

臺灣神像的彫刻藝術

石弘毅

壹、引言

臺灣的宗教信仰蓬勃發展，這是憲法賦於人民信仰宗教自由的結果。臺灣幅員雖然不大，但是歷經多次外來移民的遷入，宗教情況十分複雜，近百年來更是變化多端。鄭成功來台，漢人隨之而來者衆，自然漢人的宗教信仰也伴隨傳入。其間以民間信仰爲主，偶有與官紳有關之佛寺與僧人（註一）。臺灣之道教來自我國大陸，其與移民有密切關係，蓋漢人之風俗習慣，含有許多道教要素，例如喪葬祭祀乃至疾病，需要道士者甚多。特別福建廣東兩省移民，早在內地即有此種習俗，故可以說道教是存在人民日常生活之中。雖然如此，一般民衆乃以民間信仰爲主，自稱爲道教徒者爲數甚少，只是一旦有事，民衆會找靈居道士祝禱，一般廟宇拜斗做醮也需要請道士來主持。在日本統治臺灣期間，曾多少對民間的宗教有所抑制，例如曾有過佔據寺廟及對神具佛像多所破毀的情事發生，而日本神道也因政治的力量隨之傳入臺灣（註二）。但卻未絲毫動搖臺灣同胞對宗教的狂熱，畢竟這已是根深蒂固，不是輕易所能改變的。臺灣的民間宗教信仰，相當多而複雜，而臺灣的寺廟之多，形成了一種特殊的景觀。尤其光復以來，寺廟之重修或重建，如雨後春筍，應運而興，而寺廟祭典之風，亦年勝一年。像每年的媽祖出巡

及建「醮」、朝聖等活動，更成爲觀光的重點，光是民間所辦的流水席，據說其花費之龐大，有「吃掉一條高速公路」的說法，可見其規模之大。

從臺灣光復以來，由於政局的穩定，及民生的富裕，寺廟的數目逐漸成長，據統計：民國七年，三、四七六座；民國十九年，三、六六一座；民國四十九年，三、八四〇座；民國五十五年，四、七八六座；民國六十四年，五、三三八座；民國七十年，五、五三九座；民國七十六年，一〇、九七七座。而目前一般信仰也佛、道不分，尤其寺廟供奉的神明五花八門，可見在民間信仰的宗教觀念中，並沒有明確歸屬何派的跡象，而是接受多教多神的籠統信奉觀念。這種觀念，融合了道教、儒教、佛教的信念，並與民間倫理道德意識演化而成爲生活的一部份，這從各種不同的神像聚合在一起接受民間的祭祀，可以看到。我們如果從藝術的角度去觀察，當發現神像本身不啻是一項珍貴的藝術品，而其彫刻的過程又代表了一些特殊的意義。但近幾年來，由於工商業的發達，年輕一輩已很少願意學習這門藝術，使得這門民間藝術逐漸式微，加上老成凋謝，神像彫刻轉爲商品化，而自兩岸交流以來，大陸雕像逐漸流入市面，更使得這門傳統雕刻技藝雪上加霜，連帶的，也影響了相關的行業，如佛具業的生存，站在保存文化的立場上，我們是不願見到的。本文擬從道教崇拜的神像彫刻中，以調查訪問的方式，並參考家

父的口述資料，希望能保留一些史料，也藉著這個機會了解自己家族的傳承技藝，並由神像彫刻的過程來分析探討其所代表的歷史意義。

貳、道教神像的彫刻由來

宗教猶如人類的身影，總是和人類常相伴隨，綜觀中國歷史，道教經過長期的歷史發展與文化積累，形成內容極為豐富的道教文化，對中國社會的政治、經濟、哲學、倫理、文學、藝術，乃至醫藥學、養生學、古化學等方面都產生了極為深刻和久遠的影響，成為中國傳統文化的重要組成部份。道教創始於東漢中期，按照最初的教義，道教是不供奉神像的。不過，自佛教傳入中國以後，以一種新的宗教文化型態，對中國原有的宗教傳統產生了廣泛和深刻的影響。佛教為了爭取廣大民衆的皈依，十分注重傳教的方式，除了向社會各階層大量傳播經典文字之外，更借助於塑造神像。「以像設教」，大量鑿造神像來傳教，故有「像教」之稱。而在這種宗教氣氛之下，也影響了道教，畢竟，「具體」是比「抽象」來得實在一些。

