

臺灣民間信仰文物中的民間藝術風貌初探

謝宗榮

壹、前言

解嚴以來，隨著本土（或稱鄉土）運動的蓬勃發展，本土藝術在這股潮流之下，一時之間也跟著熱絡了起來，尤其是帶有濃厚「表演性質」的臺灣民間傳統演藝活動，如音樂、戲曲、歌曲、民俗技藝等，更是在演出數量（場次）上年幾乎都有「創新紀錄」的成績表現。雖然，在蓬勃的「表象」之下，臺灣民間傳統演藝也隱藏著不少「困境」：一者，在社經環境的急遽變遷之下，傳統演藝原本就有資源日益缺乏的情況，而這類資源又是無法在短時間內所能培養的，因而這種突然的蓬勃發展，也造成一些較具知名度的傳統演藝團體疲於奔命的窘況。再者，過去官方的政策又有重北輕南、重都會輕城鄉的情形，雖然自今（八十三）年的文藝季開始，文建會的政策自過去的全權主導一改為由各縣市自行籌辦，希望由各縣市根據地方特色尋求資源，來加強地方政府與相關團體、人士參與主導的趨勢；但是也因爲部份縣市限於資源及經驗、人才的不足種種因素，這種政策上的轉變，一時之間也令部份縣市有適應不良的困擾產生。以上種種困境在在也都造成臺灣傳統民間演藝在從事保存及發揚、傳遞時的挫折；當然這些問題也同樣發生在其他傳統民間藝術

之上。

雖然這些困境只是「表象」上的問題，在表象的背後當然更隱含著屬於社會、文化、甚至是「政治」層面的問題；但是，從另一個角度來說，傳統演藝活動至少還有這種表象上的蓬勃，同樣屬於臺灣傳統民間藝術的重要面向之一，臺灣民間美術甚至連這種表象上蓬勃的機會都少得可憐，甚至幾乎可謂面臨了衰微、失傳的危機，而終究僅能被迫「依附」在民間信仰文化中「苟延殘喘」了。雖然就此一方面而言，或許這也是臺灣民間美術比起其他失去了原有「殿堂」的民間傳統演藝還算幸運之處。然而，儘管在困境上有這種方向不同的區別，但在面對文明進步所帶來的壓力時，它們的未來則同樣面臨了沒落的命運。德國近代藝術史家阿諾德·豪澤爾（Arnold Hauser）在二十年前即感慨的說：「今天可以說已經沒有民間藝術了，因為原來意義上的『民』已經不復存在了。至少對西方來說，特別是對安格魯撒克遜國家來說是這樣的，因為在那裡不僅工業城市的人民，而且鄉村的村民與較早的民間藝術的代表者已毫無共同之處了。現在交通工具、報刊、路牌、廣告、電影、廣播和電視使城市文化得以傳播和普及，而民間藝術已無法跟上它的腳步了。現在村民唱的是城市的流行歌曲，而已忘了自己的歌曲；他們並開始複製機製的手工藝品，而對老式的農民花樣已經不

感興趣；他們開始購買大批量生產的難看的陶瓷品，而不再自己製作裝飾漂亮的盤子和罐子了。」（註一）文明的進步，造成了豪澤爾所感慨的現象，而這種情形當然也同樣威脅著大步朝「已開發國家」之林邁進的現代臺灣社會。

所幸臺灣在近年來民間信仰尚能保有興盛的表象的「景氣」，在它的「羽翼」之下，臺灣民間美術至少還有生存的最後根據地；而臺灣傳統民間演藝也在政府主導之下走入了「音樂廳」之類的表演場地。然而，隨著工業化的影響，這個最後的「據點」究竟又能支持多久？恐怕也沒有人能說得準了！雖然，若只是一昧的注重傳統的保存工作，無異於是將其如同「古董」般的收藏於博物館，而讓它完全脫離了賴以繁衍的、來自於民間傳統的根脈，使它失去了賴以維生的養分。但是「保存工作」至少在程度上維繫了其部分「生命」，時至今日，雖然近年來我們在臺灣傳統民間演藝的傳承工作上的成績還算差強人意；但是有關於臺灣民間美術方面的保存工作卻至今仍鮮被注重，幾乎是讓其「自生自滅」了。如果這種情況未能獲得有效的改善，那麼相信在不久的將來，臺灣民間美術也會如同歐美國家般走向「滅亡」的命運！

當然，有關於民間美術的保存工作，以往也並非沒有學者或有關單位致力投入過。如七〇年代「鄉土運動」勃興時期有席德進、劉文三等美術學者由藝術角度從事民間藝術的蒐羅整理；而在八〇年代，也有許多人類學者投入教育部所主導的「中國民間傳統技藝與藝能調查研究計畫」，以人類學的角度對民間藝術深入探討，且提出了許多在保存、傳承上的寶貴意見。然而，綜觀以上兩個方向的研究角度，美術

學者偏重於民間藝術的「藝術面貌」的描述而忽略了其文化背景上的意義；而人類學者則偏重於民間藝術在傳統脈絡中的「功能」的探討，而忽略了其本身的藝術價值。有鑑於此，拙文企圖將這兩個方向嘗試做一個整合，希望透過各種民間信仰文物的藝術風貌的探討，將傾向各自發展的臺灣民間傳統中的民間信仰與民間藝術兩個重要文化面向，重新賦予更多交織、融合發展的可能性。

在本文進入正題之前，為了避免觀念上的混淆，首先必須對「民間藝術」與「民間美術」兩個名詞的意義、範疇做一個界定：「藝術」與「美術」這兩個名詞，約略是在「五四」新文化運動前後才出現的，最初使用這兩個名詞時常把它們混稱，因此在一般習慣上，藝術又有廣義、狹義之分。廣義的藝術包括美術、音樂、舞蹈、戲劇、電影等；狹義的藝術通常只是指美術一項（這裡的美術包括了繪畫、雕塑建築和工藝）。拙文這裡採用廣義的用法，而目前國內的藝術學者也多數使用這種定義方式（註二）。故文中的「民間藝術」指的是包括美術、音樂、戲曲、歌謠、民俗技藝等傳統民間藝術；「民間美術」則是指繪畫、雕刻、建築裝置、工藝等項目，而筆者也根據意義、範疇的不同與行文需要來交互使用「民間藝術」與「民間美術」這兩個名詞。

貳、民間傳統脈絡中的民間藝術

人類學家尹建中在論及文化架構分析時認為：任何一個社會、民族、國家的文化可以區分成三個部分即（一）歷史傳統 Historical Tradition（或稱主傳統）；（二）民間傳統 Folk

Tradition (或稱副傳統)。(ii)風尚文化 Fashion Culture。並指出：「中國文化若分為三個部分，我們可以發現歷史傳統，是構成中國文化的骨幹，亦是形成中國社會的基本結構，當然有其重要性。民間傳統卻是大部分民間之日常生活的表現，一般社會大眾可能對其歷史傳統認識模糊，但卻是其歷史傳統的執行者、實踐者，甚至是其歷史傳統的表現生命力的代表。因此便可理解民間傳統的重要性，說其重要並不僅因為它是屬於廣大民衆的生活方式，更是歷史傳統得以延續的根基。」(註三)如果我們根據上述的概念，欲根據文化階層概略的將藝術加以分類的話，那麼，豪澤爾的說法是一般學者可以接受的方式——社會菁英藝術、民間藝術和通俗藝術。社會菁英藝術通常是依附於歷史傳統之中的；民間藝術很明顯的是存在於民間傳統的範圍內；而通俗藝術則跟隨風尚文化的潮流趨勢。豪澤爾也指出民間藝術與通俗藝術的區別：「民間藝術主要是鄉村居民創作的詩歌、音樂和視覺作品。儘管他們不以創作者的角色自居，也從來不要求人家承認其創作者的權利，但他們總是既是創作者，又是接受者。通俗藝術是一種滿足半文化的、常常沒有受過良好教育的城市公衆的需要的藝術或偽藝術。民間藝術的生產者和消費者很難區別，兩者之間的界線是流動的，但對通俗藝術來說，其消費者是完全處於被動地位的、沒有創作能力的公衆；其生產者則是能滿足消費者的需要的專業人員。通俗藝術的產品——『轟動一時』的巨片、垃圾小說和鬧劇等等——皆出自於上層階級的專業作業的手筆，他們與自己的階級有著密切的聯繫。民間藝術和通俗藝術的基本區別在於其接受對象的不同。」(註四)

關於民間傳統的內涵為何？尹建中有剴切的說明：「所謂民間傳統，係指某一地域或地區一群人之日常生活方式。這種生活方式，與歲時祭儀、生命循環均有密切關聯……它包括了至少有十一種不同因素而形成。」(註五)這十一種因素為(1)初級制度(如家、兒童養育方式)(2)次級制度(由初級制度衍生之信仰體系、神話、宗教)(3)價值體系(4)社會結構與社會組織(5)社會互動與行為模式(6)環境(包括自然環境與人為環境)(7)土生之發明(8)生計與經濟活動(9)歷史傳統或主導統之地區變異形式(10)外來文化因素的影響(11)時間等因素。至於民間藝術在由上述十一種因素所組成的民間傳統之中，又扮演著什麼樣的角色呢？人類學者王嵩山指出：「人類學家在面對藝術成品與藝術師時，除了審美經驗的美學批判層次外，重要的是他將藝術的表現，視為群體生活的一種符碼；是一種經由社會生活模式的意識形態之呈現，個體在面對特有的文化壓力與生存壓力時，所傳達出來的情緒或觀念。二者在互動中整合，並透過一些形式的呈現，符號的運用與表演方式，達成其作為文化內涵一部分的目的。因此，藝術具有作為一種社會標幟、可以用來彼此溝通、表達某種訊息與經驗、教育與傳遞經驗等種種角色。在這個概念之中，事實上每一個民族、每一個文化、甚至每一個時代，均會產生其特有的藝術。人類學研究藝術，企圖將藝術視為文化內涵的一部分，它與文化內涵中的其他部分，尤其是社會結構原則與宇宙理解方式，有著極其密切的關係。因此，藝術之研究，是無法也不能將其獨立或抽離於社會文化脈絡之外來做討論。」(註六)這種無法也不能獨立或抽離於社會文化脈絡外的特質，在民間藝術的內涵層面上更是明顯。

豪澤爾認為：「民間藝術的獨特性主要在於創作者個人影響的微弱。作為藝術過程的支持者，與菁英藝術的作者和接受者相比，他們自己所屬團體的統一的目標來說有著強得多的代表性。因此，民間共同體的每一個成員都會感到自己也是某個作品的作者。」（註七）就是因為民間藝術這種「創作者個人影響的微弱」的獨特性，使得它更顯得生活化而易為一般人所接受。我們可以說，相對於菁英藝術與通俗藝術而言，民間藝術是更具有「生命力」的，它不像菁英藝術那麼曲高和寡，也不像通俗藝術的依附流行而起伏迅速。

