

廟宇工藝形式的繁複與極簡美學

麟洛鄉玄天上帝仁聖宮與新埤鄉天上聖母天后宮工藝形式之比較

李 堅 萍

(國立屏東教育大學視覺藝術學系 副教授)

摘要

台灣廟宇的工藝幾乎是匯集常民藝術之最高階、最精緻、最優秀的精華，且以毫不留白的視覺飽滿形式呈現，是最典型的台灣廟宇工藝形象。但研究(李堅萍，民95)發現屏東某些廟宇工藝形式卻極為簡約樸素，僅有幾何稜線輪廓，未有贅餘裝飾。本研究即以繁複與極簡兩類廟宇工藝形式，選擇麟洛鄉玄天上帝仁聖宮與新埤鄉天上聖母天后宮兩座典型廟宇，依據美學理論，做工藝與美學上的評論比較，探究兩研究目的：(1)廟宇工藝繁複與極簡形式的工藝意義，(2)廟宇工藝繁複與極簡形式的美學意義。經由田野調查研究法，現場觀察、測量、記錄、描繪與訪談等，並依圖像研究理論，對廟宇工藝的藝術樣式、施作技法、塗佈色彩、材質紋理等工藝形式，解釋圖示主題、蘊含意義、美學鑑賞等內隱涵義。結論：(一)工藝意義上，繁複與簡約均足以展現廟宇工藝的形式與實質美學。(二)美學意義上，廟宇工藝的繁複形式。(1)易於傳達主題內涵。與(2)深符信眾美學；簡約形式(3)深符美學想像本質與(4)間接美學距離。建議賡續投入廟宇工藝(1)外觀樣式、(2)色彩材質、(3)意義題材、(4)施作技法、(5)美學鑑賞的研究。

關鍵詞：工藝形式、工藝美學、廟宇工藝。

一、緒論

台灣的廟宇，早期多為聚落住民之信仰與社交活動中心，因為住民普遍具有的敬天畏神心理，隨著崇神祭祀與精神救贖、信仰寄託的需求，使住民對廟宇祭祀活動有高度的認同心理，願意踴躍捐輸豐厚財貨與支援充

沛人力資源，肇致廟宇建築雕樑畫棟、山櫛藻梲。故不僅在用料與外顯形式的規劃上，廟宇工藝幾乎是匯集常民藝術之最高階、最精緻、最優秀的精華，匯集聚落住民奉獻豐富財貨與人力資源而成的廟宇工藝，表現形式更發揮「無處不刻花、無處不彩繪」的繁複特質，以毫不留白的視覺飽滿形式呈現，這也成為最典型的台灣廟宇工藝形象。

但研究（李堅萍，民 95）也發現：屏東鄉村某些廟宇工藝形式，卻極為簡約樸素；僅有幾何稜線輪廓，未有贅餘裝飾，與廟宇典型「無處不刻花、無處不彩繪」視覺飽滿的工藝形式迥然不同。這種「簡約表現形式」對比前述的「視覺飽滿形式」，有若國畫之「減筆」與「工筆」的強烈分別，頗具有藝術與美學上的趣味。本研究即以繁複與極簡兩類廟宇工藝形式，選擇兩座典型廟宇，依據美學理論，做工藝與美學上的評論比較，探究兩研究目的：(1)廟宇工藝繁複與極簡形式的工藝意義，(2)廟宇工藝繁複與極簡形式的美學意義；研究發現應對廟宇工藝美學內涵頗具啟發性。

二、文獻探討

工藝是人類運用物料與技藝，充分展現材質之美與精湛技藝的歷程與成品；形式是指各個部位或組件的整體安排或組成方式；工藝形式是指充分展現材質之美與精湛技藝的表現手法與外顯樣式。因而廟宇工藝形式便是指宗教性廟宇建築中，為向主祀神致敬與美化建物之目的，而由工藝藝師、技師與匠師於廟體建築中，充分展現材質之美與精湛技藝的表現手法與外顯樣式。依溫知禮、李堅萍（民 93）之闡述，按工藝技法區分，廟宇工藝形式可以分為雕塑、剪黏與泥塑工藝三大類。廟宇工藝常具有向主祀神致敬、吉祥、祈福、厭勝、避邪的涵義，與家用工藝在主題與內涵上常有不同。

有關台灣廟宇的研究頗多，但若限縮以較相關的造形與美學，則可如下述：李增德（民 88）研究金門宗祠建築之匠藝，界定金門宗祠即俗稱「祖厝」，別稱「家廟」、「祖祠」、「祠堂」等。其建築形式和結構與一般民居宅第相似，但與一般民宅相比，在用料的質量、加工的精度和工藝的技巧等方面，皆遠勝一籌，是一種高質量的建築。發揮小木作、磚雕作、石刻作、粉塑作等高超的水準，表現出華美的氣氛。在現存一百六十五個自然村，宗祠建築多達一百六十六座，其密度若就人口數、面積數、村落數、

或姓氏數統計，均居全國縣市前茅，蘊涵相當的社會意義。金門宗祠建築的型式風格典雅一致，表現出鄉土敬祖尊宗的建築特色，其裝飾彩繪和雕刻所表達的訊息，更透露出豐富的人文意義。

李香蓮（民 89）研究台灣一、二級古蹟廟宇的圖像與意義，發現依廟宇整體畫作而分，可歸納出以「三國演義」與「佛教故事」為取材，前者的廟宇皆同屬於道教；後者則是佛教。證實主祀神與所繪題材有絕對的關係存在。另外，在廟宇空間左右側有「左尊右卑、男左女右」之題材表現。且廟宇左右兩邊之對應，有選擇「性質相同」之取材與「時間順序」的觀念（龍邊之時間早於虎邊）。在畫作之構圖上，可分為畫面左方（被動；被訪者、輸者；反派、出場早、主角），右方（主動；拜訪者、勝者；正派、出場晚、配角）。

