

國立彰化師範大學

文學院學報

NCUE JOURNAL OF HUMANITIES



第廿五期

中華民國一一一年五月

Volume 25, May 2022

第廿

五期

Vol.25

發行者

陳明飛 國立彰化師範大學

Publisher

CHEN, MING-FEI *National Changhua University of Education*

編輯委員會

Editorial Committee

總編輯

黃聖慧 國立彰化師範大學

Editor-in-Chief

HUANG, SHENG-HUI *National Changhua University of Education*

主編

王曼萍 國立彰化師範大學
王麗雁 國立彰化師範大學

Issue Editor

WANG, MAN-PING *National Changhua University of Education*
WANG, LI-YAN *National Changhua University of Education*

校外編輯委員

External Editorial Board

王清煌 國立虎尾科技大學應用外語學系
紀文章 朝陽科技大學傳播藝術系
蔡佩桂 國立高雄師範大學跨領域藝術研究所
林聰明 逢甲大學
蔡雅琴 國立嘉義大學外國語文學系
林潤華 國立東華大學台灣文化學系
蔡幸芝 國立台灣藝術大學當代視覺文建碩博士班
鄭朱雀 國立中興大學外文系
陳彥豪 國立台北大學應用外語學系
黃聖松 國立成功大學中國文學系
林巾力 國立台灣師範大學
連清吉 日本長崎大學
陳金水 美國華盛頓大學

WANG, QING-HUANG *National Formosa University*
CHI, WEN-CHANG *Chaoyang University of Technology*
TSAI, PEI-KUEI *National Kaohsiung Normal University*
LIN, TSONG-MING *Feng Chia University*
TSAI, YA-CHIN *National Chiayi University*
LIN, JUN-HUA *National Dong Hwa University*
TSAI, HSING-CHIH *National Taiwan University of Arts*
CHENG, CHU-CHUEH *National Chung Hsing University*
CHEN, YANE-HAO *National Taipei University*
HUANG, SHENG-SUNG *National Cheng Kung University*
NIKKY-LIN *National Taiwan Normal University*
REN, SRIKICHI *Nagasaki University*
CHAN, KAW-WING *University of Washington*

校內編輯委員

Institutional Editorial Board

黃儀冠 國立彰化師範大學
趙玉芝 國立彰化師範大學
陳清目 國立彰化師範大學
蕭韻華 國立彰化師範大學
溫婷惠 國立彰化師範大學
李華彥 國立彰化師範大學
邱湘雲 國立彰化師範大學

HUANG, YI-KUAN *National Changhua University of Education*
CHAO, YU-TZE *National Changhua University of Education*
CHEN, CHING-MU *National Changhua University of Education*
HSIAO, YUN-HUA *National Changhua University of Education*
WEN, TING-HUI *National Changhua University of Education*
LI, HUA-YEN *National Changhua University of Education*
CHIU, HSIANG-YUN *National Changhua University of Education*

編輯助理

蔣品添 國立彰化師範大學
鄭祥恩 國立彰化師範大學

Managing Assistants

CHIANG, PIN-JOU *National Changhua University of Education*
TAY, XIANG-EN *National Changhua University of Education*

國立彰化師範大學文學院學報

第廿五期

目錄

扁平中的皺摺 ——當代藝術中的東瀛女性形象轉向	高千惠	1-12
探掘自然書寫的拼圖缺塊：帝國、旅行、十九世紀三位英美自然史旅者筆下的福爾摩沙	盧莉茹	13-44
無遮蔽的鄉痛造形：論臺灣當代生態藝術中的人類世問題	龔卓軍	45-65
《李爾王》、《哈姆雷特》以及《馬克白》悲劇中之崇高場景和崇高感覺的相融共存	應芳瑜	67-87

NCHC Journal of Humanities

Volume 25

Contents

Wrinkle in Flat ——The Turning Images of Japanese Female in Contemporary Art	KAO, CHIEN-HUI	1-12
Filling Lacunae of Nature Writing: Travels, Empires, and Three Nineteenth-Century English and American Travelers' Natural History Texts on Formosa	LU, LI-RU	13-44
Solastalgia Plasticity in the Open: Anthropocene Problematic of Taiwan Contemporary Ecological Arts	GONG, JOW-JIUN	45-65
Sublime Feelings and Sublime Scenes in Shakespeare's King Lear, Hamlet, and Macbeth	IN, FAN-YU	67-87

扁平中的皺摺 ——當代藝術中的東瀛女性形象轉向——

高千惠*

提要

亞洲、女性、藝術，在當代藝術領域中是否有其特殊的交集領域？因接受西方訊息較早，日本的各式女性主義在 1868 年明治維新期間已啟動。隨現代化進程，真正具理論的女性主義藝術，則要等到 1990 年代以後才出現。自 1990 年代至 2020 年代，當代藝術中的東瀛女性自我形象轉向，成為亞洲女性藝術運動中的一個經典引例。這些不同生命處境的個體藝術家如何分別呈現亞洲女性藝術家的集體社會處境？其作品是否具有亞洲性或日本性的代表特質？她們又以那些美學呈現而受到國際矚目？從國際展中的東瀛性別意識、流行文化中的他者滿足形象、少女哪吒的投射世界、賽柏格式的神魔身體想像這四個區塊觀察，日本女性的身體能量之自覺與開發，在個人與群體意識上，均提供了強烈的傳統與現代之衝突，並在物語與靈幻的文化體系中，長出具異質的、多重性的自我形象。本論將從國際雙年展之參與脈絡，與藝術市場中的萌文化、腐文化之品味，提出日本女性藝術中的身體能量轉換，以及在消費文化、物化世界、後女性主義、虛擬本體論中所佔的位置，與其年代上的外延影響。

關鍵詞：萌文化、腐文化、虛擬本體論、後女性主義、流行文化

* 國立臺南藝術大學，藝術創作理論研究所博士班客座教授。

Wrinkle in Flat

——The Turning Images of Japanese Female in Contemporary Art——

KAO, CHIEN-HUI*

Abstract:

From the 1990s to the 2020s, the self-image of Japanese women in contemporary art became significant in Asian women's art movements. How do individual artists from different life situations present collective social situations? Do those related artworks have representative qualities of Asian or Japanese characteristics in their time? What aesthetics have they brought to international attention? Observed from the following four blocks: 1) gender consciousness in international exhibitions; 2) the images of other-satisfaction in popular culture; 3) the reflecting worlds of the maiden Nezha; and 4) the digital imagining of the body of the god and demon , they all reveal that the realization and development of their bodily energy , and provide a strong conflict between tradition and modernity in terms of individual and group consciousness. In the traditional Japanese monologue and spiritual cultural system, figurations of Japanese women gradually develop a heterogeneous and multiplicity of self-image in the art world. Using the above four aspects, this paper will examine the transformation of bodily energy in Japanese women's art from the context of participation in the International Biennale, the cute culture in the art market, and the taste of rotten culture. Through its position in consumer culture, materialized world, post-feminism, and virtual ontology, it will explore the transformation of the Japanese female figure in contemporary art and its extended influence on the era.

Keywords: cute culture, rotten culture, virtual ontology, post-feminism, popular culture

* Visiting Professor, Doctoral Program in Arts Creation and Theory, Taiwan National University Of the Arts.

一、國際展中的東瀛性別意識

接受西方訊息較早，日本的各式女性主義在 1868 年明治維新期間已啟動。隨現代化進程，其真正理論性的女性主義藝術，卻要等到 1990 年代以後才出現。在此之前，大多數活躍於 1950 至 1980 年代的女性藝術家作品，都無法自同期男性藝術家的作品中區別，而其發展也多依附於男性藝術社會。

從戰後的桂由紀、田中敦子、白髮富士子、山崎鶴子、草間彌生、小野洋子等第一世代與第二世代的藝術活動中，可以看到日本女性藝術家在男性藝術社會的生存處境。作為桂由紀之後的下一代，「具體派」成員的田中敦子，以及出生於台灣的「九州派」成員田部光子，因分別參與戰後日本前衛藝術運動而受到關注。田部光子之活動，更因地域性的藝術運動而受限於本土範圍。這些活躍於 1950 至 1980 年代的女性藝術家，多隸屬於同期男性藝術家的美術運動，也在較無性別色彩的抽象藝術領域尋求發展。相對於在地發展的桂由紀、田中敦子、白髮富士子、山崎鶴子，域外發展的草間彌生、小野洋子，因養成與活動生態關係，已然出現文化上的差異性。在跨世紀之際，威尼斯雙年展日本館多次以女性藝術家為代表，從此現象觀察，可以看到作為文化衝突性強烈的日本女性藝術家，在國際藝壇上的自我與他者之詮釋方式

1993 年威尼斯雙年展日本館藝術家為草間彌生（Kusama Yayoi, 1929—）。草間彌生在三歲之前便投注於國際藝壇的發展，在個人化的創作歷程中，運用了神經質、病理式的暗黑能量。無論是採用法國精神分析學者拉岡(Jacques-Marie-Émile Lacan, 1901-1981) 的「鏡像場景」(Mirror Stage)、「慾望結構」(Graph of Desire)、屬於原初經驗創傷性的「原初壓抑」(Primary Repression)，草間彌生的藝術均合於西方對「前女性主義」的個案條件，進而成為一種被廣泛肯定的藝術樣態。其漫生的點狀風格，在晚期亦已成為文創生產的個人簽名式。

比草間彌生小四歲的小野洋子(Yoko Ono, 1933-)，在 1950 年代後期亦進入美國前衛藝術圈，並開始展現另一種解放的亞洲女性藝術行徑。其 1964 年的《切片》表演、1969 年 77 分鐘的《強暴》(Rape)，1971 年的《蒼蠅》(Fly)，乃至 2007 年的唱片《Yes, I'm a Witch》，顯示出多重的性別視野。她雖未曾代表過日本館，但在 2009 年，卻獲得威尼斯雙年展終生成就獎。在有關亞洲女性國際形象的營造上，小野洋子在 1962 年曾提出《Wall Piece for Orchestra》，其演出是指導表演者用頭撞牆（Hit a wall with your head）。相較於小野洋子的激烈，1966 年，草間彌生則發表了軟調的《Walking Piece》。存檔的照片顯示藝術家穿著和服打著花傘，在紐約街頭獨自憂傷行走，漸行漸遠。此作品因提出一位日本傳統女性形象的藝術家在紐約大都會的處境，掀起不少的討論。

繼草間彌生之後，1997 年日本館由廣島的內藤禮(Naito Rei, 1961-)代表參與。與草間彌生的鏡屋大異其趣，內藤禮以 1991 年在佐賀町發表的《大地的某個地方》一作為本，在威尼斯打造了一個沉靜的米白色調裝置空間。其作品以「世上事物的存在」為主題，展現出具潔癖性的一種美學空間。森萬里子(Mariko Mori, 1967-)亦於 1997 年獲第 47 屆威尼斯雙年展榮譽獎。其作品明顯受角色扮演文化的影響，出現了神靈、機器人、外星生物和宇宙飛行物等元素，而其中角色多由她穿著各式各樣的自製服飾扮演。東方神

話與西方文化，是森萬里子作品裡並存的主題，並多藉由影像合成和數位成像技術來達成。相較於草間彌生的自戀花園、內藤禮的潔淨禪鄉，森萬里子提供了一種賽伯格思維下，有關自我神格化的形體幻想。

2005 年的日本館，由性別與影像研究者笠原美智子策劃，提出石內都(Ishiuchi Miyako, 1947-)的作品《母親的》(Mother's)。女性之間的垂直關係，具地域性也具世界性。重返現實的社會處境，藝術家以女性身份展示了人生經歷大起大落的母親之衣服和遺物，探討了自己與母親之間的兩代關係。2009 的日本館再度推出神戶出生的女性攝影家柳美和(Miwa Yanagi, 1967-)之作。柳美和以攝影和影像為媒介，其作品多審視當代日本社會中日本女性的自我形象，以及被約定俗成的社會刻板印象。

與森萬里子同世代，京都市立藝術大學畢業後，柳美和一度從事教師工作，意識到自己被迫扮演一個制式化的社會角色。柳美和著名早期作品是《電梯女孩》，內容涉及了日本百貨公司裡的電梯女孩之生活、形象、自我認同、就業等主題。她以扮裝的表演，進行日復一日地重複這種單調的、機械式的、表情不變的演出。從行為藝術到攝影，柳美和劇情化了電梯女孩的日常生活。她注意到這些女模特兒的身體姿勢極相似，猶如一種文化產品。在照片中，電梯女孩凝視著建築物或消費品，也交換者她們對物質社會與消費文化的慾望關係。笠原美智子在評論此系列作品時曾指出，這些標準化的年輕女性，象徵著日本的資本主義和父權社會，以及女性在日本勞動力中的角色如何被壓制和理想化，並如何服務和服從男性主導的社會。¹《電梯女孩》之外，在《我的祖母》系列中，柳美和以沒有深刻現實生活經驗的青少年為對象，展示她們如何看待自己，以及對 50 年後的生活想像。參與者面試通過後，藝術家把想像中的場景拍下來，寫在紙上，在電腦上修改照片，並將女孩的想法和她自己的超現實夢想融合在一起。這些照片，也都附有一段來自採訪的詩句。其第三部人氣系列是《童話》，藝術家根據格林兄弟的童話改編，除了提出有關年老和青春的思考方向，也處理了兩代之間的關係。

2015 年第 56 屆的日本館代表，是出生於大阪的鹽田千春(Chiharu Shiota, 1972-)，展出的是現地製作的《手中的鑰匙》(The Key in the Hand)。鹽田千春在 1999 年至 2003 年，至德國習藝，曾是德國觀念藝術家瑞貝卡·洪恩(Rebecca Horn, 1944-)與南斯拉夫行為藝術家瑪莉娜·阿布拉莫維奇(Marina Abramović, 1946-)的學生。洪恩長期使用羽毛、口罩、電扇等日常物件表述身體的脆弱性、痛苦和失能；阿布拉莫維奇則常以身體和精神的極限進行行為演出。受法國藝術克雷斯提安·波坦斯基(Christian Boltanski, 1944-)的照片、攝影、物件有關紀念性的影響，她亦在作品上表現了個人與集體的生命經驗。由於她善以在場域內黑紅兩色線作抽象式的滿佈空間，並以鎖匙、窗框、洋裝、鞋、皮箱等日常物、行旅物，進行裝置上的連結，遂有了女性藝術常見的堆存、纏繞、包覆等表現特質。

上述進入國際大展的日本女性藝術家當中，1967 年出生的森萬里子與柳美和均曾採用了扮裝演出的方式。扮裝(Cosplay)或變裝(Masquerade)，原是人物角色的仿擬，或作為商業促銷，或基於嘉年華會的娛興參與，並且關乎挪用、再現和複製的行為理念。

¹ 引文來源：https://en.wikipedia.org/wiki/Miwa_Yanagi(footnote 6)，Kasahara Michiko，Contemporary Japanese Women's Self-Awareness. P.100

但對於「迷文化者」而言，此族群多因著迷或過度喜愛而讓「扮裝」成為生活的一部分，並藉此釋出一個嚮往「虛擬本體」的精神需求訊息。在反映現實社會上，柳美的《電梯女孩》與森萬里子以科幻性別、天女想像介入創作的「未來小姐」，均與 1990 年代日本境內的性別風氣有關。其作品也與消費文化、物化世界、後女性主義、虛擬本體論的論述與實踐有關聯。

二、流行文化中的他者滿足形象

身體經驗與自我想像一直是女性主義運動的討論基調。自 1970 年代以來，西方女性主義論述已有各種不同發展。在解放女性政治和歷史地位之餘、解構過身體主體概念之後，一些論述也輾轉出現新的女性認同途徑。例如，超越本質主義的性別決定論，以新解構主義的主體概念，重新建構了複雜的主體認同。另一方面，承認性別身分為社會結構的生態女性主義者，則強調生態學的潛移默化之改變，可以重寫性別定義。雖然兩者皆由女性身體的過去時態審視當下，反駁父權中心主義的荒謬——包括合理化、世俗化、官僚化和現代化的種種近代理性發展程序，但也吸收了父權中心主義下的女性品味。

然而，在次文化變成藝術市場主流的發生過程中，當代亞洲藝術市的萌文化與腐文化下之美少女品味，卻也隱藏著在地社會在性別和階級上的集體意識。在表面上，亞洲當代藝壇卡漫世代的扁平世界充滿色彩、歡樂、慾求的簡單想望，但內部卻有許多正負面的不確定情緒。這些不確定感包括了恐懼、羞恥、自信、窘困、沮喪、壓力、焦慮等族群精神狀態。透過自我物化過程，她們藉虛擬的主體性獲得了某種自我選擇的認證。

日本是亞洲漫畫、動畫、電玩裡的美少女最早產地。以「角色扮演」來說，日本的扮裝創意產業出現甚早，發展也比迪斯尼卡通王國更深入庶民生活。日本扮裝文化不僅在動漫界發熱，更因奇裝異服的民眾愈來愈多，形成一種社會景觀。這種集服飾、化妝、表演、身體語言於一身的仿擬扮裝文化現象和產業理念，已是日本獨特且領風騷的文化特色。虛擬世界的神怪角色，更可能因粉絲而成立俱樂部，而研發出一系列相關的創意產品。其間，「蘿莉塔控」更是一項奠基於兩性之間的虛擬主體與他者認同。

日本民間性別文化，塑造了日式大男人主義下的女性形象典範。他們在溫馴中找刺激，塑造出獨特的日式情色文化，其中，包括對女學生的性幻想。在 20 世紀末，日本男性社會以「高中女學生」扮裝為性幻想對象之風氣甚為普遍，也因此出現社會畸型的援交產業。穿水手服或制服、迷你裙、半統襪，在過膝長襪與短裙之間，露出私領域之日本女學生，亦成為日本當代社會風土景觀之一。更早時期，戰後藝術家中村宏(Hiroshi Nakamura, 1932-)²，與其同世代藝術家金子國義(Kaneko Kuniyoshi, 1936-)、平賀敬(Key Hiraga, 1936-2000) 等人的作品，已多出現穿著水手制服的女學生、曲扭的情色女體、魔化的怪異女性等題材。這種具批判性的超現實主義風格，雖被稱為受到戰後焦慮社會

² 中村宏是日本超現實主義中的代表人物。1951 年就讀日本大學藝術系時，受日本藝術聯盟培訓成為「報導式畫家」(reportage painter)，提倡以具像畫的方式紀錄戰後的政治狀況。他自稱為「前線記者」，參與過反安保運動，描繪美國軍事基地的抗議活動。

狀態的影響，但也與日本傳統性別文化有關。直至 2007 年的電影《火線交錯》(Babel)，藉由日本女星菊地凜子所飾演聾啞高校妹知惠子，詮釋出角色的悲傷和孤寂，以及被國際標籤化的日本青少女形象。而其中，穿格子迷你裙和白襯衫的女學生，更是典型現代和風版的「羅莉塔控」造型。

從文學、動漫到影視，日本社會對賢妻良母的女性形象追求，漸漸轉向為另一種慾念與物化的對象。在藝壇出現「羅莉塔控」現象之前，日本文化當中對道德之外的「性和死亡」美學，已有豐富的文藝脈絡。³在情色文藝的界定，日本奈良時代的「色界」還是僅限於色彩和表情上的陳述；至平安時代的「色界」，則有了華麗或哀愁的戀愛陳述，例如《源氏物語》的內容。在視覺領域方面，江戶年代浮世繪版畫中的藝妓，曾以露出粉白頸背及華麗的和服，在 19 世紀末的歐洲掀起一股東方美女的遐思風潮。這種隨浮世繪版畫而呼應發展出的月曆美女，變成 20 世紀大眾流行文化之一，而美女們多以娛樂界明星為對象。儘管日本美少女文化與大眾傳播文化有相當關係，日本文學中的女性陳述也建構出一個男性視野下的「原風景」。此「原風景」乃指人心深處的精神景觀，它可因個人思維和感受方式而產生影響，成為最大公約數的「在地人事物景觀」，也轉變成懷舊的內容。在文本上，川端康成大量的少年少女情愛描寫，不僅將日本男性社會對於青澀身體慾望的美學化，在這種從無垢到沉溺的追求中，少年少女的身體亦逐漸被情色化、幻想化，更成為當代「腐文化」的某種鄉愁。⁴其絕美純愛的《伊豆的舞孃》，即視為無垢版的「少戀原風景」。

「無垢的少戀」成為純愛的原風景，代表著此種異性關係已在社會消逝。1990 年代，日本美少女形象在當代藝壇成為市場指標背後，面臨的便是傳統與現代的文化衝突。而日本當代藝壇在情色文化、恥感文化、後女性意識、扮裝產業等社會背景下，於世紀末興起「新日本畫」的「復興」慾望，也顯示出傳統性別意識與近代性別覺醒之間的拉距戰。這些不再「無垢的」清純兩性關係，在情色、恥感文化、後女性意識、扮裝產業的介入下，逐漸成為當代藝術收藏對象，也變成了腐文化的「原風景」。

腐文化的「原風景」產背後，除了包括世代、性別、階級等認同意識，亦涉及了情緒商品化和情感消費等社會問題。這是作為現代性精神之一的「恥感文化」之版圖挪變，也可以看到地方社會的情緒哲學和倫理哲學之異變。⁵在當代亞洲藝術領域中，「羅莉塔

³ 此節原文見高千惠，卡漫世代的青澀性感美學，今藝術 190 期，2008 年七月。

⁴ 腐文化、特別是腐女文化，與女性解放與女性覺悟有關。「腐女子」一詞，是由同音的「婦女子（ふじょし）」轉化而來，是喜愛「花美男」(BL/boys love)女性的俗用之語。由「腐女子」類推，男性稱為「腐男」，不分性別的通稱是「腐人類」(腐人間，ふにんげん)。相關資料參見 Wim Lunsing, *Discussing Depictions of Male Homosexuality in Japanese Girls' Comics, Gay Comics and Gay Pornography*, *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, Issue 12 January 2006

⁵ 日本恥感文化有其兩極性，可以產生精神潔癖的三島由紀夫，也可以產生風俗文化的東瀛買春團。美國心理人類學家露絲·潘乃德 (Ruth Benedict)，在其著名的《菊花與劍》(The Chrysanthemum and the Sword, 1946) 一書，曾提出西方社會的罪感文化 (Guilt Culture) 和東方社會 (特別指日本) 的恥感文化 (Shame Culture) 之差異。參見 Ruth Benedict, *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*, Mariner Books, 2006

控美學」在兩性均有認同人口之下，遂將此恥感產業化了。「以萌之名」，恥感文化被轉化成美感產業。卡漫世界的「美少女情結」，締造出一種「無邪的力比多」(Innocent Libido)，它使今日的藝術收藏群眾，不僅從恥感文化中解放，更視這種異色美感為摩登的活力。「美少女圖像」的傾出和「羅莉塔情結」的潛出，被視為「萌文化」與「腐文化」的合體。原先，「羅莉塔控」這個日本專屬的新造詞，指的是對於未成年女孩更具興趣，或極度喜愛的一種性向。之後，透過日本漫畫、動畫、電玩等御宅文化渲染，產生了青春或回春的「萌」意，即使不一定真的赴以行動，但心神嚮往也是一種「羅莉塔控」的認同。

「萌」，在此是形容詞也是動詞，除了能引發人產生「萌感」或被「萌倒」，它還伴隨各種吸引人的屬性，而這些屬性又因為萌人物的塑造而各具特質，而擁有其圖像學的象徵架構。自願扮演「羅莉塔控」中的女性族群，在萌文化中找到了一個被喜愛的精神投射。由男性社會轉到女性社會，這些女性族群藉由「羅莉塔式」的次文化服飾研發，由被動塑造轉成主動自我塑造的方位，成為「羅莉塔控」文化產業的重要支持者。對女性族群而言，「羅莉塔控」的庶民化延伸，原來自日本女性的「羅莉塔裝扮風」。它除了具有上述日本性別文化和現代女性意識等年代推波助瀾的因素，另一個重要原因，是扮裝文化中的「角色扮演」，在日本已是一種文化創意產業，並已建立市場和消費群。

「萌偶」的扮裝(Cosplay / Costume Play)或變裝(Masquerade)，因無力感的投射，往往削減了主體性的聲張，而流入商品化的領域。無論是人物角色的仿擬，或作為商業促銷，或基於嘉年華會的娛興參與，這些關乎挪用、再現和複製的行為理念，均提供了「韶光暫停」的想像。而對於「迷文化者」而言，因著迷或過度喜愛，而讓「扮裝」成為生活的一部分，也可滿足一種「虛擬本體」的心理需求。

此裝扮風不僅文化產業，甚至是文化現象。1990年代亞洲女性「扮裝文化」背後，已明顯具有亞洲式的「後女性主義」色彩。建立在西方性別文化的發展條件下，英國肯特藝術與設計研究院的蘇菲亞·弗卡(Sophia Phoca)，在其《後女性主義》(Post Feminism)一書中，指出1990年代的後現代文化已經浮現一種新的女性圖像。女性主義轉折到後女性主義，分水嶺即在於女性開始重視差異，而非平等。她們不再認為自己是受害者，除了樂於為自己爭取權力，也樂於營造自己慾求的形象。⁶相較於第二波女性主義視陰性氣質是父權的產品，後女性主義不諱言彰顯自選的陰性氣質，甚至將之變成一種新霸權的陰性氣質(Hegemonic Femininity)，或可把玩的一種幻化氣質。亞洲式的「後女性主義」正顯示出這種「後女性主義」的差異性，它建立在不同的社會語境上，用一種無法全球化的發展進程，走出劣類的發展景觀。

進入熟女階段的亞洲女性，不乏拒絕成長，沉溺於神祕和可愛的自我形塑者，而「裝可愛」或「可愛裝」也正是社會生存的一種自我保護方式。這種可愛的亞洲少女形象，在受日本文化影響的台灣地區，同樣有其支持族群。逆轉女性意識，「羅莉風」與「女僕扮裝」的結合，曾成為一股東亞青少女文化風潮。2000年日本美少年與美少女學已影響到港台地區，並稱之為一種「少女革命」的運動。在「少女革命」專輯中更將此視為「粉紅色的叛逆」，並試圖用人類學，文學、藝術、性別、文化精神分析、流行產業等

⁶ 參見 Sophia Phoca, POSTFEMINISM, 譯者謝小岑，立緒出版社，2010。

領域，來涵括這支逆襲的辣妹風潮。⁷至 2007 年，台灣台北市立美術館接洽到日本海洋堂集團的典藏，展出「海洋堂與御宅族文化」時，館方推出的代表圖像，即是一個女僕扮裝的羅莉風美少女。此對於開口閉口「主人」，甜美、服從、盡力服務的羅莉風女僕之普遍喜愛，也回應了東瀛文化影響下，一種在地社會性別認同的復返選擇。可愛主義背後的某種作怪式的象徵主義，在東亞少女與熟女社會不僅存在，也影響著新世代的創作風格。

三、在萌文化與腐文化下

從萌迷文化到腐文化的誕生，日本社會有其領風騷的文化瀰因。1970 年代，日本已出現腐女世界的青少男子之觀看，以及大眾文化上的耽美主題生產。在翻譯文學與其本土文學中，德國作家赫爾曼·黑塞(Hermann Hesse) 以淡淡哀愁描繪青年人徬徨苦悶的文字風格；1970 年厭世自殺的三島由紀夫之充滿悲劇性幻滅美學的《金閣寺》(1956)；義大利同性戲劇家盧契諾·維斯康堤(Luchino Visconti) 改編托馬斯·曼《威尼斯之死》的《魂斷威尼斯》(1971)；與把似曾相識的即視感稱為「宇宙的鄉愁」的稻垣足穗，其告白男性同性戀傾向的小說《彌勒》、獲第一回日本文學大賞的《少年愛的美學》(1969)與《男色大全》(1977)，均提供了一種耽美的生命幻境追求。另外，川端康成大量的少年少女情愛描寫，與太宰治人間失格式的頹廢追求，在無垢與沉膩之間也分工地建構了一種東方式的耽溺美學。這些陰柔的耽美主題之閱看年齡層下降，最後出現在少女漫畫中，也與後女性主義的自我想像作了結合。

日本的腐女文化，終於解放出一個新美學品味。它跳脫「柏拉圖之愛」與「武士道的精神潔癖」之框架，不諱言欣賞男體，不諱言談論男性的情慾世界。相對於成人男性的蘿莉塔情結，「腐女」品味的崛起亦意味著兩性皆有的一種耽美情結。在暴力與情色之外，此耽美主義(Aestheticism)具有《哈姆雷特》劇中的「奧菲莉亞」感情色彩——她的心中總有個期望的理想對象，但一切都不易發生。最終，她瘋癲了，她生病的頭腦蕩漾著甜美的歌曲，她柔和的聲音融化在歌曲裡。在 19 世紀拉菲爾前派藝術家米雷斯(John Everett Millais)的《奧菲莉亞》一作中，畫家在水面上留下了具有特殊象徵意義的花朵，有代表純真的雛菊、代表堅貞的紫蘿蘭、代表愛情的玫瑰、代表作夢式思慕的三色堇、代表死亡的罌粟花，它們成為維多利亞時期道德觀念下，慘白又浪漫的少女形象元素。這些哀傷與死亡的場景，充滿了又華麗又淒美的氛圍。

奧菲莉亞，不一定是她；她，可以是一個另一個他。「奧菲莉亞式」的耽美，在日本耽溺文學(Tanbi literature)中，轉為一種感官上的極致追求。此重返感官與肉身的風氣追求，扭轉了社會對性別世界的偏見，也有助於大眾處理次文化與主流文化的關係。2000 年代日本大眾影視《電車男》的轟動，使「腐文化」與御宅族文化產生更具體的文化關聯。腐女族群翻轉了灰姑娘的角色嚮往，對沉迷電玩的御宅族與外商公司美女的戀情，產生另類憧憬。應世而生，不僅一些腐女親自繪畫和書寫相關同人作品，媒體大量出版關於腐女的漫畫，書籍和節目專輯。曾被視為陽剛的日本大男人形象被翻轉，進入 21 世

⁷ 參見蔣慧仙主編，「少女革命」，《好讀》(Eslite Reader)，誠品書店，2000 年 5 月專輯。

紀，新的陰柔雙性品味，成為腐女族熱中的討論對象。

經過女性主義和後女性主義運動，男性觀點或女性觀點下的美少女形象，逐漸自過去道德和恥感中解放。「後女性主義」傾於回歸女性特質的想像，但與傳統女性有別，「後女性主義」的女性特質經過女性主義的灌頂加持，進出更自如。面對由可愛和淫穢所結合的品味，以東方女性特質而著稱的東亞地區，並沒有產生極大的衝突。相反地，在西方想像與亞洲男權的雙重中心想像中，這支亞洲女性的青澀性感圖像與精靈式的托體想像，以降世哪叱的削骨還父、割肉還母之姿，重寫了一個傳統體制外的女魔童變身史。

四、少女哪叱的變身性

當「情色的恥文化」遇見「耽美的腐文化」，視覺上會形塑出怎樣的性別世界？在文化溯源上，日本御宅文化（Otaku）中漫畫、動畫、電玩裡的各種美少女形象，曾具有青澀性感美學的次文化能量，但當代藝術中的「超扁平」（Superflat）新世代藝術群，則將之提昇到收藏世界，成為一種國際認證的藝術品味。

20 世紀末，「東京普普」（Tokyo Pop）的新日本畫派藝術家，以及村上隆所帶領的「超扁平」新世代們，在個人風格發展中和藝術消費市場裡，架構了一個介於童稚世界和成人世界、既是樂園也是禁區的新東洋藝域。女性藝術家方面，她們包括異女形象的青島千穗(Chiho Aoshima, 1974-)，以頹美與情色品味而出現「蘿莉塔」認同的高野綾(Aya Takano, 1976-)等卡漫世代創作者。這些卡漫世代的青澀性感美學，涉及了古老的「恥感文化」和「窺看情結」，也涉及了生活、流行、扮裝產業和生活態度等層面，以及流動中的腐文化影響。

以男性觀點出發，1990 年代中期的扁平畫派中，和村上隆被並稱為「新日本主義」的男性藝術家會田誠(Aida Makoto, 1965-)，乃繼承了一部份的日本暴力美學。其作品大都以青春的裸少女或美少女戰士為主角，佐以戰爭、暴力、色情、怪誕、蘿莉控等內容。著衣的女孩則是大眼睛，穿著水手服。《切腹的女子高中生》那是他的代表作之一。在某些系列，他甚至把少女的身體當食物，作成料理。2007 年，松蔭浩之(Matsukage, 1965-)和設計師津村耕佑(Kosuke Tsumura, 1959-)合作的《妄想狀態》，則是為年輕仕女訂製了奇幻如童話的服裝秀，所有的布料和圖案都是粉絲們眼中的美少女，或秀色可餐或暗藏春色，反映出「蘿莉塔控」式的慾望與詭奇異色的非人形態。

在創作上，具神魔性與妖幻性的女哪叱形體，在女性藝術作品中出現了一種反身性的理想國度描繪。她們為自己創作了一個植物、生物、精靈、神佛共處或合體的美麗新世界。出生於日本東京的青島千穗(Chiho Aoshima, 1974-)，是法政大學經濟學畢業生，以自學的方式於 1990 年代開始創作，成為村上隆旗下藝術團隊「Kaikai Kiki」的前期成員。她早期使用「Adobe Illustrator」繪圖軟體，後又採用紙本、水彩，進而探索陶瓷等傳統媒介。受日本宗教和文化影響，並建基於神道信仰、民俗和藝術傳統，她創造的世界及人物具有明顯的信仰意味和陰性特質。其製作的版畫和壁畫、手繪作品和數碼動畫中，多充斥著孩童般的神靈，以及擬人化的動植物和建物。

高野綾(Aya Takano, 1976-)於埼玉縣出生，畢業於多摩藝術大學的藝術部，1997 年加入村上隆公司「Kaikai Kiki」旗下，作品以日本漫畫、科幻小說，以及一點點情色味的日本風格構成。比較之下，青島千穗的幽魅女精靈，屬黑暗哥德風與日本倩女幽魂的結合，具有返魅特質。高野綾的大眼小女生，則保持了甜美、可愛的情色形象，並賦予古典和時尚結合的設計風格。至於京都的木村了子(Ryoko Kimura, 1971-)，她則追求了美少男的理想樣態與生物精靈世界。以裝飾性的日本傳統繪畫風格，與對浮世繪和佛畫的知識和興趣，木村了子回歸到膠彩、金箔、絹本、屏風的創作形式。她以美貌的陰柔男子詮釋了菩薩的造形，這些具有美麗面孔和陽剛姿勢的佛像，自信地炫耀出敞開的坐姿。

通過描繪理想男性之軀，木村將女性的愛欲對象神格化，也將佛界宗教人物世俗化。她的少男形象，因模仿了少女雜誌、漫畫、動漫和流行偶像團體中的風格角色，多具精瘦、輪廓分明的美貌。由於畫中沒有女性，反而顯現出異色美少男被觀看的想像。此外，木村了子也藉中國和日本的民間傳說的龍宮景象，製作了一個奇幻的性別物種世界。透過華麗裝飾性的描繪技術，其龍宮、人魚和其他半人半海生物，組構出一部屬於海洋生物和植物的百科圖繪。在這個猶如樂園或天堂裡，每一個赤裸裸的雄魚都是完美的。

另外，出生於秋田縣，畢業於東京國立美術和音樂大學的鴻池朋子(Konoike Tomoko, 1960-)，在 1988 年成為專業藝術家之前，曾做過玩具設計師。2011 年日本大地震之後，她曾息藝，至 2013 年才又復出。鴻池朋子善以繪製、刺繡、雕塑、影像等方式，呈現出具超現實的、奇幻的自然圖案與動物形態，提供了類似宮崎駿「魔法公主」內的神祕自然世界。其描繪的生命體，多屬蟲蝶精靈合體的異類物種，生存在一個原生的魔法結界裡。

動畫方面，1970 年日本動漫一代的藝術家中，1975 年出生的兵庫縣畫家束芋(Tabaimo)，在 26 歲之際崛起於橫濱三年展。2002 年至 2003 年旅英期間，她快速地掌握到新的人生觀看角度，同時也慧黠地將日本傳統浮世繪現代化，以新的日本都會大眾生活為描述對象，將市井景觀轉到捷運電車等日常角落。她的日式怪譚情節、偷窺鏡頭使用、超現實而帶著狠意的誇大情節變奏，與日本另一批可愛動漫創意族不同。

五、賽柏格式的神魔身體想像

這些受神道教和日本傳統性別文化影響，產生的「美少女與美少男情結」以及「精靈化與神人化」的背後，除了顯示兼具童身、蓮花、剔骨削肉、性靈可以自由開合的少女哪叱之誕生，其「潔淨純真」的幻化包裝下，也隱藏著「危險和性」的顛覆和暗示。在「Me too 運動」襲捲性別世界之前，⁸這種「潔淨純真」的附屬想像，一方面可「去除男性憂慮」，允許其窺看上的正當性；另一方面也「去除女性憂慮」，讓主動性的被窺看也具有正當性。這種雙向意願溝通和價值轉化，在無垢的雙性代換與女性萌迷文化的氛圍下，在東瀛性別藝術中佔了一個區塊，也連結了花美男文化、同人文化、酷兒文化。

