

顧 躍

男 (1970—)



澳門科技大學人文藝術學院教授，博士生導師。中國美術家協會會員、北京當代中國寫意油畫研究院研究員、清華大學吳冠中藝術研究中心研究員、北京大學視覺與圖像研究中心客座研究員、粵港澳大灣區美術家聯盟油畫藝委會副主任。研究方向為現、當代藝術理論與創作實踐、主題性美術創作、美術史與展覽策劃研究。學術論文發表在《美術》《美術觀察》《美術與設計》《裝飾》等中文核心期刊上。出版《先鋒·頹廢：常玉與中國美術現代性研究的另類視角》《重影——顧躍當代美術論稿》《20世紀主題性油畫創作研究》《觀看邏輯——顧躍當代美術評論》《顧躍作品集》《當態度變為形式——繪畫與哲學十講》等學術專著。創作作品多次參加全國美展和國際雙年展、當代藝術展，並獲獎。

空間生產：澳門廟宇屋簷雕塑 的邊緣圖像知識生成^①

顧 躍

摘 要：作為嶺南文化的一部分，澳門廟宇屋脊雕塑造像具獨特性，其空間生產與知識生成的邊緣圖像，以地域化、世俗性和精神性呈現其非語言的符號價值，所謂能指即建築邊緣的裝飾性圖像——野獸或者歷史中人物、故事和怪物等雕塑造型，其精神性所指向權力的話語功能。本論文以近代澳門廟宇屋脊雕塑造像分析，兼及教堂雕刻的邊緣圖像營造，解讀視覺空間生產之承載藝術創新與知識反覆運算的歷史價值。

關鍵字：廟宇雕塑 邊緣圖像 空間生產 知識生成

Space Production: Knowledge Generation of the Edge Image of Temple Eave Sculpture in Macao

GU Yue

Abstract: As a part of Lingnan culture, the temple ridge sculpture of Macao has its unique features. It embodies the marginal image of its space production and knowledge generation, which presents the non-verbal symbolic value with its regionalization, secularity and spirituality. That is, the decorative images on the edge of the building-beasts or sculptural shapes of historical figures, stories and monsters, whose spirituality points to the discourse function of power. Based on the analysis of temple ridge sculpture in contemporary Macau, and the construction of edge image of church sculpture, this paper interprets the historical value of visual space production carrying artistic innovation and knowledge iteration.

Key words: Temple sculpture; Edge image; Spatial production; Knowledge generation

一、圖像生產：澳門的廟宇屋簷雕塑

儒釋道思想對藝術影響至各個層面，雕塑的技藝、精神信仰和視覺美感整一性，圖像觀念的符號隱喻其內，其敘事性豐富了雕塑表現語言。中西相異的宗教文化與“禮制”思想演變，

① **【基金项目】：**本文為2017年度澳門特別行政區文化局學術研究獎學金項目”（編號：0373\DEPUB\2017）研究成果與資助之系列。

衍生出塑繪與裝飾兩種圖像造型模式，其中傳統廟宇建築屋頂雕塑圖像營造，陶瓷、琉璃、灰塑材料和獨特工藝製作等媒介手段置入，構建出自我本土化藝術特徵。

1. 雕塑造型的圖像產生

澳門開始建築廟宇和塑形制像，雕鏤技藝最初的歷史記載為明中期。時任廣東監察禦史龐尚鵬在《陳末議以保海隅萬世治安疏》中記載：“這座位於澳門村落的端點、面對大海的廟就是媽閣廟（Templo de A-Má）”^{[1]140}，自此，華人建設廟宇風潮湧現。

1632年，“望夏村鼎建觀音堂”。^{[1]441}嘉慶六年（1801），《重修蓮峰廟題名碑記》中記“天后殿居前，中為觀音殿，後文昌閣，左關帝殿，右仁壽殿。堂皇而深，壯麗而固，瑰偉絕特，較前信之。……上架行、油畫行、番鞋行”等商鋪。”^{[2]1234}1820年，重修普濟禪院並記“瑰偉壯麗，金碧交輝，如神仙之排雲出，而金銀台為之湧現。”^{[2]1401}1839年，路環重修石山觀音古廟竣工，“龕則二玉鑲金，棟則鼎新鞏固，廟貌重新，神人共樂”。^{[2]1539}1875年，澳門華人紳商對蓮峰廟進行了一次大規模的重修。“正門居中為‘蓮峰廟’，入廟則為‘天后殿’，廟左為武帝殿，廟右為仁壽殿。仁壽殿前座位神農及醫靈殿，中座為倉頡、沮誦殿，後座為金花及痘母殿。其中梵宮佛宇、禪房僧舍、亭台園榭、圍杆石欄，煥然美侖，是故，蓮峰廟遂得以躋身於澳門三大禪院之列”。^[3]

