

南 華 大 學
美學與視覺藝術學系碩士班
碩士論文

大木匠師王錦木及其圖稿之研究-
---以拱頭備忘本為中心---

Master Carpenter Wang Jinmu and His Drafts
----focusing on the Arch Design Memorandum ---



研 究 生：陳煦銘 撰
指 導 教 授：龔詩文 教授

中華民國九十八年六月

南 華 大 學
美學與視覺藝術學系碩士班
碩 士 論 文

大木匠師王錦木及其圖稿之研究
----以拱頭備忘本為中心----

研究生：陳 煦 銘

經考試合格特此證明

口試委員： 洪三國

龔詩文

陳淑娟

指導教授： 龔 詩 文

系主任(所長)： 羅雪峯

口試日期：中華民國 九十八年五月十四日

謝誌

在研究的路途上，這當中遇到無數的困境與挫折，漸漸地讓我有著與行政不同的體驗，只因爲這是我的興趣與選擇。除了學會了更嚴謹的做學問方法外，也體會做學問的目的與要求。因此，更樂於學習堅持自己的喜好。

首先，要感謝我的指導教授龔詩文博士，在學習的路上對於研究題目、研究方法、田野調查、論文撰寫等，深入淺出，適才適性的指導。平易近人的指導風格讓我很快的把握到重點，並時時的管控進度及適時的指導，讓論文的完成加速。除此之外，老師在研究或指導學生研究上，其嚴謹、專注與負責態度，是令人佩服。經老師的指導，讓我在做學問上、工作上各方面都有長足的進步，謝謝老師你的指導與照顧。

其次，我要謝謝陳弘易教授在藝術社會學與廟宇藝術裝飾上專業的指導，讓我在論文上匠師生命史更加有了方向感。陳國寧教授在博物館學上的指導，吳介祥教授西洋藝術的指導，明立國教授在論文上的專業與指導，這些指點都增加了我的研究深度與廣度。由於有教授們的指導，讓我在論文脈絡上能有更完整的呈現。在此，要向所有曾經指導過我的老師說聲謝謝。

在論文的撰述過程，同窗摯友蕭志青的指導，曾智揚、施美莉的關心，王志雄先生、許水塔、盧夏等匠師的協助，羅珍珍教授、陳怡茜小姐、大林戶政、麥寮戶政的協助，終於讓我順利完成學業，我要向大家說聲謝謝。

最後，感謝支持我的家人，有了你們的支持使我無後顧之憂。同時，要感謝美研所同窗好友的砥礪與學習，在研究過程中謝謝你們陪我走過所有日子，在此表達我由衷的感謝。

陳煦銘

謹誌於嘉義

中華民國九十八年六月

大木匠師王錦木及其圖稿之研究

-----以拱頭備忘本為中心-----

中文摘要

臺灣廟宇秉持大陸閩南建築的傳統。其中，螭虎斗拱乃是常見而且重要的建築元素之一。誠如 20 世紀活躍台灣傳統廟宇建築的大木匠師王錦木，便是來自閩南泉州惠安，而且善於運用此一螭虎斗拱的重要藝師。除此，相對於早期藝匠的口語相傳、不留文字，王錦木則是留下紙本的《拱頭備忘本》等圖稿，以及對應此一圖稿的大量作品。

因此，本研究將在上述基礎之上，首先進行王錦木家族、同僚、弟子等相關人士的訪談，並且收集、分析相關文獻資料，同時整理設計圖稿，比對相關廟宇建築，從而適度還原匠師的生平事蹟及其藝術成就（第二章）。

其次，進行圖稿的類型分析以及作品之比對。此一研究，將以王錦木遺留的圖稿為基礎，剖析螭虎、螭龍圖紋的基本構成元素，從而劃分類型，逐一分析構成元素之間的組合模式，並且比對寺廟作品，釐清王錦木設計之下，螭虎斗拱的意匠與風格（第三、四章）

最後，比較王錦木設計的螭虎斗拱以及當時閩南、台灣地區的相關作品。從而確立王錦木設計的獨特性，及其對於台灣廟宇建築與裝飾的影響與貢獻（第五章）。

關鍵詞：大木匠師、王錦木、螭虎紋、拱頭、傳統藝術、廟宇

Master Carpenter Wang Jinmu and His Drafts

----focusing on the Arch Design Memorandum ---

English Abstract

Taiwanese temples inherit the designs from Mainland Minnan architectural traditions. Among them, Chi Tiger Arch is one of the most common and important architectural elements. Carpenter Wang Jinmu, active in the 20 Century's Taiwanese temple construction, came from Minnan Quanzhou Huian and is a master specialized in the Chi Tiger Arch. Furthermore, contrary to the common practice of oral communication with no written records among skilled artists, Wang Jinmu has passed down paper version of the [[Arch Design Memorandum]] drafts, and a great amount of products corresponding to these drafts.

Therefore, building upon the foundation described above, the present study will first interview the family of Wang Jinmu, his colleagues and disciples; collect and analyze the relevant literature; organize the design drafts; compare them to the related temple constructions; and to rebuild his life history and art accomplishments (Chapter Two).

Then, compare the categories in the drafts to the actual products. This analysis will use the drafts passed down by Master Wang Jinmu as the basis to analyze the basic elements of Chi Tiger, Chi Dragon carvings, categorize its designs, gradually analyze the combinations of different elements, then compare with the temple products to clarify the spirit and style of Master Wang's Chi Tiger Arch designs (Chapter Three and Four).

Lastly, compare the Chi Tiger Arch designed by Wang Jinmu and the related products in Minnan and Taiwan at that time period. Then, confirm the uniqueness of the designed by Wang Jinmu and its impact and contribution to the Taiwanese temple constructions and decorations (Chapter Five).

Key words: master carpenter, Wang Jinmu, Chi-Tiger design, arch, traditional art, temple

目次

中文摘要	I
英文摘要	III
目次	V
圖次	IX
表次	XVII
第一章 緒論	1
第一節 問題提起	1
一、研究背景	1
二、研究動機與目的	2
三、問題提起	4
第二節 研究範圍與內容	5
一、研究範圍	5
二、研究內容	6
三、名詞解釋	7
第三節 研究方法與流程	9
一、研究方法	9
二、研究架構與流程	13
第四節 文獻回顧	15
第二章 王錦木的生平與事蹟	27
第一節 來台時代背景	28
一、社會背景	28
二、宗教政策	31
三、來台管制情形	34
四、民國時期廟宇的發展	37
五、小結	39
第二節 生平與事蹟	40
一、溪底村	40
二、生卒年考	43
三、來台原因	44

四、來台狀況	45
五、個人特徵與工作習性	50
六、作品分佈	53
第三節 師徒與傳承	54
一、師承與同門	54
二、傳徒狀況	56
第三章 拱頭備忘本螭虎的類型與結構	57
第一節 龍與螭虎的演變	57
一、龍的起源	57
二、龍的造形	58
三、龍與虎的關係	59
四、龍與螭虎的關係	59
第二節 拱頭備忘本圖稿創作、結構、圖像分類	60
一、匠師的圖像創作過程	61
二、螭虎斗拱的結構與裝飾	62
三、螭虎圖像的元素	65
四、螭虎圖像的附物	68
五、小結…類型與通例	70
第三節 I 型 側身型斗拱	71
一、I-1 前瞻側身型螭虎斗拱	72
二、I-2 臥式側身型螭虎斗拱	77
三、I-3 回首側身型螭虎斗拱	82
四、I-4 草仔斗拱	87
五、I-5 前瞻、有角、背部拱起側身型螭虎斗拱	89
六、I-6 前瞻、有角、側身型螭虎斗拱	95
第四節 II 型 接拱型斗拱	102
一、II-1 接拱型斗拱	102
二、II-2 接拱型斗拱	103
第五節 III 型 連(聯)拱型斗拱	104
一、III-1 連(聯)拱型斗拱	105
二、III-2 連(聯)拱型螭虎斗拱	108

三、Ⅲ-3 連（聯）拱頭尾節型螭虎斗拱	114
四、Ⅲ-4 連（聯）拱軟身造型螭虎斗拱	116
第四章 王錦木螭虎拱的圖稿風格分析	126
第一節 圖稿與相對位置	126
第二節 圖稿與對應作品	130
一、Ⅰ型 側身型斗拱	130
二、Ⅱ型 接拱型斗拱	160
三、Ⅲ型 連（聯）拱型斗拱	162
第三節 作品圖像探討	177
一、Ⅰ型 側身型斗拱	178
二、Ⅱ型 接拱型斗拱	180
三、Ⅲ型 連（聯）拱型斗拱	180
第五章 結論	181
第一節 地域獨特性	182
一、閩南文化傳承	182
二、溪底派「螭虎」紋樣傳承	182
三、「螭虎紋樣」傳承	183
第二節 王錦木手繪圖稿的特色	185
一、圖像空間建構	185
二、圖稿特色	185
第三節 王錦木的廟宇藝術與台灣傳統藝術	190
一、教育價質	190
二、文化價值	190
第四節 後續研究	191
參考文獻	193
【附圖】	198
【附錄一】王錦木，《架路用各種拱頭－王錦木》備忘本未刊手稿	198
【附錄二】王錦木與王益順關係表	199
【附錄三】崇武鎮簡圖（溪底村）	200
【附錄四】台灣傳統寺廟建築大木匠師王錦木生平及廟宇設計年表	201
【附錄五】北門南鯤鯓大牌樓（大木構）	204

【附錄六】大木匠師王錦木作品名稱區域分佈表·····	205
【附錄七】梁思成，清式營造算例及則例·····	208
【附錄八】斗栱·····	209
【附錄九】訪談·····	210

圖次

圖 1-1	研究架構	13
圖 1-2	研究流程	14
圖 2-1	第六屆台北市建築師公會建築金獎	28
圖 2-2	傳統寺廟建築薪傳獎	28
圖 2-3	王錦木先生·約 55	44
圖 2-4	王錦木出生地	44
圖 2-5	王錦木家（大林）	44
圖 2-6	王錦木參與老人會活動	51
圖 2-7	書法繕寫南管樂譜	51
圖 2-8	王錦木早期寺廟圖說	52
圖 2-9	王錦木製圖工具	52
圖 3-1	螭虎各部分名稱	71
圖 4-1	I -1-1（圖壹）	131
圖 4-2	南鯤鯓正殿 C（1924 建 2008 修）	131
圖 4-3	南鯤鯓大牌樓 A（1982）	131
圖 4-4	拱範宮正殿 B（1933）	131
圖 4-5	嘉義城皇廟正殿 F（1937）	131
圖 4-6	東隆宮正殿 D（1978）	131
圖 4-7	I -1-2（圖叁）	132
圖 4-8	南鯤鯓正殿步口 A（1924）	133
圖 4-9	南鯤鯓正殿步口 A（1924）	133
圖 4-10	台南南鯤鯓 C（1924 建、2008 修）	133
圖 4-11	南鯤鯓正殿步口 C（1924）	133
圖 4-12	北門東隆宮 A（1978）	133
圖 4-13	褒忠鎮平宮正殿中央 B（1951）	133
圖 4-14	拱範宮正殿 A（1933）	133
圖 4-15	嘉義城皇廟正殿藻井 F（1937）	134
圖 4-16	嘉義城皇廟三川步口 A（1937）	134
圖 4-17	嘉義城皇廟三川步口 A（1937）	134

圖 4-18	嘉義城皇廟拜亭 A (1937)	134
圖 4-19	拱範宮 A (1933)	134
圖 4-20	土庫順天宮 A (1937)	134
圖 4-21	大林安霞宮 A (1967)	134
圖 4-22	I -1-3 (圖拾肆)	135
圖 4-23	嘉義城皇廟拜亭 B (1937)	135
圖 4-24	北門東隆宮 E (1978)	135
圖 4-25	褒忠鎮平宮 B (1951)	136
圖 4-26	褒忠鎮平宮 B (1951)	136
圖 4-27	褒忠鎮平宮三川步口 E (1951)	136
圖 4-28	褒忠鎮平宮三川步口 E (1951)	136
圖 4-29	I-2-1 (圖式)	137
圖 4-30	褒忠鎮平宮 A (1951)	137
圖 4-31	褒忠鎮平宮正殿前簷 C (1951)	137
圖 4-32	褒忠鎮平宮正殿前簷 D (1951)	137
圖 4-33	褒忠鎮平宮前簷步口 C (1951)	137
圖 4-34	大林安霞宮 A (1967)	138
圖 4-35	北門東隆宮 E (1978)	138
圖 4-36	南鯤鯓正殿拜亭 E (1924 建、2008 重修)	138
圖 4-37	南鯤鯓正殿拜亭 E (1924 建、2008 重修)	138
圖 4-38	南鯤鯓拜亭 E (1972)	138
圖 4-39	I -2-2 (圖式)	139
圖 4-40	台南南鯤鯓 C (1924)	139
圖 4-41	南鯤鯓 C (1924 建、2008 重修)	139
圖 4-42	南鯤鯓 B (1924 建、2008 重修)	139
圖 4-43	南鯤鯓 E (1924 建、2008 重修)	139
圖 4-44	西螺廣福宮 B (1939)	140
圖 4-45	東隆宮正殿 F (1978)	140
圖 4-46	北門東隆宮 D (1978)	140
圖 4-47	東隆宮正殿 F (1978)	140
圖 4-48	I -2-3 (圖拾陸)	141

圖 4-49	麥寮拱範宮 E (1933)	141
圖 4-50	土庫順天宮 E (1937)	141
圖 4-51	土庫順天宮 E (1937)	141
圖 4-52	台南南鯤鯓 E (1924 建、2008 重修)	142
圖 4-53	台南南鯤鯓 B (1924 建、2008 重修)	142
圖 4-54	台南南鯤鯓 B (1924 建、2008 重修)	142
圖 4-55	台南南鯤鯓 B (1924 建、2008 重修)	142
圖 4-56	麥寮拱範宮 B (1933)	142
圖 4-57	麥寮拱範宮 A (1933)	142
圖 4-58	土庫順天宮 A (1937)	142
圖 4-59	褒忠鎮平宮正殿前簷 D (1951)	143
圖 4-60	褒忠鎮平宮正殿前簷 D (1951)	143
圖 4-61	褒忠鎮平宮正殿前簷 D (1951)	143
圖 4-62	褒忠鎮平宮正殿前簷 D (1951)	143
圖 4-63	I -3-1 (圖拾柒)	144
圖 4-64	台南南鯤鯓拜亭 E (1972)	144
圖 4-65	東隆宮正殿 E (1978)	144
圖 4-66	褒忠正三川步口斗拱 E (1951)	144
圖 4-67	I -3-2 (圖捌)	144
圖 4-68	嘉義城隍廟 E (1937)	145
圖 4-69	斗南順天宮三川步口 D (1966)	145
圖 4-70	東隆宮正殿 E (1978)	145
圖 4-71	I -3-3 (圖肆)	145
圖 4-72	麥寮拱範宮 D (1933)	146
圖 4-73	土庫順天宮 D (1937)	146
圖 4-74	南鯤鯓拜亭 E (1972)	146
圖 4-75	北門東隆宮 E (1978)	146
圖 4-76	北門東隆宮 F (1978)	146
圖 4-77	台南南鯤鯓正殿前拜亭 E (1924 建、2008 重修)	146
圖 4-78	類型 I -4 (圖陸)	147
圖 4-79	台南南鯤鯓 B (1924)	147

圖 4-80	台南南鯤鯓 A (1924)	147
圖 4-81	褒忠鎮平宮正殿前步口後 A (1951)	147
圖 4-82	台南南鯤鯓 B (1924)	148
圖 4-83	南鯤鯓正殿步口 D (1924)	148
圖 4-84	台南南鯤鯓 B (1924)	148
圖 4-85	麥寮拱範宮 A (1933)	148
圖 4-86	土庫順天宮 A (1937)	148
圖 4-87	麥寮拱範宮 A (1933)	148
圖 4-88	土庫順天宮 A (1937)	148
圖 4-89	台南南鯤鯓 D (1924)	149
圖 4-90	南鯤鯓走廊 A (1972)	149
圖 4-91	北門東隆宮 E (1978)	149
圖 4-92	北門東隆宮 B (1978)	149
圖 4-93	台南南鯤鯓 D (1924)	149
圖 4-94	北門東隆宮 F (1978)	149
圖 4-95	台南南鯤鯓 D (1924、2008 修)	149
圖 4-96	I -5-1 (圖拾叁)	150
圖 4-97	南鯤鯓拜亭 E (1972)	150
圖 4-98	南鯤鯓拜亭 E (1972)	150
圖 4-99	東隆宮正殿 F (1978)	150
圖 4-100	北門東隆宮 A (1978)	150
圖 4-101	北門東隆宮 D (1978)	150
圖 4-102	東隆宮正殿 D (1978)	150
圖 4-103	東隆宮正殿 D (1978)	150
圖 4-104	I -5-2 (圖拾壹)	151
圖 4-105	麥寮拱範宮 A (1933)	151
圖 4-106	麥寮拱範宮 A (1933)	151
圖 4-107	褒忠鎮平宮三川步口 E (1951)	152
圖 4-108	台南南鯤鯓拜亭 E (1972)	152
圖 4-109	I -5-3 (圖伍)	152
圖 4-110	台南南鯤鯓 E (1924 建、2008 重修)	153

圖 4-111	褒忠鎮平宮三川步口 E (1951)	153
圖 4-112	褒忠鎮平宮正殿前簷 A (1951)	153
圖 4-113	斗南順天宮三川步口 A (1966)	153
圖 4-114	台南南鯤鯓拜亭 E (1972)	153
圖 4-115	I -5-4 (原圖柒)	154
圖 4-116	麥寮拱範宮正殿 A (1933)	154
圖 4-117	嘉義城皇廟三川步口 E (1937)	154
圖 4-118	嘉義城皇廟三川步口 E (1937)	154
圖 4-119	褒忠鎮平宮三川步口 E (1951)	155
圖 4-120	褒忠鎮平宮三川步口 E (1951)	155
圖 4-121	北門東隆宮 D (1978)	155
圖 4-122	台南南鯤鯓拜亭 E (1972)	155
圖 4-123	I -6-1 (圖拾式 a)	156
圖 4-124	麥寮拱範宮 A (1933)	156
圖 4-125	土庫順天宮 A (1937)	156
圖 4-126	麥寮拱範宮 A (1933)	156
圖 4-127	土庫順天宮 A (1937)	157
圖 4-128	馬鳴山正殿三川步口 A (1951)	157
圖 4-129	北門東隆宮 E (1978)	157
圖 4-130	北門東隆宮 E (1978)	157
圖 4-131	褒忠鎮平宮正殿 D (1951)	157
圖 4-132	南鯤鯓大牌樓 A (1982)	157
圖 4-133	I -6-2 (圖拾伍)	158
圖 4-134	褒忠鎮平宮正殿 B (1951)	158
圖 4-135	台南南鯤鯓拜亭 E (1972)	158
圖 4-136	北門東隆宮 F (1978)	158
圖 4-137	褒忠鎮平宮正殿中央 D (1951)	158
圖 4-138	I -6-3 (圖拾)	159
圖 4-139	I -6-4 (圖拾式 b)	159
圖 4-140	台南南鯤鯓 D (1924)	159
圖 4-141	北門東隆宮 F (1978)	159

圖 4-142	II-1 (原圖拾捌)	160
圖 4-143	麥寮拱範宮 E (1933)	161
圖 4-144	土庫順天宮 E (1937)	161
圖 4-145	褒忠鎮平宮正殿 E (1951)	161
圖 4-146	II-2 (原圖拾玖)	161
圖 4-147	麥寮拱範宮 E (1933)	162
圖 4-148	麥寮拱範宮 E (1933)	162
圖 4-149	土庫順天宮 E (1937)	162
圖 4-150	III-1-1 (原圖貳拾)	162
圖 4-151	台南南鯤鯓 B (1924 建、2008 重修)	163
圖 4-152	台南南鯤鯓 B (1924)	163
圖 4-153	台南南鯤鯓 B (1924 建、2008 重修)	163
圖 4-154	III-1-2 (原圖貳壹)	163
圖 4-155	麥寮拱範宮 E (1933)	164
圖 4-156	麥寮拱範宮 E (1933)	164
圖 4-157	麥寮拱範宮 E (1933)	164
圖 4-158	土庫順天宮三川步口 E (1937)	164
圖 4-159	土庫順天宮三川步口 E (1937)	164
圖 4-160	土庫順天宮三川步口 E (1937)	164
圖 4-161	西螺廣福宮 C (1939)	164
圖 4-162	西螺廣福宮 C (1939)	164
圖 4-163	褒忠鎮平宮正殿步口 C (1951)	165
圖 4-164	褒忠鎮平宮正殿步口 C (1951)	165
圖 4-165	褒忠鎮平宮正殿步口 C (1951)	165
圖 4-166	北門東隆宮 E (1978)	165
圖 4-167	北門東隆宮 E (1978)	165
圖 4-168	北門東隆宮 E (1978)	165
圖 4-169	北門東隆宮 E (1978)	165
圖 4-170	III-1-3 (原圖貳拾叁)	165
圖 4-171	北門東隆宮 E (1978)	165
圖 4-172	北門東隆宮 E (1978)	166

