

Fiorella Allio (艾茉莉)、顏廷伃

主編

南瀛歷史、社會與文化 VI： 南瀛地區之藝術與物質文化

Nanying History, Society and Culture VI：
Art and Material Culture in the Tainan Area

臺南市政府文化局、南瀛國際人文社會科學研究中心

Cultural Affairs Bureau, Tainan City Government

The International Center of Tainan Area Humanities and Social Science Research

藝思一瞬，神采永恆

——從藝術與物質窺見南瀛精神

藝術是創作者對於生活、信仰、個人思想與技法的實踐，得以洞見小至個人的微妙巧思，大至群體的精神世界。南瀛大地歷經時代遞嬗與族群遷徙，孕育出豐饒的有形與無形文化資產，其中的藝術瑰寶，體現來自不同地理環境、時代背景、族群文化的臺南人對理想生活的追尋。

臺南的傳統工藝具有相當悠久且系統性的傳承發展，百年廟宇當中的每尊神佛、每個角落，無不出自大師的精雕細琢，單純而真摯的創作熱忱，締造臺南人引以為傲的永恆經典。「南瀛地區之藝術與物質文化」主題連結經典的廟宇建築、祭典儀式、傳統工藝，以及民間藝術作品，探究人們的內在思維如何外顯於物質層面。此外，當藝術品脫離原生環境，甚至跨越國界進入博物館典藏系統，除了成為被客觀閱讀、解析的對象，也成為博物館美學的元素，觸及更廣泛的議題。

2020 年的南瀛研究國際學術研討會，受到 COVID-19 疫情影響，國外學者與會困難，但我們仍相當榮幸邀請到多位臺灣本地的傑出學者，以「南瀛地區之藝術與物質文化」為主題進行學術交流，透過對於在地文化的理解，產出諸多深入而精彩的論述，會後並由南瀛國際人文社會科學研究中心成立編輯委員會，將與會文章彙集出版。偉哲特別感謝籌辦本次會議的所有人員，以及本屆主編艾茉莉及顏廷仔老師，由於兩位老師及南瀛國際人文研究中心委員們的大力協助，本書方得以順利付梓。

偉哲相信，正是由於藝術與文化的蓬勃發展，讓「臺南印象」厚實而豐碩。在城市邁向 400 周年之際，我們不僅從過往歷史看見未來，也藉由本書聚焦在藝術與物質範疇的論述，探討城市本質與人的初心，豐富了臺南學相關研究的內涵。期待未來的臺南研究保持這股動能、持續邁進，引領後人探索更多城市文化面貌。

臺南市 市長

A handwritten signature in black ink, reading '黃偉哲' (Huang Wei-chieh) in a stylized, cursive script.

導 讀

南瀛歷史中的藝術閱讀與弦外之音： 藝術與物質文化

Fiorella Allio（艾茉莉）、顏廷伃（Yen Ting-Yu）

2003 年 4 月 5 日南瀛國際人文社會科學研究中心成立，次年（2004）起，南瀛國際人文社會科學研究中心與臺南縣政府文化局，即開始籌劃舉行以南瀛研究為範疇的專門學術研討會；2005 年 10 月以「南瀛的歷史、社會與文化」作為第一屆南瀛研究國際學術研討會的主題，其後並持續於 2008、2012、2014、2017 年就專題研究的性質，分別以「不停歇的江河、未休止的南瀛」、「變遷中的南瀛宗教」、「社會與生活」、「早期南瀛」等不同面向作為研討會主題，並經學術審查與修正後最終集結成冊出版。這就是「南瀛的歷史、社會與文化 (Nanying History, Society and Culture)」系列叢書的淵源，目的在於更進一步深入了解南瀛的歷史發展過程，以及各階段的社會與文化面貌，揭示南瀛研究的最新進展，同時也扮演向大眾推廣知識及提供學術交流的公眾性平臺。而「南瀛地區之藝術與物質文化 (Art and Material Culture in the Tainan Area)」即為延續這個使命的第六冊論文專書。

「南瀛地區之藝術與物質文化 (Art and Material Culture in the Tainan Area)」原本會議籌備過程中徵稿情況相當踴躍，但礙於會議時間的限制，總計有十七篇論文進行宣讀、三篇海報發表，並於 2020 年 10 月 17、18 日假文化部文化資產局文化資產保存研究中心國際會議廳盛大舉行，吸引將近 200 人次與會。會議過程中除了發表人、評論人與現場與會者間進行直接的討論之外，部分海外學者礙於 COVID-19（新冠肺炎）疫情趨緊無法親臨現場，則改以視訊方式進行國內、外學者的互動，以弭平疫情帶來的缺憾，也為本次會議留下了特殊的經驗和印記。也因這全球性的疫情，導致海外學者無法透過到臺灣參與研討會的機會，藉此來完善相關研究資料的收集，而此現象也造成學者們必須調整其原本所預設的研究方式。期待在世界回歸平靜後，能有更多海外學者親身來到臺灣與會，並藉此機會收集更多第一手的資料，以創造更豐富的研究成果。

研討會會場外，則因礙於會議時間的限制，以海報展出的形式，包括楊家祈、呂韻如〈南管系統音樂曲詞傳唱之現象研究—以臺南地區為例〉、黃秀蕙〈台南地區台灣傳統廟宇大方堵剪黏藝術之研究〉、劉韋廷以〈地方踏查與物質文化：以《史蹟勘考》(1973-1986) 為主之南瀛學觀點〉等主題，與現場與會學者、參與學員進行更為廣泛的直接交流，以彌補遺珠之憾。在第一天研討會之後，並由大會安排至臺南市直轄市定古蹟臺南市美術館一館（原臺南州警察署）進行導覽參訪，讓學員進一步認識這座古蹟建築的紋理與歷史之外，也藉由新佈設的藝術展廳，一窺臺南其他傳統與新藝術的發展。

第六屆南瀛研究國際學術研討會圓滿閉幕後，即刻進行後續論文專書的審查與編纂工作，每篇發表論文更正後均透過二至三位審查人之嚴格審查，再經審查意見回覆修訂，並經論文專書出版委員會討論決議，最後收錄論文十三篇。研究內容擴及音樂、美術、書法、攝影、雕塑、建築、彩繪、舞蹈、宗教祭儀與考古遺物等不同領域之研究，但由於形式十分龐雜，勢必難以在單一專書呈現南瀛地區藝術與物質文化的全貌，因此從各文章的研究主題而言，仍扣緊南瀛研究國際學術研討會自第一屆舉辦以來以及「南瀛的歷史、社會與文化」系列專書之宗旨，藉由各類藝術形式與物質文化更進一步聚焦討論，作為管窺蠡測浩瀚南瀛藝術的一扇小窗。

本論文專書共收錄十三篇論文，依論文主題與內容可大致區分為六個部分，大意略說明如下：

一、多元文化中的音樂藝術

第一個部分收錄二篇文章，包括林清財的〈當耶穌遇見八仙：文化相遇下的臺灣閩南八音〉，及 Kim Rockell 的“Migrant Contributions to the Tainan Soundscape: A preliminary study of Filipino musicians”。

其中林清財一文討論之「八音」，雖然自周代以來一直是漢人音樂的典範，但是在臺灣則被當成民間音樂看待，以為「八音」僅保留在客家人的音樂傳統中，而將閩南語系的八音音樂稱為「鼓吹樂」。但是根據田野調查資料則顯示，臺南地區應為閩南八音團的主要流佈區，是一種純器樂為主的民間樂團，當地俗稱為「番仔吹」、「八音團」或「鼓吹班」，而八音樂師大多都是來自左鎮地區的平埔族裔。有關八音樂團的祖師爺來源傳說不一，除了西秦王爺、田都元帥之外，臺南市左鎮、玉井、歸仁等地區則普遍出現源自於「游八仙師」的說法。而針對其歷史的淵源，則認為與清乾隆年間臺灣林爽

文事件之後設立的「番」軍隊有關，依據清代的禮樂配置，可知至少需位居五品官銜以上的功名才能配有「鼓吹」樂隊，而根據清代三座古墓的資料，進一步推論「番仔吹」可能是臺南地區岡仔林李家先祖，約當於清嘉慶至同治年間（1800-1850），利用五品或更高官銜的機會所組成的軍樂團，其後李總爺家的隨從李六（約生於 1870-1880 年代），因善於八音吹而四處傳授，因此被人尊稱為「六師」。而後約當於 1870 年代臺南地區西拉雅人改信基督教，因此從 1880-1890 年代的八音手抄本看來，顯示專為基督教徒喪禮使用的「聖詩調八音」，透過源自於漢人的八音演奏技術，並吸收西方基督教聖詩的歌調，組合成以工尺譜記錄成鼓吹形式的「套譜」。

第二篇則為 Kim Rockell 撰寫之 “Migrant Contributions to the Tainan Soundscape: A preliminary study of Filipino musicians”。作者在這篇文章撰寫過程中，雖然因受限於 COVID-19 新冠病毒疫情的影響，但仍透過網路、通訊等媒介互動的電子田野調查（E-field work）方式進行資料蒐集。由於音樂活動提供參與者一起分享其文化、語言的場域，因此形成一個跨文化溝通的重要橋梁。因此，作者以在臺南發展的二個分別屬業餘與專業的菲律賓音樂活動為例，作為探討新移民文化滋養臺南地區多元文化背景下形成的「聲景（soundscape）」之內涵。臺灣在 1950-60 年代，菲律賓音樂隨同美軍文化進入臺灣，也開啟臺灣與菲律賓之間的文化交流。第一個案例為新市區的 The Mary Mother of God Community 天主教會音樂活動，藉由以教會為基礎組成的合唱團，有時伴隨樂器、舞蹈等展演活動，雖然演奏歌曲仍以主流的英語為主，但偶爾也可聽見同為南島語族的菲律賓地區方言如 Tagalog（他加祿語）、Cebuano（宿霧語），使得這種音樂活動展演空間成為不同文化交流的場域。而另一個案例則是以西拉雅女婿、菲律賓裔的音樂工作者 Edgar L. Macapili（萬益嘉）的音樂為例，作為專業的音樂創作與教育工作者，Macapili 等進一步結合西拉雅語歌詞，無形當中也隱含族語教育與族群認同的意象。

這二篇文章雖然分別講述源於中國與菲律賓移民音樂的音樂型態，但是在歷經長時間的歷史變遷、人群互動過程，在臺南也落地生根生成另一種新的樣貌，但即便在多元文化互動的融合中，仍可隱見個別族群紛紛標誌其身分與文化認同的足跡。

二、平面藝術的文化視野

第二個部分收錄三篇文章，包括 Yolaine Escande（幽蘭）的 “Calligraphying the Tainan area with Chen Shih-hsien 陳世憲”、關秀惠的〈負面風景的美學介入—談楊順發《台

灣水沒》系列的影像地誌學》、蔡潔妮的〈洪通，例外如何被閱讀〉。

第一篇 Yolaine Escande（幽蘭）的“Calligraphying the Tainan area with Chen Shih-hsien 陳世憲”一文，作者藉由出生於白河的陳世憲書法作品，探討物質與非物質的文化與藝術。首先，作者先區別所謂其所謂地區（territory）的概念，同時包含「地（place, ground, earth, land）」，與「區（area, region, district）」二種分別指涉行政區與地理概念的意義。而陳世憲則是將書法藝術融入於各個地區之“territoriality（土地性）”的觀察，透過富含歷史文化隱喻的形狀、線條、色彩的象形圖文書法表現方式，形成一種地誌書法（topographic calligraphies）的藝術創作。

第二篇為關秀惠的〈負面風景的美學介入—談楊順發〈臺灣水沒〉系列的影像地誌學〉。作者認為在〈臺灣水沒〉系列作品中，楊順發除了巧妙的運用畫作命名的諧音作為其背後隱喻意涵的巧思外；也以小光圈、長時間曝光營造細膩柔順的滄桑美感，一反其早期作品如〈高雄紅毛港遷村〉等以編導式攝影方式，傳達強烈的諷刺與控訴風格。其成像方式則藉由連續接圖方式，將多視點影像並陳而呈現連續性的時間軌跡，製造全景敞開的效果外；也以優美、滄桑美感的「臺南味」，展現或如中國水墨畫、或 19 世紀西方風景畫的空靈意境。而作者也將楊順發這種帶有強烈土地與人文關懷的成像方式，視為一種地誌書寫的形式，清楚展現創作者的個人意志，也賦予特定影像精神意涵的寫照。

第三篇為蔡潔妮的〈洪通，例外如何被閱讀〉，則是藉分析與洪通相關的書寫。作者認為從 1960-70 年代，臺灣的文化路線從太過西化到本土化運動崛起，有關洪通的書寫也因此順理成章的將鄉土與西方世界對立起來，而洪通熱潮則撫慰了當時集體的不安全感，與回歸鄉土「共同的根」。洪通畫作中的鄉土、中國傳統與神話意象，一方面被執政者拿來作為反西方霸權的象徵，另一方面也揭示其本土化的表象，但最受關注的洪通個人的「樸素」特質，更是讓執政者「放心」，認為不致於威脅到傳統中國文人畫的文化階序，避免「鄉土的洪通」有演變成「國族的洪通」的可能。

這三篇文章的研究，不約而同的都將藝術與土地、歷史文化背景進行緊密影響且相互反饋的分析，也揭示其間密不可分的關係。

三、匠師工藝與保存修復

第三部分包括蔡承豪的〈從四散到俱全：臺日博物館典藏府城匠師作品探析〉，及

林雅娟、張珊榕、張舜孔、林逸琇等合撰之〈傳統建築門神彩繪保存修復研究—以「臺南彩繪大師陳壽彝作品 - 朝天宮凌虛殿門神彩繪『天干地支』」為例〉二篇文章。

其中，蔡承豪一文主要針對知名旅日藝術家陳永森之父—陳瑞寶，目前仍現存於臺、日三座國立博物館的工藝作品，及其歷史文化背景進行分析。這三座博物館包括臺灣的國立臺灣博物館，及日本的東京國立博物館、九州國立博物館，發現總計典藏有陳瑞寶設計監製、或親自執刀的 6 件建築模型及 8 尊神像。這些工藝品的製作與典藏過程，除了作為當時官方刻意的徵集與訂製的結果之外，近代博物館機制的逐步建立，也對文物流動及詮釋權具有深遠的影響。以上有關陳瑞寶相關工藝品的典藏情況，顯示其雖然是「四散」，但脈絡仍屬「俱全」，除了可作為未來針對陳瑞寶匠師工藝的研究、風格比對的參考，甚至在當年遠赴日本的博物館展場中，讓日本及觀眾領略臺灣特色工藝，均具有相當大的歷史文化價值。

第二篇林雅娟等合撰之〈傳統建築門神彩繪保存修復研究—以「臺南彩繪大師陳壽彝作品 - 朝天宮凌虛殿門神彩繪『天干地支』為例〉，則透過陳壽彝的門神彩繪作品進行保存修護研究的案例，除了透過科學檢測如紅外線成像技術，使得以進一步分析陳壽彝在進行門神彩繪時的表現手法，並了解其保存與損害情況，作為彩繪重製及清潔修復的重要參考。其次，在紫外線螢光攝影的輔助下，也可作為後續進行清潔、填補加固、全色隔離等修復作業的參考。整體而言，透過門神彩繪保存維護工作的進行，除了讓我們更精確的認識陳壽彝門神彩繪的藝術形式，也得以更延長其保存之年限。

四、建築原貌與 3D 修復

第四部分收錄有黃恩宇、鄭斯文合撰的〈荷治時期普羅民遮堡壘建築原貌探討〉，及陳俊宇、何佩真、張珊榕合撰的〈建築類空間 3D 掃描技術應用—以臺南國定古蹟臺灣府城隍廟為例〉二篇文章。

第一篇黃恩宇、鄭斯文的〈荷治時期普羅民遮堡壘建築原貌探討〉一文，針對日治時期分別於 1931 年由總督府技師栗山俊一及 1945 年建築學者千千岩助太郎提出，認為普羅民遮堡平面，乃「方形主堡加對角雙方堡」型態的說法提出其他形式的可能性。作者除了援引自 16 世紀中葉以來引進荷蘭，且進而由荷蘭東印度公司與西印度公司運用於海外，並可能受葡萄牙或西班牙海外堡壘設計影響所形成的共同「國際式樣」（International Style）堡壘設計概念作為參考外；也參酌荷蘭、清代的文獻與圖像、17 世

紀荷蘭本土與海外堡壘建築案例，以及日治時期調查研究等資料，除了認為普羅民遮堡有可能為「方形主堡加對角雙稜堡」的型態外，並分析當時可能興建的各類建築元素的形式與細節，以進一步繪製普羅民遮堡完整的建築推測圖及 3D 列印模型，作為普羅民遮堡復原形式的可能性推測之一。

第二篇陳俊宇等合撰之〈建築類空間 3D 掃描技術應用－以臺南國定古蹟臺灣府城隍廟為例〉一文，說明文化資產的 3D 建模方式，主要是以精密型掃描儀、手持式精密型掃描儀、基站式掃描儀、攝影測量（空拍測量）等多元數位作業技術方式進行。基站式掃描常用於建物室內及室外建模；手持式掃描儀使用在文物及大型文物上的建模；空拍測量則是以聚落觀點尺度做點雲資料收集標準。其中並以臺灣府城隍廟 3D 建模流程作為案例，了解以上多元建模方式的成果外，透過 3D 科技的應用，也提供後續保存修護更多參考的依據，未來並冀望透過教育推廣，而提升其多元應用的普及化。

這二篇與建築相關的研究，除了分別透過史料、留存之史蹟案例比對分析等方式，試圖提出普羅民遮堡原貌的可能形式之外；3D 科技的運用，則對於建築類古蹟中，可能含括建築本體、空間資訊與建築元素、文物等細節進行完整的記錄，以因應後續可能進行保存修護的重要參考。

五、物與物性的藝術象徵

第五部分包括顏廷仔的〈藝術風格與物質文化的象徵〉，及葉春榮的〈臺南的送瘟：相互生成的儀式觀〉二篇文章。

第一篇顏廷仔〈藝術風格與物質文化的象徵〉一文中，主要是以臺南地區大湖至蔦松文化的文化變遷過程為主題，透過相關考古資料的分析，討論其間文化內涵與器物藝術風格的改變及其文化象徵意義。此外，根據自然環境、器物類型與藝術風格的比較分析等，進一步推論蔦松文化的源流可能與鳳鼻頭文化晚期後裔人群相關。綜上，作者認為考古學文化的樣貌，均歷經長期文化變遷，才可能造成其文化內涵與器物藝術風格的改變。而文化變遷的過程，除了各史前文化本身長期緩慢的發展外，尤以外來文化族群的介入，更可能迅速改變當地史前文化的內涵。因此認為若能從這些考古學文化的內涵與器物藝術風格特徵，探索這些物質文化背後複雜的象徵意義，即可能進一步釐清臺灣史前文化的發展與變遷過程。

第二篇葉春榮〈臺南的送瘟：相互生成的儀式觀〉一文，則是從文化人類學對於

「物」的研究角度出發，以臺南三老爺宮為例，研究送瘟儀式的意義，藉以討論漢人宗教的物質性。作者認為不同於西方的基督教，強調直接與神溝通，不需由物作為媒介，可說是去物質化的宗教；但是漢人宮廟裡神明塑像、圖像，則被視為神明的表徵，也顯示漢人宗教講求物質化、具像化。而漢人儀式中的物，則包括有形與無形的東西，而送瘟儀式中如送出以雞血、豬血等表徵穢物的儀式；或是將瘟疫及瘟神裝上船，到水邊焚燒或送出大海的燒王船儀式等，均為儀式中具像化的形式。整體而言，漢人宗教儀式中「物」已被視為信徒的心理依賴與需求，而漢人的宗教儀式則是人與物相互生成（mutually constitutive）的結果。

以上二篇文章分別就考古學與文化人類學對於「物」的研究角度出發，分別探討在長遠文化的變遷過程中，「物」的變化及其可能隱含的祖源意涵；而另一方面，在漢人宗教祭儀中，人與「物」之間也透過具象化的表徵，達到相互生成結果。

六、隱藏記憶的空間與藝術

最後，第六部分包括徐鈺涵的〈隱藏的記憶－初探許文龍的西洋藝術收藏與奇美博物館〉，及劉展岳的〈記憶空間與身體記憶〉二篇文章。

第一篇徐鈺涵〈隱藏的記憶－初探許文龍的西洋藝術收藏與奇美博物館〉一文，則針對奇美博物館的館藏取向，檢視所屬人許文龍（1928 年生）的成長背景隱藏的日治時期美感品味，認為他藉由西洋術品的收藏，重建與改寫被殖民時代的西洋寫實風格藝術品味；直到 2005 年奇美博物館新館的成立，更是直接以古希臘羅馬神殿建築形式興建博物館，除了重建他心中對童年日治社會中的公眾博物館的記憶外，也重建與改寫自身對日本殖民社會的記憶，也作為重建與不同世代群體溝通的橋樑，並建立新的共同記憶。

第二篇劉展岳的〈記憶空間與身體記憶〉一文，則是藉由編舞家周書毅所編導、並由臺南稻草人現代舞團所製作的舞蹈作品《臺南公園的身體地圖 - 百日行走》為研究文本。作者根據舞蹈展演形式、編舞家的訪談與藝術元素等之分析，透過現象學的視角，來觀看與探討歷史空間與舞蹈創作如何建構起彼此間的「關聯」，並進而思考臺南公園對於臺南市居民的意義，藝術創作是否可成為讓「人」與「某個空間」建立起記憶媒介等問題。這個答案毋寧是有的，而作者則認為公園是最有用的「無用之用」，可讓這塊「自然」之地，透過表演藝術的接觸，而達到持續的生活習慣與與循環性機制。

這二篇文章雖然談的都是隱藏記憶形成的藝術，前者作者爬梳奇美博物館藏品背後

許文龍兒時的記憶與後續的重建美學，而後者作者則嘗試就一齣展演於臺南公園公共空間的舞作，試圖分析表演藝術可能作為串起市民記憶與歷史空間的途徑。

以上為本論文專書所收錄的研究成果。雖然南瀛地區重要的藝術類型、藝術家不勝凡舉，難以在一本書中全然概觀，但是從本論文專書所收錄的文章內容來看，可視為未來持續進行相關研究的一小塊基石。而本論文專書的付梓，也為本次會議留下完美的句點。最後感謝南瀛國際人文社會科學研究中心召集人植野弘子等學術委員，以及臺南市政府文化局葉澤山局長和相關同仁之鼎力協助，也展望後續持續邁進南瀛國際學術研究的步伐。

II 市長序

黃偉哲 (HUANG Wei-Che)

IV 導讀

艾茉莉 (Fiorella ALLIO) 、顏廷仔 (YEN Ting-Yu)

第一部份－多元文化中的音樂藝術

001 當耶穌遇見八仙

林清財 (LIN Ching-Tsai)

023 **Migrant Contributions to the Tainan Soundscape : A preliminary study of Filipino musicians**

Kim Rockell

第二部分－平面藝術中的文化視野

050 **Calligraphying the Tainan area with Chen Shih-hsien** 陳世憲

Yolaine Escande

073 負面風景的美學介入－ 談楊順發《台灣水沒》系列的影像地誌學

關琇惠 (KUAN Hsiu-Hui)

085 《洪通，例外如何被閱讀》

蔡潔妮 (TSAY Jye-Ni)

第三部分－匠師工藝與保存修復

102 從四散到俱全：臺日博物館典藏府城匠師作品探析

蔡承豪 (TSAI Cheng-Hao)

135 傳統建築門神彩繪保存修復研究—

以「臺南彩繪大師陳壽彝作品 - 朝天宮凌虛殿門神彩繪
『天干地支』」為例

林雅娟 (LIN Ya-Chuan)、張珊榕 (CHANG Shan-Jung)

張舜孔 (CHANG Shun-Kung)、林逸琇 (LIN Yi-Hsiu)

第四部分—建築原貌與 3D 修復

170 荷治時期普羅民遮堡壘建築原貌探討

黃恩宇 (HUANG En-Yu)、鄭斯文 (CHENG Szu-Wen)

215 建築類空間 3D 掃描技術應用—

以臺南國定古蹟臺灣府城隍廟為例

陳俊宇 (CHEN Chun-Yu)、何佩真 (HO Pei-Jen)、張珊榕 (CHANG Shan-Jung)

第五部分—物與物性的藝術象徵

242 藝術風格與物質文化的象徵：試論臺南蔦松文化的源流

顏廷仔 (YEN Ting-Yu)

281 臺南的送瘟：相互生成的宗教與儀式

葉春榮 (YEH Chuen-Rong)

第六部分—隱藏記憶的空間與藝術

314 隱藏的記憶—初探許文龍的西洋藝術收藏與奇美博物館

徐鈺涵 (HSU Yu-Han)

341 記憶空間與身體記憶：從《臺南公園的身體地圖 - 百日行走》
舞蹈創作來探討編舞家周書毅對臺南公園的感知與身體詮釋

劉展岳 (LIU Chan-Yueh)

當耶穌遇見八仙：文化相遇下的臺灣閩南八音

林清財 *

摘 要

「八音」一詞從周代以來一直是漢人音樂的典範，然而「八音」樂團在臺灣，一直被當作民間音樂看待，我們早已習以為常，以為「八音」僅保留在客家人的音樂傳統中，而將閩南語系的八音音樂稱為「鼓吹樂」；綜觀出版的文獻、論述及有聲出版品，幾乎全為客家系統的「八音」，而且無論從研究或出版的八音曲目來看，更是看不到閩南八音的影子。

然則，筆者多年來的調查過程中，不斷發現閩南八音的樂團、特別是參與「彰化縣音樂發展史」田野調查期間，陸續發現閩南八音一直在民間的鼓吹樂、北管和道士吹的曲目中出現的事實。彰化地區以北的福佬系八音樂團已少見，留下的少數樂師幾乎都和南管、北管樂團結合，但對外都是以南管（如、埔鹽錦成閣九甲團）或北管樂團（如彰化梨春園、社頭同樂軒、田中集興軒）稱呼，但是細究起來，樂師們仍能清楚分辨出「八音曲牌」是與其他吹牌不同的，甚至苗栗地區仍有結合南管而成的演奏團體「後龍南管招聲團」。再者臺南、高雄地區八音的田野調查，發現保存的八音曲目非常豐富，光是曲牌超過一千首以上，而且這些八音樂團自稱與客家八音樂團是不同的。他們主要分布於近中央山脈腳下的丘陵、河谷地區的村落間。傳承的八音樂師大部分為平埔族群的後裔，因此他們也常被指稱為「番仔吹」。

本篇論文集中關注清末 1860 年代以來的八音曲目內容，正好這也是基督教傳入臺灣的年代，當信仰耶穌基督的教會音樂和由臺灣平埔原住民後裔傳承的「番仔吹」之間產生的諸多文化相遇現象，本文擬藉由曲牌、演奏場合、演奏者信仰以及音樂演奏者的族群身分等問題進行交互解析論證，以關注這種異文化相遇現象所交織出的民族音樂研究課題。

關鍵字：八音、番仔吹、八音聖詩調、八仙、新港社

* 國立臺東大學音樂學系主任

一、前言

「八音」一詞從周代以來一直是漢人音樂的典範，然而「八音」樂團在臺灣，一直被當作民間音樂看待，我們早已習以為常，以為「八音」僅保留在客家人的音樂傳統中，而將閩南語系的八音音樂稱為「鼓吹樂」；綜觀出版的文獻、論述及有聲出版品，幾乎全為客家系統的「八音」，而且無論從研究或出版的八音曲目來看，更是看不到閩南八音的影子。

然則，筆者自 1986 年追隨許常惠老師參與「高雄傳統民俗技藝園區規劃案」進行田野調查以來，先後又參與了 1988 年「臺中縣音樂發展史」、1994 年「彰化縣音樂發展史」、1999 年「臺南孔廟雅樂十三音出版計畫」以及 2000 年主持「府城地區音樂發展史田野調查計畫」、2000 年苗栗縣文化局「水尾南管八音研究製作計畫」、2004 年「彰化沙崙派北管音樂手抄本之調查研究」等計畫，以及後續的補充調查過程中，陸續發現閩南八音一直流傳在民間，在被稱為「鼓吹」、「北管」和「道士吹」的曲目中展現身影，尤其老一輩樂師更能清楚區辨閩南八音曲目與其他吹譜的不同。彰化地區以北的福佬系八音樂團較少見，留下的閩南樂師幾乎都在南管、北管樂團班子，但是對外則是以南管（如苗栗後龍南管招聲團、埔鹽錦成閣九甲團）或北管樂團（如彰化梨春園、社頭同樂軒、田中集興軒）師傅稱呼。老一輩的吹譜樂師們幾乎都能清楚分辨「八音曲牌」與其他吹牌的不同。之後藉由臺南市文化局委託「臺南孔廟雅樂十三音發展案」以及文建會委託「府城地區音樂發展史田野調查計畫案」的機會，對臺南、高雄地區的八音作了普查，發現南部地區保存的八音曲目非常豐富，統計八音曲牌可能超過千首以上。¹

¹ 請參見林清財，〈臺南地區八音與西拉雅人之關係：音樂文化區的建構田野資料蒐集・八音手抄本 1-3 冊〉（未出版，2003）。林清財，〈南部地區的八音與十三音〉，收錄於《高雄文化研究 2004 年刊》（高雄：高雄文化研究學會，2004），頁 57-100。林清財，〈番仔吹：臺南地區的八音〉，收錄於葉春榮主編，《族群意識與文化認同：平埔族群與臺灣社會大型研討會論文集》（臺北：中央研究院民族學研究所，2005），頁 325-342。林清財，〈頭社克與頭社系歌謠：淺井惠倫的錄音與抄本〉，發表於「高雄地區文化資產學術論文研討會會議」，2006.09.30（高雄：文建會傳統藝術中心、高雄科工館，2006）。林清財、林難生，〈臺南地區「八音團」與西拉雅人〉，《南瀛人文景觀：南瀛傳統藝術研討會論文集》（臺北：國立傳統藝術中心，2002），頁 177-210；〈北管沙崙派的八音吹〉，收錄於《2011 年彰化學術研討會論文集》（彰化縣：彰化縣文化局，2011）。林清財、林曉瑛，〈苗栗後龍招聲團南管八音〉（苗栗縣：苗栗縣文化局，2006）。林難生，〈府城地區八音源流與師承流派〉，收錄於《中華民國民族音樂學會學術研討會論文集》（臺北：中華民國民族音樂學會，2003）。林難生，〈府城地區八音音樂研究〉（臺北：國立臺北師範學院音樂研究所碩士論文，2004）。林難生，

臺灣南部地區的八音樂團基本上可分成兩大系統，一是客家八音樂團；另一則是福佬系八音團。客家八音團主要流傳在客家人分布的地區，如屏東六堆、美濃等地²；福佬系八音團則主要流傳於靠近中央山脈山腳下丘陵、河谷地區的村落間。福佬系的八音樂師大部分為平埔族群的後裔，甚至可以更明確的說，這地區大部份平埔族裔的八音樂師，其師承幾乎都是來自左鎮地區的新港社人。以致臺南地區的八音樂師們流傳著：「八音」是內山平埔番來教」的說法。甚而有人指稱這些八音為「番仔吹」。³

臺灣南部地區流傳閩南八音是一種純器樂為主的民間樂團，臺南當地俗稱「番仔吹」、「八音團」或「鼓吹班」。這類樂團大都是由八位樂手、八件樂器組成，以嗩吶（當地稱暖仔）為主奏的鼓吹類演奏型態樂團。樂團仿如古代鼓吹樂的形制，以行進方式或座吹的吹奏兩種型態均有。⁴八音團的祖師爺傳說起源於游八仙師，出團的時機大都用於民間婚喪喜慶或廟宇節慶場合，特別是傳統婚禮和喪禮出團次數最多。番仔吹的歷史傳承應和清乾隆年間臺灣林爽文事件之後設立的「番屯」軍隊有密切關聯。⁵目前民間仍流傳有大量的「工尺譜」手抄本，包含上千首以上的「曲牌」可組成數百套演奏形式的套譜，以及為數眾多的八音團隊。

本論文擬就整理清末 1860 年代以來的八音曲目抄本內容中，部分基督教徒(天主教和基督長老教會)用於喪禮的吹牌套譜，以及仍使用中與基督徒有關的喪禮音樂為主要範圍，發現一個極為有趣的現象，當信仰耶穌基督的教會音樂和平埔原住民傳承的「番仔吹」相遇之後，產生的諸多文化交融現象，作為此篇探討的主要內容，兩種不同文化系統的音樂相遇之下到底擦出何種火花？也進一步藉由曲牌、演奏場合、演奏者信仰以及音樂演奏者的族群身分等問題進行交互解析論證，期待交織出異文化相遇之下的音樂研究課題。

二、八音祖師爺：「八仙」與「八音」

八音樂團的祖師爺來源傳說不一，一說供奉西秦王爺、另一說則是供奉田都元帥。根

〈北管「沙崙派」的師承系統與流布〉，《傳統藝術文化資產研討會論文手冊》（臺北：臺灣民族音樂學會，2009），頁 276~287。

² 請參見吳榮順，《臺灣客家八音保存計畫期末報告》（臺北：國立傳統藝術中心，1998）。吳榮順，〈六堆客家人與客家八音〉，《第四屆傳統藝術學術研討會論文集》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，1999），頁 33-66。吳榮順，〈南部客家八音的過去與現況〉，《客家音樂研討會客家八音展演論文集》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2000），頁 55-80。林伊文，〈美濃的客家八音與傳統禮俗〉（臺北：臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，2000）。

³ 請參見林清財，〈番仔吹：臺南地區的八音〉。

⁴ 請參見林難生，《府城地區八音音樂研究》。

⁵ 請參見林清財，〈番仔吹：臺南地區的八音〉一文。

據臺南地區「番仔吹」樂師們的記憶，顯示加入八音團學習的入門儀禮是需要拜祖師爺的。左鎮澄山八音世家穆清耀（1935 年生）教友的說法是供奉祖師爺的傳統現已不再舉行，但從訪談內容仍可隱約觀察到這個傳統的變遷過程，以下是訪問穆先生時得到的說法：

「雖然我們學到了八音，但我們是基督教徒，所以不會到寺廟拜神，當年學八音時沒有什麼儀式，就是父親叫來跟前學而已。父親李哮江約 1898 年生，岡仔林的人，入贅澄山。八音是在岡仔林⁶受業的；父親說過，以前學八音時，需到廟裡拜神、拜祖師，師父才會正式開館傳授。後來信奉基督教，其他神明都沒有再供拜。」（林清財 2003a）

穆清耀雖說得堅定，但是細細閱讀其保存的八音抄本，無論八音起源、八音祖師、八音樂器卻都有明確的記載。可見當時的樂師入門學藝，是清楚知道八音源自「游八仙師」說法的。（參閱圖 1）

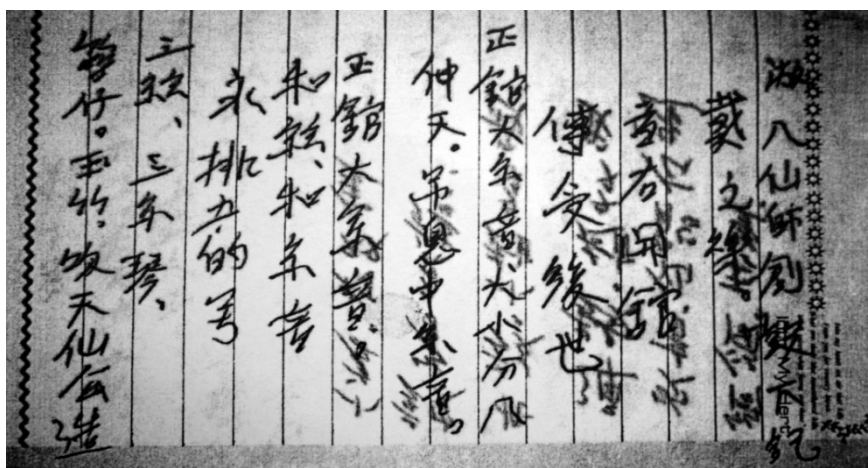


圖 1 穆清耀 1940 年代八音抄本中的八音源起（林清財 2003b：穆清耀 001~002）

另外，臺南市玉井區劉陳部落買金柱先生保存其師父羅新民傳下的新義華八音團抄本中，不但有八音起源、八音祖師、八音樂器等的文字陳述（參閱圖 2），同時還記錄了「館內之心得」（學習八音的規章）。

⁶ 現今臺南市左鎮區公館社區的岡仔林社區。

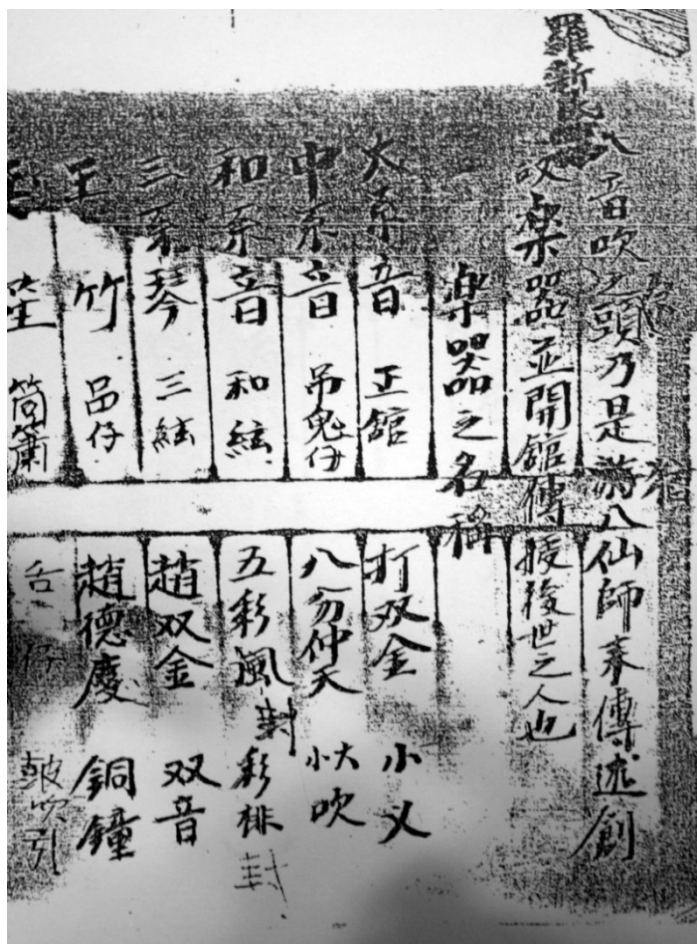


圖2 新義華八音團 1950 抄本中的八音源起（林清財、黃玲玉 2002c：羅新民、新義華 040）

買金柱樂師保存的另一手抄本是由李哮江抄錄的，另外還有一些買先生自己散抄和叫學生抄錄的樂譜手稿，兩本抄本均有關於八音祖師爺的記載，綜合上述兩本抄本中關於「八音源起」的文字，整理如下：

李哮江抄本的記載：「八音游八仙師創設下記載之樂者又開館傳受後世」⁷，意思是說：這些八音譜是游八仙記載，並開館傳給後人。而羅新民抄本的記載：「八音吹之源頭乃是游（猶）八仙師來傳述創設樂器並開館傳授後世之人也」，意思是說：八音吹的源頭乃是由八位仙師傳述、創設樂器並開館傳授給後人。至於臺南市玉井區望明社區買登煌（1937年生），則有稍微不一樣認知的八仙祖師傳說：「八音是由佛教的彌陀猶八仙師創立，「猶」

⁷ 按照李哮江和羅新民/新義華八音團手抄本的記載，忠實繕打文字，不做修正；不做解釋。

既不是平埔姓氏，也不是一般漢人姓氏，是大陸姓氏之一；⁸臺灣佛教從大陸傳來，不是從印度直接傳來，所以八音由大陸傳來。」（林清財 2004）

關於八音祖師爺乃是由八仙創設的說法，起初我們以為此乃民間音樂人穿鑿附會的觀點或傳說，可是經過多年的八音團調查後，這種看法不僅在臺南、高雄所謂「番仔吹」的地區流傳，流行地區以外的八音團也有類似的說法。臺南市歸仁區郭新盤（1923 年生）受訪時說他認為八音祖師就是八仙：

「八音的名號因為八項樂器、八人演奏而來，八音的祖師是八仙，請望向神案後的圖像神明，那些神明人物就是八仙，你看每個仙人手上都有器具，八音樂器是八仙的器具。」

假如這樣的觀點僅流傳在臺南地區或更廣的臺灣南部地區，我們都可將其歸諸於八音樂團師承同一來源的因素。可是，2005 年我們到臺灣北部苗栗後龍水尾地區調查南管八音時，竟然也記錄到一段關於八音祖師爺與八仙的精采故事。苗栗縣後龍水尾南管招聲團團主陳景濤（1934 年生），為我們述說八音祖師爺的故事：

「本館屬南管的品管、正宗的八音，但不像北管八音對外號稱子弟八音。...

八音一般都稱八人八器，但實際上八人九件樂器，按人頭點：1 品（橫笛）2 提絃

3 二絃 4 月琴 5 嗩仔 6 小鈸 7 銅鐘和革鼓 8 響盞。分為頂四管和下四管，分文樂器和武樂器。文樂器品、提絃、二弦、月琴稱頂四管或四管合奏，以品為主音，嗩仔可加入主音部為總主音；小鈸、銅鐘、革鼓、響盞為武樂器又稱下四管，執下四管者兼主唱「南曲」。

本團所學有祖師，品管八音祖師為漢朝人鍾離，號正陽帝君。相傳漢鍾離為太上老君的徒弟，學成後在齊國封為大將軍，因為作戰失利而逃到崑崙山上修行，為正陽派開山祖師，修行期間遇漢高祖掌朝，民生反而愈困苦，他不能以軍事武力為民謀福利，但有一片濟世渡人的胸懷，就持月琴化身乞丐下山渡人，起初收服很多妖魔鬼怪，後來人民知道正陽帝君來歷，都怕他而四處逃避，天下如此寬大，總是要人手協助渡壞人心，因此先收服三個百姓，傳授組成月琴、品、絃三人樂團以渡世，後來再招生訓練徒眾，組成八人一班，祖師派任樂器，名為八音。八音由八仙組成，

八仙配器：1 韓相子橫笛；2 呂洞賓提絃；3 張果老二絃；4 漢鍾離月琴；

5 李鐵拐嗩仔；6 何仙姑小鈸；7 曹國舅銅鐘和革鼓；8 藍采和響盞。

⁸ 審查委員也提及「猶」八仙的稱呼，也可能是因閩南漢人以音記字的傳統所產生的音同字異之故。

這八仙九器的搭配，是我經過擲茭杯才定稿的。

本團以前所拜師祖為田都元帥，但沒有雕金身，也沒有寫紅紙安位。

拜漢鍾離祖師是這十幾年的事，由玄天上帝所指引。一日祖師托夢，在廟裡擲茭杯，由玄天上帝所指引往南拜仙祖，第一次在高雄鎮南宮拜仙祖，也去臺東，結果拜請的只有仙祖一直未到；第二年，祖師再托夢，3月3日拜天公，終在臺南東山坎頭山天公廟二仙祖廟擲茭杯，由二仙祖引領仙祖來，時值丙子年，為了供拜鍾離祖師而寫詞譜歌【紀念鍾仙師飲水思源曲】。漢鍾離號稱正陽帝君，但幾無蓋廟敬祀，倒是所收徒弟東華帝君即孚佑帝君呂洞賓，就有仙公廟祭祀，祖師以「八音樂器」渡化天下，孚佑帝君呂洞賓取八仙、八音平天下。」（林清財 2006）

從上述記載與口傳來，八音樂團的組合與道教得道真仙鍾離權（漢鍾離）、張果老、呂洞賓、李鐵拐、何仙姑、藍采和、韓湘子、曹國舅等八仙傳奇的故事結合，使得八仙成為八音樂團的創始源頭的說法，在臺灣地區的八音團不論是鼓吹樂還是南管八音團，這些故事似乎仍在流傳著。

三、八音樂團的組成與表演型制

八音團的組成一般說法就是由八個人持八種樂器組合而成（林清財 2006）。臺南地區八音團有兩種樂隊編制，一種是八人八器組成的「幼吹」這是一般稱呼的「八音吹」，包括各種簡化編制和大八音⁹，另一種是五人五器的「粗吹」，包括各種簡化編制。現存八音團有些仍然保持八人八器的「幼吹」型態；但也有包含「幼吹」和「粗吹」的「八音團」。

臺南地區的八音樂團樂器組織，明顯可以以曾文溪劃分為溪南、溪北兩種系統。溪南系統的「八音團」，典型樂隊編制（或者演奏形式）是：

- 1 「幼吹」（八器、八人）— 嗶仔、殼仔絃（正館）、和絃、倒品、三絃、北鼓、銅鈺、小鈔。
- 2 「粗吹」（五器、五人）— 大吹 2 把、小鼓、銅鈺和小鈔。

臺南市玉井和楠西兩區各存有一個八音團，因為北管布袋戲後場人員加入八音團的關係，以大管絃替代「幼吹」的和絃。

臺南市關廟區南邊田中央的龜洞八音團，他們認知八音團就是八音吹，只要用到大吹，一定屬北管系統的音乐。他們強調「八音吹」使用「嗶子」為主奏，屬於「北仔八音」，

⁹ 大八音以八音細吹為基礎再搭配幾支絃樂器（不定數量），八音局內人認為增加拉絃樂器為主。

這種八音團又可有兩種編制：

1 八音吹（1）—嗩子、殼仔絃（正管）、和絃、三絃、倒品、北鼓、銅鈺、小鈔。

2 八音吹（2）—嗩子、殼仔絃（正管）、和絃、三絃、響盞、北鼓、銅鈺、小鈔。

這兩種編制只有「響盞」與「倒品」（橫笛）交替的差別，其餘樂器均相同；但是他們也有「五音仔」和「三音仔」兩項簡化編制的「八音」，其中「五音仔」使用大管絃。至於「粗吹」，他們一般都稱「大吹」或「大鼓陣」，而不稱為「粗吹」，「大吹」和「粗吹」的差別在使用的鼓。所以他們的團體是以同時並存不同演奏形式，分別亮出「龜洞八音團」、「明宗大鼓陣」兩種不同名號的樂團。混合北管而成的八音團在樂器使用情形方面形成一種異於溪南系統的狀況，「八音吹」用響盞，「五音仔」用大管絃，「大吹」用大鼓，有明顯北管音樂背景因素的特徵。嗩仔、響盞、大管絃、大鼓等四樣樂器，形成一種指標性聲音的意義（參下表 1）。

表 1：關廟鄉龜洞八音團組織樂器配置數量表																	
地名 團名	樂 器		嗩 仔	嗩 仔	大 吹	品 仔	殼 絃	和 絃	大 管絃	三 絃	銅 鈺	小 鈔	響 盞	北 鼓	小 鼓	大 鼓	備 註
關廟鄉 田中村 龜 洞	八器八人	八音吹Ⅰ		1		1	1	1		1	1	1		1			也慣稱細吹
	八器八人	八音吹Ⅱ		1			1	1		1	1	1	1	1			
	五器五人	大 吹			2						1	1				1	
	五器五人	五音仔		1		1			1		1		1				小八音
	三器三人	三音仔		1			1						1				小八音

溪北系統「八音吹」（「幼吹」）的編制（或者演奏形式），固定使用北鼓、銅鈺、小鈔、響盞四項打擊樂器；曲調樂器方面普遍有自由選擇使用的機制，新營地區以倒品和大廣絃作為選擇，但是通常選用大管絃，下營紅厝八音團則以倒品和三絃做為選擇。六甲區兩陣八音吹，都是以嗩子和大管絃凸顯師承北管子弟的背景，但是中社里的八音團則廣泛吸收十三音、廣東樂和大內區的番仔八音形制，所以八音吹主奏嗩仔和嗩子都有用到。

東山區的八音團是簡化組織的幼吹和新營區太子宮的「四音仔」一對照（參閱表 2），樂器雖然較少，但是相類似的是樂器組合和選擇的「響盞」與「乃台仔」兩種樂器，提供了兩個地方的八音班可能同源的線索。

表 2 新營市、下營鄉、六甲鄉、東山鄉八音吹 樂器配置數量表

樂 器		噯仔	嗩仔	倒品	殼仔絃	和絃	大管絃	三絃	銅鈺	小鈔	響盞	北鼓	乃台仔	備 註
八器八人	細吹 I	1		1	1			1	1	1	1	1		新營
八器八人	細吹 II	1			1		1	1	1	1	1	1		
八器八人	細吹 III	1			1	1		1	1	1	1	1		下營紅厝
八器八人	細吹 IV	1		1	1	1			1	1	1	1		
八器八人	八音吹 I		1	1	1		1	1	1	1		1		六甲鄉七甲村
八器八人	八音吹 II	或 	或 	1	1		1	1	1	1		1		六甲鄉中社村
三器三人	細 吹	1			1				1					新營沈偉鴻、孝女吹
四器四人	四音仔	1			1				1		或 		或 	新營太子宮、孝女吹
三器三人	細 吹	1			1								1	東山鄉、孝女吹
四器四人	鬧廳細吹	1			1				1		1			東山鄉

曾文溪溪北系統已見不到五人的「粗吹」，東山區鬧廳時，粗吹是完整的五樣樂器的「粗吹」、新營角帶圍「四音仔」則是簡化的「粗吹」，東山還有個三人四器，喜、喪事都用的「大扮行」，維持「粗吹」：大吹、銅鈺、小鈔、小鼓的基本架構；其他就是兩隻大吹配小鼓，保持「鼓」「吹」的原型。八音分布圈內和大吹相關的其他樂隊組織似乎只有「鼓亭」。

新營區樂人沈偉鴻和下營紅厝村的八音團使用「鼓亭」，「鼓亭」是北管音樂的陣頭，編制上「鼓亭」和「粗吹」，只在使用的樂器有一些差別（參閱表 3）。除去鼓亭，整個溪北系統使用大吹的樂隊，仍是「粗吹」的形制。

表 3 新營市、下營鄉、東山鄉粗吹、大吹、鼓亭組織樂器配置數量記錄表

地名 團名	樂 器		大吹	大鑼	銅鈺	小鈔	響盞	小鼓	大鼓	備 註
新營市角帶圍	四器四人	四音仔	1			1	1	1		粗吹、孝男吹
新營市太子宮	三器三人	三音仔	2					1		粗吹、孝男吹
新營市	五器五人	鼓 亭	2	1		1			1	
復興里沈偉鴻	三器三人	粗 吹	2					1		孝男吹

下營鄉紅厝村	五器五人	鼓 亭	2	1		1			1	
東山鄉東山村	五器四人	閩廳大吹	2		1	1		1		鼓兼鈔
東山鄉東山村	四器三人	粗 吹	2			1		1		鼓兼鈔、又名大扮行、孝男吹

實際的運用上，不管溪南、溪北系統或自己定位為「八音團」、或「八音吹」，「幼吹」、「粗吹」，溪南系統八音樂人其實都很清楚「幼吹」才是真正的「八音吹」。不過，他們也很清楚「粗吹」也為八音團常用於特殊喜慶和喪事場合。從這個角度回頭看府城地區的八音，溪北系統各團可以歸類成為一個相近的流派，而整個臺南全區也可以視為閩南八音團的主要流佈區。

四、樂師的身分與師承

臺南地區的「八音吹」既然流傳自「番仔吹」，而番仔吹的樂師又大部分為西拉雅人，從歷史角度衡量，西拉雅人自荷鄭時期即長期與統治階層來往密切，甚至協助官方平亂、防止生番出草、因此，清代番屯一直被認為在朝廷有功名的傳說。因此，假如我們假設臺南地區「番仔吹」真是源自官方的話，那麼依據清代的禮樂配置，至少需位居五品官銜以上的功名才能配有「鼓吹」的樂隊？這樣的揣測真有可能嗎？

我們來到臺南近丘陵地區問起「番仔吹」的樂人們，師承何處？楠西八音團的說法：師父來自左鎮「牛港嶺」。再往前推，每個八音團和「番仔吹」有關的師承，口傳一致指向岡仔林地區李姓的「六師」，依照傳說時間推算，至少可達距今一百五十年左右（約 1850 年）。這樣的口傳歷史從現存的「八音手抄本」也可得到佐證。¹⁰

幸運地，田野調查的結果與我們所追尋的答案似乎不遠，就在臺南市左鎮區公館社區岡仔林派出所後面的小山上，有兩座古墳，墓碑上清楚地記載著：立於同治丁卯（1867）皇清誥贈五品天恩李府君塋和立於嘉慶丙寅年（1806）官銜六品的李門畢氏太奶塋。¹¹ 另外，據陳春木（1982）之記載，在左鎮第一公墓尚有立於 1910 年的古墓一座，上書有授五品銜李公和贈宜人羅宜人全一位塋之古墓碑。這三座古墓碑上都書有「新港」二字，也都為李姓家族古墳，而且其妻畢氏、羅氏，均為當地西拉雅新港社群後裔的姓氏。

¹⁰ 見前買明和之抄本約完成於 1870 年代。

¹² 這是 1987 年一月筆者和中研院民族所潘英海先生一同出田野，夜宿岡仔林。承蒙李府子孫儒門先生暨鄰居以首次見面即蒙熱情款待晚餐、過夜，並蒙引領在李府祖厝後山祖墳，在草叢中開出一席之地供我們拍照記錄。銘感五內，憾至今已多次再訪未遇。

因此，我們假設「番仔吹」這個漢人的八音，從岡仔林李家流播出去的推論就更顯得其可能性了，尤其從墓碑文所載兩位先祖李公均為五品官銜，甚至遠在 1806 年李府太奶畢氏已居六品銜看來，「鼓吹」乃隨著李府門第的官職而設的樂團，或於婚喪喜慶借用四品官「鼓吹」之儀，乃大有可能。那麼臺南地區「八音」是請內山番仔來教的「番仔吹」，或「番仔吹」的起源傳承自一百多年前岡仔林的說法，其脈絡更清晰可尋了。

至於為何「番仔吹」乃是以八人持八樣樂器的組成方式？除了清代徐珂著《清稗類鈔》音樂類中有關於八音的記載：「咸豐時，都門有售技於市曰八音聯歡者。其法，八人圍坐，各執絲竹，交錯為用。」之外；若依《新校本宋史》志一百四十卷 樂十五 鼓吹條（頁 3301-02）推論兵部尚書取鼓吹二十三人，法駕三分減一，御史大夫取十六人，太常鼓吹署樂工不足則取之於諸軍。一般鼓吹署的官銜僅在七品以下，無法供養一個樂團，那麼五品官銜的軍人李公千總，配備一個由八人組成的「鼓吹」隊伍，似乎合乎當時常理，而這個鼓吹樂經由番屯再往外流傳之後，被稱為「番仔吹」也就成了理所當然又合宜的名稱了。

我們很幸運地在臺南地區尚可追溯數千年傳統的古老樂種。不管這個地區的人們（局外人）或樂人（局內人）何時開始依循這種稱呼，但是他們傳承用在婚喪喜慶的「八音」樂團或「鼓吹」，卻是蒙上了「番仔吹」帶有族群性的標籤。由此可進一步推論「番仔吹」應屬臺南地區岡仔林李家先祖，大約在清嘉慶至同治年間（1800-1850），利用五品官銜（或五品更高的官銜）的機會，組成一個八人使用八種樂器的軍樂團，這個樂團古稱「鼓吹」；臺南地區則習慣稱為「八音」。後來，李家後裔名叫「六師」¹²的人將其傳播開來，六師到底是誰？筆者前後追了 30 年終於從一位李家姻親羅清雲老先生（1926 年生）口中找到了答案：

「六師原名李六，不是李家血脈，是來給總爺當苦勞（隨從）的，李六生有一子名天送，天送生橫山，橫山我稱其大哥，我的田園是橫山哥賣給我的。」（林清財 2013、2014 田野訪談紀錄）

由此推斷，六師-名李六，約生於 1870-1880 年代（以一代 25 年推估），本為李總爺家的隨從，善於八音吹，在李總爺的管轄地區四處傳授八音，因此被人尊稱為「六師」。

由於番仔吹的樂團成員大部分為西拉雅人（當地人稱番仔），因此將他們的八音稱為「番仔吹」，¹³甚至可說是新港社的人，¹⁴這樣的推論幸運地在八音抄本中亦可從姓氏和遷

¹² 根據多年訪問李家後代及當地八音樂師的說法，「六師」原僅是李家的隨從，後跟隨李姓，但沒有李家血脈。

¹³ 林清財，〈頭社克與頭社系歌謠：淺井惠倫的錄音與抄本〉。

徙的關係，明確看出樂團成員大多為西拉雅族新港社群的後裔。即使現存的樂團中我們亦可明確呼應「番仔吹」的實質意涵。

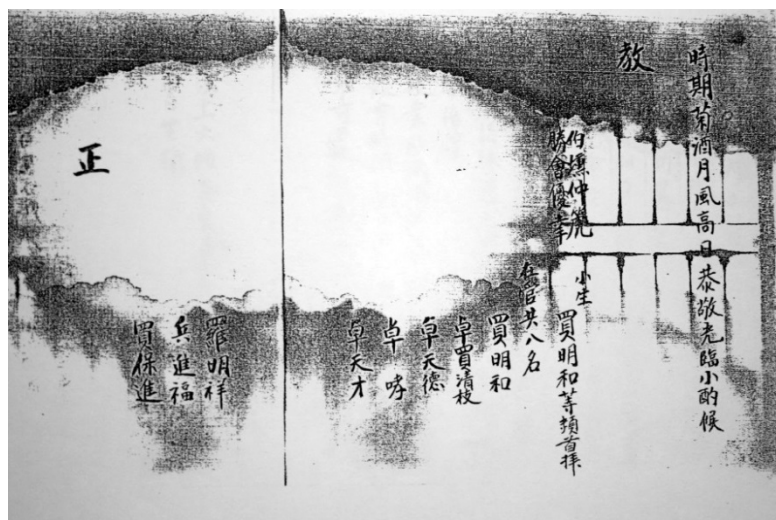


圖 3 新義華八音團 1950 抄本中八音團成員名冊（林清財、黃玲玉 2002c：羅新民、新義華 042）

表 4 楠西鄉照興村興南（山仔頂）八音團成員						
姓名	出生	出生地	族社	師承	信仰	備註
買慶良	1930	左鎮牛港嶺	新港社	買明和	基督徒	熟記四十幾個譜
買清秀	1927	左鎮牛港嶺	新港社	買明和	基督徒	買慶良堂兄
買文受	1954	楠西鄉照興	新港社	買慶良	基督徒	買慶良子
買大恩	1951	楠西鄉照興	新港社	買明和	基督徒	買慶良么弟

表 5 玉井鄉望明村（劉陳）八音團成員						
姓名	出生	出生地	族社	師承	信仰	備註
買金柱	1934	左鎮牛港嶺	新港社	羅新民	基督徒	
買連發	1936	左鎮牛港嶺	新港社	父買大筆	天主教徒	
買登煌	1937	玉井茫仔茫	茫仔茫社	買明和	基督徒	
龐金清	1933	玉井茫仔茫	茫仔茫社	李清香	基督徒	

¹⁴ 筆者從古貝耍大公廨的「案公」藤杖由李家祖傳和麻豆社公廨供奉「甕公」（或稱洪公祖）且由李家主持等因素大膽推論，李家疑本屬麻豆社人，被委以千總之職，率番屯駐守惡地形，於今日岡子林建立千總公館，其李家古厝仍在，據傳古厝後方蓋有拘押犯人的囚房，岡子林原居附近均為李家子孫所有，其餘羅、穆、買、兵、卓、葛、畢…等稀有姓氏當屬新港社群屯兵後裔，故祖先牌位或墓碑上均標有新港二字。

五、八音聖詩調

臺南地區西拉雅人改信基督教約是 1870 年代的事，第一個建立基督教教堂的也正是臺南左鎮地區的岡子林教會。¹⁵文獻紀錄上我們不清楚這時候西拉雅人接受基督教的情況，但是從此份完成於 1880-1890 年代的八音手抄本看來，西拉雅人不但學會八音套譜¹⁶且已能應用工尺譜將基督教歌曲記錄，並進而編成套譜形式以便傳習。（見下表及圖 4）

表 6 買明和 1980 年代八音抄本中喪事用的套譜							
156	四十三套	1	大開問			091	好事不用
157		2	小開問			092	好事不用
158		3	一樓開問			092	好事不用
159		4	苦天問			093	好事不用
160		5	苦景	士工		093	

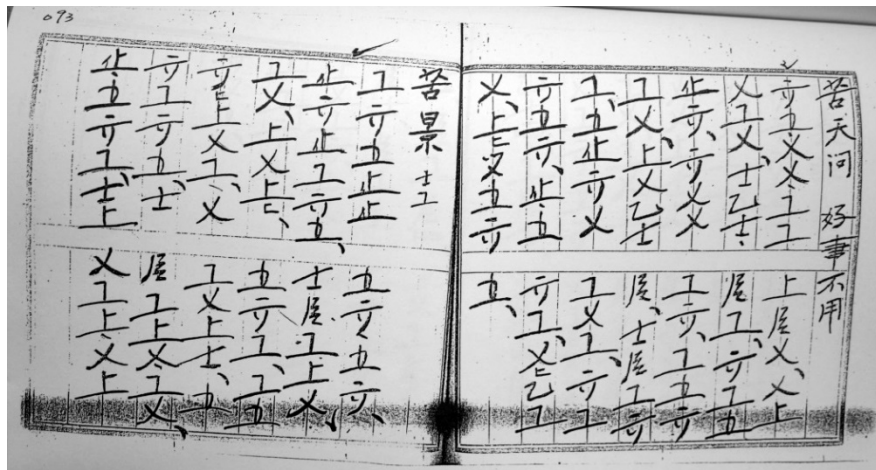


圖 4 買明和 1880 年代抄本中的「苦景」（作者林清財攝）

¹⁵ 這個說法仍有不少爭論，至少高雄內門木柵教堂也稱是基督長老教會在臺設教會的第一個，但考之當時木柵乃李千總的先鋒營，戴姓古墓謹記七品騎衛，故暫時仍尊岡子林教堂為長老教會在臺建立第一所教堂。

¹⁶ 該份抄本共抄錄 68 部套曲計 275 首曲牌。

而另一套譜看來是臺灣民間傳統八音用的喪事套譜：

表 7 買明和 1980 年代八音抄本中喪事用的套譜							
194	五十二	1	十番尾洋文六			112	路吹
195		2	哭皇天	士工		112	好事不用
196		3	陰陽串	士工		113	好事不用
197		4	許崇林	小吹		113	

這種喪事用傳統八音套譜形式在「羅新民—四糸佳音樂團八音手抄本，昭和三年（1928 年）」和「羅新民--新義華八音團手抄本，民國 39 年（1950 年）」套譜組成雖不同，但是其邏輯結構卻很相似，甚至傳譜亦相近。（見表 8、圖 5）

表 8 羅新民 1950 年代八音抄本中喪事用的套譜							
042	九	1	苦天問			022	好事不用
043		2	大開問			022	好事不用
044		3	小開問			023	好事不用
045		4	一開問			023	
046		5	苦景			024	
047		6	哭皇天			024	
072			（基督苦景）			037	聖歌譜與詞



圖 5 羅新民 1950 年代抄本中的「苦景」（作者林清財攝）

相同的一首譜 1940 年代似乎起了微妙的變化，「苦景」忽地變成了「基督樂景」。¹⁷但是，同時期傳習八音的基督徒卻維持原來的傳統：

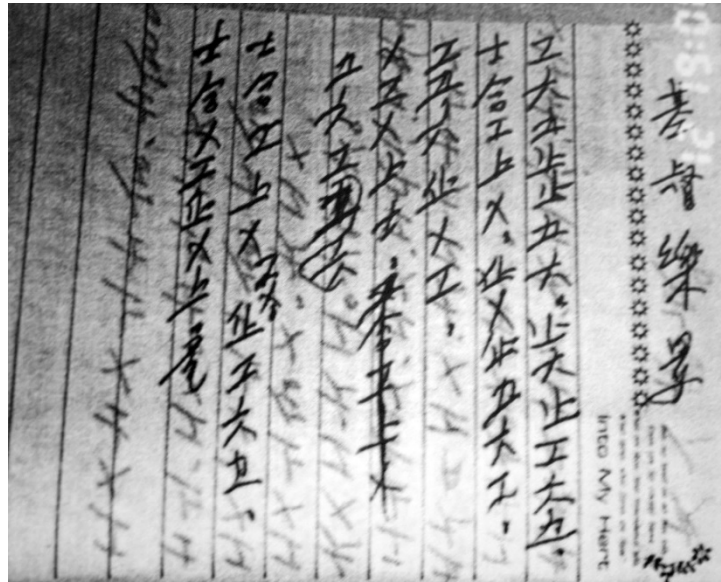


圖 6 澄山穆得全 1940 年代抄本中的「基督樂景」（作者林清財攝）

表 9 買慶良 1960 年代八音抄本中喪事用的套譜						
068	十六	1	採新喜			吹場
069		2	水底魚	土工	大吹	
070		3	苦天問			好事不用
071		4	貳黃串		大吹	
072		5	羅花吹尾			

¹⁷ 「苦景」與「基督樂景」間的相似度，感謝匿名審查人提出「只有前 2 行音同，後發展不同」的意見，可作為其間關聯性與其後變遷的狀況的參考。

表 10 買慶良 1990 年代後喪事用的八音套譜(教徒使用)

曲次	頁碼	曲名	聖詩版本	曲次	頁碼	演奏形式	用途	流傳區域
001	001	我心讚美上帝	B	67	82 /83	大吹 正管	喪事 安息禮拜	楠西、劉陳、松腳基督長老教會
002	002	在彼旁 榮光土地	B	236	358 /359	大吹 正管	遷棺 出家門	全上
003	003	至好朋友 就是耶穌	A	275	418 /419	大吹 正管	安息禮拜 入教堂	全上
004	004	我心大歡喜 我的嘴當吟詩	B	282	428 /429	大吹 正管	喪事 安息禮拜	全上
005	005	至大上帝 願你導我	B	297	452 /453	大吹 正管	喪事 路吹	全上
006	006	天堂攏無苦難	B	349	536	大吹 正管	安息禮拜 出教堂	全上
007	007	在天堂 極榮光贏日午	B	351	538 /539	大吹 正管 疊仔	近山頭 或洛壩	全上
008	008	十字架頂 耶穌受釘死	A	470	726 /727	大吹 正管 疊仔	喪事 洛壩	全上
009	009	救主我愛就你	A	287	438 /439	大吹 正管	喪事 安息禮拜	全上

註：大吹編制：大吹 2、銅鐘 1、chim'ma（小鈔）1、diag-go 扁鼓 1，共五人。

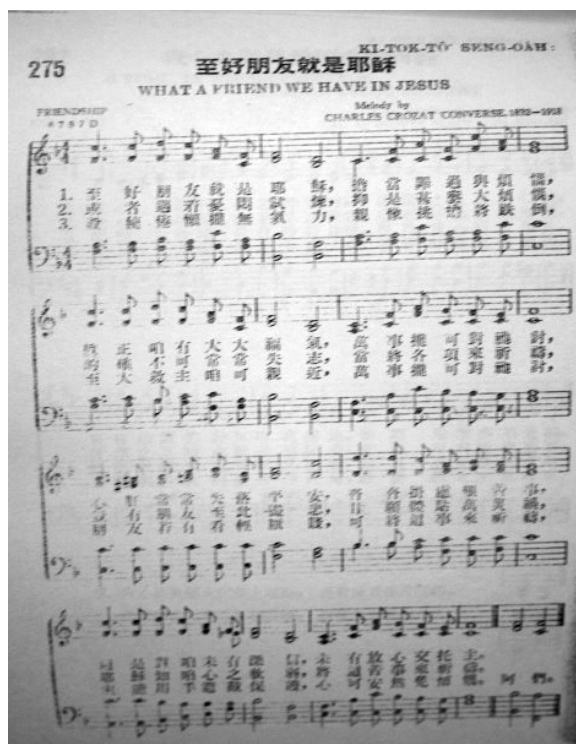


圖 7 楠西買慶良 1990 年代用的八音聖詩「至好朋友就是耶穌」（作者林清財攝）

「番仔吹」八音樂團演奏的曲目當中，有一類樂曲稱之為「聖詩調八音」，是專為信仰基督教的信徒們喪事使用的專屬曲目，曲調來自頌讚「耶穌」的聖詩，而演奏方式則為八音樂團中的五人「大吹」形式為主、八人「八音」為輔，而其手抄本樂譜更仍保留「工尺譜」抄錄的形式，並且用唱唸的方式傳承著。當「耶穌」來到臺灣，聖詩與「八仙」的八音相遇，結果竟是透過音樂以這種方式完美結合，不禁令人讚嘆！

六、結語

當西方音樂傳入東方，我們只是想當然耳以為中西音樂必是不能相容，甚至是相互排斥的，無法預測的結果竟是，臺灣原住民族西拉雅人從漢人習得八音的演奏技術，並吸收西方基督教聖詩的歌調，組合成以工尺譜記錄成鼓吹形式的「套譜」，在喪禮中奏出令人動容的鼓吹哀樂。地方文化交融後發展的多元可能性，其演變結局竟是如此出人意料，身為音樂無形文化資產學習者的我們，是不得不深思的議題！



圖 8 臺南楠西照興村採錄劉陳與照興兩個八音團合奏。(作者林清財攝於 2000619)

後記：

敬諸多「番仔吹」的番親、耆老樂人們，感謝您們的無私與耐心，讓我們再度在追尋八音音樂的文化傳統中，發現了祖先的智慧；徜徉在八音的樂思中，發現明燈。

研究期間特別感謝我的民族音樂學啟蒙老師許常惠先生的指導，好友、碩士生林難生先生二十多年來的協助調查與整理，雖然此文曾於 2008 年在福州師大音樂學會議上發表，2019 年也在內蒙兩岸非一研討會中宣讀，並在演講場合講過多場，礙於當時身體微恙及工作轉換等諸因素一直未能適時修正、出版。歷經多年的補充調查，八音團的耆老好友們已紛紛離去，縱使鼓吹樂聲仍在山林中迴盪，但逝去的鼓吹套譜何日可再一展雄風？如同師恩難再，總帶有無限愧疚與懷思。謹以此文敬獻給懷念的許常惠恩師，並作為逝世十周年懷思文。

參考資料

王必昌

1961 《重修臺灣縣志》，臺灣文獻史料叢刊第一一三種。臺北：臺灣銀行經濟研究室。

臺南市文獻委員會

1958 《臺南市志稿》。臺南：臺南市文獻委員會。

臺南市左鎮公館社區發展學會

2018 《公館文史手札 I-III》。臺南：臺南市左鎮公館社區發展協會。

片岡巖 著 陳金田 譯

1921〔1986〕《臺灣風俗誌》。臺北：大立出版社。

余文儀

1962 《續修臺灣府志》，臺灣文獻史料叢刊第一二一種。臺北：臺灣銀行經濟研究室。

吳新榮、洪波浪

1957 《臺南縣志稿卷二人民志》。臺南：臺南縣文獻委員會。

吳榮順

1998 《臺灣客家八音保存計畫期末報告》。臺北：國立傳統藝術中心。

1999 〈六堆客家人與客家八音〉，《第四屆傳統藝術學術研討會論文集》，頁 33-66。臺北：國立傳統藝術中心籌備處。

2000 〈南部客家八音的過去與現況〉，《客家音樂研討會客家八音展演論文集》，頁 55-80。臺北：國立傳統藝術中心籌備處。

呂鍾寬

1987 《泉州弦管（南管）叢編》。臺北：行政院文化建設委員會。

1999a 《傳統音樂集陸—北管卷 牌子集成》。臺北：國立傳統藝術中心籌備處。

1999b 《傳統音樂集陸—北管卷 絃譜集成》。臺北：國立傳統藝術中心籌備處。

2000 《北管音樂概論》。彰化縣：彰化縣文化局。

林伊文

2000 〈美濃的客家八音與傳統禮俗〉。臺北：臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。

林谷芳

1997 《八音的世界》。臺北：行政院文化建設委員會。

林美容

1997 《彰化縣曲館與武館（上下冊）》。彰化縣：彰化縣文化中心。

林海籌

- 1933a 《聖廟釋奠儀節》。臺南：以成書院。
1933b 《同聲集》。臺南：以成書院。
1995〔1933〕《同聲集》。臺南：臺南市文廟管理委員會。

林清財

- 2003 《臺南地區八音與西拉雅人之關係：音樂文化區的建構田野資料蒐集・八音手抄本 1-3 冊》，未出版。
2004 〈南部地區的八音與十三音〉，收錄於《高雄文化研究 2004 年刊》，頁 57-100。高雄：高雄文化研究學會。
2005 〈番仔吹：臺南地區的八音〉，收錄於葉春榮主編，《族群意識與文化認同：平埔族群與臺灣社會大型研討會論文集》，頁 325-342。臺北：中央研究院民族學研究所。
2006 〈頭社克與頭社系歌謠：淺井惠倫的錄音與抄本〉，發表於「高雄地區文化資產學術論文研討會會議」，2006.09.30。高雄：文建會傳統藝術中心、高雄科工館。

林清財、林曉瑛

- 2006 《苗栗後龍招聲團南管八音》。苗栗縣：苗栗縣文化局。

林清財、林難生

- 2002 〈臺南地區「八音團」與西拉雅人〉，《南瀛人文景觀：南瀛傳統藝術研討會論文集》，頁 177-210。臺北：國立傳統藝術中心。
2011 〈北管沙崙派的八音吹〉，收錄於《2011 年彰化學術研討會論文集》。彰化縣：彰化縣文化局。

林清財、黃鈴玉主編

- 2002a 《府城地區音樂發展史田野調查總報告書》。臺北：行政院文化建設委員會傳統藝術中心（未出版）。
2002b 《府城地區音樂發展史田野日誌・1-3 冊》。臺北：行政院文化建設委員會傳統藝術中心（未出版）。
2002c 《府城地區音樂發展史—田野資料蒐集・八音手抄本 1-10 冊》，未出版。
2002d 《府城地區音樂發展史田野調查計畫--八音田野資料彙整》，未出版。

林難生

- 2003 〈府城地區八音源流與師承流派〉，收錄於《中華民國民族音樂學會學術研討會論文》。臺北：中華民國民族音樂學會。
2004 《府城地區八音音樂研究》。臺北：國立臺北師範學院音樂研究所碩士論文。
2009 〈北管「沙崙派」的師承系統與流布〉，《傳統藝術文化資產研討會論文手冊》，頁

276~287，臺北：臺灣民族音樂學會。

林海籌、吳友三、趙鍾麒

1984 〈鈞天必鑰〉，《大成至聖先師孔子二五三四週年誕辰釋奠暨以成書院一五〇週年特刊》，頁：189-193。臺南：臺南文廟管理委員會。

東方孝義

1943〔1974〕《臺灣習俗》。臺北：古亭書屋。

周文元

1960 《重修臺灣府志》，臺灣文獻史料叢刊第六六種。臺北：臺灣銀行經濟研究室。

范 咸

1961 《重修臺灣府志》，臺灣文獻史料叢刊第一〇五種。臺北：臺灣銀行經濟研究室。

高拱乾

1962 《臺灣府志》，臺灣文獻史料叢刊第六五種。臺北：臺灣銀行經濟研究室。

許常惠

1989 《臺中縣音樂發展史》。臺中：臺中縣立文化中心。

1991 《臺灣音樂史初稿》。臺北：全音樂譜出版社。

1997 《彰化縣音樂發展史》。彰化：彰化縣文化中心。

游庭婷

1997 〈桃園地區客家八音研究—以音樂文化為主 碩士論文〉。臺北：國立藝術學院音樂研究所。

湛敏秀

2001 〈吳招鴻（阿梅）之新興八音團及其客家八音技藝研究〉。臺北：國立藝術學院音樂研究所碩士論文。

黃叔璥

1957 《臺海使槎錄》，臺灣文獻史料叢刊第四種。臺北：臺灣銀行經濟研究室。

黃琬茹

2000 〈臺灣鼓吹陣頭的音樂研究〉。臺北：臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。

鈴木清一郎 著 高賢治/馮作民 譯

1933〔1984〕《臺灣舊慣習俗信仰》。臺北：眾文圖書公司。

鄭榮興

1983 〈臺灣客家八音研究—由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討〉。臺北，國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。

- 1999 〈客家八音在臺灣的社會功能〉收錄於《復興劇藝學刊 19 期》，頁：43-56，臺北市：復興劇校。
- 2000 《苗栗地區客家八音音樂發展史：由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之論述稿》。苗栗縣：苗栗縣文化中心。
- 2003 〈客家音樂的管路與線路〉，收錄於羅基敏編，《談音論樂》，桂林市：廣西師範大學出版社。

無名氏

- 1959 《安平縣雜記》，臺灣文獻史料叢刊第五二種。臺北：臺灣銀行經濟研究室。
- 《同聲集 No.2》，手稿影本，臺南：以成書院。

多媒體影音資料

林清財、黃玲玉編

- 2002b 《府城地區音樂發展史田野工作蒐集品—八音手抄本影本》，未出版。

臺南孔廟樂局以成書院

- 2000 《雅樂十三音 古樂新傳 1》。臺南：臺南市政府文化局。
- 2002 《雅樂十三音 古樂新傳 2》。臺南，臺南市文廟管理委員會。

林清財、陳柳足

- 2014-2018 公館部落活力計畫的訪談錄音、錄影。

Migrant Contributions to the Tainan Soundscape: A preliminary study of Filipino musicians

Kim Rockell*

Abstract

The rich diversity of Taiwan's society is reflected in the wide range of musical performance styles and genres practised on the island. To the local voices that have long collaborated, contested, or coexisted, new sounds have begun to emerge from what Wang (2004) recognized more than a decade ago as a complex multiculturalism problematized by notions of "cultural hybridity" and "multiple identities." What is the contribution of migrant Filipino musicians to the complex Tainan soundscape? What does musical localization in Tainan reveal about musical activity, performance spaces, intercultural interaction, and mutual processes of influence in musical performance? Reporting on preliminary research, conducted online during the COVID-19 pandemic, this contribution draws on two case studies of migrant Filipino musicians in Tainan as a preliminary step towards answering these questions, and helps shed light on a liminal space which contains considerable musical activity.

Key words: Ethnomusicology, migrants, multiculturalism, localized soundscapes, Tainan, Filipino

Introduction

This preliminary study set out to explore the contribution of migrant Filipino musicians to the complex Tainan soundscape, drawing on case studies to shed light on a liminal space, which I anticipated might contain considerable musical activity. As a Western ethnomusicologist based in Japan, I am very interested in migrant voices. My own work, which deals specifically with migrant's performing art and music activity (Rockell 2009, 2012a, 2012b), has previously examined Filipinos in Taiwan, New Zealand, and Australia. Arriving in a new environment, migrants bring with them "the experience of a unique sound environment, and many different kinds of musical memories" (Rockell 2013, 101, 2009, 10). Musical activity enables them to create spaces in which to share their own culture and language with one another. It can also be a supportive bridge to intercultural communication. The music of Filipinos is "something that comes from a long history and linked to various fields and spaces at the intersection of

* Komazawa University, kimusiknz@gmail.com,

This work was supported by the Japan Society for the Promotion of Science [JP20K01193]

colonialism, identity and musical appropriation,”¹ which underpins the inquiry into the musical localization of Filipinos in Tainan, the nature of their musical activity, and spaces it inhabits. We can also ask to what extent such activity also includes an intercultural element that facilitates mutual processes of influence in musical performance.

This investigation is important to me, because the cultural heritage of migrants is given very little attention within Taiwan’s complex, multicultural society, which appears “sino-centric, privileging speakers of Taiwanese, Mandarin and Hakka” (Rockell 2013, 10, Chen 2020, 186). Like Taiwan’s indigenous people, who are “standing at the crossroads” and almost invisible, their cultural heritage is usually given little scholarly attention (Liu 2011). A musical metaphor for Taiwanese society has been provided by Chen Shui-bian, whose expansive vision of a beautiful Taiwanese symphony claimed to embrace “Fulo, Hakka, Western culture from Netherlands and Spain, Japanese culture, Chinese culture from the mainland, American and European culture and, finally the Southeast Asian culture of immigrant workers” (Rockell 2013, 103). Certainly, I heard a great diversity of music performed during a previous visit to Taiwan, but the vision of a truly inclusive symphony seemed still very much only a distant aspiration.

Fieldwork research in Tainan was planned as part of a broader project titled *Linking Japan to the world through the Performing Arts: Collaborative ethnography and intercultural exchange*, supported by a grant from the Japan Society for the Promotion of Science [JP20K01193]. However, due to the outbreak of COVID-19, the academic mission as initially planned was aborted.

Viewed positively, travel and societal restrictions because of the pandemic, provided an opportunity to reflect on an important problem facing researchers active since 2020: “How to do research and ethnography during the COVID-19 pandemic? What are the impacts of the COVID-19 on our ways of doing research?”² Fortunately, using the tools and resources the Internet offers, I was able to develop a preliminary presentation paper somehow or another, and even made some surprising discoveries, which I will share in this chapter.

The results of this preliminary investigation are presented in this chapter as two case studies of Filipino migrant musicians in Tainan. Prior to that, the chapter briefly sketches the Tainan soundscape that has developed over time, and the situation of migrant Filipinos in Taiwan. It also describes the E-field work, that was implemented out of necessity when my working environment was suddenly restricted to online activity.

Tainan’s diverse musical background

Prior to early culture contact with Europeans and other visitors, what we now call Tainan was the land of Austronesian indigenous tribes, and predominately the Siraya. The sound palette

¹ Nathanel Amar, Discussant comments at the Sixth International Conference on Tainan Studies 2020 Art and Material Culture in the Tainan Area. Tainan, October 17-18, 2020.

² Amar, Discussant comments at the Sixth International Conference on Tainan Studies 2020.

of these early groups encompassed the natural world, Austronesian prosody, songs, chants, and bamboo instruments (Cheng 2015). In recent years, activity to revitalize cultural identity through language and performing arts on the part of the Siraya has increased (Huang, Macapili, and Talavan 2013, Huang 2010, Peng and Pan 2014, Cheng 2015).

As is well known, the early Siraya soundscape underwent diachronic expansion as a result of Dutch presence in South-East Asia, (Curtis 2019, North and Hill 1997), and through Chinese musical forms introduced to Tainan during the Qing dynasty (1644 – 1911) such as the Nanyin ensemble. Among the Minnanese, this ensemble became “part and parcel of the flows of migration” (Lim 2014, 270), localized in Tainan, but continuing to represent “Minnan identity as a “sonic icon of the homeland of the Hokkien diaspora” (Wang 2016).

Later, Japanese musical influences following the ceding of Taiwan to Japan in 1895 included: indirect Western musical influences such as diatonic harmony, homophonic textures, and Western musical instruments (Ancelet 2018), the cadences of a mora-timed language (Verdonschot, Tokimoto, and Miyaoka 2019), and popular melodies based on the *Yo* and *In* scales (Malm 2000). Technology also influenced the diffusion and public dissemination of Japanese music in Tainan and Taiwan generally (Cusick 2009, Gronow 1981, Kane 2013, J. Scott Miller 1996), and at one time “whatever music was popular in Japan at the time would have been what Japanese who came to Taiwan would have listened to.”³ According to Taiwan-based popular music historian, Eric Scheihagen (徐睿楷), even after Japanese rule ended, and the ROC (Republic of China) took over Taiwan in 1945, the Japanese musical influence remained strong (Scheihagen 2018).

Sociologist Nathanel Amar, who closely follows the circulation and flows of music in the Sinophone world (Amar 2019), in his role of discussant in Tainan 2020, pointed out that “one of the most important by-products of the Guomindang’s arrival [in Taiwan] was the influence of the American military in Taiwan in terms of music.”⁴ The Americans also broadcast American music via their own radio stations on base and the presence of an American military base in Tainan, as in other locations in Asia, prompted the development of leisure establishments catering to American soldiers, who wanted to hear live music. Less known but mentioned in a recent book by Yi-Ping Hsiung on the beginnings of rock and roll in Taiwan (Hsiung 2020), is the role Filipino musicians played, performing at such venues in Taiwan during the 1950s and 1960s. During these years, thousands of U.S. troops were stationed in both Taiwan and the Philippines. Although the Philippines had gained nominal independence from the U.S. in 1946, a Military Bases Agreement was signed between the Philippines and the U.S. in 1947, according to article 27 of which, Filipinos would be permitted to serve in the US military but restricted to the role of stewards (Shalom 1990). This situation may have enabled Filipino musicians at the time to enter Taiwan and paved the way for further social exchange.

Sustained American involvement in the Philippines following the Philippine-American war at the turn of the twentieth century (Ileto 2017), had introduced Filipinos to American music (Rockell 2009, 71-75). This prepared them to perform a crucial role in the development of jazz

³ Eric Scheihagen, Personal Communication with the Author, May 23, 2020.

⁴ Amar, Discussant comments at the Sixth International Conference on Tainan Studies 2020.

music in Asia (Jones 2001, Quirino 2004, Watkins 2009), a history which bears further investigation in the Taiwanese context.

The sequential flow of Tainan's diverse musical influences traced very briefly above is also reflected in the variety of human speech and languages in which people have spoken and sung. Since well before the composers Reich and Janacek, musicians have been conscious of how musical melody can develop from the innate contours of speech (Rockell 2015, 236). Within an approximate fundamental frequency pitch range of 85 to 180 Hz, human language adds dynamism to the natural environment with the proto-melodic contours it expresses. Many human languages, including those present in Tainan, when examined from the point of view of the long-term average spectrum of speech (LTASS) have been shown to be very similar (Chen 2005). However, Hokkien, which "exhibits a complex system of tone Sandhi," which are tone changes influenced by other preceding or following tones (Chappell 2019, 178) appears to offer rich melodic possibilities to a musician. Languages that were, have been, or are spoken in Tainan, and particularly the relationship between these tongues is of great interest from diverse perspectives. Language used informally, in domains of public control, in advertising and in education, compete and collide. But in terms of a musical soundscape, it is the prosody of such languages: Siraya, Hokkien, Japanese, Mandarin, English and other languages that contribute to a Tainan soundscape; part of a tacit but deep background to musical expression. Whatever the social dynamics of their interrelationship, the stress-timed, mora-timed, syllable timed, and tonal nature of these tongues has contributed a remarkable variety of prosodic features to the Tainan soundscape.

At the present time, the rich array of components introduced above coexist in Tainan and these cumulative musical influences are heard in the work of performers as diverse as the Ten Drum Art Percussion Group (十鼓擊樂團), Chimei Mandolin Group, Tainan-based balladeer Hsieh Ming-yu (謝銘祐), and a variety of alternative and indie rock bands (PeoPo 2009, Tsai, Ho and Jian 2019, XinMedia 2014). Exponents of Western classical orchestral music are prominent too, which can be seen to reflect the pan-Asian, if not global hegemony of German music in serious music studies.

As is the case of languages, the way these forms can be thought of as collaborating, competing, remaining discrete, or co-opted by disparate interest groups, is also a question that bears thoughtful ongoing investigation. However, the rapid technological development and global interconnectedness in the post-war period has assisted the spread of the bi-products of the globalization of that era, such as the hegemony and soft-power potential of English language, and American popular cultural products including music; forces which may overshadow any of the permutations listed above.

Meanwhile, as cityscapes become more prominent, human-generated domestic and industrial sounds are generated as sonic products of the Anthropocene. As garbage trucks follow their routes in Tainan, as in other cities in Taiwan, they announce their arrival with well-known themes from Western classical music, including *La prière d'une vierge* [The Maiden's prayer] by Tekla Bądarzewska-Baranowska (1834–1861) and *Für Elise* by Ludwig van Beethoven's (1770–1827). These same melodies are also broadcast from garbage trucks in Taoyuan County and other parts of Taiwan with variations in pitch, tempo, and instrumental arrangements (Guy 2019, Hsieh 2019).

Singaporean musicologist Joe Peters has been particularly concerned with what he calls “sonic emissions”. Taking samples of music broadcast in locations throughout the Asia-Pacific, he gauges the extent to which music is Westernized, or retains autochthonous musical features. In a similar vein, on 22 May 2020, I did a spot check of the Tainan radio stations. These were those I was able to access online, based on a list of AM and FM radio stations provided by ‘radio box’ [https://onlineradiobox.com/tw/Tainan_City] and ‘streema’ [<https://streema.com/radios/Tainan>]. Popular songs in English and Mandarin Chinese appeared prominent on this occasion. However, long term Taiwan resident Tobie Openshaw believes that popular songs in Taiwanese tend to be featured more strongly on radio stations in the south of Taiwan.⁵ At 16:54 Taiwan time on FM 97.1 [97.1 城市廣播 - 台南知音], *Never going give you up* by Rick Astley was broadcast. The announcer spoke Mandarin, mixed with occasional English and Japanese expressions such as ‘See you’ and ‘*ja ne*’. At 17:08 Taiwan time on AM 1296 there was a talk in Mandarin, introduced by a short, heavy, disco beat track and announcement about the wearing of facemasks as protection against COVID-19.

While the sounds of American English and Mandarin languages and music appear to have become ubiquitous, and at the same time, amongst tech-savvy contemporary youths, a retreat into private, ambulatory listening on increasingly small devices is informed by the selections commercially available. In this way, “Listening devices such as the iPod, the Internet and improved soundproofing in buildings facilitate an interaction between performer and listener, which is emancipated from temporal and spatial concerns but totally reliant on technology” (Rockell 2013, 101).

Liminal voices in multicultural Taiwan

The foregoing sonic sketch speaks to the diversity of Tainan’s society, built up over centuries with successive waves of migration (Chen 2020, 186). Today, Tainan city is a vibrant and culturally active place and home to over 1.8 million people, to which more recent arrivals, such as migrant workers add yet more strata. Filipinos, approximately 10 million of whom are estimated to be living outside the Philippines, and of these over 4 million acting as lower skilled migrant workers in various countries, are also now present in the Tainan region (Parreñas et al. 2019, 3).

According to the latest statistics on foreign residents by nationality on the website of the National Immigration Agency, of the 773,238 foreign residents in Taiwan, approximately 20 percent (154, 941) are from the Philippines; almost 0.66 percent of the current total population of Taiwan (NIA 2021). At the time I began this preliminary research in 2020, migrant Filipinos engaging in industrial-type work numbered 124,503, and those carrying out social welfare or nursing type duties numbered 30,400. The largest age group represented by such workers is those between 25-35, with over sixty percent of Filipino migrant workers falling in this age bracket (Ministry of Labor, 2021). In general, females outnumbered males, numbering 94,241 compared to 60,241 respectively.

⁵ Tobie Openshaw, Zoom interview by the Author, Tokyo, May 17, 2022.

15,427 (M 6,782/F 8,645) Filipinos are currently registered as living in Tainan. It is the place that currently has the third largest number of Filipino persons in Taiwan after Taoyuan city (33,462), and Taichung city (26,770) (NIA 2021). Although these numbers refer to all Filipinos, and not specifically migrant workers, a recent study by Deng et al. calculated the total number of Filipino migrant workers in Taiwan to be 137,605, which is a large majority of the Filipino foreign residents registered, at close to 90 percent (Deng et al. 2020). Statistics from the Ministry of Labor indicate that at the time of this study, 15,341 migrant Filipino workers were active in Tainan, a figure that has lessened to 14,718 in the last year (Ministry of Labor 2021).

Previous studies have indicated that such migrants view Taiwan along with Hong Kong as desirable, “higher-tier” destinations, surpassed only by Canada and Italy in their popularity with migrants (Parreñas et al. 2019, 5). While the struggle to make a life in Tainan demanded much of historically established groups, not a few difficulties face labor migrants from Southeast Asia, who often experience “precarious and prohibitive conditions of settlement,” which result in shorter stays, itinerancy, (Parreñas et al. 2019, 1-2), and legal indenture (Lan 2006), especially amongst lower skilled migrants. Recent studies report that very recently in Taiwan such workers could not change employers (Chen 2020, 194), and according to Parreñas et al. could not extend their overall working period beyond 12 years (Parreñas et al. 2019, 21). Of course, these kinds of limitations depend on the sector of activity, and reports of plans to ease conditions, and even provide pathways towards residency for migrant workers appeared more recently in the media (Lai, Teng and Yen 2022).

While beyond the scope of this chapter, the life conditions and trajectories of migrants to Taiwan from Southeast Asia are dealt with in detail in Lan’s seminal “Global Cinderellas” (Lan 2006), and in more recent studies such as those of Parreñas et al. on serial labor migration (Parreñas et al. 2019), Ogawa on the skill regimes of migrant care workers in East Asia (Ogawa 2020), and Chen, who explores the film “Pinoy Sunday,” which deals with the lives of Filipino labor migrants to Taiwan (Chen 2020).

Although a view of Taiwanese society as made up of “four ethnic groups” may appear self-evident to some (Rockell 2013, 103), Wang (2004) has revealed that the “reality of multiculturalism is far more complex and problematized by notions of “cultural hybridity” and “multiple identities”(Wang 2004, 303, Allio 2000). As I suggested in an earlier publication, if Taiwanese society is primarily concerned with “re-calibrating” these four groups, then “it is perhaps not surprising that the position of minorities such as South-East Asian migrant workers, foreign spouses of Taiwanese men, their children and the children of cross-cultural marriages are overlooked” (Rockell 2013, 103). With redressing this situation in mind, the current chapter sets its gaze on the activities of Filipino migrants, and in particular their musical activity.

On a previous visit to Taiwan in 2011, the efforts of members of a Filipino plucked string ensemble or *rondalla* in Taipei, formed to pass on Filipino cultural heritage and instill a sense of pride in the children of Filipino migrants who were married to Taiwanese citizens were very inspiring (Rockell 2012a). This experience sparked curiosity about the musical activities of the large number of Filipinos who come to Taiwan without family members and especially those in Tainan. How do Filipinos, who make up less than 1 percent of Tainan’s population, contribute their voices to the diverse Tainan musical environment that was traced briefly in the previous section? Given the constraints posed by COVID-19, only a preliminary study could be carried

out, with contact with Filipino musicians in Tainan restricted to what could be achieved via the Internet and a limited number of conversations via smart phone.

Methodology

Within the general milieu of cultural anthropology, ethnomusicological studies frequently draw on field work and participant observation as a matter of course. Taking a cue from disciplinary leaders (Nettl 1983, Barz and Cooley 2008, Rice 2013), I have also followed this approach in work on music in migrant communities, with a view to forming close, reciprocal relationships with the interlocutors who contributed to my projects. In this context, ‘data’, as the British anthropologist Timothy Ingold cautions, is seen as a gift freely given (Ingold 2018, 10-14), rather than something mined or extracted for the purpose of creating ‘knowledge products’ for the military industrial academic complex (Giroux 2015).

It was my initial intention to use this same approach to explore three following main questions, which were posed in order to probe the contribution of Filipino migrant musicians to the complex Tainan soundscape, specifically: What is the nature and range of musical performances that are practised by Filipinos in Tainan? What spaces does such musical activity inhabit? Does such musical activity facilitate intercultural interaction and if so, what does it reveal about the mutual process of influence in musical performance?

However, as I indicated in the introduction, this difficult and sensitive work, which involves the building of trust over time, was seriously disrupted just prior to beginning fieldwork. Measures put in place at an institutional, national, and international level in response to COVID-19, meant that like many other researchers, I was confined to a domestic space, and unable to enter my research room, office, or travel abroad, not to mention the restrictions on the lives of those far away whom I had intended to interview. The work then necessarily came to rely on what Wood (2008) presents as “E-field work: A paradigm for the twenty-first century” (Wood 2008). This heralded a return to armchair scholarship, which had also been predicted by the late Bruno Nettl, as a result of the increasingly palpable dangers to researchers’ personal safety during fieldwork in many parts of the world (Nettl 2010).

The first stage of E-fieldwork involved an online Google search on January 7, 2020 at Yoga [用賀] in Tokyo, in which the following heuristically-created list of search terms was used: Tainan, Filipino, Philippine, migrant, music, dance, culture, performance, festival, identity, Tagalog, Cebuano. Although not carried out exhaustively, an attempt was made to use as many combinations of these search terms as possible. Also, terms that arose from searches using the first list, such as Sinulog, Pinoy, and cultural day, were combined with the initial list. The following table shows a random sample that arose from a search on January 7, 2020.

Table 1. Web evidence of Filipino musical activity in Tainan, January 7, 2020

Title	Date posted	URL	Details
Filipino dancers ... Tainan, Taiwan	September 1, 2009	https://www.youtube.com/watch?v=PYjv4RQzMgE	Dance takes place indoors, on stage with a Christmas message in English hung behind the dancers.
Sinulog sa Tainan champion 2013!! Viva pit senyor!	January 19, 2013	https://www.youtube.com/watch?v=TF3ZIF20juQ	Dancers wear traditional costumes, outdoors, a festival dance from Cebu.
2014 Sinulog ‘Dance (Innolux), Tainan, Taiwan	January 22, 2014	https://www.youtube.com/watch?v=hNIXNMp4BBU	Festival dance from Cebu
Mekted Dancing Queens – Tainan	February 14, 2015	https://www.youtube.com/watch?v=CHd8JLZMuJg	A stage show performed in disco with techno lights and a screen. The dancers wear white masks during the performance.
Pinoy mix crew, dance practice&find costume@Tainan, Taiwan	September 25, 2019	https://www.youtube.com/watch?v=wruYwH7SeIA	Hip hop dance group introduce their members and practice outdoors.

This random sample contained potential indicators of things that I thought could be explored further in later online interviews and where related to my initial concerns. Of note were the use of outdoor spaces, festive and Christian contexts, an emphasis on dance and “physically mediated musicality” (Rockell 2009), and representative forms from Cebu in the Southern Philippines. It must be admitted that this Internet search was only conducted in English and Tagalog, and that entering search terms in traditional or simplified Chinese characters may have yielded a quite different result. However, based on the idea that much formal education in the Philippines takes place in English (Rockell and Ocampo 2017), it seemed reasonable to assume that English would be used by Filipinos in Taiwan when posting their performances online.

Accordingly, I used the Internet to seek out Filipino migrant musicians in Tainan, who might be willing to share their knowledge and information about their musical lives. The initial focus of the search was on prominent search results for places where Filipinos might congregate, which included Filipino food outlets and Catholic churches with an Internet presence in the Tainan region. However, despite the ubiquity of smartphones at the present time, there was no way of knowing if the email addresses found online were current, and for almost two months I was unable to make any contact at all and was close to giving up on the project.

Finally, I received a response to a message I had posted earlier on the Facebook page of a church group in Tainan, and after several cautious exchanges of messages I was able to explain my purpose and make plans for an online interview. At the same time, I approached personal contacts in the Filipino education and arts communities that I had made on previous visits to

Taipei, and they were able to introduce me to a professional Filipino musician and longtime resident of Tainan, who also graciously agreed to an online interview.

Prior to these online interviews, I sent a list of questions, in English, to the interviewees via E-mail. These were a set of intermediate questions that reached towards answering the three main areas of inquiry listed near the beginning of this section, and included the following:

1. Where/When do participants perform? 2. Are their performance spaces bounded or open? 3. Where and when do they practise? 4. What motivates their activity? 5. What are their repertoires? 6. Are the performances pan-Philippine or regional e.g., Cebuano/Ilocano? 7. Is local music adopted? 8. What languages are used during musical activity? 9. Is there collaboration between Filipino migrants and other musicians in Taiwan? 10. Is there cultural preservation activity/ teaching children? 11. What is the role of the Catholic (or other) churches in musical activity?

For the online interviews, I set up the Google Meets conferencing app and provided interviewees with the codes and links required for joining. However, from the interviewees' point of view it was more immediate and practical to speak using the Facebook Messenger app and, with their permission, record the conversations using QuickTime Player. Also, the list of questions listed above, intended as a springboard for semi-structured interviews, ended up only being used sparingly, since the interviewees willingly shared information about their musical lives according to their own rhythm and tempo, and this was more effective than guiding them strictly through a fixed sequence of inquiry. Thus, E-field work involving Internet searches, electronic communication, and online interviews replaced originally planned fieldwork in situ for gathering information about the following two preliminary case studies. When conditions once again permit live field work, it is intended that this research will be extended, building on these two initial case studies.

CASE STUDY ONE

A Second Musical Family in Tainan: The Mary Mother of God Community

Having made initial contact via the Facebook page of the Mary Mother of God Community, I was able to interview their church choir group during their practice on the morning of June 26, 2020. This was a Catholic group, who worship at the Xinshi Guardian Angels Church in Xinshi (Shinshih), about twenty-six minutes by train and on foot from the main Tainan train station and located in Tainan's Xinshi district. As indicated by the website of the Tainan Catholic Diocese, in addition to the Xinshi Guardian Angels Church, there are seven other churches that offer English Mass in different locations (Sacred Heart, St. Joseph, Mary Help of Christians, Immaculate Conception, Christ the King, Holy Family, and Queen of Angels). Three churches offer Mass in Vietnamese, and one church in Spanish (Tainan Diocese Mass Schedule 2021). The predominance of Catholicism amongst Filipinos is affirmed by Miller, who explains, "The Philippines is approximately 85 percent Christian (mostly Roman Catholic), 10 percent Muslim, and 5 percent 'other' religions, including ...Taoist-Buddhist ..." (Jack Miller 1982). Although I wasn't able to identify Filipinos participating in other religious activities such as Muslim or

Taoist groups in Tainan in this preliminary study, other active groups mentioned by interviewees included JIL (Jesus is Lord) and the *Iglesia ni Kristo* (Church of Christ).

On the day of the online interview, several repeated calls were required to establish a clear connection between the group coordinator Ms. Cheryllyn Concepcion's cell phone and my computer, due to a strong 'echo' effect. The interviewees were in an outdoor, park setting and appeared to be using a portable karaoke speaker to amplify our voices. Once the online connection was established, I was able to speak with Ms. Concepcion, and three other members individually, as well as the group as a whole, whom I could see via the camera of the cellphone that was being passed around the group. Ms. Concepcion asked me to provide the list of written questions I had sent in advance, this time orally, which I did in English and Filipino (Tagalog).



Figure 1. Ms. Concepcion (second from left), with members of her choir and church community. Photo courtesy of Ms. Concepcion.

Based within the Mary Mother of God Community, which Ms. Concepcion says was first 'built up' in 2006, the choir group I spoke to sings mainly religious songs and is involved in church activities. Church choir activity is seen as a voluntary service. Although some members had earlier experience in similar roles back in the Philippines, many, including Ms. Concepcion, claimed not to have a musical background, and learned music through their service to the Mary Mother of God Community. According to Ms. Concepcion, some members' talent lies more in dancing rather than singing, and these members serve the community through dance or in other capacities instead.

As working migrants, the members have busy, rotating work schedules, which puts time constraints on their ability to participate in the choir practices and activities. The members I spoke to in this interview were mainly women, but there is an equally active group made up mainly of men, who practise at a different time in the evenings due to their work schedules. Ms. Concepcion sent a video clip of a group of 8-10 of these men singing "Seek You First the Kingdom of God," accompanied by electronic keyboard, but during this phase of preliminary research, time constraints prevented holding further interviews with the male group. As one of the administrators of the Mary Mother of God Community Facebook page, Ms. Concepcion

indicated her intention to continue to post content of their musical activities, encouraging me to ‘like’ the performances online.

There is regular Mass for Filipinos on Sundays, as seen on the church signboard below. In addition, choir members meet for practices, which are held on other days, such as Fridays and Saturdays during the hours of the day when they are not required to be at work. Depending on their work shift schedule, they “*magi-serve sa umaga at gabi para sa mga OFW sa church*” [serve in the morning and evening for the OFWs (overseas Filipino workers) at the church]. In total there are about 60 members, but usually there are around 15 members present at morning and 15 at evening sessions. Most willingly devote their only day off to attending Mass or taking part in choir activity. There were some members, however, who “... *sumusulpot lang pag may mga activities*” [only turn up when there are special activities].



Figure 2. Mass schedule of the Xinshi Guardian Angels Catholic Church, where Mary Mother of God Community members sing Mass.

As shown on the signboard in figure 2, Sunday morning Mass at Xinshi Guardian Angels Church is held at 8:30 a.m., and weekday Mass from Monday to Thursday at 7:00 a.m., and confessions heard on Thursdays at 7:30 a.m. A Vietnamese Mass is held at 5:00 PM on Sundays and Masses for Filipinos at 10 a.m. and 8:30 p.m. on Sundays. Vietnamese, Taiwanese, and Filipino priests say Mass on different occasions, and their shared use of this space results in a potentially multicultural setting. Actually, the percentage of Catholics in Tainan, an in Taiwan nationally is a very small part of the overall population at less than 1 percent, although it has been reported to reach 10 percent in the diocese of Hualien (Reilly 2016).

In addition to offering service, other reasons members gave for choir participation included deepening a personal relationship with God, avoiding boredom, the opportunity to learn new songs that they hadn't tried before, and because “*nakawawala ka ng pagod pag kumakanta*” [your tiredness leaves when you sing]. Some members expressed gratitude for being able to serve God through music in the choir, even if they did not see themselves as having a high degree of musical talent.

Under normal circumstances, practices are held at the church, with morning sessions usually held between 9:00 a.m. and 10:30 a.m. In response to COVID-19, however, to avoid close contact with other people, especially young, handicapped parishioners with whom they may come into contact at the church, and whom some choir members believed may also have compromised immune systems, the members had begun to practise outdoors in a park. This was the case on the day of our interview. The participants I spoke to on this occasion appeared to have willingly chosen the park as an alternative venue and did not report experiencing discriminatory practices barring them from other parts of the city. Their attitude seemed to be one of resigned concern and practicality.

At the time I interviewed the group, the actual Mass was again being held in the physical church and they were able to perform during the church service, since Taiwan was “*pabalik ngayon sa normal*” [returning to normal]. Of course, the members are careful to wear masks and disinfect their hands with alcohol, and they reported not being permitted to leave their work dormitories unless they did so.

The choir’s repertoire was made up mainly of English songs, but they also sing some songs for their fellow Filipinos in Filipino (Tagalog) such as “*Panalangin sa Pagiging Bukas Palad*,” especially if a Filipino priest is saying Mass. Members who had taken part in church choirs in the Philippines considered that their repertoire in Tainan was much the same as it had been in choirs back home. The lyrics for song repertoire are printed and put in folders, with guitarist’s chords marked on, as is the custom in choir groups elsewhere (Rockell 2009). Although the members I interviewed did not all identify a particular song as being their favorite, two members mentioned that they liked the song “Days of Elijah,” which had a “*mabilis*” [fast] tempo. Ms. Concepcion kindly scanned and sent copies of core repertoire, including the following items:

Lamb of God Litany (Key C)	Lift up your hands to God (Key C)
Steadfast of the Lord (Key C)	Doxology and Amen (Key D)
We Remember -Acclamation (Key G)	Alleluia (Key A)

Although some members interviewed claimed the ability to converse in Chinese (Mandarin more so than Hokkien) and did so depending on whom they were talking with, the ability to perform Chinese songs was not mentioned. In terms of musical accompaniment, only one guitarist was present at the practice during my interview, but it was reported that there are many OFW who can play the guitar. In addition, they sometimes have piano, bass, and drums as well, and even a ‘beat-box’ or *cajon* (Herencia Vegas 2019) to provide accompaniment. On this occasion, I spoke to a guitarist, who introduced herself as “KC,” and who had first learned the guitar while at school in the Philippines. She performed a sample chord sequence from the hymn, “Blessed are you Lord, God of all Creation,” during the interview. KC demonstrated solid left-hand technique, especially with ‘bar chords’ (a technique which required the player to extend their index finger across the neck of the guitar to stop several or all strings at the same time).

Ms. Concepcion’s choir group mainly contributes to the English language Mass. Although they do not sing Chinese songs, Ms. Concepcion relates how, during their annual Migrants’ Sunday held in the third week of September and presided over by their Bishop, Taiwanese,

Vietnamese, and Filipinos collaborate in celebrating Mass. It is at this event that they are exposed to songs in Chinese. At the Migrants' Sunday Mass, responsibilities are shared. For example, the Filipinos might sing the Entrance and Processional, and the Vietnamese members then do the Offertory and Sanctus. On these occasions, there is also a post-Mass entertainment program, which includes items such as dances from different communities in Taiwan.