王惠君、顏亨達（民 90）研究台灣傳統廟宇裝飾題材與建築空間之關聯性，基於廟宇建築是信仰者表現信仰的熱忱之處，裝飾最為引人注目。其題材包括有動物、植物、人物、歷史或神話故事、諧音、隱喻等，除了增加廟宇之華麗外，也表達出祈福的心願，以及社會教化的意義。故研究傳統廟宇的裝飾圖像，就裝飾題材所在位置與裝飾題材彼此間的關係，探討於建築空間中所扮演的象徵性意義。結論為：(1)位於中軸線上的明間為神道，題材以神為主體，人物題材則以武場來象徵捍衛之意，次間為人的動線，以人的故事為主，稍間不具穿越機能時，以靜謐的山水畫為主。(2)位於對稱位置的構材，在裝飾題材也彼此相對應。(3)對外的位置以武場為多，向內的位置以文場為主。(4)下方的構材表現以人為主的主题，上方的構材上表現神的主题。(5)四個柱子所包圍出來的空間在題材上也有相應的關係。

石淑棻（民 91）研究桃竹苗地區廟宇敘事性雕繪題材，提出區域經濟類型、祭祀主神、雕繪媒材、雕繪分期、匠師派別、以及匠師養成區域等六個會影響廟宇雕繪選取的因素。另外，並得出題材的出處文本、題材的象徵意義、題材是否雷同於戲曲劇目、題材是否為口訣型等九個題材屬性，會限制該雕繪題材被選取的機率。胡永隆、陳啟雄（民 91）研究台灣傳統建築柱子的風格，經由文化的背景與社經環境的影響，逐一探討台灣傳統建築的藝術特質與裝飾藝術的分析，再藉由傳統建築柱子風格的剖析來探討台灣傳統建築的特色與美。

劉淑音（民 92）曾研究台灣傳統建築吉祥裝飾之集瑞構圖的表現與運用，繪製圖紋形式與解釋符號內涵。李信億（民 92）研究台灣劍潭寺之供具與裝飾藝術，含劍潭寺供像與供具之藝術探討、劍潭寺建築之裝飾藝術、木石裝飾、劍潭寺彩繪裝飾藝術等，次要子題則有：劍潭寺現存文物的整理，包括文物記錄與風格賞析，現存木雕、石雕作品的年代、風格及匠師問題，劍潭寺現存彩繪的藝術特色及匠師問題。發現劍潭寺建築藝術，保留陳應彬的手路，大正年間所遺留的舊木料是研究彬師木雕風格的新史料。

另蔡文卿（民 91）、汪詒（民 92）與蔡佳純（民 93）的研究都指出：台灣廟宇工藝主角出現頻率最高者，都是神鬼、功臣、賢者、孝子、烈士貞女等，闡述主題都以忠孝節義、聖賢傳說、釋道說法、民間故事為最大宗。黃壬來、李堅萍、藍雪瑛（民 92）研究發現研究屏東廟宇與信仰節俗，發現有明顯非知名的忠孝節義典章故事主題與內涵的廟宇工藝。

溫知禮、李堅萍（民 93）研究台灣廟宇石雕與泥塑工藝的表現形式，發現：(1)台灣廟宇石雕工藝之表現形式受傳統禮制、陰陽五行、中軸線與面化空間認知影響，多出現於正立面部位，形式反應賓主、融入鄉土、遵守秩序、突顯特色；泥塑工藝之表現形式受中軸線、左右對稱等空間影響，裝飾出現於視覺焦點處，形式多恪遵傳統秩序及規則，注重倫理與禮制教化。(2)石雕工藝在台灣廟宇中較普遍出現，泥塑工藝則較局部出現，都遵循古風、恪守倫常、重視對稱與尊卑禮制。然泥塑工藝附於營建，表面淪為虛化裝飾。石雕工藝構成有分層格，構圖呈適形約束，泥塑工藝則無分層格，構圖呈展開自由，兩者用色多遵循陰陽五行文化意識，或勾勒或全覆，肌理層次不同，石雕工藝用色較保守、泥塑工藝較大膽；石雕工藝內容較多元、泥塑工藝較單純。

李堅萍（民 93）研究屏東六堆廟宇之工藝形式，發現：(1)屏東六堆廟宇極具客家族群意象的工藝形式計有 58 筆，三山國王廟堪稱是最具有客家族群意象工藝形式的廟宇。(2)屏東六堆廟宇客家特有工藝表現形式有忠孝節義之精神、崇文尚智的理念、樸實簡約的風格、地理特產的註記與客家生活的寫照。李堅萍（民 95）再研究屏東六堆客家廟宇之庶民生活意象，也發現：1. 描述屏東六堆客家廟宇庶民生活意象的工藝表現形式有：庶民農漁樵活動與其用具、穫物等內涵的雕刻、彩繪與磨石工藝。2. 屏東

六堆客家廟宇的庶民生活意象工藝具有六項藝術涵義：(1)寫實風格助益瞭解其時庶民生活、(2)庶民生活描述有助文化藝術研究、(3)添增藝術親和力助益庶民藝術素養、(4)配置偏僻角隅反利於發揮藝術創意、(5)內涵鬆散考證與表現形式隨意仍瑕不掩瑜、(6)符象化表現具有藝術研究價值。

故而可以歸納前述研究有關廟宇藝術之文獻，以彩繪、吉祥圖樣為大宗；廟宇工藝之文獻，集中在建築本體、木雕、交趾陶等，但多以廟宇主祀神、藝匠師派之分析解釋為主，較缺乏從工藝美學本位探索視覺藝術形式的論點；比較與探討廟宇工藝繁複與簡約形式的議題，尚未出現。

三、研究設計

本研究對象為位在屏東縣麟洛鄉的玄天上帝仁聖宮，不論廟宇立面、外牆，到神龕、神案與內壁，即是最典型充分發揮「無處不刻花、無處不彩繪」特質，極盡發揮雕樑畫棟、山櫛藻梲的廟宇工藝形式，堪稱是廟宇工藝「繁複美學」的典型，如圖 1 即為仁聖宮廟體建築立面。而新埤鄉天上聖母天后宮，如圖 2 天后宮廟體建築立面，廟體外觀除正脊與燕尾有龍鳳靈獸泥塑、剪黏工藝之外，正殿入口兩側壁堵以洗石工法完成，極為樸素，幾無彩繪裝飾，純以簡單幾何的稜線線條為壁堵牆面裝飾；廟宇立面樑柱僅為洗石灰底，石製神案更純以大理石材洗磨紋理表現與簡約稜線，線條簡約完全不見雕樑畫棟，恰是廟宇工藝「簡約美學」的典型。



