

國立臺灣大學工學院建築與城鄉研究所

碩士論文

Graduate Institute of Building and Planning

College of Engineering

National Taiwan University

Master's Thesis



文創如何落地？

花蓮舊市區藝文公共領域的形成與轉變

How does Cultural Creativity Become Deeply-rooted?

The Formation and Transformation of Cultural Public Sphere in
Hualien Old Town

吳英睿

Ying-Jui Wu

指導教授：王志弘 博士

Advisor: Chih-Hung Wang, Ph.D.

中華民國 114 年 7 月

July 2025

謝辭



在論文即將完成的此刻，我想向許多在這段過程中給予我支持與啟發的人，表達最深的感謝。

首先，我最要感謝的是王志弘老師的悉心指導。在每週的讀書會中，老師總是耐心帶領我們閱讀文本，循序引導、深入剖析，也透過定期的進度報告，讓我們彼此交流研究歷程。我在傾聽同儕報告的過程中，時常反思自身的問題意識與書寫策略，也因此逐步釐清自己的論文方向，確立了研究的主軸。

感謝在計畫書與論文口試階段給予我建議的殷寶寧和顧瑜君老師。兩位口試委員提出的問題與建議，讓我得以在論文尚未完成之前便意識到自身視角的侷限與論述的薄弱之處，是極為關鍵的提點。

也感謝在碩士過程中陪伴我的同學們，特別是舒評、冠縈和品嘉。我們一起熬過碩一實習課，在 307 研究室準備國家考試、為論文苦惱，你們的陪伴與打氣是很重要的力量。能在唸碩士期間認識這些好同學，我始終感到幸運。

我更要感謝所有受訪者。在訪談的過程中，我逐步踏入對我而言陌生的花蓮藝文世界。身為建築背景的學生，我初時並不熟悉文化治理和文創產業的脈絡與語彙，是受訪者們願意耐心分享、細緻講述，讓我常覺得不像在訪談，反而更像是在上了一堂又一堂好課。有時我甚至忘了自己是在進行訪談，而是分享彼此的生活，被捲入了某種活生生的地方文化實踐之中。

最後，我要謝謝一路陪伴我、支持我完成這篇論文的所有親友。在進入論文的第四年，我已經是一邊上班、一邊書寫。過程中常有倦怠與掙扎，也有不滿意的段落與尚未打磨的分析。但這段書寫旅程讓我更靠近我所居住的地方，也讓我重新理解自己的專業與關懷之所在。感謝那些不斷提醒我問題意識、給予建議、並在低潮時願意傾聽的人們，這篇論文之所以能夠完成，是因為有你們的陪伴與理解。

誠摯致謝。

摘要

本研究的核心發問是：「花蓮舊市區如何在公部門與私部門協力共構的條件下形成藝文公共領域？」。隨著文化創意產業被納入國家文化治理的核心策略，藝文活動與空間治理成為都市發展的重要工具。然而，在以都會區為參照所推展的文化政策邏輯中，花蓮作為島嶼邊陲城市，因其文化條件、地理位置與社會結構的特殊性，往往在政策落地時面臨諸多挑戰與侷限。本研究即從此問題意識出發，探問「文創如何落地」。

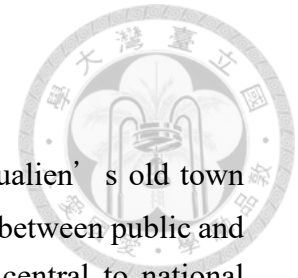
為理解文創落地與轉化的過程，本研究與「文化治理」、「藝文公共領域」等概念對話，並輔以「文化準公地」與「文化基礎設施」作為補充分析視角；進一步指出藝文空間如何在國家政策、市場經濟與民間實踐的三角張力中，形成具公共性的文化場域。作者主張，文化政策的落地並非單純的政策實施，而是牽涉到一個長期協商與轉譯的治理過程，民間藝文行動者、地方政府與中央政策之間的互動，正是文化治理場域動態運作的關鍵力量。

本研究結合歷史文獻梳理、文本分析、空間觀察與深度訪談等方法，以「落地」作為核心概念，凸顯花蓮地方文化發展的特殊脈絡。一方面，作者比較花蓮四座文創園區（花蓮文化創意產業園區、又一村文創園區、鐵道文化園區與陽光電城）的經營策略，分析中央與地方推動文創政策的合作模式與治理實踐；另一方面，亦關注民間藝文空間如何在政策框架下因地制宜地展開行動。本研究選取「鐵了心共營團隊」、「樂見里 8 號閱覽室」、「光之島共享空間」與「花蓮日日／節點共創工作室」等代表性案例，觀察這些藝文行動者如何從複合式空間經營出發，逐步拓展與公部門的合作關係，開創藝文空間作為「藝文公共領域」的潛能。上述案例多由移居花蓮的藝文創業者主導，他們以在地生活實踐回應東部文化想像，與轉型中的官方體制逐步接軌。作者發現，儘管此類公私協力展現治理契機，仍面臨制度設計與協作機制待健全的挑戰。

經過多次的田野調查及參與式訪談，本研究提出兩項核心論點：第一，中央與地方所推動的「藝文轉生」政策雖因空間資源限制、治理模式移植等因素面臨執行困難；然而花蓮特殊的環境運動歷史與邊陲性格，反而促成了具在地特色的民間藝文能量，並在文化政策轉型與治理鬆動的契機下，形成了新的藝文公共領域。第二，花蓮的文化治理逐漸從以觀光為主的文化行銷，轉向日常生活為基礎的公共文化建構；新的公私協力模式強調與社區議題、地方資源的連結，使得藝文空間更具「文化準公地」的社會性功能。作者期許本研究能從台灣東部次級城市的視角出發，重新審視文化政策與地方實踐之間的關係，補充過去文創研究過於聚焦政策成效的侷限，描繪出文化在在地脈絡中逐步萌芽與落地的過程。

關鍵字：文化治理、藝文公共領域、文化創意導向都市再生、文化準公地、文化基礎設施

ABSTRACT



This thesis investigates how the Cultural Public Sphere in Hualien's old town has taken shape and transformed under the collaborative conditions between public and private sectors. As cultural and creative industries have become central to national cultural governance, cultural events and spatial policies have emerged as key strategies in urban development. However, in policy frameworks modeled on metropolitan contexts, cities like Hualien—positioned at the island's periphery—often face challenges in localizing such strategies due to distinct cultural, geographical, and social conditions. This study begins with the question: How does cultural creativity become deeply rooted?

To understand this localization and transformation process, the research engages with the concepts of cultural governance and the Cultural Public Sphere, while also drawing on the notions of Cultural Quasi-Commons and Cultural Infrastructure to examine how cultural venues operate within the tensions among state policy, market logics, and grassroots practices. It argues that the implementation of cultural policy is not a linear execution of top-down plans, but a prolonged process of negotiation and translation shaped by interactions among civic actors, local governments, and central authorities.

Methodologically, the research combines historical analysis, policy document review, spatial observation, and in-depth interviews, using the idea of “taking root” (落地) to foreground the specificity of Hualien's cultural landscape. On the one hand, it compares the governance and operational models of four major cultural parks—Hualien Cultural and Creative Industries Park, “又一村” Cultural Park, Hualien Railway Culture Park, and Solar Cities (陽光電城)—to explore how central and local governments co-implement Cultural-Creative Re-Incarnation policies. On the other hand, it examines how grassroots actors respond to the policy landscape through adaptive strategies. The cases include: “Iron-Heart (鐵了心) Co-Governance Team,” “Yuejianli (樂見里) No. 8 Reading Room,” “Island of Light Cultural Space,” and “Hualien Daily (花蓮日日) / Node Co-Creation (節點共創) Studio.” These initiatives, often led by cultural entrepreneurs who have relocated to Hualien, demonstrate how local experiences and long-term engagement with the community shape emerging forms of public culture. While these public-private collaborations offer new governance possibilities, they still face institutional and operational challenges.

Through extensive fieldwork and interviews, this thesis makes two core arguments: First, although centrally and locally promoted Cultural-Creative Re-Incarnation

policies encounter implementation difficulties due to mismatched resources and governance paradigms, Hualien's legacy of environmental movements and its marginal position have catalyzed a distinct form of grassroots cultural energy. This has facilitated the emergence of a renewed Cultural Public Sphere amid shifting policy frameworks. Second, Hualien's cultural governance is gradually moving from tourism-centered branding toward the construction of public culture rooted in everyday life. New models of public-private collaboration emphasize engagement with community issues and local resources, enabling cultural spaces to function as Cultural Quasi-Commons with expanded social capacity.

Ultimately, this study aims to reframe the understanding of cultural governance from the vantage point of an eastern secondary city in Taiwan. It seeks to complement existing research—often focused on policy outcomes or industrial promotion—by illuminating how culture takes root, sprouts, and regenerates through locally embedded practices.

Key words: Cultural Governance, Cultural Public Sphere, Culture-Led Urban Regeneration, Cultural Quasi-Commons, Cultural Infrastructure.

目次



謝辭.....	i
摘要.....	ii
ABSTRACT.....	iii
目次.....	v
圖次.....	viii
表次.....	ix
第一章 導論	1
第一節 前言：文創如何落地？藝文公共領域如何萌芽？	1
第二節 文獻回顧	3
一、文化治理	3
二、文化導向都市再生	6
三、藝文場所的潛能和困局：文化治理與藝文公共領域之間	8
第三節 分析架構和主要論點	10
第四節 研究設計與方法	13
一、案例選擇與分析策略	13
二、研究方法	15
第二章 花蓮的地方發展與舊市區轉型	17
第一節 東部的環境發展：從邊陲治理到發展想像的奠基	18
一、清領到日治時期的都市擴張	18
二、戰後重建與早期發展：鐵路基礎設施與都市空間重塑	20
三、環境保育與發展論述的碰撞：從保育到文化策略的轉型	22
第二節 舊市區的歷次空間轉型	24
一、交通樞紐地位的奠定與轉移（1900～1980s）	24
二、「經濟取向的再發展策略」時期（1980～2000s）	29

三、文化發展策略下的舊市區鐵道空間重塑（2000s 至今）	31
第三章 藝文轉生：官方藝文場館的治理邏輯	37
第一節 國家框架：花蓮文創園區與又一村文創園區	39
一、從百年酒廠到文創基地：從 OT、ROT 到生美基金會轉型期	39
二、花創園區的的建築空間特質與再利用潛力	45
三、藝文轉生策略如何落地？協力治理園區新轉向與合作困境	50
第二節 地方的文化策略：鐵道文化園區與陽光電城	54
一、文化政策的介入及館舍建築修復歷程	55
二、鐵道文化園區的空間特質與再利用潛力	57
三、藝文轉生策略如何落地？從委外到「策展式」經營	60
第三節 公部門藝文轉生策略的困境與轉向	63
第四章 藝文公共領域的形成與轉變	67
第一節 1960-1970 年代：島嶼邊陲的藝文啟蒙	67
一、花蓮文學風氣的興起：詩社、社團與文學刊物	67
二、美術家的結社與活動	69
第二節 1980-2000 年代：地方藝術的蓬勃發展	70
一、地方意象的營造：官方文化體制下的文學活動	70
二、地方藝術的轉向：官方藝術季和民間畫廊	72
第三節 2000 年以來：移居者的在地經營	75
一、環境運動激起的藝文串連力量	76
二、移居經營者：璞石咖啡、法采時光與花蓮日日	77
第五章 公私協力的落地模式	89
第一節 「共營」鐵道文化園區：由在地店家組成的「鐵了心團隊」	90
一、策展式經營：貼近日常生活的在地市集	91
二、落地模式：以市集為平台開展的「策展式經營」	96
三、「共營」團隊的合作難題：影視音樂基地和鐵了心團隊	98
第二節 日常微商圈：鐵道電影院與鐵電自修室	100
一、鐵道電影院：從影像實驗到社群對話平台	100

二、落地模式：具生活感的日常微商圈	102
第三節 地方有感的文創：節點共創工作室	104
一、地方有感：森川里海濕地藝術季	105
二、落地模式：磨出來的公部門合作關係	106
第四節 發想平台：「光之島」藝文共享基地	109
一、從藝文雜貨店到藝文共享平台：光之島文化藝術基金會	109
二、從民間力量到公私協力：「書流花蓮」的店家串連	111
三、落地模式：以接案作為培力	117
第六章 結論	119
參考文獻	124

圖次



圖 1-1 花蓮舊市區「藝文公共領域的形成與轉變」分析概念圖	12
圖 1-2 研究田野地圖（資料來源：作者繪製）	14
圖 2-1 鐵道部花蓮港出張所（照片左側，現為鐵道文化園區一館）	19
圖 2-2 第二代花蓮港驛（1931 年完工啟用）	20
圖 2-3 《大太魯閣交通鳥瞰圖》中的花蓮港街	25
圖 2-4 昭和六年（1931）的花蓮港市街圖。	26
圖 2-5 花蓮舊市區的市街紋理（1931 年）	27
圖 2-6 花蓮港築港計劃平面圖 昭和 14 年（1939 年）	28
圖 2-7 鐵路帶動的花蓮舊市區的空間擴張（1909 年~1982 年）	28
圖 2-8 洄瀾之心分區機能界定構想圖（左）	33
圖 2-9 洄瀾雙心發展模式概念圖（右）	33
圖 2-10 陽光電城轉型前（2020）與轉型工程現況（2024）	33
圖 3-1 花創園區初期開放建築配置圖（OT 委外橘園時期）	41
圖 3-2 花蓮文化創意產業園區空間規劃（ROT 委外新開時期）	43
圖 3-3 花創園區導覽圖（生美基金會 2022 年接手營運時期）	44
圖 3-4 花創園區平面圖（生美基金會 2022 年接手營運時期）	49
圖 3-5 又一村文創園區環境照片	52
圖 3-6 又一村文創園區店家平面圖	53
圖 3-7 鐵道文化園區一館內部規劃圖	56
圖 3-8 花蓮鐵道文化園區一館空間再利用平面圖	58
圖 3-9 花蓮鐵道文化園區二館空間再利用平面圖	58
圖 3-10 鐵道文化園區一館內部規劃圖	60
圖 3-11 洄瀾之心第一期工程配置圖	63
圖 4-1 慢城花蓮起源：「尋找最美的風景路展覽」	82
圖 5-1 公私協力的落地模式關係圖	90
圖 5-2 2022 年「原好生活」活動成果	93
圖 5-3 「鐵電自修室」電影資源共享空間於 2024 年 2 月開張	102

圖 5-4 「森川里海藝術創生計畫」的繪本行動	108
圖 5-5 光之島的「島民平台」包含「非典學校」和「職人館」。	110
圖 5-6 書流花蓮系列活動	113
圖 5-7 花蓮在地 15 家獨立書店的串連行動：選書講座、藏書票和活動書車	114
圖 5-8 書流花蓮藏書票與書牆	114

表次

表 1-1 訪談對象資料表	16
表 2-1 花蓮舊市區經濟取向再發展時期（1980～2000s）公部門計畫整理.....	30
表 2-2 花蓮舊火車站周邊公部門計畫統整	32
表 3-1 花創園區館舍空間表	46
表 3-2 公部門藝文轉生策略的落地與轉型	65
表 4-1 1960～2000 年代的花蓮地方藝術發展	75
表 5-1 市集類型、場次和參與人數比較	93
表 5-2 主題性市集活動內容	94

第一章 導論



第一節 前言：文創如何落地？藝文公共領域如何萌芽？

當代都市社會的藝文活動百花齊放，網路與社群媒體的普遍更是讓藝文活動成為現代人生活中的一部分，透過具有設計感的網頁、文宣或是貼文，傳遞一種獨特的生活美學或品味。藝文活動除了透過多種媒介影響當代社會，同時也牽動都市的實質環境。於是，文化逐漸成為都市治理的重要議程，發展出各式各樣的策略。創意城市、文化導向都市再生、城市競爭、文創產業群聚、展演節慶、標誌性建築等關鍵字的浮現，也凸顯公部門以文化再發展城市之意圖。隨著文化成為都市發展的策略，近年來文化治理有經濟化和市場化的趨勢，文化政策也從早期的「國家、公民」(McGuigan, J., 2001；2004) 論述轉為「經濟論述」(王俐容，2005)。「文化經濟」領域的成形同時也是都市再發展策略中的特徵，台灣隨著早期地方文化館、文化創意園區和文創街區，到近年城市策展等政策和計畫的出現，持續以創意和美學設計改變都市風貌。

「文化」與都市之間的關係，學術界已有許多討論，指出當代社會文化做為策略，成為都市治理之工具和都市再生之政策，形成「文化導向都市再生」(Culture-Led Urban Regeneration) 的策略，並試圖振興衰頹的舊街區(林文一，2015；邱淑宜、林文一，2019；殷寶寧，2014)。王志弘(2019a)也提到，晚近出現一種遍及全球、日漸興盛的趨勢，嘗試以各種「文化」之名，開啟城市與區域「再發展」(re-development)或「再生」(re-generation)的新契機。透過文化基礎設施、創意經濟與節慶活動的導入，許多城市試圖以「文創」作為再生的關鍵驅動力，翻轉過去工業化遺留下的空間閒置與產業停滯問題。臺灣亦不例外，文建會(後併入文化部)所推動的「文化创意產業發展法」與「文化資產保存法」，催生出一波文創園區政策的熱潮，成為地方政府進行都市再生與文化治理的主要策略。

然而，當這些政策模型從首都移植至花蓮，其執行過程卻揭示了文化政策在地方的適應性與侷限性。花蓮的舊市區發展反映了既有的文化政策研究，中央和地方政府 2000 年以來隨著國家「本土化」意識帶動的文化保存風潮，在花蓮舊火車站裁撤西遷後，將大量閒置的鐵路用地和館舍再利用，以文化政策試圖重新帶動周邊地區發展。公部門再生計畫的投入，使得花蓮舊鐵道周邊的舊建築被保留：2007 年總督府專賣局花蓮港支局花蓮酒工場以 OT 模式委外成為「花蓮文創園區」，2011 年鐵道部花蓮港出張所也完成空間再利用，並讓藝文團體進駐經營成為「鐵道文化園區」。兩個園區重新啟用後有了嶄新的用途，成為花蓮重要的

藝文場館。但是，花蓮文創園區開園以來，OT 和 ROT 的委外團隊因營運困難而不斷更迭——鐵道園區在 2013 年委外經營後活動場次驟減，陽光電城則閒置成為蚊子館如今面臨轉型。這些案例說明了中央政策落地地方的落差，以及「文化導向再生」的現實困境。

但是，這樣的「轉生失靈」卻未能完全否定藝文公共領域成形的可能性。事實上，在官方政策之外，花蓮舊市區自 2000 年代以來早已有一股潛移默化的民間藝文網絡緩慢萌芽。這些網絡往往源於兩個基礎：其一，是花蓮獨特的環境運動歷史；其二，則是來自外地的新移住者——他們懷抱對山海之間慢活節奏的嚮往，在花蓮開設咖啡館、民宿、書店、選物店，並逐步發展出展覽、地方誌、走讀等藝文活動。花蓮都市的發展背景、產業結構、人口數量都和西部有很大的不同，雖作為台灣東部主要的城市，卻長期處於被「邊陲」化的地理與政策位置。中央山脈的阻隔與基礎建設的相對滯後，人口規模與文化資源的積累與臺灣西部城市大相逕庭。但是，花蓮卻也因為先天條件的限制，發展出獨特的藝文環境。作者發現，公部門和民間近幾年的公私協力有許多新的轉變，不斷的調整和變動，試圖找到屬於花蓮自己的城市定位。本研究的核心關懷，正是**文化導向都市再生策略在花蓮的落地困境，以及藝文公共領域如何在公私協力的交錯中漸次成形。**

因此，花蓮的藝文公共領域，不只是「文創園區」的產物，也不是官方資源單向投放的結果，而是在官方與民間、政策與實踐、空間與生活之間反覆交織與調適的過程中逐漸成形。那麼，在這樣的背景下，我們該如何重新理解花蓮的「藝文轉生」？若「文創落地」並非自上而下的政策輸出可以解決的問題，而是一種需要長期耕耘、與地方生活紋理相契合的文化實踐過程；那麼我們真正應該提問的或許不是「文創落地了沒？」，而是「文創如何才能萌芽？」。本研究關注的，即是花蓮舊市區如何在中央文化政策的框架下，經歷地方實作的扭轉與民間行動的挹注，逐步建構出一種具備公共性、在地性與文化生產能力的藝文空間。從官方文創園區的文化政策演變、地方團隊的經營實踐，到民間藝文社群的串連與展開，本文將以上述三個層次來分析文創「落地」的條件與限制，並指出在何種條件下，藝文公共領域才可能真正「萌芽」。

在上述脈絡之下，作者以花蓮舊市區的「藝文公共領域」為研究場域，探討「**花蓮舊市區如何在公部門與私部門協力共構的條件下形成藝文公共領域？**」。本研究所稱的「藝文公共領域」，泛指由官方政策支持或民間自發經營的文化空間，包括公部門主導的文創園區，以及舉辦文化活動、連結地方社群、提供公眾討論與參與的民間藝文店家等。為描繪藝文公共領域的形成與轉變，本研究分別從官方與民間兩個面向選取案例。在官方場域方面，作者選擇花蓮舊市區內四座具有代表性的文創園區——「花蓮文化創意產業園區」、「又一村文創園區」、「鐵道文化園區」與「陽光電城」——作為分析對象，透過比較其空間條件與經營策略，觀察中央與地方政府如何透過不同治理機制推動文創政策落地，並指出政策落地面臨的困境與地方調適的實踐經驗。在民間場域方面，則聚焦三個深耕花蓮

的藝文團隊與空間，分別為：「鐵了心共營團隊」、「樂見里 8 號閱覽室」、「光之島共享空間」與「花蓮日日／節點共創工作室」。這些團隊多由移居花蓮的藝文行動者所創立，起初以複合式經營模式立足於地方，近年來逐漸與官方展開合作關係，積極投入地方文化議題與藝文實踐，展現出藝文空間作為「藝文公共領域」的重要潛能與行動能量。

在上述脈絡下，本研究從花蓮地方發展與舊市區再生的脈絡出發，考察藝文公共領域成形前的官方政策與民間基礎，分析「藝文轉生」政策落地的挑戰；以及，藝文行動者如何在社會（環境運動）和人口（移住）的條件下累積實踐、接軌官方，藉此釐清藝文公共領域的形成與轉變。本研究的四項核心發問如下：

- （一） 花蓮舊市區的再發展如何以藝文轉生為策略，成為藝文公共領域形成的條件？
- （二） 官方文創園區的藝文轉生策略如何運作？
- （三） 民間的藝文公共領域在甚麼樣的社會和人口條件下萌生，並如何接軌於官方的藝文轉生策略？
- （四） 公私協力機制如何萌發具有文化準公地特質的藝文公共領域？

在這樣的問題意識下，本文不僅欲呈現政策「落地」的侷限，也試圖提出另一種提問方式：文創究竟如何在地方「萌芽」？作者主張藝文公共領域的形成，並非政策套用的結果，而是一場與在地日常、歷史脈絡、行動者網絡長期互動與協商的過程。

因此，本研究將結合文化治理（cultural governance）與藝文公共領域（cultural public sphere）的視角，理解文化政策如何在地方場域中被轉譯與實踐，並分析不同文化行動者在治理網絡中的互動關係。同時，輔以「文化準公地」（cultural quasi-commons）與「文化基礎設施」（cultural infrastructure）等概念，作為解析民間藝文空間的補充視角，進一步探討這些空間如何在政策框架、市場機制與地方實踐之間，發揮公共性和串連地方，並萌發具有文化準公地特質的藝文公共領域。

第二節 文獻回顧

一、文化治理

文化的範疇非常廣泛，正以藝術、美學、生活風格等姿態席捲當代社會；文化同時還是極富正當性的策略，兼有凝聚認同、振興經濟和促進社會運轉的功能（王志弘，2014）。因此，文化作為全球城市間競爭的主要動力已成為當代都市的重要政治議程，歷史保存再利用、文化產業群聚、節慶、創意城市、創意階級和文化導向都市再生（Culture-led urban regeneration）等跨域的發展策略，成為公部門的政策工具和治理手段，且這樣的趨勢並非僅作為地方政府促進地方經濟的

手段，其影響和傳播力是全球化的。

因此，理解文化治理不能僅止於狹義的文化政策或藝術補助，而須回應其與政治、經濟、社會場域之間的結構嵌合。首先，政治層面上，文化作為一種象徵性操作的權力載體，如同傅柯（Foucault, 1980: 95）所言，「只要有權力，就有抵抗，而且這種抵抗永遠不會位於權力關係的外部」（Foucault, 1980: 95），文化是權力施展的場域。其次，經濟層面上，文化作為商品的價值建構，被哈維（Harvey, 2002）視為壟斷租的生產基礎：文化商品（電影、音樂、展演等）可藉其獨特性提升價值，但也容易陷入標準化與商品化，最終導致文化原真性流失與空間縉紳化。第三，社會層面上，文化既是社會溝通的平台，也是差異區辨的機制，促成群體之間的認同連結，也同時再生社會階層與文化排除。總之，文化容易被各個領域挪用，「涉入政治正當性的維持和爭議、資本積累的剝削與商品化，以及社會差異的象徵性建構，因而是利益、理念與慾望的權力爭奪場。」（王志弘，2019:2）

為回應文化治理在當代社會中日益複雜的實踐樣態，王志弘（2010）提出文化治理的定義：「藉由文化以遂行政治與經濟（及各種社會生活面向）之調節與爭議，以各種程序、技術、組織、知識、論述和行動為操作機制而構成的場域」。此一界定將文化治理視為一個混合制度與知識操作的權力場域，核心在於對政治與經濟秩序的調節與爭議，而不僅是文化政策的設計與執行。這樣的界定奠基於多重理論，特別是治理理論（governance）、傅柯的治理術（governmentality）、葛蘭西的文化領導權（hegemony）以及調節學派（regulation school）。以下將依循王志弘的脈絡，分述文化治理的理論淵源，並釐清其在當代表述中如何轉化為理解文化與權力交織關係的分析框架。

首先，治理理論指出，在當代社會中，治理早已超越傳統國家或政府的職能，轉向由多元行動者（包括公部門、私部門與市民社會）共同協商、協作與網絡化管理的過程。治理涉及「組織之間關係的自我組織」或「自我組織的、組織間的網絡」，標誌著一種從層級控制到網絡協調的轉變（Painter, 2000; Rhodes, 1997）。在都市研究領域，與治理概念緊密相關的是「都市政體理論」（Urban Regime Theory）。在都市政體的分析中，治理聯盟被視為公共目標的非正式協商平台（Stone, 1993; Stoker, 1995），這些聯盟匯集了不同行動者的資源和能力，以共同推動特定的都市發展議程。這種聯盟的形成和運作，往往超越了正式的政府結構，更多地依賴於信任、互惠和共享的目標。當代政治科學理論使得文化治理具備了跨部門、多行動者參與與網絡協作的治理特質，並鋪陳出文化空間作為治理媒介的新意涵。

其次，傅柯（Foucault, 1991）的治理術概念，進一步補足治理技術的內在運作邏輯。他指出現代治理並不僅依賴國家的壓制能力，而是透過話語、知識、制度與日常實踐，使個體內化權力邏輯、實踐自我規訓。Mitchell Dean（1999）參照傅柯，將治理術分析拆解為四個層面：觀看方式、真理體制、行動技術與主體形構，並指出文化正是其中最為關鍵的中介場域。Barker（2000）對治理術的定

義¹，讓文化成為跨越制度與倫理、國家與社會的治理工具，促使治理得以滲透至生活細節，形塑順應治理目標的行動主體。

第三，文化領導權理論則提供了文化治理的政治性維度。葛蘭西（Gramsci）主張，統治階級需透過市民社會的意識形態運作獲得「同意」，這種同意的建構仰賴知識、道德、意識形態與文化制度的支撐。Althusser（1984）的「意識形態國家機器」，即說明國家如何透過文化機構進行社會控制與主體召喚。王志弘（2010）將此觀點應用於文化治理場域，指出文化治理即是一種「文化領導權的塑造過程和機制」（王志弘，2010: 17），不僅在於建構主流價值的正當性，也在於排除與協商異質文化主體的存在與抵抗。

最後，調節理論提供文化治理經濟功能的關鍵視角。該理論指出，資本主義的穩定仰賴特定的「積累體制」與「調節模式」（Painter, 1995: 277），而在後福特主義與晚期資本主義時期，文化成為新的調節手段。Harvey（2001, 2003）的研究深刻揭示了文化經濟作為資本主義調節模式的具體機制。他指出，都市企業主義傾向將文化資源商品化，以吸引投資與提升競爭力，這一過程實質上是將文化商品化，使其服務於資本積累的需求。王志弘（2010）提出「文化修補」（cultural fix）概念，說明當前治理體制如何動員文化作為象徵資源與經濟資本，以緩解積累危機，卻也可能造成文化原真性的流失與地方排除的現象。

綜合上述理論脈絡，王志弘（2010）所提出的文化治理定義，正是建立在多元學術資源交織之上的理論整合。首先，都市治理與政體理論（governance and urban regime theory）強調治理模式的轉向：從傳統政府的層級統治轉為跨部門、跨領域的網絡協作體系，使文化治理不再僅是國家主導的文化政策，而是多元行動者協商互動的治理場域。其次，傅柯（Foucault）的治理術概念則揭示，治理早已滲透至日常生活與主體生產的層次，文化正是在其中被用作形塑、規訓與召喚「自我治理」個體的重要技術媒介。再者，葛蘭西（Gramsci）的文化領導權理論進一步說明，文化治理不僅是管理與協調，更涉及同意的建構與價值的主導，是統治集團在市民社會中爭取合法性的關鍵操作。最後，調節理論（regulation theory）則從資本邏輯出發，揭示文化如何在資本主義積累機制中被納入為調節矛盾與創造價值的「文化修補」技術。在此理論基礎上，王志弘建構出文化治理的四維分析架構：一、主導力量（如政權對文化領導權的塑造、資本積累體系的文化調節）；二、操作技術（如政策工具、產業推動、文化論述與制度部署）；三、主體形構（個體在治理過程中被召喚成特定文化主體，如文化公民、創意勞動者或批判行動者）；四、文化爭議與抵抗（如次文化行動、社會運動策略、公共空間的爭奪）。這樣的架構不僅揭示文化治理的多層面與內在張力，也成為後續文化治理在地方實踐的分析工具。

¹ 根據王志弘（2010）的研究整理，巴克將治理術界定為：「橫貫社會秩序的規制形式，藉以將人群置於科層政權和規訓模式下。它也指涉形成特定統治機構和知識形式的制度、程序、分析及計算，構成自我反身性的行為和倫理能力」（Barker, 2000: 385）。

除了治理論述層面的理論建構，台灣學界亦逐步累積針對文化政策實作的批判性研究。後續王志弘（2014）進一步揭示，文化治理從不具備穩定邏輯，而是內含多重張力與動態折衝，特別在地方實踐中，常面臨文化價值與經濟效益、公民參與與政策效能、公私協力與權責分配等層面的衝突與協商。透過分析台北市師大生活圈的文化空間爭議，他展示文化如何成為不同社會群體間認同競爭、價值折衝與資源配置的核心場域。此外，王志弘（2019）歸納當前文化治理策略的四個重點主題——地方營造、歷史保存、藝文館舍展演與文創群聚——指出文化政策不再僅是推動文化活動的手段，而已成為治理空間、形塑都市想像的重要技術。這樣的轉向，也使藝文場域處於治理邏輯與文化實踐的交錯之間，展現出複雜的空間政治。更進一步，王志弘在（2024）中提出「文化治理的基礎設施化」概念，強調文化不僅是象徵資源與治理技術，更以空間配置、物質建構與地方展演等方式深入日常生活。他提出疊覆型、文化建設型、擬基礎設施型與文化地景塑造等文化治理空間形式，並分析其內含的「盈裕」與「定著」、「虛耗」與「可能性」等張力，揭示文化場域在治理部署中的非線性實踐與再協商過程。此觀點使文化治理研究從制度論與話語分析，進一步延伸至物質性與空間性操作，對於城市與地方文化空間的研究具有重要啟發。

本研究將承襲王志弘提出的文化治理分析架構，進一步應用於花蓮舊市區的文化空間研究，特別是針對文創園區、藝文場館與市集展演等空間的形成與運作。作者將聚焦於地方文化治理中，政策部署與場域協商、多元行動者的協力關係，以及主體形構與文化公共性的形成過程。文化治理在此不僅作為一套分析框架，也提供理解地方文化空間如何在資源有限、價值多元與治理碎裂的條件下被形構與轉化的視角。

接下來，本文將聚焦於更具體的「文化導向都市再生」策略，回顧台灣都市文化發展政策的既有研究，並回到花蓮的空間與制度脈絡中，理解地方文化如何在都市再生語境中被動員、協商與實踐。花蓮近年推動之「文化導向都市再生」策略，涵蓋歷史建築保存、文創園區規劃與藝文群聚發展，正是文化治理在地方層次落實的具體展現。這些空間的形成，既承載文化發展的政策意圖，也同時回應在地行動者的實踐需求。本文將透過後續章節，進一步分析這些藝文場所如何在文化治理、空間再生與民間參與之間，展現出治理實踐的困局與潛能。

二、文化導向都市再生

「文化導向都市再生」作為文化治理架構的分支，既有的討論包含「空間修補」和「治理機制」兩個面向。當中較具有批判性的是以文化作為「修補」衰頹空間，邱淑宜和林文一的系列研究（林文一，2015；邱淑宜，2014、2016；邱淑宜、林文一，2015、2019）。邱淑宜（2014）與林文一（2015）以迪化街區的都市再生前進基地（Urban Regeneration Site, URS）為例，指出「文化創意導向都市再生」形成一種能快速挪用的政策工具；這類新都市治理——創意街區或創意氛圍

的塑造——複製全球北方城市的論述和經驗，可能忽略在地社群和本地的特殊性，產生地租飆漲、替代或排擠和文化同質化等問題。邱淑宜、林文一（2019）將台北西門紅樓以「真實性修補」（Authenticity Fix）的概念分析架構，結合 Harvey 的「空間修補」概念（2001；2003）和 Zukin 的「都市空間真實性」論述。他們將文化空間的「真實性建構」，視為空間修補或創意修補的手段。真實性修補雖使西門紅樓從傾頹的傳統攤商市場與情色犯罪市場，蛻變為充滿希望的文創基地，但實際上卻成為新資本累積的場域，也合理化了市政府對空間的主宰與文化詮釋權。其中，亦蘊含著對空間重新控制與詮釋的真實性爭議。

相較邱淑宜和林文一的幾篇研究——偏向結構性的批判文創群聚和創意城市的概念和政策——呂傑華、劉百佳（2017；2020）則是針對文化產業中閒置空間再利用的藝文場館，以「治理機制」反思地方城鎮利用閒置空間發展藝文（文化創意）產業面臨的治理問題。他們以花蓮的鐵道文化園區為例，思考閒置空間的文化治理策略對地方藝術文化的影響。其中園區的活動性質會因「委外經營」模式不同而有差異。當採取「委託活動輔導模式」時，地方表演團體可利用空間，藝文活動多元，但採取「委託營運模式時」，因為園區的商業收益考量，反而擠壓了藝文團體的生存空間造成排他效應。除了委外模式對園區產生影響，中央和地方治理者的治理思維歧異，也產生如同邱淑宜和林文一（2019）所述——都市菁英和在地周遭社群的社會分隔與衝突。鐵道文化園區面對中央文化部門「投資報償」的治理概念，使得原有空間的功能遭到取代，喪失地方自主性；引入「委外經營」模式，則喪失在地文化的主控權，排除市民的參與機會。

另外，文化導向都市再生作為官方近年來文化發展策略的重要議程，不能忽略「歷史保存再利用」藉以激發更多「文化經濟」需求的趨勢。文化政策經歷了 1980 年代社會運動和地方自主意識抬頭的「地方營造」時期，1990 年代這股力量延續並轉化為官方的「社區總體營造」政策，台灣本土性和地方認同逐漸受到重視。2000 年文化更被賦予「產業文化化，文化產業化」的經濟目標。於是，創意和創新的概念開始結合文化產業，利用公共產權的歷史建築進行閒置空間再利用，成為文創產業和文創街區。有關歷史保存的既有研究，殷寶寧（2008）以「文化觀光」之視角，描述文創產業為地方帶來的經濟效益，且觀光能為襲產帶來資金、教育社區與影響政策等正面效應。此外，殷寶寧（2016）指出，文化同時具有「美學反身性」的作用。她以淡水重建街為例，當地透過古蹟與文化資產所展開的文化保存運動（如反對老街拓寬），包括創意市集、香草街屋及各種嘉年華式的行動，不僅是一種文化實踐，也誘發了訪客、市集攤商與街屋屋主對於「美學反身性」的感知。透過文化消費所產生的反身性效果，使這些主體形成新的認同，進而重新想像歷史街區與文創產業之間的關係。

確實歷史保存運動能夠凝聚社區共識和營造地方，但與文創產業結合試圖形塑創意街區的過程，同時存在保存「誰的記憶」，和修復再利用的「真實性」（authenticity）之爭，充滿權力、排除和壓迫（Hayden, 1995; Smith, 2006; Ashworth

et al., 2007)。歷史保存也不僅是目的，同時也是達到其他社會企圖的手段（Wang and Kao, 2017），或是被賦予其他意義。像在反拆遷抗爭中，除了居住權的論述外，歷史保存成為一種新價值對抗，能夠重新詮釋老舊房舍或聚落的獨特文史意義，將其納入官方襲產保存；又或是黃舒楣（2016）以華光社區的保存運動為例，指出歷史保存的論述提供規劃實踐的參與機會，且有助於梳理相關歷史「規劃責任」，有「賦形」（物質化）規劃理論的潛能。

綜上所述，不論是空間修補、治理機制或文化治理的視角，中央和地方政府的政策都扮演都市政治中導向「都市再生」的關鍵，文化被視為導向都市再生的政策工具（林文一，2015；Florida, 2007；Landry, 2000；Paddison and Miles, 2007），成為極富正當性的發展策略。但既有的批判性研究均提醒，文化作為策略，迎合不同的群體或目標，可能激起各擁價值的不同利益者之間的衝突（王志弘，2014）；或者，文化容易淪為城市論述的套用（林文一，2015），忽略地方的脈絡，寰宇性的政策之合理性值得質疑（Prince, 2010；Luckman et al, 2009）。

文化作為政策工具企圖扭轉和再生舊街區的發展，本文稱之為「藝文轉生」策略²，對應的即是文化治理中「文化導向都市再生」的取徑。然而在前述回顧的既有研究中，不論是何種取徑，均較為偏向中央和地方政府的文化政策所造成的影響。但在文化導向都市再生的脈絡中，藝文場所的形成包含不同的行動者，雖然「治理」的概念涵蓋：「廣大社會的各種組織，包括廠商、非利組織及市民團體等，納入公共事務管理的核心程序，形成各種公私協力機制」（王志弘，2014），但文化治理的既有研究還是大開大闔的討論治理「機制」的形成，較少論及「藝文公共領域中」的民間藝文場所也同樣在治理場域中發揮影響力。而本文關注的正是官方藝文轉生策略與民間不同文化工作者之間的關係：轉生策略如何影響這些藝文工作者在文化場域中的投入，以及他們背後基於怎麼樣的動機，又在城市裡形成怎麼樣的藝文場所。因此，下文將釐清文化治理和藝文公共領域之間的張力，分析藝文場所的潛能和困局。

三、藝文場所的潛能和困局：文化治理與藝文公共領域之間

延續前述文化治理的理論鋪陳，本文進一步關注民間藝文場所作為文化治理機制的運作場域，特別是其如何介入資源分配、社會控制與象徵秩序的形塑。哈伯瑪斯提出的「藝文公共領域」概念，為理解此類場所的歷史變遷與批判潛能提供了起點。哈伯瑪斯認為，公共領域誕生於國家與社會分離之際，位於市民社會與國家權力之間，讓「以私人的身分聚集在一起而形成公眾」得以討論公共事務（哈伯瑪斯，2002: 39）。十八世紀歐洲的沙龍與咖啡廳正是這樣的「文學公共領域」原型，不同社群藉此空間進行交流、審美與批判。

² 藝文轉生的概念源自高郁婷、王志弘（2017）〈暗黑記憶的文化轉生：韓國光州與台灣高雄的人權紀念地景〉，《台灣社會研究季刊》107:47-95。

哈伯瑪斯進一步指出，這些藝文場所雖有不同主題與風格，但其共通機制在於社交形式的建立、對「一般議題」的關注，以及文化商品化後的公開討論能力（哈伯瑪斯，2002）。然而，隨著資本主義與消費社會興起，「文化批判」的公眾逐漸轉化為「文化消費」的公眾，公共領域遭市場滲透後不再維持其批判性：「公共交往便消解為形式相同的個人行為」（哈伯瑪斯，2002: 210），原本「為了公共使用理性而培植的文化階層所具有的共識基礎崩塌了；公眾分裂成沒有公開批判意識的少數專家和公共接受的消費大眾」（哈伯瑪斯，2002: 227）。

本文延續此批判視角，指出當代藝文場所如藝文咖啡館或獨立書店，即使有心辦理文化批判和公共討論，但基本上是大眾的文化消費對象，捲入了文化經濟之中。而近年對公共領域的重新詮釋，亦反映文化場域的多元與破碎。Fraser(1992)主張「底層公共領域」(subaltern public sphere)，Habermas(1996)提出「次文化公共領域」解讀公共領域的轉變，Gripsrud 等人(2011)則發展「文化(藝文)公共領域」的概念，進一步鬆動原本理性批判為主的模式。McGuigan(2005)更指出，當公共領域涉及「文化」一詞，就與前述的文化廣泛概念連結——牽涉價值選擇、政治正當性，以及社會差異的建構等課題；因此，他認為沒有一個公共領域能達到任何公民平等參與的目標，而且公共領域是破碎和片段的，具有多樣和複雜的特性。從「公共領域」、「資產階級公共領域」到「文化公共領域」，關注的對象從資產階級擴大到大眾文化；溝通模式則由知識份子的理性批判轉而透過感性的溝通方式形成公共論述和公共溝通網絡。

正是在這樣的脈絡下，王志弘與高郁婷(2019a)將藝文場所視為「嵌埋於文化經濟與文化治理之間」的空間，具有「文化準公地」效果。與「公共領域」屬於理性討論公共事務的性質不同，文化準公地涵蓋「社會性」效果：「除了公共評論，也涉及其有形和無形資源在無償或低於市場報酬的方式下積聚與傳布，因而更有利於凝聚社群、促進交流、知識傳承和培育」(王志弘、高郁婷，2019a: 47)。藝文場所之曖昧特質——希望維持商業利潤同時又期待能發揮超乎商業的社會文化價值——使其同時面對文化經濟體系的結構性張力與矛盾，也深受國家主導的文化政策所牽動，這正是其潛力與困境並存之處。

王志弘和高郁婷(2019b)的另一篇研究，以「文化基礎設施」的分析概念，掌握藝文化治理中的「社會—物質」配置，強調其連結功能與空間部署的特性。基礎設施原本指涉交通、水電等維繫都市運作的系統，包含具體的物質層面與抽象的網絡結構(Bryson, 2007)，不僅是物的集合，也是一種維繫與連結事物的社會過程(Larkin, 2013; Carse, 2014)。因此，文化基礎設施的概念將藝文場所視為都市文化生活支持網絡的一部分，並凸顯其在場館、活動與資訊之間的連結功能。王志弘與高郁婷(2019b)進一步提出「領域化」、「部署」與「皺褶」等概念，以掌握文化基礎設施的動態變化與空間實踐。

需要注意的是，不同地方具有各自形成「文化基礎設施」的條件與特質。高郁婷(2021)研究彰化市文化生活支持網絡的形成過程，指出其所以能夠展現進

步與超越性，與彰化作為一個帶有親緣化色彩的「家宅城市」特質有關。離鄉的寰宇主體，因對地方美感的尺度認知產生落差，將彰化視為不足以承載其文化感受的「不適棲位」，進而展開返鄉的造家實踐，進一步形塑地方的公共空間與文化生活。亦即，彰化的地方藝文，是根植於特定主體、空間感知與物質部署的成果，這些因素共同構成了藝文支持性網絡得以生成的基礎。藝文基礎設施的形成，也往往牽涉主體的空間經驗與返鄉實踐，具體展現地方文化如何透過「部署」與「皺褶」等空間政治運作，支撐起文化生活的基底。

綜上所述，「文化準公地」與「文化基礎設施」兩個概念分別從不同面向定位了民間藝文場所的角色與條件。前者指出，藝文場所坐落於國家、市場與公民社會之間，發揮著補缺的公共功能，卻也常被官方文化政策更迭所帶來的多重制度框架所牽制；後者則揭示藝文場所如何以具體的空間與物質部署，成為文化基礎設施化的具體表現，並持續展現其多元性與變動性。由此，我們可進一步看見「文化治理」與「藝文公共領域」之間的張力，特別是來自官方與民間行動者之間的結構差異與實踐落差。

援引王志弘與高郁婷（2019b）提出的「文化治理之空間政治的基礎設施分析框架」，本文關注三種文化行動者之間的關係：首先是以政績為導向的公部門，其文化政策具有治理邏輯的結構傾向；其次是以日常生活實踐為基礎的民間藝文網絡，其文化行動具有慣性延續與潛在抵抗的特性；最後是介於官方與民間之間、以「委外經營模式」進駐官方藝文園區的「文化仲介者」，他們同時面對治理結構的規範與在地文化場域的期待，成為重要但矛盾的中介角色。這三方各自帶著不同的價值立場進入藝文公共領域，彼此之間的協作與衝突如何交織、如何共同形構特定藝文場所的運作樣貌，正是本文所欲深入探討的核心議題。

最後，在此基礎上王志弘對 1990 年代至 2010 年代台灣文化策略的批判性回顧，進一步指出：「我們似乎應該更細緻地掌握地方文化生活之支持性網絡樣態，才好更謹慎思考都市與區域是否需要提出發展導向的文化策略、需要哪些策略，以及影響為何等規劃和政策性的思考。」（王志弘，2019：42）。他提醒我們，若未能掌握這些根植於地方日常的社會、物質與象徵網絡，文化策略將流於「抽象的概念、理想和政策修辭」，無法真正轉化為具有支撐力的文化基礎設施與社會基礎設施。也因此，「文化即生活，要先有生活，才有發展」成為重要的提醒：唯有從地方文化的支持性條件出發，才能理解文化行動如何在治理結構與地方脈絡之間發揮連結與中介作用。本文接下來幾個章節，也將以花蓮的幾個文化場域為例，探討地方藝文場所如何在文化治理與都市再生政策之中發揮其文化支持網絡的功能與政治張力。

第三節 分析架構和主要論點

「文創如何在地方落地？」的命題，其實問的並不只是文化政策是否有效執

行，更是在追問文化如何被地方接收、協商、演繹、實踐，最終共構出一種具有在地感的文化治理模式。本研究將「文創如何落地？」這一核心發問，置於文化治理的框架中，主張「文創落地」不只是政策執行的結果，而是文化治理場域中，**多重行動者、跨部門協作與日常生活實踐之間不斷協商與折衝的過程**，其中的權力關係、制度張力與實踐策略正是本文欲揭示的關鍵問題。

花蓮的「藝文轉生」策略具有雙重性與內在矛盾。作為中央文化創意政策的移植對象，花蓮舊市區在鐵道遷移後試圖透過文創園區的成立、舊建築再利用及舉辦節慶活動等手段導入藝文資源，活化地方經濟與空間機能。然而這些策略卻未必如預期般使舊市區再發展：園區人潮不再、空間活化與社群連結的落差、市民參與的局限，使得文創政策的地方實踐面臨「落不下去」、「轉不過來」的困境。本文主張，「轉生失靈」的問題不在於地方本身的藝文條件不足，而在於政策移植時忽略了花蓮舊市區的在地脈絡與文化基礎——例如 2010 年代花蓮文創園區直接套用 ROT 模式全面委外經營，或鐵道文化園區在 2013 年將管理交給缺乏藝文經驗的團隊，皆顯示中央文化政策在地方執行上出現治理思維的落差與脫節。不過，正是在這些困境中，中央與地方政策開始調整，也促使地方藝文團體逐步參與公共討論，形塑出一種官方與民間不斷協商、相互磨合的文化治理動態。因此，花蓮的文創轉型不應視為政策失效的結果，而是凸顯了文化治理「如何回應地方實情並在困境中形成新治理契機」的課題。

本研究試圖回應「文創如何落地？」的核心發問，主張文化政策的在地實踐是文化治理過程。因此，本文奠基於「文化治理」與「藝文公共領域」兩大理論框架，理解藝文空間不僅是政策成果的展示場，更是文化治理過程中多重行動者彼此角力與共構的關鍵節點。作者特別關注花蓮舊市區中數個長期經營的民間藝文場所，包括藝文咖啡廳（璞石咖啡廳）、餐廳與民宿（法采時光）與地方誌團體（花蓮日日與 O'rip 生活旅人），我也發現這些場域既是文化政策能否真正落地並轉化為公共性的關鍵節點，也是在地逐步發展出藝文公共領域的重要基礎。

