

女神的容顏：  
新港奉天宮媽祖神像造形研究

李建緯

逢甲大學歷史與文物研究所副教授

## 摘要

從空間、信仰與地位來看，媽祖神像是媽祖廟的中心，也是信徒在寺廟中的視覺焦點。在臺灣作為多處媽祖廟的分香來源的笨港街天妃廟，據傳在嘉慶2年（1798）笨港溪氾濫時被沖毀，當時廟中神像、文物暫厝於肇慶堂土地公廟，其後於嘉慶16年（1811）建立了目前的新港奉天宮。從傳說來看，新港奉天宮中的媽祖神像，不排除一部份可能是當時笨港街天妃廟所有。透過實際田野調查可知，奉天宮媽祖神像有開基媽（開臺媽）、鎮殿媽（含左右宮娥）、二媽、三媽、聖四媽、四街祖媽、五媽（太平媽）、六媽（米舖媽）、糖郊媽、布郊媽與簸郊媽，以及泉州媽一尊，合計共12尊媽祖神像；另見天上聖母神位一面，皆厝於正殿神房內。

有關該宮所見媽祖神像特徵，歸納如下：第一、從工藝來看，皆屬硬身神像，以樟木雕刻，並以漆線工藝處理，屬泉州派風格；第二、從姿態而言，皆以右手持如意，左手或置於圈椅、置於或左腿上之坐姿為主；第三、在頭飾部份，奉天宮媽祖神像髮式皆為民間俗稱的媽祖頭，頭戴冕冠，並以九旒為主；第四、在服飾方面，皆以漆線處理身上蟒袍，而腰際佩以玉帶。第五、在特殊儀式方面，部份神像見有入神孔，且部份底座見有刮痕，可能是早年信徒用作醫藥使用。

本文試圖透過文獻、圖像、命服制度與造形，探討新港奉天宮媽祖神像的圖像與工藝特點，作為日後研究其它媽祖神像造形之基礎資料。

關鍵字：新港奉天宮、媽祖、神像、圖像、造形

## 壹、臺灣媽祖神像研究現況

### 一、關於神像的認識與研究

神像是漢人信仰的代表，也是臺灣民間信仰研究的重心。自1970年代李獻璋對神像雕刻儀式進行調查，迄今有關神像的研究已累積豐碩成果。<sup>1</sup>通過這些研究，吾人對神像已有基本認識。作為神明形象的具體化，神像不僅不能被輕易碰觸、神房也禁止一般信徒進入，非神職人員者，僅能在神龕外窺見神明形象；另一方面，神像樣貌也是穿梭廟宇中的信徒不斷注視、加深他們對神明印象的憑藉。因此，主祀神像不會輕易被汰換，即便寺廟重修、寺廟內的早期神像多半也會被保存。鑑此，神像代表著寺廟的象徵資本——愈多人對其神像熟悉，愈能凝聚更多信眾在精神層面與心理層面的認同感。<sup>2</sup>也因此，透過神像的研究，我們不僅能瞭解早期漢人的宗教觀與日常生活，從神像的造形也足以認識先民的審美觀與社會觀。

無庸置疑，臺灣寺廟中神像的出現，與漢人移民息息相關。明末清初閩粵漢人移民至臺灣，一方面航海技術尚未發達，要渡過「黑水溝」（澎湖附近海域），又難得風平浪靜，因此會將家鄉祀奉神明攜帶在身上，以

\* 有關本文中所用新港奉天宮媽祖神像材料，主要引自李建緯主持，《新港遺珍——新港奉天宮既存文物普查、登錄與研究》（新港：新港奉天宮管理委員會，2013年11月，未刊稿）（以下簡稱《新港遺珍》）。神像拍攝過程，感謝奉天宮何達煌董事長、林汝靜秘書以及阮國峰先生等，提供協助；同時也感謝兩位匿名審查人對本文未盡嚴謹之處，提出精闢之建議，在此謹申謝忱。

1 李獻璋，〈臺灣福佬人雕塑神像的儀禮〉，《臺灣風物》，第20卷第2期（1970年5月），頁47-51；劉文三，〈臺灣宗教藝術〉（臺北：雄獅美術，1976年）；宋龍飛，〈神像雕刻的種類與製作〉，《民俗藝術探源》，下（臺北：藝術圖書公司，1979年），頁286-295；郭振昌，〈臺灣民間傳統手工藝之一：泉、福州式神像雕像〉，《民俗曲藝》，第2期（1980年12月），頁78-86；王嵩山，〈從世俗到神聖—臺灣木雕神像的人類學初步研究〉，《民俗曲藝》，第29卷（1984年5月），頁79-136；石弘毅，〈臺灣神像的彫刻藝術〉，《臺灣文獻》，第45卷第2期（1994年6月），頁113-122；石弘毅，〈臺灣「神像」彫刻的歷史意義〉，《歷史月刊》，第80期（1994年9月），頁38-45；李豐楙、李燦郎，〈臺灣神像雕刻技藝的傳承及流派特色〉，收入內政部編，《民俗及有關文物保存維護專輯》（臺北：內政部，1996年），頁49-53；林璋嬪，〈臺灣漢人的神像：談神如何具象〉，收入黃應貴主編，《物與物質文化》（臺北：中央研究院民族學研究所，2004年），頁335-377；鄭豐穗，〈臺灣木雕神像之研究〉（國立臺南大學臺灣文化研究所碩士論文，2008年）；陳嘉祥，〈神像形式與材料使用歷時性變化之研究〉（朝陽科技大學設計研究所碩士論文，2009年）。

2 李建緯主持，《彰化縣古蹟中既存古物登錄文化資產保存計畫》（彰化：彰化縣文化局，2012年），頁239。

求平安抵臺。待屯墾安頓，人口日漸聚集，於是興建廟宇，並將原來攜臺的香火或神像，改塑成大型金身。<sup>3</sup>同樣地，媽祖神像也是在這樣的模式下發展起來。從空間、信仰與地位來看，媽祖像處於媽祖廟的中心位置，也是信徒在寺廟中的視覺焦點。依功能，媽祖神像和一般神像相同，也有開基神、鎮殿神與分身神之分。

開基神是先民自閩粵遷入臺灣，或建廟之前所供奉之神像，通常是便於攜帶之小型神像或神明香火袋，供奉在家中，等定居後建廟供奉，船戶通常有奉祀置於船頭作為保祐風平浪靜，故又稱船頭媽，相關實例有鹿港興安宮的湄州媽、鹿耳門天后宮的船頭媽、旗後天后宮的開基媽祖等。值得注意的是，臺灣民間媽祖廟大多皆流傳有開基媽祖的說法，而且多數沿用了明末清初僧人自湄洲迎回媽祖神像的模式，並據此宣揚開基神像發生神蹟而因以建廟之過程。由於廟方、信眾多採信這樣的神像傳入方式，故也衍生出一尊「開基媽」來台的神話相關論述。伴隨此觀念的，開基媽也因此被認為具有一種「祖媽」意象。

鎮殿神雖非一座廟宇中年代最早者，卻是該廟中的主神象徵，通常是在廟宇重建時塑造，因需與祭拜空間搭配，營造崇高神聖感覺，故神像尺寸較為巨大。在材質上以泥塑為主，或有純木雕者，或有木刻各部位銜接而成，一般是不能移動，固定供於神龕正中央，如臺南大天后宮（圖1）、大甲鎮瀾宮，鹿港天后宮（圖2）、新港奉天宮、北港朝天宮等宮廟的鎮殿大媽皆然，這些神像普遍戴有九旒冕冠，並且由於長時間的薰香，面部也以黑色為主。偶爾見有鎮殿媽採軟身神像形式者，如竹南中港慈裕宮的鎮殿媽、鹿港天后宮鎮殿二媽、鹿港新祖宮鎮殿天后聖母尊像等，皆屬此類。<sup>4</sup>整體來說，由於鎮殿神像矗立於殿中，加上封贈為「天后」及神階猶如官府與朝廷命官一般，故通常雙手持笏或玉圭，以顯威嚴。

3 石弘毅，〈臺灣「神像」彫刻的歷史意義〉，《歷史月刊》，第80期（1994年9月），頁39。

4 李建緯主持，《彰化縣古蹟中既存古物登錄文化資產保存計畫》（彰化：彰化縣文化局，2012年4月），頁183、196。

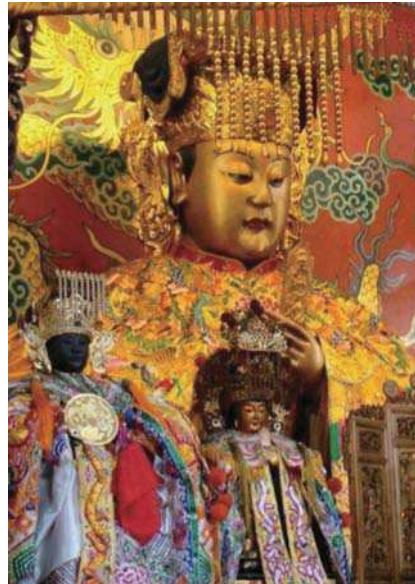


圖1：臺南大天后宮鎮殿泥塑  
神像。

資料來源：筆者拍攝。



圖2：鹿港天后宮鎮殿泥塑  
神像。

資料來源：筆者拍攝。

分身神是開基神或鎮殿神的分身，一般作為出巡、繞境之用，或供爐主等請回家中供奉。我們經常會聽見有二媽、三媽……之稱呼，即是分身神的具現。這些分身媽祖神像扮演的功能有所不同，例如彰化南瑤宮媽祖有「大媽四愛吃雞，二媽五愛冤家，三媽六愛潦溪」之諺語。<sup>5</sup>有時媽祖廟亦會雕造相同造形的分身神像多件，以供信眾請回供奉，作為家祀神。<sup>6</sup>這種供奉有暫時性與永久性兩種，前者係因遷厝而請廟宇神像分身暫時安厝於家中，日後需歸還原廟；而後者則不需歸還，成為家中主祀神明。

在媽祖神像的製作方面，臺灣所見者有木、泥塑、陶瓷、紙、玉、銅、黃金等材質，如鹿港天后宮、大甲鎮瀾宮皆有黃金媽祖神像。通常以木質最常見，臺灣本地產地有樟木、檜木、肖楠木、紅豆杉；自外國進口

5 林茂賢，〈臺灣媽祖信仰〉，《流動的女神——臺灣媽祖進香文化特展》（臺中：國立自然科學博物館，2011年），頁43。

6 謝宗榮，〈臺灣傳統宗教藝術〉（臺中：晨星出版有限公司，2003年），頁75-76。

的則有沉香木、檀香木。<sup>7</sup>其中以樟木最常見。以奉天宮神像為例，即是以樟木為主。

以神像組合方式來說，可區分為軟身與硬身：軟身指的是軀體由數部分組成關節，可以活動，如鹿港天后宮的「鎮殿二媽」、鹿港新祖宮的「鎮殿天后聖母尊像」、萬春宮二媽（圖3）等；硬身則是由整塊木頭雕鑿，通常尺寸不大，以開基神或分身神較常見（圖4）。奉天宮所見的媽祖神像多屬此類。泥塑則通常與木質結合，主要是用作鎮殿神像或尺寸較大之神像。一般常見神像尺寸係根據「文公尺」的吉數設計。<sup>8</sup>神像本體雕刻可分成12個步驟：選材、粗胚、細胚、開臉、打土底、加線、粉臉、安金、上色、畫臉與裝飾。<sup>9</sup>

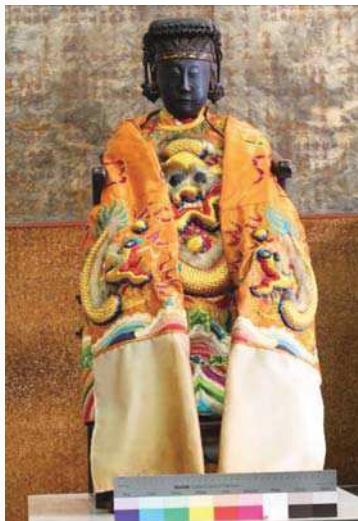


圖3：臺中萬春宮二媽神像，為軟身神像。

資料來源：施雲萍、林郁瑜，《臺中萬春宮古物調查報告》，未刊稿。

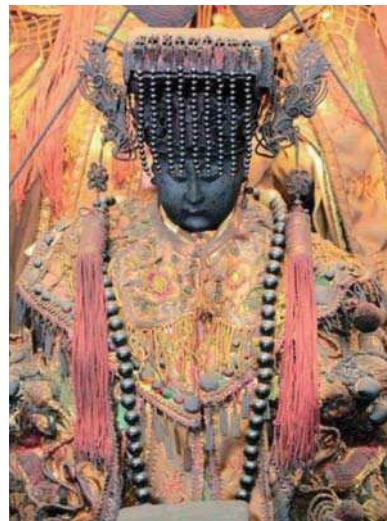


圖4：鹿港新祖宮開基媽祖，為硬身神像。

資料來源：筆者拍攝。

7 鄭豐穗，〈臺灣木雕神像之研究〉（臺南：國立臺南大學臺灣文化研究所碩士論文，2008年），頁72。

8 從小到大有7寸2分、9寸6分、1尺2寸、1尺3寸半、1尺6寸、1尺8寸、2尺2寸、2尺4寸、2尺6寸、3尺6寸，較大一點的則有5尺1寸半、6尺2寸、6尺3寸半……不等。見曾秋霜，〈神像雕刻與臺灣民間信仰概說〉，《木雕的社會起源與文化意義——木雕博物館藏研究》（苗栗：苗栗縣文化局，2003年），頁79。

9 鄭豐穗，〈臺灣木雕神像之研究〉，頁78-80。

在臺灣所見神像工藝的派別，以泉州派與福州派為主，另也有漳州派的說法。其明顯特徵是泉州派神像色澤以橘紅色為主，神像表面以黃土和水膠混合加以修飾，頭身比為1：3到1：4.5之間，身上以「乾漆手抽法」的黑褐色的漆線來營造服飾的感覺；福州派神像外表則是以土和裱紙精心的修整，頭身比接近真人，並以白色粉線乾後再加以上色。<sup>10</sup>

除了物理層面的工序，和一般木雕不同的是，神像因是信徒禮拜對象，被看成神在人間的化身，因此非常強調製作前或完成後的神聖化過程，亦即是開光儀式，透過某些程序的實踐讓神像具神聖性。在臺灣，神像製作過程或完成後的儀式有開斧、入神、開光點眼。開斧是雕刻師選取木材後，擇良辰吉日，擺案告神，並舉神斧象徵性地在木材上輕砍三下，以示三請，或有割七刀意即賦與三魂七魄。至於入神則視各派別而有所不同，通常是五穀（稻、黍、粟、麥、大豆）、五寶（金銀銅鐵，有時再加上玉、瑪瑙與珍珠成為七寶）與五色線；或有塞入虎頭蜂、鳥、蛇、乾海馬與蜈蚣等，至於女性神像則罕見用活物。<sup>11</sup>奉天宮所見神像，並非皆具入神之孔，也可能是密封較好而未見痕跡。開光點眼是神像製作完成後最後一道程序，也是最重要的儀式。需選好吉日備三牲、水果、香燭、鏡子、筆、硃砂、活雞、扇子與毛巾，通常以筆沾雞冠血和硃砂，點在神明眼睛，或以鏡子將室外陽光反射在神明頭部，再以硃筆點睛開光。

有關神像被賦予神聖性的討論方面，「神性」雖是一種抽象概念，但透過其「物性」的具現，可以將神性呈現在此時此地。林瑋嬪指出，臺灣漢人神像主要是通過「賦予形體」（embodiment）和「定著一地」（localization）的兩種象徵過程，將神明予以具象。從內在（internal）的部分，某個原本無生命的偶像如何在聖化禮中被賦予人形和靈魂的方式，以及外在（external）一個具有人形的神像，在聖化禮被活化後，如何進一步

10 郭振昌，〈臺灣民間傳統手工藝之一：泉、福州式神像雕像〉，頁83-84；石弘毅，〈臺灣「神像」彫刻的歷史意義〉，頁44；

11 石弘毅，〈臺灣「神像」的彫刻藝術〉，《臺灣文獻》，第45卷第2期（1994年6月），頁118。

嵌入人類社會網絡成為一個社會行動者（social agent）。<sup>12</sup>就此來看，我們發現媽祖神像的各個分身，也是一種應信徒需求而衍生出來的具體化與網絡化之發展，如大媽、二媽、糖郊媽……等。

## 二、媽祖神像相關研究

目前有關媽祖神像的研究來看，主要是圍繞在其外在的社會組織、神話傳說、寺廟沿革等因素，由於神像本身的姓，研究者很難有充分的條件仔細地審視神像的物質層面，特別是美學上的風格造形變化，或是材質本身上的微觀現象與工藝加以分析。