圖 1 麟洛鄉玄天上帝仁聖宮與新埤鄉天上聖母天后宮建築立面

若臚列麟洛鄉玄天上帝仁聖宮與新埤鄉天上聖母天后宮的基本資料，如表 1

表 1 麟洛鄉玄天上帝仁聖宮與新埤鄉天上聖母天后宮基本資料

寺廟名稱	仁聖宮	天后宮
座落地點	麟洛鄉田中村中華路 194 號	新埤鄉東興路 129 號
通訊電話	無	08-7971190
宗教屬性	道教	道教
寺廟類型	公(角頭)廟	公(角頭)廟
主祀神	玄天上帝、媽祖 清水聖師、關聖帝君	媽祖
從祀神	千里眼、順風耳	無
同祀神	至聖先師、福德正神	關公、三太子
寄祀神	無	無
初建年(民國)	40	不詳
新建年(民國)	89	72
面積(地 坪)	150	100
廟體風格	南方(閩南)式	南方(閩南)式
廟體形式	殿堂式	三合院
建築單體	前殿、拜殿、正殿 後廂、鐘鼓樓、金亭	前殿、拜殿、正殿、後殿、 後廂、護龍、鐘鼓樓、金亭

本研究以包含現場觀察、測量、記錄、描繪與訪談等策略的田野調查(Field Work)研究法進行研究。田野調查的施行方式，概以研究者實地探訪或駐守在研究現場一段時間，以探究事件整體脈絡與測繪物件通透形式為焦點，是社會科學收集實際資料最普遍而有效的方法之一。本研究即以田野研究法內涵，親臨麟洛鄉玄天上帝仁聖宮與新埤鄉天上聖母天后宮現場，以觀察、調查、測量、記錄等方式進行。並依據圖像研究(iconography)(或圖像學)理論(李元春譯，民 86)，以三種不同層次分析廟宇工藝：(1)藉著作品單純的形象表現，傳達自然的主題；(2)藉著作品中的意象、故事和寓言，傳達傳統的主題；(3)藉著內隱的涵義或內容，傳達宗教或哲學信仰在某時代或階段之根本態度與潛在原則。先自外顯的台基、柱礎、壁堵、窗櫺、門枕、獅座、墀頭、牌樓、圍牆等藝術樣式、施作技法、塗

佈色彩、材質紋理等工藝形式，進行觀察、紀錄、描繪、分析、比對等；再就圖示主題、蘊含意義、美學鑑賞等內隱涵義，進行解釋與評論。

四、發現與討論

以廟宇工藝與美學理論，闡釋研究發現，可以如下所述。

(一) 美學內涵重於美學形式

麟洛鄉玄天上帝仁聖宮與新埤鄉天上聖母天后宮的廟宇工藝內涵，呈現兩種截然不同的典型：麟洛鄉玄天上帝仁聖宮這種最典型充分發揮「無處不刻花、無處不彩繪」特質，極盡發揮雕樑畫棟、山櫛藻梲的廟宇工藝形式，在壁堵、神龕與神案，以彩繪、雕刻、剪黏和泥塑工藝，大部分在表現什麼意義或主題？答案是傳統的忠孝節義典章故事、靈獸祥禽的吉祥寓意與祈福消災的圖紋符號，如圖 2。



圖 2 麟洛鄉玄天上帝仁聖宮毫無留白、視覺飽滿的壁堵彩繪

至於新埤鄉天上聖母天后宮，簡約或極簡化、幾無彩繪裝飾的樑柱、壁堵、神案等的純粹洗石灰底和簡約稜線，是否也有表現的意義或主題？的確也有，如圖 3，這是書卷形式邊框的供桌，整體即為純粹洗石灰底和簡約稜線，只有桌腳有泥塑圖紋。最特出之處，在於供桌兩側有外顯樣式有若軸心外突之半開書卷，高於供桌桌面，長度約 3 尺，軸心直徑約 0.2 尺，以磚造、泥塑、洗石、砂磨、拋光等技法施作而成，其工藝形式可以歸納如表 2。



圖 3 新埤鄉天上聖母天后宮書卷形式邊框的供桌

表 2 新埤鄉天上聖母天后宮之書卷形式供桌邊框工藝形式

名稱	外觀樣式	規格(尺) 直徑×深	色澤	材質	工藝技法	內隱寓意
新埤鄉天后宮 書卷形式供桌 邊框	軸心外突之 半開書卷	φ 0.2×3	灰土	水泥	塑造、磨石、拋光	崇文尚智

這種從代表知識學問來源的「書卷典籍」，已經逐漸符號表徵化之書卷形式邊框的供桌，幾乎毫無裝飾，純以簡約稜線呈現美學，在屏東縣境之內埔鄉昌黎祠、新埤鄉三山國王廟、竹田鄉忠義祠等，也都可以發現；差別僅在於昌黎祠與三山國王廟為木製，忠義祠與天后宮則同為洗石而成。在美學理論上，麟洛鄉玄天上帝仁聖宮這種毫無留白、視覺飽滿、發揮「無處不刻花、無處不彩繪」特質，極盡發揮雕樑畫棟、山櫛藻梲的廟宇工藝形式，與新埤鄉天上聖母天后宮，簡約或極簡化、幾無彩繪裝飾、純以洗石灰底和簡約稜線的表現形式，何者較具有美學意義？

此議題或許可以透過美學批評理論來加以印證，藝術批評大師 Heidegger 在「藝術末路(End of Art)」一書中，曾經指出：藝術若失卻傳統特質(traditional significance)，藝術將毫無內涵可言；藝術唯有透過美學，藝術的哲學理念才能發光發熱。故而傳統文化意義或觀點的美學，絕對經得起時間的考驗 (Torsen, 2008)。換言之，表現形式還在其次，意義內涵才是美學最重要的關鍵要素；具有人類生活文化經驗內涵，才是美學的探討與表現重點。因而探討麟洛鄉玄天上帝仁聖宮與新埤鄉天

上聖母天后宮之廟宇工藝形式的美學意義，重點可能不在於其工藝表現形式的繁複或簡約，而在於其工藝形式是否已表現出斯土斯民的傳統特質。

單就此論點而言，麟洛鄉玄天上帝仁聖宮的廟宇工藝形式無疑是較為勝出的，因為廟宇作為精神信仰中心，匯集區域聚落族群的點滴財力與信眾人力，除了呈現最精緻繁複的工藝水準，工藝藝師與匠師往往也施作大眾熟悉的歷史典故與人物，涵蓋教忠教孝的傳統民族精神涵義，尤其愈為早期，教育機制愈不完備，廟宇愈經常擔負教民化育的社教責任，更有時是族群聚落領導者傳承族群精神與宣揚傳統意念的場所。聚落萬般庶民必然有的文化知識落差，作為主要社教機制之一，廟宇卻必須展現對各文化階層庶民的相容並蓄。故而廟宇工藝的主題內涵，或許可為在時間與地理上，都與在地庶民百姓極為遙遠且低度相關的傳統忠孝節義典章故事，但廟宇工藝的實際表現形式，卻必須當然爾地發揮愈寫實擬真的特質不可。

