紀念物的委託、製作與設置——公共藝術中的爭議民主實踐

Commissioning, Making, and Installing Memorials—Debatable Democratic Practices in Public Arte

鄭安齊 | An-Chi Cheng

卡爾·馮·奧西茨基奧登堡大學博士研究生

Doctoral Student, Carl von Ossietzky University of Oldenburg

來稿日期：2025年8月24日

通過日期：2025年12月8日

摘 要

紀念物作爲雕塑藝術當中的公共藝術類型，不僅是固著不變的實體人造物，而是充滿動態以及多方張力，並隨著政治社會的變遷以及權力關係的重構，時刻轉變的民主實踐。

本文欲探討之處，正是紀念物的設置過程中，所面臨的「爭議性處境」。這些爭議究竟爲何？特別是，這些爭議如何具體反映於委託、製作與設置等具有明文規制及未有體制化的場域中？在不同的條件下，又該如何面對這些爭議並處置之？

文中將從兩個面向著手：歷史脈絡解析與個案程序細節探討。透過歷史脈絡，我們可以見到委託製作紀念物的程序中委託者、製作者及受眾等多方行動者，在不同時期變動重組的關係以及紀念物設置在規制及內容上的變遷。

歷史上，委託製作的雕塑因其生產條件掌握於少數菁英，與權力緊密綑綁，彰顯權力與錨定邊界；隨城市化與資本興起，國家機構與市民取代舊贊助，公共藝術則成爲當今紀念物的委託、競圖與設置框架。今日的紀念物實踐，不僅試圖解構舊有設置模式，也挑戰內容上遮蔽複雜記憶的國族敘事，制度改革與美學語彙的反思同時並進。

個案程序細節的探討則有助於理解，各方的行動者如何時而協力時而對抗，並從中發展出有別於既存紀念物的設置方式、規制與內容。

實例中可見，繁複的多方互動，將紀念物的設置於爭議中，逐步推向符合民主準則的路線：德國「蓋世太保地段」以公開競圖、諮詢與多方合作，強調現地、凸顯加害者及教育功能；〈巴伐利亞區的記憶之地〉以去中心、貼近日常的標示串連過往的不義與當下；〈嘉義

市二二八紀念碑〉則體現紀念物的非永恆性，在推倒與立碑的衝突中，不斷延續關於紀念如何進行的論辯。

紀念物創設本身即爲「衝突的民主實踐」，然而此衝突應是可制度化、可競爭的，以未來的共生而非零和爲準則。解構權力、連結地方及持續地詮釋與教育推廣，除了應是設立作爲紀念物的公共藝術時應循之準則，也應內化爲當代雕塑的常規，達致政治地理解藝術的目標。

關鍵詞：紀念物、公共藝術、委託製作、國族敘事、民主實踐

Abstract

As a genre of public art within sculptural practice, memorials are not merely fixed, immutable human-made objects; rather, they are dynamic, marked by multifaceted tensions and continually reconfigured as political and social contexts shift and as power relations are reorganized. In this sense, the making of memorials constitutes a democratic practice in motion.

This paper focuses on the debatable situations that arise in the process of establishing memorials. What are these debatable situations? More specifically, how are they concretely manifested in such arenas as commissioning, making, and installation, which are governed either by explicit regulations or by yet-to-be-institutionalized practices? Under differing conditions, how should these debatable situations be confronted and handled?

The discussion proceeds from two perspectives: an analysis of the historical context and an examination of the procedural details of selected cases.By situating the analysis within its historical context, we can observe how the relationships among multiple actors—such as commissioners, producers, and audiences—in the procedures for commissioning and producing memorials have been reconfigured over time, and how the making of memorials has itself undergone changes in both regulatory frameworks and substantive content.

Historically, commissioned sculpture—whose conditions of production were controlled by a small elite—was tightly bound to power,

serving to manifest authority and to anchor both territorial and symbolic boundaries. With urbanization and the rise of capital accumulation, public authorities and an emerging citizenry gradually replaced traditional patronage systems; and public art became the prevailing institutional framework through which memorials were commissioned, selected through competition, and installed. Contemporary memorial initiatives therefore seek not only to deconstruct inherited modes of siting and making, but also to challenge national narratives that obscure the complexities of memory; institutional reforms such as new slaws, regulations, and guidelines proceed in tandem with critical reflection on aesthetic forms and vocabularies.

An examination of the procedural details of specific cases helps elucidate how various actors at times collaborate and at other times come into conflict, and how, in the process, they develop modes of installation, regulatory frameworks, and substantive content that diverge from those of existing memorials.

Empirically, complex multi-actor interactions—frequently through processes of public debates—are associated with memorial initiatives moving along trajectories consonant with democratic norms. Berlin's "Gestapo Site" (*Gestapo-Gelände*) employed open competitions, public consultation, and cross-sector collaboration to foreground site-specificity, highlight the perspective of perpetrators, and embed educational functions. The "Places of Remembrance" memorial in Berlin's Bavarian Quarter (*Orte des Erinnerns im Bayerischen Viertel*) mobilized decentered, everyday markers to weave past injustices into the present. The *Chiayi City 228*

Memorial exemplifies the non-permanence of memorials: amid conflicts over the toppling and re-erecting of memorials, a sustained debate has emerged about how remembrance should be practiced.

The making of memorials is, in itself, a debatable democratic practice; such conflict ought to be institutionalized and agonistic rather than zero-sum, and it should be oriented toward future coexistence. Deconstructing power, grounding projects in locality, and sustaining ongoing interpretation and educational outreach should function not only as normative guidelines for the establishment of public art as memorials, but also as conventions internalized by contemporary sculptural practice—thereby advancing the project of understanding art politically.

Keywords: Monument/Memorial, Public Art, Commissioned Work, National Narrative, Democratic Practice

一、前　言

在臺灣，各式關於白色恐怖以及二二八紀念物設置工作，業已來到新的階段。經過解嚴之後民間的倡議，首次及二次政黨輪替後在政府層面的推動，特別是《促進轉型正義條例》當中「清除威權象徵、保存不義遺址」這項工作內容，以及當前文化部根據此工作內容所制定的《文化部不義遺址保存行動策略（核定本）》[1]，皆標誌著，臺灣社會已進入設置紀念物的實務階段。

除了已審定公告的 42 處不義遺址，皆將豎立歷史標誌，喚醒公共記憶，以利展開後續保存活化與教育推廣等工作。長期來說，隨著未來更多潛在不義遺址的陸續審定，以及民間個人或團體主動提報或進行調研的場址，將勢必捲動更多的藝術工作者，投入此領域，以各式媒介、技術與材料製作紀念物，傳遞轉型正義的相關歷史記憶資訊內容，甚至是對帝國殖民時期或戒嚴年代所遺存的紀念物發起批判和挑戰的創作。

1　《文化部不義遺址保存行動策略（核定本）》為《不義遺址保存條例草案》立法通過前，為推進不義遺址保存之各項工作，由文化部擬定、行政院核定之行動策略，目的是為了促進社會大眾對不義遺址的認識，並使法案出臺前，各界（包括相關的機關）對不義遺址的保存有可供參照的基礎。在第五章「管理機關（構）推動事項」的第二條「推動不義遺址保存活化」列舉有「豎立歷史標誌」、「開放參觀及提供導覽解說」、「不義遺址數位建模及線上環景展覽」及「舉辦紀念及教育推廣活動」。當中的各項目，皆存在藝文工作者投入並善用其能力的空間。詳參考：〈不義遺址保存行動策略〉，行政院推動轉型正義會報，2025.11.27 點閱，https://www.ey.gov.tw/tjb/F846038738E6443F；文化部，〈文化部不義遺址保存行動策略（核定本）〉（2025.09），頁 11–14，2025.11.27 點閱，https://www.ey.gov.tw/File/43820F3EBF748C26?A=C。

然而，紀念物的製作卻不僅與藝術工作者的創作發想，以及藝術語彙的轉譯相關。它還涉及了委託方與受眾。這幾方之於紀念物製作，視個別案例設置的條件與脈絡而異，而有所不同的權力與介入程度。

紀念物的政治性，因而不僅附帶具有物質性的紀念物本體。它更發生於設置過程中的多方張力競逐，以及各方認知、詮釋紀念物所乘載、傳遞的歷史記憶訊息之間的差異，所形成的各種爭議。這使得紀念物的委託、製作與設置工作，本身即是一種政治性的場域（既可能是國家權力的遂行，卻也可以是由下至上的民主倡議），各種論壇、對話乃至衝突在其上發生。

理清這其中的概要，並辨識出當前的進程，思考應在此階段採取何種方法，乃至修訂、改善目前的舉措，既是藝術工作者所必需，也是作爲潛在委託方與受眾的全體社會大眾所應知悉。

二、作爲雕塑藝術之一種的紀念物

當我們論及「紀念碑」，或更廣泛地用「紀念物」來涵括指稱時，每個人聽到此詞後，浮現的樣貌皆有差異。紀念物首先爲人造物，並非自然生成品；其次，它亦非既存物件或文化資產，而是帶有目的性的產出，有其設定的功能任務及對象受眾；最後，紀念物涵蓋多種樣態，但最常見仍是透過視覺與造型藝術爲主要語彙或媒介的形式。[2]

然而在當代紀念物的設置實踐中，紀念物不僅隸屬於造型、雕塑藝術的範疇，更與公共藝術的性質相近。當雕塑藝術作爲公共藝術現身時，首先是爲了公共空間，而非機構（如博物館、美術館）；其次，藝術家藉由規範好的程序，代表特定社群整體執行公共藝術計畫；因設置於公共場域和代表特定社群，故有代表該社群的公職人員參與過程；最後，這些計畫經常由公共支出（如政府預算等）支應，並且受到公共機關的管理。[3]

---

2 藝術史學者里格爾（Alois Riegl）對紀念碑（物）的定義，他將其區分為「藝術紀念碑」（Kunstdenkmal）及「文字紀念碑」（Schriftdenkmal），端看是透過造形藝術手段表現，或者是輔以銘文，將欲銘記之事件呈現於觀者眼前；最常見的情況則是兩種類型等量並重，合而為一。此外，透過對意圖和目的的區別，里格爾也將紀念碑（物）分為「有意」（gewollte）和「非有意」（ungewollte）──後者的意義較接近今日所談之文化資產。本文中將討論的，多屬里格爾所言之「藝術紀念碑」或者兩者的混合，並且在目的上屬於「有意」。Alois Riegl, *Der Moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung* (Wien & Leipzig: Verlage von W. Braumüller, 1903), p. 1.

3 Curtis Carter, “Toward an Understanding of Sculpture as Public Art,” *International Yearbook of Aesthetics*, Vol. 14 (2010): p. 161.

當代許多紀念碑在設置程序上，援引公共藝術的競圖、評審方法，這使得紀念物在外部規範上，幾乎等同於公共藝術；另一方面，許多當代的公共藝術計畫，也都試圖回應其設置地的空間與歷史脈絡，使得最終產出內容也帶有紀念的意涵。

（一）雕塑：紀念、公共與權力

但這並不表示，紀念物的公共性、連結政治與歷史意涵等特質，在雕塑藝術當中具有特殊性。若回溯歷史上的雕塑藝術製作——特別是雕塑藝術進入現代時期，具備自主性、自爲性之前的歷史發展來探討，有兩項自雕塑出現以來的特質和功能，被紀念物或公共藝術這些子範疇承繼：一是爲了彰顯「權力」，二則是爲了錨定「邊界」。

雕塑這個藝術類型，是三度空間裡的存有，以有形材質反應所欲表現、傳達之內容。因爲其材質與規模，以及隨之必須調動的資源和勞動力，使得雕塑不可避免地，掌握在擁有這種動員力的人或者組織的手上。視製作的規模及材質而定，規模越大或者材質越稀缺，就越是由來自社會上的少數、上部階層者所掌握。

這使得雕塑藝術的產製，無可避免地與權力相綑綁，和政治與宗教的運作息息相關。而雕塑藝術製作材質的貴重、持久性、勞力的投入、其規模的宏大，反映其主題之重要性、永恆與偉大，並使其隨之變成敬仰、崇拜的對象物件；基於這樣的性質，也使得雕塑之形式與製作過程，受到了嚴格的規範。[4]

4 Hugh Honour & John Fleming, *A World History of Art. Fifth Edition* (Laurence King, 1999), pp. 25-26.

劃定各類邊界、疆域與界限，更是雕塑原初的功能之一：透過標記物的設置，不存在自然邊界的地方，被劃分成不同的群體。抽象意義上的認同區分、財產歸屬等，亦可能被具象化標記出來。這些具標記功能的物件，是具有約束力的。有 3000 年前的古老諺語聲稱：「凡不尊重界線者，必遭詛咒」。[5] 隨著經濟的發展以及政治關係的複雜化，各種多樣的劃界需求逐步出現，舉凡：領地邊界、族群勢力、墾耕漁獵範圍、稅務領域、採伐權利、企業運營歸屬等。

因應這樣的分化，多樣的形式因而被發展出來，以便更爲明確地傳達其標記、劃分的意義及強化所攜帶的相關資訊內容。[6] 最終，這類型的雕塑，除了其基本的劃界作用外，還會被附加上舉凡具有象徵作用的符號、具有區別族群認同意味的配飾、統治者的造像抑或是該國族起源神話的角色雕塑。藉此，權力的地位透過文化產物的塑造更爲穩固。這從而使得「權力彰顯」與「邊界劃定」性質與功能，互相交錯也互相增強。

（二）權力重組、重分配過程中的爭議

上述雕塑藝術的特性，具備著「權力」與「劃界」的雙重性質；然而這兩項性質並不穩固，它們都隨著各種時空條件的不同而時刻變

5 P. Waldhaeusl, H. Koenig and R. Mansberger,“Boundaries and Boundary Marks. Substantive Cultural Heritage of Extensive Importance,” *ISPRS Annals of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, Volume II-5/W3 (2015): p. 329, accessed June 6, 2025, https://isprs-annals.copernicus.org/articles/II-5-W3/329/2015/isprsannals-II-5-W3-329-2015.pdf.