澳門地區廟宇建築屋脊塑像造型藝術在這一歷史時期發展迅速，雕塑的規格偏於民間信仰為主，因此廟宇屋頂塑像形制級別不高，但富有異國情調的裝飾性雕像吸引了遠來歐洲傳教士們的目光。傳教士以藝術性鑒賞的方式記載並傳播至西方，烙印著內地商家行會類似今天品牌的標記——東方文明的資訊鏤刻在眾多廟宇雕塑製品裡。

2. 材質、造型的圖像經驗

澳門廟宇陶塑、琉璃材質來源佛山石灣地區，該類型陶泥的燒制雕塑對陶泥要求較高，陶泥性能發揮取決於燒窯匠人的經驗，通常從石灣瓷土和崗砂礫混在一起燒制，一般比例為7分泥與3分砂，以提高高溫耐火性能完善陶塑製品的品質。近代工匠們寶貴的工藝實踐產生豐富制陶經驗促進屋脊建築雕塑圖像的造型工藝傳承與創新。

一是陶泥材質。“傳統石灣陶塑使用的陶泥是由石灣附近山崗下挖出的黏土，再摻合由石灣附近山崗上挖出的沙土。這些沙土分粗沙、中沙、幼沙。以不同比例混合後而成的陶泥與淘沙而成為適合陶塑的陶泥，……色澤非常豐富，如白色、灰黃色、黃褐色、紅色、暗紅色、紅棕色等等，可以根據不同部位的需要選擇合適的泥料。”^[4]在材質上，屋脊陶塑琉璃工藝符合嶺南傳統工藝的灰塑、琉璃脊飾和陶瓷與灰塑結合三種類型。

二是成形技法。屋脊陶塑琉璃表達內容廣泛，包括神獸、鼉魚、寶瓶、寶珠、龍、鳳凰、人物群像、八仙題材、仙人走獸等。陶瓷琉璃等裝飾紋飾或以模具雕制圖案加以灌漿拓印而得，有以整形泥版塑造而成，其技術手法分貼塑和捏塑兩種，塑像為圓雕與透雕塑性技法增強立體效果，而裝飾圖案則以彩繪與塑像為載體充滿色彩與層次感。陶塑與琉璃雕塑等大型屋脊裝飾

框架以泥版塑形一次性完成，而獨立主體人物造像則需要製作骨架拼接成型，採用陶模翻制灌漿塑形或加貼塑衣服和紋樣圖案形成統一造型形象。

三是透視與色彩。屋脊陶塑琉璃等工藝受嶺南文化影響，陶塑造型語言以佛山及各地名窯的器形和釉色為主逐漸演變而來。屋脊陶塑人、物像考慮視覺高度和美感，不刻意塑造人物臉部表情，強調主體人物和動物視覺動感和整體協調性，以及群像在建築屋脊頂部的透視關係，符合人的視線觀察、仰視角度來完善人物和動物的造型精神。屋脊主體雕塑群含琉璃脊飾、灰塑、釉彩三部分內容，均為特殊釉彩製作而成（顏色釉特色）；即由金屬氧化物和礦物質結合著色經高溫燒制而成，表現人物主體形象的質感以彩釉覆蓋全身，但保留人的胳膊、臉手等皮膚近似的露胎色，其中肌膚並不上釉，身上配飾和衣著扮相而施以彩釉。南方陶塑釉色多種顏色夾雜，色彩深豔為主。

四是燒制安裝。澳門廟宇常自石灣燒紙而成的陶瓷與琉璃工藝品運至進行安裝、修補，廟宇大殿頂部屋脊陶塑均為一次性燒制完成，顏色釉覆蓋時溫度高於1200度，目的可抵禦嶺南地區炎熱、潮濕多雨、颶風等亞熱帶氣候衝擊。大型廟宇屋脊陶塑需多人合力創作燒制而成，而小型建築屋脊陶塑可分段燒制、分件組裝安裝，常在銜接位置打通圓孔安裝時以鐵條穿孔固定住，維修時方便拆遷運輸。

3. 圖像隱喻與功能象徵

廟宇屋脊陶塑的塑繪傳承自佛教藝術，造像技藝融入傳統藝術之中，地域文化差異造成不同造像流派與風格。嶺南區域的雕塑製作方式和造像美學，形成新型雕塑樣式，並在傳達教義中解釋人種、面相學、圖像學風格，具符號、象徵和精神指向功能。