故無疑地，以極為寫實擬真、表現傳統文化內容主題的麟洛鄉玄天上帝仁聖宮廟宇工藝形式，比較簡約稜線美學的新埤鄉天上聖母天后宮廟宇工藝，當是最能彰顯斯土斯民傳統特質的表現形式，最符合 Heidegger 主張：藝術美學必須具有與彰顯傳統特質內涵的論點。

（二）工藝美學繁簡各擅勝場

由於「工藝」是指精巧的技藝，是人類運用物料與技藝，充分展現材質之美與精湛技藝的歷程與成品。「工藝」通常具有生活實用價值，並也含有美觀、經濟與獨創性的特質；而因應現代工業與科技文明的發展，也脫卻手工具製作的範疇，而廣泛運用現代工業機具、設備與材料等資源。故而在廟宇工藝美學上，我們或可界定其內涵為充分展現材質特性與精湛技藝於廟宇宗教主題內涵的美學。以台灣廟宇工藝數量之多，且均是集常民藝術最高、最優秀的精華，廟宇神祇之傳說與典故繽紛精彩，廟宇工藝美學可堪稱是本土美學的一大特色。

故若就廟宇工藝美學而言，麟洛鄉玄天上帝仁聖宮與新埤鄉天上聖母天后宮可稱為兩大典型。新埤鄉天上聖母天后宮以簡約或極簡化、幾無彩繪裝飾的純粹洗石灰底和簡約稜線，表現廟宇工藝美學；麟洛鄉玄天上帝仁聖宮則反其道而行，裝飾繁複到視覺飽滿、毫不留白。即以前述新埤鄉天上聖母天后宮書卷形式邊框的供桌為例，麟洛鄉玄天上帝仁聖宮的供桌又是何種形式？如圖 4，以木料材質施作，稜線曲折彎繞、桌面噴砂打光、立面雕花貼金等，極盡繁複裝飾之能事，兩相對照，的確差異至為明顯。



圖 4 麟洛鄉玄天上帝仁聖宮裝飾繁複的供桌

先就工藝設計理念探討，桌椅工藝的設計原則之一，當是講求平整的仰天面板，方能符合桌椅用以承載東西物件與人類坐憩的功能。因為工藝設計的原始理念之一，即在於「解決人類生活問題」——需要立身擺放物件以利取放，而無須因放置地面而頻繁彎腰取放或招引蟲鼠侵擾；需要離地小腿高度坐下休憩，而無須因長時踞坐地面而腰酸腿麻，因而發明與發展出桌椅工藝，且桌椅的仰天面當然須是全平面，方才利於東西物件的放置拿取與人類坐下動作之穩定。

但顯然的，新埤鄉天上聖母天后宮供桌兩側邊突出桌面的邊框設計，已經違反了此項工藝設計原則，為什麼要如此設計？最合理的解釋，即是住地族群崇尚讀書行為與學識智慧，故選取代表學問根源的書籍卷軸，演化為「軸心外突之半開書冊」的工藝形式，具象化表現在供桌上。從外觀樣式觀察，這是極為切題的模擬，從這種微小處工藝，展現對讀書求取智慧的致敬方式，堪稱是絕佳的工藝設計。而麟洛鄉玄天上帝仁聖宮裝飾繁複的供桌，雖然於桌柱與立面有視覺飽滿到臨界點的雕花貼金裝飾，但大

體而言，噴砂打光的桌面則維持一大平面仰天的形式，利於發揮供桌當有的功能。就工藝美學觀點，這兩種廟宇工藝形式，何者較能充分展現材質特性與精湛技藝於廟宇宗教主題內涵的美學？

這可能因鑑賞指標的不同，而有相異的工藝美學論述，可謂難分軒輊，各有勝場。李堅萍（民 95）研究屏東六堆客家廟宇工藝之庶民生活意象的表現形式時，曾以工藝五面向內涵，進行廟宇工藝美學內容的分析：(1) 外觀樣式、(2) 色彩材質、(3) 意義題材、(4) 施作技法、(5) 美學鑑賞等。而第五屆國家工藝獎簡章（國立台灣工藝研究所，民 94）定義工藝評選之五基準：(1) 優：巧工技術，(2) 水：造形美觀，(3) 根：文化特色，(4) 用：生活實用，(5) 新：創意巧思。第六屆國家工藝獎簡章（國立台灣工藝研究所，民 95）則定義工藝評選之基準共有三者：(1) 文化特色：能表現承傳的精湛技藝與文化背景乃至在地的台灣特色。(2) 巧工技術：作工細緻精巧，確實能表達作者意念之特殊、完美的技術。(3) 生活美學：具生活的實用目的，但追求更具藝術價值的技藝、造型、創意、紋飾、色彩、材質等美感表現，是創作美學的極致發揮。

但以此些工藝美學指標或原則，鑑賞廟宇工藝之繁複與簡約工藝形式，實仍難以絕對性的論斷。例如就材質之選用而言，因為磨石或洗石材質的硬度、強度、耐火性與壽命，遠較木屬材質要高得多，對屬於公眾使用場所的廟宇而論，其與家庭崇神祭祖面臨狀況的最大不同處之一，即是廟宇於迎神慶典所匯集大量的信徒人潮、香火物件，極有可能引發高頻率的人、物、傢俱碰撞損傷與火災危機。屏東市雕樑畫棟堪稱工藝極致的慈鳳宮，數年前即曾發生火災即為一例。因此，廟宇防微杜漸前述事項的有效作法之一，即是選用堅硬可抵抗碰撞與防杜火災發生之磨石供桌。

