

檔案作為方法

談台灣美術史的策展與研究趨向



川俣正 (Tadashi Kawamata) 以已故美學評論家中原祐介 (Yusuke Nakahara) 捐贈給越後妻有大地藝術季的三十萬本書籍作為創作材料，藉以呈顯中原祐介與該展覽的關係。川俣正，2012，越後妻有大地藝術季，展示區域為蓬平至桐山。圖片來源——http://www.echigo-tsumari.jp/works/nakahara_yusuke_cosmology

陳美靜（以下簡稱陳）——最近「檔案」的保存與再生產，似乎已成為策展重要方法，這個訪談形式，便是希望有別於論文探討，能以較敘述性的方式，提出有別於近來多從創作取徑來看檔案的討論角度。你是從何時開始關注美術「檔案」？而檔案如何能作為策展方法的一個取徑？

蔣伯欣（以下簡稱蔣）——檔案作為美術史的材料，在西方已經有相當長的一段時間，在亞洲地區，台灣的發展起步相對稍晚。早期美術展覽多以作品為展示、蒐藏及研究對象，近年來，畫家散佚各處或家屬珍藏

的檔案文件、草圖和習作，逐漸受到重視，與既有的畫作間，共築出一套檔案置入後的新觀看模式。過去並非沒有這類文獻的出版或展示，只是當時尚未形成與作品分析的有機連結方法，相較於畫冊和畫家相關出版品，檔案具有更特殊的功能與意涵。

2002年，出於書寫博士論文的文獻需求，又適逢政府的「檔案管理法」制定施行之際，我先以公部門的公文檔案，作為研究美術史的基礎材料。而使用私人檔案作為研究方法的路徑，在「檔案管理法」施行前一年，便已撰寫《「國寶」之

旅：災難記憶、帝國想像，與故宮博物院》一文。這篇文章以少部分故宮檔案，結合幾本老博物館員的日記、回憶錄作為研究的輔助材料，進行故宮文物南遷台灣過程的觀察與研究，文中提出1960年代中期在外雙溪復院的台北故宮，與南京中山陵建築形制的基本思維相同，都具有某種「先王定鼎山河固」，也就是藉由美術文物宣稱證成法統正當性的概念。該文發表後隔了七年，我突然接到日本「朝日新聞」台北支局長野嶋剛 (Tsuyoshi Nojima) 先生的邀約，希望我接受有關故宮文物遷徙的相關訪問，可

見外國人也敏銳地注意到台灣官方出版品以外的歷史檔案。【註1】

2003年，我從故宮博物院轉而研究台灣的國立歷史博物館檔案，當時正是史博館檔案開始整理之初，當我進入庫房搜尋時，部分從櫥櫃清出來的檔案，甚至積著一層灰塵與蟲屍。現在，許多人都已經不知道史博館的重要性，1950年代中期剛成立時，史博館是作為台灣最早的美術館而創辦，當時的名稱是國立歷史文物「美術館」。因此在北美館尚未成立之前，國內最重要的美術策展單位實為史博館，也設有「國家畫廊」。如同今日我們看待北美館參加威尼斯雙年展，史博館徵選台灣藝術家代表「中國」參與巴西聖保羅雙年展也有十多年的時間，如果細究這段過程的公文檔案，可發現當前許多爭論不休的議

題，早已在五十年前即討論過。能否善用檔案、鑑往知來，考驗著我們的智慧。

陳——作為藝術展演中知識生產的元素，檔案在美術史研究中，處於何種表述位階？

蔣——目前藝術界對於檔案的重視，大多仍是基於創作者的需要，除了我在文化部籌備時曾撰文呼籲成立國家級的藝術檔案中心，研究者仍較少關切這個領域。國內有一些研究生也採行檔案進行相關研究。鄭雯仙以歷史博物館作為考察的對象，探討台灣現代陶瓷的興起，作者啟用國立歷史博物館中的公文檔案作為研究材料。【註2】此外，林俐吟的論文也曾希望透過檔案管理局的檔案建置系統，搜尋北美館威尼斯雙年展台灣館的相關檔案以進行研究。【註3】但是，搜尋過

程中，卻也出現台灣現存檔案數位建置和實體保存空間之間的不協調現象，譬如北美館館方表示，檔案建置索引系統可以搜尋得到的資料，不見得能在實體檔案置放空間中找到該筆資料，甚至在過去我的經驗中，北美館曾以正式公文回文表示：1980年代的公文檔案「因紙質脆弱」，故無法供外界查閱。如此荒誕的回應，顯示檔案主管機關的顛預與官僚，也是當前策展方法在台灣始終無法學術化的根本原因：我們始終沒有基礎材料檔案，來建置一套適用於本地面對全球化下當代藝術發展的策展架構。是以遴選策展人、策展提案的爭議屢見不鮮。如果再不務實積極面對基礎檔案的建置，釐清策展（無論是雙年展或台灣館）的根本方法與課題，相關爭議仍會不斷發生。



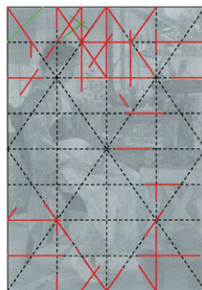
藤島武二，《造花》，油畫，
136.5x94cm，1901。



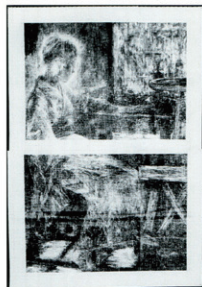
40-4 素描寫真 下畫面においては椅子などの位置を
それはと決定していない。



40-5 素描寫真 画面をはじめ、全体的に黒く
濃淡に決まっている部分がある。



40-2 素描寫真 画面が暗く写る部分の修正。赤線は
素描寫真で見え、緑線は修正後の線。



40-3 素描寫真 画面の暗部を消すために、赤白を
使って塗りかき直している。

藤島武二作品《造花》素描草圖。
圖片提供—蔣伯欣

在台灣美術史的研究上，「檔案管理法」的施行、畫家個人及其親屬對於畫家檔案的保存與公開，對於早期畫家的研究，確實提供相當豐厚的田野材料，這種作法在極度重視基礎資料整理的日本，已有豐厚成果。例如，東京藝術大學的大學美術館舉辦過數次相關展覽，可見同時鋪陳原作和草圖的手法，提供除了觀看原作之外，另一種探詢創作構思過程的可能性。東京文化財研究所也對多幅被列為文化財的油畫，進行紅外線等檢測分析，並將成果出版為圖錄，提供研究者進一步申論如黑田清輝的作品細節。此類並置原作與草圖、檢測報告的檔案式整體作品分析，在台灣學界尚未完全展開，最主要的原因在於，擁有大部分名作的國內三大美術館，並未將此一概念運用在典藏圖錄、展覽畫冊的出版上。圖錄上的作品圖說，經常被館方視為最初階層次的作品描述來簡單建置，因此作品相關的基礎材料仍頗為缺乏。目前，僅見正在編輯研究的《陳澄波全集》已開始具有相關問題意識與概念。

