

臺灣非洲藝術／文物的在地處境與知識 建構：尋找臺灣藝術教育可用的啓示

Local Situation and Knowledge Construction of African Artworks in Taiwan: Inspirations for Taiwan's Art Education

吳世偉 Shih-Wei Wu

國立臺北教育大學藝術與造形設計學系藝術教育組 碩士

臺中市益民國小 藝術與人文退休教師

Master of Arts/Department of Arts and Design

National Taipei University of Education

Retired Teacher/Taichung City Yimin Elementary School

有關本文的意見請聯繫作者吳世偉

For correspondence concerning this paper, please contact Shih-Wei Wu

Email: wusuwai@gmail.com.tw 或 wsw@mail2.ymes.tcc.edu.tw

摘要

本文將臺灣非洲藝術市場現況，歸類為銷售圈、收藏圈與推廣圈三個生態圈，以田野調查及民族誌書寫方式，探討國內非洲藝術／文物的在地處境與知識建構。研究發現：知識的生產始於銷售圈，貨源流動和知識傳佈的方向大致重疊，並逐漸演變為集體共構的現象；這些知識以物件為核心，來源包括實物、網頁和專書、交流傳佈和己身文化教育背景，內涵大致可歸納成藝術脈絡性與文化脈絡性兩種，且朝本土化方向建構。本研究揭露三圈對於異文化藝術知識建構的現象，可能反映出一種臺灣社會接觸異文化的模式，以及國內非洲藝術文化的傳播管道。本研究也顯示在真實情況中，藝術文化的變遷不但可以由多數人共同參與的，而且這些人也並不一定是藝術專家。因此本研究或可作為一般人參與美學建構的註腳，並將藝術教育的論述，從藝術和教育的範疇，擴展到文化的範疇，提供臺灣主體社會某種文化自覺的空間。

關鍵詞：非洲藝術、原始藝術、物質文化、藝術收藏、觀光藝術、藝術教育、知識建構

Abstract

The ethnographic study described and interpreted the present condition of the African-art market in Taiwan. The purpose of the study was to understand the related cultural construction of knowledge. Based on the field data, the Taiwanese African-art market was found to contain three sectors: the sales sector, the collection sector and the promotion sector. Current knowledge about African-art had its root in the sales sector, than move on to the collection sector and the promotion sector. Knowledge construction in these three sectors clearly enriched local knowledge about African art. The process also provided an opportunity for various parties to involve in the construction of personal and public meaning of African art and art in general. The study revealed a pattern in which Taiwanese native culture encountered and interpreted foreign cultures. In regard to art education, the present study confirmed the value of incorporating cultural discourse to increase cultural awareness in the process of teaching and learning.

Keywords: African art, primitive art, material culture, art collection, tourist arts, art education, knowledge construction

本文描述臺灣非洲藝品文物在地的市場交易、展覽及其相關議題，是依據 2006 年 6 月起，迄 2009 年 9 月底止，分別在臺北、臺中、苗栗和花蓮等地，針對國內多位主要進口商、店家、收藏者和五家博物館的實際考察寫成的。內容旨在敘述國內非洲藝品文物的進口、銷售、收藏、展示和推廣概況，以及他們對於非洲藝術與文化的認知、理解和想像等知識建構意涵，並進一步說明此現象研究，對於藝術教育的可用啓示。

非洲是我國目前重要邦交地區，然而中、非之間主要為政治與經貿關係（外交部，2001，2002，2003），「文化交流」並未受到政府與民間應有的重視；少數有關非洲的出版品，也以相關議題為主，文化藝術的學術研究並不多見¹。國人對於非洲，雖然也有高度推崇非洲「原始藝術」、音樂與舞蹈者，普遍仍存著落後、貧窮、無知、疾病、飢荒、乾旱、野蠻的刻板印象（李月華，2003；王玉齡、蘇怡如，2004），停留在「原始藝術的」與「原始社會的」，兩種矛盾的以及遮蔽性的非洲圖像概念。而博物館的展示，雖然可以明顯感受到非洲文化氛圍，透過展覽來促進國人對於非洲民族與文化的瞭解，也一直是這些非洲藝術文物被雙方高度期許的主要功能（黃光男，2003；蕭明祥，2005）。然而由於展期與場次稀疏²，展覽的能見度太低，提升的幅度非常有限。

跟上述情況相反，國內多年來一直存在一個小眾的非洲藝品文物市場，成員交易非洲藝品文物，著迷於非洲背景文化。2004 年初因緣際會，我先後結識其中兩位收藏者即 A 先生和 B 先生，後又透過兩人的介紹，逐一認識位於市場上游的賣家與進口商，包括小巴廊 C 先生、華閣 D 先生、前大非洲 E 先生、後大非洲 F 先生、小非洲 G 先生、Zulu H 先生等商家，他們為我揭開這個市場的神秘面紗。我在以 A 先生收藏為對象的田野實習課程作業結束後，針對這一特殊文化藝術現象，繼續深入調查，以上述這五家商家及 A 先生診所和 B 先生工作室作為主要田野，並將範圍循線擴展至 T、U、W、X、Y、Z 等六所博物館與甲、丁兩所國小；總共訪談八位賣家、六位收藏者、七位館方人員及五位小學教師。研究者與受訪對象接觸期間自兩個月至三年不等，每次訪談時間約二至六小時；同時輔以參與式觀察、攝影、錄音、錄影、文獻蒐集；總計獲得七家進口商、16 家店家、66 位買家、六所博物館與四所國小之相關資料。其中 95% 以上都徵得對方同意錄音，其餘則同意我做文字紀錄，所得資料均分別以手寫或電腦打

¹ 如翟振孝關於非洲文物的導覽與展覽發表過兩篇文章。另如許功明、胡家瑜與趙綺芳在大學部或研究所開設「原始藝術」、「族群藝術」、「藝術人類學」等方面課程，也涉及非洲器物。

² 近六十年來，這類重要的大型展覽，共有四次包括 1990 年美國 Iowa 大學美術館策劃，展出 137 件的「非洲藝術展」；2003 年由 Hélène Joubert 策展，205 件展品來自法國、比利時、奧地利等國博物館及國外 30 餘位收藏家的「前進非洲—原始藝術展」；2004 年由 Felix, M. L. 策展，304 件展品來自於 Ethnic Art and Culture Ltd 等 50 個收藏單位與私人提供的「古剛果文物展」；2008 年由 Jan Elsen 策展，500 件借自歐洲博物館與私人收藏的「中非傳統兵器文物展」。

字方式轉拷為逐字稿。同時為了對文化人類學理論與實踐研究有進一步的認識，全程旁聽了臺灣大學人類學系謝世忠教授的「民族誌研究」、「臺灣人類學史專題」、「觀光人類學專題研究」與「族群理論專題討論」共四學期的課，均儘可能參與報告和討論；另外也參與臺大人類學系林瑋嬪教授之「文化人類學基礎理論」課程的旁聽。在這些田野調查、材料分析與詮釋的基礎上，進行本文之民族誌研究與書寫工作。

這項研究作為視覺藝術教育與藝術人類學的基礎民族誌，可謂目睹了一個臺灣對異文化藝術之地方知識建構的早期發展案例。這件事就發生在我們身邊的真實社會中，成員並不一定是藝術專家，有的人和藝術幾乎沒有多大關聯，許多人且從未到過非洲。有別於學校與博物館的知識學習與美感體驗，他們經由接觸非洲藝術文物，從無到有，逐漸拓展對於非洲藝術文化的認識及審美經驗，不自覺的參與這場建構知識和美學的盛宴。該建構現象除了反映一種臺灣接觸異文化的可能模式以外，也擴展了藝術教育研究的論述範疇，從一個藝術的和教育的，擴展到人類學的和文化的範疇。本文即為該研究碩士論文（吳世偉，2010）的改寫，內容將分為四部分來描述，首先是導言部分，其次為非洲藝術／文物的在地處境以及知識建構，結尾則從藝術教育的角度做一結語。

壹、導言

非洲藝術的收藏與研究始於西方，非洲藝術文物的了解，涉及藝術學的原始藝術與藝術教育，人類學的物質文化與觀光人類學，以及博物館學的收藏展示與推廣教育等領域。本文首先將對於這段歷史源流與相關學門的學說作初步的耙梳。

一、西方早期非洲器物的收藏、展示與研究

西方社會接觸非洲器物約在十五世紀，這些物件陸續進入貴族與富商的珍物櫃中，被當成奇風異俗的「珍奇玩物」來收藏。十九世紀以來，隨著「殖民擴張」與「文化演化論」的發展，這些器物被視為人類演化初始階段的代表，也是「文明社會」拯救「原始」社會的證據，更在殖民地博覽會與博物館展覽中，成為宣傳殖民統治理念的手法；後來逐漸興起的自然史與民族誌博物館，也開始收藏這些人種學標本，形成視同科學物證標本與文化器物的概念，並採用演化論的詞彙發表粗糙的論述。二十世紀上半葉，是人類學者進行土著社會文化蒐藏研究的極盛期，透過殖民者、旅客、人類學家、傳教士、水手等管道，這些非西方的物件開始在歐洲的跳蚤市場、前衛藝術的工作室、人類學博物館的實驗室和收藏家之間流轉；同時法國和德國的部分藝術家，

率先發現這些非洲雕刻的美學價值，因而影響現代藝術的發展，掀起西方社會對非洲及其他原始藝術的蒐藏與展覽熱潮（Maquet, 1986；Clifford, 1988；許功明, 2004）。

事實上，非洲藝術也有其長期而複雜的發展歷程。以現有的資料來看，從史前的岩畫和岩雕（Rock Art），到公元前後的諾克（Nok）雕刻，和十三世紀前後完成的伊費（Ife）雕刻作品，以及十三到十八世紀的貝寧（Benin）雕刻，分別代表非洲藝術發展的幾個重要階段；與此同時，非洲其他地區仍然並行不悖地發展著傳統的木雕、面具藝術，一直到今天（O'Riley, 2001；Willett, 2002；張也夫, 2004），這些階段可以窺見非洲藝術源流的概略演進面貌。在此長達數萬年的歷史過程中，非洲藝文文物主要以宗教、儀式物品和日常生活器物的身分，被各部落所製造與使用；一直到十九、二十世紀短短的百餘年間，這些非洲族群生活器物的人工製品，才始從珍奇玩物、到作為演化論的證據、殖民統治的宣傳品，再演變成藝文店的觀光藝術品、博物館中的民族誌標本，最後成為今天西方社會口中的非洲原始藝術³傑作（Maquet, 1986；Willett, 2002）。這一連串從原貌到變身的沿革，可說是西方人士從其文化的本位出發，在西方美學觀點和文化意識形態的作用下，所產生的自我建構與再現（許功明, 2004）。

而西方對於非洲藝術的研究，起源於十九世紀後期。從 Frank Willett⁴（2002）在 *African Art* 一書中的回顧來看，無論就裝飾圖案的探討或非洲雕刻本身的研究而言，約略可歸納出三種發展趨勢。一是從形式美學的裝飾研究與象徵意義的探討，進而將藝術的問題和裝飾圖案，放在更廣泛的作為一個整體的物質文化來研究。再者將民族學的（the ethnological one）和美學的（the aesthetic one）兩種研究路徑融合運用。次者由於田野調查逐漸受到重視，成為非洲研究的必要條件；影響所及，非洲藝術的研究，發展出多種不同的方向與類型，而且指向結合人類學、博物館學與藝術學的跨領域，及從社會文化脈絡的不同角度來研究藝術的傾向。這段歷史的了解，提醒我可以