⁸ 「Me too」(我也是)，是美國女星米蘭諾(Alyssa Milano)等人，於 2017 年發起，並影響多國的反性騷擾運動。

有關流行文化所呈現的後女性主義訊息，英國性別學者安吉拉·麥克羅比(Angela McRobbie, 1951-)，在其 1994 年《後女性主義和流行文化》(POST-FEMINISM AND POPULAR CULTURE)書中，則使用了「反彈的複雜化」(complexification of backlash) 來指稱女性個人化之後，在大眾文化中所呈現的一種雙重糾纏現象。此共存的對立現象包括性別、性存在、家庭生活所涉的新保守主義價值。它也包括矛盾的存在，女性主義可能已變成葛蘭西所指稱的「一種政治正確的霸權」。⁹在追星文化與迷文化之下，腐男腐女們對俊秀男子的網路示愛，在亞洲一些地區無法以「性平等」或「MeToo」來約制，也在於這種「政治正確後的過癮症候群」。它成為一種自認無傷的歡樂表態，但如果換成熟男們對可愛女子的表態行為，則有不同的社會觀感。顯然，腐族們還是具有一種無垢的標籤。

英國社會論者羅莎琳德·吉爾(Rosalind Clair Gill, 1963-)主張的後女性主義，則奠基在新自由主義上。從大眾流行文化的傳導上發現，1990 年代的資本主義社會，女性已能從性客體 (sexual object) 變成性主體 (desiring sexual subjects)；性化女體不再是取悅男性，而是女性自己想要得到的各種愉悅。其間，包括了改造身體、扮裝再現、日常生活的自我影像化、作情色時尚的展演，甚至仿擬大眾文化的名流樣態，並善用性吸引力的冒險精神等行為。美國卡卡女神(Lady Ga Ga)的奇異性感形象，或是女僕扮裝的羅莉風美少女，或是喜愛花美男的腐文化，均可視為後女性主義的延伸文化。進入賽柏格世代，有關無性、中性、雙性的神魔身體想像，更是從過去女性的殘缺意識中，出現增生與刪除現象。

如果把 21 世紀初的女性主義稱為「後女性主義」，其與過去泛稱的女性主義之最大不同，是她們在反駁父權中心主義的過程中，反身包容了父權中心主義所曾建立的女味。例如，「後女性主義」認為男女不平等已經不復存在，因此女性主義已經沒有繼續存在的必要，女性只要願意就可以為自己賦權。其中，自由派「後女性主義」致力於發現男女平衡的情況，認為男女雙方本來是平等的，因後天的性別觀念而各有制約。激進派「後女性主義」則把當代男性氣質視為男性利益和特權體系的副產品。她們認為，男性氣質是男性對同性和異性的政治性手段，是身分觀念，不是性別觀念。這些觀點，使「後女性主義」不僅不再排斥歷史生態裡的女性形象，也能以主動使壞或賣乖的形象選擇，作為一種自我擬像的演練。

後女性主義走過女性主義的群體戰階段，在自我解放中，接納或開發了女性中的一種原型慾望。她們沒有前輩的「被閹割情結」，而是有了更多自我變裝和形象投射的「角色選擇」。「後女性主義」的勢力潛出，「女-性」的主題有了不同的表述法。無論用傳統男性社會基準的「好」來包裝「壞」，或用「壞」來保護「好」，對「後女性主義」者而言，大抵都是一種角色或身分的裝飾選擇。過去「去魔魅」(disenchantment) 是現代化啟蒙程式之一，但如今「魔魅」不再是現代感的障物，返魅的追求反而能提供更多摩登的靈感。於是，「後女性主義」除了重新在神話中的女神角色找自身的隱喻，同時也縱容了個人對身體返魅的幻想。

⁹ 參見 Angela McRobbie, Postmodernism and popular culture. London New York: Routledge. 1994

「扮裝慾望」既源於偽裝心理，同樣是也基於對主體的不滿，進而演變出的「托胎」行為。出自女性主動的「返魅」或「扮裝」行動，遂顯示出女性對自我詮釋的新開放，此開放包括面目混淆的樂趣和困惑，也對過去被視為精神分裂的癥兆，採取了主動的接納態度。過程中，壞女孩和乖女孩的概念與形象交叉，虛實莫辨，造成雙面或多面夏娃的擬塑。扮裝者或新形體製造者除了從中獲得「身體返魅」的想像滿足，也藉著挪用各種符號的神祕混沌，揭示與產生更真實更多元的女性複雜基因。經過女性主義和後女性主義運動，男性觀點或女性觀點下的美少女形象，逐漸自過去道德和恥感中解放。表面上，「後女性主義」傾於回歸女性特質的想像，但與傳統女性有別，「後女性主義」的女性特質經過女性主義的灌頂加持後，進出更自如。以東方女性特質而著稱的東亞地區，則由可愛和淫穢所結合的女性精靈式托體想像，建構了另一條另類文化語境。

針對兩性分別創作出的「可愛熟女」意淫現象，日本女性藝術創作者也有一些反制的行動。在日本男性藝術家童顏巨乳美少女、制服女情結、魔化女體的藝術表現風潮下，屬於普普風格的年輕女性攝影作品，往往因色彩鮮明而被標示為「具少女氣的相片」(Grilie Photos)。儘管 1967 年出生的森萬里子和柳美和，在反物化的行徑中，選擇以時尚變裝表演的物化方式，異色地再現了女性身體的現實與想像，1970 年代出生的東京攝影家長島有里枝(Yurie Nagashima, 1973-)，則以「原風景」的方式，自動對焦地處理了家族身體的應有的呈現方式。長島有里枝在大學時期，便曾在家中拍全裸的家族生活照，挑戰當時流行色情文化視「裸體」等同「慾望對象」的想像。這行動在當時引起社會輿論的譁然。長島有里枝對作品在日本所受的評價感到不滿，她持續以家族、性別、身份認同等為創作主題，更轉而出國深造，鑽研女性主義。她的「讓日常變成普遍」的攝獵鏡頭，以現實主義的方式呈現了身體與空間合理的相處景觀。

自我想像的分歧，從個人意識進入集體意識之後，真實身體與虛擬身體之間的政治性開始對話。有別於大眾與市場的需求，當代日本女性形象出現了兩條路線，一是沉溺於永遠作為他者的想像，二是扮演他者作為集體的批判。具論述性的女性策展人於 1990 年代開始，透過理論整合，舉辦一些引入性別觀點的展覽，試圖重新揭示視覺文化中的性別問題，也重新回歸到女性集體的技藝生產模式。例如研究女性解放理論的社會學家上野千鶴子(1948-2001)、將女性主義理論帶入日本藝術史的學者千野香織(1952 - 2001)、栃木縣宇都宮美術館部的小勝禮子(Kokatsu Reiko, 1955)、東京都寫真美術館的笠原美智子(Kasahara Michiko, 1957-)、藝術家嶋田美子(Shimada Yoshiko, 1959-)等戰後出生的第一代女性主義理論與策展者之倡議。

相較之下，上述自萌文化、腐文化、流行文化中產生的藝術樣態，遂成為一個對立的、異化的性別世界。然而，這段由次文化變主流，屬於當代亞洲藝術市場摩登的美學品味，除了透露出大眾社會在性別和階級上的集體意識，也留下了兩性文化對話與突圍的過渡意義。它揭示出東亞女性的身體意識之轉變，在厭女、腐女、萌女、惡女、毒女等多重想像與解放下，以及賽柏格世代的神魔身體想像中，逐步瓦解日本兩性形象的傳統意識型態，甚至扭轉了過去理想的粗獷男性美與柔順女性美之二元概念。

探掘自然書寫的拼圖缺塊： 帝國、旅行、十九世紀三位英美自然史旅者筆下 的福爾摩沙

盧莉茹*

摘要

自十九世紀以降，歐洲列強的帝國勢力快速擴張，此時美國的領土亦迅速擴張。西方列強仗著船堅砲利優勢在世界各處探尋自然物產和大地資源。歐美強權國家在海外殖民地的擴展為此時空催生了大量與旅行相關的書寫——亦即出自海軍探險者及軍艦成員、自然史科學家、海外商人、外交官等人的旅行書寫。在這段時空下，福爾摩沙早已成為西方列強眼中的肥羊。十九世紀以前，台灣鮮為人知。1860年，清廷因天津條約被迫開放打狗和基隆等港口，大批西方人士於是造訪福爾摩沙。此文聚焦於漢卡克、鼓里馬、禮密臣這三位十九世紀英美旅行者的自然史文本，探究他們如何為福爾摩沙這個神秘而詭譎的島嶼書寫自然史、如何為台灣本土物種和自然資源做科學觀察與描述、如何在其充滿帝國主義動機的旅行自然史作品中交織夾雜了他們的初期環境意識與生態感知。藉此探討，此文填補自然書寫的拼圖缺塊，呈現十九世紀英美旅行者筆下的福爾摩沙自然史建構以及初期生態感知，同時為生態批評與自然書寫拓展新疆域。

關鍵詞：英美帝國旅行書寫、旅行自然史、福爾摩沙島、初期環境意識、生態感知

* 國立中山大學，外國語文學系教授。

Filling Lacunae of Nature Writing: Travels, Empires, and Three Nineteenth-Century English and American Travelers' Natural History Texts on Formosa

LU, LI-RU*

Abstract

Prior to the mid-nineteenth century, Formosa was little known and largely unexplored by English and American travelers. After the discovery of Formosan coal by Anglo-American navy explorers in 1847 and Formosa's ports had been opened for trade by the Western Powers in 1860, a great number of Western explorers, navy investigators, naturalist scientists, merchants, and diplomats visited Formosa. Through their writings, these travelers documented the island's unknown landscapes and natural resources, including heavy timber and forest trees. This paper focuses on the traveling natural histories of three nineteenth-century English and American travelers —William A. Hancock (1847-1914), and Francis Henry Hill Guillemard (1852-1933), and James Wheeler Davidson (1872-1933). It explores the historical and cultural underpinnings of natural resources in the island's eco-geopolitical history and is interested to examine the ways these travel writings represented Formosa's environmental productions (such as coal, sulphur, camphor). It addresses the following questions: What might be the links between nineteenth-century imperial motivations and representations of Formosa's natural resources? How might the genre of natural history relate to imperial-colonial travel narratives and science narratives? How did Hancock, Guillemard, and Davidson report their scientific observations on Formosa's natural productions? How might British and American imperial travel narratives reveal an environmental consciousness embedded in the history of colonial/imperial exploitation of Formosa's natural resources?

Keywords: British and American imperial travel writing, traveling natural history, the Island of Formosa, proto-environmental consciousness, ecological sensibility

* Professor, Department of Foreign Languages and Literature, National Sun Yat-sen University.

自十九世紀以降，歐洲列強的帝國勢力快速擴張，此時美國的領土亦處於迅速擴張的階段。¹

此時歐美國家正處於前往「蠻荒之地」探險的熱潮中，它們仗著船堅砲利的優勢，在世界各處探尋各種大地物產和自然資源。歐美強權國家在海外殖民地的擴展為這段時空催生了大量與海外探險或旅行相關的書寫（travel-related writings）——亦即出自海軍探險者及軍艦其他旅者、自然科學家、外交官、商人、海關官員等人的旅行作品。在此時空下，歐美各國早就對福爾摩沙虎視眈眈，資源豐富又物產多的台灣遂成為列強眼中在政治、經濟版圖上的一大肥肉。1847年，英國海軍上尉歌爾頓（Lieut D. M. Gordon, 1818-1848）搭乘「皇家號」（Royalist）探訪基隆並發現大量煤礦；同年，美國亦派遣軍官來台採集煤炭樣本並將樣本送回海軍總部（Yen 49）。1860年，清廷因天津條約而開放淡水和安平兩港為通商口岸，後來又在英國的抗議下於1863年多開放了打狗（即今高雄）和基隆兩個港口，准許外國人踏上福爾摩沙這片土地（Carrington 129）。從1847年歌爾頓來台勘煤到1895年甲午戰爭之間，大批西方人士——如斯溫侯（Robert Swinhoe, 1836-1877）、必麒麟（William Alexander Pickering, 1840-1907）、陶德（John Dodd, 1838-1907）、李仙得（Charles W. Le Gendre, 1830-1899）等人——紛紛跨海旅行來到福爾摩沙島，意圖探究、觀察、並記錄島上的地理風貌、地形特徵、本土物種和自然資源。這些旅行者筆下有關福爾摩沙這片土地的書寫為十九世紀西方人提供了一個想像與認知的有效管道。這些書寫呈現了一百幾十年前台灣的自然生態環境概況，同時亦是有關早期福爾摩沙的珍貴自然史。

十九世紀歐美旅者的自然史文本記錄了西方人在福爾摩沙的自然資源探索與科學發現，同時亦表露了這些西方旅行者敏銳的環境觀察與生態感知。雖然這些旅行自然史（traveling natural history）文本早已存在於十九世紀歐美的歷史與文化時空，但絕大多數的生態批評學者卻忽略這些作品的存在。²儘管近年來有關台灣的自然書寫（如楊牧等

¹ 在十九世紀，美國透過美墨戰爭取得原本屬於墨西哥的廣大土地。除了既有的四十八個州外，美國於1867年納入阿拉斯加州（Alaska），並於1898年新增夏威夷（Thompson 52）。

² 以環境文學專書為例，以下三筆近年內出版的有關環境文學的學術書籍皆未處理到十九世紀造訪福爾摩沙或亞洲其他島嶼的英美旅行者之自然史文本：（1）Steven Petersheim and Madison P. Jones IV, eds. *Writing the Environment in Nineteenth-Century American Literature: The Ecological Awareness of Early Scribes of Nature*, 2015. （2）Laurence W. Mazzeno and Ronald D. Morrison, eds. *Victorian Writers and the Environment: Ecocritical Perspective*, 2017. （3）Dewey W. Hall. *Romantic Naturalists, Early Environmentalists: An Ecocritical Study, 1789-1912*，出版年為2014。第一筆資料是近年內探究十九世紀美國自然作家之學術專書，第二筆資料以生態批評視角來處理英國維多利亞時期作家與環境兩者間的關係，第三筆資料處理了十八世紀末到二十世紀初的英美的自然史作家。前述三筆國外近年內出版的環境書寫專書皆忽略了十九世紀的美國旅行者（如李仙得等人）和英國旅行者（如斯溫侯等人）為福爾摩沙這個歐美大陸以外的海外島嶼所書寫的自然史作品。到目前為止，只有以下三位學者充分認知到十九世紀造訪台灣的西方旅行者的自然生態紀行之重要性。第一位是自然作家劉克襄，他從1980年代後期到1990年代初期透過文獻彙整和選譯引介了十九世紀來台旅行的西方及日本探險者，這些書籍如下：（1）《探險家在台灣》、（2）《台灣鳥類研究開拓史》、（3）《後山探險》、（4）《深入陌生地》、（5）《橫越福爾摩沙》（劉克襄後來重新踏查這些路線並大幅修改、重新出版此書，新書名為《福爾摩沙大旅行》）。透過這些書，劉克襄整理出台灣近代史裡歐美及日本探險者在臺灣的活動脈絡，總之這些書扮演導航的角色。可惜的是，這些書從二十世紀末出版後一直到二十一世紀這段歲月中並未獲得學者的關注與青睞。第二位認知到十九世紀旅台西方人士之自然史作品的重要性的學者是吳永華。他的《臺灣植物探險：十九世紀西方人在台灣採集植物的故事》出版於1999年。這是一本台灣特有植物的發現史，此書處理英國園藝學家福鈞（Robert Fortune, 1812-1880）及其他歐美採集者如何發現臺灣植物並為它們命名。2001年，吳永華的《台灣動物

人的作品)在東亞生態批評領域漸受注意,然而十九世紀西方自然史旅者為福爾摩沙所記錄的豐富史料仍未受到生態批評學者們的關注,³現今這些自然史作品大多乏人問津。但是為何長期以來這些早期自然史文本一直被忽略、被排除在英美文學和自然書寫研究的主流典律之外?其原因主要有三:第一、二十世紀末至二十一世紀的多數批評家對自然書寫這個文類的定義與概念大致如下:自然書寫是一種展現自然美景與生態關懷的文學作品;它通常聚焦於作者在戶外「散步」時大自然所帶給人們的感受,呈現作者個人心靈對大自然之沉思(Finch and Elder 26);它旨在表達生態意識或呼籲環境保存(Slovic 3);它的創作形式以非小說性的散文為主(Cooley 1);它表達作者本人細膩的文學感受,所以屬於「精緻的書寫」(Paul 68)。在此種對自然書寫的主流文類定義裡,梭羅(Henry David Thoreau, 1817-1862)廣被視為美國自然書寫「正宗」,因此主流自然書寫研究大都探究梭羅及其「正宗後代」的文本,⁴因而忽視了西方人士在歐美大陸以外的土地探險旅行所書寫的自然史文本。第二、十九世紀造訪福爾摩沙的英美旅行者的作品大多以旅行日記或科學報告的形式呈現,而非以個人散文之形式來創作,因此不被多數批評家界定為自然書寫範疇的作品。第三、十九世紀英美旅行者書寫福爾摩沙的原始文獻不易尋獲,相關參考資料少之又少(而且相關理論與論述的文獻極度匱乏),因此令人卻步,很少人研究。

不同於主流自然書寫研究的焦點,本文以 1847 年至 1903 年間的台灣自然史為探究對象,依歷史時空順序探究漢卡克(William A. Hancock, 1847-1914)、鼓里馬(Francis Henry Hill Guillemard, 1852-1933)、禮密臣(James Wheeler Davidson, 1872-1933)這三位分別來自英國和美國的旅行者的自然史文本。1847 年乃十九世紀西方人首度造訪福爾摩沙的年份——英國歌爾頓上尉赴台調查煤炭資源、美國亦派遣海軍來台灣北部勘煤(Carrington 55),同時亦是英國海關官員漢卡克的出生年;而 1903 年則是美國駐台領事禮密臣之《福爾摩沙島》(*The Island of Formosa*)的出版年份,此書是第一本書寫福爾摩沙的英文專書。此文聚焦於這三位作家的主要原因有二:第一、筆者盼能填補英美自然書寫的拼圖缺塊,把研究焦點放在一群來自英美但卻鮮為人知、很少人研究且長期

探險:十九世紀西方人在台灣採集動物的故事》問世,此書處理歐美自然史旅者在福爾摩沙的動物採集經歷。然而吳永華主要以生物學(特別是植物學和動物學)角度來彙整十九世紀西方人在台灣的採集結果,而非以文學角度來檢視這些旅行者的文本。第三位認知到早期歐美旅行者為福爾摩沙所書寫的自然報導之重要性的學者是里德學院(Reed College)歷史系教授費德廉(Douglas L. Fix)。在 1999 年以前,十九世紀歐美旅行者書寫台灣的原點文本十分不易取得。1999 年,費德廉教授在系統性搜集了十九世紀西洋人所呈現的台灣報導後建置了 *Formosa: Nineteenth-Century Images* 這個重要網站(<http://academic.reed.edu/formosa>),這才令斯溫侯、陶德等人在探訪台灣時所做的自然史記錄得以「重見天日」。不過至今有關十九世紀西方旅行者的學術文獻仍少之又少。更可惜的是,當今研究這塊領域的中外學者大多為歷史學者(特別是台灣史學者),幾乎無外文學門的學者從生態批評角度來分析十九世紀歐美旅行者的自然史文本,而此點正是本文所欲填補的拼圖缺塊。

³ 舉例而言,在艾斯塔克(Simon C. Estok)所編的《東亞生態批評》(*East Asian Ecocriticism*)、頌柏(Karen Laura Thornber)的《生態歧義:東亞文學與生態危機》(*Ecoambiguity: East Asian Literatures and Environmental Crises*)、以及張嘉如(Chia Ju Chang)和斯拉菲克(Scott Slovic)所編的《生態批評在台灣》(*Ecocriticism in Taiwan*)這三本近年內出版的生態批評文獻雖然都以專書或專章的篇幅處理到台灣,然而這些國外專書皆聚焦於二十世紀、二十一世紀的台灣自然作家或導演的作品,而未能注意到十九世紀的西方旅行者書寫福爾摩沙的自然史文本。

⁴ 這些文本包括了李奧帕德(Aldo Leopold, 1887-1948)的《沙郡年記》(*A Sand County Almanac*)和狄勒德(Annie Dillard, 1945-)的《溪畔天問》(*Pilgrim at Tinker Creek*)等作品。

被排除在主流文學典律外的十九世紀「邊緣」自然史作家（peripheral naturalists），而非經典（canonical）英美自然作家，例如渥茲華斯（William Wordsworth, 1770-1850）和梭羅等人。在《東亞生態批評》的〈後記：生態批評和文學研究的未來〉（“Afterword: Ecocritical and Literary Future”）中，頌柏（Karen Laura Thornber）指出——生態批評學者應去挖掘一些長期被忽略的環境次文本（subtexts）或次文類來為環境批評做出重大突破（239）。十九世紀造訪福爾摩沙的英美旅者的自然史作品即是屬於這些長期被排除在生態批評與文學研究之外的次文本。第二、在十九世紀，歐美列強的帝國主義擴張深深影響人類與土地之關係（Dawson 139）；帝國主義這個龐大「事業」（imperial enterprise）的核心要素之一乃是榨取殖民地或弱小國家的土地資源和自然物產（resource extraction）。而十九世紀西方強權國家的海外擴張通常須仰賴旅行者透過跨海旅行來記錄、報告非西方世界（non-Western world）的土地經濟利益，這些旅行者當中有許多人是英國皇家地理學會（The Royal Geographical Society）的成員。為了成功獲得下一趟海外旅行的經費贊助，他們必須常在此學會的會刊《皇家地理學會會刊》（*Proceedings of the Royal Geographical Society*）等刊物發表他們跨海至「蠻荒之地」探險旅行時的觀察發現（Bridges 54-55, 60-62）。前述發表於皇家地理學會刊物的著作或其他出版文獻乃是十九世紀全球重要的帝國資訊，成為大英帝國和美國等列強侵略弱小國家或拓展海外殖民地的重要情報來源（Carrington 161）。漢卡克、鼓里馬、和禮密臣這三位旅行者皆是皇家地理學會的成員，⁵而且他們皆造訪了福爾摩沙並為清領時代後期的台灣書寫自然史，分別呈現了英國和美國的經貿殖民與帝國旅行敘述的不同面貌，反映了英、美兩國各自在十九世紀台灣的環境再現與生態地理政治——此乃筆者選擇探究這三位自然史旅行者的第二個原因。本文將依歷史脈絡順序探究漢卡克、鼓里馬、和禮密臣作品裡的帝國、旅行、生態、與經貿殖民動機之間的密切關係，剖析英國旅行者（漢卡克、鼓里馬）和美國旅行者（禮密臣）如何分別為福爾摩沙這個陌生而神秘的島嶼書寫自然史、如何為十九世紀台灣的大地資源和自然物產做科學觀察與精確描述以建構有關福爾摩沙大自然的科學知識，同時並顯露出其筆鋒下的帝國主義和殖民擴張企圖、以及如何在其充滿殖民與帝國主義動機（colonial-imperial motivations）的自然史作品中同時交織夾雜了他們的環境感知與初期生態意識。⁶藉此探討，此文填補英美自然書寫研究的拼圖缺塊，呈現十九世紀英美旅行者筆下的台灣自然史建構與環境感知，同時為生態批評與自然書寫拓展新疆域。

在下一小節裡本文擬先勾勒十七世紀至二十世紀初有關福爾摩沙之旅行書寫的歷史脈絡，接著探討自然史、旅行、帝國、生態感知、與十九世紀英美旅者筆下的福爾摩沙彼此間之密切關連性以及相關理論架構。然後，本文將逐一討論與檢視漢卡克、鼓里馬、和禮密臣這三位十九世紀英美旅行者書寫福爾摩沙的旅行自然史文本。最後為全文總結。

⁵ 此文在第二單元第二小節會闡論十九世紀的皇家地理學會和帝國旅行書寫之間的共謀關係。

⁶ 帝國主義與環境感知兩者間關係密切、相互扣連；此文在第二單元第三小節會討論到帝國主義和生態感知兩者間的關連性。

一、早期有關福爾摩沙島之旅行書寫的歷史、文化脈絡

「福爾摩沙」一詞出自葡萄牙語 *Ilha Formosa*，意指「美麗的島嶼」(Carrington 3)。書寫福爾摩沙的旅行作品約出現於十七、十八世紀。自十七世紀以降，歐洲強權國家——如葡萄牙、荷蘭、西班牙等——開始遠征世界各地，包括福爾摩沙。從十七世紀到十九世紀中期這段時空是台灣與西方國家的初次接觸。此時期的旅行探險者主要來自荷蘭及西班牙。荷蘭人於 1622 年先登陸澎湖群島並為澎湖列島繪製地圖，隨後於 1624 年到 1662 年占領台灣(英伯特 8, 9)。⁷至於北台灣則歷經西班牙人為期十六年的統治——從 1626 年起到 1642 年止。1642 年，荷蘭人攻陷雞籠，結束西班牙人在北台灣的統治。大致而言，西班牙人與荷蘭人以商業、貿易的模式管治台灣，掠奪大地資源遠比對自然、土地之研究重要許多。對荷、西殖民者而言，台灣主要扮演著海上勢力中繼站和棲息場所的角色，但在荷、西殖民時期還是存在著由西班牙神父所書寫的福爾摩沙報告以及由荷蘭人和少數英國人所書寫的航海及旅行文學作品，如荷蘭旅者雷爾森 (Cornelis Ryerson) 的航海日誌及英國航海家班尼 (James Burney) 的旅行文本 (李加展 68-93)。⁸1662 年，鄭成功驅逐荷蘭人，自此台灣進入「明鄭、清領再殖民時期」。⁹此時期鄭氏實施軍事管制，加上清廷對付鄭氏的禁海政策，因此形成一種封閉狀況，直到 1847 年英國海軍上尉歌爾頓赴基隆調查煤炭品質與藏量以及美國多次派遣海軍軍官來台勘察煤炭資源，此封閉、鎖國狀況才結束 (Yen 48-49)。

在十九世紀後半葉，福爾摩沙島可說是西方強權 (Western Powers) 以及日本競逐下的「國際戰利品」(“Formosa as an international prize”)，因為英國、美國、法國和日本皆爭想取得福爾摩沙的控制權¹⁰——但其中的最主要競爭者還是英國和美國這兩大強國 (Gordon vii)。英、美兩國競逐福爾摩沙島的歲月主要是從 1847 年 (英國和美國先後派海軍來台勘煤) 一直到 1895 年 (甲午戰爭結束、日本正佔據台灣) 的這段期間 (Yen 48)。福爾摩沙在十九世紀以前鮮為人知。1847 年，英國歌爾頓海軍上尉搭乘「皇家號」探訪基隆並發現「豐富而品質佳」的煤礦 (Yen 48)。為了記錄其發現，歌爾頓寫了〈在福爾摩沙島東北部的煤礦觀察〉(“Observations on Coal in the N. E. Part of the Island of Formosa”)

⁷ 荷蘭人所繪的澎湖本島地圖以及 1622 年荷蘭人登陸澎湖群島的圖片可在英伯特 (C. Imbaudel-Huart) 的《台灣島之歷史與地誌》這本書的第八頁和第九頁找到。此專書屬罕見文獻，個人以 NDDS 館際合作的方式在台大圖書館尋獲。

⁸ 雷爾森的出生年不詳，卒於 1625 年；而班尼的生卒年皆不詳，其旅行文本名為 *Burney's Voyages* (李加展 68-75, 88-93)。《十七、十八世紀歐洲文獻檔案之福爾摩沙文學考》第三章有提及關於荷蘭、西班牙殖民時期的航海文學及旅行文本。

⁹ 「荷蘭、西班牙殖民時期」及「明鄭、清領再殖民時期」這兩個詞彙出自李加展的《十七、十八世紀歐洲文獻檔案之福爾摩沙文學考》第三章的標題 (56)。

¹⁰ 在十九世紀後末期，日本和法國亦曾競逐福爾摩沙的控制權。1874 年，日本以牡丹社事件為由出兵台灣南部，後來日本退兵，清朝與日本簽訂「北京專約」(Carrington 333; Yen 202-203)。如同日本，法國亦覬覦於台灣的富庶土地、煤礦、及重要地理戰略位置。在 1884 年至 1885 年的清法戰爭中，法國海軍孤拔將軍 (Anatole-Amédée-Prosper Courbet, 1827-1885) 率領艦隊侵擾北台灣，先後佔領基隆和澎湖兩地，企圖封鎖福爾摩沙，直到 1885 年 4 月 15 日孤拔將軍才正式解除對北台灣的封鎖 (Gordon vii)。然而清法戰爭——特別是法軍在 1885 年企圖封鎖與佔領台灣之舉——日後成為日本帝國把目光轉移到福爾摩沙島的關鍵之一 (Gordon vii)。易言之，台灣在東亞的地理戰略位置重要性以及台灣對日本的重要性早「從清法戰爭中已可見端倪」(林呈蓉 131)。

並在 1848 年「倫敦皇家地理學會」會中宣讀，此文於 1849 年被刊登在《倫敦皇家地理學會會刊》(Carrington 50)。此後，福爾摩沙的豐厚自然資源漸為人知。在十九世紀，歐美帝國主義強權國家積極發展蒸汽船 (steamship)；由於蒸汽船科技進步，做為主燃料的煤需求量大增，煤礦成為一種具備高度經濟價值的自然資源 (Gordon v)。¹¹而 1850 年代蒸汽船研發技術的成熟更強化了英、美兩國對遠東貿易的興趣，勘查煤炭資源遂成為歐美各國船艦在出訪遠東 (the Far East) 時的主要任務 (Gordon v)。美國、英國這兩大帝國列強已意識到在遠東設立煤料補給站 (coaling stations) 的重要性，台灣煤在此時空底下的被發現則更突顯了福爾摩沙在遠東地域的重要戰略位置 (Yen 49)。在此時空下，英、美兩國皆想取得控制福爾摩沙物產資源 (煤礦、硫磺、茶葉、蔗糖、樟腦等) 的主導權，其背後的動機最主要是擴展商業貿易、帝國擴張意識、以及取得遠東地區之勢力的一種策略性平衡之認知 (an expanding sense of empire and an awareness of the strategic balance of power in the Far East) (Gordon v-vi)。

十九世紀的英國對台灣的興趣主要在於擴展商務和貿易發展 (mercantile motives)。在 1860 年，由於天津條約的確立，清廷陸續開放淡水、打狗、和基隆等港口。於是官方人員 (包括軍艦官員、海關稅務司人員、領事等) 和商務人士等紛紛來台，這些旅行者包括布里吉 (Cyprian Arthur Bridge, 1839-1924)、漢卡克、斯溫侯、艾倫 (Herbert J. Allen, 生卒年不詳)、葛瑞格里 (William Gregory, 1831-1920)、瓦爾特 (Thomas Watters, 1840-1901)、必麒麟、陶德、克林伍德 (Cuthbert Collingwood, 1826-1908)、鼓里馬等人。布里吉是英國海軍官員，他在 1875 年探訪基隆勘煤，其〈漫足於福爾摩沙〉(“an Excursion in Formosa”) 記錄了基隆的煤礦地域及周遭自然物產。¹²另一位英國旅者兼官員是漢卡克，他任職於淡水海關稅務司。而斯溫侯則於 1864 年擔任英國駐打狗的第一任領事，艾倫曾任英國領事，葛瑞格里和瓦爾特則分別擔任過英國駐淡水及打狗副領事以及英國駐台灣府代理領事。必麒麟曾任中國海關檢查員、英國洋行職員及通譯。¹³陶德則是長期住在台灣北部的英國茶商，曾發表〈福爾摩沙〉(“Formosa”) 這篇自然史作品；¹⁴陶德在此文中詳實描述台灣豐富多樣的物產資源，例如稻米、硫磺、「煤、樹髓紙 (pith paper)、藤莖、麻、糖、和產靛之碗豆科植物 (indigo)」、「林木——特別是樟木和硬木」等 (568-69)，並陳述自己在淡水種植茶葉而致富的經驗。至於克林伍德和鼓里馬這兩位英國旅行者則是自然史科學家。克林伍德是搭乘英國軍艦「海蛇號」(The Serpent) 來台的學者，他在《一位自然史學家在中國海域及沿岸的漫遊》(Rambles of a Naturalist on the Shores and Waters of the China Sea) 這本書描述北台灣的煤礦、硫磺等珍貴資源，¹⁵而鼓里馬則是搭乘科學調查船「馬卻沙」號 (Marchesa) 造訪福爾摩沙東岸並來到北台灣勘查煤炭和稻米等物產資源的自然史學者，他的旅行自然史名為《馬卻沙號至勘查加半島和新幾內亞的旅行》(The Cruise of the Marchesa to Kamschatka & New Guinea)。如同鼓

¹¹ 英國工業革命帶動了煤礦業的崛起，只要有煤做為燃料就可以「驅動鋼鐵或蒸氣」，也可以發動火車、機械和汽船，因此英國經濟學家傑豐 (William Stanley Jevons, 1835-1882) 在《煤炭問題》(The Coal Question, 出版於 1865 年) 中高聲疾呼——十九世紀是「煤的世紀」(“The Age of Coal”) (1-2)。

¹² 布里吉這篇作品的出版細節在本文的「引用書目」中可以找到。

¹³ 必麒麟把他在台灣的經歷寫成《歷險福爾摩沙》(Pioneering in Formosa) 這本書。

¹⁴ 有關〈福爾摩沙〉(“Formosa”) 這篇自然史作品的出版細節，請見此文的「引用書目」。

¹⁵ 此書之出版細節在本文的「引用書目」中可以找到。

里馬，斯溫侯亦是自然史科學家，其著作記錄了基隆的煤礦和淡水的茶葉等自然物產；¹⁶值得一提的是，身為英國駐打狗領事的斯溫侯建議英國政府應把福爾摩沙納入大英帝國版圖，因此英國可說是十九世紀第一個想把台灣據為已有的國家（Hall 43; Yen 101）。

在十九世紀後半期，除了英國對台灣豐富的物產資源虎視眈眈以外，美國也不遑多讓，不讓英國搶奪先機。在 1840 年代，美國的西進擴張（Westward Expansion）已經拓展至北美西岸的加州，太平洋遂被視為西進擴張的延伸，因此打造太平洋航線成為當前要務；太平洋海域遼闊，建立煤炭供應站於是成為該航線能否成行的關鍵因素（Keown, Taylor, and Treagus 6）。1847 年——亦即英國歌爾頓上尉抵台勘煤的那一年——美國海軍也同時開始著手調查福爾摩沙的煤炭資源。1849 年，美國再度派遣軍艦「海豚號」（*Dolphin*）來台探查煤礦，此軍艦由歐格登軍官（Commander Ogden）擔任艦長（Carrington 58）。1853 年，美國政府派遣由五艘艦艇所組成的軍艦艦隊遠赴琉球、中國沿海、台灣等地探查資源，隨後美國海軍上尉漢伯絢（Alexander Wyllie Habersham, 1826-1883）在《我的最後巡航》（*My Last Cruise*）這本書裡寫了此段巡航經歷，記錄其軍艦停泊基隆港的見聞。¹⁷除了漢伯絢外，另一位造訪十九世紀台灣的軍艦旅行者是瓊恩（George Jones, 1800-1870）。瓊恩是軍艦牧師兼遠征記事者（chronicler）兼業餘自然史學家（naturalist），他搭乘由培瑞準將（Commodore Matthew Calbraith Perry, 1794-1858）所領導的美國遠征軍艦（此船主要梭巡中國海與日本）來台進行煤炭調查、採集樣本，並書寫旅行踏查報告。瓊恩的旅行報告名為〈造訪福爾摩沙島的煤礦地域〉（“A Visit to the Coal Regions of the Island of Formosa”）。而培瑞亦是另一位美國軍艦旅行者，他編寫《美國海軍艦隊在中國海與日本的遠征敘述》（*Narrative of the Expedition of an American Squadron to the China Seas and Japan*）這本書。培瑞強烈主張美國政府應占領台灣，他認為福爾摩沙島對於美國的重要性乃在於該島在東亞的戰略價值，而且福爾摩沙很適合做為美國貿易活動的轉運站，而該島盛產煤礦，更增添其優質性，因此美國應率先行動，占領台灣（Gordon v-vi）。除了前述軍艦旅行者外，十九世紀來台的美國旅行者還有帕克（Peter Parker, 1804-1888）、李仙得、和禮密臣等外交官員。帕克是美國的外交專員，他強烈主張美國政府應極力擴展美國對台的影響力，甚至「擁有」台灣（Yen 56-63）。李仙得曾任美國駐廈門領事，他撰寫《台灣紀行》（*Notes of Travel in Formosa*）這本書，而禮密臣則曾任美國駐台領事。李仙得和禮密臣兩人皆認為福爾摩沙是個非常有經濟發展潛力的島嶼——除了煤炭資源外，樟腦、茶葉、蔗糖、豌豆、鹽、稻米等也是主要貿易品項，他們強調福爾摩沙所能帶給美國的經濟利益與商業前景。事實上，根據美國駐台領事館的〈1900 貿易報告〉（“Trade Report for 1900”），在 1895 年台灣割讓日本以後「美國已經取代英國，成為台灣最大進口與出口貿易國了」（林欣儀 91）。易言之，從十九世紀末起英國在福爾摩沙的帝國勢力逐漸式微，而美國則變得更加強大，到了二十世紀初美國已成為福爾摩沙和東亞的主要帝國勢力（Keown, Taylor, and Treagus 7）。

¹⁶ 斯溫侯除了英國領事的身分外也是自然史學者。為了進行自然科學探究，他大量採集福爾摩沙的鳥類和動植物標本並深入描述這些物種，並發表自然史作品於《倫敦皇家地理學會會刊》（*Journal of the Royal Geographical Society of London*）等刊物。