陳——以檔案作為策動展覽的方法，其背後的檔案觀是從何而來？在台灣現行檔案管理機制的運行下，公部門藝術機關對於檔案保存與再利用，又是採取何種態度與作法？

蔣——檔案之於策展意義的發展途徑，不同策展人可能有不同的認知過程。就個人以策展研究者的經驗來說，以檔案作為策展方法的討論，可從2010年我主編《藝術觀點ACT》43期「策展機器與生命政治」的專題開始談起，當時試圖從

思考策展人如何處理生命個體的特殊性，來重新探討檔案在策展實踐中的創置性，這是基於個人十多年來研究視覺檔案的體會，並不是僅只於實證主義的史料考量。從「策展機器與生命政治」的討論之後，ACT與本校藝術創作與理論研究所博士班合辦了「當代藝術策展與公共空間資本化」工作坊，邀集港、台相關人士出席工作坊，時任北美館的館長吳光庭也應邀出席。席間，藝術家陳界仁就直指台灣是一個「無檔案的社會」，批判北美館從未建置檔案的怠惰，其他學者也建言，呼籲北美館從館內檔案的整理工作做起，建置一個較完善的藝術檔案庫。論壇之後，北美館以2011年領航計畫中的「美術館的文獻保存與再利用」為主題，邀集美、日、韓等地的專業人員，共同參與一系列專題演講與圓桌論壇，

以期針對美術館資料庫的構想進行多面向的交流，成果已出版專書。明年適逢北美館成立屆滿三十年之際，對於過去歷年所累積下來的檔案文獻資料，自然必須有所整理建置。雖然有了上述活動，最重要的還是必須先從整理館內自身檔案做起，據我所知，館內歷來並無強烈要求承辦人歸檔的傳統，因此，目前數位化的一小部分，僅是回應檔案管理局的要求，不足的檔案仍須加以徵集、歸檔，再予以系統性的建置。沒有展開這些研究，辦再多的活動也是空談，這個工作除了有助於北美館自身館務檔案史料的保存，對於台灣當代藝術史的奠基、策展方法與經驗的傳承，當有一定程度的作用。當然，是否能貫徹執行，最終仍有賴主事者的領導力。
陳——除了台灣的經驗外，是否也能從當代藝術策展的角度來看檔案



Room 33以展示腓特烈博物館從1905-1955年間的建築照片為主。Günther Becker, 1955, 黑白、玻璃負片, 83x113mm。圖片來源—http://documentaarchiv-mediencenter.stadt-kassel.de/R/RII27FESMGXFEX2D5HIKVLXN398LEMGYICKCARXNSFJD18VA6H-03674?func=collections-result&collection_id=1179

的功能？策展的檔案知識模式，如何能夠成為方法的行動路徑？

蔣——從1955年第一屆德國卡塞爾文件展展場設置一整個樓層展示腓特烈博物館（Kunsthalle Fridericianum）1905-1955年間的建築照片檔案開始，文件展的前三屆，就是以階段性的回顧歐洲當代藝術發展為主軸，此後各屆，也都相當注重檔案文獻的呈現。而第五屆由獨立策展人史澤曼（Harald Szeemann, 1933-2005）策劃的文件展，運用了大量的檔案，作為個人策展的基礎材料。而從史澤曼的個人檔案館來看，以檔案來策展的概念，已精確揭示檔案在策展流程中的關鍵位置及重要性，這也是他作為獨立策展人的方法學核心。

今年六月間，我到德國參觀第十三屆卡塞爾文件展時，特別專程造訪文件展設置完備的檔案館，詳細檢視了歷屆文件展的檔案內容。該檔案館除了大量當代藝術書籍之外，依據各屆文件展，設置獨立的檔案專櫃，存放該屆展覽的一手史料，包括策展人的概念手稿與筆記、展示規劃草圖、策展人與藝術家及各相關單位的往來書信、作品草圖、展覽相關文宣報導等檔案文件。每屆專櫃中，都陳列了使用該屆檔案之後書寫而成的各國學位論文。如此檔案的建置模式，對於文件展研究的進行，提供相當大的幫助，更讓後進策展人有跡可循，有助於策展專業的形成與累積。就一位美術史研究者的立場來看，檔案建置和保存的形成方法，正是最具學術性的表現，這也是何以策展難以在台灣形成一門獨立專業的原因：我們沒有檔案，就不會有脈絡化的知識



史澤曼在第五屆德國卡塞爾文件展的最後一天。圖片提供—蔣伯欣



左圖 | 德國卡塞爾文件展檔案館建築外觀。右圖 | 德國卡塞爾文件展檔案館入口。攝影—蔣伯欣

累積，沒有知識累積，自然不會有自己的學術方法。只能藉由斷斷續續的國外技術引進，不斷反覆從零開始的輪迴。【註4】

集合各類媒材檔案的策展，還可以從今年（2012）五月法國龐畢度中心梅茲分館（Centre Pompidou-Metz）的另一個大展「一九一七展」來談。這個展覽籌備了四年，運用的大量各式藝術文獻檔案，除了在