大約在南北朝時，道教開始建立並供奉神像。據記載，最早的道教造像創始者為南朝宋的道士陸修靜、宋文明等。唐釋法琳《辨正論》卷六自注云：「考（道教）梁、陳、齊、魏之前，唯以瓠盧成經，本無天尊形象。」並引王淳《三教論》云：「近世道士，取活無方，欲人歸信，乃學佛家製作形象。假號天尊，及左右二真人，置之道堂，以馮衣食。宋陸修靜亦爲此形。」（註四），由此可見南北朝以前，道教

是不設神像的。然而時至今日，不管我們走到臺灣的任何城市、小鎮、鄉間，都可以看到大小的廟宇。廟宇中所供奉的神像，少則三五座，多則上百，新舊參雜。有時同一位神，就有好幾座大小不同的像排列在一起，那種靜穆、莊嚴的氣氛，在燭光、暗影，濃郁的色彩籠罩之中，總令人感到人與神是多麼的接近。

臺灣的廟宇不大，神像也隨比例而縮小。一般神像在一英尺高上下，當然也有廟中主神像人一樣高或更高。有些神佛菩薩，歷史較久的，都是自大陸分香分靈而來，有些是請大陸的師傅彫刻的，所以風格仍保持了中國神像的造型，服飾和風姿，皆為傳統的方式（唐宋的衣冠），不過每當廟宇整修或重建時，神像也被翻新，加上了鮮艷的地方色彩，和時代的筆觸（註五）。

叁、早期學藝的過程

中國傳統的「拜師學藝」的風氣可以從彫刻業看出端倪，尤其過去師徒之間情感之交流，更令人感慨今日師道之蕩然，俗云：「一日爲師，終生爲父」，拜師學藝之傳統古風，令人嚮往。一般的學藝時間是三年四個月，但並沒有絕對的標準，有道是「師父領進門，修行在各人」，學習這門技藝多少要有些「慧根」，有些天賦較差的，多學幾年也是司空見慣的事。往往比較講究傳統禮儀的，都有拜師的儀式，大抵是學徒準備一包紅包（有點束脩的性質），在公開的場合向師父行跪拜禮後，獻上紅包（金額不定，視學徒之經濟能力而定），爾後彼此就有師徒的名份。這些學徒除了大多

爲學一技之長外，個人興趣也是原因之一，也有慕名而來，也有經入介紹的。

一般在學徒期間，早上六點即起，工作至晚上十點，學徒大多住在師父家中，從基礎彫刻學起，如浮雕、花鳥彫刻以及一些「粗胚」的工作。學藝期間雖名爲三年四個月，但並沒有訂下書面契約，而且在學徒期間，師父每月會固定給學徒一些金錢作爲零用錢，雖沒有契約的約束，但大多能學成再走，很少半途而廢。畢竟早期因謀生不易，一般人有一種「即使家財萬貫，不如一技在身」的觀念。等到學成後，師父請徒弟吃一頓飯，給予一付彫刻工具，此後即可自己開業，或肯留下幫忙的，在待遇上也享有「師父級」的工資，這種學藝的過程倒有些類似中古歐洲的「藝徒制度」。

肆、道教神像的雕刻過程及其代表意義

寺廟中的主要塑像，是寺廟的神明或菩薩或佛，而且每一座廟都有主神，通常主神都供奉在大殿中，其次則有陪祀的神祇，通常其神像都放在偏殿或在主神兩側，這些神明、佛、菩薩都是過去的人或鬼魂，他們在信徒的心目中佔有很大的份量，凡事必向他們祈問，尤其過去教育不發達時更是如此。近年來，由於海峽兩岸彼此宗教交流，所以也有臺灣的信徒雇船到大陸進香的事情發生，例如從湄州迎回媽祖的神像。近年來，臺灣的神像也在比賽高度或佔地的寬廣，如：高雄縣大樹鄉佛光山的迎山大佛、旗山的濟公活佛、臺中寶覺寺的彌勒佛、新竹普行宮的關雲長、基隆公園的觀音大佛。不過，臺灣神像建造高而寬者，以彰化八卦山大佛開始

