

南 華 大 學

建築與景觀學系環境藝術碩士班

碩士論文

龍的意象及其應用研究-以台南大天后宮為實例

A study of the dragon image and application, take
Tainan Grand Matsu Temple as the example.



研 究 生：賴美合

指 導 教 授：陳正哲博士

中 華 民 國 98 年 6 月 10 日

南 華 大 學

環境與藝術研究所

碩 士 學 位 論 文

龍的意象及其應用研究-以台南大天后宮為實例

研究生：賴美合

經考試合格特此證明

口試委員：賴志勤
魏光宏
許正哲

指導教授：許正哲

系主任(所長)：許正哲

口試日期：中華民國九十八年五月二十六日

謝誌

本篇論文是在許多人的協助與鼓勵下才得以完成，首先感謝我的指導老師陳正哲教授的指引，老師費心指導學生的研究方法與論文寫作技巧，使學生能沉浸在台灣傳統藝術領域中研究與在地面向的探討，對於老師的提攜，學生由衷的感謝。當然學生論文能夠順利完成，還要感謝論文審查委員魏光莒教授與賴志彰教授對於論文的指正。

此外，學生也要感謝這兩年來在南華大學先後受教的魏光莒教授、郭建慧教授、朱世雲教授、方芷君教授等多位曾經教導過我的師長。

還有謝謝 96 級環藝所的夥伴，香洵、子芳姐、文智班長與嘉瑩熱情的幫忙提供方向讓我找到資料，立平、Apple 與承漢隨時的叮嚀協助，勝雄、同雨、志成、筱涵、朝陽與國峰更是時時鼓勵著我，和大家同班兩年，真是一種福氣，只能說，有你們真好！

最後還要感謝家人的支持與幫助，媽媽的鼓勵，哥哥祈助、嫂嫂瑞穗及老公建宏的協助，使我求學無後顧之憂，也感謝兒子律祥、女兒子嘉的包容，因為寫論文剝奪了他們很多親子相處的時間。因為有你們，使我能夠處在許多生活壓力下，依然能專心執筆，順利完成碩士論文。

摘要

龍是中國人尊貴而奇特的吉祥物，它們捲起的蛇身、昂起的駝首、突起的兔眼、魚鱗、牛耳、鷹爪、虎掌、鹿角、蜃腹，其身影大量地出現在帝王器物與民間廟宇。它們不是祭祀的主神卻佔據廟宇明顯的位置，成為寺廟建築中不可或缺且具有積極價值的重要角色。

本論文試圖解釋龍意象及其應用源由，以文獻探討與田野調查等方法，蒐集分析龍裝飾藝術的演變，由山海經與龍生九子等神話龍探討，論及龍之分類，再佐以歷代應用在器物與建築上的龍紋為證，探討中國建築與繪畫之龍形風格，對照台灣寺廟中龍裝飾題材的表現形式、位置分析及題材根據，探知龍紋造型依其時代更迭演變之證據及寺廟中龍形的表現形式。

台南大天后宮中的龍意象及應用主要源於中國大陸，其龍形裝飾應用也發展出獨立特色，並發現到龍的形態在寺廟裡不會以單一樣貌出現，龍形大小不拘、形態多變，樣式活潑，龍可置於屋脊，可立於柱，飾以托木，雕於斜魁，螭龍團爐等各種型態在同一空間展現，理解到寺廟中龍裝飾藝術背後所隱含之空間美學思考、時代傳承及所蘊含的積極價值與功用，這篇論文便是對以上的特點加以著墨分析，希望形成台灣的龍學系統探討。

內文共分六部分：第一章為緒論；第二章探討古代龍形的起源、種類與造型；第三章探討寺廟中龍之表現、位置及題材分析；第四章為台南大天后宮之龍形意象、第五章為台南大天后宮之龍形應用的實例討論；第六章為結論。

關鍵詞：龍、寺廟、螭龍、龍形應用、台南大天后宮

A study of the drogon image and application,take Tainan Grand Matsu Temple as the example.

Abstract

The dragon is the Chinese honored and the unusual mascot figure, they curl up the snake body, raises hunchbacked, breaks out exempts the eye, the scale, the ear, the eagle claw, the arisaema heterophyllum, the antler, shen the abdomen, its form appears massively utensil and the folk temple in the king. They are not sacrificial offering's Lord actually occupy the temple obvious position, becomes in the temple construction the indispensable strong character.

This thesis attempts to explain the dragon image and the application source by , by methods and so on literature discussion and field study, collection analysis dragon decorative art evolution. And the dragon decoration theme takes the case study by the Tainan Grand Matsu Temple. The ascertainment dragon grain modelling alternates the evolution according to its time, and in Taiwan temple the dragon shape decoration application develops the independent characteristic, and discovered the dragon shape will not appear in the temple by the sole appearance, the dragon shape size will not arrest, the shape to be changeable, the style will be lively, understands in the temple behind the dragon decorative art space of esthetics concealment to ponder, the time inheritance and will contain positive value and function.

The thesis is divided six parts: The first chapter is the introduction; The second chapter discussion ancient times dragon shape origin, type and modelling; The third chapter discusses in the temple performance, the position and the theme analysis the dragon; **the fourth part is the dragon shape image** in Tainan Grand Matsu Temple; the fifth chapter is the dragon of shape application in Tainan Grand Matsu Temple example discussion ; the sixth chapter is the conclusion.

Keywords : dragon, temple, dragon shape application,

Tainan Grand Matsu Temple

目次

謝誌	I
摘要	II
目次	IV
表目錄	VI
圖目錄	VIII
第一章 緒論	1
第一節 研究背景與動機	2
第二節 文獻回顧	2
第三節 研究目的	9
第四節 研究方法	10
第二章 古代龍形起源、種類與造型	13
第一節 龍紋圖騰演變	13
第二節 龍之起源	29
第三節 山海經與龍生九子之龍形	34
第四節 西方之龍	49
第五節 龍之分類	51
第六節 中國繪畫之龍形探討	56
第七節 龍之造型與風格	63
第三章 寺廟中龍之表現、位置及題材分析	66
第一節 龍在寺廟之表現形式	66
第二節 龍在寺廟之位置分析	76
第三節 龍在寺廟之題材	92
第四章 台南大天后宮之龍形探討	107
第一節 台南大天后宮龍形與宋朝三停九似龍形比較	107
第二節 台南大天后宮建築形態中的龍形	114
第三節 台南大天后宮龍意象的空間層次	118
第五章 台南大天后宮之龍形應用	121
第一節 台南大天后宮之歷史分期	123
第二節 台南大天后的龍石刻	124
第三節 台南大天后宮的龍木雕	136

第四節 台南大天后的龍彩繪	140
第五節 台南大天后的龍文物	144
第六節 台南大天后的龍剪黏	145
第六章 結論	148
第一節 研究發現	148
第二節 建議	157
附錄	159
第一項 台南祀典大天后的歷史沿革	159
第二項 寧靖王及其南市有關史蹟	161
第三項 匠師訪談	162
第四項 參考文獻	163

表目錄

表 1-4-1 田野調查表	12
表 2-1-1 歷代龍形象演變圖表.....	15
表 2-1-2 各時期龍紋的差別.....	22
表 2-1-3 漢代龍紋羽翼形成的原因.....	23
表 2-3-1 《山海經》的十八經.....	36
表 2-3-2 《南山經》中所提及有關龍的山神或祖先神.....	36
表 2-3-3 《海外西經》中講述龍的內容.....	38
表 2-3-4 《大荒北經》中講述龍的內容.....	39
表 2-3-5 《大荒東經》中講述龍的內容.....	40
表 2-3-6 山海經中龍的功蹟.....	41
表 2-3-7 山海經中「乘兩龍」的神.....	41
表 2-3-8 山海經中其他的龍形.....	42
表 2-3-9 《山海經》龍的事跡.....	42
表 2-3-10 《懷麓堂集》與《菽園雜記》中之龍生九子異同比較表.....	48
表 2-5-1 龍的分類：按形態分類.....	53
表 2-5-2 龍的分類：按具有某種突出的特點分.....	53
表 2-5-3 龍的分類：按長幼次序分.....	54
表 2-5-4 龍的分類：按顏色分.....	54
表 2-5-5 龍的分類：民間對龍的概念所作的分類.....	54
表 3-2-2 台灣寺廟龍柱圖案演變：.....	82
表 3-3-1 四海龍王各家名稱與圖像表.....	105
表 4-1-1 大天后宮中各形式的龍角代表比較表.....	108
表 4-1-2 大天后宮龍形頭部與駱駝的比較.....	109
表 4-1-3 台南大天后宮之龍首列表.....	110
表 4-1-4 台南大天后宮之龍形腹部.....	112
表 4-1-5 台南大天后宮龍爪比較表.....	114
表 5-1-1 台南大天后宮歷史分期表.....	124
表 5-3-1 台南大天后宮雀替位置與形式表.....	139
表 5-4-1 台南大天后宮壁畫功能與意涵表.....	141
表 6-1-1 大天后宮中與歷朝龍紋功用與盛行龍紋演變對應表：.....	150
表 6-1-2 大天后宮中龍意象的表現形式及分析.....	156

圖目錄

圖 1-2-1 龍文獻分析	5
圖 1-2-2 廟宇建築藝術文獻分析.....	7
圖 1-2-3 台南大天后宮建築裝飾文獻分析.....	9
圖 1-3-1 研究目的	11
圖 1-4-1 研究流程圖	13
圖 2-1-1 江蘇丹陽 南朝磚刻羽人戲龍圖	25
圖 2-1-2 河北趙縣的安濟橋.....	25
圖 2-1-3 安濟橋上的半浮雕龍紋.....	26
圖 2-1-4 安濟橋上的半浮雕交頸龍龍紋.....	26
圖 2-1-5 唐代長陵石刻龍紋.....	27
圖 2-1-6 北京故宮龍紋樣台階.....	29
圖 2-2-1 伏羲女媧像	35
圖 2-3-2 螭吻	44
圖 2-3-3 蒲牢	45
圖 2-3-4 狻猊	45
圖 2-3-5 饕餮	46
圖 2-3-6	46
圖 2-3-7 睚眦	47
圖 2-3-8 狻猊	47
圖 2-3-9 大門把手上的獸頭-椒圖	48
圖 2-3-10 台南孔廟石鼓	48
圖 2-4-1 西方的龍	51
圖 2-5-1 應龍圖	56
圖 2-5-2 夔龍紋	56
圖 2-6-1 長沙楚墓的龍鳳帛畫.....	58
圖 2-6-2 長沙楚墓的龍鳳帛畫.....	58
圖 2-6-3 長沙馬王堆 1 號漢墓出土的彩繪帛畫.....	59
圖 2-6-4 洛神圖	60
圖 2-6-5 唐朝 龍池圖.....	61
圖 2-6-6 宋 陳容 九龍圖（局部）	62
圖 2-6-7 龍池競渡圖	63
圖 2-7-1 玉龍	65
圖 2-7-2 螭龍玉飾	66
圖 3-1-2 龍柱	69
圖 3-1-3 新港奉天宮雀替	69

圖 3-1-5 員光是承托輔助構件.....	71
圖 3-1-6 木製隔扇	71
圖 3-1-7 龍山寺之八卦藻井為內檐裝修.....	72
圖 3-1-8 北港朝天宮之蛟龍剪黏.....	73
圖 3-1-9 台南祀典武廟屋簷下之交趾陶.....	74
圖 3-1-11 嘉義新港奉天港廟門彩繪.....	76
圖 3-1-12 螭虎團爐	76
圖 3-2-1 彰化孔廟的御路雕以雲龍.....	78
圖 3-2-3 北港朝天宮櫃台腳雕飾「螭虎吞腳」	79
圖 3-2-4 台灣早期、中期、近期龍柱比較圖.....	80
圖 3-2-5 「雙龍交泰」的龍柱.....	81
圖 3-2-6 北港朝天宮之「硬團」員光.....	83
圖 3-2-7 彰化孔廟之「軟團」員光.....	83
圖 3-2-8 台南三山國王廟之托木.....	84
圖 3-2-9 嘉義水上璿宿上天宮的托木.....	84
圖 3-2-11 新港奉天宮之螭虎拱.....	85
圖 3-2-12 鹿港龍山寺蜘蛛結網.....	86
圖 3-2-13 北港朝天宮長枝八角結網.....	87
圖 3-2-16 龍首銜環	88
圖 3-2-17 鹿港龍山寺之螭虎團爐格扇.....	88
圖 3-2-18 鹿港龍山寺之格門.....	89
圖 3-2-21 吞脊獸—螭吻	91
圖 3-2-22 台南孔廟屋脊上的寶塔與龍飾.....	91
圖 3-2-23 台南大天后宮的龍紋滴水與瓦當.....	92
圖 3-2-24 台南孔廟散水螭首.....	93
圖 3-3-1 北港朝天宮凌霄殿之「功參造化」、「德配乾坤」之螭虎團字	94
圖 3-3-2 台南大天后之螭虎團爐.....	95
圖 3-3-3 台南大天后宮之螭虎吞腳.....	95
圖 3-3-4 鹿港龍山寺之軟團員光.....	96
圖 3-3-5 台南大天后宮之硬團員光.....	96
圖 3-3-6 行龍、蟠龍、鱗龍.....	97
圖 3-3-7 台南祀典武廟屋脊之雙龍拜塔.....	98
圖 3-3-8 台南孔廟御路上的團形鱗龍.....	98
圖 3-3-10 鰲魚	99
圖 3-3-11 彰化孔廟屋脊高處的龍—螭吻.....	100
圖 3-3-12 台南孔廟蒼龍教子圖.....	100
圖 3-3-13 彰化孔廟鯉躍龍門員光.....	101
圖 3-3-14 台南大天后宮龍柱之鯉化龍.....	102

圖 3-3-15 鹿港龍山寺「河圖洛書」門枕石.....	103
圖 3-3-16 祀典武廟屋脊的龍馬.....	104
圖 3-3-17 麒麟.....	107
圖 4-1-1 施琅平臺記略碑龍飾.....	112
圖 4-1-2 蜃是蛤類的總稱 圖為海扇蛤類化石.....	112
圖 4-2-1 台南大天后宮劇場般的屋脊.....	115
圖 4-2-2 正殿、拜殿與三川殿龍柱.....	116
圖 4-2-3 台南大天后宮雀替.....	117
圖 4-2-4 散水螭首.....	118
圖 4-2-5 御路.....	118
圖 5-1-1 台南大天后宮全景.....	123
圖 5-2-1 台南大天后宮龍柱位置圖.....	127
圖 5-2-2 三川殿龍柱及鯉魚變化成龍頭細部.....	128
圖 5-2-3 拜殿龍柱 圖 5-2-4 正殿龍柱.....	129
圖 5-2-5 三川殿龍紋石雕階梯.....	130
圖 5-2-6 三川殿龍堵龍唵壁雕.....	131
圖 5-2-7 三川殿裙堵 螭龍石雕.....	132
圖 5-2-8 三川殿螭龍石雕與螭虎團爐壁雕.....	133
圖 5-2-9 台南大天后宮螭陛（左） 祀典武廟螭陛（右）.....	134
圖 5-2-10 台南大天后宮散水螭首.....	135
圖 5-2-11 大天后宮施琅「平臺紀略碑」及局部放大圖.....	136
圖 5-2-12 大天后宮蔣元樞「重修天后宮碑記」及碑首放大圖.....	137
圖 5-3-1 螭虎團爐的格扇木雕.....	138
圖 5-3-2 三川殿夔龍格扇與雀替位置圖.....	139
圖 5-4-1 台南大天后宮龍意象壁畫位置圖.....	143
圖 5-4-2 降龍羅漢.....	143
圖 5-4-3 佛陀降服火龍.....	144
圖 5-5-1 蔣公鼎.....	145
圖 5-5-2 麒麟.....	146
圖 5-6-1 三川殿正脊.....	147
圖 5-6-2 三川殿規帶.....	147
圖 5-6-3 台南大天后宮正殿屋脊.....	148
圖 6-1-1 結論架構圖.....	149
圖 6-1-2 台南祀典大天后宮龍意象的傳承及特色.....	153
圖 6-1-3 各型態的龍形在祀典台南大天后宮的表現.....	154
圖 6-1-4 龍意象的積極價值.....	155
圖 6-1-5 台南祀典大天后宮龍意象位置圖.....	158

第一章 緒論

「寺廟」---是個富含傳統美學的建築，是百姓的生活中心及心靈寄託的場域，本身就是藝術文化的殿堂

「龍」---則是數千年來中華民族人民集體智慧的創造，兼具鳥、獸、魚、蛇等的形態，是百神之主，是帝王政權最高徽號，是華人最大的神物和吉祥物，也是中華民族的象徵。

「意象」---作為傳喻一種表示印象或心境感覺的象徵語言的具體形象

龍的意象在各個寺廟，都是十分重要的裝飾題材。在中國人的心中，龍是一種信仰，海內外華人都以龍作為自己的民族文化標誌，雖然龍並不存在於自然世界，卻無一刻離開中國人的生活，早在原始的新石器時代，龍的意象就已出現在中國人使用的器物上，隔著台灣海峽的台南大天后宮，仍承襲著中國龍意象，並且發展出自我特色。台灣繼承了中國龍的概念，而又發展出具有台灣特色的龍，龍為何使用得如此廣泛？是裝飾性強？還是對神聖空間寄託的願望？這都是本文想要探討的題材。

龍的圖案也廣泛應用在寺廟建築中，而且一直佔有極崇高的地位，這些圖案涵蓋許多特殊的文化意義，透過藝術鋪陳，龍的意象出現在廟宇的石雕、木雕、彩繪、剪黏、交趾乃至書法等作品中，團龍、螭龍及各種造型的龍有秩序卻熱鬧的出現在廟宇的建築裡，傳達出民間對「龍」這種信仰的直接表現，。

中國人對龍的意象是一演變的過程，漢人移民的寺廟裝飾可上承自中國數千年古老的傳統，龍是四靈之一，《禮記·禮運》曰：「麟鳳龜龍謂之四靈。」龍能注雨以濟蒼生，龍也能吞火，將之置於屋脊上可防止火災發生，台灣的寺廟中脊上常有各式龍的裝飾題材，如雙龍搶珠、雙龍拜塔、夔龍拱壁等等，對於置放於各部位的龍形都不太一樣，是源於何時？是哪種象徵？有何功用？本論文以台南大天后為例而探究其意象。

在台灣較少有人把龍圖騰單獨提出來與寺廟建築一起討論，本研究希望藉由龍的來源和龍紋的轉變來探討龍的原素與寺廟建築的結合應用。

第一節 研究背景與動機

龍是中華民族的特產，早在原始社會的新石器時代，由龍所衍生出來的傳說、信仰與藝術，更為大家所津津樂道。龍在各寺廟建築中都有相當的意義，

到外國旅遊，最常觀光的是外國的教堂，而寺廟，則是最具「台灣味」的傳統建築。寺廟普遍存在台灣每一個鄉鎮村落中，許多鄉鎮更以廟宇為當地地景指標，是居民的信仰中心，自古即與民眾生活息息相連，寺廟建築具傳統建築特色，規制富麗，精緻大方。從小就跟隨長輩進出各大小不同的廟宇，對於廟裡的富麗堂皇、雕樑畫棟早已習以為常，但卻只知其然，而不知其所以然，殊不知寺廟原來是這麼重要的文化資產！

寺廟建築的裝飾紋樣出現頻率最高者，非龍莫屬了，龍的題材裝飾巧奪天工，莊嚴肅穆，格局尊貴，呈現空間秩序的美感，龍的主題與寺廟建築的配合，具特殊價值與意義。寺廟中到處充滿龍的紋樣，這些圖案涵蓋許多特殊意義，透過文學與藝術的表現，組合成豐富的內涵。

從清代中期以降，台灣的寺廟建築非常發達，其藝術風格又多華麗精緻，為大陸各省所不及，這個原因可能因為在移民初期在辛苦的墾拓社會中，對宗教信仰的高度信賴，一方面也為為了酬謝神，同時也代表台灣的社會經濟日漸繁榮所致。廟宇身負教化與信仰的中心，而其中又以栩栩如生的龍最令人讚嘆，不管是數量上或題材上都非常豐富。

對於寺廟藝術中龍的意象，是要從建築的角度來談，或者從宗教的觀點切入，抑或歷史的搜尋探討，都是在研究時所遇到的瓶頸，又或採樣地點的選定，也是面臨了取捨的問題，最後決定以內政部頒訂的國家古蹟台南大天后宮為研究對象，是為探討自清代至民國的龍題材裝飾風格之演變。

研究寺廟藝術中龍的意象，對於研究台灣寺廟的裝飾藝術，具有重要的學術意義。而且對於鄉土教學也有正面的參考作用，能使民眾認識鄉土藝術，更激發其熱愛鄉土的情操。

第二節 文獻回顧

寺廟藝術中龍的意象，不管從建築的角度來談，或者從宗教的觀點切入，抑或宮志類等歷史搜尋，都有正面的探討意義。有關寺廟藝術和龍意象的著作及文獻，本論文擬就龍意象、廟宇建築藝術、大天后宮中建築裝飾之龍配件方面來加

以說明。

1、關於龍

原始台灣沒有龍的圖騰，有關於龍的信仰、龍的傳說、龍的形象、龍的紋飾都是源於中國，但現在台灣寺廟中龍的意象無所不在，至今仍缺少台灣系統的龍文化研究，台灣的藝術與文化承襲於中國，而又獨自發展成台灣本土的特殊面貌。

在原始社會中，有假借一種自然物，尊為神聖而崇拜之者，稱為「圖騰」，而所謂「龍」者，即為我先民所崇拜之「圖騰」。數千年來，莫不以「龍」為祥瑞之象徵，為尊崇之對象。台北故宮博物院（1976）分別就各種館藏器物、書畫及圖書文獻中，以「龍的文化」為主題，做一系列之學術演講，並將講稿彙印成《龍在故宮》，為探討「龍」的傳說與構圖之重要文獻。我們所知故宮文物來自於中國大陸，中國的土地、中國的匠師、中國的材料，型塑出一件件中國龍，而於海峽對岸的台灣，其建築系統自傳承於中國閩粵一支，卻又因時空背景的因素，使台灣的龍形裝飾又自成一個系統。

楊新、李毅華、徐乃湘（1988）《龍的藝術》提出龍的來源是從被神化了的蛇與被馴化了動物相結合發展而來。遠古的龍是處於被使用的工具地位，如黃帝乘龍升天、用龍戰勝蚩尤、大禹用龍疏導洪水等。殷商時代龍角出現了，但仍不脫被人類駕馭的地位。一直到漢代，由於劉邦出身寒微，所以編了其母見蛟龍而生高祖的神化身世，從此，龍和皇帝有了直接淵源。魏晉南北朝開始有了畫龍的專家，如曹不興與張僧繇。隋唐時龍角分出了枝叉似鹿角，五代至宋朝畫家歸納了畫龍的「三停九似」之說。元代統治者規定宮中龍五爪，大臣以下只能用四爪或三爪；明清時期的龍，具雍容華貴之姿¹。

我們能得到最多史料的龍文化藝術探討，都是源於中國，樓慶西（1998）《中國傳統建築裝飾》中提及古代建築裝飾的形式與內容，對於龍的世界的探討，是以北京故宮為研究對象，對於我們居住的台灣，則較少有專書討論到龍文化在台灣延續與轉化。

苑利（2003）《龍王信仰探祕》對於中國人龍王信仰這種文化現象的研究，認為龍王的主要功能就是布雨。因為龍平時潛居深淵，身體與鱗片都蓄滿水分，一旦有旱情，龍王會即刻登天布雨²。這一觀念在春秋時期就已存在，並記錄在

¹ 楊新、李毅華、徐乃湘（1988）龍的藝術。香港：商務印書館

² 苑利（2003）龍王信仰探祕。台北：東大

中國第一部地理書《山海經》中：

有人衣青衣，名曰黃帝女魃。蚩尤作兵伐黃帝，黃帝乃令應龍攻之冀州之野。應龍蓄水，蚩尤請風伯、雨師縱大風雨。黃帝乃下天女曰魃，雨止，遂殺蚩尤。魃不得復上，所居不雨。

中國以農立國，水利是中國文化的關鍵所在，而古時中國人崇拜龍王，為祈求風調雨順，五穀豐收，苑利取華北地區來進行研究，然在海島型氣候的台灣，龍似乎擺脫那種祈雨的神格，取而代之的是帝王尊貴的象徵和庇護百姓的守護者。

中國的龍與西方世界的龍有很大的不同的形象，王慧萍（2006）《怪物考》提出龍在西方通常是邪惡、混亂、黑暗、毀滅的代表，不同於東方的龍多帶有祥瑞之意，且由於其凶猛異常的威力，牠又經常是寶藏、財富的看守者。

王大有（2006）《中華龍種文化》是從中華文化是龍文化連續體的角度，考察龍文化的永續意義。從文獻學、天文學角度探討龍的身世、龍角問題、龍角尺木問題與龍的天象坐標。

並指出龍文化肇始于伏羲氏族的祖先雷澤氏雷神鱷鼉圖騰族。伏羲氏繼承燧人氏時代及父母雙親的天文學成就，建立了一年為春秋兩季的上元太初八卦曆。繼承伏羲的是螭龍氏的蚩尤族群。

認為中華先人始終是把自然、人文密切聯系在一起，進行宇宙之謎、人類生命之謎的學術探索。

徐初眉（2008）《話說中國龍》把中國龍文化由史前以至於各朝代的龍形變化做一系統說明，並提出各朝代所著重的龍形要點。

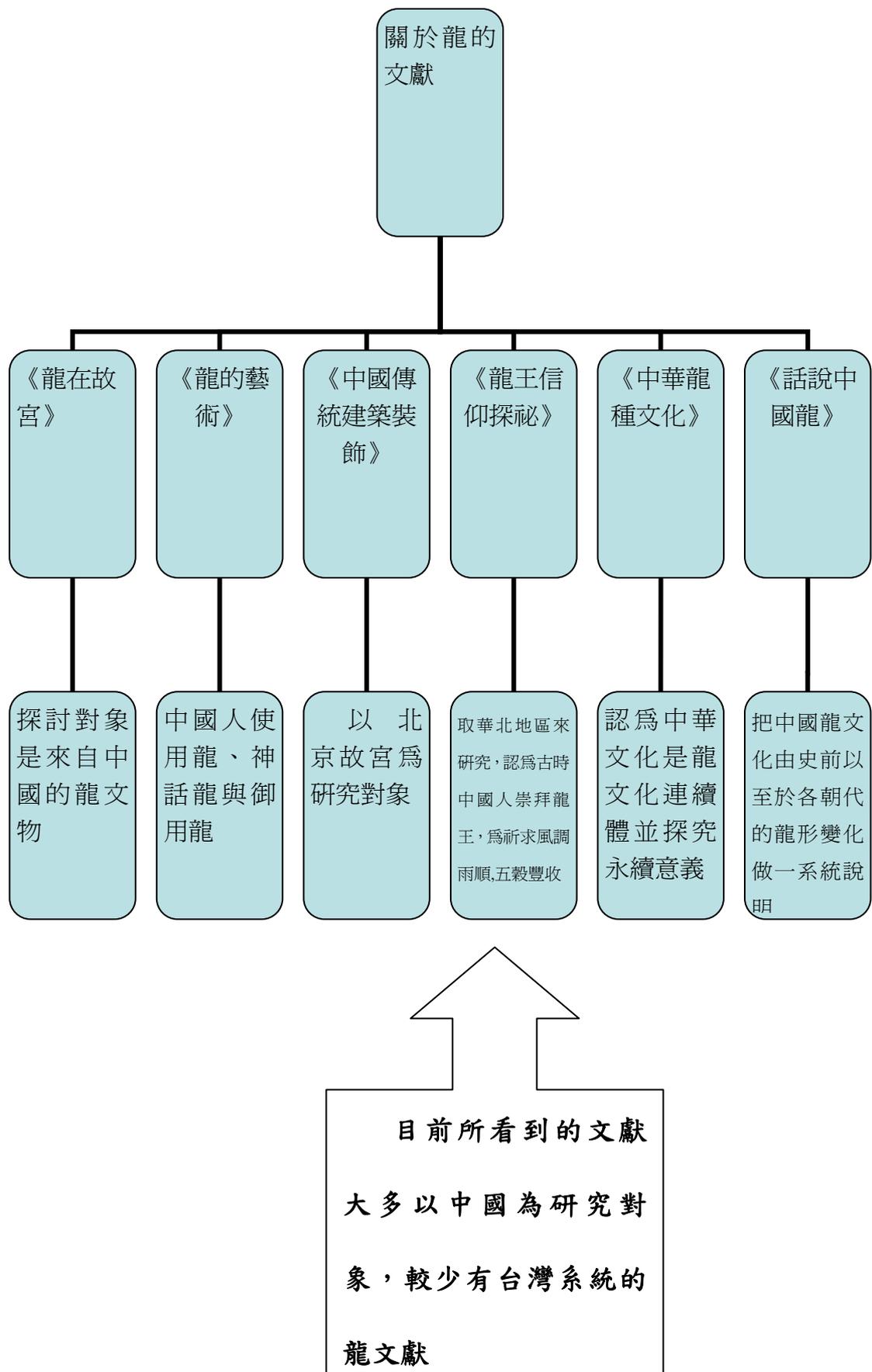


圖 1-2-1 龍文獻分析

2、關於廟宇建築藝術

李志仁（2004）《傳統建築木雕形式之符號意義-以彰化市古蹟為例》即道出傳統木雕可視為符號的一種形式，如同其它的符號形式一般，有其完整的符號系統，亦即是其特定的語法及組織原則，並藉以賦予傳遞意義及象徵意涵的功能。引證相關的理論與田野調查的案例，以期觀察傳統木雕所能顯現的精神意涵。

蘇怡文（2005）《鹿港傳統寺廟前殿秀面裝飾藝術探究》也曾提出寺廟建築藝術往往是代表當代、當地人文風貌的最佳說明與體現，因為它替匠師及文人們提供了表現的場所，各種匠師為廟宇建築與裝飾藝術大展伸手，社會仕紳的名字被刻在他們所捐獻的石柱上，文人們則在牆上題字，畫家們亦參與彩繪工作；從中，我們體會出廟宇是集結眾多人士的智慧與心血之結晶，寺廟建築更反映出當時的社會審美觀與藝術風格，不論石雕、木雕、陶塑及彩繪都特別細緻繁複，可謂極盡裝飾之能事，此外，特別以鹿港歷史沿革、與當地聚落的人文背景相關性以及廟宇前殿秀面裝飾藝術為研究主軸，時代變遷對廟宇裝飾的影響有進一步的體認。近幾年，由於文化資產受到重視，對於紀錄寺廟歷史建築風貌的任務更是刻不容緩。

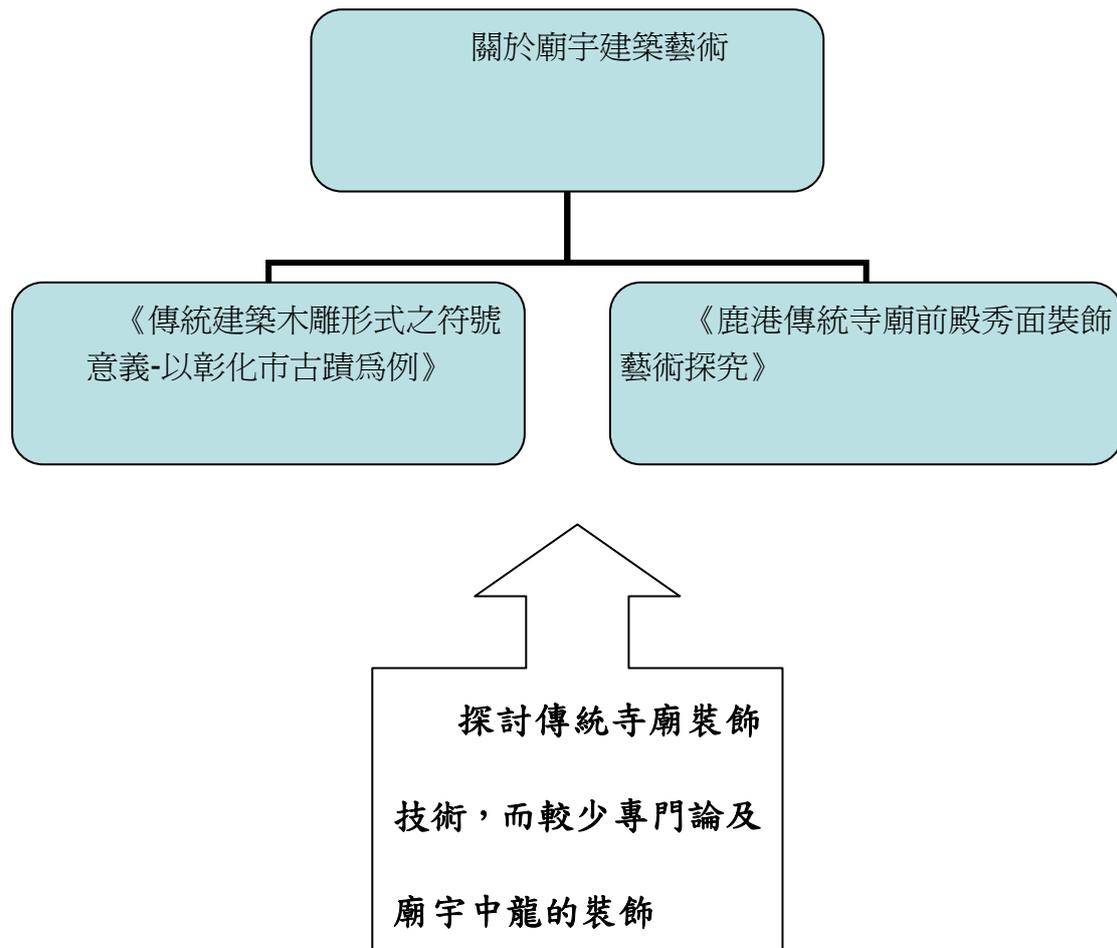


圖 1-2-2 廟宇建築藝術文獻分析

3、大天后宮的建築裝飾

臺南祀典大天后宮，昔日為明寧靖王朱術桂府邸，又稱一元子園亭。清聖祖康熙二十二年（西元 1683 年）施琅率清軍攻臺，寧靖王自縊殉國後，施琅將其府邸改建為媽祖廟迄今，從明鄭、大清、日本、民國等各個不同時期中，見證了臺灣三百多年風起雲湧的歷史歲月。大天后宮不僅是地方上的傳統信仰中心，同時也是一座具有數百餘年歷史意義的建築，其建築裝飾與繪畫都具有古意，在歷史的面向或宗教意義上均具有特殊的價值。

蔡文卿（2003）《台南市大天后宮廟宇彩繪之研究》是以台南大天后宮現存之彩繪作品，作有系統的整理及分析，台南大天后宮名家彩繪作品齊集，是近代民俗彩繪之縮影，計有陳玉峰、潘麗水、陳壽彝、丁清石等人的彩繪作品。潘春源與陳玉峰二人可說是有跡可考的府城本土民間傳統畫師，傳下了府城兩大彩繪系統，潘春源傳人有潘麗水、潘岳雄、丁網、丁清石、李漢卿等；陳玉峰傳人有蔡草如、陳壽彝等人。

從台南大天后宮的廟宇彩繪的保存現況及維修情形談起，進而探討其廟宇彩繪的風格特色，及其廟宇彩繪匠師流派及傳承，並分析四位彩繪畫師潘麗水、陳玉峰、陳壽彝、丁清石的作品風格，發現傳統彩繪匠師除了沿襲師承特色之外，並融入自我創新的風格特色，在造型上並有唐宋古風的影子，可見此民俗藝術，除了傳承古風，也加入了時代的新血，再代代傳承下去。

毛紹周（2005）《臺南大天后宮的歷史場域之研究》是以臺南祀典大天后宮的信仰空間與歷史場域，為研究的最主要之目標。並對在此信仰中所衍生之建築、造像、儀式等空間架構中的神聖性意涵做深入性探討。並橫跨各種視角，深度發掘大天后宮神祇在這個場域存在之必然性與歷史機緣，與所引伸的關係事件與人物故事的空間性、歷史性、社會性意涵。還針對大天后宮空間中的儀式性意涵來作為主要的論述方向。其中包括了儀式性的空間架構與相關裝飾物的意涵。

張 鎡（2008）《台南大天后的石刻與彩繪裝研究》從大天后宮的歷史淵源開始，探索漢人移民至台灣後，聚落群眾的歷史。並討論及整理出大天后宮的周圍古蹟、老店鋪、廟祠，瞭解先人在此地的生活與文化歷程，對於大天后宮廟宇裝飾所帶來的影響。再探討大天后宮的建築裝飾藝術，分石刻裝飾、壁畫、枋樑彩繪等三類，首先循著歷史的腳步，整理廟宇裝飾的各個部位，以及圖像與相關資料等紀錄。透過石刻裝飾、壁畫、枋樑彩繪等的探討，研究個別裝飾的內容，並藉分類與歸納的工作，探討石刻裝飾在廟宇理所扮演的功能。

