

臺灣軟身媽祖神像的製作與展演
——以艋舺啟天宮、白沙屯拱天宮為例

李建緯

逢甲大學文化與社會創新碩士學位學程特聘教授

摘要

臺灣女性神明種類繁多，佔廟宇主祀女性神明比例甚高的媽祖，其神像的表現有兩種方式：一種是屬官方正式的形象，以頭戴冕冠、手持笏板或如意、身著蟒袍，如同官員位階般的天后造形；另一種則是私密而擬似真人的軟身像，頭上束髮或帶小冠，從手腕、手肘到肩部關節皆可彎曲，營造出非常豐富的手部表情，而腿部關節亦活動自如，整體細膩的可動關節可模仿真人的各種姿勢。

本文主要考察臺灣傳世媽祖軟身神像，分別以臺北萬華艋舺啟天宮的鎮殿軟身媽祖，以及苗栗白沙屯拱天宮的白沙屯大媽為例，透過神像身體在工藝技術上如何被製作與再現（藝術身體），以及身體如何被展演（宗教身體/社會身體），反思軟身媽祖神像的形態與其文化表徵的獨特性，其間「技術」所代表的意涵。

透過不同地點兩尊軟身媽祖神像的分析，不論是其製作技術或是展演技術，都不是一種勞動或商品經濟概念下的產品概念，它們讓人們確認自身象徵體系的關鍵。兩個案例皆反映出漢人女性審美觀下形成女神身體展演的方式，並表現在軟身媽祖神像的外觀型態與展演的模式上。

關鍵詞：軟身媽祖、身體展演、製作技術、艋舺啟天宮、白沙屯拱天宮

壹、研究動機：思考宗教中的「技術」

一、宗教中的兩種身體技術：製作與展演

今日我們生活方式，包括工作、溝通、行動或娛樂，已無法脫離由工具「技術」帶來的便利性。一旦這些工具從生活中抽離，仿若失去手腳，動彈不得——技術不僅讓生活便利，更改變我們對世界的定義。儘管當代技術日新月異，對文物製作技術本身的研究卻相當貧乏：一種傾向從歷史文獻考察而忽略文物現象反映的「真實性」(authenticity)；另一種則是將文物的工藝技術視為文明演化中的一環。事實上，任何技術的誕生都是人類用來探索世界的嘗試，而最初的技術便是人類從他所依憑的「身體」為起點，這種工具就是雙手、就是他的身體。這種從身體出發的技術研究，回到宗教文物研究中，尤其是具神聖性、作為祭祀對象的神聖之物，應以具體存世的實物為研究核心。柯嘉豪 (Jonh Kieschnick, b.1964) 在《器物的象徵：佛教打造的中國物質世界》一書，分析了佛教中物質文化包括舍利、造像、衣具、念珠、如意、書籍、寺院、橋梁、椅子、糖茶等，打破佛教對於物質界貶抑的既定印象。他認為，許多宗教信仰與儀式事實上正是透過物質文化而得以被想像並繁榮發展，例如佛家以黃金形容西方淨土、並作為佛身的尊貴象徵。¹ 上述案例說明即便認為物質界是幻象的佛教，都無法排斥形而下的物質，反而仰賴文物來表現對宗教的虔誠。

同樣的，神明雖是超凡之體，但神聖象徵若是非具象或抽象的，是無法被觀察得知，因為人類心靈的客體化作用，使我們傾向於以一個具體之物去再現「不可見」，如製作形像代表神明。以媽祖為例，史籍記載有林默(娘)，

1 Jonh Kieschnick (柯嘉豪) 著，趙悠、陳瑞峰等翻譯，《器物的象徵：佛教打造的中國物質世界》(新北市：遠足文化，2020年12月)，頁12-40。

是由有血有肉的凡人經修練升天才成為女神；此外，神也需透過形而下的形體被群眾認識，因此神像是神明所依憑的身軀。當我們述及「媽祖」時，不可忘記代表媽祖的祂有「身體」，才能為吾等所知曉。

而過去對於媽祖作為信仰的研究對象，大多是從文獻、口述資料或儀式活動的角度出發，這樣的詮釋，一種會認為媽祖隱含有被朝廷所承認的權力正當性與合法性的神明官僚化下的一員；² 另一種則會得出媽祖代表「母性之神」，³ 甚至是「臺灣人母親」這種結論；⁴ 或透過歷時性的角度，指出「媽祖是一種未婚到已婚的形象」以及「從少女形象轉為聖母形象」。⁵ 然而，筆者認為，這種詮釋角度忽略媽祖的「具象化」與「再現」，即祂身體的具體形態、身體如何展示，這皆涉及到製作與觀看，其間信徒如何通過「肖像」這種物質性的中介來認識祂。林瑋嬪指出，神像有了金身之後，也開始擁有社會能動性，成為社會一份子進入村民的生活。⁶ 因為有了「像」，媽祖從原來一種抽象的神明，下凡而成為具體的、在場的個體，是具有能動性的主體。

有鑑於此，本文不僅注意到媽祖神像作為工藝製品的真實性問題，也關注人們如何透過神像與人群互動所形成的展演技術——媽祖神像除了透過祂身體的製作，並在宗教儀式中被「展演」（display）出來，更重要的祂們迥異於世俗中木像的擺設功能，是必須藉由宗教儀式的激活才成為神像。

2 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.

3 趙翼《陔餘叢考》卷 35：「倘遇風浪危急，呼媽祖，則神披髮而來，其效立應；若呼天妃，則神必冠帔而至，恐稽時刻。媽祖云者，蓋閩人在母家之稱也。」見趙翼，《陔餘叢考》〈卷三十五〉（臺北市：世界書局，1965 年 3 月，再版），頁 13-14。

4 林茂賢，〈臺灣媽祖傳說及其本土化現象〉，《國家與教育》第 1 卷（2007 年 3 月），頁 86-123。

5 林美容、林孟蓉，〈從父系社會的角色觀看女神媽祖的形象〉，林正珍、李建緯主編，《宗教與性別：傳統宗教中女性的形象、組織與禁忌》（臺中市：臺中樂成宮，2020 年 6 月），頁 53-73。

6 林瑋嬪，《靈力具現：鄉村與都市中的民間宗教》（臺北市：臺大出版中心，2020 年 1 月），頁 52。

西方天主教傳統下雖然也有神像，但西方多半不認為這些神像本身是神明，信徒透過祂們將其祝禱帶到上帝身邊，是一種代禱或使者的角色。反觀傳統臺灣民間卻深信神明就在神像之中，透過開斧、入神與開光點眼，神像就是神明，信徒看待神像就「如神在」。沿此思路，當神像身體工藝作為一種技術主題，不能只強調在粧佛、木雕、樁接這種物理層面，更需注意其不可見的部分。職是之故，代表某特定神明的「神像」並不是一個抽象名詞，是由各種不同形態、不同編號的神像群所構成的意象——其中，軟身媽祖是一種罕被研究的對象，這與祂很難有機會被完整的檢視有關。

歸納前述問題，本文主要透過「個案研究」(case study)，⁷ 分析媽祖神像身體如何在工藝技術上被創造與再現（藝術的身體、宗教的身體），以及這個身體如何被展演（宗教的身體、社會的身體），並以具體的臺灣民間軟身媽祖為對象，指出其造形與文化表徵之獨特性。

二、關於軟身神像的認識

以神像製作方式來說，坊間認為可分成實木雕刻、泥塑與全身關節可動三種。實木雕刻者又稱硬身神像，係由整塊木頭雕鑿，通常尺寸不大；泥塑神像則常與木質結合，以木條為結構，外敷麻繩與泥胎，主要是用作鎮殿神像或尺寸較大的神像；全身關節可動神像又稱「軟身神像」，指的是軀體由數個木質結構組成關節，可自由活動，而這種製作方式未侷限在女性神像，

7 「個案研究」(case study) 是社會學與人類學常見的研究法，主要是運用技巧對特定議題或對象深入，確定問題意識並找到解釋管道的研究模式。個案研究屬於質性、精密且具深度的分析法，以原始資料為著手，運用實地調查、口訪方式，瞭解被研究對象的各個層面。另一方面這種方法被質疑的是容易流於主觀，研究者基於自己的角度，相信結論便難免產生偏差；再者，個案研究雖發掘資料更深，但選樣上的對象是否具代表性？要注意避免以偏概全之疑慮。陳雅文，〈個案研究法 Case Study〉引自「國家教育研究院雙語詞或學術名詞辭書資訊網」1995年12月，網址：<https://terms.naer.edu.tw/detail/1681584/>，2021年3月3日點閱。在此條件下，本研究主要針對特定對象，藉由製作工藝材料、科學儀器、口述資料、文獻整理和文化詮釋方法，實際進入田野現場參與觀察。目的並非透過本研究的兩個案例反推所有軟身媽祖工藝技術與展演技術的通則；換言之，筆者認為在特定脈絡下神像的文化詮釋，必須回到其所身處的文化語境才能得到充分解釋，因此，無法用 A 案例來充作 B 案例的詮釋內涵。

大型男性神像特別是鎮殿像採軟身型態者，並不罕見（圖 1、2）。這種軟身像並非專屬臺灣傳統，在中國大陸明清時代以來便採用軟身樣式神像，只是數量上仍以實木雕刻神像為大宗。



圖 1：臺中元保宮鎮殿軟身保生大帝神像，筆者拍攝



圖 2：金門瓊林保護廟鎮殿軟身保生大帝神像，筆者拍攝

關節可動的軟身形式神像，其實不限於漢人所有，在西方約西元前 5 到 4 世紀的古希臘，已發現一種宗教性、關節可動的陶偶，其腿部與手部可彎曲（National Archaeological Museum in Athens 展出）；至於西方基督教傳統中，也有一種稱為「懸絲像」（marionette），也是全身關節可動。⁸ 不過，

8 感謝法國學者 Alain Arrault 於 2020 年 11 月 20 日於清華大學歷史所「近代早期東亞的科學、宗教與宇宙觀」工作坊上提供訊息。

這種懸絲像和漢人常說的軟身神像不同，西方這種型態偶像更接近漢人民間所稱的「魁儡」。

普遍來說，臺灣媽祖廟內經常並存有開基神像（或香火）、鎮殿神像與軟身神像三類，研究指出代表媽祖形象的三位一體（trinity）。⁹ 就上述各種形態的媽祖神像中，軟身神像一般是不輕易示眾，因此其文化象徵很少被獨立分析。過去研究僅見〈大里杙福興宮二媽軟身神像研究——歷史、物性與主體性〉、¹⁰〈女神身體的再現——臺中大里杙福興宮的四尊軟身媽祖分析〉、¹¹〈臺灣傳世軟身媽祖神像的性別意涵〉¹² 等。歸納前述研究，臺灣一般雖普遍認為媽祖具有「母親」意涵，但軟身媽祖卻更貼近「閨女」形象。¹³ 在多數由男性主持的媽祖祭祀儀式中，軟身媽祖更衣及淨身儀式反而是由女性擔綱，男性在該儀式是缺席的。這與軟身媽祖較貼近「人」，符合女性「陰柔」有別於男性陽剛性格有關。軟身媽祖透過擬人化的製作工藝，使得其更衣淨身儀式發展出如同對待閨女一般的「私密性」，更強化軟身媽祖神像在祭祀過程中的神祕感。由於軟身媽祖神像相關儀式非常重視妝扮、排場、展示時機與場域，本文將藉由高夫曼（Erving Goffman, 1922-1982）印象理論，¹⁴ 將媽祖視為展演中的主角，詮釋其文化意涵。

下文將分別以臺北艋舺啟天宮和苗栗白沙屯拱天宮媽祖神像為對象，原因一是艋舺啟天宮因廟方修復神像的機會，透過實際觀察文物狀況而得到完整的神像工藝訊息；原因二是拱天宮媽祖前往北港進香儀式極具特色，分析

9 李建緯，〈大里杙福興宮二媽軟身神像研究——歷史、物性與主體性〉，《華人宗教研究》第7期（2016年6月），頁50。

10 李建緯，〈大里杙福興宮二媽軟身神像研究——歷史、物性與主體性〉，頁27-91。

11 李建緯，〈女神身體的再現——臺中大里杙福興宮的四尊軟身媽祖分析〉，《2016 臺中媽祖國際學術研討會》（臺中市：臺中市政府文化局，2016年11月），頁367-417。

12 李建緯，〈臺灣傳世軟身媽祖神像的性別意涵〉，《宗教與性別：傳統宗教中女性的形象、組織與禁忌》（臺中市：樂成宮，2020年6月），頁75-130。

13 李建緯，〈臺灣傳世軟身媽祖神像的性別意涵〉，頁75-130。

14 Erving Goffman(高夫曼)著、馮鋼譯，《日常生活中的自我呈現(The Presentation of Self in Everyday Life)》（北京：北京大學出版社，2008年，英文版1959年）。

其作為神像身體的展示模式，有助於理解這類軟身神像與一般實木雕刻神像的文化差異性。

貳、艋舺啟天宮的軟身媽祖

一、啟天宮簡史

啟天宮位於臺北市萬華料館口街，萬華舊稱「艋舺」，清代前期已形成街市（圖 3）。「艋舺」意指獨木舟或獨木舟聚集處，一說是平埔族中的凱達格蘭族原居此地，以一種名稱 ManKa 獨木舟，循淡水河上游的大嵙崁溪、新店溪與漢人交易茶葉、蕃薯等作物，故名「艋舺」。艋舺啟天宮原稱艋舺料館，「料館」即木材製材廠之意。清代時新店、三角湧、大嵙崁山區所砍伐木柴沿著新店、大嵙崁二溪運送至料館進行加工裁切，再對外銷售，因此早年艋舺船桅林立、商賈雲集。