¹⁷ 此書出版於 1878 年，相關細節在本文「引用書目」中可以找到。漢伯絢曾擔任美國海軍軍官，他曾在 1853 年造訪福爾摩沙島，尋找發生船難的西方船員（Otness 69）。

二、自然史、旅行、帝國、與初期生態感知

（一）何謂自然史

十九世紀英美旅行者的福爾摩沙探查紀行——如鼓里馬的《馬卻沙號至勘查加半島和新幾內亞的巡航》（*The Cruise of the Marchesa to Kamschatka & New Guinea*）、禮密臣的《福爾摩沙島》（*The Island of Formosa*）等——為福爾摩沙的原始大地和自然資源做了第一手的發現、觀察、描述與記錄，因此他們的旅行文本傳達了有關福爾摩沙這片陌生地的自然物產（*natural productions*）的科學知識和訊息。這些有關福爾摩沙早期自然環境的旅行文本同時亦是自然史文本。自然史是一門盛行於十八、十九世紀歐美兩地的科學；它是「一種有關自然景物、地理風貌、或動植物之特徵所做的描述的事實聚集」（*the aggregate of facts*）（Regis 5）。¹⁸在十八、十九世紀，自然史是個包羅萬象的科學領域——它涵蓋了現今的多門學科與知識，例如植物學、鳥類學、動物學、地質學等（Smallwood 3），因此自然史本身具有跨領域的本質。¹⁹通常自然史作家在親身觀察與感知自然萬物後，接著須經過思考或詮釋的過程，然後才去客觀描寫並詳細敘述他們所觀察到的自然景物的科學層面（Tallmadge 291-92）。簡言之，自然史書寫則是一種透過語言及修辭去描述自然史科學（*the science of natural history*）的文本，因此它是一種融合了科學及文學的特殊文類。自然史書寫一方面呈現了有關自然的科學（*the science about nature*），另一方面亦展現了有關自然的文學，以下這段出自禮密臣的《福爾摩沙島》的引文即是一例：

如果要理解在福爾摩沙開採煤礦的難度的話，煤床本身的特性必須先被考量。

¹⁸ 人們對自然環境的認識與探索大致來說可分為兩階段。第一階段是「列名單」階段（劉小如 i）。以動植物、鳥類、或自然資源煤礦為例，自然史學家會先列出某一地域有哪些動植物、鳥類、或煤礦以及這些生物或礦產的分布狀況。第二階段則是鎖定特定生物或礦產以便仔細觀察和詳實描述，例如在一個區域中動植物、鳥類或煤礦的藏量、動物或鳥類的棲息地與食性、煤礦周遭的物種或採礦環境等（劉小如 i）；這些資料的綜合就是一種生物或礦產的自然史。另外，當我們考慮到某種特定生物與其他物種的關係、或生物與其周遭自然環境的關係時就踏入了生態研究的領域（劉小如 i）。自然史、生態研究、與環境史三者息息相關。環境史理論家葛羅夫（Richard H. Grove）曾道，目前人們所使用的「環境史」一詞乃指有關於人類社會與物種的關係以及物種與周遭環境的關係（261）。生態批評家伍斯特（Donald Worster）則認為環境史研究的目的乃在於「加深我們了解在時間過程中，人類如何受自然環境的影響，以及他們如何影響環境和得到了什麼結果」（290, 291）。

¹⁹ 自然史乃是文學領域、科學領域、和環境史等領域的結合。此結合呼應了「環境人文」這個概念。在《全球生態與環境人文：後殖民方法學》（*Global Ecologies and the Environmental Humanities: Postcolonial Approaches*）中，狄勞瑞（Elizabeth DeLoughrey）等編者為環境人文下定義——它是個「新興的且快速擴展的跨學科領域」；它企圖將生態思維的歷史、科學、和文學等層面放在一起；環境人文是強調在建構環境知識過程中的一種跨領域的方法學，它讓人文領域及科學領域得以互動或連結（2, 7, 10）。自二十一世紀以降，「人類世」（*Anthropocene*）這個概念開始廣被討論，它指的是「人類的時代」。「人類世」這個詞彙強調人類是有能力去影響或改變整個生態系統的（Arias-Maldonado 73），此概念迫使我們去重新思考人類、氣候、所有其他物種、和地球本身的關係（Oppermann and Iovino 392）。環境人文學者認為在人類世這個時代，環境人文應該以跨域連結的方式來因應如何平衡自然環境與人類經驗兩者間的互動這個挑戰（DeLoughrey, Didur, Carrigan 10）。換言之，在探究作家如何書寫環境的過程中，我們需要一種有關「生命與文化的新敘述」，而這些敘述必須是「混雜的」（“hybrid”）——亦即跨學門、跨領域的新敘述（DeLoughrey, Didur, Carrigan 3）。

福爾摩沙的煤礦是存在於砂石層之間，煤層的厚度只介於 1½ 到 3 英呎之間……。在某些地方，煤床的傾角 (inclination) 很大，甚至高達 90 度角或更多，這使得採煤變成一個不可能達成的任務。上煤層和中煤層的距離有時高達數百英呎。事實上，伴隨著此島的簡陋採煤系統，當上煤層的煤被採空後，開採下煤層的煤的難度就變得更加艱鉅……。採礦工人雙膝跪在充滿爛泥巴和汗水的狹窄坑道中挖煤，……在缺乏通風的情況下，數小時內礦坑的空氣立刻變得骯髒不堪，精疲力盡的礦工被迫出來尋找新鮮空氣。此外，由於缺乏人工支撐物，礦坑常發生土石崩塌，不但阻撓採礦工作，而且造成採礦工人失去生命。(485-86)

禮密臣的這段引文以詳實自然史語言提供了有關十九世紀末基隆煤礦的地質、礦層結構的科學知識。此引文充滿精確數字與具體描述，禮密臣以科學客觀的口吻敘述在基隆礦坑採礦的極高難度，藉此提供詳盡的福爾摩沙知識給讀者。另一方面，禮密臣亦描述礦坑的地理環境、礦工所身處的如煉獄般而致命的工作環境、骯髒而密不流通的空氣、以及開採煤礦對於礦工身體的影響（呼吸困難、甚至失去生命）。此引文同時交織了科學數據和客觀描述以及主觀的觀察與感知這兩種筆觸，呈現十九世紀基隆煤礦地域的自然史。簡言之，自然史旨在傳達作者對大自然的科學觀察和描述，同時亦傳達作者置身自然環境的親身感知。

（二）帝國、旅行、與書寫十九世紀福爾摩沙的旅行自然史

在十九世紀，多數來台旅行探險的英美人士、自然史學家主要以旅行日記或旅行記事做為創作形式。這些作家的旅行文本乃旅行者記事 (travelers' accounts) 和自然史的結合。事實上，旅行敘述、科學敘述、與自然史三者息息相關。就字源來說，自然史和旅行敘述密切相關。自然史這個詞彙裡的「史」(“history”) 這個字可追溯到古希臘時期亞里斯多德 (Aristotle) 對於此字本身所詮釋的雙重意義。亞里斯多德認為，「歷史」這個字一方面意味著「探究」(“an inquiry”) 或「對於事物之探究所做的陳述」(“an account of one's inquiry”) (Bergon 130)。由此推之，「自然史」這個詞彙遂可被解釋為——「對於大自然的探究」或是「對於自然界萬物的觀察所做的陳述」。另一方面，「歷史」一詞也同時意味著「敘述」(“a narrative”) (Bergon 130)。自 1847 年至 1903 年，許多英美探險家——例如鼓里馬等人——藉由跨海旅行去探究福爾摩沙的自然環境，因此這些作家的書寫裡結合了他們對大自然的科學探究以及他們針對自己的旅行所做之敘述。如此一來，「自然史」這個詞彙便可大致上被解釋為——針對個人在旅行中對大自然的親眼、親身觀察所做的敘述。²⁰ 十九世紀造訪台灣之英美旅行者的自然史書寫陳述了有關福爾摩沙大自然的科學事實，因此他們的旅行自然史本身具有科學性與知識性。在十九世紀，旅行自然史作品中的科學性和歐美帝國主義之意識型態產生高度連結。易言之，這些旅行自然史文本中的科學探索 (scientific exploration) 和歐美列強的帝國擴張有密切關連。十九世紀西方強權國家的海外擴張通常須仰賴旅行者透過跨海旅行來記錄、報告非西方世界 (non-Western world) 土地的經濟利益 (Bridges 54-55)。十九世紀西方旅行者通常

²⁰ 有關「自然史」一詞的這個解釋仍然存在著一些小例外，例如法國的自然史權威布豐 (Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon, 1707-1788) 的自然史就不是旅行書寫。

用科學知識——特別是自然史科學——的優勢去探查歐美大陸以外的「蠻荒」未知世界，以做「知性上的征服」(intellectual conquest) (Didur 33)。²¹在《帝國的眼睛》(*Imperial Eyes*)裡，培特(Mary Louise Pratt)認為旅行書寫中的自然史探索與科學知識建構乃是「地理、土地的監視以及自然資源的剝削利用和控制的一種過程」(38)。西方旅行者的自然史遂成為英美列強企圖將海外「蠻荒」之地轉變為一個能被控制、被開採利用之土地的工具。簡言之，旅行自然史、科學探索、與十九世紀的帝國擴張三者間相互扣連。

十九世紀的帝國主義和書寫非西方世界(non-Western world)——例如福爾摩沙——的旅行自然史存在著共謀關係；這些自然史/旅行文本中的科學探索與科學知識為歐美列強在海外「蠻荒」地域的資本主義擴張(capitalist expansionism)提供助力(Bridges 53)。在此時空下，成立於1830年的皇家地理學會(The Royal Geographical Society，簡稱RGS)扮演要角。皇家地理學會鼓勵歐美人士跨海到未知國度旅行並記錄其觀察。易言之，在十九世紀有關非西方世界的旅行書寫為英美等國提供了科學訊息與相關知識，進而為歐美列強的海外殖民擴張(包括外交與經濟等)鋪路。於是科學本身變成在為「帝國」而服務(“science itself was becoming ‘imperialistic’”) (Bridges 61)。十九世紀的皇家地理學會不僅出版《倫敦皇家地理學會期刊》(*The Journal of the Royal Geographical Society of London*)這個刊物，此學會自1858年起更出版了《皇家地理學會報》(*Proceedings of the Royal Geographical Society*)。被此學會贊助的旅行者在未知國度跨海探險返國後須撰寫科學報告然後發表在學會的期刊或會報，呈現其科學發現或採集成果。事實上，書寫十九世紀台灣之旅行自然史和英美兩國在福爾摩沙島之海外擴張(English and American overseas expansionism)的歷史脈絡兩者間息息相關。漢考克、鼓里馬、和禮密臣三人皆是皇家地理學會成員。任職於淡水海關稅務司的漢考克曾發表許多有關福爾摩沙的植物描述和自然物產於《皇家地理學會會報》中。鼓里馬在《馬卻沙號巡航》這本書封面的書名下方特別註明、強調自己是皇家地理學會會員的身分。而禮密臣在《福爾摩沙島》一書的封面亦強調自己是以皇家地理學會會員(Fellow of the Royal Geographical Society)身份來出版此書的。²²

在十九世紀後葉，歐美列強想爭相取得控制台灣自然資源之主導權的背後動機最主要是經濟利益及資本主義動機。誠如葛羅夫在《綠色帝國主義：殖民擴張、熱帶島嶼伊甸園、和環境主義的起源，1600-1860》(*Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens and the Origins of Environmentalism, 1600-1860*)中所述，十九世紀西方旅行者造訪福爾摩沙的主要動機其實夾雜著「以資本主義為導向的西方經濟力量」(“capitalist-intensive economic forces”)(2)。在《全球生態與環境人文：後殖民方法學》裡，狄勞瑞等編者亦認為殖民主義力量把「地景化為一種可被擁有、開發、和榨取的資源」(“to render the landscape into resources to be owned, cultivated or simply extracted”)(12)。福爾摩沙的自然環境遂成為一種被利用的資源或變成「資本主義商品」，易言之，帝國主義把自然大地商品化了(Dawson 140)。舉例來說，在〈福爾摩沙素描〉(“A Sketch

²¹ 此「知性上的征服」是為了十九世紀歐美強權國家的「海外擴張目的所做的科學捕捉」(“the capture of science for the purpose of overseas expansion”) (Bridges 57)。

²² 此乃筆者選擇探究此三位自然史旅行者的原因之一。

of Formosa”)這篇由英國旅行者闊克弘(A. R. Colquhoun, 1848-1914)和史都華拉克哈特(J. H. Stewart-Lockhart, 1858-1937)所共同書寫的自然史作品中,福爾摩沙是個大地資源充沛無比的「黃金國」(El Dorado):

就像大部分被神秘籠照的國度一樣,福爾摩沙充滿著無限的山林、大地資源。對商人和採礦者而言,它是個黃金國。(188)

此引文呈現了福爾摩沙這塊自然寶地的商業價值和經濟價值。闊克弘和史都華拉克哈特等西方旅行者認為海外領土的原始地理環境有著極大的改變潛力與經濟發展空間,這群旅行者發現海外「新世界」的豐饒自然資源可為歐美國家提供商品物資的新可能性。誠如生態批評學者史威特(Timothy Sweet)所言,早期的旅行自然史最大的特徵就是連結了經濟與環境(economics and the environment)以及經濟與生態(13)。舉例而言,在〈福爾摩沙〉(“Formosa”)這篇旅行文本中,陶德大力鼓勵英國商人造訪台灣,以開採眾多深具商業價值的自然資源,賺取經濟利潤。陶德懇切鼓吹著:

煤礦是基隆的主要出口品……基隆附近以及此島北部山丘的煤礦是取之不盡的。福爾摩沙是個出產黃金的國度。……住在福爾摩沙內陸部落的男人還告訴我——在山坡上面……的河床可找到黃金。如果再往更裡面探索,人們可發現這裡盛產金屬類礦產,其中以鐵礦數量最多,銀礦也不少。再往北邊走,我還發現了黑鉛。(569-70)

此引文鼓勵讀者來台開採自然資源,以開發更多商業可能性。易言之,陶德等英美旅行者的旅行自然史建構出西方人的台灣認識的一個重要面向,那就是——商業利益與經貿殖民面向。在十九世紀英美旅行者筆下,福爾摩沙的自然世界充滿資本主義價值、金錢價值和商業價值。

(三) 初期生態感知與環境保護意識

從1847年英國歌爾頓上尉與美國海軍軍官分別來台勘煤以及1860年台灣開港通商一直到日據時代前後的這段時空底下,英美旅行作家的自然史作品除了為歐美開啟一扇研究福爾摩沙境內自然資源及本土物種的科學大門外,同時亦開始記錄人類在福爾摩沙破壞自然生態所造成的環境改變,呈現一百幾十年前台灣的環境史,為十九世紀台灣引進一種初期環境意識(proto-environmental consciousness)和生態感知。舉例而言,陶德在〈福爾摩沙〉中除了對台灣北部的豐富物產資源做廣泛的自然史描述外,而且還談到森林與樟木之開採與造林復育:「在淡水北部,樟木是僅次於茶葉貿易的主要出口商品。……若從商業角度來看樟木林,中國政府的行為非常愚蠢。據我所知,人們對樟木需求的歲月至少超過三十年,然而清廷卻從未對樟木的濫伐採取任何預防措施,而且也沒有在大片尚未被開發且無人居住的土地重新造林。雖然我前往內陸山區踏查時發現樟木的數量依然豐富而且在未來數年內應該還不用去擔心供不應求的問題,然而當前人們對樟木的需求量與日俱增的情勢必會加速樟木林被摧毀的速度」(568-69)。在此段自然史引文中,陶德呈現有關十九世紀淡水一帶樟木林被任意採伐與濫墾破壞的環境史,暗

示樟樹未來可能的滅絕危機，進而流露其筆下的環境關懷和初期環境永續（environmental sustainability）概念。²³事實上，十九世紀歐美列強在海外的帝國主義擴張影響了人類和土地的關係，人們開採、榨取大地資源造成了環境破壞與生態惡化（environmental damages and ecodegradation）。「生態惡化」（degradation）是東亞生態批評學者頌柏的《生態歧義》一書的關鍵詞彙，指的是環境改變或生態破壞，而環境改變與人類行為兩者間是緊密扣連的——人類影響環境同時也被環境影響（Thornber 84-85; Foote 55-56; Barca 132-33）。頌柏認為書寫台灣之生態破壞及環境惡化的作品始於1980年代（Thornber 2015: 90），但早在十九世紀，造訪福爾摩沙的英美旅行者其實已開始記錄台灣的環境破壞。舉例而言，斯溫侯等旅行者的自然史文本已開始呈現空氣污染議題；他們主要是在描述基隆豐富的煤礦資源時同時察覺到煤在燃燒時所造成的嚴重空氣污染。在〈福爾摩沙島記事〉（“Notes on the Island of Formosa”）這篇自然史作品中，²⁴斯溫侯提到福爾摩沙的煤「燃燒時會產生一種令人不愉快的惡臭空氣，此臭氣聞起來像是含硫的惡臭」（“sulphurous stench”）（13）。另外，在〈造訪福爾摩沙島的煤礦地域〉（“A Visit to the Coal Regions of the Island of Formosa”）中，美國海軍探險者瓊恩（George Jones, 1800-1870）提到基隆所盛產的瀝青煤「在燃燒時會釋放出濃煙和十分惡臭的空氣」（“very offensive smell”）（163）。換言之，十九世紀的部分英美旅者已開始意識到煤和空氣汙染兩者間的緊密關係以及注意到環境破壞與生態惡化議題。

此外，十九世紀造訪福爾摩沙的英國和美國旅行者亦透過自然史書寫或旅行日記為歐美文學引進一種敏銳的生態觀察與環境感知——甚至欣賞自然——的初期環境意識。十九世紀英美旅行者的自然史作品重視各式各樣動、植物和地景描述。為了仔細觀察並詳實記錄福爾摩沙的地理風貌和此片土地上的「非人類居民」（the non-human inhabitants），英美旅行者時常與台灣的自然資源或物種有科學上接觸。他們的旅行自然史一方面客觀記錄作者本人對於福爾摩沙土地、環境的第一手的「直接觀察」和親身經驗（Tallmadge 287），²⁵另一方面亦呈現了他們對台灣壯麗地理環境的敏銳感知以及他們對於福爾摩沙動、植物等自然物種的主觀情感反應。這些反應大部份是讚嘆、驚嘆、或欣賞等肯定態度。因此，福爾摩沙這個位於海外的陌生世界不只是一片發現新物種的科學研究寶島，同時亦成為一個探索人類與自然世界兩者間的互動關係的一個場域。此場域可供人類去思索自己在大自然中的位置，同時也提供一種人類與土地之間較為深思熟慮的關係。

帝國與生態（empire and ecology）、殖民主義與環境保護（colonialism and conservation）兩者間看似衝突但事實上卻關係密切、相互扣連。在〈用這樣的方式走路：環境的後殖

²³ 在此段自然史引文中，陶德高度暗示了因應長久將來樟木數量銳減的兩個解決之道，那就是——在尚未被開發的土地重新造林（“re-afforestation”）以及透過官方的行政管理來預防樟木林被任意浪費（“to prevent the reckless waste of the forest”），阻止山林環境破壞（568-69）。

²⁴ 斯溫侯這篇作品的出版細節在本文的「引用書目」中可以找到。

²⁵ 生態批評學者陶麥基（John Tallmadge）指出，自然史作家以旅行探險的方式親自外出以及親身去體驗景物或大地資源本身——這些乃是自然史書寫傳統裡的關鍵性要素；自然史作家必須親自前往戶外工作，以便對自然萬物做第一手觀察，如此一來，他們對大自然的觀察、詮釋、與記載才能具備一種「親眼所見的權威」（eyewitness authority）（286-87）。簡言之，自然史書寫是一種旨在傳遞與大自然有關的科學知識訊息的書寫傳統，而此傳統乃奠基於自然史旅行者對於自然資源或景物的親身觀察、親身經歷和體驗後的客觀、詳實記載。

民旅行書寫〉(“Walk This Way: Postcolonial Travel Writing of the Environment”)中，環境人文學者迪德兒(Jill Didur)強調在整個歐洲的商業與殖民擴張歷史裡，「帝國和環境是彼此緊密連結」且相互交會的(“the entanglement of empire and environment”)——歐洲的擴張主義原本意圖在海外殖民地擴展經濟和貿易以獲取大量商業利潤，但最後發現在海外殖民統治下的經濟擴張到頭來卻造成環境惡化與生態破壞(Didur 33)。換言之，帝國的歷史反而催生了環境論述的成形，而旅行書寫是探索此交會的關鍵文類(“the key genre of this intersection”，指的是帝國與生態的交會)(Didur 33)。近年來，生態後殖民批評(postcolonial ecocriticism)有注意到旅行書寫中殖民主義和生態環境保護兩者之間的既矛盾但又十分密切的關係，因為帝國統治的經濟須求和擴張(the economic demands of colonial rule)破壞了自然生態環境，²⁶導致環境惡化(environmental degradation)，於是旅行者開始記錄歐美帝國主義在非西方世界破壞自然生態所造成的環境改變和生態破壞。事實上，在帝國歷史反而促使了環境與環境論述的形成(the history of empire in shaping the environment and environmental discourse)的過程中，旅行書寫——特別是旅行自然史(例如十九世紀書寫福爾摩沙的旅行自然史)——扮演要角。在〈環境危機與東亞文學：不確定的現在與未來〉(“Environmental Crisis and East Asian Literature: Uncertain Present and Future”)中，頌柏認為東亞(指的是中國、日本、韓國和台灣)的環境惡化與生態破壞在十九世紀因為受到西方國家的帝國與殖民壓力所以早已開始；「東亞國家其實有著很長的改變生態自然環境的歷史」(198)。十九世紀末的工業化和對自然資源的無限使用、歐美列強與日本在海外帝國的擴張皆造成環境破壞和生態惡化。換言之，帝國與環境惡化兩者間關係密切。可惜的是，頌柏並未能注意到環境惡化和生態破壞的議題其實在十九世紀英美旅者書寫福爾摩沙的旅行自然史作品中早已可見端倪，而這正是此文所要探掘的自然書寫的拼圖缺塊。

在《生態歧義：東亞文學與生態危機》這本書裡，頌柏提出「生態歧異」(ecoambiguity，又名 environmental ambiguity)的概念。「生態歧異」指的是人類與非人類環境(亦即充滿許多非人類的自然環境)兩者間的矛盾互動關係。「生態歧異」又可稱為「環境歧異」，它的定義很廣，包括人類對於大自然的矛盾與衝突態度(ambivalent attitude)、對於「非人類的真實狀況的混亂」(“confusion about the actual condition of the nonhuman”)，人類對於自然生態環境的矛盾行為與自我衝突態度(或行為)、或是去開採、利用、剝削自己所宣稱高度欣賞或讚嘆的大自然等(Thornber 2015: 6)。²⁷頌柏雖以「生態歧異」概念來探究東亞文學(包括台灣文學)中的生態惡化議題，但她的《生態歧異》只聚焦於二十世紀及當代的台灣自然作家，例如吳明益和劉克襄等人。易言之，頌柏完全未注意到十九世紀書寫台灣的英美旅行者的自然史作品。本文不同於頌柏的聚焦點，此文雖採頌柏

²⁶ 這些生態後殖民批評文獻包括如下：(1) MacKenzie, John M. *The Empire of Nature: Hunting, Conservation and British Imperialism*. Manchester UP, 1988; (2) Grove, Richard H. *Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens and the Origins of Environmentalism, 1600-1860*. Cambridge UP, 1995; (3) DeLoughrey, Elizabeth M., Renee K. Gosson, and George B. Handley. *Caribbean Literature and Environment: Between Nature and Culture*. U of Virginia P, 2005; (4) DeLoughrey, Elizabeth M., and George Handley, eds. *Postcolonial Ecologies*. Oxford UP, 2011。

²⁷ 頌柏所提出的「生態歧異」這個概念指的是人類對自然生態環境的矛盾態度，例如敘述者可能在哀悼某動物或某植物的消失但卻未進一步指出物種的消失其實是生態破壞的警訊(Thornber 2014: 200)。

「生態歧異」概念做為文本分析基軸，但此文把歷史脈絡和層面（historical dimension and historically specific approach）帶進來——也就是把書寫台灣的旅行自然史文本放在清領時代後期的這個特定的歷史時空脈絡下來檢視漢卡克、鼓里馬、和禮密臣的旅行自然史。近年來，生態後殖民學者——例如狄勞瑞和迪德兒等人——開始討論自然環境或土地在人類的歷史中所扮演的角色。在《加勒比海文學與環境》（*Caribbean Literature and the Environment*）這本書裡，編者狄勞瑞、歌森（Renee K. Gossun）、和韓德里（George B. Handley）批判布依爾（Lawrence Buell）在《環境想像》（*Environmental Imagination*）這本書中對於以環境為導向的作品（“an environmentally oriented work”）的定義——「非人類環境的存在暗示著人類歷史和自然歷史彼此間是交融的」（Buell 7-8），因為布依爾完全忽略了加勒比海島嶼的自然環境被帝國殖民的這段歷史。所以狄勞瑞等人主張「重新定位」（“repositioning”）加勒比海島嶼之歷史脈絡下的「自然」；狄勞瑞、歌森、和韓德里強調後殖民生態研究應同時重視歷史和自然（history and nature），讓它們平起平坐（DeLoughrey, Gossun, and Handley 4）。然而，不管是狄勞瑞等人的《加勒比海與環境》或是頌柏的《生態歧異》都未能注意到十九世紀英美旅行者筆下有關福爾摩沙的自然史，因此更無法注意到這些自然史作品其實與英、美兩國在福爾摩沙的帝國主義擴張和經貿殖民企圖的歷史脈絡是環環相扣的，而此乃本文所欲填補的拼圖缺塊。在下一單元，本文帶入歷史層面，在十九世紀英、美兩國於福爾摩沙的海外經濟利益競逐的歷史脈絡底下依歷史時空順序來探究漢卡克和鼓里馬這兩位英國旅行者以及禮密臣這位美國旅行者的自然史文本。此三位旅行者皆是在清領時代後期造訪福爾摩沙的皇家地理學會成員，他們為十九世紀後期的台灣書寫旅行自然史，呈現了英、美兩國各自在十九世紀台灣的环境再現，反映了英國和美國的經貿殖民與帝國旅行敘述的不同面貌。

三、十九世紀三位英美自然史旅行者筆下的福爾摩沙

（一）漢卡克的〈造訪福爾摩沙野蠻人〉與〈1881 年淡水貿易報告〉

1862 年，清廷與英國簽訂「天津條約」，清廷在英國的要求下被迫開港通商，淡水進而成為國際通商口岸，並設有滬尾洋關（即淡水海關）稅務司（Imperial Maritime Customs Service），執掌福爾摩沙的關務，如茶葉、樟腦、硫磺等農礦品的進出口；而漢卡克即是一位任職於淡水海關稅務司的英國官員，任職期間為 1881 年至 1882 年（Otness 70-71; Nield 234）。漢卡克同時也是一名自然史旅行者兼「狂熱的業餘植物採集者」，他採集到許多早期台灣重要的蕨類植物（吳永華 1999: 127）。漢卡克筆下的台灣自然史作品主要有二：第一篇著作為〈造訪福爾摩沙野蠻人〉（“A Visit to the Savage of Formosa”），此文記錄了漢卡克在北台灣山區的探查旅行。第二部作品則是漢卡克擔任淡水海關官員時所寫的貿易報告，篇名為〈淡水貿易報告，為了 1881 年〉（“Tamsui Trade Report. For the Year 1881”）。〈造訪福爾摩沙野蠻人〉以自然史旅行日記形式書寫了漢卡克在北台灣山區的自然探查，包括山林資源、植物、與原住民。事實上，在本文所探究的三位旅行者中只有漢卡克有特別留意到十九世紀台灣的山區自然生態環境與「邊陲地區」原住民的民風和文化。在〈造訪福爾摩沙野蠻人〉中，漢卡克用自然史文字描述了北台灣山區

的泰雅族原住民：

我吃了東西後在其他茅屋附近散步。最吸引我目光的是婦人和少女的無懼和小孩的直誠。這些孩子是最有趣的，他們全部跑到我身邊，用又黑又大的眼睛檢視我的衣服，拉扯我的頰鬚，並孜孜不倦的看我的手錶。他們很開朗，而且我必須說他們很聰明，遠比漢人小孩有趣多了——樸實、單純、自然。全部男女（從最年輕到最老的人）都抽菸。我還看到一些不滿三歲的孩童（全身赤裸著）嘴上卻咬著煙斗。但關於這點，他們還遠不及馬來群島的原住民，因為這些原住民在斷奶前就開始抽雪茄了。（378-79）

此段文字同時交織夾雜了客觀的科學觀察以及對福爾摩沙「野蠻人」的主觀感覺這兩種筆觸，漢卡克採用自然史論述的科學口吻來敘述他造訪北台灣山區原住民時所做的觀察觀察與發現。但從另一角度來說，此段〈造訪福爾摩沙野蠻人〉的引文亦顯示了漢卡克對台灣原住民所持的主觀態度——他欣賞原住民孩童的「聰明、樸實、單純、自然」，但同時又流露出他對福爾摩沙和馬來群島的「野蠻人」男女老少抽菸習慣的輕視（378）。

除了描述福爾摩沙山區的泰雅族原住民外，漢卡克在〈造訪福爾摩沙野蠻人〉這篇自然史旅行日記中亦表達了北台灣高山的壯麗的原始自然美景所帶給他的內心震撼與強烈情感反應：

2月26日我們抵達一座山脊的高處，觀看山脈四周壯麗的景色。四周的高聳山脈彼此一層層地堆積著，最靠近我們的那些樹木蒼鬱的高山構成一大片濃密的森林。……我生平第一次位於原始林的中心，這是一種畢生難忘的景象。一些有著各種形狀和高度不一的、有著濃密枝葉的樹木，彷彿從各方被投在高山的斜坡上。這些樹木中，我特別辨別出一些有著整齊的枝條、蓋滿綠油油樹葉的、壯麗的樟樹。我還看到一些有著光滑樹幹的楓樹和無數未曾見過的樹種。在它們樹蔭下的一些黑暗的陰影處還長著玫瑰，並聳立著一些七到十公尺高的杪欏，這些杪欏狀似長了羽毛的棕櫚樹，它們被一些原密而平滑的芭蕉樹林依偎著。地面上則是整齊地長著一大片半熱帶的茂盛植物，並蒸發著濕氣。（376）

此段自然史引文再現了北台灣山區闊葉林的景觀相。漢卡克的〈造訪福爾摩沙野蠻人〉以歷歷如繪的優美文字描述福爾摩沙的豐富而多樣的林木資源，為讀者提供福爾摩沙之高山產物的自然史目錄（natural historical catalogue）——包括樟樹、楓木、杪欏、棕櫚、芭蕉、「無數未曾見過的樹種」、和「一大片半熱帶的茂盛植物」，藉此建構有關福爾摩沙中海拔原始林相的台灣認識（376）。在此段引文中，漢卡克仍一貫採用自然史論述的科學口吻來客觀敘述他為北福爾摩沙原始林所做的仔細觀察與第一手發現，但是他同時亦表達自己對於雄偉壯觀的福爾摩沙原始山林的主觀情感反應與讚嘆——「這是一種畢生難忘的景象」（376）。此份對原始自然的激賞、高度肯定、與驚嘆為清領後期的台灣引進了一種對自然環境之深切欣賞態度與環境感知。

除了〈造訪福爾摩沙野蠻人〉外，漢卡克亦書寫了〈淡水貿易報告，為了1881年〉。此文本涵蓋了旅行敘述和自然史書寫，它可說是貿易報告、旅行日記、和自然史遊記

(natural-history travel books) 等多種文類的綜合體。²⁸非常有趣的是，漢卡克在僅十頁的〈淡水貿易報告〉的最後面增添了「附件：有關北福爾摩沙的地理環境、植物、動物等的札記，附加北福爾摩沙與海南島以及中國其他地方之比較」(“Enclosure. Notes on the Physical Geography, Flora, Fauna, etc., of Northern Formosa, with Comparisons between that District and Hainan and Other Parts of China”) 這個單元。此單元是從第十一頁到第三十八頁，其篇幅比充滿數據和圖表的〈淡水貿易報告〉正文本身還要長了許多，內容豐富有趣。漢卡克的這個「附件」是以旅行日記的方式來傳達有關北台灣自然史的科學知識，全文採第一人稱敘述，記錄北台灣的地理風貌、花卉植物、鳥類、動物、氣候、農業、住民、天然資源等。在〈淡水貿易報告〉的「附件」裡，漢卡克認為福爾摩沙境內最獨特且引人注目的天然資源和自然地景就是硫磺礦，以下是此「附件」裡的自然史文字描述：

11 月 27 日我徒步前往山區，為的是探測充滿硫磺礦的山區的地質結構和正確高度。……火山口附近海拔最高約 3650 英呎，山頂的景色十分壯麗。……此硫磺坑位於海拔 1400 英尺的山峽中，底層是堆積石、岩屑、和灰鉛色濃淡不同的分化岩石。石頭上有多處由於硫磺酸性的漂白作用而成為白色，而且很多地方有裂縫和孔，因為是被蒸氣很大的壓力所噴發出來。最底部是一片廣大的沸騰泥漿。整個地區呈滾熱狀況，無植物生長其中。一條熱水的溪流被充滿蒸氣之雲煙籠罩著，它穿過通往山腳之峽谷。……我繼續走入深山，步行至海拔 1800 英尺的間歇噴泉，眼前的雄偉自然奇景讓我先前所見過的美景全然失色。該處有類似絕壁的石灰礦，大量蒸氣由此處發出巨大吼聲於空氣中。……洞口白煙般的蒸氣煙霧緩慢地旋轉出來……再往下走我發現令人驚嘆的有趣奇景。……從洞口往下望，底層是半液體狀的硫磺大鍋爐，顏色和形狀似糖漿，而拱形的上部蓋滿閃閃的黃色硫磺昇華的結晶，這真是一大美景。(12-13)

此段文字同時交織夾雜了客觀的科學數據以及主觀的激賞、讚嘆這兩種筆觸。漢卡克在此引文裡以自然史作家之客觀詳實的科學口吻來記錄福爾摩沙的礦產資源（特別是硫磺）並描述他在探訪北台灣山區之自然資源旅程中所觀察到的雄偉地理奇景，藉此揭開福爾摩沙北部高海拔山區的神秘面紗。然而在充滿客觀性的科學敘述當中，漢卡克同時表達他看到高山硫磺與間歇噴泉（geysers）的壯麗美景時所流露的主觀激賞之情與高度肯定態度；他用了「非凡的壯麗」(“singular magnificence”)、「令人驚嘆的有趣奇景」(“a wonderfully interesting spectacle”)「一大美景」(“a scene of great beauty”)等詞彙(12-13)。漢卡克的〈淡水貿易報告〉背後之書寫動機與大英帝國的經貿殖民有關，此報告本身的屬性是帝國和殖民旅行敘述，但此敘述之背後卻又同時夾雜著深切的环境欣賞與初

²⁸ 十九世紀來台探險的西方人士的旅行自然史作品具有跨文類特質。事實上，旅行書寫和旅行敘述本身乃是各式各樣文類及書寫之集結；它涵蓋了自然書寫、歷史、旅行日記、科學報告、生活札記、書信、小說性及非小說性(non-fiction) 散文等文類或書寫形式(Hamera and Bendixen 2, 12)。而自然史本身(特別是清領後期英美旅行者的自然史文本)亦深具跨文類的本質，它涵蓋了探險報告、環境史、自然史遊記、科學性文章、自然筆記、自然史散文、旅行日記或記事、歷史敘述、貿易報告等次文類。漢卡克的〈淡水貿易報告〉即是典型例子。

期生態感知。²⁹

在〈淡水貿易報告，為了 1881 年〉中，身為英國海關官員兼皇家地理學會會員的漢卡克肩負著須為大英帝國提供了淡水一帶之大地環境和豐饒自然資源（例如硫磺、稻米、玉米等）等資訊之職責，進而向英國官方報告淡水地域的自然物產之使用價值和經濟價值。漢卡克在〈淡水貿易報告〉中同時以表格和文字羅列了淡水的許多出口商品的數量和價錢，這些商品包括煤、麻、樟腦、樹、藤、蘆葦、花生、蔗糖、茶葉等。易言之，福爾摩沙的自然物產和大地資源被商品化，而〈淡水貿易報告〉則成為有關台灣自然資源的商品交易清單式目錄（an inventory of Formosa's natural resources）。在前述出口商品中，產自淡水的烏龍茶有非常龐大的商機：

福爾摩沙烏龍茶在美國是很受欣賞的，它在美國東岸和西岸皆可賣到非常理想的價錢。……福爾摩沙的高級烏龍茶被認為品質極佳，其售出價格乃是受到消費者廣大欣賞之有力佐證。它的每年出口量約有 12,000,000 磅至 130,00,000 磅。……此茶很適合美國人的味蕾。對於種植者而言，茶葉貿易在每年都是獲利最高的生意。
(7)

此段自然史引文呈現了淡水的物產收成總量和營運資產。漢卡克的這段文字勾勒出自然史和經濟兩者間的錯綜關係，同時表露出十九世紀的大英帝國極欲去認識福爾摩沙、進而去開採台灣大地資源的經貿殖民動機。另外，漢卡克在《淡水貿易報告》中亦提到基隆煤礦的出口量狀況：