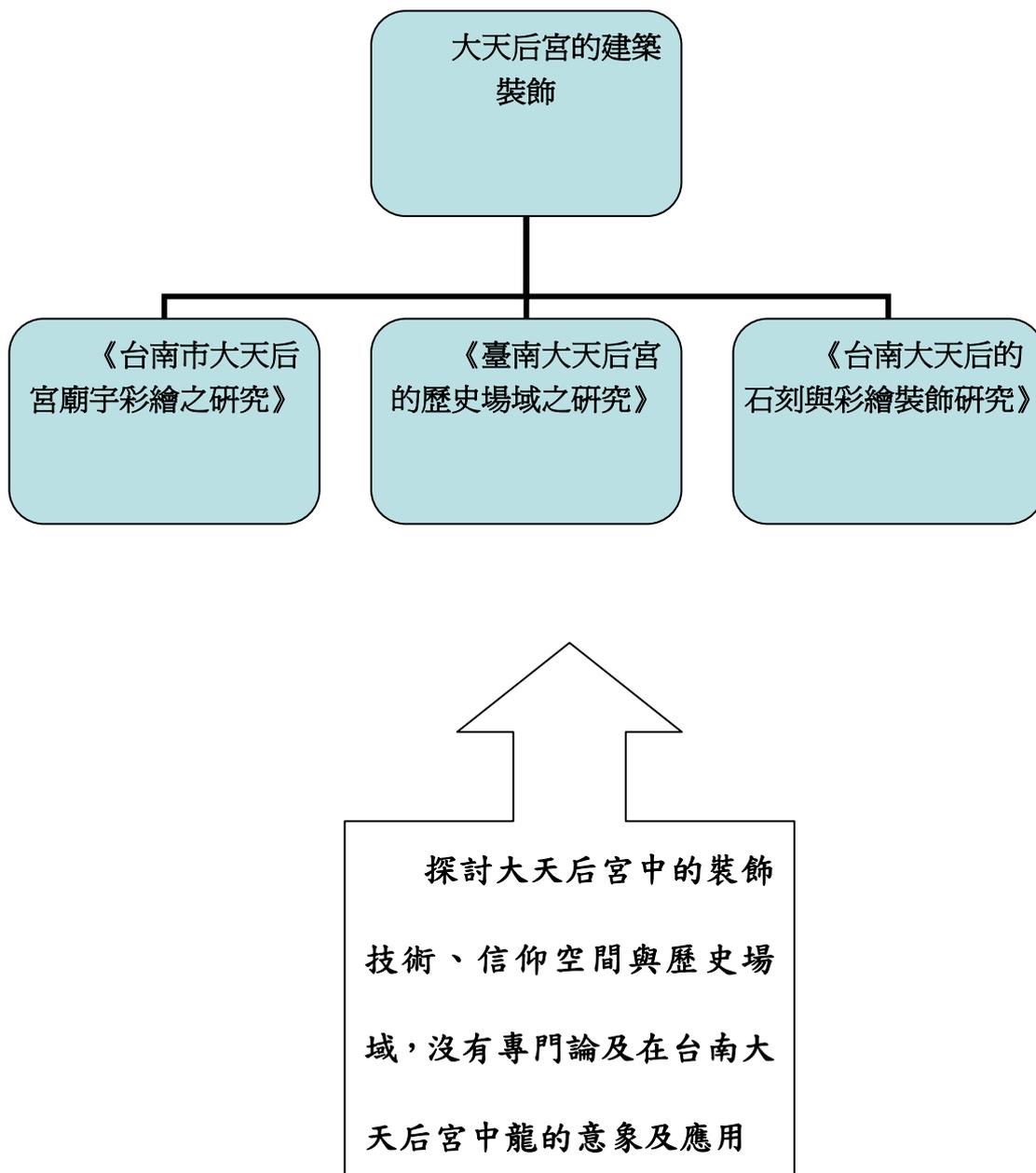


圖 1-2-3 台南大天后宮建築裝飾文獻分析

本論文針對大天后宮較具代表性之龍意像廟宇裝飾作為研究主題，具體將其重點加以整理並探討其形式內涵，以確立台南大天后宮中龍意象在傳統藝術中的價值及應用。

第三節 研究目的

本研究選取龍的造型作分析，企圖瞭解寺廟裝飾中龍的意象及其應用，研究台南祀典大天后中有關龍的精美雕刻及彩繪，並進一步的探討、分析，尋求廟宇各種龍造型結構的意象淵源，是否傳承自中國歷史？以及各項龍題材、表現形式與中國固有傳統文化的關係。分析台南大天后宮中各項龍題材的基本意義與選用，希望能從中發現到歷代龍紋演變，而各龍形裝飾除了傳承自中國外，是否也發展出台灣的自我特色？期許能給予大眾探討寺廟藝術的文獻參考。

對於龍的研究，可讓我們瞭解歷史，特別是瞭解廣大的寺廟藝術史。作為傳統文化的一部分，我們該好好去瞭解龍作為一種特殊的文化形態，它給我們帶來什麼意義？具何種價值？藉著這個研究考察寺廟中龍的意義與價值，它吉祥的意味、教化人心的價值、尊貴的象徵以及人們種種的願望，皆希望透過龍的意象來呈現。是本論文要探討的。

本研究的重要性，不僅在於對本土文化表述，也提供龍的深層意義教材，以現代的意識為準則，對傳統寺廟的龍重新作一次評估，龍及龍族的延伸在裝飾元素中是否有固定的型態？探討龍意象及其應用能使深藏的寶藏重現光芒，旨在教育下一代，體認台灣的寺廟建築中龍藝術的無價之寶，以及對本土文化的認同，能讓大眾認識台灣寺廟建築藝術文化的另一面教化意義。

本研究的主要課題在於：

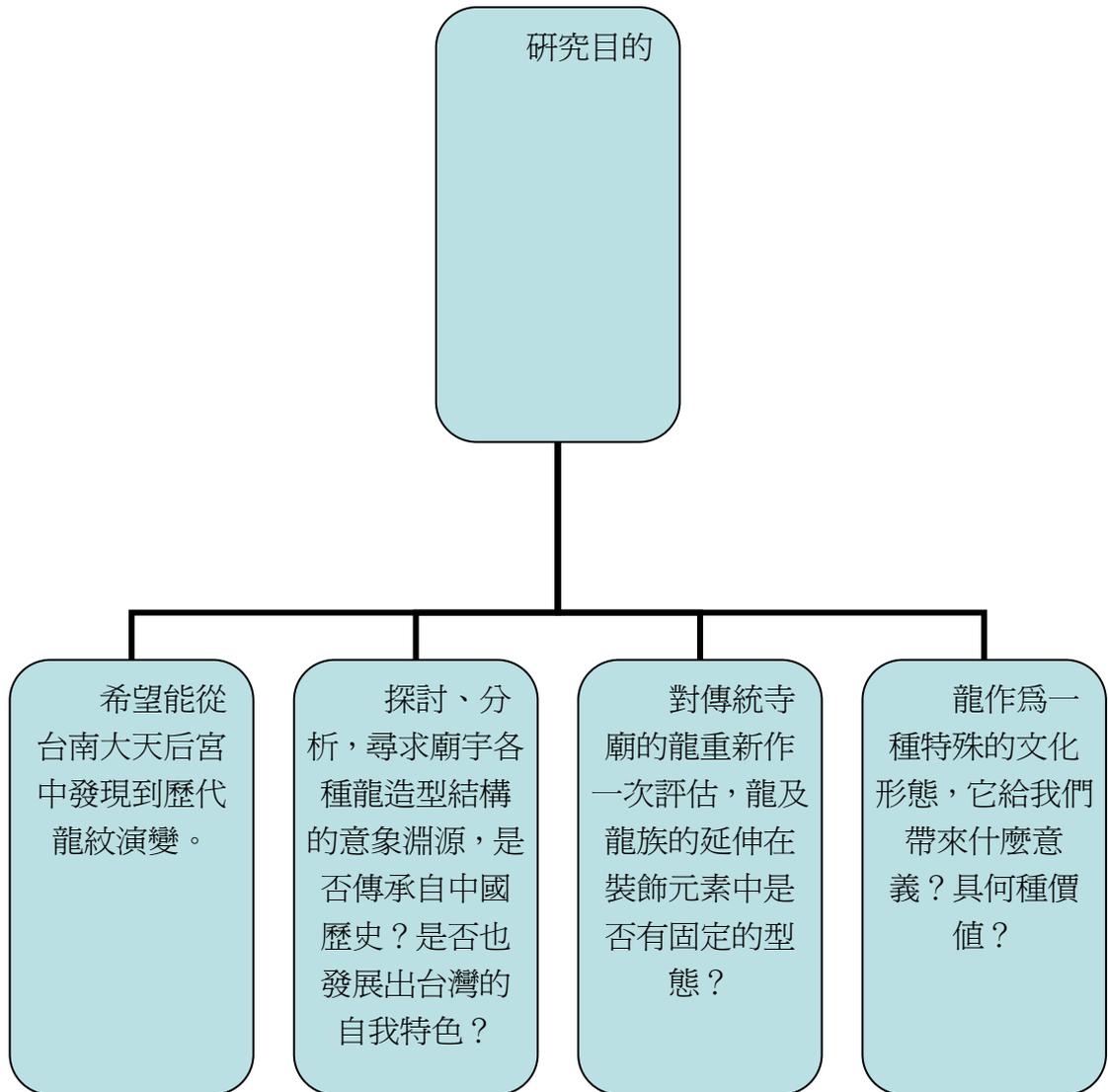


圖 1-3-1 研究目的

台灣目前也缺少理論來探討寺廟中龍符號的源流，以及其象徵的意義，本研究是希望能透過古籍探索與田野調查來形成一個寺廟中龍學理論。

第四節 研究方法

一、研究方法

本研究蒐集傳統寺廟龍形圖案、建築之相關資料、理論作為主要文獻加以歸納、整理，並以廟宇中傳統龍形圖案為文本進行詮釋分析，建立龍學研究的獨特

體系，並以祀典台南大天后宮中各龍形為例，作客觀而有系統的研究，主要的研究方法如下：

(一) 文獻分析法：蒐集並研讀有關傳統建築、寺廟建築、吉祥圖案、龍形圖案的相關文獻，如書籍、期刊、論文、線上資料以及其他媒體內容，藉以深入瞭解並分析龍形藝術在寺廟建築所占的地位與象徵。

(二) 圖像分析：傳統龍形圖案本身便是由意像組成，藉由圖像分析將不同的龍造型圖像予以整合分類，作為探討龍在寺廟中的意義之文本。

(三) 田野調查：就田野調查的方法來搜集、分析祀典台南大天后宮中龍形圖案，並以其中龍形的位置、造型為例進行系統性的分析與研究。

表 1-4-1 田野調查表

田野調查對象	台南大天后宮
田野調查時間	民國 97 年 7 月至民國 98 年 5 月
田野調查次數	共 15 次
田野調查方式	拍攝記錄、調查訪問

因此本研究主要藉助文獻探討與田野調查分析，整理祀典台南大天后宮中龍的圖像，建立特屬台灣寺廟的龍形符號體系，瞭解傳統龍文化的內容，分析龍形圖案背後之蘊涵及意義。

本論文的研究流程為：

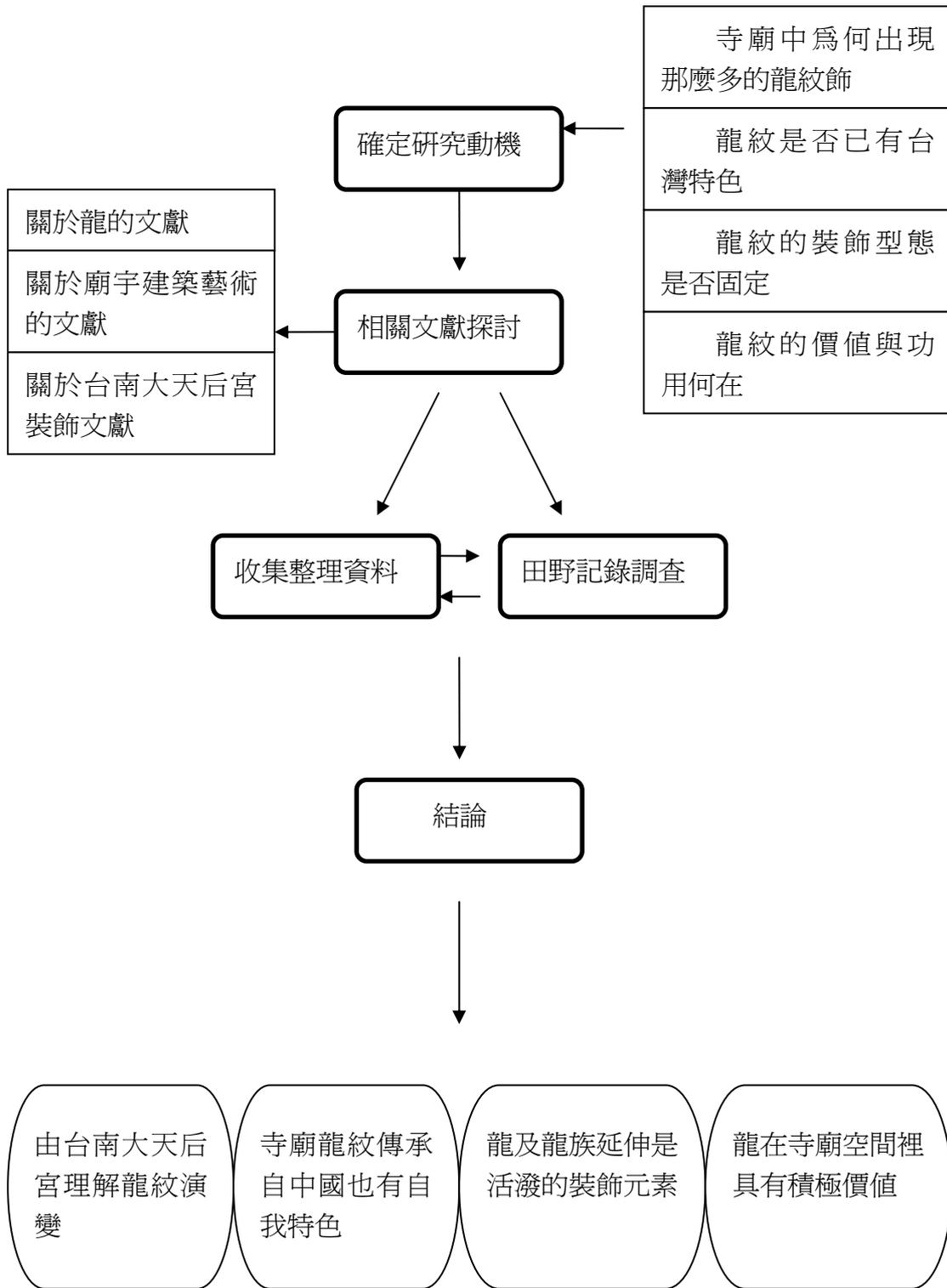


圖 1-4-1 研究流程圖

第二章 古代龍形起源、種類與造型

不論從古至今，或由東方而至西方，龍的故事精彩又耐人尋味，龍在我們中國人的心目中，它是一種特殊的、神秘的「動物」，是民族象徵、祖先象徵、吉祥象徵、農業象徵、漁業象徵、天象象徵。

中國人視龍有種呼風喚雨、行雲播霧、馭雷駕閃電的功能，司職農業、水、旱、河湖海洋漁業之利。

許慎說文解字謂龍：「能幽能明，能細能巨，能短能長，春分而登天，秋分而潛淵³。」中國龍形的出現，迄今最早的報告是距今約八千多年的遼寧阜新縣查海遺址用石塊堆塑的龍，龍頭、龍身石塊堆擺厚密，而尾部石塊則較鬆散，昂首張口，彎身弓背，尾部若隱若現，全長 19.7 公尺，給人巨龍騰飛之感⁴。據專家考證屬“前紅山文化”遺存，距今約 8000 年。是中國迄今為止發現年代最早、形體最大的龍。

第一節 龍紋圖騰演變

中國龍紋圖案的使用已有五、六千年的歷史，因其造型威武生動，寓意吉祥，封建時代，龍是帝王的象徵。

龍的造型在藝術表現上出現得極早，並且還流傳了幾千年，許多紋飾主題在經過一段時期的演變後，會逐漸式微，只有龍紋至今仍保有鮮明的意象。龍紋的主題雖然與動物有其密切的關係，但究竟不是自然界的真實動物，所以就紋飾的性質來看，龍紋應較屬靈異紋樣，而不歸類為動物紋樣。龍紋於仰韶文化彩陶器上就已發現其蹤跡，至商周時期龍紋已具代表性，甚至到了秦漢以後，在中國紋樣史上，仍居於主導地位，也成為中國最具民族風格的傳統裝飾紋樣主題⁵。

從紋飾的起源來看，原始的龍紋出現應和其它獸面紋或鳳紋的出現，有類似

³（東漢）許慎 說文解字。（1966）香港：太平書局

⁴張明華（2000）「從中國早期的玉龍試析龍的起源」，故宮文物月刊，203，p55。

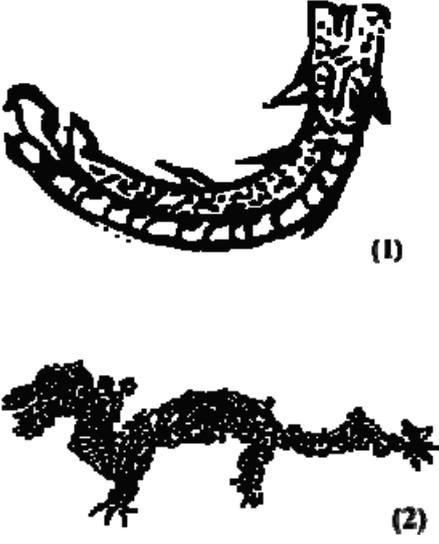
⁵葉劉天增（1997）中國紋飾研究。台北：南天書局

的基礎，大部分的學者都相信龍紋的起源是原始時期人類對蛇崇拜的圖騰物⁶，構成一個圖騰的條件，如果不是這種動物曾有功績於人，便是爲人所恐怖的動物。前者比較少，後者比較多，採用了可怖的動物作爲圖騰，還可以作爲威嚇他族之用⁷。古代的部落間，難免有爭鬥，於是某些部落團結在一起，與另外一些部落的集團相對抗。這種團結的中心，並不是血緣關係，也沒有共同的姓氏，而以圖騰爲集團的組織，圖騰的作用，在積極方面，是對外標識，在消極方面，是崇拜對象與裝飾圖案。

把龍做爲圖騰，就是把龍做爲崇拜的對象，因崇拜生禁忌，因禁忌發生恐怖，在集團中，自然而然有許多神祕的傳說流傳出來。

王大有先生將中國龍的變格形式分作夔龍（？~殷周）→應龍（秦漢~隋唐）→黃龍（宋~清）→人文龍（現代），中國各時期龍紋的演變如表 2-1-1：

表 2-1-1 歷代龍形象演變圖表

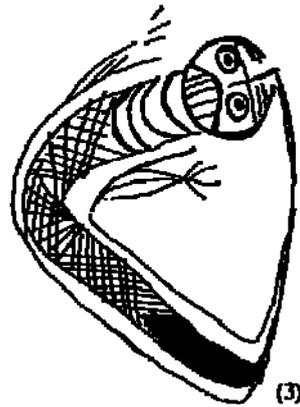
時代	特徵	圖例
新石器時代	<p>(1) 陝西寶雞北首嶺仰韶半坡類型遺址（距今約 6800~6000 年）出土的細頸瓶龍紋：身軀細長，頭部呈方形，圓睛，頭兩側有凸起的巨腮，背部有花紋，腹部爲 U 字形迭弧狀花紋，腹部有一鱗，尾分三叉。</p> <p>(2) 河南濮陽西水坡仰韶文化墓葬遺址（距今約 6460），出土了以貝殼擺塑而成的「龍虎圖」，其中龍身長 1.78 公尺，高 0.67 公尺，頭似獸，昂首瞠目，有長吻，半張的大嘴有長舌微吐，頸部長而彎曲，頸上有一小撮短鬚，身軀細</p>	

⁶ 袁德星（1988）龍的原始。台北：故宮博物院

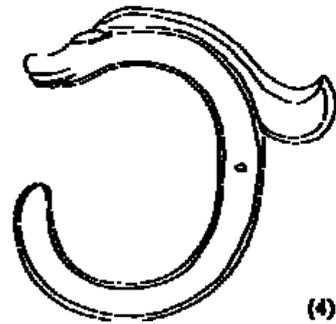
⁷ 那志良（1983）「龍與龍紋-玉器紋飾之研究」，古物論文集。台北：故宮

長呈弓形，前後各有一條短腿，均向前伸，有五爪，尾部長而稍細，尾端有掌狀分叉。

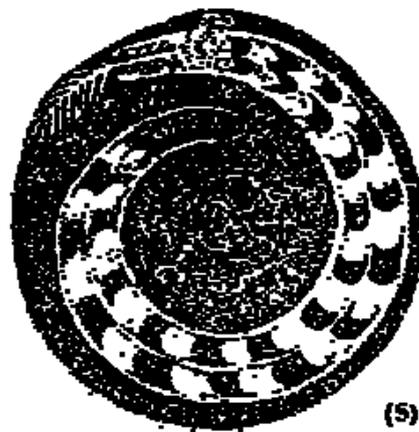
- (3) 甘肅省甘谷縣西坪仰韶文化廟底溝類型（距今約 5500 年）遺址出土彩陶瓶上的龍：高 38.4 公分，頭圓形，額有十字紋，眉有數道橫紋，眼球位於圓睜的雙眼中，下頷露出板狀的大牙，頸部有 U 形紋，腹部有網紋，身體上部兩側具有伸向上方的雙足，有四爪，體長尾大，身軀呈 V 字形。



- (4) 內蒙古赤峰市翁牛特旗三星他拉紅山文化晚期遺址（距今約 5000 年）出土的「玉龍」：彎曲呈 C 型，龍頭較長，有長長略向上翹的吻，鼻端截平，端面近橢圓形，有一對圓形鼻孔，額及頰部皆劇細密的方格網狀紋，雙眼細長呈突起的梭形，嘴緊閉成一條線。頸脊部有一條長鬣，鬣後部上翹彎捲。

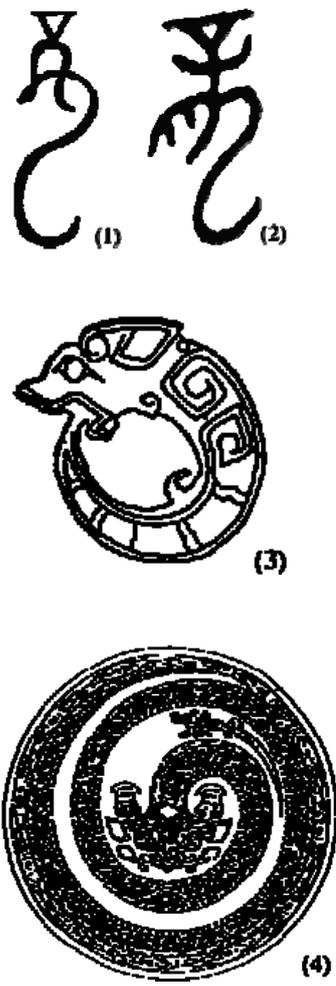


- (5) 山西襄汾龍山文化陶寺出土的陶盤（距今約 4500~3900 年），頭與身體無明顯界線，頸兩側各有一後掠的短棒狀物，眼小而圓，長嘴微張，具成排利齒，口中銜一根羽狀物，身體粗長，盤曲呈環狀，身上具有對稱的 U 型花紋，尾部收縮成尖狀。

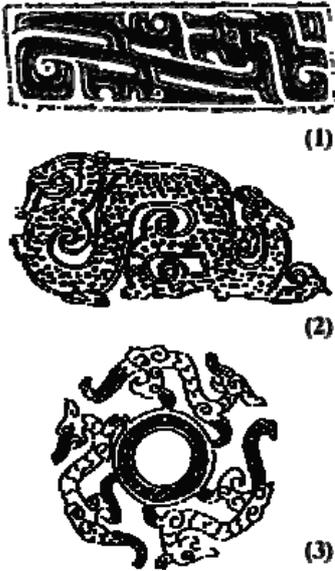


河南偃師二里頭文化遺址（距今約 3800-3500 年）出土陶器上的「龍」：頭部為桃形，與身軀有明顯界限，二目呈對稱的橢圓形，也有一首雙身的「龍」，額部具菱



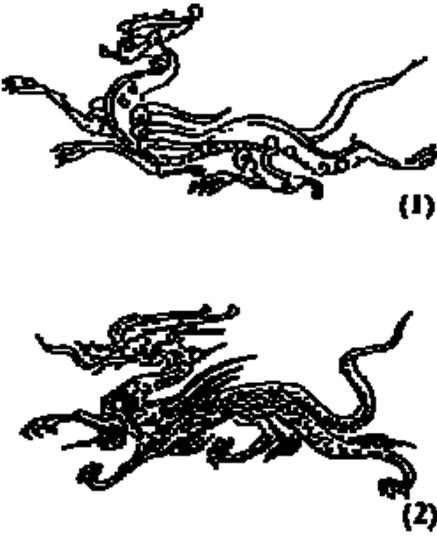
	形紋。	
商	<p>商代龍的形象，較多地見於甲骨文(1)及金文中的象形文字(2)玉雕(3)及青銅器(4)上的紋飾，其特徵為：頭部佔身軀很大比例，巨口，有柱形的雙角、雙耳，龍身上的紋飾偏重於圖案式的裝飾，鱗的特點少，蛇身的花紋特徵多，側視大多生有腿爪，耳似瓜葉形，眼以目形為多，且在面部所佔的面積比例很大。</p> <p>商朝龍形態的一個重大轉變，是從多元的原龍走向初步綜合，其典型形態是頭上長角，身體能飛，這種龍叫做“夔龍”。</p> <p>角是雄性動物強壯有力的象徵，因此受到遠古先民們的重視和崇拜，成為祭祀等宗教儀式中不可或缺的禮器。商代的青銅器、玉器的造型和紋飾中可發現多樣的龍角：有的如長頸鹿，角呈錐形；有的如綿羊，角向後卷；也有的如花冠，還有的似羚羊，此外還有前卷型、虎耳型、螺旋形的⁸。</p> <p>商代龍已有角、背鱗和爪，而龍在商代已成為有時被用來祈禱、有時被用來卜卦，有時被用來兆祥的神物了</p>	 <p>(1) (2)</p> <p>(3)</p> <p>(4)</p>

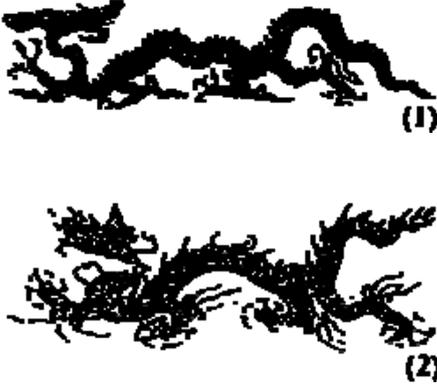
⁸ 徐初眉（2008）話說中國龍。杭州：西泠印社

<p>周</p>	<p>西周和春秋時期的龍紋(1)基本沿襲商代，但偏重強調圖案化及裝飾效果，目形眼漸漸消失，圖案一般用對稱與反覆的形式，以前後對稱、首尾相結的結構出現；到了戰國，則出現了較多形式比較自由，單獨紋樣式的龍，其形態如平放的S(2)，充滿力感與動感。龍身喜用排列整齊的乳丁狀圓點紋，即所謂的臥蠶紋。龍尾亦由蛇軀似完整的身尾變為身粗尾細的獸形尾巴(3)。</p> <p>西周時龍已退下“上承天意”的高位，演變成陰陽交合的吉祥物和屬於星宿之一的“東宮蒼龍”了。龍紋的運用不再局限于祭神的禮器，而是廣泛地出現在人們日常生活的器物中，其圖案也從威嚴凜厲變得溫柔可愛起來，這些飾品因少了商代龍“替天行道”的責任，作為吉祥物在流行，其綺麗嫵媚之姿，令人倍生愛意⁹。東周時，“陰陽”學說盛行，龍的造型與紋飾多以陰陽交合為主旨，龍鳳合璧的吉祥圖案盛行于世。</p>	 <p>(1)</p> <p>(2)</p> <p>(3)</p>
<p>秦漢</p>	<p>此期是龍的定型期，和中國走向統一相似，秦漢時代的龍，也從戰國時期的繁複逐漸走向規範和定型¹⁰。</p> <p>龍作一種低姿勢的奔爬狀，動作幅度大，給人飛舞流動痛快淋漓的感覺。結構上，頭部比例大，嘴長，整個形態像馬，又似虎。</p> <p>上唇長於下唇，鼻端豐肥拱起或向上翻捲。嘴角深長，直至耳、眼間，開口幅度非常大，牙齒鋒利、突出，舌細長如蛇信。龍角尖細，長者如利劍，短者如羊角，龍鬚鬚已出現，</p>	

⁹徐初眉（2008）話說中國龍。杭州：西泠印社

¹⁰徐初眉（2008）話說中國龍。杭州：西泠印社

	<p>但較稀疏，耳如牛耳。</p> <p>在身形方面，細頸，胸部厚壯，不似蛇的身軀而更像獸類，身後拖著一條虎、豹一樣的尾巴，尾部隨身體的動作情況彎曲，擺動幅度也較大。腿腳粗壯有力，龍爪銳利，以三爪為多，但形狀更像禽爪。一般腿部不施飾鱗片，喜歡以稀疏的小圓點作裝飾。其他如腹甲、背鱗與尾鱗，均已長在龍身上，但尚不夠完整。</p>	
<p>魏 晉 南 北 朝</p>	<p>此期龍的形體與漢代大致無異，然而體態顯得輕盈，尾部一改漢代那種帶有力感的翻捲和擺動，而是隨著身體運動的方向自然飄搖，嘴臉略有縮短，角已基本定型，由根端生出幾處突起，上部向上自然彎曲挑起，頂端呈圓形，再上卷如勾頭，角長在龍眼上方隆起的額部，龍的舌頭仍很長，伸出口外，龍嘴上唇長，吻端變尖，鱗紋細密，腹甲明確清晰，四肢極似禽類，趾爪部份更甚。北朝的龍（1）則顯得雍榮華貴、矯若流雲，而南朝的龍（2）傲骨嶙峋、飄逸瀟灑。</p>	
<p>隋 唐 五 代</p>	<p>唐龍體態豐腴，動作姿勢變化豐富，龍身、腿、尾蜿蜒、張舞、纏繞，特別是龍尾喜與一條後腿纏繞在一起，成為唐龍的一個獨特動作，龍紋細密均勻，顯得富麗精緻，龍口開張幅度大，長舌彈卷出口外，顯得充滿力量，獠牙鮮明尖利，龍角生在眼上方的額部，尖長而上挑，一般分作兩叉，基部有多層稜狀凸起。龍耳肥厚，嘴細長，鬚鬚較稀疏，少有分絡的形式，肘毛勻密，以三爪為多。</p>	
<p>宋</p>	<p>宋代總結出畫龍的理論，郭若虛在《圖畫見聞錄》中說：「畫龍者，折出三停，自首至膊、膊至腰、腰至尾相停也。分成九似：角似鹿、頭似駝、眼似鬼、項似蛇、腹似蜃、</p>	

	<p>鱗似魚、爪似鷹、掌似虎、耳似牛也。」使龍的形式規範而固定下來。宋代的龍身似鱗，尾部已與身體連接勻整，腹甲、背鱗、肘毛、龍鬚完備規範，龍頭額部隆起，龍角分叉，生出的位置已明顯後移，鼻頭生於眼與口吻之間，張口露利齒，合口露獠牙。龍鬚大部為一束向後飛飄，龍耳變小，頰部已生出刺狀物，腿部肌肉發達，鱗紋只到大腿外側，內側及小腿部不施鱗紋，爪則三、四、五均有，但以三、四爪為多。</p>	
<p>元</p>	<p>元龍身形矯健，細頸長身，體態奔放，動作自如。龍眼變小，雙眼圓睜，目光熠熠，很有精神。頭部扁長，疏髮，並向上或向前飄揚。元龍另一個特色，是大多喜歡把龍處理在壯闊的海空上，作凌空飛騰之狀。爪以三爪為多。</p>	
<p>明</p>	<p>明代前期的龍（1）在風格上，繼承元代特色，但較元龍端莊，威嚴和雄偉，龍身也相應略為粗壯，其角、髮、眉、鱗、鬚、肘毛等一應俱全，不僅規範齊備，且處理得勻密、完整。其中髮部多向上飛揚，具有濃厚的圖案化色彩。龍口或張或閉，龍鼻端多被處理呈「如意形」，以強化其吉祥含義，且無論龍頭俯、仰、正、側、鼻端如意仍多持完整形態。後期龍（2），龍身略呈肥大，漸失前期矯健昂然風姿，線條較前期稍顯粗率，龍爪喜作輪式撐張。此外，明代也產生一種正面龍形，龍首作正面像，頸自頭上部下彎，呈提樑狀，其角、髮、鬚、爪皆分列兩側，龍尾多向上卷，極度凸顯莊嚴和威懾力。</p>	

清	<p>清龍在神態上顯得凝重蒼老，龍頭額部飽滿寬闊，且多處隆起，龍角間距加寬，變兩角基本平行面為越向後分開越大，兩角間的寬度明顯寬出頭部，龍髮普遍較濃密，並喜分成多束向後紛飛。鼻部較多為如意頭形，或如獅鼻，鼻樑、鼻翼明顯。鬚大部份移於鼻、眼之間生出。口、鼻下部的鬚，如刺狀物。龍小腿部份下部突然收細，如著窄袖，顯得精悍，尾鰭張開。</p>	
---	--	--

圖表資料來源：故宮文物月刊第 203 期歷代龍形象演變圖表

2-1-1 商朝至漢代

龍的形象在先秦以前和漢以後是大不相同的，大致來說史前的美術品中是龍紋的初現，殷商至西周是龍的繁榮階段，漢至六朝是龍圖的統一階段，唐宋以後是龍的定型階段，其形象不管如何的不同，龍的身軀總是作長條型的，除頭以外，其它部分都像蛇¹¹。

在商周仍是「龍蛇不分」，龍身已有象徵性的鱗片。自戰國以來，龍紋已有了新造型，也有了新的觀念¹²。戰國時代玉龍已有「S」形，或雙「S」形出現了，如表 2-1-2

¹¹袁德星（1978）龍在故宮-史前至商周造型藝術中的龍。台北：故宮博物院

¹²葉劉天增（1997）中國紋飾研究。台北：南天書局

表 2-1-2 各時期龍紋的差別

	商	西周	春秋戰國時代	漢代以後
龍的身形	龍身短，尾捲曲，體形近乎獸	體形細長，細長如蛇	體形更長，有許多是 S 形或 Double S，龍體曲屈，活潑自如，沒有滯澀的感覺，尾部如蛇尾，與軀幹成一體，自軀幹而下，逐漸尖細	龍形逐漸向盤龍發展，體形愈長，如獸又如蟒
頭	眼睛目雷紋，或斜方格紋，口張開	龍頭漸與馬頭相近，眼睛目雷紋，或斜方格紋	頭如馬首，眼作橢圓形，上唇長，下唇短，有的下唇平齊，有的呈斧形	上唇長，像馬的上唇，也有斧形或尖形，下唇變化較多，短而上端中直，作鈎形、斧形或兩瓣葉形
龍紋	一足之夔紋	最常見的是角形	用穀紋或雲紋最多	像蜥蜴的螭紋盛行
龍角	頭有「且角」，角形如且	頭有「且角」，角形如且	龍角用雲紋，像耳而不像「且角」	角有做馬鬃狀，或稱珊瑚枝，唐代以後角形如鹿角
口下垂髯	口下無髯	口下無髯	口下無髯	漢代起龍口顯著看出有髯，宋代以後的龍，不但有髯，在上唇，又有兩根長鬚

資料來源：龍在故宮、古玉論文集

整理製表：賴美合

漢代極重陰陽五行學說，在建築上重視方位取向，四神瓦當就代表了建築方位，以蒼龍、白虎、朱雀、玄武代表東、西、南、北四宮。其中瓦當上典型的形象，就是展翅欲飛的走獸飛龍——應龍、蒼龍。又稱秦漢蒼龍¹³，具陰陽交合含意的交龍、龍鳳合璧、龍虎鬥等吉祥圖案得以廣泛流行。

漢代較長時間休養生息的環境，不但使龍紋盛行，也使龍紋成熟。龍紋大量出現在墓室壁畫、畫像磚、帛畫及各種器物上，載負著各種不同的寓意。天下長治久安的漢代人大概認為，龍既然能夠通天，也必定能兆瑞，由各式出土的漢代龍紋鏡、瓦當、畫像石中，我們看到龍作為吉祥瑞獸已在人們的日常生活中隨處可遇了

漢代的龍普遍長了「羽翼」，可能與道仙思想使龍紋的原始圖騰性格被神話與傳說取代有關，如表 2-1-3。而從造型觀來看，漢代龍紋不論是寫實或抽象，皆有優雅的造型，且富於動態感，並影響到魏晉南北朝時龍紋的造型風格。¹⁴

表 2-1-3 漢代龍紋羽翼形成的原因¹⁵

古籍出處		說明
許慎「說文解字」釋「龍」	「鱗蟲之長，能幽能明，能巨能細，能短能長，春分而登天，秋分而潛淵」	滲入神仙思想，龍的出神入化是人們對太虛幻境的臆想
陰陽五行學說盛行	四靈（青龍、白虎、朱雀、玄武）之「四方神」	在建築上重視方位取向

續下頁

¹³徐初眉（2008）話說中國龍。杭州：西泠印社

¹⁴葉劉天增（1997）中國紋飾研究。台北：南天書局

¹⁵葉劉天增（1997）中國紋飾研究。台北：南天書局

廣雅	能高能下	道仙思想使龍紋的原始圖騰性格被神話與傳說取代
域外文化的影響	龍、動物、異獸紋飾都出現過羽翼	中國與西域各民族往來，受西方常見的長翅的神話人物與異獸影響
王充「論衡」	「世俗畫馬，馬首蛇身」	如長沙馬王堆西漢帛畫，張口吐舌，有鱗片、羽翼、獸足