近代澳門雕像注重製作技藝，重視模具的拓印造像，少有手工捏塑形式來塑造物件，其緣於官方權貴階層的需求量產和降低成本考慮。另外，在清代受“西風東漸”影響，西洋美術裝飾性融入到寫實造像風格上，廟宇陶塑在世俗化、大眾化裝飾風格轉換中體現生活真實情感。同時，造像表現了物質質感和材料美感，打破了禮製造像中的藝術與生活邊界。澳門教堂、廟宇建築邊緣雕塑，以雕、塑、繪結合表現手法和擴展材料使用範疇，注入思想而形成雕塑營造法則，自我完善不斷吸納新的外來的技藝，豐富雕塑語言和風格。

廟宇建築的塑像構建了建築空間和裝飾性審美意境，呈現新的圖像傳播資訊鏈，如伊斯蘭教、基督教、摩尼教造像異族文化的因素借鑒，這顯然融合了外來文化基礎上對本土宗教信仰的文化改造。一方面，西方雕刻家追求人體解剖學在造型和寫實性中完美合一的宗教思想，無論是其神話傳說英雄人物塑造，如酒神日神、大地女神和宙斯等；還是世俗風景甜美家園雕刻，在古希臘、文藝復興和現代主義中均有所體現，神與人的雕塑技巧讓象徵性與功能性實現統一。另一方面，在傳統禮制理念下多文化混雜的雕塑精神指向造神、造型與材料，材料的隱喻顯著，如銅、石、玉、磚等彰顯信仰崇拜、道德倫理和對美與善追求上。

二、文化空間：雕塑符號的敘事文本

澳門廟宇建築藝術包含陸地和海洋文化傳承，其視覺載體如黿魚、龍、雙龍戲珠等屋脊陶塑圖像、符號具精神寓意。該符號是攜帶意義的一種視覺心理感知，符號和圖像構建文本合一的複雜含義，體現敘事和塑繪技藝結合的意義。其中教堂、廟宇的裝飾與雕塑等造像，凸顯作為東方文明第一次面臨西方文化衝擊下融合折衷的工匠精神，建構了敘事及情節變化的符號文本，以圖像樣式和視覺造型進行雙向傳播。

從“中國風”到西風東漸，東西方文明的交匯在 18、19 世紀達到高峰。19 世紀中期，寓居澳門的法國畫家奧古斯特·博爾熱（Auguste Borget）日記中詳細記載：“（媽閣廟）屋頂由藍色的陶瓷蓋成，上面有一艘船，船側上都有一些可愛的小雕像，還有中國社會生活各種場景及各種樣式的房子。在挑簷下有一個彩色的浮雕，四周鑲嵌著紅色的石塊，上面表現了一些傳奇性的動物。”^{[5]66}“那是些鏤花的浮雕，表現的是一些國王、王后和駕著金色祥雲的男女神仙。其中有些雕像手裡拿著一個球，如果人們不懂中國人的地理概念的話，那就可以把這個球看成世界的象徵；另外一些雕像舉著手臂，配著一把寶劍，我們可以把他們看作是殲滅者。所有雕像身上都有一個戳印，我們歐洲也見過，因為中國人會在他們所有的作品上都蓋上這種印鑒。”^{[5]71}

博爾熱好友法國作家巴爾扎克（Honoré de Balzac）寫道：“在看到澳門的大寺院時，博爾熱本人在中國的建築風格中發現了路易十五時期某種建築風格的特徵。”^{[5]170}“博爾熱先生給我們帶來了小圍屏、大風屏、大花瓶，裡面的花兒和果實栩栩如生。現在，我們完全進入了正題。是的，這個民族環繞它本身運轉，一如既往，它確實是中央帝國。”^{[5]120}

澳門廟宇大多屬單體式廟宇，在正中央大殿除人物主像之外，匠心獨具地構成三個寓意深刻空間形式，如龍—寶珠—龍、黿魚—寶瓶—黿魚、黿魚—寶珠—黿魚等，形成視覺感強的配套裝飾物及紋飾，吻合禮制思考。塑者以流暢線條雕刻塑性手法表現造形生動的神獸形象符號，借神話傳說的祥瑞獸表達現實生活的豐裕富足一面。

廟宇脊飾神獸常裝飾在廟宇頂部兩側，造型生動、形象鮮活，裝飾性紋飾和陶塑具功能性，如黿魚雕塑前端兩根須的形象生動造型，增添建築形式美感，其功能性在於兩根捲曲鐵絲製成的避雷設備抵禦雷電破壞力。而廟宇正殿“寶頂”為視覺焦點，其裝飾手法傳承自唐代以來圖樣（以寶珠、寶瓶等造型為首選），材質則以琉璃和陶塑在明清盛行，而主題和故事性內容更加廣泛。雕塑造型有琉璃龕、香閣、寶瓶、寶珠之外增加花鳥魚蟲和人物動物百態，以及複雜和精美圖案紋飾，甚至從古代繪畫中汲取元素來進行塑造和建築，體現“天人合一”思想。

