



## 第五章

# 藝術作品中的環境概念

### 第一節 環境思潮和藝術作品

在地球上的每一個角落，一定都存著對環境有著高度敏感度，且有藝術天分和特質的人，這些人不一定會成為藝術家，但他們可能在他們的職業上、工作上，表達出他們的環境關懷，以及對美感、對創造的潛力和痕跡。而那些成為了藝術家，職志以藝術創作當成生命的主要方向的人，在他們用全部生命、生活經驗、心靈、思維轉換出的作品中，便會散發出他們對環境的興趣，或在作品中發現他們對環境的細微觀察、描寫、和從中所得到的靈感。

在 1800 年代工業革命以後，世界產生了工業化蔓延的連鎖反應，許多模仿造物者發明萬物的新產品並未模仿到造物者最重要的一個好習慣：讓每樣產生出的物質都有回歸地球生態運作系統之下的路徑；太多發明都只是產生出了需要更多發明才能解決的問題，一層接著一層，在地球上猶如白血球殺也殺不完的新型病毒，整體看來，地球的壽命可以估算的出來，但研究出來治癒方式不但執行上非常困難，且跟不上地球病情惡化的速度。

表 5-1、人類目前的九大空前危機（按危機之嚴重程度排列順序，排在愈下的愈嚴重）

- 
- 
1. 人口量與平均密度都是空前的最大。
  2. 平均每個人每年的耗能量和耗物質量都是空前的最大。
  3. 人類手上擁有的科技力量是空前的最大，特別是軍事武器的破壞威力更是空前巨大。
  4. 因享用科技所產生的廢棄物和污染，是空前的最大量及最多樣，已是到處流

竄氾濫，超乎人類所能掌空的範圍。

5. 可資農耕的地區顯著減少，平均每個人能享用的農地面積是空前的最小。
6. 氣候異常、天空破洞、溫室效應、.....等全球大氣危機。
7. 地球的各類生命已遭受全面性滅絕的摧殘，這種區是鄭加速進行。如此地球生命力的崩潰，將導致全球維生體系的衰微。
8. 當前的政治與經濟體制仍是在加速環境的惡質化。
9. 時代快速變遷，社會龐雜度急遽上昇，導致大眾無知與無奈；再加上知識爆炸，學者專家愈來愈無能，愈是與現實脫節。

---

(表格來源：鄭先祐，人類社會與生態文明，1996)

受到人類文明重創後的地球，其狀況被居於其上的這一類有藝術細胞、對環境有敏感度的一群人，知道、發現到、感受到環境遭到的威脅和毀滅的危機，觀察到環境的變異和惡化，也許是出自於對環境本能的關心，也許只是下意識的對環境的描寫習慣，也許是出自於良心和正義感，在藝術作品中，逐漸可以看到不只是描寫愉悅的美景、不只是將風景、環境用來當美麗背景而已，而是將環境的現況、環境和人類文明的關係當成主題，呈現在作品上，用他們最拿手的語彙以及創作媒材，訴說著他們內心對這個世界的關懷、對環境的憂心、對不智文明的斥責....等對這個世界的關切。

著名藝評家羅森堡<sup>1</sup>說：「藝術家是地球生物之一，就如蘇格拉底所說，他並不急，他做完工作後，突然看到那裡有個理念，就漫步出去走進一條小徑，在那裡他發覺他已身處絕境」。在目前，以生態的平衡的價值、永續的角度來看，地球的外貌已愈來愈醜陋，但至少在體質上還仍然有救，還未到病入膏肓的程度，但若不及時搶救、調養，生態系統的崩潰、人類世界混亂、地球環境反撲，是指日可待的。在這樣的狀態下，對土地貼近、對環境有觀察力和關心的人們，都在他們身處的各行各業盡一己之力賦予自己一個力挽狂瀾的任務，有些人默默的改進自己的生活習慣，有些人會無時無刻的將對環境的善意擴散給其他人，有些人積極的去參與環保活動，有些人將生命投入於拯救環境的理想和任務，有些人奮

---

<sup>1</sup>羅森堡 (Harold Rosenberg)，稱得上是美國戰後三十幾年間，藝術發展的見證者與忠告者。

力的去影響國家的立法規章……，而此時的藝術家，他扮演著，或是他能扮演著什麼樣的角色呢？

「藝術是一個國家的良心」<sup>2</sup>，藝術作品形式、主題、涵蓋面包羅萬象，可說是每一種事物都會是藝術家捕捉的對象。而在某個角度上看，藝術往往反映著這個社會。藝術品最能捕捉的就是人類社會出現的一舉一動，對這一舉一動，文學家用文字、藝術家則用藝術語彙來表達他對他所觀察、關心的事物的意見、讚美、或批判，如在西元前 1800 年至西元前 1600 年間，出現了一批詩人，他們將古老的神話材料及歷史事件，經過變通轉成長篇的文學作品。這些作品中，有些可看得出對既有宗教教條的否定，並對神拒絕予人永恆生命的不公正行爲，表示不滿。<sup>3</sup> 而藝術上，更有許多對歷史事件表示批判的藝術作品，如哥雅的〈1808 年 5 月 3 日〉<sup>4</sup>（圖 60）、畢卡索的〈格爾尼卡〉<sup>5</sup>（圖 61）……等，都是西班牙當時社會事件的紀錄和社會狀況的寫照。

在過去，藝術家似乎是一個社會思想的帶領者，但在今日科技狂飆，藝術思考和涉及的層面，甚至使用的媒材，也開始多元到快要沒有界線的時代，這樣的時代脈搏跳得太快，每一秒在世界上出現的新事物已讓人措手不及的去接受，藝術家已不再是站在第一線的那雙眼，但是他仍然扮演著一個重要的角色：一個「後知先覺者」，他是一個努力從每一件事物中反射出他們的觀察的群體。羅斯金<sup>6</sup>說：「偉大的國家以三本書合成他們的自傳：記載所行的書、記載所言的書以及記載藝術的書。想了解一個國家，三者缺一不可，其中又以最後一項最值得信任。」雖然如此，在這個沈迷物慾、價值混淆的時代，藝術家中仍然存在著自我消亡型和被迫消亡型的藝術家。本研究中所聚焦的藝術家，則是在這樣的時代中，直接反射他們對土地最直接的感覺的藝術家，他們不被矇昧的地球洪流所淹沒，他們

---

<sup>2</sup> 奈及利亞作家索因卡渥雷·索因卡 (Wole Soyinka)，是一九八六年諾貝爾文學獎得主，諾貝爾文學獎似乎很難掩飾它對於勇敢作家的喜愛，因為這些作家敢於向暴政、向壓迫者的坦克車發出怒吼，反映了這個自私年代就要瀕臨絕種的「良心」。這些詩篇，是詩人的勇氣與藝術力量的見證。

<sup>3</sup> 鄭先祐著，《人類生態與社會文明》，頁 106。

<sup>4</sup> 哥雅(Francisco de Goya)在經歷拿破崙軍隊蹂躪和拿破崙的統治之後，突破傳統古典繪畫題材和構圖的束縛，採用隱喻、諷刺、幻想的手法反映當時的生活，抨擊時弊，如實地描繪法國拿破崙軍隊屠殺西班牙反抗民眾的畫面，直接地呈現內心感受。

<sup>5</sup> 1937 年西班牙內戰，佛朗哥政權聯合德軍，無意義的連續轟炸西班牙小鎮「格爾尼卡」。畢卡索深受震撼，完成著名作品「格爾尼卡」來陳述對戰爭的悲慟。

<sup>6</sup> 約翰·羅斯金(John Ruskin, 1819-1900) 英國重要藝術評論家和社會學作家。

看到了最真實的現象，聆聽自己心底和這塊土地最直接真切的聲音，他們不被時代消亡，他們看清現況，並且用自己的角色，來為大地的靈魂、身軀用藝術的語言和地球最有力的人類交談，他們有著不同的特質，因此有著不同型態的藝術語言，但他們的最終目的還是要喚醒人們對大地的關注，以及思考自身和這塊土地、自然的關係。

## 關懷生態環境的藝術家

在上一章，曾談到過藝術史的發展上對於人類文明批判的聲音<sup>7</sup>。這些聲音可說是環境關懷藝術的先驅，到了 80 年代，隨著環境議題的加劇，以環境保護、生態主張為訴求的藝術作品，雨後春筍般的產生，藝術家們對地球的意識也漸遍全世界，與環境議題產生了互相呼應的景象。

一九七〇年代以來，生態學是歐美主宰文藝與政治的主題之一。西方世界逐漸意識到大地資源的有限，再加上社會中主張控制能源派系的增加，使得生態問題已成為非常熱門的政治主張。生態政策，已滲透到社會的每一階層。而七〇年代以來也出現了許多在作品中傳達環境生態關懷的藝術家，他們要創作的是概括了整個大宇宙的藝術，此類藝術提出自然本體論的論據。從這些藝術家的作品中，可以看到唯我獨尊的個體時代已逐漸瓦解，繼諸神退位後諸人也在退位中，一個標舉全方為思考的生態觀點正在形成，「尊重」與「謙遜」是這個時代所頌揚的態度，那些環保、復育的行動就是在對以往開發利用作補贖，更為了永續發展植基。我們畢竟是大地所生，犧牲母土來成就自我無異無引鳩止渴，唯有找回活水源頭方是上策，在這樣一股「環境」為首的考量思潮中，藝術該如何納入環境內，或環境該如何進入藝術中，已是藝術家的時代使命。畢卡索所說的「藝術要變造自然」的格言與「藝術要回歸自然」恰恰指明了世紀初和世紀末兩種相悖的藝術心靈<sup>8</sup>。

在將藝術理念著眼環境的藝術家中，較著名的如：德國的波依斯、美國的森

---

<sup>7</sup> 詳參第四章第四節。

<sup>8</sup> 參閱倪再沁〈邁向無限寬廣的世界〉。

菲斯特、辛格爾、海倫與牛頓·哈利生、胡琳、英國的戈滋華斯.....等。他們的作品呈現了對環境不同角度的關懷：

**案例一：**森菲斯特（Alen sonfist）是一位視環保生態問題為藝術創作背後最根本價值的人，1972年的『意志與遺囑』作品中，他曾如此描述：「我身體的毀壞和成長，將是代表我的藝術作品的延續」。他不但是藝術家、也是一位歷史學家，他不是針對過去的文化作研究，而是在論地球本身，其基本創作理念是與自然逐漸的交互作用，比是否以大地為媒材或作品是否呈現在大地上，來得重要。他的一件作品「時代風景」<sup>9</sup>（圖 62），是其公眾雕塑的代表作，也是肯定人類與自然的互相依賴的一件象徵性作品。他在紐約市的布朗克斯、布魯克林、曼哈頓創造一座座的森林，森林中所種植的植物盡可能的考據位於該處土地上，在人類還未干擾時存在過的物種，不但在都會中保留了一處原始的自然喘息空間，此作更不斷的提醒著街道上和在高樓中辦公往下看的人：自然也有權利維護他自己的存在，他在人的身旁存在著，佔據的空間是如人類所佔的空間一樣，具有合法的地位，也然和人的地位是平等的。他這件作品促使他把自然視為「存在於工業化環境理的孤獨領域」。他認為：「藝術家是社會理念積極倡導者的歷史性角色」，他的這件作品幫助擴大估重對城市生態的意識，「時代風景」成為城市特殊化的象徵，對自然原始的意識已成為個體群每天的意識之一部分。他說：「我正試著帶來更具有意義的暗喻及顯示我們只是存在於自然中的許多內在結構之一而已。」森菲斯特在做作品的時候，與這個城市一起工作，與社區人士一起工作，試著向他們解釋藝術是什麼，他與我們的生活是什麼關係，並且告訴人們這個理念是一個藝術計畫案，他將如何影響到他的生活，在們的環境裡，他將如何增加美感意識，這無疑是對市民最好的環境教育與美感教育。森菲斯特說：「於此的每一個人，對他們的環境都有他們的責任。每一個人都是肯定的角色。我並非認為每一個人都應該出去解決污染問題，而是是要更提升我們對環境的意識，無論他們是政治的或社會的傾向，我所作的森林是許多答案之一.....我的森林不是一個模型，而是一個暗喻。」「我的早期創作生涯被評論為，包含社會論點的。我對環境的作用特別感興趣，而且也認為，為了我們的生存，我們應該以其為主要的問題。」

---

<sup>9</sup> 時代風景（Time Landscape），1965-1978。在紐約市曼哈頓區種植的 200 公尺x40 公尺的森林，這再造的先哥倫布時代的森林中，所種植的樹是原先曾生長於此種類。

**案例二：**麥可.辛格爾(Singer,Michael)的雕塑，反映出對大地有一種相當嚴謹、慎重的哲學。辛格爾的作品，時常是不可思議地被埋藏在大地中，你對他的觀察與感覺是一樣重要的事。辛格爾常在海狸沼澤區、沼澤區、常綠樹林、竹林等地點工作，尋找自然的材料，輕輕地嘗試、平衡、彎曲他們，創造出非常驚人的、易碎的、短暫的作品（圖 63），他選擇在戶外或未曾遭受到破壞的地點創作，並避免觀眾成群的來看作品，而破壞了自然，因此，他在大規模地拍攝他的雕塑作品後，就拆卸掉他們，並任他們在大地中腐爛。他讓他的物理的、視覺的架構，適應於環境作用，他的作品得到許多環境學者們的支持，並認為這是與他們所憂慮的事互補的東西。

**案例三：**海倫和牛頓.哈利生（Harrison,Helen Harrison,Newton）的作品主題，是對生態學的意識與研究，其注意對像是生態問題：如商業殖魚與海藻資源的關係，加州沙漠的農產企業影響，科羅拉多河系統築水壩對電位的影響……。海倫和牛頓.哈利生也在尋找政治與經濟、科技與藝術的和解，以便去創造一個可永續的未來。早在 1971 年時，他們就開始創造一系列專注於植物成長與鹽水蝦養殖的「生存作品」；創造一個「可攜帶的魚塘」<sup>10</sup>（圖 64），或是在藝術公園將二十英畝的土地轉變成牧草地。這些計畫是在尋求給予人類對自己在生物鏈中的角色意識。在 1970 年代裡，他們開始更直接地涉入集水區與生物變化的問題；他們為裡德學院（Reed College）創造的提案則牽涉到氣候溫和的西北太平洋雨林區。哈利生夫婦認為他們的藝術是社會轉變之工具，他們的作品既是社會寫實主義，也是生態批評論。他們曾說：「我們已經與我們的資源非常的疏遠，我們感恩的時光也已過去了。而認為技術可以解決我們的問題的理念，是錯誤的。我們將必須作巨大的改變，改變我們的意識與行為模式；因為如果我們不作任何改變，我們將不會生存於這裡。」

---

<sup>10</sup>（Portable Fish Farm），1971 年，鮭於在水槽裡不同的成長狀態的作品。

**案例四：**胡琳（Lynne Hull）將野生動物的棲息地，受人類衝擊而造成的生態消長，以裝置藝術方式來表現（圖 65）。她在最近完成一件〔The Exiled Oxbow〕（被放逐的河灣）在堪薩斯州的沙林那，為一塊消失的溼地作的紀念碑。她的客戶名單包括：老鷹、松燕、白鷺鷥、鮭魚、蝴蝶、蜜蜂、青蛙、蟾蜍、蠓蟻、蝙蝠、水獺、鳴禽、海狸、岩狸、小沙漠物種、水鳥和偶然經過的人類。她的創作理念是：〔給地球一個正面的態度〕，於是以她的環境藝術品，表現她關心瀕臨種的生物圈。她相信：藝術家的創作行為能夠讓當今這個情況危急的環境作些有益的貢獻。

**案例五：**英國籍的戈滋華斯，1956 出生於英格蘭的卻郡，在約克郡長大。最近定居於蘇格蘭鄧弗瑞斯郡的賓彭。他曾宣稱他對於觀賞風景的興趣不如他關心土地的本質、那些生長在大地上的萬物，以及隨季節而變化的種種情景。他對自然的觀點是反對改變土地的。而戈滋華斯相信，大地正是他的恩師。

他也製作一些大型的永久性計劃，他也表示用更長的時間來運作。有一個認識場域的過程，他用素描來探討位置與空間。「這是我唯一用素描來發展構思的作品，對我而言，它表示一個改變的歷程，我時常幾個月的時間都是活在我思維的場域裏，有時是幾年的時間，我都將能量和思維集中在某一構想上。」創作大作的作品時，他也並不想控制自然界。如果觀眾感覺作品使自己渺小：「他們本不應假設，有什麼是能讓自然變渺小的」。

論戈滋華斯的作品是永恆或非永恆，攝影或非攝影，他真正關心的是人們和生活於斯的大自然的真實關係（圖 66）。他認為自己的作品是一種教育自己和人們的方式，究竟如何影響生命，生態系統和文化條件。他的藝術創作邀請人們更接近自己週遭的環境，他激動地談論自己的作品：「我們都是自然的一部份，不可能和它分離的。」

**案例六：**馬克·帝隆（Mark Dion）相信藝術可以扮演環境生態裡的生產搭檔。他與芝加哥郊區生態研究團體合作，發展出三部分企畫，以便顯示藝術家如何與民

眾合作，交換出可以互惠的生產作品。一是高中學校雨林區學習課程；二是送參與學生到宏都拉斯的百里斯；三是重新設計、改變原來的生態研究。從原來的教材到實地的探討經驗，回到芝加哥後的參與學生，不但重新修正他們過去的研習，同時開展新的生態認知。對帝隆來說，生態之所以重要，因為其關乎植物、動物、生物，以及人文與自然間的鎖鍊關係，儘管藝術家不需要去特別表現土地上的題材，然而，很多偉大的藝術家，都能從自然當中獲得靈感，從馬蒂斯到歐姬芙，自然生態環境都是重要的創作源頭。同樣的，一個生態研究者不一定要喜愛藝術，但無論你是用什麼角度來觀看這個生態環境，或多或少都涉及一種藝術性的視角。在百里斯時，帝隆便是以藝術之心看待這個雨林區的生態，而回到北美的都會，他提出了作為人類文明最重要的一環當中，藝術與生態如何影響群眾的日常生活。這項計畫同樣具有教育意義，從小學到中學，學生們都享受了這項作品的成果，他們從日常生活中的蔗糖、橡膠、香料等用品，發現雨林區、熱帶區等不同生態環境如何介入生活之中。<sup>11</sup>

**案例七：波依斯（Joseph Beuys）**（圖 67）被公認為德國戰後最重要的藝術家。他也同時是德國綠黨的成員，並 1979、1980 代表綠黨<sup>12</sup>參與歐洲和 drhein-Westfalen 州議會議員的選舉。他在其「創造性與科技整合的自由國際學院宣言」<sup>13</sup>中說：「為每一顆樹、每一位開發土地計畫、每一條未被污染的河川、每一個老市中心而戰，與反對每一未經思考的再建造方案，將不再被認為是浪漫的，而是極度寫實的。他早在 1962 年他就為漢堡的易北河南邊提出一個「行動」計畫案。這個被傾倒垃圾、受到高度污染的地區，以破壞整個阿滕偉芮德），仍保留的只有教堂，此外甚至果園都被埋沒在有毒的泥濘下。Beuys 對此地區提出種植術與灌木的建議。他建議種植觀葉植物與矮樹林，此中心地區他計畫放一塊玄武岩。可惜漢堡市的市長無法了解「如此擔保的藝術特性」而一直無法實現這個計畫。

<sup>11</sup> 李美蓉（希望、狂熱、環境藝術）：《現代美術 25 期》。53-58。

<sup>12</sup> 一九七〇年末期到一九八〇年初期這段時間，在工業國家紛紛興起一股成立綠黨或生態政黨的風潮。到了九〇年代，在東歐一些國家以及巴西、埃及等發展中國家也分別成立了綠黨或生態政黨。德國綠黨則是在一九八〇年正式成立聯邦綠黨亦即全國性的綠黨。

<sup>13</sup> Alan Sonfis, Art in The Land 《地景藝術》，李美蓉譯（1996），頁 363。



合乎生態學之「社會的雕塑」---〈七千棵橡樹行動〉：

由 1982 年至 1987 年，第七屆文件大展<sup>14</sup>至第八屆文件大展五年之間，Beuys 的行動藝術〈七千棵橡樹行動〉，於德國卡賽爾城（註 25）被通力完成，植栽完畢。Beuys 此項活動計畫之內容為：在文件大展舉行之地，卡賽爾街城內道旁，種植七千棵橡樹，同時在樹旁豎立一塊長條狀的玄武岩。Beuys 將此件作品稱為「以城市的森林化代替城市的管理」(Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung)，取德文中「森林化」(Verwaldung) 及「管理」(Verwaltung) 二字相近知音，不僅使這件作品的標題有特殊的押韻，更巧妙地藉此凸顯作品中之環保意義<sup>15</sup>。

〈七千棵橡樹〉是一件合乎生態學城市之綠化運動。這件作品也曾因其龐大、麻煩、實踐上的困難度太高、以及社會輿論的壓力，而遭致強大的反對，但 Beuys 憑著堅毅的信念，終能說服反對者的力量，獲准在卡賽爾城內進行。為籌措龐大的經費，Beuys 逾 1982 年舉行了一次行動藝術，將一頂仿製俄國沙皇的金冠熔化後鑄成金製的「和平兔」，出售後賺進了 70 多萬馬克，這個行動是由極權主義者的權力象徵，轉變成具有太陽標製的和平兔，之後又間接轉變成〈七千棵橡樹〉的「整體藝術作品」。Beuys 曾預示，如此的行動藝術該可使整個人類社會的生活及生態環境重被塑造。而 Beuys 也提議每棵樹的認養者需支付 500 馬克，每一位認養者並可收到 Beuys 簽署的自由國際大學證書和樹的文憑。1986 年 5 月 12 日 Beuys 過世，橡樹僅種植了五千五百棵，為了堅守原訂計畫，他的兒子、支持者、學生繼續推動，直至 1987 年第八屆文件展開幕那天，種下第七千棵橡樹，完成了此一歷時五年的生態行動藝術。

Beuys 取七千以代表極多之意，顯示出欲將整個世界變成一個森林之理想 (Zweite, 1991)，Beuys 稱此行動同時可使自然及社會生態「生動活潑」，使「社會有機體」能發生作用，因此不能被以「生態學上的小作為」看待，這個行動亦不應僅被限於七千棵橡樹之種植，將來更應擴大其範圍，譬如首先擴至中歐，使其林業經濟復甦、生態平衡，繼而擴大至全球各地，且永續不止。Beuys 再三

---

<sup>14</sup> 卡塞爾文件大展 (Kassel Documenta X)：每五年於德國卡塞爾城舉辦的國際性藝術饗宴，是世上獨一無二美展構想，它成立初衷是為突破此類政治障礙，讓藝術表現超越民族意識紙上，呈現純正動機和本質。

<sup>15</sup> 參閱曾曬淑 (1996)：《Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》。台北市：文史哲出版社頁 113-131。

強調此行動的延續性及影響力：

「... 種植橡樹不僅是生物氛圍內必要的一個行動，及非僅限於此純粹生態的關聯中，而是一由此種植行動中產生許多包羅更廣的生態觀念，且於往後應越來越多，因我們希望種植的行動永不終止！」

<七千棵橡樹>行動藝術除具有強烈環保意識外（恢復地球生態之平衡、改善人類之生活環境），更象徵「整個社會之森林化」，意味著改善「社會有機體」的生理精神狀況，使之更健全。他也藉此作品反映出對當時政治界處理環保問題敷衍了世態度之不滿。

Beuys「擴展的藝術觀」之體現，是其「社會雕塑」與改善都市生活品質的理想世界的實現。這項「行動」開始於他所謂的「超級時光」，所以這個世界如今可以被一棵橡樹的壽命（約八百年）測知，並引人注意到維護地球環境的重要<sup>16</sup>。

從以上的這幾位關懷生態的藝術家的例子，可以看見這些被時代產生出來的藝術家們，對於環境議題的關心，以及對於生態與藝術之間所協調出的藝術理念，他們的藝術不干擾或混亂大地，而是去將大地的本質用最貼近大地的語言任其自然顯露，讓自然能站在一個不受壓榨的位置和人類文明對話，他們都在尋求、發現非奴役式的利用自然的途徑；去了解生物的相互關聯性，我們也藉著藝術家的手，透過藝術品看到有如原始時代的藝術家們和自然對話的時的心靈，於是我們從作品中感受到大地之美和大地的危脆，在藝術作品開啓的一扇窗前探出頭，看到的是人類對土地、自然、文明的反思和回溯。

---

<sup>16</sup> 參閱李美蓉譯（1996）《地景藝術》Alan Sonfis, Art in The Land。台北：遠流。。

## 第二節 藝術作品的生態思考

從創作的材料開始，就牽涉到環保的問題。過去大約十年的時光，藝術家已發展出許多參與大地的不同方式；由意義或作用而言，他所呈現的是，從對生態學的漠不關心到生態學的行動主義等諸態度之混和。

自十九世紀以來，人類就分享大地構成，以漸進方式探討地質的變遷。都市與工業發展附帶而來的污染，已造成自然本身中重大的改變。藝術家們願意從自然本身的觀點，來分享大地的形成。他們作品裡的美學與哲學內容，是自然在他自己最大的感受：如視覺的啓示，如一複雜的有機體生命對行星裡的生物的福利。森菲斯特說：「我正試著帶來更具有意義的暗喻，即顯示我們只是存在於自然中的許多內在結構之一而已。看來，要慶幸對環境關懷的藝術家已出現將社會與自然環境的關係並置，作一廣泛的再評價。藝術家在改善我們理想世界的範圍裡，也參與構想大地未來利用的途徑。於整個發展的重要時期裡，藝術家提供我們在這樣的顧慮下，一項非常不同的模式；從環境保護的立場，他已是一項義務，也是一項資產。<sup>1</sup>」

在這個環境惡化的時代下產生的這些關心生態環境的藝術家們，作品中都直接或間接地反映出人數逐漸增多的生態主義者。生態主義和國會議員們企圖發展出，在人類與大地關係間的法律道德意識。一個視自然的客體，如樹、山、河流、湖等等，都有生存的法律權力之道德論。經由他們對大地的致力奔走，與考慮各種情況，藝術家提出一個自然能夠政策地、美感地並行交織於社會的理念。牛頓·哈利生認為許多地景藝術，如海札<sup>2</sup>的作品和史密斯遜<sup>3</sup>的作品，是單方面地將美感加諸於自然之上。他說：「想起那巨大的能源，被置入沙漠中那大的鑿洞和形體裡，那天生的、樸素的原始架構，就變成另一種情況。他們是與美術館空間打交道，而不是與大地交涉。他們的作品所涉及的只是形體而