至於民間藝術的特徵，歷史學家林衡道列舉了三個條件：(1)它是無名作家的作品，不但沒有作者的個性而類型化，同時還強烈的反映著群的心理。(2)它必須具有傳統性和鄉土性。(3)它必須是個手工業的製品（註八）。近代畫家席德進認為：「民間藝術是鄉民在日常生活中所用的一種通俗藝術。中國人在過年、過節、慶典、宗教儀式、迷信、婚喪禮舉行……都大量採用了民間藝術，來表達他們的願望，歡樂和祝福，並以民間藝術來娛樂自己，豐富他們的生活。」（註九）「民間藝術很少矯柔造作，更不會在一種學院式的規範中形成一個僵化的外殼。貴族藝術，往往走進象牙之塔，易流入一個空洞的形式。民間藝術則沒有嚴格的規範約束，隨時隨時代而更新，隨地方的風俗習慣、氣候、特產，而擴大取材的範圍……這種自由的融和，直接反映了當代人民的生活。遠比正統藝術能追隨時代，這樣做才更能受大眾的歡迎，也保持了它繼續生存下去的活力，才不會被時代淘汰。」（註一〇）雖然歷朝以來，民間藝術都不斷的在接受菁英藝術的影響，然而民間藝術仍舊保持其蓬勃的生命力與獨特

的風貌，亦就是因為它與人民的生活是息息相關的。因此，民間藝術也成為民間傳統之中十分重要的一個面向。

在民間傳統之中，民間信仰是另一個十分重要的面向，民間信仰也是深入融和於人民生活之中，包括節慶、生命與婚喪禮俗、甚至是生活態度。而在民間藝術與民間信仰這兩者之間，是否存在著密切的互動關係？若然，則其關係如何？而民間藝術在民間信仰中又呈現出何種風貌？此即本文所要探討的課題。

叁、臺灣民間信仰與民間藝術

人類學家李亦園在論及臺灣民間信仰時，曾引用社會學者楊慶堃的觀點說：「中國傳統宗教是一種普化的宗教（diffused religion）而非制度化的宗教（institutional religion），而普化宗教的特質是其教義、儀式及組織都與其他世俗的社會生活制度混而為一，並不像制度化宗教一樣是有其完全獨立的宗教組織與教義、儀式。」（註一一）而且「信仰的內容經常是與一般日常生活混合，而沒有明顯的區分。例如我們的傳統宗教信仰可包括祖先崇拜、神明崇拜、歲時祭儀、生命禮俗、符咒法術等，甚至於時空宇宙觀也都是我們宗教觀念的一部分。」（註一二）人類學者林美容更指出：「臺灣民間宗教之所以給人混亂的印象，是因為大多數的人無法分辨不同類別的民間宗教，時常混同看待；也因無法了解不同類別的民間宗教之不同的性質與意義，常將某一類的民間宗教之刻板印象推演到另一類，而對民間宗教意義加以全面否定。」並指出：「至少有三種不同類別的民間宗

教（或民間信仰）在臺灣同時存在。」（註二三）這三類民間宗教信仰為：

一、民間公衆祭祀

這是指在一定祭祀圈內之集體性，或群體性的共同祭祀，基本上有兩種組織型態，一種叫做祭祀圈，是指地方社區義務性共同祭祀天地神鬼的組織；另一種叫做信仰圈，是指以某一個神明及其分身之信仰，為中心的區域性信徒的志願組織。無論祭祀圈或信仰圈，基本上都是一種地域組織（territorial organization），名義上是拜神，實際上是某一範圍之內的人群結合。

二、民間教派

是指有教義、教主，信徒須經入會儀式的教團、教派組織，傳統臺灣民間教派如齋教、鸞堂（儒宗神教）等；其他新興的教派如一貫道、慈惠堂、天帝教、軒轅教等。這些民間教派都有一定的傳教方式與傳教組織，信徒入教之後也被鼓勵加入傳教組織，但由於其儀式、組織具秘密性，很多儀式非成員不能參加，組織的詳情也非所有成員共知，其性質趨近於秘密社會，我們可以秘密社會的觀點來了解民間教派。

三、民間巫術信仰

是指個體性的相信鬼神、占卜、風水、乩童、巫術等，並藉之以求取個人福祉，解決個人難題的信仰。巫術信仰特別存在於私廟、私壇等供人求神問卜、求符作法的非公衆性

祭祀場所。巫術信仰少數也見於公廟，如安光明燈、安太歲等；以及民間教派，如扶乩、扶鸞行為。巫術信仰可以說是「一種個人性的求財、求平安、避免災禍的儀式系統與知識系統。」（註二四）

這三類民間宗教或民間信仰，林美蓉將第一類與第三類稱為「民間信仰」，而將第二類稱作「民間宗教」。並也指出：「民間公衆祭祀是民間信仰的核心，也就是說，集體性的崇拜才是民間信仰的源起、發展的意義所在，臺灣本地人藉著民間公衆祭祀，表達其社區意識與地域人群的一體感。而巫術信仰只是民間信仰所附帶的、次要的、邊緣的，群體之外也容許個人需求滿足的世俗作用而已。兩者在臺灣根深蒂固地與一般庶民生活結合在一起。」（註二五）本文所探討的「臺灣民間信仰」，在定義上亦採取以上的說法，但在實際論述上則以「民間公衆祭祀」為民間信仰的主要內容。至於在「民間巫術信仰」方面，由於其帶有很濃的神秘性質，筆者在這裡不便、也無能力加以探討。

人類學者呂理政認為：「因為漢民族傳統的宗教信仰是普化的，或者說是擴散的形式，同時因為缺乏有組織的教會系統，所以宗教信仰及儀式行為也就表現在許多不同的生活面相上，……因此，要描述臺灣漢人民間信仰的全貌，可能由社會生活與宗教信仰交織的多重面相中來探索。」（註

一六）這種「生活化」的傾向也是臺灣民間信仰的最大特徵，並且發展出與西方宗教截然不同的面貌。同樣是屬於常民文化的重要面向之一，同樣具有生活化的特質，我們若仔細探討臺灣民間藝術與臺灣民間信仰之間的關係，當能輕易的發現這兩者之間有一種十分密切的互動關係。我們甚至可以

說：臺灣民間藝術的發展豐富了民間信仰的內涵；而臺灣民間信仰的普化則加深了民間藝術的影響。

肆、臺灣民間藝術在民間信仰文化中所扮演的角色

通常，我們將人類文化的終極目標概分為「真、善、美」三者，如果西方藝術是偏重於純粹「美」的追求，那麼，中國藝術可以說是偏重於追求「善」的境界。這種追求善的藝術精神就不再將藝術成就的要求、標準只是拘束在藝術本身的「形式美」而已，而是更進一層的要達到一種近乎「道德」意義的功能，亦就是唐代張彥遠在《歷代名畫記·敘論》所提出的「成教化、助人倫」的目標。中國的藝術也就在這種文化背景之下自然走向了為「人生」而藝術的路子上去了（註一七）。

在中國傳統文化這種背景之下，不僅是繪畫藝術，甚至是音樂、戲劇，或是其他美術，自古以來多半是扮演著「工具性」的角色而少有屬於自己真正獨立的「人格」。相對於菁英藝術而言，民間藝術這種「工具性質」更是明顯，我們可以說：民間藝術自古以來一直是在為道德、宗教、或只是為生活而服務。但這也是民間藝術比菁英藝術更顯得豐富、活潑，更具有生命力的最大原因，甚至是精英藝術都要反過來從民間藝術中汲取養分以充實內涵，雖然「民間藝術主要是以菁英藝術為仿效對象的」（註一八）。《漢聲雜誌·中國民間美術》主編張道一便說：「美術家往往從民間美術中汲取營養，充實和豐富自己的創作，因而它又帶有原料的性質。」（註一九）而「藝術既然是一種溝通的媒介，也就有增強

及保留該文化之信仰、習慣、態度和價值的功能。甚至在某些情況之下，它被有意地用來發揮這種功能，作為一種宣傳或教化。」（註二〇）臺灣民間藝術承襲了中國民間藝術的傳統，自然承襲了這種「工具性」的特質。

由於民間藝術這種「非純粹」的特性，自然而然的就滲透到民間傳統的每一個層面上。作為民間傳統十分重要的面向之一，民間信仰自然也不例外。呂理政認為：「臺灣民間信仰並沒有統一的經典和教義，但是信徒仍有大致相同而可遵循的規範。一般而言，民間宗教之行爲規範乃承續中國傳統儒家倫理而來，簡言之，即民間熟知的五倫、四維、八德等。在許多文化中，宗教的支配影響力起於宗教之支配道德價值，而中國文化的一個顯著不同之點在於儒家思想之支配倫理價值，而宗教則在對儒家道德給予超自然的支持，這一點形成儒家與宗教相互支持的功能（註二一）。換言之，中國傳統宗教信仰沒有獨立的道德價值系統，而儒家的倫理道德將社會與宗教貫串在同一的網路之中。從另一方面來看，倫理道德之所以能在中國有長時間的廣泛影響力，可能也藉助於宗教的傳播力量，尤其是民間信仰之以倫理道德為通俗的價值標準，對倫理之深入人心有莫大的幫助。」（註二二）從民間信仰的精神內涵層面上來說，我們可以由呂理政的這段話中，輕易的了解到臺灣民間信仰乃是以儒家倫理道德為其價值規範。但如果我們從民間信仰的表現手法層面上來看，就有賴民間藝術來提供臺灣民間信仰所需要的養分了。這中間當然包括了音樂、戲劇、美術等諸多媒介，下文僅就美術層面一項來加以探討。美術學者莊伯和指出臺灣這類民間美術活動，大致可由（一）廟宇建築裝飾（二）習俗節慶活動（三）生活器

物、服飾、玩具等三個方面表現出來（註三）。這三方面其實也幾乎都是民間信仰所涵蓋的範圍，而前者在臺灣民間傳統中與民間信仰的關係更是密不可分，這也是拙文所要探討的重點。

張道一認為：「民間美術的承傳性和群體性很強。美術家在自己的創作中強調個性、自我和獨特的風格，民間美術則是以歷史性和集體性的創造出現。它代表著一個民族或一方人的共同審美，一代一代的繼承下來，個人的才智和創造是在這之中顯現出來的。所以不論什麼樣的民間美術品，首先，它必定帶有地方色彩，其鄉土味很濃，要了解它的內涵，真正看懂它的深意，就必須透過外表的形與色，洞察它所表達的群眾心態和習俗，綜觀它與其他藝術的關係。」（註二四）又說：「中國人的原始信仰，諸如神鬼迷信和巫術符咒起源於原始社會，一直流傳於民間。……不論是對神的崇拜，對天堂的禮讚，對地獄的可怖，和對鬼的恐懼，宗教宣傳者都要藉助於美術，以其可視的形象去感動那些善男信女。而為了更廣泛的普及於群眾，宗教美術無不利用民間美術的一切成果。所以在民間流傳的宗教美術許多是民間美術的形式。」（註二五）臺灣民間信仰繼承了中國漢人民間宗教的傳統，自然也繼承了這種藉助民間美術來「宣傳」其價值、規範的手法，以達到其「普及於群眾」的教化目標。這種藉助民間美術的手法，尤其是在民間信仰文物之中表現得最多，也最為豐富、精采。