一方面，屋脊頂飾陶塑表現以人物群像為主，含神話傳說、民俗民風、戲劇戲曲和小說故事等，如“漁、樵、耕、讀、牧”，群仙祝壽、加官進爵、喜事連台等民間信仰文化塑造出生

動傳神的陶塑造型。呈現傳統中國戲劇人物，如“八仙賀壽”、“香山九老”、八寶如意、福壽平安等博古塑造，有大型如“劉秀醉斬股肱臣”、“光武帝太廟請罪”等系列五十餘形態各異陶塑“漢宮驚魂”曲目主題，另有“石灣奇玉造”、“新怡彰（璋）造”和“奇華造”等名款佛山制陶作坊等美術傳播。生活場景、吉祥紋飾和花鳥魚蟲的生活體驗，將嶺南人和澳門人風俗習慣很好結合一起。瓦脊中央魚龍吻的鰲魚據說源自印度佛教神話傳入中國後的摩羯魚東方化的具體符號，與龍、鳳一道包含吉祥如意，消災解難的精神需求和對民間信仰的詮釋。另一方面，陶塑視覺主體形象表現拓寬了既往飛簷邊角類似的視覺局限，整體造型精巧構思、裝飾完整；大型亭臺樓閣、花鳥魚蟲、飛禽走獸等大場景與戲曲人物形象組成一處處生動的故事會，形成戲劇性視覺衝擊力。

因此，近代澳門教堂、廟宇建築融合了傳統雕塑形制與西方宗教塑像技藝，其中廟宇屋簷陶塑和琉璃，拓展了近代中西裝飾雕塑語言，裝飾與塑繪的圖像造型與建築本身融為一體，閱讀出一種類似文本（圖本）結合進而打開的歷史“石頭書”。“圖像與文本交織在一起，佔據著文本‘神聖話語的內部’的位置”。^{[6]10}

三、從文化空間到社會空間：教堂、廟宇屋簷雕塑的邊緣圖像

作為精神載體和符號象徵，澳門廟宇、教堂雕塑工藝呈現鮮活的視覺形象和物質美感，廟宇屋脊陶塑技藝和禮制信仰折射了東方美學造型觀，以精神性隱喻符號、圖像傳達對現實摹仿與形式語言思考。

英國學者邁克爾·卡米爾（Michael Camile）針對19世紀巴黎的修道院、大教堂、宮廷和城市特定權力場所中“邊緣”世界百像，分析中世紀建築景觀雕塑的理想化歷史形象（圖像）誕生過程，強調邊緣“文化空間”特定圖像母題的功能性。其關注度的是這種象徵著中世紀手卷的整幅構圖、圖像文本、造型圖案和文化空間內發揮的藝術功能和精神傳播性。例如：在“大教堂的邊緣”中關於巴黎聖母院“滴水獸”圖像討論，這種知識生成的邊緣圖像——野獸或者異國情調的人和怪物等的精神指向。

作為澳門廟宇建築附屬符號的屋脊雕塑，具獨立審美價值的，無疑展現出立在整體建築邊緣空間中的一種圖像營造技藝，無論是廟宇贊助者、製作匠人或本土官衙約定俗成的定律實施，一種具物質層面純裝飾性的功能顯露無疑。從佛洛德（Sigmund Freud）心理學角度，這些圖像顯現是繪製者無意識的幻像，若將那些塑繪圖像細緻分類編目，可查詢其來源於工匠們對異類怪物神獸的變體與“二度創作”。

從卡米爾的邊緣圖像角度，一類屬“形式主義”創作觀念，在地性文化轉型屬性中自我娛樂與信仰活動的一部分；另一類是“現實主義”手法，群像或單獨肖像雕塑，整體建築的邊緣圖像取決於匠人對現實生活模仿，或借古喻今反映現實問題，如福祿壽喜的民間吉祥符號圖像

母題的隱喻功能。作為邊緣圖像的整體內涵融合兩種手法，且置於從社會空間到文化空間的具體知識生成，即將雕塑圖像融於儒釋道傳統文化背景下被“製造”出來，就像西方基督教圖像和中國神像造型的演變歷史過程和階段性變化一樣。