---

<sup>1</sup>參閱李美蓉譯（1996）《地景藝術》Alan Sonfis，Art in The Land。台北：遠流頁 195-205。

<sup>2</sup>海札（Heizer, Michael）

<sup>3</sup>羅伯特·史密斯遜（Robert Smithson）

已。<sup>4</sup>」

在藝術作品中涉入自然環境的，以地景藝術<sup>5</sup>的藝術形式最多也最直接。而地景藝術的作品中，大部分是以自然物的直接呈現方式來探討人與大自然環境的關係，這些藝術家有的利用自然的材質，如泥土、岩石、植物，來創造作品，且時常在戶外自然的地點，建造他們的作品。

雖然這些藝術作品都涉及環境，但藝術家的創作方法、風格和意圖卻非常廣泛。有些是真正的關心環境問題，企圖用藝術語言來傳達他們對環境問題的態度；某些藝術家則著重在呈現材料本身的特性或讚詠自然之美；有些中庸的作品，雖未涉及環境保護，但他提出人去感受環境的能力；有些則是挪用自然的語彙表現他個人心中的意象，此類藝術家對於自然的態度是以「創作工具」的角色去看待，往往造成二次消費自然。

如克里斯多福<sup>6</sup>的包紮藝術，他的作品往往要耗費大量大自然無法消化的材料覆蓋在自然物之上，如「捆包海岸」（圖 68）一作，是以一兆平方呎的聚乙烯布<sup>7</sup>和三十七哩的繩索來捆包澳洲雪梨的小海灣；另外，1972 年，他提議出資並建造一高達十八呎，狀似布簾的籬笆。其長 24 哩，貫穿加州索諾碼和瑪林間連綿的山丘，最後躍入海洋裡的作品「飛籬」（圖 69）。當時曾引發當地環境學者害怕他將會干擾到該地區動物走動的途徑，以及建造過程中和建造後將會吸引大量的參觀者而影響該區的草原等。克里斯多被要求提出環境影響評估報告。並與當地環境學者不斷地研討、提出計畫，直到達成一些共識，如：所包括的地區，必區留出一些開放的小徑讓動物走動，且觀眾也能在小徑上看作品。同時，克里斯多原始的提議是，讓「飛籬」拖曳一段距離後，進入海洋裡消失。由於又擔心海岸的生態將會被此一活動所干擾，當局禁止克里斯多將「飛籬」擴延到海洋，克里斯多也同意了；當整個計畫案進行中，克里斯多認為計畫的外觀是作品視覺的絕對必要部分，仍然將「飛籬」延伸到海洋裡，於是爭論就發生了，克里多便得為

---

<sup>4</sup> 同註 1，頁 64。

<sup>5</sup> 地景藝術（Land Art），也可以是「大地作品」或「大地藝術」；它是從環境藝術演進而來，廣義來說，地景藝術即是環境藝術的一種。藝術與大自然的結合，並不意味著用藝術品改變自然，而是把自然稍加施工或潤飾，在不失大自然原來風貌的前提下，使人們對它所處的環境重新予以評價。

<sup>6</sup> 克里斯多（Christo），1935 年生於保加利亞

<sup>7</sup> 聚乙烯蜡由乙烯聚合而形成的，是一種塑膠粒之石油化學工業產品。

他自身的行動被起訴。

而另一種消費自然的藝術家則是將地景做大規模的變動，如用挖土機、怪手、將地表的面貌作劇烈的改變求得效果，這類藝術家如史密斯遜，其作品「螺旋形防波堤」<sup>8</sup>（圖 70），總共移了六千六百五十噸的泥土和石頭去構造；他的另一件作品「瀝青傾洩」(Asphalt Rundown)（圖 71），是利用一卡車載柏油從山丘上倒洩而下，滑落在山丘邊……。同一年的另一計畫案，由於環境學者擔心傷害到該作品預定執行地區的鳥類生活，而禁止他在溫哥華的小島上擲玻璃碎片。

另一位地景藝術家海札（Heizer, Michael），是第一代地景藝術家中，最積極且多產者之一，他利用現代語言的形式，以氣壓鑽孔機、堆土機、炸藥等取代鐵鎚和鑿刀，一步一步地將大地雕鑿成美感的視象。他的另一件作品「雙負空間」(Double Negative)（圖 72）是在內華達州的兩個面對懸崖間，以炸藥和中機械鑿移 24 萬噸的泥土，形成兩條巨大的狹道；「慕尼黑盆地」，挖了一千噸的泥土；「被移置—重置的量塊」(Displaced-Replaced Mass)（圖 73）是以起重機移動 30 噸、52 噸 及 70 噸等三塊硬的岩石，到 60 哩之外；「底特律的街道大移置」(Detroit Drag Mass Displacement)是以錨鍊耙耕一塊 30 噸的岩石，使其成為長一百呎、深二呎的盆地，此作已移置了 300 噸的泥土。海札曾強調，當最後的風暴來臨時，他的作品將是唯一的人工製品。海札時常抗議，且認為以自然生態學的觀點來批評他的作品，是太缺乏高度藝術了。

不論其藝術價值，而以環境的觀點來看，他們的作品雖是完成於環境中，也將美感表現在自然中，但其對環境的傷害（尤其是微環境）是極大的，也許從另一個角度來看，他們活生生的將人類對自然的暴力呈現在作品中，可強而有力地提醒人類自省自己對自然環境的所作所為，但一定非如此不可嗎？這些藝術家對大地的態度多少還帶有畢卡索所謂對自然掠奪的衝動<sup>9</sup>；為了視覺陳述的目的，大地被以推土機推平和被貫穿。史密斯遜認為，一巨大的構成物，就其本身已有一種原始的壯麗美，在這壯麗美之下，史密斯遜本質上對環境保護的問題是很冷

---

<sup>8</sup> (Spiral Jetty), 1970 年 4 月, 1500 cm×15 cm 的大螺旋形的防波堤。於大鹽湖的東北角海岸所做，整件作品的形體似蛇般地爬入因海藻而促成帶有紅色調的湖水中。

<sup>9</sup> 畢卡索曾說：「自然的存在就是要被掠奪！」

漠、不關心的，他視生態的事爲，『宗教倫理的潛在因素，就像現代的官僚教條』（有些是依據十九世紀末清教徒的自然觀點：在清教徒的理論裡，是不需在提及自然，我只是全心全意地創作藝術而已）他的快樂是存在於地殼的破裂，他如果被控訴掠奪自然是無須感到驚訝的，與畢卡索那強烈的快樂是征服自然，具有同樣的性質，他甚至寫道：自然是無道德的<sup>10</sup>。若將森菲斯特和史密斯遜來作爲比較，史密斯遜是以工具來呈獻英雄式、獨特的、面對自然的藝術；森菲斯特是象徵化的自然生態學的服務者。

克里斯多認爲作品延伸到海洋裡，與不延伸到海洋中，所呈現出的效果差異太大，躍入海中的畫面是作品外觀和視覺不可或缺的一部分。藝術家在塑造他所要求的美感和視覺張力的時候，總是希望能盡可能接近心中最完美的畫面，要求到達整件作品的完整度，以求得到最極致的創作境界。可是在這同時，若有幸被提醒關於作品和這個世界有危害的關係時，藝術家真的要爲了成就個人的理想而犧牲環境嗎？

這個問題也許沒有一個完美的答案。復活島的毛利族被認爲爲了搬運巨大的石像群而用掉太多的樹木，最後破壞了生態平衡，毀掉了整個復活島的生態環境而滅族。但是他們卻留下了偉大不朽的藝術遺產<sup>11</sup>（圖 74）；也許從另一個思考點來看，藝術才是最後能留下的資產，是人類存在的證明，爲藝術犧牲在所不惜。但是，在藝術與環境的權衡之間，藝術與環境一定要相互對立的嗎？藝術家難道不能有多一點的生態思考，來讓他的作品、他的藝術觀能與地球的運作並行不悖嗎？

也許現在的土地所有人願意將他的土地交由藝術家去發揮，但這塊土地是世代代子孫所共有的，若藝術家被授權可以利用這塊土地展現任何他能創造出的

---

<sup>10</sup> 李美蓉譯（1996）《地景藝術》Alan Sonfis，Art in The Land。台北：遠流。

<sup>11</sup> 1722年，一艘荷蘭船只在南太平洋的一個小島靠岸，這裡距智利海岸3,700公里。水手們發現了大批被當地人稱爲摩艾（moai）的巨大石像。目前已發現的摩艾有887尊，大多數是在一個採石場雕刻，其中有288尊雕刻完了之後曾經被成功地運到稱爲阿胡（ahu）的海濱祭壇立在上面，運輸距離有的遠達10公里。有397尊還未雕刻完扔在採石場，其餘的92尊則遺棄在運輸途中。它們大部分是用比較軟和容易雕琢的凝灰岩（火山灰凝固形成）雕刻的，小部分用其他的火山岩雕刻。摩艾平均高度約4米，平均重量約12.5噸。最大的一座高21.6米，重160-182噸，但沒有完工而遺棄在採石場。完工的摩艾中最大的高9.8米，重約74噸沒有兩個摩艾完全一樣，但大部分都根據同一個樣式雕刻，最底下只到臀部，手臂垂於兩側，兩手十指拉長拖住腹部。

藝術力量，這時藝術家是否具有生態思考就關係到這塊土的命運了。若藝術家能再將生態的思考納入創作的構思中，在作品生成之前融入生態、土地觀的基因，成形的作品概念中自然結合了環境的概念，作品在趨向完美的方向時，自然會選擇一條和環境較不衝突的路徑去走。在世界已走入運作的混亂時期，維持世界運作的方式卻和地球生命的運作相矛盾時，負有社會領導者、開創我們的窗口的藝術家們，是否在他們的思維中，需融入一些生態的思考進去？如果在經濟發展的結構中，我們提早被告知需要在經濟的遊戲規則裡加入生態的思考，而今也許衝突不會這麼大；走在開創性角色的藝術家們，在現今生存環境危殆且不可逆的日趨嚴重的地球之上，他們到底要扮演什麼樣的時代性角色？

生命的角色扮演就如如織地毯，你可以選擇你喜歡的花樣慢慢去織出來。能有選擇的機會是幸福的，世界上有許多人永遠達不到富足的一天，你如何要求他有能力去關心除了飢餓以外的環境問題？不幸的人也許無法對自身以外的世界產生願景，他不一定希望不幸的世界可以永久運作不停、永續發展。藝術創作者中也不乏這種思想的人，也許他提供了另一種安慰給這個世界，但是，大部分能提供美的安慰的藝術家仍佔多數，若這大部分的藝術家能希望是帶領著我們朝幸福的方向走去，相信他是有能力在他的藝術觀裡納入對這個幸福的基底-----地球環境，有多一些的關心和謙卑的。

### 第三節 台灣的環境思潮和環境關懷藝術的發展

#### 壹、台灣的環境思潮和藝術的發展

台灣的藝術界在環境上呼應是在 70 年代啓蒙，80 年代開始蓬勃，可說和環境議題的發生略為同時。台灣環境的思潮可由三個面向感受到其蓬勃的狀態：

1. 環境方面的著作出版
2. 環保運動的發生
3. 環境政策及環境單位的設立
4. 環保團體的形成

藝術對環境的反映，則有三種表現：

1. 藝術工作者的聲音
2. 在藝術品上的呈現
3. 環境為主題的藝術活動

本研究將戰前三百年來的政權遞嬗區分為三個歷史時期：荷蘭人的統治和鄭成功政權、滿清的統治、以及日據時期；戰後的發展以十年為一個分期，而區分為以下九個歷史分期，以環境生態關懷的角度來探討藝術和環境之間的關係：

- 一、台灣早期的環境和美術概況
- 二、18 世紀中葉至清季的台灣環境和美術
- 三、(1850-1945) 日據時期的台灣環境和藝術發展
- 四、(1945-1948) 戰後初期的台灣環境和美術發展
- 五、(1949-1960) 反共抗俄時代的台灣環境和美術發展
- 六、(1961-1970) 農業建設階段的台灣環境和藝術發展
- 七、(1971-1980) 經濟發展階段的台灣環境和美術
- 八、(1981-1994) 民主化與務實主義階段的台灣環境和美術
- 九、(1994~2003) 全球化階段的台灣環境與藝術發展



## 一、台灣早期環境和藝術概況

### (一) 台灣早期環境和藝術概況

台灣是孤懸大陸外海的大島，根據考古學智識，人類在此活動至少有幾萬年以上的歷史了<sup>1</sup>。早期的原住民開始以部落方式散佈在台灣各處，他們的食物主要來自於打獵和捕魚，他們也懂得使用鋤具耕種，但種植的農作物相當少，衣著主要還是利用獸皮，也有少部分的衣物用植物纖維編織而成，他們利用可取得的當地材料如卵石片岩、竹子茅草、木材作為居家及生活的主要素材<sup>2</sup>，少部分如十三行遺址也出現過鐵器。原住民主要是利用這些材料融合他們的生活及信仰，形成了他們的藝術，如石雕、木雕、陶器、玉器、紡織.....等（圖 75），均產生豐富多樣的藝術成果，此時的藝術作品中有著許多模仿自然的造型、圖騰，如百步蛇、太陽、鳥類.....等<sup>3</sup>。這時可說和環境有著和諧和永續的共生關係。

根據台灣地誌記載，四百年前的台灣從高山到平原，森林密佈，麋鹿成群。十六世紀初，葡萄牙人航行經過台灣海域，驚見此島密佈森林，林相優美，故稱此島為「福爾摩沙」（美麗之島），從那時起台灣的名字就叫「森林」，一直到 1624 年荷蘭人正式佔領台灣，積極開發台南一帶的平原地帶；並在森林大規模利用漢人及原住民獵捕梅花鹿，在 1638 年更創下一年輸出 15 萬張鹿皮的紀錄，然而三十年後，梅花鹿皮的產量只剩下一萬多張，可見荷蘭人對台灣土地是消耗而不永續利用方式，也為台灣的生態產生了影響和破壞。

---

<sup>1</sup> 參閱劉環月《台灣土地傳》（1997）。

<sup>2</sup> 趙芳如譯，藤島亥治郎著（2000）：《台灣原味建築》。台北：常民文化。

<sup>3</sup> 參閱《布農族的神話故事》。

### 台灣各時期的森林開發狀況

年代	時期	對森林的處置	破壞性森林產業
1624 以前	早期	逐漸開墾平地的原生林	
1624-1662	荷蘭殖民	行「王田墾殖」，破壞森林	梅花鹿皮
1662-1683	鄭氏移民	以「屯田」、「圈地」等方法開發，加速低海拔原生林破壞	梅花鹿皮 樟腦
1683-1896	清代統治	起初採消極政策，使開墾地變荒蕪，之後則設有官營伐木機構。	樟腦 茶葉
1896-1945	日治時代	有計畫的開發、經營森林。	樟腦 茶葉 紅檜、扁柏 相思樹
1945 以後	中華民國	戰後初期大量伐木，現在則以永續經營為主。	茶葉、紅檜、扁柏、高山水果、蔬菜、相思樹、油桐、筆筒樹、檳榔

(表格來源：少年台灣雜誌創刊號，2002)

鄭成功據守台灣帶來三萬餘人，為求反清復明，訂定「十年生長、十年教養、十年成聚」之目標，積極「勸農商、禁淫賭、詰盜賊、於是地無遊民，番地漸拓，田疇日啓」，對台灣的环境有進一步的開發<sup>4</sup>。

## 二、18 世紀中葉至清季的台灣環境和美術

### (一) 18 世紀中葉至清季的台灣環境

康熙 22 年西元 1683 年後，台灣歸回清朝統治，早期為防反清份子來台活動，以及台胞叛變，先後數次下令嚴禁大陸沿海居民來台，故墾伐速度減慢，乾隆年間

<sup>4</sup> 同註 1。

以降度台禁令日漸鬆弛，度海移民日增，本島的開闢「遂有一日千里之勢，按康熙時，北從諸羅、斗六門、半線、竹塹而拓至八里坌、北投一帶，南至恆春之坊山、楓港等地，雍乾之間，台灣之西、南、北部平原，幾以墾闢殆盡，迄至嘉慶，北部已越三貂嶺而進入噶嗎蘭，開拓宜蘭平野；中部亦向水沙連山地之埔里盆地發展，道光年間，越中央山脈而移墾後山之卑南覓，同治末，東部之寶桑、奇策等地，亦有漢人入墾，同光之際。實施『開山撫蕃』，台地至此全闢」……。<sup>5</sup>平地幾乎已經開發殆盡，原住民被驅逐到山上，低海拔森林主要因為樟木的砍伐，造成全面性的森林破壞。

## （二） 18 世紀中葉至清季的台灣美術

移民來自閩、粵兩省，此期間中國主流繪畫是文人支配的局面，台灣由於草萊初闢，文教不興，當然沒有藝文流風滋生的環境。經濟力量是支持美術活動的條件，所以十九世紀中期以後，豪族巨紳附庸風雅是帶動台灣文藝的主要原動力；此時竹塹的鄭用錫及林占梅、板橋的林本源，是早期提升台灣文化水準的直接功臣<sup>6</sup>。這個時代開始留存下來較多的文物畫蹟中，可看出來風從清代主流畫壇乃彼時台灣書畫的傳統，從外在環境、主導人物到筆墨技巧，接悉數模仿大陸樣版。台灣傳統文士與推動文風的鄉紳，使盡全力去擁抱中國，畫中內容、風格大部分欲向中央（中原）畫壇的品味靠攏。卻反而忽略了本地的現實環境，台灣對中國來說是佔有的疆土；但對台民而言應是安居的家園，士大夫也許只嚐到苦盡甘來的滋味，完全無視胼手胝足的過程，這其實便是中國文人慣有的作風，中國文人重臨摹、重筆墨，少開發內容，致使台灣傳統繪畫錯過了新風土相貌<sup>7</sup>（圖 76）。

---

<sup>5</sup> 宋增璋《台灣撫墾誌》取自劉環月（1997）《台灣土地傳》，台北市：常民文化出版社。

<sup>6</sup> 李欽賢著，《台灣美術閱覽》。頁 35。

<sup>7</sup> 倪再沁《戰後台灣美術斷代之初探》。

### 三、日據時期的台灣環境和美術發展（1850-1945）

#### （一）日據時期的台灣環境

1900年，日本殖民政府發現阿里山原始檜木林，砍伐台灣高山森林的時代，就此開始。此後，阿里山、八仙山和太平山三大林場陸續成立；緊接著，還有林田山、木瓜山等林場。同一時期，低海拔森林的開墾並未停止。19世紀以來的樟樹砍伐，更因山區原住民被日本人征服，砍伐的面積大大擴增。1920年代時，台灣的樟腦產量高居世界第一，可見樟樹的砍伐有多麼劇烈，其他闊葉樹種的森林亦遭到大面積的濫伐。<sup>8</sup>

日本人對台灣山地林木的砍伐，完全是建基在20世紀初全台的土地調查和林野調查事業之上。這是近代國家統治的基礎工作。相對的，也在這樣的基礎上，展開了大規模的開發，以及對於生態環境的破壞。

而桃園台地的桃園大圳、嘉南大圳等增加農產量的種種建設、驅蟲施肥的技術，使得台灣農業不再只是自給自足，而是走向經濟作物的農業生產型態，為殖民事業賺取利潤。<sup>9</sup>

#### （二）日據時期的寫生風格開啟了台灣畫家對土地的關注

此時期的台灣美術仍接續日據時期「南國風情」的泛印象派風格之中，日籍美術老師帶來的西洋美術對景寫生的實證精神<sup>10</sup>，這種寫生觀的移入，幫助了台灣人擦亮眼睛，開始認真的凝視這塊美麗的家園，台灣的土地、天空、自然美景。就石川欽一郎（圖77）為例，其所辦的「學生寫生會」，最為常被提起，許多台灣早期的重要畫家如倪蔣懷、陳澄波、李梅樹（圖78）、陳植祺、李石樵、楊啓東、李澤藩（圖79）、鄭世璠、葉火城（圖80）、吳棟材、藍蔭鼎、洪瑞麟、

<sup>8</sup> 參閱韓韓、馬以工著《我們只有一個地球》。

<sup>9</sup> 參閱劉環月（1997）《台灣土地傳》。

<sup>10</sup> 參閱陳英德（台灣美術百年：尋追自我身份所面對的困境）。

張萬傳、陳德旺...等等，都受過他的影響。<sup>11</sup>石川欽一郎最擅長水彩寫生，外出寫生示範給學生看，從觀察到構圖至上色，作畫神速，把二〇年代的台北郊外田園風光發揮得淋漓盡致，看得學生們目瞪口呆，學生們在學習之餘，也對這塊土地的一草一木作了更深刻的觀察，土地之情油然而生，發現台灣這塊土地的美好。

而日據時期所辦的「官展」也引導著美術發展的方向，日籍的評審，一再地鼓勵台籍畫家應該重視自己生長的地方的風土特色，這也引導了台灣畫家對於本土自然風貌的關注。

#### 四、戰後初期的台灣環境和美術發展（1945-1948）

##### （一）二次戰後初期的台灣環境

二次世界大戰之後，台灣並未跟隨全球自覺的風潮，成為獨立的政治體。在戰勝國協議之下，台灣脫離日本殖民，重新劃歸為中國的一個省分，在此一階段，國民政府以新統治者的身份，派員至台灣接收由日本殖民政府壟斷的權力與資源。由於僅是中國的一個省分，開發或建設並非當時發展的主要方向，國民政府對日本政權留下產業與制度的接收，以及「台灣光復」所彰顯中國勝利的象徵意義，才是當時台灣的發展主軸。<sup>12</sup>

1949年國民政府遷台後，林木砍伐的範圍更擴及全台，造成現今台灣中海拔以下的區域幾無天然森林存在<sup>13</sup>。

##### （二）二次戰後初期的台灣美術

戰後初期到國民政府遷台的四、五年間，是「日本文化圈」逐漸消退與「中原文化」接續的交替時期，隨著戰後日人政權的撤出台灣，隨即而來的是中土傳統美術的跨海而來，追隨國民政府來台的大批文化人士，為台灣的族群與文化增添了不同的內容，中國傳統的文人畫和南國風情的些寫生風景畫，都具有避世的消極特質，這無疑是創作者在面對政治強權下最好的避風港<sup>14</sup>，也因此風景寫生

<sup>11</sup> 參閱《台灣美術百年回顧學術研討會論文集》，民 90.3，國立台灣美術館。

<sup>12</sup> 參閱葉俊榮著《全球環境議題-台灣觀點》，頁 356。

<sup>13</sup> 同註 8。

<sup>14</sup> 參閱倪再沁（戰後台灣美術斷代之初探）：《台灣美術的人文觀察》，頁 153。

畫仍是畫壇上最常出現的題材。也因此，這個時期的作品中，可見台灣當時的許多環境現況，這些風景畫記錄了台灣許多風土名勝，和特殊地質景觀。例如：台灣的各處特殊地理景觀都是藝術家描繪的對象，如：玉山、阿里山、陽明山、野柳……等。此時的台灣美術家作品中仍無明顯清楚的「台灣意識」，但其中有位留日台籍留學生黃土水（圖 81），始終以台灣題材做為創作訴求<sup>15</sup>，是當時對台灣這塊土地有特殊關懷的一個藝術家。

## 五、反共抗俄時代的台灣環境和美術發展（1949-1960）

### （一）當時的台灣環境

二次世界大戰後既有的國際權力結構面臨重組，舊有的帝國統治體系全面瓦解，取而代之的則是由資本主義與工業化發達國家所掌控的世界分工體系。此一以全球為範圍的資本主義世界經濟體系成形後，台灣也無可避免地捲入這一股歷史洪流當中，並且以戰後國際政治經濟結構為環境背景，由國民黨掌控的國家機器主導發展策略<sup>16</sup>。

在此階段，因為光復大陸為政府最高的目標，在台灣的主要建設並未以台灣的需要做設計，全然為反攻大陸做準備。由於台灣是反攻大陸的復興基地，所以，在意識型態則培養大陸風景文化才是最美最值得去追求，而輕忽台灣文化及風景，尤其在教育上也往往將之忽略。資源、環境、資金、人才的管理都以反共復國大業為取向，並未考慮到台灣的永續發展，此種不以本地及當地人民需求作為資源運用原則，而是將資金與資源運用於外的作法，非常不符合永續發展的原則。例如，大量砍伐森林以換取外匯，形成對台灣生態環境的第二波破壞<sup>17</sup>。

1949 年國共內戰國民黨政權全面退避台灣，國際外交的挫折加上二二八事件造成的台灣民眾對主政者的不信任。使得處於「內憂外患」的國民黨政權，不得

---

<sup>15</sup> 參閱李欽賢《大地、牧歌、黃土水》。

<sup>16</sup> 林俊義《綠色種子在台灣》，頁 176。

<sup>17</sup> 同註 12，頁 357。

不一方面在政治上採取高壓統治，一方面大力發展經濟，企圖改善民生凋敝經濟困頓的窘境，藉以轉移人民的注意力。1950年代，在一連串的土地改革和農業改良的政策下，成功的在民生問題上獲得了基本解決，並且在「以農業扶植工業」的策略之下，致力於消費財的「進口替代」，漸次帶動工業的發展<sup>18</sup>。

戰後高度依賴美援的台灣在1950年代步入工業化，而在1960年代中期工業開始蓬勃發展，勞力密集、高度污染、出口導向是其特徵。而無論是由國家力量扶植的重工業如煉油、化學、金屬冶煉，或是由民間中小企業獨資經營的紡織、電子、五金、塑膠等輕工業，都是以剝削環境為成本來創造經濟利潤。而既然剝削環境是工業發展的必要手段，此一時期以「客廳即工廠」為理念的發展型態，也為環境生態立下了第二波的破壞，其所衍生的環境污染及破壞也成為促生環保抗爭萌芽的主要力量<sup>19</sup>。

## （二）此時期的美術發展

而戰後的美術環境也呈現出美術與政治糾纏不清的狀態，在經濟大幅成長和環境危機同時發生的現在，反映現實的語彙也在藝術品中出現，除了藝術環境是受到政治的約束之外，此時期的台灣藝術環境也是處在一種政治決策下，社會呈現一片以犧牲環境換取外匯、經濟發展的思想主導的大環境中，人民除了拼經濟、拼生活，白色恐怖之下也對於社會的現況失去知道真相的管道。因為政權的轉移以及不安定感，大部分會在作品中反應社會現況的藝術家，大都以政治、人文作為描寫題材，如木刻版畫家黃榮燦<sup>20</sup>（圖82）、麥菲，不然就是因白色恐怖而只能以一些靜物、人物、風景來影射一些社會現實。