Ms. Concepcion believes, that amongst the groups from various parts of Taiwan, Tainan, and perhaps also Taichung, are most active in celebrating their annual Migrant' Sunday event, at which, according to one interviewee:

“May ibang lahi po ang nag-join. May Vietnamese din. Tapos yung ibang community sa ibang lugar dito sa Tainan. Mayroon silang Vietnamese song pati Taiwanese po. Yung simbahan po kasi namin may Misa din pong Taiwanese at tsaka Vietanamese. Kaya minsan naabutan namin kaya narinig lang namin.” [Various ethnic groups take part. There are also Vietnamese and other Community groups from different parts of Tainan. They sing Vietnamese and also Taiwanese songs because our church has Taiwanese and Vietnamese Masses. So sometimes we run into one another, and we hear their songs.]

Other important extra activities for the Mary Mother of God Community include the Sinulog every 3rd Sunday in January each year, and a “living rosary” (when people are used to represent each bead of rosary, each person in the human chain leading one prayer) on the last Saturday of October each year. Ms. Concepcion shared that although the overriding role of their choir group, as advised by their priest, is to preside Mass, because problems such as homesickness are inevitable amongst OFWs, the Sinulog and other events can be a big help.

Ms. Concepcion recalls that the initial impetus and inspiration for developing these extra events came from a priest from Vietnam, who in the role of Migrant's coordinator, helped them to grow and develop. Based on his advice, *“Gumawa kami ng way ... kung ano ang mga kaugalian namin sa Pinas ... tapos i-build up namin para gawin namin activities for the whole year”* [We found a way (to incorporate) our customs and practices from the Philippines, and then developed them as activities for the whole year].



Figure 3. One of three Sinulog dance teams who performed in the grounds of Xinshi Guardian Angels Church, January 19, 2021. Image drawn from media provided by Ms. Concepcion (kneeling second from right).

The Sinulog is a festival dance from Cebu, in the Visayan region of the Philippines (Oracion 2021, Maiquez 2015, Ness 1987), which is where Ms. Concepcion comes from

originally. The name comes from the Cebuano word “*sulog*” which means “like water current movement,” a metaphor for the continuous two steps forward one step back movement of the dance (Oracion 2012). Ms. Concepcion believes that it was their group in Tainan who were the first in Taiwan to develop a Sinulog performance as early as 2012. The former leader of their Filipino group at that time was also from the Visayan region, which may have provided initial impetus to start an annual Sinulog in Tainan:

“*Sumayaw lang kami simple ganoon ...hangang nasanay na kami na ano, pero hindi tulad sa Cebu na marami talaga kami, ano lang, presentation lang, tapos kauting salo-salo as honor of Santo Niño*” [We only danced a simple version of the Sinulog ... until we became used to it, not like in Cebu where there are really a lot of participants, it is just a presentation, and then a small party in honor of the Santo Niño].

While Ms. Concepcion’s Sinulog dancers performed the usual dance-step pattern, the social context was more modest compared to the Philippines, where millions of visitors attend the event in Cebu and street parties surrounding the event add to the vibrant atmosphere. In Tainan, the Sinulog dance takes place in the church grounds, with the procession moving around within the area at the back of the church. It is preceded by a Mass, and after the dance presentation they have lunch together and the event is finished. While the Sinulog is connected strongly to Cebu, one interviewee, who was originally from the province of Quezon where she would not ordinarily be able to enjoy Sinulog, was inspired to take part after seeing it at the church in Tainan in 2018. This became the main factor that induced her to join the church Community in Tainan. Interviewees sincerely invited the researcher to attend their Sinulog in January 2021, and even sent a reminder on the day of the performance, but at that point international travel was still not possible. Home videos shared on members’ social media at the time showed that, in 2021, three groups performed separately and then joined together for combined performance.

Although the members I spoke to reported having little opportunity to travel outside Tainan, even prior to COVID-19, they shared that those who had left Taiwan and moved on to other places such as Canada, had reported back that compared to their current lives outside Taiwan, they remember Tainan as “*masaya talaga*” [really happy], mainly as a result of the feeling of family bonding within the OFW church community. This remembered happiness in Tainan was “*hindi makapantay, kahit maraming pera*” [on a different level, even if one now has a lot of money (in a new situation outside Taiwan)]. Ms. Concepcion describes Tainan as a place which is good for “soul searching” and “family bonding.” Although, like others, her work schedule does not permit her to travel outside Tainan for long periods, the church-based events and retreats enable them to explore Tainan, and their “second family” within the Mary Mother of God Community make Tainan a special place to be. She added: “*Kaya maganda ang Tainan at marami din simbahan at tsaka mga spiritual advisors na madali din maka-usap kung mangangailangan tayo*” [Another reason why Tainan is such a nice place is that there are many churches and spiritual advisors here with whom one can easily talk when the need arises].

Given the time-demands of work in Tainan, “motivation and action” is required to take part in church-based activities. Ms. Concepcion has noticed that some OFW are stuck in a routine of “*trabaho tapos uwi*” [just going back and forward between work and home]. But for her, the memories developed through church choir activities can be “truly cherished within the heart,”

especially since as contract workers, each year many of them need to say goodbye to some of their companions who are returning home or taking up posts in new locations.

For these Filipino migrant works in Tainan, while regular service at Mass through song and supporting the celebration of the Eucharist each Sunday is the focus of their activity, it is also a pillar the supports more expansive social and cultural activity; coming to know others and making oneself known: *“Depende talaga yan sa mga officials ng bawat community kung paano nila palawakin yung bawat community na kahit paano, kahit nandito kami sa ibang bansa, makilala pa rin yung kulturang Pinoy”* [It really depends on the official of each community group how much they broaden their activities, so that, somehow or another, even in a small way, even though we are here in another country, the Filipino culture can be known by others].

CASE STUDY TWO

The Filipino-Taiwanese Sirayan from Zamboanga: ‘Standing with his people in Music’



Figure 4. Accomplished Filipino Conductor/Composer Edgar L. Macapili performs at his home in Tainan, 2018. Photo courtesy of Mr. Macapili.

As indicated earlier, fieldwork from afar during COVID-19 made initial contact with Filipino musicians in Tainan very difficult. Fortunately, thanks to the kindness of a personal friend who has lived and worked in Taiwan for over two decades, Tobie Openshaw, Affiliated Research Fellow at the University of Central Lancashire Centre for Austronesian Studies, England, I was introduced to Edgar L. Macapili. Macapili is a professional Filipino musician, a long-term resident of Tainan, and is husband to Ms. Uma Talavan, who is a prominent advocate of Siraya and so called Pingpu people’s rights in Taiwan. In an online interview on June 1, 2020, mainly in English, and lasting almost an hour, he talked about his musical background and current cultural activities in Tainan.

Macapili was born and grew up in Zamboanga, a city on the southern Philippine Island of Mindanao. With a Cebuano-speaking mother, a Chavacano-speaking father, and, being formally educated in English and Filipino (Tagalog), he experienced much linguistic diversity in his early years. He remembers a happy childhood growing up in a musical, “singing” family, and characterizes Filipinos as a whole as a “singing people.” This is a quality he attributes to the influence of “church culture,” growing up as Catholic, and the wide presence of popular American songs heard on the radio – something “in the air.” At home, he would sing with his father and brothers, and he recalls his father performing standards (well-known popular songs), accompanying himself on the guitar with “beautiful chords and harmonies.” Macapili began to play the guitar at the age of six, and at seven years old he was asked to represent his elementary school, accompanying a singer in a music competition.

On the passing of his father, Macapili, then seventeen years old, went to live with a cousin, prior to moving to Manila to continue his studies. During this time, he was introduced to a new religious perspective by his cousin’s wife, a born-again Christian, and became a member of the Protestant Church. At eighteen, he entered the Asian Institute for Liturgy and Music, in Quezon City, Manila, and studied Theology. Continuing his studies, he undertook training in classical music, with a concentration on conducting and composition. He also received a year of formal classical guitar tuition, through which he acquired techniques that he could later apply according to his own musical vision. Macapili was also able to further his studies in the United States, at Southern Methodist University, where he studied sacred music.

Carrying within him, rich formative musical experiences “made in the Philippines,” and a solid, formal musical education, how was it that Macapili came to migrate to Tainan, Taiwan? This occurred after he met his wife-to-be, a pianist from Taiwan, in the Philippines. They met when she came to the Philippines to study music, having been inspired by National Artist for the Philippines, composer/conductor Francisco Feliciano (1941-2014), at a workshop in Taiwan. However, despite his educational background, moving to Taiwan to get married was not a simple process, and Macapili experienced difficulties just like many other Filipino migrants to Taiwan. Due to the immigration laws at the time, he was forced to “come and go” as a result of policies that were “not very friendly to foreigners,” regardless of where they originated.

On becoming a “son-in-law of Taiwan,” marrying a beautiful Taiwanese of Siraya ancestry,” throughout his married life, Macapili’s diverse linguistic experience has continued. Moving from communicating with his wife mainly in English, to using more Taiwanese and to work on reviving the Siraya language. Despite his firm intention to develop literacy in Chinese alongside each of his three children as they grew up, however, he jokingly claims that his Chinese literacy is “still zero.” His two daughters have learned to sing some Filipino songs in Cebuano, and one in particular has demonstrated much interest in learning about Filipino culture. They can speak English, but they have not yet learned to speak Filipino language.



Figure 5. Macapili conducts the Tainan Siongim Choir at Yaying auditorium, Tainan University, 2015. Photo courtesy of Mr. Macapili.

Active in Tainan as a composer, conductor, and educator, one of Macapili's professional activities is as conductor of the Chimei mandolin orchestra. In Tainan, as in many parts of Japan today, there are numerous mandolin orchestras active. Macapili sees some similarity between this kind of ensemble and the Philippine *rondalla*, which is of Spanish provenance, and even performs some Philippine melodies with his mandolin group. However, he emphasized that the mandolin developed in Italy, and is something different to the *rondalla*, which he did not mention having experienced.

Having been introduced to Mr. Macapili while seeking out Filipino musical activity in Tainan, it was very interesting to learn about the extent to which he is involved in the revival of the Siraya language and culture in the Tainan region. It also stimulated curiosity about the role of music, and also about how his Philippine background and identity come in to play in this process.



Figure 6. Macapili performs with Siraya group, 2012. Photo courtesy of E. Macapili.

Macapili referred to the idea of contextual theology, and how the circumstances of Christ's life mean that "when Jesus Christ took humanity in him, he took the Jewish culture, and he expressed [himself] in the Jewish language and he expressed everything that is Jewish."

Therefore, when Western Christianity is “planted in the East, in Taiwan or in the Philippines, how can we make it more Filipino or Taiwanese, rather than an American or European brand of Christianity?” Macapili explained that in the work he and his wife were doing in their church, the question arose: “How can we make our faith or our worship more Taiwanese?” Conscious of being culturally Chinese, or “more like Hoklo,” as a worship community, the question then arose: “How can we express our faith or our worship to become more Siraya?” Referring to the church community to which he belonged in Tainan, Macapili lamented that despite being part of a community that identified as Siraya, “we don’t sing our own songs, we sing the Western songs ...and we speak the language which we actually borrowed. We don’t speak Siraya because we don’t have our language anymore. So how can we revive our own identity, our cultural identity?”

Macapili believes there is a strong link between language and culture and, since “language is the mother of all culture,” the revival of the Siraya language is a very important project. He explained how the survival of the 17th-century, Dutch Christian missionary Gravius’ version of the Book of Mathew in Siraya and subsequent 1888 version edited by William Campbell, have been of valuable assistance (Campbell 1888, Joby 2021).

But importantly, unlike many others in their community, whose first language is either Taiwanese or Mandarin, Macapili’s Filipino language background has given him a great advantage, since Siraya belongs to the Austronesian language family, and he feels it is very close to Filipino linguistically (in terms of grammar, syntax, vocabulary etc.). He is also aware of the mutual intelligibility of the languages of the Tao (or Yami) people of Orchid Island and Batanic languages of the extreme northern Philippines, people “very close to each other” linguistically; links that transcend ethnic identity and geopolitical constructions.

In helping the people of their community learn the Siraya language, especially children, Macapili has found that teaching through music can be very effective. During the online interview, he sang a short example of a counting song in Siraya, “*Saat, duha, turu*” and explained that since he is a composer, he was able to take simple texts and set them to music with basic melodies. He believes that using music in this way to teach a language makes the process far more interesting and engaging for the students. He also put his skills as a composer to use in raising awareness and promoting understanding of Siraya culture more generally on the CD *Siraya Where Did You Go?* which he, his wife Uma Talavan, and the former head of the Netherlands Trade Office in Taipei, Menno Goedhart, created together, and launched in 2012. The CD was nominated for Best Composition and Best performance at Taiwan’s Golden Melody Awards.

In many ways, Macapili has had an atypical experience as a Filipino migrant to Taiwan. He shared, “I think my experience is very unique. Marrying a Taiwanese and then penetrating the culture and society of Taiwan.” At the same time, this special status means that he has very few opportunities to interact with other Filipino migrants in Tainan, especially since he is not involved with the Catholic Church, to which so many other Filipinos belong. Neither does his busy life in Taiwan contain many regular contexts for speaking Filipino (Tagalog).

Despite recognizing that traditions such as the Sinulog are part of a rich array of unique community traditions practised in different parts of the Philippines, he himself is not involved in

such cultural activities in Tainan. At the same time, Macapili appears as a man, standing on the land, with the people, with family and those of his faith, but always standing in music. Towards the end of our interview, he talked about the way he understands his mission in the role of musician and composer:

My mission is to bring comfort where there is trouble in the people's lives. If music would be a channel of justice and fairness ... a good avenue to send your message of hope to the people. And as a religious person too, as a church person, music could also be a source of strength or spiritual strength. And for culture, I guess everyone on the planet earth, you know in one way or another, we sing, or we love to see singing or we hear singing or making music. And it becomes maybe some kind of inspiration to us. So, for me as a composer and as a musician, standing in music is like being a missionary. To bring music to people is like bringing good news to people too.

Conclusion

Despite the difficulties posed by COVID-19, it was possible to learn several things about Filipino migrant musicians, both professional and amateur, in Tainan. The enquiry into the nature and range of musical performances practiced by Filipinos in Tainan, identified the prominence of vocal music, dance, and an important connection to religion as important, as seen in the two cases studies in this chapter. Vocal music necessarily provokes the question of language, which was shown to have been historically diverse in Tainan. However, while songs in Philippine languages were identified in the current study, most Filipino migrants perform songs in English, at present a powerful global language, and strongly present in Tainan as a result of sonic-emissions and commercial music media.

Filipino migrants' music making cannot be said to have added prominent new musical textures to the Tainan soundscape, as many similar elements of Western music have long been present since the Japanese period, and historically, the Catholic church in the Philippines was a primary channel for the development and propagations of European musical systems throughout the Philippine islands. However, thanks to the presence of Filipino migrants, songs in the Austronesian languages Filipino (Tagalog or Cebuano), can sometimes be heard in Tainan.

These migrants have very busy work schedules, but they still make time for regular music-making, in a church-based context, performing a repertoire that is similar to what they would perform back home. Also, importantly, the choir practices and singing at Mass appear to provide participants with great emotional and psychological relief.

The spaces Filipino, migrant, musical activity inhabits, can in a small way contribute to opening up new ways to think about "the city's sonic environment and musical circulation within a city."⁶ What spaces was such musical activity found to inhabit? The migrant church choir activity described in the first case study in this chapter occurs on the outskirts of Tainan city, but is usually bounded within the church premises, although COVID-19 prompted a move

⁶ Amar, Discussant comments at the Sixth International Conference on Tainan Studies 2020.

to practising in public parks, such as the one from where they took part in the online interview. Occurring within a safe, bounded space, the question as to whether this liminal musical and cultural activity is marginalized within the broader community is avoided, because there is no immediate opportunity for conflict. Perhaps because of provision of space within a determined context, i.e., church premises, and the very limited time it occupied, this space used by migrants did not appear to be a contested one, as found in other studies of migrants congregated in public spaces in Taiwan (Chen 2013).

The church-based connection to so much of what was discovered about Filipino migrants' music in Tainan in preparing this chapter also speaks to the breadth and depth of religiosity which pervades Tainan, something on which scholars have previously remarked (Allio and Fan 2014, Allio 2014). Moreover, it was revealed that despite narrow constraints, church-based musical activity offered many possibilities, and the annual Sinulog dance performance exemplifies this. Dance, identified as an important activity for Filipino migrants in this study, not only occupies but also unfolds in space. The context of such activity is not as numerous or widespread as in the Philippines, but it perhaps has more creativity and vitality. While Catholic worship undergirded the lion's share of Filipino cultural activity in Tainan, in a sense, in the case of Macapili, it was the fact of him no longer belonging to this stream of Catholic religious activity that resulted in this cultivated Filipino musician not coming into regular contact with other migrant Filipinos. At the same time, Macapili's own contexts for music making were very broad, including prestigious public educational and entertainment venues in Tainan. If conflict over time and space did not appear significant in this preliminary study, we can still, nevertheless, ask whether the musical activity facilitated intercultural interaction and if so, what does it reveal about the mutual process of influence in musical performance. In Tainan, the presence of migrants results in much more varied, multicultural congregations and, as a result, collective musical song repertoire and the multicultural nature of Catholic Church congregations in Tainan means that they are at least exposed to Taiwanese and Vietnamese songs, broadening their conception of sacred music making.

The musical styles examined during this preliminary research appear, at the present time, to remain discrete, not strongly affected by the diverse external soundscape outside the liminal space they inhabit, which was sketched towards the beginning of this chapter. As pointed out above, culture contact occurs in a framework of peaceful, managed co-existence. However, this is not to say that that fascinating, hybrid, musical manifestations may not arise in the future, and this is something that should be watched for very carefully by researchers who continue to follow cultural developments in Tainan. In terms of intercultural interaction, dance is at once both participatory and presentational. The lively Sinulog reported in case study two served both functions, mainly for insider audiences made up of fellow OFWs, but as a result of the multicultural church congregation, ethnic groups became observers of each other's performances, albeit within a prescribed grouping made up of Taiwanese, Vietnamese, and Filipinos. In this sense, increased exposure to a variety of sacred music appeared as an unexpected consequence of co-existing as part of the same congregation. So, even though the interviewees in this study mentioned the performance of songs and dances in discrete groups, there was no evidence of deliberate combinatorial music making beyond juxtaposition within either Mass or entertainment programs.

It was also very inspiring to learn about the contribution to the revival of Siraya language and culture through music by the highly accomplished Filipino conductor/composer Edgar Macapili. In this study, Macapili was found to be active in broader Taiwanese society as a professional musician and educator, the strong contribution he is making to Siraya culture could be framed within the concerns reported to have been expressed by Liu (2011) in the introductory section of this chapter. However, in the case of Macapili, musical performance is not used stereotypically, raising awareness whilst confirming preexisting biases, but as a practical tool for language education, something that was presented as a core facet of cultural revival. That the Siraya struggle for identity recognition should arise in relation to Philippine migrants was a surprising discovery that resulted from this initial research. We can note the close relationship between Siraya and autochthonous Philippine languages. In the Philippines, the Tagalog-based national language, Filipino, exists in a complex relationship with English but is often evoked as an emblem of national identity. As pointed out earlier, the prosody of Tainan's diverse languages forms an important background to the musical soundscape of the Tainan region.

On a smaller scale, but in no way less important, the revival of Siraya language is the link to Siraya identity, beyond a purely regional level. It was amazing to discover a Filipino working through music to promote Siraya. The CD Macapili produced, "Siraya, Where did you go?" has been promoted in Taipei and internationally, drawing broader attention to the Siraya cause.

Macapili's musical reconstruction of Siraya is also a special and unique activity for a Filipino migrant, and it is surely worthy of support and recognition. On the other hand, we must also recognize that Taiwanese musicologists are also doing unique work preserving musical traditions in the Philippines. An example of this is when the Chinese Culture University in Taipei played host to Emeritus professor Ramon Santos and his team in 2015 by hosting a conference that featured Philippine plucked string traditions. This suggests that the nature of artistic endeavor is to reach towards cooperation and understanding, whatever the context, be it a small church, jazz bar, or even an academic exchange.

In a way, this chapter, in itself, is testament to the idea that social science and humanities research can be carried out to some extent via the Internet, quickly adapting to using such digital tools such as conferencing apps and extensive web searches. During this preliminary study, all movement and exchange, as well as sensorial observations were mediated by digital tools; a situation that is becoming increasingly common at the present time. However, it should be emphasized that much of this Internet activity was predicated on previously established face-to-face contacts and the original experience of visiting Taiwan in person. As a middle-aged researcher, having worked for the most part in directly contact with real humans up till now, the comparative experience of digital and live research provokes serious reflection on the latter. It is now possible for an algorithm to generate a musical composition almost instantly, and perform it virtually for an audience of bots, who can then appraise it based on predetermined parameters, circumventing human involvement in the creative process (Kärkinen 2021, Manzo 2021, Volk et al. 2011). But is the efficiency offered by digital tools of primary concern in cultural anthropology, where real life participation as part of a shared process of learning has long been valued (Barz and Cooley 2008, Ingold 2018, McCall 2006, Sluka et al. 2007, Wolcott 2005)?

In humanities computing, the affordances offered to data modelling processes are great (McCarty 2005). But during online research, even simple, practical procedures, such as gaining interviewee consent are problematic, as the sensitive process of establishing informed consent is infinitely more difficult at the opposite end of an unstable, intermittent internet connection; a ‘real life’ Internet connection, which can be thought of as the cyberspace equivalent of the chaotic and unpredictable world of human real life social relations.

Nevertheless, there are still many reasons to remain positive. Writing this chapter serendipitously opened the way to the discovery of original perspectives and questions by focusing on an area that is generally overlooked. Despite finding that much Filipino musical activity in Tainan involves familiar, Western musical styles, long established in Tainan since the Japanese period, and perpetuates the now ubiquitous use of the English, two surprising discoveries were made, which would be fruitful areas of focus for ongoing research in the years ahead:

(1) The vibrant Sinulog, a vital channel for “physically mediated musicality,” through dance, which may continue to increase in size and energy in the years ahead and has the potential to burst out of the churchyard walls and into the broader community.

(2) the important contribution of Filipino musician Edgar Macapili to local cultural revival in Tainan using musical strategies for learning Siraya language drawing on a common Austronesian heritage.

Unfortunately, this preliminary investigation was unable to adequately address the following important areas, which demand careful investigation: Filipino participation in non-Christian religious activity involving music in Tainan, Filipinos in the Tainan indie and alternative rock scene, and the historical contribution of Filipinos to jazz and popular music in Taiwan. The long history of Filipino entertainers in Taiwan also deserves to be written in detail. A more nuanced overall investigation of the dynamics of the broader Tainan soundscape, and how the sound specificities of a place tend to embrace the rhythms of a whole environment is also important work that should follow on from this preliminary research in a post-pandemic future.

I will conclude by expressing sincere gratitude to the interviewees who shared a very personal part of their lives with me online during a very difficult period throughout the world, and to the experienced researchers in the field of Tainan studies, who helped guide the development of this preliminary study. May the time come very soon that researchers will once again be permitted to travel to Taiwan, and witness in person the tremendously vibrant live performances that continue to resonate within the diverse Tainan soundscape.

Works Cited

- Allio, Fiorella
 2000 *Ethnic and National Identities in Taiwan: The Dynamics of the Identity Issue in Taiwan*. China Perspectives 28: 43-50.
- Allio, Fiorella
 2014 *Introduction-Gods' Imprints, Humans' Technology-Religious maps, Satellite Imagery*.: 10-25
- Allio, Fiorella, and I-Chun Fan.
 2014 *Atlas of the 2012 Religious Processions in the Tainan Region*.
- Amar, Nathanel.
 2019 *Including music in the Sinophone, provincializing Chinese music*. China Perspectives 2019, no. 2019-3: 3-8.
- Ancelet, Barry Jean.
 2018 *Composing Japanese Musical Modernity*. Bonnie C. Wade. 2014. Chicago.
- Barz, Gregory F., and Timothy J. Cooley, eds.
 2008 *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Oxford University Press, 2008.
- Campbell, William.
 1888 *The Gospel of St. Matthew in Formosan (Sinkang dialect)*.
- Chappell, Hilary.
 2019 "Southern Min." *The Mainland Southeast Asia linguistic area* : 176-233.
- Chen, Kung-Hung.
 2013 *Community inhabitants' attitudes on the partitioning of urban space derived from South-Eastern Asian migrant workers' gathering in urban commercial area—A case study on Tainan City, Kaohsiung City and Taichung City in Taiwan*. Sociology Mind 4, no. 01 : 15.
- Chen, Sheng H.
 2005 *The effects of tones on speaking frequency and intensity ranges in Mandarin and Min dialects*. The Journal of the Acoustical Society of America 117, no. 5 : 3225-3230.
- Chen, Tzu-Chin Insky.
 2020 *Making Southeast Asian Migrant Workers Visible in Taiwanese Cinema: Pinoy Sunday and Ye-Zai*. Cross-Currents: East Asian History and Culture Review 9, no. 1 (2020): 234-267.
- Cheng, Lancini Jen-hao.
 2015 *Taxonomies of Taiwanese Aboriginal Musical Instruments*. PhD diss., University of Otago.
- Curtis, Annie.
 2019 *Between Sight and Sound in the Dutch Golden Age: Aural Reflections on the Visual World*. PhD diss., University of Auckland.
- Cusick, James.
 2009 *Cultural Characteristic Continuity: Basis for Rapid Foreign Scientific, Engineering, and Technological Transformation in Meiji era Japan (1868-1912)*.

- Deng, Jian-Bang, Hermin Indah Wahyuni, and Vissia Ita Yulianto.
2020 *Labor migration from Southeast Asia to Taiwan: Issues, public responses and future development*. Asian Education and Development Studies.
- Giroux, Henry A.
2015 *University in chains: Confronting the military-industrial-academic complex*. Routledge.
- Gronow, Pekka.
1981 The record industry comes to the Orient." *Ethnomusicology* 25, no. 2 : 251-284.
- Guy, Nancy.
2019 *Garbage truck music and sustainability in contemporary Taiwan: From cockroaches to Beethoven and beyond*. Cultural sustainabilities: Music, media, language, advocacy : 63-74.
- Herencia Vegas, Noelia Marión.
2019 *El cajón en el festejo: Un medio para la expresión musical*.
- Hsieh, Jennifer C.
2019 *Piano transductions: music, sound and noise in urban Taiwan*. Sound Studies 5, no. 1: 4-21.
- Hsiung, Yi-Ping.
2020 我們的搖滾樂 *Welcome to Taiwan, Rock Music*. 游擊文化.
- Huang, Chun Jimmy.
2010 *Language revitalization and identity politics: An examination of Siraya reclamation in Taiwan*. University of Florida,.
- Huang, Chun Jimmy, Edgar Macapili, and Uma Talavan.
2013 *Heritage linguistics and language activism: A conversation with the Siraya*.
- Ileto, Reynaldo.
2017 *Knowledge and pacification: On the US conquest and the writing of Philippine history*. Ateneo de Manila University Press.
- Ingold, Tim.
2018 *Anthropology: Why it matters*. John Wiley & Sons.
- Joby, Christopher.
2021 *Revisions to the Siraya lexicon based on the original Utrecht Manuscript: A case study in source data*. Historiographia Linguistica.
- Jones, Andrew F.
2001 "Yellow music." In *Yellow Music*. Duke University Press.
- Kane, Andrew.
2013 *Landscape discourse and images of nature in Japanese visual culture of the late nineteenth and early twentieth centuries*. PhD diss, Honolulu: University of Hawaii at Manoa, May 2013.
- Kärkinen, Jussi.
2021 *Distribution and Consumption of Music in a Digital Environment*.
- Lai Yu-chen, Teng Pei-ju & William Yen,
2022 *Cabinet approves permanent residency plan for migrant workers, foreign graduates*. Focus Taiwan CNA English News.
(<https://focustaiwan.tw/society/202202170020>)

- Lan, Pei-Chia.
2006 *Global cinderellas." In Global Cinderellas.* Duke University Press.
- Liu, Shao-hua.
2011 *Remarks at the Taiwan in the Twenty-first Century Symposium.* Weatherhead East Asian Institute, Taipei. Video of lecture.
(<https://www.youtube.com/watch?v=K3aDSs-qdGA>)
- Lim, Sau-Ping Cloris.
2014 *Nanyin musical culture in southern Fujian, China: adaptation and continuity.* PhD diss., SOAS, University of London.
- McCall, George J.
2006 *The fieldwork tradition.* The Sage handbook of fieldwork 3: 21.
- McCarty, Willard.
2005 *Humanities computing.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Maiquez, Reagan.
2015 *Examining flow through performance: the Sinulog Festival in Cebu, Philippines.* PhD diss., Monash University.
- Malm, William P.
2000 *Traditional Japanese music and musical instruments.* Kodansha International.
- Manzo, V. J.
2021 *Algorithmic Composition: Implementations in Western Tonal Art Music, Video Games, and Other Music Technologies.* In Teaching Electronic Music, pp. 103-119. Routledge.
- Miller, Jack.
1982 *Religion in the Philippines.* Focus on Asian Studies 2, no. 1: 26-27.
- Miller, J. Scott.
1996 *Early voice recordings of Japanese storytelling.*
- Ministry of Labor (Taiwan)
2021 *Labor statistics, July 8.*
(<https://statdb.mol.gov.tw/evta/jspProxy.aspx?sys=100&kind=10&type=1&fundi=wqrymenu2&cparm1=wql4&rdm=I4y9dcLi>)
- National Immigration Agency (NIA)
2021 *Foreign residents by nationality, July 8.*
(<https://www.immigration.gov.tw/5475/5478/141478/141380/152113/>)
- Ness, Sally Ann Allen.
1987 *The 'Sinulog' Dancing of Cebu City, Philippines: A Semeiotic Analysis.* PhD diss., University of Washington.
- Nettl, Bruno.
1983 *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts.* University of Illinois Press.
- Nettl, Bruno.
2010 *Nettl's Elephant.* University of Illinois Press.
- North, Michael.
1997 *Art and commerce in the Dutch Golden Age.* New Haven: Yale University Press.

- Ogawa, Reiko.
2020 *Migrant Care Workers, Skill Regimes, and Transnational Subjects in East Asia* In Recent Social, Environmental, and Cultural Issues in East Asian Societies, pp. 169-187. IGI Global.
- Oracion, Enrique G.
2012 *The Sinulog festival of overseas Filipino workers in Hong Kong: Meanings and contexts*. Asian Anthropology 11, no. 1: 107-127.
- Parreñas, Rhacel Salazar, Rachel Silvey, Maria Cecilia Hwang, and Carolyn Areum Choi.
2019 *Serial labor migration: Precarity and itinerancy among Filipino and Indonesian domestic workers*. International Migration Review 53, no. 4: 1230-1258.
- Peng, Li-Hsun, and Chi-Yu Pan.
2014 *From Art Educational Perspective to Analyze Taiwan Siraya Tribe's Transculturation*. Procedia-Social and Behavioral Sciences 112: 357-364.
- PeoPo Citizen Journalism.
2009 *New Space for Tainan Music Sounds* 台南音樂發聲新空,
(<https://www.peopo.org/news/33057>)
- Quirino, Richie C.
2004 *Pinoy Jazz Traditions*. Published and exclusively distributed by Anvil.
- Reily, Michael.
2016 *Taiwan and the Catholic Church*, July 9, 2016.
(<https://theasiadialogue.com/2016/08/26/taiwan-and-the-catholic-church/>)
- Rice, Timothy.
2013 *Ethnomusicology: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Rockell, Kim.
2009 *'Fiesta', Affirming Cultural Identity in a Changing Society: A Study of Filipino Music in Christchurch, 2008*. Masters thesis., University of Canterbury.
- Rockell, Kim.
2012 *The Philippine rondalla: recreating musical heritage in contemporary Australasia*. PhD diss., University of Canterbury, 2012a.
- Rockell, Kim.
2012 *Rondalla Down Under: A Contemporary Resurgence in Australasia*. *Musika Jurnal* 8 (2012b).
- Rockell, Kim.
2013 *The Philippine rondalla: A gift of musical heritage in a migrant context*. *IJAPS* 9, no. 1.
- Rockell, Kim.
2015 *Musical looping of lexical chunks: An exploratory study*. *JALT CALL Journal* 11, no. 3: 235-253.
- Rockell, Kim, and Merissa B. Ocampo.
2017 *The Use of Music in English Teaching in the Philippines*. *Humanising Language Teaching* 19, no. 1.
- Scheihagen, Eric.
2018 *Taiwanese Popular Music from the End of World War II through the 1960s*. July 21, 2018. (<https://taiwaninsight.org/2018/07/21/taiwanese-popular-music-world-war-ii-to-the-1960s-part-ii/>.)
- Shalom, Stephen R.

- 1990 *Securing the US-Philippine military bases agreement of 1947*. Bulletin of Concerned Asian Scholars 22, no. 4 : 3-12.
- Sluka, Jeffrey A., and A. C. G. M. Robben.
 - 2007 *Fieldwork in cultural anthropology: An introduction*. Ethnographic fieldwork: An anthropological reader 2: 1-48.
- Tainan Diocese.
 - 2021 *Mass Schedule, July 9, 2021*. (<https://tainan.catholic.org.tw/10/123177.html>.)
- Tsai, Eva, Tung-Hung Ho, and Miaoju Jian, eds.
 - 2019 *Made in Taiwan: Studies in popular music*. Routledge, 2019.
- Verdonschot, Rinus G., Shingo Tokimoto, and Yayoi Miyaoka.
 - 2019 *The fundamental phonological unit of Japanese word production: An EEG study using the picture-word interference paradigm*. Journal of Neurolinguistics 51: 184-193.
- Volk, Anja, Frans Wiering, and P. Kranenburg.
 - 2011 *Unfolding the potential of computational musicology*. In Proceedings of the 13th International Conference on Informatics and Semiotics in Organisations.
- Wang, Li -jung.
 - 2004 *Multiculturalism in Taiwan: Contradictions and challenges in cultural policy*. International journal of cultural policy 10, no. 3 : 301-318.
- Ying-Fen, Wang.
 - 2016 *The Transborder Dissemination of Nanguan in the Hokkien Quadrangle before and after 1945*. In Ethnomusicology Forum, vol. 25, no. 1, pp. 58-85. Routledge.
- Wolcott, Harry F.
 - 2005 *The art of fieldwork*. Rowman Altamira.
- Watkins, Lee.
 - 2009 *Minstrelsy and mimesis in the South China Sea: Filipino migrant musicians, Chinese hosts, and the disciplining of relations in Hong Kong*. Asian Music 40, no. 2 : 72-99.
- Wood, Abigail.
 - 2008 *E-fieldwork: A paradigm for the twenty-first century. The new (ethno) musicologies* 8 : 170.
- XinMedia.
 - 2014 *Tainan Punk Music Sanctuary 台南龐克音樂聖地 : T.C.R.C. 前科累累俱樂部*. (<https://www.xinmedia.com/article/14507>)

Calligraphying the Tainan area with Chen Shih-hsien 陳世憲

Yolaine Escande

Abstract

This paper revolves around the topic of visual arts, and more specifically the secular tradition of Chinese calligraphy. It will examine how this art, embodying “the kernel of Chinese culture”, may also be devoted to promoting and praising the specificities and beauties of a small region, without jettisoning its artistic value.

In the field of visual arts, Tainan not only hosts museums, and countless temples, art galleries and exhibitions, but it also was the cradle of outstanding artists, such as calligrapher Chen Shih-hsien. The example of this artist offers us the opportunity: 1/ to examine the relationship between the centre and the periphery, 2/ to consider the question of local identity, and finally 3/ to study the issue of “territoriality”, and of the graphic writing of a specific place.

Chen Shih-hsien, born in 1966, has acquired an international aura, his artworks are exhibited all around the world (France, Germany, Japan, Korea, United States, etc.).

He uses the Chinese traditional art of the brush to express the spirit of the Tainan people, and also the specificities of the places (cities, villages) themselves.

Chen Shih-hsien lives in a small village called Bai-ho (White River), Tainan District. One of the first characteristics of his calligraphies, accounting for his fame, was to write “white river” suggesting the growth of the plentiful lotuses of his hometown, adding their colours, instead of simply writing the two words with black ink.

The methodology will confront the artworks, the technique of Chen Shih-hsien, and the traditional way of calligraphying, and it will attempt to underline the artist’s originality and novelty. The philosophical tool of the calligrapher is the “expression of emotions”, a classical theme in Chinese calligraphy.

Thus, the paper will examine the questions of the materiality and immateriality of culture and art, through the issue of territory and of place, as well as political, social, religious, cultural stakes that arise from the relationships between an artist and a specific area.

keywords:

Chinese calligraphy, Chen Shih-hsien, Bai-ho, Tainan, territory, place, Xinying, Guanmiao, Tugou

Chinese calligraphy as a traditional art is often considered “old fashioned”, not adapted to our globalised world. Chinese calligraphy refers to a literati’s practice, considered the “kernel of the kernel of Chinese culture”.¹ Therefore, it seems to be entangled with the official power, especially in China.² But it appears that in Taiwan, such a practitioner of Chinese calligraphy as Chen Shih-hsien 陳世憲 has updated this art into a contemporary expression.

One of Chen’s calligraphy’s characteristics, and actually its major characteristic, is its “territoriality” (*tudi xing* 土地性). It is stated on his website in the following manner:

“After [Chen Shih-hsien] completed his study of ancient steles and manuscripts [models of calligraphy], he engaged his calligraphy creations into the people, things and affairs on the territory (*tudi*), expressed through written lines, all bearing a strong narrativity”. 他在完成了古代書法碑帖的完整學習之後，繼而將書法的創作著重在土地上的人事物所形成的線條書寫，具有強烈的故事性。³

He further argues that the history of a territory (*tudi*) can be expressed through brushstrokes.

Actually, and more precisely, Chen Shih-hsien selects the names of places, and writes them into meaningful calligraphies. He uses not only brushstrokes, but also colours, to express the name of a place. The places he calligraphies are mainly the names of cities, or of villages, sometimes of a city’s neighbourhoods.

For instance, Chen Shih-Hsien is native of Bai-ho (*Baihe* 白河), in what was formerly called Tainan county (*Tainan xian* 臺南縣), in Nan-Ying area (*Nanying diqu* 南瀛地區). The specificity of Bai-ho, literally “white river”, is the numerous lotuses filling the landscape. When they bloom, the ponds shimmer with the green of the leaves and the pink of the flowers. That is why Chen Shih-Hsien calligraphies *baihe* not with black ink brushstrokes, as we should expect following traditional calligraphy’s rules, but with green and pink brushstrokes (fig. 1).

¹ Hsiung Ping-Ming 熊秉明(1922-2002), “The kernel of the kernel of culture” (*Wenhua hexin de hexin* 文化核心的核心), *Lion’s Art* (*Xiongshi meishu* 雄獅美術), Spring 1995, n° 288, pp. 23-26.

² See Richard Curt Kraus, *Brushes with Power. Modern Politics and the Chinese Art of Calligraphy*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991.

³ See <https://chensworkshop.weebly.com/211092031626360278612930533394.html>



Fig. 1: Chen Shih-hsien, calligraphy of *Bai-ho*, colours on paper, 2019. Picture ©Chen Shih-hsien.

Though, even if colours are used, thus is by no means painting, because the written characters are clearly readable.

In choosing to write *baihe* with colours instead of black ink, Chen Shih-Hsien clearly renews the secular art of calligraphy.⁴ But also, and mainly, he relates a story, that of a specific place, of Bai-ho, on Tainan's territory, and an emotion too: what he feels when thinking of Bai-ho. Although the name of the place means "white river", the experience he has of Bai-ho, his hometown, is one brimming with pink lotuses, that is why his calligraphies render the pink and green colours of the lotuses.

⁴ Adding colours to the brushstroke is one of the novelties of Chinese modern calligraphy trend. But usually, even in Chinese modern calligraphy, the colours are added to black ink (see Yang Yingshi 楊應時(ed.), *Ba Shu Parade: 99' Chengdu Retrospective of Chinese Modern Calligraphy at the end of the 20th Century* (*Ba Shu dian bing: 99 Chengdu 20 shijimo Zhongguo xiandai shufa huigu* 巴蜀點兵: '99 成都 20 世紀末中國現代書法回顧), Chengdu: Sichuan International Culture Exchange Center 四川國際文化交流中心, 1999, and *The International Symposium Words and Writing* (*Guoji shufa wenxianzhan. Wenzi yu shuxie* 國際書法文獻展-文字與書寫), Tai-chung: National Museum of Fine Arts 國立臺灣美術館, 2001), and not used without ink as does Chen Shih-Hsien. Therefore, Chen Shih-Hsien has initiated a completely new feature.

This paper will endeavour to consider several questions, all related to the topics of art and territory, art and place. Firstly, what is a *diqu*, does it correspond to a territory? And what is a territory, what is a place? Secondly, what is the relationship between a territory, a place and art? And finally, what is the specificity of calligraphic art in Chen Shih-Hsien's practice? These issues will give us the opportunity to reconsider the importance of art in contemporary society.

Territory and place

First of all, what does *diqu* 地區 mean? Composed of two characters, *di* 地, “place, ground, earth, land”, and *qu* 區, “area, region, district”, *diqu* is generally translated as “territory” or “region” in several dictionaries. For instance, *Xianggang diqu* 香港地區 is officially translated as “the territory of Hong Kong” (see Legco). But the English word “territory” is often translated in Chinese *tudi* 土地, constituted of *tu*, meaning “earth, clay, local, indigenous, unsophisticated” and *di* “place, ground, earth, land”.

In the case of *Nanying diqu*, Nan-ying area being either a County or a District, in both cases, it is a territory in a geographical sense.

For French geographer Maryvonne Le Berre:

“A territory can be defined as a portion of the earth surface, appropriated by a social group to ensure its reproduction and the satisfaction of its vital needs. It is a spatial entity, the living space of the group, inseparable from it.”⁵

Therefore, a territory is the result of human action, it is not the consequence of the topography, nor a physical or climatic element. It is a space where competing and diverging powers vie, and its legitimacy comes from the representations it generates—whether symbolic or patrimonial or imaginary. These representations are themselves nurtured by the dominant language spoken by this territory's populations.

Thus, a territory has a social, political, and administrative status (district, or county, or city, etc.). It is mainly immaterial. The notion of territory is historically rooted in the administrative organization created by the State. It is circumscribed along spatial boundaries. In political terms, a territory refers to power structures and leads to defining relationships between different

⁵ Maryvonne Le Berre, « Territoires », in Antoine Bailly, Robert Ferras, Denise Pumain (dir.), *Encyclopédie de géographie*, Paris, Economica, 1995, p. 603: “Le territoire peut être défini comme la portion de la surface terrestre, appropriée par un groupe social pour assurer sa reproduction et la satisfaction de ses besoins vitaux. C’est une entité spatiale, le lieu de vie du groupe, indissociable de ce dernier.”

political and economic agents.⁶ A territory is also linked to appropriating processes, and senses of belonging. It is an inhabited space, which implies a space where people live and that need to visualize. This space is a symbolic and cultural resource, and these resources are also a construct.⁷

A territory is a constructed and imagined object, as well as a matter open to interpretations. That is why it is constantly mobilised and re-invented by a variety of agents, and, in other words, it grounds what is common (by defining a community). It is constantly transformed by the representations and the investments it is inhabitants. This is what territorial marketing mobilises when working on the identity and the image of the territories.

French philosophers Deleuze and Guattari, in *What is Philosophy?*, consider the act of thinking an act anchored on a territory.⁸ In this sense, the work of an artist on a territory, is a kind of “situated writing”. Chen Shih-hsien mentions “topographic” or “territorial writing” (*dizhi shufa* 地誌書法). Therefore, following Deleuze and Guattari, the artists and the artworks establish a relationship with the spaces they invest.

For instance, for Chen Shih-hsien, Bai-ho is not only an abstract space, it is a place he inhabits, and with which he has interactions. When he thinks of Bai-ho, the lotuses come up in his mind, and the colours they bear. The calligraphy he creates is the result of his emotions and imagination about Bai-ho.

But a territory is also constituted of places. A place is meant to have a name. For instance, Tainan is both a territory—formerly “the district of Tainan”, “the area of Tainan” now “Tainan City”—and a place: the meaning of its name is “South of Tai[wan]”. Bai-ho is a territory—a small village—and also a place with a river (and lotuses).

Michel de Certeau, another French philosopher, in *The Practice of Everyday Life*,⁹ considers space as a practiced place. The difference between place and space has been studied by Edward S. Casey. For Casey,

⁶ Jacques Lévy, « Les découpages du territoire », in Hugues de Jouvenel, *Radioscopie de la France en mutation, 1950-2030. L'évolution socio-économique, les modes de vie, les territoires, les villes, la mobilité et l'environnement en 40 dimensions*, Association Futuribles International, Paris, 2003.

⁷ Bernard Lamizet, « Les incertitudes du territoire », *Quaderni*, 34, 1997, pp. 57-68.

⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *What is Philosophy?*, New York: Columbia University Press, 1994, pp. 67-68, 101; p. 85: “thinking takes place in the relationship of territory and the earth.”

⁹ Michel de Certeau *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris: Gallimard, 1990.

“In the modern period, [...] ‘place’ was absorbed into ‘space’ as the dominant term of Eurocentric discourse”.¹⁰ Therefore, the perception the modern subject has of a place has been absorbed, so that “The modern subject is a placeless subject.” (p. 292)

Casey further explains:

“The modern subject is radically dislocated, someone who does not know the difference between place and space, or even the difference between either of these and the sites to which he or she is confined in the pseudo-voluntarism that thinks that such a subject can go any place. However this global nomadism is a delusion, since to be able to go anywhere is to be located nowhere.” (pp. 293-294)

In other words, for Casey, “To be is to be in place; conversely, to be without place is not to be.” (p. 274)

This reflection offered by Casey helps understand the importance of Chen Shih-Hsien’s approach of “territoriality” (*tudi xing* 土地性)

When writing Tainan in the shape of the map of the island of Taiwan (fig. 2), all Taiwanese can understand, this interpretation of the graphic visual aspect of Tainan provides its inhabitants with the feeling of being in a real place, with a name conveying a temporal and historical dimension (Tainan is the former capital of Taiwan).



Fig. 2: Chen Shih-hsien, calligraphy of *Tainan ren*, ink on paper, 2005. Picture ©Chen Shih-hsien.

¹⁰ Edward S. Casey, “Smooth Spaces and Rough-Edged Places: The Hidden History of Place”, *The Review of Metaphysics*, Vol. 51, No. 2, Dec., 1997, (pp. 267-296) p. 288.
http://escasey.com/Article/Smooth_Spaces_and_Rough-Edged_Places_The.pdf

Besides, the graphic shapes of the brushstrokes are not simple lines as Paul Klee defined them,¹¹ they are not mere delineations either, but they embody lively dynamism. Like a body, the strokes can be described in terms of bones, flesh, sinew, blood, etc.

Chen Shih-Hsien clearly calligraphies the place of Tainan, and not its space. The calligraphy does not refer to the administrative territory, but to a place of human experiences, that of its inhabitants and their memory.

If a place undoubtedly determines our relationship to the world, we assimilate its dynamism as well, and we act upon it. A place cannot be limited, it cannot be quantified either. A place exists as a place as soon as human beings keep it alive in their minds. But such a memory varies, it is always personal, for instance, Bai-ho in Chen Shih-Hsien's expression, is colourful (fig. 1). We can catch a glimpse of the contours of a place when we exchange about it. These exchanges take the form of face-to-face interactions, and also of interactions between an artist and someone gazing at the artwork where the artist has inscribed their vision of the world and of the place.

For instance, Chen Shih-hsien has created what he calls the "topographic calligraphies" (*dizhi shufa* 地誌書法) of the neighbourhood of Tugou 土溝, "Earth Ditch", in the Tainan area. The territory of Tugou itself is constituted of six villages (*liu cun* 六村): Aozi 凹仔, Xia Tugou 下土溝, Ding Tugou 頂土溝, Wuzhu Weicuo 無竹圍厝, Zhuzijiao 竹仔腳, and Guopi 過埤.

The names that have been given to the villages are themselves related to the history and the topography of the territory. Chen Shih-hsien created calligraphies of the names of all these villages, each of them having a relationship with the history of the place. In this sense, they are not only spaces, but places with their own accounts and narrativity.

This is the way Chen Shih-Hsien explains the names of these places:

"The name of the place of Tugou originates from an irrigation canal running through all the village with draining and irrigating waterways belonging to a hydraulic work, and it produced the emergence of three huge settlements of houses along the canal's North embankment. The higher part at the East of the canal was called "Tugou Heights"

¹¹ In *Eye and Mind* (in Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie, trans. Carleton Dallery, Evanston: Northwestern University Press, 1964), Merleau-Ponty claims that in Matisse or in Klee's paintings: "There are no lines visible per se" ("il n'y a pas de lignes visibles en soi", *L'Œil et l'Esprit*, Paris: Gallimard, 1964, p. 73), and proposes that the line marks a distinction between this thing and something else (pp. 71-74). On that basis, Merleau-Ponty develops about the importance of colour in Matisse's or Klee's painting (p. 74), because only colour renders things visible ("rend visible"). For Merleau-Ponty, the line is said to exist only in "making visible" something else (p. 74).

(Ding Tugou), the lower part “Low Tugou” (Xia Tugou). Toward the west, the topography is composed of a depression and is called “The Depressed” (Aozi); the three other settlements are scattered in the middle of the fields. At the edge of the forest, close to the embankment, approximately 30 households are called “Foot of the Bamboos” (Zhuzi jiao), approximately other 30 households towards West are called “No Bamboos Surrounding the Houses” (Wuzhu Weicuo). From Zhuzi Jiao towards the East, there is Bai-ho’s “Houses Surrounded By Bamboos” (Zhu Weicuo), again towards the East, there is a village of tall bamboos, “The Big Row of Bamboos” (Da Pai Zhu). The four names of settlement places related to bamboos from the East to the West are connected and constitute a line, and through the places’ names: from the thock row of bamboos to where the houses are surrounded by bamboos, to the foot of the bamboos, then to where the houses are not surrounded by bamboos: from this point of view, the landscape’s topography is visible.” :

土溝村：

土溝地名由來是因村中一條水利會所屬中排灌溉溝貫穿全村，三個大聚落屋舍沿溝北岸成形，溝東頂稱「頂土溝」在下稱「下土溝」，在往西地勢凹陷稱「凹仔」，另三個聚落分布田中央，林初埤邊約30戶稱「竹仔腳」，往西約30戶稱「無竹圍厝」，「竹仔腳」往東是白河「竹圍厝」，再往東是大竹里「大排竹」，四個跟竹有關地名的聚落東往西連成一直線，地名從很多一大排的竹子到有竹子圍著厝到竹子的腳下到沒有竹子圍著的厝，由這角度就可看出地景了。

“There are approximately 9 households in Guopi’s General’s Embankment, because the living area of Guopi’s inhabitants absolutely necessitated to make use of a bamboo raft to cross to the embankment leading to Bai-ho “Sweetgum tree forest” (Fangzi Lin) (the sweetgum tree is the liquidambar formosana), that is why it is called “Go Over the Embankment” (Guopi). Among the first inhabitants of Guopi, there was a military candidate who passed the imperial examination, this is the origin of the name of General’s Embankment (Jiangjun Pi). The embankment at the edge of the forest, General Embankment and Small South Sea (Xiao Nanhai) are connected, their main function is to recycle the water from Bai-ho’s irrigation and recycling water dam. From

the networks of the irrigation dyke, we can deduce the origins of the names of Tugou's six settlements.”

「過埤」在將軍埤畔約9戶，因為過埤居民的生活圈必須撐竹筏渡埤往白河「枋仔林」（枋就是楓），所以稱「過埤」，過埤先人出過一位武舉人，是將軍埤名的由來，林初埤將軍埤小南海是連通的，主要功能是回收白河水庫的灌溉回收水，由埤塘灌溉脈絡可推演土溝六個聚落產生與地名由來。

But there is another explanation, offered by M. Su Chaoji 蘇朝基, Secretary-General 總幹事 of the Association for the Development of the rural communities of Tugou 土溝農村社區發展協會。

M. Su Chaoji considers Wuzhu Weicuo, “No Bamboos Surrounding the Houses”, is:

“The name of a huge household's family house with red roof tiles in Minnanese style; at that time this family was wealthy and asked for military protection, because the area was blighted by bandits. The military are today's insurance for round-the-clock defense patrols, this is the reason why, unlike in Guopi, they did not use bamboo pikes erected all around the village to secure the river lowing at the center, but the people and the horse cars had necessarily to pass a wooden drawbridge. Zhuzi Jiao, “Foot of the Bamboos”, is South of Guopi, and it also lies below, therefore, its name is related to its geographic situation.”

是以一戶閩南式紅瓦屋的大戶人家命名，當時很有錢而請壯丁來維護安全，因為當時常有土匪到處行搶，壯丁也就是現在的保全二十四小時巡守，所以不用像過埤護村河內圍種刺竹當城牆，人員、馬車出入必須經過放下的木板橋。竹仔腳是過埤的南邊也是下方，所以名稱是跟地理位置有關。

But then, how to render such a complex history in “topographic writings”? How to create, out of this history and memory, an artistic object? With this goal in mind, Chen Shih-hsien has calligraphied the names of these villages (fig. 3), and he this is how he accounts for his graphic choices:

“1/ Tugou (“Earth Ditch”): a buffalo ploughing a field with force.

In the field, there is much mud, the buffalo ploughs the field laboriously.”

1. 土溝：水牛犁田很出力。

田裡面有很多爛泥巴，水牛犁田很費力的樣子。

Chen Shih-hsien here compares his brushstrokes to the impression given by a buffalo ploughing a muddy field. This means the brushstroke must have a visual effect of painstaking labour, it must display the resistance of the paper under the pressure of the inkbrush.



Fig. 3: Chen Shih-hsien, calligraphy of *Tugou*, and of the six villages of Ding Tugou, Xia Tugou, Aozhi, Zhuzi Jiao, Wuzhu Weicuo, and Guopi, embroidered on a cap. Picture ©Chen Shih-hsien.

Tugou is written twice by Chen Shih-hsien, once in Ding Tugou (fig. 4), and once in Xia Tugou (fig. 5). In both cases, the brushstroke has a similar effect of painstaking labour, but the characters are structured very differently, and the ink colour varies as well. The reading goes from the left to the right. In Ding Tugou, “Earth Ditch Heights”, there are three characters; the first one, *ding*, “top”, “up”, is upright, but the second, *tu*, “earth”, is bent, with the two horizontal strokes actually slightly higher on the right than on the left, while the vertical stroke

is upright. This way of writing instils dynamism to the character. The third one, *gou*, is completely bent on the left. The effect is, when reading from the left to the right, that of climbing a slope uphill: at the outset, it is easy, then it turns more and more difficult. The brushstrokes are thick, the characters easy to recognize and read, but *tu* and *gou* leaning to the left give an impression of strain. That is exactly what Chen Shih-hsien intended to express, in order to conjure up the image of a painstaking buffalo, striving to go up a hill. After all, Ding Tugou is uphill, and we have to climb to reach it. Thus, the calligraphy perfectly renders the meaning of the place.

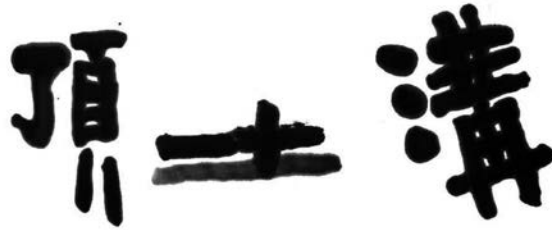


Fig. 4: Chen Shih-hsien, calligraphy of *Ding Tugou*, ink on paper, 2003. Picture ©Chen Shih-hsien.

In Xia Tugou (fig. 5), “Low Earth Ditch”, the brush effect is different altogether. The three characters have almost the same size, all of them are flattened.



Fig. 5: Chen Shih-hsien, calligraphy of *Xia Tugou*, ink on paper, 2003. Picture ©Chen Shih-hsien.

If we compare the *gou* of Ding Tugou and of Xia Tugou as written by Chen, we can easily see the difference: in Ding Tugou, the *gou* is stretching upwards (although it is bent), but in Xia Tugou, it seems to be oppressed by a burden. The flat characters express the topographic situation of the place, situated below Tugou. The impression of painstaking labour is visible as well, in the thick brushstrokes, written slowly (in Chinese calligraphy, the slower a character is written, the thicker the brushstrokes are). The light colour of the first three short strokes of *gou*, one overlapping the other, corresponding to the “water” semantic radical, expresses visually the presence of water in the ditch. Normally, in Chinese calligraphy, the colour of ink is black, more or less thick, more or less dry, but it is definitely not pale, i.e. resulting from watery ink, like in the case of ink wash. Here, the brushstrokes for the “water” radical are pale on purpose. They clearly express the presence of water in this lower part of the ditch.

“2/Wuzhu Weicuo”: given that there is a large row of bamboos at the front, and given that there are no bamboos surrounding the dwelling in this settlement, as a consequence, when looking at the sunset, [the landscape] becomes even clearer, that is why on the top of the *wu* (“no”) character, the dot is red.”

2. 無竹圍厝

因為前面竹子一大排，到這一個聚落變成沒有竹子來圍住了，於是，觀看夕陽的時候就變得更清楚，於是，無的上面一點就是紅色的。



Fig. 6: Chen Shih-hsien, calligraphy of *Wuzhu Weicuo*, ink on paper, 2003. Picture ©Chen Shih-hsien.

In other words, Chen Shih-hsien transcribes the evocation of Wuzhu Weicuo's landscape at sunset (fig. 6), suggesting it by a red dot on top of the first character of the name, which is constituted by four characters. Under the red dot, the rest of the character *wu* has the aspect of a fence, and the second character, *zhu*, "bamboo", has the appearance of bamboo leaves. But the bamboo leaves also conjure up the image of two people looking over the fence to watch the sunset.

"3/ Guopi: it corresponds to the wrinkles of the water and the waves ripples made when moving a raft with a bamboo pole."

3.過 埤：

就是撐竹筏時的水波紋路。

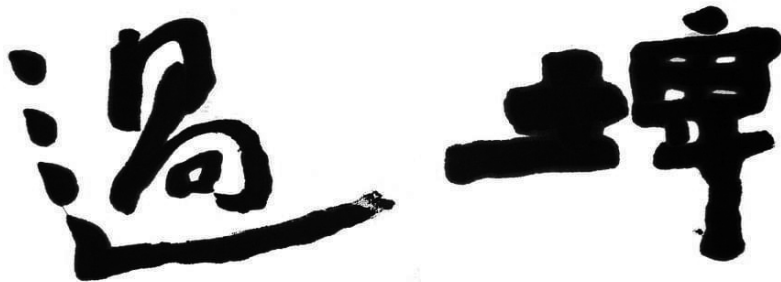


Fig. 7: Chen Shih-hsien, calligraphy of *Guopi*, ink on paper, 2003. Picture ©Chen Shih-hsien.

In the calligraphy of *Guopi*, "Go Over the Embankment" (fig. 7), the wrinkles of the water and the waves ripples are expressed with the three dots on the left, suggesting the trace of a paddle plunging regularly into the water; it is followed by a trembling horizontal brushstroke towards the right, probably suggesting a raft progressing in water.

“4/Aozi: this is a quite low settlement”.

4.凹仔：

比較低窪的聚落。



Fig. 8: Chen Shih-hsien, calligraphy of *Aozi*, ink on paper, 2003. Picture ©Chen Shih-hsien.

In the topographic writing of *Aozi*, “The Depressed” (fig. 8), the shape of the *ao* and first character itself is a pictogram. The calligrapher insists on the brushstrokes applied with considerable force.

These topographic writings (*dishuxie* 地書寫) created by Chen Shih-hsien are all very closely related to the history of the place and of its names. Each of them have a story, recalled by the brushstrokes, the structure of the characters, and even by the colour of the ink.

In the European tradition, the relationships established between a place, a site, a territory and human beings is determined by language. Language is fundamental, and especially oral language. But in the case of Chen Shih-Hsien’s calligraphy, the language is not only oral, it is graphic, visual, and embodied into brushstrokes. This enlarges the concept of geo-philosophy coined by Deleuze and Guattari.¹²

¹² Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus* (translated by Brian Massumi, London, New York: Continuum, 1987), *Anti-Oedipus* and *What is Philosophy?*.

For the philosopher Eric Dardel, “the geographic reality acts on man by means of an awakening of consciousness”.¹³ We all, but especially artists, become aware of our own conditions thanks to the nature and environment surrounding us. Those also act on our temper, and lead us to sense that we share the same nature as our surrounding elements. In other words, Dardel considers that humans are determined by their geographic existence, and their artistic production originates in it.

Similarly, the Japanese philosopher Watsuji Tetsuro 和辻哲郎(1889-1960) asks:

“How does it come about that creativity, rooted in the nature of mankind which is the same, has given birth to artistic products that differ according to locality?”¹⁴

This means, for both philosophers, that a given territory is a culture per se.

For an artist, the relationship to a place is mediated by a relationship to the temporality inhabiting them and that they inhabit, and to the community of the human beings they belong. In other words, the perception by the artist of this world is mediated by inhabiting a place spatially and temporally. That accounts for the importance of the body.

Deleuze and Guattari conceive the creative approach of an artist as an act taking place “in the relationship of territory and the earth.”¹⁵

The integration of the production of the artist takes place in a relationship to a given place, to a singular culture, i.e. to a topographic writing depending on the reading performed by the men and women inhabiting this space. A place, like a landscape, exists only in the conscience of those for whom it exists. Conversely, the thinking does not occur outside a place.

Therefore, in the case of Bai-ho (fig. 1), Chen Shih-hsien does not calligraphy the concrete and immediate meaning of the name of Bai-ho, his topographic writing does not refer to a “white river”, but to the pond of the blooming lotuses composing Bai-ho’s landscape, and immediately emerging in his mind when thinking of Bai-ho.

¹³ Eric Dardel, *L’Homme et la terre*, Paris: éditions du CTHS, 1990, p. 50: “la réalité géographique agit sur l’homme par un éveil de la conscience.”

¹⁴ Tetsuro Watsuji, *A Climate. A Philosophical Study*, translated by Geoffrey Bownas, Tokyo, Japanese National Commission for Unesco, Ministry of Education, 1961, p. 173.

¹⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *What is Philosophy?*, translated by Hugh Tomlinson, Graham Burchell, New York: Columbia University Press, 1994 (*Qu’est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit, 1991), p. 85.

Territory, art, and the people

But what is quite striking too is that Chen Shih-Hsien does not simply calligraphy places, such as Bai-ho or Tugou, he calligraphies the people living in these territories. That is why he calligraphies *Tainan ren* 臺南人, “the people of Tainan” (fig. 2), or *Xinying ren* 新營人, “the people of Xinying”, etc. (fig. 10). This implies that Chen Shih-Hsien tells the story not only of a territory, but of the people inhabiting it, and he highlights the relationship between the inhabitants and the territory. That is why he calligraphies precise places.

For “the people of Tainan” (fig. 9), Chen Shih-Hsien explains:

“Tainan is the former name of Taiwan. By giving the shape of Taiwan to the writing of Tainan means expressing the culture of Taiwan represented in it. The colour red stands for phoenix tree flower.”臺灣是臺南的舊名，把臺南書寫成臺灣的樣子，因為這是臺灣文化的代表。紅色是鳳凰花的顏色。



Fig. 9: Chen Shih-hsien, calligraphy of *Tainan ren*, printed on a schoolbag. Picture ©Chen Shih-hsien.

In the external shape of *Tainan ren*, the beholder effectively sees the outlines of the island of Taiwan. But the right stroke of *ren*, the *pie*, is written towards the South-East of the island, as if Tainan, as the centre of Taiwan, intended to spread out into the sea. This stroke, belonging to the character *ren*, “human being”, establishes a link between Tainan and the island of Taiwan, but also between Tainan and the outside world.

It implies that a circumscribed and identified territory, by means of a specific place's name and graphic expression, can evolve into an unlimited space. Tainan can be link with the globalised world directly, and in its own right.

This has political implications: in this graphic expression, 1/ Tainan appears the capital city of an independent territory; 2/ Tainan symbolises the whole territory of Taiwan as an ancient capital; 3/ Tainan-Taiwan does not need to refer to anything else than the island by itself to connect to the whole world.

Although, following philosopher Roger-Pol Droit, "Globalisation is a westernization of the world",¹⁶ here, in the case of this calligraphy of the name and of the place of Tainan, the cultural spreading out of Taiwan and of Tainan induced by the graphic red stroke is not related to the westernization of the world.

Xinying 新營(fig. 10) provides another example: it is the name of a district North of Tainan.



Fig. 10: Chen Shih-hsien, calligraphy of *Xinying ren*, printed on a schoolbag. Picture ©Chen Shih-hsien.

¹⁶ Roger-Pol Droit, *L'Occident expliqué à tout le monde*, Paris, Seuil, 2008, p. 24 : "La "mondialisation" est une "occidentalisation" du monde".

Chen Shih-Hsien explains:

“In the old days, Xinying was a place where people and their horses would meet or stay for the night. That is why the lines unite and expand in all directions.” 新營古時是各地來此聚集的八方人與馬，相逢或夜宿之處。故線條四處延伸與匯集！

The name of Xinying is composed of two characters, with the addition of the character *ren*, “human being”, but the brushstrokes seem to construct a unique item: the last stroke of the first character, on the left, reaches the first stroke of the last character, on the right, down in the middle of the name. The effect of the written form recalls two hands reaching out to each other. The idea of Xinying being a meeting place is clearly rendered.

Here the artist emphasises the cultural and social value of the place of Xinying.



Fig. 11: Chen Shih-hsien, calligraphy of *Guanmiao*, printed on a schoolbag. Picture ©Chen Shih-hsien.

For Guanmiao 關廟(fig. 11), a district South-East of Tainan, Chen Shih-Hsien asserts:

“The main belief in Guanmiao is Duke Guan. His eyebrows go in all directions, his beard float in the wind, and his face is reddish. The round point on the temple character suggests [baseball player’s] Wang Jianmin’s ball, the thin moon character refers to Guanmiao’s noodles.” 關廟的主要信仰是關公。眉毛橫豎，鬚鬚飄動，臉色紅通通。廟的圓點是王建民的伸卡球，月字細，是關廟麵。

Duke Guan is Guan Yu (?-219) of the Three Kingdoms (222-265), honoured as the divinity of war, of wealth, and of culture. Duke Guan is a such a powerful divinity (fig. 6) that an important district has been named after him!



Fig. 12: A picture of Duke Guan in Guanmiao’s Duke Guan Temple.

In Guanmiao’s graphic writing, Chen Shih-Hsien pieces together the cultural and religious aspects of the place (duke Guan, the noodles), and the contemporary engagement in sport that characterises this district.

These examples clearly show that Chen’s artistic expressions are linked to the territory of Tainan, and they evidence the political, social, religious, cultural stakes that arise from the

relationships between them. Above all, they refer to men and women with their social practices and representations, at the core of the logic of territoriality.

Another aspect of Chen Shih-hsien's territorial calligraphy is the relationship with the specific inhabitants of the area of Tainan. The former inhabitants of the region did not belong to the Han culture: they were Austronesians. Some groups still live in the area of Tainan, such as the Siraya.



Fig. 13: Chen Shih-hsien, calligraphy of *Kabusua tribal cotton (Jibeishua buluo)*, in the Siraya territory, 2003. Picture ©Chen Shih-hsien.

In 2003, Chen Shih-hsien created a calligraphy for an annual event occurring in the Siraya territory, around the blooming of the cotton flowers in spring. It was the second occasion he calligraphied “territorial writing” (*dizhi shufa*).¹⁷

Actually, he wrote 吉貝耍, *ji, bei, shua*, the transliteration of the Siraya name Kabuasua, which is a place where the Siraya live, close to Tainan. The meaning of this place’s name is “tribal cotton”. The Chinese transliteration of Kabuasua is followed by *buluo*, “tribe” or “tribal”. Chen Shih-hsien provides this explanation:

“The three characters of *ji bei shua* form the name of the place where the Siraya group live, in the mountains East of Tainan, [they were made] for the full blooming of their tribal cotton. *Ji*, “lucky”, refers to the stems of the cotton flowers, *bei*, “cawrie”, refers to the funds inside the group, *shua*, “play”, to the quiet and dynamic appearance of the cotton flowers”.

吉貝耍 三個字 是臺南東山 的西拉雅族的住居地，因為開滿木棉花的部落！吉是木棉花的樹幹，貝是族裡面款款的了、要是木棉花平動的姿態。

The three characters *ji bei shua*, “Kabuasua”, are written in a different style than the one used for *buluo*, “tribe”. The style used for “tribe” is the standard regular script, following the models of Tang dynasty, whereas “Kabuasua” is written by means of a combination of seal script and of purposefully awkward regular script. The effect is “Kabuasua” is immediately visible, and it stands out in relation to the last two characters, *buluo*. Thus, the writing itself is enough to visually stress the name of the place and the relationship with the people living in it: the middle character, *shua* 耍, looks like someone dancing, especially because in the lower part of the character, 女, which means “female”, the horizontal stroke is quite long, and it looks like a woman opening her arms and dancing airily, and, who knows, she may be wearing cotton clothes!

Calligraphy as a modern art has tried to renew the tradition in many ways. One of them was to find a new inspiration in going back to the pictorial origin of Chinese writing (*tu* 圖 “motive”, and *wen* 文, “vein, culture”)¹⁸: after all, the first category of Chinese characters are

¹⁷ His first occasion was in 1999, for a Festival of Blooming Lotuses in Bai-ho (*Baihe lianhua jie* 白河蓮花節).

¹⁸ I wish to thank my discussant, Prof. Lin Chi-Ming, former Director of Tai-chung National Museum of Fine Arts, for having raised these questions.

called “pictographs” (*xiangxingzi* 象形字 “characters imitating the form”).¹⁹ This is how modern Japanese calligraphers revisited traditional Chinese calligraphy at the beginning of 20th century, followed by Korean, Taiwanese, Chinese calligraphers during the 20th century.²⁰ Chen Shih-hsien also endorses this renewal of the tradition, when he uses colours for instance. But what is unique in Chen’s creation is his quest for universality: it is not necessary to be able to read Chinese characters to understand his “topographic writings”. Thus, anyone can recognise the shape of the island of Taiwan in his writing of Tainan, and can grasp the meaning of a red stroke shooting from it, into the ocean.

Therefore, although for art historian Hans Belting:

“Even in a world of disappearing boundaries, individual positions are still rooted in and limited by particular cultural traditions”.²¹

But this limitation is not negative, it can be resourceful as it gives birth to creativity, especially when art and life are intertwined. Hans Belting adds:

“The old antagonism between art and life has been defused, precisely because art has lost its secure frontiers against other media, visual and linguistic, and is instead understood as one of various systems of explaining and representing the world.”²²

Thus, art has challenges to take up today. Generally, whether through art destined to for galleries and museums, or art aimed at a broader popular audience (often called public art), today’s artists afford a higher degree of public visibility than in earlier decades.

Chen Shih-Hsien is aware of this recent feature: that is why he produces students’ schoolbags, or caps, bearing his topographic calligraphies (fig. 3, 9, 10, 11). In doing so, he

¹⁹ There are six categories of Chinese characters: pictographs, simple ideographs, compound ideographs, picto or ideo-phonographs, borrowings, and derivative cognates.

²⁰ On modern Japanese calligraphy, see Francette Delaleu, “Japanese Avant-Garde Calligraphy. Its Genesis at a Glance” (*Riben qianwei shufa tanguan* 日本前衛書法探觀), *The International Symposium Word and Writing*, pp. 79-109; on Modern Taiwanese calligraphy, see Cheng Huei-Mei 鄭惠美, “Significant Leap of Calligraphy---Cooked (Mature) Calligraphy of the Palace Museum vs. Raw (Budding) Calligraphy of TFAM (*Shufa yuejie---Gugong bowuyuan shou shufa vs TFAM sheng shufa* 書法越界---故宮博物院熟書法 vs TFAM 生書法), *The International Symposium Word and Writing*, pp. 110-143 ; on modern Chinese calligraphy, see Yang Yingshi 楊應時, “The New Artistic Trend of China Mainland ‘Modern Calligraphy’, Retrospect and Prospect” (*Zhongguo Dalu ‘xiandai shufa’ yishu xinchao huigu yu zhanwang* 中國大陸現代書法藝術新潮回顧與展望), *2001 Modern Calligraphy New Prospect. Conference on Scholarly Bilateral Exchanges* (2001 *xiandai shufa xin zhanwang*. Liang’an xueshu jiaoliu yantaohui 2001 現代書法新展望---兩岸學術交流研討會), Tai-chung: Taiwan National Museum of Fine Arts, 2002, pp. 35-55.

²¹ Hans Belting, *The End of the History of Art?*, translated by Christopher S. Wood, Chicago, 1987, p. xii.

²² Ibidem, p. xi.

publicises all the aspects underlined above outside Tainan, and he shows them to a large audience, who is no specialist of calligraphy, and not even especially interested in art. But because of their artistic and narrative appeal, these artworks catch the attention of the audience and encourage the beholders to think about the place they live in, and their relationship to it.

負面風景的美學介入— 談楊順發《台灣水沒》系列的影像地誌學

關琇惠

摘 要

2018 年獲得高雄獎的楊順發，作品中〈台灣水沒〉系列影像源自 2014 年加入李俊賢發起的「海島計畫」，經由臺南、七股沿岸，逐漸往北至嘉義、雲林、彰化等地，進行西南海岸地區的踏查與調訪，楊順發拍攝了一系列關於海水氾濫、泥土淤積、屋牆孤立、田地隱沒的臺灣西南部水患風景。這些照片呈顯了擁有最大潟湖的臺南地區，在自然演化與人為墾殖的影響下，海岸的風景逐次地經歷各種巨大的變動，無論是傳統曬鹽場的沒落或是沿岸地區因養殖漁業發達的經濟利用，經常可見的是淹沒於海水之中的廢棄鹽寮。〈台灣水沒〉系列實則反映了臺灣國土流失、環境汙染、地層下陷種種生態環境的問題。楊順發將現場拍攝後的照片進行電腦後製，特別加上中國文人畫式的橢圓景框，並取名與「臺灣水墨」和「臺灣美嗎」臺語發音相似的〈台灣水沒〉，原先暗喻水患與國土景觀變遷的負面風景反被轉化成攝影家所稱的帶有文雅、空曠、寧靜、優美等滄桑美感的「臺南味」。對比於紀實攝影中強調的面對社會的真實，楊順發的攝影已不是真實景觀的再現，反而是具有詩意的想像與編導。本文即是從〈台灣水沒〉系列作品的特殊美學表現，探討楊順發出生於臺南，工作於高雄，受在地人文主義啟發，如何透過攝影關注自身的土地與環境文化，進行他始終如一的社會觀察與藝術介入。

關鍵詞：楊順發、台灣水沒、諧擬、山水風景、影像地誌

一、前言

2018 年楊順發以〈台灣水沒—保國護土篇〉【圖 1】獲得了「高雄獎」攝影類首獎殊榮。這件作品以〈台灣水沒〉系列攝影為主，將攝影家踏查過程中，所撿拾的 108 顆碉堡石塊，排放成口字形，並刻意放置軍人肖像；在影像進行輪播的同時，播放著當時的愛國歌曲，整體視覺裝置意圖喚起戒嚴時期，海岸管制下的西海岸海哨基地曾經是臺灣冷戰時期重要防衛站的歷史記憶。然而，影像中過往重要的軍事要點，今日變成淹沒於水患之中的廢棄碉堡。由淹水的民宅、塹寮到歷史碉堡與軍事遺跡，透過影像裝置的巧妙設計，〈台灣水沒—保國護土篇〉揭露了一段曾被塵封的歷史記憶，自然的災害與歷史遺跡的消逝、遺忘反成了這件裝置作品的重要寓意。

〈台灣水沒〉系列攝影是近年來楊順發走訪於臺灣西南海岸地形的踏查成果，他的影像踏查行動意外的開啟了對於當時臺灣在兩岸對峙的冷戰時期，海哨碉堡成為重要存在的歷史意義。然而細察他拍攝的影像內容，天海一色背景所襯托的是位居畫面中心的紅磚瓦屋、廢棄魚寮、靶場碉堡……等等，觀察這些影像所呈現的取景刻意與平移轉化的視覺消逝點，拍攝地點無論在哪個觀看角度皆被清晰地呈現。根據楊順發說法，〈台灣水沒〉系列並非是單純的紀實與攝影，他特別選定某個時間點，以小光圈、長時間曝光獲得細膩柔順畫面，按電子快門線以減少震動，拍攝一百多張照片後，再回去用接圖軟體重新組合，每一張照片至少花費兩三個禮拜時間，才能慢慢地將照片拼湊成宛如中國水墨畫般的〈台灣水沒〉。¹

一改以往用編導式攝影（Fabricated Photography）創作的強烈控訴意味，楊順發轉而用輕柔、優美的方式來反諷這自然環境危機，然而我們不禁提問，攝影家何以將自然災害轉為輕盈的手法？「水沒」的臺語諧擬文化反映了何種創作意識？田野踏查式的身體性行動與介入，如何影響攝影家面對自然災害的取景與觀看，又，我們如何思考以藝術進行踏查的影像內容？特別是攝影家親至水災後的現場，冒著生命危險拍攝後，卻花費更久的時間挑選、接合一百多張照片，企圖將水患場景昇華成一幅輕而淡的風景水墨畫。事實上，攝影家所言「如中國水墨畫」的〈台灣水沒〉，僅是取其傳統山水畫強調的意韻與境界的特徵，影像的構圖與呈現的視覺空間並非全然是中國水墨畫式，餘留的大量天空背景與水患其實更引人聯想與 19 世紀西方風景畫的構圖。

¹ 涂建豐（2018），〈楊順發潑進水中 詩意水中屋卻是國土危機〉，瀏覽日期 2020 年 6 月 10 日，網址 <https://tw.appledaily.com/life/20180925/NGQJ4RPC7IKFVS3556TH525XM/>；。

二、2014 年開始的魚刺客「海島計畫」

楊順發拍攝〈台灣水沒〉系列的契機源自於受李俊賢與其所屬團體「魚刺客」創作風格感染而成。早在 2001 年楊順發接觸到藝術家李俊賢的作品，就被其作品中勇猛與直率的語彙吸引。²2009 年李俊賢號召南臺灣藝術家們固定在高雄十全路邊的「全津切仔担」聊藝術，彼此之間大家直接面對面討論的方式、搭配啤酒、鯊魚煙等小菜進食，許多關於創作的想法便在南臺灣路邊快炒店熱絡與濃濁氣氛產生，這種自由隨興，與批判辛辣的風格，也逐漸形成是身居其中重要團體《魚刺客》的風格。³曾有評論用海洋在地的精神描述魚刺客藝術家的創作，認為他們打破菁英與主流意象，象徵了無根源性的海洋性美學，顯現的是特有的離散、碎裂與不斷流變的根莖模式與游擊精神，魚刺客的藝術行動呼應著這樣的發展趨勢，標誌著一種有別於「大陸」美學的精神結構，反映流動的特質。⁴楊順發身為其中一分子，創作不免受其影響，他從 2014 年加入李俊賢的「海島計畫」，其中跟隨魚刺客團體一同進行的「旗津計畫」、「臺南計畫」，有更多觀念上的學習以及不單純用攝影的角度看作品，而用更廣闊的藝術角度來創作作品。⁵他認同於李俊賢以臺灣土地為創作動力的理念，關懷自身土地、歷史文化之餘，也發揮不被主流藝術與美感拘束的路邊「攤」文化，特別是夾雜國、臺語的諷刺、戲謔、玩笑的言詞風格。

2014 年他開始一連串臺灣西南海岸的踏查與調訪，足跡由臺南、七股沿岸，擴延至嘉義、雲林等地帶，拍攝了一系列關於海水氾濫、泥土淤積、屋牆孤立、田地隱沒的臺灣西南部水患風景。這些影像隨後相繼於 2015 年《打狗魚刺客海島系列—旗津故事》、2016 年《海島·海民：打狗魚刺客海島系列—臺南故事》、2018 年《打狗魚刺客 輪轉，海陸拼盤 — 魚刺客【台中計畫】》等展覽中展出。楊順發特別把此系列影像命名為「台灣水沒」，因「水沒」與水墨同音，也諧擬臺語「臺灣「水」沒？」（臺灣美嗎？）呼應著魚刺客團體中對國、臺語諧音的戲耍，這個戲耍反映了將語言書寫與說話兩種形式中的語意固定連結打破，以諧音的方式串起另一層語意的存在；在相似與不相似的落差之間，產生語意模擬兩可的諧擬。

² 姚瑞中，〈攝影訪談輯 3〉，（臺北：田園城市，2021），頁 174。

³ 李俊賢（2014），〈南島一閃電 金光魚刺客 — 魚刺客藝術聯盟發光展〉，瀏覽日期 2020 年 7 月 1 日，網址：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/ljs/2014091804>。

⁴ 鄭勝華，〈溯源、流變與越界：現代美學與魚刺客海洋性〉，《藝術認證》（臺北），69 期（2016），頁 17-18。

⁵ 姚瑞中，〈攝影訪談輯 3〉，頁 177。

語言上的諧擬 (irony)，在原初的古典語意上即帶有與所說的意味相反的「反諷」，⁶然而在後現代文化的語境中，諧擬不必然是刻意的諷刺，或是反話，而可能是對於原初話語的重塑與創造出更新的意義。赫哲仁 (Linda Hucheen) 便提到後現代語言的諧擬最重要的並非僅是語意上的轉換或脫離，而是在語言內外之間產生差別、落差而產生新的意義的過程 (made possible)。⁷赫哲仁進一步以「諧擬共同體」(ironic communication) 來討論在諧擬的共同場域中，語言的意義可以在互動層面上所產生的相關性、包容性與區別性之中，產生更多元的面向。

以南臺灣為發端，帶有強烈「我就是不要跟你一樣」的魚刺客文化，緣起於 1990 年代初解嚴後的高雄藝術環境，與高雄藝術家的「高雄意識」。這種「條鋼」、「白目」的語言諧擬，不盡然是刻意的要跟主流藝術隔離，爐主李俊賢也提到「故意的不一樣也逼迫自我創造力的發展。」⁸從魚刺客在路邊隨興的自由談話、評圖過程，也產生了不經由特定議題、即興對話、相互激盪的藝術交陪，因而激起更多的創作能量。在「臺灣「水」沒？」(臺灣美嗎?) 的諧擬語境中，隱含了對於這負面景象「偽美」的定義。細查〈台灣水沒〉的拍攝背景，可發現到這些「美麗」的風景成因來自臺灣為了經濟開發、超抽地下水等等人為過度利用後造成地層下陷、屏障消失、海水倒灌的後果，影像所暗示的其實是隱藏海岸線開發歷史中臺灣國土漸漸流失、環境汙染、地層下陷種種生態環境問題。攝影家利用「水沒／水墨／有水某」語言上諧擬的手法，進行對此失衡的地理景觀的「偽美」詮釋，另也以實際的藝術踏查行動，進行以淹沒的民宅屋瓦為主題的創作。

因為加入魚刺客團體，首次在臺南北門看到泡在水中的房子，楊順發原初反應是怎麼會有人笨到把房子蓋在水上，他們怎麼回家，後來才意識到這是海邊城鎮風災過後，低窪地區普遍的景象，因而引領他開始進行一系列的〈台灣水沒〉拍攝。⁹如將〈臺南市北門區南鯤鯓〉、〈臺南市北門急水溪廟宇〉與〈臺南市南區四鯤鯓漁塢〉【圖 2】這三張共同以臺南北門、鯤鯓地區為主題的創作當成攝影家對於北門地區淹水情形的一系列調查，由攝影家拍攝時序遞衍的內容轉變來看，可看到攝影家拍攝手法的轉變。從作品初期畫面

⁶ irony 的字源 eironeia 或 eiron 最初具有指涉負面形象，在希臘語裡它被認為是「開端之神亞努斯 (Janus) 之子，譬喻文學術語中行為最不端正的行為。參考自 Hucheen, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London and New York: Routledge, 1994, p.9.

⁷ Hucheen, Linda. p. 85.

⁸ 李俊賢 (2014)，〈南島一閃電 金光魚刺客 一魚刺客藝術聯盟發光展〉，瀏覽日期 2020 年 7 月 1 日，網址：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/ljs/2014091804>。

⁹ 楊順發 (2019)，〈《台灣水沒》引用東方美學基調，記錄臺灣西海岸地層下陷真相〉，瀏覽日期 2020 年 7 月 1 日，參考網址：<https://www.natgeomedia.com/environment/gallery/content-6541.html>。

中的河岸、沙洲、遠處橋梁，偏處一旁的磚瓦屋，稍見攝影家刻意的風景構圖，最後再到天空與海水相連一片的景色時，廢棄的塭寮漸漸地轉換到畫面中心，孤獨的座落上層的雲彩與下層水面波紋相互呼應之中，這一系列大自然肆虐過後的景象，漸漸地變化成一幅幅色彩淡雅、意境深遠的山水畫。不僅是語言上的諧擬，〈台灣水沒〉也反映了攝影家如何藉由影像的創作，用意境優美的山水畫形式諷刺人為造成的自然災害。

三、打亂理性的現代視覺空間

身為魚刺客團體一員，楊順發早期不乏直接以叛逆與激進諷刺的方式進行創作，2015年的〈高雄紅毛港遷村〉、〈再造王國〉等系列作品，便是用編導式攝影來控訴社會體制與權威的壓迫，作品強烈傳達的諷刺與控訴意念如同魚刺客團體生猛、直率的風格。然而轉換至〈台灣水沒〉攝影系列，他將於踏查地點所拍攝的一百張以上照片，在電腦上進行後製，過程特別強調要「慢慢地」接合這一百多張相片，最後又以橢圓式畫框截去影像，等同於重新編排或創造了一個新的地理空間。此類跳脫傳統景觀或地景攝影的創作，已非純粹地理景觀的紀錄攝影，而隱含攝影家從早期對於社會體制控訴，到近期對於家園地理環境產生劇烈變遷的擔憂，〈台灣水沒〉折射了現代性發展中那些不被看見的災害與危機。

視覺文化學者羅格夫（Irit Rogoff）曾提到西方地理學科是一套認知與分類的系統性知識學建立，它蘊含著一系列地域模式、集體國家、文化、語言與拓樸地理（topographical）的歷史學，也象徵一個全球計量土地建立知識秩序的同質性空間（homogenous space）。¹⁰世界地理學的建立便是一個關於握有權力與主權的命名系統，此系統控制異類／他者如何在霸權空間中被定義與劃分，例如法國如何對其所屬北非殖民地進行系統性的劃分與命名。因此，地理學的出現本就在建立地域與方位規劃的系統中，帶有文化與歷史的指認。同樣地，對於地理環境、空間的命名與劃分也展現在國家對於內部社會空間的治理與規劃上。著名的社會空間學者列斐弗爾（Henri Lefebvre）便曾批判透明幻象（illusion of transparency）空間的先驗性存在。他認為在現代都市空間的治理，統治者為求治理，經由設計的中介，規劃了一個毫無危險的透明空間，不容許任何陰影的存在；這種刻意營造出先驗的幻覺，透過設計、語言乃至影像的媒介所形成的現代社會，創造了一個我們可理解與詮釋的世界，然而經由排除、劃分與再詮釋而來的世界對主體來說，實際上卻是一場幻象。¹¹在此現代性治理所打造的均質空間裡，偶發的視覺性創造、介入卻可能擾亂這一透明的世界秩序；

¹⁰ Rogoff, Irit. *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, London: Routledge 2000, p. 21.

¹¹ Lefebvre, Henri. *The Production of Space*, Oxford: Blackwell, 1991, pp.27-28.

如羅格夫所言，當代視覺文化的地理學思考，便在於此現代社會進程中所打造的透明的現代幻象裡，提出視覺創造的可能性，讓被隱匿的災害與陰影暴露出來。

在〈台灣水沒〉系列中，平直水平線的前方不是一座殘破的屋瓦、魚寮，便是荒廢的碉堡、殘牆。楊順發所進行的各種踏查與拍攝並不在於建立一套南部海岸地景的指稱系統，透過水患場景的呈現，反而瓦解現代社會所建立的秩序與認知體系。淹沒的屋瓦與汪洋中的孤島、殘枝，加上「水沒／水墨」種種文字與影像構成的諧擬，著實擾亂了我們對於優美風景的想像。海邊雜亂無章的木筏、支架、魚塢、魚寮、軍事靶場與碉堡，這些應該被文明棄置在外的廢棄物成為了畫面中的視覺焦點。〈臺灣土狗—Taiwan To Go—向李俊賢老師致敬〉作品更是攝影家有意識地創造了一個新的地理空間。152 張的相片被組合成一幅五公尺寬的影像，每一張照片相互構成的空隙更如同地圖上的經緯線，構築了一片水天一色的地理景色，但這是一片海洋？還是海水倒灌後的大地？一群緩緩行走的土狗橫跨畫面的對角線，路的盡頭是一片汪洋，令人不禁擔心地提問他們要走向何處？

楊順發說道，本作的發想來自他近年踏查海岸線的過程中，經常看到在海面上涉水前進的一群土狗。他挪用李俊賢〈Taiwan to Go〉作品中在岔路口不知往何處走的臺灣土狗形象，把臺灣人與這群土狗的精神直接連結：「……這群土狗要跨越沙洲時，會互相回頭，彼此照應，這不正是臺灣人的精神與寫照。」¹² 看似烏雲未退、雲光微啟，大雨過後海邊風景，其實正上演的是一群臺灣土狗誤陷海中沙洲，尋找歸返之路的緊張景象。我們可以看到從海水相連到天際的低反差、去飽和、充滿中間色調的色彩中，視野遠處向前行進的土狗們顯得特別微小，鄰近海岸線、低窪地區的一片汪洋景象被放大展示，土狗成群列隊的影像亦被重複拼貼以象徵他們無畏前方危險，持續前行的足跡；攝影家刻意的複製與組合，卻製造出另一個新的虛構空間，原是象徵危險的景色，轉變成如水鄉澤國般優美的詩意空間。

四、 負面風景與影像地誌行動的介入

楊順發將水患過後，凌亂的蚵架、漂流木、漂浮的竹筏與頹圯的磚瓦屋變成了作品中的各種視覺符號，這些視覺符號被反覆地重組與貼合成隱喻危險、不適人居的負面風景，迥異於一般地理景觀或現代社會要求的進步與理性空間。然而，當楊順發透過影像平面化

¹² 〈地層下陷寶島浮沉 楊順發王奕盛用藝術反思〉，瀏覽日期 2020 年 7 月 20 日，網址 <https://living.taronews.tw/2020/02/01/600110/>。

的處理與接縫所形成的視覺空間，試圖將隱喻水患存在的景色轉化具有山水文人畫的意境之美，以橢圓式景框製造的中國山水畫形式的喻意為何？我們如何可進一步理解攝影家經由一系列踏查、採點而來的行動介入與影像創作之間所展現的美學意涵？在〈嘉義縣東石鄉鰲鼓村〉中，楊順發將現場拍攝的照片，在電腦上慢慢地一張一張的仔細接合，他特別選用低反差的色彩藉以製造輕柔的效果，因此在遠方水平線上不清楚是堤防還是道路的中景裡，佇立著被水淹沒的紅磚小屋與廢棄塼寮，前景是稀疏並立的枯枝配合著橢圓形畫框的框取，一張宛如象徵空遠、幽靜的中國水墨畫油然而生。對比於紀實攝影中強調的面對社會的真實，這些風景已不是真實景觀的再現，而是具有詩意的攝影家想像，目的在於突顯攝影家所認為的，人為與天災破壞之下的滄桑與臺南特有的「淒美」。¹³

楊順發所言的「淒美」或「如中國水墨畫」，這些表達他個人感受的形容，傳達了他對於水墨畫所營造出意境的想像。事實上，〈台灣水沒〉一系列作品呈現的構圖與空間並非全然是中國水墨畫式，水平線劃分的大量低彩度景色更引人聯想至 19 世紀西方風景畫中餘留一大片天空的構圖。以〈嘉義縣東石鄉白水湖漁塭〉【圖 3】為例，攝影家運用平視的角度拍攝一排排海岸邊的屋瓦受困於水患的淹水景象，遠方由右到左的斜排電線與電線桿，顯現出由遠到近的透視空間構成，中景屋瓦牆上所露出的水痕，暗示海水稍退不久；天空的烏雲也尚未消散，深綠色的水面波紋顯現水深仍高，細察天邊的雲彩與水面綠紋的變化，景深無一改變，透露影像其實是靠著攝影家經由電腦軟體的後製，一張一張地慢慢地接合而成，因而畫面總具有多處移動視點聚焦後的協調美感。

無論是遠方地平面上天空與陸地、海水的景色配置，或如克勞德鏡（Claude glass）橢圓鏡所折射的風景空間，這類似西方風景畫的構圖，搭配攝影家強調的中國水墨畫之意境營造，〈台灣水沒〉系列不能完全可將之歸類於中國水墨畫或西方的風景畫。研究中西方山水與風景的學者幽蘭（Yolaine Esxande）曾提到，中文「山水」與西文的風景「paysage、landscape」不同，後者源自繪畫中觀看環境，表示人透過「觀看」，大自然對觀看者而言是呈現為眼前觀照的部分地區；中國的景觀，不一定是環境之外的觀看，可廣稱為「山水文化」，代表中國的景觀不僅涉及山水、風景，還涉及境界的體驗。¹⁴從中國山水畫的意境或是題詩，不難看到中國山水畫更強調感受景觀的意境表達與想像，甚至是達到天人合

¹³ 楊順發（2019），〈《台灣水沒》引用東方美學基調，記錄臺灣西海岸地層下陷真相〉，瀏覽日期 2020 年 7 月 1 日，參考網址：<https://www.natgeomedia.com/environment/gallery/content-6541.html>。

¹⁴ 幽蘭（Yolaine Esxande），〈中西「景觀」之「觀」的美學問題初探〉，《哲學與文化》（臺北），39 卷 11 期（2012），頁 95-96。

一境界的追求。

〈台灣水沒〉系列意境的營造並非如西方傳統風景畫所強調的，呈現客觀描述與「觀看」的成果，也並非純然是中國山水畫的單純境界體驗與遨遊。毋寧說，攝影家的「淒美」感，只是假借了中國山水畫的「形」，而非中國畫家或詩人由師於自然所企求的「外師造化，中得心源」，抑或是興情而忘我境界下對於景觀的個人感受性描述。〈台灣水沒〉系列所藉由「水沒／水墨」而來的形聲、轉注、假借就像是呼應台語「臺灣有水」的諧擬，實際上是更具攝影家意志，由踏尋臺灣西南海岸地理人文與文化景觀而來之地誌書寫。

對於地誌一詞，文學家吳潛誠認為根據《辭海》的解釋為：就一國或一區域而詳敘其地形、氣候、居民、政治、物產、交通等項之書曰地誌，他所謂的地誌詩的觀念則借用自英文的 *topographical poetry*，(又稱 *loco-descriptive poetry*)，原由希臘文的地方 (*topos*) 和書寫 (*graphein*) 二字組成。¹⁵因此地誌詩的內容是人在自然環境之上憑借某一目的與意志的書寫。如果將語言或詩文創作的地誌書寫借喻為影像，如吳潛誠所言 *topographical* 形容詞的用法之一：「牽涉或關係到某一特定地點的藝術式再現」、「地誌詩不必為寫景而寫景，而可以加進詩人的沉思默想，包括對風土民情和人文歷史的展望、回顧與批判」。¹⁶那麼，楊順發一系列踏查臺灣西南海岸而來的影像拍攝，則非僅僅是地方誌學 (*chorography*) 的單純紀錄，而是帶有個人／攝影家意志、思想介入與美學創造的影像地誌行動。

楊順發拍攝這些作品時，經常身揹一組相機，肩扛巨型腳架與 2 米高的鋁梯，利用竹竿一步步向前探路，往深不可測的水域尋找最佳拍攝點，對於大自然力量的巨大與災害反撲他其實是帶有畏懼的喟然。經由田野踏查，他不僅反身思考人與自然的關係，更進一步將攝影機下的景色與當地歷史人文變遷結合。第一次在北門看到的淹水磚瓦屋的驚訝，接合著他對臺南作為臺灣歷史古都，以及安平追想曲調優美悲傷的感嘆。在拍攝〈台灣水沒〉的過程，眼見土地與人文景觀的變化，更讓他聯想到這就是淒美的「臺南味」。「臺南味」不只形式上美學的泛稱，還有歷史文化上的意指，由此我們可以看到楊順發開始將水墨畫中的幾個畫面元素轉換成攝影語言，零落的枯樹與魚寮孤獨地居處於水患之中，就像山水畫大量留白意境下的幾點潑墨。又或是〈嘉義縣布袋鹽場掌潭場務所〉【圖 4】與〈台灣水沒—嘉義縣東石鄉掌潭村—壽島鹽田〉這兩件作品，所呈現的臺南到嘉義一帶對於過往鹽田歷史的踏查影像。作品拍攝地點中的「掌潭鹽田」與「壽島鹽田」，自日治時期以

¹⁵ 吳潛誠，〈詩與土地——南臺灣地誌詩初探〉，《感性定位》（臺北：允晨，1994），頁 56。

¹⁶ 吳潛誠，〈詩與土地——南臺灣地誌詩初探〉，《感性定位》，頁 56、58。

來，即是嘉義布袋重要的製鹽生產區，後因堤防潰堤，鹽場被迫關閉，早期鹽業興盛、鹽工挑鹽、曬鹽的景象已不復見，製鹽產業也逐漸地以機械代替。作品中頹倒傾圮的屋舍，加以遠方水平線上外環道路與鄉鎮建築的襯托，更顯得前景屋舍孤立於水患中的傾頹與荒蕪，透過作品，我們看到的是昔日的鹽業小鎮經歷產業沒落後，徒留各種建物、遺址的荒涼。

若將攝影的對焦與景深視作「攝影的語言」，楊順發立基於實地踏查而來的創作，也是影像地誌的另一種書寫，然而，我們如何進一步理解他其中隱含的「展望、回顧與批判」？意即他創作的影像如何介入並且影響我們觀看以及認知風景的方式？不若〈再造王國〉、〈遊移家園〉系列直接地以人或扮裝形體等具有強烈視覺張力的編導攝影，〈台灣水沒〉系列現今轉化為另一詩意、且具歷史文化意涵的影像。然而此系列作品仍具有編導式攝影的意味，不同的是，楊順發此次採取以風景與人文作為編排的元素，最顯著的是 2019 年以後他於彰化海岸所拍攝的〈海洋劇場〉作品，刻意地將彰化海岸邊出現的人群、採蚵車編導於一片海岸地景上，目的是為了突顯他所看到的臺灣人的海洋文化與臺灣人的海洋性格。¹⁷這種影像的高度戲劇性編排使得編導式攝影更契合了當代藝術的創作精神，也更突顯了編導式攝影中創作者的觀察與器具應用上相互之間哲理上的辯詰。如攝影研究者游本寬引用MoMA攝影部策展人阿參德（Darsie Alexander）的編導式攝影評語：「攝影者結合『觀察』與『創作』於一身，對影像控制表現出高度的戲劇感，而不是傳統拍照過程對鏡頭前機會的掌握。」¹⁸楊順發看到手機的全景模式科技，曾思考單眼相機是否可行，因此他嘗試應用微軟ICE的接圖程式，製造他所謂的全景效果，在〈臺灣土狗—Taiwan To Go—向李俊賢老師致敬〉作品中，他將畫面設定前景、中景與遠景，每一場景拍攝多幅照片後再於電腦上連續接圖，之後放入主角土狗，編排故事，形成構圖與視角都可以事後決定、定稿，因而同一拍攝地點他可以陸續創作編導出多幅影像畫面。¹⁹透過連續接圖的方式，楊順發的攝影打破傳統相機的定格時間性，影像可以於同一平面呈現一個連續的時間軌跡；甚至破除攝影單一空間限制，可結合廣角與望遠鏡頭的特色，製造全景敞開的效果。如此影像改變了觀看風景的方式，每一角度都鉅細靡遺地以低反差、冷色調的冷酷（Deadpan）美感一一呈現，但並非是如美國新地誌攝影（New Topographic Photography）的機械式與客觀呈現，連續性時間的軌跡、單點透視空間感的消失，以及泛焦的效果，讓每一視點景

¹⁷ 取自《敘事中的風景》展覽系列講座（二），瀏覽日期 2021 年 11 月 7 日線上直播，網址：<https://www.youtube.com/watch?v=PSWrKQKfrZM>。

¹⁸ 游本寬，《「編導式攝影」中的紀錄思維》（臺北：白象文化，2017），頁 11。

¹⁹ 取自《敘事中的風景》展覽系列講座（二），瀏覽日期 2021 年 11 月 7 日線上直播，網址：<https://www.youtube.com/watch?v=PSWrKQKfrZM>。

深都很清楚，影像由透視化的敘事性空間，轉變成劇場式的舞台。攝影家用其感性意念創作出影像的舞台，間接地打破將攝影視為如現實環境般的真實，這是被製造出來的真實，透過劇場式的美學效力，引起我們對於影像內容無限的思考。

小結：另類的影像地誌學

對於自然環境上的地誌書寫與影像形構，終究意味著一種關聯於「在地」經驗而來，主體以多重拓樸之姿的建構。評論者陳泰松提及，當代影像的構形性（figure）給予地誌書寫一種非再現式的拓樸斯……它的地誌擬造與發明，像是以脫序行為投射到現實中，將過去被壓抑、被審除的事件以行動化的方式回訪與重演。²⁰影像地誌的創作扣連著在地經驗中，主體內外不斷迴轉、交涉與形構的褶皺過程，它包含著主體自我對於地理人文、國家歷史與現代社會經驗的種種視覺空間感受。由此，我們可以理解楊順發何以刻意在電腦後製相片的階段中，傾向花費數十個禮拜慢慢地接合一張張現場照片；看似真實的場景實際上是虛構後的空間，影像著實承載了攝影家實地經驗的感受與藝術想像的美學介入。楊順發曾提到〈嘉義縣東石鄉鰲鼓村魚塭〉【圖 5】是他最喜歡的作品：

此區域為我在臺中以南發現地層下陷最嚴重地區之一。這是目前我最喜歡的作品。根據在地居民口述，前幾年颱風來襲潰堤，迫使軍人、海防人員全部撤離。為怕再次發生危險，水利局不再出租借土地給居民，因此魚塭全部廢棄。這裡漲潮時全部泡水，退潮時魚塭浮濫，此區域為我在臺中以南發現地層下陷最嚴重地區之一。²¹

此張照片明顯地可猜測到攝影家經由站在階梯上從高處拍攝而成，俯瞰的視角更顯廢棄小屋被四周電線與電線桿環繞、框設的侷限之感，它彷彿沒有出路般置身於空寂的海岸地帶，任由漲潮與退潮的循環，重複著淹水的景象。為何楊順發最喜歡這件作品，他最喜歡的不應該是更清淡優雅、具有淒美感的其他作品？

經由踏查西南海岸的自然地形，楊順發不純然是對於自然的悲懷、感傷，他更感懷的是地層下陷引發的土地危機，與在地歷史文化的沒落與凋零。他刻意留下曾經代表現代

²⁰ 陳泰松，〈船、霧及其拓樸斯——當代影像藝術的地誌書寫在臺灣〉，《行動與界線：當代國紀錄像藝術對話論壇》（臺中：國美館，2012），頁 49。

²¹ 楊順發（2019），〈《台灣水沒》引用東方美學基調，記錄臺灣西海岸地層下陷真相〉，瀏覽日期 2020 年 7 月 1 日，網址：<https://www.natgeomedia.com/environment/gallery/content-6541.html>。

化建設的電線桿凌亂地被淹沒於水患之中，海岸線四處餘留的塹寮反映他對於過去因為土地的經濟利用造成超抽地下水後果的輕而柔諧擬。經由楊順發〈台灣水沒〉系列逆轉地理系統的秩序規則，客觀對象與地理災害的關係重新被打亂，也重新被連結。〈台灣水沒〉系列不再是單純的地理景觀，或一單純與均質化的視覺空間，而是參雜了個人認同與指涉個人記憶、國家經濟開發與戒嚴歷史所創造的另類影像地誌。

參考文獻

吳潛誠

1994 〈詩與土地——南臺灣地誌詩初探〉，《感性定位》，頁 55-87。臺北：允晨。

1997 〈閱讀花蓮地誌書寫：楊牧與陳黎〉，瀏覽日期 8 月 29 日，參考網址：<http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/wu.htm>。

姚瑞中

2021 〈攝影訪談輯 3〉，臺北：田園城市。

幽蘭(Yolaine Escande)

2012 〈中西「景觀」之「觀」的美學問題初探〉，《哲學與文化》(臺北)，39(11)：95-113。

陳泰松

2012 〈船、霧及其拓樸斯——當代影像藝術的地誌書寫在臺灣〉，《行動與界線：當代國紀錄像藝術對話論壇》，頁 30-49。臺中：國美館。

游本寬，

2017 《「編導式攝影」中的紀錄思維》，臺北：白象文化。

鄭勝華

2016 〈溯源、流變與越界：現代美學與魚刺客海洋性〉，《藝術認證》(高雄)，69：14-21。

網路報導：

涂建豐

2018 〈楊順發潦進水中 詩意水中屋卻是國土危機〉，瀏覽日期 2020 年 6 月 10 日，網址：
<https://tw.appledaily.com/life/20180925/NGQJ4RPC7IKFVSY3556TH525XM/>。

李俊賢

- 2014 〈南島一閃電 金光魚刺客 一魚刺客藝術聯盟發光展〉，瀏覽日期 2020 年 7 月 1 日，網址：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/ljs/2014091804>。

楊順發

- 2019 〈《台灣水沒》引用東方美學基調，記錄臺灣西海岸地層下陷真相〉，瀏覽日期 2020 年 7 月 1 日，網址：
<https://www.natgeomedia.com/environment/gallery/content-6541.html>，。
- 〈地層下陷寶島浮沉 楊順發王奕盛用藝術反思〉，瀏覽日期 2020 年 7 月 20 日，參考網址：<https://living.taronews.tw/2020/02/01/600110/>。
- 《敘事中的風景》展覽系列講座（二），瀏覽日期 2021 年 11 月 7 日線上直播，參考網址：<https://www.youtube.com/watch?v=PSWrKQKfrZM>，。

Hutcheon, Linda.

- 1994 *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London and New York: Routledge.

Lefebvre, Henri.

- 1991 *The Production of Space*, Oxford: Blackwell.

Rogoff, Irit.

- 2000 *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, London: Routledge.