在此分析基礎上，本研究進一步援引「文化準公地」與「文化基礎設施」兩組概念作為輔助視角，釐清地方藝文空間的中介角色與實踐困境。「文化準公地」的概念說明這些民間藝文場所位處國家治理框架、市場競爭條件與文化理想的交界處，既承擔補足國家藝文空間不足的公共功能，又須在市場機制中自負盈虧，往往呈現一種「補缺型」（prosthetic）的模糊結構。這些文化行動者在維持營運與實踐公共性間生存，使得空間的文化價值不斷被拉扯、重置與協商。另一方面，「文化基礎設施」的視角則幫助本文從物質與制度層次觀察，地方文化如何透過空間部署與制度安排逐步成形。無論是地方店家的串連、市集與園區的協力模式，或策展平台與公部門之間的協作關係，都構成一套支撐文化生活的物質與社會網絡。這些基礎設施的形成條件——包括空間適配性、組織彈性、政策資源的導入與再分配等——也正是文化政策落地的具體條件。透過上述理論架構，本文得以更細緻地描繪文化政策如何在地方落地的條件，並回應不同文化行動者間的合作

與矛盾。

然而，台灣既有的文創政策或都市再生相關研究多以首都台北或其他直轄市作為案例；偏重於資源充足的都市空間，忽略如花蓮這樣的邊陲城市，在文化資源與藝文人口稀缺的條件下，文化政策的落地往往充滿挑戰。也因此，花蓮提供了一個更具空間與治理張力的觀察視角，使我們得以看見文化政策如何在不同條件下被重構與轉譯，也揭示地方治理體系的限制與可能。

本研究的「落地」不僅是政策是否執行成功的檢驗，而是進一步追問：「文創如何在地方萌芽？」——即「花蓮舊市區如何在公部門與私部門協力共構的條件下形成藝文公共領域？」。本研究主張，當代花蓮的文創落地，並非來自中央政策的自上而下推動，而是在地文化實踐者長期耕耘與新型公私協力關係逐步交織而成的成果。花蓮的案例顯示，即便中央與地方政府導入的「藝文轉生」政策因委外經營困難與文化條件落差而面臨瓶頸，仍在民間自發的藝文行動（源自邊陲意識和環境運動的刺激）與地方政府策略轉向的交互作用下，逐步形成轉重日常、重視社群的藝文公共領域。而這些藝文店家——既非單純的文化消費空間，也非國家治理工具——恰恰體現了「文化準公地」與「文化基礎設施」的特質，既補缺於體制、又穿梭於政策與生活之間，成為文創得以落地、並激發持續公共討論的核心節點。這也讓花蓮的文化治理實踐，不僅回應了「文化如何治理」，更展現了「文化如何從地方生長」的可能。

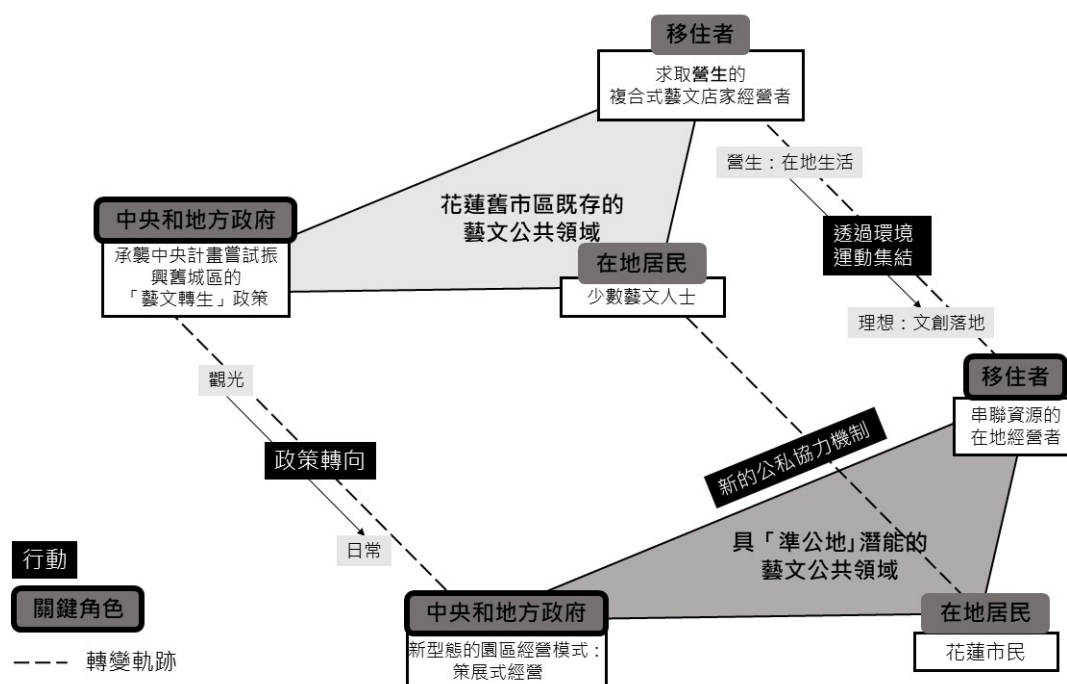


圖 1-1 花蓮舊市區「藝文公共領域的形成與轉變」分析概念圖

資料來源：作者繪製。

為了更具體掌握花蓮舊市區藝文公共領域的演變軌跡，本文繪製一張文化治理概念圖，描繪地方藝文場域如何在中央政策導向、地方社群動能與行動者實踐

之間發生轉變。圖中上半部淺灰色三角形（參圖 1-1）呈現的是花蓮原有的藝文公共領域，主體由中央與地方政府主導的「藝文轉生」政策，與民間藝文經營者各自發展而成。在這一階段，中央政策沿用自西部城市的治理模式，多採取委外營運，並未回應花蓮邊陲城市的實情，致使政策與地方斷裂，園區營運困難，社群連結薄弱。與此同時，部分移住者則以複合式藝文空間謀求生計，在地方站穩腳步後，開始回應花蓮藝文環境的空缺，逐步形塑屬於地方的藝文實踐。

本文特別關注的轉折，發生於這些政策困境與環境運動激發下，中央與地方開始進行政策調整，並出現了新的「公私協力機制」。移住者與在地居民也逐步從營生轉向實踐，透過策展、市集、平台合作等方式與政策相互接合。這些移住者透過長期生活在花蓮的日常觀察，逐漸發展出新的、屬於花蓮在地的藝文活動形式。像是璞石咖啡從咖啡廳轉型光之島文化藝術基金會；ORIP 地方誌的團隊拓展「慢走」在地走讀與「有禮」在地工藝品等新的文創形式；花蓮日日從公平貿易的選物點創立了「節點共創」文創公司，並邀請九個在地的品牌一起接手共營鐵道文化園區。這些藝文空間逐漸跨越私營與公領域的二元分野，具備社群凝聚、知識轉譯與公共參與的潛力，構成了具有「文化準公地」特質的藝文公共領域。這些場域不再只是文化政策的執行單位或文化消費空間，而是具備社會性效果、能夠承載議題討論與公共性形成的文化治理節點。

本文的分析架構正是以此概念圖為核心，嘗試掌握花蓮舊市區文化治理場域中的動態組成與角色轉變。透過辨識中央與地方政策的調整軌跡、行動者間的互動關係，本文主張：花蓮的藝文公共領域是在民間長期文化實踐與近年新型公私協力機制的共同作用下，逐步轉化而來的；而這種轉化形構了一種具有「文化準公地」潛能的地方藝文場域，也展現出文化治理在邊陲城市中如何從失靈與矛盾中形成。

第四節 研究設計與方法

一、 案例選擇與分析策略

本研究聚焦視花蓮舊市區為文化治理場域，關注文創政策如何「落地」於此，並如何與民間藝文場域交織形成新的公共性。研究架構承襲文化治理與文化導向都市再生的相關理論，並進一步納入「藝文公共領域」、「文化準公地」、「文化基礎設施」等分析概念——認為文化政策不只是上對下的治理手段，更是一種透過空間實踐與行動者協商所形成的地方治理機制。

花蓮作為台灣東部的次級城市，其都市發展與文化政策經驗異於西部都會區。本文關注的「藝文轉生」策略，即中央與地方政府於 2000 年後為回應鐵道遷移、舊市區空間閒置等問題，而導入文創園區政策、補助機制與委外經營制度，試圖以文化之名重新活化地方空間。然而，這些政策實施後屢遭挑戰，花蓮文創園區與鐵道文化園區皆歷經人潮流失、營運困境與制度更迭，暴露出政策與地方文化

條件之間的落差。在此背景下，本研究採取質性研究策略，以花蓮舊市區為研究場域，選擇官方政策導入的文創園區與民間長期經營的藝文店家作為主要分析對象，對應分析概念圖中（參圖 1-1）「藝文公共領域」的不同組成角色。

在官方的文創園區部分，本文從中央與地方治理架構中，各擇選兩個具代表性的文創園區進行比較。中央層級的案例為「花蓮文化創意產業園區」與「又一村文創園區」，地方層級則選擇「花蓮鐵道文化園區」與「陽光電城」。這樣的案例選擇使本文得以觀察中央與地方文化治理邏輯之異同，並對比「藝文轉生」政策如何在既有的文化空間實際執行。另外，本文亦關注「空間型態」如何影響園區藝文實踐的形式與能動性。因此，作者選擇不同型態不同尺度的場館空間——文創園區與又一村分別由酒廠與員工宿舍再利用而成，鐵道文化園區則為原鐵道辦公廳舍，陽光電城則是鐵路機廠再生空間。這些空間再利用的條件，在很大程度上影響了園區內文化行動者的使用彈性與場域適配性，也進一步決定了何種類型的藝文活動得以在特定空間中「落地」。

至於民間的藝文場所，作者定義和釐清「藝文公共領域」的概念並以此作為案例選擇依據：將能「透過公私協作方式挖掘社區議題、與在地社群產生連結、使市民得以接觸與討論文化議題之文化空間」納入分析對象。根據此一條件，作者選擇三個長期深耕花蓮、並在近年出現轉向或擴展能量的藝文店家：璞石咖啡、法采時光與花蓮日日。這些藝文空間原本即具備複合型商業與文化功能，近年來更陸續轉型或拓展為平台型文化組織——璞石咖啡成為「光之島文化藝術基金會」、法采時光轉型為「樂見里八號閱覽室」、花蓮日日則成立「節點共創」團隊並進駐鐵道園區實踐共營治理。這些行動不僅展現文化實踐的擴張性，也呈現出民間藝文創業家如何在政策困境與地方資源縫隙中，發展出具備能動性的策略，成為連結社群、轉化空間並參與治理的新型文化中介者。



圖 1-2 研究田野地圖（資料來源：作者繪製）

二、研究方法

本研究首先關注花蓮舊市區的都市發展脈絡與空間轉型歷程（第二章）。為建構花蓮作為研究場域的歷史基礎，我蒐集並分析地方誌、歷年都市計畫圖、相關報導與歷史文獻，梳理出花蓮在鐵路西遷後的都市擴張與更新軌跡。同時，透過與地方頭人（表 1-1，訪談對象 D1、D2 和 E1）、長期關注環境議題的地方行動者進行訪談，補充官方紀錄中難以呈現的社會記憶與地方視角。此一階段的分析，鋪墊出花蓮「邊陲性」與其特殊地理條件下，文化發展脈絡的初步輪廓，亦為後續藝文轉生與文化行動者的在地實踐奠定背景基礎。

進一步地，研究進入花蓮「藝文轉生」政策實施層面的觀察與分析（第三章）。我聚焦於四座文創園區——花蓮文創園區、又一村文創園區、鐵道文化園區與陽光電城——分別對應中央與地方的文化治理邏輯。透過政策文件、媒體報導與歷年營運資料的整理與比較，結合園區現場踏查與中央與地方官員（表 1-1，A1、A2 和 A3）的訪談，掌握文化政策自上而下的推展過程，並檢視其在空間部署與治理實踐上的轉化與落差。同時，我也針對園區場館空間進行類型分析，發現不同空間條件對園區內文化行動的支持性與適配性各異，進而影響其藝文功能的發揮與地方回應的方式。

最後，本研究將焦點放在花蓮民間藝文公共領域的發展與轉變（第四章），透過個案訪談與資料分析，追蹤長期經營之藝文店家如何從日常經營逐步參與地方文化建構（第五章）。研究選擇璞石咖啡、法采時光與花蓮日日，三處具代表性的藝文空間作為案例，訪談其創辦人（表 1-1，B1、C1 和 C2）及團隊成員，並蒐集其創作與實踐資料（如地方誌、展覽紀錄、計畫書與報告），分析其如何在特定社會條件與時空背景下，從商業空間轉型為具有「文化準公地」潛能的藝文平台。此一部分的分析，呈現出花蓮藝文公共領域的實質內涵與轉型動力，進一步回應本文對於「文化治理」與「文創落地」關係的核心提問。

本研究以田野訪談與參與觀察為主要方法，研究期間充分尊重受訪者的知情權與自主權，於訪談開始前皆說明研究目的，並取得口頭同意。所蒐集之資料皆用於學術研究，相關內容於書寫時經過匿名處理，避免指涉個人或造成辨識風險。研究者與受訪者之間維持互信、尊重的對話關係，並反覆確認對訪談內容、避免過度詮釋，以確保敘事的準確性與倫理界線。此外，研究者自身亦身處花蓮在地藝文網絡，對於彼此關係中的位置與影響保持自覺，力求在參與與觀察之間取得適當平衡。

表 1-1 訪談對象資料表

類別	編號	在地/ 移居	職稱	訪談次數
政府官員	A1	在地	花蓮縣文化局官員	1 次
	A2	在地	花蓮縣議員	1 次
	A3	移居	台灣生活美學基金會花創園區主任	1 次
文創園區 協力廠商	B1	移居	「法采時光」民宿與餐廳創辦人、 「齊成文創」創辦人	3 次
	B2	移居	松園別館經營團隊執行長	1 次
	B3	在地	鐵道文化園區影視基地計畫負責人	1 次
藝文複合 型店家經 營者	C1	移居	璞石咖啡經營者、O'rip 創辦人、光 之島共享空間創辦人	1 次
	C2	移居	「花蓮日日」手工藝販賣店經營 者、節點共創創辦人、鐵道共營團 隊統籌人	1 次
專家學者	D1	移居	東華大學教授、「好市集」發起人	1 次
	D2	在地	知名詩人	1 次
其他藝文 工作者	E1	在地	飛碟聯播網太魯閣之音廣播節目主 持人	1 次

資料來源：作者繪製。

第二章 花蓮的地方發展與舊市區轉型



花蓮縣，作為臺灣面積最大、人口密度最低的縣市，長期以來在地理與歷史上均處於「後山」的位置：中央山脈的天然屏障使其開發時程晚於西部，而這種空間上的隔絕，形塑了花蓮獨特的「邊陲性認知」。在官方與大眾媒體建構下，花蓮一方面被讚譽為「臺灣最後的淨土」，一方面卻又因基礎建設與產業發展相對滯後，被視為「經濟落後」的代名詞（林湘玲，2002；黃斐悅，2014）。這種「淨土」與「落後」的論述張力，不僅反映出地方內部的矛盾想像，也深受全國「中心—邊陲」結構的影響（顏崑陽，2006），其背後牽動著資源分配、政治動員與發展正當性等多重因素。

這樣的張力在「蘇花高」爭議中顯著爆發：支持者強調「發展是唯一出路」，將蘇花高視為「一條安全回家的路」；反對者則訴求生態保育與慢生活價值，卻屢遭貼上「台北人後花園」的標籤，顯示環保與經濟發展的語言落差在花蓮特別顯著（黃斐悅，2014）。這場爭議也深刻改變了地方環境運動的語言與策略，使「在地均衡發展」逐漸取代「純粹保育」的訴求主軸，並促使地方政府進一步透過文化政策來回應發展焦慮。

本文關注的舊市區「藝文轉生」現象，即是在這樣的脈絡下發展而來。花蓮市在北迴鐵路完工後，車站由市中心裁撤西遷，舊火車站周邊迅速失去交通與商業中心地位，成為花蓮縣政府重點再生區。中央與地方政府試圖透過文化政策與都市再生策略介入，例如修復花蓮港出張所、花蓮舊酒廠，分別再利用為「鐵道文化園區」與「花蓮文創園區」，期待以藝文產業作為「轉生」舊城的動力。然而，這樣的轉生計畫屢遭瓶頸：舊鐵道裁撤後留下的大量閒置空地（六期重劃區周邊）、閒置多年的「陽光電城」以及引起諸多爭議的「日出香榭大道」。顯示出文化政策難以真正轉化空間活力。如王志弘（2011）提醒：即使官方、業界和大眾都寄望文化是門好生意，期許文化產業的榮景，文化卻不是那麼容易馴服，溫馴的成為地域發展的穩定驅動力。尤其當治理模式忽視在地社群的參與時，「再生」場域往往淪為排除市民真實生活經驗的「異化空間」（呂傑華、劉百佳，2020:333）。

因此，本章將進一步探討：在「淨土／落後」的論述張力下，為何「藝文轉生」成為花蓮舊市區轉型的發展策略？在公部門轉型計畫投入後，何以舊市區依然是現今閒置待發展的窘況？花蓮長期以來的地方發展面臨何種困境？接下來，第一節作者先回顧「淨土」與「發展」之間長久以來的論述張力，以及蘇花公路爭議所遺留的深遠影響，做為東部環境發展的背景；接著，第二節再聚焦花蓮舊

市區轉型的複雜歷程，闡述其如何受到歷史發展軌跡、持續存在的環境論述、關鍵性的基礎設施變遷（特別是鐵路遷移）以及後續充滿挑戰的文化政策介入所共同形塑。最後再以文化振興策略在實踐中所面臨的困境與未竟之功，重新定位花蓮舊市區的空間轉型邏輯，並揭示其背後潛藏的地方政治與文化治理機制。

第一節 東部的環境發展：從邊陲治理到發展想像的奠基

一、清領到日治時期的都市擴張

在原漢初期互動階段，花蓮（舊稱洄瀾）為原住民族群的傳統領域，諸如撒奇萊雅族與阿美族構成地方社會的主體（彭明輝，1995: 30）。考古研究顯示，長濱文化與花崗山文化的存在，證明早在史前時代，當地居民便具備相當成熟的玉器製作與海洋漁獵技術。最早的漢人移墾紀錄可追溯至清嘉慶十七年（1812 年），規模稍大的農業聚落則始見於咸豐七年（1857 年），漢人自噶瑪蘭地區移居至花蓮溪口（今日吉安鄉境內）形成農村，正式命名為「花蓮港」（張家菁，1996: 30）。漢人初入期間，與原住民間既有合作，也存在明顯的衝突與排拒。

早期漢人聚落形成於咸豐年間，規模尚小，直到 1870 年代清廷為了軍事目的啟動「開山撫番」政策，才正式將東部納入行政體系。清廷對東臺灣的系統性經營起於 1874 年牡丹社事件後，決定打通西部與東部的聯絡道路，推行「開山撫番」政策（彭明輝，1995: 46）。光緒元年（1875 年）後東部才正式納入清廷版圖。雖然官方試圖在新港街（今花蓮市區）建立行政中心，但受限於原住民抵抗，治理與拓墾效果有限。東部長期以來被稱為「後山」，凸顯其邊陲性與治理上的特殊處境。然而，這樣的治理多為象徵性，地方仍被視為「番界」，並未能實現穩定的治理與持續的開發（彭明輝，1995）。清領時期的治理模式奠定花蓮的「文明邊陲」意識，並留下後來都市發展困境的伏筆。

日治時期是花蓮現代城市發展的關鍵階段。殖民政府以花蓮港為據點，展開系統性的都市計畫與基礎建設，包含東線鐵路、港口工程及市街擴建。都市規劃與交通基礎建設的逐步到位，才真正奠定現代城市的基礎輪廓，確立了花蓮在東部的行政與經濟中心地位。1900 年，臺灣總督府將行政中心「花蓮港出張所」³遷至新港街（今花蓮市舊火車站及花崗山一帶），並將此地正式定名為「花蓮港」，為花蓮市的都市發展奠定了基礎（張家菁，1996: 55-56）。都市計畫約於 1909 年展開，並已將東線鐵路的興建納入考量。1910 年，花蓮港驛（火車站）竣工，隨

³ 花蓮在日治時期的行政設置歷經多次變動。最初於明治 28 年（1895）5 月，隸屬於臺南縣臺東出張所管轄，隔年（1896）改為臺東支廳。隨著明治 30 年（1897）臺東廳的設立，同年 10 月於花蓮設置了「奇萊辨務署」，但此機構僅維持不到一年，於明治 31 年（1898）6 月裁撤，並於同年 10 月另設「花蓮港出張所」。此後再度於明治 34 年（1901）調整為「花蓮港支廳」，至明治 42 年（1909）10 月，花蓮港支廳與璞石閣支廳整併為「花蓮港廳」，自此正式從臺東轄區中劃出，成為花蓮地區的獨立行政區。花蓮港廳也成為當地最高行政機構，負責地方的行政與警備等事務。二戰結束後，花蓮港廳改制為「花蓮縣」，沿用至今，繼續作為花蓮的最高行政管轄單位。

之而來的是一批日籍官員的進駐，也帶動了周邊地區的發展。市區人口迅速增長，促使總督府於大正二年（1913 年）進行市區擴張計畫，確立了舊市區棋盤式的街道格局。



圖 2-1 鐵道部花蓮港出張所（照片左側，現為鐵道文化園區一館）

（資料來源：照片轉引自花蓮文化觀光資訊網，由葉柏強提供。照片攝於昭和 8 年（1933），此為遷建後於 1932 年完工的第二代鐵道出張所。）

在交通建設方面，1909 年成立的鐵道部花蓮港出張所（參圖 2-1）負責修築花蓮至臺東的東線鐵路，考量成本採用了 762mm 的窄軌軌距。港口建設亦是重點，花蓮港的築港計畫於昭和六年（1931 年）啟動（張家菁，1996: 76）。日治時期的基礎設施建設，特別是鐵路與港口，確立了花蓮作為東臺灣交通與行政樞紐的地位。然而，這些建設也深植了殖民地資源掠奪與戰略控制的邏輯。其遺留的設施，尤其是鐵路系統，在戰後不僅持續影響都市紋理，也成為文化記憶保存與地方發展論述中的重要場域。日治時期的行政與基礎設施規劃，對花蓮的都市形態和經濟活動產生了深遠的影響。鐵路和港口的選址，不僅催生了環繞舊火車站的市中心，其影響力更延伸至戰後，持續左右著都市更新計畫的思路和舊城區的定位。

此外，無論是清領時期的「開山撫番」政策，抑或是日治時期以資源開發（如樟腦、木材、礦產等，港口發展亦與此相關）和戰略考量為主導的基礎建設，均反映了一種將花蓮視為「邊疆」的治理心態。花蓮的地理隔絕，加上其被納入大一統行政體系的歷史進程相對較晚且模式特殊（例如最初的窄軌鐵道建設），逐

步固化了其相對於臺灣西部的「殊異性」。作者認為，這種「後山」的標籤，不僅是地理概念，更演變為一種文化與心理上的集體意識，深刻影響著戰後花蓮的發展論述及其與中央政府的互動模式。



二、戰後重建與早期發展：鐵路基礎設施與都市空間重塑

戰後初期的花蓮重建階段主要沿用日治遺留基礎設施，鐵路、港口等設施的修復與維護延續原本發展路徑。1960 年代臺灣工業經濟快速成長，花蓮扮演資源輸出的角色，逐漸成為產業東移政策的對象（朱景鵬，2007: 69；彭明輝，1995: 133）。1980 年代北迴鐵路通車與花蓮車站西遷進一步帶動都市重心的移轉，但也使舊市區開始衰退。隨後數十年，花蓮的發展模式不斷在「經濟建設」與「環境保育」的爭議中拉鋸，逐步累積「淨土」與「落後」論述之間的矛盾張力。

二戰結束後，花蓮迎來國民政府接收的時期，然而新政權並未馬上帶來嶄新的發展藍圖，首要任務仍是修復戰火所造成的基礎建設損毀。1945 年花蓮港驛在盟軍空襲中遭受重創，戰後初期進行緊急修復，以恢復最基本的交通機能。至於日治時期所遺留的港口、工業設施與行政設施，國民政府大多維持原貌沿用，整體發展邏輯延續殖民政府的空間架構與治理思維。換言之，花蓮的戰後重建，不是走向自主性的城市規劃，而是在殖民遺緒中求生存、緩發展（葉竹凱，2012: 53）。



圖 2-2 第二代花蓮港驛（1931 年完工啟用）

資料來源：引自國家文化記憶庫 2.0 網站。

在經濟層面，花蓮早期雖擁有豐富自然資源與觀光潛力，但真正影響地方結構的，仍是國家發展戰略的投射。儘管「產業東移」要到 1990 年代才被正式提

出，但將東部作為高污染、高能耗產業接收地的思維早已有跡可循。戰後初期的政策導向仍以工業化為發展主軸，農業則作為地方經濟的穩定基礎(彭明輝，1995: 133)。直到後期，花蓮才慢慢走向無毒農業等具有地方特色的轉型方向。然而，在這個時期，無論是水泥、礦產、林業等資源型工業，或是漸起的農業與觀光產業，花蓮的產業發展仍處於高度依賴原料輸出的階段，也預示著未來在地與中央、經濟發展與環境永續之間將持續拉扯。

而在交通建設方面，鐵路仍是花蓮與外界連結的命脈。當時所使用的窄軌系統(762mm)，無法與西部幹線無縫接軌，使得花蓮長期陷於交通邊緣的處境。舊車站所在區域，因交通優勢一度形成市中心的商業繁榮，但這種繁榮建立在窄軌運輸的基礎之上，發展潛力終究受到限制。直到1979年北迴鐵路開通、1982年東線拓寬為標準軌(1067mm)，花蓮才真正納入臺灣主體交通網絡。舊火車站周邊區域，因交通便利而商業鼎盛，是當時花蓮市的繁華中心。

這段時期的花蓮發展具有雙重意義。一方面，它透過基礎建設修復與產業延續，為後續發展奠定了基底；但另一方面，它也暴露出許多尚未被正視的矛盾。國家政策未曾根本性評估花蓮的地方條件與居民需求，而是延續殖民資源輸出的治理邏輯，這使得地方對發展的參與權長期缺席(朱景鵬，2007: 69)。也因此，當「環境保護」、「地方主體性」等新興價值逐漸浮現時，花蓮成為爭議集中之地，不僅是環境運動的熱點，也成為文化行動萌芽的現場。這些歷史與結構性問題，為後來的「淨土／落後」論述奠定了厚實的基礎——地方對外來發展模式的懷疑，並非偶發，而是深植於一段長期未被平衡的歷史之中。

1980年代是花蓮都市發展的關鍵轉捩點。配合1980年北迴鐵路的開通以及1982年完成的東線鐵路拓寬工程(軌距由762mm拓寬為1067mm)，花蓮車站進行了大規模的西遷。舊花蓮車站於1982年停止營運，並於1992年拆除(葉竹凱，2012: 53)。這次巨大的都市空間調整，對花蓮市產生了深遠影響。首先，舊火車站周邊的商業中心(如中山路、溝仔尾一帶)因人潮與交通樞紐地位的轉移而迅速沒落，而新站周邊地區則成為新的發展重心。其次，車站遷移在舊市區留下了大片原屬臺鐵的閒置土地。原有的舊鐵道線路，部分被重新規劃為道路、自行車道(如花蓮兩潭自行車道)、公園，以及商業空間如東大門夜市和舊鐵道文化商圈。原鐵道部花蓮港出張所及附屬的警察課廳舍等具歷史價值的建築，則被保存下來，規劃為花蓮鐵道文化園區。

火車站的遷移無疑是一次深刻的都市手術。它在提升交通現代化水平的同時，也根本性地重組了花蓮市的都市空間，催生了新的商業活動核心，卻也讓舊城區面臨衰退與如何再利用廢棄基礎設施的挑戰。這種衰退與再生的過程，直接觸動了關於舊市區「落後」的論述，以及對新發展模式的探求。將舊鐵道設施轉化為文化園區，試圖利用歷史遺產開創新的發展路徑——與發展觀光及文化保存的目標相契合——然而，這些文化空間的經營成效與治理模式，也引發了後續的討論與反思。

三、環境保育與發展論述的碰撞：從保育到文化策略的轉型

台灣光復之後，幾個重大建設的開發陸續完成，如中橫公路的開通，花蓮國際港擴建、北迴鐵路通車（1979 年）和東線鐵路的拓寬，經濟和建設的提升持續帶動都市空間的擴張。1960 年代後，台灣工業與經濟的快速成長，花蓮地區也扮演許多自然資源輸出的重要角色。不過，相較於台灣西部聚集經濟的吸引，花蓮的外流人口與遷入人口始終呈現拉鋸的現象。上述花蓮地區的發展過程，呈現出花蓮的發展和西部有著巨大的差異。花蓮位處台灣東部，東臨太平洋，西接中央山脈，由於花蓮先天條件的封閉性，使得花蓮的發展較西部來的遲緩；隨著台灣經濟的高度成長，相較西部，台灣東西城鄉發展的差距逐漸擴大，東部的邊陲性也極為明顯。雖然花蓮蘊含豐富的自然資源，也肩負國家建設資源輸出的角色，但國家建設資源供給方面卻呈現極度不均衡的分布狀態（朱景鵬，2007）。

於是，「平衡東西發展」成為國家對東部區域治理的重要方針，也是花蓮要求建設的主要理由。因此，1990 年代李登輝總統巡視花蓮時，提出「產業東移」的政策指示，接著 1993 年行政院經建會成立「產業東移專案小組」，1996 年實施「現階段促進產業東移行動計畫」。經建會也於 1997 年修訂「促進東部地區產業發展計畫」，內容改以觀光遊憩事業為發展重點，由政府主導規劃，鼓勵民間投資開發觀光遊憩設施。該時期的東部區域計畫（第一次通盤檢討）書（1990）和花蓮縣政府的施政計畫均依循「產業東移」政策，強調「資源開發不足，未能有效利用」，因此發展模式都強調「創造良好的投資環境，以促進經濟發展」，未考慮環境保護的議題。政府提出「產業東移」政策，將高污染、高資源消耗的產業引導至東部地區，意圖帶動地方發展，卻引發一連串激烈的環境抗爭（林湘玲，2003）。期間 1987 年「和平水泥專區擴廠」、1992 年台泥擴廠、台十一線拓寬案、1996 花東火力發電廠案、1996 和平火力電廠案，2001 台十一線拓寬之大港口遺址糾紛案，引發一連串的環境保護爭議，不僅激起各環保團體的行動與抗爭、喚醒地方居民的環境意識，也讓外界注意到「發展」在地方脈絡中所引發的矛盾。

最具代表性的事件，是 2007 年前後的蘇花高爭議。這場運動將花蓮地方發展的焦慮與文化論述推向高峰。支持者主張蘇花高是「一條安全回家的路」，是打破邊陲的必要建設；反對者則訴求「環境保育、慢生活」，希望保存地方生活的節奏與自然環境。雙方的論述在媒體與政治場域⁴上不斷交鋒，最後導致地方與外地、發展與保育之間的深層裂痕被揭露（何俊頤，2010）。

在這些抗爭中，花蓮的環境與文化意識逐漸交織。歷史保存運動、文化保存與藝文團體的行動，逐漸成為公共論述的一部分。1980 年代起，維納斯藝廊、洄

⁴ 地方政治人物，如時任立委的傅崐萁，在此過程中扮演了關鍵角色。他成功地將花蓮人長期以來對交通不便的不滿與受剝奪感，轉化為支持興建蘇花高的強大民意，並將此議題提升至「全國與花蓮人為敵」的對抗態勢。傅氏透過其政治影響力，強化了「發展型花蓮」的論述，使得早期由新舊花蓮人共同參與的反台泥運動所凝聚的環境共識，在蘇花高議題上逐漸瓦解（黃斐悅，2014；o'rip 生活旅人，2016）。

瀾文教基金會、《東海岸評論》等文化行動開始萌芽，形成了在地參與的基礎（o'rip 生活旅人，2016）。這樣的發展路徑，並非由上而下的政策推動，而是逐步累積於地方社群對公共空間、歷史記憶與環境正義的關懷之中。值得注意的是，這些運動也促成花蓮發展路徑的調整。面對傳統產業外移與重大建設反覆受阻，地方政府與中央文化部門逐步推動文化治理與創意產業政策，以期開創新的發展模式。花蓮鐵道文化園區、花蓮文化創意產業園區、陽光電城等計畫，正是在這樣的背景下出現。然而，這些透過文化試圖再生舊市區的計畫多由上而下推動，初期的場域治理以商業導向為主，往往無法回應在地社群的文化實踐與日常需求，導致轉型成效有限，這樣的「藝文轉生」政策的失靈將在第三章做更深入的說明。

花蓮的環境運動不僅是一連串對開發案的抗拒，也逐步引導地方政府與民間社群重新思考「發展」的定義。從蘇花公路的興建爭議，到後續反亞泥運動，以及文化政策導入舊市區再生的嘗試，**花蓮始終處於一種兩難的張力之中——既想擺脫邊陲地位、追求發展，也渴望保有自然與文化資產的完整性。**「淨土」與「落後」的敘事張力不僅存在於大型基礎建設是否該推動的爭辯中，也存在每一個文化政策的脈絡裡：我們究竟是要大力發展觀光，還是關注地方生活的永續？

早年環境運動所提出的論述，多以保育、生態與反公害為主軸，然而隨著反對方面臨「阻礙地方發展」、「台北人後花園」等標籤後，也逐漸將語言轉化為訴求「在地均衡發展」的版本（黃斐悅，2014: 133）——強調不是反對所有建設，而是反對由外而內、無視地方脈絡的發展。這套論述的延續性可見於後來文化政策的導入，當「文化治理」作為舊市區再生的工具時，類似的拉鋸再次上演——公部門投入資源設置文化場館、策劃大型活動，卻時常忽略與在地生活節奏的對接。**究竟文化設施是為了吸引觀光客的亮點工程，還是成為支持日常生活與社群記憶的基礎設施？**這成為花蓮在文化轉向過程中無法迴避的難題。

花蓮的都市發展歷程既深受歷史條件與地理位置的制約，也持續在發展與保育、中央與地方、在地與外來之間擺盪。透過回顧花蓮都市環境發展的脈絡，如朱景鵬（2007）的觀察——臺灣無論在西部或東部，區域發展的決策多半仍由中央政府主導，政策方向往往出自國家層級的規劃與部署，而地方政府在其中的角色，常流於執行者而非規劃者。甚至是綜合發展計畫，也少見真正由下而上的公共參與機制，難以實踐「地方自主」與「基層民主」的理念。長此以往，地方治理逐漸內化為一種依附於中央的慣性，忽略了地方作為治理主體所應有的能動性，也喪失了中央與地方之間建立夥伴關係的可能性。

總結來看，花蓮的地理隔絕與特殊發展歷程，使其在臺灣現代化過程中，始終處於「邊陲」的角色。無論是原住民的聚落演變、漢人開墾、殖民建設，乃至戰後國家發展策略的落實，均未能脫離中央主導、資源導向的治理模式，導致地方難以主動掌握自身的發展命運。此外，環境運動作為地方社會回應國家發展邏輯的實踐，逐漸催生出「在地均衡發展」的替代論述，成為地方文化政策與都市再生計畫的重要參照依據。然而，當文化被作為發展策略時，其效果卻未必如預

期。在花蓮舊市區這一空間轉型的核心場域，「藝文轉生」的政策暴露出治理模式與在地條件之間的落差。下節將聚焦於花蓮舊市區的空間再造歷程，分析鐵路裁撤後土地的閒置再利用、文化設施導入的成效與限制，進一步論述在「淨土／落後」的結構下，「藝文轉生」的文化政策是如何成為振興舊市區的重要手段。

第二節 舊市區的歷次空間轉型

在「淨土／落後」的雙重論述張力下，舊市區作為花蓮都市空間擴張的起點，不僅承載著過往治理邏輯所留下的制度與物質痕跡，也成為今日再生政策的焦點實驗區。上一節所揭示的，是花蓮在地理邊陲與政治資源配置上的長期劣勢，以及地方社會透過環境運動與替代發展論述，逐步摸索出「在地均衡發展」的理念實踐。然而，當文化轉化為治理工具、被納入振興舊市區的政策時，新的挑戰也隨之浮現：文化是否真能帶動地方發展？其內涵是否與在地的歷史紋理與社會條件相契合？

為了理解此一「藝文轉生」策略的運作脈絡，本節將以花蓮舊市區的歷次空間轉型為起點，追溯從日治以來，該區域如何在殖民計畫、戰後重建、鐵道遷移與都市更新之間反覆調整其角色定位與空間機能。舊市區不僅是花蓮近現代城市發展的濫觴，也是見證政策導向與社會變遷的關鍵地景。透過對舊市區空間轉型的細緻梳理，本節試圖揭示花蓮舊市區在不同歷史階段中所扮演的社會與經濟角色，以及當代地方政府對於舊市區空間再生寄予何種新的想像。

本節將依循時間序列，首先回顧日治時期港口與鐵路建設所奠定的市街格局，解析殖民治理如何藉由基礎設施建設重組地方空間；接著討論戰後災後重建與都市計畫如何重新配置市政重心，尤其是火車站遷移對舊市區的長遠影響；最後，進一步分析 1990 年代以降縣府推動的空間再利用與文化政策，如何試圖以文化為名，重新連結舊市區與城市整體發展的想像，並探討其實踐效果與限制所在。

一、交通樞紐地位的奠定與轉移（1900～1980s）

花蓮舊市區的形成與興衰，是一條與殖民治理、港口建設與鐵路佈局密切交織的歷史軸線。清末以降，東臺灣在牡丹社事件後被納入積極開發的版圖，花蓮港街（今花蓮溪口一帶）作為軍屯與移民政策的前哨，成為漢人移墾的重要據點。然而真正形塑今日花蓮城市空間的關鍵，仍來自日治初期總督兒玉源太郎遷移聚落至新港街的決策，此舉不僅避開風災與水患風險，也重新配置了行政與交通核心（張家菁，1996），使花蓮正式邁入殖民都市規劃的時期。舊市區在具備交通節點的背景下發展，大致上可分為三個時期，首先是 1900～1980 年代的「交通樞紐地位的奠定與轉移」時期（1900s～1980s），其次是「經濟取向的再發展策略」時期（1980s～2000s）。

花蓮，舊稱「洄瀾」，其都市發展與港口機能密不可分。日本殖民政府為強化東部治理與資源開發，於二十世紀初將行政中心遷至今日舊市區（舊火車站與花蓮文創園區）一帶的「新港街」，並正式定名為「花蓮港」，為花蓮港街的發展奠定了基礎。1909 年（明治 42 年），花蓮港廳從臺東廳獨立，隨即展開花蓮港廳的都市計畫。此初期規劃已將東線鐵道的興建納入考量，並將多數公共機關、學校佈局於鐵道與美崙山之間，形成了今日美崙溪畔歷史建築群的雛形。當時的市街風貌可從吉田初三郎所繪製的〈大太魯閣交通鳥瞰圖〉等歷史地圖（圖 2-3）中窺見，圖中清晰標示了佐久間神社、花蓮港神社等重要地標，以及初步成形的都市格局。日本殖民時期的都市計畫深受「市區改正」理念影響，強調街道的格網化、公共設施的佈建以及衛生環境的改善。1913 年（大正 2 年）的市區計畫擴張，確立了花蓮舊市區棋盤式的街道格局，至今仍清晰可辨（圖 2-4）。其中，黑金通（今中山路）與筑紫橋通（今中正路）成為主要的商業與行政軸線。高砂通（今中華路）與筑紫橋通交會處形成的路口圓環，更是日治時期都市規劃的顯著特徵（黃家榮、葉柏強，2022）。

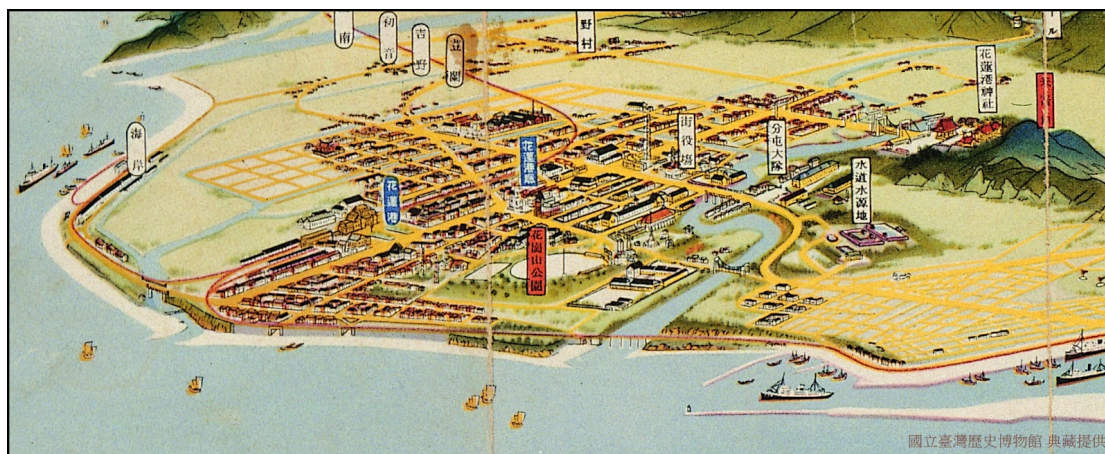


圖 2-3 《大太魯閣交通鳥瞰圖》中的花蓮港街

（資料來源：國立臺灣歷史博物館典藏網。昭和十年（1935）時由吉田初三郎繪製。<https://collections.nmth.gov.tw/index.aspx>。）

1910 年（明治 43 年）竣工的花蓮港驛（舊花蓮車站），不僅是交通樞紐，更是帶動地方發展的引擎，吸引了大量公務人口移入，並促進了周邊商業的繁榮。東線鐵道的興築與營運，與花蓮的產業發展緊密相連。當時，花蓮地區的糖業（如鹽水港製糖株式會社）、林業（如花蓮港木材株式會社）及礦業等，均高度依賴鐵路運輸將原料與產品運至花蓮港，再出口至日本本土或其他地區。這使得花蓮港成為殖民地經濟體系中的重要節點（彭明輝，1995）。進入戰時體制後，花蓮港的戰略地位更形重要。日本殖民政府在此設立軍需工礦企業，如東邦金屬、新興窒素、臺灣石綿等，形成了東臺灣第一個臨港工業區，也確立了花蓮作為東部首要工商業都市的地位。

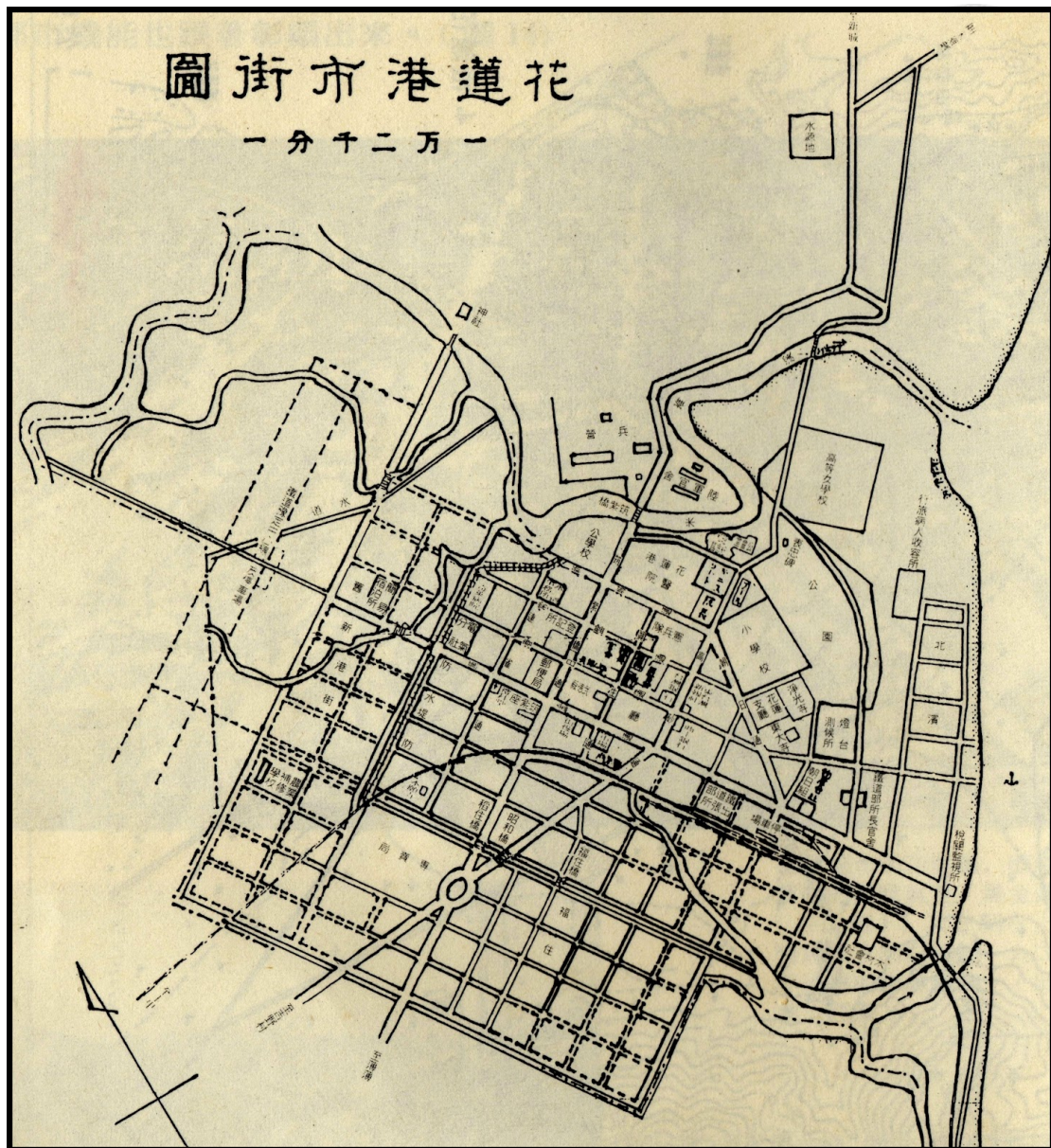


圖 2-4 昭和六年（1931）的花蓮港市街圖。

（資料來源：中央研究院人文社會科學研究中心地理資訊科學研究專題中心花蓮百年歷史地圖。<https://gissrv4.sinica.edu.tw/gis/hualien.aspx>。）

港口與鐵路成為推動市街擴張的主要動力。由於花蓮海象險惡、泥沙淤積嚴重，早期海運仰賴舢舨船接駁登岸，成本高昂且具風險。1910 年動工的臨港鐵路，在 1912 年與南濱港區接軌後，使港口具備基本陸運接駁功能，南濱一帶遂逐步發展為行政與物流中樞，花蓮港驛（舊火車站）與春日通商圈相互倚存，成為當時最為繁榮的都市街區（圖 2-5）。港街空間的發展不僅伴隨行政機能的集中，亦因鐵路車站與市場、學校、屠宰場等設施的興建而日漸活絡，造就了一個以港站為核心的殖民現代都市景觀。1939 年新花蓮港（即今花蓮港）完工，鐵道自花蓮港驛北延至新港區（參圖 2-6），同時設立東花蓮港驛（張家菁，1996: 124）。自此，港區功能轉向北濱，舊港逐漸失去地位。1941 年舊港驛裁撤，以南濱為中心