有關媽祖神像造形研究，最早見於1961年〈「鹿耳門」天上聖母像之考據〉，然該文重點在回應臺南安南區土城里與顯官里媽祖神像真假的糾紛，並認為土城聖母廟神像方是鹿耳門正統媽祖。<sup>13</sup>其後，1976年劉文三的《臺灣宗教藝術》的〈神像雕塑〉一章，指出臺灣媽祖神像大多呈現的並非清瘦秀麗之感，而是以豐滿圓實臉型表現出溫柔豐容、雍容端莊之感。<sup>14</sup>張珣亦持此論點。<sup>15</sup>普遍來說，從大陸迎回的湄州媽祖神像，容貌更接近少女形象，如大甲鎮瀾宮的湄州媽、<sup>16</sup>臺中萬春宮自湄州迎來的大媽、二媽神像皆然，<sup>17</sup>大陸造形以「少女」為主，臺灣以「官夫人」為主，又牽扯到雕刻年代，與封「后」、「妃」年代之爭議，下段陳清香之說為解釋。

在關於媽祖冠服的研究，1997年陳清香〈北港朝天宮供像造形初探——以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例〉，<sup>18</sup>以臺灣媽祖神像冠服演變的

12 林瑋嬪，〈臺灣漢人的神像：談神如何具象〉，黃應貴主編，《物與物質文化》（臺北：中央研究院民族學研究所，2004年），頁335-377。

13 許炳南，〈鹿耳門天上聖母像之考據：究竟在土城？抑顯官歟？〉，《臺灣風物》，第11卷第7期（1961年7月），頁12-15。

14 劉文三，《臺灣宗教藝術》（臺北：雄獅圖書公司，1976年），頁24-25。

15 張珣，〈從媽祖神像看社區認同〉，《慈悲媽祖》（新港：嘉縣新港奉天宮，2011年），頁22。

16 張珣，〈從媽祖神像看社區認同〉，頁24。

17 施雲萍、林郁瑜，《臺中萬春宮古物調查報告》，（臺中市：逢甲大學歷史與文物研究所，2012年6月，未刊稿）。

18 陳清香，〈北港朝天宮供像造形初探——以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例〉，北港朝天宮董事會、文獻委員會編輯，《媽祖信仰國際學術研討會論文集》（南投：臺灣省文獻委員會，1997年），頁142-168。

造形，梳理其冕冠、袍服樣式與年代之間的關係。她透過宋、元、明、清朝代的〈輿服志〉，推測各代媽祖神像造形，並歸納出南宋紹熙元年（1190）媽祖被封為妃以前，神像所著應是夫人級命服，以後則著「妃」級命服。清康熙23年（1684）媽祖被封為天后之前的明代或清初的天妃身份，所著應為明代皇妃之禮服，故明末清初媽祖應承受明代皇妃霞帔，衣服編繡霞鳳文，在其翟衣或常服外加上霞帔。她以臺灣所見最早的嘉義魍港太聖宮與鹿耳門天后宮媽祖像（明末）為例，指出其特徵是平頂冠、無龍鳳紋，也無冕旒。<sup>19</sup>該文貢獻是注意到媽祖神像採用明服制之現象；然而，實際上媽祖身上並非霞帔與霞鳳文，而是帔帛與蟒袍，後文將進一步說明。

2000年石萬壽的《臺灣的媽祖信仰》雖非專以媽祖神像為對象之研究，但書中數次提到早期媽祖神像特點，比方說，頁54有大陸明代天妃瓷像，頭戴冕冠，仔細觀察為九旒。有關臺灣媽祖神像，該書提到3尊屬明晚期之媽祖神像，分別是嘉義魍港的太聖宮媽祖聖像，係臺灣惟一經教育部鑑定為明末的神像者，從圖版來看，該神像係以一段圓木雕刻而成，為坐姿硬身神像，雙手合抱作持笏狀，頭戴冕冠，批有雲肩，身上漆線幾乎掉光；臺南開基天后宮有明萬曆年間開基媽祖神像，媽祖形象豐腴，頭戴九旒冕冠，身著蟒袍，為坐姿之硬身神像，右手持笏，<sup>20</sup>左手懸於左膝之上，從身上漆線判斷為泉州派；另鹿耳門天后神像，據石萬壽指出，媽祖下半身的劍帶在袍下微露，是明代媽祖特徵。<sup>21</sup>從石氏列舉的條件來看，奉天宮多尊媽祖神像皆符合，然從邏輯上來看，不可能這些神像皆是明代，故其說有待驗證。

陳清香在〈北港朝天宮供像造形初探〉發表的13年後，2010年又再度撰寫〈臺灣媽祖造像風格的遞變〉一文，分析媽祖圖像在宋、元、明、

19 陳清香，〈臺灣媽祖造像風格的遞變〉，《媽祖國際學術研討會論文集》（清水：臺中縣文化局，2010年），頁156。

20 一般來說，玉圭通常為三角尖形，而笏首則為平板或橢圓造形。

21 石萬壽，《臺灣的媽祖信仰》（臺北：臺原出版社，2000年），頁54、183-184、190-194。

清、日治時代至民國以後的風格發展。<sup>22</sup>該文指出，臺灣明末媽祖神像有嘉義魍港太聖宮、鹿耳門天后宮，開基天后宮，除了開基天后宮神像粉線已經重新髹修，其它神像特徵是平頂冠、無龍鳳文、無九旒，袍服無龍紋，袍服下端露出劍帶。至於清代媽祖，則進一步指出其特徵是頭冠從九龍二鳳冠演變成皇帝的九旒冕冠，身著圓領、蔽膝，外披雲肩，飄帶，霞帔。在臺灣，康熙、雍正、嘉慶道光分別有其代表的媽祖神像。她並根據溪北六興宮大符上所印之文字，<sup>23</sup>判斷奉天宮開基媽祖為道光、咸豐年間所雕，其它如聖二媽、四街祖媽、五媽等亦為同時期之作；至於六媽（米舖媽），則為昭和16年（1941）所製。<sup>24</sup>然而文中並未提到其判斷年代的依據。

2005年黃敦厚在〈大甲鎮瀾宮神像考〉，部份內容描述了鎮瀾宮所見媽祖神像，計有雍正8年（1730）開基湄洲媽（七旒）、乾隆35年（1770）鎮殿媽、清代中葉正爐媽、清代中葉副爐媽、清代光緒年間二媽、民國60年（1971）三媽、民國76年（1987）千年祭湄州媽，以及1984年護國、1985年底民、1986年妙靈3尊媽祖，共10尊神像。<sup>25</sup>內容著墨在神像的製作年代、相關神蹟或歷史等口述資料，並未針對鎮瀾宮媽祖神像本身的造形進行分析，亦未見圖像。

2011年李奕興的〈百變造像，金身如一——臺灣媽祖造像的形式與特徵〉一文，則認為傳統以面容色彩、軟硬身或裝飾技法討論媽祖形式實有所不足，呼籲應更深入地理解媒材、色彩、技法、體態、面相、服飾、法器、派別等。<sup>26</sup>可惜的是，該文並未指出何種時代的媽祖神像特點為何？

22 陳清香，〈臺灣媽祖造像風格的遞變〉，頁151-167。

23 符上所載文字為「道光六年，湄洲來臺三尊媽祖，原住笨港，分居新港大媽、北港二媽、溪北三媽，住在王提督公館。」由於溪北六興宮無法提供拍攝神像，待日後進一步深入研究。請參陳清香，〈臺灣媽祖造像風格的遞變〉，頁160。

24 陳清香，〈臺灣媽祖造像風格的遞變〉，頁160-162。

25 黃敦厚，〈大甲鎮瀾宮神像考〉，大甲媽祖進香教師研習團編，《民俗與文化》，第1輯（臺中縣大甲鎮公所，2005年9月），頁5-17。

26 李奕興，〈百變造像，金身如一——臺灣媽祖造像的形式與特徵〉，黃旭主編，《流動的女神：媽祖進香文化特展》（臺中：國立自然科學博物館，2011年），頁53-59。

2012年林春美的〈臺灣南部兩尊早期鎮殿媽祖的造形藝術〉一文，<sup>27</sup>則透過臺南市開基媽祖廟、嘉義北港朝天宮的兩尊鎮殿媽祖的造形，和書刊插畫中的天妃形象比較，指出前者年代為17世紀下半葉，後者年代則為18世紀下半葉。由於鎮殿神像多數會隨著廟宇的擴建予以重修或重塑（刻）金身，特別是目前臺灣媽祖廟中可考的鎮殿神像年代，多以清代後半至日治時代最多，況且朝天宮鎮殿媽圈椅上有「道光己酉年款」的重修年款。因此，要證明其為明鄭時期以及乾隆年間的神像，需有更明確的證據。

2013年陳仕賢的〈鹿港天后宮媽會信仰組織及其神像藝術〉，指出鹿港天后宮內媽祖神像有清初湄洲開基二媽、船頭媽；同治年間正殿二媽、大聖母（古大媽）；以及大正11年（1922）的聖大媽（進香媽）等。其中年代較早的湄洲開基二媽，應為康熙22年（1683）自湄洲迎回，並於同治年間重作漆線，有落款可證。另古大媽神像圈椅背後，有「同治十二年舊祖宮大聖母閣港公立」之字，為清代媽祖神像有落款的重要材料。<sup>28</sup>

此外，另3冊圖錄內容收錄了多尊媽祖神像。新港文教基金會2002年編印的《歷代媽祖金身在新港》與2011年的<sup>29</sup>《慈悲媽祖》<sup>30</sup>兩書，將民間收藏的明代至民國之間媽祖神像編成圖錄，提供了媽祖神像類型比較與年代判斷的參考。但此書中媽祖年代判斷依據不明，且分期過大，很難作為媽祖神像年代參考的對照。而2008年《臺灣媽祖文化展》一書中共收錄47件大甲鎮瀾宮珍藏媽祖神像，材質有木、陶塑、銅質等，以木質為主。從造形來看，頭飾各異，有戴冕冠者，也有頭戴鳳冠、梳髻者；在面部份，有年輕如少女者，有雍容福態如臺灣一般媽祖廟所見者，亦見有男相樣貌；此外，姿態亦各異，如雙手合什、雙手執笏、手持如意或雙手輕放於

27 林春美，〈臺灣南部兩尊早期鎮殿媽祖的造形藝術〉，《南藝學報》，第5期（2012年12月），頁65-105。

28 陳仕賢，〈鹿港天后宮媽會信仰組織及其神像藝術〉，《2013臺中媽祖國際學術研討會論文集》（臺中：臺中市政府文化局，2013年），頁261-268。

29 林洸沂主編，《歷代媽祖金身在新港》（新港：新港文教基金會編，2002年）。

30 林洸沂主編，《慈悲媽祖：默照蒼海・媽祖法相》（新港：新港奉天宮、新港文教基金會，2011年）。

膝上。<sup>31</sup>值得注意的是，鎮瀾宮內有多件媽祖神像具有明代風格，如袖袍下擺連足具有垂掛交疊之衣擺，構成豐富而複雜的特點，李奕興形容為「層層摺疊自然下擺的流動性線條」；而部份神像則是「圓渾豐頰與寬胖鼓腹」之風格，則是清式標準媽祖神像風格。<sup>32</sup>若從上述的標準來看，奉天宮神像似應接近清代風格。

整體來說，目前受限於媽祖神像公布的零星材料，在整體的造形風格歸納與分析上，仍存在較大的侷限，而且也停留在各說各話的階段。媽祖神像仍需被釐清的是，其身上所表現的母題為何？目前應先解決的問題是媽祖身上的圖像要素是什麼（what）？而非急於解釋其要素是怎麼被表現出來的（how）。有鑑於此，媽祖圖像造形的確認，係首要課題。西方學者潘諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892-1968）提出的「圖意學」（iconology）指出，圖像（icon）的分析包括了3個層次，其中，第二層次的「傳統的主題」，則涉及到文獻或傳說中對於特定圖像的定義。<sup>33</sup>我們能認出「媽祖」神像，好像是一種不辯自明的反映；實際上，究竟是那些元素母題的集合，提供了我們確認一尊媽祖神像，是應該被深究的疑問。因此，透過媽祖神像各部位的圖像名稱與來源的梳理，方能作為日後媽祖神像風格與年代研究的進一步基礎。

此外，有關媽祖神像造形的討論，皆未仔細參考廟宇的歷史脈絡，或僅取其中一尊神像大作文章；或未將神衣取下，進行完整的紀錄與檢視。並未以一整座廟中為單位的媽祖神像作整體的考察對象，即便是有造形上的對照，也屬於片面的、零散的材料比較。有鑑於此，若以單座媽祖廟內所有的媽祖神像視為一個單位，以完整的考察與紀錄，透過物質層面的觀

31 國立歷史博物館編委會編，《臺灣媽祖文化展》，臺北：史博館，2008年2月，頁68-83。

32 《流動的女神——臺灣媽祖進香文化特展》，頁172-175。

33 第1層為「前圖範的研究」（Pre-iconographical description），即自然意義上的藝術母題形式；第2層為「圖範分析」（Iconographical analysis），即文獻（文本）中主題；它必須透過文獻的蒐羅，以理解圖像之主題或內容；第3層為「圖意學的詮釋」（Iconological interpretation），即整體文化面貌下的作品內在意涵或象徵價值。Erwin Panofsky, “Iconography and Iconology,” in *Meaning in the Visual Arts*, (Chicago: University of Chicago Press, 1939; reprint, 1982), pp. 40-41.

察分析其工藝與各種現象，相信能提供神像研究更客觀的科學材料，也可作為日後媽祖神像圖像、工藝與保存等面向研究的基礎資料。

## 貳、新港奉天宮歷史沿革

新港位於嘉義市西北方約16公里，與北港為一溪之隔。新港舊名「新南港」，境內南港村為早期「笨港」地區的一部份。關於笨港的開發，相傳明末已有漢人開發，明神宗萬曆2年（1574）海上武裝集團的林鳳因明朝剿亂，退居於臺灣。當時林氏聚眾萬人，船隻聚集在後來被稱為魍港，並以臺灣為基地。<sup>34</sup>魍港一說是「笨港」之前身，石萬壽認為是位於布袋好美附近。<sup>35</sup>另據《臺灣外記》，天啟4年（1624），顏思齊與鄭芝龍於笨港開發，建立10寨。<sup>36</sup>「笨港」一詞的出現，見於康熙24年（1685）的《臺灣府志》：「一曰山疊溪，源流有三，至笨港入於海」；<sup>37</sup>其後，《諸羅縣誌》也記載：「笨港地方廣闊，內港紓迥，為縣治以北扼要之地，添兵八十名，哨船一隻」；同書：「商賈聚集，臺屬近海市鎮，此為最大。」<sup>38</sup>顯見笨港在清初，已甚為繁榮。成書於康熙56年（1717）的《諸羅縣志》提到笨港形成街市，提供了媽祖廟出現的可能性。

乾隆年間的笨港有「北街」（笨北港）及「南街」（笨南港）兩部份。在乾隆28年（1763）完成，乾隆39年（1774）刊行余文儀《續修臺灣府志》描述笨港時稱：「笨港街，距縣三十里，南屬打貓保，北屬大槺榔保。港分南北，中隔一溪，曰南街，曰北街，舟車輻輳，百貨駢闐，俗稱

34 林仁川，《明末清初私人海上貿易》（上海：華東師範大學出版社，1987年），頁108-110。

35 石萬壽，《臺灣的媽祖信仰》（臺北：臺原出版社，2000年），頁183。

36 有關顏思齊事蹟，見〔清〕江日昇，《臺灣外紀》（臺北：眾文圖書股份有限公司，1979年）頁4-14。但也有認為《臺灣外記》係小說筆法，未必能視為史料。

37 〔清〕蔣毓英，《臺灣府志》（南投：國史館臺灣文獻館，2002年），頁27。

38 〔清〕周鍾瑄，《諸羅縣志》（臺北：國防研究院印行，1968年）。

小臺灣」。<sup>39</sup>

據蔡相輝指出，嘉慶初年颱風侵襲中臺灣，笨港溪泛濫，沖毀了笨港天妃廟。<sup>40</sup>此即坊間所流傳的「洪水毀滅說」。依新港方面的說法，奉天宮前身即笨港天妃廟。笨港天妃廟之名，載於康熙56年（1717）成書的《諸羅縣志》卷12〈雜記志〉中，該書指出笨港天妃廟建於康熙39年（1700）；然而在《雲林縣采訪冊》「藝文」一條，其所刊載的「重修天后宮碑記」，內容則提到該廟建於雍正8年（1730），於乾隆16年（1751）重修。<sup>41</sup>由於笨港街天妃廟始建年代極早，也是臺灣許多媽祖廟分香的祖廟，故其遷移的相關疑點曾引起北港朝天宮與新港奉天宮的正統之爭。<sup>42</sup>不過，值得注意的是，昭和8年（1933）的《臺南州祠廟名鑑》指出，新港奉天宮係嘉慶15年（1810）原笨港街居民從該地媽祖廟中的3尊媽祖，將其中1尊媽祖神像一同遷移至新港庄奉祀建廟。<sup>43</sup>文內並未有笨港溪氾濫沖毀寺廟的說法。