，當時據說比日本奈良大佛大而高，此後遂形成各地相繼建造大而寬廣的神像了。像苗栗縣竹南鎮有一座奉祀媽祖的后厝龍鳳宮，建於道光十六年，宮後有一座水泥塑造的媽祖大神像，高一百三十六臺尺，據說在東南亞地區尚無出其右者，此一大神像於民國七十年春初動工，民國七十二年秋末完成，耗資一千五百餘萬元，神像內部分爲十一層樓，又在神像鳳冠上裝設紅電燈權充寶石，並作爲漁船在海上作業的指示燈（註六），真是壯觀。

但神像的建造並非要多高就多高，而是要注意其尺寸是否合乎「吉數」，一般的神像雕刻家，除了遵照寺廟的要求外，他們也要以一種特殊刻度的量尺（俗稱魯班尺），來測量尺寸是否適合，凡是神像的大小、尺寸不適合吉數的，據說是不祥的。這種觀念有些類似中國人的風水觀念。一般神像從底座到頭頂的距離，不管長度或高度、寬度都要合乎吉利的尺寸，以祈能保佑闔家平安，添丁旺財。彫刻師取決吉利尺寸主要依據的方法有：①「尺白」、「寸白」，②「門光尺法」，③「丁蘭尺」，在《魯班寸白簿》中將「寸白」稱做「魯班曲尺法」；稱「門光尺」爲「魯班周尺」，但在《繪圖魯班經》中，則稱「門光尺」爲「魯班真尺」，《真傳地理祕訣》則稱做「文公尺」（註七）。

魯班本來是古代的匠師，據說工於手工技藝，死後被神化而成爲匠師（木匠）的祖師爺，稱爲魯班公或魯班仙師，「魯班尺」據說是其創造的度量尺，這種度量尺通常兼具衡量距離及判斷吉凶的兩種功能。門光尺上共有八寸，每寸合魯班尺一寸八分，全長合魯班尺一尺四寸四分（一點四一二臺尺，約四二點六七公分），門光尺上每一寸上皆有一字

相互對應，分別為——「財」、「病」、「離」、「義」、「官」、「劫」、「害」、「本」，而每一字的範圍內又分為二個類別，每一類別中再細分成二個刻度（因此，每一字內有四個刻度），每一刻度內又分別賦予一吉利或凶煞辭句（圖一）。《魯班寸白簿》中提到：「財者財帛榮昌，病者災病難免，離者主人分張，義者主產孝子，官者主生貴子，劫者主禍妨麻，害者主被盜侵，本者主家興崇。」因此基本上，「財」、「義」、「官」、「本」四句為吉；其餘的為凶（註八）。而神像大小也以此為標準。現在市面上賣有一種兼具魯班尺或門公尺與丁蘭尺二合一或三合一的捲尺，非常便利。度量時最好皆合乎吉利尺寸，否則以魯班或門公為主（註九）。

一、選材

一般廟宇的神像大多是木雕，此外目前有用水泥、石膏、大理石、青石、銅、陶土製成，再貼金上色，因為石雕比較適合特大型的神像，而小型的神像則多用木材，因為木材尺寸有限，否則要找一塊像八卦山大佛那樣的木料根本不大可能。像臺灣過去，修建寺廟，興造邸宅，所需的杉木多來自福建閩江上游，所用磚瓦、石材，則多來自彰泉一帶，且多從祖籍延聘名匠、良工，俗稱「唐山師父」，本地匠工，只充當助手而已。此外，如雕塑、刺繡等業，亦由「唐山」的匠工一手包辦（註一〇）。不過自兩岸隔絕後，就無法依賴大陸了。然而由此可見臺灣的民間藝術，與大陸的材料、工匠都有不可分離之關係。至於木材的材質也是非常重要的，所謂「工欲善其事，必先利其器」。大部分的材質以樟木

財	病	離	義	官	劫	害	本
寶財	病長	離生	順義	祿官	盜劫	害六	福德
生進登財 旺寶科至	口病死災 舌臨絕至	失離退死 物鄉財別	富進橫順 貴寶財利	大貴利添 吉子益丁	官失劫六 非物財害	孤卒全退 寡執事財	發六天陰 福合庫德