啟天宮奠基的關鍵人物為黃姜生與其家族，主要經營木材生意。民間傳說因其奉祀媽祖後事業蒸蒸日上，成為地方鉅富。其後黃氏欲興建大厝於舊厝左前方（今黃氏大宗祠種德堂），原欲將開基媽祖迎回新厝奉祀，但數次擲筊未獲允許，地方人士認為是媽祖欲庇佑地方，因此乃請黃家將該尊媽祖改為公祀。啟天宮正式建廟為日治時代大正年間，艋舺仕紳李根生於大正 6 年（1917）倡建，次年（1918）竣工。很快地李氏在昭和 5 年（1930）又發起重修，將原本的土角厝改為磚造結構，易茅為瓦，翌年（1931）竣工（圖 4）。1947 年因公廟荒廢重新修建，1948 年正名為啟天宮，其名稱沿用至今。¹⁵ 至於今日所見之啟天宮，已是 1966 年再次重修後之樣貌。

15 艋舺啟天宮管理委員會編輯，《臺北艋舺啟天宮沿革誌》（臺北市：艋舺啟天宮管理委員會，1993 年），頁 40、42-43。

臺灣軟身媽祖神像的製作與展演——以艋舺啟天宮、白沙屯拱天宮為例



圖 3：清雍正 12 年至乾隆 24 年（1735-1759）臺灣府汛塘圖，引自余文儀，《續修臺灣府志》（1774 年）。



圖 4：1966 年重修以前的舊廟貌
（摘自《艋舺啟天宮沿革誌》）



圖 5：《臺灣日日新報》大正 10
10（1921）年 9 月 23 日報
導臺北城內天后宮曾改為
陸軍醫院

宮內軟身鎮殿媽祖，廟方傳說是昭和 5 年仕紳李根生發起重修「媽祖行館」時，廟方迎請先前被日人拆除改建兒玉後藤博物館，即原「臺北府天后宮」的軟身媽祖神像，奉為啓天宮鎮殿軟身媽祖神像。不過，實際上根據大正 10 年（1921）9 月 23 日《臺灣日日新報》報導，臺北城內天后宮因日治時代改建為陸軍醫院，原祀於宮內的媽祖神像因無人祭祀，其後遂被迎至淡水小基隆福成宮（圖 5），因此另有臺北天后宮媽祖神像實際上是迎至福成宮的說法。啓天宮有此論述的背後反映的是廟方期待將此尊神像位階提高至官祀媽祖廟的動機。

二、製作工藝

啓天宮鎮殿媽祖軟身神像外觀與一般神像無異（圖 6）。由於廟方打算於 2020 年中旬安排一年一度的出巡活動，聘請鴻嶽藝術修復工作室喬致源修復師檢視神像（圖 7），其後發現背部有方形入神孔。經請示媽祖、與廟方人員協調後，決定趁此次修復，開啓入神孔並重新入神安座。2020 年 1 月 17 日晚間在廟方人員及陪同下，由廟方委託人員將神像入神孔開啓並取出入神物進行紀錄。¹⁶



圖 6：啟天宮軟身媽祖著裝樣貌
（郭肯德攝）



圖 7：啟天宮軟身媽祖全身
（郭肯德攝）

從外觀判斷，此軟身媽祖內著單件式靛青色內衣，通身膚色橙橘。五官為彎月眉、鳳眼前視，鼻樑直而高聳，朱唇微啟，嘴角上揚似微笑。髮型表現的是未戴冕冠下的燕尾髻，頭頂束髮樣式，與臺中大里杙福興宮四媽如意雲頭的髮髻相似（圖 8）。



圖 8：啟天宮媽祖臉部（郭肯德攝）



圖 9：啟天宮軟身媽祖入神孔
（郭肯德攝）

實際觀察啟天宮軟身媽祖神像工藝，其頭、身部分係以一段圓樟木雕刻而成（圖 10）；背後有方型入神孔（圖 9）。四肢皆為外接式插樺，兩臂因長時間使用已損壞。孔內未見手臂與腿部固定插銷孔，刻刀痕跡清晰可見，證明是機械輔助工具出現以前傳統鑿刀造成的痕跡。透過 X 光發現，右臂有一大型螺絲釘（圖 11），為現代為固定右上臂所為，也有發現有左右兩臂的關節孔室。

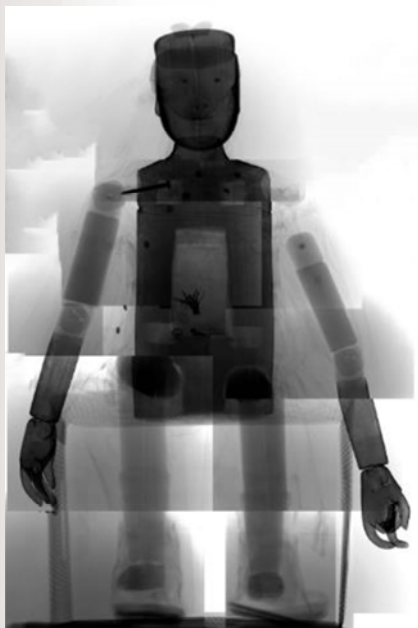


圖 10：啟天宮軟身鎮殿媽祖全身 X 光照，喬致源提供

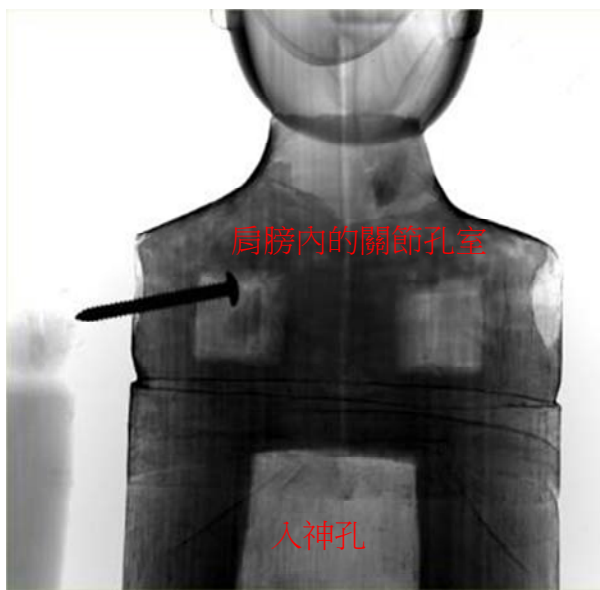


圖 11：啟天宮軟身鎮殿媽祖，肩部 X 光照（鐵釘為前人修繕時補修），喬致源提供

有關此神像材料，背蓋鑑定結果為臺灣紅檜（*Chamaecyparis formosensis*，圖 12 左）；神像身體豎凹槽內剝落木屑取樣，鑑定結果為樟木（*Cinnamomum camphora*，圖 12 右）。¹⁷ 雖然樟木是臺灣自清代以來便使

17 在不傷害文物外觀和安全考量下，現場採集脫落殘片、運用手術刀協助分離。喬致源、李建緯等，《萬華艋舺料館啟天宮「鎮殿軟身媽祖神像」文物調查研究與科學檢測分析計畫調查研究報告書》，頁 116。

用的木材，但紅檜卻是因日人積極治臺實施理番政策後，進入高山開採大型針葉木常見的上等木料，間接證明此神像材料係日治時代以後所製。

入神孔背板木材鑑定



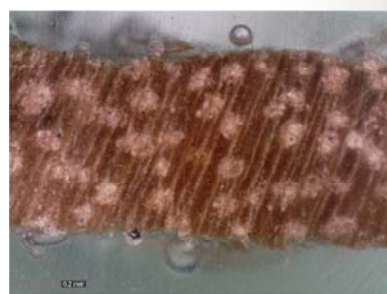
橫切面 100 倍



橫切面 200 倍

細胞特徵：邊心材區別稍明顯，材色較扁柏略呈淡紅色，心材紅黃色至帶褐色。具怡人芳香。木理通直，木肌細緻。橫切面上可見春秋材移行緩變而明顯，徑切面樹脂細胞豐富，多在秋材部位散狀或切線狀分佈。鑑定結果為紅檜（針葉木）

神像本體木材鑑定



橫切面 100 倍



橫切面 200 倍

細胞特徵：邊心材區別不太明顯，邊材灰色至淡紅，心材帶黃褐色，年輪通常分明，春材與秋材之區別明顯，散孔材，木理交錯，木肌略粗，木質線細微，具樟腦芳香。鑑定結果為樟木（闊葉木）

圖 12：啟天宮軟身媽祖神像木材鑑定（喬致源提供）

有關此軟身媽祖髹塗現象，經電子顯微鏡檢視剝落漆層，經歷至少 9 次髹塗（圖 13、14）：前 4 次運用地仗層作法，每一層包括有打底地仗層以及髹塗粉色色漆層。該 4 次地仗層中含纖維，推測是披麻灰層，是早期神像中採用雞毛紙的裱紙批土技法，並使用許多細、短纖維均勻調和製作而

成；粉色色漆層觀察到分布不均勻的紅色小顆粒狀晶體結構，經 XRF（X-射線螢光）分析，應是使用天然「赤鐵礦」為顯色塗料。第 5 至第 9 次髹塗僅以單層粉色色漆進行髹飾，漆層中均勻細緻的紅色小顆粒，推測是使用現代機器研磨的紅色色粉，反映重修時未將前次髹塗層修整，而直接在附著表面油煙層上進行塗髹。紫外光源下粉色漆層呈現淡螢光反應，推測應是混色於紅色塗料中的白色塗料螢光所致，如鈦白、鋅鋁白等。¹⁸ 鈦白一類顏料是 20 世紀後半常見的成分，因此證明第 5 至第 9 次髹塗應該是現代油漆。

透過漆層分析可知，鎮殿媽若為大正、昭和年間建廟時所置，則平均每 10 年重髹一次，比起其他宮廟神像平均 30~50 年重安金身的頻率高得多。一般來說，神像是神明的神聖載體，非必要不輕易「剃面」與「粧佛」，否則神靈可能離開神像。¹⁹ 這說明啟天宮只要鎮殿媽的臉部熏黑便重髹漆，保持其膚色，與其他媽祖廟強調黑臉具有靈力的概念不同。

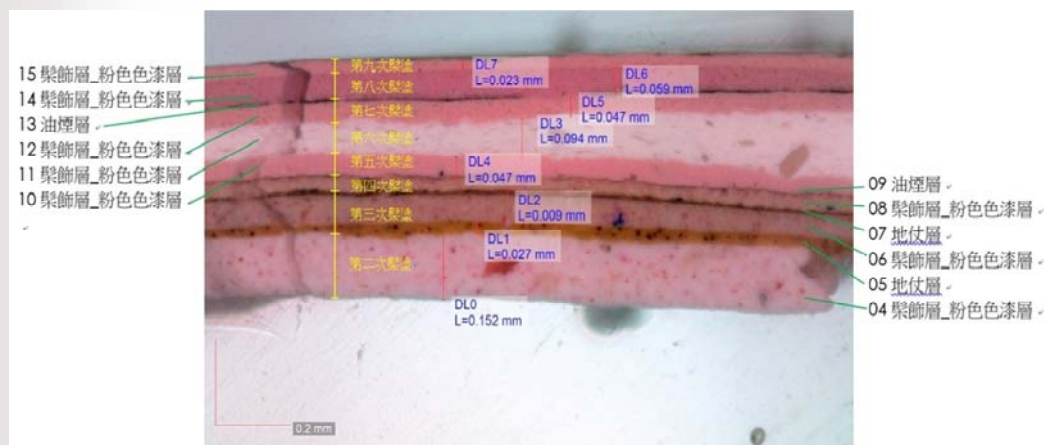


圖 13：啟天宮軟身媽祖神像正常光 235 倍皮膚漆層切片觀察（喬致源提供）

18 喬致源、李建緯等，《萬華艋舺料館啟天宮「鎮殿軟身媽祖神像」文物調查研究與科學檢測分析計畫調查研究報告書》，頁 109-113。

19 林瑋嬪，《靈力具現：鄉村與都市中的民間宗教》，頁 84。

臺灣軟身媽祖神像的製作與展演——以艋舺啟天宮、白沙屯拱天宮為例

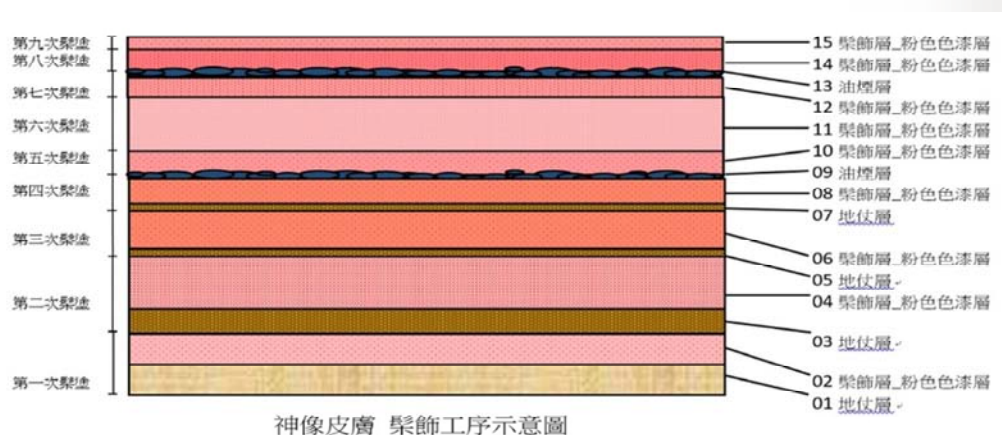


圖 14：啟天宮軟身媽祖神像皮膚漆層示意圖（喬致源提供）

與臺灣其他傳世軟身媽祖比對，臺中大里杙福興宮軟身二媽神像在 X 光輔助下，全身以多塊樟木以圓雕技法拼接製成（圖 15）。頭身一體成形，頭頂有樟木髓心，顯示以整塊原木雕刻。上肢各部位分別製作後樺接接合；下肢則是分成大腿、膝關節與小腿部分（小腿與雙足一體成形）。中央胸腔處有高 10 公分、寬 5 公分空腔，也是入神孔。臺中萬和宮老二媽神像身體結構與大里杙福興宮軟身二媽頗有借鏡之處，身體中央也有方孔（圖 16），其中入神物可能還有金屬、紙質一類的物件。