另洗石與磨石供桌且經久耐用，實用性極高，非常適於設置在普遍狹窄又是公眾人潮來往場所的廟宇，如新埤鄉天上聖母天后宮書卷形式邊框的供桌，洗石與磨石材質的強硬材質與耐火性，即使經過萬眾信徒來來往往、胼肩雜踏地供奉鮮花素果、膜拜與趨前插香，神案週遭稜線研磨發亮，但是毫無損傷，彰顯神案壽命久長耐用。但麟洛鄉玄天上帝仁聖宮裝飾繁複的供桌與神龕，選用木料材質，相較於堅硬的石材，卻是可以有效降低雕花刻工成本，更且能彰顯雕工技術。而外皮貼金的裝飾型態，所能產生的金碧輝煌效果，對認同此種美感的信眾而言，更是極具吸引力，認為可

以彰顯信眾對神明的敬意，誰謂不宜？以廟宇主事者多期望住民對廟宇有高度的認同心理，能吸引信眾經常來訪朝拜，則廟宇工藝以符合常民信眾的工藝美學為絕對施作指標，當然是最好的作法。

故而在工藝美學上，麟洛鄉玄天上帝仁聖宮與新埤鄉天上聖母天后宮的繁複與簡約工藝形式，可謂難分軒輊，各擅勝場。

（三）抽象表徵較具藝術想像

若定義美覺是對美的感受與察覺，美覺態度是個體感知對象事物美醜的反應、看法與評價，則可以論定：個體對事物美醜的感知，必然摻雜個人主觀性情緒與情感要素，不會是純粹理性、知性的分析。當然，美覺態度可經由後天的成長背景、文化環境、教育歷程之培養與訓練而正向發展，但這些歷程既有可能正向導引美學態度的發展，更也有可能反向根深蒂固化既有美學態度或美學成見。

或許可以從研究文獻，獲得更多啟示，Lay (2007)在探索視訊影像之主觀性(subjectivity)的研究中，即指出：追求純粹的(pure)美學態度是不可能的，觀者從視覺獲得的影像，所影響審美態度的內涵與程度，會受影像、表徵符號與個體的解讀方向與能力，而有差異。這即是說：不僅文字、符號與影像，具有表徵與轉換意義的能力，觀賞者本體的意念與解讀，也會轉換所獲致影像的意義。Lay 尚指出：美覺態度不僅可能會受影像、表徵符號與個體解讀方向與能力而差異，甚至時間取樣點的不同，個體的美覺態度內涵，必然也會迥然不同，個體的美覺態度是處於動態的(dynamic)變化狀態。

再者，李堅萍（民 95）的研究發現：廟宇經常擔負教民化育的社教責任，基於即使是知識基礎極為薄弱、不識之無的文盲，藉由具象化的圖案表現，都依然得以瞭解廟宇工藝中所代表意義的考量，故而廟宇工藝必須愈為具象化的表現形式，愈能使信眾人人皆懂，方得以涵蓋所有文化階層的庶民大眾。麟洛鄉玄天上帝仁聖宮的廟宇工藝形式，即多為具象化的表現形式，如圖 5 的漁樵耕讀陰刻工藝壁堵。



圖 5 麟洛鄉仁聖宮漁樵耕讀陰刻工藝壁堵

這四件漁樵耕讀陰刻工藝壁堵，都是規格寬約 1 尺，高約 3 尺，整體以灰紅色略帶綠色花紋大理石雕刻而成，採陰刻，亦即主體以刻紋內凹工藝技法刻成，刻紋都塗以白色，使線條更加明顯。第一件「漁翁得利」，圖中一位身穿古裝衣服，腳著草履的老漁夫，手中懷抱著一條剛釣起的大魚，興高采烈一副滿足的模樣，左上方刻有「漁翁得利」四字。第二件「樵夫問津」石刻工藝以一老樵夫為主角，同樣身穿古裝衣服，肩後背負一束半身高的木材，腳著草履，呈現舉步動作，右上方刻有「樵夫問津」四字。

第三件「淵明歸農」，以一老農為主角，身穿古裝衣服，頭戴斗笠，腳著草履，手持鋤頭支撐於地面，一副休憩之中的模樣，左上方刻有「淵明歸農」四字。第四件「書讀萬卷」，改以一年青學子為主角，身穿古裝衣服，腳著布鞋，坐在椅子上，手捧著一本古書，勤奮的讀著。右上方刻有「書讀萬卷」四字。都是極其具象兼庶民皆懂的造形，其工藝形式可以歸納如表 3 所示。

表 3 麟洛鄉玄天上帝仁聖宮漁樵耕讀陰刻工藝壁堵之工藝形式內涵

名稱	外觀樣式	規格(尺)寬x 高	色 澤	工藝技 法
漁翁得	古裝老翁懷抱大魚	1x3	灰	陰刻

利				紅	
樵人問	古裝老翁背負束柴	1x3		灰	陰刻
津				紅	
淵明歸	古裝老翁戴斗笠、撐持鋤頭	1x3		灰	陰刻
農				紅	
書讀萬	古裝青年捧卷閱讀	1x3		灰	陰刻
卷				紅	

除此之外，麟洛鄉玄天上帝仁聖宮廟宇工藝的表現形式中，還有如雲紋、鎖紋、套環紋、錢紋、斜格紋、卍字紋、壽字紋、佛字紋、連花紋等，如圖 6，屬於已經幾何圖案化且庶民皆懂意義的吉祥圖案，可稱為「半具象化」吉祥寓意表徵符號。這種介於具象化與符象化的表現形式，在藝術上的意義，就如同文字演進歷程中，由原始象形文字逐漸轉換出現會意、轉注與假借等形式一般，藝術創作者逐漸揚棄依樣描摹的複製階段，逐漸添加個人因情境之主觀感受而得的情緒與情感，使藝術創作品開始具有生命力的仲介歷程，在藝術創作與研究上極具價值。



圖 6 麟洛鄉玄天上帝仁聖宮

至於新埤鄉天上聖母天后宮，如圖 7 的正殿壁堵與內殿神龕，由於是極簡化幾無彩繪裝飾的樑柱、壁堵、神案，以純粹洗石灰底和簡約稜線為工藝表現形式，可以說幾乎無具象化圖案或甚至是所謂半具象化的表徵符號，而都只是簡單幾何的線條與塊面組合，簡潔俐落。



圖 7 新埤鄉天上聖母天后宮正殿壁堵與內殿神龕

基本上，愈是具象化的表現形式，愈能使觀者一目瞭然，立即性心理神會；但也容易使觀者受既定模式引導而成僵化思考，對創作者，更愈限縮於單一主題意義與現實具體影像的框圍之中。相反地，愈是抽象化與表徵化的表形式，愈難使觀者初視而瞭解；但卻能讓創作者愈有廣闊空間充分幻化，不受桎梏限制且掙脫規則干擾，也愈有助於觀者想像力的飛馳。故若純就藝術性的面向而言，新埤鄉天上聖母天后宮的簡約廟宇工藝形式，抽象與表徵性符號的特質，當然是較符合藝術美學的想像性本質。