繪畫、雕塑、錄像、攝影、動畫等各種媒材作品之外，海報、傳單、素描、建築模型、兵器、義肢等，交錯在戰爭、前衛、原始藝術等議題之間，各種前衛藝術流派原作與原始文獻檔案的陳列，如同撞擊般令人對展覽有目不暇給卻又扎實的認知，彷彿重溫一次大戰期間歐洲在動盪之下產生劇烈崩裂的藝術氛圍。尤其難得的是，有別於某些庸



Duane Hanson, 《警察與暴民》, 1967。
攝影—蔣伯欣



法國龐畢度中心梅茲分館
(Centre Pompidou-Metz)
的大展——「一九一七展」
展場實況。攝影—蔣伯欣

俗化的視覺文化展覽或研究，這些被廣義稱之為視覺文化的物件，並不是只依照符合年代的標準隨機選取，而是更深刻地嵌入同時期前衛藝術風格發展的內在理念之中，展現藝術與社會之間相互影響的張力，令人歎為觀止。

此外，在日本也有我們所熟知的福岡亞洲三年展，但國內不太有人注意到其策展的方法，其實是以檔

案為核心。自1950年代的神奈川近代美術館開始，日本各縣市陸續設立自己的美術館，到了1970年代甚至形成了美術館熱，福岡市立美術館也在此氛圍下設立。由於位於九州，身處最接近韓國、或亞洲鄰國的地理位置，也使福岡市立美術館創館之初便設定以亞洲近代美術為主要範疇，目前舉辦亞洲三年展的福岡亞洲美術館，即脫胎自福

岡市立美術館始自1970年代展開的田調踏查。該館每年都派出策展人赴亞洲各國蹲點數月，蒐集當地藝術的一手史料。因此，歷屆福岡三年展的策展模式中，高度運用策展人於田野調查過程中所採集和蒐羅的各式檔案資料，以作為各屆展覽策畫的重要知識基礎（可參考本刊47期對該館總策展人黑田雷兒的專訪）。如今，該館所建置的檔案資料，已成為研究亞洲藝術重要的資料庫，其觀點不同於台灣所熟悉的東亞（日、韓、中），也擴及南亞、中亞、西亞。雖然該館並非大型美術館，資料庫也非開放式地對外開放，但此種檔案建置模式，對於館內策展人的養成，海外研究者

的學術工作，其策展方法論與亞洲觀點的建立，仍具有高度價值。

雖然福岡亞洲三年展今年停辦了，但我在今年參訪的越後妻有大地藝術季三年展中，卻看到另一個有趣的檔案裝置。日本裝置藝術家川俣正（Tadashi Kawamata, 1953-）以受贈自知名藝評家兼策展人中原祐介（1931-2011）的三萬冊書籍作為創作材料，在大地藝術季的秋祭系列作品中建置一座類似巴別塔的建物，將評論家後人所贈之書置入已設置好、如同書架空間的位置中。此種對於檔案（書籍）某種復返式的再創作，是檔案再利用於視覺裝置的一個典型例子。

陳——對於國內一般觀眾來說，檔

案之於藝術展覽的意義，還是在於保存的功能居多。如何用於展示，則幾乎沒有概念。但近兩年來國內的相關討論，似乎也促成相關展覽策劃內容的改變，是否可以談談你的觀察？

蔣——沒有錯，正是有感於檔案對於國內美術史研究、策展、創作日趨重要，今年九月，我也藉蒐集研究資料之便，參觀了日本東京國立新美術館的「Gutai」與前衛運動18年的大型回顧展。策展人運用大量作品復原的方式，呈現「Gutai」（1954-1972）在歷屆展出時的實況，特別是首屆在戶外展示的幾件作品，過去只能透過黑白照片來想像原作，現在的策展，則更重視將原作（特別是一次性展出的作品）加以復現，特別是許多裝置、互動、音響性的作品，在現場與靜態的文獻並陳，呈現出某種檔案式復現的奇特氛圍情境。開幕時，館方甚至邀請當年參與運動的藝術家之子現場表演，雖然只是噱頭，但在重視傳統的日本，仍有其意義。

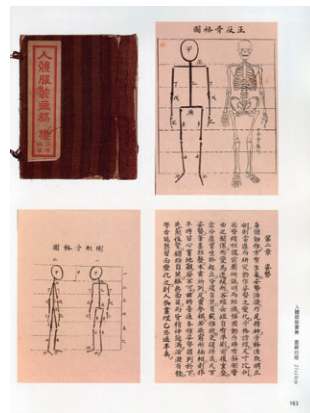
這類裝置類型作品復原的例子在歐洲早有傳統，例如前述文件展的新繪畫館，本身就展有文件展多件現場裝置作品的模型或草圖。被稱為史上最早裝置形式的總體藝術（Gesamtkunstwerk, Total Work of Art）先驅：藝術家史威特斯（Kurt Schwitters, 1887-1948）的作品《Merzbau》，其位於德國漢諾威的裝置空間，在1943年毀於盟軍的空襲，其後重製、復現於挪威，目前在漢諾威史匹倫格爾美術館（Sprengel Museum）的常設展版本，則是史澤曼在日後策展時建議重現、由建築師Peter Bisseger



史威特斯（Kurt Schwitters），
《Merzbau》。攝影——蔣伯欣



郭柏川，《祭祀武廟》，油彩畫布，79x79cm，1929，台南市政府購藏。



左圖 | 「峰、如、彝、偉丹青傳承：府城彩繪世家陳玉峰家族作品展」展場。右圖 | 陳玉峰，《人體服裝畫集》，墨線白描，21x19cm，1938。攝影—蔣伯欣

(1932-)於1983年重構的第三個版本。

此種藝術作品（特別是一次性展出作品）的重構，涉及複雜的藝術史研究作為基礎，但反過來說，重構也是建構檔案的過程。是以我們可以看到，重要的當代美術館，無不以整理、重構當代藝術各階段的展覽，作為其研究基礎的核心項目。例如，德國柏林的新國家畫廊（Neue Nationalgalerie）正以兩年為一階段方式，策畫戰後美術的三階段展覽。目前也以「1968年6月4日」為題的三個展間，專室展示學運前後的民眾檔案與藝術作品。

國內的部分，多年前北美館也曾經以十年為期，策劃過戰後台灣美術的大型回顧展，是較具有企圖心的計畫性展覽。可惜的是，除了有助於美術館掌握個別藝術家與作品資訊外，就展出成果與展覽圖錄而