(A)《魯班寸白簿》上所列的「魯班周尺」（《魯班寸白簿》，1985：45）

財	病	離	義	官	劫	害	本
迎六金財 福合庫德	孤牢公退 寡執事財	失離退死 財鄉口別	大貴益添 吉子利丁	富進橫順 貴益財科	盜疾失橫 賊病丁禍	口禍死災 舌臨絕至	興進登招 旺寶科財

(B)《真傳地理秘訣》上所列的「文公尺」（駱啓明，1985：30）

財	病	離	義	官	劫	害	本
才順進富 德科益貴	退公牢孤 財事執寡	長劫官失 庚才鬼客	添利貴大 丁利子吉	順須進富 才科益貴	死退離失 別口鄉才	災死病口 至絕臨舌	才登進生 發科寶財

(C)林衡道先生所列的「魯班尺」（林衡道，1987：15）

財	病	離	義	官	劫	害	本
財寶六迎 德庫合福	退公牢孤 財事執寡	長劫官失 庚財鬼脫	添益貴大 丁利子吉	順橫進富 科財益貴	死退離財 別口鄉失	災死病口 至絕臨舌	財登進興 至科寶旺

(D)徐裕健、林會承先生所列的「門公尺」（徐裕健，1980：37）（林會承，1987：34）

財	病	離	義	官	劫	害	本
財金六得 德庫合福	退公牢孤 財事執寡	長劫官失 病財鬼脫	添益貴大 丁利子吉	順橫進富 科財益貴	死退離失 別口鄉財	災死病口 至縊症舌	財登進興 至科財旺

(E)蔡后滴匠師「匠師手冊」中所列的「門公尺」

（摘自註6之頁5）

圖一 「門光尺」尺法

(牛樟)為最常見，至於檀香木、桃木也有，但不常見。因為樟木本身就具有防蟲蛀的優點，而且較容易彫刻；而檀香木除了較珍貴外，木材本身又能散發香味，但因木質較堅硬，而且易脆，反而不易彫刻；至於桃木則相傳有避邪的功用（如桃木劍），當然也是一種好材質，但因較不易找到合尺寸的材質，故也少見。

當一塊木材預定作為彫刻神像之用時，並不是馬上可以下手雕刻，因為如果木材本身濕氣太重，將來可能完成後不能長久保存，可能會龜裂。因此，有經驗的彫刻師會預先把材料從樹木上取下後先放個一年半載，讓木材「陰乾」。為什麼要陰乾而不放在陽光下曬乾呢？因為陰乾才不至於造成龜裂，所以也有彫刻一尊神像要費時一年半載，甚至更久的時間。至於材質（即木料）也要考慮到紋路是否適宜彫刻。總之，木質神像彫刻用材，係以最上等的木材，質堅實耐蟲蛀，木理不雜亂者為上選，以樟木、檜木、楠木、笏冬及黃楊木最普遍，用材須徹底乾燥，約陰乾一年以上者始適用，以防雕後的變形。

二、開斧（即開工儀式）

當找到手工好的師傅以及良好的材質後，並不是馬上開工，一般要挑一個黃道吉日，有的還要挑選吉時以便開工。其實所謂開工，不過由彫刻的師傅用彫刻刀事先裁好預備彫刻神像的木材周圍四角象徵性的刻一下罷了，這樣就算完成，（也有的以斧頭在木頭上輕砍三下或七下，表示賦予此塊木頭三魂七魄），如此一來使神像的彫刻更為順利，能雕造出傳神的神像來。這種現象有些類似現在建築工事要預備牲

禮開工祭神討個吉利一樣，這又是一個有趣的現象。更甚者，有的要問神明的意思，一般要透過乩童或使用擲筊杯的方法，擲筊杯（俗稱拔筊）是向神明請示最簡單的方法，無論何種事情，如只是請示可不可、吉凶之程度，即大概用此法。先在神前供一些祭品，點三支香膜拜後，捧起放在神桌上的筊杯，口中念著要請示的事情，然後擲下。如呈現兩陽（俗稱笑筊）或兩陰（陰筊）則表示神明不答應或指示不可，呈現一陽一陰（稱為聖筊），則表示神明一切答應或吉祥，然後燒金（註二）。