環境問題因為其延遲性而仍無顯現，此時台灣山林已遭到大量的砍伐，但因台灣放眼望去仍是好山好水，人們沒有機會也不可能去察覺，此時和自然生態比較有關的就是一些風景寫生畫，他們也記錄了台灣環境變遷前台灣環境的面貌。

---

<sup>18</sup> 李永展、廖億美（在自覺與自救之後……誰來為台灣的環境療傷止痛？）。頁126。

<sup>19</sup> 同註12，頁358。

<sup>20</sup> 黃榮燦（版畫家，二二八名作「恐怖的檢查」），1946年自中國來台，活躍於戰後台灣的文化界，目睹二二八事件。版畫「恐怖的檢查」發表於上海文匯報（1947.4.28）。原作收藏於日本神奈川縣立近代美術館。黃榮燦於1952年11月14日，因「吳乃光等叛亂案」被判死刑、槍殺。

當時的台灣畫家，雖描繪了許多的台灣美景，也從畫面中傳達出了這塊土地的豐厚膏美，但其仍然只是將其所見之美視為對象物去發揮他的個人才華，藝術技巧及畫面效果才是他們真正所關心的，也許是因為政治壓力下長久以來在畫面中的避世，加上當時有一些少數勇於處碰現實的美術家、木刻板畫家，終究在政治的巨浪下被吞噬而成受難者<sup>21</sup>。畫家們習慣於對環境的變遷，對繪畫創作以外的關懷、土地的關懷則缺少危機意識和敏感度；只是做到了記錄者的角色，卻不是個稱職的觀察者，更遑論能成為土地的守護者。

## 六、農業建設階段的台灣環境和藝術發展（1961-1970）

### （一）當時的台灣環境狀況

日治時期，因化學肥料昂貴，水源也不充足，土地還有休耕的機會。1960年代以後，水源供給逐漸充沛，肥料更易獲得，農田的耕種開始朝精緻化發展，在密集的土地利用下，土地幾無喘息的機會<sup>22</sup>。1960年代開始推動各項經建計畫，（例如各個四年期的四年經建計畫、十項建設等），開啓了「出口導向」的工業發展階段，在國際分工體系之下，台灣的工業發展，只能接收先進國家不要的污染性產業（例如石化業）或高耗能、高耗水的地方產業（如水泥業）。由於環境問題具有延遲性，當時人民對這些產業的污染及負面影響尚無法察覺，但另一方面，民眾則明顯感受到經濟成長所帶來的所得增加、生活條件改善等正面效果。因此，當時即便有所謂環境問題，一般民眾乃至於政府部門都只是從「衛生」的角度著手，環境保護的觀念則付之闕如，甚至在環保署成立以前，政府部門對於「環保」與「衛生」是同一的概念<sup>23</sup>。

### （二）此時鄉土運動中的台灣美術

鄉土運動可說是環境關懷運動的前身，這些來自鄉土的聲音與一連串外交逆境後的「自立自強」覺醒風潮結合，鄉土意識的訴求蔓延至各個層面時，美術家

---

<sup>21</sup>同註 7，頁 153。

<sup>22</sup>參閱葉俊榮著《全球環境議題-台灣觀點》。

<sup>23</sup>同註 18，頁 127。



們運用當時歐美最流行的超級寫實技法，來描繪鄉間的斷垣殘壁，當時文化風潮正好提供這種新畫風一個實驗的環境。「鄉土美術」由於具地域性特色及懷舊色彩，在新（前衛畫法）舊（古樸的景物）兼得的優勢助長下，迅速獲得學界及市場的認同<sup>24</sup>。

鄉土美術風潮，描繪的是早已逝去的歲月，裡面充滿的是「思古之幽情」，如鄉間的陋巷、懷舊的景色、農具蓑衣....，他從未真正碰觸到生活中的現實，並無反映出目前台灣社會真正的狀態（圖 83）。他們無憂無慮地在窮鄉僻壤中彩繪他們的「桃花源」。由於缺乏精神深度也未觸及生命，鄉土美術運動未曾留下任何深刻的痕跡<sup>25</sup>。雖然如此，在日本美術教育之下飽受西方藝術洗禮的台灣美術，總算開始出現認真將注意力放在自己故鄉的歷史文化之上，關心自己土地、回顧台灣的一個開始。

## 七、經濟發展階段的台灣環境和美術（1971-1980）

### （一）台灣環境意識的覺醒和環境思潮

台灣生態意識的覺醒是由下而上，從人文關懷的角度開始發動的。1970年元月，當時報紙發行量最大的《中央日報》，連載在一本重要的生態著作《寂靜的春天》。這本書雖在美國引起震撼，但在台灣卻迴響不大。1970年代中期，東海大學林俊義教授在環境科學中心發行的雜誌上發表反核文章。1979年，《漢聲》雜誌中文版推出的「台灣生態保育」專輯，以及隔年韓韓、馬以工所寫的《我們只有一個地球》，終於引起輿論的廣泛迴響，成為生態意識覺醒上的重要轉捩點<sup>26</sup>。

台灣環境問題發生的原因，工業生產所帶來的污染破壞固然是其中一個重要因素，但卻不足說明環境衝突的全貌。例如核電廠興建以及衍生的輻射污染、核廢料處置等問題，即是在國際政治角力與糾葛之下，台灣被迫接受國際強權傾銷

---

<sup>24</sup>李永展、廖億美（在自覺與自救之後...誰來為台灣的环境療傷止痛？），頁 158。

<sup>25</sup>同註 25，頁 159。

<sup>26</sup>參閱《台灣世紀回味》。

的結果<sup>27</sup>。

台灣反公害抗爭運動的勃發與當時整體政治、社會氣氛的轉變有著不可分割的關係，1970年代末期，台灣民主運動的興起，不僅鬆動既有的統治基礎，也鼓舞了民眾的反抗意識，尤其在解嚴之後，威權統治更形瓦解面對受國家「保護」的工業污染，受害居民紛紛採取自力救濟，來爭取自己的權益。但大體而言，反公害抗爭值至今日仍以區域性個案抗爭為主要型態，停工、關廠、遷廠為主要訴求，圍廠為主要手段，而其中不少案例是以求償收場，非當地居民的環保人士直接參與抗爭的情況逐漸減少，另一方面政治人物則逐漸取得較多的發言權與控制權。

## （二）台灣環境藝術的發展

在1949年隨著青年軍二〇七師來到台灣的畫家席德進（1923-1981），是當時台灣藝壇上，一位對環境出現高度關切的藝術家。他在留學海外在回到台灣後，發覺了台灣這個瑰寶的美好，以及其中的許多珍貴的風土、人文、景色，他在源源不絕的創作之下，也積極的提倡環境的關懷，包括台灣的老房子、古宅、席德進為我們留下的藝術資產，豐富了台灣這塊土地與土地上的人民（圖84）；他用繪畫歌頌福爾摩沙，使我們真正認識台灣的美。席德進自歐返台後，拋棄了歐美現代藝術的洗禮，開始回歸本土，從台灣這塊土地上，找到藝術的酵母；他從西方現代的藝術，轉向台灣的、傳統的，他的回歸本土，認同生存的土地，要比當時其他的畫家要早，他無疑的是「一個道道地地的台灣畫家」，他除了在作品中傳遞他的想法，也拍照、參與台灣建築、並在他的藝術活動中呼籲這樣的理念，是一個對周遭環境有高度敏感度的藝術家，也可說是台灣藝術界的環境關懷先驅者<sup>28</sup>。

---

<sup>27</sup>同註18，頁128。

<sup>28</sup>參閱《前輩美術家叢書---席德進》。

## 八、民主化與務實主義階段的台灣環境和美術(1981-1992)

### (一) 台灣環境

1984年9月，台北近郊的關渡，吸引了上千萬民眾前往參觀，掀起了社會大眾參與生態保育的熱潮。此後賞鳥、觀蟲等戶外自然觀察活動在台灣蔚為風氣，各類生態保育組織和地方文史社團紛紛出現。另外，墾丁、玉山、陽明山、太魯閣等四座國家公園陸續成立，台灣有十分之一的土地規劃在國家公園內。但是，這些生態保育的進展，都無法和同時期爆發出來的反公害反污染的抗議生相比，因為污染問題不僅直接影響到生態環境，也衝擊到民生計<sup>29</sup>。

隨著1980年代高度依賴金融資本的新國際分工形成，台灣在調整其經濟發展策略的同時，城鄉移民的腳步也更加快速，並集中在以提供金融服務為主的幾個都市，造成都市迅速擴張；在此同時由於威權體制的鬆動，國民黨政權一方面必須釋放更多經濟利益來籠絡資本家，以維繫政權的穩定，另一方面在台灣邁向國際化的過程，自由市場機制加速了利潤再生產的效率，從而給予財團充分運用經濟發展的契機投入土地炒作。失去控制的都市擴張與土地炒作，不僅造成都市生活品質的急遽惡化，更使得土地資源迅速耗竭，原有的都市土地已無法滿足各類需求，土地炒作的腳步即以鯨吞蠶食的方式，向都市邊緣地帶擴張，其開發型態，除了彌補都市住宅用地的不足之外，還包括墓地、高爾夫球場，以及休閒娛樂用地如遊樂區等，其結果造成了台灣都市邊緣的山坡地遭到不當的濫墾、濫葬、濫建、濫伐等破壞<sup>30</sup>。

1980年代之後，所得持續提高，產業結構也從第二級產業的工業逐漸轉型為第三級產業的工商服務業，此時，各種工業所產生的環境問題開始浮現----例如空氣污染、水源污染等。所得的增加，再加1987年實行四十餘年的戒嚴令終於解除，報禁與其他許多政治上的限制都在這個時期紛紛解除，各種「解禁」措施成為台灣政治發展的主流。隨著政治自由化的進展，受壓抑多時的社會力開始釋出多項社會議題開始受到重視，農民、老兵、學生、原住民、無住屋者、勞工及環保人士等社會弱勢者紛紛走上街頭，要求政府從事進一步的改革。許多公益性團

---

<sup>29</sup> 參閱劉克襄《台灣世紀回味》，頁130。

<sup>30</sup> 同註18，頁129。

體都在此時成立，為弱勢者爭取權益。環境保運動更是在此一時期發展到最高峰，促成環境保護主管機關的成立、環保預算的持續成長以及環保法令的不斷制訂，也使得從政治禁錮中解放出來的台灣社會對各項議題的關注愈來愈多樣化，此時，因廠區附近居民反對公害污染而引發的抗爭層出不窮：

1984 年桃園觀音反高銀化工污染事件

1985 年台中大里鄉民抗議三晃農藥廠污染行動

1987 年起至 1988 年 4 月的新竹李長榮化工污染所引發的圍廠事件

1987 年七月至 1990 年 9 月的高雄後勁反五輕運動

、1988 年 9 月桃園縣基力化工造成的鏽米事件

1988 年 10 月高雄縣林園工業區廢水外溢居民圍廠索賠

1993 年 4 月高雄大社工業區空氣污染引起居民圍廠抗爭等

；因反對石化工廠興建計畫所發展出來的自救抗爭運動則 1986 年初至 1987 年 3 月的鹿港返彰濱工業區杜邦設廠運動

1987 年、1990 年宜蘭縣、1988 年桃園縣、1991 年雲林縣）的反六輕運動

1988 年花蓮縣的反 TDI 運動

1994 年起的台南縣反七輕運動

引起重大爭議的台中港區拜耳設廠案等。

而伴隨著經濟發展及工業發展所產生的副產品----家庭垃圾及目的廢棄物，也是不斷引發衝突爭議的導火線，全國各地持續延燒的垃圾大戰，主要以反對垃圾掩埋場、垃圾焚化爐的興建為訴求。針對環境污染的自力救濟事件，不斷衝撞既有體制，其展現的「顛覆性格」，讓執政者與企業界聞之色變。

當經濟問題不在是主要的關切要點之後，人民注意到以前的「美麗寶島」不再美麗，河川不再乾淨，山谷不再秀麗，於是對生活環境品質及自然生態開始賦予更多的關注。

### （一） 藝術界在環境關懷上的回應

在 1980 年代鄉土運動的末期，聯合報系推展「藝術歸鄉運動」，再加上 1981 年融合現代與鄉土語彙的先驅，曾以攝影專輯的方式記錄台灣本土建築之美的席

德進先生辭世之後，鄉土運動的後續發展，可說是逐漸喚起藝術家對環境保護的意識。因此，就在 1985 年，由年輕藝術家組成的諸多藝術團體，反映多元化的台灣藝壇，及表達所關注的環保的議題。同年「第三波畫會」並在台灣大學舉辦《污染—關心我們的家園》聯展，另在 1996 年，以「發展環境藝術，推動環保意識」為宗旨的「中華民國藝術環境保護協會」成立，工作重點為營造社區藝術環境，推動藝術家庭，宣導環保意識和落實兒童藝術教育，可說是台灣藝術界環境意識的具體表現。

此時的美術界也出現了一些零星的和環境議題有關的活動，但其聲浪並不大，並沒有造成藝術界太多的迴響，當時在台灣對環境關懷的藝術家，大多出現在污染嚴重的南部地區，其中以高雄為最，這和高雄的藝術風格有很大的關係。倪再沁在〈南北當代美術性格的初步觀察〉中提到高雄美術有比較多的現實感應，不論是政治事件、社會現象、歷史心結、和環境污染，大多是由自身的現實經歷和所見而生，較少來自從資訊的接收；在當時，陳隆興的作品就已經出現濃厚的環保意識（圖 92），林正盛作品中極有過度的文明垃圾...（圖 103），而高雄美術家也有著重生活實踐的精神，投身生態環保工作的比例很高，這和高雄身為重工業城市（水泥、石化、鋼鐵、貨櫃）及生態環境污染的城市有著很大的關係。也因此，在這個時期，作品及藝術活動中有關環境關懷的描寫的是以高雄的藝術家居多，但因為在當時高雄的藝術資源及其邊陲的區位，讓台灣的藝術主流台北藝術圈並沒有切身的意識到他們對於環境的吶喊，因而藝術界的迴響並不大，因此就這樣沈寂下來；雖然如此，藝術界對於環境的關懷已在此時萌芽。

## 九、全球化階段的台灣環境與藝術發展（1992-2003）

### （一）1994-2003 年的台灣環境

這個階段的台灣土地也已經千瘡百孔，變成「國在山河破」的惡質環境。例如全台高達五萬家以上的工廠沒有廢水、廢棄的淨化設備；但為面積農地的農藥使用量高居世界第一；城市的空氣污染指數平均是歐美國家的六、七倍等，這樣的例子不勝枚舉。

在新的國際分工體系下，台灣的產業結構固然做了相當程度的調整，但工業部門仍然維持穩定成長狀態，因此，在地少人稠的台灣，土地資源的爭奪，不僅發生在都市邊緣地區，非都市地區邊緣地帶，也相繼淪為工業用地覬覦的對象，特別是在台灣西部沿岸，海岸濕地、低地、海埔新生地紛紛被大型工業區佔領，台灣的生態問題也是複雜的政治、經濟問題，在政府的經濟開發之下，一些大財團仍然進行大面積的環境威脅和破壞，垃圾污染、海岸濕地消失、山坡地濫墾等問題仍在發生。六輕所在地雲林麥寮、彰濱工業區、濱南工業區等皆是為滿足工業發展所需而形成的。這些遠離都市遠離人群的工業區對環境造成的衝擊，雖然不再直接以「公害」的面貌出現，但卻更徹底地對生態體系的平衡造成威脅，也因此促成了環保運動從以往傳統的反公害抗爭行動中，開闢出另一個逐漸清晰的生態保育戰場<sup>31</sup>。

十幾年來層出不窮的環保抗爭運動，一方面固然說明人民對於環境破壞的情況不再漠不關心，並且透過集體行動傳達訴求、爭取權益或者改變現況；但另一方面，我們也觀察到這些運動的主軸絕大部分是以反對某一已經存在或即將造成的破壞污染為目的，當這個目的達成，組織即告鬆散甚或瓦解，這種情況特別以因反公害議題所組成的地區性自救會團體最為顯著<sup>32</sup>。

由於缺乏橫向的連結以及縱向的深化，乃至無法撼動為經濟優先的發展模式，使得這些個案抗爭運動的影響多半僅限於一時一地，環保抗爭運動往往源自於人民對環境惡化所長期積壓的不滿情緒的釋放，而這些釋放出來的能量，卻未能有效的累積與深化。也因此解嚴之後，台灣各地的反公害抗爭運動儘管如雨後春筍般不斷發生，卻未能從而發展出一套符合「環境正義」、「社會正義」、的處理機制，以致於直至今日，在面對經濟發展與環境保護的衝突時，「力」的角逐仍是抗爭成敗的關鍵。

---

<sup>31</sup> 同註 18，頁 130。

<sup>32</sup> 李永展、廖億美（在自覺與自救之後……誰來為台灣的環境療傷止痛？）。

## （二）台灣的環境關懷藝術

到了九〇年代，環境的思潮在美術界也漸漸引發迴響，倪再沁、葉竹盛、李銘盛等藝術家也在環境的議題上積極創作；國內藝術雜誌也逐漸有關於國外環境藝術家和環境藝術活動的文章出現，和環境保護、環境意識、環境概念有關的藝術活動的出現愈來愈多。以下列舉幾個 1992 以後的台灣的環境關懷有關的藝術活動：

表 5-3、九〇年代以後台灣的環境關懷藝術活動

展出時間	展出地點	展覽名稱	策展人、展出者
1992.3	台北縣立文化中心	環境藝術專題--- 十六種處理垃圾的方法	葉竹盛
1992	台南市立文化中心	新生態藝術環境-開幕聯展	葉竹盛
1992	台北縣立文化中心	環境與藝術系列 5--- 人與自然的關係	葉竹盛個展
1994	淡水河沿岸	環境藝術	倪再沁
1994	串門藝術空間	「回塑者」環境藝術展	倪再沁
1994	帝門藝術教育基金會	都會中的自然	莊普、鄭瓊銘、盧明德、范姜明道、朱嘉樺
1994	高雄愛河	發現愛河裝置藝術聯展	山藝術基金會
1996	台中市區、台北 SOGO 門 前廣場、東海校園	「台灣雲保競選總統」 行動藝術	倪再沁
1997		為環境悲鳴、為大自然請命	葉竹盛個展
	鹽埕畫廊	生態、省思	葉竹盛個展
1998	台北市	土地倫理	張元茜
2001	屏東縣竹田鄉	米倉藝術社區/土地辯證	李俊賢
2001	台北市立美術館	給福爾摩沙下一代的備忘錄	洪天宇
2000	大雪山	林聽聲音	林平
2000	師大畫廊	流嬗大地—環境變異系列	施並錫
2000	華山藝文特區、義鐵路倉 庫另類空間、台中 20 號 倉庫、屏東竹田米倉藝術 家社區	驅動城市 2000	黃步青、蔡美文、黃海 鳴、潘小雪、李俊賢、 楊智富等人策展。
2001.12	米倉藝術家另類空間 竹田火車站倉庫	原生圖騰	



從這些蘊含著環境關懷、環境意識、以及環境概念的展覽陸續的出現，可以看出在台灣的藝術領域對於環境的關注和醒悟，也看得到在台灣的生態環境變遷之下，在社會結構中扮演「後知先覺」角色的藝術家，其所發揮出對社會現況關懷的社會任務。在這些活動中，有許多是藝術家個人對於環境的發聲，所舉辦的個展，而有些則是屬於主題性的藝術家聯展。

其實除了環境方面的主題性展覽之外，在台灣的許多各種性質的展覽當中，常有具環境關懷的作品潛伏在其中，但因發聲小，並且容易被其他的作品和議題分散矚目，加上環境議題不比其他如兩性、政治議題辛辣，因此以本研究所關心的角度來看，他們的環境概念很不容易被看到。而以土地、環境意識為主題的展覽，則其對於環境的作用力，以及其所造成的聲勢，能讓人顯而易見其所囊括的環境觀和環境關懷，就如同本研究所訪問的以環境意識為主要創作題材的藝術家一般，因為有許多作品大部分都是以環境為主，因此作品中的內容很容易讓人感知關於環境的聲音；而這種以環境的本質為主要方向的展覽，很容易得到藝術界的矚目，更會讓身為觀展者的社會大眾，去注意到環境的議題。

## 八、未來的台灣環境和藝術發展（2003）

### （一）環境保護及環境關懷推展上的展望

自解嚴以來，人類文明的各個時期不斷的進入這個島嶼，許多歸國學者也將他們從國外帶回世界性的前衛訊息，加上全球性的回歸自然及地域性的主張「全球性思考，草根性行動」使得今日的歸國學人不再像從前的國留學生只是生硬的把帶回來的價值與文化套在台灣這塊土地，本土的文化已逐漸因前期的壓抑而積存了相當多的能量，準備蓄勢待發，夢想愈來愈大，行動也愈來愈踏實，各種環境的主張也逐漸的隨著政黨的良性競爭而不斷的有落實的可能，但目前仍有主體認同的障礙，統一與獨立的爭議又影響著主體性的認同，只有屬於這塊土地的人民，希望能永遠在這塊土地安身立命的態度確立，以及正確的感受生命的態度，也才能夠做處有益於這塊土的長遠規劃與行動。

從以上的台灣環境歷史瀏覽之下，可見台灣的環境問題從原住民開始，就是不停的全球化到現在，既然如此，我們就應該以更宏觀的角度和觀點來看台灣的發展。邁入 21 世紀的台灣，面對崩解的社會價值與秩序，在過渡時期的混沌裡，我們的社會需要更多來自文化的回顧與反省，亦即由歷史的回顧中找出若干問題的癥結，從而穩健踏實、心懷坦蕩地展望未來<sup>33</sup>。

## （二）未來的台灣美術和環境

在現今的藝術發展上，不但型態多元、自由，藝術包含的層面愈來愈廣，藝術的界線也已經愈來愈模糊。除了美術上在環境意識表達外，音樂也有關於提醒對周遭環境中聲音的作品<sup>34</sup>，建築更是有所謂「綠建築」設計的出現，以及結合社區、空間規劃的電影....等，環境的議題在藝術領域中已漸漸成為顯學，藝術家關心環境的方式也愈來愈多，藝術創作在我們的每個角落環境中開始無孔不入，從街上的櫥窗、每一件事物的設計，到許多主題餐廳、個性販賣店，都可以看到結合藝術家一起將創作和生活融入的例子，其中更有許多可挖掘的環境成分。例如：許多藝術家一起規劃一個活動，讓一個「城市中的失落空間」----原本很繁華但因為都市計畫的關係而沒落的商圈----如何用一些藝術活動或結合藝術的另類經營方式，讓他成為用藝術的力量再生，如何利用藝術的形式創造都市中人和人之間的關係，用一個展覽或一件作品的方式來經營一個社區或一條街，讓人在這街上或社區就是融入在藝術家的作品中，就如同將整個環境當成畫布的地景藝術家，在未來，整個社區、整個環境都是他的畫布，這也是藝術家對於環境關注的另一種表現。

---

<sup>33</sup> 同註 7，頁 166。

<sup>34</sup> 如：音樂創作者 John Cage 革命性作品「4 分 33 秒」。

## 貳、具環境概念的藝術作品

九〇年代對台灣而言，是個環境風起雲湧的大時代，類似小說《雙城記》的開場弁言所說：「這是個黑暗的時代，也是光明的時代。」這種環境大變動的時代裡，最不乏創作的素材，早最容易激發出環境的創作靈感與動機<sup>35</sup>。

在台灣的藝術作品中，可以看到許多在其中納入生態意識或環境概念的內涵者，以及和生態環境有關的主題展覽。這些具有豐富環境概念的作品，有些是針對環境污染，有些是以自然物做為創作素材，有的是以自然界的現象作為創作主題，在這些作品中，包含了不同面像的環境概念，從作品中可在創作這些具有環境概念的藝術品的藝術家們，不一定是出自於其對生態的關懷，也不一定是因為對現況環境的不滿，而是自然概念中的語彙可以呼應他們心中所要表達的理念，因此，在具環境概念的藝術作品中，有一類創作者，他們是因為真正的關心環境、反省環境，而萌生出具環境關懷的藝術作品，這些藝術家即為本論文的研究對象。

### 一、環境藝術詞義上的界定

和環境有關的藝術作品，一般都會被蓋稱為「環境藝術」。「環境藝術」事實上是一個弔詭的名詞。「環境」所包含的概念非常廣泛，環境（environment），在中文辭源（1989）字義上，是環繞全境或周圍境界的意思，涵括了周圍的自然條件和社會條件。在英文字義上 environment 是源自法文 environer，意指包圍（encircle）或環繞（surround），在生態學上用以描述提供生命所需的水、地球、大氣等。依美國 Webster（韋氏）第三新國際辭典定義環境為描述某物環繞的事物，同時環繞的情境（condition），常影響到生物的生存與發展（Gove 1986），英國牛津生態辭典解釋環境包括了生物存活中所有外在物理的、化學的與生物的情況（Allaby 1998）。對於人類而言，環境除了水、土壤、氣候、及食物供應等，尚包括了社會的、文化的、經濟的、政治的考量。因此，「環境」一詞的含意，除了包含了自然環境，也包含了人類世界的環境，如：社會環境、文化環境、政

---

<sup>35</sup> 引自施並錫《流嬋大地—創作自述》。

治環境 此時的環境，則以「圍繞」的方向去使用「環境」一詞。甚至，在許多學科的領域上，直接使用「環境」來稱呼他們的科目，如在地理學科上，就有以環境兩字替代地理的情況，此一情形最具代表的就是「環境科學」，因此，「環境」兩字因其廣泛性（空間、物質），到如今已成為一個令人似懂非懂的曖昧名詞。

在藝術領域上，也出現了這樣的現象，許多截然不同的藝術形式都曾以「環境藝術」稱之，由於本研究的主軸是在「環境」和「藝術」之間呈現密切互動、並也稱為「環境藝術」的藝術形式，因此在探討本文所談及的環境藝術之前，必須先在『環境藝術』一詞上做出定義及界線上的劃分，於是便以「廣義的環境藝術」與「狹義的環境藝術」在以「環境藝術」為名詞的藝術形式上做出初步的區分。