洪通，例外如何被閱讀

蔡潔妮 *

摘要

在 1970 年代如同搖滾歌手般暴起暴落，畫家洪通是臺灣美術史許多例外的綜合體，本文分析這個例外所吸引的書寫，以理解當時他是如何被需要；我們發現：他被放入反西方霸權陣線中，撫慰了臺灣移民與本地人口的鄉愁，也剛好對於島內既有的文化階序不具威脅性；但同時，洪通及其家鄉也被以東方主義視角所觀看著，在他的國族代表資格的討論中，也讓人讀出「鄉土是國族的，但鄉土也不是國族的」之矛盾加上他的暴起暴落、他創作的藝術價值鮮有討論，在在說明他在當時的受殖處境。

關鍵字：洪通、樸素藝術、殖民、鄉愁、東方主義、中國國族主義、鄉土運動、1970 年代、反美。

* 法國社會科學高等學院(EHESS) 藝術社會學博士。

一、前言

在全體主義（totalitarisme）或類全體主義的時代，重要的藝文現象難以不是政治精英與文化精英的合作產物，用以加強統治合法性或解決統治危機；本文希望能經由分析洪通的相關書寫，探索在中華民國統治合法性開始鬆動之際，彼時島上中國國族主義文化精英是如何面對危機、如何排解不安、如何重拾信心，更重要的，是如何重整其國族文化的發展路線。

二戰後，蔣家的中華民國政權在台的統治合法性，有相當一部份是仰賴冷戰格局裡美國支持，而此支持又以「正統中國」身份的維持作前提，此事攸關蔣家政權在聯合國安理會席次的合理化。因此，中華民國政府對外必須與中華人民共和國競爭中國正統性，對內要在臺灣進行全面的同化（中國化）政策，後者的代價就是島嶼在地文化備受打壓。

在美術領域也存在上述的犧牲：日本時代被低視的中國傳統水墨一躍成為「國畫」，那時代所鼓勵的「地方色彩」則被去價值化（dévalorisation）；同時，拜日本時代的一項標準看法（idée reçue）之賜——現代化＝西化＝進步——，泛印象派所取得的地位，也在戰後被現代化的中國畫（抽象畫）所奪走，後者的鼓吹者追逐西方正盛行的抽象表現主義，並成功地將中國性美感連結上更新的「西方」¹，而將中國性美感推向品味階序之優位。總之，島上二戰前後殖民政權所建立的文化霸權，均需要外部合法性的基礎²。

「西方」此堅實的外部合法性在島上第一次被質疑，是因為中華民國政權與美國的合作關係變質。1971 年蔣家政權失去聯合國的中國代表位子，之後不斷地被斷交，1978 年輪到美國的離去，整個 1970 年代被稱為「風雨飄搖」的時代，其實也是戰後殖民政權之於島內統治「風雨飄搖」之開端。

回應「正統中國」挫折所帶來的衝擊，蔣家政權首舉是召喚反西方帝國（反美）的中國國族主義：同仇敵愾對抗外侮；帶有濃厚西化身影的現代主義創作路線在 1960 年代一度熱門，此時則受到質疑。蔣家政權第二個反應是尋求本地社會的合作，大改 1950、1960 年代對本土文化的打壓與蔑視態度；在政治層面上，提高本地青年的參政機會；在文化層面上，則允許鄉土精神相關運動的進行，文學上產生所謂的鄉土文學論戰，美術上則見於洪通熱³。我們或可說，1970 年代蔣家政權的外交危機帶來了本地人的機會，這是戰後第一波本土化。

¹ 另見拙作：蔡潔妮，《離散(diaspora)、抽象藝術與國族情結：以藝術社會學方法重探五月與東方》。（「跨界華人：海外移民與文化中華的散播」國際學術研討會，2019 年 11 月 29 -30 日）。

² 另見拙作：Tsay, Jye-ni, *Écrire une histoire de l'art taïwanais, une entreprise politique controversée.* (PhD diss., École des hautes études en sciences sociale, 2019)。

³ 縱然二者的成因雷同，但鄉土文學論戰已被置入許多社會學、歷史學的討論，圍繞著鄉土美術的類似研究相對少很多。

容我們在此補充：有不少研究者抱怨專注於闡述洪通藝術價值的書寫太少，藝術家的才氣很可惜並未被系統性地分析過。然而，我們也不免要提醒，洪通藝術的研究有相當高的門檻；首先是其獨特性造成難以風格分類、難以論說前後傳承，其次，洪通大部份的作品並沒有被整理與公開發表，現有的畫冊僅能供人瞎子摸象⁴。本文題目為「洪通如何被閱讀」而非「如何閱讀洪通」，即是指明研究對象為圍繞著洪通的書寫，而非洪通此人此畫。

二、無聲的主角

洪通的相關報導始見於英文雜誌《Echo of Things Chinese》，其名號原本僅為英文讀者所識⁵。1972年五月，該雜誌的黃永松及黃春明前往臺南南鯤鯓進行廟會祭典的采風報導⁶，發現了一批獨特、極具視覺吸引力的藝術作品，趨前與創作者交談，發現本人也相當獨特。這個采風被寫成為《Hung T'ung, The Mad Artist（洪通，瘋狂的藝術家）》一文，發表在該雙月刊的七-八月號，署名為Huang, Ch'un-ming（黃春明）⁷，在他筆下這次偶遇化為一場「奇人奇事」⁸：洪通的創作令人炫目又困惑，是「一流的藝術家（first-rate artist）」⁹，卻也是怪異、瘋狂、不知是否有理智¹⁰、「未受教育、不識字、鄉巴佬」¹¹，且帶有一種符合西方人眼中蒙昧主義的人物。這個人物設定將洪通描寫成一位介於瘋癲與天才一線之間的角色，令人聯想到坊間之於梵谷的印象。

不到一年，《雄獅美術》雜誌在1973年4月出版洪通專輯¹²，他的名號始廣為中文讀者所知。雜誌主編何政廣在序文表示：是《中國時報》海外專欄的主編高信疆跟他提及洪通這位特別的畫家，高是這樣形容的：「臺南的鄉下有一位精神不正常的畫家，他

⁴ 兩個因素相加之下，目前沒有專注於洪通的研究者，更沒有相關的愛好者組織。

⁵ 該刊物創刊於1971年，在1978年才以中文發行，名為《漢聲》雜誌。

⁶ 張瓊慧（總編），《黃永松與漢聲雜誌》（臺北：生活美學館，2003），頁83。

⁷ 見孫淳美，〈走過「人間」、回首「鹽田」：三十年後重看洪通的藝術〉。（第一屆「南瀛學」國際學術研討會，2005年10月15-16日）。

⁸ 洪米貞，《靈魅狂想：洪通》（臺北市：雄獅圖書，2003），頁26。

⁹ 見 Huang, Ch'un-ming, "Hung T'ung, the Mad Artist." *Occasional Papers/ Reprints Series in Contemporary Asian Studies* (Maryland), no.9 (1977), p. 118.

¹⁰ 內文同時還出現「whether the man was sane（這人是否是理智的）」、「madman（瘋子）」這樣的描述字眼。然而，就文章中對洪通言談舉止的描述，他頂多是個不符主流社會規範的「奇怪」的人，距離精神異常的「瘋狂」程度還很遙遠。

¹¹ 原文：「(...) I'm an uneducated, illiterate person, a country bumpkin (...)」。見 Huang, Ch'un-ming, "Hung T'ung, the Mad Artist", p. 118.

¹² 這一期的《雄獅美術》暢銷到當月再版，應證著洪通熱即將啟動。

的畫很特殊（...）¹³」。何政廣聽後與雜誌的發行人李賢文以及一些藝文人士前往拜訪，同樣驚豔於洪通的創作。不過，相對於黃春明的文章，何政廣對於作品賦予更多的定性描述：素人藝術、有純真之美、神秘的意境、有著濃厚的臺灣鄉土氣息、反映了洪通的生活環境、並且帶有民間故事神話的意象¹⁴。同時，何政廣「平反」了洪通在黃春明筆下的瘋子形象：「名字叫『洪通』的畫家，並不是所謂的『瘋子』，他是一個典型的『草地人』，敦厚、樸實，但個性固執」¹⁵。

何政廣於 1975 年創辦《藝術家》雜誌，此雜誌在 1976 年 3 月 13 到 25 日期間與臺北美國新聞處（美新處）聯合舉辦洪通畫展。作為《中國時報》人間副刊主編的高信疆為配合此展覽，連續五日以副刊全部版面報導之，並且推出一系列專文¹⁶，使得該展成為臺灣史上第一場美術類的超級大展。

在該系列專文中，有建築師漢寶德的〈化外的靈手〉、文學評論家唐文標的〈敬禮．南鯤鯓人〉、作家王拓的〈瘋狂邊緣—談談洪通的畫與洪通〉等等重量級文化評論專家的文章。唐文標描述他從洪通的畫看到了南鯤鯓，並體會到鄉土如同母親般滋養著下一代的感動；唐沒去過南鯤鯓，但以「單純的中國農村」理解之¹⁷。王拓則認為相較於過度受到西方影響的臺北畫壇，洪通的出現極富意義，其作品從民俗藝術與鄉土生活中取材，有著豐富的民俗文化元素¹⁸。

與上面二位看法有所不同，漢寶德主張應該把洪通當成是一個「化外」的藝術家，無需要求他對社會負責、為文化負責，也反對將洪通的作品理解為具有濃厚民俗藝術元素的創作，因為民俗藝術養成很重視傳承，而洪通貴在其個人獨特性；他甚至認為將洪通作品定調為「既是中國又是民間」也是不妥的¹⁹。

以上幾篇關於洪通的書寫大體呈現了當年洪通的媒體形象，洪通個人及其藝術創作的討論觀點也大致隨之發展；然而，這些觀點之間是歧異²⁰並時常互斥的：洪通是怪異的

¹³ 何政廣，〈一位傳奇畫家，寫在洪通特輯出版前夕〉，《雄獅美術》（臺北）26 期（1973 年 4 月），頁 3-4。

¹⁴ 同上註，頁 4-5。

¹⁵ 同上註，頁 4。另外，何政廣以梵谷也曾被阿爾的村民視為瘋子為例，來為洪通的「瘋狂說」平反。他認為「瘋狂」其實意味著專注，是創作中可貴的精神。同前註。

¹⁶ 見洪米貞，《靈魅狂想：洪通》，頁 58。

¹⁷ 唐文標，〈敬禮．南鯤鯓人〉，《中國時報》，1976 年 3 月 13 日，12 版。

¹⁸ 王拓，〈瘋狂邊緣—談談洪通的畫與洪通（上）〉，《中國時報》，1976 年 3 月 13 日，12 版。

¹⁹ 漢寶德，〈化外的靈手〉，《中國時報》，1976 年 3 月 12 日，12 版。

²⁰ 見孫淳美，〈走過「人間」、回首「鹽田」：三十年後重看洪通的藝術〉。

瘋子？還是純樸的鄉下人？洪通作品是令人熟悉（聯想到鄉土母親）還是令人難以理解（未曾見過的藝術形式）²¹？洪通的畫作到底是有中國性美感²²？還是沒有？洪通到底是反映現實（反映鄉土）的入世畫家還是活在其個人世界的化外畫家？洪通作為鄉土象徵，以此代言中國國族美術是否恰當？洪通作品是樸素藝術、反映民俗藝術²³，還是鄉土寫實？是幼稚（非專業）還是充滿創意²³？事實上，正是這樣複雜而互斥的組合，讓洪通得以成為 1970 年代討論度最高的藝術家。

在洪通書寫中，他本人是缺席的，我們甚至讀不到他對於瘋子標籤的反駁²⁴。盛鎧在其論文提及洪通的不識字，使其在文字的世界被剝奪了話語權²⁵；不會說華語（「國語」）²⁶應該也是導致他成為一位無聲主角的重要因素；或有轉述洪通言談的書寫，但其真實性也令人懷疑，因為那明顯是華語結構的句子²⁷，怎會從非華語人洪通口中說出呢？翻譯是否如實呢？特別是那些由與洪通有語言隔閡者完成的採訪，我們難以知道當時雙方的溝通品質如何。另外，眾人對洪通的追逐採訪對一位專注創作的畫家造成巨大心理壓力，識台語的作家楊青矗在 1974 年的〈斜風豪雨訪洪通〉一文即提到洪通對他的來訪原本是閉門不見的，文中洪通表示：對於其創作意義的探索，應留待他人來研究，而不是他自己來給答案²⁸；洪通熱之後，他更視這些訪問為畏途了²⁹。

²¹ 常效普，〈平心靜氣談洪通〉，收於常茵編，《藝壇怪傑洪通》（臺中市：新企業世界出版社，1977），頁 17-27。

²² 莊伯和，〈根植鄉土、真摯感人：洪通的畫〉，收於常茵編，《藝壇怪傑洪通》（臺中市：新企業世界出版社，1977），頁 32-36。

²³ 陳其南，〈洪通 - 野生的畫家〉，《中央日報》，1976 年 3 月 22 日，10 版。

²⁴ 洪通的妻子曾在受訪中表示：「我是他的太太，我跟他生活在一起，他有沒有瘋，我自己最清楚。他沒有瘋！」這個表態代表著洪通家人對於「瘋子說」很是介意。見段雲生，〈洪通的太太〉，收於常茵編，《藝壇怪傑洪通》（臺中市：新企業世界出版社，1977），頁 169。

²⁵ 盛鎧，〈邊界的批判：以洪通的藝術為例論臺灣藝術論述中關於分類與界限的問題〉（未出版之碩士論文，國立中央大學藝術學研究所，1998），頁 15。

²⁶ 林靜靜，〈洪通畫展觀後感〉，收於常茵編，《藝壇怪傑洪通》（臺中市：新企業世界出版社，1977），頁 93。

²⁷ 隨手舉一例：張志銘描述 1973 年元旦訪問洪通的過程，其文中寫到：「他（指洪通）說：『我現在像一隻孤雁，棲息在僻壤鹽村的土屋裡，總有一天，我的羽毛豐滿了，我會振翅高飛。』」見張志銘，〈南鯤鯓的怪人——元旦訪問洪通紀實〉，《雄獅美術》（臺北）26 期（1973 年 4 月），頁 34。

²⁸ 楊青矗，〈斜風豪雨訪洪通〉，《聯合報》，1974 年 9 月 29 日，12 版。

²⁹ 見洪米貞，《靈魅狂想：洪通》，頁 90-91。

「應留待他人來研究」並沒有實現，洪通在 1970 年代如同搖滾歌手般地暴紅³⁰，各領域人士頻繁地討論他與拜訪他，然而之後，任何規模的洪通熱都不曾再起，僅在應景場合——如數十年冥誕——方能出現略具能見度的書寫生產，且侷限於藝術圈、收藏圈或學術圈一隅；至於閱讀洪通的方式，1970 年代的諸多觀點在日後被延續下來，少有重要演化³¹。

三、 倡議鄉土作為解決統治危機的一個策略

1970 年代島上政權遭逢競爭「正統中國」上的外交挫折，這是理解洪通熱無法跳脫的政治背景，這個挫折使得島上的中國國族認同勢力修正了原本與西方霸權合作的文化路線，他們開始攻擊代表著前衛思潮的現代主義，指責這個火熱於 1960 年代的文化路線太過西化，帶來民族文化失根的危機以及與社會的脫節。唐文標〈誰來烹魚〉一文即批評了現代主義的抽象畫（文中指其為「幼文人畫」），認為其與「老文人畫」（唐文用詞，指中國傳統文人畫）一樣，不僅都沒有為社會服務的意思³²，甚至還是建立在虛假的輸入思潮之上，同樣都是一種遁世的藝術³³。

同樣地，在洪通的相關書寫裏，我們不斷讀到將鄉土與西方兩個世界對立起來的概念。鄉土文學小說家王拓指出：都市受「文明」薰陶的藝文愛好者對洪通的喜愛，是因為他們看膩了原本的那些學院的、匠氣的、模仿西方的無創意的繪畫³⁴；臺灣民藝研究者莊伯和在〈根植鄉土、真摯感人：洪通的畫〉一文批判：「目前有些畫家只知盲目跟隨西方藝術潮流走，失去文化上的自我（…）」³⁵；畫家賴傳鑑提及鄉土的吸引力：「對於未被西方文化所影響的鄉土藝術有所依戀，不外乎是血的因素使然。」³⁶ 北斗在其〈寫鄉土·談鄉土〉一文也指出中國歷經百年來的西化，藝術界人士已經對自己的文化失去自

³⁰ 搖滾歌手原用以形容瞬間暴紅的明星，如法國經濟學家 Thomas Piketty 被諸多西方媒體指為 rock-star economist，但本文也指出洪通如同許多搖滾明星般當紅期有限。

³¹ 本文研究的書寫樣本主要出自 1970 年代，即來自這兩個原因。

³² 唐文標，〈誰來烹魚（上）〉，《中國時報》，1973 年 6 月 1 日，12 版。

³³ 唐文標，〈誰來烹魚（下）〉，《中國時報》，1973 年 6 月 2 日，12 版。

³⁴ 王拓，〈瘋狂邊緣——談談洪通的畫與洪通（下）〉，《中國時報》人間副刊，1976 年 3 月 14 日。

³⁵ 莊伯和，〈根植鄉土、真摯感人：洪通的畫〉，頁 36。

³⁶ 賴傳鑑，〈奇詭的南鯤鯓，洪通訪問記〉，《雄獅美術》（臺北）26 期（1973 年 4 月），頁 7。

信，畫家洪通與雕刻家朱銘³⁷成為熱潮，反映的是在這個苦悶與黯淡的年代裡，我們終於見到一種未受學院及外來技術影響的本土藝術之美，這個美觸動了外來文化所觸及不到的生命深處³⁸。

日本帝國容許、甚至鼓勵著境內的文化多樣性，因為在其所能確保的文化階序裏，大和國族文化穩坐上方，殖民者可以放心去鼓勵臺灣本地創作者發展「地方色彩」³⁹；相反地，靠勢的是失去母國的殖民政權，中國國族認同陣營無法獨立面對危機，為了維持其認同霸權地位，與本土及西方的關係會因勢變動：在 1960 年代，本土性是威脅、西方性是機會，到了 1970 年代，本土性是機會、西方性是威脅⁴⁰。在共抗西潮為旨之下，1970 年代戰後第一波本土化運動是中國國族認同陣營與本土文化創作者合作的產物，即所謂的鄉土運動。

只是，在文化運動與認同運動總是牽扯不清的情況下，中國國族認同陣營在尋求與本土性的合作中，如何能夠確保不會助長本土認同躍升到威脅了島上官方國族主義呢？如何能確保「中國性＝優位 vs. 本土性＝底層」的文化階序在鄉土運動後依舊牢固呢？對於彼時島上的中國國族認同的文化精英而言，那是個走在鋼索的時代。

四、鄉土作為母親的意象

戰後初期大量的優勢移民從中國湧入臺灣，佔據了軍事、情報與政治領域，此時反共文學與懷鄉文學受到當局支持，這些移民的鄉愁不僅從中得到慰借，也得到強化，阻卻了在台落地生根的念頭⁴¹，落地生根意謂著軍人們不會再有渡海反攻中國的意願。但是，到了 1970 年代，國際情勢丕變，反攻中國已經希望渺茫，這些不被允許個別歸鄉的人們，困守於各自的鄉愁，逐漸累積出一股待解決的集體心理壓力。

³⁷ 與洪通同為鄉土運動美術場域的代表人物。民俗藝術雕刻家出身，雖未受過學院訓練，但有完備的傳統藝師訓練。他後來曾拜在現代主義的雕刻大師楊英風門下學習，這段經歷促使他後來的創作形式的轉型。

³⁸ 北斗，〈寫鄉土·談鄉土〉，《中國時報》，1976 年 3 月 21 日，12 版。

³⁹ 另見拙作；蔡潔妮，〈陳澄波，從記憶戰爭到國族美感〉。（2020 臺灣藝術史研究學會年會暨學術研討會，2020 年 9 月 12-13 日）。

⁴⁰ 見 Tsay, Jye-ni, *Écrire une histoire de l'art taïwanais, une entreprise politique controversée*.

⁴¹ 彼時的政策甚至規定軍人(大多是優勢移民人口)結婚的年紀，以提高這些移民與本地女子結婚的門檻。

關於洪通最常見的書寫方式，即是指之展現了可愛的鄉土、令人聯想到如母親一樣的鄉土；而這個母親鄉土，卻不必然指南鯤鯓。如唐文標作為戰後移民⁴²，聯想到忙著犁田、插秧、除草、施肥、收割、曬穀等等勞動的中國農民與農村⁴³，而夏生則從洪通作品畫面聯想到童年江南奶奶那繡花鞋面的紋飾⁴⁴。儘管南鯤鯓是漁鹽之村而不是農村、儘管繡花鞋不通行於南鯤鯓，但洪通那意象的而非寫實的作品，召喚出一個足以移情的鄉土形象：南鯤鯓＝母親故鄉；更重要地，洪通作品所展現的天真性足以喚醒童年記憶，讓這些移民的鄉愁得到某程度地撫慰⁴⁵。

在戰後殖民當局同化政策下，義務教育、媒體視聽或是文藝作品的官方鼓勵皆旨在讓臺灣「脫臺入華」，在地人這一方，程度不一地經歷了雷同於移民的經驗：在心理上，他們對自己所處環境越來越陌生；到了 1960 年代，因著島嶼走上出口導向的經濟政策，大量農村年輕人口移往城市，移民終成物理性的；這兩個現象都造成本地人口在 1970 年代也有了鄉愁；可見於賴傳鑑在評論洪通的文章裏指出：南鯤鯓這地名「對我們本省人卻有無限的親切感」，因為這是祖先發跡的地方、是精神的故鄉⁴⁶。

一個過去未有的看法瞬間成為社會共識，並且還撫慰了集體不安全感：西方潮流使國人失去主體性，而回歸鄉土使國人找到「共同的根」；洪通熱將不同出身、不同認同的兩方人口拉到同一陣線，供合力對抗「西方威脅」。

中國國族認同陣營與本土陣營的這場合作並不是均衡的：如果對一方人口而言那鄉愁對象是真媽媽的話，對於另一方卻是假媽媽；真假之別也意謂著親疏及撫慰效力，這明顯不利於原據有優位的中國國族認同陣營。正因為如此，該陣營在論述鄉土時，並不會一直維持正面歌頌的立場。

五、東方主義視角下的洪通

在中國國族認同陣營裏，儒家意識型態據有宰制地位，這是一個經常依創作者身份來判斷藝術價值的思考方式；在舊體制中國，士大夫階級作品價值被高估，而職業畫家的藝術成就則被鄙視，甚至把這群人稱為「匠」。以此來看，洪通作為藝術家這件事最為

⁴² 他生於香港，1970 年代初期才移民來台。

⁴³ 見唐文標，〈敬禮·南鯤鯓人〉。

⁴⁴ 夏生，〈外行人看洪通〉，收於常茵編，《藝壇怪傑洪通》（臺中市：新企業世界出版社，1977），頁 86。

⁴⁵ 更早期的席德進的臺灣風景畫也可以從移情的角度來理解。

⁴⁶ 見賴傳鑑，〈奇葩的南鯤鯓，洪通訪問記〉，頁 6。

驚世駭俗的部份就是他的出身：他甚至連「匠」都不是；洪通的低社經地位、不識字、（南方的）鄉下人、「迷信」等等特徵被大大地書寫，甚至連他居住的南鯤鯓也被去文明化⁴⁷，人與地都被覆上蒙昧主義的色彩。

這些描述都忽視了洪通並不是來自史前時代或是原始部落⁴⁸，也忽視了南鯤鯓位處文風鼎盛的鹽份地帶的核心，信仰活動旺盛，洪通是自有其文化底蘊；有人即記錄到他能隨時吟唱幾首台語漢詩⁴⁹，熟記中國歷史典故⁵⁰，在談論自身非寫實創作時，也懂得說這是從「腹內」畫出的⁵¹，而不只是雙眼紀實描繪。若中國文化精英肯善意理解，這個「腹內」說其實無異於他們所推崇的精神性美感概念。另外值得一記：法國藝評人羅宏. 董向（Laurant Danchin）即理解洪通在藝術世界裏的思考，認為洪通是一個使用了很多腦力、具有象徵性的畫家：「他讓自己被如另一個世界的差使那樣去讀他」⁵²。

儘管洪通創作的原創性極高、風格脈絡成謎、想像力極為豐富，但在世界的創作拼圖中並非沒有同類，島嶼文化圈將其創作視為樸素藝術、界外藝術，雖是正確，但過於籠統，無法準確將洪通的創作置入世界藝術的拼圖之中來理解。首先，對於 1997 年由洪米貞所策畫在巴黎的「臺灣樸素藝術展」（17 Naïfs de Taïwan），羅宏. 董向表示：這群臺灣藝術家的藝術類型在法國其實是各自有其歸類，樸素藝術（art naïf）、原生藝術（art brut）、民間藝術（art populaire）是有其清楚的界線，不像這個臺灣展覽將全部藝術家統一歸類於樸素藝術來展出。他並且把其中的洪通歸類為靈者藝術（art médiumnique）、原生藝術（art brut）與界外藝術（outsider）的邊緣⁵³，亦可在「新創物（Neuve Invention）」找到其同類⁵⁴。

再者，或許我們可以更大膽一點，將洪通藝術置入主流藝術史分類之中：有一部份洪通的作品風格，或許可座落在超現實主義的邊緣？如同臺灣版的米羅。對於科班出身的藝術家，臺灣評論界一向不吝惜努力於將之歸類於世界美術分類之中，相較之下，才情卓越的洪通並沒有得到平等的對待。

⁴⁷ 見張志銘，〈南鯤鯓的怪人—元旦訪問洪通紀實〉，頁 33。

⁴⁸ 漢寶德，〈再見洪通〉，《藝術家》（臺北）148 期（1987 年 4 月），頁 80。

⁴⁹ 賴傳鑑，〈奇詭的南鯤鯓，洪通訪問記〉，頁 11。

⁵⁰ 楊青矗，〈斜風豪雨訪洪通〉。

⁵¹ 同上註。

⁵² 羅宏. 董向 Laurent DANCHIN、洪米貞（譯），〈臺灣樸素藝術家：在西方範疇的界分〉（Naïf de Taiwan: aux frontières des catégories occidentales），收於李玉玲總編，《臺灣樸素藝術》（臺北市：臺北市立美術館，1997），頁 18。

⁵³ 同上註，頁 16。

⁵⁴ 同上註，頁 18。

閱讀那些洪通熱觸發的書寫，會帶著可惜地發現：著墨於個人特質遠遠多於作品的藝術性，黃春明的第一篇洪通書寫，甚至在文章尾端提及洪通自稱擁有力，並且是中國許多難以（用科學）解釋的事物中的一項⁵⁵；如此的筆調原本是有意向英語讀者賣弄一種異國情調，但卻也牢牢地捉住島嶼首都文化圈觀奇的心：這個奇不是只有奇特的意思，還有上對下的意思；以台港二地文化研究圈從上世紀末開始習慣使用的學術名詞來講，就是以薩依德所指的東方主義視角⁵⁶來觀看。

這視角指的是掌握文化霸權者對於異地與他者文化的詮釋不是基於一種真實的描述，而是以一種帶著貶義的刻板印象予以異化；在當代藝術的藝評或是美術史的書寫上，我們比較常看到這個概念被用來指責日本殖民者或者是西方霸權，卻從來沒有把臺灣戰後的藝術表現以「殖民者vs受殖者」的權力關係來進行分析⁵⁷，然而，對於有著長期被連續殖民經驗的島嶼而言，戰後殖民統治觀看在地文化的方式，並不會比戰前的殖民者或是西方霸權來得不具偏見，而其中最為偏頗的個案，可能就發生在洪通身上，如同上面的討論所揭示的。

六、是鄉土的但不能是國族的

鄉土運動的推動有其國族情緒的宣洩功能，洪通熱的形成，不僅使洪通成為鄉土藝術的代表人物，也隱約讓他成為能逸出西方霸權的（中國）國族美術代表。北斗肯定了鄉土/本土與寫實主義是對抗西潮、挽救中國文化主體性的正確路徑，他將洪通（以及朱銘）比擬為類國族美術的代表，稱他們是「中國人的驕傲」⁵⁸；唐文標稱許洪通的藝術，認為他的創作取材於中國民間的口傳故事，這些故事並不避世，反映了一代傳一代的興衰、正義觀與秩序⁵⁹；王拓也讚許洪通的創作展現強烈的民族風味⁶⁰。

⁵⁵原文：「In China there are many things that cannot be explained, and although I don't believe Hung's claim to magical power, neither do I disbelieve it.」。見 Huang, Ch'un-ming, "Hung T'ung, the Mad Artist", p.121.

⁵⁶ Edward W Said, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* (Paris : Seuil, 2005).

⁵⁷ 本文應是第一篇。

⁵⁸ 見北斗，〈寫鄉土．談鄉土〉。

⁵⁹ 見唐文標，〈誰來烹魚（下）〉。

⁶⁰ 見王拓，〈瘋狂邊緣—談談洪通的畫與洪通（上）〉。此外，唐文標與王拓是左翼的文化人，在之後的鄉土文學論戰中，二人都是倡議鄉土文學，該陣營認為文學有其社會責任，而鄉土文學藉由書寫底層社會，並勇於揭露社會矛盾的寫實主義路線，是文學服務社會的體現。這樣的

然而，在稱頌洪通的國族性時，人們也爭議著：他的創作具有國族美術代表的正當性嗎？藝術家林惺嶽直指洪通缺少承先啟後的歷史意識⁶¹；藝評家蔣勳反對洪通的藝術得以代表國族，他認為若將自己文化中封建與落伍的部份拿來代表民族特色，那麼便是迎合了西方殖民者的視角⁶²；漢寶德表示：畫面中那些吸引人的形象，既不屬於中國傳統「氣韻生動」的世界，也不屬於中國傳統與神話⁶³，他暗示不該把中國給迷你化成南鯤鯓：洪通畫中一切具象可見的都是中國，但這個中國，就只是南鯤鯓，因為那裡是洪通全部的知覺環境⁶⁴。他還指出，洪通的文字畫冒犯了中國固有的文化階序：

所以這（指的是洪通的文字畫）不能算是中國的，中國文人沒這樣的幽默，我們不開文字玩笑，更不准不識字的人開文字玩笑。在傳統上文字的書寫、應用、欣賞是讀書人的專有權利，不識字的人對它只可以頂禮膜拜。⁶⁵

移民人口的文化精英高舉國族之旗，將「鄉土」拉至麾下以對抗西方，在此同時，他們又以東方主義視角觀看「鄉土」，以防堵「鄉土的洪通」有演變成「國族的洪通」的可能，因為對於這些精英而言，臺灣鄉土只是不合格的「我群」成員，只有這些精英渡海帶來的文化才足以代表何謂中國國族文化。一旦二者均有資格去競逐中國國族的代表性，那意謂著既有的文化階序早晚會被顛覆掉。

整個情節可以濃縮為一句話：「鄉土是國族的，但鄉土也不是國族的。」前一句是對內說的話，是為了確定在「風雨飄搖」之時刻裏，本土社會受徵召的意願，同時也是以鄉土的天真性來安撫有濃厚鄉愁的移民人口，讓相異的兩群人口得以想像出共同的根。後一句是對外說的話，印證著移民人口的文化精英以東方主義視角觀看臺灣偏鄉，他們並且擔心：一位「蒙昧主義」的人物一旦有國族代表性，西方世界的文化精英將以東方主義的觀點，由上而下觀看中國國族，同時，也擔心島內雙層的文化階序關係一旦被壓

立場在解嚴前的 1970 年代是很危險的，蔡依玲的論文便指出：為避免紅帽飛來，作家陳映真替鄉土運動陣營中的文學面向辯解：這既不是「地域性」文學，也不是「工農兵文學」，而是階級合作，共抗西潮的「民族文學」。見蔡依玲，〈鄉土文學論戰前夕的「鄉土」：以「洪通現象」為例〉，收於林朝成主編，《2011 鹽分地帶文學學術研討會論文集》（臺南市：國立臺灣文學館，2011），頁 383。

⁶¹ 林惺嶽（口述）、許瑜菁（整理），〈是誰造就了洪通熱？林惺嶽談 70 年代洪通熱之始末〉，《典藏》（臺北）41 期（1996 年 2 月），頁 100。

⁶² 蔣勳，〈當前文化造型的難題〉，收於蔣勳，《藝術手記》（臺北市：雄獅圖書，1979 年），頁 98。

⁶³ 見漢寶德，〈化外的靈手〉。

⁶⁴ 同上註。

⁶⁵ 同上註。

扁成一層，將更加坐實西方性的優位；屆時，這個發展將完全與鄉土運動的國族動機相逆。

七、反西的本土角色設定

1970 年代中國國族主義運動者徵召本土社會合作倡議反西潮，這在當時外交挫折連連的時空下，是個毫無爭議的政治正確，但經由上面的角色設定分析，一個疑問浮現了出來：如果臺灣鄉土或洪通在面對西方時，只會連累中國國族被以東方主義視角觀看，宛如一個陣線的破口，那為何它們還是值得徵召呢？為何還要鼓勵或迎合把洪通塑造成鄉土運動的焦點呢？難道只是因為安全穩當：他的不識字讓這場合作不具有顛覆既有文化階序的可能？不只是這樣。

中國國族主義形塑於抗西的環境中，舊體制中國的國力在十九世紀後半段快速衰退，而西方帝國主義此時在東亞世界大力擴張，發生了許多中國受辱事件，這造成二十世紀初中國知識份子普遍感受過西方霸權的壓迫，並擔憂著主體性與自主性流失。儘管這樣的國族情緒因著二戰的開打，而將敵對對象轉向日本，緊接著在臺灣受益於冷戰結構而持續友美，但 1970 年代島嶼的新情勢讓反西的中國國族情緒底蘊再度啟動，往日控訴西方霸權的論述再見活躍。

相反地，自日本時代起，「現代化＝西化＝進步」的印象叢結即廣被臺灣本土社會所接受，島民的反西經驗其實很淺薄⁶⁶。1970 年代時，從政治領域漫延至文化領域，本土社會的文化創作者其實很難理解移民人口中文化菁英上述的焦慮⁶⁷，被徵召加入反西陣線乃是一項很新鮮的經驗。然而，因著 1970 年代鄉土運動交會了兩股動態：戰後第一回本土化運動、島上文化領域第一回反西浪潮，結果埋下一個可操弄的印象：本土性與現代性必然對立，其中，操弄者卻巧妙地隱身了。在洪通這個案例裏，因著主角不識字且是乩童，很容易可貼上天真與瘋子的標籤，即指出他身上既無現代化、也無理性成份，這樣的人物設定最適合納入這場「本土＝反現代化」印象操弄。

解嚴後，中國國族認同陣營與臺灣國族認同陣營的角力漸趨白熱化，前一陣營大舉操弄這項 1970 年代的印象資產來指控對手陣營，他們先是將本土性定性於反西化、反現代性、反國際化以及保守，之後進一步滑坡到排他與沙文⁶⁸。

⁶⁶ 僅僅發生在太平洋戰爭那幾年，並且僅僅是就軍事意義上的反美。

⁶⁷ 當然這也存在著少許例外。

⁶⁸ 見 Tsay, Jye-ni, *Écrire une histoire de l'art taïwanais, une entreprise politique controversée*.

1970 年代的鄉土運動看似打開戰後本土運動的序曲，但其實經由上述的諸多安排，既有文化階序被強化了，其中的東方主義視角及連結印象操弄，卻得耗費日後數十年的「去妖魔化（dédiabolisation）」才有望平反。相同地，洪通作為第一線的受害者，都有待未來的論述者為他「去妖魔化」與「再價值化（revalorisation）」。

八、結論

以作品的藝術風格來看，洪通是個臺灣美術史的例外，難以納入主流書寫；以社會接受與反應來看，洪通熱是個歷史性例外高潮；以鄉土美術的參與者來看，僅接受少許專業訓練的他也是鄉土美術創作者中的例外天才；以藝術生涯來看，也只有他這個例外如同搖滾歌手般地暴起暴落；分析例外或許難以導引出可廣泛適用的歷史通則，但分析例外之上的書寫，並不會有此顧忌。

本文說明了在中華民國統治合法性首遭裂解危機的情況下，島上中國國族主義文化精英扶助鄉土運動，給了洪通熱得以橫空出世的條件。與本土社會的這場合作是走在鋼索之上，捧紅對象愈安全愈好；相對於作為當時學院派代表的泛本土派畫家，洪通無聲與不識字才是安全的合作對象，他不可能威脅到「中國性＝優位 vs. 本土性＝底層」的文化階序；相對於其他以鄉愁作為創作動機的本地鄉土美術畫家，洪通奔放的想像，才有可能讓移民人口誤認其筆下世界也是他們的家鄉；而鄉土美術畫家以相當寫實的表現手法畫出他們少時家園的一景一物，反而會讓移民人口一眼望穿那是異鄉：連家屋建材、作物與家畜都不同，這樣的作品頂多可以以東方主義視角來觀看，無法權充為鄉愁對象。

洪通受到東方主義視角的觀看之證據，可見於他的藝術分類過於籠統，他的創作少被分析，他的人被聚焦討論但經常被覆上蒙昧主義的色彩，他只能是鄉土的而不能是國族的等等；但同時，洪通藝術最經常被討論的是它帶來的故鄉情懷，它是被寄望能確定出「共同的根」，那麼，二者的複合不就成了一个可供東方主義觀看的鄉愁對象？既是他鄉又是我鄉，如同洪通「是反西陣線好夥伴、也是反西陣線缺口」、「帶國族色彩、但不能代表國族」一樣矛盾。

流傳著一位人類學家如此解釋何謂殖民：「這是你的國家，但這也不是你的國家。」前者講國家隸屬的不可質疑、後者講國族代表性資格，在上面的討論，我們彷彿看到洪通當年是一直被這樣教訓著。

參考書目

外文部份

Huang, Ch'un-ming.

1977 "Hung T'ung, the Mad Artist." *Occasional Papers/ Reprints Series in Contemporary Asian Studies* (Maryland) (9): 117-126.

Said, Edward W.

1994 *Culture and Imperialism*. New York: Vintage.

2005 *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil.

Tsay, Jye-ni.

2019 *Écrire une histoire de l'art taiwanais, une entreprise politique controversée*.

PhD. Diss., École des hautes études en sciences sociales.

中文部份

于還素

1973 〈藝術與閉關〉，《雄獅美術》(臺北) (26) : 8-10。

王拓

1976 〈瘋狂邊緣—談談洪通的畫與洪通(上)〉，《中國時報》，3月13日，12版。

1976 〈瘋狂邊緣—談談洪通的畫與洪通(下)〉，《中國時報》，3月14日，12版。

王智明

2007 〈敘述七〇年代：離鄉、祭國、資本化〉，《文化研究》(新竹) (5) : 7-49。

北斗

1976 〈寫鄉土·談鄉土〉，《中國時報》，3月21日，12版。

朱西甯

1978 〈回歸何處？如何回歸？〉，收於尉天驄主編，《鄉土文學討論集》，頁204-226。臺北：遠流、長橋。

何政廣

1973 〈一位傳奇畫家，寫在洪通特輯出版前夕〉，《雄獅美術》(臺北) (26) : 3-5。

余思穎

2004 〈70年代臺灣本土藝術的開展〉，《現代美術》(臺北) (112) : 5-13。

林保堯

2004 〈70年代臺灣美術發展的關鍵時刻〉，《藝術家》(臺北) (346) : 186-191。

林惺嶽

1987 《臺灣美術風雲四十年》。臺北市：自立晚報。

林惺嶽(口述)、許瑜菁(整理)

1996 〈是誰造就了洪通熱？林惺嶽談70年代洪通熱之始末〉，《典藏》(臺北) (41) : 97-100。

- 林靜靜
1977 〈洪通畫展觀後感〉，收於常茵主編，《藝壇怪傑洪通》，頁 92-94。臺中市：新企業世界出版社。
- 洪米貞
2000 《原生藝術的故事》。臺北市：藝術家。
2003 《靈魅.狂想.洪通》。臺北市：雄獅圖書。
- 段雲生
1977 〈洪通的太太〉，收於常茵主編，《藝壇怪傑洪通》，頁 168 -170。臺中市：新企業世界出版社。
- 高上秦
1972 〈洪通的世界〉，《中國時報》，7 月 5 日，9 版。
- 夏生
1977 〈外行人看洪通〉，收於常茵主編，《藝壇怪傑洪通》，頁 86 - 88。臺中市：新企業世界出版社。
- 唐文標
1976 〈敬禮. 南鯤鯓人〉，《中國時報》，3 月 13 日，12 版。
1973 〈誰來烹魚（上）〉，《中國時報》，6 月 1 日，12 版。
1973 〈誰來烹魚（下）〉，《中國時報》，6 月 2 日，12 版。
- 徐克昉、蔡文怡
1976 〈轟動畫壇的傳奇人物--洪通〉，《中央日報》，3 月 20 日，3 版。
- 陳吉雄
2004 〈洪通現象之研究〉未出版之碩士論文，國立中正大學歷史研究所。
- 陳其南
1976 〈洪通 - 野生的畫家〉，《中央日報》，3 月 22 日，10 版。
- 陳映真
1978 〈建立民族文學的風格〉，收於尉天驄主編，《鄉土文學討論集》，頁 334-341。臺北：遠流、長橋。
- 陳曼華
2019 〈國族與鄉土：從文化造型運動看 1970 年代藝術場域中的「臺灣」概念〉，《臺灣美術》（臺中）（115）：21-62。
- 孫淳美
2005 〈走過「人間」、回首「鹽田」：三十年後重看洪通的藝術〉，第一屆「南瀛學」國際學術研討會，10 月 15-16 日。
- 莊伯和
1977 〈根植鄉土、真摯感人：洪通的畫〉，收於常茵主編，《藝壇怪傑洪通》，頁 32-36。臺中市：新企業世界出版社。
- 張志銘
1973 〈南鯤鯓的怪人一元旦訪問洪通紀實〉，《雄獅美術》（臺北）（26）：33- 36。
- 張瓊慧（總編）
2003 《黃永松與漢聲雜誌》。臺北：生活美學館。

常茵（編）

1977 《藝壇怪傑洪通》。臺中市：新企業世界出版社。

常效普

1977 〈平心靜氣談洪通〉，收於常茵主編，《藝壇怪傑洪通》，頁 17-27。臺中市：新企業世界出版社。

盛鎧

1998 〈邊界的批判：以洪通的藝術為例論臺灣藝術論述中關於分類與界限的問題〉未出版之碩士論文，國立中央大學藝術學研究所。

曾培堯

1976 〈洪通一、二〉，《中國時報》，3 月 14 日，12 版。

1987 〈洪通生平略記〉，《藝術家》(臺北) (148)：90-93。

黃進德

1977 〈洪通與其他畫〉，收於常茵主編，《藝壇怪傑洪通》，頁 73-78。臺中市：新企業世界出版社。

路況

1996 〈「主」「客」之道--臺灣藝術的主體性問題〉，《藝術家》(臺北) (251)：151-154。

楊青矗

1974 〈斜風豪雨訪洪通〉，《聯合報》，9 月 29 日，12 版。

楊墀

2004 〈家園的記憶圖騰—回顧 70 年代臺灣美術或鄉土美術話語的稀釋擴散〉，《藝術家》(臺北) (346)：200-210。

楊寶欽

1999 〈臺灣樸素藝術的本土風格研究〉未出版之碩士論文，國立臺灣成功大學藝術研究所。

臺北市立美術館展覽組（編）

1997 《臺灣樸素藝術》。臺北市：臺北市立美術館。

廖新田

2008 《臺灣美術四論：蠻荒／文明，自然／文化，認同／差異，純粹／混雜》。臺北市：典藏。

2008 〈美學與差異：朱銘與一九七〇年代的鄉土主義〉，收錄於廖新田，《臺灣美術四論：蠻荒／文明，自然／文化，認同／差異，純粹／混雜》，頁 89-121。臺北市：典藏。

2017 〈臺灣鄉土美術中的國族想像與框架〉，《臺灣藝術史研究學會通訊》(臺北) (2)：26-45。

鄭鴻生

2007 〈臺灣的文藝復興年代：七十年代初期的思想狀況〉，《思想》(臺北) (4)：81-102。

漢寶德

1976 〈化外的靈手〉，《中國時報》，3 月 12 日，12 版。

1987 〈再見洪通〉，《藝術家》(臺北) (148)：70-89。

蔣勳

1979 〈當前文化造型的難題〉，收錄於蔣勳，《藝術手記》，頁 97-102。臺北市：雄獅。

1979 〈洪通與朱銘〉，收錄於蔣勳，《藝術手記》，頁 65-72。臺北市：雄獅。

1993 〈回歸本土一七十年代臺灣美術大勢〉，《雄獅美術》(臺北) (270)：16-27。

劉三豪

1977 〈臺灣民藝裡開出的花〉，收於常茵主編，《藝壇怪傑洪通》，頁 149-153。臺中市：新企業世界出版社。

劉永仁

2004 〈返照本土與突破學院神話一回顧 70 年代臺灣美術〉，《藝術家》(臺北) (346)：192-199。

劉麗玉

2004 〈看洪通的畫作：以榮格分析心理學之「集體無意識」觀點論述〉未出版之碩士論文，臺北市立師範學院視覺藝術研究所。

蔡依玲

2011 〈鄉土文學論戰前夕的「鄉土」：以「洪通現象」為例〉，收於林朝成主編，《2011 鹽分地帶文學學術研討會論文集》，頁 361-388，臺南市：國立臺灣文學館。

蔡潔妮

2019 〈離散(diaspora)、抽象藝術與國族情結：以藝術社會學方法重探五月與東方〉，「跨界華人：海外移民與文化中華的散播」國際學術研討會，11 月 29 -30 日。

2020 〈陳澄波，從記憶戰爭到國族美感〉，2020 臺灣藝術史研究學會年會暨學術研討會，9 月 12-13 日。

賴傳鑑

1973 〈奇葩的南鯤鯓，洪通訪問記〉，《雄獅美術》(臺北) (26)：6-30。

謝理法

1973 〈「草地人的畫筆」理法寄自紐約〉，《雄獅美術》(臺北) (26)：37-38。

羅宏. 董向 Laurent DANCHIN (著)、洪米貞 (譯)

1997 〈臺灣樸素藝術家：在西方範疇的界分〉(Naïfs de Taiwan : aux frontières des catégories occidentales)，收於李玉玲總編，《臺灣樸素藝術》，頁 16-19。臺北市：臺北市立美術館。

蘇庠穎 (編)

2007 《洪通回顧展暨南瀛樸素之美聯展》。臺南縣：臺南縣政府。

蘇建源 (總編)

1996 《洪通 1920 -1987 狂熱的生命—洪通逝世十年回顧》。臺南市：洪通美術館基金會籌備處。

蘇振明

1990 《臺灣樸素藝術導論》。臺北市：中華色研出版社。

從四散到俱全：臺日博物館典藏府城匠師作品探析^{*}

蔡承豪^{**}

摘 要

府城傳統匠師的工藝技術在臺灣可謂執牛耳，而欲見證匠師手藝，除見諸於廟宇、民舍與私人器用外，尚可將目光投向博物館。至十九世紀晚期，日本援引西方近代博物館觀念，陸續於日本及臺灣建立博物館，使得若干指標性文物因而得以被博物館所保存，並展陳以象徵臺灣的建築及宗教文化，當中包括了府城的工藝作品。本研究透過對博物館典藏目錄及相關歷史報導查找，及深入庫房對文物原件的實際觀察，發現連橫特別提及「居北勢街之橫街，亦善刻木」的匠師、知名旅日藝術家陳永森之父——陳瑞寶，由其或設計監製、或親自執刀之 6 件建築模型，及製作於同一時間點的 8 尊神像，現仍存於臺日三個國立博物館內。這與近代日本欲效仿西方藉國家博物館場域展現自身文化與帝國象徵有密切關聯。因除了實物展示，模型展示更為當時矚目的展示手法之一，故上述文物即透過官方刻意的徵集與訂製，被送往各博物館。

這些物件由於妥適的典藏及維護下，狀況可稱佳良，遂可供觀覽造型類別與製作細節，並足側映 20 世紀初期府城雕刻、妝彩及塑像匠師之技藝。再者，藉由流動歷程，得觀隨著近代博物館機制的逐步建立，對於文物流動及詮釋權有著深邃的影響。更甚者，可作為現今府城同類文物的技法定年的比較基準。故這些文物雖現是四散，卻仍俱全，實為南瀛工藝的保存及離散的脈絡留下了一條難得的意外支線。

關鍵字：國立臺灣博物館、東京國立博物館、九州國立博物館、建築模型、神像

^{*} 本文部分內容為科技部補助專題研究計畫「離散蒐藏與殖民展示：東京帝室博物館藏『臺灣土俗品』之研究」(計畫編號：MOST104-2410-H136-001-MY2)之成果。於國立臺灣博物館調查期間，承蒙李子寧研究員大力協助。研討會發表之際，並獲與談人謝奇峰先生提供諸多府城神像文物資訊。另兩位審查人惠賜諸多寶貴意見與方向，在此一併致謝。

^{**} 國立故宮博物院書畫文獻處副研究員

一、前言

工藝技術與成果，傳遞了常民文化（civic culture）的精神與價值，並展現地域及特定族群豐沛的生命力及歷史傳統。過往的研究先進，透過社經環境的分析、工藝作品的類型，以及時代氛圍等依據，將臺灣的雕刻工藝變遷區分出數個發展階段。¹ 當中，府城傳統匠師的手藝，皆多被認為長期在臺地執牛耳，如連橫（1878—1936）根據其自身觀察，指出至 20 世紀初期，臺灣的雕刻已有「嘗以徑尺堅木，雕刻山水、樓臺、花卉、人物，內外玲瓏，栩栩欲活」之技術。且各地的工藝水準就其評斷，「雕刻之術，木工最精；臺南為上，而葫蘆墩次之」。² 此說或是其一家之言，卻約略可反映出某種實況。

而欲見證臺南傳統匠師的手藝，除從文獻與圖像中探詢，實物並可於諸多廟宇、宅邸或公共建築間探尋，此外，更可將目光放向國內外的博物館。典藏可謂是博物館的核心，深深影響館的定位及發展，由於公立博物館具備了某種公共性及知識性，故得以進入其典藏庫房之文物，往往具有稀少、美學、工藝或知識等普世價值。博物館並致力於透過完善的機制，以保存得來不易的各式珍稀文物，更輔以有眾多後設資料協助詮釋文物。故進入博物館內探尋，實不失一探尋南瀛工藝的途徑。

但除了文物本身的價值及工藝技術，物件如何離開了原有脈絡、再歷經種種過程後入藏博物館成為具備身分的典藏品，並被賦予某種正面或代表價值，實亦是另一值得解析的課題。如有關府城文物，一般較為人知者，為因應日治時期「臺灣文化三百年紀念會」、「始政四十周年記念臺灣博覽會」等活動，及由石暘睢（1898—1964）等在地文史學者，徵集的臺南文物進入本地鄭成功文物館的前身—臺南市歷史館之歷程。³ 但臺灣的民族學調查採集、文物，往往更涉及到跨國流動，及後續進入博物館

¹ 臺灣工藝的歷史發展，江韶瑩曾以「臺南期」、「鹿港期」、「日據時代」、「現代」簡而分之。參見江韶瑩，〈當代臺灣傳統工藝的轉化與發展機制〉，收於國立臺北藝術大學執行，《亞太傳統藝術論壇研討會論文集》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002），頁 449、456。諸葛正則以清治時期以前（1684 以前）、清治前期（1684—1810、清治後期（1811—1895）為清代工藝發展的三個階段。參見諸葛正，〈臺灣木工藝產業的生根與發展過程解讀（1）—文獻中清治時期（1895 年以前）所呈現的場景〉，《設計學報》10：4（2005 年 12 月），頁 113。

² 連橫，《臺灣通史》（臺灣文獻叢刊第 128 種，臺北：臺灣銀行經濟研究室[以下簡稱「臺銀」]，1962；1920 原刊），頁 642。

³ 相關討論可參見劉宜旻，〈史料與歷史文化的新展示：1930 年臺灣文化三百年祭史料展覽會〉。臺南：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2014。謝仕淵，〈石暘睢(1898~1964)文史調查事業之初探--兼論戰後初期的臺灣博物館〉，《師大臺灣史學報》9（2016 年 12 月），頁 139-170。陳怡宏等，《南方共筆：輩出承啟的臺南風土描繪特展專刊》（臺南：國立臺灣歷史博物館，2018），頁 17-18、104-109。

典藏與展示的歷程。不少採集自臺灣的民族學標本，隨著殖民、帝國和科學主義在世界糾纏蔓延發展的過程，而輾轉跨越國界飄洋過海，最後匯集到日本或歐美等都會地區的民族學博物館，無疑也是區域歷史和人群複雜互動的結果。基本上，這些藏品跨國移動的方向，大多直接或間接地受到西方列強或日本殖民勢力的牽引。⁴ 而近年來隨著對於文物權的重視、探索臺灣文化的多元性，及瞭解藏品流動的脈絡，不少單位積極投入調查海外臺灣文物狀況，也讓諸多遠離家鄉的文物面貌，得以再度為世人所知。⁵

日本因地理距離與殖民淵源，是調查的重點區域，關於介紹該國各單位典藏臺灣文物的特色與脈絡者之研究日趨豐富，讓我們可從現有公開的調查報告與研究介紹，瞭解典藏的部分內涵。⁶ 但仍待發掘之處亦有相當的空間尚待補闕，如在日本的兩個重要國立博物館—東京國立博物館（以下簡稱「東博」）、九州國立博物館（以下簡稱「九博」）的庫房內，便典藏著多件來自臺南、20 世紀初期完成的木雕工藝品，造型精巧，頗能反映當時的工藝技巧。其類型主要有二類：建築模型與宗教塑像，而其中一位可確認負責執刀的匠師，為曾被連橫特別點出「居北勢街之橫街，亦善刻木」的陳瑞寶。⁷ 這些文物跨海進入東瀛，與當時博物館所需的殖民地文物典藏及櫥窗展示有密切關連，除是工藝見證，尚為殖民展示的重要見證。且更進一步探查，在臺北的國立臺灣博物館（以下簡稱「臺博」），竟亦有類似典藏。其中來龍去脈，實值得追尋。

為解明上述議題，本文採實際觀察與文獻分析雙重對話，除基於對於文物原件之樣貌、技法的實際調查，並輔以檔案文獻、新聞報導以及博物館的典藏目錄，先就當時文物流動的背景與過程進行探討，再逐一介紹三館典藏文物的型制與特色，藉此以供讀者瞭解這些離散國內外的府城工藝品樣貌。

⁴ 胡家瑜，〈博覽會與臺灣原住民—殖民時期的展示政治與「他者」意象〉，《國立臺灣大學考古人類學刊》62（2005 年 2 月），頁 3-39。

⁵ 近年關於海外的臺灣調查文物成果陸續可見諸於各式出版專論或展示活動，如胡家瑜便長期調查並研究大英博物館內所典藏的臺灣原住民文物。成果可參見胡家瑜、歐尼基(Niki Alsford)編著，《他者視線下的地方美感：大英博物館藏臺灣文物》。臺北：國立臺灣大學出版中心，2018。

⁶ 有關日本各公私立博物館、文物館、文書館所典藏之臺灣原住民相關文物，角南聰一郎有詳細的搜羅。參見角南聰一郎，〈日本國內の台湾原住民族資料の概要〉，《台灣原住民研究》20（2016 年 11 月），頁 75-89。若干典藏並可作為臺灣重要歷史事件之見證，如筆者即以東京國立博物館的「牡丹社事件」相關文物進行探討。參見蔡承豪，〈跨境流動與詮釋建構：東京國立博物館藏牡丹社事件文物〉，《臺灣文獻》70：2（2019 年 6 月），頁 117-165。

⁷ 連橫，《雅言》（臺灣文獻叢刊第 166 種，1963），頁 55。

二、展示「近代」與典藏流動

看似為中性社會教育機構的博物館，在西方殖民過程中，曾是見證國家擴張的收藏室，並是知識型塑的重要據點。尤以在 18、19 世紀的民族主義與殖民擴張之際，加以國族概念深烙在人民心中，部分博物館遂在性質與任務的要求下，進行異文化標本的蒐集展示，並促進了西方人類學的進展。國家權力與知識結合，造就文物大量離開原居地，進入異地的博物館當中，除呈現出自身文明的強大，也彷彿陳列出國家的戰利品。而府城匠師的作品成為博物館中的「藏品」進入日臺兩地博物館，除了殖民地風俗的展示與保存，亦涉及了當時國家近代開化政策。因此，以下將先就東博與臺博設計之背景略作歸納，以做為文物典藏與流動的背景介紹。

（一）日本的代表博物館—東博

明治維新後，日本除進行殖產興業，亦自西方引進人類科學的概念，博物館這樣的典藏與知識建構機制更陸續建立，並以機構之力輔以人類學知識，著手保存、蒐羅、分類與詮釋相關文物。而日本最具代表性的門面博物館，莫過於位於東京上野、該國歷史最為悠久的公立博物館—東博。

該館創導因 1872 年文部省博務局所舉辦的「湯島聖堂博覽會」，此次博覽會的目的，除延續文明開化之精神，廣集日本各地物件以示眾人、拓展智識，更重要的是為隔年日本受邀參與之維也納萬國博覽會而預作物件收集及展示，並意欲以此為契機，仿效歐美創設一具規模之國家級博物館。⁸ 而 1877 年在上野寬永寺⁹ 本坊舊址舉辦的首屆內國勸業博覽會，則加速了博物館的興建。1881 年，博物館本館竣工，先作為第二屆內國勸業博覽會的展館，翌年正式開館。¹⁰

1886 年，博物館移轉由宮內省管轄，後改制稱為帝國博物館。博物館在建立之初，除了歷史文物、藝術品外，歷經博覽會的蒐集、各單位的移交，皇室撥交者等等，館藏項目其實頗為龐雜多樣，且近半是自然標本與工商品。後在首任博物館總長的九鬼隆一（1852—1931）的改革下，定位為「東洋古美術的殿堂」，將體制調整為歷史、美術、美術工藝、工藝、天產等部門，並以美術部門為重。1900 年，帝國博物館更名為「帝室博物館」，這個名稱持續使用至 1947 年，成為該館於戰前使用最久的名稱。

⁸ 樋口秀雄編，《博物館學講座第二卷 日本と世界の博物館史》（東京：雄山閣，1981），頁 49。

⁹ 位於日本東京都台東區的上野，為天台宗別格大本山，創立於寬永年間，規模宏大。今上野公園、東京國立博物館等，即位在原寬永寺的範圍內。

¹⁰ 詳見關秀夫，《博物館の誕生：町田久成と東京帝室博物館》。東京：岩波書店，2005。

臺灣總督府與該館的互動，也主要是在帝室博物館這個體制下所發生。

在既有的基礎上，帝室博物館持續充實內容，並調整文物的分類。1925 年，帝室博物館廢除天產課，將標本轉移他館，只留美術、歷史兩課，也將原所管的上野公園及動物園交予東京市經營，專注於博物館事業。¹¹ 1938 年，甚具日本及東洋風格的新建復興本館開館¹²，並以最新的分類方式展示，將歷史課原有的展品，分散至美術課、工藝課進行展示，確立迄今的營運核心主軸。而殖民地臺灣的文物自為帝室博物館的收藏目標，若干臺灣原住民與漢人文物，也在這個時期因各種因緣際會下離開臺灣，進入殖民母國的博物館。

第二次世界大戰後，帝室博物館由宮內省交由文部省管轄，於 1952 年更名為「東京國立博物館」，並進行大規模改制，現已是日本美術與歷史資料的保存、展示與研究重要綜合型機關。

（二）臺灣近代博物館的範例—國立臺灣博物館

國立臺灣博物館雖非臺灣第一個公立博物館¹³，但前身為臺灣總督府民政部殖產局附屬博物館的臺博館，仍是反映在地特色的代表性博物館。其成立係臺灣總督府為了因應 1908 年縱貫線鐵路南北全線通車的大規模慶典，因而催生設置了殖產局附屬博物館，掌理蒐集、陳列有關臺灣學術、技藝及產業對所需之標本及參考品，並供公眾閱覽之事務，延續迄今。

臺博館的文物除原先來自 1899 年成立的「臺灣總督府民政部物產陳列館」之舊有農業、林業、水產、工藝、商業等館藏物品外。另在博物館成立前，殖產局等單位亦借各式調查契機網羅自然標本及生活器物等多種物件，此刻便移轉至博物館，而總督府也通令地方盡量呈送文物，以豐典藏。在 1908 年開館時，博物館的典藏品計有 12,723 件，自然類藏品共計 8,626 件，佔所有藏品總數的 67.8%，而產業類藏品共計有 3,285 件，佔所有藏品總數的 25.8%。屬於自然史的標本佔了三分之二，產業標本佔四分之一，原住民及臺灣歷史類文物卻尚不滿一千件，可看出博物館頗傾向於自然科學領域；相對而言，人文類的文物就相當薄弱。加以購藏經費有限，如何擴充人文歷史類的館藏便是一大挑戰。

¹¹ 並松信久，〈近代日本における博物館政策の展開〉，《京都産業大学日本文化研究所紀要》21（2016 年 3 月），頁 291-252。蔡承豪，〈多元匯聚的國寶聖殿：概說東京國立博物館的蒐藏源流〉，《故宮文物月刊》405（2016 年 12 月），頁 34-37。

¹² 評選、建設過程可參見博物館建築研究會編，《昭和初期の博物館建築：東京博物館と東京帝室博物館》（神奈川：東海大學出版會，2007），第二章。

¹³ 臺灣第一座具近代博物館意義的公立博物館，為 1902 年創立的「臺南縣博物館」，設置於莊雅橋街，即約今友愛街至永福路二段一帶。

藏品當中除了若干徵集至在地的臺南相關文物外，曾任職於總督府博物館、並被譽為「臺灣蕃界調查第一人」的森丑之助（1877－1936）並曾點出「臺北博物館的蕃族標本（原住民文物），除了原先殖產部的蒐藏品外，還有加上接續承繼保存在警察本署、在蒐集送往東京帝室博物館陳列時的臺灣各種標本之重複品，等少數的補充品。」¹⁴ 森丑之助長期任職於博物館內，對館藏來源知之甚詳。其指出館藏當中有著來自於為了因應東京帝室博物館蒐藏的重複品，意即是一項非總督府博物館主動出擊，卻意外獲得的文物。當中有若干重複品，即成為追尋府城文物的一條線索。



圖一、東京國立博物館本館（作者蔡承豪攝） 圖二、國立臺灣博物館本館（作者蔡承豪攝）

三、請求與分配：進入東博與臺博

在 17 世紀，已經有統治者運送臺灣物產、人種至海外之紀錄。¹⁵ 至晚清，更有類似近代人類學式的採集活動，甚至有如馬偕（George Leslie MacKay, 1844－1901）牧師於淡水成立的小型臺灣文物館。而在東博的館藏中，有著千餘件臺灣漢人與多個原住民族群之文物，這些典藏品除了日治初期來臺調查者之捐贈外，其主要來源係來自日治時期臺灣總督府在東博的要求下所進行的蒐集。而臺博更是有諸多徵集自在地的文物，兩者間並可能擁有若干類似且可互相對照的府城文物。

（一）擴增展示下的徵集請求

帝室博物館的常設展主要呈現日本文化，並兼及若干外國、殖民地之風俗。當中歷史部的展示區歷經多次變革，進入帝室博物館時期，分類與過往相較，最主要的改變除在於將「發掘品」改為「上古遺物」，新設「奈良時代遺物」與「服飾」之外，並將原先的「各地風俗」，區分成「蝦夷琉球臺灣風俗」（之後加上朝鮮）與「外國風俗」

¹⁴ 丙午生，〈蕃族標本の陳列に就て〉，《臺灣時報》32（1912 年 3 月），頁 5。

¹⁵ 包括荷蘭東印度公司、日本商人等，皆曾有將臺灣原住民帶至海外的事蹟。

兩個專區。¹⁶ 顯示隨著統治範圍的擴增，在常設展示中添設專區以呈現非屬日本原有區域的歷史文化與民族特性，具有一定的宣示意味。

在屬於第十一區的「蝦夷、琉球、臺灣風俗」內，初始展出若干臺灣原住民文物，以 1902 年的展陳為例，即展出臺灣人的環，臺灣原住民的槍三支、刀一把、弓二挺、弓箭二支、火槍二挺，以及原住民照片一張等。¹⁷ 這些原住民文物的來源，主要為作為明治維新後海外首度出兵見證的牡丹社事件時，日軍在當地取得的戰利品及獲贈禮品。這些物件部分上呈明治天皇觀覽後，便轉至帝室博物館內保存及展示。¹⁸ 此外，尚有領臺初期前來臺灣調查者輾轉寄贈的原住民文物。¹⁹ 然整體臺灣相關文物未足百件，僅占館藏的一小部分。

隨著臺灣被納入日本版圖，作為新領地的臺灣，成為博物館必須的展示項目之一。但以前述的臺灣文物數量觀之，實難以豐富地調配運用。帝室博物館即曾於 1899 年發函總督府，提到因大英博物館請求提供日本風俗文化相關資料，希望總督府提供相關照片；後總督府即協助進行拍攝。²⁰ 顯示面對外來的請求，東博時有請求臺灣方協力的情況。至 1905 年 2 月，帝室博物館再去函總督府，希冀更大規模、且系統化的提供包括臺灣當地漢族、平埔族、高山族等各族群的服裝、住居、飲食、宗教、儀式、交通、音樂等各式風俗文物，以豐館藏。²¹ 這種規模的請求，也代表帝室博物館欲更有系統展示臺灣相關風俗，以使觀眾能藉其場域了解殖民地概況。²²

帝室博物館並未明確指出要何種類型文物，顯係交由總督府來進行規劃。而為規劃徵集的目標，總督府即商聘對於臺灣歷史、風俗甚為了解的伊能嘉矩（1867—1925）統籌其事。²³ 兼顧漢原二端的他，使其對於島內文化的樣貌得以掌握更深，1903 年於

¹⁶ 東京国立博物館，《東京国立博物館百年史》（東京：東京国立博物館，1973），頁 318。

¹⁷ 東京国立博物館，《東京国立博物館百年史》，頁 337。

¹⁸ 詳細討論可參見蔡承豪，〈跨境流動與詮釋建構：東京國立博物館藏牡丹社事件文物〉，頁 117-165。

¹⁹ 從帝室博物館編輯的《東京帝室博物館歷史部目錄・第十一區列品（臺灣蕃人風俗品）目錄》（以下簡稱：《臺灣蕃人風俗品目錄》）當中，可看出在日本領臺初期另有其他原住民文物進入博物館當中，來源包括長野義虎、成田安輝等人的捐贈。詳細參見東京帝室博物館，《東京帝室博物館歷史部目錄・第十一區列品（臺灣蕃人風俗品）目錄（附 臺灣漢人風俗品目錄追加）》。東京：東京帝室博物館，1922。

²⁰ 〈英國博物館と本島人の撮影〉，《臺灣日日新報》，1899 年 2 月 16 日，版 2。〈人類學部標本ノ臺灣土人（生蕃等）及支那人寫真帝國博物館へ送付〉，《臺灣總督府公文類纂》，乙種永久保存，1900 年 2 月 8 日。

²¹ 〈帝室博物館に出品〉，《臺灣日日新報》，1906 年 10 月 4 日，版 2。

²² 〈博物館の本島陳列品〉，《臺灣日日新報》，1907 年 4 月 24 日，版 2。

²³ 〈帝室博物館に出品〉，《臺灣日日新報》，1906 年 10 月 4 日，版 2。

大阪舉辦的第五回內國勸業博覽會，總督府於內設置臺灣館，即由伊能企劃整體展示內容。也或許透過伊能的安排，臺南廳因而被要求提出相關的工藝品。然由於一時並無預算及臨時經費，相關行動遲至 1906 年方始展開。²⁴從預算編列之舉來推測，總督府除了要求各地方官廳協助徵集外，更編列經費購買及新造。²⁵而最後總督府共提供了一千餘件的文物，自 1906 年 10 月起陸續運彙整蒐集，約至 1907 年 6 月之際全部運送完畢。²⁶

帝室博物館收到此批難得的臺灣文物後，隨即安排展覽空間以規劃陳列展示，總督府也於 1907 年 3 月，先行派遣伊能嘉矩前往東京協助撰寫文物說明，以供配合預定 4 月開展的期程。而展示的重點之一，便是臺灣的信仰。²⁷此外，臺南的城門、民居等類模型也是觀覽的重點之一，《讀賣新聞》的記者參觀後即稱讚城門模型甚為有趣，而家屋模型亦頗為細緻且完整，當中並有著可開關的門及細緻的家屋裝飾。²⁸顯示除了原住民文物外，這些漢人文化的神像、模型，也受到的一定的注目。

而後因應表慶館於 1909 年正式啟用，展覽又重新調整，臺灣仍位於一樓的第八室，只是為了因應天產部的搬遷，調整為第六室為朝鮮、中國古代遺物，第七室為中國古代遺物，第九室為外國風俗，第十室則為朝鮮風俗。²⁹而上述的臺灣物件，應仍固定配合作為常設展出。直到關東大地震後，由於帝室博物館的館舍大量受損，迫使原有的展示項目必須縮減，後更隨著館方以美術分類作為主要展示規劃，故臺灣文物的展示機會也隨之變少。至戰後，由於政治環境的改變，殖民地展示的項目不再可能出現。

另東京帝室博物館在 20 世紀初期以降，陸續出版館藏目錄，在 1920 年出版的《臺灣漢人風俗品目錄》內，將上述文物逐一編目，並附有文物解說。雖日後該館仍持續更新館藏目錄，如 1956 年於八十週年出刊《收藏品目錄：考古・土俗・法隆寺獻納宝物》、1977 年建館一百週年發行的《收藏品目錄：東洋美術・東洋考古・法隆寺獻納宝物》等，內容皆包含臺灣相關文物，並隨年代略有新增。但相對之下，1920 年代發行的初版目錄，可能因有伊能嘉矩這樣專責的人員負責撰寫，故當中關於文物的文字說明較為仔細，且代表了該館首批入藏臺灣土俗品的體系，讓後世即便未能親眼目睹文

²⁴ 〈博物館の本島陳列品〉，《臺灣日日新報》，1907 年 4 月 24 日，版 2。

²⁵ 〈來年度豫算概要〉，《臺灣日日新報》，1906 年 3 月 30 日，版 2。

²⁶ 〈博物館の本島陳列品〉，《臺灣日日新報》，1907 年 4 月 24 日，版 2。〈帝室博物館の本島陳列品〉，《臺灣日日新報》，1907 年 6 月 13 日，版 2。

²⁷ 伊能嘉矩，〈東京帝室博物館に於ける臺灣土俗品〉，《東京人類學會雜誌》255（1907 年 6 月），頁 400—401。〈帝室博物館の本島陳列品〉，《臺灣日日新報》，1907 年 6 月 13 日，版 2。

²⁸ 〈博物館の新陳列（下）〉，《讀賣新聞》，1907 年 6 月 24 日，3 版。

²⁹ 東京国立博物館，《東京国立博物館百年史》，頁 345。

物，也得以透過目錄確認其典藏於何處，並藉由說明而得以想像其樣貌。

（二）臺南廳的因應與分送

前述文物，由於在帝室博物館 1920 年編輯出版的《東京帝室博物館歷史部第十一區陳列品（臺灣漢人風俗品）目錄》中，皆註記為「臺灣總督府民政部寄贈」，較難確認那些物件是由臺南廳提供；³⁰ 但根據一份《臺灣日日新報》報導內容，則得以有了追蹤線索。該新聞指出：「臺南廳將出品於帝室博物館。經製成該處大南門之模型。及其他所附屬之建設物。竝關帝像與十五箇像。該大南門之模型。製法實為巧妙云。」³¹ 從這份記事可得知，臺南廳為了這次的徵集行動，至少提供了大南門之模型，及包括關帝像在內的 15 個神像等新作物件。而就這些作品的性質來看，主要涉及了小木（雕刻）、妝彩及塑像等技藝。

當時的臺南地區，確有相當的技術人員來製作上述物品，因妝佛、雕刻、塑像等，皆是府城頗具特色的傳統工藝。早期相關物件主要得自直接隔海訂製或自唐山延聘匠師來臺製作，然隨本地需求的擴張、對在地環境在摸索中逐漸熟悉及匠師定居後的傳承體系，漸次得以轉化醞釀出本土的匠師及工藝品項。³² 約成書於 19 世紀末至 20 世紀初的《安平縣雜記》中便提及臺南地區的部分專業木雕工匠分別有：

木匠：俗名木工……又有作一切椅棹床几諸木料器棋及箍桶匠等，皆木匠也。建屋宇者，名曰「做大木」；作一切器棋者，名曰「做小木」。有風鼓者，木匠以木製成，中有木扇，以鐵為柄，用手轉之，鼓風而去粟殼；米店用之。

鑿花匠：就堅木、杉木彫刻一切人物、花草，或廟寺店厝用；或嵌鑲在椅棹床几上面，頗稱工緻。

塑佛匠：或用木雕，或以泥塑，務在能肖其像。又有泥摹印各種人物，供人家孩童玩具者，附焉。³³

從細緻的區分來觀察，顯示隨著府城工藝發展日久，領域日漸專業化，使匠師的擅場範圍因而更為細分。

而從帝室博物館徵集後所編纂而成《臺灣漢人風俗品目錄》中逐一檢視，可發現

³⁰ 東京帝室博物館，《臺灣漢人風俗品目錄》。東京：東京帝室博物館，1920。

³¹ 〈出品於博物館〉，《臺灣日日新報》，1907 年 1 月 18 日，版 2。

³² 諸葛正，〈臺灣木工藝產業的生根與發展過程解讀（1）—文獻中清治時期（1895 年以前）所呈現的場景〉，頁 107—125。薛宜真，〈調查與展示—日治時期的臺灣工藝〉（臺北：國立臺北藝術大學建築與文化資產研究所碩士論文，2014），頁 23—25。

³³ 臺銀編，《安平縣雜記》（臺灣文獻叢刊第 52 種，1959），頁 80—82。

模型與神像物件幾乎全都標示為來自於 1907 年的捐贈。³⁴ 除了前述《臺灣日日新報》中提及的大南門模型與關帝像等，尚可發現 6 件與大南門同屬建築類型的模型³⁵與 8 件神像。模型類文物包括家屋、惜字亭、轅門、城樓壁、石坊與照牆等；神像則有文昌帝君、關帝、天上聖母像、千里眼、順風耳、城隍、神農（五穀先帝）及土地公。部分作品並墨書有臺南匠師的名號（詳下節），可推斷即是來自臺南廳。

除了東博所藏者，根據筆者調查，在臺博內有著幾乎一樣的建築雕像，顯示當時所製作者並非僅有一套。上述物件製作的時間已近總督府博物館開館的 1908 年，故可能為了博物館的設置，總督府遂預作準備，藉此契機令送予帝室博物館者，盡量同時徵集或製作二件，一件送往東京，一件留於總督府轄下運用。³⁶ 臺南廳應係在此原則下，提供之物件遂製作二份，分別供給東博與臺博。故透過這樣的徵集行動，總督府也為島內的博物館預作好準備。故當 1908 年臺博配合西部縱貫鐵道開通，僅有短時間可策展之際，已有家屋、惜字亭、轅門、城樓壁、石坊、照牆等模型可資因應。

若再行區分，神像類者，臺南廳上繳了 15 個神像，而確認在東博者計有 8 個，其餘的 7 個神像是否也轉送總督府博物館，且是否留至現今，由於臺博館典藏神像眾多，仍待逐一進行細緻的比對方可斷定。而建築模型一類，臺博與東博所典藏者，雖在若干細節上（如建築裝飾、繪飾、書法等），或許是由出自不同弟子之手所成的緣故而略有差異，但無論是數量或樣式，則幾乎如出一轍。

（三）作品類型的選擇

為何臺南廳所提供者為這兩種類型？是否是基於上述的優勢而自行選擇製作項目，或是在伊能嘉矩的規劃之下被安排製作模型、神像等木雕文物，並無留下明確的文字紀錄。但連橫曾評曰「雕刻之術，木工最精；臺南為上，而葫蘆墩次之」，就其個人觀點，道出府城在臺灣雕刻工藝界的領先地位，或許即是一個選擇的原因。。

此外，信仰是常民生活重要的一部分，當中被視為神聖象徵物的神明塑像，不僅承載了民眾對超自然力量的敬畏、生活期盼，同時也是時代工藝、記憶的載體。除看見神像的濃厚宗教色彩，更能藉此一窺臺灣常民信仰發展及常民生活記憶的保存；而臺南地區居臺灣漢人開發之首，各種宗教信仰源遠流長，廟宇眾多，神像製作與建築雕飾等大量需求，造就了工匠發揮的場域。從若干方志、碑記的紀錄當中，即可見各

³⁴ 僅有二個「天人木像」係來自於山岸新平之捐贈。

³⁵ 在 1907 年臺灣總督府民政部寄贈的模型物件當中，尚有交通工具、身裝人偶、棺木等，但就類型來看，建築與宗教類者比較符合臺南廳所提供的項目。

³⁶ 〈博物館の本島陳列品〉，《臺灣日日新報》，1907 年 4 月 24 日，版 2。

式粧佛、木工的分工已然細緻。³⁷ 故設定以臺南廳來出品宗教神像，可謂是不二之地。

而近代博物館由於係開放面向大眾，除了展陳文物，亦輔以各種展示手法及輔助道具來傳達展覽理念與內容，帶領觀眾進入學習的思考，亦試圖使觀眾在參與的過程中體驗到學習樂趣，進而深入展示內容。故模型、圖表與文字解說的綜合運用，可營造出展示情境，並在靜態展示中讓民眾透過觀看各種型態的模型，包含縮小和放大、環境以及情境模型的方式等，體驗展示物品樣貌以及型態。在相互搭配之下，模型場景成為一個有意義的命題，且成為運用各種展示元素組構所呈現的具像故事。³⁸ 以日治時期的臺博為例，對於當時一般的觀眾而言，博物館內「番族室」陳列最有吸引力的，應是栩栩如生的人身模型。而使用人造模型以加強展示效果的手法在 1908 年開館時即已存在，但多用於產業或建築之展示，與文物一同營造視覺印象。³⁹ 另赴日本參加博覽會，總督府為加深觀眾意象，亦會聘請匠師製作精巧之模型。⁴⁰

模型分為縮小以及大型二種，縮小的模型可以呈現歷史生態的環境概況，讓參觀的民眾了解真實的情景；而大型的展示模型則表現出等比例的實體模型，或者分解的構造，讓民眾欣賞並深入了解其樣貌。運用縮小模型，讓無法親自至現地觀看臺灣建築的參觀者，可以大致瞭解與日本有別的臺灣建築樣貌。而模型類的作品，其精良甚攸關於雕刻工藝。而在臺南各種工匠當中，雕刻工佔有重要代表地位，如從日治初期的調查，即可發現南部地區的七種月雇工匠當中，雕刻工的月雇薪資僅次於金銀工與鑄物工，⁴¹ 某種程度顯示臺南雕刻工藝的精良與被肯定。而臺南地區的官方或民間建築，皆頗具歷史，且形式並有諸多獨特可觀之處，甚至可作為臺灣文化展示的代表。而建築構件固然可用新造或徵集方式取得，但若欲一觀全貌，除了繪畫外，立體模型更是直接。府城既是臺灣代表性建築的匯聚地，故聘用本地匠師，以府城代表建築為範本來製作模型，或正可謂相得益彰。

或考量前述等因素，總督府遂分配模型及宗教塑像之新造工作予臺南廳，由其敦

³⁷ 謝金鑾，《續修臺灣縣志》（臺灣文獻叢刊第 140 種，1962；1807 年原刊），頁 470。臺銀編，《臺灣南部碑文集成》（臺灣文獻叢刊第 218 種，1966），頁 309-311、634-639。吳茂成，〈府城粧佛工藝發展簡史（上）〉，《臺南文化》新 40 期（1996 年 2 月），頁 78-92。

³⁸ 林顯昌，〈通用性原則應用於博物館展示設施之研究—以國立自然科學博物館為案例〉（臺中：嶺東科技大學視覺傳達設計研究所碩士論文，2009），頁 134。

³⁹ 李子寧，〈博物館如何再現「歷史」：臺灣總督府博物館的歷史收藏與展示〉（臺北：國立臺灣博物館，2011），頁 9。李子寧，〈策展思維—構思臺博館「發現臺灣：重訪臺灣博物學與博物學家的年代」常設展〉，《臺灣博物季刊》136（2017 年 12 月），頁 17。

⁴⁰ 月出皓，〈第五回內國勸業博覽會臺灣館〉（臺北：第五回內國勸業博覽會臺灣協贊會，1903），頁 82-83。〈博覽會出品模型〉，《漢文臺灣日日新報》，1911 年 1 月 21 日，版 2。

⁴¹ 臺南縣內務部殖產課，《臺南縣第二殖產統計書》（臺南：臺南縣內務部殖產課，1900），頁 48。

聘匠師操刀後上繳，以供跨海提供帝室博物館展覽及典藏。

四、典藏作品之探析

由於這些作品過往幾無研究進行介紹，故以下分作模型與宗教塑像兩類，彙整各文物之基本資料，並試列舉數件之風格以作概況說明。

（一）模型類

模型類的作品，東博與臺博皆有典藏，並就目前筆者的觀察，樣式幾乎類似。但由於東博所藏者已附有較詳盡的編目說明，故筆者即以東博版本為底本，彙整基本資料並附圖片如表一所示。

表一 模型類作品

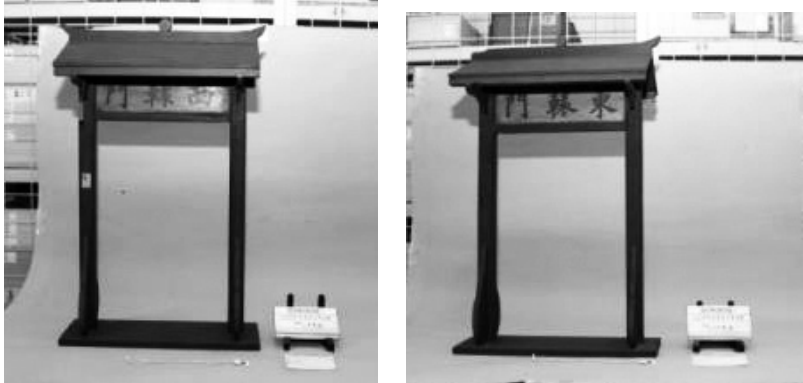
【現存於東博、臺博】

文物名稱	城樓壁		
尺寸	整體：長四寸五分、高一尺二寸一分 城樓：高三尺二寸二分、寬一尺四寸、右側一尺九寸七分	材質	木質
製作者	陳瑞寶	入藏年代	1907
文物說明	模型，木質。中央為三層之城樓，城是為了防衛文武官衙的所在都邑，於外郭所建造之的建物，以石或磚所建造，由城壁（構成城的大部分）、城門（入口設有城門之樓為城樓）、郭（於城門添設的外郭）、雉堞（城壁的上方、外型為凹凸形之物）、堞（於雉堞凸部、為射擊外敵所開的銃眼）、壁道（城壁之上士兵的通路）等各部所組成。此模型為臺南城的大南門及其周邊的一部分為模本。		
圖片(東博)			

圖片(臺博)			
文物名稱	家屋		
尺寸	高一尺二寸五分、長六寸六分、寬六寸	材質	木質
製作者	陳瑞寶	入藏年代	1907
文物說明	模型，前進間口二尺二寸二分、深一尺六寸二分、高一尺九寸四分、後進間口二尺二寸五分、深一尺八寸、高二尺二分，墨書「臺南陳瑞寶彫刻」。伸手木向口一尺〇八分、深五寸五分、高一尺三寸五分。臺灣的家屋分為連續式（相鄰兩家共同建造牆壁）、單獨式（普通屋）二種，又建物分為前後二棟、或前中後三棟者，前者稱為前進、後進二進式構造，後者稱做前進、中進、後進三進式構造。此模型為二進家屋單獨式。		
圖片(東博)			

圖片(臺博)			
文物名稱	照牆		
尺寸	高二尺五分、長二尺三寸五分、厚二寸	材質	木質
製作者	陳瑞寶	入藏年代	1907
文物說明	模型、木質，舊時文武衙門、或官學等正門前之正面所建的一種障屏，其上則常描繪有一定形式、具寓意的圖畫。		
圖片(東博)			
圖片(臺博)			
文物名稱	惜字亭		
尺寸	高一尺五寸、長七寸七分、寬六寸三分	材質	木質
製作者	陳瑞寶	入藏年代	1907
文物說明	模型，木質、六角柱，墨書「聖蹟」、「惜字亭」。臺灣有拾集廢棄的紙片加以焚燒的風俗，惜字亭是收藏這些紙片的爐亭，又稱為數【敬】字亭或敬聖亭，以磚疊成，建於公署、書院的所在地、城街的重要處等。此模型係以臺南城內的舊臺灣道衙門構內之物為模範。		

圖片(東博)			
圖片(臺博)			
文物名稱	石坊		
尺寸	高二尺四寸五分、橫長一尺九寸二分、厚三寸五分	材質	木質
製作者	陳瑞寶	入藏年代	1907
文物說明	模型、木質。石坊為舊時以里門來表彰里人之善行的旌表，此模型係以臺南城內龍王衙石坊為模本。最上方【文字】為「重道宗【崇】文己酉科歲貢生原中書科中書欽加光祿寺置正職御林朝英立」，四支支柱分別刻有「功在翠【聖】門雅長存奕世」「重道振【儒】風【坊】表榮褒海外」「崇文遵治爵御【銜】寵錫雲中」「名姓【旌】天府高風永著千秋」。		

圖片(東博)			
圖片(臺博)			
文物名稱	轅門		
尺寸	高各二尺一寸、寬七寸八分、橫長一尺三寸五分	材質	木質
製作者	陳瑞寶	入藏年代	1907
文物說明	模型、木質，轅門為舊時文武官衙正門外所設左右相對之建築，此模型為係以舊臺灣道衙門之轅門為模本。		
圖片(東博)			

圖片(臺博)



現今一般探討陳瑞寶之傳世作品，由於可見者主要為家具或盛盤，故相對多偏重於此方向。而在城樓壁、家屋、石坊等物件上，皆墨書有「臺南陳瑞寶雕刻」字樣；且其他物件，包括照牆、惜字亭等，就色澤、刻工、筆墨及尺寸等各方面比對，各物間的風格甚為相近，應可推測係成於同一位、即陳瑞寶之手。由陳瑞寶主持製作的模型類文物，因前所未見，故東博及臺博所藏者，可謂是拓展了陳瑞寶工藝探討的另一領域。而由陳匠師所製作的五件模型，其各自之特色。

而另為做更深入的分析，以下則就其中二件進行補充介紹。

1、城樓壁（大南門模型）

城門類模型，於博物館目錄當中，名稱著錄為「城樓壁」。但城門門額書有「大南門」，加以形式與府城大南門相似，故應係以其為模本所製成的木製城樓模型。

大南門形式雄偉，並有甕城，整體包含的形制較為多樣，故可能因此成為臺南廳選擇製作的範本。該模型並非由一大木雕刻所成之單一主體，根據文物說明所述，由於所欲呈現者，包括城壁（構成城的大部分）、城門（入口設有城門之樓為城樓）、郭（於城門添設的外郭）、雉堞（城壁的上方、外型為凹凸形之物）、垛（於雉堞凸部、為射擊外敵所開的銃眼）、壁道（城壁之上士兵的通路）等各部，故匠師採用外廓、城門、城樓、登樓梯及一段城牆等五個單元，展示時可組成一式合為整體展示，亦可拆解進行細部觀察。且各部皆漆有黑、深紅等彩繪，並搭配木質原色，顯示模型的層次感。且各部皆能進行細部拆組，門並可開關移動，相當繁複，顯示製作之精細。如外城牆為拱形門，分為米色、黑色兩區塊，門上方陰刻金墨「大南門」。上有深紅色牆垛，城門四周並皆有雉堞，為拱形門。內城樓整體為雙層，上採歇山式重簷木建築樣式。在右側牆上有墨書「臺南陳瑞寶製造」，道出製作者的身份。

透過這樣一個造型完整的城門模型，參觀者當可大致了解臺灣傳統城門的樣式，在日本的民眾亦可比較出臺日、或是中國式與日本式城門的差異。惟可能因涉及模型材質及漆料色澤，城門色彩與現狀有所不同。而城樓的比例可能為了凸顯細節，匠師並非依比例進行縮小，而採用擇以細節較為放大的比例以作呈現。

2、石坊

石坊模型就其上字樣，可確認係以原立於龍王廟旁，現今位於臺南公園內的直轄市定古蹟、建於 1815 年的「重道崇文坊」為範本。重道崇文坊的建立，係為表彰府城知名文士林朝英（1739－1816）之功業。當時林朝英獨立捐貲萬金修建縣學文廟，故清廷為旌表其功績，故頒重道崇文匾額，賜六品光祿寺置正職銜，並准建坊。後建成為四柱三開間雙層護簷結構，飾以反手飛簷、瓦當滴水、鴟尾雀替、盤龍搶珠雕飾等之壯麗石坊，蔚為地方地標。而陳瑞寶製作此模型時，重道崇文坊仍在龍王廟旁，即今臺南市美術館一館旁，尚未因道路開闢而搬遷。⁴²

模型雖係以木質材料製作，色彩上與原件石質有所出入，但製作實的樣貌相當追求接近原物，石坊配件亦依應具全。無論是石坊上的雕紋、柱前的石獅子、甚至於石座等皆如實呈現。而原石柱其上的文字並逐一仿刻，甚為細緻。最上方刻「重道崇文己酉科歲貢生原中書科中書欽加光祿寺置正職御林朝英立」，四支支柱分別刻有「功在聖門雅望長存奕世」、「重道振儒風坊表榮褒海外」、「崇文遵治爵銜寵錫雲中」、「名旌天府高風永著千秋」。但石坊原有的「戊午科解元榮陞知縣前臺灣縣學教諭鄭秉才拜題」等小字字樣則無，推測因係受限於模型柱體面積有限，無法全部抄錄所致，顯示在轉換媒材實的限制。另部分裝飾性花樣，或因石材與木材的材質有異，能表現的手法有所限制，因而與原樣有若干差異，但仍不失其精巧。

（二）宗教塑像類

每一尊神像的背後，乃融鑄匠師們豐富的想像、精雕的裝飾與無盡的敬畏而成。臺灣的神像材質多元，但以木質為主，並有硬身與軟身之分，神像樣式則或坐或站或蹲不一。而為了供奉於神龕，傳統上尺寸並有定制。而隨著社會經濟的發展，單純的素面神像已然少見，在木雕初形完成後，即加上披土與裱紙進行裝飾而成。⁴³

目前可見原典藏於東博的文昌帝君、關帝、天上聖母像、千里眼、順風耳、城隍、

⁴² 1934 年，地方政府因闢建南門路，重道崇文坊遂被迫遷移，由林朝英家族自費遷移至臺南公園燕潭北邊，並藉搬遷之故，整修破損部分。

⁴³ 國立歷史博物館編輯委員會編輯，《臺灣常民文物展：信仰與生活》（臺北：國立歷史博物館，1998），頁 24-25。

神農（五穀先帝）、土地公等 8 件塑像（詳表二）。皆是做工細緻，彩繪講究、造型生動，且各尊塑像的尺寸約略相近；在晚近經日本修復師於修復之際的貼近觀察，其推斷此批神像大致可確認是出自於同一人（或是同一手法）。但是否同為陳瑞寶，由於並非如模型般於文物本體上留有匠師名稱，故尚待確認。然陳瑞寶是知名的佛像雕刻家，這些作品正是其熟悉的領域，這些作品應與陳瑞寶有密切的關連，或許是由其督導之下所完成。

所選擇作為塑像的神祇，皆是臺灣民間較為重要者（當然，臺灣的神明眾多，難以一一製作），若作為展示，確可大致呈現臺灣民間信仰的概況。而就表現樣態來觀察，皆為木雕金漆所乘，配祀媽祖的千里眼、順風耳，為站姿，餘為坐姿，與一般臺灣民間常見的樣態相仿。各神像整體高度約在 35 至 39 公分間，只有媽祖的配祀神—千里眼與順風耳，高度未滿 30 公分，這應係考慮主從的關係。而各塑像多漆以金漆，彩繪繁複，神貌栩栩如生，鬚鬚、髮型亦妥善搭配，身上的服飾花紋細緻，所持拿的配件、所座座椅除稱完整並配以各式點綴彩繪，顯然在原製作時對於各細節相當考究。神像底部則有寫有各文物的舊時編號（以 No.xxx 形式表示），另還貼有文物編號標籤以資辨識。

這些宗教塑像對臺灣人來說可說是耳熟能詳，但對日本觀眾可能就略嫌陌生，故在編目說明時，對於各神祇的背景皆提供了一個概要的說明，以供日本博物館員或民眾參考。而說明的撰寫者，極可能即由伊能嘉矩主筆。⁴⁴

⁴⁴ 臺灣總督府為協助帝室博物館進行展陳並撰寫說明文字，遂派遣伊能嘉矩前往東京。參見〈博物館の本島陳列品〉，《臺灣日日新報》，1907 年 4 月 24 日，版 2。〈觀光餘錄 四〉，《臺灣日日新報》，1907 年 7 月 4 日，版 3。

表二 宗教塑像類

【現存於九博】

文物名稱	文昌帝		
尺寸	總高：37.8 cm 長：23.3 cm 寬：17.4 cm	材質	木
製作者	不詳	入藏年代	1907
文物說明	塑像，右手持如意，為文學的守護神而專為學者所崇信。過往學宮、書院都會特設文昌祠，私立的書房中亦會祭祀文昌君，也會祭祀魁星，後世又配祀梓潼神張亞子，以致現今臺灣漢人已將之全然混淆。其神像為手持筆的衣冠束帶之人形神像，或足踏龜之鬼形皆有。民俗於七月七日、即七夕節為魁星的誕辰，學者相會以祭祀文昌帝，把酒歡聚，稱之為文昌會或魁星會。此外，過往九月九日重陽節之際，儒生有殺犬取其首以祀魁星者，現已不再舉行。		
文物名稱	關帝		
尺寸	總高：36.1 cm 長：19.7 cm 寬：18.4 cm	材質	木
製作者	不詳	入藏年代	1907
文物說明	塑像，又稱為關帝爺，奉祀漢壽亭侯壯謬，舊時以國家祀典為主，與祭祀孔子的文廟並列，奉祀於武廟，春秋二季舉行祭典。民間有於其忌日—5 月 13 日祭祀，並於此日集合諸多人士，歛錢作會，結拜成異姓兄弟之風俗。又視其為商業之神以祈求商業繁盛者亦多，以其相傳的誕辰—正月 13 日來祭祀。要一觀臺灣關帝廟形式的話，則以臺南城內者為代表，其起源最早，據傳在鄭氏時代所建立。		
文物名稱	天上聖母		
尺寸	總高：37.4 cm 長：17.3 cm 寬：13.7 cm	材質	木
製作者	不詳	入藏年代	1907

文物說明	塑像，一般稱為媽祖，祀奉者為五代之人、閩都巡檢使林願之六女，作為航海安全的守護者而被奉祀。自古以來，在臺灣及中國航海之際，媽祖神靈佑護的奇蹟廣為流傳，清初討伐臺灣的鄭氏時，清方相信勝利的起端實為澎湖島上的媽祖廟之神助，故為島民高度崇敬。臺灣各市街港口，無不有媽祖祠廟。凡臺灣與中國間的航海之際，無不於船中燒紙錢祭祀媽祖。臺灣稱為天上聖母廟之本廟者位於北港街。			
文物名稱	城隍神			
尺寸	高 35.6 cm	材質	木	
製作者	不詳	入藏年代	1907	
文物說明	塑像，又稱為城隍爺，原為地方之神，後作為地方長官之靈配祀。相傳陽間之事由地方官治理，陰間之事由城隍爺主司。或稱地方官為陽臣，城隍爺為陰官。在府廳縣城的所在地及熱鬧的市街上皆設有城隍廟。舊時代地方官赴任之際，常在上任三至五天內，必然前赴城隍廟參拜奉告，世稱城隍齋宿。			
文物名稱	五谷先帝			
尺寸	高 33.2 cm	材質	木	
製作者	不詳	入藏年代	1907	
文物說明	塑像，牛頭黑面，為炎帝神農氏，一般作為五穀之神祀奉。避凶作、防止蟲害之際，常向此神祈求。舊時代的府、縣城所在地，會設置先農壇，舉行五谷先帝的祭儀，但現今已經廢止。其誕辰為 4 月 28 日，主要是農家奉祀。			
文物名稱	千里眼			
尺寸	總高：26.9 cm 長：10.1 cm 寬：9.2 cm	材質	木	

製作者	不詳	入藏年代	1907
文物說明	塑像，說明參照順風耳。		
文物名稱	順風耳		
尺寸	總高：26.3cm 長：9.8cm 寬：7.7 cm	材質	木
製作者	不詳	入藏年代	1907
文物說明	塑像，紅臉、右手置於耳邊，左邊拿著斧頭【已佚】。千里眼、順風耳，是天上聖母的侍神，在廟內以鬼的型態呈現之神體。千里眼將手放在額頭上微遮，張開雙眼以示遠眺狀態。順風耳則以手指指耳，呈現留意聆聽的狀態。兩者傳遞無論多麼細微，都可以察覺之意。其型態傳說為因其為附身於中國棋盤山的軒轅古廟之鬼使塑像顯靈，故有此造型。		
文物名稱	土地公		
尺寸	總高：36.3 cm 長：20.8 cm 寬：16.0 cm	材質	木
製作者	不詳	入藏年代	1907
文物說明	塑像，白鬚鬚、持馬蹄金的福德正神，又稱為福德爺，因鎮護土地，且保佑豐收、獲利相當靈驗，故為人們所信仰。凡有城市、街庄等人民居住之處，必然有土地公廟。移民們開拓荒蕪、創立移居建庄之基礎後，有著必然設立土地公的習慣。於二月二日春祈，八月中秋節（秋報）之際，士農工商家家戶戶祭祀土地公，而在這兩天，農家並有著將稱為福金的紙錢插在竹枝上立於田頭以為供獻的習俗。		

說明：文物名稱、文物說明等，係直接譯自於《臺灣漢人風俗品目錄》。

圖片來源：「画像検索 - 東京国立博物館」。網址：<https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/>。

五、盛譽報導與在地現存品的呼應

前引 1907 年 1 月 18 日《臺灣日日新報》所提及的作品，係出自於哪位臺灣匠師報導中並無提及。然透過筆者的實際調查，雖宗教塑像類尚待更進一步的資訊，但模型類已可肯定陳瑞寶的作品。為何臺南廳會委託陳瑞寶？應是鑒於其實績及代表性地位。故以下即就陳瑞寶在當時的代表地位及作品風格進行探討。

（一）盛譽報導

連橫在其著作《雅言》內，對於晚清至日治前期的府城雕刻工匠，列舉了兩位重要人士：

光緒初，臺南有名匠馬奇者，善刻木；居做針街。北極殿祀玄天上帝，廟董委造神輿。奇乃選石柳之美者，雕三十六天罡之像，附以花木鳥獸；兩面透澈，接洽無痕。竭三年之力始成，觀者以為全臺第一。乙未之役有兵駐此，鋸為數片，攜之而去。其後有陳瑞寶者，居北勢街之橫街，亦善刻木；然不及奇。⁴⁵

雖短文焦點置於晚清雕刻名匠馬奇，但可能也欲就晚近的工匠當中選取一名，便特別列舉了時代相近、居於商賈輻輳、百貨雲集的北勢橫街（今臺南中西區信義街）、善於刻木的陳瑞寶。

陳瑞寶活動的年代約在 1850 年代至 1920 年代初期，其有數子，如歸仁歸園主人—陳江山（1881—1964）、旅日知名畫家陳永森（1913—1997）等。而陳永森一般稱七歲喪父，故可推測陳瑞寶約逝世於 1920 年前後。

除了文人的紀載，在當時的新聞報導當中，並時有提及陳瑞寶係知名匠師之訊息。如 1905 年，為慰勞臺灣在該年 6 月中旬遭受颱風侵襲、明治天皇遂派遣大城源三郎侍從武官（海軍）於 8 月來臺頒賜慰問金，大城並趁此於各地巡視。⁴⁶其抵達臺南後，當中一站參觀了臺南博物館，為作為參訪紀念，他並打算添購若干紀念品，除了陶瓷藝品外，他還看上了一個「茄苳入石榴」這種府城特有結合鑲嵌、雕刻的精密異木工法之茶盆，上刻人物、花草，甚為精細。茄苳木因其色棗紅，深受民眾喜愛，一般做為家具的本體；而色澤光潤的石榴木，則適合做為浮出於家具本體的茄苳木上之特色鑲嵌料。而運用兩者相互鑲嵌烘托之技法，即為「茄苳入石榴」。在南部早期大戶人家之桌椅、重要傢俱，甚至床與建築結構，都可見此種工藝的使用，可謂是臺南高級傢俱

⁴⁵ 連橫，《雅言》，頁 55。

⁴⁶ 〈大城侍從武官〉，《臺灣日日新報》，1905 年 8 月 15 日，版 2。〈侍從武官巡視豫定〉，《臺灣日日新報》，1905 年 8 月 15 日，版 2。

的一種象徵特色。

上述這件作品，正是出自陳瑞寶，記者在報導中特別介紹說：陳司阜大約五十歲上下，居於北勢橫街，在臺南有此技法者僅他，且近來頗為忙碌，製作中的花臺亦甚精巧。而陳瑞寶的作品另曾出品於博覽會，並獲得數面銀牌云云；⁴⁷ 如在 1903 年的「第五回內國勸業博覽會臺灣協贊會」中，匠師之作即獲褒賞，且是唯一以木雕獲賞者。⁴⁸

此外，陳的作品也獲得官方評估為典禮的贈禮。1908 年為宣揚縱貫鐵路一氣打通，總督府決定舉辦大型活動宣揚此一空前的建設；而為擴大舉辦的規模，總督府官員積極在國內運作，希望可以邀請皇族及重量級人士前來，連佐久間左馬太（1844—1915）總督都為此事親自到東京商談。最初預定是希望可以邀請皇太子（日後的大正天皇）⁴⁹，不過至 8 月時確定由閑院宮載仁親王（1865—1945）出席。載仁親王之兄，即是曾在 1895 年逝世於臺灣的北白川宮能久親王（1847—1895），由其出席亦深具意義。⁵⁰

而為款待貴賓，自然少不了具臺灣特色的禮物，為因應不同身份的來賓，鐵道全通式籌備委員會並規劃不同的禮品清單。根據規劃「獻上品獻上之品。擬囑名匠陳瑞寶恭製丸形几子及花臺二物。前者贈宮殿下。後者贈妃殿下。蓋緣埋木細工為瀛南之名藝。故有斯舉之作也。」⁵¹ 籌備會特別看中臺南埋木細工、即「茄苳入石榴」之技法，遂擬委託陳瑞寶來製作圓形几子及花臺以為贈送殿下及妃子的祝禮。

（二）存世之作

陳瑞寶的這類作品，現今仍存世仍有多例。廟宇內重要的供桌成品，可謂是陳瑞寶常被稱譽的技法代表。如臺南大天后宮媽祖主尊前所安置之供桌，係陳瑞寶，完成於 1910 年中葉的作品。雕工精細，莊嚴華麗的下供桌，右側裙帶銘文則曰：「大正丁巳（1917 年）秋穀旦」。左側記曰：「臺南陳瑞寶敬獻」。桌面上以洗石子方式排列出源自《中庸》的「知微之顯，可與入德矣 陳瑞寶敬敕」字樣。

⁴⁷ 〈侍從武官の買上品〉，《臺灣日日新報》，1905 年 8 月 29 日，5 版。

⁴⁸ 月出皓，《第五回內國勸業博覽會臺灣館》，頁附九。

⁴⁹ 〈東宮殿下渡臺說〉，《漢文臺灣日日新報》，1908 年 1 月 5 日，版 1。

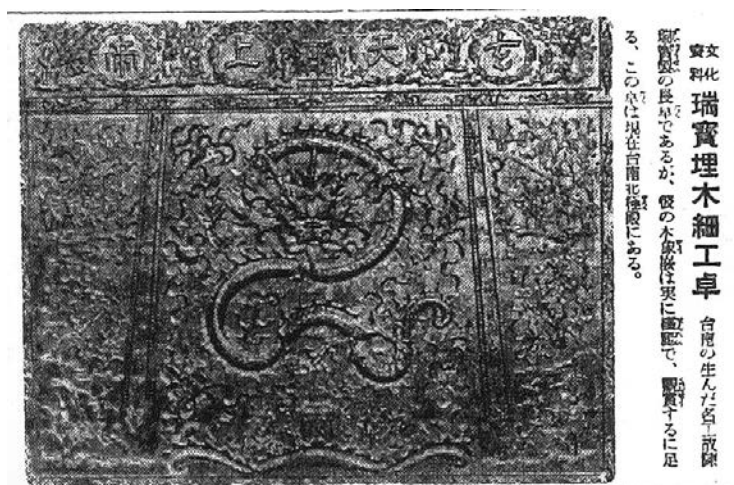
⁵⁰ 〈親王蒞臺決定〉，《漢文臺灣日日新報》，1908 年 8 月 16 日，版 1。〈天潢寶鑑／王之略歷／王家譜系〉，《漢文臺灣日日新報》，1908 年 10 月 22 日，版 2。

⁵¹ 〈鐵道全通式彙報〉，《漢文臺灣日日新報》，1908 年 9 月 8 日，版 2。



圖三、臺南大天后宮陳瑞寶敬獻之供桌（作者蔡承豪攝）

此外，在 1937 年一份的《臺灣日日新報》新聞內，亦報導了陳瑞寶在位於今臺南市中西區的二級古蹟北極殿內的一面供桌。



圖四、臺南北極殿內供桌立面形貌

圖片來源：〈文化資料 瑞寶埋木細工卓〉，《臺灣日日新報》，1937 年 4 月 21 日，版 10。

另一件「茄苳入石榴爐几」，尺寸約高 30 公分、寬 70 公分、深 40 公分。量體碩大，採浮嵌與平嵌二種技法製成。整體粗獷雄健，器面平嵌細緻典雅的花卉紋飾，而四面飾以龍頭吞腳之姿，龍頭怒目而視，猛爪則粗獷厚實，彎曲的伏弧呈顯孔武有力、蓄勢待發之感，象徵爐几之穩固踏實；而正面中央及四周則浮嵌麒麟、鳳凰，和牡丹等吉祥富貴的紋飾，帶有吉祥之意。



圖五、陳瑞寶製之「茄苳入石榴爐几」

圖片來源：鄭文彰編著，《源遠流長：臺灣早期宗教禮俗器物專輯》（新營：臺南縣政府，2003），頁 82。

除了大型的桌具，陳瑞寶亦製作盛盤等小型木器。如：國立臺灣歷史博物館即典藏有四件茄苳入石榴技法製作木盤。盤面或飾以文人雅士聚集之景，或飾以花鳥，或士人於書齋內閱讀之景等浮雕，木盤四周並鑲嵌有雲紋等，氛圍典雅，色澤分明，甚適合聚會賞析之用。呈現了陳瑞寶另一工藝作品風貌。

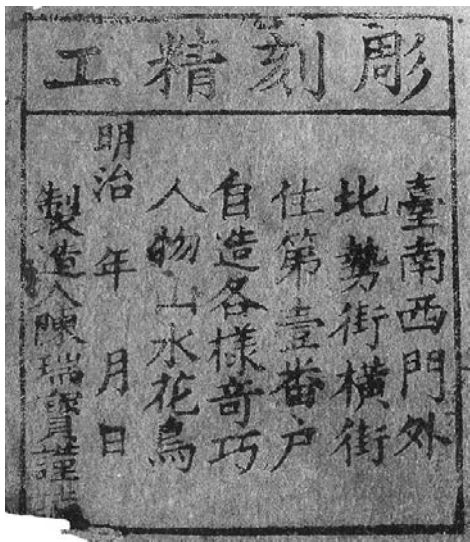


圖六、臺南北勢橫街陳瑞寶製茄苳入石榴技法製作木盤

圖片來源：國立臺灣歷史博物館。典藏號：2018.011.0013

除了來自於外界的報導，陳瑞寶亦運用商業傳單進行宣傳。如據某件爐几底部所貼之方形棉紙印版款飾，其款飾文字為「彫刻精工 臺南西門外北勢街橫街，住第壹

番戶，自造各樣奇巧、人物、山水、花鳥。 明治 年 月 日 製造人陳瑞寶謹造」(詳圖六)。有這樣制式的款飾，代表其生產有一定產量，一方面可作為宣傳，另一方面可能也作為出品的證明。而從其內容，可知陳瑞寶係居於北勢街橫街第壹番戶，其可承作的樣式相當多款。此外，隨獲獎日多，陳瑞寶除漢文廣告外，亦有日文版廣告。強調敝店從事雕其刻埋木之山水花鳥人物種種家具用品，至今已 30 星霜，其意匠務求雅致，雕刻精細。最近承蒙博雅諸君格外愛顧，獲得各回博覽會獎牌，因此努力考察，無論大小，欲滿足貴囑，乞求大方諸彥愛顧。署名則為「臺灣臺南市北勢橫街庚一三九六番地製造人陳瑞寶」。而廣告上方並附以參加各次博覽會、品評會所得之獎牌樣貌，並加上「臺灣出品」字樣，顯係其目標客群更拓展鎖定於日籍人士。