³ 一般對該語詞的解釋認為除了史前人類所製作的藝術外，也用來指那些未受西方文明影響，包括歐西和東方文明圈外的「非洲黑人、大洲洲土著、美洲印地安人和亞洲若干族群」諸多傳統藝術，其中尤以非洲藝術為大宗（陳奇祿, 1975；O'Riley, 2001）。然而學界對於「原始藝術」一辭，普遍存在三種不同觀點：一者認為由於 Franz Boas 在《原始藝術》和 Robert Goldwater 在《現代藝術中的原始主義》等書中的使用（O'Riley, 2001），以及 Jacques Maquet 的評論，而得到全面的認可。另者認為這是過去「演化論」流行下的產物，相對於「文明的」用語，帶有歧視與誤解的色彩（許功明, 2004）。也有的為了避免這種爭議，出現許多各自表述的名稱，莫衷一是，這些名稱包括：「部落藝術」、「土著藝術」、「族群藝術」、「民族學藝術」、「人類學藝術」、「非西方藝術」、「第四世界藝術」等（許功明, 2004：4-5）。李莎莉（2004：26）曾經撰文比較它們在不同藝術場域用法的區別，意見持平、中肯，其中她指出：「原始藝術多半被規範為在與殖民力量接觸前，各無文字部落社群生活中的美感創作。」

⁴ Willett 畢業於牛津大學，曾多次帶隊到“Old Oyo and Ife”進行考古挖掘，擔任過 Ife 博物館、Hunterian 博物館和 Glasgow 大學美術館館長。也是 Northwestern、Evanston 和 Illinois 等大學非洲藝術與考古學教授。以上介紹見於 *African Art* 內頁。

從田野工作與跨領域研究方向入手，也有助於勾勒出本研究文獻探討的軸線。⁵

二、器物與藝術—文化系統變遷

進一步來看，人類學對於「物質文化」的研究，旨在於透過物或物質產品的探討，來瞭解相關的文化表現（許功明，2004）。從 Thomas J. Schlereth（1985）所列舉的各種定義來觀察，大致上，1970 年代以前，學者對物質文化的定義較傾向於器物與技術的層面，強調物證的概念與人類行為的結果；1970 年代以後，轉而較傾向於文化設定與社會信念模式的層面，強調文化詮釋與意識形態分析的概念，以及知識建構的結果。從這個觀點來看，透過三圈中商品、藏品和展品的交流，及物與人之間多重的互動關係等調查，以了解此一藝文生態所反映的文化表現與意義，顯然是本研究值得探討的重點，其中涉及的文化詮釋以及知識建構議題，更是問題的焦點所在。

事實上，這些從非洲部落儀式器物進入西方世界以後，所產生的意義詮釋與知識的建構，可說是一連串文化接觸與變遷的結果。Richard L. Anderson 和胡家瑜曾援引 Nelson H. H. Graburn（1976）的藝術分類架構進一步討論。Anderson（1989）依據文化特色、來源和影響的不同與持用對象目標的差異⁶，將藝術變遷的類型區分為：傳統藝作品、再創藝作品、流行藝作品、翻製藝作品、新創藝作品、和融合藝作品。胡家瑜（1994）則區分為屬於傳統文化之真的傳統、整合的傳統、流行文化，與屬於觀光文化之商業或觀光藝作品、紀念品、被同化的藝作品等六種藝作品類型，引用於探討資本主義世界中受到商業影響而出現觀光文化後，不同傳統器物與觀光器物表現出的藝術形式與文化意義。

從這些分類系統來看，器物變遷不僅是文化發展的常態，傳統與觀光藝作品文物之間，也沒有絕對的區分標準。James Clifford（1988）繪製的「藝術—文化系統」關係圖（如下圖 1）中，進一步呈現不同類型藝術之間的流通性與價值變動轉換關係。在這種文化接觸與變遷中，藝術類博物館與民族誌博物館經由蒐藏過程，分別建構出兩種物質文化的價值系統。圖中左側呈現的是藝術—美學詮釋體系的觀點，右側呈現的是文化—人類學詮釋體系的觀點。不同區塊之間可互相轉換流通，民族誌標本可經由不同美學觀點的詮釋，納入藝術類博物館收藏展示的對象；藝術傑作也可以脈絡化，成

⁵ 從 Willett（2002）所舉例說明的研究案中，我進一步分析發現，這些學者的研究案例似乎可以歸類成宗教觀念的研究、藝術感動的研究、社會文化脈絡的研究、博物館收藏的研究和田野調查等五種研究方向；以及包括有限區域的詳細研究、基於田野調查的基礎，結合文獻的批評和博物館的收藏研究、強調藝術的社會功能、結合人類學與美學兩種學科的研究、探討藝術和其他社會現象之間的相關性等五種研究類型。

⁶ 在分類架構上，Anderson 將藝術形式的目標分為第四世界和第四世界以外，源由包括傳統的第四世界社會、本土與外來傳統的綜合及第四世界以外；胡家瑜則修訂為文化特色與觀眾對象，前者分為古代過去傳下的、合成創新的、採借強勢文化的，後者為自己社會成員及外人、觀光客。

為民族誌博物館的標本。此一說明架構，清楚的闡釋這些藝術文物進入市場以後的意義變換。

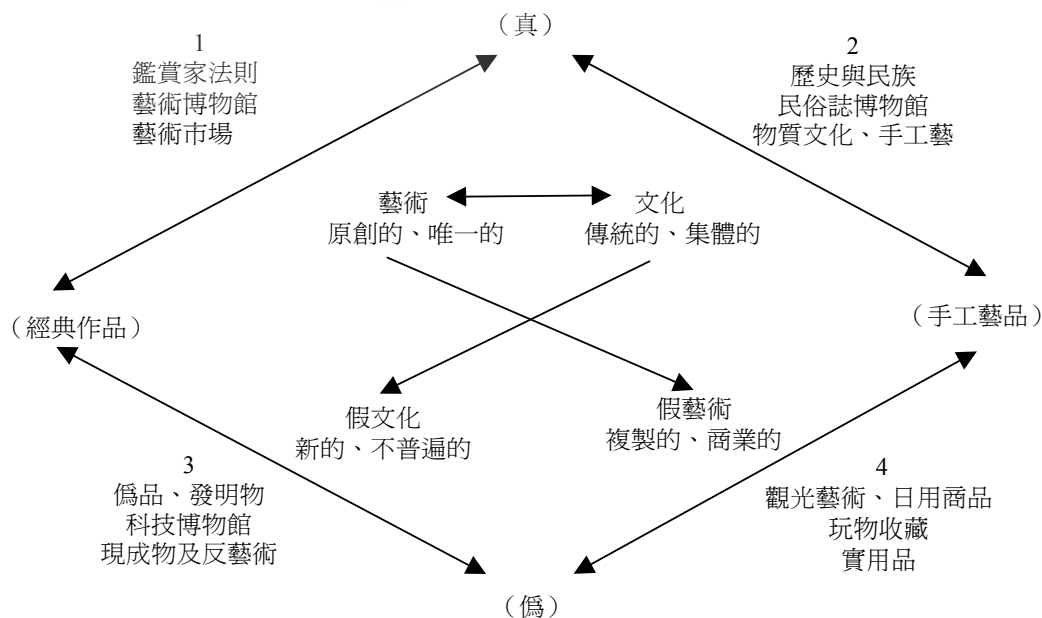


圖 1 藝術—文化系統：一個鑑定真偽的機制

資料來源：Clifford (1988: 224)

Clifford 的藝術—文化系統，旨在建立真偽鑑定的架構；圖解中由上至下，代表對收藏文物真實性高低的界定，由右向左，顯示對於美感價值多少的遞增，兩者都反映西方文化圈對收藏物質的偏好。但是袁汝儀（1990）曾經指出，這種分類方式是特定時空環境下的產物，而非固定的真理；胡家瑜（1994）文中也列舉觀光商品被納入藝術傑作典藏的實例，並曾經歸納三項觀光器物「傳統化」的基本原則，分別是器物產製的社會脈絡，器物象徵的歷史連結，以及文化意義的關連，建議博物館作為文化收集和保存時，選擇與否思考的條件。當代文化研究學者的分析，也提出多項後現代特質與文化發展的趨勢，如高低層次間界線的解除、藝術品與商品界限的消弭、以及真實與再現的難以區辨等（Barker⁷，2000／2004；許功明，1998）。可見 Clifford 所謂真偽的標準，有其時代的侷限性，似乎可以延伸解釋為由學者、觀光客、收藏家、博物館等所建構的，一套市場收藏方向與收藏價值高低的判斷標準。

相關的議題，也顯現在當代觀光文化的研究上。學者對於觀光的本質，雖然分為

⁷ 依據該書中的作者簡介提到，Chris Barker 為澳洲 Wollongong 大學傳播與文化研究副教授，其他著作有《全球電視、電視、全球化》與《文化認同》及《文化研究與論述分析》。

「觀光：神聖的旅程」和「觀光作為一種帝國主義的形式」兩種理論⁸，但包括以受訪居民及其工藝品的「異文化情調」做為吸引力的「異族觀光」，仍為各種觀光形式的主流（謝世忠，2004）。「真實性」則為觀光研究另一項重要論點，Dean MacCannel（1999）曾借用 Goffman 的前臺、後臺理論，對於「舞臺上的真實性」進行分析，指出了觀光舞臺前、後臺之間真實性的差別，引發許多後續者的討論⁹。其中如謝世忠（1994：11）談到所謂「真實性在異族觀光的意涵上，就是指該異族的『傳統』或『原始的文化』」；而 Erik Cohen（1988）則指出真實性其實是一種社會建構的概念，不同類型遊客對真實性的標準也有所不同。對於觀光發展所產生的文化及其產物商品化現象，Greenwood（1989）的批評認為將導致文化意義的喪失與破壞；然而 Cohen（1988）則澄清因為不同的對象各自擁有不同的理解和發展，經過時間的推移，這種商品化會產生新的意義，觀光市場的出現，反而有助於傳統文化的保存。作為非洲原始藝術與文化的物質載具，本研究中這些非洲藝文物也屬於觀光藝術的範疇，足以構成觀光活動中文化意義與知識建構的議題，進一步追蹤探討。

三、博物館異文化知識生產

伴隨藏品收集與展覽而產生的知識建構與分享，不僅是當代博物館學領域中重要的一環，更成為 2004 年臺灣博物館界學術研討熱門議題之一。王嵩山（2005：15）在該研討會論文集《博物館、知識建構與現代性》導論中談到：博物館可以說「體現了西方人對於知識、藝術、物的思考模式、興趣和態度」。翟振孝（2005）也以「前進非洲—原始藝術特展」導覽員的語言表演為例，探討博物館異文化知識生產的另類途徑。這種對於知識的探索與興趣，也很可能發生在個別的收藏與展示歷程中。如果就翟文中導覽知識的來源加以排列，可以示意如下：異民族及器物（展覽藝文）→策展者→研習講師→導賞文件編輯者→導覽人員→（團體性）觀眾¹⁰。從這個排比系列來看，這些導覽人員所獲得的知識內容，實為第四手或第五手資訊，雖然藉由現有知識及自我

⁸ 提出這種見解的學者和說法分別如下：Graburn（1989）列舉時間的流程中，神聖與世俗及旅遊與工作的對立關係，認為觀光是一種神聖的旅程，類似離開世俗環境，進入神聖狀態再回到世俗狀態的通過儀式。Dennison Nash（1989）強調只有在工業或現代社會，旅遊才能成為普遍的社會現象，都會地區挾帶經濟資源與政治力量，對旅遊區形成強制性力量，以滿足旅遊動機，因而具有帝國主義的特點，所以觀光活動的本質，實際上就是一種帝國主義形式的旅遊。

⁹ MacCannel（1999）認為現代人在工業社會中感到自己對於生活的世界疏離異化，因而透過觀光到異地尋求真實性；觀光區為了滿足遊客需求，因而多少將舞臺化了的（展示的）後臺呈現在遊客眼前，前臺、後臺的真實性成了爭議課題。這項理論雖然備受批評，但追求真實性，仍然是「多數觀光客到一特定族群社區或異文化地區的最大目的」（謝世忠，1994：10）。

¹⁰ 依研究者協助國美館編寫「古剛果文物展」青少年導賞手冊的經驗，從多位接觸過的導覽志工與館校合作教學的教師口中得知，該展覽專輯和導賞手冊，提供他們許多幫助。這點也可以支持此種排序。