#### （一）廣義的環境藝術

廣義的環境藝術中的「環境」則是以「圍繞」、「包圍」為主要引用方向的，包括：

1. 公共藝術
2. 景觀設計藝術
3. 戶外家具設計
4. 空間設計

這幾種藝術形式，是以包圍在人類生活周遭的環境，為環境的定義，其藝術的定義，也是以設計為主要方向，但他們都稱為環境藝術。

#### （二）狹義的環境藝術

由第一段的字詞回溯能得到的一個概念是，「環境」一詞的意義，多半是以表達自然環境的成分居多，在此，狹義的環境藝術則是與自然環境有更密切的相關，包括：

1. 地景藝術
2. 大地藝術

3. 環保藝術
4. 自然創作
5. 生態藝術

表 5-4、廣義和狹義的環境藝術

	廣義 (周圍環境)	狹義 (自然環境)
創作形式	景觀設計、公共藝術、戶外家具設計、空間設計等與周圍空間有關的視覺藝術形式。	以地景藝術、大地藝術、生態藝術、自然創作...等和自然環境有關的藝術形式。
範圍	和空間、環境有較密切的關係	和自然、生態有較密切的關係
訴求	以和環境的關係、環境中發生的藝術效果為訴求。	以藝術品中所使用的媒介、材料所觸及的自然成分、生態環境理念為訴求。
場所	除了空間設計以外，多以戶外為主。	不限於室內或戶外的場所。
互動	和觀者的互動是其重點。	和自然環境的互動是其重點。
時間限制	因往往是在環境上的長時間改變，因此較無時間的限制。	作品往往因為使用材料容易被自然分解，以及展覽場地的限制，而會產生期限。
和觀眾的互動	一定會有互動	不一定會有互動
素材媒介	不一定是以自然中的原素為主。	以自然中的元素為其創作素材。
結果	藝術形式的周遭環境改造。	自然環境和藝術的呈現。

狹義的環境藝術，主要出現在純藝術的範疇，其中的「環境」，則是以「自然」為方向，因此在這些藝術形式中都可以看到其中所包含的自然環境的成分。因此狹義的環境藝術和廣義的環境藝術的差異，最主要在於對「環境」的定義。

但狹義的環境藝術，只能說是與自然環境相關，環境並非其主要呈現的內容，在其中仍然有以利用自然環境來表達自我或傳遞理念的現象，以下是狹義中和環境有關的藝術類型之比較列表：

### 5-5、狹義的環境藝術類別比較

	大地藝術	地景藝術	生態藝術	自然創作	環境保護藝術
英文名稱	Earth art	Land art	Eco art	Nature art	Environment protect art
別名	Earth art、地景藝術、Earthwork	Environmental -work Environmental Art	Wild Life Art、Eco-Art、Ecological Art、自然藝術、【Nature Art】	Natural work	【Environmental Art】、環保藝術
內涵概念	藝術創作和大自然的結合，並非用藝術作品把自然改觀，而是把自然稍加施工或潤飾，在不失大自然原來面目之下，在土地上，改變地貌和土地的元素而呈現於土地上的藝術作品。	以環境為背景及展示平台，或是以自然物為創作元素，突破畫廊展出的框架，在自然環境中展出的藝術作品。	人類藉由不同媒體、觀察與紀錄環境中多樣元素的自在等互動關係，而對自然生態以藝術形式做出的記錄和描繪，並結合科學的真實性和求真性的創作。	以自然物做為創作素材，如樹葉、石頭、種子、泥土...將之組合構成的藝術品，在不失其自然原貌的狀態下成為一件能與自然共生共滅的藝術創作。	在環境日愈惡化且已威脅到整個星球是否「永續生存」的時代裡，常作為反應時代現況、描寫、記錄時代的藝術創作，已經融入和生存有直接關係的生態思考。

	大地藝術	地景藝術	生態藝術	自然創作	環境保護藝術
源起	始於 1960 年代地大物博的美國，到了 1970 年代有許多畫家和雕刻家紛紛跑到戶外，從事大地藝術的創作。	1980 以來環境意識以及後現代裝置藝術碰撞出來的火花。	美國國家公園藝術學院與美國國家公園基金會定期舉辦的公園藝術（Art for the parks）競賽，邀請藝術加以繪畫、雕塑、攝影等不同的藝術形式來捕捉自然與野生動物各種變化，此即為生態藝術的濫觴。	一群因喜愛大自然、瞭解自然物種的藝術家對於自然物的造型的靈感做出的以自然為素材的藝術作品。	在地球面貌逐漸改變、環境危機日愈嚴重的威脅下，環境的關切也逐漸的出現在藝術作品中。二十世紀的六〇年代，人類再度醒思人與自然的關係。這種心理歷程不但開始輻射在人類的日常生活，也反映在藝術形式上。
展場	整個環境就是作品	作品附著的土地上	畫廊、室內空間	依作品需要	依作品需要
使用材料	土地面貌的變化	戶外土地上的藝術創作	繪畫材料	自然物	無限制
訴求	藝術理念的呈現	藝術理念的呈現	保存自然景象並結合審美與科學。	自然之美的另一類藝術呈現	生態環境保育的訴求

	大地藝術	地景藝術	生態藝術	自然創作	環境保護藝術
和觀者的 互動	觀者可以身處 作品中 和作品 互動	觀者可以身處 作品中 和作品 互動	作品是被動的 被觀賞	無特定	無特定
性質	實踐性、藝術 性	實踐性、藝術 性	審美性、生態 性、科學研究 的	藝術性、審 美、概念性	議題性、傳達 性 、概念性、生 態性
探討層面	土地的本質和 作者的想法	土地本身和藝 術的結合	生態和環境的 真和美	自然萬物的美 好	環境保育的重 要性
展示重點	大地	作品	生態主題	自然	觀念
與環境保 護的相關 性	經由環境施以 觀眾有所知 覺。 自然的材質對 環境不會造成 威脅，但大規 模的改變地 貌，則會造成 環境的破壞或 影響。	將作品呈現或 結合於自然環 境中，在觀賞 作品的過程可 連結環境議 題。的	引導人們瞭 解自然、喜愛 自然，進而保 護自然的使 命。 生態藝術創 作者，傾向對 於自然本身 的注目，和對 環境的關心。 提供動植物 圖鑑、環保宣 導手冊的圖 像。	作品原始的自 然材料，本身 的美感能直接 產生對自然資 源的感受。	以藝術表現形 式傳達保育思 想的發言角 色；藝術家包 裝了生態保育 的理念，讓社 會大眾容易從 感性認知中， 接受或參與生 態保育的工 作。 具環境意識的 傳播功能。



從上表可以歸納出狹義的環境藝術仍分為「與自然環境有關」和「和生態環境保育有關」的藝術理念之差別，本研究所要探索對象，是在狹義的環境藝術中，出現的另一種概念的呈現，即以「環境生態」、「環保議題」為訴求的藝術理念，目前以「環境關懷藝術」來暫稱。

表 5-6 狹義的環境藝術之分類：

	和自然有關的藝術	和生態環境保育有關的藝術 (環境關懷藝術)
創作形式	利用自然媒材或在自然環境中創作	以自然生態的保育為主題的藝術創作
範圍	作品元素及內涵有觸及到自然	作品觸及自然的主要原因是其生態保育的內涵
訴求	在作品中呈現和自然環境相關的語彙	以自然生態的保育為訴求
作品中對自然的態度	挪用自然的元素表現創作者欲傳達的意念。	對自然環境和生態保育的關懷
創作者在自然中的角色	一個對自然有特殊感受並加以利用的人	對自然有特殊感受並憂心其現在與未來的人
環保的概念	不被提及或偶爾隱涵在作品中	主要的傳達內容
自然的提供	材料、造型、象徵意涵的提供者。	主題
自然扮演的角色	基底、背景、創作元素、媒介	作品的主角
創作者對自然的態度	自然是創作的素材、創作的靈感來源、以及創作的場所。	因珍視及重視自然，而成為其創作主題及動力。
和觀眾的互動	期待觀者注意其藝術理念	期待觀者注意其環保理念
結果	自然為其作品語彙	自然為期作品主題

「環境關懷藝術」是以環境議題為訴求，但他所使用的藝術表現形式並沒有特定，因此他和狹義的環境藝術最大的區別在於，一個是「形式」，一個是「理念」，造成環境關懷藝術可能會出現在各種狹義的環境藝術形式中。

## 參、台灣的環境關懷藝術家

本研究選擇幾位在作品中呈現其環境關懷的藝術家，探討其環境關懷、環境意識以及其作品中呈現之環境概念，包括：倪再沁、洪天宇、陳隆興、葉竹盛、施並錫、黃步青、李銘盛、林正盛、周于棟、黃一峰、楊恩生，以及仍在就讀美術研究所的朱松。

## 第四節 台灣的環境關懷藝術家及其作品

### 一、台灣環境藝術家的環境關懷及其作品中的環境概念分析

自然環境是藝術最根本的靈感泉源，是藝術家取材的主要對象，因此可說所有的藝術作品，包括中國山水畫、各種新世界的流派都可能有環境的成分在其中；藝術品中環境概念的產生，包含著不同的源頭，有些是藝術家刻意納入，有些是藝術作品自然發生的，有些則是觀賞者或評論者所賦予的。本節嘗試將環境概念的階層架構，對照本研究中所選擇的藝術作品中的環境概念，藉此以不同於藝術欣賞的角度，跨領域的視野來挖掘探討藝術作品中隱含的在環境教育中所歸納的環境概念，逐一分析，以更清楚的方式來探求藝術作品衍生出來的環境教育價值。

## 案例一：倪再沁

### （一）倪再沁的環境關懷

在國內的藝術界對於環境問題還來不及知覺和反應時，倪再沁就已經在藝術創作的概念中，提出對環境的尊重和對自然的謙卑之意識，並且在作品中傳達出來，甚至身體力行將自己的作品融入於大地中，堪稱是台灣環境藝術運動的開創者之一，以下是倪再沁的環境藝術歷程：

- 1991年 1.在東海大學美術系開設「後現代藝術論」，在教學中對「人之退位」有更堅定的信念。
- 1992年 1.開始爬柴山，親近自然，組「無願」登山隊，每週上山兩次，對生態環境有進一步認識。  
2.研讀有關「環境藝術」方面的資訊，到被焚燬的「仁愛公園」(原地下街上方)閒逛，對生死枯榮有另一種了解。  
3.在柴山及愛河邊，創作輕微而富自然氣息的即興作品。
- 1993年 1.在東海美術系開「環境藝術」。  
2.應台北縣文化中心聘請，擔任美展籌劃人，決定以「環境藝術」為規劃方向。
- 1994年 1.台北縣美展「環境藝術」順利展出並編製畫集、錄影帶。  
2.在「串門藝術空間」舉行「回塑者」環境藝術展。  
3.在柴山、仁愛公園、文化中心、愛河沿岸及市區道路邊繼續創作。  
4.因病而暫停環境藝術創作，出版「回塑者、倪再沁環境藝術集」  
5.山藝術基金會舉辦「發現愛河」裝置藝術展，所做「回溯」一直未被發現，被誤以為是自然生成的景物；之後，繼續創作未被「發現」的作品。  
6.於藝術家雜誌 229 期發表「邁向無限寬廣的世界」提出藝術作品的生態思考。
- 1995年 1.擔任高雄文化愛河促進會會長：  
(1)力阻財團地下街重建，推動仁愛公園重建。(已在 1995 年達成此一理想，高雄市府順應該促進會之訴求，回填地下街，1996 年仁愛公園重建完成)

(2) 力阻都市計畫之快速道路沿愛河開闢，高雄市府因促進會結合環保團體嚴加反對此案，遂終止此一定案之計畫。

(3) 向市府爭取河西路廢車道，河西路已成人行步道。

(4) 重建親水河堤等環境生態訴求，愛河上游工程已改為自然緩撥的親水河岸。

2. 擔任高雄市都市計畫委員，為綠色環保團體之代表。

3. 擔任南部綠色協會理事，為高雄環保運動中的知名人士。

倪再沁在當時藝術界還未響應環境思潮的時候，就已經在生活、創作、文章上面展現出了他對自然生態的關切，對台灣保育問題、工業污染、都市化、水泥化危機用其藝術形式提出他的想法，並且付諸於行動上去用實際影響力去改善環境，如在大學裡開課教授相關理念的課程，讓藝術新生代能在藝術的概念中也融入環境的思考角度；以及參與環境運動，將理想付諸於行動。尤其是在作品中，以其具個人特質的水墨畫，畫出和工業文明污染有關的系列作品「失樂園」，也在 1994 年舉辦過一場極具意識和環境倫理的環境藝術展「回塑者」，但是在當時，並沒有得到很多的迴響，在眾人皆睡我獨醒的世態下，做這樣的作品是很寂寞的，但倪再沁認為，對環境生態有所關心的藝術，是真正「情深意重」的藝術。在他 1994 年所出版的環境藝術集「回塑者」中，他曾提到：

「我深信，『藝術可以洗濯人類的靈魂』，這些年來，看多了現代藝術虛假、詭奇的亂象，看透了藝術家因為內心不平安所以故意製造些『嚇人』的藝術，除了撒嬌爭寵外還有什麼？真正情深意重的作品實在太少了。把希望寄託在藝術世界裡，得到的是更多的焦慮和異化吧！

於是，我擱下畫筆，走入自然世界裡另謀出路，然而，深入觀察，看到的是早已奄奄一息的自然，工業文明和人性貪婪是他的頭號天敵。為了回溯既往，尋找往昔生意盎然的自然，我被迫揭竿而起，不過，那是極為沈默的行動，只是靜靜地做完，做完靜靜地離去。

幾個月前，我把生產過剩的作品拿到『串門藝術空間』展出，也是靜靜的，美術界沒有任何的反應，畫友們無言以對，只對我擱下畫筆感到惋惜。

幸好，山上朋友看了都很有感覺，還提筆為這個展覽助陣，我感到很高興，這個展覽原本就不是很『藝術』，愛山的人喜歡就夠了。」

問題一：何時開始思考環境問題，有何因緣？

倪：「就是爬山嘛！人們一方面珍惜自然，一方面也破壞自然。當時高雄柴山被登山者破壞得很厲害，我們一群朋友搞了個柴山公園促進會，藉由維護自然，來找回這個山的原貌。」

問題二：何時開始在作品中出現環境概念？

倪：「一開始的想法就是環境被破壞，而人是破壞環境的罪魁禍首，於是我們起而抗爭，抗議政府無視於柴山的浩劫。我很積極參加高雄的環保運動，當時市長吳敦義因愛河地下街重建問題找我協商時，還以為我是環保運動專業人士，不知我是藝術家。為了愛河的自然生態，得對抗很多財團、地主，文化愛河促進會，名字是文化，其實是在搞環保，為了阻止地下街重建，常常要召開記者會，對抗地方政要，號召人馬出席記者會，常常幹這種事；也因此產生了回溯者的系列。」

倪再沁因為在早期就已經開始在關心環境藝術，尤其在 1994 藝術家雜誌上刊登的一文「邁向無限寬廣的世界」提出了藝術的生態思考，因此對於台灣的環境藝術發展的狀況可說是國內少數有所研究的創作者，其對環境的友善回應除了作品之外，他也身體力行，如：日常生活盡量簡單、少應酬、茹素、以大眾運輸工具和腳踏車代步.....等的儉樸生活，並對台灣環境狀況持續的關心，也在美術教育上持續在傳遞對環境的關懷給下一代的藝術家，視其為台灣藝術界之環境關懷實踐者不為過。

## (二) 倪再沁作品中的環境概念分析

### 作品一：失樂園 (水墨作品)(圖 85)

以環境的角度切入這作品，可以解讀出幾個面向的環境概念：

1. 人文社經對環境的衝擊
2. 物種消失
3. 環境污染
4. 生態保育

「失樂園」系列中，作品中置入明顯的台灣環境議題象徵物，如：梅花鹿、正在施工的工人、老房子、黑色的天空.....等。在有著梅花鹿、樹木、挖路工人的一塊暗喻著台灣的土地畫像，卻名為「失樂園」，從這樣的關連安排可見作者試圖表達的想法-----台灣這片失樂園：土地、物種、古蹟都受到人類的社經需求而逐漸變色，而漸漸破壞他原本美好的「寶島」面貌，以不是傳說中「蓬萊仙島」般的伊甸園，而是如今的「失樂園」。

### 作品二：回塑者 (大地藝術、環境雕塑)(圖 86、87)

以環境的角度切入「回塑者」系列作品，可以挖掘出的環境概念包括：

1. 資源保育
2. 綠色都市
3. 永續生態原理
4. 棲地保育

在後期的環境關懷作品「回塑者」，倪再沁認為這是他生態藝術作品的一個「進化」的現象，他從關心自然的旁觀者，進化到融入自然的參與者，作品從 1992 年持續的進行至 1994 年，在訪談中他提到：

「我的創作理念分兩期，第一期，失樂園是比較早，這是屬於控訴。第二期是融入，我融入環境，我的作品化身成環境的一部份，第一期其實還是分裂的，第二期就合一了，我的作品材料本身就是環境的一部份，直接在環境中做，我的作品材質、造型、場域以及它的生命，其上場、下場，全部是緣環境而生，它是一體的，我不是去畫畫，環境不是我的對象，我自自在環境之中。」

在「回塑者」的作品中，有許多被破壞人爲物、在露出來的土地上種植自然物；或者是將自然現象中衰敗凋零的葉片，撿拾起來製作出的立體雕塑作品。他放下扛在肩上多年的藝術包袱，以鐵鍬代替畫筆，以落葉、枯木、果實代替顏料，架構出他對自然一份遲來的愛，還原他對生命原形的謳歌。

拖著找回工業文明的原形，再現自然的原形，告訴觀眾什麼才是生命原有的姿態，倪再沁在愛河沿岸檢來掉落阿渤勒的果實搭架出一件立體曲形，在地下街運回已經半枯半乾的大王椰子和松柏，以滴水灌溉，燒掉一半的大王椰子和松柏居然再現生機，椰葉開始茁壯開展，而已經枯黃的松枝居然在大雨後冒出新綠。在倪再沁臉上的雀躍，看到了他性情純真的一面，而在他的眼中，更看到了一個對生命尊重、懷著無比謙卑的、呵護自然的期待。（林美秀，回溯者，P37）

「過不久，他們會隨展出的結果而各得其所。」

（其作品大都送給喜歡的朋友或放回公園）

### 作品三：台灣雲報（媒體藝術）策展人（圖 88、89、90）

台灣雲報是倪再沁在 1995 年帶領東海大學美術系的學生所創作的「媒體藝術」，這種性質的藝術在當時的台灣是少見而前衛的，作品形式包括了選舉宣傳、記者的報導、以及這件作品出的報紙「台灣雲報」，整個作品從名稱就可感受到濃烈的環境意識，雲豹是台灣瀕臨絕種的指標性物種，作品以其作為作品的首要圖騰，也為台灣不珍惜環境的行為提出的訴求。



「台灣雲豹」乃倪再沁虛擬出來的象徵性神像，用以批判惡質的選舉文化，並以虛擬選舉文宣夾帶個人的文化政治理念。《台灣雲報》的調性是詼諧輕鬆而帶點浪漫色彩的，各種虛擬競選宣傳活動的風格，則彷彿充滿創意的表演藝術（例如助選員戴著雲報面具在東海校園一帶進行的化妝遊行、在台北東區的街頭表演、設在學生酒吧的競選總部等等）。引起不少文化界人士共襄盛舉的「台灣雲豹」選總統活動，為一九九五年的台灣總統選舉憑添了幾分藝術色彩。

從這件作品中，也可看到政治和環境連結的意涵，政治和環保原本就是一體的兩面，他們共同負載著人們對未來生存的心靈和生理環境的需求和期許，期待一個國家能有良好的環境必須有政治的良策，要能有智慧的治國方針，治國者必須先有對土地的認同和珍惜，因此倪再沁這件以環境為指標影射政治的作品，清晰的呈現了台灣當前的危機。

在訪談中，談及作品和觀者之間：

邱：您會期待觀賞者在欣賞您的作品後，會對環境產生一點點關心、提高他對環境的敏感度嗎？

倪：當然希望啊！但很難。

因此倪再沁認為藝術家對環境的關懷，除了表現在作品中之外，更要「以身作則」，將生活落實環保，會是另一種藝術家改變環境的力量。

## 案例二：陳隆興

### （一）陳隆興的環境關懷

陳隆興是國內少數持續在環境關懷上創作的藝術家；也是台灣最早開始關心環境問題的藝術家之一；他是一位懷有著赤子之心的創作者，並對繪畫有著一生執著的狂熱。他強調藝術是來自於自身的生命體驗，來自自我最真實的感受，進而反映在最能表現自己的藝術語彙上。他在生命的早期就和藝術相認，將藝術作為此生所要投入的領域，並選擇了一個能和他的創作生活配合的職業，一生不間斷的創作，並從創作中找尋潛在他體內最深處的自我。在這樣的追尋中，作品就如同他的自述，他的畫就是他生命的自畫像，作品是他觀察自己的重要線索。也因此，生活在八〇年代污染最嚴重的高雄，對一個探索世界的人來說，很容易就會有所感覺，自然而然在他的畫作中，可見他被周遭的環境污染引燃著，並創作了一系列對環境污染現象的批判、憂心、及抗議，在訪談中，研究者問他：

問題一：何時開始關心環境問題？

他的回答：

「我從事的工作是比較接近污染地帶，在高雄，四周都是工業區包圍。在鳳山西北方有中油的煉油廠，東南方有中台化工，北方有南亞塑膠、仁武工業區，東北方又有皮革污染的，全部都是工廠，東南方的大發工業區，幾乎住在市區都是被包圍的，吹什麼風向都感覺得到污染，都聞得到。我住在附近而已，半夜都會聞到很臭的味道，因為中油煉油廠有煙囪，冬天吹西北風，整個晚上，半夜都會偷放氣，我半夜都會被驚醒，啊……那味道……」

### 環境變遷、惡化對心靈的衝擊

...「..那幾年的工業發展，讓我們迫使環境產生了很大的變化。比如說，我們以前接觸的河川都改變了，就是我們這一代嘛！童年還在溪水中成長

的，撈魚、在田野中奔跑的，突然間通通改變了，很明顯的就是河川通通改變了，再來就是，以前在玩的那些田地，通通都沒有了，消失了，記憶中美好的，跟大自然發生關係的地方，都消失了，心理上，一個人在這種心理上會產生很大的變化，會懷想，因為一夜之間失去的東西，你會想去追回他，而對於破壞你美好回憶的東西，你會產生抗拒、厭惡的感覺，心靈上很大的衝擊。」

「因為我們會感覺到說，對這個環境我們使不上力，有一種無奈的感覺，而且會感覺到說，上面的人為什麼不改善呢？那時候是很單純的，上面的人為什麼會讓這個環境變得這麼....讓這塊美麗的土地變成這麼樣的.....」

## 問題二：何時在作品中呈現環境的概念？

### 繪畫是心理治療的方式

「.....我只能拿我的畫，我把他畫出來，這樣的情況是帶有一點.....心理治療，可以講說是自我的治療，平衡自己，讓自己更平衡一點，要不然的話.....很多事情，其實都不是那麼單純的，而且對環境....漸漸的對這些管理者會產生懷疑，或是批判的角度，這種些角度會影響到你的藝術上的情緒。所以走回到藝術上，也會在藝術上用比較批判的角度來面對自己和別人。」

陳隆興在創作批判環境的作品時，一邊創作也一邊在思考、摸索，自己為何而畫，如何能為環境也為自己往正面的方向前進，到了大約九〇年代，陳隆興在畫面上對環境的反應有了新的方向，在訪談中，他說：

「.....所以我在後來，經過這個環境批判風暴期後，我在心態上對環境產生一種無奈感，然後又接觸了一些道家的東西以後，開始就改變態度了.....不是消極，而是改變一種方式。我記得有一個人說：「你不能改變環境，但你可以去創造環境」。你不能改變壞的，就去把好的彰顯出來。」

### 走進自然的美

「.....而且這樣的畫比較不會傷害到自己。因為你精神上一直把那些

惡臭的東西保留，雖然我把他畫出來了，但總是在關注那些東西等於是精神上.....人家說，你想著什麼，那個東西就會無形中一直影響著你，那也不健康。我現在有在接觸氣功，那些道家的東西讓我好像開了一面窗，讓我重新回到大自然，真正的去.....發現！原來很多東西其實都沒有變，都是存在我們周圍。我們也可以自己走出去啊，走進大自然去.....」

因此到了後期，一直到現在，陳隆興的畫作中仍然是對鄉土、對環境有著濃烈的情懷，但所不同的是，他選擇了另一個角度來愛她、來美化他，他開始用他新鮮的色彩、獨特的構圖，去創造一個視覺上能帶給來幸福美感的畫面，用正向積極的視點去擁抱他的心靈鄉土和藝術世界，他開創了一個新的軌道，超越了一個蛻變的階段到達了另一個屬於新的生命態度的階段，但是從過去到現在，他所了解的自己的特質仍去蕪存菁的保留在他的創作形式中，一起在他此一階段的創作畫面上轉化。在這蓄勢待發興致勃勃的新世界中，在此時，他要將土地美的感受傳遞出去，他發現美好的感覺能帶給他正向的力量，他也會將這樣的能量分享出去，甚至去影響每一個人的美感，讓他們也能從土地的美感而得到喜悅，進而能有對土地之美的期待。

「.....用好的去讓大家想好的，比用壞的去更有那種力量。其實看不到啦！看不到，不像批判的喊的很大聲，可是他的影響是好的，而且是深遠的，看不見的，無形的比有形的更厲害，無形的東西更容易徹底改變一個人，用物質的東西只會讓人變得更複雜。」

「.....你改變人就好了，無形中去改變個體最好了，美就是無形的影響。每是無所不在，你為什麼會覺得這個東西擺在那裡就好，擺在那裡就不好？你的美感建立了後，你的頭腦裡自然會很協調，你的選擇自然是美好的東西.....其實影響是看不見的，就像我剛才說的法國人的審美觀，假如說每一個國民都有審美觀，就不會做出破壞環境的事情。如果每個人都有美感素養，那這個環境無形中就會變好。」

在他謙和有禮的外表下，其實跳動著一顆對藝術充滿狂熱的心，並且從未減緩熱度，可說是一位與生俱來的藝術家。他不汲汲於於名利的追求，跟從流行，

而內求自己一直累積並珍視的藝術理念，一步一步的往他的藝術理想前進，一種最純粹的美感追求，一個從他個人的小宇宙中探索到的對這個世界對藝術的解答，我深受其對藝術的執著和堅持所感動，也欽羨他在藝術創作中的恬適自得，在陳隆興身上，我看到一位真正熱愛生命和藝術的創作者，也期待著他的每一件美好的作品出現。

## （二）陳隆興作品中的環境概念之分析（圖 91、92、93、94、95、96、97）

陳隆興的環境關懷作品可分為兩個階段，第一個階段是屬於對環境問題的批判，內容多屬於環境的問題和污染，尤其以和他最切身的空氣污染問題為最，以及山林砍伐、核電廠、和當時曾經發生的礦坑爆炸的問題；也有象徵著種種環境問題的寓意的超現實想像的作品。在 1960 年代的當時台灣藝術界很少有這樣的持續在環境問題上批判的藝術家，陳隆興在當時不斷的以台灣的環境危機作為訴求，足見其對環境的關切。在這第一階段的作品中，陳隆興在畫面中很清楚的呈現出他對環境的吶喊和撻伐，畫面訴說了種種的環境危機和作者內心的惶恐和不安，甚至控訴。畫面中的工廠煙囪冒出如惡魔般擴散的黑煙，造成人們的死和病；核能發電廠的事變，人們奔跑、尖叫、哭喊，以及一眼望不盡、整片地被砍伐殆盡的山林，怵目驚心的畫面，強而有力地呈現出陳隆興對環境在心中的擔憂和不安以及斥責。