前文所引之洪水毀滅說，據說造成一部份笨南港居民南遷，將廟中神像、文物暫厝於肇慶堂土地公廟。該說見於宮內署以嘉慶壬申年款（1812）的「景端碑」：「溯自我天后聖母在笨之宮，因烏水氾濫、橫遭沖毀；我笨亦幾至蕩然無存，毀於一旦，何其虛乎斯時也！拙義無反顧，毅然與笨眾敬遷我神諸聖像於笨之東蔚園寮肇慶堂。」有關此碑年代，《臺灣地區現存碑碣圖誌：嘉義市》（1994）所載係清嘉慶17年（1812）無誤；然而，王見川根據其內容，如王得祿頭銜、書寫內容語氣等，認為此碑可能有疑問。<sup>44</sup>暫且擱置景端碑之年代爭議，目前宮內所見1件乾隆甲辰年款（1784）天后聖母石香爐，不排除是笨港天妃廟時代的文物。

39 [清]余文儀，《續修臺灣府志》，上（臺北：宗青圖書出版有限公司，1995年），頁87。

40 蔡相輝，《北港朝天宮志》（北港：財團法人北港朝天宮董事會印行，1995年），頁81。

41 倪贊元編，《雲林縣采訪冊》（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1959年），頁60。

42 林德政主修，《新港奉天宮志》（新港：財團法人新港奉天宮董事會，1993年）。

43 [日]相良吉哉編，《臺南州祠廟名鑑》（嘉義：嘉邑城隍廟附設慈善會，1933年初版），頁173。

44 王見川，〈笨港天后宮及其媽祖：兼談北港朝天宮與新港奉天宮媽祖由來〉，《媽祖與民間信仰：研究通訊》，第3期（2013年6月），頁47-48。

由於笨港天妃廟文物暫厝於肇慶堂土地公廟，因此何家人捐地，王得祿遂仿宮廷建築建廟。從《嘉義管內采訪冊》來看，奉天宮於嘉慶23年（1818）落成。<sup>45</sup>另根據日人於明治28年（1895）至35年（1902）之間所作的調查，奉天宮則建於嘉慶21年（1816），位於新南港後街上。<sup>46</sup>從兩份年代相近的文獻來看，奉天宮建於嘉慶20年（1815）以後，應無疑問，加上宮內存有1組嘉慶貳拾年款的錫五賽，可資證明。<sup>47</sup>《嘉義管內采訪冊》所載的「打貓西堡」，境內收錄廟宇9座，其中建廟年代最早的是祀奉水仙尊王與關聖帝君的水仙宮（建於乾隆庚子年，乾隆45年，即1780年）和奉祀觀音菩薩的南壇水月庵（乾隆辛亥年建，乾隆56年，即1791年），而與奉天宮建廟年代相近的有祀奉保生大帝的大興宮（嘉慶9年，即1804年）與拜土地公的肇慶堂（嘉慶辛未年，嘉慶16年，即1811年），境內所有廟宇皆為紳民公建。<sup>48</sup>奉天宮所藏的1件木雕印版（大興宮保生大帝符印版）、以及1件咸豐年間的石香爐（肇慶堂石香爐）說明奉天宮與大興宮、肇慶堂的關係密切。

清晚期以後，舊南港街的漳州人不斷地遷至其東南方的「麻園寮」，其遷移原因除了是笨港溪不斷沖陷房屋街市，為避免水患而遷移，另一個可能原因是嘉道時期淡、彰、嘉3廳多次的分類械鬥所致。麻園寮其後改稱「新南港」，而原來笨港南街則稱為「舊南港」，在清光緒戊寅年（1878）嘉平繪圖的「臺灣前後山輿圖」中，可知當時的笨港縣丞是位在頂菜園旁的笨南港地區（圖5）。

45 《嘉義管內采訪冊》載有：「奉天宮：在新南港街，崇祀天上聖母，嘉慶戊寅年三月紳民公建。」不著撰人，《嘉義管內采訪冊》（南投：臺灣省文獻委員會，1993年），頁4。

46 溫國良編譯，《臺灣總督府公文類纂宗教史料彙編》（南投：臺灣省文獻委員會，1999年），頁369。本書翻印之日文資料介於明治28年至35年間。

47 宮內藏有一組錫五賽，其中錫爐器身正面上方刻有「天上聖母」，中間刻有「奉天宮」、右邊刻有「嘉慶貳拾年」，左邊刻有「陽月全敬立」。

48 《嘉義管內采訪冊》，頁4。



圖5：清晚期笨港地區分布位置。

資料來源：嘉平繪圖，余寵查繪監刻，「臺灣前後山輿圖」（清光緒戊寅年，1878年）。

《嘉義管內采訪冊》〈積方〉1條，以「新」、「舊」區別南港街：「新南港街，一千一百零六番戶，四千九百七十五丁口…舊南港街，一百五十一番戶，六百九十三丁口。」<sup>49</sup>新南港街繁榮異常，《嘉義管內采訪冊》記載：

人煙輻輳，百貨充集，笨港海船運糖米者，辦購於此焉。地當衝要，街分六條近附鄉村，買賣皆會於是，雖不可比近海之都會，亦嘉屬之一市鎮也。相傳其地初建，皆殷富世家，故街里之名稱，略擬同於臺南焉。<sup>50</sup>

至清末，新南港街更名「新港」。<sup>51</sup>「新港」在清末至日治初期，隸屬於打貓西堡的1條街（圖6）。打貓西堡原屬嘉義縣，在明治31年（光緒24

49 見《嘉義管內采訪冊》，頁2-3。

50 《嘉義管內采訪冊》，頁5。

51 〈新港鄉〉，收錄於「維基百科」網站：[zh.wikipedia.org/wiki/新港鄉](https://zh.wikipedia.org/wiki/新港鄉)（2013年10月4日點閱）。

年，1898）改屬臺南縣打貓辦務署管內。<sup>52</sup>大正9年（1920）改為新巷，屬新成立的新巷庄；民國34年（1945）國民政府遷臺後，則改為新港。

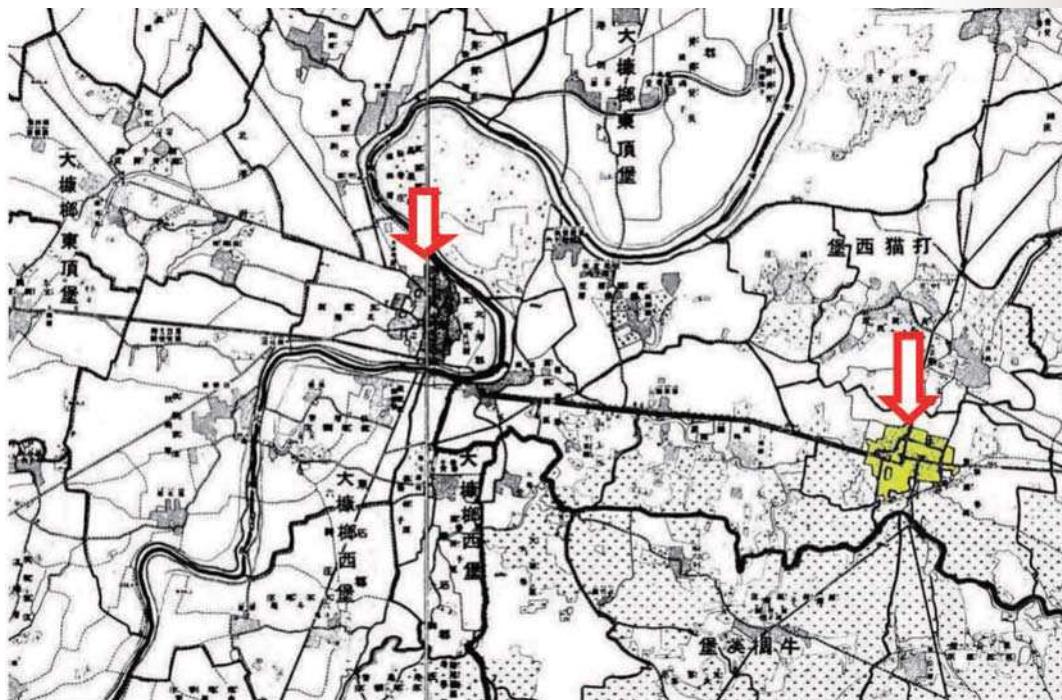


圖6：日治時代初期臺灣堡圖中的新港街位置圖，新港位於打貓西堡。

資料來源：洪敏麟、陳漢光編，《臺灣堡圖集》（臺北：臺灣省文獻委員會，1969年），頁268、278。

嘉義自明治37年（1904）後的2、3年之間，發生了數次地震：同年的4月24日嘉義發生6.1級地震，有3人死亡，66棟房屋全毀；同年11月6日，也是6.1級地震，145人死亡，661棟房屋全毀；兩年後（明治39年，1906）的3月17日，發生7.1級大地震1,258人死亡、6,769棟房屋全毀。<sup>53</sup>奉天宮在連續的幾次地震中受損嚴重，於是於明治45年（與大正元年同年，1912）有重

52 《嘉義管內采訪冊》，頁3。

53 〈臺灣地震列表〉，收錄於「維基百科」網站：[zh.wikipedia.org/wiki/2013年10月17日點閱](https://zh.wikipedia.org/wiki/2013年10月17日點閱)。

修之舉（見「明治四拾五年重砌碑」），並於大正6年（1917）完工。<sup>54</sup>目前廟貌為此時所建（圖7）。



圖7：日治時代昭和年間奉天宮正面照片。

資料來源：新港奉天宮提供

國民政府遷臺後，該宮陸續有多次重修或興建大樓之舉：民國50年（1961）完成城隍殿與東室工程，民國55（1966）年完成鐘鼓樓，鐘樓為思齊閣，鼓樓為懷笨樓。民國70年（1981）興建香客大樓；民國78年（1989）完成凌霄寶殿，並於民國85年（1996）成立奉天宮文物館。民國88年（1999）再次因九二一與嘉義地震，進行修復工程，並於民國96年（2007）完成修復。

透過對於笨港地區以及奉天宮歷史沿革的梳理，有助於我們確立宮內所藏媽祖神像的年代範圍。

54 林德政主修，《新港奉天宮志》，頁62。

## 參、新港奉天宮所見媽祖神像

奉天宮神龕內媽祖神像數量眾多，有開基媽（信徒稱為「開臺媽」，為避免爭議，本文使用「開基媽」一詞）、鎮殿媽（含左右宮娥）、二媽、三媽、聖四媽、四街祖媽、五媽（太平媽）、六媽（米舖媽）、糖郊媽、布郊媽與簸郊媽；另有1尊泉州媽，年代待考。合計該宮共有12尊媽祖神像，1面媽祖神牌，皆厝於正殿神房（神龕）內。

表1：新港奉天宮所見媽祖神像諸元一覽表

項次	名稱	編號	年款	製作年代	贊助者	尺寸(公分)
1	鎮殿媽祖神像 與宮娥	01-Ot-001	無	日治時代	廟方自製	媽祖全高約210，宮娥全高約160
2	開基媽神像	01-Wo-001	無	清代	不詳	本體高55、寬30.5、深28 含底座全高65、寬39.5、 深33.5
3	四街祖媽神像	01-Wo-002	無	清代	不詳	本體高51.5，寬29.8，深 23 含座椅高：58.5，寬（扶手  扶手）44.5，深31
4	二媽神像	01-Wo-003	無	清代	不詳	本體高58，寬31，深26 含新座椅，高61.5，寬 39，深32.5
5	三媽神像	01-Wo-004	無	清代	不詳	本體高64.5，寬39.5，深 33
6	聖四媽神像	01-Wo-005	無	1950年代 以後	不詳	本體高63、椅寬37、椅深 31
7	五媽（太平 媽）神像	01-Wo-006	無	清代	不詳	本體高50.5，寬29.5，深 27.5，圈椅深23.5；不含 後置圈椅，椅高45，椅寬 (扶手寬44.5)
8	六媽（米舖 媽）神像	01-Wo-007	無	日治時代	不詳	本體高（含座）62，圈椅 28.5，深28
9	糖郊媽神像	01-Wo-008	無	清代	不詳	本體高53，寬33，深29

10	布郊媽神像	01-Wo-009	無	清代	不詳	本體高57，寬30，深25.5
11	簸郊媽神像	01-Wo-010	無	清代	不詳	本體高57.5，寬31，深27.5
12	泉州媽神像	01-Wo-011	無	待考(二十世紀?)	泉州天后宮	本體高67，寬34，深31
13	天上聖母神位	01-Wo-012	無	清嘉慶年間？	廟方自製	全高80，寬25，底座深8.5，底座高7

資料來源：本研究整理。

從神像擺放位置來看，鎮殿媽位於神房中心，其前方立有開基媽，開基媽左側由內向外分別是四街祖媽、二媽與三媽；開基媽右側由內向外分別是聖四媽、五媽與六媽；其他如泉州媽神像、簸郊媽神像、布郊媽神像、糖郊媽神像則無固定擺放位置。至於天上聖母神位則放置於鎮殿媽左側圈椅旁。

鎮殿媽神像（編01-Ot-001）媽祖含冠全高約210公分，兩側宮娥高約160公分（圖8）。鎮殿媽為泥塑坐姿硬身神像，頭戴雙層九旒鳳翅金冠，冠上有紅色繡球，披有雲肩，身著金龍刺繡神衣。黑面、瓜子臉，樣貌年輕，雙目垂視，雙眼為蒙古褶之漢人特徵，鼻挺、嘴角微翹含笑；雙耳耳垂有耳洞，然無耳飾，耳垂肥厚。雙手持有平首笏板，胸前掛有1面大金牌，牌上鑄刻雙龍與「新港奉天宮天上聖母」字樣。媽祖坐於龍頭扶手圈椅上，座椅上放有印璽、聖旨與敕封牌。

媽祖左右各有1位持扇宮娥，亦為泥塑，無法確定是否為木胎，兩宮娥手指均有斷裂。左側宮娥梳瀏海造形，右側宮娥無瀏海，額頭髮際線明顯。這3尊泥塑神像神貌與真人神似，顯見非近現代俗手所為。有關鎮殿媽與宮娥製作年代，據廟方人員阮國豐表示，宮內老一輩指出左右宮娥係日治時代泥塑名家林起鳳所製，如此來看，鎮殿媽可能也是林起鳳所塑，然無任何證據。



圖8：鎮殿媽神像，媽祖高約210，宮娥高約160公分。

資料來源：《新港遺珍》。

透過昭和3年（1928）日本昭和天皇頒給宮內一面聖壽牌之時，所印刷的一系列明信片（圖9），其中1張宮內媽祖神像照片顯示，鎮殿媽位於照片正中、左右為宮娥，為目前所見者，顯示當時神像已在殿中。由此來看，鎮殿大媽與左右宮娥應是明治45年（1912）重修之後，至大正6年（1917）完工之間所塑。

