方面來探討。

### (一) 教育體制內

戰後中華民國代表盟軍佔領臺灣，因為當時的臺灣主要以臺語及日語溝通，而來自中華民國，當時外省人在風俗習慣以及語言上又與接受日本 50 年統治的臺灣人有所差異，所以在各地有大大小小的衝突。除此之外當時的政府認為臺灣人被日本統治給奴化、不懂「國語」，而給予臺灣人差別待遇。最後因為私菸查

緝案而爆發了二二八事件。在事件後的清鄉則是殺害了許多臺籍的精英，更加的控制仕紳能發揮最大影響力的市民社會。

而在軍隊佔領之前，中華民國政府就有要透過語言教育來重構臺灣人的國家、社會意識的想法。謝麗君在研究中指出：

早在 1945 年 3 月臺灣調查委員會頒布「臺灣接管計畫綱要」中.....例如第四條規定：「接管後之文化設施，應增強民族意識，廓清奴化思想，普及教育機會，提高文化水準」。所謂「奴化思想」指的即是日本所灌輸給臺灣人的思想。第七條則規定「接管後公文書、教科書及報紙禁用日文。」第四十四條規定「接管後，應確定國語普及計劃，限期逐步實施，中小學校以國語為必修科，公教人員應首先遵用國語。各地方原設之日語講習所應即改為國語講習所，並先訓練國語師資。」而這些條文也就成為日後臺灣省行政長官公署制定語言政策的基礎。<sup>9</sup>

雖然從這些條文看來不太限縮臺語的使用，但其目的也只是為了消滅在臺灣的日語時，做為過渡的語言而已。在 1946 年所訂的六條「臺灣省國語運動綱領」的第一條即是「實行臺語復原，從方言比較學習國語」<sup>10</sup>。由此可知此時還是可以用臺語進行教學，但國語的教學被列為重點科目，時數也達 30%以上。到了 1947 年則改為國語教學為主，酌用「本省方言」。同時也有專門針對公務人員、教師，並強制參加的國語補習班。

1950 年代開始，除了教學以外，在學校中的對話也被規定要以「國語」進行，不管是老師還是學生都是如此，也因此「國語」不好的人就無法擔任教職。也因為有推行「國語」的規定，因此有針對教職人員的考核，也因此衍伸出對

<sup>9</sup> 謝麗君，《戰後台灣語言政策之政治分析(1945-1947)》，國立台灣大學政治學研究所碩士論文，1997，頁 36。

<sup>10</sup> 陳美如，《台灣語言教育政策之回顧與展望》，高雄市：復文圖書出版社，2009，頁 133。

於學生說「方言」的處罰，如罰錢、體罰、掛「我不說方言」牌子等。也挑選學生在班級中糾察或是在學校中組成糾察隊，讓學生感到說臺語是羞恥的表現。到了 1960 年代，則有強迫教師需要定期的進行國語相關研習的規定，也有相關的考試，也有針對不合格者的講習。並開始有更清楚的考核規定。<sup>11</sup>

藉由相關政策以及法令的執行，中華民國政府將本土的語言全面的趕出學校環境，創造全「國語」的學習環境。同時由「國語」的推行來灌輸中華思想，也因為二二八事件、戒嚴等因素，臺灣存活的知識份子、仕紳也無法反對。針對學校內的規範大致在這個時候達到完全，在第二波國語運動開始的 1970 年代以及之後的法令大多是在重申已經執行的政策以及「推行國語」列為在教職人員考績以及學生操行的成績上的評量依據。<sup>12</sup>

## (二) 教育體制外

在教育體制外首當其衝的就是行政人員的任用，因當時主要的任用依據是「國語能力」，而大多數臺灣人儘管能力比外省人好，但因為不懂「國語」所以無法擔任，所以被視為是獨厚外省人的政策<sup>13</sup>。

再來就是電影和以臺語及臺語羅馬字傳教的教會。首先是禁止日語電影的播放以及日語的翻譯，也禁止播放「方言」電影並開始「勸導」勿用方言翻譯。到了 1959 年教育部則規定國語電影不得用臺語說明，違者將予以糾正或勒令停業。在 1960 年代則是在給予拍攝國語電影補助的同時，不給予臺語電影補助，而臺語電影也被排除在金馬獎之外。藉此讓臺語電影消失。<sup>14</sup>教會方面則是在 1950 年代被禁止以羅馬字傳教，除了本來使用臺語羅馬字的教會公報強迫改用

<sup>11</sup> 謝麗君，《戰後台灣語言政策之政治分析(1945-1947)》，國立臺灣大學政治學研究所碩士論文，1997，頁 42-43。

<sup>12</sup> 謝麗君，《戰後台灣語言政策之政治分析(1945-1947)》，國立臺灣大學政治學研究所碩士論文，1997，頁 42-43。

<sup>13</sup> 潘惠華，《當代台語新聞換讀之研究》，國立中正大學台灣文學研究所碩士論文，2009，頁 43。

<sup>14</sup> 謝麗君，《戰後台灣語言政策之政治分析(1945-1947)》，國立台灣大學政治學研究所碩士論文，1997，頁 47。

國語之外，也查禁臺語羅馬字的聖經<sup>15</sup>。

而廣播雖然在前期並沒有在語言的使用上受到像電影那樣的限制，但在 1960 年代之後也跟電視一樣受到了「方言節目總和不得超過 50%」的限制。

再進入 1970 年代，第二波的國語推行運動之後教育體制外的打壓更加嚴重。對中華民國政府而言，雖然第一波的推行獲得了巨大的成功，但在外交上卻發生了退出聯合國、與美國等多個國家斷交的事件。因此要更加的凝聚國家意識，同時「方言」被認為會妨礙團結，所以「國語」就是一個強而有力的工具。

早期電視只有台視、中視以及華視三台，雖然在早期為了讓營收穩定而不對「方言節目」的播出做出太多的干涉。但在 1970 年代開始有「方言節目限 16% 以下」、「黃金時段方言節目不得超過一小時」等規定，又因為三台都有政府官方的控股，所以有法律之外的控制。而針對廣播則有廣播電視法中的「廣播播音語言應以國語為主，方言比例逐年減少……」的規定。<sup>16</sup>結果如何？潘惠華在〈當代台語新聞換讀之研究〉中提到：

方言節目禁令實施六年後，三台的歌仔戲、布袋戲已在電視銀光幕消失，閩南語電視劇播出比例遽減。<sup>17</sup>

中華民國政府成功在第一波的國語推行運動讓臺語在學校環境中消失，接著在第二波更進一步的壓縮臺語在公共領域的空間，藉此來達成其文化霸權。灌輸臺灣人民對於「中華民族」的想像。

<sup>15</sup> 陳美如，《台灣語言教育政策之回顧與展望》，高雄市：復文圖書出版社，2009，頁 136。

<sup>16</sup> 潘惠華，《當代台語新聞換讀之研究》，國立中正大學台灣文學研究所碩士論文，2009，頁 217。

<sup>17</sup> 潘惠華，《當代台語新聞換讀之研究》，國立中正大學台灣文學研究所碩士論文，2009，頁 219。

## 二、對民俗的打壓

戰後因為國共內戰、反共抗俄再加上需要控制人群聚集的關係，而開始限制祭拜、婚喪喜慶的規模以及民間祭典的舉行、發起「改善民俗」以及「勤儉建國」運動。<sup>18</sup>

首先在 1953 年透過「改善民俗綱要」以及「各校學生協助社會改造運動實施辦法」透過行政以及教育的力量來執行。除提倡「統一拜拜」之外，也要求普度在規定的日期才能舉辦、婚喪喜慶及祭典要遵守節約的原則、盡量消除焚燒金紙……等。但成效不彰，所以 1959 年有了「臺灣省民間習俗改善辦法」除了更嚴格執行外，也加強宣導的力道，並開始限制地區內每年祭典的舉辦次數，以及地區內同一主神的祭拜日期須統一。後來甚至提出祭典可於「光復節」舉行的建議，也就形成後來臺北的法主公聖誕繞境都固定在新曆 10 月 25 日舉辦的情形。

改善民俗運動到 1960 年代中告一段落，主要以避免鋪張浪費、破除迷信來限制民間。到了 1966 年開始中華人民共和國爆發文化大革命，因此中華民國政府在此時欲將臺灣形塑成中華文化正統的形象，於是展開「中華文化復興運動」。除了推行「中華文化」之外，也推行「國民生活須知」以及「國民禮儀範例」，延續甚至強化對民間祭典的限制。例如，演戲除了原本的限定一日以外，再加上「需與忠孝節義相關」的規定，也硬性規定公務人員禁止參與民間祭典。相關的規定也因為 1970 年代與美國斷交、退出聯合國等外交上的挫敗而進一步強化，直到解嚴後才開始比較開放。

---

<sup>18</sup> 劉祐成，《戰後臺灣「改善民俗運動」之探討（1945-1990）》，臺中逢甲大學歷史與文物研究所碩士論文，2010，頁 73-74。

## 第二節 關於文化的主體思考

一個語族的文化及民俗是慢慢累積其來的，不太可能是突然形成的。如果只是破壞其形式，那麼文化及民俗終究會找到其出路來延續，只是形式會不同。然而如果是破壞其語言，使語族的人疏離其母語，再讓他疏離其文化及民俗，那他是否還會有「那是自己的文化」的想法？

因此需要有一個能夠正確的觀照、檢視自身，確保意志的完整，同時強化自身文化內涵的價值體系。也就是文化主體性。

作家李喬認為具有文化主體性的新臺灣文化有三個要件：「明確清楚的有別於原鄉漢人的『中國文化』」、「切合於文化生態學原則」及「本身具備剛健高深的哲學和典章制度」<sup>19</sup>。而學者莊萬壽則提出將臺灣歷史、文化以及思想做為主體的累積<sup>20</sup>。

雖然並沒有明確提到，但在文化主體性的討論中無法避免的會出現文化認同的問題，其中「明確清楚的有別於原鄉漢人的『中國文化』」、「切合於文化生態學原則」兩點則可以用外來文化土著化的角度探討，而歷史、文化以及思想某種程度上也會在認識語言和民俗的過程中認識，因此筆者在本節將就「文化認同」、「外來文化土著化」以及「語言與民俗」三點做探討。

### 一、文化的認同

在臺灣的許多語族都面臨文化認同的問題，不管是南島語系的各語族、客家語族還是筆者自我認同的 Tâi-oân 語族。除了不熟悉自己的母語之外，有時候甚至視自己的文化、民俗為落後的象徵，有的轉向認同中華民國所形塑出的「中華

---

<sup>19</sup> 李喬，〈創造具有主體性的台灣文化〉，《台灣運動的文化困局與轉機》，台北市：前衛出版社，1989，頁 184-186。

<sup>20</sup> 莊萬壽，《台灣文化論－主體性之建構》，台北市：玉山社，2003，頁 298。

民族」。但也有些雖然通曉自己的母語，但只是將其作為一種必要時的溝通工具，又或者認同自己作為某個語族，但是不認同其文化以及民俗。

## 二、外來文化的土著化

在中華民國的影響之下，筆者觀察到還有一種人，這種人認同「中華民族」，但是在他的認知裡無法將「漢文化」以及「正統中華文化」分開，於是將本土的漢文化視為「正統中華文化」的一部分，於是產生了與其相對同樣在認知裡無法將「漢文化」以及「正統中華文化」分開，但是將其全盤否定的人。但在東北亞的日本、韓國，甚至東南亞的國家，都是在漢文化圈裡面，受到漢文化的影響，也各自發展出不同的樣貌。


漢文化在臺灣也是如此，除了早期移民從原鄉所帶來的之外，再與其它的文化接觸過後，經過長時間的演變，會因為產生土著化而有所不同。像是日本時代第一次來到的日本政府就將臺語視為土著化的語言，臺灣也有因為各地風土民情不同而發展出的在地民俗。像是臺灣極具特色的王爺信仰、民間化的觀音佛祖信仰、因應早期械鬥而生的宋江陣、獅陣以及北管軒社的文化等，雖然是隨著早期移民而傳到臺灣，但都是因為跟原鄉的不同而有不一樣的發展的事物。

## 三、語言與民俗

除非是特別的需要，一般在進行這些民俗活動時所使用的語言就是語族的語言了，裡面有些概念、術語或是說專有名詞有可能無法使用其他的語言訴說，或是在意義上有所差異而不能完全相通。所以需要通曉其語言才能夠真正理解其意義。同時反過來想，通曉其語言，但是沒有實際參與的話，能夠理解其意義嗎？筆者認為兩者有者緊密的關係，甚至可以說是一體的，唯有語言與民俗兼備，才能夠完整展現其文化內涵。

而在筆者的成長經驗中也是如此，最明顯的是對於專有名詞或是術語都是用臺語來講的，像是地基主、跋杯、拈金……等就不會用臺語以外的語言講，甚至拜拜時向神明說的也是臺語，如果硬要用華語講則會有一種怪怪的、不太習慣的感覺。而在筆者學習北管的過程也是差不多的情形，儘管在北管中的口白以及唱詞是用一種叫「官話」的語言，但在講到其中的術語時，大多仍是用臺語來表達，而同樣的，如果沒有學過只知道名詞的話是無法理解其概念的。這是筆者在接觸這些事物時所得到的經驗，也在其中認識到其中有許多令人驚豔的事物，也是筆者這一系列創作中的養分。

筆者認為在不違反法律以及道德的情況下，藝術家如果能夠親身參與、接觸相關事物，甚至是使其成為生活中的一部份，那麼創作將能夠更深入的去討論，也是筆者所追求的。因此在這一系列的創作中筆者將聚焦在筆者所參與的北管以及臺語的問題上。