資料來源：葉劉天增（1997）中國紋飾研究。台北：南天書局

整理製表：賴美合

2-1-2 魏晉時期

東漢末年，群雄並起，中國又進入一個分裂與動蕩的時期，割據政權的頻繁更迭與疆土的聚散變幻，雖流離失所卻也促進了各民族文化的融合與發展。印度佛教的傳入，更豐富了中華文化的內涵，龍紋藝術上升到一個新的階段，且更多以祥瑞身份出現在各種場合¹⁶。我們所熟悉的“畫龍點睛”的故事，說的是梁朝畫家張僧繇畫龍之神，故事當然不必考証其真假，但從這個故事裡，我們可得知，六朝的龍和我們所認識的龍已離得不遠了。

魏晉時期，龍紋仍是各種器物裝飾重要的題材，魏晉的龍紋一方面受到道家神仙思想的影響，另一方面與佛教結合，出現大量的佛教石窟壁畫，如敦煌莫高窟、山西大同雲岡石窟壁畫等。

南北朝最具代表性的龍紋是江蘇丹陽出土的南齊磚畫「羽人戲龍圖」（圖 2-1-1），這條龍龍身矯健，全身有鱗片，有飄羽隨風揚起，龍角分歧如鹿角，口中有利齒，足似鷹隼，有銳利之爪，龍的前方有羽人前導，羽人手執仙草與香爐，衣服與身上的羽翼隨風飛起，上方有飛天，四周有流雲與花卉，造型別緻，蘊意亦深，完全反映出魏晉時期注重「氣韻表現」的精神內涵。「飛天」是受佛教影響；「羽人」是神仙思想的化身¹⁷。龍身恣意縱橫，矯若浮雲，較之漢朝更灑脫自如，這就是六朝龍紋的風格。

¹⁶徐初眉（2008）話說中國龍。杭州：西泠印社

¹⁷葉劉天增（1997）中國紋飾研究。台北：南天書局

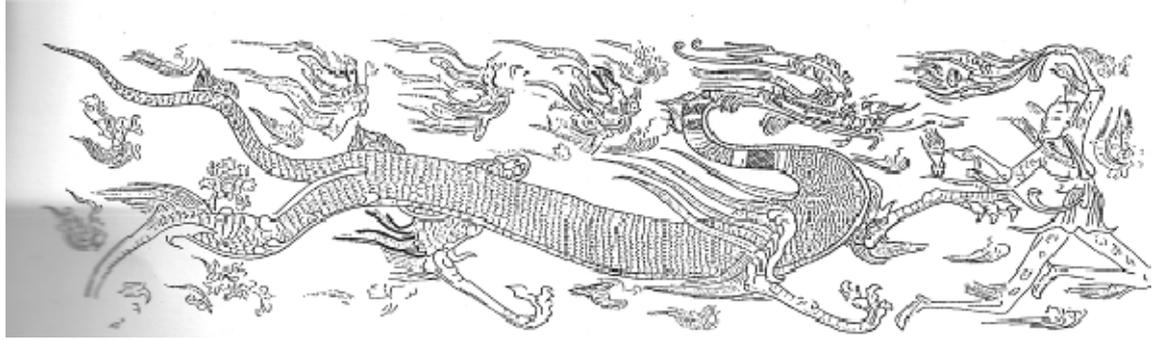


圖 2-1-1 江蘇丹陽 南朝磚刻羽人戲龍圖¹⁸

圖片出處：輔大織品系「中國紋飾 1」

2-1-3 隋朝

隋朝的龍紋，傳世的很多，龍的造型特別強調矯健的身軀。最具代表性的半浮雕龍紋造型為河北趙縣安濟橋橋欄上的龍，河北趙縣的安濟橋是我國第一座石構拱橋，也是今天世界上最古老的石拱橋（圖 2-1-2），此橋欄上的石雕龍紋是隋唐龍紋的代表作（圖 2-1-3）。橋欄上雕有交頸龍（圖 2-1-4）、奔龍、對龍，龍身除鱗紋外，肘間亦有「飄羽」，這種造型直接影響唐代龍紋的風格¹⁹。



圖 2-1-2 河北趙縣的安濟橋

圖片出處：中國名橋 <http://www.chiculture.net/0221/html/c01/0221c22.html> (2009)

¹⁸ 輔大織品系「中國紋飾 1」。台北：南天

¹⁹ 葉劉天增（1997）中國紋飾研究。台北：南天書局



圖 2-1-3 安濟橋上的半浮雕龍紋

圖片出處：中國名橋 <http://www.chiculture.net/0221/html/c01/0221c22.html> (2009)



圖 2-1-4 安濟橋上的半浮雕交頸龍龍紋

圖片出處：中國名橋 <http://www.chiculture.net/0221/html/c01/0221c22.html>

2-1-4 唐代

唐朝的龍直接受隋朝龍紋的影響，即強調矯健的身軀、龍身扭轉、肘間有飄羽，龍身有細密之鱗片，作獸足（圖 2-1-5），頗能展現唐龍矯健的動態。



圖 2-1-5 唐代長陵石刻龍紋²⁰

圖片出處：輔大織品系「中國紋飾 1」

從漢魏六朝以來，龍紋的造型一直朝著寫實的途徑發展，不僅講究龍體的結構，更強調龍的神氣。一般而言，漢代龍紋優雅，魏晉南北朝的龍紋注重神韻，隋唐的龍紋則饒有氣勢。而自魏晉、隋唐以來，龍紋的造型逐漸有了固定的結構，除龍首、龍身與龍尾有固定的型式外，龍角、龍鬚、龍爪和背鱗也逐漸定型。另外，漢代龍身上的「羽翼」，直到魏晉南北朝都存在，惟隋唐以後，逐漸變形為「飄羽」，生在頭部與四肢的肘處；龍身也不再似獸，鱗片更加細密，特別強調背鱗²¹。龍角開始分叉也是由唐朝龍紋鏡中開始出現，尾腿纏繞之狀也是由隋龍紋開始發揚。

隋唐以後，龍的形態已不再像商周以前「龍蛇不分」，也不再像戰國與秦漢時期似「獸」的造型。

2-1-5 宋朝

宋代的龍紋，其身體結構與神韻、雷霆萬鈞之勢和張牙舞爪的造型，還是延續唐代龍，但與元代的龍紋有較大的差異。

銅鏡上亦有四靈「青龍、白虎、朱雀、玄武」，與受陰陽五行學說影響的漢代同一種題材。

²⁰輔大織品系「中國紋飾 1」。台北：南天

²¹葉劉天增（1997）中國紋飾研究。台北：南天書局

宋代文人畫以「釋道精神」來畫龍，特別是道教的影響相當明顯；宋代著名的畫家董羽、陳容、牧谿等皆擅畫龍，在水墨淋漓中但見神龍活現，是歷代龍紋發展史上，重要的階段，因過去器物上龍紋是工匠設計，宋代由文人來畫龍，當時畫家的地位是崇高的²²。宋人畫龍重傳神，已經到了活靈活現的地步。

龍紋被納入藝術的軌道，不再專門為宗教服務了，但龍不但沒有失去它原本的魅力，反而集萬千寵愛於一身，將各種動物最美的部分安插到龍身上，而且將雲霧的飄逸，雷電的迅猛，彩虹的絢麗，松樹的蒼勁全部集結到龍的身上²³。

“三停九似”的畫龍理論也在此時被完整地提出來。

2-1-6 元朝

龍紋裝飾在元代以後，又有了新造型。從圖像風格來看，元、明、清的龍紋有形式化的趨向。

元代以後的龍紋逐漸定型，雖然元、明、清三個朝代的龍紋不盡相同，但與宋代以前的龍紋相比，已有相當的變化，其中最大的不同，是元代以後的龍紋不再強調生物學上的肌體感，反而更適合作為裝飾之用²⁴。因元代的龍更注重形體的諧調，更注意龍周邊環境的渲染和襯托。

元代龍紋瓷器更將龍紋藝術推上更高一層樓，元代青花瓷器以典雅優美著稱。

龍紋亦柔亦剛的精美絕倫，龍的呼風喚雨、通天本領、兆祥瑞的神韻，自古以來，龍是帝王冕服上的重要紋飾，元世祖至元七年（西元 1270 年）明文規定，市街商店不得織造或販賣日月龍鳳的緞匹²⁵，只皇帝的龍袍繡上五爪龍紋，象徵至上的權威與尊貴的地位²⁶。

²²葉劉天增（1997）中國紋飾研究。台北：南天書局

²³徐初眉（2008）話說中國龍。杭州：西泠印社

²⁴葉劉天增（1997）中國紋飾研究。台北：南天書局

²⁵徐初眉（2008）話說中國龍。杭州：西泠印社

²⁶葉劉天增（1997）中國紋飾研究。台北：南天書局

2-1-7 明代

明清之際，凡與皇帝有關的器物都採龍紋裝飾，形制華麗，因此許多裝飾紋樣都是這樣保存下來，數百年來都沒太大的改變，這也是龍紋逐漸走向形式化的主要原因。



圖 2-1-6 北京故宮龍紋樣台階

出身微寒的朱元璋（西元 1328-1398）當上皇帝，當然要借龍來神化自己。于是明朝的龍便多顯雄壯威嚴²⁷。北京故宮太和殿俗稱金鑾殿，是故宮內最大的宮殿。太和殿石階雕鑿著雲和龍紋樣的台階（圖 2-1-6），向著太和殿延伸，引領著真命天子踏上金鑾寶殿。

明代紫禁城牆上使用琉璃燒製的瓷磚來嵌飾「九龍壁」與各種龍紋壁飾，九龍壁以琉璃嵌飾九條不同姿態的龍，各具神采，彰顯帝王宮室建築的華麗與莊嚴之相，由於材料的特性以及嵌於宮牆之上，影響至為深遠²⁸

2-1-8 清朝

清朝的龍紋大都與帝王有關。皇帝的龍袍紋飾最常見的是「正龍」、「九龍紋」、「團龍紋」，相較於過去各朝代，清代袞服上的龍紋，神態都十分嚴峻，且多為五爪，民間的龍紋，不得使用五爪。

²⁷徐初眉（2008）話說中國龍。杭州：西泠印社

²⁸葉劉天增（1997）中國紋飾研究。台北：南天書局

一般建築或石刻、木雕常用「卷草龍紋」和「螭龍」，尤其螭龍的造型，在各種建築和雕刻中，都是十分重要的裝飾題材，一直到現代，仍然流行。

龍的形狀由簡單樸素走向繁富華美，原始時代龍的形式，結構簡單，和現今我們可看到的龍造型相比，它的各部器官都還未臻完善，但卻充滿了趣味性與生命力，在中國文化中，龍有著重要的地位和影響。從距今 7000 多年的新石器時代，先民們對原始龍的圖騰崇拜，到今天人們仍然多以帶有“龍”字的成語或典故來形容生活中的美好事物²⁹。

數千年來，龍滲透了中國社會的各個層面，成爲一種文化積聚。龍成了中國的象徵、中華民族的象徵、中國文化的象徵。對每一個炎黃子孫來說，龍的形像是一種符號、一種意象、一種血肉相繫的情感！我們也自詡爲“龍的子孫”、“龍的傳人”。龍的文化除了在中華大地上傳播繼承外，還被遠渡海外的華人帶到了世界各地，在世界各國的華人住居地，最多和最引人注目的飾物仍然是龍。³⁰

建築上的龍紋，歷經數千年的演變，現今已難一一分辨，匠師們則有另一套分類的方式：圍成圓形者稱爲「團龍」，簡化成折線者稱爲「拐子龍」，身體拱曲者稱爲「夔龍」，行走者稱爲「行龍」，正面朝前之團龍稱爲「坐龍」，作前進狀者稱爲「走龍」等³¹。

第二節 龍之起源

關於龍的起源，學術界有很多爭論，有的學者認爲它是原始時代的一種圖騰標記，是由蛇、魚、蝦、駝、鷹等諸種動物的形象綜合而成的；有的學者認爲龍是天上的雲雨和閃電變幻而成的形象；北京語言學院王笠荃教授和上海博物館孫仲威先生皆認爲古人對龍的描述和對鱷的描述是相通的；其它學者也有恐龍說或

²⁹葉劉天增（1997）中國紋飾研究。台北：南天書局

³⁰ CRI online 國際線上

<http://big5.cri.cn/gate/big5/gb.cri.cn/9223/2006/04/30/109@1025829.htm>

³¹林會承（1995）台灣傳統建築手冊。台北：藝術家

海馬說的依據；因為龍的起源涉及到古生物學、原始宗教的起源、古文字學等面向，十分複雜，一時難以做出肯定的結論。但是不論它的起源為何，我們現在看到的龍則是綜合了諸種動物的形象逐漸發展而形成的，大家公認它是中華民族崇敬的一種神獸。

2-2-1 蛇龍之變

中國古代沒有蛇字，以它爲蛇。《說文解字》：「它，虫也，从虫而長。」又說：「上古草居患也，故相問無它乎。蛇或从虫。」「也，女陰也。」上古的人居住在草原，以它爲大患，熟人相見，以互問「無它乎？」反應出強烈的恐蛇心理，也因此萌發了宗教意識。「它」之所以作爲第三人稱，一方面可能是古人對蛇不敢直呼其名；一如鄉下人怕鬼，不敢直呼鬼之爲鬼，有稱鬼爲「他」或「主」的³²；另外由英國女作家 J.K. 羅琳所著的暢銷小說《哈利波特》，對於其中魔法世界裡的反角-佛地魔-的處理，一般角色也是不敢直呼其名的，以示極度的恐懼與禁忌心理。

語言上的古習，也可以從我、予以第一人稱得到訊息：「我」可能是發明新式武器的戈，形兵器的部族之自稱。一如「俺」是山東奄國人之自稱所留下來的習慣語，則「它」之作爲第三人稱，也是古代習俗之遺存了。

也、虫、它古代本來是一個字，說文解字將之一分爲二，又說「也」字像「女陰」，這可能有一些文化習俗上的依據，也可能是引伸義。

《詩、小雅、斯千篇》說：維虺維蛇，女子之祥。《毛詩，鄭箋》的解釋是「虺蛇穴處，陰之祥也故爲生女也」，斯千篇是占夢之辭，夢到虺、蛇是生女之象。古人以爲和蛇穴處，性喜潮溫，是陰性動物的關係。而「維虺維蛇，女子之祥」並非單純的只指生女，生女還有吉祥之意是重要的問題：在詩經時代，中國社會已進入男性中心時代，生女之祥，當然不會希望產祥到作天子、諸侯、聖人豪傑的地步，只不過希望產生一位聰慧而美麗的姑娘而已。

「維虺維蛇，女子之祥」，也間接表示蛇龍文化曾經有過女統的時代。到了後代把女統的女媧視爲婚姻生殖之神。

按拜蛇的部族，既然對自然蛇有禁忌，不得不稱蛇爲「它」，那麼祭祀的蛇神，便已經不同於普通的蛇了。圖騰信仰中的蛇神雖導源於蛇，經過神化以後，一定是超越生物學之範疇的。

³²袁德星（1988）「龍的原始」，故宮文物月刊第 60 期，p20

蛇本是水族，對靠天吃飯的農業民族來說，早已把蛇神和雨水聯在一起了。而雨水根源於雲，雲字古作蛇形是有道理的，因蛇神是被寄望於可以主宰雲雨的大神。

在天將雨時，烏雲密佈，風雨晦暝，雲中金光閃電，一向被中國人視為「金蛇」。古云：「金蛇飛狀霍閃過，白日倒掛銀繩長」，這裡把閃電喻為金蛇又喻為銀繩。陸游詩「百尺金蛇電掣空」，皆是後人把閃電和蛇聯想在一起的例證。上古時代拜蛇的族類就更有理由以為閃電是蛇神之顯靈了。

2-2-2龍從閃電說

通常閃電之後，接著是轟隆的雷聲，疾雷閃電，電雨交加，日月暝晦，地動山搖，是天地間威力最大的、最動人心弦的聲響，也是原始人最震懾，最不可思議的狀況，無疑的便以為此中必有神了。中國古「神」字，象閃電之形；即一個快寫的「S」型，雷與神是同一個字。因此把閃雷以後巨大的令人驚懼的隆隆雷聲奉送給了龍，龍是象形字，張嘴的蛇頭上有一對人文的角（文字為側視，以一角代表），龍的名字就是雷聲（龍龍）。

2-2-3龍鱷之變

鱷的龍化與蛇的龍化一樣，構成了龍的基本形體，從名稱上來分析，揚子鱷在民間被稱為「豬婆龍」，“鱷”化“龍”中間的過渡環節還有“蛟”。蛟與龍，長期以來被視為同類，故有“蛟龍”一詞，蛟與龍的分別，從《山海經》記載來看，似乎主要是蛟的軀體更長、更大，脖子長，尾也很長，像是一種巨大的鱷，但《山海經》數次說到“蛟”，但都沒作形態的描繪，正如說到虎、熊、牛、羊一樣，凡習見與公認，均不再詳述。³³

與鱷魚體態近似的還有蜥蜴，只是體型大小的分別。當古人稱鱷為蛟、為蛟龍時，基於同一思路，又稱蜥蜴為“石龍”、“石龍子”、“龍子”等名。

巨大的“蛟龍”與小型的“石龍子”，在龍文化的範圍內“質”相同而“形”有異，這都顯示出龍的多變化。³⁴

³³ 田秉鏗（2008）龍圖騰—中華龍文化的源流。北京：社會科學文獻

³⁴ 田秉鏗（2008）龍圖騰—中華龍文化的源流。北京：社會科學文獻

2-2-4 龜龍之變

“龍生九子”，其中便有兩子“霸上”與“鬲肩”都長著龜的模樣。龜與龍的關係，還有另一層，即它們都屬於“四靈”範疇。《禮記》曰：何謂四靈？麟、鳳、龜、龍謂之四靈。

2-2-5 馬龍之變

若論及馬龍之變，《山海經》中著墨甚多，有一獸叫「神英招」，「其狀馬神而人面，虎文而鳥翼，徇於四海，其音如榴。」³⁵ 雖然不全像龍，卻有龍的全部神通。

另一種獸名曰“孰湖”，住在崦嵫之山，「其狀馬身而鳥翼，人面蛇尾，是好舉人」³⁶，所謂「好舉人」，是說孰湖習慣當人的坐騎，也可能是最早馴服馬並騎在馬上的人，也類似西方傳說中的人頭馬。《山海經》中神人多馭龍而飛；而孰湖舉人，又近乎龍性。³⁷

有名的“龍馬”，見于《尚書》：「河圖、八卦，伏羲王天下，龍馬出河，遂則其文，以畫八卦，謂之河圖。」這便是河圖洛書的來歷。背負河圖的那匹馬，就是馬變龍的明証。後世所謂馬八尺為龍，則是駿馬形態。³⁸

2-2-6 魚龍之變

《說文》釋“龍”，為“鱗蟲之長”，可見“龍”與“魚”原為一類。“龍有九似”，其鱗似魚。《山海經》中不乏魚化龍的記載，如“文鯨魚”，「狀如

³⁵ 《山海經·西山經》槐江山

³⁶ 《山海經·西山經》崦嵫山

³⁷ 田秉鏗（2008）龍圖騰—中華龍文化的源流。北京：社會科學文獻

³⁸ 田秉鏗（2008）龍圖騰—中華龍文化的源流。北京：社會科學文獻

鯉魚，魚身而鳥翼，蒼文而白首赤喙，常行西海，游于東海，以夜飛」³⁹，牠們能在夜間從西海飛到東海，在東海裡暢游一番，然後又飛回來，可謂充分龍化了。又有“冉遺魚”，「魚身蛇首六足，其目如馬耳」；另有“龍魚”，「狀如狸。…即有神聖乘此以行九野」古人有鯉魚跳過龍門就成龍的說法，或許與此處龍魚、神聖的故事有關。

到了唐代，魚能化龍的傳說更讓人傳誦，以至“魚將化龍，雷為燒尾”成了家喻戶曉的諺語。

在漢代的一些古墓中經常能見人面龍身的「伏羲女媧像」，中國人把女媧當成生命的創造者，風俗通義說「女媧搏黃土作人」，漢至六朝人把女媧伏羲都畫成人面蛇身而交尾的形態，王延壽魯靈光殿賦說「伏羲鱗身，女媧蛇軀」即是指這種畫像⁴⁰。

《山海經》記載，中國古代有大量人首紋龍神。如此眾多的龍，龍頭像馬頭、像豬首、鱷頭，都說得有理，但不全面，因為龍的祖型確實有許多種動物，因此新石器時代的龍根本不能用一種動物可以概全。識別龍的種屬形象，需要參考當地古代的動物種群和風俗民情。大湖流域新石器時代古文化遺址中至今未見過一具馬的遺骸，很可能說明這裡當時還沒有馬匹出現，因此，把這裡的龍祖型說成是馬，肯定是不通的。同樣道理，蒙古大草原上沒有鱷魚，出土的玉龍祖型肯定與鱷魚無關⁴¹。

³⁹ 《山海經·西山經》泰器山

⁴⁰ 袁德星（1978）龍在故宮-史前至商周造型藝術中的龍。台北：故宮博物院

⁴¹ 張明華（2000）「從中國早期的玉龍試析龍的起源」，故宮文物月刊，203，p56。



圖 2-2-1 伏羲女媧像

圖片出處：龍圖騰-中華龍文化的源流

而且自漢高祖劉邦仿照母系社會時代「人民但知其母不知其父」的古帝之感生神話，而編造了個故事，說他的母親劉媪，嘗宿澤上「夢與龍交」而生了劉邦，故史記說他「隆準而龍顏」⁴²，把自己稱為龍的兒子之後，封建帝王都自稱為『真龍天子』，是上天派遣到人間統治百姓的。所以皇帝居住的建築稱為「龍宮」，皇帝穿的衣服稱為「龍袍」，坐的椅子稱為「龍椅」，所用器具都用龍作裝飾。」

43

第三節 山海經與龍生九子之龍形

2-3-1 山海經中的龍

《山海經》可說是「古代中國的地理指南」，記載了古代中國的自然山川、風土民情、動、植物、礦產資源，或各地的風俗習慣、祭祀情形等都有詳細的記錄，也可說是「古代中國的百科全書」，書中還收錄了居於深山幽谷的奇獸與精怪的圖畫，因為內容過於荒誕，缺乏可信度，孔子在《論語》中提倡「子不語怪力亂神」，因《山海經》的偏離現實與儒家思想正好相左，在儒學興盛的時代，《山

⁴²袁德星（1978）龍在故宮-史前至商周造型藝術中的龍。台北：故宮博物院

⁴³樓慶西（1993）中國古代建築。臺北：台灣商務印書館（頁 25、26）

《海經》便是一部「荒誕之書」。

在《山海經》中，龍是部落的圖騰、是與敵人作戰的幫手、也是升天的交通工具。

《山海經》共十八經（表 2-3-1）：

表 2-3-1 《山海經》的十八經

「五藏山經」的內容	南山經	西山經	北山經	東山經	中山經
「海外四經」的內容	海外南經	海外西經	海外北經	海外東經	
「大荒四經」的內容	大荒東經	大荒南經	大荒西經	大荒北經	
「海內五經」的內容	海內南經	海內西經	海內北經	海內東經	海內經

資料來源：王紅旗（2006）圖說山海經

整理製表：賴美合

在《山海經》的《南山經》中往往提及山脈或地理區域的自然景觀和物產，當地居民供奉祭祀的山神或祖先神，以及祭神的儀式和祭品祭物（表 2-3-2）。

表 2-3-2 《南山經》中所提及有關龍的山神或祖先神

單元	內文	說明
南次一經	「凡鵲山之首，自招搖之山，以至箕尾之山，凡十山，二千九百五十里。其神狀皆鳥身而龍首。」	提到在這個區域裡的居民，供奉的山神或祖先神是鳥身龍首之神，可見此地人的祖先是 <u>由鳥圖騰和龍圖騰的部落結合而成的</u> 。
南次二經	「凡南次二經之首凡南次二經之首，自柜山至於漆吳之山自柜山至於漆吳之山，凡十七山，七千二百里。七千二百里。其神狀皆龍身而鳥首。」	南次二經供奉的山神或祖先神是「 <u>鳥首龍身</u> 」之神，和南次一經的「 <u>鳥身而龍首</u> 」正好相反，或許因為兩區的人民，其父系圖騰和母系圖騰恰好相反，也顯示著兩部落可能有通婚的關係。
南	「凡南次三經之首凡南次三	供奉的山神或祖先神是「 <u>龍身而人面</u> 」之神，

次 三 經	經之首，自天虞之山以至南 禺之山，自天虞之山以至南 禺之山，凡一十四山，一十 四山，六千五百三十里。六 千五百三十里其神皆龍身而 人面。」	和《西山經》鍾山「又西北四百二十里，曰 鍾山，其子曰鼓，其狀如人面而龍身，是與 欽鴆殺葆江于昆侖之陽，帝乃戮之鍾山之東 曰 崖。」中的鍾山之神（燭龍、又名燭陰） 皆是人面而龍身，他有一個兒子名叫鼓，曾 經和欽鴆一起殺了葆江，所以黃帝又派了人 馬殺了鼓和欽鴆
-------------	--	--

資料來源：王紅旗（2006）圖說山海經

整理製表：賴美合

《北山經》隄山：「曰隄山，多馬。有獸焉，其狀如豹而文首，名曰狻。隄水出焉，而東流注于泰澤，其中多龍龜。」龍龜，當是龍頭龜身，可能是北方玄武之原形⁴⁴。

《東山經》東次一經的居民供奉人身龍首之神。《中山經》中次八經《光山》「又東百三十里，曰光山，其上多碧，其下多木。神計蒙處之，其狀人身而龍首，恆游于漳淵，出入必有飄風暴雨。」

《海外南經》南方祝融「南方祝融，獸身人面，乘兩龍。」《海外南經》所述區域的人們尊崇南方之神祝融，人面獸身，乘兩龍而行。傳說裡，祝融既是火神，又指掌管火的官職，還指部落⁴⁵。

表 2-3-3 是《海外西經》所講述的龍：

⁴⁴ 王紅旗（2006）圖說山海經。台北：尖端

⁴⁵ 王紅旗（2006）圖說山海經。台北：尖端

表 2-3-3 《海外西經》中講述龍的內容

單元	內文	說明
夏后啓	「大樂之野，夏后啓于此 九代；乘兩龍，雲蓋三層。」	歷史上，夏后啓是夏朝的開國之帝。傳說中，啓是禹之子，又從石頭中出生的，實際上只是禹的的後代，或自認是禹的後裔，他的權力基礎並不充分。為此他舉行了盛大的登基與巫術歌舞活動，向世人展示自己的權力得到了上天的認可。
龍魚陵居	「龍魚陵居在其北，狀如狸。一曰蝦。即有神聖乘此以行九野。一曰鱉魚在天野北，其為魚也如鯉。」	古人有鯉魚跳過龍門就成龍的說法，或許與此處龍魚、神聖的故事有關 ⁴⁶ 。
西方蓐收	「西方蓐收，左耳有蛇，乘兩龍。」	古史傳說裡，蓐收為西方之神、金神、秋天刑殺之神。

資料來源：王紅旗（2006）圖說山海經

整理製表：賴美合

《海外東經》東方句芒「東方句芒，鳥身人面，乘兩龍。」中國傳統文化裡，句芒為東方之神，同時也是春神和木神、生命之神。

⁴⁶ 王紅旗（2006）圖說山海經。台北：尖端

表 2-3-4 與表 2-3-5 是《大荒北經》與《大荒東經》竹所講述的龍：

表 2-3-4 《大荒北經》中講述龍的內容

單元	內文	說明
黃帝女魃	「有人衣青衣，名曰黃帝女魃。蚩尤作兵伐黃帝，黃帝乃令應龍攻之冀州之野。應龍蓄水，蚩尤請風伯、雨師，縱大風雨。黃帝乃下天女曰魃，雨止，遂殺蚩尤。魃不得復上，所居不雨。」	黃帝部落與蚩尤部落的戰爭，持續了一段很長的時間，應龍身有雙翼，是黃帝手下一條神龍，有蓄水的本領，可以興雲布雨。應龍原本打算用浩大的雨水將蚩尤的士兵淹死在冀州，不料蚩尤早請風伯、師縱起了狂風暴雨，使應龍無法發揮出實力。黃帝又請天女魃助戰，魃有使風雨停止的本領，風伯、雨師一看到魃，只好逃之夭夭，雨過天晴，應龍和魃連手出擊，蚩尤抵擋不住，兵敗被殺。
夸父追日	「有人珥兩黃蛇，把兩黃蛇，名曰夸父。后土生信，信生夸父。夸不量力，欲追日景，逮之于禺谷。將飲河而不足也，將走大澤，未至，死于此。應龍已殺蚩尤，又殺夸父，乃去南方處之，故南方多雨 ⁴⁷ 。」	應龍殺了蚩尤，又殺了夸父，弄得自己元氣大傷，回不了天上，就在南方找個地方隱居起來，所以南方多雨。
章尾山燭龍	「西北海之外，赤水之北，有章尾山。有神，人面蛇身而赤，直目正乘，其暝乃晦，其視乃明，不食不寢不息，風雨是謁。是燭九陰，是燭龍。」	燭龍即《海外北經》鍾山之神燭陰：「鍾山之神，名曰燭陰，視為晝，暝為夜，吹為冬，呼為夏，不飲，不食，不息，息為風，身長千里。」燭龍被認為具有開天闢地之神力，與後世盤古的傳說類似。

資料來源：王紅旗（2006）圖說山海經

整理製表：賴美合

⁴⁷山海經【大荒北經】夸父追日

表 2-3-5 《大荒東經》中講述龍的內容

單元	內文	說明
應龍 殺蚩尤與 夸父	「大荒東北隅中，有山名曰凶犁土丘。應龍處南極，殺蚩尤與夸父，不得復上，故下數旱，旱而為應龍之狀，乃得大雨。」	這是我國有關舞龍求雨習俗最早的文字記載 ⁴⁸ ，遇到了不雨的旱災，人們裝扮成應龍的模樣，向天祈雨，往往能得一場大雨。
東海 夔牛	「東海中有流波山，入海七千里，其上有獸，狀如牛，蒼身而無角，一足，出入水則必風雨，其光如日月，其聲如雷，其名曰夔。」	當中把「夔龍」的形態以文字表達出來。

資料來源：王紅旗（2006）圖說山海經

整理製表：賴美合

《海內北經》從極之淵冰夷：「從極之淵深三百仞，維冰夷恆都焉。冰夷人面，乘兩龍。一曰忠極之淵。」從極之淵又名忠極之淵，據王紅旗（2006）猜測，可能在今黃河壺口瀑布。冰夷即馮夷、無夷、河伯，也就是黃河之神。

《海內東經》雷澤中雷神：「雷澤中有雷神，龍身而人頭，鼓其腹。在吳西。」在吳西的雷澤中有雷神，龍身人頭，若以腹當鼓敲，會有巨雷響。

《海內經》窫窳：「有窫窳，龍首，是食人。」《淮南子·本經訓》記有帝堯時期，十日並出，各地怪獸同時為害人間，於是羿奉帝堯之命「上射十日下射獫」。

⁴⁸ 王紅旗（2006）圖說山海經。台北：尖端

山海經裡的龍按功蹟和出處歸納為表 2-3-6：

表 2-3-6 山海經中龍的功蹟

龍	功蹟	出處
鳥身龍首	山神或祖先神	《南山經》南次一經
龍身鳥首	山神或祖先神	《南山經》南次二經
龍身人面	山神或祖先神	《南山經》南次三經
人身龍首	山神或祖先神	《東山經》東次一經

資料來源：王紅旗（2006）圖說山海經

整理製表：賴美合

由以上的山神或祖先神得知：半龍半獸或半龍半人的形象，並非當時人們一種隨意的藝術創造，它應該是人們對自己的祖先或地方守護神虛幻神化的重要形象。

而龍在山海經中也可以是交通工具，而且為了顯現神性，不只騎一龍，而是騎兩龍，表 2-3-7 是山海經中乘兩龍的神。

表 2-3-7 山海經中「乘兩龍」的神

	山海經中的神	出處
乘兩龍	南方之神「祝融」	《海外南經》南方祝融
乘兩龍	「夏后啓」（夏后開）爲了向世人展示自己的權力得到上天認可	《海外西經》夏后啓 《大荒西經》夏后開
乘兩龍	「蓐收」爲西方之神、金神、秋天刑殺之神	《海外西經》西方蓐收
乘兩龍	「句芒」爲東方之神、春	《海外東經》東方句芒

	神、木神	
乘兩龍	「冰夷」即「河伯」，亦指黃河之神	《海內北經》從極之淵冰夷

資料來源：王紅旗（2006）圖說山海經

整理製表：賴美合

表 2-3-8 是山海經中與其它生物的身體相結合的龍形

表 2-3-8 山海經中其他的龍形

龍的名稱	龍形	出處
龍龜	可能是北方玄武神的原形	《北山經》隄山
龍魚	狀如鯉；鯉魚躍龍門的說法或許與其相關	《海外西經》龍魚陵居
龍身人頭	雷澤中的雷神	《海內東經》雷澤中雷神
人身龍首 (神計蒙)	出入必飄風暴雨	《中山經》光山
龍首	窺窳，食人的怪獸	《海內經》窺窳

資料來源：王紅旗（2006）圖說山海經

整理製表：賴美合

山海經中的龍，不但只能當交通工具，還是大有可為的神龍，表 2-3-9 是山海經中的龍的事跡。

表 2-3-9 《山海經》龍的事跡

龍的名稱	龍的事跡	出處
燭龍	鍾山之神，和盤古一樣，有開天闢地的能力	《海外北經》鍾山之神燭陰
燭龍	章尾山之神，其瞑乃晦，其視乃明，以風雨為食，具開天闢地的神力	《大荒北經》章尾山燭龍
人面龍身	燭龍的兒子曰鼓，殺了葆江，後又被黃帝處死，死後變成鷓鴣	《西山經》鍾山
應龍	為黃帝的手下，殺蚩尤與夸父，神力用盡而回不了天上，無法興雲作雨，下界常旱災，只要舞龍便能求雨	《大荒東經》應龍殺蚩尤與夸父 《大荒北經》黃帝女魃、《大荒北經》夸父追日
夔龍	蒼身而無角，一足，出入水則必風雨，其光如日月，其聲如雷，黃帝拿牠的皮來當戰鼓	《大荒東經》東海夔牛

資料來源：王紅旗（2006）圖說山海經

整理製表：賴美合

2-3-2 龍生九子

從明代以後，民間不能隨便使用龍紋，但關於龍的傳說卻多了起來，流流已

久的《龍生九子》故事，在明朝竟成為朝野的熱門話題⁴⁹。除龍自身外，龍子的形象亦極多見於雕刻和圖繪。俗說龍生九子不成龍，各有所好，又因其所好而各有所用。這個傳說見明朝徐應秋《玉芝堂談薈》⁵⁰引《懷麓堂集》及《菽園雜記》。其名目、特性、用途如下：

- 一、 鼉屬：形似龜（圖 2-3-1）、好負重，宮殿、祠堂、陵墓的石碑多豎在龜的背上，這個碑座的龜身就是鼉屬。一名霸下、鼉屬。台南赤崁樓前，陳列的九座高大的乾隆年間雕造的「石龜御碑鼉」。



圖 2-3-1 鼉屬

（筆者拍攝，2008）

- 二、 螭吻：形似剪尾四腳蛇，性好東張西望，為殿脊獸頭（圖 2-3-2）。一名嘲風。一作遁尾，性好險，可滅火災。中國古建築以木結構為主，木料容易取得，建造也方便，但它怕火的缺點也很明顯，古代人想出海中有一種尾巴長得像鷓鴣魚虬，它有激浪降雨的本領，把這種魚虬的形象安放在屋脊上可以避免火災，這是古代人所想出的防火辦法。



圖 2-3-2 螭吻

⁴⁹ 徐初眉（2008）話說中國龍。杭州：西泠印社

⁵⁰ 徐應秋（明）欽定四庫全書玉芝堂談薈卷三十三 文淵閣四庫全書（1983）台灣商務

圖片出處：<http://www.flickr.com/photos/fangchen/2425600222/> (2009)

- 三、 蒲牢：形似龍、性好吼，為鐘上獸鈕。海中大魚曰鯨，蒲牢畏鯨，鯨擊蒲牢，輒大鳴。凡鐘欲令其大聲者，故作蒲牢於鐘鈕上，而刻鯨形樁槌擊之，聲大而宏亮。鐘上的獸鈕就是蒲牢（圖 2-3-3）。



圖 2-3-3 蒲牢

(筆者拍攝，2008)

- 四、 狻猊：形似虎，有威力，性好訟，獄門上的虎頭就是狻猊（圖 2-3-4）。一名憲章。



圖 2-3-4 狻猊

圖片出處：南鯤鯓代天府 http://temple.tnc.edu.tw/build/html/adorn_04.htm# (2009)

- 五、 饕餮：性好食，故立於鼎蓋，甚至成為中國古代銅器最重要的裝飾圖案（圖 2-3-5）。



圖 2-3-5 饗饗

圖片出處：美術世界 <http://mail.khjh.kh.edu.tw/~zona/art5.htm> (2009)

六、 眚：性好水，故立於橋柱。(圖 2-3-6)



圖 2-3-6

圖片出處：樓慶西 (1998) 中國傳統建築裝飾

七、 睚眦：形似豺，性好殺，多為刀劍的刀柄 (圖 2-3-6)、刀環、刀鞘上。



圖 2-3-7 睡毗

圖片出處：博博客 <http://www.bbker.com/F761480736.html>

- 八、 狻猊：形似獅（圖 2-3-8），性好煙火，故立於香爐。一曰好坐，為佛的坐騎。一作金猊。



圖 2-3-8 狻猊

（筆者拍攝，2008）

- 九、 椒圖（一作椒塗）：形似螺蚌，性好閑，故立於門鋪首，大門把手上的獸頭是其遺像（圖 2-3-9）。椒圖又有一說為門鼓（圖 2-3-10），俗稱「抱鼓石」，為門枕石的一種，造形分為三段：上方為圓形，中段為梯形或矩形，下為方形，近似螺蚌，天性好閉，象徵門戶緊閉牢靠，有迎祥辟邪之作用。抱鼓石坐鎮門口，迎向來人。