在 1880 年從基隆出口的煤的總量為 24,000 噸，到了 1881 年則變為 46,000 噸。雖然一整年內的颱風和地震等因素會影響煤礦的開採……，但在 1880 年煤的整體出口量仍成長了百分之三十。(5)

漢卡克的這段文字呈現了福爾摩沙這個英國境外島嶼之地理環境的經濟發展空間，也就是說——台灣這個海外「新世界」的大地環境與豐饒自然資源（特別是「基隆出口的煤」）可為大英帝國提供物資的可能性。事實上，漢卡克的旅行自然史呈現了人類與自然環境（例如北台灣山區的硫磺礦和闊葉林）兩者間的矛盾關係——他一方面表達對台灣原始山林的高度欣賞，但另一方面身為淡水海關官員的漢卡克卻肯定福爾摩沙島的自然產物與大地資源為英國所帶來的商機及龐大經濟貿易利潤。此矛盾關係顯示了漢卡克對十九世紀台灣自然環境的一種自我衝突與矛盾態度，也就是頌柏在《生態歧義》這本書所提出的「生態歧異」概念。「生態歧異」是一種人類對於自然的矛盾與衝突態度或者是人類去開採、利用、剝削自己所宣稱高度欣賞或讚嘆的大自然（Thornber 2015: 6）。但總結而言，〈淡水貿易報告〉顯露了漢卡克筆鋒下的經貿殖民與帝國主義動機，同時印証了漢卡克的自然史文本中所再現的英國殖民慾望和福爾摩沙土地經濟效益兩者間的不分割性與相互依賴性。

²⁹ 生態批評學者克拉克（Timothy Clark）認為此環境意識的出現乃大自然的反動（nature's backlash）——亦即一種反對被人類文明所殖民的力量（against the forces of human civilization）（124）。

（二）鼓里馬的《馬卻沙號至勘查加半島和新幾內亞的旅行》第一章

鼓里馬是十九世紀後半葉的英國自然史教授兼科學家；本文選擇聚焦以鼓里馬為探究對象的主因是他並不像漢卡克和禮密臣兩人一樣具有官員身分。鼓里馬是搭乘「馬卻沙」號（*Marchesa*）這艘船從英國出發，然後由錫蘭、新加坡經台灣至琉球、日本，然後抵達堪察加（*Kamchatka*）半島，而後又前往婆羅洲、菲律賓、新幾內亞等地從事自然科學探查的自然史學者（*Otness 66*）。因為長年在海外島嶼或國家（如婆羅洲、菲律賓等地）探險旅行，所以鼓里馬是位高度移動（*highly mobile*）的旅行者，此高度移動性（*mobility*）賦予鼓里馬的旅行書寫一種「去領土化」（“*de-territorized*”）和「生態世界性」（“*eco-cosmopolitan*”）的宏觀方向。³⁰鼓里馬的旅行自然史作品與漢卡克、禮密臣兩人的旅行書寫之最大的差異乃在於他的旅行自然史屬於全球性旅行敘述（*global travel narrative*），因此具有去領土化、全球性、跨國性（*transnational*）特質；相對地，漢卡克的自然史則只著墨於其擔任海關稅務司官員時所上班和居住的淡水地域及附近山區，至於禮密臣的自然史則只聚焦於福爾摩沙島。

鼓里馬是十九世紀的英國自然史作家兼科學家，同時也是醫生、地理學者、鳥類學學者、大學教授、和旅行探險家，從小就非常熱愛旅行和自然史的鼓里馬後來任教於劍橋大學（*Stephenson 1*）。他同時亦是皇家地理學會的會員（*The Royal Geographical Society Fellow*）。³¹1882年，鼓里馬搭乘科學調查船「馬卻沙」號來到福爾摩沙東岸旅行，於花蓮附近登陸，隨後造訪了基隆和淡水等地（*Otness 66*）。事實上，十九世紀造訪福爾摩沙的歐美船隻多半是政經或軍事意圖，但「馬卻沙」號最主要是為了自然史採集調查（*natural history collecting trip*）而來。因此相較於漢卡克與禮密臣，鼓里馬的來台使命和政經利益或貿易使命比較無直接關連，他所關心的面向較集中在自然科學和自然史；他從事鳥類、動植物和地景的細微觀察。鼓里馬的旅行自然史代表作全名為《馬卻沙號至勘查加半島和新幾內亞的旅行以及對於福爾摩沙、琉球與馬來諸島的評述》（*The Cruise of the Marchesa to Kamschatka & New Guinea, with Notices of Formosa, Liu-Kiu, and Various Islands of the Malay Archipelago*，共兩冊，1886年出版）。本書開宗第一章就是台灣。³²鼓里馬在此章裡詳盡描述了他台灣東海岸——包括綠島、清水斷崖山域——基隆、淡水等地的觀察與見聞。在鼓里馬的旅行自然史裡，福爾摩沙是個美麗且充滿稀有鳥類物

³⁰ 「去領土化」和「生態世界性」這兩個詞彙出自生態論述學者海西（*Ursula K. Heise*）的《地方感與地球感：全球的環境想像》（*Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*）這本書。在《地方感與地球感》裡，海西指出環境主義和環境批評（*environmentalism and environmental criticism*）應該要超越地方性（*local or regional*）的研究導向，也就是應該由聚焦於某特定地域（*place-attachment*）的研究方向擴展至「生態世界性」和「去領土化」的宏觀方向，藉此去了解有關地球上某特定地域的書寫（此書寫包含了政治經濟、科學、和文學等層面）是如何和全世界其他國家接軌，形成網絡並相互影響（10）。

³¹ 在《馬卻沙號至勘查加半島和新幾內亞的旅行，以及對於福爾摩沙、琉球與馬來諸島的評述》這本書封面中間的作者名字（亦即 *Francis Henry Hill Guillemard*）下行，鼓里馬有註明自己的頭銜——「林奈學會會員（*Fellow of the Linnean Society*）；皇家地理學會會員、動物學會會員」（*Fellow of the Zoological Society*）等。

³² 鼓里馬在第二章以後聚焦於他搭乘「馬卻沙」號所造訪的其他島嶼，包括琉球島（*Liu-Kiu Islands*）、勘查加（*Kamschatka*）、白令島（*Bering Island*）、婆羅洲（*Borneo*）、納閩（*Labuan*）、松巴哇（*Sumbawa*）、蘇魯島（*The Sulu Islands*）、西里伯斯島（*Celebes*）、摩鹿加群島（*The Moluccas*）、新幾內亞（*New Guinea*）、安汶島（*Amboina*）、阿魯島（*Aru Islands*）等。

種的島嶼：

河邊叢林裡的鳥類數量很多，特別是鳥秋(black Drongo-shrike)；五色鳥(Barbet)的嘹亮歌聲也處處可聞。此兩種鳥類皆為台灣特有。(15)

此段文字建構了台灣島淡水一帶鳥類的自然史資訊。除了描繪鳥類以外，鼓里馬的旅行自然史亦精彩描述了十九世紀福爾摩沙許多地方的自然美景，以下這段描述清水斷崖之雄偉、壯觀奇景的引文即是一例：

霧帷越來越高，時而藏隱，時而露出高山的峯頂和峽谷。玫瑰色的陽光越來越廣闊，映照出淺薄而光亮的雲層面紗。白晝已戰勝黑夜……。雪白而長薄的雲朵靜止不動的懸浮在空中，遮住了山巒容貌。在有知的世界中，最高的海崖就在我們眼前掀開面貌。它是雄偉壯麗的。在世界各地的美景中很少有高聳懸崖能比加州的優勝美地山谷更令人感動與讚嘆……。但是在眼前的福爾摩沙的巨大峭壁旁邊，這些都變得微不足道。當然，葡萄牙人必定是從南方或北方看到台灣島。如果……他們是從東部看到這座島嶼的話絕對不會只給予一個簡短的「美麗」這個名字而已。(6)

在漢卡克、鼓里馬、和禮密臣這三位自然史旅行者當中，鼓里馬是唯一探訪並描述台灣東海岸的旅行者（十九世紀英美旅行者大多是由福爾摩沙的西海岸登陸）。在前述引文中，鼓里馬一方面客觀呈現福爾摩沙東海岸山崖的壯麗的自然山水奇觀，另一方面亦同時表達其內心感到十分震撼而激賞的主觀強烈情感反應。³³鼓里馬的旅行自然史文本和同時期造訪台灣的英國和美國旅行者——特別是漢卡克和禮密臣兩人——筆鋒下的福爾摩沙其實很不一樣，在十九世紀充滿帝國主義動機以及歐美等強權國家環伺台灣物產資源的大環境底下，鼓里馬的自然史作品卻帶著抒情而濃厚的文學、人文氣息。此段優美的文字提供給歐美讀者一幅有關福爾摩沙——特別是清水斷崖——的無比壯麗地景之圖像，同時亦表露了鼓里馬的敏銳環境感知以及他對台灣東海岸自然奇景的驚艷、讚嘆與高度肯定、欣賞態度。在《馬卻沙號至勘查加半島和新幾內亞的旅行》中，鼓里馬呈現了他對台灣自然大地所做的仔細觀察，敘述了清水斷崖的雄偉山川自然所帶給他的強烈情感震撼，進而傳達了他對原始自然所持的生態認知與環境欣賞態度。上述這些因素皆使得鼓里馬成為開拓台灣自然史以及環境關懷意識的先驅者。

雖然鼓里馬造訪福爾摩沙的主要目的是做自然科學探查而且其主要身份是博物學教授，但鼓里馬同時也是皇家地理學會的會員，因此他須善盡職責，提供福爾摩沙的大地物產等資訊給大英帝國的皇家地理學會。所以鼓里馬在《馬卻沙號至勘查加半島和新幾內亞的旅行》裡還是有以自然史科學家的精確口吻有效傳達了有關台灣自然資源的科

³³ 當代生態批評學者賈拉德(Greg Garrard)在〈生態批評永續教育〉(“Ecocriticism and Education for Sustainability”)中指出，當人類對大地美景與自然物種產生驚嘆或肯定之情時就會更進一步想去保護及「拯救它們」(“a sense of wanting to save it”) (378)，而此論點與麥佐(David Mazel)在〈做為實踐的生態批評〉(“Ecocriticism as Praxis”)一文中所倡導的「生態實踐」(ecological praxis)概念不謀而合(38)。麥佐認為讀者在閱讀完自然書寫後會更加體認到自然之美的脆弱，因而會想用實際行動來保護自然環境。但鮮為人知的是，賈拉德和麥佐的論點早在十九世紀探訪台灣的英美旅者的自然史文本已可發現端倪與蘊釀的成份。

學知識、訊息給大英帝國：

福爾摩沙的煤首次在 1847 年被發現……基隆是主要產地，也是目前在全島有被開挖的煤礦區域。福爾摩沙煤屬於易燃性質，其品質雖足以做為居家用途，但不適合做為船貨的運輸用途，因為它很快被燒盡而且易產生大量濃煙。(13)

在十九世紀，由於英美強權國家積極發展蒸汽船科技並派遣船艦出訪遠東，做為主燃料的煤需求量大增，煤礦遂成為一種重要且具高度經濟價值的礦產 (Gordon v)。鼓里馬在此段引文中以自然史語言精確描述台灣煤的產地、易燃性和煤炭品質等屬性，以供皇家地理學會和對遠東有興趣的旅行者或商人參考。

此外，鼓里馬在《馬卻沙號至勘查加半島和新幾內亞的旅行》第一章亦著墨了福爾摩沙的充沛自然物產資源和出口商品，例如茂密森林中「取之不盡的」的樟樹、茶葉、稻米、蔗糖等 (23)：

在淡水還有比樟腦和茶葉更重要的出口品。此地域種植著大量的稻米和豐富的甘蔗。黃麻、靛青、菸草、草布纖維、藤、米紙以及其他產物皆是主要貿易商品……。(24)

這段文字以自然史目錄 (natural historical catalogue) 方式羅列出淡水一帶之自然物產——包括了稻米、「甘蔗、黃麻、靛青、菸草、草布纖維」(grasscloth fibre)、藤、米紙等貿易商品——的經貿效益，充分顯示了鼓里馬之旅行文本中的經貿殖民動機 (imperial-colonial motivations) 與自然環境再現兩者間之連結。簡言之，鼓里馬在《馬卻沙號至勘查加半島和新幾內亞的旅行》除了讚嘆福爾摩沙東部雄偉的山川地理風貌以外，他亦強調與台灣經濟貿易和商業發展有關的前景。

在《馬卻沙號至勘查加半島和新幾內亞的旅行》第一章中，鼓里馬強調福爾摩沙是個充滿自然產物的寶島而且此島在東亞海域具有「極度重要」的地理戰略位置 (21)：

在晚近的商業貿易不景氣以及土地爭奪的數年歲月中，歐洲各國已開始把目光轉向遠東。俄國已經取得庫夏島及其煤田，日本為了自身的福祉利益而想取得琉球諸島……。至於英國人也已佔有北婆羅洲，雖然當地土壤貧瘠而且有瘧疾。福爾摩沙島可說是「帝國的眼睛」，此島近來已成為歐洲國家的興趣焦點。而且我們大家很少人不會好奇注意到清法戰爭喜劇 (Franco-Chinese Comedy) 的結局，那就是——當一個國家[指的是法國]想要與另一個國家 (指清廷) 和平共處時，它所採的方法居然是去轟炸其城鎮並封鎖其港口 (指基隆港)。不過看來此危險已被解除，但緊接而來的是日本在 1874 年出兵攻打福爾摩沙島。……福爾摩沙除了擁有肥沃土壤和豐富礦產等充沛自然資源外，其地理位置關係到東方貿易，因此顯得極度重要。事實上，汕頭、廈門和福州都位於福爾摩沙海峽的範圍，此海峽是往返中國北方港口和日本的所有船隻的必經通路。³⁴ (21)

³⁴ 有關鼓里馬的這段引文的歷史背景是 1884 年到 1885 年的清法戰爭和 1874 年日本的「台灣出兵」。在

鼓里馬敏銳注意到台灣的天然地理位置與遠東地區經濟貿易之間的密切關係。此引文展現鼓里馬自然史旅行文本的去領土化、跨國性、和全球性特質，鼓里馬以宏觀角度分析福爾摩沙是如何和東亞及世界其他國家接軌、形成網絡並相互影響。在這段引文中，鼓里馬熱切提醒英國皇家地理學會一件事，那就是——福爾摩沙地理位置的高度重要性以及高度戰略價值，所以此時此刻更不能讓法國和日本搶得先機。從清廷的眼中來看，福爾摩沙是個邊陲小島，但是從十九世紀歐美列強的觀點來看，台灣島位於東亞中樞，是煤礦、硫磺、鹽、砂糖、樟腦、稻米等經濟性作物的重要產地。在十九世紀由於列強的覬覦與環伺，台灣早已成為「國際戰利品」。簡言之，此段文字反映了十九世紀後半葉至二十世紀初在福爾摩沙島上晚清、東亞、歐美的國際關係以及英、美兩國在東亞（特別是十九世紀台灣）的角力、環境再現與生態地理政治。

不同於漢卡克，在全球旅行並具有高度移動性的鼓里馬比較是以宏觀的世界地圖角度來再現清領後期的台灣。在《馬卻沙號至勘查加半島和新幾內亞的旅行》第一章裡，鼓里馬不但注意到綠島及澎湖這兩個福爾摩沙的外島，他亦提及台灣的鄰近島國菲律賓：

姑且不管福爾摩沙尚未被佔據的地方還能維持多久，光是這個島的豐富資源以及這個島的重要地理位置這兩大特徵就值得好好考量了。……這個島常被描述為——是個沒有好的港口的島嶼，但這絕非事實，淡水和基隆就是最好的港口，惟此兩個港口容易遭受東北季風侵襲。但是澎湖群島的澎湖這個寬闊的港口可做為補強之用。另外，在颱風期間還有馬公這個小港口可以躲避颱風。……福爾摩沙島的颱風和地震不像鄰近島嶼菲律賓那麼嚴重，而且這個島只發生過一次像馬尼拉一樣的大地震，然而任何造訪這座寶島的旅行者一定會抱持著跟一位皇家地理學會的知名傑出旅行者一模一樣的意見，那就是——如同愛爾蘭，福爾摩沙是一個非常適合居住的國家。(23, 25-26)

鼓里馬在此段引文中除了強調福爾摩沙島有淡水和基隆這兩個「最好的港口」外，他亦提及澎湖和馬公這兩個外島的港口的重要性和功能性。此外，鼓里馬還比較了福爾摩沙島及其鄰近島國菲律賓首都馬尼拉的颱風和地震，強調台灣並不常發生大地震，所以是個很安全且「非常適合居住的國家」(Guillemard 25-26)。鼓里馬的旅行自然史其實充滿著強烈的「生態歧異」——他一方面對福爾摩沙的原始壯麗奇景（如清山斷崖）與自然物種（如珍稀鳥類）表達了激賞與嘆為觀止的態度，呈現了這些壯麗地景所帶給他的強烈情感反應與內心震撼。但是另一方面鼓里馬又熱切呈現了台灣寶島的豐富物產及礦產資源並極力強調福爾摩沙在東亞海域的極重要地理戰略位置，同時大力鼓勵英國人前來台灣居住，甚至佔有福爾摩沙。換言之，《馬卻沙號至勘查加半島和新幾內亞的旅行》第一章顯現了鼓里馬筆下的「生態歧異」態度，呈現了人類與自然環境彼此間相互矛盾的關係。但總括來說，鼓里馬在《馬卻沙號至勘查加半島和新幾內亞的旅行》第一

清領後期，法國覬覦於台灣的豐富物產資源和地理戰略位置，於是在 1884 年派遣海軍司令官孤拔將軍率領艦隊侵犯北台灣，先後佔領基隆和澎湖兩地，企圖封鎖福爾摩沙，直到 1885 年孤拔將軍才正式解除封鎖北台灣 (Gordon vii)。但是清法戰爭卻成為日本在日後把目光轉移到台灣島的關鍵 (Gordon vii)。1874 年，日本以牡丹社事件為由出兵台灣南部，因而成為琉球的宗主國 (Carrington 333; Yen 202-203)。

章裡還是為福爾摩沙建立了物產豐饒的形象，強調福爾摩沙是個非常好的移居地，呈現了台灣自然環境的經濟潛力以及未來無限發展的可能性，並顯示了旅行自然史、經濟、與帝國主義三者間的內在錯綜連結。

（三）禮密臣的《福爾摩沙島》中的「資源和商業前景」章節³⁵

如果說漢卡克和鼓里馬的旅行自然史文本顯現了英國對於十九世紀末期台灣商業和經貿殖民（甚至占領台灣）的野心，那麼禮密臣的自然史作品則代表了十九世紀末、二十世紀初美國在福爾摩沙這個海外島嶼經貿擴張的強烈企圖。禮密臣是位十九世紀後葉到二十世紀初期的美國旅行者兼自然史作家，同時也是第一位美國駐台領事（the first American Consul to Formosa）。他曾於 1895 年來台擔任美國報社的戰地記者，提供西方媒體有關清廷與日本戰爭的報導（Otness 38-39）。1896 年，禮密臣被美國任命為駐淡水領事，1898 年升為駐福爾摩沙領事。1903 年，禮密臣出版了《福爾摩沙島：過去與現在。歷史、住民、資源和商業前景。茶、樟腦、糖、黃金、煤礦、硫磺、經濟作物和其他產品》（*The Island of Formosa: Past and Present. History, People, Resources, and Commercial Prospects. Tea, Camphor, Sugar, Gold, Coal, Sulphur, Economical Plants, and Other Productions*）。這是第一本由外國人以英文書寫台灣的專書。雖然《福爾摩沙島》是英文台灣書寫的重要著作且至今仍影響著英語系國家對台灣的認識（Otness 39），然而此書在學術界——特別在外文學門和美國文學領域——卻乏人問津，它主要被歸類在歷史學門，且被視為「台灣史專書」或「台灣歷史書寫」（林欣宜 65）。³⁶不同於此切入視角，此文把禮密臣的《福爾摩沙島》定位為美國作家在探訪海外時所書寫的自然史旅行文本，³⁷探究禮密臣之旅行文本中的生態地理政治（eco-geopolitical）議題——亦即《福爾摩沙島》是如何建構有關十九世紀福爾摩沙大地的自然史知識、這部充滿殖民與帝國主義動機的旅行自然史作品又是如何交織夾雜了禮密臣的生態感知和環境意識。

《福爾摩沙島》這部自然史的主要副標題是「過去與現在」（“Past and Present”）。在本書前半部，禮密臣先談福爾摩沙的「過去」，呈現台灣的自然地理環境、地誌、住民、和歷史（自 1514 年到日治初期的福爾摩沙歷史）。在本書後半部，禮密臣聚焦於福爾摩沙的「現在」，特別是台灣的「資源和商業前景」（“Resources and Commercial Prospects”），呈現台灣這個位於東亞的海外島嶼的豐饒天然資源，例如高山林木與各式各樣植物、煤

³⁵ 本小節的標題「資源和商業前景」（“Resources and Commercial Prospects”）一詞出自禮密臣的《福爾摩沙島：過去與現在。歷史、住民、資源和商業前景》這部自然史作品的副標題。

³⁶ 即使在歷史學門（特別是台灣史學門），禮密臣的《福爾摩沙島》或是其生平狀況被挖掘出來仔細剖析也是最近這兩三年的事，林欣宜教授是台灣目前唯一深度研究禮密臣的歷史學者。

³⁷ 在美國旅行書寫的文獻方面，哈密拉和班迪克森（Judith Hamera and Alfred Bendixen）所編的《劍橋美國旅行文學手冊》（*The Cambridge Companion to American Travel Writing*）算是一本指標性專書，然而此書雖旨在探討美國旅行書寫，但卻完全未注意或討論到十九世紀探訪海外「蠻荒之地」的美國旅行作家，例如禮密臣、李仙得、和史蒂瑞。另外，此書和大部份的美國旅行書寫專書一樣皆只聚焦於美國旅行書寫與美國認同建構（the construction of American identity）兩者間之關係，例如以下文獻：（1）Cox, John D. *Traveling South: Travel Narratives and the Construction of American Identity*.（2）Hotz, Jeffrey. *Divergent Visions, Contested Spaces: The Early United States through the Lens of Travel*.（3）Lueck, Beth L. *American Writers and the Picturesque Tour: The Search for National Identity, 1790-1860*。不同於前述文獻的焦點，此小節聚焦於禮密臣的旅行書寫和建構福爾摩沙自然史兩者間之關係。本文在第二單元的第一小節（此小節名為「何謂自然史」）有定義自然史的特徵並以禮密臣的作品為例來說明《福爾摩沙島》做為自然史文本的特性。

礦、「石油、天然氣、硫磺泉和食鹽」等（492），藉此吸引更多讀者來台從事經貿與商業之發展。《福爾摩沙島》的「資源和商業前景」章節是從第二十三章到二十九章，細節如下：第二十三章名為「福爾摩沙的茶葉產業」、第二十四章是「福爾摩沙的樟腦產業」、第二十五章是「福爾摩沙的蔗糖產業」、第二十六章的標題為「福爾摩沙的黃金」、第二十七章則為「福爾摩沙的煤」、第二十八章的名稱是「福爾摩沙的石油、天然氣、硫磺、和食鹽」、第二十九章則是「福爾摩沙的經濟性植物」。³⁸由此觀之，禮密臣的《福爾摩沙島》可說是以檔案集輯式或十九世紀百科全書式的寫法撰寫，此寫法與本文所聚焦的另外兩位旅行者的自然史書寫很不一樣。漢卡克的〈造訪福爾摩沙野蠻人〉和〈淡水貿易報告〉之「附件：有關北福爾摩沙的地理環境、植物、動物等的札記」是採用自然史旅行日記的寫法。而鼓里馬的《馬卻沙號至勘查加半島和新幾內亞的旅行》則是採用一種優美而抒情的自然史旅行敘述的表達方式。

事實上，禮密臣是以皇家地理學會會員（Fellow of the Royal Geographical Society，簡稱為 F.R.G.S.）身份以及美國駐台領事的身份來出版《福爾摩沙島》一書的，此點可由這本書封面上之作者名字旁的文字看出，因為在本書封面作者「James W. Davidson」這個名字旁邊還寫著「F.R.G.S.」，然後在「James W. Davidson, F.R.G.S.」的下一行則緊接寫著「Consul of the United States for Formosa」。在十九世紀，皇家地理學會及其刊物不但在自然科學上扮演要角同時更提供全球重要的帝國情報資訊，成為歐美列強侵略弱小國家或拓展海外殖民地的重要情報資訊交流平台（Carrington 161）。由此觀之，禮密臣的《福爾摩沙島》與經貿殖民、帝國主義動機兩者間的緊密扣連關係是不言而喻的。除了皇家地理學會會員的身份外，禮密臣亦具備美國駐台領事身份。為了強調台灣島之商業潛力與偌大經濟發展空間，禮密臣在《福爾摩沙島》的主要副標題——「*Past and Present*」——的後面還添加了次要副標題：「歷史、住民、資源和商業前景。茶葉、樟腦、糖、黃金、煤礦、硫磺、經濟性植物和其他自然物產」（*History, People, Resources, and Commercial Prospects. Tea, Camphor, Sugar, Gold, Coal, Sulphur, Economical Plants, and Other Productions*）。透過這個詳細而冗長的副標題，身為美國駐台領事的禮密臣強調台灣島之豐富物產和自然資源可為美國帶來的商業利益和經濟發展前景，期盼日後美國可以取代英國而成為福爾摩沙的最大西方貿易國（Otness 39）。身為皇家地理學會成員兼美國領事的禮密臣同時亦是自然史作家。在《福爾摩沙島》第二十六章「福爾摩沙的黃金」中，禮密臣以客觀而仔細的自然史語言來書寫台灣這個太平洋島嶼以及描述島上的豐碩礦產資源，特別是黃金：

在這個島嶼的礦產中，黃金是最重要的。……這個重要礦產已在島上的好幾處被發現。在此島嶼北部，挖掘金礦已成為超越挖掘煤礦和硫磺礦的重要產業。在此島所有礦產中，黃金未來將成為福爾摩沙的最重要產品。煤礦雖然大量遍佈於本島中，但其薄層地質結構並不適合大範圍開採。反之，此島的黃金乃豐富而充實地存在於沉積層和石英脈中，因此值得鼓勵投資。（460）

此段自然史引文詳實而具體表達了台灣黃金的商業利益，鼓吹美國在福爾摩沙的開

³⁸ 此章的英文標題為「Formosan Economical Plants」。

發和投資；《福爾摩沙島》實乃一部鼓吹性（promotional）旅行自然史作品，此作品積極鼓勵美國前來福爾摩沙開發自然資源以開展更多的商業可能性。透過此段文字，禮密臣建構出美國人之台灣認識的一種文化上與經濟上的表達，那就是——福爾摩沙這個歐美本土以外的「蠻荒」海外島嶼的環境容量（environmental capacity）與豐富物產資源可為美國帶來的偌大經濟效益（Sweet 13）。³⁹簡言之，《福爾摩沙島》這部鼓吹性旅行自然史連結了經濟與自然環境（economics and natural environments），同時亦間接表露了美國的經貿殖民慾望和福爾摩沙土地經濟效益兩者間的相互依賴性。

雖然身為領事的禮密臣肩負著向美國官方及歐美讀者報導有關台灣片海外土地的自然史知識，然而在《福爾摩沙島》這部充滿帝國主義動機（imperial motivations）的旅行自然史作品中卻夾雜了初期生態意識。舉例而言，在〈福爾摩沙的茶葉產業〉這個篇章，⁴⁰禮密臣提到「殖民者」（“the colonists”）為了「茶葉貿易的龐大利潤前景」而大舉砍伐山林：

以前住在北部山區的福爾摩沙野蠻人很少被干擾而且其領土範圍長年來皆維持原狀，但現在由於茶葉貿易所帶來的豐碩利潤，殖民者大舉吞併「高山野蠻人」的土地。在十年內（從 1868 到 1878 年），山林和許多原始高聳林木和森林巨大樹木皆被大規模砍伐，人們改種茶樹和其他農作物。（379）

早在十九世紀，造訪台灣的美國旅行者——禮密臣——已經在其自然史文本中表達對於森林砍伐（deforestation）議題的關切，開始注意到本來屬於「高山野蠻人」的原始山林被「殖民者」大肆掠奪和破壞的問題（Davidson 379），形塑「文明」與經濟「開發」面相的台灣認識。禮密臣其實是有意識到福爾摩沙的原始森林在十九世紀末被大舉砍伐與經貿殖民主義兩者間是環環相扣的。此段自然史引文記錄了「殖民者」對大自然的功利態度以及他們剝削、利用土地資源時所造成的大規模自然環境改變，⁴¹為十九世紀末的福爾摩沙帶入一種初期環境感知。

除了描述早期福爾摩沙的山林採伐外，禮密臣的旅行自然史還著墨了空氣污染這個環境惡化問題，以下出自《福爾摩沙島》的第二十七章〈福爾摩沙的煤〉這個章節的引文即是一例：

這個島有取之不盡的煤礦。……雖然採煤場的機具設備充足而且採煤專家亦可勝任，但是煤礦工人短缺是在這裡（基隆）成功採礦的最大障礙。煤礦區及鄰近地域可能是福爾摩沙最不健康的地方。礦區周邊遍佈著茂密叢林且常下大雨，雨後整個區域常充滿蒸發的熱氣，空氣中瀰漫著蒸氣煙霧，導致許多來自中國大陸的礦工

³⁹ 「環境容量」這個詞彙出自生態批評學者史威特（Timothy Sweet）的“Economy, Ecology, and Utopia in Early Colonial Promotional Literature”一文。在此文中，史威特主要論及殖民主義、經濟與環境、以及經濟與生態彼此間的密切關係（13）。

⁴⁰ 此章的英文標題為“Chapter XXIII: The Formosan Tea Industry”。

⁴¹ 在《後殖民生態：環境的文學》（*Postcolonial Ecologies: Literature of the Environment*）這本書的〈介紹：邁向地球美學〉（“Introduction: Toward an Aesthetics of the Earth”）裡，編者狄勞瑞和韓德里有討論到森林砍伐、帝國、和生態殖民主義三者間的密切關係。

發燒，最後身體不支病故。(482)

在此引文中，禮密臣一方面強調福爾摩沙的豐饒且「取之不盡」的煤礦資源，另一方面他亦提及基隆礦區及周邊地域的空氣和熱氣對人體是非常不健康」的，而且會導致煤礦工人死亡（482）。事實上，在所有石化燃料中，煤在燃燒後是最髒且會釋出最多二氧化碳的燃料，然而早在十九世紀末，禮密臣已透過《福爾摩沙島》這部旅行自然史再現了早期台灣的生態惡化，並呈現煤（燒煤本身和煤礦區的熱氣）、空氣汙染、和人體健康三者間的密切關係。雖然禮密臣尚未有煤乃生態系統之一份子（coal as a part of ecological system）的概念，而且他也尚未察覺到燒煤會造成全球暖化與氣候變遷，但他至少已經意識到煤和礦區對於人體是「不健康的」。⁴²

在禮密臣的旅行自然史中，福爾摩沙大地自然資源的被開採、開發和禮密臣筆下的初期環境意識這兩者間是相互夾雜並陳的。如同頌柏在《生態歧義》中所述，人類和非人類環境的互動其實是充滿許多矛盾關係，這其中包括了人類對於自然環境的矛盾行為或自我矛盾態度（6）。不過在帝國之眼的凝視下，身兼美國在台領事職位的禮密臣還是比較基於殖民開發和經貿利益的角度去關切早期台灣自然環境的被破壞（包括山林砍伐、空氣汙染等環境惡化之議題）。歸結來說，《福爾摩沙島》這部自然史體現了禮密臣本人對清末至日治初期台灣的天然資源、貿易、產業、經濟前景所抱持的高度關懷。

四、結語

在《環境批評的未來》（*The Future of Environmental Criticism*）中，生態批評學者布伊爾指出，生態批評應多去挖掘一些在文學研究中早已存在但卻長期被忽略的文本檔案（textual archives）（130-133）。十九世紀造訪福爾摩沙的英美旅行者的自然史作品即是屬於這些長期被排除在自然書寫研究與生態批評之外的文本。十九世紀後期，漢卡克、鼓里馬、和禮密臣這些來自英國和美國的官員、商人、自然科學家、軍艦成員等人士不約而同來到福爾摩沙，展開令其嘆為觀止且大開眼界的自然生態之旅，他們以旅行書寫、貿易報告或科學敘述等方式留下了自然史作品給後世。在一百幾十年前，台灣還是綠林遍佈、充滿新奇物種以及各式各樣自然物產資源的壯麗生態世界。這點點滴滴都被這群英美旅行者以自然史文字記錄下來。漢卡克、鼓里馬、和禮密臣乃是自然書寫「大師」梭羅筆下的「自然萬物的記錄者」（“the scribe of all nature”）。⁴³他們探索福爾摩沙這個位於亞熱帶的寶島並記錄島上的土地資源與地景風貌，詳實再現大自然的「散發之物」（“the emanations of nature”）——包括種類繁多的動植物、各種自然資源（如硫磺、煤礦、高山林木等）、和大地物產（如茶葉、蔗糖、稻米、樟腦等）。漢卡克、鼓里馬、和禮密臣的自然史作品反映了十九世紀英、美兩國各自對福爾摩沙的資本主義擴張與經貿

⁴² 除了禮密臣外，克林伍德的自然史文本也呈現了空氣汙染議題；他主要是在描述基隆豐富的煤礦資源時同時察覺到煤在燃燒時所散發的熱氣和造成的嚴重空氣汙染問題。在《一位自然史學家在中國海域及沿岸的漫遊》中，克林伍德告訴讀者，基隆的煤「燃盡得很快而且會產生許多煙霧和非常熾熱的熱氣……煙霧也很髒」（95）。

⁴³ 梭羅曾在《日記》中說道：「作家——從事書寫的人——乃是所有大自然的記錄者」（“A writer, a man writing, is the scribe of all nature”）（441）。

殖民企圖和野心，然而此三位旅行者在基於殖民開發、商業擴張、與經濟利益的關切下其作品卻亦同時表達了他們對於福爾摩沙自然環境的讚嘆與欣賞，或是注意到森林砍伐等環境破壞問題，進而出現「既殖民又生態」的矛盾與衝突關係——亦即頌柏的「生態歧異」概念，顯露了人類與非人類環境（尤其是十九世紀福爾摩沙的自然環境）兩者間的矛盾關係。簡言之，透過其旅行自然史，漢卡克、鼓里馬、禮密臣一方面描述福爾摩沙的地貌空間和豐富自然資源，流露其筆鋒下的經貿殖民慾望與帝國主義動機，另一方面亦記述他們對於福爾摩沙這個美麗島嶼之自然環境的驚嘆、欣賞態度以及詳實記錄了人類開採大地資源時所造成的環境改變或生態惡化（如空氣污染、山林採伐等），流露出他們的生態感知和初期環境意識。這些一百幾十年前的福爾摩沙見聞錄是生態批評和自然書寫研究廣被忽略的文學地景，同時亦是台灣自然史與環境史相當珍貴的一頁。環境史學者摩爾（R. I. Moore）指出：「要對過去產生新透視，幾乎沒有比環境史更好的例子。它與當代迫切的憂慮有關是很清楚的，但它也刺激了世界上很多地方、很多時期，甚至是遙遠的過去重新評價」（qtd. in 劉翠溶 1）。雖然近數十年來台灣的自然書寫常處理到這些議題，然而早在十九世紀，前來福爾摩沙旅行的漢卡克、鼓里馬、禮密臣已呈現這些議題的輪廓。我們這群面臨生態危機的現代人若能去重溯並閱讀漢卡克、鼓里馬、禮密臣等十九世紀英美旅行者為福爾摩沙所書寫的自然史將更會了解這些早期旅行文本的內在價值。