6 Frank Reichert,“Zur Geschichte der Feststellung und Kennzeichnung von Eigentums–und Herrschaftsgrenzen in Sachsen”(Diplomarbeit am Geodätischen Institut der Technischen Universität Dresden, Lehrstuhl für Bodenordnung und Bodenwirtschaft, 1999), pp. 10-12.

動。作爲紀念物的雕塑，看似堅硬、固著不變，在物理狀態上和傳遞的內容與意義上卻都絕非靜止。

作爲紀念物存在的雕塑，在皮耶．諾哈（Pierre Nora）於關於「記憶之所」的研究中，以人爲載體的記憶，受限於肉體生理限制，若欲延續記憶，記憶就必須被儲存到人以外的地方。這應歸於「轉化爲歷史」的記憶或「檔案化的記憶」的範疇。這種記憶的狀態是，若其內在體驗愈稀薄，就愈需要外部支撐的存在，以維繫記憶的存續。[7] 以此爲基礎，阿萊達．阿斯曼（Aleida Assmann）認爲，這類的記憶並無法自行延伸承繼，需要一再重新協商、創設、傳介與習得。[8]

紀念物雖爲人造物，其意義卻並非固著的實體。裝載記憶的紀念物作爲雕塑，因而隨著公眾的能動性、社會關係的變遷以及權力的解構重組而變動。研究紀念碑與公共藝術史的學者燕德里西（Stefanie Endlich）指出「紀念碑並不體現永久的眞實，而是表達特定的、與當下時間結合的看法。」[9] 往往在權力板塊位移重組之時，這些雕塑成爲爭議或對抗的力量「實體化」、「具現」或者「著力」之處：有時候以一種激烈的衝突樣態顯現，譬如毀壞、拉倒銅像的

7 Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, trans. Volfgang Kaiser (Fischer Taschenbuch Verlag, 1998), pp. 21-22.

8 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (Verlag C. H.Beck, 1999), p. 19.

9 Stefanie Endlich,“Denkmal in Bewegung–Menschen in Aktion,”in *Das Denkmal der Grauen Busse. Erinnerungskultur in Bewegung*, ed. Horst Hoheisel and Andreas Knitz (Verlag Psychiatrie und Geschichte, 2012), p. 25.

行動；有時則是較爲緩慢的過程，不受待見的、作爲紀念物的雕塑，在乏人問津之下逐漸荒廢或傾頹，或甚至在內容的層面上，物件失去了與意義的連結。

這些關係與權力的重組，可以從雕塑的生產關係及過程，尋找其脈絡和演變。

（三）雕塑作爲一種委託製作的實踐

雕塑，特別是大型的、具公共性質的雕塑，因具備「委託製作的藝術」之性質，使得涉入其中的角色，包括委託者、製作者、受眾三方的權力關係及界限，處於對抗、矛盾與反省之間，且無可迴避。這些爭議與衝突不僅限於製作過程，還包括前後的規劃、設計、競圖審議，後續的宣傳、推廣及教育活動等。

雕塑作爲委託製作的藝術，並非當代公共藝術新創造的事物。直至 19 世紀之前，大多的雕塑仍是在「贊助人／庇護者」（patrons）的掌控之下。「贊助人／庇護者」擁有能夠選擇主題與藝術家或指定製作者的權力。[10]

首先有王室和祭司階層，作爲藝文產製的委託方而存在。藝術史家豪瑟（Arnold Hauser）提及，譬如在古代埃及，祭司和小邦國的君主是最早、並在後續很長一段時間之中，是藝文產製品製作方唯一的雇主。創作者們工作的場所是神廟和王室作坊，製作的作品僅限於這些委託人所交付的任務，也就是在祭儀或帶政治性質的活動中，用

10 Hugh Honour and John Fleming, *A World History of Art* (Laurence King Publishing, 1999), p. 27.

以祭拜諸神或榮耀國王所需的祭品或紀念碑。[11] 在古希臘，城邦則是藝術品的主要委託方，隨後也有來自皇帝、王朝的藝術需求，譬如亞歷山大大帝或者羅馬帝國時期，爲征服與統治所需的宣傳工作。這些藝術產製的委託，往往是以贊助的形式進行的。[12] 在歷史上一段不短的時間當中，三邊關係權重傾向委託者方。

委製關係及擔任該角色的社會群體，隨著各種內外要素推移轉變。以西歐社會爲例，隨著城市化，生產關係的轉變帶動社會結構的轉型，過往具有特定人際紐帶串連的關係，逐漸朝向非個人化的方向建構。譬如，生產商品並販售予非特定的對象，而不再僅是爲特定的雇主、買家生產製造。

影響所及也擴展到藝文產製中的贊助關係。藝術家不再在接受庇護後只爲特定人、並依據其要求製作作品，而是預先製作，爾後售出給非特定人，譬如新興的市民階層。舊時的庇護－依賴關係開始逐步瓦解，藝文的產製部分地步入了新的關係之中。

舉例來說，英國因社會結構轉型，致使庇護依賴關係瓦解。光榮革命後，創作者不再僅依賴提供庇護的宮廷贊助人，政黨和政府逐步取代宮廷的文化功能，成爲主要資助者。[13] 政黨與政府則高度依靠公共輿論，以維持其存續的正當性；因此，藝文產製以其效用受到這些群體的青睞。[14] 除外，各種新式媒體的出現（例如報紙），繁盛的商

11 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst Und Literatur* (München: Verlag C.H.Beck, 1953), pp. 29-30.

12 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst Und Literatur*, pp. 121-122.

13 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst Und Literatur*, pp. 559-560.

14 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst Und Literatur*, pp. 561-563.

業和因此取得財富的階層，作爲新興的贊助者或購買者出現，使創作者的經濟管道逐漸多元化。

古典的贊助體系逐步解消時，國家化的制度則進場取而代之。國家透過稅收與官僚體系的運作，重構贊助體系：以立法和稅務分配的方式，端視民主程度而異，以文化政策對藝術家的生產進行掌控或保障，從而加入過往在藝文生產中的贊助者群體。這也是爲何當代的公共藝術當中，總是有公職人員以代表的形式參與，並且計畫受到公共資源──國家、地方政府或者兩者的混合──支持之因。但同時，過往的舊贊助人們，未因此而消逝，仍透過資源與政治的運作，持續發揮他們的影響力。

而紀念物的「爭議」，正出現在這些關係改變的過程中，表現於委託者、製作者、受眾三方權力關係的消長之時。

（四）權力正當性與認同建構的具體舉措

雕塑被紀念物承繼的「權力彰顯」與「邊界劃定」性質與功能，互相交錯也互相增強。它們一直延續至現代時期，仍爲紀念物設置的主調。

1. 彰顯民族國家王權的宏大碑體

作爲紀念物的雕塑，其產製在 19 世紀時，特別是在歐洲大陸上，隨著拿破崙的軍事席捲以及隨後的民族主義浪潮，一起推至高峰。

18 世紀末，現代徵兵制的濫觴於法國大革命中出現，目的是保護共和，免受歐洲反革命君主國家的攻擊。這項措施被延續至拿破崙對外擴張的戰爭之中。爲了抵禦拿破崙，歐洲其他各國也起而效尤，建立普遍徵兵制度，例如當時普魯士的馮．沙恩霍斯特（Gerhard von Scharnhorst）於 1813 年起也推行徵兵制，使得「一國之所有公

民皆生而同爲其防衛者」。[15]

平民自此被大規模地捲入戰爭之中，犧牲者從過去的特定軍事階級成員，擴張到全體國民之中。相應地，統治者發展出了紀念的措施，維護動員的正當性，並安撫犧牲者及其遺族。例如在對抗拿破崙的戰爭前，國王腓特烈．威廉三世（Friedrich Wilhelm III）採普魯士皇室之建築師、畫家申克爾（Karl Friedrich Schinkel）設計的鐵十字徽章，做爲士兵戰功的獎勵；[16] 威廉三世頒布的《爲獨立及祖國陣亡者永久紀念碑創設命令》，則使一般士兵的紀念有了明文依據。[17] 這些紀念措施，雖是爲了士兵個體，但多數的紀念物上，並無士兵個人姓名與事蹟的記載，而是匿名、無名的群體紀念，有的則配上理想的士兵形象雕塑。

隨後，歷經數場戰事，歐洲大陸上許多民族國家一一成立，並豎立了紀念對抗拿破崙戰爭和國家獨立戰役的紀念物。它們共同的特徵，其一是援引民族神話及起源的象徵，臺座上的雕塑形象多是出自神話角色（有時則混有宗教神祇或符碼，譬如天使或十字於其

15 原句為：「Alle Bürger des Staates sind geborene Verteidiger desselben」。Michael Epkenhans, “Säulen der Tradition. Preußische Reformer und Bürgersoldaten bleiben traditionsstiftend,” *if Spezial - Zeitschrift für Innere Führung*, Nr. 2 (2018.2): p. 31, accessed January 15, 2021, https://www.bmvg.de/resource/blob/23698/efe0631df9942f5d6b8de9d1157e1fbb/20180416-if-spezial-data.pdf.

16 此鐵十字形體源自條頓十字，因而軍事象徵物被賦予國族起源神話意涵。

17 該條文原名為《Verordnung über die Stiftung eines bleibenden Denkmals für die, so im Kampfe für Unabhängigkeit und Vaterland blieben》。Michael Hollenbach, “Soldatengedenken,” Deutschlandfunkkultur, last modified May 9, 2009, accessed June 15, 2025, https://www.deutschlandfunkkultur.de/soldatengedenken-100.html.

中）。以德國爲例，經常出現的角色，有像是由帶領日耳曼部族對抗羅馬帝國的阿米尼烏斯（Arminius）而來的「赫爾曼」（Hermann）、將德意志國族擬人化的「日耳曼尼亞」（Germania），又或者歷代君王貴族的形象，譬如柏林當年勝利大道（Siegesallee）兩側的雕像，羅列了傳說中的歷代君主與其輔臣良將。另一特徵則是創造崇高、神聖感的恢弘規模。當時的紀念碑，動輒十數公尺高，帶有民族起源神話赫爾曼雕像的〈赫爾曼紀念碑〉（*Hermannsdenkmal*）高 53.6 公尺（圖 1），紀念對抗拿破崙戰事勝利的〈民族大會戰紀念碑〉（*Völkerschlachtdenkmal*）則更達 91 公尺。[18]

格爾奧格．拉赫曼．摩瑟（George L. Mosse）研究並追溯自拿破崙戰爭時期直至二戰前的法西斯政權的政治展演舉措。民眾受到掌權者的動員，積極地親身參與國家神話的崇拜，從而發展出一種宗教化的大眾政治運動，或說是世俗化的宗教，摩瑟則將其視爲一種「新政治」（The New Politics）。而當中重要的媒介，正是儀式、節慶、神話和象徵等，具體化之後則成爲紀念碑、建築或者非硬體的公共節慶等。[19] 這些紀念碑、紀念物著重與關注之處，表層是戰爭的殘酷、士兵犧牲的苦難以及國家集體悼念過去、展望未來，實則

18 紀念碑內部的圓廳，則環繞有四組巨型且身形堅實健朗的雕像，分別以哺育象徵著「民族之力」（Volkeskraft）、環握手臂展現「勇氣」（Tapferkeit）、長幼扶持象徵「信念之堅」（Glaubensstärke）及以負傷的戰士代表「犧牲之意願 」（Opferbereitschaft）。不管是在對過去戰爭的詮釋，又或是在當下參訪及儀式空間的鋪排，都顯示了導引思想至「為國族犧牲」並且鼓勵、榮耀此種行為的大敘事方向。

19 George L. Mosse, *The nationalization of the masses. Political symbolism and mass movements in Germany from the Napoleonic wars through the Third Reich* (New York: Howard Fertig, 1997), pp. 1-4.

是透過與神話、角色的連結以及理想化的雕塑形象，強化了士兵「爲國族」的犧牲的神聖性；規模宏大的碑體與雕塑，則從感官技術方向著手，欲使人折服於國族（實則爲統治者）此崇高的、壓倒性且不可任意觸及的力量。

2. 帝國邊界的殖民標記

進入現代化時期後，紀念碑與紀念物則跟隨帝國的擴張，除了立於權力中心的首都廣場或市政廳前方，也被攜帶到權力所能及的邊界之處（被殖民之處）。

最初立於殖民地的紀念碑，並沒有特定的典章規範，多由殖民運動或海外僑領組織發起，隨著佔領的推進而插旗立碑，並與「開拓」、「發現」以及所謂的「先驅」有關——而這些都是站在殖民者立場的描述，他們化做理想中的殖民英雄，爲帝國的世界強權競逐佔得一地。[20] 帝國邊界（殖民）的標記則使受到殖民的人民，更緊密地感受到被納入帝國體系之中。

常見的是紀念「開拓者」和「先驅」的碑，[21] 碑體樣式常見的有方尖碑，上方帶有受紀念、榮耀者的頭像浮雕或胸像，又或者是直接呈現該地殖民者的雕像。另一種類型則是標記意義較濃厚，表現對該地的掌控，碑體上通常帶有條約、訪視或征略事件的記述，有

20 Winfried Speitkamp,“Kolonialdenkmäler,”in *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, ed. Jürgen Zimmerer (Frankfurt am Main: Campus, 2013), pp. 409-410.