圖 2-3-9 大門把手上的獸頭-椒圖

(筆者拍攝，2008)



圖 2-3-10 台南孔廟石鼓

(筆者拍攝，2008)

表 2-3-10 《懷麓堂集》與《菽園雜記》中之龍生九子異同比較表

	《懷麓堂集》	《菽園雜記》
	囚牛：平生好音樂，今胡琴頭上刻獸	×
	睚眦：平生好殺，今刀柄上龍吞口	蟋蜴：形似獸，鬼頭，性好腥，故用於刀柄上

	<p>嘲風：平生好險，今殿角走獸</p>	<p>螭吻：形似獸，性好望，故立殿角上</p>
	<p>蒲牢：平生好鳴，今鐘上獸鈕</p>	<p>徒牢：形似龍而小，性好吼叫，有神力，故懸于鐘上</p>
	<p>狻猊：平生好坐，今佛座獅子</p>	<p>金貌：形似獅，性好烟火，故立于香爐上</p>
	<p>霸上：平生好負重，今碑座獸</p>	<p>鳳翥：形似龜，好負重，故用載石碑</p>
	<p>狻猊：平生好訟，今獄門上獅子頭</p>	<p>憲章：形似獸，有威性，好囚，故立於獄門上</p>
	<p>鳳翥：平生好文，今碑兩旁文龍</p>	<p>鸞：形似龍，性好文彩，故立於碑文上</p>

	蚩吻：平生好吞，今殿脊獸頭	鰲魚：形似龍，好吞火，故立於屋脊上
	×	饕餮：性好水，故立橋上
	×	椒圖：形似螺螄，性好閉口，故立於門上 獸：形似獅子，性好食陰邪，故立門環上

資料來源：欽定四庫全書⁵¹ 整理製表：賴美合

上引古書的兩種說法，似乎各有所不同，可見由古至今，我們都無須對“龍生九子”作統一性歸納，各種說法都有其立意的根據，也不減我們對龍意象傳說的興味，而且不同的龍形態也豐富了更多的龍裝飾。

龍的故事令人意猶未盡，種種的神話與傳說，都讓龍的文化更豐富動人。從古至今，龍的故事不斷被傳頌著，龍生九子在寺廟建築的應用、山海經中怪異龍神的研究，涵養了龍的意象在中國文化的內容。

第四節 西方之龍

大部分東方的龍帶有吉祥與尊貴的意涵，相反的，在西方的藝術與文學主題中，龍向來是邪惡、黑暗、混亂與毀滅的代表，其形象多為獸頭、巨大的蛇身或

⁵¹ 李東陽（明朝）四庫全書薈要 世界書局（1985）

獸身、有蝙蝠的膜狀雙翼、有兩足（爪）或四足（爪）、爬蟲類的尾巴、利齒（圖 2-4-1）。

西方的龍幾乎全是「惡龍」，欺壓百姓、看守寶藏、危害莊稼、掠食牲畜，都是牠們常做的事⁵²。其實這是東西方文化的差異，歐洲文藝復興和啓蒙運動的本質意義，是以“人性取代神性”，是以“對人的崇拜”取代“對神的崇拜”，所以提出了“人是萬物的尺度”，是“自然的主人和占有者”等口號，在那之後的幾百年間，他們都忙於掠奪自然和改造自然⁵³，對於無法征服的自然現象，就理所當然被他們認為是邪惡的，西方龍也就被蒙上“邪惡與黑暗”的外衣了。

西方的龍較類似《山海經》中的「應龍」形像，應龍本意是鷹龍，鳥翅，蛇身，鱗足，魚尾或海馬尾，鰭狀脊。



圖 2-4-1 西方的龍

圖片來源 <http://big5.huaxia.com/uniwaysimages/200612/ldy221017142.jpg> (2008)

整個歐洲中世紀是惡龍出沒橫行的時代，有關龍的傳奇、文學作品、圖像、雕刻不勝枚舉，傳達出歐洲人對龍的豐富想像。相對於東方對龍的好感，龍在西方傳統向來是邪惡、混亂、黑暗的代表，象徵罪惡、異端、魔鬼。

關於龍在西方的形像，在動物故事寓言集裡的描述多為大蛇、有翼能飛天，至於具體的形像細節，就由中世紀藝術家們自由發揮奇想，畢竟誰也沒有見過牠

⁵²王慧萍(2006)怪物考—中世紀的幻想文化誌。台北：如果出版社

⁵³徐初眉(2008)話說中國龍。杭州：西泠印社

的真面目。一般說來，龍在歐洲中世紀被表現出的特徵有：膜狀的雙翅（翅膀也許是由魔鬼源自墮落天使的靈感而來，而膜狀翅是蝙蝠的象徵，牠常與黑暗、邪惡有關連），蛇身或爬蟲類的身體，有兩足（爪）或四足（爪），爬蟲類的尾巴，野獸的頭、顯而易見的牙齒⁵⁴。

第五節 龍之分類

龍族，成員眾多，以蒼龍為主幹系，螭龍為支系中居首位者，其次是魚龍和玄武龍。其它各支，都不及上述龍系顯赫，有鱗曰蛟龍，有翼曰應龍，有角曰虬龍，無角曰螭龍，一足曰夔龍，龍頭魚身為魚龍，一身首尾各一頭者為屏逢龍，一頭雙身者為肥遺，還有饕餮龍，玄武龍、燭龍、馬龍，卷草纏枝龍等四十餘種⁵⁵，「直系」後裔至少有九位，「旁系」及沾親帶戚者更不在少數，千姿百態，各自獨立，不成譜系。我們可以將它們按形態、特點、長幼、顏色區分。

佛教對參與護持佛祖的諸天鬼神以“天龍八部”命名，是源於佛教對護法天神的總說，共有八大部眾，包括天、龍、夜叉、乾闥婆、阿修羅、迦樓羅、緊那羅、摩睺羅迦。因八部中以“天”與“龍”二部居首，所以這八部護法神靈便統稱為“天龍八部”。

“天龍八部”的“龍”是佛教龍，也可說是印度龍，但卻影響中國非常深遠。漢代，佛教傳入中國，“天龍八部”的佛教故事亦隨之為中國的佛教徒與非佛教徒接受，中國原有的龍文化與印度的龍文化交融合一，所以漢代以後的“龍”便不可避免地有了佛教因素。當原生的中國龍文化吸收了外來因素後，這龍文化就表現出融合中外，貫通古今、統攝朝野的至尊至貴表現，於是賦予“龍”以“王”的尊崇，進而強化了龍的神學權威和政治權威⁵⁶。

如果說《山海經》印証了原生態的、多元的龍文化，那麼《西遊記》則印証了在儒、釋、道精神及皇家權威共同影響的龍文化。《西遊記》裡提到孫悟空到東海龍王敖廣的龍宮中拔了定海神針“金箍棒”，除了東海龍王敖廣外，還有南海龍王敖欽、北海龍王敖順、西海龍王敖閏。

⁵⁴ 王慧萍（2003）《中世紀怪誕風格的考察及其實例研究》。南華大學環境與藝術研究所碩士論文

⁵⁵ 王大有（2006）中華龍種文化。北京：中國時代經濟

⁵⁶ 田秉鏢（2008）龍圖騰—中華龍文化的源流。北京：社會科學文獻

分別就龍的形態（表 2-5-1）、特點（表 2-5-2）、長幼（表 2-5-3）、顏色（表 2-5-4）、概念（2-5-5）等來作一分類：

表 2-5-1 龍的分類：按形態分類

類似的動物	龍的名稱
「鱷」龍	鼉龍、蛟龍
「蛇」龍	蟠龍
「魚」龍	螭龍、蚩尾（鴟吻、螭吻）
「龜」龍	霸下、鼉屬（同屬）
「獸」龍	椒圖、狻猊、狴犴、蒲牢、夔龍、犬龍、豬龍、龍馬、嘲風
「鳥」龍	應龍

資料來源：龐燼（1989）龍的習俗

整理製表：賴美合

表 2-5-2 龍的分類：按具有某種突出的特點分

特點	龍的名稱
口中銜燭	燭龍
渾身噴火	火龍
頷下有珠	驪龍
無角	虯龍
跛足	蹇龍

資料來源：龐燼（1989）龍的習俗

整理製表：賴美合

表 2-5-3 龍的分類：按長幼次序分

龍王	龍公	龍母	龍女	龍子	龍孫
----	----	----	----	----	----

資料來源：龐燼（1989）龍的習俗

整理製表：賴美合

表 2-5-4 龍的分類：按顏色分

顏色	龍的名稱
青色	蒼龍
黑色	烏龍、黑龍
白色	白龍
黃色	黃龍
紅色	赤龍
多彩	彩龍

資料來源：龐燼（1989）龍的習俗

整理製表：賴美合

表 2-5-5 龍的分類：民間對龍的概念所作的分類

龍的稱呼	特點
應龍	長了翅膀的龍

燭龍	能噴火的龍；火龍
虬龍	小龍攀纏的龍；虯龍
蛟龍	能發洪水的龍
螭	無角的龍
斗牛	兩角像牛向下彎，臉像牛的龍
蜻龍	好水的龍
鳴龍	好鳴的龍
蜥龍	好鬥的龍

資料來源：吳哲夫（1978）龍在故宮。

整理製表：賴美合

螭龍的祖型是蛇，古稱它。因其對人類有害而畏懼，且蛇無足而行，無翅而草上、樹上飛，無鱗而水中游，畏之敬之以為神靈。十二生肖中稱蒼龍為大龍，螭為小龍，螭龍的造型一直有別於大龍，蒼龍有雙角四足，螭無角無足或一至三足不等⁵⁷。

「應龍」：述異記稱「龍千年為應龍⁵⁸」西陽雜俎說：「應龍生建鳥，建鳥生麒麟，麒麟生庶獸。」山海經中應龍為黃帝的手下，殺蚩尤與夸父後神力用盡無法回天上，處之南方，南方多雨⁵⁹。淮南子則有：「女媧乘雷車服應龍⁶⁰。」很多書中都提到應龍一詞。蕭雲從離騷圖中，也有應龍圖（圖 2-5-1）。在本體龍基體上添加雙翼，翼從前肢部起，巨頭，為四足撐起的爬蟲走獸狀

⁵⁷王大有（2006）中華龍種文化。北京：中國時代經濟

⁵⁸任昉（梁）述異記。節自文淵閣四庫全書。台北：台灣商務

⁵⁹王紅旗（2006）圖說山海經。台北：尖端

⁶⁰（漢）劉安 淮南子。（1974）台北：台灣中華



圖 2-5-1 應龍圖

掃描自【明代版畫叢刊】

「夔龍」是龍的一種，有頭、身和尾、無角（圖 2-5-2），早在青銅器時代，中國人已開始採用各種簡化、抽象及變形的龍形來裝飾器皿⁶¹。在中國古代美術史上，一腳的龍叫做夔龍，然而一足的夔龍在造型上很難分辨的，往往是因為側面的關係而只作一足，目前只能以側面的夔龍為基準⁶²。



圖 2-5-2 夔龍紋

圖片來源：商周青銅藝術 <http://www.chiculture.net/0503/html/a01/0503a01.html#> (2009)

⁶¹ 馬素梅 (2002) 屋脊上的願望。香港：三聯書店

⁶² 袁德星 (1978) 龍在故宮-史前至商周造型藝術中的龍。台北：故宮博物院

但一足的夔龍在文化學上的確存在，有關夔龍的文字記載約有以下數種：

《說文》：「夔，神也，如龍一足。」

《莊子秋水》：「夔謂蚘曰，吾以一足 蹕而行。」【蹕】即是跳躍的意思。

《山海經大荒東經》：「東海中有流波山，入海七千里，其上有獸，狀如牛，蒼身而無角，一足，出入水則必風雨，其光如日月，其聲如雷，其名曰夔。黃帝得之，以其皮爲鼓，橛以雷獸之骨，聲聞五百里，以威天下。」⁶³

普通所繪以虬龍（盤曲的龍）、蛟龍（能發洪水的龍、無角）、應龍（有翼）、夔龍（蒼身而無角、一足）最多，另還衍化出許多龍的造型和圖紋來，如居中的團龍、夔龍拱壁、龍抓珠、拐子龍、龍花拐子、草龍拐子、九龍、二龍搶珠等⁶⁴。而「團龍」又是一種至高無上的圖騰，如皇帝的龍袍、藻井中的頂心明鏡裡，都可見到「團龍」。

第六節 中國繪畫之龍形探討

中國龍之圖形出現得很早，但真正展現到繪畫上的龍圖卻是在戰國時期。

目前出土最早的龍圖畫當推長沙楚墓的龍鳳帛畫（圖 2-6-1），絹地墨繪，是我國目前所見最早帛畫之一。畫面上有一婦女做祝禱姿勢，她的上方有一隻揚頸的鳳和一隻頭朝上的立龍⁶⁵（圖 2-6-2）。這龍較似蛇身，身上有紋飾，作向上騰躍之狀，畫中女子應是墓中主人，畫龍鳳是希望導引她早日飛升⁶⁶，在這裡龍的意象是導引升天的功能，乘龍升天在古代思想中流傳很廣。

⁶³ 王紅旗（2006）圖說山海經。台北：尖端

⁶⁴ 喬繼堂（1993）吉祥物在中國。台北：百觀

⁶⁵ 龐燾（1989）龍的習俗。臺北：文津出版社

⁶⁶ （1988）「畫中之龍」，故宮文物月刊第 59 期，p44



圖 2-6-1 長沙楚墓的龍鳳帛畫

圖片來源：美術世界 <http://mail.khjh.kh.edu.tw/~zona/art5.htm>

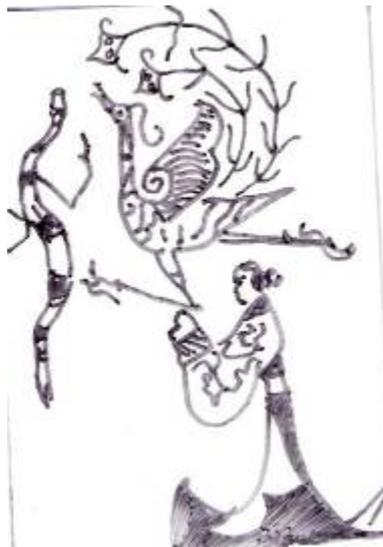


圖 2-6-2 長沙楚墓的龍鳳帛畫

長沙馬王堆 1 號漢墓出土的西漢彩繪帛畫（圖 2-6-3 左），帛畫分上、中、下三層，喻天、人、地三界，中間柱杖前行的老嫗為墓主人，上端日月之下雙龍（圖 2-6-1 右），也是有導引墓主人升天的意義，在這裡，龍的身分是通天神獸，龍身作雙 S 形轉折，龍首上昂，龍舌長伸，以墨點代替鱗紋。



圖 2-6-3 長沙馬王堆 1 號漢墓出土的彩繪帛畫

圖片來源：馮作民中國美術史

龍在中國的習俗中是一種吉祥的動物，不少帝王之家且以之為「圖騰」，而龍乘雲變化的騰躍精神則是中華文化獨特的意象。⁶⁷。

南北朝的龍畫，留傳至今的有晉顧愷之的洛神圖（圖 2-6-4），原為一長卷，傳世摹本甚多，形制大體相同，因此可信摹本當與原蹟相去不遠，以華府之佛瑞爾美術館（Freer Gallery of Art. Wash. D.C. U.S.A.）所藏者最為有名。

台北故宮所藏是一幅冊頁形式的畫，絹本，設色畫，紀錄見於故宮書畫錄卷六第 180-181 頁。畫的是顧愷之所作的洛神賦圖的一部分，該賦原為曹子建所作，顧愷之依之作圖。

所摹的是洛神在水上乘車展旗遨遊的一段，如曹植原賦上的：

⁶⁷ 李霖燦（1978）龍在故宮。台北：故宮

騰文魚以警乘，鳴玉鸞以偕逝。

六龍儼其齊首，載雲車之容裔。



圖 2-6-4 洛神圖

圖片來源：故宮名畫第一輯第 9 頁

洛神在車上，車上招展著旌旗，前面有六條龍排成一條線在水面奔馳，這些龍都有羚羊的長角，四肢都很長，卻拖著長長的尾巴，身上及四肢都有鱗甲，看上去有點像鹿或大蜥蜴的形態；在六龍的上方，還有一條環狀的龍，據推測是後人加上的⁶⁸。由於這幅洛神圖雖然有很多仿本，但形制大體上皆同，在晉朝人的心中，龍就是長這個樣子，龍紋的圖騰演變到晉朝就是「龍身鱗片更寫實，分別畫出背上的鱗片與腹甲，強調龍身及四肢的肌體感。」和目前我們印象中的龍，身體更長，成蜿蜒之姿，四肢較短，龍的構圖是由蜥蜴走向蛇的形態的一種變化或演進。

唐代的龍畫，現今可見者為德國柏林國立美術館所藏，新疆吐魯番別柴克利

⁶⁸李霖燦（1978）龍在故宮。台北：故宮

克千佛洞壁畫中的「龍池圖」(圖 2-6-5)，是唐龍中最出色作品。龍池位在群山環抱中，山峰採用三角形構圖，用青綠、朱紅、乳白著色，是比較原始的山水畫法-屬於沒骨山水形式。池中龍的造型是南北朝畫龍的形式，龍口大張，上唇前伸，吐舌，頭上一對歧角，滿頭的鬃毛，前肢腋上的火好像羽翼。蔚藍的水面，以纖細的白線描成氤氳的霧氣，更增加了龍的靈性。龍是中國文化的特徵，這幅龍池圖出現在新疆地區，正顯示出唐代在東西文化中，中國文化向西傳播紮根的證據⁶⁹。



圖 2-6-5 唐朝 龍池圖

圖片來源：http://members.fortunecity.com/lt_dra_hist/dragon-tong.htm

宋代的龍已幾近定型階段，龍的形態也有了較為具體的標準，《爾雅翼》：「俗龍之狀，有三停九似之說，謂自首至膊，膊至腰，腰至尾，皆相停也。九似者，角似鹿、頭似駝、眼似鬼、項似蛇、腹似蜃、鱗似鯉、爪似鷹、掌似虎、耳似牛，頭上有物，如博山，名曰尺木，龍無尺木，不能升天⁷⁰。」

宋代畫龍名家主要有董羽、陳容二人。董羽善畫魚龍，可惜至今已不見其畫

⁶⁹ (1988)「畫中之龍」，故宮文物月刊第 59 期，p47

⁷⁰ 《爾雅翼》羅願(宋)文淵閣四庫全書 台北：台灣商務(1983)

蹟。陳容也善畫龍，得變化之意，潑墨成雲，噴水成霧，後人往往以其作偽託董羽。現傳世龍畫中，傳為陳容之作者，以美國波士頓美術館藏之「九龍圖」（圖 2-6-6）最為出色，此畫筆觸剛勁有力，把翻騰於雲海波濤中，而形態各異的九條龍畫成各種不同的姿態，極盡變化之能事。



圖 2-6-6 宋 陳容 九龍圖（局部）

圖片來源：中華佛學研究所 <http://www.chibs.edu.tw/publication/LunCong/027/027-05.htm>

台北故宮博物院還有另外一系列與龍有關的圖畫，即「龍舟競渡圖」（圖 2-6-7）。龍舟文化溯源於楚，是我國極古老文化的一支，如今已融合於中華文化的傳統節日慶典之中。

「龍舟競渡」又稱「賽龍舟」，是中國南方各地流行的一種群眾性的娛樂活動。其習俗形成的原因，主要有三種說法：一說是為了紀念越王勾踐操練水師，打敗吳國。後人為了昭彰勾踐這種臥薪嘗膽、堅忍不拔的精神，便效仿越國水師演練時的情景，於五月五日這一天划船競渡，以示紀念⁷¹。二說是為了紀念伍子胥。傳說伍子胥因遭讒言誹謗，被吳王夫差命人拋於錢塘江波濤之中，有曹娥駕舟去救，東漢邯鄲淳《曹娥碑》：「五月五日，時迎伍君，逆濤而上，為水所淹。」後世遂划龍舟，作救伍員之狀。三說是為了紀念楚大夫屈原。這種說法普遍被人接受，其文字記載始見於南朝梁·吳均的《續齊諧記》：「楚大夫屈原遭讒不用，是日（農曆五月初五）投汨羅江死，楚人哀之，乃以舟楫拯救。端陽競渡，乃遣

⁷¹ 西漢《越絕書》

俗也⁷²。」

除了以上三種說法之外，各地還有不同說法。貴州黔東南地區認為，龍舟競渡是紀念一位捨身殺毒龍的老人；雲南的傣族則認為是紀念古代英雄岩紅窩⁷³

為何偏偏要賽「龍」舟，而不賽其它的舟？這可能和中國傳統中龍具有上天下水、變化莫測的神性，且有興雲佈雨，司水理水的神職，既然有這樣的神性和神職，被湖泊星羅的南方各族人民所崇拜是再自然不過的事情。崇拜意識必然要物化為外在的具體行為，這行為不外乎兩種類型：一是祭祀，將人間美味敬獻給神明，並伴之香煙燭火，讓其款款享用，以獲得守護和提攜；二是模仿，模仿神物的言行舉止，表示自己和神物有親密關係，自己身上已秉賦了「神性」，從而能夠「神靈活現」。這大概是出現「龍船」和形成「賽龍舟」習俗的深層原因。

「龍舟」是做成龍形或刻有龍紋的船隻，古代帝王自稱是身具龍性的「真龍天子」，行走水路必乘龍舟。如《穆天子傳》五：「天子乘鳥舟龍舟浮於大沼」、《隋書·煬帝紀》：「上御龍舟，幸江都」，皇帝乘坐的龍舟，和民間用來競渡的龍舟是有區別的，前者高大寬敞，後者窄小狹長⁷⁴。

王振鵬龍池競渡圖



圖 2-6-7 龍池競渡圖

翻拍自故宮藏畫大系卷四 p.145

⁷²南朝梁·吳均《續齊諧記》

⁷³龐燼（1990）龍的習俗。台北：文津

⁷⁴龐燼（1990）龍的習俗。台北：文津

第七節 龍之造型與風格

中國人根據自己對生活的理解和審美觀點，創造出千姿百態的龍的藝術形象。在原始社會，龍只是一種人頭蛇身的動物，歷經各朝代的融合演變，而成就今日我們熟知的龍型圖像。

關於龍的形狀，有「三停九似」的說法。「三停」即「自首至膊，膊至腰，腰至尾，相停也。」在脖、腰、尾三處加以強調。「九似」最早是由宋人羅願在『爾雅翼』卷二十八中提出來的【釋龍】：「龍春分而登天，秋分而潛淵，物之至靈者也，淮南子言萬物羽毛鱗介皆祖於龍，羽嘉生飛龍，飛龍生鳳皇而後鸞鳥，庶鳥凡羽者以次生焉。毛犢生應龍、應龍生建馬而後麒麟，庶獸凡毛者以次生焉。介鱗生蛟龍、蛟龍生鯤鰓而後建邪，庶魚凡鱗者以次生焉。介潭生先龍、先龍生玄龜而後靈龜，庶龜凡介者以次生焉。王符稱世俗畫龍之狀，馬首蛇尾，又有三停九似』之說，謂自首至膊，膊至腰，腰至尾，皆相停也。九似者，角似鹿、頭似駝、眼似鬼、項似蛇、腹似蜃、鱗似魚、爪似鷹、掌似虎，耳似牛。頭上有物如博山名尺木，龍無尺木不能升天⁷⁵。」另外，董羽在「畫龍輯議」裡也補提及：「九似者，頭似牛、嘴似驢、眼似蝦、角似鹿、耳似象、鱗似魚、鬚似人、腹似蛇、足似鳳」⁷⁶。也就是說龍的造型需綜合許多動物的局部形象特徵。

明代李時珍在《本草綱目》中取了羅願的「九似」說，將「鱗似魚」換作「鱗似鯉」，並增加了「背有八十一鱗，具九九陽數」「盤口有鬚髯，頷有明珠，喉有逆鱗，頭有博山⁷⁷」的說法。據此，人們在描繪和塑造龍的形象過程中，總結出龍的「五忌」：嘴忌合，眼忌閉，頸忌胖，身忌短，頭忌低⁷⁸。

1971年，在內蒙古三星他拉地區出土了距今約五千年的新石器時代紅山文化的「玉龍」（圖 2-7-1），這件玉龍的頭部形象呈現豬首特徵：口閉吻長，鼻端前突，上翹起稜，端面截平，有兩個並排的兩個鼻孔。這件玉龍有頭有身，無角無鱗無尾無足，窩成一個斷裂的圓圈，這和後來定型的龍相差甚遠。⁷⁹

⁷⁵ 《爾雅翼》羅願（宋）文淵閣四庫全書 台北：台灣商務（1983）

⁷⁶ 《畫龍輯議》（宋）董羽 中國畫論類編（下）（1984）台北：華正

⁷⁷ 李時珍（明朝）本草綱目卷四十三。文淵閣四庫全書（1983）。台北：台灣商務

⁷⁸ 龐燾（1990），龍的習俗。臺北：文津出版社

⁷⁹ 龐燾（1990），龍的習俗。臺北：文津出版社



圖 2-7-1 玉龍

(筆者拍攝, 2008)

螭是與龍有關的紋飾，螭的形狀與壁虎或四腳蛇相像，從戰國時，已有螭紋（圖 2-7-2），而盛行於漢⁸⁰。

⁸⁰ 那志良（1978）龍在故宮。台北：故宮博物院



圖 2-7-2 螭龍玉飾

(筆者拍攝, 2008)

第三章 寺廟中龍之表現、位置及題材分析

龍是台灣寺廟中最普遍的裝飾題材，龍能注雨以濟眾生，也可辟邪鎮火災，又稱龍好吞火，放之於屋脊上可防止火災發生，龍生九子的應用在寺廟的建築與器用中，非常普遍，故台灣寺廟的中脊常有雙龍拜塔、雙龍搶珠、夔龍拱壁等題材；而且龍柱幾乎是廟宇的代表性構件、魚龍又是托木的代表性徽物，金爐上吃煙的狻猊、吞脊的蚩吻、門環的椒圖、鐘上的蒲牢…等，都是龍的意象在寺廟的應用。

運用在台灣古建築上的龍有多種，部位除了屋脊，鵝頭墜、水車垛、龍虎垛，龍柱及地牛等亦常以龍為裝飾。形態上則有水龍、螭龍（頭部無角龍）、火龍（吐火）、蟠龍（未能昇天者）等之別⁸¹。

第一節 龍在寺廟之表現形式

中國喜歡用象徵的手法來實現建築所要達到的精神功能層面⁸²，「龍」是四靈之一，是象徵神聖、吉祥與喜慶的神獸，參與廟宇建築的匠師，皆以龍形隱喻至高無上與吉祥喜慶之象徵。

各種建築裝，依其功常以傳統民俗工藝手法來表現，包括雕、塑、鑲、貼、砌、書、畫、彩等處理方式，並作不同層次的組合⁸³。而龍的題材又常出現在雕刻、塑造、鑲嵌、彩繪這四大類，較少出現在組砌上。

台灣寺廟建築上的裝飾可分成五大類：

- （一）雕刻：石雕、木雕和磚雕等。
- （二）塑造：剪黏、泥塑、交趾陶等。
- （三）組砌：磚、窗櫺、花式磚砌等。

⁸¹ 李乾朗(2003)台灣古建築圖解事典。台北：遠流

⁸² 樓慶西(1993)中國古代建築。台北：台灣商務印書館

⁸³ 康銘錫（2007）台灣古建築裝飾圖鑑。台北：貓頭鷹

(四) 鑲嵌：剪黏、鑲木、鑲貝、鑲玻璃等。

(五) 彩繪：平面彩繪、浮雕彩繪、門神彩繪、題聯、字畫等⁸⁴。

3-1-1 雕刻

3-1-1a 石雕

石雕藝術於台灣傳統建築裝飾中，佔有相當重要之角色，傳統的石匠，在製作廟宇石雕時除了多元運用各種雕鑿手法之外，也藉由不同石材的顏色特質來組合牆面，展現石雕藝術的美。

御路石：御路為寺廟神聖空間的象徵（圖 3-1-1），在民間信仰中，一般認為寺廟中的御路，為神明（轎）進出的通道，禁止民眾由此處進入寺廟，而須從兩旁的台階拾級而上⁸⁵。



圖 3-1-1 御路石

（筆者拍攝，2008）

龍柱：國人對龍有許多的吟詠，且賦予很深的意涵。龍能除邪惡，進退有度，飲食有節，其不遊濁土，不飲濁泉，所謂「飲於清，遊於清」，故常出現於門庭（圖 3-1-2），是為守護神⁸⁶。

⁸⁴ 康銘錫（2007）台灣古建築裝飾圖鑑。台北：貓頭鷹

⁸⁵ 彰化鹿港龍山寺修復網 <http://www.ls.org.tw/index.asp?ind=b5&no=&id=11>

⁸⁶ 康銘錫（2007）台灣古建築裝飾圖鑑。台北：貓頭鷹



圖 3-1-2 龍柱

(筆者拍攝, 2008)

3-1-1b 木雕

廟宇建築時常用雕塑方式來增加外觀的表現力，木雕多集中於樑枋、雀替、斗拱（圖 3-1-4）、門窗等部位，且以大木構架為主的傳統建築，由於其具有外觀的條件，進行適當的雕華施作，而賦予建築物更加生動的形象與意涵。

雀替上鰲魚（圖 3-1-3）即是託其好吞火雀替上鰲魚即是託其好吞火，能避免香煙裊裊的木造寺廟遭「祝融」的防火意義。



圖 3-1-3 新港奉天宮雀替

(筆者拍攝, 2008)



圖 3-1-4 螭虎栱

(筆者拍攝, 2008)

木雕在形式美感層面能反映出時代性、區域性及風格傳承之延續性；而在內涵美感層面能反映出人所在的人文環境當中之心理及社會等面向。故木雕在傳統建築並非僅止於裝飾的美化需求，其在審美及傳達的具象上，應有直接而不自覺地把文化、常民的夢想及情感轉化為實質形式的痕跡⁸⁷。

木作類型區分為大木作、小木作：

大木作

指建築物樑柱結構體等之木作構件部分，除了椽子、望板外，其餘構件依穿插、露頭、承托、支撐和節點加固等需求，藉不同形式之榫卯結合在一起。

而依結構體所處位置及特性可將構件區分為：

- 1、 垂直構件：柱、瓜筒等。
- 2、 水平構件：樑、枋、通、桁、檁、椽等。
- 3、 承托輔助構件：斗、栱、束仔、束橢、看橢、通橢、員光（圖 3-1-5）、雞舌、替木等。
- 4、 裝飾構件：頭巾、束尾等。

⁸⁷李志仁(2004)「傳統建築木雕形式之符號意義-以彰化市古蹟為例」。國立雲科大空間設計研計研究所碩士論文



圖 3-1-5 員光是承托輔助構件

(筆者拍攝, 2008)

小木作

指結構體外的木作裝修部分。內外檐裝修，最早都是以實際用途為考量的，如：板門可區隔室內及室外；開窗有通風、採光、及外窺的功能；橫木欄杆可防止登高時墜落的危險。但隨著生活品質的提升，對建築質與量的要求也愈來愈高，門窗、欄杆、隔斷及天花板的藝術和美學效果亦愈趨精緻，故這些構件被稱為裝修。

依構件所處的空間部分，可區分為：

- 1、外檐裝修：大門、屏門、隔扇（圖 3-1-6）、簾架、風門、檻窗、支摘窗、牖窗、欄杆等。



圖 3-1-6 木製隔扇

(筆者拍攝, 2008)

2、內檐裝修：隔斷、板壁、太師壁、博古架、花罩、天花、藻井（圖 3-1-7）等⁸⁸。



圖 3-1-7 龍山寺之八卦藻井為內檐裝修

（筆者拍攝，2008）

早期的廟宇建築大多以木材為主，然而因為台灣氣候的因素，以及寺廟裡香火裊繞，使得木雕作品保存不易，常見寺廟木雕因年久失修而毀壞、或因香火瀰漫而佈滿煙垢，使得一些精美的木雕作品無法完整地保留下來，且清末以後重建或新建的廟宇，常藉由財富之奉獻來表現對神明之虔敬，多在前殿秀面部分以石雕來取代木雕，大大改變了雕刻風格⁸⁹。

3-1-1c 磚雕

「磚雕」又稱「磚刻」，是在已燒好的磚上，雕刻各種圖案作為建築裝飾，稱為「窯後雕」；也有在磚胚上施雕塑，再進窯燒，稱為「窯前雕」。

⁸⁸ 李志仁（2004）「傳統建築木雕形式之符號意義-以彰化市古蹟為例」。國立雲科大空間設計研計研究所碩士論文

⁸⁹ 蘇怡文（2005）「鹿港傳統寺廟前殿秀面裝飾藝術探究」。中國文化大學史學研究所碩士論文

3-1-2 泥塑剪黏

3-1-2a 剪黏

剪黏（圖 3-1-8）為中國南方閩、粵建築特有之裝飾技巧，其它地區較罕見，類似中亞建築所用的馬賽克鑲嵌，但早期剪黏屬於即興之作，每片大小不一，近代西班牙建築師高第也用類似剪黏之技巧。



圖 3-1-8 北港朝天宮之蛟龍剪黏

（筆者拍攝，2008）

剪黏又稱剪花，係一種交趾陶與泥塑的作法，為中國南方建築裝飾的特色，主要出現於廟宇的屋脊規帶，山牆、水車堵上亦常見。製作時先以鐵絲為骨架，再以灰泥塑成立體圖案並漆以顏色，最後用鐵剪刀剪下的碗片或陶片黏貼於表面⁹⁰。

3-1-2b 交趾陶

交趾陶是低溫燒成的陶器，或稱「交趾燒」，是日治時期日人之稱謂，台灣只稱為「炆仔」，燒陶偶之意也⁹¹。交趾陶是塑造各種人物、瑞獸，集燒陶與雕塑技法於一體（圖 3-1-9），一般燒的溫度皆只八、九百度左右，屬於低溫陶，為台灣傳統建築中重要的手法。其起源可溯自唐代的三彩陶（唐三彩）。

⁹⁰張慶宗等撰文（2006）大甲—鎮瀾宮志 廟堂之美 建築藝術。台中：大甲鎮瀾宮

⁹¹李乾朗（2007）台灣古建築圖解事典。台北：遠流



圖 3-1-9 台南祀典武廟屋簷下之交趾陶

(筆者拍攝, 2008)

台灣的交趾陶據傳為清代中葉時由廣東匠特色的工藝品種。交趾陶裝飾通常用於建築瓦飾及屋簷下、壁堵等部位的裝飾，顏色澤厚樸拙、造型流暢優美，但因極易風化，不利保存，近代多為剪黏所取代。

3-1-3 彩繪

建築的主要目的是為了保護木構建築中的木料，利用油質的色漆來防腐、防蟲蟻、防日曬等所造成的木料損害，尤其是海島型氣候的台灣，為保護木結構，通常視彩繪為建築寺廟為必要的裝修⁹²。

彩繪有悠久的歷史，其中以唐太宗於貞觀七年命閻立本畫長孫無忌等二十四人像於皇城的凌煙閣，藉以表彰其功績，在畫史上最為出名⁹³

台灣寺廟的彩繪源於大陸，在十九世紀末，大量的移民湧入台灣，因應移民的須求興建寺廟與房舍，彩繪的「唐山師傅」也應邀來台，當時這群師傅並沒正式收徒弟，而是由本地有心學彩繪的畫師或助手從旁揣摩學習，當 1895 年日本馬關條約取得台灣後，來台的彩繪匠師減少，而這一批自學的彩繪畫師便開始承接台灣寺廟的彩繪工作。

日治時代中期 1920 至 1930 年間，台灣政治社會安定，民間興建廟宇頻繁，

⁹² 莊永廷、杜裕明(2006)遊歷台北---傳統建築彩繪。台北：台北市立社會教育館

⁹³ 林會承(1995) 台灣傳統建築手冊。台北：藝術家

讓這一批匠師有許多工作機會，但 1930 年代後期因受日本推動皇民化政策的影響，寺廟多遭拆除，更別說興修，一直到戰後光復，經濟復甦，彩繪工程才再度發展⁹⁴（圖 3-1-10）。

台灣彩繪大致上承襲大陸閩、粵的南式彩繪，其特色是在垛頭繪以繁密的曲團或螭虎，其功用是框邊⁹⁵；垛仁繪以山水人物等圖案。傳統彩繪的色彩鮮明，在濃烈的色彩間放進白色襯托，緩和了對比色之間的衝突。

寺廟彩繪施作的空間可分為「門神彩繪」、「壁堵彩繪」、「樑枋彩繪」三個大面積區與斗拱、插角、瓜筒與窗扉等木料構件上。



圖 3-1-10 台南大天后壁堵彩繪

（筆者拍攝，2008）

門神彩繪源自於商周時期，初為「門丞」與「戶尉」，後改為「神荼」與「鬱壘」，唐以後再改為秦叔寶與胡敬德二人。在近代則依建築性質而有所不同，如女性神祇會有二位仙（宮）女，佛寺則有哼哈二將，其它尚有天官賜福、文武官員等依供奉神祇不同而有不同的門神在門板上，常見的龍形則出現於門神的衣服上；在嘉義新港奉天宮有以雙龍取代人物的門神彩繪（圖 3-1-11）。

⁹⁴莊永廷、杜裕明(2006)遊歷台北---傳統建築彩繪。台北：台北市立社會教育館

⁹⁵李乾朗(2003)台灣古建築圖解事典。台北：遠流



圖 3-1-11 嘉義新港奉天港廟門彩繪

(筆者拍攝, 2008)