圖 4-173	北門東隆宮 E (1978)	166
圖 4-174	北門東隆宮 E (1978)	166
圖 4-175	Ⅲ-2-1 (原圖式拾貳)	166
圖 4-176	褒忠鎮平宮正殿前簷 C (1951)	167
圖 4-177	Ⅲ-2-2 (原圖式拾伍)	167
圖 4-178	北門南鯤鯓 C (1924)	167
圖 4-179	北門南鯤鯓 C (1924)	167
圖 4-180	南鯤鯓大牌樓 C (1982)	167
圖 4-181	南鯤鯓大牌樓 C (1982)	168
圖 4-182	南鯤鯓大牌樓 C (1982)	168
圖 4-183	南鯤鯓大牌樓 C (1924 建、2008 重修)	168
圖 4-184	Ⅲ-2-3 (原圖式拾陸)	169
圖 4-185	褒忠鎮平宮正殿前簷 C (1951)	169
圖 4-186	南鯤鯓大牌樓 C (1982)	169
圖 4-187	南鯤鯓大牌樓 C (1982)	169
圖 4-188	Ⅲ-3-1 (原圖式拾肆)	170
圖 4-189	麥寮拱範宮 B (1933)	170
圖 4-190	麥寮拱範宮 B (1933)	170
圖 4-191	土庫順天宮 B (1937)	171
圖 4-192	土庫順天宮 B (1937)	171
圖 4-193	褒忠鎮平宮正殿前 C (1951)	171
圖 4-194	Ⅲ-3-2 (原圖式拾柒)	171
圖 4-195	麥寮拱範宮 E (1933)	172
圖 4-196	土庫順天宮 E (1937)	172
圖 4-197	土庫順天宮 E (1937)	172
圖 4-198	大林安霞宮 C (1967)	172
圖 4-199	北門東隆宮 E (1978)	172
圖 4-200	Ⅲ-4-1 (原圖叁拾)	173
圖 4-201	北門東隆宮 G (1978)	173
圖 4-202	北門東隆宮 G (1978)	173
圖 4-203	Ⅲ-4-2 (原圖叁拾壹)	173

圖 4-204	紫雲寺 G (1947)	174
圖 4-205	紫雲寺 G (1947)	174
圖 4-206	紫雲寺 G (1947)	174
圖 4-207	紫雲寺 G (1947)	175
圖 4-208	紫雲寺 G (1947)	175
圖 4-209	紫雲寺 G (1947)	175
圖 4-210	Ⅲ-4-3 (原圖式拾捌)	175
圖 4-211	北門東隆宮 G (1978)	176
圖 4-212	北門東隆宮 G (1978)	176
圖 4-213	Ⅲ-4-4 (原圖式拾玖)	176
圖 4-214	北門南鯤鯨大牌樓 G (1982)	176
圖 4-215	北門南鯤鯨大牌樓 G (1982)	176
圖 4-216	北門南鯤鯨大牌樓 H (1982)	177
圖 4-217	西螺廣福宮 A (1939)	177

表 次

表 2-1	宗教團體分佈數目表	38
表 2-2	宗教團體地域會員數目	39
表 3-1	螭虎斗拱的類型與圖例	70
表 3-2	I 型與亞型	72
表 3-3	類型 I -1-1 側身型螭虎鳳變形斗拱	72
表 3-4	類型 I -1-2 前瞻側身型螭虎斗拱	74
表 3-5	類型 I -1-3 前瞻側身型螭鳳變形斗拱	75
表 3-6	類型 I -2-1 臥式側身型螭虎斗拱	77
表 3-7	類型 I -2-2 臥式側身型螭虎斗拱	79
表 3-8	類型 I -2-3 臥式側身型螭虎斗拱	80
表 3-9	類型 I -3-1 回首側身型螭虎斗拱	82
表 3-10	類型 I -3-2 回首側身型螭虎斗拱	83
表 3-11	類型 I -3-3 回首側身型螭虎斗拱	85
表 3-12	類型 I -4 草仔斗拱	88
表 3-13	類型 I -5-1 前瞻側身型螭虎斗拱	89
表 3-14	類型 I -5-2 前瞻側身型螭虎斗拱	90
表 3-15	類型 I -5-3 前瞻側身型螭虎斗拱	92
表 3-16	類型 I -5-4 前瞻側身型螭鳳變形斗拱	92
表 3-17	類型 I -6-1 前瞻側身型螭虎拱斗拱	95
表 3-18	類型 I -6-2 前瞻側身型螭虎拱斗拱	97
表 3-19	類型 I -6-3 前瞻側身型螭虎拱斗拱	99
表 3-20	類型 I -6-4 前瞻側身型螭虎拱斗拱	100
表 3-21	類型 II 與型	102
表 3-22	類型 II -1 接拱型斗拱	102
表 3-23	類型 II -2 接拱型斗拱	103
表 3-24	III 型與亞型	105
表 3-25	類型 III -1-1 連拱型斗拱	105
表 3-26	類型 III -1-2 連拱型斗拱 (草尾拱圖樣變形)	106
表 3-27	類型 III -1-3 連拱型斗拱 (草尾拱圖樣變形)	107

表 3-28	類型Ⅲ-2-1 臥式側身型螭虎斗拱	·····	109
表 3-29	類型Ⅲ-2-2 前瞻側身型螭虎變形斗拱	·····	110
表 3-30	類型Ⅲ-2-3 前瞻側身型螭虎斗拱	·····	112
表 3-31	類型Ⅲ-3-1 連拱頭尾節型斗拱	·····	114
表 3-32	類型Ⅲ-3-2 連拱頭尾節型斗拱	形狀：側身螭虎	·····115
表 3-33	類型Ⅲ-4-1 連拱軟身造型螭虎斗拱	結構：兩個背向的 C 為主	·····117
表 3-34	類型Ⅲ-4-2 連拱軟身造型螭虎斗拱	形狀：側身螭鳳變形	·····118
表 3-35	類型Ⅲ-4-3 連拱軟身造型螭虎斗拱	形狀：側身螭虎全型	·····119
表 3-36	類型Ⅲ-4-4 連拱軟身造型螭虎斗拱	形狀：側身螭虎全型	·····122
表 4-1	架路拱頭位置說明	·····	127
表 4-1	拱仔位置說明	·····	128
表 4-1	員光位置說明	·····	129
表 4-1	托木位置說明	·····	129

第一章 緒 論

第一節 問題提起

一、研究背景

大木匠師王錦木，對一個研究傳統廟宇建築的人可能不陌生，但是從既有的文獻，以及田野調查，我們所知很少。從早期北部的新竹城隍廟、台北孔廟大成殿、台北龍山寺的過水亭，中部西螺媽祖廟（廣福宮）、麥寮拱範宮、土庫順天宮，南部的南鯤鯓王爺廟及大陸廈門南普陀寺大悲殿；到中期嘉義城隍爺廟、大甲媽祖廟、苑里媽祖廟，晚期的台南北門南鯤鯓大牌樓、三寮灣東隆宮、琉球水仙宮等寺廟，作品非常多，構工精良，可為藝界的學習對象¹。由於他長年以廟為家，加上生活嚴謹，因此，對他了解的人也不多。

1988 年，在行政院文化建設委員會委託李乾朗教授主持的傳統營造匠師派別之調查研究中，有提到泉州溪底派王益順匠師及其作品。其中，有關王益順匠師之生平，從 1919 年率領眾多匠師來台，至 1930 年回泉州，在台灣共設計五座大廟：1919 年台北龍山寺，1923 年台南南鯤鯓代天府，1924 年新竹城隍廟，1925 年台北大龍峒孔子廟，1927 年鹿港天后宮，對台灣日後廟宇建築產生了深遠的影響²。在其第七章訪談資料當中，首度提及大木匠師王錦木，這應是藝界對於大木匠師的最早文字記錄，然而此時他已是八十歲高齡了。在文建會相關單位開始重視人文地理、傳統廟宇建築及古蹟維護，傳統廟宇建築相關的題材研究越來越多，但因為老匠師的凋零，加上很多資料都是口耳相傳及現場實地教導，少有紀錄，所有的資料有限。

民國七十二年十二月二十七日，王錦木先生獲頒第六屆台北建築師公會建築金獎。其表彰內容是這樣寫的：

¹ 民國七十二年十二月二十七日，王錦木獲頒第六屆台北市建築師公會建築金獎。民國八十二年十一月，因南鯤鯓大牌樓大木構，而獲文建會頒發第一屆傳統廟宇建築薪傳獎。

² 李乾朗在《傳統營造匠師派別之調查研究》中，對王益順匠師的介紹。李乾朗主持，蔡明芬、林瑛瑛、丁榮生、俞怡萍、許玉水，《傳統營造匠師派別之調查研究》，台北：行政院文建會，1988，頁 35。

王錦木先生學藝先輩、技術卓越，為我中華傳統大木構造再生、再造，其構工精良、熱心專著、廣博專業及社會推崇。謹特頒建築金獎以為獎勵紀念。³

經過九年，在民國八十二年十一月，這時他已是八十五歲的高齡，因南鯤鯓大牌樓大木構而獲文建會頒第一屆傳統廟宇建築薪傳獎。對於匠師王錦木傳統廟宇設計作品及其手繪拱頭備忘圖稿的研究，更彰顯其意義及研究價值。

二、研究動機與目的

（一）研究動機

筆者以大木匠師王錦木及其圖稿為題做研究，希望能對王錦木這一位大木匠師能有多一分認識；同時，對王錦木先生其參與設計或整修的廟宇，能有更全面的調查研究。我們知道一張設計圖的產生有其醞釀過程，而一張圖說到一個實際作品則有一定的施作過程，但在廟宇建築或修築完成後，作品中卻少有他的名字。在建築發展過程，清末民初所指大木匠師就是現代版的總工程師，大木匠師王錦木畢業於惠安初小，他手繪建築圖說「構工精細」，深獲廟宇建築藝界肯定、模仿對象。因此，筆者想藉其圖稿及其作品調查，對王錦木在台廟宇建築作品有更多的認識，這是本文研究動機之一。

在筆者做田野調查整理大木匠師的作品，其中有很多值得我們探究的內容，其中有一本《架路用各種拱頭－王錦木》拱頭備忘本（附圖一），寫於中華民國六十四年于旅途三寮灣⁴。其編制「手繪圖稿」是其工作上的一個設計要件，施做過程中的規章，也是他在廟宇建築大木製作雕刻表現的一種手法。匠師王錦木，在一般傳統廟宇建築中，他是被歸類在泉州匠師，對於他手繪稿拱頭、接拱、連拱（聯拱）上的紋案螭虎、圖形、風格，我們非常好奇。「螭虎」是一種吉祥動物紋樣，在廟宇建築中被廣泛的應用在各種器物雕刻上。在匠師王錦木《架路用各種拱頭－王錦木》拱頭備忘本，手繪圖稿中的圖樣應是其廟宇建築與設計施作中精緻圖紋樣式代表。雖說建築形式具有一定的作用及世俗神聖象徵，然空間

³ 王志雄提供，第六屆台北建築師公會建築金獎照片獎狀內容，見圖 2-1。

⁴ 【附圖一】：王錦木，《架路用各種拱頭－王錦木》備忘本未刊手稿，嘉義：手繪紙本，1975。

設計主要功能仍是要滿足人類的各種行爲，人與神、人與人、人與自然、人與超自然的關係，而廟宇是人的精神信仰被護所，「螭虎」圖案的背後所隱藏積極意義是我們極需了解。因此，我們希望從其設計螭虎圖稿到施作，到廟宇作品的產生做一個對照；透過類型學對於匠師其設計圖能做一個有效分類。對於螭虎圖形應用在早期、中期、晚期作品中，與實物的對照，了解它是否有一定的規則或差異性，進而分析其設計圖紋上之風格。此乃是本文研究的動機之二。

再者，大正十四年(1925年)大木匠師王錦木隨著堂兄王益順、兄長王火艾等泉州溪底匠人來台(附錄二)。此後，昭和十三年(1938年)七月八日起，王錦木定居嘉義縣大林鎮，適為筆者鄰居。長久以來，筆者觀察其生活作息之後，發現他經常外出蓋廟，而且總是要一段很長時間才回來；回到家中總是坐在家門口進去的右側製圖，認真執著、兢兢業業的態度，密密麻麻的設計圖稿，變化多端的裝飾紋樣等，著實令人印象深刻。因此，筆者想藉這個地利之便，希望對大木匠師王錦木先生有更深一層的認識，這是本文研究動機之三。

(二) 研究目的

本研究是對於大木匠師王錦木及其圖稿、作品所做的一項研究。目前對大木匠師王錦木的研究所見文獻有限，一般報導並不深入。這次透過匠師王錦木公子王志雄的協助，希望透過對這些基礎文獻的調查，一窺匠師王錦木一生的巨作。因此，本研究希望透過田野調查，對於大木匠師王錦木週遭親友、工作夥伴，有更深一層訪查；同時，對於其作品全面調查比對。透過全面的調查，讓我們更認識其作品所展現風貌，所表達藝術意涵，有更深刻的調查。其中以大木匠師王錦木的《架路用各種拱頭－王錦木》拱頭備忘本，「螭虎」紋圖所代表的風格與裝飾題材為本文研究對象，並探討匠師王錦木對台灣傳統廟宇建築藝術的影響，有著非凡意義。因此，本研究目的如下：

- 一、探討大木匠師王錦木的生平事蹟。
- 二、探討大木匠師王錦木先生的作品分期與分佈。
- 三、探討手繪「拱頭備忘本」螭虎紋圖的類型與結構分析。
- 四、探討手繪「拱頭備忘本」螭虎紋圖在廟宇建築的應用。
- 五、探討大木匠師王錦木螭虎圖紋特色、對台灣廟宇影響。

三、問題提起

匠師王錦木手繪《拱頭備忘本》圖錄中，有關「螭虎」紋圖內容變化非常豐富，應是涵蓋清末（同治、光緒）⁵、民初。台灣傳統廟宇建築有關拱頭、接拱、連拱的紋圖，是匠師應用最多的裝飾紋樣之一。「螭虎」紋圖最早的起源，從前人研究中可推知一、二⁶。一般對於廟宇的木雕研究不離形式、功能與圖像、意涵，這些研究至今累積了豐富的資料，本文試著將這些資料應用至匠師王錦木手繪廟宇木雕裝飾「螭虎」紋圖的分析。

台灣廟宇木雕裝飾「螭虎」紋圖的發展，從清末同治（1861）、光緒年間以至民國約一百五十年（1861-2008）。在這段期間，歷經了清代、日據、與民國不同的政權統治。在筆者調查記錄中，一般大木構架路與拱頭有關木雕裝飾「螭虎」紋圖，並沒有刻上作者名號及年款，有些作品必須由文獻去考證，但是早期的文獻資料不全或是全無記錄，使得考證工作遭遇到困難。唯有進行匠師現有作品調查，透過圖稿分類與風格的分析比對，才能確定匠師王錦木於民國六十四年編制手繪圖稿《架路用各種拱頭－王錦木》拱頭備忘本的應用表現。據此，對於匠師手繪稿拱頭、接拱、連拱（聯拱）上的紋案螭虎、圖形、元素比對，將成本文的重要研究課題，

一般人認為裝飾意味濃厚的「螭虎拱」為南式風格，多流行漳州一帶，而較簡單之「關刀拱」流行於泉州或來自北方⁷。其實不然，因為至今尚無學者能很清楚指出「螭虎拱」起源，也無研究者提出完整圖錄、分類專論，文史資料亦付之闕如，唯有從匠師編制手繪圖的風格進行分類、考證。匠師編制手繪圖的風格表現與匠師的師承及作者對應作品有密切的關係。因此，必須從匠師生平考證及師承著手，兼論匠師當時生活環境背景及承接設計作品調查為風格分析基礎（第二章）。以此為基礎後，便可著手進行手繪圖稿分類、分析，然圖稿風格之分析必須有依據，據此筆者探討台灣廟宇木雕裝飾「螭虎」紋圖的發展，以此作為匠師王錦木手繪《架路用各種拱頭－王錦木》拱頭備忘本風格分析之依據（第三章）。再者，圖稿是匠師大木作中，廟宇設計裝飾應用於空間的基礎雕刻紋樣，

⁵ 李乾朗以為，同治及光緒期間，開始流行螭虎拱裝飾。李乾朗，《台灣傳統建築匠藝》，台北：燕樓古建築出版社，1995，頁42。

⁶ 以目前的資料所知，台灣匠師應用最早的「螭虎」紋圖，或許可推至同治及光緒年間。李乾朗，《台灣傳統建築匠藝》，台北：燕樓古建築出版社，1995，頁42。

⁷ 李乾朗以為：「很難以此來分別漳泉之異同，按彬司源自漳州，而溪底派為來自泉州惠安，比較兩派似乎可以對漳泉之別看出一點端倪」。註6，李乾朗，《台灣傳統建築匠藝》，1995，頁42。

配合著對匠師的作品調查比對，分析匠師設計台灣廟宇木雕裝飾「螭虎」紋圖的風格演變（第四章）。最後配合第二、四章之結論，探討匠師王錦木在傳統廟宇設計上對於台灣廟宇的影響力與歷史定位。

第二節 研究範圍與內容

一、研究範圍

本研究以大木匠師王錦木及其圖稿為中心，並以其手繪「螭虎」紋樣圖案設計，如何應用在傳統廟宇建築為主。匠師王錦木在廟宇傳統木雕建築拱頭、接拱、連拱（聯拱）上，所雕刻的「螭虎」紋圖空間設計裝飾圖案，在傳統廟宇建築大木雕刻中，常被應用在各種架路拱頭雕刻中。本文透過類型學對大木匠師王錦木手繪拱頭備忘本，有關「螭虎」紋圖設計稿及其作品之比對，探討其設計裝飾之圖稿分類、風格及演變。主要研究範圍依時間與空間的特性分述如下：

（一）時間範圍

研究大木匠師王錦木生平事蹟，主要是以 1909 年以後的資料為基礎。對於作品的研究，主要是以 1925 年匠師王錦木自大陸來台以後參與或設計的作品，不包括大陸作品。其次，關於匠師王錦木的生平與事蹟，以現有文獻及田野調查資料為主；匠師王錦木的圖稿作品分佈地域探討分析，也以現有文獻為主。再者，將以手繪廟宇設計圖說為參考依據；手繪《架路用各種拱頭－王錦木》拱頭備忘本圖稿分類、風格，以參考中、西相關文獻，透過類型學對有關「螭虎」紋圖稿分析、分類；進而對於大木匠師王錦木廟宇建築技藝的「螭虎」紋圖，如何應用在傳統廟宇建築發展。透過分期作品之比對，探討其裝飾圖稿的演變，並研提後續研究相關的議題。

（二）空間範圍

在研究的主體上，主要是以大木匠師王錦木生活與工作範圍。根據其家人、親友、師徒等，對於王錦木的描述，並不只限制在其家屬的描述。同時，對於其

作品的全面調查，以有參與或設計的作品為樣本，先將手繪「拱頭備忘本」螭虎紋圖並以與其參與設計的主要廟宇為基礎，並以早期台南北門南鯤鯓正殿、嘉義城隍廟前殿、雲林麥寮拱範宮、台南北門南鯤鯓拜亭，與晚期台南縣北門東隆宮、台南北門南鯤鯓大牌樓等作品為範圍，透過類型學對有關「螭虎」紋圖案分類、圖稿風格分析及其作品之比對，探討其裝飾圖稿設計之演變。

二、研究內容

（一）設定本文研究採樣之地點與位置

以大木匠師王錦木設計並參與的傳統廟宇建築，早期台南北門南鯤鯓正殿、嘉義城隍廟前殿、雲林麥寮拱範宮正殿、台南北門南鯤鯓拜亭、與晚期台南縣北門東隆宮、台南北門南鯤鯓大牌樓等作品為範圍。其大木建築設計之建築空間，有關手繪《架路用各種拱頭－王錦木》拱頭備忘本「螭虎」紋圖的設計如何應用在傳統廟宇建築。因此，以大木匠師王錦木在廟宇傳統木雕建築拱頭、接拱、連拱（聯拱）有關「螭虎」紋圖設計的分類、分析為對象。本文重點在詮釋匠師王錦木廟宇建築技藝「螭虎」紋圖的分類、風格分析，其次是圖稿的演變。

從田野蒐集資料顯示，匠師王錦木在廟宇傳統木雕建築，手繪拱頭備忘本共有拱頭、接拱、連拱（聯拱）三大類，針對其中有關「螭虎」紋圖稿設計探討。因此，本文圖像元素即以拱頭、接拱、連拱（聯拱）的「螭虎」紋圖為主要元素敘述。

（二）「螭虎」紋圖案在建築空間的位置

傳統廟宇建築以木構造為主要內容，皆屬於木雕；可分為大木作與小木作，前者係指建築結構體，如：柱、樑構架及其構件（瓜筒、斗拱、雀替、垂花……）；後者係指建築裝飾，又分外檐裝修（露在屋外的門窗戶牖等）與內檐裝修（安置室內的格扇、花罩、屏風、神龕、家具、匾聯等）。因此，「大木作」所指的一直被認為是中國木構架，房屋建築中負擔結構構件的製造和木構架的組合、安裝、豎立等，工作專業上所稱的專有名詞。由於古代建築是以木結構為骨幹，因此房屋的設計也歸屬大木作。

匠師王錦木設計並參與的傳統廟宇建築，在建構廟宇建築之前，爲了區分空間的屬性與機能，大都會建立一套認知的基準。在傳統廟宇建築的專業化，匠師會透過當時盛行的思想、觀念，賦予各空間元素象徵意義，使得營建具有神聖或神祕色彩。如此，導致空間具有位階和吉凶之意涵，更是支配使用者的行爲模式。

從瞭解到認知空間知識所包括的內涵，傳統廟宇建築的構成有一定元件。大木匠師王錦木在廟宇傳統木雕建築，拱頭、接拱、連拱（聯拱）有關「螭虎」紋樣圖稿設計與安置，有其實際應用的手法，亦是本文研究內容的方向。