此外，還有一種較常見的方法，即「桌頭看字」。「桌頭」也是法師的一種，也就是指「在桌邊看乩字的人」，幾乎只要熟悉地方信仰事務的人，都可以勝任，學者稱之為「鄉土性桌頭」，主要的代表成員，就是「退休乩童」。「桌頭」除了看乩童的「乩字」之外，也看四轎和手轎的「轎仔字」，這就是一般所說的「關輦轎、豎桌頭」（註二）。透過「桌頭」的翻譯，達成與神明溝通的目的。

三、神像彫刻的過程

依照父親的說法，神像的身體有一定的比例，例如：坐五站七（即如果所雕的神像是採坐姿則頭部與身體的比例為一比四；採立姿則為一比六（或六又二分之一），可見神像造型不外分坐姿與立姿兩式。神像的「粗胚」是比較費力的，當然要視神像之大小，有些跟人一般高，甚至比人還要高的神像，甚至要使用電鋸，最粗重的要算神像的座椅部份，因為要將底座鑿空只留下四支椅腳，如果座椅是以山石為背景（如濟公），就比較輕鬆。而神像的面部是最難彫刻的，

當然面部表情是否能雕得栩栩如生，是師傅們的功力所在，有些學徒多的彫刻店把神像的身體彫刻交由學徒實習之用，師傅在旁指導，唯獨「開面」部分要由師傅出馬，因為身體部份雕壞了，還可透過修補的技巧來補救，而且完工後神像還會穿上「雪衣」，比較不易發現，但臉部是露出來的，可馬虎不得。

神像按已定規格經粗雕成型後再細刻與砂光，分別神像身分塗刷泥漿（一般泥漿的成份以黃土、白土及糊精按十比十比三的比例調和而成），初步打底後，再塗以二度底漆以求光滑便於貼金之工作。打底然後敷貼金（謂之安金）及加裝用器等始告完成。過去神像的眼睛及眉毛部份皆用油漆畫成，隨著時代科技的進步，已有很大的改進。例如：眉毛及鬍子已改用蠶絲；而眼珠子則採用玻璃製品（俗稱童子眼）。如此一來，使得神像看起來更有生氣。而且由於經濟發達，信徒的奉獻也很可觀，如神明過去的帽飾以厚紙板裁製而成，如今除了一般用銅片外，大部分已改用銀製的帽子（俗稱銀帽），其價值當然較高。至於所謂的「雪衣」，其繡工之細緻，也是一項難得的手工藝品。

四、退魯班

「退魯班」是一種儀式，前面說過木匠以魯班為祖師爺，因為崇拜其手藝之精良。而神像彫刻師在從事彫刻的過程中，也希望自己有魯班仙師那樣的技藝，因此總希望仙師降臨，但神像完成後有一「入神」儀式，如果仙師英靈不離開，則新的神靈無法進入神像，因此須請求魯班仙師離開，故有此一儀式。儀式的進行是以魯班尺為香，在完成的神像前

膜拜，並祈禱感謝魯班仙師的幫助，據說如此一來，將來的入神儀式才能順利完成。

五、入神

當神像彫刻工作完成時，須有一「入神」儀式，否則神像也只是一塊木頭罷了，首先須選定（或由神明指定）一黃道吉日，點香祭拜，並將虎頭蜂或七寶（金、銀、銅、鐵、瑪瑙、玉、珍珠）、香火……等，塞入神像背後或肩膀上預先挖好的洞內，以木塞塞緊，不再取出。關於為何要以活物來入神？據父親說，主要欲借動物之靈魂（氣），灌入木雕神像中，使神像亦有靈明之氣，發揮護祐人們的作用。據我親眼所見，曾有在一尊跟人一般高的神像身上放進一百五十隻虎頭蜂的情事；也有用蛇類、鳥類、蜈蚣……等等動物作為入神之用。為何用虎頭蜂而不用蜜蜂？尤其是王爺之類的神祇，大多用虎頭蜂為多，因此物極為兇猛之故。至於女性神祇則較少用活物，例如：媽祖、觀世音菩薩等則用七寶或香火。這使我想起流行於閩粵一帶的金蠶鬼之傳說（註一三）。據說養金蠶（蠶之一種）之人，用十二種蟲類（如蜈蚣、蛇等），埋在十字路口，經過若干日取出奉在香爐中，……以其灰少許置於客飲料或食品之中，客受其害，久必病發身死，其魂則依施術者之家，能使施術者心靈中，預知求利之法。……，當然入神的目的及意義為正面的，與傳說中的養蠶害人大不相同。