壁堵彩繪常有梁朝畫家張僧繇「畫龍點睛」的題材出現，另外寺廟的身堵還常見「螭虎篆爐」的木刻彩繪（圖 3-1-12）。



圖 3-1-12 螭虎團爐

(筆者拍攝, 2008)

樑枋彩繪常以螭虎做垛頭的邊框，斗拱則有螭虎拱彩繪（圖 3-1-4），螭虎拱即是一種夔龍拱；插角則有鯨魚彩繪，另外還有供桌桌裙的正龍彩繪等。

廟宇常用「封神榜」、「三國演義」、「西遊記」這些章回小說的情節，或勸人為善的警世故事等題材，來達到美化廟宇和教化人心的目的。

第二節 龍在寺廟之位置分析

蓋廟宇要先請地理師選方位，定出前金、後金。以主神的眼神焦點和前金連成中軸線，這條中軸線兩邊的建築對稱。習俗以建築物的左邊為尊，稱「龍邊」；右邊居次，稱「虎邊」。廟宇三川殿的對看牆常雕龍、虎圖案標示。而民間傳說「龍怕臭、虎怕吵」，所以廟宇的廁所大多在虎邊，免得將龍種給趕走⁹⁶。

3-2-1 台基

台基為建築物之台座，其高度依建築的不同而有差異，民宅的台基約有 1~2 尺，寺廟則可抬高至 3~5 尺。

「斜魁」又稱「御路」，是寺廟或宮殿的大殿台基前中央之斜石，常雕以雲龍（圖 3-2-1），不供人行走，表示尊貴之意。



⁹⁶ 張慶宗等撰文（2006）大甲—鎮瀾宮志廟堂之美建築藝術。台灣：台中縣大甲鎮瀾宮

圖 3-2-1 彰化孔廟的御路雕以雲龍

(筆者拍攝, 2008)

3-2-2 牆壁

寺廟門前左右兩邊相對的牆壁，左邊雕龍(圖 3-2-2)，右邊雕虎，稱為「龍虎垛」，合乎左青龍、右白虎的依據，以「龍蟠虎踞」作為裝飾。



圖 3-2-2 北港朝天宮龍垛壁雕一魚躍禹門化為龍

(筆者拍攝, 2008)

寺廟中以石材所構築的牆，稱為「石垛」，通常由上而下分段，有水車垛、頂垛、身垛、腰垛、裙垛、櫃台腳，各垛均施以雕刻。其中櫃台腳是牆垛下緣像櫃形的石造基座，兩端雕出獸蹄形，因螭虎貪吃，最後將自己吞下去，所以台灣寺廟在櫃台腳常雕飾「螭虎吞腳」⁹⁷(圖 3-2-3)。

⁹⁷李乾朗(2003)台灣古建築圖解事典。台北：遠流



圖 3-2-3 北港朝天宮櫃台腳雕飾「螭虎吞腳」

(筆者拍攝, 2008)

3-2-3 柱

龍柱又稱「蟠龍柱」，圓柱蟠單龍（圖 3-2-4 左、中），繞於石柱之上，屬於支撐寺廟屋頂的豪華柱子。是屬於中國傳統建築的「雕花柱」（即柱子表面刻花紋）的一種，為台灣廟宇中最為典型之建築結構。台灣之雕花柱始見於清朝早期，又以龍柱為最大多數，道光以後逐漸盛行，至光緒時期只要是略具規模的廟宇都有一對以上的龍柱。造成這個現象的原因，依林會承（1995）推究有三個原因：

- （一） 清道光以後，由唐山過台灣的住民之移民心態減弱，對本地寺廟投注較多心力，而且經濟好轉，有能力負擔龍柱的經費。
- （二） 早期生活險惡，住民對宗教特別虔誠，加上輸人不輸陣的民性，間接助長龍柱的盛行。
- （三） 泉州出產優良的石材，又有許多優良的匠師。



圖 3-2-4 台灣早期、中期、近期龍柱比較圖

(由左至右：台南大天后宮正殿、鹿港龍山寺五門殿、台南大天后宮三川殿)

(筆者拍攝, 2008)

一根龍柱造價往往達二百多萬元，不是一般百姓所能負擔。早期石雕師傅由於工具之限制，所以龍柱的雕刻，體形不大，而且都是抱柱浮雕。今日借用起重機，因而龍柱加長、體積放大。再用電鑽，一條透雕式的蟠龍栩栩如生的立在門庭（圖 3-2-4 右）。

龍柱有龍首在上及龍首在下之分，若一根龍柱雕兩龍，則採「雙龍交泰」，又稱「翻天覆地」的造形（圖 3-2-5）。上龍為乾，下龍為坤，乾坤交泰，繁衍子嗣。龍鳳呈祥，多用於祝賀新婚喜慶，以祈新人有龍鳳之美德。



圖 3-2-5 「雙龍交泰」的龍柱

(筆者拍攝, 2008)

龍柱之柱檟，又稱柱珠、柱礎、柱礎，則有圓形及八角形兩種作法，晚期柱檟亦以水族圖案搭配⁹⁸。

未升天的龍稱為蟠龍。西遊記中的白龍助玄奘法師到西天取經回來，皇帝加封，並攀旋在皇宮的柱上。今天的龍柱採用左右對稱來支撐廟宇。有一條龍由下而上保護龍柱。也有採用雙龍抱柱的方式。柱身外為圓型，內為八角型。龍身的鱗片以線雕表現，柱身的空隙再補以雲片襯托天兵、鯉魚等。愈近代的龍柱雕法愈採透雕形式，較繁瑣且熱鬧。⁹⁹

由於不同時代的龍柱，其雕刻造型有其不同特色，因此可以由此大約判定其年代，台灣寺廟之龍柱造型大體上可分為清中葉前的「樸拙期」；清中葉的「圓

⁹⁸ 林會承 (1995) 傳統建築手冊 形式與作法篇。台北：藝術家

⁹⁹ 張慶宗等撰文 (2006) 大甲—鎮瀾宮志 廟堂之美 建築藝術。台中縣：大甲鎮瀾宮

融期」；清末葉的「成熟期」以及日治時代的「繁麗期」¹⁰⁰（表 3-2-2）。

龍柱的雕飾因時代而有所不同：

表 3-2-2 台灣寺廟龍柱圖案演變：

年代	時期	造型	線條	龍側搭配飾物	代表性的例子
清朝中葉以前	樸拙期	較雄渾	較粗獷	雲朵（以喻雲從龍）	台南大天后宮正殿
清朝中葉以後	圓融期	較矯健	流暢明快	蝙蝠、仙鶴	鹿港龍山寺拜殿
日治時期~近代	繁麗期	海龍王	石雕技巧高	蝦兵蟹將、人物戰馬	台南大天后宮三川殿

整理製表：賴美合

3-2-4 樑枋

3-2-4a 員光

在較短的樑下的長形木構件，可施雕，其功能為穩定樑柱，保持樑柱交角成九十度而不變形。寺廟裡常以木構件雕出螭龍硬團或軟團。利用螭龍來裝飾軟團（圖 3-2-7）員光，主要取其草龍（或稱拐子龍）裝飾性強的特點，而硬團螭龍（圖 3-2-6）則以卍字為構圖首尾相連，是「連綿不絕」的吉祥語，卍字是隨著佛教的傳入而帶進中國，原是印度表示吉祥之標誌，此種取吉祥的方式，蔚然成風，即使是一個簡單的符號，只要背後賦予的價值取向有利，便能為人們所喜用。

¹⁰⁰ 康原（2004）彰化孔子廟（1）。台灣：彰化縣文化局



圖 3-2-6 北港朝天宮之「硬團」員光



圖 3-2-7 彰化孔廟之「軟團」員光

(筆者拍攝, 2008)

3-2-4b 托木

「托木」(圖 3-2-8) 又稱「插角」或「雀替」, 安置於柱與樑的交接處, 強化節點, 為近三角形的木雕, 題材有鳥獸花紋或鰲魚。鰲魚(圖 3-2-9) 又稱魚龍。鰲魚喜啣火舌, 廟宇建築總不忘記在屋簷上雕刻置放, 代表抗拒火融造訪之防火意義。造形為龍頭魚身, 有翼無腳, 好吞火、好風雨。文人視「鰲魚」為「獨占鰲頭、高中科舉」的涵義, 另有祈福、辟邪的用意¹⁰¹。

另有金吾, 頭似美人首, 魚尾龍首胸生兩翼, 性通靈不寐, 喜梭巡, 擔任巡察工作。

¹⁰¹康銘錫(2007) 台灣古建築裝飾圖鑑。台北: 貓頭鷹



圖 3-2-8 台南三山國王廟之托木



圖 3-2-9 嘉義水上璿宿上天宮的托木

(筆者拍攝, 2008)

3-2-5 斗栱

「斗」與「栱」為兩種在柱子上端的構件，是中國木構件建築最大特色，「斗」是類似方塊的木頭，上面有槽，底端削斜，形如古時量米的斗，多是立方體。「栱」為水平而彎曲的木材，頂端承斗，以轉受屋頂的重量¹⁰²。

台灣寺廟喜歡用螭虎來裝飾擔栱架，漳州派匠師喜歡做螭虎栱¹⁰³，即栱頭上做螭虎頭造型，其兼有挑高屋頂與增加美觀的作用，螭虎頭之額、角、眉、鼻、嘴、頸、背、足皆以捲螺紋收尾表現，栱底恰為螭虎的喉部，而栱身自然成為龍

¹⁰² 康銘錫 (2007) 台灣古建築裝飾圖鑑。台北：貓頭鷹

¹⁰³ 康銘錫 (2007) 台灣古建築裝飾圖鑑。台北：貓頭鷹

身，匠師並喜以雞胸式有力的線條來強調龍身¹⁰⁴，另有關刀拱、如意拱、鳳形拱、象鼻拱等。另彰化孔廟有一造型特殊的龍拱（圖 3-2-10）



圖 3-2-10 彰化孔廟造型特殊的龍拱

（筆者拍攝，2008）

螭虎拱又稱螭龍拱（圖 3-2-11），即是一種夔龍拱。夔龍原來多被當成窗櫺、托木及員光的裝飾圖案，清光緒以後被漳州派匠人使用於拱頭上，逐漸取得流行地位，後來連瓜筒也雕上了螭虎頭¹⁰⁵。



圖 3-2-11 新港奉天宮之螭虎拱

（筆者拍攝，2008）

3-2-6 棟架

結網

「結網」是重要的建築（如宮殿或寺廟）在屋頂裡所安置的斗拱組合，傳統建築

¹⁰⁴ 康銘錫（2007）台灣古建築裝飾圖鑑。台北：貓頭鷹

¹⁰⁵ 李乾朗（2003）台灣古建築圖解事典。台北：遠流

的室內頂棚做傘蓋形「藻井」，是建築物頂棚中最尊貴的做法。其功能為隔斷過高的空間，塑造室內富麗堂皇的效果（圖 3-2-12）。

有八角、橢圓（圖 3-2-13）及正圓等形式，是台灣廟宇中最費工夫的一項技術，多建在三川殿或大殿的四點金柱範圍內¹⁰⁶。多為螭龍的斗拱組合，台灣以其類似蜘蛛網，故以「結網」名之。北港朝天宮以橢圓形結網，稱「長枝結網」，而鹿港龍山寺則是八卦形藻井，稱「蜘蛛結網」。相傳元朝末年，明太祖朱元璋起義反抗元朝時，起初並不順利，於鄱陽湖一役中更敗逃到武當山，朱元璋看見一座荒廢許久的【上帝公廟】，遂躲入廟中並跪祈真武帝保佑平安，當太祖祈禱完畢後，先前被其身體所挑破的蜘蛛網，卻一下子再度密結如原狀，元朝追兵到達後，發現並無異狀，於是撤離他地繼續追尋，太祖朱元璋乃幸免受難。後來太祖取得天下後，為酬報神恩，乃敕封『玄天上帝』尊號，並在武當山大興土木，建築宮廟。後世匠師乃根據這個典故而創作結網木雕¹⁰⁷。



圖 3-2-12 鹿港龍山寺蜘蛛結網

（筆者拍攝，2008）

¹⁰⁶李乾朗(2003)台灣古建築圖解事典。台北：遠流。

¹⁰⁷彰化和美「武當宮」<http://lincf.myweb.hinet.net/build13.htm>



圖 3-2-13 北港朝天宮長枝八角結網

(筆者拍攝, 2008)

3-2-7 門窗

門簷

將連楹及上門臼固定於門楣後方的構件，有如女子用的髮簪，插入門楣。寺廟裡有以螭龍為造型的門簷（圖 3-2-14）、（圖 3-2-15）。



圖 3-2-14 鹿港龍山寺龍首門簷



圖 3-2-15 彰化孔廟戟門之龍首門簷

(筆者拍攝, 2008)

門環

寺廟的門環常作龍首銜環（圖 3-2-16），即傳說中龍生九子的椒圖，取其性好閉之故。



圖 3-2-16 龍首銜環

（筆者拍攝，2008）

3-2-8 格扇

格扇又稱為隔扇、格門（圖 3-2-18），台語稱「梳窗枳仔門」，中國江南則稱為長窗，是一種較為講究、精緻且有分隔的門窗扇，其細部作法通常上下分為四段，首部為頂板，次為格心，多作櫺子狀或雕花板，可通風透光，較高級的作法採螭虎團爐（圖 3-2-17）形式：



圖 3-2-17 鹿港龍山寺之螭虎團爐格扇

（筆者拍攝，2008）

中為腰板，下為裙板四部分，乃是將人體的意象放在形式之中。通常可視建築開間的大小，以四扇、六扇或八扇作組合。格扇門是對內開的，遇有婚喪嫁娶大事時，可將之取下，使整個空間具有流暢性¹⁰⁸。



圖 3-2-18 鹿港龍山寺之格門

(筆者拍攝, 2008)

3-2-9 隔斷

隔斷是一種阻絕兩個空間的構造，屏風家具也有隔斷作用。建築室內常以隔而不絕的技巧處理，即只隔上半段，讓出下半段，有如帳幕，故謂之飛罩（圖 3-2-19）。



圖 3-2-19 飛罩

圖片來源：

¹⁰⁸李乾朗(2003)台灣古建築圖解事典。台北：遠流

<http://naturallybread.yam.org.tw/2006-adamanotice/oldhouse-wu/oldhouse-wu-037.htm> (2009)

神龕的架構約和三川殿一樣，只不過各處比例都縮小，從藝術領域看這一片金碧輝煌的神龕，它的寬廣、精細與繁複，也確實讓人歎為觀止¹⁰⁹。神龕在樑枋之下、兩柱之間的雕刻板—飛罩，也通常雕以花草或螭虎圖案。其形如幕但不落地。

3-2-10 屋頂裝飾

屋頂裝飾多位於正脊、垂脊（規帶）、斜脊（戩脊）以及檐角脊為主。

寺廟建築中以屋頂最為顯著，屋頂除了遮日擋雨之外，亦是地位的標誌（圖 3-2-20）。

屋頂在台灣古建築中佔很重要的部分，除了遮風擋雨的功能，還兼具等級地位之標誌。易言之，帝后級寺廟的屋頂等級高於王爺與將軍的屋頂。而官宦宅第的屋頂多用燕尾脊，一般平民住宅少有僭越¹¹⁰。

台灣寺廟屋頂裝飾中正脊部分多分為三段：中段以雙龍搶龍搶珠或雙鳳為主，兩旁則以花草、吉祥圖案點綴。



圖 3-2-20 新港奉天宮之屋脊裝飾

（筆者拍攝，2008）

傳說龍有九子，有所謂「龍生九子，皆不成龍，各有所好」，龍的九子，其中三子皆位於屋頂上。其一是「螭吻」，形似獸，性好望，見於脊殿；另有垂脊

¹⁰⁹張慶宗等撰文（2006）大甲—鎮瀾宮志廟堂之美建築藝術。台灣：台中縣大甲鎮瀾宮

¹¹⁰李乾朗(2003)台灣古建築圖解事典。台北：遠流（106頁）

置蹲獸者，為「嘲風」；其三是「鯨魚」，形似龍，好吞火，故立於屋脊上。

台灣寺廟建築屋頂「龍」裝飾品主要有：

- (一) 螭吻（圖 3-2-21）：張口咬住正脊兩端之獸，又叫小吻、正吻、嗤吻、吞脊獸，龍頭張口吞脊、尾部向上捲曲，背負劍靶，劍靶上有五股雲圖案，明代李東陽《懷麓堂集 後稿十二 記龍生九子》說龍吻是好吞的蚩吻，與饕餮相似，最後將自己吞下去。又說其性懶，為防其遁，故用符劍鎮在屋脊上。所以「龍吻」只會在宮殿和寺廟上使用，是王權的象徵。



圖 3-2-21 吞脊獸—螭吻

（筆者拍攝，2008）

- (二) 嘲風：屋頂垂脊作成獸形的裝飾瓦，也有以泥塑方式作成鳥獸裝飾物，如孔廟大成殿垂脊置惡梟。也有做龍形脊獸，比螭吻小。

屋頂裝飾的原則是和諧性，屋脊兩端的螭吻使屋脊有很好的收頭效果，台南孔廟的大成殿，正脊中間是一座寶塔，兩邊以龍來布置（圖 3-2-22），強調了中軸線。



圖 3-2-22 台南孔廟屋脊上的寶塔與龍飾

(筆者拍攝, 2008)

瓦當

瓦當是中國古建築中檐部的重要裝飾，它在東周時期已很完備，到了漢代最盛，春秋戰國時期多用半圓形瓦當，上有較多植物圖案，後來多用圓瓦當，上頭的圖案裝飾也豐富多了，也有用青龍、白虎、朱雀、玄武以代表東西南北四個方位，也有圖案化了的文字，如壽、長生等吉祥含意¹¹¹。在台灣，台南大天后的滴水也有圖案化的龍紋（圖 3-2-23）。



圖 3-2-23 台南大天后宮的龍紋滴水與瓦當

(筆者拍攝, 2008)

吐水

屋簷或台基作出鯉魚或龍首狀的裝飾物，其嘴張開以供排水，古代又稱「散水」，如台南孔廟的「散水螭首」(圖 3-2-24)為清代石刻，嵌於大成殿台基四角，為洩水流口，散水時造型、姿態至美，又稱鰲首，有獨占鰲頭之意。

¹¹¹ 沈福煦、沈鴻明(2002) 中國建築裝藝術文化源流。中國：湖北教育出版社



圖 3-2-24 台南孔廟散水螭首

(筆者拍攝, 2008)

第三節 龍在寺廟之題材

台灣寺廟的裝飾動機，源自於象徵、祈願、辟邪、表彰與審美¹¹²。儘管時代不停變遷，新的觀念、新的想法，不斷地推陳出新，然而人民祈求平安、渴望長壽的願望還是深植人心。

3-3-1 螭龍類

螭是一種以蛇為原型的龍，亦稱螭龍，俗稱小龍。《廣雅》云：「無角曰螭龍。」

螭龍又稱螭虎、夔龍或是拐子龍，形似龍，雙尾，是傳說中的瑞獸，是台灣寺廟裝飾最普遍的題材。已故匠師廖石成曾說：「一座寺廟的裝飾就看這尾螭虎表演！」¹¹³任何一座廟宇的螭龍至少都在上百隻以上，對於構圖與造型，台灣匠師將螭虎又分為軟團與硬團，「團」即「篆」，以小篆文字與螭結合，非常傳神。「彬司」的嫡傳裔孫陳永昌說「螭龍至少有一百零八種之多」，可見其造型千變萬化¹¹⁴。

¹¹²李乾朗(2003)台灣古建築圖解事典。台北：遠流

¹¹³李乾朗(2003)台灣古建築圖解事典。台北：遠流

¹¹⁴康銘錫(2007)台灣古建築裝飾圖鑑。台北：貓頭鷹

螭龍屬於龍生九子之一，代表祥瑞，能鎮惡辟邪¹¹⁵，牠是一種介於想像與實存的動物，螭龍與饕餮相似，都非常貪吃，螭龍最後竟然將自己吞下去，所以寺廟的馬櫃台常雕飾「螭虎吞腳」。

3-3-1a 螭虎團字

以螭虎造型構成「福」、「祿」、「壽」、「喜」，每個字常以二至四隻螭虎構成。螭虎的形態頗為自由，有如書法中的行草構成文字，北港朝天宮有著名的「功參造化」（圖 3-3-1 右）、「德配乾坤」（圖 3-3-1 左）之螭虎團字，技巧高明。



圖 3-3-1 北港朝天宮凌需殿之「功參造化」、「德配乾坤」之螭虎團字

（筆者拍攝，2008）

3-3-1b 螭虎團爐

台灣寺廟的石雕窗、木雕窗或格扇門窗，常可看到螭虎團爐，以數隻對稱的螭虎採上下左右拱向中心，相互圍繞圍成香爐之圖案（圖 3-3-2）。香爐是人間與神明溝通的媒介，可藉香煙繚繞上達天聽；爐也是道家鍊丹藥之器物，在中國古代神話中則具有辟邪的作用¹¹⁶。

¹¹⁵康銘錫（2007）台灣古建築裝飾圖鑑。台北：貓頭鷹

¹¹⁶康銘錫（2007）台灣古建築裝飾圖鑑。台北：貓頭鷹



圖 3-3-2 台南大天后之螭虎團爐

(筆者拍攝，2008)

3-3-1c 螭虎吞腳

廟宇的香爐或供桌頂桌的腳常有螭虎吞腳的雕刻(圖 3-3-3)，螭虎和饕餮相似，性貪食，最後連自己都吃掉了，只剩一隻腳露出來。



圖 3-3-3 台南大天后宮之螭虎吞腳

圖片來源：全台祀典大天后宮 http://matsu.vernal-sing4u.com/matsu_temple.html (2008)

3-3-1d 軟團

寺廟埤頭或格窗文字常見螭虎團成圓弧圖案，「團」指線條構成，也可以寫成「篆」，裝飾圖案使用圓弧曲線組成，形式柔軟即謂軟團(圖 3-3-4)。



圖 3-3-4 鹿港龍山寺之軟團員光

(筆者拍攝，2008)

3-3-1e 硬團

相對於軟團而言，裝飾圖案使用曲角直線構成即為硬團（圖 3-3-5）。



圖 3-3-5 台南大天后宮之硬團員光

(筆者拍攝，2008)

3-3-2 行龍

寺廟屋脊上的龍，如在雲上行走，稱為行龍（圖 3-3-6 左），與柱子上的蟠龍（圖 3-3-6 中）或御路上的鱗龍（圖 3-3-6 右）不同。



圖 3-3-6 行龍、蟠龍、蟒龍

(筆者拍攝，2008)

3-3-3 雙龍搶珠

寺廟屋頂正脊中央常置一個火珠，為摩尼珠，即指太陽，其左右兩旁置雙龍相向。

拜殿屋脊的正脊裝飾「雙龍戲珠」，雙龍相對視，龍間置「火焰寶珠」，龍身呈 S 形，爪朝內似有搶珠、護珠、戲珠之態。

龍是古人創造的瑞獸，可翔於天、行於水，脊上之剪黏「雙龍戲珠」即由「耍龍珠」演變而來。「珠」可指龍珠、夜明珠、珍珠、火珠、摩尼珠。雙龍戲珠有祈吉祥、慶豐年之意，因龍能興風作雨，立於屋脊有庇佑及防火的功能。優秀的剪黏作品重「架勢」，龍於雲浪上轉折有致，龍爪有力，龍首精緻，活靈活現。中間靈珠躍出海浪，火燄昌熾¹¹⁷。

3-3-4 雙龍拜塔

寺廟屋頂正脊中央常置一個五層或七層寶塔，左右兩旁置雙龍相向守護(圖 3-3-7 左)。

¹¹⁷ 康銘錫(2007)台灣古建築裝飾圖鑑。台北：貓頭鷹

中國人對塔情有獨衷，因此各地都能見到塔影。中國俚諺「救人一命，勝造七級浮屠」。浮屠就是指佛塔。可見中國人將造塔當做修德的途徑。故而廟宇的殿屋頂會有塔的剪黏。



圖 3-3-7 台南祀典武廟屋脊之雙龍拜塔

(筆者拍攝，2008)

也有認為「雙龍拜塔」為喻白蛇傳裡的白娘娘因水淹金山寺，被法海收伏，鎮壓在雷峰塔。許仙和白蛇所生的許夢蛟為救陷於雷峰塔的母親，奮發讀書，考上狀元後，直奔杭州西湖拜塔救母的孝順故事。因廟宇格局講求對稱，故把人間狀元郎，化成對稱的兩條龍¹¹⁸。

3-3-5 蟒龍

雕在御路上的龍，常團成圓形（圖 3-3-8）。



圖 3-3-8 台南孔廟御路上的團形蟒龍

(筆者拍攝，2008)

¹¹⁸ 張慶宗等撰文（2006）大甲—鎮瀾宮志 廟堂之美 建築藝術。台灣：台中縣大甲鎮瀾宮

3-3-6 鰲魚

台灣寺廟大通樑下的托木通常雕有鰲魚，屋脊兩旁也常置鰲魚，龍頭魚身(圖 3-3-9)，傳說其好吞火，又好風雨，故立於屋脊，可祈雨壓火。



圖 3-3-9 彰化孔廟鰲魚

(筆者拍攝，2008)

唐宋時皇帝殿前階上鑄有巨鰲，故稱入翰林院為上鰲頭，後世稱狀元及第為獨占鰲頭。多置於插角處(圖 3-3-10)。



圖 3-3-10 鰲魚

(筆者拍攝，2008)

3-3-7 螭吻

中國古建築在屋脊高處的龍或屋上的獸頂、殿角的走獸，兩端置螭吻以辟邪

或納祥（圖 3-3-11），具有降雨壓火神之象徵。



圖 3-3-11 彰化孔廟屋脊高處的龍一螭吻

（筆者拍攝，2008）

3-3-8 蒼龍教子

有一大一小的兩條龍乘雲之圖（圖 3-3-12），龍負責興雲佈雨的工作。親龍負有教子龍的任務，並負責子龍的品德修養，表示家庭教育的重要性¹¹⁹。多見於三川殿之龍虎堵。



圖 3-3-12 台南孔廟蒼龍教子圖

（筆者拍攝，2008）

3-3-9 鯉躍龍門

¹¹⁹張慶宗等撰文（2006）大甲—鎮瀾宮志 廟堂之美 建築藝術。台灣：台中縣大甲鎮瀾宮

台灣寺廟龍的題材，尚有一鯉魚躍過禹門，燒尾變成龍的故事，民間認為躍過龍門之鯉魚即成為龍，以此比喻金榜題名之意。

中國自古就有“鯉魚跳龍門”的傳說。

這一傳說最為詳細的記載見于《太平廣記·三秦記》：

“龍門在河東界，禹鑿山斷門，闊一里餘。黃河自中流下，兩岸不通車馬。每暮春之際，有黃鯉魚逆流而上，得者便化為龍。又林登云：龍門之下，每歲季春有黃鯉魚，自海及諸州爭來赴之。一歲中，登龍門者，不過七十二。初登龍門，即有雲雨隨之，天火後燒其尾，乃化為龍矣。¹²⁰”

相傳有三百六十條鯉魚溯黃河而上，抵龍門山下時已蕃衍成三千六百條，其中只有一條具有靈性者，能跳昇龍門而變成龍，此即成語「鯉躍龍門」之由來。

唐朝建立後，為打破東漢以來的門閥制度，大力發展科舉制度，從而為庶民入仕提供一條法定的途徑。寒士一旦考取，便平步青雲。這種變化當然就是“鯉魚跳龍門”了。於是，科舉考場的正門也叫“龍門”。此後千年的寒門學子高考中榜，百姓也以“鯉魚躍龍門”讚譽（圖 3-3-14）。



圖 3-3-13 彰化孔廟鯉躍龍門員光

（筆者拍攝，2008）

鯉化龍

鯉化龍又稱「九鯉化龍」，即鰲，鰲的頭如龍，但身體部分仍如鯉魚，鰓尚未轉變為龍爪。

¹²⁰ 李昉等編（宋朝）太平廣記。北京市：中華書局。



圖 3-3-14 台南大天后宮龍柱之鯉化龍

(筆者拍攝，2008)

3-3-10 河圖洛書

自古迄今，龍一直在中國文化中扮演重要的角色，也如同「龜負洛書」(圖 3-3-15 左)的神話一樣，龍出現負河圖的景象是典型神話中龍的主題，這也是在敘述古代聖王受命的祥瑞徵兆，相傳黃帝、堯、舜、禹、湯、文王、武王當政之時，除龜負書之外，也有龍馬負圖的事情發生(圖 3-3-15 右)，到了最後，即使沒有「龍負圖、龜負書」，太平盛世也會有黃龍出現。最早「龍馬負圖」的神話是發生在伏羲為天下共主的時候。

伏羲氏得有天下，有一天漫步至水濱，正低頭思索著如何使自己的百姓生活安定，不再老是逐水草而居，怎樣增加糧食的來源，如何把食物弄得更美味，正出神地想著，無視於外界的情景，忽然耳邊傳來一聲巨響，一片霧濛濛的水氣籠罩著大地，突然水面冒起一道水柱，直往高處衝，上昇到六、七尺處，後紛紛下墜，此時由水柱中竄出一匹龍馬，飛到伏羲頭頂繞了數圈，才停到伏羲的腳前。伏羲彎下腰來，低頭俯視，無限愛惜地撫摸著龍馬，這才發現在龍馬的背上袱著一卷圖畫，伏羲如獲至寶，匆匆照著記下來，回到宮中，再加以修改，因而形成了現代的「八卦」。

這則傳說即「河圖、八卦，伏羲王天下，龍馬出河，遂則其文畫八卦，謂之河圖，後人附會演出成易經之河圖。「河出圖，洛出書，聖人則之。孔安國以為河圖即八卦，洛書則九疇」。¹²¹

¹²¹張慶宗等撰文(2006) 大甲—鎮瀾宮志 廟堂之美建築藝術。台灣：台中縣大甲鎮瀾宮

河圖的形狀以一至十的圖形構成方陣。夏禹時神龜出於洛水，禹因此作出《洪範·九疇》，稱為洛書；洛書的形狀則以一晉九的數字作排列，後代有人以為即是地面之九宮。《易經》是寺廟裝飾常引用的古籍，內載：「河出圖，洛出書」，河配龍，洛配龜，所以畫師所繪的河圖用龍馬馱負，而洛書則用神龜馱負，自水中而出，寓有祥瑞之徵兆。



圖 3-3-15 鹿港龍山寺「河圖洛書」門枕石

(筆者拍攝，2008)

1、龍馬負河圖

龍首馬身之神獸，背負八卦圖，多見於屋脊正中央，也有置於門枕石雕刻(圖 3-3-15)，典故出自《易經》：「河出圖，洛出書，聖人則之。」傳說帝堯為政，天下太平，有龍馬赤文綠色，背負之圖即為河圖，河圖的內容為數字，一與六居下，二與七居上，三與八居左，四與九居右，五與十居中。

2、龍馬

台灣寺廟的屋脊常可看見龍馬，龍首馬身，傳說龍馬外表赤文綠色(圖 3-3-16)，當王者行仁政時，龍馬便會自河而出，表示太平盛世降臨。



(筆者拍攝，2008)

3-3-11 畫龍點睛

畫龍點睛的故事，見《歷代名畫記》，所述為南朝梁代畫家張僧繇的事：

武帝崇飾佛寺，多命僧繇畫之……金陵安樂寺四白龍不點眼睛，每云：“點睛即飛去。”人以為妄誕，固請點之。須臾，雷電破壁，兩龍乘雲騰去上天，二龍未點睛者見在。

傳說南北朝時，梁朝畫家張僧繇擅畫龍。有一次，張僧繇在金陵安樂寺畫了四條龍，但都沒畫上眼睛，他怕畫上眼睛龍就會騰雲而去，旁人十分訝異並不相信。張僧繇就舞動畫筆朝龍眼點了幾下，剎那間，聽得「轟隆」一聲雷響，那龍就像要衝破畫壁，騰空飛起，直上雲霄。後人常用此典故，裝飾廟宇龍邊的題材。

122

故事的本意，在於驚訝畫藝的巧奪天工，未點睛，是畫；點睛後，是龍，“點睛”是一關鍵，關係著這龍是否可以破壁騰飛。一書生拿筆做畫狀，一書童捧硯立在旁邊。張僧繇的神來之筆，點上龍眼，龍便離畫飛騰而出，可見其畫龍功力之深，刻苦作畫之勤。因而現在端午龍舟比賽時，龍舟都需邀請賢達人士點睛，才可下水。

3-3-12 四海龍王

龍王又稱龍王爺，為龍中之王。四海乃指東海、南海、西海和北海，因龍王為海神，故稱「海龍王」。有關四海龍王之載，較具體者，在《乾隆十七年修台灣縣志》：「雍正二年敕封四海龍王之神，東曰顯仁，南曰昭明，西曰正恆，南曰崇禮。」《封神演義》中則分別為東海敖光，西海敖順，南海敖明，北海敖吉；

¹²²張慶宗等撰文（2006）大甲—鎮瀾宮志 廟堂之美 建築藝術。台灣：台中縣大甲鎮瀾宮

而道教名稱依次為廣德、廣利、廣潤、廣澤，名稱實多矣¹²³！四海龍王是海神，掌管興雲布雨，滋生萬物之正神，讓民間能風調雨順、國泰民安。

有關四海龍王的故事在【西遊記】與【封神演義】中有很多的介紹。

北港朝天宮前埕的石雕欄杆，有四尊「四海龍王」的青斗石雕，是台灣石雕的經典之作（表 3-3-1）。

表 3-3-1 四海龍王各家名稱與圖像表

	乾隆十七年修台灣縣志	西遊記	封神演義	道教	特色	北港朝天宮的龍王石刻
東海龍王 敖光	顯仁	敖廣	敖光	廣德	長鬚美髯，戴帝冠，持拂塵，騎坐水龍 ¹²⁴ 。三子鰲丙	

¹²³ 唐曉蘭（1992）「台灣寺廟繪畫藝術」，台北：中國文化大學藝術研究所碩士論文

¹²⁴ 康銘錫（2007）台灣古建築裝飾圖鑑。台北：貓頭鷹

南海龍王 敖明	昭明	敖潤	敖明	廣潤	戴冠	
西海龍王 敖順	正恒	敖欽	敖順	廣利	小冠長鬚美髯	
北海龍王 敖吉	崇禮	敖順	敖吉	廣澤	年輕無鬚	

(筆者拍攝整理，2008)

3-3-13 麒麟

四靈之一，《禮記·禮運》曰：「麟鳳龜龍謂之四靈。」麟為雄，麟為雌，古人認為麒麟是仁獸，性溫順，有迎賓送子的意義，台灣寺廟前殿中門兩側石垛喜雕麒麟，腳踩法器，頭上有日月（圖 3-3-17）。



圖 3-3-17 麒麟

圖片來源：作者自行拍攝

第四章 台南大天后宮之龍形探討

台南大天后宮的龍形依建築年代不同而有差別，清朝早期建造的仍帶有帝國的權威，尊卑服從的概念表現在龍形上，水師施琅的「平臺紀略碑記」上的正龍是其代表，清朝中葉民間以三郊為例，對於大天后宮已投入更多心力與財力，龍形已滲入民間色彩，以正殿與拜殿的兩對龍柱為例；第二次大戰以後，台南大天后宮已由民間全權主導，廟中主委是業主，龍面孔可說是更平民化了，以三川殿各龍形為代表。

第一節 台南大天后宮龍形與宋朝三停九似龍形比較

宋朝羅願於《爾雅翼》：「俗龍之狀，有三停九似之說，謂自首至膊，膊至腰，腰至尾，皆相停也。九似者，角似鹿、頭似駝、眼似鬼、項似蛇、腹似蜃、鱗似鯉、爪似鷹、掌似虎、耳似牛。」根據「九似」的樣貌來探討台南大天后宮中的龍形（表 4-1-1）。

4-1-1 角似鹿

表 4-1-1 大天后宮中各形式的龍角代表比較表

			
拜殿龍柱捲曲的龍角	門印捲曲的龍角	彩繪鹿角形的龍角	剪黏鹿角形的龍角

（筆者拍攝整理，2009）

台南大天后宮中的龍剪黏與龍彩繪，因施作空間較自由，故可承舊制做成鹿角形的龍角，而石雕（如龍柱）與木雕（如圓光、插角、門印）則因施作空間的限制而作成捲曲的龍角，與宋朝三停九似「角似鹿」比較起來，台南大天后宮匠師的龍角製作顯得更為自由活潑。

4-1-2 頭似駝

在台南大天后宮中的龍頭形與駱駝是有極大差別的，要認真比較的話可以說只有鼻子下方這個部位稍微可以對應的上，但龍嘴要能含珠、注水、甚至噴火，所以龍嘴是要更大些。駱駝頭部的嘴形鼻子較小，而台南大天后宮中的龍鼻都較大（表 4-1-2）。

表 4-1-2 大天后宮龍形頭部與駱駝的比較

		
駱駝的頭	剪黏龍頭	彩繪龍頭
		
雀替龍頭	石刻龍頭	木雕龍頭

（筆者拍攝整理，2009）

4-1-3 眼似鬼

由台南大天后宮中最早的碑施琅立的「平臺紀略碑」中的碑首所刻的四爪正龍來看，在康熙年間龍的眼睛圓而大，看起來是有福氣的龍，眼圓且帶有財氣的蒜頭鼻，完全把人的福氣面相帶進龍形雕刻裡了，已跳脫宋朝「眼似鬼」的框架，再到清朝中葉所雕刻的龍柱來看龍的眼睛，正殿龍柱龍的眼睛、拜殿龍柱龍的眼睛已非「鬼眼」而是突出的圓柱眼，後期修造的三川殿龍柱，龍的眼睛更為突出，已呈圓長條形（表 4-1-3）。取其突出之形的眼睛，有部分倒有「眼似蝦」而非「眼似鬼」的形態。但世間似乎沒有「鬼眼」的形像，無法做一個比較，故只能取其突出之形「眼似蝦」的眼睛。