圖 1 澳門普濟禪院，瓦脊陶塑，明末清初（16-17 世紀）



圖 2 澳門普濟禪院，新怡璋造，琉璃彩塑，明末清初（16-17 世紀）

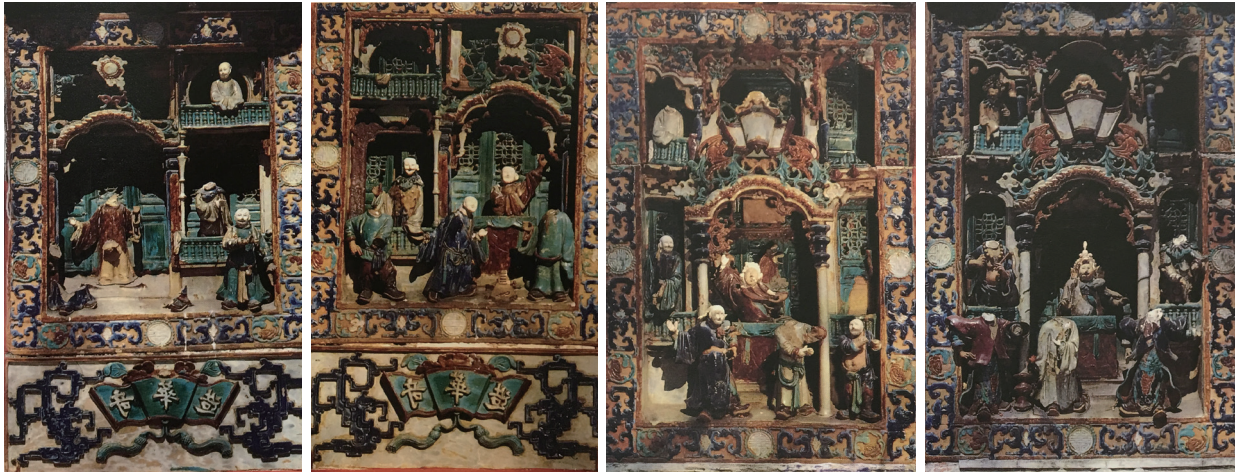


圖3 澳門普濟禪院，奇華造，琉璃彩塑，明末清初（16-17世紀）



圖4 簷下擋板裝飾陶塑



圖 5 屋脊鸞脊裝飾陶塑

因此，邊緣圖像和建築主體形成了一個社會空間裡有機整體，邊緣無法單獨成立，須與圖像特定母題從屬於知識系統的“文化空間”——即圖像母題不斷解析後衍生出疊加的意義。從製作者（圖像生產）角度，該佈局的精巧構思蘊含著修道院、宗教場所特有的一種思想的“沉澱”。當然，在西方“哥特式藝術”時期，文本製作和圖像設計者分工明確，文本創作後由插圖師完成圖像製作，後者承擔了重要角色。原作為文本附庸地位的繪製者成為文本注解的第一位“讀者”，卻找尋到自我發揮的陣地與舞臺，即評論、批評乃至異義者地位，從而使

邊緣圖像形成了獨立“文化空間”中的視覺意義。另一種意義在於設計師對邊緣圖像的創造，如對稱、均衡和類似性圖像應是對“鏡像”的某種戲仿形象，一面似乎是向鏡頭外的另一面或觀看者的示意，鏡像方式造成了原圖像的戲仿視覺效果，並創作出邊緣的邊緣新圖像。這樣既顛覆了中心與邊緣的運作機制的“中心”的永久性權力關係，也在空間生產中產生出新知識資訊傳播。

上述兩種邊緣圖像的社會與文化空間對於圖像生產者創造的意義，在16世紀澳門的聖保祿學院（又稱大三巴 Ruínas da Antiga Catedral de São Paulo）遺址前壁上均得到體現，其包羅萬象的世界圖景式的結構關係構建了中心與邊緣，即隔離又互動的平衡關係，社會權力結構的表徵顯示了精神世界的神與人、現實世界的權貴與平民、男性與女性、生與死等二元概念。



圖6 新全球地理及水文圖，1573年 Hendrik Hondius 荷蘭製圖設計師、出版商

文化空間和社會空間一樣存在著中心與邊緣，如上述16世紀世界地圖的繪製一樣，上下左右，圓心至圓周均存在著巨大資訊鏈，形成上帝天國、塵世俗世等社會知識結構，圖像闡釋可激發讀者豐富想像、補充、質疑和解讀“空間生產”的文化空間場域。文藝復興時期的經濟繁榮和階級等級制度下識字能力的民眾提升，即圖像閱讀方式的變化，增加了文本記錄和圖像