在經過人生的歷練，以及道家思想的洗禮，陳隆興發現，「你不能改變環境，但你可以去創造環境。你不能改變壞的，就去把好的彰顯出來。」陳隆興在藝術上的環境關懷進入到了第二個階段----去呈現環境的美，期望能用另一種角度去影響環境，肯定美感的存在，用美的感染力去強調美好之環境的可貴、維護環境的重要，

以環境的角度切入，在第一階段的作品中，包括描寫核能災害場景、描寫工業污染的油畫、砍伐山林的素描，這些作品中都包含了許多的環境概念，包括：

1. 森林資源保育：被濫伐的山林，只留下被腰斬的一小節樹根，滿山滿谷

的屍體，灰暗的畫面像是樹的悲歌。

2. 核能災害：核變的輻射災害，讓畫面中的人們扭曲著臉、在恐懼的表情中吶喊，呈現了核能電廠潛著恐怖的危險。
3. 空氣污染：工廠煙囪冒出的黑煙，讓畫面中的人無所頓逃，痛苦的哭喊著，描繪出空氣污染之下作者的心情。

而在陳隆興創作的第二個時期，所呈現對環境之美的讚詠，則出現了截然不同的環境概念，如：

1. 環境倫理：畫面中寧靜的美景，和象徵作者心靈的小孩在土地之上，以及從土地中長出來的人，都流露出作者心中的人對土地自然的關愛。
2. 環境保護：乾淨的稻田、潔淨的水和空氣，健康的樹，在畫面中看到人們利用土地時對環境的保護。
3. 永續發展：人為的陸橋和人類的存在協調的融合在環境中，寧靜的畫面看到和諧的土地上的永續循環。

在問到他會不會希望自己的作品能為觀賞者帶來關於環境方面想法的影響，陳隆興的回答是認為很難，但他在之後閒談中，卻出現了積極的想法：

「現在有些藝評家甚至認為美感已經不重要了，現在有許多藝術作品是和美無關的，或觀念的、看不到美的，用美不能涵蓋了。可是，用寫的你這樣講，但是面對作品時，有那個東西存在的時候，有那個形體存在的時候，他就會產生一種用美感去判斷的東西，那是不變的，還原到最後，那個東西是不會變的。你可能會加很多內容下去，可是那個沒有變。很多潮流很多花俏的東西，我們都可以把他建立成藝術，然後就認為美感不重要了。我相信藝術有一種屬於美感的本質。」

陳隆興認為在美的影響下，更有可能為環境帶來希望，也更有可能從作品中引發觀者對環境的情感，因此，從後期到現在的作品，陳隆興畫中的環境概念，都是呈現和諧、完整、永續的環境，也是一種環境思考上的超越，經歷了環境批判的歷程而最後淬煉出的心得，更隱含著深刻的環境概念在其中。

## 案例三：洪天宇

### （一）洪天宇的環境關懷

洪天宇自 1980 年起就從事風景寫實的繪畫創作，描述台灣的景象、豐滿的植物及亮麗的陽光，呈現的是自然風景的美。1997 年起則以連作的形式表達自然與文明之間的張力，進而產生「消長」的關係，隱含了人文及社會的議題，並多了一層反思。

這一系列的連作包含兩個強烈的視覺語彙，一事以風景為題的寫實風格，一事畫面留白的結構。後者的突出也是洪天宇這一系列作品中最顯著的手法，亦是他個人獨特風格的代表。作者曾說：「留白在形式上可以倍增視覺強度，凸顯文明發展對自然的改變，空白隱喻著對既定價值的否定，也提供了一塊無限可能的美感空間。」

洪天宇畫作的地名雖然不一定是指實際的地點，但某些變遷過程卻是作者自己經由研究、考察而描繪重建的。譬如植物的變化情形是根據學者的研究，而有時作者也利用景點附近的植物生態推演先前的情景。重建的美好自然，被人為的建構慢慢的府時而漸漸消失，成為空白；原本自然的生態在我們的記憶中是空白的，現實中以文明為名而作的建設事實上造就的是人類文明的空白。留白顯現出一個隱約的危機訊號，嚴厲的質疑文明所帶來的是建設還是破壞。（註，2001 台北市立美術館展覽介紹）

洪天宇對這塊土地、和自然環境的多情，投入到他的畫面中，他用他藝術家的眼睛構造，對美獨特、敏感的欣賞能力，察覺並驚嘆構成世界的每一個分子，也全然的和他們融入，用他的方式和她交談，更盡興地擁抱他努力看到的每一個獨特的生命型態，不放過、更不保留的在了解後去熱愛著他們。

在加入生命所經歷的畫面和屬於人類的時間感後，其生命的能量和情感熱度所沸騰出的內在自我不自禁的從他藝術家的手中流洩，流洩在畫布上的畫面不只是一幕幕活生生的土地畫像，更是在作品中的每一個細微的角落呈現出了他的自我；

他用個人特質和時間歷程去架構出的個人藝術語言，逐漸將自己內心最真切、最在乎的事物自然而然跟隨著他的真性情而誕生、出現在這個世界上，累積以及由喜愛和關心所對環境產生的聚焦和觀察，他看到了時間的力量、也隱約看到了人類難以煞車的未來，他從他生命所經驗的時空中，回歸到擬真的過去幻境；在創作中也期許自己能將和土地對話的內容，為自己、更是爲了幫這塊土地，而用他的藝術語言和文法翻譯出一本給福爾摩沙下一代的備忘錄，期望將變遷的經驗化作永恆的形式、以不完美的存在來創造完美之事物。

本研究在對洪天與進行訪談的過程中，不斷迎面而來的感覺就是洪天宇的率真、有智慧的談吐加上大智若愚的氣質，更強大的訊息就是他的自然智慧，在進行訪談的他的住處，隨處可見用自然的材料匠心獨具 DIY 的家具，就是一間藝術「家」；而在對話中更可以察覺他對植物的興趣和了解，如：

「台灣的森林保護區我幾乎都走透透了，而且 20 歲開始就很愛爬山，幾乎都跑遍了。」

「.....但是 20 年前，是接近這個狀況，像桂竹林....，基本上台灣低海拔的闊葉林，會出現這種植物的類型，這個是根據一些目前少數沒有被破壞的斷崖或保護區，去復原她。接近，不敢說準確。」

「比如說這個原始林，他們其實可以精密到用植物的花粉、孢子，在泥土的表層做花粉調查，一直挖，比如說一百年前的花粉有哪些，就可以推測出這裡當時有什麼植物，非常精密的去調查，但我沒有做到那麼精密，我只能根據地形、風向、雨量、氣候、陽光去推測他大概會長什麼植物，比如說鳥巢蕨他是一種是濕地形植物，他就是濕地植物的指標，這樣子還原的時候比較禁得起檢驗。」

從訪談的第一階段問題中，洪天宇談到他的環境關懷：

問題一：請問您是什麼時候開始對生態環境方面產生關心？

洪：「如果你從 20 年前的幻燈片開始看，你就知道那個時候我就開始在做。」



我學生時代學的是比較泛印象派的，那個東西其實會把植物的個性都抹殺掉，你看，樟樹根榕樹長的都看不出差別。其實我以前在學校學的技法，讓我覺得跟事實不符，你的技術學得再熟，也畫不出植物真正的樣子。所以我就用洪通的那種畫法，像排豆子就一顆一顆的。那我早期的風景畫就發展這個技術，我看到五片葉子，我就畫五片，我不是畫五個筆觸，甚至有一陣子畫油加利樹，就用望遠鏡去觀察去數那個葉子。透過這個過程，其實就接觸到了一些真實的東西，所以像這些建築體，其實他也是真實的一部份，但是我不愛他，也不愛畫他。我以前畫的時候是把他移走，自動在畫面把他消除，可是，後來你會發現，要消除的東西太多了，不只是電線桿，如果你要還原到一個.....，那你乾脆不要消除，你乾脆空著就好了啊，其實很多地方的風景很漂亮，整個山頭都是很漂亮，植物、光線、什麼都是絕美，可是就有一個高架電線桿在那裡，就像有一個女孩子很漂亮，臉蛋、身材，可是一轉身有一個刀疤在身上。就是說那一瞬間既包含了美又怎樣。我就是那個態度去處理那個空間，把那些東西置放在一起，反而美的更美，互相襯托，那個其實也不叫關心生態或是什麼，那個有美學上的.....你 20 年前看到的是那個樣子，那現在變成這個樣子，你的腦中會有一個比較值，那也不叫關心，你自然會有一堆感受。」

邱：那您是從用望遠鏡看葉子才發現自然的迷人。

洪：情操應該沒有那麼偉大。應該是說，我那樣子看，才知道我怎麼畫，應該是這樣講。因為你看得很仔細，你看到那種.....，其實有一陣子我在看梵谷的畫，那張星空，一圈一圈，他畫陽光也是一圈一圈的，最初我以為他是幻想...，後來有一天我不小心這樣看，看到最後真的就看到那種一圈一圈的，就像我們在看那個 3D，看看看...一不小心，視覺跳進去，那些圖像全部就出來了。其實每個自然物都有這個現象，他裡面除了肉眼這樣望呀望的是一面，但是當你的一面看夠了，你會發現許多不同的東西。就像一個杯子，你看得入神後，他會轉換。一個很平凡的東西，比如一個很普通的山頭，到處可見，你只要....應該說是一個轉換，其實我覺得每個女生都很漂亮，你只要本身具備那個轉換的能量，你會欣賞，她自然就讓你愈看愈漂亮。

邱：您在做環境變遷系列之前，您就已經在畫土地的東西了嗎？

洪：其實有一陣子在做塑膠雕塑，就是想把廢棄物轉換成為藝術。

邱：爲什麼會想用廢棄物？

洪：因為台灣的垃圾太多。

邱：最早是從什麼時候有環境方面的意識？

洪：應該是說你理想中的生活背景價值，因為我小時候，距離我們最近的鄰居，也要走半小時以上，住在山上，也沒什麼玩伴，唯一的玩伴就是大自然。後來有一天，發現這些玩伴都漸漸不見了，因為我國高中的時候，大家開使用年年春，農藥。我們小時候抓泥鰍是這樣子，去挖泥鰍，泥鰍會躲在有點濕濕的土裡，半乾黏黏的，抓泥鰍就好像抓蚯蚓一樣，只要把土塊挖起來，一撥開就有泥鰍。

邱：有很多嗎？

洪：非常的多。挖泥鰍跟抓蚯蚓是一樣的意思，我們小時候是這樣在玩的，年年春一來，那些東西都不見了，小時候打蜻蜓好像練劍，也沒有地方練了。這個東西，生活一直比較一直比較一直對照，你很自然就.....。

.....很多小孩子的生活是從這個水泥空間進入到那個水泥空間，他的童年就是不停的換水泥空間，他對人造物他就會比較有感情，那反而是到森林裡面會不知所措，看到毛毛蟲他會抗拒，而我的生活環境比較沒有接受人造物。但是我的觀念比較像太極圖那樣，任何東西他都是有代價，有抵銷的。比如說你一個建設，你可以去頌揚他的光明面，但是同時他也有黑暗面的存在。而報導的時候被忽略了，你就會看到他都是好的，那就是報導角度的問題。我們以前被灌輸一個價值觀，就是建設，每一個出來競選的都是用這個爭許選票。我認為還是可以建設，但是方向要是能跟自然協調，環境能永續，不要只是為了把錢花掉，其實我覺得什麼都是可接受的。

以下是洪天宇在自己畫作旁的短文，從中便可以閱讀到他的環境關懷：

作品：山之心

八方寂靜，兩千五百公尺高山的寂靜。

隔音牆，除了枝桠露珠擊中葉面的巨響，沒有任何聲音驚嚇過沈睡的嫩芽。

可是，從出現第一個人類的足跡，這片土地便敲開了一道細細的裂縫。淺淺的傷口，聽不到大地任何呻吟。但隨著增多的步履，車輪慢慢的切割……

水在地表下循著古老迷宮悄悄下降

松針輕輕地織成一地厚毯

一葉蘭偷偷地鑽出石縫

風怯怯地從臉上拂過

.....

這片亙古的寂靜

好像再也無法

寂靜下去

了

作品：苗栗

地球上每一座古城廢墟都在說同一則故事。

原先是沃土肥膏，健木飛泉，

慢慢地人口愈來愈多，

綠地愈來愈少。

每慶祝一個嬰兒降生，意味著將來要哀悼一個死人。

活人死人灑脫地消耗綠色資產

作品：觀音四韻

既至淡水，臥榻之後，終夜聞閣閣聲甚厲，

識者謂是蛇鳴……禪琴蚓笛，時沸榻下，階前潮汐時至。出戶、草沒肩，古木

膠結，不可名狀，惡竹叢生期間，咫尺不能見物……海風怒號，萬籟響答，林谷震撼，屋榻欲傾，夜半猿啼，如鬼哭聲……

引自郁永河，稗海紀遊，1697年

#### 作品：潭仔墘

想想我們下一代即將面對的困境。愈來愈多的垃圾、愈多的墳墓、愈多的化學污染、愈擁擠的生存空間、愈少的綠地、愈少的淨水、愈不確定的空氣。我們這一代所受的痛苦，都是上一代接上一代逐漸累積下來的，我們背負祖先的罪孽還不夠，還得加緊腳步去貽禍下一代，看看我們所誇耀的進步，只是綠色島嶼上擴張的空白，愈來愈大……愈來愈大。

洪天宇作品中的元素：時間、生物相、地貌的變遷、正視著出現在風景中的人類文明，可看到他的真；他用他執畫筆的手放映出內心的畫面，流露出的真實是如此的不造作、不偽裝，對自然的渴望、對文明的自處，他不逃避掉他所面對的，但他用藝術的巧妙轉換來對自己交代，從藝術潮流的演進來看，他是自由的、自主的。

洪天宇的作品「崙仔腳的變遷」，收錄在康軒版的國中美術一年級的課本中，其對於國中的每術教育功能之外，相信也能在環境教育上有潛移默化的影響。

## （二）洪天宇作品中的環境概念之分析（圖 98、99）

以「基隆河」這件作品為例，以下是洪天宇為「基隆河」所寫的短文：

我無法細說……太久遠了，在出生之前，……這裡有看不完的綠，你看！就是這片土地，傳說道不盡……梅花鹿、兩林巨藤、蔚藍海岸、香魚清溪、黥面番和吵死人的猴子 這個島叫做福爾摩沙。

那時……還沒投胎，魂魄在雲間嬉遊，但是，哦！我記得我所見過的呀！直到今天從飛機上往下看，才知道什麼叫做不幸，風小聲的說：「世界早就變了！」河水污臭令人作嘔，揮不去的濃煙在陽光下，把所有東西都染成灰色。這本該無比淒慘的風景，卻便成一幅黑白凹凸有緻的山水畫。鳥已飛盡，走獸早空，不過

最令人難過的是心中不時浮現伊甸園的記憶。

明知一切都已碎裂，卻還不斷揮筆前進，直到今天曾揮過比這更沈重的比嗎？即使如此，我也還抱著天真的期待——

一千年、兩千年……之後，上帝也許能緩緩撫平這片大地的傷口。

從這短文中，可看見洪天宇在基隆和這件作品中欲傳達的心情。在作品畫面中，他將基隆河流域的變遷，分為三個時期，一百年前的基隆河、1860年代的基隆河、現在的基隆河，以連作的方式，以及許多生態、環境資料的考據，而呈現出基隆河三個時期的面貌；從一百年前人口還少於一百人以下的時候，整條基隆河都是一條完整的綠帶，蓊鬱的森林和翠綠的基隆河，畫面中的顏色鮮豔生動，像初生兒般未受污染的基隆和沿岸，每一個元素都是乾淨而新鮮而生機蓬勃的，透過藝術家的手而產生了一種攝影無法達到的美感，那是作者所賦予的、創造出的屬於他眼中的「美」。而第二幅 1860 年的基隆河，已在沿岸有次生林的出現，人口開始增多，山林的顏色開始有一些改變，河水的流量、顏色也開始不同，稍微黯淡，但仍然是一個美好的畫面，不一樣的美，但以黃昏的景色，似乎在向這樣的美道別；到了第三張，就是現在的情形，開始出現作者的特殊語彙——留白高架橋、房子和工廠，建築物都被留白，而以鉛筆線約略的描寫了現在的情形，周圍僅存的綠帶彩度也降低了，用接近灰色的色彩，似乎蒙上了一層污染的空氣，也表現出僅存的植物的不健康，水的顏色也不再翠綠，而出現污濁的色澤，天空也是烏雲瀰漫，作者的心情表露無遺——眼中的基隆河就像是生病了。這幅作品由作者的特殊技法和其主觀的情意投入後的表現，雖然是寫生式的描繪，卻有著和攝影截然不同的呈現，在看見基隆和三個時期的樣貌時，仍可以從中閱讀到喜悅或悲傷的氣息。

在這件作品中，可看見環境變遷、物種之間的興替、交迭和演變。人類文明造成的生態環境改變、污染，也在作品中連續畫面的暗示下，感覺到時間和空間，進而讓人對下一副畫面產生聯想，而思考未來的基隆河、未來的環境。非留白的部分暗示著自然的倖存者……，在下一張，還有多少自然物能存留？他們又會被蒙上多厚的塵埃？我們要如何用我們將來能掌握的時間去對待我們未來的環境？回顧過去曾有過的美好河水和森林，以及目前所能見到的晦澀，我們的未來要朝哪一個方向去走？

以環境的角度去切入作品，可閱讀到以下幾個引含在其中的環境概念：

- 1.環境變遷：從基隆河的三个時期樣貌，描述時空下生態環境的變遷。
- 2.河川生態演替
- 3.生物豐富度
- 4.河川環境變遷
- 5.人文社經衝擊

邱：您說您希望您的作品能夠提醒觀者一種時間感，那你會不會希望在環境生態的關懷上也能對他們有所提醒？提升他們對環境的敏感度？

洪：其實那是不可避免的。你看了，就算是看不懂也很難。

如果你是十幾歲的小孩子，你生命的長度還不夠，你關心自己都還來不及，十七、八歲的人最關心自己的青春痘怎麼弄掉；可是如果你已經活到的四、五十歲，你個人生命的長度已經有了，你在環境裡面也已經跑過，知道一些環境變遷，個人也從自我的成長慢慢擴散到對別人的關懷，到社會關懷，甚至到整體人類關懷，甚至整個生命圈、生物圈他們都感覺得到，這個時候還看不懂那就奇怪了，一定懂得，所以我認為說，那是階段性的，我是相信說，我在處理這些視覺語言的時候，我不作啞謎，那些留白看起來是視覺效果，但他不是要給你傷腦筋，那是清清楚楚，你如果看不懂，還有鉛筆線。

.....應該是說，我想從美的位置進去，從那個角度進去。比如說一個女生，她根本就沒有打扮，裸體，有一個是化妝。這個是美的價值的認定。我相信有人是認為河流鋪了水泥之後才是美的，他才不認同那種雜草亂長的河岸。其實我們的美的價值本身教育上就已經潛在了一些問題，你會做這些堤防一定是認為他好，包括價值體系和教育上到底出了什麼問題，我比較想從這個位置切入；因為台灣從以前到現在，沒有一個畫家真的把他的時代的聲音畫出來，這個岩石很漂亮，可是誰真的把那一份美交代出來，像徐仁修拍了許多野地，那東西你要先讓

人認同他的存在價值，如果大家都認為這裡少了一塊水泥步道……，所以我希望說那幅畫給人感覺是因為美，先從美的位置進入，然後當然他可以延伸到其他教育的問題、生態的問題，他可以遇到哲學上的問題，為什麼我們要尊重這些生物，為什麼我們要拉到平等的位置上去。或者說比較神學的，或者說DNA每一種生物都有一種生物樹，大家都來自一個什麼根源，生命互相尊重，像尊重兄弟一樣，這些問題都可以去擴展，但是在整合的中心位置，還是希望以美為中心，那個比較像索忍尼辛說的：「這個世界還是需要美來拯救」。我希望是以這個為中心。

洪天宇的大部分作品中，都有著深厚環境關懷和環境意識，包括了森林的時間（砍伐前、砍伐後）對照、河流的空間（上游、中游、下游）對照……等，在其中對類文明和自然之間的互動狀態，提出他個人的觀察和關懷，但在傳達這些訊息之下，更重要的是，傳達出藝術作品的美感，用美的能量來感染人們對環境的珍惜。如同他在訪談中所說的：「這個世界還是需要美來拯救」。

## 案例四：黃步青

### （一）黃步青的環境關懷

黃步青多數的作品均有人造物與自然物之結合與對立，在這樣的結合與對立之間，從環境的角度觀之，則充滿了在現代文明中之大地生命的自我顯化，自然環境在人類文明的包圍下從藝術家的手中去蕪存菁的轉換出他自身的語言。

他在取材上有自然物與人造物、有機物與無機物、手工品與現成物之對立，在意義上更富含生與死，木頭系列、藍色與大海系列、種子系列，創作元素中融合原始與現代、粗蠻與文民、神聖與凡俗，永恆與短暫的辯證對立。在他結合自然物與文明物（人造物）之同時，也揭露了生死之謎，是文明之生？自然之死？是文明之死？自然之生？文明之輪似乎不可抗拒的前進，以致自然不停地遭到破壞、變形與耗盡。（註）傅嘉輝）

在訪談黃步青的過程中，曾經問起他是否在作品中納入環境的意識：

何：那您做這樣的作品是帶有批判的色彩，還是說只是象徵自然和人文。

黃：其實有沒有批判我是讓他自己發生的，我不是站在一個批判的態度，我是觀察後把他呈現出來，我比較喜歡這樣子；我不喜歡藝術家變成是一個社會評論家，那不是藝術家的角色，我只是站在藝術家的立場把他呈現出來。

邱：那您作品中會不會出現環保意識在裡面。

黃：其實環保的意識是隱藏在背後的，我並不直接把他提出來，我不喜歡搖旗吶喊，就是說你會感受到，我不喜歡我的作品那麼直接，我希望我的作品是經過轉換的。

黃步青的作品存在著「時間」感，舊物和文明後的殘留，包含著時間的痕跡，所有人所用過的自然所耗盡之物也無不有歷史纏身，也無不成為歷史的一部分。於是，他漫步於自然物與人造物間，文明前與文明後的遺跡。

因此從環境的角度看到其對自然環境的關愛之時，訪談中：

問題一：是不是因為您從小在鹿港長大，常接近許多大自然的事物，所以您作品中就很喜歡有自然物出現？



黃：因為我從小在鹿港長大，所以我蠻喜歡.... 某一方面，對別人也許無所謂，很多鹿港人他長大也是畫一些社會的....，可能我對自然環境比較有感情吧！

邱：所以那個語彙會一直出現在畫面中？

何：在台北待過這幾年再回鹿港的時候，應該會更強化這樣的感覺吧！

黃：對。那時候最主要是，我從台北市回來後思考，都會人眼中的鄉村環境應該是什麼樣子，想從中找出.... 自己本質的東西。我畫鄉村不喜歡只是畫那種蓑衣啊.. 牽牛車... 那種東西，我想要的是，當代的精神，在當今我如何來看，看今天的大自然，我用現代人的眼光，我不是很刻意回到一種懷舊、破房子，那就沒意思了，在鹿港那麼多老房子，我不是要刻意去刻畫這些老房子，我要抓的是一種關係，一種現代人和自然中心建立的關係，我看到在當時，在鄉下的鄉下人一直想往都市跑，去都市謀生；甚至犧牲了自然環境，那現代人在和自然環境建立起一個感情、一個關係時的情況，是我所想要探討的。

問題二：您大學時代的作品是比較偏向人文方面的，那是從什麼時候作品中開始出現環境的概念在裡面？

黃：最明顯的就是，大學一畢業去大甲教書的時候。

後來我到巴黎，巴黎的人比台北的人更多、更複雜、更豐富，所以我就在思考說，在巴黎，我應該比較不會去畫自然，這樣的一個大都會，我就會去思考人的問題，但那時某方面會有一些寂寞的時候，我就常常去巴黎的那些國家森林公園，去找一些靈感。到了森林公園就會看到有一些樹被砍斷，我去把斷掉的樹幹拓下來。法國人其實很注重自然環境，雖然他們是一個這麼大的都會，所以我就去尋找他們的公園，尋找一些自然和人的問題、樹常常被人砍斷。當然，這個行為有時並不是我的訴求，而是說，自然的森林和人的森林結合在一起。

黃步青以藝術家的土地、對環境周遭的察覺，以及本身對所身處的不論是從台灣的城、鄉環境和巴黎的公園、都市環境當中的人類文化、土地文化、自然界文化，交錯席捲而來的被黃步青敏銳的接收，以致他自認很容易受到環境的感染，這樣的接收也讓他直覺性的表現在作品中，如公園中被砍的樹的年輪和巴

黎時尚的殘影交互的出現在作品中，以及任何生活上對價值的一再澄清和感悟後轉換在作品中的語彙和情感。他的藝術家直覺和真誠的揭露自己，他不刻意去搖旗吶喊批判出什麼，也不侷限於所謂的藝術形式，而只是將他最關心的、最直接接觸而欲將它納入創作的事物，在經過他的身體和創造結構後，轉換出的藝術創作；在這樣的藝術品中，作品材料和題材在經過黃步青體內的化學分解後會不自覺的對每個人說出的不同的話語，因此觀者對他的作品有不同的感受和解釋，在關心環境的我眼中看來，黃步青老師是關心環境的，是喜愛土地和自然的，但那都是源自於他喜愛他眼中能引起他自我共鳴的事物，他不刻意、不強調什麼，他只是忠實的面對他自我的特質，再用他對美感、和富藝術語言的天賦，將生命的內在和外過程用他的分子和細胞在他架設的場域中去呈現出他的世界。

## （二）黃步青作品中的環境概念之分析

舉黃步青老師在關懷土地上較具有代表性作品「野宴」(圖 100)：

### 作品：野宴

1999 年代表台灣參加威尼斯雙年展的作品「野宴」，是非常具土地意識的一件作品，作品中的重要元素----種子，是黃步青在長期的季節時序更換中採集而來，並且盡可能收集台灣的原生物種，來表達他對本土和童年的回歸。他在作品的自序中寫道：