經驗的類比、拼貼、聯想與鏈結，作為異文化知識生產的策略，主要仍為別人已經建構完成的、相對較狹窄的知識來源。翟振孝（2004）是國內極少數關注非洲器物文化的學者，她的另一篇文章由非洲祖先紀念柱的「行旅」，談博物館展覽脈絡的不同思維，除了針對西方觀點下的非洲文化藝術策展與詮釋提出反省外，也觸及原住民物質文化藝術資產的尊重與維護議題。類似這種反思的聲音，雖未出現在國內相關展覽專輯上，仍可以做為田野觀察的重要面向；而本研究對象所處的位置，可能包括從更早於博物館以前，到進入博物館以後的時空場域，他們對於非洲藝術文化知識的建構，顯然扮演較多元的角色，相互之間的關係也更複雜。

四、國內視覺藝術教育發展的新興趨勢與概念

國內視覺藝術教育的發展，袁汝儀（1994，2009）曾歸納六種趨勢，其中由文化社會入手與由認知入手的兩項藝術教育趨勢，屬於較新興的，且為國內藝術教育界較陌生或者說尚在起步階段的課題。袁汝儀（2010）談到這兩種思潮都源自於美國，前者跟藝術教育的主體性、研究方法與知識內容有關，主要是受到奧勒岡大學多元藝術教育學者如 June King McFee 等的影響，強調文化的多元性所帶來藝術與文化的豐富性，肯定文化人類學在藝術教育上的價值，以及運用其田野方法與文化觀點在藝術教育探討上。後者係關於藝術與藝術教育在整個教育體制上的學科分化與位置，袁汝儀（2010）引用 Howard Gardner 的論述，說明藝術是一個跨越多種智能的知識體，是一個多元智能教育的切入點，具有觸發多種教育效果的可能性。基於這種對西式藝術架構與國內藝術教育發展的反省思考脈絡，袁汝儀（2002）認為文化人類學可以提供藝術教育作為內容選擇的知識來源，反思西式藝術架構的路徑，以及突破西式藝術架構獨占局面的行動起點等三項參考。此外，她應用 Clifford 的說法，將文化人類學對於藝術的詮釋稱為人類學詮釋體系，並指出這是許多主張社會文化觀的藝術教育者推動多元文化與跨文化藝術教育的根本，她綜合各家所言，將這種學習過程分為現象學的知識、涵構化的了解、多觀點的了解、文化相對觀的形成、文化體認、批判性自覺等六個階段（袁汝儀，1991）。而新一代認知人類學研究者，也普遍認為真正決定知識學習內涵的，不是教材和教學者，而是「學習者主動建構知識的過程及規限這一過程的環境框架」（楊睿德，2008：164）。針對這些課題，我的民族誌中實際的案例，或許可以提供某種角度的觀察與比較。

回顧以上的這些討論可見，從國內外學者的研究中，包括非洲藝術和社會現象之間關係的探討、物質背後的文化表現、文化接觸所產生的藝術與文化變遷、藝品文物在社會場域的流動關係，以及觀光現象、博物館教育、學校與社會藝術教育中的文化

論述，都提醒本研究，其中文化意義的詮釋與知識的建構所扮演的重要性。

貳、非洲藝文文物的在地處境

國內非洲藝文文物的在地處境，依據我的研究發現，可以歸納、區分為銷售圈、收藏圈與推廣圈，三個生態圈來加以說明。

一、銷售圈

銷售圈指的是從國外進口非洲藝文文物的貿易商與公司，或是將進口非洲藝文文物銷售到消費者手中的老闆與店家。國內這些賣家，始於「華閣非洲藝術中心」1990年的成立，在將近 20 年的發展歷史中，前後共出現十六家公司行號；大致上以 1999 年至 2004 年為最盛時期，以分布在臺北都會區的前／後「大非洲／部落藝術·家俱家飾館」、「小非洲藝文家飾」、「Zulu 部落藝術」、「小巴廊部落藝術·藝術」和華閣等五家進口商兼批發商與零售商最重要。華閣營運歷史最久；大非洲在 2000 年以後進貨量最多、次數最頻繁；這兩家老闆都曾從事臺、非間貿易工作，其中華閣 D 先生原來經營化妝品及其他生活用品出口奈及利亞生意，大非洲 E 先生受託自南非採購農畜產品，進而兼營藝文文物進口，拜兩地經貿往來之賜，兩人成為國內非洲藝文文物最早以及最主要的供應商；兩家商品都較多樣化，藝術品與工藝品並存。小非洲位於淡水觀光風景區，以各國觀光藝文與家飾為主，非洲藝文文物比例較低。Zulu 的面積最小，小巴廊創立最晚，但都位於臺北東區，都強調走的是「部落藝術」路線，商品陳列較注意空間與視覺效果。這些商家的店內往往兼有販售、儲藏與展示的功能。

賣家本身也是非洲藝文文物的愛好者與收藏者，例如華閣 D 先生本身原有接觸中國大陸與臺灣山地文物經驗，在非洲又看到歐、美、日企業主搜購非洲文物情況，耳濡目染，對非洲藝術產生興趣；小巴廊 C 先生自高中時就開始購買非洲雕刻，因而與大非洲老闆夫婦建立深厚友誼，進而由收藏轉為販售的角色；除了這兩個例子以外，其他賣家也都提到多少有數量不等的私藏品。不同賣家因老闆的教育背景、觀念和商店地理位置有別，商品定位不一樣，售價也略有差距。價錢較低的為工藝品、觀光藝文品、紀念品，價錢較高的為民俗藝文品、老件、文物；有時後者又稱為真實的，前者相對的為假的。其中 D 先生因喜歡非洲藝術而入行，偏重民俗藝文品方向；C 先生和 Zulu H 先生由於二人的藝術創作和設計教育背景，主要從部落藝術品的角度來定位；以上三家，價差幅度高低較大。大非洲前後有兩位老闆，前期 E 先生本身是貿易學系出身，純粹是就生意觀點而進口，能賣掉賺取差價就行；後期 F 先生原來就從事房地產的買

賣，兼營非洲藝品文物，較傾向於將商品視為一種投資標的；小非洲 G 先生店內的經營方向，比較是以觀光藝品為主；以上三家，比較是從商品定位的角度切入。

物件的新舊和真假，是賣家決定售價多少和美感價值高低的關鍵。物件愈老舊愈真實，美感價值越高，售價也越昂貴；有沒有使用過、質感、觸感、圖騰式樣、造型體態和雕工風格等，是鑑別新舊真假的重要依據。藝品文物材質與族系不同，價值也有所區別，銅器因本身貴重，製品量少，售價較木雕高；多貢族、鮑勒族和剛果地區貨品因具有代表性、市場接受度高，為買賣市場中的主流商品。商品流動方向，以從非洲直接進口為最大貨源，大致上以華閣和前大非洲兩家公司為主要核心，向下游單向傳播、擴散。賣家的七種商品進口路線中，華閣是以奈及利亞為據點，親自到「中、西非蒐購」；大非洲除了經由「南非藝品店採購」，中期新闢深入非洲的採購路線，直接「委託非洲原住民販子採集」；間接從第三地再轉進臺灣的，例如 Zulu 自「美國藝品店選購」；小巴廊除了從「義大利友人選購」，更進而結識進駐非洲當地的西方古董商，直接從「西非古董商訂購」；Zulu 和小巴廊進口，大多透過網路聯繫；另則「非洲原住民夾帶入境」，也佔少量比例。

賣家經營方式，包括「展場銷售」、「開店販賣」與「網路販售」三種類型，其中華閣和大非洲前期走的，是前兩種路線的雙線混合方式；大非洲後期、小非洲、Zulu 和小巴廊走的，是開店販賣這種單線營運方式；而國外常見的「網路販售」，國內只有小巴廊開始嘗試。至於競標銷售方式，只是國內幾次特殊個案，並非銷售圈中主要行銷經營方式。新貨進口時，店家會依序通知重要的客戶前來選購，而區分客戶的重要程度或是大戶、小戶的依據，一般指的是購買能力與購買慾望。藝品文物的展售，可以分為華閣和大非洲的「整批展示販售」，和其他店家的「分批展示販售」兩種方式，因此「挑貨優先權」普遍受到收藏級買家重視。

商品解說，是銷售圈最主要的行銷策略。口語對話方面代表方式，有華閣強調聚焦共同的話題，以縮近空間距離及引起情感共鳴的「話題聯結」方式，如非洲雕刻與中國民間符咒中出現的公雞話題；小巴廊則採取揉合視覺描述、部落知識、藝術常識，加上劇情聯想的「看圖說故事」方式；大非洲是將非洲部落背景知識，伴以臺灣原住民的舞蹈、儀式和生活內容做比喻的「背景說明比喻」方式。文字方面有 E 太太的「解說標籤」、F 先生僱請 J 小姐編輯的「解說文件」，和 C 先生的「網頁介紹」三種模式；三者主要介紹內容為品名、國名、族名、材質和用途。J 小姐的解說除了和 C 先生一樣有藝品文物圖片以外，還會先從族群、歷史、社會，甚至神話和傳說等背景寫起，接著才描述文物，最後附上參考書目與頁數，為其他書面解說資料中所無。博物館展覽和新貨進口期間，透過各種媒體宣傳報導和新品誘惑，常形成「推波助瀾」的效應，

往往也是商品的暢銷時機；所以小巴廊後來在行銷上，也採用類似主題展的方式，如近期辦理的以部落椅、凳為主題的「新土壤」特展。這類賣家的解說，成為國內非洲藝術文化知識傳佈的重要管道。有關上述國內五家主要進口批發兼零售商基本資料，依據田野資料整理成比較表如下表 1：

表 1

國內五家進口批發兼零售商基本資料比較表

店家名稱	華閣	前大非洲	後大非洲	Zulu	小非洲	小巴廊
店主 教育背景	化工科系	經貿科系	理工科系	美術設計	理工科系	藝術科系
店主 特殊經歷	中、非間貿 易商、接觸 臺灣山地與 中國文物	南非農畜產 品進口	房地產投資 買賣、擅長 攝影	美國留學、 前大非洲店 中工作	觀光藝品販 售	義大利留 學、家中開 設藝術裝潢 公司、藝術 創作
進口路線與 商品來源	中非、西非 蒐購	南非藝品店 選購、委託 非洲原住民 販售者採集	委託非洲原 住民販售者 採集	美國藝品店 選購	向前大非洲 訂購、南非 藝品店選購	向前大非洲 選購、義大 利友人選 購、西非古 董商訂購
經營方式	開店販賣、 展場銷售	開店販賣、 展場銷售	開店販賣	開店販賣	開店販賣	開店販賣、 網路販售
商品定位	民俗藝品	貿易商品	投資商品	部落藝術	觀光藝品	部落藝術
商品解說	話題聯結	說明背景、 解說標籤	說明背景、 解說文件	說明背景	說明背景	看圖說故事 、網頁介紹
營運狀況	半營運中	結束營運	暫時歇業	營運中	營運中	營運中

註：本表依據田野資料整理而成，其中大非洲因經營權易主，有前後之分，但店址、進口路線未改，經營與解說變化不大，資料雖分列，仍視為同一家。

客戶分布的概況，可概分為藝術收藏與非藝術收藏兩類。¹¹前者以 A 先生、B 先生、C 先生和 L 先生收藏量最豐富，收藏歷程最精采。後者主要客源來自室內設計業，其次是傢俱業和其他設計行業，包括替客戶裝潢及自己營業空間內裝潢的室內設計師、其他行業設計師與傢俱販賣業者，所購買的商品以傢飾品為主，且以工藝品居多。再進一步就客戶購買行為來分析：購買動機中，美感相關訴求傾向者遠高於文化相關訴

¹¹ 有關客戶分布的概況，係歸納自 M 公司客戶基本資料彙整表，該表詳見原碩士論文附錄 2(吳世偉, 2010)。該表中各筆資料，為抄錄自店家所提供客戶名片簿資料，逐一訪談店主以作增補與說明，再佐以其他田野記錄，據以列表整理所得。由於 M 公司營運歷史較長、規模較大，這份內容雖然不能代表全部之人口，卻也足以窺見一般。

求傾向者：購買目的中，藝術收藏與非藝術收藏兩者的比例約各佔一半；購買金額中，以藝術收藏類花費較高；購買人數中，以非藝術收藏中的室內設計師較多。經費多寡、收藏態度和收藏空間大小是影響購買行為的主要因素。進一步就顧客購買以後延伸的賞玩活動來看，以「感官型」顧客最多，只要喜歡就行，不管來龍去脈；會做功課、看書比對研究的「知識型」顧客，比例較為稀少。