的聯繫。

“作為一種補充，頁邊處書寫的文本或繪製的圖像增加了一重額外的維度，它們能夠注解、戲仿、革新或挑戰文本的權威性，同時又從不徹底地否定它。”^{[6]29-30} 就如同聖保祿前壁上獻給上帝與同時標識於面目猙獰的魔鬼的雕刻——“鬼是誘人為惡”與“聖母踏龍頭”字樣的浮雕，這是神聖空間與社會空間的交界處。其中，工匠們發揮了極大的創造力，如聖保祿教堂融合了巴羅克和古典主義的建築結構，現存前壁遺址主體石壁神龕內供奉青銅鑄造的聖人與聖母像，而邊緣圖像雕刻有動植物圖案、石雕小天使與聖徒形象，以及作為滴水嘴的圓雕石獅式樣，彰顯了匠人們對東西方藝術的首次融合努力。如那些裝飾西方之百合花、東方之菊花及“聖母踏龍頭”石刻浮雕，多處刻以中國文字來解釋雕刻人物、圖像之涵義，造型圖像具有澳門區域語言本土化的早期特徵，亦是東方匠人的豐富想像力。



圖 7 澳門聖保祿教堂前壁石雕（第 3 層），16-17 世紀

邊緣圖像再現了一種人類的社會等級秩序並在其中獲得相應位置，教堂或廟宇如同圖像複合體，將人與上帝（天）連結在一起。“創立此類圖像的世俗工匠們賦予了它們一雙充滿活力的雙眼，以及僵立於它們一側的神聖圖像所缺乏的大膽姿態。……教會的贊助人將整個圖像程式中無關緊要的部分留給工匠們以盡情發揮其想像力，就像宗教禮儀所用手抄本裡的插圖那樣。”^{[6]132}



圖 8. 聖保祿教堂前壁石雕
（第 1、2 層），16 世紀



圖 9. 聖保祿教堂前壁石雕
（第 4 層），16 世紀

聖保祿前壁兩側邊緣圖像的滴水獅子，造型可愛歡愉充滿民間吉慶色彩，吻合民間建築功能且適應西方裝飾性美感功能。工匠發揮了自己的認知，如聖母銅像四周裝飾雕刻花葉枝蔓，

天使腳下的雲紋雕刻採用的是傳統中國的吉祥雲紋樣式。“生命之泉”、“柏樹”、“棕櫚樹”、“花”、“帆船”、“聖母踏龍頭”、“怪獸”，“骷髏”、“魔女”、噴泉、三桅船、聖母、船帆等既具古典寫實主義風格，又表達出中國山水意境和民間工藝紋樣的視覺感受。

整體而言，這些邊緣圖像融儒釋道和天主教文化精神，從邊緣圖像的“文化空間”過渡到真實存在的“社會空間”中，如道觀廟宇、修道院和教堂、宮廷衙署、城市街道等特定權力場域的附屬和邊緣部分，其視覺效果在於創作出邊緣的邊緣新圖像，一種新的圖像製作方式，邊緣圖像的可再生性。

四、權力空間：廟宇建築雕塑的空間知識生產

傳統儒釋道思想對藝術影響至各個層面，雕塑技藝、精神信仰和禮制營造的整一性藝術現象，傳遞出社會的禮制法度現象，《周易》中對“禮樂”制度作了細緻劃分。廟宇大殿的屋脊陶塑及琉璃造像形式，烙上鮮明的地域特徵，同時亦反映出傳統文化的審美觀、道德觀和信仰觀，圖像元素被充分提取到雕刻造像技巧上來。無論是藉助古代戲曲傳說、流行於現代的粵劇故事演義，還是創作主題和日常生活的結合，以及民俗信仰和現實社會的模仿等，屋脊陶塑文化體現出嚴密而藝術性的載體與表現形式的獨特發揮，而且是在歷史發展中不斷地演變藝術手段、材料質地和風格形式。

1. 禮制營造

宋李誠撰《欽定四庫全書》營造法式卷十三中提及：“上施走獸者其走獸有九品一曰行龍二曰飛鳳三曰行師四曰天馬五曰海馬六曰飛魚七曰牙魚八曰狻猊九曰獬豸，相間用之每隔三瓦或五瓦安獸一枚其獸之長隨所用甃瓦。正脊七層者獸高一尺六寸五層者獸高一尺四寸。殿閣至廳堂亭榭轉角上下用套獸嬪伽蹲獸滴當火珠等。”^①

澳門廟宇屋脊陶瓷琉璃雕塑形制較傳統，在廟宇建築大殿屋脊正面位置按仙人走獸的規定法則排列，如前後安置八枚左右；而明清時期民間信仰中的小型廟宇屋脊裝飾，則在垂脊上安放三四枚仙人走獸雕塑，以及倒扣瓦脊處滴當火珠、套獸、蹲獸、嬪伽等獸類裝飾雕塑的圖像符號有著特殊的含義。動物造像的燒制和安放根據建築規模和數量合理安排尺寸多寡不一的走獸，如人首鳥身的嬪伽通常在首位置，蹲獸等一般按照二至八枚不等順序安置。