的都市格局進入衰退期。戰後更因 1951 年花蓮大地震重創原市街，美崙被規劃為都市計畫區，新市政中心與人口重心也逐步北移。

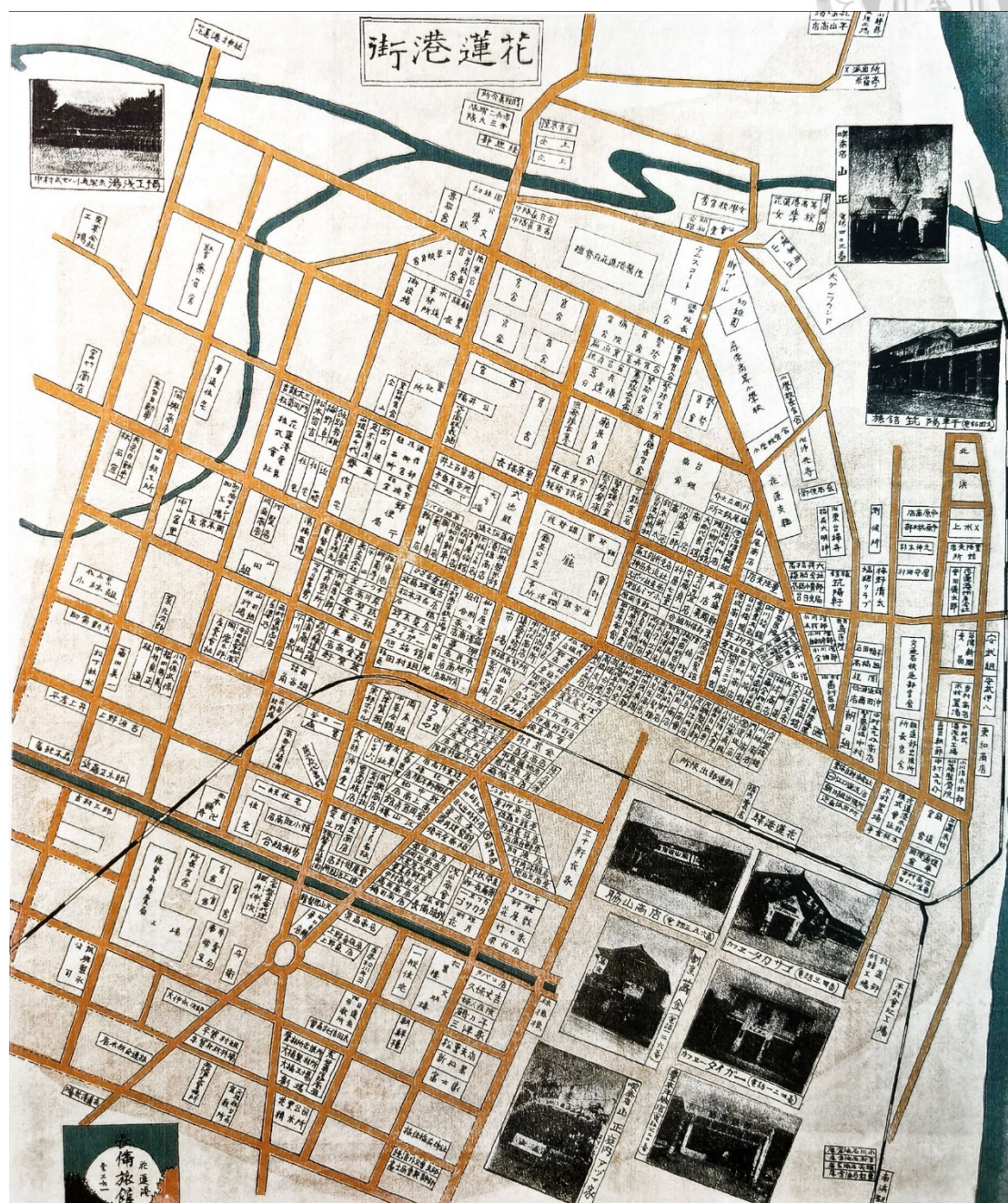


圖 2-5 花蓮舊市區的市街紋理（1931 年）

（資料來源：黃家榮、葉柏強，2022: 21。「花蓮港街職業別明細圖」。）

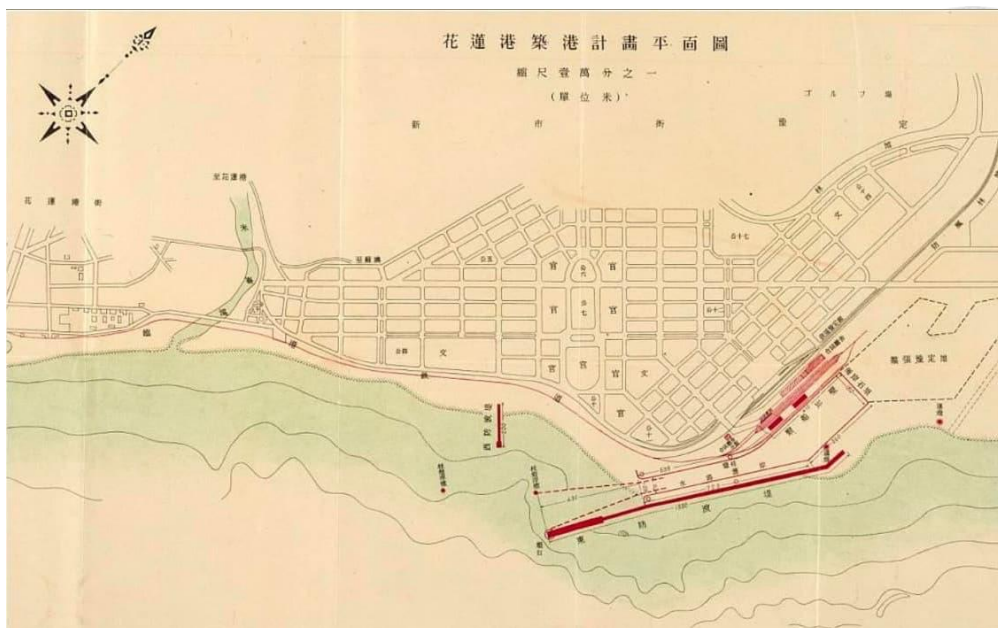


圖 2-6 花蓮港築港計劃平面圖 昭和 14 年（1939 年）

（資料來源：國立台灣歷史博物館典藏網）

① 花蓮城市的現代化



② 舊市區中心空間發展



③ 鐵道串連帶動都市擴張



④ 鐵道西移減緩舊市區發展



圖 2-7 鐵路帶動的花蓮舊市區的空間擴張（1909 年~1982 年）

（資料來源：「洄瀾舊時光－醇釀記憶・花創未來」網站）

光復後的花蓮市街發展，大抵延續日治時代，直到 1951 年 10 月 22 日發生的一系列強烈地震，重創花蓮市區，特別是舊火車站周邊及沿米崙斷層帶的區域。大量的木造房屋倒塌，舊花蓮車站、花蓮港醫院等重要設施亦遭受嚴重損毀。此次地震不僅造成了生命財產的巨大損失，更對都市的空間結構與居民的心理產生了長遠影響。歷史照片記錄了當時滿目瘡痍的景象，成為花蓮城市記憶中不可抹滅的一頁。地震的衝擊，加上對於舊市區地質安全的疑慮，促使當時的縣政府決定將部分重要的政府機關（如縣政府、警察局、法院等）遷往地勢較高的美崙地區。事實上，美崙地區在日治時期已被納入都市擴張計畫，戰後初期的美崙工業區開發，以及此次政府機關的遷入，共同加速了美崙地區的發展，使其逐漸成為花蓮市另一個重要的都市核心。1951 年的大地震無疑是花蓮都市發展史上的一個重要轉捩點，加速了都市空間結構的調整。

鐵路的變遷對花蓮都市結構的影響最為關鍵。東線鐵路自日治時期即採窄軌設計，直到 1970 年代末北迴鐵路通車與 1982 年東拓完成，才使花蓮鐵道全面標準化。此一拓寬與路線調整工程，促成火車站於 1982 年自舊址西遷至新站區（今花蓮火車站），舊花蓮車站遂告裁撤。這場車站西遷與鐵道重整的空間手術，不僅讓原本因鐵道而繁榮的市中心迅速冷卻，也留下大片臺鐵閒置用地，使舊市區陷入長期的發展停滯。

此時期的花蓮舊市區發展大致上延續日治時期的規劃擴張而成，從最初改善衛生環境和提升生活品質，到配合日本利益導向的交通基礎設施，後期則是因應戰略需求，走向重工業的發展。舊火車站地區是隨著北迴鐵路的通車、新站成立到舊站的裁撤而沒落，花蓮市的發展重心隨著鐵道的遷移轉往西部地區。如陳欣煦（2010）所指出，鐵路功能轉移後，舊市區的交通節點優勢與商業聚集機能迅速瓦解，地方發展重心向美崙與新站周邊轉移，而舊火車站與臨港路一帶則逐漸成為地方政府思索再生的場域。此一空間轉型不僅是空間上基礎設施的位移，更象徵了舊市區由「殖民現代化中心」轉變為「再生實驗區」的角色轉換。鐵道既曾是舊城崛起的核心，也成為其沈寂的開端，而舊鐵道留下的廢線與倉庫群，則構成後來文化政策介入與再利用計畫的基礎。

二、「經濟取向的再發展策略」時期（1980～2000s）

在花蓮舊市區發展歷程中，1980 至 2000 年間是一段以經濟發展為主導、試圖透過再利用鐵道轉移後閒置空間以重振舊城活力的重要階段。1982 年北迴鐵路通車，舊花蓮車站裁撤西遷，而大片由臺鐵遺留的土地則成為縣府極欲開發的對象。這些閒置空地的再利用，反映了當時地方與中央之間在經濟發展策略上的對應關係，並呈現出都市計畫與政治現實、土地管理與部門協調之間的張力。

在國家層級上，「國土計畫」（1979 年臺灣地區綜合開發計畫、1996 年國土

綜合計畫)與「產業東移政策」(1990 年)⁵形塑了整體發展的宏觀架構(參表 2-1)。前者主張以基礎建設促進區域平衡發展,後者則將東部定位為低污染產業與觀光遊憩事業的接收區。在此脈絡下,花蓮縣政府於 1994 年制定《花蓮縣綜合發展計畫》,延續中央政策路徑,提出和平水泥專業區與觀光產業並進的構想,確立了以產業振興作為空間治理主軸的發展方向。雖說是以觀光遊憩為主,實際上但卻是以大型土地開發為主的觀光休閒產業,進一步使花蓮舊市區成為受商業支配的利益空間(葉竹凱,2012)。

地方上,自 1980 年代起即陸續展開一系列法定都市計畫與重劃行動(參表 2-1)。1982 年後縣府提出舊市區土地使用變更計畫,並於 1988 年核定「第六期舊火車站市地重劃案」,將中山路、海濱路、自由街、福建街所圍區域劃為重劃範圍,進行交通設施、公共建設與建地整合。隨後《花蓮(舊火車站附近地區)細部計畫》公告,將舊站用地變更為商業區、旅館區、公園與停車場等多元用途,確立了將此區轉型為新興商業中心的空間想像。在規劃推動上,1993 年「洄瀾計畫—花蓮六期重劃區舊市中心開發案」標誌著地方對於舊站區發展的整體構想成形,明確以大型商業與觀光設施為發展目標,強調都市成長管理與整體開發品質控制。然而,由於臺鐵設施與員工宿舍遷移進度緩慢,加上縣、市政府與鐵路局間協調不良,導致土地使用權限不明與公共設施整合困難,使得計畫執行過程中充滿阻礙(葉竹凱,2012)。部分區域雖已依計畫打通棋盤式街廓、配置公園與停車設施,但核心商業建設遲遲未能到位,土地長期流標、閒置問題難解。

鐵道用地的再利用,在此階段亦呈現出由交通節點轉向都市空間資產的治理轉型。例如,鐵道二館(今鐵道文化園區)即是在舊車站區域轉型後,以文化展示場館的形式重新利用,但其周邊多數鐵道設施與倉庫建物仍處於功能未定、缺乏長期規劃的狀態。舊站區的規劃演變,從初期回應都市發展遷移的功能性調整,逐步轉變為以大型商業開發為訴求的地方再生工程,雖在空間規劃層面完成初步轉型,但實質發展效果有限。

表 2-1 花蓮舊市區經濟取向再發展時期(1980~2000s)公部門計畫整理

	年分	計畫名稱	計畫內容
國家	1979	台灣地區綜合開發計畫	中央上位國土發展藍圖,提出綜合型藍圖與部門建設需求,導向經濟開發與現代化。
	1990	產業東移政策	推動東部產業發展,以經濟均衡為訴求,實際導向為引進工業開發與資源輸出型產業。
	1996	國土綜合開發	納入永續發展概念,強調環境保育與生活品質,但

⁵ 在 1980 年代提出的「產業東移」政策,原本期望透過引導水泥、石材、寶石加工等傳統產業進駐,以加強花東地區的開發,達成東西部發展的均衡。然而,由於傳統產業東移不易,加上觀光遊憩類型的投資門檻與行政流程繁複,政策推行成效有限。直到 1997 年,政府重新調整方向,推動「促進東部地區產業發展計畫」,將發展重心轉向觀光遊憩產業,改由政府主導規劃,並積極鼓勵民間投資,期望以此活化花東在地經濟並回應地方產業的實際需求。

		計畫	實際仍以經濟開發與大型土地利用為主。
地方	1994	花蓮縣綜合發展計畫	以產業東移為基礎規劃地方發展，結合觀光與工業雙軌策略，聚焦於自然資源開發。
	1980	花蓮市都市計畫通盤檢討	重新整理舊市區土地使用分區，因應新站遷移與都市空間再規劃。
	1988	花蓮縣第六期市地重劃計畫	針對舊火車站地區，透過市地重劃重新配置土地用途與公共設施。
	1993	洄瀾計畫	針對舊市中心進行都市設計與空間重塑，以商業與觀光導向活化重劃區。
	1999	變更花蓮細部計畫	修正原細部計畫，調整土地分區，導入大型商業與旅館開發邏輯，落實洄瀾計畫精神。

資料來源：作者繪製。整理自陳欣煦（2010）、葉竹凱（2012）。

三、文化發展策略下的舊市區鐵道空間重塑（2000s 至今）

若要理解地方的文化發展策略，需從 2000 年以降中央文化政策的變化談起。2000 年代以後，花蓮的都市發展策略一改過去以經濟導向為主的做法，舊火車站區的大量閒置空間也逐漸受到重視。中央與地方政府陸續推行以「人文發展」為導向的再利用政策，期待透過觀光與文化休閒產業帶動地方再發展，並建立具文化特色的城市意象（葉竹凱，2012）。隨著本土意識的興起，政府自 1980 年代便開始推動相關文化制度，包括成立文化建設委員會（1981）、通過《文化資產保存法》（1982）、推動「地方文化館計畫」（2002）等一系列措施

然而，回到花蓮舊火車站周邊的發展現場，從 1982 年站體裁撤後便長期處於閒置狀態，顯示先前以大型商業開發為主的「洄瀾計畫」未能真正實現區域再生目標。反倒是鐵道遺構保存意識的逐步累積，為舊市區的發展帶來了新的想像。配合中央「地方文化館計畫」的推行，地方也開始啟動文化導向的空間治理：包括 2002 年《文化資產保存法》修法後，舊火車站鐵道設施被登錄為歷史建築；隨後，地方政府陸續推動多項保存與再利用計畫⁶，如 2003 年花蓮出張所修復、2005 年基地遺址調查與 2006 年鐵道文化園區再生（參照表 2-2），逐步將鐵道空間轉化為地方文化展示與教育場域。

⁶ 包括「鐵道部花蓮出張所建築調查研究、修復設計及再利用計畫」（2003）、「舊東線鐵道基地遺址調查研究計畫」（2005）與「鐵道文化園區再生計畫」（2006）等。

表 2-2 花蓮舊火車站周邊公部門計畫統整

公部門計畫案與規劃報告	時間	主導單位	內容
鐵道部花蓮港出張所建築調查研究、修復設計及再利用計畫	2003 年	花蓮縣文化局	進行歷史建築現況的調查與空間再利用的計畫，以期能帶動觀光產業與發揚在地文化。
洄瀾 2010－創造花蓮永續發展願景規劃案	2004 年 6 月	花蓮縣政府	以花蓮縣整體發展區域為主軸之「二軸三區一心」的區域發展架構。
花蓮地方文化造景運動－洄瀾之心計畫	2004 年 9 月	花蓮縣政府	以「洄瀾之心」的發展架構為主軸，將六期重劃區融入鐵道紋理的地景設計。
舊東線鐵道基地遺址調查研究計畫	2005 年	花蓮縣文化局	針對花蓮舊火車站區的鐵道遺構進行整體調查與測繪，提出歷史建築保存建議，為中長期擴及處長宿舍群、鐵路醫院與臨港線等區域的保存與再利用奠定基礎。

資料來源：統整自陳欣煦（2010）、葉竹凱（2012:107）。

「洄瀾之心」計畫則是 2003 年縣長謝深山上任後主導的整體發展構想，為《洄瀾 2010－創造花蓮永續發展願景規劃案》（以下簡稱洄瀾 2010 規劃）的一部分。該計畫提出「二軸三區一心」的整體空間構想，其中「一心」即為「洄瀾之心」，旨在打造一個「脈承地區獨特文化的優質水岸觀光城市」。在具備國際觀光服務機能的前提下，該區劃分為五大機能區，包括舊都心（舊鐵道區）、新都心（待開發區）、住宅與產業再生區等，並以輕軌串聯雙心，形塑舊區文化與新區觀光之間的功能協調。

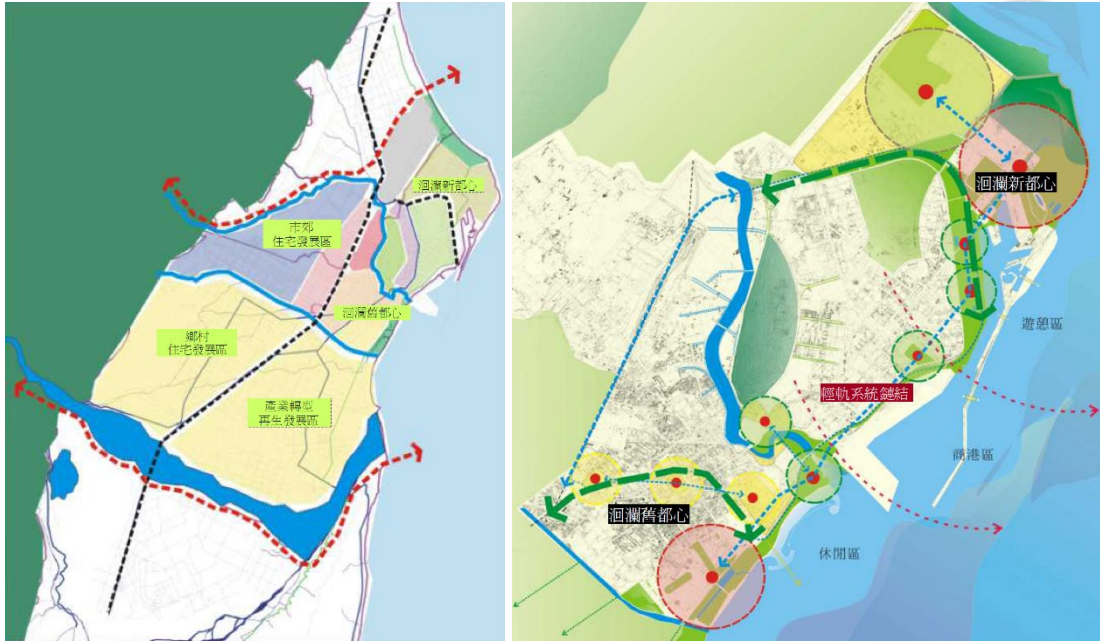


圖 2-8 洄瀾之心分區機能界定構想圖（左）

圖 2-9 洄瀾雙心發展模式概念圖（右）

（資料來源：財團法人成大研究發展基金會，2004）

接續的是自 1995 年起推動的《花蓮地方文化造景運動－洄瀾之心計畫》（以下簡稱洄瀾之心計畫）。此計畫以舊市區長期間置的公園用地為主要基地，企圖將荒廢近 25 年的花蓮市中心轉型為一座具備複合機能的都會型公園，並規劃為三期工程推動。第一期中的「洄瀾願景館」，即為後來的花蓮陽光電城，是花蓮縣政府城鄉發展局於 1995 年提報參加內政部營建署《城鎮地貌改造－創造臺灣城鄉風貌示範計畫》所提出的構想。該案獲得首獎，並獲營建署補助八千萬元經費，進而開啟第一期陽光電城的興築工程（陳欣煦，2011）。



圖 2-10 陽光電城轉型前（2020）與轉型工程現況（2024）

資料來源：左圖為作者於 2020/12/13 攝影，右圖引自中時新聞網，照片由花蓮縣政府提供。<https://www.chinatimes.com/newspapers/20240223000521-260107?chdtv>。（瀏覽於 2025/5/23）。

然而，因管理、經營不善、發電量不如預期等問題，如今陽光電城被稱為「蚊子館」、「鬼魅城」（李先鳳，2021；游婉琪、鄭朝陽，2015）。經作者考察，陽光電城正試圖轉型，是第三度轉型活化，將轉變為「花蓮原民文創產業旗艦館」，未來將成為原住民文創產業聚落。陽光電城從 2009 年完工至今閒置十餘年，三次轉型雖是不同策略——從「綠能產業、歷史建物」保存到「環境教育園區」，如今再轉型為「原民文創產業聚落」——但似乎脫離不了「文化」作為都市治理的策略以及期待透過地方獨特的文化再生舊城區之框架。

綜觀花蓮舊市區整體的空間發展，可以大致分為上述三個時期。首先是 1900s 「交通樞紐地位的奠定與轉移」時期，隨著東線鐵道與舊火車站的成立，「花蓮港街」最先發展，隨後是花蓮大地震後「美崙工業區」的擴張；「西部地區」則因為花蓮新站、慈濟園區的設置逐漸發展起來，交通基礎設施的形成與轉變牽動著花蓮市的都市紋理。北迴鐵路通車後，為因應通車後的觀光人潮與經濟成長，1980s 舊市區開啟以「經濟取向的再發展策略」時期，都市計畫的逐步實施，奠定了空間發展的基礎，此時的都市計畫以開發大型商業中心的「洄瀾計畫」為主軸，反應出中央與地方政府以經濟開發為考量的地方發展策略；2000s 之後則是「文化發展策略下的舊市區鐵道空間重塑」時期，為改善「洄瀾計畫」成效的不如預期，花蓮縣政府的「洄瀾之心」計畫以人文發展作為主要的策略，保存了花蓮在地人文歷史的風貌，許多重要的文化資產、歷史建築在此時被保存，也奠定了舊市區日後以「藝文轉生」作為治理策略的基礎。

透過本章對於東部環境發展以及花蓮舊市區歷次空間轉型的回顧，我們得以一窺花蓮地區發展的困境——長期以來存在著一種發展上的矛盾與張力。相較於臺灣西部，花蓮在經濟發展、基礎設施建設等方面常被視為相對「落後」。這種「淨土」意象與「落後」現實之間的二元對立，深刻地影響著地方的發展論述與政策選擇。而在「淨土」與「落後」的雙重壓力下，為何花蓮舊市區選擇以「藝文轉生」的文化政策作為都市轉型策略？此策略的形成，是多重因素交織的結果。首先，舊市區面臨轉型的迫切需求。自 1980 年代花蓮火車站西遷後，舊站周邊地區歷經了商業活動衰退、人口成長趨緩甚至外移的過程。火車站的遷移不僅改變了都市的發展重心，也遺留下大片的閒置土地與舊有設施，如舊鐵道、舊站房、舊宿舍等。這些閒置空間成為都市景觀的負擔，但也提供了再利用的契機。

其次，國家層級的政策推動提供了外部的機遇與資源。自 2000 年代初，臺灣政府開始積極推動文化創意產業（Cultural and Creative Industries, CCI），將其視為新的經濟成長動能。相關政策不僅定義了文創產業的範疇，也透過設立專責機構（如文策院）、提供資金補助、修訂法規（如《文化創意產業發展法》）等方式，鼓勵文創產業的發展。其中，「閒置空間再利用」成為重要的政策工具，政府鼓勵將廢棄的工業遺址（如舊酒廠、舊糖廠）或公共設施轉化為文化展演、藝術創作或文創產業的基地。五大文創園區的設立，包括利用花蓮舊酒廠改造的花蓮文創園區，便是此政策下的產物。同時，《文化資產保存法》的修訂與「再造

歷史現場」等計畫的推動，也強調將歷史建築、文化景觀等有形資產的保存與活化利用結合，鼓勵將文化資產轉化為地方發展的資源。

在此背景下，「藝文轉生」策略似乎提供了一條看似能兼顧「淨土保護」與「發展需求」的路徑。它一方面透過活化閒置的歷史空間（舊酒廠、舊鐵道廳舍、舊宿舍），回應了都市再生與文化資產保存的需求；另一方面，藉由引入藝文活動、文創產業，期望能帶動地方經濟、提升城市形象，符合國家政策方向並爭取補助資源。此策略試圖利用花蓮既有的文化底蘊與歷史紋理，創造一種不同於傳統工業或大型建設的發展模式，呼應「淨土」意象，同時也回應了擺脫「落後」標籤的渴望。值得注意的是，此策略的選擇與花蓮過去重大的基礎設施決策——鐵路西遷——有著密不可分的因果關係。正是因為鐵路西遷導致舊市區的沒落與閒置空間的產生，才使得以閒置空間再利用為核心的藝文轉生策略得以被提出並實施。換言之，**藝文轉生不僅是前瞻性的策略選擇，更是對過去發展決策所產生後果的一種補救與回應。**

然而，這樣一項看似充滿想像力與文化理想的都市轉型策略，在實踐過程中卻面臨了諸多挑戰。特別是在花蓮這樣一個文化資源與消費人口相對薄弱的地區，藝文轉生策略往往難以如預期地「轉生」出一個活絡的藝文場域或可自給的文創產業體系。從某種意義上來說，藝文轉生策略的推動，不僅是都市發展上的再佈局，更深層地涉及文化治理的模式問題——是誰來定義何謂地方文化？又是透過什麼樣的制度與場館設計來承載這樣的文化實作？而當政策主導的藝文場館落地之後，它們究竟是成為地方社群的文化公共空間，抑或僅是另一次由上而下的政策複製？

進入第三章，筆者將進一步聚焦於「官方藝文場館的治理邏輯」，檢視這些在花蓮陸續出現的文化設施——無論是中央主導設立的文創園區，或是地方政府推動的再利用場館——其背後所承載的政策思維、治理機制與制度設計。透過對花蓮文化創意園區、又一村文創園區、陽光電城與鐵道文化園區等四個場館的案例分析，本章將揭示這些空間如何成為文化治理的節點，反映出台灣當代文化政策如何將「文化」轉化為一種治理工具，也呈現地方在承接這些政策時所面對的張力、轉譯與再造的過程。



第三章 藝文轉生：官方藝文場館的治理邏輯



第二章描繪了花蓮舊市區在鐵道外移後所面臨的轉型困境。隨著車站與運輸重心的轉移，原本依附鐵道發展起來的市街空間頓失腹地，都市生活的重心逐漸西移，留下的是空間利用與人口流動的衰退，以及傳統商圈難以為繼的結構性問題。縱然在 1980 年代至 2000 年代間，中央提出產業東移、觀光休閒產業發展等政策以刺激東部發展，然而在地方產業基礎薄弱與資源有限的條件下，這些政策常常無法真正落地，轉型的想像也始終游離於在地居民的日常生活之外。

在這樣的背景下，文化設施的進駐逐漸被視為一種都市再生與空間轉型的手段。無論是文創園區的設立，或是老建築的活化再利用，其背後反映的，是中央政府試圖透過制度化的文化政策，對地方空間進行治理性介入的企圖。文化成為國家發展策略的一環，不只是城市美學的修補材料，更是一種治理技術(governing technology)，其目的在於重組地方資源、活化閒置空間、導入人流與經濟活動。

然而，花蓮的情況卻特別複雜。透過第二章「花蓮的地方發展與舊市區轉型」的回顧，我們得以窺探花蓮地方發展的困境：1.長久存在「淨土」與「落後」的張力(大力發展觀光或更關注在地需求)；2.地方治理未能脫離中央主導的治理模式，難以主動掌握自身的發展命運。這裡不僅缺乏成熟的藝文消費市場，人口結構與生活方式也與都會地區有著顯著差異。文化消費無法自發性形成市場規模，文化場館的設置在某種程度上成為了「為了場館而場館」的政策產物。地方對於藝文設施的認同感不足，導致這些文化場館難以轉化為真正的「藝文公共領域」，而往往淪為政策性的存在或節慶活動的載體。

要理解花蓮幾個文創場館的發展侷限，必須先回到文創政策的源頭。自 2002 年行政院文化建設委員會正式推動「文化創意產業發展方案」以來，文創被賦予帶動產業升級、活化空間、提升文化能量等多重任務。2000 年代中期，在文建會與經濟部的合作下，提出「文創園區計畫」，選定五座具有歷史價值的國有閒置產業設施轉型為文創園區，分別為：台北華山 1914 文創園區、台中舊酒廠改建的台中文創園區、嘉義製材所、台南林百貨空間群、以及花蓮舊酒廠——即後來的「花蓮文化創意產業園區」。這五座園區由文化部（及其前身文建會）主導開發與治理，模式上多採取 ROT (Rehabilitate-Operate-Transfer) 或 BOT (Build-Operate-Transfer) 等公私協力機制，由民間業者進行經營管理。這套治理邏輯體現了一種「產業化文化治理」的策略：文化資源要轉化為可計量的效益，場館必須能吸引人流、帶動產值、創造經濟活動。

然而，這種來自中央的政策模板卻未必能夠在各地落地生根。以華山、松菸

為首的北部園區，由於鄰近大都會區，擁有龐大的藝文人口與文化消費市場，加上本身空間規模與交通條件良好，逐步發展出以展演活動、市集與品牌聯名為主的高產值模式；但當這樣的制度邏輯移植到花蓮時，卻產生明顯的在地落差。

花蓮文創園區的發展歷程充滿了制度落差與在地矛盾。一方面，中央投注資源設立園區，並期望透過空間活化、策展與展演，引導在地藝文與觀光產業升級；但另一方面，地方缺乏足夠的文化工作人口與藝文團體支撐其運作，更缺乏穩定的文化消費人口，導致園區長期陷於經營不振的困境。即使引入民間業者，也難以突破結構性侷限，園區逐漸淪為靜態展示、偶發市集或政績工程的場域。

這其中也涉及到「誰是花蓮人」的文化認同問題。移居者、返鄉青年、文化行動者雖積極參與藝文實踐，但常遭遇地方既有社群的邊緣化對待；而地方居民多半將藝文活動視為外來中產階級的趣味，無法形成深度連結。對多數花蓮人而言，他們更關心的也許不是市集、劇場或手作課程，而是一條能夠平安返家的蘇花改公路、一個能讓孩子安穩成長的社區生活網絡。文創園區，從一開始就承擔了超越其所能承載的政策期待。

因此，本章將從「官方藝文場館的治理邏輯」為切入點，檢視中央與地方政府如何透過制度化場館設置，建構起一套文化治理的技術網絡，藉以回答本章的核心發問：官方主導的「藝文轉生」策略如何運作？這些官方或半官方主導的藝文場館，在花蓮的特殊脈絡下，其治理模式呈現何種特徵？中央與地方的政策目標如何在這些場館的發展中互動、協調或產生衝突？這些場館如何實踐「落地」轉型，又面臨哪些普遍的困境？這些藝文場館不只是文化活動的載體，更是公共資源的配置，也反映國家治理地方的邏輯。而其制度設計、空間使用邏輯與合作模式等，皆反映出治理技術的實作方式。

本章將分為三節，第一節聚焦於中央主導的文化園區（花蓮文化創意產業園區、又一村文創園區），剖析其政策起源、治理制度與地方落差；第二節則探討地方政府主導下的文化場館經營策略（陽光電城、鐵道文化園區），進一步分析地方如何承接、轉化乃至重新詮釋中央政策框架，特別是鐵道文化園區如何逐步產生策略轉向，成為後續民間團隊進駐與公私協力實驗的關鍵平台。第三節作為本章的收尾，則點出作者的觀察：近年藝文轉生策略的困境出現新的轉向，其動力是源於民間的既有基礎以及新的公私協力的出現。

本章的核心論證為：花蓮舊市區的藝文轉生策略，其成效與永續性並非取決於策略本身，而是高度依賴於各個場館所採用的具體治理模式，以及中央政策目標、地方政府倡議、私部門利益與社區參與之間複雜的互動關係。**「轉生成功」並非策略的必然結果，而是源於能夠適應地方脈絡、具備彈性且與在地需求相契合的治理模式。**本章將依序探討政策背景、進行四個案例的深入分析、比較其治理模式與挑戰，最終對花蓮藝文轉生策略的治理邏輯提出反思與建議。同時，本章也為第五章鋪墊了分析基礎。唯有理解官方治理邏輯的框架與侷限，我們才能回頭理解民間文化力量如何在夾縫中開展行動、建構連結與想像替代方案。正如

「藝文轉生」不僅是一項文化政策，更是一種試圖重構地方公共性與日常生活可能性的文化實驗。



第一節 國家框架：花蓮文創園區與又一村文創園區

進入 2000 年代以來，臺灣文化政策的重要轉折之一，便是將「文化創意產業」定位為國家發展的核心戰略之一。這項轉向不僅形塑了全國藝文發展的基本輪廓，也深刻影響了地方文化場館的興建與營運模式。對於花蓮而言，這樣的國家政策所帶來的不僅是資源的挹注，更是一種治理邏輯的移植，使得原本屬於地方脈絡的文化空間，逐漸嵌入中央主導的政策網絡之中。

文化創意產業政策的興起，始於 2002 年「挑戰 2008：國家發展重點計畫」，將「發展文化創意產業計畫」納入國家建設核心，視之為提升國民生活品質與經濟動能的重要途徑。隨後，2010 年《文化創意產業發展法》正式立法，確立視覺藝術、音樂表演、工藝、設計、影視、創意生活等「15+1」產業範疇。為了促進產業群聚與平台建構，中央政府更進一步提出將閒置國有空間轉型為文創園區的策略，花蓮舊酒廠即是在此脈絡下被選定為五大文創園區之一。除了文創政策的推動外，「閒置空間再利用」亦是影響深遠的政策背景。自 2005 年行政院成立「活化閒置公共設施專案小組」以來，中央政府即透過列管、補助與法規修訂等方式，加速各地閒置空間的再利用。花蓮舊酒廠與舊鐵道廳舍在空間活化政策的推進下，轉化為文創園區。而這樣的政策方向，亦在全臺各地塑造出一套空間治理邏輯：藉由將過去工業或行政用途的場域轉化為文創空間，以帶動地方發展與產業創新。

另一方面，《文化資產保存法》的演進，進一步擴展了藝文場館的可能性。從單棟歷史建築的保存轉向整體場域的活化，文化政策逐步導向將歷史與當代生活結合，營造有魅力的文化場景。對於花蓮而言，這使得舊酒廠、舊宿舍、舊鐵道設施等場所，在政策推進下，不僅是「空間活化再利用」，更成為文化治理的重要場域。此外，在中央主導的文創治理之外，花蓮也存在少數由民間自發主導、規模相對較小的文化空間治理實驗，例如位於花創園區相鄰街廓的「又一村文創園區」，便是由私人承租舊宿舍改造而成的美食與文創聚落。

本節除聚焦於花蓮文化創意產業園區的治理歷程，也將簡要觀察位於鄰近街廓的又一村文創園區，作為國家主導與民間自發兩種治理模式的參照。接下來，作者將分析中央主導的花蓮文化創意園區，觀察其治理架構、空間再利用的模式、以及與地方社群的互動情形，揭示官方場館所展現出的治理邏輯，與政策實施與地方條件之間的落差。

一、從百年酒廠到文創基地：從 OT、ROT 到生美基金會轉型期

花蓮文化創意產業園區（Hualien Cultural and Creative Industries Park）原為

花蓮酒廠，其歷史可追溯至 1913 年，當時由「宜蘭振拓株式會社」向花蓮港廳租地設立「花蓮港工場」，以製造紅酒與米酒為主。1922 年，台灣總督府實施「酒類專賣令」，該工場遂被徵收為「台灣總督府專賣局花蓮港支局」（張家菁，1996: 90），正式納入殖民地的產業體制。由於地理位置臨近火車站，燃煤可由鐵道便捷輸送，加上花東地區交通不便，該工場遂成為花東居民仰賴的重要民生酒品供應地點。

1925 年，花蓮港廳頒布「花蓮港街市區計畫改正案」，不僅正式確定酒廠場域，更取消基地內預定道路，增設運輸軌道與設施，顯示其在地方經濟與都市計畫中的關鍵地位。1945 年戰後，隨著政權更迭，原總督府專賣局改制為「台灣省專賣局」，花蓮酒廠也數度更名，最終於 1957 年定名為「台灣省菸酒公賣局花蓮酒廠」。期間雖歷經太平洋戰爭轟炸與 1951 年大地震損毀，但皆重建繼續生產，見證東部工業體系的發展歷程。

隨著 1960 年代後臺灣經濟快速起飛，酒品需求激增，原廠區空間逐漸飽和，加上環保壓力增高，公賣局自 1983 年起啟動遷廠準備。1988 年，花蓮酒廠正式遷至美崙工業區，原址遂全面閒置。此片佔地約 3.3 公頃的舊廠區保留了日治以降的 26 棟建築，涵蓋檜木構造的辦公廳舍、日式宿舍、水泥廠房與煙囪等構造，具高度歷史與文化價值。2001 年，花蓮縣政府於都市計畫第二次通盤檢討中將此區指定為「歷史風貌保留地」，並於 2002 年登錄為縣定歷史建築，為日後轉型鋪路。同年，行政院將文化創意產業納入「挑戰 2008：國家發展重點計畫」，花蓮舊酒廠即在此政策指導下，成為全國五大文創園區之一。

花創園區的轉型歷程可分為五個時期（陳明億，2007: 73）：初創期（1913-1922）、臺灣總督府專賣局經營期（1922-1945）、光復後至遷廠期（1945-1988）、閒置期（1988-2002），以及轉變為「花蓮創意文化園區」之轉型期（2002-2007）。2003 年，文化建設委員會（文建會，後改制為文化部）開始進行園區整體規劃與歷史建築調查⁷，並自 2006 年啟動修復工程，力求保留原有建築風貌，如雨淋板牆面、飛扶壁構造與日式宿舍群等。

園區於 2012 年採行 ROT（Rehabilitate-Operate-Transfer）模式，由新開股份有限公司接手經營，惟因 2018 年花蓮地震造成部分建物受損，加上經營成效不彰，該合作模式於 2019 年結束。2023 年，文化部改由「財團法人臺灣生活美學基金會」接手園區管理，重新定位為東部地區重要的文化創意產業基地與公共展演平台。花創園區 2007 年 6 月 2 日正式開園對外開放，開園的同時，舊建物的整建和維護成在進行中，工程分為四期，園區開放時僅完成第一期的工程。整體的空間氛圍延續過去舊酒廠時期的元素，除了各展館以過去酒廠生產的酒類，紅

⁷ 曾在 2003 年委託黃文杰建築師事務所進行「花蓮舊酒廠創意文化園區整體規劃、建築環境暨使用需求調查案」，以及 2004 年委託徐裕健建築師事務所進行「花蓮創意文化園區：歷史建築修復計畫暨調查研究」。

露、糖蜜命名外，指標系統到水溝蓋都充滿酒的元素——酒瓶再製的指標系統、標上「紅露酒」的特色水溝蓋（陳宛伊，2007）。

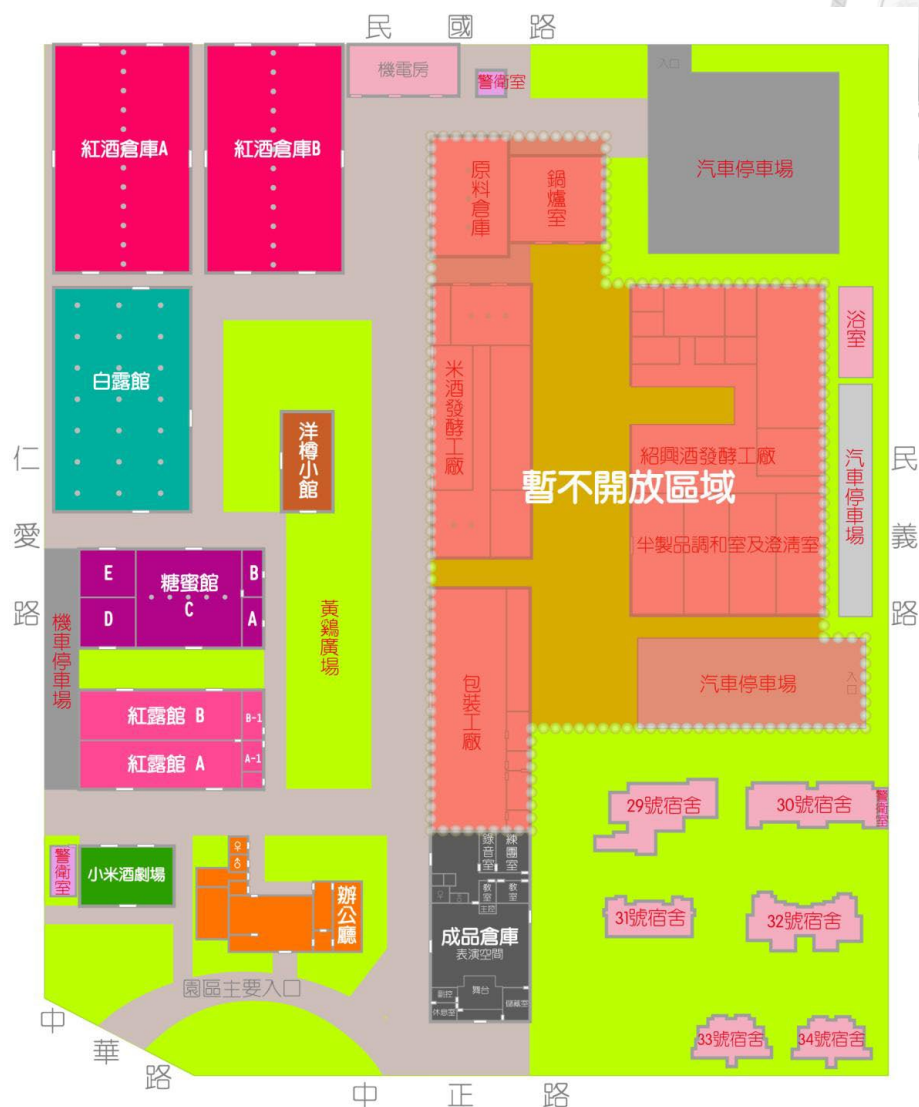


圖 3-1 花創園區初期開放建築配置圖（OT 委外橘園時期）

（資料來源：轉引自徐麗玲，2011: 63）

以開園初期進駐園區的「橘園橘園國際藝術策展股份有限公司」（以下簡稱橘園）為例，橘園將園區內整建完成的建築供不同種類的展演和藝術使用。當時園區內開放建築的多位於園區的西側（仁愛路側），由原辦公廳整建為「酒廠生活文化館」（現 3 號館）介紹花蓮酒廠的過去、現在與未來發展，也以展覽方式呈現當時文建會創意園區計畫的願景。餐廳變成供表演藝術使用的「小米酒劇場」，原料半成品倉庫和原料倉庫則變身「紅露館」和「糖蜜館」，供視覺藝術使用。過去的籃球場則變成「黃雞廣場」，每月定期舉辦「週末夜未央」的戶外演唱與表演活動（園區平面配置圖詳見圖 3-1）。前身為花蓮酒廠的花創園區建築群呈現多樣的風貌，為滿足當時製造不同酒類的需求，建築風格多樣且具有不同的空間特質。不同性質的展演空間也滿足花蓮在地藝文團體的不同需求，使得花蓮地

區的藝術工作者有更多的表現機會，並將藝術、創意融入生活空間，提供民眾遊憩、觀賞（陳宛伊，2007）。

直到 2010 年 12 月，文建會共委託四家專業團隊以標案形式營運園區。花創園區從 2007 年開園，曾委託橘園國際藝術策展股份有限公司（2007/05—2007/12）、財團法人東海岸文教基金會（2008/2—2009/4）、台灣原鄉文創顧問有限公司（2009/6—2009/12）及年代網際事業股份有限公司（2010）等團隊營運管理。但是，由於開園初期為 OT 營運方式的「測試期」，因此營運期都比較短，團隊無法對園區有長期規劃持續經營，也讓園區的發展和定位不明。OT 模式的「測試期」階段，學界和地方新聞也傳來各類型對花創園區經營模式的不同想法和批判聲浪。最主要的反對聲音還是來自於園區的「委外經營」模式，大抵上可以分為三部分說明：1. 經營模式委託期短 2. 經營管理受限，且僅靠補助經費難以維持園區營運 3. 中央和地方的想像歧異。

首先，OT 模式營運期間由 2007 年至 2010 年，短短四年的時間，園區的經營就替換了四家不同的專業團隊，除了園區內的展演活動無法延續之外，幾乎是每半年一簽的合約也成為廠商投標進入園區的「阻力」，也造成廠商投標的意願降低、營運團隊策畫的活動無法長期執行、活動經營較難傳承，以及短期的活動無法讓園區與在地社群有更深的連結等問題。

其次，即使園區有良好的空間條件、多樣的建築形式以及位處花蓮市中心的地利之便，但除了委託期很短的問題外，經營園區的廠商還受到許多限制；像是園區 38 棟建築中有 26 棟建築被指定為「歷史建築」，因此建築內不能用火也不能抽菸；另外根據 98 年發布「變更花蓮都市計畫（歷史風貌公園用地（二）為創意文化專用區）」細部計畫土地使用分區管制要點第二條規定：「本計畫區除經縣都市計畫委員會審議同意外，不得新建、改建、增建，只准原高度修建」，且禁止園區的商業活動；上述限制都成為廠商營運過程中面對的阻礙，也成為招標時令廠商退卻的因素（江嘉瑩，2010）。

最後，至於「中央和地方想像歧異」的論點，大多聲音來自於地方報的系列報導⁸和既有的研究針對委外模式提出的質疑。當時新聞媒體和既有的研究也都發現了「園區經營」「委外經營期短」的問題，同時各界也出現「外縣市團隊不懂在地需求」的批評，提出中央應與花蓮縣文化局合作，或成立基金會才能永續經營園區。江嘉瑩（2010）透過訪談，則更細緻指出，不一定是外地團隊不懂在地需求，而是當時文建會和委外團隊的經營理念時常不同，委外團隊也時常受限於招標文件和服務建議書上的「考核機制」。如 2009 年接手橘園營運園區的「臺灣原鄉文創顧問有限公司」，被指派需要在受委託的六個月內辦理三場全國的大型策展、三場全國性的研討會、六場地區型的策展和六場地區型的研討會。

⁸ 曾芳榮（2013）整理更生日報於 2010 年 9 月 14 日至 30 日期間，針對「從台北看花蓮—文創園區所呈現的文化特色」系列報導。

文建會當時的考核機制為的是訂定清楚的量化指標，同時委外團隊執行的每個計畫也都需通過文建會的審核。因此，除了在地需求的討論，文建會和委外團隊之間的公私協力同樣出現問題，文建會由上至下指導委外團隊，導致雙方合作上無法產生信賴關係，團隊也缺乏經營自主權。

2012 年花蓮文創園區正式 ROT 委外交由新開公司經營，營運管理期 15 年。園區定位為「文化藝術產業與觀光結合之實驗場域」，強調「生態」、「生產」及「生活」並重，以原創音樂為核心關鍵要素，經營團隊更以「釀」的概念，源自於原本酒廠的釀酒產業，讓單純的原料形成融合的有機反應，再轉化成異質空間的文化、藝術、創意、美麗體驗(a-zone 花蓮文化創意產業園區官方網站, 2016)。

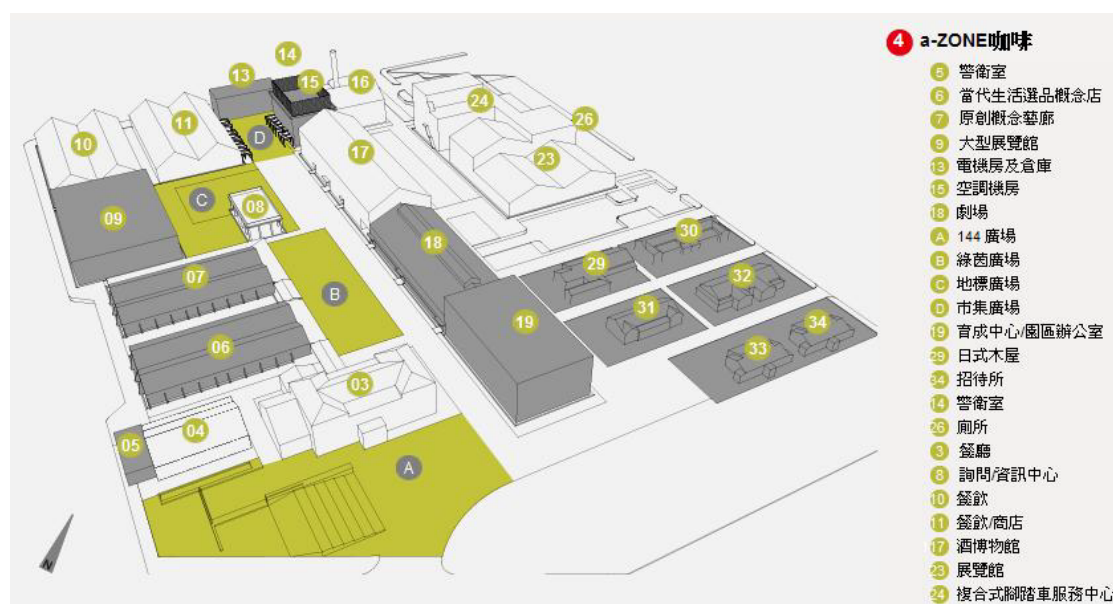


圖 3-2 花蓮文化創意產業園區空間規劃（ROT 委外新開時期）

（資料來源：花蓮文化創意產業園區 a-zone 網站，2013。轉引自：曾芳榮，2013: 63）

園區的空間利用也有所轉變。如圖 3-2 所示，圖中綠色的標示為園區的開放空間，A、B、C 和 D 廣場分別為 144 廣場、綠茵廣場中央廣場及市集廣場，常舉辦各類型市集活動。園區的主要室內空間包括：3、4 棟的餐飲業、第六棟的「生活選品概念館」、第七棟的「事事創意空間」，以及 9、10、11 和 16 棟的各類型展覽館。

作者透過花蓮縣文化局出版的洄瀾文訊，彙整花蓮文化創意產業園區當時園區內的活動，觀察到 ROT 委外後花創園區的活動以市集為主，其次是電影欣賞、音樂會和音樂劇以及講座等靜態的活動；當時的展覽則有奇石展、花蓮設計大賽展、慈濟和東華大學的教育成果和攝影展，再加上管理團隊策畫的節慶活動——花創野餐日、釀市集、花創花酒節等。