臺灣民間信仰文物的種類很多，在我們的生活環境當中也都到處可見。雖然，這類文物的精神內涵與藉助民間美術的表現，一直是繼承著中國漢人民間宗教信仰的傳統，但卻

也隨著時代背景的變遷而表現出不同的風貌。由於臺灣民間信仰乃是源於漳、泉、粵等地區漢人的來臺墾殖，將其祖籍地的神祇香火隨船攜帶來，並隨著生活環境的日漸安定而擴散開來，至今最少已有三百年的歷史，歷史學家林衡道將這段歷史概分為明鄭以前、清代、日據時期與光復以後四個時期（註二六）。

首先，是學者稱之為「拓墾時期」，亦就是在清初海禁解除以前（註二七），先民在臺的活動是以開墾謀生為主，所以這時期的信仰行為大都只能因陋就簡、就地取材，因此民間信仰文物的美術風貌也是簡陋、粗糙的。等到先民的拓殖漸趨穩定，信仰行為也日漸豐富、精緻。因此在清初海禁解除以後、日據中期以前這段被學者稱之為「定居時期」的時期內，由於先民在臺的生活逐漸穩定、社區日漸形成、完整，而比較有餘力來發展民間信仰。然而，這時期的民間信仰文物的民間美術風貌則走向了兩個截然不同的方向：在表現手法上一方面是樸拙的，另一方面則是精細的；在美術風貌上一方面是單純的，另一方面則是華麗的。前者通常表現在以寺廟為中心的民間信仰文化中，而後者的表現重點則在日常生活當中。而之所以會有這種看似矛盾的分歧產生，主要來至於經濟與交通層面的影響。林衡道指出：「清時，臺灣海峽無異我國南方的一大內河，從廣東、福建的任何港口都得航行到臺灣西岸任何港口，因而臺灣自開拓之初起，與閩粵兩省之間商業極盛，大陸的手工業製品源源供應而來，一切製造品都由大陸供給，以致在臺灣島上，很難發展他自己的手工業。職是之故，臺灣有形的民間藝術，其造形技術也未能達到很高的水準。」（註二八）我們在考察目前臺灣現存

具有上百年歷史的廟宇時，很容易發現：當年負責建築、裝置工作的幾乎全是來自大陸漳泉一帶的工匠師傅，故其美術工藝水準通常不低，但由於爲了適應先民的心理需求（註一九），反而發展出與「原鄉」截然不同的風格；至於一般民間日常生活當中有關於信仰方面的文物，通常則採用本地工匠師傅的作品，故而多半顯得樸拙、簡單，頗能反映先民在臺的一般生活狀況。然而不論是精美華麗的，或是簡單樸拙的，這時期的民間信仰文物作品都相當富有代表性。

雖然就在日據晚期，民間信仰受到日本殖民政府的迫害，民間信仰文物也遭到摧殘、破壞。但是等到臺灣光復以後，民間信仰呈現復興的現象，民間信仰文物的美術工藝幾乎很快的恢復之前的水準。近三十年來隨著經濟的起飛，民間信仰雖然更呈現出蓬勃發展的景象，然而民間美術的優良工藝傳統卻反而因此日漸式微：表現在以寺廟爲中心的方面，儘管神像愈刻愈大、廟宇愈蓋愈壯觀，但其面貌卻也愈來愈變得庸俗不堪，充其量不過反應了晚近臺灣人財大氣粗的心態；而在以生活爲主的信仰文物方面，則因手工業日漸爲機器所取代而逐漸失去了其生動樸拙的特色。因此，本文所要探討的臺灣民間信仰文物中的藝術風貌，最主要就是以「定居時期」與自光復後三十年間，這兩個時段的作品爲準。

伍、臺灣民間藝術在民間信仰文物中的具體表現

由於臺灣民間信仰文物的種類很多，很大部分的文物又早已融入生活之中而與一般日常物品無異，很難劃分出明顯的界線。茲就一般常見的文物，透過其各種製作手法的運用

來加以介紹。首先，試將文物的種類與其製作運用的美術手法之間的關係簡單表列如後：

類別	手法
神像	繪畫 雕刻 彩塑 織染 印刷 鑄造 營造
建築物	✓
祀具	✓
錦飾	✓
厭勝物	✓

由上述表列可以發現，就美術表現手法來說，臺灣民間信仰文物中以厭勝物與神像兩類最爲豐富，而這兩者也最爲重要，其次便是建築物、祀具、錦飾等。下面就依次來探討。

一、厭勝物

「厭勝」一辭最早出自《後漢書·清河孝王慶傳》的記載：「因誣言欲作蠱道祝詛，以菟爲厭勝之術。」其義原是：「以咒詛厭伏其人也。」（註二〇）是指一種巫術行爲，後來被引用在民間宗教信仰上，轉化爲「對禁忌事物的剋制方式，亦即通俗所謂的『避邪制煞』之義。一般而言，厭勝可區分爲厭勝儀式與厭勝物兩者，而其間有相輔相成的關係。」（註二一）「厭勝物」就是指這種具有驅邪制煞功能的文物。呂理政指出：「漢文化的傳統宇宙觀將天、人、社會視爲一個和諧的整體，而將不和諧的事物視爲社會的禁忌。對禁忌的事物或者採取消極的迴避，或者採取積極的剋制，或者

也採取從禁忌轉化為神聖的方式。」(註三二) 在臺灣民間信仰文化中，就是希望藉由神佛靈力及道士或巫術做法的厭勝物，來達到驅邪制煞的功用，以祈求家人或聚落與生存時空的平安與和諧。厭勝物的厭勝能力除了源自於厭勝儀式的賦予之外，其「來源之一」是它所具有的厭勝符號，「呂理政認為：「厭勝符號中經常包含具有象徵意義的圖案或文字，經由分析可以得到的有意義的基本單位，稱之為一個『圖文母題』，厭勝符號則由一個或數個圖文母題所組成。」(註三三) 這種「圖文母題」人類學家將之分為宇宙符號(如太極、兩儀、四象、八卦、河圖洛書、日月、北斗七星等)、神靈(有神靈符咒、神明稱號、神像等)、獸(有獅、虎等猛獸與麒麟、龍、鳳凰、魚、蝙蝠等瑞獸)、武器(如刀、劍、戟、月眉斧等)，以及其他如葫蘆、火爐、鏡子，甚至是仙人掌、筆架山等等(註三四)。

厭勝物的種類依其設置的空間性質不同，可大致分為聚落厭勝物、廟宇厭勝物與民宅厭勝物三者(註三五)。其造型與品類十分豐富、多樣化，在製作方法上則運用了繪畫、雕刻、彩塑、織染、印刷、鑄造、營造等諸多美術工藝手法，其形象與風格充滿了中國民俗宗教藝術的趣味與美感，並展現出臺灣民間信仰文化中極富創造性的一面。

1 聚落厭勝物：

聚落厭勝物的設置方式一般有兩種：環衛型厭勝物與制沖型厭勝物，前者有「五方廟宇」、「聚落五營」、「四方(隅)石敢當」與「五營植榕樹公」四種；而後者常見的有「石敢當」與「豎符」兩種(註三六)。環衛型厭勝物通常設置在聚落的四周，以避邪制煞、守護聚落；而制煞形的厭勝

物則設置在聚落外圍的路口、橋頭、渡口、港口等水陸交通要衝之地，以反制沖煞(註三七)。隨著臺灣民間傳統聚落生活型態的日漸改變、消失，環衛型厭勝物如今已不多見。倒是制沖型的厭勝物——石敢當，現今在部分都市化較淺的鄉鎮還可常見。

石敢當最簡單的形制，即在一石碑上刻「石敢當」三字，或冠上「泰(太)山」兩字，而成為「泰山石敢當」。常見的石敢當經常附加其他符號以增強其厭勝能力，其中以附加太極八卦圖的石敢當最為多見，附加雕刻劍獅者最為精美；少部分也附加姜太公符、山海鎮等以增其威力(註三八)。這類石敢當也是聚落厭勝物中最具有美術價值的。而一些上百年的石敢當，除了在信仰及歷史方面的價值之外，其美術方面的表現亦十分精采，相當能反映臺灣民間美術那種樸拙的特色與時代風貌。

2 廟宇厭勝物：

廟宇是民間信仰的中心，也是聚落的認同象徵，當然更要以厭勝物來加以守護，以防止凶神惡煞的入侵，一般常見的廟宇厭勝物有「豎五營」與「中樑厭勝」兩種(註三九)。廟宇五營有內五營與外五營之分，「內五營置於廟內神案上，以木雕的五營頭與五色的五營令旗為象徵物；外五營鎮守廟宇周境，以竹片書五營元帥符、竹片上紮紅布(或代表五方的五色布)，豎於地上。如果本廟為聚落主廟，則其外五營為聚落之五營鎮守。所謂五營即東營張聖者、南營蕭聖者、西營劉聖者、北營連聖者及中營中壇元帥(三太子哪吒)」。通常在廟前設中營，而於廟境外緣四方安置東南西北四營，不過，由於近年來臺灣城鄉均發展迅速，因此個別廟境已

不易劃分，所以廟宇所設五營通常都集中設於廟前，而其中有若干五營用石雕造，成為持久性設置。」（註四〇）這種簡單化的趨勢減少了厭勝物設置的工續，不但減弱了其背後的歷史內涵，自然也降低了厭勝物本身的美術價值。

廟宇厭勝物的「中樑厭勝」主要是指建築物的「中樑八卦」，通常在廟宇舉行上樑儀式時，以彩繪的方式安置上去以護衛廟宇。在臺灣規模稍大的廟宇，都會在正樑下建構有名的「藻井」，中樑八卦就位於藻井的最中心處，與藻井結合成為廟宇建築中最受激賞、最具美術價值的文物之一。（藻井為廟宇建築藝術中十分重要的部分，容後敘。）

3 民宅厭勝物

臺灣民間信仰厭勝物中形象最豐富，美術手法運用得最多、也最為生活化的莫過於民宅厭勝物一項了。民宅厭勝物在清代午榮所輯的《魯班經》中有十分詳細的敘述，其中大多數在臺灣也都見得到。「一般的民宅厭勝物依其設置位置約可分為屋頂厭勝物、屋埕厭勝物、門楣（額）厭勝物（牆門或廳門）、中樑厭勝物等。」（註四一）

屋頂厭勝物通常設置在屋宅正廳中脊上方，常見的有風獅爺、符水鉢八卦牌等類型，另外尚有：龍、寶塔、烘爐、筆架山、仙人掌等，其製作方式則以彩塑、剪黏等工藝手法為主。

屋埕厭勝物則設置於屋宅正廳前的屋埕或牆頭上，其形態主要是「照屏」（也有稱照壁），「因其造形之不同又可區分為鎗籬、刀劍屏、牆頭照屏等。其主要功能是置於屋宅正廳前方，以遮擋日光照射的牆角、屋脊尖影『冲』入正廳神案。」（註四二）臺灣常見的照屏之造形，除了正規型式