（三）探索「螭虎」紋樣圖稿設計之特色

「螭虎」吉祥紋樣圖設計，在王錦木的廟宇建築早、中、晚期作品中，其建築空間的應用之獨特性如何？其吉祥圖案裝飾特色有平面、立體、空間圖像三大表現方式，派別、匠師、社會現況、經濟等因素，及供奉的主神與廟宇的裝飾又有極大的關聯。又將如何成爲支配成爲匠師王錦木使用者的行爲模式，而形成手繪《架路用各種拱頭－王錦木》拱頭備忘本圖稿，爲匠師王錦木廟宇建築設計的參考規範之探究。

（四）「螭虎」紋圖稿分類、結構分析研究

大木匠師王錦木在廟宇傳統木雕建築，拱頭、接拱、連拱（聯拱）有關「螭虎」紋圖設計，從以後文獻中調查作品、探討吉祥圖騰演化、匠師圖稿的形成、如何有效分類、作品比對，針對有關「螭虎」紋圖，透逐一的比對分類、分析，以期對於圖形風格有較明確探討。

三 名詞解釋

（一）大木

「大木」、「大木作」所指一直是中國的木構架。房屋建築中負擔結構構件的製造和木構架的組合、安裝、豎立等工作，專業上所稱的專有名詞。由於古代建築是以木結構爲骨幹的，因此房屋的設計也歸屬大木作。

從《周禮·考工記》的記載「攻木之工七」，就可以知道「木工」在周代時已經分工很細⁸，歷代分工又有些許不同。從遠古到漢代，木結構的形式，學者至今仍在探索中，未能被完全瞭解，雖已有些復原研究，但還都未能得出系統的結論，只能看出一些脈絡；而自西周開始，已用櫨鬥作為結合柱與樑的構件，以後便逐步發展成為櫨鬥上用拱、昂等組成鋪作的複雜構造形式。

中國建築其實在唐初就已經定型化、標準化了，宋代李誠所編著《營造法式》中記錄的殿堂結構、廳堂結構與角樑結構三種，是最早關於具體的結構形式的記錄。根據現存實例，可以推斷這三種結構至少在唐初即已普遍應用。亦由此產生了與此相適應的設計和施工方法，《營造法式》一書中，就已載有一套包括設計原則、標準規範並附有圖樣的材份制（即古代的模數制），這材份制一直沿用到元末。到了明初，大量營建都城宮室，就已不再用材份制。清初頒布的清工部《工程做法》基本上使用了「鬥口制」，但仍可看出材份制的痕跡，但在力學上已不如材份制嚴謹，各種構件的標準規範也無一致的準則。實質上是舊的設計制度已被廢棄，而新的設計制度還不完善，所以有些青黃不接的感覺。

到了明清官式建築中，殿堂結構僅剩下表面形式，實際均為廳堂結構，稱「大木大式」。普遍應用的「柱樑作」稱為「大木小式」。而簇角樑，則稱為「攢尖」，此外，在長江流域和東南、西南地區，習慣用穿鬥式構架。它與廳堂結構同屬橫向垂直的屋架，但廳堂結構由逐層抬高而減短的樑承受檁和屋頂的重量，故稱抬樑式構架。穿鬥架用柱直接承檁，不用樑，柱間穿枋僅是連繫。而台灣官宦之家、廟宇多歸屬為此類型之建築⁹。

自古至今，「木」在中國重要性是無庸置疑的，大從天子的宮殿，小至平民百姓日常生活的用具，「木」一直是不可或缺的重要材料，所以在日常生活的應用與分工上，就發展得愈是精細：讓每種功夫、技藝能夠更專業與精準，這則是始終不變之處。

（二）大木匠師

中國傳統建築以木結構為主，木匠被認為是主要的匠師，他負責整體之規劃

⁸ 《周禮·考工記》，是迄今所見中國最早的手工業技術文獻，所記工藝分六類三十種工種，包括：攻木之工、攻金之工、攻皮革之工、設色之工、刮摩之工、搏埴之工等，分別記述木工、金工、皮革、染色、琢磨器物及制陶等內容。李亞明，《靜宜人文社會學報（142期）》，台中市：靜宜大學，1964，頁4。

⁹ 何倩珊，《臺灣大百科》，<http://www.kepu.org.cn/gb/civilization/architecture/timberwork/index.htm>，2006。

設計及實際執行，有如今天的建築師。因此木匠在中國的建築史上有著重要的地位，木匠又稱為梓匠，在傳統上又可分為大木匠師與一般匠師。前者主要任務是設計及製作建築物樑柱結構體，後者則包括雕花匠，家具匠以及門窗細節之工匠。大木匠所用的工具種類繁多，它們的形式與功能均不同，對一座建築物之完成有直接影響¹⁰。

第三節 研究方法與流程

一、研究方法

本論文原始資料來自田野調查和訪談資料。以實地田野調查大木匠師王錦木所得第一手廟宇建築的相關設計圖稿和「螭虎」相關文獻、影像等，其次對於其手繪《架路用各種拱頭－王錦木》拱頭備忘本，圖稿共有三十一式，三十二種「螭虎」吉祥紋樣圖，分類、分析其圖稿應用在廟宇建築之探究。為使田野調查和訪談資料有效轉化為研究的資料，應對所得資料進行分類與作品實地拍攝，再配合相關歷史文獻及佐證進行研究，其方法如下：

（一）文獻整理分析

對於傳統廟宇建築有關「螭虎」吉祥紋樣圖研究不多見，因此在蒐集上可能比較困難。研究對象的選擇方面，以王氏有參與建築或設計的廟宇。具有歷史意義的廟宇大多經過整修或擴建，甚至因廟址遷移而重建，以致現在所見到廟貌及廟內的裝飾部分已非原樣。首先，我們必須透過文獻整理，才能釐清台灣傳統廟宇的源流、沿革，透過前人研究初步了解傳統廟宇裝飾藝術的歷史變革。在確立研究方向與課題後，開始進行文獻蒐集工作。文獻蒐集主要有四大方向：1.匠師王錦木的相關文獻。2.圖稿創作、分類、風格分析等相關的資料。3.廟宇裝飾母題，有關「螭虎」吉祥紋飾相關內容。4.為匠師傳統廟宇建築木雕「螭虎」吉祥紋樣的形式與風格格探討。

文獻蒐集的方式有以下三點：

1.匠師王錦木的相關文獻分析方面，以台灣傳統廟宇建築大木作與木雕專書、期

¹⁰ 李乾朗，《台灣傳統建築匠藝》，頁 42。

- 刊、論文為主，爲了增加資料正確性，將互相比對增加可靠性。
- 2.圖稿創作、分類、風格分析等相關的資料，將從中、西的專書、期刊與論文進行相關文獻蒐集，從各個不同時期的代表性風格，再蒐尋相關匠師資料以爲佐證。鑑於王錦木在台灣設計廟宇眾多，本文將以較具有代表性廟宇爲對象。
 - 3.蒐集台灣廟宇裝飾藝術的相關文獻，從前人分析研究中找出台灣廟宇大木雕刻有關「螭虎」吉祥紋樣形式與風格的相關文獻；並於大原則中求其異同，以探討匠師王錦木手繪《架路用各種拱頭－王錦木》拱頭備忘本類型、風格的演變。

（二）田野調查與訪談

從文獻中可以得知珍貴且足堪佐證的文字資料，但是文獻的記載或有不盡詳細之處，此時有賴木雕匠師及其家人與地方耆老的口述資料來彌補。訪談的方式採取與受訪者直接接處，對於前人以撰寫的記錄則擷取相關資料以補不足，訪談的重要對象爲民間傳統工藝匠師。借由訪談過程，可以對於台灣廟宇木雕作品風格做更深入的了解，另一方面也可以彌補資料不足。

在進行訪談的同時，有部分歷史文物、相關的記載、照片資料必須直接觀察，並詳實記錄，所以田野調查是直接取得證據的最好方法，也可藉由實地調查研究深入了解廟宇的裝飾藝術。

（三）風格分析

韓瑞區·沃夫林（Heinrich wolfflin）在《藝術史的原則》提到：「如何區分其作品與其手法，完全要依靠我們對這些個人創作類型的瞭解。品味趨於相同的作品，線條方面有的比較有菱角，有的比較渾圓；線條的動勢有的頗爲猶豫而徐緩，有的流暢而急切。就此比例而言，有的比較細長，有的比較寬闊。」¹¹

由這段敘述可以初步了解，即使屬於同一類作品，在表現上也會有所不同，這即是個人創作風格的差異。造成差異的原因可以從時代、民族性、生活背景、技藝傳承、個人品性氣質上去探討。因此，民間匠師在進行彩繪或雕刻時，即使在相同的母題之下，應當各有可以參照的圖譜，而且也會受到時代背景、社會環

¹¹ 韓瑞區·沃夫林（Heinrich wolfflin）著，曾雅雲譯，《藝術史的原則（PRINCIPLES OF ART HISTORY）》，台北：雄獅圖書，2002年4月，頁26。

境、文化思想、材質、技藝等各項因素的影響。¹²

德國 19 世紀重要的雕刻家阿道夫·希爾德布蘭德（Adolf Hildebrand，1847-1921）在《造型藝術中的形式問題（Das Problem der Form in der bildenden kunst）》一書，提出一種與繪畫平面性有關但獨立於繪畫的雕刻美學。只談論形式問題，強調純形式和視覺理論。因此他指出，雕塑與繪畫的目的不是為了圖解文學主題，而是解決視覺表現的問題，雕塑與繪畫的主題所需要的不是倫理的意義或詩的意義，而是美學的意義。對於視覺與運動感的問題，提出純視覺與視覺投影重要概念。在物體的形相和形式的區別，作者認為形相指物體變動不定的外觀，形式是指不依賴於物體變動不定的外觀，而只依賴於物體本身。藝術家只關心形式，認為知覺形式比實際形式豐富，為了藝術目的，一切必須服從於視覺效果。這明顯與前者韓瑞區·沃夫林（Heinrich wofflin）不一致的看法，與一般認為藝術的形式和風格的演變是受外部因素和內部的因素雙重影響支配；也就是說，是由他律性和自律性共同決定的不同。因此，筆者認為匠師即使在同一母題創作表現係由視覺效果決定的大於其它的因素，基於此匠師在可以參照的圖譜下的創作是會受到純視覺與視覺投影的影響。

（四）圖像意涵分析

文學上常常用比喻的手法來暗指某種事物，《文心雕龍·諧讒第十五》：

讒者，隱也；遯辭以隱意，譎譬以指事也。……隱語之用，被于紀傳；大者與治濟身，其次弼違曉惑。」¹³

意思是說：

讒就是隱藏，用隱蔽的言辭來暗藏真正的意義；用奇異的比喻來暗指某種事物。……這些隱語的作用都記載在史書中。往大處說，可以振興國家的治道，有助於自思身修為；其次可以糾正錯誤，使迷惑的人明白過來。

¹² 蕭志青，《彰化縣古蹟類廟宇石雕研究－以鹿港天后宮後殿龍柱為例》，南華大學：美學與藝術管理研究所碩士論文，2008，頁 13。

¹³ 劉勰原著，羅立乾注譯，《新譯文心雕龍》，台北：三民書局，2002 年 6 月初版四刷，頁 147。

由此可知隱語使用得當，不僅可讓大眾易於了解，而且可以達到醒世、警世的目的。在廟宇的裝飾常常運用類似的手法來表達某種涵義，這些比喻及象徵有些明顯，有些隱晦不明，其涵意通常與吉祥、喜慶、祈求有關，透過裝飾圖案的分析，有助於大眾了解台灣傳統廟宇木雕裝飾藝術的內涵。

二、研究架構與流程

(一) 架構

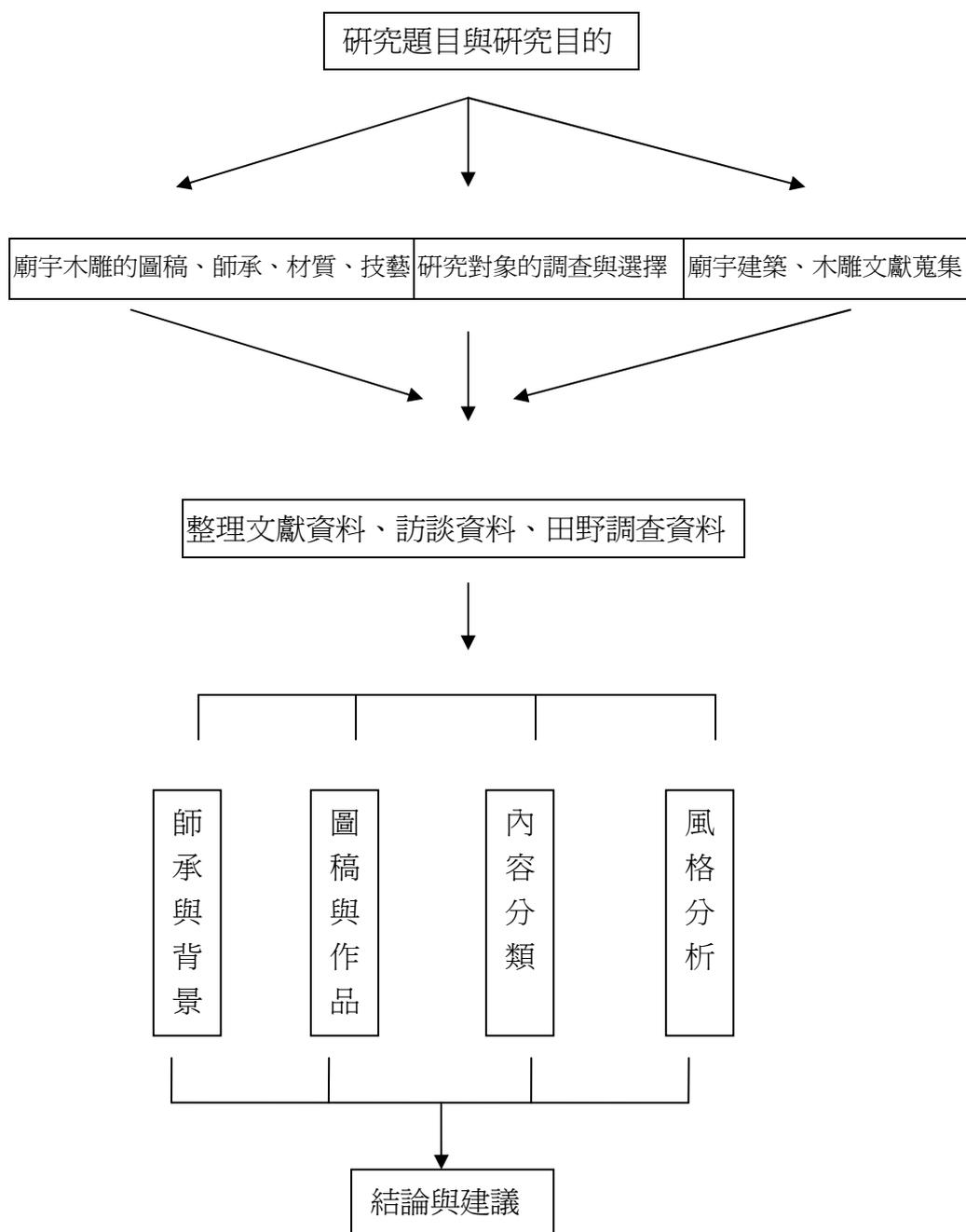


圖 1-1 研究架構

(二) 研究流程

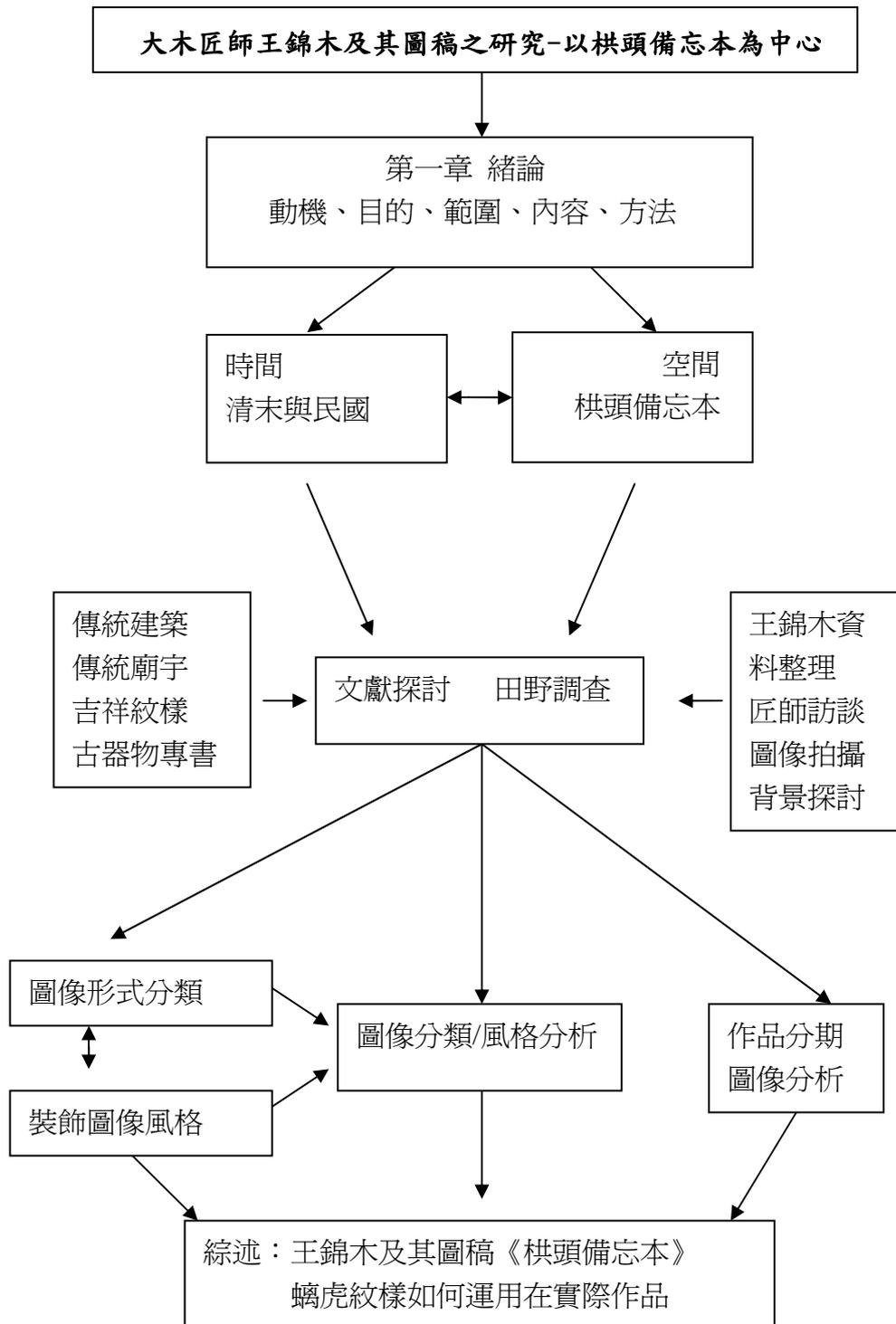


圖 1-2 研究流程

第四節 文獻回顧

對於大木匠師王錦木及其圖稿之研究-以拱頭備忘本為中心，回顧以往的資料，有關研究傳統大木匠師的木雕裝飾圖稿的文獻，主要探討的方向是：一、針對匠師的研究。二、針對作品研究。針對匠師的研究，筆者認為對於匠師的背景分析、作品調查等，散見各專書、研究論文中；針對作品研究通常直接透過作品分析。對於匠師木雕設計圖稿的分類與風格的探討，及有關匠師的作品呈現又是如何？這是筆者想探究的主要內容。因此，以前人論述及所探究的內容為基礎，再審視圖稿及作品加以論述，從而分析匠師王錦木拱頭備忘本上的圖稿與其作品所呈現風格表現。

一、專書

在專書方面，關於古建築用語、建築各部位名詞、木構件與石構件、與相關技術的用詞、裝飾題材探討等，有 2003 年李乾朗的《台灣古建築圖解事典》，1995 年林會承所編著《台灣傳統建築手冊形式與作法篇》，1984 年李乾朗的《台灣建築史》；關於匠師生命史、匠師的派別、匠師的傳承方式，社會生活探討，有 1995 年李乾朗的《台灣傳統建築匠藝》，1988 年李乾朗主持，蔡明芬、林瑛瑛、丁榮生、俞怡萍、許玉水等的《傳統營造匠師派別之調查研究》；關於圖稿、結構與設計作品的分類、分析，有 1989 年王慶台的《中國南系閩南地區台灣木作雕刻-螭龍雕刻結構之研究》。2004 年【德】阿道夫·希爾德布蘭德（Adolf Hildebrand，1847-1921），潘耀昌等譯，《造型藝術中的形式問題（Das Problem der Form in der bildenden kunst）》。關於吉祥裝飾紋樣與作品的相關研究文獻，有 1989 年龐燼的《龍的習俗》，2001 年李乾朗的《台灣廟宇裝飾》，2003 年謝宗榮的《台灣的信仰文化與裝飾藝術》。

- 1.李乾朗，《台灣古建築圖解事典》，台北：遠流出版事業有限公司，2003 年，11 月。

這是一本工具書，這本工具書收錄古建築用語，包括單棟建築各部位名詞、木構件與石構件的用詞、施工方法、工具與相關技術的用詞、裝飾題材的典故、近代著名的匠師生平簡介。本書認為運用台灣古老的建築用語來描述研究台灣的古建築，才是合理且有效的途徑。因此，本研究對於傳統建築中所用的專有名詞、