21 此處指經常現身於紀念物上的、殖民行為的重要參與者們，例如殖民地的「發現者」（Entdecker）、軍人、或醫師。Winfried Speitkamp,“Kolonialdenkmäler,”p. 409.

時還帶有國家象徵物（譬如德意志帝國的鷹）、標記、紋章等符號於其上，使它具備官方授權性質。在殖民紀念碑當中，惟有一種類別紀念了傷亡，但絕非被殖民者的傷亡，而再次是殖民者軍隊（當中甚至包含非西歐殖民者的士兵）爲了帝國擴張所奉獻的犧牲。在這類紀念物中，有既成的敘事模式──帶來文明的殖民者與掀起暴亂的被殖民者，[22] 形象上前者是威武、戎裝騎馬的殖民長官爲主，受到被殖民者的愛戴和追隨，而「暴亂」的被殖民者，不會出現於紀念雕塑中。

即使在殖民帝國消亡之後，這些紀念物隨著殖民地政權的更迭與交替，可能遭遇拆除、抹去或者是送運回母國的不同狀況。相同的是，當中的大部分紀念物依舊未失卻其依舊發揮其延長的作用：一方面持續使前殖民者懷抱著未竟的偉大帝國夢想，紀念物的內容成爲極端國族主義思想的基礎，使得利於殖民者、貶抑被殖民者的陳述持續傳播；另一方面則使前殖民的的人民，即便政治上已非被殖民狀態，卻仍延續文化上的階序差別。與早期的殖民紀念物進行眞實邊界的區劃稍有不同的是，這些遺留至殖民時期以外的紀念物，此時標記出的是一條抽象的邊界。

自殖民地解放運動以來，歷經 1960 年代的學潮時期，再到 2010 年代隨著反歧視運動而起的推倒銅像運動，這些遺留的紀念物的意義持續受到批判，並以各式的行動──文化、教育工作的或是

22 通常會被定義為暴亂，而非起義或反抗，譬如德意志帝國對赫雷羅與納馬人（Herero und Nama）的滅絕屠殺，就被描述為是暴亂。一直到 2015 年，德國聯邦政府方承認德意志帝國對赫雷羅與納馬人的舉措為種族滅絕（Völkermord）。

直接行動的——挑戰它的存續。這些批判與挑戰，也反映在當代紀念碑的建置上，進而有別於過往從並不民主的紀念工作與方式中，生產出來的紀念物。

（五）當代紀念碑建置的變遷與悼念之餘的反省

當代的立碑造像的紀念工作，不僅在形式與內容上有別於前一個時期，方法與程序上也有相當程度的變動。在委託關係重組，新舊贊助人交替之時，各方行動者各自對紀念物的使用方式與需求不同，委託、產製的模式不同，張力也就隨之而生。各方掌控、主導權力的拉扯與重整，則推動著紀念物設置與意義的持續轉型。既存的紀念方式與紀念物傳遞的訊息，不斷地受到反省並遭遇反抗。

而「爭議」及面對爭議的處置，則可以從兩個面向上進行觀察。面對隨著重整的權力關係，紀念物的功能與意義進而變化，拋棄爲歷史定調的傾向，使過往在大敘事之下受掩蓋的各種爭議與衝突變得可見。面對權力關係的重組時，記憶政治的體制化，爲具張力的情境與行動設置民主的規範框架，則是其中的一種路徑。

1. 委託製作中權力關係的重新劃分

紀念物的製作多屬委託製作。委託者過往集中的權力，卻也不斷受到製作者及受眾二方的挑戰。

譬如，法國在大革命之前，王室宮廷是主要的藝術贊助、委託者，藝術服務宮廷與教會。大革命後，宮廷、皇室興辦的學院以及他們舉辦的沙龍地位解消。資本的興起，使各地出現了藝術市場，資產階級不僅作爲受眾，還成爲新的服務對象——他們開始購置或委託製作藝術作品。民眾也透過廣泛的（藝術）教育，準備好了承擔過往僅有少數教養良好的貴族或宗教人士才能執行的委託者角色。

這種不穩定、被挑戰的狀態並非當代才發生。在佛羅倫斯藝術的黃金時期，當時的公共工程不僅需獲得城政當局批准，一般市民也會前去查看模型並提出批評。藝術史學者約瑟夫．柯納（Joseph Koerner）視此爲某種「民主版本」的建築競圖。[23]

既然在紀念物的產製程序上與公共藝術息息相關，那麼公共藝術的條例的改革與演變，便反映了在紀念物的設置過程中，權力關係在各方爭取之下逐步的重構，予權力重構階段的爭議過程，一個穩定、具持續性且民主規範的平臺。各種衝突、對抗可以在這樣的架構下，以非暴力、非破壞性的方式發生，並有機會產出有益的成果。

1965 年美國紐約市發布「市屬公共工程可編列一定比例的經費設置藝術品」之規定，1982 年立法通過《百分比公共藝術計畫法案》（Percent for Art Program），1983 年正式生效，委由公共藝術基金會（Public Art Fund）代辦。1986 年開始，紐約市文化局成立百分比公共藝術科，負責全紐約市公共藝術之徵選、執行等工作。這不僅使創作者獲得了一定程度的資源保障，民眾也可以藉由執行流程中規定的 3 至 4 次社區參與會議，使其意見得以納入，從而分配到一部份委製者的權力。[24]

23 Bruno Latour and Joseph Leo Koerner, “Kunstaufträge im Lauf der Geschichte. Ein lockeres Gespräch,”Neue Auftraggeber - Kunst im Bürger*innenauftrag, accessed February 19, 2025, https://www.neueauftraggeber.de/mediathek/kunstauftraege-im-lauf-der-geschichte-bruno-latour.

24 周雅菁、曾啟雄，〈從法令層面探討公共藝術制度的差異性〉，《科技學刊》第 20 卷，人文社會類，第 2 期（2011.12）：頁 109-110。

無獨有偶，德國也在 1970 年代末，由各邦開始推行公共藝術改革。1970 年代前，公共藝術設置尚屬建築管理或城市空間規畫等部門所管轄，競圖、審核的規定相對封閉，獲得委託的通常是一小群建築師和建築事務官員所認識和熟悉的知名藝術家。不屬此人際圈的、女性或者是生涯剛起步的年輕藝術家，相對缺乏機會，（雕塑）藝術的製作與決策也從屬於建築，必須遵從建築師及主管官員意見，使其創作與建物保持一致性。[25] 往後逐步改革，轉移至文化事務部門之下，然而決策過程仍未臻民主與公共化。

1971 年於法蘭克福保羅教堂舉行的藝術家大會，將公共藝術的提案、製作過程以及競圖規章的改革等等提上議程，訴求包括：使藝術家的製作得以獨立於建築、改良競圖規章，以及由委託人、藝術專業者及民眾代表三方共同對提案進行評選等。[26] 公共藝術的製作，因此得以在規章改革後，從建築師以及委託方過度集中的決策權中脫離，從而獲得更多內容敘事的機會，引入各式內容置公共藝術計畫中；製作方的創作者與受眾方的民眾，也得以在競圖過程中，分享決策的權力，使自身的意見也得以成爲競圖要求的一部分。

25 Stefanie Endlich,“40 Jahre Büro für Kunst im öffentlichen Raum,” in *40 Jahre Büro für Kunst im öffentlichen Raum 1977–2017*, ed. Kulturwerk des Berufsverbandes Bildender Künstler*innen berlin GmbH (Berlin: Senatsverwaltung für Kultur und Europa Abteilung Kultur Berlin, 2017), p. 9.

26 Bildungswerk des BBK Berlin, *30 Jahre BBK–Ausstellung des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlins* (Berlin: Staatliche Kunsthalle Berlin, 1980), p. 280.

1979 年起，柏林市（時爲西柏林）設置了公共藝術事務專員（Beauftragte für Kunst im öffentlichen Raum）[27]，進一步強化了對藝術家從事複雜競圖內容案時的輔助，使特定議題如文史、建築設計或者文化教育推廣等專業者以及相關的在地居民，得以從旁提供諮詢與支持。柏林市藝術家工會（Berufsverband Bildender künstler*innen Berlin, BBK Berlin）更與首任公共藝術事務專員燕德里西一起推動，將「附於建築的藝術」與「城市空間中的藝術」（Kunst am Bau und Kunst im Stadtraum）的相關實行規範，明文納入柏林公共建築的邦層級條例之中。同時並設立「藝術諮詢委員會」（Beratungsausschuss Kunst, BAK），專責就建築藝術與城市空間中的藝術相關事項，向柏林邦政府提供建議。[28]

透過民間團體行動倡議修法、政府推行政策以及公設機構的輔助，原本僅專斷從屬於特定私人或資產階層的委託權力（也就是對於產製內容的控制與壟斷），得以藉由公機關的職能──監督、舉辦公展與競圖、委託專業者與民眾代表進行審查、相互制衡等──使人民亦能發揮其影響力，參與在公共藝術的產製過程中。紀念物設置的權力，因而也能分配予社會上的群眾，不專屬於特定階層或圈子。公共藝術及其設置規範，提供了重要的基礎，成爲紀念碑設置、同時也是民主社會意見表達及歷史論辯的場域。

---

27 Büro für Kunst im öffentlichen Raum: Elfriede Müller, Martin Schönfeld, Britta Schubert, “Eine wichtige Ressource für die Kunst,” *rundbrife berufsverband bildender künstler*innen berlin* (2017.11): p. 5.

28 Büro für Kunst im öffentlichen Raum: Elfriede Müller, Martin Schönfeld, Britta Schubert, “Eine wichtige Ressource für die Kunst,” p. 5.

2. 脫離國族敘事的紀念物設置

另一方面，則是在權力關係、對於紀念物的產製主導權重新分配的同時，對綑綁於國族敘事的紀念發起的反抗。過往的紀念碑／物的設置，發揮形塑共同體的功能，成爲威權之下國族主義的載體及象徵：這類型的紀念，旨在維護國家政權存續的正當性，以及那些爲了達成此目標而犧牲者，其行動的崇高、神聖性及價值。因此，研究紀念碑的學者詹姆斯．E．楊（James E. Young）就曾批判德國政府在紀念問題上的曖昧躊躇不足爲奇，因爲由國家贊助的紀念碑，向來是國族記憶自我頌揚之所，而非用以追憶自身所犯下之罪行及其下的受害者。[29] 這些紀念物，與其說要存續紀念、銘記苦難，更經常是掩蓋多樣而複雜的敘事，並且以及僅僅是告慰或彌補的功能，替代了應由人進行的紀念工作，進而促成了遺忘。

這使得紀念物的塑造，陷入了必須在實踐的同時，也進行自我批判的矛盾境地。若直接承繼古典時期紀念碑的造型語彙與訊息內容，卻又要納入對他者暴行的記憶，不僅國族主義者難以接受訴說的內容，紀念物本身也難以達到其目的。古典形式的宏偉、崇高導向神聖化的形式，與個別的受難者差異、多樣的敘事難以耦合；爲了凝聚集體性和單一認同衍生的產物，諸如象徵符號的配飾或者是儀式、慶典所需的空間，也並不適宜用於乘載事件脈絡。

這些批判的必要性，源自於在歷史上近代至現代時期的各種獨裁專斷暴政，對於作爲紀念物的雕塑藝術的高度濫用——特別是濫用那

29 James E. Young,“The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today,” *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 2 (1992): p. 270.