### 第三節 臺語文化的主體建構

而在臺灣文化主體性之中，筆者希望在更進一步建構臺語文化主體性，是一種在一定程度上獨立於臺灣文化主體性之價值體系。而筆者在這裡主要就「破除刻板印象」以及「建構正向認同」兩個比較大的方向來做討論。

#### 一、破除刻板印象

雖然在現在不再有法律上對臺語有所限制的規定，但在解除之後其影響並沒有消失，甚至對臺語有了刻板印象。尤其在媒體之中，而在李柏翰的研究中就有提到：

在閱聽人的臺語觀感上，受訪者對國片中的台語有三種解讀：如實反映日常生活語言；與日常生活稍有距離；誇張呈現生活語言……受訪者皆認為片中臺語使用偏本土及南部地區性，且角色多為年長、社經地位較低者。<sup>21</sup>

而在 2019 年 4 月開始播出、引起廣泛討論的電視劇《我們與惡的距離》中也可以發現，以臺語作為主要語言的角色就只有隨機殺人犯受教育程度不高的父母以及黑道老大。雖然不確定劇組是否刻意如此安排，但仍會加深一般人對臺語的刻板印象。

同樣的，雖然在解嚴後民間祭典得到了解放，但影響仍未消失，一般人與民俗的距離已經被拉開。到了現在，常常有傳統民俗與現代人衝突例子，最常見的莫過於燃放鞭炮、燃燒金紙、廟會的噪音以及垃圾問題等衝突，筆者有時在參與北管團練時就遇過附近居民撥打市民服務電話而有警察來「關心」的情形。也有一部份是對陣頭的參與者有跟暴力份子相關聯的印象，又或者祭典的行為在某些人眼裡是無意義的。

然而這些問題都是需要被討論的，只有持續的討論才能進步，而不是一昧的被牽著鼻子走。像是在筆者參與的廟會活動中，有的廟會活動就會特別規定隊伍在經過學校、醫院等寧靜場所時不進行演奏，同時也會跟環保局溝通，在隊伍的最後安排清潔隊及垃圾車負責沿路垃圾的清運。

## 二、建構正向認同

因為感受到目前臺語族群中因為對自身文化不了解而產生的不友善、不認同，

---

<sup>21</sup> 李柏翰，《閱聽眾對台語的社會觀感：以台灣當代電影為例》，南華大學傳播學系碩士論文，2017，頁 58。

所以筆者在作品中想要展現的是對自身族群的正向認同。而在建構正向的認同之前，就需要藉由探討過去來了解各個負面標籤的緣由，進而去除這些負面標籤。不過到去除負面標籤為止，還只是停留在對於中華文化霸權的反認同，還需要去展現更多反映文化本身的事物來建立。

只有建立對自身文化的正向認同進一步建立主體性，才能掌握自身文化的主導權。掌握主導權才能在時代變遷時進行適當的調整，而不會被議題或其他文化牽著走。




### 第三章 探尋臺語文化的藝術表現

做為一個藝術家，除了受到歷史、社會、文化以及日常生活的影響之外，也受到相關美學理論的影響。在理念上影響了創作思路的同時，也影響了創作的手法。也就是影響了理念轉換成作品的這個環節。

在建構臺語文化主體性之前，首先要做的是解構壓迫臺語文化的中華文化霸權，而在解構的當中必然會產生針對這個文化霸權的批判。另一方面，在討論藝術中的臺語文化主體性之前，則會討論到藝術中的臺灣主體性，也就是臺灣藝術主體性。

本章主要探討筆者如何追尋藝術中的臺語文化主體性，會從藝術中的批判性談起，再來是藝術理論學者如何論述臺灣藝術主體性，最後則是臺語文化主體性相關的作品。



#### 第一節 藝術的混雜與批判性

戰後到當代的前衛藝術作品則因為反映各個時期的思潮及時代的變動而具有批判性，哲學家狄奧多·阿多諾(Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, 1903 年 9 月 11 日－1969 年 8 月 6 日)就有針對前衛作品提出論述。國立臺灣師範大學美術學系陳瑞文教授認為阿多諾的論述不同於一般美感的分析，其論述則是深入藝術問題性、歷史、政治、社會體制和人的處境<sup>22</sup>，而不只是作品本身。並在《阿多諾美學論：雙重的作品政治》中提到：

阿多諾美學的問題性，直接出自對前衛作品的外貌、媒材處理和美學態

---

<sup>22</sup> 馬丁·傑著，李健鴻校閱，《阿多諾》，臺北市：桂冠圖書，1992，頁 123。

度的參與式觀察。問題性主要從創作、技術、媒材、訴求、社會關聯、政治處境歷史認知引出，具有繁多性特色。此繁多問題性的論述不只是為了建立「作品自身範疇」而已，也同時放射狀地連結歷史、文化、社會和各式理論進行對質、詰問和辯證.....是跨域性的，目標是政的。<sup>23</sup>

如此，前衛作品所具有的繁多、混雜的特性藉由連結不同事物發生。也正是因為連結了不同事物，前衛作品中才能反映出具有時代意義的思想。同時這些思想是對當時的環境、主流意識形態有著否定、批判性。

而前衛作品的批判性則是以語言變異展現，有著自身獨特外貌。這樣的語言變異則被視為文化否定，是前衛作品對社會體制和文化習性的叛逆和否定<sup>24</sup>。其否定、批判的性質源自於前衛作品怪異、奇特的形象會激發人們對社會生活、習慣、準則，甚至意識形態形式和意義的反思<sup>25</sup>。其樣貌也會因為社會的半棟而有所不同，繼續反映社會。

因此筆者認為，在現在的環境下，在一個中華文化霸權的環境下，探尋臺語文化主體性的前衛藝術作品是具有連結臺語文化中不同事物的繁多、混雜性，乃至於反映出針對中華文化霸權的叛逆和批判性。

## 第二節 臺灣藝術主體性

臺灣在藝術方面對於臺灣主體性的討論，主要受到文學界「鄉土文學論戰」的影響，並在解嚴前後，1980年代後期到1990年代開始出現許多與本土連結、鄉土關懷的藝術作品。而這些作品的出現也帶起有關臺灣藝術主體性的熱烈討論。

<sup>23</sup> 陳瑞文，《阿多諾美學論：雙重的作品政治》，臺北市：五南，2010，頁33。

<sup>24</sup> 馬克·杰木乃茲著，樂棟、關寶艷譯，《阿多諾：藝術、意識形態與美學理論》，臺北市：遠流，1990，頁161。

<sup>25</sup> 陳瑞文，《阿多諾美學論：雙重的作品政治》，臺北市：五南，2010，頁225。

筆者將這些討論大致歸類為三個面向，分別是「喚醒臺灣集體記憶」、「吸收非主流性的藝術創作」以及「本土與西方的混融並陳」。

### 一、喚醒臺灣集體記憶

在解嚴後有許多在威權時期不能討論或無法研究的歷史資料陸續出現，臺灣藝術家也在這時創作出回應，或是以這些史料最為主題的藝術作品。最明顯的就是二二八事件以及白色恐怖等政治事件，像是吳天章的〈關於蔣介石的統治〉(圖 3-1)。除此之外，也有像是楊茂林的〈熱蘭遮紀事 L9301〉(圖 3-2)，針對早期荷西到明鄭時期的開墾、移民之作品。這些作品提出跟威權時期政府不曾提到過的歷史，或是不一樣的觀點。蔡宏明<sup>26</sup>認為這些藝術作品是能夠修補斷裂的臺灣歷史的，同時他也認為忠於生活的創作類型，即便藝術家本身不一定意識到要以藝術與社會對話，也能創作出足以喚醒「集體記憶」之作品<sup>27</sup>。



圖 3-1：吳天章，〈關於蔣介石的統治〉，1990，油畫，330 × 310 cm，玟秀收藏室收藏。



圖 3-2：楊茂林，〈熱蘭遮紀事 L9301〉，1993，油彩、壓克力，194 × 112 cm，臺北市立美術館典藏。

<sup>26</sup>1954 年生於嘉義，臺灣人權文史工作者，曾任雄獅美術執行主編(1981-1983)、自由時報藝文組主任(1988-1990)

<sup>27</sup> 蔡宏明〈記憶的補綴，斷裂的修復〉，《1996 雙年展：台灣藝術主體性》，台北市：台北市立美術館，1996，頁 28、32。

## 二、吸收非主流性的藝術創作

如同在第二章時提到，在解嚴之後民間信仰也獲得解放，開始有更多藝術家也從中汲取藝術創作的能量，不管是正面還是負面。有藝術家將其作為自身表現的一部分，也有藝術家將其作為諷刺的對象。

李俊賢<sup>28</sup>認為在「主流藝術」、「高藝術」以及「純藝術」等視覺文化的領域之外，像是木殼漁船、廟宇、電子花車以及茶藝館等「非主流」的藝術所展現出的「主體性」，不管事有自覺還是沒自覺的，都有其「臺灣藝術」上的意義。而「非主流藝術」與「主流藝術」的互動互補互相辯證，有可能是建構具「主體性」的臺灣藝術的根源觸媒之一<sup>29</sup>。

## 三、本土與西方的混融並陳

在「本土與中華」之外，「本土與西方」的討論也同樣正在進行著。在 1991 年，倪再沁於《雄獅美術》發表了〈西方美術、台灣製造—台灣現代美術的批判〉一文，認為臺灣藝術長期嫁接西方藝術的脈絡，尤其是西方前衛藝術有其特別的發展脈絡，因此應該發展自身的脈絡，而有一系列從「本土與西方」的角度來看臺灣美術主體性之討論。

筆者也認為應該發展自身脈絡，但從地理位置來看，臺灣位在太平洋第一島鏈上，是美國國防的重點之一。在接受美國政治、國防以及經濟上等幫助的同時，難免會受到文化、藝術上的影響，帶來許多對於臺灣人非常新奇的事物。不過並不是照單全收，因此必須要謹慎的對待。

除了這三個面向的討論之外，國立歷史博物館館長廖新田則是從文化政治學

---


<sup>28</sup>1957 年生於台南，2019 過世，藝術家，綽號爐主，曾任高雄美術館館長。

<sup>29</sup> 李俊賢，〈建構台灣藝術的主體性〉，《1996 雙年展：台灣藝術主體性》，台北市：台北市立美術館，1996，頁 54。

的角度提出對於臺灣美術主體性的看法。他認為必須謹慎地看待臺灣美術主體性這個議題，不能落入所謂的「主體性論述的權利語言陷阱」，不能由政治力等非美術的力量來推動，必須是由美術、藝術本身來形成。因此他認為現階段的臺灣美術主體性應該是「假設的」、「游移的」，如同「想像的共同體」一般。在這個假設的架構下，比起「絕對的主體性」更有能力去形塑、探索這個主體的樣貌。

30

從這些討論可以發現，具有臺灣主體性之藝術作品的內涵因為不同的記憶，不同的觀點而多元。同時，在表現上不只是跨媒材的，也可以從主流藝術跨到非主流、甚至是非藝術的，像是民間信仰以及一般的日常生活等事物，所以它的表現會是跨界、多元的。也因為這個假設的架構而讓藝術家們都能提出對於這個主體性的想像，展現多元、混雜的藝術表現。臺灣藝術主體性如此，臺語文化藝術主體性也是如此。



### 第三節 藝術中的臺語、民俗

雖然切入的角度並不相同，但在臺灣現當代的藝術發展中就已經有藝術家使用臺語以及民俗相關的元素、概念。第一波的運用相關元素的藝術家主要為在鄉土寫實的後期及 1990 年代前後剛解嚴從海外歸來，關心臺灣鄉土，並以相關元素發展創作的藝術家。在此分為「在作品中使用臺語」以及「使用民俗相關元素、概念」兩類。

---

<sup>30</sup> 廖新田，〈臺灣美術主體性的想像與抉擇〉，《藝術的張力：臺灣美術與文化政治學》，台北市：典藏，2010，頁 45。

## 一、在作品中使用臺語

李俊賢(1957-2019)在 1991 開始進行「臺灣計畫」是藝術家透過作品對於臺灣這塊海島的回應。除了有藝術家對於島嶼的風景、風俗的圖像詮釋以外，作品中也有出現臺語的使用。儘管其中使用的是現在我們稱之為臺語火星文的書寫，也就是以華語或是其他非臺語的音去切臺語的音的書寫方式，但筆者認為這樣的用法在當時臺語文書寫的復興還未發展完全的背景來看，更顯出一種受壓迫、反抗的情節。

作品〈柴山風光(五)〉(圖 3-3)作品除了有一些軍事的圖像之外，在周圍有「靠北」、「笨捨」、「CD」以及「參西」等詞，為藝術家對高雄 228 事件的一些看法。另一件作品〈消高應〉(圖 3-4)，則是配合海浪的圖像，展現瘋狗浪的情景，「消高應」即是瘋狗浪的臺語諧音。



圖 3-3：李俊賢，〈柴山風光(五)〉，1997，複合媒材、畫布，128x207 cm，藝術家自藏。



圖 3-4：李俊賢，〈消高應(瘋狗浪)〉，2002，複合媒材、畫布，38x45 cm，私人收藏。

## 二、使用民俗相關元素、概念

不同於其他藝術家，廖修平（1936-）在 1960 年代於法國發展時期的作品就開始以臺灣民間信仰的元素來創作，除了一般所知的轉化民間信仰中的符碼成作品中的圖像，如〈雙福（三聯幅）〉（圖 3-5）。也又在更早期的作品以神將相關元素為主題的作品，像是〈七爺八爺〉（圖 3-6）。