徵引書目

- 李加展。《十七、十八世紀歐洲文獻檔案之福爾摩沙文學考》。臺北：唐山出版社，2007。
- 吳永華。《台灣植物探險：十九世紀西方人在台灣採集植物的故事》。台中：晨星，1999。
- 。《台灣動物探險：十九世紀西方人在台灣採集動物的故事》。台中：晨星，2001。
- 吳明益。《台灣現代自然書寫的探索 1980-2002：以書寫解放自然》。新北市：夏日出版，2012。
- 林欣宜。〈禮密臣的台灣歷史書寫及其影響之考察〉，《新史學》29.3 (2018)：63-110。
- 林呈蓉。《典藏台灣史（五）：19世紀強權競逐下的台灣》。台北：玉山社，2019年。
- 英伯特（C. Imbault-Huart）著。《台灣島之歷史與地誌》。黎烈文譯。臺灣銀行經濟研究室編。台北：臺灣銀行，1958。
- 劉小如。〈序——業餘愛鳥人士對鳥類學的貢獻〉。《台灣鳥類研究開拓史（1840-1912）》。劉克襄。台北：聯經，1989。i-iv。
- 劉克襄。《探險家在台灣》。台北：自立報系出版部，1988。
- 劉克襄。〈前言〉。《台灣鳥類研究開拓史（1840-1912）》。劉克襄。台北：聯經，1989。xv-xx。
- 劉克襄。《台灣鳥類研究開拓史（1840-1912）》。台北：聯經，1989。
- 劉克襄。《橫越福爾摩沙——外國人在台灣的探險與旅行》。台北：自立報系文化出版部，1989。
- 劉克襄。《後山探險——十九世紀外國人在台灣東海岸的旅行》。台北：自立晚報文化出版部，1992。
- 劉克襄。《深入陌生地——外國旅行者所見的台灣》。台北：自立晚報文化出版部，1993。
- 劉克襄。《福爾摩沙大旅行》。台北：玉山社，1999。
- 劉翠溶。〈導論〉。《自然與人為互動：環境史研究的視角》。臺北：中央研究院。2008。1-10。
- Arias-Maldonado, Manuel. *Environment and Society: Socionatural Relations in the Anthropocene*. New York: Springer, 2015.
- Barca, Stefania. "History." *Keywords: For Environmental Studies*. Ed. Joni Adamson, A. Gleason, and David N. Pellow. New York: New York U, 2016. 132-34.
- Bergon, Frank. "Wilderness Aesthetics." *American Literary History* 9.1 (1997): 128-61.
- Bedixen, Alfred, and Judith Hamera. *The Cambridge Companion to American Travel Writing*. New York: Cambridge UP, 2009.
- Bridge, Cyprian A.G. "An Excursion in Formosa." *Fortnightly Review*, vol. XX, 1876, pp. 215-22, [https://rdc.reed.edu/c/formosa/s/r?_pp=20&s=fbc2565d09aff6603f2e8d81298db27559c16c88&p=42&pp=1]
- Bridges, Roy. "Exploration and Travel Outside Europe (1720-1914)." *The Cambridge Companion to American Travel Writing*. Ed. Peter Hulme and Tim Youngs. New York: Cambridge UP, 2009. 53-69.
- Buell, Lawrence. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary*

- Imagination*. Malden: Blackwell, 2005.
- Carrington, George Williams. *Foreigners in Formosa 1841-1874*. Ann Arbor: UMI, 1973.
- Chang, Chia Ju, and Scott Slovic, eds. *Ecocriticism in Taiwan: Identity, Environment, and the Arts*. New York: Lexington Books, 2016.
- Clark, Timothy. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge UP, 2011.
- Coates, Peter. "Conservation and Colonialism, Ecology, and Empire." *Nature: Western Attitudes Since Ancient Times*. By Peter Coates. Berkeley: U of California P, 1998. 100-103.
- Collingwood, Cuthbert. *Rambles of a Naturalist on the Shores and Waters of the China Sea: Being Observation in Natural History During a Voyage to China, Formosa, Borneo, and Singapore, Made in Her Majesty's Vessels in 1866 and 1867*. London: John Murray, 1868. [<http://academic.reed.edu/Formosa/texts/Collingwood1868book.html>]
- Colquhoun, A. R., and J. H. Stewart-Lockhart. "A Sketch of Formosa." *The China Review* 13 (1885):161-207. [https://rdc.reed.edu/c/formosa/s/r?_pp=20&query=a%20sketch%20of%20formosa&s=94662c1193d6f743152cf15e5dcf837da2fc6010&p=25&pp=1&part=1]
- Cooley, John, ed. *Earthly Words: Essays on Contemporary American Nature and Environmental Writers*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.
- Cox, John D. *Traveling South: Travel Narratives and the Construction of American Identity*. Athens: U of Georgia P, 2005.
- Davidson, J. W. *The Island of Formosa, Past and Present: History, People, and Commercial Prospects*. New York: Macmillan, 1903. [<https://ia802506.us.archive.org/28/items/islandofformosap00davi/islandofformosap00davi.pdf>]
- Dawson, Ashley. "Imperialism." *Keywords: For Environmental Studies*. Ed. Joni Adamson, William A. Gleason, and David N. Pellow. New York: New York U, 2016. 139-42.
- DeLoughrey, Elizabeth M., Renee K. Gosson, and George B. Handley, eds. *Caribbean Literature and Environment: Between Nature and Culture*. Charlottesville: U of Virginia P, 2005.
- , and George Handley. "Introduction: Toward an Aesthetics of the Earth." *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*. Ed. Elizabeth DeLoughrey and George Handley. New York: Oxford UP, 2011. 1-39.
- , Jill Didur, and Anthony Carrigan, eds. *Global Ecologies and the Environmental Humanities: Postcolonial Approaches*. New York: Routledge, 2015.
- Didur, Jill. "Walk This Way: Postcolonial Travel Writing of the Environment." *The Cambridge Companion to Postcolonial Travel Writing*. Ed. Robert Clarke. Cambridge UP, 2018. 33-48.
- Dodd, John. "Formosa." *The Scottish Geographical Magazine* XI (1895): 553-70. [<https://archive.org/details/scottishgeograph11scotuoft>]

- Estok, Simon and Won-Chung Kim, eds. *East Asian Ecocriticisms: A Critical Reader*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Finch, Robert, and John Elder, eds. *Nature Writing: The Tradition in English*. New York: Norton, 2002.
- Foote, Stephanie. "Degradation." *Keywords: For Environmental Studies*. Ed. Joni Adamson, A. Gleason, and David N. Pellow. New York: New York U, 2016. 55-56.
- Garrard, Greg. "Ecocriticism and Education for Sustainability." *Pedagogy: Critical Approaches to Teaching Literature, Language, Composition, and Culture* 7.3 (2007): 359-83.
- Gordon, Leonard. *Formosa as an International Prize in the Nineteenth Century*. Michigan: U of Michigan P, 1961.
- Grove, Richard H. *Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens and the Origins of Environmentalism, 1600-1860*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Guillemard, Francis Henry Hill. "Formosa." *The Cruise of the Marchesa to Kamschatka and New Guinea, with Notices of Formosa, Liu-Kiu, and Various Islands of the Malay Archipelago*. Vol. 1. London: John Murray, 1886. 1-25. 2 vols. [<https://archive.org/details/cruiseofmarchesa02guil>]
- , *The Cruise of the Marchesa to Kamschatka and New Guinea, with Notices of Formosa, Liu-Kiu, and Various Islands of the Malay Archipelago*. London: John Murray, 1886. 2 vols. [<https://archive.org/details/cruiseofmarchesa02guil>]
- Habersham, Alexander W. *My Last Cruise; or Where We Went and What We Saw: Being an Account of Visits to the Malay and Loo-Choo Islands, The Coasts of China, Formosa, Japan, Kamtschatka, Siberia, and the Mouth of the Amoor River*. Philadelphia: J.B. Lippincott, 1857, [<https://archive.org/details/mylastcruiseorwh00habe/page/n9>]
- Hall, Dewey W. *Romantic Naturalists, Early Environmentalists: An Ecocritical Study, 1789-1912*. Farnham: Ashgate, 2014.
- Hall, Philip B. "Robert Swinhoe (1836-1877), FRS, FZS, FRGS: A Victorian Naturalist in Treaty Port China." *The Geographical Journal* 153.1 (1987):37-47. [<http://www.jstor.org/stable/634470>]
- Hamera, Judith, and Alfred Bedixen, eds. *The Cambridge Companion to American Travel Writing*. New York: Cambridge UP, 2009.
- Hancock, William A. "A Visit to the Savages of Formosa." *Good Words for 1885*, p p. 373-79. [<https://www.reed.edu/formosa/texts/Hancock1885.html>]
- , "Tamsui Trade Report. For the Year 1881." *China. Imperial Maritime Customs. Reports on Trade at the Treaty Ports, For the Year 1881*. Statistical Department of the Inspectorate General, 1882, pp. 1-38. [<https://rdc.reed.edu/i/07fa4929-760a-4544-84e3-4347bd952875>]
- Heise, Ursula K. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford UP, 2008.
- Hotz, Jeffrey. "Chapter One: Questions of U.S. History, Citizenship, and American Identity."

- Divergent Visions, Contested Spaces: The Early United States through the Lens of Travel*. Jeffrey Hotz. New York: Routledge, 2006. 13-31.
- Hulme, Peter and Tim Youngs, eds. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. New York: Cambridge UP, 2002.
- Jevons, William Stanley. *The Coal Question*. 1865. Macmillan, 1906.
- Jones, George. "Visit to the Coal Regions of the Island of Formosa." *Narrative of the Expedition of an American Squadron to the China Seas and Japan, Performed in the Years 1852, 1853, and 1854, under the Command of Commodore M. C. Perry, United States Navy, by Order of the Government of the United States*. Ed. Matthew Calbraith Perry, Francis L. Hawks, and George Jones. Vol. 2. Washington: Beverley Tucker, printer, 1856. 3 vols. 153-66. [https://archive.org/details/b29353099_0002/page/152]
- Keown, Michelle, Andrew Taylor, and Mandy Treagus, eds. *Anglo-American Imperialism, and the Pacific: Discourses of Encounter*. New York: Routledge, 2018.
- Lueck, Beth L. *American Writers and the Picturesque Tour: The Search for National Identity, 1790-1860*. New York: Garland Publishing, Inc, 1997.
- MacKenzie, John M. *The Empire of Nature: Hunting, Conservation and British Imperialism*. Manchester: Manchester UP, 1988.
- Mazel, David. "Ecocriticism as Praxis." *Teaching North American Environmental Literature*. Ed. Laird Christensen, Mark C. Long, and Fred Waage. New York: The Modern Language Association of America, 2008. 37-43.
- Mazzeno, Laurence W., and Ronald D. Morrison, eds. *Victorian Writers and the Environment: Ecocritical Perspectives*. London: Routledge, 2017.
- Nield, Robert. *China's Foreign Places: The Foreign Presence in China in the Treaty Port Era, 1840-1943*. Hong Kong UP, 2015.
- Oppermann, Serpil, and Serenella Lovino. "Introduction: The Environmental Humanities and the Challenges of the Anthropocene." *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*. Ed. Serpil Oppermann and Serenella Lovino. New York: Lexington Books, 2017. 1-21.
- Otness, Harold M. *One Thousand Westerners in Taiwan, To 1945; A Biographical and Bibliographical Dictionary*. Taipei: Institute of Taiwan History, Academia Sinica, 1999.
- Petersheim, Steven and Madison P. Jones IV, eds. *Writing the Environment in Nineteenth-Century American Literature: The Ecological Awareness of Early Scribes of Nature*. New York: Lexington Books, 2015.
- Paul, Sherman. *For Love of the World: Essays on Nature Writers*. Iowa City: U of Iowa P, 1992.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. 2nd ed., London: Routledge, 2007.
- Regis, Pamela. *Bartram, Jefferson, Crèvecoeur, and the Influence of Natural History*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1992.
- Ryan, John Charles. "An Introduction to Southeast Asian Ecocriticism." *Southeast Asian*

- Ecocriticism: Theories, Practices, Prospects*. Ed. John Charles Ryan. Lexington Books, 2018. 1-36.
- Slovic, Scott. *Seeking Awareness in American Nature Writing: Henry David Thoreau, Annie Dillard, Edward Abbey, Wendell Berry, Barry Lopez*. Salt Lake City: U of Utah P, 1992.
- Smallwood, William Martin, and Mabel Sarah Coon Smallwood. *Natural History and the American Mind*. New York: Columbia UP, 1941.
- Stephenson, Samuel. "Francis Henry Hill Guillemard." [<https://rdc.reed.edu/i/d5864589-2827-46a5-baa1-907fcba85d00>]
- Sweet, Timothy. "Economy, Ecology, and Utopia in Early Colonial Promotional Literature." *American Literature* 71.3 (1999): 399-427.
- Swinhoe, Robert. "Notes on the Island of Formosa." *Journal of the Royal Geographical Society of London* 34 (1864): 6-18. [<http://www.jstor.org/stable/1798463>]
- Tallmadge, John. "Toward a Natural History of Reading." *The ISLE Reader: Ecocriticism, 1993-2003*. Ed. Michael P. Branch and Scott Slovic. Athens: U of Georgia P, 2003. 282-95.
- Thompson, Carl. *Travel Writing*. London: Routledge, 2011.
- Thoreau, Henry David. *The Writings of Henry David Thoreau: Journal, 1850–September 15, 1851*. Vol. 2. Ed. Bradford Torrey. Boston: Houghton Mifflin, 1906.
- Thornber, Karen Laura. *Ecoambiguity: East Asian Literatures and Environmental Crises*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2015.
- , "Environmental Crises and East Asian Literatures: Uncertain Presents and Futures." *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge UP, 2014. 198-211.
- , "Afterword: Ecocritical and Literary Futures." *East Asian Ecocriticism: A Critical Reader*. Ed. Simon C. Estok and Won-Chung Kim. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 237-58.
- Worster, Donald. "Appendix: Doing Environmental History." *The Ends of the Earth: Perspectives on Modern Environmental History*. Ed. Donald Worster. New York: Cambridge UP, 1988. 289-307.
- Yen, Sophia Shu-fei. *Taiwan in China's Foreign Relations: 1836-1874*. Hamden: The Shoe String Press, 1965.

無遮蔽的鄉痛造形：

論臺灣當代生態藝術中的人類世問題

龔卓軍*

摘要

保羅·阿登納（Paul Ardenne）在他的生態藝術論述中，反省了「生態藝術」定義上的困難，並視之為一種正在生成的藝術。除了藝術家在自然地景中工作，而成為無遮蔽戶外空間中的「地景藝術」外，在造形上，依據廣義的「鄉痛症」（solastalgia）的線索，而記錄生態危機、譴責人類活動破壞生態的藝術行動，也成為生態藝術的重要特徵。最後，還有以關懷照顧為驅動力的藝術表現，針對不同物種與環境生態的維護與復甦，也屬於當代生態藝術的造形原則。本文在生態記錄式的藝術行為之外，選擇針對「鄉痛症」的生態藝術造形，突顯「人類世」（anthropocene）問題叢結的複雜性，並提出台灣當代生態藝術與河川污染、海岸開發和族群生態文化復振等問題的內在關聯，並指出「當代原民藝術」這個概念的不足，以生態藝術觀點加以補充。

關鍵字：無遮蔽、鄉痛症、造形性、生態藝術、人類世

* 國立臺南藝術大學，藝術創作理論研究所博士班副教授。

Solastalgia Plasticity in the Open:

Anthropocene Problematic of Taiwan Contemporary Ecological

Arts

GONG, JOW-JIUN*

Abstract

In his statement of ecological art, Paul Ardenne reflects on the difficulties of defining “eco-art” and treats it as a kind of becoming art. Beyond the traditional definition of “eco-art” as artist working in natural landscape and their works become landscape art in the open air, the main characteristic of eco-art and its plasticity, for Ardenne, depends on how it recording the ecological crisis and disputing the ecocidal human activities in responding the clues of solastalgia with activist form. And finally, in his eco-art thoughts of plastic principle, the artistic expressions of caring and curing of diverse living beings and recovering and sustaining the ecosystem environment are also important eco-art’s feature. After introducing the kind of artistic recording the ecological crisis, this paper aims specifically at the eco-art plasticity of solastalgia for featuring the complicated problematic of Anthropocene. Revealing of the scenario of Taiwan contemporary arts, this paper will also take many eco-art events as examples which focused on river management, coastal area development and renovation of indigenous ecological knowledge including their inner relationships. The last point of this paper will point out the conceptual flaw of “contemporary indigenous art” for it needs the complementary pairing of the concept “ecological art”.

Keyword: the open, solastalgia, plasticity, ecological art, Anthropocene

* Associate Professor, Doctoral Program in Art Creation and Theory, Tainan Notional University of the Arts.

一、問題緣起

台灣當代的生態藝術從何時開始？如果以解嚴前後風起雲湧的環保運動為分界點，我們會注意到，淡水河污染與整治的流域治理問題，會是一個值得我們重新思考的問題場域。從 1992 年開始，台北縣立文化中心委託了當時民進黨文宣部陳文茜與「姑娘廟民眾文化工作室」，策畫了「臺北縣 1992 年中元普渡祭——宗教藝術節」，分別在當時的台北縣永和正中橋下、三重先嗇宮、新莊中正公園等新店溪、大漢溪與匯流的淡水河岸，進行了裝置、舞蹈、遊行與民眾參與藝術的展演。同一年，在台北縣立文化中心，進行了「環境藝術與現代藝術展——16 種處理垃圾的想法」這個展覽，莊普、盧明德、陳慧嶠、湯皇珍、陳愷璜、葉竹盛、黃文浩、吳宜芳、季鐵男、顧世勇等藝術家，加上台灣渥客劇團演出「歡樂無限皮膚癌」，構成了整個展覽圍繞著環保議題與垃圾的藝術表現。有趣的是，同年稍後還舉辦了葉竹盛與盧仲怡的「環境與藝術」兩檔現代藝術個展。¹

除了裝置藝術、平面藝術、概念藝術與展演之外，1994 年 12 月，台北縣立文化中心出版了《看見淡水河》²攝影書，由張照堂主編。此書的部分單元，赤裸呈現了淡水河污染與治理的困難現狀，也表現出此書中攝影紀錄與河川治理難題的複雜場域。張照堂收錄在此書的〈沿著河流走〉一文，非常具體寫出了他對台北家鄉的這條主要河川的痛心：「六〇年代之後，台北的工業化、都市化發展，在政府缺乏環保意識與生態規劃的策略下，淡水河逐步受到污染。大量外地移民與工廠湧入台北縣，家庭污水與工業廢水毫顧忌地排入淡水河中，嚴重地改變了河川的體質。至八〇、九〇年代，垃圾滲水及畜殖污水更形加重，長年的污染累積迫使淡水河內本可以分解和吸附污染物的藻類無法生存，水中溶氧量愈形降低，河水的自淨能力幾近完全消失。……大漢溪旁的垃圾穢物隨風飄揚，處有人倒廢土、燒輪胎。」³這位攝影家運用影像編輯的手法，編列出七個現場代表性的場景⁴，以此道出了他在家鄉卻無能為力的毀鄉之痛：「一切景象，讓人觸目驚心、嫌惡發呆。」⁵《看見淡水河》從李鳴雕在 1947 年〈淡水河畔〉的一個牧羊童之眼展開，讓當時的台北縣長尤清，在這本攝影書的序言中，提出了「喚起每一個人對淡水河的疼惜之心」⁶的土地倫理呼求，而攝影家張照堂認為「只要我們沿著河流走，從上游到下游，從歷史到現在，當能體會它的痛楚與榮耀」⁷，這些關乎土地倫理的鄉痛之情，已經超乎攝影本體、指向外部時空連續體的環境倫理美學訴求，與單純聚焦於攝影史本身的檔案、類型與作者研究，形成了強

¹ 參見〈Timeline：新北市視覺藝術紀事〉，新北市美術館網頁 <https://www.ntmoa.tw/timelines/>。2021/01/20。由於上述事件實際上明顯超越了「視覺藝術」的範疇，所以本文將於後續討論這些事件的「生態藝術」向度視之為台灣當代生態藝術的重要事件，是可以從生態藝術角度重新加以思考的具有生態意涵的（ecological）藝術事件，或者說是藝術上初始化的生態行動事件。

² 張照堂主編，《看見淡水河》，台北縣：台北縣立文化中心，1994。

³ 同上書，頁 198。

⁴ 分別是許伯鑫、劉振祥、林添福、曾文邦、黃子明與林盟山六位攝影者，在大漢溪新海大橋下、淡水河三重河岸、三重堤防、基隆河圓山中山橋下、三重垃圾場、江子翠岸邊等現場中拍攝到的「一般取材」。同上。

⁵ 同上。

⁶ 張照堂主編，《看見淡水河》，台北縣：台北縣立文化中心，1994，頁 9。

⁷ 同上書，頁 198。

烈的對比。

緣於以上淡水河污染與整治的背景，以 1990 年代中期的台北縣文化中心所發起的一連串官辦文化與當代藝術展演，實為文化治理與河川治理互為表裡的一個重要案例。但是，文化治理與河川治理的相互關係，並不是本文所要討論的焦點，張照堂目睹眼前家鄉環境破毀所陳述的傷痛感，以及相關的攝影表現，才是本文提出戶外無遮蔽的鄉痛造形的緣起。本文所欲論證的重點在於，如果以此 1990 年代中期一連串的藝術事件為台灣當代生態藝術的起點，我們是否可以理出一條台灣當代生態藝術的不同脈絡，並且以人類世的觀點，重新觀看其中不絕如縷的無遮蔽空間中的鄉痛造形藝術，為當代生態藝術尋求一個不同的界定方式？

二、問題界定與方法論：無遮蔽空間與鄉痛症造形的關係

無遮蔽：英國人類學家提姆·印哥爾德 (Tim Ingold) 在他的代表作之一《環境的感知：論生活、棲居與技能》(The Perception of the Environment: Essays On Livelihood, Dwell and Skill)⁸這本書提出了嶄新的環境倫理美學，認為氣候所形成的環境「螢幕」(screen)與「媒體」(medium)，包含天空、大氣變化、雲霧、光照、風暴、雨雪，是所謂的戶外無遮蔽空間 (open air)。而人類生活中對於「無遮蔽開放空間」(open air)所做的種種回應的行為與空間築造，使得我們必須回返人類棲居的基本存有學命題：無遮蔽空間乃是環境體驗與文化生產的基本棲居之所。就此而言，印哥爾德不認為人類的棲居文化起於「室內」，至少在基礎存有學的命題上，人類環境體驗與文化生產的起源條件，來自無遮蔽空間的種種氣候、光照、風雨、河川、湖海和土壤條件所塑造的影響。例如蘭嶼達悟族的半穴居與涼台形式，就與颱風、暴雨的氣候條件，以及黑潮洋流下的漁撈採集生活有關，其築造形式，也和當地可採集的建材有關。

因此，在張照堂筆下，李鳴雕一九四〇年代的淡水河堤岸牧童、新店溪光復吊橋橋頭、橋下的常民生活景觀，同時期鄧南光拍攝的關渡平原、碧潭船渡，基隆河上的浣衣婦、淡水河上的打漁人家，以及張才的三峽行旅與淡水河沿岸新莊附近的民間祭儀，都讓我們看到了八十年前這些流域居民與無遮蔽環境棲居的緊密關係。於是，《看見淡水河》封面李鳴雕攝於 1947 年的〈淡水河畔〉，三位牧童赤足踏著土石堤岸、親密近身而無綁縛的羊、牧童帶著笑意望向的淡水河流、以及群山的環擁，便成為四〇年代「無遮蔽空間」中的鄉土兒童典型造形，充分表現出攝影家包容萬物的視野。

然而，另一方面，如上所述，對照著「快門三劍客」李鳴雕、鄧南光與張才的親密戶外無遮蔽空間的生活棲居影像，《看見淡水河》的後半部，卻讓讀者看見了另一種造形，本文稱之為「鄉痛症造形」。

澳洲環境哲學家格蘭·阿爾布雷希特 (Glenn Albrecht) 在 2007 年發表了〈「鄉痛症 (Solastalgia)：健康與認同的新概念」一文，基於他對亨特河 (Hunter River，俗名獵人河) 與亨特谷 (Hunter Valley，又名獵人谷) 的長期生態觀察與相關病理案例研究，特別是礦業開採對於盛產純種馬與葡萄的獵人谷北區的環境衝擊，以及這些開發案造成的精神醫學不

⁸ Tim Ingold, The Perception of the Environment: Essays On Livelihood, Dwell and Skill., London: Routledge, 2000.

斷提出的「生態系統憂鬱症候群」(eco-system depression syndrome)、生病的地景(sick landscape)與心理病理之間的關聯，他鑄造了「鄉痛症」這個新詞，以呼應早在 1946 年的《土壤與文明》(Soil and Civilization)一書就已經提出類近病理診斷的艾蓮娜·米切爾(Elyne Mitchell)提出的「精神穩定性」的警告，在這本與李鳴雕〈淡水河畔〉牧童影像生產幾乎同時代出版的書中，米切爾說：

如果某種持續的崩潰狀態，奪走了人與土地整合的統一體，那麼，任何時代與國族都不可能創造出天才。這個統一體的崩壞是如此快速，讓個體的人明顯缺乏了「整體感」。離失了他的根基，人就失去了他的精神穩定性(psychic stability)。⁹

在國家型或殖民型態的現代工程開發案的衝擊下，阿爾布雷希特的「土地健康—人類健康」關聯性實證研究，特別針對了獵人谷區的居民心理健康與土地環境破壞條件下的創傷經驗。對於這樣的創傷經驗，阿爾布雷希特認為，過去慣於使用「鄉愁」(nostalgia)來描述人類對於低度開發的牧歌時代的懷念與不捨，但是，nostalgia 這個詞強調的是「nosto」回鄉、回到母土與「algia」痛苦、生病的思鄉病狀態，這個語彙雖然有效指稱了一戰與二戰返鄉軍人所呈現的心理問題根源——離鄉之痛、亟欲返鄉的心情，然而當代的問題卻是，一旦回到了家鄉，即便看到了巨大的破壞而產生疏離感，似乎我們就不再那麼經常使用「鄉愁」來描述某種環境與土地破毀之痛。因此，從現象學的經驗描述與還原來看，「鄉愁」這個語彙實際上與地理上實際的「家鄉狀態」並沒有那麼強的關聯，「鄉愁」要說的是「回看」，是一種想要返回到往日美好時光卻不得迴返的欲望。但是，美國現象學哲學家艾德華·凱西(Edward S. Casey)指出，其實，「鄉愁」不僅是想要回到失去的往日時光，更重的是，是希望迴返到「失去的種種場所」(lost places)，是曾經生活但現在卻無法再踏足或進入的老地方，然而，因為這些時光已然確定一去不復返，而只有在老地方留下了種種痕跡。¹⁰因此，我們必須跳過「鄉愁」的說法，另尋新詞，以確實聯結一種新的地景創傷經驗，那就是身在家鄉，卻因為土地創傷而不復能辨認出老地方的那種場所性的心理傷痛。阿爾布雷希特在 TED 的演講中，曾對比了獵人谷礦業開發與開發後的影像，也將他與當地居民長期接觸中，確實接觸到的多個案例的病理現象做了完整的研究，「鄉痛症」(solastalgia)便是他的結論。¹¹

鄉痛症：這種現代性的經驗，早已遍存於現代西方，而且跟精神醫學對於美國納瓦荷印第安人(Navajo Indian)的憂鬱症狀十分雷同：「迷失方向、喪失回憶、無家感、憂鬱、以及各種型態的與自我和他人之間的疏離關係。」¹²這種「場所病理學」讓阿爾布雷希特提

⁹ 轉引自 Glenn Albrecht, "Solastalgia: The Distress Caused by Environmental Change", Australasian Psychiatry, February 2007, p.42。

¹⁰ Edward S. Casey, "World of Nostalgia", Man and World 20, October 1987, p.380.

¹¹ Glenn Albrecht, "Environment Change, Distress & Human Emotion Solastalgia", TEDxSydney, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=-GUGW8rOpLY> 同時參考龔卓軍，〈鄉痛症，那無法抹平的尖刺：論《土步·土語：洪政任研究展》〉，ARTALKS：網路平台，觀察員報告，2021年12月31日發表。

¹² Glenn Albrecht, "Solastalgia: The Distress Caused by Environmental Change", Australasian Psychiatry, February

出了「鄉痛症」的心理病理現象：「鄉痛症」的這個概念的字源，來自於『solace』（撫慰）與『desolation』（荒蕪）。撫慰這個字，衍生自 solari 與 Solacium，其意為憂鬱的緩解，或是在面對憂鬱事件時得到了安慰與舒坦。荒蕪這個字，則來自於 solus 與 desolare，其意為棄置與孤單。再結合了上述的 algia，傷痛、生病、受苦」¹³，於是，「鄉痛症」更強調的是地理與場所上的在家，但卻反而因為在家的當下缺乏撫慰，而感到孤離苦痛，因此，「鄉痛症」要指出的不是時間向度上望向過去所產生的鄉愁痛苦，從現象學的角度而言，「鄉痛症」指的是放眼望著當下的殘破家鄉，所形成的心理上的、體感上的、存在上的、精神上的苦痛。「鄉痛症」涉及的是土地倫理上的失能感與無能為力，面對眼前的地景不再，卻似毫無挽回的機會。

本文之所以試圖從艾德華·凱西的場所現象學的方法論出發，透過當代藝術中的鄉痛造形，重新思考台灣當代生態藝術中的人類世問題，正是因為傳統界定下的「生態藝術」，多流於某些「合於生態」形象上的描述。譬如：《台北國際生態藝術展》（Ecoart Exhibition Taipei 1999-2000）一書中，鄭治桂所撰寫的〈追求真與美，迎向明日的善——台灣生態藝術的現況與發展趨勢〉一文，就引用了汪靜明在 1998 年「第一屆生態藝術展覽」圖冊中對於「生態藝術」的定義：「生態藝術（Eco-Art 或 ecological art），是人類藉由不同媒體、觀察與紀錄環境中多樣元素的自在等互動關係，來表現心靈或作品上多位元的生態哲學與文化。」¹⁴在鄭治桂的圖像學式的分類中，生態藝術包含了西方的自然藝術、中國的花鳥山水、西方殖民與日據時代台灣的生態繪畫、自然圖繪與圖鑑插畫等等出版與其應用。這樣的「生態藝術」不包含極端氣候下的人類世危機與生態學的批判觀點，也不包含實際的生態藝術行動。這種以視覺藝術、繪畫、雕刻等媒介表現對於生態物種的描述的「生態藝術」觀，造成十分普遍的有限認知，包括 2005 年台中市文化局出版的《尊重生命·珍惜所有：台灣生態藝術展特輯》¹⁵，或同一單位在 2008 年出版的《國際彩墨生態藝術大展專輯》。¹⁶在這樣描述性的、圖像性的、視覺性的「生態藝術」觀中，當代的「鄉痛症」線索不見了，也就是說，張照堂在《看見淡水河》中的痛切陳詞，攝影家們對於環境破壞的控訴與批判，在這種「生態藝術」觀之中不見了。

生態藝術：因此，本文界定的「生態藝術」，視之為一個歷史動態發展的概念，依據郭瓊瑩在《自然製造——生態公共藝術》一書中的界定，西方當代生態藝術的發展，始自六〇年代生態藝術創作者的融入自然、在自然中創作，「生態藝術的創作者，不再只是接受大自然或生態系所給予之刺激、啟發而有創作品產生，更重要者，他們發現唯有包括創作者以及其作品若均能藉由與大自然之互動而產生一種多向度之交流，知覺感受使其作品該真正融入大自然中才是有生命的、有意義的創作，而不再只是孤芳自賞或只是大自然中多出的不相干之障礙物；」¹⁷於是，這樣的「生態藝術」觀，增加了「在自然中、融入自然」的戶外無遮蔽空間中的景觀思維，也呼應了作者寫作此書的「公共藝術」景觀學與公共藝術

2007, p.43.

¹³ 同上註，p.45。

¹⁴ 鄭治桂，〈追求真與美，迎向明日的善——台灣生態藝術的現況與發展趨勢〉，《台北國際生態藝術展》（Ecoart Exhibition Taipei 1999-2000），台北市：國立歷史博物館，1999，頁 17。

¹⁵ 黃國榮編，《尊重生命·珍惜所有：台灣生態藝術展特輯》，台中市：台中市文化局出版，2005。

¹⁶ 黃國榮編，《國際彩墨生態藝術大展專輯：第七屆台中彩墨藝術節》，台中市：台中市文化局出版，2008。

¹⁷ 郭瓊瑩，《自然製造——生態公共藝術》，台北市：行政院文化建設委員會，2005，頁 15。

規畫的書寫角度。郭瓊瑩非常敏銳地指出，「生態藝術」必須符合「生態系統」的要求，早已是六〇年代以來的國際趨勢，依據這個原則，甚至回應八〇年代原民族文化保存與參與運動的影響，生態藝術漸漸挑戰「視覺感官上的愉悅性、關聯性」，轉而強調「動態演變過程」（On Going Process）的趣味性與獨特性。¹⁸這樣的演變與轉向，再進一步，就指向了本文所謂的「無遮蔽的鄉痛造形」問題了。在此我想提醒讀者的是，郭瓊瑩文中指出「原民運動」，為什麼在「生態藝術」的當代發展上具有重大意義，實際上，正是來自於受到多重殖民的原民當代生活環境經驗，與「鄉痛症」具有高度的關聯性，但卻不一定像郭文所說的會是以一種「趣味性」的方式呈現，反而是「過程藝術」、「對話藝術」的環境生態藝術，變得越來越突出。

蘇珊·雷西（Suzanne Lacy）在《量繪形貌：新類型公共藝術》（Mapping the Terrain: New Genre Public Art）一書中，關於「過程藝術」與「對話式藝術」的一段話，或許可以很適切地總結以上的方法論、「無遮蔽的鄉痛造形」與「生態藝術」的定義問題的討論：

生態危機加上我們對過去種種歷史關連的懷念，促成我們目前對於空間和其中存在的特定狀況產生了強烈的興趣。「生態」在希臘文中代表「家」。現在很難找到像「家」的地方，因為世界上許多人都沒有「家」的感覺。地球對許多人而言，已經被糟蹋的無法做為「家園」了。我們失去了在這個世界上屬於我們的地方，因此我們不再尊重地球，對其多加濫用。由於我們喪失了如同小宇宙的社區，因而也不再在乎維護大宇宙的世界家園了。在這種盧卡奇（Georg Lukacs）所謂的「越超型無家可歸」的社會中，我們能夠用以互動性、過程性為主的藝術，將人們帶領回家嗎？¹⁹

在蘇珊·雷西的疑問與提議中，「生態藝術」又進一步躍升到「帶領回家」的社區互動與行動的脈絡中。就像郭瓊瑩在《自然製造——生態公共藝術》一書中，在「生態藝術」定義辯證的終結處，引用英·瑪哈（Ian McHarg）的動態界定指出：「21 世紀最偉大之藝術創作將會是『修癒受斃傷的地球』」²⁰，在這個辯證的終結處，郭瓊瑩更以幾個帶有階段性提議的問句，指出台灣當代生態藝術的「革命歷程」，她向可能是今天的「氣候難民」的讀者們提問，「在近年因風災、水災、震災等類災害衝擊影響下，藝術創作者也開始了解沒有永恒的人造景觀（或創作品），環境變遷之快速發展，可再生資源之越來越缺乏，以及『生態』與『永續』發展議題浮現，到底是作為一個單純的藝術家（Artist）？或者是開始與環境、生態系統有更多之對話之景觀藝術家（Landscape Artist）？甚或可以再賦予改造環境、修復環境、融合文化歷史責任之地景藝術家（Land Artist）或者土地藝術家（Earth Artist）？其實其變化也越來越明朗……」²¹郭文很明顯地把當代的「人類世問題」與極端氣候條件下的藝術創作的生態責任，也考慮進當代「藝術家」的自身界定條件之中。這恰好也是蘇珊·

¹⁸ 郭瓊瑩，《自然製造——生態公共藝術》，頁 15。

¹⁹ 蘇珊·雷西（Suzanne Lacy），《量繪形貌：新類型公共藝術》（Mapping the Terrain: New Genre Public Art），吳瑪俐等譯，台北市：遠流，2004，頁 140。

²⁰ 郭瓊瑩，《自然製造——生態公共藝術》，頁 21。

²¹ 郭瓊瑩，《自然製造——生態公共藝術》，頁 21。

雷西在界定許多當代的「政治行動藝術」(activist art)和「區域藝術」(regional art)時，特別注意到這些藝術家關切的焦點，越來越趨向長時間記錄「人類世問題」與相關尺度的變化，「他們認為要瞭解歷史和未來的發展，必須從不同種類的人之間、人與地點，人與地點和其中動植物的關係，甚至必須包括和大氣層的關係上著手。」²²這樣的界定方式，正是本文探討台灣當代生態藝術中的人類世問題的依據。

經過場所現象學方法的描述與還原，我們對於上述生態藝術的人類世轉向所具有的當代性，有了較為具體的脈絡掌握。至此，我們可以在保羅·阿登納(Paul Ardenne)的《生態藝術：人類世與造型的創作》(Un art écologique: Création plasticienne et anthropocène)一書中，看到歐美當代藝術中的風起雲湧，也映照著台灣當代生態藝術所具有「革命性」發展(郭瓊瑩語)。這裡所謂的人類世轉向下的「當代生態藝術」有四個不同的層次：一、「隨著地景藝術的發展，在自然空間工作的藝術家。」二、「記錄生態系統危機狀態的藝術家。」三、「情境(語境)藝術家，發揮自己的才能，以及譴責人類活動與其生活空間之間異常關係的題材。」四、「以關懷為驅動力的藝術家，關懷與他人以及與環境之間的關係。」²³

而本文接下來將例舉包括：河川污染、洋流世界，來討論台灣當代生態藝術中的人類世問題叢結。

三、無遮蔽的鄉痛造形一：河川污染

如果我們回看台灣當代生態藝術的起點，1995年的台北縣美展「淡水河上的風起雲湧」可以說是一個無法忽略的地標事件，但是，這個生態藝術的重大事件，經常被提起的，卻集中在吳中煒的〈空中破裂節〉這個事件型的作品。當然，〈空中破裂節〉有一定的前衛藝術特徵：臨時群眾集結、類無政府組織、共同生活、音樂會與跨界裝置、巨型浮空人形氣球的概念設計，但無可諱言的是，若以保羅·阿登納的當代生態藝術四層次的構造而言，「1995年台北縣美展：淡水河上的風起雲湧」的整體展演構造，卻可以透過黃明川導演的紀錄片《一九九五台北縣美展：淡水河上的風起雲湧》²⁴看到，由林惺嶽策畫的各個計畫作品，明顯的全面呼應了當代生態藝術的思考布局。