然而，2018 年的花蓮大地震也造成園區建築重創，2019 年 8 月，花蓮文創園區傳出經營困難，營運連年虧損。2020 年文化部委託國立臺東生活美學館進

駐與協助管理工作，啟動園區轉型事宜。2021 年 7 月則改由「財團法人臺灣生活美學基金會」負責園區營運管理，成為東部地區文化創意產業發展基地。目前園區部分場館及戶外場地提供文創與公共性活動申請使用，週末假日辦理釀市集與街頭藝人展演，並不定期舉辦主題性之藝文活動（花蓮文創園區官方網站，2024）。

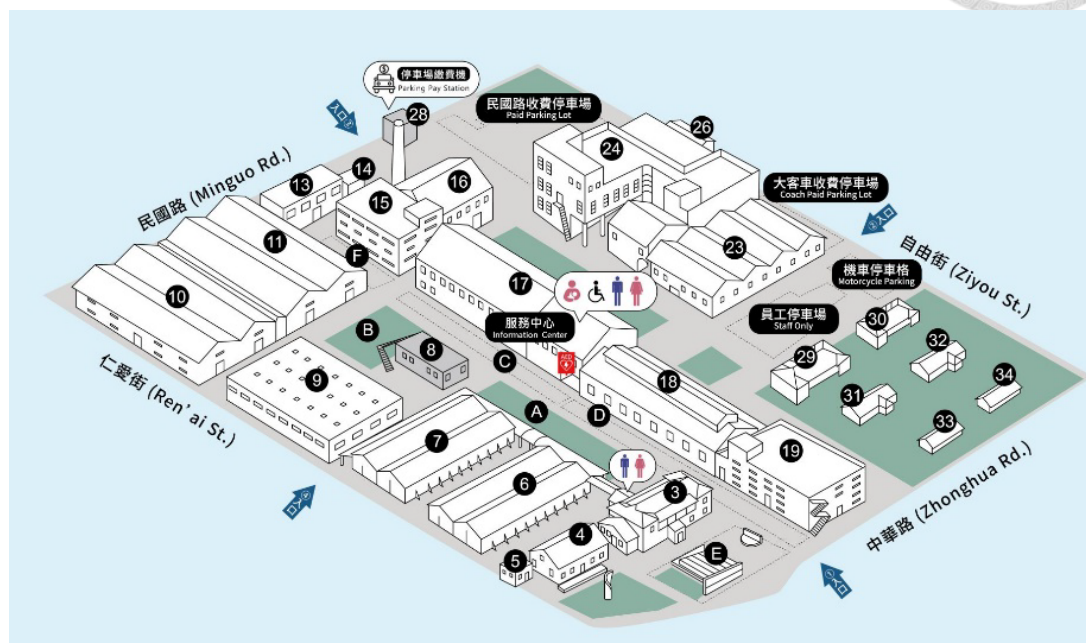


圖 3-3 花創園區導覽圖（生美基金會 2022 年接手營運時期）

（參考資料：花蓮文化創意產業園區網站，2024）

花蓮文化創意產業園區自 2007 年正式開園以來，治理模式經歷了幾個轉折。從 OT 試營運（2007 - 2010 年）、ROT 委外經營（2012 - 2019 年），到近年的轉型期（2019 至今年），可以清楚看出中央文創政策在地方落地時所面對的落差與調整。初期的 OT 模式由文建會主導，接連委託四家團隊短期營運。雖然團隊皆積極規劃了展覽、表演與市集等活動，但半年一約的制度設計，使得經營缺乏延續性；園區建物多為歷史建築，使用上受限，再加上土地用途規範嚴格，花創園區的前期營運無法加入商業營利，廠商無法申請營利執照⁹，讓園區成為「要做但什麼都不能做」的矛盾場域。花蓮的地方藝文人口本就不多，這樣的場館一開始便被賦予過高的政策期待，也讓園區的經營從一開始就處在一種進退兩難的狀態。

2012 年改採 ROT 模式，由新開公司簽約十五年經營，嘗試引入更穩定的資源與品牌營運思維。當時園區確實熱鬧了一陣子，市集、音樂會與各式展覽不斷

⁹ 徐儷玲（2011: 84）提到花創園區前期經營因為都市計畫法的規定，園區廠商不能有營利行為，造成經營團隊無法有回饋機制。花蓮縣政府於 2011 年變更都市計畫法內容，使進駐廠商可以申請營業執照。

推出，場域使用也開始活絡。然而，問題沒有根本解決——花蓮的文化消費人口規模有限，加上營運長期虧損，遇上 2018 年地震建物受損後，園區經營更是雪上加霜。2019 年合約中止後，2021 年文化部改由非營利組織「財團法人臺灣生活美學基金會」（下稱生美基金會）接手營運，強調公共性與多元治理。從一開始套用中央文創政策，進而在困境中調整治理邏輯，花創園區的歷程也正反映出「中央雖有政策但地方卻不知如何執行」的文化治理困境。

二、花創園區的的建築空間特質與再利用潛力

從 2007 年開園至今，花蓮文化創意產業園區的空間使用歷經多次轉變，從試營運期的實驗性使用、ROT 時期的品牌操作，到近年轉型期強調在地性與策展導向的管理邏輯，園區內的各倉庫、宿舍、廠房等歷史建物逐漸承載起不同形式的活動與公共功能，空間的再利用成為園區活化能否落地的核心指標。

早期試營運階段(2007 – 2010)，園區開放建築主要集中在西側仁愛路一帶，橘園國際藝術策展公司於開園時整合園區歷史與空間特性，將舊酒廠辦公廳改建為「酒廠生活文化館」(第 3 棟)，規劃常設展與導覽；原餐廳空間轉化為「小米酒劇場」，供表演藝術與電影放映使用；第 4、5、6 棟的倉庫則成為「紅露館」、「糖蜜館」與社區藝廊，用於視覺藝術展覽與學生作品展示花蓮舊酒廠。戶外空間的原籃球場則命名為「黃雞廣場」，成為週末夜未央系列音樂演出的主要場地(徐儷玲，2011)。此階段的空間利用充分體現文建會「小而美」的實驗精神，雖然資源有限，但以最小幅度的改造將歷史場域轉化為可用空間，並搭配定期展演、市集與沙龍活動，初步建構出園區的藝文氛圍。

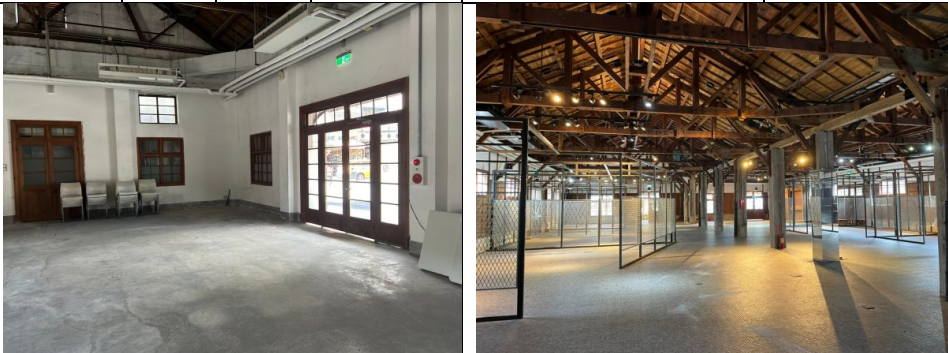
進入 ROT 經營時期(2012 – 2019)，新開股份有限公司將園區品牌化操作，提出「釀」的意象作為整體概念，並進一步拓展空間利用層面。第 6 棟設為「生活選品概念館」，第 7 棟原物料倉庫轉型為「事事創意空間」，第 9、10、11 棟成為策展空間與教育展覽館，並持續使用戶外 A、B、C、D 等四大廣場舉辦市集、野餐與音樂會等活動。此階段最具代表性的活動之一為「釀市集」，集結手作設計與農創品牌，打造花蓮版本的創意市集。「釀市集」品牌從新開時期持續至今日，由齊成文創股份有限公司接手營運後整體形象升級，在 2023 年春節連假營收首度突破百萬，成為花蓮市周末具代表性的假日市集。

自 2019 年進入轉型期以來，花創園區的空間治理重新調整策略，從大型單一營運商模式轉為多單位協作治理。2020 年起，文化部委託國立臺東生活美學館管理，推出「花創藝文櫥窗」計畫，以第 11 棟、第 18 棟為據點舉辦展覽與演出，第 8 棟則設立為園區服務中心與咖啡空間，戶外空間則搭配草地音樂會與市集使用。2021 年起，齊成文創股份有限公司取得營運權，將釀市集移入第 7 棟室內空間，大幅改善過去受天候影響的問題，亦提升市集品質與營收表現花蓮舊酒廠 歷年報導整理_新轉向。這一調整讓第 7 棟成為園區內使用最頻繁、效益最

明顯的空間之一，顯示出市集作為空間再利用的模式，在花蓮的脈絡中最为穩定可行。

同時，轉型期也特別著重於宿舍空間與原有小木屋的再利用。第 24 棟原日式倉庫建築於 2023 年由原住民族文化事業基金會（原文會）進駐，成立「花蓮美感基地」，用於展演、工作坊與族群文化推廣，是園區近年最具文化象徵意涵的空間轉型案例之一。第 29 至 34 棟小木屋原封閉多年，也於 2023 年文化部生美基金會接手園區營運後重新開放，由三位在地藝文工作者進駐，分別打造「花創藝村」概念，結合展覽、工藝教學與藝術講座。例如第 29 棟由「98 裡作」進駐推動文創手作體驗，第 31 棟則成為藝術家劉曉蕙的展覽與創作空間，呈現一靜一動的空間配置，提供創作者與社群互動的場域。此系列改造讓原本邊緣化的木屋區，重新連接至園區整體動線，也顯示小尺度、彈性空間更適合花蓮在地藝文工作者的使用模式。

表 3-1 花創園區館舍空間表

館舍空間基本資訊					文創園區時期	
棟別	舊酒廠時期空間用途	場地面積(坪)	可容納人數	適合辦理活動	OT、ROT 委外經營時期（2007~2019 年）	文化部台灣生活美學基金會轉型期(2019 至今)
4~6	半製品及原料倉庫	202	80~100 人	中小型展覽、中小型展演	橘園時期： ■ 「紅露館」、「糖蜜館」與社區藝廊，用於視覺藝術展覽與學生作品展示。 新開時期： ■ Andante 餐廳（第 3 棟） ■ ARROW TREE 日式點心坊（第 4 棟） ■ 「生活選品概念館」（第 6 棟）	（開放租借）
						

	第四棟				第六棟	
7	原料倉庫	203	80~100人	中小型展覽、中小型展演	新開時期： ■「事事創意空間」／紅櫻花 Hello Kitty 臺灣伴手禮花創店) (嘉茗茶園) (九蠡花蓮奶油酥條) (洄瀾燭光) (花蓮港生活廳) (美角 MeiGa) (理想店鋪) (讚炭工房)	■2021年起，齊成文創股份有限公司取得營運權，將釀市集移入第7棟室內空間
8	製造、修理承裝米酒用的洋樽工廠				新開時期： ■後山十二籃 璞食文化館 (藝棧-來藝口沁涼・在地天然飲品)	台東生美館時期： ■園區服務中心與咖啡空間。 生美基金會時期： ■現為「樂見里8號閱覽室」咖啡、書店與藝文空間。
9	紹興酒半製品倉庫	320	150~220人	大型展覽	新開時期： ■策展空間與教育展覽館	(開放租借)
10、11	半製品倉庫	309	150~200人	大型展覽	新開時期： ■策展空間與教育展覽館／恆好 DoingGood (第10棟)、花東創意生活形象館 (第11棟)	■「花創藝文櫥窗」計畫
16	鍋爐室	85	30~50人	舞蹈／戲劇排練、中小型展演	(開放租借)	(開放租借)
17棟1F	米酒工廠一	147	60~80人	中小型展覽、室內市集	新開時期： ■五四文創館 (色香貓精品咖啡) (愛吃醋專櫃) (RICH禮趣工藝概念店) (那魯灣手藝工	(開放租借)
17棟2F	第17棟2樓米酒工	13~39	20~40人	講座／課程／小型會		(開放租借)

	廠 一 1~5 號 會議室			議 / 工 作 坊 / 讀書會	坊) (HAPPY WOOD 木樂館)	
18	包裝工 廠	204	80- 100 人	中 大 型 表 演 / 影 片 播 映 / 發 表 會 / 講 座 / 課 程 / 會 議	新開時期： ■ 十鼓花創定目劇 場（十鼓擊樂團）	■ 「花創藝文櫥 窗」計畫
24	紹興酒 發酵工 廠、半 製品調 和室				新開時期： ■ 展覽館（乙皮畫 廊） ■ 複合式空間（桔籽 樹親子手作藝術 空間）（客燒）（湛 盧狂草黎明公益 門市）（春天寫作/ 青春文創）	■ 2023 年由原 住民族文化事 業基金會進 駐，成立「花 蓮美感基地」， 用於展演、工 作坊與族群文 化推廣。
戶外 A 區	籃球場	258	150- 200 人		橘園時期： ■ 「黃雞廣場」，成 為週末夜未央系 列音樂演出的主 要場地。 新開時期： ■ 舉辦市集、野餐與 音樂會等活動	■ 草地音樂會與 市集使用
戶外 C 區	戶外空 間	152	80 人	市 集 / 街 頭 藝 人表演	新開時期： ■ 舉辦市集、野餐與 音樂會等活動	■ 草地音樂會與 市集使用
戶外 D 區	戶外空 間	218	100 人	市 集 / 街 頭 藝 人表演	新開時期： ■ 舉辦市集、野餐與 音樂會等活動	■ 草地音樂會與 市集使用
戶外 F 區	戶外空 間	133	60 人	小 型 音 樂會、市 集	新開時期： ■ 舉辦市集、野餐與 音樂會等活動	■ 草地音樂會與 市集使用

資料來源：作者繪製。整理自江嘉瑩（2010）、徐儷玲（2011）和花蓮文化創意產業園區官網。

綜觀花蓮文創園區歷年來的空間再利用實踐，可見其潛力主要來自空間類型的多樣性（參圖 3-4 與表 3-1）。園區內從挑高寬敞的酒廠倉庫、開放式廣場，

到較為緊湊的宿舍與日式木屋，各具不同使用可能。大型倉庫空間如第 6、7 棟，適合策展、市集等聚眾型活動，過去「釀市集」便是最穩定成功的案例；而第 24 棟與小木屋群，則較適合藝術家進駐、展覽或工藝體驗等個人創作用途。空間本身確實具備再生的條件，但因建築多源自舊工廠設計，尺度較大，與花蓮小型、分散的文化活動形式未必相容，導致多數場域難以長期活化。目前來看，園區仍以市集和偶有的大型展覽最能有效使用倉庫空間，未來若能持續對應空間條件與在地使用需求，將更有機會釋放其潛在價值。



圖 3-4 花創園區平面圖（生美基金會 2022 年接手營運時期）

資料來源：作者繪製

三、藝文轉生策略如何落地？協力治理園區新轉向與合作困境

延續上述討論，花蓮文創園區近年治理模式轉型。過去採商業導向的 OT 或 ROT 模式，由單一業者全區營運；自 2022 年起，改由文化部委託生美基金會管理，並引入原住民族文化事業基金會與「齊成文創」法人進駐，園區經營轉向多方參與的「協力治理」模式。生美基金會作為文化部下轄法人，依賴政府補助執行營運，協助在地團隊進駐與空間規劃。相較於過去著重營利，生美強調服務與扶植，自詡為「文化耕耘基地」，推動基礎整建與多元策展。然而，作者透過三次與進駐單位「齊成文創」負責人訪談中發現，這樣的「協力治理」模式並未改善過去園區經營所面臨的困境，反而因資源配置與角色認知不一，衍生出協力夥伴間的競爭與摩擦。

「齊成文創」與文化部簽約後，預計 2023 年開放園區多棟空間，卻因合約與生美合作問題，於 2024 年決定退場，凸顯花創園區治理轉型的矛盾。齊成文創創辦人 B1 深耕花蓮近二十年，2021 年透過標案進駐園區，投入資源策展，盼帶動人潮、吸引財團投資進駐後，再功成身退。然而，他後來意識到，若要真正活化園區，需以法人身分與文化部建立正式合作關係，讓在地人與中小型團隊也能參與其中。於是他創立「齊成文創」，與文化部簽約承租園區空間，嘗試實踐一種兼具公共性與在地連結的文化治理模式。他認為，花創園區應優先回應在地居民的生活需求，提升花蓮人的生活品質與選擇，而非只以觀光客為主要對象；因此他計畫引進更多優質商品與工藝品，補足過去「什麼都有，但選擇有限」的困境，讓花蓮人真正感受到日常生活的改善與豐富。

然而，這樣的願景在實際推動中遭遇重大阻力。首先是合約的經營不利條件——包括短期租約導致招商困難、高昂維運成本無法攤提、以及花蓮消費基礎不足等問題。更根本的矛盾則來自於園區治理架構內部的權責錯置與角色衝突——雖然齊成文創與文化部簽約，理應享有營運自主權，但實際上仍需與管理整體園區的生美基金會協調資源，包含空間使用、市集辦理與活動安排。B1 原本期望透過齊成文創的進駐，將園區打造成一處多元文化實驗場，扶植青年團隊並拓展在地藝文生活。然而在實際經營過程中，他逐漸感受到推動不易。一方面，園區每月基本維護費用高昂，加上花蓮市場規模有限，招商與營運壓力不輕；另一方面，作為主要協力對象的生美基金會，在行政協調、資源分配與合作模式上，未能提供預期的支持，反而出現溝通不順與協作困難。

其中以管理中心資源分配的不均最為明顯——管理中心未能有效協助招商，反而在某些情況下與委外團隊產生角色競合。具體而言，管理中心不主辦園區內常態性「釀市集」，卻要求齊成文創承辦，並曾繞過其公司與外部廠商合作，或直接接觸其合作對象，未事先溝通，造成合作關係緊張，使協力機制難以落實。另一方面，園區內其他單位享有零或極低租金優惠，而他卻須承擔維運場地高額支出，不僅削弱競爭力，也讓原本作為公共文化實驗的經營難以維持。此外，短期租約、招商條件與合約制度，也限制了空間的靈活運用與長遠規劃。經歷長期

的財務壓力後，B1 團隊最終於 2023 年中止進駐計畫。這段經驗反映出，即便治理模式已轉向「協力」，園區內部的合作關係仍面臨挑戰，特別是在角色定位與資源協調上，如何建立更清晰與互信的夥伴機制，仍是後續發展的重要課題。

相較於 B1 的退場經驗，生美基金會主任 A3 則持有不同的看法。她回顧基金會自 2021 年接手園區以來，強調最大的轉變是營運角色的重新定位——自詡為「文化耕耘基地」，致力於改善園區的基礎設施、提升空間活化率，並以低於市場的租金提供在地青年團隊進駐的機會。她指出，「樂見里咖啡館」便是這樣被扶植起來的案例之一。除此之外，她也強調園區策展內容的多元化，涵蓋在地族群、樂齡友善、AI 音樂、沉浸式展演等主題，並與地方單位合辦活動，逐步朝「多元文化中心」的方向推進。然而，對 B1 而言，園區管理中心無法讓在地實踐者產生足夠的信任。他指出，文化部雖倡議協力治理，實際上承租單位須自負高額維運費用，卻未獲相應招商支持；相較之下，其他單位享有零或低租金，競爭條件不對等。另一方面，管理中心並沒有與夥伴共好，反而繞過公司逕自聯繫合作廠商，缺乏溝通，削弱彼此間的信任與協作基礎。

這些經驗顯示，雙方雖皆自認秉持協力治理的立場，但在實際合作中，對於「扶植」與「合作」的理解顯然存有落差。A3 強調管理單位所提供的支援性角色與宏觀政策願景，而 B1 則從營運現場提出微觀的困難與制度缺口，指出民間業者實際承擔的風險未被充分看見，也未在治理架構中獲得對等回應。這樣的落差不僅是個人意見的分歧，更反映出文化政策落地於地方時，在制度設計與實踐過程中的張力與角色認知錯置，最終導致協力治理在實務上難以真正發揮效能。進一步觀察 B1 與生美基金會間的互動，也可見公私協力機制在實務上所面臨的「衝突的夥伴關係」困境。一方面，中央希望透過非營利法人來柔化國家治理的邊界，達成在地文化扎根的目的；另一方面，卻仍保有高度管控與績效導向的考核邏輯，導致民間業者在名義上是夥伴，在實質上卻承擔了近似外包廠商的壓力與風險。當治理主體間對園區定位、文化價值與空間使用的想像存在落差時，「協力」就難以真正成立。B1 以「樂見里 8 號閱覽室」作為市民共享場域的實驗，原本預計陸續開啟的三至九號空間，也在合作破局後被迫中止，某種程度上也象徵著這場協力失靈的結局。

總體來看，花蓮文創園區的治理確實展現了政策語境中「從營利轉向公共」、「由委外轉向協力」的治理意圖，並嘗試透過分區營運、多主體參與等方式增加園區彈性與內容多元性。但實際落地過程中，中央與地方在角色設計、資源分配與合作邏輯上仍存在明顯落差。尤其在花蓮這樣藝文市場基礎薄弱、文化人力流動性高的地方，若未能真正公平分配資源與權限，公私協力將無法支撐園區長期營運。目前園區內僅樂見里維持有限營運，也反映了這種轉型治理模式在政策與現實之間仍存在落差。

本節的末段，作者納入鄰近花創園區的又一村文創園區作為延伸討論。又一村前身為台灣省菸酒公賣局之舊宿舍，屋齡逾五十年，長期閒置且年久失修。2018

年起，國有財產署與行政院東部聯合服務中心合作推動花蓮市區土地與房舍活化，透過標租與招商機制，由文創業者承租該處，進行為期一年的整建與籌備，轉型為結合文創與美食的生活聚落（參圖 3-5、圖 3-6）。不同於花創園區歷經中央政策推動與長期治理轉型，又一村完全由民間主導、無公部門補助，自行籌資經營，空間設計上強調眷村風格與懷舊氛圍，吸引穩定客群，亦對周邊街區之商業與觀光動線產生實質效益。此種「民間自發承租—主題式再利用」的實踐樣態，展現出市場靈活性與風格經營能力，也呈現出——即便在政策挹注不足的地方城市中，個人仍有可能透過創意與規劃推動空間再生。



圖 3-5 又一村文創園區環境照片

（資料來源：王志偉，2021）

然而，若從文化公共性的角度出發，又一村的實踐同樣面臨其侷限。其整體發展策略仍以餐飲體驗與視覺風格為核心，較少涉及系統性的藝文策展、公共議題對話或在地社群協作，也未見與地方政府或社區網絡進行更深層的文化治理實驗。相較於花創園區——進行文化策展、公民參與或多元連結的公私協力案例——又一村更貼近市集型態的特色商業空間，所展現的是文化治理中以市場邏輯為主的空間營運模式。其意義並不在於推動藝文公共領域的形成，而是作為補充案例指出：花蓮藝文空間治理並非全然依賴國家介入，亦存在小規模、個人主導的再利用實踐，提醒我們文化創意的落地形式可能更為多樣。基於此，本文雖未將又一村納入後續的治理機制比較，但其存在價值在於為本章討論提供一種對照視角，補足中央政策主導下所忽略的生活型文化空間潛能。

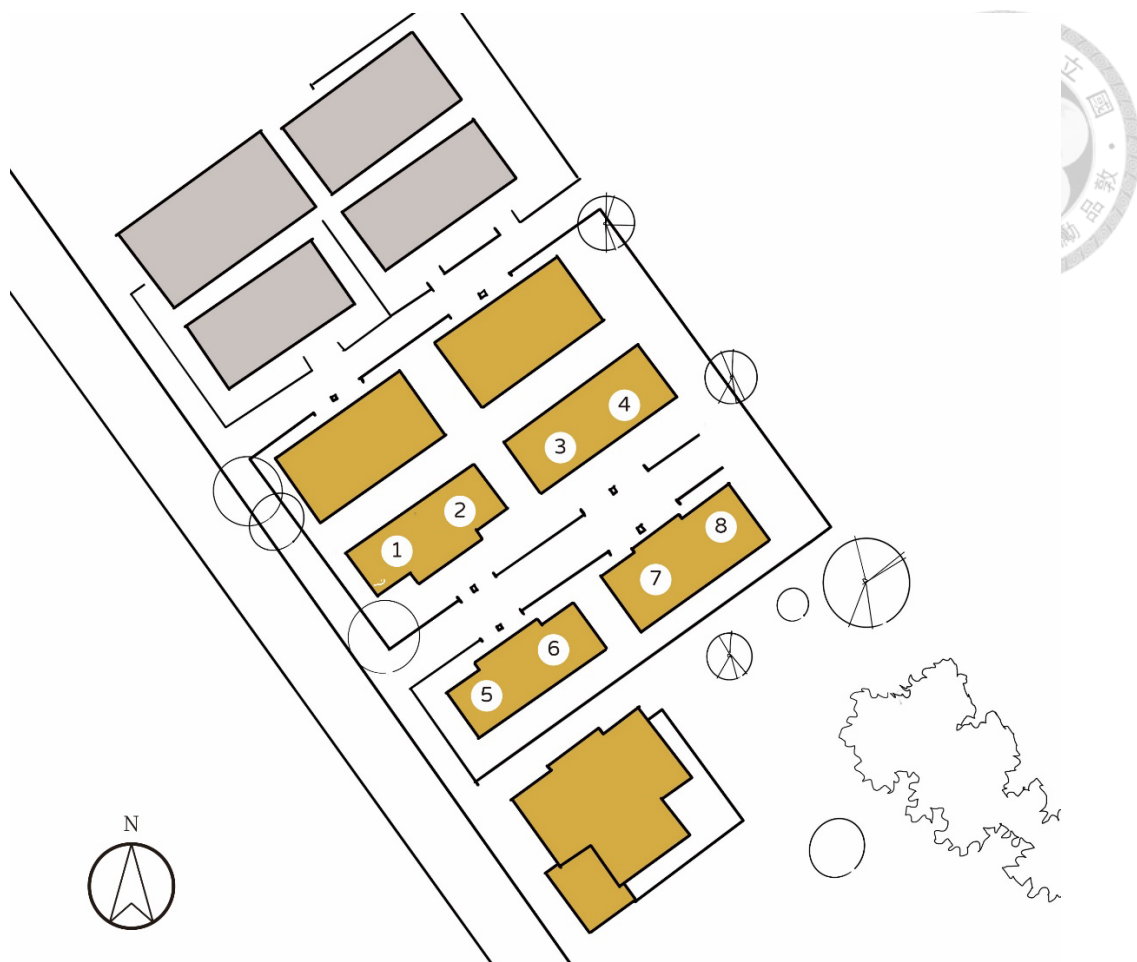


圖 3-6 又一村文創園區店家平面圖

資料來源：作者繪製。

第二節 地方的文化策略：鐵道文化園區與陽光電城

在中央政策的強力推動之下，花蓮縣政府亦提出一系列地方性發展藍圖，試圖將中央政策與地方需求對接。「洄瀾 2010－創造花蓮永續發展願景規劃案」即是其中代表性計畫，其核心強調環境、社會、經濟的三重永續，並以文化创意產業作為五大發展主軸之一。此計畫不僅回應了中央「東部永續發展綱要」的政策方向，也形塑出花蓮舊市區作為文化場域的戰略定位。其子計畫「洄瀾之心」便是具體對應中央政策的空間實踐，其主體建築「陽光電城」由中央補助興建，結合綠能科技與文化展示功能，原意圖作為地方文化與城市更新的示範節點。透過這些地方策略，可以看出花蓮縣政府試圖在國家政策框架下，提出具有地方特色的發展願景。計畫強調「永續」、「在地文化」、「生活品質」，呼應了「淨土」論述；同時，透過都市更新、產業發展（包括文創）來回應「落後」焦慮。

然而，陽光電城的後續營運卻面臨諸多困境，成為花蓮地方文化治理嘗試中一個難以承載政策願景的典型案列，也映照出中央與地方在空間治理邏輯上的落差。本節將以此為背景，轉向分析花蓮縣政府在鐵道文化園區所採取的「共營治理」實踐，觀察地方如何從挫折中調整策略，發展出更具在地適應性的文化治理模式。此外，中央與地方在政策對接與實踐上，並非總能順利協調。從花蓮文創園區與鐵道文化園區的治理經驗觀察，中央傾向以績效與產業導向作為評估標準，而地方則更看重空間的公共性與居民參與。陽光電城的案例更凸顯了中央與地方合作的落差，即使獲得中央補助興建，其後續營運卻因缺乏支持機制與在地條件評估而陷入困境。

相較於中央主導、制度化推動的文創園區政策，花蓮縣政府文化局在面對空間治理與文化發展的實踐上，逐步形成了一套因地制宜、帶有策略性調整的地方應對邏輯。這樣的轉向，並非自始即存，而是在一連串中央治理模式「落地不成」的挫折中逐步孕育。而鐵道文化園區的治理轉向，則來自於早期委外經營的實際困境。2014 年起，花蓮縣文化局嘗試透過委外方式引入民間經營，但在文資法規限制、經費補助不穩與高額營運成本的多重壓力下，園區經營成效不彰，甚至一度被視為「蚊子館」。呂傑華與劉百佳（2017、2020）的研究也指出，當園區治理傾向於「委託營運」模式時，反而造成空間排除與文化參與侷限，使公共空間轉化為私人消費場域，削弱了其作為在地藝文平台的可能性。

正是這樣的治理困境，促使文化局在 2020 年後逐步轉向策展式經營的思維。鐵道文化園區從原本的單一委外，轉變為由多方在地團隊共同組成的「共營模式」，以策展為方法，建立一個可以彈性變動、持續調整的文化平台。透過主題活動、在地品牌進駐、跨域合作與策展導向的運營邏輯，園區重新建立了與地方社群的連結，也為過去的歷史空間帶來了新的敘事與公共性。

透過中央和地方不同治理經驗說明，在花蓮這樣文化條件與市場相對弱勢的區域，文創政策若無法因地制宜調整治理模式，往往無法真正落實其原初意圖。

綜上所述，中央政策雖提供了藝文轉生的方向與資源，但地方的「文創落地」卻充滿挑戰。接下來，本節將聚焦鐵道文化園區，分析花蓮縣政府文化局如何回應中央文化政策，並在實踐中發展出具有因地制宜的文化治理策略。



一、文化政策的介入及館舍建築修復歷程

花蓮鐵道文化園區的前身為日治時期所設立的「鐵道部花蓮港出張所」(以下簡稱出張所)，是花東鐵路開發初期的重要節點。1908 年日本國會通過花東鐵路建設案，隔年花蓮港出張所設立，並於 1910 年完成廳舍建築。該出張所當時為東部鐵道與交通工程的指揮中心，周邊設有運務段、工務段、機務段、電務段與警務段等附屬機關，是當時東台灣最具規模的鐵道行政基地。直到 1988 年台灣鐵路管理處裁撤、火車站西遷(現台鐵花蓮火車站)，這片曾經繁華的鐵道心臟地帶，才逐漸走入衰頹，建物相繼閒置、荒廢。

2002 年起，花蓮縣政府與在地文史團體共同發起保存行動，同年 9 月，花蓮港出張所廳舍登錄為花蓮縣歷史建築。隨後的幾年間，鄰近設施如蒸汽火車加水水塔、處長廳舍、舊工務段與警務段等也相繼於 2005 年納入歷史建築登錄範圍，文化資產保存的框架逐步成形。在此背景下，花蓮縣文化局主導提出「鐵道部花蓮港出張所建築調查研究、修復設計及再利用計畫」，並於 2003 年起，委託謝欽宗建築師事務所展開園區建築群的初步調查。隨後多年，園區陸續申請並執行多項中央補助計畫，包括「擴大內需專案」、「城鄉風貌示範計畫」、「東部永續發展計畫」等偏向改善社區或公園景觀類的計畫。2003 年至 2011 年間是針對園區的硬體面「建築文資修復時期」，總計投入 1 億 2426 萬元工程經費，其中內政部營建署為主要資源來源，文建會亦提撥了 1081 萬元。

2003 年起，鐵道文化園區一館委由謝欽宗建築師事務所進行調查，並由鍾永男建築師事務所和重耀建築師事務所¹⁰進行建築逐棟修復。具體修復工程分為三期進行：第一期為 2003 年起的 B 棟(鐵道文物營運供應中心)與 C 棟(鐵道博物館)；2006 年展開第二期，主要處理 D 棟(視聽模擬展示空間)、A 棟(警衛室與廁所)、前庭景觀等；第三期則於 2007 年執行，包括 G 棟中山堂(餐廳與展演空間)之修繕。從館舍內容配置來看，B、C 棟承載花東鐵道文史資料的展示任務，D 棟則以模擬互動方式呈現火車文物與空間體驗，而 G 棟中山堂則成為後來藝文活動與放映的主要場地。這些修復不僅象徵著園區由文化資產向文化再生的過渡，也為日後文化政策進場鋪設了制度基礎。

¹⁰ 整理自劉百佳(2015: 63)。鍾永男建築師事務所負責整修一館的 B、C、E、F 棟、後庭倉庫、調度室等修復工程，和二館的「舊工務段、警務段修復工程」、以及全區景觀環境綠美化。重耀建築師事務所則負責修復一館的火車加水塔、月台候車亭、G 棟中山堂、警衛室、文物展示館(D 棟)、廁所、前庭、中庭水池。

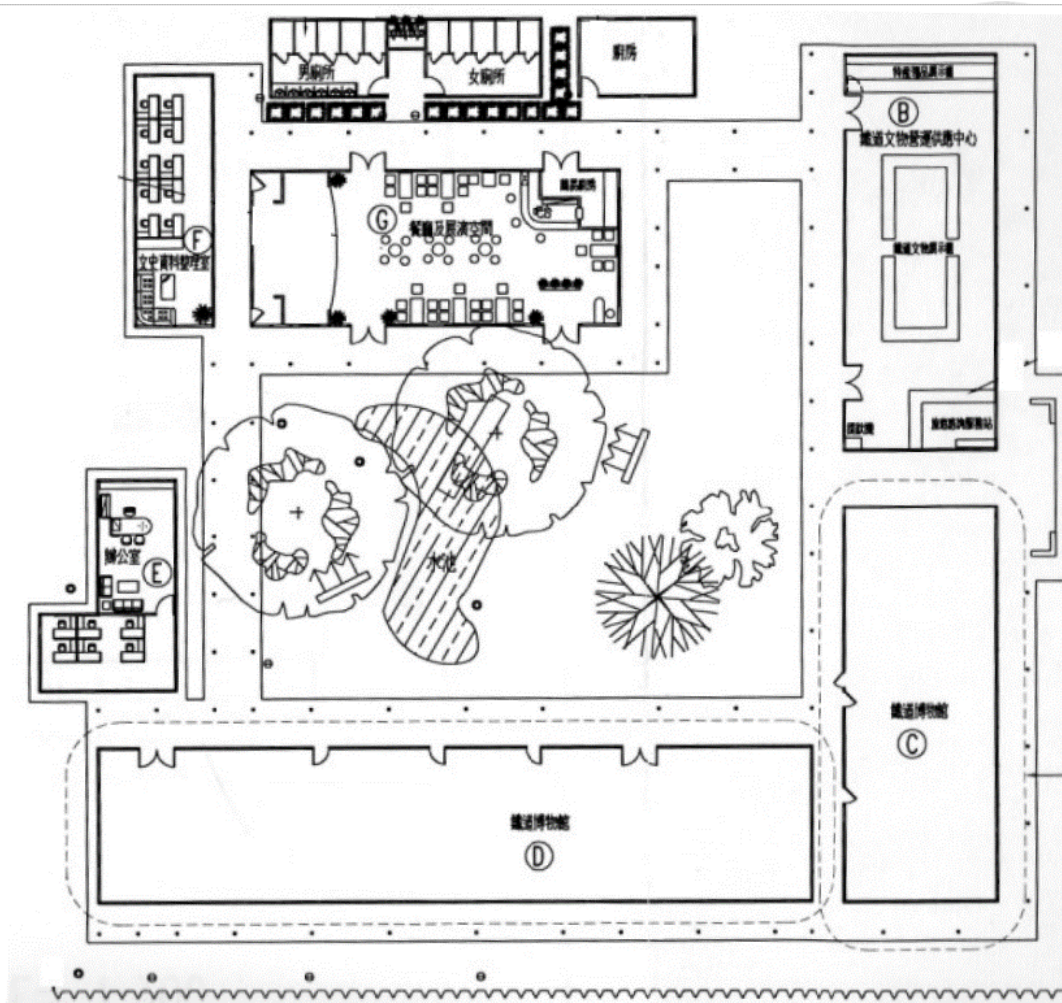


圖 3-7 鐵道文化園區一館內部規劃圖

(資料來源：謝欽宗建築師事務所，《鐵道部花蓮港出張所建築調查研究、修復設計及再利用計畫》，花蓮：花蓮縣文化局，2003，5-14-A2-5。)

透過劉百佳（2015）的研究得知，儘管修復工程逐步展開，園區的使用權與營運主體卻長期懸而未決。由於園區產權歸屬台灣鐵路管理局，花蓮縣文化局雖取得修繕主導權，卻遲遲無法取得正式使用權。2002 至 2013 年間，文化局雖已主導園區空間運用與管理規劃，卻始終處於一種「默許使用」的曖昧狀態。劉百佳（2015）研究中的訪談就梳理花蓮鐵道文化園區「多方角力的園區營運」的園區使用權爭議的過程，她指出使用權無法達成協議的關鍵原因：「台鐵當時缺乏經費、管理與經營人力，才將歷史建物委由文化局整修、管理。但是隨著縣市政府擴大歷史建築的範圍，似乎要將台鐵舊火車站的土地蠶食鯨吞，導致後來在使用權的協商遲遲無法達成共識」。隨著 2011 年園區陸續開放，雙方還是沒有完成使用權的協商，台鐵部分默許了文化局的使用，直到 2013 年，台鐵才正式與文化局簽約，將園區一館與二館租予花蓮縣政府使用，長達十年的修復與空間協商才算告一段落。

花蓮鐵道文化園區的誕生，不僅是一項空間修復工程，更是一段漫長且充滿

協商與磨合的文化治理歷程。從 2002 年文資登錄、2003 年修復啟動，到 2011 年園區對外開放，整整耗時近十年，期間所申請的計畫類型也多偏向地方建設與空間改善，反映出當時文化資產保存尚未進入以「文化治理」為核心的思維。而園區之所以能從被廢棄的鐵道設施，轉變為今日兼具展示、教育與公共活動的文化場域，背後所依賴的並非單一政策，而是一連串由下而上、地方與中央反覆拉鋸的文化行動。這些歷程也成為我們理解花蓮文化空間發展邏輯的重要線索。

在上述治理歷程與政策轉向之外，空間本體的特質亦深刻影響園區未來的經營模式與文化行動的展開。園區之所以能逐步轉型為具備在地策展潛力的文化平台，並不僅仰賴治理策略的調整，更與其歷史建築的空間配置、尺度條件與修復方式密切相關。事實上，鐵道文化園區的空間規模與結構類型，與花蓮文創園區有著明顯差異。接下來將從空間分布、修復策略與使用潛力三方面，進一步分析鐵道文化園區的空間特質，探討其如何成為花蓮小型藝文活動得以落地的重要容器。

二、鐵道文化園區的空間特質與再利用潛力

相較於花蓮文創園區倉庫尺度宏大、展演空間集中、但常面臨地方使用頻率不足的問題，鐵道文化園區的空間則展現出不同的特質。從修復歷程來看，鐵道文化園區的館舍共分為一館與二館兩個區塊，其中一館原為日治時期「鐵道部花蓮港出張所」的辦公廳舍，修復設計強調原貌復舊與木構造的歷史風貌，尤以 D 棟（會計室）與中山堂最具代表性；而二館則為戰後國民政府所興建的工務段、警務段、打鐵工坊與附屬工廠，雖建築年代較晚，但作為東線窄軌鐵道的基地，同樣被納入歷史資產保存範圍。

空間修復歷程自 2002 年登錄歷史建築起，歷經三大階段，包括調查研究、設計規劃、與工程執行，先後由李重耀、鍾永男等建築師事務所分別負責不同棟別。其中一館建築大多由李重耀規劃，其修復強調工法忠於原貌，儘可能保留原檜木構件與日式屋瓦，尤其中山堂在修復後仍保有原先作為集會所的使用機能，成為目前園區中最受藝文團體與民眾青睞的展演場地。與之對照，二館則多由鍾永男負責設計，修復策略相對強調「新舊共構」，如在工務段與警務段空間中導入和室空間、木平台與現代展示設備，試圖提升使用性與便利性，卻也使部分館舍失去歷史原貌，引發「過度修復」與「仿舊過新」的批評（劉百佳，2015）。

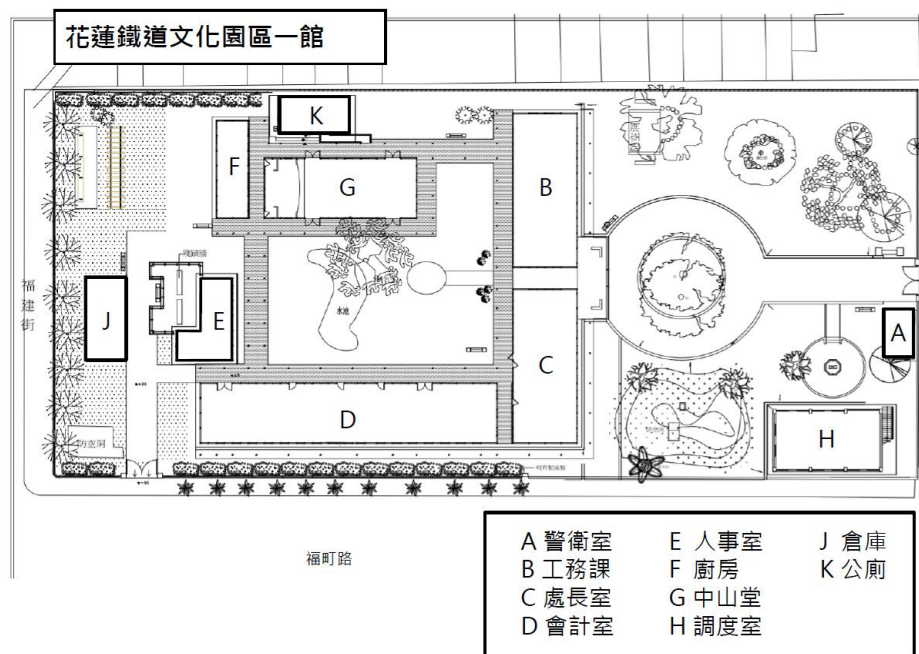


圖 3-8 花蓮鐵道文化園區一館空間再利用平面圖

（資料來源：《花蓮縣文化局花蓮鐵道文化園區主題創意策展計畫徵選簡章》附件五）

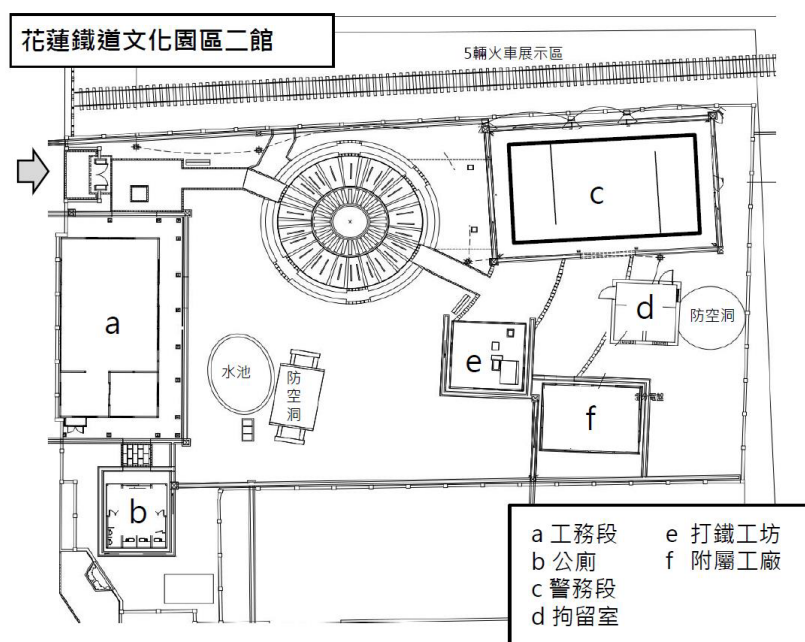


圖 3-9 花蓮鐵道文化園區二館空間再利用平面圖

（資料來源：《花蓮縣文化局花蓮鐵道文化園區主題創意策展計畫徵選簡章》附件五）

若就空間尺度與使用潛力而言，鐵道文化園區整體空間體量明顯小於花蓮文創園區。園區一館的 B、C、D 棟原為工務課、處長室與會計室（參圖 3-8），空

間單元劃分清楚，採四合院格局，內部以展覽與展示為主，適合小型靜態的文史展示與互動式導覽。中山堂（G 棟）則為大型室內空間，擁有舞台設施與天花挑高，自開館以來即常作為講座、音樂與親子活動的主要據點。至於二館空間，包括警務段、工務段、打鐵工坊等，多為單層建築（參圖 3-9），內部格局彈性較大，近年亦多被轉化為小型展演空間與工作坊使用場域。整體而言，園區空間類型多樣，雖單一館舍面積不大，卻具備靈活分隔與獨立使用的潛力。

這樣的空間組成，對於花蓮當地以小規模、市集導向的藝文活動類型而言，更具相容性。無論是定期舉辦的工作坊、社區型的走讀活動，或是季節性主題市集，都能在不同館舍中因地制宜進行。相較於花蓮文創園區因空間過大、維護成本高所面臨的營運困境，鐵道文化園區的小尺度反而成為優勢——既能容納多樣的文化行動，又不至於因空間空轉而削弱場域的文化能見度。加上園區本身具備高度歷史意義與建築風貌，其空間本體即構成文化參與的一部分，成為地方記憶與日常生活可以交會的節點。這樣的空間條件，也為園區往後的策展式經營與在地共營模式提供了良好的基礎。

如此的空間特質，使得鐵道文化園區在近年的文化治理中，逐漸成為策展實驗與在地共營的試驗場域。接下來，作者將觀察園區開幕初期（2010～2014 年）委外經營所遭遇的困境，以及 2021 年以來花蓮縣文化局推動「主題創意策展公開徵選計畫」所帶來的治理轉向，藉以分析地方如何在既有空間條件上調整策略，使多元文化政策逐步落地。

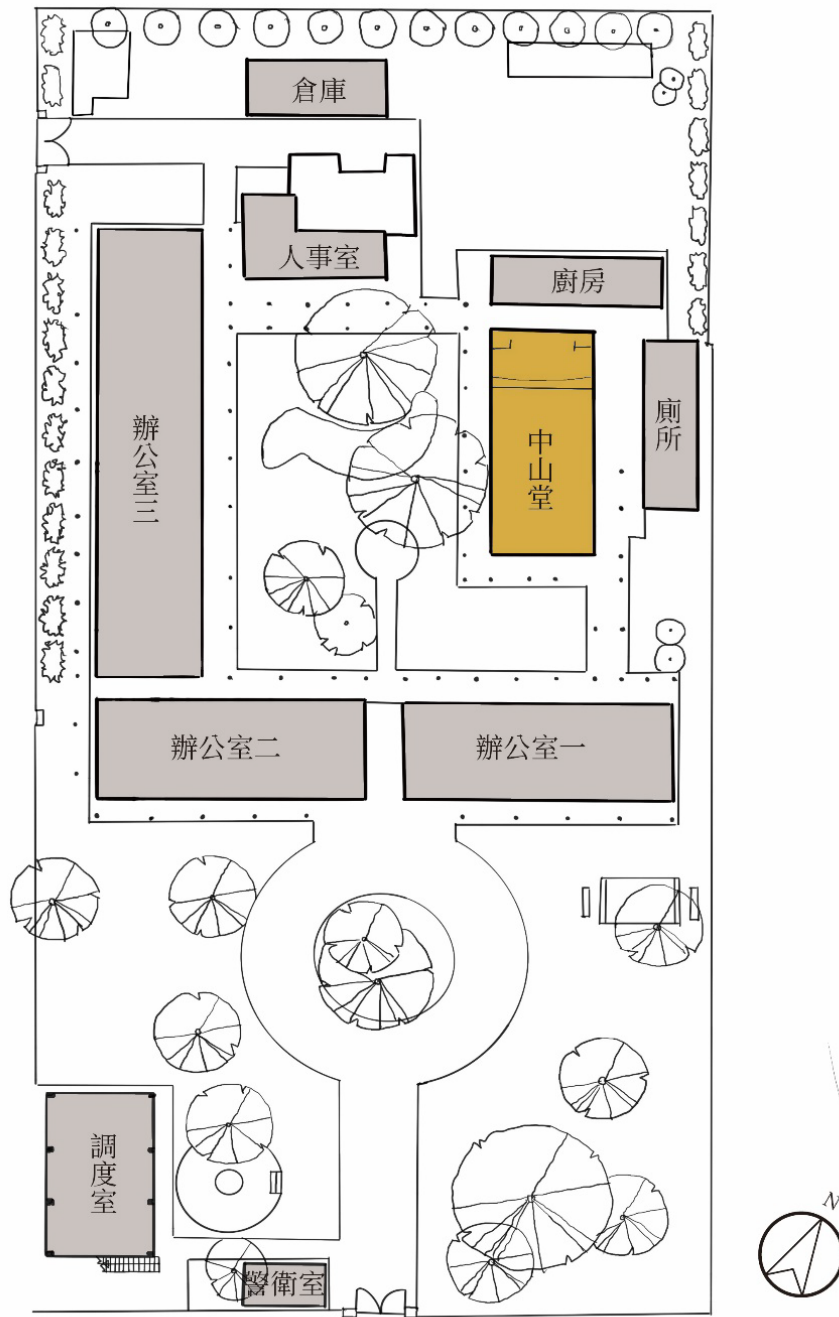


圖 3-10 鐵道文化園區一館內部規劃圖

(資料來源：作者繪製)