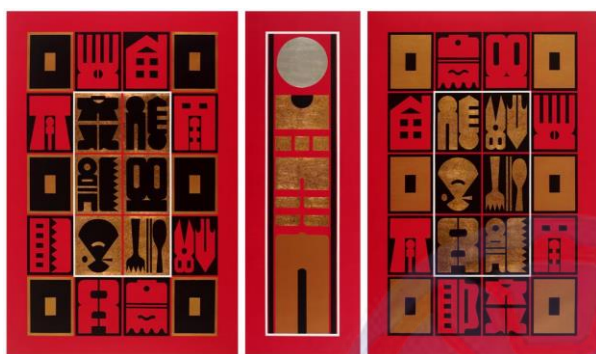


圖 3-5：廖修平，〈雙福（三聯幅）〉，2008，壓克力、金箔、畫布，194x325cm。

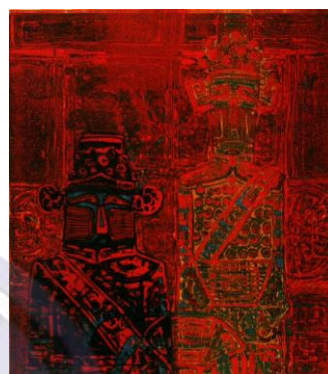


圖 3-6：廖修平，〈七爺八爺〉，1966，蝕刻金屬板，48x39cm。

黃進河（1956-）作品有著濃濃的、以往被視為俗的「臺式風格」。其用色主要源自傳統布袋戲或是在廟會相關的場合演戲所搭的舞台所用的顏色，作品之中也常常有民間信仰相關的元素（圖 3-7），而人物造型則是取自當時風行的電視劇或是牛肉場中相關人物的形象（圖 3-8）。藉此來反映或是諷刺 1980 年代末到 1990 年代剛解嚴時，社會剛解放以及經濟起飛而產生的各種現象，像是百家樂、牛肉



圖 3-7：黃進河，〈天地父母〉，2001，油畫，72.5x91 cm。



圖 3-8：黃進河，〈接引到西方〉，1991，油畫，165x210cm。

場、歌廳秀等。同時作品中的常見喪葬元素也有將西方主流文化帶離臺灣送到西方，並迎來臺灣文化主體的意味。

姚瑞中（1969-）的〈巨神連線〉為一系列拍攝臺灣大型神像的作品。做為一個旁觀者，記錄人的慾望、慾力越大，神像也越大，同時也避開活動、祭典和人，單純記錄神像(圖 3-9)。展覽時也用檔案式的陳列(圖 3-10)，以冷靜的方式記錄。



圖 3-9：姚瑞中，〈南投縣草屯鎮慈德宮〉，2017，攝影。



圖 3-10：〈巨神連線〉耿畫廊展出現場，2018，攝影裝置。

黃昱斌（1979-）的藝術創作主要圍繞在性/別、色情以及同性戀的身分上。由於從小受到母親工作的影響，而有著對於廟會、電子花車中艷俗美感的色彩喜好。作品中的色彩就有這樣的色彩表現（圖 3-11）。在〈十八羅漢〉系列中（圖 3-12），除了色彩的表現之外，也引用了民間信仰中十八羅漢及其他相關的造型。



圖 3-11：黃昱斌，〈菊花臺〉，2010，水墨、膠彩、壓克力、緞布，170×240 cm。




圖 3-12：黃昱斌，〈降龍羅漢〉，2018，緞布、重彩，168×70.5 cm。

## 第四章 講出 Tâi-gí 的創作－創作思維與實踐

藝術家的創作來源、養分有很多種，有的是對日常生活的體會，有的是對事物的觀察，也有的是對事件、現象的批判。但不管養分來自哪裡，最後都必須要經過藝術家的思考、安排後，才能顯現。而筆者的創作靈感大多是對事物的觀察、體會以及對事件、現象的批判。因為這些都是筆者有所感觸、切身相關的，筆者也認為這些現象是需要被討論的，但對於語言跟民俗的關係卻很少在藝術作品中強調出來。因此筆者想藉由自己的創作來強調語言與民俗、強化兩者之間的連結。

本章筆者將由創作理念出發說明筆者如何詮釋所觀察、批判的事物以及現象，再來講述筆者的創作模式，最後則是筆者對於創作的規劃。



### 第一節 創作理念

筆者想藉由創作來加強語言與民俗的連結。一方面是在生活中感受到自身母語的消失，另一方面是因為在現今的討論中常常會遇到一個「這個東西從哪裡來，那他就是哪裡的文化」的這種觀念。但正如前面所說，文化在傳播時也會因為「在地化」或是說「土著化」的發生，而跟原鄉有所不同。不只是臺灣的民俗，筆者認為臺灣的水墨也是如此，雖然是從中國傳來，但同樣也是可以透過在地藝術家的發揮而有所轉化。

而對於創作的手法，筆者傾向針對不同面向的題材以不同的手法處理，筆者認為這樣除了能夠展現藝術家不同的樣貌之外，也更能夠深入地去探討其中的題材、議題。

因為要加強語言跟民俗的連結，所以會有關於語言的討論，藉由作品來探討語言的問題。除了討論被貼上的標籤、刻板印象之外，也討論這些標籤的背後是

什麼？是什麼造成的？一方面理解被疏遠的母語，另一方面也意識這是臺語族群自戰後以來的傷痛。

再來是民俗的部分，因為筆者希望有更貼近民俗的展現，所以這邊以筆者親身參與的北管為主。北管雖然是一種音樂，但其背後也有一個「軒社」的文化，所以在作品中除了會帶入一些北管音樂的概念之外，也在其中加入一些軒社文化中或是出陣頭的元素（圖 4-1），讓作品能夠更貼近民俗。



圖 4-1：靈安社 2019 年參與迎城隍繞境，筆者為圖中央吹嗩吶者。(2019/6/15，靈安社社員翁麗雲攝。)

而筆者認為文化可以是語言結合民俗的展現，所以民俗作為底，將曾受打壓的文化、知識分子的作品，呈現在其中。一方面展現兩者，另一方面試圖連結兩者，解開彼此之間的誤會。

儘管三者會因為面向有所不同，而對應不同的創作手法，但在其中仍然有共通意義的圖像、符號。以下就紅色龍骨及臺語白話字說明。

首先是紅色龍骨，是一個筆者在大學四年級開始發展的元素，主要開始應用則是在筆者碩士班一年級紀念二二八事件的作品中（圖 4-2）。在筆者的作品中作為中華民國的象徵，除了在政治上代表其失去「正統中國」的代表權以外，在文化上由中國人的「龍的傳人」的這種中華民國灌輸給臺灣人的身分認同延伸。而骨骼是在屍體腐化的過程中最後瓦解，甚至會遺留下來的部分，以此特性代表其本質的遺留。結合種種特性，將中華民國視為應該已經死的，但還是逼迫臺灣人成為中國人的存在。



圖 4-2：趙子賢，〈基隆大屠殺〉，2017，複合媒材，45x45 cm。

再來是臺語白話字的書寫，教會羅馬字在清領時期隨著傳教士傳入臺灣，並隨著《臺灣府城教會報》的出刊而迅速的發展，因當時的臺灣人大多是不識字的文盲，臺語漢字又傾向文言文，因此表音的羅馬字在庶民之間較為流行，也更口語化，所以有「白話字」的稱呼。這個文字系統在日本時代達到高峰，但因為中華民國禁止以羅馬字傳教等因素而衰弱。<sup>31</sup>

在此使用白話字除了是因為它曾經是最貼近一般百姓的書寫系統之外，也有借用其表音文字的特性最為聲音的代表，但現代的一般人如果不特別去學習就無法讀懂，也藉此強調臺語無法傳達的處境。因為這套系統曾經被禁止過，所以在作品中使用也有反抗的意義。

## 第二節 創作方法與風格形成

### 一、創作模式—— 跨界混用

筆者在此將整個大系列的創作模式稱作「跨界混用」，雖然針對不同面向的題材，筆者會有不一樣的詮釋方法，但在不同的子系列之間也是有共通的模式，筆者在此將這個模式稱之為「跨界混用」。並以「土著化」作為這個創作模式的主要概念。

筆者主要運用水墨以及臺灣民間相關的媒材以及元素，除了有讓水墨往臺灣土著化的意思以外，少部分在作品中所使用的臺灣民間相關元素及媒材除了融入在作品中之外，其象徵意義也有了部份的轉變。

---

<sup>31</sup> 陳慕真，《白話字的起源與在台灣的發展》，國立臺灣師範大學台灣語文學系博士論文，2015，頁 60-184。

除了前面提到的白話字以及紅龍骨之外，在媒材上主要使用的金紙在作品中有兩種意涵，第一是在一般的認知裡，金紙是焚燒給亡者的，因此作為哀悼的象徵。第二是，在民間信仰的場合裡，常常會在需要固定時以金紙作為夾在中間避免物品滑動，稱之為「tè金」(圖 4-3)，於是將其引申為將金紙作為一種承載作品的介質。



圖 4-3：「tè 金」的範例，可以看到中間金色神尊以及兩邊的轎棍上有以金紙作為固定的材料。(2019/3/16，筆者攝。)

而「跨界混用」又分為「假象掩蓋」、「實物增幅」和「文化引用」三種創作模式。

#### (一) 假象掩蓋

「假象掩蓋」是在針對臺語受壓迫的相關作品的創作模式(圖 4-4)。

藉由絹通透的特性讓作品產生兩層的效果，由柔和的外層掩蓋金紙組成的內層，並在外層寫字或是繪製圖像將內層的文字或是圖像蓋住，同時也可以透過拉開兩層的距離讓內層模糊。也藉由絹柔和的特性來代表真相被柔和的假象掩蓋的情況。



圖 4-4：作品〈Chhùi-Chih 喙舌〉局部。

#### (二) 實物增幅

「實物增幅」則主要是在討論民俗相關的作品所採用的創作模式(圖 4-5)。

除了圖像、文字以及作為基底才的金紙之外，在作品中放入相關的實物，強化作品跟相關聯民俗的連結，不過因為筆者想要在這個方面作更深入的關係，所

以如果是第一次接觸的觀者就可能不知道該物品為何？像是在跟北管音樂中的概念相關的作品就會放入北管嗩吶的吹嘴作為連結，對於第一次接觸的人可能會不知道是什麼，但有接觸的人一看就會知道。



圖 4-5：作品〈Lōng-Khang Hē-Liāt 弄空系列〉局部。

### (三) 文化引用

「文化引用」是在探討文化相關的作品所進行的創作模式(圖 4-)。在造型上引用迎神賽會中的旗幟，另外引用臺語白話字來替代原本在旗幟裡面的龍、鳳、八仙等常出現在其中的圖像。文字的內容則是引用的臺語禁歌以及臺語文學。而獅頭在一般觀念裡有著跟對北管子弟軒社來說最重要的北管師傅，「師」跟「獅」的諧音的連結，所以跟北管軒社的關聯較強，因此會保留獅頭的部分。最後再將引用的部分及相關圖像組織成作品。

此外也假想了一個北管軒社作為旗幟的代表軒社，以臺語的切音方式將「Formosa」切成「Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)」，軒社的所在地則是太平洋。



圖 4-6：作品〈Sì-Goèh Bāng Hō 四月望雨〉

## 二、創作風格形成

在筆者開始現在一系列跟臺語文化相關的作品之前，筆者也有幾個系列，或是沒有形成系列的作品，多數跟政治及歷史事件相關。而這些作品是筆者現在創作模式及風格形成的過程。以下就這些作品來做介紹。

### (一)〈創傷牢籠〉系列(圖 4-7)

這一系列的作品創作於 2017 年，也就是二二八事件 70 周年之際。是筆者為了紀念二二八事件所創作的一系列作品。也在這一系列作品開始以「紅龍骨」作為中華民國政府的象徵。

同時也開始發展運用絹布製造覆蓋效果的手法。系列的第一件作品〈創傷牢籠〉(圖 4-8)是以絹印圖案在金紙層再以絹布覆蓋的形式創作。第二件作品〈暗角天光〉(圖 4-9)則是以書寫相關文字代替絹印圖案。在比較過後發現書寫的效果更為明顯，因此在之後主要採取書寫的方式。

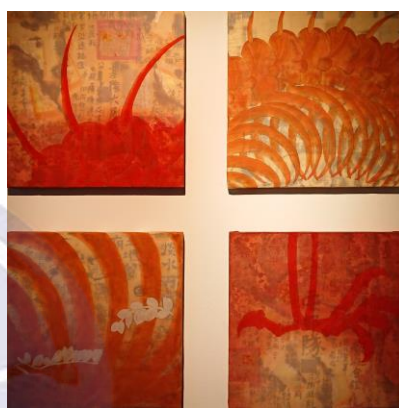


圖 4-7：趙子賢，〈創傷牢籠〉系列，2017，複合媒材，45 × 45 cm, 4 件。



圖 4-8：趙子賢，〈創傷牢籠〉，2017，複合媒材，45 × 45 cm。



圖 4-9：趙子賢，〈暗角天光〉，2017，複合媒材，45 × 45 cm。

## (二)〈2280〉系列 (圖 4-10)

這一系列的作品也是創作於 2017 年，是紀念臺灣獨立運動的先驅——鄭南榕先生的作品。因為鄭南榕先生在 1986 年曾經入獄，而牢號正是「2280」<sup>32</sup>，因此以「2280」作為系列的名稱，並以四個跟他生平事蹟相關聯的數字做為作品標題。