用語，都以參考這本台灣古建築圖解事典書籍為基礎。

2.李乾朗，《台灣傳統建築匠藝》，台北：燕樓古建築出版社，1995年，7月。

這是一本研究古建築的專書，對於傳統漢人的建築，有關民間流派建築認為都屬閩、粵所傳入，其宏大者如孔廟、武廟或佛寺道觀，亦非屬所謂官式標準。因此，在性格上自有一種民間的親切近人之感。書中針對大木結構斗栱有相當的著墨。其中，肆、對台灣傳統建築斷代特徵之初步分析（四）有關斗栱構件的裝飾細緻化。陸、台灣古建築大木結構細部的探討，裡面就有對臺灣的棟架及斗栱在空間中的位置多所探討。柒、有關台灣古建築大木結構解體技術初探。其中肆之（四）有關斗栱的說明，對於筆者探究錦木師架路栱頭上「螭虎」在斗栱所在的位置，有助於釐清作品在傳統寺廟中的位置，及其圖紋的表現。此專書有關斗栱內容收錄是較完整的。專書中第拾篇，有關溪底派匠師王益順在台灣之廟宇研究，有助於了解大木匠師王錦木家人及族人來台工作的發展狀況，對於匠師生命史及作品空間位置提供參考的方向。

3.李乾朗主持，蔡明芬、林瑛瑛、丁榮生、俞怡萍、許玉水，《傳統營造匠師派別之調查研究》，台北：行政院文建會，1988年。

本調查是由行政院文建會委託，中華民國文化資產維護學會執行，內容為主持人李乾朗，將其多年來陸續調查的成果，作一系列的整理，包括傳統匠師的分佈與派別，代表性的建築物為何？文中談到匠師的派別，有大木匠師、鑿花（木雕）匠師、石匠師、水土匠師、彩繪匠師及剪黏匠師，其中並述及匠師的傳承方式，社會生活。有關對匠師王錦木的專訪，有助於對匠師的生平與派別有更深的認識。這與本研究除了生命史探究外另對匠師的圖稿與作品探討有所不同。

4.王慶台，《中國南系閩南地區台灣木作雕刻-螭龍雕刻結構之研究》，台北：尚林出版社，1989年9月。

文中提到台灣傳統寺廟建築，並將木作雕刻在閩南地區的分類上，共分四種類別。其中裝飾一樣，因演化的推論，發現與戰國時期的圖像造樣，有相當程度的類似。在台灣傳統廟宇螭龍首部被普遍應用，匠師運用不同的裝飾，以木作螭龍紋裝飾廟宇。文中第一章，以裝飾在建築上的意義，談到視覺與色彩。作者認為建物或木質材料要達成表面裝修手法是彩繪和雕刻。其次在吉祥的用語裏，把

建物木作雕刻分成「花鳥」、「人物」、「走獸」、「裝飾」等四個範圍。裝飾圖稿的製作也發展成幾個區域，(1)集瑞圖稿。(2)九曲文字圖飾。(3)螭龍紋的裝飾。文中螭龍紋的裝飾圖稿正是筆者想探究的主題。

第二章，螭龍紋在木作中的裝飾與構圖。架構材的裝飾與位置，說明木作螭龍紋的構造方式，依材料分類可將「架構材」分為(1)栱仔。(2)員光。(3)托木。及「兩柱間的平面」指非架構材的裝飾與位置。並對螭龍紋圖像構成與架構材的構圖，以頭部的方向、角度的變化分為(1)「斗上前啄型」。(2)「頭上回首型」的構造。說明本書以「軟身造」為討論的對象，作者將螭龍構造上分為(1)「首尾內向式」。(2)「首尾背向式」。第三章螭龍紋圖像首部的變化組合。以(1)龍首。(2)龍身。(3)龍爪。(4)龍尾。並作細部探討，這個部分有助於筆者在圖稿分類與組合上有更清楚認識。

第四章，螭龍紋動態變化圖像之組合。作者將螭龍又分為(1)軀幹部動態的組合。(2)爪的動向與盤長位置的關係。(3)尾部構圖及卷草化處理。有助於筆者在動態形式分辨。第五章，螭龍紋圖像的硬軟身及圓渦弧。這是木作螭龍紋的特徵。在筆者所研究的主題上佔說明上重要的語詞。第陸章雕刻技巧在螭龍造型上的運用。這章談到螭龍圖稿的造型，有關(1)「賓主的視覺構成」。(2)「通透技巧與雕刻的互補」。(3)「雕刻技巧的視覺裝修」。(4)「賓主對換設計地位的考量」。作者對於木雕刻表達方法都有詳細介紹。如：(1)「線刻」。(2)「凸起」。(3)「剔地」。(4)「斜面」。(5)「螺旋狀的起突」。(6)「腹線」。同時，對於木雕刻技巧應用(1)「對比法」。(2)「漸層法」。有關浮雕的木作表現技巧充份說明。這對於筆者有關第四章的作品與圖稿內容將有很大的助益。

從木雕技藝層面，來作圖像變化的探討，如：(1)圖像系統構造變化的源流。(2)雕造技藝技巧的變化。(3)雕刻語言的結構探討。並以螭龍紋飾的變化法則，整理出變化系統概念，以及器物圖像的探源。由於本文研究以大木匠師王錦木及其圖稿之研究以栱頭備忘本為中心。有關架路栱頭裝飾紋樣以螭虎(龍)紋飾為主，因此在分類或是在結構語言探討上，對於「螭虎」紋結構有非常完整的敘述說明，是本文第三、四章分類與風格探究主要參考內容。

作者強調浮雕是木作的「唯一」表現，並強調「曲繞」弧面透視雕刻表現手法，對有關螭龍圖稿的造型、特徵、雕刻技巧、圖像變化等所做的探討。有助於筆者了解民間匠師在進行彩繪或雕刻時，即使在相同的母題之下，各有可以參照的圖譜受到當時背景、社會環境、文化思想、材質、技藝等各項因素影響的程度

如何？

5.李乾朗，《台灣建築史》，台北：北屋出版事業，1984年12月四版。

作者長期研究總結，採用通史的方法寫成。從荷西時期、明鄭時期、清代初期、清代中期、清代末期到日治時期為止，將台灣三百年來的建築比較、析其風格與型式。台灣居民以移民人口為主，因此台灣的開發由港口週遭開始，漸次往內陸發展出農業為主的城市，在歷史的變動中，受到西方文化的影響，構成的多采多姿的台灣建築面貌。地文上則影響台灣建築的修正。台灣傳統建築的作法與材料主要沿自閩、粵地區的樣式，當中受到荷、西建築與日式建築的影響，則又是另一種風貌的呈現。

台灣建築史的分期必須與文化史配合，才能清楚的現出整個演變過程的框架。本書採用斷代分期，將台灣建築分成六期探討，廟宇建築為傳統建築的一部份，本書的相關論述如下：

(1) 荷西時期：荷西兩國在台灣建築以殖民統治為著眼點，加以兩國抗爭，促使他們重視城堡的修建。兩國在台灣建築形式與風格有所不同，材料的選擇也不同，荷蘭擅用紅磚，西班牙善用石材，與其本國的傳統結合。不過荷西建築對於清代以後的影響並不顯著。

(2) 明鄭時期：正式收復台灣以後，使閩式建築落實台灣。明清建築在形式上是不可分的，因此，明鄭時期的建築形式可自清代早期的作品揣知。其次是明鄭時期與南洋諸國有貿易往來，台灣的建築受外來文化的影響亦自此時開始。明鄭時期的廟宇建築雖不少，但經清代以來的翻修，原貌難見。

(3) 清代早期：廟宇建築與民居建築為兩種不同的體系，當中某些細部手法、結構之必然，或匠人派別之偶然，有其雷同之處，也可以分辨出來。早期移民將隨身攜帶的香火掛在田寮或草庵，形成最初的廟宇，經過多年的改建，就形成大廟。清代初期的廟宇以狹長的山牆所夾成的封閉式長型平面為其特徵，這樣的形勢要有很長的進深及逐漸升高的地形。清代早期的廟宇不少，但因後期整修之故，目前能見其原貌者不多。

(4) 清代中期：此期廟宇的格局比初期略大，其方式為縮短進深，而家寬正面，其方式在三開間或五開間的前門兩旁各加一護龍，並留出側庭。另外，由於豪族興起，家廟建築受到重視，其形式與一般廟宇差不多，有時附建有戲台。

(5) 清代末期：清末廟宇建築原建年代多為清初至清中葉，由於古老廟宇整修

多所添建，但往往弄巧成拙，精華盡失。究其原因，最大的因素是嚴格的師徒相傳的傳統有了變化，加上外來突兀的新材料的混淆，造成傳統手法之危機。普遍上格局增大了（有鐘鼓樓），材料種類增多（如玻璃），裝飾程度遠比前期更豐富（如在屋脊上添置假山）。

清初至清末，廟宇建築的平面變化甚多，由最初的單座式至兩殿式，到大規模的三殿式與四殿式，可以看出廟宇建築由簡單走向華麗的過程。內部的規劃，由基本截結構的前殿、正殿，逐漸增加了後殿、側殿，鐘鼓樓、拜亭、戲臺、金爐與塔。在形式及裝飾上受到華北建築、與外來文化的影響，而產生了風格殊異的組合。

6.林會承，《台灣傳統建築手冊形式與作法篇》，台北：藝術家出版社，1995年7月再版。

本書主要探討台灣傳統建築，包含民居、廟宇、書院等。中國人將住宅視為家中成員的生命源頭，是生命延續精神寄託之所在。象徵意義上，住宅可以彰顯祖德及庇佑子孫，廟宇的功能與住宅不同，但結構上延續民宅格局，裝飾上更為繁複華麗。作者以中國傳統建築的布局為基礎，將中國傳統建築分解成各個元素，分別解析其風水含意、尺寸、裝飾表現及生命傳承的意義。每一篇構件的解說包含釋名、歷史緣由、功能、形式、作法、傑出作品介紹六項。

台灣傳統建築多移自中國閩、粵二地，其後由於地理環境、文化風俗演變、外來文化衝擊影響，發展出獨特的脈絡與風格。本書先從漢民族的思想根源出發，在探討居家風水之基本論，進而延伸到住宅格局的佈局，建築的平面或是立體佈局。最後，針對傳統建築的各部位構件鉅細靡遺的解說，各部位的法制規則亦記錄齊全。傳統建築結構依其各部位有各自的裝飾種類，這些裝飾種類各自有獨特的造型與技法表現，但在這些差異背後所隱含的功用、圖像元素、文化意涵等，皆系出同源甚至可以說不分二至，藉由本書可以對台灣傳統建築的形式作法與裝飾有進一步的認識。

7.龐燼，《龍的習俗》，台北市：文津出版社，1989年12月大陸初版，1990年7月台灣初版。

本書龍的習俗是指圍繞著龍所產生、所形成、所演變的一系列風俗習慣。這些風俗習慣既具有一般習俗的種種基本特徵，如傳承性、播布性、變異性等等，

還具有自己獨到鮮明特色，即表神性、象徵性和廣滲性。裡面談到龍習俗的產生，應當追溯到龍的起源。

人們對龍的崇拜，是自然崇拜的升格-神物崇拜。進入現代社會後，過去一直被當神物而崇拜的龍，因而變作一種吉祥物（或曰吉祥符號）。作為吉祥物的龍有騰飛、振奮、變化等寓意。龍的習俗是圍繞著龍的神性而形成、而展開、而變衍的。龍的神性透過神職體現出來，禱龍祈雨習俗，導致龍節日形成。秦漢以後，龍的身上增加了象徵封建皇權的神性，以及張牙舞爪、耀武揚威，為專制統治壯膽效力的神職。龍習俗的象徵性，卻由此而得到了突出長足表現。時代的變遷，文明的衝擊，龍的神性呈現著萎化的趨勢。

龍習俗廣泛地滲到社會生活的各個層面。不管是飲食起居、服飾冠履、歲時節令、民間工藝、喪葬儀禮，龍習俗總會和其它習俗交織、融合在一起。人們以為，將龍和自己的日常生活緊密地聯繫起來，就能獲得龍的祥瑞、得到龍的攜佑。作者中對龍的集合過程、形狀、龍與虎的關係、龍的家族螭龍有相當的介紹。其中有關龍的產生各種學說，對應著龍的造型、結構分析，對本文螭虎的結構、及作品對應提供更深入的了解，也是最有力的印證。

8.李乾朗，《台灣廟宇裝飾》，台北：傳藝中心籌備處，2001年，12月。

本文說明台灣廟宇的裝飾，大部分都具有構造的作用，同時兼具有象徵的意義。這說明它們常源於古時建築構造上的必然物，久而久之經過匠師的想像創造力，才變成一種特定裝飾形式與主題。有關第二章提及廟宇建築的匠師流派與設計技巧，這與本文要提出的拱頭裝飾空間與圖稿有著不相同的方向。第三章提起廟宇裝飾的種類與技巧，這裏有關石雕、木雕、交趾陶、彩繪、。裝飾題材與構圖。這對於廟宇整體的飾帶、裝飾題材的分類並舉適當的例子，有助於了解大木匠師對於廟宇設計裝修，豐富內容有更深一層了解。

9.謝宗榮，《台灣的信仰文化與裝飾藝術》，台北：博揚文化，2003年12月。

本書從台灣的信仰文化論起，探討其對廟宇建築空間與裝飾藝術的影響。傳統漢民族的信仰是萬物皆有靈的泛靈信仰，為了維持人與自然的和諧，更為維持人間的社會秩序，應追求平安的信仰心理，民間發展出驅邪納吉的文化傳統。作者從辟邪物談起，反應台灣民間信仰空間的觀念，其中第五章探討廟宇建築的空間藝術，第六章探討個案廟宇的建築空間與裝飾藝術。對有關於木雕的建構探討

亦有說明。台灣大部份的廟宇每隔一段時間都會有大規模的重建或整修，這是廟宇中即使最具有價值的作品亦難以保存的原因之一。現即時的記錄並保存各地方廟宇的建築裝飾，是今人要付出努力方向；目前各按研究方式為廟宇裝飾藝術研究的新方向。

10. 【德】阿道夫·希爾德布蘭德（Adolf Hildebrand，1847-1921），潘耀昌等譯，《造型藝術中的形式問題（Das Problem der Form in der bildenden kunst）》中國人民大學出版社，北京，2004。

本書作者阿道夫·希爾德布蘭德（Adolf Hildebrand，1847-1921），是德國19世紀重要的雕刻家。本書全名為《造型藝術中的形式問題（Das Problem der Form in der bildenden kunst）》他提出古典時代遵循的藝術規則為基礎的審美體系。這裡的規律是以從古希臘藝術，以米開朗基羅和切利尼為代表。古典主義藝術及新古典主義者卡諾瓦提出藝術規則中總結出來的。雖然此書涉及繪畫、雕塑和建築，但實際上重點在於探討雕刻的理論問題。

阿道夫·希爾德布蘭德被認為在19世紀最先提倡一種與繪畫平面性有關但獨立於繪畫的雕刻美學。《形式問題》一書影響所及，大地傳播了這一理論。他屬於再現性的藝術專家，他嚴守形式和古典結構，但他只談論形式問題，強調純形式和視覺理論。一般藝術的形式和風格的演變是受外部因素和內部的因素雙重影響支配；也就是說，是由他律性和自律性共同決定的。他指出，雕塑與繪畫的目的不是為了圖解文學主題，而是解決視覺表現的問題，雕塑與繪畫的主題所需要的不是倫理的意義或詩的意義，而是美學的意義。該書第一章著重討論視覺與運動感的問題，提出純視覺與視覺投影重要概念。

第二章形相和形式的區別，形相是指物體變動不定的外觀，形式是指不依賴於物體變動不定的外觀，而只依賴於物體本身。藝術家只關心形式，認為知覺形式比實際形式豐富，為了藝術目的，一切必須服從於視覺效果。第三章研究空間觀念與視覺表現。第四章平面觀念與深度觀念。第五章浮雕觀念。第六章作為生命解釋的形式。第七章石雕。

據此，對一個匠師而言，從平面圖稿設計到木雕作品的表現，雕塑家的動覺的觀念與藝術家應是相同的。為了藝術表現，通常以視覺效果為原則。藝術家只關心形式，認為知覺形式比實際形式豐富，因此作品必須仰仗圖畫似的清晰效果，根據平面視覺印象而塑造某種三維的實物。本書有助於對於匠師王錦木的圖

稿與作品探討。

二、學位論文

在學位論文方面，關於傳統匠師生命史的探討方面相關文獻有 2001 年莊耀棋的《在台惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》；關於圖稿與匠師設計作品的表現有 2004 年李志仁的《傳統建築木雕形式之符號意義—以彰化市古蹟為例》；關於螭虎結構分析與風格探討相關文獻有 2008 年蕭志青的《彰化縣古蹟類廟宇石雕研究—以鹿港天后宮後殿龍柱為例》；關於吉祥裝飾文樣與作品的研究文獻有 2003 年劉淑音的《台灣傳統建築吉祥裝飾-集瑞構圖的表現與運用》。

1.莊耀棋，《在台惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》，台北：國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，2001 年，元月。

本文以在台灣的惠安縣峰前村蔣氏打石匠師群為研究對象，文中闡述從日據時代來台發展的匠師歷史背景、經濟因素與發展歷程。筆者研究大木匠師王錦木也是出自同源的崇武半島上的崇武鎮溪底村，其中三個專業村之一。溪底大木匠師通常是帶領著在崇武地區三個最著名的專業村，分別是溪底村專擅大木作結構、官住村出泥水匠、峰前村出石匠，等來臺發展。因此，本文所探討這群石雕匠師在在福建地區歷史發展背景，來台發展歷史脈絡，有助於筆者對於大木匠師的生活背景有著更深刻的認識，對於還原當時匠師生活環境有參考的價值。

2.李志仁，《傳統建築木雕形式之符號意義—以彰化市古蹟為例》，國立雲林科技大學空間設計研究所碩士論文，2004 年，6 月。

本文研究是由符號學的觀點來觀察木雕構件。作者認為從匠師的意欲與工法的施雕，由具象的呈現到意涵的表達。對於匠師的木雕原發構想，媒材與工法之間的連結，思索中間脈絡是如何。據此，作者認為匠師的圖像來自深層結構的意欲，匠師的意欲是圖像的來源，因此圖像知識的來源、內涵、及圖像的輸出與深層結構有關連。大木匠木雕圖意表達與情節，如何圖稿分類也成為筆者參考的內容。文中提到關於木雕匠師的養成，以及匠師設計的圖稿。本文的文獻有助於筆者以了解匠師圖稿來源，有關架路拱頭裝飾紋樣以螭虎（龍）紋的設計圖稿如何來探究源頭，並對匠師養成生命史有更深刻了解。

3.蕭志青，《彰化縣古蹟類廟宇石雕研究－以鹿港天后宮後殿龍柱為例》，南華大學：美學與藝術管理研究所碩士論文，2008年，6月。

本文旨在探討鹿港天后宮後殿龍柱題字所引發的「仿作」與「舊作新刻」等問題。其中第三章探討臺灣龍柱的分期，以作為分析鹿港天后宮後殿龍柱風格分析之依據。筆者認為螭虎結構與龍的結構有著密切的關係。因為該論文第四章作品風格之探討，對於傳統廟宇中有關龍的風格分析有更清楚的說明。

4.劉淑音，《台灣傳統建築吉祥裝飾-集瑞構圖的表現與運用》，台北大學民俗藝術研究所，2003年。

本文在研究方法與脈絡上，藉由文獻的探討與田野調查所得，進行學理與實物的歸納與分析。在學理方面，從文化史、工藝史、建築藝術、宗教民俗的角度，推演出「瑞」的定義與符圖；在實物方面，搜集台灣傳統建築（廟宇、宅第）雕造（木雕、石雕、交趾、剪黏）和彩繪的吉祥圖樣，進行雕刻技法與構圖排列之分析。然後以學理所得之歷史典故，證之於實物圖樣的吉語、諧音之用，進一步嘗試對圖樣組合運用時的象徵寓意，以「趨吉避凶」的原始需求心理，及傳統社會「福祿財子壽」的價值觀念，與以解讀，加以分類。

傳統建築裝飾具有多項作用，諸如美化建築，迎祥納福、闢邪威嚇、教化人心等等，這些作用都有其典故來源，非一朝一夕之功。吉祥圖案在廟宇建築裝飾中極為常見，集瑞構圖從原始社會的單一吉祥裝飾發展至今多樣化，且組合複雜的形式其吉祥意涵越來越多，主要是根據來自歷史典故、通俗演義、風俗習慣、諧音等等。其表達意義的方式有顯諭與隱喻兩種，不管哪一種表達方式皆有其基本規則，或許在構圖方面有所差異，部份借用的圖像元素不同，然而表達的意涵不變。作者在本研究中將中國傳統集瑞圖案的構圖方式作了剖析，並將集瑞圖案的圖像整理分類，並將之與吉祥語辭搭配組合，傳統廟宇的裝飾因這些豐富的集瑞圖案而美化，也帶有祈福納祥的意味。

集瑞圖案有可能影響廟宇裝飾表現，複雜的構圖使得雕刻必須分二、三層才能容納，其表現技巧必須用到透雕或是外枝內葉，複雜的圖案以傳統工具及手工不易表達，也成為雕刻師傅展現技藝之處，在探討傳統木雕表現應將此一變化納入討論。

三、期刊論文

期刊文獻方面，在木雕匠師的生命史、工作概況探討，有 2005 年王耀庭，〈民族藝師-李松林〉；在圖案紋飾研究文獻方面，有 2001 年林幸蓉，〈圖案紋飾研究〉；在螭虎紋裝飾的文獻方面，有 1999 年楊美莉，〈漢代文物展中的玉龍、螭虎〉。