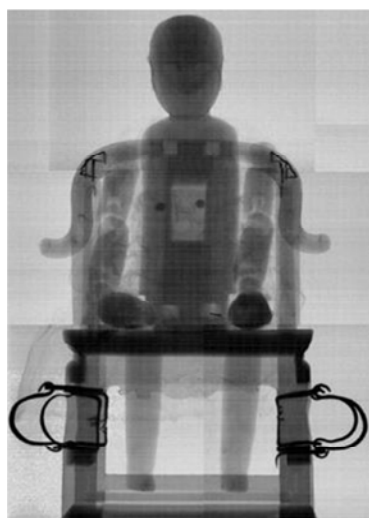


圖 15：大里杙福興宮二媽軟身神像的 X 光。李建緯等，《聖物蔭福興：大里杙福興宮文物的文化資產分析與歷史詮釋》頁 369、371

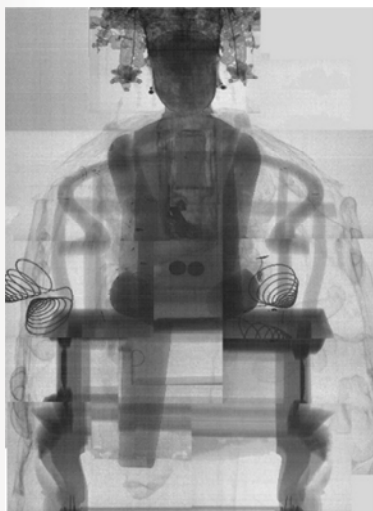


圖 16：萬和宮老二媽神像 X 光結構。
圖版：李建緯主持，《107-108 年臺中市萬和宮及七將軍廟文物普查建檔暨潛力古物調查研究計畫》臺中市文資處委託，2020 年 3 月。

另外，大里杙福興宮五媽軟身神像背後入神孔，主要作為固定上臂與下肢插入身體使用的插銷空間（圖 17）。由於軀體中空，因此雙臂棍棒形末端可插入肩頰骨並以橫木固定；同樣雙腿也是上端作棍形，插入身體內部，末端將木銷插入固定，以防止雙腿滑出（圖 18）。彰化內天后宮軟身大媽、二媽雙腿上方約骨盆處有兩個關節孔室，作為固定大腿上方插銷孔；大里杙福興宮二媽軟身神像也有類似做法。至於艋舺啟天宮的軟身媽祖入神孔並未發現固定四肢的插銷，以 X 光照片檢視，肩部亦有兩方孔用來固定手臂（圖 11），因此其製作方式應與彰化內天后宮軟身媽祖較為接近。



圖 17：大里杙福興宮五媽神像背部中空，見斧鑿挖空痕跡（筆者拍攝）



圖 18：大里杙福興宮五媽神像大腿最上端與身體結合的木插銷（筆者拍攝）

觀察艋舺啟天宮軟身媽祖的四肢，以木作插銷固定於軀體（圖 19、20）。背部有兩個小方孔作為上臂末端圓形插銷固定用。而所有關節皆以竹釘作為軸承（圖 21）。不過廟方人員自行整修時卻未再使用竹釘，卻以現代竹筷取代之。



圖19：啟天宮軟身媽祖關節（陳宥朋攝）



圖20：啟天宮軟身媽祖上臂（陳宥朋攝）



圖21：啟天宮軟身媽祖竹釘（陳宥朋攝）

比對臺中大里杙福興宮三媽（圖 22）、大里杙福興宮五媽（圖 23）、臺南鹽行天后宮二媽（圖 24），其手臂同樣分成上臂、肘關節、下臂、手腕、手掌各部分，以樺接方式結合，上臂末端作一長棍形，末端有孔，係作為插入肩頰骨，插入木插銷後固定於身體，並可前後與左右擺動；軸關節與手腕關節皆以可前後擺動的圓形木樺處理（圖 25），也是採用比木釘耐用的竹釘為軸承（圖 26）。



圖 22：大里杙福興宮三媽神像左手關節（筆者拍攝）

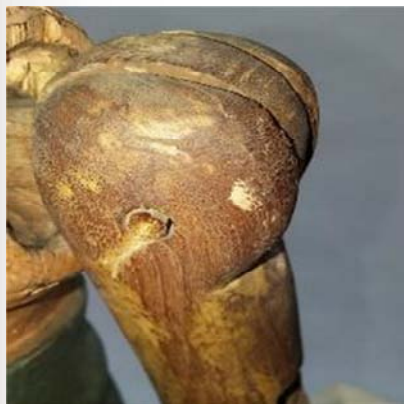


圖 23：大里杙福興宮五媽右上臂組合（筆者拍攝）



圖 24：臺南鹽行天后宮軟身二媽上臂（筆者拍攝）



圖 25：臺南鹽行天后宮軟身二媽手肘（筆者拍攝）



圖 26：大里杙福興宮五媽右下臂與上臂組合（筆者拍攝）

在手掌、手腕的製作方式上，啟天宮媽祖同樣仿真人可前後彎折、手腕可左右旋轉（圖 27）。大里杙福興宮二媽、三媽與四媽手腕與軸關節也都是可前後擺動的圓形木樁處理（圖 28~30），手掌軸承部分處理方式與啟天宮媽祖相似，手掌細節則略有差異。



圖 27：啟天宮軟身媽祖手臂與手掌（筆者拍攝）



圖 28：大里杙福興宮二媽軟身神像手腕與手部，引自《聖物廕福興：大里杙福興宮文物的文化資產分析與歷史詮釋》



圖 29：大里杙福興宮三媽軟身神像手腕與手部，引自《聖物廕福興：大里杙福興宮文物的文化資產分析與歷史詮釋》



圖 30：大里杙福興宮四媽軟身神像手腕與手部，引自《聖物廕福興：大里杙福興宮文物的文化資產分析與歷史詮釋》

就腿部處理方式，基本上與手臂類似，都是透過榫接讓腿部位大幅度彎曲。值得注意的是，啟天宮軟身媽祖手掌比腳掌大了許多，不成比例，顯示刻意表現纏足（圖 31~33）。就筆者過去調查，臺南鹽行天后宮軟身二媽神像，雙足也非常明確的表現出纏足形態，甚至連腳掌與小腿間的足踝也製作出被彎折後弓起的效果（圖 34），反映軟身媽祖足部多是模仿真人纏足後的真實形狀仿製。

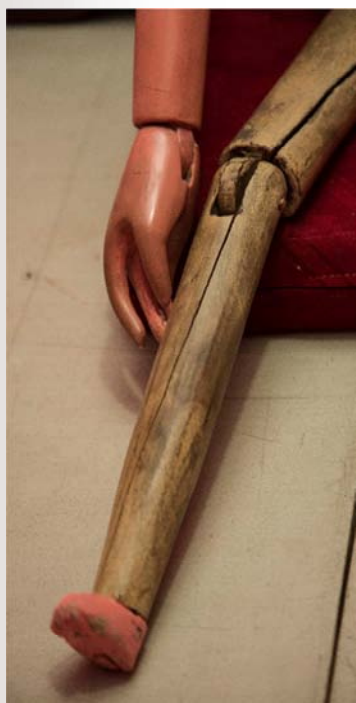


圖 31：啟天宮軟身媽祖腿部結構，筆者拍攝



圖 32：啟天宮軟身媽祖大腿與小腿結合方式，筆者拍攝



圖 33：啟天宮軟身媽祖腳掌形態，筆者拍攝



圖 34：鹽行天后宮軟身二媽神像腳掌的纏足形象，清晰可見。腳趾除了大拇指，其它四指表現出因纏足而被折彎，筆者拍攝

觀察臺灣這些媽祖軟身像，其臉部清瘦、秀氣，近似少女真人形象，若褪去附加帽冠、衣袍，其實展現的不是后妃的氣派。回到前文的討論，若人們強調軟身媽祖的母親意象，應凸顯其乳房與哺乳功能，實際上乳房並不明顯，卻反而強調三寸金蓮的女性性徵。²⁰

三、入神物

佛教在西元二到四世紀進入中國，帶來祭祀神像的傳統。其中也帶來「安神」（installation of the deities）與「開光」（opening of the light）的觀念，讓神像活起來（make the statues come alive）。²¹ 開光或稱開眼，指的是舉行特定「加持」（consecrate）或舉行「建立」（pratiṣṭhā）儀式。柯佳豪（John Kieschnich）認為這種儀式源自於印度佛教，而早期賦與造像靈力重要的儀式中，便是通過「開眼」讓塑像轉變神/佛像，如此一個有生命實體才會寓

20 李建緯，〈臺灣傳世軟身媽祖神像的性別意涵〉，頁 104-106。

21 Alain Arrault, trans by Lina Verchery, *A History of Cultic images in China : The Domestic Statuary of Hunan*, H.K. : The Chinese University of Hong Kong, 2020, p.2.

居在一個無生命的外形下，並擁有佛或菩薩的威力。²² 北魏孝明帝正光 5 年（524）杜文慶為造佛像撰寫銘文也有類似的觀念：「妙像開光，誰云不善？孰云不靈？」。²³ 不過，由於開眼儀式常使用硃砂點眼或照射鏡子反射神像的作法，不會在神像上留下痕跡，因此，無法在啟天宮軟身媽祖像證明有開光儀式。

另一方面，啟天宮鎮殿軟身媽祖神像開啟背後孔洞後（圖 35、36），則發現有入神物，並以金紙包覆（圖 37），內含物經檢視有紅棉線、棉花團、五臟金屬物、五色線、兩枚鏡片、五穀、棉繩、海馬、龜形金屬片、金屬塊、銅鈴及數張金紙（圖 38）。²⁴ 民間信仰常見的入神物有七寶（金、銀、銅、鐵、錫、瑪瑙、珍珠）、五穀、五色線、五臟、香灰、命書、古錢幣等；入神活物有斑鳩、鵪鶉、九官鳥、虎頭蜂、蜈蚣、海馬等，甚至可見少數案例將開基神像入神至大型神像之中。



圖 35：修復師與研究團隊在廟方陪同下開啟入神孔，陳宥朋拍攝

22 John Kieschnich（柯嘉豪）著，〈造像〉，《器物的象徵》（新北市：遠足文化，2020 年），頁 85-86。

23 劉淑芬，〈5~6 世紀華北鄉村的佛教信仰〉，《中研院史語所集刊》63：3（1993 年），頁 527。

24 本次由研究生陳宥朋紀錄、郭肯德協助攝影。



圖 36：開啟入神孔，取出背板
（攝影、圖版製作：陳宥朋）



圖 37：取出入神物與入神物全貌



紅棉線、棉花團



金紙



水銀玻璃鏡



五色線
疑似氣管金屬物



海龜形金屬片
（心臟？）



金屬塊



銅鈴



五穀



棉繩



海馬

圖 38：啟天宮鎮殿軟身媽祖入神物（郭肯德攝影，陳宥朋文字紀錄）

根據採集的資料，²⁵ 啟天宮軟身媽祖入神物中鬚狀金屬物包裹有五色線，代表的應是臟器（疑似氣管），此種方式較為形象化，具體化之案例於澎湖曾發現清代神像中入有模仿人體器官的入神物。²⁶ 其中啟天宮媽祖身體發現的兩枚鏡片，推測是鍍水銀的玻璃片，民間一般認為入神後能反射外界的邪惡；²⁷ 五穀代表生生不息，繁榮之意；海馬一種可能是因媽祖屬海神，入水族生物象徵可以照顧於海上工作的信徒，不過，湖南神像入神物中也見海馬，由於它多是作為中藥藥材，也不排除也有治病的象徵；²⁸ 至於喉鈴會發出聲音，代表神明能發出聲音或具表達能力；²⁹ 金屬塊、銅鈴、疑似氣管金屬物、龜形（疑似心臟）金屬片一同構成五金；而棉線與棉花應是當年為了綑綁固定時所用之物品；最後入神物內之金紙則可能為當年包裹香灰入神，香灰為象徵神明靈力的來源。這種入香灰案例，也見於臺中大里杙福興宮的軟身五媽神像。³⁰