在這個系列筆者主要嘗試將金紙作為作品的基底材。



圖 4-10：趙子賢，〈2280〉系列，2017，複合媒材，22 × 80 cm,4 件。

## (三) Su-Siang-Ki 思想起 (圖 4-11)

這件作品創作於 2018 年，是件單獨的作品。這件作品是因為聽到陳達<sup>33</sup>先生，唱〈思想起〉的錄音，而有所感觸，為了紀念這位前輩而創作的作品。也是嘗試在作品中以白話字書寫歌詞。



圖 4-11：趙子賢，〈Su-Siang-Ki 思想起〉，2018，複合媒材，50 × 90 cm。

<sup>32</sup> 葉菊蘭口述，黃啟豪採訪，〈二二八和平日運動三十週年回憶〉，《名單之外：你也是受害者之一？》，桃園市：逗點文創結社，2017，頁 102。

<sup>33</sup> 1906 – 1981，生於屏東，小名紅目達仔，擅長以融合月琴彈奏的民謠演出。

### 三、 創作形式

除了單幅的作品之外，在部分創作的形式上採用「形式組構」的方式。

這部分的作品雖然在只有一幅的情況下也可以當作一件作品，但在組合之後能夠更完整。組構的方式也對應作品本身的意義，或是對應在民間信仰相關的場合中會有的形式。像是北管在排場時，會以旗幟來佈置場地（圖 4-12），在筆者的作品中也有參考相關的形式（圖 4-13）。



圖 4-12：北管排場有時會以一對三角旗及一支彩排或頭旗這樣的方式來佈置場地。(2017/10/29，筆者攝。)



圖 4-13：〈Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)〉系列相關作品展出情形。

### 第三節 創作流程

因為三個不同系列之間在方法上有所差異，因此在這邊會分開說明。

#### 一、〈Cháu-choē Tâi-gí(尋找臺語)〉系列

1. 將木板作隔酸處理，但如果在工廠已經作過處理則跳過此步驟。
2. 以糝糊裱貼金紙，而筆者習慣由外邊開始以直或橫的形式裱貼。
3. 待乾後，即可開始在金紙上繪製內層圖樣或是書寫文字。(圖 4-14)
4. 在顏料乾後準備適當大小的絹布，並將其繃在已經繪製過圖樣的板上，並在後面已釘槍及糝糊作固定。(圖 4-15)
5. 待乾後確認無皺褶，即開始在上面繪製圖像及書寫相關文字。
6. 最後進行染色。



圖 4-14：在金紙上書寫文字。



圖 4-15：固定絹布。

## 二、〈Cháu-ehōe bîn-siók(尋找民俗)〉系列

1. 將木板作隔酸處理，但如果在工廠已經作過處理則跳過此步驟。
2. 視作品需要增加在裱貼金紙後能突出的肌理，如果作品無此需求則跳過此步驟。(圖 4-16)
3. 以糝糊裱貼金紙，而筆者習慣由外邊開始以直或橫的形式裱貼，如果有製作肌理則另外敲打使其貼合。(圖 4-17)
4. 待乾後，即可開始在金紙上繪製內層圖樣或是書寫文字，並視情況以噴燈燒灼，除了有加深的視覺效果也有民俗中以火淨化的意味。(圖 4-18)
5. 最後黏貼上與作品相關的現成物。(圖 4-19)



圖 4-16：製作肌理，在這裡以水泥漆進行。



圖 4-17：裱貼金紙。



圖 4-18：以噴燈燒灼。



圖 4-19：黏貼現成物，在這裡是北管噴吶的吹嘴。

### 三、〈Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)〉系列

1. 將畫布剪裁制式當大小、形狀，並交給改衣服的店作可以將竿子插入的處理。
2. 黏貼第一層金紙，待乾後黏貼第二層。(圖 4-20)
3. 先預留空間再開始染色。
4. 待乾後，再預留空間外圍畫一個金邊後開始書寫文字。
5. 待乾後裱貼較厚的金紙作邊(圖 4-21)，除了當作邊以外，也能讓畫布的變形的情形收斂。裱貼後將畫布掛起，使其能盡量伸直。
6. 在預留空間繪製圖像。
7. 最後將畫布讓竿子穿過的部分以壓克力塗成暗紅色。

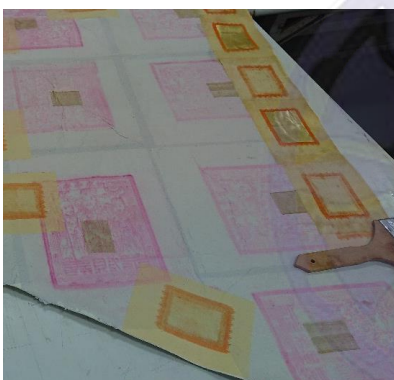


圖 4-20：待乾後黏貼第二層。

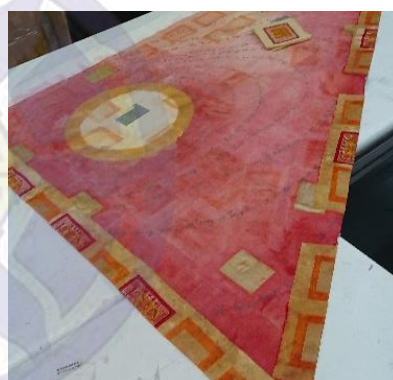


圖 4-21：裱貼較厚的金紙作邊。

## 第五章 創作成果與解析

### 第一節 創作作品整體敘述

在第四章「講出 Tâi-gí 的創作－創作思維與實踐」中筆者將創作模式「跨界混用」分成了三個「假象掩蓋」、「實物增幅」以及「文化引用」。另外，在該章第二節創作風格形成的部分中提到的作品，會以「前置作品」的分類安排在這個章節。

三個創作模式分別對應筆者的三個系列，以下就這三個系列再加上「相關主體發展前階段」四類的表現內涵、創作模式以及作品，先以條列簡要說明：

#### (一) 相關主體發展前階段：

這個部分的表現內涵主要有政治的訴求、歷史事件的紀念，並開始往臺語方面發展。創作模式處於在探索的階段，無固定模式。

作品有：〈創傷牢籠〉系列、〈2280〉系列、〈Su-Siang-Ki 思想起〉。

#### (二) Cháu-choē Tâi-gí(尋找臺語)系列：

系列的表現內涵主要為探討過去「國語政策」的影響，對施行此政策的政府提出控訴。創作模式則是假象掩蓋，透過絹布，製造出原本的文字、圖像被掩蓋的效果。

作品有：〈Chhùi-Chih(喙舌)〉、〈我不說方言〉、〈Thoân-Sêng 傳承〉。

(三) Cháu-chhōe bîn-siòk(尋找民俗)系列：

系列的表現內涵主要為回應、表現北管以及軒社中的元素或是概念。創作模式則是實物增幅，藉由在作品上黏貼實物來增強跟民俗的連結。

作品有：〈Hong-Jip-Siông(kong) 風入松(工)〉、〈Hong-Jip-Siông(siang) 風入松(上)〉、〈Lōng-Khang Hē-Liát 弄空系列〉、〈Sam-Sian 三仙〉。

(四) Ho Lu Mō Siā (福爾摩社)系列：

系列的表現內涵主要是建構一個臺語文化的主體，來表現臺語文化中的事物。創作模式為文化引用，在形式上引用民俗中的事物，也引用臺語文化中的其他元素，置入作品之中。

作品有：〈Sì-Goeh Bāng Hō 四月望雨〉、〈Hông-Hun Ê Kò-Hiong 黃昏的故鄉〉、〈Ma-Ma Chhiá" lí lā Pó-Tiōng (媽媽請妳也保重)〉、〈Kò-Hiong 故鄉〉。



## 一、相關主體發展前階段

這邊的作品是筆者在進行臺語文化相關創作前所進行的其他創作，主要跟政治、歷史事件相關。多為帶有紀念性質的作品，以下以表格表示：

表 5-1：相關主體發展前階段作品表。

編號	作品名稱	媒材	年代	尺寸	作品圖
作品一	〈創傷牢籠〉系列	複合媒材	2017	45 × 45 cm， 4 件	
作品二	〈2280〉系列	複合媒材	2017	22 × 80 cm， 4 件	
作品三	Su-Siang-Ki 思想起	複合媒材	2018	50 × 90 cm	

## 二、Cháu-choē Tâi-gí(尋找臺語)系列

此系列主要探討「國語政策」以及其他打壓臺語的施政所造成的影響。「國語政策」是造成現在許多人不會講自己的母語的主要原因。對於這個政策的探討也是筆者開始整個包含另外兩個系列的原因之一。筆者也藉由認識、探討整個政策來得知現在許多影響是如何形成，除了不會講之外，更包含了諸多刻板印象的成因。筆者也在認識這一段歷史的過程中，確立了自己所要努力的方向。因此除了藉由此系列作品對此一政策及施行的政府提出控訴之外，也藉此做為整體價值觀的確立。

在表現上，筆者在金紙層上書寫被打壓的臺語白話字，除了是作為承載臺語的文字以外，也因為其本身為表音文字而作為一種「聲音」的存在。第二層的絹布除了有覆蓋的效果，因為其通透的特性，所以可以稍微看到在金紙層上的白話字。另外，因為絹布本身柔和的特性，而有看似美好的假象之意味。紅龍骨在此系列也同樣是作為中華民國政府的象徵。系列的主要色調為紅色，代表整個臺語文化正在大量失血。

整體來說，Cháu-choē Tâi-gí(尋找臺語)系列有著明確的控訴對象，同時也有一定程度的政治關聯，也因為必須要確立起價值觀，而在表現上會是直接、直白的呈現。而筆者除了藉由此系列提出控訴以外，也希望能夠破除對臺語的刻板印象。

Cháu-cho̍e Tâi-gí(尋找臺語)系列作品在這邊先以表格表示：

表 5-2：Cháu-cho̍e Tâi-gí(尋找臺語)系列作品表。

編號	作品名稱	媒材	年代	尺寸	作品圖
作品一	Chhùi-Chih 喙舌	複合媒材	2018	70 x 90 cm	
作品二	我不說方言	複合媒材	2019	90 x 70 cm	
作品三	Thoân-Sêng 傳承	複合媒材	2019	90 x 60 cm	

### 三、Cháu-chhōe bîn-siòk(尋找民俗)系列

此系列為筆者作為藝術創作者嘗試回應親身參與的民俗，或是嘗試將其中的概念、事物轉化成視覺藝術的形式之作品。另外，在筆者實際參與之前，是對這些事物不熟悉的，這些事物對於習慣都市生活的一般人也是有距離的，顧名「Cháu-chhōe bîn-siòk(尋找民俗)」。

因為筆者在研究所期間對於迎神賽會的民俗有著高度的興趣，所以加入了其中的一環——北管軒社的運作。從剛開始到現在已經 2 年多，也以身為北管子弟而自豪，可以說是深度的參與其中，因此系列之作品主要與北管軒社的事物相關。


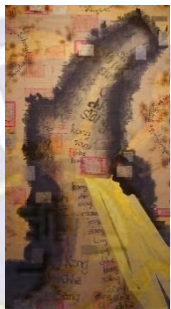
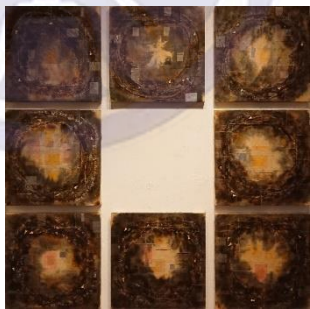

而北管軒社這一類型的文化資產上通常會被提報為「無形文化資產」，也就是說它不像是古蹟或是文物一樣是有形的、固定的。但是其中也不完全是無形的，畢竟還是要有樂器、裝飾的物品等有形的東西。其中，有些物品是會消耗的、有些是會傳承下去的。而筆者就將其中會消耗的物品收集起來跟作品結合，作為一種現成物來增加作品跟民俗的連結。這些物品一般的觀者通常不會知道，但對於熟悉廟會文化、或是北管的觀者來說，這些物品會是他們熟悉的物品。藉由這些物品，帶給不熟悉這些事物的觀者一種新奇事物的感覺。

系列的色調主要以墨色以及金紙燒灼的顏色為主，主要是筆者自身對於北管的感受。雖然一般觀者會認為北管音樂是比較大聲的、比較吵雜的，但筆者並不覺得如此，而是認為其應該是較為單純而有力的。因此不用鮮豔的色彩，而是用墨色及金紙燒灼後，燒焦的顏色為主。另外，燒灼金紙除了是在作品中表現跟墨不同的暗色以外，也有呼應民俗中火有淨化的作用。

從另一方面來說，這個系列的作品有點像是筆者在學習北管音樂、參與相關運作的心得分享，也可以說是在介紹北管其中的事物。只是不是完全透過文字來傳達，而是以視覺藝術的形式來表達。

Cháu-chhōe bîn-siòk(尋找民俗)系列作品在這邊以表格呈現：

表 5-3：Cháu-chhōe bîn-siòk(尋找民俗)系列作品表。

編號	作品名稱	媒材	年代	尺寸	作品圖
作品一	Hong-Jip-Siông (kong) 風入松(工)	複合媒材	2018	100 × 80 cm	
作品二	Hong-Jip-Siông (siang) 風入松(上)	複合媒材	2019	125 × 64 cm	
作品三	Lông-Khang Hē-Liát 弄空系列	複合媒材	2019	50 × 50 cm , 8 件	
作品四	Sam-Sian 三仙	複合媒材	2019		