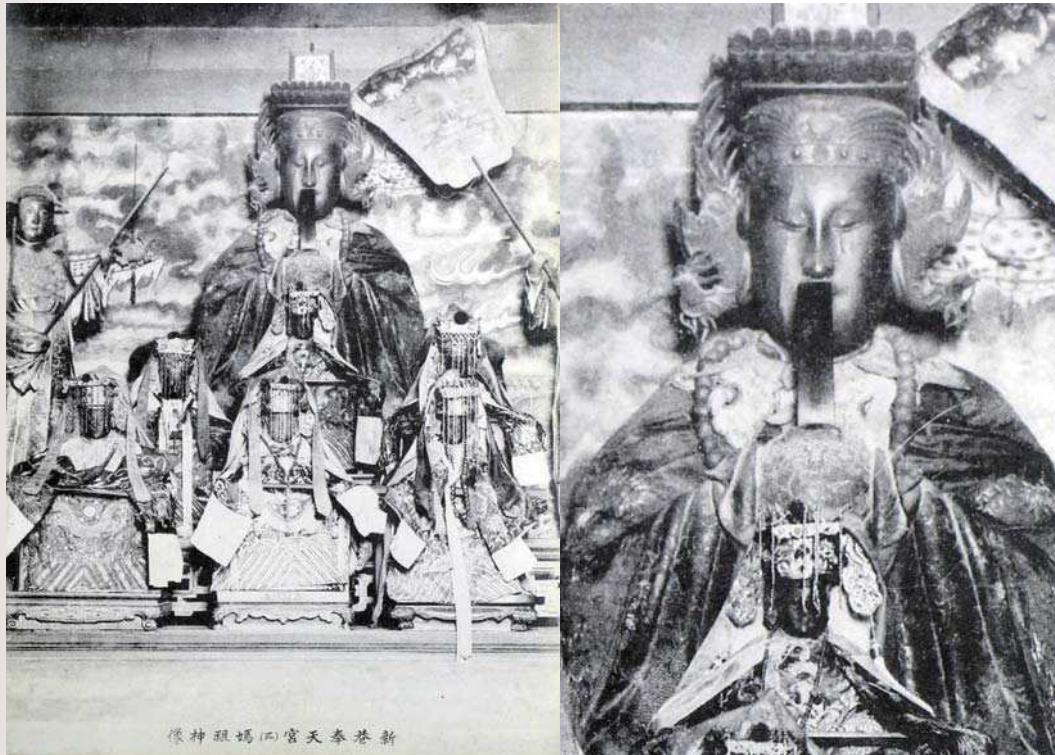


圖9：日治時代昭和3年奉天宮鎮殿媽明信片。

資料來源：新港奉天宮提供。

開基媽神像（編01-Wo-001）：開基媽神像本體高55、寬30.5、深28公分（圖10）。為硬身木雕坐姿神像，其下有一底座，頭罩一紙質九旒鳳翅冠，本體為木雕九旒冕冠，兩側有飄帶垂飾，頭後髮型為三片，即俗稱之媽祖頭樣式。黑面，鵝蛋臉，雙眼微張，鼻較寬，小嘴，五官集中於臉中央，耳垂極長。其姿態為正面端坐於龍頭扶手圈椅上，其下為方形底座、方形腳踏，與神像合一，右邊圓扶手頭脫落，有一接孔。底座有兩層，外圈與其底座之木椅為近世所作，製作時代明顯晚於神像，但已見裂痕。衣袍線條為漆線構成，腹部中央為正面鱗頭紋，紋飾有多處脫落，鱗中央有一道縱向很深的裂痕。腰際環有玉板革帶，小腳弓鞋。神像右手呈持物

狀，但所持之物已佚，推測可能為如意。

開基媽所戴之紙質神帽，係臺南府城神帽大師郭春福所製作，造形仿銀帽之形式（圖10右）；而外罩的神衣，則是府城名師王明輝親自手工縫製。廟方於民國102年（2013）2月7日，即農曆正月初五日為其換上新裝。

此尊媽祖被信徒尊稱為「開臺媽祖」。相傳明天啟2年（1622）船戶劉定國為護祐其船，親自至湄洲祖廟恭迎聖像，祀於船中以求平安。途經笨港時，經神明旨示，永駐於笨港以護臺，當時笨港開拓者鄭芝龍、顏思齊如獲至寶，輪流奉祀。其後康熙39年（1700），笨港與外九庄等居民於笨港街上合建「天妃廟」。即奉祀此尊媽祖，又通稱為「湄洲五媽」或「船仔媽」。<sup>55</sup>此說雖無直接證據，但神像具明顯的清代風格，另據鹿港施至輝先生意見，其佛妝亦屬清代樣式。<sup>56</sup>



圖10：左圖為開基媽神像正背面，右圖為郭春福所製紙帽，本體高55、寬30.5、深28公分。

資料來源：《新港遺珍》。

55 葉淑美撰，〈新港奉天宮〉，洪性榮編，《全國佛剎道觀總覽·天上聖母南區專輯》，上冊（臺北：樺林出版社，1987年），頁309。

56 2013年9月2日訪談。

四街祖媽神像（編01-Wo-002）：神像本體高51.5、寬29.8、深23公分，為硬身木雕正面端坐神像，其下有一底座（圖11）。頭罩九旒鳳翅銀冠（林啟豐製作），兩側有垂飾至胸前，垂飾牌分刻有「新港奉天宮」、「四街祖媽」字樣。黑面，臉形略圓福泰貌，鳳眼、挺鼻、小嘴、耳垂長圓形似水滴狀，有耳洞但無耳飾。神像本體頭戴九旒冕冠，頭冠兩側有飄帶，梳三片髮髻之媽祖頭樣式，髮式無軟布搭襯。有兩層圈椅上，扶手皆無紋飾，目前神像連座置於另一個更大之龍頭扶手圈椅上，係近年所新製，大圈椅前有獅座固定神像，中有陽刻「奉天宮」字樣。

四街祖媽身著蟒袍，腹部正面蟒形明顯，線條為漆線構成，屬泉州派。衣袍先以棉線為底，再施以水膠與披土，外層再以漆線構成蟒形。其右手呈持如意狀，但如意已斷，衣袍下露出纏足弓鞋。無法判斷神像有無入神孔，神像與座椅一體，有橢圓底座、方形踩腳座。神像無年款，獅座背後雖有「壬辰年」（民國101年，2012）字樣，然圈椅本體風格、漆色異於獅座，不能視為外層圈椅年代。媽祖神像本體底部有刮痕，應是早年信徒作為藥引使用。



圖11：左為四街祖媽神像正背面，媽祖高51.5公分；右圖為四街祖媽銀冠，林啟豐製作。

資料來源：《新港遺珍》。

二媽神像（編01-Wo-003）：神像本體高58、寬31、深26公分（圖12）。正面端坐，其下有一底座，為硬身木雕神像，頭罩九旒銀製鳳翅冠（林啟豐製作），黑面，鳳眼、挺鼻、鼻翼較寬，小嘴、耳垂長、底呈圓形，有耳洞但無耳飾。神像本體頭戴無旒冕冠，頭冠兩側飄帶明顯，冕冠極高，頭後髮型為三片式，後垂的髮髻較硬。

二媽坐於短扶手圈椅上，橢圓形底座，方形踩腳座，與神像合一，前二腳為吞腳造形。衣袍線條為漆線構成，屬泉州派，漆線脫落嚴重，顏色掉光，只剩手掌顏色呈粉橘色，蟒袍下端露出弓鞋痕跡。神像連座置於另一個更大的龍頭扶手圈椅上。腰際繫有明規制玉帶，右手呈持物狀，但所持之物已佚，可能為如意。後背有方形入神孔，木頭露出披土痕跡。透過手掌顏色判斷，二媽原來可能是粉面神像。



圖12：二媽神像正背面 媽祖高58公分。

資料來源：《新港遺珍》。

三媽神像（編01-Wo-004）：神像本體高64.5、寬39.5、深33公分（圖13）。硬身木雕正面端坐神像，其下底座，原頭罩有水晶九旒銀製鳳翅冠（林啟豐製作）。黑面，臉比例甚大，雙眼微張，眼窩突出，挺鼻、小嘴如微笑貌，耳垂肥大，雖有耳洞但未見耳飾，下巴部位嚴重掉漆。

神像本體頭戴九旒冕冠，惟因需戴上銀質奉翅冠之故，而將九旒部份磨去，僅剩頭冠兩側之下垂飄帶，而頭後髮型作三片式。三媽坐於捲雲紋扶手圈椅上，底座方形抹角，方形踩腳座，外層圈椅為近年新製。其下為小腳弓鞋，衣袍線條以漆線構成，屬泉州派，紋飾細緻，腹部中央為蟠形。腰際紅色玉帶環，雙手外接，以鐵釘固定，右手損壞嚴重，幾乎不見手掌。從姿勢判斷，原應是作手持如意造形。此神像據傳製作於乾隆32年（1767），<sup>57</sup>但理由不明。



圖13：三媽神像正背面 媽祖高64.5公分。

資料來源：《新港遺珍》。

57 葉淑美撰，〈新港奉天宮〉，《全國佛剎道觀總覽·天上聖母南區專輯》，上冊，頁309。

聖四媽神像（編01-Wo-005）：神像本體高63、寬37、深31公分（圖14）。為硬身木雕正面端坐神像，其下有底座，頭罩有九旒鳳翅銀冠（林啟豐製作）。黑面，瓜子臉，鳳眼、挺鼻、小嘴，整體面部細膩而娟秀。耳垂尖、有耳洞但無耳飾。神像本體頭部戴冠，頭冠兩側有飄帶，坐於扶手圈椅上，扶手無紋飾，右側已斷，目前以紅布綑綁之。



圖14：聖四媽神像正背面 媽祖高63公分。

資料來源：《新港遺珍》。

在裝飾部份，聖四媽身著蓮花紋衣袍，以漆線處理，屬泉州派風格。衣裙中央飾帶有雙魚紋飾，腹部有玉組珮紋飾，明顯與其它著蟒袍之媽祖神像不同。其腰際繫有玉帶，右手持如意，與右手一體成形。聖四媽雙手的手指細長娟秀，衣袍下露出纏足繡花紅弓鞋，後方髮髻飄帶的軟布紋明顯，額頭正中有剝落痕跡。神像與椅子原本是分開的，但已經在底部以釘子固定，現在已不能分開。從神像外觀漆色判斷，應為近年重漆。另據廟方人員口述，聖四媽原來是民國60、70年代的第6、7屆董監事會要創立四

媽會時所雕，如此看來為20世紀下半葉之作。

五媽（太平媽）神像（編01-Wo-006）：神像本體高50.5、寬29.5、深27.5公分（圖15）。為硬身木雕正面端坐神像，其下有一底座。目前頭戴有一九旒鳳翅銀冠（林啟豐製作），鳳翅冠兩側有垂飾至胸前，垂飾牌刻有「新港奉天宮」、「奉天宮五媽」之字樣。祂坐於龍頭扶手圈椅上，圈椅靠背處似有雕鋪布狀，龍頭扶手已斷，目前神像連座，置於另一個較大的龍頭扶手圈椅上。



圖15：五媽神像正背面 媽祖高50.5公分。

資料來源：《新港遺珍》。

五媽臉部相當具有特色：黑面，臉形略圓，樣貌年輕稚氣一如孩童，鳳眼內視、單眼皮、有耳洞但無耳飾，嘴巴微噘起。神像本體頭戴無旒冕冠，可能原來旒為戴鳳冠而磨平，但冠兩側殘留飄帶，右側飄帶為配合戴上現代所製的鳳翅冠，已將之折斷。其身著蟒袍，線條為漆線構成，屬

泉州派，線條極細，欲表現織物刺繡狀，但已多處脫落，尤其腹部的漆線與披土已完全消失，露出原來的木胎。其腰繫有明代玉帶，右手呈持如意狀，但如意已失，雙手形態表現細緻，衣袍下露出纏足弓鞋。神像背後有入神孔，頭部微向左下傾斜，後面髮髻似有髮往包覆痕跡，兩肩處有披肩。右臉頰下方與頭連接處有一道長缺口，圈椅後方右側有裂痕。

有關五媽傳說極多，相傳道光年間該宮住持一名友人名為「瘦同宗」（該名可信度不高），因見該宮香火鼎盛，故雕一尊像冒稱是奉天宮重修的伍媽，並帶此出巡企圖斂財。然而，五媽因聲名遠播之神明，故所到之處無不受到信徒熱烈歡迎，一時之間造成了五媽信仰風潮。因神像所到之處，無不兵災熄滅、瘟疫消失、人心平靜，故被稱太平媽或平安媽。然而，當五媽駐蹕於干豆門天后宮後（即今日之臺北北投關渡宮），瘦同宗因已將所斂之財中飽私囊，故消失無蹤，五媽於是繼續暫厝於干豆門天后宮。一日降乩靈示，五媽太平媽要回駕新港奉天宮，廟裡信徒如受晴天霹靂，堅請久留，於是呈文轉嘉義縣笨港分縣署，促奉天宮派人北上請回。干豆門天后宮因此特別雕刻另九尊相同聖像，魚目混珠，企圖長留五媽於該宮。其後，奉天宮專人至宮內，因前日已獲託夢，而知額頭有痣者為五媽，其後指認成功，原是停留一蒼蠅也。<sup>58</sup>類似的傳說，也見於府城諸紳於日治時代大正4年（1915）迎北港朝天宮的糖郊媽之事。<sup>59</sup>

若以上述傳說故事為依據，則五媽神像應雕刻於道光年間；然而，目前檢視神像本體，未見任何年款，惟從其漆線、體態、雕刻方式等整體風格推測，其神像應為清代（20世紀以後）所製。

六媽（米舖媽）神像（編01-Wo-007）：神像本體高70.5、寬35.5、深34.5公分（圖16）。正面端坐，其下有底座，為硬身木雕神像，頭罩九旒鳳翅銀冠（林啟豐製作），兩側有垂飾至胸前，垂飾牌分刻有「新港奉

58 葉淑美撰，〈新港奉天宮〉，《全國佛剎道觀總覽·天上聖母南區專輯》，上冊，頁319。

59 有關北港朝天宮與臺南大天后宮的「迎三媽」轉變為「糖郊媽」之相關討論，見蔡相輝，〈北港朝天宮與臺南大天后宮的分合〉，《媽祖信仰研究》（臺北：秀威資訊科技，2006年），頁430-439；王見川、李世偉，《臺灣媽祖廟閱覽》（臺北：博揚文化，2000年），頁147-151。

天宮」、「米舖媽」字樣。臉形似瓜子臉，泛黑，樣貌年輕，鳳眼、單眼皮、無耳洞。神像本體頭部戴冠，坐於龍頭圈椅上，著蟒袍，線條為漆線構成，屬泉州派風格。腰際有明代規制玉帶，右手持如意，左手輕置於左大腿上，衣袍下露出纏足弓鞋。神背後底面有近世所寫之紅漆「奉天宮六媽米舖媽」字樣。髮髻中間有一突起，臉部額頭有一道自左到右的裂痕，經過眉心斜向右眼頭，衣袍垂擺正中央有裂縫至腰帶處。



圖16：六媽神像正背面 媽祖高70.5公分。

資料來源：《新港遺珍》。

糖郊媽神像（編01-Wo-007）：神像本體高53、寬33、深29公分（圖17）。正面端坐，其下有一底座，為硬身木雕神像，頭罩紙質九旒鳳翅冠，神像本體頭戴無旒冕冠，頭冠兩側有飄帶垂飾，右側飄帶折斷，頭後髮型為三片式。黑面，臉形秀氣，雙眼微張，挺鼻、小嘴、耳垂大，有耳洞但無耳飾。坐於圈椅上，原圈椅與神像合一，圓底有方形踩腳座，踏座為吞腳造形，圈椅右後方與左後方均斷裂，椅座右後方裂縫大，小腳弓

鞋。現有新製龍頭長扶手圈椅。衣袍線條為漆線構成，屬泉州派，腹部中央為蟠紋，胸前為鳳紋，腰際環玉帶。神像右手斷裂未見手掌，原可能有持物，其右肩後方至披肩處有一垂直裂痕。



圖17：糖郊媽神像正背面 媽祖高53公分。

資料來源：《新港遺珍》。

布郊媽神像（編01-Wo-008）：神像本體高57、寬30、深25.5公分（圖18）。正面端坐，其下有一底座，為硬身木雕神像，頭罩雙層七旒鳳翅冠，掛有紅繡球。神像本體頭戴九旒冕冠，頭冠兩側有飄帶垂飾，頭後髮型為三片式。黑面，長形秀氣臉，雙眼微張，挺鼻、小嘴、耳垂長，有耳洞但無耳飾。坐於扶手圈椅上，圈椅與神像合一，雙層橢圓底與新圈椅高度相當，有方形踩腳座，小腳弓鞋。現有新製卷雲紋扶手圈椅，雲紋中央有洞。衣袍線條為漆線構成，但脫落嚴重，腰際環繞玉帶。神像右手呈持物狀，但所持之物已佚失。額頭中央漆料有剝落。



圖18：布郊媽神像正背面 媽祖高57公分。

資料來源：《新港遺珍》。

篤郊媽神像（編01-Wo-009） 神像本體高57.5、寬31、深27公分（圖19）。正面端坐，其下有底座，為硬身木雕神像，頭罩紙質九旒鳳翅冠，神像本體頭戴冕冠，冠前旒部位已被磨去。頭冠兩側有飄帶垂飾，左眉上方帽緣有一處損壞，頭後髮型為三片式。黑面，瓜子臉，雙眼微張，挺鼻、小嘴、無耳朵，小腳弓鞋。坐於短扶手圈椅上，有方形底座、方形腳踏，與神像合一，右邊扶手斷裂，整個圈椅有多處風化痕跡。新圈椅為雲紋長扶手、方座，座椅前有二小獅座，獅座固定在底座無法拔出。衣袍線條為漆線構成，屬泉州派，腹部中央為正面蟠紋，龍頭立體，但有脫落，兩膝磨損嚴重，腰際環有玉帶。神像右手呈持物狀，但所持之物已佚，兩手皆有磨損痕跡。臉部有多處斑駁痕。