六、開光點眼

連橫之《臺灣通史》〈宗教志〉中曾記載「開光」之說

，如其曰：「……若市上道士，則僅爲人家做事爾，坊里之中，建廟造像，陳設牲醴，宰割白雞，以血點睛，謂之『開光』」。可見開光之說確實由來已久，但請道士來做神像開光點眼之法事，是屬於比較正式的。也有比較簡便的作法，例如由乩童或彫刻師以一隻新的毛筆，再準備一面小鏡子，用毛筆沾上硃砂，在小鏡子的鏡面中間寫上「敕令靈聖」（如圖二），然後在鏡子右面寫上「開光」、左面寫上「大吉」，再用毛筆沾上硃砂，象徵性的在神像的雙眼各點一下，如此儀式就算大功告成了，儀式雖比較簡略但講究的是心誠則靈，當然紅包是不可避免的。開光當然也要選擇黃道吉日，據說經過此一儀式後，神靈才會進入神像中，神才會靈聖。還有一種說法是請廟祝替神像點眼開光。方法是：先由廟祝在神像前上香念咒，以硃砂筆向空中作畫符手勢後，在小



圖 二

鏡及金紙上面畫符。然後以小鏡照神像臉部，並以硃砂筆點神像眼睛。完成後在神像背後預先鑿好的小洞內填入香灰，並以畫著符的金紙塞住。如此替神像點眼開光的法術可算完成（註一四）。

伍、臺灣道教神像的題材內容

道教是中國本土的民族宗教，神仙信仰乃其最大特徵。而道教的造像，是道教信仰者用彫刻藝術的表現形式，來表達其特有的神仙信仰的宗教內容，宣傳其以道、德爲主要內容的教義宗旨，以體現道教諸神的神通和尊嚴，使信衆「至誠供養，隨心獲福」（見《太上洞玄靈寶國王行道經》）形成道教神像和信仰者之間特有的宗教情感的交流，以取得廣大民衆的皈依。臺灣民間信仰，就是臺灣民間基層——閩南人與客家人的傳統宗教，尤其臺灣宗教有逐漸「臺灣化」的現象（註一五），以致新的神格不斷出現，所以彫刻的神像也應有盡有，除了常見的有玉皇大帝掌風、雲、雷、雨的調節，東嶽大帝主山川五嶽之神，保生大帝爲民間疾苦醫藥，福德正神（土地公）即大地之神，主五穀生長與地方平安，武廟關聖帝君掌除邪驅惡，與維護地方安寧，天后宮媽祖掌水路平安，註生娘娘主生兒育女，以及其他副神名目不勝枚舉，其造型各有千秋，慈悲、肅穆、兇彪、武威及敦厚之相外。其他如有應公崇拜、義民爺崇拜、吳鳳崇拜、廖添丁崇拜，甚至先總統蔣公也被神格化，這是臺灣特有的現象。我還記得有位「主家」要求爺爺爲他刻一尊蔣公的神像，這尊神像跟一般所見之「銅像」有很大的不同點，例如：頭戴古代

帝王之皇冠、身穿蟒袍、脚踩兩隻獅子，實在有些「怪異」。但這也說明宗教信仰已隨著時代而變遷，而且愈來愈呈現出「臺灣化」的現象，這類新神格在往後日子還會在臺灣民間不斷出現。這種「亡靈崇拜」可以說是目前臺灣民間信仰的主流，又可分為：「祖先崇拜」（拜公媽祖靈）、「英雄崇拜」（拜忠臣、烈士、賢哲、貞女、女巫、男魂等等），以及「厲鬼崇拜」（拜無嗣孤魂：有應公、大墓公、萬聖公、大眾爺、萬民爺、好兄弟仔等等）。人死後可變為鬼神，尤其是特殊人物與橫死者的亡靈更能左右人間禍福，例如亦有彫刻過去搶劫銀行的大盜李師科供奉在家膜拜，這就是亡靈崇拜緣起的主要原因。（註一六）