#### 四、Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列

Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列算是從 Cháu-choē bîn-siòk(尋找民俗)系列延伸出來的系列，原本是筆者思考如何發展和北管軒社中的「繡旗」這種物品有關的藝術創作。而在思考的過程中發現可以跟北管之外的元素做結合，而脫離 Cháu-choē bîn-siòk(尋找民俗)系列較單純討論民俗的主軸，因此獨立出來做為一個單獨的系列。

繡旗的種類有分很多種，有頭旗、彩牌、風帆、三角旗、四角旗、壓帆……等不同的種類。即使到現在，軒社在出陣時，有時仍會以繡旗的數量、品質好壞來做為比較的依據之一。此系列在整體的造型上引用北管軒社的繡旗，也會因為繡旗種類的不同而有不同的造型。而因為繡旗上總是要有一個代表的軒社名，因此筆者為這個系列假想了一個軒社，社名取自「Formosa」的臺語發音「Ho Lu Mo Sa」，諧音「Ho Lu Mo Siā(福爾摩社)」，也以這個社名作為本系列的名稱。

而除了在整體造型上引用繡旗的形式之外，也引用臺語文化中的其他元素，像是臺語歌、臺語文學等，以臺語白話字的方式書寫在原本的繡旗上，代替傳統的龍、鳳圖樣。

整體來說，Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列是在檢討過去受迫害，以及較單純的討論民俗之外，將觸角延伸，嘗試觸及更多臺語文化的其他事項。某種程度上也是一個思考如何整理舊有事物，以及如何吸收新事物的主體建構。

在這邊以表格呈現 Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列作品：

表 5-4：Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列作品表。

編號	作品名稱	媒材	年代	尺寸	作品圖
作品一	Sì-Goèh Bāng Hō̍ 四月望雨	複合媒材	2019	170 × 90 cm	
作品二	Ma-Ma Chhiáⁿ lí iā Pó-Tiōng 媽媽請你也保重	複合媒材	2019	110 × 180 cm	
作品三	Hông-Hun Ê Kò-Hiong 黃昏的故鄉	複合媒材	2019	110 × 180 cm	
作品四	Kò-Hiong 故鄉	複合媒材	2019	165 × 140 cm	

## 第二節 個別作品解析

Cháu-choē Tâi-gí(尋找臺語)系列 作品一

作品名稱：Chhùi-Chih 喙舌

媒材：複合媒材

年代：2018

尺寸：70 x 90 cm



圖 5-1：趙子賢，〈Chhùi-Chih 喙舌〉，2018，複合媒材，70 x 90 cm。

(一) 主題內容說明：

英語「mother tongue」一詞為母語的意思，其中「mother」是母親，而「tongue」是舌頭的意思，同時，舌頭也是在發音時很重要的器官之一。因此當一個族群失去了自己的母語，就好像自己原本的舌頭被換成新的舌頭。以筆者的情況來說，雖然平常的會話並沒有什麼太大的問題，但是在發有些臺語有而華語沒有的音就會有點不習慣或是吃力。最常見的就是「濁音」，一種靠喉嚨出力的音，像是「我」應該要發成「góa」，但是「g」的音常常會沒有發出來，於是變成「óa」，其他像是「五」跟「烏」的發音也會分不出來。

那是誰把臺語族群的舌頭換掉的呢？又換成什麼樣的舌頭？控制整個國家機器施行國語政策對臺語迫害的，就是中華民國政府，而換上的新舌頭講的就是這個政府帶來的「國語」。因此，原本的聲音逐漸消失，由新的聲音取代原本的聲音，甚至是原本獨有的聲音消失。

(二) 形式技法分析：

在這裡以「中國強」這個強行置入在布袋戲中的角色作為「國語政策」的代表，並置放在中間增強主題性。而新舌頭上則是中華民國的國徽，同時也算是中國國民黨的黨徽。紅龍骨雖然在邊角，不過線的來源就是來自其本身，部過因為其位置讓人不一定看得清，暗示現代人對臺語現況的成因不了解。而在絹上書寫的華語覆蓋在臺語上則是代表著臺語的消失。

Cháu-chhōe Tâi-gí (尋找臺語)系列 作品二

作品名稱：我不說方言

媒材：複合媒材

年代：2019

尺寸：90 × 70 cm



圖 5-2：趙子賢，〈我不說方言〉，2019，複合媒材，90 x 70 cm。

(一) 主題內容說明：

戰後中華民國政府所施行的國語政策除了導致臺語嚴重衰退以外，也導致現在的社會環境中有著對於臺語的刻板印象，而對臺語有所誤解或是不敢開口說出來。而當時就有針對在學校講臺語的學童之懲罰，最有名的莫過於「掛狗牌」的懲罰。在當時受到這種懲罰的學童會受到師長、同儕間的羞辱，而要將狗牌拿下唯有抓到下一個講「方言」的學童。而種種對於學童的懲罰再加上媒體的醜化，就會造成整體對於臺語的刻板印象。

於是就有了「講臺語很俗氣」、「臺語只有講髒話才用」.....等言論。而對於臺語教育就會有「臺語在家裡講就好了」、「臺語不用在學校教」、「會講就好了，不用學臺語字」、「學臺語有什麼用，又用不到」.....等言論。

或許這個狗牌一旦掛上去，就很難拿起來了。

(二) 形式技法分析：

這件作品在裱貼金紙前有在木板上再另外加一個小的木板。在金紙層配合小木板畫出一個掛者狗牌的人影，以及寫上一些臺語的用語。在絹布上寫上筆者在臉書的一些臺語教育相關新聞的留言區，日常生活中所聽到對於臺語的種種帶有歧視的言論。還有常在臉書上看到以所謂「臺語火星文」寫成的用語。也有這幾年比較常出現，明顯是受到華語影響的臺語，像是「ū嗎？」。而在畫面中的紅龍骨則有控制人頭，固定狗牌的意味。

Cháu-choē Tâi-gí(尋找臺語)系列 作品三

作品名稱：Thoân-Sêng 傳承

媒材：複合媒材

年代：2019

尺寸：90 × 60 cm

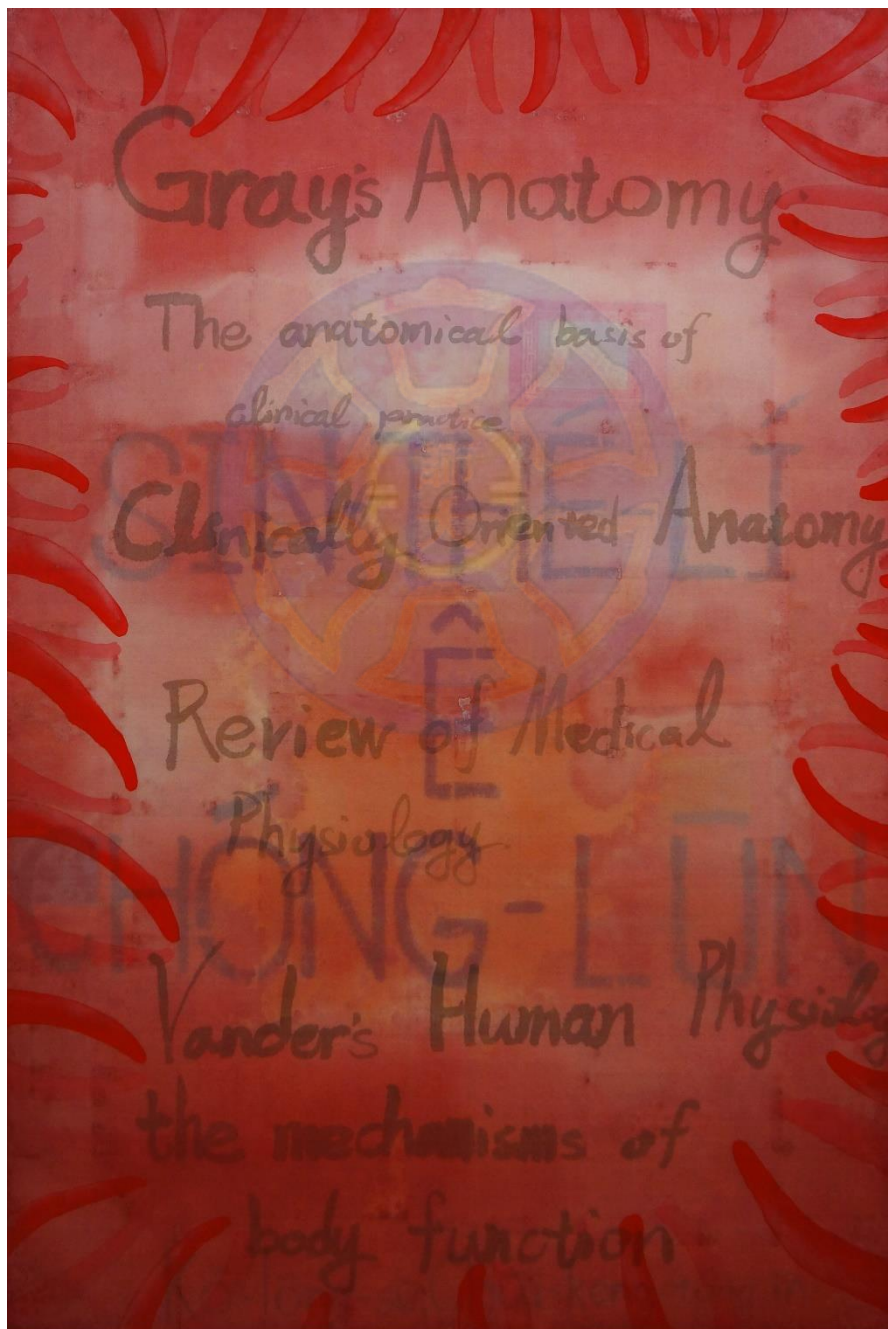


圖 5-3：趙子賢，〈Thoân-Sêng 傳承〉，2019，複合媒材，90 x 60 cm。

(一) 主題內容說明：

一個語言是否能夠傳承知識是語言能否繼續生存下去的關鍵之一，語言如過不能夠繼續傳承知識，那麼這個語言就會逐漸死亡。試想，如果沒有知識繼續透過該語言傳承，那麼該語言被使用的情形就會越來越少，最後沒人使用。

這件作品的切入角度就是如此，在這裡以一本日本時代傳入臺灣的醫學書《Sin-Thé-Lí Ê Chóng-Lūn (身體理的總論)》為例。這本書在日本時代由廈門傳入臺灣，作為傳教士的醫學教科書，內容包含現今的解剖學以及生理學，並且由臺語白話字寫成，顯示臺語是可以傳承醫學的相關知識的，也就是說，是可以傳承學科知識的。<sup>34</sup>但是到了現在，幾乎沒有臺語文學以外的學科知識是用臺語傳承，相當可惜，也是一個警訊。

(二) 形式技法分析：

這件作品在金紙層仿照《Sin-Thé-Lí Ê Chóng-Lūn (身體理的總論)》一書的封面書寫臺語白話字，而在絹布上書寫的是目前醫科考試的指定書籍名稱。並以紅色的龍肋骨包圍畫面，製造壓迫感。

---

<sup>34</sup> Khu Úi-him, 〈是誰讓台灣人覺得母語粗俗？這四本台語醫學書，揭露國民黨「國語政策」前的台語盛況〉, <https://buzzorange.com/2017/02/03/four-books-preserved-the-mother-language/>, 檢索日期：2019/10/16。

Cháu-chhōe bîn-siòk(尋找民俗)系列 作品一

作品名稱：Hong-Jip-Siông(kong) 風入松(工)

媒材：複合媒材

年代：2018

尺寸：100 x 80 cm

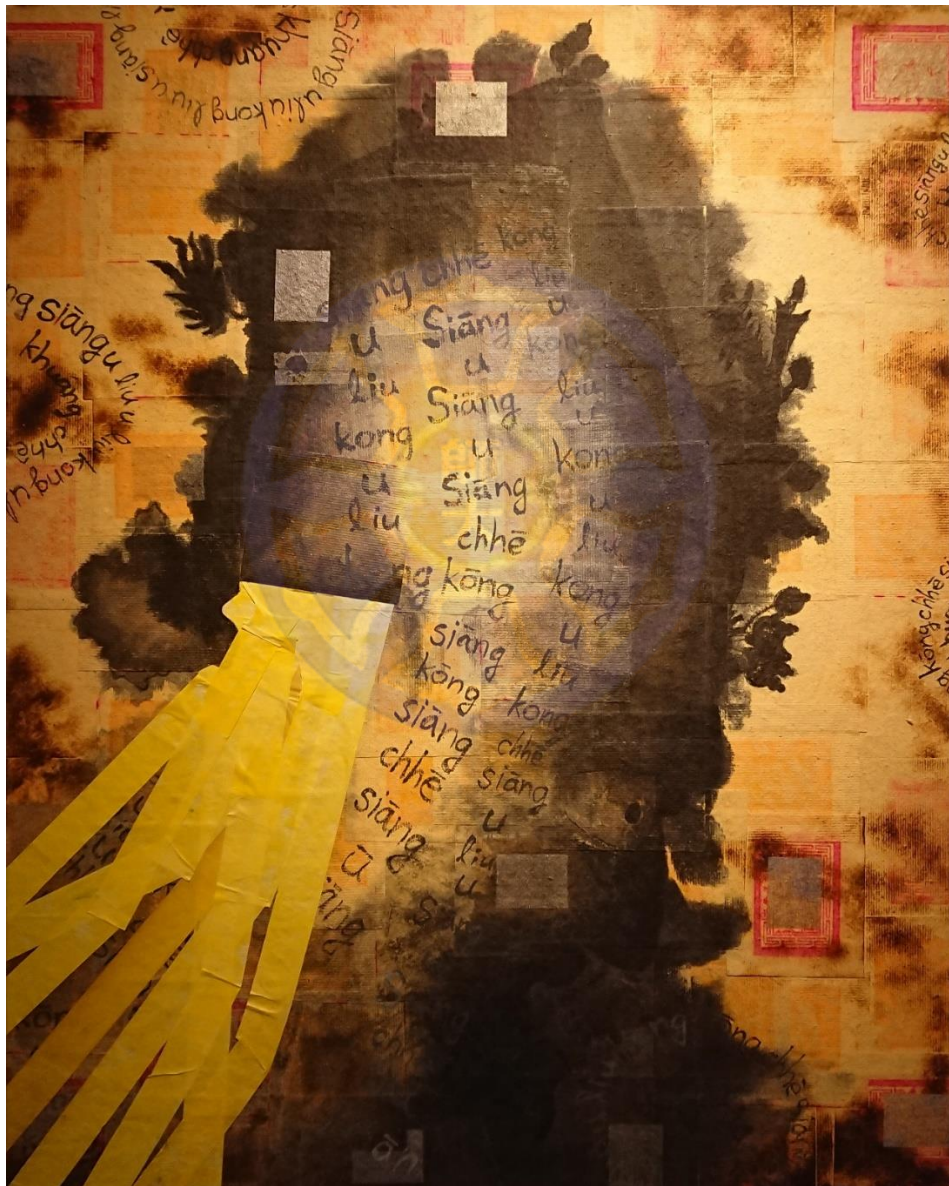


圖 5-4：趙子賢，〈Hong-Jip-Siông(kong)風入松(工)〉，2018，複合媒材，

100 x 80 cm。

Cháu-chhōe bîn-siók(尋找民俗)系列 作品一：Hong-Jip-Siông(kong) 風入松(工)