「1997 年的「野宴」是將對自然生態的關懷延伸到我們周遭環境的整個大地，以尋訪的方式採集南部野外的植物種子，再以內外繪的方式，將一盤盤種子呈現出來。試圖取引發人們省思這些小小的種子，就如同人類傳宗接代的精子，他也是咱們地球村的生命體，彼此只有共存共榮，才能平衡發展互蒙其利。」足見其對生態環境的關懷和自然生態在人類世界中的角色概念。他在訪談中對這件作品的描述：

邱：能不能解說一下為什麼野宴是跟環保最有關係的？

黃：其實我在做作品的時候不提環保，但是我會提大地的生命，所以我展這件作品之前有一件作品叫做大地巡防，石瑞仁那時看了我的作品覺

得很有意思，他很好奇為什麼我要用巡防這個詞。那其實我會做野宴是一個這樣的關係，是因為我對生命、對大地的關心，在台南教書的時候，我很敏感的會對一些，比如說前面是荒地，我就意識到說，在荒地可以看到許多野生的植物，可是明天這塊荒地可能就不見了，我就很喜歡荒野保護協會，他就說台灣需要更多的荒地，而不是需要更多的建築物。

邱：「巡防」這兩個字好像說您是在保護他。

黃：對。有點這樣的意味。我在採集的時候有點這樣的意思，我認為說，他們要被知道，這些野生植物、草地們，他們被踐踏，被認為不重要，然後那些生意人炒地皮，去蓋房子，沒有人去覺得他重要，事實上我覺得他很重要，他是一個環境的指標。

其實我的作品是經過很多轉折，植物是一個生命體，我去把他採集過來，再用他去拼湊出一個人，這裡面包括了很多反諷，就是說植物被人忽視，我再用植物的種子去形成一個人，再來看這些種子，再來看這些今天在台灣社會被忽視的生態環境，這些種子代表了所有的植物，植物的生命。另外，我把這些花了一年半的時間去採集的種子，只要我沒有看過的野生植物我就趕快去收集，我收集他的種子，蒐集的過程還可以瞭解他的時序，生命的時序，他什麼時候開花什麼時候成長，什麼時候他會掉下來。蒐集後一把他一盤一盤的把他呈現出來，這主要是要給大家提醒。看到這些種子每個人都會很驚訝說：一盤一盤的好像在辦桌。但是這些平常沒有人去關心他，我展出來大家都很驚豔說：「哇！一盤一盤都是種子，這些種子很漂亮呀！」其實這些平常就跟我們生活在一起，跟我們成長在一起的生命，哇！這是鹽酸仔；哇！這是菩提樹；哇！這是什麼，光是名字就一大串，在講一個詩篇一樣，棲椽拉、白杷子、羅旺子啦！名字都很漂亮啦！讓觀眾嘆為觀止，就好像用眼睛來吃，所以說是野宴，因為是野生的。

邱：那您會不會希望看你作品的觀者，在看了您的作品後，會對自然產生關注之意，啟發他環境的觀懷和敏感度？

黃：會。他會說，原來種子那麼漂亮，那我也要來蒐集。他去蒐集他就會

注意到這個植物，就會關心他，這樣就好了，這就是達到我的目的，我作品的意義了。

邱：我想去當場看一定會有很強烈的效果。老師剛才您說您不希望藝術家是一個社會的評判者，那在關心人和社會的關係、環境變遷的點上面，他能做些什麼？就是在推動關心環境這件事上面，他能夠做些什麼？

黃：我是喜歡用藝術家的角色來呈現他的關心、跟他的土地，用他的方式，他不是用嘴巴跟你講，他是用作品去提醒、去詮釋，你看了作品受感動，那你自然會去想到一些東西，去關心這個大自然的各種小生命，那這樣會比嘴巴講的更具體；所以我不喜歡說，藝術家去搖旗吶喊.....。

邱：也就是說，您是用感染的方式，我喜歡他，你也可以先用我的眼睛去看看這個世界，透過我的眼睛看到了世界的什麼，你也可以試著回到自己的眼睛去再看看，就是用感染的。

黃：對。我的作品也需要加上這些人的參與，才有感受、感動、感覺。所以我蠻喜歡說我的作品有人進場。而且我的作品第一次在台南展，我就很喜歡看有人在偷吃我的作品，因為那個羅旺子是可以吃的，幾乎被吃光了；台南很多老前輩都知道那可以吃。

這件作品在威尼斯展覽的時候，因為是世界性的展覽，我用的都是台灣的野生植物種子，就成爲了很有地域性的一件作品。

這件作品中，包含的環境概念包括了：

1. 原生物種概念：原生植物與時序、環境（微氣候）、動物之密切關係。
2. 生物多樣性：在作品中呈現出的數十種在同一塊地上採集的種子。
3. 生物時序：不同季節產生不同的果實。
4. 生物相：生物的各種樣貌。
5. 生態系統：在神、人、植物之間的相互關係。

從環境的角度來切入黃步青的這件作品，從他的創作動機、創作過程、作品呈現中，都帶著許多的環境意涵在其中。黃步青從對台南故鄉土地生物的關注，以及對自然事物之美的共鳴，產生的創作靈感；進而花了一年的時間，蒐集在台南的土地上的原生種子，在過程中，體會了各種植物落葉、開花、結果的時序，並對土地有了更一層的情感和體會，於是在作品的呈現中，置入許多台灣地區常見物種的種子，並將之用「辦桌」般宴客的方式視覺宴請每位觀者，讓觀者進入作品，呈現出一種大地的餽宴，從另一角度觀之，有「弱肉強食」之影射大自然任人宰割。而此作品讓觀眾能參與其中，觸碰每一種植物種子，讓觀者能用一種完全不一樣的經驗去接觸種子，當觀眾與某一種事物在美術的場域交會時，那件作品在便會在他心中產生「藝術品」的印象，因此，帶給每一位觀者「大自然、種子」也是藝術品，讓觀者看到種子的美就如同藝術品，自然當中有許多的事物都是藝術品的聯想，進而去珍惜他。而牆壁上的臉，也是以植物種子拼湊的，其中包含了母親、羅漢、大樹、菩薩的形象，有對照神、人、大自然之間微妙循環的關係，每一種事物的元素都是互相循環的。在瀟灑大地、宇宙、神人間的氣氛中，讓人們去關注桌上一盤一盤活生生的種子生命。

## 案例五：施並錫

### （一）施並錫的環境關懷

施並錫的創作題材大部分都是對社會的現象作批判，作品中的能量發散出他對台灣這塊土地上的一切有著休戚與共的切身關懷，和對他所熱愛的鄉土的一種「恨鐵不成鋼」的情緒，更有著對台灣未來的正面期許。他提出他所觀察的亂象，並希望能以自身所能扮演的社會性角色為社會做出一己之貢獻，這也是本論文所冀望的。在這一點，在訪談的內容中可感受到施並錫胸中的使命感：

「美國的文學家愛默生在他的 over soul：愛默生在他的日記裡講過這句話，宇宙有一個大靈魂，從我們所生活的這個世界上的萬事萬物相連接，藝術是他顯露自己的方法，文學是他顯露自己的途徑，社會是讓我們每一個人藉由他人來瞭解這個大靈魂的存在，政治是用權力解釋這個大靈魂的存在。這句話在講的就是說，人類的社會、人類的世界，從文化、藝術、宗教、政治等等等的這其實都是萬宗同一的，萬法歸一、萬宗同源，禪宗裡面說萬法歸一，這個一就是我們所說的道，一個宇宙的大靈魂，一個生命體，是無形的，也就是莊子所說的，在螻蟻、在瓦甕裡面，...等等。這個東西也就是說，大概基督教教主他們所說的上帝，因為據他們的詮釋，上帝無所不在的，其實這就是宇宙的生命體，那這個生命體，發出來的東西，藝術、社會.... 等等等的，事實上他們都必須要有互動的關係，因此這就是為什麼藝術、藝術家不能孤立。」

「生態變易系列」是施並錫在關心環境生態上最具代表性的作品系列，施並錫老師曾為這個系列的作品寫了一篇篇的作品解說，以及創作自述「生態破壞的問題思考」、「環境變遷的警悟」，這二篇創作自述使人更可從中看到其鮮明的環境主張，其中「生態破壞的問題思考」本章節節錄一段如下：

台灣只是一小島，由於歷史、政治等因素，多年來統治階層以「偏安江左」的心態把持統治機器。在漫長時間裡進行對土地「認同的污名」的文化教育宣導洗腦，讓島嶼人民對自己族群及土地產生極嚴重的自卑感。懷著自卑感的人民，

過一日算一日地苟安心態，得大地自然之破壞，下手是毫不留情的。在短短期間，台灣成了：

“山川日漸變色，純樸民風消失。青山碧海不再美好。那無垠綠野，縱橫阡陌；那幽篁搖曳，小鳥吟唱；那流不盡的綠水悠悠，忘不了的人情濃濃等吾土吾民的景致漸行遠去。”

### 認同的價值偏差所導致的對土地的不珍惜

教化人民以「認同的污名」之統治者及被教化後的人民，在經濟掛帥政策引領下，採用台灣人喝酒哲學「呼乾（勿丫）啦！」（讓他一滴不剩之意）行為模式，對付台灣生態環境，造成了暫時的表面雙贏，政府和人民就好像人定勝天地贏了，血輸光了生態自然。這種「呼乾（勿丫）啦！」換言之就是「有花必採、有果必摘」的趕盡滅絕法。

這在 1875 年時，美國人湯普森描述南投集集附近的原始森林，是那麼無限壯美地聳立在他面前。「千萬種樹木彼此並排地，沒有差別地生長在這裡……」他又描寫日月潭：「……從水邊起，茂盛的植物一直長上丘陵。而丘陵高處，則覆有種種顏色的美麗樹木……。」這是早年的台灣自然寫景。又 1912 年，有位英國人上了阿里山，當他日後再度行經台灣的原始森林時，感嘆地說：「從 1912 年以來，台灣經過日本人的開發，乃至於中華民國更透徹的經營建設，大部分情況已經改觀，植物及地理學者對台灣的原始森林，世界獨一無二的樟樹和檜木的敘述，畢竟是最感到興奮的，而阿里山美麗的森林卻不復存在了。……」

華人文化是講求實用的文化，相當欠缺以平等心對待自然界眾生的觀念，懷著「認同的污名」的台灣人民對自己賴以存活的大地無知又無情，乃至縱容地蹂躪之，其基本的因素是台灣並無與大地和諧應對的文化哲學基石。自然山川，除了那些擬人化的鬼神崇拜外，其美學觀點成分，未曾內化入台灣文化層面及台灣人心裡形成集體共識。

### 以繪畫來表達對台灣山林的憂心

世界保育聯盟認定台灣的棲蘭檜木森林是全世界最具保育價值的林區，可惜在錯誤乖離的林務政策下，此林區受到嚴重的破壞。筆者針對這項議題，乃創作

『山林.殤林』作品，懷念林區，並表達對山林保育之關心。

商業掛帥的政策是可怕的，無論哪一種生產方式，一定是利益取向的；不斷擴張的結果，人類會因地球的傷害而走向毀亡。這是文化人值得關心的問題。台灣生態破壞，除了山林之外，目前尚有嚴重的河川水源污染、地下水破壞、海洋生態破壞、山坡地濫墾、保育類動物被濫殺等等，使得台灣處處呈現隱憂及危機。

生態保護是台灣人民一項「今天不做，明天一定會後悔」的課題。

另外，從「環境變遷的警悟」一文中，也有提到施並錫對環境、地貌變遷的看法，本章節仍節錄一段如下：

「國人一項自認為最善解自然，最能與之和諧相處，其藝術主張常以「物我兩忘」為最高境界；哲學則以「天人合一」為最上乘。然而「天人合一」哲學，在台灣的定義卻被謔稱為「天災和人禍合而為一」地破壞生態、環境與大地。

我們步上西方世界的後塵，且有過之而無不及地走上了過渡開發與奢侈浪費生態資源的可怕地步，其實西方世界在數十年前已經看出無限制地耗損大地資源，破壞自然生態，終必受到大地反撲（the earth fighting back）而走向自我毀滅之路。

台灣人民必須及早警覺「生態環境一旦遭受破壞，百年萬年都難以復原。」山區原始森林的砍伐，中南橫之開闢，嚴重破壞山林生態；梨山果園，製造了無可彌補的土石流災；高山改種檳榔，一逢豪雨颱風便成災，一逢地震則石破山崩，山河為之色變；海岸線的破壞，一而二，二而三，三而似核電廠，正儲蓄了未來施暴台灣的輻射威力與能量。對墾丁的任性破壞，對淡水珍貴的紅樹林棲息地之破壞，對候鳥貴課的殘酷對待，不一而足，罪證鑿鑿。」

除此之外，施並錫也在他的文集中，提到他的環境關懷，他的文集「畫布之外」的第一篇就是「恩報大地」其中的一段他對台灣環境的期許：



「吾人在屬居住的物質環境、社會文化環境中不斷進行見利忘義式的建設、破壞。大量製造物質文化或消耗性文化。適量的物質文化物固然保護在自然界的人們，過量時，將使人們與自然為敵？」

「本世紀將是人們學習如何與自然和平相處的新紀元。我們只有一個地球的觀念益形重要，尤其在台灣，國人一痛定思痛地培養及建塑『恩報大地』的環境保安的觀念。

諾貝爾獎牌上寫著：發明透過人生，人生透過藝術而美化。」今日在台灣，我們應該說：『人生透過環保大地而美化。』

## 問題二：何時開始在作品中出現環境概念？

他答：「我覺得會關心眾生，也就是說他內心裡面，存著一個同體大悲，無緣大慈的心，有這樣的覬覦存在一心，他的惻隱之心就會油然而生，看到這樣子的亂象，他才會有負面的、想改善的這種 intention，如果麻木不仁的人，入鮑魚之室他也不聞其臭，入芝蘭之室他也不聞其香，這種人他絕對不會關心他周邊的環境，從個人到國家。」

施並錫可說是憂國憂民，憂國家的方向、政策與未來，憂民眾的精神文化和危機意識，他以這樣的心情觀察著社會上的每一個現象，從他身處的周遭到整個台灣的運作現況，都可以從他的作品中得到訊息；他對台灣的環境關懷可以說是從社會的角度出發，以環境變遷和土地危脆的著眼點去呈現環境問題，他認為：「藝術家只有在和社會相關互動時才存在」，他也從作品中實踐了這句話。

一個對台灣整體體質敏感的人，自然會察覺到到台灣嚴重的環境問題，並且融會了他對其他多視角的輻射式觀察，來對台灣的環境危機有著前因後果的了解，他從歷史的角度、政治、經濟、文化的角度來把脈台灣環境的病徵，而在畫面中提出批判，也許藝術家並非環境學者能夠提出完整的治療方式，但他卻能用作品提醒台灣民眾「保養」的重要，以及將一個已病卻不知病的病人的病容擺在他面前時時提醒。

## （二）施並錫作品中的環境概念之分析

施並錫為他的每一件作品撰寫一篇篇的作品解說，本研究則節錄所選擇的二件具代表性作品的解說內容：

作品：山林. 殤林 (圖 101)

歌德曾說：「生命之樹常綠」。綠色是大地的皮膚保護膜或外衣。綠色代表生機蓬勃，生意盎然。他是生態環境健康與否的指標色彩，更是我們的家園——台灣島嶼的代表顏色。引申歌德名言，若島嶼山林原野常綠，則島嶼生命活絡不已，萬物生生不息。

本作品「山林、殤林」創作於 1998 年底，緣起動機係有鑑於自日據時代到光復後的山林濫採、原始林破壞相當嚴重，並冀望藉畫作的流通而喚起保護山林的環保意識。

本畫作之樹群造景造境取材自拉拉山區巨檜群。是幾年前筆者在拉拉山所繪製的圖像改編而成，本畫由 60F120F 及 120F 三件合併，左 60F 與右 120F 均以油畫為背景圖像，上面再安置樹枝、繃帶等實物媒材。流血的樹枝以白色繃帶網綁、顯殤林之意。而中間 120F 全畫上巨檜，強調原來的綠意生機，與左右部分，形成強烈對比感覺，彰顯「本應」與「如今」狀況之迥異，希引發觀者深思。

作品：檳榔山水 (8 件合併 300 號油畫) (圖 102)

〈採檳榔〉親切可人的歌聲背後，原是匿藏著山崩地裂的鬼哭神號、眾生哀情載道的聲音。淺根檳榔樹取代了那些原來抓得住大地土石的深根樹林。於是島嶼山林，每逢大雨、颱風，必定發生嚴重土石流。九二一大地震更是臨門一腳，造成慘重的山林傷害，一片「國在山河破」的慘酷景觀。

本畫作〈檳榔山水〉，由兩件大畫自由合併、分拆組合。一件是青蔥翠綠的檳榔林，是「現狀圖像」，以寫實手法呈現檳榔之茂盛。另一件是

一座土石流的山嶺，山嶺不勝地震蹂躪，已然四分五裂，土石流竄而滑落。上半部寫實手法；下半部則用隱喻的線狀造型，強化滾石印象。是「感覺意象圖像」。這兩件每件均是四合一構成，兩件一共可分為八件，也等同於八幅畫作。懸掛陳列時，可自由調動，也可林部分與石部分，相間隔交叉排列。此形式暗示或意味著水土山嶺因為檳榔林而切割斷裂，天旋地轉，也呈現著新的視覺效果。

在藝術界，除了美術科系的畢業生創作論文之外，鮮少有藝術創作者將自己的創作思考脈絡做出如此完整的描述，在訪談過程中，施並錫曾說：

「你要先對我的作品很認同、很欣賞，然後你才能夠進入！進入以後，你才會瞭解，我在呼籲眾生，要注重溪流的整治、要注重蓋水壩不要破壞生態。你不能說你看到這個作品人家不會停留在你這邊，而只會想到溪流很重要，那你這個東西就變成插圖了，本末倒置，那你這個東西就沒有價值了，有說明價值，沒有藝術價值。藝術為藝術本身就是我說的這個東西。」

從這段話中可以得知，他仍然是認為藝術的感染力還是要從藝術的語言進入，才是發散最真實的藝術價值。我想藝術家的創作自述，是能夠提供一個在觀者和藝術品對話後，希望能進一步和藝術家對話時的管道。

施並錫的這兩件作品，以環境的角度來切入，可包含許多的環境概念；在這二件作品中，包含的環境概念包括了：

1. 自然災害
2. 水土保持
3. 環境變遷
4. 森林生態系
5. 生物相

施並錫從對台灣環境變遷的關注，以及人們爲了經濟利益而罔顧犧牲山林、水土的維護，恣意不永續的利用，造成的可能災害，引發了他的創作動機，並將之以其繪畫語言呈現在畫面中，「山林、殤林」作品中，出現了綁著繃帶、流著血的樹幹，並以放置實物的方式強化其真實感，讓觀者感覺到活生生的發生在眼前的一幕，虛實之間的空幻影射著我們對於這不停的發生在遠處山林中的屠殺的渾然不覺；而背景的童山濯濯，也象徵了山林的大量砍伐後的結果，將之圖像式的在畫面中傳達出來。在「檳榔山水」這件作品中，施並錫將種滿檳榔的畫面和土石流災的畫面交錯並置，強調了繪畫的說明性，直接從畫面中訴說了檳榔樹的種植和土石流的因果關係，並以其繪畫的特性將土石流現象呈現出一種超現實般的空間感，感覺遙遠山上的土石流滾落到我們的眼前一般，和這塊土地上的每一個人憂戚相關。

在訪談中提到作品和觀者的互動問題：

邱：您會期待觀賞者在欣賞完您的作品後，會對環境產生一點點關心、一點點啓發嗎？

施：會。那就是我的目的。

邱：最終目的？

施：對。我有這個 intention。

邱：所以您有這個期待在裡面的？

施：對。那當然，兩個期待，一個就是說對土地眾生的關懷，第二個對作品的本身要認同。藝術品的目的就是要讓你認同這件作品，而不是要你經過這件作品去認同別的。首先先認同這件作品表現得很好，就是像風格、精神性的東西、形式要做得很好，因為藝術品本身必須有他的.....維持他存在的元素，維持自身活著的元素，這就是說，你的色

彩好不好，你的筆觸好不好，你的線條靈不靈活，你的內涵豐不豐富，你的取材....這些東西要被認同耶，被認同以後，他就浸淫在我的繪畫世界裡面，然後他再透過我的繪畫去認同土地關懷，這才是對的。

邱：這是您設定在作品中的一個路徑？

施：對。那麼像剛才你說的生態意象、生態圖像，那個會被認同是，先看到這個東西現想到對....反而像蜻蜓點水一樣點到這個反而去關懷生態比較重要，這樣子就不對了。

## 案例六：林正盛

### （一）林正盛的環境關懷

林正盛擅長以廢棄物做為創作媒材，並且在作品中使用電線、塑膠管、海邊檢來的垃圾……等，以物體本身散發的工業文明和垃圾膠著的混亂感覺，來揭示著對工業污染、環境問題的感嘆！

林正盛走的藝術之路是較轉折的，從小看母親和哥哥畫畫，（他母親是素人畫家黃雪），直到十五歲那年開始強烈的感覺他也能畫，便自己開始在家塗鴉直至十八歲，開始學習外銷畫，因為外銷畫使用顏料的習性，他的作品直至目前為止，在顏料的使用上始終有著塗抹顏料時的濃稠膠著感，在他將這樣的色彩揮灑在他的集合藝術（註）作品當中時，散發出狂亂世界的霓虹般鮮豔彩的張力，呼應著他作品內在想呼喊的內容----污染---時，顯現出了擁擠、緊張；甩在作品上如綑綁住作品的顏料，鮮豔濃烈的重口味色澤，象徵現代社會種種需要如此重口味刺激的需求，和對環境問題無法在現代社會的機制中得到解決的無奈。

在問他以廢棄物做作品，是否有環境問題的暗示在裡面，他回答：

「有。因為我現在用一個廢棄物做作品，這個世界就少了一個垃圾。」

林正盛在「鄉土心、環保情」的展覽自述中，寫道：

「……我一直想讓台灣的觀眾和小朋友（試著接觸）怎樣來使垃圾組合成為一件優美藝品，因為我們都是成長在這個地方，要熱愛她，希望有一天達成心願……」

接著問起一開始創作就有意識到環境的問題嗎？他說：

「有啊！因為那個時候我很喜歡看垃圾，看垃圾我就會很傷心。我觀察人，並且發現有些其實學識地位蠻高的人，吃完東西，可以很自然的隨手把垃圾丟掉了。那時我心裡很...我看了之後，很痛苦、非常痛苦，因此我就透過這種方法去呈現，那時候我體力還算不錯，我每隔一個月、一個半月，我就會去海邊撿垃圾來做作品，人家釣魚起來的魚乾我會把他丟到海裡去，陸續做了一年，就慢慢的去探討人和環境，所以我的名字就取坐立難安、意思是一種諷刺性的。」

林正盛說他年輕時喜好去舞廳：

「我的畫裡有很多舞廳的東西，我每隔一個月會去 2-3 次舞廳，所以我是從舞廳轉到環境，因為舞廳的燈光我很喜歡，是一個發洩和鬆解筋骨的方法，也是找尋靈感，所以我早期是舞廳的燈光，雖然是講環保，可是也有搭上舞廳的印象。」

我想我感受到林的那種狂、混亂感，應該只有舞廳的環境可以和他的內心世界協調，而讓他有類似休息的發洩吧！而在訪談當天他身著鮮紫色上衣和鮮黃的褲子，那是他去舞廳時最喜愛的衣著，強烈的對比色和他黝黑的皮膚，卻由他手中遞給我一片片得佛學錄音帶，讓我有如同看他作品的衝突矛盾感。我才領悟這就是他的特質。當我看到林正盛的平面作品時，更加確認我的感覺；林的平面畫作不論色調、張力、和那種隱約的不安感，都和他的集合藝術作品相契，而問起他的平面作品是否仍有環境意識在其中，他說：

「.....對於我來講事實上環境和不是環境都在於心啦！對我來講現在什麼東西都有環境在裡面，只是我們習慣把他框一個框框框進來，事實上都有，只是我們用什麼角度去切入。我的作品一直有，但是早期是比較直接去講出來的，可是自從我學佛之後，作品中就會出現有關佛法的圖騰和語彙，環保的概念是隱含在其中的，從來沒有消失過，但是是涵蓋在佛法的大格局之下的人間法，以這樣的形式呈現在畫面當中的。」

「……會很刻意把他安裝一個佛像上去，或是說解釋方面不一樣。對我而言，我的目標，是訂在如何讓觀賞者去關心這個社會，這個是最重要的。假使目的達到了，用什麼方法都沒關係，只要有那個觸點。假使我們畫一個很寫實的東西，他只是一個房子，還是什麼都沒有的畫，只要他觸點能觸到觀賞者的話，我覺得個倒還比較重要。」

在訪談後，我深深覺得其實林正盛雖然用很多言語來跟我表達，但其實我所接收到的卻不是他言語中的內容，而是對他散發出來的氣息和和他內在狂亂特質相通的作品（尤其是那些沒有發表過的平面作品）強大的生命力，雖然走藝術創作這條路他走得很辛苦，可是從不願放棄，也許他也不知道為什麼對藝術創作就是有著極大的興趣，我也許不完全知道是為什麼，但是我想如果他是一個壓抑不住內在能量的人，他一定得找到散發能量的出口，加上藝術家自然而然產生出的觀察力，便形成了他關心環境問題的藝術作品。

## （二）作品中的環境概念之分析

（圖 103、104、105）

林正盛作品中以環境的關切、環境的議題為創作主題的作品相當多，有：「坐立難安」、「水質、空氣、聲音」、「工業污染」、「可樂留下的痕跡」……等，以下以「坐立難安」系列和工業污染作品為例：

### **作品：坐立難安**

林正盛於 1995 年所創作的「椅子系列」作品，亦稱為「坐立難安」系列，其作品主要創作理念即為環境的意識，對現代人的環境關懷之期許，在訪談過程林正盛對這個系列的作品如此描述：

「……而坐立不安這個作品是我在對觀賞作品的人說，不應該我們還坐在這邊，講裝沒看到、假裝沒有聽到，你不能假裝沒有看到別人丟垃圾，你不能假裝沒有聽到種種的一切，你應該很坦承、很老實去面對這一