些帶有頌揚國族崇高、神聖性質的紀念物。舉例來說，納粹政權承繼歐洲民族國家成型時期神聖化、英雄式包裝士兵之死，並轉換爲「爲國族犧牲」的做法。[30] 納粹政權將各處爲紀念德國統一建造的大型紀念碑，以及爲紀念一戰陣亡將士的紀念碑，作爲動員國族政治宣傳的儀式活動舉辦地；在 1933 年奪取政權之後，納粹政權更規模化地投入資源來進行弘揚犧牲的神聖性、爲國族存亡而戰的正當性的紀念碑，將紀念工作納入戰爭動員的一環。

這樣的狀況並非僅是西歐 ── 更精確地說，德國納粹政權的專利。從鐵幕下的東德與東歐、共產時期的蘇聯、東南亞的軍事獨裁政權，再到國民黨蔣介石的戒嚴體制，都可以見到這種對於紀念物的濫用。若欲在當代，進行對前一個不義政權的反省與批判，不僅需要在政治上有所批判與反省，在「紀念與記憶政治」層面，勢必也需要採取不同的做法。使紀念物去除神聖、崇高、權威性質並迴返現實的實踐中，有的行動者與創作者著重的是與地方、空間意義的連結，恢復加害與受難之間的複雜情境；有的則著重於彰顯個體生命價值，使個人不再落入扁平的各種標籤之下（舉凡國族、性別、政治傾向等等）。

在這些批判性反思與實踐的過程中，出現了一系列具備以下特質的紀念碑製作：有的在形態上以低矮、沉降、可近甚至負型，相對於

30 同時，納粹政權也排除其他不符此思想的美學形式。一如當時對於「墮落藝術」（Entartete Kunst）的打壓，不符合納粹意識形態與美學要求的紀念碑也遭到破壞或拆除，譬如由葛羅皮烏斯（Walter Gropius）設計、紀念遭鎮壓工會運動的〈三月死難者紀念碑〉（*Denkmal für die Märzgefallenen*），以及包浩斯末任校長密斯・凡德羅（Ludwig Mies van der Rohe）的〈革命紀念碑〉（*Revolutionsdenkmal*）。

古典紀念碑的恢弘高聳；有的則在內容上凸顯苦難和悲痛，以相對於過往榮耀犧牲的做法；還有一些從傳遞訊息的方式上著手，它們並不採家父長制由上而下的「教育」、將觀者降格並進而將歷史詮釋定格的模式，而是拋棄說教、拋棄階序關係，使紀念工作保持開放性，欲被紀念的內容得以在動態的詮釋中，脫離過往單一大敘事——建國神話或者國族存續正當性的辯護——的掩蓋或排除。推到極端之處，甚至有的紀念碑是不可見的，或隨著時間自我消滅。[31] 這也即是詹姆斯・E・楊定義的「反紀念碑」（Counter-Monuments）。[32] 因而，轉

31 舉例來說，依絲特・夏烈芙—蓋茨（Esther Shalev-Gerz）與約亨・蓋茨（Jochen Gerz）製作的〈漢堡—哈堡反法西斯紀念碑〉（*Mahnmal gegen Faschismus, Hamburg-Harburg*），即是一座自我消滅的紀念碑，自 1986 年 10 月 10 日揭幕後，該紀念碑隨著觀眾的塗鴉塗滿柱體後隨即降下，歷經八次的沉降，在 1993 年 11 月 10 日，完全沒入地面，今日該地僅存紀念標誌、圖片與說明。完全不可見的紀念碑案例則有約亨・蓋茨偕薩爾布呂肯（Saarbrücken）當地薩爾藝術學院（Hochschule für Bildende Künste Saar）學生共同製作的〈2146 塊石頭－反種族主義的悼念碑〉（*2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus*）。1990 年起， 蓋茨與學生在未受任何委託及許可的情況下，將城堡廣場——城堡曾是納粹祕密警察於薩爾的總部，地窖則關押反對者——上的地磚於夜間秘密撬起，連夜於背後刻製猶太墓地的名稱後，再一一鋪回。1991 年時，這項計畫則經由藝術家也參與其中的議會激辯之後，投票合法化成為薩爾邦的公共計畫，並隨之將城堡廣場更名為「不可見之悼念碑的廣場」（Platz des Unsichtbaren Mahnmals）。最終，共 2146 個德國境內過往的猶太墓地（同時象徵猶太社群之所在）的名字，被埋於廣場不可見的底面。Hajo Schiff,“Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz "Harburger Mahnmal gegen Faschismus" 1986,”Kunst im öffentlichen Raum Hamburg, accessed April 1, 2016, https://fhh1.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/artists/gerz.htm; Regionalverband Saarbrücken,“Platz des Unsichtbaren Mahnmals,”Regionalverband Saarbrücken, accessed May 3, 2025, https://www.regionalverband-saarbruecken.de/kultur-tourismus/kultur-am-schloss/saarbruecker-schloss/platz-des-unsichtbaren-mahnmals; Rudolf Frieling,“Jochen Gerz »2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus«,”Medien Kunst Netz, accessed May 4, 2025, http://www.medienkunstnetz.de/werke/2146-steine/.

32 更多相關內容與實例，可參考：James E. Young,“The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today,”pp. 267-296.

型後的紀念物設置，不反覆過往對於紀念物在委託、製作與設置上的工具化、扁平化使用。歷史敘事的爭議、衝突與張力，更往往是紀念物所欲傳遞的訊息主軸。[33]

三、多方互動下的紀念物設置實踐

進行紀念物製作的同時，動態地批判並修正紀念物的產製程序、美學形式以及敘事方式，這不僅是從事製作做爲紀念物的雕塑藝術的工作者──包含創作者以及整個製作過程中提供專業知能的相關輔助工作人員，諸如評委、協調員、歷史學者、在地專家等──所需面臨的挑戰，也是委託方（無論是政府機構、公共法人、民間社團或者是受難者遺族親友）以及做爲受眾的集體社會大眾所應須知悉，並應積極參與其辯論與實踐。

本文探討的以下實際事例，包含其有別如過往委託製作的設置過程，在委託、倡議、製作和受眾等多方行動者的相互協力，抑或是具有張力的互動。事例中的各式文件，舉凡報導、徵件資料、會議記錄等，提供了回訪的線索。當中可以見到的是，何種行動促進了案例的推進，制度與規範如何幫助了具爭議的討論能夠在民主的框架下進行，進而生產出哪些具批判性的內容，以完成紀念物的當

33 以〈漢堡─哈堡反法西斯紀念碑〉為例，此紀念碑計畫設計為開放民眾留言，卻也引出大量謾罵、納粹卐字等破壞性質的塗寫，進而反映了當時社會尚存、卻遭忽視或不願面對的極右翼復辟浪潮。紀念物在此是紀錄的物證，同時也是警示與提醒。

代轉型實踐；而具開放性、批判性的紀念計畫，又如何將爭議轉化爲推進民主的動力。

（一）「蓋世太保地段」競圖中的改革

1970 年代末期至 1980 年代的德國（西德），當時「蓋世太保地段」（Gestapo-Gelände）[34] 重新被發掘，以「加害機構」的角色受到社會大眾的關注。[35] 探討這個地段處置與紀念方式的辯論過程中，柏林歷史工作坊（Berliner Geschichtswerkstatt e.V.）便曾接連提出「寧可主動和行動，好過紀念碑式的雄偉和愛德國」的口號，[36] 行動博物館協會（Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin e.V.）爲首的團體則倡議一座夠促使大家「主動」、「積極」，並以「行動」來面對納粹歷史的「博物館」，使「蓋世太保地段」不僅是靜止不變的紀念之地。當時的輿論倡議方向，有意識地區別甚至反對既存的紀念範式。

---

34 在德意志帝國時期，此地是政務機構群集之處。此地的暴政歷史最早可以追溯到 1926 年，那時的納粹黨便已相中此地，將組織設置於這一帶；奪取政權後，納粹黨更將其核心機構，諸如黨部、親衛隊的分部等設在這裡。1934 年，祕密警察總部正式遷入，納粹暴政的核心於焉成形。多項排除、逮捕、迫遷與滅絕的命令，皆由此處發出與執行。「蓋世太保」（Gestapo）則是德語中「國家祕密警察」（Geheime Staatspolizei）的縮寫簡稱。

35 1985 年的 5 月 5 日，柏林歷史工作坊（Berliner Geschichtswerkstatt e.V.）與行動博物館協會（Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin e.V.）就曾發起行動，針對柏林市府該地已不存有歷史遺跡的說法，與民眾一同以實際挖掘行動進行反駁。最終，該地下層埋藏的監禁空間逐一出土。

36 原文為：「Lieber aktiv und mobil als monumental und germanophil」。Günter Schlusche, “Berlin im Abriss, Berlin im Aufbruch–Die verwahrlose Stadt als Gegenstand der Stadtplanung: IBA und Zentraler Bereich,” in *Am Rand der Welt: Die Mauerbrache in West-Berlin in Bildern von Margret Nissen und Hans W. Mende*, ed. Gerhard Sälter and Manfred Wichmann (Ch. Links Verlag, 2018), pp. 119-125.

這導致「蓋世太保地段」的紀念物競圖的重要事項中，因爲民間團體的積極倡議、甚至抗議行動，納入許多具備批判國族敘事、神聖化趨向的紀念物的論點。時任市長理查・馮・魏茨澤克（Richard von Weizsacker）於公開競圖資料的前言直指，這個地段的歷史與城市空間再造是柏林市（時爲西柏林）的當務之急，也必須能夠呈現有形和無形的歷史遺留──分別指納粹暴行的歷史以及當時橫亙於該處的柏林圍牆，並使歷史與當下結合，使此地既可成爲一個反省思索的空間，也不疏忽其做爲十字山區居民生活空間的功能。[37] 從這個角度來看，紀念空間對於主政者來說，已不需是特化的、爲儀典所用的神聖之處，反之，則應是能使人駐留和反省，並且連結當下政治社會問題的場所。

此次「蓋世太保地段」以公開競圖的方式進行，確立以公開競圖爲形式之後，陸續辦理五場諮詢會議、一場公聽會以及一場諮詢委員會議，徵募相關專業者、在地相關人士與倡議的民團的意見與想法，確立競圖內容的前提與條件後，始辦理競圖。[38] 過程中確立許多重要的、至今或仍能適用於許多紀念物設置的準則。例如，應將該紀念碑的整體訴求，也就是在此地對納粹暴行歷史悲劇之定位，置於顯要的位置。在此，紀念物設置的選址與設計，有別於過往選擇於權力中樞

37 Richard von Weizsäcker, “Vorwort des Regierenden Bürgermeister,” in *Offener Wettbewerb. Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais* (Berlin: Der Senator für Bau- und Wohnungswesen, 1983), p. 1.

38 Der Senator für Bau- und Wohnungswesen, *Dokumentation. Offener Wettbewerb. Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais* (Berlin: Der Senator für Bau- und Wohnungswesen, 1985), p. 7.

的前方、適於集會之所或者能夠創造壯闊景觀的場地，而是重視「現地」之於整段不義歷史之意涵，特別是「蓋世太保地段」作爲加害者之所、一個暴行之決策做成、組織並發出之地。

爲了能夠更好地實現這些要點，委託方也必須提供參與競圖者各種輔助。以上述的「現地」意涵爲例，柏林市府將四份由歷史學者、建築師等專業者所做，關於「蓋世太保地段」的研究報告，連同柏林工業大學土地與空間規劃中心和其他四所高等院校合辦的研討課資料，隨附於競圖資料中，供有意參加者領取閱讀。徵件期間，也辦理有數場「解疑座談」（Rückfragencolloquium）[39]，協助欲參與徵件者處理各項相關問題。

會後，地方協會、公民團體及媒體則持續扮演其倡議角色，使競圖活動延長並有更多補充：行動博物館協會則追加辦理了一場由協會主持的討論會，多個公民團體與地方文化機構協辦展覽與策畫出版品，媒體則多次播送相關討論，特別是在美國占領區廣播電臺（Rundfunk im amerikanischen Sektor, RIAS），由名製作人、主持人萊納．霍因克（Rainer Höynck）策畫的多場論壇型節目。[40]

約爾根．文策爾（Jürgen Wenzel）和尼寇拉斯．朗（Nikolaus Lang）雙人組獲得首獎的方案，以「制度化、官僚化管理下的死亡」（verwalteter Tod）的觀點爲基礎。他們規劃保留該地各種納粹機構

39 「解疑座談」（Rückfragencolloquium）若以臺灣公務機關的用語來匹配，較常稱作說明會或答詢會議。

40 Der Senator für Bau- und Wohnungswesen, *Dokumentation. Offener Wettbewerb. Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*, pp. 10-11, 207.

建物的平面圖，並將納粹時期關於各種屠殺、滅絕的命令、宣傳、調查、信件、建築圖面、名冊、判決等出自大量原始調查檔案中的文件，鑄灌成 A0 尺寸的鐵板，依照建物地基平面圖的樣貌鋪設。其餘空間則將以網格式的樹木植栽覆蓋，預期將能夠構築出與周邊建物相區別的地景空間與天際線，並在其下形成可供步行的場所。近處既存的德意志之家（Deutschlandhaus）的建物一樓與地下室，則將規劃爲「行動博物館」（Aktives Museum）；另一側靠近舊安哈特車站（Anhalter Bahnhof）處，則規劃爲非典型的兒童遊戲場——這呼應了納粹時期民間發起將猶太兒童送往海外的救援行動，即是以安哈特車站爲第一站，從此地出發。[41]

已然不存在的納粹蓋世太保總部、黨衛隊與帝國安全局等滅絕與暴行機構，得以透過鐵板的形構重新顯現；而這些構造物並非單純的建材，而是要同時具備可被閱讀性，使得納粹政權所發起的這種特殊的「體制化的暴行」能夠同時展示於此地，賦予教育、詮釋功能等，而不是僅具象徵、符號意義。

其它獲選入圍的提案，大部分也都反映現地的連結、凸顯加害者意涵及去神化的要求。例如喬治奧．格拉西（Giorgio Grassi）的第二名提案，則提出以不多加干擾的方式保留原有建築基地中的遺址，僅設計一條追思的路徑，並規劃於原阿爾布雷希特王子宮（Prinz-Albrecht-Palais）建造一座將來作爲德國歷史博物館特設部門的教育館（Pädagogisches Museum），並附設文獻資料中心。不僅是追思路

41 Der Senator für Bau- und Wohnungswesen, *Dokumentation. Offener Wettbewerb. Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*, p. 62.