神像體內裝入神聖物的傳統，在中國與日本都有實際案例發現。在中國，山東靈巖寺 40 尊宋代彩塑羅漢像，像人體一樣有腹腔，腹腔內有用絲綢做的五臟六腑，另出五銖錢、開元通寶、宋代前三朝銅幣及宋代銅鏡等。³¹ 入神傳統在日本佛教中稱「裝臟」，入神物稱「納入品」，如京都嵯峨清涼

25 喬致源主持、李建緯協同，《萬華艋舺料館啟天宮「鎮殿軟身媽祖神像」文物調查研究與科學檢測分析計畫調查研究報告書》，頁 81。

26 李建緯，〈大里杙福興宮二媽軟身神像研究——歷史、物性與主體性〉，頁 39。

27 根據《大戴禮記·保傳》：「明鏡者，所以察形也；往古者，所以知今也。」另明代李時珍《本草綱目》指出：「鏡乃金水之精，內明外暗，古鏡如古劍，若神明，故能避邪魅忤惡。凡人家宜懸大鏡，可避邪魅。」由於鏡子具有反射的功能，因此常被用作反射外界不好事物的宗教功能。檢索自「中央研究院漢籍電子全文資料庫」，網址：<https://hanji.sinica.edu.tw/>。

28 Alain Arrault, *A History of Cultic images in China*, p.136.

29 Alain Arrault 於 2020 年 11 月 20 日於清華大學歷史所「近代早期東亞的科學、宗教與宇宙觀」工作坊上提供的意見。

30 李建緯、林仁政、吳慶泰，《聖物蔭福興：大里杙福興宮文物的文化資產價值分析與歷史詮釋》（臺中：財團法人臺中市大里杙福興宮，2017 年 4 月），頁 124-125。

31 〈山東靈巖寺的 40 尊羅漢像，竟然有五臟六腑，帶你看〉，《每日頭條》，原文網址：<https://kknews.cc/fo/b3j89m9.html>，2020 年 12 月 21 日點閱。

寺北宋雍熙 3 年（986）旃檀像，內有絹製器官模型 11 件，代表五臟六腑。

³² 日本鎌倉時期製作的常樂院釋迦像內也見人體器官。這種佛像納入人體臟器模型，可能是中國佛像納入品的傳統，大約形成於唐末至北宋間。³³ 這種裝入神聖物的空間，華瀾（Alain Arrault）稱之為「臟箱」（cache）。³⁴ 而在大陸贛南寧都縣，也有將神藥（共 36 味）、喉幹（海龍、海馬）、五穀放進菩薩腹中的案例。³⁵

入神也是閩臺民間製作神像儀式中的重要環節之一。神像未入神前，僅是一件普通的木偶，通過入神儀式後木偶則被賦予靈力成為受祭祀的「神明」。儀式進行中是由法師或匠師將入神物放入神像背部入神孔內，此步驟有兩種進行方式：其一、在開光儀式前神像雕刻將完成、未安金之際，由雕刻匠師以師傳祕法，將入神物放入孔內，回填後再進行安金、牽線及彩繪；其二、在神像完成雕刻後預留入神孔，在開光儀式中由法師進行入神，並再回填後進行開光點眼。在筆者過去的神像調查中發現，並非所有清代神像都有入神孔；換言之，入神孔雖常見，但不是神像必要條件，另外開斧、開光等儀式同樣可賦予神像靈力。

有關賦神的意義，桑高仁（Paul Steven Sangren, b.1946-）指出，神明靈力來自反轉生產者（個人與群體）與產物的關係——而神聖物的靈力來自於人們自身力量「異化」的結果。³⁶ 也就是說，透過入神之物，將神明予以客體化，變成可被認識的對象。林瑋嬪指出漢人神像透過兩種文化象徵機制具

32 金申，〈日僧裔然在臺州模刻的旃檀佛像〉，收入氏著，《佛教美術叢考》（北京：科學出版社，2004），頁 28-29。

33 巫佩蓉，〈中國與日本佛像納入品之比較：以清涼寺與西大寺釋迦像為例〉，《南藝學報》第 2 期（2011），頁 79-80。

34 Alain Arrault, *A History of Cultic images in China*, p.4.

35 劉曉春，〈區域信仰-儀式中心的變遷——一個贛南客家鄉鎮的考察〉，《儀式與社會變遷》（北京：社會科學文獻出版社，2000 年），頁 180-181。

36 Paul Steven Sangren（桑高仁），《漢人的社會邏輯：對於社會再生產過程中「異化」角色的人類學解釋》（臺北：中央研究院民族學研究所，2012）。

現，分別是：擬人化，這部分受到漢人的人觀如身體/靈魂、親屬關係所影響；另一種具現方式則是地方化，神明進入到地方社會，形成中心與四方的宇宙觀。³⁷ 實際上，神像在開光點眼後，在第一個月、第四個月和周年，村裡家家戶戶都要準備紅圓、發糕等祭品到廟裡祭拜，為神像祝賀「滿月」、「四月日」和「周歲」，就如同嬰兒的出生儀式。³⁸ 而入神過程就像是神像的「通過儀式」(the rites of passage)，經由這儀式後象徵神靈的誕生，進入這世界與社會互動。

從入神物亦可判別入神年代。過去已知神像入神物，常見銅錢如康熙通寶、乾隆通寶等；或命書中透過落款斷定入神年代。³⁹ 啟天宮鎮殿軟身媽祖神像雖未發現命書，但入神物中取出的鏡片（圖 39）與啟天宮現存「大正戊午年款娘傘」上裝飾之鏡片，皆為鍍水銀玻璃外包金屬片（圖 40）；另神像入神孔封板（圖 41）屬臺灣紅檜木料，此類樹種在臺灣大量開採時期為日治時期，因此可推估入神或製作時間為日治時期。由此也可推論此尊軟身神像應是啟天宮奠基於大正 7 年到昭和 5 年之間所製。



圖 39：入神物鏡片（郭肯德攝）



圖 40：大正戊午年款娘傘亮片裝飾（郭肯德攝）

37 林瑋嬪，《靈力具現：鄉村與都市中的民間宗教》，頁 59-60。

38 林瑋嬪，〈漢人親屬概念重探：以一個臺灣西南農村為例〉，《中央研究院民族學研究所集刊》第 90 期（2001），頁 1-38。

39 李建緯，〈嘉義鹽港太聖宮媽祖神像年代研究〉，《臺灣文獻季刊》第 69 卷第 2 期（2018 年 6 月），頁 43。



圖 41：啟天宮鎮殿軟身媽祖入神孔背板（郭肯德攝）

四、從製作工藝到文化意涵

臺灣各地媽祖廟經常並存有泥塑鎮殿神像、木雕開基神像與木雕軟身神像三類，代表寺廟中媽祖形象的三位一體：鎮殿媽祖是作為官員隱喻；開基神像是作為祖先的隱喻；而軟身媽祖則隱喻真人形象。頭戴冕冠、手持笏版的鎮殿媽祖，具官方（天后、天妃）身分之隱喻，是寺廟的門面，也是信徒視覺的焦點，具公開展示性；其外衣通常以泥塑表現，在形態上顯得華貴而豐腴。開基媽則大多尺寸不及一尺，經常在後世被拿來和祖先渡臺攜帶來臺的傳說有關，故具有一種「祖先」的隱喻。其衣著多是透過粧佛方式表現，而外觀經常因斑剝而呈現歷史久遠之感。至於軟身媽祖則不同於前二者，經一段時間頻率就需更衣。而且僅能由女性擔任其更衣人員，男性不得參與甚或拍攝更衣過程與其身體。

在實際田調發現，多數臺灣軟身媽祖外著神衣下還有內衣，加深軟身神像身體是一種不具公開展示性的身體意象，甚至有一種閨女的隱喻。加上這些軟身神像的臉部清瘦、秀氣，貼近少女或少婦的真人形象。⁴⁰ 實際上，透

40 李建緯，〈大里杙福興宮二媽軟身神像研究——歷史、物性與主體性〉，頁 76-77。

過啟天宮軟身神像的分析，祂既是軟身神像，也是鎮殿神像，說明並非所有媽祖廟存在上述的隱喻。由於臺灣民間信仰沒有創教者、無經典、宗旨、入會儀式與宣教活動，具強烈鄉土性與族群特性，以地方性風俗習慣取代經典地位，以隨廟而祀。⁴¹ 因此是媽祖廟神像的三種型態，其實是隨廟轉化、具因地制宜之多元性，視各地媽祖廟信徒的需要而有所選擇。

不過，可以指出的是軟身神像中各部位透過木工的擬真，也再現（represent）神明的身體。班雅明（Walter Benjamin, 1892–1940）指出，西方在工業革命以後藝術作品可以透過機械複製而大量生產，許多物遂成為一種可被取代的商品，於是其光韻（aura）遂消失。⁴² 大約在上個世紀 80~90 年代以後，華人社會出現大量的神像需求，並以大陸泉州為主要生產基地，運用車佛機大量製作出神像木雕粗胚，其後運用手工細部雕刻或以機械輔助生產。這樣的神像不僅千人一面，被規格化與商品化，其靈光也消弭無形。反觀軟身神像必須以手工打造，各部位關節透過親手雕刻與精密的接榫，方能準確組合到位，和現代硬身木雕神像可大量利用手工或機械輔助複製的生產模式不同。軟身神像不僅是獨一無二的，也如同擁有其個性一般，如同前文分析啟天宮的軟身媽祖，其身體各接合部位模擬真人關節，作出近似真人的動作；而身體重新入神，代表的不只是重新髹漆保持新樣之動機，也代表一種神靈生命被延續。

叁、白沙屯拱天宮軟身媽祖的展演技術：換裝與進香

一、拱天宮小史

位於苗栗通霄的白沙屯，清代乾隆年間墾民便已來此地拓墾，以務農為

41 董芳苑，《探討臺灣民間信仰》（臺北：常民文化，1996 年），頁 139。

42 Walter Benjamin（班雅明）著，王才勇譯，〈機械複製時代的藝術作品〉，《攝影小史+機械複製時代的藝術作品》（南京：江蘇人民出版社，2006 年），頁 47–64。

主，漁業為副。民間相傳，為祈求安居樂業，出海平安，居民遂供奉一尊軟身媽祖，逐漸成為全庄的精神寄託。⁴³ 早期白沙屯媽祖是由民家輪流奉祀，民間相傳約咸豐時期村民倡議集資興建拱天宮，當時是在 300 坪地基上興建約 30 餘坪的土角厝廟宇，於同治 2 年（1863）落成。其後經歷昭和 5 年、昭和 10 年（1935）、1974 年、1982 年等多次不同規模的修建、改建，至 1989 年完成今日廟宇規模（圖 42）。⁴⁴

拱天宮早期建築是傳統閩南式五開間三進格局，戰後以鋼筋混凝土改建成兩殿、兩廂式建築，搭配左、右鐘鼓樓建築形式。臺灣大多數媽祖廟都是以面向海洋或港口方向而建，白沙屯拱天宮則是面山而建，廟後緊貼著白沙屯海岸線，一方面反映白沙屯聚落狹小，也反映居民祈求媽祖看顧並守護聚落的期盼。⁴⁵



圖42：苗栗通霄白沙屯拱天宮，目前廟貌為1989年完成，筆者拍攝於2019年

43 黃鼎松，《重修苗栗縣志宗教志》（苗栗：苗栗縣政府，2007），頁 38。

44 黃鼎松，《重修苗栗縣志宗教志》，頁 38-39。

45 林幸福，《白沙屯媽祖進香》（臺北：遠足文化，2014 年），頁 72。

二、白沙屯媽祖的進香展演

拱天宮軟身媽祖神像是宮內現存唯一一尊明確屬於清代的神像（圖 43）。從外觀判斷，坐姿高不及一米，不是一般常見媽祖軟身神像的尺寸（約一米餘）。其雙臂有水袖，顯示是木雕軟身神像，祂同樣也是拱天宮的鎮殿神像。和一般媽祖鎮殿神像不同的是，白沙屯媽每年都有進香儀式。「進香」在臺灣寺廟中是很普遍的活動，參加活動人數越多，代表信眾越多，影響力越廣，可看出宗教區域組織大小、信仰圈⁴⁶及信徒分布範圍，是一種共有香火的網絡關係。臺灣各地媽祖廟會定期或不定期舉辦進香或遶境，前往該廟供奉媽祖香火來源地稱為「刈火」，也稱為進香。整個進香過程，從進香團隨著神明出廟開始，到達目的地舉行刈香儀式，回程時在到神明轄區遶境，最後返回原廟結束。過程具有文化與歷史的傳承意義，目的是為了擷取祖廟香火，進行香火傳承的儀式，除了分享香火，也有更新香火之意。⁴⁷

白沙屯媽祖每年前往北港朝天宮進香的徒步方式與行轎儀式，多年來依循傳統與慣例；徒步旅程是朝聖（pilgrimage）宗教體驗，行轎則傾向於「展演儀式」（performance-oriented ritual），轎夫與香燈腳則以實際的身體經驗中體會媽祖的靈驗，⁴⁸堅定對白沙屯媽祖信仰。白沙屯進香強調「跟隨媽祖大轎走」，香燈腳在進香旅程中堅守「不離媽祖大轎太遠」原則，充分反映媽祖鑾轎作為進香中神聖空間的重要性。⁴⁹參與進香香燈腳除了白沙屯居民，很多是來自白沙屯鄰近村莊，由於聯庄進香的傳統，他們加入以白沙屯為名