三、藝文轉生策略如何落地？從委外到「策展式」經營

花蓮鐵道文化園區的營運模式發展，從 2002 年起以文資保存與地方文化館政策為基礎，2009 年加入「鐵道藝術網絡計畫」後逐步導入中央補助資源。開幕初期由接受政府計畫補助的藝文團體進駐，後於 2011 年起轉為委外經營，先後

由昕昕創意與法洛米文創承接，其藝文轉生的政策脈絡與經營模式，呈現出明顯的階段性變化。為梳理這段轉變過程，本文將 2011 至 2020 年間的園區發展，主要參照劉百佳等人針對文化治理與委外經營之研究進行分析；而 2021 年以後花蓮縣文化局推動「主題創意策展計畫」以來的園區運作邏輯，則參考作者於 2023 至 2024 年間的訪談與實地觀察材料，嘗試建構出園區從制度委託走向策展共營的治理轉向軌跡。以下將先回顧委外營運時期的治理困境，作為後續轉型討論的基礎。

2011 年正式開幕後的花蓮鐵道文化園區，一度展現出豐富的藝文活力。開園初期，文化局與各類在地團體密切合作，園區活動涵蓋音樂、舞蹈、美術、文學、工藝、生態走讀、農業市集等多元形式，其中最具代表性的如「好事集」農夫市集，亦成為吸引群眾走入園區的重要契機。部分空間如一館、二館、中山堂，常被用於展覽、演出與藝文講座；甚至曾有針對在地創作者設置的免費市集「寶市集」，為文創新手提供試驗舞台。

然而，自 2013 年起，隨著園區空間改採「委外營運」模式，活動顯著衰退。原先活躍的社團與藝文團體紛紛退出，園區活動性質亦急速轉變為以商業營利為導向的展演與販售空間。以 2014 年為例，經營廠商法洛米公司為因應標案的 KPI 需求，辦理共 96 場活動，但其中多為週末市集、駐唱表演與展售攤位，真正具有藝文內容者屈指可數（呂傑華、劉百佳，2017）。同年 5 月，原作為展覽使用的一館調度室轉型為原住民時尚展售中心，12 月則舉辦以收費為主的「花鐵假日市集」與二手跳蚤市集。這些轉變不僅削弱了園區的文化公共性，也讓園區內在地的文化逐漸被外來的商業所取代。劉百佳（2015）、劉百佳與呂傑華（2017、2020）的研究明確指出，這樣的困境與委外治理邏輯密切相關。

首先，**委外模式類型決定了園區的活動多樣性與公共性**。當園區採取「活動輔導型」的委外模式時，在地藝文團體可透過補助、協作等形式進入園區，活動形式也較具多樣性與開放性，讓園區呈現出兼具文化性與公共性的活絡狀態。然而自 2013 年改為「委託營運型」後，廠商須自行負擔營運風險，進而調高場租、限縮場地使用，使得資源有限的地方團體與新興創作者難以承擔進場成本，園區的空間也逐漸轉向封閉，喪失原有的文化公共性。

其次，**中央與地方文化治理的思維落差，導致文化空間異化**。中央文化政策強調文化資產的產業化與產值效益，並以文化觀光、文創消費等方向作為政策主軸；相較之下，地方文化局則更在意如何透過文化治理支持社群參與、保存歷史記憶與強化地方認同。當中央補助與考核邏輯主導園區發展時，園區所承載的文化空間逐漸偏離了「鐵道文化保存」的初衷，地方的歷史紋理與居民生活感也因此被稀釋。正如呂傑華、劉百佳（2020）所指出，當場域被迫迎合外來治理的想像與評鑑標準時，文化空間不僅無法落實在地價值，更可能淪為「再次內部殖民」的治理結果。再者，**營運者本身的專業背景與文化素養也深刻影響園區的文化品質與參與機制**。研究指出，承接園區營運的法洛米公司在取得標案前，並無相關

場館經營經驗，也未與花蓮在地團體建立良好連結，進駐後多以市集、駐唱等商業活動填補場次，園區空間也逐漸趨於娛樂化與消費導向。缺乏藝文網絡與社群信任關係，使得園區在文化創造與群聚發展上裹足不前。公共空間原應維持「開放進入」的原則，但在此模式下，場域反而轉化為需付費才能使用的私人空間，原先應扶植弱勢藝文創作者的功能亦隨之消失（呂傑華、劉百佳，2017）。

這些治理落差與空間排除現象，不僅削弱了園區作為公共文化平台的基礎，也反映出台灣非都會地區在面對中央文化政策時，所面臨的不對等與執行困境。也正是在這樣的背景下，花蓮縣文化局自 2019 年起逐步展開經營模式的調整，朝向更強調地方共營、在地策展與公共參與的方向轉型。自 2021 年起，花蓮縣文化局在鐵道文化園區試行「策展式經營」，也就是多方協力共營園區，園區藝文轉生的治理邏輯有了重大轉向。透過公開徵選「主題創意策展計畫」，由多位在地文化工作者所組成的「鐵了心共營團隊」進駐園區，與原先已有的影視與音樂基地形成三方共營的結構。此一轉向反映文化局希望擺脫傳統長期委外經營的單一模式，改以共享、策展導向的方式，讓園區成為在地文化實驗的平台。鐵了心團隊的策展實作不再以節慶或觀光效益為導向，而是從日常出發，藉由市集、工作坊與走讀活動，重新連結園區與地方生活節奏，營造「花蓮人自己的文化空間」。

然而，共營制度雖具有文化治理創新的潛力，從 2021 年至今的實際運作中卻也出現團隊之間的合作難題。以鐵了心團隊為例，相較於影視基地與音樂基地擁有文化局標案與補助支持，鐵了心需自行籌措資源與人力，處於制度支援相對缺乏的弱勢位置。根據作者的訪談內容來看，雖名為共營，但團隊間缺乏統一的治理框架與資源整合機制，導致策展角色混淆、行政協作受限，加上園區空間配置先由主題性單位佔據，使鐵了心在場域中易陷入定位模糊、運作孤立的情況。這些矛盾與落差，顯示「共營」尚未建立起協作與共享的制度基礎。

儘管如此，鐵了心團隊在 2021 至 2023 年間的策展實驗，仍為園區注入了嶄新的活力與在地文化的可能性。透過低門檻、生活化的市集設計與文化活動安排，團隊成功吸引在地居民重新進入園區，並逐步建立起居民與空間的情感連結。園區的文化使用因此從靜態展示轉向日常實踐，逐漸形塑出花蓮少見的中小型藝文公共領域。即便鐵了心團隊已於 2024 年退場，其在三年間所累積的文化實驗與公共參與經驗，仍對花蓮未來的文化空間治理模式產生深遠影響。這一段共營歷程，更多的分析將於第五章第一節「共營鐵道文化園區：由在地店家組成的鐵了心團隊」詳述。

整體而言，鐵道文化園區的發展歷程，反映出花蓮縣政府文化局在文創政策落地過程中的治理策略轉向——從早期的委外經營失敗，到近年的在地策展共營實驗，顯示地方政府試圖擺脫過度仰賴中央的治理邏輯，改以回應地方脈絡的方式推動藝文場域的再生。園區在治理模式上嘗試共營協作，在空間配置上具備小尺度、多樣性與歷史紋理的優勢，逐漸形塑出一種貼近社群、支持小型文化實踐

的操作性模式，也為花蓮文化空間治理提供了具實驗性的範式參照。

相較之下，同樣作為中央政策高度資源投入的「陽光電城」則展現出另一種截然不同的發展。該案作為《洄瀾 2010》願景計畫的核心節點，原本肩負引領六期重劃區空間再生與展示地方文化願景的雙重任務，卻在啟用不久後即因規劃與營運失當陷入長期間置（圖 2-10）。儘管其空間形體具有地標性，設計概念結合綠能、歷史意象與公共展示功能，並多次獲得中央獎補助支持，實際使用卻因內部空間配置不良、室內空間不足而難以發揮預期功能。即便縣府自 2021 年起推動轉型為原住民族文創產業聚落，投入大筆整建經費，園區至 2024 年中仍處於「待轉型」狀態，空間與文化功能尚未落實。這樣的發展歷程突顯，即使具備政策願景與資源挹注，若缺乏對空間使用特性、社群需求與後續治理機制的細緻回應，文化空間仍可能成為功能懸置的「蚊子館」。陽光電城的經驗，與鐵道文化園區的在地轉向形成對照，也更加凸顯文化政策落地必須兼顧空間條件、營運模式與地方參與三者之間的協調與整合。

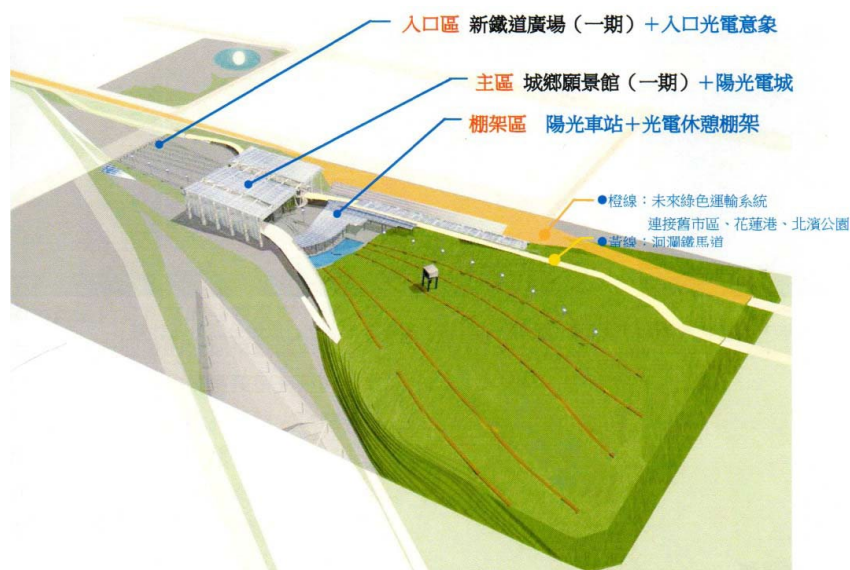


圖 3-11 洄瀾之心第一期工程配置圖

（資料來源：花蓮縣政府建設處（2012）《花蓮地方文化造景運動－洄瀾之心計畫二、三期延續工程申請計畫》花蓮：花蓮縣政府。）

第三節 公部門藝文轉生策略的困境與轉向

盤點「藝文轉生」相關的政策，1982 年《文化資產保存法》通過後，帶動了 2002 年的「地方文化館」風潮，花蓮縣政府也公布「花蓮縣綜合發展計畫第一次修訂」，花蓮舊火車站區鐵道的建築也陸續被登錄為縣定歷史建築；後續的再利用計畫包括 2003 年花蓮縣文化局主導的「鐵道部花蓮出張所建築調查研究、修復設計及再利用計畫」、2005 年花蓮縣文化局委託財團法人臺灣大學建築與城鄉研究發展基金會進行的「舊東線鐵道基地遺址調查研究計劃」以及 2006 年的「鐵

道文化園區再生計畫」，從保存舊建築到後續再利用計畫，讓舊市區的鐵道重獲新生，被保存下來作為地方文化教育的展示場所。2000 年以來這些「藝文轉生」的計畫投入，使得花蓮舊鐵道周邊的舊建築被保留：鐵道部花蓮港出張所成為「鐵道文化園區」，總督府專賣局花蓮港支局花蓮酒工場成為「花蓮文創園區」並重新啟用有了嶄新的用途，成為供大眾使用的藝文場館。

不過，這些場館卻不如中央和地方政府的預期，並沒有成功再生花蓮的舊市區，反而因為管理和經營不善，帶來都市發展的負面效應。以花蓮文創園區來說，2019 年因委外廠商不斷易主和經營成本過高，經營不善而閉館（人間福報，2019）。鐵道文化園區雖未因經營困難而閉館，但從 2013 年以委外方式經營，園區中的活動能量也逐漸衰退（呂傑華、劉百佳，2017）。場館經營不善也導致花蓮在地的藝文展演團體沒有場地租借，只能自食其力，透過民間業者自行租借空間排練、表演和策展。

另外，透過花蓮的地方發展脈絡，以及花蓮藝文場館的公部門文化政策回顧，都能夠發現——花蓮的公部門對於都市治理、文化資產保存以及文化創意園區的策略，大多仰賴中央的資源——同時也代表花蓮文創資源的「落地模式」主要還是參照或挪用台灣西部地區直轄市的政策。花創園區開園以來，參照其他四大文創園區的 OT 或 ROT 模式，2007 年開園以來每年以標案形式讓不同廠商承接園區的管理與經營，某些活動、展覽和講座雖能帶動人潮湧進花創園區，但「節慶式」活動顯然無法使園區永續經營。2012 年後的 ROT 管理模式雖然成功招商，由新開股份有限公司管理及營運全區，但園區經營模式的本質仍未改變。鐵道園區 2014 開園後，同樣將空間委外經營，但園區中的活動能量不如以往，僅剩每週六的小農市集「好事集」持續在園區舉辦活動。

近幾年，鐵道園區和文創園區都有了新的轉變。2022 年文化部委託財團法人臺灣生活美學基金會，負責園區營運管理；如今的文創園區較為活躍的藝文場所是位於園區中央的「樂見里 8 號閱覽室」獨立書店，經營的齊成文創負責人 B1 結合咖啡、輕食，成立一個文創園區中央的市民共享基地，不定期舉辦策展和音樂活動，並同時作為齊成文創的辦公空間，協助文創園區其他地方的策展和市集經營（週末舉辦釀市集）。

花創園區和鐵道園區的管理者分別是中央的文化部和花蓮縣文化局，這兩個園區營運模式的轉變，分別展現了公部門文化治理和花蓮藝文公共領域的轉變——從觀光為主要的文化行銷，轉向日常生活為基礎的公共文化建構。鐵道園區由文物展示轉向「日常微商圈」；花創園區除了偶有大型文創慶典，也持續經營「假日市集」，成為市中心周末散步休憩的大公園。即便如此，此一轉變的趨勢是否真的就能活化花蓮的兩大文創園區仍有待觀察。以我目前的訪談材料掌握，花創園區內的「樂見里 8 號閱覽室」經營者原本有經營園區內更大範圍倉庫的計畫，但因為與管理單位「台灣生活美學基金會」的協商合作破局，以及花蓮招商不易等困境而使得計畫更改，只成功活化的園區中心的 8 號倉庫。另外，鐵道園區的

「鐵了心共營團隊」也因為和「鐵道電影院」共營的過程中，發現兩者的合作反而使園區定位不明，而決定在 2023 年，與文化局三年合約期滿之際決定退場。2023 年鐵道園區則轉由「鐵道電影院」擴大經營，結束了 2020 年開始的共營模式。

本章指出花蓮「文創的落地」，仰賴多方的合作和協商。即使是公部門放低承租門檻，一改過去的治理模式，以策展經營的方式希望花蓮在地小店家能「共營」活化鐵道園區，仍需制定更完整制度（園區定位、管理權責等），並隨時調整。本章扣緊花蓮市環境發展的脈絡和東部城市的困境，指出近年來文化政策的新轉向，以及公私協力模式的轉變。雖然這樣的轉向是否能成為「永續經營」的模式還有待觀察，但近年來中央和花蓮文化局較為開放的文化政策使得地方的藝文公共領域較為活躍，也多了更多公眾參與討論的空間。

表 3-2 公部門藝文轉生策略的落地與轉型

園區名稱	官方政策沿革	落地歷程	轉型困境與治理轉向
花蓮文創園區	2002 年納入「挑戰 2008 國家發展重點計畫」，強調文化創意產業空間布建。	2007 年以 OT 模式開園（橘園國際、東海岸基金會、原鄉文創） 2012 年起採 ROT 模式（新開公司） 2019 年委外終止 2022 年起轉由生美基金會營運，導入齊成文創「協力治理」。	- 過去過度營利導向，營運失敗收場。 2022 年後雖轉向「協力治理」，實為文化部委託生美的公法人治理，仍屬委外模式。 - 齊成文創短期內退場，凸顯資源配置不均、合約不合理、中央地方未能協同。 - 生美持續導入在地團隊與青年策展，強調服務與多元文化，但協力關係尚未穩定落實。
花蓮鐵道文化園區	文化資產保存 → 地方文化館計畫（2002-2009） → 閒置空間再利用和鐵道藝術網絡計畫	2011 - 2013 年：由補助藝文團體進駐（昕昕創意、法洛米） 2014 年起空間開放委外經營，市集活動逐漸成為核心 2021 年：由 9 組在地團	- 初期空間多屬零散補助，缺乏整體治理架構。 - 公部門逐步放手，由地方團隊自主共營。 - 共營團隊以市集為核心串連生活與策展，提

	(2009 年) →「花蓮鐵道文化園區主題創意策展」徵選計畫 (2021 年)	隊組成「鐵了心共營團隊」，接手整體營運 ▪ 2024 轉由「鐵道電影院」擴大經營。	升公共參與。 ▪ 面臨資源有限、維運壓力高，但反而展現靈活治理與日常實踐能力。
--	---	--	--

資料來源：作者繪製。

第四章 藝文公共領域的形成與轉變



承接第三章對於官方主導的藝文再生策略、文創園區治理模式，以及新興公私協力關係的分析，本章轉換視角，深入探討花蓮地方社會中一股長期存在、卻往往隱而不顯的關鍵力量——民間自發形成的藝文能量。第三章揭示了官方近年來在文化治理上的轉向，以及公私部門合作新模式的出現；然而，這些當代的治理策略與合作機制並非憑空而降。本章的核心論點在於，這些新興的公私協力模式得以可能，其根基實則深植於花蓮數十年來累積的、由下而上的民間藝文實踐與社群網絡。因此，本章將話說從頭，回溯自 1960 年代以來，花蓮既有的民間藝文力量如何萌芽、匯聚、轉變，並最終形塑出一個獨特的「藝文公共領域」。此一公共領域的歷史縱深與韌性，是理解當前公私協力機制不可或缺的基礎。

透過對此民間力量的歷史梳理，本章試圖呈現一個更為立體的地方文化發展樣貌——超越了僅由官方政策或單一計畫所定義的文化景觀，轉而強調在地社群、藝術家、文化工作者自主行動的能動性。此一由民間力量所構築的藝文公共領域，歷經不同時代的社會、政治、經濟脈絡的形塑，展現出其獨特的形成軌跡與轉化歷程。本章將依循時間脈絡，劃分三個主要階段進行探討：1960 至 1970 年代的邊陲啟蒙、1980 至 2000 年代的地方藝術蓬勃發展，以及 2000 年至今的能量集結與轉化。透過此歷史分期，旨在系統性地描繪花蓮藝文公共領域的形成、演變及其在當代社會文化脈絡下的持續影響力，並最終論證其作為當代公私協力基礎的關鍵角色。

第一節 1960-1970 年代：島嶼邊陲的藝文啟蒙

在 1960 至 1970 年代的台灣，花蓮作為地理與政治上的「邊陲」，其藝文發展呈現出獨特的樣貌。此一時期，儘管官方文化資源相對集中於西部都會區，民間自發的藝文力量卻在花蓮悄然萌芽。這股力量雖然規模尚小，能量相對微弱，卻為後續花蓮藝文公共領域的形成奠定了重要的基礎。本節旨在探討此時期花蓮文學與美術領域的初步發展，分析其「邊陲性」如何轉化為地方文化特色，並闡述早期文學社群與藝術家結社活動所扮演的啟蒙角色。

一、花蓮文學風氣的興起：詩社、社團與文學刊物

花蓮因位處台灣東部而具「邊陲性」，但如同花蓮詩人陳黎〈島嶼邊緣〉一詩中的既念，「邊陲」卻也成為花蓮文學的特色——抒發了對故土的眷戀和對山

水美景的嚮往，也反映了對現實人文的關懷——呈現出花蓮獨有的文學基調，也孕育出許多重要的文人作家。包括王禎和、楊牧、劉春城、陳黎、林宜霽、邱上林、陳克華、吳鳴等在地作家；還有陳列、孟東籬、林蒼鬱等作家因受到花蓮的吸引而移居至此；在近年來，花蓮也見證了新的文學人才崛起，如海洋作家廖鴻基和王威智。此外，東華大學和慈濟大學的設立，更吸引了須文蔚、吳明益、郝譽翔等優秀教授作家定居花蓮，進一步豐富了當地的文學氛圍（王文進，1999；江躍辰，2019）。

花蓮早期的藝文公共領域的發展可以追溯到日治時期古典詩社的發展，當時成立的奇萊吟社、蓮社、花蓮詩社等傳統古典詩社，為花蓮早期傳統文學的發展奠定了基礎。日治時期花蓮的文藝社團活動並不算蓬勃，然而在作家聚合與世代傳承上，也都各自肩負了其任務（馬翊航，2008）。

戰後，受到西方文化的影響以及民國 60 年代崛起的「鄉土文學論戰」啟發，台灣現代文學邁入新紀元，花蓮的現代文學也因此蓬勃發展。隨政府遷台到花蓮教書的年輕知識分子，早期以在花蓮中學教書的胡楚卿為首，經常在《野風》雜誌發表作品，深受學生歡迎，也帶動當時花蓮高中學子的文學風氣（江躍辰，2019）。胡楚卿擅寫長篇小說，並對包括日後著名小說家王禎和與詩人楊牧在內的學生產生了深遠影響。1955 年初，胡楚卿指導的一群花蓮高中學生，包括陳錦標、王靖獻（即楊牧）、陳東陽、黃金明等人，編印了一期《海鷗詩刊》，並成立「海鷗詩社」於 1955 年 12 月 5 日開始固定出刊，共發行了百餘期，引領了花蓮的新詩風潮¹¹。雖然這些詩人在陸續離開花蓮後，詩社活動漸漸停止，但 1962 年陳錦標回到花蓮後，再次聚集了秦嶽、李春生、路衛、王舒等年輕詩人，繼續出版《海鷗詩頁》，直到 1965 年才解散。

透過其中幾期的《海鷗詩頁》，能夠一窺當時東部文人的活力¹²。《海鷗詩頁》不僅是詩創作的展示平台，更透過「詩人手札」公開詩友間的書信往來，分享彼此對現代詩的看法和鼓勵，成為詩人們互相交流的重要園地。1963 年 2 月 6 日，海鷗詩社舉辦了東部首次新詩朗誦會，由中廣花蓮電臺實況錄音並轉播，這次盛會吸引了北部與東部多位詩人參與¹³，盛況空前。活動內容被詳細記錄在《海鷗詩頁》第 5 期黃尋的〈新詩朗誦會追記〉中。另外，海鷗詩社對詩創作形式持包容態度，鼓勵不同形式的討論。例如，第 7 期刊登了喬林的〈圖像詩之存在論〉，展現了對詩歌創作多樣性的開放心態。從刊登的作品到舉辦的活動，海鷗詩社積極促進東部詩壇與北部、西部詩壇的交流，展示了東部詩人與其他地區詩人之間的緊密聯繫和合作。海鷗詩社的發展雖然歷經多次波折，但其對早期花蓮學子的

¹¹ 海鷗詩社的詳細介紹可參彭明輝（1995）《歷史花蓮》，花蓮：花蓮河瀾文教基金會，p.148。

¹² 臺灣文學館線上資料平台，網址：<https://db.nmtl.gov.tw/site4/s3/journalinfo?jno=114>。（2024/6/14 瀏覽）。

¹³ 參與詩人包括北部詩人楚戈、辛鬱、商禽、明秋水，以及東部詩人楊娉、王美子、陳東陽、春鬱、陳錦標、黃金明等（彭明輝，1995）。

文藝養成有著深遠影響，特別是楊牧在青年時期擔任主編的經歷，為花蓮文學寫下重要的一頁。

透過這些文學創作與文化活動，花蓮的文學形象和文化內涵得以不斷強化和重現。這些作家和他們的作品在描摹地方特質方面做出了重要貢獻，而各種文學活動和出版物也在推動花蓮文學的發展和傳播上發揮了關鍵作用，掀起花蓮的新詩風潮、孕育花蓮文人間緊密的社群連結，也產生屬於花蓮文人間獨特的「認同」。如同馬翊航（2018）指出，花蓮作家間「獨特的景觀集團」和彼此間「互文引用」的緊密關係，奠定花蓮獨特的藝文公共領域，也形成推動往後花蓮地方刊物、文學集叢、史料蒐集和學術研討會的重要力量。

二、 美術家的結社與活動

除了日治到戰後時期的詩社，花蓮的文人們透過集會、活動、文學評論、教育機構和學院形成文學社群之外，1960、70 年代花蓮的美術家集結社團、舉辦活動和藝術評論的風氣也逐漸興盛，即使公部門的仍是藝術活動的主要推手，民間的藝術能量較弱，但花蓮的藝術家和美術愛好者們也逐漸透過美術研究社、協會、教師聯誼會等形式集結舉辦活動和發展長才，使得 1960、70 年代的藝術呈現多元的面貌。

透過潘小雪（2003）《臺灣美術地方發展史全集：花蓮地區》，能夠一窺當時的美術家結社及活動情形。花蓮最早成立的美術社團之一是「藝苗美術研究社」，由吳崇斌、林朝棗、林朝官及廖金水組成。1960 年，這個團體在光復街的民眾服務處活動中心舉辦了首場畫展，作品主要以水墨畫為主，這個社團是未來美術協會的前身。另外，花蓮因有豐富的石材天然資源，進而帶動石藝產業的興起。1960 年 8 月，花蓮愛石協會正式籌組，1970 年成立了花蓮奇石協會，會員超過 200 人，包括繪畫界、書法界、雕塑界以及古物界的成員，每年舉辦 1 至 2 次展覽。雅石（即景觀石、抽象石）被視為最高藝術等級，會員們經常在山間、海邊尋找石頭，並以這些石頭作為創作材料，進行交換和展示，他們「以石會友」增進會員之間的友誼，也強化了花蓮作為「石頭故鄉」的文化認同。

由於花蓮早年的藝術風氣並不興盛，受過美術教育來到花蓮的教師們成為帶動花蓮美術發展的拓荒者。1974 年，「花蓮美術教師聯誼會」由救國團召集成立，成員包括各級學校的美術教師。聯誼會旨在增進教師之間的感情，並促進藝術創作和教育，每年在美術節期間舉辦教師畫展和學童繪畫比賽，邀請名家演講等活動。聯誼會在成立的前四年內，舉辦了多次美術教師作品競賽、兒童繪畫比賽、各類講座以及市容規劃座談會。美術教育帶動了花蓮的美術風氣，同時也讓各級學校老師維持個人創作能力，如今花蓮美術教育已有一貫制的規模，各級美術資優班於 1985 年開始，如中原國小、國風國中、花蓮女中等（潘小雪，2003: 69）。

1960 年代的花蓮，藝術發展主要受到國民政府遷台後的影響。這段期間，花

蓮的藝術活動多由救國團或黨部統籌，活動形式以傳統書畫比賽和聯展為主，創作空間受到限制，個人獨創的機會較少。這一時期的藝術創作主要集中在傳統中國文人審美和日本教育影響下的印象派寫生。進入 1970 年代，花蓮的美術活動依然主要由官方主導，但開始出現一些小型而純粹的藝術社團，如西崑協會、青谷畫會和五人畫展等。這些社團主要由熱愛藝術的本地藝術家組成，他們試圖在資源有限的條件下，創造出更多元的藝術形式。然而，由於資源不足和環境條件不夠成熟，這些社團多數無法持續發展。此一時期花蓮美術依然處於一種官方或半官方的形式中發展。

不過值得注意的是，1960～1970 間，花蓮舉辦了多次重要的藝術活動和展覽，像是 1963 年花蓮舉辦了首次新詩朗誦會¹⁴，吸引了來自北部和東部的詩人參與，展示了花蓮在文學和藝術方面的活力。同時，花蓮藝術界開始重視環境保護，並將這種理念融入藝術創作中。藝術家們利用當地的自然資源，如漂流木，創作出具有地方特色的作品，展現了花蓮的自然美景和文化底蘊。這種結合在 1970 年代末期開始更加明顯，為後來的藝術發展奠定了基礎。另外，花蓮在地的藝術活動也開始更多地與社區互動。例如，藝術家們開始進行社區參與、口述歷史和環境診斷等活動，這些活動不僅豐富了當地居民的文化生活，還讓更多人了解和參與到藝術創作中來。社區參與在這一時期逐漸成為藝術發展的重要組成部分。

第二節 1980-2000 年代：地方藝術的蓬勃發展

進入 1980 至 2000 年代，花蓮的藝文發展迎來了一個蓬勃興盛的時期。一方面，隨著台灣整體社會經濟的發展與本土意識的抬頭，官方文化機構的角色日益吃重，積極投入資源形塑地方文化意象；另一方面，民間的藝文力量也更趨活躍，展現出新的活力與轉向。此時期，文學與美術領域均呈現出官方與民間互動、傳統與創新交織的多元面貌，藝文活動的形式日益豐富，並開始顯露出朝向文化產業發展的趨勢。

一、地方意象的營造：官方文化體制下的文學活動

1983 年花蓮縣立文化中心成立後，開始積極推動各種藝文活動，這些活動不僅豐富了當地的文化生活，也提升了地方文化的知名度和影響力。這一時期的文化政策由文建會主導，並逐步形成了以文化中心為中心的地方文化建設模式，通過中央與地方的協作，共同推動地方特色的藝文活動。文化中心的成立，象徵著地方藝文活動進入系統化和制度化的階段。從 1994 年開始的「全國文藝季」，中央和地方共同合作，逐步形塑地方特色。這一活動在 1998 年後轉變為「地方

¹⁴ 同 p.36，1963 年 2 月 6 日，海鷗詩社舉辦了東部首次新詩朗誦會。

文化節」，以社區整體營造的方式整合地方資源，促進地方文藝季活動的發展。然而，因精省緣故，2001 年後地方文化節活動停止，但由中央補助經費，地方籌措資源舉辦文化活動的模式已基本確立（馬翊航，2008: 34）。

文化中心在花蓮文學推廣上的幾項重要成果包括：補助書籍出版、完成地方文藝資源蒐集建檔、舉行花蓮文學獎、邀請花蓮作家舉行系列演講、辦理「花蓮文學研討會」及「花蓮學學術研討會」以及舉行「太平洋詩歌節」（馬翊航，2008；江躍辰，2019）。這些活動不僅促進了地方文學的發展，也提升了地方文化的認同感和影響力。

其中，「花蓮文學獎」是最具代表性的活動之一。1993 年 9 月，更生日報、東海岸評論雜誌社和洄瀾文教基金會聯合舉行了「花蓮印象」徵文比賽，可說是「花蓮文學獎」的前身。第一屆花蓮文學獎於 1998 年底舉行，這是第一個以「花蓮文學」為名的文學獎。參加條件不限於花蓮縣民，但作品須與花蓮相關。之後的花蓮文學獎每屆徵文主題略有變動¹⁵，但大致延續了這一模式。花蓮文學獎是文化中心透過「獎助」方式鼓勵民間書寫的先例，2011～2013 年則以不限定主題的方式徵選新詩和散文，並增加了原住民書寫以及花蓮食記等新地主題。這些文學獎項吸引了許多新銳作家，如凌性傑、孫梓評、林達陽等，他們的優秀作品豐富了花蓮的文學資源，也加深花蓮地方印象的書寫，也因為沒有縣籍限制，許多曾經遊歷過花蓮的寫作者也參與了這一過程，共同提煉出「花蓮意象」。評審的評選標準逐漸形成了某種「花蓮文學」的入圍水平，儘管地方文學獎難以避免「地方印象」的浮面化或參賽者「抽換地名」的情況，這些問題需要透過提升文學獎的藝術高度和評論的一貫脈絡來逐步解決（馬翊航，2008）。

除了透過文學獎項推廣和加深東台灣的地方印象，花蓮現代文學的另一個重要推動力量來自民間學者專家和公部門的合作。1992 年，花蓮縣文化中心出版了一套「花蓮現代文學選」叢書，分為詩卷、散文卷和小說卷，分別由陳黎、林宜霽、張子樟等人編輯，這象徵著花蓮文學開始透過「編選」的方式集中傳播。根據馬翊航的觀察，這套叢書以具體的書籍成形，使「花蓮文學」得以合理化與脈絡化，建立起集體性的文化圖像。隨之而來的文學資料整理與出版，也為後續的文學研究與閱讀導覽奠定基礎，進一步擴展花蓮藝文公共領域的深度與廣度。

地方意識的抬頭，以及 1993 年底文建會「社區共同體」的概念地推行，也進一步促進花蓮地方知識份子組成各種組織，透過公共事務的民眾參與和社區空間的營造過程，凝聚社區意識，建立文化認同。同年，花蓮的知識分子創立了「洄瀾文教基金會」，發起人包括張澄溫、陳麗雲等兩位醫生，以及陳黎、王浩威等人，致力於出版一套「洄瀾本土叢書」，以促進花蓮文化的認識與傳承。1995 年，「新象社區交流協會」成立，理事長陳麗雲醫師致力於復甦社區的生命力，結合

¹⁵ 2003～2010 年的歷屆主題依序為「愛上花蓮的理由」、「花蓮故事」、「書寫花蓮」、「花蓮的戀人絮語」、「生活在花蓮」、「想像花蓮」、「深情花蓮」、「花蓮紀念照」等。

熱心人士從事社區基礎建設，特別是在歷史和文化認同方面做出了貢獻。

總結而言，1990 年代的花蓮文學，逐步在官方與民間的合作推動下，從個別創作走向具有集體辨識度的地方文學圖像。文化行政的獎助制度如「花蓮文學獎」，不僅以主題徵文的方式鼓勵創作，也因不限參賽者縣籍而吸引眾多外來作者共同參與「花蓮意象」的形塑過程；而《花蓮現代文學選》的出版，則藉由編選與印刷將原本分散的地方書寫加以集結，使「花蓮文學」得以合理化、脈絡化，成為可見的公共文化資產。進一步而言，花蓮文學研討會自 1997 年起的定期舉辦，則開展了對區域文學的系統討論與經典建構，透過論文集結、主題擴展，使地方文學得以進入學術體系，深化其知識層次。這些作為反映出文化行政不僅扮演資源分配者的角色，更參與了地方意象的建構工程。

另一方面，隨著東華大學、花教大、慈濟大學等高等教育機構的設立，帶動了文學人才的在地化與遷移者的聚合，豐富了花蓮文學社群的成員結構與創作面貌。大學體系不僅孕育新一代作家，也透過教學、研究、出版與批評，讓文學知識生產與地方認同之間形成緊密鏈結。從創作、集叢、研討到出版，官方政策與教育制度共同促成了花蓮文學作為一種可被觀察、討論與記錄的公共表述形式，在這個過程中，「花蓮」也不再僅是一個地理名詞，而是一個持續被書寫、再現、與想像的文化場域。

二、 地方藝術的轉向：官方藝術季和民間畫廊

在美術方面，自 1980 年代以來，花蓮的美術活動在官方體制的推動下有顯著的進展，1983 年，花蓮縣立文化中心正式啟用，文化中心包括圖書館、博物館和演藝廳等設施，成為地方文化推廣的重要基地，花蓮美術活動也進入了一個新的階段。

文化中心也積極主辦和承辦各類美術活動，從 1984 年起，每年舉辦的文藝季地方美展和花蓮縣美術家聯展，提供當地藝術家展示作品的平台。1989 年起，改為競賽制並頒發「洄瀾獎」，鼓勵更多藝術家參與，提升了作品的質量和創作的積極性；1991 年則設立「花蓮美術家薪傳獎」，對具有特殊成就的藝術家進行表彰，並製作個人專輯，這一獎項涵蓋繪畫、攝影、國畫、書法、篆刻、雕塑和陶藝等多個領域；除了設立地方藝術獎項，1996 年，文化中心舉辦了「洄瀾憶往」攝影展、「印象台灣：許安定攝影巡迴展」、「台灣省東部石雕藝術創作巡迴展」和「太魯閣風情特展」等活動。文化中心推動地這些展覽和活動，開啟花蓮在地以創作比賽及作品典藏之先例，鼓勵在地藝術家創作也使各領域有機會展示藝術作品，豐富了當地的文化生活的同時，也提高了居民對藝術的興趣和參與度。

同時期文化中心也特別倡導石雕藝術，並確立石雕藝術為花蓮文化建設的重點發展項目之一（潘小雪，2003；杜文田，2016）。花蓮石雕藝術的發展，依賴於其豐富的石礦資源和成熟的技術。這一過程始於 1960 年代，由石藝業者引

導石雕師傅逐漸轉型為創作者，並受到新興文化藝術政策及藝術品展售和收藏風氣的推動。花蓮蘊含著豐富的石礦資源，這使得石材產業成為花蓮早期的主要產業。花蓮擁有台灣 90% 的石材資源，是台灣石材的集散地。在台灣喜愛雅石的人口中，有 80% 來自花蓮（李世偉、許麗玲，2006：34）。1961 年，榮民大理石工廠在花蓮設廠，這家工廠以完善的設備和專業技術，開發花蓮石材資源，將石材應用於建材、家具和工藝品等範疇，帶動了石藝工業的發展。許多在石藝創作上表現傑出的石雕家，曾在這裡工作過。在石藝工業蓬勃發展的年代，花蓮的石材加工廠數量多達 600 多家，約占全省石材加工廠總數的九成以上，其中 100 多家為大型加工廠。然而，石藝工業的發展並非一帆風順，國際局勢變遷、市場萎縮等挑戰使得這一產業一度受到重創。近年來，由於石藝業者選擇到中國大陸或東南亞設廠，花蓮的石藝工業逐漸沒落。

儘管石藝工業面臨挑戰，花蓮的石雕藝術卻在此背景下逐漸興起。花蓮縣文化中心也開始典藏石雕作品並設立藝術獎項，鼓勵藝術家創作。1991 年，由林忠石、黃河清、林樹德、向光華、卓文章等發起成立的石雕協會，鼓勵和協助石雕工作者從事創作，透過各類展覽、研討會及藝術講座，引進當代藝術思想潮流和現代雕塑理念。石雕協會的會員包括石藝創作者和學院畢業的雕塑家，自成立以來，協會參與並協助了多屆民間與官方舉辦的「國際石雕創作營」，提供創作者更多交流與學習的機會，吸引了一些石雕家遷居花蓮。

1995 年由花蓮縣政府與花蓮縣國際藝術村協會共同主辦「1995 花蓮國際石雕戶外創作公開賽」，邀請 10 個國家的 18 位石雕藝術家在花蓮實地創作並舉行研討會，與花蓮在地創作者切磋交流（潘小雪，2003）。此為花蓮少有的大型藝文活動盛事，帶動了在地戶外景觀雕塑的思潮，同時也間接促成了後續花蓮縣政府主辦、文化中心承辦「花蓮國際石雕藝術季」的模式，一舉打響花蓮石雕藝術的名號。其後陸續藉由兩年一次的石雕藝術季競賽模式，十餘年來累積了為數可觀的各國石雕藝術作品。石雕藝術逐漸在花蓮落地生根，成為花蓮市容和公共空間的特色。如楊英風先生受邀為花蓮機場製作的「大鵬」、美崙坡公園的「雙眼」以及永興路龍鳳公園的「龍」和「鳳」等，花蓮在政府與民間的相互推動下，石雕創作與好山好水，已結合成一大地方特色，在街道與山海各角落，形塑了石雕大地藝術展演的印象。

根據潘小雪（2003：133）整理的文建會文化統計以及花蓮縣立文化中心舉辦的各類活動數據來看：「就花蓮縣境內之藝文活動總量，文化中心所舉辦的數量則佔 70% 以上。按前述統計各縣市文化中心藝文活動佔全國總量 48.3% 來看，民間與官方文化體制之間的活動比例，民間仍然在 50 % 以上，可見民間力量的活躍。但在花蓮，民間的藝文活動數量佔不到 25%，可見官方體制仍然居主導地位」，可發現 1980～1990 年間花蓮藝文活動的發起，大多藉由文建會文化政策資源的挹注，並透過地方的文化中心策畫和推動，公部門仍占藝文活動的主導力量。

但隨著文建會 1993 年「社區總體營造」觀念的宣導，地方的文史工作、地

方文藝季、藝術村等活動興起，部分民眾開始投身公共事務，民間的社群也開始組織。地方藝術的發展形式也有所轉變——藝文活動開始不僅限於藝術家之間的競賽，和藝術成果在文化中心場館的展示。像是位於花蓮奇美部落的「原山奇美」文化活動，邀請民眾親身進入社區部落，踩踏當地風土，以此深刻體會地方文化的風采。1996 年文化中心執行「林田山之美——藝術歸鄉」計畫，希望在林田山成立藝術村，以藝術文化的生活型態，讓景觀維持原有的風貌；許多藝術家工作室也因為此項活動而有所基會美化，整理成小型的展示間(潘小雪, 2003: 134)；活動期間除了展出藝術家在森林木屋創作的藝術品外，也舉辦各式展演、攝影展和徵文比賽等系列的藝文活動，吸引了許多觀光客前往林田山。

雖然林田山藝術歸鄉的活動試圖以藝術活化充滿歷史刻痕的林田山，並試圖保存具有文資價值的日式林業聚落件建築群，不過藝術村的計畫僅止於活動性質。即使藝術村的計畫並未實現，不過文建會社區總體營造的輔導，和藝術歸鄉的活動凝聚了林田山周邊社區居民區的意識，帶動社區未來發展地討論，籌組「林田山社區文史工作室」，成功保存當地的林業文化景觀，2001 年林田山成為全台首座「林業文化園區」。

即使在主辦藝文活動方面，地方文化中心因有藝文經費的資源而居主導地位，但花蓮的藝術創作環境逐漸有所改變，私人畫廊、畫室和工作室的成立，開始為藝術創作提供了更多的空間和自由。這一變化使得藝術創作者能夠在官方與個人創作之間尋求平衡，探索更多元的藝術表達形式。

整體而言，1980 至 1990 年代是花蓮地方藝術從體制建構走向生活化實踐的重要轉型期。在文化中心與文建會資源挹注下，美術活動以競賽、典藏、展覽的形式制度化，官方力量長期主導藝文發展。而石雕藝術的興起，正是這一過程中具有代表性的例子——原本以產業為主的石材加工，逐漸轉化為藝術創作與景觀公共藝術的實踐，透過石雕協會、國際創作營與石雕藝術季，形塑出花蓮獨有的地景美學。同時，在文化行政帶動之下，民間藝文能量也逐漸萌芽。石雕協會、私人畫廊如維納斯藝廊、璞石咖啡等複合式藝文空間陸續出現，使藝術開始從美術館走進日常生活。文化中心雖仍掌握主要資源，但民間的參與與組織開始挑戰單一體制，帶動新型態的藝文公共場域形成。

另外，1993 年文建會推動的「社區總體營造」政策，也為花蓮地方藝術注入新的活力。藝術不再只是展覽中的作品，而開始進入社區與生活現場，例如林田山的「藝術歸鄉」計畫，即結合文資保存、社區參與與藝術展演，凝聚地方認同，激發地方居民對文化與美感的關注與參與。這一轉向，不僅擴展了藝術的場域，也為後續花蓮文化政策走向文化創意產業鋪墊了基礎，開啟了地方藝術從封閉圈層走向公共生活、再走向創意經濟的歷程。

表 4-1 1960～2000 年代的花蓮地方藝術發展

花蓮藝文公共領域的成形與轉變		
時間進程	藝文組織／空間成立	藝文空間活動內容
1960 年代美術家的結社	▪ 1960 年藝苗美術研究社 ▪ 1960 年花蓮愛石協會 ▪ 1970 年花蓮奇石協會 ▪ 1974 年花蓮美術教師聯誼會	▪ 每年舉辦 1-2 次展覽，活動以展覽為主。
1980 年代雕刻家的結盟與轉型	▪ 1961 榮民大理石工廠 ▪ 1983 石雕公園、石雕市容 ▪ 1983 年花蓮文化中心啟用，舉辦文藝季地方美展、花蓮縣美術家聯展、洄瀾獎、藝術家薪傳獎。 ▪ 1991 年石雕協會成立 ▪ 1993 年維納斯藝廊主持人林滿津舉辦「第一屆洄瀾石雕公開邀請賽」。	▪ 石藝產業的興起過程：1960-1970 年代大理石加工廠→1970-1980 年代立體雕刻工藝品→1980-1990 偉人雕像、美化市容風氣→1991 年雕藝術協會成立。
1980-2000 年民間藝術活動與市場	▪ 1980 林滿津成立維納斯藝廊	1982-1990 舉辦十餘場展覽，1990 後擴大展覽規模，並發起主題性藝術活動。
	▪ 1989 年林正宗成立「飛白藝術工作室」 1996 年林正宗成立「新市民美學空間」	純粹為個人喜好舉辦展覽，缺乏市場效率。
	▪ 1985 年劉鎮誠成立「華山藝廊」	期許成立高標準的正統藝廊。
	▪ 1998 年楊武訓成立璞石咖啡	實驗性展覽、講座、音樂會。
	▪ 1998 年 toyota 汽車公司董事長張正雄成立花東文教基金會	藝術家個展、攝影展。
	▪ 2001 年李自暉成立「海灘藝文空間」	免費提供創作者展覽。

資料來源：作者繪製。整理自潘小雪（2003）。

第三節 2000 年以來：移居者的在地經營

進入 2000 年後，花蓮的藝文發展開始從以官方主導的文化政策逐步轉向與民間社群互動共構的文化實踐。這一時期，隨著文化資產保存觀念的興起，不少

具有歷史意義的場館與閒置空間，在文建會與文化局的主導下，被再利用為文創園區與展演場所，成為地方藝文活動的新平台。而在官方空間轉型的同時，一波波民間藝文空間也如雨後春筍般出現——從畫廊、書店、表演廳，到結合展覽、講座、設計販售與旅宿的複合式空間，逐漸構成花蓮市區新的文化網絡。這些空間不再只是藝術家的展演舞台，而是進入市民日常的文化生活場域。

在這股轉向之中，「移住者」的角色成為重要的文化推動力量。他們或因家庭、或因生活選擇遷移至花蓮，帶著過往在台北或其他大城市累積的經驗與美學視角，也對花蓮原有藝文環境有獨到的見解。他們不僅補足了地方藝文活動中較為缺乏的策展、行銷、跨域整合等能量，也在初來乍到，在地營生的過程中積極嘗試新的經營模式，催生出各種具文化特色的活動與空間，從社區導覽、藝術市集、手作工坊、主題講座、到跨族群交流活動，豐富了花蓮藝文場域的想像與實踐方式。

這些由移居者經營的藝文空間，不僅豐富了花蓮的文化風景，也逐漸成為文創得以落地的關鍵基礎。他們透過複合式空間的經營，連結設計、生活、展演與在地議題，實踐一種貼近日常又具批判性的文化創作模式。在地方文化治理日益強調公私協力的當下，這些藝文店家也從原本的自營空間，進一步成為官方文化場館合作與委託經營的夥伴。本文將聚焦於三個具代表性的藝文店家案例——「璞石咖啡」藝文雜貨店、「法采時光」餐廳民宿與「花蓮日日」日常選物店——，特別是在 21 世紀初的蘇花高環境運動中，花蓮的藝文能量因而被顯著激發與集結。這些新花蓮人發現地方資訊封閉，便透過地方刊物、講座、論壇與店家串連等方式，試圖讓花蓮的慢生活被更多人理解與看見。他們將藝文空間轉化為公共討論的平台，使原本以展覽、手作、美學為主的藝文實踐，進一步延伸為回應公共議題的文化行動。下段以花蓮環境運動的脈絡作為開頭，討論這些移居者如何從藝文經營者轉變為文化政策中的行動者，並持續開拓花蓮藝文公共領域的可能性。

一、環境運動激起的藝文串連力量

花蓮的藝文能量，在 21 世紀初因環境抗爭運動而獲得顯著的激發與集結。然而，這股力量並非橫空出世，其根源可追溯至更早的時期。正如在地刊物《o'rip 生活旅人》(2016) 所觀察到的：「早在 1980 年花蓮維納斯藝廊創立，1987 年《東海岸評論》雜誌發行，進入 90 年代，先是洄瀾文教基金會出版《洄瀾本土叢書》，緊接著花蓮石雕協會、新象社區交流協會、日出環境小組等團體紛紛成立，一波新、舊花蓮人參與公共事務的行動正慢慢覺醒」(o'rip 生活旅人，2016)。這些早期的藝廊、雜誌、基金會與協會，不僅是推動藝文發展的平台，更重要的是，它們培養了花蓮公民社會參與公共事務的意識與網絡基礎。