圖19：簸郊媽神像正背面 媽祖高57.5公分。

資料來源：《新港遺珍》。

有關「簸郊」，即雜貨批發商。其它臺灣早期知名簸郊，嘉慶21年（1816）置的「重修鹿溪聖母宮碑記」中的鹿港八郊之一的「簸郊金長興」，即見此名；另北港朝天宮門前一前青斗石石獅，也見有「咸豐二年陽月置北港街簸郊金興順全叩」之記錄。

泉州媽神像（編01-Wo-010）：神像本體高67、寬34、深31公分（圖20）。正面端坐，其下有一底座，為硬身木雕神像，神像無神衣，頭戴紙製七鳳首冠。臉形橢圓，原為粉面，已燻成暗紅褐色，有明顯髮際線，雙眼微張，柳葉眉、挺鼻、小嘴、大耳、耳垂厚，有耳洞戴耳飾。坐於龍頭扶手圈椅上，抹角方底，方形踏座，椅子四周有垛子裝飾。衣袍有漆線紋飾，已多處脫落，腰際環玉帶，神像右手如意，但如意頭已斷，手指圓胖豐腴，小腳弓鞋。腹部中央為正面龍形紋，龍頭立體，以漆線構成，屬泉州派，龍身下方有一鰐魚，有鯉魚躍龍門之意。身上紋飾有多處鑲嵌孔，

所鑲之物已脫落。衣袍似以棉紙作底，再施以水膠與披土，最後以漆線構成衣袍紋飾。這尊神像是民國七十年代後期，由泉州天后宮贈送，其年代待考。



圖20：泉州媽神像 媽祖高67公分。

資料來源：《新港遺珍》。

天上聖母神位（編01-Wo-015）：全高80、寬25、底座深8.5公分（圖21），外形為圓頭長條形，其下有底座之片狀木牌。牌身中央為紅底灑亮粉之陽刻金字隸書「敕封護國庇民妙靈昭應宏仁普濟福佑群生誠感咸孚顯神贊順垂慈篤怙天上聖母宋室女林氏神位」，字跡因反覆上漆而有導致模糊的現象。其外圈為綠底金蔥，兩側有金漆捲雲紋雕飾，但略見褪色現象。底左為長方形，有金漆束草紋為飾，底色為亮粉綠漆，壺門下為亮粉紅底漆。底座底部有黑色手寫「新港奉天宮」字樣，為近年所書寫。

整體來說，此神位之字體與造形，皆具清代風格。敕封牌上的「敕封護國庇民妙靈昭應宏仁普濟福佑群生誠感咸孚顯神贊順垂慈篤怙」稱號，

參照林清標《敕封天后志》中之封號，<sup>60</sup>應該是清仁宗嘉慶5年（1800）所敕封；再加上道光6年（1826）清宣宗加封「安瀾利運」，而此牌位未見此4字，故可知牌位製作年代介於此兩個年代之間（1800~1826）。由於該宮建於嘉慶20年（1815）以後，故可能為該時所置；此外，牌位後方的「天上聖母宋室女林氏神位」，顯示並非官方封號，可能是廟方建廟之初自製。目前牌位字體背景的金蔥，係是日治時代以後才有的工藝，故為近現代所重修。



圖21：天上聖母神位 高80公分。

資料來源：《新港遺珍》。

60 [清]林清標著，蔣維鋐、周金鍊輯纂，《媽祖文獻史料彙編·勅封天后宮志》（北京：中國檔案出版社，2009年），頁196。

## 肆、奉天宮媽祖神像造形探討

臺灣媽祖依來源地的不同，可分為湄洲媽（福建莆田縣湄州嶼）、溫陵媽（福建泉州）、銀同媽（福建同安）、興化媽（福建興化府、福建安溪）、漳州媽（福建漳州）與汀州媽（福建汀州）等6大類。<sup>61</sup>但整體來說，目前臺灣所見媽祖神像，各地區域風格並不明顯，主要是製作手藝的派別差異。

有關宮內所見媽祖神像的工藝特徵、圖像與特殊現象，試歸納如下：第一、從工藝形態來看，皆屬硬身神像，以樟木雕刻，以漆線工藝表現身上衣紋形式，屬泉州派風格；在姿態方面，皆以右手持如意，左手或置於圈椅、置於或左腿的正面端坐姿勢，衣袍下方裙擺露出的鞋尖，顯示所穿為弓鞋；第二、在圖像造形方面，奉天宮媽祖神像頭髮皆梳以民間俗稱的「媽祖頭」，頭戴九旒冕冠；在服飾方面，媽祖皆以漆線處理身上蟒袍，而神像腰際皆佩以玉板革帶，並搭配有帔帛、蔽膝（或稱劍帶）；第三、在宗教儀式上，部份神像背後有入神孔，且部份底座見有刮痕，可能是早年信徒用作醫藥使用，試析如下。

### 一、神像坐姿造形與漆線工藝

從姿態來看，奉天宮媽祖神像皆是正面端坐之硬身神像，以一整木頭雕刻而成，包括媽祖所座的圈椅亦是一體成形，開基媽與布郊媽神像底座有接木現象。多數神像底座仍可見原來年輪，有些已經過修整（圖22），有些則保留斧鑿痕跡（圖23）。奉天宮神像身上漆線（圖24-25），皆屬圓形線條，粗細一致，為泉州一派漆線作法。<sup>62</sup>

61 蔡相輝，〈清廷與臺灣媽祖信仰的開展〉，《臺灣的王爺與媽祖》（臺北：臺原出版社，1989年），頁162。

62 根據新港地區文史工作者口述，開基媽、四街祖媽、五媽與笨郊媽，身上漆線早年曾經過修復。



圖22：新港奉天宮開基媽神像底座木紋。



圖23：新港奉天宮三媽神像底座木紋。

資料來源：《新港遺珍》。

資料來源：《新港遺珍》。



圖24：新港奉天宮開基媽神像身上漆線。

資料來源：《新港遺珍》。



圖25：新港奉天宮五媽神像身上漆線。

資料來源：《新港遺珍》。

該宮從開基媽到泉州媽，皆是坐姿，坐於圈椅之上，右手作持如意狀，左手或懸空，掌心向下；或輕置於腿上。在尺寸方面，媽祖神像有從50.5公分（五媽）至70.5公分（六媽）之間，約是1尺7吋至2尺3吋之間，並非一般常見船頭媽尺寸。三媽（64.5公分）、六媽（70.5公分）、聖四媽（63公分）、泉州媽（高67公分）較高，其餘尺寸在50公分上下，說明當時神像雕刻並非同一時間所刻，無法顧慮到尺寸大小的一致性。

神像本體與圈椅為一整塊木料加工成形，座子有圓有方，部份底座尚

可見到原來木材年輪，係以一整根圓木加工之證據。此外，部份媽祖神像外層套有第二層圈椅，如開臺媽、二媽、三媽、四街祖媽、糖郊媽、布郊媽與籤郊媽。至於四媽、五媽、六媽與泉州媽，則未再套上圈椅。



圖26：西螺福興宮船仔  
媽神像。

資料來源：楊朝傑提供。



圖27：梧棲浩天宮・三  
媽神像，高37公  
分。

資料來源：筆者拍攝



圖28：枋橋頭天門宮所  
見武東大二媽神  
像，高102公分。

資料來源：筆者拍攝。

奉天宮多數媽祖神像的姿勢，與採集到西螺福興宮船頭媽神像（圖26）、梧棲大庄浩天宮三媽類似。以浩天宮三媽神像為例，高37公分，為該宮開基媽祖（圖27），相傳三媽是「客家人」來臺時的船頭媽，年代久遠，曾於50多年前請人重修過。<sup>63</sup>神像為木雕硬身坐姿，以一整塊木頭雕刻而成。類似的硬身正面端坐神像，同樣見於鹿耳門天后宮開基媽、枋橋頭天門宮所見武東大二媽神像等（圖28），左手多半持如意，右手有懸空、有扶於左腿，或輕扣住革帶者。

<sup>63</sup> 神轎班老班長楊培煥口述。此外，相關的文字記錄，感謝逢甲大學歷史系碩士林郁瑜協助。

## 二、神像頭冠髮式與服飾

### 1. 冕冠與束髮冠

在服制部份，我們發現奉天宮媽祖神像，主要採用明朝命服制度——頭戴冕冠以及束髮冠，身著革帶。前文提及陳清香〈北港朝天宮供像造形初探〉、〈臺灣媽祖造像風格的遞變〉二文曾對媽祖服裝演變有過討論。在她的〈臺灣媽祖造像風格的遞變〉一文，透過宋、元、明、清朝代的〈輿服志〉，推測各代媽祖神像造形，並歸納出南宋紹熙元年（1190）媽祖被封為妃以前，神像所著應是夫人級命服，以後則著「妃」級命服。陳清香指出，清康熙23（1684）年媽祖被封為天后（後文有進一步討論），在此之前的明代或清初天妃身份，所著應為明代皇妃之禮服，故明末清初媽祖應承受明代皇妃霞帔，衣服編繡霞鳳文，在其翟衣或常服外加上霞帔。她指出，媽祖神像所表現的造形，以臺灣所見年代較早（明末）的嘉義魍港太聖宮與鹿耳門天后宮媽祖像為例，特徵是平頂冠、無龍鳳紋，亦無冕旒。<sup>64</sup>

因此，明末至清初屬於天妃的媽祖神像，應不戴冕冠，應著的是明代妃與命婦等冠服。按《明史·輿服志》指出，永樂三年以後，妃級與命婦之冠服為「禮服：九翟冠二，以阜縠為之，附以翠博山，飾大珠翟二，小珠翟三，翠翟四，皆口銜珠滴。冠中寶珠一座，翠頂雲一座，其珠牡丹、翠穰花鬢之屬，俱如雙鳳翊龍冠制，第減翠雲十。又翠牡丹花、穰花各二，面花四，梅花環四，珠環各二。」<sup>65</sup>鳳冠上是不用龍的。當媽祖被封為天后以後，其冠服則應為「其冠飾翠龍九，金鳳四，中一龍銜大珠一，上有翠蓋，下垂珠結，餘皆口銜珠滴，珠翠雲四十片，大珠花、小珠花數如舊。三博鬢，飾以金龍、翠雲，皆垂珠滴。翠口圈一副，上飾珠寶鉢花十二，翠鉢如其數。托裡金口圈一副。珠翠面花五事。珠排環一對。阜羅

64 陳清香，〈臺灣媽祖造像風格的遞變〉，頁156。

65 [清]張廷玉等編撰，《明史》（上海：漢語大詞典出版社，2004年），頁1255。

額子一，描金龍文，用珠二十一。」<sup>66</sup>也就是說，若媽祖採用明后級服制，則其頭戴鳳冠應該是九龍四鳳、中央一龍銜有大珠，大小珠花十二樹，冠後有三博鬢。

位於北京定陵的明萬曆孝端與孝靖兩位皇后的四頂鳳冠（圖29），為考古出土的明晚期實例，卻明顯和《明史·輿服制》規範不同，後者分別是十二龍九鳳、九龍九鳳、六龍三鳳與三龍二鳳冠。然而，不論妃級或后級冠服，臺灣媽祖神像頭戴之冠，其上端平齊，且無博鬢，前端有旒，顯見非鳳冠樣式。



圖29：北京昌平定陵出土孝端皇后嵌珠寶鳳冠。

資料來源：筆者攝於定陵博物館。

至於清代皇后冠服之朝冠，為周緣作圓形的帽子，其形制為「冬以薰貂，夏以青絨為之，上綴朱緯，頂三層，貫東珠各一，皆承以金鳳飾。」；<sup>67</sup>同時，清朝廷官服帽子分成禮帽與便帽兩種，其中暖帽形制為圓

66 《明史》，頁1258。

67 〈王禮考十八〉，〔清〕張廷玉等撰，《皇朝文獻通考》，卷142，本處參考：「中國哲學書電子化計畫」網站：[ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=198542](http://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=198542)（2014年12月4日點閱）。

型，周圍一道簷邊，其材料多為皮製，以頂珠區別官職之標誌。另一類的涼帽則無簷，形如圓錐如斗笠，其材料多為藤、竹製成，外裹綾羅，多用白色，也有用湖色、黃色等；其上綴有紅纓頂珠；其頂珠級別形制同於暖帽。從上述說明可知，清代不論后妃或朝廷命官，皆不配戴明代的冕冠。也就是若媽祖服制採清制，則不應頭戴冕冠。

實際上的田野調查，臺灣媽祖神像所穿戴之冠，坊間稱為「九龍冠」，<sup>68</sup>既非明清后妃所戴之鳳冠，更非「九龍二鳳冠」，而係古代帝王、諸侯及大夫等舉行祭祀等大典時所戴的冕冠。《周禮》指出，天子之冕十二旒（一說前後各有十二旒），諸侯九，上大夫七，下大夫五。《淮南子·主術訓》則指出「古之王者，冕而前旒。」；《說文》云：「冕，大夫以上冠也。」說明了冕冠使用於古代王或大夫以上等級者。皇帝冕冠形制為「冕，前圓後方，玄表纁里。前後各十二旒，旒五采玉十二珠，五采繅十有二就，就相去一寸。紅絲組為纓，鬱纊充耳，玉簪導。」<sup>69</sup>從形制分析，冕冠之頂為長方板，稱為綻板，後高前低，略向前傾。綻之前端綴有數串小圓玉，謂之旒。由於冕是戴在髮髻上，需橫插長笄（簪）以固定冕冠。而笄兩端繞頸下所繫的小絲帶，則謂之紜。故媽祖神像中冕冠兩端片狀物，係別住冕冠的笄或笄末端之紜，為織物的一種表現。

從奉天宮多數媽祖神像（開基媽、大媽、二媽、三媽、四街祖媽、五媽、糖郊媽、布郊媽、簸郊媽）之頭冠造形而言（圖30-35），與民間所見清代媽祖神像頭部冠飾一致，除了少部份神像如二媽、糖郊媽因冕冠外圍便於戴上銀質神帽，故將冕冠前延磨平屬頭戴冕冠樣式，其它神像皆是冕冠前方綻板見九道，知其原作九旒。冕冠兩側有笄末端垂掛而下之紜，紜的造形因有些誇張而形似鳳鳥，故被誤解為「九龍二鳳冠」。<sup>70</sup>

68 黃志農，《宗教文物的故事——典藏圖說2》，（彰化：彰化縣政府文化局，1996年），頁17。

69 《明史》，頁1247。

70 林春美，〈臺灣南部兩尊早期鎮殿媽祖的造形藝術〉，《南藝學報》，第5期（2012年12月），頁65-105。



圖30：新港奉天宮開基媽頭冠樣式。

資料來源：《新港遺珍》。



圖31：新港奉天宮二媽頭冠樣式。

資料來源：《新港遺珍》。



圖32：新港奉天宮三媽頭冠樣式。

資料來源：《新港遺珍》。



圖33：新港奉天宮四街祖媽頭冠樣式。

資料來源：《新港遺珍》。



圖34：新港奉天宮五媽頭冠樣式。

資料來源：《新港遺珍》。



圖35：新港奉天宮糖郊媽頭冠樣式。

資料來源：《新港遺珍》。

在光緒9年（1883）7月福建廈門林氏的《西河九龍族譜》木刻本中，有「天上聖母林默姑神像」，<sup>71</sup>明確地在其所戴冠上有綻板，手持尖首圭，為頭戴冕冠之佐證。值得注意的是，清代以後媽祖造形仍沿襲明代遺風，

71 楊永智編，《臺灣傳統版印特藏室典藏圖錄》（臺中：臺中市政府文化局，2013年10月），頁45。

並未遵循著清代輿服禮制。奉天宮媽祖神像冕冠樣式，冠後無旒，僅在冠前有九旒，但實際上未串上珠串，其它神像如臺中萬春宮二媽神像、清代民間收藏的樟木媽祖神像等，<sup>72</sup>皆屬此例。惟傳康熙22年（1683）自湄洲迎回的鹿港興安宮開基媽祖神像（圖36），則是少數木雕九旒冕冠中保存有旒者。在鎮殿媽祖神像方面，麻豆護濟宮正殿內媽祖神像則是七旒冕冠，和一般鎮殿媽祖以九旒為主的情形，則有不同（圖37）。