徑串連起的空間遺構需與新建的官舍相連，該館的展出與教育活動內容，也應與遺址的各個部分在主題上相互呼應，使保存與展示的部分整合爲一體。[42]

雖然後來遭逢政治上的干擾以及建築方案上的錯估，致使「蓋世太保地段」多次推翻重來，最終延遲至 2010 年，「恐怖地誌」檔案中心（Dokumentationszentrum Topographie des Terrors）方能成立。但若仔細觀察檔案中心的構建方式和周遭地景的建設，仍呼應最初在首次公開競圖中的訴求：凸顯加害者以及該空間的意義，並且使該空間具有研究、教育、推廣之功能性，同時尊重居民的使用及該空間前後的歷史脈絡。德意志帝國、納粹政權及東德的柏林圍牆，三重的地景以可見與不可見的遺址的形式，同時於此地交會。

（二）〈巴伐利亞區的記憶之地〉合作的地方性

舍訥貝格區（Schöneberg）的〈巴伐利亞區的記憶之地〉（*Orte des Erinnerns im Bayerischen Viertel*）案例（圖 2），則不僅是在產製過程中，樹立了有別於「蓋世太保地段」這種中央層級計畫的另一種地方官民合作的方案，並且在美學語彙上，高度與雕塑、造型藝術的當代發展接合，使得此案例至今，仍舊是官方、民間團體、學界或藝術領域都頻繁提及的方案。

此紀念物設置案例起自 1987 年時，時任舍訥貝格區議會代表安德烈亞斯．維爾科（Andreas Wilcke）深入考掘，並藉由其職權，得

42 Der Senator für Bau- und Wohnungswesen, Do*kumentation. Offener Wettbewerb. Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*, p. 66.

以從區政府庫藏的財政資料中，調閱當年納粹侵占遭遣送的猶太人財產時所留下的紀錄，經數個月的研究後，維爾科記錄了六千多個被遣送的名字，並依序（街道名）記錄於索引卡上。[43] 然其背後是該區內許多民間行動者與團體，以及該區的地方文化主管機關偕其主事者的長年經營下，一次恰當的時機匯合與成果總呈現。

在冷戰分裂時期的柏林，舍訥貝格區有其重要性：不僅是西柏林市政廳的所在地，當地的市立畫廊「克萊斯特公園館」（Haus am Kleistpark）是爲重要的藝文場所。此外，舍訥貝格區還擁有舍訥貝格博物館以及市政廳內的展覽空間。

1980 年代是民間的歷史考掘運動興起之時，在舍訥貝格區當中，以前文曾提及的柏林歷史工作坊屬最爲活躍。柏林歷史工作坊甚至能夠在 84 年時，作爲「歷史節」（Geschichtsfest 84'）的主辦方，接待全國各地的歷史工作坊行動者，齊聚於舍訥貝格探討重要的歷史考掘問題、方法以及行動方針。該區歷史在各種團體與組織的探索之下，陸續在 1983 年前後（納粹奪權五十周年紀念時）誕生了豐厚的成果並發表。除了以展覽的形式呈現外，也留下出版品做爲紀錄。

這些有組織的活動，背後卻無法忽視地方層級文化機關的協力。與當時 1970 年代在聯邦層級普遍由男性擔任文化政策職務的情況不同，當時在柏林的南部三區 ── 新克爾恩區、十字山區及舍訥貝格

43 Katharina Kaiser & Insa Eschebach, "Ein Denkmal und keine Gedenkstätte. Ein Gespräch mit Bewohnern des Bayerischen Viertels, die den Denkmalsprozess in Gang gebracht haben," in *Orte des Erinnerns, das Denkmal im bayrischen Viertel, Kunstamt Schöneberg, Bd. 1*., ed. Schöneberg Museum in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz (Berlin: Bezirksamt Schöneberg von Berlin, Kunstamt, Edition Hentrich, 1994), p. 72.

區，正好各有一名女性執掌區內的文化或藝術局，[44] 在其位上對地方化的文化政策發揮了重要影響。當中，卡塔琳娜・凱瑟（Katharina Kaiser）自 1982 年至 2011 年擔任舍訥貝格藝術局局長（自 2001 年起改隸屬於滕柏霍夫——舍訥貝格區），正好躬逢這段歷史考掘與紀念物設置的關鍵時期。前述的展覽和出版，有多數都是在藝術局轄下的藝廊空間展示，並且在藝術局的補助支持下刊印手冊。

在凱瑟與團隊的規劃下，舍訥貝格藝術局制定了空間運用的整體構想：其中，「克萊斯特公園館」的重點是當代藝術，並且積極回應社會與歷史議題；[45] 舍訥貝格博物館原本是以本區爲主題的鄉土博物館，然而在「新歷史運動」[46] 以及反思「家園」（Heimat）這一帶有國族意味的爭議概念的影響下，該館進行轉型，內容逐漸聚焦於當代史，過往的納粹暴行是其中的重要部分，並開設以兒童與青少年爲主要對象的教育活動。因此，歷史研究與教育工作被結合到地區的文化工作中，並常與當地的民間倡議團體合作。「克萊斯特公園館」與舍訥貝格博物館這兩個場館則形成互補的關係。

44 女性的角色在這些由地方視角出發的運動中格外地具代表性且重要。同樣地，以柏林歷史工作坊為例，組織中的女性成員比例也長年高過男性。

45 Haus am Kleistpark, “Die Geschichte des Hauses am Kleistpark,” Webseite des Hauses am Kleistpark, accessed June 24, 2021, https://www.hausamkleistpark.de/historisches/.

46 例如，柏林歷史工作坊在「新歷史運動」中扮演了關鍵角色，並與柏林其他公民行動團體共同推動了許多行動，例如「挖掘你所在之處」（Grabe, wo du stehst）。這些行動和整個趨勢被媒體形容為「新歷史運動」。Der Spiegel, “Ein kräftiger Schub für die Vergangenheit. SPIEGEL-Report über die neue Geschichtsbewegung in der Bundesrepublik,” *Der Spiegel*, 23 (1983.5): pp. 36-42.

競圖過程中，歷經繁複的討論過程，最終選出藝術家組合史蒂希與施諾克（Renata Stih & Frieder Schnock）的提案。區議會中的提案，曾一度有意以「顯眼可見的紀念碑」（weithin sichtbare Denkmal），且參考類似貝爾根 - 貝爾森集中營（Gedenkstätte Bergen-Belsen）所設立的方尖碑型態，加註上六千餘名受難者姓名爲競圖目標，規劃以該區的中心廣場爲設置地。[47]

然而歷經行動與考掘工作行動起來的市民，已有明確的目標。他們希望這項紀念碑是具有「絆腳石」[48] 性格的標記，並在街道或者家門前，透過藝術性的反思，形成在空間上和主題上相互連結的記憶之網。[49] 其餘尚有一些訴求，譬如「引發觸動及反思」、「生活化」、「設置於事件發生之處」、「紀念作爲過程而非維持不變」、「建構一

47 Katharina Kaiser & Insa Eschebach, “Ein Denkmal und keine Gedenkstätte. Ein Gespräch mit Bewohnern des Bayerischen Viertels, die den Denkmalsprozess in Gang gebracht haben,” p. 73.

48 〈絆腳石〉是在德國的另一項經典的紀念計畫。它由藝術家鈞特・丹姆尼科（Gunter Demnig）主導發起與製作，並與提出申請的受難者遺族、親友或民間組織乃至政府機關合作進行歷史考證。形式是，在十公分見方的鑲黃銅片水泥混凝土磚上，手工鍛敲受難者的姓名與死亡時間、地點（經常是集中營），並將此碑立於受難者最後居住、出現或被強制逮捕的的地點。

49 此處為摘錄自徵件文件上的文字。Katharina Kaiser, “In den Symbolen verschwindet Geschichte. Das Denkmal von Stih/Schnock vor dem Hintergrund der aktuellen Denkmaldebatte,” in *Orte des Erinnerns, das Denkmal im bayrischen Viertel, Kunstamt Schöneberg, Bd. 1*., ed. Schöneberg Museum in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz (Berlin: Bezirksamt Schöneberg von Berlin, Kunstamt, Edition Hentrich, 1994), p. 40.; Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, “Die Ausschreibung des offenen Kunstwettbewerbs: »Mahnen und Gedenken im Bayerischen Viertel« (1911),” in *Orte des Erinnerns, das Denkmal im bayrischen Viertel, Kunstamt Schöneberg, Bd. 1*., ed. Schöneberg Museum in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz (Berlin: Bezirksamt Schöneberg von Berlin, Kunstamt, Edition Hentrich, 1994), pp. 170-185.

處檔案中心，使歷史文獻資料能夠持續運用於研究與教育」等，也都是居民間的共識。[50]

能夠形成這些論點，競圖程序的高度公共化及民主化，是重要的基礎。自 1988 年 9 月區議會做成設碑決議起，在舍訥貝格藝術局的支持下，經由該地文化工作事務小組以及專爲設碑事務成立的工作小組偕同運作，該區每月召開小組會議及公開活動，持續對市民說明整體計畫進程。

在這項常態性的工作以外，尚有期間限定的、一次性的活動。當中最具代表性和重要性的，是 1988 年 11 月 24 日，行動博物館協會與柏林歷史工作坊於巴伐利亞廣場上舉辦露天展覽及公開討論會，會後並做成居民共識結論：儘管對實行（紀念碑計畫）有不同的想像，但一致認同的是，不僅只在一個中心位置——例如巴伐利亞廣場上的公園——而是在不同的地點，例如在房屋前或其他清楚可見的地方，可以設置石頭、牌匾或類似物件以觸發思維。[51]

又或者以維爾柯的檔案研究爲基礎，在「十一月反猶暴亂」五十周年紀念時，居民及社民黨地方黨部協力組織一場行動，人們用紙板製作紀念碑，寫下一封信給鄰居，信上以「對抗遺忘」爲標題，一旁含有該地址遭遣送的人名及日期，懸掛於巴伐利亞街區內的各幢屋前。這時已隱然浮現了去神化、去象徵性的現實趨向紀念策略——與

50 Katharina Kaiser & Insa Eschebach, “Ein Denkmal und keine Gedenkstätte. Ein Gespräch mit Bewohnern des Bayerischen Viertels, die den Denkmalsprozess in Gang gebracht haben,” pp. 72-74.

51 Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, “Die Ausschreibung des offenen Kunstwettbewerbs: »Mahnen und Gedenken im Bayerischen Viertel« (1911),” p. 184.

暴行的地點脈絡連結，並且予受難者完整的個人身分和尊重。[52] 其他活動尚有：小組與在地見證者的對話，進行回憶錄與照片、書信等資料蒐集（1988.11）；分發一萬五千份邀請函，廣邀市民參與討論紀念物形式（1989.06）；於二度的展覽上對參觀民眾發佈以「形式、審美與功能」的問卷（1989.11）；藝術局主辦，以批判性視角檢視德國紀念文化的展覽（1990）。

透過這些活動所開啓的機會，使得紀念物的設置過程中，權力的重構得以自紀念碑進行競圖之前、甚至仍在倡議的階段時，就已不僅只是予公眾知情或者是被動地參與，更甚至是能夠提案、共議與共決。居民自身對於紀念、反省該區歷史的盼望，以及對於紀念模式的想法，都能夠以各種形式表達出來。

能夠達成這樣的狀況，完善的條例規定、積極的市民以及主管機關方面對各項事務的實質支持、編列資源推動，缺一不可。而〈巴伐利亞區的記憶之地〉在完成之後，這多方的行動者依舊維持高度的動態：社區民眾組織了教育活動，並於車站建物二樓規劃了社區導覽空間，提供資訊予受眾；舍訥貝格區持續執行居民建構檔案中心的訴求，在考掘所得的檔案卡資料基礎上，加以各項行動、活動累積的研

52 Katharina Kaiser & Insa Eschebach,“Ein Denkmal und keine Gedenkstätte. Ein Gespräch mit Bewohnern des Bayerischen Viertels, die den Denkmalsprozess in Gang gebracht haben,”pp. 73-74.

究文件，形成持續增補中的常設展《我們曾是鄰居》，逐步完整受難者在歷史上的生活樣態。[53]

這個時期的紀念物與紀念空間打造，在多方有意識地對古典的紀念碑美學形式保持距離，並採用更爲民主導向的公共藝術競圖方式情況下，不管是在徵件的數量，以及徵件方案所呈現出來的品質上，都有顯著地變化。這使得 1980 年代成爲一個重要的時期，不僅使德國的紀念文化實踐逐步民主化，並逐步實驗出多樣且貼合在地意義與事件脈絡的紀念語彙。

（三）〈嘉義市二二八紀念碑〉體現的動態性

無論是在「蓋世太保地段」的競圖工作中，又或者是〈巴伐利亞區的記憶之地〉的實行案例中，爲了修正紀念物的產製程序、美學及敘事方式，故著重於反映與現地在推進計畫過程中的連動，以及紀念物形式制定上與現地脈絡的關係，甚至在製作的過程中，地方居民積極地作爲主體行動，是兩案的特殊之處。

雖然普遍認爲，德國在紀念工作方面累積了數倍於臺灣的經驗，然而若仔細檢視過往的歷史，臺灣在 1980 年代末，便也已經有了近似於前兩個案例的倡議和行動。我們有必要在此檢視臺灣的案例及其

53 Florian Von Buttlar, “Ein Kunstwettbewerb als ideengeschichtliche Sammlung,” in *Orte des Erinnerns, das Denkmal im bayrischen Viertel, Kunstamt Schöneberg, Bd. 1*., ed. Schöneberg Museum in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz (Berlin: Bezirksamt Schöneberg von Berlin, Kunstamt, Edition Hentrich, 1994), p. 98; Simone Ladwig-Winters & Helmut Jerabek,“WIR WAREN NACHBARN. Biografien jüdischer Zeitzeugen,”Wir Waren Nachbar, accessed August 4, 2025, http://www.wirwarennachbarn.de/.