46 林美蓉，〈彰化媽祖的信仰圈〉，收入氏著，《媽祖信仰與臺灣社會》（臺北：博揚文化，2006 年），頁 57-135。

47 林美蓉，〈進香的社會文化與歷史意義〉，收入氏著，《媽祖信仰與臺灣社會》，頁 423-427。

48 呂玫鋈，〈傳統的再製與創新：白沙屯媽祖進香的「行轎」儀式與徒步體驗之分析〉，《民俗曲藝》158 期（2007 年 12 月），頁 39-100。

49 呂玫鋈，〈空間、記憶與實踐——白沙屯聚落之文化建構〉，行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告（精簡版），2011 年 10 月 21 日。

的進香團。許多原先與白沙屯毫無關聯的外地人，參與進香旅途後，感受到媽祖的靈力，時常回到白沙屯拜拜，成為白沙屯媽祖的信徒。



圖 43：白沙屯媽係軟身媽祖，每年都會乘轎前往北港進香。筆者拍攝。

呂玫媛指出，白沙屯拱天宮的祭祀圈範圍包含白沙屯（白東里、白西里）、北庄（後龍鎮南港里四聚落：過港、山邊、南坑、北坑）、南庄（通霄鎮內島里、新埔里陳厝與通灣里），⁵⁰ 其中北庄聚落山邊所供奉的媽祖（俗稱「山邊媽祖」），會與白沙屯媽共乘一轎，一起前往北港朝天宮，並且互稱姊妹。在正式起轎前，白沙屯媽祖會放在拱天宮內，供各位信徒瞻仰。在白沙屯媽祖登轎前，信徒大喊「進喔！進喔！進喔！」隨即將媽祖移駕至粉紅色鑾轎內。轎子出發前在廟埕三進三退後再起轎；抵達北港朝天宮進廟前，同樣也會有三進三退的儀式。進香目的是求取北港媽祖香火，藉以傳承祖廟

50 呂玫媛，〈傳統的再製與創新：白沙屯媽祖進香的「行轎」儀式與徒步體驗之分析〉，頁 39-100。

的歷史記憶或取得象徵大廟神明的靈力。⁵¹ 白沙屯媽祖到達朝天宮後，便進行「刈火」儀式，儀式是依照筊筊擇日所決定的時間開始，按一定科儀流程進行，以下分述之。⁵²

- (一) **起火**：刈火儀式前，拱天宮進香火缸必須先起火，用烘爐將木炭燒紅再將火缸底部以香灰鋪底，燒紅木炭均勻放置在火缸內，並將燃料「茶箍」（茶渣餅）放入火缸燃燒，等刈火儀式進行。
- (二) **引火**：儀式開始時，白沙屯媽祖與山邊媽祖被恭迎到朝天宮正殿的神案上，儀式由朝天宮住持主持，住持取朝天宮長年不熄的長明燈引燃香火到「萬年香火」爐中。
- (三) **刈火**：良辰吉時一到，朝天宮內充斥「進喔！進喔！」吶喊聲，法師口中誦唸祝禱詞，以火杓掏引三次「萬年香火」爐中聖火，放入白沙屯進香火缸中，完成刈火工作。
- (四) **火缸入香擔、貼符紙**：刈火儀式完成後，拱天宮工作人員將火缸放置到香擔，朝天宮住持在香擔門扉貼上封條符令，代表完整封存聖火靈力。
- (五) **過香爐**：裝有香火香擔，以及白沙屯媽祖、山邊媽祖神像，陸續被恭迎通過「萬年香火」爐上方，完成刈火儀式（圖 44）。

51 林幸福，《白沙屯媽祖進香》，頁 46。

52 林幸福，《白沙屯媽祖進香》，頁 46-54。



圖 44：裝有香火香擔通過「萬年香火」爐上
圖版：引自林彥甫編，《與神同行：白沙屯媽祖徒步進香》
（苗栗縣文化觀光局，2019 年），頁 36。

（六）**登轎**：完成刈火儀式後，媽祖神像被恭迎到朝天宮拜殿登轎。頭旗從朝天宮龍柱上取下，香擔由值年副爐主挑起，先行緩緩步出朝天宮。轎班抬起神轎靜候媽祖踩轎，神轎從緩緩律動到搖晃，衝出廟門三進三退後，即起駕回宮。

三、白沙屯媽祖的展演技術

透過人類學角度分析，物的序列、分類編號，以及在空間內的擺放、整理與展示，其實反映的是人如何分類或建檔自我/建構自我意義的概念，如同家庭的擺設一般。⁵³ 同樣的，寺廟空間內神聖物的擺設規矩，依循的是宗教文化傳統下的大「成規」（convention），交融地方信眾整體空間意象下的

53 以「家」空間內物品收納方式為例，它呈現出如何自己如何去整理分類人生（生活方式）的方式。重新整理空間物品，意味著要重新檢視自己與物品的關係，與家人的關係。家裡/房間東西很多無法割捨，代表每件物品對個人來說都很重要，要保留的回憶太多，但眼下的生活空間卻無法再容納。

一種折衷。因此當寺廟要改變格局，通常是管委會換屆、寺廟重修或重建、或當地有大事如調整風水等，刻意和過去寺廟空間作出區隔，來做到心理上的轉化。

透過觀察白沙屯媽祖神像的展演技術，筆者引高夫曼《日常生活中的自我呈現》（*The Presentation of Self in Everyday Life*）一書中「舞臺設置」的概念說明。⁵⁴ 高夫曼研究過去多半被運用在藝術學中表演藝術或社會學中人際互動的分析上，而近年來文化資產觀光⁵⁵ 或博物館、文物展示研究中⁵⁶，也逐漸引述高夫曼的「印象管理」與「舞臺」理論。高夫曼指出：

前臺是個體在表演期間有意無意使用的、標準的表達性裝備。為了達到預期目標，我們最好一開始就先區分並標明前臺的標準部分。首先，是「舞臺設置（setting）」，包括舞臺設施、裝飾品、佈局，以及其他一些為人們在舞臺空間各處進行表演活動提供舞臺佈景和道具的背景項目。一般而言，舞臺設置往往是固定的，因此無論誰想要把一種特定的舞臺設置當作表演的一部分，都只有置身於適當的設置中才能開始他們的表演，而離開了舞臺設置，表演也就隨之結束了。只有在個別例外的情況下，舞臺設置才會伴隨著表演者移動，這些情況可見於送葬行列、遊行隊伍以及國王或女皇夢幻般的加冕儀式。大體上說，這些例外情形仿佛為神聖的或一時變得高度神聖的表演者提供了某種額外的保護。⁵⁷

54 高夫曼，《日常生活中的自我呈現》，頁 20。

55 莊啟文，〈原住民觀光與文化展演——部落現象、外國理論與在地研究〉，《2009 文化創意產業用續與前瞻研討會》（屏東市：國立屏東教育大學，2009）頁 99-112。

56 李淑芝，〈以劇場理論應用於佛陀紀念館之經營管理之探討〉（國立高雄應用科技大學觀光與餐旅管理研究所碩士論文，2012 年 6 月）；蘇怡錚，〈Goffman 戲劇理論的博物館研究——臺原亞洲偶戲博物館為例〉（國立臺灣師範大學社會教育學系碩士論文，2018 年 1 月）。

57 高夫曼，《日常生活中的自我呈現》，頁 19。

同樣的，整個宗教儀式與相關神聖物件所發生的場所與道具，筆者認為也可以「前臺」一詞形容拱天宮正殿的宗教空間，包括前往北港整段的朝聖路徑，以及信徒以白沙屯媽為中心所衍生出其它認同的宗教場域。有趣的是，這種前臺是隨著媽祖鑾轎的行進而移動。歸納白沙屯媽的展演方式，過去的論述，包括有媽祖行轎傳旨意、神意不從人意、神轎擇路定行蹤、媽祖平易近人之說⁵⁸等，筆者將分析主軸擺在與神像有關的活動上，呈現幾個特徵：

（一）神聖性高度集中於老大媽

臺灣媽祖廟常見動輒數尊到數十尊的媽祖神像，當我們稱呼北港媽、大甲媽、新港媽……等，其實並未特別指稱那一尊媽祖神像，媽祖群像都被掛在「某某媽」的稱呼上。而且上述各地媽祖廟的媽祖群像也會衍生出編號，如大媽、二媽、三媽、聖二媽、聖三媽…等，不同編號衍生出不同的功能，如大甲鎮瀾宮有「大媽坐殿、二媽吃便、三媽愛人扛、四媽闖尻川、五媽五媽會」；彰化南瑤宮也衍生出「大媽四愛吃雞，二媽五愛冤家，三媽六愛潦溪」諺語。神像分身多，也代表寺廟與各庄或各媽會關係連結多，也象徵寺廟與人群的多重牽絆。相對來說，神聖物的數量、型態與展演方式，反映信徒如何去看待神聖性如何被經營的方式。

拱天宮的媽祖神像除了白沙屯大媽，另還有二媽、三媽不同排序的神像（圖 45）。根據書面資料跟進香紀錄，白沙屯庄有二媽遊庄習俗，其遊庄範圍包括本庄、南庄與北庄。引述「白沙屯媽祖婆網站」資料：「『大媽』往北港進香期間，安奉於神房前的『黑面二媽』與『粉面三媽』便肩起鎮殿責任，兩尊媽祖慈眉祥和造型古樸，信徒家中神明聖誕、結婚、附近宮廟慶典，都

58 劉煥雲，〈臺灣媽祖信仰之宗教民俗意涵研究——以苗栗通霄白沙屯「拱天宮」為例〉，《慈心鳳德：阿猴媽祖論文集》（屏東市：阿猴媽祖文教基金會，2014年1月），頁53-54。

會請媽祖到府作客增添光彩。二媽執行遠境遊庄任務時，每到一個聚落信徒爭相抬轎膜拜。白沙屯媽祖信仰區涵蓋了白東、白西、內島、南港，以及新埔里、通灣里的一部分。」⁵⁹ 2020 年國曆四月除瘟法會也是由二媽作主，這顯示老二媽是白沙屯拱天宮除了老大媽之外最重要的媽祖。



圖 45：白沙屯拱天宮宮內的媽祖編號：神龕正中央為大媽、正前方小神龕內是二媽、右側是三媽。筆者拍攝，2020 年 8 月 29 日

不過整體來說，對當地信徒而言最重要的還是大媽。祂幾乎代表拱天宮信仰的中心，也是所有儀式中最重要的角色。當地信徒一致認為大媽才是他們最重要的開基媽祖。過去研究指出，臺灣媽祖廟的媽祖「意象」會透過不同的神像表現手法分化：普遍來說，一座媽祖廟內經常並存木雕開基神像、泥塑鎮殿神像與木雕軟身神像三類，代表寺廟中媽祖形象的三位一體：分別

59 〈白沙屯拱天宮介紹〉，引自「白沙屯媽祖網站」，網址：<https://www.baishatun.com.tw/7-1-1.htm>，2020 年 8 月 30 日點閱。

是船頭媽隱喻祖先、鎮殿媽隱喻官員、以及軟身媽隱喻肉身。⁶⁰ 不過，以白沙屯媽祖而言，祂既是開基神像、又是鎮殿神像，也是軟身型態，這在臺灣他地媽祖信仰中是相當罕見的發展。此地信徒將所有神聖性與情感上的羈絆，獨尊在白沙屯軟身媽祖一尊上，代表拱天宮的神聖性被高度集中。因此我們可以說白沙屯媽一登場，便聚集眾人目光焦點，獨挑大樑。

（二）身體展演的兩種形式：定著與移動

另一種展演模式則是神明身體的移動，係每年一度往北港進香刈火，這種儀式每年舉辦，具規律性。起駕的時間點是由以宮內以男性成員為主的管理委員會偕同由爐主向媽祖擲筊決定（過去農曆正、二、三、四月都有）。這種展演的模式，一年約 6 到 12 天不等的行程，卻是白沙屯媽祖最獨特的儀式，這種進香也隱含有謁祖返鄉之意涵。從展演方式來說，則是神聖之物進入信徒中，帶領群眾的身體共同移動。

西方基督教傳統也有聖像膜拜之現象。Peter Burke《圖像證史》一書指出，從義大利佛羅倫斯、波蘭到墨西哥都有聖母瑪利亞等聖像的崇拜實例，如君士坦丁堡的聖路加聖母像。而中世紀起某些特殊聖像被認為具有特殊力量，如羅馬聖彼得大教堂的耶穌面像或基督真像（true image of Christ），向之祈禱之信徒可以免除煉獄的懲罰而獲得赦免。因此，信徒間逐漸發展出朝拜特殊聖像的長途巡香禮拜行為。⁶¹ 這和白沙屯媽祖不同的是，西方儘管也有朝聖的概念，但具特殊神聖性的聖像是很少移動的。

值得注意的是，白沙屯媽祖進香入轎前，會先沐浴更衣。起轎前，安放在正殿神龕外，穿蟒袍、戴冕冠，安坐於座椅上供信徒瞻仰（圖 46）。這時白沙屯媽祖能被指認者惟有其臉部特徵，一般信徒無法窺視其服裝下的身