當環境議題浮上檯面時，這些既有的文化網絡便成為動員與串連的重要基礎。

1995 年底爆發的「台泥擴廠」爭議，便是一個關鍵的轉捩點。面對水泥產業東移可能帶來的環境破壞與高污染成本，花蓮的「本地人」與「新花蓮人」（移居者）取得了重要的共識，醫界、教師、媒體、環保團體、藝術家紛紛站出來反對，甚至原本較為沉默的民眾也被激發，形成了花蓮歷史上持續最久、動員最廣泛的環境抗爭運動。藝術家與文化工作者在此過程中扮演了積極的角色，他們利用自身的專業與影響力，透過創作、展演、書寫等方式，喚起公眾關注，表達訴求，使得藝文領域與社會運動產生了緊密的連結。

繼反台泥運動之後，2007 年「蘇花高速公路」是否興建的問題，在花蓮引起巨大的爭議，演變成全國矚目的事件。蘇花高議題在花蓮內部引發了支持與反對的激烈辯論，擔憂其對環境生態、地方文化及產業可能帶來的衝擊，使得許多藝文人士、學者及環保團體選擇站在反對立場。這些環境運動不僅僅是對單一開發案的反對，更深層地觸及了關於花蓮未來發展模式、環境永續、文化保存等核心價值的討論。因為種種原因來到花蓮的「新花蓮人」在蘇花高爭議發起之初，他們發現花蓮的資訊不透明，於是開始做地方雜誌和辦展覽串聯藝文店家，希望讓花蓮的慢生活被看見。在此過程中，藝文社群的串連力量得以展現，他們透過舉辦講座、論壇、藝文活動等方式，持續關注環境議題，引發公眾對話，使得藝文公共領域的功能從單純的藝術展演，擴展到涵蓋更廣泛的社會關懷與公民參與。可以說，東部的環境運動成為了一個重要的關鍵時刻，它不僅活化了既有的文化網絡，更催生了新的跨界合作與公民意識，深刻地重塑了花蓮藝文公共領域的內涵與行動力。

然而，過程中「環境保育、慢生活」（理念型）的論述無法和「一條安全回家的路」（發展型）論述對抗；持反對興建蘇花高的民間藝文團體認為「反公害」才能夠維持地方發展想像，但支持者則認為「吃都吃不飽，談甚麼環保」。再加上當時反對方大多由外地聲援者組成，少見能打動花蓮人的用語，因此就被支持方貼標籤為「台北人的後花園論述」。另一方面，地方政治人物，當時還是立委的傅崑萁，激起花蓮人長期交通不便的不滿，引發花蓮和非花蓮人的對立，激起「全國與花蓮人為敵」的意識，主打「發展型的花蓮」，也使得最初新舊花蓮人一起反台泥運動的共識瓦解。慢城的概念因而散去，後來的社會運動論述就從「生態保育」，轉變為「在地均衡發展」（黃斐悅，2014）。

二、 移居經營者：璞石咖啡、法采時光與花蓮日日

1990 年代後由於文建會和花蓮縣文化中心承辦和協辦各式藝文活動，以社區營造的概念為根基，進而帶動花蓮人地方自主意識的崛起。此外，花蓮在地協會、基金會和組織成立，主動推動各式藝文刊物和活動，民間藝文能量也開始蓬勃發展，花蓮地藝文公共領域逐漸具有多元的樣貌，也因此吸引越來越多人來到花蓮。其中包含觀光客，也不乏因為婚嫁或被花蓮寬闊地自然環境慢生活地步調吸引來到花蓮的移居者們，也可以稱作「新花蓮人」。長居花蓮生活的人們流傳

著一句話：「花蓮的土地會黏人」，似乎訴說著在當今全球化的社會中，花蓮的生活步調與以開發飽和的西部不同，這些移居者帶著新的生活理想和價值觀來帶花蓮，探索和他們熟悉的都會生活不同的生活模式和可能性。

2000 年後，一批批青壯年移居花東，透過務農、開餐廳、民宿、咖啡廳、二手書店維持生計，但另一方面他們享受在地生活，透過他們開設的空間，認識在地的花蓮人以或是旅遊的觀光客。在這些具有個性的「藝文小店」中，各式各樣新形態的藝文活動開始產生。他們在假日舉辦讀書會，吸引關注不同議題的民眾；舉辦論壇和講座，邀請外地或在地講師來到店裡分享不同的主題；或是創辦地方刊物，書寫花蓮在地的小故事，將真實的花蓮在地生活推廣出去。於是，這些藝文空間開始創造和過去官方不同的藝文活動模式——不僅是美術專業者之間的交流，逐漸成為花蓮在地居民生活的一部分。

（一） 璞石咖啡館：花蓮的藝文雜貨店

璞石咖啡位處花蓮市明禮路和民國路的交叉口，背倚作為花蓮市重要意象的美崙溪。2022 年璞石咖啡改名為「璞石咖啡x光之島共享基地」，轉型為光之島文化藝術基金會的藝文基地。過去的璞石咖啡是花蓮重要的咖啡廳、餐廳也是實驗型藝文空間，璞石咖啡館於 1998 年創立，由主持人由台北國立藝術學院畢業回鄉後，和太太 C1 共同創立創立，初期成立時，一樓作為咖啡廳，二樓則租借給藝文人士或者團體當成發表作品的空間，經常有許多小型的實驗展在此展出。1990 年正處於花蓮民間畫廊、社團和化會組織蓬勃發展的時期，1980 年維納斯藝廊、1985 年飛白藝術空間以及 1989 年飛白藝術空間各類型展覽空間在花蓮市區陸續成立，主要以策畫不同媒材的藝術創作作品為主。不過，璞石咖啡不僅舉辦純藝術的展覽，各類型的藝文活動都曾在花蓮市中心這個獨棟的白色建築內發生。

主要策畫璞石藝文活動的 C1 並不是花蓮本地人，她於 2001 年結婚後來到花蓮。過去她曾是《漢聲雜誌》、《雄獅美術》的編輯，也曾擔任過程品書店活動企劃部的主任，不論是採訪寫作和策畫藝文活動，都有相當豐富的經驗。來到花蓮後，她觀察到民間的藝文活動仍不活躍，也試著帶入在台北辦活動的經驗：

因為我記得我剛來的時候，花蓮的藝文活動還是在拉紅布條。20 年前，很多都是公家單位的免費活動。然後剛開始辦活動時，其實我辦蠻多是收費活動，因為我們就是靠自己嘛。然後我覺得可能也是因為以前在臺北工作的一個經驗，會覺得說，如果沒有收入的話，是沒有辦法持續，然後使用者付費的模式好像可以慢慢地建立。我也覺得，如果真的他願意付一點錢，就表示他是真的喜歡你，才有可能慢慢累積你的參與活動的客群。

也因為同時要兼顧咖啡廳、展覽和藝文活動的不同需求，璞石咖啡館的空間具有彈性、多功能且別具特色。進入璞石的室內空間之前要先經過一段充滿綠意

的戶外廊道，廊道的左側是一大面的推窗，能窺見室內空間的陳設，包含窗邊用漂流木做的書櫃、畫作、昏黃的立燈等。戶外長廊的展牆和大門總是貼著花蓮在地的藝文活動宣傳海報，推開大門的左右兩側分別是一整面的書牆和老闆烘焙的濾掛和袋裝咖啡。璞石不僅販賣各式咖啡，也提供中式簡餐、西式套餐和多樣的茶飲。大面落地窗的角落沙發區是固定擺設，總是有人做在沙發區喝茶聊天，至於中央區零星擺放的桌椅，能隨意組合，提供正式會議、用餐、聚餐和講座使用。中央的平台式鋼琴則擺放在空間中央，不定期舉辦音樂會或提供花蓮明義國小音樂班和在地音樂教室成果發表使用。

C1 稱璞石為「藝文雜貨店」：

我一開始辦藝文活動，一半是從外面帶進來的，就是以前在臺北認識的。然後所謂的藝文活動，比如說動畫展覽、長期的辦音樂會，因為也跟個人的喜好有關，我先生喜歡音樂，然後藝術發表會，幾乎你想得到的藝文活動，就是看機會幾乎都辦，很像藝文雜貨店。

至於如何在民辦活動風氣較不盛行的花蓮辦藝文活動，C1 也很有自己的辦法，她從具有設計感的活動摺頁開始：

我後來也發現，在花蓮跟臺北的宣傳不同……我會做季刊型的摺頁，這個在花蓮從來沒有，然後有人跟我說，他覺得那個覺得那個摺頁好漂亮，那他就貼在冰箱上，就達到一個效果，因為至少這三個月活動，他可能都會常常看到，我在辦什麼活動他就有可能來參加。

或是透過地方廣播電台、臉書等不同平台，甚至曾蒐集三千多個 email，以電子報的形式慢慢找出屬於花蓮的藝文活動宣傳方式。

C1 不僅是將過去在誠品辦活動的經驗「移植」到花蓮，甚至在花蓮當地創造了一些連台北都沒有的活動。她曾邀請法國製作動畫的藝術家朋友「小高」來到璞石辦講座，活動結束後在花蓮受到熱烈的迴響，她誠品的同事也邀請小高到台北誠品辦活動。「所以我會我會試著去設想說，不要把花蓮當作是只能接收臺北的訊息。而是我們可不可以，自己創造一些連臺北都沒有的活動？」同時，她也透過自己宣傳和策劃活動的專長，2003 年協助宣傳花蓮在地的「黑潮海洋基金會」從花蓮港出發的「繞島」活動。她介紹黑潮基金會在誠品辦記者會，邀請藝文人士上船，在太平洋上做速寫、寫歌和詩詞，並透過報紙宣傳，創造有效的傳遞管道，使得花蓮當地的活動能夠被全國看見。15 年後黑潮再次發起「黑潮島航」計畫，再次捲動海洋環境保護的議題，舉辦系列展覽和校園巡迴講座。C1 以過去在璞石舉辦活動的經驗定位了身為移居者的自己：「移居者的角色就是在於，我知道臺北有什麼跟沒什麼，花蓮有沒什麼跟沒什麼，我也去思考我如何用這樣方式去做有效的串接」。

田野調查的過程中，我發現早期的民間藝文空間有許多都由移居花蓮的「新花蓮人」創立，他們帶著與花蓮本地人不同的視野、理想或是對新的移居生活的

想像，來到與他們熟悉的都會城市不同的東部城市花蓮。或許是因為與他們習慣的生活模式不同，或他們帶著兩個城市的不同養分，這些移居者們特別能看到花蓮吸引人之處，從中探索出花蓮的特質。

我覺得花蓮有太多他很好的地方，只是他的好跟其他地方是不一樣的。我就在一個海洋城市，我覺得超酷的，真的走 20 分鐘就可以到太平洋，在山海之間散步、看海。

也因為花蓮天空很大、族群非常多元，所以你的心胸可以很遼闊。我最早有這樣的感覺，是我那時候在漢聲雜誌工作的第一年，做原住民的田野調查，我被派到花蓮的吉安鄉的東昌村。最後參加他們的成年禮的時候，我其實非常的感動，因為因為部落的長老在裡面，其實在教導年輕人待人處事，很多生命哲學都在那個裡面發生。我突然想，天啊，我的成年禮在哪裡？我沒有那個文化。

C1 認為，花蓮不是所謂的「次級城市」，只是在花蓮生活久了時常會認為花蓮不夠好，或是拿花蓮的生活與台北比較。在訪談中，我試著與經營複合式藝文空間的移居者們聊聊，他們對於當今花蓮藝文空間發展的看法，包括文化部管理經營的「文創園區」，顯然大家都有不同的看法。

璞石咖啡舉辦或策畫的藝文活動，除了夫婦兩人自己的藝文喜好，C1 秉持著「如果沒有，就自己創造」的核心理念，她深知花蓮的藝文活動要與其他都會的藝文活動不同，應具有自己的特質。因此，她創造了一個剛剛好的藝文空間，不以營利為主，以餐飲和展覽場租或抽成的方式維持基本的藝文空間營運，她也深信品質好的活動，不會無法在地方生存。常態性舉辦藝文活動對 C1 來說，是理所當然：「咖啡館辦藝文活動，其實就是一個從國外一直都是這樣子模式啊，很自然的那群人就很搭」。

不過，咖啡廳採複合式經營，舉辦藝文活動僅是璞石咖啡草創初期的定位。2006 年六月，C1 創辦《O'rip 生活旅人》在地刊物，以璞石咖啡的二樓作為基地，執行刊物書寫、承接專案計畫，推廣小旅行、走讀活動與花蓮在地手工藝品。O'rip 工作室深入花蓮當地的生活，刊物也成為花蓮在地獨特的地方誌，推廣另類的地方旅遊，也向外界傳遞花蓮人的真實生活。2014 年，C1 成立了「寫寫字採編學堂」延續她最愛的編輯工作，也傳承經驗培力花蓮在地對採編有興趣的年輕人。2022 年，璞石咖啡轉型為「光之島共享空間」，成為「光之島文化藝術基金會」的根據地，成為培力花蓮當地職人的平台，後續的轉型，筆者留到第五章說明。

璞石咖啡館與既有的藝文咖啡廳或複合式經營咖啡廳不同，C1 夫婦從承辦或租借空間舉辦藝文活動起家，發揮自己的所長，不斷擴展經營版圖，在不以營利為前提的情況下，扮演「傳遞」在地生活，擔任藝文「橋梁」的角色。在傳遞花蓮生活想像的過程中，他們試圖翻轉花蓮位於「邊陲」的印象，引入高品質的藝文活動，也同時串連花蓮的在地社群，中期以刊物書寫展現在地觀點，近期則

成立「光之島文化藝術基金會」提供在地職人一個藝文平台，培力和引薦花蓮的獨立工作者。璞石咖啡過去是花蓮重要的藝文空間，現在則是花蓮民間藝文的重要推手，深耕在地並持續發揮影響力。



（二） 法采時光：東部生活的另類想像

不同於璞石咖啡館的經營者 C1 先生是花蓮人，婚後來到花蓮，花蓮的新移民還包括探求不同生活模式的年輕人。經營法采時光餐廳和民宿的 B1，透過家人的幫忙買下舊市區的店面自食其力，草創初期以能夠營生的咖啡廳、餐廳或民宿為主，同時透過空間的經營結交來店裡住宿和用餐的在地花蓮人。比較特別的是，B1 透過開店累積一定的能量和人脈，開始串聯在地的其他店家，甚至在 2007 年蘇花高爭議時，召集一群關心花蓮環境的藝文店家好友，發起了「慢城花蓮」，當時串連了 50 個在地的店家，自組讀書會關注蘇花高的環境議題，加上每個店家放置名片彼此推薦，逐漸形成民間自組和互助的藝文網絡。

B1 的藝文經營非常多元，2005 年從台北來到花蓮與妹妹一同當自耕農協助家裡農務，開了一間小店販賣自家種的農產品，後來轉為經營「法采時光」餐廳和民宿，在 2007 年成為「慢城花蓮」的發起人，也協助花蓮「好市集」的品牌行銷和農夫策展；到 2020 年成立「齊力創新」公司，承接文創園區的藝文標案，成為公視電視劇「茶金」展覽的策展人，B1 是花蓮藝文界的通才，持續以不同的形式參與花蓮的公眾議題並做出貢獻。

初來花蓮的那段時期，B1 為了協助家裡在花蓮的農事，和妹妹一接下經營農場的工作，協助農作物採收、包裝、運送和行銷的工作。然而，由於兄妹倆並沒有農業和服務業的經驗，農場的工作並不如想像中的順利，可以說是全家一股腦地投入農業，邊做邊學；加上 2005 年的夏天花蓮遭遇泰莉、龍王和海棠三個強烈颱風，新城的住家和家裡在花蓮買的四十年老屋（現法采時光住址）損失慘重，也開啟了 B1 學習自力整修老屋的契機。他與一些追夢來到花蓮的移居者不同，因為家人需要協助而來到花蓮，但他移居花蓮後逐漸體會在地小農和新移民的困境，為了要在花蓮安身立命，他開啟了第一份花蓮的事業，也開始在地方發揮影響力。

最初創立法采時光的原因和其他常需要旅北的在地青年相似，B1 因為花蓮缺乏讓專業有更好發展的工作機會，同時，他也看到花蓮小農因缺乏好的通路而沒有好的銷量，因此他們決定開自己的店、創立自己的品牌，自產自銷農產品。法采時光創立初期並不是餐廳，而是販售自家和其他農友的農產品，到後來才轉為做餐廳，邊學邊做，找了創業夥伴阿仰，直到開業的第十個月生意就好了起來。法采時光的空間形成並不在經營者的計畫中，而是透過移居者個人的自身經驗，加上生意開張後逐漸累積的人脈下成形。

也因移居者帶入原先在台北生活時辦讀書會、看展、參與講座的興趣，法采

時光逐漸成為藝文色彩濃厚的特色店家。B1 延續自己過去學生時期自辦讀書會的習慣，移居到花蓮後號召幾個同樣對閱讀感興趣的朋友，共同組成了讀書會，其中包括其他花蓮在地藝文店家的經營者。他們除了選讀有興趣的書本外，也常聚在一起討論花蓮在地的公共議題和政策。讀書會就這樣持續了一年，2007 年的蘇花高議題讓他重新思考東部發展的其他可能，同時花蓮文創當時得標經營的廠商「橘園文化」辦了一個「尋找花蓮最美的風景路」系列活動，B1 就以民宿經營者的角色參展，同時他也以《Highway Eleven-11 號公路》雜誌的中文主編的角色，幫文創園區的活動做宣傳，他認為不論是誰經營園區，他都下定決心要協助花蓮的發展。



圖 4-1 慢城花蓮起源：「尋找最美的風景路展覽」

（資料來源：夏黎明，林慧珍，2016。）

參展的過程中 B1 決定以 25 個花蓮在地店家的方式做呈現，結果意外的吸引了觀展民眾的目光，發現原來花蓮存在這麼多的特色店家。展覽結束後這股力量並沒有散去，反而這幾個店家決定透過由下而上的力量，看能為花蓮帶來甚麼改變。「慢城花蓮」就是在這個時期發跡，從「讀書會」的形式開始，從「慢食、慢城」的角度去思考花蓮發展的可能性，這些藝文店家因蘇花高速公路的議題被串連起來，B1 曾在受夏黎明、林慧珍（2016）訪談的過程中說道：

我們感受到在地九成以上民眾的壓力，大家其實是希望蓋這條高速公路，那時候其實我有很大的震撼和反思。記得在反蘇花高的晚會上，有名高中生跑

來問我旁邊的人，你們為甚麼要反對讓我們的家鄉變繁榮？我覺得他們不是被策動的，那個眼神其實有點震撼我。因為我想的其實是這裡可以深度的人文發展，不是用快速的方式。這件事其實讓我重新思考，就東部發展來講，有沒有別的可能？這是一個契機。

因為 2007 年的蘇花高爭議再起，讀書會的夥伴就提出如何不透過公部門的資源，由下而上的對花蓮當地的發展做一些行動。過去讀書會不斷閱讀「慢城、慢食」有關的書籍，大家決定採用「慢城」的概念，即使因為一些條件的限制無法成為國際慢城組織的一員¹⁶，但大家對於花蓮的想像與「慢城」的概念卻不謀而合——將慢食、慢遊及慢活融入城鎮生活中，並希望透過減緩居民的生活節奏，減少空間浪費及工作通勤的時間，以提升生活品質¹⁷。這些來到花蓮的藝文店家經營者透過他們長期在花蓮生活進一步發現花蓮的美好，他們認為：相較於快速便利的交通，花東的環境應提供除了「快」之外的選擇，對自然、人文和生態是友善和永續的。

受到當時在花蓮文創園區策展時的鼓勵和啟發，慢城花蓮聯誼性組織的成立決定鼓勵更多來到花蓮的新移民創立自己的店家：「當時主要透過像部落格的連結，或透過每個店家放置名片彼此推薦。那時很多人來花蓮都覺得很有趣，好像在花蓮會鬼打牆，去他們覺得還不錯的店家，卻發現這些店家都連在一起。這些隱然讓當時的花蓮，有種讓大家聚焦在小鎮生活地圖裡的感覺」（夏黎明、林慧珍，2016）。「慢城花蓮」組織沒有成立協會，仍延續過去讀書會同好會、聯誼會和互助分享會的性質，也不同于環保團體走上街頭抗爭，「慢城花蓮」以軟性的方式提供旅客另一種認識花蓮的方式，並傳遞著「我們是如此的生活」的訊息。

2023 年二月我於花蓮文創園區「樂見里 8 號閱覽室」的咖啡廳空間訪談 B1，我得知他已經接下花蓮文創園區其中七棟，戶外加室內（一千坪）共計三千多坪的空間經營權。B1 談到他近幾年從自然人變成法人¹⁸的角色轉換，以及他接下文創園區經營權的契機：

「齊力創新」是我這三年成立的公司法人，成立公司後，我接了文創園區的策展，捲入了許多社群參與。疫情前，我就拿了標案，拿國家的經費，再貼進自己的錢，試圖把文創園區的氣場改變，我也確實做到了。我本來的想法

¹⁶ 成為國際慢城的認證共有七大面向、八大公約及 72 項指標，其中七大指標包括：「能源及環境政策」、「基礎設施政策」、「城市市容及內涵」、「鼓勵當地生產及使用當地產品」、「熱情友好與社會關係」、「創造慢城自覺意識」及「合作夥伴關係」等。提倡利用現代技術來改善環境與市鎮生活的品質，並透過共同遵守八大公約：「人口不超過 5 萬」、「致力於保護與維持純淨的自然環境」、「大力倡導與推行可持續發展的新的技術」、「培育本地文化，保護當地風俗習慣與文化資產」、「推行健康的飲食方式與生活方式」、「支持當地手工藝人與本地商業的發展」、「熱情接待外來客人」及「鼓勵積極參與公共活動，培養公民意識」來保護當地傳統及文化，促進地區特色的形成，而申請國際慢城則是依據七大面向來制定的 72 項指標進行認證（台灣慢城聯盟官網，2014）。

¹⁷ 台灣慢城聯盟官網。https://www.cittaslowtaiwan.org/?page_id=164。（2024/6/20 瀏覽）。

¹⁸ B1 於 2020 年 9 月成立「齊力創新管理顧問有限公司」，2022 年 8 月成立「齊成文創股份有限公司」。

很簡單，等財團覺得這個地方可以接，我就可以退場了，我只是覺得這個地方沒有被善待，花蓮非常缺乏好的藝文空間。

過去他在花蓮 18 年的時間，其實都持續做著他自己想做的事，他表達了對地方的立場和價值觀：「我幾乎都是不喜歡跟政府打交道的人，我一直覺得土地自己長出來的力量，才能把事情做好」。這個決定有賴於他長期在花蓮舊市區結交藝文界的朋友所累積的在地資源與社群網絡，以及過去他投注在藝文界的過程中，對地方的理想和理念。特別是他對於民間藝文空間的串連，乃至於逐步影響花蓮都市的城市空間的脈絡值得關注。從「自耕農」到「慢城花蓮」的發起，B1 和這些藝文店家當時思考的「慢城花蓮」的都市發展型態，是與花蓮地方政府和民眾的立場對立的，而這個「慢城」的都市的想像根植在他們心中。直到現在許多藝文店家的經營者，包括 B1 還是沒辦法接受地方政府以「節慶式觀光」經營花蓮，他試圖改變現況：

我當時會接（經營文創園區）的原因，我接了文創園區的標案後做出成果，而文化部也正在招募與臺灣生活美學基金會合作營運園區的團隊，而我也確實看到園區活化的可能。還有，老實說我出來做這件事，是因為看不慣花蓮的現況……剛完工的艾美酒店破壞了花蓮的天際線；如果溝仔尾是一個打開的河流，而不是現在的日出大道，花蓮的都市空間又是另一種樣貌；現在的東大門夜市，是縣政府重劃之後的抵費地，經過了好幾次流標，現在透過夜市、辦燈會活動供廠商租用；陽光電城這塊地，也是閒置十幾年轉型中。

B1 身為一個新花蓮人，他因為家庭因素來到花蓮，在安身立命的過程中，漸漸與花蓮這塊土地產生連結，「新花蓮人」的角色是特別的，他帶著從小在台北頻繁看展所累積的文化底蘊來到花蓮，但發現過去花蓮因為資訊不透明，以及缺乏藝文的場館和活動，導致花蓮人面對蘇花高環境議題時缺乏另一種思考。

B1 從一位協助家庭農務的移居者，到成為花蓮重要的藝文行動者，他的經歷正體現了藝文如何從個人興趣轉化為公眾參與的實踐力量。初來乍到時，他並不熟悉地方，也未具備農業與經營背景，但他一方面在生活困境中學習調整，一方面延續對閱讀、公共議題與策展的熱情，逐步在地方實踐自己關注社會與文化的方式。從店面經營、讀書會發起、串連在地店家，到「慢城花蓮」的行動與後來承接文化園區的營運，他在每一個轉折點上都以在地連結為核心，開展不同層次的文化工作。

他的行動並不僅止於店鋪或園區的經營，更是一種對城市空間、地方治理與生活想像的持續介入。我從 B1 身上觀察到的，是那種能在地方條件與公共議題之間穿梭的藝文通才——他不僅關注創作與展演，更投入於公共論述、地方空間轉化與跨社群的協作之中。透過長年累積的人脈與信任網絡，他不僅建立起個人影響力，也帶動了花蓮藝文社群之間的互助與合作，讓藝文不只是城市生活的裝飾，而是參與與建構地方未來的重要方式。

（三） 花蓮日日：文創就在社區和部落的現場

位於花蓮市中心節約街 37 號的「花蓮日日」於 2016 年創立，「做 O'rip 對我來說是一種是命感，取名為花蓮日日，就是希望他回到花蓮的日常，隱含對待生活的期許。」曾為 O'rip 統籌，也是花蓮日日的創辦人 C2 是這麼定為這家充滿生活溫度的生活雜貨店。2006 年 C1 創辦了《O'rip》刊物，C2 為創刊初期的成員之一，也是後來 O'rip 刊物朝向多角化經營，推行「慢走」小旅行和「有禮」在地工藝品概念的主要推手。

花蓮日日是一棟市中心的老洋房，花蓮日日的成立的緣起是 C2 還在 O'rip 時期，一群人經過這棟不起眼的老屋。「大家就說好像可以做些甚麼，然後我就說，我沒有要做，因為那時候 O'rip 工作室的統籌的工作（O'rip 也位於節約街），當時我說我可以投資你們做，當然最後年輕人就不見」。她這麼描述花蓮日日創立的緣起。過去日日的樓層規劃，一樓是「日日物」販賣賣鋪店長大書的挑選的生活雜務，二樓有「日日食」提供手作輕食與咖啡，三樓以上還有「日居住」是旅人住宿的空間。後來三樓經過整修，現在則是「節點共創」團隊的工作室。筆者在此章節並非要著重書寫「花蓮日日」的經營狀況，而是想寫出創辦人 C2 移居到花蓮後，深耕花蓮藝文界的系列行動——C2 從參與花蓮的環境運動、擔任 O'rip 負責人、創立花蓮日日；到 2018 年成立「節點共創」公司，於 2020 年在花創園區策展舉辦活動。她近年串連花蓮沿海的部落辦理「森川里海濕地藝術季」，2022 年和夥伴組成「鐵了心團隊」共營花蓮鐵道文化園區。

C2 婚後定居花蓮，來到花蓮後她參與了許多環境運動，從消波塊議題到蘇花高環境抗爭。和法采時光的 B1 一樣，這些移居者都感受到花蓮在地和外地觀點的差距，她也常被台北和花蓮朋友問到：「那是（我們）花蓮的事，你幹嘛管」。在過程中，她慢慢理解當時花蓮因為「資訊的不透明」，變成政治人物操弄的空間，造成居民間的對立。因此，她認為 O'rip 刊物能夠成為在地人和外地人重新認識花蓮真實生活的機會，也重新建立花蓮人的對家鄉的自信。與 C1 創立 O'rip 刊物的初衷相同，C2 加入成為團隊創刊時期的成員。

2008 年 O'rip 團隊決定成立工作室，租下璞石咖啡館二樓的空間，也開始發展除了刊物外的「慢走」小旅行與「有禮」在地工藝。當時主要負責推動「有禮」工作的 C2 說道，「有禮」的業務是從刊物的田野調查和訪談中延伸出來：「在我們出版刊物跟訪談的過程中，因為我們會常去拜訪人家，那我們就會發現，早期在 2006 年的時候，我們除了透過刊物來做文字上的曝光，那我們是不是有機會做一個平台，來讓地方的創作和創作者可以被看到。」O'rip 工作室從公益性的展覽開始，讓在地工藝的商品得以曝光、成為商品也成為通路。過程中 O'rip 團隊成為輔助的角色，他們從旁協助在地的工藝師，和工藝師一起共同成長，研發包裝、行銷並創造通路。擅長溝通與串連花蓮在地不同資源的 C2 也在行銷工藝品的過程中發現，「溝通」是工藝師們比較欠缺的能力，團隊成員們也因此擔起「培力」的角色：「我們發展到陪伴工藝師行銷他們的產品，讓他們認知什麼

是行銷，什麼是包裝。我們發現，其實他們需要學會的是「溝通」，與行銷和設計的人溝通變得很重要。所以他從單純展覽到銷售，到最後我們陪伴他們，希望能夠彼此提升，尤其是溝通的能力」C2說道。「有禮」與在地工藝師合作，透過過程中的「陪伴／培力」與地方的工藝師共同成長，開拓出地方工藝品的行銷通路，除了上述說到的「公益展覽」，與「有禮」專案合作的工藝品也會放在 O'rip 的實體店面銷售，到後來還結合 O'rip「漫走」成為在地旅行中的「工藝體驗」。

至於 O'rip「漫走」小旅行，同樣是希望社區能與外界連結，透過「深度旅行」的方式，與在地夥伴合作，帶動當地的產業。與一般商業的旅行團不同的是，深度旅行找的都是在地店家或社區人家，在地解說和體驗活動的講師費能回歸到社區產業本身。不過，雖然刊物走在小旅行之前，深入社區、探索在地故事並帶出地方的特色，但小旅行的路線仍需依照旅行當下的實際情況重新規劃。夏黎明、林慧珍（2016）訪談中團隊成員陳亞平提到：

我們與在地有蠻特別的一種合作模式，因為大部分都不是專業的接待者，他可能平常有其他工作，到了旅行比較旺季的時候才會來做接待，所以我們跟在地夥伴的互動上就會需要常常彼此聯絡，而且也不能是直接要求對方依照我們的標準來，反而像比方說有人家的農產品要賣，也會通知一下我們幫忙。

O'rip 小旅行尊重社區和部落原有的步調，隨時調整小旅行的合作夥伴，形成一種獨特的在地合作模式，必須仰賴長期的駐點溝通，建立夥伴之間的信任關係。

和「有禮」相同，O'rip 成立工作室後，也會視情況將接案的資源回饋到在地夥伴身上，透過培力的方式讓社區和部落學習如何接待，包括找老師上課、研發 DIY、實作與觀摩、食材料理，以及讓鄉鎮之間的社區夥伴相互走訪觀摩（夏黎明、林慧珍，2016）。也因為 O'rip 團隊需長時間與在地夥伴溝通，加上講師並不是專業的嚮導或接待，「漫走」獨特的旅行模式使得人力與溝通的成本高，小旅行的費用不低於一般商業旅行的費用，但是收益大多回到在地夥伴的身上，也幫助社區的產業發展——成為「橋梁」，這是 O'rip 團隊創立的初心。

「漫走」小旅行的模式，以花蓮縣瑞穗鄉為例：青農謝瑋翔回鄉幫忙家裡的製茶工作，後來創立了「Ba han han non 好茶咖啡工作室」。過去「漫走」小旅行行經瑞穗時，就帶旅客去瞭解製茶和採茶的環境、栽種茶樹的環境也喝茶品茗，了解瑞穗鄉舞鶴產區的製茶產業。團隊也在旅行中邀請也是瑞穗本地人的文史工作者黃家榮老師，在旅行中帶入瑞穗地方文史，不僅是茶葉的歷史，也包含鐵道和地方發展。C2 說道：

我們從單純的出版，學會策展，到我們發覺可以幫忙做串連——我們挖掘部落或是社區有特色的地方，做社區內部或部落間的串連，或者是內容的提升，變成一個小旅行。過程中，我們成為一個發掘地方潛力的角色。刊物本身在介紹社區的日常，日常長出旅行，旅行的過程中又發現社區的工藝能夠成為商品，最後回到刊物變成行銷和宣傳的載體，好像是一個循環。

C1 於 2006 年成立《O'rip》刊物，到 2008 年編輯群決定成立「O'rip 生活旅人」工作室，五位股東各有不同的專長，也因此為 O'rip 帶來多樣性。但是每位股東具有不同的核心價值，股東會議的過程中也常為了「究竟這樣的決策符合團隊最初創立的核心價值？」產生討論與爭執。起初《O'rip》刊物屬於非營利性質的免費刊物，在營運上維持持平，且能維持品質；但成立工作室後，為了維持工作室穩定的資金，C2 和陳亞平發展出「有禮」和「漫走」等其他營利業務，也開始承接公部門的計畫，然而在人力和資源都有限的形況下，在營業項目上就需要有所取捨。對 C1 而言，「刊物」是她成立 O'rip 的初衷，但其他的業務壓縮了她處理刊物的時間，旅行和商品也不是她熟悉的部分，因此需要花費更多心力；於是，2014 年她選擇將工作室交由 C2 統籌，工作室的地點也從璞石咖啡館的二樓搬至節約街上，O'rip 也正式登記為有限公司，發展出屬於自己的品牌。隨後 C2 與其他股東在「漫走」的經費投入上意見分歧，於當年六月離開團隊，創立「花蓮日日」，O'rip 則改由原股東黃啟瑞承接¹⁹。

綜觀花蓮日日的實踐，可以看見藝文店家作為在地文化節點的潛能如何逐步擴張為公共性的行動平台。C2 從創辦 O'rip 雜誌、營運藝文選物空間「花蓮日日」，到成立「節點共創」文創公司，不僅延續了移住者對花蓮生活風格的實踐，也展現了藝文店家由下而上的組織與串連能力。他與其他行動者最大的不同，在於他積極主動爭取公部門資源，於 2018 年在花蓮日日樓上成立「節點共創」文創公司，執行 2018 年至今的「森川里海濕地藝術季」，又於 2021 年號召九個在地品牌共組聯盟，共同投標文化局的「主題創意策展計畫」，進駐鐵道文化園區。他將藝文實踐者視為政策參與者，認為透過專案執行，可以讓年輕人理解地方資源的分配方式，進而發展出對文化政策的觀點與主張。這樣的思維，使得他成為花蓮藝文公共領域中以「進入體制、改變體制」為目標的實踐者，也讓花蓮日日成為藝文店家參與公部門文化政策的先鋒。

與之相應，法采時光的 B1 也在長期的藝文經營與地方行動中，嘗試從自食其力走向公私協力。他於 2022 年成立「齊成文創」公司，試圖與台灣生活美學基金會共同營運花蓮文化創意產業園區。將原本以販售農產品、提供餐點和住宿以及舉辦講座為主的小型空間經營，擴展為介入城市空間治理的中型文化企業。然而，B1 於 2023 年初率先在第八棟空間開設「樂見里 8 號閱覽室」，原預計後續啟動其餘七棟、共計近千坪的場館營運計畫，卻因合約相關問題最終決定中止進駐，選擇退出園區經營。上述反映出公私協力的實作過程仍面臨多重挑戰，包括招商困難、與管理中心角色衝突、中央與地方資源錯位、以及治理理念的落差等。這些困境，凸顯了即便在擁有深厚在地經驗與社群基礎的藝文行動者帶領下，公私協力仍無法保證順利落實，反而可能暴露出現行政策與地方實況之間的縫隙。

¹⁹ 資料源自：林慧珍（2016）〈O'rip 的好傢伙們：王玉萍、蘇素敏、黃啟瑞、陳亞平〉，見夏黎明、林慧珍編《編織花東新想像：十四個地方創新發展的故事》（電子書）臺北市：遠流。

第四章至此畫下句點，描繪了花蓮藝文公共領域的形成與轉變，從早期官方主導的文學、美術活動，到新移住者傳遞新生活想像創造藝文空間，後轉為藝文行動者成立公司、組織聯盟，嘗試與公部門合作。這些長期累積的成果構成了「文創落地」的重要基礎。進入第五章，本文將進一步關注的是：在文化政策強調「公私協力」的背景下，花蓮的藝文行動者如何與公部門展開協作？他們如何在進入制度的同時保有在地實踐的初衷？而這些合作是否真能開展出兼具公共性與在地性的文化場域？第五章將以三個具代表性的案例——鐵了心共營團隊、節點共創工作室、光之島藝文共享基地——為核心，探問：「公私協力機制如何萌發具有文化準公地特質的藝文公共領域？」藉此回應文創如何真正落地於地方。

第五章 公私協力的落地模式



本章延續第四章第三節移居者的在地實踐。移居者們落地花蓮，開始關注地方的環境議題與公共事務。在這個過程中，他們逐漸察覺，外地人對花蓮的認識，與實際生活中的花蓮之間存在明顯落差。當時（2000 年初期），在地媒體對花蓮人文與生活的報導也相對稀少，使這群從都會移居而來的人更加深切體會這種落差。於是，他們一方面在花蓮安身立命，另一方面則運用自身專長與經驗，開設各類型藝文店家，並嘗試串連地方資源，開展出多樣的文化實踐可能。

自 1983 年花蓮縣立文化中心設立以來，到 2000 年轉制為花蓮縣文化局，地方文化部門持續推動多元的文化政策；不僅舉辦「花蓮國際石雕藝術季」、「太平洋詩歌節」等大型國際活動，也順應中央推動的「閒置空間再利用」與「文創園區」政策，整修並啟用多處位於花蓮市區的文創園區。隨著公部門對文化活動的重視提升，民間藝文店家也透過承接計畫案、進駐文創場域等形式，逐漸與中央及地方的文化部門展開合作。

過去，在文化資源相對匱乏的東部城市花蓮，許多民間經營者自食其力，開創出多樣態的藝文場所。這些空間成為人們參與並討論公共議題的場域，也為藝文公共領域的初步形成奠定了重要基礎。近年來，隨著官方文化政策的轉型——如第三章所指出的——逐步從以觀光為導向的文化行銷，轉向以日常生活為基礎的公共文化建構，使得原本倚重自營與人際網絡的民間藝文創業者，也開始思考如何與公部門合作，以擴大其影響力，進一步促成了新型態「公私協力」模式的形成。

為描繪這些移居的藝文創業者，從「自食其力」到近年擴大影響力「公私協力」的轉變，作者選定了四個代表性的案例，並繪製出公私協力落地模式關係圖（參圖 5-1）。本章將聚焦探問：地方的藝文界如何接手令官方資源落地？公私協力的成形為既有的藝文公共領域帶來何種轉變？公私協力機制如何萌發具有文化準公地特質的藝文公共領域？以上問題，構成本章的分析主軸。

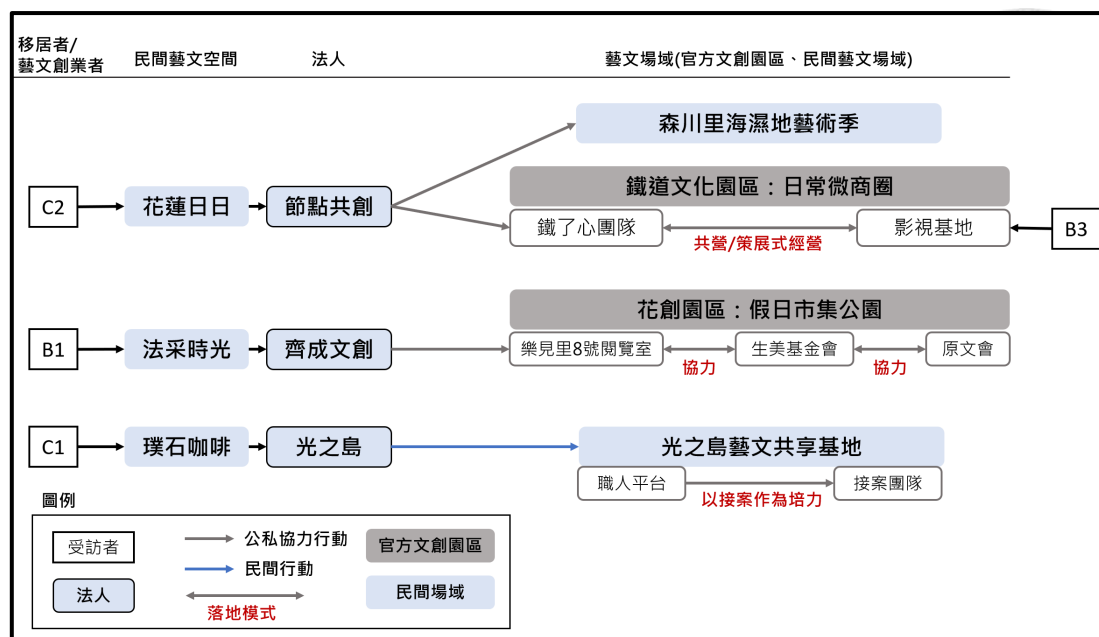


圖 5-1 公私協力的落地模式關係圖

(資料來源：作者繪製)

第一節 「共營」鐵道文化園區：由在地店家組成的「鐵了心團隊」

花蓮鐵道文化園區前身為「鐵道部花蓮港出張所」，在 1988 年鐵道管理單位裁撤、舊花蓮火車站遷移後，該區域的交通與經濟機能逐漸衰退，空間使用亦長期處於閒置狀態。儘管 2002 年後，花蓮縣文化局聯合文史團體與地方社群，推動園區歷史建築登錄與修復，並試圖以文化資產保存政策延續場域生命，然而園區仍面臨文化空間缺乏活力、在地居民參與度不足、與周邊社區脫節等挑戰。具體而言，在缺乏穩定營運機制與民眾認同的情況下，園區多數時間仍難以成為市民日常生活的一部分，而更近似於象徵性保存的文化標誌。

此一困境的根源，在於歷史空間的再生不僅是建物修復或行政整合，更涉及如何將空間重新嵌入當代社會的文化網絡之中，並透過策展、日常實踐與社群經營來回應地方的真實需求。報告中指出，園區活化策略雖經多年累積，然疫情期間暴露其對外來人流的高度依賴，亦顯示其在地性根基仍顯脆弱。因此，如何建立與地方居民之間的情感連結，並形塑文化空間的多元價值與使用想像，不僅是園區當前的挑戰，也是文化政策實踐中極需回應的核心命題。

在鐵道文化園區面對空間活化與在地社群連結困難的背景下，花蓮縣文化局鬆綁過去由單一團隊營運園區的文化治理模式，於 2021 年公開徵選「主題創意策展」營運計畫後，創辦「花蓮日日」文創公司的 C2，串連在地品牌組成「鐵了心共營團隊」。團隊成員包括花東選物店「行味」、陪伴孩子的獨立書店「孩好書

屋」、以鐵道為選書主題的「762 書庫」、手作工藝品「伊奶奶」，還有「米努蓋」食堂、音樂基地，希望透過多元品牌的力量，點亮蒙塵已久的園區(陳湘瑾，2023)。「鐵了心團隊」透過一系列策展實作，嘗試將園區重新嵌入花蓮人的日常生活之中。這些實作不僅是一連串活動的舉辦，更是一種以「在地生活經驗」為出發點的策展策略。團隊的基本假設是，唯有先成為花蓮居民日常會使用的空間，園區才有可能成為具有持續能量的文化基礎設施。因此，策展內容不再以吸引外來觀光客為首要目標，而是回應花蓮在地居民的生活脈絡，強調文化場域的日常性與可親近性。

從兩份團隊結案報告中(2022 和 2023 年)，可以觀察到團隊在活動類型多元且貼近在地居民的日常生活，包含多元的主題市集、園區展覽、工作坊、走讀活動甚至是與周邊社區和旅宿業串連等，多樣的活動緊扣花蓮當地社群的生活經驗與興趣。策展概念上，團隊刻意放棄單一大型活動所帶來的集中效益，轉而採取小型、多場次的系列活動策略，讓居民能夠在日常中「偶遇」藝文活動、參與其中，而非必須為了看展特地前往。這樣的策展思維也呼應了近年來花蓮市文化政策中強調「日常轉向」的實踐趨勢——不再將文化等同於節慶，而是視為生活的一部分。

值得注意的是，團隊在報告中多次強調其主要服務對象為「花蓮人」，並將地方居民視為文化參與與傳播的關鍵角色——「花蓮人是最好的口碑行銷員」。這樣的觀點使得策展不再是上對下的文化輸出，而是以居民為主體的公共參與過程。例如工作坊多由園區店家自行提出策劃，從而建立起策展者與使用者之間的生活關係網絡；而走讀導覽與口述歷史的設計，更是將園區重新置入地方記憶的系譜之中，使文化空間不僅被看見，更被「說出」。

我認為，共營園區的方式突顯出一種地方性策展的可能性，即文化場域不只是文化展示的空間，更是一種「關係的部署」(重新連結地方社群)。鐵了心團隊的實踐不是單純在舉辦活動，而是透過文化活動重新部署地方的社群關係與空間使用方式，進而逐步累積園區作為「文化準公地」的條件。這種策展邏輯雖然在短期內難以產生明顯的觀光或經濟效益，但卻更貼近地方文化治理的長期目標，即在地文化的養成與公共性的形成。

一、 策展式經營：貼近日常生活的在地市集

在 2022 與 2023 年的策展實作中，市集作為鐵道文化園區最具公共能見度與參與度的策展形式之一，持續被鐵了心團隊作為核心活動類型推展。市集不僅是經濟交流的平台，更承擔了文化傳遞與社群互動的任務，透過主題設定與空間設計連結居民日常生活，進而讓園區從文化展示空間，轉化為具生活性與公共性的地方場域。綜觀兩年報告可見，市集大致可分為以下幾類：其一為主題型市集，如「原好生活」、「小孩當家」、「舊愛還是最美市集」等，結合藝術策展、親子參

與環保理念，主張文化即生活；其二為節慶型市集，搭配春節、中秋等傳統節日，設計手作體驗與表演互動，營造過節氛圍；其三為定期型市集，如「在花蓮勿免廢市集」與「鐵了心愛你市集」，以定期舉辦維繫園區活動韻律與群眾黏著度（報告書，111 年，第 79 頁；112 年，第 92 頁）。這些市集不僅提供商品交易的場域，更重要的是，透過「市集作為公共生活的載體」策略，將居民帶入園區，並在此展開社群互動與文化參與。

在市集策展上始終強調「在地導向」與「日常生活化」，透過主題設計與參與方式，使市集轉化為地方公共性的發酵場。首先，在參與對象上，團隊逐步聚焦於花蓮居民，明確提出「花蓮人是最好的口碑行銷員」的策略方向（報告書，111 年，第 79 頁）。然後，在操作方式上，透過小型、友善、可互動的設計降低進入門檻，例如「原好生活」以個人創意工作室的形式，吸引文青和愛好手作的人；「小孩當家」市集讓孩童擔任小老闆；「免廢市集」鼓勵物資交換與社會價值參與，皆成功吸引不同年齡層參與（花蓮日日，2023: 2）。最後，市集的舉辦與園區空間配置緊密連動，強調動線流動與多點開展，使參與者不僅消費，更在移動與交談中融入鐵道文化園區的空間。我認為這些作法使得市集不再只是活動，更讓居民在「逛市集」的過程中，重新理解與使用園區空間。

我認為，這些市集的策展並非僅是消費活動的集合，更是地方生活風格的展演與流通。「貼近日常生活」的市集形態，不僅來自活動內容，更來自「參與方式」的設計。鐵了心團隊的市集設計以特定族群為對象，希望透過參與，使得民眾能與攤主有更深入的互動。例如「小孩當家」市集即設計為小朋友擺攤當老闆、由孩童決定要販售的物品，搭配親子劇場與互動遊戲，讓家長與孩童共同進入園區、創造共享記憶；「原好生活」則是，結合了走讀、繪本與紀錄片分享、音樂演出、工作坊體驗等活動。以開放工作室作為活動核心，廣邀花蓮在地，將一群在花蓮生活態度鮮明的人（品牌）介紹給大家，展現花蓮的風格。

這些市集強調低門檻、開放式參與，並以地方語彙與生活風格作為吸引媒介，有效降低文化場域的進入門檻。團隊透過將園區定位為「文化市集平台」，將原本具有距離感的文化空間轉化為可逛、可吃、可對話的日常場所。這樣的策展策略，不僅建立了園區與居民的日常關係，也重新定位了文化空間在地方治理中的角色。

在各場市集中，「原好生活」市集最具代表性，亦最能展現其與在地生活的連結策略。原好生活以「open studio 打開工作室」的概念為核心，由多位花蓮在地工藝師和手作人共同參與。鐵了心團隊邀請創作者來園區，分享自己如何將工作成為在花蓮的生活態度。內容涵蓋手作工作坊、音樂表演、走讀、開放工作室與紀錄片放映等，呈現一種多點式、非集中化的展演場景。2022 年報告書中特別提到，即便當天下雨，仍有大量花蓮居民入園參加，並與創作者互動。「原好生活當天下雨甚至不小的雨，但是來的群眾都是對的人，他們不在乎下雨，甚至躺在有點濕的毯子上進行工作坊也不在乎，開放工作室的主人和遊客的互動時間多