隨著澳門經濟發展，清代民間需求和官府徵用結合策略讓屋脊陶瓷雕塑產業騰飛，催生出建築類陶瓷製品的產業鏈，其中工藝特殊的佛山石灣雕塑影響很大，且專業性分工從佛雕到圓雕、微雕、鏤空雕等不一而足。澳門的陶瓷雕塑造型汲取了內地多樣的陶瓷技術，其形制營造曾效仿燒制河北宛縣門頭溝直隸的“官窯廠”出品，廟宇建築屋頂陶塑和琉璃工藝品

^① 文獻來源，《四庫全書·文淵閣》電子版 <http://www.kanripo.org/text/KR2m0056/013>

傳播至海外。

中西雕塑藝術展現在材質豐富內涵上，擴展其文化的包容性，並將材料本身的擬人化、神聖化和道德化，人性得到解放與心靈寄託。例如：青銅的權力話語、石頭的道德規範和禮儀禮制、玉石的尊卑長幼、土制陶瓷的品格修養、木的君子格調等，塑造圖像形制具有知識生產的話語特徵。

廟宇屋脊陶塑圖像的“文化空間”傳承了不同歷史時期的藝術精神，材料、風格形式融入制模燒制技藝中，這是時代、環境、種族、粵語言和審美性的統一，作為廣府文化日常習俗的一部分，其知識生成的源于民間工藝匠人展現出的聰明智慧，並發展成雕塑圖像文化權力空間的符號象徵。

2. 邊緣圖像的文化景觀

教堂、廟宇的邊緣圖像，既發生在雕像圖像的“文化空間”裡，真實現實生活場景的“社會空間”中，也在特定宗教和政治的“權力空間”場域中形成邊緣圖像的視覺空間編碼特徵和文字屬性。

一方面是社會權力結構的真實反映，整體圖像符合傳統禮制營造法度，將與社會屬性的結構關係標準化的圖像置於中間，而置不穩定性和異化物件於邊緣圖像處，進而襯托出中心的圖像神聖與莊嚴。另一方面是邊緣圖像的工匠們自主意識以及對於中心圖像主義者批判性戲仿、調侃與顛覆，突顯二者矛盾關係；但這兩個層次對圖像解讀不能脫離文本發生的文化空間關係。

然而，空間與景觀有著與生俱來的依存關係，本雅明（Walter Benjamin）在《巴黎，19世紀的首都》中描繪拱廊街營造的商品堆砌帶來的視覺景象，體現了空間作為容器，為景觀提供了容身之所。社會階層按照不同願景來打造空間的一種人類文明顯性的藝術景觀現象，其疊加之上的各種技藝的展現手法，如模擬、拼貼、建構與解構實在圖像空間，重現新的社會結構與人際關係。公共空間中雕塑的圖像符號含義的構建過程，由視覺景觀（圖像符號）、觀賞空間（語言闡釋）和客體本身（雕塑及附屬）構築的心理認知場域中生產出來的，因此具備了特定的文化和身份的某種認同感。空間不僅是生產和消費的仲介，又是生產和消費的目標，伴隨資本、政治、文化權力話語之間互動，構成當代的文化景觀。

福柯（Michel Foucault）認為，自古至今人的身體（包括神話敘事中的“身體”）始終是權力主體所施加的物件。作為具身體屬性由人類基於自身對空間理解創造出的建築雕塑，是空間生產中的物質基礎，並在社會空間向文化空間轉化中實現視覺藝術知識生產，達到精神和物質整一性的價值目標。

多元文化下的澳門教堂廟宇建築雕塑，拓展了傳統裝飾雕塑內涵，其精神載體、符號象徵與地域特色形成了空間新形態——場景或景觀化的空間生產。

3. 空間生產——身份、技術與場景化

幾百年來，澳門城市中西文化交融碰撞，雙向迴圈的藝術思潮、知識生產傳播到世界各地，實現時空場域中知識理論的變數。

在以亞里斯多德（Aristotle）和康得（Immanuel Kant）從物理屬性的傳統時間和空間理論角度觀點較一致，空間生產幾乎等於生產空間，基於社會實在的物理空間物質材料，在創造或重置符合人類精神需求的空間產品各種活動。例如：一個地域的文化設施設立並在此地發生各種生活現象，包括祭祀、文人雅集、民族信仰或宗室活動等行為，已經超越了生產空間的本身活動範圍。