（四）美學距離影響藝術價值

無可諱言地，俗諺中「貴遠賤近」、「厚古薄今」、「外國的月亮比較圓」、「遠來的和尚會念經」、「近廟欺神」、「寧與外人、不與家奴」等語中的涵義，莫不說明人性中，可能或多或少含有輕視週遭熟知之人事物，卻對遠距離或非現在、並未親身接觸的人事物，懷抱崇敬心理。美學的研究文獻也有特別指陳這種人性現象，Hanfling (2003)於美學距離(aesthetic distance)的矛盾論(paradoxes)中，即認為「美學距離」是藝術的重要特質。主張對於觀眾，藝術最好別直接性地給予，而是能保持距離，以間接式與朦朧化的方式傳遞。

Hanfling 以詩為例，認為常人對於詩的喜好，大半與詩所具有的「間接性言外之意」與「曖昧不明的表達方式」特質有關。讀者雖閱讀詩曲，卻翻越詩曲文字表層原有的直接性意義，而以同理心、感同身受的方式，

進入創作者原來或所設定的情境領域，昇華情緒，進而發生神遊幻覺的心靈感動。這種論述，也獲得 Smith (2006) 的認同，在探究普希金(Pushkin)「埃及夜晚(Egyptian Nights)」的著作中，Smith 便認為創作者都必然會投射自我的善惡價值觀與評判基準進入作品之中；而觀者即是從創作者作品的理解體會中，轉化這些價值觀與評判基準。觀者與創作者之間，必須留存適當的距離，以能協調既有的理念。故而美學距離，是藝術創作與美學鑑賞必要存在與探索的議題之一。

因此無疑地，廟宇工藝表現的主題或內涵，如果採取間接式與朦朧化的表現特質，便較具有心理性的美學距離，可以產生較多量的美學思索與美感觸動，具有較高的美學價值。據此觀之，麟洛鄉玄天上帝仁聖宮的廟宇工藝主題，多是典型的傳統忠孝節義典章故事、靈獸祥禽與吉祥圖紋，這些主題意義與表現形式的產生，當然是肇因於早期教育機制不完備，廟宇必須擔負教民化育的社教責任，更有時是族群聚落領導者傳承族群精神與宣揚傳統意念的場所。但由於這些傳統忠孝節義典章故事、靈獸祥禽與吉祥圖紋等，俱是常民百姓耳熟能詳與視覺熟識的認知經驗，故而其美學距離並非遙遠不可及，反多能以最豐盛人力與財力資源，展現認同廟宇工藝當以最精湛的施作技術與最優美的表現形式，表現這類主題與內涵。

而新埤鄉天上聖母天后宮則除了以純粹洗石灰底和簡約稜線，為最主要的廟宇工藝表現形式，可能有較可觀的美學距離。但天后宮尚另有特出的庶民寫實主題，如圖 8 為簷間的農穫與漁撈髹漆工藝。



圖 8 新埤鄉天后宮簷間的農穫與漁撈髹漆工藝

第一件農穫髹漆工藝，寬約 6 尺，高約 1 尺，以屋簷間的狹窄空間，髹漆工藝手法表現。由左至右分別描繪：(1) 橢圓形的橘紅色鳳梨斜放，

表皮以黑色勾邊的菱形片狀呈現，細長放射狀有裂齒狀邊緣的綠葉。(2)身大頭尾小的紅鯛魚，以向左游水的姿態，眼呈黑色，背鰭、腹鰭、胸鰭、尾鰭皆為墨綠色，並以黑色勾邊強調稜線。(3)兩指香菇呈 V 字型方向，蕈傘為褐黑色，蕈枝為灰白色。(4)橘黃色南瓜，呈略扁的圓形狀，南瓜表皮以較深的橘色漸層描繪，以黑色加深輪廓，果蒂為草綠色。(5)一條蘿蔔朝三點鐘方向斜放著，白色的蘿蔔粗矮肥胖，以黑色線條勾邊，蘿蔔葉為草綠色的長條形，呈向右直射狀。另一件農穫髹漆工藝簷間，寬 2 尺，高約 1 尺。同樣以屋簷間狹窄空間，髹漆工藝手法表現。二隻螃蟹，整體為橘紅色，但大幅褪色，略呈四方形的身軀，以黑色勾邊，各八隻腳呈散開狀，兩隻碩大的螯，呈 V 字型狀，螯夾張開，左邊螃蟹眼睛內縮，右邊螃蟹眼睛外突，具有差異性的動感。其工藝形式可以歸納如表 4 所示。

表 4 新埤鄉天后宮農穫髹漆工藝簷間之工藝形式內涵

名稱	外顯樣式	規格(尺)寬×高	色澤	工藝技法
農穫物	鳳梨、魚、香菇、南瓜、蘿蔔	6×1	多彩	描繪
漁撈物	螃蟹	2×1	多彩	描繪

此些主題概為尋常農穫與漁撈物，深具庶民意象，與在地庶民百姓真實生活情境極為相同。正向而言，有助於產生或堅定族群意識，凝聚聚落住民的向心力，對推動族群與聚落公眾事務，必然有雖隱性卻正向的助益力量；但對藝術的呈現，當然是一種無奈的創意限制。尤其依據前述 Hanfling (2003)與 Smith (2006)的美學距離的理論，這種屬於極為寫實擬真的庶民實際生活文化寫照，正是美學距離趨近於零的視覺圖像，幾乎無間接性言外之意與曖昧不明的朦朧想像感應。

故而如新埤鄉天后宮廟宇工藝主題中，揚棄傳統廟宇工藝中數量最大宗的忠孝節義典章故事主題，改以如漁、樵、耕、讀活動，以及蔬果農穫與漁穫、鋤籃農具與牛雞畜禽動物等，描述尋常庶民真實生活內涵的表現主題，更能予在地族群的感受距離親近得多，但就美學價值而言，確實是比較欠缺能使觀者能藉由觀賞，間接性發想自我的創意思考理念，也較無解讀空間的朦朧美感與推敲興味，美學距離短絀而較無美學效應。