首先是由當時剛成立新樂園空間的王國益、王柏均、黃志陽、曾雅蘋四位藝術家合作的〈淡水河的顏色〉染布計畫。他們在淡水河的忠孝橋與中興橋之間，以長達800公尺的七道白布，試圖將兩橋透過橋端懸垂綁縛、水上消防隊輕艇串接的方式連接起來，主要的訴求，是用已經嚴重污染的淡水河水，反過來浸染吸水白布，使得白布很快就成為上白下黑的狀態。這個接近河水「石蕊試紙」的測試計畫，在《一九九五台北縣美展：淡水河上

²² 蘇珊·雷西，《量繪形貌：新類型公共藝術》，頁140。

²³ 保羅·阿登納(Paul Ardenne)，《生態藝術：人類世與造型的創作》(Un art écologique: Création plasticienne et anthropocène)，詹育杰譯，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2021，頁14。

²⁴ 黃明川，《一九九五台北縣美展：淡水河上的風起雲湧》，收錄於《裝置藝術10年》Disc 1，台北市：黃明川電影視訊有限公司，2006。

的風起雲湧》這支影片中，意外呈現了許多趣的生態插曲。譬如人力不足、布匹過重、布匹被竊、鋼管被路人拆下抽走、輕艇遇見水流女浮屍、橋上有火燒車意外、堤防上的無家者身影、橋墩下的堆積廢棄水泥塊、巡橋而過的憲兵身影、漲退潮造成工作時程安排等等。這些狀況都是在當初計畫的意料之外，最後是在中興橋懸垂了十一條白布，忠孝橋四條（被竊走）。當這些白布在河面上迎風飄搖時，這些重要的測試過程也已完成，除了在戶外無遮蔽空間中遭遇的各種人為與自然作用力外，也幸運地得到黃明川紀錄影像的檔案記錄，得以留存其「鄉痛造形」施作與環境對話過程。

與第一組作品呼應的是倪再沁的〈河的斷想〉。原本預計在忠孝橋的沙洲上拉起一塊大白布，但因為淡水河的水位變化和沙洲變小，相差預估值太遠，在與林惺嶽討論後，就改為在忠孝橋河岸邊，豎起七塊染色如虹彩布陣分色的鐵桿懸掛長條旗。他以壓克力顏料塗在布旗上層，中層混合壓克力顏料與水彩，最底層施以水彩混合廣告顏料塗佈。布置布旗的過程中，遭遇風力的考驗，但其末端浸入忠孝橋下的髒污淡水河水中，因此，與〈淡水河的顏色〉染布計畫有異曲同工之妙。但是，在黃明川的紀錄片中，由於倪再沁施做的過程更貼近河岸，所以鏡頭有意無意間帶到了滿是漂浮垃圾與塑膠廢棄物的黑色淡水河面。若以遠觀來看，七支彩色布條猶如七組彩墨掛軸，只是掛軸的下半部，卻是污染環境造成的鄉痛墨染，其飛舞之姿，有時甚至有旗末有筆，隨風沾墨的錯覺。

第二組作品是由黃榮國、周明訓、鄭聰文、歐培英合作的〈魚水之歡〉。在中興橋下的浮洲北端，四位藝術家豎起了竹竿撐起的黃色風筒魚標。遠觀類似風中的魚群或魚筌在飄動，藉由軟性雕塑的手法，反顯出水中魚類與其他生物的漂游狀態。就此而言，戶外無遮蔽空間若要包含水下世界，仍有視覺上的距離與障礙，但團隊中有人負責觀眾風速與風向的資訊，以及對於淡水河漲落潮的情形，在強調已經「重污染」的淡水河受傷的前提下，這個作品的鄉痛造形擴展到了人類以外的物種，並且運用風力來構造其造形，是其特色。

與第二組作品相呼應的是〈河之祈歌〉，由藝術家潘聘玉、簡吟如合力完成。鷹架結構利用常民工法中的竹材，在中興橋下的浮洲進行具有藏傳佛教祈願的多支幡旗佈置，施工工人是阿美族和泰勞朋友，構造上被工人的鷹架知識修改，最後再運用風動原理，讓幡旗中空的空間與尾端的穗條在氣流中飄盪，呼應了〈魚水之歡〉作品中飄動的魚標旗，也把整體河流的水體流動感，點綴上祈願的視覺符號，做為對整個流域生命的祈禱儀式。這種護生的姿態，與《生態藝術：人類世與造型的創作》一書所羅列的四層生態藝術原則，在自然中創作、關懷生態的未來這兩個部分有所符應。

第三組作品是利用汽球散播種子的〈播種計畫〉，由藝術家彭賢祥和方偉文合力創作。用 2500 個汽球，學習飛鳥播種，帶著台灣特有種能高紫雲英的綠肥種子，隨著大氣將種子帶往他方。在施放汽球的同時，讓群眾聚集，不僅宣傳淡水河的嚴重污染，也把綠肥植物的訊息，傳遞給一般觀眾。與此相近，運用風力、汽球漂浮力相近的作品計畫，還有各式風箏創作的〈外星人親善訪問團〉，邵蓓蒂與何良海一家人帶領眾人，體驗無遮蔽空間中的風與氣壓變化的漂浮力，以及這些空中氣流雕塑的造形，拉曳與放手的交互過程。與動態的風箏相比，季鐵男的巨型漂浮汽球〈黑色的雲〉，從馬勒維奇的黑色方塊發想，賦予宗教性的意涵，做好保麗龍大方塊造形後，中間再嵌入黑色大汽球，可以說既是軟雕塑、也是

空中的雕塑，最後在詹慧玲編導的儀式安排中，神秘的黑色方塊汽球，冉冉升空。就人力物力的資源運用而言，有點難說這是不是屬於生態藝術的範圍。但若延伸出諷喻性的意涵來說，或許黑色方塊象徵的是一種「現代化與工業化的進步驅力」。蔡淑惠的汽球作品〈祥雲納福〉，也有這樣的繁複製作的過程，也出現在《一九九五台北縣美展：淡水河上的風起雲湧》這支影片的記錄中。透過手工打板、投影裁接、加熱黏合的方法，以及現場水泥施做的地基，耗能很高且耗費人力，最後，升高的巨型汽球裡亮起的兩盞燈，在黑夜的淡水河畔半空中，一朵反映著黑夜與淡水河面的褐色雲體。

《生態藝術：人類世與造型的創作》這本書曾經反覆檢討當代生態藝術中的流行化「綠」造型與藝術作品計畫本身耗能耗材的問題，並且反覆質問這類的計畫作品，是否本身的構成就違反了「生態原則」。本文寫作的過程中，也不得不興起這樣的疑問，正如我們注意到法國哲學家貝納爾·斯蒂格勒(Bernard Stiegler)指出，「『人類世』(anthropocene)是一種『熵世』(Entropocene)，也就是說，是熵的大量生產時期。等於是無序的增加或秩序的減弱，在這種情況下，熵為負數，也就是『負熵』(negentropy)」²⁵。在各種環境崩壞的威脅下，「負熵」是一種結構面臨崩壞而轉換為更複雜結構的潛力，但有時候我們在高耗能的計畫作品中，不一定能看到這類的創造性轉換。就此而言，季鐵男的作品，在挖掘方形坑洞時，三公尺深而後見地下水，或許具有水文生態的相關性，但畢竟藝術家未將之視為作品論述的一部分，而蔡淑惠的〈祥雲納福〉或許具有諷刺地產商以巨型漂浮汽球做廣告的潛在意涵，但由於未見於記錄，所以很難視之為「生態的」藝術作品。

以這樣的觀點來看最後一組計畫作品，吳中燁的〈台北空中破裂節〉，便成一種擴展到生活系統批判的另類生活系統的生態實驗社群。在整個《一九九五台北縣美展：淡水河上的風起雲湧》的記錄影像，以及整個一九九五台北縣美展的計畫作品中，這是最為特殊的一件，也是最難以命名描述的一件。整個計畫以一個巨大人形汽球的升空與墜落為焦點，但卻以具有都市邊緣流民集結共食共享共樂為它的核心事件。這個身形平躺的巨人汽球，原本預計吊掛許多個人蒐集的物件，包括：被灑上油漆的維納斯、正在播報新聞的電視機、蔣中正坐像、電風扇、掛著麥克風正在運轉的洗衣機，同時有升空演奏的龐克樂團。地面的空間築造可能才是這個計畫的重點，因為，它將聚集四方的都市游動民，並且把另一種生活方式，一個不同於「人類世」與「資本世」的主流生活風格與價值，透過實際的棲居與築造，落實在河道浮洲上。影片中可以看到許多有趣的生活空間裝置，譬如：大便派出所、某個臨時搭建的祭壇，以及四周插旗、工地鷹架搭造，有人在廚房煮菜，有人在邊地種菜，有點像一個圓形城寨的臨時生活空間，但同時也可以變身為劇場、音樂、電影放映場地。吳中燁的〈台北空中破裂節〉的構造原則，不是現代型的精密計畫與設計圖，而是如提姆·印哥爾德所主張的手做(Making)、以生成長成(growing)取代設計、以自身轉化(transformation)取代旁觀式的檔案記錄，就生態原則而言，容許隨機性、偶發性，也就是容許多樣性的出現與成長，這正是「人類世」與「資本世」所極端欠缺的空間手做、人際共活、人與土地保持接觸和人與環境對話的倫理關係。吳中燁說得很明白：「隨時都會

²⁵ 保羅·阿登納，《生態藝術：人類世與造型的創作》，頁14。

有新的東西出來，要等現場所有的事情發生之後，再來整理，這裡已經發生了什麼事情，你想要在這裡建立一個意義跟一個系統，你必須要有時間的累積，這個意義才會成立出來。」²⁶簡單的說，這是一種時間給出來的形狀，是一種鄉痛時間的行動轉化造形。

總結來說，〈台北空中破裂節〉為一九九五台北縣美展下了一個很有力的註腳。巨大人形升空汽球的失敗與種種的破裂，似乎象徵了人的退位與資本世的衰敗，也恰好反顯了與土地共同生活的生命形式重新開展的可能，不論這是否與六〇年代的福魯克撒斯(Fluxus)或嬉皮文化有關，也不論是否與七〇年代的龐克文化相呼應，〈台北空中破裂節〉為台灣當代生態藝術打開了一種另類生活實驗與社群集結的想像空間，但它卻真真實實地地在淡水河的浮洲上發生過。雖然過去不曾有人用「鄉痛症」的角度來看待這個藝術事件，但從「鄉痛造形」的視角來看，〈台北空中破裂節〉的確具有事件性的鄉痛造形，它企圖扭轉的是整個消費社會系統的構造，爆破淡水河浮洲無人親近的惡臭，讓這種爆炸力量成為這個事件時間的特殊造形。

四、無遮蔽的鄉痛造形二：洋流世界

2021 年的東海岸大地藝術節雖受疫情影響，取消了眾所期盼的「月光海音樂會」，但是，已經在加路蘭遊憩區樹立七年的重要地景雕塑，幾乎成為加路蘭海岸地標共同記憶的《在海邊看書，好嗎？》，也在疫情即將進入高張期間，因作品生命周期已屆，漸趨毀損而功成身退。緊接著伊祐·噶照(Iyo Kacaw)的《月亮住在海裡》與達比烏蘭·古勒勒(Tapiwulan Kulele)的《旅人的眼睛》嶄新亮相，不約而同，兩人都使用廢鋼筋造形，讓加路蘭遊憩區開始展現新的海岸地景樣貌。上一節的鄉痛造形描述，放在一個關於淡水河生態的展覽上，而這一節的目標，則會放在東海岸大地藝術節的作品探究，關於洋流世界的棲居與鄉痛造形上，並且集中在近年創作力旺盛的伊祐·噶照的作品討論上。²⁷

2015 年第一屆東海岸大地藝術節的《在海邊看書，好嗎？》這件作品裡，有一個開放的問句，一個關於海邊看書的問題。這個問句，當然指向原本裝置窗框內部置放的一些關於海洋環境破壞的書，然而就這個開放式問句：「在海邊讀書，好嗎？」而言，它可以說包含了某種質疑的可能：在海邊大熱天或無遮蔽開放空間下，看書好嗎？畢竟第二屆藝術節設置時，安聖惠的作品就曾經經歷颱風而被吹倒，使得她必須重做。《在海邊看書，好嗎？》本身也因為天候嚴峻的條件，經歷過多次的保固修繕，因此，「在海邊讀書，好嗎？」這個問句潛在著一種質疑的語氣：「在海邊幹嘛看書啊？不下海去看看嗎？」第三種可能的意思是：「我們在海邊可以看些什麼書呢？」針對最後這個可能的提問，除了伊祐·噶照擺出來的書目外，我們不妨考慮蘭嶼達悟族作家夏曼·藍波安(Syaman Rapongan)的《大海之眼》這本書，一本海洋鄉痛造形之書。

「加路蘭」這三個字在 2018 年出版的《大海之眼》這本書中，是以「加路蘭港」之名

²⁶ 黃明川對吳中煒的訪談，參見黃明川，《一九九五台北縣美展：淡水河上的風起雲湧》，43'20''。

²⁷ 此一小節，本文將參照修改自龔卓軍，〈魚群的情緒·海流的身體：論伊祐·噶造的《月亮住在海裡》〉，ARTALKS：網路平台，觀察員報告，2021 年 7 月 6 日發表。

出現，實際上指的是現在的富岡漁港，位於設置《在海邊看書，好嗎？》和《月亮住在海裡》的台 11 線「加路蘭遊憩區」南方 3 公里。夏曼·藍波安筆下的加路蘭港，正是他少年以來蘭嶼接收台東運來的救濟衣物，同時也是殖民者軍警獄政系統、外來宗教教會、逃家私奔的姊姊、當年想要離家奔向世界的少年的出入口。當然，加路蘭遊憩區原本是空軍志航基地機場建設時的廢棄土置場，其實是百年前以「洗頭髮之地」命名的加路蘭社原住民生活區域。這些錯綜複雜的廢墟記憶與創傷歷史，在《在海邊讀書，好嗎？》和《月亮住在海裡》都被收攏在一束一束的細木條組構、一截一截的廢鋼筋造形之中。這兩件戶外裝置，在空間結構上，前者指向接近水面的「海邊」，後者指向水面以下的「海裡」，我認為兩件作品的表現語彙是一般漢人很難了解的棲居空間指涉。不論是漂流木削切為細木後的重構，或是用廢鋼筋團塊重新拆解凹折後的形塑，「我們」雖然很直覺就會對這些造形表現感到著迷，被它們說不出的細緻彎曲、揉鋼繞指所觸動，但恐怕「我們」很難因為這些語彙而產生具體的情緒或情動。我想，可能是因為「我們」的世界並沒有魚群的情緒。

在《大海之眼》這本書裡，夏曼·藍波安說：「當我在一九九七年出版《冷海情深》的時候，我才領悟華語文文學只有陸地，而且是對峙的文學，城市文學，搖搖椅的島嶼文學，只有海鮮店，沒有海洋，沒有魚類的情緒文學。此時，我才發現我的島嶼文學是海洋的、是潛水環境文學，魚類說話的文學，造船划船的文學，也是被歧視的文學作品，但不是被殖民的文學，是我獨創的海洋島嶼的翻譯文學。」²⁸這一段話中的幾個字眼，「魚類的情緒」、「潛水環境」、「魚類說話」引人注目，我們或許從來沒有從潛水採集漁獵的身體經驗角度，去注視過《在海邊讀書，好嗎？》和《月亮住在海裡》這兩件作品的材質表現與造形特質。原因很簡單：「我們」欠缺這樣的身體經驗與洋流鄉痛症背景。過去，除了短暫觀光式的浮潛經驗以外，可能少有人實地了解蘭嶼達悟夏曼·藍波安和港口部落伊祐·噶照作品中，可能含藏的身體感密語。

許多觀者在看到伊祐·噶照在「浪漫台三線：大窩穿龍圳地景藝術節」的那個圳邊涼亭之前，可能只看到《在海邊看書，好嗎？》的優美。但是，當伊祐·噶照在平常幾乎看不到遊人的「護魚步道」溪邊涼亭，用上萬根的削切細木條，像用一滴一滴的水流線，在竹林、水圳與樹叢間，包覆起一座只有在地居民平常會來泡茶的偌大幽靜涼亭時，這座《生命的鑿痕》給予觀者一種說不出的巨大身體環境包覆感，讓人們可以在裡頭安然休息、賞魚。但是，從美感生成的角度來說，我們可能完全不知道做為觀者的自己這種雄渾的感覺為什麼會生成。這一節，我們邀請讀者共同假設某種來自海洋經驗的特定身體感知，所以，這一節文字討論的目標，就是試著為這種身體感解碼。

首先，在這節的討論中，我要邀請讀者容我從夏曼·藍波安的潛水環境文學語言來揣摩伊祐·噶照的造形語彙為什麼既富直覺的力量感，卻又難以理解。我在想，「我們」是否可能因為過度熟悉美術館的室內白盒子雕塑語彙，過度熟悉過去幾十年許多純意象純抽象造形的戶外公共藝術雕塑語彙，而看不懂那些出自於海洋島嶼海面以下身體感的翻譯，看不懂那些出自潛水環境的海流、洋流、密度流、風吹流、補償流、湧升流、沈降流的種種造形。²⁹這種不解，加上它們是設置在戶外無遮蔽的有限生命週期作品，是可毀壞的作品，

²⁸ 夏曼·藍波安，《大海之眼：Mata nu Wawa》，台北市：印刻，2018，頁 258。

²⁹ 這方面的雕塑史背景，可以參見白適銘在 2018 年 11 月「共再生的記憶—重建臺灣藝術史學術研討會論文

「我們」是否不自覺地、習慣性地給予美學價值上的忽略，甚至是歧視？會不會，《生命的鑿痕》，那座苗栗大窩穿龍古水圳邊的幽靜的涼亭，其實已經是被伊祐·噶照的萬千如水線的細木條轉置過了的洋流湧動的海底環境體感呢？

事實上，這個盲點不只是因為我是漢人才有，更重要的是，它或許是因為囿限於陸地上的、都會的生活型態才會產生。伊祐·噶照自己也承認，如果沒有刻意維持下海潛獵的習慣，身體也會很快地生疏，產生對於海下世界的恐懼。只要一段時間不去潛獵，就會產生對海流的恐懼與陌生。

同樣出身於港口部落的藝術家拉黑子·達立夫(Rahic Talif)，在他的《混濁》(Makotaay)這本書裡面的〈人 tamdaw〉這一章節，透過「現代的 mama no kapah (青年之父)」這個主題，拉黑子以部落青年的質疑，深切地提出了某種程度的自我質疑。這個部落海洋環境生態體感的現況。他引用一個向他提出尖銳問題的部落年輕人的話說：「你知道嗎？還有另外一個地方是你看不到的，是用肉眼看不見的，是用你的耳朵聽不到的，因為每當我的身體潛到海底的時候，你知道我的身體跟海洋接觸的感覺是什麼嗎？」³⁰《混濁》中的尖銳問題，繼續問道：「在海底我可以靜靜地發揮我的所能，我的努力可以跟海洋做比喻，我的速度更可以跟魚兒做比較，你知道海底的地形長得是什麼樣子嗎？你知道魚兒在什麼季節、什麼時候、什麼地方開會嗎？你知道從 Pakeriran 到 Tafowas 到 Karanaman 她的地形是長什麼樣子嗎？她的深度有多深，你知道嗎？這一切都是我父親教我的。」³¹

很巧合地，同一個部落，也跟從拉黑子學習過創作的伊祐·噶照，他在我的訪談中，就十分強調他退伍後隨著父親學習的自由潛水漁獵採集經驗。這種經驗包含的氣象海相因子的複雜性、海流區域變化的特定性與漁獵者經驗傳承的對應性，在經過伊祐·噶照的訪談與閱讀了夏曼·藍波安的「魚類情緒文學」、「潛水環境文學」與「魚類說話與海洋島嶼的翻譯文學」之後，我認為，潛水漁獵採集原住民的身體經驗，在理解與感受伊祐·噶照的作品美學價值時，是不可能被忽略的感性基礎，這也正是人類世問題場域中最基本的「生活方式」與環境的關係。至於這種身體感與貼合著這種身體慣習(habitus)的生活方式與社會倫理實體，究竟被忽略、被歧視、被遺忘到什麼程度，就涉及了本文所強調的鄉痛症的問題了。

而《混濁》一書中，這一連串關於海裡面的、海流經驗的仔細提問，幾乎正是夏曼·藍波安以幾十年在蘭嶼家鄉的親身潛水漁獵體驗與掙扎，試圖拯救的身體感。這些即將被遺忘的身體經驗，包括魚群的情緒、海流的線體與洋流的造形。這種身體經驗的遺忘，正是鄉痛症的表徵之一。

首先，這種身體感是部落的神話經驗，也是族人跟祖靈和長輩溝通的根本經驗。在《八代灣的神話》這本書裡，〈小男孩與大鯊魚〉中的小男孩，跟著大鯊魚潛入海裡，展開的便

集」一書中發表的〈介面·空間·場域——臺灣近代雕塑及其研究課題之回顧〉。白適銘，〈介面·空間·場域——臺灣近代雕塑及其研究課題之回顧〉，《共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會論文集》，莊子薇、蔡明玲、陳雅琳執行編輯，臺中：國立臺灣美術館，2018，頁 137-160。

³⁰ 拉黑子·達立夫，《混濁》，台北市：麥田，2006，頁 139。

³¹ 同上書，頁 139。

是海底的風景：「強烈的太陽光射穿海水，光線一條條的，細如小小雨絲，光的熱度亦如晚間夜光照射大地那般的柔和、舒適、溫暖，並且光柱不會隨著波浪彎彎曲曲。高矮層級不齊的礁石亦如陸地的山巒，可是礁石的奇狀，彩色是山岳無法與之媲美的，璀璨奪目的各種海樹色彩，五彩繽紛的海草，隨著海中潮流忽左忽右，又北又南的，乍看就像在舞蹈，比陸地顏色更多種的魚類排列洄游在大鯊魚與小男孩游經的海溝……」³²

透過在海邊閱讀夏曼·藍波安，突然之間，伊祐·噶照在《在海邊看書，好嗎？》與《海洋變奏曲系列》的萬萬千千細木條，首先變成了海流的感覺團塊，它們既是水滴、水流的線形，又是海裡的光線震盪；既是海流的力量線，又是海裡透射光的集束團塊。伊祐是這樣說的：「海是世界上每一滴水，聚集的地方，這麼細，才可以表現海的每一滴水，聚在一起的力量，所以，我就想說不能再這麼大塊地去詮釋，就用小小的密集的一點一點，讓它更有力量。」³³伊祐在 2018 年 pulima 優選獎《海裡的山怎麼了？》這件作品的解說時又說：「差不多將近二十年，我剛退伍回來，就跟著爸爸去下水，開始學習傳統的捕獵方式。父親告訴我，我們的山在海裡，是往下走的，是非常危險的，他教導我很多捕獵方式，那都是傳統的手法，還有一些海洋的知識。譬如說龍蝦，牠在洞裡，你千萬不要急著用手伸進洞裡去抓牠，要不然可能就會喪命。章魚的房子，你要怎麼去辨別去認識，要用什麼方式什麼工具去抓牠。如何跟魚群培養感情，牠才會靠近，這就是刺魚的技巧跟方式。」³⁴這樣的說明，顯示伊祐·噶照在藉由部落傳統學習潛水抓魚經驗的部分，雖然沒有那麼地專注而持續不輟，但仍然可以參照夏曼·藍波安的海洋文學所反覆複雜深描的潛水漁獵採集生活世界，那是接觸「魚類情緒」的神話經驗場域，伊祐·噶照在部落日常生火經驗中，透過撿拾漂流木，削切成細木條的反覆動作，發現了解構漂流木的細木條語彙，用以轉化海流裡的身體經驗。

其次，那是一種棲居式的生活世界體驗，在這種水下世界中的風景與身體感，本文稱之為「魚群的情緒·海流的線體」。舉例來說，伊祐·噶照是這樣描述他的「算浪」體感：「小時候潛水，用身體去感受海的力量，準備潛水時，會算第幾個浪，浪會告訴你第幾個浪是大浪，你可以上岸；身體會告訴你，一滴一滴的水衝撞我的細胞時，會等到感覺差不多了的時候，才進行動作。因為有許多時候，我們潛水並不是隨便就可以下潛，還是要等浪告訴你。我們會等，看著魚群。等海流有一股力量可以让你順勢下去。在此之前，我們會在魚群的旁邊等待。所以，我覺得每一條細木頭的堆疊，構成的就是大海每一滴水的轉換，大海就是由這些每一滴水所聚成的，透過創作，我想把一整灘的東西，變成一條一條的來詮釋。」³⁵潛入海裡的伊祐，看到感受到的是另一種完全不同於陸上的風景，「我們的風景是在海裡。Pakeriran 是在石梯坪離岸大概七八百公尺的礁岩，我會游過去，慢慢游，順便下潛打魚看風景。看看龍蝦，看看螞蟥，這些風景都在水裡，我會跟他們打招呼，這些海洋生物的生活都各有區域啊，有龍蝦區，章魚區，螞蟥區，都很清楚，如果要打白毛，就游過去白毛家門口。抓螞蟥也有時間性，大概幾點漲潮的時候，我們才去。」³⁶

³² 夏曼·藍波安，〈小男孩與大鯊魚〉，《八代灣的神話》，台北市：聯經出版社，2011，頁 62。

³³ 筆者訪談，2021 年 6 月 28 日，於石梯坪。

³⁴ 筆者訪談，2021 年 6 月 28 日，於石梯坪。

³⁵ 筆者訪談，2021 年 6 月 28 日，於石梯坪。

³⁶ 筆者訪談，2021 年 6 月 28 日，於石梯坪。

不同於陸地生活的時間空間棲居結構，當然也就形成了不同於陸地生活的身體感。本文認為，如果我們完全忘卻這個生活世界的體驗基礎，就很難對伊祐·噶照的作品進行深入的閱讀與分析，難以理解其鄉痛的造形；如果我們無法在海邊學會讀懂海流之書，就很難理解伊祐·噶照 2015 年驚人的《海洋變奏曲系列 1-8》，以及《海岸線》、《世界的手》、《佔領最美的窗》這些繁複而具有系列性的作品，為什麼要用那麼大量的漂流木削成細條木的量體，來構造出各種海流與身體交會時展現的相稱量體與洋流造形。本文之所以要提到這個系列，是因為《海洋變奏曲 7》的創造事實上要早於《在海邊讀書，好嗎？》這件海邊的裝置作品，也就是說，我們可以把 2015 年的這一系列創作，視為伊祐·噶照創造出漂流木剖切細木條藝術語彙的嶄新實驗，是一系列爆發巨大創作能量的表現。³⁷

最後，海流體驗涉及一種危機中的生死體驗，因此也是一種力量與畏懼中的極限體驗。如果我們回到夏曼·藍波安的《冷海情深》，可以看到上述海底風景的身體感構造，往往是必須經歷非常激烈、生死交關的極限體驗。說這種極限體驗是體力與心理素質上的膽識的艱難挑戰，與海明威的《老人與海》相較，更有勝之於海下而無不及。以《冷海情深》中的〈海洋朝聖者〉的片段來舉例，夏曼·藍波安在一九九三年一月，在冷冽的冬季下海，打浪人鯪並與之長時間對峙較勁的經驗來說，其中對體力與心理轉折的描述，可為參照：「我曾經射中過約有五、六十斤大的浪人鯪，其中的一條，在我射中牠之後，剎那間把我拖到海底，為了孩子們未來的歲月不能無父養育的狀況下，我使盡全身的力氣，握緊槍柄地往海面衝。在接近海面可以吐氣呼吸前的半公尺，牠又使盡蠻力的再載我拖下水中。我拚命的用蛙鞋與牠在水中搏鬥，我的氣就快沒了，但牠依然是那麼有力的企圖拖走我的魚槍。而我如果放棄魚槍的話，可能要浪費兩、三個月的時間去重做魚槍，其次是，**用這尾大魚孝敬我的父母親，孝敬我的伯伯、叔叔們，並妄想用牠來累積自己在這方面的傳統社會地位、聲譽及抹滅『生存技能退化』的污名。**我於是喝了如兩、三滴水般多的海水而後打嗝，試圖延長呼吸。因此再次的用盡餘氣的拍動蛙鞋，把浪人鯪急速的拉回海面，就在此瞬間，牠忌憚我吃牠的鮮肉而尾部用力一拍，即刻地把我槍裡堅硬的鋼條結實地拖走。哇……好長的時間我呆住了，當我浮到海面呼吸一口氣時，我已全身癱瘓，頭昏目眩，眼冒金星。我用缺氧的、神智不清的大腦，暗紅的眼珠目送流著血，拖著鋼條的大浪人鯪沿著礁溝，也非常疲憊的遠走。我的痛苦像是被人用木棒敲擊後腦的，如柏木般的任波浪漂流，孝敬父母的心願落空，退化的技能再次顯明的浮現在腦海。」³⁸夏曼·藍波安多次在他的書寫中描述他與浪人鯪的拚鬥，一方面是漸漸表現出這種大魚的習性、聰敏與情緒，

³⁷ 潘小雪指出了 2015 年對於伊祐·噶照創作上的重要突破：「2015 年是豐收的一年，伊祐除了獲得 Pulima 藝術優等獎之外，獲選《大地藝術節》創作藝術家以及《現代的你》聯展、《海洋變奏曲》個展等。在《現代的你》、《海洋變奏曲》中，伊祐跳脫過去單體雕塑的形式，呈現空間尺寸的裝置作品，這個形式更接近他在海裡的身體經驗，並且產生屬於他個人的獨特造型語彙。凝結在空中的海浪與石頭，似乎可以聽到撞擊的聲音，有時節奏平順，有時令人心動。」潘小雪，〈伊祐·噶照的創作與賞析〉，《Iyo Kacaw 伊祐·噶照》，屏東：行政院原住民委員會文化園區管理局，2015，頁 8。本文的討論可以說延續潘小雪的觀點，但更強調海面上與海面下的海流身體經驗，以此做為其作品中的鄉痛造形的身境來源。

³⁸ 夏曼·藍波安，〈海洋朝聖者〉，《冷海情深》，台北市：聯合文學，2010，頁 124-125。

幾乎像鄒族獵人描述他們與山豬搏鬥的場景。但是，《冷海情深》中場景中，更多的是從摸索到熟悉海溝海流的危險地形，瞬間進入氣象驟變的緊急狀況，以及不時與大型魷魚、鯊魚對峙，還要回家面對家人的擔心、家人的不諒解、家中老人的期待與族人不經意的譏諷。

海流礁岩下的漁獵採集者，是在一次次體驗死亡邊緣的過程中，選擇了簡樸棲居的倫理價值與力量生命的神聖感。相較於一個晚上用大型機具與流刺網捕撈上萬噸漁獲的漢人漁船，相對於環境殺戮者，夏曼·藍波安的魚類情緒與潛水環境文學，內蘊著哲學家瓜達希(Félix Guattari)所謂的「倫理感性」(ethico-aesthetic)與「環境哲學」(eco-sophia)與沉重的鄉痛感。³⁹

本文之所以要長篇引用《冷海情深》，是要說明這種身體感的鍛造與習得，其實相當不容易，常常要付出時間體力、甚至是生命的代價。伊祐·噶照在 2014 年有一組作品《魚群的訊息》，細木條的語彙，在此轉化為柔化的漂盪條狀線體群組，像是光，又像是水流渦漩線。伊祐說：「幾年前，部落的老人家發生船難，晚上村長廣播說，有人在海裡失蹤了。那時候，部落的人也找了好久，當年輕人都很失望的時候，其中一個海王子，他也是在海裡從事很久的工作，然後他一直不會忘記說，他跟魚群的對話是什麼。其實在冥冥之中魚群會傳達一些訊息給人們，他就跟我們年輕人講說，真的找不到，你就在海裡順著魚群的方向走。於是那個年輕人就順著魚群的方向一直找，找到了那個罹難的人。我們是否可以學著用另外一種心態和想法去看待海洋，看待所有海底的生物。其實牠一直會告訴你，只是我們忘記牠最初的共鳴是什麼。」⁴⁰伊祐自己也曾在一個海槽中，因兩邊的海潮與浪體不斷往中間的溝槽倒下來，讓他在中間無法浮升，在緊急之間，他想起長輩說，如果一直被往下捲，就可以試著不要逆流往上，而是順勢潛到海底的密度流體區，反而讓他得以進入平穩的海流區，進而脫困。這也是魚群懂得的事。而這些魚群的訊息，或所謂的魚類的情緒，可能傳遞的不止於個體的意外，還涉及到集體的災難。

不論是夏曼·藍波安堅持的自由潛水漁獵，或伊祐·噶照所企圖反覆指向的海流環境包覆下的身體感，恰好是部落傳統價值與當代嚴重的環境污染監測、生態危機監測、極端型氣候的監測，可以試著相互接榫的環境感知、身體素養。夏曼·藍波安的文學生命早已有此鄉痛症的覺醒，他選擇以此對抗現代國家、資本主義和當代都市生活型態的精神環境危機，他也選擇以此批判現代國家、資本累積者與殖民者的各種愚昧貪婪和傲慢的自以為機巧。而港口部落的藝術家伊祐·噶照，可以說是八〇後世代的部落紮根者，也具有相同鄉痛症環境危機意識的構造，伊祐·噶照不僅是 2013 年紀錄片《海稻米的願望》主角舒米·如妮的表弟，在價值觀上，拒絕海景民宿的貧乏想法，主張社群與土地的關係透過共同勞動來復振，他更是 2015 年的電影《太陽的孩子》中所呈現的傳統領域爭議中的運動長期參與者，也是電影中延伸出來的花蓮豐濱鄉石梯坪遊憩區內「823 藝術村」的土地權利爭議抗爭者。其實從伊祐·噶照二十一歲開始參與抗爭，如今超過二十年，才在 2020 年底得到初步的緩解。然而，這還只是港口部落陸地上可見的危機處境，那看不見的，在海平面以下的污染和破壞，海洋、海流及其整體生態，是另一個極待維護與重建的公共領域，

³⁹ Félix Guattari, *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*, trans. Paul Bains & Julian Pefanis, Indianapolis: Indiana University Press, 1995. 菲利克斯·加塔利，《混沌互滲》，董樹寶譯，南京：南京大學出版社，2020。

⁴⁰ 筆者訪談，2021 年 6 月 28 日，於石梯坪。

也是傳統領域，就此而言，本文主張原民當代藝術或許應該考慮其內容在當代生態藝術上的深層意涵，並以之為相互補充、相互支撐的基點。⁴¹

小時候，伊祐·噶照的家，住在港口部落的制高點，有月升的晚上，少年伊祐就會覺得住在海裡的月亮又要出來了。現在，他的工作室位於石梯坪遊憩區內「823 藝術村」裡面，面對著太平洋，也可以看到月亮從海平面升起，高掛天空，波光粼粼的美景。但這些都得要先停止賣掉「海景第一排」的祖先的土地的行為與心態，才能成立。2021 年東海岸大地藝術節的《月亮住在海裡》，位於另一個遊憩區，加路蘭遊憩區內，或許表現的是一種願望。這個願望就是少年伊祐相信月亮住在海裡，住在有魚類的情緒、魚群的訊息，有海流的線體、有海底風景的海裡，而不是這些東西都消失了的貧瘠世界。這個用鋼筋廢材構造出來的上弦月，支撐它的是海流湧動的線體，和海底有可以像涼亭般棲居的座椅。而月亮又是潮汐變化的最大引力，形塑著海洋民族的海流身體。

然而，《月亮住在海裡》運用的廢鋼筋這種材質，也隱藏了原住民的身體經驗，那就是夏曼·藍波安在《大海之眼》中的都會生活回憶所提及的：「從地下室扛起不同粗細的鋼筋到二、三、四、五樓，從這一棟到那一棟，從士林、石牌、天母、社子島、北投、關渡、松山，我的身體移動做苦力，是為了再次的存錢去補習班練習考試。艷陽，鋼筋，我的肉體不知燙傷了多少次，同樣的，我們這群二十出頭的山地人在都會裡綁鋼筋，依然是沒有任何的保障……」⁴²廢鋼筋的使用不只是因為省錢便宜，它越凹折越堅韌的特性，似乎讓伊祐的《月亮住在海裡》充滿了更直接的海流線條的力量，為了要維持少年伊祐的相信與願望，**原住民在都會區的大量剝削勞動，反而使得從夏曼·藍波安到伊祐·噶照這樣跨世代、跨族群的原住民，具有更好駕馭廢鋼筋媒材的表現與轉譯能力。**

對於廢棄鋼筋的再利用，其實在 2020 年石梯坪遊憩區內 823 藝術村的「眼不見危境」這個展覽中，就可以看到。伊祐以《無形的手》做了令人嘖嘖的表現。在 823 藝術村的角落樹叢中，如書法草書勾勒的飛舞線條，讓觀眾在陰暗處看見了一具正在爬上沼澤土坡的怪物異形。延伸的神經脈衝，簡筆又互纏的身形輪廓，會使人乍見以為是一堆鋼筋廢材，走到近旁細看，卻不由得會被猛迅動態的造形嚇到。那是恐懼，不是恐懼的化身，而是恐懼本身。伊祐在面對大海海流的身體經驗中告訴他，會帶走人的、會帶人離開的不是體力的問題，而經常是內心的貪婪、恐懼與慌亂。而某些靈體的現身，只不過是某種最古老的恐懼，現身在面對大海天地時不夠謙卑的漁獵採集者面前而已。生存，不過是一種倖存。是憑藉與喚醒身體裡最古老深沉的智慧，奮力生活，克服恐懼，才可能延續在危境中的生命。藝術的生命亦是如此。藝術家伊祐和他的作品所產生的力量，就是不斷在面對這樣的恐懼，在海流的線體與魚群的情緒中，在礁石、岩洞與激烈的潮汐包覆間，自由律動，漸次生成他的藝術。於是，**住在湧動的海裡的那個月亮，吸引著潮汐的沉降湧升的那個月亮，代表了藝術家內心最深的引力與祈願，也代表了當代生態藝術中最困難的部分：批判資本**