圖七、陳瑞寶商用之漢文宣傳廣告



圖八、陳瑞寶商用之日文宣傳廣告

圖片來源：鄭文彰編著，《源遠流長：臺灣早期宗教禮俗器物專輯》，頁 82。

從前述分析來看，陳瑞寶深具實作佳績，並被譽為名匠，且善於宣傳，故委由其製作帝室博物館所需模型，可謂最適合的人選。至於宗教塑像類，同是造型精巧，係有一定工藝水準之匠師的作品。而現今諸多關於陳永森的介绍，皆指出其父陳瑞寶是一著名的佛像雕刻家。⁵² 此批精良神像，是否為亦同樣是由臺南廳委託陳瑞寶匠師製作，或由其擔任主導，另尋同業中精良匠師承作？就專業領域分工的考量，仍需更多證據進行更深入且細緻的探討。

⁵² 國立歷史博物館編輯委員會編輯，《陳永森畫集》。臺北：國立歷史博物館，1997。

六、再流動：從東京到九州

這批在百餘年前進入東博的文物，受限於展示空間以及展示政策，大多數的時間係靜置於庫房當中被妥善保存。但隨著日本博物館界的變動，而又展開了另一段流動的契機。

在東京、京都、奈良等國立博物館後續設立後，雖有多個地方發起興建新的國立博物館，但始終未能有所成果。九州福岡地區也是積極爭取的地區之一，該地自明治年間已有倡議建館之聲浪，後經長年爭取，新的「九州國立博物館」終落腳於九州福岡縣太宰府天滿宮丘陵地帶，並於 2005 年開館，成為第四所日本國立博物館。距前一所國立博物館設立，已相隔了達 108 年之久。⁵³

這座新設的博物館造型現代，且相對於三個舊有國立博物館以美術為主要的課題，九博則偏向從歷史觀點出發。因九州過往是日本對外交流的重要門戶，故九博以「從亞洲歷史的角度把握日本文化的形成」為理念，常年開設介紹日本文化從舊石器時代到德川後期發展過程的相關展覽。

九博除了自身的典藏品，並透過國內的文物長期交換機制，從各館獲取相關文物。如自 2005 年起，東博移撥了諸多見證東亞與東南亞交流的繪畫、書法、雕刻、考古及民族文物，如描繪東亞的輿圖、與外國交流接觸之文獻，以及來自於當年透過總督府徵集移交的神像。這些被移交的塑像包括文昌帝君、關帝、天上聖母像、千里眼、順風耳、城隍、神農（五穀先帝）、土地公等，雖然展品僅註記為「19 世紀臺灣總督府民政部寄贈」，但的確就是當年來自於府城的塑像群。

移交看似帶來文物離散，但為了妥善移交與展示，東博與九博陸續先後於 2002、2003 年間，陸續撥款交由民間專業修復工作室修整數件神像。修復過程中，逐一清除表面的髒污，並修補脫落的漆箔、色彩，並調整或遭受碰撞而扭曲的零件。雖若干零件已失，但大體而言狀況仍甚完整，也藉由難得的修復契機，重新檢視相關文物的狀態及工法。⁵⁴ 而除維修，過程中並新增以檜木材製成的底座，噴以黑漆，其用途在於減少文物的磨損。故藉由移撥所帶來的修整，除使文物的壽命得以再度延長，並讓來自南瀛的文物，得以接近原樣的嶄新面貌於家鄉之外重新於世人面前亮相。

⁵³ 日本最新的國立博物館，為開設於北海道白老郡的國立阿伊努民族博物館，於 2020 年 7 月正式開館。

⁵⁴ 東京國立博物館，《平成 14 年度 東京國立博物館文化財修理報告 IV》（東京：東京國立博物館，2004），頁 125-127。東京國立博物館，《平成 15 年度 東京國立博物館文化財修理報告》（東京：東京國立博物館，2005），頁 122-127。

而東博在移撥前，於 2004 年將部分文物予以重新拍攝，並且陸續於典藏檢索系統中公開。這批塵封於庫房內近百年的文物，藉由再次流動之緣故，終可讓有心使用者運用數位及網路資源來一觀這些文物的樣貌。故在數位時代，原件與數位影像雖屬分離，但或正可分進合擊，拓展文物的影響力，透過數位展示的方式重新啟動。

七、結語

近年來隨著對於文物權的重視及欲探究藏品流動的脈絡，對於海外各地的臺灣文物的探尋，各公部門與學術單位多所投入，調查範圍擴及世界，讓我們得以瞭解更多離散至海外的臺灣文物。而日本因殖民淵源與地理距離，是海外典藏臺灣民族文物的主要區域。此係因該國於明治維新之後，仿效西方建立近代博物館，而為面向民眾開放並傳遞知識，進行文物徵集及展示教具的製作遂成為博物館界必然的活動，連帶開啟了府城文物的流動。

本文聚焦於日本歷史最為悠久及次新的二大國立博物館—東博與九博，以及位在臺北的臺博，橫跨二國共三個國立館舍，因緣際會現分別典藏有陳瑞寶匠師所製作之模型，及同一時期的數件塑像物件。這些文物係透過百餘年前稱為東京皇室博物館的請求、臺灣總督府允諾協助徵集，及臺南廳的規劃安排下，為呈顯臺灣建築、宗教方面的特色，遂委託匠師製作，以供博物館展設。這些作品先是在 1907 年，一份留於臺灣，一份遠渡重洋進入東京。於臺博者可能於開館之初已作展陳，於東博者則成為臺灣展廳常設的陳列品。精巧的模型傳遞了部分臺灣建築的特色，而民間的主要祭祀塑像，則可傳遞臺灣宗教的片段樣貌，綜合而成帝國展示櫥窗的一部分。近百年後，再因日本的博物館政策而流動至九州，展開新的旅程，並配合特展契機，重新與新時代對話。

細觀這些文物，模型類的作品保存了當時府城代表建築物、公共設施的若干原始樣貌及特色，且用色鮮明，各種機關並甚具巧思，讓無法親履臺灣者亦能感受到臺灣建築的風貌。而宗教塑像則以仿真為製作目標，尺寸近似一般民間所祭祀者，表情生動鮮明，型態有力，精確呈顯府城廟宇內各式神祇的特色。且搭配之彩繪，及服飾、座椅配件等細節皆逐一兼顧，顯示皆是出自在地匠師之手，因而得以栩栩如生呈現。

而本文透過前述研究，重建了府城匠師於二十世紀初期的數件作品，其雖是四散，卻仍俱全的脈絡，拓展了府城歷史工藝文物保存的一條意外支線。而這些文物所具的意義，更可就以下三個層面來重新審視。

（一）匠師工藝分析：關於陳瑞寶的工藝技法，過往一般多僅能由家具、盛盤等

物件來進行分析，東博、臺博的模型作品，正呈現了匠師的另一種工藝項目，甚為重要。

- (二) 展出臺灣特色：在作為展覽陳列的文物上，於日本者之模型與神像，可讓以日本籍為主的參觀者頗能耳目一新，感受到臺灣的宗教特色及雕刻工藝。至於在臺灣，對於本地的民眾而言，亦可在博物館近距離一觀原於神龕上難以近距離接觸的神像其各式細節，並回溯臺灣古建築的某些風貌。
- (三) 比對基準：由於這批神像有明確的創作時間，並透過博物館有完善的保存與數位化公開。其蘊含的風格可作為現今存留於臺南各廟宇，及世界各地典藏有臺灣神像的博物館，欲對所藏神像進行分類時一個時期對照基準。

這些文物實際反映了珍藏的府城傳統雕刻與塑像工藝，本文雖偏重於流動的歷程，尚未能入討論所承載的工藝技法細節，未來預計將對東博與臺博所存的同款模型進行深入細節比對，如此或可在異同之間，發現更多府城小工的蘊含內底。

徵引書目

不著撰人

- 1900 〈人類學部標本ノ臺灣土人（生蕃等）及支那人寫真帝國博物館へ送付〉，《臺灣總督府公文類纂》，乙種永久保存，1900 年 2 月 8 日。

月出皓

- 1903 《第五回內國勸業博覽會臺灣館》。臺北：第五回內國勸業博覽會臺灣協贊會。

丙午生

- 1912 〈蕃族標本の陳列に就て〉，《臺灣時報》32：3-6。

伊能嘉矩

- 1907 〈東京帝室博物館に於ける臺灣土俗品〉，《東京人類學會雜誌》255：400-401。

江韶瑩

- 2002 〈當代臺灣傳統工藝的轉化與發展機制〉，收於國立臺北藝術大學執行，《亞太傳統藝術論壇研討會論文集》，頁 449-464。宜蘭：國立傳統藝術中心。

李子寧

- 2011 〈博物館如何再現「歷史」：臺灣總督府博物館的歷史收藏與展示〉。臺北：國立臺灣博物館。
- 2017 〈策展思維—構思臺博館「發現臺灣：重訪臺灣博物學與博物學家的年代」常設展〉，《臺灣博物季刊》136：6-19。

吳茂成

- 1996 〈府城粧佛工藝發展簡史（上）〉，《臺南文化》新 40：65-99。

並松信久

- 2016 〈近代日本における博物館政策の展開〉，《京都産業大学日本文化研究所紀要》21：291-252。

角南聡一郎

- 2016 〈日本国内の台湾原住民族資料の概要〉，《台湾原住民研究》20：75-89。

東京国立博物館

- 1973 《東京国立博物館百年史》。東京：東京国立博物館。
- 2004 《平成 14 年度 東京国立博物館文化財修理報告 IV》。東京：東京国立博物館，2004。
- 2005 《平成 15 年度 東京国立博物館文化財修理報告》。東京：東京国立博物館。

東京帝室博物館

1920 《臺灣漢人風俗品目錄》。東京：東京帝室博物館。

1922 《東京帝室博物館歷史部目錄・第十一區列品（臺灣蕃人風俗品）目錄（附臺灣漢人風俗品目錄追加）》。東京：東京帝室博物館。

林顯昌

2009 〈通用性原則應用於博物館展示設施之研究－以國立自然科學博物館為案例〉。臺中：嶺東科技大學視覺傳達設計研究所碩士論文。

胡家瑜

2005 〈博覽會與臺灣原住民－殖民時期的展示政治與「他者」意象〉，《國立臺灣大學考古人類學刊》62：3-39。

胡家瑜，歐尼基(Niki Alsford)編著

2018 《他者視線下的地方美感：大英博物館藏臺灣文物》。臺北：國立臺灣大學出版中心。

國立歷史博物館編輯委員會編輯

1997 《陳永森畫集》。臺北：國立歷史博物館。

1998 《臺灣常民文物展：信仰與生活》。臺北：國立歷史博物館。

連橫

1962 (1920) 《臺灣通史》。臺灣文獻叢刊第 128 種。

1963 《雅言》。臺灣文獻叢刊第 166 種。

陳怡宏等

2018 《南方共筆：輩出承啟的臺南風土描繪特展專刊》。臺南：國立臺灣歷史博物館。

諸葛正

2005 〈臺灣木工藝產業的生根與發展過程解讀（1）－文獻中清治時期（1895 年以前）所呈現的場景〉，《設計學報》10(4)：107-125。

樋口秀雄編

1981 《博物館学講座第二卷 日本と世界の博物館史》。東京：雄山閣。

薛宜真

2014 〈調查與展示－日治時期的臺灣工藝〉。臺北：國立臺北藝術大學建築與文化資產研究所碩士論文。

關秀夫

2005 《博物館の誕生：町田久成と東京帝室博物館》。東京：岩波書店。

博物館建築研究會編

2007 《昭和初期の博物館建築：東京博物館と東京帝室博物館》。神奈川：東海大學出版會。

臺南縣內務部殖產課

1900 《臺南縣第二殖產統計書》。臺南：臺南縣內務部殖產課。

臺灣日日新報社

歷年 《臺灣日日新報》。臺北：臺灣日日新報社。

歷年 《漢文臺灣日日新報》。臺北：臺灣日日新報社。

臺銀編

1959 《安平縣雜記》。臺灣文獻叢刊第 52 種。

1966 《臺灣南部碑文集成》。臺灣文獻叢刊第 218 種。

劉宜旻

2014 〈史料與歷史文化的新展示：1930 年臺灣文化三百年祭史料展覽會〉。臺南：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文。

蔡承豪

2016 〈多元匯聚的國寶聖殿：概說東京國立博物館的蒐藏源流〉，《故宮文物月刊》405：32-44。

2019 〈跨境流動與詮釋建構：東京國立博物館藏牡丹社事件文物〉，《臺灣文獻》70(2)：117-165。

謝仕淵

2016 〈石暘睢(1898~1964)文史調查事業之初探--兼論戰後初期的臺灣博物館〉，《師大臺灣史學報》9：139-170。

謝金鑾

1962 (1807) 《續修臺灣縣志》。臺灣文獻叢刊第 140 種。

國立臺灣歷史博物館典藏網

網址：<https://collections.nmth.gov.tw/index.aspx>

傳統建築門神彩繪保存修復研究—以「臺南彩繪大師陳壽彝作品-朝天宮凌虛殿門神彩繪『天干地支』」為例

林雅娟 張珊榕 張舜孔 林逸琇*

摘要

清領時期，地緣關係帶動閩南沿海經濟、資訊與臺灣交流頻繁，社會人文、風俗信仰、藝術與原鄉文化隨移民傳入臺灣，傳統建築彩繪便是其中之一。日治時期是臺灣傳統建築彩繪轉變的關鍵時期，本土彩繪匠司如雨後春筍、名師輩出。建築彩繪為廟宇重要的裝飾藝術，龐大而豐富的彩繪作品記錄本土文化的精神與藝術價值，然臺灣高溫潮濕及長時間日照的氣候環境，對木料破壞極大，為保護木料並延長使用壽命，多在木構件外施作彩繪層保護，但絡繹不絕的遊客與香火鼎盛的結果，使彩繪受煙燻遮蔽、環境氣候及人為損壞之影響，導致彩繪保存不易。

本研究以臺南彩繪大師陳壽彝作品-國定古蹟北港朝天宮凌虛殿門神彩繪「天干地支」為保存修護研究對象，透過「天干地支」門神彩繪之保存情況、藝術美學研究、損壞調查、科學檢測分析、修復材料試驗及修復技術研究等面向的資料搜集，對門神劣損狀態與保存修復作業方式進行科學化研究，最後經由門神彩繪重製、安全包裝運送、污損清潔、缺損填補、修復全色及原址回歸等修復程序，研究並建置傳統建築門神彩繪保存修復之科學化作業流程。

關鍵字：傳統建築彩繪、陳壽彝、檢測分析、修復技術

* 林雅娟—文化部文化資產局文化資產保存研究中心 研究助理。
張珊榕—文化部文化資產局文化資產保存研究中心 專案助理。
張舜孔—文化部文化資產局文化資產保存研究中心 助理研究員。
林逸琇—國立臺南生活美學館 助理研究員。

一、前言

素有「一府二鹿三艋舺」之稱的臺南，自清朝盛世以下，受經濟與政治日趨安定影響，地緣關係帶動閩南沿海人文、經濟、資訊與臺灣交流日益頻繁，社會人文、風俗信仰、藝術與原鄉文化隨移民傳入臺灣，慢慢形成臺灣特有的本土文化，傳統建築彩繪便是其中之一。《安平縣雜記》¹中記載「近世以來，工務繁興，非復從前之舊。臺灣貨物多自外來，執藝事者亦來自福、興、漳、泉，而傳授焉。」，寺廟、民宅、宗祠等建築在臺興建日盛，傳統建築彩繪亦隨著經濟與族群聚落穩定，開始在臺生根。日治時期是臺灣文化轉變的關鍵時期，西風東進、民風漸開，傳統建築彩繪也在此時有了重要的轉變，本土彩繪匠司如雨後春筍般崛起，名師輩出、各有特色、自成流派，逐漸發展出屬於臺灣建築彩繪的本土特色（蔡雅蕙、徐明福, 2017）。

臺南區傳統建築彩繪畫派主要有潘春源及陳玉峰兩大系統。本研究以陳玉峰第二代傳人陳壽彝²（1934-2012）所繪北港朝天宮凌虛殿門神彩繪「天干地支」（1988）為對象。陳壽彝本名金鐘，小名銘生，又號比南齋主，為臺南府城名畫師陳玉峰獨子，與表兄蔡草如同為府城知名彩繪大師。其彩繪技巧師承父親，初期學畫以臨摹陳玉峰編撰的《人體服裝畫稿集》與《古今中外人體服裝畫譜》、師公呂璧松畫稿，或從大陸、日本購回之畫稿為主。落款學習以《詩法入門》與《聲律啟蒙》入手，書法則臨摹柳公權及顏真卿。傳統彩繪技法在紮實的苦練及父親嚴格的指導下，成就陳壽彝信手拈來、隨筆揮毫的繪畫基礎。而後受蔡草如指導現代繪畫技巧，奠定陳壽彝傳統與現代繪畫技巧兼容並濟的特色。1955 年陳壽彝隨父親至北港朝天宮從事畫作工作，結識北港江春葉女士並結為夫妻。1964 年陳玉峰離世，自此陳壽彝擔負家族傳統彩繪使命，也因無授徒緣故，多數彩繪皆由陳壽彝獨立完成，或搭配油漆師傅完成。（楊美麗, 2005）

縱觀陳壽彝生平紀事，14 歲（1948）隨父參與嘉義金獅寮五爺廟重修的彩繪工作，其創作過程展現過人天分及細膩的畫作技巧，1955 年起開始參加省展，隔年即以「獨立山」作品首度入選，此後並陸續以各作品入選全國美展、臺陽美展及臺陽美展教育會獎。1964 年繼承父業，開始正式承接寺廟彩繪工程，臺南總趕宮與臺北艋舺龍山寺之彩繪（1966）為其獨當一面後的第一個佳作。此外，其他重要的寺廟彩繪作品包含臺南武廟（1967）、臺北新莊慈祐宮（1967）、臺南孔廟（1968）、嘉義慈濟宮（1968）、臺北艋舺清水祖師廟（1968）、臺南安平文朱殿（1969）、臺南興濟宮（1973）及臺南安平城隍廟

¹ 資料參考自諸子百家·中國哲學書電子化計劃網站《安平縣雜記》，
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=991056>，435。

² 陳壽彝，1934 年 5 月 11 日—2012 年 10 月 22 日，彝代表鐘，壽就是彝倫，為五常之一。依字數，壽與彝相稱。（楊美麗, 2005, P30）

(1973)等³。陳壽彝於1994年(民83)獲頒教育部民族藝術薪傳獎、2010(民99)獲臺南市府登錄為彩繪藝術保存者、2012年(民101)獲文化部登錄為「傳統建築彩繪」重要傳統藝術保存者(人間國寶)，於臺灣傳統建築彩繪領域具崇高地位。

傳統閩粵建築中，木構件為主要材料，高溫潮濕及長時間日照的氣候環境，對木料破壞極大，為保護木料並延長使用壽命，多在木構件外施作彩繪層(蔡雅蕙、徐明福, 2010、2017)。建築彩繪除了是寺廟及宅院重要的裝飾藝術外，龐大而豐富的彩繪作品記錄其在臺灣的發展與傳承，亦承載本土文化的精神與藝術價值。門神彩繪位於寺廟進出通道，身負守衛廟宇及信徒之重責，但絡繹不絕的遊客與香火鼎盛等因素，加速門神彩繪劣化且不易保存。加上焚燒線香產生的焦油及懸浮微粒附著於彩繪層表面，造成圖像遮蔽、影響美感、不易清潔。煙燻污染物受溫溼度與紫外線等環境因素影響，硫化物與濕氣形成酸性物質造成彩繪劣化，皆增加保存與修護的困難度(段至尚, 2011；游華萃等, 2018；廖俊雅等, 2019)。臺灣研究建築彩繪歷程發現，由早期以建築裝飾概論介紹，到關注個別匠司譜系調查，至彩繪專題及傳習紀錄，近期則重視建築彩繪保存與修復議題(蔡雅蕙、徐明福, 2010、2017)。以下內文將依本研究案例背景介紹、圖像內容分析、修護過程進行完整說明。

二、 修護案例-陳壽彝之天干地支門神

(一)現地理位置及狀況

天干地支門神彩繪為陳壽彝1988年繪於北港朝天宮凌虛殿左右次間門神，天干為左次間門神，地支為右次間門神，本研究將其編號為天干1及天干2，地支1與地支2(門神位置及編號如圖1)。天干門神和地支門神均位於往返前後殿間的通道，凌虛殿三川前步口緊連恭奉註生娘娘的偏殿，後步口經丹墀為通往後殿的要道。每年於進香期間會湧入大量信徒和觀光人潮，凌虛殿則成為放置進香禮器及信徒隨意而坐的休憩空間。此外，進香期間因祭祀需要，三川門常會開闔，此舉也增加人為使用的損壞情況。

凌虛殿三川前步口偏殿供奉註生娘娘，殿外的香爐和後步口丹墀天井的香爐，因進香人潮帶來鼎盛的香火，裊裊煙霧隨現場空氣沿著凌虛殿壁體流竄，緊臨壁體的天干1及地支2門神彩繪受煙燻情況，遠比天干2及地支1嚴重，四扇門神彩繪受經年累月的煙燻覆蓋，現場已無法以肉眼看到精彩的彩繪圖案。經現場檢視，天干和地支門神彩繪並無大面積缺損，僅門框因開闔碰撞，造成門板的單彩有連續剝落痕跡，底座邊框處有磨損，部分可以直接看見基底材，地支1門板出現兩道明顯縱向裂縫。

³ 資料參考自文化部臺灣大百科全書網站資料，<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=8976>。

凌虛殿現場環境複雜，現地修復難以排除現場環境與人為干擾。經評估後，本研究採取移地（異地）修復方式，即將門神彩繪移至文化部文化資產局文化資產保存研究中心修護研究室內進行修復作業。搬運前，本研究先進行前置準備工作，並對門神現況進行詳實記錄，以作為後續修護作業參考。經檢視，天干與地支門神彩繪為木質基底，以木板拼接而成，門軸下方裝有金屬軸具。門神表面受油煙覆蓋造成彩繪圖案無法辨識、彩繪層有長裂痕、門軸邊彩繪層刮損、門板邊緣彩繪剝落見木基材等劣化狀況。其中天干戊神下方彩繪層剝落，顯露地仗層及部分披麻層；丁神左下方彩繪剝落，露出白色及綠色基底材；己神下方彩繪剝落，露出白色及綠色地仗層；庚神右側彩繪剝落露出木基材；地支 1 保護層出現點狀剝落現象；地支 2 門板上方出現不明垂流痕等劣化現象。

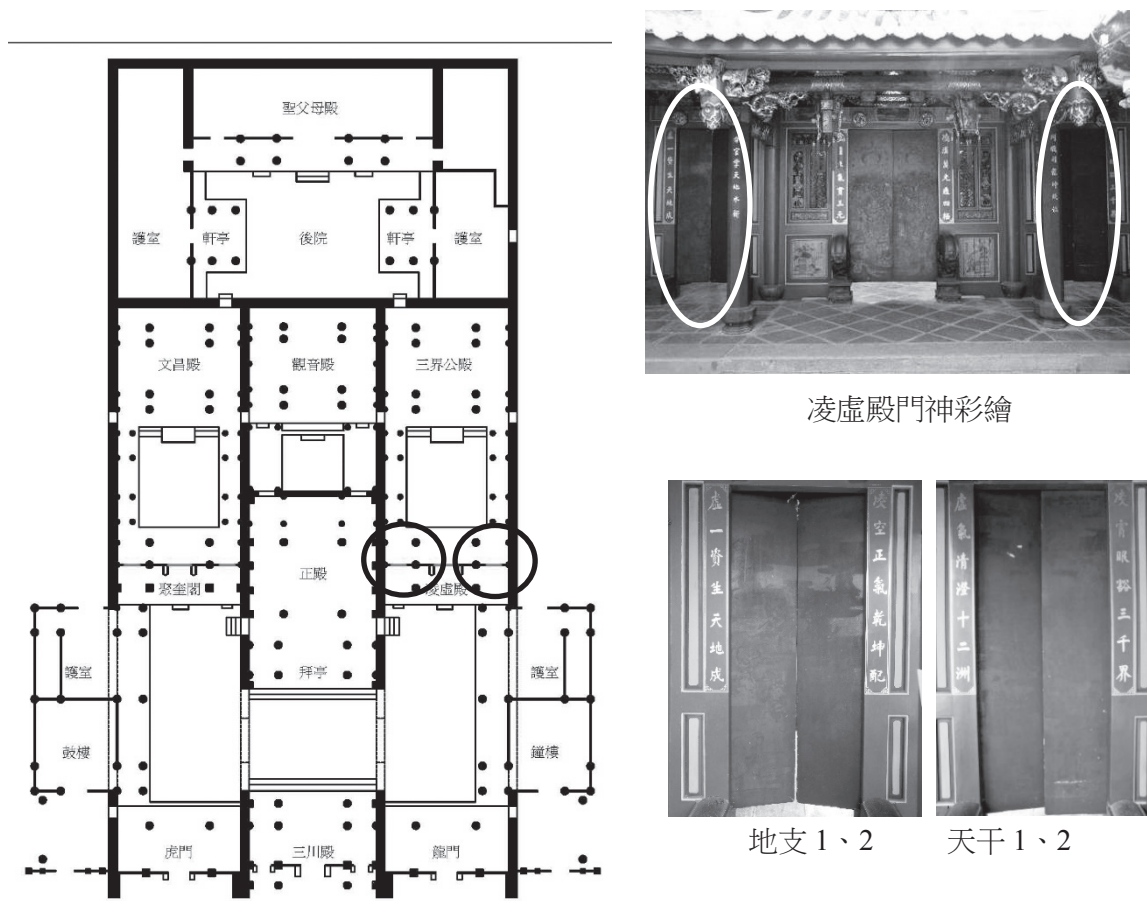


圖 1 北港朝天宮平面圖

(二) 工藝調查

傳統建築彩繪主要目的為保護及裝飾木構件，其圖像蘊含在地豐富的文化意涵。修復作業除可延續文物壽命外，亦擔負傳承重要文化訊息的責任。每位彩繪匠師於圖像色彩表現及空間詮釋均有所不同，繪圖表現亦有其特殊習慣與特色。陳壽彝彩繪技巧主要承襲父親陳玉峰及表兄蔡草如影響，傳統圖案中融入光影形塑，以「寫生」為基礎，輔以「觀察」入畫（楊美麗, 2005）。本研究透過紅外線影像紀錄，觀察彩繪人物造型、筆墨線條、設色技法及書法特色，並結合文獻資料，分析陳壽彝在天干地支門神上之表現手法。

1. 圖像內容

中國古代曆法稱甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛、壬、癸為「十天干」；子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥為「十二地支」，兩者按固定順序互相配合，組成干支紀法。從殷墟出土的甲骨文觀之，天干地支在古代主要用於時間之紀錄，如日、月、年、時等。依《三命通會》中，「論支幹源流」曰：

「夫干猶木之幹，強而為陽；支猶木之枝，弱而為陰。昔盤古氏明天地之道，達陰陽之變為三才。首君以天地既分之後，先有天而後有地，由是氣化而人生焉，故天皇氏一姓十三人，繼盤古氏以治，是曰天靈淡泊，無為而俗自化，始制干支之名，以定歲之所在。其十干曰：闕逢、旃蒙、柔兆、疆圉、著雍、屠維、上章、重光、元默、昭陽；十二支曰：困敦、赤奮若、攝提格、單閼、執徐、大荒落、敦牂、協洽、涒灘、作噩、淹茂、大淵獻。」蔡邕獨斷曰：「干，幹也。其名有十，亦曰十母，即今甲乙丙丁戊己庚辛壬癸是也；支，枝也。其名十有二，亦曰十二子，即今子丑寅卯辰巳午未申酉戌亥是也。」

綜合上述可知，十天干為甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛、壬、癸，其名依序為闕逢、旃蒙、柔兆、疆圉、著雍、屠維、上章、重光、元默、昭陽；十二地支為子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥，其名依序為困敦、赤奮若、攝提格、單閼、執徐、大荒落、敦牂、協洽、涒灘、作噩、淹茂、大淵獻（如圖 2-3）。再依《三命通會》中，「論地支屬相」曰：

「或問：地支有屬相，而天干則無者，何也？答曰：天干動而無相，地支靜而有相。蓋輕清者天也，重濁者地也，重濁之中，乃有物焉。故子屬鼠，丑屬牛，寅屬虎，卯屬兔，辰屬龍，巳屬蛇，午屬馬，未屬羊，申屬猴，酉屬雞，戌屬犬，亥屬豬。此十二屬相亦有奇偶之分，盛衰之用。奇者鼠、虎、龍、馬、猴、犬，一則屬陽，六獸之足皆單；偶者牛、兔、蛇、羊、雞、豬，二則屬陰，六獸之足皆雙。唯蛇無足又何取義？蓋巳在

月乃純陽之月，在時乃春陽之時，數則偶而時則陽，故用蛇以象之，蛇乃陰物，不用其足而象已著疑，亦諱言乎陰之意爾，況亦有雙頭者。可驗十二相即三十六禽中取其首者擬之，自有陰陽之別，單雙之分，此造化之所以為妙也。」

由此可知，十天干無相，十二地支有相。地支分別為子鼠、丑牛、寅虎、卯兔、辰龍、巳蛇、午馬、未羊、申猴、酉雞、戌犬、亥豬。



甲神 閼逢



乙神 旃蒙



丙神 柔兆



丁神 疆圉



戊神 著雍



己神 屠維



庚神 上章



辛神 重光



壬神 元默



癸神 昭陽

圖 2.天干門神紅外線影像及名稱



子將 困敦



丑將 赤奮若



寅將 攝提格



卯將 單闕



圖 3.地支門神紅外線影像及名稱

2. 人物造型

陳壽彝受西方繪畫影響，將寫生與透視觀點融入彩繪中，注重人體比例，臉部細節刻畫細膩，空間立體感強烈。依楊美麗（2005）研究發現，陳壽彝承襲陳玉峰傳統彩繪風格，並融入光影及西洋寫生技巧。所繪門神立姿以一腳為重心腳，一腳為輔助腳，頭身約一比五~六。面部表現為九分面畫法⁴，用色受光影表現影響，表情寫實具現代感，肌理以寫生手法形塑，重視自然與輪廓表現。四顧眼⁵的視覺營造（如圖 4），讓觀者由遠而近時，從遠處即可感受到投射的目光。

本研究以雄獅美術出版社出版的《府城·彩繪·陳玉峰》之「天干地支與二十四節氣造像擬人化圖像」⁶與北港朝天宮天干地支門神彩繪造型進行比對。經表 1 比對發現，陳壽彝繪製的天干地支彩繪圖像與《府城·彩繪·陳玉峰》的天干地支圖像相似度極高，

⁴ 《馬駘畫寶》畫譜所載「九分面畫法」，指九分面近於十分之像，雖右面眉目較之左面稍短，右耳亦只露些微，其鼻亦當微向右偏，嘴可全見，左眼離耳約距一支半之地位，此像可畫聖賢穩士之屬，染色宜法而自濁，以渾厚為要。（楊美麗，2005，P115）。

⁵ 四顧眼指門神的眼神，會隨著觀賞者的位置移動。（楊美麗，2005，P118）

⁶ 《府城·彩繪·陳玉峰》，李奕興，雄獅美術出版，P 66。

惟兩者細節處理有部份差異，如人物的腳、武器、頭飾與座騎的細部表現手法、飄帶與手的方向、已將與午將姿勢由立姿改為動態等，顯示陳壽彝應有參考其父陳玉峰畫稿進行繪製。

表 1.《府城・彩繪・陳玉峰》圖像與本研究紅外線影像對照表

圖稿	本研究紅外線影像	圖稿	本研究紅外線影像
 甲神關公		 乙神旗幟	 乙神
 丙神火	 丙神	 丁神火 綴圖	 丁神
 戊神著雍	 戊神	 己神屠維	 己神

圖稿

本研究紅外線影像

圖稿

本研究紅外線影像



圖稿

本研究紅外線影像

圖稿

本研究紅外線影像





圖 4.臉部細節

3. 筆墨線條

線條為概括物象外形最簡易之媒介，其力道、粗細、速度不同，代表不同物象、空間及質感。陳壽彝注重衣飾表現，但相較於其他傳統彩繪匠師，表現較為樸素（楊美麗，2005）。線條表現特點，起筆頓筆轉折處如傳統人物衣折畫法「十八描」⁷中「釘頭鼠尾

⁷ 中國歷代人物繪畫衣服折紋的各種描法中，明清以來總結各種描法，歸納為十八種，稱為「十八描」。如明代周履靖的《夷門廣牘》、明代汪珂玉《珊瑚網》、明代鄒德中《繪事指蒙》皆有十八

描」及「槪頭釘描」，線條開端粗壯如木椿狀或如鐵釘之頭，下筆起頭處明顯（如圖 5）。繪製文人及仕女時為了表現衣料輕柔飄逸之感，即以「高古游絲描」及「行雲流水描」表現，線條圓勻細緻（如圖 6）。畫面中墨色表現並非一層不變，為了呈現肌膚與衣物不同質感，運用淡墨繪製臉、手部及衣著紋飾，其中以文人及仕女的墨色差異最為明顯（如圖 7-8）。



圖 5.「釘頭鼠尾描」及「槪頭釘描」表現（本研究紅外線影像）



圖 6.「高古游絲描」及「行雲流水描」表現（本研究紅外線影像）

描之記載。十八描有高古游絲描、琴弦描、鐵線描、行雲流水描、馬蝗描、釘頭鼠尾描、混描、槪頭釘描、曹衣描、折蘆描、柳葉描、竹葉描、戰筆水紋描、減筆描、枯柴描、蚯蚓描、橄欖描、棗核描。



圖 7.臉及手以淡墨表現（本研究紅外線影像）



圖 8.部分衣著紋飾以淡墨表現（本研究紅外線影像）

4. 設色技法

陳壽彝繪畫色系多採二次色⁸，少用原色，色調風格多變，重視互補及及色系均衡而穩重（楊美麗, 2005）。天干地支門神彩繪設色法在圖像兵器、飄帶、腿部及紅底、白雲部分多以「平塗法」來表現，顏料層較厚（如圖 9）；人物臉部、衣著及白雲藍色部分為了製造出漸層暈染效果，陳壽彝採「貼色技法⁹」，即沾少許顏料輕搨畫面表現出色彩的漸層之技法，其顏料層較薄且多留有彩繪師的指紋痕跡（如圖 10）。

⁸ 二次色，指自行調過的顏色，而非間色。（楊美麗, 2005, P122）

⁹ 貼色技法，又稱「按搨色法」，建築彩繪匠師為了表現出漸層暈染效果，以指或掌沾亞麻仁油調油漆輕拍畫面作出漸層效果，按搨處可見匠師遺留指紋或掌紋。



圖 9.平塗法

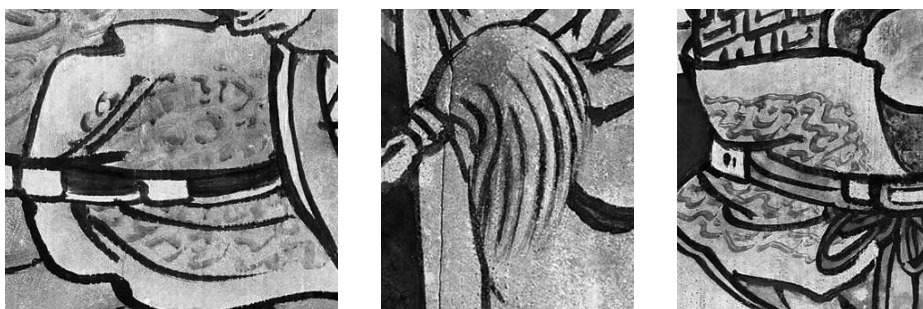


圖 10.貼色技法

5. 書法特色

天干地支門神彩繪於每尊門神之圖像旁皆有文字標示此為何「神」、何「將」，其字形扁方，左右分展，內緊外鬆，依據扁方的形體特徵及掠和磔的筆畫特色推測，此書寫字體較偏向「隸書」表現，但字體為何種「碑體」則無法判斷（如圖 11）。

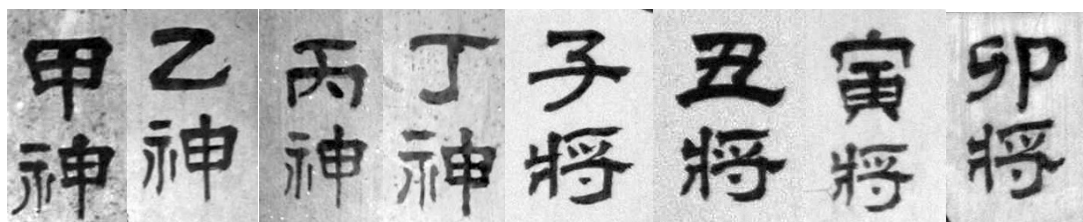


圖 11.筆畫有「隸書」的特色

三、修護作業

本研究修護作業包含暫時性加固、模擬重製、安全包裝與運送、檢視紀錄、修復施作及回歸原址。以下針對各階段進行詳述。

(一)暫時性加固（如圖 12-15）

本研究在門神表面除塵後，以 1% 甲基纖維素¹⁰ 溶液為加固劑，楮皮紙為加固素材，進行門神彩繪暫時性加固作業。待門神移至修護研究室後，再揭除暫時性加固材料，並以紫外光檢測輔助清除殘留的加固材料。暫時性加固操作如下：

1. 以乾淨毛刷及修復用吸塵器進行門神表面除塵。
2. 準備長 70 cm×寬 40 cm 楮紙及 1% 甲基纖維素溶液備用。(楮紙需能完整包覆門板)
3. 採 2~3 人協力操作，以羊毛刷沾附加固劑濕敷楮紙，交疊處不超過 0.2 cm。
4. 全幅門神施作完畢並待其完全乾燥後，進行安全包裝，運送至修護研究室靜置，再進行暫時性加固移除作業。
5. 移除作業需先將楮紙濕潤，再揭除楮紙，後以濕棉花棒清除加固劑。



圖 12.敷上楮紙



圖 13.以羊毛刷沾附加固劑刷塗



圖 14.楮紙揭除



圖 15.移除殘留甲基纖維素

¹⁰ 甲基纖維素 (methyl cellulose) 外觀為白色或類白色纖維狀或顆粒狀粉末，無臭。在無水乙醇、乙醚、丙酮中幾乎不溶。在 $>80\sim 90^{\circ}\text{C}$ 的熱水中迅速分散、溶脹，降溫後迅速溶解，水溶液在常溫下相當穩定，高溫時能凝膠，並且此凝膠能隨溫度的高低與溶液互相轉變。具有優良的潤濕性、分散性、粘接性、增稠性、乳化性、保水性和成膜性，以及對油脂的不透性。所成膜具有優良的韌性、柔曲性和透明度，因屬非離子型，可與其他的乳化劑配伍，但易鹽析，溶液在 PH2-12 範圍內穩定。

(二) 模擬重製¹¹ (如圖 16-19)

為維持國定古蹟在建築整體空間之視覺協調性，並顧及信眾對門神的觀感，本研究依廟方提供之 1988 年影像，運用繪圖軟體 Photoshop 及數位科技影像技術，進行門神原比例模擬重製。修護期間藉由重製門神暫代原門神，以保持廟方整體空間之視覺完整性。



圖 16.本研究紅外線影像



圖 17.廟方提供 1988 年之影像



圖 18.重製門板製作



圖 19.裱貼模擬圖於模型門板

(三) 安全包裝與運送 (如圖 20-33)

作業前，以封鎖線圈圍工作區域，確保場域及人員安全。門板拆卸後平放至木箱，內以楮紙覆蓋，四周間隙以聚乙炔發泡板¹²（簡稱EPE板）填縫做為緩衝護墊，避免運

¹¹ 本研究重製門神乃以現代科技數位影像輸出再製，不符合《公有古物複製及監製管理辦法》第 2 條「古物之複製，指依古物原件予以原材質、原貌再製作者。」，故本文以「模擬重製」稱之。

¹² 發泡聚乙炔（Expanded Polyethylene，簡稱 EPE）由低密度聚乙炔（LDPE）發泡製成，為非

送過程門板因移動發生碰撞或損傷。木箱外黏貼文物名稱、衝擊指示器及「易碎物品」、「注意防潮」、「禁止翻倒」等警示標語，可提醒工作人員注意文物安全，便於分辨內裝物。搬運採合力搬運、統一口令、同時施力，避免因施力不均發生木箱傾斜、碰撞或掉落等現象，並安排專人隨側戒護，隨時注意四周環境的動態。本研究採溫控氣墊車運送，全程溫度控制及氣墊防震，確保文物運送過程之安全性。

環境的溫度與相對溼度（relative humidity, RH）兩者相互依存、牽制，當兩者或其一產生變化時，都會造成文物傷害（Hoadley, 1998；李昱, 2020）。為免短時間之溫濕度變動過大影響彩繪保存，門神彩繪入修復室前，環境溫濕度先調至與原保存環境相當之溫濕度，門神進入修復室先靜置約兩週，再逐步調降修復室溫濕度至適當保存條件。



圖 20.封鎖線圈出工作範圍



圖 21.拆卸門板靜置



圖 22.防護材料製作



圖 23.楮紙隔離、緩衝護墊

交聯閉孔結構。具緩衝功能、重量輕、吸水性低、可回收再利用。



圖 24.封箱



圖 25.外箱標註文物名稱



圖 26.外箱黏貼警示標語



圖 27.防水布包覆木箱



圖 28.專人隨側戒護



圖 29.溫控氣墊車運送



圖 30.文物進入修復室



圖 31.文物開箱



圖 32.開箱檢視及點收

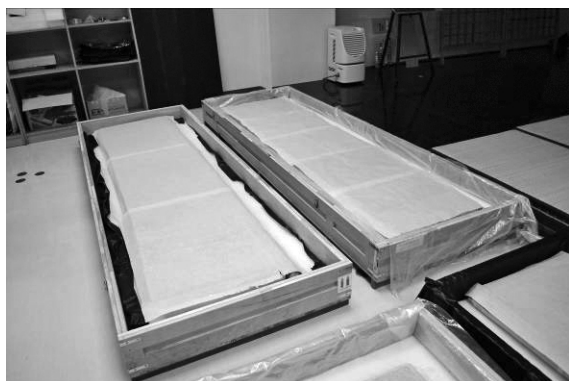


圖 33.運送作業完成後靜置

(四) 檢視紀錄（如圖 34-41）

影像記錄包括可見光¹³影像、顯微影像、紅外線¹⁴影像及紫外線¹⁵影像，為文化資產保存科學調查之基本作業，透過不同的攝影成像技術應用，協助彩繪現狀、顏料種類與技術工法等視覺化分析，可應用於文史調查、保存修復與管理維護等工作（蔡育林，2021）。可見光影像紀錄主要提供修護計畫及修護過程進行監控及修護後影像比對之用（陳俊宇等，2018）。可見光光源使用正面均勻光及側光，紀錄各立面正投影影像、特徵部位顯微影像及表面劣化狀況。損壞現象有彩繪層剝落、擦痕、漬痕、裂痕...等現象，其中擦痕多集中在門軸處。

焚香祝禱是信眾與神明溝通的渠道，香煙瀰漫雖是廟宇香火鼎盛的象徵，但日積月累的煙燻遮蔽廟宇彩繪圖像，也增加保存維護的困難度（陳俊宇等，2018）。紅外線

¹³ 可見光泛指波長範圍為 300 至 400 nm 間之光線。

¹⁴ 近紅外線泛指波長範圍為 700 至 1100 nm 間之光線。文物反射式近紅外線數位攝影指引，109 年 10 月 29 日發佈。資料來源：文化部主管法規查詢系統 <https://law.moc.gov.tw/law/LawContent.aspx?id=GL001343>。

¹⁵ 近紫外線泛指波長範圍為 300 至 400 nm 間之光線。

(Infrared, IR) 反射成像技術為世界知名美術館和專門實驗室廣泛應用於繪畫作品檢測的技術方法 (Bendada et al., 2015；蔡育林, 2021)，且認為紅外線影像對繪畫作品底稿的檢測有用 (Faries, 2005；蔡育林, 2021)。紅外線影像紀錄是利用紅外線吸收、穿透、反射特性，對於褪色或煙燻等難以辨識之彩繪，盡可能取得隱蔽的底稿或難以辨識圖案 (蔡育林, 2021)。傳統建築彩繪多以墨筆勾勒底稿，藉由紅外線吸收碳以取得底稿線條，儼然已成為科學修復的重要依據 (陳俊宇等, 2018)。本研究藉由紅外線成像技術清楚看見油煙下之彩繪線條，無需試洗即可掌握彩繪全幅線稿，其結果為本研究彩繪重製及清潔修復之重要參考。

紫外線螢光攝影時，常因紫外線輻射反射到相機被 CMOS 傳感器檢測到，因此整幅畫面均帶紫色或紫紅色 (Cosentino, 2015b；蔡育林, 2021)。紫外線影像紀錄採用 UV-A (320-400nm) 紫外線燈管，於無光空間檢視門神彩繪，並以數位相機紀錄其螢光反應，不同螢光反應可區辦異材質及清潔殘留狀況。本研究使用紫外線檢視，除發現地仗層白綠補土呈現不同螢光反應，亦輔助檢視加固劑及清潔溶劑是否有殘留現象。



圖 34.可見光拍攝



圖 35.可見光顯微拍攝



圖 36.現場紅外線檢視



圖 37.現場紫外線檢視



圖 38.己神下方彩繪層剝落處綠、白色地仗層



圖 39.地仗層紫外光不同螢光反應



圖 40.地支門神可見光影像（左 1 左 3）及紅外線影像（左 2 左 4）



圖 41.天干門神可見光影像（右 4 右 2）及紅外線影像（右 3 右 1）

(五)修復

進行文物維護與修復前，需先對文物進行調查，瞭解對文物造成傷害的因素，釐清危害因子與文物間錯綜複雜的關係，再制定完善的保存與修護方案（李昱，2020）。本研究對象的彩繪完整性高，惟油煙污染影響視覺，參照國際修復「真實性」原則，以紅外線影像輔以廟方提供之 1988 年影像對照，在不做人為臆測下，盡可能保留陳壽彝畫作上的信息；修復方式及材料依「可再處理性」原則，保留未來如有更適合的修復技術及材料可替換時，可再被處理的可能；重視文物、環境、人員及材料等之「安全性」原則，清潔溶劑及填補材料以試驗結果擇取合適方案。修復包含清潔、加固、填補、全色及噴

塗保護層等作業。說明如下：

1. 清潔（如圖 42-46）

(1) 彩繪清潔

門神彩繪受現場風向及空氣對流等環境條件影響，油煙污染呈現不均現象。為避免清潔造成彩繪佚失，遂依油煙污染狀況採三階段清潔處理。各階段清潔作業詳述如下：

第 1 階段：以去離子水用楮紙進行大面積濕敷，再以濕棉花棒清潔油煙污染物。

第 2 階段：依各部位油煙附著狀況，採行三明治濕敷法（楮紙—棉花—楮紙），以 0.66% 氨水溶液濕敷 1 分鐘，再以去離子水清潔，另以 0.33% 氨水溶液局部清潔油煙污染物。

第 3 階段：前兩階段難以清潔之油煙，採用手術刀刮除法，並以頭戴式放大鏡及顯微鏡輔助操作，此階段需謹慎小心操作。



圖 42.低濃度氨水溶液濕敷



圖 43.去離子水清潔



圖 44.頭帶式放大鏡輔助手術刀清潔



圖 45.手術刀清除油煙污染物



第 1 階段清潔



第 2 階段清潔



第 3 階段清潔

圖 46.各階段清潔成果

(2) 單彩清潔（如圖 47-50）

門板背面單彩清潔時，先針對嚴重破損處以 20% B-72¹⁶丙酮溶液加固，避免粉化或剝離部位因清潔作業而佚失。依油煙劣化狀況，採三明治濕敷法（楮紙—棉花—楮紙），門板上方選用 0.66%氨水溶液，濕敷約 2 分鐘後清潔，重複 2 次。門板下方選用 5%檸檬酸三銨¹⁷溶液濕敷約 2 分鐘後清潔，重複 2 次。

¹⁶ 高分子壓克力合成樹脂（Paraloid B-72，簡稱 B-72），是一種熱塑性丙烯酸樹脂，固態、無色透明顆粒，溶於丙酮、甲苯、二甲苯、乙醇等有機溶劑。

¹⁷ 檸檬酸銨，又名檸檬酸三銨（Ammonium citrate 或 Triammonium citrate），白色粉末、易潮解，溶於水和酸，不溶於乙醇、乙醚和丙酮，水溶液為酸性。



圖 47.單彩清潔



圖 48.三明治濕敷法清潔



圖 49.天干門神之清潔前後影像



圖 50.地支門神之清潔前後影像

(六)加固（如圖 51-54）

彩繪加固可防止剝離、剝落、起甲處繼續劣化，亦可降低彩繪因清潔佚失。本研究使用 20% B-72 丙酮溶液進行彩繪剝離、剝落、起甲處加固，待加固位置微乾，再以修護用矽膠墊隔離，使用修護用控溫小熨斗進行加熱整平。不慎溢出之加固溶液，則以丙酮溶液清除。



圖 51.單彩剝離處以加固溶液粘合



圖 52.剝離幅度大者，以針筒注射加固溶液



圖 53. 加熱整平作業

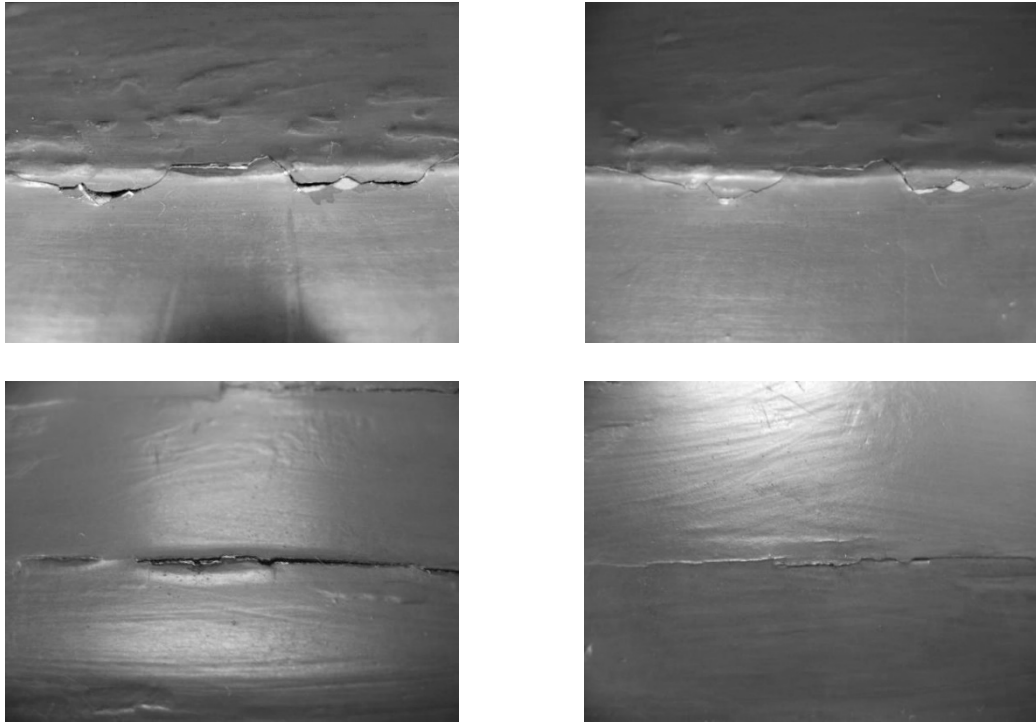


圖 54. 彩繪加固前與加固後之狀況（左：加固前，右：加固後）

(七) 填補（如圖 55-56）

考量門神缺損位置多為門框邊緣，本研究選用BEVA 371b¹⁸混合色粉及高嶺土¹⁹製成具彈性之填補材進行填補作業。使用可控溫型修護用小熨斗，溫度設定 60°C至 65°C，當 BEVA 371b 受熱軟化填入裂縫或缺損處，在壓力下待溫度降回室溫固化填平缺損並整平。BEVA 371b 加熱活化時會產生微量揮發性氣體，本階段首重人員安全防護措施，並搭配抽氣設備操作。

¹⁸ BEVA 371b 是由兩種乙烯醋酸乙烯酯共聚物（ethylenevinyl acetate copolymers）、酞酸酯（phthalate ester）、石蠟（paraffin）和環己酮樹脂（cyclohexanone）等 5 種物料合成，為不透明凝膠狀，具有芳香氣味，熔點在 50~55°C，其受熱至 65°C 時會被活化，常用於油畫托裱。（由 Talas 進口）

¹⁹ 高嶺土（Kaolinite），為含鋁之矽酸鹽礦物，白色粉狀，顆粒細膩，化學成分穩定。



圖 55.缺損填縫



圖 56.填補材溢出清潔

(八)全色（如圖 57）

門神彩繪為民俗信仰重要文物，修復後為恢復其圖像視覺完整性，亦考量對歷史證物的維護及文物真實性，讓觀者可以清楚地辨別全色位置。彩繪全色使用「線影法」，近觀不需借助工具即可區辨，遠觀可達整體色澤相互協調。單彩則使用完全全色，未來可藉由螢光分析區辨全色部位。本研究於全色前，彩繪層全色部份先塗摸 10%鱈魚膠²⁰為隔離層，填補材則塗摸 10%B72 為隔離層，全色顏料皆施作於隔離層上。本研究全色使用德國Gamblin Conseration Colorg²¹顏料。



²⁰ 鱈魚膠，文物修復用魚膠之一，由乾燥鱈魚鰓製成，不含血跡及污漬。

²¹ Gamblin Conseration Colorg 德國製修護顏料，以低分子量合成樹脂為黏著劑，遮蓋力佳、操作便利、耐光，乾燥後顏色變化低。

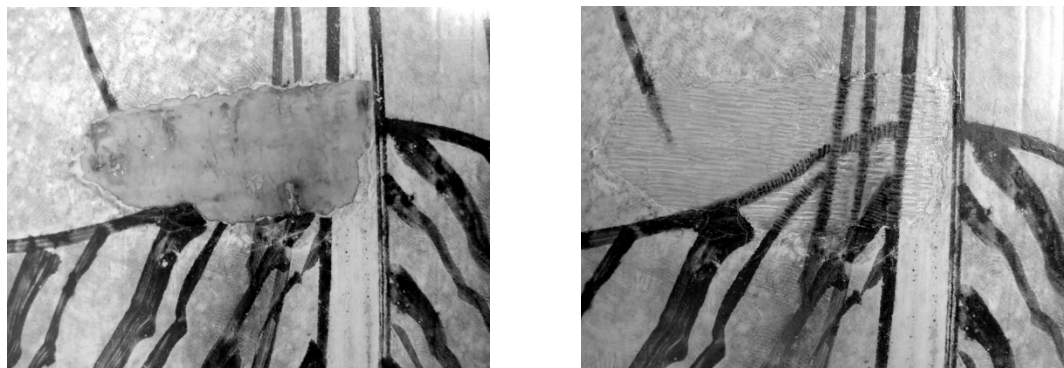


圖 57.門神彩繪全色前後比對（左為全色前，右為全色後）

(九)保護層（如圖 58）

臺灣傳統門神彩繪在完成後，常在彩繪表面塗佈保護層，藉以保護彩繪不受外在（自然或人為）因素影響，能保存較長時間。保護層選用 20% LA81²²乙醇溶液及 10% B-72 丙酮溶液雙層保護層。噴塗方式採 20% LA81 乙醇溶液噴塗 2 個循環，乾燥後再進行 10% B-72 丙酮溶液噴塗 1 個循環，每個循環為縱向加橫向均勻噴塗。

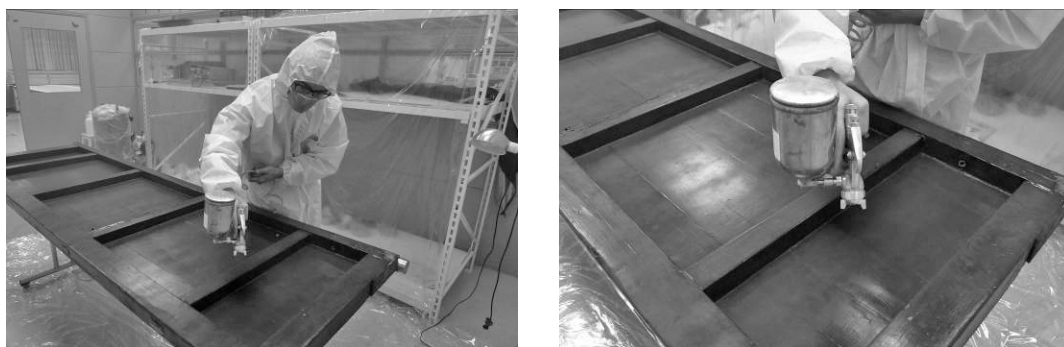


圖 58.保護層噴塗

(十)回歸原址及安座（如圖 59-70）

門神彩繪完成修復後，先進行環境溫濕度的調整，俟修護研究室恢復至室溫後，始進行文物安全包裝。為配合回歸原址之灑淨、安座及開光等儀式，本研究先以擦拭布移除表面灰塵，再於門神正面覆蓋約 0.2mm 之 PE 膜作為灑淨儀式的防護措施，外層覆蓋紅

²² 醛樹脂 (Laropal®A81, 簡稱 LA-81), 為脂肪醛類與尿素的聚合樹脂, 外觀為無至微黃色或微紅色顆粒 (顏色偶有差異, 但不影響其性能), 比重約 1.1, 碘價為 1-2 mg KOH/g, 酸價為 ≤ 3 mg KOH/g, 溶點在 80-95°C。LA-81 幾乎可溶於所有油漆用溶劑, 惟松香水和脂肪族碳氫溶劑不能溶解, 但可為稀釋劑。儲存環境為 0°C 至 40°C。(本研究由 Talas 進口)

布以應安座儀式需求。最後以特製木箱進行安全防護作業²³，配合文物專用溫控氣墊車進行運送。



圖 59.擦拭布移除表面灰塵



圖 60.在門神正面覆蓋 PE 模



圖 61.紅布進行包覆



圖 62.特製木箱安全防護措施

現場進行重製門神及修復完成之門神替換及安置，法師於吉時手執竹葉以大悲水灑於修復完成的門神完成灑淨儀式。儀式完成由廟方董事於媽祖神像前擲杯，請示開光安座時辰。安座儀式為壇前頌讀疏文進行請神儀式，後以筆沾朱墨於神像眼睛、手腳及腹部進行點畫，再以鏡子反射太陽光照射臉部及全身完成開光儀式。

²³ 選用聚乙炔發泡板（Expanded Polyethylene，簡稱 EPE 板）填縫做為緩衝護墊。



圖 63.拆卸重製門神



圖 64.檢視文物狀況



圖 65.還原修復門神



圖 66.進行灑淨儀式



圖 67.祭拜媽祖



圖 68.廟方董事執杯請示



圖 69.點睛儀式



圖 70.開光儀式

四、 結論

本研究針對臺南傳統建築彩繪大師陳壽彝於北港朝天宮繪製之天干地支門神進行保存修復研究，透過科學檢測進行圖像相關分析研究，並以階段性清潔方式進行門神彩繪表面油煙之移除。對於臺灣傳統彩繪，本研究透過科學性修護作業保存專屬臺灣的彩繪藝術，從修護觀點來看，彩繪各階段使用的材料與技法都有其文化與歷史意義，因此本研究修護除保存彩繪圖像本身外，各層次所使用的材質也需要研究與保存，如門神所使用的木材、基底層、披麻層、匠師使用的顏料與保護材料等。透過嚴謹的科學研究、測試、規劃與執行各階段修護作業，以最小限度的修護達到最大限度地保存，使歷史留存的文化與藝術價值得以珍藏予後代細細品味，實乃本研究最大之目標與價值。最後，將本研究修護綜整詳述如下，提供未來在觀賞傳統彩繪藝術，以及看待科學保存修護成果時，有相關背景知識支撐，了解留存文化藝術的艱辛及堅持：

1. 科學檢測輔助圖像判釋

早期建築彩繪修復是透過試洗來確認彩繪作者或保存狀況，現在可透過不同影像（如可見光、紅外線、紫外線等）輔助，可於修復前搜集更多彩繪圖像資訊。例如，彩繪藉由紅外線之吸收、穿透、反射，擷取到不同程度的灰階影像，可協助辨識油煙遮蔽下的彩繪圖稿，提供門神模擬及保存修復之參考。

2. 多階段清潔作業

傳統建築彩繪採固定比例之藥劑清潔，對於表面污染狀況有差異的彩繪，容易造成清潔過程之過度清洗、垂流或圖像佚失等不可回復之損害。多階段清潔作業可針對不同污染程度區域，分別採取適當清潔方式，以避免清潔造成圖像佚失等現象，保存較多彩

繪訊息。天干地支門神中，人物彩繪採用貼色技法呈現透明及漸層效果，彩繪層較薄、附著力較差，故白雲及紅底清潔選用化學清潔方式，人物則以化學清潔方式先移除表層油煙，再以手術刀進行細部清潔，此方式雖耗時耗工，卻保留較完整彩繪圖像。

3. 填補加固材料

傳統門神彩繪修復之填補加固材料，多以補土或木材粉末混合樹脂，天干地支門神彩繪缺損多位於門板開合易摩擦處。因此本研究選用具熱塑及彈性的修復材料-BEVA 371b，混合色粉及細骨材，其收縮性及操作性較傳統填補材為佳。

4. 全色隔離層

本研究於原彩繪層及保護層中加入隔離層，全色顏料先施於隔離層上，最後再噴塗保護層，避免保護層直接接觸彩繪，未來若有需要再修復或發現更適當修復材料時，只要移除保護層及修復材料即可。本研究選擇透明度與操作性較佳的魚膠作為修復顏料的隔離材料，可為未來去除保護層時，提供彩繪層多一份防護。

5. 門神之模擬重製

為保持門神彩繪異地修護期間，廟宇空間仍能維持其完整性，降低信眾對於門神暫時卸除的疑慮，本研究以模擬重製的門神替代原門神。結果顯示在門神修護期間，廟宇空間之完整性並未對信眾造成影響。

6. 彩繪包裝運送

傳統建築木質彩繪修復時，落架之彩繪構件通常以氣泡布包裹作為防護，易於彩繪上留下氣泡布點狀痕跡。為避免此現象，本次以暫時性加固防護文物表層，可避免彩繪層剝落。客製專用的裝運木箱，輔以聚乙烯發泡板緩衝材料填縫作為緩衝防震襯墊，運送過程以氣墊車運送，可提高文物運送過程之安全性。

致謝

本研究相關作業均為文化部文化資產局文化資產保存研究中心（以下簡稱本局文資中心）協助進行北港朝天宮門神彩繪修護案之作業內容，所有成果為本局文資中心所有同仁齊心協力共同完成，本研究照片為文化部文化資產局提供。特別感謝本局施前局長國隆（退休）、本中心李前主任麗芳（退休）及陳主任柏欽對於本修護案的支持，感謝鄭研究員明水（退休）帶領同仁進行研究，逐一克服並解決相關保存修護問題，同時亦感謝陳啟豪修護師對本案之付出與努力，其他包括本局文資中心蔡育林副研究員、陳俊宇助理研究員、臺藝大邵慶旺助理教授、蔡舜任修護師、周志明修護師及曾參與本案的各校實習生對於本案之貢獻亦一併致謝。

參考文獻

Bendada, A., Sfarra, S., & Ibarra-Castanedo, C.

2015 *Subsurface imaging for panel paintings inspection: A comparative study of the ultraviolet, the visible, the Infrared and the terahertz spectra*. January Opto-Electronics Review, 23 (1), 88-99.

Cosentino, A.

2015 Practical notes on ultraviolet technical photography for art examination. *Conservar Patrimonio*, 21, 53-62. DOI: 10.14568/cp2015006.

Faries M.

2005 Analytical Capabilities of Infrared Reflectography: An Art Historian's Perspective. In National Academy of Sciences (Ed.), *Scientific Examination of Art: Modern Techniques in Conservation and Analysis*, Papers of the Arthur M. Sackler Colloquium of the National Academy of Sciences, 87-104. National Academies Press.

Hoadley, R. B.

1998 Wood as a physical surface for paint application. In V. Dorge & F. C. Howlett (Eds.), *Painted wood: History and conservation* (pp. 2-16). Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute.

蔡雅蕙、徐明福。

2010 1910 至 1930 年代臺灣傳統建築彩繪匠司譜系之探討。民俗曲藝，169，89-145。DOI：10.30157/JCRTF.201009.0003。

韓學宏

2016 臺灣寺廟彩繪的研究—以花鳥彩繪為例。長庚人文社會學報，9 (2)，177-220。DOI：10.30114/CGJHSS。

蔡雅蕙、徐明福

2017 1920-30 年代臺灣民宅彩繪中的當代圖像。民俗曲藝，196，237 - 298。DOI：10.30157/JCRTF

吳佩錡

2017 臺灣傳統建築彩繪木構件修護材料—填補材料耐候性研究初探。雕塑研究，18，95-155。DOI：10.30150/SRS。

游華萃、夏滄琪、黃金城、阮巽雯

2018 廟宇彩繪層保護用聚胺基甲酸酯塗料之研發及實地耐煙燻性質。文化資產保存

學刊，43，35-52。DOI：10.6941/JCHC。

陳俊宇、蔡育林、何佩真

2018 臺南市八協境市仔頭福隆宮神龕壁畫保存修護。文化資產保存學刊，43，53-74。
DOI：10.6941/JCHC。

廖俊雅、吳宜蓁、黃金城、阮巽雯、夏滄琪

2019 開發聚胺基甲酸酯保護塗料應用於廟宇彩繪層之煙燻移除及附著性研究。林產工業，38（3），181－189。DOI：10.6561/FPI.201909_38（3）.0005

李昱

2020 紅外線熱像儀於木質彩繪保存之應用—以澎湖朱錫甘書畫繪壁板及沙港廣聖殿文物為例。文化資產保存學刊，54，84-96。DOI：10.6941/JCHC.202012_（54）.0004。

蔡育林

2021 褪色壁畫之科學影像檢測記錄案例探討—以臺南大甲慈濟宮三十六官將壁畫為例。文化資產保存學刊，56，83-111。DOI：10.6941/JCHC.202106_（56）.0004。

張琳

2021 博物館常用照明對文物危害潛勢探討。文化資產保存學刊，58，89-99。DOI: 10.6941/JCHC.202112_（58）.0004。

李奕興

2002 府城・彩繪・陳玉峰。雄獅圖書股份有限公司，臺北。

楊美麗

2005 陳壽彝的作畫生涯與作品分析（未出版碩士論文）。國立臺北大學民俗藝術研究所。

段至尚

2011 煙燻於臺灣寺廟木作彩繪保護層之影響與清潔初探（未出版碩士論文）。國立臺南藝術大學博物館學與古物維護研究所。

文化部文化資產局

2014 傳統建築門神彩繪保存研究成果報告書—以國定古蹟北港朝天宮為例（天干、地支）。未出版。

全國法規資料庫網頁

<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=H0170014>。

文化部主管法規查詢系統網頁

<https://law.moc.gov.tw/law/LawContent.aspx?id=GL001343>。

文化部臺灣大百科全書網頁

<https://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=8976>

明・萬民英。三命通會。諸子百家・中國哲學書電子化計劃網站。

<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=532360>。

安平縣雜記。諸子百家・中國哲學書電子化計劃網站

<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=991056>，435。

（臺灣史料）安平縣雜記。臺南文史研究資料庫，

<https://tainanstudy.nmth.gov.tw/article/detail/422/read?highlightQuery=>。

百科知識網頁

<https://www.easyatm.com.tw/wiki/十八描>。

荷治時期普羅民遮堡建築原貌研究 *

黃恩宇 鄭斯文

摘 要

普羅民遮堡建於 1653 年，座落在普羅民遮市鎮北邊，當時已是臺灣荷治時期（1624-1662）的最後階段。普羅民遮堡的建造目的，主要是為了監控赤崁地區的漢人，避免再度發生如 1652 年郭懷一事件的叛亂。日治時期，總督府技師栗山俊一於 1931 年提出普羅民遮堡原貌推測圖，建築學者千千岩助太郎亦於 1945 年完成普羅民遮城址調查測繪圖。栗山俊一的推測圖，成為當代民眾認識該堡建築原貌的主要來源，影響甚大。不過，其原貌推測卻呈現許多問題，除了未呼應歷史文獻記載外，也不符合 17 世紀的荷蘭堡壘設計思維，且迥異於大量荷蘭東印度公司的亞洲堡壘案例。

本文的普羅民遮堡建築原貌探討，首先整理該堡壘的相關歷史文獻與歷史圖像，並檢視栗山俊一與千千岩助太郎原貌推測的可能問題，且討論普羅民遮堡與歐洲/荷蘭近代堡壘設計觀念的可能關係，也援引許多荷蘭東印度公司於亞洲同類型堡壘的案例。栗山俊一與千千岩助太郎認為的普羅民遮堡平面，乃「方形主堡加對角雙方堡」之型態，但本文提出另一種可能，即「方形主堡加對角雙稜堡」之型態。在此推測基礎上，進而討論普羅民遮堡的可能原貌，包括下部基座與上部建物，也嘗試提出幾點普羅民遮堡所呈現的重要意涵。

關鍵詞：普羅民遮堡、臺灣荷治時期、荷蘭東印度公司、舊荷蘭系統、方形主堡加對角雙稜堡

Key Words: Fort Provintia, Dutch Formosa, Dutch East India Company, Old-Netherlands System, square fort with two diagonally opposite bastions

* 本文改寫自原發表於 2020 年 10 月 17-18 日第六屆南瀛研究國際學術研討會的論文〈荷治時期普羅民遮堡建築復原研究〉。本文的完成，須感謝臺南市政府文化局「赤崁文化園區相關歷史場景調查考證及虛擬模型建置計畫」支持，研討會評論人國立成功大學建築學系傅朝卿名譽教授的寶貴建議，兩位審稿委員指出本文缺失並建議修改方向，中央研究院臺灣史研究所副研究員鄭維中提供荷蘭東印度公司文獻與翻譯，荷蘭萊登大學（Leiden University）建築史教授麥金（Aart Mekking）提供相關見解，陳凱劭先生提供千千岩助太郎家屬借予掃描的普羅民遮堡遺址平面調查測繪圖檔案，侯林設計公司侯慶謀建築師製作與提供普羅民遮堡實體模型，以及國立成功大學建築學系博士生李京與碩士生邱瓊儀的建築圖面繪製，在此一併致謝。

一、前言

1624 年荷蘭東印度公司將據點從澎湖遷至南臺灣的大員沙丘，在當地築堡，即後來的熱蘭遮堡壘（Fort Zeelandia），商館則設在大員水道北側的北線尾南端。¹ 1625 年，荷人決議將商館遷往赤崁，在該地發展農業並規劃市鎮，首任臺灣長官宋克（Martinus Sonck）將赤崁名為普羅民遮（Provintie）。²當地也建造一個由 4 門小砲與 12 名士兵防守的小堡壘，³此可見於 1626 年〈描述艾爾摩沙島荷蘭人港口圖〉（圖 1）。因為赤崁發生疾病與原住民反抗，該市鎮於 1620 年代末期沒落。⁴ 1648 年，荷人決議重新發展赤崁的市鎮，並將其改稱荷恩（Hoorn），但翌年巴達維亞當局否決改名之請，故又改回原有名稱普羅民遮（Provintie）。⁵ 1652 年，赤崁發生郭懷一事件，荷人故於 1653 年在市鎮北邊建造普羅民遮堡（Fort Provintia），以監視當地漢人，維持治安；1654 年堡壘大抵完成，開始駐軍。⁶此外，普羅民遮堡也作為臺灣本島地方官（Landdrost）的行政官廳兼房舍。⁷

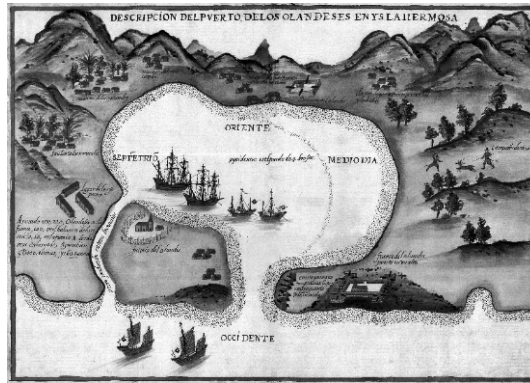


圖 1：1626 年的〈描述艾爾摩沙島荷蘭人港口圖〉（*Descripción del puerto de los Olandeses en Ysla Hermosa*），圖左側大致為北方。該圖上面中間處，可見 1620 年代荷人於赤崁興建的小型小堡壘。來源：賴志彰、魏德文，《臺南四百年古地圖集》（臺南市：臺南市政府文化局，2018）。原圖收於：MN. Colección Fernández Navarrete, Ms 27, f. 434。

- ¹ 江樹生，《檔案敘事：早期臺灣史研究論文集》（臺南市：國立臺灣歷史博物館，2016），頁 139。
- ² 翁佳音、黃驗（合著），《解碼臺灣史 1550-1720》（臺北市：遠流出版事業股份有限公司，2017），頁 105。
- ³ 江樹生，《檔案敘事：早期臺灣史研究論文集》（臺南市：國立臺灣歷史博物館，2016），頁 140-143。
- ⁴ 同上註，頁 147-148。
- ⁵ 翁佳音、黃驗（合著），《解碼臺灣史 1550-1720》（臺北市：遠流出版事業股份有限公司，2017），頁 105。
- ⁶ 江樹生，《檔案敘事：早期臺灣史研究論文集》（臺南市：國立臺灣歷史博物館，2016），頁 285-286、289、331。
- ⁷ 翁佳音、黃驗（合著），《解碼臺灣史 1550-1720》（臺北市：遠流出版事業股份有限公司，2017），頁 105。

鄭氏大軍壓境時，普羅民遮堡顯然缺乏足夠的防禦能力。荷人結束在臺統治後，這座小堡壘及其週邊場域卻仍持續扮演軍事與政治上的角色，後來甚至還被賦予宗教與教育上的功能。1661 年國姓爺將承天府署設於普羅民遮堡，爾後鄭經將其作為軍火庫。清代將普羅民遮堡稱為赤崁樓或紅毛樓；1750 年，臺灣縣署建於赤崁樓北邊；1862 年發生地震，導致赤崁樓基座上部建物倒塌，之後上部與周邊陸續興建大土殿、蓬壺書院、文昌閣、五子祠與海神廟；1895 年日人來臺，將赤崁樓與周邊作為陸軍衛戍病院，並在赤崁樓北側原縣署區域興建明治公學校。⁸

這座串起臺灣與臺南城市歷史的小型堡壘，過去一世紀來，已有不少相關調查、研究與修復計畫。在日治時期，建築學者栗山俊一曾提出荷治時期普羅民遮堡建築原貌之推測，另一位建築學者千千岩助太郎也進一步調查與記錄荷治時期遺構；二戰後至近年的計畫，重心則多在 19 世紀後期於赤崁樓基座上面興建的漢式建築，較少關切荷治時期的堡壘原貌。故此，當今大眾對於荷治時期普羅民遮堡原貌的印象與理解，仍未脫離兩位日治時期建築學者的看法，但這些看法存在不少問題，有需要再釐清與討論。

本文嘗試探討普羅民遮堡於荷治時期的建築原貌，其中檢視日治時期建築學者原貌推測的可能問題，彙整及援引荷蘭東印度公司文獻與清代方志之相關記載，分析及比對荷治時期與清代的普羅民遮堡/赤崁樓圖像，對照歐洲近代與 17 世紀荷蘭的堡壘設計思維與慣例，參考荷蘭東印度公司的亞洲堡壘案例，並依此推測研判普羅民遮堡建築的可能原貌，包括其下部基座與上部建物。這篇文章主要論點之一，在於提出普羅民遮堡可能屬於荷蘭東印公司亞洲眾多「方形主堡加對角雙稜堡」（荷 Vierkant fort met twee diagonal tegenoverstaande bastions；英 Square fort with two diagonally opposite bastions）的堡壘案例之一。

⁸ 同上註，頁 79-80。

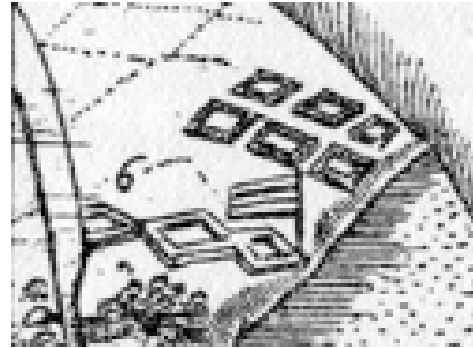
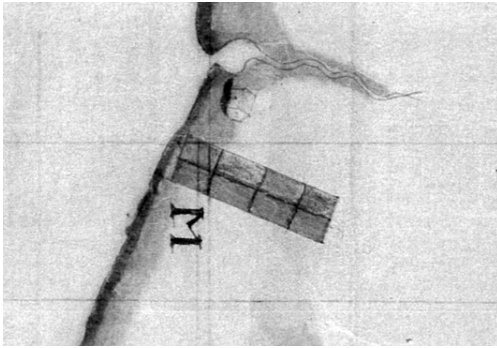


圖 2（左）：1652 年〈大員及周邊地區地圖〉（*Kaart van Zeelandia en omgeving*）的局部，圖上側為北方。該圖呈現 8 街廓的普羅民遮市鎮，以及北邊的馬廄及河道，該河道應是後來的德慶溪，普羅民遮堡則位於市鎮與馬廄之間。來源：Nationaal Archief, VELH0141_A。

圖 3（右）：1661 年大員鳥瞰圖局部，圖下側大致為北，呈現 6 街廓的普羅民遮市鎮與普羅民遮堡。來源：Herport, *Reise nach Java, Formosa, Vorder-Indien und Ceylon 1659-1668* (Den Haag: Martinus Nijhoff, 1930), p. S.80。

二、歷史文獻與歷史圖像中的普羅民遮堡

根據《熱蘭遮城日誌》等荷蘭東印度公司文獻，普羅民遮堡位於市鎮北邊，堡壘的北側還有已經存在的公司馬廄。⁹ 1652 年〈大員及周邊地區地圖〉上，可看到具有 8 個街廓的普羅民遮市鎮與其北邊的馬廄（圖 2）；圖上沒有普羅民遮堡，因當時尚未興建，但堡壘應距離馬廄不遠。Albrecht Herport 於 1669 年出版的《東印度旅行短記》（*Reise nach Java, Formosa, Vorder-Indien und Ceylon 1659-1668*），裡面所附的〈大員鳥瞰圖〉，呈現 1661 年的荷鄭之戰場面；該圖重點雖是大員市鎮與熱蘭遮堡，但圖左上角也簡單繪製了普羅民遮市鎮與普羅民遮堡（圖 3）；圖上的普羅民遮堡，中央主體為一方形平面，兩對角各有一座稜堡，說明其可能為「方形主堡加對角雙稜堡」之堡壘型態。同樣一本書中，Albrecht Herport 還記錄了另一座類似案例，其為荷蘭東印度公司軍隊 1663 年圍攻印度西南沿海城市科契（Kochi，當時為葡萄牙人所統治）所建的臨時性野戰要塞（荷 *veldwerk*；英 *field fortification*），而非永久性的堡壘（圖 4）。

⁹ 江樹生（譯著），《熱蘭遮城日誌（四）》（臺南市：臺南市政府，2011），頁 422。

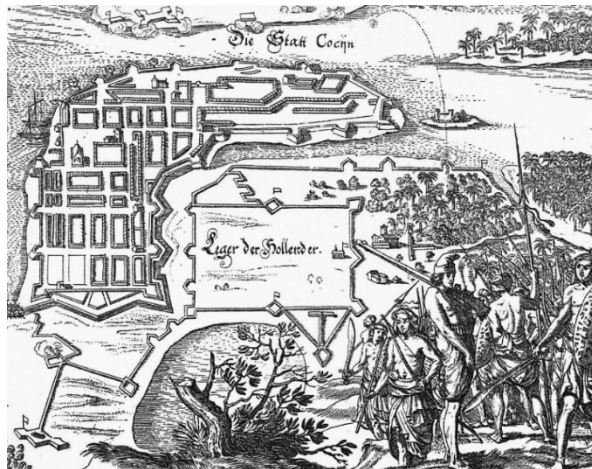


圖 4：1663 年荷蘭東印度公司軍隊圍攻葡萄牙人在印度的科契（Kochi），左下角有一個「方形主堡加對角雙稜堡」之堡壘，屬於臨時性野戰要塞工事，而非永久性堡壘。

來源：Herport, *Reise nach Java, Formosa, Vorder-Indien und Ceylon 1659-1668* (Den Haag: Martinus Nijhoff, 1930), p. S.96.

歷史學者冉福立（Kees Zandvliet）根據巴達維亞與臺灣的往來書信，說明普羅民遮堡的建築特徵。巴達維亞總督於 1653 年 5 月 26 日致函臺灣長官，指示普羅民遮堡的建築規格，並附上一個蠟製模型；信函說明堡壘主體的長邊為 96 荷呎（約 30.1 公尺），短邊荷 72 荷呎（約 22.6 公尺）。¹⁰ 1655 年 11 月 14 日臺灣長官致巴達維亞總督信函也提到，堡壘之東北角與西南角皆有「砲臺」（puncten），這兩個砲臺類似大員的烏特勒支堡（Fort Utrecht）；砲臺為四方形，每邊 30 荷呎（約 9.4 公尺），總共 900 平方荷呎；上層架設 5 門砲，下層 4 門砲；砲臺上面有屋頂及屋瓦，用來遮雨以保護大砲；支撐屋頂的木柱兩端都用鉛包著，以防止木頭腐朽；堡壘基座主體兩個長邊各有 2 門砲，整座堡壘合計 22 門砲。¹¹

上述「砲臺」一字的原文為puncten（單數型為punct，即英文的point），連同另一個字bolwerken（單數型為bolwerk，即英文的bulwark），通常用於指涉突出堡壘本體的工事，如近似菱形的稜堡（bastion）、方堡（square tower）或圓堡（round tower）。¹²根據描述，

¹⁰ 格斯·冉福立（Kees Zandvliet）（著）；江樹生（譯），《十七世紀荷蘭人繪製的臺灣老地圖 下冊：論述篇》（臺北市：漢聲雜誌社，1997），頁 64。ARA, VOC 877 folio 164-165. 當時荷蘭東印度公司在亞洲所採用的長度單位為萊茵魯登（Rijnlandse roede）及萊茵呎（Rijnlandse voet）；1 魯登=12 呎=4.767 公尺，1 呎=0.314 公尺。

¹¹ 同上註，頁 65-66。ARA, VOC 1212 folio 297r.

¹² A. H. van Mohr, *Termonilogie Verdedigingswerken: Inrichting, Aanval en Verdediging*, (Utrecht: Stichting Menno van Coehoorn, 2013), p.13.

普羅民遮堡主體的平面為長方形，其東北角與西南角則各有一個方堡，堡壘整體型態為「方形主堡加對角雙方堡」。不過，本文後面將討論普羅民遮堡具備「對角雙稜堡」（而非「對角雙方堡」）的可能性，亦即原文

《熱蘭遮城日誌》1654 年 7 月 1 日記載，普羅民遮堡的東側有一處高地，造成堡壘視野與防禦的問題，巴達維亞總督故要求將東側高地削平。¹³ 1655 年 11 月 14 日臺灣長官致巴達維亞總督信函還提到，堡壘地下室（即主體基座之內部）有一口水井，但因可能造成室內潮濕，故建造數個通風口；臺灣當局也希望之後能建造水管並在堡壘平臺上安裝幫浦，則可讓封閉的地下室免於髒亂。¹⁴ 前述 1660 年 4 月 11 日臺灣長官致巴達維亞總督信函也說到，為了普羅民遮堡的防禦，將盡快挖掘深度 7 荷呎、寬度 12 荷呎的乾壕溝，利用掘出的土在其外側堆疊起兩道 4.5 荷呎高的短牆，配置六門小砲，四周並以竹製棘黎防禦。¹⁵ 鄭軍攻臺時，堡內水井汲不出水，只湧出泥漿，導致堅守堡壘的困難。¹⁶除了水井缺水，大量彈藥與引線也受潮，此也導致火砲防禦效力降低的問題；鄭軍於 1661 年 5 月 2 日開始攻擊普羅民遮堡，短短數日後，荷人於 5 月 4 日投降。¹⁷

除了前述荷蘭文獻，清代文獻《臺灣府志》（1695）則提到：「赤嵌城在府治西北隅，周圍廣四十五丈三尺，高約三丈六尺餘。」¹⁸這裡說到普羅民遮堡的尺寸，其可與前述荷蘭文獻的記載搭配，作為堡壘建築重建推測之依據。《重修臺灣縣志》（1752）也記載：「其下磚砌如巖洞，曲折宏邃，右後穴窖，左後浚井。」¹⁹此呼應前述荷蘭文獻關於熱蘭遮堡水井之記載，也說明井口是在堡壘地下室（即主體基座之內部），以及水井的大概位置。

雖然荷治時期普羅民遮堡的圖像（Herport 繪製）甚少，但清代卻繪製大量的赤崁樓圖像，包括 1691-1704 年〈臺灣地里圖〉（圖 5）、1699-1719 年〈康熙臺灣輿圖〉（圖 6）、1723-1725 年〈雍正朝臺灣圖〉（圖 7）、1750-1790 年〈臺灣府城圖繪〉（圖 8）、1752 年〈赤

¹³ 江樹生（譯著），《熱蘭遮城日誌（三）》，頁 349。

¹⁴ ARA, VOC 1212 folio 296v。該檔案內容由鄭維中提供翻譯：「關於那個井還有建造的地下室，因為此可能造成後者潮濕髒亂，所以造了好用的通風口，讓風吹拂此處。說到井裡面的水，就像水晶一樣乾淨，口味如同泉水一般。倘若以後可以造出水管，就能讓那裡封閉的地下室免於髒亂。... 假如可以在堡壘平臺上安裝幫浦的話。」

¹⁵ ARA, VOC 1233 folio 147。該檔案內容由鄭維中提供翻譯：「全體認為普羅民遮堡防禦的情況需先考慮，所以盡快挖掘一深 7 荷呎，寬 12 荷呎的乾壕溝，利用掘出的土在其外側堆疊起兩道 4.5 荷呎高的短牆，並在上面建築城垣，配置六門小砲，四周並以竹製棘黎防禦。從現在起 20 天內完成施工。」

¹⁶ 江樹生（譯著），《梅氏日記：荷蘭土地測量師看鄭成功》，頁 26。

¹⁷ 同上註，頁 26-38。

¹⁸ 高拱乾（纂輯）、周元文（增修），《臺灣府志》（臺北市：文建會，2004），頁 94。

¹⁹ 王必昌（總輯）、王至楣（點校），《重修臺灣縣志》（臺北市：文建會，2005），頁 686-687。

嵌夕照圖〉(圖 9)、1756-1759 年〈乾隆朝臺灣輿圖〉(圖 10)、1791 年〈臺灣地理圖繪〉(圖 11)、1874-1875 年〈臺灣府城街道全圖〉(圖 12) 等等。這些圖繪中的赤崁樓，多不是依尺寸且按比例的精準繪製，但應再現了某種程度的真實，提供熱蘭遮堡建築原貌探討所需的重要資訊。

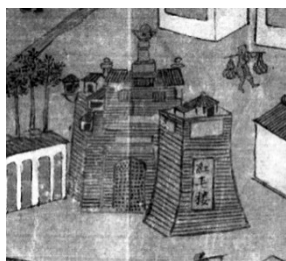


圖 5 (左)：1691-1704 年〈臺灣地里圖〉中的赤崁樓。來源：賴志彰、魏德文，《臺南四百年古地圖集》(臺南市：臺南市政府文化局，2018)。原圖收於：Library of Congress, USA, gm 71005037。

圖 6 (中)：1699-1719 年〈康熙臺灣輿圖〉中的赤崁樓。來源：賴志彰、魏德文，《臺南四百年古地圖集》(臺南市：臺南市政府文化局，2018)。原圖收於：國立臺灣博物館，AH001292。

圖 7 (右)：1723-1725 年〈雍正朝臺灣圖〉中的赤崁樓。來源：賴志彰、魏德文，《臺南四百年古地圖集》(臺南市：臺南市政府文化局，2018)。原圖收於：國立故宮博物院，平圖 020794。

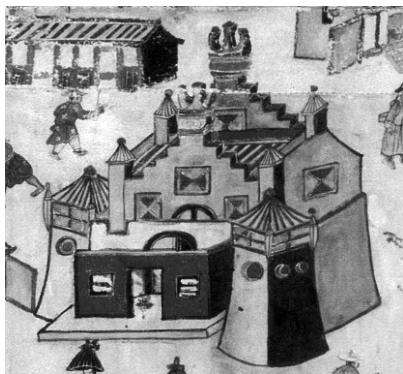


圖 8 (左)：1750-1790 年〈臺灣府城圖繪〉中的赤崁樓。來源：賴志彰、魏德文，《臺南四百年古地圖集》(臺南市：臺南市政府文化局，2018)。原圖收於：Seattle Art Museum。

圖 9 (右)：1752 年〈赤崁夕照圖〉。來源：王必昌、王至楣，《重修臺灣縣志》(臺北市：文建會，2005)。

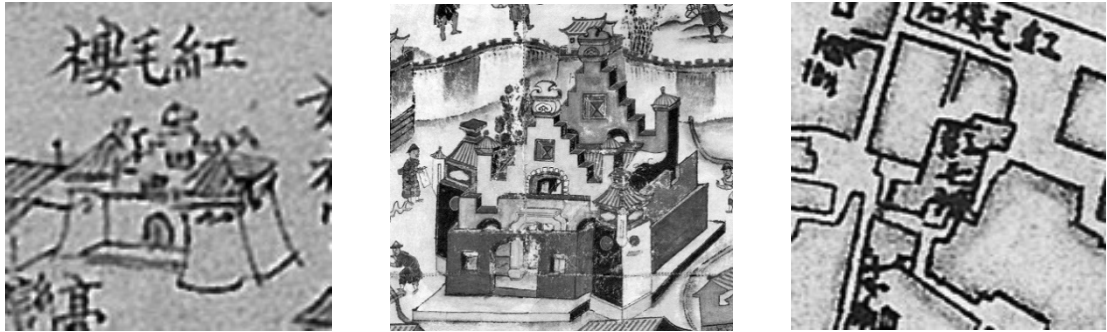


圖 10 (左): 1756-1759 年〈乾隆朝臺灣輿圖〉中的赤崁樓。來源: 賴志彰、魏德文, 《臺南四百年古地圖集》(臺南市: 臺南市政府文化局, 2018)。原圖收於: 國立故宮博物院, 平圖 020795。

圖 11 (中): 1791 年〈臺灣地理圖繪〉中的赤崁樓。引用來源: 賴志彰、魏德文, 《臺南四百年古地圖集》(臺南市: 臺南市政府文化局, 2018)。原圖收於: Metropolitan Museum of Art。

圖 12 (右): 1874-1875 〈臺灣府城街道全圖〉中的赤崁樓, 圖上側為北方。引用來源: 賴志彰、魏德文, 《臺南四百年古地圖集》(臺南市: 臺南市政府文化局, 2018)。原圖收於: C. Imbault-Huart, *L'île Formose: Histoire et Description*, 南天書局。

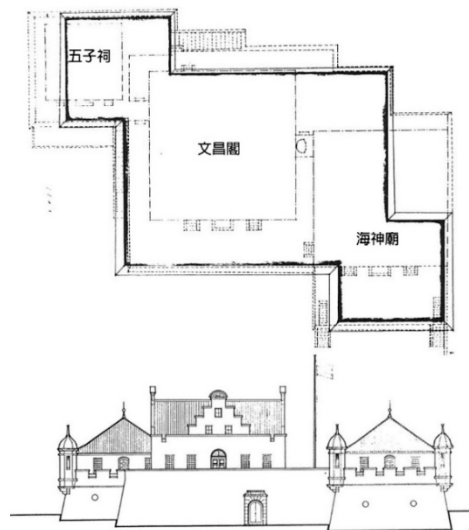


圖 13: 1931 年栗山俊一提出的普羅民遮堡原貌推測, 包括平面圖 (圖左側為北方) 與西向 (正向) 立面圖; 圖上標示的五子祠、文昌閣、海神廟等建物位置, 為本文所加。來源: 栗山俊一, 〈安平城址と赤崁樓に就て〉, 《續臺灣文化史說》(臺北市: 臺灣文化三百年紀念會 1931), 頁 32-33。

三、日治時期建築學者的調查與推測

日治時期兩位建築學者曾主持赤崁樓的調查研究，也提出荷治時期普羅民遮堡的原貌推測。第一位是臺灣總督府營繕科技師栗山俊一，他根據赤崁樓基座遺構，探討普羅民遮堡的建築原貌，繪製該堡原始平面與立面的推測圖（圖 13），收於 1931 年《續臺灣文化史說》〈安平城址と赤崁樓に就て〉（關於安平城址與赤崁樓）一文中。第二位為任教於臺灣總督府臺北高等學校的千千岩助太郎，他於 1943 年 8 月主持赤崁樓整修，並擔任臺南工業專門學校建築科教授，1945 年初完成《プロビンシャ城址調査書》（普羅民遮城址調查書）與普羅民遮堡遺址平面調查測繪圖（圖 14）。

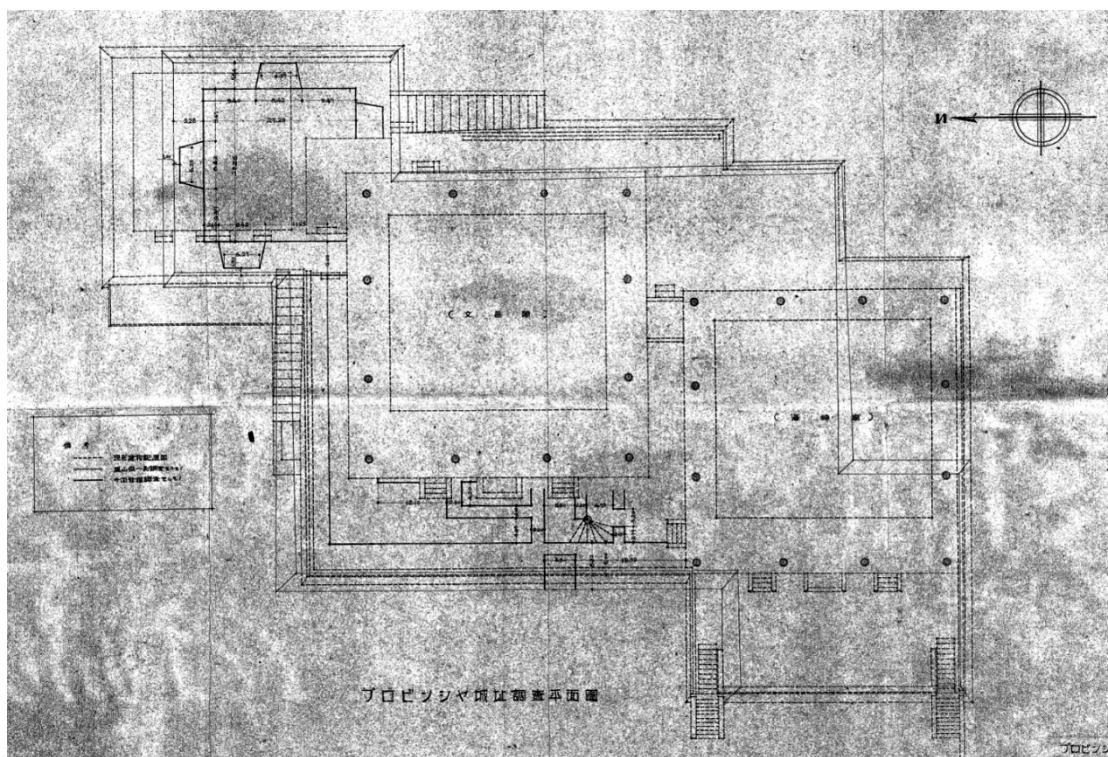


圖 14：千千岩助太郎的普羅民遮堡遺址平面調查測繪圖，收錄於 1945 年初完成的《プロビンシャ城址調査書》（普羅民遮城址調查書）中，圖左側為北方。來源：陳凱劭先生提供千千岩助太郎家屬借予掃描的普羅民遮堡遺址平面調查測繪圖檔案。

栗山俊一的普羅民遮堡建築推測圖（圖 13），成為大眾認識該堡壘原貌的主要印象，影響甚大。該平面圖的外圍淡虛線，乃調查當時的赤崁樓平面輪廓，與現今大致相同；粗黑實線的部分，則是栗山俊一推測的荷治時期輪廓，呈現一長方型主體與兩個對角方堡。立面推測圖描繪的是堡壘正面（西向），呈現了具有傳統荷式階梯狀山牆的主建物（即地

方官廳兼房舍)、兩方堡平臺上的斜屋頂建物、建於方堡的「監視塔」(荷 spietoren; 英 bartizan)、堡壘上緣的「雉堞」(荷 borstwering; 英 parapet) 與「堞口」(荷 embrasure; 英 embrasure) 等等建築元素。

栗山俊一的普羅民遮堡原貌推測，有不少待釐清的問題：堡壘各部位高度的推測依據為何？基座上方主建物為何偏於北側？東北角與西南角的砲臺是方堡而非稜堡嗎？兩方堡之平臺作為火砲操作空間，上面有著幾乎塞滿平臺的建築量體，是否正確？方堡上緣堞口與牆面開口代表砲口對外之處，其數量與位置是否合理？兩方堡所附的監視塔，乃監視堡壘外部之用，但其數量依據為何？栗山俊一的堡壘原貌推測，是否反映 17 世紀荷蘭本土與海外的堡壘設計觀念？可惜的是，在栗山俊一的〈安平城址と赤崁樓に就て〉一文中，他並未說明堡壘建築原貌的推測過程，也無從了解他對上述問題的看法。

千千岩助太郎所繪製的普羅民遮堡遺址平面調查測繪圖（圖 14），大體呼應栗山俊一的看法。圖面有三種線條：虛線代表千千岩助太郎調查當時的赤崁樓外圍輪廓；細實線代表栗山俊一推測的荷治時期普羅民遮堡輪廓；粗實線則反映千千岩助太郎調查堡壘內部所發現的遺構輪廓，包括東北方堡，堡壘西側入口，以及入口裡面的牆體和樓梯。這幅平面調查測繪圖的線條清晰，也詳實標示了各平面部位之尺寸。即使千千岩助太郎並未比栗山俊一提出更多關於堡壘原貌的見解，但他精確繪製的平面調查測繪圖，卻有助於理解栗山俊一的推測，亦可作為普羅民遮堡原貌探討之參考。

四、八十年戰爭與「舊荷蘭系統」的堡壘設計觀念

欲探討 17 世紀東印度公司的亞洲堡壘與普羅民遮堡建築原貌，須先理解歐洲近代堡壘設計觀念之重要轉變，其始於義大利文藝復興時期。15 世紀，火砲在歐洲戰場逐漸普及，中世紀堡壘的磚石構造高牆，已無法抵禦砲彈的猛烈衝擊。15 世紀末的義大利軍事工程師，即調整堡壘牆體輪廓形式，也放棄傳統的高聳牆體，改以水平縱深作為防禦設計思考。²⁰中世紀堡壘常用的圓堡或方堡，則變更為箭頭形稜堡（arrowhead bastions），即近似菱形的稜堡。各稜堡上的火力可進行交叉掩護，避免堡壘外部出現防禦死角（dead ground），防止敵人逼近牆體放置炸藥或製造其它破壞（圖 15）。²¹

²⁰ Ian Hogg, *The History of Forts & Castles*, (London: Macdonald & Co (Publishers) Ltd., 1988), pp.97-98.

²¹ Ibid., pp.100-101.

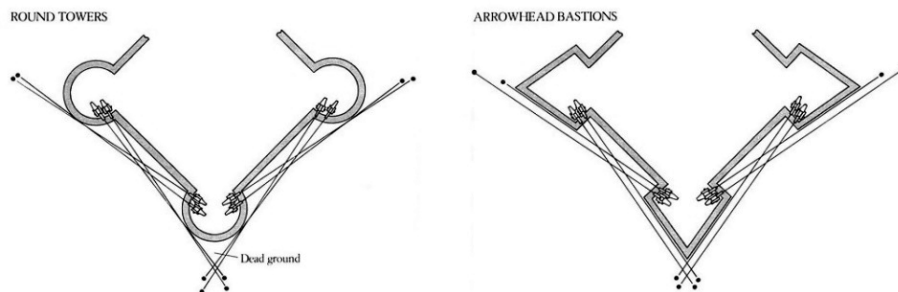


圖 15：附有稜堡的堡壘，各稜堡上的火力可進行交叉掩護，避免外部出現防禦死角（dead ground），以改善中世紀圓堡（round towers）的問題。來源：Ian Hogg, *The History of Forts & Castles* (London: Macdonald & Co (Publishers) Ltd, 1988), p.100。

16 世紀上半，神聖羅馬帝國皇帝與西班牙國王查理五世（Charles V, 1500-1558）統治低地國地區，將義大利文藝復興的堡壘設計觀念引入荷蘭。²²16 世紀下半，荷蘭開啟脫離西班牙統治的八十年戰爭（Eighty Years' War, 1568-1648），建立荷蘭共和國。八十年戰爭期間的兩位荷蘭軍事工程師－Adriaan Anthonisz(1527-1607)與Simon Stevin(1548-1620)，主導了大量堡壘工程實踐與堡壘設計觀念發展。Adriaan Anthonisz原為數學家與土地測量師，在 1573 至 1597 年間負責許多城市的防禦工程，將原有中世紀城牆加上稜堡，也設計了幾個全新的要塞城市，如具有 7 個稜堡的威廉城（Willemstad）（圖 16）。²³ Simon Stevin 的知識領域廣博，精通數學、測量、軍事工程、建築設計與城市規劃，且他不只是一位實踐者，更是一位理論家；他在 1594 年出版的《堡壘要塞建築術》（*De Sterctenbouwing*），裡面除了引用義大利文藝復興堡壘設計觀念外，亦提出許多他自己的見解，更影響了往後荷蘭本土與海外的堡壘實踐（圖 17）。²⁴

²² Charles van den Heuvel, “De Verspreiding van de Italiaanse Vestingbouwkunde in de Nederlanden in de Tweed Helft van de Zestiende Eeuw”, In J. Snee, H. A. Treu & M. Tydeman, eds., *Vesting: Vier Eeuwen Vestingbouw in Nederland* (‘S-Gravenhage: Stichting Menno van Coehoorn, 1982), pp.10-14.

²³ Noortje de Roy van Zuydewijn, “Adriaan Anthonisz: de man van de praktijk”. In J. Snee, H. A. Treu & M. Tydeman (eds.), *Vesting: Vier Eeuwen Vestingbouw in Nederland* (‘S-Gravenhage: Stichting Menno van Coehoorn, 1982), pp.19-20.

²⁴ Charles van den Heuvel, “De Verspreiding van de Italiaanse Vestingbouwkunde in de Nederlanden in de Tweed Helft van de Zestiende Eeuw”, In J. Snee, H. A. Treu & M. Tydeman, eds., *Vesting: Vier Eeuwen Vestingbouw in Nederland*, p.16.

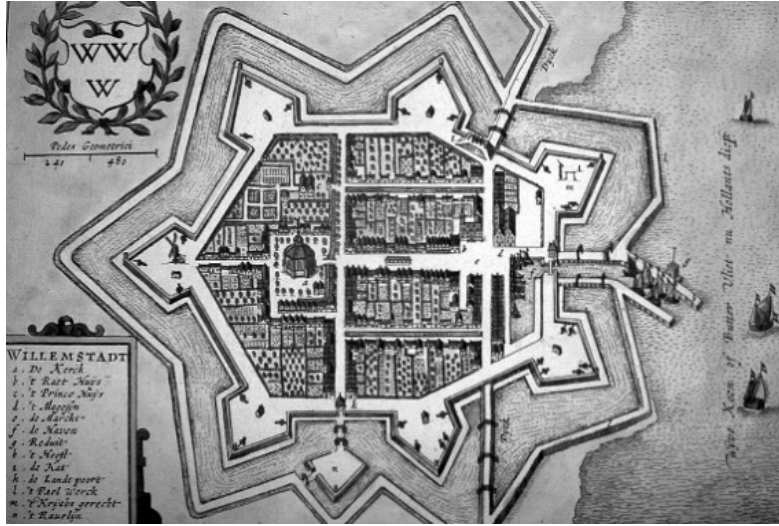


圖 16：Adriaan Anthonisz 於 16 世紀末規劃設計的威廉城（Willemstad）。來源：攝於威廉城的毛里茨博物館（Het Mauritshuis in Willemstad）。

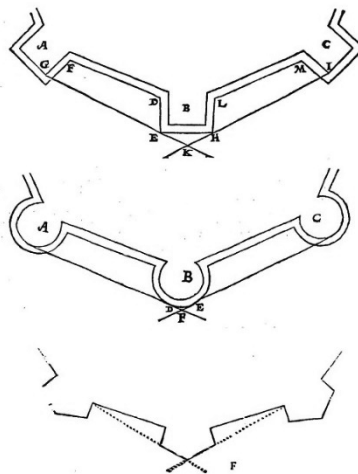


圖 17：Simon Stevin《堡壘要塞建築術》（*De Sterctenbouwing*, 1594）的插圖，說明中世紀之方堡與圓堡具有防禦死角之缺點，稜堡則可避免此問題。來源：Ernst Crone, E. J. Dijksterhuis, R. J. Forbes, M. G. J. Minnaert, & A. Pannekoek (eds.), *The Principle Works of Simon Stevin, The Art of War, Vol. IV* (Amsterdam: C. V. Swets & Zeitlinger, 2010), pp. 130, 132。

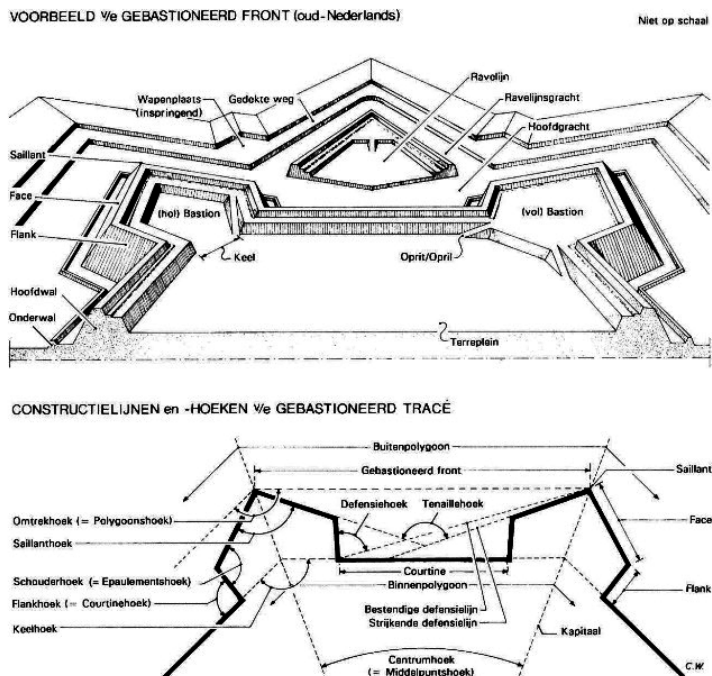


圖 18：「舊荷蘭系統」堡壘設計的各部位特徵與關係。來源：A. H. van Mohr, *Termonologie Verdedigingswerken: Inrichting, Aanval en Verdediging* (Utrecht: Stichting Menno van Coehoorn, 2013), inside cover。

歐洲堡壘發展史上，Adriaan Anthonisz與Simon Stevin所反映的堡壘設計思維，被稱為「舊荷蘭系統」（荷Oudnederlands Stesel；英Old-Netherlands System）²⁵。這些源自義大利文藝復興的觀念，在荷蘭進一步發展，也影響了荷蘭東印度公司的海外堡壘設計。²⁶就舊荷蘭系統堡壘的各部位特徵來說，兩相鄰稜堡之間的牆體稱為「幕牆」（荷courtine；英curtain），任一稜堡朝右前方與左前方的兩個長邊為「前側」（荷/英face），朝向左右的兩個短邊為「脅側」（荷/英flank）（圖 18）。在平面上，稜堡「脅側」須垂直於幕牆；每一稜堡「前側」之延伸線，需觸及或接近相鄰稜堡之「脅側」與幕牆的交叉點。²⁷藉此，部

²⁵ 法荷戰爭(Franco-Dutch War, 1672-1678)期間，荷蘭軍事工程師 Menno van Coehoorn(1641-1704)提出有別於先前的堡壘設計觀念，這些更複雜的新觀念被稱為「新荷蘭系統」(Nieuwnederlandse Stesel)。見 J. S. van Wieringen, 1982 “De Overgang van het Oudnederlandse naar het Nieuwnederlandse Stelsel 1648-1704”. In J. Snee, H. A. Treu & M. Tydeman (eds.), *Vesting: Vier Eeuwen Vestingbouw in Nederland* (‘S-Gravenhage: Stichting Menno van Coehoorn), pp.46-50.