60 李建緯，〈大里杙福興宮二媽軟身神像研究——歷史、物性與主體性〉，《華人宗教研究》第 7 期，頁 76-77。

61 Peter Burke，楊豫譯，《圖像證史》（北京：北京大學出版社，2008 年），頁 63-64。

體狀態，只能透過蟒袍、水袖，隱約感知衣裳下有個身體。中國（包括臺灣漢人）過去對人體解剖學（骨骼、肌肉、器官）並無太多興趣，身體皮膚之上的衣裳才是文化符號傳遞交流的管道，人體的氣脈是否流暢更是其所關注的。⁶² 在此藝術成規之下，軟身媽祖神像真實再現的方式，並不在於對女性豐腴的乳房或臀部等肌肉、或是皮膚光澤的忠實模仿，而是各部位關節的細膩結合，能否作出與真人無異的動作，以及對於服飾配件完整度的要求。



圖 46: 2020 年白沙屯媽更衣結束起轎前，安奉在拱天宮正殿內供信徒瞻仰。
苗栗縣文觀局郭靜芳科長提供

62 余連 (François Jullien) 在《本質或裸體》一書指出，裸體在中國藝術哲學或創作表現上從來未成為焦點。不過這並非代表中國美學不關心透過身體開顯本體，一個人的面容才是揭露其本質的關鍵場域。在面容中又以眼睛是否能傳神為要。中國繪畫不以身體直接落路表現，必披上衣服；人物畫的重點不再於肉體的量感，而以衣褶為主要表現身體的手法。余連認為，即便是春宮畫也常加上衣物，而罕見直接展現赤裸裸的身體。此與「禮」之觀念有關。中國之所以忽略裸體，是對其「過度直接」產生反感，這也是中國人認為人與禽獸之別，衣常乃有文明的意涵。余連 (François Jullien) 著，林志明、張婉真譯，《本質或裸體》（臺北：桂冠圖書，2004 年 11 月），頁 V~Vi。

（三）在傳統禮儀與宗教禁忌下呈現的隱身與神秘化

白沙屯媽祖在儀式上存在不少規矩：一種是來自於禮教上的男女之別：因為傳統禮教中女性身體側重在規馴，身體有神聖（作為母親）與不潔（作為具誘惑力的軀體）兩個面向，女性身體被教育要別尊卑、明性別，而女性空間分配具有極強的禮儀與教化意義。⁶³ 研究指出，中國古代禮儀中存有明顯的男女之防，包括：1.男女不親相受，不相襲處；2.乘車之禮反映的男女之防，如婦車有車裳幃防止外人窺視；3.婦女不宜袒；4.婦女夜行用燭。⁶⁴ 透過前例發現，軟身媽祖由於被認為是閨女而產生男女之別，不應讓其拋頭露面，因此鑾轎包覆得密不通風，在鑾轎前更有幃布覆蓋。

另一種則是宗教上的禁忌。禁忌發源自早期人類對神秘力量 and 神聖對象產生的驚奇、畏懼以及崇敬愛戴等宗教情感，而禁忌是人們為了避免受到災難和懲罰，在觀念上與行為上所設的限制與禁戒。在宗教信仰中，為了區隔一般世俗之物與神像，伴隨有「神聖性」與「禁忌性」，也產生儀式上的規矩與禁忌：例如不潔之人（月經或懷孕）不能參與祀神、祭祀時不能用手指向神明、不能碰觸神像、祭祀期間不能行房或盡可能茹素、不能裸身祭祀等。民眾一方面遵守禁忌同時更期盼得到神明庇佑。⁶⁵ 白沙屯媽儀式展演中除了存在上述的禁忌，還不能碰觸媽祖神轎；二是不能稱呼為「白媽」；三是換裝時不能靠近或記錄。此外，筆者執行的「108-109 年苗栗縣白沙屯拱天宮宗教文物普查暨調查研究計畫」⁶⁶，廟方主事者明確表示不能對媽祖拍攝、不能在神房內放置溫溼度計、不能進行任何科學檢測（XRF、X 光、材質鑑定等），比臺灣其他軟身媽祖神像，存在更多禁忌。

63 林素娟，《空間、身體與禮教規訓——探討秦漢之際的婦女禮儀教育》（臺北：臺灣學生書局，2007年），頁5。

64 林素娟，《空間、身體與禮教規訓》，頁226-235。

65 林振源，〈華人民間信仰禁忌〉，《全國宗教資訊網》，網址：
<https://religion.moi.gov.tw/Knowledge/Content?ci=2&cid=574>，2020年8月3日點閱。

66 李建緯計畫主持，「108-109 年苗栗縣白沙屯拱天宮宗教文物普查暨調查研究計畫」（苗栗縣政府文化觀光局委託，鹿溪文史工作室執行，執行時間2019.10-2020.9）。

上述的禁忌中，白沙屯大媽與其它實木雕刻神像的最大差異，在於其換裝過程不能輕易在信徒前展現其身體。前往進香的過程也將神像置入轎子，將神尊與信徒隔離；就人類學角度來說，「隔離」是將神聖與世俗領域區分的作法，將神聖領域隔離出來，產生排他性，能進入神聖領域的是被特許的，符合特殊條件的。⁶⁷ 祂換裝時也以大片紅布遮蔽神房玻璃，不讓外人看到換裝的私密情況，如同古代女子不隨意拋頭露面。如果我們將白沙屯媽視為一個具主體性的個體，祂的隱藏這件事，其目的如同高夫曼所說的，對身份尊貴者來說：

在其他任何場合出現在他人面前都是不當的，因為這種非正式的露面可能有損於加諸其身的神秘感。因此，必須禁止觀眾進入顯貴人物（休閒）的任何場所。⁶⁸

至於隱身帶來的效果，便是神秘化的強化：「限制接觸，即保持社會距離，能使觀眾產生並維持一種敬畏——如肯尼斯·伯克（Kenneth Burke）所言，它能使觀眾處於一種對表演者深感神秘的狀態之中。」⁶⁹ 上述理論不論事實正確與否，其隱含邏輯是為了防止信徒對白沙屯大媽體察入微，以免因過於親密而生輕蔑，這如同藝術表現的「陌生化效應」，讓「觀看」本身被儀式化。引高夫曼理論，當儀式展演者宣稱其神聖的身份和權力時，這種神祕造成神聖性的邏輯便會生效。⁷⁰ 而信徒也會配合傳統，在禮教、禁忌概念的限制下，與白沙屯媽祖的軟身神像保持距離，也對附著在祂身上的神聖性與完美感，產生敬畏。

67 Michael C. Howard，李茂興、藍美華譯，《文化人類學》（臺北：弘智文化，1997年），頁565。

68 高夫曼，《日常生活中的自我呈現》，頁103。

69 高夫曼，《日常生活中的自我呈現》，頁54。

70 高夫曼，《日常生活中的自我呈現》，頁55。

（四）淨身儀式與潔淨感

白沙屯媽除了一般常見的遶境儀式，比較特殊的是專屬於軟身媽祖的更衣與淨身儀式。在余舜德對物與身體感的研究中，身體感不只是生理層面，更涉及文化脈絡在個體身體上的「體現」(embodiment)——中國人對其身體的舒適感其實是一種歷時性的，舒適不只是一種坐姿習慣、禮儀規範、身體知識與家具設計的問題，它還包括上述所有面向內化到身體經驗層次的總體交融的具現。⁷¹ 對於媽祖淨身、更衣，其實也正是民眾對個人身體有潔淨需要的投射。凡人類女性需要的，媽祖自然不能少，因此應當更衣、淨身、梳頭等淨身儀式。

透過白沙屯媽留下來的服裝，我們同樣發現白沙屯媽另一種公開出巡，前往北港進香示眾以外的特殊「展演技術」，此即其私密身體展演技術。白沙屯媽每年更衣時，一般是三位固定的婦女幫忙更換，其身上服裝共有 12 種（圖 47），包括襯衣、蟒袍、后冠、奉帽（風帽）、霞帔（實為雲肩）、腰帶、鳳裙、弓鞋、襪子、襪套、手巾、扇子。⁷² 其中的女性貼身衣物有襯衣、風帽、雲肩、腰帶、鳳裙、弓鞋、襪子、襪套、手巾、扇子；至於后袍、后冠則是媽祖身為神明官階中必備的正式禮服。這十二件為一套的服飾，其文化意涵被視為父系社會結構下身分與地位的表彰與象徵。⁷³ 在《白沙屯媽祖進香之薪火相傳》一書展示的 12 件全套服裝，其實還缺了褲子。根據口訪，早年白沙屯因屬農漁村，經濟拮据，通常只更換外衣與外裙，於彰化訂製。而彼時衣裙外的配件並非每年更換，有時弓鞋一穿就穿了三年。⁷⁴

71 余舜德，〈物與身體感的歷史〉，《思與言》第 44 卷第 1 期（2006 年 3 月），頁 5-47。

72 古臺清編，《白沙屯媽祖進香之薪火相傳》（苗栗通霄：白沙屯拱天宮管理委員會，2014 年 9 月），頁 8-37。

73 林美蓉、林孟蓉，〈從父系社會的角度觀看女神媽祖的形象〉，頁 60-65。

74 感謝白沙屯當地信徒蔡翔全先生提供訊息，2020 年 11 月 20 日。



圖 47：白沙屯媽每年更衣時由三位婦女幫忙更換，其身上服裝共有 12 種。
古臺清編，《白沙屯媽祖進香之薪火相傳》，頁 10。

白沙屯大媽每次進香登轎啟駕前會有「茱草水」（水中伴有艾草和聖母燒化符令）為媽祖沐浴洗淨。登轎的時間會請示聖母，以紅色新水桶和新毛巾，並換上信徒所奉獻之蟒袍、后冠、宮鞋、新衣與新袍。早年白沙屯媽棉質貼身內衣褲多是由更換衣服的婦人製作，而換下的媽祖舊衣則會提供給當地襁褓中的嬰兒貼身保平安。⁷⁵ 當梳妝更衣完畢後，信徒會趨之若鶩地上前沾染為之更衣時所端出的沐浴聖水。⁷⁶ 這些沐浴聖水，會放在神房外供信徒請回擦身體以保平安，近年則衍生出信徒求取飲用，祈求平安、健康的行為。

如同白沙屯媽這種更衣淨身的需要，筆者認為淨身的概念是與時俱進的。清代媽祖是否有如此頻繁的更衣與淨身儀式，值得懷疑。18~19 世紀西方使節到中國時，對中國人產生許多不衛生的觀感，例如不洗澡或只洗上半

75 感謝蔡翔全先生提供訊息，2020 年 11 月 20 日訪問。

76 林幸福、駱調彬撰，《白沙屯拱天宮簡介》（苗栗通霄：白沙屯拱天宮管理委員會，2009 年），頁 7。

身，⁷⁷頭髮不整理、衣服不清洗或不穿內衣等。反觀西方大約在 18~19 世紀由於城市人口集中與現代化發展下，產生了公共衛生之需，尤其是人體的清潔被認為是一種出於健康的考量。⁷⁸ 因此，不排除是日治時期以後臺灣受到現代化衛生的概念影響，因而衍生出媽祖淨身清潔與更衣保持身體乾淨之需。⁷⁹

（五）行進路線不可預期性

人類宗教中大多數傳統傾向於將儀式例行化、形式化與重複性，在固定時間與場地舉行。這種被確認的秩序，是為了讓信徒產生安全感與穩定感，讓參與者知道會發生什麼，以及期待發生什麼。⁸⁰ 而臺灣媽祖遶境或進香活動，其行程多半會預先公告，行經路徑也會貼上香條，或通過媒體告知大眾行進路線與時間。透過時間、空間管制，藉由其神像身體位置與細分的時間結合，使媽祖處於無所不在的監控、記錄與追蹤，其身體無所隱蔽。於是媽祖遶境或進香在重覆性的行程、專業化的管理下，其神聖性被切割化約成能被掌控的精密時間狀態。而這種能被精密控制的朝聖行程，頗有將宗教性「去神聖化」並重新安排、分類，進入到能被世俗工具所掌握、被馴化的符號座標。

反觀白沙屯媽祖鑾轎行進路徑非計畫好的，沒有預先規劃的路線，行進方式有不可預期性，增添白沙屯媽的自由意志效果，以及非理性化的宗教神秘性。臺灣其它媽祖遶境或進香的路徑與時間，人為介入程度高，反觀白沙屯媽移動的時間、空間是不可預期的，讓信徒深信時間、空間的進程是媽祖

77 郭奇正，〈衛生、城市現代基礎設施與商品化過程中的身體經驗——上海里弄住宅德社會形構〉，《體物入微：物與身體感的研究》（新竹市：國立清華大學，2008 年），頁 83-133。

78 李尚仁，〈腐物與骯髒感：十九世紀西方人對中國環境的體驗〉，《體物入微：物與身體感的研究》，頁 45-46/54-82。

79 李建緯，〈臺灣傳世軟身媽祖神像的性別意涵〉，頁 114-115。

80 Michael C. Howard 著，李茂興、藍美華譯，《文化人類學》，頁 565。

自己決定。而行進路線又常因特殊事件導致轎子停止或前進。在媒體推波助瀾報導白沙屯媽祖治病、除煞之能力，讓其行進路線來自媽祖意旨的意象更加鮮明。前述關於白沙屯媽經常展現的主體性，在其重新粧佛的事蹟中也得到強化。⁸¹