言，尚難看出較為具體突出的學術研究成果。不過，近來的典藏展，則走向創意觀點的呈現。2012年六月間，由林育淳和蘇嘉瑩共同策畫的「凝望之外／典藏對話」，以作品之間的相互「凝望」（或者「互文」）作為命題的作品典藏展，其中共展出35位畫家50件作品，有不少作品是首次於北美館展出，令人耳目一新。

相較之下，國美館近兩年的「國美無雙」系列的典藏展，就顯得策展觀點較為不足，反而是今年薛燕玲策劃的「典範傳移——林玉山繪畫藝術特展」，將館內典藏的原作與畫家的寫生稿，以相互印證的方式展出，使觀者更細膩地認識畫家的創作過程，豐富了我們對於寫生概念的理解。此外，2011年高美館「切切故鄉情——陳澄波紀念展」、2012年北美館「行過江南——陳澄波

藝術探索歷程」，展出經修復完成的原作與檔案，包括油畫習作、風景素描，及未曾曝光的大量人體速寫，如果再加上畫家留存的相關文獻，或可令學界對於台灣美術的現代性，產生一翻案式的全新理解。

至於台南在地的美術史展覽，以我有限的觀覽經驗來說，則有兩檔展覽的策劃，是令人覺得印象深刻的。首先是2002年「郭柏川教授暨南美會五十周年展」，此展策展人葉啟峰，協同郭柏川之女郭為美，發掘出故居內留藏的一批畫在木板上的珍貴早期畫作，對於理解畫家個人風格的形成，具有極高的學術價值。其中，名為《祀典武廟》的作品（1929），近來已被台南市政府購藏，目前正展於北師美術館的「序曲展」中。如果沒有親眼目睹十年前的作品原貌，只看現有的圖錄或印刷品，一般觀者不太容易發

現該作經修復之後的改變，特別是圖版與原作筆觸的差異。這時候，檔案便能發揮作用，協助觀者作藝術史的深入考察。

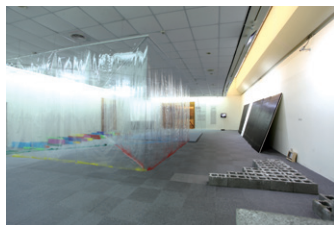
此外，2008年於台南市立文化中心展出、由藝術史家蕭瓊瑞策劃的「峰、如、彝、偉丹青傳承：府城彩繪世家陳玉峰家族作品特展」，以傳統民間彩繪畫家三代包括陳玉峰、蔡草如、陳壽彝、蔡國偉等人作品為主。展場空間中，直接將畫家當年所彩繪過的廟門原作，拼組在展場中，形成儀式空間（博物館）中的儀式空間（廟宇），並與展示從未公開的畫稿、畫帖之間，營造出一種檔案式的觀看取徑。這個展覽最早的雛形在吳園（即公會堂）展出，有趣的裝置架構，配合藝術史學家長達十多年累積的豐厚研究成果。類似的案例，還有兩年

前攝影史學者簡永彬策劃的「凝望的時代：日治時期寫真館的影像追尋」展（2010），除了在國美館展場中精采地復現台中林寫真館的建築，更以策展人長年在各地調查所蒐集的檔案文件、各式攝影設備與正負片，將各家寫真館師傅的個人風格、技法與設備，提昇至藝術史的層次來加以分析肯定。展場的設計、配色與老照片共築的質感，令人驚嘆。

目前，也有正在高雄市立美術館展出、王品驊策劃的「當空間成為事件：台灣，1980年代現代性部署」展覽，復現了1980年代在春之藝廊舉辦的異度空間、超度空間展作品，也是相當難得的例子。這個展覽是首度以檔案式復現原作的方法來策劃的當代藝術展覽，值得我們再觀察後續發展。

【註釋】

- 1.野島剛，《兩個故宮的離合：歷史翻弄下兩岸故宮的命運》，張惠君譯，台北：聯經，2012。
- 2.鄭雯仙，《臺灣現代陶藝的興起：以國立歷史博物館為中心的考察（1963-2006）》，國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論研究所碩士論文，2009。
- 3.林俐吟，《他者的隱／現——李明則作品及其主體空間之研究》，國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論研究所碩士論文，2010。
- 4.目前，該館也與蘇黎士、德勒斯登、布拉格等地的五個當代藝術檔案館，結盟形成了歐洲藝術檔案網（European Art Net, EAN）。



「當空間成為事件：台灣，1980年代現代性部署」展覽，王品驊策劃，復現了1980年代在春之藝廊舉辦的異度空間、超度空間作品。攝影—邱德興

蔣伯欣

國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論碩士班
助理教授、《藝術觀點ACT》主編

陳美靜

國立臺南藝術大學藝術史與藝術評論所碩士、
藝術創作理論研究所博士生

一個總是過度璀璨的開場

台灣宗教空間作為一種文化呈現場域



台南開元寺前身是鄭經當年的「私人園林」。

宗教與儀式行為一直是研究人類社會文化的重要——同時也最具解釋性的原型 (archetype)，社會學家涂爾幹 (E. Durkheim) 晚年代表性的著作《宗教生活的基本形式》(*Les formes élémentaires de la vie religieuse*)，即是企圖以宗教研究解碼社會與文化中的諸多問題意識。人類學家李維史陀 (Claude Lévi-Strauss) 則是以結構語言學的方法發展出《神話學》四部鉅著，在李維史陀的概念中，神話就是社會與文化語言背後隱藏的文法結構，或者說，宗教與儀式行為相當於某種社會文化行為的修辭 (rhetoriques) 再現形式。

倘若我們以藝術史的角度來看，在文藝復興之前，也就是說在藝術的概念尚未「獨立自主」(autonomie) 之前，藝術的主要呈現場所與表現形式基本上都圍繞在宗教的主題與空間。西方中世紀時期最具代表性的藝術形式如福音書手卷、彩繪玻璃 (vitraux)、壁毯