銷售圈田野中出現的關於美學價值敘述和判準的常用詞，可歸納為四大類，第一類將國人面對非洲藝術的不同態度分為七個等級，一般民衆常為「顧忌、排斥」兩種；部分買家如 C 先生、D 先生以及少數收藏級買家，屬於「瘋狂」類；其他客戶和賣家則分布於中間的「接受、欣賞、喜歡、熱愛」等幾類。第二類為美學判準和鑑賞非洲藝術的重點，包括「形（型）、體、體態、比例、造型、圖騰、刺青、裝飾、味道、風格、神韻、精髓、藝術性」等具體形式與抽象風格項目。第三類為價值高低的形容詞彙，跟價格高畫上等號的主要強調「老舊的、刻工嚴謹、原始的、部落雕的、傳統」；價格低的則如「粗糙、匠氣、仿的、假的、新的、工藝品、觀光藝文、工廠雕的、複製的」。第四類為表達觀看者內心的觀感，同時也是形容商品的受歡迎程度的用詞；其中屬於喜歡的有「設計感夠、趣味性、蠻可愛的、討喜的、沒有爭議性的、造型特別」等討喜的詞彙；屬於厭惡的有「怪異、很恐怖、太寫實、暴牙的、會怕」等受排斥的詞彙。

二、收藏圈

從整體觀照的角度來看，收藏圈涉及所有收藏非洲藝文文物的人、事與物，包括收藏品、收藏行為、收藏意義和相關知識的整體。根據我的訪談與觀察，其中至少可以分為三種不同的收藏傾向：其一是非洲文化傾向的收藏，比較關注於藏品的文化意義與社會脈絡，這類收藏傾向的人數最少，特殊文化與非藝術教育背景是他們的特徵，可以 A 先生的收藏為代表。其二是非洲藝術傾向的收藏，成員包含純粹藝術購買者和裝潢藝術購買者，比較著重審美價值、造型美感與藝術能量或創意，這類收藏傾向的人口最多，藝術相關教育是他們共同的背景，西方的藝術知識是他們常用的語言，藏品甚至成為他們藝術創作的題材、素材或靈感來源，可以 B 先生的收藏為代表。其它愛好者的收藏傾向與人數介於兩者之間，包括純粹喜歡的，或泛指一般的收藏嗜好，他們關心物件的古董性，也是知識的接受者，或傳佈的管道；其中 L 先生以青花瓷與臺灣山地文物收藏名家，跨入非洲藝術領域，創下國內非洲藝文文物單筆最高交易金額，及最大批非洲藏品捐贈，為這類收藏傾向的代表。以下依三種不同收藏傾向分別加以敘述：

（一）文化傾向的收藏—以 A 先生為例

非洲文化收藏傾向中，以 A 先生的藏品數量最多、知識最豐富。他的非洲藝文文物收藏始於 2000 年，其中以 2003 年到 2005 年為購藏的高峰期。雖然之前他也收藏陶藝和雅石，但都不如非洲原始藝術所帶給他的震撼，他用「悸動了我的心」（訪 A20071112）來形容。他的收藏以族系分佈為原則，藏品涵蓋族群數量為國內買家之冠。藏品來源，遍及華閣、前後大非洲、小非洲、亞太和小巴廊，也是收藏圈中貨源最廣的一位。他的收藏以木雕為主，旁及部分銅雕、鐵器、陶器和織布，總數約一千多件。選購的時候，他主要會參考 *The Tribal Arts of African* 這本書，和該書圖錄進行比對，藏品約六到七成的重疊性；他覺得該書較有系統，完整度也較高，挑選的樣式和解說內容具有代表性，可以作為收藏與教育推廣的基礎。他以建立展覽館為目標，認為非洲藝文文物收藏最大的價值，是成為教育性質的教材，而不是著眼於文物古董的角度。他對於非洲藝術的認識，就是從和華閣 D 先生一起共同學習開始的，透過發問、討論、持續的英文專書閱讀及與實物的印證，讓他成為其他田野訪談對象口中，有關非洲藝文文物瞭解最多、族系辨識度最高的一位。

根據訪談紀錄的世系圖，A 先生至少具有四分之三泰雅族的血統，這個族群標籤，伴隨 50、60 年代存在於臺灣校園和社會的語言暴力，與對於原住民的刻板印象，曾經在 A 先生的成長過程中，留下痛苦的烙印。面對這種「認同污名感」¹²，他用努力和成績去克服、超越，改變社會的觀感，重新建構自我與族群的概念與認同。後來他收藏非洲藝術，因為這是「臺灣沒有，臺灣很少人收藏」（訪 A20080524）的東西，他談到這份收藏、建館與推廣的工作，是對自己的挑戰與自我實現。這些負載藝術文化的非洲藝文文物，不僅觸動他內在的原始能量，和他的原住民族群、文化背景也有許多相近或互補之處。他認為這是原住民社會互通、共感的文化資產，確信它所產生的文化刺激，具有教育、教化的功能與價值，能提供現代社會所缺乏的精神能量。A 先生的非洲藝文文物收藏行為，似乎可以從自我身分、族群，到泛原住民文化的一個多重認同之建構的層面，進一步去理解。這種動機，不但支持他的非洲藝術收藏，也成為他學習和推廣非洲文化知識的最大動力。

A 先生是一位接受西方醫學教育，在漢人社會行醫的原住民醫生，他的收藏現象可以說是基於一種泛原住民族群的情感，以及泛原住民文化的親密性。同樣關注非洲

¹² 謝世忠（1987）研究臺灣原住民的族群變遷，發現普遍存在著強烈的「認同污名感」，這些確實的或虛構的或想像出來的負面特質和污名，讓原住民產生嚴重的自卑感，進而試圖掩飾自己身份背景或拋棄原有的族群認同。

藝品文物功用與意義的華閣 D 先生，本身為化工教育背景，言談之間，強調的是中國文化與非洲文化的聯結與比較。二人相同之處，是較努力去閱讀國外展覽專輯中的文字，了解物件的社會背景，而不僅是對圖。與其他兩種收藏傾向的案例不同，國內這種偏重文化脈絡的收藏者，他們是目前僅知的兩位。

（二）藝術傾向的收藏—B 先生的例子

至於直接比對專書圖錄中器物型態，甚至大都略過書中介紹原文的收藏者，其實是偏重圖像閱讀的一群，他們屬於非洲藝術傾向的收藏者。其中知名度較高的某位畫家，當年雖然直接從非洲帶回藝品文物，但是後來並沒有持續收藏；他在非洲所走的皆為旅遊路線，所出版的非洲日記和見聞，仍屬於遊記性質；他的油畫中也出現不少非洲圖騰與影像，基本上仍以形式的摹寫居多。而另一位曾經到非洲寫生，並撰述文字介紹原始藝術的老畫家，收藏數量更少。這兩位畫家藉由本身響亮的名氣，透過部分畫作的形式摹寫、文字介紹、公開演講與媒體的採訪報導，對於強調非洲原始藝術的重要性，在早期資訊缺乏的年代，確實有倡導與推廣的貢獻。後者的部分著述，也曾經是訪談對象初期閱讀的書籍，但是多位買家與賣家也提到，這兩位畫家對於非洲藝術甚少進一步研究與收藏，跟三圈成員互動少，和國內非洲藝術市場關係不深，影響也漸低。而 B 先生從 2003 年開始，持續購買非洲藏品，目前累計的數量在 460 件以上，亦為國內少數收藏量較多者之一；他的創作除了運用造型以外，出發點更著眼於物件的文化、功能意義，並不只是形式外貌；他的收藏行為和對非洲藝術的閱讀、詮釋及延伸發想，基本上雖然從本身所受的藝術教育訓練出發，卻形塑出非洲藝術收藏傾向類中，最具有特色的一位。

B 先生本身是一位高中美術老師兼藝術創作者，課餘之外在家中開設畫室，有時也跟美術館或其他展覽機構合作，擔任推廣教學或展覽規劃佈置，同時跟朋友投資一點房地產買賣。早年他曾在法國首次面對非洲面具，留下深刻印象；後來逛街路過大非洲結識店家，由於這時經濟較寬裕，開始購買非洲藝品文物。他的貨源大部分來自大非洲，其次是 Zulu 和小巴廊；他的藏品以 2005 年到 2006 年間購入最多，尤其 F 先生最後一次進口貨物中，他取得優先選購機會，挑選到 107 件中意的面具、雕像、鐵器和陶器，成為他最重要的收藏。此後他逐漸釐清收藏方向，強調精神價值與去「泛博物館化」（訪 B20080624），買得少，挑得更嚴，也開始把部分收藏淘汰寄賣，轉向精緻的收藏，換購更高檔的物件。「注重品相」和強調「美感」是他的收藏原則，商品看起來老舊的、有使用跡象的，以及傾向極簡約的、極繁複的和造形特殊美感的物件，他會優先購藏。選購時他先手繪速寫圖，圖中多數造形結構和比例把握精準，但是面

具或雕像上可能象徵社會文化意涵的圖騰則大部分被省略。這些造形上的審美考慮傾向，和 A 先生優先重視的族群代表性原則，明顯不同。

B 先生對於這些非洲藝文背景文物背景的認識，主要來自於上游的進口商，他和賣家的關係，同時也是知識的傳遞與貨源流向重疊的一個具體例證。雖然他曾經引用 Zulu 老闆 H 先生的說法，將非洲藝術的品相分為工藝品、複製品、使用過的較新物件、使用過的老件和使用過的博物館級老件等五個等級，但是他也對貨源及缺乏認證心生懷疑，覺得難以清楚界定。不過他在肯定這些藝文文物畢竟還是店家直接從非洲採購進口之餘，還是抱著將來也會變成古董文物的心態。他所提供被作為買賣憑據的 26 張「估價單」，完整的記載歷年藏品的品名、數量、單價、金額與總價等購買紀錄，金額自幾萬到數十萬不等，也為臺灣非洲藝術市場的存在，留下歷史的見證。

隨著收藏質量的增加，非洲藝術逐漸滲入 B 先生的藝術認知與創作領域，透過他所謂「西方的前衛的方法學」與「馴化」¹³的方式，從非洲物件和儀式展演過程延伸，他發展出許多藝術造型活動與創作。在他的畫室中，這些非洲藏品既是激情感動的學習傑作，也是被描繪的對象；不僅作為一種拼貼置換的材質，以及重新分解組合的「造型結構」，同時又在創作中扮演藝術「零件」（訪 B20090415）的作用。藝術顯然是解開 B 先生非洲藝術收藏的謎底，從觀察訪談資料分析，這項收藏行為在他的生命史中，至少呈現「藝術的」投射和「人的」投射兩種意義，進一步激發他反思藝術及生活的本質。Jean Baudrillard（1968/1997）曾經分析收藏行為，提出「心理退化」和「昇華（sublime）」的說法，或許可以說明某種以收藏作為轉化面臨創作瓶頸與積蓄創作能量的心理操作，用來解釋 B 先生非洲藝術收藏，作為他「藝術實踐」和「尋找自我」的轉化與昇華意義。

（三）L 先生和其他收藏者

收藏圈中的第三類傾向，介於上述文化和藝術兩種收藏方向之間，他們喜歡藏品的異國風情，也買了幾本書，但是不會積極閱讀和進行圖像比對。他們欣賞藏品的特殊造型，可能多少知道一些藝術價值與對藝術史影響的話題，然而不一定很清楚。他們對於非洲藝文文物的了解不深，認識不多，收藏的數量較少，熱度也較低；他們屬於本文中建構知識的接受者，或傳佈的管道之一，也比較關心物件的古董性，他們的收藏傾向顯然異於文化脈絡與造型美感。這類收藏者中，以發生在 L 先生購藏一批非

¹³ B 先生這兩個說詞中，前者所指像是拼貼、現成物運用等手法，套用他的話來說就是：「假借這些圖騰穿越時空，…然後把這一些像馬賽克一樣的，把異類文化並置跟拼貼。」後者他解釋說：「馴化不是給它馴服，算說一種文化來到臺灣，要怎樣變做我們的語彙，不是硬梆梆用他們」（訪 B20080624）。