切的問題。我當初作這個作品是諷刺我所看到的一切。」

邱：好像在說你應該坐立不安。

林：對。他只是反照每個人應該要這樣子去想。

「坐立不安」系列的每一張椅子的構成元素，透過玻璃仔細一看會發現裡面充斥著電線、塑膠廢料、工業廢料、水管、電腦零件……等文明垃圾，但這一切都隔絕在椅子的玻璃下，坐在椅子上不看你坐著的椅子內的內容，仍然可以舒服的休息、睡覺。這樣的作品象徵著我們就在一個充滿廢棄物的環境中，但是我們如果只是利用他所能提供的功能，去刻意去忽略他本身的惡劣體質和醜惡，放個漂亮的椅墊便可以粉飾太平，但其實只是因為我們沒有去正視環境的現況甚至被短視的利益所蒙蔽了。除了舒服的沙發型椅子，在這個系列中，有造型像電椅一般的椅子，裡面除了工業廢棄物之外，也置放了一些用工業廢料形塑的自然形象，如：樹、草，讓觀者感受到一種文明和自然之間的反諷、或者是在電椅中的植物正受著煎熬而被工業文明同化而妥協……（就如人類一般），在這些椅子上的一個共通的語彙，就是相爭著享樂和混亂的顏料，恣意的揮灑在作品上，鮮豔而濃烈。在這樣的一系列作品中，從環境的角度切入解讀，看得到作者深刻的環境觀察和訴求，也看到得作品中凝聚的許多環境概念，如：

1. 工業文明對自然的衝擊
2. 消耗式的社會型態
3. 垃圾問題
4. 資源利用

在另一件作品「工業污染」中，仍是林正盛以其強烈、直覺性的創作風格，用廢棄物做出的集合藝術，當中被色彩混亂、清除不掉的顏料吞噬到無法調色的調色盤，暗喻被無法清除掉的工業污染物籠罩的環境，如何能再生、創造新的物質來永續地球的資源呢？以環境的角度來切入這樣的作品，可以清楚的看到當中的環境概念：

1. 工業污染

2. 環境保護
3. 環境變遷

在訪談中，研究者問及作品在想法傳遞的部分：

邱：你會不會希望你的作品很明顯的表達出這個意念，然後啓發看到你作品的人對這個環境的關心？

林：有啊！會。不只是自己的作品，每當一個藝術家在展覽時，若是我導覽，我也會用關心環境的角度去解說他的作品。有一個彰化的朋友叫林鴻銘，他來高雄展的時候，我在幫他介紹他的作品，其中比如有一件作品，你看一個草綠色的，有一個人拿著箭他在做什麼，代表環境污染很嚴重。反正我很熟悉的藝術家都知道我會這樣去介紹，我的目的就是要聽我導覽的人去關心這個環境。

邱：就是任何作品都可以引導成對環境的關心？

林：對。像看到水，我就會跟他談。

展出中的作品靜靜的佇立在展覽場，吐露著文明產物在冷卻後被丟棄的面貌，我們對作品中的每一個部分如此熟悉卻又不願去接近，藝術家讓他們在美術館中再現，讓我們正視他真正以自己的質材原貌而不再是一件零件，讓人們知道他是一個存在世上的物品，他也許失去我們人類製造他出來、他創造人類社會價值目的的機能，但他是一個存在的個體，而且會比我們留在世界的世間還要長。靜靜被封在顏料中和玻璃板裡的文明物件，交錯雜亂的被冷凝在椅子裡，靜靜的，但直視著他，會感受到當中的每一樣物件隱喻的事件，讓作品幾乎像要呼吸困難般的爆發開來。

## 案例七：李銘盛

### （一）李銘盛的環境關懷

李銘盛從 1990 年開始，就創作了許多對生態充滿關懷的作品，在李銘盛的作品中，我感受到他對許多對社會現況的抗議和社會道德良心的檢視，尤其是對自然的關懷，他認為他的關懷不一定是跟「環保」有關係，「環保」是一個他不甚了解的詞，他說：

「我覺得環保兩個字聽起來真的很奇怪，很不貼切，和實際情況不符。應該是改成『環境破壞』才是，『環保』之名就和『環境破壞』做的事是一體的兩面嘛的嘛！環保政策叫大家不要用塑膠製品，那大家都去用紙製品，難道就是環保嗎？還要砍多少樹？漂白紙漿會污染多少水？樹和水都是目前最迫切、最珍貴的自然資源，要用『環保』兩字，我認為倒不如用.....，環境.....拯救、或重建來得聽起來順耳一點。」

我想，李老師口中的重建應該是有重新建立環保推動方式和系統、重新建立環保價值觀之意吧！而對於「環保」二字，我想我們之間應該是有「詞的誤解」，但這段話卻仍能讓人更了解他對於環境的一些看法。李銘盛尤其對於自然、潔淨的空氣和水的源頭---樹，有著迫切的關心，所以有許多的創作，不論是裝置、行動、都有和對大自然、環境危機有明顯的思維表現。

在訪談中，我問他關於他作品中的環境概念方面的問題，他表示他的作品並非只是針對環境一個議題去討論，而是藉著環境破壞，來隱喻、納入了很廣泛的面向進去：

問題二：什麼時候開始在作品中出現環境的概念？

答：其實我的作品一直都有環境的概念在裡頭，只是明顯的程度不同，瞭解我的人就看得出來。而且不但有對環境的議題，更有政治的諷刺在裡面，諷刺政

治對人民的暴行，就如人類對待自然的暴行，兩者是互相影射，環境議題暗喻政治議題；政治議題呼應環境議題（環境的未來需要政治的關心）。

問：那也可說您是將『環境生態』當成是一種語彙在傳達您想表達的內容了？

答：也可以這麼說。

問：你覺得什麼才是有環境概念的藝術作品或藝術家？

答：我應該不會是這種定義下的藝術家。

我如果在作品上直接講我要講的是環保，那就失去藝術作品的象徵和隱喻的精神，也會無法涵蓋全面的思維而顯得很空洞，只有一個美麗的外殼，如同一個美麗的女人，因為外表太搶眼，你變只能聚焦在他的美貌上，而忽略了她的內涵，那對她不是一種羞辱嗎？那她乾脆不要再活了。同理，如果我就說我是在搞環保議題的藝術家，那我作品中的政治層面、人性層面...等這些豐富的內涵不就會被忽略了，藝術作品的價值和魅力就在於他是一種不一樣的語言，你是什麼星球的人他就可以跟你說什麼星球的語言。比如，我覺得我的作品常常具有一種反省的成分在裡面，你是環境背景或具有環境概念的人，自然就會看到環境的反省在裡頭（後續有談到：我的作品在德國文件展展出的時候，那裡的人都看得出來我的作品有強烈的環境意識在裡面）；你是政治背景的人，就會看到政治的東西；你是教育背景的人，就會看到教育的東西.....。

不只是在作品上，李銘盛的生活方式也是很儉樸的，從許多生活上的小地方可以觀察到，比如：老師用瓦楞紙鋪地板，能夠調節室內的溫度。瓦楞紙鋪的很平順，接縫處的大小相差不大，這是不太容易的，尤其看過他作品強烈、大膽的風格後，很難想像他是這樣細心的人。而老師的庭院也是簡潔有序，沒有什麼多餘的東西。最令我印象深刻的的是，李老師說他上九次廁所只沖一次水，「那省下來的九次水可以養魚耶！ 養魚換的水可以澆花耶！」讓我非常地有共鳴，也覺得他是一個難得能在環境上知行合一的人。

李老師是一個熱情的人，因為他關心許多與他沒有關係的陌生人，並且非常有道德勇氣（會去規勸一些沒有公德心的人），我認為李老師將社會議題尤其是對大自然的關懷作為最常使用的主題，是因為他對這個社會和這個世界的熱情，他對這個世界有許多期許，也許站在某些角度有些人會認為他的作法或作品有

些極端或難以認同他的邏輯，但畢竟他為這個世界發出了一個屬於他的自我勇敢表達出來的聲音。

## (二) 李銘盛作品中的環境概念之分析

(圖 106)

李銘盛的環境關懷作品舉例：

發自地球底層、人類內在的吶喊

作品形式：裝置 installation + 表演 performance

作品材料：使用過的紙板、竹管、銅管、湯匙、刀、叉、木板、衣服、布料、銅絲、不銹鋼管 .....

壓克力顏料

約 2.0m 高樹苗

作品尺寸：18 m x6.0 m x3.5 m

作品形式：裝置 installation + 表演 performance

作品材料：使用過的紙板、竹管、銅管、湯匙、刀、叉、木板、衣服、布料、銅絲、不銹鋼管 .....壓克力顏料、約 2.0m 高樹苗

作品尺寸：18 m x6.0 m x3.5 m

此作是 2001 洛杉磯國際藝術雙年展展出作品

李銘盛自述作品的簡單意念：

它是工業區的工廠

它是地球上的建築物

它是一個個站立的人

它是地球上的一個個國家

它是一顆顆被砍了頭的樹林

它是一根根大炮

它是共鳴的音義

它是一根根男人的性器官  
它是人發出聲音的喉嚨

## 創作自述

以及最近的作品發「發自地球底層、人類內在的吶喊」，李銘盛這件作品包涵著的環境概念有：

1. 人類中心主義
2. 水源區保育

他在作品自述中這樣寫著：

「……………人類不斷地向大自然施暴，也不斷地向人類自己施暴，到底是什麼理由一定要這樣暴力相對？真讓我百思不解。」

「美國國慶日的晚上，我和住在鄰近的藝術家 Denise Uyehara Tatsuo Inagaki, Lee Ann, Marcel Schaap. 一起吃晚餐，晚餐過後正是動動腦筋的最佳時刻，我詢問一起吃晚餐的朋友們：「大家都知道質量不減定律（雖然這個定律現在已不完全正確，但是還是適用於很多物理原理和現象），您們也知道地球上的生物（包括動物、植物和樹林……），水分在他們身上佔了大部份的比例」。」

「100年前至今，地球上無數無數的動物（包括人類）、植物及樹林被殺害，您們覺得這些動物、植物的水分到哪裡去了？」

「按照質量不減定律，這些水分已經蒸發成水蒸氣在大氣層內，它含在大氣層內，聚集到某一程度凝結成水，再降回地球。從這定律看：我們河川的水源應該源源不息，或許還會變大才對（河川的乾涸期不加以計算），但是我們卻看到河川的水源越來越小，為什麼呢？」

「有人回答這些水在水壩蓄集起來了。」

有人回答這些水分散在每一家庭的蓄水池內。」

有人回答這些水在水溝裡。

還有人回答說到海裡去了，所以海水升高了。

……等。很多很多答案，每個答案當然都有可能成立。

不過我的答案最令一起吃晚餐的朋友感到驚訝；

我說：「這些水分都變成”人”了」。

為什麼呢？

我舉個例子來說明：

100年前地球上的人、動物、植物所佔的數量	人	動物	植物（樹林）
	100人	100隻	100棵
現在地球上的人、動物、植物所佔的數量	280人	10隻(或更少)	10棵

這個舉例當然不見得正確，但是請您想一想，100年前至今，地球上的人口數增加了多少？動物、植物減少了多少？說不定這個答案不是不可能成立的呢！

全世界人口數增加了一倍，人類需要的空間可能要好多倍。我們不僅只需要房舍的空間，還要道路，耕種地方，生產工廠，遊玩地方……等空間，都需要增加，我們人類不但要強奪山林，還要強奪沙漠、海洋……。

我們再回過頭來談談這數百年樹齡的樹林，它們可以說是這個地區真正的原住民，它們被砍殺了，我們不僅僅奪走了它們的生命，也強奪了它們的空間，也趕走了居住在樹林裡的動物。請問：「誰幫它們發出被砍殺和被驅離居住地時，所發出的聲音呢？」

我們常會種植一些花草在我們居住的房舍四周，讓房舍看起來更美麗漂亮，也使我們的身心舒適和愉快。我們擁有了房舍空間、活動空間……空間，但是我們卻沒有了那已有數百年樹齡的高樹、大樹，我們也失去了和我們一起生存在地球上的其它動、植物。

所以我呼籲大家：

當您在使用”紙”和”各種類紙製品”的時候，希望您想到這些”紙”可能就是來自那已有數百年樹齡樹木身體的一部份。希望您減少用量，並且希望您思考您與樹林、與自然的關係。

向製造各種類”紙”產品的廠商呼籲；當您們在電視媒體上賣產品打廣告時，不要只告訴人們在使用貴產品的方式『簡單、方便、舒適』。您們應該告訴社會大眾：『這些”紙”的原料得來不易，它是來自有數百年樹齡的樹木製造而成』，必須要求社會大眾共同來珍惜。

我也（也請大家）向布希總統呼籲：『趕快簽訂減少 CO、CO<sub>2</sub> 氣體排放量管制的京都協定』。讓我們共同賴以生存的地球臭氧層破壞減緩，以及海洋升溫速度放慢……。由於您的簽署，將對人類環境所做的貢獻，會是有目共睹和尊重。」

從這一段話，除了看到他特有的邏輯外，最重要的是能感受到他對環境的關切和積極的態度，在他之前的作品「樹輪」、「樹的哀悼」……等作品中，可見到他對樹、對水的關懷格外強烈，他是痛批人類之於大自然的自私行爲，他並是少國內行動藝術的先行者，而在結合行動藝術的形式在作品中傳遞出環境概念的藝術家，更可說是極其稀有的。



## 案例八：葉竹盛

### （一）葉竹盛的環境關懷

常有人說葉竹盛是一位環保藝術家，葉竹盛的創作大方向，是由他的生命經驗開展出的「秩序·非秩序」理念，在他的自序中提到：

「我的作品內容主要係依據我個人在國內和國外的林林總總生活體驗及觀察經驗中，從世間的許許多多的人、事、地、物、之離合變異現象，不經意地發現期間潛藏著無數的神秘的互動關連性。於是歸結出「秩序·非秩序」這個相當具有涵蓋性的創作大主題來。也就是說，各種要素間彼此密切互動所產生的調諧現象，我稱之為「秩序」(order)，例如四季的變化、地心引力、日昇月落是不可改變的自然秩序；至於「非秩序」(non-order)，則是指其中的疏離現象，例如人事、自然界的各種轉變等。不過，像水災、地震、火災雖屬自然現象，但是我仍將之和人為的戰爭等一併視為「非秩序」。其中技巧方面，我特重表現材質 (Material)、肌理 (Matiere)、圖像 (Icon)、符號 (Signfian) 之象徵意涵，以其形塑出屬於我自己個人的形式、符號，和彰顯我自己對萬物本質的看法，亦即呈現我個人的風格。我想藉此風格的表現，寄望觀賞者能夠再次省思人與自然、人與人、人與物等彼此之間的密切關聯性，進而更加愛惜大自然，尊重箇中的天然法則。」

他於是也將「秩序·非秩序」帶入他的環境生態關懷中，意即，協調的天人合一，地球萬物和諧的運轉，及是在一種「秩序」的狀態中，而眼前的人類文明產生的環境破壞和污染，即是他所謂的「非秩序」狀態，在訪談中也曾提到：

邱：您的秩序是不是就像是一種軌道一樣，那個軌道就是一個秩序，他上來了，就是上了一個秩序了？

葉：也不全然，那算是一部分。像我發現人跟人有這樣的關係，人跟事情也有這樣的關係，物與物也有這樣的關係，大自然也有這樣的關係。

邱：所以目前人跟大自然就是一種非秩序嗎？

葉：是一種非秩序呀！非秩序和秩序這種力量、因素之下，我發現的時候我並不會說比較認同哪一個，我都能夠接納。但是後來我發現非秩序是一種改革，就好像是你從目前的狀態要改革到另一種狀態，其實要經過一種非秩序，就是我們所謂的破壞，在歷史上來講，就是革命、改朝換代。

邱：可是這要怎麼套用在人跟自然上面，自然一旦破壞就沒有辦法再回復了。

葉：本來就沒辦法啊！我以前我也是這樣的觀念，一直要去呵護保護自然的現況，但是其實這個是無法抗拒的，只是說你提出來，也許可以讓速度放慢一點，但是他是一定會改變的，明明知道說核能對環境有害，但是他也對人類有一些有益處的地方啊！那你要選擇什麼？你的價值觀在哪裡？

邱：老師您剛才說秩序和非秩序您都喜歡……

葉：剛開始秩序和沒秩序我都認同，但是隨著年漸漸大了，也不是說宿命論啦！應該是說看清楚了整個的狀況，因為他一定會改變，你無法阻擋，那在改變的情況下，改變也不是誰全然就是毀滅，他會造成另一種情況出來。我在那本書中有提到，我在去西班牙之前，台灣是一片好山好水，山都很綠、很美，水也沒有污染，我們在學校的時候，學校旁的河水，我們都可以躺在河邊休息、玩水。可是現在我回到學校那邊那個地方看，已經不是這樣了，不敢到那個地方，惡臭。改變很大，還有我住的高雄，也改變很大，那愛河也都是一樣，在我出國前都沒有那麼嚴重，所以這個對我來說是一個很大的衝擊。

邱：老師您會覺得每個人遇到這種情形都會很衝擊，還是您會特別衝擊，因為您對土地格外關心？

葉：每個人的衝擊點不一樣，關心的點不一樣。我會關心是因為我住的地方，算是都市比較靠近山區的地方，因此我對花草比較有感覺，對水泥比較沒有感覺。一個一個水泥大樓漸漸出現，綠地都沒有了，山上

開始長了痔瘡。一個包包一個包包出來。

我去西班牙一年回來就感覺到這種.....無常。

邱：您什麼時候開始會想將環境生態當作您作品的題材？

葉：在秩序和非秩序的時候我就在思考人和環境的問題了，秩序和非秩序是一個創作的主軸，是一種思考的方式，他觸及到各個不同層面的東西，環境和人都關係也是含括在裡面的，所以也延伸到這一點裡。

在他的專書「大地·飛鷹」中，作者陳才崑曾談及他的生態環境系列：

「基本上，在「環境與生態」這個系列裡，阿盛（葉竹盛）大抵旨在彰顯萬物相互依存的道理，運用兩個或數個要素，如身心對行為、人對環境、動物對植物、有機對無機等，將之注入畫面，引領觀者經由視覺在腦際產生互動，進而省悟，對自己的行為有所節制。大體說來，他都是藉用材料、符號語言，不太著意地使之安排在一起，留下若干不完整、不甚完美的粗糙筆觸或組合，任由觀眾自己去引發聯想，調適自己所認為的秩序。也就是說，他主張一件作品的完成，並非意味著創作的結束，而是可以繼續延伸到觀眾的觀賞行為。例如砂粒、泥土予人的質感、觸感，可以帶動知覺而產生己身存在的感受。（樹·種子）一副作品，他用很大畫面表現地表和地底，中央一根碩大無比的嫩苗正生意盎然地在鑽出地面。畫中泥土的質感和嫩苗形成顯明的互補對比，由不得你不為這生生不息的生命舞台而感動，省悟到自己亦屬於這個連續劇的一員。

（室內·黑花）則是在一堆汽油等廢物的中間，突兀地冒出一枝黑百合。固然觀眾可以為百合的頑強生命力而驚嘆，可是如果當你想到由於我們人的自私，破壞自然的法則，改變了百合聖潔的本色，你勢必會覺得怵目驚心，羞愧不已。」

葉竹盛在由西班牙歸國後，帶來台灣現代藝術的創作理念和型態上的改革，尤其是在材質、肌理、符號的探索和開發上，給藝術界帶來很大的啟發，也掀起了一陣陣的新藝術表現潮流，因此在台灣的藝術史上佔有其不可替代的一席之地。除

此之外並且是台灣藝術界中，將環境生態保護觀念導入藝術創作上，稱得上最為積極的其中之一，尤其從 1997 年開始，葉竹盛開始由「秩序·非秩序」的理念延伸到環境和人的關係上，開始聚焦於人與環境、人與生態的探索，並展開其一連串與他對環境的關懷主題相關的展覽（註），因此他可說是台灣藝術界在環境生態的議題上，展出最多的一位藝術家、影響最大的藝術家之一。

## （二）葉竹盛作品中的環境概念之分析

### （圖 107、108）

葉竹盛的生態系列環境自覺創作，是延續著「秩序·非秩序」的理念而生，從「秩序·非秩序」中對生命事物的覺悟，納入到的對周遭環境的體認，而發展出的「悲憫·大地」創作情懷，其中如：「山水·心情」、「大氣·地表·循環」、「地表·測量」、「種子·動物」、「樹·成長」、「環境生態」、「海洋·生態」以下以葉竹盛作品的「海洋·生態」系列為例：

#### 作品：海洋·生態系列

作者創作自述：

我們人平日最常接觸到的多半是陸地上的景物，至於海洋中的景物，一般人則鮮少接觸。我覺得除卻較常見的魚貝類外，海洋中仍然潛藏著許多未知的東西，這引我感到興趣無窮，樂於去挖掘來做為創作題材，因為摸索開發各種未知的可能性，這本來就是我所謂的「秩序·非秩序」的範疇之一。這項動機堪稱即是我孕育「海洋·生態」系列的背景原因。

我愈來愈相信「秩序·非秩序」這個命題是一個龐大的思想體系，自然界的一切事物都在他的涵蓋範圍之內。彷彿正因有這兩股力量，才有一切生命現象，才有千奇百怪的演變、演化，並且分秒都未靜止。

我個人鍾愛的反而不是屬於「秩序」的部分，因為秩序代表著的是一切演變後的結果，我比較喜歡在形成前的那個演變過程，也就是「非秩序」的部分。摸索作品中「非秩序」的層面，在試誤的過程李我會面臨很大的衝擊，並且獲得許多意外的省思。或許這可以謂之為「海洋·生態」系列的一大特質。

在「海洋·生態」系列中，以環境的角度來切入葉竹盛的創作理念，可以解讀出的環境概念包含：

1. 海洋生態系
2. 海洋生物多樣性
3. 海洋環境保育
4. 生態系統

在欣賞葉竹盛的抽象藝術作品時，會很不容易解讀其中的生態意涵，在訪談中間起葉竹盛對作品和觀者之間的關係時：

邱：您會期待觀賞者在欣賞您的作品後，會對環境產生一點點關心、提高他對環境的敏感度嗎？

葉：「作品只是一個媒介而已，作品和觀賞者對話都有各自的需求，他不一定從他那一邊能夠全然閱讀到創作者要表達的是什麼，這關係到觀賞者累積的經驗問題和價值觀問題，這些問題的差異性。但是當中有某些他共通性的東西，他有交集，他有交集點的時候，他在跟藝術家對話的時候就可以把這個交集點提出來，可以從這一點和藝術家和剛剛做一個對話的開始，他裡面就可以摻雜每個人不同的意見，每個人的想法，觀者的想法、藝術家的想法，有時他在畫面上，雖然我畫完了可是很多後續的他還沒做也不一定，就是這種心情。所以有時候我會覺得這種關係是一種循環性的，而不是單向性的。」

作品的出現是創作者和作品之間的溝通交流成果，在創作的過程，他只是不停的將他對生態、環境、自然的種種感覺、想法，用他的方式表現在畫面上，對於它們之間的第三者-----觀賞者，完全不在他創作時的考慮中，而他的作品也將和觀賞他的人產生交流，他認為創作者、作品、觀賞者之間是存在著三角形的關係，而非線形的關係，三者可以互相交流，而非只是單一方向的傳達，因此在他抽象的畫面中，有著他對生態的種種個人式對話。」

「其實有的畫，他畫的不是都那麼直接，有的畫需要人家去體會，你講

得太明白了，你覺得已經交代的很清楚，然後觀賞者反而覺得不夠。我是覺得創作就是創作，你不要覺得想到其他的畫家、藝評家，這些都要把他撇開，很純粹的面對你的畫布，來創作真正能夠將自己表現出來的東西，創作不要有那麼大的負擔。」

葉竹盛的作品，將媒材的本質盡情表露，讓材質傳達出他自身的魅力，也因此傳遞出了一種事物本質的力量，也將其對於廣大的自然、生態環境的關注，融入他的畫面中，讓畫面和觀者對話。對於葉竹盛的抽象表現，謝東山在其〈葉竹盛非常抽象〉一文中，談到：「作品就是所有的價值所在處。」「……他填滿著創作者詩情般的陳述，召喚著一種宇宙的永恆的感覺。在這些看似陳舊的，歲月浸蝕的畫面上，我們可以看到人類對大地與自然共同的記憶。」道出葉竹盛的抽象中散發出的環境氣息。

## 案例九：周于棟

### （一）周于棟的環境關懷

周于棟的環境關懷，是從一個以地球運作的探索和世界觀的角度為視角，去看待環境問題。在他早期的作品中就有對環境的敏感度在其中：

邱：「您的作品在脈絡上有沒有什麼對環境變遷的調整？」

周：「我住三重，早期就是畫一些背著孩子在做工的畫面，畫水墨就是畫三重周遭的三教九流、畫妓女。民主運動的時候畫一些民眾抗議，我喜歡在忠孝東路看人，畫一些人潮、公車，這些都是有受環境的影響，到了澳洲，我在澳洲受到的影響一時想不出來。那到廢棄物系列就是如何將垃圾這種負面的問題變成正面的意義，怎麼樣以美的問題來對待垃圾，其實人類製造垃圾是第二自然，要這樣看待。藝術品和古董事第二自然，他變成環境的一部分存在在這裡，人的生活的一部分，垃圾也是。」

問題一：「您是何時開始思考環境問題？」

周：「大概就是民主運動那時候，那時候有反核。大學畢業後，辭掉助教，去三重擺攤子那時就注意到環境了，就感受到環境問題那種壓力了，所以後來有人找我去走街頭，那時就認識搞環保的，就寫文章，反核。」

而到了後期，他則是以廢棄物為其創作媒材，因此訪談中以此為出發，問其以廢棄物為創作材料有無環境意識在裡面：

邱：您都是用廢棄物來做作品，請問您的作品中是否有環境的概念在裡面？

周：「有。是有環境的概念在裡面，人類現在的罪行，可以以垃圾作為象徵物，我把垃圾和自然的對待再把他結合起來，事實上這種結合，是呈現一種「我」的狀況，我現在是這樣子，既然垃圾製造出來了，我們就可以應用，不要再把他變成負擔，說淺白一點好了，我們既然會大便，那大便也可以回到自然，不會造成社會負擔。就像垃圾再回收，再利用，但是這個觀念為什麼不能普遍執行？因為會妨害到大企業家的財路。所以為什麼手機要一直換，觀眾也可以感受到，我要做東西不一定要去買什麼好材料來做，我也可以拿來玩一玩嘛，他也可以自我實現嘛，跟他做其他工作也是一樣道理嘛。如果說今天核廢料能再回收利用是最好，你要能處理，要能回到自然啊。那麼我們利用垃圾去做，可以盡量減少垃圾，他有一個形而上的思想，就是我受道家思想影響最深，我的體會都和道家有關，和禪有關，就是以道與禪來講，他是一個和諧和平衡體，一個發展，一種以道家來講，天人合一的境界，合一的話就是說，因為我們人要生活，我們要消耗物質，但是我們還要再成長物質，和物質能平衡。所以我拿一分東西來維持我的生命，我要想辦法生產另外一個東西出來嘛，如果說我拿十分進來，我只生產一分出來給自然界，那等於是破壞九分嘛，但是我們發現，愈繁榮的社會，愈走入我拿一百分給一分，在愈原始的社會，他愈平衡；例如輪耕。索求很少的時候，就可以產生這種平衡，慾求愈多的話就沒辦法，我用割草機草一下就沒了，沒草就挖根，那這一片土地就不可能有草。那現代人，消費嘛！用完就丟，你看電腦，什麼型什麼型，其實我設計就是要這樣子，跟衣服一樣嘛，這個落伍了，我告訴你落伍了，換一件啦！今年流行綠色的，紅色不要穿要丟掉啦，好，刺激消費，刺激消費背後就是經濟盲目成長，盲目的經濟成長之後就是罪惡的溫床。」