(tapisserie)、壁畫 (fresque)、馬賽克 (mosaïque)，都主要呈現在藉由羅曼式風格建築與哥德式風格建築所呈現的教堂空間之中；此外，手抄聖經、手抄本繪畫、濕壁畫、版畫、祭壇畫也都是宗教產物；視覺形式之外的音樂，如管風琴、葛利果聖歌 (Gregorian Chant) 依然是圍繞著教堂而展演。宗教某種意義上是藝術生產的根源、對象、媒介以及主要平台。

在台灣除了原住民所擁有的豐富文化藝術內涵之外，早期來台漢人與明鄭所帶來移民形塑的文化中，也是以廟宇的宗教空間為其主要的承載媒介。明鄭時期在反清復明的意識型態下，刻意地保留晚明華南系統的文化形式，又基於移民的地緣關係，閩南的文化也跟著被移植到台灣。此一華南、閩南文化內容在台灣，特別是在清乾隆與嘉慶年間得到另一波繁盛的發展，清末日本殖民與戰後國民政府來台，都以相當多元的面向與層次，豐富了台灣的宗教空間，特別是廟

字的形式與符號語彙，經過這兩段特殊的歷史變異的迂迴轉折，讓原來的形式語彙漸漸「異化」於原來風格的模仿對象（華南、閩南），而開發創造了許多台灣特有的風格以及形式語言。

閱讀台灣的廟宇空間中，最直接的代表性藝術形式，首先是視覺類型的造形藝術，包括1.木雕；2.石雕；3.彩繪；4.脊飾四大類。一進入廟宇的空間之內又充滿味覺的焚香，此外音樂（南管、北管等）與戲曲（歌仔戲）又是其不可或缺的部分，而台灣盛行的進香與遶境活動時的官將首、宋江陣、八家將、花鼓陣等陣頭則是熱鬧鮮活的表演藝術。相對於中國大陸型背景下的廟宇空間結構較為寬敞，台灣相對狹小卻精緻的廟宇空間卻蘊含著較為結構緊密乃至豐富飽滿的藝術內容。

宗教建築的空間鋪陳，一向具有一種時間向度的空間性與音樂節奏旋律，廣場與正門通常是這個音樂性結構的序曲位置，廣場因此是充分甚至必要的！此一空間通常也是儀式行為舉行的開展文本，倘若我們以音樂廳為例，高度儀式化的歌劇劇院通常需要一個華麗前廳作為排場與社交空間，因為歌劇欣賞的儀式行為中，社交本質並不亞於音樂本質。音樂家華格納（Wilhelm Richard Wagner）曾經將音樂廳空間進行儀式性的改造，讓社交遜位，讓音樂成為主軸；二十世紀晚期的歌劇院空間更經常強調前廳社交儀式空間的壓縮，例如1980年代建造的巴士底歌劇院，以及由努維爾（Jean Nouvel）主持興建的里昂歌劇院，便刻意將傳統建築展示性的華麗前廳刪除，進行一種社會主義概念、文化民主化式的空間改造，企圖將空間完全保留給音樂。卻受到兩極化的評價，批評的角度認為：音樂（特別是門檻較高的歌劇）從來不是一個獨立的文化形式，它一直是某一個階級的整體文化與生活內容的一部分，建築也是，藝術當然也是。

劇院的前廳就是某種形式的序曲之形式擴延，而宗教空間也經常藉由入口之前的廣場形塑神聖空間的氛圍。台灣許多宗教建築也構築一個巨大的廣場，如北門南鯤鯓代天府及佛光山佛陀紀念堂；然而台灣畢竟土地空間相對狹小，特別是在熱鬧擁擠的市區，經常並無法允許建設巨大的廣場，於是此一「序曲」式的節奏便被迫在空間中壓縮，轉化成總是過度華麗藻飾



上圖 | 新港奉天宮，拜殿燕尾線條優美，剪黏精緻，為許位成匠師主持之作。中圖 | 新港奉天宮，五門牌頭交趾陶作品「盧陵王雙昭娟」之局部。下圖 | 新港奉天宮山川殿內的木雕。圖片提供—新港奉天宮

的，讓原來應該在一個廣場所鋪陳的，呈顯階級與秩序的諸多元素被壓縮到一個狹小的山川殿結構內，讓市區廟宇的山川殿總是過度錯綜複雜，尤其是其屋頂上的脊飾形式。特別是1930年代與1970年代之後這兩波廟宇建設的高峰期，不論是泉州派王益順匠師或溪底派陳應彬匠師，都營造出了一種台灣特有的山川殿——一種不符比例的燦爛輝煌。因應台灣特有的多雨氣候與炎熱陽光，正廳前的也是一個因地制宜的策略所形塑的美學空間。

因為空間狹小的台灣都會鬧區總是人太多而地方太

小，空間的秩序分配在商業掛帥之下各自為政，公共空間各自百家爭鳴就變成是一種常態。被壓縮而擁擠的山川殿經常匯聚太多結構與視覺符號而容易令人目不暇給，造成一種總是過度璀璨的開場，這是台灣市區廟宇因為空間匱乏而將前庭壓縮所衍生的一種變形。於是過度擁擠的，頭角崢嶸的在門面與屋脊上百花齊放百鳥爭鳴，卻意外形成一種眾聲喧嘩的台式熱鬧，呼應著廟口的聚集人群。

屋頂對於建築如同帽冠之於個人，在封建時期是階級的象徵。事實上也有階級的嚴格限制，例如只有帝王等級的建築屋頂式樣才能使用廡山式屋頂，取其線條結構之九五中正至尊之意，通常僅在宮殿或寺廟建築群中的大殿才得以建置。有清一朝就只允許紫禁城太和殿搭建廡山式屋頂，閩南地區則只有泉州文廟大成殿看到如此使用。台灣廟宇建築的原型中深具代表性的泉州龍山寺則是歇山式屋頂，而且是重簷歇山式，歇山式是僅次於廡山式位階的最崇高屋頂形式，以重檐更顯其華麗莊重，台灣的大型廟宇多是歇山式而且是重檐屋頂。