表 4-1-3 台南大天后宮之龍首列表

		
三川殿剪黏	正殿剪黏	彩繪龍頭
		
三川殿鰲魚	三川殿雀替	三川殿門印
		
三寶殿束隨	三寶殿束隨	三寶殿圓光

		
拜殿龍柱	正殿龍柱	三川殿龍柱
		
施琅平台紀略碑首正龍	碑首龍	螭虎

(筆者拍攝整理，2009)

而眾多石雕的龍眼睛、剪黏上的或木雕的鰲魚與螭龍多以圓眼施造，已多了可愛親切的模樣，而少了「似鬼」的威嚴。

4-1-4 項似蛇

台南大天后宮於漢建築移殖期龍的脖子較細，施琅「平臺紀略碑記」與蔣元樞「重修天后宮碑記」中的龍，其實都還存有龍頸（圖 4-1-1），龍首與龍前肢部分仍清楚地有脖子的形狀，只是到了戰後民國時期，龍在裝飾領域裡展演的空間更大、更隨興了，龍項與龍軀幾乎一樣粗。

由螭虎團爐看出祈求香火綿延、萬世太平的符號意義，爐由六隻螭虎團成，螭虎曲線優美柔暢，整體造形疏密和諧，此格扇木雕的螭龍看起來便像沒有脖子

的龍，為戰後民國時期的作品。

但據剪黏匠師王武雄與大木匠師陳天平先生表示，龍在施造時仍然具有脖子，但因考慮到施造位置的寬窄大小而有不同的龍頸造型，如施琅的「平臺紀略碑記」碑文的紋飾雕刻的空間本就不大，故做出較細的頸子以合乎美感要求。



圖 4-1-1 施琅平臺記略碑龍飾

(筆者拍攝，2009)

4-1-5 腹似蟹

蟹是蛤類的總稱(圖 4-1-2)。台南大天后宮中施琅臺紀略碑與蔣元樞重修天后宮碑記中的龍形因歲月的磨蝕，風化的痕跡，且雕造的範圍不是太大，看不到龍腹，而正殿與拜殿的兩對龍柱其龍腹只以細細的兩道線帶過，似乎看不出像蛤類的龍腹，反而有像鱗片的倒波浪紋；而正殿與三川殿的龍形剪黏，其腹部仍以魚鱗狀彩色玻璃黏塑，修復者王武雄匠師表示，帶狀如蟹的手法或鱗片般的施造，在目前匠師中都有人使用，並沒有制式的規則。



圖 4-1-2 蟹是蛤類的總稱 圖為海扇蛤類化石

圖片來源 <http://gis.geo.ncu.edu.tw/earth/fossils/FOSSILS8.HTM> (謝凱旋 攝)(2009)

表 4-1-4 台南大天后宮之龍形腹部

		
<p>蔣元樞重修大天后宮碑首龍</p>	<p>正殿龍柱腹部</p>	<p>拜殿龍柱腹部</p>
		
<p>正殿雙龍的鱗狀腹</p>	<p>三川殿神人戲龍的鱗狀腹</p>	<p>三川殿飛龍的鱗狀腹</p>

(筆者拍攝整理，2009)

4-1-6 鱗似鯉

宋代畫龍以三停九似為標準，當中的「鱗似鯉」為龍紋局部合理化的反映，大天后宮三川殿屋脊的二對剪黏龍與正殿屋脊的剪黏龍，其龍鱗的張力與動感不同，正殿雙龍拜塔的龍，鱗的排列較伏貼，而三川殿屋脊的龍鱗，則是有蓄勢待發的模樣，較有張力。

4-1-7 爪似鷹

鷹爪孔武有力，台南大天后宮龍柱上的龍爪有點像雞爪，龍爪較小，三川殿龍柱的龍爪較像鷹爪，且三川殿屋脊上的飛龍其爪也似鷹，而正殿雙龍拜塔的龍爪也較小，四爪，也似雞爪（表 4-1-5）

表 4-1-5 台南大天后宮龍爪比較表

		
<p>三川殿神人戲龍龍爪粗大，四爪</p>	<p>三川殿飛龍龍爪有力，四爪</p>	<p>正殿雙龍護塔龍爪較小，四爪</p>
		
<p>三川殿龍柱握珠的爪較小，而踩浪的爪較大，四爪</p>	<p>拜殿龍柱龍爪有三爪</p>	<p>正殿龍柱龍爪有三爪</p>

（筆者拍攝整理，2009）

4-1-8 掌似虎

虎掌的特色是渾厚多肉，才能在狩獵時奔馳，但對照台南大天后宮龍柱的龍掌來看，都不像虎。屋脊上的龍爪較似禽類，無掌的樣貌，故不像虎掌。

4-1-9 耳似牛

史前龍維持原龍的型態，所以大多無耳，商周龍是統一的刀字符號，大部分龍耳都是貼頭的，或是無耳的造型。台南大天后宮的龍紋是沒有發現龍耳的。故在台南大天后宮，龍耳只能說似牛耳的頭飾龍紋，或沒有耳的龍，並未施造出似牛耳的龍耳出來。

第二節 台南大天后宮建築形態中的龍形

龍在台南大天后宮裡除了裝飾外，都是有其語彙的，分別就台南大天后宮建築形態與龍的空間分布來探討其龍形。

4-2-1 屋脊

台南大天后宮屋頂裝飾是自由且豐富的（圖 4-2-1），從裝飾的部位上看，昔日的鴟吻只出現在正脊的兩端，但是在台南大天后宮，這角落的鴟吻已爬到正脊的中央，甚至跑到屋面上來了，在屋頂的所有正脊、垂脊排滿了龍形裝飾，正殿的中脊還豎立著佛塔，高出於屋脊，十分顯目。鴟吻不再限於是龍子的形象了，真正的、完整的龍曲覆在正脊的兩端，爬行在各條脊上，組成一幅空中飛龍的畫面，與其他的神靈仙人在屋面的正中央，演出了傳統的神話故事，屋頂成了一個舞台，各工匠也在這個舞台上傾注了他們的全部心血與智慧，以高超的技藝創造出燦爛的建築文化。



圖 4-2-1 台南大天后宮劇場般的屋脊

（筆者拍攝，2009）

4-2-2 屋身

4-2-2-a 龍柱

在台南大天后宮這樣的重要建築中，室內的柱子也進行重點裝飾，正殿拜殿的四根石雕立柱各刻出了一條巨龍，龍身盤繞在柱子上，很有氣勢，它加重了大天后宮內神聖的氣氛。

拜殿與正殿龍柱都是以降龍作蟠龍柱，龍頭上升，表達了一種留連的語意(圖 4-2-2)，使靜立的拜殿與正殿，煥發著神秘的動感節奏。



圖 4-2-2 正殿、拜殿與三川殿龍柱

(筆者拍攝，2009)

而入口的三川殿龍柱係民國 48 年重修時由台南蔡旺石舖督造，張木成所雕製，此對龍柱採乾坤交泰的雙龍盤柱姿態，深浮雕 4 爪握珠，其上裝飾《三國》及《封神》的人物。¹²⁵ (圖 4-2-2)

雙龍領著鯉化龍、歷史人物與海族中的蝦蟹兵將以守護神之姿，共同守護著

¹²⁵ 陳仕賢 (2006) 台灣的媽祖廟。台北縣：遠足

台南大天后宮。

4-2-2-b 樑枋

雀替

台南大天后宮樑柱之間有「雀替」的構件相墊，它可以減少樑的跨度和減小樑柱之間的剪力作用¹²⁶。這小小一片三角形木塊，雕刻出龍首等圖樣，已經不是單純的結構構件，而是一種專門的裝飾品了（圖 4-2-3）。

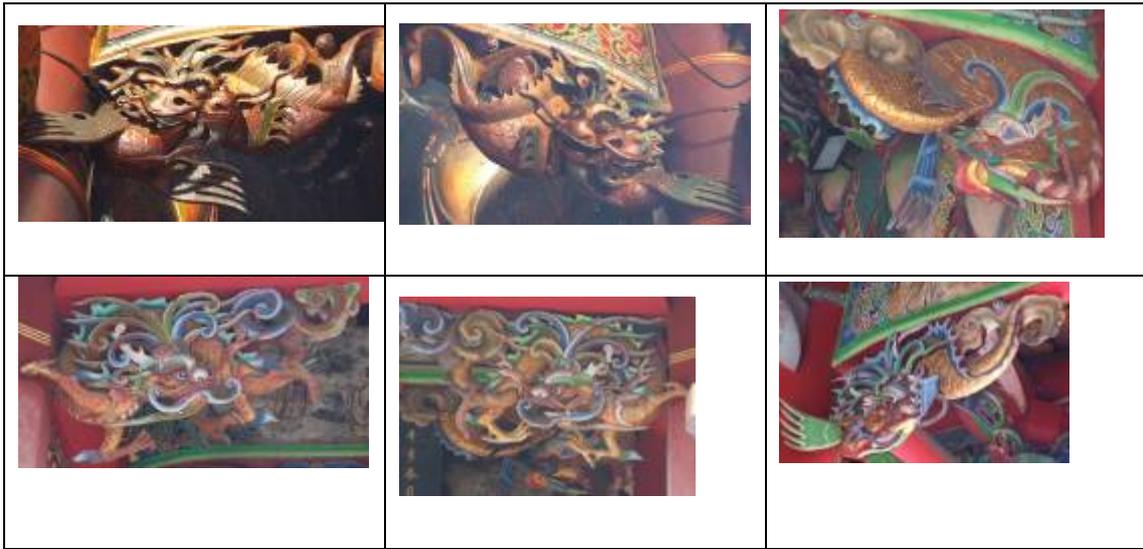


圖 4-2-3 台南大天后宮雀替

（筆者拍攝，2009）

4-2-3 台基

4-2-3-a 螭首

在正殿前方的台基欄杆上有四個名爲「螭首」的構件（圖 4-2-4），它位於柱子的下端，壓在地伏之下，形象是獸頭，張著嘴，嘴中有一空洞與台基面相通，原爲排除台基上積水用的，這種螭首大概與水有關係，其形象也似龍頭，所以也成了龍的九子之一，並附以好水的性格，但在實際功能上由於螭首嘴中小孔太窄，很容易被台基面上的雜物堵塞而阻礙了排水的作用，這一排的螭首變成一種純粹的裝飾構件了。

¹²⁶ 樓慶西（1999）中國建築形態與文化。台北：藝術家



圖 4-2-4 散水螭首

(筆者拍攝，2009)

4-2-3-b 御路

在皇宮建築高大的台基上，台階相對也寬大，這類台階的正面被分為左右三個部分，中央部分供皇帝行走，所以稱為御路。御道不設一級級的踏蹠而是用整塊石料自地面斜放在台基上，上面雕了龍紋，當然皇帝並不是真在這塊石頭上行走，而是坐在轎子裡，由轎夫抬著從御路上越過去¹²⁷。

在台南大天后宮的建築中，正殿台基正面的台階也分作三部分，中間也留出不設踏步的部分，上面雕著正龍裝飾（圖 4-2-5），顯示出台南大天后宮的重要價值。



圖 4-2-5 御路

(筆者拍攝，2009)

¹²⁷ 樓慶西（1999）中國建築形態與文化。台北：藝術家

第三節 台南大天后宮龍意象的空間層次

4-3-1 台南大天后宮龍意象的空間意境

意境是中國古代藝術創作中的一個重要的美學原則。在文學、戲劇、繪畫等創作中，作者將自己的理念、感情通過他的作品表達出來，並能激發起讀者或觀者的情感，使他們也能感受到或者引伸出某種理念，那麼，這種作品即稱之為意境。意境之有無，意境之高低成了中國古代評價藝術作品的重要標準。建築個體和建築群體空間的創造，從廣義來看也是一種藝術創造，只是它的表現形式是一種物質的空間環境。在這個環境不僅要滿足人們多種物質的需要，而且還要表達出一種思想與情感，使人們受到熏陶和感染。所以在建築創作中，意境可理解為有意念的環境。創造有意境的建築空間環境，歷來在古建築中是很高的一種造詣¹²⁸。

台南大天后宮滿足了人們信仰的需求，並且利用各種龍意象表達出空間的神聖性，蟠龍柱的矗立、屋脊龍形的昭示、殿前御路的設置，都顯示出台南大天后的匠師們正透過各種形態的龍意象來讓信眾引起聯想與共鳴，而達到神、人溝通的境界。

台南大后宮的建築形態是物質的，包含天、地、神、人四個完整的建築空間設計，它們記錄且反應了精神內容，是常民宗教信仰的載體，三川殿屋脊「飛龍在天」是「天」的領域，當走進三川殿，越過廊道，進入拜殿，兩旁龍柱巍然矗立，足履聖殿的領域-這是「人」與「地」，踏上台階才步入正殿，進入了主神媽祖的「神」之領域，皇天后土，人民祭神，這周圍的環境，這神聖的氣氛確實助長了龍意象的神聖性，透過大天后宮這個建築群體成功表現出其精神力量。

在台南大天后宮匠師創造出最大的天、地、神、人之實用空間，應用了各種技術和藝術的手段、包括個體建築形態的創造，空間的組織分布、象徵與比擬手法和裝飾與色彩的應用等等，以顯示龍意象在台南大天后宮所形成的空間層次。

台南大天后宮在空間上可同時找到道教系統與佛教系統，這樣有釋有道之系統，可看出台灣兼容並包的心胸，台灣移殖漢民族系統，在佛道混合的大天后宮，

¹²⁸ 樓慶西（1999）中國建築形態與文化。台北：藝術家

龍紋是建築中的主調，龍由農業時代興風佈雨的功用，演變成台灣廟宇的守護神，也衍生出泛神信仰，五行思想興起，青龍、白虎、朱雀、玄武，都成了共同的方位神，整個大天后宮呈現出活潑、靈活、多變、草莽、除破階級制的民間生活色彩。所以台南大天后宮中也可由龍意象來區分出道教系統與佛教系統的空間層次。

4-3-2 道教系統

台南大天后宮中三川殿、拜殿、正殿與後殿為道教系統的祭祀空間，主祀者是媽祖，從祀者有三官大帝、四海龍王、媽祖的父母兄姊、臨水夫人、註生娘娘、福德正神及月老公。

三川殿兩側的牆面，龍堵為淺浮雕工法，而殿前的龍柱，採雙龍盤柱之勢，深浮雕四爪握珠，而正門兩旁的木雕花窗以「螭虎團爐」為雕刻題材，裙堵則為麒麟石雕，側門兩旁的青斗石刻，螭龍一上一下極為生動，門眉有龍頭造型的門印木雕，皆為精緻的吉祥圖騰。三川殿為台南大天后宮的入口意象，匠師們使用了大量的龍飾來裝飾門面，顯示出三川殿的龍意象等同於台灣寺廟的入口意象。

拜殿是正殿祭祀空間的延伸，是信士禮佛的場所，拜殿前有一座御路石，其上刻有龍紋，為神聖空間的象徵，欲進入廟內朝拜者，須循兩旁樓梯拾級而上，拜殿龍柱為深浮雕，三爪握珠，造型簡潔。兩旁的牆壁，嵌有康熙 24 年（西元 1685 年）由施琅敬立的「平臺紀略碑」及「施公功德碑」，為台灣最早的石碑。上有正龍與雙龍拜聖的龍紋，也是台南大天后宮的重要史料。

4-3-3 佛教系統

佛教本義追求超凡脫俗，遠離塵世去修身養性，所以古寺多建在遠離塵世的山林中，意在創造出一種肅穆清寂的意境。但佛教傳入中國後逐漸被世俗化了，釋迦牟尼佛、觀音菩薩都成了大慈大悲的救世主，他們具有解脫人間一切苦難的法力，能滿足人們的各種願望，能指引人們去西方極樂世界的佛土，於是佛寺成了廣大百姓的經常去處，寺廟建到城裡來了，佛教建築上的裝飾也越來越熱鬧，色彩也越來越豐富，佛寺環境成了佛國極樂世界的象徵，這裡香火迷漫，經聲朗朗，是一幅佛法無邊，普渡眾生的景象，其實這也是佛寺造出的另一種意象環境¹²⁹。

¹²⁹ 樓慶西（1999）中國建築形態與文化。台北：藝術家

在台南大天后宮觀音殿與三寶殿為佛教系統的祭祀空間，觀音殿供奉的是觀音菩薩，而原本的「官廳」改為三寶殿，奉祀三寶佛。

相較於道教系統的場域，觀音殿與三寶殿沒有繁複的龍柱或眾多的龍石雕構件，只有步口的圓光有軟團與硬團的木雕，與壁上巨幅的佛陀降火龍與降龍羅漢宗教壁畫，延續著拜殿與正殿的建築風格，而又能區分出道教與佛教的空間，以符合佛教聖地無為但豐富的面貌。

第五章 台南大天后宮之龍形應用

台南市是台灣歷史最早開發的城市，明朝宣德年間（西元 1426-1435）太監王三保下西洋，因風飄至赤崁，於大井頭上岸汲水。世傳此為媽祖香火播台之始。明萬曆年間（西元 1572-1620），唐人漸入開發，移民在赤崁始建「天妃宮」，此係全台最早創立之媽祖廟。

祀典台南大天后宮位於台南市中區永福路 227 巷 18 號，係明寧靖王朱術桂府邸。永曆 17 年，寧靖王東渡來臺，建宅第於承天府署南，為處理公事處所。正宅之後，有寢宮，旁有三廳，分祀關公、上帝公、觀音，為王府眷屬官吏，以及鄰近士民禮神之所，其中關公廳，為祀典武廟的前身。另有亭臺樓閣，廣植奇花異卉，號「一元子園」，為東寧的名園。

永曆 37 年（清康熙 22 年，西元 1683 年），施琅入臺灣，以東征抵鹿耳門，蒙媽祖庇佑，海潮驟漲，始能順利成功，疏請崇祀，奉旨應允，施琅乃率諸鎮捐俸重修，祀天妃於正殿，號天妃宮¹³⁰。

康熙 40 年左右，清廷特派禮部主持祭典，加封媽祖為「天后」，稱廟為大天后宮，由此明朝的氣數盡，王府變成供奉媽祖的大天后宮，是台灣最早的官建媽祖廟，亦是其後唯一祀典媽祖廟，媽祖受封為天后亦由此廟開始¹³¹，其後此廟歷經各代擴建，規模愈大，結構愈精。

台南大天后宮俗稱「大媽祖宮」，為四進三院的建築格局，分別為三川殿、拜殿、正殿及後殿。三川殿面寬三開間，屋頂為「假四垂」型式，為光復後重修的作品。拜殿與正殿均為獨立建築，拜殿屋頂為歇山重簷式，有樑七重，階七級，為王府遺制¹³²。殿前有一座御路石，其上刻有龍紋，為神聖空間的象徵，欲進入廟內朝拜者，需循兩旁樓梯拾級而上。正殿氣派軒昂，主祀媽祖，配祀千里眼、順風耳神像，栩栩如生，兩旁兼祀四海龍王、水仙尊王，富有神廟之威嚴。

¹³⁰ 莊芳榮、吳淑英、黃美英（1986）臺閩地區第一級古蹟圖集。行政院文建會

¹³¹ 關山情（1980）臺灣古蹟全集（三）。台北：戶外生活雜誌社

¹³² 莊芳榮、吳淑英、黃美英（1986）臺閩地區第一級古蹟圖集。行政院文建會

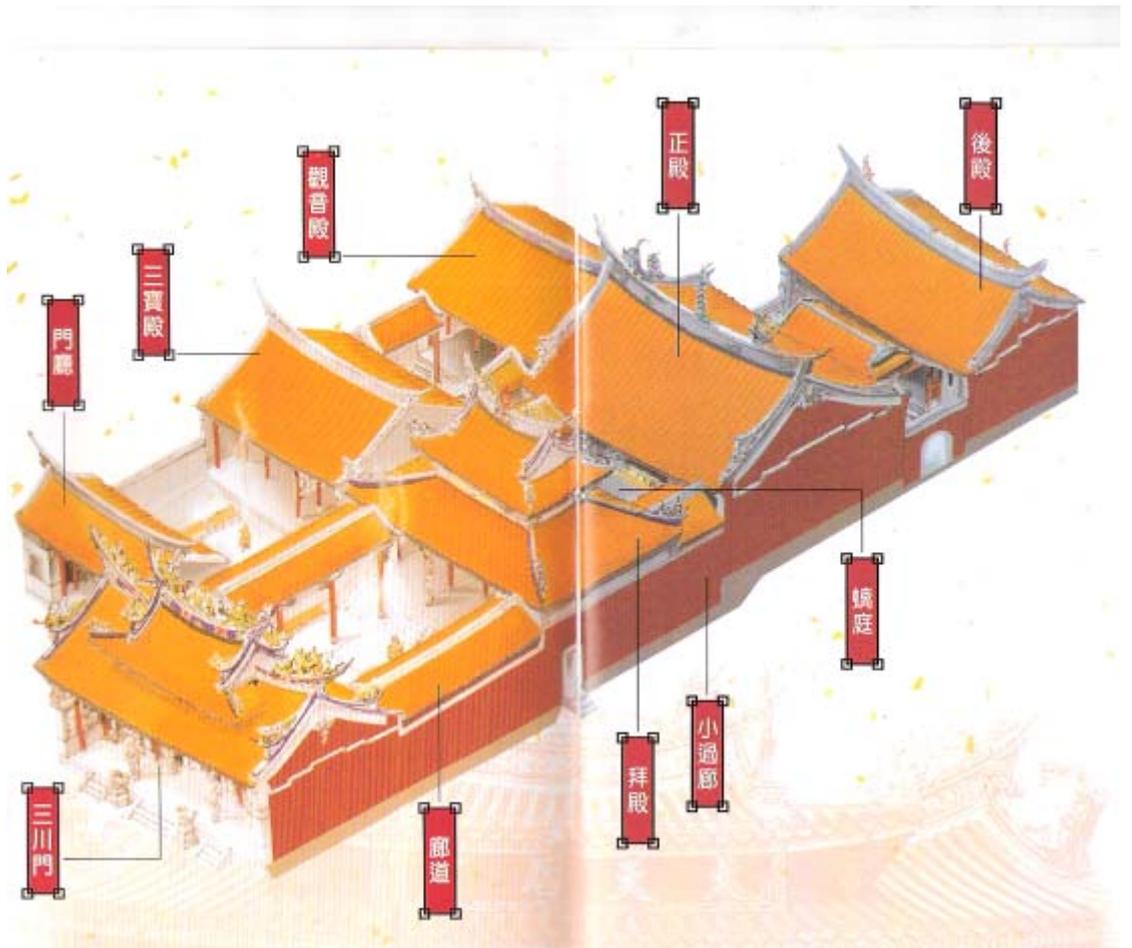


圖 5-1-1 台南大天后宮全景

圖片來源：祀典台南大天后宮導覽手冊（2008）

民國 74 年(西元 1985 年)內政部指定公告大天后宮為台閩地區第一級古蹟。台灣古蹟廟宇是經過時間考驗，能幸運躲過各種天災人禍包括：戰爭、人為破壞（火災、人為不當使用）、自然界的破壞（地震、材料風化）等原因，具有歷史意義及特色，且存留至今之的古代建築物。古蹟是早期人類求生存與面對各種生活需求所存在的產物，不論任何人建造的都能反映出當時的歷史背景與時代意義。

本研究挑選台南大天后宮中的龍飾為研究對象，分別就其年代、背景、沿革、廟中珍貴的木、石構件來探討中國「龍」的文化在台灣傳承性，以及台灣又因地理與政治因素又獨自發展出來的個別性。台南大天后宮代表著道教信仰在台灣生根茁壯的根據地。

第一節 台南大天后宮之歷史分期

台南祀典大天后宮的歷史可分為四個時期：

時期	年代
王府時期	明永曆 17 年（西元 1661 年）~ <u>明永曆 37 年</u> 、清康熙 22 年（西元 1683 年）
官廟時期	清康熙 23 年（西元 1684 年）~嘉慶 23 年（西元 1818 年）
郊商時期	嘉慶 23 年（西元 1818 年）~昭和 16 年（西元 1941 年）
庶民時期	昭和 16 年~民國（西元 1941 年~）

表 5-1-1 台南大天后宮歷史分期表

資料來源：毛紹周（2005）《臺南大天后宮的歷史與場域之研究》

整理製表：賴美合

王府時期：明永曆 17 年（西元 1664 年），此邸原為寧靖王朱術桂居所「一元子園亭」舊址，「一元子」是明寧靖王朱術桂之別號，至明永曆 37 年（西元 1683 年），亦即清康熙 22 年，施琅平臺，明鄭亡，寧靖王自縊，在殉難前，寧靖王捐「一元子園亭」為庵，奉祀觀世音菩薩。

官廟時期：清康熙 22 年（西元 1683 年）靖海侯施琅水師平臺，初戰澎湖，似見神兵助戰，傳為媽祖顯靈，因奏請立廟，改庵為天妃宮，同年施琅奏請冊封媽祖由天妃晉封為天后，「天妃宮」即改為「天后廟」。清康熙 59 年（西元 1720 年）稱祀典大天后宮，列官方春秋兩祭，為臺灣第一座官方媽祖廟。乾隆 30 年，全廟整修，觀音殿前增建官廳一座。嘉慶元年（西元 1796 年）官員與地方人士共同募捐整修；嘉慶 6 年（西元 1801 年），敕封天后父母為積慶公、積慶夫人，闢後殿為聖父母廳。

郊商時期：清嘉慶 23 年（西元 1818 年）三月十六日大火，官民共同出資重建，同治 4 年（西元 1865 年）府城三郊¹³³出資維修殿宇，所謂「郊」，就是同性質的商行為避免惡性競爭而籌組的同業團體，其性質類似今日的商業同業公會。後來貿易發達，商人為降低貨物運輸成本，確保航海安全，便開始委託給財力雄厚的大商號統籌購買，運輸和銷售，久而久之，便以這些大商號為首，形成了「郊」這種龐大的商業貿易組織。光緒 11 年（西元 1885 年）三郊行號萎縮，廟埕一再被街頭無賴侵佔，直到日治大正 4 年（西元 1915 年）三郊勉力募款才維修大廟。

庶民時期：日治昭和 16 年（西元 1941 年）（即民國 30 年）殿宇欲被台南市役所標售，所幸未果。民國 35 年（西元 1946 年）新化大地震，造成嚴重損壞，民國 37 年（西元 1950 年）進行地震整修及重建工程；民國 72 年（西元 1983 年）第一次公告臺閩地區古蹟級數名單，未被評選為第一級古蹟，原因是現況已遭破壞改易太大，直到民國 74 年（西元 1985 年）經內政部公告正式升級為臺閩地區第一級古蹟¹³⁴。

第二節 台南大天后的龍石刻

台南大天后是一座歷時長達三百多年的古蹟廟宇，精美絕倫令人讚嘆的工藝傑作充滿在每一個空間裡，木作、石刻和彩繪都是先民匠師藝術心血結晶，龍是整個大天后宮隨處可見的裝飾元素。

台南大天后宮石刻的龍意象主要有：象徵尊貴升天的蟠龍、也有不准凡人跨越御路上的團龍、五行思想中左青龍右白虎的提示，還有「澤被蒼生」含意的散

¹³³台南開發早，人口多，各種需求相對增加，是促進貿易發達的主因。當時台灣最早「郊」的組織，就在開港最早的台江邊出現，先後發展出北郊蘇萬莉（乾隆 30 年）、南郊金永順（乾隆 37 年）、糖郊李勝興（乾隆 45 年）等大郊商，進一步合成一個大組織，就是「三郊」（嘉慶元年）。

¹³⁴毛紹周（2005）「台南大天后宮的歷史與場域之研究」，南華大學環境與藝術研究所碩士論文

水螭首，更有裝飾意味濃厚的螭龍，種種龍意象，無不在提醒暗示這是一個尊貴的場域，是一個神聖的空間。

台南大天后的石刻裝飾，優美質精，古意盎然，石刻出現最密集的地方首推三川門、三川殿、拜殿、正殿幾處。大天后宮清領時期貴為朝廷官方祭祀的官廟，管理統轄及經費皆來自朝廷，修建的工程皆以最高規格來認定，大多聘請技術純熟的唐山師傅和採用福建的石材裝飾廟宇。宮殿內外所含之石刻古蹟，除了擁有明、清時期不同的裝飾風格外，也是追尋台灣歷史及民間裝飾發展的構件，尤其是廟宇裡所存的石碑，更是見證台灣歷史事蹟中重要的史料之一¹³⁵。

5-2-1 龍柱

龍柱又稱蟠龍柱，祠廟建築中雕以龍身纏繞一周的柱子，其柱身多為圓形或八角形斷面，龍身通常頭下尾上，但亦有少例頭上尾下¹³⁶。是象徵尊貴的神聖空間之龍意象。

三川殿前殿口壽樑之下的臺灣觀音山石質之透雕龍柱（圖 5-2-2），係民國 48 年重修時由台南蔡旺石舖督造，張木成所雕製。此對龍柱柱身為八角形，採雙龍盤柱之勢，深浮雕四爪握珠，其上裝飾《三國》及《封神》的人物，並有鯉魚躍龍門的雕作，人物坐騎並緒，內枝外葉，繁麗誇炫，雕工精湛。

¹³⁵張 鎰（2008）台南大天后宮的石刻與彩繪裝飾研究。台灣藝術大學碩士論文

¹³⁶李乾朗（2007）台灣古建築圖解事典。台北：遠流

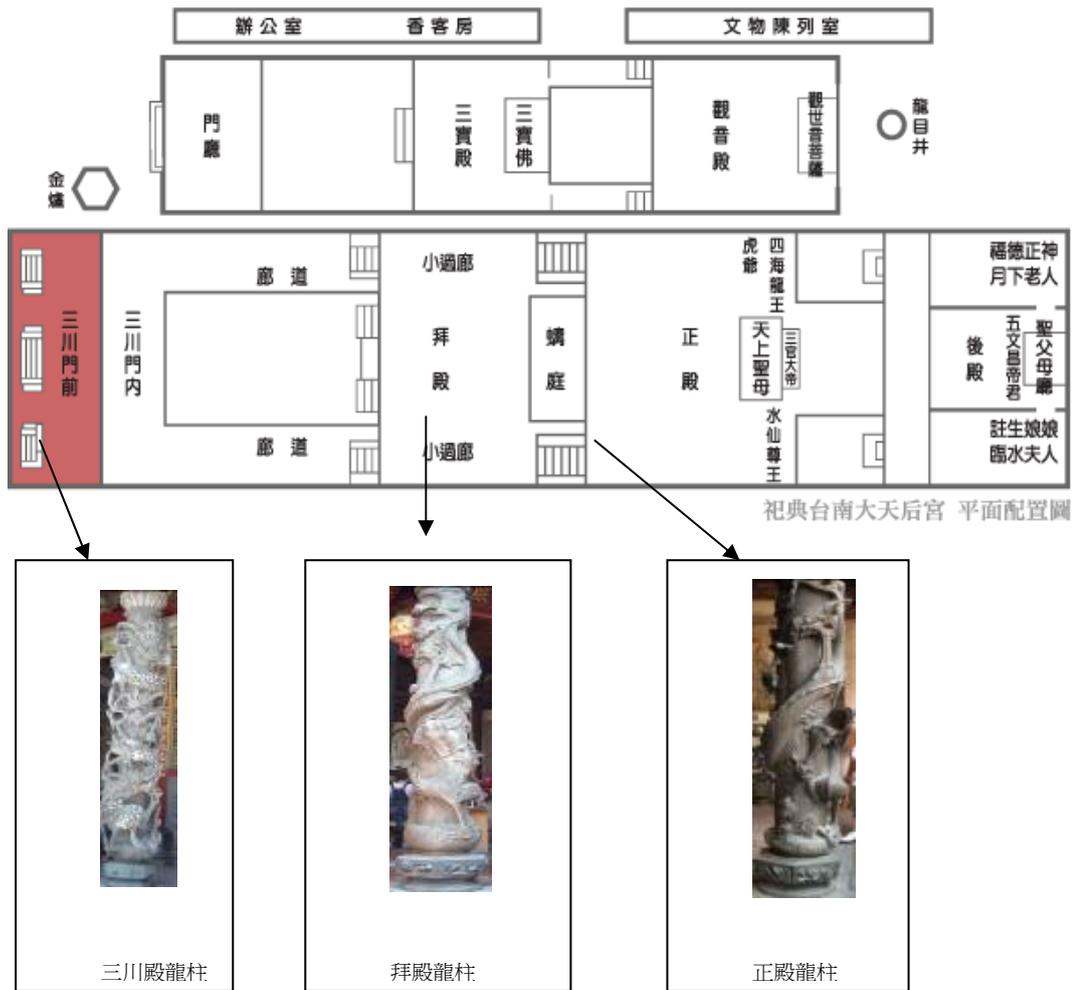


圖 5-2-1 台南大天后宮龍柱位置圖

平面圖來源：全台祀典大天后宮 http://matsu.vernal-sing4u.com/matsu_temple.html (2008)



圖 5-2-2 三川殿龍柱及鯉魚變化成龍頭細部

(筆者拍攝，2008)

拜殿與正殿裡的二對龍柱(圖 5-2-2)，裝置於清領時期，材質皆為大陸惠安所產花崗石。

拜殿所立龍柱，縮喉凸胸，雕線犀利，細節刻劃入微，但又兼具雄渾之美¹³⁷。深浮雕，柱頭裝飾有上下覆盆蓮花，單龍繞柱盤旋而下，龍身尾上身下，身有飄雲，足下踏浪，雲景明朗，龍首上揚，猛然扭頭曲胸向上，眼圓瞠目，龍鬚下垂捲曲，鹿角不顯，龍鰭張揚，鱗片排列規則，足下皆踩瑞雲，一足三爪握火燄珠，一足向下踏潮海，頗有力量(圖 5-2-3)。

整體造型流暢，隨著石柱盤旋而上的龍身如蛇狀漸細，最為優美，風格不尚虛飾¹³⁸，此對花崗石雕龍柱的優美曲線和六角柱珠的青草石花草浮雕，表現了中國的傳統藝術。已故的民俗學者林衡道教授認為此龍柱造型優美，獨步全台¹³⁹，

¹³⁷ 莊芳榮、吳淑英、黃美英(1986) 臺閩地區第一級古蹟圖集。行政院文建會

¹³⁸ 張 鏐(2008)「台南大天后宮的石刻與彩繪裝飾研究」。台灣藝術大學碩士論文

是清代中期臺灣龍柱之代表作品。



圖 5-2-3 拜殿龍柱



圖 5-2-4 正殿龍柱

(筆者拍攝，2008)

正殿為鎮殿媽祖神龕所在之處，正殿龍柱柱頭平整無多餘裝飾，柱子高度較短，現柱頭上方加長方柱，延長達屋頂，顯示柱子於製造當時之屋頂沒有現在高聳。推測現在所立柱位置應不是原立柱處。正殿龍柱比拜殿龍柱時期要更早些，為泉州礮石所刻成，雲中龍的造型與拜殿龍柱有些許相似，同為單龍盤旋柱身而上，龍身樣式尾上身下，龍首上昂，張口似吼（圖 5-2-4），衝上之姿似要飛天，頗有動感，氣勢不凡。眼如蝦，凸目怒眉，口大張具獠牙似吼狀，下巴龍鬚優長，足肢身飄捲雲，背脊尖銳張揚，尾部似魚尾，肢爪強勁有力，下踩潮水，上舉握珠，珠吐火焰如花，緊緊扣住柱身，潮水刻紋簡單整齊，深邃自然，浪邊捲曲成

¹³⁹毛紹周（2005）「台南大天后宮的歷史與場域之研究」，南華大學環境與藝術研究所碩士論文

小圓排列，整體雕法古拙，但其龍造型更為蒼勁，簡捷而有力¹⁴⁰。

5-2-2 階梯龍紋石雕

龍紋階梯逐層升高，拾階而上三川殿，石階細緻的龍首雕紋實不多見，因為這種雕刻多見於廟宇牆角或家具，俗稱「螭虎吞腳」（圖 5-2-5）。螭虎與商代青銅器上的獸面饕餮屬於同一類，其性都貪食，連自己都吃掉，只剩下一隻腳露出來。



圖 5-2-5 三川殿龍紋石雕階梯

圖片來源：全臺祀典大天后宮 <http://matsu.vemel-sing4u.com/> (2009)

5-2-3 龍吟壁雕

三川殿兩側牆面，龍虎堵石雕為剔地起突的淺浮雕工法，龍邊的龍吟壁作飛龍於天際雲邊盤旋，於湖面上吐水，波潮中一幼龍，向上張鬚伸爪，大小二龍相對，似有蒼龍教子的意味（圖 5-2-6），風格樸拙，腰堵為八駿馬石雕，應是清代早期的石雕風格¹⁴¹。『龍吟』、『虎嘯』二坊廊對稱翼護，氣勢磅礴，相傳此作品出自張朝翔之聖手¹⁴²

¹⁴⁰張 鎡 (2008)「台南大天后宮的石刻與彩繪裝飾研究」。台灣藝術大學碩士論文

¹⁴¹張 鎡 (2008)「台南大天后宮的石刻與彩繪裝飾研究」。台灣藝術大學碩士論文

¹⁴² 全臺祀典大天后宮 <http://matsu.vemel-sing4u.com/>



圖 5-2-6 三川殿龍堵龍吟壁雕

圖片來源：全臺祀典大天后宮 <http://matsu.vemel-sing4u.com/> (2009)