陸、結 語

神像彫刻是中國民間古老的技藝，流傳迄今有數千年的歷史。神像乃史前初民氏族圖騰的化身，祭神膜拜祈求的偶像，嗣後宗教意識增強，凡事均受神的主宰，因此神像名目愈來愈多，形成社會中一種神靈體制。宗教信仰膜拜偶像是民間普遍現象，神像彫刻蔚成一種行業。而神像彫刻是一項技藝性的民間藝術，臺灣的民間藝術，是隨著臺灣開拓之初，閩粵移民帶來的，沿承了大陸的形式，久而久之不斷的改變，漸漸具有了地方的特色。今日在臺灣的道教已非原來之面貌，而是融合了佛教與中國傳統的民間信仰，甚至有「臺灣化」的現象，早期的神像，多由移民攜入，也有趁返鄉之便，在福州、泉州、漳州、廈門等地訂製的。迨臺灣全面拓植開發後，移民及新生戶劇增，祖籍的神像供求失調，才由

本島特聘漳、泉木刻師傅來臺開業，進而傳授技藝。因此臺灣木刻神像的表現形式、尺度、及用材等多源於漳、泉。木刻用的上材——樟木，芳香細緻，不易腐蝕，臺灣樟木俯拾即是，原料無匱，加上本島是移民社會，渡海討生，本非易事，因之更加深對鬼神的信仰，而造成臺灣各路神佛的濫觴。

臺灣神像的神態貼切豐實、造型健壯樸素、姿態端莊寧靜，充份的表現了人性的外觀和神格的內在涵意。實在有一種健康、豐美、堅實的民俗之美。而這些從事彫刻的匠師們都是世世代代相傳的技藝匠人，他們素以師徒相授方式，傳授各種技藝，他們大部分沒有受過良好教育（即使有，學歷也並不高），他們終生為某一種形式而製作，但由於臺灣社會由農業社會逐漸的過渡到工商業社會，這些寶貴的民間技藝卻逐漸的沒落，如果這些民間的傳承漸漸消失了，那將是文化的損失。「禮失求諸野」，我們希望透過民間的口述史料保留一些珍貴的傳承，希望後代子孫能經由這些史料了解自己的文化，竟有如此的溫馨。臺灣的神像彫刻師們，依據傳統的模式風格，或多或少地加進一些新意，不強調個性，由於世代相沿，也自然流露出他們對美的觀點，把共通性在無意之間顯示出來，這樣就形成了民族的性格，充份顯示出地方性。

人們在忙碌的工商社會裡，精神壓力使人透不過氣，無知的未來令人沒有安全感，所以只好將精神寄託在宗教的信仰上，所以，民間藝術，絕不是一種無關痛癢的裝飾點綴品，實則它構成鄉民生活的重要一部份，人是無法永遠過一種沒有高潮的平淡日子的，於是在節日慶典中，藉著對神明

的膜拜，使他們找到了心靈的安慰，靈魂中吸收一點維他命，使人們在平凡的日子裡，心中仍盪漾著喜悅的餘波，生命需要點燃一點火花，才具有光彩，才顯出意義，才得到慰藉。今日在古老的廟中，一些神像已被焚香燭火的煙燻黑了，但那是最能保持本來面目且未經過修整的神像，可惜當廟整修時，神像也要煥然一新，這是最破壞古物原貌的。目前愈古的神像，彫刻技術愈精湛，神彩古雅，有很高的藝術價值，愈近期的就愈板澀、粗俗。文化資產的遭受破壞使我們痛心疾首，民間雕刻技藝的沒落是吾人不願見到的，希望藉著本文的介紹能喚醒世人對其民族藝術的重視。

注 釋

- (註一) 參見《重修臺灣省通志》卷三〈住民志·宗教篇〉(一九九二·四·三〇)。
- (註二) 參見林勝俊，《臺灣寺廟的職權與功能之研究》，文史哲出版社(一九八八·六)，頁二。
- (註三) 參見光華雜誌編輯部，《民俗采風》，光華畫報雜誌社出版(一九八四·八·一〇初版)，頁九五。
- (註四) 黃海德，〈中國西部古代道教石刻造像研究〉，四川省社會科學院哲學與文化研究所(一九九三·八)。
- (註五) 參見席德進著，《臺灣民間藝術》，雄獅圖書股份有限公司(一九七四·一〇)，頁三二—三四。
- (註六) 參閱陳溪珍主編，《臺灣史蹟源流研習會研究班論文集》〈臺灣傳統木構造民宅的基本尺寸計畫探討〉，中華民國臺灣史蹟研究中心編印(一九九〇·九)，頁三—五。
- (註七) 同上。
- (註八) 參見陳金田，〈竹南鎮后厝龍鳳宮媽祖大神像的開光儀式