矩形外，尚有穹隆型、葫蘆型（上福祿）、劍型等（註四三）。除了造形的變化之外，在厭勝符號上與裝飾上也運用了雕刻、繪畫、泥塑、陶瓷等工藝手法，其在美術方面的成績，與一些大型廟宇或官方建築來比雖然稍有遜色，但卻充滿了樸拙的民俗趣味。

門楣厭勝物是屋宅厭勝物中品類最多、最為常見的一種，其設置的位置通常在屋宅正廳或是合院建築牆門的門楣上，「門楣厭勝物除了安置神明之符咒、小令旗、符水罐之外，較常見的有八卦牌、獅子啣劍牌（劍獅）、白虎鏡、山海鎮、劍獅八卦等，也有直接彩繪或雕塑在門楣上者。」（註四四）這類厭勝物以劍獅、劍獅八卦及山海鎮三種，運用了

彩繪、雕刻、鑄造等美術工藝手法，豐富的呈現了民間美術素樸、生活化的風格，其民俗趣味的表現最是精采。

屋宅之中樑厭勝物與廟宇的一樣，也是在屋宅正廳的中樑上以彩繪的方式繪上太極八卦圖案，與廟宇中樑厭勝物設置的意義大致相同。

二、神 像

「神靈信仰」是臺灣民間信仰文化中最重要的一面之一。神靈的來源根據《周禮·春官·大宗伯下》的記載可分為四類：「天神、地祇、人鬼、物魅」，可以說萬物幾乎都是神靈的來源，而這些神靈也都成為祭祀的對象。宗教學者董芳苑將中國傳統這種神靈信仰稱之為「泛靈崇拜」（animism）或「多神崇拜」（polytheism）（註四五）。而「以臺灣民間信仰為例，崇祀的諸多神靈大致可分為兩群，一是

較穩定的一群，為天神、地祇及祖先；二是較不穩定的一群，為厲鬼及物魅。前者自古以來即普遍受到崇祀，後者則有些受到禳除，有些轉而成為崇祀的神靈，而且持續在轉化之中，這也是新的神靈的主要來源。」（註四六）基於這種泛靈崇拜的信仰文化，天地萬物都可能轉化為被崇祀的對象。除了祖先的祭祀之外，臺灣民間的祭典，「則以祭祀人鬼轉化成的神靈最為重要，天神地祇反而居次，物魅所轉化的神靈（如大樹公、石頭公等），雖然並非罕見，但通常較不具重要性，也少成為地域性公廟祭祀的主神。」（註四七）然而，對於一般知識程度普遍不高的民眾來說，不論是人鬼轉化的神靈，或是天地、萬物所轉化的神靈，還是需要有一個可視的形象以為崇拜的對象，不管這類「偶像」的形象是根據神的「生前」面貌來塑造的，或者只是「擬人化」的形象。

臺灣民間的祀神若以名稱的不同來區分，不下於數千種，一般來說可概分為廟宇祀神與家庭祀神兩類。大部分的神祇都被奉祀在廟宇中，「於家庭中常見者有：觀音菩薩、媽祖、關聖帝君、土地公、灶君等。」（註四八）種類並不多。而從美術角度來看，被奉祀在廟宇的神像，其製作的水準比起被奉祀在家庭中的通常都來得高。「這些多樣的神都各有其神像，這些神像大抵由民間傳說其可敬的事蹟，而從其事蹟中，了解神的形態、性格、動作等，加以描繪、雕塑而成。」（註四九）因此，在工匠們描繪、雕塑神像時也根據「神格」的不同而賦予不同的造型。而且主要使用的素材與製作手法也有所不同，廟宇祀神通常以雕刻為主，而家庭祀神則以彩繪為主。

臺灣民間信仰中的神像在製作時，所採用的素材十分豐

富，有木材、石材、陶瓷、金屬、紙材、布材等；也運用了彩繪、雕刻、泥塑、鑄造、板印等不同的工藝技巧。在製作手法上則有立體與平面之分，其中尤以木質、立體雕刻的方式最為普遍；雕刻的手法又有浮雕與圓雕之分，但在廟宇中，祭祀用的神像則幾乎一律是採圓雕方式，浮雕手法一般只限於裝飾性用途。民俗藝術學者劉文三指出：「這種神像的雕塑雖然都是藝匠所作，然其製作經常表現出民間普遍性的認同標準，所以從神像的雕塑，可以瞭解民間的藝術性。也由於藝匠個人的匠心獨運，時常能找出藝術表現的獨特地方。因此，神像的雕塑成為了解臺灣民俗藝術不可或缺的一環。」（註五〇）又說：「臺灣的神像雕塑，雖然受到某種既成觀念的約束，如媽祖的坐姿應該端莊，臉部豐滿。土地公應該慈祥可親的老人狀等等。然而，很多卓越的神像雕塑家們，仍能從這些範疇中，深入的表達了人性與神性微妙的結合，注入了雕塑家們心靈直覺的感性，使很多神像在寫實的基礎上，流露出神像應有的性格來，這種出於人性內在的性格表現，能在神像中惟妙惟肖的展現出來，不能不說是臺灣古老神像珍貴的地方。」（註五一）「對於民間神像的雕塑師來說，神像的雕造也不僅僅是職業性的工作而已。對這份工作的虔誠信仰來說，他是創造神靈形象的神聖職責，他們的雕造意識裡，完全充滿著他即將完成的這位神像的精神靈魂，一舉手，一投足，他的專注幾乎要使真正的神靈在他的手中，真正自然而活生的表現出來……這種專注而虔誠的創作精神，才能使所雕造的神像，贏得千萬信徒的膜拜祭祀，信徒才能真正相信，由於雕造師的精巧雕刻，他們所崇信的神，不是一塊木頭的人而已，而是一位真正具有神力的保護神。

「(註五二)」

除了立體的圓雕神像外，一般的家庭祀神以彩繪的製作方式為主，通常將數個神明依照其「神格地位」由上而下繪於畫軸上，亦即民間通稱的「觀音媽聯」(有些地方亦稱為「神彩」)。這種彩繪神像在早期通常以紙或是絹布繪製，也有運用板印方式製作的但較為少見。在繪畫技法及風格方面，則可遠溯至中國傳統「道釋畫」的一脈相承，其在美術工藝上的表現亦十分精采。只可惜一方面紙或布的素材本來就保存不易，另一方面民間又有用久換新的習慣(註五三)，以至於精采的彩繪神像作品如今以不多見；再加上近二十年來，「玻璃神彩」取代了傳統紙或布繪神彩，甚且手工繪製也幾乎被現代印刷所取代，這門民間宗教間美術技藝，恐怕在不久的將來就得面臨失傳的命運。

另外，在平面的神像作品中，除了彩繪手法之外，民間也常用板印方式來印製神像，這種被稱為「紙碼」或「神碼」的神像印刷品，通常是由廟宇以其主祀神明的神像為內容印製於紙上，讓信徒攜回祭祀，也具有「平安符」的作用。這類紙碼的印板製作，運用了中國傳統民間年畫、版畫的技巧，但又發展出屬於臺灣民間美術樸拙的風格，而與中國北方的作品具有截然不同的面貌。唯，也因為印刷術的發達，製作精美的傳統手工印板也已少見。至於，在大多數廟宇及宗祠，我們也可以見到許多繪製於不同地方的神像作品(如門神、壁畫等)，由於這些神像並不是用來作為崇祀的對象，故將之歸入「廟宇建築」部分一併敘述。

王嵩山指出：「神像的雕造，就過程而言大致上可區分為二個不同的層次。在整個雕刻的成品中所展現的，是神像

的物質肢體與神形的內在賦予之交相運作。神像之體，最原始只是木質之體，是一種無生命的事物。這個無生命的事物，經過一連串的人為儀式，賦予其內在的生命，而使其得以在信仰的知識體系上，扮演一個重要的角色。神像內在賦予，是透過開斧、入神、開光、點眼等四個儀式而得；在這個『內在的賦予』之中，我們得到的是：一種根源的追求與承認，以及神像力量之本源的解釋。」(註五四)「儀式本身有切割世俗與神聖界限的作用。一個木頭，從最『原始的材料』到『神形』的出現，經過各種儀式的人為切割與分類，人性與神性乃漸漸呈現出個別的特色，而後達成其不同的功能與目的。民間信仰的『最終目的』，是『對現實生活的終極關懷』。」(註五五)「民間信仰體系之中，巫術的手段與目的性是相連且一貫的。一個儀式行為，必定指向一個目的的達成，這個目的，通常是有關於家居生活的一些事實即：傳統福、壽、財、祿、子孫的多重要求體系。就此意義而言，木雕是為民間信仰而存在，民間信仰的產生，則是以社會生活之種種需求為其藍本；因此木雕展現出來的是整個社會生活的概念需求與認知體系。」(註五六)

綜觀神像在雕造描繪的過程之中，其精神的賦予，除了王嵩山指出的「人為儀式」之外，我們亦不可忽視工藝層面上的因素；也就是來自於工藝師們的技巧手法與製作的功力，能在寫實的基本求上，作各種造型上的變化。王嵩山也認為：「臺灣的神像雕刻過程，呈現出完整的儀式行為與工藝技巧的結合；民間信仰的一些特質，很細膩的呈現在神像雕刻過程中。在此可以看得出來民間信仰之與藝術的關係。」(註五七)這種民間工藝美術與民間信仰達到幾乎是水乳交

融的境界，也是臺灣古神像藝術最令人激賞的一點。

三、建築物

臺灣民間信仰文物的建築物部分，最主要有廟宇及宗祠兩種。由於廟宇是臺灣民間信仰文化中聚落的信仰中心；宗祠則是有血緣關係的宗族之祭祀中心與處理公共事務的重要場所。而在臺灣民間信仰的精神最高層面又是以「神靈信仰」與「祖先崇拜」為主，因此，雖然同樣是建築物，其建築手法也大致相同，但是民間對建構廟宇、宗祠的態度則與在建構民宅時幾乎完全不同。

由於臺灣地處亞熱帶，山高水急又多颱風，每到夏季經常一雨成災，洪水加上酷暑，在早年經常瘟疫流行，「這些無法抗拒的天然災害加上閩粵先民渡海求生的強烈慾望，自然反射出執迷於各種宗教信仰，衍成藉求神求鬼庇護的想法與作為。」（註五八）因此，「臺灣的先民，對於神的敬拜，於祈福消災的心情下，供奉個人的財力，為神建造盡善至美的廟宇。不惜任何代價，僱請高明的藝匠，務求將人間美好的藝術裝飾在神的身邊。」（註五九）另外，也由於「臺灣廟宇建築因受地理環境影響，格局規模不若中國大陸寺廟宏偉壯大，但是建築上的講究，則幾乎集藝術的精華。一方面是崇神心理，一方面因為廟宇為該區域的活動中心，是社教（倫理道德）、排解糾紛及生活重心的精神寄託所在。所以，廟宇雖小五臟俱全，裝飾雕刻、佈置設色幾達於飽和，廟中的每一個空間便成為民間藝術蘊藏的地方。」（註六〇）臺灣民間在建築廟宇、宗祠時與在建築民宅時，那種態度上的差異，也就表現在建築物的裝飾方面。