邱：垃圾的溫床。

周：「我們就一直買一直丟嘛！然後一直賺，賺來買、賺來丟、賺來生產垃圾，所以其實我們物質很豐富，物質很多，以前的人一個碗要傳家，一雙筷子要傳家，現在誰碗拿來傳家，筷子拿來傳家呢？我們現代人消費所造成的垃圾負擔多大，是以前任何時代所沒有的，以前你看一個帝



王，比如秦始皇要做阿房宮，他用很多人力去砍伐樹，造成黃河的氾濫成災，那你看這樣的破壞力，跟現在來比較，就很小了，一夜之間，你看台灣以前，說檜木林不能砍，要立法，那些山老鼠就趕在立法前，將檜木林全部除掉，機器的力量很大，你看以前秦始皇說要砍檜木林，要砍多久啊！他那麼至高無上的 power，要砍這個檜木林，那你看以前的人，一雙筷子都要傳家，好幾代人沒有丟垃圾啊，他們有什麼垃圾好丟？可是現代人用完就丟用完即丟，那個澳洲就拍那個山谷裡面，滿山滿谷的電腦，堆積如山。一年要燒掉多少舊輪胎，垃圾要燒多少？這樣的結果以我們人來講，我們說為什麼不吃化合藥品，為了不讓身體產生負擔。以道家來講，人是一個小宇宙，跟這個大宇宙是息息相關的，為什麼我們的精氣神會消失，為什麼會生病，為什麼我們的心靈會狹窄，因為我們沒有悟，沒有悟到什麼，沒有悟到我們的生命和這個宇宙生命是結合在一起的，我們的教育讓我們這種生命和宇宙生命切斷關係，讓我們跟宇宙對立，所以我們限制，我們任何事情都沒有順法自然的原則，都是用一種逆自然的原則；」

阿棟老師的作品，將垃圾揉擠在一起成爲一件雕塑作品，但是他的廢棄物雕塑作品卻是很柔軟的，一種慢慢訴說的氣質，物體之間相互融合滲透，呈現出了「美」的感覺，也許就是和他的道家思想有關吧！

周：「……但是我們知道我們還是有很多垃圾，因為消費，在另外一個點上，我們可以傳播一種思想、一種訊息，因為藝術品不是講的很白的一種東西，我講的並不是只有環境的問題，而是人性的問題，這個心的運作、流程的問題，心的流程他包括的不只是環保，我講的主要是這個東西，和你說的環保意識。」

邱：「那您對環境問題最有感覺的就是垃圾？」

周：「因為那是人類製造的很多罪惡的表徵，垃圾是一個代表，核廢料、掩埋場，你看最近才發現英吉利海峽下面發現好幾桶核廢料，你會說，那和我有什麼關係？可是你是地球的生物；20世紀留下的三個理論：

相對論、量子論、渾沌理論，渾沌理論是氣象學家所研究出來的，亞瑪遜河的一個蝴蝶展展翅膀，可能會造成西太平洋的一個大風暴，那那個核廢料在英吉利海峽.....這個就是教育，你讓人有更大的力去關心外面，我們教育教是說你自己就好，有一天飛機掉到你頭上來你說：啊！救命啊！因為你不管飛機嘛！」

認為世界萬物沒有所謂的美、醜之分，美醜的感覺之形成來自『習性』這也是他用廢棄物做作品的的原因之一：

「.....因為從我的觀點來看，什麼東西都沒有不雅，美這種東西的層次很多，但是一個習性很深的美，跟一個了無習性的美，是完全不一樣的。習性是什麼？以前西方和中國在互相接觸的時候，清朝文人畫家看到西方的油畫，說：「啊！這個匠氣啊！」畫的這麼像很匠氣，這個不是藝術。西方畫油畫的看到清朝的文人山水，說：「這個是草稿而已嘛！這怎麼是藝術？」這個就是習性。那林布蘭特時代那些貴族，看到林布蘭特的改變為什麼不能接受，習性。」

阿棟老師對環境問題非常關切，也可以說有非常深入的了解，他是對這個世界能看得見缺點卻也能欣賞到優點的人，

「其實環境和任何問題是息息相關的，你環境講到社會、講到政治、講到經濟，環境問題是人造成的，有人就會講到社會問題、經濟問題啊，不講這個的話，你只講環境就很狹隘了。」

因此他能從很多角度去探知環境問題的來源，也了解解決境問題的難度，因此作品中並不是尖銳、批判的去諷刺環境問題，而是謙卑溫和的去希望能用更寬大的心去了解環境問題的根本原因，才能用智慧去改變可能可以改變的，用和世界溝通的方式去達成改善環境的理想。

## (二) 周于棟作品中的環境概念之分析

### (圖 109)

在他的廢棄物創作中，包含著的環境概念包括：

1. 人類文明衝擊
2. 垃圾問題
3. 資源利用
4. 污染

周于棟近期的藝術作品，皆是以廢棄物做為創作素材，他在他的創作自述曾經這樣描述：

西方文明在短短數十年間，從原子時代導入資訊革命時代，強力地發展前所未有的經濟動能，影響他種文明非常巨大。這其中有正面價值的體制，也有負面價值的結構。尤以耽溺於功利的全面追逐，使人類心性不但不能普遍提昇，反而帶來更嚴重的人文狹窄膚淺化，造成了人類歷史上空前的龐大資源消耗浪費，對地球做了空前的破壞蹂躪。在消費主義不可抗拒的風潮中，因人慾所產生的廢棄物成為人性缺陷的特徵，成為跨世紀最痛切的瘡疤。

阿棟老師對待廢棄物，有如對待人的情緒，也有如對待花草自然的盛衰氣息。物質的流傳轉變都清晰地訴說著人的氣息，當它們一旦被公認為「不可使用」時，它們更散發著「無用」的能量。這種「無用」的能量已然溶入不實用的純粹藝術能量。這正是他用其「不可用」的重心。

廢棄物因機緣聚合，蘊藏著渾沌的氣與能，有著重大深沉的時代意義。想想我們要選擇陷於有礙的萬有中，還是逍遙在無礙的妙有中？

## 案例十：黃一峰

### （一）黃一峰的環境關懷

#### （圖 110、111）

從事自然生態的創作多年，黃一峰對於這片土地有份發自內心深處柔軟的關懷，創作過程中，他始終強調要「自然觀察」，不為別的，只因要有所了解所以才能夠深入喜愛。為此，這次創作展的素材，全部都是利用台灣本土自然的材料所製成。「這些都是我們生活周遭看得到的東西，可惜的是，很多人沒有發現這些東西的美，也很少人注意到罷了。」一邊介紹作品的同時，他很感歎。

雖然一個人的力量有限，黃一峰仍希望藉由自然觀察創作的過程，讓我們可以更進一步學習環境教育，在欣賞作品的同時，能夠思考到物件與作品的關連性。像野外經常可揀拾到的松果，把它的種籽拆解開來後，帶有翅膀的外型，就可以很自然的告訴我們，它們是如何傳宗接代的，這對於平時甚少接觸自然、觀察自然的人來說，透過這樣一幅自然裝置藝術，即可理解自然運行的道理。

大多人出外旅行會用文字來記錄心情，或者用底片來記錄過程，但學美術的黃一峰用的是揀拾當地的落葉花瓣等做為紀念，為那趟旅程留下回憶。這樣揀著揀著，自然裝置的構想也就出爐了，雖然這些素材很多都是在台灣四處行走旅行時揀拾而來的，但要能真正構出一幅精采的畫面，他說，很多時候只能靠一點運氣和觀察。

早期黃一峰的作品裡，呈現出來的泰半是對社會有些批判或想表達的想法，他提到學生時代年輕氣盛，曾做過一件名為「六畜興旺 Made in Taiwan」的作品，為了尋找這些牛馬羊雞狗豬等六畜的頭骨，還到處奔走蒐集，為的就是反應社會的狀況，因為當時正好發生白曉燕綁架的案子，他覺得社會病了、人心可怕，因此有了這樣的發想。

那時候的作品裡清一色都是對社會現狀的不滿與憤怒，後來加入荒野保護協

會後，跟著師父徐仁修上山下海拍照，心境上調和許多。親自去走過這片土地，深入了解這個地方，想法上也從批判不滿轉化爲一種關心柔軟。現在的作品大致呈現大自然的生命輪迴，他想去反芻自然原始的狀態，希望能更仔細去了解自然物的一個生命散播狀況。

黃一峰的學生裡，年紀最小的只有十歲，最大的則六十幾歲都有，他認爲這樣的自然裝置每個人都能做，只是看你能不能有所啓發而已。因此教學過程中，他最常做的事就是不斷放幻燈片給大家看，讓同學能因此觸類旁通而有所想法。他單純希望透過這樣的方式讓民眾發現自然的美，多去關心注意生活周遭的自然物，才會懂得去愛惜。

## （二）黃一峰作品中的環境概念之分析

黃一峰近期的作品素材都來自山林，雖經各式乾燥蔭乾處理，但物件的顏色上都還保留原始的外形與質感，更帶有濃厚的大地色彩。無論是秋香黃、芥末綠、暗棗紅、香繡紫，或者棕駝和深褐……等，這些深淺輕重的自然色調與名爲「就是自然」的自然藝術作品展同吐一氣，爲深秋加深濃郁的泥土原始氣息。

黃一峰以其深厚的美術創作基礎爲根柢，結合自然生態的理念，將所有生活周遭看得到、卻常不經意中爲我們忽視丟棄的自然物巧思運用，透過巧手與對自然深入了解過後的想，將這些元素一一組合，構成了一幅又一幅讓人看了滿是驚喜的作品。

在黃一峰的作品中，可讀出的環境概念有：

1. 環境生態
2. 物種保育

以其中一幅荷花的作品爲例，整體看來或許有人會覺得奇怪，爲何荷葉上頭還有水草，原因在於荷葉是從水中的土裡慢慢往上長大而成，因此葉片上帶有水中的水草本屬自然，這樣的狀態在他的作品中就會毫不保留的完整呈現，而這也是一種環境教育。他說，看似小小的細節，但仍希望我們能親身去看、再來動手做，明白其中的原委，才更符合自然原來的特性。

## 案例十一：楊恩生

### （一）楊恩生的環境關懷

楊恩生老師是在台灣 70 年代，傾向於寫實主義藝術價值觀的藝術家，此類追求藝術的豐富形式內容者，多以學院風格或官展風格為主，台籍前輩藝術家更扮演著指導性角色。因為在水彩寫實風格畫上的出色表現，讓他在 29 歲時，便到達了繪畫生涯上的第一個高峰，在這時，他也對未來產生了徬徨，在朋友的建議下，在 1987 年開始，投入生態藝術的創作路上。

「我在 28、9 歲的時候，是被畫廊經紀的，可以說是意氣風發、很令人羨慕的一個年輕畫家了。但有一天我發現，我必須要有所改變，我不希望我以後被蓋棺論定的時候被人家說他 30 歲時很優秀，可是後面很懶散、吵冷飯、賣好賣的東西，所以我做了一個決定，我必須把我的好賣的靜物畫停掉，也許他俗氣，也許他華麗，也許還有什麼東西值得我做的，這時朋友發揮了作用，在我徬徨的時候有一個劉彥民出現了，他那時在拍我的紀錄片，他說我的靜物畫真的很好，他問我為何不畫一點鳥呢？從那時開始，倒現在十六、七年，我也因為畫鳥認識金恆鏢，因為展覽認識汪靜明，這個圈子就慢慢擴大了，然後就慢慢不是原來只是藝術的圈子。」

在台灣，生態繪畫的歷史並不長，仍屬初期萌芽的階段，因此並未為大眾所熟知。在進入生態藝術之前，必須先對藝術有所了解。楊恩生在藝術的技巧及涵養上，不但是學院體系出身，並且在駕馭水彩的藝術語言上，已經到了出神入化的境界，更是「美」的創造者，因此，當他投入描寫環境的生態藝術創作之後，環境中的美，就在他的作品中，成為更令人愛不釋手、更令人想珍視疼惜的對象。

而他曾為郵政總局規劃多種原生鳥類及哺乳動物郵票。作品多以野外真實的動物棲地為背景，將台灣保育的聲音利用其藝術結合郵票的傳遞效果到達許多台灣民眾的生活中，是在以藝術推展環境保育上的一個實質的貢獻。

楊恩生說，在他投入生態藝術創作後，便開始對大自然產生關注，並因此認識到她的美和重要性，也進而接觸到環境保育的圈子，而開始成爲一個環保人。他的繪畫原本是接觸生態的一個因，到了現在，因爲對環境的關懷和覺醒，推展環境生態的關懷反成他繪畫所期待的一個果：

「我先做一個傑出的藝術家，我喜歡自然，喜歡自然你接觸愈多，你就會關心，因為你不能只從自然拿東西，那我覺得我也因該做點事，這就帶著一點宗教的情操，帶著一點回饋的心態，因為自然太偉大了，人太渺小了，如果我能做一點點

我參與了創造，因為自然是大的創造，藝術是小的創造，所以你必須把自己壓得很卑微的。」

楊恩生他的自然主題作品大多以鳥爲主角，尤其台灣各種鳥類更是他的所好與專長，爲了達到他藝術境界的提升，他旅美隱居在自然中，爲了觀察鳥類、接近野生鳥類，楊恩生的繪畫計劃是相當特殊的，他堅持一定要親自到鳥類的棲息地、觀察它們的生活才開始作畫。他經常在酷寒的氣候下，腳踩著爛泥在野外一動也不動的蹲上兩、三個小時，就是爲了觀察鳥的一舉一動，以便拍到這些禽鳥的美姿，爲了畫鶴，他並走遍了全球有鶴的地方，北至阿拉斯加，南至南極，都有他的足跡。

楊恩生雖然是一個畫家，不過這些年來，他以一個畫家的立場成立保育團體，說服科學家及企業界的朋友贊助經費，並以畫畫及攝影的方式來推廣保育。這種作法實在可以說是獨樹一幟。因爲他希望自己很清楚所畫的是什麼東西，也希望自己可以說出一個很簡單的故事來打動讀者的心。

## （二）楊恩生作品中的環境概念之分析

### （圖 11）

在楊恩生的畫作中，可以看到失態藝術最基本的精神：科學性。他的作品對於自

然界中，生物和生存環境之間的考據，以及物種所處的生態係的研究都非常講究科學上的真實性和寫實性，因此，楊恩生的生態藝術作品可以說是一種結合「真」和「美」，以及推動環境保育的「善」之意念的藝術作品，我們可以從他的作品，得到藝術之美的安慰，更可以得到生態方面的知識。

在楊恩生的作品中，可以含括的環境概念包括：

1. 生態系統概念
2. 生物棲地
3. 物種保育

邱：您會不會希望您的作品能夠影響看你畫的人的對環境的想法？

楊：有。你可以看到人家的快樂，看到人家的細心觀察，但是我並沒有能力去網羅、蒐集那些人在哪裡，但是同樣也有一些年輕的畫家，甚至有一些年紀大的人，看到我的作法，認同，然後他們也加入，他們也體會到快樂，他們也體會到過去的遊山玩水和現在的遊山玩水是不一樣的，因為他投入到環境，和環境的關係更直接，互動的更好，而且他要帶著知性，比如他現在看到這個森林，他看到這個樹，他會想：這是什麼樹啊？看到一隻鳥，這是什麼鳥啊？這是最起碼的，還有他要知道自然的現象。但是現在我們身旁的這些人未必做得到，你先吸引他欣賞外型，然後他在慢慢去追根究底他為什麼發生這個現象。

楊恩生也以他吸引人的繪畫，影響了許多年輕的藝術家學習生態繪畫，而將藝術結合環境、科學的路徑拓展，並且有許多同時愛好自然和藝術的人們，他們在扮演社會上的不同的角色如：醫生、老師、上班族的同時，以生態繪畫來作為興趣，並向楊恩生學習畫畫和觀察自然的方法，這也是推展環境保育的一個美的方式。



## 案例十二：朱松

### （一）朱松的環境關懷

目前就讀國立高雄師範學院的朱松，可說是站在美術的後世代位置，但是卻懷著中生代的那種和土地的特殊記憶情感。

朱松因為小時候生長在生態環境美好不受污染的溪邊，更因為自小就已經能懂得享受大自然的遊戲、挖掘並欣賞生活周隨手可得的自然物件，因此他和自然環境之間的感情是深刻地深植在體內的，他深切的體認他是從大自然母體分離出來的小孩。

因為對自己的了解，和對土地親不可分的心情，在長大後眼見從小生長的好山好水持續的被污染、被毀容，他很自然的在投入職場時，結合著他的藝術天分和自然智慧，著手景觀的規劃設計，企圖能以自身的微小力量，盡可能的將他心目中對自然的應有原貌散佈在他所能及的每一吋空間中，他自稱為「一個認真創作 15 年的造園師」，因為除了在景觀設計上的創造之外，他在藝術創作上也從未停止，在他 15 年來的藝術創作中，皆是一幕幕對美好土地的眷戀、描寫，以及對受傷土地的痛心。因為 15 年來創作的血液從未停止流動，加上他有自我對藝術、對創作、對世界很清楚的想法，當他心中出現想重回藝術領域浸淫在創作的天地時，順利的得到美術系老師的青睞考上高師大美術研究所，鑽研藝術的語言和拓展他自己，去嘗試所有在藝術上他想了解和不了解的一切。

## （二）朱松作品中的環境概念之分析

（圖 113、114）

以朱松的兩件作品「警告」和「血償」為例，作品中非常直接的表現出他對人類文明對環境的破壞行爲的心痛和斥責，以下是他對這兩件作品的創作自述：

警告（高屏溪）2002，多媒材

橋斷了。砂石減少了。高屏溪溪床裸露的紅土已經很久了。

靠近人類的溪谷，正走向死亡。

這個生態環境上很嚴肅的問題，以觀念藝術般的文字敘述，直接做視覺與思考上的導引。

該作品的表現素材與方式有著女性主意的意味，但在內容的詮釋上卻是嚴肅的、黑暗的、悲憤無奈的控訴，將兩種完全不同的特質組合起來呈現單一的想法。留下的是「警告」後的省思。

血償（老濃溪）2002，地景裝置藝術，尺寸：7M×6M，石材、針筒

中國人常說：「以卵擊石，不自量力。」

幾次颱風、豪雨下來，台灣的溪谷，真正的給我們上了一課與自然相爭的結果。最終還是得還給自然，同時也付出了慘痛的代價和性命。時過境遷，大家又忘記了，還是用相同的方法，向大自然爭地，我們還是試著征服大自然，沒有妥協。

老濃溪迎著十八羅漢山觀落日的美景依然沒變，只是溪中爭相佔地耕種的果園、農田愈來愈多，老濃溪的河道也得照著人類的意思流向大海。

「血償」這件地景裝置作品，亦在諷刺人與大自然間這個愚蠢的循環。「螺旋狀防波堤」是美國著名的地景作品，藉著這個造型，以自然溪裡的石塊，被人類刻意安排後再注入生命的原動力血液，這個強迫又刻意與過程，藉著針筒和石塊間物體的本性衝突表現，有著極強的視覺造型震撼省思。

人類費盡心血來努力，真好比班石頭砸自己的腳一般寫債血償。

這件地景裝置作品，施工完成第三天，成群的魚苗在螺旋狀提內覓食躲藏，我們創造了一塊自然的棲息地，使得生命得以延續，藉著表現這個作品，並符合他真正的含義，只有創造，沒有破壞。

在「警告（高屏溪）」這件作品中，涵蓋的環境概念包括：

5. 人類文明衝擊
6. 河川污染
7. 河川保育（水量減少）
8. 河川環境變遷

在「血償（老濃溪）」作品中，包含的環境概念包括

1. 自然災害（暴雨、洪水、颱風）
2. 河川生態
3. 生物棲地

朱松作品中對人類對環境破壞有著赤裸裸的批判，並且出現他預設的環境後果意象，在藝術推展環保的方式上，他認為，展覽是藝術家和大中溝通的最普遍方式，如果希望能在展覽中得到傳遞環境的訴求，可以用主題性的方式來舉辦展覽，讓觀賞者能聚焦在一個主題上，並且持續的接收到藝術家提供出來對環境種種想法的刺激，也更容易引發他的思考和反應。

但同樣是具有主題性的情況下，他反對用比賽的方式，在國內常常最後會去定一些名次，給獎金。在美術的創作上用比賽的概念去鼓勵創作，一直是他不能苟同的。因此他認為用徵件、展出，並將獎金轉為創作經費的方式會是一個好的方式。

## 二、台灣的環境關懷藝術家的分類

在經過藝術家的個人訪談和作品分析之後，對作者的環境態度和作品的內含有了更深一層的瞭解和確認，並進而歸納出「環境關懷藝術」在呈現上的差異，不同的藝術家在面對環境問題時的態度和角度各有不同，本研究將訪談的藝術家的表現方式以表格分類：

表 5-7、藝術家對環境的關懷呈現之差異

藝術家	關懷環境的藝術語言
倪再沁	象徵+批判+反省+融入
陳隆興	批判+反省+融入
洪天宇	描述+隱喻+反省
施並錫	描述
林正盛	象徵+反省+批判
黃步青	象徵+隱喻
李銘盛	批判+反省
葉竹盛	象徵+隱喻
周于棟	象徵+隱喻
楊恩生	描述+融入
黃一峰	融入
朱松	批判+反省

在訪談中，也可從中得到藝術家對環境的態度，以及其對作品中所含括的環境元素的意圖，本研究將其整理於下表：

表 5-8、藝術家的環境態度

	和自然環境有密切互動	有豐富環境知識和概念	對環境問題有切身體會	對自然環境有憧憬和懷念	常從自然環境中獲得創作靈感	具有對社會環境影響的使命感	生活中有積極的環保生活實踐	參與社會環境改造運動的實踐
朱松	√	√	√	√		√		
李銘盛		√	√	√		√	√	
林正盛			√	√		√	√	
周于棟	√	√		√			√	√
洪天宇	√	√	√	√	√	√	√	
施並錫		√		√		√		
倪再沁	√	√	√	√	√	√	√	√
陳隆興	√	√	√	√	√	√		
黃步青	√	√		√	√	√		
黃一峰	√	√		√	√	√	√	√
葉竹盛			√	√				
楊恩生	√	√			√		√	

表 5-9、藝術家對作品中的環境元素之態度

	作品以自然環境為題材	以自然中的元素做為創作材料	創作中明顯呈現其環境訴求	對其作品有傳遞環境訊息的期許	利用環境議題來指控大時代的價值偏差	利用環境議題批判社會其他面向如經濟、政治.等問題。
朱松		√	√	√	√	
李銘盛	√		√	√	√	√
林正盛			√	√	√	√
周于棟					√	√
洪天宇	√		√	√	√	
施並錫			√	√	√	√
倪再沁	√	√	√	√	√	√
陳隆興	√		√	√	√	
黃步青	√	√		√		
黃一峰	√	√		√		
葉竹盛	√					
楊恩生	√			√		

5-10 作品中提及的環境概念分析一覽表

		環境變遷	文明衝擊	自然生態	生態保育	資源利用	環境危機	環境倫理
作者	作品名稱							
倪再沁	失樂園							
	回塑者系列							
	台灣雲豹							
陳隆興	環境污染系列							
	人與風景系列							
洪天宇	基隆河							
	觀音四韻							
黃步青	野宴							
施並錫	林殤							
	檳榔山水							
林正盛	坐立難安							
	工業污染							
李銘盛	樹人							
	人類的吶喊...							
葉竹盛	海洋生態系列							
	環境生態系列							
周于棟	滾動中的渾沌							
黃一峰	就是自然系列							
楊恩生								
朱松	血償							
	警告							

藝術回應時代的方式通常有兩類，一類是順承性的，一類是反省性的。較有自信或自覺的時代，藝術家往往是時代的良心，所謂「洗濯人類的靈魂」，指涉的多屬反省性的藝術；而提供純屬感官愉悅的，多屬順承性的藝術。此外，也有少數的藝術家可以不順不逆而創造出與時代毫無關聯的藝術<sup>36</sup>，而在作品中呈現對環境關懷的藝術就是屬於反省性的藝術表現。

在台灣美術的發展中，這些希望能追求出一種真正屬於這塊土地的本土美術，反映台灣之美、台灣之醜，真正由心中對這塊土地真正關懷的藝術家，不汲

<sup>36</sup> 參閱倪再沁〈戰後台灣美術斷代之初探〉。

汲於所謂世界前衛、正統、流行的虛偽外衣，而真正將生長於廝、從這塊土地長出來的一個心靈，用藝術家最原始、最能保達自己的工具，呈現出來，這才是真正台灣的美術，有自身體驗的，從這塊土地、這個母親滋養出來，為他的年老色衰、體質變差而痛心的子女們，表現出的關懷，他們不畏是否能得到主流價值的認同，默默的將他們對台灣的愛，人類對大自然懷抱的愛，用還存留在他們心中的赤子之心，從作品中流洩出來，發出他們最真心的聲音。

台灣環境關懷藝術的出現，來自兩方面的推動力：一是歐美藝術界的生態、環境藝術觀的潮流帶來的影響和刺激，二是台灣經濟發展之下環境惡化而自然出現的藝術反映。這兩個面向激發出來的氛圍使得台灣的美術生態系統突變、演化出了一些新的生物，對生活環境的惡化格外敏感成了他們突變的主要基因，他們可能同屬不同種，他們同樣的對生態破壞、環境污染、地貌的變遷的關心站在同一陣線，但是在表達的方式和呈現出來的著眼點確有著明顯的不同，訴求的角度也有極大的差異，但是從作品中可以看到他們都有高度的自然智慧，和對生活周遭、對土地的敏感度、對故鄉的濃厚情感，而關懷台灣社會環境的許多藝術作品的逐漸出現，顯現出藝術家對於台灣社會的關心與批判，而對於台灣最根本的自然環境有所關懷的藝術家，用他們不同的藝術語言傳達出他們相同的心情。