台南大天后宮之龍吟壁雕主要的龍意象是界定五行方位的左青龍右白虎之強烈提示。

5-2-4 三川門螭龍石雕

三川門兩邊的木雕窗櫺下段裙堵，各裝飾有上下螭龍圍著單朵水仙花的青斗石深浮雕石刻，即宋式所謂剔地起突法，結構嚴密，龍身及花草線條至為流暢，細部鋒芒畢現¹⁴³，是臺灣石雕之極品。

此對螭龍足飾飄羽，上下螭龍互相凝望：下降的螭龍扭頭上望，上昇的螭龍低頭下探，二龍互望彼此間形成一種圓的循環。「飄羽」的歷史可上源至中國隋朝所建之安濟橋壁飾，可見台灣寺廟龍的石雕藝術仍受中國的影響。

螭龍身軀短翹有如蜥類，龍頭狀，身無鱗片無角，呼應了龍的分類中無角的龍為螭龍的考究（圖 5-2-7），足短爪張，龍尾分叉捲曲，雙龍同護水仙，似襯托水仙之不凡身份，水仙花以喻媽祖為水神，上飾祥雲，下飾鸞鷺蓮花及鳳凰牡丹，象徵春天喻意花開富貴，是臺灣石雕的極品¹⁴⁴，此石刻據記載是日治大正 3 年（西元 1914 年）福建惠安蔣氏家族打石群的作品¹⁴⁵。

¹⁴³ 莊芳榮、吳淑英、黃美英（1986）臺閩地區第一級古蹟圖集。行政院文建會

¹⁴⁴ 全臺祀典大天后宮 <http://matsu.vemel-sing4u.com/>

¹⁴⁵ 莊耀棋（2001）「在台惠安峰前蔣氏打石群師傅群之研究」。國立藝術學院傳統藝術碩士

此兩幅具象螭龍與水仙花是以尊貴的龍意象來守護同樣具尊貴形象的水神-媽祖。龍在此是以「守護者」的形態呈現於世。



圖 5-2-7 三川殿裙堵 螭龍石雕

(筆者拍攝，2008)

5-2-5 三川殿兩側螭虎堵壁雕

三川殿對看堵兩側的石刻圖像是四隻尾部捲曲的螭龍圍著香爐，構成螭虎團爐（圖 5-2-8 右），左右兩邊同樣的圖像。

「螭龍圍爐」石刻裝飾施以壓地隱起的雕刻技法，螭龍圖像經簡化抽象，以圓弧曲線的造型將柔軟的身體拱成曲線。圖形作左右及上下對稱組合而成，螭龍腳尾交接有連續之感，圍著香爐形成「螭龍圍爐」的圖像，具有長久綿延的寓意。這種型態的「螭龍圍爐」雕刻在龍的意象是寄託人們的想望，希望子子孫孫綿延不斷的涵意¹⁴⁶。

論文

¹⁴⁶張 鎰（2008）「台南大天后宮的石刻與彩繪裝飾研究」。台灣藝術大學碩士論文

此螭龍壁雕與圖 5-2-8 左的螭龍石雕雖然同為螭龍圖材，但造型卻頗為不同，圖 5-2-8 右的螭龍造型似戰國的螭虺紋，作蜿蜒盤藏及勾尾相連，而圖 5-2-8 左中的螭龍及水仙花都以具像的形態出現。



圖 5-2-8 三川殿螭龍石雕與螭虎團爐壁雕

(筆者拍攝，2008)

5-2-6 明代御路臥龍石〔螭螭〕

大天后宮的御路位於拜殿前踏垛的中間，隨著踏垛的坡度，斜鋪著巨石雕刻，稱為「御路」或「螭螭」，為明末郡王府之遺物。陛石上的正面螭龍浮雕，張口怒鬚，四足外張，一足抓印，一足握珠，龍身作 S 型呈現於陛石上，造形渾厚，氣勢逼人，石色光亮。

御路上之龍爪，依位階而有不同，北京紫禁城之龍爪為五爪；蕃國為四爪；王府如大天后宮為三爪¹⁴⁷。

大天后宮的御路石刻與在其旁的祀典武廟御路石刻形態相仿，推測應是清時

¹⁴⁷ 台南府城祀典大天后宮導覽

期台灣知府修葺台南寺廟時一併增建，從石材的應用與石刻技法、圖像樣式推測應出自同一匠師所刻製而成¹⁴⁸。(圖 5-2-9)

螭陛中的蟒龍是寺廟或宮殿的特有設計，此龍意象是爲了界定大天后宮是一個尊貴的神聖空間。



圖 5-2-9 台南大天后宮螭陛（左） 祀典武廟螭陛（右）

(筆者拍攝，2008)

5-2-7 散水螭首

中國傳統建築石作制度有「殿階螭首」一項，安置於台基四隅的雨水排出口，雕成龍頭形，龍頭張口散水，有「澤被蒼生」之涵意¹⁴⁹。大天后宮正殿台基立面，嵌有四件螭首石刻，凸目張眉，口中含珠，頭髮捲曲，龍頭微仰，氣宇軒昂，刻工嚴謹，相傳乃明寧靖王故宅一元子園亭的遺物，具有宮殿威儀的象徵。此說難以證實，但是這項建築裝飾是其他媽祖廟所無，允爲特色¹⁵⁰。(圖 5-2-10)

¹⁴⁸張 鎡 (2008)「台南大天后宮的石刻與彩繪裝飾研究」。台灣藝術大學碩士論文

¹⁴⁹李乾朗(2003)台灣古建築圖解事典。台北：遠流

¹⁵⁰全臺祀典大天后宮 <http://matsu.vemel-sing4u.com/>



圖 5-2-10 台南大天后宮散水螭首

(筆者拍攝，2008)

在台基或牆壁邊緣設計用來排水的四個龍首，此龍意象除了具有實用與裝飾的功能外，此設計的涵意還有「澤被蒼生之意」。

5-2-8 石碑

「**平臺紀略碑**」是台灣最早的官方立碑，至今三百餘年，為清朝福建水師提督事務施琅於清康熙 24 年(西元 1685 年)所立，述其平台經過善後與安撫措施，現位於拜殿龍邊牆壁。石碑之石材源自福建惠安所產花崗石，有堅固耐酸鹼不易風化優點¹⁵¹，所以至今三百餘年，石碑上裝飾龍紋仍保持良好，碑首之處以深浮雕技法刻有四爪正龍，龍首正面朝外，張口怒鬚有帝王之威嚴(圖 5-2-11)。

¹⁵¹張 鎰(2008)「台南大天后宮的石刻與彩繪裝飾研究」。台灣藝術大學碩士論文

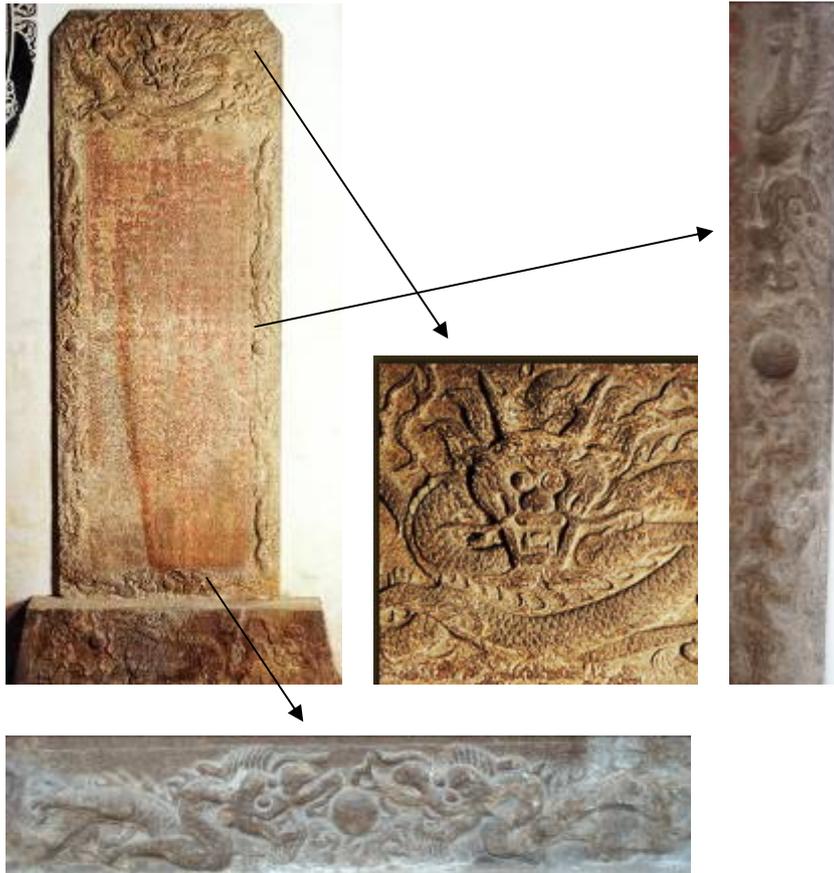


圖 5-2-11 大天后宮施琅「平臺紀略碑」及局部放大圖

(筆者拍攝，2008)

龍身成 S 型捲曲，布滿整個碑頂；碑身左右作雙龍互對；下方則作雙龍搶珠之圖樣。此四爪正龍石碑，是大天后宮石刻裝飾中規格階級最高之裝飾¹⁵²。依《懷麓堂集》龍生九子中的翬屬：平生好文，今碑兩旁文龍稱之，又《菽園雜記》中蠻 形似龍，性好文彩，故立於碑文上。

大天后宮拜殿虎邊牆面「重修天后宮碑記」立碑於清乾隆 42 年（西元 1777 年），為台灣知府蔣元樞於當時修建大天后宮時所立之石碑，石質為福建惠安花崗石，碑首之處以略淺於「平臺記略碑」的深浮雕技法作雙龍拱日，龍身由上下降，扭頭而上，龍作三爪足，週飾祥雲，龍作左右相對拱日之姿¹⁵³。（圖 5-2-12）

¹⁵²張 鎡（2008）「台南大天后宮的石刻與彩繪裝飾研究」。台灣藝術大學碩士論文

¹⁵³張 鎡（2008）「台南大天后宮的石刻與彩繪裝飾研究」。台灣藝術大學碩士論文



圖 5-2-12 大天后宮蔣元樞「重修天后宮碑記」及碑首放大圖

(筆者拍攝，2008)

第三節 台南大后宮的龍木雕

傳統建築的雕刻裝飾，是根據歷史條件、建築材料以及加工工具的配合而逐步發展的。殷商時期，我國即有了木雕裝飾物的出現；東周時期已廣泛使用雕刻手法來裝飾樑、柱、枋之構件；秦漢以後，統治階級對其建築提出更高的裝飾需求。這些雕刻在形式美感層面能反映出時代性、區域性及風格之延續性；而內在美感層面則映出人在當時的文化環境中之社會及心理面向。所以木雕在傳統建築中並非只是裝飾上的美化需求，更有把文化及常民的願望轉化為實質形式的意義¹⁵⁴。對帝王的尊崇、對仙界的想望，歷代的匠師把龍的意象表現在木雕藝術上。

¹⁵⁴ 李志仁（2004）「傳統建築木雕形式之符號意義-以彰化市古蹟為例」。國立雲科大空間設計研計研究所碩士論文。

木雕存在廟宇建築上之位置，因樑柱為直接承載的主要結構，普遍以彩繪裝飾，盡量避免危及結構安全上的考量；且樑柱具延伸的構件，也只能允許淺浮雕的表現，除此之外一些輔助性的構件，如：雀替、員光、束尾、瓜筒、獅座、吊筒，除了協助固定主體結構外，透過精巧的雕花技藝，為傳統建築增色不少。而在窗櫺、門扉的刻花裝飾是在門板的部位，多有類似淺浮雕的表現。

5-3-1 夔龍格扇木雕

台南大天后宮正門兩旁的木雕花窗，以「螭虎團爐」為雕刻題材(圖 5-3-1)，「夔龍格扇木雕」是廟宇的入口印象。上中下各一對的「螭虎」團成香爐的形狀，以示大天后宮的香火綿延不絕，有「代代相傳，合境平安」之意，再左右兩旁的格扇則是由一對螭虎與五隻蝙蝠合構的「五福臨門」。



圖 5-3-1 螭虎團爐的格扇木雕

(筆者拍攝，2008)

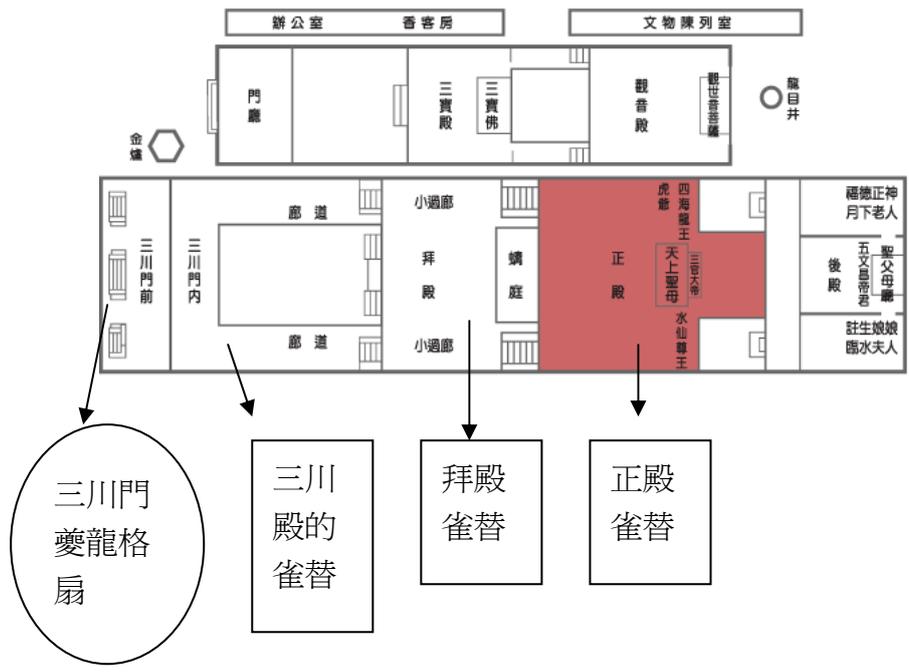


圖 5-3-2 三川殿夔龍格扇與雀替位置圖

5-3-2 雀替

又稱托木，置於柱與樑交角處，用來強化節點，使之不變形的木塊，多為繁密之木雕，雀替是大天后宮裡木雕構件最生動的部分，三川殿的雀替、拜殿的雀替與正殿的雀替，形式都不一樣，有的是雲龍、有的是走龍、有的是鰲魚（表 5-3-1）。

表 5-3-1 台南大天后宮雀替位置與形式表

雀替位置	形式	圖片

三川殿	雲龍形式	
拜殿 四點金柱	繁密的鰲魚造型，有叉子形狀的魚鰭。	
拜殿 副點柱	走龍形式，龍鬚、雲朵	
正殿 四點金柱	與拜殿類似的魚尾龍首鰲魚造型。	

(筆者整理拍攝，2008)

台南大天后宮中之拜殿與正殿四點金柱的雀替較偏於鰲魚的形式，而付點柱則較多行龍的造型。

第四節 台南大天后的龍彩繪

台南大天后宮名家彩繪作品齊集，是近代民俗彩繪之縮影，計有陳玉峰、潘麗水、陳壽彝、丁清石等人的彩繪作品。台南大天后宮彩繪的龍意象主要是教化題材，也有填補空白的裝飾作用。

台灣寺廟的彩繪藝術主題，以忠教節義、聖賢傳說、釋道說法、民間故事等蘊含民間教化功能的題材較多，在早期教育未普及的社會中，擔負著教化社會及傳承延續的重要角色，也是民俗寶庫¹⁵⁵。大天后壁畫的功能、內容與意涵整理成表 5-4-1：

表 5-4-1 台南大天后宮壁畫功能與意涵表

大天后宮壁畫的功能	壁畫內容	意涵
擔負了傳遞忠孝節義思想的角色	如司馬光的智慧、堯舜的故事、蘇武的忠貞等故事。	早期先民勞動者多，能唸書者為少數，壁畫的圖像及故事即擔負了傳遞思想的角色，不但提醒歷史教訓的意義，同時也有道德教誨之意。旨在藉由先賢故事提醒後人，國家社稷、社會倫理與做人做事的道理。
祈求吉祥的寓意	樑枋彩繪	藉由吉祥圖樣，添加觀賞者的感官視覺與吉祥好事的聯想，並凝聚眾人的目光焦點，提昇廟宇的社會地位。
宣揚大天后宮的宗教意義	有關於佛陀的誕生、傳道、收伏神蹟等故事，以及釋道共同的降龍、伏虎羅漢傳奇故事，另還有觀世音菩薩普渡眾生以及佛	壁畫的題材雖然有許多無關宗教的故事，但屬於宗教闡揚的題材仍是廟宇裡重要的部分之一。藉由壁畫以圖說故事的特色，在先民文字閱讀還不普遍的時期，擔負著宗教思想傳遞的角色。

¹⁵⁵ 蔡文卿（2003）「台南市大天后宮廟宇彩繪之研究」。屏東師院視覺藝術教育研究所碩士論文

¹⁵⁶ 張 鎰（2008）「台南大天后宮的石刻與彩繪裝飾研究」。台灣藝術大學碩士論文

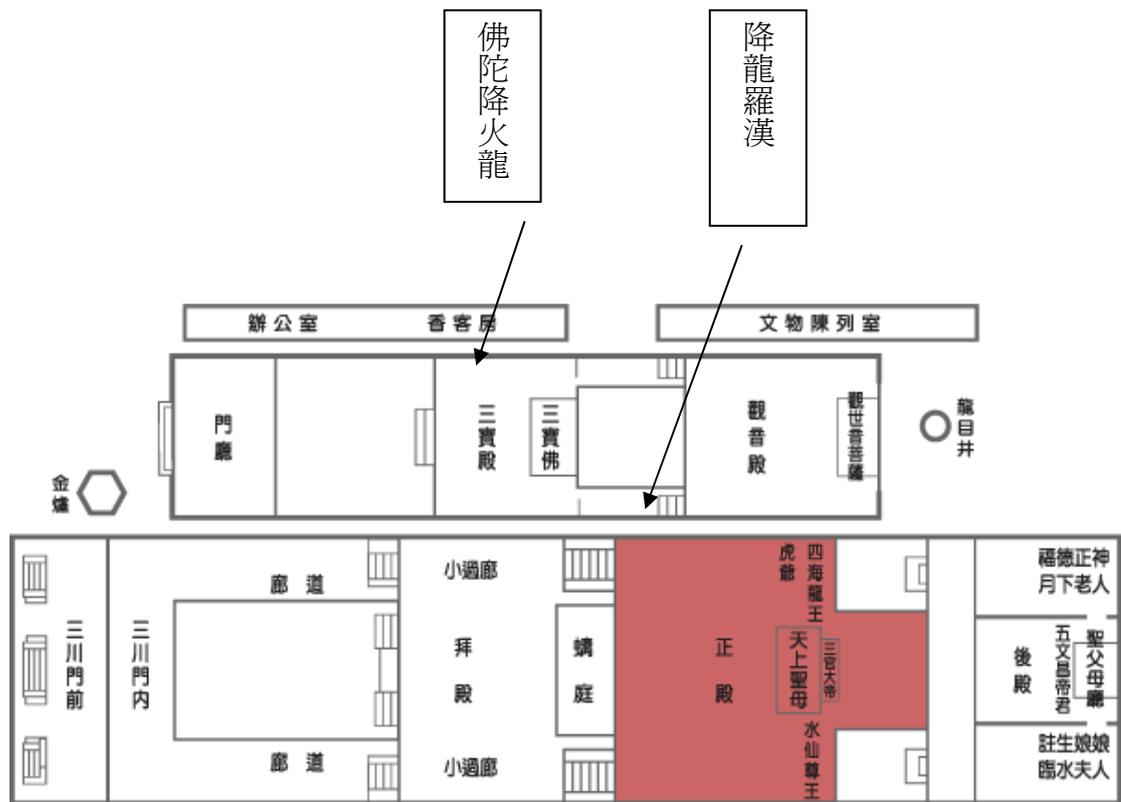
	陀降火龍的壁畫等 ¹⁵⁶ 。	
--	---------------------------	--

資料來源：張 鏐（2008）《臺南大天后宮的石刻與彩繪研究》

整理製表：賴美合

台南大天后宮裡壁畫所繪的內容主要以道教、佛教、崇天思想中人的故事為主，其中包含了源自傳統文化的忠君愛國、禮義孝悌之類的歷史故事與民間傳說。題材共分三類，包括歷史人物、神仙人物、釋道人物類等。降龍羅漢即是屬於釋道人物類¹⁵⁷。

台南大天后宮三川殿內兩旁牆壁的彩繪，係民國 45 年大天后宮重修時，由台南畫師陳玉峰所繪製。歷時 20 年後，畫作受損，民國 65 年由陳玉峰之子陳壽彝仿原作重繪，部分畫作於民國 69 年由丁清石匠師重繪，並保存原畫作的圖稿與填色¹⁵⁸。



¹⁵⁷張 鏐（2008）「台南大天后宮的石刻與彩繪裝飾研究」。台灣藝術大學碩士論文

¹⁵⁸陳仕賢（2006）台灣的媽祖廟。台北：遠足文化

圖 5-4-1 台南大天后宮龍意象壁畫位置圖

平面圖出處：全台祀典大天后宮 http://matsu.vernal-sing4u.com/matsu_temple.html

大天后宮中壁畫中龍的意象主要是道釋人物的宗教題材，但具有超越宗教繪畫的普世教育功能，營造出整個大天后宮的神聖空間氣氛的功能。藉著龍來強化壁畫中道釋人物的法力無邊。

5-4-1 降龍羅漢



圖 5-4-2 降龍羅漢

(筆者拍攝，2009)

降龍羅漢位於觀音殿過水廊龍邊壁堵(圖 5-4-2)，是西元 1980 年(庚申年)丁清石先生的作品，落款為「歲在丁丑年冬 丁清石重作」。

降龍與伏虎尊者皆是民間廟宇的羅漢成員之一，也是十八羅漢中最為人熟悉的兩位尊者。漢人稱濟公禪師為降龍羅漢轉世，傳說是南宋時期的僧者李心遠(或稱李修緣)本人，法號「道濟」。道濟原在杭州靈隱寺出家，後來至淨慈寺修行。傳說道濟僧人不守戒律，不同於一般出家人嚴守教規，行為舉止痴狂，嗜酒好肉，被稱為「濟癡」。因個性詼諧與時常做出令人意外的快心之事，成為受民間百姓

歡迎的羅漢¹⁵⁹。

大天后宮中的壁畫「降龍羅漢」構圖以人爲主要視覺焦點，人物羅漢面向左方的降龍呈交戰之狀，尊者手持法器降服飛龍，表情嚴肅，動作誇張，飛龍繞於雲間於空中降臨轉頭與尊者對峙，旁有觀者欲向外逃跑。

5-4-2 佛陀降火龍



圖 5-4-3 佛陀降服火龍

(筆者拍攝，2008)

「佛陀降火龍」位於三寶殿虎邊前壁堵(圖 5-4-3)，是西元 1980 年(庚申年)丁清石先生的作品，落款爲「降伏火龍」，尺寸高 164 公分寬 430 公分。本

¹⁵⁹ 陳清香(1995) 羅漢圖像研究。台北：文津

圖以人物分成左、右。左方下降的火龍張牙舞爪，張口吐焰與右邊盤腿而坐的佛陀互相施法交戰，在旁的百姓倉惶跌坐或驚慌而逃。

「佛陀降火龍」描繪佛陀感化並降伏惡龍，古時惡龍橫行多年造成飢荒，民間深受疾苦，國王命諸咒師制止毒龍、羅刹皆不行，國王只好拜請佛的幫忙。佛陀進入洞穴遇見五羅刹女與惡龍，隨即鬥法並以金剛杵火燒惡龍，惡龍灼身難耐避入佛影，惡龍感受佛法無邊如甘露灑身。於是惡龍、五羅刹女、十六龍子為如來與諸佛拜禮臣服，求受佛戒¹⁶⁰。

此壁畫中的龍較類似西方龍的意象，不是尊貴的象徵，而是邪惡的代表，在佛陀以其無邊的法力收伏後，此龍修成正果，以此表彰佛陀的聖蹟。

第五節 台南大天后的龍文物

大天后宮中的文物有大量的龍意象裝飾圖騰，其中蔣公鼎為清乾隆四十一年（西元一七七六年），由知府蔣元樞命工督造，迄今已有二百三十多年歷史，為府城保存最久之銅鼎。因本宮居府城七寺八廟之首，編入祀典，春秋二祭，蔣尹元樞為慎重祀典，修廟宇、設寶幄、爇梅檀，而捐資鑄造，另一鼎現存與全台首學「孔廟」。其龍紋為饗饗紋，傳承自商朝的祭祀器（圖 5-5-1）。



圖 5-5-1 蔣公鼎

¹⁶⁰ 星雲大師（2002）釋迦牟尼佛傳。高雄市：佛光

(筆者拍攝，2009)

而觀音殿中一對麒麟送子又是其它廟宇較少見(圖 5-5-2)，麒麟為仁獸，它含仁懷義，音中律名，行步折旋皆中規矩，擇土而後踏，不踩任何活物，連青草也不踐踏。它與頭頂上的角一起，被看作是美德的象徵。在民間中流傳許多麒麟與帝王興衰密切關連的傳說。

中國人是非常喜愛麒麟的，因牠是神獸，獸類的君長使人們年年五穀豐收。故又是吉祥的代表，有「麒麟送子」等的說法。台南祀典大天后宮在觀音殿中擺上這一對麒麟，代表著吉祥與美德¹⁶¹。



圖 5-5-2 麒麟

(筆者拍攝，2009)

第六節 台南大天后的龍剪黏

台南大天后宮的屋脊，增添剪黏裝飾美化之後，充滿華麗富貴的氣勢，表現了傳統藝術造型的美感，也讓人們藉著龍、仙人、寶物等裝飾來發揮想像，滿足期望。台南大天后宮的屋脊剪黏共有三處，即三川殿正脊、三川殿規帶、正殿上的雙龍拜塔。匠師們在這個舞台上傾注了心血與智慧，創造了燦爛的台灣建築文化。

5-6-1 三川殿屋脊上的龍

¹⁶¹ <http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1105060703418>

三川殿屋脊上的龍主要有兩對，一為中脊上的神人鬥龍（圖 5-6-1），另一為規帶上的飛龍（圖 5-6-2），中脊鴟吻已不再是龍子的形象，真正的、完整的龍曲覆在正脊的兩端，與福祿壽三仙翁共同護衛著大天后宮；而規帶上則有剛由天而降，暫歇於大天后宮的飛龍，前肢尚未著陸，龍鱗仍然噴張，四目相視，充滿著動態感，整個屋脊上猶如一齣正在上演的舞台畫面，使靜立的建築，煥發著神秘的動感節奏。



圖 5-6-1 三川殿正脊

（筆者拍攝，2009）



圖 5-6-2 三川殿規帶

（筆者拍攝，2009）

5-6-2 正殿上的雙龍拜塔



圖 5-6-3 台南大天后宮正殿屋脊

(筆者拍攝，2009)

正殿上屋脊的裝飾沒有三川殿那麼多樣，反而增添了古樸美，兩隻由天而降的龍共同拜護著七級寶塔（圖 5-6-3），據王武雄老師傳述，這個屋脊裝飾是早期留下，他曾於民國八十六年時進行修補。

第六章 結論

第一節 研究發現

台灣寺廟建築與龍的意象有其「傳承性」與「獨立性」，「傳承性」是傳承自中國漢文化的傳統，而因台灣海峽這個地域性的分隔，加上外來異文化與政治上的影響，又獨自發展成具台灣特色且不失漢文化色彩的一支。

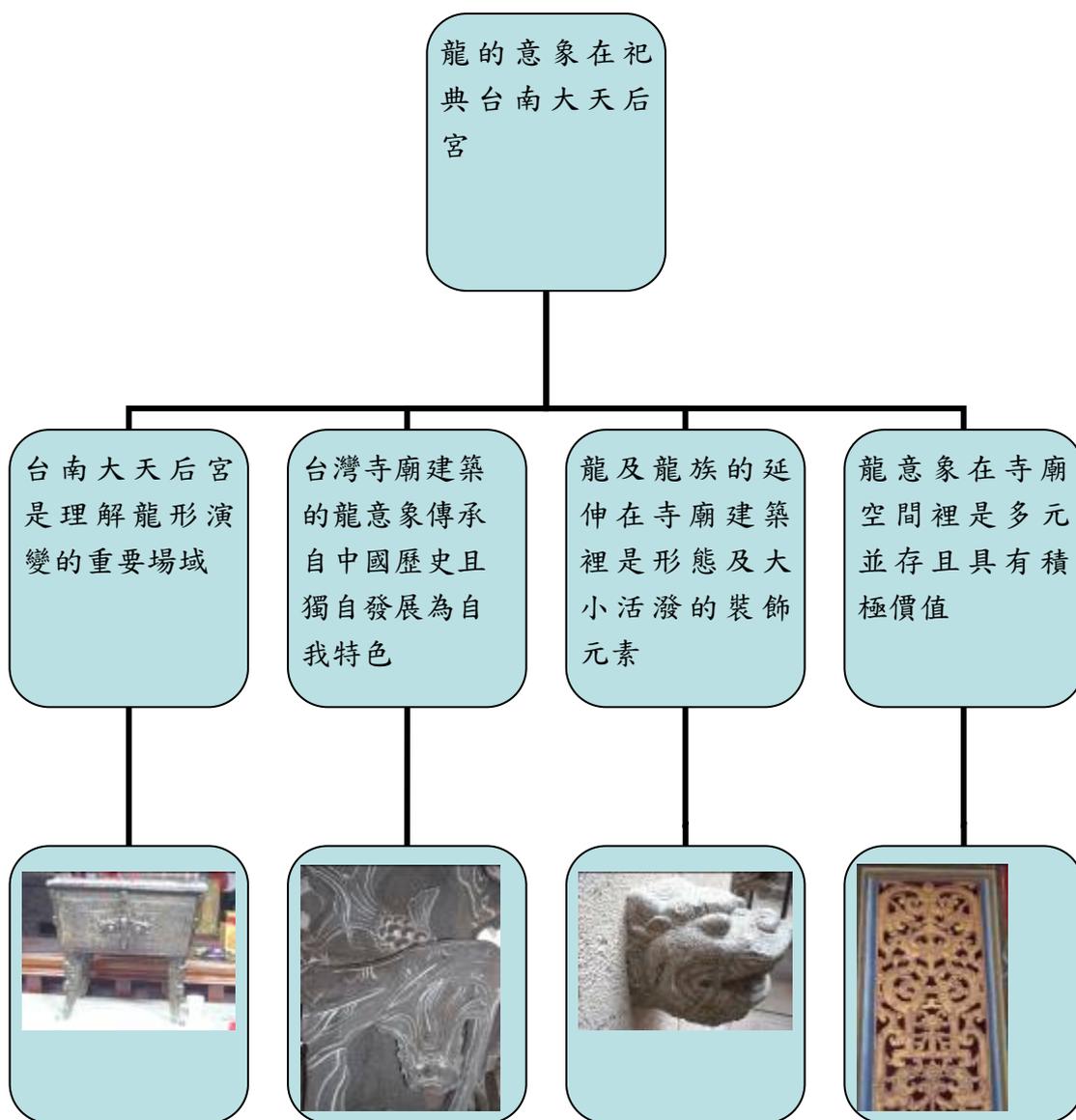


圖 6-1-1 結論架構圖

6-1-1 台南大天后是理解龍形演變的重要場域

龍形的發展是演進式的，龍的形狀由簡單樸素走向繁複華美；龍身由短而長。由“C型原龍紋”到我們認識的龍圖樣，中間歷經很長的光陰：龍的形態在商周以前「龍蛇不分」，戰國至秦漢時則似「獸」的造型，宋朝時已有畫龍的理論出現，元朝以後，龍紋已逐漸定型。而明清之際，凡與皇帝有關的器物都採龍紋裝飾，因此許多龍紋飾都是這樣保存下來，數百年來都沒太大的變異，龍紋逐漸走向形式化，足見龍的構圖是隨時代而演化的。

龍的起源可說從蛇、從閃電、從龜、從馬、從魚，一再地分析探討，本是一種想像傳說中的圖騰或珍獸，誰也沒親眼看過，卻成為華人的象徵，所盛行的龍紋與功用一直影響到台南大天后宮建築的形式與題材。

歷代龍紋的功用與盛行之龍紋和台南大天后宮中延續使用的龍題材、形式是相符合的，整理如表 6-1-1：

表 6-1-1 大天后宮中與歷朝龍紋功用與盛行龍紋演變對應表：

朝代	龍紋的功用	盛行的龍紋	大天后宮目前延續使用的形式與題材
商朝	祭祀用的禮器	饗饗紋、夔龍紋	香爐上的狻猊、蔣公鼎上的饗饗紋
周朝	廣泛地出現在人們的飾品、吉祥物中	龍鳳合璧、穀紋或雲紋	屋脊上雙龍相望剪黏
秦漢	畫像石、帛畫、壁畫、瓦當上的紋飾	螭紋	螭龍（螭虎）、滴水與瓦當
魏晉	各種器物裝飾的題材、佛教傳入後出現的佛教石窟壁畫	佛教壁畫	佛教故事彩繪壁畫
隋唐	裝飾題材，建築上（河北安濟橋）出現石雕龍紋	龍身扭轉、矯健的動態	半浮雕龍紋雕刻-御路石

續下頁

續表 6-1-1

宋朝	龍紋由文人來畫，被納入藝術軌道	龍身似鱗，三停九似的畫龍理論被提出	這個理論一直影響到近代匠師的取龍造型，大天后宮中龍柱造型仍以三停九似為施造準則
元朝	龍紋瓷器-青花瓷，裝飾作用，皇帝龍袍繡五爪龍紋	把龍處理在壯闊的海空上，作飛騰狀。民間不得用五爪龍紋	元、明、清的龍紋已有形式化的趨向，台南大天后宮中屋脊上雙龍作飛騰狀盤踞規帶
明朝	凡與皇帝有關的器物都採龍紋裝飾	繼承元朝龍的特色，又發展出正面的龍首像	御路上的正龍
清朝	清朝的龍紋大都與帝王有關	正龍、九龍紋、團龍紋	龍柱造型、石刻、木雕皆採用清朝唐山匠師的形制

整理製表：賴美合

大天后宮的建築，年代上於清朝早、中期建築上的龍裝飾多以「雲中龍」題材為主，「龍」造型皆有共同相似之處，如：頭有對似鹿的角，頸似蛇、鱗似魚、爪似鷹等特徵。前肢與後腿如獸足般，作一前一後奔走向前之姿，尾部細長捲曲，尾鱗如魚尾長揚，仍有蛇身的樣式。

宮中的器物-蔣公鼎為較早期的龍紋，屬於抽象化的饗饗紋，龍被當成吉祥物，廣泛地出現在大天后宮的各項器物與建築構件中，也呼應了周朝時就已把龍紋、穀紋、雲紋應用在人們的飾品當中，而台南大天后宮屋瓦上的滴水也是秦漢時期龍紋和建築首次契合的代表作；魏晉南北朝盛行佛教石窟壁畫，當中出現了大量的佛教故事，而台南大天后宮的觀音殿與三寶殿也有佛教壁畫，如「佛陀降火龍」與「降龍羅漢」圖。

台南大天后宮拜殿前方的御路，龍身姿勢變化豐富，矯健的動態完全是唐龍半浮雕的樣貌，而其姿態也是元明以降，皇帝袞服上所綉的龍袍紋樣。宮中三對蟠龍柱如宋龍中「龍身似鱗」的造形原則。

因台南大天后宮為一級古蹟，廟中仍保有大量清朝匠師所施造的建築構件，如正殿與拜殿的龍柱，廊道的施琅「平臺紀略碑記」與蔣元樞「重修大天后碑記」，由本研究可發現台南大天后宮是理解與體現龍形演變的重要場域。

6-1-2 台灣寺廟建築的龍意象傳承自中國歷史且獨自發展出自我特色

台灣寺廟建築大抵承襲了明末清初由大陸渡海來台的漢移民建築式樣，保持了中國南方的傳統，連匠師亦延聘自福建、廣東，材料也不辭辛勞多運自大陸，故建築物實際仍為閩、粵建築之延伸。但隨著時間的推移，外來文化在台灣交合，再加上本土獨特地理因素的影響，逐漸形成獨具台灣特色的地域性建築，也更豐富了建築形式的內涵¹⁶²。

台南大天后宮中各裝飾齣頭的出處都源於中國大陸，但因甲午戰爭爆發，清朝於馬關條約中將台灣與澎湖割讓給日本，台灣由一個移民社會轉變為殖民地。政治的轉變讓唐山匠師來台的意願不高，在這樣的時空背景下，本土匠師獲得大量的工作機會，台灣寺廟由此時開始全由本土匠師接手施造，業主的想法加上匠師的創意，寺廟變得更有台灣味了。

其屋脊有如戲劇的舞台，色相飽滿、色差分明，龍飛鳳舞，大量陶碗、玻璃剪黏，將屋脊上的飛龍、草龍做出凌空騰躍的動感，身上的鱗片噴張，蓄勢待發，雙龍各據屋頂的對稱處，搭配著中國的齣頭，在屋脊上展演，共同守護寺廟。

龍柱雕刻技術的轉變，也讓龍柱呈現出更有台灣的特色，清朝時期建造的正殿與拜殿蟠龍柱，龍身較粗獷，線條流暢明快，龍身搭配的飾物較簡單，有雲紋、鶴龜靈芝；而後期打製的三川殿龍柱，因起重機械的利用，石柱更粗、更長，電鑽等電動雕刻工具的發明，也使得龍柱有更多的鏤空，而且加入了人物戰馬、水族蝦蟹使龍柱呈現出琳琅滿目、生動活潑的風格，龍在台灣，有了更多的伙伴，共同盤繞在寺廟意象的龍柱上。龍身由簡約而趨於繁複，將來這些看起來繁複、夾雜著蝦兵蟹將的龍柱，亦是後世的研究者會探討的題材，因為這是台灣龍意象發展出的自我特色。