²⁶ Ranjith Jayasena & Pieter Floore, “VOC vestingbouw op Ceylon en Mauritius, een historisch-archeologisch perspectief”. In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee* (Leiden: Sidestone Press, 2017), p. 86.

²⁷ Charles van den Heuvel, “De Verspreiding van de Italiaanse Vestingbouwkunde in de Nederlanden in de Tweede Helft van de Zestiende Eeuw”, In J. Snee, H. A. Treu & M. Tydeman, eds., *Vesting: Vier*

署於稜堡「脅側」的火力，可掩護幕牆與隔壁稜堡的「前側」（圖 17、18）。此外，荷蘭本土的舊荷蘭系統之堡壘，其外圍壁壘（荷wal；英rampart）一般為土製，也多無磚石覆面，而是覆以草皮或灌木叢，一來可縮短工期且成本較低，二來土製壁壘本身即可吸收砲彈的衝擊，避免更大的破壞。²⁸

五、荷蘭東印度公司在亞洲的「方形主堡加對角雙稜堡」之堡壘類型

在荷蘭本土，舊荷蘭系統堡壘多為「方形主堡加四稜堡」（荷 Vierkant fort met vier bastions；英 Square fort with four bastions）與「五邊形主堡加五稜堡」（荷 Vijfkant fort met vijf bastions；英 Pentagonal fort with five bastions）之型態。然而在 17 世紀荷蘭東印度公司的亞洲據點中，卻出現大量的「方形主堡加對角雙稜堡」（荷 Vierkant fort met twee diagonal tegenoverstaande bastions；英 Square fort with two diagonally opposite bastions）之堡壘案例，其可視為「方形主堡加四稜堡」的簡化版，可見於斯里蘭卡與印尼諸島。

Portugese forten met twee bastions

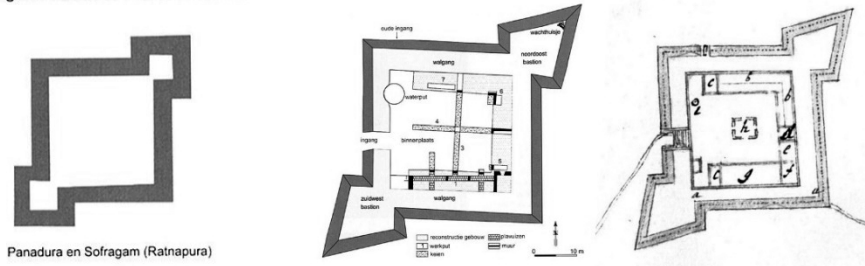


圖 19（左）：葡萄牙人於斯里蘭卡的拉特納普爾堡（Fort Ratnapur），為「方形主堡加對角雙方堡」型態。來源：Ranjith Jayasena & Pieter Floore, “VOC vestingbouw op Ceylon en Mauritius, een historisch-archeologisch perspectief”. In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee* (Leiden: Sidestone Press, 2017), p.98。

圖 20（中、右）：荷蘭東印度公司在斯里蘭卡南部的卡吐瓦納堡（Fort Katuwana, 1661），為「方形主堡加對角雙稜堡」型態。來源：同圖 19, pp.98-99。

這種簡化版，可能不是荷蘭人的發明，而是海外葡萄牙人或西班牙人的影響。不過，葡西兩國的簡化版是「方形主堡加對角雙方堡/圓堡」；也就是說，方形主堡兩對角的突出

Eeuwen Vestingbouw in Nederland, p.10.

²⁸ Ibid., pp.15-16.

物，並非稜堡，而是方堡或圓堡。葡西兩國比荷蘭早一個世紀開始海外擴張，當時尚未受到義大利文藝復興堡壘設計觀念影響，這些「方形主堡加對角雙方堡/圓堡」之堡壘，反映的乃是歐洲中世紀的普遍思維。²⁹16 世紀至 17 世紀初，葡萄牙人已在斯里蘭卡建造不少「方形主堡加對角雙方堡」型態的堡壘，如拉特納普爾堡（Fort Ratnapur）（圖 19）。³⁰西班牙人在美洲多明尼加建造的孔瑟皮安堡（Fortaleza de la Concepción, 1512），則是「方形主堡加對角雙圓堡」型態。³¹

荷人在 17 世紀中葉逐漸控制斯里蘭卡後，往往會繼承葡人的「對角雙方堡」之舊堡壘，但多將其改建為「對角雙稜堡」，或是拆除重建為「對角雙稜堡」之堡壘，以符合當時的荷人堡壘設計觀念。斯里蘭卡南部的卡吐瓦納堡（Fort Katuwana, 1661），即是荷人所建的「對角雙稜堡」之堡壘案例（圖 20）。³²另在 1751 年荷蘭東印度公司的〈錫蘭與其 22 座堡壘地圖〉上，可看到多達 8 座此類堡壘案例，比例甚高；可謂每三座堡壘，就有一座「方形主堡加對角雙稜堡」堡壘（圖 21）。

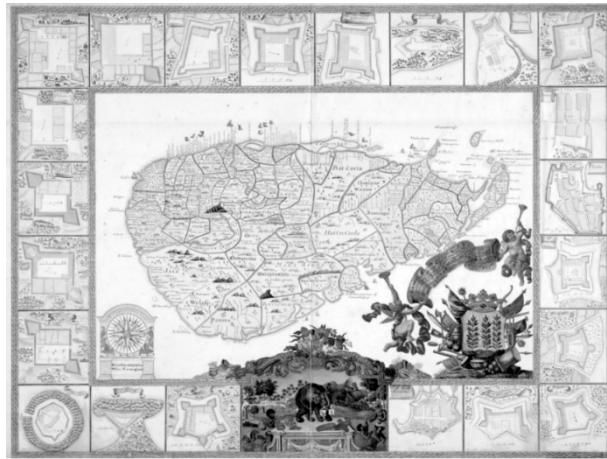


圖 21：1751 年的〈錫蘭與其 22 座堡壘地圖〉（*Plattegrond van Ceylon en 22 fortten*），其中有 8 座屬於「方形主堡加對角雙稜堡」之類型。來源：Nationaal Archief, 4.MIKO W42。

²⁹ Hans Bonke, “Nederlandse Forten in Azië”. In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee* (Leiden: Sidestone Press, 2017), p.18.

³⁰ Ranjith Jayasena & Pieter Floore, “VOC vestingbouw op Ceylon en Mauritius, een historisch-archeologisch perspectief”. In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee*, p. 102.

³¹ Ranjith Jayasena & Pieter Floore, “VOC vestingbouw op Ceylon en Mauritius, een historisch-archeologisch perspectief”. In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee*, p.103.

³² Ibid.

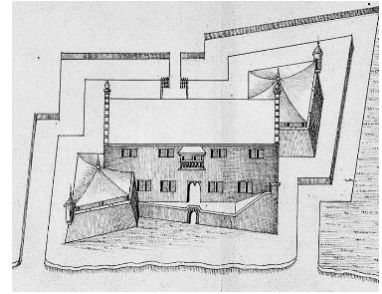
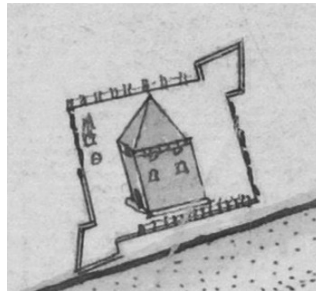
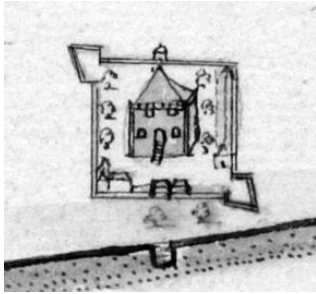


圖 22 (左)：摩鹿加瑟蘭島 (Seram) 的歐維爾堡 (Fort Overburg)，建於 1644 年。

來源：Nationaal Archief, Vel 1354。

圖 23 (中)：摩鹿加安汶島 (Ambon) 的阿姆斯特丹堡 (Fort Amsterdam)，建於 1648

年。來源：Nationaal Archief, Vel 1340。

圖 24 (右)：摩鹿加班達島 (Banda) 的瓦艾爾堡 (Fort at Waijer)，建於 1651 年。來

源：Nationaal Archief, Vel 1367。

在印尼諸島，也有大量荷人「方形主堡加對角雙方堡」之堡壘案例，如摩鹿加 (Maluku Islands) 瑟蘭島 (Seram) 的歐維爾堡 (Fort Overburg, 1644) (圖 22)、摩鹿加安汶島 (Ambon) 的阿姆斯特丹堡 (Fort Amsterdam, 1648) (圖 23)、摩鹿加班達島 (Banda) 的瓦艾爾堡 (Fort at Waijer, 1651) (圖 24)、巴達維亞外海翁魯斯特島 (Onrust) 初期興建的島堡 (Fort Eiland, 1656) (圖 25)、爪哇東北方馬杜拉島 (Madura) 的邦加蘭堡 (Fort Bangkalan, 1706) (圖 26) 等等。這些案例中，大多建於 1650 年前後，最早的為 1644 年，也大多緊鄰海岸或河岸，用於監控當地聚落與維持治安，並防禦海岸及港口，某些亦具有倉庫與行政之功能。從圖面來看，它們的對角雙稜堡都是符合舊荷蘭系統觀念的稜堡；雖然只有兩個稜堡，但稜堡兩「前側」(face) 的延伸線皆可觸及兩邊的壁壘牆體，此意味著士兵站在沒有稜堡的角落，仍可對稜堡的「前側」進行掩護射擊。

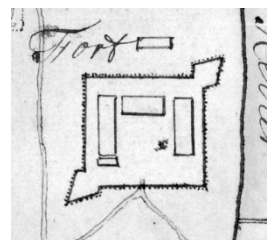
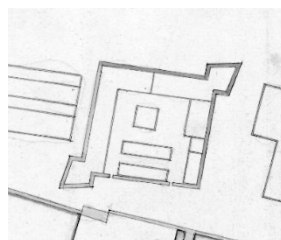


圖 25 (左)：巴達維亞外海翁魯斯特島 (Onrust) 的島堡 (Fort Eiland)，建於 1656

年。來源：Nationaal Archief, Vel 1247。

圖 26 (右)：爪哇東北方馬杜拉島 (Madura) 的邦加蘭堡 (Fort Bangkalan)，建於 1706

年。來源：Nationaal Archief, Vel 1287。

17 世紀爪哇仍有少數「方形主堡加對角雙方堡」之堡壘案例，但必須注意的是，它們都不是荷人建造的堡壘，而是當地政權馬打蘭王國（Mataram）所建。由於葡萄牙人比荷蘭人更早來到爪哇海域，這些「方形主堡加對角雙方堡」有可能是葡萄牙人所帶來的影響。隨著荷蘭東印度公司在爪哇的擴張，逐漸取代馬打蘭的勢力後，通常也會將所佔領的「方形主堡加對角雙方堡」之堡壘，改建或重建為「方形主堡加對角雙稜堡」型態。如中爪哇的仁邦堡（Fort Rembang）（圖 27）與直葛堡（Fort Tegal）（圖 28），它們原先都是馬打蘭王國的堡壘，具有對角雙方堡，但後來被荷人改為對角雙稜堡。

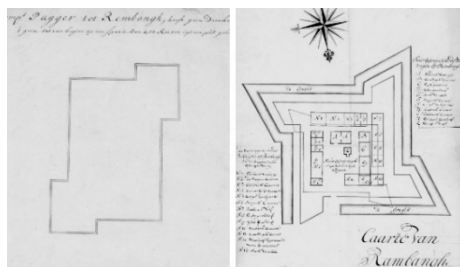


圖 27：左邊為馬打蘭王國於中爪哇建造的仁邦堡（Fort Rembang）原貌；右邊為荷人的改建，先是「方形主堡加對角雙稜堡」型態（黃線輪廓），後來又改為「方形主堡加四個半稜堡」型態（紅線輪廓）。左圖來源：Nationaal Archief, Vel 1283; 右圖來源：Scheepvaartmuseum, SNSM_b0032(109)06[kaart114]。

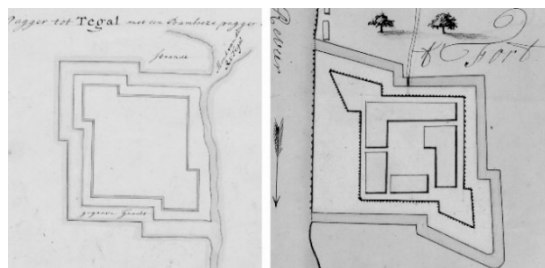


圖 28：左邊為馬打蘭王國於中爪哇建造的直葛堡（Fort Tegal）原貌；右邊為荷人將之改建為「方形主堡加對角雙稜堡」型態。左圖來源：Nationaal Archief, Vel 1283; 右圖來源：Nationaal Archief, Vel 1253。

五、普羅民遮堡基座的平面輪廓、內部空間與構造

前述荷蘭東印度公司文獻提到的普羅民遮堡之兩砲臺，確實較像是「方堡」，栗山俊一推測的原貌也是「方形主堡加對角雙方堡」型態。然而，無論在興建年代、建築規模、功能角色等等方面，普羅民遮堡都與前述斯里蘭卡或印尼諸島的大量「方形主堡加對角雙

稜堡」案例相當類似；且到了 1650 年代，「方堡」已是相當落伍的形式，也違背當時已發展成熟的舊荷蘭系統設計觀念。普羅民遮堡作為因應漢人動亂所建造的堡壘，實無理由採用「對角雙方堡」這種具有防禦缺陷的堡壘設計。鑑此，本文提出一個問題：赤崁的普羅民遮堡是否有可能為「方形主堡加對角雙稜堡」之型態？

（1）普羅民遮堡基座的平面輪廓

前述 1655 年 11 月 4 日臺灣長官致總督信函提到的普羅民遮堡之兩個砲臺，確實是以「正方形」(vierkant)一字描述之；更者，該信函說明稜堡邊長為 30 荷呎，面積為 900 平方荷呎；也應只有正方形，才能以此方式計算面積。不過，該信函的描述，是否可能只是籠統的說明與簡略的面積計算？³³為了討論這個問題，有必要參酌比對其他歷史圖像與文獻的資訊。

從幾張清代赤崁樓圖像來看，普羅民遮堡兩砲臺的平面有可能不是方形。如 1691-1704 年〈臺灣地里圖〉(圖 5)、1750-1790 年〈臺灣府城圖繪〉(圖 8)、及 1791 年〈臺灣地理圖繪〉(圖 11)，這些圖繪上除了有赤崁樓外，還有許多其它建物，而所有建物均以等角透視法呈現；其中方形或矩形平面的建物，建物之兩個對邊必會以兩條平行線表達。換言之，若赤崁樓的砲臺為方堡，其輪廓線應與堡壘主體輪廓線平行；不過，這些圖上的砲臺輪廓線皆未與堡壘主體輪廓線平行，且較像是刻意繪製。

1874-1875 的〈臺灣府城街道全圖〉則是更清楚的表達(圖 12)；該圖為福州船政學堂法籍教師帶領學生所測繪，為第一幅具有比例尺的臺南城市地圖。³⁴繪製當時，赤崁樓上方荷式建物已經倒塌，但未開始興建上方的文昌閣、五子祠與海神廟，圖上紅毛樓(即赤崁樓)輪廓仍可能反映原普羅民遮堡之原始輪廓。該圖呈現，兩砲臺平面的尖端均未呈直角，而是小於 90 度；至於其它街廓或建物輪廓之直角處，該圖則都忠實表達。由此可見，該圖所呈現的砲臺輪廓，應不是隨意的繪製。

再者，前述《臺灣府志》記載的赤崁樓周長為四十五丈三尺³⁵，換算約為 145.0 公尺³⁶；由於該筆記載的年代為 17 世紀末，距離荷治時期不遠，故可能仍反映原始輪廓之尺寸。

³³ 筆者請教荷蘭萊登大學(Leiden University)建築史教授麥金(Aart Mekking)，他認為 vierkant 一字專指正方形，乃現代數學與幾何學的定義，17 世紀海外荷蘭人用該字描述建築時，不必然指涉正方形，而也有可能指廣義的四邊形。

³⁴ 賴志彰、魏德文，《臺南四百年古地圖集導讀指引》(臺南市：臺南市政府文化局，2018)，頁 89-90。

³⁵ 高拱乾(纂輯)、周元文(增修)，《臺灣府志》(臺北市：文建會，2004)，頁 94。

³⁶ 根據清初的營造尺庫平制，1 丈等於 10 尺，1 丈約為 3.2 公尺，1 尺約為 32 公分，四十五丈三尺換算為 145.0 公尺。

此可與千千岩助太郎之普羅民遮堡遺址平面調查測繪圖對照（圖 14），因圖上呈現了栗山俊一推測的堡壘輪廓（砲臺為方堡）；本研究將該圖重繪，並標示重要部位之尺寸（圖 29）；藉此得知，栗山俊一推測的堡壘輪廓周長為 162.0 公尺。兩者相較，可發現栗山俊一推測所呈現堡壘周長約為 162.0 公尺，比《臺灣府志》記載的堡壘周長 145.0 公尺，多了 17.0 公尺，此為不小的差距。

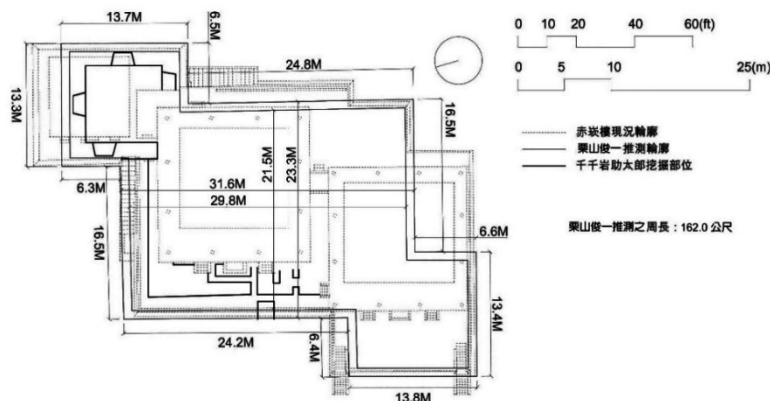


圖 29：依千千岩助太郎的赤崁樓平面測繪圖及比例尺，重繪圖面，標示尺寸單位為公尺，圖左側大致為北方，普羅民遮堡輪廓長度約為 162.0 公尺。

前述 1653 年 5 月 26 日總督信函，普羅民遮堡主體長邊為 96 荷呎（約 30.1 公尺），短邊 72 呎（約 22.6 公尺），該長寬尺寸與千千岩助太郎的記錄幾乎一致（圖 29），這意味著現今赤崁樓主體輪廓與原堡壘主體輪廓幾乎相同。若《臺灣府志》記載的堡壘輪廓周長屬實，栗山俊一所推測的砲臺形狀與尺寸，則可能有誤；換言之，普羅民遮堡的兩砲臺，平面尺寸應小於栗山俊一的推測。

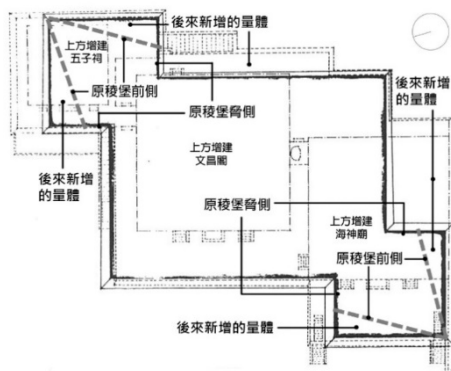


圖 30：在栗山俊一的普羅民遮堡平面推測圖上，標示兩稜堡之可能原始輪廓，圖左側大致為北方。

綜合荷蘭文獻、清代文獻、清代圖像、日治時期調查、荷蘭堡壘設計觀念、堡壘案例等等資訊，日治時期與現今所看到的方堡形式，有可能是 19 世紀後期為了增建砲臺上方建物（即東北稜堡的五子祠與西南稜堡的海神廟），將稜堡增補成方形平面的結果。根據栗山俊一的普羅民遮堡平面推測圖（圖 13）與千千岩助太郎的遺址平面調查測繪圖（圖 14、29），他們也認為當時赤崁樓基座量體有多處為後來增建的結果，如西南砲臺之東側、主體基座之東側等位置（圖 30）。若是如此，後來所看到的方堡，當然也有可能是從稜堡增建的結果。若上述討論皆可成立，1655 年 11 月 4 日信函提到的砲臺邊長 30 呎（約 9.4 公尺），則可能是原稜堡「前側」（face）之長度；原稜堡的「脅側」（flank），則可能重疊或接近日治時期與現今方堡的側邊（圖 30）。

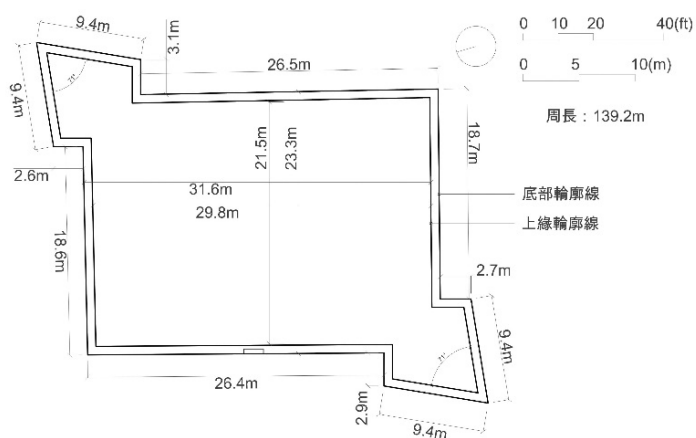


圖 31：普羅民遮堡基座之平面輪廓推測圖，標示尺寸單位為公尺，圖左側大致為北方。來源：本研究繪製。

依據前述三個尺寸來源，包括《臺灣府志》記載的周長（四十五丈三尺，約 145.0 公尺）、千千岩助太郎測繪圖的基座長寬尺寸（與 1653 年 5 月 26 日總督信函大致相同）、及 1655 年 11 月 4 日臺灣長官信函的稜堡「前側」尺寸（30 呎，約 9.4 公尺），即可用簡單的幾何與數學方法，推測出普羅民遮堡基座整體的平面輪廓與尺寸。過程需留意兩個原則：一、普羅民遮堡的整體周長，應接近《臺灣府志》記載的 145.0 公尺。二、東北稜堡兩「前側」（face）的延伸線，須觸及基座主體的東側與北側，否則基座主體上的火力無法掩護稜堡之兩「前側」；西南稜堡也須依循同樣原則。經過多次調整，最後可得到合理的基座平面輪廓推測圖（圖 31）。其稜堡「前側」長度符合前述臺灣長官信函提到的 30 呎（約 9.4 公尺），稜堡形狀符合舊荷蘭系統的規範，整體周長為 139.2 公尺，略小於《臺灣府志》記載的 145.0 公尺。

（2）普羅民遮堡基座內部的空間與構造

普羅民遮堡基座的內部空間，與大部分 17 世紀荷蘭東印度公司於亞洲的「方形主堡加對角雙稜堡」堡壘案例不同。前面提到的斯里蘭卡與印尼諸島之案例，堡壘外圍大多是磚石或木頭建造的壁壘牆體，但無抬高之基座，也無基座內部空間。但根據前述荷蘭東印度公司文獻，普羅民遮堡確實有抬高的基座，基座內部空間還有一口井，該井未通達基座上方平臺。《重修臺灣縣志》（1752）也提到水井位於內部空間左後方，即東南側。³⁷對照栗山俊一的普羅民遮堡原貌推測平面圖，位於文昌閣與海神廟之間的井，也大致位於堡壘整體平面的東南側（圖 13）；不過，圖上的井口繪於基座平臺上，而非基座內部空間。另外，千千岩助太郎的遺址平面調查測繪圖上（圖 14），則未繪製該井。

日治時期曾參與千千岩助太郎赤崁樓調查修復計畫的臺人盧嘉興（1908-1992），在他印行的《臺灣研究彙集》第 20 期（1980）中，發表了數篇關於赤崁樓的文章，裡面即記載這口井於日治時期的狀況。〈赤崁樓修復記〉提到，1943 年起的赤崁樓調查修復計畫，編列了一筆該井的浚渫工程預算。³⁸〈安平·臺南間隧道考〉一文，目的是為了駁斥赤崁樓古井可通至安平的謠傳，故也記錄了該井的兩次挖掘調查。第一次是在 1918 年赤崁樓修復工程時，曾浚挖這口井，也發現少許子彈。第二次乃 1943 起的赤崁樓調查計畫，於 1944 進行該井之浚渫。第二次浚渫將近完成時，盧嘉興本人以竹籠下降至井內勘查，發現該井上部與下部的磚塊尺寸不同；上部磚較厚，下部磚較薄，他研判井的下部應為荷人所建，上部則為後人添築。³⁹另外在〈謠傳臺南安平間隧道的來源〉一文中，除了與前述相同說明外，亦提到他自幼即耳聞赤崁樓古井可通至安平的傳說。⁴⁰

³⁷ 王必昌（總輯）、王至楫（點校），《重修臺灣縣志》（臺北市：文建會，2005），頁 686-687。

「其下磚砌如巖洞，曲折宏邃，右後穴窖，左後浚井。」根據漢人傳統建築觀念，熱蘭遮堡既然正面朝西，左邊應指南邊，左後方則可能指偏東南的位置。

³⁸ 盧嘉興，〈赤崁樓修復記〉，《臺灣研究彙集》，20 期（臺南市：盧嘉興印行，1980），頁 119-122。

³⁹ 盧嘉興，〈安平·臺南間隧道考〉，《臺灣研究彙集》，20 期（臺南市：盧嘉興印行，1980），頁 123-124。

⁴⁰ 盧嘉興，〈謠傳臺南安平間隧道的來源〉，《臺灣研究彙集》，20 期（臺南市：盧嘉興印行，1980），頁 125-126。

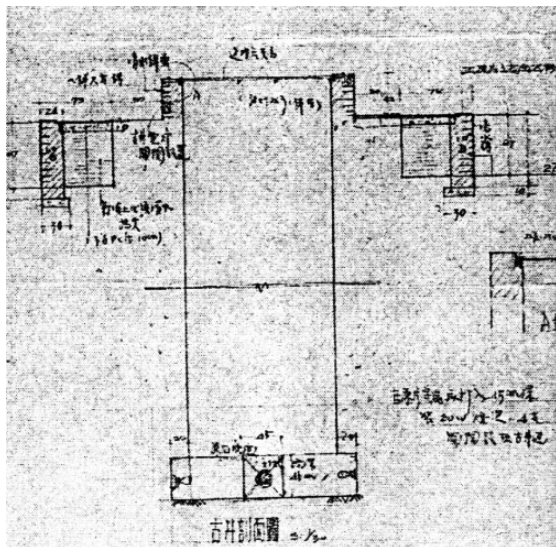


圖 32：1975 年的赤崁樓整修工程的「古井剖面圖」。來源：國立成功大學建築學系傅朝卿教授提供。

不過，現今赤崁樓基座上方文昌閣及海神廟之間的井，其位置是否真的是荷治時期的位置？明鄭時期或清代是否曾將荷治時期的井口，從基座內部延伸至基座上方？從現有的證據以及盧嘉興的說法，都很難得到真正答案。更者，1975 年的赤崁樓整修工程有一幅「古井剖面圖」，井底甚至還呈現排水孔（圖 32）。據此研判，現今赤崁樓基座上的古井，包括井口、井壁與井底，都有可能是戰後整建的結果。關於該井的位置與壁體構造，未來還值得進一步調查。



圖 33：赤崁樓基座西側大門內部的拱頂遺構；最右邊照片呈現，裡面拱頂上部已被截斷，上面蓋有石板。來源：本文作者拍攝。

再來看普羅民遮堡基座內部的構造。《熱蘭遮城日誌》1654 年 7 月 1 日提到總督來信：「如今胸牆已造到那麼高，很有垮下來的可能，且因地方官的房子下面那麼多大拱門的重量，工程遲早可能因地震而倒下。」⁴¹ 這裡「大拱門」一詞，原文為 *groote welfsels*；*groote*

⁴¹ 江樹生（譯著），《熱蘭遮城日誌（三）》，頁 349。

意指「大」，welfsel意指「拱頂/穹窿」(英：vault)。故其非指基座西側大門，而指基座內用於支撐上部平臺與建物重量的磚造拱頂；現今從基座大門進入，仍可看到拱頂遺構(圖 33)。1862 年南臺灣大地震，導致赤崁樓上方荷式樓房倒塌，很可能是基座內部拱頂構造先破壞的結果。至於基座西側大門，根據大部分清代赤崁樓圖像，其原來應是拱門(圖 5、8~11)。

六、普羅民遮堡上部建物之推測

討論普羅民遮堡基座之平面輪廓後，可進一步探討堡壘上部的建築與構造物，包括基座主體上方建物(地方官官廳兼房舍)、兩稜堡(砲臺)的上方建物、監視塔、堡壘上緣的雉堞與堞口、以及稜堡牆面開口。這些建築與構造物的原貌推測，同樣也須依據或參考歷史文獻、歷史圖像、日治時期調查、荷蘭堡壘設計觀念、堡壘案例等等資訊。

(1) 普羅民遮堡基座主體上方建物

首先來看基座主體上方建物(地方官官廳兼房舍)的高度。根據千千岩助太郎的赤崁樓立面測繪圖，赤崁樓周邊地勢有高有低，其基座各部位露出地面的高度在 4 至 4.5 公尺之間，也與現況大致相同(圖 34)；但這張圖呈現的基座上方，為 19 世紀後期興建的文昌閣與海神廟，而非荷治時期堡壘基座上方建物。《臺灣府志》不僅記載普羅民遮堡的輪廓周長，也提到堡壘整體高度為三丈六尺餘，約為 11.5 公尺；⁴² 這個尺寸不太可能是堡壘基座的高度，較可能是基座與上方建物的合計高度。目前基座西側大門內的拱頂遺構，上方已被截斷，改為平鋪石板，拱圈截斷損失的高度約 15 至 30 公分(圖 33)；基座上部平臺的原始高程，應比現在高 0.5 至 1 公尺。綜合判斷，荷治時期基座在地面以上的平均高度應是 5 公尺左右。將《臺灣府志》記載的高度 11.5 公尺，減去 5 公尺，可得知基座主體上方建物約為 6.5 公尺高。

⁴² 高拱乾(纂輯)、周元文(增修)，《臺灣府志》(臺北市：文建會，2004)，頁 94。

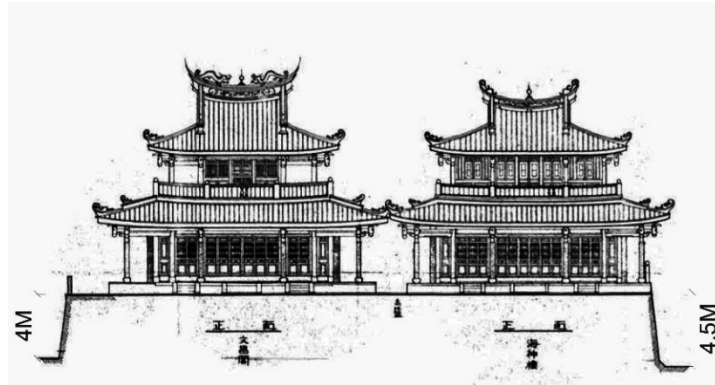


圖 34：千千岩助太郎的赤崁樓西向立面測繪圖，現存基座之北側與南側的高度各約 4 公尺與 4.5 公尺。來源：陳凱劭先生提供千千岩助太郎家屬借予掃描的普羅民遮堡遺址平面調查測繪圖檔案。

關於基座主體上方建物的位置與輪廓，栗山俊一推測其與文昌閣大致相同（圖 13）；或許他認為，文昌閣的基礎繼承了原上方建物的基礎，才做出如此判斷。然而，19 世紀後期赤崁樓上方興建文昌閣時，若已先填實基座內部，文昌閣其實無繼承原有基礎之必要。從幾幅清代赤崁樓圖像來看（圖 8、9、11），此上方建物大門大致對其於下面的基座大門，故此上方建物應大致座落於基座平臺的中間位置，而不是偏北處。



圖 35：印尼摩鹿加之薩帕魯阿島（Saparua）的杜爾斯泰德堡（Fort Duurstede），雉堞內側有架設火炮處的通道，寬度約為 5 公尺。左圖來源：Bodel Nijenhuis / Universiteitsbibliotheek Leiden, COLLBN 006-12-025；右圖來源：本文作者拍攝。

依據清代圖像，此建物平面應是方形或矩形；由於該建物周圍設有火炮，故不可能緊貼外圍雉堞興建，而須維持一定距離，以提供火炮操作及人員物資移動之空間。現有歷史文獻雖未記載該距離之尺寸，但參考許多荷蘭東印度公司堡壘案例，可得知此距離應至少為 5 公尺。前述斯里蘭卡的卡吐瓦納堡（Fort Katuwana），根據該圖比例尺，雉堞內側通

道最窄處為 5 公尺左右(圖 20)。印尼摩鹿加之薩帕魯阿島(Saparua)的杜爾斯泰德堡(Fort Duurstede)，依照圖面比例尺與現況量測，雉堞內側有架設火砲處的通道，寬度皆為 5 公尺左右(圖 35)。另參考一幅爪哇三寶壟(Semarang)的海岸防禦工事剖面圖，其雉堞後方的火砲操作空間，也是寬約 5 公尺(圖 36)。對照本研究普羅民遮堡基座平面輪廓推測圖之尺寸(圖 31)，綜合判斷，此基座上方建物南北向長度應小於 17 公尺，東西向應小於 9 公尺。

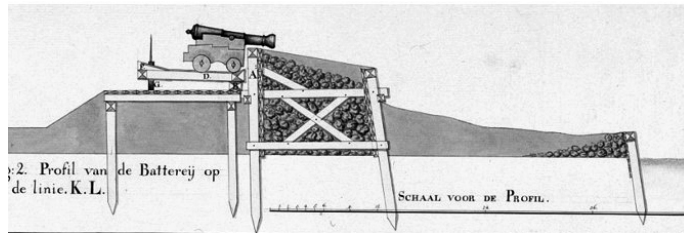


圖 36：1787 繪製的三寶壟(Semarang)的海岸防禦工事剖面圖，附有比例尺，可知雉堞後方的火砲操作空間，寬約 5 公尺。來源：Nationaal Archief, Vel 1265。

接著來看該建物的外觀形式，清代赤崁樓圖像呈現了幾個特徵：一、建物西向與東向立面具有傳統荷式階梯狀山牆(荷 *trapegevel*；英 *stepped gable*)，南向與北向則有簡單形式的山牆(圖 7~11)。二、大部分圖像呈現建物具有南北向的屋脊(圖 5、8、9、11)，但也有圖像呈現東西向的屋脊(圖 7)；若兩種方向皆屬實，則可能為十字交叉屋脊。三、建物西向立面似有三扇窗戶，左邊、右邊與中間上方各一扇(圖 7~9)。四、1750-1790 年〈臺灣府城圖繪〉(圖 8)與 1791 年〈臺灣地理圖繪〉(圖 11)上的窗子，呈現了三角形裝飾。

上述建物特徵，呈現於許多 17 世紀荷蘭本土及海外建築案例，且不限堡壘建築。以十字交叉屋脊來說，此乃荷蘭傳統常見的屋頂形式，如 1656 年畫作〈水壩廣場與建設中的市政廳〉中的廣場邊某棟建物(圖 37)、聖馬登斯代克(Sint-Maartensdijk)的市政廳(圖 38)、威廉城(Willemstad)的市政廳(圖 39)、北美的阿姆斯特丹堡(Fort Amsterdam)堡(圖 40)、及北美的奧倫治堡(Fort Oranje)(圖 41)。前述案例中，某些正面為階梯狀山牆，同時側面為簡單山牆(圖 37、38、41)。至於清代赤崁樓圖像中的窗戶三角形裝飾，則應是荷蘭傳統建築常出現的木製窗板裝飾，如上述威廉城的市政廳(圖 38)及萊登(Leiden)的畫家工作室建築(圖 42)。



圖 37(左): 1656 年〈水壩廣場與建設中的市政廳〉(*De Dam, gezien naar het Noorden, met het Stadhuis in aanbouw*) 局部, Johannes Lingelbach 繪。來源: 本文作者拍攝於阿姆斯特丹博物館 (Amsterdam Museum)。

圖 38(右): 聖馬登斯代克 (Sint-Maartensdijk) 的市政廳, 建於 17 世紀。來源: Google 街景視圖, 2020 年 9 月 30 日



圖 39(左): 威廉城 (Willemstad) 的市政廳, 建於 17 世紀。來源: 本文作者拍攝。

圖 40(右): 1660 年〈新荷蘭的阿姆斯特丹城市圖〉(*Afbeeldinge van de Stadt Amsterdam in Nieuw Neederlandt*) 中的阿姆斯特丹堡 (Fort Amsterdam) 堡。來源: New York Public Library, Digital Gallery. Digital ID: 54682, Digital Record ID: 118555。



圖 41 (左)：北美奧爾巴尼 (Albany) 的奧倫治堡 (Fort Oranje) 於 1635 年的樣貌推測圖，Len Tantillo 繪製。來源：Paul R. Huey, “Colonial Dutch Forts in New Netherland”.

In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee* (Leiden: Sidestone Press, 2017), p. 322。

圖 42 (右)：位於萊登 (Leiden) 的畫家工作室建築，建於 17 世紀。來源：本文作者拍攝。

了解普羅民遮堡上方建物平面長寬限制並確認其外觀特徵後，可再根據 16 至 18 世紀的荷蘭傳統磚造建築案例，研判屋頂的合理形式，包括屋坡夾角與高度尺寸 (圖 43)。這些建物的屋坡夾角，介於 60 度至 80 度之間，地面層高度在 3.5 公尺至 4.5 公尺之間。在普羅民遮堡上方建物之史料資訊不足的情況下，可合理設定其屋坡夾角為 75 度。前面提到，此建物平面長寬尺寸應分別在 17 公尺與 9 公尺內，故亦可設定其為一組簡單整數尺寸：南北向 48 荷呎 (約 15.0 公尺)，東西向 24 荷呎 (約 7.5 公尺)。此外，也需加入外觀各部位特徵，包括山牆、木製窗版裝飾、窗戶、門窗上方的拱圈結構等等。綜合各種參考資訊與各項設定，可進而繪製該建物的合理平面圖與立面圖 (圖 44、45)。

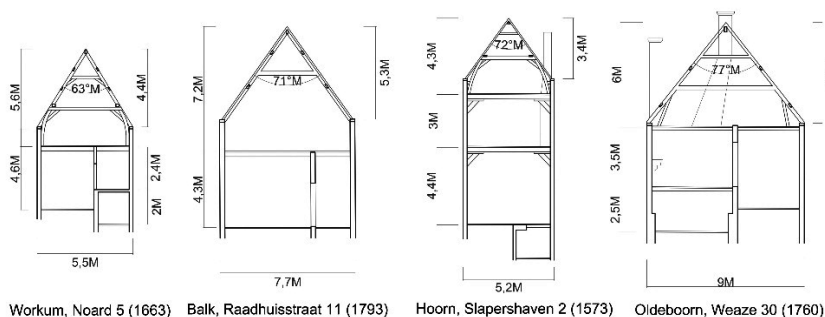


圖 43：本研究重繪幾座 16 至 18 世紀荷蘭傳統磚造建築案例的剖面圖，並以公尺作為單位標示高度。來源：R. Meischke, *Huizen in Nederland: Friesland en Noord-Hoolland* (Zwolle: Waanders Uitgevers, 1993).

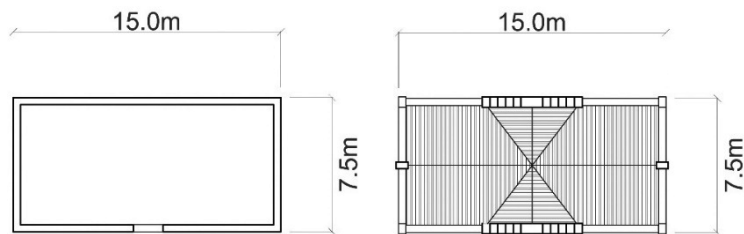


圖 44：普羅民遮堡上方建物一層平面推測圖（左）與屋頂平面推測圖（右），標示尺寸單位為公尺。來源：本研究繪製。

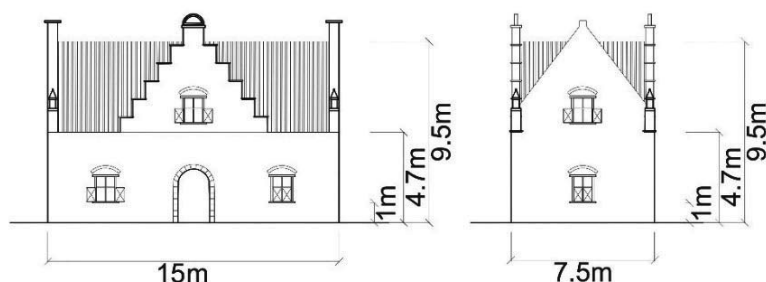


圖 45：普羅民遮堡上方建物西向立面推測圖（左）與南向立面推測圖（右），標示尺寸單位為公尺。來源：本研究繪製。

不過，繪製出來的建物總高為 9.5 公尺，比前面提到的 6.5 公尺，還多了 3 公尺。但若為調整此 3 公尺差異而降低上部建築高度，建物屋頂剖面比例將不合理，或會造成建物一樓高度不足之問題。雖然也可找到許多 6 至 7 公尺高的荷蘭傳統街屋案例，但其寬度與量體都偏小，較無法呼應地方官廳兼房舍的規模。《臺灣府志》對於堡壘整體高度之描述，相當含糊，高度誤差在所難免；當時觀察或測量的高度，也有可能是建物屋頂已有某種程度坍塌後的高度。在有限的歷史文獻與圖像資訊下，此建物形式與尺寸之推測，應屬合理範圍，但也只是眾多可能之一。

（2）普羅民遮堡兩稜堡（砲臺）的上方建物

清代赤崁樓圖像，兩稜堡上方均繪有建物（圖 5~11）。栗山俊一或許是參考這些圖像，認為普羅民遮堡兩稜堡上，各有一棟幾乎填滿平臺的建物（圖 13）。然而，稜堡上平臺乃架設與操作火炮之空間，不應有如此量體飽滿的建物。根據前述 1655 年 11 月 14 日臺灣長官信函，稜堡上方的建物僅為木柱與其所支撐的屋頂，亦即一座木構造亭子，用於保護稜堡上的火炮，避免雨淋。這類做法亦可見於荷蘭東印度公司於亞洲的其它堡壘案例，如班達島（Banda）的瓦艾爾堡（Fort at Waijer）（圖 24）與德那第島（Ternate）的美拉佑堡

(Fort Melajoe)(圖 46)；這兩個案例之稜堡上的建物，都是簡易木構造亭子，四周無牆，僅有木柱與斜屋頂，不會阻礙屋頂下的火炮部署與操作。

在荷蘭或歐洲，稜堡上方原則上不會有任何建物。但荷蘭人的亞洲據點，多屬熱帶氣候地區，白天的太陽熱度，以及雨季的暴雨，不僅會造成士兵身體不適，雨水更會造成火炮鏽蝕與砲架腐爛等問題。⁴³普羅民遮堡稜堡上面的建物，應屬此類簡易木構造亭子。在 1723-1725 年「雍正朝臺灣圖」(圖 8)、1750-1790 年「臺灣府城圖繪」(圖 10)與 1791 年「臺灣地理圖繪」(圖 13)中，稜堡上方建物看起來確實像是四周無牆的木構造亭子，並有柱子支撐四坡斜屋頂。這幾幅圖像呈現的木構造亭子，非常類似班達島之瓦艾爾堡的做法(圖 23)，亭子屋頂覆蓋整個稜堡，屋頂邊緣大致對應稜堡的平面輪廓。

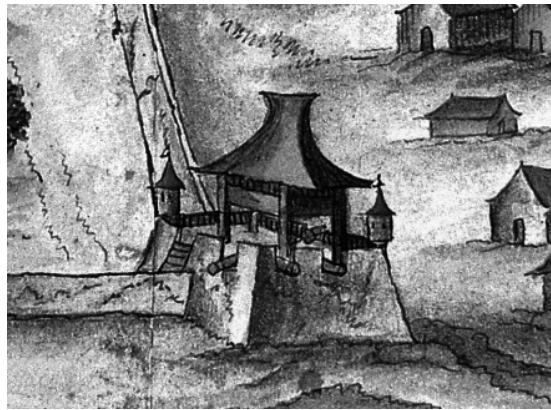


圖 46：摩鹿加德那第島 (Ternate) 的美拉佐堡 (Fort Melajoe)，其稜堡上有木構造的亭子。來源：John R. Verbeek, “De in Fortificaties opgesteld artillerie van de VOC”. In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee* (Leiden: Sidestone Press, 2017), p. 187.

(3) 普羅民遮堡兩稜堡(砲臺)的監視塔

普羅民遮堡兩稜堡的監視塔(荷 *arkel/spietoren*；英 *bartizan*)，清代赤崁樓圖像多有描繪，但各幅圖像中的監視塔數量，並不一致(圖 5、8、9、11)。稜堡設置監視塔的目的，在於提供監控堡壘外部的視野，監視塔的狹小開窗，也可避免裡面士兵受到威脅。栗山俊一的原貌推測呈現，每個稜堡均有三座監視塔，即每一轉角都設一個監視塔(圖 13)。但根據大員熱蘭遮堡的圖像，其每座稜堡僅有一個監視塔，位於稜堡尖端(圖 47)。其它大部分的荷蘭東印度公司亞洲堡壘，也大致如此。建築規模較小的普羅民遮堡，僅有兩座稜

⁴³ John R. Verbeek, “De in Fortificaties opgesteld artillerie van de VOC”. In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee*, p.187.

堡，兩稜堡尖端各設一個監視塔，實已足夠。故此，1791 年〈臺灣地理圖繪〉所呈現的監視塔數量與位置，應較合理（圖 11）。

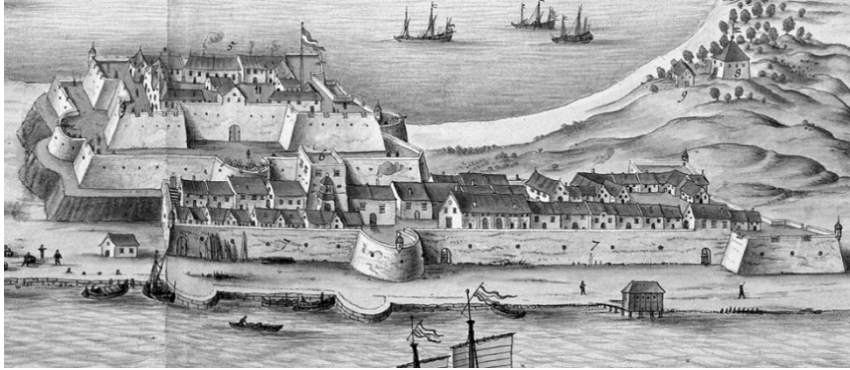


圖 47：1644 年大員市鎮鳥瞰圖（*Vogelvlucht van Tayouan en fort Zeelandia*）中的熱蘭遮堡壘，各座稜堡尖端均有一個監視塔。圖面的右上角編號 8 之建物，為烏特勒支堡（Fort Utrecht）。來源：Österreichische Nationalbibliothek, Van der Hem 41:05。

現存荷蘭本土與海外的 17 世紀堡壘，許多還保有原來位置的監視塔，有的是木構造，有的是磚石構造，如荷蘭要塞城市納爾登（Naarden）城牆之稜堡尖端、印尼薩帕魯阿島（Saparua）的杜爾斯泰德堡（Fort Duurstede）之牆體轉角、印尼爪哇萬丹（Banten）斯佩爾瓦克堡（Fort Speelwijk）之稜堡尖端、印尼雅加達海事博物館（前荷蘭東印度公司倉庫建築）之外牆等等（圖 48）。這些案例的監視塔，有些座落於稜堡或牆體輪廓範圍內，有些則部分懸出稜堡或牆體。依清代赤崁樓圖像所示，普羅民遮堡稜堡之監視塔應部分懸出稜堡外（圖 5、8、9、11）。



圖 48：由左至右分別為荷蘭要塞城市納爾登（Naarden）的監視塔、印尼薩帕魯阿島（Saparua）杜爾斯泰德堡（Fort Duurstede）的監視塔、印尼爪哇萬丹（Banten）斯佩爾瓦克堡（Fort Speelwijk）的監視塔、以及印尼雅加達海事博物館（前荷蘭東印度公司倉庫建築）外牆的監視塔。來源：本文作者拍攝。

（4）普羅民遮堡基座上緣堞口與稜堡（砲臺）牆面開口

普羅民遮堡原貌探討的最後一個問題，就是基座上緣堞口（荷/英 embrasure）與稜堡（砲臺）牆面開口的位置與數量，清代的赤崁樓圖像多有描繪上緣堞口與牆面開口之特徵。如 1723-1725 年〈雍正朝臺灣圖〉（圖 7）、1750-1790 年〈臺灣府城圖繪〉（圖 8）、1752 年〈赤崁夕照圖〉（圖 9）與 1791 年〈臺灣地理圖繪〉（圖 11），均有繪製基座的上緣堞口。1699-1719 年〈康熙臺灣輿圖〉（圖 6）、1723-1725 年〈雍正朝臺灣圖〉（圖 7）、1750-1790 年〈臺灣府城圖繪〉（圖 8）、1752 年〈赤崁夕照圖〉（圖 9）、1756-1759 年〈乾隆朝臺灣輿圖〉（圖 10）與 1791 年〈臺灣地理圖繪〉（圖 11），則可看到稜堡牆面之開口。栗山俊一的普羅民遮堡立面推測圖上，也反映這些特徵，但其位置與數量值得商榷（圖 13）。

堡壘的上緣堞口與稜堡牆面開口，意味著火炮對外發射之處；即每一個堞口與牆面開口，即代表一門火炮的架設位置。前述 1655 年 11 月 14 日臺灣長官致總督信函提到，普羅民遮堡的兩稜堡（砲臺），類似大員的烏特勒支堡（Fort Utrecht）；其上層架設 5 門砲，下層 4 門砲；堡壘基座主體的兩個長邊（即西側與東側）各有 2 門砲，堡壘合計部署 22 門砲。⁴⁴ 關於普羅民遮堡於基座西側設置 2 門砲，即意味著應有兩處堞口，此清楚呈現於 1791 年〈臺灣地理圖繪〉的赤崁樓上（圖 11）。

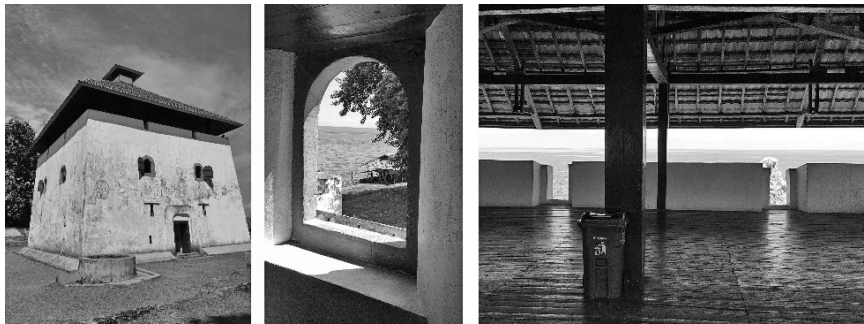


圖 49：摩鹿加安汶島（Ambon）阿姆斯特丹堡（Fort Amsterdam）的樓堡；左圖為樓堡外觀，中圖為樓堡第二層的窗口（火炮射擊口）向外觀看，右圖為樓堡屋頂層（具有配置火炮的堞口）向外觀看。來源：本文作者拍攝。

⁴⁴ 格斯·冉福立（Kees Zandvliet）（著）；江樹生（譯），《十七世紀荷蘭人繪製的臺灣老地圖 下冊：論述篇》，頁 65-66。ARA, VOC 1212 folio 297r.

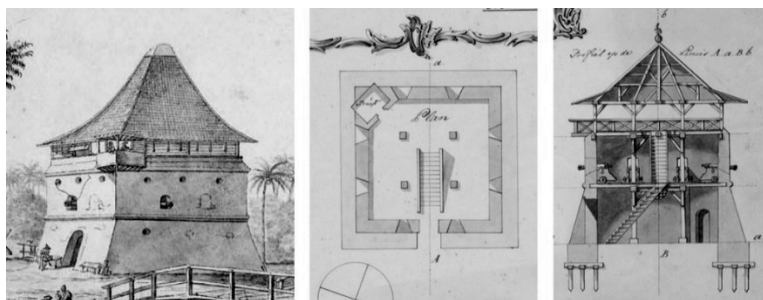


圖 50：巴達維亞附近的威爾亨堡(Fort Wilgenburg)，建於 1754 年。左圖來源：National Library of Indonesia, BW 42；中圖與右圖來源：Nationaal Archief, Vel 1224。

1644 年的〈大員市鎮鳥瞰圖〉清楚描繪了烏特勒支堡，該堡為四方形平面建成的量體，牆面有開口，上方為四坡斜屋頂（圖 47）。這類小型堡壘稱為「樓堡」（荷 *torenfort*；英 *defensive tower*）；前述瑟蘭島的歐維爾堡(Fort Overburg)與安汶島的阿姆斯特丹堡(Fort Amsterdam)，屬於「方形主堡加對角雙稜堡」之型態，內部都有一座樓堡（圖 22、23）。安汶島阿姆斯特丹堡的樓堡，目前仍維持 17 世紀的樣貌；外牆每側有兩個開口，作為內部二樓的火砲射擊口；頂層的斜屋頂下方，每側有兩個堞口，亦為火砲架設位置（圖 49）。這座阿姆斯特丹堡，無論建築形式或內部火砲配置方式，應與大員的烏特勒支堡相似。此外，荷蘭東印度公司的樓堡案例，某些亦有留下完整建築圖面，如巴達維亞近郊的威爾亨堡(Wilgenburg)（圖 50）。據此判斷，普羅民遮堡的兩稜堡（砲臺），應有類似上述樓堡的空間型態與火砲配置方式，兩稜堡上方的木構造屋頂，也可能具有樓堡常見的四坡屋頂。

整體研判，普羅民遮堡每座稜堡的下層 4 門砲，應是兩個「前側」(face) 各設置 2 門砲，由稜堡牆面開口發射；故此，每座稜堡的兩「前側」，外觀上各會有兩個射擊口。根據印尼現存的 17 世紀荷蘭東印度公司堡壘案例，其稜堡平臺往往比堡壘基座主體四周雉堞內側通道高 50 至 100 公分，可使稜堡上方有較好的視野與較遠的火砲射程，本研究合理設定普羅民遮堡兩稜堡平臺比基座主體平臺高 80 公分；前面提到基座上方平臺高程為 500 公分，故設定稜堡平臺高程為 580 公分。更者，再據此調整稜堡內部空間（即下層 4 門砲的空間）之高度，也合理設定稜堡上方木構造屋頂、牆面開口、稜堡內部拱頂構造等部位之尺寸，即可繪製出稜堡剖面示意圖（圖 51）；圖上各部位形式與尺寸雖是眾多可能之一，但皆屬合理範圍。

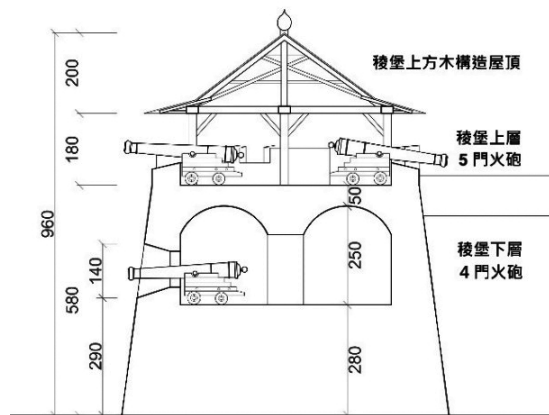


圖 51：普羅民遮堡稜堡剖面示意圖，標示尺寸單位為公分。來源：本研究繪製。

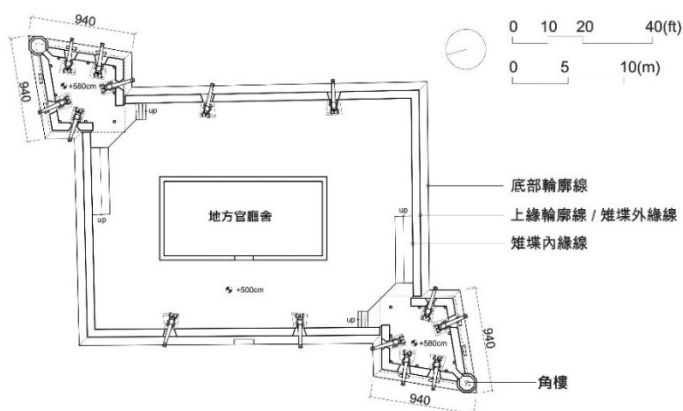


圖 52：普羅民遮堡基座上緣堞口位置與火炮配置，圖左側大致為北方，標示尺寸單位為公分。來源：本研究繪製。

至於每座稜堡（砲臺）上層的 5 門砲，都是由稜堡上緣堞口發射。其中 2 門應分別配置於兩個「脅側」（flank），其火力可掩護堡壘基座主體的四個面；西南稜堡兩「脅側」之火砲掩護西面與南面，東北稜堡兩「脅側」之火砲掩護東面與西面。另外 3 門則應分別配置於稜堡的兩「前側」；西南稜堡兩「前側」之火砲直接朝向堡壘的西邊與東邊，東北稜堡兩「前側」之火砲直接朝向堡壘的東邊與北邊。就西南稜堡而言，西邊海岸碼頭方向應較南邊市鎮方向更有防禦需求，故該稜堡較可能於西面「前側」設置 2 個堞口，南面「前側」則設置 1 個堞口。就東北稜堡而言，東邊面對通往市鎮之道路應較北邊德慶溪方向更有防禦需求，故較可能於東面「前側」設置 2 個堞口，北面「前側」設置 1 個堞口。整合上述推測，並合理分配火炮的間距，即可繪出普羅民遮堡基座上緣堞口與火炮配置圖（圖 52）。

七、普羅民遮堡建築原貌之整體呈現

依據前面對於普羅民遮堡下部基座與上部建物之各部位的研判與設定，並參照調查所得荷蘭東印度公司堡壘案例與荷蘭傳統建築之細節，包括門窗、壁鎖⁴⁵、雉堞、堞口、牆面射擊口、坡道、樓梯、監視塔、屋頂、山牆等建築元素之合理形式與尺寸，即可進一步繪製普羅民遮堡完整的建築推測圖，包括基座平臺層平面圖（圖 53）、屋頂層平面圖（圖 54）、西向立面圖（圖 55）與南向立面圖（圖 56）。另外，亦依據上述圖面之尺寸，以 3D 列印方式製作普羅民遮堡的簡易模型（圖 57）。這些圖面與模型，即是普羅民遮堡建築原貌探討成果的整體呈現。

這裡需再次強調，雖然普羅民遮堡的原貌探討過程，援引了荷蘭文獻與圖像、清代文獻與圖像、日治時期調查研究、17 世紀荷蘭堡壘設計觀念、17 世紀荷蘭本土與海外堡壘建築案例等等資料，也回應了日治時期栗山俊一及千千岩助太郎未釐清的問題，並提出合理的普羅民遮堡原貌推測，特別是「對角雙稜堡」的可能性。但由於歷史文獻與圖像所能提供的資訊有限，本文所呈現的推測，只能視為眾多可能之一，而非唯一的正確答案。

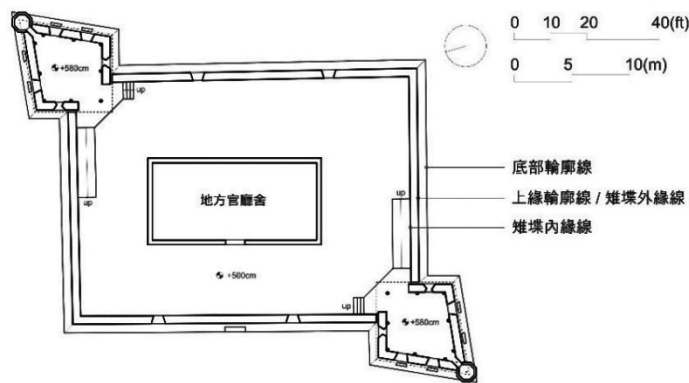


圖 53：普羅民遮堡基座上方平臺平面圖，圖左側大致為北方。來源：本研究繪製。

⁴⁵ 壁鎖（荷 anker；英 anchor）為荷蘭傳統磚造建築常見金屬構件，用於錨定牆體與牆後的木樑；其在建築立面上的位置，反映牆體後方支承屋頂與樓板之木樑的位置。H. Janse, *Bouwkundige termen: verklarend woordenboek van de westerse architectuur- en bouwhistorie* (Leiden: Primavera Pers, 1997), pp.26-27.

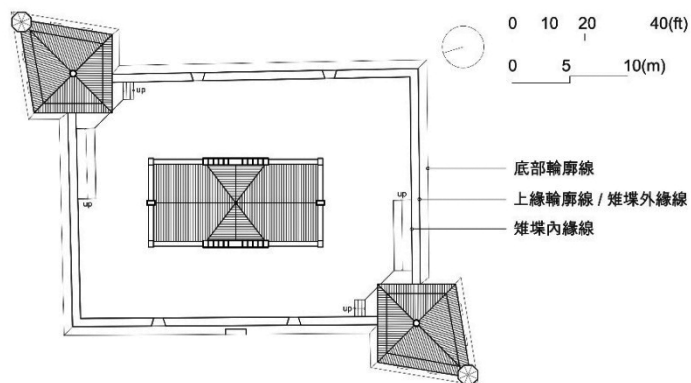


圖 54：普羅民遮堡屋頂層平面圖，圖左側大致為北方。來源：本研究繪製。

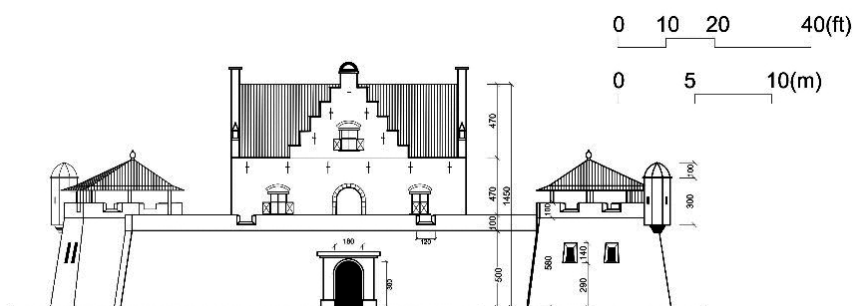


圖 55：普羅民遮堡西向立面圖。來源：本研究繪製。

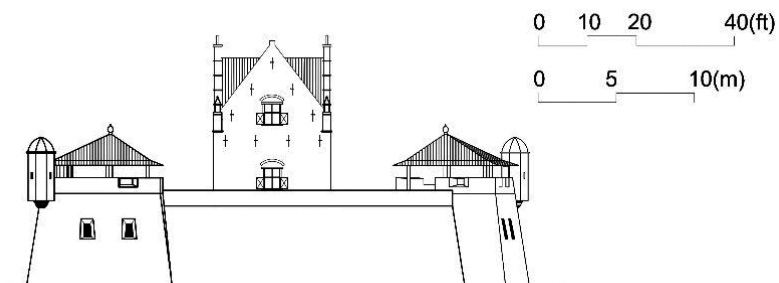


圖 56：普羅民遮堡南向立面圖。來源：本研究繪製。



圖 57：普羅民遮堡的 3D 列印模型。來源：侯林設計公司製作與提供。

八、「對角雙稜堡」或「對角雙方堡」？

除了前述許多普羅民遮堡之建築細節無法準確研判外，該堡建築原貌研究最關鍵的問題還是在於：普羅民遮堡具有的是「對角雙稜堡」或「對角雙方堡」？即便 17 世紀荷蘭堡壘設計觀念與大量荷蘭東印度公司亞洲堡壘案例皆說明答案應為前者，但本文仍無法完全排除後者的可能性。日治時期栗山俊一認為普羅民遮堡具備的是兩個方堡（圖 13），而非稜堡壘，應是因為他看到了東北角稜堡遺構的內部方形空間，千千岩助太郎的調查測繪圖對此亦有清楚描繪（圖 14）。且該方形內部空間，與本研究所推測的稜堡，確實會有衝突。

不過，栗山俊一與千千岩助太郎所看到的稜堡內部遺構，很有可能是歷史上數次變遷後的結果。荷人離臺至 19 世紀後期這段長達兩個世紀的時間，普羅民遮堡是否曾經歷增改建？後來的政權是否曾因應不同需求而調整稜堡的形式與內部空間？根據史料可以得知，鄭氏政權曾將普羅民遮堡作為軍火庫與承天府署使用，且鄭軍擅長各類軍事工事，若有需要，東北稜堡（及堡壘其它部位）不無可能在這段時間遭到修改。甚至也可能因為防禦方式改變，或因防禦需求減少，而將稜堡上部木造亭子改建成較堅固之建物；若是如此，東北稜堡即無需要維持菱形的平面。19 世紀後期興建五子祠，東北稜堡也需再加大，以作為五子祠方形建築平面的基座。可惜的是，這段時期稜堡的各種可能變遷，歷史文獻並未記載。



圖 58：東北稜堡內部牆體遺構，雖可辨識出荷蘭磚造十字砌法特徵，但較不連續也較不完整。來源：本文作者拍攝。

再者，東北稜堡內部的牆體遺構上，雖可看到荷蘭傳統磚造十字砌法（Kruisverband）之特徵⁴⁶（圖 58），但有許多不連續且不完整之處。對照赤崁樓主體基座東側偏南處之牆體，其為普羅民遮堡的原有部位，該牆體下半部所呈現的荷蘭十字砌法，則較為連續與完整（圖 59）。再者，由中研院史語所副研究員陳維鈞主持的赤崁樓考古發掘，在東側出土的牆體基腳，呈現了更為完整與精緻的十字砌法（圖 60）。就此判斷，栗山俊一與千千岩助太郎所看到的東北稜堡內部遺構，很有可能不是荷治時期的原始構造，而是後來某次或數次增改建的結果。



圖 59(左)：普羅民遮堡東側偏南處之磚造壁體，下部呈現的荷蘭磚造十字砌法特徵，較為連續與完整。來源：本文作者拍攝。



圖 60(右)：中研院史語所副研究員陳維鈞主持的赤崁樓考古計畫，東側出土的牆體基腳，呈現相當完整與精緻的荷蘭磚造十字砌法特徵。來源：本文作者拍攝。

⁴⁶ 荷蘭磚造十字砌法的表面特徵，為一皮順磚，一皮丁磚，且順磚層的勾縫線，不會與其上下順磚層的勾縫線對齊，而是對到磚塊的中間處。該砌法普遍運用於荷蘭本土與海外殖民城市的各類建築。

本文雖提出普羅民遮堡具備「對角雙稜堡」的看法，但也不得不承認，其仍有「對角雙方堡」的可能性。欲獲得真正的答案，未來仍需仰賴進一步的考古發掘，考古結果亦有可能推翻本文提出的看法。就考古發掘而言，除了可繼續探討東北稜堡外，其對角的西南稜堡或許是更適合的對象，因其經歷較小的變遷與擾動。將本文的普羅民遮堡平面推測圖、栗山俊一的平面推測圖、以及 19 世紀後期興建的三座漢式建築平面圖進行套疊，可發現海神廟一大半位於堡壘主體基座上，一部分位於主體基座南側增建的量體上，而僅有一小部分涵蓋原有的西南稜堡(圖 61)。此意味著海神廟的興建無須破壞原有的西南稜堡外牆，也意味著西南稜堡的大部分遺構(北面「脅側」、西面「前側」與部分南面「前側」)，可能仍存於現有牆體之內。

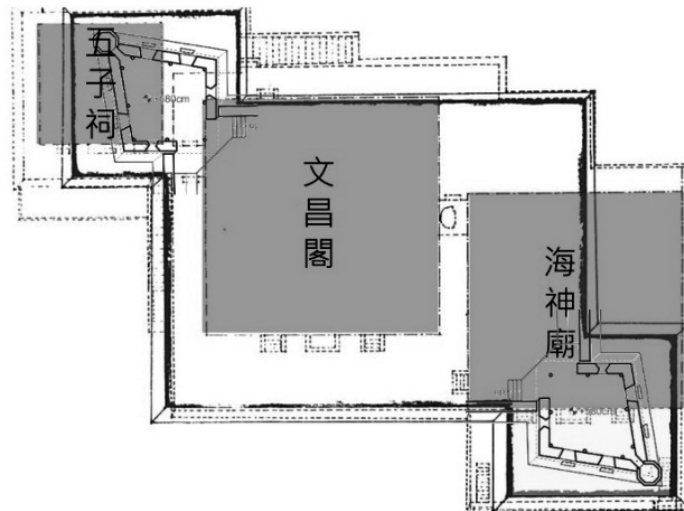


圖 61：本文的普羅民遮堡平面推測圖、栗山俊一的普羅民遮堡平面推測圖、及 19 世紀後期三座漢式建築之平面圖（五子祠、文昌閣與海神廟）的共同套疊，圖左側大致為北方。來源：本研究繪製。

八、結語：17 世紀國際式樣堡壘的在地回應

普羅民遮堡乃荷人在臺最後時期所興建的小型堡壘，其主要作為監視赤崁地區漢人之用；面對鄭氏大軍來襲，該堡無法提供足夠的防禦能力。雖然普羅民遮堡在荷鄭之戰的軍事角色薄弱，但其建物本身呈現了歐洲近代、荷蘭本土以及荷蘭東印度公司於亞洲的堡壘設計思維，不僅見證了近代西式堡壘的發展系譜，也見證了西式堡壘輸出至亞洲的過程中，如何參雜不同國家的影響，也回應在地環境與氣候所做出的調整。以下從三個方面總結普羅民遮堡建築所代表的重要意涵。

（1）從義大利文藝復興、舊荷蘭系統至荷蘭東印度公司的堡壘設計

近代歐洲戰場出現火砲後，文藝復興時期義大利發展出有別於中世紀的堡壘設計，並將圓堡改為可交叉防禦的稜堡，這些新觀念迅速席捲歐洲。16 世紀中葉起，各國開始興建反映新觀念的堡壘，並在城市外圍構築具有稜堡的外牆。若說這些歐洲近代堡壘設計呈現了共同的「國際式樣」（International Style）⁴⁷，完全不為過。它們不僅有形式上的類似性，也一致呼應火砲所帶來的要塞防禦思維。

義大利文藝復興堡壘設計觀念於 16 世紀中葉引進低地國，並由荷蘭再發展成「舊荷蘭系統」的堡壘設計觀念；這些觀念除了運用於荷蘭本土堡壘設計外，亦由荷蘭東印度公司與西印度公司運用於海外的堡壘實踐。荷蘭東印度公司在亞洲的大量堡壘案例，皆相當程度反映舊荷蘭系統的堡壘設計思維，無論它們是規模較大的「五邊形主堡加五稜堡」與「方形主堡加四稜堡」，或是規模較小的「方形主堡加對角雙稜堡」。若本文看法正確，即普羅民遮堡屬於「方形主堡加對角雙稜堡」，其不僅符合舊荷蘭系統的堡壘設計思維，也可視為源自義大利文藝復興之國際式樣堡壘的東亞重要案例；更者，普羅民遮堡亦可能是「方形主堡加對角雙稜堡」在東北亞的唯一案例。

（2）葡萄牙及西班牙海外堡壘設計的影響

雖然普羅民遮堡所屬的「方形主堡加對角雙稜堡（砲臺）」型態，乃荷蘭東印度公司亞洲堡壘的普遍類型，但其應不是源於荷蘭本土，而是來自葡萄牙或西班牙海外堡壘設計的影響。葡西兩國比荷蘭早一個世紀開始海外發展，於亞洲及美洲建立貿易與殖民據點，也興築大量堡壘，其中包括「方形主堡加對角雙方堡」與「方形主堡加對角雙圓堡」的堡壘型態。荷蘭人一方面接受葡西兩國這類海外堡壘型態，一方面則將其圓堡或方堡改為稜堡，以呼應舊荷蘭系統之觀念。荷蘭東印度公司的「方形主堡加對角雙稜堡」之堡壘型態，可視為「方形主堡加四稜堡」的簡化版；少掉兩個稜堡意味著駐軍與火砲數量的減少，節省的成本可用於興建與維持更多的小型堡壘。故此，1650 年前後大量出現的「方形主堡加對角雙稜堡」之堡壘類型，反映了當時荷蘭東印度公司在亞洲迅速擴張的背景。

堡壘選址方面，荷蘭可能也受到葡西兩國的影響。荷蘭考古學家Hefting指出，伊比利半島多山環境的葡萄牙與西班牙，自古習慣將城市與防禦要塞建於山丘高地上；這兩國在

⁴⁷ 「國際樣式」（International Style）為建築史專有詞彙，原指 1920 至 1930 年代因現代建築運動共同觀念所引發的國際流行建築式樣。後來亦有學者以這個詞彙來描述建築史上跨越國界、普遍流行的建築式樣，如哥德式建築（Gothic Architecture）等等。

亞洲與美洲的聚落與堡壘，也多延續相同觀念。⁴⁸ Hefting也指出，荷蘭則國土地勢低平，傳統上將城市與防禦要塞建於低地；17 世紀荷蘭人在海外建造的市鎮與堡壘，也幾乎如此。⁴⁹ 然而在荷蘭東印度公司控制的福爾摩沙與摩鹿加諸島，卻可看到少數例外；如大員的熱蘭遮堡與烏特勒支堡，雖建於海中的沙洲，但卻是建在較高的沙土丘上；⁵⁰ 普羅民遮堡雖建於海岸不遠處，但建成後，巴達維亞總督卻來信質問為何不建在東邊的高地上，甚至要求將東邊高地盡可能剷平。⁵¹

即便 17 世紀上半荷蘭與葡西兩國大多處於敵對狀態，但普羅民遮堡的「方形主堡加對角雙稜堡」之型態以及高處/低處選址之問題，某種程度反映了葡西兩國對於荷人堡壘設計的影響。荷蘭東印度公司在大員設立據點前，曾於 1622 年攻打澳門，葡萄牙人於澳門山丘上建造的堡壘，讓荷人無法有效在周圍建造工事，最後以失敗收場。西班牙人自 1626 年起佔領北臺灣期間，也在雞籠和平島山丘上築堡，此也讓荷人遲遲不敢出兵，直到 1642 年才一鼓作氣攻克此地。這類不愉快的經驗，是否可能讓海外荷人反思自身的堡壘設計與營建傳統？遠離母國的荷人，在陌生環境建造堡壘時，是否可能參酌競爭對手的堡壘設計、營造與選址之觀念？這類問題值得進一步探索，但也需要援引更多的案例與文獻。

（3）呼應亞洲在地環境與氣候的堡壘營造

歐洲與荷蘭本土的近代堡壘，稜堡的平臺原則上不會有任何建物，因為其會影響火砲的配置與操作。但在亞洲熱帶氣候下，白天的烈陽與雨季的暴雨，都會造成士兵的不適，而雨水更會造成鐵製火砲生鏽與木製砲架的腐爛。如同許多荷蘭東印度公司的亞洲堡壘，普羅民遮堡的稜堡上面，建有木構造的亭子，作為士兵與火砲的遮蔽物。普羅民遮堡的稜堡也類似大員的烏特勒支堡或其它亞洲據點大量興建的樓堡，內部與頂層皆可配置火砲，頂層上方則有木造亭子，故內部與頂層的火砲無須擔心雨淋，此反映了亞洲熱帶氣候下的堡壘設計調整。

再者，荷蘭本土自 16 世紀後期開始的舊荷蘭系統之堡壘設計與營造，構築壁壘牆體

⁴⁸ Oscar Hefting, "Bij hoog en bij Laag: Portugese en Nederlandse bouwtradities ontmoeten elkaar in koloniaal Brasile". In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee* (Leiden: Sidestone Press, 2017), pp.256-257.

⁴⁹ Ibid., pp.258-259.

⁵⁰ 班達奈拉島 (Banda Neira) 上的比利時堡 (Fort Belgica) 也是建造於該島的山丘上；可參見 Atlas of Mutual Heritage 網站的數張地圖與圖像：
[https://www.atlasofmutualheritage.nl/en/Belgica-fort-\(Banda\).13c#Images](https://www.atlasofmutualheritage.nl/en/Belgica-fort-(Banda).13c#Images)。

⁵¹ 江樹生 (譯著)，《熱蘭遮城日誌 (三)》，頁 349。

時，多僅用泥土與黏土，表面植以草皮或灌木叢，而不砌磚；此不僅有施工快速與節省預算的優點，亦可讓泥土與黏土本身吸收砲彈的衝擊力。⁵²然而，17 世紀初開始在亞洲建造堡壘的荷蘭人，卻發現此簡便作法無法適應當地的氣候與環境；亞洲各地據點，不見得能找到適合建造堡壘牆體的泥土，就算成功以泥土構築壁壘，表面也不見得能植草或灌木叢；而雨季的暴雨或夏季的颱風，以及印尼諸島及臺灣的頻繁地震，也可能瞬間摧毀土造壁壘。故此，荷人以當地可取得材料，如珊瑚礁岩、各類岩石、燒製磚等等，作為牆體覆面材料，以避免坍塌。⁵³ 臺灣的熱蘭遮堡與普羅民遮堡也是如此；熱蘭遮堡建造初期因磚石取得不易，故許多部位仍是土造壁壘，直到多年後才全部覆以磚壁；1653 年才建造的普羅民遮堡，則是一開始就以磚塊建造外壁。

荷蘭東印度公司在亞洲的大小堡壘，面對在地環境與氣候的問題，普遍採用磚石外壁，也有可能是葡西兩國的海外影響。伊比利半島的葡西兩國，除了將堡壘建於山丘高地上的傳統之外，也多以當地豐富的天然石頭做為堡壘建築材料；葡西兩國在海外建造的堡壘也多是如此。⁵⁴ 荷蘭東印度公司在亞洲與葡西兩國勢力頻繁遭遇，也繼承了不少葡萄牙人的據點及堡壘，故相當可能向他們的經驗學習，以克服自己所遇到的環境氣候問題。再者，即使磚石外壁難以抵抗火砲威力，但公司軍隊與擁有火砲的亞洲敵對者衝突時，戰場多在海上。荷人在亞洲的堡壘，大多不會直接面對海上船隻的火砲威脅；就算有，其程度也遠低於歐洲戰場地面部隊的火砲威脅。普羅民遮堡與其他公司的亞洲小型堡壘，所受到的威脅頂多是在地族群的低度武裝；相較之下，亞洲諸島的地震、暴雨及颱風，反而更須在意。

雖然普羅民遮堡可能為荷蘭東印度公司亞洲眾多「方形主堡加對角雙稜堡」的小型堡壘案例之一，但其仍有一些特殊之處。如普羅民遮堡具備抬高的主體基座，且基座具有內部空間。再來，普羅民遮堡所監控的普羅民遮市鎮，規模遠大於其它荷蘭東印度公司「方形主堡加對角雙稜堡」之堡壘所監控的小型海岸聚落，且普羅民遮堡亦作為地方官廳兼房舍之用。就這些特殊之處而言，普羅民遮堡未來仍有需要進一步與其它同類型堡壘進行比較研究，特別是探討堡壘與市鎮/聚落的空間關係，以及堡壘在軍事防禦、治安維護與

⁵² Charles van den Heuvel, "De Verspreiding van de Italiaanse Vestingbouwkunde in de Nederlanden in de Tweede Helft van de Zestiende Eeuw". In J. Snee, H. A. Treu & M. Tydeman, eds., *Vesting: Vier Eeuwen Vestingbouw in Nederland*, p.9.

⁵³ Hans Bonke, "Nederlandse Forten in Azië". In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee*, p.18. Ranjith Jayasena & Pieter Floore, "VOC vestingbouw op Ceylon en Mauritius, een historisch-archeologisch perspectief". In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee*, p.86.

⁵⁴ Oscar Hefting, "Bij hoog en bij Laag: Portugese en Nederlandse bouwtradities ontmoeten elkaar in koloniaal Brasilië". In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee* (Leiden: Sidestone Press, 2017), pp.256-257.

地方治理方面所扮演的角色。最後，若未來考古研究可推翻了本文之看法，證明普羅民遮堡乃「方形主堡加對角雙方堡」，而非「方形主堡加對角雙稜堡」，此將展開更多值得深入探討的議題。

引用書目

王必昌（總輯）、王至楨（點校）

2005《重修臺灣縣志》（1752）。臺北市：文建會。

江樹生（譯著）

2002《熱蘭遮城日誌》，第一冊。臺南市：臺南市政府。

江樹生（譯著）

2003《熱蘭遮城日誌》，第三冊。臺南市：臺南市政府。

江樹生（譯註）

2003《梅氏日記：荷蘭土地測量師看鄭成功》。臺北市：漢聲雜誌。

江樹生（譯著）

2011《熱蘭遮城日誌》，第四冊。臺南市：臺南市政府。

江樹生（著）

2016《檔案敘事：早期臺灣史研究論文集》。臺南市：國立臺灣歷史博物館。

翁佳音、黃驗（合著）

2017《解碼臺灣史 1550-1720》。臺北市：遠流出版事業股份有限公司。

栗山俊一（著）

1931〈安平城址と赤嵌樓に就て〉，收於《續臺灣文化史說》，頁 1-31。臺北市：臺灣文化三百年紀念會。

格斯·冉福立（Kees Zandvliet）（著）；江樹生（譯）

1997《十七世紀荷蘭人繪製的臺灣老地圖下冊：論述篇》。臺北市：漢聲雜誌社。

高拱乾（纂輯）、周元文（增修）

2004《臺灣府志》（1695）。臺北市：文建會。

賴志彰、魏德文（編）

2018《臺南四百年古地圖集》。臺南市：臺南市政府文化局。

賴志彰、魏德文（著）

2018《臺南四百年古地圖集導讀指引》。臺南市：臺南市政府文化局。

盧嘉興（著）

1980〈赤嵌樓修復記〉，收於《臺灣研究彙集》，20 期，頁 119-122。臺南市：盧嘉興印行。

盧嘉興（著）

1980〈安平·臺南間隧道考〉，收於《臺灣研究彙集》，20 期，頁 123-124。臺南市：盧

嘉興印行。

盧嘉興（著）

1980 〈謠傳臺南安平間隧道的來源〉，收於《臺灣研究彙集》，20 期，頁 125-126。臺南市：盧嘉興印行。

Bonke, Hans

2017 “Nederlandse Forten in Azië”. In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee*, pp. 15-33. Leiden: Sidestone Press.

Crone, Ernst, E. J. Dijksterhuis, R. J. Forbes, M. G. J. Minnaert & A. Pannekoek (eds.)

2010 *The Principle Works of Simon Stevin, The Art of War, Vol. IV*. Amsterdam: Huygens Institute.

Hefting, Oscar

2017 “Bij hoog en bij Laag: Portugese en Nederlandse bouwtradities ontmoeten elkaar in koloniaal Brasilië”. In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee*, pp. 255-271. Leiden: Sidestone Press.

Herport, Albercht

1930 *Reise nach Java, Formosa, Vorder-Indien und Ceylon 1659-1668*. Den Haag: Martinus Nijhoff.

Heuvel, Charles van den

1982 “De Verspreiding van de Italiaanse Vestingbouwkunde in de Nederlanden in de Tweed Helft van de Zestiende Eeuw”. In J. Sneep, H. A. Treu & M. Tydeman, eds., *Vesting: Vier Eeuwen Vestingbouw in Nederland*, pp. 9-17. ‘S-Gravenhage: Stichting Menno van Coehoorn.

Hogg, Ian

1988 *The History of Forts & Castles*. London: Macdonald & Co (Publishers) Ltd.

Huey, Paul R.

2017 “Colonial Dutch Forts in New Netherland”. In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee*, pp. 287-331. Leiden: Sidestone Press.

Janse, H.

1997 *Bouwkundige termen: verklarend woordenboek van de westerse architectuur- en bouwhistorie*. Leiden: Primavera Pers.

Jayasena, Ranjith & Pieter Floore

2017 “VOC vestingbouw op Ceylon en Mauritius, een historisch-archeologisch perspectief”. In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee*, pp. 85-116. Leiden: Sidestone Press.

Meischke, R.

1993 *Huizen in Nederland: Friesland en Noord-Hoolland*. Zwolle: Waanders Uitgevers.

Mohr, A. H. van

2013 *Termonilogie Verdedigingswerken: Inrichting, Aanval en Verdediging*. Utrecht: Stichting Menno van Coehoorn.

Verbeek, John R.

2017 “De in Fortificaties opgesteld artillerie van de VOC”. In Kees Ampt, Ad Little and Edwin Paar (eds.), *Verre Forten, Vreemde Kusten: Nederlandse Verdedigingswerken Overzee*, pp. 185-223. Utrecht: Stichting Menno van Coehoorn.

Wieringen, J. S. van

1982 “De Overgang van het Oudnederlandse naar het Nieuwnederlandse Stelsel 1648-1704”. In J. Sneep, H. A. Treu & M. Tydeman (eds.), *Vesting: Vier Eeuwen Vestingbouw in Nederland*, pp. 36-51. ‘S-Gravenhage: Stichting Menno van Coehoorn.

Zuydewijn, Noortje de Roy van

1982 “Adriaan Anthonisz: de man van de praktijk”. In J. Sneep, H. A. Treu & M. Tydeman (eds.), *Vesting: Vier Eeuwen Vestingbouw in Nederland*, pp. 18-23. ‘S-Gravenhage: Stichting Menno van Coehoorn.

建築類空間 3D 掃描技術應用－ 以臺南國定古蹟臺灣府城隍廟為例

陳俊宇^{*}、何佩真^{**}、張珊榕^{**}

摘 要

文化部文化資產局自 2015 年起開始針對國定古蹟進行 3D 數位化掃描。在掃描作業上，為進行高精細度的掃描品質，運用以 50 公尺內掃描的古蹟，誤差值可控制在 2 公厘之內。這樣的精度追求，不僅可以取得建築物整體的精確尺寸，更可以充分保留內部的細節。因此，當未來需要進行管理維護或修護工作時，3D 掃描的資料就可以做為真實性參考的依據之一。

本報告以國定古蹟-臺灣府城隍廟宗教場域為例，除了針對場域進行完整 3D 數位化，並使用紅外線手持掃描儀針對龍柱、御路及文、武判官神像等進行數位化建模，期能為後續建築類文化資產 3D 數位化做為參考依據

關鍵字：文化資產(cultural assets)、3D 掃描(3D scanning)、3D 建模(3D modeling)

^{*} 文化部文化資產局 文化資產保存研究中心 助理研究員。

^{**} 文化部文化資產局 文化資產保存研究中心 專案助理

一、前言

隨著科技日新月異，文化資產保存結合科技應用已是國際上的新趨勢，科技所帶來的便利，可以突破很多過去傳統保存上沒有注意的面向，將文化保存的工作效益和品質大幅度提升。

文化資產的構成本身就屬於一種複雜的複合形式，有反映當代的材料，有嚴謹的工匠精神，更有搭配因地制宜的科技；作為科技的使用者應更謹慎的面對這人類智慧的瑰寶，堆疊收集資料時應能對應出最佳的方式與檢視查核資料的能力。

透過不同的 3D 掃描資料截取方式取得所需物件的多元資訊，不侷限於指定範圍內的空間資訊而是更全面的思考因人類活動所帶來的變化，以期能更客觀的記錄與判斷；古蹟文物在面對日趨嚴峻的氣候變化影響，除可目視辨識的破壞外，因風場變化、溫度異常與行為模式改變…等，相關異變因子所產生的趨勢潛變亦為不可忽視的一部分。大範圍的 3D 資訊截取並配合日趨完整的調查記錄登錄系統與模擬，可使空間資訊資料發揮其最大效益，進而建構出更科學的管理保存模式。

本文以建築類國定古蹟為對象，應用 3D 數位化科技將古蹟文物具代表性之有形文化資產進行數位記錄工作，以完整保存重要文物、傳統信仰、建築及文物影像等，藉此蒐集整理國定古蹟及其相關民俗文物與建築之圖像與基礎資料，呈現具古蹟文化傳統特色，並且永續蒐集累積文化研究以推廣數位典藏成果及應用。

二、常用數位化設備

文化資產的類型及種類繁多，單一機種的 3D 掃描技術並不能滿足所有的文化資產，如建築上會有石材、木材、漆器、瓦片等多種工藝技術的複合媒材，若只有單一波長或光源 3D 掃描儀器是無法將建築物的特徵點掃描出來，不同材質反射出不同反射強度，是需要多種不同光源或不同 3D 成像原理的掃描儀器及其它相關設備來進行輔助，讓掃描資料更為完整。

市面上各類 3D 掃描儀器種類繁多，且文化資產於保存、修復、展示及教育推廣等各類別之工作對於數位 3D 模型需求亦不盡相同，因此根據任務需求選擇適合的 3D 掃描技術，實乃進行 3D 掃描之最初也是最重要的工作之一。

因此，文化資產的 3D 建模是由多元數位作業技術方式來收集，包含精密型掃描儀、手持式精密型掃描儀、基站式掃描儀、攝影測量(空拍測量)。基站式掃描常用於建物室內及室外建模，手持式掃描儀使用在文物及大型文物上的建模；空拍測量以聚落觀點尺度做點雲資料收集標準。收集高精度點雲的尺度，多是以儀器設備的範圍做技術分類，或是收集點雲範圍大小來分類。



圖 1 手持精密型掃描儀



圖 2 基站式掃描儀



圖 3 基站式掃描儀 2



圖 4 手持式掃描



圖 5 GPS 衛星接收器



圖 6 UAV 空拍機

建築類的 3D 建模，文資局主要以中距離的紅外線地面基站掃描儀進行建模，為記錄整個建築標的物的細節，基站掃描儀操作時須移動好幾個位置進行取景掃描。物件表面起伏特徵越複雜，需要取景的視角就越多，獲取資料才不會缺漏。因此，基站掃描儀進行作業是需要有規劃的進行。

(一) 現勘

現勘主要是選定固定(控制)點，如外圍空拍測量點及建築本體掃描控制點，一般控制點至少 8 點，選點原則符合空拍測量航線選擇及掃描閉合導線控制原則。針對掃描標的物重要性裝飾藝術，若要呈現表面紋理效果，需選用高精度手持掃描儀器進行建模。

(二) 資料處理規劃

需考慮三個主要因素，儀器三維解析度設定、點雲精度及整體平均點雲密度。「解析度」是指 3D 掃描儀所建構之 3D 模型中點與點間最小的距離，「精準度」，是指透過 3D 掃描儀所量測得到的量測值與真實值之間的差異。

本案建築類 3D 建模使用 Z+F 5010X 進行掃描，其掃描儀精度為 10 公尺處 ± 1 公釐(mm)，掃描過程設定解析度(resolution)為高(high)，品質(quality)為高(high)。掃描解析度為 10 公尺(m)處 6 公釐(mm)。掃描設定是需基於後續點雲使用方式及用途去定義，還考慮作業過程實際掃描站位和站位的實際距離來配合作業。

(三) 掃描路徑規劃及點雲套疊規劃

掃描路徑規劃由現勘後依現地環境規劃出閉合區域，並依控制點位置確定中軸主

線掃描區域閉合的路線後，再規劃其餘空間閉合至主線區域。為確保掃描精度及解析度，每天掃描的站位都必須閉合及完成套疊和可導線平差。掃描作業過程原則如下：

1. 儀器架設

儀器開始掃描前確定儀器腳架水平完成，儀器中心設定水平代表所有掃描點雲資料 Z 軸方向高度值都可以直接量測正確垂直高度。

2. 儀器設定

設定三維解析度及品質，本局建築類空間 3D 掃描解析度設定多數為 10 公尺處 6 公釐，品質為重覆採樣計算平均坐標多數為 4 次。

3. 設置掃描控制點

掃描規標(target)或稱為共軛點，形式上可以是平面平板或立體圓球，都是計算平面的圖形中心，圖形可以是圓或是方，圓球則是計算中心點坐標值。本局建築類空間 3D 掃描作業會設置 4 個共軛點，一般掃描作業共軛點只須放置 3 個即可完成定位；本掃描時建議共軛點放置 4 個點，可作為重複的觀測及驗證之用。

4. 掃描站位換站

掃描站位的更換須依每日閉合路徑選定下一站位，本局建築類空間掃描站室內直線距離為 5 公尺，建築物外觀周邊直線距離為 20 公尺，掃描站位前後至少重疊 50%，依此站位距離設定值可計算室內點雲為 2(mm)，周邊外觀為 6(mm)。

5. 重覆儀器操作直到掃描結束，掃描結束指的是完成閉合導線掃描，從起始站開始作業再回到起始站作為終點，完成測量閉合。

(四) 點雲成果判斷

點雲成果的判斷可以利用點雲套疊報表，做為初步的檢視，報表通常會表示平均誤差及標準差，作為套疊結果的標準值。套疊方式以 target 套疊或是最接近計算出來的平均誤差，即是整體平均誤差量，標準差是觀察整體掃描資料的可信賴度，以常態分佈理論平均值在一倍標準差的區間代表 68%點雲資料在這範圍值內，二倍標準差範圍會有 95%點雲資料。

三、實際作業參考案例:臺灣府城隍廟 3D 建模流程

(一) 歷史背景

「城隍」一詞最早的意義為城牆與護城河，「城」為城牆、「隍」即護城河，後來演變成為指稱守護城池的神明。文獻中出現「城隍」一詞，最早見於《周易》所說「城復於隍」；此外，亦見於《禮記》中「天子大臘八，水庸居其七」，文中所指即周朝規定，天子祭祀八神，其中第七神為水庸，水就是隍，而庸就是城，這便城隍祭祀的起源。隨舊都市的發展，大部分的城，都建在水邊，城與水漸漸結為一體，而水神與庸神也合而為一，成為守護城池的城隍神。早在公元 239 年，三國中的吳國，便有建城隍廟的記錄。

明太祖朱元璋(1328-1398)為各地府城隍封為「威靈公」官秩二品；各州城隍封為「靈祐侯」官秩三品；各縣城隍封為「顯祐伯」官秩四品，也各加「鑒察司民」爵號。隨後雖撤去封號，但已經形成府、州、縣城隍等階級的稱謂，且部分封號仍沿用迄今。入清之後，承襲明朝制度，清朝政府更通令各省、府、廳、縣建造城隍廟，並列入官祀項目之一，地方新官上任，須卜選吉日親自到城隍廟裡舉行奉告典禮方能赴任。

明永曆 23 年(1669)臺灣府城隍廟落成於東安坊郡屬右側，時稱「承天府城隍廟」，為臺灣最早的官建城隍廟。乾隆 42 年(1777)，當時知府蔣元樞(1738-1781)捐俸重修，立碑記事，據其《重修臺郡各建築圖說》所繪，目前臺灣府城隍廟的建築格局應是在此時確立為四殿兩廂房式的廟宇建築，除第一進頭門外，依次是正殿、後殿及大士殿；大士殿的右側，設有記念臺灣知府蔣毓英(生卒年不詳)的蔣公祠。清領增修時，改稱為今日所見廟名「臺灣府城隍廟」。

臺灣府城隍廟至今已歷時 300 餘年，歷經多次修建。最早的整修紀錄在康熙 32 年(1693)，亦是出現該廟名稱的最早文獻紀錄。廟前原有寬廣的廟埕，明治 40 年(1907)實施市區改正，劃為道路用地，即今青年路；民國 71 年(1982)，廟前青年路拓寬為 15 公尺的道路，廟埕消失殆盡，使得前殿緊臨道路，成為臨衝的廟宇。

民國 86 年(1997)內政部和市政府全額補助重修臺灣府城隍廟，於民國 88 年(1999)落成，成就今日所見之府城隍廟。目前的平面配置為二開間的三殿兩廂房形式。除了大格局的整修，寺廟內的細部內容亦蘊含歷史痕跡，從中央大門入口抬頭仰望，

可見高懸於三川殿上由廖雨亭題於昭和 12 年(1937)的名匾「爾來了」；進了大門回首仰望，又見信徒陳江山(1899-1976)於同年奉獻的碩大算盤高掛於門楣上方，與匾額對望；亦有清領時期咸豐 11 年(1861)臺灣府知府洪毓琛(1813-1863)所獻之「福佑善良」匾額，以及光緒 16 年(1890)臺南府知府方祖蔭(生卒年不詳)所獻的「彰瘝風聲」匾額，從中可窺見所屬轄區的轉變。目前廟內仍存有多件早年遺存的供器，如乾隆年間石香爐、銑鐵金爐與錫質五寶。

臺灣府城隍廟於民國 74 年(1985)經指定為臺閩地區第 2 級古蹟，民國 94 年(2005)文資法修法後升格為國定古蹟。

(二) 建築特色

1. 正殿：

為廟宇建築群中最主要的祭祀性空間，因此，在形制上皆以恢宏莊嚴的空間氣度取勝，而避免輕佻之奢華巧飾。正殿面闊三開間，方正的格局因深度不足，導致後金柱併為神龕架柱，以省略後步柱的減柱作法，而原縱橫各四柱列即減成十二柱式的規模。

2. 後殿：

後殿共八柱，分二列四排，乃缺少檐柱所致；地階與兩廊同高，階前與單墀高差一級，地坪作法與正殿同。於前簷兩側山牆各社甬門可通翼殿併用之承重隔間牆面。

3. 拜亭：

由四柱獨立組構而成，又可稱之為「四腳亭」。拜亭共由四柱及六架屋楹所組構而成。柱身採接柱的型態，下段柱身及柱珠皆飾以磨石子，斷面呈圓形，柱頭圓斗承接桁木，並有斗眼。柱間五界大通樑及三界二通樑上並置象斗座，其上層疊二斗承雙脊桁，而為捲棚的形式。

(三) 現勘

1. 現地環境障礙物影響程度

影響程度	排除方式
寺廟三川殿緊臨道路，執行作業時有人員安全疑慮。	在掃描作業中人員配戴安全帽、反光背心，架設三角錐及警示燈提高安全性，並製作宣導海報。
正殿城隍爺神像前有圍欄。	本案與廟方協調業於掃描作業時間開放。
正殿神龕有半開放式隔間。	本案與廟方協調業於掃描作業時間開放。
寺廟左右廂房(辦公室、文物陳列室)不對外開放。	左廂房為行政辦公場所，右廂房目前整修中不對外開放，將與廟方協調業於掃描作業時間開放。
細部掃描之項目，表面有落塵附著於文物上，導致掃描資料容易產生浮動點雲(雜點、錯誤點)。	掃描作業前進行文物表面乾式清潔以增加掃描資料之可信度。
寺廟正後方有劃設停車場，停放之車輛會阻擋掃描儀通視。	庭院與停車場間之圍牆將執行大部掃描，作業期間需與廟方協調適度移動車輛。

2. 作業範圍確認

國定古蹟-臺灣府城隍廟主體建築，現址位於臺南市中西區青年路 131 號，鄰近青年路與城隍街路口。土地面積 834.6 平方公尺(約 252 坪)，後埕空地面積 882.8 平方公尺(約 267 坪)，合計 1717.4 平方公尺(約 519 坪)，建物最高點約 9.3 公尺。鄰近巷道為青年路、青年路 137 巷。



圖 7 城隍廟掃描有效範圍 5m(綠色區域)

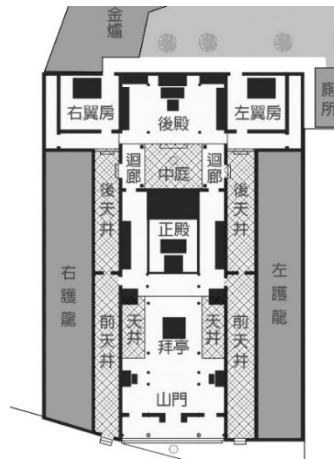


圖 8 城隍廟空間組織現況圖

3. 坐標基準點位

坐標基準點由專案技師到現場場勘，指定兩處 8 個固定點位與航拍參考點。寺廟前方停車場一組 4 個固定點，寺廟後方庭院一組 4 個固定點。

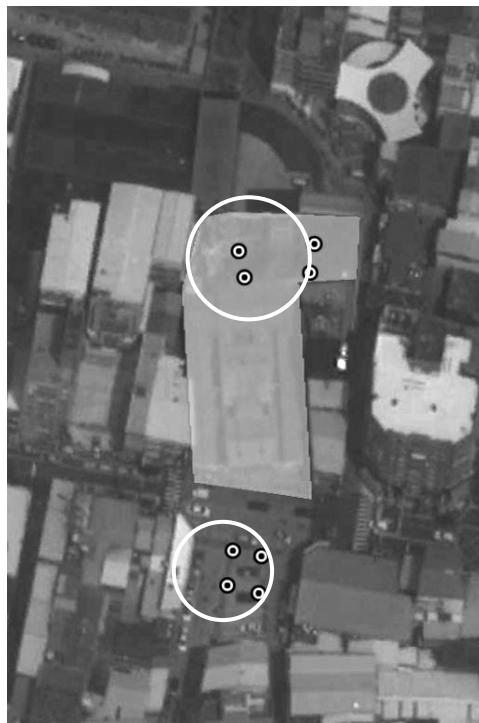


圖 9 坐標基準點(紅圈處)

4. 作業方式

(1) 航拍：

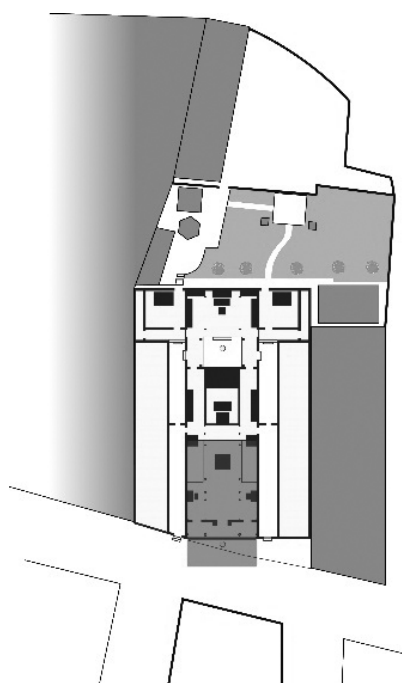
- A. 基地邊界向外 100 公尺為原則，配合歷史文化場域(如古街區範圍、祭祀圈)、市街發展(生活聚集區、災害救助區)等，以提供具古聚落導覽、防救災規劃、環境災害數值模擬等運用需求為主要考量範圍。
- B. 臺灣府城隍廟空拍作業因涉及航空法律規範，故應與會議決議或飛航核可文件為主。

(2) 大部掃描範圍：

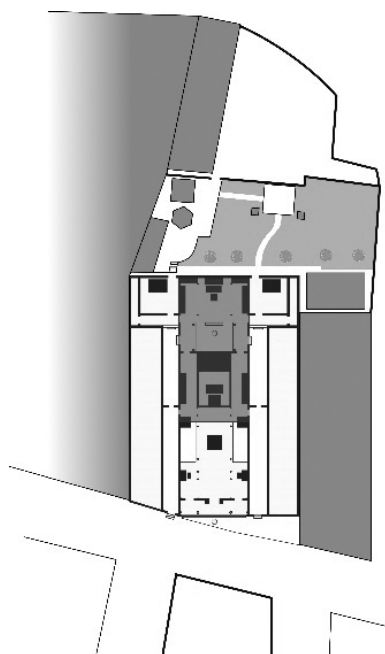
- A. 基站式站位規劃：
實際進度視現場狀況作即時異動。

表 1 臺灣府城隍廟基站掃描站位數

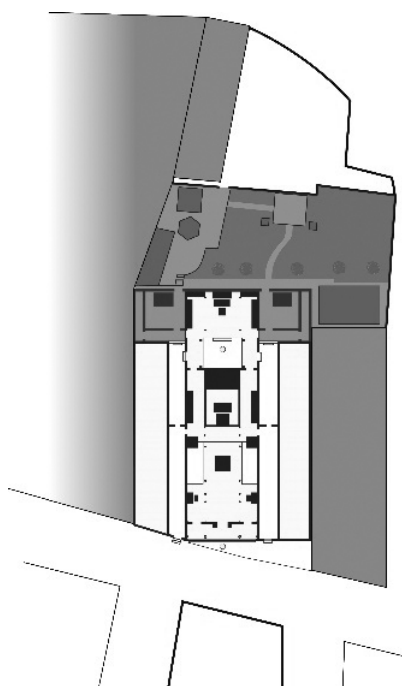
工作日	掃描範圍	站位數
1	三川殿前→三川殿→拜亭→	28
	◎佈設固定點鋼標	
	◎隱密處設置臨時用點位	
2	正殿→神龕內→中庭→迴廊→後殿→	26
	◎隱密處設置臨時用點位	
3	左翼房→庭院→右翼房→	26
	◎佈設固定點鋼標	
4	前天井→右護龍→後天井→左護龍→前天井→	20
	◎隱密處設置臨時用點位	
5	寺廟前停車場→青年路 137 巷→寺廟後停車場	20



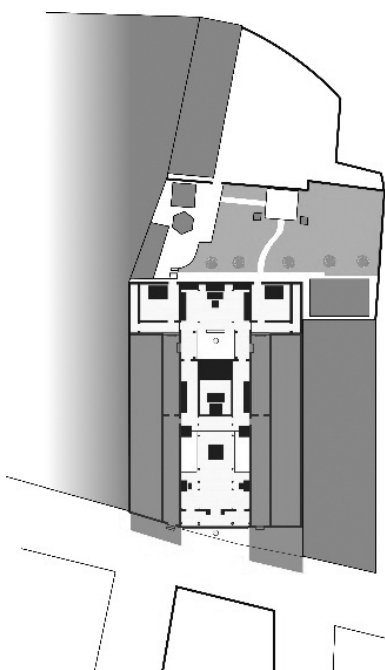
作業區塊一



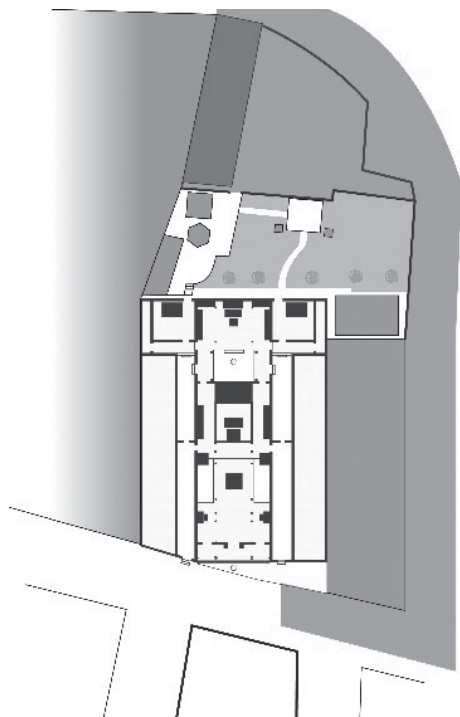
作業區塊二



作業區塊三



作業區塊四



作業區塊五

圖 10 掃描時作業區塊規劃

B. 特定文物：

- a. 基站式掃描器視角隱避區域。(影響構體完整性與結構模擬分析之區域)
- b. 建築雕飾件、特定文物，如解說導覽目標物件。
- c. 該文化資產指定文件描述之物件。
- d. 研究文獻刊載之物件。
- e. 容易被接觸損壞之雕飾件。(如石鼓、龍柱、御路、龍虎堵等)
- f. 影響結構安全之主要構件組(組件變位、潛變、形變等變異監測用)為原則。

5. 作業計畫

(1) 固定基準點位

- A. 點位編碼：DA01FCHM~ DA08FCHM。
- B. 佈置位置圖：在主體建築前後方戶外各設置一組四點固定點。
- C. 衛星定位進行”超短基線” RTK 定位解算，精確度預設 2 公分以內。

(2) 航拍範圍、航線、高度、地面解析度設定、負載種類

此處為法定禁航地區，應按程序申請相關飛行許可，並製作飛行計劃書。飛行許可需與機關配合，提供相關文書資料，航拍資料相關精度規範。

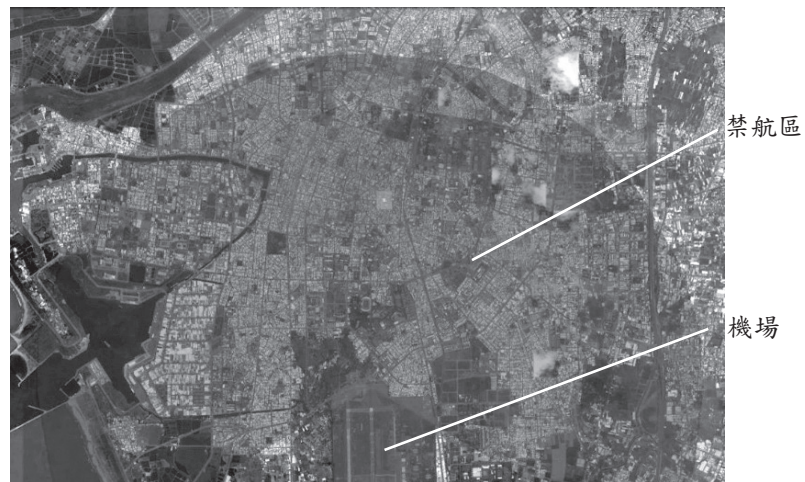


圖 11 臺南市區禁航區範圍(紅色區域)



圖 12 臺灣府城隍廟空拍範圍(藍色區域)

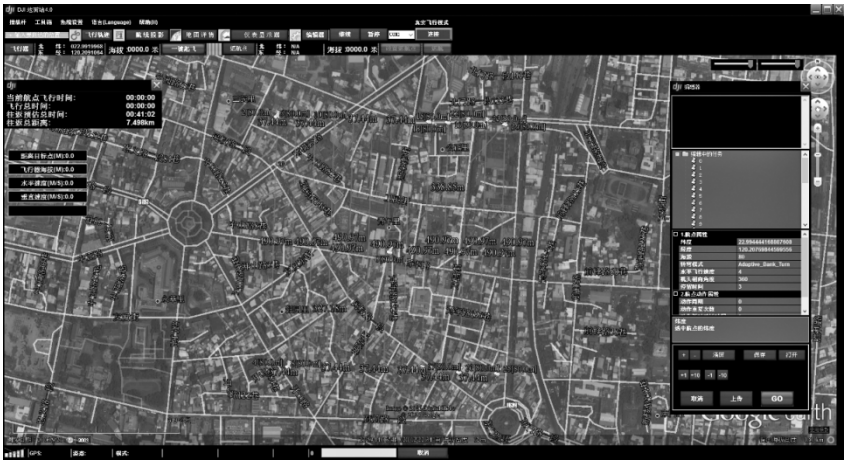


圖 13 臺灣府城隍廟空拍航線

(3) 站式掃描範圍

山門、拜亭、正殿、後殿、左右翼房、左右護龍、前後天井、後方庭院。

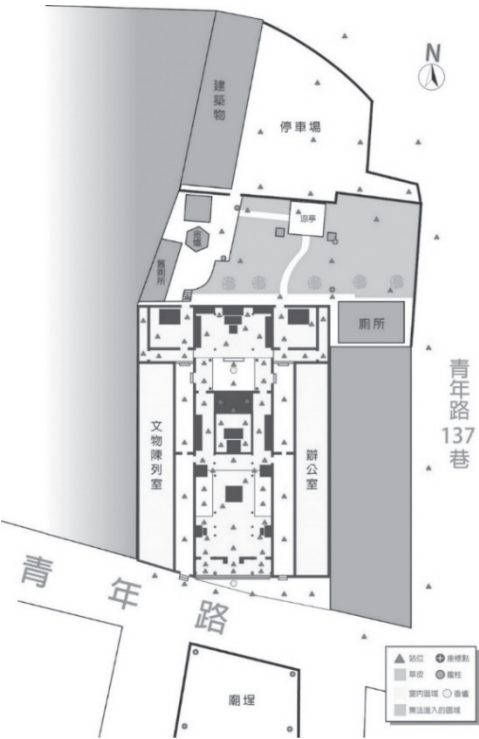


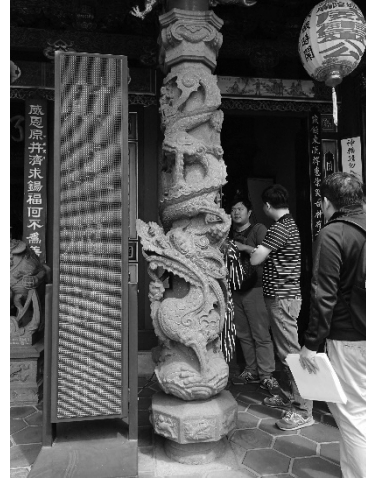
圖 14 臺灣府城隍廟基站掃描範圍

(4) 細部掃描構件、文物

山門前龍柱一對、山門雕窗、「爾來了」匾額、正殿石桌、香爐、燭台、文判官、武判官。



山門前龍柱 1



山門前龍柱-2



山門雕窗 1



山門雕窗 2



「雨來了」匾額



乾隆乙巳年(1785)方形石香爐



石桌、燭台



武判官



文判官

圖 15 細部掃描構件及文物

6. 作業執行及結果

(1) 工作日誌

執行外業掃描當日執行人員採定時定點填寫日誌，記錄溫度、濕度、可見光、紫外線、天氣、作業項目，說明執行進度及突發狀況與否，視情況調整後續作業規畫。藉以提高執行人員交接效率，可提供後期工作討論調閱檢視之用。

表 2 臺灣府城隍廟環境監測數據表

日期	時間	溫度 (°C)	溼度 (%)	可見光 (LuX)	紫外線 (μ W/Lumen)	備註
5/25	14:33	31.6	72.1	13110	708	室外
5/25	16:00	31.8	70.7	3727	676	室外
5/26	13:11	33.4	55.3	1174	649	室外
5/31	14:09	31.3	70.6	1986	1239	室內
5/31	14:09	31.9	69.4	74852	1	室外
5/31	15:50	30.8	70.7	236	1607	室內
6/1	14:04	29.7	78	-	-	-
6/2	14:42	30.3	85.1	1083	678	室內
6/12	13:27	33.9	62.5	127	1019	室內
6/13	11:44	33.2	63.2	3203	780	室外
6/14	14:16	30.9	80.3	1801	748	室外
6/15	14:01	28.4	85.9	163	297	室外
6/26	11:37	33.6	67.6	7517	893	室外
6/26	14:27	35.2	62.6	1244	1433	室外
6/27	15:56	32.5	74.1	35676	5	室外
6/30	15:05	33.9	66.7	1966	696	室外
備註	標示” - “為使用不同檢測儀器，故無電磁波數據紀錄。					

(2) 現場工作照

A. 定位基準點

定位基準點須由合格技師針對掃描標的物進行選點，所選定的定位點必須符合國土測繪法相關規定，選完點立即埋設制式鋼標及進行定位。



圖 16 現地現勘



圖 17 定位點選點



圖 18 埋設鋼標前置作業



圖 19 鑽孔後埋設鋼標



圖 20 基準點鋼標埋設



圖 21 定位點 GPS 資料收集

B. 基站掃描

基站掃描需按工作計畫書規劃之日程表到現場執行雷射掃描作業。



圖 22 廟前停車場掃描



圖 23 山門掃描



圖 24 神龕掃描



圖 25 觀音殿掃描



圖 26 街景掃描



圖 27 街景掃描 2

C. 手持掃描

文物手持掃描前須先進行乾式清潔，清除香灰與灰塵後再執行手持雷射掃描作業。



圖 28 乾式清潔



圖 29 雕窗掃描



圖 30 龍柱掃描



圖 31 石香爐掃描



圖 32 判官像神衣卸下



圖 33 判官像掃描

(3) 作業成果

A. 定位基準點坐標

由專案測量技師到場採集衛星數據，經坐標轉換及解算後求得以下八組坐標數據。

表 3 GPS 坐標數據表

點號	縱軸(m)	橫軸(m)	高程(m)
DA08FCHM01	2543599.821	168914.608	15.336
DA08FCHM02	2543598.931	168920.889	15.364
DA08FCHM03	2543587.384	168921.397	15.632
DA08FCHM04	2543587.335	168911.691	15.477
DA08FCHM05	2543662.493	168915.988	16.766
DA08FCHM06	2543659.769	168928.906	17.326
DA08FCHM07	2543654.499	168925.707	16.346
DA08FCHM08	2543657.149	168915.502	16.808

B. 臺灣府城隍廟全測區實際站位相對位置如下圖所示，整體平均套疊精度為 0.003 公尺。

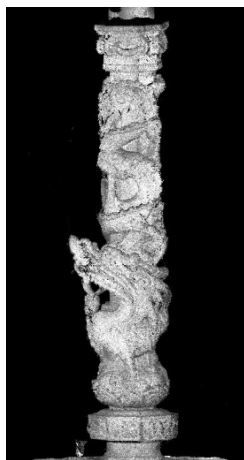


圖 34 臺灣府城隍廟全區站位圖

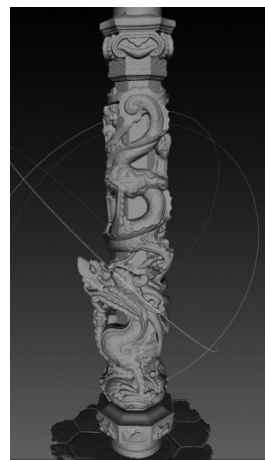
C. 細部掃描



現況



3D 點雲

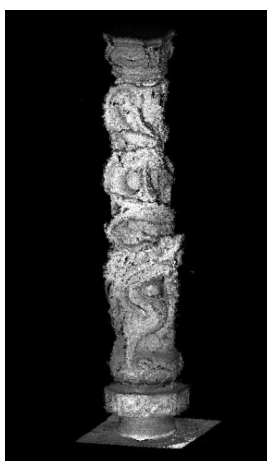


3D 模型

圖 35 左龍柱細部掃描



現況



3D 點雲



3D 模型

圖 36 右龍柱細部掃描



現況



3D 點雲

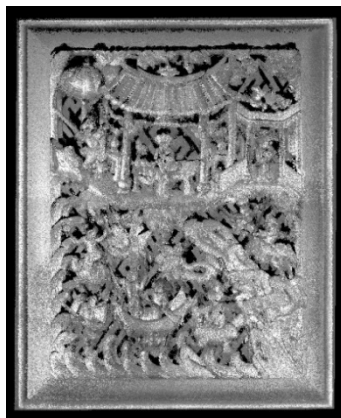


3D 模型

圖 37 左雕窗細部掃描



現況



3D 點雲

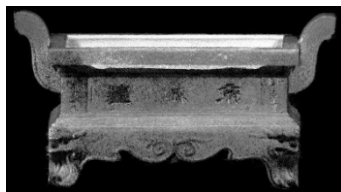


3D 模型

圖 38 右雕窗細部掃描



現況



3D 點雲



3D 模型

圖 39 石香爐細部掃描



現況



3D 點雲



3D 模型

圖 40 文判官細部掃描



現況



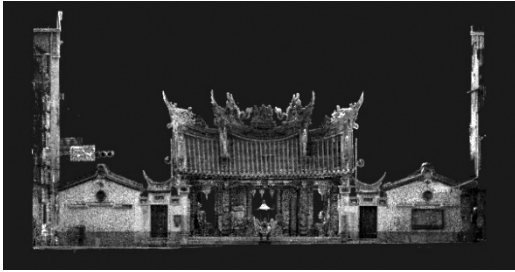
3D 點雲



3D 模型

圖 41 武判官細部掃描

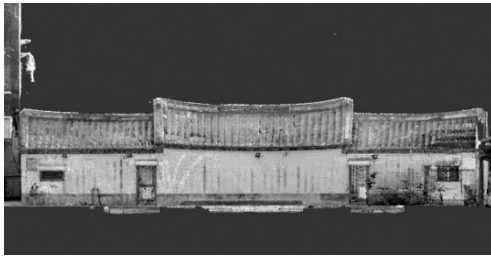
D. 四面向正攝影像圖



城隍廟山門



城隍廟觀音殿



城隍廟背面



城隍廟右面

圖 42 四面向正射圖

E. UAV 空拍正射影像圖

為補足基站式掃描儀無法執行數據採集之區域，以 UAV 空拍取得之影像再透過後處理軟體進行 3D 重建。



圖 43 空拍作業準備



圖 44 飛行載具起降



圖 45 臺灣府城隍廟空拍正射圖

四、結論

隨著相關技術及製作技術的進步，未來文化資產的調查與研究、保存修護將會以 3D 科技進行輔助是可預期的。3D 科技除了針對文化資產結構進行完整的建模外，對於文化資產的科學分析及保存修護都突破傳統作業方式的侷限，提供了後續保存修護更多參考的依據，未來文化資產的 3D 模型應用將朝向教育推廣，提升多元應用的普及化。

參考文獻

張舜孔、林雅娟、王伯仁、林逸琇

2019 〈3D 數位建模技術應用於室外文物保存紀錄之研究－以鳳山縣舊城北門門神為例〉，《文化資產保存學刊》50:31-57。

Wilson, L., Rawlinson, A., Frost, A., Hephher, J.