(一) 主題內容說明：

此件作品主要表達筆者剛參與北管時的印象，但並不是直接的描繪景物。筆者開始學習嘖啞大概是在筆者加入團練三個月後。風入松就是筆者所學習的第一首牌子<sup>35</sup>，不過因為風入松會因為不同的「管門」而有所不同<sup>36</sup>，所以在作品的名稱有特別標示，那這件作品就是「kong 工」這個管門。

北管音樂的譜原本是「工尺譜」，一種以漢字記譜的形式，不過筆者利用臺語白話字表音文字的特性將工尺譜以白話字書寫。

而社團在出陣時，范將軍（圖 5-5），也有人說八爺，甚至還有人說細漢 ê，是整個隊伍最接近北管組的神將，因此在這裡繪製了范將軍的輪廓。另外，范將軍的步伐也跟工管的風入松比較配合。



圖 5-5：靈安社范將軍老祖。  
(2017/6/5，筆者攝。)

(二) 形式技法分析：

將范將軍整體的輪廓置於中央偏左並讓其稍微向右傾，藉此製造其準備向前的感覺。將轉成臺語白話字的工尺譜書寫在作品上，將譜的主幹寫在輪廓其中，而支幹的部分以圓圈的形式選擇適合的位置書寫。

另外配合墨的暈染以及火的燒灼，試圖營造沉浸在北管音樂中的氣氛。並以收集到的篙錢黏貼在原本篙錢的位置上，強化跟出陣迎神的連結。

<sup>35</sup> 北管曲目的通稱。

<sup>36</sup> 漢文化的音樂中所具有的一種「移調」的手法。傅明蔚，《北管在臺灣民間宗教中的文化意涵——以臺北靈安社為例》，國立政治大學民族學系碩士論文，2014，頁 115。

Cháu-choē bîn-siòk(尋找民俗)系列 作品二

作品名稱：Hong-Jip-Siông(siang) 風入松(上)

媒材：複合媒材

年代：2019

尺寸：125 x 64 cm



圖 5-6：趙子賢，〈Hong-Jip-Siông(siang) 風入松(上)〉，2019，複合媒材，

125 x 64 cm。

## Cháu-choē bîn-siòk(尋找民俗)系列 作品二：Hong-Jip-Siông(siang) 風入松(上)

### (一) 主題內容說明：

這件作品跟前一件作品《Hong-Jip-Siông(kong)風入松(工)》可以算是一對的作品，視情況也可以單獨展出。這件作品也同樣是表達筆者在剛學習北管的過程中之印象。作為主題的牌子則是「上管」的風入松，可以說是北部地區最常聽到的牌子之一。而風入松通常會是在學習該管門的牌子之前先學習的牌子。



圖 5-7：靈安社謝將軍老祖。

(2017/6/5，筆者攝。)

謝將軍（圖 5-7），也有人說七爺，或是相對於范將軍的大漢 ê，則是通常會跟范將軍一起出現的神將。步伐也跟上管風入松輕快的曲調比較搭配。因此在作品中繪製了謝將軍的輪廓。

### (二) 形式技法分析：

將謝將軍的輪廓置於中間，製造比較沒有在動作的感覺，因為社團的謝將軍在出陣時的動作並不會太大。同樣在作品上書寫轉成臺語白話字的工尺譜，也同樣分成主幹與支幹書寫。

並配合墨色的暈染及火的燒灼來營造沉浸在北管音樂中的氣氛。還有將收集到的篙錢黏貼在原本篙錢的位置上，強化跟迎神賽會的連結。

Cháu-choē bîn-siók(尋找民俗)系列 作品三

作品名稱：Lōng-Khang Hē-Liát 弄空系列

媒材：複合媒材

年代：2019

尺寸：50 × 50 cm，8 件



圖 5-8：趙子賢，〈Lōng-Khang Hē-Liát 弄空系列〉，2019，複合媒材，

50 x 50 cm × 8 件。

(一) 主題內容說明：

「弄空」是北管中的一個概念，也可以說是北管音樂的特色之一。因為在音神賽會時，有時會需要因應神將拜廟的時間而將牌子的長度延長，因此會以「入弄」的形式進入一個類似一般歌曲裡面的副旋律，而這個副旋律是會一直循環的。這個一直循環、像副旋律的東西就叫做「弄空」。<sup>37</sup>

在筆者學習北管的經驗裡，弄空並不是單純的對應牌子，而是對應管門中的音。因此選擇將各個弄空單獨提出來，並結合成一整套的作品。

而一直循環就代表噴呐要一直吹奏，因此在作品中有繪製的跟真的北管噴呐吹嘴（圖 5-9）。



圖 5-9：北管噴呐局部，吹嘴為安裝在頂端的物品。(2019/11/30，筆者攝。)

(二) 形式技法分析：

為了呼應弄空循環的特性，因此在各別的肌理以及構圖上都以圓圈為主。肌理是先以水泥漆以滴流的方式形成重疊的圓圈，再乾燥之後再以金紙緊密黏貼讓圓圈浮現而成，之後利用墨將肌理的效果強化，不夠深的地方以燒灼的方式加深。再來先書寫轉成臺語白話字的弄空的音，再繪製北管噴呐的吹嘴，最後再適當的位置黏貼吹嘴強化跟北管音樂的連結。

<sup>37</sup> 傅明蔚，《北管在臺灣民間宗教中的文化意涵——以臺北靈安社為例》，國立政治大學民族學系碩士論文，2014，頁 117。

Cháu-chhōe bîn-siòk(尋找民俗)系列 作品四

作品名稱：Sam-Sian 三仙

媒材：複合媒材

年代：2019

尺寸：85 × 85 cm，3 件。



圖 5-10：趙子賢，〈Sam-sian 三仙〉，2019，複合媒材，85 x 85 cm × 3 件。

(一) 主題內容說明：

「三仙」是排場<sup>38</sup>常見的劇目，主要內容是福祿壽三仙下凡祝賀並在最後返回天上的過程。令筆者感到有趣的是其中的口白，是使用一種稱為「官話」語言唸，念法介於臺語跟華語之間，每個地方的念法也不盡相同。三仙出場時會各自念一句台詞，依照福祿壽三仙的順序分別是「年年壽花紅」、「當朝鐵四開」以及「三仙齊下界」。之後三仙也會各自會帶著一個角色下凡祝福，並在輪到祂祝賀時將祂帶出來，通常照順序是「魁星」、「麻姑」以及「白猿」，三個角色有著各自的四句讚語，不過會由三仙唸出。分別是：

福：魁星到華堂，提筆寫文章，文章寫得好，代代狀元郎。

祿：麻姑獻瓊漿，瑞氣滿華堂，慶祝千年壽，霞齡二八丈。

壽：白猿獻蟠桃，堂前花果好，三仙來慶賀，麒麟萬丈高。

最後會在獻寶、拜壽之後離去。而在本作品中主要表現三仙在戲裡個別不同的地方。

(二) 形式技法分析：

在這次作品嘗試以菱形的方式創作，製造類似單字春聯的感覺。因為福祿壽三仙是漢文化中的神祇，所以用篆書字代表。以水泥漆在木板上滴流出福祿壽的篆書，在裱貼金紙之後配合火的灼燒讓肌理更明顯。在各個畫面中間書寫三仙出場時的台詞，讓漢字暈開之後再以清楚的臺語白話字寫出官話的音，在四邊也是以同樣的手法處理各自的讚語。最後因為排場並沒有實際的演出來，所以主要還是以噴唸吹奏為主，因此會貼上噴唸吹嘴強化跟這種表演形式的連結。

---

<sup>38</sup> 傳統中一種定點的表演方式，傳統上在節慶時作為整個儀式的一環。

傅明蔚，《北管在臺灣民間宗教中的文化意涵——以臺北靈安社為例》，國立政治大學民族學系碩士論文，2014，頁 75-77。

Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列 作品一

作品名稱：Sì-Goèh Bāng Hō̍ 四月望雨

媒材：複合媒材

年代：2019

尺寸：170 × 90 cm

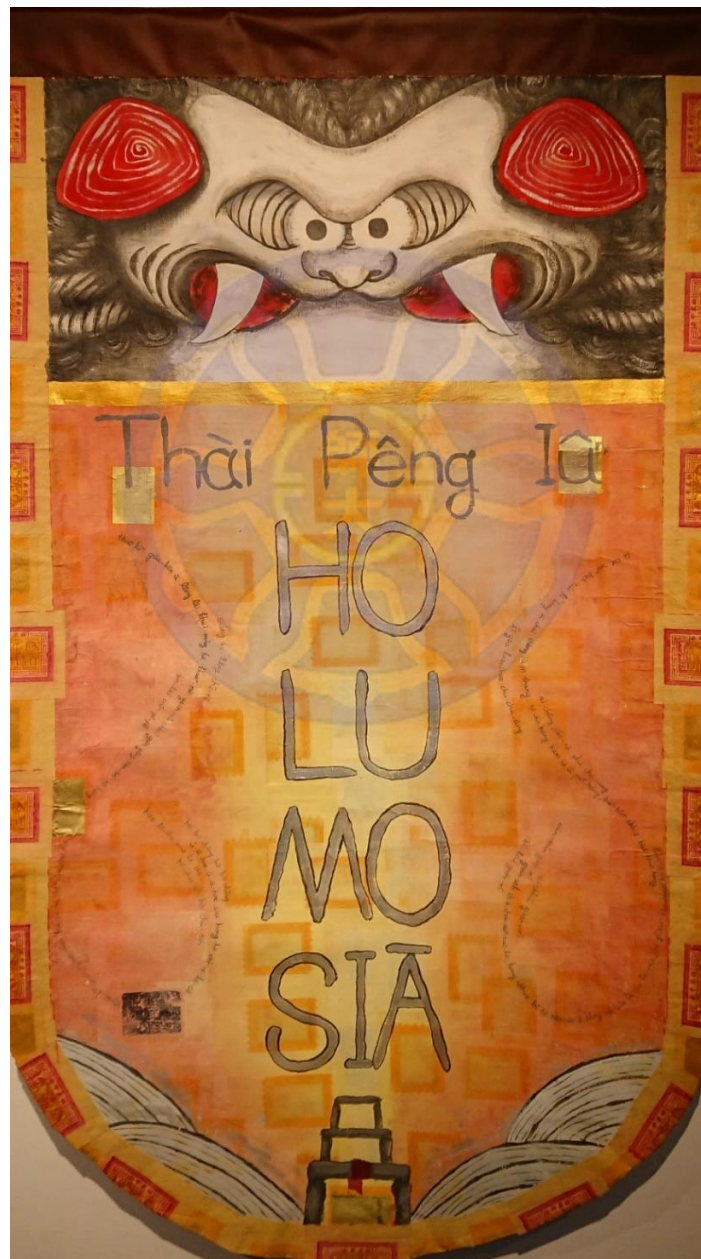


圖 5-11：趙子賢，〈Sì-Goèh Bāng Hō̍ 四月望雨〉，2019，複合媒材，

170 x 90 cm。

## Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列 作品一：Si-Goèh Bāng Hō̍ 四月望雨

### (一) 主題內容說明：

這件作品是作為假想軒社「Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)」的頭旗(圖 5-12)，如果是在邊境的隊伍中，這支繡旗會是在隊伍最前面的，代表整個隊伍的到來。而因為是代表整個邊境隊伍的形式，因此必須要有字號，也就是單位的名稱。<sup>39</sup>字號上除了單位名稱，也會有單位的所在地，因此除了有 Ho Lu Mo Siā 以外，還有標示這個軒社的所在地是「Thài-Pêng-lûn (太平洋)」。



圖 5-12：靈安社頭旗。  
(2018/6/26，筆者攝於迪化街。)