(五) 信眾觀點引導美學變化

誠然如研究動機中所述，台灣的廟宇多為地區族群聚落住民之活動中心，愈為早期，這種現象愈為明顯。而因為敬天畏神心理之崇神祭祀與精神救贖、信仰寄託之需求，乃使住民對廟宇祭祀活動有高度的認同心理，族群聚落住民對廟宇宗教性與社會性活動，不惟大力支持人力物力資源，而且踴躍捐輸財貨。故匯集聚落住民奉獻豐富財貨與人力資源而成的廟宇工藝，以信眾最能接受的廟宇工藝美學施作：廟宇本體雕樑畫棟、山櫛藻梲、鑲嵌描繪，繁複艷麗精緻，發揮「無處不刻花、無處不彩繪」的特質，以完全不留白的方式，刻繪歷史知名的忠孝節義典章故事主題，視覺飽滿至臨界點，匯集常民藝術最高、最優秀的精華；這種表現形式堪稱是台灣廟宇工藝的典型。

換言之，公眾視這種特質的廟宇工藝形式為理所當然的表現形式，「廟宇工藝形式就是該當如此」，信眾踴躍捐輸財貨資源提供廟宇主事者，支援廟宇工藝技師完全不留白地展現雕工與彩繪技藝，並鏤刻信眾姓名以永久銘記捐獻行徑。由於所謂美學原則（或稱美感通則、美的原理）：對稱、平衡、韻律、協調等，正如道德是公眾所認可的行為準則一樣，個體對美醜可能有不同觀點，但美學原理卻是受公眾所普遍認可的視覺美學準則。而如果以審美鑑賞也是一種評判能力，則美學與道德的共通性，便更有可觀之處，這也是如 Nieuwenhove (2004)於研究宗教和美學態度論文中所主張：宗教、道德與美學都講究超我無私的觀點。甚至如 Stroud (2006)研究杜威(John Dewey, 1859-1952)美學與道德教化理論，尚指出杜威的實用主義，主張：個體的美學態度是基於美學經驗(aesthetic experience)而發展，而美學經驗則源於道德性的培養(morally cultivating)這種頗為極端化的論述。故而廟宇這種屬於公眾朝拜性建築，以信眾認可之「無處不刻花、無處不彩繪」原則施作廟宇工藝，迎合公眾美學認知，確實是必然結果。

只是理論上，若如前述 Lay (2007)的研究論述：個體的美覺態度，既受影像、表徵符號與個體解讀方向與能力而差異，且可能是動態變化中的狀態，則大量群體美覺態度的內涵與轉變，便可能極重大影響人類生活領域與環境的發展。如 Fan (2000)研究 1925 年至 1932 年紐約建築內涵的論

文中，即指出：美國建築師與民眾在此八年間的美覺態度，從深受傳統美學影響之傾向唯一新樣式，到接受新時代各式各樣新型態建築與周邊區域設計方式的變化，主導或強烈影響該國建築形式的發展。這種公眾群體性美學觀點的轉變，在台灣廟宇工藝形式即經常可見。

李堅萍（民 95）的研究即指出：屏東具有以樸素洗石壁堵與簡約稜線表現廟宇工藝美學的廟宇，多數具有年代久遠的特點。或可能是早期財貨資源與工藝技術有限，也或可能當時信眾住民美學觀點崇尚簡約樸素，造就極簡風格。而凡是近期新建或大幅改建的廟宇，其工藝形式莫不轉變成為現今雕樑畫棟、山櫛藻梲、鑲嵌描繪，繁複艷麗精緻，發揮「無處不刻花、無處不彩繪」的特質，以完全不留白方式，視覺飽滿至臨界點的典型台灣廟宇工藝。如圖 9 高樹鄉菜寮村的三山國王廟即為典型的案例，原廟建於清道光十年，廟體即為極簡廟宇工藝美學的代表，民國九十三年九月研究者實地田野調查時，除了仿古敬字亭的焚金亭仍留存使用外，廟體正好已於前月全數拆毀夷為平地。現今已改建落成新式廟宇建築，廟宇工藝形式已經全然走向典型的繁複工藝形式。此或可說是信眾捐獻財貨資源豐盛與工藝技法提升，或也可論述為公眾群體性的美學觀點由簡趨繁的轉變。



圖 9 高樹鄉三山國王廟廟體與內部彩繪

如果藝術貴在獨創性、多元化，我們或許應期望廟宇工藝形式的兩種典型：麟洛鄉玄天上帝仁聖宮的繁複與新埤鄉天上聖母天后宮的極簡，都能各有存續空間，而期待廟宇主事者與信眾，無須於廟宇改建時全然捨棄既有的簡約美學。但是如果我們體認到廟宇本來即非純粹藝術的表現場所，廟宇有其必須背負的宗教信仰與社教責任或包袱，則或許我們即應尊重廟宇主持與信眾群體性的美學轉變。

五、結論與建議

(一) 結論

故若依研究目的序，可以歸納研究結論為：

1. 繁複與簡約均足以展現廟宇工藝的形式與實質美學

工藝既須充分展現材質之美與最適當性選用，也須傳達工藝創作者運用細緻精巧的作工技藝，在外顯造形、紋飾設計、色彩規劃等美學元素的特殊創意，更應表現既有文化內涵甚至是在地的人文特色，新創藝術價值與美學極致；而廟宇工藝尚須符應廟宇主事與信眾需求，呈現信仰主題與內涵的宗教美學。故而麟洛鄉玄天上帝仁聖宮之雕樑畫棟、山櫛藻祝，集常民藝術最高、最優秀精華的廟宇工藝形式，堪稱為廟宇繁複工藝形式的典型。而新埤鄉天上聖母天后宮則以簡約或極簡化、幾無彩繪裝飾的純粹洗石灰底壁堵，以及簡約稜線的磨石神案、神龕，表現另一典型的廟宇簡約工藝形式，兩者可謂難分軒輊，各擅勝場，都能展現廟宇工藝的形式與實質美學。

2. 廟宇工藝的繁複形式易於傳達主題內涵與深符信眾美學；簡約形式深符美學想像本質與間接美學距離

依據美學理論，可從四個面向說明廟宇工藝美學：

(1) 廟宇繁複工藝形式易於傳達主題內涵：具有人類生活文化經驗內涵，最是美學的探討與表現重點，而表現形式還在其次。以極為寫實擬真、表現傳統文化內容主題的麟洛鄉玄天上帝仁聖宮廟宇工藝形式，比較簡約稜線美學的新埤鄉天上聖母天后宮廟宇工藝，較能彰顯斯土斯民傳統特質