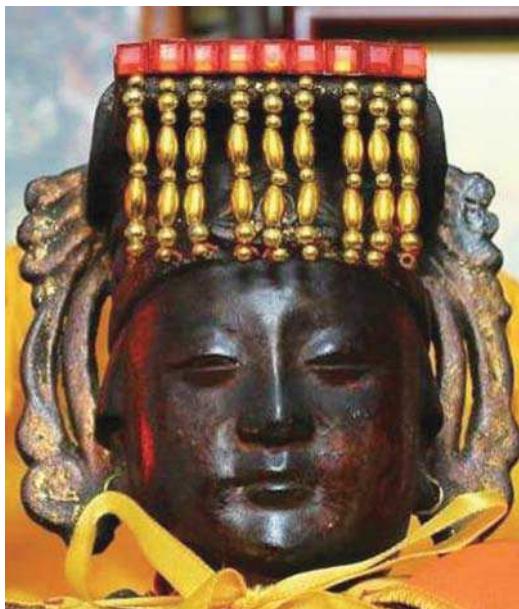


圖36：鹿港興安宮開基媽祖神像，傳康熙22年自湄洲迎回鹿港，為九旒冕冠。

資料來源：筆者拍攝。

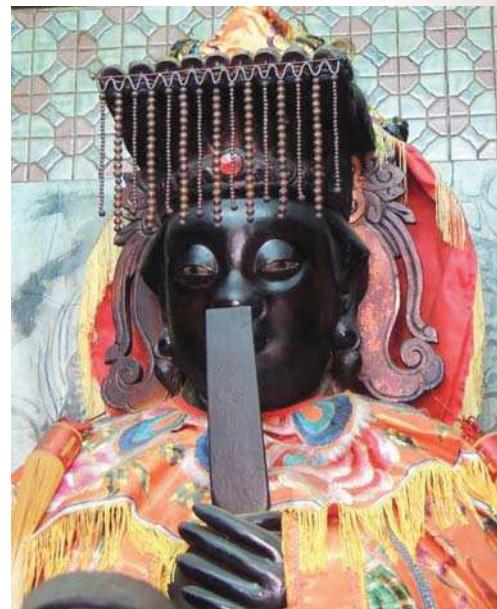


圖37：臺南麻豆護濟宮鎮殿媽祖神像，寺廟約建於乾隆末年，媽祖頭戴七旒冕冠。

資料來源：筆者拍攝。

明代魯王朱檀墓的九旒冕冠是目前最完整之實物之一（圖38）。該冕冠通高18公分，製作主要是在藤篾編制的圓筒狀「冠式」上面，覆蓋以1個木質長方形綻板，綻板前後各垂九旒。每一個旒貫穿紅、白、青、黃、黑五種顏色玉珠。冕冠鑲著金圈、金邊；帽子兩側有梅花金穿，貫一枚金

72 林洸沂編，《慈悲媽祖：默照蒼海・媽祖法相》（嘉義：新港奉天宮，2011年），頁109、119、135、141。

簪。定陵萬曆朱翊鈞墓出土則為十二旒冕冠（圖39）。因此，媽祖神像的九旒，顯示其地位是次於皇帝的「諸王」等級，但神像通常僅在綻板前有旒，而後方無旒。從媽祖神像戴冕冠、腰繫玉革帶之現象，說明了媽祖神明也被納入中國古代官僚階級中的一環。<sup>73</sup>



圖38：1971年出土於明代魯王朱檀墓的九旒冕冠。

資料來源：筆者攝於山東省博物館



圖39：北京昌平定陵萬曆朱翊鈞出土十二旒冕冠。

資料來源：筆者攝於北京定陵博物館

對照前文所梳理的文獻材料可知，奉天宮媽祖神像脫去現代銀質神帽或紙帽後，其服冠確實屬於冕冠一類，除了一部份神像冕冠前端被磨去，其餘可辨識者為九旒。一般認為，天后冕旒九條，天妃冕旒七條。<sup>74</sup>臺灣媽祖神像中少數有七旒之例，如臺中大甲鎮瀾宮「開基湄州媽」，相傳是雍正8年（1730）林永興夫婦迎自湄洲祖廟朝天閣，頭戴七旒冕冠，高1尺3吋。該尊神像曾於民國50年代和民國80年代重修，係今日所見面貌。此外，鹿耳門天后宮與土城聖媽廟的開基媽祖神像，亦為七旒。<sup>75</sup>實際上，屬明晚期風格的魍港太聖宮媽祖神像，其冠上亦作九梁，顯示為九旒；而筆

73 李建緯，〈（第二期）彰化縣古蹟中既存古物登錄文化資產保存計畫〉，頁70。

74 陳清香，〈北港朝天宮供像造形初探——以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例〉，頁151。

75 陳清香，〈北港朝天宮供像造形初探——以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例〉，頁150。

者於首都博物館所見福建德化窯燒製之明代媽祖瓷像，以及福建長樂漳港仙崎村顯應宮之地宮出土的明代媽祖塑像，亦為九旒，故七旒、九旒之分不能作為天妃、天后差異的惟一證據。

值得注意的是，目前奉天宮媽祖神像頭上所戴的紙帽（郭春福）或銀帽（林啟豐），冕冠前端水晶珠串之九旒，係在綻板前端設計有九龍首，並自龍口垂掛下來；至於冕冠兩旁原來紜的造形，被轉變成鳳鳥。這種冠的樣式即民間所稱的「九龍二鳳冠」，是一種與鳳冠系統不同的變體，也已擺脫了原來冕冠的形式。而這種冠的表現方式，在臺南大天后宮鎮殿媽祖神像上已見，由於泥塑神像內部出有道光元年（1821）款的玉牌，顯示「九龍二鳳冠」在臺灣19世紀早期的神像上已現。

至於新港奉天宮的聖四媽（圖40）與六媽頭冠樣式（圖41），則未出現冕冠前方凸起的綻板與冕旒，且冠與頭部緊貼，冠後似有螺捲狀，頭冠樣式高聳，頗似「束髮冠」一類的禮冠。<sup>76</sup>考古出土實例中常見束髮冠，民國42年（1953）在臺南地區清理的36座明墓中，其中許懷沖夫婦墓出土有男性銀冠頂1件（圖42）。<sup>77</sup>

而在大陸南京地區發掘的明墓中，也見大量明代貴族的金銀束髮冠。<sup>78</sup>

在神像的表現上，臺中萬春宮屬清晚期風格的註生娘娘神像，則有非常清晰的束髮冠配帶方式之實例，其束髮冠兩旁插有固定冠之簪，簪頭繫有紜（圖43）。

仔細觀察奉天宮聖四媽與六媽之頭冠，卻較一般束髮冠包覆頭髻的範圍，似乎來得要廣，與尺寸更大的「梁冠」、「皮弁」一類的帽冠，更為接近。梁冠是中國古代一種附有橫脊的禮冠，多為文官所配戴，且按其梁脊的數量而有等級之分。明代所見梁冠形式，後來與束髮冠結合。不過六

76 所謂的束髮冠，係束在髻上之髮罩，出現於五代，至宋以後則演變成單獨佩帶。一般束髮冠罩在頭巾之下，使用時用兩支簪固定，冠上有梁，男女皆用。孫機研究指出，女束髮冠雖與男冠相近，但較為高聳，年長的貴婦人也戴。見孫機，《中國古輿服論叢》（北京：文物出版社，2001年增訂本），頁303-309。

77 朱鋒，〈臺灣的明墓雜考〉，《臺南文化》，第3卷第2期（1953年9月），頁490。盧泰康，〈臺南地區明鄭時期墓葬出土文物〉，《美術考古與文化資產》（上海：上海大學出版社，2008年），頁111-113。

78 南京市博物館編，《明朝首飾冠服》（北京：科學出版社，2000年），頁49-54。

媽、四媽頭冠尺寸雖似梁冠、皮弁一類，但冠上無橫脊，且一般梁冠、皮弁頂部作圓弧狀，但六媽、四媽頭冠頂部則平齊，顯示當時的匠師可能將冕冠、梁冠或束髮冠一類之頭冠形式混淆了。



圖40：新港奉天宮聖四媽頭冠樣式。

資料來源：《新港遺珍》。



圖41：新港奉天宮六媽頭冠樣式。

資料來源：《新港遺珍》。



圖42：臺南市出土南明墓，許懷沖夫婦墓銀質冠頂。

圖版：盧泰康教授提供



圖43：臺中萬春宮註生娘娘。

圖版：《臺中萬春宮古物調查報告》

## 2. 髮式

在髮飾部份，奉天宮媽祖神像，除了泉州媽之外，其餘髮式所梳者皆是民間俗稱的「媽祖頭」，即從後方觀察，髮型為左右兩片髮片（似頭巾），下方再沿伸出一尖尾狀之髮型（圖44-46）。實際上，這種樣式並非專屬於新港奉天宮媽祖神像上，在社頭天門宮的湄洲媽、大庄浩天宮的二媽、三媽髮飾上，也都有此髮型。



圖44：新港奉天宮開基  
媽髮式。



圖45：新港奉天宮二媽  
髮式。



圖46：新港奉天宮五  
媽髮式。

資料來源：《新港遺珍》。

資料來源：《新港遺珍》。

資料來源：《新港遺珍》。

臺南麻豆護濟宮係於乾隆58年（1793）奠基，廟內見有一尊鎮殿泥塑媽祖神像、左右宮娥，廟內大量同年款之翹頭案與匾額，說明可能為寺廟奠基時所塑。<sup>79</sup>在媽祖兩側左右宮娥的髮式，同樣見到兩片髮片（或頭巾），頭後沿伸出一蟬尾狀髮片（圖47）。同樣地，臺中萬春宮註生娘娘所見髮式，亦屬此類（圖48）。上述情形說明這種頭髮的梳妝方式，應該是清代漢人女性常見的髮型，故在女性神像上，屢見不鮮。

<sup>79</sup> 臺南麻豆護濟宮為乾隆46年（1781）由蚊港厝角林朝排倡議改建為磚造廟宇，時稱護濟宮。旋後又因林爽文之變，廟宇被毀，麻豆保富紳石泮水於乾隆58年（1793）重建為前後二殿，相關文物見有楹聯與匾額等。詹評仁撰，《麻豆鎮護濟宮媽祖廟沿革三百年》（臺南：麻豆護濟宮管委會，1987年）。

從鹿港天后宮同治12年（1873）款的大聖母髮式來看（圖49），這樣造形應該是一種頭髮的梳妝方式。從圖中極細的刻紋可知，表現出頭髮細若遊絲的柔軟之感。因此，不論是新港奉天宮的開基媽、二媽、五媽，或是大庄浩天宮的三媽髮式，可能是萬春宮註生娘娘或鹿港天后宮大聖母所反映一種髮式的簡化形式。



圖47：臺南麻豆護濟宮左宮娥所見髮式，筆者拍攝。



圖48：臺中萬春宮註生娘娘髮式，  
圖版：《臺中萬春宮古物調查報告》



圖49：鹿港天后宮大聖母髮式，感謝陳仕賢提供照片。

由於奉天宮媽祖神像皆佩戴有冠，其髮型是否有特定名稱？根據日人東方孝義與片岡巖的考察，日治時代臺灣漢人女性所梳化的髮式有大頭鬃、龜仔頭、上海頭、螺鬃、辮髮與髻鬃……等。<sup>80</sup>其中，頭後方似蟬尾的髻鬃一類，造型則頗似媽祖髮式，但由於該髮型標註為粵籍女性，故非閩籍媽祖所結之髮型。

當媽祖神像去除冕冠後，其髮型應當如何？臺中大里杙福興宮開基軟身媽祖神像為極佳的實例，當冕冠摘去後，髮後見有與奉天宮媽祖相似的尖尾束髮（圖50），但見其頭頂盤髮、並梳以包頭或小冠固定之。再比較

<sup>80</sup> 片岡巖著，陳金田譯，《臺灣風俗誌》（臺北：眾文圖書公司，1990年），頁87-90；東方孝義，《臺灣習俗》（臺北：南天書局，1997年重刊1942年版），頁10-13。

臺北市大龍峒保安宮祝生娘娘身邊的十二婆姊髮型（圖51），被認為是道光、同治年間蘇常一帶之造形，其髮式係將頭髮全部盤結於頭頂上，也以盤髮包頭的方式固定，但和奉天宮神像髮後梳以髻鬟之結髮樣式，則略顯不同。



圖50：臺中市大里杙福興宮開基軟身媽祖神像  
髮式與冠式。

資料來源：筆者拍攝。

圖51：大龍峒保安宮十二婆  
姊髮型。

資料來源：筆者拍攝。

### 3. 帔帛

此外，若仔細觀察奉天宮媽祖脖子以及兩臂所披似飄帶或圍巾一類的服飾（圖52），則應是帔帛。



圖52：新港奉天宮四街祖媽身上所見帔子，此類帔子和明代婦女所流行的霞  
帔略有不同。

資料來源：《新港遺珍》

帔原來是唐代婦女在裙衫外所披之帶，質地輕薄柔軟，自頸肩處搭下，稱為帔帛或帔子。在宋代以後，帔帛逐漸成為婦女禮服之一，稱為「霞帔」，《格致鏡原》引《名義考》中稱：「今命婦衣外以織文一幅，前後如其衣長，中分而前兩開之，在肩背之間，謂之霞帔。」通常霞帔是平展垂於胸腹前後，有時底部還會繫上墜子，稱霞帔墜子（圖53）。<sup>81</sup>媽祖神像身上的帔帛，和明清所見的霞帔披掛方式略有不同，應非霞帔一類的禮服，卻較接近唐宋所見女性身上的帔子。



圖53：彰化大村武魁祠所見同治己巳年款（8年，1869）賴克壯媽畫像。霞帔寬大，和媽祖身上帔帛略有不同。

資料來源：筆者拍攝。

#### 4. 革帶與看帶

同時，我們也可發現，奉天宮這批媽祖神像腰際皆繫有明制革帶，如開基媽、二媽、三媽、四街祖媽、五媽與六媽等（圖54）。這些革帶上的玉帶或以漆線處理，或以漆繪示意，通常是中央三片作方體，一大二小，

81 另見孫機，〈霞帔墜子〉，《中國古輿服論叢》（北京：文物出版社，2001年），頁293。

其左右兩側則為圓形，或作水滴形，目前所見有左右各三塊、兩塊與一塊。這些圓方塊狀之造形，所表現的應是明代流行的玉帶。

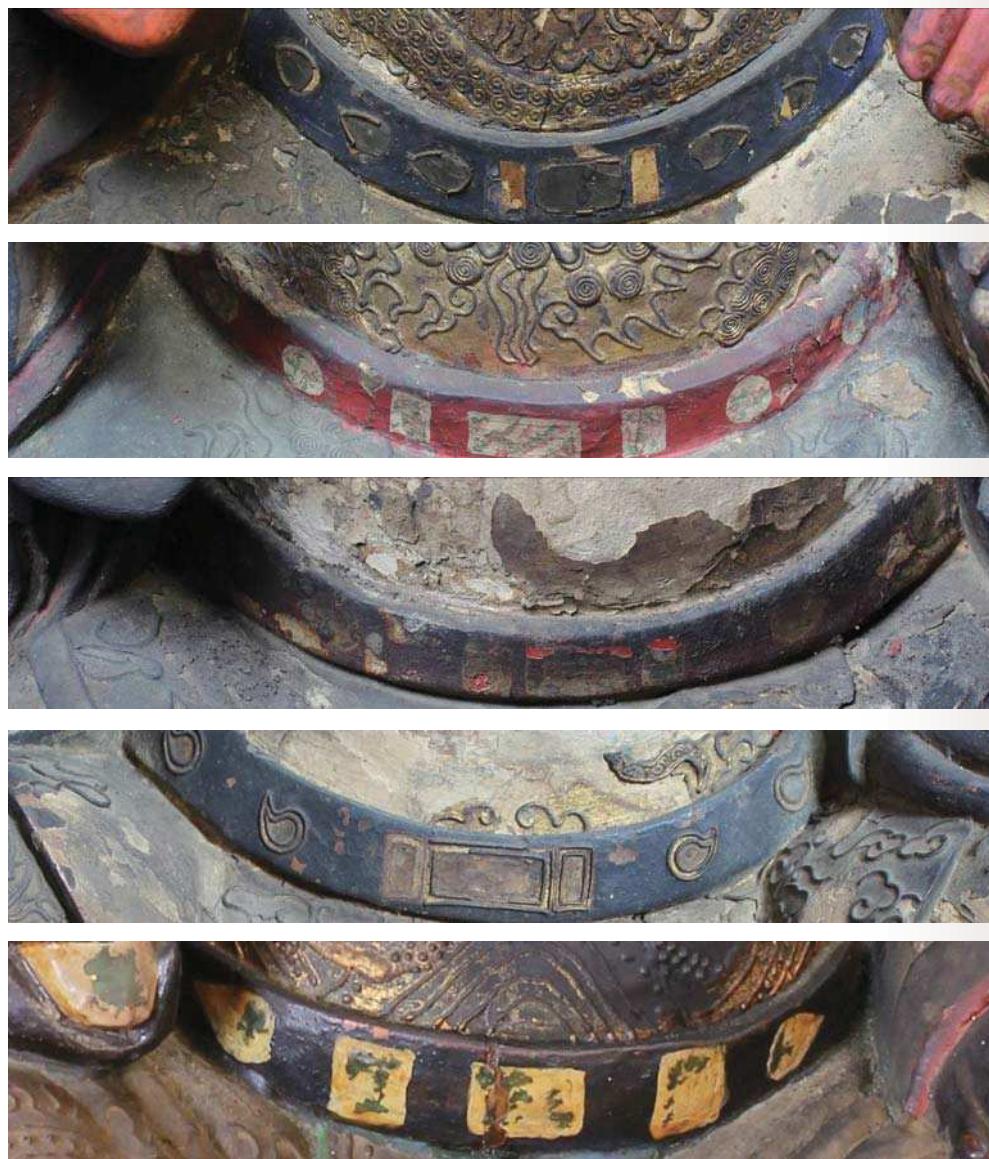


圖54：新港奉天宮媽祖神像革帶玉板排列方式，上到下為二媽、三媽、四街祖媽、五媽與六媽。

資料來源：《新港遺珍》

玉帶自唐以後已受到重視，時稱「玉跨」，以素面為多，亦有走獸、飛禽與胡人樂舞圖像。原唐人流行革帶繫上蹀躞，但自中晚唐以後不流行蹀躞，惟剩帶跨，其材質有玉、金、犀、銀、銅、鐵等，並以玉為貴，如《新唐書·李靖傳》有十三環玉帶之說。帶跨至宋仍流行，卻以金為尚。<sup>82</sup>至明代，在官方的規定下，又逐漸尊崇玉帶。