至於建築手法上，在基本木構部分，民間一般將之區分為營建與裝置兩方面，前者即通稱的「大木」；而後者就是所謂的「小木」。「大木」運用的是工程方面的手法，美術方面的表現較少暫且不在本文探討之列；而「小木」則運用了較多的美術工藝手法，是廟宇建築中數量最多、也是最為精采的部分之一。另外，在美術表現方面也頗出色的，尚有其他如牆面、門廊、屋頂等裝置藝術。後面兩者也是本文所要著墨的地方。

由於這些林林總總的裝置藝術，不但品類非常之多，其運用的工藝手法也不勝枚舉。「廟宇中的藝術，無論石雕、木雕、泥塑、繪畫、擺設、用色都顯露出臺灣地方性的風俗民情，表達出臺灣宗教生活中的思想觀念；而其藝術技巧與觀念也道地的表現了臺灣在藝術上的成就。」（註六一）下文茲就廟宇建築的瓦飾、斗拱、簷下、頂棚、門窗、壁面、柱礎、基座臺階等各個裝置部位配合工藝表現手法概略敘述。首先，針對兩者之間的相互關係簡單表列如下：

部位	手法			
	瓦飾	斗拱	簷下	頂棚
彩繪		✓		✓
木雕		✓		✓
石雕				✓
彩剪黏	✓		✓	
陶交趾陶	✓			
壁面	✓			
柱礎				
基座臺階				

早期從事臺灣廟宇裝飾藝術的師傅，大都來自閩、粵一帶，但臺灣的廟宇裝飾藝術卻發展出與原鄉截然不同的風貌

除了格局所限，無法在營造手法上做氣勢的表現而轉而從裝飾方面來考究之外，最主要的也由於前文所提過的那種臺灣民間信仰方面的特殊「心理需求」所致，再加上師傅們遠道渡海來臺，彼此之間也難免產生「相互較勁」的心理，使廟宇的裝飾有幾乎達於「飽和」的現象。從廟宇的外觀來看，這種現象尤其在屋頂上也就是「瓦飾」部分最為明顯。

傳統中國建築在瓦飾方面，根據北宋官方公佈的《營造法式》上所列，只有屋頂的「鴟吻」、「瓦當」與屋簷尾端的「仙人」、「蹲獸」等兩類。中國的傳統宗教建築通常也都遵循這種建築模式，就算是閩南的廟宇，頂多也是在屋脊上增加一些彩塑裝飾。而臺灣的廟宇，不管是頂上屋簷下或是牆壁上，幾乎都充滿了式樣繁多的裝飾，雖然難免會有裝飾過度之感，但若從另一個角度來說，這些裝飾也為廟宇增添不少熱鬧的氣氛。在早期，這類瓦飾尚有使用陶燒製品的，後來就演變成幾乎全部使用泥塑鑲磁方式製作。

這些被稱為「剪黏」的鑲磁藝術，雖然源於閩南建築的傳統，但卻由於普遍且十分大量的被運用於臺灣的宗教建築之上，反倒成為臺灣民間廟宇的最大特色之一了。早期的剪黏，「通常都是運用碗片上的彩色繪畫以及碗的弧度，剪其適用造形的部分，黏接到塑造的形態部分上去……除了臉部造型是塑造後加以彩繪外，其餘部分都用磁片或碗片切剪成適合形態，黏接塑造而成。」（註六二）要從事這種看似廢物利用的民間工藝，除了必須要有雕塑基礎之外，還需要具有豐富的色感方能將各種立體造型處理得生動、美觀。「早期的剪黏大抵是用質地較好的碗片黏成，同時利用碗片上的釉彩來配置，使剪黏造型有較優美感覺。同時由於碗片的弧度

較大，所以黏起來的形象看來雄厚有力，而且富於雕塑的質感。可惜近年來一些新翻造的廟宇，藝匠們大都用彩色玻璃，使色彩變得炫耀而缺乏內涵；而且玻璃弧度大，黏起來的形象就顯得單薄乏味，再加上技巧及造型拙劣，使剪黏不堪入目。」（註六三）

臺灣廟宇屋脊上的剪黏造型，幾乎都採對稱形式排列，中間通常為三官大帝、福祿壽三仙的人物造型，或是七級寶塔、龍馬負八卦的厭勝物造型；而屋脊兩邊的尾端則各裝置以龍、鳳、鯢、虎等動物造型。除此之外，尚有其他花卉、花鳥、人物（如八仙）等。這類瓦飾的位置通常也延續到屋脊下、簷下甚至是牆面上。劉文三認為這些剪黏工藝在製法上，溶合了現成物體的觀念，但更表現出「拙而優美、單純而有力」的東方民間藝術之美，而且比起西方的「物體藝術」（Object Art）的發展還要早個一兩百年（註六四）。

除了這類剪黏裝飾外，臺灣早期的廟宇也使用「交趾陶」的陶燒裝置，臺灣的交趾陶乃源於廣東的交趾陶系，「然而由於臺灣的土質不同於廣東，看來廣窯胎土硬朗而呈沈褐色，而臺灣的交趾陶則土質較白、鬆軟。廣窯的釉彩，通常顯明而有光澤，而臺灣交趾陶的釉彩，則較渾暈，少有光澤……在造型上，廣窯靈巧熟練，輕盈可愛，臺灣交趾陶則拙樸沈厚，略富量感。」（註六五）但是由於交趾陶為低溫燒製的軟陶，燒製不易、費時且保存不易；再加上臺灣的廟宇幾乎都有翻修的習慣，便逐漸為剪黏所取代，如今除了本島及澎湖少數歷史較悠久的廟宇尚存有作品之外，其他地方已不多見。

在斗拱與雀替部分，臺灣的廟宇建築在這方面除了機能

性的功能運用之外，裝飾雕刻上有更特別的表現。劉文三指出：「臺灣廟宇建築大抵仿造中國建築營造式，加上藝匠精心設計的裝飾雕刻成為富藝術美的特殊風格，與宋、元、明簡潔、單純、有力的富於機能美的營造式有不同的趣味。這一點，在斗拱與雀替的運用上特為明顯。」（註六六）臺灣廟宇建築裝飾這種繁複化的趨向，除了上文所述的環境背景及信仰心裡因素外，實際上也是和整個大傳統的走向有密切的關聯。建築學者指出，中國傳統建築從清中葉以後，裝飾的風格便走向過份繁瑣（註六七）。根據《營造法式》所列，斗拱、雀替、枋頭等部位的裝飾幾乎只有運用彩繪的裝飾手法；而臺灣廟宇這些部位的裝飾，反而演變成以木雕為主、彩繪為輔，甚至近來新起的廟宇，純粹的平面彩繪裝飾已然有絕跡的趨向。斗拱與雀替的雕刻裝飾的題材，包括了龍、鳳、虎等動物造型，八仙一類的人物造型，以及花鳥等其他飛禽、植物造型；另外，在雀替的延伸處也經常有俗稱為「吊籃」的精雕花籃造型。「雖然部分對中國建築有研究的建築學家，認為臺灣廟宇建築斗拱部位的用昂與用材的方式有違建築、構成原則；雀替部位則犯了過度裝飾的弊病，是不必要的累贅；然而純從雕刻藝術的觀點來看，確是為美術留下精美的觀賞作品。」（註六八）

在廟宇建築的頂棚方面，「中國古代建築的屋頂內部有兩種處理方法，如果加頂棚（天花板）、梁架椽望露明，就需要對梁架木件作細緻加工，這樣處理在李誠《營造法式》中叫做上明造；或者是加一層頂棚把梁架椽望遮住……江南地區氣溫高、濕度大，加上頂棚反而會使空氣不易流動，所以沒有北方用得更多。」（註六九）臺灣的廟宇也由於格局所

限及平面彩繪的不受重視，屋頂內部通常採取「露椽」方式處理，一些較具規模的廟宇更以「藻井」方式來建構頂棚，這也是臺灣廟宇建築在室內部分的最大特色。這種藻井裝置實際上也是斗拱的構成模式，唯其裝飾運用的手法則大都採用彩繪方式行之，通常採八卦的八角形造型由下往上層層疊構，頂部則繪上龍的形象；或是彩繪太極八卦的厭勝造型。

臺灣廟宇建築的門窗部分，一般是以木雕配合彩繪手法來裝飾。也由於臺灣廟宇中的門窗、隔扇是不負荷重量的，故藝匠們可以較無顧忌的在這方面發揮裝飾的作用。這些門窗上的木雕裝飾一般以透雕手法製作，通常分為幾何、抽象圖案與寫實、具象圖案兩方式製作，而以後者的工藝表現較為精采。劉文三指出：「廟宇中的雕刻藝術，在構圖上沒有一定視點的畫面。他們像兒童畫一般鋪接形象，作連鎖性的開展，有時是幾個畫面銜接而生一個畫面的組合。」（註七〇）這種具有類似四方連續圖案效果的構圖方式，在臺灣廟宇建築中的門窗與隔扇部分使用得最多，也最為精采。

至於臺灣廟宇的大門，則通常以彩繪方式繪以門神，是源於中國傳統民間廟宇建築的慣例，也是臺灣廟宇繪畫最醒目的地方。除此之外，這種廟宇繪畫也用來作窗柱、樑間、以及牆面上，除作為裝飾之外，希望透過繪畫的主題、內容發揮宣導教化的功能。「這些繪畫的題材包括人物故事、花鳥畫、走獸畫、山水畫等，幾乎中國所表現的領域，都能在廟宇繪畫中發現。不同的是中國藝術自明清以來注重文人畫，設色淡雅，用筆簡潔，而臺灣廟宇的繪畫，則趨向色彩的絢麗，用色強烈對比……充滿溫暖的色彩氣氛。」（註七一）這也是臺灣的廟宇裝飾中最富文人藝術氣息的地方。劉文三

指出：「廟宇中的繪畫很多是出自國畫有專習的藝匠之手，甚至也有國畫家為廟宇做畫。」（註七二）這類頗富文人氣息的廟宇繪畫在早期還十分盛行於全省各地，然而近來，一方面由於「臺灣的廟宇通常四五十年就要翻修一次，最簡單的翻修也要把繪畫部分重新粉刷一次，這一粉刷就把很多精美的繪畫給刷掉了。」（註七三）另一方面，也由於晚期的藝匠已少有繪畫功力，再加上為了避免翻修的麻煩，新起的廟宇便用石雕作品代替了繪畫，如今已難發現保存完整的優秀廟宇繪畫了；就以三峽的清水祖師廟為例，牆上的繪畫作品原稿，雖然幾乎都是出自名家的手筆，但其裝飾方式則完全是石雕手法。另外，早期也有以平面立體方式的彩塑或交趾陶來裝飾壁面，如今亦不多見。