洲藝文事件最特殊，它的來龍去脈涉及三圈的許多互動與相關知識建構課題，值得加以陳述和剖析。

L 先生原來是位收藏青花瓷和臺灣山地文物的企業家¹⁴，因為逛古董店結識 D 先生，自 1988 年起開始向華閣購買非洲藝文文物。後來透過長期調查「臺灣原始藝術」的施先生介紹，向 K 先生夫婦購買一批當時巡迴全省展覽的非洲藝文文物¹⁵，根據 D 先生的說法，以當年的面值來講價碼將近千萬。這項交易創下國內非洲藝術市場空前、也可能是絕後的最高單筆金額，也是國內企業界歷年來最大手筆的非洲藝術收藏。L 先生逝世後，家屬以處理遺產稅的方式將他的藏品捐給國稅局，該局再轉交 U 博物館典藏；U 館繼而邀請法國的專家來臺鑑定，結果認為：「幾乎都是工藝品層級的東西。」（訪 U20080825）館方因此打消辦理展覽的念頭，也沒有規劃任何研究、展覽或印製專輯的打算，最後由中法雙方合作，共同策劃了 2002 年「前進非洲—原始藝術特展」活動。在這一連串器物的流動中，弔詭的是同樣的一批藏品，類似的機關體制，前後卻面臨巡迴展覽和打入冷宮兩種絕然不同的博物館待遇。

這項貌似單純的買賣、收藏與捐贈行為看來，背後反映許多藝文文物行銷、鑑定、知識建構與市場狀態的訊息。L 先生固然不會漠視收藏文物的辨識和諮詢，但他相信六位學者博士的背書和推介¹⁶；T 博物館是依據 K 先生的研究來策展，U 博物館則採納法國專家的鑑定，不同的檢視標準，影響不一樣的展覽命運；這些當事者因對文物真偽與等級的看法不一，而產生不同的藏品定位與價值觀。K 先生夫婦的銷售策略，同時結合政治、商業和學術的作法¹⁷，在國內賣家中較罕見；雖然展覽專輯中的〈非洲藝術概貌〉一文，成為國內最早期的整理文獻之一，但是他們對於商品的鑑識，後來反而受到不少賣家和買家的質疑；售價方面跟銷售圈其他買家相比較，也明顯較高；這些可能都是最後逐漸淡出臺灣非洲藝術市場的主要原因。這件案例除了反映兩個博物

¹⁴ 依據《新臺灣新聞週刊》文章報導，L 先生收藏臺灣山地文物，當時和順益貿易公司董事長林清富齊名。林先生後來籌備基金，於 1994 年成立「順益臺灣原住民博物館」，館內典藏品，大都來自他的捐贈。L 先生則由於興趣轉移，逐漸放棄臺灣山地文物收藏。

¹⁵ 這批展品曾經於 1991 年初，先在花蓮縣立文化中心，以「非洲藝術」名義展出。七月起，巡迴全省，包括臺灣省立博物館、各縣市立文化中心等十二個縣市展覽，並出版專輯《非洲藝術》。

¹⁶ 賣家 K 先生本身為知名油畫家，擁有法國某大學現代藝術史博士學位；展覽專輯序文中的郭氏、呂氏也是博士，分別為文建會主委和博物館館長；書中另一文字作者——陳奇祿博士，更是人類學界研究臺灣原住民藝術文化的學者（陳錦芳等，1991）。這四位博士再加上劉其偉與施先生兩位美術系教授的撰文和介紹，可以說幾近於共同為這批藝文文物的品質推薦或背書。

¹⁷ 同樣採取展售策略，但是 K 女士作法和 D 先生完全不同。她的展售經費來源，是跟政府拿經費補助、向企業界募款贊助；她在博物館和文化中心辦展覽，既有教育推廣作用，同時樹立商品（展品）的良好形象；她只做一次整理，再把整批資料巡迴全省展覽，成本大量降低，廣告效果卻大增；其次是出版展覽專輯，產生前面談到的博士和專家效應；最後是整批販賣，沒有零售。

館之間以及不同買家、賣家的認知差異，也突顯了臺灣和非洲異文化接觸現象中的初期及混亂狀態。

三、推廣圈

第三個生態圈為推廣圈，主要指這些在地的非洲藝術文物與相關的機構或人員，透過公開、計畫性、非商業傾向，且具積極主動意義的展覽策劃與辦理教育活動，並特別關注其中和非洲藝術文化知識關係較密切的課題。受田野起訖時間與歷年展覽日期的限制，本文並無法逐一追蹤歷年各項推廣概況。而所訪談及蒐集的資料中，又以各級博物館因貨源、策展定位和物件觀看的角度不同，所呈現的展覽活動與出版品，以及 A 先生出借非洲藝術藏品到校展覽，所擔任的導覽、解說，內容最豐盛，包括展覽的 DM、逐字稿、講綱、實況錄影與投影片。因此以下分別就這兩個面向加以整理敘述：

臺灣依目前所知，在公、私立博物館中，只有六所博物館¹⁸，有少量的收藏及展示。除 T 館部分已見於前文敘述以外，各館展品來源中，Z 館直接來自於外交單位的撥贈，其餘他館展示與收藏的藝術文物，大都來自於銷售圈與收藏圈¹⁹。各館展品定位與展覽規劃中，U 館採取古董文物的衡量標準，以國外專家的鑑定為依據，認為藏品屬於工藝品，完全推翻原來的藝術價值，目前只有建檔收藏。W 館雖然也談到有沒有使用過的議題，但是從展示與教育著手，從常民文化的角度來考量，選擇具有特殊造型、相關故事與文化脈絡的藏品，配合〈我們的身體〉這個常設展²⁰主題展出，並不排斥以仿製品與工藝品作為展覽物件。至於 X 館和 Y 館則以公開招標方式，委託藝術公關公司或工作室擔任策展、選件、活動規劃、導覽與專輯內容提供，館方則負責行政聯絡與現場導覽工作；而 Z 館因人力、物力與經費缺乏，雖有展示活動，教育推廣並未受到重視；這三館不僅不議及真假及使用課題，反而排斥老的舊的物品，優先展示及收藏新製的、仿作的工藝品、甚至商品化製品。

這六所博物館針對國內藏品所辦理的展覽，共出版四本專輯，解說內容編寫者的背景中，T 館作者為藝術史博士，Y 館為雕塑家兼美術系教授，X 館則為兼具藝術行政

¹⁸ 各館名稱，文中以 T 館、U 館、W 館、X 館、Y 館、Z 館等代稱。

¹⁹ 其中 W 博物館十餘件藏品購自華閣；X 館在 1999 年和 2003 年展出的非洲面具，展品來自大非洲和華閣，並在展覽結束後購藏約 250 餘件展品。Y 館展品來源主要為 Z 館，部分來自非洲聯合駐華辦事處與某畫廊等三處的借展品。U 館藏品來源為華閣及 K 先生夫婦，已見於前文。Z 館雖是國內唯一以非洲文物做為典藏陳列的博物館，但雕像與面具所展比例不到十分之一。

²⁰ 該展覽以「人的生老病死等四個生命歷程」為架構，分成「人體的誕生」、「老化的人體」、「病中的人體」與「死後的人體」四個展區，在「生」與「病」的主題中，展出七件非洲雕刻。

專長的得標廠商；X 館和 Y 館專輯另外僱請研究生與大學生協助編譯整理。解說內容的重點約可以歸納為三種類型，其一是展品介紹，如 X 館 1999 年和 2003 年的假面藝術專輯。其次是 T 館和 Y 館出版的專輯，在展品解說之外，分別著重於非洲藝術概論與非洲木雕藝術的介紹。另外 W 館常態展邀請某人類學教授所編寫的現場展品解說標籤，是我所知道的國內非洲藝品文物展覽中文字最豐富的呈現，內容包含雕像名稱、地理位置、所屬國家與族系、功能與主要特徵；這些解說文字淺顯，中文、英文對照，可讀性很高，也可以視為另類出版品。這些展覽活動和出版品中，T 館作者本身為銷售商，X 館作者和 W 館承辦人跟大非洲、華閣有不少接觸，但是泛觀所有作者和展覽承辦人，都不是研究非洲藝術或文化的學者專家。

博物館體系以外的另一種教育推廣活動，為收藏者與學校或社區團體合作辦理的非洲藝術展覽，其中又以 A 先生應邀到鄰近四所國小展覽的四個案例規模最大。這些展覽檔期自半個月至一學期不等，各校班級輪流進行參觀，粗略估計大約有五、六千人觀賞，部分教師還分別延伸配合藝術與人文課程進行相關教學。從 A 先生義務擔任導覽的材料整理發現，A 先生的解說會因時因地制宜，分別以現場實物導覽、口述專題演說和配合投影片的專題講座等不同方式實施。在形態與內容的結構上，通常包含四個部分：一是開場白，談國內概況。二是基本概念，主要是文化和藝術兩個範疇的背景知識；前者描述藝術和環境、生活、族群、信仰與各種儀式的關係；後者會提到非洲藝術的發現、豐富性、重要性、影響、以及美學元素等內容。三是非洲藝術欣賞，針對部落面具與雕像的展品或圖像進行導賞，採取包括生命週期、部落族系、生活功能、美術形式、以及故事性展演等五種不同角度切入，將他所建構的非洲藝術與文化的相關知識，融入解說內容當中；例如他依照不同生活功能，把非洲藝術做分類，以臺灣文化中普遍的常識性名詞與生活實例做說明。四是結語，強調展覽的教育意義與願景，如「了解地理文化」和「美術型態及創作動機學習」（訪 20071203 資 14）。

四、小結

以上三圈流通的非洲藝品文物，如果和文獻中學者的分類對照來看，它們在形式類型上，主要為非洲傳統藝品和根據傳統翻製的藝品文物，其中又以使用過的再製新品和精緻的複製工藝品所佔比例較高。這些器物在形式源由上，主要來自傳統的第四世界；在文化特色方面，大都屬於古代過去傳下的傳統藝術。收藏者選購時講求真實性和藝術性，主要根據形式技術和美感價值層面的考量去判斷品相和美感；依照這些原則所做出來的評價，決定商品價格、藝術價值與藝品真偽的高低；這些評價不僅反映他們對於收藏物件的詮釋，也具有知識建構上的意義。針對 Anderson 的理論，以國

內三圈而言，我觀察到「傳統藝品」也會被「第四世界社會—原住民世界—以外」所擁有，它的「觀眾對象」並不限於「自己社會成員」，也包括「外人、觀光客」。

而國內收藏藝品真假與價值高低的說法，並沒有超脫 Clifford 的論述，反而可以提供作為其藝術—文化系統架構圖中流動轉換性的觀察。我在田野中注意到的時間厚度、收藏目的、行政運作與器物知識的改變，都可能是影響流動的因素。同時依據田野中的了解，這些具有非洲傳統藝術風格的進口藝品文物，應有很高的比例出自於非洲部落，即使並不一定出自本族人手藝，顯然有其生產製造的社會脈絡。雖然無法免於文化及其物質商品化的批評，但仍然保有較高濃度的非洲文化傳統元素，在歷史象徵與文化意義上，也具有某種程度的關聯。可見就胡家瑜（1994）歸納觀光器物「傳統化」所需的產製社會脈絡、歷史象徵與文化意義三項原則來看，這些在地的非洲觀光藝術品，也已經具備若干「傳統化條件」，而非單純只是一般的商品、手工藝品或觀光藝品。