這個系列計劃在作品中將一些傳統的圖案替換成歌曲、文學等其民俗以外的其他領域的事物。在這件作品中是以戒嚴時期的有名的四首禁歌，合稱「四月望雨」的「四季紅」、「月夜愁」、「望春風」以及「雨夜花」。除了是結合歌曲之外，也有表達筆者對於戒嚴時期、白色恐怖的關懷之意味。原本出現的寶塔則以三組石頭相疊的方式替代，其中一組有三塊石頭，可以說是最早出現的廟的形式。現在還可以在臺北芝山巖的大墓公附近看到。

### (二) 形式技法分析：

整體在構圖上主要依照頭旗的形式構圖。在最上方有獅頭，字號也是照一般頭旗的方式以臺語白話字書寫，並在下方有海浪。而改造後的寶塔則是有三層，並在畫面的兩側以蜿蜒的方式書寫「四月望雨」的部分歌詞。整體已漸層的方式染色，將焦點集中在中央，這個是繡旗比較沒辦法做到的。

<sup>39</sup> 訪問靈安社總幹事吳柏勳先生所獲得之資料，訪談日期：2019/11/25。

Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列 作品二

作品名稱：Ma-Ma Chhiá<sup>n</sup> lí lā Pó-Tiōng 媽媽請你也保重

媒材：複合媒材

年代：2019

尺寸：110 × 180 cm

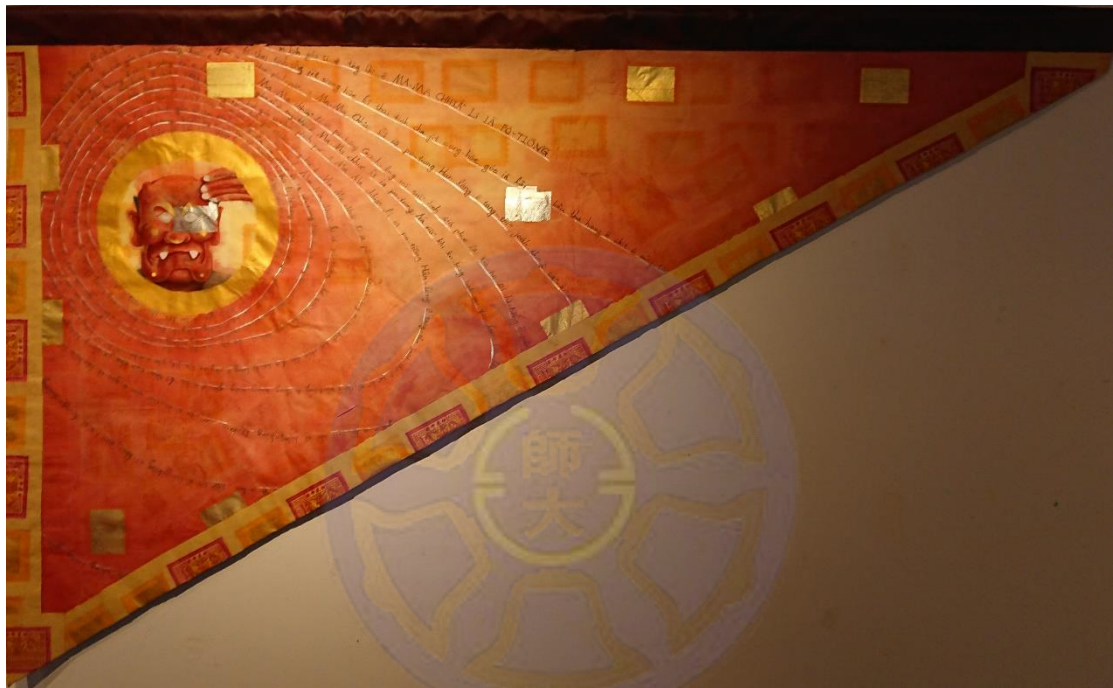


圖 5-13：趙子賢，〈Ma-Ma Chhiá<sup>n</sup> lí lā Pó-Tiōng 媽媽請你也保重〉，2019，  
複合媒材，110 x 180 cm。

Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列 作品二：Ma-Ma Chhiáⁿ lí lā Pó-Tiōng 媽媽請你也保重

(一) 主題內容說明：

在整體的造型引用三角旗(圖 5-14)的形式，不過筆者有調整成習慣的比例。三角旗通常是以成對的方式安排在隊伍的中間，負責將有聲音的陣頭隔開以免互相影響。在沒有另外請陣頭時也可以做到讓整個隊伍看起來人更多的功能。<sup>40</sup>

《Ma-Ma Chhiáⁿ lí lā Pó-Tiōng 媽媽請你也保重》是跟《Hông-Hun Ê Kò-Hiong 黃昏的故鄉》成對的作品。在內容上將原本三角旗的圖案完全替代，加入文夏的在戒嚴時期被列為禁歌的歌曲〈媽媽請你也保重〉的臺語白話字歌詞，並另外再加入千里眼，有看顧臺灣人民的意思在。

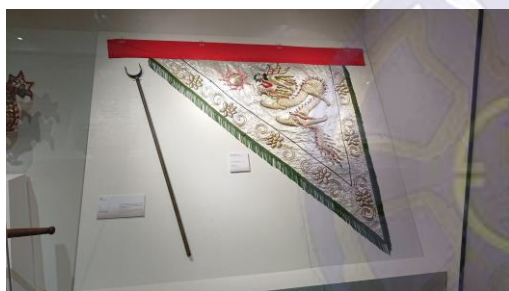


圖 5-14：靈安社三角旗。(2019/12/7，筆者攝於宜蘭傳統藝術中心。)

(二) 形式技法分析：

造型上將原本為等邊三角形的三角旗稍加調整。整體以千里眼所在的金色圓環為中心，以螺旋向外擴散的方式書寫歌詞，並利用漸層的方式將焦點固定在千里眼的位置上。

<sup>40</sup> 有時候繞境時為了讓整個隊伍更完整，會請不同的陣頭加入隊伍之中，常見的有鼓亭、車仔吹等陣頭。訪問靈安社總幹事吳柏勳先生所獲得之資料，訪談日期：2019/11/25。

Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列 作品三

作品名稱：Hông-Hun Ê Kò-Hiong 黃昏的故鄉

媒材：複合媒材

年代：2019

尺寸：110 × 180 cm

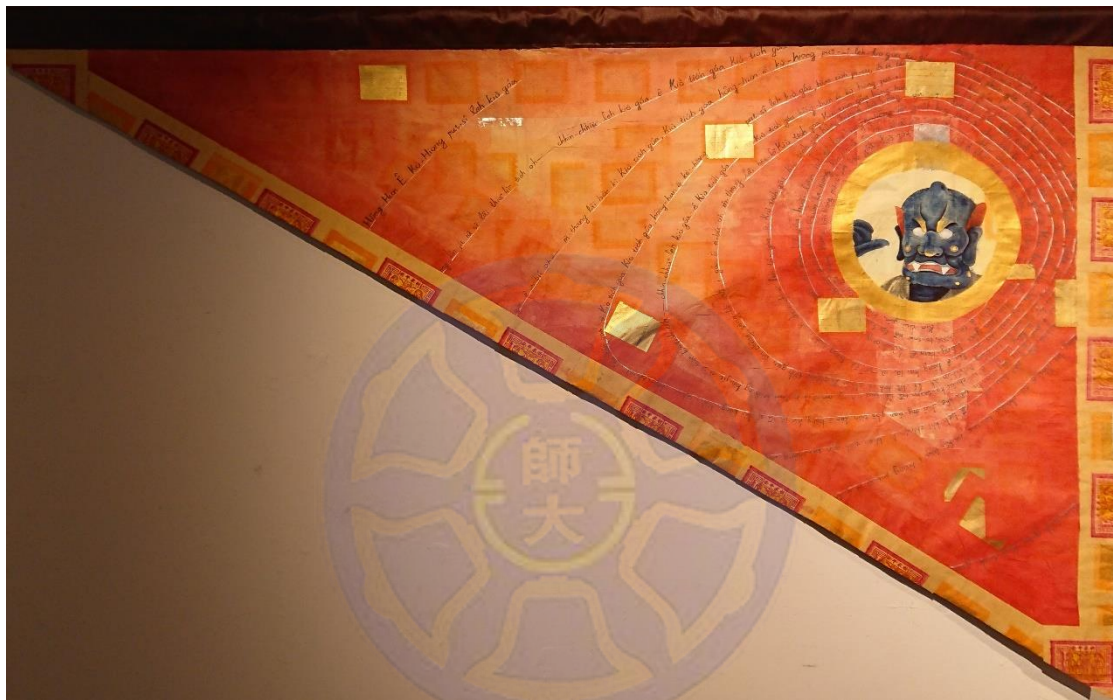


圖 5-15：趙子賢，〈Hông-Hun Ê Kò-Hiong 黃昏的故鄉〉，2019，複合媒材，110 x 180 cm。

Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列 作品三：Hông-Hun Ê Kò-Hiong 黃昏的故鄉

(一) 主題內容說明：

《Hông-Hun Ê Kò-Hiong 黃昏的故鄉》是跟《Ma-Ma Chhiáⁿ lí lā Pó-Tiōng 媽媽請你也保重》一對的作品，在造型上也是引用三角旗的形式，並調整過。內容上則是引用文夏的另一首著名的禁歌〈黃昏的故鄉〉，並加入跟千里眼相對的順風耳，同樣也是有看顧臺灣人民的意思在。

(二) 形式技法分析：

整體的形式技法大致與《Ma-Ma Chhiáⁿ lí lā Pó-Tiōng 媽媽請你也保重》相同，只是在方向上需要與之成鏡像。而因為臺語白話字必須從左至右書寫的關係，所以書寫的上下必須要相反，也就是本來是字母的下方對向中心，在這邊就必須改成字母上方面向中心。



Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列 作品四

作品名稱：Kò-Hiong 故鄉

媒材：複合媒材

年代：2019

尺寸：165 × 140 cm

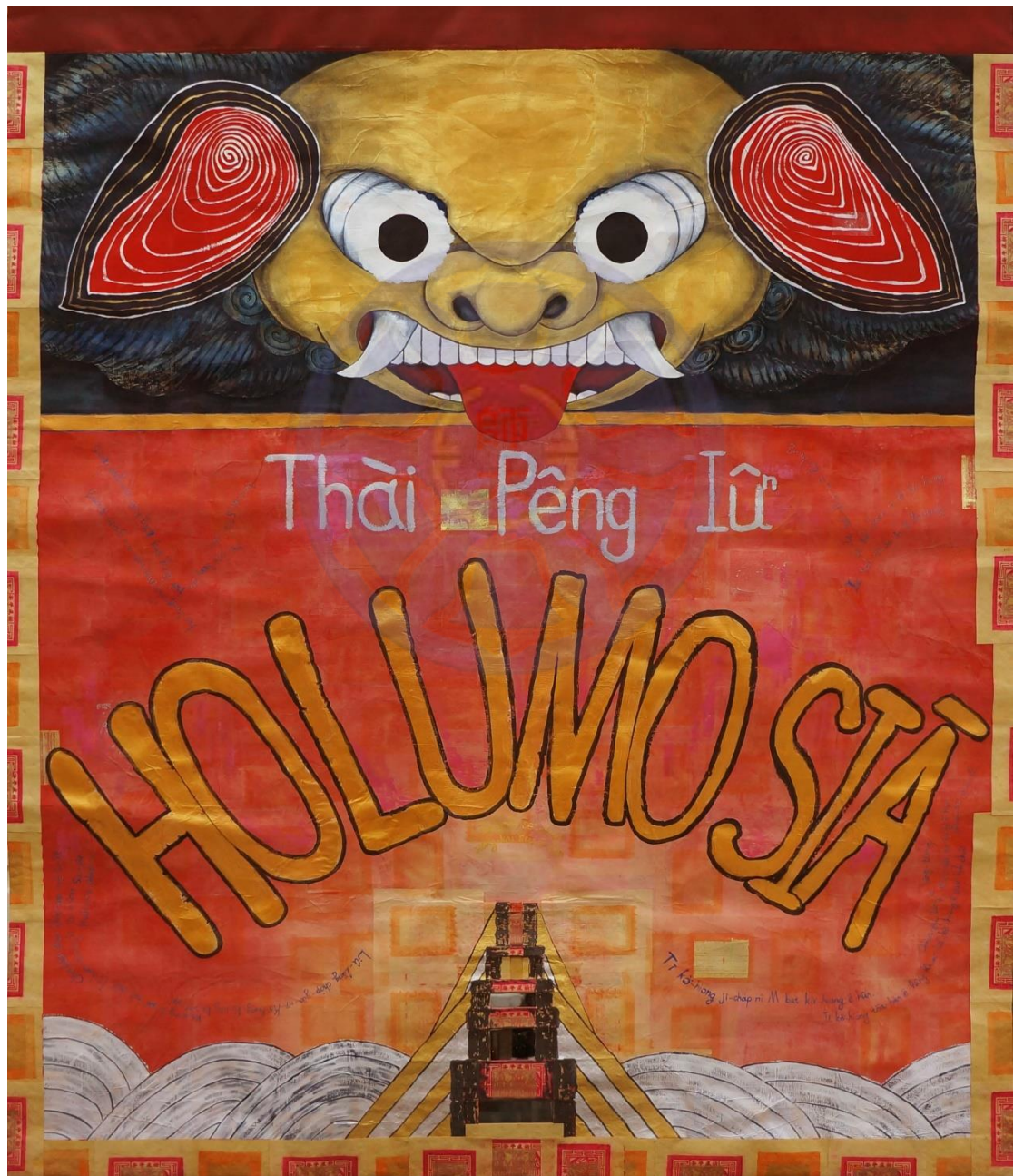


圖 5-16：趙子賢，〈Kò-Hiong 故鄉〉，2019，複合媒材，165 x 140 cm。

作品 Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列 作品四：Kò-Hiong 故鄉

(一) 主題內容說明：

《Kò-Hiong 故鄉》整體造型引用自繡旗中「彩牌」的形式(圖 5-17)。彩牌通常安排在隊伍的中間，在軒社自己的北管前面，有代表這個軒社的北管到了的意思。而彩牌因為尺寸較大的關係，通常會放在涼水車上避免直接看到放置涼水的容器。<sup>41</sup>