2018 "3D Digital Documentation for Disaster Management in Historic Buildings: Applications Following Fire Damage at the Mackintosh Building, The Glasgow School of Art" Journal of Cultural Heritage, 31: 24-32. Amsterdam: Elsevier.

張舜孔、邵慶旺、蔡育林、陳俊宇

2014 〈3D 掃描技術於文化資產面向之適用性與限制性初探〉，《文化資產保存學刊》26:63-78。

李乾朗、俞怡萍

1999 《古蹟入門》。臺北：遠流出版。

陳俊宇、何佩真、張珊榕

2019 《文化資產 3D 建模技術應用》。文化 X 科技文化資產 3D 技術應用國際工作坊。

陳俊宇

2018 《國定古蹟的 3D 掃描作業技術》。文化資產 3D 技術應用工作坊。

陳俊宇、何佩真、蔡育林

2016 《3D 掃描及測量技術在出土(水)遺物保存維護應用探討》。「3D 科技於考古文物與保存維護應用」學術工作坊。

文化部文化資產局

<https://www.boch.gov.tw/>。

臺灣府城隍廟官方網站

<http://www.twcitygod.org.tw/>。

藝術風格與物質文化的象徵：試論臺南蔦松文化的源流^{*}

顏廷仔^{**}

摘 要

本文主要以臺南地區大湖至蔦松文化的文化變遷過程為主題，透過曾文溪南北兩岸的考古資料進行分析，討論其間文化內涵與器物藝術風格的改變及其文化象徵意義，並針對蔦松文化的可能性淵源進行分析。研究結果認為蔦松文化的源流，可能在約當距今 2100-1800 年左右，因自然環境變遷、洪患之影響，一方面有來自於曾文溪中游丘陵地區的史前文化人群往較低海拔沖積平原的遷徙，另一方面可能與鳳鼻頭文化晚期後裔相關之人群，則沿著海岸線逐漸往北遷徙，並於近河流海岸與內海海濱處，以家族或小規模集居的方式佔居。這些不同文化的人群接觸之後，可能造成部分人群因人群擠壓再度遷徙之外，也因為新的陶器製造技術、外來文化遺物帶入等因素，逐漸形成新的蔦松文化。考古學文化均歷經長期文化變遷的過程才得以成形，但外來文化的介入，卻可能迅速帶來新的文化概念，而部分特定器物或藝術風格，即可能隱含文化與祖源的象徵意義。因此，傳統考古學以區域性劃分的史前文化層序，雖然可以說明各區域在不同時期的史前文化發展狀況，但卻無法釐清同一個考古學文化可能歷經的長時期文化變遷過程。因此，若能從這些考古學文化的內涵與器物藝術風格特徵，探索這些物質文化背後複雜的象徵意義，即可能進一步釐清臺灣史前文化的發展與變遷過程。

關鍵字：蔦松文化、鞍子類型、文化變遷、藝術風格、物質文化、文化象徵

一、前言

臺灣史前文化層序的建立，在歷經日治時期、戰後以來大量考古遺址調查與研究工作後，已經有較為清楚的輪廓，而目前所建立的史前文化層序表，大多是基於區域性考古學文化進行劃分。但是，這種依區域性建構而成的史前文化層序表，因為具有空間分

^{*} 本文於 2020 年 10 月 18 日於「第六屆南瀛研究國際學術研討會：南瀛地區之藝術與物質文化」宣讀，感謝講評人劉益昌教授及會後匿名審查人提供寶貴的審查意見；本論文相關資料，則援引 2010 年於「2009 年臺灣考古工作會報研討會」宣讀的〈臺灣西南平原大湖至蔦松文化的變遷初論〉一文作為基礎，筆者並參酌諸位審查人意見修訂而成。

^{**} 國立臺灣大學人類學系博士。

布與地層疊壓的上下關係，經常被視為各地區史前文化的發展歷程，但由於少有針對前後相接續的史前文化進行關聯性研究，因此尚難以說明各考古學文化的關聯性與變遷過程。有鑑於此，本文即以臺南地區自新石器時代晚期的大湖文化，至金屬器時代初期蔦松文化的文化變遷過程為例，進一步分析這二個在臺南史前文化層序中前後相接續的考古學文化，其間的文化變遷過程及可能影響因素，並進一步針對「蔦松文化來源」提出相關的研究推論。此外，就歐美考古學理論發展進程中對於「物」的研究，本文也參酌後過程學派對於物質文化象徵意義的概念，試圖就大湖文化至蔦松文化的出土遺物中，可能具有文化變遷指涉意義及具有特定文化象徵的器物與製造技術，如鳥頭狀器、陶環等器以及特殊的紋飾特徵與製造方式等進行分析，以試圖釐清臺南地區新石器時代晚期至金屬器時代的文化變遷過程，及造成當時社會文化劇烈變遷的可能因素。

二、研究史回顧

（一）考古學研究中對於「物」的概念

考古學研究中所謂的「考古學文化」，如果援引Edward B. Tylor等針對原始社會中對於「文化」的概念，顯示文化是一個包括知識、信仰、藝術、道德、法律、風俗及人類在社會裡所得到的能力與習慣的複雜總體，¹但這些抽象性的概念如何從考古學研究中顯現出來，當是一個難題。如果以考古遺址中經常出現的「物」作為分析，則可見自十九世紀中葉歐洲現代考古學發展以來，會因考古學研究理論傾向的差異，而呈現不同的研究觀點。1812年，丹麥學者湯姆森（C.J. Thomsen）將博物館藏品依石器時代、銅器時代和鐵器時代進行劃分，以進化論的觀點提出所謂的「三期說」；²而後柴爾德（V. Gordon Childe）更進一步思考從技術層面來區分經濟與社會發展的程度，並嘗試從遺物群組的概念分析文化的淵源，³顯示傳統考古學的研究中，「物」可作為編年序列及文化史研究的重要參考。到了二十世紀中期，在美國以賓佛（Lewis R. Binford）為代表的考古學者，則試圖從人類學的角度分析「物」背後的人群，透過對於物質遺存解譯

¹ Tylor, Edward B., D.C.L., LL. D., F.R.S., *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom* (London: John Murray, Albemarle Street., 1871), pp.1-2.

² Renfrew, Colin and Paul Bahn, *Archaeology: Theories Methods and Practice*, Fourth edition (London: Thames and Hudson Ltd., 2005), pp.26-27.

³ Childe, V. Gordon, *The Dawn of European Civilization* (London: Kegan Paul., 1925), *Social Evolution* (London: C. A. Watts & Co. Limited., 1951), pp.22-26.

(decode)的過程，了解他們的文化系統，強調人類適應環境與自然選擇的過程，對於文化變遷的過程試圖提出客觀的解釋。由於這種將考古學轉以自然科學實證的研究態度，不同於傳統的考古學，因此被冠以「新考古學」或「過程學派」的稱呼。在這個概念下，「物」的研究在民族考古學中，亦被作為考古學資料比對的參考，透過賦予考古遺存象徵意義，使得以建立普遍性的原則。⁴

到了 1980 年代前後，考古學的發展受結構主義、後現代主義等之影響，提出對於「過程學派」的批判與反思，朝向更為多元化理論的發展，因此又被稱為「後過程學派」，而他們針對物質文化研究的概念及詮釋，尤其與過程學派僅以其作為系統性理論建立的比對參考，顯然有較大的差異。在後過程學派的概念下，認為人類行為是透過個人有意義的文化組成，因此物質文化不應該被單純的視為個人行為的反應，而是具有變異的力量；他們並且將考古學視為一種詮釋性科學，透過觀察象徵、意識形態、意義結構等層面，試圖破解物質文化的象徵意義。⁵其他如Ian Hodder則認為Binford對於「物質文化」僅是採取「外在」觀察的角度，他則認為自己是從「內在」進行觀察，了解物質文化的整體意義與脈絡，以及文化變遷的意義與過程。⁶他因此認為物質文化具有與特定結構相關的象徵意義，在這種象徵與結構性原則下所產生的社會行動，同樣也得以被再造與改變，⁷因此他認為物質文化形式的變異，可視之為社會與象徵策略積極性的產物。⁸此外，他也援引「長期歷史(long-term history)」的概念，批判過程學派過於重視系統理論，而忽略對於「過程」的討論，因此除了關注結構／過程／意義之間的關係外，也關注物質／意識、及物質文化的歷時性角色等議題的分析。⁹但是，後過程學派雖然對於象徵系統在史前社會的角色高度重視，但卻少有研究方法被提出討論。也就是說，他們雖然不否認物體可能承載的象徵意義，且認為這種象徵意義即使歷經長時期的變遷仍

⁴ Binford, Lewis R., *In Pursuit of the Past: Decoding the Archaeological Record* (German Democratic Republic: Thames and Hudson, 1983), pp. 19-22、26-29., Data, Relativism and Archaeological Science, *Man* 22(3) (1987), pp.399-404.

⁵ Norman, Yoffee and Andrew Sherratt ed., *Archaeological theory: who sets the agenda?*, (Cambridge: Cambridge University Press., 1993), pp.4-8.

⁶ Hodder, Ian, *Reading the Past* (Cambridge University Press, Cambridge., 1986), pp.103-104.

⁷ Hodder, Ian, Theoretical archaeology: a reactionary view, in Ian Hodder ed., *Symbolic and Structural Archaeology* (Cambridge: Cambridge University Press., 1982), pp.1-16 .

⁸ Hodder, Ian, The Narrative and rhetoric of material culture sequences, *World Archaeology* 25(2) (1993), pp.268.

⁹ Hodder, Ian, The contribution of the long term, in Ian Hodder ed., *Archaeology as Long-Term History* (Cambridge: Cambridge University Press., 1987), pp.1-5.

然可被識別出來，但唯一的問題僅在於不確定這種社會與政治結構的改變，要多久才會反應在藝術活動上。

從以上考古學理論的發展過程中，可見考古學者對於遺址中最常出現的「物」，從傳統考古學將它視為文化殘餘「物」的角色，可以之作為了解人類過去生活，驗證歷史的角色；到過程學派將「物」作為實證科學比對的依據，試圖建立系統性理論，這個概念重點雖然不在於進行物質文化的研究，但對於物質文化與人類行為模式的關聯性，仍可作為邏輯性推理的參考。一直到後過程學派，考古遺留中「物」的象徵意義才被高度重視，因此「物」不再只是人類行為的反應，也具有主動積極性的角色，在長時期歷史發展過程中，可能具有促使文化變遷的積極性功能。

（二）臺灣南部地區史前文化層序研究

臺南地區史前文化層序的建立，除了少數如甲野勇、¹⁰金關丈夫、金子壽衛男等人的調查外，主要仍以國分直一的研究最為重要。¹¹國分直一除了透過大量的遺址調查資料進行分析外，也參酌林朝榮對於貝塚遺址分布與海岸線的研究成果，將臺南地區的遺物分成四種類型，第一類是以湖內、蔦松遺址為代表的紅褐色或黑色之素面陶，第二類為大湖、六甲頂遺址為代表的櫛目紋陶器，第三類是以牛稠子遺址為代表的繩紋陶器，以及第四類以桃子園、中坑門(鳳鼻頭)遺址為代表，含括櫛目紋、繩紋、籠目紋、素面等各種複合性紋飾的陶器；¹²他並參考遺址所在的海拔高度與貝塚相關的研究，¹³分別劃分海拔在 20 公尺的繩蓆紋陶文化，海拔 13-15 公尺的櫛目紋黑陶或泥質黑陶文化，海拔 10 公尺左右的赤褐色素面（無紋）陶器的時代，以及海拔 7 公尺左右的中國陶瓷文

¹⁰ 甲野勇，〈臺灣烏山頭遺蹟發見の先史時代遺物〉，《人類學雜誌》54(4)（1939年出版），頁166-169。

¹¹ 相關的研究包括金關丈夫，〈臺灣蔦松貝塚發見の一下顎骨について〉，《形質人類誌》（東京：法政大學出版局，1978年出版），頁22-29。金關丈夫、國分直一，〈臺灣考古學研究簡史〉，《臺灣文化》6(1)（1950年出版），頁9-15；金關丈夫、國分直一，〈臺灣先史考古學における近年の工作〉，《民族學研究》（日本民族學會）18(1/2)（1954年出版），頁67-80。國分直一，〈臺灣南部に於ける先史遺跡とその遺物〉，《南方土俗》6(3)（1941年出版），頁45-62。國分直一，〈關於臺灣先史遺址散布圖〉，《臺灣文化》5(1)（1949年出版），頁41-43。國分直一，《臺灣考古民族誌》（東京：慶友社，1981）。國分直一、金子壽衛男，〈臺南臺地に於ける先史遺跡に就いて第一報--臺南西南周緣部にける遺跡及遺物〉，《考古學》11（10）（1940年出版），頁555-570。

¹² 國分直一，〈臺灣南部に於ける先史遺跡とその遺物〉，頁62。

¹³ 林朝榮，〈臺灣西南部之貝塚與其地史學意義〉，《國立臺灣大學考古人類學刊》15/16（1960年出版），頁49-94。

化。¹⁴而對照日治末期鹿野忠雄建立的七個文化層序中，與臺南地區較為相關的文化層即包括繩紋陶器文化層、網目紋陶器文化層、黑陶文化層等。¹⁵

到了 1960 年代之後，除了考古遺址的地層疊壓資料外，碳十四年代測定引入臺灣後，也陸續增添對於各史前文化確切年代的科學依據。這個階段除了宋文薰從大的架構提出臺灣西海岸史前文化層序表之外，¹⁶鳳鼻頭遺址的發掘成果，更是提供南部史前文化層序中重要的地層參考。當時張光直認為鳳鼻頭遺址最下層的大坌坑式繩紋陶文化與上面被統稱為「龍山形成期文化」的四層文化差異較大，這四層文化並依文化內涵分為泥質紅陶層（4350-3850B.P.）、夾砂紅陶層（3850-3350B.P.），以及下貝塚層（3350-2850B.P.）與上貝塚層（2850-2350B.P.）等。¹⁷到了 1980 年代前後，對於南部地區的史前文化發展層序的建構除了宋文薰、連照美因應臺南歷史文物陳列館展覽所撰述的展示說明文字之外，¹⁸另可見黃士強、劉益昌進行「全省重要史蹟勘查與整修建議—考古遺址與舊社部分」研究計畫中，以臺南臺地、鳳山臺地、高屏地區與澎湖群島等地遺址為基礎，建構從左鎮人、大坌坑文化、牛稠子文化、大湖文化到蔦松文化的發展狀況，¹⁹但當時對於鳳鼻頭遺址的文化內涵，普遍仍認為應屬大湖文化。²⁰

以上臺南史前文化層序中的命名遺址，除了少數如國母山遺址因研究計畫的契機而進行試掘外，²¹其他包括牛稠子、²²大湖、²³蔦松²⁴等遺址，大多是以當時國立臺灣大學

¹⁴ 國分直一，〈臺灣先史時代の貝塚〉，《農林省水產講習所研究報告·人文科學篇》7（1962 年出版），頁 65。

¹⁵ 鹿野忠雄，《東南亞細亞民族學先史學研究（下）》（東京：株式會社矢島書房南天書局，1946，臺北：南天書局有限公司，1995 再版）。

¹⁶ 宋文薰，〈臺灣西部史前文化的年代〉，《臺灣文獻》162（4）（1965 年出版），頁 144-155。

¹⁷ Chang, Kwang-chih & the Collaborators, *Fengpitou, Tapenkeng, and the Prehistory of Taiwan* (New Haven: Yale University Publications in Anthropology No.73., 1969), pp.123-129.

¹⁸ 宋文薰、連照美，〈臺南市民族文物館史前標本陳列室說明（一）〉，《臺南文化新》8（1980 年出版），頁 14-58。

¹⁹ 黃士強、劉益昌，〈全省重要史蹟勘察與整修建議--考古遺址與舊社部分〉（臺北：交通部觀光局委託國立臺灣大學考古人類學系研究計畫報告，1980 年），頁 66-69。

²⁰ 陳玉美，〈高雄縣大湖史前遺址〉（臺北：國立臺灣大學考古人類學研究所碩士論文，1980 年）。

²¹ 相關報導與增補研究包括 劉茂源，〈臺南縣國母山遺址試掘豫報〉，《中國民族學通訊》12（1971 年出版），頁 13。陸泰龍，〈試論國立歷史博物館「國母山」遺址發掘始末〉，《國立歷史博物館館刊》157（2006 年出版），頁 83-88。朱正宜等，〈國母山遺址範圍、內涵調查研究及文化資產價值評估計畫成果報告〉（臺南：臺南市文化資產管理處委託財團法人樹谷文化基金會之研究報告，2015）。

考古人類學系黃士強教授帶領的考古田野及碩士論文研究為主。直到 1991 年，劉益昌才進一步從生業型態、工具與陶器製作風格等層面進行分析，首度提出鳳鼻頭文化的稱呼，並認為其與大湖文化應該是分屬二種不同的史前文化。²⁵約當同時 1992 年始，除了少數如因應新道路的開發而有新的遺址調查資料外，²⁶主要仍以內政部主導的考古遺址普查計畫陸續展開最為重要，但臺南地區當時記錄的遺址數量仍不多。²⁷而這個階段對於大湖文化與鳳鼻頭文化分類的概念，除了有將鳳鼻頭文化獨立稱呼的意見之外，²⁸臧振華則認為大湖文化的文化類型相當複雜，因此也有將其再區分為烏山頭、大湖、鳳鼻頭、鹿陶、響林等五個文化相，其中「大湖文化相」又分成大湖及鞍子二種類型，並認為鞍子類型與蔦松類型的陶器差異較大。²⁹

直到 1993-1996 年間因臺南科學園區選址後進行考古調查，陸續發現許多遺址，至 2003 年左右至少進行包括道爺、五間厝、三抱竹、南關里東等至少 11 處遺址的考古發掘工作，迅速累積曾文溪流域以南區域的考古遺址資料；³⁰至 2006 年，其他大型公共工程

²² 劉益昌，〈牛稠子試掘〉，《人類與文化》9（1977 年），頁 23-28。李德仁，〈臺南縣仁德鄉牛稠子遺址試掘報告〉（臺北：國立臺灣大學考古人類學研究所碩士論文，1992 年）。

²³ 陳玉美，〈高雄縣大湖史前遺址〉。

²⁴ 黃台香，〈臺南縣永康鄉蔦松遺址〉（臺北：國立臺灣大學考古人類學研究所碩士論文，1982 年）。

²⁵ 劉益昌，〈試論鳳鼻頭文化的性質與卑南文化的年代〉，《考古與歷史文化(上)慶祝高去尋先生八十大壽論文集》（臺北：正中書局，1991 年出版），頁 327-334。

²⁶ 臧振華等，〈第二高速公路後續計畫規劃路線沿線文化遺址調查評估報告〉（臺北：交通部臺灣區國道新建工程委託中央研究院歷史語言研究所之研究報告，1993 年）；〈二高路權範圍內烏山頭文化遺址鑽探調查評估報告〉（臺北：交通部臺灣區國道新建工程委託中央研究院歷史語言研究所之研究報告，1996 年）。

²⁷ 臧振華等，〈臺閩地區考古遺址-臺南縣、臺南市〉（臺北：內政部委託中央研究院歷史語言研究所之研究報告，1994 年）。

²⁸ 宋文薰等，〈臺灣地區重要考古遺址初步評估第一階段研究報告〉（臺北：內政部委託中國民族學會之研究報告，1992 年），頁 172-173。黃士強等，〈臺閩地區考古遺址普查研究計畫第一期研究報告〉（臺北：內政部委託中國民族學會之研究報告，1993 年），頁 238。劉益昌，〈鳳鼻頭遺址的範圍與文化〉（高雄：高雄縣政府委託之研究報告，1994 年）。

²⁹ 臧振華等，〈臺閩地區考古遺址-高雄縣、高雄市〉（臺北：內政部委託中央研究院歷史語言研究所之研究報告，1994 年），頁 19-22。

³⁰ 臧振華，〈臺南科工業園區道爺遺址未劃入保存區部份搶救考古計畫期末報告〉（臺北：南部科學園區管理局委託中央研究院歷史語言研究所之研究報告，2004 年）。臧振華等，〈先民履跡：南科考古發現專輯〉（臺南：臺南縣政府文化局，2006 年出版）。臧振華、蔡世中，〈臺南科學工業園區開發基地文化遺址調查評估報告〉（臺北：行政院國家科學委員會委託中央研究院歷史語言研究所之研究報告，1996 年）。

也陸續開發，因此包括西寮、³¹籬仔尾³²等遺址，也陸續進行搶救發掘工作。這些大面積進行搶救發掘所累積的豐富遺址資料，更進一步增添我們對於個別區域、遺址的年代與文化內涵的認識。而約當同時，當時臺南縣政府文化局也趁勢委託進行考古遺址普查計畫，³³進一步整合曾文溪流域南北地區歷年來的遺址調查資料，³⁴終於將臺南地區考古遺址資料的完整度，推升至臻於完備的境界。

三、問題意識

（一）臺南史前文化層序問題

目前臺南地區因科學園區、新建道路或大型公共工程開發，因遺址與計畫工程重疊而進行的考古發掘資料，以及透過地表調查所累積的遺址普查資料等，累積不少以特定區域或單一遺址為範圍的史前文化層序表。但由於這些針對特定區域建構的史前文化層序表，除了仍難以含括臺南地區的整體史前文化面貌外，對於各考古學文化之間的傳承與演變關係，也因為研究範圍的限制，尚未有進一步的討論。

其中，就曾文溪流域南岸以南科園區遺址研究結果所歸納的史前文化層序而言，可見園區內含括有大坵坑文化-菓葉期（4800-4200B.P.），牛稠子文化-鎖港期（4200-3800B.P.）、牛稠子文化-牛稠子期（3800-3300B.P.），大湖文化-大湖期（3300-

³¹ 劉益昌等，《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第一冊 序說、地層與遺跡》、《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第二冊 陶瓷器遺物》、《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第三冊 其他遺物》（臺北：交通部公路總局高南區工程處委託中央研究院歷史語言研究所之研究計畫報告，2011 年）。

³² 陳維鈞，《臺 19 甲線拓寬改善計畫 33K+980—38K+191 段頂山腳遺物發現地點與籬仔尾遺址施工前試掘探坑研究計畫考古調查報告》（臺北：交通部公路總局第五區養護工程處委託中央研究院歷史語言研究所之研究報告，2007 年），《臺 19 甲線拓寬改善計畫 33K+980—38K+191 段籬仔尾遺址搶救發掘期末報告 第一部分：發掘總論 定稿本》（臺北：交通部公路總局第五區養護工程處委託中央研究院歷史語言研究所之研究報告，2014 年）。

³³ 劉益昌等，《臺南縣考古遺址調查與研究計畫 第一期 溪北地區》（南投：臺南縣政府委託臺灣打里摺文化協會之研究計畫報告，2008 年）。劉益昌等，《臺南縣考古遺址調查與研究計畫 第二期 溪南地區 11 鄉鎮》（南投：臺南縣政府委託臺灣打里摺文化協會之研究計畫報告，2010 年）。朱正宜，《臺南縣考古遺址普查計畫 第二期—西南地區新市鄉、安定鄉、善化鎮》（臺南：臺南縣政府委託財團法人樹谷文化基金會之研究報告，2009 年）。

³⁴ 劉益昌主持之溪北、溪南遺址普查資料，不少納入許清保歷年之調查資料，許清保，《南瀛遺址誌》（新營：臺南縣政府，2003 年出版）。

2800B.P.)、大湖文化-烏山頭期(2800-2000B.P.)、大湖文化-魚寮期(2000-1800B.P.)；以及金屬器時代的蔦松文化-鞍子期(1800-1400B.P.)、蔦松文化-蔦松期(1400-1000B.P.)、蔦松文化-看西期(1000-500B.P.)及西拉雅文化(500-300B.P.)等史前文化層。³⁵而曾文溪北岸以西寮遺址為例，則包括有細繩紋陶文化晚期(3700-3300B.P.)、大湖文化中期(2800-2350B.P.)、大湖文化晚期(2350-1800B.P.)、大湖文化末期(1800-1400B.P.)，蔦松文化中期(1400-900B.P.)、蔦松文化晚期(900-550B.P.)等不同階段的文化層。³⁶

以上二個分別從單一區域多數遺址進行歸納，以及單一遺址研究結果所得的史前文化層序表，除了分期與年代因其所處文化層差異而略有不同外，對於被歸屬於同樣史前文化的遺址，也可能會因所在區域的差異，導致含括之文化層或器物特徵也有些微的差異。如西寮遺址並未出土大湖文化-大湖期(3300-2800B.P.)地層，且雖然未如南科園區所歸納的魚寮期(2000-1800B.P.)、鞍子期(1800-1400B.P.)文化層，卻發現在大湖文化末期文化層中，出現具有「鞍子類型」特徵的遺跡與遺物集中出土狀況；而與「魚寮類型」相仿的陶器器型，也見於年代稍早的大湖文化中、晚期地層中。

(二) 大湖至蔦松文化的傳承關係

針對大湖文化與蔦松文化間的傳承關係，從這二個史前文化的遺址分布範圍接近，以及不少遺址經常出現這二個文化層上下疊壓的地層關係，雖然其間經常間雜著自然堆積的不毛地層，但仍然顯示這二個史前文化的關聯性應該很大。但由於這二個史前文化的墓葬形式、器物組合與陶器形式等均有極大差異，因此對於其間的傳承關係即產生諸多疑慮。這種現象就如黃台香所言「單憑某些器物的相似就斷言二者必有傳承關係，似乎過於輕率，但說二者完全無關也不能令人信服」的狀況。³⁷以下初步就典型大湖文化-烏山頭期，及蔦松文化-蔦松期出土的墓葬遺跡、陶器製作工藝等進行比較分析，以進一步了解這二個史前文化的異同處。

³⁵ 臧振華等，《先民履跡：南科考古發現專輯》，頁14-80。

³⁶ 劉益昌等，《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第一冊 序說、地層與遺跡》，頁119-130。

³⁷ 黃台香，〈臺南縣永康鄉蔦松遺址〉，頁94-95。

1. 墓葬遺跡比較分析

臺南地區大湖及蔦松文化出土的墓葬遺跡，雖然主要都是頭向北的南北向埋葬形式，但其葬姿卻有極大差異。如果以出土於沖積平原一帶南科園區大湖文化-烏山頭期（2800-2300B.P.）遺址的墓葬而言，主要是以俯身直肢葬為主，其他如牛尿港、³⁸灣港南、³⁹三寶埤、⁴⁰右先方南⁴¹等遺址，也出現少數仰身、右側身、軀肢及甕棺等不同葬式，少部分特例如三抱竹、五間厝南遺址則出土無首墓葬，反映馘首行為的存在；⁴²到了蔦松文化，墓葬人骨葬姿除了蔦松文化-鞍子期（1800-1400B.P.）出現特殊的仰伸直肢鋪陶葬外，主要是以仰伸直肢葬為主，而甕棺葬則已消失不見。⁴³但以上大湖文化以俯身直肢葬為主的現象，在烏山頭遺址則不然，其葬姿主要是以仰身直肢、半屈肢、俯身直肢、半屈肢為主，且仰身葬要略多於俯身葬，並常見覆臉陶與陪葬陶罐的現象，⁴⁴顯示大湖文化位處丘陵與沖積平原地區的文化內涵可能不同。

³⁸ 朱正宜、邱水金，《南部科學工業園區牛尿港遺址第四期考古遺址發掘及監測計畫 牛尿港遺址發掘成果報告》（臺南：科技部南部科學工業與圈管理局委託財團法人樹谷文化基金會之研究報告，2016年），頁 108-143。

³⁹ 邱水金、朱正宜，《南部科學工業園區第四期考古遺址發掘及監測計畫-灣港南 定稿本》（臺南：科技部南部科學工業園區管理局委託財團法人樹谷文化基金會之研究計畫報告，2021年），頁 154-164。

⁴⁰ 臧振華、李匡悌，《南部科學工業園區第三期考古遺址搶救發掘及監測計畫期末報告》（臺東：南科科學工業園區管理局委託國立臺灣史前文化博物館之研究報告，2010年），頁 109-111、127-133。

⁴¹ 臧振華、李匡悌，《南部科學工業園區第三期考古遺址搶救發掘及監測計畫期末報告》，頁 127。報告書原文為「大部份葬姿採頭向南之俯身直肢葬，但見一具幼兒墓葬頭向南」，但經參酌所附圖版，判斷應為「大部份葬姿採頭向北之俯身直肢葬」之誤植。

⁴² 臧振華等，《先民履跡：南科考古發現專輯》，頁 290-293。朱正宜，《臺南縣考古遺址普查計畫 第二期—西南地區新市鄉、安定鄉、善化鎮》，頁 41-43。

⁴³ 臧振華等，《先民履跡：南科考古發現專輯》，頁 75-79。臧振華，《臺南科工業園區道爺遺址未劃入保存區部份搶救考古計畫期末報告》（臺北：南部科學園區管理局委託中央研究院歷史語言研究所之研究報告，2004年）。邱水金、朱正宜，《南部科學工業園區第四期考古遺址發掘及監測計畫-道爺遺址發掘成果報告 定稿本》（臺南：科技部南部科學工業園區管理局委託財團法人樹谷文化基金會之研究計畫報告，2021年），頁 108-143。

⁴⁴ 李坤修、葉美珍，《二高路權範圍烏山頭遺址搶救發掘報告》（臺東：工信工程股份有限公司委託國立臺灣史前文化博物館籌備處之研究報告，1999年），頁 28、71、97-141。李坤修，〈烏山頭遺址的史前墓葬〉，《南瀛文獻》改版第一輯（2002年出版），頁 62-115。李坤修等，《臺南縣官田鄉烏山頭遺址範圍調查探勘計畫(期末報告)》（臺南：臺南縣政府文化局委託國立臺灣史前文化博物館之研究報告，2002年）。

至於曾文溪北岸的西寮遺址，則於大湖文化晚期地層出土一具幼兒甕棺葬（P21-L3s），頭向也是朝北，甕棺器型為侈口長橢圓形罐形器，器表飾有矢狀紋、篦劃紋式樣，形式判斷與營埔文化接近（圖 1-1）；到了距今 1800-1400 年左右，則出現鞍子類型的仰伸直肢葬與仰伸直肢鋪陶葬同時併出的狀況，但也出土少數仰身軀下肢、俯身直肢與二次葬等不同的形式。⁴⁵整體而言，如果就人骨埋葬的方向而言，這二個文化層大抵相近，但如果就葬姿來看，雖然大湖文化平原地區遺址戲以俯身直肢葬為主，但其他葬姿也十分多元。如果就蔦松文化甕棺葬消失的現象看來，鞍子期出現的鋪陶葬形式，似乎可視為延續大湖文化將陶器作為葬具之一的過渡階段形式。

除了人骨葬姿的差異之外，這二個史前文化佈設陪葬品的概念，也出現明顯差異。曾文溪南岸南科園區出土的大湖文化-烏山頭期的墓葬，陪葬品主要以陶容器與工具類陶器為主，其中陶容器主要出土於頭部上方，墓主身上則經常以可能與性別或分工相關的網墜、紡輪等工具類陶器；⁴⁶但是到了蔦松文化-鞍子期階段，陪葬品除了陶容器之外，也出現鐵器、玻璃器、骨環、陶環等飾品作為陪葬。⁴⁷至於曾文溪北岸的西寮遺址，總計出土 5 具鞍子類型的墓葬遺跡，包括 3 具成人墓為仰伸直肢鋪陶葬，另 2 具幼童墓則為仰身直肢葬，頭向均朝北，頭部上方雖然也可見陪葬陶罐，但陶罐器型已明顯改變，以紅色系素面陶罐為主，器型又以葫蘆形陶罐形制最為特殊，其他並伴出以陶環、陶紡輪、陶珠或骨角牙器等作為陪葬，由於墓葬遺跡周遭同時伴隨出土灰坑、柱洞等與建築結構相關的遺跡，判斷應屬家族式墓葬遺留。但是到了蔦松文化中晚期，即少見在頭部上方擺置陶容器的現象，其他陪葬品初步未見陶環，而出現陶珠、鳥頭狀器等，並開始出現鐵器、玻璃珠、硬陶作為陪葬。⁴⁸

整體而言，就大湖及蔦松文化的墓葬形式進行比較，顯示大湖文化時期主要以頭朝北的俯身直肢葬為主，墓主頭頂上方經常擺置可能盛裝食物的陪葬陶罐或鉢，陪葬品除了陶環等飾品外，主要以陶質工具如紡輪、網墜為主，顯示當時的埋葬概念仍以「盛食」

⁴⁵ 劉益昌等，《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第一冊 序說、地層與遺跡》，頁 157-158、179-191；《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第二冊 陶瓷器遺物》，頁 594。

⁴⁶ 邱水金、朱正宜，《南部科學工業園區第四期考古遺址發掘及監測計畫-灣港南 定稿本》，頁 154-159。

⁴⁷ 臧振華等，《先民履跡：南科考古發現專輯》，頁 75-79。

⁴⁸ 劉益昌等，《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第一冊 序說、地層與遺跡》，頁 158-191、175-195。

概念為主，並關注個人所具有的社會功能與角色。但是到了蔦松文化，除了墓主頭向仍朝北之外，墓葬形式則改以仰身直肢葬或仰身直肢鋪陶葬，但頭頂上方擺置陪葬陶器的現象則已消失，陪葬品中除了陶質遺留之外，也開始出現不少外來文化遺物。進一步比較曾文溪南北兩岸的陪葬品出土現象，顯示以外來文化遺物作為陪葬品的現象，在曾文溪南岸鞍子期的遺址中較為普遍，出現的時間也較早，遺物類別也較為豐富，曾文溪北岸西寮遺址則要晚至蔦松期才可見出土，出土數量也不多。以上出土狀況，顯示蔦松文化的墓葬形式，至鞍子期時仍維持饗以墓主的「盛食」概念，但由於陶罐形式明顯變小，顯示盛食的內容可能也有所改變，其他則是以外來文化的珍稀物品作為陪葬的現象最引人注目，說明當時的社會可能漸趨於個人的資產價值，與大湖文化強調的個人身分與社會功能價值略有不同。

2. 陶器製作特徵比較分析

史前文化陶器的特徵，從陶胎的塑形、燒製與施紋等方式的差異，均會造成製成陶器形式的不同。但除了技術層面的傾向之外，文化意涵的表現，可能也會影響各史前文化陶器的形式特徵。

以曾文溪南岸南科園區遺址為例，自大湖文化-烏山頭期（2800-2000B.P.）之後，陶器主要是以灰黑色陶系為主，但陶環則是以泥質紅陶為主，陶容器以素面為主，但少數陪葬陶罐則於唇緣及頸折下方，可見施有短線劃紋或篋劃紋等紋飾；而更早階段大湖期（3300-2800B.P.），雖然僅少數出土於善化、左營、道爺南等遺址，但可見素面紅陶仍佔相當比例，灰黑陶比例則有逐漸增加的趨勢。⁴⁹而高雄市湖內區的大湖遺址也是同時出土紅褐色與灰黑色陶器，器表多為素面，少數亦見於頸部施加波浪狀櫛目紋、各式劃紋與少量方格印紋。⁵⁰

如果從大湖文化-烏山頭期墓葬出土的陶環主要是以泥質紅陶為主的現象看來，顯示陶器色澤的呈現並非完全受限於陶器製作的技術，而可能隱含器物或文化象徵的意涵。如果從同時期周遭區域的史前文化分析，顯示以灰黑色陶器為主的史前文化除了南部地區的大湖文化外，也見於中部地區的營埔文化、嘉義地區的灰黑陶文化，其間紋飾特徵雖略有差異，但施紋概念大略相當，也就是說臺灣西部平原新石器時代晚期以灰黑陶為

⁴⁹ 臧振華等，《先民履跡：南科考古發現專輯》，頁 74-76、187。

⁵⁰ 陳玉美，〈高雄縣大湖史前遺址〉。

主的史前文化分布範圍，大致集中於大肚臺地至二仁溪之間。⁵¹但是到了二仁溪以南的鳳鼻頭文化，則是以紅色陶系為主。也就是說，如果陶器色澤被視為人群分界象徵的代表，則大湖文化-大湖期遺址併出紅褐色與灰黑色陶器的現象，可能說明當時人群間的界線尚不明顯，連帶的彼此間的對立情況尚不嚴重；而大湖文化-烏山頭遺址中少數出現的無首墓現象，可能也說明不同文化間的分群現象已逐漸明顯，而陶器色澤即可能作為該分群的分界象徵，而彼此之間也因為對立情況愈為嚴重，偶爾會出現衝突事件的產生。

整體而言，如果大湖文化時期，陶器色澤有可能作為人群分界象徵的話，則大湖文化時期的二仁溪可能是灰黑色與紅色陶系人群分界的天然界線。從大湖文化出土的陶容器來看，經常被作為葬具或陪葬品使用，顯示陶容器在當時的社會除了日常生活使用外，亦具有儀式性之功能，而這些甕棺葬具或陪葬品雖然大部分以素面為主，也常見在陶容器表面施有刻劃紋與篋劃紋等紋飾，顯示當時「紋飾」的施作可能也賦予陶器作為特殊祭儀形式的象徵。但是到了蔦松文化時期，雖然已轉以紅色素面陶作為一般日常生活的主要用器，但臺南地區蔦松文化的典型器如鳥頭狀器、陶環、小型陶罐等，主要集中出土於八掌溪至後勁溪一帶，則常見以黑色泥質陶製作，當時透過特定器型的製作、燒製技法控制陶器色澤，以及特殊紋飾的施作等方式，可能也賦予特定器類具有特殊的象徵意義。而這些具有文化象徵器物或紋飾的出土範圍，相較於後勁溪以南未見出土這些典型器的蔦松文化-清水岩、美濃等類型，不排除也是另一種文化分隔界線的參考。

四、藝術風格與社會與文化象徵

前述大湖文化至蔦松文化的發展過程中，出現少數典型器或具有特定紋飾的陶器，由於形式特殊，初步認為其可能具有特殊的社會與文化意義。因此，以下即針對大湖文化至蔦松文化的典型器之外，特殊的陶器製作特徵進行分析，並對於其可能隱藏的社會文化象徵意義進行推論。

（一）區域性文化分群象徵

西寮遺址出土的大湖文化典型陶器，除了素面之外，常見的紋飾主要於陶容器頸折下方呈橫條帶狀出現，包括壓印紋、刻劃紋與附加堆紋等三類，壓印紋有蓆紋、刺點紋、

⁵¹朱正宜，《臺南縣考古遺址普查計畫 第二期—西南地區新市鄉、安定鄉、善化鎮》，頁 37-42。

圈印紋、連珠紋、貝印紋等，大多是以工具直接施壓而成，並包括短直線紋、交叉紋等刻劃紋，及篋劃紋、篋點紋等，組合成複雜但規律化的幾何紋飾（圖 1-1~4）；除了這些傳統的典型紋飾之外，部分陶器頸折下方也出現以單尖器刻劃成連續性的線條，如三角波浪狀、圓圈狀等不規則的紋飾（圖 1-5~6）；或是在器底或器腹側邊，以刻劃直線紋組成包括擬似房屋狀、羽葉、交叉、棋盤、日字等單一幾何刻劃紋（圖 1-7~10、2-13），出土的時間主要集中於大湖文化晚期（2350-1800B.P.）至末期（1800-1400B.P.）階段，但也有極少量出土於蔦松文化晚期（900-550B.P.）階段。⁵²而周遭區域鳳鼻頭遺址的鳳鼻頭文化晚期，夾砂紅陶上亦可見”×”狀形似符號式的紋樣，⁵³年代約當在距今 2900-2400 年左右，甚至可能晚至距今 2000 年左右。⁵⁴從這些紋樣出現的陶器部位看來，判斷應該不是作為裝飾的「紋飾」使用，而這種紋樣也並非西寮遺址的特例，顯示可能具有特定文化或身分的象徵意涵意義。

整體而言，就陶器製作的風格分析，自大湖文化晚期即已出現二類不同的製作技法，一類是以各式刻劃或壓印工具，組成多樣化組合的幾何紋飾，雖然紋飾類型不一，但從紋飾大多見於陶器頸折下方的現象看來，仍具有一致性的施紋規律。另一類則是以繪畫式的刻劃技法製作，雖然部分仍見施紋於頸折下方，但紋飾已呈現自由發揮的率性線條。就西寮遺址出土這二類陶器製作技法的時間看來，可見至少於大湖文化晚期即已同時出土，雖然不排除係因陶工個人製作方式分歧的影響，但也不排除同時期並存二種不同文化的陶器製作概念與風格。

⁵² 劉益昌等，《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第二冊 陶瓷器遺物》，頁 756-769。

⁵³ Chang, Kwang-chih & the Collaborators, *Fengpitou, Tapenkeng, and the Prehistory of Taiwan*, pp.100.

⁵⁴ 劉益昌等，《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第二冊 陶瓷器遺物》，頁 40-41。

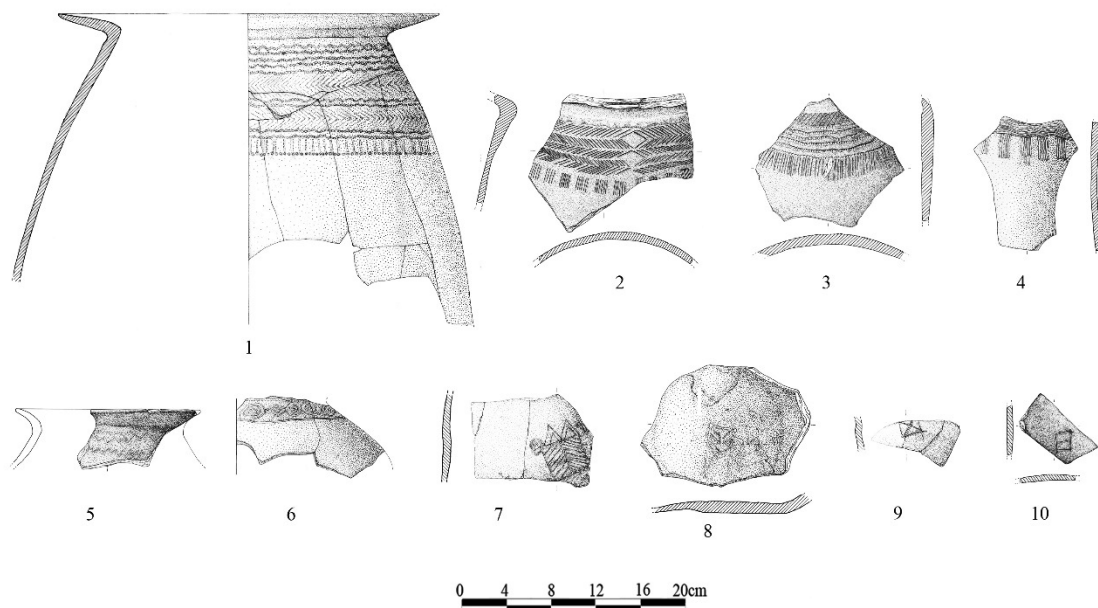


圖 1：西寮遺址大湖文化陶器紋飾（圖片採自劉益昌等 2011b：492、696-699，經重組）

（二）個人身分所屬文化象徵

前述大湖文化晚期即已出現的繪畫式刻劃技法運用，在西寮遺址出土的蔦松文化-鞍子類型鳥頭狀器上亦可見。西寮遺址出土的鳥頭狀器，年代集中在距今 1800-900 年左右，器身主要是以圓筒狀平頂及尖頂狀為主，晚期則出現少量鳥喙形鳥頭狀器，但也出土極少量以埤子頭遺址為代表的空心筒狀鳥頭狀器。這些鳥頭狀器的器型中，屬鞍子類型的鳥頭狀器器身有呈方形與圓形二種，陶器色澤以黑色陶為主，也出現少量紅色泥質陶，器頂大多穿有雙孔或三孔。不同於晚期出土的鳥頭狀器大多以素面為主，鞍子類型的鳥頭狀器，少數器表飾有不規則繪畫式刻劃紋，其他則是以三角刻劃紋為主，部分並施有黑彩（圖 2-1~4）。⁵⁵進一步觀察這些刻劃紋飾，可見其刻紋末端均呈尖銳狀，紋飾內裡的色澤較陶器表面略淺，因此認為這類鳥頭狀器可能是在器體燒製完成後，再以尖器直接在器表上刻劃而成。

⁵⁵ 劉益昌等，《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第二冊 陶瓷器遺物》，頁 794-816。

進一步觀察曾文溪南岸遺址出土的鳥頭狀器，形式卻有較大差異。以新市區道爺遺址蔦松文化-鞍子期地層出土的鳥頭狀器為例，雖然也出現少數平頂狀鳥頭狀器，但主要仍以平頂帶紐狀鳥頭狀器為主，剖面為橢圓形或圓形，器表大多為素面，少部分則飾有矢狀劃紋或人面劃紋。⁵⁶同樣的位於新化的籬仔尾遺址，可能包含蔦松文化鞍子期至蔦松期階段的文化層，出土的鳥頭狀器形式顯得多樣化，除了圓形、橢圓形、方形或尖頂等器型，但也出土不少帶紐狀鳥頭狀器。⁵⁷

鳥頭狀器為蔦松文化代表的典型器之一，雖然其器型多樣化，但大多都具有筒狀、頂部穿孔，以及器身側面具有縱向缺刻凹槽等特徵，因此從器型來看可能是一種以懸吊方式垂掛，並藉由碰撞發出聲響的器物。⁵⁸就目前的出土資料看來，鳥頭狀器最早出土於蔦松文化-鞍子類型，器型較為繁複，至蔦松期階段出土數量最多，且器型有趨於單純化的趨勢。大抵而言，鳥頭狀器的形式應具有年代與區域性類型的特徵，除了曾文溪北岸以西寮遺址為代表，常見出土平頂或尖頂狀鳥頭狀器，曾文溪南岸遺址則較常見出土帶紐狀鳥頭狀器，而位於關廟區的埤子頭遺址則是以出土空心筒狀鳥頭狀器為特徵，⁵⁹但各遺址也經常出現少量非本地特徵的鳥頭狀器，可能即為區域間人群互動的遺留。此外，除了蔦松文化之外，目前所知出土鳥頭狀器的最北界為雲林斗六番仔溝遺址，出土二件平頂及帶紐式鳥頭狀器，從該遺址的年代約當在距今 1800-1000 年左右，⁶⁰與鞍子類型接近，也不排除是二種不同文化人群之間的互動遺留。

整體而言，由於鳥頭狀器的器型相當特殊，應該不具有實用性功能，作為家戶吊飾或特殊功能使用的可能性較高。再加上不同的器型均具有年代與區域性文化的特徵，因此判斷這類物品可能具有個人身分或部落文化的象徵。如果從鳥頭狀器出土的現象分析，以西寮遺址為例，可見前述出土鞍子類型的墓葬集中區，周遭並同時出土灰坑、堆積凹

⁵⁶ 邱水金、朱正宜，《南部科學工業園區第四期考古遺址發掘及監測計畫-道爺遺址發掘成果報告定稿本》，頁 188-195。

⁵⁷ 陳維鈞，《臺 19 甲線拓寬改善計畫 33K+980—38K+191 段籬仔尾遺址搶救發掘期末報告 第一部分：發掘總論 定稿本》，頁 1-475-483。原報告書分別稱為無雞冠、單尖冠鳥頭型器。

⁵⁸ 顏廷仔，〈考古學文化變遷與人群辨識的研究—二千年以來臺南地區考古學文化變遷研究為例〉（臺北：國立臺灣大學人類學研究所博士論文，2011 年，未出版），頁 155-159。〈從鳥頭狀器到祀壺信仰—臺灣西南平原蔦松文化及西拉雅族的宗教變遷過程〉，收於葉春榮主編，《南瀛歷史、社會與文化 III：變遷中的南瀛宗教》（臺南：臺南市文化局，2014 年出版），頁 317-346。

⁵⁹ 劉益昌等，《臺南縣考古遺址調查與研究計畫 第二期 溪南地區 11 鄉鎮》，頁 60-61。

⁶⁰ 劉益昌，《雲林縣番仔溝遺址文化內涵與範圍研究計畫成果報告》。（南投：雲林縣政府委託國立暨南國際大學之研究計畫報告，2015 年），頁 15。

坑、柱洞、水井等現象，判斷應為一組家屋之遺留，出土遺物中除了鳥頭狀器外，也出土不少穿孔人頭蓋骨殘件、獸骨、龜板等器。⁶¹根據 1628 年蘇格蘭人 David Wright 對於南部地區 Akkou、Zoetanau 等聚落建築的記載，說明他們的住屋「以木板與竹子建成，寬約 60 呎、長約 200 呎，屋內懸吊大量的豬牙、玻璃、貝殼以及像是非實用而美觀的飾品（Baubles），這些飾品是以繩索懸吊，彼此碰撞時會發出清脆的聲音」。⁶²也就是說，如果西寮遺址鞍子類型的墓葬遺跡、鳥頭狀器與其他穿孔人頭蓋骨等遺留，可能與前述作為垂吊飾品的「Baubles」相關的話，則鳥頭狀器應該也是當時屋內懸吊的飾品之一，而這個具有特殊裝飾的家屋或部落，即可能具有特定身分或聚落文化的象徵意涵。

（三）祖源或文化傳承之象徵

前述西寮遺址出土的鞍子類型鳥頭狀器的紋飾中常見的三角形幾何刻劃紋，也可見於部分陶環器表（圖 2-5~8），但是到了蔦松文化中、晚期階段，少數陶環雖然也出現三角形刻劃紋，但剖面形式已呈圓弧狀（圖 2-9），但這類刻劃紋飾於小型陶罐頸折下方的比例卻有增加的趨勢（圖 2-10~12）。鞍子類型的陶環雖然仍以素面為主，但少數則飾有直線、菱格狀或三角形刻劃紋，紋飾內裡大多露出陶胎，應該也是器物燒成後再以尖器刻劃而成；這些陶環以灰黑色泥質陶為主，但也出土少量紅色泥質陶環，剖面形式多樣化，主要以各式三角形陶環數量最多，長方形次之，並見少量圓形、半圓形與排環等式樣。⁶³進一步觀察曾文溪南岸-鞍子期出土的陶環式樣，以新市區道爺遺址為例，與西寮遺址相較則顯示二者之剖面形式雖然大略相當，但器表紋飾包括條紋、方格紋、蓆紋、刻劃斜線短紋、菱形組合紋與複合三角紋等，尤其三角形剖面陶環幾乎不見紋飾的現象，⁶⁴顯示其陶環紋飾相對較為複雜，且主要施紋的器型也不相同。大抵而言，曾文溪南北兩岸出土的鳥頭狀器、陶環器型與紋飾，似乎具有區域性風格的差異，再加上曾文溪南岸如鞍子類型道爺遺址常見出土的人面陶偶，⁶⁵目前則未見出土於曾文溪北岸遺址

⁶¹ 劉益昌等，《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第三冊 其他遺物》，頁 1154-1160。

⁶² Shepherd, John Robert, Sinicized Siraya Worship of A- Li- Tsu, *Bulletin of the Institute of Ethnology Academia Sinica* 58(1984), pp. 59-60、62、73.

⁶³ 劉益昌等，《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第二冊 陶瓷器遺物》，頁 835-857。

⁶⁴ 邱水金、朱正宜，《南部科學工業園區第四期考古遺址發掘及監測計畫-道爺遺址發掘成果報告 定稿本》，頁 181-187。

⁶⁵ 臧振華等，《先民履跡：南科考古發現專輯》，頁 258。

中，似乎說明同一個文化、位處不同區域的遺址，可能也具有各自部落或區域性文化的特徵。

整體而言，由於西寮遺址出土飾有三角形幾何刻劃紋的陶器，延續的時間相當長，約自距今 1800-550 年左右均可見出土，雖然陶器質地、形式均有差異，但施紋方式卻變化不大。雖然目前尚未能確認這些飾有三角刻劃紋的器物所具有的社會意涵為何，但至少可見到了蔦松文化中晚期，小型素面或施紋陶罐出土的數量逐漸增加，不排除這些特殊形制的陶罐逐漸取代作為重要祭儀的物品，並具有特殊的社會意涵。

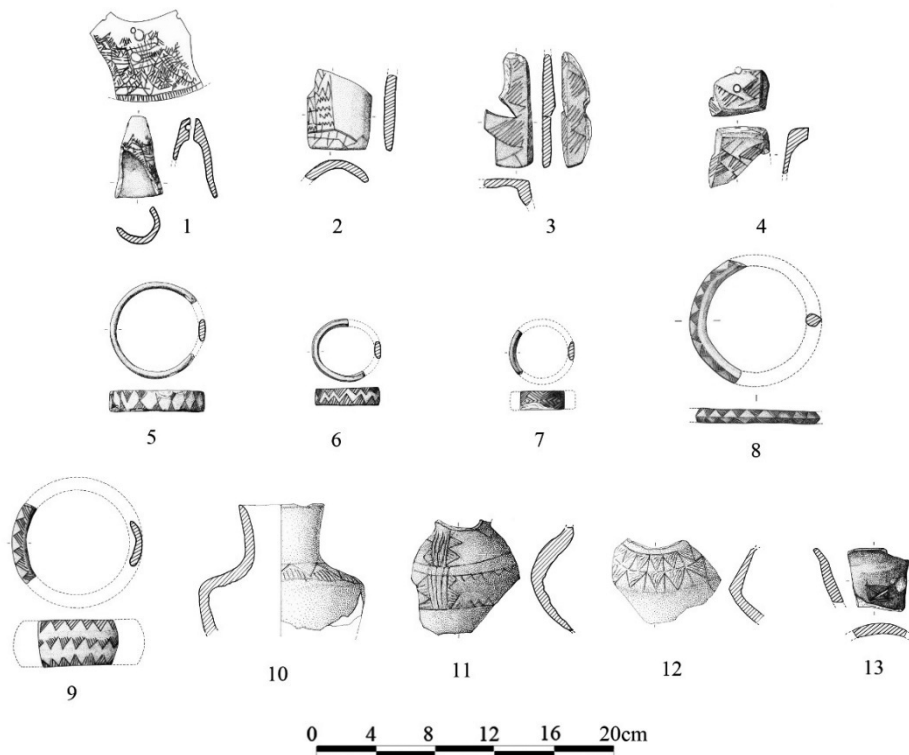


圖 2：西寮遺大湖及蔦松文化址出土的陶器紋飾（圖片採自劉益昌等 2011b：508、699、761-764、804，經重組）

（四）宗教象徵意涵的改變

根據目前的考古出土資料，大湖文化遺址中除了墓葬遺跡外，並未發現具有特殊祭儀形式的遺跡；目前僅在西寮遺址蔦松文化中期（1400-900B.P.）文化層中，曾出土一個

包括六個兩兩成組的橫切剖半陶罐，及以血蚶排列成帶狀組合成的圓形廣場區遺跡。⁶⁶從這些陶罐的出土狀況看來，除了出土位置判斷應位於當時聚落外圍之外，且就這些橫切剖半陶罐立置於地面上的現象看來，顯示陶器已不具容器之功能，而是作為儀式性的象徵；此外，經人為刻意選擇、仔細排列的血蚶，部分也與橫切陶罐併出，形式相當特殊，判斷應為特殊宗教祭儀後的遺留。⁶⁷參酌前述 1628 年蘇格蘭人 David Wright 進入南部地區 Akkou、Zoetanau 聚落時，提及他們會在特殊祭典時以彩繪貝殼、骨頭作為獻祭的記載，⁶⁸可作為遺址內出土的特殊遺跡形式及穿孔人頭蓋骨殘件使用行為的參考。除此之外，若參酌十八世紀美國紐約大都會博物館典藏的「熱蘭遮城、普羅文西亞城與臺灣府城(Forts Zeeland and Provintia and the City of Tainan)」中，⁶⁹可見府城外繪製一組穿著布衣、著頭巾的七個婦人，牽手圍繞成圓圈狀跳舞的圖像，人群內即圍繞著一高一矮的器物，較高的器體應該是一個廣肩陶罐。如果這個圖像可能與西拉雅人的牽曲相關的話，⁷⁰則顯示陶器在當時祭儀形式中的可能使用模式外，也提供蔦松文化與西拉雅族相關性的參考證據。

而 David Wright 在十七世紀描述的田間小屋，若為西拉雅人的公廨的話，根據荷治時期的記載，顯示當時西拉雅人信奉多神論，他們的祭師 Inibs 會在祖靈屋中召喚與獻奉祭品給這些神靈，這些祭品包括宰殺的豬、煮熟的米飯、檳榔、大量的飲料及公鹿與豬頭，⁷¹其中記載的祖靈屋，可能即為後來所稱的公廨。如果再以 1874 年伊比斯 (P. Jbis) 圖繪的頭社公廨插圖進行比較的話，則可見當時的公廨是以竹製與茅草屋頂蓋成，一個形似祭壇的方形板擺置於一牆面中央，方形板上方及側邊，分別擺置一個較大型的陶罐；

⁶⁶ 劉益昌等，《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第一冊 序說、地層與遺跡》，頁 206-210。

⁶⁷ 劉益昌，〈考古遺址所見的宗教儀式行為：以西寮遺址出土遺跡為例〉，收於葉春榮主編，《南瀛歷史、社會與文化 III：變遷中的南瀛宗教》（臺南：臺南市文化局，2014 年出版），頁 295-316。

⁶⁸ Shepherd, John Robert, *Sinicized Siraya Worship of A-Li-Tsu*, pp. 59-60、62、73.

⁶⁹ 石守謙，《福爾摩沙-十七世紀的臺灣、荷蘭與東亞》（臺北：國立故宮博物院，2003 年出版），頁 24。

⁷⁰ 顏廷仔，〈從鳥頭狀器到祀壺信仰—臺灣西南平原蔦松文化及西拉雅族的宗教變遷過程〉，頁 329-335。

⁷¹ Campbell, WM., *Formosa Under the Dutch-Described from Contemporary Records*, (First published in London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd, 1903, Reprinted by Taipei: SMC Publishing Inc), pp. 24-25.

除了背後豎立二支金屬長矛之外，中央與二側則擺置五支長桿物，即為後稱之向竹，上部各懸吊五個動物頭骨，中央則擺置一對鹿角，竹竿與鹿角上則懸吊各式小型飾品。⁷²

綜上所述，自十七至十九世紀有關公廨內可能出現的祭品，除了食物祭品之外，至少包括公鹿及豬的頭與鹿角，而其他出現的器物若就器型特徵看來，可能包括史前文化遺留的紡輪、鳥頭狀器或小型陶罐，以及歷史時期的漢人硬質陶罐與長矛等器。初步看來，這種以「祭壇」擺置的形式及物品，似乎與十七世紀記載的祭品內容不同；另倘若清末《安平縣雜記》記載西拉雅族公廨建築上的土製假鳥「阿唵」可能與鳥頭狀器有關的話，⁷³也顯示鳥頭狀器原始的懸吊使用型態，至少到了十九世紀已出現變化。因此，蔦松文化即使可能為西拉雅人的祖先型文化，但其宗教祭儀與器物類型等，除了有部分可能被視為「祖先遺留物」，因此作為祖靈屋內的擺飾物品之外，其他如建築與祭儀的形式等，也已歷經多次變遷而改變其原始的樣貌。

五、蔦松文化來源分析

就目前歸納的臺南地區史前文化層序中，典型大湖文化至蔦松文化的發展過程中，包括有二個較為明顯的過渡型文化：大湖文化-魚寮類型及蔦松文化-鞍子類型；但由於這二個文化類型的文化內涵差異甚大，分布區域與出土狀況也不相同，因此對於其間的傳承關係仍有待討論，分析如下：

（一）魚寮類型與鞍子類型的關係

首先，以嘉義魚寮遺址為代表的魚寮類型而言，年代約當在距今 1980-1620 年左右，以出土大量陶器的灰坑遺跡最具特徵。但是臺南地區所見的魚寮期遺址，則常僅見出土少量灰坑遺跡，且灰坑形式與典型的魚寮類型並不相同。以道爺遺址為例，年代約當在距今 1800-1300 年左右，遺址內出現鞍子與魚寮類型文化層不相連續的現象，分布空間也有所區隔，因此朱正宜認為這二個文化類型應該是各自發展且曾併存一段時間，但彼此並無傳承之關係。⁷⁴而三抱竹遺址則僅見出土一個灰坑遺跡，雖然園區內魚寮期的年

⁷² 葉春榮，〈西拉雅平埔族的宗教變遷〉，收於葉春榮主編，《歷史·文化與族群》，臺灣原住民國際研討會論文集（臺北：臺灣原住民博物館，2006年出版），頁232-247。

⁷³ 劉克屹，〈從考古遺物看蔦松文化的信仰〉，《人類與文化》22（1986年出版），頁20-29。

⁷⁴ 邱水金、朱正宜，《南部科學工業園區第四期考古遺址發掘及監測計畫-道爺遺址發掘成果報告定稿本》，頁ii-iii、198。

代推估在距今 2000-1800 年左右，但以該灰坑內採集的貝殼進行年代測定的結果為 $2510 \pm 70 \text{B.P.}$ ，經校定後為距今 2274-2104 年左右，⁷⁵就該定年結果與園區內歸納的魚寮期年代相較明顯偏早，但可能也與以貝類定年的差異性結果有關。如果進一步從三抱竹遺址出土的魚寮期陶器類型分析，其中同類型的侈口直頸罐形器也出土於西寮遺址的大湖文化中期（2800-2350B.P.）、晚期（2350-1800B.P.）地層中，⁷⁶因此也不排除臺南地區所謂的「魚寮類型」陶器，僅為大湖文化晚期的灰黑陶器型特徵之一，且臺南地區出土同類型器物的時間似乎較嘉義略早，是否可作為其間文化影響關係的依據，尚難以確定。此外，由於臺南地區少數出土的「魚寮類型」灰坑遺跡，與嘉義魚寮類型並不相同，因此認為臺南地區的「魚寮期」地層，可能只是大湖文化晚期的功能性遺跡，也可能是不同區域文化間的人群互動遺留。

（二）蔦松文化墓葬來源分析

針對蔦松文化-鞍子類型出土形式較為特殊的仰伸直肢鋪陶葬，進一步分析其來源，則可發現這種墓葬形式除了出現於鞍子期地層中，在新化籬仔尾遺址中，也出現於大湖文化-烏山頭期的墓葬遺跡中。籬仔尾遺址的大湖文化年代，最早約為 3055B.P.左右，但大多集中在距今 2750-2350 年左右，蔦松文化年代則約當在距今 1980-1310 年左右。其中，大湖文化的墓葬包括土坑葬與甕棺葬二類，土坑葬的葬姿雖然多元，但仍以仰身為主，包括仰伸直肢、仰身屈上肢、仰身屈下肢等，頭向朝北，有陪葬陶罐或鉢，亦出現陶紡輪作為陪葬，人骨下方出現鋪墊少量陶片的現象。而蔦松文化的墓葬也是以仰伸直肢葬為主，並出現少數二次葬，大多頭向朝北，少部分朝南，於頭部至胸部附近出土陪葬陶罐或陶鉢，人骨下方也可見鋪墊碎陶片、碎陶環的情形，除了陶器之外，也出土玻璃珠、魚骨珠、石斧、下顎、矛鏃、刀劍等器作為陪葬。⁷⁷

整體而言，如果就前述以南科園區平原地區的遺址而言，大湖文化的墓葬形式是以俯身葬為主，蔦松文化才轉以仰身的型態。唯在位於淺山丘陵地區的籬仔尾與烏山頭等遺址等，則於大湖文化-烏山頭期的墓葬即以仰伸直姿葬為主，其中籬仔尾遺址並出現少

⁷⁵ 臧振華等，《先民履跡：南科考古發現專輯》，頁 76-77、178-181、320。

⁷⁶ 劉益昌等，《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第二冊 陶瓷器遺物》，頁 485-489。

⁷⁷ 陳維鈞，《臺 19 甲線拓寬改善計畫 33K+980—38K+191 段籬仔尾遺址搶救發掘期末報告 第一部分：發掘總論 定稿本》，頁 1-301~417。

數鋪陶的現象，且至鞍子期階段持續出現仰身直肢鋪陶葬遺跡，但鋪陶的數量相較於西寮遺址有明顯較少的趨勢。由於仰身直肢鋪陶葬的形式相當特殊，與平原地區大湖文化的俯身葬有明顯的差異，因此不排除西寮遺址鞍子類型的人群，可能與淺山丘陵地區的史前文化傳統有關。但由於目前針對曾文溪中上游的鹿陶類型及周遭丘陵地區的出土資料並不多，因此尚難以確認其間文化的關聯性。但即便如此，前述 1874 年伊比斯（P.Jbis）圖繪頭社公廨中出現外來文化物品的現象，至少在曾文溪南岸遺址中，年代可更為上溯至鞍子期階段（1800-1400B.P.），因此籬仔尾遺址出土的矛鏃、刀劍等器，可能是當時透過交換才進入部落內的珍稀物品，且從遺址的數量與遺物內容看來，不排除這種與外來文化接觸的現象，是從曾文溪南岸逐步推展至北岸的遺址中。

（三）鳥頭狀器來源分析

進一步分析蔦松文化典型器之一鳥頭狀器的淵源。雖然包括大湖文化北三舍遺址出土被稱為「類鳥頭狀器」的穿孔柱狀器，⁷⁸或鳳鼻頭遺址出土的筒狀器，⁷⁹部分器型特徵與鳥頭狀器接近，但仍與前述典型的鳥頭狀器不同，因此尚不進行討論。蔦松文化中包括主要分布於二仁溪南北兩岸的鞍子類型（1800-1400B.P.）、及二仁溪流域平原地區與鄰近丘陵邊緣的蔦松類型（1400-550B.P.）等，均常見出土鳥頭狀器、陶環或灰黑色泥質陶罐等器；而位於鳳山丘陵及高雄平原周邊的清水岩類型（850-450B.P.），及美濃平原及楠梓仙溪下游旗山附近低位河階的美濃類型（2000-400B.P.）則不見出土。⁸⁰也就是說，如果以鳥頭狀器作為蔦松文化典型器代表的話，主要僅集中在八掌溪至二仁溪一帶。

由於鳥頭狀器形制特殊，其他史前文化中均不見出土，因此試著從各類型出土的鳥頭狀器器型與製作特徵進行分析。就西寮遺址鞍子類型出土的鳥頭狀器來看，除了少數器表為素面之外，大多均飾有紋飾。而這些紋飾類型除了制式的三角幾何刻劃紋之外，也出現少數以尖器直接刻劃而成，不規則的「繪畫式」刻劃線紋。相較於大湖文化常見重複性與連續性的紋飾特徵而言，這類刻劃紋飾的製作相對顯得較為率性。如果進一步觀察周遭區域史前文化出土的陶器類型，初步認為與鳳鼻頭文化黑陶及彩陶上常見的幾

⁷⁸ 臧振華等，《先民履跡：南科考古發現專輯》，頁 163。

⁷⁹ Chang, Kwang-chih & the Collaborators, *Fengpitou, Tapenkeng, and the Prehistory of Taiwan*, pp.108.

⁸⁰ 劉益昌，《高雄縣史前歷史與遺址》，高雄縣文獻叢書系列 3（高雄：高雄縣政府，1997 年出版），頁 59-69。〈臺灣西南平原地區史前時代晚期的文化〉，收於臺灣省文獻委員會編，《臺灣原住民歷史文化學術研討會論文集》（南投：臺灣省文獻委員會，1998 年），頁 15-40。

何刻劃紋與彩繪紋飾等之形式特徵與施紋技法，⁸¹有較為雷同之處。劉益昌後將 1964-65 年張光直發掘鳳鼻頭遺址後所區分出的下貝塚層、上貝塚層合稱為鳳鼻頭文化；其中，鳳鼻頭文化早期以夾砂灰陶為優勢，黑陶數量增加，地層中有少量大型貝類，鳳鼻頭文化晚期則是以夾砂紅陶為優勢，並出土彩陶，貝類數量與種屬雖然增加，但體型上卻有小型化的趨勢。但他認為其定年依據因來自於石灰岩的海相生物標本須進行減數修正，因此認為鳳鼻頭文化的年代，判斷其年代約當在距今 3500-2000 年左右。⁸²也就是說，如果鳳鼻頭文化晚期的年代可能晚至距今 2000 年左右的話，則其與鞍子類型肇始的年代即可能相接續，再加上鳳鼻頭文化晚期即轉以夾砂紅陶為優勢陶類，並參酌楊鳳屏就鳳鼻頭、清水岩等遺址的陶器羣合料分析結果，提出鳳鼻頭文化晚期有逐漸轉向鳳山丘陵更晚一期蔦松文化清水岩類型的說法等，⁸³均增添這二個文化前後接續的可能性。也就是說，鳳鼻頭文化晚期不排除可能因自然環境因素，生活資源逐漸減少，因此迫使其後裔陸續往其他區域發展；除了可能陸續發展成蔦松文化清水岩類型之外，也可能往北越過二仁溪流域逐漸發展成鞍子類型，以嵌入式的家族式集居或發展成新的聚落，但因進入到大湖文化傳統的生活領域，因此促成二個史前文化間開始出現頻繁的互動關係。

六、大湖至蔦松文化變遷因素分析

針對大湖至蔦松文化出現明顯文化差異的時間，應與蔦松文化鞍子類型有關，而魚寮類型與鞍子類型可能為同時期並存的二個文化類型。因此，針對大湖至蔦松文化的變遷過程，初步針對鞍子期階段可能出現的自然環境因素，與人群移動的模式進行分析，以說明可能造成蔦松文化成形的因素。

（一）自然環境背景

根據西寮遺址包括P77~P80、及P83~P85 二區域自大湖文化晚期至末期的地層進行分析，顯示雖然其與大湖文化晚期的年代約略相當（P77-L7c：2101-1825B.P.，P83-L5a：

⁸¹ Chang, Kwang-chih & the Collaborators, *Fengpitou, Tapenkeng, and the Prehistory of Taiwan*, pp. 82-105.

⁸² Chang, Kwang-chih & the Collaborators, *Fengpitou, Tapenkeng, and the Prehistory of Taiwan*, pp. 201-202. 劉益昌等，《國定遺址鳳鼻頭遺址文內涵暨生態環境調查研究計畫報告書》（高雄：高雄縣政府文化局，2010年），頁40-41。

⁸³ 楊鳳屏，〈鳳鼻頭遺址早晚期文化的傳承與變遷〉（臺北：國立臺灣大學考古人類學研究所碩士論文，1997年，未出版），頁98。

2100-1880BP.P.)，但地層堆積狀況卻有明顯的差異。前者大湖文化晚、末期文化層間，出現一層厚約 70~100 公分的自然堆積土層，但後者則是呈連續性堆積的狀態。⁸⁴也就是說，約當距今 2100-1800 年左右，西寮遺址可能至少歷經一次較大洪患帶來的厚層堆積地層，而局部區域則可能因建築物的覆蓋，堆積情況較不明顯。同樣的現象亦見於曾文溪南岸，2001 年陳文山曾針對臺南科學園區西北側台積電專 3 用地及三抱竹遺址進行地質鑽探研究，亦顯示在距今 2000-1800 年左右，園區鄰近區域廣見粉質黏壤土堆積，不同於早期的黏壤土堆積，顯示當時園區應受到氾濫的影響。⁸⁵綜上所述，似乎顯示約當距今 2100-1800 年左右，約當大湖文化晚期至蔦松文化早期階段，曾文溪流域南北兩岸均出現普遍大規模的洪患的現象。

如果就臺南地區的海進峰期與構造活動性影響情況而言，陳于高認為臺南臺地東側的海進期約當於距今 6500 年結束，臺地西側則因上升緩慢，沉積物以向海加積的方式堆積至今；而他也透過各地形區採集的碳化木與貝殼進行年代測定，顯示臺南臺地的年代界於 8030±60B.P.、1610±40B.P. 之間，中洲臺地的定年結果為 8430±140B.P.、6660±140B.P.，二仁溪、曾文溪低位河階則分別為 2310±40B.P.、990±40B.P.。⁸⁶但由於古曾文溪流路在清道光 3 年（1823）發生暴風雨時才轉為南向成為今日所見的曾文溪狀態，古曾文溪流路原本是從蘇厝往西北經佳里、歐汪，經今將軍溪出海，⁸⁷因此認為古曾文溪低位河階的年代有可能要更早。黃郁婷也根據曾文溪流域採集的貝類、有孔蟲化石進行分析，推估距今 3000-1000 年左右，顯示其下游大多為河口、潮上半鹹水、潮間、半封閉河口灣、潮灘淺沼的環境，明顯受到潮汐與波浪的雙重作用之外，平原上的古將軍溪、古曾文溪、古鹽水溪亦隨著不斷外伸的海岸線向外發育。⁸⁸而陳洲生、陳建志、⁸⁹

⁸⁴ 劉益昌等，《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第一冊 序說、地層與遺跡》，頁 73。

⁸⁵ 臧振華，《臺南科工業園區道爺遺址未劃入保存區部份搶救考古計畫期末報告》，頁 19。

⁸⁶ 陳于高，〈晚更新世以來南臺灣地區海水面變化與新期構造運動研究〉（臺北：國立臺灣大學地質研究所博士論文，1993）。

⁸⁷ 國分直一，〈曾文溪〉，《文藝臺灣》4(1)（1942 年出版），頁 32-36。盧嘉興，〈曾文溪與國賽港〉，《南瀛文獻》8（1962 年出版），頁 1-28。張瑞津、陳翰霖，〈十七世紀以來臺灣西南海岸平原主要河流之河道變遷研究〉，《中國地理學會會刊》27（1999 年出版），頁 1-27。

⁸⁸ 黃郁婷，〈嘉南平原曾文溪流域晚第四系之沉積環境暨層序初探〉。（臺北：國立台灣大學地質科學研究所碩士論文，2001）。

⁸⁹ 陳洲生、陳建志，〈有效的海岸地質探查法：暫態電磁法〉，《工程環境會刊》14（1995 年出版），頁 29-37。

陳平護等⁹⁰則分別以暫態電磁法、地電阻法進行研究，則顯示曾文溪河口三角洲約當在距今 3000 年前便開始發育，至距今 1200 年前往西北伸展，而倒風內海及臺江內海即在此時逐漸成形。⁹¹

綜上所述，如果古曾文溪流路在距今 3000 年左右開始發育，倒風內海與臺江內海也在此時成形的話，那麼今位於曾文溪中游蘇厝一帶往西北方向的延長河周遭，應該即為當時曾文溪三角洲主要發育的區域，而這個區域也剛好位於倒風內海與臺江內海之間。也就是說，如果距今 2100-1800 年左右曾文溪兩岸曾出現大的洪患的話，由於南科園區與西寮遺址均分別位處於內海沿岸，與古曾文溪延長河位置相距較遠，似乎說明當時可能出現的洪患可能來自於更為廣泛性的影響因素。

（二）人群移動與聚落分布模式

根據以上自然環境的背景分析，雖然目前對於距今 2000 年前後的海岸線狀況仍未有確切的研究結果，但初步就大湖期海侵（4000-3500B.P.）時期、十七世紀的河岸沙洲與海岸線分布範圍作為參考，並參考各文化類型遺址的分布狀況，以試圖釐清不同文化類型遺址的聚落選擇與形成因素，並進一步了解各文化類型之間的可能關係。

初步針對大湖文化-烏山頭類型、蔦松文化-蔦松類型遺址的分布狀況進行比較分析，可見大湖文化烏山頭類型遺址主要分布於曾文溪中游北岸的沖積平原及淺山丘陵地區，少部分則位於曾文溪南岸的海岸邊的沖積平原與臺南臺地東西二側；到了蔦松文化尤其蔦松類型的遺址數量明顯增加，分布範圍除了集中在曾文溪中游南北兩岸的沖積平原外，並沿著倒風內海、臺江內海東側內海沿岸大量分布，但部分也沿著河流流路進入東側淺山丘陵區（圖 3-4）。從以上分布狀況，顯示這二個文化類型遺址的分布範圍具有相當高的重疊性，且不少遺址經常出現二個文化層上下疊壓的情形，顯示其間應該具有一定的關聯性。但由於主要出土於曾文溪中上游丘陵緩坡地的鹿陶類型，由於其年代與文化內涵尚不明確，但若就相伴出土遺物判斷，推估其年代約當在距今 3000-2000 左右，⁹²年代

⁹⁰陳平護等，〈臺南-新營海岸平原的電性地層學研究〉。中國地質學會八十五年年會論文摘要（1996 年），頁 335-339。

⁹¹張瑞津等，〈臺灣西南部臺南海岸平原地形變遷之研究〉，《臺灣師範大學地理研究報告》26（1996 年出版），頁 51；〈臺灣西南部嘉南海岸平原河道變遷之研究〉，《臺灣師範大學地理研究報告》27（1997 年出版），頁 126；〈臺灣西南部嘉南平原的海岸變遷研究〉，《臺灣師範大學地理研究報告》28（1998 年出版），頁 99。

⁹²劉益昌等，〈臺南縣考古遺址調查與研究計畫 第二期 溪南地區 11 鄉鎮〉，頁 57-60。

稍早。顯示臺南地區到了蔦松文化晚期，文化內涵同質性增加，使得蔦松類型的分布範圍愈為廣泛。

以上遺址分布狀況，如果與距今 2100-1800 年左右可能發生的自然災害一併思考，則不排除當時有可能發生因嚴重自然災害而導致大規模聚落遷徙的情況，也因此產生不同文化人群間的互動，甚至小規模家戶移居的現象。除此之外，如果距今 2100-1800 年左右的自然災害並非僅是區域性的現象，則位於二仁溪南岸的鳳鼻頭遺址可能也遭遇這一波自然災害的影響。從鳳鼻頭文化的地層資料看來，顯示以夾砂紅陶為優勢的上貝塚層，相較於下貝塚層，貝類的數量與種屬均增加，但體型卻有趨向小型化的現象，說明當時人採貝的選擇性降低，不排除當時的海域資源可能也因自然環境的因素而明顯減少。

進一步分析大湖文化至蔦松文化各類型遺址的分布狀況，初步看來可以區分為三種模式：第一種為主要集中在沖積平原至淺山丘陵邊緣、密集分布的文化類型，主要包括大湖文化-烏山頭類型與蔦松文化-蔦松類型的遺址；第二種則是沿著淺山丘陵河階地沿線密集分布，主要以曾文溪中上游的鹿陶類型與高屏溪上游的比鼻烏類型為主；而第三種類型則是沿著海岸線或內海沿岸零散分布，或呈集居的大型聚落狀態，其中鳳鼻頭文化的遺址多屬單一或零散出土的狀態，而鞍子類型在曾文溪南岸可見大型聚落模式，但曾文溪北岸如西寮遺址，則僅見單一或家族式聚居的遺址型態。而根據這三種類型的遺址分布狀態，初步判斷前二種類型的遺址，由於分布較為廣泛，因此認為其人群移動的模式應該是以陸路為主；但第三種類型的遺址則因大多零散或單一出現，推測其人群移動的模式可能是經由海陸，沿著海岸線邊緣行經海路航行後再上岸移居的型態。

因此，鳳鼻頭文化晚期可能在距今 2100-1800 年左右，也經歷一次嚴重的自然環境變遷事件，因而導致遺址周遭海域資源減少，甚至迫使他們陸續放棄原居地進行移居。若以西海岸鳳鼻頭文化、鞍子類型遺址的分布範圍看來，顯示鳳鼻頭文化主要集中在高屏溪至後勁溪之間，而鞍子類型則略往北移到後勁溪至二仁溪間。因此，如果鳳鼻頭文化晚期其後裔可能往北跨越二仁溪流域遷徙，也可能因此與原本即生活於八掌溪至二仁溪一帶的大湖文化人群相接觸，因此帶來新的製造技術與外來文化遺物，也促使後續蔦松文化鞍子類型的成形。

綜合以上分析結果，初步認為大湖文化至蔦松文化的變遷過程，與距今 2100-1800 年左右可能出現的大型自然災害有關，除了導致淺山丘陵區史前文化人群逐漸往低海拔

平原地區遷徙之外，也促使鳳鼻頭文化晚期後裔人群陸續往北遷徙，因此部分以家族式聚居的型態混居於大湖文化聚落內，或形成集居型的部落；直到蔦松文化晚期，因文化同質性增加，蔦松類型遺址的分布範圍大增，而部分大湖文化人群也可能因人群擠壓的影響，再往其他區域進行遷徙。

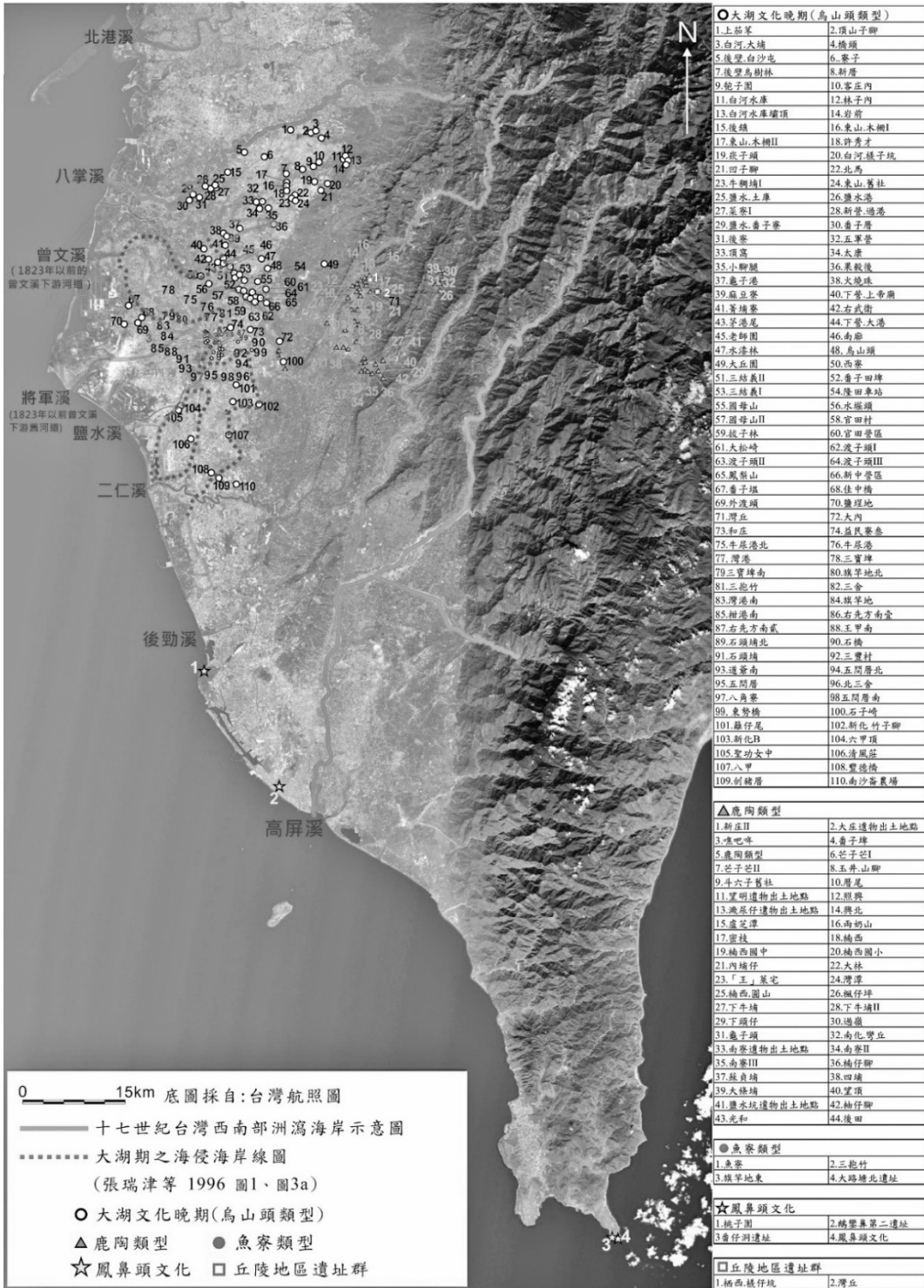


圖 3：臺南地區大湖文化時期周遭史前文化遺址分布圖

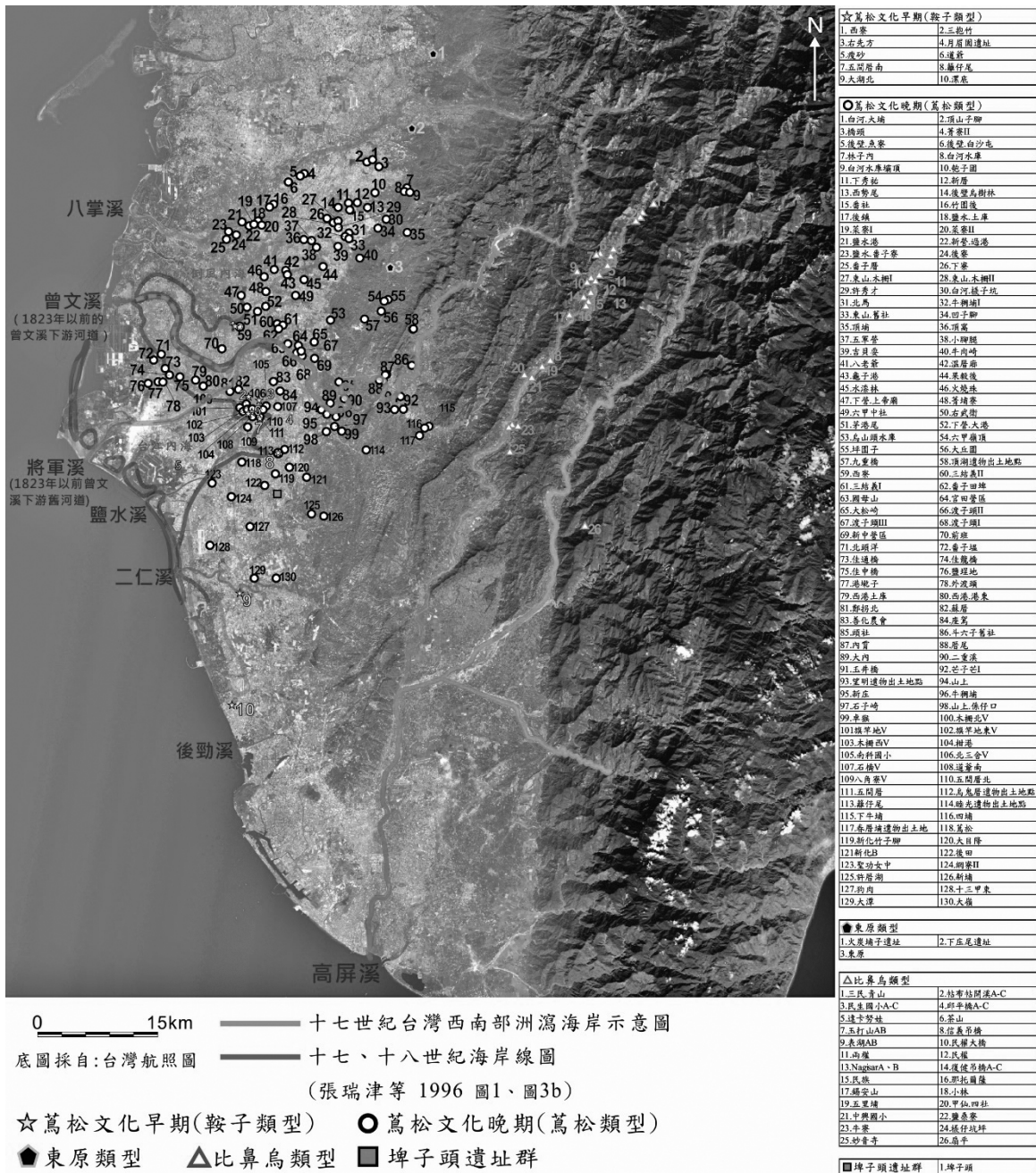


圖 4：臺南地區蔦松文化時期周遭史前文化遺址分布圖

七、藝術風格與物質文化的象徵

針對物質文化中反映出來的考古學文化變遷現象，從過程學派學者Binford的角度，主要是從功能論的角度，尤其以技術的轉變作為物質文化變遷的開端，最後才改變社會結構。⁹³但這種功能性的觀點，就後過程學派Ian Hodder而言則不見得認同，例如他針對Binford提出從陶器生產專業化、製陶集中化與陶器形式間具有直接關連性的說法提出反駁，認為陶器雖可作為一個特定社會群體的象徵，但卻未必能顯示多樣化形式之間的差異，因此認為同一類型陶器的分布範圍愈大，可能顯示聚落間的界線也愈為消失。因此認為有關製陶的研究，應該不只關注於陶器本身，而需考慮其背後的脈絡（context）與象徵（symbol），因而提出「文化選擇（cultural choice）」的可能，並且進一步強調物質文化不只作為一種「反應」，而是扮演一個積極性的角色，形塑並賦予社會行為意義。⁹⁴

大抵而言，從物質文化研究的角度，“物”必然承載諸多與社會群體互動的象徵意義，且這種象徵意義即使歷經長時間的變遷，各個社會形貌不一的狀態下，仍然可被識別出來，唯一的問題只在於這種社會與政治結構的改變，要多久才會反應在藝術活動上。⁹⁵因此，就物質文化改變與文化變遷的角度而言，除了出現文化內部緩慢的變遷過程外，個人或小規模群體所帶來物質介入也會有所影響。⁹⁶也就是說，不論是本地或外來物質文化的影響，若從認知人類學的概念出發，文化即被視為個人或族群心理結構的組成，因此其背後的象徵意義是普遍性存在於人的各種行為中，並深植於人的心理與意識中。⁹⁷

⁹³ Binford, Lewis R., *Archaeology as Anthropology*, *American Antiquity* 28(2) (1962), PP.217-225.; *Archaeological systematics and the Study of Culture Process*, *American Antiquity* 31(2)(1965), PP. 203-210.

⁹⁴ Hodder, Ian, *Pottery, Production and Use: A Theoretical Discussion*, in Hilary Howard and Elaine L. Morris ed., *Production and Distribution : a Ceramic Viewpoint*, (Oxford, England: B.A.R. International Series 120, 1981), pp. 215-218.; *Theoretical archaeology: a reactionary view*, in Ian Hodder(eds), *Symbolic and Structural Archaeology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), pp. 11-12、229.;1986 *Reading the Past*. (Cambridge: Cambridge University Press),pp. 103-104.; *The Narrative and rhetoric of material culture sequences*, *World Archaeology* 25(2)(1993),pp. 268.

⁹⁵ Hays, Kelley Ann, *When is a symbol archaeologically meaningful?: meaning, function, and Prehistoric visual arts*, in Norman Yoffee and Andrew Sherratt ed., *Archaeological theory: who sets the agenda?*(Cambridge: Cambridge University Press, 1993), pp. 81-83.

⁹⁶ Wobst, H. Martin, 1999 *Style in archaeology, or archaeology in style.*, in Elizabeth S. Chilton ed., *In Material Meanings: Critical approaches to the Interpretation of Material Culture*. (Salt Lake City: University of Utah Press), pp. 118-122.

⁹⁷ Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*.(New York: Basic Books, Inc., 1973), pp. 11-14.

但由於物質文化的變遷與文化的發展，雖然大多具有穩定、連續性的特徵，但也會出現突然轉變成另一種新形式的現象，⁹⁸但大部份文化變遷的速率都非常緩慢，甚至難以從肉眼辨識出物質文化的變異程度；而造成這些變異的因素，除了可能是因為基於複製錯誤而來的「無意義模式（null model）」之外，也可能是人為有意識製造差異、亦即「內在模式（inter model）」所造成的結果。⁹⁹而這種文化變遷的過程並不一定會呈現連續性的發展，也可能因為移民現象，或本地人被其他持有不同意識（ideas）的人所取代或影響所致，因此造成文化變遷，因此呈現文化斷裂的現象。¹⁰⁰而陶器製作風格的改變，相較於單純的陶器交換而言，因通婚而產生的陶工流動現象影響更大；¹⁰¹而在陶器製作上，最足以表現出文化變遷的現象，包括以陶器作為意識形態表徵的載具，其次則為宗教與儀式性用器增加。¹⁰²

史前文化藝術風格的成形，應為文化變遷過程的具體化呈現，但其成形的過程應該十分緩慢，而考古學文化變遷的研究，即在追溯其間隱藏的自然與人為因素，而考古學文化內涵與器物藝術風格中，背後均可能隱藏複雜的文化象徵意義。而臺灣是一個島國，不同史前文化均可能在不同階段才進入或出走臺灣，也因為臺灣是一個島國，因此不同的史前文化可能也因此熟悉不同的陸路與海路交通。從區域性史前文化層序的發展過程，只能說明一個地區在不同階段有哪些考古學文化佔居，但卻無法說明同一個考古學文化的長期變遷過程。如果參酌張光直針對考古學與民族學的研究目的，主要是希望能回答以下三個問題：「（1）史前的哪些文化到現在持續下來成為哪些族群，（2）史前的哪些文化到後來絕滅或同化，（3）現在的哪些族群在本島之內沒有史前的歷史背景」，他並且認為透過類比的研究，分別找到考古學與民族學的認知系統與社會或結構性原則，

⁹⁸ Gifford, James C., The Type- Variety Method of Ceramic Classification as an Indicator of Cultural Phenomena, *American Antiquity* 25(3) (1960), pp.345.

⁹⁹ Eerkens, Jelmer W. and Carl P. Lipo, Cultural transmission, copying errors, and the generation of variation in material culture and the archaeological record, *Journal of Anthropological Archaeology* 24(2005), pp. 318-321.

¹⁰⁰ Kobylinski, Zbigniew, An ethnic change or a soci-economic one? The 5th and 6th Centuries AD in the Polish Lands, in Stephen Shennan ed., *Archaeological Approaches to Cultural Identity*. (London and New York: Routledge, 1994, First published by Unwin Hyman Ltd in 1989), pp.303-312. Shennan, Stephen, Introduction: Archaeological Approaches to Cultural Identity, in Stephen Shennan ed., *Archaeological Approaches to Cultural Identity*. (London and New York: Routledge, 1994, First published by Unwin Hyman Ltd in 1989), pp.14.

¹⁰¹ Deetz, James, Cultural Patterning of Behavior as Reflected by Archaeological Materials, in K.C. Chang ed., *Settlement Archaeology*. (California: Palo Alto, 1968) pp.31-42.