再從三圈的互動來看，可以初步獲致以下的結語。首先，有別於一般市場交易的現況，從本案例選購過程中，只有估價單而沒有正式單據或統一發票的交易行為，以及像 L 先生極高價格的購藏品，卻出現真假與熱冷兩種完全不同的鑑別與待遇來看，我覺得這個市場事實上還在初期的發展階段。其次，銷售圈商家往往是初次接觸者入門知識的提供者—尤其包括許多收藏圈買家在內；而像推廣圈博物館的展覽、出版，與 A 先生此類的導覽、解說，不僅或多或少改變參觀民眾對於非洲的觀感，也成為他們初識非洲藝術文化的啓蒙教育。可見由銷售圈、收藏圈到推廣圈，除了貨源的流動關係以外，知識的流動也有跡可循，傳佈方向也大致重疊。然而學校體制內以西方和東方（中國）藝術為主的藝術教育，雖然部分地影響三圈成員對於原始藝術的認識、欣賞與買賣行為，但在非洲藝術文化知識的獲得或美感價值與真假的判準上，並沒有提供太多的幫助，也不具有關鍵地位或指導性意義。同時由於不同生態圈成員在非洲藝品文物的買賣、收藏與推廣活動中，自我角色的定位不一樣，以及在社會背景、藝術品味、美感認知與文化認同上的差異，對於所接觸的非洲器物與藝術文化，也形成不同程度的理解、詮釋與知識建構。有關三圈中這類建構知識的相關議題，乃成為本文進一步深究的重點。

參、非洲藝品／文物的知識建構

人類學或民族誌研究中的知識是什麼？Geertz（1983：167-234）曾經把他談論社會科學、人類學、常識、藝術、政治、法律的論文集，定名為《地方知識》（*Local*

Knowledge)，認為「它的地方性不僅在於空間、時間、階級及其他許多議題」，更在於它的「地方通俗定性」的腔調，及「地方通俗想像」的聯結，「而非不受地方侷限的通則」。借用他對於法律的詮釋學思考方式，本文中非洲藝文／藝術文化知識的建構，也可以視為：一群特定的人「對特定地方的事物賦予特定的意識，…以特定的形式表現出來，並產生特定的效果」的一種模式。他們所建構的林林總總，實際上就是臺灣非洲藝文／藝術文化的在地知識。透過三圈觀察、訪談與基礎資料的蛛絲馬跡中，本研究嘗試進行文化分析，進一步勾勒有關臺灣非洲藝術文化知識建構，及其實踐的意涵。

這種傳統的創造，或是說文化意義與知識的建構，一直是不少學者討論的焦點 (Adama, 1984; Moon, 2005; 謝世忠, 2004)。如謝世忠 (2004) 研究烏來泰雅族觀光文化發現，歌舞表演與工藝品被創造、界定、塑型與維繫，成為象徵傳統的族群認同標誌。許功明 (2004: 167) 也曾經談到這些被認為是族群原始藝術品與藝術表現：「完全是來自外界主觀的擇取與價值判斷」。王嵩山 (2005: 15) 進一步指出對異文化之收藏「常常隱含『我群』對『他者』主觀的想像與期待」，同時也創造出「一套關於原住民文物的價值系統、判斷標準與鑑賞品味，終而影響我們對原住民文化的理解」。從觀光人類學的觀點來看，本研究中的建構者既非舞臺中前、後臺的成員，也不是觀光中介者，而是以收藏「異文化情調」之「造型藝術」，取代觀光活動的「朝聖」者，知識建構可以說是收藏行為的衍生活動；而他們所建構的，其實也是對於非洲族群的主觀想像與創造，一種不同於刻板印象的另類理解。這種詮釋認為非洲藝術自成一個系統，和東方、西方藝術並稱，雖然屬於實用的，卻充滿創意、驚喜、感動、野性與激情，從而認為「他們的文化」顯然不是原始、落後、野蠻可以概括的。

實際上本研究對象都沒有向使用者或雕刻者購買的例子，大多數賣家與買家，不但沒有接觸非洲藝文知識原生情境，或是非洲藝術文化傳承者、生產者的機會，多數成員甚且未曾踏上過非洲大陸。這些藝文文物被抽離社會文化脈絡，進口到臺灣，產生 Maquet (1986) 所謂功能的「質變 (metamorphosis)」後，商品的標籤和解說的內容才被編製，甚至被從零開始建構起來。在這一連串知識建構的實踐中，非洲藝文／藝術文化知識的生產始於銷售圈，並隨著商品的流動傳佈，逐漸演變為三圈集體共構的知識產製現象。貨源傳佈與知識傳佈方向大致重疊，由上層向下層擴散，下層承襲上層，並以上層作為基礎來擴充，知識傳遞的最下層已到達一般民衆層面。整體來看，三圈中以銷售圈所建構知識的量最多，也以銷售圈總體傳播的影響層面最大。以下分別就知識呈現的樣貌、知識敘述的焦點、知識來源、建構的動機、建構的歷程、建構的模式與方法，知識內涵以及知識量與內容分布等不同建構面向，加以說明：

一、知識呈現的樣貌

這些不同表現形式的知識，也可以說就是三圈所建構知識呈現的樣貌，我歸納起來，可以分成口語知識與文字知識兩類。口語知識部分包括銷售圈解說商品所採取的「話題聯結」、「看圖說故事」與「背景說明」等方式，以及收藏圈與推廣圈配合展品的現場導覽或專題報告。其中以 A 先生在丁校現場導覽所做的實況錄影光碟，資料較完整；根據他應歷史博物館邀請擔任分區研習演講所製作的投影片，進行結構式訪談，所作的補充與還原說明最有系統；其餘訪談資料，多數較為片斷與零碎。

文字知識部分，包括銷售圈的商品標示卡、解說標籤、解說文件、網站網頁資料，以及收藏圈與推廣圈的展覽專輯、講綱與筆記。銷售圈中以 E 太太整理的 105 件解說標籤，涵蓋藝文種類最多，流傳最廣；但是就單件藝文解說而言，則以 F 先生僱請 J 小姐編製的解說文件內容最豐富；如以閱讀次數來論，則屬 C 先生的部落藝術網頁資料點閱率最高。收藏圈中，以 A 先生所製作的投影片紙本與演講提綱紙本，傳佈層面最廣。推廣圈裏面，包括四冊展覽專輯在內，以 W 館展場文字說明最具體；以 X 館出版，由 Q 先生策展和編撰的兩本專輯，合計介紹 123 件藝文，件數最多。

二、知識敘述焦點

這些知識的材料，配合觀察、訪談與收集的輔助資料，成為本節分析的主要文本，其中可以歸納出七種不一樣的敘述焦點，包括「物件」、「族系」、「文化全貌觀」、「生命週期」、「美學詮釋」、「雕塑藝術」與「非洲藝術概說」。在這些分別用敘說與書寫方式呈現的知識焦點中，以物件為焦點的知識建構，知識樣貌最廣，採用人數最多，涵蓋各種文本形式，也涵括所有建構者；採用其它知識焦點的文本與建構者較少，比例遠低於前者。這種以物件為核心的敘述模式，固然與建構者常接觸到的藏品、展品有關，也跟建構者所閱讀國內外各種非洲藝術展覽專輯的展品圖錄近似；它所反映的，既是國內偏向這種圖鑑—圖說式的知識來源與吸收方式，同時也是對於專輯中由學者專家所撰寫學術專文的明顯忽略。

再從另一個角度來看，「文化全貌觀」和「生命週期」焦點內容，偏向「文化詮釋」的層面，這種視藝術品為文化的物質載具，把藝術放在文化脈絡的觀點，相當接近學者所說的：「認為藝術是文化的產物或現象，文化是藝術製作與欣賞的根源」（袁汝儀，1991：322）。至於「雕塑藝術」、「美學詮釋」和「非洲藝術概說」焦點內容，則明顯偏向「藝術詮釋」的層面，與歐美國家早期對於非洲藝術的發現和理解相似。而這兩類詮釋傾向的知識焦點，跟 Willett 歸納西方社會研究非洲藝術的兩種路徑—民族學的與美學的相較，也有許多呼應與雷同之處。

三圈的建構者中，雖然以 A 先生呈現的四種知識焦點最多樣化，但其中「生命週期」與「美學詮釋」兩種概念化的知識焦點，只出現在投影片報告內容中，配合各種器物做說明，他在導覽解說時採用的方式，還是以物件與族系為主軸。再仔細比較他口中的族系，實際上是以知識的客體—器物本身的相關知識為基礎累積而成，並非從器物的製造與使用者—族群本身及其活動的知識為基礎推演而來。A 先生的族系知識，等於是集合許多器物的相關知識，交織、擴大成以族系為知識建構核心的模式。A 先生後來在他的收藏空間中，將所有收藏品分區、分族陳列開來，環繞牆壁一圈，形成一幅實物版的非洲藝術地圖。但是這幅地圖並沒有完全按照客觀的地理空間關係來呈現，而是以各族的面具與雕像來串聯，這種族系的概念與圖像，可以說就是以物件為知識焦點的延伸與擴充，由收藏者所建構出來的心智地圖；這種現象，也普遍見於國內其他建構者。

三、知識的來源

三圈的知識建構，並非無中生有，綜合來看，他們的知識來源可以歸納為五大類。其一是實物方面，器物本身的尺寸、材質、造型、雕工、圖騰…等視覺與觸覺描述，成為說明內容中，知識建構的主要來源。其二是網頁方面，透過網站查閱，可以從國外許多博物館和藝廊取得相關資料；田野中三圈都有從網路下載列印網頁資料的經驗，他們也注意到教育性網站網頁資料可信度較高，其中又以 A 先生上網的 31 個網站，下載將近 300 頁資料最為多。其三是專書方面，包括國內外的非洲藝術展覽專輯與拍賣專輯和其他出版專書；透過專書比對，查閱中文譯本或直接翻譯外文書籍的知識來源，在三圈的知識建構中，佔有最大比例，其中以 *The Tribal Arts of African Primitivism in 20th Century Art*、*African Masks*、《前進非洲—原始藝術特展》和劉其偉的《藝術人類學》等書，在田野中出現比例最高。其四在己身的文化教育背景的影響方面，至少有兩個較為明顯的面向，包括在語彙的類比與譬喻上，根據形象或意義的聯結，嵌入建構者自己熟悉的語彙，用來作為非洲藝術文化知識的比喻、解釋；以及在概念的聯結與運用上，將己身所熟知的文化概念，類推在非洲藝術文化知識的描述和解說上。其五是交流傳佈方面，隨著藝品文物的流動，這些知識也跟著解說標籤、文件與商品介紹傳佈，成為建構知識的來源之一。

四、建構的動機

知識的形成，也跟建構的動機有關。由於三圈的生態不一樣，每個人價值觀、生涯規劃與社會分工角色有異，建構的動機也各有不同，綜合來看，約可區分成六種型

態。行銷型動機方面見於銷售圈，知識行銷本是銷售圈賣家共同的販售策略，這類售後服務與推廣作用，也成為買家基本知識的重要來源。僱傭型動機方面，指的是受僱於人，協助查閱與編製解說資料者，如 F 先生僱請 J 小姐處理三批非洲藝文文物的介紹，W 館和 X 館展覽專輯也有工讀生的貢獻，這些知識建構案例中間都帶有利益交換性質。教育推廣型動機方面，例如 K 先生首開國人非洲藝術藏品巡迴展出與出版專輯介紹的先河，以及 A 先生購藏與出借展品、義務導覽解說、閱讀研究專書和抱持建置文物館、推廣非洲藝術的想法，可以作為說明。鑑賞型動機一類的知識建構者，大都具備一定程度的西方藝術知識與美感體驗，認為非洲器物是藝術傑作，也以習慣用西方藝術及美學體系的語彙與概念來觀看、敘說，所佔人數比例較高。認知型動機者的背景和鑑賞型相反，他們本身對於西方藝術並沒有全盤與深刻的了解，非洲藝術真正吸引他們的，除了那份原始藝術的感動，更多成分來自於異文化上的特質與元素；認同型動機者對於非洲藝術文化有較深的心理投射，例如 A 先生的泛原住民族群與文化認同，或是 C 先生談到自己對於非洲藝術的狂熱。不同建構者或許只有一個，也可能有多個不一樣的動機，只是比重不同而已；動機越強烈，所建構知識的內容似乎越豐富，如 J 小姐兼有僱傭型與認知型動機，A 先生兼教育推廣型、認知型與認同型動機。教育文化背景與收藏傾向不同，對於知識內涵也有不一樣的取捨；知識建構的動機不一樣，對於知識內涵的選擇角度也略有不同。