圖 5-17：靈安社彩牌。(2019/2/14，筆者攝於靈安社。)

整體的內容也包含了 Ho Lu Mo Siā 的字號，下方的塔也從頭旗的三層增加到五層。而在這裡嘗試引用文學作品作為臺語白話字書寫的內容，在這裡是引用臺語文學家陳明仁<sup>42</sup>的作品〈故鄉〉這首詩。是陳明仁嘗試以當時突破黑名單禁忌回臺的李應元<sup>43</sup>的心情所寫的詩。<sup>44</sup>而這首詩也呼應前面筆者所引用，文夏的〈黃昏的故鄉〉以及〈媽媽請你也保重〉兩首都是跟思念家鄉的人事物有關的歌曲。

(二) 形式技法分析：

構圖整體上依照彩牌的形式構圖，以扇形的方式書寫 Ho Lu Mo Siā，嘗試以金屬色描繪在上方的獅頭，使其更加凸顯。並將上下的顏色對比加強，不過因為獅頭較為突出的關係，於是跟下面同樣以金屬色書寫的字號和寶塔形成中軸線。寶塔則是參考繡旗在其中置入鏡面，增加趣味性。在畫面中以臺語白話字的書寫作為裝飾。

<sup>41</sup> 訪問靈安社總幹事吳柏勳先生所獲得之資料，訪談日期：2019/11/25。

<sup>42</sup> 1954 年生於彰化，臺語文學家、臺語文運動者。

<sup>43</sup> 1953 年生於雲林，在美國留學期間被列入黑名單而無法返臺。

<sup>44</sup> 陳明仁，《阿仁台語詩集：走找流浪的台灣》，臺北市：前衛，1992，頁 22。

## 第六章 結論

### 第一節 創作歷程回顧

此篇論文來自筆者在研究所期間探尋臺語文化主體性的一系列創作。筆者在學習藝術創作的過程中本身就對於臺灣本土的事物有著濃厚的興趣，因此也一直在思考如何讓創作更貼近本土。從政治性較高的歷史事件相關，到從語言出發以語言作為核心的創作，都是試圖建構臺灣主體性之作品，只是後者是在處理臺灣主體性之下的臺語族群，也就是筆者自身族群的主體。除了希望以藝術介入的方式能夠更強化文化主體性以外，也是提出一種以藝術表現臺語文化內涵的可能性。試圖探尋臺語文化主體性之藝術作品如何可能，並期待有更多展現蘊含臺語文化主體性的藝術出現。

筆者在進行臺語文化相關創作之前，主要以跟臺灣歷史事件相關的作品為主軸。不過後來在發展上遇到了瓶頸，由於題材相對較為單一，因此繼續發展下去很難展現出不同的面貌。而轉換主軸的契機則是在當時受臺語運動前輩的邀請，為臺文雜誌封面提供作品，而將那次作品發展完成後的成果就是 *Cháu-chhōe Tâi-gí*(尋找臺語)系列的第一件作品《*Chhùi-chih* 喙舌》也就開始接下來一系列跟臺語文化相關的藝術創作。

在研究所期間跟臺語文化主體性相關的創作共分成三個系列，分成 *Cháu-chhōe Tâi-gí*(尋找臺語)系列、*Cháu-chhōe bîn-siòk*(尋找民俗)系列以及 *Ho Lu Mo Siā*(福爾摩社)系列。*Cháu-chhōe Tâi-gí*(尋找臺語)系列以檢討、控訴國語政策作為主軸，試圖從認識負面影響的過程中，在主體的體系裡確立價值。一個以自己的母語為榮，不因為自身母語自卑的價值；*Cháu-chhōe bîn-siòk*(尋找民俗)系列以筆者親身參與的民俗為主軸，在現階段則是北管，試圖回應其中概念、事務，或是嘗

試將其轉化成視覺藝術的形式之作品。作品中運用相關物品作為現成物，而這些物品是一般觀者不熟悉的，算是藉由現代人因為都市化而不熟悉的事物，來產生新鮮感；Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列則是以延伸、觸及領域中的其他事物並將其展現來做為系列主軸，其中作品以引用的方式創作，在形式上引用北管繡旗，內容上則是引用自民俗領域之外的事物，像是歌謠、文學。試圖以跟其他事物的結合來建構主體性。

而在進行系列創作時並不是一帆風順，也是有遇到一些困難，或是經歷思路的轉變。原本計畫 Cháu-*chhōe* Tâi-gí(尋找臺語)系列要再有關於書寫跟聽的面向，但後來考量到「臺語白話字的消失」這個概念已經出現在其他作品中，再加上跟聲音相關的硬體筆者還沒辦法操作，於是改成「知識傳播方式的改變」來代替；Cháu-*chhōe* bîn-siók(尋找民俗)系列原本計畫要再有跟「醉八仙」相關的作品，但是因為跟「三仙」相比，除了有更多角色之外，在故事上也比「三仙」還要複雜。因此筆者暫時還想不到要如何表現，於是就將「醉八仙」相關的作品暫緩；Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列原計畫是要再創作以壓帆作為整體造型的作品，但後來考量到筆者所屬的軒社，習慣在出陣時有要出三節以上才會出壓帆，但是彩牌事固定都會出的。<sup>45</sup>於是改成以彩牌作為整體造型的作品。

另外，由於臺語白話字的書寫是固定從左到右，不像漢字兩個書寫方向都可以，因此在書寫時相較漢字有更多的限制。

## 第二節 未來與展望

2019年11月，「台文博覽會 Tâi-bûn Expo」於高雄舉辦，可以說是第一屆以臺語文為主題的博覽會。是一個藉由展示臺語文如何參與各項事物來推廣臺語文

---

<sup>45</sup> 訪問靈安社總幹事吳柏勳先生所獲得之資料，訪談日期：2019/11/25。

的博覽會，包含放送臺語電影《大俠梅花鹿》、臺語 DIY 活動、唸歌、DJ 表演以及藝術展覽等靜態或是動態的活動，其中也有針對在地人文的臺語導覽活動。而筆者則是作為臺語文參與藝術的代表受邀參加，並在高雄鹽埕區的一個空間展出。不過因為空間的關係，並沒有展出全部的系列，只有展出 Cháu-chhōe bîn-siòk(尋找民俗)系列以及 Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列的部分作品。雖然是在臺語運動同溫層裡面，不過跟在臺北展覽時不約而同的都對於作品裡北管中的概念以及繡旗的形式非常有興趣。另外，對於以臺語白話字書寫北管的音也覺得很有趣。雖然在同溫層裡了解藝術的並不多，但如果有更多這樣的展覽，那或許就會有越來越多的臺語人了解藝術，甚至有更多的藝術家投入臺語文相關的藝術創作，提出跟筆者不一樣、筆者想不到的新的可能性。至少筆者是如此的希望。

另外，筆者所參與的軒社——靈安社，即將在 2020 年邁入 150 周年，期許自己能夠在跟整個社團一起迎接 150 周年的時候學習到更多，並將學習到的事物轉化成好的藝術作品。

至於未來的創作，筆者希望三個系列都能夠比現在更加完整。針對 Cháu-chhōe Tâi-gí(尋找臺語)系列，希望在克服技術及硬體的問題之後，能夠完整的表現出「聽」被打壓的問題。不過「聽」被打壓除了是臺語聽力的能力減弱，與其他本土族群的交流能力也同樣被減弱了。因為照理來講只要是聽的懂對方的語言，就算不是講對方的語言，也是可以正常交流的，筆者在日常生活中就是常常遇到對方說華語，筆者說臺語的情形，但是交流上並沒有障礙。再來就是 Cháu-chhōe bîn-siòk(尋找民俗)系列，希望在未來跟著社團一起練習醉八仙的過程中，能夠發現完整的思路，並藉此來完成「醉八仙」相關的創作。也還有許多有趣的概念待發掘。至於 Ho Lu Mo Siā (福爾摩社)系列，筆者希望未來能夠將繡旗的種類補齊，甚至是嘗試社團中日本時代所製作的西洋棋的形式。同時也希望未來能夠引用更多不同領域的事物。

而筆者的創作雖然主要是以複合媒材創作，但是仍然嘗試在作品中營造、融入水墨的美感。因為筆者認為水墨所代表的漢文化，是影響東亞地區的、是東亞

地區共通的，不是只有中國獨有。因此筆者將其融入作品中，跟民俗、語言結合，並試圖追求水墨的在地化。

最後，希望未來臺語以及臺語文化能夠繼續傳承下去。也希望筆者能夠創作出更多具有臺語文化主體性的作品，也有更多藝術家能夠提出跟筆者不同面向的作品，讓筆者能夠做為觀者而感到驚艷以及感動。



## 參考文獻

### 書籍

- 李俊賢，《臺灣美術的南方觀點》，台北市：台北市立美術館，1996。
- 李俊賢、李思賢（專文），《臺灣計劃：李俊賢 = Taiwan project》，台北市：典藏藝術，2010。
- 林承緯，《台灣民俗學的建構》臺北市：玉山社，2018。
- 波寇客著，田心喻譯，《文化霸權》臺北市：遠流出版，1991。
- 馬丁·傑著，李健鴻校閱，《阿多諾》，臺北市：桂冠圖書，1992。
- 馬克·杰木乃茲著，樂棟、關寶艷譯，《阿多諾：藝術、意識形態與美學論》，臺北市：遠流，1990，頁 161。
- 陳明仁，《阿仁台語詩集：走找流浪的台灣》，臺北市：前衛，1992。
- 陳其南，《臺灣的傳統中國社會》臺北市：允昇文化，1987。
- 陳美如，《台灣語言教育政策之回顧與展望》，高雄市：復文圖書出版社，2009。
- 曾媚珍、徐豪聰、陳宏基、戴麗勤、林連興編輯，《李俊賢：從周處到甲爸》，高雄市：高雄市立美術館，1998。
- 廖新田，《臺灣美術四論：蠻荒/文明，自然/文化，認同/差異，純粹/混雜》，臺北市：典藏藝術，2008。
- 廖新田，《藝術的張力：臺灣美術與文化政治學》，臺北市：典藏藝術，2010。
- 廖新田、林伯欣、施世昱，蔡昭儀、張正霖、劉紀惠、高榮禧、梁莉苓、駱麗真、陳秀文，《多元分呈：解嚴後臺灣美術之研究》，台中市：國立台灣美術館，2010。
- 廖新田，《符號·跨域·廖修平》，台中市：國立台灣美術館，2016。
- 蕭瓊瑞、蔡宏明、李俊賢、路況、謝東山、羅智成，《1996 雙年展：臺灣藝術主體性》，台北市：台北市立美術館，1996。

鄭南榕基金會等，《名單之外：你也是受害者之一？》，桃園市：逗點文創結社，2017。

## 學位論文

李柏翰，《閱聽眾對台語的社會觀感：以台灣當代電影為例》，南華大學傳播學系碩士論文，2017。

陳慕真，《白話字的起源與在台灣的發展》，國立臺灣師範大學台灣語文學系博士論文，2015

傅明蔚，《北管在臺灣民間宗教中的文化意涵——以臺北靈安社為例》，國立政治大學民族學系碩士論文，2014。

黃昱斌，《色/情異托邦：論黃昱斌水墨藝術中的酷兒力操作》，國立臺灣師範大學美術學系博士論文，2018。

潘惠華，《當代台語新聞換讀之研究》，國立中正大學台灣文學研究所碩士論文，2009。

劉祐成，《戰後臺灣「改善民俗運動」之探討（1945-1990）》，台中逢甲大學歷史與文物研究所碩士論文，2010。

謝麗君，《戰後台灣語言政策之政治分析(1945-1947)》，國立台灣大學政治學研究所碩士論文，1997。

## 網路資料

筑空間，〈ARKI GALÉRIA ISSUE 02 廖修平〉

<https://www.tldc.com.tw/2017/07/03/arki-galeria-issue-02-2017-july/>，檢索日期：

2019/5/26

Khu Úi-him，〈是誰讓台灣人覺得母語粗俗？這四本台語醫學書，揭露國民黨「國語政策」前的台語盛況〉，<https://buzzorange.com/2017/02/03/four-books->

preserved-the-mother-language/，檢索日期：2019/10/16。

陳其相，〈黃進河 – 金光強強滾「台式美學」先鋒〉

<http://www.titien.net/2014/07/03/%E9%BB%83%E9%80%B2%E6%B2%B3-%E9%87%91%E5%85%89%E5%BC%B7%E5%BC%B7%E6%BB%BE%E3%80%8C%E5%8F%B0%E5%BC%8F%E7%BE%8E%E5%AD%B8%E3%80%8D%E5%85%88%E9%8B%92%EF%BC%9A/>，檢索日期：2019/5/26

姚瑞中，〈巨神連線〉

[http://www.yaojuichung.com/htdocs/?page=artworks&artworks\\_id=115](http://www.yaojuichung.com/htdocs/?page=artworks&artworks_id=115)，檢索日期：  
2019/5/2