從福柯的空間生產理論角度，近代澳門教堂廟宇裝飾性雕塑的空間知識生產，在於建構出一種新型生產關係，表現了資本政治和話語權力的社會再分配上。例如：西方文明在航海與“地理大發現”後，造成了西方意識形態、權力空間的“文化漂移”，基於地理空間視覺表徵的巨大變實踐。列斐伏爾（Henri Lefebvre）指出：“社會空間是按照一群專家、技術權威手中的操作指令製造出來的，而這些專家、技術權威本身代表了特定的利益，同時代表了一種生產方式。”^[7]那些烙印在歷史文脈的各個重要時期的“遺址”，城市教堂、廟宇的建設及其文化符號的設置，傳達出中西方類似的文化、宗教的禮制思想，一種固化精神的“綿延”性。

列斐伏爾強調的是把社會空間視為權力話語體系中必不可少的因素思考，在經濟、社會和政治意識領域中把握一種生產邏輯脈絡，即空間物件實現目的性和權威性，兼含社會內涵和資本運作的空間意義。近代澳門教堂、廟宇雕塑的空間設置上賦予了建築的“肉身化”，不僅探尋了建築身體本身，也將附屬於建築（身體）雕塑佔據了整個地域空間並且自身（屋脊雕塑）也有自己的空間形態——最直觀表現是雕塑的造型、服飾與色彩等。

教堂、廟宇的建築雕塑、雕刻等造型圖像、語言形式呈現出非語言特徵的符號屬性，並將所指隱喻附著於其上，並借助於形象、紋飾、圖案等能指所在的物理空間實現精神價值的超越，即文化和權力空間的擴展傳播。澳門廟宇雕塑那些銅、石、玉、磚、牙等材質雕塑，以及同時表現陸地與海洋文化的奇珍異獸、“漁、樵、耕、讀、牧”等文脈敘事形成“邊緣圖像”這個空間文化符號，內涵外延化了。髮型、頭飾、璃龕、香閣、寶瓶、寶珠等配飾的整體雕塑系統性裝飾既是具體場景化情節群像塑造的一部分，更與建築、雕塑（身體）空間融為一體，一種“符號化表達”。廟宇雕塑（身體）周圍的場景化營造代表不同的空間關係，包括廟宇屋脊雕塑的身體空間也具有不同特徵和含義。

福柯認為，身體會通過“話語”來塑造某種“微觀權力”，進而獲得該權力的身體並佔據“規訓”者主導地位。宗教和民族信仰的播散，應是憑藉雕塑的身體空間的社會學意義來實現這一目標的。

建築雕塑本身就是一個空間，承載人的物質形態、思想和精神，將其與人、乃至外部世

界聯繫起來，而且雕塑自身的“肉身化”特點具備了空間建構的本源屬性，創作者通過對人（雕塑）造型的圖像營造來創造出整體的空間美學氛圍。換句話說，身體的空間性或空間的身體屬性決定了“肉身化”過程並創造了空間，身體成為空間得以產生的條件，有一定社會性和文化特質。

簡言之，澳門廟宇屋脊雕塑圖像、禮制營造與東方哲學觀緊密關聯，雕刻、陶瓷、琉璃和灰塑等工藝製作體現地域信仰和文化交流特徵。廟宇雕塑的塑造與傳播表現其從事符號生產與服務的特徵，並展現了歷史時期重要的人們審美活動和個性化日常生活方式。作為制定規則和落實各個教堂、廟宇的權威人士，不僅是符號生產者在生產一種文化思想，以及各種形態的藝術產品，而且還是日常生活審美化的主體，傳播信仰符號意義，成為新的知識文化精英階層，並重新定義歷史脈絡中的知識生成新方式。

【參考文獻】

- [1] 吳志良，湯開建，金國平. 澳門編年史（第一卷）[M]. 廣州：廣東人民出版社，2009.
- [2] 吳志良，湯開建，金國平. 澳門編年史（第三卷）[M]. 廣州：廣東人民出版社，2009.
- [3] 吳志良，湯開建，金國平. 澳門編年史（第四卷）[M]. 廣州：廣東人民出版社，2009：1862.
- [4] 王文章. 中國工藝美術大師全集：劉傳卷 [M]. 合肥：安徽美術出版社，200：75.
- [5] [法] 奧古斯特·博爾熱. 奧古斯特·博爾熱的廣州散記 [M]. 錢林森，張群，劉陽，譯. 上海：上海書店出版社，2006.
- [6] [英] 邁克爾·卡米爾. 邊緣圖像：中世紀藝術的邊際 [M]. 潘柔柔，李軍校，譯. 北京：北京大學出版社，2023.
- [7] [法] 亨利列斐伏爾. 日常生活批判（第三卷）：從現代性到現代主義 [M]. 葉齊茂，等，譯. 北京：社會科學文獻出版社，2018：652.