⁴¹ 《海稻米的願望》，導演：勒嘎·舒米，出版：行政院農業委員會林務局，2013，片長：40 分。
<https://www.youtube.com/watch?v=P38dwTqCcSs> 2021/07/01。《太陽的孩子》，導演：勒嘎·舒米、鄭有傑，2015，片長 100 分。
<https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&q=太陽的孩子> 2021/07/01。

⁴² 夏曼·藍波安，《大海之眼：Mata nu Wawa》，頁 239。

世與人類世的發展論，迴返生活在無遮蔽戶外自然中塑造創作體感的態度。

五、結論：台灣當代生態藝術中的鄉痛造形

本文透過 1995 年「淡水河上的風起雲湧」與 2021 年疫情期間「東海岸大地藝術節」的作品討論為例，試圖提出無遮蔽戶外空間中的鄉痛藝術造形。這個論題，不僅需要從「當代生態藝術」的重新界定出發，也需要思考「鄉痛症」引發的造形思維，以及這種藝術思維的存有學根基：人類世與資本世的問題叢結。1995 年的展覽具有歷史上的意義，當時還沒有「大地藝術季」的完整方法與概念輸入，也沒有今日產官學已操作嫻熟的地景藝術節模式。但是，藉由黃明川導演的紀錄片《一九九五台北縣美展－淡水河上的風起雲湧》，我們看到了穿越都市邊緣與中心而嚴重污染的淡水河，當時激起了多麼激烈的生態藝術動力，形成了許多在今日看來仍屬大膽、創新而前衛的激進生態藝術表現手法。其中的「何謂當代生態藝術」的辯證關係，一直到本文梳理出吳中煒的〈台北空中破裂節〉，揭露了生態藝術不是一種流行式的綠色藝術，也是單純對於環境生態的紀錄，而包含了藝術行動、社會行動，甚至是生活方式與社會系統的改造，這正是本文所謂的「人類世問題場域」。

其次，本文舉出東海岸大地藝術節中伊祐·噶造作品中的生態意涵，特別是透過東海岸蘭嶼達悟族的作家夏曼·藍波安的文學書寫，指出生活方式與社會系統的另類訴求，並不一定要另造新局，而有可能是透過當代原民藝術場域中「復返」的生活歷程，反顯出都市生活中所沒有的生命體驗與環境倫理實踐，具體的話，也就是夏曼·藍波安與伊祐·噶造在作品中訴求的洋流線性身體感和魚群的情緒。然而，這種「復返」的追尋歷程，不僅是這兩位藝術家的共同生命經驗，拉黑子·達立夫的《混濁》一書中，也提出同樣的鄉痛症症候：環境身體感的遺忘，眼見海岸與海下生活生態環境的破毀。過度貪婪的大型漁撈工業和一味訴求表面觀光的海景飯店想像，一個在海下，一個在海岸，進行著大規模的「資本世」生產與「人類世」破壞。

本文試圖透過現象學的方法與作品脈絡的深層解讀，提出「無遮蔽的鄉痛造形」這個命題，為台灣當代生態藝術的起點，以及當代原民藝術與生態藝術之間的深密內在關聯，勾勒出一個嶄新的生態藝術觀點。當然，從 1995 年至 2021 年之間，讀者不可忽略許多重要的展覽、論述、論壇與環境藝術行動計畫，譬如：2005 年至 2007 年由曾文邦與吳瑪俐等人策畫的嘉義縣「北回歸線環境藝術行動」⁴³；藝術家周靈芝在《生態永續的藝術想像與實踐》⁴⁴和《對話之後：一個生態藝術行動的探索》⁴⁵二書中的陳述與研究，特別是對於「北回歸線環境藝術行動」的前端研究與後續討論；以及 2009 年開始，由吳瑪俐、蕭麗紅、樹梅坑溪環境藝術行動團隊與竹圍工作室策畫的「樹眉坑溪環境藝術行動」⁴⁶，以水連結破碎的土地，它們都不約而同，與鄉痛症之後的台灣當代生態藝術造形運動有關。然而，本文礙於篇幅所限，以方法論和概念的重新界定為主，輔以兩組案例，而無法進行完整當代生

⁴³ 曾文邦主編，《嘉義縣北回歸線環境藝術行動 2008》，嘉義縣：嘉義縣政府，2009。

⁴⁴ 周靈芝，《對話之後：一個生態藝術行動的探索》，台北市：南方家園出版，2012。

⁴⁵ 周靈芝，《對話之後：一個生態藝術行動的探索》，台北市：南方家園出版，2017。

⁴⁶ 參見 Catherine Grout，《重返風景：當代藝術的地景再現》，黃金菊譯，台北市：遠流，2009。董維琇，《美學逆襲：當代藝術的社會實踐》，台北市：藝術家，2019。

態藝術歷史在本地的發展論述，希望將這個完整脈絡的陳述，留予另文再議。

徵引書目

一、中文論著

- 白適銘，〈介面・空間・場域——臺灣近代雕塑及其研究課題之回顧〉，《共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會論文集》，莊子薇、蔡明玲、陳雅琳執行編輯，臺中：國立臺灣美術館，2018，頁 137-160。
- 拉黑子・達立夫，《混濁》，台北市：麥田，2006。
- 保羅・阿登納（Paul Ardenne），《生態藝術：人類世與造型的創作》（Un art écologique: Création plasticienne et anthropocène），詹育杰譯，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2021。
- 夏曼・藍波安，《大海之眼：Mata nu Wawa》，台北市：印刻，2018。
- 夏曼・藍波安，《八代灣的神話》，台北市：聯經出版社，2011。
- 夏曼・藍波安，《冷海情深》，台北市：聯合文學，2010。
- 郭瓊瑩，《自然製造——生態公共藝術》，台北市：行政院文化建設委員會，2005。
- 黃明川，《一九九五台北縣美展：淡水河上的風起雲湧》，收錄於《裝置藝術 10 年》Disc 1，台北市：黃明川電影視訊有限公司，2006。
- 黃國榮編，《尊重生命・珍惜所有：台灣生態藝術展特輯》，台中市：台中市文化局出版，2005。
- 黃國榮編，《國際彩墨生態藝術大展專輯：第七屆台中彩墨藝術節》，台中市：台中市文化局出版，2008。
- 張照堂主編，《看見淡水河》，台北縣：台北縣立文化中心，1994。
- 潘小雪，〈伊祐・噶照的創作與賞析〉，《Iyo Kacaw 伊祐・噶照》，屏東：行政院原住民委員會文化園區管理局，2015。
- 鄭治桂，〈追求真與美，迎向明日的善——台灣生態藝術的現況與發展趨勢〉，《台北國際生態藝術展》（Ecoart Exhibition Taipei 1999-2000），台北市：國立歷史博物館，1999。
- 蘇珊・雷西（Suzanne Lacy），《量繪形貌：新類型公共藝術》（Mapping the Terrain: New Genre Public Art），吳瑪悌等譯，台北市：遠流，2004。
- 龔卓軍，〈魚群的情緒・海流的身體：論伊祐・噶造的《月亮住在海裡》〉，ARTALKS：網路平台，觀察員報告，2021 年 7 月 6 日發表。
- 龔卓軍，〈鄉痛症，那無法抹平的尖刺：論《土步・土語：洪政任研究展》〉，ARTALKS：網路平台，觀察員報告，2021 年 12 月 31 日發表。
- 〈Timeline：新北市視覺藝術紀事〉，新北市美術館網頁 <https://www.ntmoa.tw/timelines/>。
- 《海稻米的願望》，導演：勒嘎・舒米，出版：行政院農業委員會林務局，2013，片長：40 分。<https://www.youtube.com/watch?v=P38dwTqCcSs> 2021/07/01。
- 《太陽的孩子》，導演：勒嘎・舒米、鄭有傑，2015，片長 100 分。
<https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&q=太陽的孩子> 2021/07/01。

二、西文論著

Glenn Albrecht, "Solastalgia: The Distress Caused by Environmental Change", *Australasian Psychiatry*, February 2007, S95-S98.

Glenn Albrecht, "Environment Change, Distress & Human Emotion Solastalgia", TEDxSydney, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=-GUGW8rOpLY>.

Edward S. Casey, "World of Nostalgia", *Man and World* 20, October 1987, pp.361-384.

Félix Guattari, *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*, trans. Paul Bains & Julian Pefanis, Indianapolis: Indiana University Press, 1995. 菲利克斯·加塔利，《混沌互滲》，董樹寶譯，南京：南京大學出版社，2020。

Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays On Livelihood, Dwell and Skill*, London: Routledge, 2000.

Elyne Mitchell, *Soil and Civilization*, Angus and Robertson Limited, 1946.

《李爾王》、《哈姆雷特》、以及《馬克白》悲劇中

之崇高場景和崇高感覺的相融共存

應芳瑜*

摘要

莎士比亞的皇室悲劇：《李爾王》、《哈姆雷特》、以及《馬克白》以瘋狂和死亡著名。將悲劇人物的極端情緒與相對應的場景並置，是為了悲劇結局—死亡—而鋪陳或預示。埃德蒙·伯克 (Edmund Burke) 定義了兩個審美範疇—優美與崇高，後者源自於痛苦和恐懼，是悲劇人物所表達的極端情緒。基於伯克對崇高的美學解釋，本研究假設這三部悲劇可能展現崇高感覺與崇高場景融合以預示悲慘的結局。有些主角在極端感覺中掙扎時，他們就出現在崇高的場景中，漆黑的夜晚、懸崖峭壁、高山、暴風雨、無邊的大海都可能與他們被摧殘的心靈相配。本文的研究方法採用愛德蒙·伯克針對自然景物氣候和人類情感所提出的定義和弗洛伊德針對人類心理所提出的觀點來細細分析崇高場景和悲劇角色之崇高感覺相互搭襯的關係。在《李爾王》劇中，愛德伽偽裝成一個乞丐帶領他悲痛欲絕的父親(格洛斯特)到月光照耀的多佛懸崖。李爾王因為大女兒和二女兒的背叛而感到痛苦，所以離開女兒住處，隻身一人獨自在暗夜的暴風雨中遊蕩。在《哈姆雷特》劇中，哈姆雷特深深思念他死去的父親，因而在夜景中形象化了鬼魂。在《哈姆雷特》劇中的夜景，奧菲莉亞失魂落魄，唱著哀歌來哀悼她死去的父親。《馬克白》被公認為最黑暗的戲劇之一，本劇的開場就以閃電雷鳴的場景來歡迎三位女巫，她們說出了有關馬克白稱王的預言，因而讓這位崇高且恐怖的反派角色謀殺鄧肯、班柯、麥克德夫人和她的孩子們。驚恐萬分的馬克白夫人在夜間場景中產生視覺幻象。這三部悲劇中的崇高場景包覆了悲劇角色的崇高感覺，同時也反映了隱藏在悲劇背後的痛苦與悲傷。總而言之，崇高感覺和崇高場景有著類似的黑暗和無邊無際，基於這種同質性和相容性，兩者相融共存，本文舉例說明悲劇角色的崇高感覺和崇高場景互搭的美學境界。

關鍵詞：崇高、崇高場景、崇高感覺、受創的心靈、同質性

* 弘光科技大學，國際溝通英語系助理教授。

Sublime Feelings and Sublime Scenes

in Shakespeare's *King Lear*, *Hamlet*, and *Macbeth*

IN, FAN-YU*

Abstract

Among Shakespeare's royal tragedies, *King Lear*, *Hamlet*, and *Macbeth* are renowned for madness and death. Juxtaposing tragic characters' extreme emotions with corresponding scenes is to pave the way for or foreshadow a tragic ending—death. Edmund Burke defined two aesthetic categories—beauty and sublimity, the latter is derived from pain and fear, which are the extreme emotions expressed by tragic characters. Grounded on Burke's aesthetic explanation of sublimity, this study hypothesizes that these three tragedies may show a fusion of sublime feelings and sublime settings, foreshadowing dismal denouements. As some of main characters struggle with their extreme feelings, they appear in sublime scenes in which dark nights, cliffs, mountains, storms, and boundless sea may match their devastated minds. This study draws on Burke's definitions of natural elements and human emotions and Sigmund Freud's views of the human psyche to scrutinize the juxtaposition of tragic characters' sublime feelings and sublime settings. In *King Lear*, Edgar, disguised as a beggar, leads his grief-stricken father, Gloucester, to a moonlit cliff at Dover. Lear, seriously affected by his elder daughters' betrayal, feels emotional pain, and hence roams alone at night in a thunderstorm. Hamlet, obsessed by a deep feeling of sadness for the death of his father, visualizes the ghost in night scenes in *Hamlet*. Ophelia becomes distracted, singing a mourning song as a lament for her father's death, at night in *Hamlet*. As one of the darkest plays, *Macbeth* begins with thunder and lightning that welcome three witches. The sublime and terror-striking villain, Macbeth, kills Duncan and orders the murders of Banquo and Lady Macduff and her children. Horror-stricken, Lady Macbeth experiences visual hallucinations in nighttime scenes. To sum up, this article exemplifies the aesthetic effects in which the tragic characters' sublime feelings merge into the sublime settings in these three tragedies based on the homogeneity and compatibility.

Keywords: Sublimity, sublime settings, sublime feelings, traumatized psyche, and homogeneity

* Assistant Professor, Department of English for Global Communication, Hungkuang University.

I. Introduction

Research on Shakespeare's tragedies has mainly focused on death and madness. These core motifs may be elaborated in a different way. This article attempts to identify and exemplify the fusion of sublime scenes and sublime feelings in Shakespeare's *King Lear*, *Hamlet*, and *Macbeth*. Edmund Burke defines sublimity and clarifies it by giving examples of feelings and natural scenery in his book, *A Philosophical Enquiry*. Though this book was first published in 1757, Burke's theory of the sublime has influenced successors, especially Immanuel Kant (1724-1804). Robert Doran makes clear in his book, *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*, that "Kant discusses beauty, sublimity, and fine art in this work, not simply because he believes they are intrinsically interesting and in need of philosophical attention but because they can demonstrate how a certain experience of nature, namely one involving a (noncognitive) judgment of pleasure or pain, is also an experience of freedom and thus of a mental state reflective of or conducive to morality," referring to *Critique of the Power of Judgement*, which was published in 1790 (260). Doran also notes that "Kant's lifelong passion for Milton's *Paradise Lost* is certainly an indication of his sensitivity to sublimity in poetry" (260). As Kant, who was born 116 years later than John Milton (1608-1674), used his theory of the sublime to analyze Milton's *Paradise Lost* (1667), it is justifiable that the theory of Edmund Burke (1729-1797), who was born 165 years later than William Shakespeare (1564-1616), can be used to probe the relevance of sublime scenes to the sublime feelings of tragic characters in these three tragedies. There is a link between Burke's definition of "the great extreme of dimension" (Burke 66) and the sublime scenes in these three tragedies. He expounds vastness by asserting that "Greatness of dimension is a powerful cause of the sublime" (Burke 66). In other words, magnificent mountains, steep cliffs, and boundless sea are the sources of the sublime. Tom Cochrane makes clear that "the sublime often provides us with lists of sublime phenomena - mountains, storms, deserts, volcanoes, oceans, the starry sky, and so on" (125). Apart from the great dimensions, "darkness is more productive of sublime ideas than light" (Burke 73). Thunder that comes after a lightning flash produces a sublime passion in the mind (Burke 75). Dark nighttime scenes can be labeled as another source of the sublime because "night [is] more sublime and solemn than day" (Burke 75). By contrast, Jonathan Sell elaborates Shakespeare's sublimity by focusing on "a greatness about Shakespeare's characters which can make us marvel, first as we strain to apprehend, then as we experience an invigorating sensation that our cognitive and/or sympathetic horizons have been expanded and our own humanity aggrandized in the process" (9). Unlike Sell's attempt to present the transcendence of the greatness of Shakespeare's characters, arousing the reader's pathos, this article aims to juxtapose the sublime scenes and the sublime emotions expressed by tragic characters in *King Lear*, *Hamlet*, and *Macbeth*, and hence show how Shakespeare meticulously paired settings and characters' emotions in accordance with their homogeneity.

In addition to the dimension of natural scenery, Edmund Burke addresses the sublime feelings that "the idea of bodily pain, in all the modes and degrees of labour, pain, anguish, torment, is

productive of the sublime” (79). Moreover, “Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling” (Burke 58). The tragic characters in these plays are tortured by either bodily pain or mental anguish; both victims and perpetrators are in torment. Edmund Burke believes that the ideas of pain and death cannot be detached from terror on which the sublime is built (59, 122). Therefore, terror, pain, death can produce the ideas of the sublime. The immense natural landscapes, thunder, darkness, and the moon depicted in some settings and the mentally tormented characters appearing in these settings are united as an epitome of sublime tragic lives. Mentally distressed characters inject pathos into the sublime scenes and move towards death in these tragedies.

As for the definition of the sublime in literature, Jane Stabler indicates problems in defining the sublime in Shakespeare for eighteenth-century commentators; one of them is that “it encompassed myriad aesthetic effects” (28). Stabler recounts Edward Taylor’s concern about the contrast between “the sublime and the bathos” which “intersects with neoclassical objections to Shakespearean drama and with Johnson’s famous defence of Shakespeare’s mixture of comic and tragic scenes” (29). In this regard, it seems that drawing on Edmund Burke’s definition of sublimity to classify and juxtapose tragic characters and sublime scenes in Shakespeare’s *King Lear*, *Hamlet*, and *Macbeth* may be a way to represent how sublime scenes coincide with the sublime feelings of tragic characters.

More sublimity-based studies have ensued since Edmund Burke’s efforts on defining the sublime over the last decades. Some critics place emphasis on the clarification of the aesthetic and artistic concepts of the sublime. Paul Crowther enumerates in *The Kantian Sublime* multiple examples of the sublime from Kant’s early theory, which include “mountains with the peaks above the clouds, descriptions of the raging storms, [and] Milton’s portrayal of hell” (9). In the English version of Immanuel Kant’s *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, these three sublime sights arouse enjoyment but with horror (47). In other words, the sublime scenery is linked to the feeling of horror by Burke and Kant. This lays important theoretical foundation for the exemplification of the sublime scenes and the horrible scenario that tragic characters cannot avoid in *King Lear*, *Hamlet*, and *Macbeth*. This article hypothesizes that the tragic characters’ sublime pathos is integrated into the sublime settings in these tragedies.

The aim of this article is to ascertain that there is a fusion between the sublime scenes and characters’ sublime feelings in *King Lear*, *Hamlet*, and *Macbeth*. On the one hand, the sublime settings defined by Edmund Burke and Immanuel Kant have been clarified and exemplified earlier in this article. Moreover, Steven Swarbrick indicates that “Recent developments in Shakespearean ecocriticism,” such as Anne Barton’s *Shakespearean Forest*, “have turned readers’ attention to the complex interplay between human and nonhuman life-worlds and the literary representations thereof” (63). Charlotte Scott analyzes dark matters in Shakespeare’s forests by asserting that the

space of forest is haunted by the forest's history of danger, punishment, and pleasure on the Elizabethan stage (276). Unlike the more popular study of Shakespeare's forests, this article explicates that the natural settings such as cliffs, mountains, or sea in the above-mentioned plays may have corresponding representations of the sublime characters. On the other hand, the characters' sublime feelings can be scrutinized from a psychoanalytic angle. Sigmund Freud started in his first article¹ with the abstract observation that there is a conflict between the id and external reality. R. D. Hinshelwood explains the cause and result of the id-reality conflict that "neurotic ego breaks away from the id, the instinctual impulses being repudiated and repressed because they don't conform to the expectations of the external world of other people" (58). The malfunction of four processes that Freud discovered in his neurotic patients runs from psychic energy regressing towards memory and phantasy, the libido abandoning external reality and creating a replacement of personal delusions and hallucinations, a collapse of the distinction between things and words, to the ego abandoning reality due to an intolerable conflict between the id and reality (Hinshelwood 59). Some of these hypotheses made by Freud can be found in Hamlet, Ophelia, Macbeth, Lady Macbeth, Gloucester, and King Lear. Their delusions or hallucinations eclipse the reality that is shown as a make-believe truth in the dramatic worlds of these three plays.

Some researchers have made efforts to analyze place and space in Shakespeare's plays, but few have pinpointed the important interrelationship between outer and inner space, especially the correlation between settings and psyche. John Green and Paul Negri sort out the remarkable scenes from Shakespeare's plays in their book² published in 2000. Marianne Navy in her book, *Shakespeare and Outsiders*, discusses "a number of scenes that present what looks like a female space" (71). Michael W. Shurgot examines scenes, theatre space and the actor-audience relationship in his book³ published in 1998. However, few critics discern the fusion of scenes and characters' inner space, except for Jonathan Sell, who argues for a sublime scenography in "Twixt Heaven and Earth: Sublime Scenography" of his book, *Shakespeare's Sublime Ethos: Matter, Stage, and Form*. He believes that the sublime scenography converts the Shakespearean stage into a threshold where the ontological boundaries between the real world and the fictional world are blurred to create a cognitive mise en abyme (Sell 13). Unlike Sell's declaration of the cognitive mise en abyme created on the sublime Shakespearean stage, this article endeavors to pinpoint Shakespeare's deliberate classification of characters and scenes. Shakespeare was not aware of either psychology or psychoanalysis, but he could classify the characters' mental states and then choose similar or homogeneous scenes to match with the extreme feelings of horror and sadness in characters in order to heighten the dramatic effect that makes major scenes memorable to the reader and audience.

¹ See Freud 1924a.

² The title of this book is *Great Scenes from Shakespeare's Plays*.

³ The title of this book is *Stages of Play: Shakespeare's Theatrical Energies in Elizabethan Performance*.

II. Tragic Characters: Sublime Feelings

Tragic characters are afflicted with sublime feelings. They suffer from betrayals, excessive ambitions, or the loss of loved ones. Hamlet, the prince of Denmark, is confronted by the ghost of King Hamlet, who reveals that he was murdered by his brother Claudius (Green and Negri 2). Old King Lear of ancient Britain is betrayed by his elder daughters after he divides his kingdom into two parts for them. In his anguish at his two elder daughters Lear wanders in a wilderness with the Fool, his jester. Lady Macbeth sleepwalks in terror after Macbeth fulfills her wish by murdering Duncan. How can these tragic characters become sublime ones? Edmund Burke's definitions of sublime feelings make an association between terror and pain. He elaborates the cause-effect relation between terror and pain that if the sublime is built on terror, or some passion like it, which has pain for its object" and assumes that a "mode of terror, or of pain, is always the cause of the sublime" (Burke 122, 124). Moreover, feeling in all the modes and degrees of labor, pain, anguish, torment is productive of the sublime (Burke 79). Inner pains are engendered in these three characters for different reasons. Grieving over the sudden death of his father engenders Hamlet's inner pain. King Lear is traumatized by his elder daughters' abandonment and abuse. Both Hamlet and Lear are the victims of others' sins. Unlike Hamlet and Lear, Lady Macbeth is horror-stricken by the crimes she commits. She is not a victim. Instead, she victimizes the Duncans by inciting her husband to murder King Duncan in a well-plotted regicide. Paradoxically, she is tormented by her crimes, and her somnambulism manifests that she is too fragile to victimize others. Lady Macbeth's horror of Duncan's death, Hamlet's and Lear's inner pains are the feelings that evoke the ideas of the sublime.

The feelings of terror and pain, which produce the ideas of the sublime, lead to the destruction of mental faculties. Edmund Burke explains how a state of rest and inaction affect minds, and hence fragile minds become less careful and cautious about dismal views. He elucidates that "Melancholy, dejection, despair, and often self-murder, is the consequence of the gloomy view we take of things in the relaxed state of body" and "in this languid inactive state, the nerves are more liable to the most horrid convulsions" (Burke 122). The state of rest and inaction may make us pass our lives with tolerable satisfaction (Burke 122), in other words, it may help soothe our pains. Hamlet's inaction, which is his delay in avenging his father's death, is the most debatable and controversial issue when discussing Hamlet; and it results from his melancholy, which gradually drives him to lose his mind and, in the end, compels him to contemplate attempting suicide. According to George Held, Hamlet's suicidal notions are evident from his soliloquies (17), for example, "To be or not to be" (3.1.62),⁴ and "To die, to sleep" (3.2.66). Hamlet dialogue with Polonius also reveals his suicidal intention—when Polonius asks, "Will you walk out / of the air, my Lord?" (2.2.207-8), he replies, "Into my grave" (2.2.209). It is apparent that he is traumatized by the loss of his father and the deep pain paralyzes his mind and makes him incapable of action

⁴ The indirect quotations or quoted lines from *Hamlet*, *King Lear*, or *Macbeth* here and hereinafter are derived from *The RSC Shakespeare: William Shakespeare Complete Works* edited by Jonathan Bate and Eric Rasmussen.

and survival.

Like Hamlet, Ophelia's inner pain is caused by the loss of her father; in contrast to Hamlet and Ophelia, Lady Macbeth is haunted by terror that she is too fragile to face her sins. Marvin Rosenberg remarks that "Ophelia, isolated and humiliated, goes mad and then evidently commits suicide" (237). The reasons of Ophelia's committing suicide may be dual. Both are linked to a sense of loss—the loss of her father and that of Hamlet's love. Her father's death torments her and, as an obedient daughter,⁵ she soothes her inner pain by drowning herself. Her pain, which brings about an idea of the sublime, is made clear by Claudius, as he puts it, "this is the poison of deep grief: it springs / All from her father's death" (4.4.71-72). As Ophelia says, "Before you tumbled me, / You promised me to wed" (4.4.61-62), she discloses her inner pain that is intensified by losing Hamlet's love. As a contrast to Ophelia, Lady Macbeth is horrified by her evil deeds. Seeing that the murder of Duncan cannot be undone, Lady Macbeth despairs and her lethargy and depression are shown when sleepwalking. Overwhelmed in the languid state, she washes her hands in her somnambulism and is preoccupied by "the smell of the blood" (5.1.37). In Act 5, scene 5, Seyton reports that Lady Macbeth is dead. These three characters exemplify how sublime feelings, namely, pain and terror, destroy mental faculties that result in tragedy.

The sublime feelings of the pain and torment caused by misdeeds become the memories of misdeeds that deteriorate the psychic energy of King Lear, Hamlet, and Lady Macbeth. King Lear is humiliated by Goneril and Regan in Act 2, scene 2 and the humiliation and rejection that he suffers make his psychic energy gradually degenerate. In Act 3, scene 2, on the heath, he rages and fantasizes by conducting a mock tryout of his elder daughters' misdeeds, in which the Fool and Kant try to soothe him. This is the proof of the sign of the malfunction of primary mental process in him because the memory of being deprived by Regan and Goneril haunts and tortures him. Like Lear, in Act 2, scene 2, Hamlet asks the troupe to perform a play, *The Murder of Gonzago*, which visualizes the murder of his father. Hamlet's memory of his father's death weakens his mental energy. Unlike King Lear and Hamlet, Lady Macbeth is tortured by the memory of her misdeeds. Courtnei Crump Wright has a similar account of Lady Macbeth's regression towards the memory of the bloody murder. He makes clear that it "is only after the assassination of Duncan and his guards that Lady Macbeth is driven mad by the memory of the deeds and her conscience" (Wright 97). Macbeth asks the doctor to cure his wife "diseased" mind (5.3.45) and help her "Pluck from the memory a rooted sorrow" (5.3.46). It is manifest that these characters experience the incidents that cause pain and torment and have them imprinted on their minds, and hence they are imprisoned by memories.

Sublime feelings impel tragic characters to deny reality around them and produce illusions. In Freud's account of the malfunction of the second process, libido⁶ abandons external reality and

⁵ Ophelia is obedient to her father, Polonius, who asks her not to spend time with Hamlet.

⁶ C. G. Jung proposes an interpretation of Freud's definition of libido that "Freud, as we saw, gives the libido unquestionably sexual connotation, something like 'sexual need'" (114).

creates a replacement of personal delusions and hallucinations (Hinshelwood 59). Based on C. G. Jung's account of Freud's definition of libido as the sexual need, Brayton Polka names it 'love' as contrasted with guilt in the castration and assumes that "in the phenomenological spirit of Freud: where love was, where guilt will be" (123). Steven James Bartlett believes that "For Freud, guilt arises out of the fear of losing love" (88). Goneril in *King Lear* commits suicide in the final act of *King Lear*, her sinful act of poisoning her sister, Regan, in Act 5, scene 3, may be impelled by her fear of losing Edmund, whom Regan pursues. Lear's unfilial daughters, Goneril and Regan, are both in love with Edmund. When the recently widowed Regan publicly announces to marry Edmund, "Let the drum strike and prove my title thine" (5.3.84), she is not aware of Goneril's scheme to poison her. Goneril even writes a letter ordering Edmund to kill her husband, the Duke of Albany, in a duel, to get rid of her husband. When Albany questions Goneril about this conspiracy, she says, "if I do, the laws are mine, not thine" (5.3.168). Goneril is a typical example of the love-guilt juxtaposition. She loves Edmund so she positions Regan to death and attempts to kill her husband. Unable to accept the reality that her husband, Albany, sees through her conspiracy to murder him, she kills herself.

Both Goneril and Macbeth have the signs of the malfunction of the second mental process. Macbeth, who shows more obvious signs than Goneril, is not only stuck in the love-guilt juxtaposition but also haunted by illusions. Brayton Polka and Steven James Bartlett's assumptions can be applied to diagnosing the relation between Macbeth and his wife. Lady Macbeth evaluates her husband's love as she puts it, "From this time / Such I account thy love," (1.7.40-41). She juxtaposes his love with his valor to kill Duncan and this is clear in her question, "Art thou⁷ afraid / To be the same in thine own act and valour / As thou art in desire?" (1.7.41-43). She even satirizes Macbeth that he would "live a coward" (1.7.45). It is apparent that Macbeth's libido, namely his love for his wife,⁸ facilitates him to commit regicide. Macbeth's guilt arises from the fear of losing his wife's love, and this fear pushes him to live with his guilt. After his wife dies, to Macbeth, "Life's but a walking shadow" (5.5.24). Before he commits regicide, he tells his wife that he hears a voice crying "Sleep no more" (2.2.42) and "Macbeth shall sleep no more" (2.2.51) after he kills Duncan in Act 2, scene 1. Afterwards, he sees a hallucination in which the unknown hands try to pluck out his eyes and his bloody hands turn the green Neptune's Ocean into a red one (2.2.70-74). Macbeth's libido abandons the reality that he murders Duncan by striving to wash away his sins in Neptune's Ocean. After Lady Macbeth takes the daggers, which her husband has used to kill Duncan, she says, "My hands are of your colour, but I shame / To wear a heart so white" (2.2.75-76). The contrast between red and white is an emblem of sin and purity. As Lady Macbeth takes the daggers, she shares her husband's sins, and the delusive cry, "Sleep no more" (2.2.42) that frightens her husband, also contributes to making her walk in sleep. Macbeth hallucinates when he is awake, while Lady Macbeth hallucinates when she is sleeping. Like Goneril, Lady Macbeth,

⁷ Macbeth.

⁸ In Act 1, scene 7, Lady Macbeth induces her husband to murder Duncan.

who is involved in the love-guilt juxtaposition, kills herself.

Tragic characters in *Hamlet* and *King Lear* also experience hallucinations. Lear's hallucination is shown in these words, "The little dogs and all, / Trey, Blanch, and sweetheart, see, they bark at me" (3.6.18-19). Maynard Mack brings forth his interpretation of "Lear's hallucination in the farmhouse" that in "a moment of insight the king sees a likeness between himself and Nebuchadnezzar⁹ who was also brought low and lived in a desert for many years on roots and grass" (50). Likewise, Hamlet perceives hallucinations. Roger S. Platizky focuses on the debate about Hamlet's mentality that it "is also important that before the Victorian period, Hamlet's 'derangement was universally regarded as feigned,' but because Victorian psychiatrists had secularized religious visions into hallucinations, the possibility of considering the relationship between visions and hallucinations, as in *Hamlet*" (120). Indeed, after Hamlet uses his words as daggers into Gertrude's ears, he hallucinates and begins to describe the presence of his father's ghost and asks his mother, "Do you see nothing here" (3.4.135). Gertrude sees nothing, but Hamlet urges her to "look, how it steals away" and says, "My father, in his habit as he lived" (3.4.139-40). This is Hamlet's hallucination in the famous closet scene. At night in a room in the castle, a gentleman in *Hamlet* talks about Ophelia that "She speaks much of her father; says she hears / There's tricks i' the world; and hems, and beats her heart; Spurns enviously at straws" (4.5.5-7). The gentleman's description of his observation of Ophelia, he seems to imply that she experiences auditory hallucinations when she laments the death of her father. In the night scene when the "moon is down" (2.1.2), Macbeth hallucinates "a dagger" before him and its handle toward his hand (2.1.40-41) just before he murders Duncan. He calls it "A dagger of mind, a false creation" (2.1.45). Hamlet, King Lear, and Macbeth create a replacement of personal hallucinations in the malfunction of the second mental process.

Subsequently, the tragic characters undergo a collapse of the distinction between things and the words that denote them. Hamlet dresses bizarrely and acts as if he had not known Polonius by calling him "fishmonger" (2.2.181). Hamlet's symptom shown in this scene is analogous to the malfunction of the third mental process in which he fails to make a connection between the person, Polonius, and his name. The person is the object, and the name is the word. In Hamlet's case, the object doesn't match the word; in Ferdinand de Saussure's terminology, the signifier is entirely detached from the signified because Polonius is not a fishmonger and Hamlet recognizes him when he is sane. Like Hamlet, Lear has problems with words and the association between the signifier and the signified. In Act 4, scene 5, Edgar and Gloucester see Lear uttering twaddle. After listening to Lear's twaddle, Edgar exclaims, "O, matter and impertinency mixed" and "Reason in madness" (4.5.174). Moreover, Lear mistakes Cordelia for "a spirit" and asks her "where did you die" when she inquires, "Sir, do you know me" (4.6.49-50). Although in lines 73 and 74 we learn that Lear finally recognizes Cordelia, he has undergone a collapse of the distinction between the person,

⁹ In Scripture, Nebuchadnezzar was punished for his pride to live on grass as a mad beast.

who is his youngest daughter, and her name. Hamlet and Lear display the signs of the malfunction of the third mental process.

Like Hamlet and Lear, Macbeth undergoes a similar collapse, and he is unable to use a precise word to describe the thing he sees during the banquet scene. The ghost of Banquo sits in Macbeth's place at the banquet. For this reason, Lady Macbeth and her husband speak aside.

MACBETH. Ay, and a bold one, that dare look on that
Which might appal the devil.

LADY MACBETH. O, proper stuff!

This is the very painting of your fear:

This is the air-drawn dagger which you said

Led you to Duncan. (3.4.68-73)

Darlene Farabee asserts that "Lady Macbeth cannot see Banquo's ghost, but her exclamation "O, proper stuff" dismisses the experience of it" (115). However, she makes clear that what Lady Macbeth dismisses in line 70 is supernatural elements (Farabee 115). When Macbeth sees the ghost, he barely utters a name for it. In this incident, Macbeth loses the ability to use words to name the object he sees. At this moment, he sees the ghost, he is appalled by it, which disables him to make the distinction between the thing he sees and the words he uses to denote them. Macbeth's symptoms, for example, experiencing visual hallucinations and undergoing a sudden mental collapse, are reminiscent of the disintegration of the second and third mental processes.

Tragic characters have an intolerable conflict between the id¹⁰ and reality that ultimately causes the ego¹¹ to abandon reality. In Act 4, scene 4, Ophelia is shocked by her father's death and becomes insane. Her id conflicts with the reality that her lover, Hamlet, kills her father. It is apparent that Ophelia's id that "subverses the function of emotions" (Ahles 4) is trapped in an unbearable dilemma between two emotions which are romantic love and her filial love for her father. As a result, her ego, which oversees language and cognition, abandons the unacceptable reality, and chooses to sing a love song, "a-down a-down" (4.4.177), which is a sign of the conflict between her id and reality. The love song reveals her dilemmatic emotions for two men—her father and Hamlet.

Like Ophelia, Lady Macbeth's id and Lear's id are against reality. Kendra Preston Leonard makes a comment on these two tragic heroines that "Lady Macbeth, like Ophelia, is a product of early modern observation and conventional wisdom about unstable womanhood" (69). Lady Macbeth's id clashes with the reality that her husband shows her a lack of manhood. Her denial of Macbeth's manhood is revealed in her infuriating question, "Are you a man?" (3.4.67). Macbeth tries to keep peace with his wife and guarantees that he dares "do all that may become a man" (1.7.49) when his wife induces him to murder Duncan (1.7.37-47). In contrast, Lady Macbeth has already ritually "unsexed" herself (1.5.39), and "she is herself identified with maleness" (Foreman

¹⁰ "The id is the agency of the mind that subverses the function of drives and emotions" (Ahles 4).