四、展演技術中反映的文化意涵

若將白沙屯媽祖進香當作是一場歷時將近 10 天的展演，其演出主角便是白沙屯大媽神像。其他演員包括有廟方主事者、媽祖會成員、全程參與的香燈腳、短時間體驗進香節慶氣氛的觀光客……等，至於在傳統或新媒體中接受聲音、文字與影像傳播者則是觀眾。白沙屯媽作為主角同時也是整場進香最重要的神聖道具，其它重要道具還包括還有鑾轎、刈火爐、旗幟等。其中的鑾轎既有前臺展示媽祖位置的功能，轎內遮蔽著媽祖身體也兼具後臺功能。這頂遮蔽乘載白沙屯媽祖身體的神轎，近年也被視為具有神聖性，能通過窄門、解除病痛或解除交通災厄。⁸²

就展示技術而言，神像作為神明的顯現，筆者透過白沙屯媽祖的展示技術的分析發現，這種軟身型態的媽祖神像是崇高的、神聖的，因此祂們的肉身是不得輕易示眾，尤其不應經常暴露給大眾，淪為其視覺觀看的對象。這種透過屏障隱身來強化神聖性的作法，也見於西方基督教傳統。在東正教中

81 根據資料，白沙屯媽的粧髻師傅是媽祖自己決定的。拱天宮於 2006 年 11 月 24 日委託鹿港國寶級雕刻家吳清波（1931~2012）為媽祖神像進行粧髻粉面，經 11 年後、2017 年拱天宮再度發現媽祖臉部有損傷，決定再次為媽祖粧髻。管委會找了三家粧佛匠師，經擲筊向媽祖請示後，決定委託給北港林延樺、林延欣師傅施作，聯繫林師傅後才知，前一年（2016）白沙屯媽祖到北港時，曾經進入林家，為生病的林家父親賜福，而父親的身體也逐漸好轉，因此林家對白沙屯媽祖非常感恩。而媽祖擇定由北港林延樺、林延欣師傅施作神像粧佛，冥冥中似已選定人選。林家兄弟也透露，開始粧佛前曾夢見到媽祖聖顏，而且是早期樣貌。施作過程中，凡遇困難或是施作細節不順利，林師傅便向媽祖擲筊，「以聖母旨意為依歸」進行施作，在媽祖庇佑下，林師傅順利完成了這一次丁酉年的剃面粧髻。拱天宮文化組，《白沙屯媽北港徒步進香文化年刊 NO.4（2018 戊戌）》（苗栗：白沙屯拱天宮管理委員會，2018），頁 12-21。

82 呂玫媛，〈想像、體驗、與儀式再結構中的地方社會〉，《21 世紀的地方社會》（新北市：群學出版社，2016 年），頁 193-195。

偶像有兩種展示方式：一種是被單獨擺放，另一種則是放在屏幃後，在禮拜時將祭壇和一般信眾隔開，使之產生神秘感。其中，基督、聖母、聖徒姿勢是正面朝前，直視觀者，讓信徒產生聖像是真人的印象。甚至傳說衍生出聖像落入海中卻能自己登上陸地，強化聖像本身擁有神奇力量的觀念。⁸³

而在〈顯與隱——文化展示的人類學與人類學的文化展示〉一文，可以得到神像展演在文化意涵上的解釋。在人類學宗教儀式中有兩種模式，「顯」強調事件、節慶、表演、非理性、可見性；「隱」則是強調常規、結構、理性、不可見性。⁸⁴「顯」來自於一種打破日常規律下非理性的狂歡，在這種節慶式儀式中，上下次序與社會結構會被打破。同樣的，白沙屯媽身體的展演也反映出兩種模式：「顯」的展演模式便是前往北港進香，是最吸引媒體與信徒關注者，而不按牌理出牌的前進路線也強化一種非理性的宗教體驗；另一種「隱」的儀式則是祂在神房內、靜態的展示，作為白沙屯的鎮殿媽祖被各地前來的信徒祭祀。王銘銘認為廟堂正是模仿山洞的原始記憶，神像位於廟內神龕如同山洞內放置神靈一般。

透過神秘感的操作，在古代也有類似的觀念，例如中國君臣間常透過「隱身」或「禮容」刻意製造的距離，以凸顯帝王的尊貴和不可侵犯的地位，古代傳說中皇帝的「隱身」，通過營造神話加強神秘感，使帝王顯得高深莫測。⁸⁵ 同樣地，不論是啟天宮或白沙屯軟身媽祖，隱居神房內加強了神明的神秘感。此外，神像所在的神龕，是民眾不可隨意侵犯的神聖場域，對信徒來說具高度的禁忌性，對於軟身媽祖而言更是如此。當祂遶境時就扮演了信徒心目中的女神角色，但是當祂回到其宮內神房後，神房就是她的私密

83 Peter Burke (彼得·柏克) 著，楊豫譯，《圖像證史》，頁 63。

84 王銘銘，〈顯與隱——文化展示的人類學與人類學的文化展示〉，《博物院》總 02 期（2020 年第 4 期），頁 14-16。

85 劉成紀，《形而下的不朽：漢代身體美學考論》（北京：人民出版社，2007 年），頁 187-188。

空間，如同其起居用的閨房。透過神房外的木龕、玻璃或門板將信徒隔絕在外，使之無法直視身體。更衣時神龕外以大型紅布包圍起來，也是一種強化女性身體隱私的社會規範。換言之，神龕雖是媽祖的神聖空間，但對軟身媽祖而言卻如高夫曼所說的，是社會角色扮演中與「前臺」相對的「後臺」，是身體表演之外的私人隱密空間。⁸⁶

在白沙屯媽展演技術中，對「隱身」的強調不只是不可觸碰鑾轎或神龕的距離來維持祂與信徒間的神祕感，而且和艋舺啟天宮廟方對科學檢測的主動態度不同，拱天宮不論是廟方或信徒皆對科學檢測非常排斥。對神像本身禁忌性的堅持，反映的正是排斥「去神秘化」，從另一種角度也是一種「隱身的展演技術」。上述不願透明化的「去展示化」背後帶出文物「真實性」與神聖物具「超驗性」兩種觀念拉扯的問題——文物本身的年代判讀與工藝處理方式的鑑識，涉及到對文物真實性的確認，但白沙屯在地信徒由於對白沙屯媽的高度認同，深信神像就是神明自己，是超驗的，因此為尋求文物真實性而運用儀器施測，對神明正是大大的不敬。

其次，文物本身運用科學對材料確認也與其宗教文物神秘性有所扞格。由於多數神像是物質製作，也需透過材料表現其神聖性。這些構成神像的材料不外乎是木、土，外層髹漆，要獲得材料種類、成分、比例等訊息，需科學儀器的輔助。但宗教文物常透過神秘化、距離化使之神聖化，因此從社會層面或心理層面便會排拒科學檢測，認為有損神威。上述的情形衍生的問題，是吾輩面對神像研究時應體認，神像研究中的科學檢測介入是否為必要選項？或是更應該回到研究倫理的層面，以人的角度思考。

86 高夫曼所稱的「前臺」，是觀者視覺焦點，演出被強調的事實。「後臺」(back-stage)則是掩飾事實的場所。努力經營印象的個人在後臺不須繼續演戲，可放下道具、服裝而暫時放下自己該扮演的角色。但因為這裡是掩蓋真實的區域，因此不容許他人自由進出，以免觀者出戲。而且後臺與前臺之間會有明顯的區隔，後臺是被管制的。高夫曼，《日常生活中的自我呈現》，頁 19-25/93-120。

雖然白沙屯媽在展演技術上呈現其「隱」的特殊性，另一方面近年來卻透過媒體傳播讓媽祖身體不斷反覆的「顯」與「展演」：不論是傳統媒體如電視新聞、報紙，或者是新媒體如 Facebook、Line、Youtube 的推波助瀾下，讓白沙屯媽信仰打破了以白沙屯庄為中心，信徒呈現出一種「多向量」（multi-scalar）地理空間，往臺灣各地甚至華人世界擴散。再加上 2008 年登錄為苗栗縣文化資產、2010 年被指定為「國家重要無形文化活動資產」（2010 年 6 月 18 日，會授資籌三字第 09920061931 號）⁸⁷，來自臺灣各地參加媽祖進香活動的信徒，不斷反覆分享其進香體驗，反過來加強媒體頌揚的媽祖靈力，營造出白沙屯媽祖信徒產生「想像共同體」的一體感。⁸⁸ 這也讓未曾參加過白沙屯媽進香活動的媒體觀眾，透過新展示技術的傳播，不用親身在場體驗卻能成為白沙屯媽祖的信徒。⁸⁹

肆、結論：在文化語境中的軟身神像

透過前文分析可知，宗教中的技術，不論是製作技術或展演技術，如同 Miller 在《物質文化與大眾消費》（*Material Culture and Mass Consumption*）一書所強調的，當人們製造、使用、交換、消費物的過程中，與物不斷互動，而人不但創造物，同時也再造自身。⁹⁰ 過去在神像研究上，不論著眼其工藝或功能，不外乎以博物館內藏品為對象，但這種神像卻是一種宗教功能已消逝、如同已死去的神像。本文討論的卻是活生生的、仍被實際供奉、被當成神明的神像（statues in context）。換言之，本文討論對象的軟身神像，

87 未著撰人，〈白沙屯媽祖進香〉，資料來源：「文化部文化資產局國家文化資產網」，網址：<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/advanceSearch/folklore/20100618000007>，2021 年 3 月 4 日點閱。

88 呂玫鋈，〈想像、體驗、與儀式再結構中的地方社會〉，頁 177-223。

89 呂玫鋈指出，白沙屯媽祖原來儀式中強調的向外進香模式，強調分火、分香與分靈，逐漸成為新的進香中心，這種儀式的再結構化，造成白沙屯媽信仰地理空間延伸擴大，呈現「去地方化」與「再連結」，於是白沙屯媽祖不再只是白沙屯庄居民的守護神，而成為全臺信眾的神明。呂玫鋈，〈想像、體驗、與儀式再結構中的地方社會〉，頁 225。

90 轉引自林瑋嬪，〈靈力具現：鄉村與都市中的民間宗教〉，頁 5-6。

其製作技術或展演技術都不是馬克思那種勞動剩餘產物下的產品或商品的概念，而是讓人們確認自身象徵體系的關鍵。

延續前文的思路，在宗教文物的研究取向上，單以傳統藝術史的風格分析（style analysis）或圖像學研究（iconological study），容易將宗教作品看成是靜態的、意義被固定在被觀看的對象內，其文化意涵封存於作品中。至於高夫曼的理論揭示一條研究途徑——文物的意涵既來自於文物（神像）的形象經營動機，同時也包括觀看者對文物（神像）的既定印象。這當中神像的「身體」是作為展演的場域，是驅動文化意義能發生的載體。因此軟身媽祖的文化意涵不只來自於祂如何被製作的神聖物的生產系統中，更無法脫離祂被人們在特定場域與時間中展示、觀看、隱藏、移動、膜拜的語境（context）。

另一方面，若將媽祖神像的進香當成是一場長時間的表演，或將其外觀的擬人視為一種追求現實逼真度的道具，則這種論點可能遭到質疑：即宗教儀式是否僅是一場盛大的戲劇表演而已？前述透過印象管理的角度作為詮釋宗教文物的社會角色，或許傾向將宗教活動中的人、神與物的互動，視為一種虛無的、真理缺席的、有目的性的演出。針對上述的提問，本文並不只是指出軟身神像是一種讓人易於連想傳統社會中閨女意象的道具，而是透過角色分析的理論，剖析神聖性物件如何在動態的社會展演中，如何觸動或觸發參與者的宗教情感的作用。

媽祖作為被眾人祭祀的女性神明，是從人到神的成神過程，原來是有肉身的。西方基督教傳統下的神界之神聖性與塵世的世俗性間，存在某種斷裂性，二者是無法互相跨越的。⁹¹ 不過，林美容認為，臺灣民間信仰中的神聖性和西方不同，人可以變成神，和西方的神作為一種絕對性的存在不

91 林美容，〈從民間造經傳統的神明經書來分析神聖性的塑造〉，《宗教與神聖：現象與詮釋》（臺北：五南圖書公司，2003 年），頁 22。

同，並非那麼遙不可及。⁹² 李豐楙也指出，不論是中國或臺灣人的神明，都是從原來作為人實踐了自我生命道德，成為完全的人後而成為神。⁹³ 職是之故，成為神明的媽祖林默娘，其形象中原來還有個人類肉身的部分。軟身媽祖恰好就補足了她過去作為人類的那一個肉身。宋代成神的媽祖林默娘，在歷代運用各種材質塑成神像被奉祀，透過信徒的祭祀活動又不斷強化其超越性。到了清代，從臺灣本土諸多案例，媽祖信徒反過來以活生生的女性形象再現媽祖，這是一種神明由凡入聖，⁹⁴ 再從聖入凡的一種具體表現。由於透過性別化的身體，讓「祂」再現成為「她」之後，於是各地的媽祖有了肉身，產生觀看事件，也有展演（如遶境）也有隱蔽（隱於神龕內），就如同人與人的互動一般。因此，各地軟身媽祖神像可說是媽祖如何降凡為人的一種「實擬」；換另一種說法，祂也是各地信徒投射出來、掛在「媽祖」頭銜下各種林默娘的「擬真」——這類神像也容易讓信徒產生面對真人的印象。