台灣早期沿襲中國華南的閩、粵古建築，特別是閩南風格為最大宗。清末日據之後，封建的規範瓦解，風格開始更為自由多元，許多日式風格引進，甚至「西式」的「現代化」風格也隨之出現。倘若我們以圖像學的方法、或者以結構語言學的方法來詮釋，日據時期至今的廟宇建築風格的變化與發展，在結構概念上也是一個台灣本土文化符號語言的發展進程。

藝術史學家潘諾夫斯基(Erwin Panofsky)以圖像學角度認為歐洲中世紀末期哥德式建築的出現以及其極度繁複交錯的線條符號正好突顯了中世紀末期經院哲學(士林哲學)礙於宗教理由不敢直接面對(宗教之外的)真理的困境。李維史陀則以結構語言學的角度討論，認為南美洲亞馬遜叢林中，卡都衛歐人(Caduveo)精緻複雜的臉部(紋面)繪畫與波洛洛人(Bororo)村落中高度發展的形上學空間裝置，都在結構上再現了其文化的語言學內涵。

我們自然免不了思考，在廟宇風格語彙不斷變化、演進的過程中，隱喻了或者再現了台灣哪一種社會文化內容的本質演變？！建築語彙在跳脫清朝的封建規範之後，台灣的廟宇建築也歷經了三個重要階段，我

們或許可以由這三個時期的風格語彙的差異，辨識閱讀出台灣經歷的不同時代的社會文本：

- 1.日據的大正時期(1911-1936)
- 2.國民政府來台後的經濟起飛時期(1970-1990)
- 3.後文資法時期(2000-)

清朝中期建成的鹿港龍山寺，在結構與外型上對泉州龍山寺進行模仿，然而由於地理條件的差異，仍然因地制宜的做了些調適。比如一個比例縮小、結構精緻的重檐歇山式的，以及山川殿之後的，鹿港由於處於市區，因應市區居民的生活空間所需做出變化，但是基本結構依然類似。

到了日據的大正時期重修の鯤鯓龍山寺建築，基本結構依然模仿，但是此時從山門到山川殿的距離卻縮短了，雖然少了鹿港龍山寺的戲棚，卻多了左右兩座，儘管大木作匠師是由中國大陸泉州惠安請來的王益順，風格卻受了當時滲入台灣的日本文化影響而產生了差異。台灣建築在大正時期最精采的變化，莫過於島內自身培養的匠師作品中語彙的「踰越」，儘管模仿對象依然是閩南原型，特別是宗教建築原本就有嚴格的象徵形式與結構符號，不可能完全自由發揮，然而此時的所謂「溪底派」或「漳州派」匠師陳應彬，則在受到的日本風格與現代性風格影響下，進行了一種「非同一性模仿」，代表作品如大稻埕的保安宮，更因為保安宮是對場作，許多脊飾上的豐富變化更是精采。

相對於哥德式建築將所有的繪畫性表現呈顯於玫瑰花窗與彩繪玻璃，雕塑的部分則是在正門的聖人立體群像之中，華人世界的屋脊裝飾一般分成幾大類型，其中山西較為雄勁、湘鄂樸秀、川滇鄉風與閩台龍騰，而另外則是江南的雅麗與嶺南的異彩。台灣被歸於與福建的風格(特別是閩南風格)同一類型，即所謂的閩台龍騰，在屋脊裝飾的表現上相對較為立體，甚至張揚。

然而從陳應彬開始，特別是後來經過1970-1990年代的經濟起飛的一波改建後，台灣廟宇的脊飾已經遠遠駕閩南風格，甚至往廣東的所謂「嶺南異彩」靠攏。一般提到嶺南脊飾，常常會提到廣州西門的陳氏書院與佛山祖廟。然而由於1970年代的廟宇修建經常

由新富鄉紳主導，此時台灣的文人知識分子品味向西方靠攏。於是這個時期的廟宇經常顯露出豐饒壯盛、卻不以典雅為訴求的庶民品味或者市民活力的情況，卻也是這個時期社會文化的具體寫照，廟宇脊飾見證了這個時代，也是另一種台灣民間活力概念的主要圖騰符號。

經過1970年代與1990年代兩波的本土化運動之後，本土化的反省越趨深刻，文人與知識分子重新回返，陸續進入此一「民俗」場域，在資金足夠、文化涵養深化後，2000年之後又出現了許多精彩的廟宇建築。一開始是文化資產保存法的古蹟修復總是邀請學者參與，之後則是私人或者新建與整修的廟宇邀請知識分子與文人參加，此時的屋脊裝飾在華麗之餘也多了一份典雅。經過這三個時期的發展，台灣已經形塑出一個獨特的脊飾風格，脊飾也成為台灣廟宇最精采的語彙象徵之一。

脊飾的精采主要來自其豐富活潑的劇場性格。中國在元明之後戲曲流行，其文化影響了廟宇的空間內容，當然包含了脊飾藝術。脊飾上經常出現許多戲曲人物與戲劇內容，在宗教教誨的同時也呈現了娛樂與藝術性。建築評論家吳慶洲也認為：「台灣傳統建築中，脊飾的繁複與華麗在以宮廟為主的宗教性建築中，表現得最為搶眼！」主題繽紛多彩，例如雙龍搶珠、八卦、福祿壽三仙、寶珠、寶塔、葫蘆、鯨魚、花草、龍經常是正脊的裝飾題材。「牌頭」（垂脊末端）多以人物故事為主要題材，背後則以山林閣樓為飾。

其中特別是熱鬧的故事如封神榜及三國最常見，讓屋頂成為一個活潑又熱鬧的舞台，垂脊下斜末端再以水龍、鯉魚吐水（藻）或者鳳凰飛舞進行翻轉之勢，讓線條充滿驚喜與轉折。此外，在脊堵內更有令人目不暇給的裝飾：雙龍、鳳凰或八仙過海為最常見的內容。脊堵上下常裝飾水果、四神獸、虎豹獅象、麒麟或其它水生動物等。確實在華人世界的廟宇建築中已經找不出更為繁複華麗的屋脊裝飾，它讓廟宇屋頂直接變成一個栩栩如生的舞台，擁擠卻熱鬧，彷彿台灣的夜市或西部的城鎮聚落，總是人太多而空間太少，每個人都想出頭，每個人都在找自己的舞台，每個個體都是聚光燈下的特寫鏡頭。