¹¹ According to Scott Ahles's account of Freud's perception of ego, "the ego is responsible for various functions such as perception (visual, auditory, and somatosensory), language, control of the motor apparatus, and cognition" (4).

24). Unlike Ophelia, Lady Macbeth's love for her husband paradoxically depends on how manly he is. After her husband proves his manhood by committing regicide, Lady Macbeth becomes a coward to undertake the crime. Her womanhood is unstable, and her manhood is bold and dangerous. Her id is self-contradictory, so is her ego. Her daring and flaunty utterance is inconsistent with her coward doings. In a different manner, King Lear's id conflicts with the reality that his elder daughters betray him. Emotionally, he loves his daughters; however, in unveiling the truth his ego rejects the reality, and consequently he becomes insane. Kenneth Muir remarks that "Lear acts as madman, when he is ostensibly sane, and acquires wisdom by going mad"¹² (315). It seems that cruel realities shatter the fragile minds and make them crumble into delusion.

Terror is the cause of the sublime, so are the ideas of pain and death. According to Edmund Burke, it is impossible that the ideas of pain, and above all of death, are perfectly free from terror (59). In addition to the feeling of pain discussed above, *King Lear*, *Hamlet*, and *Macbeth* shows the idea of death as a recurrent theme. In these plays, pain and death are tied up to form a tragic pattern. Fragile protagonists undergo insufferable pain which is followed by death. In *Hamlet*, a succession of deaths pursues Gertrude's confirmation of seeing her son speaking with an invisible ghost and killing Polonius in Act 3, scene 4. Gertrude describes Hamlet, who has killed Polonius, as "mad as the seas and wind" (3.4.213). Gertrude reports in Act 4, scene 6 that Ophelia dies of drowning. In Act 5, scene 2, Gertrude dies of drinking the poisoned wine. At the final duel with Laertes, Hamlet avenges his father's death by forcing his uncle to drink the poisoned wine. Claudius, Laertes, and Hamlet all die in the final scene. In a similar manner, Lear feels the stormy sadness in his mind due to filial ingratitude in Act 3, scene 4 as Kent leads him into a hovel at Dover, and multiple deaths ensue. Edgar kills Oswald in Act 4, scene 5. Edgar fatally wounds Edmund who dies at the duel. In the final scene, Goneril poisons Regan and she then commits suicide, and Lear dies in a state of syncope for the death of Cordelia who is hanged in prison. Likewise, there is a string of deaths in *Macbeth*. Macbeth murders Duncan and his guards, and he plots to kill Banquo and Macduff's family. As being guilty of the deaths of these characters, the villain, Macbeth, sees Banquo's ghost. Macbeth's hallucinations trigger his wife's illusions, and vice versa, Lady Macbeth's suicide intensifies her husband's loneliness initially caused by isolation from his followers and it eventually leads to his inevitable death. Macbeth despairingly fights and dies in a battle with Macduff. The tragic endings prove that the terror of death produces a feeling of pain in which vengeance is planted. The victims in *Macbeth* and *Hamlet* take vengeance on murderers and their acts of revenge result in more deaths. In the more fragile victim's minds, inner pain channels themselves to a path towards death in *King Lear*, *Macbeth*, and *Hamlet*. Pain and terror are productive of the sublime, and all these come together to bring about death that cannot be separated from terror on which the sublime is erected.

¹² Kenneth Muir makes this comment in the epilogue of the book, *King Lear: Critical Essays*.

III. Sublime Feelings and Sublime Scenes

Tragic characters' sublime feelings merges into sublime scenes in *Hamlet* as they are homogeneous and compatible. Edmund Burke believes that "To make any thing terrible, obscurity seems in general to be necessary" (54). He discusses in detail the association between terror and obscurity that everyone, "who considers how greatly night adds to our dread, in all cases of danger, and how much the notions of ghosts and goblins, of which none can form clear ideas, affects minds" (Burke 54). As a feeling that brings forth the idea of the sublime, terror is homogenized with obscurity as the sublime because the latter can make us sensible of terror. To be specific, dark nights and ghosts are sublime because they are obscure. The ghost of former King of Denmark appears in night-time scenes of Act 1 as the "bell then beating one" (1.1.45) and before "the crowing of the cock" (1.1.150), and he¹³ "Revisits thus the glimpses of the moon" (1.4.34). In Act 1, scene 5, Hamlet, still mourning, meets his father's ghost at night, and before the ghost leaves, he asks Horatio and Marcellus to swear never to make known what they have seen "tonight" (1.5.158). Spargo Clifton believes that as "our archetypal melancholic, Hamlet has often stood for mourning's pathology" (39). Hamlet's pain caused by the death of his father is fused with the sublime night scenes in which the sublime obscure image of his father's ghost appears and talks about the murder scene which is even more obscure than the ghost. Moreover, King Hamlet's ghost comes into his son's sight in the closet scene at night; when Prince Hamlet tugs the body of Polonius off stage in this scene, he says "Goodnight, mother" (3.4.207). Shakespeare might choose nighttime settings for a fusion of sublime scenes and the feelings that spark off the idea of the sublime on the traumatized psyche.

Tragic characters in *Macbeth*, *Hamlet*, and *King Lear* display their sublime feelings in night scenes. Edmund Burke believes that "night [is] more sublime and solemn than day" (75). A. C. Bradley marks the tone of *Macbeth* as darkness and explains, "It is remarkable that almost all the scenes which at once occur to memory¹⁴ take place either at night or in some dark spot" (279). In *Macbeth* the "vision of the dagger, the murder of Duncan, the murder of Banquo, the sleepwalking of Lady Macbeth, all come in night scenes" (Brown 9). A. C. Bradley assumes that though Lady Macbeth is dreadful, she is sublime (277). In her sleepwalking, Lady Macbeth laments over her blood that stained her hands, and then screams, "Out, damned spot" (5.1.26) (Green and Negri 44). In Act 5, scene 1, a doctor accompanied by a waiting gentlewoman comes to observe Lady Macbeth's unnatural deeds that she wants to wash away the spot of blood from her hands but fails. She tries to soothe herself with comforting words that "Banquo's buried;" "he cannot come out on's grave" (5.1.47). These words reveal her guilt about Banquo's murder. This sleepwalking scene is set at night because the gentlewoman says, "Good night" (5.1.62) to the doctor when he is taking his leave. The darkness of this nighttime scene is compared with that of the hell as Lady Macbeth says, "Hell is murky" (5.1.27). Lady Macbeth's terror makes her see the hallucination of the blood

¹³ The "dead corpse" of the ghost of King Hamlet (1.4.33).

¹⁴ As expounded earlier in this article, madness is related to mental energy regressing towards memory.

spot on her hands and hell in the sublime nighttime scene. In *Hamlet*, a gentleman says that Ophelia “speaks things in doubt” and “That carry but half sense: her speech is nothing” (4.5.7-8). Distracted, Ophelia enters this scene, singing a mourning song with the line, “White his shroud as the mountain snow” (4.5.40) as a lament for the loss of her father. She says, “Good night, ladies; good night, sweet ladies” (4.5.78), denoting a nighttime scene, to King Claudius and Queen Gertrude before she exits this scene. This In *King Lear*, Gloucester, seeing Lear’s anguish, sighs emotionally that “Thou sayest the king grows mad: I’ll tell thee, friend, / I am almost mad myself” (3.4.140-41). Gloucester’s grief is mixed with his son, Edgar, who is outlawed from his blood (3.4.141-42) and his love for him. He continues his narrative and says, “grief hath crazed my wits” (3.4.145), and then reminds us of the night scene as he says, “What a night’s this” (3.4.145). Both Lear and Gloucester are going grief-stricken in this night scene owing to their grief over their respective children. A fusion of sublime feelings and sublime nighttime scenes is exemplified by Lady Macbeth in *Macbeth* and Lear and Gloucester in *King Lear*.

Cliffs and mountains can be regarded as the settings of the natural sublime; in *King Lear*, tragic characters’ sublime feelings match the sublimity of these nature’s spectacular works. Sublime objects are vast in their dimensions, including the great and rugged; the great ought to be solid, and even massive (Burke 113-14). The “height of the cliff, on which Dover Castle stands, is about three hundred and twenty feet above the level of the sea” (Beattie 154); it is sublime in its vast dimension. Kent Cartwright construes the impression of the cliff scene in *King Lear* on the reader’s mind that the “spectators and critics have remembered this scene with the tag of ‘Dover Cliff’” (218). This memorable cliff in Gloucester’s description is “a cliff, whose high and bending head / Looks fearfully in the confined deep” (4.1.75-76). It is sublime because it is great and rugged, and it gives Gloucester a feeling of terror that produces an idea of the sublime. Ebenezer Forsyth also lays an emphasis on the way Shakespeare looked at external nature, as he puts it, “In *King Lear* [...], with the grand description of Dover cliff, with all the accessories of the scene, are introduced for the obvious purpose of portraying the profound misery of Gloucester” (64) whose eyes has been plucked out by Cornwall (3.7.70-88) before he comes to the cliff. Like Lear whose elder daughters are disloyal to him, Gloucester is betrayed by his illegitimate son, Edmund, and he finally learns about his treachery and treason from Regan (3.7.90-95). Like Lear who disinherits his youngest daughter, Gloucester disowns his son, Edgar, but he admits in Act 3, scene 7 that he abuses Edgar. Lear’s pain is obvious and Gloucester also experiences the similar pain. In despair, Gloucester decides to die (4.5.58). His psyche is collapsing when he says, “When misery could beguile the tyrant’s rage / And frustrate his proud will” (4.5.73-74). The process in which Edgar disguised as a mad beggar leads his father to the top of Dover cliff is worth noting. Gloucester’s make-believe jump from the cliff is taken in a night scene because Edgar says to his father, “Give me your hand” and “for all beneath the moon” (4.5.30-31). The “moon” (4.5.31), the “crows and choughs” (4.5.17), and the “chalky bourn” (4.5.67) in the dramatic illusion narrated by Edgar are used to cure Gloucester’s despair (4.5.40-41), which is caused by his inner pain, is merged with

the sublime setting that surrounds Dover cliff.

Storms in *Macbeth* are sublime, and they are fused with the characters' inner terror. Christine Battersby proposes a similar viewpoint on Shakespeare's sublimity that "Shakespeare [...] was sublime because his subject matter was sublime: blasted heath, ghosts, storms, shipwrecks, terrible passions" (91). Furthermore, sounds have a great power in producing a sublime passion, for example, the "noise of vast cataracts, raging storms, thunder, or awful sensation in the mind" (Burke 75). In the opening scene of *Macbeth*, the first witch begins the play with two questions: "When shall we three meet again? / In thunder, lightning, or in rain? (1.1.1-2). From these two questions, we learn that the scene is set in a storm, and when the three witches meet Macbeth in Act 1, scene 3, the thunder continues. In Act 4, scene 1, the thunder crashes at night along with three apparitions who tell Macbeth to beware Macduff and to be unharmed unless "Great Birnam Wood [...] / Shall come against him" (4.1.100-1). Gertrude believes the final appearance of the ghost to be Hamlet's hallucination, and this may make us conjecture that the three apparitions could be Macbeth's hallucinations, reflecting his inner terror. Macbeth's terror harmonizes with the stormy night to intensify the idea of the sublime.

Thunder, lightning, storms, and heaths come together, as a rule, to form a sublime setting for reflecting characters' inner pain or terror in *King Lear* and *Macbeth*. In a stormy night upon the heath, Lear in despair rails, "Let the great gods / That keep this dreadful pudder¹⁵ o'er our heads" (3.2.46-47). The fool describes this scene as "a brave night" (3.2.78) before he soliloquizes "a prophecy" about his comments on priests, nobles, and crimes (3.2.79). The second witch in *Macbeth* apprises that they will meet Macbeth "Upon the heath" (1.1.7) on which witches, like the Fool in *King Lear*, also give prophecies in *Macbeth*. The third witch reveals to Macbeth that "Macbeth [...] shalt be king hereafter" (1.3.52). Macbeth's horror aroused by the three witches can be discovered through his discussion with Banquo on the weird experience with the three witches as Ross and Angus come to tell him that Duncan has made him the Thane of Cawdor.

MACBETH. This supernatural soliciting
 Cannot be ill, cannot be good: if ill,
 Why hath it given me earnest of success
 [...]
 Against the use of nature? Present fears
 Are less than horrible imaginings:
 My thought, whose murder yet is but fantastical,
 Shakes so my single state of man. (1.3.140-50)

The first supernatural prophecy is proved. Although Macbeth is frightened by the evil images of the three witches, the accuracy of the first prediction arouses his imagination, which indeed horrifies him. As compared to Lear in a storm who suffers agony over the betrayal of his elder daughters, Macbeth in a storm endures horror that comes from his thoughts of the sinful act of

¹⁵ It means pother.

murder. A. C. Bradley notes that Macbeth associates the darkness of night with a thing which scares him. He writes, the “witches dance in the thick air of a storm, [...], the blackness of night is to the hero a thing of fear, even of terror” (Bradley 333). The sublime storms go with Lear’s inner pain and Macbeth’s hidden terror aroused by the evil images of the witches, the darkness of night, and his thoughts of the upcoming murder. In short, pain and terror that bring about a notion of the sublime are merged with sublime storms.

Boundless sea matches Hamlet’s traumatized psyche. Edmund Burke ascertains that “the great extreme of dimension is sublime” (66). North Sea that lies between England and Denmark is sublime in its dimension, and it in *Hamlet* links the Hamlet in England, who attempts to make sense of his father’s tragedy but hesitates to seek vengeance, with the Hamlet in Denmark, who is irritated to advance his revenge by Prince Fortinbras of Norway, waging war over the land taken away by King Hamlet who had killed Norwich king in a battle. Normand Berlin makes certain that “Hamlet goes on a sea voyage to death” (22) because King Claudius commands to see the “present death of Hamlet” (4.2.64). Hamlet is on board at night in this scene because Claudius wants to “have him¹⁶ hence tonight” (4.2.54). The night scene of Hamlet’s voyage by sea to England implies a murky transition period in which he becomes the pirate’s prisoner and by putting on “a compelled valour” (4.5.14) he frees himself from inactivity. Daryl W. Palmer also notices that “once at sea, Hamlet performs deeds of valor” (26). Hamlet escapes from the execution during the sea voyage, turning the voyage of death into the return voyage of revenge. Hamlet’s sea voyage and pirate adventure have a corresponding spiritual significance (Knight 179). Daryl W. Palmer has found that “for centuries, mad referred not only to insanity but also to being ‘Beside Oneself’ with anger, moved to uncontrollable rage” (26). Hamlet becomes furious and proceeds to avenge after he finds the death warrant in Rosencrantz and Guildenstern’s belongings.

Dour, the sublime sea¹⁷ at Dover, resonates with Gloucester’s deep grief and his sense of death. The cliff scene in *King Lear* is renowned for Edgar’s opening question, “Hark, do you hear the sea” (4.5.5). This question is both visual and acoustic. It is visual because the sea imagery is brought forth by the voice of sea that follows Edgar’s imploration, “hark” (4.5.5). Its acoustic significance leads Gloucester to hear the voice of his mind through the voice of the sea. After hearing Gloucester’s despairing rejection, Edgar continues to ask, “Why, then, your other senses grow imperfect / By your eyes’ anguish” (4.5.7-8). Edgar, disguised as poor Tom, urges his father to use his other senses to overshadow the deep grief embodied by his eyes’ pain. For Edmund Burke, “the idea of bodily pain, in all modes and degrees of labour, pain, anguish, torment, is productive of the sublime” (79). Both Gloucester’s inner pain and eyes’ anguish can be regarded as sublime. Moreover, Gloucester’s make-believe fall from “the dread summit of this chalky bourn” (4.5.67) is analogous to “a miracle” (4.5.65) of rebirth or revival because, according to Edgar’s

¹⁶ Hamlet

¹⁷ For more details about the name of the sea at Dover, see William Beattie 154. It was “called Dubris by Richard of Cirencester and from [then] it’s [been] still retaining the name of the Dour” (154).

soothing delineation as a spectator, Gloucester has “heaven substance” (4.5.62) so he does not bleed in the process of falling from the peak. The ocean waves that go high and low visualize the ups and downs of Gloucester’s feelings during his fall in which death and rebirth are paralleled. Edmund Burke makes clear that the “ideas of pain, sickness, and death fill the mind with strong emotions of horror,” moreover, “the ideas of pain, and danger [...] analogous to terror, is a source of the sublime” (36). Gloucester’s inner pain, eyes’ anguish, and his sense of imminent death¹⁸ during falling are the sources of the sublime and they are merged with the sublime sea.

In *Macbeth*, night scenes, sea imagery, heath settings, storms are presented to heighten the feeling of terror. In Act 1, scene 3, the first witch sails in a sieve, going after a sailor, to arrive at this scene on a heath. The second witch gives her “a wind” (1.3.12) and the third witch gives her another wind (1.3.14). Christoph Clausen labels them as “the sieve-sailing and storm-raising witches” (46). Afterwards, the first witch finds “a pilot’s thumb” (1.3.29) from the sailor and she may perhaps use this part of a dead body to raise spirits, which is “the act of necromantic prophecy,” “offering Macbeth the visions of his future that he will fail to interpret”¹⁹ (Friesen 124). Macbeth names the three witches “Posters of the sea and land” (1.3.34) when they dance in a circle. The way the witches appear in this scene emblemizes the sea imagery in Act 1. In Macbeth’s utterance the sea imagery is again exposed in Act 2, scene 2 as he asks and replies to himself after he kills Duncan:

MACBETH. Will all great Neptune’s ocean wash this blood
Clean from my hand? No, this is my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green one red. (2.2.71-74)

The sea imagery, Neptune’s Ocean, turns from green to red. When imagining the blood on his hand that incarnadines the ocean, Macbeth is horrified. It is worth noting that in this play the villainous Macbeth and his wife are horrified by their sins, so they perceive hallucinations, hearing a knocking and seeing daggers and ghosts; similarly, the victims, for example, Lady Macduff says, “Our fears do make us traitors” (4.2.5) and she believes that her husband’s escape to England is to betray his family and flee away, leaving them in danger of being the objects of the tyrant’s cruelty. Ross also depicts their fear of Macbeth as floating “upon a wild and violent sea” (4.2.24). Besides, Duncan²⁰ and Banquo²¹ are murdered in night scenes in which Banquo and Fleance enter with a torch. The light of the torch as a contrast to the darkness that surrounds is in line with Edmund Burke’s account of the sublime effect of light that “A quick transition from light to darkness, or from darkness to light, has yet a great effect,” but “darkness is more productive of sublimities than light” (73). Michael Goldman brings forth the motif of the thickening of fluids in *Macbeth*,

¹⁸ It is apparent in Gloucester’s question about his survival, “Is wretchedness deprived that benefit / To end itself by death?” (4.5.71-72).

¹⁹ For more information, see Friesen 124 in “Madness and Damnation: The Consequences of Macbeth’s Magic.”

²⁰ See Act 2, scene 1, in *Macbeth*.

²¹ See Act 3, scene 3, in *Macbeth*.

for example, “Lady Macbeth’s blood thickening; the brew in the witches’ ca[u]ldron growing thick and slab; light thickening to produce darkness; the sea turning red with blood” (97). It seems that this motif that heightens the feeling of terror and the fear of danger is interwoven with the sublime scenes in *Macbeth*.

IV. Conclusion

This article, intended to exemplify the fusion of sublime scenes and sublime feelings in virtue of their homogeneity and compatibility, has provided a bunch of examples of tragic characters, being either anguish-stricken or terrified in the sublime scenes, namely, nighttime settings, cliffs, sea, and storms. These scenes correspond with these characters’ feelings that are the sources of the sublime. According to Edmund Burke, the sublime can be produced by bodily pain, inner pain, terror, fear, anguish, torment, danger, imminent death, and darkness. These negative feelings can contribute to the malfunction of four processes of mentality based on Sigmund Freud’s discovery in his neurotic patients. How the tragic characters display their malfunctioning mentality is analyzed along with the types of pain or terror they endure. Daniel Berthold-Bond summarizes from comparing Hegel’s and Freud’s views on insanity and asserts that the “Romantic historicizing of madness obscures the origins of insanity in the ‘dark, infernal’ regions of the soul” (29). In applying Berthold-Bond’s assumption to the study of *King Lear*, *Hamlet*, and *Macbeth*, night scenes are most appropriate for showing the sublime feelings of characters. In addition to the darkness shared by the traumatized psyche and murky locales, the sublime settings, based on Edmund Burke’s definitions, cliffs, sea, and storms that either arouse or intensify a sense of terror and fear are homogenous and compatible to the throbbing feelings of terror and pain. In conclusion, the contiguity and homogeneity of sublime settings and sublime feelings are made clear.

Fear, as a sublime feeling, can be exemplified by villainous and victimized characters in sublime scenes. Edmund Burke quotes a passage from the book of Job about fear as a cause of that “fear came upon me and trembling, which made all my bones to shake” and then “a spirit passed before my face,” the “hair of my flesh stood up” (58). This is the depiction of Macbeth’s fear as he sees the images of the witches in Act 1, scene 3. In addition to the fear intrigued by terror, a loss of the beloved is another kind of fear. As compared to the villain whose guilt arises from the fear of losing Lady Macbeth in *Macbeth*, the villainesses in *King Lear* bear the guilt for their lust for Edmund. Embittered by the fear of losing Edmund, Goneril poisons Regan and stabs herself to death at the end of *King Lear*.²² Besides, fear of danger can be exemplified by Ross, Macduff, and his family in *Macbeth*. When these characters are driven mad by fear, they all appear in nighttime scenes.

Terror is the primary cause of the sublime. Sublime natural landscapes intrigue Gloucester’s terror and his imaginary fall from Dover cliff to the sea reflects and soothes his inner pain in *King*

²² Kent says in this scene, “I am come / To bid my king and master aye goodnight” (5.3.237-38).

Lear. Prince Hamlet's terror of apparitions makes him skeptical about the appearance of the most famous ghost in Shakespeare's plays, King Hamlet, at night. This ghost instructs his son to carry out the vengeance plan. As compared to Prince Hamlet, Lady Macbeth is affected by the terror of the ghosts that her husband sees immediately after her husband departs for the war field,²³ leaving her alone in terror. Despite apparitions, these tragic characters disclose their awareness of terror in sublime scenes at night, at sea, or on cliffs.

As the object of terror, pain cannot be separated from terror. Pain, grief, anguish, and torment often come together to push the vulnerable characters to be sublime. Hamlet's grief over his father's mysterious death, Ophelia's inner pain of loss, King Lear's anguish over his unfilial daughters, and Lady Macbeth's mental torment inflicted by the conscience are all fused with sublime scenes. These tragic characters' pessimistic feelings and sublime night scenes share the homogeneity of darkness. Moreover, some sublime settings, namely, sea, cliffs, and storms, are characteristic of vastness and loudness can produce a sublime passion. Hence the contiguity between pessimistic feelings and sublime scenes has been made clear by the exemplifications drawn from *Macbeth*, *King Lear*, and *Hamlet*.

In conclusion, as sublime feelings, sublime settings, and death are put together, the tragedy reaches the extremity of sublimity. A. C. Bradley assumes that the whole tragedy of *Macbeth* is sublime (277). King Lear dies in anguish over the dead body of Cordelia. Hamlet dies in a duel after fulfilling the ghost's request. Lady Macbeth is terror-stricken and dies in bed. Although death is appalling for most humans to face, it is sublime, eye-catching, and unforgettable as included in literary works. Death could be one of the inevitable consequences of the feelings of terror, danger, fear, pain, anguish, and torment. The study has elaborated the cause-and-effect structure in which negative feelings inundate the psyche. As exemplified in *King Lear*, *Hamlet*, and *Macbeth*, and through the malfunction of mental processes, characters are traumatized, leading to the tragedy of death. Most importantly, the sublime scenes are compatible with the tragic characters' negative feelings by virtue of darkness; darkness in collapsing psyche is fused into dark nights in these tragedies. At last, two contributions of this study to readers include an investigation of the fusion of sublime settings and sublime feelings and a sincere reminder, prompting readers to notice that these tragedies provide dramatized examples of mental collapse that could occur in Shakespeare's society and may occur in ours.

²³ The gentlewoman who takes care of Lady Macbeth says, "Since his majesty went into the field / I have seen her / rise from her bed [...]; / yet all this while / in a most fast sleep" (5.1.3-6).

Works Cited

- Ahles, Scott R. *A Guide to Psychodynamics and Psychotherapy*. Baltimore: John Hopkins UP, 2004. Print.
- Bartlett, Steven James. *The First Comprehensive Psychology of Human Evil: The Pathology of Man*. Springfield: Charles C. Thomas, 2005. Print.
- Bate, Jonathan, and Eric Rasmussen, eds. *The RSC Shakespeare: William Shakespeare Complete Works*. Houndmills: Macmillan, 2007. Print.
- Battersby, Christine. "Stages on Kant's Way: Aesthetics, Morality, and the Gendered Sublime." *Feminism and Tradition in Aesthetics*. Eds. Peggy Zeglin Brand and Carolyn Korsmeyer. Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 1995. 88-114. Print.
- Beattie, William. *The Ports, Harbours, Watering-places, and Coast Scenery of Great Britain: Volume I*. London: George Virtue, 1842. Print.
- Berlin, Normand. *O'Neil's Shakespeare*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1993. Print.
- Berthold-Bond, Daniel. *Hegel's Theory of Madness*. New York: U of New York P, 1995. Print.
- Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy*. London: Macmillan, 1904. Print.
- . *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London: Macmillan, 1905. Print.
- Brown, John R. *The Shakespeare Handbooks: Macbeth*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. Print.
- . *A. C. Bradley on Shakespeare's Tragedies: A Concise Edition and Reassessment*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. Print.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry*. Oxford: Oxford UP, 1998. Print.
- Cartwright, Kent. *Shakespearean Tragedy and Its Double: The Rhythms of Audience Response*. Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 1991. Print.
- Clausen, Christoph. *Macbeth Multiplied: Negotiating Historical and Medical Difference between Shakespeare and Verdi*. New York: Rodopi, 2005. Print.
- Clifton, Spargo R. *The Ethics of Mourning: Grief and Responsibility in Elegiac Literature*. Baltimore: John Hopkins UP, 2004. Print.
- Cochrane, Tom. "The Emotional Experience of the Sublime." *Canadian Journal of Philosophy* 42.2 (2012): 125-48. Print.
- Crowther, Paul. *The Kantian Sublime from Morality to Art*. Oxford: Oxford UP, 1989. Print.
- Doran, Robert. *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge: Cambridge UP, 2015. Print.
- Farabee, Darlene. *Shakespeare's Staged Space and Playgoers' Perception*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. Print.
- Foreman, Walter C. Jr. *The Music of the Close: The Final Scenes of Shakespeare's Tragedies*. Lexington: UP of Kentucky, 1978. Print.

- Forsyth, Ebenezer. *Shakespe[a]re: Some Notes on His Character[s] and Writings*. Edinburgh: Edmonston and Douglas, 1867. Print.
- Friesen, Ryan C. *Supernatural Fiction in Early Modern Drama and Culture*. Portland: Sussex Academic P, 2010. Print.
- Goldman, Michael. *Acting and Action in Shakespeare's Tragedy*. Princeton: Princeton UP, 1985. Print.
- Green, John, and Paul Negri. *Great Scenes from Shakespeare's Plays*. New York: Dover, 2000. Print.
- Held, George F. *The Good that Lives after Them: A Pattern in Shakespeare's Tragedies*. Heidelberg: U of Winter, 1995. Print.
- Hinshelwood, R. D. *Suffering Insanity: Psychoanalytic Essays on Psychosis*. New York: Brunner-Routledge, 2004. Print.
- Kanojia, Shivangi. "Studying *King Lear*: An Ecocritical and Ecofeminist Reading." *Smart Moves Journal IJELLH* 8.8 (2020): 142-51. <https://doi.org/10.24113/ijellh.v8i8.10723>.
- Kant, Immanuel. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. Trans. John T. Goldthwait. Berkeley: U of California P, 2003. Print.
- Knight, G. Wilson. *The Shakespearian Tempest*. London: Routledge, 2002. Print.
- Leonard, Kendra P. *Shakespeare, Madness, and Music: Scoring Insanity in Cinematic Adaptations*. Lanham: Scarecrow P, 2009. Print.
- Mack, Maynard. *King Lear in Our Time*. Oxon: Routledge, 2005. Print.
- Muir, Kenneth, ed. *King Lear: Critical Essays*. New York: Routledge, 2015. Print.
- Navy, Marianne. *Shakespeare and Outsiders*. Oxford: Oxford UP, 2013. Print.
- Palmer, Daryl W. "Hamlet's Northern Lineage: Masculinity, Climate, and the Mechanician in Early Modern Britain." *William Shakespeare's Hamlet*. Ed. Harold Bloom. New York: Infobase, 2009. 11-32. Print.
- Platizky, Roger S. *The Blueprint on His Dessent: Madness and Method in Tennyson's Poetry*. Cranbury: Associated UP, 1989. Print.
- Polka, Brayton. *Depth Psychology Interpretation and the Bible: An Ontological Essay on Freud*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's UP, 2001. Print.
- Rosenburg, Marvin. *The Masks of Hamlet*. Cranbury: Associated UP, 1992. Print.
- Saussure, Ferdinand de. "Course in General Linguistics." *Critical Theory since Plato*. Ed. Hazard Adams. Orlando: U of Washington, 1992. 718-26. Print.
- Scott, Charlotte. "Dark Matter: Shakespeare's Foul Dens and Forests." *Shakespeare Survey Volume 64: Shakespeare as Cultural Catalyst*. Ed. Peter Holland. Cambridge: Cambridge UP, 2011. 276-89. <https://doi.org/10.1017/CCOL9781107011229.025>.
- Sell, Jonathan P. A. *Shakespeare's Pathos: Person, Audience, Language*. New York: Routledge, 2022. Print.
- . *Shakespeare's Sublime Ethos: Matter, Stage, and Form*. New York: Routledge, 2022. Print.

- Stabler, Jane. "The Shakespearean Sublime and the Reception of Byron's Writing." *Revue de l'Université de Moncton*, (2005): 27-39. <https://doi.org/10.7202/014325ar>.
- Swarbrick, Steven. Review of *Shakespearean Forest*, by Anne Barton. *Shakespeare Quarterly*, 71.1 (2020): 63-65. <https://doi.org/10.1093/sq/quab007>.
- Wright, Courtni C. *The Women of Shakespeare's Plays*. Lanham: UP of America, 1993. Print.

《國立彰化師範大學文學院學報》徵稿啟事

(全年徵稿)

中華民國111年5月、9月出刊

- 一、《國立彰化師範大學文學院學報》(以下簡稱「本學報」)是由國立彰化師範大學文學院負責發行之學術期刊，本刊以英語、國文、地理(及休閒、觀光遊憩)、美術(暨藝術教育)、兒童英語、翻譯(口、筆譯)、台灣文學、歷史研究領域為主之學術專刊，每半年發行一次(預訂每年五、十一月出版)，各相關領域學有專精之研究者，歡迎踴躍賜稿。來稿刊出前，均經過正式之雙審查程序。
- 二、本學報除公開徵稿外，為拓展本刊視野，豐富其內容，增進其學術能量，得於不違背本學報宗旨之前提下，經總編輯(由文院長擔任)推薦，經編輯委員會審定後成為特邀稿。
- 三、稿件得以英文或中文撰寫，並遵循APA或MLA最新版格式，本學報內容可能用於非商業性之複製。
- 四、稿件字數中文以不超過25,000為原則，英文以不超過15,000為原則；中文摘要約600字，英文摘要約350字，無論以任何語言，均請由左至右橫排。
- 五、稿件版面以A4紙張，註明頁碼，一律採電腦打字，並請用Word軟體編輯(12號字，中文字體以新細明體，英文字體以Times New Roman，1倍行高，中文標點符號用全形，英文標點符號用半形，邊界採用Word預設格式)。
- 六、來稿一律請附：**中英文篇名、摘要、關鍵詞及投稿者基本資料表**。
- 七、請將稿件電子檔以附件檔案形式電郵至**ncuecollegeofarts2023@gmail.com**(收件人：鄭祥恩先生)；另外請影印三份，連同其他文件掛號交寄至『50007彰化市進德路1號國立彰化師範大學文學院』。
- 八、本學報稿件審查採**匿名雙審制**，文稿中請避免出現作者相關資訊，編輯委員會斟酌審稿員意見及建議後做最後決議，未獲採用者則致函通知，恕不退稿。
- 九、投稿若經刊載，稿件著作權歸屬本學報，本學報亦有刪改權，投稿時需繳交「投稿授權聲明書」。本學報不接受已刊登之文章，如發生抄襲、侵犯著作權而引起糾紛，一切法律問題由投稿者自行負責。
- 十、刊載方式：
 1. 每期刊載數量依編輯委員會商議，投稿者稿件若當期未刊載，則依序近期刊載。
 2. 來稿經審查通過後或再次審查中，作者不得要求撤稿，若撤銷，次兩期內不接受其投稿。
- 十一、來稿刊出後，將致贈投稿者五份抽印本及當期學報一本，並附上該論文PDF電子檔，不另支稿酬。簽署著作權授權書的稿件刊登者，其文章將收錄於國立彰化師範大學圖書館機構典藏系統、國家圖書館、南華大學彰雲嘉無盡藏學術期刊資料庫、文化部、華藝數位電子期刊資料庫、凌網科技數位出版品營運平台、遠流／智慧藏學習科技股份有限公司。

地址: 50007 彰化市進德路1號
電話: (04)723-2105 分機 2022 / 2023 傳真: (04)721-1221
電子郵件信箱: **ncuecollegeofarts2023@gmail.com**

NCUE Journal of Humanities

Call for Papers **(Call for papers throughout the year)**

1. *NCUE Journal of Humanities* (hereafter referred to as JOH) is an academic journal published by the effort of the College of Arts at National Changhua University of Education. We welcome papers and reviews on areas of English, Chinese, Geography (including environmental and tourism studies), Art (including art education), Children's English, Translation (including interpretation), Taiwan Literature and History. JOH appears twice a year, in March and September (the deadline of each will be December 31 and June 30). Faculty members and doctoral candidates of public and private universities are all welcome to contribute papers. All received papers will be sent to two peer reviewers for review at the cost of JOH.

2. Contributions should consult the format demonstrated in the latest edition of *Publication Manual of the American Psychological Association* or *The MLA Handbook for Writers of Research Papers*.

3. The manuscript should not exceed 15,000 words. The abstract should be approximately 350 words. Every contribution should be typed from left to right horizontally.

4. A4 or Letter Size paper is required for all contributions. Please use Microsoft Office Word to edit your papers. The essay should be typed in single space and in the font of Times New Roman Size 12. The punctuations should be typed in single-byte, and the margins should be in the default setting of Word.

5. All submissions should be complete with the following information: title, abstract, keywords and author's information.

6. When submitting a manuscript, please send three hard copies along with other documents to the following address:

College of Arts, National Changhua University of Education
No.1, Jinde Road, Changhua City
50007, Taiwan, R.O.C.

In addition, please send an electronic version in Word format to the following email address:
ncuecollegeofarts2023@gmail.com

7. A submission under consideration is sent to at least two reviewers recommended by the Editorial Committee. Be sure to avoid leaving any author-related information on the manuscripts. Based on the comments and suggestions of these reviewers, the members of the Editorial Committee and the editor, who meet periodically, make final decisions. Authors of unaccepted papers will be notified, but manuscripts will not be returned.

8. Once submissions have been accepted for publication, authors shall sign an Agreement to assign property rights of their works to JOH for search, download from the Internet, and modify. Please also send in the Agreement with your signature when submitting a manuscript. JOH will not

publish submissions that have been published elsewhere.

9. Authors are entitled to twenty offprints of the article and one copy of the issue in which their article appears; no monetary compensation will be offered. The articles whose authors have signed to authorize their copyrights will also be collected in National Changhua University of Education Library, National Central Library, Taiwan Citation Index-Humanities and Social Sciences (TCI), Nanhua University Boundless Treasure Academic Journal, Ministry of Culture, Airiti Library, HyRead and WordPedia.

College of Arts, National Changhua University of Education

No.1, Jinde Road, Changhua City, 50007, Taiwan, R.O.C.

Tel: (04)723-2105 ext. 2022/2023 Fax: (04)721-1221

E-mail: **ncuecollegeofarts2023@gmail.com**

國立彰化師範大學文學院學報

第廿五期

發行人：陳明飛

總編輯：黃聖慧

主編：王麗雁、王曼萍(品驊)

封面設計：張寧恩

封面提字：魯漢平

美術顧問：邱文正、陳一凡

出版機關：國立彰化師範大學文學院

出版日期：2022 年 5 月初版一刷

創刊年月：2002 年 11 月

刊期頻率：半年刊

其他類型版本說明：本刊同時登載於國立彰化師範大學文學院

網站，網址為 <http://coarts.ncue.edu.tw/>

展售處：

五南文化廣場 (04)2226-0330

400 臺中市中山路 6 號

國家書店 (02)2518-0207

104 臺北市中山區松江路 209 號 1 樓

印刷：影印成

地址：500 彰化縣彰化市竹和路 110 號

電話：(04) 727-9579

定價：NT\$500

書號：0031352 ISSN：2305-9761 GPN：2009106008

版權所有 翻印必究

NCUE Journal of Humanities

Volume 25, May 2022

Published by Xinxing Publishing Business Co., Ltd.

No.110, Zhuhe Rd., Changhua City, Changhua County 50075, Taiwan

Tel：04-7256385 Fax：04-7247074