1.王耀庭，〈民族藝師-李松林〉《歷史月刊》，207 期，2005 年，4 月，頁 4-8。

該篇文章是對匠師李松林的生命史介紹，文中提及李松林先生出生典型的木雕世家，自幼學藝，18 歲就以「師傅頭」的身分，領修鹿港天后宮木雕工事。文中除了對於匠師李松林施作的廟宇一一介紹說明。並對李松林木雕創作及圖案配合雕刻有說明，對於傳統手法的木雕亦有所介紹，平面浮雕、立體圓雕，及作品表現的刀法亦有所介紹，本文對於匠師的生命史有提供更多認識。

2.楊美莉，〈漢代文物展中的玉龍、螭虎〉，《故宮文物》，1999 年 10 月，頁 44-63。

本文主要探討漢代文物展中的玉龍、螭虎，說明乘龍昇天的觀念以及螭虎、玉龍。作者認為西漢許多用玉的習俗和觀念來自於戰國時代各地方國的習俗與觀念，尤其是楚人的死後乘龍昇天的觀念更為漢人所承襲，而龍的題材在漢代文物中普遍存在，與此觀念深植人心有關。

作者對於故宮玉龍認為裝飾形強過實質性。秦、漢時代的玉龍強調龍飛躍升騰之勢，自秦、漢以來加入馬強勁的筋骨與飛躍奔騰，在西漢中期以來龍的形象成為四肢發達的四足獸，有一躍千里之勢的豪氣。漢朝開始引進各國良馬（周禮·夏官）載「八尺以上為龍，七尺以上為騾，六尺以上為馬。」可知漢人將神馬視為龍，稱之為「龍馬」。事實上西漢中期以後龍馬並無固定形象。1975 年茂陵出土的一件玉鋪首是虎形動物常見於劍飾上，即所謂「螭虎」、「盤螭」是可以視為虎的。劍飾上的虎與畫像磚上的虎略有不同，畫像磚上的虎較接近現實世界的虎，而劍飾上的虎帶有較多不同的可能性，例如虎身作四次彎轉，其表現是一種出沒無常的神性；腦後長一撮鬃毛不是一般虎有的；這些特色也令劍飾上的虎蒙上那麼一層似龍所持有的神秘性。因此漢代的人在此處似乎也嘗試將龍的一些特質注入件事上的虎身上，從這個角度去理解這些彎轉扭曲盤踞劍飾上的動物，似乎「螭虎」的稱呼是極為恰當的。本文雖為漢玉器的探討但對於吉祥紋「螭虎」紋樣與龍的關係有著極為詳細的說明，對於筆者探討螭龍或螭虎實為相同的紋飾，值的參考。

3.林幸蓉，〈圖案紋飾研究〉，《台灣工藝》，第 6 期，2001 年 1 月，頁 14-21。

本文主要從論述中國傳統圖案吉祥意涵出發，歸結到現今設計師若能善加利

用，將已走向古板的傳統圖紋裝飾注入一股活水。本文先提到中國傳統圖紋的起源，在歷代的演變過程中兼容並蓄，以至於現今累積多樣的吉祥圖紋。文中並將傳統圖紋裝飾分為動物紋、植物紋、文字紋、物紋四大類，並依據不同屬性舉例說明。

文中以舉例來說明常見的中國圖案紋飾的吉祥寓意，雖然沒有條文式的說明，但是可以從文中歸納出幾個基本概念：

- (1) 動物紋：動物圖紋包含傳說的神獸到日常生活的飛禽走獸，部份取其特徵習性、部份取其典故、部份取其諧音，以象徵吉祥。
- (2) 植物紋：植物圖紋包含中國本土品種與外來品種。部份取其稀有、部份取其自然生長現象，以象徵吉祥。
- (3) 文字紋：文字包含合字、變體字、符號化的文字，通常取其字意本身的吉祥意涵，部份文字圖案變化之後可以往四方連綿不絕，有些文字因象徵自然而用之。
- (4) 物紋：物紋則多以實物為題材，取其實用、諧音、象徵或是在上裝飾吉祥紋樣而成。

本文大部份的篇幅都在論述圖案紋式的吉祥寓意與象徵，但主要的目的在於將傳統紋飾引入設計的領域，因此對於圖像元素的分類與紋樣分析論述不多。

四、小結

回顧各專家之論述，為內容繁多，謹就其精要之處分類整理。就匠師生命史而言，前人論述探討有很多可以供參考，但大多只著重匠師的經驗論述，未見進一步的作品探討，能對一個匠師有完整生命史交代的論述者少。其中以李乾朗《台灣傳統建築匠藝》有關王益順論述的較完整；對於傳統建築中所用的專有名詞、用語，李乾朗《台灣古建築圖解事典》一書亦有詳細的記載，前人的研究通常以名詞解釋為主，對於相關的使用方式與圖解，因研究者的推陳出新，仍需要相關的文獻補足。

就「螭虎」圖稿探究而言，前人的研究多以古籍專書為主，在王慶台，《中國南系閩南地區台灣木作雕刻-螭龍雕刻結構之研究》對螭龍圖稿的造型，提出(1)「賓主的視覺構成」。(2)「通透技巧與雕刻的互補」。(3)「雕刻技巧的視覺裝修」。(4)「賓主對換設計地位的考量」。等，對於木雕刻表達方式介紹。19世紀的阿道夫·希爾德布蘭德(Adolf Hildebrand, 1847-1921)，最先提倡一種與繪畫平面性有關但獨立於繪畫的雕刻美學。強調純形式和視覺理論，認為一般藝術

的形式和風格的演變是受外部因素和內部的因素雙重影響支配；也就是說，雕塑與繪畫的目的不是爲了圖解文學主題，而是解決視覺表現的問題，雕塑與繪畫的主題所需要是美學的意義，提出純視覺與視覺投影重要概念，一切藝術目的在於視覺效果。

王慶台在《中國南系閩南地區台灣木作雕刻-螭龍雕刻結構之研究》一書所提到的「曲繞」現象，係弧面透視雕刻手法這與阿道夫·希爾德布蘭德（Adolf Hildebrand, 1847-1921）強調繪畫平面性的雕刻美學，強調純形式和視覺理論、效果是有差異。對一個匠師而言，從平面圖稿設計到木雕的表現，雕塑家的動覺的觀念與藝術家應是相同的。爲了藝術目的，一切以視覺效果爲原則。藝術家只關心形式，認爲知覺形式比實際形式豐富，因此作品必須仰仗圖畫似的清晰效果，根據平面視覺印象而塑造某種三維的實物。兩本書有助於對於匠師王錦木的圖稿與作品探討。王慶台強調浮雕是木作的「唯一」表現，並強調「曲繞」弧面透視雕刻表現，但在功能性轉弱裝飾性轉強狀況下，筆者認爲這仍然不能脫離德國 19 世紀重要的雕刻家阿道夫·希爾德布蘭德（Adolf Hildebrand, 1847-1921），所提倡的視覺效果與視覺投影基本理論。當然這與匠師所生活的時空背景有極大的關係，民間匠師在進行彩繪或雕刻時，即使在相同的母題之下，各有可以參照的圖譜，也會受到當時背景、社會環境、文化思想、材質、技藝等各項因素的影響。

對於「螭虎紋」結構的研究，王慶台前者所提到的弧面透視雕刻手法「曲繞」現象，可說是還原於當時環境的學者也是工作者，具有可供實證參考價值。李志仁《傳統建築木雕形式之符號意義—以彰化市古蹟爲例》，對於木雕匠師圖稿的設計到完成圖稿，在由圖稿轉化成作品，闡明從設計到作品的演變脈絡。蕭志青，《彰化縣古蹟類廟宇石雕研究—以鹿港天后宮後殿龍柱爲例》，對於龍柱結構的分析，也是筆者研究進行比對之參考。對於前人之研究文獻，透過演變脈絡之各環節探究，以期對大木匠師圖稿有更完整的說明。

螭虎與龍的關係，這吉祥圖案意涵，前人已累積較爲豐富的成果，王慶台、李乾朗、楊美莉等學者對螭虎（螭龍）皆有所著墨，對於匠師手稿自創圖樣體例起始年份，則有待後續研究補足。風格研究方面由於前人研究時已將影響因素一一探討，台灣近三百年來受到西方文化的衝擊，在廟宇的裝飾紋樣更容易受到影響。螭虎造型自不在例外，匠師以往不立紙稿以口語相傳，從作品與圖稿比對的反向推論，即風格的探討可推之當時的情境，這是筆者著重之處。

第二章 王錦木的生平與事蹟

序言

臺灣早期移民，面對人生地不熟的環境，往往攜帶地方神明的分身、香火袋，或者建廟供奉，一切依其職能、地緣、方言等性質區分，成為早期移民信仰中心。透過此一心理作用，使陌生環境變成安心可親的地方空間，發揮其影響力¹⁴。

清代初期對臺灣採取消極政策，康熙二十三年（1684）執行「不可廣為拓土聚民」，嚴管交通-「海禁」，但偷渡者仍盛。其主要原因是閩、粵人口過剩，謀生不易，冒險來臺，上可致富，下可溫飽。雍正末年，臺灣知府條陳臺灣事宜狀中云：

漳、泉內地無籍之民，無可耕之田，無可傭之工，無可覓之食；一到臺地，上可致富，下可溫飽。一切農、工、商、賈以至百藝之末，計工授值，此之內地率皆倍蓰。¹⁵

因此，中國沿海居民，不顧一切艱險，紛紛犯難偷渡來臺。

明治二十九年（1896），日軍曾發布「廟宮保存諭示」，後來為安撫民眾，才對本島原有廟宇實施保護政策。1900年之後，臺灣社會面臨重大的改變，走向近代資本主義社會，有一些廟宇在新崛起士紳的支持下，進行大規模整修。在大正、昭和二十年當中（1910-1930），幾乎較出名的廟宇都經過一次大重修¹⁶。事實上，這時是日本大正時期國力最盛，臺灣經濟較為景氣、繁榮的階段。

大木匠師王錦木，出生在福建省泉州府惠安縣崇武鎮溪底村，家族是世代相傳的木匠師傅。1919年來臺的王益順即其堂兄，人稱「益順司」¹⁷，當年來臺木

¹⁴ 吳峻毅從文化人類學角度來看廟宇扮演角色。吳峻毅，〈以文化人類學角度來看滬尾港發展過程與廟宇分部位置所包含之社會背後意義〉，《我的故鄉論文選集》，臺北：臺灣史蹟源流研究所會編印，1993，頁352。

¹⁵ 沈啓元，〈條陳臺灣事宜狀〉《清經世文編選錄》，〈臺灣文獻叢刊〉第二二九種，臺北：臺灣銀行經濟研究室編印，1966年。

¹⁶ 李乾朗認為臺灣，在大正、昭和二十年當中（1910年至1930年），幾乎較出名的廟宇都經過一次大重修。李乾朗，《廟宇建築》，臺北：北屋出版事業有限公司，1983，頁24-25。

¹⁷ 王錦木與王益順關係表。如：【附錄二】。福建惠安縣聯發興石雕廠「研究組織，溪底王氏宗親會王益順手抄家譜未刊手稿影本。

匠，幾乎是王氏家族的成員。其中，大正十四年（1925），溪底匠師應聘臺南縣北門南鯤鯓代天府修廟工程，當時年僅十六歲的王錦木，首次隨其兄長王火艾、二哥王火貴、四哥王錦秀等人來臺，開始在臺灣建築廟宇的人生。

王錦木在民國七十二年（1983）榮獲臺北市建築師公會頒發第六屆臺北市建築師公會建築金獎其表彰內容如下（圖2-1）¹⁸：

王錦木先生學藝先輩技術卓越為我中華傳統大木構造再生再造其構工精良熱心專著廣博專業及社會推崇謹特頒建築金獎以為獎勵紀念。

在民國八十二年（1993），因臺南北門南鯤鯓大牌樓大木構，王氏獲文建會頒發第一屆傳統廟宇建築薪傳獎，這對他來說是一個實至名歸的肯定與讚賞（圖2-2）¹⁹。



圖2-1 第六屆臺北市建築師公會建築金獎



圖2-2 傳統廟宇建築薪傳獎

第一節 來臺時代背景

一、社會背景

（一）日治時期的社會背景

日治初期，各地群起反抗，這時日本政府以懷柔、管制並濟，以樹立臺灣殖

¹⁸ 王志雄先生提供照片為，圖 2-1。

¹⁹ 王志雄先生提供照片為，圖 2-2。

民地體制為首要。當時臺灣本島成立「臺灣民主國」，抗拒日本接收。抗日失敗後，臺灣人民武裝抗日，仍此起彼落未曾停止。

日本佔領臺灣後，設立臺灣總督府以臺灣總督府為首長。翌年（1896），日本以臺灣為新殖民地，為加強統治，發布「法律第六十三號」，簡稱「六三法」，授權臺灣總督頒布具有法律效力的命令。此後，臺灣總督以「六三法」作為臺灣立法制度的基礎，集行政、立法、司法及軍事等大權於一身²⁰。在政治與社會管控方面，總督府以地方行政警察為中心，實施「典型的警察政治」，地方上大小的事務都有警察介入、干預²¹。同時，為鎮壓抗日分子以及救災，保甲中青、壯年男子組成青年團與壯年團，警察指揮保甲，有效控制社會秩序。

日治時期的五十年之內，臺灣社會有很大轉變，日人為了達成其殖民統治的目的，從各方面進行改造。政治上，從武力征服到安撫同化；經濟上，從獎勵到控制榨取，定下了「工業日本，農業臺灣」的政策。自昭和四年（1929）起，日本為配合「南進政策」需要，企圖使臺灣成為南進的基地，開始推動工業化。

日人從第一任總督樺山資紀起（草創期，1895-1898），進行日語教育之推展，接著總督兒玉源太郎（政制確立時期，1898-1919），則是有計畫地推動臺灣基礎建設，此時軍政改為民政，排除清末以來的外裔，完成殖民地經濟措施初步階段。其次，佐久間左馬太進行理番工作及阿里山資源之經營，並闢移民村希望招來日人移墾。其後，安東貞美、明石元二郎總督任內，正值歐戰告終，日本於戰爭期間產業勃興，臺灣亦因而略有景氣。

田健治郎為文官總督之始，於大正九年（1920）改正地方官制，廢除原設之十廳，改制為五州（臺北、新竹、臺中、臺南及高雄）二廳（花蓮港、臺東），州下分市、郡。郡下分街、庄，廳下設街、區。同時，大肆更改原有地名使之日本化²²。這時，臺灣島內漸趨安定，田氏力倡「內地延長」主義，因而出現許多日式建築。

大正十三年（1924）之後，社會呈現衰退象。此期之建設措施有：開通宜蘭

²⁰ 所謂「六三法」，原名「施行於臺灣之法令之法律」，係日本帝國議會於明治二十九年（1896）所通過之第六十三號法律案；授權臺灣督得在其管轄區域內發布具有法律效力之命令，並取消使用期限。「六三法」為臺灣總督府專制政治及各種惡法的根源。蔡相輝，《臺灣社會文化史》，臺北縣蘆洲市：空大，1998，頁 291。

²¹ 保甲制度即是一例。保甲原為清代地方的自衛組織，協助維持治安。經臺灣總督府加以利用，全面成立保甲；以十戶為一甲，十甲為一保；保設保正，甲設甲長，負連坐責任，制定保甲規約受警察監督。保甲的任務，主要為調查戶口、了解保甲內部情形、宣達政策、輔佐警察和地方行政機關、監督、修橋、鋪路、監督公共衛生等工作。

²² 如：打狗改高雄，打貓改民雄，阿猴改屏東，牛罵頭改清水，大料崁改大溪，錫口改松山，胡蘆墩改豐原等。

線鐵路、創立臺北帝國大學及嘉南大圳的水利工程。昭和五年（1930），爆發「霧社事件」及昭和九年（1934）的「清水大地震」，為震撼國際社會的兩件大事。但日人在昭和十年（1935），尚舉行誇耀治績的博覽會，此時為安撫同化政策時期（1919-1936）。

最後，昭和十年（1935）之後又恢復軍職總督。七七事變後，力倡所謂「皇民化運動」，對臺灣之中國傳統文化破壞不遺餘力，「矯正陋習」及「指導良俗」是此時期的兩大口號，藉這個名義拆除無以數計的中國建築²³。太平洋戰爭爆發之後，經濟緊縮物質嚴重缺乏，一切文化建設都趨於停頓狀態，終於在1945年無條件投降退出臺灣。

（二）臺灣光復後的社會

民國三十四年（1945），第二次世界大戰結束。日本投降，臺灣、澎湖歸還中華民國。國民政府在臺灣設立行政長官公署，首任行政長官為陳儀。初期行政效率不佳，治安惡化，且戰後的社會經濟崩潰，導致人民生活陷入困境。國民政府急於「去日本化」，造成文化上的衝突，加上部分新住民（國民政府退守臺灣軍民）相對於老住民（早期移民），在社會和經濟地位上居於優勢，因而在1947年爆發「二二八事件」²⁴。

國民政府在民國三十七年（1948）制定「動員戡亂臨時條款」，民國三十八年宣佈臺灣「戒嚴」。以維護治安為理由，限制人民言論、出版、集會、結社等自由；實施黨禁、報禁等。1970年代，由於經濟起飛、教育迅速發展，民主理念普及，人民敢於直接挑戰權威政治，在民國六十八年（1979），高雄終於爆發美麗島事件，喚起民眾的政治意識。民國七十六年（1987），政府宣布解除戒嚴，開放人民有集會遊行自由，繼而推動修憲、國會全面改選，社會民主化進入一個新的里程碑。1980年代以後，因政治民主及本土化的發展，才逐漸消弭政治上的不平等。

在教育上，政府遷臺初期採六年國民義務教育，民國五十七年（1968）改為九年國民義務教育。初期偏重普通中學教育，隨著經濟建設的需要推動職業教

²³ 臺灣島內中國建築及寺廟被拆除無以數計。李乾朗，《臺灣建築史》，臺北：雄獅圖書股份有限公司，1979，頁 271-272。

²⁴ 「二二八事件」發生的原委。陳儀深、林美容、葉海煙、林有土等，《臺灣的社會從移民社會、多元文化到土地認同》，臺北縣淡水群策會李登輝學校，2004，頁 33。

育，民國八十五年試辦綜合高中，配合著經濟蓬勃發展，大專院校不斷增加。爲了強化臺灣人民對於「中華文化」的認同，透過「國語推行委員會」強化「族群同化政策」。

經濟上則調整高壓政策，實施土地改革。從民國四十二年起的四年經濟建設計劃，民國六十二年持續推動十項建設，民國七十三年以推動自由化和國際化，試圖與國際接軌。以臺灣人的勤奮，加上美國持續大量經濟援助，臺灣經濟自1970年代起逐漸繁榮，成爲亞州經濟四小龍之一，達到「新興工業化國家」(NICS)水準。產業結構從傳統農業爲主的型態，先是渡過勞力密集工業，1980年代進一步升級，形成服務業與高科技產業新興市場。

隨著社會變遷，出生率降低，人口老化的問題產生。外籍配偶增加，爲社會帶來不同文化。民國八十四年開辦全民健保，社會福利政策的施行。全民健康漸漸受到政府重視。

依據中國傳統習慣，營造乃神聖大事，看風水、看時辰必不可少，在民間受到重視。清代臺灣因建築材料與技術多仰賴閩、粵，所以唐山師傅爲人們所器重。但自民國三十四年臺灣光復後，因戰後復甦工作的進行，導致古蹟之維護無暇顧及。民間因日本殖民的影響，深受西化，大部分廟宇設計以鋼筋水泥所建，匠師在社會地位不高。兩岸開放之後，大陸工資低廉以及臺灣匠師的技術、機具的輸出奧援，使得臺灣本地匠師謀生不易。1980年初期臺灣曾出現「多元化」的討論風潮，直到1990年後期，臺灣出現「多元文化論述」²⁵，傳統藝術才和民主化、本土化齊頭並進。

二 宗教政策

(一) 日治時期對臺的宗教政策

韓興興建築師事務所在《鹿港城隍廟調查研究》當中，提到日治時期日人對臺灣通俗信仰，初探聽任不干涉態度，此即臺灣在日治初期被稱爲「宗教的寶庫」²⁶的原由。明治二十九年（1896），日軍發佈「原有廟宇官衙保存論示」，便是採

²⁵ 「多元文化論述」指在本土化下的政治、經濟、教育、文化、藝術等方面。陳儀深、林美容、葉海煙、林有土等，《臺灣的社會從移民社會、多元文化到土地認同》，2004，頁70。

²⁶ 即表示各種宗教都可以在臺灣生根立基發展。以傳統宗教而言，原住民族的民間如巫師、巫醫與豐年祭仍然存在，漢民族的民間信仰迄今仍是社會底層的信仰，各種相關的宗教活動與組織仍然蓬勃發展。陳

安撫、懷柔的政策²⁷。日治初期，臺灣總督府捨棄十九世紀末，因對外戰爭勝利而興起的日本國家神道教，選擇已在臺灣稍有根基的佛教。這種與西方世界以基督教治理殖民地的「宗教殖民」不同，具有「宗教感化」思維模式；也讓原住民與漢人居多的臺灣，同化於日本的速度加快。為因應現實環境，臺灣漢人不得不與在臺日人合作，並以傳統道教廟宇改建、增設日人所熟悉的佛像，如：地藏王菩薩等。同時，日本為便於統治，更在臺灣各地設立許多寺院及佈教所。此外，臺灣還出現混合道教與佛教的齋教²⁸。