脈絡，探索在同樣採取在地行動策略時，臺灣案例的實際形貌爲何，並藉此作爲往後推進紀念物設置工作的基礎。

1980 年代末的臺灣在解嚴、民主化的政治社會劇烈變動之下，紀念工作也隨著其他領域的改革，從民間的倡議開始，有不少的推進。而最先有所成果的地方是嘉義：在這裡，豎立了臺灣第一座二二八紀念碑。

1987 年 2 月 15 日，當時臺灣社會仍處在戒嚴體制下。當日，鄭南榕與林宗正牧師、黃昭凱等人帶隊，約 30 餘人在臺南市辦了史上第一場二二八平反運動遊行。隨後，在二二八和平日促進會以及多位民主進步黨人的推動下，二二八的紀念與講座活動在一個月內於臺灣數地展開。[54]

事實上，約莫在同一個時間點，「立碑紀念」也被當作其中一項方案提出。在「二二八和平日促進會」發起會議的紀錄當中（1987 年 2 月 4 日）中，列舉有多項紀念二二八事件的方案，包括：史料展覽、默禱、大型演講會及和平遊行等。當戴振耀提及「高雄火車站有許多學生及民意代表被槍殺，不少屍體被丟入愛河，我們可以考察史料選擇適當地點來祭拜」時，賁馨儀隨即補充道，「也可比照美國的『越戰紀念碑』，建立死者名單，以後慢慢補充上去」。[55] 顯見在當時，試圖對二二八進行紀念的群體，除了有意識地透過史料考察，

54 財團法人二二八事件紀念基金會，〈二二八平反運動紀要〉，二二八事件紀念基金會網站，2024.12.13 點閱，https://www.228.org.tw/228incident-summary。

55 會議記錄內容出自自由高雄市立歷史博物館與鄭南榕基金會共同策畫的特展《100% 的言論自由：鄭南榕和自由時代》，展覽中公開的會議紀錄資料。展期：2024 年 12 月 10 日－2025 年 4 月 20 日；展出地點：高雄市立歷史博物館。

希望進行「現地」的紀念，也已理解並且希望在臺灣實行藉由地景、建築或雕塑進行不義歷史的追悼與反省方式。

隔年 1988 年的 2 月 28 日，二二八和平日促進會在北市內湖舉行二二八紀念碑暨臺大文學院院長林茂生紀念碑的破土典禮，建碑土地由二二八受難者林茂生的兒子林宗義捐獻。這是民間首次嘗試立碑紀念二二八事件。後來此處的立碑工作遭到國民黨阻擋，用地被劃分爲公園預定地，導致紀念碑無法建成。[56]

嘉義發生的另一件事，則促成了下個立碑契機，並且也和碑有關。1988 年底，林宗正與鄭國忠兩位牧師共同開辦的城鄉宣教運動訓練班（URM）來到嘉義。[57] 當時林宗正牧師在嘉義第九期的訓練中發現，原住民學員與平地漢人學員，彼此存在對立情結，了解後深知「吳鳳神話」長期傷害原住民自尊；因此，林決定以「打破吳鳳神話」做爲組訓議題，讓雙方共同爲「打破吳鳳神話」而並肩作戰。[58]

---

56 財團法人二二八事件紀念基金會，〈二二八平反運動紀要〉，二二八事件紀念基金會網站，2024.12.13 點閱，https://www.228.org.tw/228incident-summary。

57 城鄉宣教運動訓練班（Urban Rural Mission，簡稱 URM）是臺灣解嚴前後推動社會運動者、行動者培訓的組織課程，活躍於海外臺獨團體的林哲夫先生與加拿大草根社區組織者訓練班（Canadian Urban Training Project for Christian Services，簡稱 CUT）耶得嘉・費爾（Edgar File）博士，為有志於推動社會變革的臺灣社運人士提供培訓課程。1983 年費爾即已在臺南神學院試圖在課程中加入組織及發展訓練課程相關內容，未能順利實施後返加。1987 年解嚴後，林哲夫與費爾將訓練地點遷回臺灣，林哲夫於臺灣策畫而費爾往返臺加之間，並擴大召募學員，從每年 1 期增加到 4、5 期，人數增到 100 人左右。林哲夫，〈URM 來台走非暴力的路——感恩、執著、台灣建國路（三）〉，民報，2024.12.13 點閱，https://www.peoplemedia.tw/news/a0eebb30-5699-407a-b1ab-0d58b50c6dfe。更多關於「URM」的資料可參閱：林宛穎，〈解嚴前後的社運尖兵——台灣基督教城鄉宣教會（1982-1992）〉（碩士論文，國立政治大學台灣史研究所，2024）。

58 邱斐顯，〈走上街頭，台灣牧者傳奇林宗正〉，收錄於《第四屆北台文史與資產保存學術研討會—台灣基督教人物研究》，真理大學人文與資訊學系編（新北市：真理大學，2012）：頁 136。

1988 年 12 月 21 日，參與「URM」組訓的學員們定案以「維護原住民尊嚴，摧毀嘉義火車站前的吳鳳銅像」，做爲這次組訓的實習課程。隨後，十一族原住民代表、長老教會及幾位民進黨人士共同策劃，於 30 日夜晚誓師執行。當時的行動宣言的第四條中提及：「日後獅子會要復建其他銅像，我們願意發動募捐或以工代賑，如能改豎『二二八紀念碑』，那將是台灣舉國的寄望。」[59] 興建一座二二八紀念碑的期望，在這個行動中被延續下去。翌日，在多次波折之中，銅像被行動者綑上鐵鍊，用卡車拉倒。[60]

立上二二八紀念碑的願望並未輕鬆達到。除了拉倒銅像的行動者們陷入檢方指控外，嘉義的吳鳳獅子會也旋即 1989 年 2 月 25 日再設上一座大型的獅子會會徽的「開口獅像」。據藝術家、後來二二八事件紀念碑的設計者詹三原回憶，當時在拉倒吳鳳像後，擔任嘉市民進黨部執行委員的他旋即構思如何緬懷二二八事件以及嘉義的受難者（銅像所在的車站前，即爲多名受難者遭槍殺示眾之處）。2 月 28 日當天，二二八和平日促進會與民進黨嘉市黨部共同舉辦紀念遊行，一行人扛著詹三原以木板釘製而成的和平鴿雕塑，準備豎立於吳鳳雕像被拉倒後的基座上。然而因獅子會已設立標誌，加以有先前的經驗，警方嚴陣以待，所以樹立臨時的二二八紀念碑未果。然而在長時間的對峙下，終經由時任市長張博雅的協調，答應拆除獅子會未經申請核准的標誌，並設置二二八紀念碑。[61]

59 邱斐顯，〈走上街頭，台灣牧者傳奇林宗正〉，頁 137。

60 邱斐顯，〈走上街頭，台灣牧者傳奇林宗正〉，頁 138-139。

61 詹子宏，《詹三原紀念畫冊：為臺灣民主落土的麥子》（臺北：財團法人二二八事件紀念基金會，2023），頁 193-194。

在剛解嚴、刑法 100 條尚存的這個時期，即使是地方政府能在省政府表示反對的情況下，做出了「此事屬嘉義市政府行政權，且此決定未違背國策，省府根本不宜干涉」的回應，然而提供經費仍屬難行。因此，二二八和平促進會、民進黨嘉市黨部與長老教會嘉義中會的代表及各界人士加入組成籌建委員會，負責籌募 150 萬的建碑經費。[62] 特別是，委員會立下最高贊助額度 1 萬元的上限，顯見委員會有意識地欲使建碑事務透過小額募捐，捲動社會各界的關注。這個目標也明確地達成，據載，許多嘉義高中、嘉義女中學生紛紛捐助 228 元，以示支持與紀念。[63]

隨後仍有許多的爭議待解。首先是場地。當時原欲設碑的火車站前，未能獲許可立碑。經協調後，嘉義市府提供的是位於忠義橋頭、彌陀路的一塊三角路口、安全島型區域。雖是個不得已的結果，但藝術家詹三原仍充分運用地形以及其交通熱點的特性，因地制宜最大化其能見度，將此碑設計爲帶有大型「1947228」字樣的三角錐體碑。

據其長子詹子藝回想，父親當年認爲二二八長年被視爲禁忌，所以任何安慰、融合、控訴、憤怒……都尚無需去參想；當務之急是先至少先逼使民眾看見、認識、記住這組數字，往後才有餘地進行關於二二八的思考，畢竟當年是個幾乎沒多少人知道二二八的年代。[64] 在施工過程受暴力威脅與干擾的情況下，該碑終能於 1989 年 8 月 19

62 詹子宏，《詹三原紀念畫冊：為臺灣民主落土的麥子》，頁 195。
63 詹子宏，《詹三原紀念畫冊：為臺灣民主落土的麥子》，頁 195。
64 詹子宏，《詹三原紀念畫冊：為臺灣民主落土的麥子》，頁 196。

日完工揭幕（圖 3）。[65]

〈嘉義市二二八紀念碑〉的意義與貢獻，體現在多個面向。首先，這是首座二二八事件的紀念物，使得長年未能明言的日期和事件，並透過顯眼的雕塑表現，於民眾的視野之中佔有一席之地，提升了二二八事件的公共性。此碑的創設過程──包括拆毀「吳鳳雕像」──不僅拆毀了國族神話象徵，也未在進行新碑的建置時，打造另一種維護國族存續正當性、進而重覆神化的語彙，反倒是在附帶的碑文解說上，強調了絕不容使此類事件再來的誓言。[66] 建碑的過程中，雖然當時相比起其他國家相近時期的狀況，尚無完善的公共藝術條例或相關的規定，但無論是倡議、募款、落成儀式，以及後續的維持與紀念活動，仍使建碑過程本身成爲一場有效的民主演練，並藉著這些行動，紀念碑與地方民眾逐步建立連結。

對比「蓋」、「巴」兩案例的前提下，〈嘉義市二二八紀念碑〉與它們相近之處在於，都在於不反覆過往在立碑實踐中，相對集中的權力關係，而民間組織成爲了設置紀念物推進的主體；紀念形式上則拋棄抽象的國族或神化的英雄式語彙。然而這些倡議與建置行動，也和其各自時空下的政治環境有高度的相關，因各種內外部條件脈絡反映出差異。在〈嘉義市二二八紀念碑〉案例中，因爲現實條件與政府單位的不支持，使得其「在地化」的首要目標，無法採取類同於「蓋」案的揭露加害事件，或是「巴」案強調受難者及其位址的策略──以

65 當時甚至需要牧師與學生輪班守夜，以免工地遭受破壞。詳見：詹子宏，《詹三原紀念畫冊：為臺灣民主落土的麥子》，頁 197。

66 紀念碑上載「二二八紀念碑文」的最末句為：「並祈代代子孫記取歷史教訓，誓保台灣永久公義、和平、絕不容許類此悲劇發生。」

嘉義爲例，即是火車站前的暴行加害以及受難者喪生之地。行動者們轉而至少爭取曝光度，搶佔公共視野。

然而，這也反映出最重要且可貴之處：這座碑是一座持續地從爭議與磋商中誕生的碑——自拉倒吳鳳銅像、倡議立碑起，行動者們和製作者一起，在國家以及地方政府尚不願擔負委託者（善盡提供資源與各式輔助的角色）、也未有完善行政規定時，自行組織起紀念物的設置；並且，地方政府至少充當了中介協調的角色（提出了「未違背國策、省府不宜干涉」論），以其行政權搭建出一臨時的準制度性空間予倡議行動者及藝術家。過程中，此案亦總是在有限資源與政治衝突（與國家、與地方政府以及親保守勢力民間團體）下，找出仍能執行的方法（諸如與保守民團及地方首長交涉、因應地點的變換而改換設計、設計出小額群募的方式），並逐步調整至今日位址與狀態。這凸顯了在因應爭議與制度不全時，行動者尚能以彈性與韌性進行各種臨時性的補充。

2016 年，因爲原址彌陀路的拓寬工程，市府有意遷移此碑，並舉辦市民網路投票，提供了原地保留、嘉義火車站、東區二二八公園、西區劉厝里二二八國家紀念公園等選項。最後，具有歷史意義，且也是此碑原初希望立碑之處的嘉義火車站，獲得市民最高票。然而，最後遷回站前仍功敗垂成。市政府以「實際執行有困難」爲由，最後將碑改立至東區二二八公園。[67] 然而，除了顯見至今在民間與政

67 據報導所示，嘉義市府表示，228 紀念碑遷移 i-idea 網調跟 i-Voting 投票結果，都只供市府施政參考，並不具強制性。江俊亮，〈228 紀念碑將遷移 最高票竟落選〉，中央社，2025.6.7 點閱 https://www.cna.com.tw/news/aloc/201608170148.aspx；工務處，〈「嘉義市彌陀路二二八紀念碑徵求遷移地點」i-idea 開跑 請大家踴躍上網提出您的想法〉，嘉義市政府，2016.3.15 更新，2025.6.7 點閱 https://work.chiayi.gov.tw/News_Content.aspx?n=3918&s=433122。

府間的此種「如何紀念」的張力仍在，火車站前的選項能獲最高票，也表示自嘉義市創建二二八紀念碑以來，本地的社會與社群已從多數人皆不知曉二二八事件，演變到熟知此碑創建的前因後果以及嘉義火車站前之於二二八事件的歷史意義。同時，紀念物的設置工作，也從創設當年「缺乏政策、政治權責不明」的情況下，逐漸地有法規或者行政框架得以適配，讓爭議討論能夠在更有效運用社會成本的情況下進行。紀念物要能達致這樣的效果，背後只能是大量地投入教育、宣推活動的努力。[68]