臺灣的廟宇裝飾藝術在柱礎、基座、臺階等部位，大都採用石雕的手法，這類石雕藝術包括了龍柱、石珠、石獅、石鼓及欄杆裝飾等。早期臺灣廟宇石雕使用的石材大都來自大陸南部，「作為石雕石材最好的算是青島（青斗）石，此石色澤帶綠，年代愈久遠則暗綠有光澤。其次是隴石，隴石色澤帶黃，兩者都是質地堅硬，雕刻的稜角清晰鋒利，尤其是青島石更是線條有力，歷久不衰。」（註七四）臺灣廟宇石雕藝術中，最為可觀也是最醒目的該是廟埕大門口的石獅與廟宇大門前的龍柱。臺灣的石獅一般為左雄右雌分立門口兩旁，其姿態或蹲或坐，造型通常採象徵手法，其輪廓線條則多曲線不似大陸北方石獅那麼剛硬，給予人在視覺上的映象，正如同臺灣民間宗教信仰般的具「現實性」。而龍柱是廟宇大門前的主要石雕藝術品，除了裝飾之外也負擔著廟宇前檐的支撐功能，「古老廟宇的龍柱，雕刻精簡，造型單純有

力，生氣活潑；表現上仍重線條的裝飾意味，龍表吉祥，龍柱上雕有八寶，統一而富韻律，與石獅同為廟宇石雕的精華表現。」（註七五）

另外，在廟宇大門門檻兩旁，幾乎都有一對形狀如鼓，用來穩定大門、俗稱「石鼓」的石雕，其雕刻手法採浮雕方式，其題材則為走獸、花鳥等圖案為主，較少宗教意味。除了龍柱之外，在其他木柱的與地面接觸的柱礎，也就是俗稱「石珠」的部位，通常也有與石鼓類似的石雕裝飾，為線條單調的木柱生色不少。除此之外，廟宇建築基座與欄杆通常也會有石雕裝飾；而廟宇主殿前臺階中央的「御路石」、蟠龍造型的平面立體浮雕，在工藝美術上的成績亦十分搶眼，也是廟宇建築中僅次於龍柱、石獅地位的石雕藝術。

四、祀具

臺灣民間信仰文物在祀具方面，主要有神龕、神棹、神轎及其他祭祀用器具如薦盒、籤筒、筊杯等。這些器物通常都以木雕方式裝飾製作，間或有雕繪並作的，其品類及造型亦十分豐富，在式樣上則較無一定型制而任由藝匠發揮。作為主要祭祀器物，廟宇使用的祀具在做工上亦十分講究，尤其是神龕、神棹、神轎的製作，更是幾乎將民間木雕的工藝水準發揮到極致；而基於虔誠的信仰心理，藝匠們在製作時無不傾全力以赴將其裝飾得美倫美奐，以表現其對神明的崇敬。

連雅堂《臺灣通史》〈卷二十六工藝志雕刻篇〉載：「雕刻之術，木工最精，臺南為上，而葫蘆墩（今豐原）次之。嘗以徑尺堅木，雕刻山水樓臺人物，內外玲瓏，栩栩欲活

，崇祠巨廟，以爲美觀。故如屏風床榻几案之屬，每有一事，輒值數十金。蓋選材既佳，而掄藝亦巧。」（註七六）由此

我們不難想見早期臺灣民間木雕工藝水準精緻的情況。光復之後則有北部的大溪、中部的鹿港隨之興起，甚至有掩蓋臺南、豐原之勢。由於臺灣早期木雕藝匠多數來自大陸，故在風格上也大致延續了浙閩粵一帶的傳統，尤其是以浙江的「東陽木雕」與廣東的「金漆木雕」爲主。浙江東陽是中國木雕的傳統產地，素有「雕花之鄉」之稱。東陽木雕以浮雕技法爲主，在設計上，借鑒傳統的散點透視、鳥瞰式透視等構圖，講究佈局豐滿，散不鬆、多不亂，層次分明，突出主題，表現情節，具有以小觀大的藝術效果，特別適合表現故事性強的內容。廣東金漆木雕簡稱「金木雕」，用樟木雕刻再上漆貼金。其特色是金碧輝煌、工精秀美、技藝精湛。表現形式是浮雕、通花透雕和立體通雕，尤以經路暢通、鏤空多層次的雕刻最爲擅長。廣東金木雕歷史悠久、中外聞名，依其地域風格的不同又可分爲潮州和廣州兩大類。潮州金木雕主要用於掛屏、座屏等裝飾陳設品，以花鳥魚蝦爲主要題材，內容豐富多采，表現手法擅長透雕，刻工細膩，形象生動傳神，作品立體感強。廣州地區金木雕主要用於建築物的裝飾，特點是刀法俐、流暢、雕塑感較強，適合於高遠的視距欣賞。（註七七）

臺灣民間早期木雕藝匠們在製作這類包括斗拱、雀替、門窗隔扇等廟宇建築裝置，以及神龕、神棹、神轎等祀具之類的木作時，其風格手法主要即傳承自上述兩類來自大陸的木雕藝術，從現存早期廟宇建築中我們不難發現這種血緣關係。尤其是這些臺灣民間信仰文物藝術除了木雕與彩繪手法

之外，特別喜愛使用「貼金箔」或「鑲金」的裝飾手法，讓這些木雕作品更顯得金碧輝煌，也忠實的反映出臺灣民間信仰文化的特色。

以神龕、神轎、神棹爲主的祀具，其裝飾題材通常以瑞獸、飛禽、花卉等爲主。神龕與神轎的雕刻手法通常以透雕爲主、浮雕與圓雕爲輔；而神棹則是以浮雕及圓雕爲主，爲了結構需要而較少使用透雕手法。神龕的雕飾通常都與其他建築裝置如頂棚、隔扇等部分一並進行，並大量採用漆金、鑲金等手法加以裝飾。由於位在廟宇建築最主要部位，神龕很容易被香煙所薰黑，經常必須加以重新裝飾，故許多歷史悠久的廟宇在這個部份特別顯出與其他部份木雕裝置不同的厚實感，這也形成了臺灣民間信仰藝術的一大特色。

在汽車尚未引進之前，由人力或獸力驅動的車輛與轎子是臺灣民間的陸上主要交通工具。尤其是轎子，早期除了重要文職官吏之外，通常就只有在嫁娶及迎神時使用得最多。供人乘坐的轎子除了用在嫁娶時在周圍掛滿喜幛加以裝點之外，轎子本身並無太多裝飾，而這也是神轎最大的差異之處。神轎是迎神時最主要的祀具，基於對神明的崇敬心理，各廟宇及其信衆無不設法聘請手藝優秀的雕刻藝匠盡量加以裝飾，這也構成了臺灣民間信仰最主要的特色之一。時至今日，儘管人們已不再以轎子爲交通工具，但神轎的使用依然一如往昔的重要，而且在裝飾上更有愈來愈繁複、精細的趨勢，這其中又以目前全臺最盛的民間信仰神祇——天上聖母（媽祖）專用的、別稱爲「鳳輦」的神轎，其工藝水準更是令人歎爲觀止。

在神棹（供桌）方面，其造型風格則延續了清中葉以來

大陸南方的做法，除了雕刻、彩繪裝飾偏於繁瑣之外，其主體結構也多曲線且厚重，與傳統明式傢具簡潔、明快且纖細的風格有明顯的差異。這類祀具在民宅的祖廳（公媽廳）也有使用，唯一般家用的祀具的製作工夫都不若廟宇祀具那麼考究。除了以上這些祀具之外，香爐也是必備的文物。祭祀用的香爐通常可分為兩種，一種為祭祀列神用的香爐，另一種為祭祀天公用、「鼎」造型的香爐，即俗稱「天公爐」的香爐；香爐的製作材質約有陶瓷、金屬（銅、鐵、錫等）及石材三種。拜神用的香爐在民宅及廟宇使用的，除了大小差別外造型上則類似；至於天公爐方面，廟宇使用的通常爐身也鑄上廟宇名稱及雙龍圖案，這種香爐由於體積較大且通常置於室外，故一般都以銅或鐵鑄造，早期的廟宇天公爐也是宗教藝術中十分精采的文物之一；而民宅用的天公爐材質則以金屬類居多，一般以懸掛方式掛於祖廳；在做工方面則較不講究。

綜觀以上四大類臺灣民間信仰文物，幾乎是都以木雕為主要表現的手法，這也是源於中國傳統建築、器具一向以木作為主，經過長年累積的經驗，使得木雕工藝具有很高的水準。傳統建築學者林會承指出：「本省木雕作品可大致分為閩南及廣東兩派，前者講究華麗流暢……；後者濃密厚實，以及拙氣感……」（註七八）。不管華麗流暢或是濃密厚實，其在工藝美術上的成績，往往又都超過「原鄉」的水準，這也反映了臺灣先民對神明的崇敬心理，形成臺灣民間信仰的一大特色。

劉文三認為，今天我們在欣賞這些廟宇中的木雕時可以發現：（一）廟宇中的雕刻藝術，在構圖上沒有一定視點的畫面

，他們像兒童畫一般鋪接形象，做連鎖性的開展，有時是幾個畫面衍接而生一個畫面的組合。（二）木雕藝術強調了立體空間的虛實關係，在一塊木料中，前面實像延伸到後面的實像，必作虛空（Negative）處理，造成了所謂「內枝外葉」的雕刻技法。（三）廟宇中的木雕造型，具有強烈的民族造型與線條美，同時注意了雕刻的量感，雖然未必是寫實，卻有象徵的意味。（四）木雕的手法純熟、精細，使得形象活生生，尤其注意了形象的動態和神韻。（五）廟宇中的木雕題材，為民間家喻戶曉的民間故事或形象含意，所以雖置於廟宇的神聖殿堂，仍蘊育了濃厚的民間溫情。（註七九）除此之外，雖然這些民間信仰木雕文物，其在藝術水準方面的成績未必能在中國藝術史上佔有一席之地，但是在觀賞之餘，我們亦可間接的體會出臺灣民間信仰文化、甚至是臺灣民間傳統的精神精髓所在。另外，王嵩山則從人類學的角度指出：「傳統木雕所依附的社會生活層面，大半著重在與宗教信仰儀式行為相配合。因此，完整木雕的形式與內涵，事實上是與整個社會民衆的知識體系相一致的。木雕的成品，完全決定於社會經濟體系的運作，以及知識體系的思考過程。」（註八〇）當然，我們也可以從文化脈絡的角度上，這樣來看民間木雕工藝的地位。

五、錦飾

臺灣民間信仰文物除了以上所列之外，尚有以布錦為材料、刺繡為表現方式的「錦飾」製品。這類錦飾工藝品，大部分用來作為木雕文物的附帶裝飾，常見的品類有棹裙、轎簾、八仙彩、神像用衣飾等；另外還有標示著廟宇名稱或主

神名號、作為神明出巡前導用的神幡，以及華蓋（涼傘）等。這類錦飾文物大部分使用於廟宇之中，只有八仙彩一項在一般民宅中使用得較多。除此之外一些經常參與民間信仰活動的民間樂團、陣頭，也常使用幡旗、華蓋之類的錦飾。