在同時，日本卻又積極獎勵其國內各宗教進入臺灣傳道，並極力提倡日本神道，故此時應算日、華宗教並存時期，這種狀況一直維持到昭和四年（1929）左右。此時正是臺灣經濟最景氣時期，故當時出名的廟宇幾乎都曾重修過，日人稱之為「支那式廟宇」。此時，不少名廟，均延聘大陸唐山師傅渡海主持修建事宜。²⁹。昭和十一年（1936），臺灣總督府積極推動皇民化，以地藏王菩薩、各地神社為信仰中心的神道教，成為統治者積極推動的宗教。在此因素下，其餘宗教遭受一定的限制，此現象一直到戰後才有所改觀。

日本發動侵華戰爭後，情勢變轉變，首先實施所謂「皇民化運動」，極力消滅中華文化，其手段是廣建日本神社，到昭和十六年（1941），全臺竟達一百九十七社之多。此外，並強迫臺人參拜「神社」，家家戶戶在正廳奉祀「神宮大麻」，創辦日語家庭，強制人民使用日語、穿和服，並以加配物品等方式利誘。在短短數年內便拆了數百座廟宇，單新竹州（包括今天的桃園、新竹、苗栗三縣）就達一百多座。有些廟宇為了求生存，不得不在屋頂上蓋日本瓦，扮成日式建築並奉祀日本神道，以避耳目。在這個時期可以說是臺灣宗教信仰的大動搖，廟宇的大浩劫。所幸，此運動不久即遭日本佛教派之阻止，尚未危及全臺，臺灣之通俗信仰得以勉強保住³⁰。

儀深、林美容、葉海煙、林有土等，《臺灣的社會從移民社會、多元文化到土地認同》，2004，頁 52。

²⁷ 韓興興建築師事務所，《鹿港城隍廟調查研究》，臺中市：彰化縣政府，1996，頁 102。

²⁸ 齋教，是揉合儒、釋、道三家思想而成的，其外貌為佛，內在為儒，其科儀則近道。蔡相輝，《臺灣社會文化史》，臺北縣蘆洲市：空大，1998，頁 208。

²⁹ 當時的匠師王益順，從 1919 年率領眾多匠師來台，至 1930 年回泉州，在台灣共設計五座大廟：1919 年台北龍山寺，1923 年台南南鯤鯓代天府，1924 年新竹城隍廟，1925 年台北大龍峒孔子廟，1927 年鹿港天后宮。李乾朗主持，蔡明芬、林瑛瑛、丁榮生、俞怡萍、許玉水，《傳統營造匠師派別之調查研究》，1988，頁 35。

³⁰ 現台南關子嶺大仙寺即是一座仿日本奈良大佛建築的大雄寶殿。韓興興建築師事務所，《鹿港城隍廟調查研究》，1996，頁 102。

(二) 民國時期的宗教政策

民國三十八年（1949）中央政府播遷臺灣，大陸上各種宗教紛紛跟隨而來，國際交流頻繁，天主、基督各教派及世界各種新興宗教也大量傳入，使臺灣宗教之複雜性遠超過大陸原鄉。臺灣地區民間信仰種類既多且雜，民間多把儒、釋、道三家觀念融合，其中以廟宇之型態呈現，成爲民間信仰之主流³¹。直到民國八十三年（1994）底，內政部統計臺灣地區共有廟宇、教堂 16,200 所（不含神壇及未登記廟宇），全臺灣所有宗教信仰的人口約佔全臺灣 55% 左右。其中道教 8,292 所，尚有政府允許合法傳教之一貫道，堂壇 50 處。

國民政府對於臺灣諸宗教態度是放任不加干涉的。自從光復以來，真正用來規範宗教組織及廟宇的法令只有民國十八年（1929）頒佈的〈監督廟宇條例〉以及民國二十五年（1936）頒佈的〈廟宇登記規則〉而已。法令不足，使得政府沒有足夠的法源依據去介入宗教事務，卻也成爲情治單位介入宗教調查的最佳藉口。其次，由於民國四十二年（1953）開始實施「地方自治」之後，國民政府開始注意到地方政治勢力的整合，爲拉攏地方上的意見領袖與角頭勢力，藉著各祭祀圈之運作而與政治掛勾。因此，在戒嚴時期，只要各宗教團體與廟宇在政治立場上與政府一致，大都能享有某種程度上的自由。戒嚴時期最嚴重的宗教查禁行動是針對「一貫道」的查禁，此時期國民政府仍然以政治理由作爲取締命令的主要理由³²，而爲了包裹住這種政治因素，便加強道德上的指控³³。

解嚴之後，最重要的宗教現象便是新興宗教大規模增加。民國六十年代末期，因爲選舉需要，國民政府解除了一些原先查禁的宗教團體，也允許一些宗教團體的成立，但這並未稍減政府所抱持「管制」與「防弊」的心態。事實上，近年來，對於政府宗教政策，我們可以看出這樣的走向：對已存在宗教團體之管制日漸放寬，甚至只需「核備」便可，但是對於新興宗教（尤其本土的新興宗教）之設立條件卻頗爲嚴格，一直到近兩年才又新允許「中國儒教會」與「大易教」的設立申請。

自從民國四十二年以來，每十年一次的總登記，迄今至少進行了五次廟宇總

³¹ 依據民國四十八年臺灣省政府全面調查各地宗教團體，廟祠 2,947 所、佛寺 838 所、祖厝祠 47 所、基督教堂 847 所、天主教堂 371 所，合計 5,052 所。另有回教清真寺三處，喇嘛教甘珠爾瓦佛圖駐錫一處，天理教二所，世界卅字會有二所。劉萬枝，《臺灣文獻第十一卷第二期》，臺灣省廟宇教堂調查表七。（蔡相輝，《臺灣社會文化史》，臺北縣蘆洲市：空大，1998，頁 291。）

³² 林本炫，〈一貫道與政府關係-從查禁到合法化〉，《宗教文化》，1990，頁 315。瞿海源，〈查禁與解禁-一貫道的政治過程〉，《臺灣宗教變遷的政治社會分析》，1997，頁 359。

³³ 同註 32。宋光宇，〈四十年來臺灣的宗教發展情形〉，《宗教與社會》，1995，頁 186。

登記。只可惜有許多已存在的廟宇，其產權、建物或土地在原來取得上並不完全符合登記之條件，以致於廟宇登記之工作至今只進行不到一半，有大多數的廟宇仍無法合法登記，而成爲主管機關非常棘手的問題。四十八年（1959）全面普查和八十三年（1974）的採登記是不同的，應可推估至少成長六倍以上，這是影響匠師的生活的關鍵。

三 來臺管制情形

清代對臺灣的移民政策，初期實施「海禁令」，鄭成功入臺後，清帝國實施「遷界令」（1661），將中國沿海二十華里的居民盡數遷入內地，以堅壁清野的政策，放火焚燒沿海村鎮，並立石或築牆爲界，不許官民出界貿易，或在界外居住耕種。即使後來幾度開放海禁，也仍有不准攜眷來臺的規定。因此，移入臺灣人口有相當多是單身來臺的冒險家或偷渡者。由於家庭不在臺灣，他們往往在農忙之前到達，農閒之後返回福建、廣東，形成定期往返的客居勞工³⁴。

康熙二十三年，執行「不可廣爲拓土聚民」政策，嚴管「交通」海禁，但偷渡者盛。其主要原因爲：閩、粵人口過剩，謀生不易，如冒險來臺，上可致富，下可溫飽。雍正末年，臺灣知府條陳臺灣事宜狀中云：

漳、泉內地無籍之民，無可耕之田，無可傭之工，無可覓之食；一到臺地，上可致富，下可溫飽。一切農、工、商、賈以至百藝之末，計工授值，此之內地率皆倍蓰。³⁵

由此可見中國沿海居民，不顧一切艱險，紛紛犯難偷渡來臺的事實。

（一）日治時期

1895年5月，根據馬關條約，清廷將臺灣及澎湖群島割讓予日本。依該條約第五條規定³⁶，條約批准及換文後兩年內，臺、澎住民欲遷出者，可以自由處置

³⁴ 陳儀深、林美容、葉海煙、林有土等，《臺灣的社會從移民社會、多元文化到土地認同》，臺北縣淡水群策會李登輝學校，2004，頁12。

³⁵ 沈啓元，〈條陳臺灣事宜狀〉《清經世文編選錄》，〈臺灣文獻叢刊〉第二二九種，臺北·臺灣銀行經濟研究室編印，1966年。

³⁶ 馬關條約第五款規定，臺民的國籍爲：「本約批准互換之後，限兩年之內，日本准中國讓與地方人民，願遷居讓與地方之外者，任變賣所有產業，退去界外。但限滿後，仍未遷徙者，酌視爲日本臣民。」（《重

出售其財產而離去，但期限屆滿後仍未遷出者則宜視為日本臣民。因此在明治三十年（1897）五月後，由大陸渡海來臺的人民皆被視為外國人，有別於日人對臺灣人（本島人）的統治。

日治時期之初，工匠來臺最主要的誘因，在於臺灣工資遠高於中國大陸，而大正年間，大量廟宇翻新修建對工匠的需求增多，但大多數匠師來臺均無定居的打算，他們心態普遍是出外工作賺錢，屬短期打工性質。這些誘因並未因總督府實施壟斷性華工制度有所改變，反倒是中國政情、經濟等狀況影響人民去留，而中日關係演變，對於在臺華僑的去留亦有重大影響³⁷。

日本根據馬關條約接收臺灣，開始統治臺灣之後，帶入了現代國家領土、主權、法律制度與公民的觀念³⁸。首先，以現代法律規範民間衝突，統治初期，臺民與清國官員成立「臺灣民主國」，抵抗日本的統治，直到大正四年（1915）「西來庵事件」為止，二十年之間，臺灣人民發動多次武裝戰鬥反抗日本人的統治。其次，為了有效統治，日本在入臺後，成立「臨時臺灣舊慣調查會」（1895-1917），對臺灣人口與土地作了精確的統計與丈量，讓殖民日本政府更瞭解臺灣。

日本統治臺灣之後，斷絕了臺灣民眾往返中國途徑，要求人民必須在兩年內決定是否要遷回中國，這項措施雖不能完全切斷臺灣人民對中國民族感情，卻也增加民眾對於臺灣的適應與投入，臺灣社會也在日本統治時期，由典型的「移民社會」慢慢轉變為「定著社會」。日本政府還通過特別法「六三法」，容許臺灣總督獨覽軍、政大權，並因地制宜，訂定不同於日本國內的特殊法律。臺灣人民在法律之前都是平等的，但相對於日本人，臺灣人屬「次等國民」，仍有差別待遇。直到太平洋戰爭爆發（1941），殖民政府在臺灣仍推行「皇民化運動」³⁹。

臺灣總督府對於來臺中國人的管理，係採嚴密控制和管理政策，以防止華工對總督府政治和經濟造成不良的影響。於是在明治三十八（1905）年制定並頒布「清國人臺灣上陸條例」八條。此條例一經公布後，使得中國勞工之渡臺完全受阻⁴⁰。總督府鑑於明治四十三年（1910）起，修路、築港、建屋等各項事業將陸續展開，急需大量勞工，乃採以「契約移民」為華工來臺之原則，於明治四十三年（1910）年發布「清國勞働者取締規」十八條，將華工置於極其嚴密監督和管理

修臺灣省通志政治外事篇》，1998，頁 355。

³⁷ 吳文星，《日治時期在臺「華僑」研究》，臺北：臺灣學生書局，1991，頁 150。

³⁸ 陳儀深、林美容、葉海煙、林有土等在《臺灣的社會從移民社會、多元文化到土地認同》，所提出觀點認為日本根據馬關條約接收臺灣，帶入了現代國家領土、主權、法律制度與公民的觀念，2004，頁 26。

³⁹ 陳儀深等，《臺灣的社會從移民社會、多元文化到土地認同》，2004，頁 26~29。

⁴⁰ 本條例第四條規定：一律嚴禁無賴苦力等類上陸，以保臺灣良民之安寧。

下⁴¹。明治三十七年九月（1904）廢除契約勞工制度，另發布「清國勞働者取締規」二十一條及「清國勞働者取締規則施行細則」十二條，將華工置於同一法規管理下為目的，於此確立日治時期華工的管理制度。大正九年（1920）十二月，總督府將規則中所有「清國」一詞改為「支那」，內容大體延用，未作重大修訂⁴²。

當時木匠、石匠要進出臺灣，得先經由華人買辦代為辦理。獲准來臺入境之後，必須隨身攜帶入境許可證，即可在本島內自由居住和工作。工匠要返國時尚要申請返國證明書，並繳還登陸許可證，始能出境，居臺期間若犯法或違反官府規定可驅逐出境⁴³。昭和十二（1937）年七月中日戰爭暴發後，華工大量返國，其後幾乎斷絕出入；總督府基於維持臺灣之治安和防諜等目的，原則上不准華人入境⁴⁴。

（二）民國政府遷臺管制情形

民國三十四年（1945），兩岸來往交通的重開，將近八成匠師返回內地，其中多數匠師又都投入閩南著名僑鄉，如：晉江、安海一帶，興建民居大宅。而在臺設有戶籍的匠師，也有投入此地去修建者。民國三十八年國民政府撤退來臺，兩岸陷入緊張狀態，交通全面中斷，部分匠師們的家庭成員就此分隔兩地。

民國五十年代以後，社會安定，宗教活動開始活絡，對於日治時代後期遭到破壞或已老舊的廟宇，此時皆開始興修。到了六十年代中期，由於經濟起飛，社會繁榮，人們對於廟宇修建更是不餘遺力。此時，大陸來臺的老匠師多退出第一線，匠師的後人也不願繼續從事這種勞力的匠師工作。

回顧臺灣地區人民與大陸地區之間，近五十年來之往來歷程，應從民國三十八年（1949）政府頒定「臺灣省出境軍公教人員及旅客登記辦法」開始，實施人員出境管制，兩岸人民從此開始了四十年的隔離時代，同時，大陸地區亦同樣實施類似的管制措施⁴⁵。一直到民國七十六年（1987）「解除戒嚴」，同年十一月二日開放一般人民進入大陸地區探親後，才又重新開啓兩岸人民往來之新紀元。此

⁴¹ 陳儀深等，《臺灣的社會從移民社會、多元文化到土地認同》，2004，頁10。

⁴² 莊耀棋，《在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》，臺北：國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，2001，頁14。

⁴³ 有關「清國勞働者取締規」於大正九年（1920）十二月，總督府將規則中所有「清國」一詞改為「支那」，內容大體延用，未作重大修訂。莊耀棋，《在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》，2001，頁39-40。

⁴⁴ 因中日戰爭，對大陸來台居民管制情形。莊耀棋，《在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》，2001，頁99-100。

⁴⁵ 劉蓬春，《臺灣地區入出境管理與兩岸關係之探討》，1992，頁1。

後，陸續以行政命令之形式，開放公立學校教職員，各機關技工、工友、清潔隊員等，赴大陸探親；乃至廠商可組團赴大陸考察、參展，大眾傳播事業可派員赴大陸作業，其進程可謂一日千里。

解除戒嚴之後，海峽兩岸緊張情勢和緩。現階段兩岸有關廟宇木雕、石雕等產品，商業往來更加頻繁。兩岸的木雕與石雕工藝發展有幾個特點：一、是大陸木雕、石雕產品陸續進入臺灣。在初期臺灣向崇武地區採購原料石材及各種木雕工藝，之後委託當地訂製各種工藝品和建築裝飾石雕、木雕產品。在這幾年都可以看到臺灣加工的產品。二、是臺灣開始有人到崇武鎮去投資創辦石材及木雕加工企業⁴⁶。

四 民國時期廟宇的發展

安溪鄉民間流傳有「過番歌」云：

日中行到東嶺頭，想起心酸目滓流。轉眼鄉關看不見，前路風波使人愁。⁴⁷

所描述內容實為閩、粵人初次移民出國內心痛苦之寫照。在此情況下，足以聊慰鄉思並克服人類對於海洋之畏懼心者，只有象徵家鄉廟宇神之香火。當移民在海外經濟力量許可時，為紀念其家鄉父老，便在僑居地建立家鄉式之神廟以回報，本省所見之廟宇，如開漳聖王、廣澤尊王、清水祖師、三山國王、保儀大夫、保生大帝、霞海城隍、靈安尊王等，大都是在此因素下而建立。

依據大正八年（1919），臺灣總督府的調查，臺灣共有廟宇、宗祠等11,391座，各廟宇所奉主神共達百餘種。依其性質大略可分為：廟宇、齋堂⁴⁸、宗祠祖廳⁴⁹、小祠⁵⁰四大類，其數目、如附表2-1⁵¹：

⁴⁶ 《崇武鎮志》，未出版，1996，頁124。

⁴⁷ 蔡相輝，《臺灣社會文化史》，1998，頁207~208。

⁴⁸ 齋教傳入本省主要係在嘉慶、道光年間（1795~1850），其發展時間不長，卻有齋堂172座。同註20，頁273，齋教，是揉合儒、釋、道三家思想而成的，其外貌為佛，內在為儒，其科儀則近道。同註20，頁208。

⁴⁹ 宗祠祖廳，代表家族性聚落存在之情形，其數目少，可見本省雜居之情行普遍，其創立年代晚，顯示大家族在近代始漸掘起。同註20，頁273。

⁵⁰ 小祠則以福德正神及有應公（萬應公）為主，福德正神係土地之象徵，國人為祈求農作豐收多祀之，本省農地所在，到處皆有也。有應公之崇祀，係以無祀鬼魂為主，其來源可分為無主屍骨與因戰爭械鬥而王者兩類；其廟多，一則顯示本省開發之過程之艱難，不知有多少無名英雄喪生於此，一則顯示終清之世，本省變亂頻繁之情形。同註20，頁273。

⁵¹ 蔡相輝，《臺灣社會文化史》，臺北縣蘆洲市：空大，1998，頁273。

表2-1 宗教團體分佈數目表

民間信仰 行政區域	廟宇	齋堂	宗祠祖廳	小祠	總計
臺北	219	21	7	1,723	1,970
宜蘭	221	6	4	234	465
桃園	117	11	6	324	458
新竹	270	42	12	1,638	1,962
臺中	652	30	10	715	1,407
南投	132	6	12	369	519
嘉義	669	15	15	1,395	2,094
臺南	676	25	4	731	1,436
屏東	184	14	2	533	733
臺東	8	0	0	10	18
花蓮	12	0	0	14	26
澎湖	152	2	48	101	303
總計	3,312	172	120	7,787	1,1391
備註	一、本表所列廟宇、齋堂、小祠數目，係根據民國八年臺灣總督府文教局社會課所編臺灣宗教調查報告書第一卷，附表一宗教團體分佈數目表。宗祠祖廳數，係根據同書附表六，祖靈數目分佈表。 二、地區劃分，係以當時行政區劃分為準。				
資料來源：蔡相輝編著《臺灣社會文化史》(1998)					

由表所列數字，可發現廟宇之數目依次以臺南、嘉義、臺中為最多，花蓮、臺東最少，適與當地開發之年代成正比，開發年代早，經濟繁榮之處，廟宇越多之情形，實可顯示廟宇與地方發展之關係。廟宇是一種靜態機構，苟無人加以經營，則無法發揮作用。本省居民則以廟宇為信仰中心，組成各種宗教團體如神明會⁵²、轎班會、莊儀團等，一則以推進地方發展，一則以維持社會治安。此類神明會之擴張，實與地方之發展成正比。神明會會員數如表 2-2：

廟宇既為移民經精神力量之來源與聚落發展之推進中心，居民經營以維香火於不墜乃理所當然，及有餘財則進起為宏宇、置田產，故由廟宇之建築與財產，可窺見地方經濟之榮枯⁵³。

⁵² 神明會之組成因素有二：一為聚落供奉某一神祇，在無足夠財力建廟以前，民間組織神明會以輪流供奉，及地方經濟發展至相當程度，再建廟宇以奉神，這種神明會亦可稱為廟宇之前身，本省開發較遲之區域常可見及，如臺北市大屯山麓十八份之奉清水祖師，北投區保德宮池王爺廟之建立皆屬此類型。其次則發生於經濟繁榮之區域，尤其各商業中心，商賈雲集，各行業者為求互助互律，乃借神靈之奉祀以組成各總同業團體，……如雲林北港鎮朝天宮、彰化市南瑤宮所奉之主神，為適應當地當地之需要遂分成大媽至六媽，每一媽各有新舊媽祖會產生。同註 20，頁 273。

⁵³ 根據民國八年臺灣總督府文教局社會課所編臺灣宗教調查報告書第一卷，附表 17。臺灣總督府統計臺灣各地主要廟宇財產收益表。蔡相輝，《臺灣社會文化史》，1998，頁 212。

表 2-2 宗教團體地域會員數目表

地區	種類	神明會		其它		總計	
		團體數	會員數	團體數	會員數	團體數	會員數
臺北		628	53,372	1	24	638	53,872
宜蘭		463	16,156	0	0	514	18,400
桃園		382	15,047	0	0	432	19,151
新竹		628	25,861	0	0	647	27,366
臺中		892	49,297	19	363	926	53,137
南投		70	1,994	0	0	81	2,390
嘉義		578	28,193	3	71	596	29,534
臺南		685	30,742	19	455	752	33,981
屏東		1,028	29,789	6	103	1,194	40,664
臺東		18	394	0	0	18	394
花蓮		43	909	0	0	43	909
澎湖		5	144	74	1,346	328	11,362
總計		5,420	251,898	122	2,362	6,169	291,161
備註	三、本表所列資料引自民國八年臺灣總督府文教局社會課所編臺灣宗教調查報告書第一卷，附表 18。 四、地區劃分，係以當時行政區劃分為準。						
資料來源：蔡相輝編著《臺灣社會文化史》(1998)							