的表現形式。

(2)廟宇簡約工藝形式符合美學想像本質：純就藝術本質，新埤鄉天上聖母天后宮的簡約廟宇工藝形式，深具抽象與表徵性符號的特質，愈能擺脫具象化表現形式的桎梏限制，愈能讓創作者有廣闊空間充分幻化創意，愈不會以既定模式引導觀者形成僵化思考，較符合藝術美學的想像性本質。

(3)廟宇簡約工藝形式深符間接美學距離：美學距離是藝術的重要特質，具備「間接性的言外之意」與「曖昧不明的表達方式」的藝術形式，最能產生較多量的美學思索與美感觸動。麟洛鄉玄天上帝仁聖宮的廟宇工藝主題，已非遙遠不可及的傳統忠孝節義典章故事、靈獸祥禽與吉祥圖紋；新埤鄉天上聖母天后宮素面壁堵與簡約稜線的廟宇工藝表現形式，有較可觀的美學距離，但部分簷間寫實彩繪則因美學距離短絀而較無美學效應。

(4)廟宇繁複工藝形式深符信眾美學：廟宇並非純粹藝術的表現場所，廟宇工藝有其必須背負的宗教信仰與社教責任或包袱，故而與藝術貴在創意與多元的特質並非全然相容。廟宇工藝表現形式深受信眾群體性美學觀點轉變的影響，大勢是由簡約趨繁複。雕樑畫棟、山櫛藻梲，無處不刻花、無處不彩繪，是台灣信眾認可的廟宇工藝美學。

(二) 建議

瞭解族群文化內涵藉以傳承文化，是工藝與藝術研究的重要目標之一，工藝與藝術研究的成果，應當作為教育體系課程發展的參考，從而使國民與族群瞭解自身文化，維護與發展文化，能達到更高的認同與發揚文化目標。廟宇工藝均是集常民藝術最高、最優秀的精華，廟宇神祇之傳說與典故繽紛精彩，堪稱是發展學校藝術課程或鄉土教材的最佳標的。另文化創意產業是政府策略性政策方向之一；支援文化創意產業的前置作業之一，即是詳盡的藝文資源調查。本研究之研究發現除可作為學校課程之背景理論，也得以作為發展文化創意產業的資料庫；然廟宇工藝(1)外顯樣式、(2)色彩材質、(3)意義題材、(4)施作技法、(5)美學鑑賞等面向，可資探索的議題仍不可勝數，尚有賴有志之士賡續投入研究。

六、參考書目

1. 王惠君、顏亨達(民90)，台灣傳統廟宇裝飾題材與建築空間之關聯研究。載於中華民國建築學會第十三屆建築研究成果發表會論文集，頁105-108(90)

年11月24日，正修技術學院圖資大樓)。

2. 石淑茶(民91)，台灣廟宇敘事性雕繪題材分析——以桃竹苗地區廟宇為例。國立中央大學藝術學研究所碩士論文。未出版。
3. 李信億(民92)，台灣寺廟之供具與裝飾藝術——以劍潭寺為例。中國文化大學史學研究所碩士論文。未出版。
4. 李香蓮(民89)。圖像與意義之關連性研究~透過台灣一、二級古蹟廟宇為例。雲林科技大學視覺傳達設計學研究所碩士論文。未出版。
5. 李堅萍(民93)，屏東六堆廟宇特有客家工藝形式調查研究。行政院客家委員會獎助學術研究計畫。未出版。
6. 李堅萍(民95)，庶民生活意象於屏東六堆客家廟宇工藝之表現形式研究。台中教育大學學報，20卷1期，頁53-77。
7. 李增德(民88)，金門宗祠建築之匠藝探討。載於「金門傳統藝術研討會論文集」，頁69-90(金門縣空中大學，88年11月18日)
8. 汪詒(民92)，閩台宮廟壁畫研究。中國福建師範大學史學碩士論文。未出版。
9. 胡永隆、陳啟雄(民91)，台灣傳統建築——柱子的風格初探。載於「創作·設計·管理國際學術研討會」論文集，頁53-62(銘傳大學桃園校區，91年6月22日)。
10. 國立台灣工藝研究所(民94)，第五屆國家工藝獎簡章。南投：作者。
11. 國立台灣工藝研究所(民95)，第六屆國家工藝獎簡章。南投：作者。
12. 黃壬來、李堅萍、藍雪瑛(民92)，屏東縣藝文資源調查報告書——信仰節俗類。屏東：屏東縣立文化中心。
13. 溫知禮、李堅萍(民93)，台灣廟宇石雕與泥塑工藝表現形式之比較研究。國教學報，16期，頁307-339。
14. 劉淑音(民92)，談台灣北部廟宇建築柱礎雕刻的吉祥物。台灣工藝，14期，頁52-69。
15. 蔡文卿(民91)，台南市大天后宮廟宇彩繪之研究。國立屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文。未出版。
16. 蔡佳純(民93)，屏東縣九如三山國王廟木雕裝飾題材研究。國立屏東科技大學農村規劃系碩士論文。未出版。
17. Fan, S. (2000). From architecture and allied arts to international style: Architectural exhibitions in New York, 1925--1932. Unpublished doctoral dissertation. Cornell University, New York, United States.
18. Hanfling, O. (2003). Paradoxes of aesthetic distance. *British Journal of Aesthetics*, 43 (2), 175-187.
19. Lay, R. L. (2006). Exploring subjectivity in the work of Jung, Heidegger, and Corbin through an artistic dialogue of film. Unpublished doctoral dissertation, Pacifica Graduate Institute,

California, United States.

20. Nieuwenhove R. V. (2004). The religious and the aesthetic attitude. *literature & theology*. Oxford, 18(2), 174.
21. Smith, A. (2006). Fictionality, theatricality and staging of self: A new look at Pushkin's 'Egyptian Nights.' *Slavonic & East European Review*, 84 (3), 393-417.
22. Stroud, S. R. (2006). John Dewey on Aesthetic experience and moral cultivation. Unpublished doctoral dissertation, Temple University, Pennsylvania, United States.
23. Torsen, I. (2008). After Aesthetics: Martin Heidegger and the end of art. Unpublished doctoral dissertation, Boston University, Massachusetts, United States.