臺灣早期使用的布料，除了少數是由婦女利用農閒以手製織布機自織布料之外，大多數都是靠外地供應。《淡水廳志》載：「淡俗蠶絲未興，其絲羅皆取之浙粵，洋布則轉販而來。」《彰化縣志》載：「夏尚青絲，冬用綿綢，皆取自江浙，其來自粵東者，曰西洋布。」《澎湖廳志》云：「男女衣著皆用布素，至於綾羅綢緞，則絕無僅有。」（註八一）而這類絕無僅有的綾羅綢緞等高級布料，幾乎全用在喜慶之上，尤其是用以裝點先民所崇敬的民間信仰諸神及廟宇。

為了裝點出金碧輝煌的氣氛，臺灣民間信仰文物錦飾的製作，通常以刺繡手法為主，並以「齊針」或「槍針」以及「盤金」或「平金」（註八二）等數種繡法交互運用；且使用了大量的金銀線為素材。在裝飾題材方面，除了民俗人物（如八仙）之外，花鳥走獸都是常見的素材。也由於布料來源等經濟因素，臺灣早期民間刺繡的技法及風格也延續了大陸浙粵一帶的傳統。浙江的刺繡以「甌繡」最為有名，甌繡產於浙江甌江旁的溫州，故又名「溫繡」。它的歷史相當悠久，相傳早在明朝時已較發達。最早以繡官袍、龍袍、壽屏及廟宇應用的繡品為主，內容有人物、花鳥、山水等。甌繡的特點是：構圖精練，文理分明，針腳整齊，針法多變繡面光亮適目，色澤鮮豔調和，動物羽毛輕鬆活潑，人物、蘭竹都能繡得精巧傳神（註八三）。產自廣東的刺繡品種名為「粵繡」，其藝術特點是：花紋繁縟，喜用百鳥、雞等為題材。色

彩濃豔，對比強烈，具有明快熱烈的藝術效果。而廣東東部潮州地區的刺繡別稱為「潮繡」。它喜用金線，使產生金碧輝煌的效果。並在花朵或鳥獸形象的局部先繡以綿線或墊以棉花，形成高繡，使有淺浮雕的層次感，則又別具特色（註八四）。

我們在觀賞臺灣民間信仰文物的錦飾作品時，不難看出其刺繡手法及風格，很明顯的是傳承自甌繡及粵繡的做法。在早期的作品中尚有許多偏重於甌繡風格的現象，但自光復以來，屬於潮繡那種金碧輝煌與淺浮雕形式、風貌的作品則日漸受到歡迎而幾乎獨占全臺，甚至成為臺灣織繡藝術的特色，更成為臺灣民間信仰的特色之一了。這些刺繡文物在作工方面，雖然不如大陸一些有名的繡種那般精緻，但卻十足表現了臺灣民間美術那種樸拙、熱鬧的風格；也相當忠實的反映了臺灣民間信仰文化的精神。

陸、結 語

劉文三指出：「幾百年來，臺灣的民間信仰轉化為生活習俗，宗教觀念轉化為現實生活……成為社會的道德規範，成為個人行為的準繩，維繫了社會、宗族、家族與個人間的和諧與秩序。也就是說，臺灣的民間宗教力量真正把個人溶入天、神、人、物一體的自然觀……這種天、神、人、物完全合一的觀念，自然使人們在趨向為善積德的日常生活中，表現與民間宗教一致的行爲來。」（註八五）他並強調：從生活文化的本質來看，臺灣民間宗教信仰活動「所涵蓋的意義，可以說是屬於生活習俗與社會化的行爲趨向。」若抽離了

這種民間宗教信仰理念，「而能瞭解臺灣民間的生活面，似乎是不可能的。因為它是如此緊密的貼切在民間的生活層次裏。」（註八六）也就是民間信仰這種普擴化、生活化的特質，使其成為臺灣常民文化中最重要的一面之一，甚至代替了道德禮法成為民間的生活準繩。然而，宗教信仰傳統畢竟是抽象的，是在現實生活層面之中無法具體掌握的，於是，民間藝術便在這裡發揮了具體的作用。雖然，民間藝術如前文所述也有其另外存在的背景與意義，也一樣是與生活層面密不可分而成為民間傳統的另一個重要面向。

拙文無意將臺灣民間信仰與臺灣民間藝術兩者做「地位」上的比較，筆者關心的是存在於這兩者之間的那份「互動」關係。基於此，拙文在探討前述臺灣民間信仰文物中的民間藝術風貌時，也無意於將這些文物的藝術價值獨立於其信仰文化背景、甚至是歷史社會背景之外，而是希望透過民間信仰精神層面的關照，來探討這些民間信仰文物的藝術價值。因為，如果我們在觀賞這些民間信仰文物時刻意將這種背景因素抽離，就無異於抽離了它們的精神內涵；也就是迫使這些民間信仰文物與民間信仰精神層面、甚至是與生活層面劃清界線，而致使其存在價值走向僵化的境地。

在早年，臺灣民間信仰與臺灣民間藝術的探討往往較不被學者們所重視。近年來，由於民間宗教活動隨著經濟蓬勃而日漸熱絡，關於臺灣民間信仰的研究也蓬勃展開；而臺灣民間藝術中的傳統演藝也因為本土運動的勃興而日益受到重視。但在民間美術方面，卻因為臺灣美術環境的「詭異」氣氛，而除了少數如席德進、劉文三等以畫家身分做研究整理工作之外，依然鮮有藝術學者願意投入。至於社會背景變遷

對民間傳統文化所造成的衝擊、影響，在民間信仰方面，有學者認為「在它附屬的農業社會已改變成現代化的工商業社會，低水準的生活條件改變成溫飽富裕的物質社會，新生代的學識教育普遍提高，而人們的生活工作秩序又完全改變的情況下，民間憑著神教理念建立的生活秩序、社會倫理、道德行為……均將崩潰。」（註八七）這種憂慮情結，在現今臺灣民間信仰活動熾熱的現象下，似乎難免招致「杞人憂天」之評。但儘管在表象上臺灣民間信仰有日漸蓬勃的現象，吾人仍不禁懷疑，在政經環境劇變的現代社會裡，蓬勃的表象之下會不無「質變」的可能性。不過話說回來，臺灣民間信仰文化至少還有這種活動熾熱的景象，也還有不少學者願意投入研究。而同樣作為民間傳統重要面向之一的臺灣民間藝術範疇中的民間美術，至少就沒有這種表面上的蓬勃氣象，也鮮少學者加以關心了。

政經環境的劇變，對臺灣民間美術造成的衝擊在表面上似乎還比民間信仰來得大。王嵩山在談及木雕技藝在現代生活的情况時，指出三項困境：

第一、由於整個社會體系的變遷，促使傳統的傳承方式與理念受到挑戰。在這現象之下所顯露出來的事實，是國民義務教育的強迫性，使教育水準比以前高，國中畢業後之學生，大家喜歡到工廠做事，因為賺錢較易，類似於雕刻工重事繁的手藝已較少人願學，因此而造成學徒來源缺乏的問題。

第二、即使學徒的來源沒有問題，然而傳承的方式與理念也遭遇到困境。傳統俗民意象的經驗累積與因果認知的緩慢進行方式，由於學徒與師父的關係已有了變遷，二者也不

是生活與工作完全在一起。於是傳統的傳承方式與理念，在受到質疑與反抗的過程中，漸退讓於事實。因此而造成下一代對傳統的認知時，有了缺陷與斷溝。表現在神像藝術上的，也已不似傳統神像的精巧與尊重。

第三、在現代經濟體制的框架中，新的價值意識導引現代人生活之對某些事物的抉擇異於傳統。資本主義的特徵之最大利潤的追求，完全指向金錢或財富的累積，而人生其他方面的價值，諸如蘊含在手工技藝中那股人文精神，以及人性裡面，最深沈的自我發展完美的需求，已幾乎要完全被湮滅。於是，人們在面對一件藝術品或技藝成品，所能激發出來的感情，少的可憐。人性在利潤與效率的追求之中，被扼殺了；因此而產生對於技藝完美者的大衝擊。(註八八)

大陸美術學者劉道廣也指出：「現在民間美術的發展有兩個現象值得注意，一個是商品化帶來的污染，另一個是民間美術流向大眾藝術的趨勢。」(註八九)這兩個現象當然在臺灣也是一樣存在，而臺灣更有一個現象是大陸近期還不嚴重的，那就是機器幾乎完全取代了手工，使得民間美術的面貌日漸刻板、僵化。當然以上這些現象同樣發生在其他民間信仰文物的現代面貌上，這也間接的對民間信仰傳統造成重大的影響，畢竟，民間信仰傳統在許多方面還是需要藉助民間美術來給予養分的。相對的，民間信仰在精神上的「質變」自然也減弱了民間美術的影響力。在臺灣近年來本土運動日益興盛的潮流之下，究竟臺灣民間信仰文物與臺灣民間美術的未來面貌如何？在現代社會中又能扮演著什麼樣的角色？仍有待我們的觀察與深思。

註 釋

(註一) 居延安譯，阿諾德·豪澤爾著《藝術社會學》(The Sociology of Art) 頁110-9，雅典出版社，一九八八年九月初版。

(註二) 請參閱凌嵩郎《藝術概論》頁三四；一九八二年八月七版，作者自刊。

(註三) 尹建中《民間傳統的傳遞與發揚》，收錄於國立臺灣大學考古人類學專刊第九種《中國民間傳統教學之研究——第五年度中國民間傳統技藝與藝能研究》頁六一二五；一九八七年八月。

(註四) 同註一，頁一八四。

(註五) 同註三。

(註六) 王嵩山《神像、信仰、儀式——兼論臺灣木雕保存、維護、發揚、更新的理念》，收錄於《中國民間傳統技藝與藝能調查研究第三年報告書》頁一〇九—一四三；教育部社會教育司·國立臺灣大學人類學系，一九八三年十二月。

(註七) 同註一，頁一九八。

(註八) 林衡道《由民俗看臺灣與大陸的關係》，收錄於《中國的臺灣》頁二三—三〇六；中央文物供應社，一九八〇年十一月出版。

(註九) 席德進《臺灣民間藝術》頁一六；雄獅圖書公司，一九八四年三月十版。

(註一〇) 同註九，頁一八一—一九。

(註一一) 李亦園《文化的圖像(下)——宗教與族群的文化觀察》頁一四〇；允晨文化公司，一九九二年一月初版。

(註一二) 同註一一，頁一九九。

(註一三) 林美容《我們拜什麼神？——臺灣民間宗教分類》，載於

《香光莊嚴》雜誌三四期，頁八一—九；一九九三年六月，節錄自臺灣教授協會「臺灣歷史與文化」學術研討會論文。

(註二四) 同註一三。

(註二五) 同註一三。

(註二六) 呂理政《傳統信仰與現代社會》頁一；稻鄉出版社，一九九二年十二月初版。

(註二七) 謝宗榮《「逸格」所反映的中國藝術精神》，載於《雄獅美術》月刊二七七期，豎體版頁一〇四—一一〇；一九九四年三月。

(註二八) 同註一，頁一九四。

(註二九) 張道一《中國民間美術概說》，載於《漢聲雜誌·中國民間美術》四〇期，頁三一—六六；一九九二年四月。

(註三〇) 張文智《臺灣民間廟宇的人類學研究》，收錄於《中國民間傳統技藝與藝能調查研究第四年報告書》頁一一三—一三一；行政院文化建設委員會·國立臺灣大學人類學系，一九八三年十二月。