元明戲曲流行的另一背景是元朝對科舉的偏廢，讓士大夫的功名之路受到阻撓，轉由戲曲創作抒發其

志；戲曲發展的同時也讓戲曲發展的重鎮江南，特別是蘇州、杭州的園林藝術發展起來。部分戲劇學者提到中國古典園林與古典戲曲在結構上的近似，同樣的，江南地區的戲曲流行也影響了閩粵廟宇脊飾的戲曲故事再現，畢竟，廟宇空間也經常是戲曲表演的主要場所。西方藝術史學者將十七世紀時期的繪畫與雕塑風格稱為巴洛克風格，認為巴洛克風格特色之一即是構圖上的劇場性效果，「劇場性效果」是一種隱喻，並非將戲劇作為創作主題。而台灣的廟宇脊飾就是將戲劇作為主題，同時也在屋頂上呈現劇場性效果。不但空間結構呈現劇場化的效果，屋脊本身就是一個呈現藝術作品的具體舞台。

過了山門，在山川殿之前是一個「中介式」(in-between)的廣場，【註1】這裡是一個特殊的商業空間與表演空間，它被轉化成為一個特殊的曖昧空間，過了山川殿則是陰陽交界的象徵。台灣的許多城鎮，都在山門以內、山川殿之前形成一個廟口市集甚至夜市，它是屬於廟的抽象概念範圍，同時又是居(村)民、信徒與遊客自由活動的範圍。廟口有某種形式的「潮間帶」狀態，一半是宗教的神聖空間，同時又是庶民的公共空間；是市集夜市也是節慶時最主要的表演場所。官將首、宋江陣、蜈蚣陣、電子花車、鼓陣、七爺八爺、謝將軍與范將軍的巨型魁儡遊行、龍獅瑞舞的表演、或者鞭炮與煙火的施放，甚至晚會歌唱或者政治造勢演說都在這裡進行，這是一個允許所有人參與的表演舞台。【註2】

一旦進入山川殿之後，又是另一種身體經驗，或者說是另一種展示邏輯。一般廟內的空間結構會以陰陽五行的基本設置建立，也就是所謂的左青龍、右白虎、前朱雀、後玄武、護佑著位居中心的主祀神明。以主祀神明為核心，又是逆向擴散地衍伸，並且延伸著不同層次的視覺、觸覺、味覺以及聽覺經驗。在山川殿內，香客手及的高度可以觸摸到石鼓與石獅，台灣廟宇經常是以青斗石為材料的石鼓石獅總有一個溫潤而親切的溫度。一進到山川殿內，前殿的香爐裊裊的沉香味迎面撲鼻而來，此一前殿香爐也經常是精采的銅雕，而左右兩旁最動人的就是左右內牆的青龍白虎石雕或壁畫了；往上一點，在水車堵的位置又是另一齣戲曲；往前看，在主祀神像之前，有許多不同的



萬華龍山寺的山川殿外觀及其殿內。
攝影—莊皓然



鹿港龍山寺的山川殿。攝影—莊皓然

神明與護法，當然，張開的門扉上就是代表性的匠師的門神彩繪，這些彩繪延伸至門內牆上，在水車堵處再藉由雕塑戲曲人物形塑一種空間變奏。

許多廟宇藝術觀察家經常忽略了主殿神明之前擺設供品的八仙桌，許多廟宇如大甲鎮瀾宮主殿的供桌都是珍品級的藝術創作，^{【註3】}而神桌上方的神明與護法、神像上方的縱橫樑柱彩繪、以及其所裝飾的鰲魚螭虎或者龍鰲飛舞、張揚靈動的細作木雕，通常是匠師表現功力的主要題材之一。如此一來，從山川殿直到主祀神明的位置，短短距離之內，廟宇空間巧妙的運用——前後左右、透視的深度與層次、身體的視覺高度等空間變化，漸層漸上的提供看似雜沓卻是秩序井然的藝術作品紛呈的美感經驗。

此外，許多廟宇本身也會組成北管社或南管社，每週固定時間練習樂器與戲曲，這種練習經常是在遊客相對較少的平日晚餐飯後，等練習到了一個階段，則會公開演出。如此也形成了夜間廟宇的特殊氛圍，一種非正式儀式時間的異類演出場景，類似傅科（Michel Foucault）式的「異托邦」（heterotopie）境界，排練作為展演的展演，彷彿一個夜間開放的美術館與展演廳，讓觀眾參觀了也參與了幕前和幕後的不同演出面向。

事實上表演藝術一直是廟宇活動的重頭戲，因此廟宇空間中自然有一種表演空間似的呈現邏輯：木雕、石雕、彩繪、脊飾都是表演；廟會、進香、遶境、南北管也都是表演與展示；空間內的結構動線也是戲曲與劇場的綜合；更深層的則是風水的秩序邏輯，「乘風則散，界水則止」——空間動線蘊藏著導氣之機，一種所謂「聚氣藏風」的風水裝置。

也就是說，廟宇作為一個藝術品的展示空間，它呈現了石雕、木雕、彩繪、脊飾，並且以音樂戲曲表演進行不定期演出活動，它既是展示空間也是表演空間；既是商業空間也是公共空間；是私密祈禱時的個人空間也是個人與神明的私密對話空間。當廟門打開，焚香燃起，它就像插了電的活體。其中每一個展示器物與入場主體之間形成一個聖凡同場、陰陽交錯、聚氣藏風、精神性與物質性並陳、想像力與身體感交融、具有生命動能的活體空間。身在其中你會發現「」——它創造一個瑰麗璀璨的世界，提供一個靈動鮮活的移動式的劇場饗宴！

在多神論 (polytheism) 背景社會的農村地區，不管是歐洲、^{【註4】}中國、日本或台灣，廟宇或教堂經常是聚落社區最重要的公共空間，而廟宇及其信仰之神祇也是社區聚落居民認同的一個重要媒介。然而在人口空間連結的擴張與融合使聚落發展成都會時，廟宇不再是一個核心，而是變成多元核心結構，形成一種星團式 (nebula) 或者星叢式 (cluster) 宗教空間集體聚落。亞洲的古都或者歷史古城如北京、南京、杭州，經常以許多古老的廟宇聞名，人口約一百五十萬人的京都擁有超過兩千座廟宇，可以算是滿都星辰璀璨的古城。