〉，《臺灣風物》三五卷第三期，頁一五四。

(註九) 魯班尺約四二·六七公分；門公尺約四二·九公分；丁蘭尺約三八·八公分。

(註一〇) 參見林衡道，〈臺灣的風俗〉，《臺灣文獻》三〇卷第三期，頁九三。

(註一一) 參考陳金田，〈民衆在神廟祈願的種類和方法〉，《臺灣風物》三二卷第四期，頁八二。

(註一二) 參見黃文博，〈臺灣信仰傳奇〉，臺原出版社(一九八九·八)，頁三〇。

(註一三) 參見王世禎，〈中國民情風俗〉，星光出版社(一九八一·九初版)，頁二九—三五。

(註一四) 同註一一之頁八四。

(註一五) 參見董芳苑，〈臺灣民間信仰之認識〉，《臺灣文獻》三三卷第四期，頁九三。

(註一六) 同上，頁九六。

參考資料

1. 連橫，《臺灣通史》，黎明文化事業股份有限公司印行(一九八一·一)。
2. 鄭志明，〈臺灣的宗教與秘密教派〉，臺原出版社(一九九〇·二)。
3. 臺灣省政府，《重修臺灣省通志》卷三〈住民志，宗教篇〉(一九九二·四·三〇)。
4. 林勝俊，〈臺灣寺廟的職權與功能之研究〉，文史哲出版社(一九八八·六)。
5. 光華雜誌編輯部，《民俗采風》，光華畫報雜誌社出版(一九八四·八·一〇初版)。
6. 黃海德，〈中國西部古代道教石刻造像研究〉，四川省社會科學院哲學與文化研究所(一九九三·八)。

7. 席德進著，《臺灣民間藝術》，雄獅圖書股份有限公司（一九七四·一〇）。
8. 陳溪珍主編，《臺灣史蹟源流研習會研究班論文集》〈臺灣傳統木構造民宅的基本尺寸計畫探討〉，中華民國臺灣史蹟研究中心編印（一九九〇·九）。
9. 陳金田，〈竹南鎮后厝龍鳳宮媽祖大神像的開光儀式〉，《臺灣風物》三五卷第三期。
10. 林衡道，〈臺灣的風俗〉，《臺灣文獻》三〇卷第三期。
11. 陳金田，〈民衆在神廟祈願的種類和方法〉，《臺灣風物》三二卷第四期。
12. 黃文博，〈臺灣信仰傳奇〉，臺原出版社（一九八九·八）。
13. 王世禎，〈中國民情風俗〉，星光出版社（一九八一·九初版）。
14. 董芳苑，〈臺灣民間信仰之認識〉，《臺灣文獻》三三卷第四期。
15. 中華日報，「思想起——府城傳統行業今昔系列報導」，（一九九一·九·二七）。
16. 劉文三，〈臺灣神像藝術〉，臺北 藝術家出版社，（一九八一）。
17. 蔡相輝，〈臺灣的祠祀與宗教〉，臺原出版社（一九八九·九）。
18. 蔡相輝，〈臺灣的王爺與媽祖〉，臺原出版社（一九八九·一）。
19. 仇德哉，〈臺灣廟神大全〉，臺北 自印本，（一九八五）。
20. 林衡道，〈臺灣寺廟的過去與現在〉，《臺灣文獻》二七卷第四期。
21. 陳壬癸，〈民間祭祖、拜神儀式之檢討〉，《臺灣文獻》四一卷第一期。
22. 林衡道，〈臺灣的民間藝術〉，《臺灣文獻》二七卷第三期。
23. 臺南縣政府民政局編，〈臺南縣的寺廟及神明〉，（一九八三）。
24. 江明輝，〈彰化縣埤頭、田尾兩鄉寺廟調查記〉，《臺灣文獻》三五卷第四期。

作者簡介

石弘毅，臺灣省臺南市人，生於民國五十二年一月十一日，國立高雄師範學院教育系畢業，曾任國中國文教師，目前就讀於國立成功大學歷史研究所。對於臺灣歷史有濃厚的興趣，由於家庭背景的關係，對於道教民間信仰有一份特別的感情。