祀典台南大天后宮裡的建築構件，有唐山匠師製作的正殿與拜殿龍柱，也有台灣匠師打製的三川殿龍柱與螭龍雕刻，中國的傳統文化來到台灣，隨著生活、地理環境的不同，自然發展出台灣自我特質，台灣四面環海，先民靠海吃飯，與海洋親近，信仰多以海神為興盛。然而廟宇的裝飾自然也發展出許多海洋文化題材。以龍的裝飾題材來看，由清初至近代，「龍」的裝飾題材已由「雲中龍」轉變為「海龍王」，加入海洋生物等豐富元素，除了龍以外，另外加了蝦蟹、人物戰馬，琳瑯滿目，演變成新時代的特色。所以祀典台南大天后宮的龍意象傳承自中國歷史且獨自發展為台灣特色。

¹⁶² 康銘錫（2007）台灣古建築裝飾圖鑑。台北：貓頭鷹

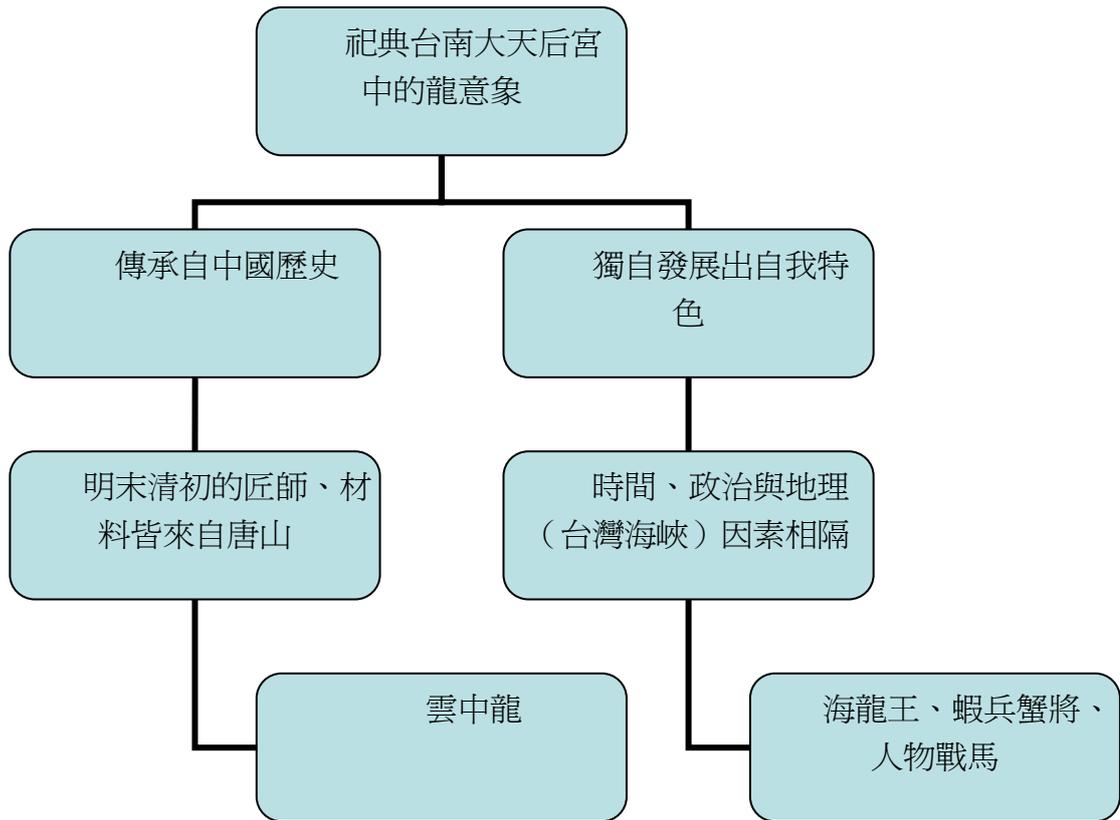


圖 6-1-2 台南祀典大天后宮龍意象的傳承及特色

6-1-3 龍及龍族的延伸在寺廟建築裡是形態及大小活潑的裝飾元素

在中國古建築的裝飾內容裡，龍占了很大的比重。不僅龍本身充滿在各部位的裝飾裡，龍生九子也參加了裝飾的行列。龍，是人類歷史上逐漸創造出來的一種理想意象，所以它的大小與體態可以多變而無定型，所謂「龍生九子，各不成龍」，這就給了裝飾成就方便的條件。

皇宮建築裡，因為龍作為皇帝的代表形象，所以在建築裝飾中占據著統治的地位。不只在北京紫禁城的皇宮，連在台灣的祀典大天后宮裡，也無處不現龍。屋頂上有琉璃燒製的游龍、瓦當上的龍紋雕刻；屋檐下的斗拱、壁上的彩繪、台基的御路都佈滿了龍的形象，一走進大天后宮中，千姿百態的神龍，或隱或顯地裝飾各建築構件，彷彿到了龍的世界。已故匠師廖石成曾說：「一座寺廟的裝飾就看這尾螭虎表演！」螭虎又謂螭龍，可說是台灣寺廟裡最普遍的裝飾題材，台南大天后宮裡的螭龍至少百隻以上，所以螭龍在寺廟建築裡是相當活潑的裝飾性元素。

台南大天后宮三對龍柱上龍的形態不同，屋脊上三對龍剪黏姿態各異，龍紋滴水、散水螭首四個不同造型的龍頭、御路上威嚴的正龍，裝飾性的軟團與卍字型的硬團、型態各異的鰲魚雕刻、鼎上的饗饗、爐上的狻猊、石雕螭龍、壁上龍堵，他們有秩序富美感、形態各異、大小不拘的共同在台南大天后宮這個神聖空間展演。

從石刻到木雕、從壁塚到斗拱，龍族的身形無所不在，不互相排擠卻各就其位，成就了台南大天后宮裡熱鬧而豐富的龍意象構圖。

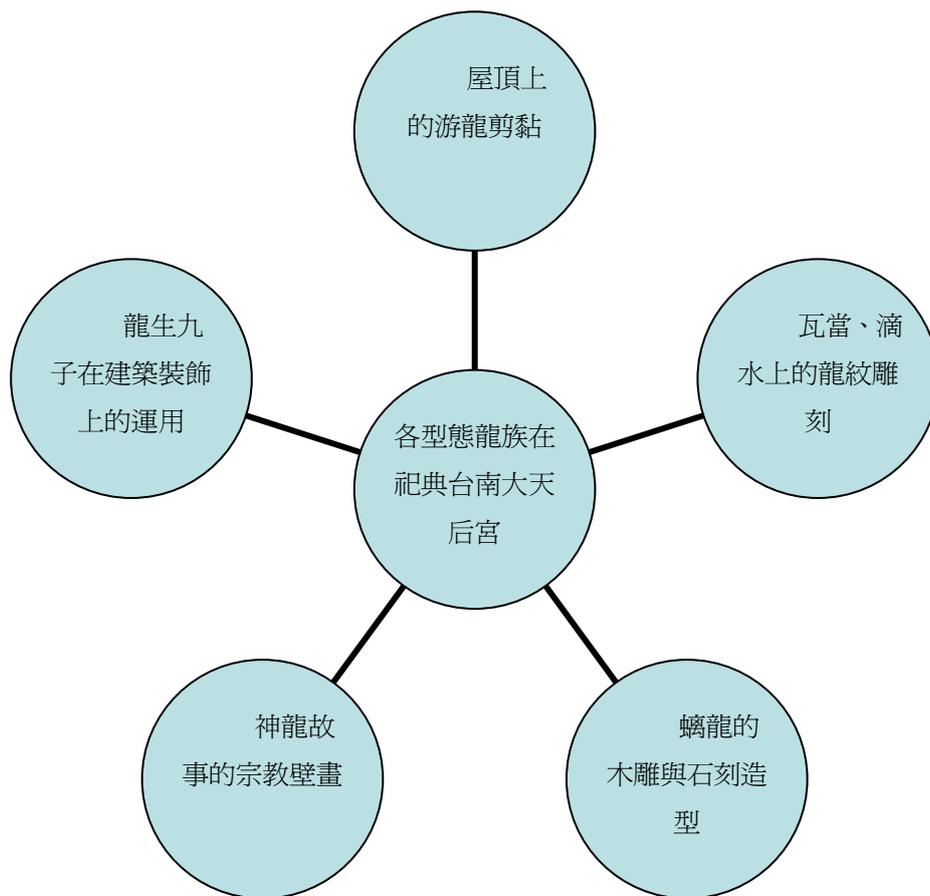


圖 6-1-3 各型態的龍形在祀典台南大天后宮的表現

6-1-4 龍意象在寺廟空間裡是多元並存且具有積極價值

龍意象已被建構在人們的心理，龍有神力、和帝王有關、和神有關，不是每個人都可以當成帝王，但每個人都可以藉著廟宇來親近他們的神明，而廟宇這個空間，就變成一個溝通的媒介，溝通著天界與人間。因著這個邏輯，寺廟裡放著

龍的構件，正是顯現這個空間的神聖與尊貴，龍的意象在台灣寺廟中不會單獨存在，有對海龍王的焚香膜拜，有行龍立於廟宇屋脊的明顯提示，也有當年象徵地方財力的蟠龍柱顯現。龍意象在台灣寺廟裡是多元並存的。

在遠古時候，龍意象是一個溝通的媒介，溝通著天界與人間。龍被人類所利用，是交通工具（人與天界之間，如《山海經》大荒西經中提及夏后開乘兩龍登天），也是作戰伙伴（應龍大敗蚩尤），但到了今日，龍是一種願望，龍能登天，一種人與天界溝通的管道，龍也是一種吉祥符號，一種神聖空間尊貴的符號，如以「螭龍」圍成香爐的形狀，以示廟宇的香火綿延。也是傳播宗教思想的意象，藉以表彰神的法力無邊，如「降龍羅漢」、「佛陀降服火龍」等彩繪題材。故龍意象在寺廟空間裡具有積極的價值。

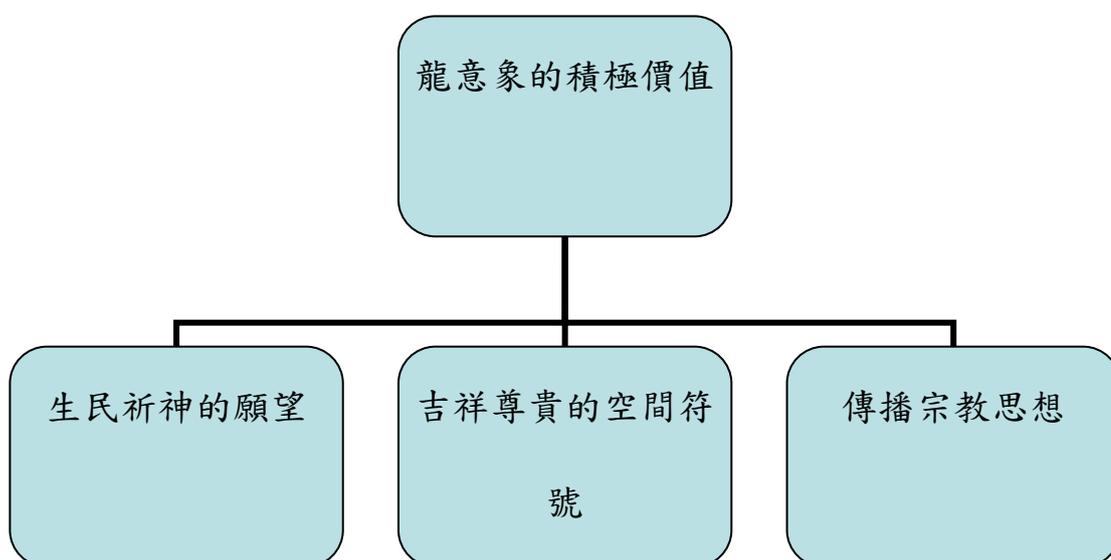


圖 6-1-4 龍意象的積極價值

綜合整理本論文中提及龍在大天后宮中的表現形式、題材、位置分析及其所代表的意義（表 6-1-2）：

表 6-1-2 大天后宮中龍意象的表現形式及分析

表現形式	位置	題材	龍的意象
雕刻(石雕、木雕)	台基	御路、散水螭首	神聖空間的尊貴象徵
	牆壁	螭虎吞腳	裝飾構件
	柱	蟠龍柱	神聖空間的尊貴象徵
	樑枋	軟團硬團、鰲魚	裝飾構件
	斗拱	螭龍拱	裝飾構件
	棟架	頂心明鏡團龍	象徵天降吉祥
	門窗	龍首門印、龍首銜環	尊貴吉祥圖騰
	格扇	螭虎團爐	廟宇的入口印象
	隔斷	神龕的飛罩	提昇神像之尊貴性
泥塑剪黏	屋脊裝飾	歷史人物、雙龍拜塔	教化民眾、神聖空間的尊貴象徵
彩繪	牆壁彩繪	忠教節義故事、宗教壁畫、吉祥符號	歷史故事以教化民眾、宣揚宗教意義

整理製表：賴美合

龍的題材充盈於寺廟的每一角落，每一個造型都有龍的原素在裡面。龍的意象是一種寓意，寓意著香火綿延不斷、代代相傳、合境平安。

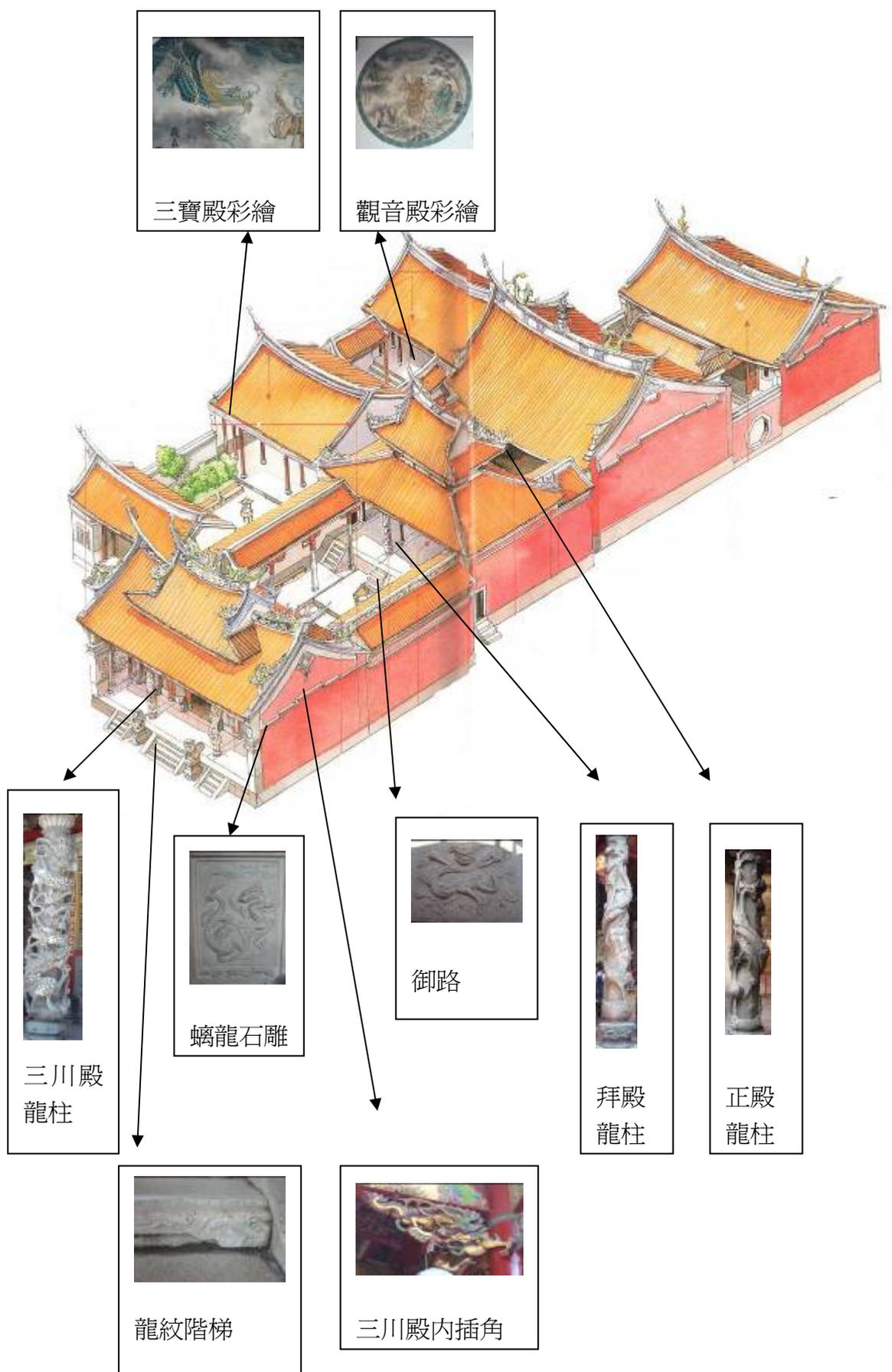


圖 6-1-5 台南祀典大天后龍意象位置圖

龍在大天后宮除了有神像的四海龍王之外，並沒有成爲膜拜的對象，龍是一神聖空間氛圍的象徵，被當成一系列的吉祥、神聖的符號來填補裝飾整個場域，以界定廟宇和一般的空間的不同。所以龍的意象也是尊貴的神聖空間象徵。

龍生九子的概念影響到後來的寺廟建築，如香爐會飾以狻猊，屋脊會有螭吻，三川殿會有龍柱等。鳳龕仍在負碑，蒲牢亦在鐘鈕上，椒圖仍在守門環，殿角仍有嘲風蹲坐、碑旁仍保有好文的蠻（龕龕）等。

「鯉魚躍龍門」與「畫龍點睛」的故事仍是寺廟對看塚裡受青睞的題材，「河圖洛書」中的龍馬仍以神聖之姿躍於寺廟屋脊上。

大天后宮中的祭神器物上承自商朝的祭拜器，也有周朝的吉祥意味裝飾，龍在大天后宮中有裝飾性的用途，也有教化性的用意，更有生民與天界溝通的想望！

第二節 建議

現今整個社會、文化環境已有相當程度的轉變，廟宇建築除了硬體保存之外，對於其所代表的文化含意亦應有所傳承與推廣，透過本文的討論及探討，瞭解龍的意象付予廟宇裝飾，轉換而成的民間藝術之美，讓大天后成爲有歷史意義的民間美術博物館。

大天后奉祀媽祖，香火鼎盛，歷史悠久，木雕作品因香火煙燻或人爲破壞等因素，使鰲龍或螭龍等軟團硬團作品模糊難辨，增加辨識上的侷限。而廟宇燈光昏暗，偶或使用閃光燈予以補光，會產生色差或反光等缺憾。服務台的設立，在取景上無法完全將對象物完整納入；三川殿龍邊的壁塚也是障礙物重重，也使得龍邊石雕被遮擋而未能充分取景，成爲拍攝上的侷限。

廟宇的擺設如服務台、販賣部等設置，應以不擋住寺廟裡的部位構造為原則，這樣才能讓寺廟之美完整地呈現於眾人的面前。

對未來相關研究的建議

1、在研究對象方面：

本研究限於研究者本身的時間與人力，僅以台南大天后宮為例，其研究結果恐不足為其它古蹟廟宇之推論，在將來研究上，可擴大研究樣本，或針對不同類型的吉祥符號（如鳳凰）比較，更能作為將來考證資料的探討

2、在研究方法方面：

本研究方法以文獻考證法為主，實地觀察為輔，如能增加其他方面的研究，如深度訪談等方法，蒐集更深入的資料，兼容質量研究典範，必能補本論文研究之不足。

回顧整體研究過程，其中疏漏頗多，在此提出檢討，以供自省與未來參考改進之處。

附錄

第一項 台南祀典大天后的歷史沿革

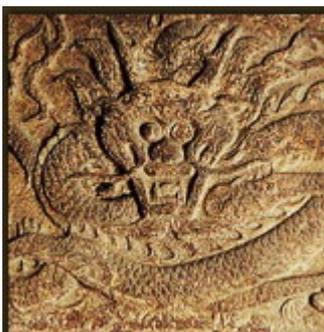
台南大天后宮初創於明萬曆年間（西元 1573-1583 年），今廟則經始於明寧靖王之捨宅，而觀成于吳英之鳩工。誥封修廟於清康熙二十三年，其後疊修。

明朝宣德年間（西元 1426-1435）太監王三保下西洋，因風飄至赤崁，於大井頭上岸汲水。世傳此為媽祖香火播台之始。明萬曆年間（西元 1572-1620），唐人漸入開發，移民在赤崁始建「天妃宮」，此係全台最早創立之媽祖廟。

台南祀典大天后宮之廟基源於明朝寧靖王朱術桂的府邸，寧靖王別號「一元子」，所以這座府邸也稱「一元子園亭」¹⁶³寧靖王是明太祖九世孫，遼王後裔，南明隆武帝封寧靖王，永曆十五年（西元 1661 年）寧靖王攜眷入台，與「天妃宮」住持僧聖知交情深厚。明朝永曆三十七年，清康熙二十二年（西元 1683 年），施琅攻台，寧靖王義不降清，在殉難前，允許聖知將天妃宮移祀寧靖王府，即東寧天妃宮。當年八月，清朝水師提督施琅率師入台，在東寧天妃宮接受鄭克塽投降。

康熙二十三年（西元 1684 年）四月清朝將台納入版圖，同年八月，施琅以媽祖顯靈助戰之由，奏請晉封天妃為天后，禮部奉旨依議，於本宮晉封天后。

靖海侯施琅平台有功，清康熙二十四年（西元 1685 年）施氏立「平臺紀略



碑」，言記平台經過、安撫措施與善後處置，其中論及「推恩陶俗，銷兵氣以光文治，端有望於官斯土者」，當知施氏之遠見，此為為台灣最古之清朝石碑，花崗岩材質¹⁶⁴，惜風化甚鉅。

鎮台總兵吳英鳩募修，康熙御賜「輝煌海澨」匾額，稱廟「大天后宮」，這是清代全國敕封天后的首廟，

¹⁶³ <http://tw.myblog.yahoo.com/jw!fM0X3QWYFRZmDQCenFlhvhmMvA--/article?mid=1955>

¹⁶⁴ 全台祀典大天后宮 <http://matsu.vernal-sing4u.com/>

全台第一座官建的媽祖廟，更是全台媽祖的祖廟¹⁶⁵。也是唯一列入官方春秋祭典的媽祖廟。施琅延請泉州大開元寺勝脩恬大和尚為第一代開山方丈，康熙五十九年（西元 1720 年），編入祀典，廟名追加『祀典』，是指官方編預算固定舉辦祭祀的廟，也就是官廟，表示在祭祀時必須由官方主持，一般人是不可任意參加，在祭祀時也有一定的流程，貢品也有相當的規定¹⁶⁶，春秋祭以太牢。因地位崇高，被尊稱為「大天后宮」，俗稱大媽祖廟。由於清代台灣的首府是台南，所以台南會有較多的廟宇是由官方出資興建的，或是指定祭祀的¹⁶⁷。

康熙六十年（西元 1721 年）鴨母王朱一貴起事，攻入府城後，在大天后宮行登基大典，建號永和，亦稱「鴨母王宮」。

雍正四年（西元 1726 年）獲頒御書「神昭海表」匾額，懸於中殿，凡初至台灣任職之文武官員，依例必到本宮行展謁禮。雍正十一年（西元 1733 年）又賜「錫福安瀾」匾。乾隆二年（西元 1737 年）福建總督郝玉麟疏請褒大天后宮「福佑群生天后」。乾隆五年鎮標游擊石良臣，四十年知府蔣元樞，四十九年知府孫孫景燧多次整修。乾隆五十三年（西元 1788 年）台灣林爽文亂平，御賜台灣相關廟宇「佑濟昭靈」匾。嘉慶六年（西元 1801 年）內閣中書李鼎元籲請加封天后父母，大天后宮後殿關聖父母廳，設位崇祀，御賜「海國安瀾」匾。嘉慶以後，歷有整修，均由「三郊」負責。道光二十八年（西元 1848 年）因台灣海峽極為平靜，台灣道徐宗幹奉旨加封「恬波宣惠」製匾懸於聖父母廳。咸豐三年（西元 1853 年）閩浙總督王懿德因水師在海上獲安，請旨加封大天后宮「靖洋錫祉天后」，御賜「德侔厚載」匾。光緒元年（西元 1875 年），福建巡撫王凱泰海峽遇險獲安，至天后宮敬獻「與天合德」匾。光緒七年（西元 1881 年），媽祖顯靈平息全台水患，御賜「與天同功」匾，交何璟、岑毓英祇領赴大天后宮敬謹懸掛，均經遵奉在案，最具歷史價值。

日治末期，三郊解體，里民信徒接管，日人實施皇民化運動，欲廢除廟宇，幸賴石暘睢全力奔走，始得倖免。光復後，民國 35 年新化大地震，大天后宮左側受損，民國 37 年 12 月完成廟宇重修。民國 48 年重建三川殿為假四垂屋頂，並請石匠張木成督造三川殿龍柱石雕¹⁶⁸。

¹⁶⁵ 祀典台南大天后宮導覽手冊。台灣：台南大天后宮管理委員會編

¹⁶⁶ <http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1305100403987>

¹⁶⁷ <http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1306021919313>

¹⁶⁸ 陳仕賢（2006）台灣的媽祖廟。台北：遠足文化

民國 72 年經指定為國家第一級古蹟，民國 84 年至 92 年間，大天后宮陸續進行古蹟重修，民國 93 年正殿媽祖神像受損，由台南藝術學院古物修護所團隊及日本修護專家進行修護。

第二項 寧靖王及其南市有關史蹟

寧靖王朱術桂字球，別號一元子，明太祖十五子遼王後，屬長陽王次支，始封輔國將軍。家江陵，遇流寇，避難順江而下。遭甲申之亂，進南都朝福王，進鎮國將軍。居浙寧海。南都陷，魯王監國，術桂以一旅會江上。唐王聿鍵立，奉表稱賀，封術桂長陽王，後改寧靖王，監方國安軍。國安遲貳，知事不可為，辭督師，隨魯王居紹興。既而撤舟山，避廈門。嘗監鄭成功叔定國公鄭鴻逵軍。永曆帝立肇慶，寧靖入粵之揭陽奉表賀。扈驛不及，遷居金門，留山聽月，小院閒身，息慮寧家，不復言事。元妃羅氏，公安人，時舉一女，姬袁氏產二子，長曰儼鑑，姬王氏亦生一女。及永曆十二年（西元 1662 年）鄭成功薨臺灣，魯王亦薨金門，風鶴之際，攜貳相尋。寧靖王以長輩重望繫王室。諸王得不散。十八年盡撤守至臺灣。居西定坊，鄭氏文武咸敬重之。寧靖方面偉體美髯，工詩文，習韜略，和謙待人，延平嗣藩鄭經稟承先訓，設永曆龍位，有大事，命文武，必表奏就位前，寧靖立龍位前，與諸臣裁決行之，足徵皇室高格，一時無匹。不意臺島初關，水土尚惡，王之子女先後俱傷。三十二年（西元 1678 年）元妃羅氏亦逝，葬大湖。寧靖時祭陽九，衰年悼亡，國仇家恨，兩愴腑臆。至三十七年（西元 1683 年）鄭氏兵敗澎湖，劉國軒等倡議降清，王乃決心殉國，夫人袁氏，王氏侍姬鄭秀姑、張梅姐、洪荷姐、俱冠笄從殉。滿門義烈，感動軍民，或望門羅拜，或列案野祭。史家贊以爭烈北地，生輝明室。其遺踪故蹟，後人咸重，考研憑弔，易代未衰。謹舉在南市者如后：

（一）一元子故居

在今永福路 227 巷中。寧靖王殉國前捨為觀音佛堂。鄭氏降將清靖海侯施琅至，改為大天后宮。為臺灣府治首一之大廟。乾隆五年（西元 1740 年），臺灣鎮標遊擊石良臣增建後殿左右二廳。三十年（西元 1765 年）知府蔣允焄重修之，置官廳一座。四十年（西元 1775 年）知府蔣元樞大修之。繪有圖說結構如故。四十九年（西元 1784 年）知府孫景燧復修之。嘉慶元年（西元 1796 年）紳士沈清澤林有德黃世綬等復募修焉。其後道光十年（西元 1830 年）、咸豐六年（西元 1856 年）俱曾重修。日據中，光復後維護頗週。此廟屢經修葺，名匠名雕，石刻木雕，多臻精妙。學術觀光。兩具高價。

（二）五妃廟

廟在今臺南市南門路底左側五妃街，舊名魁斗山，或稱桂子山。王從殉夫人袁氏、王氏、媵妾鄭氏、張氏、洪氏葬其地。康熙間，臺人感從殉之義烈，共尊諸氏為妃子，故稱之曰五妃。至乾隆初，巡臺漢御史范咸，滿御史六十七，訪弔烈蹟，詠歌弔之，勒諸碑，標曰墓道，建廟墳前，塑像祀之。而後馨香享祀，永縣臺府。廟之輯修，易代不廢。廟左有祠曰義靈君祠，蓋有宮監義靈者，理畢王喪，亦懸樑殉焉。人義而殮之妃墓之左。乾隆間祠妃因亦及之¹⁶⁹。

第三項 匠師訪談

訪談記錄（一）

受訪者：陳天平先生

訪問時間：民國 98 年 5 月 28 日 下午 2：00

匠師簡介：

從事古蹟修護四十多年經驗，且修護古蹟二百多處（如大天后宮、開元寺、府城隍廟、開基天后宮、三山國王廟、陳德聚堂等數十處之台南古蹟）之大木匠師。

問：台南大天后宮的龍形概念是由什麼地方發展而來？又如何發展出自我特色？

答：所有的題材都是從大陸來的，最原始的台灣是原住民的，並沒有龍的題材，在當時材料由大陸進口、匠師也由大陸進口，資料來源都一樣，只是大陸經過文革，他們很多東西都破壞光了，以前不敢學，現在不想學，有人曾經邀請我到上海去跟他們上課，我去那邊向他們講解大木作，我今年七十幾歲，在大陸和我差不多大的人，聽到毛澤東三個字都還會肅然起敬，而這時候的台灣寺廟仍然不斷的建造，因這個因素，有些東西就在台灣慢慢的留傳下來了，台灣的業主看到了其它的廟宇建築，互相影響，也以同樣的樣式要求匠師做類似的東西，所以漸漸也有了台灣的特色，但其實根源都是大陸移殖過來的，

問：台南大天后宮中龍族的形態是否有固定的樣式？

答：龍的做法千變萬化，比如鯉魚躍龍門的故事中，鯉魚頭晉身為龍頭，一邊是龍頭、一邊是魚身，插角的做法也有很多種，完全憑匠師的美感與創意，依據古時候的經典、故事而做出

¹⁶⁹ 黃典權（1970）臺南市古蹟名勝整建規畫報告書。

裝飾，螭虎的做法更沒有統一的樣式，做成四不像也沒關係，龍生九子，各不成龍形，有的龍喜歡站在屋頂叫做鴟吻，有的龍喜歡負碑，碑下那隻像龜的也是龍，叫做螭，樣子很多種，沒有固定的樣式，都是匠師依據典故來發揮創意。

訪談記錄（二）

受訪者：王武雄先生

訪問時間：民國 98 年 5 月 28 日 下午 3：00

匠師簡介：

泥塑剪黏匠師，從事古蹟修護四十多年經驗，且修護古蹟數十處（如大天后宮、府城隍廟、開基靈佑宮、吳氏大宗祠等數處之台南古蹟）。

問：請教台南大天后宮中佛教系統與道教系統的空間？

答：台南大天后宮中的觀音殿原本是明朝寧靖王祭拜觀音的佛堂，觀音殿裡是拜觀音菩薩，三寶殿裡是拜三寶佛，原本都是佛教空間，一般民間說的道教，是正殿所供奉的鎮殿媽祖，其實全台拜媽祖那麼興盛的原因都要歸功於清朝的施琅，因著政治的原因，攻台兼收民心，所以稱媽祖顯靈，是歷史因素、是政治因素也是天意。台南天后宮與北港朝天宮的爭論，不論誰先誰後，都應感謝施琅。

問：請問目前所施作的龍形是否有脖子？

答：龍是有脖子的，古時候的人說像蛇一樣的脖子，那在一般的師父做起來，有的粗有的細，被人說台灣的龍沒有脖子，那是不正確的，一般的匠師在施造時會看這個施作範圍而定，屋頂上的剪黏，範圍比較大，龍的脖子可做得和身體一樣粗，那碑上龍紋，它的範圍很小，龍的脖子若不雕刻出來會很擁擠，不好看，所以龍的脖子會根據範圍而有不同的美感做法。

問：一般民宅的建造是否有在使用龍形構件？

答：在古時候只有天子才能使用五爪龍，一般百姓用了龍會讓人側目，是否有造反的意圖，在台灣使用最多龍的地方是廟宇，廟宇是神明住的地方，用了龍理所當然，一般民宅只能在小範圍的地方，如祭拜的公堂做小部分的神龕裝飾、神桌裝飾或燭座這些小地方，沒有人會放龍柱在家裡，或放個飛龍在屋頂上，一般人會承受不起，民宅大多使用漁樵耕讀或琴棋書畫較多，建築上較沒有在使用。

第四項 參考文獻

論文

- 毛紹周（2005）「台南大天后宮的歷史與場域之研究」，南華大學環境與藝術研究所碩士論文
- 李志仁（2004）「傳統建築木雕形式之符號意義-以彰化市古蹟為例」。國立雲科大空間設計研計研究所碩士論文
- 唐曉蘭（1992）「台灣寺廟繪畫藝術」，台北：中國文化大學藝術研究所碩士論文
- 張 鎰（2008）「台南大天后宮的石刻與彩繪裝飾研究」。台灣藝術大學碩士論文
- 蘇怡文（2005）「鹿港傳統寺廟前殿秀面裝飾藝術探究」，台北：中國文化大學藝術研究所碩士論文

期刊、雜誌

- 李乾朗（1989）「鹿港龍山寺」。台北：雄獅美術，p15
- 袁德星（1988）「龍的原始」，故宮文物月刊第 60 期，p20
- 張明華（2000）「從中國早期的玉龍試析龍的起源」，故宮文物月刊，203，p55。

書籍

- （東漢）許慎 說文解字。（1966）香港：太平書局
- （漢）劉安 淮南子。（1974）台北：台灣中華
- 《畫龍輯議》（宋）董羽 中國畫論類編（下）（1984）台北：華正
- 《爾雅翼》羅願（宋）文淵閣四庫全書（1983）台北：台灣商務
- 王大有（2006）中華龍種文化。北京：中國時代經濟
- 王紅旗（2006）圖說山海經。台北：尖端
- 王慧萍（2006）怪物考—中世紀的幻想文化誌。台北：如果
- 田秉鏗（2008）龍圖騰—中華龍文化的源流。北京：社會科學文獻
- 吳成偉（2004）鹿港龍山寺。台灣：彰化縣文化局
- 李東陽（明朝）四庫全書薈要（1985）台北：世界書局
- 李東陽（明朝）四庫全書薈要。世界書局（1985）
- 李昉等編（宋朝）太平廣記。北京市：中華書局

- 李乾朗(2003)台灣古建築圖解事典。台北：遠流
- 李霖燦（1978）龍在故宮。台北：國立故宮博物院
- 沈福煦、沈鴻明（2002）中國建築裝藝術文化源流。中國：湖北教育出版社
- 那志良（1978）龍在故宮。台北：故宮博物院
- 林會承（1995）台灣傳統建築手冊。台北：藝術家
- 星雲大師（2002）釋迦牟尼佛傳。高雄市：佛光
- 徐初眉（2008）話說中國龍。杭州：西泠印社
- 徐應秋（明）欽定四庫全書玉芝堂談薈卷三十三。文淵閣四庫全書（1983）台灣商務
- 袁德星（1988）龍的原始。台北：故宮博物院
- 苑利（2003）龍王信仰探祕。台北：東大
- 馬素梅（2002）屋脊上的願望。香港：三聯
- 康銘錫（2007）台灣古建築裝飾圖鑑。台北：貓頭鷹
- 張慶宗等撰文（2006）大甲鎮瀾宮志廟堂之美建築藝術。台灣：台中縣大甲鎮瀾宮
- 莊永廷 杜裕明(2006)遊歷台北---傳統建築彩繪。台北：台北市立社會教育館
- 莊芳榮、吳淑英、黃美英（1986）臺閩地區第一級古蹟圖集。行政院文建會
- 陳仕賢（2006）台灣的媽祖廟。台北：遠足文化
- 陳清香（1995）羅漢圖像研究。台北：文津
- 傅朝卿·廖麗君（2000）全台首學台南市孔子廟。台南市：台灣建築與文化資產出版社
- 喬繼堂（1993）吉祥物在中國。台北：百觀
- 菽園雜記（明）叢書集成新編（1984）台北：新文豐
- 楊新、李毅華、徐乃湘（1988）龍的藝術。香港：商務印書館
- 葉劉天增（1997）中國紋飾研究。台北：南天書局
- 樓慶西（1993）中國古代建築。臺北：台灣商務印書館（頁 25、26）

樓慶西（1998）中國傳統建築裝飾。台北：南天

樓慶西（1999）中國建築形態與文化。台北：藝術家

關山情（1980）臺灣古蹟全集（三）。台北：戶外生活雜誌社

龐燼（1989）龍的習俗。臺北：文津

網站

<http://big5.cri.cn/gate/big5/gb.cri.cn/9223/2006/04/30/109@1025829.htm>

<http://www.wfps.tp.edu.tw/cla/jia46/publish.html>