台灣的廟宇經常以分靈的方式，建構許多城鎮社區間的跨域網絡。而封建時期官方對於相當規模以上的城市則設有官方的宗教祭祀系統，比如鄭成功的參軍陳永華，到台南之後就先建造天壇及文廟；^{【註5】}此外，隨明鄭來台的軍人與移民多是泉州、漳州、廈門移民，也帶來了當地信仰的保生大帝、清水祖師以及明朝所推崇的玄天上帝等信仰神祇，當然還有媽祖天妃林默娘信仰。^{【註6】}鄭氏水師特別遵奉的三太子與關聖帝君則屬於全國性信仰，並非閩南泉漳廈的地方信仰；參軍陳永華則另外親自帶來台灣觀音大士與三太子，並在所轄的官田地區建設五穀王廟供奉神農大帝。如此一來，官方的與民間的信仰，在城鎮居處之間形成交錯並置的互動關係網絡系統。

而許多在台南的廟宇經常是原來的官府園林所改建，這個宗教空間網絡又創造乃至形成另一種都會園林系統網絡。台灣在明鄭時期開始，廟宇就一直以其多樣的節慶活動作為市民出遊，休憩與取得心靈慰藉的重要場所。

而此種廟宇作為宗教空間的交錯與互動關係網絡，在結構上彷彿一種散落於城市或者於州府範圍之內的閃爍星叢。散文家王浩一就曾將台南市由北到南，從開元寺到法華寺，以及中間經過的成大光復校區的榕園、赤崁樓、祀典武廟、公會堂、文學館、孔廟、愛國婦人館與延平郡王祠等空間銜接成一個台南市蜿蜒的綠色漫遊路徑。特別是開元寺前身是鄭經當年的私人園林「北園別館」，祀典武廟則是清朝官員蔣元樞與書法家林朝英等文人一起吟詩的詩社所在地。而法華寺更是明朝遺老李茂春的故居「夢蝶園」，乾隆



台南法華寺是明朝遺老李茂春的故居「夢蝶園」。



台南開元寺的前身是「北園別館」。

年間這裡更是知府蔣允焄挖湖築樓，與文人雅士端午競舟吟詩雅興之所。

市區各處綻放開展卻同時是網絡共生的各式廟宇形成一種群聚式的創意文化園區，彼此也形成互補與增補式的結構語言關係系統，一群分工的運作體系各司其職，豐富了城市的精神生活與文化藝術內容。



台灣的宗教空間——特別是傳統廟宇，原先承襲自華南與閩南系統，經過多次的歷史轉折，已經發展出完整的自我風格，在某個程度上它彷彿是一個繁雜巨大的表演空間的隱喻。在封建時期的權力運作經常利用政教合一的結構優勢收編宗教於權力結構之中，以便將宗教作為一種以權力形式轉化之後的更有效管理策略。比如清朝的康熙皇帝將台灣的媽祖從天妃升格為天后，這一個動作大大降低了台灣民眾對清朝皇帝的反感與敵意，更重要的是朝廷在民間所設立的廟宇，朝廷依例會正式派遣官員進行春秋祭典或者其他重要儀式行為活動。

然而所有的宗教活動最核心的基礎，也就是「信仰」，本身卻在現代化的浪潮之下摧殘殆盡。社會學家韋伯(Max Weber)稱現代化是一個「除魅」(desenchantment)的過程；馬克思(Karl Marx)則提到現代化讓所有在傳統中、堅信不疑的整個世界都「飛灰煙滅」(All that is solid melted into air!)。今天現代性的權力機構面對宗教，總是企圖以科學作為一種優位語言來面對或者進行管理，「信仰」的對象與內容在現代化的「科學」理性之下被轉譯成「歷史」與「古蹟」，於是代表權力結構的文化部門對於宗教空間，只企圖保留住可被理性解釋的古蹟部分，作為一種集體記憶的載體殘留；而不適合理性詮釋的信仰與其內容則被否決，或者轉化成民俗，變成一種文化管理的內容與對象。

然而當宗教空間變成古蹟，也就是某種程度上讓廟

宇變成「博物館」，此一過程所改變的是讓社會文化的轉變成某種。讓「」變成「」，讓「」變成「」，作為主體的、個人的「cogito」進場，換來的是「」的退場。「靈光」的退場，等於是在理性的監督之下讓「」變成一種「」。過去封建政權正當化了信仰，保留了的是宗教空間的實質內容；現代性制度將廟宇變成古蹟，是人文主義與理性思想凌駕了神與信仰，是人對廟宇進行了「占領」。或者我們也可以說，在某種程度上，封建時代保存了也管理了宗教空間的軟體內容；而現代社會，特別是古蹟保存的律法保存了宗教空間的硬體外殼。

古蹟的訂定「凝結」了信仰的新陳代謝，但從結構角度而言，是一個活著的信仰生產了也發展了藝術，而不是「古蹟」本身衍生了藝術。古蹟是一個文化活動遺留的痕跡，它充其量是「」了一個歷史，框架了一種美學，讓「凝視」變成「凝結」，一種不被期待新陳代謝而變化發展的美學，而不是讓活著的、發展中的藝術繼續發展。將宗教空間的硬體定義為古蹟某種程度是宣判其軟體文化內容的退場，或者至少是一個重要的、可以再生的、想像部分的退場！

【註釋】

- 1.「山川」，以同音異義「三穿」進行一種語言學上的解構與轉喻。
- 2.許多新式的博物館，如羅浮宮就很巧妙的利用這種廣場作為市場的空間邏輯，將博物館的入口前廣場設置成為一個餐廳與市場的綜合結構。
- 3.鎮瀾宮供桌為大溪木作匠師游禮海所創作。
- 4.多元的「聖人」結構讓天主教擁有實質多元的崇拜對象。
- 5.府城即有所謂的九大官廟。
- 6.媽祖信仰在施琅攻台後由康熙升格為天后。

陳泓易

國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所助理教授