玉帶在明一朝倍受重視，一條完整的玉帶應有20塊玉牌，如明張自烈的《正字通》對玉帶形制有以下描述：「明制革帶前合口處曰三臺，左右排三圓桃，排方左右曰魚尾，有輔弼二，小方後七枚……」<sup>83</sup>而明方以智的《通雅》亦有云：「今時革帶，前合口約三臺，左右各排三圓桃，排方左右曰魚尾，有輔弼二小方。後七枚。」在科學發掘實物中，出土玉板的墓主身份有皇帝、親王、高官、宦官到平民，如定陵的萬曆皇帝（圖58）的20塊玉板、以及明弘治10年（1497）寧康王朱觀鈞墓也見完整的20塊玉板。<sup>84</sup>孫機指出，男女玉帶略有差異，通常男帶較寬，女帶較窄。惟因裝上18枚玉跨已經超過腰圍，故清代重要性逐漸降低。<sup>85</sup>

以北京定陵出土的龍紋玉帶（圖55）以及山東鄆縣朱檀墓所見之例，和文獻最貼近。而不論是從文獻或實物來看，明代玉帶規制應是中央3片帶跨，一大二小，其左右兩側為圓桃（即圓形玉板，實物有見方形者），和奉天宮媽祖神像中的玉帶形制相當一致。

進一步仔細觀察奉天宮媽祖神像的革帶之上，似乎還見另一條腰帶（圖56），這是宋元以後所流行的「看帶」<sup>86</sup>。宋代文獻如孟元老的《東京夢華錄》曾提及，有「看帶」或「束帶」作為皇帝從官之裝束。看帶在神像表現上並不限於媽祖，在清代男性神像身上（圖57）與女性祖先畫像

82 孫機，〈中國古代的帶具〉，《中國古輿服論叢》（北京：文物出版社，2001年），頁277-278。

83 〈戌集上，金部16〉，〔明〕張自烈撰，〔清〕廖文英續，《正字通》，續修四庫全書235（上海，上海古籍出版社，2002年），頁627。

84 江西省博物館、南城縣博物館、新建縣博物館、南昌市博物館編，《江西明代藩王墓》（北京：文物出版社，2010年）。

85 孫機，〈中國古代的帶具〉，頁282-283。

86 成都宋·張確墓出土陶俑，腰間繫有看帶與革帶。參見：孫機，《中國古輿服論叢》，圖18-32。

(圖58) 上，也常見腰間繫上看帶或革帶一類之服飾。



圖55：明萬曆皇帝出土玉帶。

資料來源：筆者攝於定陵博物館。



圖56：新港奉天宮二媽神像玉帶上可見另一條腰帶，即宋以後所流行的看帶。

資料來源：筆者拍攝。



圖57：臺中萬和宮包公神像，腰間也見有看帶。圈椅背後有癸未年款，可能是道光3年（1823）所置。

資料來源：筆者拍攝。



圖58：彰化大村武魁祠所見第14世何坤貞畫像，賴樸園妻，生於乾隆17年（1752），卒於道光16年（1836），腰間繫有看帶、革帶一類飾件。

資料來源：筆者拍攝。

### 三、神像入神孔與凹痕所反映的信仰儀式

與神像特殊儀式有關的入神孔部份，在奉天宮媽祖神像中，明顯見有入神孔者，為二媽（圖59）與五媽神像（圖60）。奉天宮其祂神像，並非所有媽祖神像皆有明顯的入神孔，可能是部份被漆皮覆蓋而無法辨識。以二媽神像來說，其入神孔作方形，五媽則為圓形，方圓的造形與儀式本身相關性，已不可考。



圖59：新港奉天宮二媽神像背後的方孔。

資料來源：《新港遺珍》



圖60：新港奉天宮五媽神像背後的圓孔。

資料來源：《新港遺珍》

鹿港地藏王廟於2004年10月（見該年10月29日《中國時報》、《聯合報》與《自由時報》之報導）整修神像時，曾從都市王背部取出嘉慶7年（1802）的「泉城繼成堂春牛圖」以及五色線，證明神像年至少是嘉慶7年以前所製，也說明該批神像來自大陸泉州。<sup>87</sup>或許日後可在此二尊媽祖神像的入神孔中內，找到入神年代的證據。

此外，奉天宮部份媽祖神像底座，見有凹陷痕跡，特別是三媽（圖61）與四街祖媽（圖62），其祔神像則不明顯。同樣的情形，也見於彰化芬園寶藏寺老大媽（開基媽）神像（圖63）：媽祖為木質硬身連座神像，黑面、坐於圈椅上，從身上安金之漆線判斷屬泉州派。黑色底座左側墨書「大正八年」，右側墨書「張梁氏謝」字樣，底下有一大洞，據廟方總幹事吳明蒼先生表示，此洞為信徒挖去作藥引所致。梧棲大庄浩天宮的二媽與三媽神像，底座以銅片包覆修補，廟方表示，因早期常被信徒刮取作為藥引，因此以銅片包覆。這種現象，民間稱之為「媽祖闔尻川」。

無獨有偶地，嘉義布袋好美里的魍港太聖宮，開基媽祖神像圓形底座底部，同樣有極深的窟窿（圖64），廟方用「割肉治病的魍港媽」形容之，並產生一段說法：「因媽祖對病人會經由靈媒（乩童）派藥方，對於疾難病症（筆者按：應做急難病症），會指示剔底部一小片薄片，和其他藥方煎服，有此指示，皆能藥到病除。因此媽祖神像的底部才會有此窟窿。」<sup>88</sup>從上述的傳說來看，一方面，由於民間對媽祖信仰的根深蒂固，因此媽祖除了擁有水神功能，神像本身也具治病靈效，但民間似乎並未因此就將媽祖視為醫藥之神，因同樣的實例在其它種類神像上也可見到；<sup>89</sup>此外，魍港太聖宮的「割肉治病」之說，或許也受到佛教經典中「割肉餵鷹」的佛陀本生故事所影響。

87 李建緯，《（第二期）彰化縣古蹟中既存古物登錄文化資產保存計畫》（彰化：彰化縣文化局，2013年3月），頁72。

88 眇港太聖宮管委會編印，〈布袋好美里太聖宮明朝媽祖聖像〉，2001年2月。

89 林璋嬪以臺南「萬年村」為例，指出神像底座都有一個內凹窟窿，是民間將神明金身視為藥的一種反映，見林璋嬪，〈臺灣漢人的神像：談神如何具象〉，頁361。



圖61：新港奉天宮三媽神像底部所見挖痕。

資料來源：《新港遺珍》



圖62：新港奉天宮四街祖媽神像底部所見挖痕。

資料來源：《新港遺珍》



圖63：彰化芬園寶藏寺老大媽（開基媽）神像，底座刻有「大正八年」，右側有「張梁氏謝」字樣，底下有一大洞。

資料來源：筆者拍攝。



圖64：嘉義魍港太聖宮開基媽祖神像底部所見挖痕。

資料來源：筆者拍攝。

## 伍、結論

若單從媽祖神像的姿態與神情來看，奉天宮媽祖神像可分成3種風格（圖65）：第一種風格是右手持如意，左手置於圈椅把手或腿上，臉部輪廓寬而下巴厚實，代表的有開基媽、二媽、三媽、四街祖媽、五媽、糖郊媽、布郊媽與籤郊媽，除了五媽，這批神像手部處理較為粗獷，身上漆線斷面直徑稍粗（皆以蟒袍形式表現），並在神像外層再加上第2層圈椅；第二種風格則是右手持如意，左手置於左部大腿者，其面部特點是鵝蛋臉、下巴尖，面部娟秀，尺寸也超過60公分，代表的有聖四媽、六媽（米舖媽）神像；第三種風格則是以泉州媽為代表，此尊神像既非戴上冕冠，革帶與漆線的作法也迥異於前兩種風格。

從奉天宮沿革、以及媽祖神像雕刻方式來看，第一種風格可能是這批神像中年代較早者。從歷史傳說與口述資料顯示，開基媽推測是這批神像中年代最早者。關於媽祖何時被策封為天后，學界對此有過探討，一說認為康熙23年（1684）確實存在冊封之事；<sup>90</sup>另一說則認為應晚於此一年代。<sup>91</sup>不論何說成立，頭戴九旒冕冠的媽祖神像，再加上康熙56年（1717）的《諸羅縣志》提及笨港天妃廟建立於康熙39年（1700），倘若開基媽等神像確實屬於笨港天妃廟原來神尊，則其年代最早或可推至清初。至於民間流傳由船戶劉定國於天啟2年（1622）親自湄州祖廟迎回開基媽聖像之說，<sup>92</sup>則需更有力之證據證明。當地的考古發掘，也尚未發現有明代遺

90 過去有關媽祖何時敕封為天后之說，多採康熙36年（1697）郁永河在《海上紀略》之說，係康熙23年（1684）被敕封為天后。石萬壽，〈清代媽祖的封謚〉，《臺灣的媽祖信仰》（臺北：臺原出版社，2000年），頁67-73。

91 徐氏繙檢清代官方檔案文書，皆未發現康雍二朝清廷有敕封天后之令，僅於《康熙起居注》中找到簡要記載。他從《清高宗實錄》指出，媽祖正式敕封為天后為乾隆2年（1737）9月。見徐曉望，《媽祖信仰史研究》（臺北：海風出版社，2007年），頁200；另見李世偉，〈媽祖加封天后新探〉，《海洋文化學刊》，創刊號（2005年12月），頁21-36；王見川，〈媽祖封「天后」的由來〉，《媽祖與民間信仰：研究通訊》，第3期（2013年6月），頁1-10。

92 《全國佛剎道觀總覽·天上聖母南區專輯》，上冊，頁309。

第一種風格



開基媽(55公分)

四街祖媽(51.5公分)

五媽(50.5公分)

糖郊媽(53公分)



鏤郊媽(57.5公分)

布郊媽(57公分)

二媽(58公分)

三媽(64.5公分)

第二種風格

第三種風格



六媽(70.5公分)



聖四媽(63公分)



泉州媽(高67公分)

圖65：新港奉天宮媽祖神像比例示意圖

跡。<sup>93</sup>況且，這批神像姿態與造形，也和被認為是明末的嘉義魍港太聖宮開基媽祖神像，存在差異。

若第一種風格媽祖外觀出發，從尺寸大小不一、雕刻手法略有不同、面容表現方式存在差異等情形，則各媽年代有先後之分。透過廟宇沿革與其它文物年款，能提供部份媽祖神像年代的時間範疇。嘉慶20年（1815）奉天宮落成，因此開基媽年代應不晚於嘉慶20年，是否就是原來笨港天妃廟的開基神，有待日後進一步證據；而且，開臺媽祖傳說的形成，也是近百年來的說法。<sup>94</sup>然而，由於廟內存有兩件乾隆時期的石香爐，<sup>95</sup>不能派除笨港天妃廟確實有文物遷至新港的可能性。

通過宮內所遺存各媽會香爐年代，亦可作為其它媽祖神像年代下限的參考，四街祖媽保存有兩件媽會的錫方爐，分別有「戊子年端月吉置」款和「咸豐戊午年」款，分屬道光8年（1828）與咸豐8年（1858），故可知四街祖媽起碼在道光8年就已存在；另有三媽會錫爐，造形類同於四街祖媽錫方爐，故也可能是清代晚期香爐；五媽會錫方爐有「光緒辛卯年」款，為光緒17年（1891）所置。透過上述的材料，推測第一種風格媽祖神像應在19世紀或19世紀以前，其中開基媽不排除有18世紀的可能。目前因資料不足、比對樣本不夠，僅能推測其年代下限。

第二種風格的媽祖神像，其面部特點是相當娟秀且略帶稚氣，代表的有聖四媽與六媽（米舖媽）神像，漆線細膩而繁複。四媽、六媽身上漆線似已經過重修，尺寸較大，且蔽膝直接露出於裙袍之上，明顯和開基媽、五媽等其它媽祖不同。根據廟方耆老口述指出，聖四媽為民國60、70年代所雕，而陳清香也指出六媽是昭和16年所製，因此兩尊神像皆為20世紀以

93 何傳坤、劉克竑、陳浩維，《嘉義縣新港鄉板頭村遺址考古試掘報告》（嘉義縣：新港文教基金會，1999年6月）；盧泰康主持，《雲林縣古笨港遺址範圍與文化內涵先期研究計畫》（雲林縣政府委託，國立臺南藝術大學執行，2012年），頁150-154。

94 王見川，〈笨港天后宮及其媽祖：兼談北港朝天宮與新港奉天宮媽祖由來〉，《媽祖與民間信仰：研究通訊》，第3期（2013年6月），頁49。

95 李建緯，〈臺灣西部媽祖廟既存石香爐調查與研究〉，《臺灣文獻》，第64卷第4期（2013年12月），頁52-53。

後所刻製。

第三種風格的泉州媽，係於民國70年代由泉州天后宮贈送給奉天宮，由於此神像風格未見於臺灣其他媽祖廟，故其年代有待進一步考證，不排除為20世紀以後所製作。

不同神像雕刻匠派所繼承的傳統，可說是一種藝術表現，反映了時代風格，在特定時段中有其恆定的形式表現。透過Mayer Schapiro對於風格的理解，風格可分成三方面，即形式要素或母題（form elements or motives）、形式關係（form relationships）以及表現特質（qualities）。<sup>96</sup>由於臺灣已公布第一手材料的欠缺，<sup>97</sup>因此目前對於媽祖神像的風格研究，仍只能停留在Schapiro所說的形式要素的確立，前文指出媽祖神像身上的冕冠與束髮冠、髮式、帔帛、革帶與看帶等形式要素的辨識，尚未進入藝術史所討論的風格研究。以致於進一步分析單尊神像中身體姿態與服飾間的搭配關係，甚至釐清媽祖神像的整體藝術視覺效果，仍力有未逮。因此，要能明確區分出明末（17世紀前半）、清早期（17世紀後半至18世紀前半）、清中期（18世紀後半至19世紀初）、清晚期（19世紀）、日治時代（19世紀末至20世紀前半）的臺灣媽祖神像風格，以及不同地域間的在地風格等問題，則仰賴於日後更多明確紀年、年代無疑慮的媽祖圖像等科學資料的積累，否則在年代斷定上仍是眾說紛紜。

另一方面，由於臺灣媽祖廟在戰後香火競爭的白熱化，因此對媽祖神像年代產生兩種迷思（myth）：一是年代迷思，認為神像年代一定要早，甚至追溯到明代晚期；二是湄洲迷思，認為開基媽都是廟內僧人從湄洲迎回臺灣。在這兩種迷思的作用下，造成臺灣許多媽祖廟衍生的論述混淆了真相，更加深神像年代研究上的困難。其實媽祖神像年代的早晚，並不影

96 Mayer Schapiro, "Style," in *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford : Oxford University Press, 1998), pp.143-144.