四、爭議的框架與紀念物設置的轉型

（一）紀念物的創設工作作爲一種爭議的民主實踐

紀念物的效用，諸如產生或觸發「民主實踐」或「民主思辨」，並不僅只在「作品」豎立的那刻（紀念物完成）及觀看「作品」（作爲紀念物的雕塑藝術）的當下才產生影響，而是也發生在產製過程之中，以及後續以該紀念物爲基礎或觸發點的各式宣傳、推廣、教育與再詮釋活動之中。紀念物並非單純是政治論爭後的產物與證物，整個設置與前後的過程是連續不斷的鬥爭過程。

68 嘉義市歷年於二二八紀念日前後皆辦理有追思紀念活動以及主題性特展。舉 2025 年為例，嘉義市二二八紀念文教基金會舉辦「228 事件 78 週年嘉義地區特展」，以全臺 28 座二二八紀念碑的建造始末、設計理念、設置位址等內容為題。77 周年時則以文獻搭配同為白色恐怖受難者的藝術家陳武鎮的作品展出；76 周年時則是嘉義地區二二八事件相關事件地點及受難者影像資料的展示。

從前述的案例來看，作爲紀念物的雕塑藝術，因爲紀念工作與權力關係、政治論辯的高度相關，以及進入當代後多方關係——委託、製作與受眾——的不斷模糊、移轉與重構，使得雕塑——特別是雕塑作爲一種委託製作的創作以及在當代發展成爲的公共藝術——製作過程中，更容易使爭議與衝突浮上檯面。

這些爭議也往往是多重的：從文化政治／政策層次上，到內容層次上等連串問題。在立碑紀念的動態過程中，從政策上如何制定規則、競圖辦法與資源的分配，再到，應呈現哪些訊息、以何種形式、美學、視覺語彙，以及由誰呈現、對象是誰等，總是要在辯論與矛盾中產生，且不存在普遍適用的指南，必須如前述許多事例一樣，因時、地、政治社會脈絡而制宜，且可能持續地受到質疑而遭到推翻和改動。

於是，挑戰之處正在於，整體社會成員能否樂於接受變革，並勇於面對伴隨著變革的社會衝擊、激烈衝突所產生的不安。若陷入害怕衝突的情況，經常最後將政治導引回服從權威、維護保守傳統價值及安定社會秩序等傾向，而這些傾向經常對於進行民主的、具批判性的紀念工作是無助益的，甚至有害其推動。

權力關係重組及委託製作的三方角色張力，觸發對於設置內容的差異要求浮現。從具體事例看，我們在當代設置紀念物時，握有掌控權的一方如何不再重蹈過往具有權力者，將紀念物工具化，特別是服膺於彰顯權力、劃分國族的作法，並轉而進行有益的爭議性民主實踐，是處理歷史議題的同時，所需要完成的重要工作。

然而，在紀念物的建置過程當中，因爲其制度化的特性，也就是在當代社會設置時，採以公共藝術建置條例的狀況，使得各種爭議與衝突，最終必須回到規則框架之中。即便行動與倡議者有著相當基進

的起點──就像我們在柏林的巴伐利亞區或嘉義的二二八紀念碑案例中看到的那樣，仍無法迴避在規則下進行磋商、協調，或與政府方在不同的層次上合作。特別是二二八紀念碑案例自 1988 年至 2016 年的持續變遷，顯示了臺灣社會確實正逐步步上將記憶政治制度化的進程之中。

進入規則下並非意味著放棄批判與改革。尚塔爾．穆芙（Chantal Mouffe）的理論，描述了一種既具機構化特徵、又同時保有對抗性的情境。穆芙不同意將當代批判藝術的存在方式僅限於行動主義（activism），也就是說，僅有退出現有制度、拒絕一切形式的歸屬，方能保有基進批判的可能性。[69] 穆芙認爲，政治實踐正是在充滿衝突的政治性之中，透過組織與制度的建立，使人類得以共同生存。即便是制度化的路徑，亦可能孕育批判性對抗。例如，博物館與藝術機構的起源、建立與發展，本就與資產階級的霸權建構及其對抗息息相關。[70]

要能夠產生有益的衝突，完善規則的支持與保護反倒變得不可或缺。穆芙將衝突進行區別，並推崇「爭勝」（agonism）這種對抗的形式；[71] 其特點在於一種更具建設性的對抗形式，於爭議中將對立方視爲彼此尊重、激烈辯論差異的競爭者，而非必須消滅的對手。[72] 其前提則在於，在雙方均承認的民主程序中，不同意識形態力求實現自

69 Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically* (London: Verso, 2013), p. 99.

67 Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically*, p. 101.

71 此處翻譯「爭勝」引自 陳朝政、曾志隆，〈論穆芙對審議式民主的批判〉，《東吳政治學報》75 期，第三十卷第一期（2012.3）：頁 92。

72 Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically*, p. 7.

身理念與政策，即便共識無法完全建立（誠然，完全的共識亦爲一種不可能或虛妄）。

因此，我們可以說，個別紀念物在各個地方的創設實踐，其本質正是一種以藝術與文化手段進行的小規模「競爭、爭勝式政治」（agonistic politics），視其內容、規模與持續發展，有機會逐步發展爲反霸權的陣線（當然，在不同權力關係的情境下，也可能成爲調和、撲滅衝突、鞏固既有霸權的實踐）。在「爭勝式民主」（agonistic democracy）的理論框架中，並不存在整合社會差異的本質性原則、絕對客觀性或最終完滿的決定性機構。完全和諧的共同體並不存在，但民主的動力，正源於在持續形塑與重組的過程中所產生的否定性、差異與對立，使人不斷追求新的方案。缺乏拮抗，則多元無從展現，反而可能被暫時性、因脈絡偶然形成的共識所掩蓋，並被誤認爲堅固恆定。是故，如穆芙所示，共識必然是一種「衝突性的共識」（conflictual consensus）[73]，其性質爲偶然且可逆，並允許在趨近民主政治的過程中被推翻、修正、重塑與再建構。

紀念物的創設過程，既然具備在制度內進行磋商與爭議衝突的特殊性，那麼，就更應勇於接受如穆芙所論的「爭勝式民主」當中此種動態的批判性，以及其所內含的非線性、非歷史終結的政治觀。因而，我們也不應否定、抑或是擔心害怕各種設置、拆除、改造過程中的爭論。但另一方面，在公共藝術範疇內的變化，都創造了更適於帶有紀念性質的計畫實施的條件。

從每個階段性的工作分解出權力關係並積極民主化、找出參與或重構權力的可能。這邊拆解德國的各種公共競圖程序。形式的差異無

73 Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically,* p. 8.

妨，而是需要做好制衡，保持動態的可能性，以使民主批判的有益衝突能夠不斷地發生。

（二）紀念物創設工作中的制度性支持

本研究透過回顧歷史可知，作爲紀念物的雕塑藝術，與權力關係、政治論辯的高度相關；在歷史發展的進程中，特別是進入當代後，多方關係在政治權力的去中心化，以及委託、受眾角色間的模糊與流動加速後，顯得更爲複雜且變動。隨著這些權力的移轉，紀念物或構築的形式與轉譯的歷史敘事，亦不斷地轉變，從而發展出批判過往榮耀國族、彰顯英雄並且面向在地現實的語彙。紀念物從而不只是單一的藝術物件，其建置也不僅是單一事件，而是與行動者、周遭環境空間以及總體政治社會背景緊密相連，且持續以變化反映也回應政治變遷。

文中從個別案例中看到的制度進程：委託、製作與設置等具體事務，以及它們在有明文規制及未有體制化的場域中的、爭議與權力轉移中的差異，有助於我們再次爲當前臺灣社會中的紀念物設置工作進行定位。

在「蓋世太保地段」的爭議中，有可供調用的制度化條文，有明確的委託方（政府）與競圖規則，利於各界在其中找到適所的位置，各自進入設置的程序中扮演不同的角色，共同推進紀念事務，同時進行制度的調整與內容的革新，將爭議納入如穆芙所述之「爭勝式政治」中，按各方均承認的民主程序，使得最終對整體有益的「衝突共識」得以持續地生產出來，並動態地修正更新（可見於該案的多次爭論，直到最後形成「恐怖地誌」檔案中心）。

〈巴伐利亞區的記憶之地〉則凸顯了在機構的充分持續性奧援

下，地方歷史記憶紀念事務的推進，能夠與機構的文化推廣、教育等面向的職能結合，進而在建立紀念物之前，即有機會擴大設置事務的觸及、打開民眾對於紀念物設置的理解、集體進入更深度的討論。並從而使紀念物設立之後，仍具備永續性（表現在由社區和藝術局共同支持，長期持續性的教育推廣工作上），而不僅是靜止的物件。透過合作進行的教育與推廣事務，紀念物設置工作上的多方的張力，得以獲得調解與協調，促進參與份額及權力的共享。

相較前兩案例，過往的臺灣社會在既無制度性資源、亦無機構奧援的情況下，同時需要在打破（既存）歷史敘事與制度的同時重構歷史記憶敘事，持續以直接行動架構出制度未能涵蓋的協商場域。以設立二二八紀念碑的歷史進程爲例來說，在連續不斷的反抗體制行動中（譬如拉倒吳鳳銅像時），部分制度因而建立；行動者並不受阻於設定目標的落空，但也不停滯於單次的成就，持續以各式體制內外的抗爭與協商，使紀念物的形貌、位置甚至意義持續地改變。

而除了〈嘉義市二二八紀念碑〉案例中，詹三原這樣與社會運動關係深厚的創作者以外，後續規模最大的動員，要屬中央政府欲設置國家級紀念碑悼念二二八事件時，陸續捲動了一波藝文、建築與設計工作者的投入以及機構的協力。當年競圖時，曾經有共計 282 案的投件參與，也在 1993 年於臺北市立美術館辦理有《景觀藝術 - 二二八紀念碑設計展》，將參與競圖通過初選評審的 118 件作品，公開於社會大眾眼前，供其公評論斷，推廣對公共紀念物的認知以及了解二二八紀念碑設立之意義。[74]

74 二二八建碑委員會，《二二八紀念碑設計作品專輯》（臺北：二二八建碑委員會，1994）：頁 3。

今日，《不義遺址保存條例》雖仍擱置未通過，但《文化部不義遺址保存行動策略（核定本）》依然提供相較過往更多的明文規制，使各項工作有基準可依循。紀念物產製不再如 1980 年代末那樣，就連「是否紀念」都需要經過強烈的爭取，而是已明訂「推動不義遺址保存活化」的工作，並列舉有「豎立歷史標誌」「開放參觀及提供導覽解說」「不義遺址數位建模及線上環景展覽」及「舉辦紀念及教育推廣活動」等項目及其下各種細項。[75] 這使擁有參與動機和各種專業的行動者，在紀念物建置工作與場域中，有更多的投入位置和角色想像，舉凡：歷史訊息的視覺化、遺跡／址的修繕與增補、各式線上下的教育與推廣工作、基於紀念物的策展與創作……等。

現實條件方面，在「豎立歷史標誌」的工作之下，針對不同身分的申請者，策略中設有明確的補助與經費申請機制。譬如，權責機關爲中央部會及地方政府者，規畫有國家人權博物館得以補助及諮詢方式進行輔導；公有不義遺址管理機關（構）、各地方政府設置不義遺址標示牌時，依《國家人權博物館推動不義遺址保存維護與發展補助作業要點》規定申請補助；另外尚有屬國發會管轄的「促進轉型正義基金」，供中央政府進行此類工作時申請支用。[76] 非金錢的資源方

75 行政院推動轉型正義會報，〈不義遺址保存行動策略〉，行政院，2025.11.27 點閱，https://www.ey.gov.tw/tjb/F846038738E6443F；文化部，〈文化部不義遺址保存行動策略（核定本）〉（2025.09），頁 11-14，2025.11.27 點閱，https://www.ey.gov.tw/File/43820F3EBF748C26?A=C。

76 詳參照：行政院推動轉型正義會報，〈不義遺址保存行動策略〉，行政院，2025.11.27 點閱，https://www.ey.gov.tw/tjb/F846038738E6443F; 文化部，〈文化部不義遺址保存行動策略（核定本）〉（2025.09），頁 77，2025.11.27 點閱，https://www.ey.gov.tw/File/43820F3EBF748C26?A=C。

面，則有《不義遺址資料庫》及《不義遺址標示系統設置指引》個別提供了書面上的指引，以工具箱或說明書的樣態存在；「不義遺址諮詢委員會」則是涵括了各種專業領域的人士組成的支援體系，提供從現勘訪查、個案方向、文字審定等面向的協助。

因此，今日的藝文工作者，若有投身紀念物製作領域的意願，即便紀念物的產製——特別是在權力移轉、去中心化之後——充滿爭議性，然而，當前臺灣的制度進程，即使尚不健全，但業已存在各式可供調用的軟硬體資源，以及可以調解紀念物建置的衝突、使論辯能在民主程序中進行的機制。現在應正是創作者們大量投身此類創作的時刻。

五、結語：具批判性紀念意識的雕塑藝術

德國的紀念文化當中，有個出自布痕瓦爾德集中營（Konzentrationslager Buchenwald）倖存者訴求的概念——「永不再來」（Never Again）。過往，這個概念被用於反思納粹、東德等暴力獨裁政權的歷史。然而，今日處於必須探討「如何更適切紀念」境地的我們，也必須將這個概念，用於雕塑藝術作爲紀念物時的轉型工作。

過往的紀念物的設置，曾經一度僅爲國族主義的載體、威權政體的象徵，旨在維護國家政權存續的正當性，成爲掌權者的工具；戰爭衝突與國家暴力下犧牲者，其價值則僅在於烘托國族的神聖與存續的正當性，個人生命則不值一提。如果說，在紀念物，乃致於整個公共藝術、雕塑藝術領域的產製中，有什麼必須「永不再來」的事物，無