並深入」(花蓮日日, 2022: 2) 透過和 C2 的訪談和報告書的分析, 我認為在小小的鐵道文化園區能有這樣的成果並非偶然。原好生活的主題市集於 2022 年與 2023 年均有舉辦, 且內容逐年擴展與深化。在參與對象上, 鐵了心團隊逐步聚焦於花蓮居民, 明確提出「花蓮人是最好的口碑行銷員」的策略方向, 並且透過 2022 年在園區舉辦主題市集的經驗, 他們再次確認以特定族群為對象舉辦市集, 才能「每次吸引一個族群, 在小小的園區內把來的人照顧好」(花蓮日日, 2022)。用較小規模的活動, 然後多辦幾場, 是鐵了心團隊發現, 在這個小小的園區中可以努力的目標。



圖 5-2 2022 年「原好生活」活動成果

(資料來源：花蓮日日工作室, 2022: 4。)

儘管團隊在策展策略上似乎找到方向, 強調市集規模的縮小與場次的提升, 實際執行層面卻顯現出另一種樣態。我整理出 2022 年和 2023 年兩年分的市集類型、場次以及參與人次 (表 5-1) 作為依據。以場次來說, 2022 年共辦理 30 場市集, 而 2023 年則下降為 24 場, 整體活動並沒有增加反而略為減少。若觀察活動的類型, 則會發現 2022 和 2023 年舉辦市集的方式差不多, 並沒有太大的改變。僅能觀察到團隊 2023 年將較為熱門的「主題市集」像是「納涼市集」、「原好生活」和「小孩當家」增加場次。但以市集內容而言, 仍看不出有更加「針對特定族群」和「縮小規模增加場次」的趨勢。

表 5-1 市集類型、場次和參與人數比較

	市集名稱	2022 年	2023 年
主題	春樂出遊市集(四月)	2 場 (共 8000 人次)	無續辦

市 集	納涼市集	2 場（共 5600 人次）	3 場（共 7600 人次）
	原好生活	1 場（800 人次）	2 場（共 2000 人次）
	小孩當家	1 場（1200 人次）	2 場（共 2200 人次）
常 態 性 市 集	鐵了心愛你 市集	▪ 新年市集(2 月):6 場, 1000 人次。 ▪ 清明連假市集(4 月): 3 場, 8000 人次。 ▪ 「風華再現·強勢回歸」市集(7 月):1 場, 3000 人次。 ▪ 鐵道納涼·露天觀影(7 月):2 場, 5600 人次。	▪ 躍兔市集(1 月): 3 場(8000 人次)。 ▪ 舊愛還是最美市集(9 月): 1 場(200 人次)。 ▪ 中秋最秋市集(9 月): 2 場(1000 人次)。
	免廢市集	12 場（每月一場）	18 場（每月一場）

資料來源：作者繪製。整理自花蓮日日（2022、2023）。

就常態性的「鐵了心愛你」市集而言，從 2022 到 2023 年，團隊的確將節慶氛圍的大型活動減少，刪減清明連假的市集，且中秋連假「沒有規劃大型活動，而是舉辦兩天的市集活動，以及規劃三場手作工坊讓民眾參與，讓走進園區的遊客感受到園區的活力」。然而，「鐵了心愛你」市集整年下來變得僅有三場，不禁令人擔心園區的活動量能對比 2022 年而言是否略顯衰退。整體而言，雖然團隊已找到一個明確的方向——以特定族群為對象、縮小活動規模並增加場次——但 2023 年在活動數量與實際執行上，鐵了心團隊並未完全落實這一策展目標。這也暴露出小型文化空間在面對理想與實踐之間，所處的資源與能量張力，亦即，雖小型活動可回應空間限制與策展細緻度的需求，但其高頻與高互動所需的穩定人力與長期資源投入，仍是一項挑戰。

表 5-2 主題性市集活動內容

	2022 年	2023 年
小 孩 當 家	▪ 11/13（日） ▪ 活動說明： 「舉辦地點在花蓮鐵道文化園區一館，活動主要是以圍繞親子劇場表演為主，並規劃以小朋友出攤擺市集的小老闆	▪ 4/3（一）– 4/4（二）清明連假（兒童節） ▪ 活動說明： 「休養兩個月的鐵道園區，在春天的四月重新開園，舉辦鐵道專屬親子的「小孩當家」活動。特別安排藝術師和社區閱讀推廣的團體合作，炒熱活動氣氛，也不失是和各種倡議組織合作的加乘效果。另外，藉由小朋友出攤擺

	市集為特色，加上小朋友最愛的魔術表演、扯領表演與音樂互動遊戲等親子活動。一個下午的活動吸引超過一千人入園，園區以不同主題及不同受眾來安排活動，亦讓更多家長及小朋友重新認識園區的各式面貌。」(花蓮日日，2022: 6)	市集的小老闆角色，讓孩子們和孩子們有相互交流的機會，而在結束後，團隊會提供獎勵給孩子們，除了提供分享、環保也達到教育機會。」(花蓮日日，2023: 4) ■ 活動內容： 4/3 (二) 14:00 - 17:00 小小鐵道迷先修班、園區導覽 + 762 書庫「台灣鐵道」古廷維新書分享 14:00 - 17:00 小室植栽一手作苔球體驗 4/4 (三) 14:00 - 17:00 小老闆市集 14:30 - 15:00 陳衍辰－日本動漫手風琴演出 15:00 - 15:45 聚落書房說故事 16:00 - 16:30 魔術師 陳敏樂表演
納涼市集	■ 7/30(六)-7/31(日) 共 2 場。 ■ 活動說明：「納涼美食市集結合了其他活動，舉辦為期三天的活動，包含工作坊、市集、展覽等活動，以及露天電影院，與安排兩場露天音樂會，成功引起新聞話題性，電影以兒童動畫片、商業娛樂片、懷舊片不同主題，三天入園人次達到 5 千多人，吸引不同年齡層觀眾進到園區。」(花蓮日日，2022: 3)	■ 10/20(五)-10/22(日)共 3 場。 ■ 活動說明：「相較於『小孩當家』和『原好生活』有特定群眾的設定，鐵道納涼觀影會屬於年度大型的熱鬧活動，以一般大眾為主。……一來回應園區有電影院，用戶外電影院來創造另一話題，二來透過封街來串連一館和二館。」(花蓮日日，2023: 9) ■ 活動內容： 【鐵道觀影會片單】 10/20 19:00 汽車總動員 3 10/21 19:00 瘋狂麥斯－憤怒道 10/22 19:00 東方快車謀殺案 【復古市集】(花蓮鐵道園區一館蜜糖車廣場) 10/20 17:00-20:30 10/21-10/22 14:30-20:30 【納涼市集】(花蓮鐵道園區一館、二館) 10/21-10/22 14:30-20:30 【音樂演出】(花蓮鐵道園區一館、二館) 10/21 15:00-19:45 宜蘭囡仔黃萱儀、吉他手葉琮文、藏族歌手龍珠慈仁、AO 樂團

		10/22 15:00-19:45 克里夫、布農族歌手馬詠恩、弦外知音樂團、升 G 樂團
原 好 生 活	10/29 (六) 共 1 場。 - 活動說明： 「原好生活規劃於 10/29 執行完成，於花蓮鐵道文化園區一館舉辦，活動主要內容為開放工作室，結合了走讀、繪本與紀錄片分享、音樂演出、工作坊體驗等活動。以開放工作室作為活動核心，廣邀花蓮在地，將一群在花蓮生活態度鮮明的人（品牌）介紹給大家，展現花蓮的風格。以質感帶出園區的另一種面貌，活動當天雖然下雨，但吸引許多在地居民入園，並與品牌深入交流，亦激盪出更多創意火花。」（花蓮日日，2022: 4）	6/23 (五) - 6/24 (六) 共 2 場。 - 活動說明： 「本次活動結合了手作市集、花蓮免廢市集、結走讀、音樂演出、工作坊體驗等活動。除了一館圓環邀請了體驗型的 10 個小品牌工作室，一館內迴廊下也聚集了 10 攤手作以及 12 攤免廢市集，並規劃了 3 場演出。其中有邀請開放工作室——月桃戲來舉辦工作坊，使用月桃簍空的設計，讓暖暖的燈光混照在家中，為居家生活帶來療癒感。原好生活在邀請小品牌工作室時有特別在「活動精神」與「佈置」上有特別溝通，因此在調性上比較容易達到一致，也符合比較文青以及關心生活品質的群眾設定，所以可以發現，來參訪的人都能與工作室主理人或攤主比較有長時間的互動，有助於獨立工作提升品牌的忠誠度，以及增加園區的活動黏度。」（花蓮日日，2023: 6-7） - 活動內容： 6/23 (五) 14:00 - 20:00 免廢市集 13:00 - 17:00 月桃編暖暖吊燈體驗工作坊 14:00 - 16:00 阿榮師走讀活動 6/24 (六) 14:00 - 20:00 免廢市集 14:00 - 20:00 Open Studio 14:00 - 15:30 苔球體驗工作坊 14:30 - 15:30 街頭藝人演出 16:00 - 17:00 街頭藝人演出 18:30 - 19:30 街頭藝人演出

資料來源：作者繪製。整理自花蓮日日（2022: 3；2023: 9）。

二、落地模式：以市集為平台開展的「策展式經營」

在鐵了心團隊的策展實作中，市集不僅是活動類型之一，更逐步演化為整個

園區的營運主軸與共營平台。綜觀 2022 至 2023 年的策展計畫，無論是主題活動、工作坊、走讀導覽乃至場域佈置與品牌經營，幾乎都圍繞在市集所開啟的空間節奏與群眾動能上展開，形成以「市集為核心節點」的多樣態文化場景。這樣的實作策略，一方面回應園區有限的空間尺度與人力條件，另一方面則體現團隊對於鐵道文化園區「如何轉化為日常生活平台」的實驗性思考。

市集作為園區的主體經營工具，首先展現於其**包容與整合各種文化行動的能力**。如 2022 和 2023 年的「原好生活」市集不僅販售在地品牌的生活用品與手作物件，同時結合開放工作室、藤編工作坊、音樂演出與走讀導覽，創造出一個流動式、非舞台式和參與式的藝文公共領域。而 2023 年「鐵道納涼觀影會市集」更顯示市集如何賦予舊空間全新的空間體驗，戶外電影與市集交錯進行，使園區不同角落形成節奏分散的微場域。此外，定期性的「花蓮勿免廢市集」則受邀到園區作為常態性的市集，成為推動工作坊、社區倡議與志工網絡連結的基礎平台，透過不同組織的合作，增加園區的活動內容（花蓮日日，2023: 13）。

其次，鐵了心團隊的對於市集的策展邏輯，也逐漸形成鐵道文化園區的特殊步調——市集不再被花蓮在地居民與旅客視為偶發性事件，而是慢慢成為花蓮市特定一群人的日常生活節奏。這樣的日常生活節奏大致有三種調性，其一為「**主題型市集**」如「原好生活」與「小孩當家」等，聚焦在特定生活風格或族群日常，並結合手作活動、開放工作室與互動展演，形成深層文化參與的場景；以「原好生活」為例，從 2022 年 1 場 800 人次成長至 2023 年 2 場 2000 人次，市集不僅販售物品，更成為職人敘事與居民交流的平台。其二為「**節慶型市集**」，如 2022 年「春樂出遊市集」、2023 年「鐵了心愛你」系列市集中的「中秋最秋市集」和「躍兔市集」等，則對應農曆節氣與假期安排，並藉此引入走讀導覽、露天電影、節日手作等活動，促使園區在特定時節中轉化為節慶生活場域。其三為「**常態性市集**」如「免廢市集」與「鐵了心愛你市集」，以月度或季度形式規律舉辦，成為推動社區參與、倡議議題與日常集會的固定平台。例如，「免廢市集」自 2022 年 12 場增至 2023 年 18 場，成為園區營運中最穩定、也最具社群積累特質的活動形式。園區辦理的其他展覽、工作坊、導覽和走讀活動，無論是以藤為媒介的生活體驗，或以臺語為主軸的走讀敘事，常能因市集而聚、因市集而能串連不同參與者的行動與情感。這使市集從單一活動類型轉化為一種具公共性、聚合社群聯繫不同在地組織的策展媒介，也逐步建構出園區作為地方文化公共領域的可能性。

綜上所述，我認為鐵了心團隊的這三年在鐵道文化園區的「策展式經營」，不單是一種空間管理策略，也是一種以「日常生活」為本位的空間治理思維。鐵了心團隊所部署的，不只是攤位與人流，而是一種文化經營邏輯的轉向——從大型節慶導向的活動治理，轉為以小型、多元、可複製的市集單元作為公共場域的形成單位。市集的功能因此被擴張為動員居民、聚合品牌、試驗行動、對話議題的平台性機制，是鐵道文化園區能逐步成為藝文公共領域的關鍵因素。

三、「共營」團隊的合作難題：影視音樂基地和鐵了心團隊

上段我分析了鐵了心團隊如何透過「市集」作為策展實踐的核心，將園區空間轉化為具有日常性與公共性的文化場域。本段將視角轉向制度面，探討鐵道文化園區自 2021 年起實施的「共營制度」所面臨的經營挑戰。「共營制度」是花蓮縣文化局為了活化花蓮鐵道文化園區，在而提出的創新治理模式。文化局在 2021 年推出「主題創意策展」公開徵選營運計畫，邀請由 9 個在地品牌組成「鐵了心共營團隊」接手經營(一館)，同時園區的鐵道電影院(一館)和花聲客廳(二館)則由另外兩個團隊負責營運，肩負推動花蓮文化局的「影視基地」及「音樂文化基地」計畫。

多個在地團隊共同進駐園區，期望藉此引入多元策展能量，並分散經營風險。然而，透過對鐵了心團隊與影視音樂基地的訪談分析可見，該制度在實際運作中仍出現運作上的矛盾與困難。例如，鐵了心團隊需自行尋找資源與人力，缺乏穩定的制度支持；而影視音樂基地則因獲得文化局的常態補助，擁有相對明確的策展方向與空間主導權，形成園區內治理重心的傾斜。本節將從資源配置與制度支持的失衡、園區空間使用與定位模糊、以及權責分工與行政溝通斷裂三個面向，分析共營制度下的經營難題，進一步探討制度創新在地方文化治理中的潛能與局限。

「共營」制度看似是一種能有效分散經營風險的機制，也能鼓勵地方多元參與，實際上卻存在資源分配的失衡——存在影視基地有經費支持，而鐵了心團隊則要自負盈虧的落差。C2 在訪談說提到：「我們鐵了心團隊，其實我們是自己找資源，我們自己請人，然後在沒有資源的情況下，我們開了店、集結在一起辦活動，我們想要活化這個地方，覺得這麼好的地方應該是」值得被好好對待，我們很喜歡那邊」。花蓮縣文化局的「創意徵選計畫」其實對鐵了心團隊來說，是一種近乎孤軍奮戰的挑戰。鐵了心團隊也在 2023 年的結案報告中寫到：「兩年的實驗下來，共營機制不失為一個方法……這兩年也因為文化局有標案資源把注意在影音基地（含鐵到電影院）和音樂基地（花聲客廳），其資源有一定的要求和履約承諾，因此和「鐵了心」（第三個單位）會出現園區營運上的認知落差，而標案資源也常被優先考量，以及進駐合理性的保障，雖然提出「鐵了心」擁有最大的彈性，但仍然存在許多無法釐清或說清楚的合作障礙，主要是以什麼樣形式進駐的態度差異。因此文化局需有一個明確的園區長遠發展方向和目標」（花蓮日日，2023: 93）這也反映出共營制度雖形式上強調多方協作，但部分團隊實際上卻是以自籌資源的方式參與，缺乏基本的行政支援與資源配置，使其處於邊緣與孤立的經營狀態，合作關係中也容易出現角色的失衡與定位的模糊。

當雙方要合作共好時，也常因缺乏明確的權責分工與整合機制，導致各進駐單位之間協作困難、角色定位模糊。鐵了心團隊在結案報告與訪談中皆提到，園區中的合作往往是「事後協調」，缺乏前期整體規劃與制度設計，進而產生權責混淆與溝通斷裂的問題。C2 也在訪談中說「我們會忽然間被丟到一個要統籌所

有事情的位置……但我們既不是影視基地，也沒有資源，那我們為什麼要統籌？」C2 亦坦言，在多次協調過程中，鐵了心常被視為「行政窗口」，需對文化局與其他團隊溝通協調，但實際上卻未擁有相對應的資源與決策權限。這樣的不對等關係，使得原意良善的共營架構，在實踐上陷入角色錯置與責任轉嫁的狀態。B3 在 2024 年的訪談中也說：「他不是一個綁在一起的標案……所以前三年共營其實經歷很大的衝撞磨合。」影視與音樂基地各自擁有明確的行政資源與空間配置，而鐵了心作為策展計畫進駐時，面臨既無預算支持又需面對行政窗口與日常營運壓力的局面。由於三個團隊分屬不同標案、不同承辦人與不同預算來源，即使同屬文化局藝文推廣科管理，卻缺乏整合性治理架構，導致合作形式上名為共營，實則平行運作、協作困難。共營制度在權責安排與行政支援上的不足，造成園區治理結構的鬆動與內部協作的停滯。當各團隊被迫以不同步的計畫時程與資源條件進行合作，園區運作便難以形成整體策略與文化願景，而僅停留在表層串聯與零散磨合的階段。

另外，在空間資源上，鐵道文化園區本就屬於中小型的文化園區，在此條件下推動多團隊共營，若未明確規劃與調配空間使用策略，更容易引發定位競爭與資源重疊的問題。從訪談中可以看出，無論是 B3 或 C2 皆反覆提及「空間誰屬」以及「園區應朝哪個方向發展」的問題。B3 提到：「空間分配上，影視（一館）和音樂基地（二館）最早就被定下來了……那後來的策展計畫進來，會變成空間定位很模糊，因為一進來就已經有兩個很主題明確的單位，那新來的團隊要做什么？」C2 在經營了兩年後也提出類似的觀點：「到底外面要一個叫做鐵道園區的招牌，還是叫做鐵道電影院的招牌？是那個定位的問題。」如同前述提到，相較影視與音樂基地因為有穩定的計畫和經費支持，鐵了心團隊的九個店家則需要自籌大部分的經費和資源，經營上本就辛苦；加上空間主導權已先被主題性單位（影視、音樂）取得，鐵了心團隊就較易陷入定位不明的困境。

整體而言，由於鐵道文化園區缺乏整體視角，各館定位未經統一規劃，使得園區內不同團隊無法產生內容上的串聯，僅能各自為政。最終，訪談中也聽到共營團隊的經營者認為「共營」比較像是形式上的：「我們可以一起討論要如何經營整個園區」，但實質上在前幾次開會時也會有：「我們其實是分屬不同的計畫，好像你也不是我的主管，為什麼我要跟你談這些。」的窘況產生。園區空間的不均配置與主題定位的不清晰，不僅造成實體操作上的摩擦，也影響園區作為文化場域的公共意義建構。共營制度若無法在空間配置與內容策展上建立整合平台，便難以實現文化治理中所強調的「多元參與」與「協同發展」。

因為「共營」的方式不如預期，在合作上無法達到多個團隊在園區中「共好」的成效，2024 年鐵了心團隊決定退場，目前鐵道文化園區一館由影視基地擴編內容全權經營，二館則維持過去音樂基地定位。儘管「共營」方式在空間布局和公部門行政安排上面對許多困難。但 2021-2023 年期間的鐵道文化園區卻因為共營的營運模式帶來新的氣象，參與活動的在地人逐漸回流，園區的活動也在地方

受到關注、引起討論，依然能觀察到「共營」所激發的潛能與文化場館空間轉化的可能性。共營團隊進駐後所帶來的活動策劃與市集營運，先是顯著提升了園區的活化程度，重新吸引人潮進入空間，亦帶動園區生活風貌的更新；無論是市集活動、工作坊、展覽或是走讀導覽等，皆使園區從靜態場域轉化為具日常性與參與性的公共空間。

最後，我認為在花蓮縣文化局鬆綁文化治理方式，在三年多團隊「共營」的試行下，園區展現也逐漸形成花蓮市中小型的藝文公共領域，相較於過往以展演或展示為主的藝文空間，鐵道文化園區透過市集、講座、導覽與社群經營等多元活動，提供了公眾參與在地議題與文化討論的平台。這種帶有市民參與性質的文化場域，不僅促進了居民的文化能動性，也為花蓮建立起一個兼具生活感與討論性的公共文化空間。

第二節 日常微商圈：鐵道電影院與鐵電自修室

回顧鐵道文化園區 2021 年至 2023 年的共營計畫，可以看到一館空間由「鐵了心共營團隊」與「影視基地」兩組不同計畫進駐，二館則由「音樂基地」營運，三組團隊分屬不同標案與預算來源，形成名義上的「共營」，實際上運作大多數時候仍各自為政。

正如前述所見，「共營」制度雖未能如預期穩定運作，卻也在過程中釋放出某種新的治理能量與空間想像。當鐵了心團隊於 2023 年結束營運後，影視基地團隊也開始反思並重新調整其策展策略，亦於 2024 年新增了「鐵電自修室」，邀請「孩好書屋」與「Gaston + Gaby 法式烘培坊」，持續實驗不同的共營組合，成功讓鐵道園區以「日常微商圈」的方式，逐步朝向「日常生活與創作並存」的空間轉化。在不再強調行政整合的前提下，他們反而回到空間經營的本質，重新思考場域與人的關係，將「共營」由制度層面轉化為日常實踐。

影視基地計畫主持人 B3 的團隊從「鐵道電影院」出發，試圖讓「放映」不只是影像的播映，而是成為一種社會對話的媒介；並藉由「鐵電自修室」的設立，進一步連結地方記憶與公共討論，使園區逐漸轉化為一個貼近市民生活的藝文場域。

一、鐵道電影院：從影像實驗到社群對話平台

在花蓮鐵道文化園區的再利用過程中，鐵道電影院的轉向是一段從「空間整修」走向「公共對話平台」的實驗歷程。原本，這裡只是中山堂的閒置空間，文化局初期將其定位為影視放映場域，並嘗試搭配「花蓮電影節」與全民運動會進行主題性放映。然而，隨著硬體整備完成，「只有空間，缺乏內容」的問題浮現，文化局於 2021 年推出「影視基地」標案，將此處納入整體營運計畫，交由 B3 團

隊承接，正式展開一項關於文化空間活化與公共性實驗的工作。影視基地計畫的推出，源自文化局希望統整花蓮在地影像能量，推廣在地影視製作與影像教育，並以園區為據點，串連放映、紀錄、交流等功能。鐵道電影院即是此計畫的核心場館之一。

B3 本身的背景橫跨諮商心理與紀錄片拍攝，這樣的歷程成為他進入文化現場的重要契機。他回憶過去作為心理師的經驗，說：「當時諮商師比較多都是在會談室裡面做心理治療，可是我不太認為有些個案的問題是他們個人的，有時候其實是整個社會造成的處境。」他舉同志議題為例，指出諮商室裡的痛苦往往來自社會的無知與排斥，而不是個體本身的問題。因此，他開始思考：「有沒有可能透過某些方式走出來跟社會對話？」於是他選擇拍紀錄片，作為回應社會現實的一種方法。這樣的理念也延伸進入他日後對電影院的想像——它不該只是播放影像的地方，而是「讓人來說說話」的平台，是一個可以讓各種觀點被聽見、被討論的空間。

這樣的思維，也說明了他何以選擇承接文化局的影視基地計畫。他坦言：「我們有一種企圖心吧！當我們看不慣過去公部門拍的東西的時候，會想：我們有沒有可能不要只是抱怨，而是去改變他？」他相信，只有實際進入制度、參與標案，才可能影響制度的樣貌。「所以我們進來，是想讓這個地方長出我們認為的模樣。」鐵道電影院從這樣的初衷出發，逐步建立起一種與在地社群密切互動的影像策展策略。選片不只關乎內容，也是一種價值主張。他們關注非主流、被忽視的議題，也在每次放映後安排座談，邀請觀眾留下來討論、發聲。他說：「這個場域是一個說話的平台」，不只是對觀眾說，也讓觀眾之間彼此對話。

雖然觀眾人次從第一年的四千多人成長到第三年破萬，但以非院線藝文電影院來說，其營收仍無法與主流影城相比，加上如 0403 地震造成空間受損、人流驟減，經營仍充滿挑戰。然而，也因為其核心受眾是花蓮在地居民而非觀光人潮，災後的穩定性相對較高。在影視基地的長期規畫上，B3 將電影院的願景分為三個階段。2021 年創立的初期目標是「養觀眾」，培養花蓮人願意觀看非主流電影；2024 年擴大經營後，希望打造一個藝文生活中心，讓觀影與書店、麵包坊等日常空間串聯；未來則想透過行動電影車深入部落與偏鄉，將文化帶出市區，讓影像教育成為一種流動而貼近土地的實踐。

電影院營運至今已邁入第四年，從最初的觀眾基礎逐漸累積至穩定的在地社群。B3 指出，2024 年 2 月，鐵道電影院擴大經營後，透過孩好書屋、Gaston+Gaby 法式烘焙坊等新進駐店家，已創造出一種異業結盟的微型商圈效應。「過去平均六成的上座率，如今都有八成」，不只觀影人潮增長，也帶動書店與麵包坊的營收提升，形成一種在地日常可持續的藝文生活流動。

二、落地模式：具生活感的日常微商圈

如果說鐵道電影院是一個關注影像內容與公共議題的平台，那麼「鐵電自修室」的出現，則是這場地方文化實驗往生活邊界的延伸。鐵電自修室的成立，並非源自預先設定的制度設計，而是在實際營運過程中，一步步長出來的空間實踐。B3 說：「我們在觀察，有些人特地來園區，但不是來看電影的，只是對這個場域感興趣。但因為電影院只在放映時段開放，他們常常撲空。」這樣的使用者行為，引發團隊思考，是否能提供一個平時也能停留、交流的地方？自修室於是被構想為一個「觀影之外的開放場域」，提供閱讀、資料查找、影像借閱，甚至只是靜靜坐下的空間（參圖 5-2）。



圖 5-3 「鐵電自修室」電影資源共享空間於 2024 年 2 月開張

（資料來源：謝宗璋，2024。 <https://old.ksnews.com.tw/20240310m04/>。
2024/7/23 瀏覽。）

命名為「自修室」，不只是形式上的閱讀空間，更象徵一種「共同修習」與「資源共享」的場域精神。起初資源匱乏，DVD 與書籍的蒐藏多仰賴募集。「那時候真的沒錢買片，只能用募集的方式。我們很幸運，有台大城鄉所畢恆達老師的大量捐贈，才讓這個空間開始有點樣子。」不只是個人與學者的響應，也有來自縣內外民眾，甚至停招的大學圖書館釋出的資料。這些零散而各自陳舊的物件，因為被視為公共資源而重獲生命，也讓自修室有了社區文化資料庫的雛形。

但這個空間的落地並不只依賴內容的積累，更來自於一種對於場域生活感的編織。B3 參考了澳門「戀愛電影館」與日本迷你劇院的複合空間形式，希望自修室不只是「電影的延伸」，而能成為在地電影文化的日常支點。舉辦讀書會、小型講座，放置地方志工與老戲院的相關文物，都是為了讓這個空間與花蓮人的生命經驗貼合。而非只是文化消費的場所。

這樣的經營理念，也延伸至整個園區的店家配置。在 B3 看來，過去園區給人的印象常是活動性的、觀光導向的，難以持續吸引在地人。「我們那時候在想，有沒有可能讓在地人自己也會想進來逛的空間？」因此，引進麵包坊、書店的選擇，並非單純補齊功能，而是考量「時間感」與「生活習性」。如同 B3 所說：「我們不是想讓人來參觀，而是想讓人留下來」。

透過店家營業時間的安排、空間動線的設計、甚至觀影時段的調整，園區逐漸形成了一種「可以多待一下」的氛圍。書屋與麵包坊通常開至晚上，與電影院晚場形成連動，也讓原本單一動線的觀影行為被拉長、轉化。「我們也希望觀眾來看電影不是只是買票進場，而是可以前後有些停留——吃個麵包、看看書，或者進來逛一下。」這種對日常生活節奏的重視，使園區逐漸脫離原本只辦活動時才熱鬧的運作模式，轉而成為一個低頻、但穩定的日常型文化空間。

鐵電自修室的成立，也呼應 B3 先前對地方影像史的關注。在書流花蓮活動講座「鐵電自修室募集中！」他指出，花蓮過去其實擁有極為密集的戲院分布，五、六〇年代僅市區就有七間戲院，全縣加總將近三十間，但如今多已消失。自修室的一個使命，是向居民徵集舊戲院資料、電影相關文物，補足這段地方文化的失落記憶。「我們一直在想，這些影像跟花蓮的關係是什麼？這些資料能不能慢慢找回來？」2024 年 0403 地震後，自修室原空間受損，目前由「孩好書屋」書店暫代使用，團隊仍在尋找新場域。

從影像放映到知識共享，鐵道電影院、鐵電自修室、麵包店與書屋的共營，不僅是空間功能的互補，更是一種生活節奏的交織。不同的場域以各自的方式，吸引觀影者、閱讀者、居民與旅人，讓鐵道文化園區不再只是觀光導向的展示場館，而逐漸長成一個有人停留、有人記憶的地方。B3 曾談到：「最早這邊大概真的就是以觀光客、鐵道迷為主啦……可是一個場館，它不太可能只提供這個」。他們透過舉辦名人座談、與金馬獎合作，讓人因電影而來，因文化而留下，進一步建立起與花蓮市民的日常連結，也讓外地觀眾重新想像一個邊陲城市裡的電影生活。

疫情與地震成了兩次推動反思的契機。從過去的觀光依賴，到今日的在地耕耘，電影院與自修室逐漸成為居民熟悉的文化空間，構築起屬於花蓮自己的藝文日常。B3 最後說：「你真的只能靠觀光來吸引人嗎？沒觀光之後怎麼辦？」這樣的反問，或許也是這座園區近年來不斷自我轉化的起點。鐵道文化園區的轉型，正是從這些貼近日常的空間實驗中慢慢發生——不喧嘩、不劇烈，但持續以共營的精神，回應著地方所需，也為花蓮的藝文公共領域，挖掘出另一種更為溫潤而具生活感的可能性。文化空間的形成往往不是線型發展的，而是一種動態的試誤與調整。在這樣的反覆過程中，園區的公共性反而被更深地嵌入地方生活——不再只是文化政策的展示場，而是居民日常生活可使用的文化場域。

第三節 地方有感的文創：節點共創工作室

C2 離開 O'rip 團隊後創立「花蓮日日」，與繭果子合作，延續過去她當時在 O'rip 推動的「有禮」推廣在地工藝和公平貿易，並於 2018 年成了「節點共創」文創公司。節點共創曾在 2019 年執行「國立臺東生活美學館」的「花創藝文櫥窗計畫」，也於 2017 年和 2019 年花蓮文創園區策劃過「花東文創生活節」的展覽。當時的花創園區由文建會委託「新開股份有限公司」經營，然而在 2019 年新開公司受到 2018 年花蓮大地震園的傳出經營困難，要提早解約的消息。消息釋出後，節點共創自發性的召集同樣進駐在文創園區的廠商和夥伴，舉辦九場有關花蓮文創的「文創培養皿」公民論壇，主題包括身心靈、文化實踐、影視、經營與法規、展演、音樂、社會發展、視覺藝術與環境等，邀請了地方關鍵藝文人參與，試圖去了解地方的文創園區需要甚麼。據 C2 所說，這幾場論壇引起文化部的注意，因此成立「園區共好提案」邀請關注花創園區未來發展的民眾，共同提出園區未來規劃的建議。

隨後「節點共創」公司，也在新開公司退場的 2019 年，承接了臺東生活美學館的「花創藝文櫥窗」計畫，在園區內策劃了多場展覽、音樂和市集，包括「12 條回家的路」展覽，談 12 位青年回鄉後在花蓮的行動。活化空窗期的園區，也希望文化部在決定園區未來規劃走向時，先傾聽地方群眾的聲音。

在 2019 年「文化實踐」論壇中，由東華大學原住民民族學院教授王昱心擔任主持人，藝術策展人王力之和花蓮日日的 C2 參與對談。三人都同樣提出了文化「穿針引線」的概念，以花創園區作為載體，把部落和社區的事情連接起來。回歸到「花蓮地方需要怎麼樣的文創園區？」的大哉問，他們共同提到對於花蓮而言「展覽」的重要，而花創園區正是展演花蓮 13 個鄉鎮最好的窗口和平臺。以創作而言，王力之認為花蓮展覽的空間非常少，也提到花蓮公部門的展演空間，除了幾年前開始像史料館開放做展覽以外，一直以來都較支持石材產業，「但其實花蓮有許多優秀的前衛藝術家，北部和西部的朋友，當他們來這裡參與東海岸藝術季之後，他們才覺得說為什麼以前都看不到這些作品，需要靠一個活動或藝術季方式才被看到」王力之如此說道。而 C2 則提到「節點共創」在執行「森川里海濕地藝術季」時串連部落的經驗，「事實上公部門在談的『文化實驗』，一種創新型態的場域，就已經在部落、在現場和在社區發生了。那我覺得文創園區作為一個載體，不一定是文化實驗發生的地點，可是他是可以把現場譬如說每一次在現場發生的事情，在這邊做呈現。如果我們每一個月一個鄉鎮，某一棟讓鄉鎮進駐，我認為就是一種穿針引線，這些成果和過程，在這邊做呈現。」她也提到在園區策展時的經驗，2019 年節點共創在「花創藝文櫥窗」系列展覽中，呈現「森川里海」在部落的藝術行動。C2 在花創園區的展場遇到部落的族人帶著全家大小一同來看展，他們看完展後非常驚訝對著她說：「C2，妳比我們還要了解部落的故事」。因此她才認為花創園區其實是一個很好的展演平台，應該擔負鄉鎮間穿針引線的角色。

從上述的討論可以發現，花蓮的藝文環境並不缺乏養分，而是需要一個平台讓各地的文化得以曝光或有展示的機會。過去藝文店家的移居經營者們也同樣在創造「串連」花蓮各地的平台——法采時光發起的「慢城花蓮」連結和介紹在地店家，或像 O'rip 團隊發展出各種平台，包括刊物、商品和小旅行挖掘地方的潛力——他們用不同的方式告訴大家「在花蓮的生活」的不同樣態，同時這也是這些移居者們喜歡的生活方式。

一、地方有感：森川里海濕地藝術季

2018 年節點共創策劃「森川里海」濕地藝術季活動時，C2 重新去思考藝術季和在地的關係，藝術季如果是大型的節慶觀光活動，那麼活動結束後到底留下甚麼？她試著讓地方藝術季成為一種「內部長成的力量」。亦即，她認為要先「讓在地人願意走進園區，才能吸引觀光客」。於是，節點共創接手策劃時，團隊就和主管機關（林務局花館處）溝通，認為森川里海藝術季需要先導向「地方有感」，他們認為：

地方有感，帶來的觀光就會是附加價值。但是觀光有感（不代表地方有感）時，通常他其實在消耗地方的。因為我們有既定認知，認為有觀光客，店家才有收入，有收入才能活下去，變成非常單一的思考這件事情。

當然觀光目標可以先行，因為很難扭轉每一個人的觀念，但同時還必須有另一條線在走，就是回到『地方有感』。所謂地方有感就是去思考，除了增加收入外，做這麼多事情跟在地的關係，跟我的關係到底是甚麼？」。

節點共創團隊以「地方有感」的概念看待花創園區的未來發展，或他們承接的公部門標案計畫，這樣的觀點可以回溯到 C2 創辦團隊的初衷：「節點的『點』，可以是個人，也可以是單位，也可以是工作，也可以是社區，而節點把點連結起來」。與過去 C2 在 O'rip 時期不同，O'rip 從民間發起，自發性的創辦刊物介紹花蓮，較少與公部門合作；但 C2 則認為花蓮缺乏年輕人回鄉的工作機會，也少有文創公司，而公部門的資源對地方的影響重大，那何不如召集年輕人回鄉執行專案，也在執行專案的過程中了解地方，學習資源的分配與應用。對他而言，承接公部門的計畫能進入體制改變地方的藝文環境，更能為年輕人鋪路，培養改變空間的人才。

藝術季如何讓地方有感？藝術和「林務局」、「林業保育署花蓮分署」的自然資源及生態保育政策如何有關？「森川里海」o'rip 藝術季從豐濱鄉的田野調查開始，團隊成員和參與藝術季的藝術家先與部落學習，學習專屬於部落的時序、農作、材料和語言，並留下紀錄；藝術家再從中找出部落與藝術創作的關聯。這樣的創作過程必須花許多時間和部落耆老對話，了解部落的生活步調。過程中也需要做許多的材料試驗，運用部落再地的材料（像是陶或染料），從中找出如何結合新素材做創新運用。藝術家也帶著部落的年輕人一起實驗，共同產出創作。部

落族人對這樣的藝術創作會產生認同嗎？C2 提到：「當你提出要跟部落合作的時候，譬如說我最近打電話問理事長或某個部門，說我們最近想做什麼，每一個都說非常樂意，不然就在笑說『這還要問嗎？』我覺得這是一個最直接的回饋。」或許能得到部落的認同是因為部落的青年夥伴也參與藝術創作的過程，或是藝術家是從部落中找到藝術創作的靈感，因此作品與地方深刻相關，地方也會有感；加上節點共創團隊的部落田野調查和記錄持續進行，即使非藝術季期間也從未間斷，田調的結果也都回到部落，留下訪談、錄音和逐字稿記錄。

當 C2 去思考地方和藝術季的關係時，她認為藝術季的成果不能隨著藝術季結束而消散，她試圖解決地方創生隨著公部門標案結束而停擺的問題，因次她將目標放在多個軸線中（標案），同時進行。C2 說道：

因為標案是一年才一次，那所以我們會在每一個不同標案裡面埋一條條軸線。譬如外界知道我們是在辦藝術季，其實我們（大部分時間）可能沒有對外的活動，像『工作營』，就是我們要藝術家進去一整個月，在部落裡面與老人家做田調，這些都是外界看不到的。

其實這些軸線我們一直在埋。他最後就會變成，「fangcalay²⁰生活學」很重要的基礎。就是我這一條線是個紅線，我的 A 計畫裡面有，我的 B、C 計畫裡面也有，所以 A 計畫停掉，我 B、C 計畫還在進行。我會藉由不同的補助、資源或標案，但裡面都有同一條線在走。」

節點共創長期與公部門合作的過程中，發展出一套屬於他們的合作模式，簡言之，他們將「部落田野調查和記錄」視為最基礎最關鍵的工作，在不同標案中以不同的形式埋入同一軸線，使得重要的工作得以延續，不因標案結束而中斷。

二、落地模式：磨出來的公部門合作關係

地方有感的藝術季仰賴長期的田野調查，也常需投入大量的時間和經費，因此需要獲得公部門長官和承辦人員的支持。C2 認為與公部門的合作就是一個「磨合」的過程。與林務局花蓮林管處合作執行 2018 年的「森川里海濕地藝術季」是節點共創團隊拿下的第一個標案，也是他們首次與公部門合作。這個「磨」的過程，其實也是節點共創團隊在合作過程中的體悟。起初和公部門合作時，C2 常常否決公部門長官的提議，希望藝術季能按照團隊的想法執行，但她發現一意孤行也表示，團隊必須付出雙倍努力的將提案實現，證明給長官看這樣是可行的。團隊也在和公部門多次的開會合作過程中發現，合作順利常常仰賴的是「互信關係」。她說道：

20 fangcalay（凡札萊），是阿美族語中「美好」的意思。「fangcalay 生活學」是「節點共創團隊」正在進行中長期計畫，要在花蓮豐濱鄉部落辦學校進行文化傳承；改善部落的失學問題，承接住部落失學的小孩。

有時候我們的會很不自覺地抗拒，就說我為什麼要服膺於不認同的想法？可是我後來發現不是這樣，應該站在彼此的立場去思考。後來我也在『磨』，開會時我會先說好，回去想他的建議好不好，做不做得得到？如果真的做得得到，或甚至可能感覺做不到，但是可以試試看，我也會試。真的不行，那我就告訴他為什麼不可行，或者是提出一個不同的替代方案讓他接受。

後來，他們選擇盡量「融合」團隊創新的想法以及長官在會議中提出的建議，並努力呈現雙方想要的效果。經過幾次的磨合做出雙方都滿意的成果後，公部門長官和節點共創團隊開始產生互信關係。當下一次團隊想要試著大膽挑戰創新，做出改變時，公部門也開始願意放手讓他們嘗試，因為長官們看得到這個團隊创新的前提奠基在「願意包容各方的立場」。磨合的過程中也讓雙方理解，公私協力間不需要是對抗的。

2023 年的 2 月，節點共創通過審核成為，聯合國「里山倡議國際夥伴關係」(The International Partnership for the Satoyama Initiative，簡稱 IPSI)會員。對節點共創團隊而言，獲得里山倡議的認同並成為會員，對藝術季的成果是很大的肯定，象徵著藝術行動為主軸的「森川里海藝術季」，也能是生物多樣性和自然資源保育的一環。在訪談中 C2 也說：「節點共創成為里山倡議會員當下，心中的感動並不是來自於會員身分的榮譽感，而是一路走來和花蓮林務局合作的過程和成果，令他感動」。從 C2 帶領的節點共創團隊與林務局多年的合作經驗來看，這樣的「公私協力」關係並非一蹴可幾，而是經過反覆磨合、不斷調整的過程中逐步建立起來。她從一開始的自食其力，到能夠進入體制與公部門共同規劃、執行專案，C2 始終堅持「先讓花蓮人喜歡」，讓藝術季不只是為了吸引觀光客，更成為在地人願意參與、感到驕傲的文化行動。這份對地方的長期觀察與投入，使節點共創在進行藝術行動時，能更敏銳地察覺到社群的脈動與需求，也能夠將藝術的語言轉譯為地方可理解、可共鳴的感受。這樣的合作模式，逐漸發展出一種兼具制度內外視角、能夠回應地方真實需求的實踐邏輯，成為節點共創得以持續深耕的關鍵條件。

節點共創多年來耕耘於部落，累積了豐厚的田野知識與社群連結，這些成果逐步以出版品與遊程設計的形式展現，延續藝術季的影響力。其中，《臍帶之地：豐濱地方文化材料圖誌》第一與第二冊，成為最具代表性的出版成果。該書以阿美族「naicow' ay ko puna iso？」(你的臍帶在哪裡？)為命題，呈現族人如何透過材料、季節節氣與土地互動，從耆老的田間記憶到年輕藝術家的共同創作，逐步建立起原住民材料知識的當代書寫與轉譯。

2023 年，節點共創推動以田調為基礎的藝術創生計畫，並延伸發展出《文化繪本》共創行動。藝術家與部落耆老攜手創作，從水運木材、驅蟲儀式等具象記憶出發，重新詮釋日常農耕與信仰之間的關係。藝術不僅是展演形式的呈現，更是與土地與語言的對話媒介。繪本、版畫與插畫作品，回應了老一輩原住民對過往生活的深層記憶，也啟發年輕世代的再詮釋與共感。



圖 5-4 「森川里海藝術創生計畫」的繪本行動

(資料來源：政府出版品資訊網，農業部林業及自然保育署花蓮分署出版品)

除了出版，節點共創也設計如「INAIAN 在哪裡」等創新部落遊程，透過聲音導引、日常追蹤與非制式路線，引導參與者深入部落婦女的日常勞動現場。這些遊程不再只是觀光導覽，而是以藝術轉化的形式，重新建立對地方生活的認識，創造出一種「非戲劇化的美學經驗」，讓參與者以感官、情感與身體記憶與部落產生連結。這樣的「藝術即生活現場」轉譯策略，也鼓勵青年投入設計與導覽，使藝術季成為地方青年重新認識、回應家鄉的媒介。

即使森川里海濕地藝術季的場域並不位於花蓮舊市區，無法直接成為舊市區都市居民日常生活的一部分，也未必觸發針對公共議題的集體論辯，但其於部落

社群內部與藝術實踐者之間，已然形成一種具有文化準公地特質的「藝文公共領域」。藝術季讓藝術家與部落共同經歷、共同創作，也讓原本視為日常無感的農作、儀式與材料轉化為值得記憶與展示的文化資源。對部落青年而言，這是一場召喚；對參與藝術季的創作者而言，則是來自土地的靈感養分。這樣的公共性，雖不以都市式的論辯與制度對抗為主體，卻展現了透過共作與共享、日常與藝術交織而成的在地文化實踐力。

第四節 發想平台：「光之島」藝文共享基地

一、從藝文雜貨店到藝文共享平台：光之島文化藝術基金會

2022 年，原為花蓮藝文空間地標的「璞石咖啡」，正式轉型為「光之島文化藝術基金會」，從一處充滿人情與創意能量的藝文雜貨店，變身為具有組織化思維與社群整合力的文化平台。這一轉型，並非全然拋棄舊有經驗，而是將長年累積的民間藝文動能與在地觀察轉化為可持續的組織行動，對應花蓮文化創意發展的下一階段需求。

光之島文化藝術基金會由 C1 創立。她並非花蓮本地人，卻是花蓮近二十年來民間文化發展歷程中的關鍵推手。從 1998 年與丈夫共同創辦璞石咖啡，到 2006 年創辦《O' rip 生活旅人》，再到 2014 年成立「寫寫字採編學堂」，C1 的藝文實踐一路從空間經營、內容策展延伸到人才培力。多年累積的經驗使她深意識到，花蓮需要的，已經不只是單點的藝文活動或空間，而是一個能夠系統性連結人才、資源與機會的「平台型」組織。

2024 年一月的訪談中我到成立基金會的起心動念，她回答到：

疫情發生後，我先生開始重新思考璞石咖啡的未來定位，因為當時實體餐飲真的受到很大的影響，本來有打算要收掉。但其實不全然是疫情的影響，而是當我在設想基金會時，剛好碰上這個時間點，就將璞石的空間與基金會一起考慮進去。我開始想的是：這些藝文活動如果沒有我在，還能不能持續運作？璞石畢竟是我跟我先生在支撐，這個機構如果要走得更長、更遠，就一定得超過個人。一直以來，我都希望有一個平台或一個組織，讓更多人能參與進來。

這樣的轉型背後，不只是機構形態的變更，而是一種策略上的自覺——從個人驅動的藝文空間，走向社群驅動的公共平台。光之島文化藝術基金會的願景，不再只是推廣某類型的藝術，而是藉由光之島的三大架構，包含「光織基地」、「職人館」與「島民平台」，打造一套能夠持續連結、培力與再分配資源的文化共享機制。

其中，「光織基地」位於原璞石咖啡的一樓，是一處開放的共享空間，每天下午對外開放給自由工作者使用，也提供講座、展覽、小型市集等活動進行的場

域。這裡不再只是咖啡廳，而是轉化為資源共享與人才聚集的節點。這樣的構想其實源於 C1 生活在花蓮的長期觀察：

我們早期開了璞石，後來創辦 O'rip 刊物，到成立『寫寫字』傳承出版工作。這幾年下來我看見藝文的許多樣態，其實不只有我有興趣的出版，而且花蓮其實非常適合這些藝文活動發展。雖然花蓮缺少大型藝文公司，工作機會較少，但也孕育出許多自由工作者（職人）。花蓮的人才其實很多，但一直很分散。有人擅長影像，有人寫文案，有人做設計，但彼此並不熟悉，也沒有合作的機會與管道。所以我們成立基金會後，就做了一個人才資料庫、一個職人平台，讓這些在地的專業職人能夠被看到，也有更多合作的可能。

這樣的理念也反映在光之島的「職人館」，一個以花蓮在地年輕職人為核心的人才資料庫，從文字工作者、插畫設計師到活動企劃與程式開發，內容多元，目的不只是展示，更希望透過接案機制與平台引介，讓這些尚未進入主流市場的職人，有機會累積作品與合作經驗。另外，「島民平台」，強調的是網絡的串連與實際的工作合作機會。對 C1 而言，「平台」不只是數位上的媒合工具，而是重新建立地方之間互信與互助的實體關係網。