五、建構的歷程

由於建構動機有別，根據三圈的觀察和分析，知識建構主要可以分為兩種不一樣的歷程：參考資料查閱編輯整理歷程和伴隨收藏（銷售）活動的學習歷程。前者包括 X 館和 Y 館專輯編寫者，他們本身並沒有收藏，都是一種報酬式的僱傭關係，J 小姐為其中代表，根據她的敘述，製作過程可以歸納成八個步驟如下：一是攝影，將器物逐一拍照；二是分類，便於查對；三是查閱資料，包括網頁和書籍；四是瀏覽全文；五是比對，標示出與商品相似的圖片；六是中文翻譯，並記錄出處；七是彙整相關敘述；八是建檔，將描述內容，輸入電腦、儲存與列印。後者包括許多銷售圈和收藏圈在建構者，A 先生為其中代表，他的知識建構，是伴隨著非洲藝文文物收藏展開，從無到有的建構式學習歷程，我歸納起來，可以分成基礎辨識學習和進階綜合研究兩個階段，從詢問 D 先生開始，共同討論、觀察器物，到廣泛閱讀、比對圖錄文字、查詢網頁、筆記和記誦，讓他累積更豐碩的族系辨識與解器物說能力；後他來受邀展示、導覽與演講，從收藏圈跨足到推廣圈，加上和多數賣家都很熟稔，使得他的角色更特殊，可以說是貫穿國內三圈。

六、建構的模式與方法

爲了進一步考察建構的模式與方法，我以田野中六位建構者的 Chi Wara 面具知識作爲實際案例，進行內容分析²¹，再與 A 先生和 J 小姐的知識建構歷程作比對發現：最早都從一個個面具、雕像的觀察開始，接著比對文獻資料中圖片，從中找到類似或是一致的器物，再閱讀該圖圖說或是本文說明，建立基本認識。由於大都是英文出版品，因此需要透過翻譯，再經由編輯，最後以口語表演、文字印刷或出版的型態呈現。這些觀察、比對、閱讀、翻譯和編輯等方式，可以說是知識建構的基本模式一方法。另者，在基本模式以外，面對不同來源的文獻，他們在進行翻譯和編輯時，會加以節錄、篩選、統整、修正與歸納；面對於資料中不同的說法，則進一步判斷、補充、綜合，甚至猜測；在其他案例中，還包括語彙的類比、譬喻與概念的聯結和推類；這些策略性方式，屬於輔助模式一方法。透過這兩種模式一方法的交互運用，他們建構非洲藝術與文化知識。

七、知識的內涵

這些從訪談和田野文獻收集到的知識內容，因爲性質的不同，大致可以歸納成兩種知識內涵。文化脈絡性知識內涵指的是這些非洲藝品文物相關的文化背景知識，在範圍上，涵蓋族系概況、會社簡述、儀式介紹和器物解說四類知識內容的大部分，這些知識分別涉及歷史、地理、政治、社會、宗教、實用性等不同層面的脈絡。藝術脈絡性知識內涵指的是跟視覺有關的器物知識內容，通常包括美感價值層面與形式技術層面的知識；前者指的是知識主體—建構者本身，對於非洲藝品文物的美感體驗、藝術感受與真假、價值貴賤等，相關情意與感覺層面的知識；後者指的是知識客體—物質本身，關於造形、材質、風格、雕工、製造等相關視覺、觸覺、材料層面的知識。

八、知識量與內容分布

如果以地形的高低起伏比喻知識量的大小和內容分布，三圈所建構在臺灣的非洲藝品文物知識地圖中，知識量很大，內容豐富、突顯，結構清晰的，主要是物件的視覺知識，包括器物的造型、美感、風格、功能和意義，屬於知識建構的高山地帶；這種傾向似乎跟建構者明顯受的藝術教育背景與視覺經驗有關，以及受到知識來源—國外展覽專輯中器物介紹的影響。其次是關於物件的傳說、神話和故事部分，這類具有

²¹ 詳見原碩士論文（2010）第五章及附錄四 Chi Wara 面具知識比較表。

戲劇性、象徵和想像成份的知識，可能跟臺灣民間文化中傳奇，甚至怪力亂神有對應之處，同時也是基於導覽介紹的效果考量，可以說屬於建構知識的丘陵地帶。比較缺乏的，是關於非洲部落環境的描述，以及宗教信仰儀式的完整說明，這部分知識地圖，屬於建構知識的平原地帶，我認為跟建構者傾向於圖鑑的比對與圖說的閱讀，忽視專輯中的導論或專文有關。最少的是對於有血有肉、製作與使用器物背後活生生的非洲人、族群，他們的生活、審美、社會現狀等的描述；最直接的聯想，是跟進口的路線與採購方式，以及國內的品味偏向傳統的藝文文物相關；這部分知識地圖，屬於建構知識的深谷地帶。

綜合以上的分析，我認為國內三圈所建構的非洲藝術文化知識，基本上都是以物件為導向，三圈中的建構者在知識的敘說或書寫時，雖然至少突顯七種不同的知識焦點，但其中主要仍以物件為核心，這種知識面貌，才是國內所建構知識的最大特色。因此不管偏向文化脈絡性知識或是藝術脈絡性知識，有關非洲藝術文化的知識，是有一點算一點的，缺乏系統的，知識的狀態是碎裂的、零散的；這些點是薄片狀的，不太有厚度，甚至是不確定的。這樣的知識只能聚集，無法累積，既缺乏歷史的時間脈絡與地理的空間座標，也比較欠缺人的成分，和非洲當代的生活幾乎完全脫節。

同時，這種建構現象，也可以看成是一種臺灣接觸異文化的模式。由於臺灣非洲藝術品／文物市場屬於小眾、非主流的文化生態圈，不僅資源少，養分不多，可圖的利益也不大；而且文化中介者數量少，素質又不整齊，加以附生在規模很小的商業活動上面；在這種情況下，他們對於非洲藝術文化的理解與應對，反而接近自然的、理想性的和文化本能式的操作型態，所產生的反應，和一般認為臺灣是海洋國家或是海島國家的性格都不同，既非開放的，也不是封閉的，似乎比較傾向於諸如缺乏主體性、保守的觀念、緩慢的歷程、簡化的模式、以及不夠嚴謹的態度。這些傾向，也同樣見於他們的知識建構上。

肆、藝術教育上的意義

從以上分析討論來看，我的研究或許可以歸納發現幾項臺灣藝術教育可用的啓示，在知識論與方法論的層面上，或是在教材教法、課程理念及藝術教育本質的層次上，提供相關省思和探討的參考。茲分別說明如下：

本研究中三圈所建構的非洲藝術文化知識，不論是以「器物」為核心的「物件」、「族系」、「文化全貌觀」的知識範疇，還是以「概念」為核心的「生命週期」、「美學詮釋」、「雕塑藝術」與「非洲藝術概說」的知識範疇，對於整體社會而言，大部分是

較為不熟悉的、「他者」的和「異文化」的知識。這些建構者分別來自不同的職業、教育與生活背景，他們努力建構的知識也許不完整、不熱門、不夠學術，然而在無形中，卻成為臺灣非洲藝術文化重要的傳播管道。他們透過各種媒介，認識與形塑心目中的非洲，用自己的方式去理解，也不自覺的把己身的臺灣社會文化滲參進去；儘管動機不一樣，呈現的樣貌有異，他們所集體建構的知識和手中所蒐藏的藝文文物，可以說是一種跨文化角度的、在地處境的非洲藝術文化知識與物質載具，他們賦予這些觀光藝文新的意義，也為臺灣的多元文化注入新的成份。

這個生態圈中進口、買賣與展覽行為所隱含的審美品味，和臺灣當代主流社會也大不相同，他們選擇認為充滿創意、驚喜、感動、野性與激情的非洲藝術作為標的，而非西方藝術、中國藝術或臺灣藝術脈絡下的藝文文物。這些從選購、收藏、擺飾、解說、展覽，到各種不同形式與內涵的知識建構，諸如田野中出現的關於美學價值敘述和判準的常用詞、面對非洲藝術的態度、鑑賞的重點、表達內心的觀感，或是器物的藝術文化脈絡性知識，出自他們對於非洲藝術文化的選擇、理解、記誦、想像、創造、詮釋與傳遞，同時可能意味著一種目前看來還是屬於涓滴的、微小支根的藝術文化變遷。這種由三圈中較多數人一起參與共構的，不同於一般由少數學者專家所主導的情況，除了呈現不一樣的美感與價值觀，同時更顯現出由民間所孕育的庶民美學的建構意義。

這種跨文化的及庶民參與的知識和美學建構，因為是伴隨著藝文文物的交易、收藏與展覽而形塑的，從表層來看，它的過程中固然涉及部分社會藝術行政與管理層面的意涵，例如器物的真假、藏品定位與定價、觀光藝文的傳統化、原住民文化藝術資產的尊重與維護、博物館及三圈資源的整合與教育推廣…等等，已或多或少見於前文的描述。進一步從深層來論，它在臺灣整體藝術教育上，另外還呈現以下幾層意義。

從藝術知識的流動來看，傳統體制中的藝術知識一向是掌握在課本與教師手上，本研究實例中，「非洲藝術文化知識」卻是被三圈中這些非知識生產專業階層的買家、賣家所建構、擁有和傳佈，他們可說是顛覆了這種傳統藝術教育中「知識」的權威性、合法性。再從整體藝術教育知識來看，這一跨文化角度的知識建構，加進了非洲原始藝術系統的知識，相較來說，是藝術教育知識體的發展與擴充。借用袁汝儀（1994，2009）歸納的說詞，可以說意味著從原來由外觀、結構、個人發展與管理入手為主的藝術教育基盤上，由於納入新的成分，又稍微向由文化社會入手的藝術教育移動一點點。這些知識也許有機會被編組成為教材，納入課程設計，或是透過展覽與增加曝光機會，提高非洲藝術文化的能見度，都有助於彌補原來的知識空隙與或缺失，打破西式藝術系統獨佔的迷思，有利於較平衡的發展。因此本文在性質上，可說屬於藝術教

育本質或知識結構的研究，有別於朝技巧、策略方針發展的、屬於工具性的藝術教育研究，或課程與教育場域的現象分析。知識的建構影響課程與教材的發展，本案例再次提醒我們，藝術教育工作者其實可以針對自己教學需要、學生需求與周遭環境，自行建構合用的藝術知識，開發課程設計。

本研究案例所顯現的一種跨越不同智能的、建構式的藝術學習方式，顯然也呼應了上述由認知入手的新興教育趨勢的說法，是另一項值得注意的啓示。這個建構學習歷程中，除了在不同個體與群體的文化系統間架起橋樑，也橫跨建構者許多不同領域的教育背景，凸顯一種整合性和跨聯性的可能。雖然對於該模式，還有許多資料不足之處，但就他們的感動、關懷、知識內涵與產製過程而言，以我 30 年的藝術教育經驗來看，它的學習效度是較高的，是學習者主動參與建構的過程，決定了知識學習內涵的深度與廣度；因此教師在教學的時候，真正有價值的部分，是他建構知識的過程，而不是建構的結果。此外，這種建構式的學習活動中所觀察到的特色，諸如興趣的強度、動機的涵蓋面、持續的實際接觸、議題內涵的豐富性與感受度、可獲得的知識中介媒體、異文化及次文化元素、同儕團體、開放的交流管道、寬鬆的時間與制度、生命經驗的連結、多重的了解與詮釋等有關認知、教與學的課題，都值得進一步探討。

總結本文透過田野調查與民族誌研究的方法，所揭露三個生態圈的知識建構現象來看，這些建構者從進口、買賣、收藏、探究、展覽到推廣等所活動中，所浮現的集體意識與行爲，可以說反映出一種臺灣社會接觸異文化的模式。它同時也暴露出來，在真實情況中，如同本研究案例所見，國內三圈非洲藝術文化的變遷與知識建構的發展，不但可以是由多數人共同參與的，而且這些參與文化擴充的人，也並不一定是藝術專家；一般被認為是知識生產機制的專業階層，反而非本案例的主角，不具有重要意義。因此本研究或可作為一般人參與美學建構的註腳，並將藝術教育的論述，從藝術和教育的範疇，擴展到文化的範疇，在多元文化的濡化與涵化上，提供臺灣主體社會某種文化自覺的空間。