¹⁰² Arnold, Dean E., *Ceramic Theory and Cultural Process*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), pp.157-159.

將考古遺址視為區域性的社會族群（local social groups），而非指文化（cultures）或分期（phases），使能進一步辨識考古學文化的族群特徵。¹⁰³也就是說，唯有擺脫單純區域性史前文化層序的限制，才能進一步釐清臺灣史前文化變遷的過程。

綜合以上考古資料分析結果，顯示大湖文化至蔦松文化陶器製作風格的巨大變異，除了可能有淺山丘陵地區史前文化的影響之外，其他可能來自於鳳鼻頭文化後裔人群進入佔居，而帶來新的製造技術與外來文化遺物，更直接影響後續蔦松文化的成形。但由於不同文化人群間的接觸，可能致使特定陶器的製作技法與紋飾轉，而成為部分人群的祖源記憶象徵，只不過器物的藝術風格或宗教祭儀形式等，可能會因時間的推展而有所改變。因此蔦松文化的典型器如鳥頭狀器、小型陶罐等，均可見其各自流行的時間，而祭儀形式也可能因不同文化的混入，而出現不同的詮釋，也因此改變器物的形制與使用模式。

八、結論

綜合以上研究結果，初步認為蔦松文化的源流，可能與約當距今 2100-1800 年左右的大型自然災害事件有關，除了促使曾文溪中游丘陵區域的史前文化往低海拔區域遷徙之外，也導致與鳳鼻頭文化晚期後裔相關的人群逐漸往北遷徙，並沿著海岸線及內海沿岸，以家族式或集居型的聚落模式佔居。而不同文化人群間的接觸，除了可能造成原居地人群的遷徙之外，也可能帶來新的製造技術與外來文化遺物，並改變當時的文化內涵與社會價值，因此促成蔦松文化的成形。

考古學文化的樣貌，均歷經長期文化變遷，才可能造成其文化內涵與器物藝術風格的改變。而文化變遷的過程，除了各史前文化本身長期緩慢的發展外，尤以外來文化族群的介入，更可能迅速改變當地史前文化的面貌。而傳統就區域性劃分的史前文化層序，雖然可以說明同一個區域各階段的史前文化發展狀況，但卻無法釐清同一個考古學文化歷經長時期文化變遷的過程。因此，若能從這些考古學文化的內涵與器物藝術風格特徵，探索這些物質文化背後可能隱藏的複雜象徵意義，即可能提供我們進一步了解臺灣史前文化發展與變遷過程的重要參考。

¹⁰³ 張光直，〈對臺灣遠古文化史研究的一些意見〉，《南瀛文獻》9（1964 年出版），頁 8-9。
Chang, Kwang-chih, Major Aspects of the Interrelationship of Archaeology and Ethnology, *Current Anthropology* 8(3)(1967), pp. 229-232.

參考書目

石守謙

2003 《福爾摩沙-十七世紀的臺灣、荷蘭與東亞》。臺北：國立故宮博物院。

甲野勇

1939 〈臺灣烏山頭遺蹟發見の先史時代遺物〉，《人類學雜誌》54(4): 166-169。

朱正宜

2009 《臺南縣考古遺址普查計畫 第二期—西南地區新市鄉、安定鄉、善化鎮》。臺南：臺南縣政府委託財團法人樹谷文化基金會之研究報告。

朱正宜、邱水金

2016 《南部科學工業園區牛尿港遺址第四期考古遺址發掘及監測計畫 牛尿港遺址發掘成果報告》。臺南：科技部南部科學工業與圈管理局委託財團法人樹谷文化基金會之研究報告。

朱正宜、戴志家、劉鵠雄、戴瑞春、葉沛明、施怡旬、楊月萍（朱正宜等 2015）

2015 《國母山遺址範圍、內涵調查研究及文化資產價值評估計畫成果報告》。臺南：臺南市文化資產管理處委託財團法人樹谷文化基金會之研究報告。

宋文薰

1965 〈臺灣西部史前文化的年代〉，《臺灣文獻》162（4）：144-155。

宋文薰、尹建中、黃士強、連照美、臧振華、陳仲玉、劉益昌（宋文薰等 1992）

1992 《臺灣地區重要考古遺址初步評估第一階段研究報告》。臺北：內政部委託中國民族學會之研究報告。

宋文薰、連照美

1975 〈臺灣西海岸中部地區的文化層序〉，《考古人類學刊》37/38: 85-100。

1980 〈臺南市民族文物館史前標本陳列室說明（一）〉，《臺南文化新》8: 14-58。

李坤修

2002 〈烏山頭遺址的史前墓葬〉，《南瀛文獻》改版第一輯: 62-115。

李坤修、楊宗瑋、劉玉貞、陳金成（李坤修等 2002）

2002 《臺南縣官田鄉烏山頭遺址範圍調查探勘計畫(期末報告)》。臺南：臺南縣政府文化局委託國立臺灣史前文化博物館之研究報告。

李坤修、葉美珍

1999 《二高路權範圍烏山頭遺址搶救發掘報告》。臺東：工信工程股份有限公司委託國立臺灣史前文化博物館籌備處之研究報告。

李德仁

- 1992 〈臺南縣仁德鄉牛稠子遺址試掘報告〉。臺北：國立臺灣大學考古人類學研究所碩士論文（未出版）。

金關丈夫

- 1978 〈臺灣蔦松貝塚發見の一下顎骨について〉，《形質人類誌》：22-29，東京：法政大學出版局。

金關丈夫、國分直一

- 1950 〈臺灣考古學研究簡史〉，《臺灣文化》6(1): 9-15。
1954 〈臺灣先史考古學における近年の工作〉，《民族學研究》(日本民族學會)18(1/2): 67-80。

邱水金、朱正宜

- 2021a 《南部科學工業園區第四期考古遺址發掘及監測計畫-道爺遺址發掘成果報告 定稿本》。臺南：科技部南部科學工業園區管理局委託財團法人樹谷文化基金會之研究計畫報告。
2021b 《南部科學工業園區第四期考古遺址發掘及監測計畫-灣港南 定稿本》。臺南：科技部南部科學工業園區管理局委託財團法人樹谷文化基金會之研究計畫報告。

林朝榮

- 1960 〈臺灣西南部之貝塚與其地史學意義〉，《國立臺灣大學考古人類學刊》15/16: 49-94。

許清保

- 2003 《南瀛遺址誌》。新營：臺南縣政府。

黃士強、臧振華、陳仲玉、劉益昌（黃士強等 1993）

- 1993 《臺閩地區考古遺址普查研究計畫第一期研究報告》。臺北：內政部委託中國民族學會之研究報告。

黃士強、劉益昌

- 1980 《全省重要史蹟勘察與整修建議--考古遺址與舊社部分》。臺北：交通部觀光局委託國立臺灣大學考古人類學系研究計畫報告。

黃台香

- 1982 〈臺南縣永康鄉蔦松遺址〉。臺北：國立臺灣大學考古人類學研究所碩士論文（未出版）。

黃郁婷

- 2001 《嘉南平原曾文溪流域晚第四系之沉積環境暨層序初探》。國立台灣大學地質科學研究所碩士論文（未發表），臺北。

張光直

- 1964 〈對臺灣遠古文化史研究的一些意見〉，《南瀛文獻》9: 2-10。

張瑞津、陳翰霖

- 1999 〈十七世紀以來臺灣西南海岸平原主要河流之河道變遷研究〉，《中國地理學會會刊》27: 1-27。

張瑞津、石再添、陳翰霖（張瑞津等 1996、1997、1998）

- 1996 〈臺灣西南部臺南海岸平原地形變遷之研究〉，《臺灣師範大學地理研究報告》26: 19-56。
- 1997 〈臺灣西南部嘉南海岸平原河道變遷之研究〉，《臺灣師範大學地理研究報告》27: 105-131。
- 1998 〈臺灣西南部嘉南平原的海岸變遷研究〉，《臺灣師範大學地理研究報告》28: 83-105。

國分直一

- 1941 〈臺灣南部に於ける先史遺跡とその遺物〉，《南方土俗》6(3): 45-62。
- 1942 〈曾文溪〉，《文藝臺灣》4(1): 32-36。
- 1949 〈關於臺灣先史遺址散布圖〉，《臺灣文化》5(1): 41-43。
- 1959 〈臺灣先史時代の石刀—石庖丁、石鎌および有柄石刀について〉，《民族學研究》23(4): 1-38。
- 1962 〈臺灣先史時代の貝塚〉，《農林省水產講習所研究報告.人文科學篇》7: 53-72。
- 1981 《臺灣考古民族誌》。東京：慶友社。

國分直一、金子壽衛男

- 1940 〈臺南臺地に於ける先史遺跡に就いて第一報--臺南西南周緣部にける遺跡及遺物〉，《考古學》11（10）:555-570。

陳于高

- 1993 〈晚更新世以來南臺灣地區海水面變化與新期構造運動研究〉。臺北：國立臺灣大學地質研究所博士論文（未出版）。

陳玉美

- 1980 〈高雄縣大湖史前遺址〉。臺北：國立臺灣大學考古人類學研究所碩士論文（未出版）。

陳平護、黃義松、楊潔豪、宋國城、劉聰桂（陳平護等 1996）

- 1996 〈臺南-新營海岸平原的電性地層學研究〉。中國地質學會八十五年年會論文摘要，頁 335-339。

陳洲生、陳建志

1995 〈有效的海岸地質探查法：暫態電磁法〉，《工程環境會刊》14: 29-37。

陳維鈞

2007 《臺 19 甲線拓寬改善計畫 33K+980—38K+191 段頂山腳遺物發現地點與籬仔尾遺址施工前試掘探坑研究計畫考古調查報告》。臺北：交通部公路總局第五區養護工程處委託中央研究院歷史語言研究所之研究報告。

2014 《臺 19 甲線拓寬改善計畫 33K+980—38K+191 段籬仔尾遺址搶救發掘期末報告 第一部分：發掘總論 定稿本》。臺北：交通部公路總局第五區養護工程處委託中央研究院歷史語言研究所之研究報告。

陸泰龍

2006 〈試論國立歷史博物館「國母山」遺址發掘始末〉，《國立歷史博物館館刊》157: 83-88。

鹿野忠雄

1946〔1995〕《東南亞細亞民族學先史學研究（下）》。東京：株式會社矢島書房（臺北：南天書局有限公司，1995 再版）。

楊鳳屏

1997 〈鳳鼻頭遺址早晚期文化的傳承與變遷〉。臺北：國立臺灣大學考古人類學研究所碩士論文（未出版）。

葉春榮

2006 〈西拉雅平埔族的宗教變遷〉，收於葉春榮主編，《歷史·文化與族群》，頁 231-257，臺灣原住民國際研討會論文集。臺北：臺灣原住民博物館。

臧振華

2004 《臺南科工業園區道爺遺址未劃入保存區部份搶救考古計畫期末報告》。臺北：南部科學園區管理局委託中央研究院歷史語言研究所之研究報告。

臧振華、李匡悌

2010 《南部科學工業園區第三期考古遺址搶救發掘及監測計畫期末報告》。臺東：南科科學工業園區管理局委託國立臺灣史前文化博物館之研究報告。

2013 《南科的古文明》。臺東：國立臺灣史前文化博物館之研究報告。

臧振華、李匡悌、朱正宜（臧振華等 2006）

2006 《先民履跡：南科考古發現專輯》。臺南：臺南縣政府文化局。

臧振華、陳仲玉、劉益昌（臧振華等 1994a、1994b）

1994a 《臺閩地區考古遺址-臺南縣、臺南市》。臺北：內政部委託中央研究院歷史語言研究所之研究報告。

1994b 《臺閩地區考古遺址-高雄縣、高雄市》。臺北：內政部委託中央研究院歷史

語言研究所之研究報告。

臧振華、蔡世中

- 1996 《臺南科學工業園區開發基地文化遺址調查評估報告》。臺北：行政院國家科學委員會委託中央研究院歷史語言研究所之研究報告。

臧振華、蔡世中、林秀嫻（臧振華等 1993、1996）

- 1993 《第二高速公路後續計畫規劃路線沿線文化遺址調查評估報告》。臺北：交通部臺灣區國道新建工程委託中央研究院歷史語言研究所之研究報告。
- 1996 《二高路權範圍內烏山頭文化遺址鑽探調查評估報告》。臺北：交通部臺灣區國道新建工程委託中央研究院歷史語言研究所之研究報告。

劉克竑

- 1986 〈從考古遺物看蔦松文化的信仰〉，《人類與文化》22: 20-29。
- 2010 《嘉義縣太保市魚寮遺址》。臺中：國立自然科學博物館。

劉茂源

- 1971 〈臺南縣國母山遺址試掘豫報〉，《中國民族學通訊》12: 13。

劉益昌

- 1977 〈牛稠子試掘〉，《人類與文化》9:23-28。
- 1991 〈試論鳳鼻頭文化的性質與卑南文化的年代〉，《考古與歷史文化(上)慶祝高去尋先生八十大壽論文集》，頁 327-334。臺北：正中書局。
- 1994 《鳳鼻頭遺址的範圍與文化》。高雄：高雄縣政府委託之研究報告。
- 1996 《臺灣的史前文化與遺址》。南投市：臺灣省文獻委員會。
- 1997 《高雄縣史前歷史與遺址》。高雄縣文獻叢書系列 3，高雄：高雄縣政府。
- 1998 〈臺灣西南平原地區史前時代晚期的文化〉，收於臺灣省文獻委員會編，《臺灣原住民歷史文化學術研討會論文集》，頁 15-40，南投：臺灣省文獻委員會。
- 2014 〈考古遺址所見的宗教儀式行為：以西寮遺址出土遺跡為例〉，收於葉春榮主編，《南瀛歷史、社會與文化 III：變遷中的南瀛宗教》，頁 295-316，臺南：臺南市文化局。
- 2015 《雲林縣番仔溝遺址文化內涵與範圍研究計畫成果報告》。南投：雲林縣政府委託國立暨南國際大學之研究計畫報告。

劉益昌、許清保、顏廷仔（劉益昌等 2008）

- 2008 《臺南縣考古遺址調查與研究計畫 第一期 溪北地區》。南投：臺南縣政府委託臺灣打里摺文化協會之研究計畫報告。

劉益昌、顏廷仔、吳佩秦（劉益昌等 2010a）

- 2010a 《臺南縣考古遺址調查與研究計畫 第二期 溪南地區 11 鄉鎮》。南投：臺南縣政府委託臺灣打里摺文化協會之研究計畫報告。

劉益昌、許勝發、林美智（劉益昌等 2010b）

2010b 《國定遺址鳳鼻頭遺址文內涵暨生態環境調查研究計畫報告書》。高雄：高雄縣政府文化局。

劉益昌等

2011a 《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第一冊 序說、地層與遺跡》。臺北：交通部公路總局高南區工程處委託中央研究院歷史語言研究所之研究計畫報告。

2011b 《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第二冊 陶瓷器遺物》。臺北：交通部公路總局高南區工程處委託中央研究院歷史語言研究所之研究計畫報告。

2011c 《東西向快速道路北門玉井線西寮遺址搶救發掘工作成果報告書 第一部分 發掘總述 第三冊 其他遺物》。臺北：交通部公路總局高南區工程處委託中央研究院歷史語言研究所之研究計畫報告。

盧嘉興

1962 〈曾文溪與國賽港〉，《南瀛文獻》8: 1-28。

顏廷仔

2010 〈臺灣西南平原大湖至蔦松文化的變遷初論〉，「2009 年臺灣考古工作會報研討會」發表論文，中央研究院人文社會科學研究中心考古學研究專題中心主辦，臺北。

2011 〈考古學文化變遷與人群辨識的研究—二千年以來臺南地區考古學文化變遷研究為例〉。臺北：國立臺灣大學人類學研究所博士論文（未出版）。

2014 〈從鳥頭狀器到祀壺信仰—臺灣西南平原蔦松文化及西拉雅族的宗教變遷過程〉，收於葉春榮主編，《南瀛歷史、社會與文化 III：變遷中的南瀛宗教》，頁 317-346，臺南：臺南市文化局。

Arnold, Dean E.

1985 *Ceramic Theory and Cultural Process*, Cambridge: Cambridge University Press.

Binford, Lewis R.

1962 Archaeology as Anthropology, *American Antiquity* 28(2): 217-225.

1965 Archaeological systematics and the Study of Culture Process, *American Antiquity* 31(2): 203-210.

1983 *In Pursuit of the Past: Decoding the Archaeological Record*, German Democratic Republic: Thames and Hudson.

1987 Data, Relativism and Archaeological Science, *Man* 22(3):391-404.

Campbell, WM.

- 2001 [1903] *Formosa Under the Dutch-Described from Contemporary Records*, First published in London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd, 1903, Reprinted by Taipei: SMC Publishing Inc.
- Chang, Kwang-chih
1967 Major Aspects of the Interrelationship of Archaeology and Ethnology, *Current Anthropology* 8(3): 227-243.
- Chang, Kwang-chih & the Collaborators
1969 *Fengpitou, Tapenkeng, and the Prehistory of Taiwan*. New Haven: Yale University Publications in Anthropology No.73.
- Childe, V. Gordon
1925 *The Dawn of European Civilization*, London: Kegan Paul.
1951 *Social Evolution*, London: C. A. Watts & Co. Limited.
- Deetz, James
1968 Cultural Patterning of Behavior as Reflected by Archaeological Materials, in K.C. Chang ed., *Settlement Archaeology*, pp.31-42, California: Palo Alto.
- Eerkens, Jelmer W. and Carl P. Lipo
2005 Cultural transmission, copying errors, and the generation of variation in material culture and the archaeological record, *Journal of Anthropological archaeology* 24: 316-334.
- Geertz, Clifford
1973 *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, Inc.
- Gifford, James C.
1960 The Type- Variety Method of Ceramic Classification as an Indicator of Cultural Phenomena, *American Antiquity* 25(3): 341-347.
- Hays, Kelley Ann
1993 When is a symbol archaeologically meaningful?: meaning, function, and Prehistoric visual arts, in Norman Yoffee and Andrew Sherratt(eds), *Archaeological theory: who sets the agenda?*, pp.81-92, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodder, Ian
1981 Pottery, Production and Use: A Theoretical Discussion, in Hilary Howard and Elaine L. Morris(eds), *Production and Distribution : a Ceramic Viewpoint*, pp.215-220, Oxford, England: B.A.R. International Series 120.
1982 Theoretical archaeology: a reactionary view, in Ian Hodder ed., *Symbolic and Structural Archaeology*, pp.1-16, Cambridge: Cambridge University Press.
1986 *Reading the Past*, Cambridge: Cambridge University Press.
1987 The contribution of the long term, in Ian Hodder(eds), *Archaeology as Long-Term History*, pp.1-8, Cambridge: Cambridge University Press.

- 1993 The Narrative and rhetoric of material culture sequences, *World Archaeology* 25(2): 268-282.

Kobylński, Zbigniew

- 1994 An ethnic change or a soci-economic one? The 5th and 6th Centuries AD in the Polish Lands, in Stephen Shennan ed., *Archaeological Approaches to Cultural Identity*, pp.303-312, London and New York: Routledge. (First published by Unwin Hyman Ltd in 1989).

Norman, Yoffee and Andrew Sherratt(eds)

- 1993 *Archaeological theory: who sets the agenda?*, Cambridge: Cambridge University Press.

Renfrew, Colin and Paul Bahn

- 2005 *Archaeology: Theories Methods and Practice*, Fourth edition, London: Thames and Hudson Ltd.

Shennan, Stephen

- 1994 Introduction: Archaeological Approaches to Cultural Identity, in Stephen Shennan ed., *Archaeological Approaches to Cultural Identity*, pp.1-32, London and New York: Routledge. (First published by Unwin Hyman Ltd in 1989).

Shepherd, John Robert

- 1984 Sinicized Siraya Worship of A- Li- Tsu, *Bulletin of the Institute of Ethnology Academia Sinica* 58: 1-80.

Tylor, Edward B., D.C.L., LL. D., F.R.S.

- 1871 *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*, London: John Murray, Albemarle Street.

Wobst, H. Martin

- 1999 Style in archaeology, or archaeology in style. In *Material Meanings: Critical approaches to the Interpretation of Material Culture*, in Elizabeth S. Chilton ed., pp.118-132, Salt Lake City: University of Utah Press.

臺南的送瘟：相互生成的宗教與儀式

葉春榮¹

——僅以此文紀念鍾庚辛道長

摘要

物的觀念之研究在人類學已經有長久的歷史，然而以過去二十年來的研究才逐漸發展出新的理論趨向。本文從人類學物的研究的角度討論送瘟儀式的意義。數百年來漢人之中醫與神明並無細菌、病毒之觀念，然而在宗教上用王船把瘟疫、毒帶走，具體展現神明之送瘟。當代燒王船的儀式專家雖然是現代人，也知道瘟疫是細菌、病毒造成的，但是在宗教儀式上他們仍然沿用清朝時候的辦法，用王船把瘟疫送走。本文以燒王船為例指出漢人宗教研究裡物的意義。

跟基督宗教不同，漢人宗教講求物質化、具像化，所有的宮廟裡都有神明的塑像、圖像作為神明的表徵。在漢人宗教儀式裡，物跟語言、動作一樣都是重要的溝通符號。雖然物在漢人宗教裡並非不可或缺，但是長期以來漢人已經習慣以相表法，把非物化為物已經成為信徒的心理依賴與需求。在本文裡筆者提出漢人宗教相互生成(constitutive)的說法，在漢人的宗教及儀式裡，道教與民間宗教相互提攜彼此合作；物則為取信於人的工具與手段，物與人是相互生成的。儀式專家依賴物來具體展現大家看不到的另一個世界，物的展現傳達了儀式的意義，使觀眾得到具體的理解。因此漢人的宗教是道教與民間宗教、人與物相互生成相輔相成的結果。

關鍵字：瘟疫、王船、物質性、儀式

¹ 筆者先要感謝泉州富美宮陳強董事長在 2019 年筆者訪問期間的接待與幫忙，之後因為疫情未能再訪，甚感遺憾。2020 年在三老爺宮王醮期間，得到李森木主委、鄭郭清懋委員、吳政憲道長及廟方許多人的協助，特此申謝。此外，2010 年筆者曾到高雄茄萣崎漏採訪楊家燒王船，承蒙楊進發先生、楊榮南先生父子大力協助，不但容許筆者在醮場出入，還熱情接待食宿，他們的隆情盛誼，十幾年來筆者一直銘記在心不敢或忘，特借拙文一角申謝。

一、前言

2020 年新冠疫情爆發以來，全臺各地有許多宮廟都聘請道士／法師做驅瘟法事。²從北到南，譬如松山慈祐宮、板橋惠濟宮、白沙屯拱天宮、東港東隆宮等等。再譬如 2021 年疫情較嚴重的五至七月之後，三重先嗇宮還聯合各宗教總會（包括佛教、基督教、一貫道等等）舉辦和瘟法會。南臺灣的道士常有機會做王醮，對送瘟、燒王船的法事駕輕就熟習以為常，因為已經有一套流傳已久的儀式可以依循；北部的道士並無送瘟、燒王船的傳統與經驗，然而為了廟方的要求，只好各憑本事變通。至於其他宗教則往往以誦經為主要的驅瘟手段。筆者雖然也有機會看到各地的送瘟法事，然而本文的目的在研究臺南道士的瘟醮，因此不評論他地道士的做法。

瘟疫是古今中外各地都曾遇到的問題，然而以前的漢人並不知道瘟疫是如何造成的---或者說以為知道，但和現在所知道的知識不同---，以前中醫也沒有醫藥可以治療瘟疫，人在力所不能及之事往往就求助於神明，漢人也不例外。當時神明的瘟疫知識顯然也跟人差不多，我們不知道神明是不是派什麼青草藥或妙方給信徒吃，因為史無明文記載，我們知道的是神明要大家把瘟疫裝上船送到海上去。

本文以臺南三老爺宮的王醮為例，研究臺南的送瘟。筆者的目的並不在於蒐集、詳述送瘟、燒王船的細節，更何況各地燒王船的目的都不一樣。本文是要從人類學物的研究的角度討論送瘟儀式，主要的重點在討論漢人宗教的物質性，因為這是本論文集的主題之一。物的研究在人類學裡已經有長久的歷史，然而以過去二十年來的研究才逐漸發展出新的理論趨向。本文在文獻回顧裡扼要回顧人類學物的研究的背景，目的在以燒王船為例指出漢人宗教研究裡物的意義。

筆者在本文提出漢人宗教儀式相互生成（constitutive）的說法。一方面民間宗教與道教相互生成；一方面人與物在儀式裡相互生成。物在漢人宗教儀式裡並非不可或缺，但絕大多數的儀式都借用物來展現，長期的依賴使得物成為漢人宗教儀式的一部份。儀式專家借用物具體展現儀式的內容，觀眾也經由物對儀式得到具體的理解，因此物與人是相互生成的，相互共同生成漢人宗教儀式。

二、文獻回顧

人類學以研究文化為主要的核心取向，而人當然是創造文化的主角。1980 年代以來，物的轉向（material turn）成為一股新的思潮，這股思潮經過數十年來的發展，經歷不同的風華面貌，一直到晚近新物質論（new materialism）的興起，比較確定物的研究是在拆解

² 本文所指之法師為民間宗教儀式專家，又稱三壇、法官、法仔、紅頭等等。

傳統佔據哲學主導地位的人／物、主體／客體、心／物、人／非人、文化／自然對立的二分法，擺脫人類中心主義。

在人類學發展的過程裡，物質文化的研究一直是人類學的分支領域之一，只是沒有把物當成跟人相對的主角。Mauss 寫於 1906 年的 *The gift*(禮物)一書(Mauss 1990)固然也可以說是開啟物的研究的先河，但是 1986 年 Appadurai 出版 *The Social Life of Things* (物的社會生活)一書，才將物的研究導入現在的人類學。他主張人類學家應該把物看作更像人類，應該通過空間和時間跟蹤物質事物本身，就好像它們有職業、傳記和社會生活一樣。他說物承載文化訊息，但只是惰性物質，「除了人類的交易、屬性和動機賦予它們的那些意義之外，沒有任何意義」(Appadurai 1986: 5)。對 Appadurai 來說，物是文化資訊的承載者，它象徵著人類的意義。因為「它們的意義被刻在它們的形式、用途、軌跡中」(1986: 5)。換句話說，Appadurai 還是典型的 Geertzian 象徵論者。因為對物的瞭解是我們對文化及意義有用的視角，對物的研究使我們更充分的瞭解人類社會與文化，因此物有其社會生活，學者通過空間和時間跟蹤它們。

研究物質文化的另一位代表性人類學家是英國的 Daniel Miller。他認為物質文化的一個「大略的定義」是：「它代表了對物如何造人以及人如何造物的關注」(Miller 2008: 287)。人因為佔有物才使得人成為文化的主體，因此「把物質性作為人類研究的核心...將是對社會研究和社會科學的廢黜 (dethronement)」(Miller 2008: 272)。

物質性的研究，可以視為對主流思想，譬如象徵論、現象學的反思。因為物質論者認為這些思想都是站在人類中心主義的思考，帶有根深柢固的反物質論的偏見 (Hazard 2013)。因此 Talal Asad 對象徵論者 Geertz 的批評，使他被推向反象徵論的陣營裡。其實 Asad 並不是研究物質文化的人類學家，他只是不贊同 Geertz 把宗教看為象徵系統的說法，他認為 Geertz 只看到宗教的象徵意義，而沒有看到象徵背後的權力、規訓，因此他批評 Geertz 的說法將宗教跟權力分開，在 Asad 看來權力是宗教不可分割的一部份。宗教的物、實踐和言詞，譬如禁食、懺悔、跪拜、苦行等等，它們的「可能性和它們的權威地位，應被解釋為歷史上獨特的規訓和力量的產物」(Asad 1993: 54)。

大約二十年前基督教人類學的興起，譬如 Robbins (2003)、Cannell (2006)、Engelke and Tomlinson (2006) 幾本專著的出版，在人類學界帶來一波新的思潮，這些著作以及那時陸續出版的一些研究，譬如 Robbins (2004)、Keane (2007)、Smilde (2007)、Guadeloupe (2009)、Tomlinson (2009) 等等，奠定基督教人類學在人類學裡一個分支領域的地位，其中一個重要的貢獻就是物的觀念的討論，並且吸引了不同學科的學者帶動物質性研究的風潮，也影響到其他宗教的研究。

在這些著作之中，以 Keane 的研究最具有理論上的企圖，引起大家的重視。Keane

在 1985-87 及 1993 年在印尼 Sumba 島研究。荷蘭加爾文教派（Calvinism）傳教士在當地傳教，Keane 研究加爾文教派的信仰與當地人祖先崇拜的矛盾。他論述的重點在語言的物質性。因為對一般人或語言學家而言，語言只是一種表達的形式（form）而不是物質（material），然而對 Webb Keane 來講語言是一種特殊形式的符號。他認為對符號形式（semantic form）的理解要知道符號本身帶有的物性（materiality, 2007: 23）。

因此物性就成為加爾文教派跟當地人矛盾的一個重點。加爾文教派要求 Sumba 人棄絕物性，荷蘭傳教士認為信仰不應該受到物的干擾，因為信主就是要跟主直接溝通，不用物作為媒介（keane 2007: 177）。而且，物性就站在現代性（精神的或靈性的）的對面。

Keane 關注的是抽象概念（符號）和世界之間的物之間的關係，以及這種關係如何影響人的行為。人們對如何處理和評價物質產品（material good）與他們如何使用語言和解釋有關，Keane 借用語言意識形態（language ideologies）的概念（Kroskrity 2000; Schieffelin et al. 1998），把這種符號和物之間相互影響的關係稱之為符號意識形態（semiotic ideology）。Keane 說：「就像語言意識形態一樣，符號意識形態是對人們對符號形式的物質性經驗的反思和組織的一種嘗試。不僅是語言，還有音樂、視覺圖像、食物、建築和手勢以及其他任何進入實際符號實踐的東西，都憑藉其物質屬性在可感知的經驗中發揮作用」（Keane 2007: 21）。雖說符號形式包括廣泛，但 Keane 主要的研究焦點集中在語言與物，把加爾文派基督教作為一種符號意識形態來研究。他認為宗教是建立在語言、手勢和物體共同使用可以在世界中產生物質效果的信念之上的，思想永遠不會脫離物質形式，因為思想必須通過語言來傳達，而語言很容易成為物化，信仰也要有其物質的基礎。Keane 說：「雖然信仰至關重要，它仍然必須採取物質形式」（2007: 230）。Keane 解釋他的意思說：「思想不是通過心靈感應，它們必須以某種方式外化，例如以語言、手勢、物體或實踐（practices）的方式，才能從一個人的頭腦傳給另一個人」（ibid.）。因為思想、觀念、信仰必須採取物質形式才能穿過空間與時間流傳，因此宗教是物質的。

前面我們提到人類學的基督教研究帶動物的研究的發展，在 Keane 的符號意識形態之外，媒介的研究吸引許多學者的投入，值得我們關注。宗教與媒介貌似兩個不同的領域，然而現在在物質宗教的研究裡，宗教與媒介卻結合成一個新的面貌。Engelke 說宗教研究的中介轉向（mediation turn）是「過去十年的宗教研究最富有成效的發展之一」（Engelke 2010: 811）。宗教信徒跟超自然的存在如何建立關係，這是人類學宗教研究晚近以來重要的研究議題之一。媒介被看成是宗教內在、本質的一部份（intrinsic to religion, Meyer 2015: 141）。宗教媒介指的是連結人與超凡的存在，信徒或群體使用不同的形式，包括身體與物等等，作為人、超自然存在之間的橋樑（Hovland 2018: 426）。在基督宗教的研究裡，靈媒、宗教標誌（icon）、聖經、傳教錄音帶/錄影帶、海報、電視福音佈道（televangelism）、

網路等等都被看成是人神之間溝通的媒介，也就是說不同的宗教利用各自認為合宜的方式去尋求人與神/超自然存在之間的溝通（Meyer 2015: 140）。因此媒介的意義比大家熟悉的大眾傳播或媒體要廣泛得多，包括各種新舊傳媒、物、神聖空間、人體等等，都是構成物質宗教（material religion）的一部份。物質宗教觀念的提出，當然是在強調宗教的物質性（materiality），也就是挑戰傳統宗教研究所強調的精神高於物質的觀念，也可以稱為宗教研究的「物質轉向」（material turn, Meyer 2015:140）。

在這股由人類學的基督教研究所帶起的物的研究之後，近年來我們看到另一股物質研究的新潮，也就是新物質論（new materialism）的興起。以往宗教的研究比較著重在信仰、思想或觀念的層面，而物質宗教的研究，或者說宗教研究的物質轉向（material turn）帶給傳統宗教研究一定的衝擊。物質宗教這觀念的提出，我們若從 2005 年 *Material Religion* 這刊物的發行算起，迄今將近 20 年，而參與討論的學者雖然以人類學居多，但是包括其他各學科的學者，顯示這是個跨科際的主題，因此到現在為止對於什麼是物質宗教仍然沒有一致的意見。

新物質論者認為，「物質東西（material things）具有超出人類感官或認知範圍的顯著能力，因此，必須仔細考慮物質事物本身的物質性，而不僅僅是根據它們對人類問題的影響來解釋它們」（Hazard 2013:64），又說：「人和物在根本上是共同構成的---不管是合作性的還是對抗性的---以至於他們之間的區別不僅變得模糊，而且實際上再也無法維持」（Hazard 2013:65）。也就是說新物質論者嘗試在物質性研究中擺脫人類中心主義。

新物質論者認為「物具有生成的力量（generative power）」，物具有「作為准施為（quasi agency）或具有自己的軌跡、傾向或趨勢的力量」（Bennett 2010: viii）。在這樣的認識下，新物質論者採取不同的研究策略。以新物質論旗幟鮮明的兩位倡導者來說，Hazard 主張借用 Deleuze and Guattari 在 *A Thousand Plateaus* (千高原) 書裡提出的「集合體」（Assemblage）的概念（Deleuze and Guattari 1987: 3-25）；而 Jane Bennett 則站在新萬物有靈論（neo-animism）的本體論立場。

新萬物有靈論也稱為本體論轉向（ontological turn），以 Edward Viveiros de Castro 為主要的推手，討論的重點在人與動物的觀點問題。Viveiros de Castro 說，美洲印地安人認為動物以前是人（ex-humans），而非人以前是動物（2004b:465），在美洲印第安人的世界裡，美洲豹（jaguars）當牠們吸獵物的血時，牠們認為牠們是在吸喝樹薯啤酒（manioc beer）的「人」。同樣的，禿鷹（vultures）看腐肉裡的蛆像烤魚，他們看自己身體的部位（翅膀、羽毛、爪、喙）就像身體的裝飾或文化制度（譬如頭人、薩滿、儀式、外婚制的另一半（exogamous moieties）。總之，動物是人，或者說他們把自己看成人（2004b：470）。因為新萬物有靈論牽涉到南美洲雅瑪遜流域印第安人特有的宇宙觀，討論人與非人（尤其是動物）之間的觀

點問題 (Viveiros de Castro 1998, 2004a,b)。新萬物有靈論者雖然也牽涉到人／非人、自然／文化區辨的討論，但並不是直接針對物的討論，而且他們的研究重點側重於動物的觀點，而不是非生物性的物。

Hazard 歸納宗教物質性研究的三種主流方法為：象徵論、物質學門 (material disciplines)、現象學，但這三種主流說法也被批評為無法充分挖掘新物質論的潛力，因此她在之後提出她所認為的替代方向 (Hazard 2013)。因為 Hazard 所說的這三個學門的研究，只有象徵論是人類學家提出的說法，象徵論以 Clifford Geertz 為最主要的代表，物被看成是作為象徵意義的物。物質的東西體現了「被認為是宗教藍圖或真正本質的其他東西」，即意識形態的和非物質的東西，如信仰和意義 (Hazard 2013: 60)。在 Hazard 的敘述裡，Appadurai 被認為是象徵論的代表。我們已在前面講述 Appadurai 及 Asad，不再贅述。

上述物質轉向學者對三種方法論的批評，他們只是呼籲拋棄我們人類中心主義的思維，但他們也面臨沒有理論的問題。Hazard (2013) 提出借用 Deleuze and Guattari 的集合體 (assemblage) 的模式。在 Deleuze and Guattari 的論述裡，集合體指的是混合的形式，主體和客體相互交融、合作和融合。集合體由人類和非人類實體組成，既是主體又是客體，也就是說人和物是共同生成的。Deleuze and Guattari 說：「現在沒有人或自然這樣的東西，只有一個在另一個中產生一個的過程。[...]自我和非自我，外部和內部，不再有任何意義」 (Deleuze and Guattari 198: 2)。根據 Hazard (2013: 65) 的說法。集合體是異質事物無序的組合，我們通常將其視為離散的或辯證對立的實體，它們由人類和非人類的實體組成，它們可能包括我們認為屬於自然和文化的東西。集合體的關鍵特徵是，它們的每一個元素都影響或修改它們的其他元素，因此，在它們內部不能保持安全的從屬或超屬關係。

集合體使得以人類主體為中心的分析變得毫無意義，因為人和物不能被清楚的劃分。人和物在根本上是共同生成的---不管是合作性的還是對抗性的---以至於他們之間的區別不僅變得模糊，而且實際上再也無法維持。人類、非人類、自然、文化、主體、客體---所有這些東西在集合體中「都是同一個基本現實」。

新物質論者也把 Latour 的行動者網路理論 (actor-network theory) 看成是接近集合體的一種論述。Latour 在 *Pandora's Hope* (潘朵拉的希望) 一書中舉過一個槍與人的例子來說明人與物不可分割、互為構成的概念 (Latour 1999: 176-180)。美國全國步槍協會 (NRA) 是美國最有力的遊說團體之一，以憲法第二修正案為立論基礎，積極維護各項擁槍權利。美國全國步槍協會有個著名的口號「槍不殺人，人殺人」，表示人與物是分離的，殺人的是人不是槍。但是 Latour 說人一旦拿起了槍，她或他就和以前不一樣了，手中的槍和架子上的槍也不一樣。Latour 用了一個翻譯 (translation) 的概念說，當一個人用槍來殺人時，人變成兇手，槍變成兇器，受害人變成屍體，這便是角色的翻譯。殺人行為不只是槍手的

意圖，也不只是槍開火，而是人與槍兩者的結合，也就是說當人與槍結合就構成了新的行動網路（actor-network）或集合體（assemblage），包括人腦、手指、扳機、子彈，還有暴力電影等等。因此，在這個例子裡，人和槍都是行動者，也就是說人和物都可以是行動者。Hazard 舉了個同樣的例子，寫作不是一個人的事，而是一個集合體努力的結果：我的大腦、我的手指、電腦、椅子和咖啡在寫作（Hazard 2018: 794）。她說新物質論並不是要把物自身看成有力量，而是要用集合體的概念讓我們認識到人的思想、意志、和行動只是一個更大的畫面中的一小部分（Hazard 2013: 65）。因此，物質並不決定人類文化，而是促使它，使實踐、感覺和思想的形式成為可能，如果沒有它們的物質存在就不可能達到。人類的作用還是場景的一部分，但它應該被理解為與物質的作用糾纏在一起（Hazard 2018: 794）。

總而言之，新物質論者並不要求研究者放棄人的思想、意義、語言、表徵、符號、意識和信仰這些類別的研究，只是要求學者把它們地方化（Hazard 2013: 67），他們不賦予人類以優先地位，而是更廣泛地關注人類和非人類事物和力量的複雜相互作用。

關於漢人宗教，晚近有一些著作牽涉到物的觀念的研究。首先是林瑋嬪的兩本書（Lin 2015; 林瑋嬪 2020），他研究臺南的兩個村落（萬年及三寮灣）以及桃源的八德，說臺灣的民間宗教是一種由神像、被神靈附身的靈媒，以及地方宮廟和遶境節慶組成的宗教，也就是神靈具像化為神像的人格化、和神明與地方社區的認同，即人和地方的結合。林瑋嬪的研究侷限在民間宗教的範圍，其論說符合我們一般對民間宗教的瞭解，筆者大致同意她的說法，但是她把靈媒也當成神靈的具像化，這點或許值得進一步討論。

晚近以來，人類學界有人倡導多物種民族志（multispecies ethnography）的研究（Kirksey and Helmreich 2010），這種取徑將人類學轉向不單是以人類為研究對象，也包括各種非人類，譬如森林（Kohn 2013）、松茸（Tsing 2015）、蝸牛（Tsai, Carbonell, Chevrier, and Tsing 2016），然後宣稱是「多物種的本體論轉向」，企圖與本體論轉向學者並駕齊驅（multispecies ontological turn, Tsing 2019，原標題含問號）。在這些人的研究裡，他們把人與非人（物、動物、靈等）都包括在同一生態裡同等看待，宣稱都同樣具有能動性（agency）。這些多物種人類學的研究本來與漢人宗教的研究無關，但是因為蔡晏霖等人（Tsai et al 2016）研究的宜蘭友善耕作小農的例子牽涉到鬼，他們把鬼當成多物種之一，因此值得在此一提。當地有些年輕人原來並不相信鬼魂的存在，直到後來發生了一些事故，年輕人才開始相信並參與祭拜。在這個生態系統裡，用 Tsing 的話來說：「鬼魂具有雙重身份：他們既是人類宇宙論中的物件，也是世界創造者，他們所參與的實踐而被觀察到。通過貼近實踐，從他們造成的交通事故到吸引和安撫他們的儀式，我們將鬼魂與蝸牛和人類一起作為農耕地貌的創造者」（Tsing 2019: 243）。可見在物的研究的範圍裡，多物種人類學家顯然把鬼當成是他們所說的一種物種。

此外，晚近有兩篇研究香港觀音像的論文介入漢人物質宗教的討論。首先是宗樹人等三人合寫的 *Guanyin's Limbo* (觀音的靈薄獄)一文(Palmer, Tse & Colwell 2019)。神像作為物，在一方面有些學者認為神是非物質的符號，雕像只是符號的物質表徵(*deities are immaterial symbols and statues are only the symbol's material representations*. Palmer, Tse & Colwell 2019: 899)；一方面有些學者認為物／神像不僅僅是物，物／神像具有施為的力量(*agency*)。宗樹人等人在這篇論文裡舉觀音像為例，認為神像是具有半人格的聖像，並且是持續分化的物(*Dividuating Objects*)。

在這之後，Colwell 在另一篇論文裡(2022)同樣討論香港觀音像物質性的問題。他從物的重寫性(*palimpsest*)的觀點出發，以觀音菩薩雕像的意義創造、實踐作為案例研究，探索觀音雕像意義交織的過程。但是 Colwell 的重點在討論物／神像的重寫本理論，因此對神像的能動性(*agency*)問題並無新說。

在筆者看來，這兩篇文章仍然沒有回答物如何會有能動性的問題。因為這不是本文研究的重點，就不在這裡繼續討論。綜合新物質論的種種說法，宣稱物有能動性(*agency*)，仍然多半是學者的主張、陳述，幾乎看不到可堪驗證的例子。

三、送瘟簡史

自漢朝以來，有關瘟、疫的記載歷代都有，可謂史不絕書。根據文獻記載，唐朝之前中原就有送瘟船驅邪的習俗（鄭國棟等編 1997:61）；至少在宋朝以船送瘟的習俗已經有比較明確的記載(姜守誠 2017: 29)。在福建，我們看到莆田東汾五帝廟藏有清初的送王船圖：



圖 1：莆田東汾五帝廟送王船

清乾隆 28 年（1763）《泉州府志》卷二十·〈風俗志〉記載：

五月...是月無定日，裡社攘災，先日延道設醮。至期以紙為大舟，送五方瘟神，凡百器用皆備，陳鼓樂、儀仗、百戲，送水次焚之，近竟有以木舟具真器用以浮於海者。（黃任、郭賡武纂修 1964 [v.20]:22）

這段記載告訴我們幾件事。第一：送王船是在五月的某一天；第二：王船送的是五方瘟神；第三：王船本來是紙糊，乾隆以後開始有以木頭為之。

美國傳教士盧公明（Justus Doolittle 1824-1880）咸豐年間曾在福州做田野，他比較詳細的記載了咸豐八年（1858）夏天送王船的經過。那年福州霍亂極為流行，一個人要是得了霍亂往往半天內就會死亡，以致於有患者還未死亡就被連同壽衣棺木一起抬到墳墓邊等候下葬。

盧公明記載的霍亂是全球性的第四次霍亂大流行。盧公明說人們相信瘟疫及其他惡疾是由五帝所控制的，因此福州有許多五帝廟。五帝有許多隨從，但以高白鬼及矮黑鬼最有名。瘟疫時大家抬著五帝帶著高白鬼及矮黑鬼等隨從及各地宮廟神明陪同遶境，有時在

白天有時在晚上，穿過大街小巷，鑼鼓喧天。

遶境的目的在撫慰（propitiate）五帝，要祂們驅逐瘟疫。遶境前會先請道士（priests）做儀式，遶境通常在八月上旬結束。遶境結束那天天黑後遊行隊伍執火把，扛著幾十艘紙船、乘著八抬大轎的五帝及其他神像、七爺、八爺、牛頭馬面、雞頭鴨將、枷鎖二將等等，隊伍穿街過巷到閩江江邊，最後在江邊燒這幾十艘紙船。在焚燒之前，高白鬼及矮黑鬼快速繞著紙船奔跑，然後恭敬的並排跪在紙船前，一直到紙船化為灰燼。這種紙船用竹子紮成骨架，裱上五顏六色的紙，頗為好看。五帝巡遊和焚燒紙船的意思，就是憑藉五帝的法力，把地方上所上的瘟疫都集中起來送出海（Doolittle 1865: 157-9; 276-83）。為遊行捐錢的人有權要求遊行隊伍要經過他家門前，因為大家相信神明的保佑。

盧公明記載的 1858 年這次送瘟當然不是福州第一次送瘟，這只是他當時在福州看到所看到的一次而已。從他的描述與附圖我們可以看到這是現在送王船的雛形，跟現在南臺灣送王船的型式非常接近。

福州往南，莆田、泉州、漳州、廈門都有送王船的習俗。筆者曾在 2019 年 12 月在泉州及廈門參與過兩場送王船，不過那時泉州富美宮三朝王醮送王船已經變成將王船抬至江邊燒化，而不是順流出海。

四、臺灣的王船

臺灣最早關於王船的記載始於荷蘭時期。《諸羅縣志》（卷八風俗志/漢俗/雜俗）記載：

斂金造船，器用幣帛服食悉備；召巫設壇，名曰王醮。三歲一舉，以送瘟王。醮畢，盛席演戲，執事儼恪踞進酒食；既畢，乃送船入水，順流揚帆以去。或泊其岸，則其鄉多厲，必更禳之。相傳昔有荷蘭人夜遇船於海洋，疑為賊艘，舉礮攻擊，往來閃爍；至天明，望見滿船皆紙糊神像，眾大駭；不數日，疫死過半。（周鍾瑄 1962：150）。

早期臺灣的王船大部分來自泉州富美宮及斗美宮。這兩間宮廟的王船能漂過臺灣海峽，除了近海的地理位置之外，主要的原因之一是王船為木造。因為紙糊的王船要不是化火燒了就是淹沒在大海之中了，只有木造的王船能乘風破浪抵達臺灣。泉州祥芝港處於海上絲綢之路的源頭，經濟發展較好，因此有足夠的財力可以建造木造王船。原因之二是這兩座廟的王船要漂向何方有一定的計畫。根據斗美宮耆老的說法：

爺隨船出海，並舉行換服儀式和祭海祈天儀式，...王船出港時，三王甫均擇定祥芝某艘漁船護送到外海，在擇定的海洋上詳細做好各種交接手續，確定羅盤航向，使王船自然漂流。（李國宏 2005：130-1）

泉州晉江南門外富美宮流放至臺灣的王船，以南鯤鯓代天府號稱三百多年前就撿到王船為最早（未著撰者 c1968：1-2）；而以苗栗後龍合興宮的紀錄最完整，因此此處以合興宮的王船為例。合興宮分別在 1869 年、1903 年、及 1908 年共收到三艘大陸漂來的王船，其中第二艘王船漂流至苗栗後龍外埔海岸時，當時的日本員警曾寫下相當完整的記錄，這是數百年間福建流放至臺灣的王船中唯一留有最完整記載的一艘（未署作者 1903a, 1903b；前島信次 1938），應該也是臺灣第一張王船的照片（刊於《臺灣慣習記事》第 10 期封面裡頁）。這艘船上的船牌記載送王船的目的是送瘟（未署作者 1903a: 74）：³

靈寶大法司 為護船照事照得

大清國福建省屬下泉州府晉江縣南門外三十五都聚津鋪鰲旋富美境合信眾等，遵奉富美蕭王府新任大總巡敕諭，擇於五月十七修設平安清醮，構造彩船一隻，梁頭一丈五尺，龍骨二丈一尺四寸，及舢板一隻，裝載冥銀金帛，代人奉送瘟部及值年行災使者神祇，保護閩郡老少平安。合要牌示，仰本船官員、舵舡水手、夥長、目哨人等知悉，務要小心遠送諸項鬼祟及疾癘、疫癘等速歸東海，毋致疏忽。毋違。凡過關津隘口，到放不得阻滯取咎。須至牌者

右仰押船官員等眾 准此

天運癸卯年五月十七日壇司給

牌 限即日銷

這段告示明白的說送王船的目的是要「奉送瘟部及值年行災使者神祇...遠送諸項鬼祟及疾癘、疫癘等速歸東海」。很顯然，富美宮自乾隆年間改用木船替代紙船，應該是為了更明確的保障能將瘟疫送到東海，而「東海」應該只是大致上指東邊的大海而已。至於說將瘟疫送至大海後，那些押瘟的王爺繼續漂流到臺灣，恐怕是始料未及的結果。

這艘王船名為金慶順號，載著池、金、邢、雷、狄、韓、章七位「新任大總巡」，此外還有天上聖母、郭聖王等陪祀。各式船貨中，最特別的是有一頭白羊、一隻雞。羊是富美宮主神蕭太傅的象徵，雞則是作為報時之用。

³ 道教文檢講求格式而且無標點，此處為方便讀者閱讀，省略格式並加標點。



圖 2：金慶順號王爺（《臺灣慣習記事》第 10 期。未署作者 1903b）

臺灣本島除了不靠海的南投，所有靠海的縣市除了臺中之外，都有宮廟燒王船。據筆者所見所知，臺灣本島放王船（或僅供奉、遶境）的宮廟共 82 處，⁴這 82 處當中高雄茄荳楊家並非宮廟，純粹是私人家裡燒王船。全省當中燒王船以臺南為最多，共有 44 家宮廟，佔全省的一半以上。

⁴ 嘉義東石、布袋地區有許多村落每年迎送客王，但不一定有王船，因筆者之調查有限，未能包括於此。

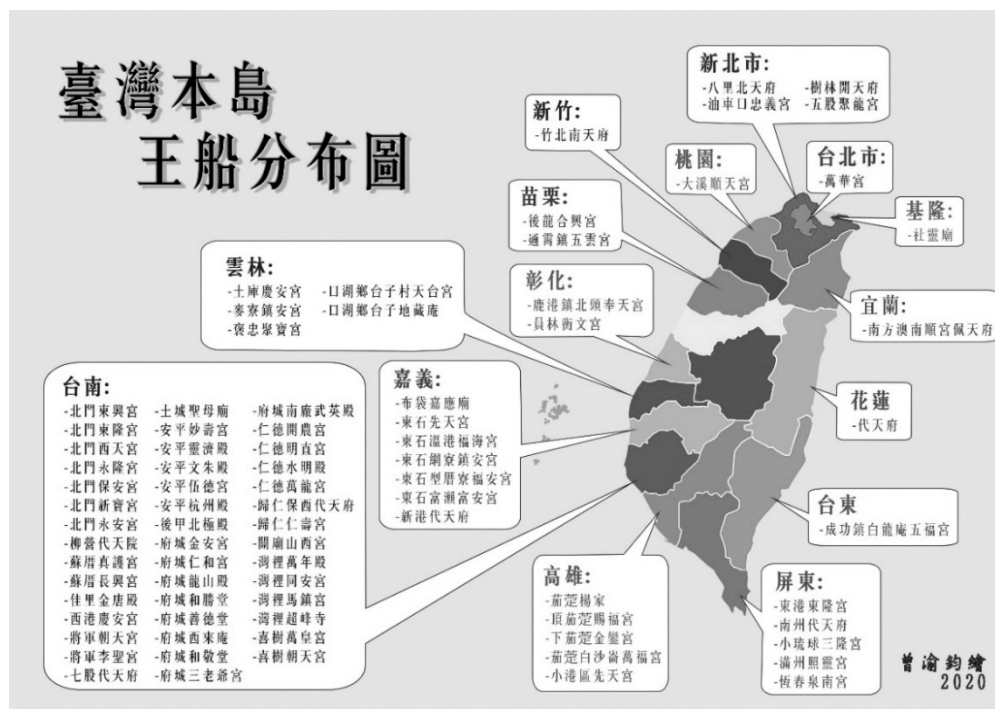


圖 3：臺灣燒王船之宮廟（曾渝鈞繪）

前面提到臺灣本島除了不靠海的南投縣之外，所有靠海的縣市都燒王船。燒王船在雲林、嘉義以南有悠久的傳統，形成南臺灣特有的王船文化，大致來說可以分為三種類型。第一：客王型：大致從雲林到臺南新營，尤其是沿海一帶，這些地方的許多宮廟都有迎客王的習俗，也就是迎接代天巡狩的王爺，這些村莊或宮廟不一定造王船，迎王送王幾乎與瘟疫無關。其中有規模盛大者，如嘉義布袋新塢嘉應廟的衝水路迎客王；但是嘉義布袋、東石一帶的許多村莊都有自己的迎客王，整個儀式可能不到一天就結束。

第二：瘟神型：臺南、高雄一帶的王船多半是這個系統，基本上都有王船、請道士做三、五天的王醮，然後把載著瘟疫的王船送到海邊、水邊或王船地焚燒。

第三：送災型：以屏東地區為主，尤其是受東港東隆宮影響的諸多宮廟。以東隆宮為例，王醮期間，信徒到東隆宮中軍府前祭解，王船遶境時隨船的還願，以及在王船遶境時每一戶人家會替每個家人準備一個替身，當王船經過時家長拿著替身在家人身上前後比劃，再把替身拿到東隆宮去，最後由王船一起帶走燒掉。同樣的，小琉球的遶境，大家相信王爺會把路上的「歹物」帶走。

不論各地燒王船的儀式如何，不論燒王船時是否真有瘟疫，送瘟類型的王船仍然佔多數。此外還是有其他目的的王船，譬如高雄茄萣崎漏楊家在 1992 年、2010 年兩次送王

船，他們認為王船是燒給神明當交通工具，以便他巡行九州。

五、臺南的王醮：以三老爺宮為例

臺南幅員遼闊，各地做醮的習俗都帶有濃厚的地方色彩，譬如說曾文溪流域的王醮規模都極為盛大，刈香的遶境範圍遠超過鄉鎮的行政界線，⁵而且有極為森嚴的王府及王府行儀；府城雖然燒王船的宮廟甚多，但規模遠比不上原臺南縣內的諸宮廟；而且府城的王醮往往不另設王府，也沒有繁複的王府行儀。從道士科儀我們可以看出臺南各地廟內的醮儀大致相去不大，而廟外的活動則差異極為明顯。因為原本臺南縣範圍內的王醮，已出版的相關著作已經非常多，相對的關於府城燒王船的研究則較少，而本文的目的在討論民間宗教與道教的相互生成，以及人與物在儀式裡相互生成的說法，並不著重在紀錄王醮的所有細節，因此以三老爺宮最近的一次燒王船為例，說明筆者的看法。雖說以三老爺宮的行事為主，然而仍然會提到其他宮廟的例子。

《安平縣雜記》曾記載臺南地方王醮的情形：

臺俗尚王醮，三年一舉，取送瘟之義也。附郭鄉村皆然。境內之人，鳩金造水舟，設瘟王三座，紙為之，延道士設醮，或二日夜、三日夜不等。總以末日盛設筵席、演戲，名曰「請王」。執事儼恪跪進酒食，既畢，將瘟王置船上，凡百食物、器用、財寶，無不具。送船入水，順流揚帆以去；或泊其岸，則其鄉多厲，必更禳之。
(不著撰者 1959:12)

三老爺宮的歷史筆者已在另文裡討論(葉春榮 2019)，這裡只簡短敘述。相良吉哉《臺南州祠廟名鑑》(2002:22)說禾寮港三老王爺廟創立於乾隆 15 年(1750)，這說法應該可信，因為乾隆 17 年(1752)王必昌的《重修臺灣縣志》(卷六祠宇志/廟/將軍廟)也同樣記載：「鎮北坊則普濟殿、三老爺宮」(王必昌 1961:182)。三老爺宮有一塊 1996 年所立的「三老爺宮重建碑記」，也記載三老爺宮建於 1750 年。三老爺宮比較值得爭議的問題是三老爺宮的主神到底是誰。1807 年謝金鑾、鄭兼才的《續修臺灣縣志》說：

邑又有稱王公廟、大人廟、三老爺廟者，不知何神，或云皆即澎湖將軍澳之神也。(謝金鑾、鄭兼才 1961:341)。

⁵ 臺南的醮，除了刈香之外，都在廟境的範圍內進行。刈香是臺南曾文溪流域特有的一種大型宗教活動，雖然多半與燒王船有關，但也有例外，譬如學甲香就與王船無關。遶境是刈香的重點之一，遶境的範圍以參加的村落為主，因此常常超出廟境的範圍，也與行政區劃無關。

這裡說不知道三老爺宮拜的是誰，可能是澎湖將軍澳之神陳稜。相良吉哉在 1930 年代的調查說三老爺宮供奉的是三老王爺、朱王爺、魏王爺、太子爺、玄天上帝、註生娘娘（相良吉哉 2002:22），然而三老爺是誰並沒有記載，之後有人說是老王爺，又說是玄天上帝（朱鋒 1995：288-9）。現在三老王爺不見了，正殿裡供奉的是朱、曹、魏三位老爺，而石萬壽認為三位老爺當中的朱王爺為鄭成功（石萬壽 1979），筆者認為他的說法沒有證據，他還說一般王爺都有王醮，但三老爺廟沒有王醮。這都不符實情。

三老爺宮的王醮始於何時已不可考。有耆老告知，他已參加過六次王醮，以十二年一次推算，應該是始於光復之後，約 1948 年左右。此處的目的不在討論三老爺廟沒有王醮，也不在記載王醮的細節，而是以府城三老爺宮的王醮為例，說明府城王醮一般的情形。

放大帖

臺南府城有獨特的傳統聯境、交陪制度，使得府城的醮有相當特殊的習俗。許多宮廟都把交陪廟的名字寫在牆上，譬如三老爺宮的牆上就記載二十四家交陪廟的名字。這樣的交陪關係，建醮或神明生日等慶典時特別能突顯出宮廟之間的交誼。

當一間廟決定建醮，很快就要放大帖給交陪廟，告訴他們建醮的消息，並且召集他們來開會。開會時要討論的事很多，譬如拜醮的日期及順序（在王醮時，就是宴王、拜船頭的順序），這順序往往以抽籤決定以示公平；確定送禮的項目，這些禮物會在拜醮時帶來；⁶確定主普的宮廟；請/送天師時陪同遶境的順序（在王醮時，就是送王的順序。因為王醮並不請天師）。

有這些交陪宮廟的參與，帶給做醮宮廟每天鑼鼓喧天鞭炮聲不斷，亦即連續不斷的熱鬧和光彩，就像家有喜事，每天都賀客盈門一樣。三老爺宮 2020 年六月做王醮，因為它有二十四家交陪廟，理論上連續二十四天每天都會有宮廟上門賀彩（如前述，前來的順序已在開會時決定）。因為防疫的關係，三老爺宮特地簡化程式以減輕大家的負擔，⁷每家交陪廟只負責宴王或拜船頭之中的一項。

於是，每天傍晚都有交陪廟來宴王、拜船頭、添載，前來的交陪廟在廟前廣場的帳棚裡宴王（因為王爺就在廟裡），在王船廠前拜船頭，也就是宴請船上人員並展示添載的物品。宴王時還要有北管、南管之類的樂隊演奏，並且廟外還要有戲班演戲給王爺及兵將看，要等到演完戲宴王才算結束。

交陪廟所送的添載物品並無統一規定，但多半是船上會用到的生活物資，譬如柴、米、油、鹽、醬、醋、茶之類的各多少斤，臘肉、魚乾各多少等等。添載的物品除了陳列

⁶ 通常主辦宮廟會列出自己需要的東西，由交陪宮廟認捐。

⁷ 一場宴王及添載，食物、樂隊、戲班等等，少則十幾萬，貴則數十萬，對交陪廟也是一筆負擔。

在現場，還詳細列出清單。2020 年這次比較特別的是外關帝港厲王宮的添載品還包括文房四寶、羅盤、通書、五色貢布等。

建醮完成後，主辦宮廟又要再次放大帖給交陪廟。這次是帶著神明及禮物到交陪廟，因為交陪廟的神明前來參加送天師遶境（或王醮時送王），回去後得重新安座，主辦宮廟藉著安座的名義前往感謝，順便放大帖。這次放大帖是因為主辦宮廟要設宴感謝各交陪宮廟的幫忙，因此在安座時同時邀請。⁸

王爺與王船

南臺灣各地的王醮，請來的王爺與請王的方式，各地都有其傳統。譬如西港、佳里到王船地請固定輪值的十二年王，東港到海邊請不固定的王爺。各地請的王爺、請王的方式雖然不一樣，但是都認為王醮請來的王爺是上天派來的天神，是代天巡狩，地位不同於常住在民間的神明。

三老爺宮請的代天巡狩王爺不同於其他地方。三老爺宮的乩童鄭先生說他在前一年（2019）就感受到是哪幾位王爺要來，並且有股力量要他去天壇確認，他因事忙，一直到年底送神前才去天壇。果然如他的預感，2020 年由三老爺宮的馬府千歲、五靈堂的張部、厲王宮的張府千歲掛帥。因為五靈堂、厲王宮都是附近的宮廟，去迎王相對容易方便。三老爺宮把三尊王爺供奉在廟裡，另外供奉三尊紙紮的王爺作為王醮最後要火化的代天巡狩。

王船的形式、材料各地並不相同。一般而言，南部以木船居多，而中北部則紙船較多。三老爺宮這次糊了一艘紙船，製作精美，乍看之下跟木船幾乎沒有兩樣。

全臺灣大部分有送王船的地方都有王船，但是從嘉義沿海的東石、布袋沿海往南到臺南的北門、新營一帶，有許多地方都沒有王船，他們稱他們迎的代天巡狩是客王，在那些沿海村落這裡，迎客王往往沒有王船，沒有王醮，迎王、送王常常同一天結束。除了嘉義一帶，安平也有這種沒有王船的燒王船。前面提到臺南是全臺灣王船最多的地方，佔全臺王船的一半以上。在臺南市，安平可能是王船密度最高的地方，而且安平的宮廟常常造一艘模型船供奉在廟裡（譬如港仔尾靈濟殿、妙壽宮、文朱殿、杭州殿、伍德宮等），或者畫一艘王船在牆壁上（如文龍殿壁畫浮雕王船）。然而 2017 年安平伍德宮就曾送過沒有王船的燒王船。伍德宮王府裡本來就有一艘木造的小王船金德安號，那是自 1970 年代以來就長期供奉在廟裡的模型船，船上的船帆平常都收著。

伍德宮這次聲稱要送金德祿、金德安兩艘王船，金德安就是王府內的那艘船，但並不是要燒艘那隻模型船，只是以虛擬的無形船為代表。雖然沒有實體王船，但是廟方也請

⁸ 假定每一交陪廟邀三桌的客人，加上主辦宮廟的工作人員，大約要辦一百桌。每桌若算五千元，主辦宮廟這次晚宴要花費五十萬元。

道士做王醮，也同樣做打船醮，因為是兩艘船，道士也因此拿兩把鋤頭為兩艘無形的王船各開一條水路，這時王府內金德安號王船的船帆已經升起，表示即將揚帆出海。打船醮之後在乩童的帶領下，神轎、無形的兩艘船、添載用品及一行人浩浩蕩蕩的走向海邊，道士拿著寫有匡阜真人名諱的黑色押江旗走在隊伍中。

在海邊，兩艘船的添載品及五毒桶堆成兩堆，點火燃燒後道士帶著眾人跪送無形的「王船」離開。或許我們可以說伍德宮燒的只是添載而不是王船，但是添載是給王船上的王爺、水手用的。要是沒有王船何來添載？更何況廟方已經說其中一艘金德安號就是廟內供奉的金德安號的替身，一艘虛擬無形船。



圖 4：安平伍德宮乩童跪送「王船」離開（前方火堆為添載品）。2017。

宴王與添載

《安平縣雜記》說：「民人贈送品物米包，名曰添載」（不著撰者 1959: 15）。現在的添載，意義相同，只是過程較為多樣化。首先是廟方在王船前面設有添載處，添載之物品由廟方統一包裝，民眾要添載者就在此處購買，一包 500 元。三老爺宮的交陪廟也排定順序來添載。府城的宮廟做醮時，交陪廟要準備禮品裝在傳統的大木盒裡前來拜醮，交陪廟並且要擔任主普；王醮時則改為交陪廟前來宴王、拜船頭，但是自己負責普度。這種與交陪廟互動的習俗可說是府城獨有的特色。

最後，王船到海邊就定位時，廟方會把信徒所購買的及交陪廟所贈送的添載品載來堆積在船邊，廟方並準備大量金紙一併焚燒奉送王船出海。

道士和瘟王醮／五毒桶

西南臺灣的送王船絕大部分都由宮廟主辦，可說純粹是民間宗教的活動，但因為送王船的過程裡，大部分的宮廟都會請道士來做醮，因為是為了送王而做的醮，因而稱為王醮。自唐、宋以來，齋、醮是道士獨門的知識與技藝，⁹民間宮廟燒王船為何要請道教的道士做醮，這是值得研究的問題，實際上雲林、嘉義、臺南也都有宮廟燒王船時並不請道士做醮，完全由民間宗教的法師、乩童主導。

臺南的王船習俗要送五毒桶。表示已將瘟疫收入桶中，送走五毒桶即象徵性的送走肆虐地方的瘟疫。《安平縣雜記》記載：

六月，白龍庵送船。每年由五瘟王爺擇日開堂，為萬民進香。三天後，王船出海（紙製王船）。先一日，殺生。收殺五毒諸血於木桶內，名曰「千斤擔」。當擇一好氣運之人擔出城外，與王船同時燒化。民人贈送品物米包，名曰「添儀」。是日出海，鑼鼓喧天，甚鬧。一年一次，取其逐疫之義也。（不著撰者 1959:15）

可見一百多年前臺南的五毒桶裝的是「五毒諸血」，跟盧公明所記載的福州一樣。



圖 5：五毒桶（Doolittle 1865: 282）

⁹ 近年來臺南也有民間宗教的紅頭法師也號稱可以做醮，筆者未得親見，不知其詳。

現在臺南的燒王船還是有五毒桶，但因為現在南臺灣的王醮多半請道士做王醮，五毒桶已不再裝動物的血，而是符令。

道士做醮需要一處獨立的壇場，通常醮壇就設在廟的正殿裡。然而有些廟把正殿改為王府，因此醮壇只能另闢他處。王醮與其他慶成醮、祈安醮的科儀大同小異，都由發表、三個朝科、分燈捲簾、登臺拜表等科儀組成，最重要的差別是金籙和瘟觀祝五雷神燈、和瘟酌獻兩場才是王醮獨有的科儀。在臺南，這場科儀是在王府內進行；高屏地區則在王船前進行。五雷神燈是在一個米斗(或裝米的水桶)上豎立一個架子(以前是竹架、木架、甚至是香蕉樹幹，現在通常是鐵架)，架上有五個燈座，分別放五盞燭燈，代表東、西、南、北、中五方。儀式開始前道士先點燃五雷燈，儀式開始後高功道長先啟請雷部主宰神宵宮雷祖大帝及雷部行瘟諸王降臨，然後請五方五帥威烈雷王麾下猛將諸雄兵，請他們禳送瘟災。道士依序宣讀五方之「玉清鎮禳災運符命」，並有一位道士吹牛角催促，之後將之燃燒，灰燼置於事先準備好已裝水的水桶中(高屏地區則將之焚燒於地)，之後送聖，將五方雷王及官兵等送回天庭。臺南的道士通常接著做和瘟酌獻，而這時有位道士將裝有五張「玉清鎮禳災運符命」灰燼的水桶用紅布覆蓋，廟方主委小心翼翼的捧著水桶，撐著黑傘，將水桶放到王船上，即為五毒桶。



圖 6：五毒桶（三老爺宮 2020）

拾灰送甕

送瘟最具特色最壯觀的場景當然就是燒王船，燒王船的報導已經非常多，此處就不贅述。三老爺宮將王船送至連接安平與四草之間的四草大橋下的海邊，王船朝南，因為乩童曾指示這次王爺的任務是南巡，因此廟前豎立的燈篙，所有的燈篙尾端都朝南，¹⁰王船停放在廟旁時也朝南，在海邊焚燒時當然也朝南。

當王船燒至中間那根桅桿倒下，就象徵著這科王醮結束，圍觀的群眾開始散去。事實上廟方的工作還沒結束，廟方在隔天還要撿拾部分王船灰燼裝入陶甕送出海，這習俗並不見有其他文獻記載，¹¹應該是三老爺宮王醮的一個特色，也很少人知道，¹²府城送王船的宮廟非常多，筆者只在三老爺宮看到他們這樣做。南部各地的王船燒後，因為溫度太高，大家不敢靠近，經過一夜的降溫，雖然灰燼餘溫猶在，但隔天一早就會有一些民眾帶著各式工具前往撿拾金飾硬幣之類的物品，因為造王船之初，王船師傅會在龍骨的前後端各挖一個洞，讓民眾可以丟入硬幣，因此龍骨裡有很多硬幣。

三老爺宮的王船停留在廟旁期間，廟方就購買一個大約 70 公分高的甕，¹³並在甕體外刻著「開臺聖地三老爺宮庚子年禳災祈安三朝王醮大典」的字樣，然後在燒王船隔天的早上十點，廟方工作人員及賣甕的業者在四草大橋下燒王船的地方集合，將部分灰燼裝進甕裡。因為燒王船之後隔了一個晚上，雖然灰燼餘溫猶在，但已經可以處理。工作人員先燒香向王船的灰燼祭拜一番，他們帶了一把圓鋤，在船頭、船尾、兩側（放六騎的位置）、媽祖廳、以及王爺廳的位置，各挖了一些灰燼放入甕裡，以這些灰燼代表整艘船。裝滿一甕之後，工作人員蓋上內蓋，在內蓋上貼一張符令，再把一張寫著「張府千歲、馬府千歲、張部顯靈公」三位代天巡狩頭銜的紅紙貼在符令上，蓋上頂蓋，工作人員以矽膠（silicone）黏著內、外蓋，再以膠帶密封甕體跟甕蓋，以防止海水滲入甕內，甕才能漂浮在海上。

¹⁰ 臺南的燈篙要束尾，而且尾部都朝同一方向。因為束尾所以很清楚看出其朝向。

¹¹ 撿拾灰燼丟入海中並非只有王船才有，譬如請、送天師是府城建醮的傳統。天師可以到天壇或開基玉皇宮等宮廟去請，也可以是紙糊的天師。紙糊的天師在醮儀結束後要火化，因此留下一堆灰燼。火化隔天，廟方會帶著甕到灰燼現場撿拾部分灰燼，通常就是天師、六騎或十騎所在的位置的灰燼，裝入甕裡，然後雇用漁船（或其他船隻），把甕投入海中。

¹² 筆者參加的這一次，除了廟方的工作人員以及兩名攝影師，只有筆者及另外一人是外人。

¹³ 據說賣甕業者平常以賣給撿骨者居多，這次知道是神明需要，因而免費送給廟方。



圖 7：王船部分灰燼

拾灰、密封之後，廟方已經聯絡好一艘遊艇，要把甕載到澎湖東吉島附近的海面上。十二年前那次送王，灰甕只是用竹筏送到離海岸不遠的地方，這次為什麼要放到那麼遠的地方，是否與王爺所到之處有關，筆者雖然曾訪問三老爺宮的乩童鄭先生，但是仍然無法確定到底是什麼原因。鄭先生只說拾灰的前一天下午，也就是燒王船回來後，馬府千歲曾降駕說王船已經到達臺灣海峽，方向往南，並未指示灰甕的流放地點。事實上後來的發展似乎可以證明灰甕應該跟王爺的去處無關，因為此事還有個意外的插曲。該船灰甕在澎湖流放後，卻漂回七股海邊，被人發現後報警，警方通知三老爺宮，三老爺宮預備再送出海，但是到現場後發現該甕已經在七股海邊被打破，只好作罷。

對大部分人來說，這科王醮已在王船化為灰燼後結束，但是對廟方來說，撿拾王船灰燼、送到海上去，才算是所有儀式的結束。

六、瘟疫的解釋

上文敘述清時美國傳教士盧公明（Justus Doolittle）1858 年在福州所看到的燒紙船應該是當時最清楚的送瘟的記載。盧公明說人們相信瘟疫是由五個瘟神（五帝）所控制的，福州人在夜間扛著王船、五帝及其他神像、七爺、八爺、牛頭馬面、雞頭鴨將、枷鎖二將等等出巡。五帝夜巡到八月上旬。那天天黑後遊行隊伍執火把，抬着幾十艘紙船穿街過巷到閩江邊。這種紙船用竹子紮成骨架，裱上五顏六色的紙，頗為好看，最後在閩江邊焚燒。

五帝巡遊和焚燒紙船所有活動的意思，就是凭借五帝的法力，把地方上所的瘟疫都集中起來送出海（Doolittle 1865: 157-9; 280-3）。從 Doolittle 的附圖中我們可以看到王船做成龍船的形式。一直到現在，臺灣各地仍然以同樣的方式送瘟疫。

東漢劉熙《釋名·釋天》提到：「疫，役也，言有鬼行疫也」。這裡只說瘟疫是鬼行疫，因此鬼只是行為者（agent），不是瘟疫本身，而且鬼具體如何行疫並不清楚。南朝顧野王（519-581）所撰的《玉篇·疒部》說：「疫，癘鬼也」，這裡則直接說瘟疫就是癘鬼。現在人了解瘟疫是細菌、病毒所造成（雖然我們肉眼仍然看不到細菌、病毒）。古人當然沒有細菌、病毒的概念，古人對看不見的瘟疫敵人也就充滿了想像、猜測甚至是瞎說，反正既沒有人看得見也沒有人懂。想像之一就是認為瘟疫是鬼，或者說是鬼放毒（氣）行害。Von Glahn 說中國人總把疾病看成與鬼神有關或者跟因果有關，或者因觸犯道德所受到的懲罰（2004: 98ff.）。Harrell 說中國人也像阿贊德人（Azande）將不幸的事件歸因於巫術行為（actions of witchcraft）一樣，經常把鬼魂當作災禍無法解釋的原因（1986: 99-100）。

由上述可見瘟疫是廣泛流行的疾病，當然一定要與鬼（甚至神）有關，畢竟這是最容易最方便的解釋。Dore 說把瘟疫看成是鬼神所致有三種說法（1933: 131-41）：一是說五瘟是史文業、張元伯、鄉元達、趙公明、鍾仕貴五人；二是說五瘟是周信、李奇、朱天麟、楊文輝、陳庚、李平等六人；三是說五瘟是田伯雪、董宏文、蔡文舉、趙武真、黃應度五人。第一種說法在福建、臺灣廣為流行（雖然五人的名字稍有出入）；¹⁴第二種說法出自《封神演義》第 99 回，而這種說法罕有人知；第三種說法是唐太宗為了試張天師法力而害死五樂師於地下室的故事，這故事流傳甚廣（雖然各地流傳的版本並不相同），但五人的名字則少有人知。此外，還有一種在福建、臺灣都廣為人知的故事，就是進京趕考的五學子，某天晚上在福州聽說瘟鬼在五口井下毒，五人為救百姓遂投井先被毒死。

大致而言，現在福建、臺灣所說的五瘟王指的是張、鍾、劉、史、趙五人，而這五人的由來則出自北宋末南宋初知名天心正法派道士路時中所著的《無上玄元三天玉堂大法》卷十三《斬瘟斷疫品》。路時中說瘟疫是瘟鬼「放其毒炁，以殺惡人」。不但五方各有瘟鬼，每月、每日都有不同的瘟鬼「放毒行害」，這些瘟鬼各有不同的姓名，譬如東方青瘟鬼叫劉元達，南方赤瘟鬼張元伯，西方白瘟鬼趙公明，北方黑瘟鬼鍾士季，中央黃瘟鬼史文業。瘟鬼還有父母、祖父母，並且各都有名字。

路時中是道士，他的說法在今天看來可說是荒誕不經，但是他的說法一直流傳到後代。譬如明清年間《三教源流搜神大全》〈五瘟使者〉條記載：

¹⁴ 五神名號分別為：顯靈公張元伯、應靈公鍾士秀（一作鍾士貴）、宣靈公劉元達、揚靈公史文業、振靈公趙公明（一作趙光明）。

昔隋文帝開皇十一年六月內，有五力士現於凌空三五丈，身披五色袍，各執一物。一人執杓子並罐子；一人持皮袋並劍；一人執扇；一人執鎚；一人執火壺。帝問太史居仁曰：「此何神？主何災福也？」張居仁奏曰：「此是五方力士，在天上為五鬼，在地為五瘟。名曰五瘟，春瘟張元伯、夏瘟劉元達、秋瘟趙公明、冬瘟鍾仕貴，總管中瘟史文業。如現之者，主國民有瘟疫之疾，此為天行時病也。」（不著撰者 1980:157）

宋朝的路時中創造出五瘟鬼的名字，明青年間的《三教源流搜神大全》則說這是隋文帝時候的事，並且說這五人「在天上為五鬼，在地為五瘟」。然而從福州到臺灣都稱這五人為五帝或五靈公、五福大帝等。從鬼變神，亦鬼亦神。江浙一代則稱為五通，而五通就是亦鬼亦神，一方面是致人於病的惡鬼，一方面又是能掃除瘟疫的善神（Von Glahn 2004:98）。¹⁵

瘟神何以亦鬼亦神、由鬼成神，劉枝萬提出他的五階段說。他說第一階段為疫鬼，第二階段疫鬼變成瘟部正神，第三階段發展成海神，第四階段成為醫神，第五階段成為保境安民之神，第六階段成為萬能之神（1983:231-4）。劉枝萬的說法並無任何證據，完全是他自己充滿進化論思想的猜測。筆者認為關鍵問題只在於瘟鬼何以變成瘟神，亦鬼亦神？筆者的解釋為這是一種委婉的說法（euphemism），譬如我們用「好兄弟」來稱鬼，稱被合葬的孤魂野鬼為有應公、萬善同歸、大眾爺，純粹就是一種婉轉、禮貌、客氣的說法。稱瘟鬼為瘟神也是同樣的意思，但是大家都這樣說之後，久而久之他們的確就被神格化了，不但變成神了，還升格為公、為帝，譬如五靈公、五福大帝。總而言之，傳統漢人宗教對瘟疫的解釋是認為瘟疫是瘟鬼／瘟神向井裡投毒，或向人間佈毒所造成的，然而是一樣的毒我們並不知道，大約是毒藥之類的。臺南王醮觀五雷神燈的「玉清鎮禳災運符命」說：「將合境人等前生今世一切罪愆並行赦宥…攝毒藥於海島之中…敢有下鬼等怪，久悃生靈者，仰准符命，拷攝施行」，顯然還是將瘟疫歸咎於前世今生之罪愆、毒藥、鬼怪作祟。

中醫一直到清朝才開始有瘟疫的論著。清代崇禎十五年（1642）吳有性著《溫疫論》說：「時疫」，即指「疫」，瘟疫。因疫毒癘氣從口鼻傳入所致，有強烈傳染性。《不知醫必要·時疫》中指出：「此症有由感不正之氣而得者，或頭痛，發熱，或頸腫，發頤，此在天之疫也。若一人之病，染及一室，一室之病，染及一鄉、一邑」。清李炳撰於嘉慶五年（1800年）的《辨疫瑣言》中還分類指出：「春則曰春瘟，夏則曰時疫，秋則曰秋疫，冬則曰冬瘟」。

¹⁵ Von Glahn（1991）更強調五通在江南社會史上作為財神的地位。Hansen 寫南宋時期徽州的五顯、五通，寫朱熹祭拜五通廟的事，五顯、五通似乎與瘟疫無關（1990:140-41）。

清乾隆年間，山東道士孫振蘭在北京經營藥廠，在民國初年發行「避瘟散」，號稱可以治瘟邪、瘴氣，霍亂，實際上似乎只是日本的仁丹的翻版。

在漢人社會裡，人們遇到疾病會先找醫生，當醫生束手無策時就只能求助於神明。我們現在看清朝中醫對瘟疫的解釋當然覺得不合理，因為古人並不知道瘟疫是經由細菌或病毒傳染的，所以諸醫束手，不能處方。同樣的，神明也不懂什麼是瘟疫，也無法治療瘟疫。以福州送瘟為例，當福州人求助於五帝，五帝並不是要人們戴口罩、隔離，而是要人們遶境，以船將瘟疫送出海。以現在的知識看來，遶境、送船都是造成人群聚集的活動，只會增加疫情傳播的風險。1858 那次瘟疫是霍亂，霍亂是由食物與飲水所造成，不是群聚的問題，¹⁶但是其他的瘟疫則往往經由群聚傳染，而神明也都同樣要大家燒王船送瘟，2020 年佳里金唐殿王醮的疏文就有「代天宣化、掃除武漢肺炎病毒」的句子（張逸臺 2020:7）。就瘟疫這件事來看，神明不是勸人隔離在家而是要大家群聚，顯然神明的醫學知識並不比人高明。燒王船到底有沒有能力解決瘟疫問題，信徒的意見不一。以同樣在SARS期間西港香為例，有人態度保留但也有人「十分篤定西港的SARS疫情是被瘟王收走的」（張逸臺 2020:7）。神明雖然可能無力解決瘟疫，但我們還是可以替神明辯解，說神明雖然不能治瘟疫，但神明可能可以保佑信徒不得瘟疫。¹⁷



圖 8：長春堂避瘟散

七、物化非物：物作為語言與符號

在文獻回顧裡，筆者談到人類學研究物的轉向，目的在檢視漢人宗教的儀式，本文主要以送瘟燒王船為例。在物的研究中，Keane 提出符號意識形態的說法，之後我們看到物作為媒介的討論，新物質論的興起更是把物看成物具有生成的力量 (generative power)，物具有「作為准主體 (quasi agency) 或具有自己的軌跡、傾向或趨勢的力量」(Bennett 2010: viii)。

林瑋嬪在她的著作裡(Lin 2015; 林 2020)已論述臺灣民間宗教將神明具像化為神像、乩

¹⁶ 在霍亂流行之前，日本國內也同樣幾乎沒有任何感染病的醫學對策。當時，人們只靠祈禱佛祖保佑，或是在門上貼個「除疾去病」的符紙，然後閉門不出，或是敲鑼打鼓鳴鐘以圖驅散病魔。

¹⁷ 前面提到臺南是全臺灣燒王船最多的地方，佔全臺灣的一半以上。假如神明的確能保佑信徒不得瘟疫，以現在的新冠疫情來說，那麼臺南得瘟疫的人應該最少。

童。本文由燒王船送瘟的過程，顯示漢人宗教儀式的一個特色，就是用物來表達。在漢人宗教裡，人的語言、動作當然還是佔有主導的地位，但是物的配合傳達出更直接的意義。譬如拜天公，語言、跪拜傳達對天公的敬意，但是天公桌的布置，同樣傳達儀式的意義。儀式的語言、動作、物是漢人宗教儀式最基本的組成，三者都具有 Austin 所說的踐行言說（performative utterance）的力量。當一個高功道長穿著絳衣、金冠上插仰出場，信眾內心就已知道這將是怎樣隆重的場面；而當他穿著海青出場，接下來的科儀自然不同。可見衣著作為物，不只是消極的織物，而且已經積極的傳遞訊息。用 Keane 的觀念來說，儀式動作與物都是一種語言，一種符號，作為人跟人之間、人跟神之間溝通的媒介。在漢人宗教儀式裡，物並非必要，但大家已經習慣了物的存在與作用。物既展現給人看也展現給神及其他無形物看，以符號的形式在跟人、神或其他無形物溝通。

物不只是儀式所要用的桌子、椅子，更包括許多有形、無形的東西（intangible things），當一張桌子蓋上紅布，當一張椅子放著一張金紙，具像化為最基本的原則。漢人民間宗教從最初開始就是化無形為有形，即神的具像化，替神明塑像，替祖先立牌位。然而道教興起後，道教與民間宗教的神明最大的不同是，民間宗教的神明絕大部分是人死後的魂所變的，即所謂的六天故氣，而道教的神明絕大部分是氣所化的。也就是說道教的神像、神圖絕大部分都是想像的。也就是化無形為有形，把看不見的無形物具像化（materializing immaterial）。在燒王船送瘟的過程裡，我們可以看到這是個化無為有的展現，也就是說神明與人將無形物具像化，讓大家看到如何把無形的瘟疫送走。

首先，瘟神具像化。福州人認為瘟疫由五帝所掌握，因此福州供奉五帝的廟很多，送王船時將紙紮的五帝送出去燒。隨著時間、地點的改變，其他地方送瘟的不一定是五帝，往往是不同姓氏的王爺，而且把送瘟說是代天巡狩。在南臺灣我們可以看到各式各樣的迎王、送王，這些王爺無論是從天上來還是海上來我們都看不到，但無一例外都是由紙紮的神像作為具體的表徵。

其次，瘟疫具像化。前已說過古人並不知道瘟疫由細菌、病毒等造成，就算今人或許已經知道，而細菌、病毒並非肉眼所能看見，神明要將不可見的瘟疫送出去，就以雞血、豬血等穢物為表徵，讓人具體的看到神明把瘟疫送出去了。

第三，載具具像化。前面一節提到瘟疫具體化為五毒，裝在五毒桶裡。五毒該如何處理，實際上可已有很多辦法，譬如掩埋、火化、投入江海等等，而由古至今大家沿用的辦法是造一艘船，將瘟疫及瘟神裝上船，到水邊焚燒或送出大海。載走瘟神、瘟疫的這艘瘟船，也就是王船。為了具像化的目的，王船有紙糊也有木造，可大可小。其大者有接近百公尺長，其小者只有一個手掌大。



圖 9：最小的王船（陳冠廷攝。2021）

前面筆者論述漢人宗教儀式裡物作為一種語言，一種符號，其實土著很清楚虛擬與具像化的區辨。2010 年筆者在高雄茄萣楊家看王醮，有一天筆者看到幾個工作人員在王船上，便好奇的從船邊的木梯爬上去看看他們在做什麼，在木梯頂端筆者問船上的工作人員可不可以到船上去拍照，有個工作人員很為難的跟筆者說：「換個時間吧，因為我們現在是航行在雲端」。可見工作人員很清楚現實與虛擬的世界。王船既是真實的，也是想像的。



圖 10：高雄茄萣楊家燒王船 2010

八、結論

從 Doolittle 所記載的 1858 年那次福州送瘟到今天已經過了一個半世紀，醫學的進步讓我們瞭解到瘟疫的細菌、病毒、飛沫傳染、接觸傳染等知識，然而在宗教上我們看到現在的宮廟、神明及儀式專家仍然跟 160 多年前的福州一樣，用王船把瘟疫、毒送走。現在燒王船的儀式專家是現代人，當然也知道瘟疫是細菌、病毒造成的，但是在儀式上他們仍然用清朝時候的辦法，用王船把瘟疫送走。

雖然說燒王船是現在臺灣南部常見的宗教活動，但因為臺灣並非時常發生瘟疫，因此燒王船幾乎變成一種傳統民俗文化。多半的地方燒王船的目的地是送瘟，但在許多地方燒王船的目的並不相同，譬如東港東隆宮並不強調送瘟，說王船帶走的是地方上的壞東西；高雄茄荳楊家說王船是燒給王爺的交通工具；雲林臺仔挖燒王船是為了迎客王，幾無送瘟之意（張逸臺 2020）。這不是本文討論的重點，因此不仔細區辨。

漢人的送瘟過程，是漢人民間宗教主導的活動，而民間宗教的特點之一就是任何重要的活動、儀式都是經過神明指示或同意的，也就是以王船送瘟的形式是神、人共同決定的，而這種決定反映漢人宗教儀式重要的兩個特質，一是包容性，也就是邀道士共同以道士的科儀參與送瘟；另一是將無形物具像化，由人與物共同完成儀式。筆者將這兩點稱為相互生成的儀式，一方面是民間宗教與道教的相互生成，一方面是人與物在宗教儀式裡相互生成。

民間宗教本來就可以獨立辦理送瘟、燒王船（現在雲林、嘉義、臺南沿海地區有些宮廟並不請道士），然而南臺灣的送瘟多半的宮廟都請道士來做王醮，久而久之道士的科儀也就變成燒王船的一部份；道士與民間宮廟的合作成為天經地義。在歷史上，道教想獨立發展為一個獨立於民間宗教之外的宗教，然而在現實世界裡道士的科儀又不得不依附於民間宗教之中，而民間宗教也包容道士的科儀，甚至容許道士在廟的正殿裡進行儀式時用三清掛軸遮住主神，把主神移到三界壇(Hymes 2002: 216ff.)。道教科儀帶給民間宗教一套新的儀式楷模，而民間宮廟的包容性也使得道士、道教科儀幾乎要成為民間宗教的一部份。我們可以說民間宗教與道教相互生成。

另一方面，在儀式裡，人與物相互生成。現在新物質論者把物看成有衍生的力量（generative power），物具有准主體（quasi agency）或具有自己的軌跡、傾向或趨勢的力量（Bennett 2010: viii）。新物質論者借用 Latour 行動者-網路理論（actor-network theory），認為人跟物都是共同的行為者。

基督教要求信（belief），強調直接與神溝通，不需由物作為媒介，是個去物質化的宗教。然而漢人宗教沒有信的問題，與神溝通講求的是虔誠、是信任而非信仰的信，兩者的性質不同。漢人宗教講求物質化、具像化，所有的宮廟裡都有神明的塑像、圖像作為神明

的表徵。在漢人宗教儀式裡，物跟語言、動作一樣都是重要的溝通符號，雖然物並非不可或缺，只是長期以來漢人已經習慣以相表法，把非物化為物已經成為信徒的心理依賴與需求，或者說是眼見為憑，於是在漢人的宗教及儀式裡物成為取信於人的工具，物幾乎成為漢人宗教儀式不可或缺的一部份，因此在漢人宗教儀式裡，物與人是相互生成。在漢人宗教儀式裡，儀式專家依賴物來具體展現我們看不到的另一個世界，物的展現也就傳達了儀式的意義，使觀眾得到具體的理解。因此漢人的宗教儀式是人與物相互生成、相輔相成的結果。

雖然我們也看到嘉義東石、布袋以及臺南北門的某些村落，以及本文提到的 2017 年安平伍德宮的送王時沒有王船，只有虛擬的無形船，信徒依然能夠理解那艘無形的王船。似乎在漢人宗教儀式裡物並非必要。然而這只是少數的例外，信徒心裡已經習慣物作為溝通的語言、符號。Austin 說語言具有踐行言說（performative utterance）的力量，物也有同樣具有宣告的力量。如同 Latour 所說的物的存在會使人造成改變，物變成跟語言、動作一樣都是一種符號，一種人與人、人與超自然存在之間溝通的符號。當沙灘上的熊熊烈火燃起，當我們看到王船的桅桿倒下，我們知道瘟疫已經不在人間。



圖 11：瘟疫已經不在人間

引用文獻：

不著撰者

1959 安平縣雜記。臺北市：臺灣銀行經濟研究室。

1980 繪圖三教源流搜神大全。臺北：聯經。

王必昌總輯

1961 重修臺灣縣志。十五卷。臺灣文獻叢刊第 113 種。臺北市：臺灣銀行經濟研究室。(原刊於 1752 年)

未署作者

1903a 泉州地方に於ける神船。臺灣慣習記事 3(9): 67-78。

1903b 神船の解。臺灣慣習記事 3(10): 65-67。

未著撰者

c.1968 南鯤鯓代天府沿革誌。(未著出版地點、年代。臺北南港中央研究院傅斯年圖書館藏)

石萬壽

1979 重興蔦松街三老爺宮碑記自註。南瀛文獻 24: 39-47。

朱鋒

1995 臺南的三老爺宮。刊於臺灣宗教，高賢治主編。頁 288-90。臺北：眾文圖書。

李國宏

2005 祥芝斗美宮。刊於泉州與臺灣關係文物史跡，陳鵬主編。頁 129-31。廈門：廈門大學出版社。

周鍾瑄

1962 諸羅縣志。臺北市：臺灣銀行經濟研究室。(原修於 1717 年)

姜守誠

2017 中國近世道教送瘟儀式研究。北京市：人民出版社。

相良吉哉

2002 臺南州祠廟名鑑。臺北：古亭書屋。(原出版於 1933 年)

前島信次

1938 臺灣の瘟疫神、王爺と送瘟の風習に就いて。民族學研究 4 (4): 25-66。

張逸臺

2020 王爺來了！—瘟王醮典與迎客王習俗的比較：以佳里金唐殿與口湖臺子村天臺宮為例。未發表手稿。(臺大人類學系田野報告)

葉春榮

- 2019 大神吃小神：談鄭成功封神。刊於南瀛歷史、社會與文化 V：早期南瀛。劉益昌、賀安娟（Ann Heylen）主編。頁 353-392。臺南市：臺南市政府文化局。

黃任、郭賡武纂修

- 1964 泉州府志。臺南市：賴全源發行。

劉枝萬

- 1983 臺灣之瘟神信仰。刊於臺灣民間信仰論集，頁 225-234。臺北市：聯經出版社。

鄭國棟、林勝利、陳垂成 編

- 1997 泉郡富美宮志。泉州市：泉郡富美宮董事會。

謝金鑾、鄭兼才總纂

- 1961 續修臺灣縣志。臺灣文獻叢刊第 140 種。臺北：臺灣銀行經濟研究室。

Appaduri, Arjun ed.

- 1986 The Social Life of Things : Commodities in Cultural Perspective. Cambridge : Cambridge University Press.

Asad, Talal

- 1993 Genealogies of Religion : Discipline and Reasons of Powe in Christianity and Islam. Baltimore : Johns Hopkins University Press.

Bennett, Jane

- 2010 Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham, NC: Duke University Press.

Cannell, Fenella ed.

- 2006 The Anthropology of Christianity. Durham : Duke University Press.

Colwell, Chip

- 2022 A Palimpsest Theory of Objects. Current Anthropology 63(2): 129-57.

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari

- 1987 A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota.

Doolittle, Rev. Justus

- 1865 Social Life of the Chinese. New York: Harper & Brothers.

Doré, Henry, S.J.

- 1933 Researches into Chinese Superstitions. V.10. Translated from the French by
D.J. Finn, S.J. Shanghai : Tusewei Printing Press.

Engelke, M., and M. Tomlinson, eds.

- 2006 The Limits of Meaning: Case Studies in the Anthropology of Christianity. New
York: Berghahn.
- 2010 Number and the Imagination of Global Christianity; or, Mediation and
Immediacy in the Work of Alain Badiou. *South Atlantic Quarterly* 109 (4) :
811-29.

Guadeloupe, Francio

- 2009 Chanting Down the New Jerusalem : Calypso, Christianity, and Capitalism in the
Caribbean. Berkeley : University of California Press.

Harrell, Stevan

- 1986 Men, Women, and Ghosts in Taiwanese Folk Religion. *In* Gender and Religion:
On the Complexity of Symbols. Caroline Walker Bynum, Stevan Harrell, and
Paula Richman eds. Pp.97-116. Boston: Beacon Press.

Hazard, Sonia

- 2013 The Material Turn in the Study of Religion. *Religion and Society* 4 (1) :58–78.
- 2018 Thing. *Early American Studies* 16 (4) : 792-800.

Hovland, Ingie

- 2018 Beyond Mediation: An Anthropological Understanding of the Relationship
Between Humans, Materiality, and Transcendence in Protestant Christianity.
Journal of the American Academy of Religion 86 (2) : 425–453.

Hymes, Robert P

- 2002 Way and Byway: Taoism, Local Religion, and Models of Divinity in Sung and
Modern China. Berkeley: University of California Press.

Keane, Webb

- 2007 Christian Moderns : Freedom and Fetish in the Mission Encounter. Berkeley :
University of California Press.

Kirksey, Eben and Stefan Helmreich

- 2010 The Emergence of Multispecies Ethnography. *Cultural Anthropology* 25
(4): 545-576.

Kohn, Eduardo

- 2013 How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human.
Berkeley, CA: University of California Press.

Kroskrity, Paul V

- 2000 Regimenting Languages: Language Ideological Perspectives. *In* Regimes of
Language: Ideologies, Politics, and Identities, edited by Paul V. Kroskrity. Pp.
1-34. Santa Fe, N.M.: School of American Research Press.

Latour, Bruno

- 1999 Pandora's Hope : Essays on the Reality of Science Studies. Cambridge,
MA : Harvard University Press.

Mauss, Marcel

- 1990 The Gift. London: Routledge.

Meyer, Birgit

- 2015 Medium. *In* Key Terms in Material Religion. S. Brent Plate, ed. 139-40.
New York : Bloomsbury Academic.

Miller, Daniel

- 2008 Material Culture. *In* The Sage Handbook of Cultural Analysis, Tony Bennett
and John Frow eds. 271-90. London: Sage.

Palmer, David A, Martin M.H. Tse, Chip Colwell

- 2019 Guanyin's Limbo: Icons as Demi-Persons and Dividuating Objects. *American
Anthropologist* 121(4) : 900 – 910.

Robbins, Joel

- 2003 The Anthropology of Christianity. Special issue, *Religion* 33 (3) .
2004 Becoming Sinners: Christianity and Moral Torment in a Papua New Guinea
Society. Berkeley: University of California Press.

Schieffeli, Bambi B., Kathryn A. Woolard, & Paul V. Kroskrity eds.

- 1998 Language Ideologies: Practice and Theory. New York: Oxford University
Press.

Smilde, David

- 2007 Reason to Believe: Cultural Agency in Latin American Evangelicalism.
Berkeley : University of California Press.

Tomlinson, Matt

- 2009 In God's Image : The Metaculture of Fijian Christianity. Berkeley : University of California Press.

Tsai, Yen-ling, Isabelle Carbonell, Joelle Chevrier, and Anna Tsing

- 2016 Golden Snail Opera: The More-than-Human Performance of Friendly Farming on Taiwan's Lan yang Plain. *Cultural Anthropology* 31 (4): 520-544.

Tsing, Anna Lowenhaupt

- 2015 The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- 2019 A Multispecies Ontological Turn?. *In* The World Multiple: The Quotidian Politics of Knowing and Generating Entangled Worlds. Omura, Keiichi 大村敬一、Grant Jun Otsuki, Shiho Satsuka 佳塚志保, and Atsuro Morita 森田敦郎 eds. Pp. 233-247. London: Routledge.

Viveiros de Castro E.

- 1998 Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 4 (3) : 469-488.
- 2004a Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South Africa* 2(1): 3-22.
- 2004b Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies. *Common Knowledge* 10(3): 463-484.

Von Glahn, Richard

- 1991 The Enchantment of Wealth: The God Wutong in the Social History of Jiangnan. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 51 (2) : 651-714.
- 2004 The Sinister Way: The Divine and the Demonic in Chinese Religious Culture. Berkeley, CA: University of California Press.

隱藏的記憶－初探許文龍的西洋藝術收藏與奇美博物館

徐鈺涵 *

摘 要

本文旨在探討許文龍（1928 年生）為何／如何透過西洋藝術收藏和奇美博物館來重建與改寫自身對日本殖民社會的記憶，以及如何運用這段記憶來與不同世代的群體（日本教育世代、戰後教育世代）溝通。本文將分為三部分來探討這些問題。第一部分形塑蘊含許文龍日本殖民時期美感記憶的西洋藝術風格特點。許文龍的回憶錄將作為根基，進而比對日本殖民時期的圖畫教育方針，同時扣合 1990 年代許文龍開始收藏藝術的背景，釐清他以日本殖民時期所強調的美感來收藏藝術，並成立博物館的動機與目標。第二部分聚焦在分析許文龍的收藏決策方式、藏品價格範圍、收購管道與當時臺灣藝術收藏的趨勢，檢視許文龍是如何在有限的條件下重新編寫並實踐可與不同世代對話的西洋藝術收藏。第三部分將聚焦在許文龍如何在奇美博物館的經營、展示和建築設計中試圖埋下自己的回憶共鳴，強化自己與土地、不同世代間的所設立的對話橋樑。

關鍵字：許文龍、奇美博物館、私人收藏、後殖民情境、品味

* 荷蘭拉德堡德大學藝術史學博士生、奇美博物館典藏組專案助理研究員。

一、前言

本文檢視許文龍（1928 年生）在建立以西洋藝術收藏為主的奇美博物館的過程中，為何／如何在戰後臺灣／臺南脈絡中重建與改寫他對日本殖民社會的回憶。

1992 年正式對外開放的奇美博物館¹向來以外來的西洋藝術收藏在臺灣的博物館界顯得獨特。此收藏方向普遍被認為是與創辦人—許文龍自幼所接受的日式西化教育有關，許文龍本人也曾多次談及童年經驗對他自己所喜愛的西洋藝術美學品味影響很大，甚至直言建立奇美博物館便是兒時參觀博物館後所立下的夢想。因而當前各界在提及、報導奇美博物館的建立或西洋藝術收藏時，多僅將之視為是許文龍圓夢下的產物，或是針對他的西洋藝術收藏來對照、評估他在臺灣西洋藝術教育發展中的角色與影響。²然而，值得探討的是：為什麼許文龍要將扎根並成形於日本殖民時期的品味記憶再現於戰後約四十多年後的臺灣，卻甚少有相關的論述具體討論之。

為探討這個問題，法國社會學家莫里斯·哈布瓦赫（Maurice Halbwachs, 1877-1945）的記憶概念將作為本文的基本概念框架與出發點。哈布瓦赫認為記憶充滿多變、情緒性、和可被操弄等的特質，在特定事件的影響下便會促發記憶重建的過程，而在這個過程中，個人記憶（individual memory）會形塑出一種對話方式來與不同群體的集體記憶（collective memory）溝通。³透過此一框架，本文將探討：許文龍的西洋藝術收藏與奇美博物館是他懷念兒時殖民社會且不適應戰後文化氛圍下的產物，更是他試圖透過重新編寫自己的日本殖民時期品味記憶來找出自己與日本教育世代、戰後教育世代，⁴甚至是與臺灣／臺南這塊土地的共同對話方式。

本文共分為三部分。第一部分將分析哪些西洋藝術風格特點為許文龍心中的日本殖民時期美感記憶。以許文龍的回憶錄為出發點，⁵對照日本殖民時期的圖畫教育方針，同時

¹ 1977 年財團法人臺南市奇美文化基金會成立，一開始以購買世界名畫的複製畫或品質優良的名畫海報為主。1990 年奇美藝術資料館籌備處成立後，同時也發現實際作品的價格是可以負擔的，所以開始購買實際作品並建立收藏，1992 年奇美博物館正式對外開放。

² 探討奇美博物館在臺灣西洋藝術教育的角色，可見盧穎，〈西洋藝術教育的接受與推動—奇美博物館的角色與功能〉，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2018 年。

³ Maurice Halbwachs, "Individual Memory and Collective Memory," in *The Collective Memory*, translated by Francis J. Ditter and Vida Yazdi Ditter (Harper and Row, 1980): 23-49. 莫里斯·哈布瓦赫，《論集體記憶》（*On Collective Memory*），華然、郭金華譯（上海：上海人民出版社，2002），頁 69、82-89、93。

⁴ 日本教育世代與戰後教育世代分別指得是在日治時期和戰後臺灣時期接受初等與中等教育的群體。所澤潤，〈序論導讀〉，《戰後臺灣的日本記憶》（臺北：允晨文化，2017），頁 13。

⁵ 此次研究未能訪談許文龍本人只能透過旁人訪談的文獻來建構他的美學品味與歷程。由許文龍口述、林佳龍與廖錦桂編寫的《零與無限大》為目前最完整紀錄許文龍訪談的回憶錄，因此將以此書作為主要依據。許文龍口述、林佳龍與廖錦桂編寫，《零與無限大：許文龍幸福學》（臺北：早

扣合 1990 年代許文龍開始收藏藝術的背景，釐清他以日本殖民時期所強調的美感來收藏藝術並成立博物館的動機與目標。第二部分則分析許文龍的收藏決策方式、藏品價格範圍、收購管道與當時臺灣藝術收藏的趨勢，檢視許文龍如何在有限的條件下重新編寫並實踐其心中可與不同世代對話的西洋藝術收藏。由於許文龍特別重視繪畫收藏，並約於 2005 年以後降低在收藏決策的參與率，⁶ 因此將以 1990 年至 2005 年的繪畫收藏為主進行討論。第三部分將探討奇美博物館的經營、展示和建築設計中是否也埋藏了許文龍兒時的博物館參觀經驗，持續與不同世代間建立對話的橋樑。

二、成形與壓抑：許文龍的日治時期美感記憶

許文龍曾自述他於 1990 年代決定建立藝術收藏時，唯一的收藏原則便是「我看得懂的畫、歐吉桑、歐巴桑看得懂的畫，小學生看得懂的東西」⁷，更進一步解釋，他所收藏的作品是沒有專業藝術背景的大眾都能看得懂的作品。針對這個「大眾看得懂」的概念，許文龍特別強調是與當代抽象主義對比的西洋古典寫實主義作品，廣義言之也就是忠實於物件原本形貌的描繪風格。⁸ 如果更進一步統整許文龍在談及自己的美學觀或藏品看法，其實可以發現他在西洋寫實藝術風格中又經常著重在三個要點：1) 精緻細膩的寫實能力、2) 日常生活事物的描寫，與 3) 巴比松畫派與印象畫派的風格。然而，值得思考的是，為什麼來自西方的寫實繪畫風格在許文龍眼中會是 1990 年代一般臺灣大眾都看得懂的共同美感品味？在多樣的西洋寫實風格中，他又為何特別著重在前述三個要點？

（一）記憶成形：日治時期的美感品味

許文龍對於西洋寫實美感的追求源自日治時期義務教育中的圖畫教育。圖畫教育為當時形塑人民普遍美感的重要渠道，也是尋找日本教育世代共同美感品味回憶的重要線索。許文龍自七歲起（1933 年）便進入公學校接受日式國民教育，時值日本政府對臺採用內地延長主義的治理方式（1919 年起），積極將臺灣人民同化並逐步認同他們自己為日本臣民的階段。當時的臺灣已被殖民統治約二十年，固有的中國傳統文化認同已逐漸在日本政府的西化義務教育政策下減弱，取而代之的是對日式西化精神的認同，學習並接受西洋智識

安財經，2010）。

⁶ 根據郭玲玲的訪談，提及在確定奇美博物館能夠建立新館的時期的前後，許文龍便因年事已屆退休而將博物館事務交由廖錦祥、潘元石和郭玲玲。由於奇美博物館的新館計畫約於 2003 年確定開始執行，並於 2005 年確認可以使用臺南都會公園的用地，因此本文將以 2005 年為界來探討。郭玲玲（口述），徐鈺涵採訪，2017 年 8 月 14 日，未出版。

⁷ 許文龍，《零與無限大》，頁 295。

⁸ 許文龍，《零與無限大》，頁 291-292。

和品味。

作為塑造品味與精神認同重要一環的圖畫教育，亦窺見對西洋品味塑造的方針，尤其是西洋繪畫基礎訓練中強調忠實描繪物件形體之原則，以及使用西方繪畫媒材（如：鉛筆、水彩、油彩等）。首先，根據大正元年（1912 年）的《公學校規則改正》與大正十年（1921 年）的《總督府令第 75 號》（見下表一），圖畫教育的宗旨皆在於：培養學生利用繪畫媒材正確再現生活中實際事物形體的能力，課程內容包含臨畫、寫生畫、考察畫，與幾何畫。

年份	規章條例	內容
1912	《公學校規則改正》 第 23 條	手工與圖畫是教授製作簡易的物品，描寫普通形體之基本技能，並養成勤勞的習慣，及涵養其美感，圖畫科的內容以臨畫、寫生畫、考案畫為主，並依據地方要求可增加簡易的幾何畫。手工及圖畫科的教學，盡量以其他科目教學的物體或日常常見的事物為主，並注意製作描寫所使用用具的保存方法。 ⁹
1921	《總督府令第 75 號》 第 16 條	圖畫為養成一般形體的觀察力與正確描寫技能，並兼具涵養美感為主旨。 ¹⁰

實際培育的過程則可檢閱 1930 年代許文龍就學時普遍使用的圖畫科教材－《公學校圖畫帖》與《初等圖畫》。¹¹兩種教材皆提供各種日常景物的圖像，例如靜物、運動會、風景等，讓學生反覆抄寫，以達強化寫實與掌控媒材的能力。各學年所抄寫的圖像風格不盡相同，第一學年至第三學年的內容強調以簡單的線條和色彩描繪這種物件與景象，因此圖像甚少有明顯的透視法刻畫或立體感塑造。但從第四學年起，圖像明顯強調正確透視、比例與立體感塑造，試圖確立、拓展學生正確的寫實能力。¹²經過六年的抄寫，西式的精確寫實風格與對生活事物的描繪便漸漸內化為學生心中對美感或藝術品認同的要素。除此以外，優秀的學生作品也會不定時在由政府或學校舉辦的教育品展覽會展出，¹³除了對學生而言是一種鼓舞以外，更能透過觀看來深化每個人對於西式寫實風格的認同。成長在此文化背景下的許文龍自然對於精確寫實能力與以日常事物入畫的原則有著很深的認同。

⁹ 翻譯引用自林曼麗，《臺灣視覺藝術教育研究》（臺北：雄獅出版，2000），頁 69。

¹⁰ 翻譯引用自林曼麗，《臺灣視覺藝術教育研究》，頁 90。

¹¹ 臺灣總督府編著，《公學校圖畫帖》，共六冊（現藏第三至第六冊），1921 年。臺灣總督府編著，《初等圖畫》，共六冊，1935 年。

¹² 《公學校圖畫帖》的分析可見陳佩佩，〈從圖畫教科書看日治時期臺灣出等學校美術教育〉，《議藝份子》，第五期（2003 年 3 月），頁 23-40。

¹³ 楊孟哲，《日帝殖民下臺灣美術近代之發展》（臺北：五南出版，2013），頁 26-61。

另一個許文龍所喜愛的巴比松畫派風格，則同樣可溯自童年回憶中，學校日籍老師教導他閱讀並體會尚－法蘭斯瓦·米勒（Jean-François Millet, 1814-1875）《晚禱》（*The Angelus*, 圖 1）的美感經驗。¹⁴ 當時他從畫中農夫與農婦禱告中感受到未曾體驗過寧靜氛圍，讓他留下了深刻印象，從此奠定了他對巴比松畫派農村寫實畫的追求。而針對印象派風格的喜愛，許文龍過去並未在各種訪談中特別談到他對印象派的喜愛，但從當時印象派風格逐漸在臺灣畫壇盛行，以及印象派因深受浮世繪影響被日本視為是西化（現代化）的日式美學典範的情形，不難想見許文龍對印象畫派畫風的喜愛。¹⁵ 協助許文龍建立藝術收藏的郭玲玲¹⁶，亦知許文龍其實也喜愛印象派中常見的造型簡化方式、豐富的光影變化和色彩。¹⁷

綜觀上述，許文龍所堅持的西洋寫實藝術風格實際上源自於童年經驗，是一種對於殖民時代的特定美感記憶，但卻又模糊地建立在西式的精準素描能力、日常具體景物的描繪上，以及法國十九世紀巴比松畫派與印象派的畫風之上。

（二）壓抑中的對話再建：戰後收藏藝術與創建博物館的動機與目的

許文龍收藏西洋寫實藝術的想法與行為始於 1970 年代晚期至 1990 年代初期，試圖在日本殖民統治結束近四十年後，運用藝術收藏來重建幼年時的美感記憶。根據哈布瓦赫的記憶理論框架，記憶重塑的過程通常是由特定事件與脈絡觸發個體而成，因此戰後許文龍所認知的當代美感環境脈絡如何促成他的藝術收藏行為則為本部分的探討重點。

戰後的臺灣由國民黨政府開啟新一波的文化認同重建，代表過去日治殖民文化精神的一切因而被快速且全面地否定。在藝術文化的塑造上，官方試圖恢復逝去的傳統中華美學形式與精神，如書畫、器物工藝等，但當時的臺灣青年藝術家則挖掘新興的西方抽象藝術風格，強調內心和精神性的探索而非形體上的再現，反對守舊的官方品味。¹⁸ 在這兩方勢力的消長下，過去流行的西方寫實品味逐漸被壓抑和消失，某種程度也加深了日語教育世代與戰後教育世代的隔閡。不難想像成長於日治時期的許文龍也在此時面臨了原有價值觀、美學觀被否定且難以認同戰後社會主流藝術品味的困境。但更值得注意的是，與主流藝術品味有所隔閡的不僅只有日語教育世代，戰後教育世代的大眾也因當時美感教育不受重視而沒有閱讀、鑑賞藝術的厚實基礎，使得藝術彷彿只是流傳於藝術家群體和收藏家圈子中的事物，而非一般大眾能夠談論和理解的事物，藝術和美感等詞彙也逐漸離大眾越來越遠。

¹⁴ 許文龍，《零與無限大》，頁 315。許文龍（口述），李賢文採訪，〈藝術是一生摯友〉，《雄獅美術》，第 230 期（1990 年 4 月），頁 141-142。

¹⁵ Yamada Chisaburō, *Dialogue in Art: Japan and the West* (Tokyo: Kodansha, 1976), 82-83.