五 小結

日治時代，人口大量成長與市街城鎮的逐步建立，加上此時期執行相關計畫，社會對於建築的需求大增。在臺灣潮濕多雨又有地震、颱風長年侵襲環境下，三十年一小修五十年一大修的情形相當普遍；倘在加上因經濟能力改善，對於建築需求壓力與修建的頻率則更為明顯。大正年間是臺灣經濟明顯高峰期，這段時間廟宇興修改建的例子也最為普遍。不同派別工匠借著大量的工作機會在臺立足發展，而多樣化接觸刺激與不拘於傳統的心態，使得工匠們在形式上有了更多表現與創新的機會⁵⁴。

民國三十四年(1945)，兩岸來往的交通重開，將近八成以上匠師回返內地。民國三十八年(1949)國民政府撤退來臺，兩岸陷入緊張狀態交通全面中斷，部分匠師家庭成員就此分隔兩地⁵⁵。在臺初期，一切廟宇修建活動並不旺盛，僅對部分於戰爭中毀損者，進行修復：如艋舺龍山寺的正殿重建(1955)。民國五十年代以後，社會安定，宗教活動開始活絡，對於日治時代後期遭到破壞或已老舊

⁵⁴ 閻亞寧，〈臺灣移民與建築文化的傳承現象〉，《兩岸民俗文化學術研討會論文集》，臺灣：臺北，1999，頁 257。

⁵⁵ 早期設籍在嘉義縣大林鎮的王錦木戶籍內就有峰前蔣氏匠師：蔣回宗(打石工)、蔣仁和(打石工)等匠師。為王志雄先生提供戶籍資料。

的廟宇，此時皆開始興修。到了民國六十年代中期，由於經濟起飛，社會繁榮，人們對於廟宇的修建更是不餘遺力。大陸來臺老匠師多退出第一線，匠師的後人也不願繼續從事這種勞力的匠師工作。

解除戒嚴之後，海峽的緊張情勢緩和。現階段兩岸木雕、石雕商業往來非常頻繁。現今兩岸木雕與石雕工藝有幾個特點：一是大陸的木雕木材、石雕石材產品，借著政府開放探親進行木雕與石雕經濟交往，初期以採購石材為主，現在則委託訂製各種工藝品及建築裝飾木雕、石雕產品等，運回臺灣組裝。臺灣開始有人到大陸崇武鎮投資創辦石雕、木雕廠。參考匠師王錦木廟宇設計年表可以明顯看出，在民國三十年（1941）到民國五十五年（1966）共二十五年中，承接的案子較少，這可代表經濟會影響廟宇的發展。當經濟越趨發達景氣越好所承接案子越多，當戰亂景氣越差，民生經濟困難廟宇的發展也受阻礙。

第二節 生平與事蹟

一、溪底村

福建省泉州惠安縣崇武鎮溪底村⁵⁶，位於泉州市惠安縣東南方，是一突出的小半島，稱崇武島。地理位置約界於北緯 24°52' 14" ~24°54' 36"，東經 118°53' 12" ~118°59' 10"。其陸地東西長距離 9.65 公里，南北最寬處有 4.35 公里、最窄處有 0.7 公里，總面積為 19.6 平方公里⁵⁷。西側連接大陸棚，與山霞鎮的赤湖、大淡、東坑等村接鄰；北邊隔著大港與小岞、淨峰等鄉對峙；南邊隔泉州灣與晉江縣之祥芝鄉相望。崇武半島位於泉州灣口北側。由於這一地理位置，使得崇武港成為泉州港的重要副港。據載自唐宋就經常有南來北往的船隻在這裡停泊，或候流進泉州，或經商貿易。崇武港在清代就被稱為「商船渡臺捷徑」，清廷幾次大規模的渡臺軍事行動，都是由這裡發舟⁵⁸。

清代初期，行政沿用舊制，廢除軍事上的衛所。清順治十八年（1661）強迫沿海居民遷入內地，不久又革去里、班，全縣劃為 22 鋪。清康熙十九年（1680）沿海居民陸續遷回。此後在崇武鋪有崇武城、大岞、港墘、東西堡、田北、西石

⁵⁶ 【附錄三】：溪底村部落。資料來源：莊耀棋，《在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》，2001。

⁵⁷ 《崇武鎮志》，未出版，1996，頁 37。

⁵⁸ 清乾隆五十二年（1787 年），軍機大臣福康安率舟師由崇武港渡臺，出發前在天后廟禱求庇護；回朝後，清皇銀擴建該廟，並下聖旨保護。莊耀棋，《在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》，2001，頁 14。

頭、西門外、後山等村。溪底鋪有溪底、官住、西埔、港邊、前安、山柄、莊厝、峰上、後園、峰前、鋒東、峰後等村⁵⁹。

民國初期，政局反覆，軍閥割據，土匪紛起。崇武地區相繼為民軍、民團、保安旅的勢力範圍。地方事物由學堂校長、商會會長以及地方耆宿或大戶出面維持。1934年初設立區、鄉組織，在崇武設立第二區公所，轄崇武（包括今崇武鎮、山霞鎮）、塗寨、東園、張坂等鄉。1935年編組保甲，大約以十戶為一甲，10甲為一保，10保以上區域設立聯保辦事處。崇武聯保辦事處轄22保，包括今城區及大岞、港墘兩村。另有溪策聯保辦事處，轄今前岞、霞西、溪底、五峰等村。1937年又以船隻編保甲，成立水上聯保辦事處。1938年，第二區公所遷設在塗寨街。1939年設立崇武鎮，改聯保辦事處為鎮公所，轄區與現在一致⁶⁰。

1949年以後，在縣以下設區，在崇武設第四區公所，轄區包括今崇武鎮、山霞鎮、張坂鎮。1952年7月改為第五區，撥今張坂鎮部份歸第六區。1955年9月，第五區改名為崇武區。1956年11月以城區5個鄉組成崇武鎮，隸屬崇武區。1958年初撤區設鄉，改派出機構為一級政權機構，1958年9月，在東嶺成立飛躍人民公社，崇武成立一個工作片，後設立管理區，所轄範圍有今崇武鎮及山霞鎮。1964年1月再次以城區設立崇武鎮，但歸屬不十分明確，1966年底撤。1984年，撤社建鄉，7月18日省人民政府批准恢復崇武鎮建制⁶¹。

惠安縣自然環境欠佳，土地貧瘠農耕條件差，作物以蕃薯為主，有「地瓜縣」之稱。《惠安縣志·田土水利》有著如下的描述：

吾惠為地蕞爾，半屬海孺山地則逼愜煙郁，可藝之土或寡矣。⁶²

在崇武半島上的自然環境更是如此，《崇武所城志·生業》：

惜地無崇山峻嶺，果實、竹木、薪炭之物，往往取給他郡。地赤鹵無田可耕，惟宜麥、菽、豆、瓜、麻、黍之屬；必風調雨順，糞多力勤，可望有秋。地不加廣，而生齒頗煩。⁶³

⁵⁹ 莊耀祺，《在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》，2001，頁39。

⁶⁰ <崇武鎮概況>，《崇武人類學調查》，福建教育出版社，1990，頁9。

⁶¹ 莊耀祺，《在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》，2001，頁10。

⁶² 張岳，《惠安縣志·田土水利》，臺北：惠安同鄉會印行，1973，頁74。

⁶³ 朱彤，<崇武所城志>《惠安政書，附崇武所城志》，福建地方志叢刊，福州：福建人民出版社，1987，頁41。

因此，風調雨順的景況在這裡不容易見到，雖然農業投入大量的勞動力（通常是婦女），但收成卻不多，故農產品多數靠外地供給。這裡早期又是幾乎與大陸隔絕的海岬，從明萬曆元年寫成的《惠安政書》⁶⁴所記載二十七都地圖，可以看到現在許多農耕地和沙荒地，在當時都是海水漲潮時會漫到的海灘。所以在自然環境下，便制約了此地居民的生計選擇。他們一面開發海洋事業，另一方面則憑藉手藝向外尋求生路，而遍地裸露的岩石，便成為人們開拓生計的重要資源。

崇武鎮的建築工匠，於宋元時期應已有零星存在。明初，由於崇武城的興建及多次重修，也因而民工在此定居，遂逐漸形成一專門村。在洪武二十年（1387年）明廷為海防需要，設立「崇武守禦千戶所」，於是修築了以岩石壘砌的石城，以加強水陸防汛，成為一隅之地而遙制千里的抗倭前哨陣地。據明萬曆元年（1573年）版《惠安政書》所載，二十七都（包括今崇武鎮、山霞鎮錦山片）總人口中，匠戶人口占 23.7%，這樣的比例在當時惠安縣的三十四個都中是最多的⁶⁵。在這樣的機緣之下，從民間征集了許多工匠的前來，爾後專業技藝村形成的發展契機就開始了。在崇武地區有三個最著名的專業村，分別是溪底村專擅大木作結構、官住村出泥水匠、峰前村出石匠；其它村也有大木、木匠匠師，也出過名匠，只是另有主業，不像這三個地區的專業。

（一）木作工匠

崇武鎮溪底村出的大木匠師，以擅長建造木構架穿斗式結構的古典房屋而聞名。這種建築從設計到施工都由木匠所主持，泥水匠及石匠為副。溪底村為大木匠的專業村，而且祖傳一種獨創的「藻井式」拱頂技藝，俗稱「蜘蛛結網」，在清末民初出現一位對兩岸影響很大的大木作匠師王益順，在民國以後也出現一位對臺灣傳統廟宇具有影響力的大木作匠師王錦木。他曾經參與其堂兄來臺主持的幾間著名的廟宇修築工程。另外木匠中還有一種細木工藝，即門窗、垂頭、雀替等鏤刻花紋的裝飾工藝。

（二）打石工匠

⁶⁴《惠安政書》是一部體裁別具的地方志書，也是歷史上罕見的縣令施政筆記，係明代惠安知縣葉春及其在任內實地調查，廣泛征集並校覈文獻撰寫而成的。書分五卷十二篇，內容廣泛，包括地理沿革、魚鹽生產、戶糧稅賦、教育文化、風土人情和鄉約等方面，數據多而翔實，對於研究明代社會經濟狀況，對於研究舊志和纂寫新志均有一定參考意義。朱彤，〈崇武所城志〉《惠安政書，附崇武所城志》，1987。

⁶⁵明代惠安縣，第二十七都中的總人口 135 戶 1201 人，軍有 61 戶 420 人，匠有 13 戶 285 人，其餘：民為 158 人，軍鹽為 238 人，鹽為 88 人。朱彤，〈崇武所城志〉《惠安政書，附崇武所城志》，1987，頁 258。

崇武鎮的打石工匠多集中五峰村，男子多從是採石（俗稱開山）和石雕業。石雕業的歷史很長，最早是峰上的李姓，後來以蔣姓為多，現在各姓均有。

崇武鎮也保存相當多有關於石雕技藝的口傳歷史，如關於甕仔周的故事⁶⁶，其本名為李周，推算其為清康熙至乾隆年間人，家住崇武五峰峰上村。據傳他是最早將繪畫運用到石雕工藝上，因此崇武石雕匠師推他為始祖，學術界並認為他是福建青石雕承上啓下之人。清初五峰石雕已聲名遠播，出現很多著名匠師，在福州、廈門、臺灣、南洋均開設不少石店，留下很多作品。五峰的男人如不懂鑿石，會被視為「下腳廢料」。

（三）泥水工匠

崇武鎮的泥水匠擅長石頭去築砌橋、塔、亭、閣等建築。舊時住宅建築雖以木匠為主，但石砌部分仍然為獨立。本世紀初發展了多樣的石結構建築，水泥匠居主位。石構築主要工藝有：填基、壘砌、鋪坪、粘坪、收規、調脊、板棚結構。瓦工作業以兩面屋坡出水傾斜度大小顯示技巧的高低，坡度愈大技藝愈高。

清末及日治時代，是崇武匠師來臺人數最多的時候，據《崇武鎮志》上的統計，1937年以前在臺灣定居的工匠就有200戶左右。1945年以後來臺灣沒有回去的木匠有23戶，石匠有21戶⁶⁷。

二、生卒年考

大木匠師王錦木先生⁶⁸，清宣統元年（1909）二月二十三日⁶⁹，生於福建泉州惠安縣崇武鎮溪底村，父親王媽帶，母親為王陳氏腰，係出生在大木家族⁷⁰。王益順為王媽帶之姪兒，「錦木」即由王益順命名，王益順與王錦木係堂兄弟⁷¹。民

⁶⁶ 參見《惠安縣崇武鎮民間文學集成》中之「南臺橋得月華」、「巧雕轉頭獅」、「武館鬥智」、「鐵錘浮江面」，這些故事大多來自崇武鎮五峰村人，並流行在崇武鎮及附近一帶。〈崇武鎮概況〉，《崇武人類學調查》，福建教育出版社，1990。

⁶⁷ 〈崇武鎮概況〉，《崇武人類學調查》，福建教育出版社，1990，頁122。

⁶⁸ 【附錄四】：王錦木年表。照片為王錦木先生，（圖2-3）其子王志雄先生提供。

⁶⁹ 王錦秀為王錦木先生四哥，依王錦秀的日治時代戶籍，王錦木為王錦秀五弟，明治四十二年二月二十二日生。在戰後民國，王錦木戶籍簿上登錄為民國前三年二月二十三日生，其中間有一日之落差，本戶籍資料係由王錦木的家人，王志雄先生所提供。

⁷⁰ （圖2-4）碑文：「本刊臺胞王錦木宗叔（允字輩）携其長男忠雄回鄉探親捐資人民幣陸仟元重修祖厝-溪底前落后祖厝理事 1988年腊月立」，再依「福建惠安縣聯發興石雕廠」研究組織溪底王氏宗親會王益順手抄家譜，未出刊。資料係由王錦木的家人，王志雄先生所提供。

⁷¹ 依「福建惠安縣聯發興石雕廠」研究組織，溪底王氏宗親會王益順手抄家譜未刊手稿影本。王益順為第十五世裔孫而王錦木先生是九世祖錫中公派下第十五世裔孫，二人為堂兄弟。

國十四年，溪底匠師多人，應聘臺南縣北門南鯤鯓代天府修廟工程。當時年僅十六歲的王錦木先生首次隨其兄長王火艾、二哥王火貴、四哥王錦秀等人來臺，展開廟宇建築的生涯。從資料顯示，大正十四年（1925）應聘來臺初期，隨著廟宇建築，並無一固定居所。四哥王錦秀，於昭和七年（1932）三月四日定居大林；王錦木先生於昭和十三年（1938）七月八日，寄留在其四哥王錦秀的大林家中⁷²，昭和十六年（1941）六月五日後轉寄留大林⁷³，這時王錦木才自立門戶為世帶主⁷⁴，戶主王媽帶，五男⁷⁵。才正式落腳在大林庄大林四十九番地，現在嘉義縣的大林鎮平林里。此後一直落籍於此，並於民國八十六（1997）年農曆的六月六日病逝於大林寓所，享年八十九歲⁷⁶。



圖 2-3 王錦木先生，約 55 歲



圖 2-4 王錦木出生地



圖 2-5 王錦木家（大林）

三、來臺原因

惠安縣崇武鎮溪底村，這個村落早期地方非常貧瘠，大部分種植甘藷及討海為生，因此，大部分居民為維持生活都出門在外地工作謀生。王錦木司，出身大木工家族，畢業於惠安私立小學後，就開始跟著家人學習大木技藝，自幼耳濡目染與王益順同出一系⁷⁷，為大木家族⁷⁸。大正九年（1920），父親王媽帶攜家眷從

⁷² 依據日治時期戶口調查簿記載用詞參考：「寄留」指在本籍以外一定地方達一定時間而言。「轉寄留」指本籍人口在遷徙地再遷徙，保留本籍。

⁷³（圖 2-5）王錦木家（大林），五十年代。

⁷⁴「世帶主」世帶主即世帶之中心人物，而所謂（世帶）即表示實際上共同生活之團體成員，並不必然以有親屬關係者為限，只要係共同家計者皆屬一世帶。為世帶之成員若需登錄於寄留戶口調查簿內，世帶主自有申報戶口之義務。世帶之成員實超過家之成員，但似無家之長，戶主不得為世帶主。（以共同生活之寄籍戶長）

⁷⁵「戶主」本戶之戶長。

⁷⁶ 依王志雄先生口述，並查證資料。

⁷⁷ 依「福建惠安縣聯發興石雕廠」研究組織，溪底王氏宗親會王益順手抄家譜未刊手稿影本。王錦木與王益順係出同一係。

泉州惠安溪底來臺，主持臺南縣北門南鯤鯓代天府之修築。在日治時代，大正時期是臺灣景氣繁榮的年代，人口大量的成長與市街城鎮逐步的建立，加上執行相關營建計畫，社會上對於建築需求自然大增。需求的增加為建築行業提供了最好動力，因此匠師王錦木也隨著家人來臺謀生。大正十四年（1925），當時年僅十六歲的王錦木先生，跟著兄長王火艾學習廟宇建築技藝。

臺灣割讓給日本以後，在臺匠人多選擇中國籍民，出入行動都受到限制，同時必須遵守日本當局的「支那勞働者取締規範」，及與臺人同樣接受「保甲制度」的規約⁷⁹。從明、清時期，閩南沿海始終動盪不安，大量人口遷移它處，甚至遠涉海外移民臺灣以及南洋、日本各地。十九世紀因「移民潮關係」大家耳熟能詳的「一府、二鹿、三艋舺」，因貿易而將對岸的「泉州文化」全盤移稼來臺，最具體的表現在街、鎮建設方面的成果⁸⁰。因此對一個大木世家的成員要選擇發展的地方應是這三個地點。

四、來臺狀況

王錦木主持南鯤鯓代天府之修築，兄長王火艾為王媽帶的徒弟⁸¹，日治大正十二年（1923）主持南鯤鯓代天府之持篙後，落腳雲林縣麥寮鄉橋頭。長兄王火艾在民國四十年由其主導修築的雲林褒忠馬鳴山建廟中不幸逝世。二哥王火貴在參與艋舺龍山寺修築工作後，落腳嘉義大林庄，後轉任教職。王錦江因瘧疾死在南洋三保寶隆⁸²。王錦秀先生曾參與艋舺龍山寺修築工作，於昭和五年（1930）九月八日落腳在臺南州曾文郡下營庄二百五十八番地，並於昭和七年（1932）三月四日遷居臺南州嘉義郡大林庄大林百七十九番地。其六弟王錦同於昭和十一年（1936）二月十五日來臺寄居，並於昭和十三年（1938）一月二日轉寄居於大林庄潭底百四十九番地，並於昭和十三年（1938）十月三日轉寄留。

大正十三年（1924），當時十六歲的王錦木先生，首次隨其兄長王火艾、二哥王火貴、四哥王錦秀等人來臺，跟著兄長學習廟宇建築技藝，這段期間，王氏在大陸、臺灣兩地往返數次，並參與廈門南普陀寺修築工作。昭和十三年（1938）

⁷⁸ 李乾朗，《臺灣古建築圖解事典》，臺北：遠流出版事業有限公司，2003，頁159。

⁷⁹ 日本對大陸居民進出台灣管制。莊耀棋，《在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》，2001，頁35。

⁸⁰ 「一府、二鹿、三艋舺」，因貿易而將對岸的「泉州文化」全盤移稼來臺，最具體的表現在街、鎮建設方面的成果。說明這三地因貿易深受大陸泉州影響，尤其在街、鎮建設。韓興興建築師事務所，《鹿港城隍廟調查研究》，1996，頁1-2。

⁸¹ 韓興興建築師事務所，《鹿港城隍廟調查研究》，1996，頁159。

⁸² 本項資料由王志雄口述。

七月八日再次來臺，寄居在其四哥王錦秀大林家中，昭和十六年（1941）六月五日後轉居留大林，此後定居在嘉義縣的大林鎮。六弟王錦同國民學校畢業，童年來臺參加臺北新建孔子廟工程三年余，十九歲一度返回大陸，越四載再度渡臺，銳意營商乃擇址大林，為泉成營造負責人。王裕淵、江萬哲在《王氏族譜》（1958）曾對其兄弟有作簡略介紹：

二兄長王火貴先生以年六十七歲，曾任嘉義縣大林國小教師。四兄長王錦秀年五十八歲為王泉興營造廠負責人，擅長商算。王錦木年五十歲為王泉泰商行老闆，深算老成，唯信是重，商譽頗高，現有四男四女。

這應是書籍上第一次對其家族的敘述⁸³。

在臺初期，王錦木來臺建築傳統廟宇設計的資料，筆者因目前資料限制，尚無法進一步完全精確的掌握確切時間。從十六歲（1925）應聘參與臺南北門南鯤鯓代天府修築到民國八十五年（1996）受聘小琉球碧雲寺改建工程，後於民國八十六（1997）年農曆六月六日病逝於大林寓所。來臺七十三年，累積相當多的作品（附錄二），從這些作品，筆者將它分成四個階段：在二十八歲以前是第一階段「學技藝期」。從嘉義城隍廟前後殿設計（1936）到臺北萬華龍山寺過水亭新建工程（1959-1962），是第二階段「技藝成長期」。1960至1980這時期應是第三階段「技藝成熟期」。1980至1997這應是第四階段「技藝巔峰期」。

第一階段 「學技藝期」（1909-1933）

王錦木之先人是木匠，定居於福建省泉州惠安縣崇武鎮溪底村，父親為王媽帶，母親為王陳氏腰。王氏十二歲畢業於惠安小學（初小），生性聰敏好學，家中經濟本非寬裕，自幼就是跟著父親、兄長工作，同時也是父親、兄長的好幫手。不過，也因為環境造化，命運安排，讓匠師王錦木更專心於廟宇建築技藝學習和修築工程的實物訓練。