謝誌

本文承三位匿名審查委員提供寶貴意見，謹此致上誠摯的謝意。田野調查期間，多蒙林仁光、陳昇志、徐瑞松、呂英萓等先生鼓勵與協助；論文寫作期間，常得妻香梅、女兒心瑜和心悅的體諒與支持；使本文得以專心致力完成，一併感謝。

引用文獻

中文部分：

- Baker, C. (2004)。文化研究理論與實踐(*Cultural studies: Theory and practice*) (羅世宏等譯)。臺北：五南。(原著出版於 2000)
- Baker, C. (2004). *Cultural studies: Theory and practice* (Luo, Shi-Hong et al. Trans.). Taipei: Wunan. (Original work published 2000)
- Baudrillard, J. (1997)。物體系(*Le système des objets*) (林志明譯)。臺北：時報文化。(原著出版於 1968)
- Baudrillard, J. (1997). *Le système des objets* (Lin, Chi-Ming Trans.). Taipei: Shibaowenhua. (Original work published 1968)
- 王玉齡、蘇怡如(2004)。前進非洲—從非洲原始藝術特展看當代非洲：專訪外交部非洲司司長張北齊。《典藏今藝術》，136，101。
- Wang, Yu-Ling & Su, Yi-Ru (2004). Qianjin feizhou cong feizhou yuanshi yishu tezhan kan dangdai feizhou: zhuanfang waijiaobu feizhousi sizhang zhang bei qi. *Art & Collection*, 136, 101.
- 王嵩山(2005)。導論：博物館、知識建構與現代性。載於王嵩山編，《博物館、知識建構與現代性》(15-22)。臺中：國立自然科學博物館。
- Wang, Sung-Shan (2004). Introduction: Museum, knowledge construction and modernity. In Wang, Sung-Shan (Ed.), *Museum, knowledge construction and modernity* (pp.15-22). Taichung: National Museum of Natural Science.
- 外交部(2001)。中華民國九十年外交年鑑。取自 <http://multilingual.mofa.gov.tw>
- Ministry of Foreign Affairs (2001). *2001 yearbook of foreign affairs of the Republic of China*. Retrieved from <http://multilingual.mofa.gov.tw>.
- 外交部(2002)。中華民國九十一年外交年鑑。取自 <http://multilingual.mofa.gov.tw>
- Ministry of Foreign Affairs (2002). *2002 yearbook of foreign affairs of the Republic of China*. Retrieved from <http://multilingual.mofa.gov.tw>.
- 外交部(2003)。中華民國九十二年外交年鑑。取自 <http://multilingual.mofa.gov.tw>
- Ministry of Foreign Affairs (2003). *2003 yearbook of foreign affairs of the Republic of China*. Retrieved from <http://multilingual.mofa.gov.tw>.
- 李月華(2003年11月21日)。非洲原始藝術：臺灣驚豔。《中時晚報》，第B13版。
- Li, Yue-Hua (2003.11.21). African primitive art: Taiwan jingyan. *China Times Express*, B13.
- 李莎莉(2004)。藝術與心性—臺灣原住民文化的新時代價值。《國立臺灣博物館年刊》，47，25-52。
- Li, Shali-Li (2004). Yishu yu xinxing-Taiwan yuanzhumin wenhua de xinshidai jiazhi. *Journal of Taiwan Museum*, 47, 25-52.

吳世偉 (2010)。臺灣非洲藝品／文物的在地處境與知識建構。未出版碩士論文，國立臺北教育大學藝術與造形設計學系研究所。

Wu, Shi-Wei (2010). *On dynamic local situation and various interpretations of African Artworks in Taiwan* (Unpublished master's thesis). National Taipei University of Education, Department of Arts and Design.

胡家瑜 (1994)。博物館中的觀光文化：現代脈絡下「傳統」的變型。《博物館學季刊》，8(2)，39-45。

Hu, Chia-Yu (1994). Bowuguan zhong de guanguang wenhua-xiandai mailuo xia "chuan tong" de bianxing. *Museology Quarterly*, 8(2), 39-45.

袁汝儀 (1990)。視覺藝術教育與文化人類學。載於臺灣省立臺北師範學院編，臺灣省第一屆學術論文發表會論文集 (317-334)。臺北：臺灣省立臺北師範學院。

Yuan, Ju-I (1990). Visual art education and cultural anthropology. Taiwan Provincial Taipei Teachers College (Ed.). *Taiwan sheng diyjie xueshu lunwen fabiaohui lunwenji* (pp. 317-334). Taipei: Taiwan Provincial Taipei Teachers College.

袁汝儀 (1991)。論人類學詮釋體系與臺灣視覺藝術教育 (抽印本)。載於中央研究院民族學研究所編，中央研究院民族學研究所文化組小型研討會論文集。臺北：中央研究院民族學研究所。

Yuan, Ju-I (1990). Research the anthropologic system and visual art education in Taiwan (Reprints). In Academia Sinica Institute of Ethnology (Ed.), *Zhongyang yanjiuyuan minzu xue yanjiusuo wenhua zu xiaoxing yantaohui lunwenji*. Taipei: Academia Sinica Institute of Ethnology.

袁汝儀 (1994)。由戰後臺灣的五種視覺藝術教育趨勢探討視覺藝術教師自主性之重要性與培養。《美育月刊》，54，43-47。

Yuan, Ju-I (1994). You zhanhou Taiwan de wuzhong shijuey ishujiaoyu qushi tantao shijueyishu jiaoshi zizhuxing zhi zhongyaoxing yu peiyang. *Journal of Aesthetic Education*, 54, 43-47.

袁汝儀 (2002)。人類學與藝術教育。載於黃壬來主編，藝術與人文教育上冊 (223-235)。臺北：桂冠。

Yuan, Ju-I (2002). Anthropology and art education. In Hwang, Ren-Lai (Ed.), *Education of Arts and Humanity* (pp. 223-235). Taipei: Guiguan.

袁汝儀 (2009年04月11日)。藝術教育教什麼？一個專業問題還是政治性問題？感想。全球藝術教育網討論區。取自 <http://gnae.ntue.edu.tw>。

Yuan, Ju-I (2009.04.11). Reflection on what art education teaches. Is it a professional or a political question? *Global Net of Arts Education Discussion Forum*. Retrieved from <http://gnae.ntue.edu.tw>

袁汝儀 (2010)。哈佛魔法：從 Do Harvard 到 Do World 的哈佛人領袖性教育民族誌。臺北：遠流。

Yuan, Ju-I (2010). *Harvard magic: From do Harvard to do world*. Taipei: Yuan-Liou.

許功明 (1998)。《博物館與原住民》。臺北：南天。

Hsu, Koun-Min (1998). *Museums and aborigines*. Taipei: Nantian.

許功明 (2004)。《原住民藝術與博物館展示》。臺北：南天。

Hsu, Koun-Min (2004). *Indigenous art and museum exhibition*. Taipei: Nantian.

陳奇祿 (1975)。原始藝術與現代藝術。《幼獅月刊》，41 (1)，32-39。

Chen, Chi-Lu (1975). Primitive art and modern art. *Youth Digest*, 41(1), 32-39.

陳錦芳等 (1991)。《非洲藝術》。臺北：臺灣省立博物館。

Chen, Jin-Fang et al. (1991). *African art*. Taipei: Taiwan Provincial Museum.

黃光男 (2003)。序。國立歷史博物館編輯委員會編，《前進非洲—原始藝術特展 (12)》。臺北：國立歷史博物館。

Huang, Kuang-Nan (2003). Preface. In Editorial Board of the National Museum of History (Ed.), *Vision of Africa exhibition* (p. 12). Taipei: National Museum of History.

楊德睿 (2008)。認知人類學。招子明、陳剛編，《人類學 (149-173)》。北京：中國人民大學。

Yang, De-Rui (2008). Cognitive anthropology. In Zhao, Zhi-Ming & Chen, Gang (Eds.), *Anthropology* (pp. 149-173). Peking: China Renmin University Press.

張也夫 (2004)。《外國工藝美術史》。北京：中央編譯。

Zhang, Ye-Fu (2004). *History of the foreign arts and crafts*. Peking: Zhongyang Bianyi.

翟振孝 (2004)。當文化傳統成為博物館展示。《歷史文物》，127，83-92。

Chai, Chen-Hsiao (2004). When cultural tradition became museum exhibition. *Bulletin of the National Museum of History*, 127, 83-92.

翟振孝 (2005)。博物館與文化知識生產的另類途徑：以「前進非洲—原始藝術特展」導覽語言表演為例。載於王嵩山編，《博物館、知識建構與現代性 (255-270)》。臺中：國立自然科學博物館。

Chai, Chen-Hsiao (2005). Bowuguan yi wenhua zhishi shengchan de ling lei tujing: Yi “qian jin feizhou yuanshi yishu tezhan” daolan yuyan biaoan. In Wang, Sung-Shan (Ed.), *Museum, knowledge construction and modernity* (pp. 255-270). Taichung: National Museum of Natural Science.

謝世忠 (1987)。《認同的污名：臺灣原住民的族群變遷》。臺北：自立晚報。

Hsieh, Shih-chung (1987). *Stigmatized identity*. Taipei: Zili Wanbao.

謝世忠 (1994)。觀光過程與「傳統」論述：原住民的文化意識。《當代》，98，10-29。

Hsieh, Shih-chung (1994). Guanguang guocheng yu “chuantong” lunshu: yuanzhumin de wenhuayishi. *Dangdai*, 98, 10-29.

謝世忠 (2004)。《族群人類學的宏觀探索：臺灣原住民論集》。臺北：國立臺灣大學。

Hsieh, Shih-chung (2004). *Zuqun renleixue de hongguan tansuo: Taiwan yuanzhumin lunji*. Taipei: National Taiwan University Press.

蕭銘祥 (2003)。序。王婉如編，《古剛果文物展：從古儀式至現代藝術之探究》。臺中：國立臺灣美術館。

Xiao, Ming-Xiang (2003). Preface. *Kongo kingdom art from ritual to cutting edge*. Taichung: National Taiwan Museum of Fine Art.

英文部分：

- Adama, K. M. (1984). Come to Tana Toraja, 'Land of Heaven King': Travel agents as brokers in ethnicity. *Annals of Tourism Research*, 11, 469-485.
- Anderson, R. L. (1989). *Art in small-scale societies*. New Jersey, NJ: Prentice Hall.
- Clifford, J. (1988). *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cohen, E. (1988). Authenticity and commoditization in tourism. *Annals of Tourism Research*, 15, 371-386.
- Geertz, C. (1983). *Local knowledge: Further essays in interpretive Anthropology*. New York, NY: Basic Book.
- Graburn, N. H. H. (1976). Introduction: Arts of the fourth world. In N. H. H. Graburn (Ed.), *Ethnic and tourist arts* (pp. 1-32). Berkeley, CA: University of California Press.
- Graburn, N. H. H. (1989). Tourism: The sacred journey. In V. L. Smith (Ed.), *Hosts and guests: The anthropology of tourism* (pp. 21-36). Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Greenwood, D. J. (1989). Culture by the pound: An anthropological perspective on tourism as culture commoditization. In V. L. Smith (Ed.), *Hosts and guests: The anthropology of tourism* (pp. 171-185). Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- MacCannell, D. (1999). *The tourist: A new theory of the leisure class*, (2nd ed.). Berkeley, CA: University of California Press.
- Maquet, J. (1986). *The aesthetic experience: An anthropologist looks at the visual arts*. New Haven, NH: Yale University Press.
- Moon, O. (2005). Hahoe: the Appropriation and marking of local cultural heritage in Korea. *Asia Anthropology*, 4, 1-28.
- Nash, D. (1989). Tourism as a form of imperialism. In V. L. Smith (Ed.), *Hosts and guests: The anthropology of tourism* (pp. 37-52). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- O'Riley, M. K. (2001). *Art beyond the west*. London, UK: Laurence King.
- Rubin, W. (1989). "Primitivism" in 20th century art: Affinity of the tribal and the modern. New York, NY: The Museum of Modern Art.
- Schlereth, T. J. (1985). Material culture and culture research. In T. J. Schlereth (Ed.), *Material culture: A research Guide* (pp. 1-34). Lawrence, KS: University of Kansas Press.
- Willett, F. (2002). *African art*. London, UK: Thames & Hudson.