97 一如林保堯教授在民國86年（1997）對陳清香教授〈北港朝天宮供像造形初探〉1文的評論指出，臺灣媽祖圖卡尚未建立，近20年後的今日，仍然如此。見陳清香，〈北港朝天宮供像造形初探——以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例〉，頁163。

響應在信徒心中的地位，端視其是否在心理上、精神上或社會上發揮正面功能。

若從臺灣清代至日治時代的媽祖神像命服制度來看，其所著多為明制，在服裝發展上呈現時間滯後現象，其原因為何？這究竟是一種文化滯後的反映，抑或是出於漢人對其神祇形象集體記憶的存留？若從風格心理學角度來看，神像這種需高度符號性的藝術表現形式，涉及到信徒的認同，不能輕易改變形式與圖像母題。<sup>98</sup>因此，即便是21世紀的當代官員早已不戴冕冠（而是穿西裝打領帶）、女性已不著弓鞋（穿高跟鞋），但在神像雕刻的圖像選擇上，仍沿續明代的命官或命婦表現形式之「成規」（convention）。這種成規對神像雕刻師來說，則可藉由貢布里希所提的「風格格套」對藝術家的作用予以理解：他指出，不管是那一種風格，藝術家都不能不依靠一整套形狀的語彙（vocabulary of form），而藝術家是否老練也就在於是否熟悉這套語彙，而非熟悉事物本身。<sup>99</sup>換言之，匠師雕刻媽祖神像時所仰賴的不是他是否親眼了媽祖本人，而是他所接受的訓練（如泉州派、福州派等）、以及對於媽祖造形「格套」（schema/stereotype）的認知。這種格套是他所受的3年4個月的訓練，也是一般信徒所認同的媽祖形象。

回到圖像學方法，在潘諾夫斯基圖像研究的第三層次，亦即圖像的「內在含意或內容」的問題上，他透過14、15世紀耶穌基督誕生圖說明，聖母躺臥在床的長方形場景，之後被聖母跪在聖嬰前的三角形構圖所取代，正意味著新主題的引入，以及代表新情感方式的表現手法。<sup>100</sup>同樣的，若是媽祖從原來穿戴妃或命婦早期的「貴婦」形象，轉向身著冕冠、手持玉圭的命官造形（這樣的轉變若從魍港太聖宮媽祖神像、《天妃顯聖錄》

98 由於神像具有神聖性，它雖是木雕，但是具有如同巫術一般的力量。因此媽祖身上任何被理解是構成其「媽祖」的要素，不得任意殘缺或改變，否則其靈力勢必會遞減，甚或消失。

99 E.H. Gombrich, *Art and Illusion* (N.Y.: Phantheon Book Inc. 1960).

100 潘諾夫斯基 (Erwin Panofsky)，李元春譯，〈圖像研究與圖像學〉，《造型藝術的意義》（臺北：遠流出版社，1996年），頁35。

等圖像資料來看，可能發生在明末清初），則顯示了民間期待媽祖擁有來自被朝廷所承認的權力正當性與合法性；<sup>101</sup>尤其是清廷不斷透過封號、賜御匾的方式，來「規馴」閩臺等地的媽祖廟，從信仰讓民間得以被控制，特別臺灣地處邊陲，對媽祖的賞賜，更提供了官方軍事力之外的另一種內化控制手段；<sup>102</sup>上述的情形也強化了清代媽祖神像作為一種官員的形象不斷地被再現；同時，學界認為清代後期媽祖神像朝向豐腴的造形表現方式，呼應了清代後期民間對媽祖稱呼從「天后聖母」轉向了「天上聖母」，也代表了清代後期媽祖朝向更具有中年婦女的「慈母」意象發展。<sup>103</sup>

媽祖所穿戴的冕冠、玉帶和蟒袍，事實上對明代而言，是一種代表身份顯赫的裝束。<sup>104</sup>因此，媽祖身上的這些服飾標誌，正代表著媽祖身份的顯赫；說明了媽祖也未能免俗地進入到神明被官僚化的歷史脈絡中，顯示神界也反映了帝國的官僚體制，或是作為一種帝國的隱喻；<sup>105</sup>再者，媽祖所著之命服，屬男性官員擁有，如冕冠、蟒袍、執圭等特徵，但在其服飾的圖像表現中，亦見有象徵女性符號者，如盤髮、帔帛與弓鞋等，這說明了在傳統民間的觀念中，媽祖並非純粹是一位女性或母親的形象，而是透過冕冠與圭所代表的男性權力，以及盤髮、弓鞋、帔帛所反映的女性溫柔特質下，所雜揉的一種綜合體。有趣的是，當人們賦予具有超驗力量的神明某種形而下的形體時，他們自然而然地採用的是其文化背景中對於上層掌權者的具體形象。

101 James Watson, "Standardizing the Gods: The Promotion of Tian-hou (Empress of the Heaven) along the South China Coast, 960-1960," in *Popular Culture in Late Imperial China*, David Johnson ed., (Berkeley: University of California, 1985), pp.292-324; Steven Sangren "History and the Rhetoric of Legitimacy: The Mazu Cult of Taiwan," in *Comparative Studies in Society and History*, 30: 4 (1988), pp. 674-697.

102 李建緯，〈臺灣媽祖廟現存「御匾」研究：兼論其所反映的集體記憶與政治神話〉，《民俗曲藝》186期（2014年12月），頁50。

103 李建緯，〈臺灣西部媽祖廟既存石香爐調查研究〉，《臺灣文獻》，第64卷第4期（2013年12月），頁59-60。

104 孫機，〈中國古代的帶具〉，頁282。

105 Philip C. Baity, "The Ranking of the Gods in Chinese Folk Religion," in *Asian Folklore Studies*, 35 (1977), pp.75-84。

進一步追問的是，清廷對媽祖神像採用明代命服制度，所採取的寬容態度，這是一種籠絡漢人的心態，抑或是朝廷對民間信仰的控制力鞭長莫及，而無法顧及神像的表現？而媽祖在清代被清廷列入國家祀典中最下的「群祀」，而非「上祀」或「中祀」，是否也可證明上文推論？再者，在民間的集體記憶中，是否根深柢固地認為官吏穿著就應該是戴冕冠、著玉帶？這樣的疑問，有待日後更深入的研究。

## 參考書目

### 一、專書或專書之一章

- 〔清〕江日昇撰，劉文泰等點校，《臺灣外紀》。濟南：齊魯書社，2004年。
- 〔清〕余文儀，《續修臺灣府志》，上冊。臺北：宗青圖書出版有限公司，1995年。
- 〔清〕周鍾瑄，《諸羅縣志》。臺北，國防研究院印行，1968年。
- 〔清〕倪贊元編，《雲林縣采訪冊》，臺北：臺灣銀行經濟研究室，1959年。
- 〔清〕張廷玉等編撰，《明史》。上海：漢語大詞典出版社，2004年。
- 〔清〕蔣毓英，《臺灣府志》。南投市：國史館臺灣文獻館，2002年。
- 〔日〕片岡巖著，陳金田譯，《臺灣風俗誌》。臺北：眾文圖書公司，1990年。
- 〔日〕東方孝義，《臺灣習俗》。臺北：南天書局，1997年重刊1942年版。
- 王見川、李世偉，《臺灣媽祖廟閱覽》。臺北：博揚文化，2000年。
- 王嵩山編，《木雕的社會起源與文化意義——木雕博物館藏研究》。苗栗：苗栗縣文化局，2003年。
- 石萬壽，《臺灣的媽祖信仰》。臺北：臺原出版社，2000年。
- 李建緯主持，《（第二期）彰化縣古蹟中既存古物登錄文化資產保存計畫》。彰化：彰化縣文化局，2013年3月，頁1-156。
- 李建緯主持，《彰化縣古蹟中既存古物登錄文化資產保存計畫》。彰化：彰化縣文化局，2012年4月。
- 李豐楙主持，《文英館館藏·臺灣宗教文物分類圖錄》。臺中：臺中市政府，2000年。

- 李豐楙、李燦郎，〈臺灣神像雕刻技藝的傳承及流派特色〉，內政部編，《民俗及有關文物保存維護專輯》。臺北：內政部，1996年，頁49-53。
- 林仁川，《明末清初私人海上貿易》。上海：華東師範大學出版社，1987年。
- 林洸沂主編，《慈悲媽祖：默照蒼海・媽祖法相》。新港：新港奉天宮、新港文教基金會，2011年。
- 林洸沂主編，《歷代媽祖金身在新港》。新港：新港文教基金會編，2002年。
- 林德政主修，《新港奉天宮志》。新港：財團法人新港奉天宮董事會，1993年。
- 施雲萍、林郁瑜，《臺中萬春宮古物調查報告》。臺中：逢甲大學歷史研究所，2012年6月（未刊稿）。
- 洪性榮編，《全國佛剎道觀總覽・天上聖母》。臺北：樺林出版社，1987年。
- 國史館臺灣文獻館編，《臺灣民俗文物辭彙類編》。南投：國史館臺灣文獻館，2009年）。
- 陳仕賢，〈鹿港天后宮媽會信仰組織及其神像藝術〉，《2013臺中媽祖國際學術研討會論文集》（臺中：臺中市政府文化局，2013年11月），頁251-275。
- 陳兆虎等編，《臺灣民俗大展》。五結：臺灣傳統藝術總處籌備處，2008年。
- 陳清香，〈北港朝天宮供像造形初探——以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例〉，財團法人北港朝天宮董事會、臺灣省文獻委員會編，《媽祖信仰國際學術研討會論文集》（南投：臺灣省文獻委員會，1997年），頁142-168。
- 陳清香，〈臺灣媽祖造像風格的遞變〉，《媽祖國際學術研討會論文集》

（清水：臺中縣文化局，2010年），頁151-167。

曾秋霜，〈神像雕刻與臺灣民間信仰概說〉，《木雕的社會起源與文化意義——木雕博物館藏研究》（苗栗：苗栗縣文化局，2003年）。

臺灣銀行經濟研究室編，《嘉義管內採訪冊》。南投：臺灣省文獻委員會，1993年。

劉文三，《臺灣宗教藝術》。臺北：雄獅美術，1976年。

潘諾夫斯基（Erwin Panofsky），李元春譯，〈圖像研究與圖像學〉，《造型藝術的意義》（臺北：遠流出版社，1996年），頁31-62。

蔡相輝，〈北港朝天宮與臺南大天后宮的分合〉，《媽祖信仰研究》。臺北：秀威資訊科技，2006年。

蔡相輝，《北港朝天宮志》。北港：財團法人北港朝天宮董事會印行，1995年。

謝宗榮，《臺灣傳統宗教藝術》。臺中：晨星出版有限公司，2003年。

簡榮聰，《彰化常民文物》。彰化縣文化局，2004年。

盧泰康，〈臺南地區明鄭時期墓葬出土文物〉，《美術考古與文化資產》（上海：上海大學出版社，2008年），頁106-121。

南京市博物館編，《明朝首飾冠服》。北京：科學出版社，2000年。

## 二、論文

王見川，〈笨港天后宮及其媽祖：兼談北港朝天宮與新港奉天宮媽祖由來〉，《媽祖與民間信仰：研究通訊》，第3期（2013年6月），頁47-48。

王嵩山，〈從世俗到神聖——臺灣木雕神像的人類學初步研究〉，《民俗曲藝》，第29卷（1984年5月），頁79-136。

石弘毅，〈臺灣「神像」彫刻的歷史意義〉，《歷史月刊》，第80期（1994年9月），頁38-45。

石弘毅，〈臺灣神像的彫刻藝術〉，《臺灣文獻》，第45卷第2期（1994年6月），頁113-122。

宋龍飛，〈神像雕刻的種類與製作〉，《民俗藝術探源》，下（臺北，藝術家，1979年），頁286-295。

李建緯，〈臺灣西部媽祖廟既存石香爐調查與研究〉，《臺灣文獻》，第64卷第4期（2013年12月），頁33-90。

李建緯，〈臺灣媽祖廟現存「御匾」研究：兼論其所反映的集體記憶與政治神話〉，《民俗曲藝》，186期（2014年12月），頁1-78。

李獻璋，〈臺灣福佬人雕塑神像的儀禮〉，《臺灣風物》，第20卷第2期（1970年5月），頁47-51。

林春美〈臺灣南部兩尊早期鎮殿媽祖的造形藝術〉，《南藝學報》，第5期（2012年12月），頁65-105。

林瑋嬪，〈臺灣漢人的神像：談神如何具象〉，黃應貴主編，《物與物質文化》（臺北：中央研究院民族學研究所，2004年），頁335-377。

許炳南，〈鹿耳門天上聖母像之考據：究竟在土城？抑顯官歟？〉，《臺灣風物》，第11卷第7期（1961年7月），頁12-15。

陳金田，〈祖先神主與祭祀〉，《臺灣風物》，第39卷第2期（1989年6月）。

鄭豐穗，《臺灣木雕神像之研究》，國立臺南大學臺灣文化研究所碩士論文，2008年。

### 三、原文書

Baity, Philip C., "The Ranking of the Gods in Chinese Folk Religion," in *Asian Folklore Studies*, 35 (1977), pp.75-84;

Gombrich, E.H., *Art and Illusion*, N.Y.: Phantheon Book Inc. 1960.

Sangren, Steven., "History and the Rhetoric of Legitimacy; The Mazu Cult of Taiwan," in *Comparative Studies in Society and History*, 30: 4 (1988), pp.674-697.

Schapiro, Mayer., "Style," in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Donald Preziosi ed., Oxford: Oxford University Press, 1998, pp.143-149.

Watson, James., "Standardizing the Gods: The Promotion of Tian-hou (Empress of the Heaven) along the South China Coast, 960-1960," in *Popular Culture in Late Imperial China*, David Johnson ed., Berkeley: University of California, 1985, pp.292-324;

The Face of the Goddess :  
The Research on the Images of the Woodcarving Statues Mazu in  
Xingang Fungtian Temple  
Chian-wei Lee\*

Abstract

At the level of space, belief and status of importance, the statue of Matzu represents the center of Matzu temple and a vision focus point for worshippers. Tian-Fei temple located in Ponkan street is the source to be re-enshrined in other temples. It is said that during the second year of the reign of emperor Jia-Qing in Qing Dynasty (A.D. 1797), Ponkan Tian-Fei temple was destroyed by an overflow of Ponkan river; eventually, all statues, relics and artifacts were temporarily moved to Zhao Qing Tang Tudi Gong temple and thereafter in 1811, during the 16th year of the reign of emperor Jia-Qing, the current Xingang Fungtian Temple was built. According to the legendary, the Matzu statues of Xingang Fungtian temple was not excluded the possibility that part of them came from Ponkan temple. Through the field research, it is found that in Xingang Fungtian temple there are totally 12 statues of Matzu, including Kai-tai Ma, Zhen-Dian Ma (with which two maids standing in the right and left side), Er Ma, San Ma, Sheng Si Ma, Si Jie Zu Ma, Wu Ma (Tai-Ping Ma), Liu Ma (Mi-Pu Ma), Tang Jiao Ma, Bu-Jiao Ma and Kam-Jiao Ma; in the other hand, a tablet of Goddess of Heaven placed in the main hall of temple.

We conclude some characteristics of the statues of Matzu placed in Xingang Fungtian temple as follows. First, in the view of craftsmanship, all statues were made of a block of camphor wood and sculpted with lacquer thread, which is the

---

\* Associate professor, Graduate Institute of History and Historical Relics, Feng Chia University

style from Quan Zhou area. Secondly, from the posture of the statues, we can observe that the right hand of the statue is holding Ruyi Scepter and left hand is posing on the round backed armchair or on the left thigh. Thirdly, from the perspective of hair ornament, the statue of Matzu wears a flat-topped imperial cap with nine line of hanging beads at the front and back, with the hair style which is commonly known as Matzu head. Fourthly, from the point of view of costume, the statue of Matzu wears dragon robe with jade belt which was an official robe during Ming Dynasty and lacquer thread sculpted. Fifthly, for ritual purpose, part of the statues have a hole leaving for entrance of spirit and further, some of them on the bottom of the statue are found some scratches, which possibly made by early worshippers for drug use.

This research attempts to explore the image and craftsmanship of Matzu statues placed in Xingang Fungtian Temple through literature, images, system of costume and statue shape, in a hope to provide for future researches a base of elementary information.

Keywords: Xingang Fungtian Temple, Matzu, icons, shape