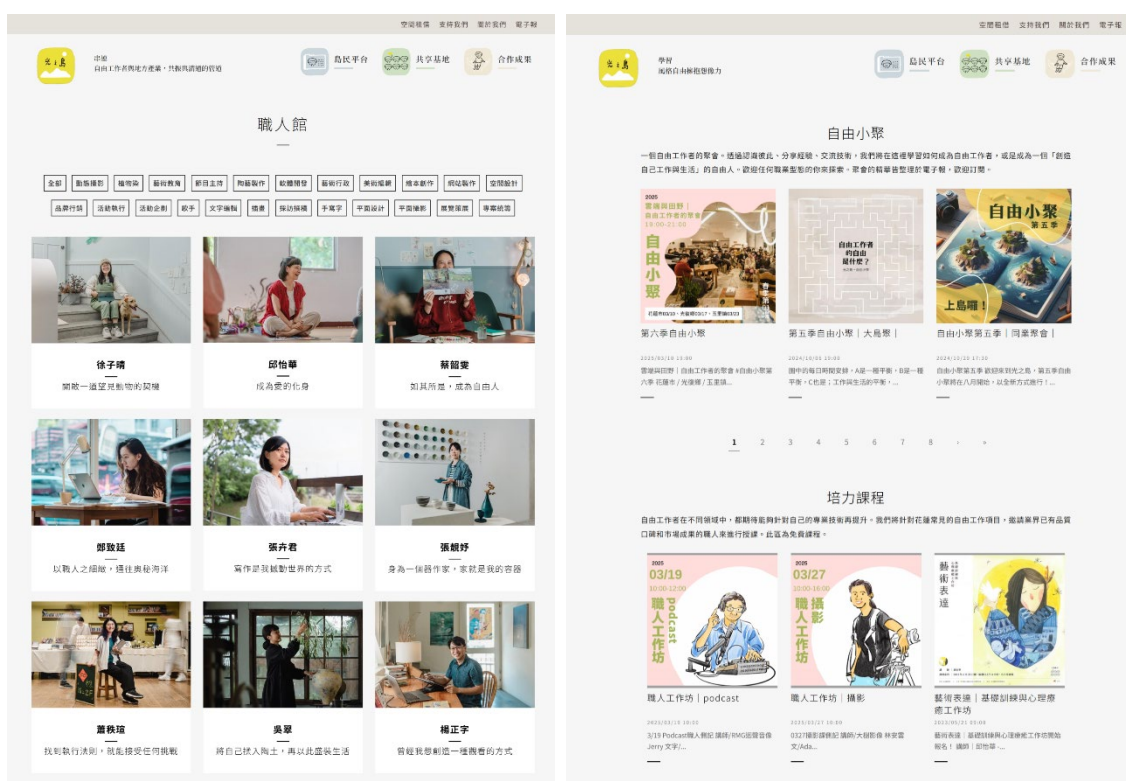


圖 5-5 光之島的「島民平台」包含「非典學校」和「職人館」。

（資料來源：光之島文化藝術基金會網站。<https://islandoflight.tw/>）

光之島的成立，並非出於資金或政策誘因，而是出於長年實踐者的反思與行動轉向。C1 在訪談中特別強調：「我衷心希望這個平台不是我的，因為如果是個人的，它就是無法擴展。人總有一天會老，你很難想像如果你不做了，還有誰可

以做？但基金會是公益的，而且基金會的主角是這群職人。我希望網站可以建構起來，我們先透過基金會的方式培力與串連大家合作，讓職人的作品不斷被看見，當花蓮各行各業願意與藝文工作者合作後，未來他們甚至只要自己上網找職人就好。」在 C1 看來，文化工作不該只是藝術的輸出，更是地方人才養成與生活方式選擇的結果。「光之島」基金會的誕生，不只是場域的再命名，而是一種文化策略的重組：從個人的獨立實踐走向串連資源，從藝文雜貨店走向共享平台，也為花蓮的藝文公共領域搭建新的平台。

二、從民間力量到公私協力：「書流花蓮」的店家串連

C1 並非花蓮本地人，卻是近二十年來推動在地文化發展的重要民間實踐者。1998 年創辦璞石咖啡初期，將咖啡館作為藝文活動的起點。在當時花蓮藝文活動仍以公部門免費活動為主、民間參與乏力的情況下，C1 以自身在台北誠品書店累積的策展與媒合經驗，將建築、美術、動畫、音樂等多樣化講座和展演活動帶入花蓮，開創出一種使用者付費支持的藝文模式。她主動製作文宣、建立 email 電子報名單、策劃高品質內容並邀請外地講師，逐步建立起在地藝文參與的文化氛圍。

這種由個人出發、結合民間資源的推動方式，貫穿於 C1 之後的諸多實踐。2006 年，她創辦《O'rip 生活旅人》雜誌，透過出版與活動連結更多藝文社群；2014 年成立「寫寫字採編學堂」，則以非營利方式每年帶領年輕學員出版刊物，培育地方出版與文字人才。而 2021 年成立的「光之島文化藝術基金會」，進一步發展出「共享平台」式組織的構想。C1 的藝文實踐從空間經營、內容策展，逐步延伸到人才培力與串連平台搭建，體現出她長期以自身資源與跨域網絡，累積花蓮藝文動能的民間實踐特質。

多年來以個人資源與網絡深耕地方藝文的 C1，在成立光之島文化藝術基金會後，逐漸開啟與公部門的協作。這樣的轉折，起點並非來自單純的資源需求，而是來自她對花蓮藝文生態的深刻觀察。她回憶過去在經營「寫寫字採編學堂」時，「本來就是一個培力的單位，我一年帶十個學生，做一本刊物。兩成的利潤給我的工作夥伴，和用在聘請下一屆的講師，所以寫寫字自己也很像公益啦。這些學生剛入門，也還沒辦法當能接案的職人。」也因此寫寫字從未接過政府案，因為它不是一個要去接案的單位，它是讓年輕人知道出版是怎麼一回事。然而光之島的定位不同。「你網站上看到的那些職人，他們都是真的可以獨立工作的人」，她強調。相較於寫寫字的純粹培力，光之島開始承接公部門專案，目的正是為了讓這些具備實力的藝文工作者有更多實踐與合作的機會。2023 年起，她帶領團隊參與花蓮縣文化局的《奇萊有誌》與《洄瀾文訊》刊物製作，這對她而言意義深遠。「以前我都不接這種案子，但這兩本真的很適合光之島。因為我可以找職人來合作，一起做花蓮的藝文展現，甚至還可以順便再培力一些正在轉職的年輕人。花蓮沒有那些藝文的公司啊，不管是設計、公關還是表演，真的很少。所以

很多人就只能自己成為自由工作者。但你知道嗎？當你成為自由工作者，你就要自己接案、簽約、談合約，這些其實對個人來講是很吃力的」因此光之島的角色，便成為一個中介平台，既連結政府資源，也支持職人串連成團隊、進行合作，甚至在合作過程中持續學習。C1 以她對出版、設計與人脈的長期累積，搭建了一條讓地方藝文職人可以共同學習和工作的環境，也讓花蓮的藝文平台不再只是個人努力的集合，而是邁向一種更具可持續性的文化合作模式。

（一）書流花蓮的獨立書店串連行動：書流市集、流動說書人與河好月書牆

光之島文化藝術基金會逐漸以「接案作為培力」的策略轉向公私協力的運作模式，其中最具代表性的即是 2023 年策劃的「書流花蓮」計畫（書流花蓮手冊圖 5-4）。文化部於 2023 年邀請全臺灣的書店業者在各縣市進行串聯，以「享讀福爾摩沙，創新書市」為號召，鼓勵民眾參與提升閱讀風氣。花蓮縣由光之島文化藝術基金會、Pasela' an 緩緩書屋、田品商店、天賜糧源等單位，聯合十五家獨立書店共同策劃提案。這場從 2023 年十月到 2024 年四月歷時七個月的藝文盛會，不僅涵蓋全花蓮範圍，更嘗試實踐一種分散式、串聯型的文化行動。以「閱讀流動」為策展核心，活動不僅走入了花蓮市、美崙、光復鄉和富里鄉等地，並透過藏書票蒐集、書店推薦、主題講座、市集活動，逐步形成一種以「書店網絡」、「地方空間」、「公眾參與」為三重基礎的藝文公共領域。

光之島之所以承接書流花蓮的統籌角色，其實是一場偶然的機緣。C1 受文化部邀請，參與東部場次的分享會，原本只是分享自己過往策劃市集的經驗，沒想到現場才得知這其實是一項鼓勵全台實體書店申請補助、推廣閱讀的計畫。她分享完後，花蓮的幾間書店反而邀請她來協助整合，於是光之島便成為花蓮地區其中一個策畫單位，串連起 15 家獨立書店。C1 說：「我們才發現，其實花蓮北中南的大家從來沒有真正串在一起過。然後南區沒有書店嘛，我們就一起設想說，那不如南區，我們就在富里鄉有個鯉溪。而且那邊的負責人很想在富里展出一間書店」。隨後團隊構思以溪流為主題，象徵書與地方文化的流動性，規劃出北區美崙溪、中區光復溪與南區鯉溪的三大書市集，並各自提出子計畫，合組成「書流花蓮」的全區串聯行動。

「書流花蓮」的特殊之處在於其跨地域的串連計畫。活動設計以花蓮縣境內多處獨立書店為節點，搭配全縣特色店家，共同推出藏書票蒐集與在的店家聯名的優惠活動，讓民眾得以穿梭於城市與鄉村之間，形構一種以閱讀為引、遊歷為體的文化地景。同時，每一場市集也因應花蓮河川系統命名，例如北區「書流美崙溪」、中區馬太鞍「書流蔗裡 Co'ongan」、南區富里的「書流鯉溪」，每一區市集由不同民間團體主辦——包括光之島文化藝術、你說說工作室、天賜糧源——共同組成了一種在地共治的策展架構，突顯書流花蓮不只是單一主辦單位的成果，

而是一種由下而上的網絡實踐。



圖 5-6 書流花蓮系列活動

(參考資料：2024 書流花蓮活動宣傳摺頁)

作為北區活動的開場，「希柏市集 x 書流花蓮」在 2024 年 2/24、25 日為期兩天的市集，在「璞石咖啡 x 光之島共享基地」登場。除了延續希柏市集原有的創意選物與手作攤位外，更設置「河好月書牆」主題區，C2 說到：

我們北區，我有請五間書店幫我做推書，像我們第一個月是溪流的主題，然後下一個主題叫做「我不想工作」，書牆就會展示那一系列的書。第三個月呢，叫做「我的理想生活」，又會有有關這個主題的書。所以我們會在這裡，針對書店選的書，辦三場小的市集，有點像暖身，然後之後四月份就會在美崙溪，把大家通通都兜在一起（書流美崙溪市集）。

「河好月書牆」由寫寫字採編學堂、時光二手書店、孩好書屋等獨立書店主

人共組策展小組，依據不同主題（如「擁抱流水」、「我不想工作」和「家離花蓮這麼近—我想要生活在什麼樣的花蓮？」）選書，並邀請獨立書店主人到光之島或在書店辦講座，透過說書行動分享他們在花蓮的生活，並與觀眾互動。

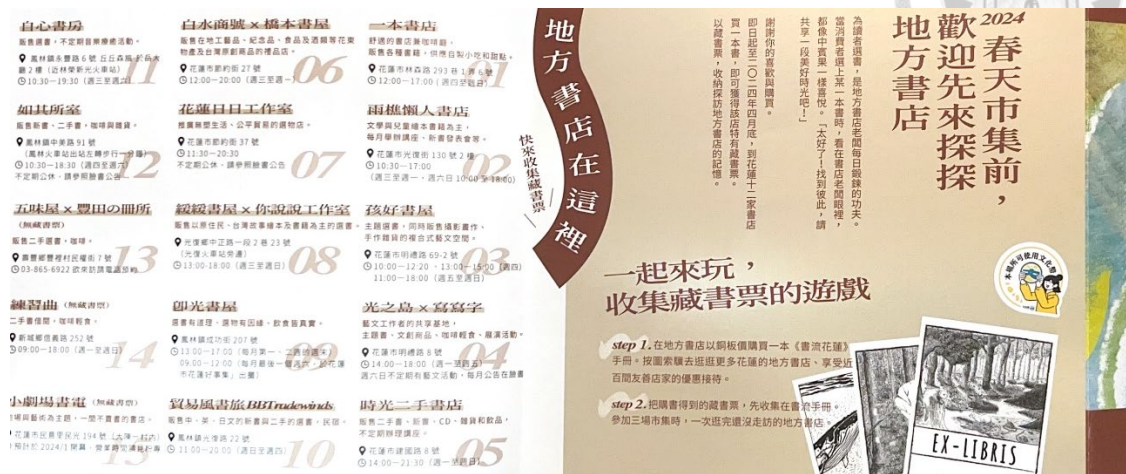


圖 5-7 花蓮在地 15 家獨立書店的串連行動：選書講座、藏書票和活動書車
（參考資料：2024 書流花蓮活動宣傳摺頁）



圖 5-8 書流花蓮藏書票與書牆
（資料來源：作者於 2024/1/10 日拍攝）

兩天的市集結合主題講座、音樂演出、說書和新書發表，涵蓋「想像地方的能力」、「鐵電自修室，募集中！」等具文化倡議性的討論主題，展現書店不只是買書與賣書的空間，更是思想與社群凝聚的平台。活動邀集如白水商號、橋本書屋、你說說工作室等地方文化單位共襄盛舉，也邀請 Chalo! Chalo!、Laway 蔣偉華等音樂人參與演出，整體活動在形式上揉合市集、展演與論壇，在氛圍上則開放而自在，呈現出一種屬於花蓮的文化節奏與地方感。

這場活動也加入了「友善店家藏書票」遊戲，2024 年書流花蓮的手冊 DM（一本 50 元）上介紹了 15 間地方書店，到書店購書即可獲得藏書票，蒐集達三張便可於三月與四月的三大市集中享有優惠。C1 在訪談中提到，「我們談了將近 100 家友善店家，他們會在活動期間接待帶著書流手冊的民眾，我們希望整個花蓮一起接待所有的人。」店家與店家之間的串連行動，使得這不只是閱讀推廣活動，而是透過出版、書店、設計、市集與群體行動的連結，把藝文活動從個別空間擴展為一個全域性的文化網絡。透過「希柏市集 x 書流花蓮」兩天的市集活動，我觀察到市集從單一消費場域轉化為「公共閱讀空間」，並透過主題式書展與書店主人走進市集空間的方式，展現出一種花蓮特有的市集風格。光之島透過與文化部公私協力，進一步實踐其平台型組織的角色：不只是活動的主辦單位，而是串連地方資源、人才與議題的中介平台。

（二）「希柏市集 x 書流花蓮」的參與經驗

參與 2024 年二月的「希柏市集 x 書流花蓮」的那天下午，我走進位於花蓮市明禮路的「光之島共享基地」。這不僅是我第一次參加「書流花蓮」，也是我初次逛「希柏市集」。作為一名花蓮市長大的研究生，這場活動帶給我的，不只是對書籍與市集的理解，更是一種與地方重新建立連結的經驗。活動當天的講座主題「想像地方的能力，為何需要開書店？」吸引了我。過去我將閱讀視為學習的手段，一種達到知識累積的方式，並未真正體會閱讀的愉悅或其在公共生活中的角色。正因如此，我更好奇這些選擇在花蓮開書店的人，他們為何而開店？書店又如何與地方連結？與談人 E1、B1 與雨恩三人，分別來自花蓮各地的獨立書店，他們的分享不只是回答了這些問題，更讓我看見了獨立書店如何成為具有文化公共性的節點。

令我印象深刻的是 B1 的分享：「獨立書店的書櫃不僅展示著書店老闆的閱讀喜好，更像是一個舞台，呈現老闆想要傳達給讀者的資訊。」這讓我開始理解，獨立書店並非只是書籍的販售場所，而是藉由選書、陳列與空間配置，展現店主對於世界的某種詮釋與立場。每家書店的選址、經營方式與主題設計，無不與其所在地方的脈絡密切關聯。例如雨恩即將開幕於富里的「米米書屋」，便將關注焦點放在當地小朋友的學習教育與農業發展上，透過結合文具店與市集活動，打造一個具備教育與推廣功能的空間；B1 的「樂見里 8 號閱覽室」則透過作家講座與開放書櫃分享，形成一個交流與閱讀並重的聚點；而 E1 的「likat」書屋，

則希望為部落點亮閱讀的光，將書店作為地方文化的載體與延續者。

當天「璞石咖啡 x 光之島共享基地」的空間配置也值得一提。我在光之島共享基地的二樓點了一杯手沖咖啡，邊喝邊翻閱寫字採編學堂出版的刊物。當下的氛圍十分奇妙：窗外是市集的人群與音樂聲，室內則充滿靜謐與沉思，彷彿閱讀與生活在此融為一體。與其說這是一場市集，不如說這是一種「公共閱讀」的策展——書店主人帶著主題選書進入公共空間，與人互動、說書，讓書籍不再是封閉的個人經驗，而讓藝文空間中產生公共對話的可能。

此外，當天的另一場講座「鐵電自修室，募集中！」也讓我格外有感。這場由「花蓮影視基地」²¹負責人 B3 主講的分享，與我在本章前段分析鐵道文化園區共營過程的觀察不謀而合。B3 談及影視基地未來的想像時，提到希望園區走向一種「貼近日常生活的文創微商圈」，不再依賴大型活動，而是讓文創成為居民生活的一部分。這樣的發展方向，也正呼應了鐵了心團隊在過去共營階段所嘗試推動的理念，在書流花蓮的活動現場，這些理念似乎以另一種形式再次被實踐與討論。

若說「書流花蓮 x 希柏市集」活動中的講座是觸動我思考閱讀與地方連結的開端，那麼市集本身則進一步讓我意識到，**花蓮的市集已不只是商品交易的場域，而逐漸轉化為一種具有社會討論性與公共意涵的空間形式**。尤其在本次市集中，不論是「我不想工作」主題書展、「河好月書牆」的選書推薦，或是攤位書主的現場說書活動，都使市集從單純的消費行為，擴展為觸發反思與對話的公共平台。這樣的轉化，也能在鐵了心團隊所實踐的「深度參與型市集」中觀察到——他們的市集強調主題策展、結合走讀活動，並試圖回應公共議題。對作者而言，**花蓮的市集不只是單純的「擺攤」，反而更接近一種「策展行動」**。同樣地，書流花蓮的系列活動也展現出這樣的特質，只是它策展的主題聚焦於「閱讀文化的推廣」。在這些市集中，空間不再只是交易場域，而成為閱讀與生活交會、人物相遇與議題展演的社會節點。

另外作者也發現**花蓮的市集具有強烈的地方串連能量，也正是花蓮人數較少、藝文資源相對集中下，因應出來的合作模式**。書流花蓮便以十五家獨立書店與上百家友善店家為基礎，串連光之島、天賜糧源、你說說工作室等地方文化推手，共同在北中南花蓮三地策劃主題市集。這樣的合作實踐，也映射出在花蓮做市集，不單是「市集人」的工作，而是需要書店、店家、文化組織、民宿業者等多方協力，共同將一個以閱讀為主題的慶典變為可能。

總結來說，書流花蓮的市集型態延續並深化了鐵道文化園區的公共性實踐，

²¹ 2021 年開始花蓮文化局推動「主題創意策展徵選計畫」，試圖以「策展式經營」（共營）的方式活化鐵道文化園區。B3 是承接花蓮縣文化局「花蓮影視基地計畫」負責人，也是作者在第五章第一節提到，從 2021 年開始與「鐵了心團隊」共營花蓮鐵道文化園區的團隊之一，鐵了心團隊於 2024 年退場後，整個鐵道園區一館由「花蓮影視基地」負責經營，二館則為「花蓮音樂文化基地」，包含「花聲客廳」與「花蓮港放送局錄音室」等兩個空間。

但其串連規模更廣、閱讀導向更強，也讓我在參與的過程中感受到一種花蓮獨有的藝文協作精神。它不僅是一場場市集活動的集合，更是有機編織地方文化與閱讀生活的串連行動，一如 C1 所說：「我們希望整個花蓮一起接待所有的人。」這句話不只是對來訪者的歡迎，更揭示出花蓮藝文發展的另一種可能——在合作中形成公共性，在閱讀中累積地方的文化厚度。

三、落地模式：以接案作為培力

在地方資源有限、藝文產業鏈不健全的花蓮，C1 走出了一條與眾不同的「落地模式」。她早年移居花蓮後，從璞石咖啡辦理藝文活動起步，逐步累積活動策劃、宣傳、採編教學與製作的經驗，這些長年來的實作基礎，為光之島文化藝術基金會的成立打下根基。與許多基金會不同，光之島的定位並非單向地推廣藝文活動，而是以「平台」的方式，串連花蓮在地的職人與創作者，逐步建構一個具備實務能力、能夠接案並持續培力的藝文網絡。在她看來，**花蓮的藝文工作者之所以必須成為自由工作者，正是因為地方較缺乏藝文相關的公司與政策支援**，而成為自由工作者就意味著得成為自己的老闆，要懂得報價、接案、簽約、控管品質與分潤，這些能力無一不仰賴實戰中的學習與累積。

在 C1 的實作脈絡中，「接案」不只是維生的手段，更是一種讓職人學習與成長的途徑。她曾在訪談中指出，過去在「寫寫字採編學堂」的培力經驗主要針對剛起步的年輕創作者，因此即使偶有刊物合作的機會，她仍選擇不主動承接案子。但在轉向光之島後，職人們本身已有一定實力，接案即成為一種「一起做、一起學」的合作實踐。例如花蓮縣文化局的《奇萊有誌》與《洄瀾文訊》兩本刊物，或是農糧署委託製作的《有機農業繪本》計畫，都成為光之島推動職人實作的具體案例。她強調：「我做這個洄瀾文訊，不是為了找很厲害的設計師來做得獎的作品，而是希望讓花蓮在地的寫手、設計師、攝影師能夠有機會完成一份屬於自己的作品，實際體會大型專案的分工與節奏」。

光之島的培力機制並不強調產製結果的高完成度或得獎潛力，而是重視在案子過程中「一起做、一起學」的合作經驗。例如在《奇萊有誌》的編輯過程中，C1 刻意將小小的雜誌拆成三個部分：「其實我一個人做就可以啦，可是我把兩個單元分給另外兩個編輯，我可以帶著他們，讓他們知道編輯要怎麼做。因為我覺得花蓮的職人缺的就是大案子的經驗，所以我還是會把培力的精神放在裡面，也許過一兩年後我就可以休息由他們接手」。她將實作過程視為「職人培力」的一部分，認為當一個地方的創作者逐漸熟練中大型案子的節奏、品質要求與合作模式時，小地方藝文生態可持續性才會真正被建立起來。

此外，C1 對於職人選才也有一定的堅持。光之島的網站不採開放登錄制，而是由團隊實際認識、確認專業與品性後，才納入介紹對象，為此甚至曾委託專業寫手與攝影團隊為首批 20 位職人進行形象塑造。這樣的遴選標準既是為了平

台信譽，也讓外部單位在指名合作時更具信任感。從農糧署的繪本案、教育部青年署的跨區青據點刊物製作，到每年舉辦的繪本展與體驗活動，都展現出她在意的「從人出發」的在地實踐：**創造在地工作的機會、促成自由工作者的實質合作、並以「接案作為培力」，讓還未成熟的職人得以在實戰中累積經驗、逐步獨立。**

其實從璞石咖啡藝文活動的經營、寫寫字採編學堂到成立光之島，C1 的經營初衷都沒有改變：「不是為了自己做一個品牌，而是讓地方更多人一起有機會發展」。選擇以基金會而非公司或協會的形式組織，也反映出 C1 對於「公益性與共享性」的追求。她說：「我希望他不是我的，如果是個人的，他就是無法擴展，基金會則可以延續。」光之島的營運模式介於接案、策展與培力之間，透過兼顧職人收入與專業成長的合作形式，在接案實作中開拓出藝文工作在花蓮生根的新可能。

第六章 結論



本論文的核心關懷聚焦於「花蓮舊市區如何在公部門與私部門協力共構的條件下，形成具文化公共性質的藝文公共領域？」在這樣的提問之下，整體研究從歷史與結構條件出發，逐步推進到策略實作與制度創新，欲釐清中央文創政策如何落地、地方藝文實踐如何發芽，最終如何共構出具有在地紋理與公共性質的文化空間。

這條分析線索始於對花蓮舊市區空間轉型條件的探究。當鐵路外移後，花蓮失去了原本的交通核心地位，進入長期的空間與產業停滯；而在地高密度開發的侷限下，原預期以觀光產業或大型開發帶動城市復甦的策略紛紛破局。第二章即回應此種困境，提出：舊市區的「再發展」實際上是政策性的轉向——當常規都市更新行不通，藝文轉生便成為公部門另闢蹊徑的實驗策略。也因此，花蓮的文創發展與其說是內生性的文化醞釀，不如說是在結構性困境中，以文創包裝之名行空間治理與經濟再造之實。

但這樣的策略是否能真正落地？第三章延續此發問，檢視中央主導的「文創園區政策」如何在地方推展，尤其聚焦於花蓮四個由閒置工業遺址改造而成的文化空間。這些空間的形成，實質上來自政策制度導向的再利用邏輯——即透過委外機制引入民間團體進駐運營。然而，在花蓮這樣文化消費市場稀薄的城市脈絡中，此類委外機制並不必然保證園區得以活化。相對於台中、台南等園區發展快速的案例，花蓮在中央投入資源下仍顯現出「文化植入困難」的現實。這讓我們理解：文創園區制度不僅是中央對地方的治理技術輸出，同時也暴露出空間治理與地方文化土壤之間的落差。第三章的關鍵在於指出，這些園區並非自然而然地成為公共文化空間，而是在治理裂縫與地方介入中浮現各種可能轉向。正因如此，第三章最後一節強調了一個重要的觀察：某些已具在地實作經驗的民間團體開始進入園區營運，形成不同於傳統「委外營運」的「共營模式」雛形。這種「共營」不再只是執行中央政策的承包者角色，而是逐漸在公共空間中發揮主體性，成為推動藝文公共領域的重要動力。

也因此，第四章的敘述邏輯並非僅是民間如何響應政策，而是回到更早的社會條件與人口變化中，探索民間藝文公共領域的萌芽過程。第四章延續上述觀察，回應「民間的藝文公共領域在什麼樣的社會與人口條件下萌生，並如何接軌於官方藝文轉生策略？」這一問題。透過對地方社會運動的歷史、環境意識的累積，以及移居者（特別是來自都市的中產階層與東華大學體系）之行動，揭示出花蓮民間文化實作的內生條件。這群移居花蓮的藝文創業者，也可視為高郁婷(2021)

所說的「美感不適足」，他們並非單純的消費者，而是因「不適」而行動、因缺乏而創造的文化實踐者。他們透過開設書店、民宿、市集與地方雜誌等方式，逐步建立起連結社群、展演公共性的平台。這些行動與官方園區雖未必直接對話，卻在文化生產與公共空間的形成上，展現出非政策邏輯所能掌握的在地韌性。

進入第五章，本論文的分析關注於「公私協力機制如何萌發具有文化準公地特質的藝文公共領域？」也就是在地方已有民間藝文行動基礎的條件下，如何透過制度創新與治理實驗，實踐出新的文化空間治理模式。本章以鐵了心共營團隊、光之島文化藝術基金會與森川里海藝術季三個案例為分析對象，指出不同層次的合作策略：一是文化補助如何由被動接受轉為主動策展、串連與場域營造；二是區域型文化活動如何結合多元行動者建構出跨域合作平台；三是市集與策展活動如何成為日常生活的公共閱讀空間與行動舞台。這些實作展現出「文化準公地」的可能型態，即介於官方與私營之間，由多元主體協力治理的公共文化場域。

縱貫上述各章，本研究的主要發現不在於證成中央政策如何成功落地，而在於揭示：正是在中央政策的落差、地方治理的轉向、以及民間行動的回應之間，藝文公共領域才真正得以形成。這個過程不是單向輸出的結果，而是多重條件下的交織與磨合。藝文轉生，不僅是一個策略的選項，更是一種在夾縫中生長的文化治理實驗。

本研究指出，文創在花蓮的「落地」過程，從來不是單一路徑或單一主體可以主導的結果。它既不是中央政策投放後自動生效的治理模型，也無法僅仰賴地方政府的實作便足以形成文化空間。反之，花蓮的文化實踐顯示，真正的「落地」往往來自三重層次的交錯運作：中央政策所形塑的場域基礎、地方藝文團隊的在地轉譯，以及民間社群的日常實踐。這三個層次不斷交織、疊合，在地景與社群中形成一張複雜但具有生命力的文化網絡。然而，比起政策如何進場、如何被轉譯，本論文更強調近年一個重要的趨勢轉向——即從觀光導向逐漸移轉到對「日常生活」的深刻關注。這不只是施政焦點的調整，更是一種文化觀與實踐邏輯的轉變：從外部導向的展示性文化生產，轉向內部形成、以生活為核心的文化實踐。這樣的轉向，往往來自一群選擇留在花蓮生活，並試圖在此建立與地方共處之道的文化行動者。他們的實踐不是為了迎合觀光客或政策數據，而是在自己的生活脈絡中，試圖理解、回應與連結花蓮的在地真實。

第四章與第五章所描繪的四位藝文實踐者，正展現了這種從日常中形成文化空間的可能性。B1、C1 與 C2，他們皆為移居花蓮的新花蓮人，從各自專業與生命經驗出發，透過空間經營、市集策展、社群培力與地方議題介入，建構出一種緩慢但堅實的文化落地方式。

B1 原為協助家人從事農務而來到花蓮，卻在經營法采時光餐廳與民宿的過程中，逐漸建立起與地方連結的實踐模式。他不只經營一間店，更串連起其他在地店家成立「慢城花蓮」，共同響應環境議題與都市發展的替代想像。在他的規劃中，文化不該只是節慶式的表演，而應該內化於居民日常中的行動。他從農業

到藝文，從市集到園區營運，逐步擴張自己的文化實踐範疇，成為花蓮地方文化治理中的關鍵串連者。

C1 的行動則從藝術活動與文化出版開始，逐步發展出一種以內容為核心的文化實踐樣貌。她在花蓮創立璞石咖啡，舉辦講座與展覽，同時創辦《O' rip 生活旅人》刊物，以刊物記錄花蓮的生活風景，也透過地方誌、小旅行與職人培力計畫，建構出一套能夠自我滋養、可持續運作的文化平台。進一步，她成立「光之島文化藝術基金會」，將地方藝文職人組織起來，並以「接案即培力」的策略建立起與公部門的合作模型。她所推動的「書流花蓮」，串連起全花蓮的書店與閱讀據點，讓閱讀與書籍成為地方居民重新連結公共議題與文化價值的入口。

而 C2 的實踐，更是從環境運動一路拓展到地方策展與空間治理。她從《O' rip》團隊出發，創立「花蓮日日」與「節點共創」，以設計、策展與社區共學的方式介入地方事務。她主導的「森川里海濕地藝術季」嘗試將藝術家長期駐地與部落青年返鄉相結合，讓藝術不再是高掛牆上的展品，而是與部落智慧與生活記憶緊密相連的創作歷程。2021 年起，她與夥伴共組「鐵了心團隊」，在鐵道文化園區實踐三年的共營計畫，將園區從一個靜態展示場域，轉化為日常市集、居民議題與社群活動能夠發生的活絡空間。

B3 則是土生土長的花蓮人，他的實踐從影像創作出發，結合心理諮商與紀錄片導演的背景，將電影院經營視為一種與社會對話的文化實踐。他承接文化局影視基地計畫後，逐步打造出鐵道電影院與鐵電自修室兩大場域，讓原本偏向觀光導向的園區，轉化為能容納在地生活、歷史記憶與公共討論的藝文空間。在疫情與地震等危機中，他反思觀光依賴的侷限，嘗試透過日常策展、書屋與烘焙坊的進駐，建構出一個可持續的微型藝文生活圈，亦讓影像不再只是觀看，而是成為花蓮居民重新理解地方、參與文化的入口。

這四位人物的在地實踐軌跡雖各異其路，卻有著共通的堅持：文化不應是政策的附屬產物，更不是用來包裝城市意象的工具，而是一種可以在生活中萌芽、在實踐中滋長的公共價值。他們的行動，不只是一系列活動或場域的經營，而是一種累積性的文化耕耘。在這樣的脈絡中，「文創如何落地」這個問題，不再只是對政策執行成效的檢驗，而是對地方能否持續形成公共文化空間的提問。從他們的經驗可見，文化的力量，不在於其宣示與標榜，而在於它是否能回應人的生活節奏，是否能成為地方社群之間互相理解、討論與共作的平台。而這些「日常中的文化實踐」也正是花蓮文創逐步「落地」的真正路徑。

本論文以「如何落地？」為核心發問，初看是關於文化政策的實作層面，關心文化政策如何被執行、空間治理如何操作、藝文活動如何實踐於地方。但隨著論文展開，這個問題逐漸轉化為一種對治理語言的反思：「為何總是無法真正落地？」換言之，這不是一個單純的技術性提問，而是一種對政策論述與地方實況間落差的批判。

從政策到實踐，「落地」三字往往成為文化治理的想像符號，卻也遮蔽了地方真正的需求與條件。當我們問「如何落地？」其實隱含著三重意涵。第一層，確實是在探問一個實務命題：在地方資源有限、市場規模薄弱的花蓮，文化創意產業如何從政策文本轉譯為實質行動？這一層問題貫穿了論文的各章內容，從官方文創園區的治理實驗，到地方團隊的接手與共營，再到民間藝文社群的串連與轉化，都是對「怎樣落地」這一問題的多層回應。第二層，則是對於「無法落地」的批判。如同本論文第三章所指出，中央的文創園區政策在花蓮的實施，往往面對結構性矛盾：缺乏藝文消費人口、文化治理資源不對等、政策機制重形式輕內容、委外機制缺乏實質共作關係等，這些因素使得園區雖有空間、有預算，卻難以長出自主且具有地方感的文化實踐。這些制度性的落空，不僅是政策調整的技術問題，更揭示出台灣文化治理體系在面對邊陲地方時的普遍盲點：將文化視為經濟動能，卻忽略其紮根所需的社群網絡與歷史脈絡。

第三層，也是本論文試圖開展的真正問題意識，是將目光從政策執行的「落地」，轉向文化行動的「萌芽」——文化創意作為一種社會實踐，其形成從來不只是政策部署的結果，而是多數時候在地方日常的縫隙中自然生長出來。這樣的轉向，不是對政策的否定，而是對文化創意在地執行的重新定位。正如本研究所記錄的幾位行動者，他們不倚賴上位計畫，也非出身官方體制，而是在日常生活中找尋文化的根——無論是透過市集的策展、刊物的書寫、共學的陪伴，或是電影空間的經營。他們所實踐的，不是把文化變成指標化的「成果」，而是把文化「種」進人群之中，慢慢長成一種能夠支撐居民生活的公共基底。

作者認為，文創若要真正成為城市治理的出路，關鍵不在於是否順利「落地」，而在於是否能從市民的生活中長出。真正可持續的文化發展，不是靠幾年一期的標案與活動堆疊，而是來自一群願意長期蹲點、理解地方、持續實踐的文化行動者。他們所展現的「生活中的文創」，正是對抗表面治理、政策形式主義的最佳回應。他們以行動證明，文化可以不必宏大，但必須貼近人群的節奏、空間的邏輯與社群的情感。

因此，回到起初的問題：「如何落地？」或許真正的回答，是去尋找那些讓文化在邊陲萌芽的條件與方式。「落地」的提問雖是本論文的起點，但「萌芽」的視角，才是其真正的落點。從中央政策的推動，到地方的回應，再到民間的行動，我們不斷看到文化如何被制度框架引導、也如何掙脫制度限制自我展現。這種在邊陲中生長的文化，不僅讓我們重新理解花蓮的文化力量，也讓我們得以重新思考：文創不應只是國家施政的策略，它更是一種生活的感受力，是一種地方對自己發出聲音的能力，是一種從下而上的公共實踐。

最後，在研究限制方面。本研究以花蓮舊市區為主要田野場域，案例集中於特定地理位置與社群脈絡，未能涵蓋花蓮縣其他鄉鎮的文創發展樣態，亦無法全面描繪不同地區間的文化資源落差。此外，研究時間點集中於 2023 至 2024 年間，訪談與田野參與以中短期觀察為主，尚未能深入長期的社群互動與制度變化。

未來研究可進一步擴展區域範圍，並結合更長時間的跟蹤研究，以掌握文創場域的動態演變。另外，本研究主要聚焦於文化政策與實踐者之間的互動關係，對於政策施行的具體成效與長期影響，尚未能細緻評估。在空間使用策略與協力機制的探討上，亦以實務經驗為主，未能整合量化數據或進行制度性的效果分析。後續研究可納入政策成效評估工具，或進行多案例比較，深化對文化治理成效的理解。整體而言，本研究欲回應一個根本問題——「文創如何在次級城市（小地方）萌芽與落地？」，並探問文創是否能成為地方社群間互相理解、討論與共作的平台，亦為未來文化政策發展提供批判性的視角與實踐路徑。

參考文獻



- 人間福報 (2019)〈花蓮文創園區，營運陷掙扎〉，《人間福報》，9月15日。
<https://www.merit-times.com/NewsPage.aspx?unid=562626>。(2023/3/22 瀏覽)。
- 王文進 (1999)〈花蓮文學與花蓮作家〉，《東海岸評論》131: 55-56。
- 王志弘 (2003)〈台北市文化治理的性質與轉變，1967-2002〉，《台灣社會研究季刊》52:121-186。
- 王志弘 (2010)〈文化如何治理？一個分析架構的概念性探討〉，《人文社會學報》11: 1-38。
- 王志弘 (2011)〈文化治理、地域發展與空間政治〉，見王志弘編《文化治理與空間政治》(頁 9-28) 臺北市：群學。
- 王志弘 (2014)〈文化治理的內蘊衝突與政治折衝〉，《思與言》52(4): 65-109。
- 王志弘 (2019)〈臺灣都市與區域發展之文化策略批判研究回顧，1990s－2010s〉，《文化研究》29: 13-62。
- 王志弘、高郁婷 (2019a)〈容不下文化準公地的都市治理？臺北市補缺型藝文空間的困局〉，《台灣社會研究季刊》113:35-74。
- 王志弘、高郁婷 (2019b)〈臺北市藝文場所轉變的空間政治：基礎設施化的視角〉，《地理研究》70:1-31。
- 王志弘、高郁婷 (2020)〈臺灣鐵道基礎設施的文創轉生〉，《台灣社會研究季刊》116:151-199。
- 王志偉 (2021)〈老宿舍激盪文創美食，又一村重溫眷村滋味〉，《中時新聞網》，2月24日。
<https://www.chinatimes.com/realtimenews/20210224004991-260405?chdtv>。(2024/5/17 瀏覽)。
- 王俐容 (2005)〈文化政策中的經濟論述：從菁英文化到文化經濟？〉，《文化研究》1: 169-195。
- 朱景鵬 (2007)〈花蓮縣地方治理的轉型與機遇，邁向洄瀾夢土政策實踐的分析〉，《花蓮學學術研討會論文集》，1:60-118。
- 江躍辰 (2019)〈花蓮縣洄瀾壯闊的文學浪濤〉，《臺灣出版與閱讀》108(4): 146-153。
- 何俊頤 (2010)《反蘇花高運動：社會運動中的敘事、地方性與實踐困境》。台北：世新大學社會發展研究所碩士論文。
- 呂傑華、劉百佳 (2017)〈從「驛站」到「藝棧」－文化群聚的公眾治理及空間排

除)，《都市與計劃》44(4): 399-422。

呂傑華、劉百佳（2020）〈地方城鎮利用閒置空間發展藝文產業之反思——以花蓮鐵道文化園區為例〉，《國立臺灣科技大學人文社會學報》16(4): 317-343。

李世偉、許麗玲編（2006）《續修花蓮縣志／民國 71 年至民國 90 年，文化篇》。花蓮：花蓮文化局。

李先鳳（2021）〈花蓮蚊子館拚翻身 議員促陽光電城轉型「花原流」〉，《中央通訊社》，11 月 22 日。<https://www.cna.com.tw/news/alog/202111220125.aspx>。（2022/5/9 瀏覽）。

杜文田（2016）〈穿梭工藝、藝術與公共空間 | 花蓮石雕藝遊〉《臺灣工藝》62: 30-35。

林文一（2015）〈文化創意導向都市再生、「新」都市治理的實踐及缺憾：以迪化街區為例〉，《都市與計劃》42(4): 423~454。

林文一、邱淑宜（2014）〈後政治的社區動員與共識建構——一個臺北社區文化建構的案例〉，《地理學報》72: 85~109。

林湘玲（2003）《花蓮的環境與發展：淨土與落後的論述與真實》，國立東華大學環境政策管理所。

花蓮日日工作室（2022）《花蓮鐵道文化園區主題創意策展計畫成果報告書》。

花蓮日日工作室（2023）《花蓮鐵道文化園區主題創意策展計畫成果報告書》。

花蓮縣政府（2014）《變更花蓮（舊火車站附近地區）細部計畫（第三次通盤檢討）書》。花蓮：花蓮縣政府。

邱淑宜（2014）〈臺北市迪化街 URS 之藝術和創意轉型：誰的文化？誰的城市？〉，《藝術教育研究》28: 65-95。

邱淑宜、林文一（2015）〈建構創意城市：臺北市在政策論述上的迷思與限制〉，《地理學報》72: 57-84。

邱淑宜、林文一（2019）〈臺北市西門紅樓創意街區的真實性修補及其治理〉，《都市與計劃》46: 1~31。

哈伯瑪斯（Jurgen Habermas）（2002）《公共領域的結構轉型》（曹衛東等合譯）。臺北：聯經。

夏黎明、林慧珍（2016）《編織花東新想像：十四個地方創新發展的故事》（電子書）臺北市：遠流。

徐儷玲（2011）《閒置空間再利用之探討——以花蓮文化創意產業園區為例》，國立東華大學公共行政研究所碩士論文。

殷寶寧（2008）〈旅遊全球化下臺灣文化資產保存與文化旅遊：一個歷時性的分

析》，《國際文化研究》4(1): 61-85。

殷寶寧（2014）〈全球化下都市再生與名牌建築－庫哈斯與臺北藝術中心〉，《全球化與多元文化學報》2: 1-30。

殷寶寧（2016）〈古蹟活化、文創產業與美學反身性－淡水「香草街屋」與重建街創意市集文化保存運動個案〉《博物館學季刊》30(2): 33-61。

殷寶寧（2019）〈從藝術介入、創意市集到社區記憶再現－大稻埕都市再生的後博物館想像〉，《博物館學季刊》33(2): 29-47。

財團法人成大研究發展基金會（2004）《洄瀾 2010－創造花蓮永續發展願景規劃案》。花蓮：花蓮縣政府。

馬翊航（2008）《虛實對照，城鄉融涉——論花蓮文學中的地方意識與市／街書寫》，國立臺灣大學文學院臺灣文學研究所碩士論文。

高郁婷（2021）《根著寰宇：彰化市文化生活的空間性、物質性與主體性》。台北：國立臺灣大學工學院建築與城鄉研究所博士論文。

高郁婷、王志弘（2017）〈暗黑記憶的文化轉生：韓國光州與臺灣高雄的人權紀念地景〉，《臺灣社會研究季刊》107: 47-95。

高郁婷、王志弘（2021）〈地方標誌性建築的設計治理：臺鐵花東線車站改建計畫研究〉，《地理研究》74:1-35。

張家菁（1996）《一個城市的誕生：花蓮市街的形成與發展》。花蓮市：花縣文化。

陳宛伊（2007）〈活化文創意園區－花蓮創意文化園區 藝文芬芳取代酒香〉，《書香遠傳》，55:17-19。

陳明億（2007）《花蓮舊酒廠創意文化園區生成過程之研究》，國立花蓮教育大學鄉土文化研究所碩士論文。

陳欣煦（2011）《花蓮市舊火車站周邊地景變遷及現況發展研究》，國立東華大學臺灣文化學系碩士在職專班碩士論文。

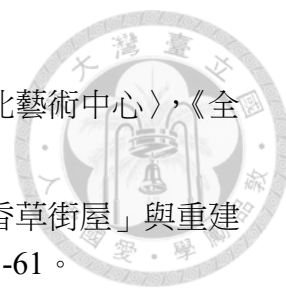
陳湘瑾（2023）〈一個從在地出發的另類文化園區——花蓮鐵道文化園區〉，《VERSE》，02 月 19 日。<https://www.verse.com.tw/article/from-local-hrcp>。（2024/5/19 瀏覽）。

彭明輝（1995）《歷史花蓮》。花蓮市：財團法人花蓮洄瀾文教基金會。

曾芳榮（2013）《花蓮文化創意產業園區行銷策略之研究》，國立東華大學公共行政研究所碩士論文。

游婉琪、鄭朝陽（2015）〈花蓮陽光電城閒置 10 年 轉型求生不當鬼魅城〉，《聯合報》，8 月 3 日。<https://reurl.cc/o1ZY35>。（2022/5/9 瀏覽）。

須文蔚（2006）〈學院文學社群聚合下遷移者的花蓮書寫——以顏崑陽的小說與



散文為例》，《在地與遷移——第三屆花蓮文學研討會論文集》，花蓮：花蓮縣文化局。

黃文杰建築事務所（2004），《花蓮舊酒廠創意文化園區整體規劃、建築環境暨使用需求調查案》，台北：行政院文化建設委員會。

黃家榮、葉柏強（2022）《帶你回花蓮—穿梭街市百年》。臺北市：蔚藍文化出版股份有限公司；花蓮市：花蓮縣花蓮市公所。

黃斐悅（2014）〈蘇花高與我〉，《台灣人權學刊》2(3): 131-142。

葉竹凱（2012）《花蓮舊火車站區都市空間的形塑歷程》，國立東華大學臺灣文化學系碩士論文。

潘小雪（2003）《臺灣美術地方發展史全集：花蓮地區》，台北市：日創社文化。

謝宗璋（2024）〈花蓮鐵道電影院 成功創造商圈效應「鐵電自修室」開張推廣影視〉，《更生新聞網》，3月10日。<https://old.ksnews.com.tw/20240310m04/>。（2024/7/23 瀏覽）。

謝欽宗建築師事務所（2003）《鐵道部花蓮港出張所建築調查研究、修復設計及再利用計畫》，花蓮：花蓮縣文化局。

顏崑陽（2006）〈「後山意識」的結構及其在花蓮地方社會文化發展上的異向作用與調和〉，《淡江中文學報》15: 117-151。

o'rip 生活旅人（2016）〈花東近年事件參考年表〉，《o'rip 生活旅人》46（缺頁碼）。5月21日。[o'rip46、47 附的藝文事件年表，怎麼看？ | o'rip 生活旅人 \(wordpress.com\)](https://o'rip46.47.wordpress.com/)。

Althusser, Louis (1984). Ideology and ideological state apparatuses (notes towards an investigation. In: *Essays on Ideology* (pp. 1-60). London: Verso.

Ashworth, G. J., Graham, B. J. and Tunbridge, J. E. (2007). *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*, London: Pluto Press.

Bryson, J.R. (2007). Arts, dance, cultural infrastructure, and city regeneration: Knowledge, audience development, networks, and conventions, and the relocation of a Royal Ballet company from London to Birmingham. *Norsk Geografisk Tidsskrift - Norwegian Journal of Geography*, 61(3): 98-110.

Carse, A. (2014). *Beyond the Big Ditch: Politics, Ecology, and Infrastructure at the Panama Canal*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Florida, R. (2007). *The flight of the creative class: the new global competition for talent*, New York: HarperCollins Publishers.

Foucault, M. (1980). *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*. New York:

Vintage Books.

Fraser, N. (1992). Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy, in Calhoun C. (ed.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge : MIT Press.109-142.

Gripsrud J., Moe H., Molander A., Murdock G., (2011) Introduction: the cultural public sphere. In Gripsrud, J. et al(Ed.). *the Public Sphere, Volume Three: The Cultural Public Sphere*. Los Angeles : SAGE.

Habermas, J. (1996). *Die Einbeziehung des Anderen. Studien zur politischen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1999.

Harvey, D. (2001). The art of rent: Globalization and the commodification of culture, In: *Spaces of capital*, Harvey, D. (ed.), London: Routledge Press, 394-411.

Harvey, D. (2002). The art of rent: Globalization, monopoly and the commodification of culture. *The Socialist Register 2002: A World of Contradictions*, 38: 93-110.

Harvey, D. (2003). *The New Imperialism*, Oxford: Oxford University Press.

Hayden, D. (1995). *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*, Cambridge MA: MIT Press.

Landry, C. (2000). *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*, London: Earthscan Publications.

Larkin, B. (2013). The politics and poetics of infrastructure. *Annual Review of Anthropology*, 42: 327-343.

Luckman, S., Gibson, C., and Lea, T. (2009). Mosquitoes in the mix: How transferable is creative city thinking?, *Singapore Journal of Tropical Geography*, 30: 70-85.

McGuigan, J. (2001). Three discourses of cultural policy. In N. Stevenson (Ed.), *Culture and Citizenship* (pp. 123-137). London: Sage.

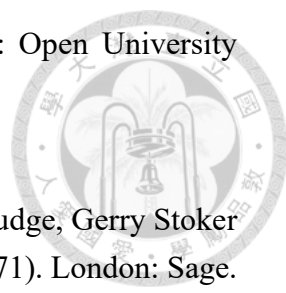
McGuigan, J. (2004). *Rethinking Cultural Policy*. Berkshire, UK: Open University Press.

McGuigan, J. (2005). The cultural public sphere. *European Journal of Cultural Studies*. vol. 8 (4) :427-443.

Paddison, R. and Miles, S. (2007). *Culture-led urban regeneration*: Routledge.

Painter, J. (2000) Governance. In: R. J. Johnston, Derek Gregory, Geraldine Pratt and Michael Watts (Eds), *The Dictionary of Human Geography* (4th ed.) (pp. 316-8). Oxford: Basil Blackwell.

Prince, R. (2010). Policy transfer as policy assemblage: making policy for the creative industries in New Zealand, *Environment and Planning A*, 42: 169-186.

- 
- Rhode, R.A.W. (1997). *Understanding Governance*. Buckingham: Open University Press.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*, London: Routledge.
- Stoker, Gerry (1995). Regime theory and urban politics. In: David Judge, Gerry Stoker and Harold Wolman (Eds), *Theories of Urban Politics* (pp. 54-71). London: Sage.
- Stone, Clarence (1993). Urban regimes and the capacity to govern: A political economy approach. *Journal of Urban Affairs*, 15(1): 1-28.
- Wang, Chih-Hung and Yu-Ting Kao. 2017. "Re-assembling the memorial landscape: Politics of walking tours in taipei," *International Journal of Heritage Studies* 23(10): 1002-1016.
- Zukin, S. (2010). *Naked City: the Death and Life of Authentic Urban Places*, New York: Oxford University Press.