¹⁶ 郭玲玲原為奇美博物館副館長，於 2020 年任奇美博物館館長，並於 2021 年卸任，現為奇美博物館基金會董事長。

¹⁷ 郭玲玲（口述），徐鈺涵採訪，2017 年 8 月 14 日，未出版。

¹⁸ 蕭瓊瑞，《戰後臺灣美術史》（臺北：藝術家出版社），頁 58-75。

戰後臺灣的義務教育仍將美術教育納入課程之中，希望持續培育學生的審美能力並兼顧其對美的發表力和創造力，但造成美與大眾疏遠的原因可歸咎於：1) 升學與分數取向的教育制度與 2) 重視手工而忽略美感培養。由於升學並不採計美術分數，因此美術課經常被其他升學學科借用或取代，使得美術課有名無實，學生們也因而學習意願低，自然缺少對於藝術審美的認識。¹⁹另一方面，當時美術指標著重孩童的創造力，並強調手作活動，因此多以造型活動與美術設計為主，但卻無明確的做法去發展、指導創造力的發想或是欣賞造型設計。上課經常是使用充滿各種媒材的美勞包，雖讓孩童進行手作，但卻只是讓孩子自己照著說明按部就班做出一模一樣的東西，而少有帶領思考造型美感的作法，甚至將美感訓練落實於生活之中。²⁰

在此種藝術教育邊緣化的風氣下，名作鑑賞的課程同樣有名無實。自民國 37 年（1948 年）起為配合政府恢復社會對中華文化的認同，課程目標特別加入「指導兒童對我國固有藝術的認識和欣賞。」²¹。此舉企圖使中國書畫重新扎根成為戰後教育世代認同的美感，但課程仍保留了鑑賞世界名畫的部分，並提供些許舉世聞名的西洋大師繪畫（old master paintings）作為例子，如：文藝復興三傑的達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）、拉斐爾（Raffaello Sanzio da Urbino, 1483-1520）與米開朗基羅（Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475- 1564），或是現代畫家如：梵谷（Vincent van Gogh, 1853-1890）等。²²然而，由於藝術教育不受重視的根本問題，民眾對於藝術的認識只流於對幾個著名畫家名字的知悉，能夠分辨中國與西方不同的藝術材質與美感氛圍，並無實質對藝術的審美能力。因此不論是中國或西方藝術，或是寫實與抽象風格，皆容易覺得既陌生又難以理解，自然也無法理解當時畫壇主流的抽象畫風。

這種日語教育世代與戰後教育世代之於抽象畫風的共同斷層，雖然源自於不同的歷史和社會因素，但卻也似乎讓許文龍找到一個立足點得以將戰後教育世代視為其想像的共同體，讓自己也得以置身於戰後教育世代的群體中。從其回憶錄的自述中也經常可見他將自己的感受投射為戰後世代的大眾群體，批評現在的抽象藝術令人難以理解和接受而無法有效培養大眾美感，只是一味追求創新但卻沒有比較好。²³為解決此一問題，許文龍又將自己暫時跳脫戰後群體，從自身所認同的日本教育世代尋找答案，指出唯有西方寫實風格才

¹⁹ 葉玉靜，〈今天不能不談藝術〉，《雄獅美術》289 期（1995 年 3 月），頁 49。

²⁰ 林曼麗，《臺灣視覺藝術教育研究》，頁 159。

²¹ 王麗雁，〈臺灣學校視覺教育發展概述〉，《臺灣藝術教育史》（臺北：國立臺灣藝術教育館，2008），頁 126。

²² 聶孝如，〈戰後臺灣國民基礎教育中的藝術圖譜—國小美術教科書的分析〉，2013 年國立清華大學社會學研究所碩士論文，頁 89-91。

²³ 許文龍，《零與無限大》，頁 291-292、302。

是為所有大眾看得懂且能接受的藝術語彙。面對同樣具有寫實精神的中國傳統書畫，他則主觀地批判自宋代後少有創新並未如西洋油畫技巧精彩，僅有深受西洋素描影響的嶺南畫派讓他欣賞，再次鞏固西洋寫實藝術風格的重要性。²⁴ 與此同時，隨著 1980 年代國際交流、全球化的浪潮逐漸興起，也讓許文龍將過去日本強調學習西方的作法加以連結並合理化為一種國際化的先驅，加深對殖民時期榮光的懷念，以及對戰後政府破壞原有文化資本的焦慮與不認同。有鑑於此，許文龍將他看得懂、可以接受的西洋寫實藝術品作為收藏原則並期望將藏品公開展示，是一種因應外在環境變動而觸發的記憶重建。對他而言，唯有帶來過去的品味，才是找到每個人心中的共同美感，也才能夠有效推動大眾美感教育，往前連結日語教育世代（歐吉桑、歐巴桑）的記憶，同時又拓展成與戰後教育世代（小學生等）的新對話方式。更重要的是，大家能夠成為真正的共同體，透過共同的美感品味彼此對話。西洋寫實藝術風格也因而不再只是停滯不前的日語教育世代的集體情感回憶，而是能隨著群體因應外界環境變化展開新的記憶累積過程。

三、 重建與改寫：許文龍的西洋繪畫收藏

（一）重建限制：決策、管道與價格範圍

確立以重建殖民時期的西式寫實美感為目標後，要如何透過繪畫收藏來具體化便成為了眼前的難題。尤其當許文龍心中的美感記憶是模糊的建立在 1) 精確寫實的能力、2) 日常生活情景的描繪，以及 3) 巴比松畫派與印象畫派畫風，收藏方向便更容易流於廣泛而毫無邊際。此時，收藏的決策、管道與價格便成為了最有影響力的因素。

以收藏決策與管道而言，許文龍主要是透過久居海外的藝術經紀人的推薦，或海外拍賣公司的目錄來選購作品。這是由於當時臺灣的藝術市場以買賣中國書畫文物或臺灣本土畫家的作品為主，雖有西洋現代或當代作品的買賣，但西洋古典或近現代的作品相對稀少，所以整體而言西洋藝術作品的來源和選擇性非常侷限。²⁵ 即便國際知名的拍賣公司－蘇富比（Sotheby's）與佳士得（Christie's）於 1992 年與 1993 年進駐臺灣，但由於臺灣藝術市場對於西洋繪畫的需求仍舊偏低，以及 1995 年後臺灣藝術市場進入衰退期等因素，蘇富比與佳士得實際上並未帶來更多購買西洋藝術品的管道，並於 2000 年初期決定不再於臺灣舉辦拍賣會。有鑑於此，直接與海外的藝術經紀人、大型西洋藝術拍賣公司接洽才能為許文龍帶來較多且穩定的西洋藝術作品資源。海外藝術經紀人也能為遠在臺灣的許文龍

²⁴ 許文龍，《零與無限大》，頁 321。

²⁵ Tseng Su Liang, "The Art Market, Collectors and Art Museums in Taiwan since 1949," (PhD diss., University of Leicester, 2001).

親自到場檢視作品、協助參與拍賣會競標，並將在海外購得的作品運到臺灣。後來成為奇美博物館長的郭玲玲則負責與海外經紀人聯絡購藏作品的相關事項，同時她也會依據許文龍的品味喜好來協助挑選作品，或是直接飛往海外參與拍賣會預展和競標，但購藏作品的決定權（尤其高價作品）大多仍以許文龍的意見為主，直到約 2005 年前後許文龍年屆退休，奇美博物館亦有規劃大型新館的計畫後，便逐漸由郭玲玲館長主導整體收藏方向與決策。

1990 至約 2005 年間以許文龍品味為主軸的決策方式並非自一開始就確立的。最初在建立藝術收藏時，許文龍曾召集相關領域的專家組成委員會來決定藏品選件，²⁶但這些專家在面對收藏時多以當時藝術史或藝術市場公認的名家或藝術市場的趨勢來考量，正與許文龍想以記憶中的西洋寫實風格來建立大眾美感渠道的觀點背道而馳。這也導致建立收藏之初曾買進一些許文龍向來不喜歡的低寫實程度且認為是大家看不懂的作品，如：野獸派畫家喬治·盧奧（Georges Rouault, 1871-1958）的《女子側面像》（*Profile of a Woman*, 圖 2）、抽象派畫家巴勃羅·畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）的《小馬》陶盤畫（*A Painted Plate of Chevalier*）與歐普藝術家亞克夫·阿岡姆（Yaacov Agam, 1928 年生）的《里維庫森模型》（*Model Leverkusen*）等。²⁷ 尤其畢卡索的作品更曾被許文龍評為難以理解創作意圖的作品，也曾表示畢卡索的畫若是用十分之一的價錢要賣，他也不會買。²⁸ 為了堅守自己的理念與品味，許文龍最終解散委員會，決定以自己的美感品味為衡量基準來建立收藏，唯有他自己能夠接受也喜愛作品，他相信才能有效建立兩個世代群體的對話，所以創作者和作品的名氣對許文龍而言並不重要，他個人主觀上的喜歡才是重點，正如他所說：「我選的時候也不看名字，看喜歡就好了。」²⁹

另一個左右許文龍收藏的要素便是作品價格的範圍。對於許文龍而言，既然建立藝術收藏的目的在於重現心中特定的美感品味記憶，那麼購買藝術品之於他就不該是一種炒作價格的商業投資行為。因此不難想像許文龍以梵谷為例，批評一張梵谷的畫要價好幾千萬美金的現象是將作品視為股票，而非關注在作品本身的美感表現。³⁰ 除此以外，藝術市場的炒作隨波逐流，不同時期吹捧不同的藝術風格和大師，這與對美已有特定看法的許文龍而言更是較無參考價值。尤其當他致力於藝術收藏時，正值他最不喜歡的抽象派、野獸派

²⁶ 許文龍，《零與無限大》，頁 299。由於年代久遠，目前無法肯定專家委員會是於何時組成和解散。

²⁷ 盧奧的《女子側面像》與阿岡姆的《里維庫森市模型》於 1990 年購入，而畢卡索的《小馬》則於 1993 年入藏。奇美博物館，《繪畫類典藏資料表》，奇美博物館內部資料。郭玲玲（口述），徐鈺涵採訪，2017 年 8 月 14 日，未出版。阿岡姆的《里維庫森市模型》與畢卡索的《小馬》陶盤畫未能取得圖像授權，因而無法附圖。

²⁸ 許文龍，《零與無限大》，頁 301。

²⁹ 許文龍，《零與無限大》，頁 299。

³⁰ 許文龍，《零與無限大》，頁 301。

當道，反而他所欣賞的高寫實程度作品乏人問津。有鑑於此，許文龍在購買藝術品的預算上會有一定的侷限，確實聚焦在自己喜好的作品，因為對於許文龍來說，他所建立的藝術收藏本來就不是以畫家名氣和作品價位來衡量，而是能符合他品味與情感記憶的作品。同時，他也強調要有能從較低價位的作品中挖掘出好作品的眼光，所以即便是自己欣賞的巴比松畫派或印象派風格，也不會花費數千萬美金去購買著名大師的作品，如：克勞德·莫內(Claude Monet, 1840-1926)、皮耶－奧古斯特·雷諾瓦(Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919)。³¹ 許文龍就經常以收藏中的亨利·勒巴斯可(Henri Lebasque, 1865-1937)《浴女》(*The Bather*, 圖3)為例，向觀眾分享這件作品人物寫實、背景簡化，在他心中一點也不輸給莫內，但在藝術市場的價格卻可能不及莫內的十分之一。³² 一方面表示了他對藝術市場炒作價格的不認同，也暗示了他傾向從中低價位的作品中挖掘符合他美學品味作品的收藏策略。除此以外，以高昂的價格來購買幾件名家作品的收藏策略，對於許文龍想要建立大量收藏並公開展示的想法來說，也是不切實際的。

(二) 重寫被殖民時代的西洋寫實風格：十九世紀法國學院藝術與巴比松畫派、印象畫派影響圈

在購買預算與管道有所限制的情況下，許文龍的藝術收藏如何反映出其內心的美感記憶和情緒為本部份討論的重點。由於許文龍於 2005 年逐漸減少參與典藏決策的次數，又整體典藏方向因應新館建設而有所轉向，因此將以 1990 年至 2005 年間所購得的繪畫類型為主要討論重心。

以許文龍的美感記憶而言，寫實技巧與日常生活的描繪是兩大重點，但這兩個概念在藝術史的發展中是相當複雜、多元且廣泛的，所以許文龍十五年間所收藏的畫作年代風格實際上也相當廣泛。但就數量和許文龍本身最喜歡談論的藏品而言，十九世紀的法國學院藝術，以及巴比松畫派與印象畫派影響圈的作品為其收藏的兩大重心。

1. 十九世紀法國學院藝術

學院藝術的訓練向來強調深厚的寫實功力、精準捕捉完美比例為基礎，作品多呈現一種固定的精緻理想美氛圍。這種著重寫實技巧為基礎的概念正與許文龍向來強調的扎實寫實功力特點一致，因此不難理解他會喜歡並願意購買學院藝術風格的作品。然而值得思考的是，為什麼他特別鍾情於十九世紀法國的學院藝術作品？

以實際層面來說，由於久居法國的藝術經紀人－唐忠珊是當時與許文龍、郭玲玲來

³¹ Rita Reif, "Café Scene by Renoir is Sold for 78.1 Million US Dollars," *New York Times*, May 18, 1990, <https://www.nytimes.com/1990/05/18/arts/cafe-scene-by-renoir-is-sold-for-78.1-million.html>.

³² 許文龍，《零與無限大》，頁 301。

往最為頻繁的藝術經紀人，因此來自法國藝術圈的作品資訊相對容易取得，1990 年至 2005 年所建立的藝術收藏也多購自法國。又十九世紀法國學院藝術勢力影響深遠亦符合許文龍對美感的基本要求，所以可以預見當藝術經紀人向許文龍推薦作品時，他會開始注意到十九世紀法國學院藝術的風格。如若進一步思考十九世紀法國學院藝術背後所隱含的官方認可主流品味意涵，以及其在 1990 年代藝術市場或藝術史界相對失勢的景況而言，正可與許文龍感慨精確寫實能力與風格沒落的情緒相互呼應。

十九世紀法國的學院藝術可以說是代表當時法國官方認可的主流品味。除了透過藝術學院有系統地並嚴格地培育青年畫家外，一年一度最為重要的巴黎官方沙龍展（Salon de Paris）也多由藝術學院的老師擔任評審委員，因此具有學院藝術風格的作品較容易獲得青睞。由於巴黎官方沙龍展在當時多被認為是最具代表性的舞臺，所以得獎與入選的作品在某種程度上也意味著是由官方角度認定符合「美」的作品，實際上也是試圖向大眾置入一種該有的美感基準。而畫家為獲得官方認可奠定地位也會迎合沙龍展的品味，因此強調精緻寫實與理想美的學院繪畫一時之間成為當時最為熱門、最有品味的風格。直至後來許多青年畫家漸漸覺得學院繪畫落於窠臼、呆板而無創新，質疑學院展的評審制度，加上印象畫派逐漸興起，導致學院繪畫藝術逐漸沒落。不但被大肆批評、聲勢不若以往，於二十世紀以後的藝術市場價格更是失去競爭力，幾乎完全被淹沒在印象派、野獸派和抽象派的熱潮之下，直到二十世紀晚期至二十一世紀初期才又被重新被注意到。

這種精緻寫實風格由興轉衰的過程，正好讓許文龍投射到當時對日語教育世代共有美感消逝的惋惜，以及對抽象藝術在戰後社會興起並引發美感斷層的不解。更值得一提的是，在許文龍認識到並佩服十九世紀法國學院藝術家的深厚寫實功底之餘，他也從十九世紀以前（含十九世紀）的西洋藝術史中再次挖掘、確認寫實能力與風格對於大眾美感共享的重要性。在他的回憶錄中就可看見他特別談到當時「畫家畫出來的作品除了供自己欣賞，也希望能分享給別人。對於畫家所想表達的內容，一般人也感受得到。」³³另一方面，許文龍也指出當時「沒有「藝術家」只有「藝術者」。藝術者必須讓買畫的客人高興，所以他們的作品一般人都看得懂。」³⁴他雖覺得當時的贊助者霸道地將作品佔為己有，但卻認為贊助者讓藝術者生活無虞，而他們所支持的藝術者所創作出來的東西，「都是要給大眾欣賞的，大家也看得懂他們的美。鼻子是鼻子，眼睛是眼睛，沒有那種鼻子在這裡、眼睛在那裡的作品。」³⁵這些看法在在顯示了許文龍持續在不同的歷史的脈絡中尋找自身想法的共同性，也讓他更加確定自己的典藏方向 and 美感品味，所以他說：「我博物館裡就有很

³³ 許文龍，《零與無限大》，頁 290。

³⁴ 許文龍，《零與無限大》，頁 292。

³⁵ 許文龍，《零與無限大》，頁 295。

多當時「巴黎官方沙龍展」的得獎作品，或是入圍的。這些繪畫或是雕刻，在當時都比現在時髦的莫內、馬內等印象派的畫地位更高。也就是說，在那個時代，是我這些畫比較有價值。」³⁶ 同時，他所設立的奇美藝術獎美術類也特別以「具象美術創作」為名稱，持續鼓勵寫實能力的培養。

另一方面，也可發現許文龍其實一直都希望重回那個他心中認為每個人有著共通美感、一起閱讀藝術能力的美好時光，也就是他自己心中所想像、所記得的殖民社會景象。這種複雜的懷舊之情，以及希望與每個人有著以美感品味為基礎的溝通渠道其實深刻地纏繞在他堅持的寫實藝術概念之中，但由於他經常拿抽象藝術來對比之，也因此導致讓外界誤解許文龍在乎的仿佛只是要將作品中每個物件畫得清楚，以及讓觀眾辨識得出來每個物件是什麼而已。他對於寫實藝術概念所抱持的複雜情緒反而逐漸被忽視、淡忘與誤解。

綜觀前述，在情感共鳴和價格可接受度的驅使下，十九世紀法國的學院藝術作品便逐漸成為許文龍收藏中的特色，有許多更是曾入圍官方沙龍展或是獲得官方沙龍展獎項的作品。即便這些作品雖然符合寫實美感，但實際上描繪的是一般臺灣大眾不熟悉的基督教或西方上流社會的題材，而非許文龍經常提及的日常工作情景，他都有很高的意願去購買這類的學院繪畫，足見他喜愛的程度。他自己也曾特別挑選學院派畫家皮耶·奧古斯特·寇特（Pierre Auguste Cot, 1837-1883）的《黛妮希雅》（*Dionysia*，圖4）來臨摹，足見他對學院繪畫風格的認同。2006年更以沙龍展作品為主題舉辦特展《榮耀之門——十九世紀法國巴黎官方沙龍展》，更足見其收藏數量之多。

2. 巴比松畫派與印象畫派影響圈的作品

有別於購藏學院藝術作品的複雜情感，許文龍收藏巴比松畫派與印象畫派影響圈作品的原因就相對直接。這兩個畫派皆是日本明治維新政府相當推崇的畫風，尤其描繪農民生活的巴比松畫派成員—米勒更是啟發許文龍審美經驗的重要關鍵，因此自然成為是許文龍會想收藏的目標。然而，1990年代的藝術市場巴比松畫派或是印象畫派著名成員的油畫作品價格都已飆升到幾百萬美元，因此在無法接受這個價格的情況下，許文龍轉向價格相對便宜但承繼巴比松畫派描繪鄉村生活或印象畫派光影捕捉精神的法國畫家或其他畫派作品。

深受巴比松畫派啟發的朱利安·杜培（Julien Dupré, 1851-1910）與荷蘭的海牙畫派（The Hague School）等也因而成為許文龍願意收藏的作品，因為他們的作品中皆以描繪農村或漁村人民的日常生活或當地風景為主。更為重要的一點是，許文龍所購買的作品皆並未刻

³⁶ 許文龍，《零與無限大》，頁300。

意去強調或渲染農民工作的悲苦與辛勞，而是呈現樸實農村生活的樸實、溫馨或寧靜，正如同他當年看見米勒《晚禱》時從中所獲得的感受。舉例而言，杜培作品中所呈現的樸實清新的農村景緻就相當吸引著許文龍，更於十五年間購買了六件杜培的作品，是他少數會不斷重複購買的畫家作品之一。杜培的《豐收》（*The Hay Harvest*, 圖 5）更是成為許文龍在接受採訪或是口述回憶錄時經常喜歡分享的作品。

而在印象畫派風格的追求上，許文龍同樣將目光轉向呈現出相同光影表現或類似技法表現的作品，如：亨利·馬汀（Henri Martin, 1860-1943）的《南法小鎮的房子》（*Houses in Labastide du Vert*, 圖 6）、居斯塔夫·羅佐（Gustave Loiseau, 1865-1935）的《厄爾河景》（*Banks of the Eure*, 圖 7）與亨利·勒巴斯可的《浴女》等³⁷。這些作品的畫家皆非典型的印象派畫家，但皆曾與印象派畫家來往密切或深受印象派的風格所啟發，因此在波光描繪、物件簡化或是近似點描的技法皆或多或少會令人聯想起印象派或新印象派的影子。這點對於許文龍而言也是一樣，當他在描述《浴女》時就曾說道：「你來看這幅畫，難道有輸給莫內嗎？他把背景簡化，這是印象派的風格……。」³⁸

若是從藝術史學分析風格的眼光來看，巴比松畫派與印象派風格圈的作品與大眾熟知的巴比松畫派與印象派成員的作品，其實存在著許多差異。但對於許文龍而言，他並沒有藝術史學的相關背景，對於藝術的看法又建立在過去的美感記憶經驗，因此會在一幅幅的畫作中去尋找可連結的記憶與情緒，甚至巧妙地重寫自己的美感基準。

四、開拓與建立：臺南奇美博物館的成立

許文龍在建立收藏之時便已有要將之公開展示的明確想法，以達培育大眾美感的目標，所以在累積收藏的同時許文龍及其團隊也開始籌備成立奇美博物館。若以館址而言，奇美博物館可分為舊館與新館兩個時期，舊館位於臺南奇美實業廠區中的大樓並於 1992 年對外開放，2015 年正式營運的新館則位於臺南都會公園內。兩個館的空間、建築和展示主要是由許文龍底下的基金會團隊來策劃，他自己參與的程度有限，但在整體的運營、展示佈置和建築設計，他仍會表達一些堅持。這些堅持同樣展現出他試圖去找尋、拼湊對童年殖民社會的記憶，似乎期望讓自己收藏的物件能夠放置在對他來說有記憶經驗和意義的空間。

³⁷ 《厄爾河景》於 1993 年購入，《南法小鎮的房子》與《浴女》皆於 1994 年購入。奇美博物館，《繪畫類典藏資料表》，奇美博物館內部資料。

³⁸ 許文龍，《零與無限大》，頁 301。

（一）舊館時期

以舊館時期而言，可以體現許文龍追尋印象中的博物館要素有二：1）物件緊密陳列的展示方式 2）門票免費。

舊館於 1992 年在臺南仁德區的奇美實業大樓開幕（圖 8），由於一直無法找到合適的地點，但又希望儘早透過展示讓奇美員工們、民眾們能夠觀賞作品，因此只能暫時將奇美實業仁德廠區辦公大樓的五樓辦公室改為展示空間（圖 9），一開始主要以展出藝術與樂器為主，並無收取任何門票費用。後來隨著兵器與自然史藏品增加，又開放六樓作為展示空間。1998 年則進行大規模的裝修，將五至八樓皆納入展示空間外（圖 10），展示藝術類藏品的五樓與七樓更在入口處旁更有部分天花板挑高的工程（圖 11）。由於實業大樓原本就是因應一般辦公事物而設的建築，所以能夠更改的幅度相當有限。

從歷史照片可以知道，無論是在擴建前或後，奇美博物館皆將展出的作品擺放非常緊密，幾乎擺滿了空間中的每個角落。尤其大部分的天花板皆相當低矮，因此顯得展場相當擁擠並有強烈的壓迫感（圖 12）。雖然挑高了部分的天花板試圖讓整個空間更為開闊，但仍擺滿了大型畫作和大型雕塑，雖營造出一個壯觀的視覺效果，但無助於改善整體空間的壓迫感。正由於展出的物件幾乎佔滿了各個牆面和空間，所以當時的奇美博物館經常被外界批評為是老舊、傳統的文物陳列室。再加上展示動線和脈絡並不明確，僅以藏品類別來做簡單的展區分類，且無完整、清晰敘事說明，因此經常讓觀眾留下看不懂、展品眼花撩亂、不知道要看什麼，以及展覽規劃混亂無法讓觀眾有效觀察且理解展品……等負面評價。³⁹即便五樓的繪畫類與七樓的雕塑類展示已試圖建立出中世紀至當代的西洋藝術史發展展示脈絡，但仍因密集的擺放方式和狹小低矮的空間而效果不彰。

這種陳列式的展示手法其實在某種程度上反應了許文龍幼年對博物館的印象與經驗，尤其是他一再提及的臺南州立教育博物館（圖 13）。臺南州立教育博物館為全臺第一間博物館，因應當時日本政府普查物產、啟發民智以達發展農工商業進步的目的所設的物產陳列所。⁴⁰ 這種帝國主義方針下的博物館，主要以大量陳列各類物品為主，舉凡動物標本、科學物件與藝術品都可放置在該空間之中，且無太多說明文字或展示脈絡、規劃可循，僅有簡單的物件分類讓民眾自己觀賞。為鼓勵民眾主動參觀而無收取門票費用。從許文龍的回憶錄和採訪中也可看到他對當時的臺南州立教育博物館紀念深刻，不僅提到這個小博物館裡有很多東西可以自己看，而且還是免費，所以他經常去博物館，是他最重要的童年回

³⁹ 臺南市奇美文化基金會，《奇美博物館新館期望問卷調查報告》，奇美博物館內部資料，2003。

⁴⁰ 左美雲，《臺南博物館》（臺南：臺南市政府文化局，2017），頁 15-18。

憶之一。⁴¹由此可見，博物館對於許文龍而言，不僅是對日語教育世代童年的美好記憶，更是他建立與日語教育世代共通價值觀的重要場所之一。既然許文龍的初始目的在於透過童年美感與經驗來連結兩個世代，所以他所要建立的博物館也就必須是要能符合他過去的參觀經驗，也就是殖民時期的博物館樣貌。

要符合許文龍心中的博物館景象，他最常提及的「琳瑯滿目的物件」和「免費」便是他在建立奇美博物館時最為重要的堅持。根據展示教育組組長王邦珍的訪談表示，創辦人許文龍總是希望作品擺越多越好，因為他認為民眾會自己看、自己體會和感受作品的美，不需要太多的文字說明和脈絡。⁴²由此不難想見，舊館陳列文物的方式其實是深受許文龍心中既定的博物館展示方式影響。另一方面，許文龍也堅持奇美博物館應該要免費，因此舊館時期並無向參觀民眾收取門票費用。而從籌備新館的過程中更可見他對免費門票的堅持。2013 年他曾對外表示奇美博物館應該是民眾回到家的感覺，所以堅持新的奇美博物館也應該免費，因為「哪有人回家交錢的道理！」。⁴³這顯示出許文龍是以「家」的概念來看待奇美博物館，這個家建立在他印象中具備日治殖民時期博物館展示手法和觀看條件的空間，來放置符合當時美學品味的作品，完整他對於童年殖民社會的記憶，同時也能在戰後社會美學價值觀的困境中逃脫，而有「家」的歸屬感。

然而，對於戰後教育世代的觀眾而言，其實是很難跟隨許文龍的腳步以「家」的概念來看待奇美博物館。欣賞且認同西洋寫實藝術和博物館的陳列式展示是許文龍與其日語教育世代在日治時期背景所建立的文化資本，並在戰後逐漸轉化為一種懷念童年的情緒，因而可以從作品中和博物館展示中對應到舊有的生活經驗。但對於戰後教育世代的觀眾而言，他們其實是少有認識西洋寫實藝術之美的管道，更未對西洋藝術品味有著強烈的認同，因此相較於許文龍而言是需要額外且清楚的動線安排、展示脈絡與說明來建立閱讀西洋藝術的新情境和路徑。另一方面，隨著 1980、90 年代當代博物館展示已邁向著重說故事的敘事手法，⁴⁴以及西洋藝術透過超級特展的形式主打知名大師吸引觀眾的作法，奇美博物館舊館仍維持陳列式的展示風格且不以大師作品作為號召的方式，其實對於觀眾而言是充滿許多疑問和疏遠感，不僅難以產生共鳴，也難以對應到生活經驗之中。

（二）新館時期

目前位於臺南都會公園的奇美博物館新館約自 2005 年左右開始規劃，並於 2015 年開

⁴¹ 許文龍，《零與無限大》，頁 299。

⁴² 王邦珍（口述），徐鈺涵採訪，2018 年 4 月 23 日，未出版。

⁴³ 曹婷婷，〈許文龍堅持奇美博物館免費〉，中國時報，2013 年 6 月 19 日。瀏覽日期：2018 年 8 月 11 日，<http://www.chinatimes.com/newspapers/20130619000686-260107>。

⁴⁴ 張婉真，《當代博物館展覽的敘事轉向》（臺北：臺北藝術大學、遠流出版社，2014），頁 1-18。

幕。在籌備的過程中，其實是由廖錦祥⁴⁵和郭玲玲帶領具有博物館學相關背景的團隊進行整體規劃，許文龍因年事已高而將博物館事務交給廖錦祥、郭玲玲等人管理，因此對於新館的規劃並沒有太多執行或展示規劃層面的意見，唯有在博物館的收費和外觀上仍看得見他的要求。

首先，他仍堅持博物館應該免費，但團隊在慮及大型博物館未來實際的經營模式後，決定開始收取門票以確保自籌經費的來源，但戶籍在臺南民眾和在臺南就讀之學生等得以免門票。而在博物館整體的建築設計上，雖然許文龍曾表示自己持有開放態度，但是他卻很明確地表示不希望博物館是中國建築風格，⁴⁶即便當年對他影響深刻的臺南州立教育博物館就是採用中式建築的風格。至於強調展現人、生活與環境之間的現代建築形式，他並無提及強烈反對的意見，但從今日奇美博物館新館所採用古希臘羅馬神殿建築形式（圖 14），可知他仍偏好日治時期公共建築經常使用莊嚴新古典主義風格，如：臺灣博物館、臺南土地銀行等，符合他心中對童年日治社會中的公眾博物館印象。

設計新館的建築師－蔡宜璋曾表示，這座位於臺南並帶有古希臘羅馬神殿建築形式的新館實際上代表的是一群人在某一個時代對特定美感的追求與堅定。⁴⁷ 對照許文龍在戰後堅持以自己印象中的日式西洋寫實美感品味來復興大眾審美的收藏理念與脈絡，採用莊嚴神殿式建築風格的新館其實並非不具原創性的守舊建築，而是最能體現並完整許文龍內在美學與價值觀的最後一塊拼圖，也是日語教育世代群體不斷找尋與戰後教育世代群體對話方式的見證。同理，對應許文龍將博物館設址於臺南的決定，不只是回饋家鄉，其實也是看見臺南文化古都地位沒落景況正與西洋寫實美感品味消逝情形有所共鳴。因此許文龍一再重複他的理想：「臺灣的文化復興是從臺南開始的；而臺南的文化復興，是從奇美開始。」⁴⁸

五、結論

誠如哈布瓦赫所說，記憶會因為某個事件或狀態而復甦，進而重新編寫並成為定義自我認同、集體認同並與外界對話的工具。歷經殖民與戰後兩個截然不同的時代與社會，許文龍幼時所建立的價值觀在戰後遭到否認與壓抑，從而衍伸、拼湊出對幼時殖民社會的美好記憶。尤其在對當下社會崇尚抽象藝術與中國藝術品味的不認同中，更促發他從中感覺

⁴⁵ 曾任奇美實業董事長，後擔任奇美博物館基金會董事長，2020 年 1 月 1 日退休，由郭玲玲接任。

⁴⁶ 呂苡榕，〈談博物館、談兩岸、談柯 P 與林佳龍〉，《新新聞》，1454 期（2015 年 1 月），頁 53。

⁴⁷ 蔡宜璋，《建築之美－奇美博物館》，演講影片，奇美博物館志工講座，2017 年 10 月 19 日。

⁴⁸ 許文龍，《零與無限大》，頁 306。

並找到與戰後大眾群體的共鳴之處，而能將自己的感受與想法投射於新的群體中，進而再次認同過去流行的西洋寫實藝術美感才是解決大眾與藝術疏離的關鍵，同時也看見他積極建立兩個世代群體溝通的橋樑與新的共同記憶。

由於對童年殖民社會的追憶，因此許文龍挑選收藏時和建立博物館時都會特別從中去尋找、抓取能回憶起當時美感品味、環境和制度的部分。但也因為是在追尋逝去的模糊回憶與情感，並因收藏管道、預算與團隊等種種限制因素，以及戰後世代群體不同的美感與博物館經驗，而讓奇美博物館及其收藏方向在過去經常遭到質疑。然而，若將之放置在許文龍幼時對西洋寫實技巧、日常生活描繪與巴比松畫派的美感記憶，以及戰後價值觀被否定的脈絡來分析，可以看見十九世紀法國學院藝術與巴比松畫派風格圈的作品皆分別反映出許文龍寄託於藝術中的情感。而在奇美博物館的設址、舊館的展示、新館的建築與堅持免費參觀的想法中，亦可見他如何打造符合記憶中的空間、地點去容納符合記憶中的事物，所以將奇美博物館形容為「家」。雖然隨著日語教育世代群體的逐漸消失，有著不同成長背景的大眾將難以體會這種將參訪西洋藝術博物館視為回家的概念，但對於許文龍來說奇美博物館裡的西洋藝術收藏確實是他過往記憶所繫之處，更是他試圖與各個世代溝通、交流的見證。

本文目前僅針對許文龍收藏品味、建立收藏與開辦博物館的成因進行初步的探討。然而，隨著奇美博物館館史計畫的逐步進行，未來期望針對日治時期西洋繪畫作為室內裝飾時尚的議題作深入探討，更進一步明確許文龍幼年時可能觸及到的西洋美術作品類型，試圖更貼近並具體其藝術品味。

參考文獻

書籍

Anderson, Benedict.

- 2006 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*.
London: Verso.

Bourdieu, Pierre.

- 1996 *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Translated by Richard Nice.
Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Chisaburō, Yamada.

- 1976 *Dialogue in Art: Japan and the West*. Tokyo: Kodansha.

Halbwachs, Maurice.

- 1980 *The Collective Memory*. Translated by Francis J. Ditter and Vida Yazdi. Ditter. New
York: Harper and Row.

Halbwachs, Maurice.

- 1992 *On Collective Memory*. Translated by Lewis A. Coser. University of Chicago Press.

所澤潤

- 2017 《戰後臺灣的日本記憶》。臺北：允晨文化。

林曼麗

- 2000 《臺灣視覺藝術教育研究》。臺北：雄獅美術。

莫里斯·哈布瓦赫

- 2002 《論集體記憶》，華然、郭金華譯。上海：上海人民出版社。

許文龍（口述）

- 1990 《零與無限大：許文龍幸福學》，林佳龍、廖錦桂編著。臺北：早安財經
2013 《奇美博物館傳奇故事寫作計畫》，吳秀麗採訪。臺南：國立成功大學、奇美
博物館（未出版）。

楊孟哲

- 2013 《日帝殖民下臺灣美術近代之發展》。臺北：五南出版。

臺南市奇美文化基金會編

- 2003 《奇美博物館導覽手冊》，臺南：財團法人臺南市奇美文化基金會。

臺南市奇美文化基金會編

- 2006 《榮耀之門：十九世紀法國巴黎官方沙龍展》。臺南：財團法人臺南市奇美文化基金會。

蕭瓊瑞

- 2013 《戰後臺灣美術史》。臺北：藝術家雜誌。

期刊論文

Ching, Leo

- 2012 Colonial Nostalgia or Postcolonial Anxiety: The Dōsan Generation Between “Restoration” and “Defeat.” In Richard King, Cody Poulton and Katsuhiko Endo, eds, *Sino-Japanese Transculturation: from the late nineteenth century to the end of the Pacific war*, pp. 211-226. Lanham: Lexington.

王麗雁

- 2008 〈臺灣學校視覺教育發展概述〉。鄭明憲編，《臺灣藝術教育史》。頁 105-162）。臺北：國立臺灣藝術教育館。

論文

Tseng, Su Liang.

- 2001 “The Art Market, Collectors and Art Museums in Taiwan since 1949.” PhD. diss., University of Leicester.

盧穎

- 2018 《西洋藝術教育的接受與推動－奇美博物館的角色與功能》。國立中央大學藝術學研究所碩士論文。

聶孝如

- 2013 〈戰後臺灣國民基礎教育中的藝術圖譜－國小美術教科書的分析〉。國立清華大學社會學研究所。

報刊雜誌

Reif, Rita

- 1990 “Café Scene by Renoir is Sold for 78.1 Million US Dollars,” *New York Times*, May 18, 1990, <https://www.nytimes.com/1990/05/18/arts/cafe-scene-by-renoir-is-sold-for-78.1-million.html>.

呂苡榕

- 2015 〈談博物館、談兩岸、談柯 P 與林佳龍〉，《新新聞》，1454 期，頁 52-54。

曹婷婷

- 2013 〈許文龍堅持奇美博物館免費〉，《中國時報》，6月19日。瀏覽日期：2018年8月11日，
<http://www.chinatimes.com/newspapers/20130619000686-260107>.

許文龍（口述）

- 1990 李賢文採訪，〈藝術是一生摯友〉，《雄獅美術》，第230期，第141-143頁。

陳億華

- 2015 〈聽，許氏美學〉，《藝術投資》，第28期，84-113頁。

葉玉靜

- 1995 〈今天不能不談藝術〉，《雄獅美術》，289期，頁46-49。

附圖



（圖1）尚一法蘭索瓦·米勒，《晚禱》，1857-1859，油彩、畫布，55.5×66公分。圖片來源：巴黎奧塞美術館數位典藏網站。



（圖 2）喬治·盧奧，《女子側面像》，1937 年之前，油彩、木板，25.7 × 22.2 公分。圖片來源：奇美博物館數位典藏系統。



（圖 3）亨利·勒巴斯可，《浴女》，1910，油彩、畫布，106 × 96.5 公分。圖片來源：奇美博物館數位典藏系統。



（圖 4）皮耶·奧古斯特·寇特，《黛妮希雅》，1870，油彩、畫布，116.3 × 89.3 公分。圖片來源：奇美博物館數位典藏系統。



（圖 5）朱利安·杜培，《豐收》，1881，油彩、畫布，134.9 × 230 公分。圖片來源：奇美博物館數位典藏系統。



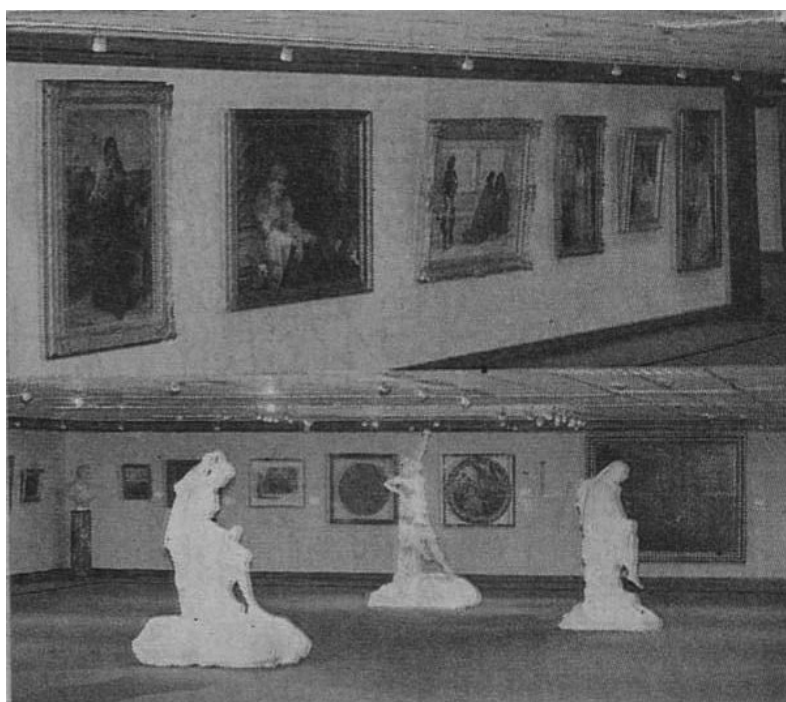
（圖 6）亨利·馬汀，《南法小鎮的房子》，年代不詳，油彩、畫布，90×116 公分。圖片來源：奇美博物館數位典藏系統。



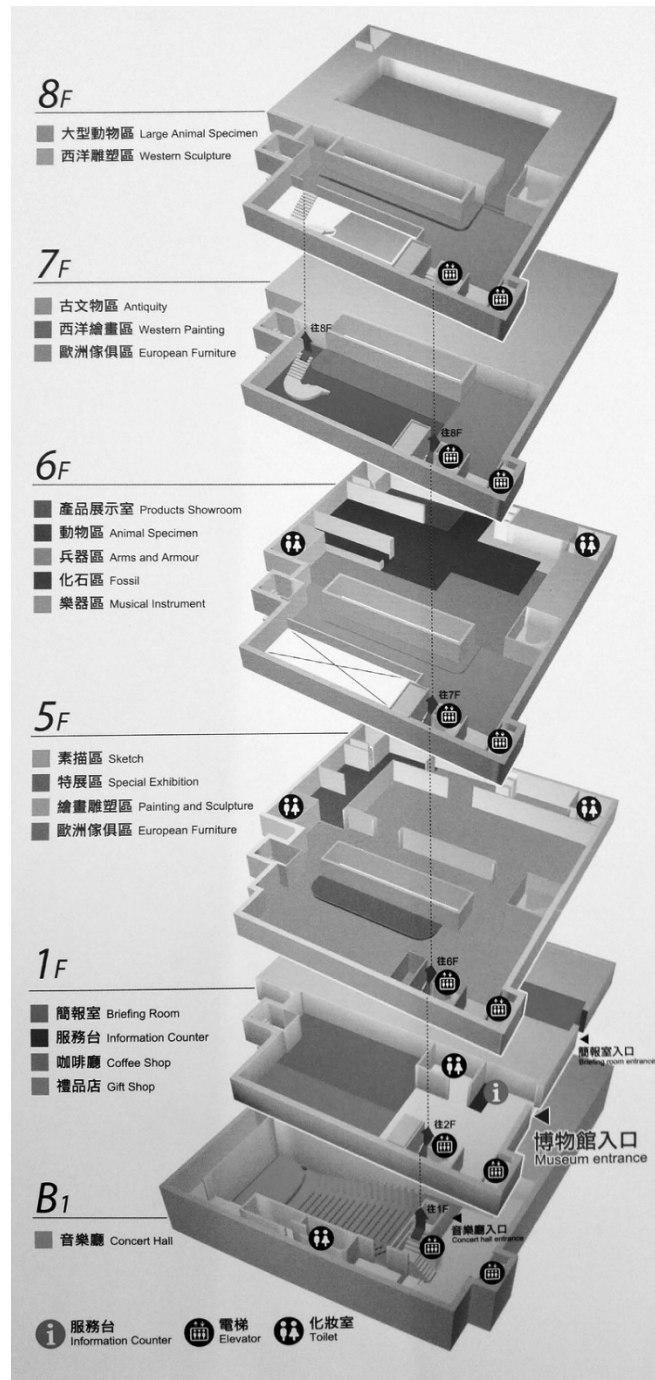
（圖 7）居斯塔夫·羅佐，《厄爾河景》，1923，油彩、畫布，72×72 公分。圖片來源：奇美博物館數位典藏系統。



（圖 8）奇美博物館舊館。圖片來源：《The Chimei Museum》(2003), 6.



（圖 9）1992 年奇美博物館舊館五樓的展示區域。圖片來源：《中華日報》，1992 年 2 月 5 日。



(圖 10) 1998 年奇美博物館舊館改建後的平面圖。圖片來源：《奇美博物館》，2008，頁 4。



五樓



七樓

(圖 11) 1998 年奇美博物館舊館五樓與七樓的大型繪畫與雕塑區。圖片來源：The Chimei Museum (2003), 9, 5



（圖 12）1998 年奇美博物館舊館各類別的展示。圖片來源：《奇美博物館》，1998，頁 26、 23。



(圖 13) 臺南州立教育博物館。圖片來源：
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=27671495>, 瀏覽日期：2018 年 8 月 30 日。



(圖 14) 奇美博物館新館。圖片來源：奇美博物館官方網站。

**記憶空間與身體記憶：
從《臺南公園的身體地圖-百日行走》舞蹈創作來探討編舞家周書毅
對臺南公園的感知與身體詮釋**

劉展岳

摘 要

為了思考南瀛在地歷史空間與藝術發展的互動關係，因此，本文選擇由編舞家周書毅所編導並由臺南稻草人現代舞團所製作的舞蹈作品《臺南公園的身體地圖-百日行走》為研究文本。希冀透過現象學的視角來觀看與探討歷史空間與舞蹈創作如何建構起彼此間的「關聯」。進而思考臺南公園對於臺南市居民的意義及藝術創作是否可成為讓「人」以及「某個空間」建立起記憶的媒介。文中，第一部分將分析作品分成兩部分的結構與規劃來討論舞作中如何結合影像媒材以及展演模式來架構「記憶」的形成。第二部分則透過與編舞家的訪談以及對於舞作內容來爬梳編舞家對於臺南公園空間的感知。最後第三部分則探討編舞家如何將這些感知轉換成身體的動作以及如何連結作品裡所使用的其他藝術元素。

關鍵詞：臺南公園、周書毅、身體記憶、歷史空間、步行

此具有歷史意義的行走，
僅以自己為目標，
所有繁雜的不潔之處皆已消失，
而成為了普遍共有的典型。
看！如此美麗！
於高貴的步伐之間，
產生賦予靈魂滿盈的安全感¹

~~~Paul Valéry

「你多久沒到公園走走？」、「公園裡，有屬於你的記憶嗎？」、「你的身體需要一座公園嗎？」、「在一萬年前的海平面下散步」、「在人類建造的自然中，消失再生」、「萬物生長，消逝於一順之間」。這是 2019 年的某一天，在每日瀏覽社交媒體慣性動作中，讓我的思緒駐足許久的幾個句子。細看之後，原來是臺南在地藝術團隊稻草人現代舞團邀請編舞家周書毅應 2019 年臺南藝術節所製作之舞蹈作品的文宣。作品取名為《臺南公園的身體地圖-百日行走》。

這幾個以疑問句和採直陳式形塑的句子，句意卻似乎並未完整的短句在我行使「看」的當下，引發了暫時將目光稍微駐足在字眼上的慾望。進入「尋」找細節的過程中，此好奇心所致的舉動同時引發了我在認知上以及身體上關於「公園」此地方／空間的記憶。隨即決定將這些句子重覆「看」了幾次。視線移到了「公園」、「記憶」、「身體」、「散步」、「自然」以及「周書毅」等詞彙時，腦海中卻同時浮現了過往透過身體所經驗的影像與感受：小學時到公園參加寫生比賽的手感、緊張並不斷擦拭手汗的體驗、走上公園那個小時候覺得龐大無比的講臺領獎與那份愉悅感、公園裡噴水池的水花所發出的聲音、當時覺得被養得很肥美的鯉魚、跑過椰林大道時那被風吹起的樹葉的擺盪以及所發出的聲響、風吹過皮膚而產生的舒服感受卻也帶著南部濃厚濕氣的體感、旁邊行動攤販叫賣著冰棒與烤地瓜、經過公廁時那股濃厚刺鼻到得捏著鼻子才能走過的味道……。這些與公園相關的記憶毫無

<sup>1</sup> 譯文出自於筆者。原文：Cette marche monumentale qui n'a qu'elle-même pour but, et dont toutes les impuretés variables ont disparu, devient un modèle universel. Regarde quelle beauté, quelle pleine sécurité de l'âme résulte de cette longueur de ses nobles enjambées. Paul Valéry, <L'âme et la danse>, *Oeuvres II*, Paris : NRF Pléiade, 1960, p.157.

頭緒地在腦海里出現的過程中，同時也混雜著關於「周書毅」的影像：2006 年初次學舞時試著複製「路燈下」這個作品裡的動作、2009 年在臉書上得知他的作品《1875 拉威爾與波麗露》獲得英國 sadler's wells theatre 第一屆全球網路影片比賽首獎的消息、2011 夏天在北美館戶外中庭一邊看著「《重演》」一邊留著汗、2013 年為了撰寫博士論文而透過 skype 與周書毅就「步行」在舞蹈創作之運用所做的訪談等等。然後，就在當下手指移動而讓另一個資訊進入視線時，這些兼容著過去與當下的感知與經驗則隨即又被新資訊給覆蓋了過去。

至 2020 年有幸參與南瀛國際人文社會科學研究中心以南瀛地區之藝術與物質文化為思考點而撰寫初稿的當下，就在主體「我／身體」並行思考的同時，隨即將「南瀛」、「臺南公園」、「周書毅」、「《臺南公園的身體地圖-百日行走》」、「在臺南公園裡的感受」、「思考與身體感官感知所投射出的反應」等等，連結成為了思考投射的一個整體。思緒再次回到作品文宣上的那三個疑問句，但思考模式則轉由「我／身體」替代「你」而為：「我／身體多久沒到公園走走？」、「公園裡，有屬於我／身體的記憶嗎？」、「我／身體的身體需要一座公園嗎？」。

此處的「我／身體」的概念，是依循現象學家梅洛龐蒂（Merleau-Ponty）將笛卡兒（Descartes）「我思故我在」的思考模式轉換成「我是我身體（je suis mon corps）」的概念。其表示意識與身體同時存在且兩者同時感知外在世界的關係，並強調意識是透過身體所給予的感知來了解這個世界。<sup>2</sup>

試著將視角假設在與藝術家周書毅對於「臺南公園」之思考的平行線上，筆者於此論文中將試著透過三個部分來探討。分別是：一、「展演」與「記憶」空間的設定，二、編舞家對於臺南公園空間的感知，三、感知後的身體詮釋。希冀理解編舞家周書毅在《臺南公園的身體地圖-百日行走》此作品中是如何表現其作為一個身體主體同時兼具創作者身份對於臺南公園的感知以及透過身體所發展出來的詮釋。<sup>3</sup>

至今，以臺南公園為題的碩士論文共有六篇，論述的方向有空間規劃、公園內部植物生長、無障礙設施、公園內部休閒運動等議題。因應臺南公園百歲紀念活動，2017 年 6

<sup>2</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 2006, pp.240-241.

<sup>3</sup> 感謝國立臺北藝術大學陳雅萍教授在研討會過程中所提供的重要建議，讓此份研論文能夠更為完善。

月臺南市政府文化局出版《臺南文獻。第十一輯》，特以「臺南公園百歲紀念」為題。文獻中爬梳了公園於 1917 年創建後至 2016 年的演變，共分為三個階段，由高凱俊撰寫。另外還有陳文松探討國民教育與休閒運動以及林宜君與卓雯雯進行公園內文化資產調查的章節。同年 6 月，臺南市政府工務局也出版了由李宗瑞撰寫的《臺南公園，如鏡反射》。此書的整體架構，同樣也從歷史變遷的脈絡梳理「公園概念的 formed、公園裡曾經舉辦的活動類型、公園裡不同的空間作用的改變」。另有論述公園內樹種的章節。除此之外，探討如同臺南公園等誕生於日本殖民時期引進西方公園概念所建設的都市公園的論文也有相當豐富的成果。<sup>4</sup>故此，本文就不再重述臺南公園歷史的演變，而主要專注於周書毅在 2019 年的創作與公園現行的關係。

此文論述的方式，將主以依循梅洛龐蒂身體現象學裡所提出的「描述(description)」身體感知經驗為法<sup>5</sup>，希冀讓論述的思考盡可能從論述者的身體與作品以及臺南公園空間之關聯來出發。就梅洛龐蒂的脈絡來看，作為一個主體對於一個物件、事件甚至是世界的真實感知是來自於身體所經歷的經驗而非來自於所使用之所謂具有「科學性 (scientificité)」的理論。從科學出來的解釋從來就不會和主體所經驗的過程一致或同行。唯有來自建構在經驗裡所謂的科學，對於一個可能歷經類似現象的「主體」也才有所意義。<sup>6</sup>「回到事物本身，也就是回到由知識經常論及的那些抽象的、意味深長的且具從屬關係的科學定論建構前的世界。就如同對於風景的感知在地理學裡的重要性。因為要瞭解地理這門科學，就得先經驗什麼是森林、什麼是草原與什麼是河流。」因此，為了因應此研討會所提出的思考問題，如「藝術」與「地方」的關係、藝術家或藝術品及其身處空間的關係為何？疆域是如何體現在藝術展現中？藝術品是否能夠成為「記憶所繫之處 (lieu de mémoire)」？依附於特定地方的感知、情緒或觀念如何形成獨特的經驗，又如何投射在藝術領域當中？，梅洛龐蒂的身體現象學則為本文思考周書毅作品與臺南公園的關聯以及探討臺南公園對於現今臺南市當地意義的思考起點。同時，本文也受到余舜德在中央研究院計劃主題下與其他學者所發展出來的「身體感」之概念的啟發。主要內容收錄在《體物入微：物與身體

<sup>4</sup> 如，蔡厚男，〈臺灣都市公園的建制歷程，1895-1987〉，臺灣大學土木工程研究所博士學位論文，1991。宋曉雯，〈日治時期圓山公園與臺北新公園之創建過程及其特徵研究〉，臺灣科技大學建築研究所碩士學位論文，2003。蔡思薇，〈日本時代臺北新公園研究〉，國立臺北藝術大學，建築與古蹟保存研究所碩士學位論文，2007，等。

<sup>5</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p.7.

<sup>6</sup> 同上註，頁 8-9。

感的研究》。<sup>7</sup>歐洲自十八世紀以降，普遍主義（universalisme）的追尋經常為眾多理論發展的共同特性，即便到了當代此傳統仍舊存在，故此現象同樣也出現在梅洛龐蒂的現象學論述裡。普遍主義的視角（perspective）可以論證大框架下的共性，但卻可能產生對於不同性與忽略細節的現象。而余舜德與眾多學者所發展出來在感知身體（主體）與物件（客體）之關係時則需進入到細微之處的思考方式則可以補足筆者在現象學脈絡下可能忽視的細節。特別是其強調「身體不只是經驗的媒介，更是體物能否入微的關鍵」<sup>8</sup>即可幫助筆者論述身體在表演空間裡的角色。最後，筆者也透過借助於訪談所獲得訊息來理解編舞家的感知以及探討現代人與公園之關係以及臺南公園對於在地人所存在的當代意義與價值。

## 一、「展演」與「記憶」空間的設定

「公園裡，有屬於你的記憶嗎？」。從編舞家所建構的句型，即可得出周書毅所謂的「記憶」似乎等同於「回憶」，為主體在某些時／空間條件下經歷某種人事物之過程而於心理認知層面上產生對於「過去」的記錄或保存。或許，這個提問則是此作品最重要的思考中心，也可能是整體創作靈感的起點。為了抵達對於「記憶」空間之概念的思考，就得先說明作品在展演空間建構上的特殊性。

「展演」過程共分為「尋／Exhibition」與「見／Live performance」兩大部分。「尋／Exhibition」的部分建構在身體舞蹈影像與QR行動條碼機制的運用。編舞家將所錄製的九個身體舞蹈影像<sup>9</sup>設置在公園的九個地方。參與者可依循指引或者任意行走，發現QR碼圖示後，透過手機掃描觀看影像。「見／Live performance」的部分，則是傳統於定點與定時演出的形式。

在因應「尋」與「見」兩種身體狀態擇以「展」與「演」兩種演出概念和形式而構築了不論是在作品空間或在臺南公園實體空間裡一種同時具有「流動性」與「停滯性」的空間特質。當然，這個特質也同樣表現在時間層面上。除了在特定空間框架下所進行的「展

<sup>7</sup> 余舜德主編，《體物入微：物與身體感的研究》，新竹國立清華大學出版社，2008。

<sup>8</sup> 同上註，頁9。

<sup>9</sup> 九個影像的名稱與地點為：1.河邊印象—靜止（燕潭邊）、2.時光倒轉—回望（燕潭邊）、3.小拱橋—等待時間走過、4.之間（小燕潭）、5.途中—大北門遺址、6.燕潭掠影—在一萬年前的海平面、7.回憶—童年與逝去（公園裡的兒童園區）、8.菩提倒影—在一萬年前的海平面（菩提樹下）、9.昔日—綠溪瀑布。影像拍攝與後製由臺南在地導演周延賢處理。

演 (performance)」之外，編舞家將「展」的概念結合了「覽」的身體狀態與可能產生的感官經驗。參與者與其身體不再只具有那份與椅子短暫的「親密接觸與關係」。椅子上那份單調的身體經驗不總是自然的、舒服的或者自在的，即使時間可能不長。反之，給與參與者「尋」的指示與動機，賦予他們有自行建構個人身體與公園空間關係的移動與改變關係的可能性與自由性。每個個體自行決定個人的路線、方向以及尋找影像的意願，如此一來就對應了藝術家們所規劃的目的：「尋找每一個人的身體地圖」。

再者，編舞家將演出活動與臺南公園的環境結合，雖然演出部分仍存在常態定點性的限制條件，但對於參與者／觀者來說，離開了義大利鏡框式的舞臺、封閉的空間、窄小的椅子，進入如同環境劇場概念下將表演融入不同特質的空間，參與者的身體因而獲得了使用不同姿態、方式、角度與心理狀態來體會、感知與經驗「展演」的權利與可能性。在這些條件下，《臺南公園的身體地圖—百日行走》展演空間因此就具有了「移動」、「隨機」、「任意」、「偶發」等特質。同時，似乎也就在「流動」與「暫時停滯」的彼此相互交流、重疊、續接等時／空間裡建構了「記憶」空間。

從身影展的規劃以及演出開場讓舞者們向參與者展示個人相關照片與文件，同時訴說著過往的方式來表現編舞家對於體現「記憶」所選擇的主要媒介之一，即為「影像 (image)」。

擇以「影像」的理由，當然來自於此媒介 (véhicule) 的特殊性。羅蘭巴特 (Roland Barthes) 在《明室攝影札記》 (*La chambre Claire : note sur la photographie*) 論述攝影時，表示了影像可將過去與當下無論是時間上的或空間上交疊的特質。「它曾在那兒，旋即又分離；它曾經在場，絕對不容置疑，卻又已經與當下異化」<sup>10</sup>，如同「記憶 (mémoire)」。

當參與者拿起手機掃描看著影像流轉時，就進入現實 (場景) 與虛擬 (手機內的影片) 交互堆疊的時空。亦或者，在看著舞者手中的照片與聽著故事的過程裡，同樣也經驗著「過去」與「當下」同時堆疊在一起又分離的場景。故此，周書毅將「記憶空間」就建設在「虛擬」與「現實」、「過去」與「當下」、「影像裡」與「影像外」或者「在場」與「異化」的交融與堆疊的狀態下。時／空間可流動且可停滯的現象也呼應了「展演」空間的特殊性。

公園裡必定有屬於每個做為主體的「我／身體」的記憶，但成為「記憶」的「生成 (genèse)」條件則是這個「我／身體」必須「曾經 (déjà)」親身歷經進入公園空間的經驗。或許有人可能在閱讀與臺南公園相關的書寫或觀看臺南公園影像照片時有了「主體：

<sup>10</sup> Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Gallimard, 1980, p.121.



我／身體」與「臺南公園」的記憶，但此「記憶」僅構築在主體與公園再生產之客體（reproduction du parc）的關聯，而非身體直接「參與」了公園的空間。因此，這些非身體直接參與的記憶僅體現為一種對於客體的「投射（reflet）」與「想像Imagination」。羅蘭巴特在《明室攝影札記》提出了攝影的兩個經常被忽略卻同時是其對於「何謂攝影」所下的重要定義：一，「曾經在（Ça a été）」。<sup>11</sup>二，「就是如此（c'est ça）」。<sup>12</sup>「曾經在」之概念呼應所指涉的人事物曾經存在的事實，但重要的訊息則是「這存在是於過去的存在」。「就是如此」的概念，即表示了對於觀看照片主體在觀看的當下與影像內容的異化（aliénation）與情感關係（rapports des sentiments）。當羅蘭巴特在論述攝影與其記憶的交互關係時，主要的背景則是來自於對先母的回憶。因此，當看著自己母親的照片以及他人母親的照片時，即便都是「母親」，然而最大的差別則來自於羅蘭巴特親身經歷母親真實存在的經歷：母親的親吻、母親的撫摸、聲音、味道、一起拍照的經驗以及母親的死亡。<sup>13</sup>也就因為有親身經歷且參與著這個時間片段，那所謂的「記憶」才可成立。少了這個身體經驗所形成的記憶，也就只能視為是一種「想像」或其「記憶的投射與延伸」。於此背景下，主體與所觀看的影像之間的關係是相當表面的、異化的，就如同其所說的「這就是如此。...就是如此！是的！如此！沒有其他任何的了！（Ainsi, oui, ainsi, et rien de plus）」。<sup>14</sup>換個時下年輕人經常使用的口吻：「就醬樣！」。沒有到過臺南公園的人可以有對於「公園」的記憶，但卻無法產生對於「臺南公園」的記憶。

然而，對於那些花時間尋找影像以及進到演出場域的參與者，就有了能夠「體物入微」的可能性。每個主體當下的心理、生理狀態或者外在條件以及本身所依附的文化背景（家庭、教育、社會）都影響著主體體物時可能產生的不同細微程度，但重要的是，這「直接、細微的感受是發生在個人的場域。」<sup>15</sup>就如同巴特從拉丁文裡找回的概念「studium」。<sup>16</sup>在巴特的語境裡，「studium」著重於主體對於某一「人、事、物」的「用心」、「品味」以及所「投注的心力」。<sup>17</sup>然而，此「個人」的體物經驗卻同時又受到特定歷史社會所形

<sup>11</sup> 同上註，頁 120。

<sup>12</sup> 同上註，頁 167。

<sup>13</sup> 同上註，頁 99-180。

<sup>14</sup> Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, p.168.

<sup>15</sup> 余舜德主編，《體物入微：物與身體感的研究》，頁 9。

<sup>16</sup> 此處，為了依循巴特的語境且避免中文翻譯所可能產生的多重理解，因此決定保留概念拉丁文的書寫。

<sup>17</sup> Roland Barthes, <La chambre claire>, *Œuvres complètes Tome V 1977-1980*, Paris : Seuil, 2002,

成的生活習癖與觀念所制約<sup>18</sup>，因此引發「體物入微」機會的建構，則也可以在集體層次上形成一種具有文化特色的經驗與共有的「記憶」。

但，人的記憶並不同於電腦總是可以隨時隨地調動或者將所有歷經之人事物「完整」建檔下來。故此，在某些情況下是得透過「喚醒（réveiller）、召喚（faire appel）或者置入性輸入」才可找回與記錄。所以，「展演」的過程與機制或許就可為達成目的的方法之一。編舞家在其展演與記憶空間建構裡，特意加入「步行」的身體肢態，並融入「散步」之心理狀態的建議。由於是走路，一切經驗、尋找記憶甚至建構新記憶的關鍵就來自於「身體的參與」。在筆者論述的語言裡，特意選擇「參與者（participant）」以取代「觀眾／觀者（spectateur）」，用意就在於參與者於身體經驗層面上的主動性與在場性。當然，一個參與者同樣也可以是觀者，但是參與者有著將身體放置於展演與記憶空間裡的直接性，也就是說參與者透過如，走、跑、跳、坐、臥、揮手等簡單的身體動作來建構屬於其主體自己在當下有意識亦或無意識且同時可以發生在身心層面的記憶。這就如同瑪德蓮蛋糕（madeleine）與普魯斯特（Proust）筆下主角的關係則為此處所謂的喚醒記憶與身體關係最好的寫照。那口浸過茶水的瑪德蓮蛋糕放到口中與身體味蕾感官所產生的關係讓故事的主人翁喚醒他在貢布雷鎮的空間、姑媽的臥室、花草茶的味道等<sup>19</sup>。但，有一媒介或物件可「喚醒」記憶的起因或原由並非來自於笛卡兒所強調的「我思（Je pense）」，相反地則是來自於身體無論是內或外的真實經歷的體驗。而對於主人翁來說，過去「曾經（déjà）」「真切地（réellement）」在貢布雷姑媽的家嚐過蘸著茶水蛋糕的感官經驗才是賦予其記憶可以「存在」、「記錄」且「被喚醒」的關鍵（clé）。

從另一個角度來思考，在進入公園空間、掃描QR code而看著舞蹈影像、隨著活動規劃而在開放性空間觀看表演的過程裡，那些「參與」時所衍生出的奇特經驗或所發現之人事物，則呼應著羅蘭巴特所提出另一個概念「刺點（punctum）」。<sup>20</sup>巴特透過這個詞來指涉著那些超越攝影師所能「設計」、「選取」、「配置」或「安排」之外的「偶然（hasard ou coïncidence）」。

---

p.809.

<sup>18</sup> Tim Dant, *Materiality and society*, Maidenhead, Berkshire : Open University Press, 2005, p3.

<sup>19</sup> 馬賽爾·普魯斯特 Marcel Proust, 李恒基、桂裕芳等譯，《追憶似水年華（À la recherche du temps perdu）》，上卷，南京：譯林出版社，2008，頁 35-37。

<sup>20</sup> Roland Barthes, <La chambre claire>, *Œuvres complètes Tome V 1977-1980*, Paris : Seuil, 2002, p.809.

品，巴特所指之意即可為每個主體在參與展演過程中所歷經的小「意外」或小「驚喜」，如，發現周書毅舞蹈影像中有個老先生騎著自己也有的腳踏車經過、突然在展演過程中發現某位網紅正在開播亦或者突然聽到旁邊的情侶正在吵架等。這些巴特稱作為「刺痕 (piqûre)」、「小破洞 (petit trou)」、「污漬 (petite tache)」或「小中斷 (petite coupure)」所引發的感知則經常成為「異化」生成的要素。而對此「異化」進行思考或體會的過程，則也為主體將有意識或無意識的「經歷」轉化成「記憶」的重要來源之一。因此，倘若即使在臺南公園裡的當下找不到所謂的記憶，那何不就將當下的身體所獲得的感受做為明日之過去 (le passé du future/le futur antérieur) 的記憶！

## 二、編舞家對於臺南公園空間的感知

自 2011 年起，周書毅帶著其作品《1875 拉威爾與波麗露》在臺灣不同鄉鎮演出後。離開劇場展演空間將舞蹈與身體放到不同性質的開放性空間裡展演的經驗累積似乎逐漸發展出對身體與環境關聯的思考。「如何擺脫當今表演藝術市場的機制？如何讓舞蹈離開制式化的舞臺？如何將作品、舞蹈、舞蹈身體、觀者的身體帶入具有不同特質的開放空間？身體又如何誠實地面對真實的環境與空間？」則為編舞家近幾年來思索的核心。

續接過去臺灣府城之地的臺南市始終被視為承載濃厚歷史與具有眾多歷史建物 (monument historique) 的現代城市。當然，此城市意象的建構一方面源自於臺灣歷史發展進程裡的事實，但另一方面卻也為現今各縣市極力發展地方特色與城市觀光之因而做為城市行銷手法不斷被強調與重覆的內容。2018 年臺南在地藝術團隊稻草人現代舞團獲選為 2019 年臺南藝術節表演團隊之一，故舞團製作人古羅文君則邀請編舞家周書毅共同製作演出作品。創作初期，舞團製作人和舞團藝術總監羅文瑾與編舞家擇以身體探索臺南城市空間之概念為創作主軸。然而，對非成長於或並未居住在臺南市的人來說，對於探索臺南的歷史文化空間有著強烈的慾望或動機似乎就早已存在著無可避免的因果關係。

編舞家依循探索身體與空間關聯的脈絡，與舞團利用近兩個月<sup>21</sup>的時間透過身體來體驗臺南市不同地方的空間特質（如，安平의碼頭、臺南夜市<sup>22</sup>等地方）。過程中，除了考量不同空間的條件，同時也加入對於時間條件的觀察（如，白天與晚上的差異、不同季節

<sup>21</sup> 據編舞家所述，大約利用兩個不同時的工作時間（五月和八月），近兩個月的時間在臺南市尋找適合的地點。訪談地點在日本京都的某間咖啡館，2019 年 12 月 29 號。

<sup>22</sup> 與古羅文君的訪談，訪談地點在稻草人現代舞團在臺南市的排練場，時間是 2019 年 12 月 26 號。

所產生的影響、不同空間裡自然光線的變化等)。企圖尋找身體與空間的對話以及空間裡的「可能性 (potentialité)」。<sup>23</sup>最後，編舞家選擇了臺南公園。

在統整了與周書毅的訪談<sup>23</sup>並結合作品內容的解讀之後，此部份則試著勾勒出編舞家對於臺南公園空間所發展出的感知，共可分三個部分：一、「自然」的特質。二、過去歷史與記憶的存在。三、公園裡的「臺南人」。

當編舞家開始回憶臺南公園的特質時，最直接的認知反應則是公園做為都市裡表徵「大自然 (Nature) 存在」的意象。「走進公園，就看見了自然」是周書毅在描述臺南公園最初始的感受。乍聽之下，或許難以「體會」但一旦親身經歷進入公園試著感知細微處時，即可了解所言何意。此自然之感主要來自於公園內部大量植物的存在與生長、來自燕潭水的意象、草皮上非水泥也非人工PU塑料的土壤、因樹葉飄動而感知到風的存在...。公園裡雖然是人造的「自然」其並無法直接等同於所謂的大自然，但在人造的自然裡，編舞家仍然從自然之物與元素體會到了自然特質裡「一股無限生長的能力。」而將自然的感知轉換成「曲線」的意象。無論是樹木的生長與姿態、公園裡蜿蜒的小徑、燕潭的造型、高低起伏的地形等現象與空間結構裡都存在著曲線特質的表現。曲線的存在衍生出空間裡的流動性：有動有靜、有慢有快、有往前也有往後、往上下或者往四面八方等動向。「從快速的火車站出來走進公園蜿蜒的小道上，即可感受到慢速度的流動」，此份感官速度的轉變，主要來自身體進到公園自然空間，從外在身體隨著曲線的互動轉而進入調整了內在心理狀態。事實上，此種自然而讓身心調整到最平穩的狀態即為道家思想裡所謂的「自然」之一。<sup>24</sup>就因為這是每個主體在「大自然」中都可經驗到的，且對內也可發展的的自然之感，此條件就成為一種共性，也就是編舞家所說的「自然是一種共有的東西」的概念。因為共有，則具有可以生成某種具有集體性或普遍性的感知記憶。

此外，編舞家也表示：「一走進臺南公園，就好像回到了過去，就好像時間停留在某個點。」臺南公園的生成背景來自於日本殖民政府在十九世紀末與二十世紀初期引進近代西方的都市概念後，在規劃與改正城市結構的進程裡所增加的一種「新／現代」的空間。

<sup>23</sup> 跟此論文有關的周書毅訪談內容可分為主要三個部分：一，為 2019 年 12 月 29 號在日本京都所做的訪談。二，是透過 Facebook 的即時通訊系統所進行文字來往。三，則為 2020 年八月十號所透過，我撥電話回臺跟當時在臺灣的周書毅進行訪談。因此，文中涉及此三次訪談的段落時，將不再說明。

<sup>24</sup> 賴錫三，〈論先秦道家的自然觀—重建老莊為一門具體、活力、差異的物化美學〉，《文與哲》第十六期，國立中山大學中國文學系，2010 年 6 月，頁 3-10。



日大正六年（1917）完工，於六月十七舉辦開園式。戰後國民政府來臺則拆除日本特色建物而更替許多具中國特色的建築元素，同時也將公園改名為中山公園。到了九零年代與二十一世紀後也進行了許多繕修<sup>25</sup>。一百多年的過去，除了被記錄在許多文獻裡之外，同樣也再現在公園裡所保存的歷史物件與建物<sup>26</sup>、所種植植物上<sup>27</sup>以及整體的空間規劃與人文地理。然而，編舞家所使用的「過去」一詞似乎隱含著指涉「過去」與「當下」兩者之間斷層的意向。二十一世紀臺南公園外當下的空間與臺南公園過去的歷史空間之間的差異形成了某種「隔閡」或「界限（frontière）」之感。就臺南公園現今的整體空間規劃與狀態，對周書毅來說，「就像個老人一樣」。此「老化」的意象，除了從「時間」層面來區分之外，更多的則是來自於對於公園內部物件「古樸」、「老舊」、「缺乏維護」所堆砌出來的空間感。因此，這個有著斷層特質的「過去」似乎宣示著許多原本存在於公園裡的關係已經成為歷史而不再存在。

另一個感受則來自對公園裡使用者的觀察所產生的思考：該如何定義所謂的「臺南人」？在「臺南人」一詞的背後究竟指稱的是哪些人？就歷史的發展來看，或許我們可以說，所謂的臺南人指的可以是過去就居住在那塊土地上的平埔族人、可以是十七世紀被招商過來開墾的漢人、也可以是日本殖民時期從其他縣市搬到臺南的人、國民政府遷臺而定居在臺南的軍人、或者在不同時期因不同的因素：如工作、學習、結婚等最後落腳在臺南的人。但從編舞家的視角，除了這些人，他也看到了許多說華語時可聽見交雜著廣東話口音的香港人。以及近幾十年來，從其他國家如越南、泰國、菲律賓或印尼等地來到臺灣工作被稱為「新住民」的人。

事實上，現今臺南公園裡的樣貌，即為臺灣近代歷史的發展進程的縮影。公園內不同的空間裡駐足著建於不同時期的建物或者不同時代種下的各式各樣的樹種，於 2021 年的當下依舊「共存」著。這現象則為臺南多元民族與文化共存與相互融合之狀態與特質最佳的體現。究竟誰是「臺南人」？或許並非是最適當的問句。因為，只要獲得法律行政上的證件，就可以是臺南人。但實際上，很多的所謂的「正統」臺南人並沒有實際生活在這個地方，甚至早已失去了與這塊土地的連結與接觸。反之，許多並不具有所謂「臺南人」

<sup>25</sup> 高俊凱，《臺南文獻。第十一輯：臺南百歲紀念》，臺南市政府文化局，2017年6月，頁9。

<sup>26</sup> 最具代表性的文化古蹟有：重道崇文坊、原臺南公園管理所、燕潭、北門遺址等。林宜君與卓雯雯〈這個土地。那個年代。臺南公園文化資產調查〉，同上註，頁118-160。

<sup>27</sup> 最具代表性的有：菩提樹、雨豆樹與南洋杉等。



證件的人卻持續地在這個地方累積他們與地方的經驗與記憶。就好比在臺南公園這個空間裡可觀察到的人，除了無需工作到公園來走動的老人家、少數的年輕學子或上班族，很多時候特別是假日期間，臺南公園就經常成為被稱做「新住民」在工作之後相聚的地方。相較於成長於臺南市的人，這些新住民對於臺南公園的關係或者來得更為深刻且有著更多的記憶。再者，對他們來說，「新」住民的標籤或許也帶上了些社會歧視。因為，他們就如同上述所提到的那些「臺南人」一樣，於時間之流裡，對於這個地方就可能產生某中相互依附的聯繫，而「新」字僅為一無意義的贅詞或者帶著某種意識形態的影射。

### 三、感知後的身體詮釋

情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也<sup>28</sup>

詩經。毛序

當主體無法經由文明產物之一的文字語言來闡述或表明時，回到身體轉而讓身體透過姿態與動作來反應不同的情感反而是所謂的「人」找回自己最自然的時刻。身體的律動即便極為細微的手部或腳步的動作，經常是人類情感反應最為細微、直接且更有詮釋空間的表現。用身體說話即是一種語言表達。某些時候，身體語言的表示也經常跑在意識與認知之前。也就是說當主體透過腦神經來認知所看到或者所經歷的情景並在腦海中擇以文字語言來表達之前，身體早已表現出其感受。此外，身體也可在不想「明說」的狀況裡加入了隱喻、猜想、想像效果。就此，不用言說，做為身體的主體就可以進行溝通或表達。而此關係則再次呼應了梅洛龐蒂「我是我身體」的概念，同樣也連結到周書毅所發展的「從身體出發」的想法。

就「自然」特質以及「曲線」的感知，編舞家選擇經由人類身體本身就具有的曲線以及身體動作之間形構出的線條與狀態來詮釋<sup>29</sup>。綜合兩部分演出裡的身體動作，曲線特質

<sup>28</sup> 〔漢〕毛亨傳，〔漢〕鄭玄箋，〔唐〕孔穎達疏，《十三經注疏·毛詩正義》，卷第一，臺北市：藝文印書館，1979年，頁13。

<sup>29</sup> 「尋」部分裡的影像皆為周書毅所發展出來的動作，而「演」部分裡的動作，則為舞者們依據編舞家所給予的指示所概念在即興過程中。

表現在不同的身體狀態，如：坐、躺、爬、倒下、轉身、傾身、抬頭、揮手、雙手畫圓、雙手環抱、跳躍、觸摸、抓、屈腿、縮腿等動作的結合。如上所述，所有人類的動作都是對於自然曲線的再現與詮釋。其中，也可以找到編舞家近年發展出的特有身體語彙：在位移中，雙手打開往外擺動，忽然加速加入跳躍而產生身體大幅度的扭轉，再回到慢速的肢體狀態而身體加上雙手則不斷形成曲線的線條。

其中，最為有趣的曲線元素來源，即為「步行」，一個簡單至極而經常被遺忘的身體線條，但卻是可以詮釋所謂「人」的形體以及人類「自然」特質的動作<sup>30</sup>。每個步行動作的行使皆為無數曲線的生成：雙腿之間的弧線、上半身脊椎本就具有的弧線、雙手在自然擺動中的弧線、步行中因應不同空間條件而產生反應時的弧線…。作品裡強調的「散步」狀態，更是編舞家對於身體與心靈處於「自在」現象的表現。不在任何規劃下所形成的「散步」（此處散字為三聲）彼此間的連結造就了比直線性步行更為豐富的曲線線條。對於周書毅來說「步行是人類生活的基本需求」<sup>31</sup>就如同「公園裡的自然」對於生活在現代都市社會的身體一樣有著不可或缺的必要性。但重要的是，做為「人」的我們，必須有機會意識到其重要性或被「喚醒」其身體記憶，否則就如同「步行」一樣，非得等到行走上出了問題時，才意識到「步行」的存在意義。

當身體走入公園裡而感知到「曲線」時，無論是來自於步行道路的蜿蜒設置、樹木的形態或者是整體空間的凹凸現象，當身體內外曲線的連結或碰撞之時或許就是可「喚醒」人們重新意識到人的「自然」以及做為「人」那最原始記憶的媒介或過程。編舞家林麗珍表示：「現代人越是自以為是則身體就越走越直，而也就離土地越來越遠。離土地越來越遠則也就越來越容易遺忘了人在土地上的位置，也就遺棄了對於土地該有的謙卑與尊敬。<sup>32</sup>」。此對於現代人身體與空間的感知同樣也呼應了周書毅透過「臺南公園」所提出反思。

就歷史與記憶存在的詮釋，除了第一部分提到的透過影像所建構的「記憶空間」之外，編舞家主要借重舞者們本身的個人歷史以及在音樂上或道具上的表現。「見／Live performance」的開場部分由每個舞者身穿「復古」洋裝在彩虹舞臺前草坪鋪上一塊布來講述著自己的故事。這塊布就如同一塊歷史場域。舞者邀請現場參與者來到場域裡。打開同

<sup>30</sup> André Leroi Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage*, Paris : Albin Michel, 1964, p.97.

<sup>31</sup> 與周書毅透過 Skype 所進行的訪談。時間是 2013 年 8 月 16 號。

<sup>32</sup> 與林麗珍的訪談。訪談地點為編舞家位在臺北永和的家中，時間是 2011 年 9 月 20 號/

樣復古的行李箱或袋子，裡面裝著每個舞者所準備具記憶性的物件，有小時候的獎狀、父母的結婚照、家族的照片、以前的作業本、信件、過去在部落裡學習編織技巧所完成的衣飾、老夫子漫畫書、玩偶、早期的音樂卡帶等。「我爸爸和我媽媽相差二十四歲」、「這個是我外公牽著牛還有我，那時候我外公身體還很好。」、「這是我媽媽結婚時候的照片」、「我爸爸是軍人，我媽媽是原住民」<sup>33</sup>。這些過去，透過舞者們的身體與口說語言在參與者的面前重組了他們的記憶。聽故事的同時，參與者進入場域、拿起了物件，表示著他們試著也透過他人記憶來連結自己的過去。聲與音，也是編舞家選擇做為詮釋臺南公園記憶的重要媒介之一。彩紅舞臺上所架設的留聲機裝置，直接表現對於已過去之聲音的釋放與召喚。聲音的部份主要由口說語言以及音樂所組成。表演空間中，交融著臺語、泰雅族語、排灣族語、英語以及華語。音樂的部分則有：月夜愁、泰雅國際歌、填上臺語歌詞的日本歌謠「荒城之月」以及同樣也填上臺語歌詞的英文歌曲《Love me tender》等。

身體動作上，除了「曲線」之外，也有表徵歷史的身體動作。舞者們拿著黑色布幕從升旗臺上走下來演繹著「升旗」的過程，無論是日本殖民時期或者是國民黨來臺以後，升旗的活動幾乎是所有入過學的人親身經歷的共同記憶。另外，舞者們身著白色衣服，肩上扛著一根放著不同小型人偶的木條，從舞臺後慢行至南洋杉林裡，傳達著不同背景的人的過去之事（故事）連結在一起，承載於當下之人的肩與肩之間。

同時透過這些不同感官媒介的結合，最後也表現了何謂「臺南人」的詮釋。整體演出，編舞家企圖建構出臺南公園歷經了日本殖民時期現代都市的建設過程，以及國民黨國民政府施行威權的時代與 80 年代末臺灣經濟起飛至今的歷史過程。許多曾經在這些時代進到臺南公園的人或許早已不在，但他們的足跡、身影以及故事卻留存在這個空間裡。何謂「臺南人」？或許就是在當下的身體與臺南市這個空間形成某種關聯以及產生某種身體與空間上記憶的時刻進而對於這個空間的某種認同時，每個人就都可以成為「臺南人」。

最後透過對於作品結構的分析與編舞家的對談，此作品無論是從創作概念、舞動身體的意涵或編舞家的語言表達來看，似乎都可以再次與普魯斯特（Proust）的作品《追憶逝水年華裡》中創作特質進行聯想。普魯斯特（Proust）藉由文字書寫來「尋找（quête）」且「展覽」其對於「地方／空間」、「身體」以及生活中所經歷的人事物」的感知與記憶。周書毅將純文字的「尋找」轉換身體語彙，再加入了影像、音樂、聲音等同樣可以做為感

<sup>33</sup> 舞者們介紹相關物件時所說的話。

知或記憶載體的物件，透過舞蹈作品的創作來進行對其在臺南公園所觀察到的現象的「寫照」。因此，藝術品是否能夠成為「記憶所繫之處」(lieu de mémoire)？答案的確是肯定的。但下定論之前，也必須考量不同藝術形式的藝術品可以產生的「記憶所繫之處」的不同特質與表現方式。身體感知的狀態在一幅畫作面前、坐在電影院看某部電影亦或者坐在劇場看著某場演出與可跟著舞者在戶外的空間裡移動時是有所差異的。在《臺南公園的身體地圖-百日行走》無論是尋的部分或者是演的部分，如同第一章所述，參與者的身體有很大的一部分是有意識的「參與」，即便是「無意識」的，給予外在身體空間的彈性與自由則增加了很多。他們的身體是可移動的、有自己的自由空間、也可有自己的身體反應。舞蹈演出過程中，可發現他們同時也融入了不同的身體姿態與行為，如，坐著、躺著、走動著、抱著旁邊的人、講著電話、用手機隨著舞者的移動來攝影、笑著、吃著東西。甚至當下還有當今所謂的「網紅」就透過手機將舞蹈的演出融入其直播的活動中。而這些就因為有了每個個體的「親身參與」，當下所產生的連結無論是可以意識到的或不可意識到的就都可構成所謂的「記憶」。

#### 四、結論

人皆知有用之用，而莫知無用之用也。<sup>34</sup>

<人間世> 莊子

2019年12月回到臺灣，與稻草人現代舞團做完訪談之後，步行再訪了臺南公園。走過椰林大道來到燕潭邊，隨意找了張長椅，坐下來的剎那想起了編舞家於椅子上舞動的片段。腳步接著來到一條鋪着柏油的路，微風襲來，伴著南臺灣即便是冬天卻仍感到炎熱的陽光。腦海想起了編舞家以倒帶式播放的身影。來到彩虹舞臺前，雖然大喇叭已被移除，但耳朵裡似乎還可聽到交雜不同語言的歌曲、舞者述說臺南公園故事的內容以及參與者所發出各式各樣不同的人聲。隨著早已模糊的旋律找著舞者們當時走過的地方。即便，一旁汽車與公車呼嘯而過，那帶著讓人感到不太舒服的音頻與公園裡鳥叫聲所形成的不和諧組合卻也自然地迴盪在廣場裡。當雙腳踩過草地上所發出的細微聲響與那份特有的感受再加上草地的清香，則把我引回到舞者們跟參與者介紹每個人不同故事的記憶裡。

<sup>34</sup> 傅珮榮，《傅珮榮解讀莊子》，臺北：立緒，2002，頁82。

腳步來到了升旗臺前，腦海裡混雜著小時候每次擔任升旗手時身體的緊張感和手裡那股與繩子接觸的特殊感覺，同時也融入舞者們在升旗臺前動作的景象。順手摸了一下臺子之後，就來到了南洋杉林裡。影像轉到了舞者們肩上所背著的小道具，心理卻想「這樣的動作到底想要說些什麼？我或許沒有看懂」。剎那間，一旁未知緣由的吆喝聲卻終止了我的思緒，當下心想「算了，如果真沒有想說的東西那同樣也是一種表達。而不懂也是一種懂的感知」。

每當入了樹林，身體自然而然就有種想觸摸樹木的慾望。觸碰間，我回憶起舞者穿著白婚紗的景象以及周書毅跟我分享關於白婚紗裡金蟬脫殼關於再生的隱喻。隨即，身體無意識地走過了小橋，但腦海里卻很有意識在尋找著什麼。穿過重道崇文坊，在名為一峰獨秀的雕像前駐足一會兒。看一看手機上所顯示的時間，離坐回屏東的火車還有一段時間，索性就繞了公園一圈。腳步時快時慢、時輕時重，看著眼前有著臺南地方歷史的公園卻也不經意對照起巴黎那幾座我最常去也最喜歡去的公園。有些疑問則因此緣而生：「為什麼我不再去臺灣那些過往我常去的公園了？」、「這座公園怎麼感覺起來有點孤單似乎沒有太多人？」、「住在這裡的人或者住臺南市的人是否經常到這裡來？」

從成功亭旁走過，發現原來公園裡還是有人。這些人看起來似乎有點年長。他們在空間裡所使用的動作以及與空間的互動關係讓我覺得他們可能與這個地方早已形成某種慣習。有些人看著我，但他們的眼光卻也不曾讓我感到害怕。雖然看著他們，當下卻也讓我將其與稍早文君所說的新住民與遊民聯結在一起。那天並非假日，因此所看到的人或許不是他們，但此份對於身份的思考卻也自然地就投射在他們身上。最後來到了念慈橋進了念慈亭，因為是個亭子，順勢就隨著中國傳統造景的美學哲思，是個「亭」那就該「停一停」。看著當下的公園幻想著過去的景象。發現，原來我又重新建構了一張我在臺南公園裡的身體地圖。

雖然並非在臺南長大又未曾在臺南市生活，但於臺南公園裡所經歷的身體與意識的感官經驗卻一點也不覺得陌生。當下的許多感知則於我過去對於屏東公園的記憶有所重疊。即使每個地方、每個時間點不同，當下生成的記憶就不可能等同。但這兩座公園同樣都是日本殖民時期所建，即便存在許多不同之處，而在現今都市人的生活模式而所面臨的存在命運卻是非常相似的。而，宣傳單上的另外兩個問題「你多久沒到公園走走？」與「你的身體需要一座公園嗎？」或許就是舞團與編舞家希望喚醒人們對於公園的關係，特別是這



座已存在了上百年的公園之關係的思考。

撰文過程中，自然而然地就讓筆者將在臺南公園的經驗與體會與在巴黎生活進入公園空間的經驗進行了比較。為了回答上述的第二個問題，答案是肯定的。更確切地說，「公園」已成為身體不可或缺的空間之一。尤其在無法接觸到大自然的條件下仍然可以與自然保持聯繫的地方。但，細想間，當短暫回到臺灣之時亦或者回想著居住在臺灣那二十幾年頭的歲月，從何時開始則不再進到公園去了？當習慣改變後，那為什麼現在要思考去或不去的問題呢？如同「臺南公園」的歷史空間是否仍有存在的價值？如果有，又該如何思考其與人的關係，特別是對於住在臺南市的人？為了回答這些的問題，筆者則試著透過訪談居住在臺南市的人以及與曾以臺南公園為題而做過研究的人，同時也訪談了在巴黎使用公園的人。由於並未企圖將此文擴大至社會學領域，故，訪談的部分僅作為思考的材料。

統整所獲之內容後，可彙整出幾個影響「去不去公園」的普遍因素，如：天氣特質、身體美感觀念與時間問題。

相較於巴黎屬乾燥的氣候狀態，位於北回歸線下的臺南，確實來得熱得許多且炎熱期間也比巴黎長得多。再加上空氣汙染與溫室效應加重後，臺南的天氣很容易造成悶與濕熱的身體感。因此，此建構在空間地理條件與身體感的理由，則為當地人不想進到臺南公園的首要反應。隨之，則是在上述背景下關於文化美學層面所形塑的因素。法國人從四十年代起則發展了曬太陽的習慣。對於喜歡擁有小麥色肌膚的現代法國人來說，即便陽光炙熱，溫度高達四十度，公園裡的草地上依舊可看到不少躺著曬太陽的民眾<sup>35</sup>。但，這對於在不斷強化白皙皮膚之美的社會建構觀感下所長成的亞洲人來說，包含多數的臺南受訪者，到公園將皮膚曝曬在陽光下的行為當然是無法理解的。

此外則為時間上的因素。上班族或者學生族群大都表示由於繁忙的工作與課業（課後輔導、補習班等），週一到週五基本上是沒有時間的。而到了假日則因不想曬太陽又想待在有空調的地方，因此尋找去處時，「臺南公園」基本上就不可能出現在選項裡。有的大都只有「不需要工作」基本上指涉「年長的人以及失業的人」，才有比較多進臺南公園的「時間」。許多受訪者也表示，臺南公園眾多的樹林給予他們「陰暗、不安全、」的感覺，即便公園的老圍牆已於 2008 年時拆除。

---

<sup>35</sup> Pascal Ory, *L'invention du bronzage*, Paris : Flammarion, 2018.

綜觀整體受訪人的感受，除了這些在現今臺灣社會生活形態下所建構的因素之外，事實上，最重要的點，或許來自於對此座「公園」的定位。「相較於六十、七十或八十年代的臺南在地家庭仍舊將臺南公園視為可觀光的地方，現在的家庭越來越少帶著小孩進到臺南公園裡。甚至，除非沒有地方去，才會進公園。」<sup>36</sup>高佩隆所提出的現象表達出了過去與現代習慣的一種斷層，當然「習慣」是會改變的，但同時也可以再延續的。曾經探討公園歷史發展的李瑞宗也表示「臺南公園跟其他在日本殖民時期所建的都市公園一樣都已進入了老齡化的現象。...而臺南公園已經失去了觀光風景區的角色，在現今的社會已經不再是一個很高的選項了。<sup>37</sup>」

回溯臺南公園的歷史與其演變，許多不同時間建構的「新型」的空間不管是混合著歐式與日式的現代建築、山水造景、結合中式的庭園景觀，臺南公園似乎長久以來大都被賦予了所謂「風景區」的地方感。八十年代後經濟快速發展，臺灣進入消費社會的形態。不斷「新建」的各種各類的新型「室內」空間，標榜具有空調、舒適沙發的場所，如咖啡館、電影院、大型賣場、百貨公司、健身房已逐漸改變了人的身體與外在開放空間的關係，進而也拉遠了人與「公園」的關係。思緒再回到舞作中所提出的那些基本問題：「你的身體是否需要一座公園」？「臺南市的居民是否需要公園？」。倘若，依臺南市近年來不斷新增且標榜著不同功能的公園的現象來看，或許我們則不能說甚至無法說臺南人是不需要公園的。至今，臺南市內共有 485 座公園<sup>38</sup>。其中除了臺南公園，可發現許多有著「新穎」頭銜的公園，如：運動公園、水景公園、親水公園、主題特色公園、地景公園、都會公園、森林公園等。這高密度的現象是向我們肯定臺南市是需要公園的，但那是一種「自然」的需要嗎？亦或是被「建構」出來的需要？我們的身體是需要「自然」還是需要「消費」？況且，倘若進一步入微觀察，最為悖論的是，這些新型公園所標榜的特色，事實上在現今或過去的臺南公園裡，就具有了這些特質與功能。

若不從西方的角度來解釋何謂「公園」，僅僅從日本人所選用的「漢字」來看，「公」指的是公眾共有的地方，因此公共的「空間本身」本該就不帶著「消費」此空間的意涵。而「園」字指的本是植物的存在，指涉著一份對於「土地」與「自然土壤」的感知。反觀

<sup>36</sup> 與高佩隆透過電話所進行的訪談。訪談時間為 2020 年 8 月 14 號。

<sup>37</sup> 與李瑞宗透過電話所進行的訪談。訪談時間為 2020 年 8 月 11 號。

<sup>38</sup> 資料來源為臺南市工務局公園管理科網：<https://publicworks.tainan.gov.tw/cl.aspx?n=16425>。查詢時間為 2020 年 8 月 3 日。

現今所謂的新式「公園」，走起路來、坐下來或者躺下來時，身體下與身旁可經驗的經常為柏油構成的道路、水泥的長椅、PU 塑料的走道、銅鋁鐵製的電子設備等的產物。對比於巴黎市那些風一起就塵土飛揚、大雨或下雪過後就泥濘不堪的公園，這些新的公園反而離自然越來越遠。而那些為了增加空間面積而大量採用的方形線條則也掩蓋了具有自然之感的曲線。或許這些現象可能因為都市不斷再規劃或者因為思考土地與空間的增值有關，但透過這些被選用的材料，不經意間就再現了這個社會對於文化、空間、美學的表現與思考模式。這些新式的公園所建構出的硬體，或許還真的很夠「硬」，硬到「身體」都無法久留。但一個「公園」空間誕生最初的原因目的則是希望讓人有駐足的想望進而讓「我／身體」能夠感知到自然裡的柔軟與流動。

2017 年臺南公園由臺南市文化局登錄為百年「文化景觀」。但是對於習慣消費「新鮮感」或者消費「百年老街概念或百年老店」的大眾來說，臺南公園百年歷史似乎早已無法滿足他們所追求的消費神話，因為裡面沒有什麼他們可以消費的「內容」也沒有什麼他們可以「購買」的事物，即使賜予所謂的「百年」的封號，即便有著百年的歷史與臺南市這個地方的記憶。這就好像，明清時期，年少守寡的婦女堅持著不被「消費」的態度最後則等到了皇帝賜封的「貞節牌坊」。雖然收到了牌坊，有了短暫的風光，但那長年無人問津的孤獨感又有誰能知呢？在此背景下的臺南公園對於在地的臺南人是否還有著「有用」之處或者早已「無用」了呢？...

近年來，編舞家重新探討「身體」、「舞蹈」與「空間」以及「真實生活」之關聯。從「Break & Break! 無用之地」影像身體的發展到近期嘗試將身體帶進許多廢棄場所或被視為古蹟但又乏人問津之處尋找舞蹈身體與這些地方的關係以及思考這些地方與臺灣當代社會與生活模式的關係。反對了主流用詞用來強調舞蹈、身體與一些空間的「有用」之處，卻選擇了在現實社會經常承載著負面意向「無用之地」一詞為思考之處。此關於「有用」與「無用」之間的思考，也讓筆者又從另一個視角來觀看《臺南公園的身體地圖-百日行走》以及臺南公園的用處。在莊子的論述裡，其「有用」與「無用」之論的重點，從來就不曾來自對於何謂「有」以及何謂「無」的二元批判，更為重要的則是對於「用」字的思考與強調此「用」字裡可延伸出來的可能性與可以產生的不同現象。「人皆知有用之用，而莫知無用之用也」說明普世大眾對於何謂「用」之普遍存在的盲點。

「有」相對於「無」或者「無」僅為現象、狀態或事件中的相對關係。「無用」觀念

的出現，並不是否定一切被認定的「有用」，但因為「無用」的存在，則可以化解僅以追求「有用」的執著<sup>39</sup>。故此，離開了「有無」則看到了「無限可能」。

如果沒有這個舞蹈作品，筆者就沒有機會思考公園與臺南公園存在的意義也無法在研討會中論述藝術與臺南在地空間的關係。如果沒有臺南公園也就沒有這個作品。如果沒有臺南藝術節，就沒有讓參與者參與演出活動的契機。如果沒有參與的契機，就沒有進到臺南公園的機會...許多的可能性或者對於有無之用的思考都是一種環環相扣依存關係。舞蹈作品當然有其存在的用處而臺南公園當然也是，只要人們（習慣於消費的人、即得利益者、決策者）可以拿得掉世俗神話下的價值判准。

此外，再從另一個實際面的視角來思考藝術以及表演藝術與臺南公園可能建構的互動狀態。也就是說將藝術與表演藝術融入臺南公園來重新建構臺南人與臺南公園關係的可能性。的確，這可能早已是一個被提到爛的點子。那為何再提呢？理由就是希望可以重新思考臺灣社會對於「藝術作品」在生活裡的無用之用。長年下來，許多作品經常就在行銷與宣傳為主的概念被當做「辦活動」裡的有用之用來使用。號召的人多了，就是所謂的「有用」，反之則是「無用」。或許活動的辦理可能成為活化一個空間的藥劑之一。特別是一到了選舉期間。而曾經幾時，臺南公園裡也曾出現過花季活動的身影。

消費社會下量化的思考減少了每個人與某個地方建立關係、建立記憶與建立習慣的可能性與延續性。即使「深耕與永續」的口號早已輪迴了好幾世。因此，「辦活動」的方式是否早已成為現代社會中建構的另一種「神話」。要創造人潮的神話、有績效的神話，就得不斷地推陳出新，越新奇、越古怪就越有效。這但這樣的現象，則讓筆者聯想到魯迅在其小說《藥》所批判的藥引神話，因為要讓治療其父親的中藥「有用」就得找到一對「原配的蟋蟀」做為藥引。這份不帶理性思維的迷信傳統，即是魯迅在十九世紀末就提出的批判，但對於建構於已經過了一個世紀的當代社會，其究竟又改變了什麼？

或許，最為有用的無用之用，僅是讓這塊「自然」之地能夠回到臺南人的生活習慣裡，回到家人與家人之間可以傳承下去的習慣，而這樣的習慣亦或許可透過結合臺南在地的藝術家們來建構一個與表演藝術接觸具有持續性與循環性的機制。

---

<sup>39</sup>傅珮榮，《傅珮榮解讀莊子》，頁 58-83。

## 引用書目

李瑞宗著

2017 《臺南公園，如鏡反射》，臺南市：臺南市政府公務局。

高俊凱、陳文松、林宜君與卓雯雯

2017 《臺南文獻。第十一輯：臺南百歲紀念》，臺南市：臺南市政府文化局。

傅珮榮

2002 《傅珮榮解讀莊子》，臺北：立緒。

馬賽爾·普魯斯特 Marcel Proust, 李恒基、桂裕芳等譯

2008 《追憶似水年華（À la recherche du temps perdu）》，上卷，南京：譯林出版社。

余舜德主編

2008 《體物入微：物與身體感的研究》，新竹：國立清華大學出版社。

1979 〔漢〕毛亨傳，〔漢〕鄭玄箋，〔唐〕孔穎達疏，《十三經注疏·毛詩正義》，卷第一，臺北市：藝文印書館。

André Leroi Gourhan.

1964 *Le geste et la parole. Technique et langage*, Paris : Albin Michel.

Maurice Merleau-Ponty.

2006 *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.

Paul Valéry

1960 <L'âme et la danse>, *Oeuvres II*, Paris : NRF Pléiade.

Pascal Ory.

2018 *L'invention du bronzage*, Paris : Flammarion.

Roland Barthes.

1980 *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Gallimard.

Roland Barthes

2002 *Œuvres complètes Tome V 1977-1980*, Paris : Seuil.

Tim Dant.

2005 *Materiality and society*, Maidenhead, Berkshire : Open University Press.



國家圖書館出版品預行編目 (CIP) 資料

南瀛歷史、社會與文化：VI：南瀛地區之藝術與物質文化 =  
Nanying history, society and culture VI : art and material culture  
in the Tainan area/Fiorella Allio(艾茉莉), 顏廷仔主編. -- 初版.  
-- 臺南市：臺南市政府文化局, 民 111.11  
面；公分  
ISBN 978-986-0701-52-4(平裝)

1.CST: 區域研究 2.CST: 社會生活 3.CST: 文集 4.CST: 臺南市

733.9/129.07

111016528

## 南瀛歷史、社會與文化 VI： 南瀛地區之藝術與物質文化

Nanying History, Society and Culture VI :  
Art and Material Culture in the Tainan Area

主辦單位：臺南市政府文化局

承辦單位：南瀛國際人文社會科學研究中心

發行人：葉澤山

督導：陳修程、林韋旭

主編：Fiorella Allio（艾茉莉）、顏廷仔

編輯委員會：Fiorella Allio（艾茉莉）、陳文松、陳恒安、戴文鋒、  
Ann Heylen（賀安娟）、植野弘子（Ueno Hiroko）、謝國興、  
林玉茹、劉益昌、吳建昇、葉春榮、顏廷仔

行政編輯：何宜芳、李中慧、游秉益

出版者：臺南市政府文化局

臺南市安平區永華路 2 段 6 號 13 樓

電話：06-6325865

臺南市政府文化局網站：<http://culture.tainan.gov.tw>

印刷：北澄文化事業社

出版年月：中華民國 111 年 11 月初版

I S B N：9789860701524

G P N：1011101578

定價：新臺幣 550 元整

展售處：中華民國政府出版品展售門市、臺南市政府文化局出版品展售點