非是屏除這類型的藝術語彙。當我們進行紀念物的設置，是爲了對現代性下的暴力進行批判與反思，這樣的批判與反思必然也必須發生於紀念物產製機制及其語彙的內部。政治的批判，當中必須包含著雕塑藝術的批判，解構抽象語言及權力象徵，因而才能脫離古典紀念碑建置中，彰顯威權的語彙。

因此，具批判性的紀念物，也必然同時是具「爭議」的。無可爭議，等同畫下論辯的句點。能夠劃下論辯句點的、單音的而非論爭的紀念，往往正是威權的、被工具化的紀念物。反之，具有爭議且充滿著各方的張力，才是從紀念物設置工作，一直延伸到對於紀念物意義詮釋時的常態。

亦不需悲觀地拋棄雕塑這項實踐的路徑，抑或是擔心這樣的批判，會減損我們對於歷史反思的召喚。否定特定的表現形式並不等同否定記憶，[77] 選擇適切的傳遞語彙，則有助於意義的傳達，提高其效應。不管哪種語彙都有其政治性，也因此，前述的案例之中，我們才經常見到，行動者在持續堅持創設紀念物作爲記憶支柱的同時，對於「如何紀念」的深刻要求。譬如，在「蓋世太保地段」，行動者要求凸顯加害者及空間脈絡，並使之在紀念之外兼有研究、教育、推廣之功能性；巴伐利亞區一度在議會中有宏偉的中樞式紀念碑、並設於廣場中心的提案，但在行動者與市民的集體訴求下，最終將「去中心、與日常及地方結合」納入競圖要點；嘉義市的民眾則多年來並未忘記，二二八紀念碑尚有一處與歷史事件更加緊密結合的位址。

77 James E. Young, “The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today,” p. 295.

最終，紀念物問題的命題並非「藝術具備促成民主之力」，畢竟縱觀歷史，紀念物同樣曾經助長威權政體的宣傳與合法化。其命題終究應該是，我們「必須政治地理解藝術」，才有機會在其中完成民主的實踐。期待的，則不僅是當代的雕塑創作者，更多的參與在此一打造紀念物的領域，而是所有的當代雕塑製作中，其委託、製作者和受者，都時時刻刻帶有歷史、地方感與解構權力意識，從而使紀念物的各種功能以及其爭議論辯，內化至所有的雕塑藝術中。

圖　版：



圖 1　規模巨大的〈赫爾曼紀念碑〉。
攝影：Carsten Steger (CC BY-SA 4.0)。
圖片來源：Wikimedia Commons。



圖 2 〈巴伐利亞區的記憶之地〉其中一座位於民宅前的標牌。
圖片來源：鄭安齊攝影。



圖 3 〈嘉義市二二八紀念碑〉於遷移前的彌陀路舊址。
攝影：Kaishaochen (CC BY-SA 3.0)。
圖片來源：Wikimedia Commons。

參考書目

（一）中文論著

二二八建碑委員會，《二二八紀念碑設計作品專輯》，臺北：二二八建碑委員會，1994。

詹子宏，《詹三原紀念畫冊：爲台灣民主落土的麥子》，臺北：財團法人二二八事件紀念基金會，2023。

（二）中文單篇論文

周雅菁、曾啓雄，〈從法令層面探討公共藝術制度的差異性〉，《科技學刊》第20卷，人文社會類（2011.12）：頁 107-118。

邱斐顯，〈走上街頭，台灣牧者傳奇林宗正〉，收錄於《第四屆北台文史與資產保存學術研討會—台灣基督教人物研究》，眞理大學人文與資訊學系編，頁122-148，新北市：眞理大學，2012。

陳朝政、曾志隆，〈論穆芙對審議式民主的批判〉，《東吳政治學報》75 期，第三十卷第一期（2012.3）：頁 81-134。

（三）中文學位論文

林宛穎，〈解嚴前後的社運尖兵──台灣基督教城鄉宣教會（1982-1992）〉，碩士論文，國立政治大學台灣史研究所，2024。

（四）中文網路資料

工務處，〈「嘉義市彌陀路二二八紀念碑徵求遷移地點」i-idea 開跑 請大家踴躍上網提出您的想法〉，嘉義市政府，2016.3.15 更新，2025.6.7 點閱 https://work.chiayi.gov.tw/News_Content.aspx?n=3918&s=433122。

林哲夫，〈URM 來台走非暴力的路——感恩、執著、台灣建國路（三）〉，民報，2018.1.1 更新，2024.12.13 點閱，https://www.peoplemedia.tw/news/a0eebb30-5699-407a-b1ab-0d58b50c6dfe。

財團法人二二八事件紀念基金會，〈二二八平反運動紀要〉，二二八事件紀念基金會網站，2024.12.13 點閱，https://www.228.org.tw/228incident-summary。

江俊亮，〈228 紀念碑將遷移 最高票竟落選〉，中央社，2016.8.17 更新，2025.6.7 點閱，https://www.cna.com.tw/news/aloc/201608170148.aspx。

文化部，〈文化部不義遺址保存行動策略（核定本）〉（2025.09），2025.11.27 點閱，https://www.ey.gov.tw/File/43820F3EBF748C26?A=C。

行政院推動轉型正義會報，〈不義遺址保存行動策略〉，行政院，2025.11.27 點閱，https://www.ey.gov.tw/tjb/F846038738E6443F。

（五）西文專書

Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Verlag C. H.Beck, 1999.

Bildungswerk des BBK Berlin. *30 Jahre BBK–Ausstellung des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlins*. Berlin: Staatliche Kunsthalle Berlin, 1980.

Der Senator für Bau- und Wohnungswesen. *Dokumentation. Offener Wettbewerb. Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*. Berlin: Der Senator für Bau- und Wohnungswesen, 1985.

Hauser, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst Und Literatur*. München: Verlag C.H.Beck, 1953.

Honour, Hugh & John Fleming. *A World History of Art. Fifth Edition*. Laurence King, 1999.

Mosse, George L.. *The nationalization of the masses. Political symbolism and mass movements in Germany from the Napoleonic wars through the Third Reich*. New York: Howard Fertig, 1997.

Mouffe, Chantal. *Agonistics: Thinking the World Politically*. London: Verso, 2013.

Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Translated by Volfgang Kaiser. Fischer Taschenbuch Verlag, 1998.

Riegl, Alois. *Der Moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*.Wien & Leipzig: Verlage von W. Braumüller, 1903.

（六）西文單篇論文

Endlich, Stefanie.“40 Jahre Büro für Kunst im öffentlichen Raum.” In *40 Jahre Büro für Kunst im öffentlichen Raum 1977 – 2017*, edited by Kulturwerk des Berufsverbandes Bildender Künstler*innen berlin GmbH, pp. 7-22. Berlin: Senatsverwaltung für Kultur und Europa Abteilung Kultur Berlin, 2017.

Endlich, Stefanie.“Denkmal in Bewegung–Menschen in Aktion.”In *Das Denkmal der Grauen Busse. Erinnerungskultur in Bewegung*, pp.22-29. Verlag Psychiatrie und Geschichte, 2012.

Kaiser, Katharina & Insa Eschebach.“Ein Denkmal und keine Gedenkstätte. Ein Gespräch mit Bewohnern des Bayerischen Viertels, die den Denkmalsprozess in Gang gebracht haben.”In *Orte des Erinnerns, das Denkmal im bayrischen Viertel, Kunstamt Schöneberg, Bd. 1*., edited by Schöneberg Museum in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz. Berlin: Bezirksamt Schöneberg von Berlin, Kunstamt, Edition Hentrich, 1994.

Kaiser, Katharina.“In den Symbolen verschwindet Geschichte. Das Denkmal von Stih/Schnock vor dem Hintergrund der aktuellen Denkmaldebatte.”In *Orte des Erinnerns, das Denkmal im bayrischen Viertel, Kunstamt Schöneberg, Bd. 1*., edited by Schöneberg Museum in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz. Berlin: Bezirksamt Schöneberg von Berlin, Kunstamt, Edition Hentrich, 1994.

Schlusche, Günter. “Berlin im Abriss, Berlin im Aufbruch – Die verwahrlose Stadt als Gegenstand der Stadtplanung: IBA und Zentraler Bereich.” In *Am Rand der Welt: Die Mauerbrache in West-Berlin in Bildern von Margret Nissen und Hans W. Mende*, edited by Gerhard Sälter and Manfred Wichmann Ch. Links Verlag, 2018.

Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen. “Die Ausschreibung des offenen Kunstwettbewerbs: »Mahnen und Gedenken im Bayerischen Viertel« (1911).” In *Orte des Erinnerns, das Denkmal im bayrischen Viertel, Kunstamt Schöneberg, Bd. 1*., edited by Schöneberg Museum in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz. Berlin: Bezirksamt Schöneberg von Berlin, Kunstamt, Edition Hentrich, 1994.

Speitkamp, Winfried. “Kolonialdenkmäler.” In Kein Platz an der Sonne. *Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, edited by Jürgen Zimmerer, pp. 409-423. Frankfurt am Main: Campus, 2013.

Von Buttlar, Florian. “Ein Kunstwettbewerb als ideengeschichtliche Sammlung.” In *Orte des Erinnerns, das Denkmal im bayrischen Viertel, Kunstamt Schöneberg, Bd. 1*., edited by Schöneberg Museum in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz. Berlin: Bezirksamt Schöneberg von Berlin, Kunstamt, Edition Hentrich, 1994.

Von Weizsäcker, Richard. “Vorwort des Regierenden Bürgermeister.” In *Offener Wettbewerb. Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*. Berlin: Der Senator für Bau- und Wohnungswesen, 1983.

（七）西文學位論文

Reichert, Frank. “Zur Geschichte der Feststellung und Kennzeichnung von Eigentums– und Herrschaftsgrenzen in Sachsen.” Diplomarbeit am Geodätischen Institut der Technischen Universität Dresden, Lehrstuhl für Bodenordnung und Bodenwirtschaft, 1999.

（八）西文期刊雜誌

Büro für Kunst im öffentlichen Raum: Müller, Elfriede, Martin Schönfeld and Britta Schubert. “Eine wichtige Ressource für die Kunst.” *rundbrife berufsverband bildender künstler*innen berlin* (2017.11): p. 5.

Carter, Curtis. “Toward an Understanding of Sculpture as Public Art.” *International Yearbook of Aesthetics*, Vol. 14 (2010): pp. 161-179.

Der Spiegel. “Ein kräftiger Schub für die Vergangenheit. SPIEGEL-Report über die neue Geschichtsbewegung in der Bundesrepublik.” *Der Spiegel*, 23 (1983.5): pp. 36-42.

Epkenhans, Michael. “Säulen der Tradition. Preußische Reformer und Bürgersoldaten bleiben traditionsstiftend.” *if Spezial - Zeitschrift für Innere Führung*, Nr. 2 (2018.02): pp. 28-35. Accessed January 15, 2021. https://www.bmvg.de/resource/blob/23698/efe0631df9942f5d6b8de9d1157e1fbb/20180416-if-spezial-data.pdf.

Waldhaeusl, P, H. Koenig and R. Mansberger. “Boundaries and Boundary Marks. Substantive Cultural Heritage of Extensive Importance.” *ISPRS Annals of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, Volume II-5/W3 (2015). Accessed June 6, 2025: pp. 329-334. https://isprs-annals.copernicus.org/articles/II-5-W3/329/2015/isprsannals-II-5-W3-329-2015.pdf.

Young, James E..“The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today.” *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 2 (1992): pp. 267-296.

（九）西文網路資料

Frieling, Rudolf. “Jochen Gerz »2146 Steine–Mahnmal gegen Rassismus«.” Medien Kunst Netz. Accessed May 4, 2025. http://www.medienkunstnetz.de/werke/2146-steine/.

Haus am Kleistpark. “Die Geschichte des Hauses am Kleistpark.” Webseite des Hauses am Kleistpark. Accessed June 24, 2021. https://www.hausamkleistpark.de/historisches/.

Hollenbach, Michael.“Soldatengedenken.”Deutschlandfunkkultur. Last modified May 09, 2009. Accessed June 15, 2025. https://www.deutschlandfunkkultur.de/soldatengedenken-100.html.

Ladwig-Winters, Simone & Helmut Jerabek. “WIR WAREN NACHBARN. Biografien jüdischer Zeitzeugen.” Wir Waren Nachbar. Accessed August 4, 2025. http://www.wirwarennachbarn.de/.

Latour, Bruno and Joseph Leo Koerner. “Kunstaufträge im Lauf der Geschichte. Ein lockeres Gespräch.” Neue Auftraggeber - Kunst im Bürger*innenauftrag. Accessed February 19, 2025. https://www.neueauftraggeber.de/mediathek/kunstauftraege-im-lauf-der-geschichte-bruno-latour.

Regionalverband Saarbrücken. “Platz des Unsichtbaren Mahnmals.” Regionalverband Saarbrücken. Accessed May 3, 2025. https://www.regionalverband-saarbruecken.de/kultur-tourismus/kultur-am-schloss/saarbruecker-schloss/platz-des-unsichtbaren-mahnmals.

Schiff, Hajo.“Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz "Harburger Mahnmal gegen Faschismus" 1986.”Kunst im öffentlichen Raum Hamburg. Accessed April 1, 2016. https://fhh1.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/artists/gerz.htm.