(註三一) 段昌國譯，Yang C. K. (楊慶堃) 撰《儒家思想與中國宗教之間的功能關係》，收錄於《中國思想制度論文集》頁三一—九一三四七；聯經出版社，一九七五年。

(註三二) 同註一六，頁二一。

(註三三) 莊伯和《民間美術巡禮》頁三五，雄獅圖書公司，一九九一年五月，四版一刷。

(註三四) 同註一九。

(註三五) 同註一九。

(註三六) 林衡道編《臺灣歷史圖畫》四冊；臺灣文獻委員會，一九七五年三月出版。

(註三七) 同註二六，第二冊，頁九。

(註二八) 同註八。

(註二九) 臺灣先民這種反映在宗教信仰上的「心理需求」，藝術學者莊伯和有中肯的形容：「就廟宇建築裝飾來說，由於早期生活條件差，屬於百姓大眾社交生活中心、以及精神寄托所在的廟宇，格局都顯得小，等到後來經濟狀況較佳時，如不能擴建，只好大紅大綠地再加整修，乃至今日新起的大廟，仍有裝飾過多的感覺。」(同註二三，頁三五)

(註三〇) 《辭海》頁七九六；中華書局，一九七〇年三月初版。

(註三一) 同註一六，頁四五。

(註三二) 同註一六，頁四五。

(註三三) 同註一六，頁六一。

(註三四) 同註一六，頁六二—六六。

(註三五) 同註一六，頁五〇。

(註三六) 同註一六，頁五〇—五三。

(註三七) 同註一六，頁五一。

(註三八) 同註一六，頁五二。

(註三九) 同註一六，頁五三—五四。

(註四〇) 同註一六，頁五三—五四。

(註四一) 同註一六，頁五五。

(註四二) 同註一六，頁六〇。

(註四三) 同註一六，頁五五。

(註四四) 董芳苑《臺灣民間信仰之認識》，載於《臺灣文獻》三三期，頁九三—一〇四；一九八二年四月。

(註四五) 同註一六，頁一〇。

(註四六) 同註一六，頁一〇。

(註四七) 同註一六，頁一〇。

(註四八) 同註一六，頁一〇。

(註四九) 劉文三《臺灣宗教藝術》頁一六；雄獅圖書公司，一九九

二年九月七版三刷。

(註五〇) 同註四九，頁一六。

(註五一) 同註四九，頁一二。

(註五二) 劉文三《臺灣神像藝術》頁三二；藝術家出版社，一九九二年一月出版。

(註五三) 臺灣民間早期的觀音媽聯，由於幾乎是以紙或布繪製，用久之後容易為煙所薰黑，故在使用十數年之後通常予以換新，並將舊聯於歲末送神時經一定儀式後燒化，以示對神明的崇敬。

(註五四) 同註六。

(註五五) 同註六。

(註五六) 同註六。

(註五七) 同註六。

(註五八) 同註四九，頁八。

(註五九) 同註四九，頁一一。

(註六〇) 同註四九，頁一九—二二。

(註六一) 同註四九，頁二二。

(註六二) 同註四九，頁一五九。

(註六三) 同註四九，頁一六〇。

(註六四) 同註四九，頁一六一。

(註六五) 同註四九，頁一七二。

(註六六) 同註四九，頁一三七。

(註六七) 劉敦楨編《中國古代建築史》頁四一三；明文書局，一九八五年四月四版。

(註六八) 同註四九，頁一三九。

(註六九) 羅哲文編《中國古代建築》頁二六三；南天書局，一九九四年二月初版一刷。

(註七〇) 同註四九，頁一五七。

(註七一) 同註四九，頁一七七—一七八。

(註七二) 同註四九，頁一八一。

(註七三) 同註四九，頁一七八。

(註七四) 同註四九，頁一九。

(註七五) 同註四九，頁二三。

(註七六) 連橫《臺灣通史》頁四九九；幼獅文化事業公司，一九九二年三月一版八刷。

(註七七) 吳山編《中國工藝美術辭典》頁四〇六—四〇七；雄獅圖書公司，一九九一年八月一版一刷。

(註七八) 林會承《臺灣傳統建築手冊——形式與作法篇》頁一五五；藝術家出版社，一九九〇年十二月再版。

(註七九) 同註四九，頁一五七。

(註八〇) 同註六。

(註八一) 引自劉文三《臺灣早期民藝》頁九九；雄獅圖書公司，一九九二年五月六版三刷。

(註八二) 同註七七，頁五二九、五三一。

(註八三) 同註七七，頁五二三。

(註八四) 田自秉《中國工藝美術史》頁三八八；丹青圖書公司出版。

(註八五) 同註四九，頁一〇—一一。

(註八六) 同註五二，頁九。

(註八七) 同註五二，頁九—一〇。

(註八八) 同註六。

(註八九) 劉道廣《民間美術的過去、現在、未來》載於《漢聲雜誌·中國民間美術》四〇期，頁七一—七六；一九九二年四月。

作者簡歷

姓名：謝宗榮

年齡：一九六〇年十二月三日生

籍貫：臺灣省南投縣

學歷：政戰學校藝術學系七十一年班畢業

經歷：國軍基層領導幹部·文宣幕僚

美術編輯·美術設計·企劃宣傳·展示設計等職

現職：藝術文字工作者（中國美術·臺灣民間藝術）

作品：「逸格」所反映的中國藝術精神（《雄獅美術》二七七期）。絢麗的舞衣、蒼白的臉孔——由敦煌石窟對當代中國美術的影響看臺灣當代美術風格行成的困境（《雄獅美術》二八八期）。一朝春盡紅顏老·花落人亡兩不知——戰後臺灣本土運動現象下民間美術的傳承困境（《文化通訊》第1期）。雕欄玉砌應猶在·只是朱顏改——由三峽長福巖清水祖師廟看戰後臺灣民間廟宇的藝術風貌（《文化通訊》第13期）。誰信壁間梭·升天作霖雨——臺灣民間廟宇建築中龍的形象（《歷史月刊》第89期）。



聚落厭勝物——石敢當 石雕 南投市 包尾庄



中樑厭勝物——中樑八卦 彩繪 南投市 瑄溪宗祠



屋頂厭勝物—龍馬負八卦 剪黏 南投市 瑄溪宗祠



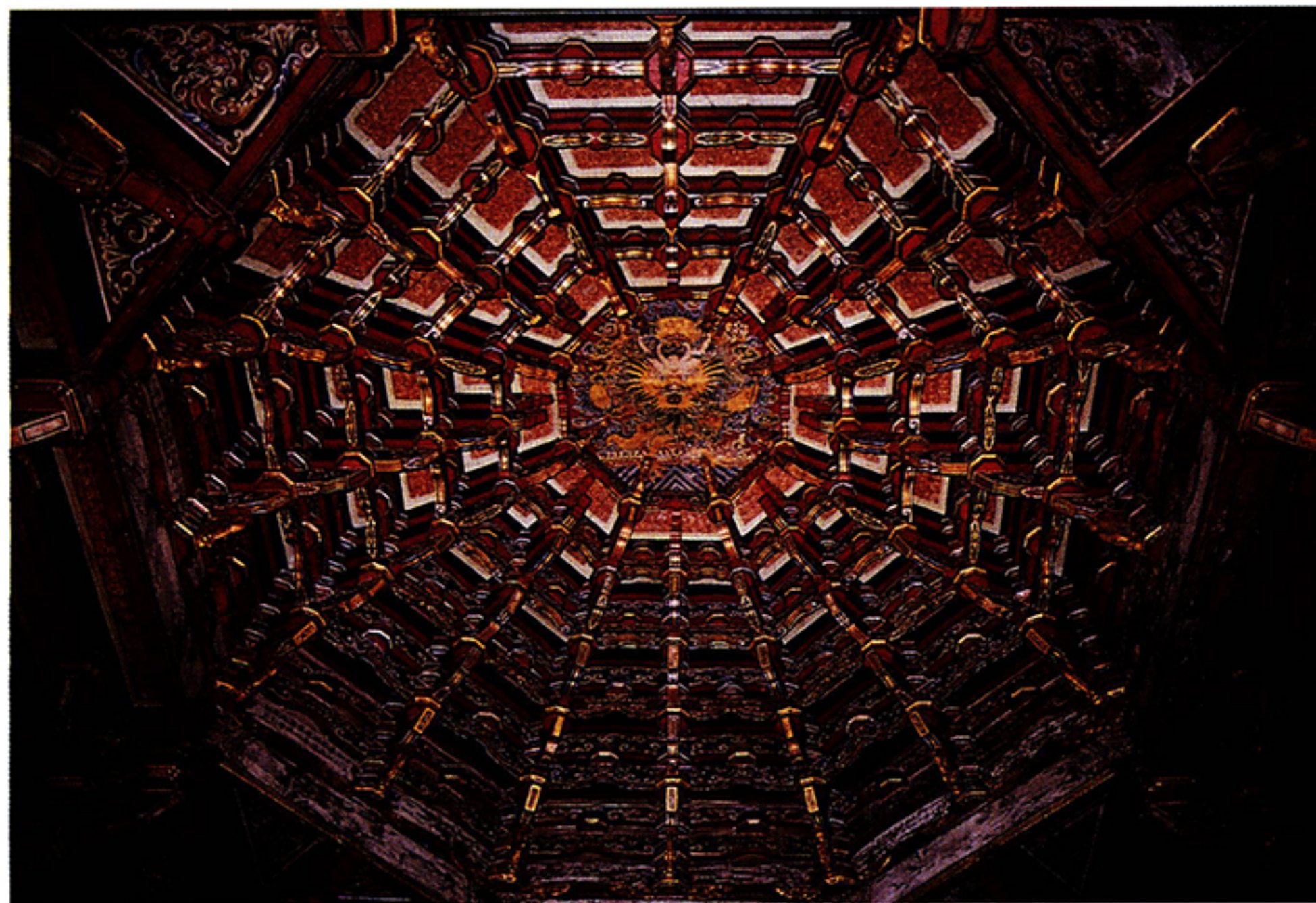
門楣厭勝物—八卦劍獅 木雕 世界宗教博物館籌備處藏品



紙禱（神禱）

木刻板印

世界宗教博物館籌備處藏版



藻井 木雕彩繪 鹿港 龍山寺



隔扇 木雕（透雕） 鹿港 龍山寺



石獅 青斗石雕 彰化市 開化寺



香爐 隴石（花岡石） 石雕 鹿港 鳳山寺



鳳輦（神轎） 鹿港 天后宮文物館藏品