透過前述的媽祖軟身神像可以得知，在臺灣各地聚落精神領袖的媽祖其實是一個社群中的行動者，隨著不同場合會衍生不同形象。媽祖被視為具有主體性，就如同個人一樣其人格是建立在各種角色的交集上，因此不同神像型態正意味著群眾對媽祖有著不同角色的需要，這些神像就像是舞臺上讓觀眾能迅速進入儀式情境的關鍵道具。因此，媽祖的形象也就衍生出符合官方的、公開的需要，以及私密的、非公開的場合需要，特別是媽祖的軟身神像形態，更具有神秘的、陰柔的特質。本文藉由上述兩個案例分析軟身媽祖的兩種身體技術——工藝技術與展演技術，本文提出的詮釋並非一體適用，筆者也相信不同地方的軟身媽祖會因區域差異形成不同文化語境，衍生出不同的文化意涵。

92 林美蓉，〈從民間造經傳統的神明經書來分析神聖性的塑造〉，頁 22-23。

93 李豐楙，〈從成人之道道成神之道——一個臺灣民間信仰的結構性思考〉，《東方宗教研究》第 4 期（1993 年），頁 183-209。

94 李豐楙，〈從成人之道道成神之道——一個臺灣民間信仰的結構性思考〉，頁 183-209。

參考書目

壹、文獻

〔清〕，余文儀，《續修臺灣府志》。1774 年原版，臺北遠流，2007 年。

〔清〕趙翼，《陔餘叢考》〈卷三十五〉。臺北市：世界書局，1965 年 3 月，再版。

貳、期刊論文

王銘銘，〈顯與隱——文化展示的人類學與人類學的文化展示〉，《博物院》總 02 期（2020 年第 4 期），頁 13-19。

余舜德，〈物與身體感的歷史〉，《思與言》第 44 卷第 1 期（2006 年 3 月），頁 5-47。

呂玫媛，〈傳統的再製與創新：白沙屯媽祖進香的「行轎」儀式與徒步體驗之分析〉，《民俗曲藝》158 期（2007 年 12 月），頁 39-100。

巫佩蓉，〈中國與日本佛像納入品之比較：以清涼寺與西大肆釋迦像為例〉，《南藝學報》，2，（臺南，2011 年），頁 71-99。

李建緯，〈大里杙福興宮二媽軟身神像研究——歷史、物性與主體性〉，《華人宗教研究》第 7 期（2016 年 6 月），頁 1-65。

李建緯，〈嘉義魴港太聖宮媽祖神像年代研究〉，《臺灣文獻季刊》第 69 卷第 2 期（2018 年 6 月），頁 1-66。

李豐楙，〈從成人之道道成神之道——一個臺灣民間信仰的結構性思考〉，《東方宗教研究》第 4 期（1993 年），頁 183-209。

林茂賢，〈臺灣媽祖傳說及其本土化現象〉，《國家與教育》第 1 卷（2007 年 3 月），頁 86-123。

林瑋嬪，〈漢人親屬概念重探：以一個臺灣西南農村為例〉，《中央研究院民族

學研究所集刊》第 90 期（2001 年），頁 1-38。

劉淑芬，〈五至六世紀華北鄉村的佛教信仰〉，《中研院史語所集刊》63 本第 3 分（1993 年 7 月），頁 497-544。

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

參、專書或論文

Arrault, Alain., trans by Lina Verchery, *A History of Cultic images in China : The Domestic Statuary of Hunan*. H.K. : The Chinese University of Hong Kong, 2020.

Benjamin Walter（班雅明）著，王才勇譯，〈機械複製時代的藝術作品〉，《攝影小史+機械複製時代的藝術作品》。南京：江蘇人民出版社，2006 年，頁 47-64。

Burke, Peter（彼得·柏克）著，楊豫譯，《圖像證史》。北京：北京大學出版社，2008 年。

Goffman, Erving（高夫曼），《日常生活中的自我呈現 *The Presentation of Self in Everyday Life*》。北京：北京大學出版社，2008 年，英文版 1959 年。

Howard, Michael C.著，李茂興、藍美華譯，《文化人類學》。臺北：弘智文化，1997 年。

Jullien, François（余連）著，林志明、張婉真譯，《本質或裸體》。臺北：桂冠圖書，2004 年 11 月。

Kieschnick, Jonh（柯嘉豪）著，趙悠、陳瑞峰等翻譯，《器物的象徵：佛教打造的中國物質世界》。新北市：遠足文化，2020 年 12 月。

Sangren, Paul Steven（桑高仁）著，《漢人的社會邏輯：對於社會再生產過程

- 中「異化」角色的人類學解釋》。臺北：中央研究院民族學研究所，2012 年。
- 呂玫媛，〈想像、體驗、與儀式再結構中的地方社會〉，《21 世紀的地方社會》。新北市：群學出版社，2016 年），頁 177-223。
- 李尚仁，〈腐物與骯髒感：十九世紀西方人對中國環境的體驗〉，黃應貴編，《體物入微：物與身體感的研究》。新竹市：國立清華大學，2008 年，頁 45-46/54-82。
- 李建緯，〈女神身體的再現——臺中大里杙福興宮的四尊軟身媽祖分析〉，《2016 臺中媽祖國際學術研討會》。臺中市：臺中市政府文化局，2016 年 11 月，頁 367-417。
- 李建緯計畫主持，「108-109 年苗栗縣白沙屯拱天宮宗教文物普查暨調查研究計畫」，苗栗縣政府文化觀光局委託，鹿溪文史工作室執行，執行時間 2019.10-2020.9。
- 林幸福，《白沙屯媽祖進香》。臺北：遠足文化，2014 年。
- 林幸福、駱調彬撰，《白沙屯拱天宮簡介》。苗栗通霄：白沙屯拱天宮管理委員會，2009 年。
- 林美容，〈從民間造經傳統的神明經書來分析神聖性的塑造〉，《宗教與神聖：現象與詮釋》。臺北：五南圖書公司，2003 年，頁 21-49。
- 林美容，《媽祖信仰與臺灣社會》。臺北：博揚文化，2006 年，頁 57-135、頁 423-427。
- 林美容、林孟蓉，〈從父系社會的角色觀看女神媽祖的形象〉，林正珍、李建緯主編，《宗教與性別：傳統宗教中女性的形象、組織與禁忌》。臺中市：臺中樂成宮，2020 年 6 月，頁 53-73。
- 林素娟，《空間、身體與禮教規訓——探討秦漢之際的婦女禮儀教育》。臺北：臺灣學生書局，2007 年。

林瑋嬪，《靈力具現：鄉村與都市中的民間宗教》。臺北：臺大出版中心，2020年。

金申，〈日僧裔然在臺州模刻的旃檀佛像〉，收入氏著，《佛教美術叢考》。北京：科學出版社，2004年，頁28-29。

拱天宮文化組，《白沙屯媽北港徒步進香文化年刊 NO.4（2018 戊戌）》。苗栗：白沙屯拱天宮管理委員會，2018年。

莊啟文，〈原住民觀光與文化展演——部落現象、外國理論與在地研究〉，《2009 文化創意產業永續與前瞻研討會》。屏東市：國立屏東教育大學，2009年，頁99-112。

郭奇正，〈衛生、城市現代基礎設施與商品化過程中的身體經驗——上海里弄住宅德社會形構〉，黃應貴編，《體物入微：物與身體感的研究》。新竹市：國立清華大學，2008年，頁83-133。

喬致源主持、李建緯協同，《萬華艋舺料館啟天宮「鎮殿軟身媽祖神像」文物調查研究與科學檢測分析計畫調查研究報告書》。臺北艋舺料館啟天宮委託、鴻嶽藝術修復工作室執行，2020年5月。

黃鼎松，《重修苗栗縣志宗教志》。苗栗：苗栗縣政府，2007年。

艋舺啟天宮管理委員會編輯，《臺北艋舺啟天宮沿革誌》。台北市：艋舺啟天宮管理委員會，1993年。

劉成紀，《形而下的不朽：漢代身體美學考論》。北京：人民出版社，2007年，頁187-188。

劉煥雲，〈臺灣媽祖信仰之宗教民俗意涵研究——以苗栗通霄白沙屯「拱天宮」為例〉，《慈心鳳德：阿猴媽祖論文集》。屏東市：阿猴媽祖文教基金會，2014年1月，頁37-61。

劉曉春，〈區域信仰——儀式中心的變遷——一個贛南客家鄉鎮的考察〉，《儀式與社會變遷》。北京：社會科學文獻出版社，2000年，頁168-218。

董芳苑，《探討臺灣民間信仰》。臺北：常民文化，1996 年，頁 139。

李建緯、林仁政、吳慶泰，《聖物蔭福興：大里杙福興宮文物的文化資產價值分析與歷史詮釋》。臺中：財團法人臺中市大里杙福興宮，2017 年 4 月。

林彥甫編，《與神同行：白沙屯媽祖徒步進香》。苗栗縣文化觀光局，2019 年。

古臺清編，《白沙屯媽祖進香之薪火相傳》苗栗通霄：白沙屯拱天宮管理委員會，2014 年 9 月，頁 8-37。

呂玫媛，〈空間、記憶與實踐——白沙屯聚落之文化建構〉，行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告（精簡版），2011 年 10 月 21 日。

李淑芝，〈以劇場理論應用於佛陀紀念館之經營管理之探討〉，國立高雄應用科技大學觀光與餐旅管理研究所碩士論文，2012 年 6 月。

蘇怡錚撰，〈Goffman 戲劇理論的博物館研究——臺原亞洲偶戲博物館為例〉，國立臺灣師範大學社會教育學系碩士論文，2018 年 1 月。

李建緯主持，《107-108 年臺中市萬和宮及七將軍廟文物普查建檔暨潛力古物調查研究計畫》，臺中市文資處委託，2020 年 3 月。

李建緯，〈臺灣傳世軟身媽祖神像的性別意涵〉，《宗教與性別：傳統宗教中女性的形象、組織與禁忌》。臺中市：樂成宮，2020 年 6 月，頁 75-130。

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.

肆、網路資料

〈山東靈岩寺的 40 尊羅漢像，竟然有五臟六腑，帶你一看〉，《每日頭條》，

原文網址：<https://kknews.cc/fo/b3j89m9.html>，2020 年 12 月 21 日點閱。
〈白沙屯拱天宮介紹〉，引自「白沙屯媽祖網站」，網址：

<https://www.baishatun.com.tw/7-1-1.htm>，2020 年 8 月 30 日點閱。

《臺灣日日新報》漢珍版資料庫，網

址：<https://www.tbmc.com.tw/zh-tw/product/12>

「中央研究院漢籍電子全文資料庫」，網址：<https://hanji.sinica.edu.tw/>

未著撰人，〈白沙屯媽祖進香〉，《文化部文化資產局國家文化資產網》，網址：

<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/advanceSearch/folklore/20100618000007>，

2021 年 3 月 4 日點閱。

林振源，〈華人民間信仰禁忌〉，《全國宗教資訊網》，網址：

<https://religion.moi.gov.tw/Knowledge/Content?ci=2&cid=574>，2020 年 8

月 3 日點閱。

陳雅文，〈個案研究法 Case Study〉引自「國家教育研究院雙語詞或、學術名詞祭辭書資訊網」1995 年 12 月，網址：

<https://terms.naer.edu.tw/detail/1681584/>，2021 年 3 月 3 日點閱。

Techniques of Crafting and Performing "Flexible Body" of Deity Statue Based on Two Case Studies of Statues Mazu in Baishatun Gongtian Temple and Mengjia Qitian Temple:

Lee, Chien-wei^{*}

Abstract

There are many types of female divinities in Taiwan. Among them, Mazu is one of the most worshipped as a main deity in temples. It is often seen to be represented in two ways: one is an official and formal image, with a crown on the head, holding a "Hu" (jade pieces representing official status) or "Ruyi" (Ganoderma-shaped jade), dressed in clothes of a robe with python pattern. It is shaped like a queen of official rank; the other is a private and realistic image, so-called "flexible body", with hair tied or a small crown on the head, its wrists, elbows and shoulders have movable joints that allow various gesture expressed in a richly creative way. Adding to that, the legs also with joints can move freely. The overall delicate movable joints can simulate various postures of people.

By examining the "flexible bodies" of deity statues Mazu handed down to generations from Mainland China to Taiwan, including the main statue of Matsu in the Wanhua Mengjia Qitian Temple, located in Taipei and the other, the famous Baishatun Ma, in the Gongtian Temple of Baishatun, located in Miaoli, this article mainly explores how a deity statue is produced and represented (art body) and how its body is performed (religious body/social body). All these aspects reflect the uniqueness of the "flexible body" and its cultural representation, as well as how the techniques attach meaning to the deity statue in between.

By analyzing the two "flexible bodies" of Mazu in two different locations, it doesn't matter in terms of production or performance techniques but both are not products from concepts of labor or commodity economy. In fact, these crafting techniques provide people a key opportunity to confirm the self value in the

^{*} Distinguished Professor, Master's Program of Culture and Social Innovation, Feng Chia University

symbolic system. The two cases actually reflect that the need of a goddess body declaration is generated from the aesthetics of Han women and eventually expressed in the appearance and performance of the "flexible body" of the deity statue Mazu.

Keywords : Flexible Body Of Mazu, Body Performance, Crafting Techniques, Baishatun Gongtian Temple, Mengjia Qitian Temple