父親王媽帶1920年代初，從惠安來臺，主持南鯤鯓代天府之修築工作；其兄

⁸³ 王裕淵、江萬哲，《王氏族譜》，臺中市：新遠東出版社，1958，頁 B105。在「王氏族譜」，缺少對其長兄王火艾、三兄王錦江介紹。根據王火艾的外孫女許秀鶯，及走訪雲林縣褒忠鄉馬銘山鎮安宮管理委員會，當地的耆老陳新雕談到王火艾死於民國四十年（辛卯）十月二十九日，正殿上樑。王錦木先生公子王志雄談到王錦江因瘧疾死在南洋三保寶隆。

長王火艾係父親王媽帶的徒弟，日治大正十二年（1923）主持南鯤鯓代天府之持篙。當時臺灣較為景氣繁榮，因廟宇翻修及新建工程，幾件較大的案子都聘請唐山師傅來做。其因素有二：一者臺灣缺少這方面的人才，二者大陸請來的勞工工資較便宜。這才讓王氏家族有機會在臺灣一展技藝。大正十三年（1924），王錦木十六歲，父親王媽帶主持臺南南鯤鯓代天府之修築工作；其兄長王火艾受聘為持篙尺，王錦木受教於其兄長王火艾，正式展開在臺實地學習並參與廟宇建築技藝⁸⁴。

同一時間，新竹城隍廟開工了，這時王錦木也參與了建廟工程⁸⁵。再過二年（1926），臺北孔廟復建工程開始動工，王益順以其堂弟王火艾為孔廟大成殿之「持篙匠師」（現場丈量建築物各種細部尺寸者），這時王錦木則仍然跟著兄長火艾師習藝。同時，也支援同門所承接的工程，有著自幼即養成刻苦耐勞的習性。這充分表示，王氏在「養成階段」的艱苦訓練，培養其日後獨當一面的能力。

王氏二十歲時，終於有獨當一面的機會，王火艾將孔廟大成殿交由他負責施工，完成大成殿復建工程。這件工程，自昭和二年(1927)興工，昭和三年(1928)四月舉行大成殿上樑典禮，而儀門這時也開始興工。此一時期，廈門南普陀寺大悲殿建於清初，被火焚燒，1930年太虛和尚重建，王錦木也在這時返回大陸參與廟宇重建工作⁸⁶。

昭和七年（1932），王火艾師帶著家人主持麥寮拱範宮重建工程。昭和十一年（1936）受聘土庫順天宮新建工程，這時對於廟宇建築可以看出他已出師且是匠師的主力。昭和十一年（1936）到昭和十三（1938）年，王火艾、王錦木受聘西螺廣福宮媽祖廟重建工程，後來廣福宮的維修也聘請其子王碧飛來維修。錦木師隨著家人應聘建築廟宇，從此過著四處以廟宇為家的生活。在這個時期，雲林縣的幾間較有名廟宇的新建或修建，都深深受錦木師、火艾師的影響。

由於王益順自1920年代揭開臺灣廟宇建築的序幕，王錦木有幸參與並見證自1920到1930在臺灣廟宇建築的發展，對於一座廟宇的完成，各部聘用與分工，已能了然於心。當時，王益順在臺灣所承接的幾所廟宇，後來對臺灣傳統廟宇具有絕對的影響力，也因此造就錦木師日後成為傳統廟宇名建築師。

⁸⁴ 劉玉堂，《臺南縣北門鄉三寮灣東隆宮大事記：照片話宮史》，臺南縣北門鄉，東隆宮文化中心，2002，頁28。

⁸⁵ 李乾朗主持，《傳統營造匠師派別之調查研究》中曾提到，頁103。

⁸⁶ 李乾朗主持，《傳統營造匠師派別之調查研究》中，個人簡介：並曾回到大陸共五年之久，頁103。

第二階段 「技藝成長期」(1933-1960)

昭和十一年(1936)，王錦木應聘執篙主持嘉義市城隍廟前、後殿修建工程，王氏這時二十八歲，他是承包商兼設計師，也因這件工程而奠定了名設計師的地位。同時，也可以說這十幾年來學藝有成。一個匠師從二手到頭手，從師傅到大木匠師，這樣一一的熬過來，這是一個傳承，也是一個出外人的信念。

匠師施坤玉在十九歲(1937)受聘日治時代「大林組」團隊。這時王錦木在業界早期就已立下不墜聲譽。錦木師於昭和十六年(1941)轉居留大林，此後就定居嘉義縣大林鎮⁸⁷。

臺灣光復前後，物質匱缺，百廢待舉，這時王錦木廟宇建築工事稍歇，但王氏因從事建築，對五金原料買賣有著很深的認識，再加上南來北往認識不少的材料商人，於是籌設泉峰五金行。這是大林第一家較有規模的建材商號，帶給當地人生活上的便利。民國四十年(1951)，雲林縣褒忠鄉馬鳴山鎮平宮(五年五千歲廟)王火艾受聘主持前、後殿興建的執篙工作，在上樑時候，恩師王火艾不幸仙逝，這對王錦木是一個打擊。後續工作由王火艾的長子王碧飛及王錦木合力完成。

民國四十年代末期，臺灣光復已近十年時光，全島居民休養生息、勵精圖治，經濟穩定成長，社會結構已由農業渡過工業化，隨著教育普及和制度革新，中產階級迅速擴大，使臺灣邁入一個新的局面。在經濟在獲得改善後，民間信仰蓬勃發展，也使廟宇建築興盛起來。民國四十二年至四十六年，錦木師被應聘屏東小琉球參與碧雲寺及水仙宮的修築工程。因王錦木早期與王火貴、王錦秀參與艋舺龍山寺修築工作⁸⁸，促成民國四十八年(1959)王錦木受聘萬華龍山寺，為大殿左右側各增建一座過水亭工作。

第三階段 「技藝成熟期」(1960-1980)

民國五十六年，錦木師受聘大林鎮安霞宮重建工程，這時他已年六十歲了。在往後的歲月中，他受聘一些較著名廟宇重建，有部分較滿意作品在這時候產生。在東隆宮簡介中曾提到：臺南縣北門鄉三寮灣東隆宮是他最滿意的作品。

⁸⁷ 王志雄提供資料：王錦秀戶口名簿

⁸⁸ 在王媽帶的弟子中，除了錦木師有製圖能力外，次子王火貴也有製圖能力。

臺灣光復後六十年代，宗教信仰恢復自由，人民生活水準不斷提高，各地紛紛修繕、新建廟宇。其中不少廟宇聘請王錦木負責設計、監造⁸⁹。按錦木師的自述，全省各廟宇修建、新建而完全依照他的構想，三寮灣東隆宮是最能代表錦木師整體建築理念與風格，也是最令其滿意的作品。這時，三寮灣東隆宮的建築不但成為全省各廟宇修建、新建的模範及參考典範，更使錦木師成為閩式廟宇建築專家。

民國五十年代到六十年代後期，臺灣幾所新建或改建的廟宇，比較有名氣的皆出自其手，也成為各地匠師爭相模仿對象⁹⁰。因此成果，在民國七十二年，王錦木榮獲臺北市建築師公會頒發第六屆臺北市建築師公會建築金獎。

第四階段 「高峰期」(1980-1997)

民國六十九年以後，王錦木完成臺南中州惠濟宮前步口石郡牌樓、拜亭門樓、三川石牌樓，北門三寮灣三安宮重建工程、梅山瑞里源興宮修建工程、民雄保生大帝廟、琉球池王爺三隆宮重建等，由於王氏的功夫精湛，成為業界推崇、競相模仿與邀請的對象。

臺南縣北門南鯤鯓王爺廟代天府之修築，自從王火艾受聘執篙以後（1920年），地面上的建築無不受王錦木影響。民國七十二年（1983）木構大牌樓興建亦是受王氏的影響。大牌樓高達十四公尺，由十二根檜木巨柱組成，十分壯觀，屋頂為重簷，外形比例剛健美好，為極優秀之木造牌樓，細部作法亦展現了溪底派之特徵。民國八十二年（1993），王氏已八十五歲，因南鯤大牌樓大木構（附錄五），獲文建會頒發第一屆傳統廟宇建築薪傳獎。

在這個時期，為爭聘王錦木，有著這樣的小插曲。王氏受聘屏東縣小琉球水仙宮的工程已經結束，正返回東港的途中，小琉球碧雲寺正籌備廟宇的改建工程，當天管理委員會主委擲茭問神，一早「問神」到傍晚，神轎還是抬不起駕，到了晚上向神明請示擲茭，神明始將工程決定給原廟起造的師傅。當日晚，錦木師已坐船回到東港，正驅車開往回家的途中，車子行到高雄，接到碧雲寺管理委

⁸⁹ 苗栗苑裡慈和宮、臺中大甲鎮瀾宮、斗南媽祖廟（順天宮）、臺南縣北門鄉三寮灣東隆宮、南鯤鯓，臺南學甲慈濟宮五門、鐘鼓樓、室天花配置，屏東小琉球觀音廟、水仙王廟，澎湖西嶼大義宮拜亭等，遍及本省北、中、南部及離島。

⁹⁰ 從北部基隆市慈雲寺的前殿步口、網目看架斗拱。慶安宮的門樓、江氏宗親廟、基隆八角形斗燈設計、主普壇新建。臺北八里慶真宮、臺北萬華集義宮修建工程二樓頂、拜亭改建工程，北投賴氏大宗祠新建工程、萬華青山宮、北投鎮慈惠堂新建工程、萬華東隆宮兩旁神龕圖、新莊帝君廟、新莊武聖宮修建工程。中部苗栗苑裡凌霄寶殿、臺中大甲媽祖廟、雲林五條港西安宮、大林安霞宮、學甲慈濟宮。

員會的電話，說明：「神明要求錦木師重回小琉球碧雲寺，為碧雲寺設計、監造」。委員會幾經討論決定主祀觀世音菩薩原壁留存，其它部分重修。經過錦木師的設計，主結構木作敦請東港師傅負責，石部交由設計師負則，當時是委由西螺匠師蔣國振承製。民國八十五年（1996），年事已高的王錦木再接下基隆市慶安宮的門樓設計，最後於民國八十六年六月六日病逝於大林寓所，享年八十九歲。

五、個人特徵與工作習性

（一）個人特徵

在臺灣傳統廟宇建築業中，溪底派大木匠師王錦木可視為其中佼佼者。然而面對著中國傳統文化觀念，自古以來就有「重道輕器」哲思的影響，儘管錦木師滿腹傳統建築經論，終究難以改變當時代人們根深蒂固的「匠人」認知觀念。王錦木個人的特徵，我們可以從幾個方向來了解：

1. 勤學

筆者適為王錦木的鄰居，僅隔著一戶人家。長久以來，筆者觀察他在家製圖設計廟宇，偶而看他拿著板凳坐在外面看書，從他生平所閱讀的書刊，可以看出他是一個博覽群書，且勤於學習的一位長者。

民國七十二年（1983），王錦木榮獲臺北市建築師公會頒發第六屆臺北建築師公會建築金獎。這時他已是七十五歲高齡，受臺北市建築師公會所有會員一致肯定與推崇，因而獲獎。

筆者以為：以臺北首善之都，建築師公會一致推崇王錦木，所頒發的書面的肯定，具有一種特殊的榮耀。第一，王錦木是一位博學與技藝精湛卓越的老前輩。第二，王錦木的專業領域是在中華傳統大木構造的再生、再造，其意義應指傳統廟宇大木構造的重建及整修工程。王氏在廟宇設計有過人之處，為當時社會同行先輩一致推崇與認定，並在在民國八十二應聘臺南縣北門鄉南鯤鯓王爺廟大牌樓大木構設計，也因大牌樓大木構新建，而獲文建會頒發第一屆傳統廟宇建築薪傳獎。更彰顯王氏的設計功夫精湛、非凡。王錦木的作品純熟，對於廟宇的整體設計有著個人的風格與特色。他在生命終點前還參與小琉球水仙宮的設計與施作，

可知錦木師是一個終身與廟宇建築為伍的人。

2. 儉樸

王錦木生性儉樸樂善好施，大林鎮安霞宮是鎮上信仰與文人雅士聚集會議的地方。王氏在早期移民社會裡是一位刻苦耐勞經營事業有成的人士，經常出席大林鎮各種聚會活動，是一位頗受鎮民敬重的先輩。王氏早期是大木匠師，在民國四十三年，職業登記即為木材加工業，同時也經營五金行零售商行⁹¹。目前泉峰五金建材商行仍是大林鎮上經營最久的五金建材行，早在民國四十八年以前就存在，現由其長男王忠雄負責。

3. 一個文人雅士

從遺物中的洞簫、及南管樂譜、硯臺及探究一些僅存資料，可知王錦木的生平嗜好。平時，南管雅樂是他不可缺的生活音樂（圖2-6），因在建廟的過程很長，必需長時間在廟宇住下來，爲了排遣時間，在耳濡目染下也學了一些，因而書寫保存了這本「筠天廣樂」（圖2-7）。



圖 2-6 王錦木參與老人會活動

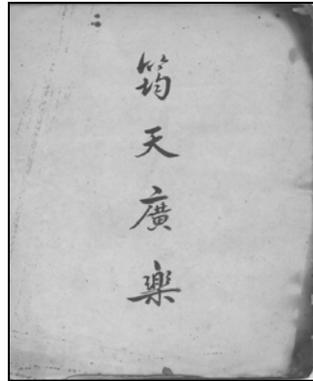


圖 2-7 書法繕寫南管樂譜

李乾朗在《鹿港龍山寺》提到，南管是現存中國最古老的音樂之一，很幸運地由閩南地區保留下來，仍沿襲唐代「執節者歌，絲竹更相和」演唱的傳統。戲亭大小尺寸原就配合南管「十音」的演奏，而設計在正式演出，我們可以看

⁹¹ 同註 83，頁 B105。裡談到王錦木年五十歲爲王泉泰商行老闆，深算老成，唯信是重，商譽頗高，現有四男四女。

到十種不同的樂器發出不同美妙樂音⁹²。

硯臺是王錦木的日常生活用品之一，我們可以從他寫的「筠天廣樂」字跡中了解。此外，由於廟宇修築的關係，樑柱上經常需要題一些對聯字句，這使得他具有中國文人的特質，從廟宇裝飾文物的圖板，讓我們更深刻的體會到匠師王錦木心思之細膩。

（二）工作習性

1、匠師、工具、圖稿、守護神

臺灣廟宇古建築，在建造之前「看風水」是不能省略的步驟；堪輿、羅盤定方位，多是前人經驗的累積。匠師王錦木修建、重建、新建廟宇，每完成一件作品都必須經過這些過程，所以件件都是大木匠師精心的傑作。

設計圖稿是一位大木匠師養成階段最難所在，並不是每一個學大木的人，都有能力構圖完成一件又一件的作品。廟宇設計必須事先構思，大木匠師王錦木在其兄長王火艾、王火貴、王錦秀實物指導下，並參考梁思成《清式營造算例及則例》這本圖書，對於較具有規模及考究的廟宇建築就必需繪製精確的設計圖了，同時也參考了偉諾·布勞士《中國古典亭閣建築》、魏成光《中華名寺古剎》，及魯班先生寸白簿等參考書籍，進而繪製了廟宇設計圖（圖 2-8）。



圖 2-8 王錦木早期廟宇圖說



圖 2-9 王錦木製圖工具

當然我們可以從戶籍資料中了解他的工作團隊，一座廟的完成必須是大木匠師、石雕匠、小木匠師、雕花匠師、泥水匠、瓦匠、剪黏或交趾陶匠及油漆彩畫

⁹² 李乾朗，《鹿港龍山寺》，臺北市：雄獅美術，1996，頁 35。

匠師等通力合作才能順利完成一座宏偉堅固的建築。這些民間匠師手中握著兩項利器，工具和職業的守護神，即可保佑工作順利完成。

筆者透過田野訪談了解，大木匠師王錦木是一位大、小木（細木）都在行的一位匠師，他的主要工具有「規」、「矩」、「準」、「繩」、「鋸」、「鉋」、「斧」與「鑿」八種（圖 2-9）。規就是圓規；矩即曲尺或直角尺；準是水準儀，可以測水平；繩就是墨斗，可以定直線。至於斧頭，非常重要，是劈出粗胚必要的工具，通常由主將操斧；小木匠師指的是製作門窗或傢俱的木匠，他所使用的鋸子或鉋刀比較小，以方便細小部份的操作。

工作手冊及圖稿，也是參考的必備資料。舉凡：廟宇整體或部分設計圖、手繪拱頭備忘本紙本、裝飾圖版，神龕、神棹、金爐、大牌樓、寸白簿，請神等，在一座廟興建或改建中都不可缺的工具，匠師要能隨心所欲在工作每個環節上有良好的表現，這些都要精熟。

2、精於算則

一般而言，興建一座廟宇至少需要下列幾種工匠：大木匠師（即主要設計者）、石匠（負責建築物之臺基及牆柱等工作）、木雕匠（負責細部之鑿花）、土匠（即水泥匠，負責砌磚、鋪地、屋脊及泥塑）、陶匠（即剪黏匠，負責屋及上或牆堵之交趾燒裝飾）、油漆匠（負責彩繪），其中大木匠師地位相當重要，必須精研數學、力學及風水尺寸⁹³。

廟宇興建時有一定程序，也有一定的時間。匠師的任務除了設計估算材料及掌握尺寸外，還必須控制施工進度，什麼時候動工安礫，什麼時候豎柱上樑，最後合齊收規，縣區都必須選擇吉時實施⁹⁴。

王錦木在二十歲時，已然年少有成，火艾師始將孔廟大成殿交由他負責施工，完成大成殿復建工程。民國二十五年（1936），王錦木執篙主持嘉義市城隍廟前、後殿修建工程，奠定了名設計師的名望。民國六十年（1971），苗栗苑裡鎮慈和宮委請王錦木規畫設計前殿，其細部大多由王錦木設計，再由他人承製安裝。如果王氏沒有很好的精算能力，及優良的團隊配合，當無法勝任。

六 作品分佈

⁹³ 李乾朗在《廟宇建築》，對於廟宇興建匠師的介紹，頁 48。

⁹⁴ 李乾朗在《廟宇建築》，對於廟宇興建程序有簡略介紹，頁 49。

大木匠師王錦木的作品分部很廣，在臺灣西部地區北、中、南及離島都有他參與與設計的廟宇。我們可以從圖表上看出，而且我們可以看出其中以嘉、雲、南三縣市為最多，這應跟他的生活區域居住在嘉義縣大林鎮有關，很多早期作品設計圖的散失至為可惜。筆者整理部份圖稿、參考文獻、家屬口述表列王錦木先生作品於（附錄六）。

第三節 師承與傳徒

一 師承與同門

王錦木先生，係生長在大木家族，父親王媽帶下生六男，王火艾、王火貴、王錦江、王錦秀、王錦木、王錦同等六位。行政院文化建設委員會委託李乾朗教授主持傳統營造匠師派別之調查研究，第七章訪談資料大木匠師王錦木（1909），其系譜為：王媽帶→王火艾（南鯤鯓代天府持篙尺）、王火貴（臺北艋舺龍山寺）、王錦江、王錦秀⁹⁵（臺北艋舺龍山寺）、王錦木、王錦同⁹⁶，十六歲在南鯤鯓跟隨大哥王火艾習藝。

崇武鎮的建築工匠，於宋元時期應已有零星存在。明初由崇武城的興建及多次重修，也因而民工在此定居，遂逐漸形成一專門村。據明萬曆元年（1573）版《惠安政書》所載，二十七都（包括今崇武鎮、山霞鎮錦山片）總人口中，匠戶人口占 23.7%，這樣的比例在當時惠安縣的三十四個都中是最多的⁹⁷。在這樣的機緣之下，從民間征集了許多的工匠前來，對爾後專業技藝村形成發展契機有很大的影響。在崇武地區有三個最著名的專業村，分別是溪底村專擅大木作結構、官住村出泥水匠、峰前村出石匠⁹⁸。崇武鎮的溪底村出大木匠師，以擅長建造木構架穿斗式結構的古典房屋而聞名，這種建築從設計到施工都由木匠所主持，泥水匠及石匠為副。溪底村為大木匠的專業村，而且祖傳一種獨創的「藻井式」拱頂技藝，俗稱「蜘蛛結網」，在清末民初發跡的大木作匠師王益順與其族人，對

⁹⁵ 王錦秀為王錦木先生四哥，依王錦秀的日治時代戶籍，王錦秀其「秀」字非「鏞」，王錦同其「同」字非「堂」，李乾朗主持，蔡明芬、林瑛瑛、丁榮生、俞怡萍、許玉水，《傳統營造匠師派別之調查研究》，臺北：行政院文建會，1988，頁 103。應為閩南語誤音，資料為王錦木後代王志雄先生提供王錦秀戶籍資料。

⁹⁶ 有關王錦同介紹。同註 83，頁 105。

⁹⁷ 同註 63，頁 258。

⁹⁸ 以王錦木戶籍資料職業參考，蔣回宗（打石工）、蔣仁和（打石工）當時建廟的人稱呼大林組的組員，及工作伴係出於此地。

兩岸傳統廟宇影響很大。

在傳統的社會中，木雕匠師的養成必須透過一定的時間與程序，基本上以「師徒制」的技術傳承體制為主⁹⁹，其過程皆由灑掃雜務開始，而後逐漸入門，經過一定時間及經驗之累積，才由師仔至師傅腳，最後轉為具有承接工作能力的師傅頭。王錦木拜師在其兄長王火艾之下，是一種「家族授業」的拜師習藝，畢竟與「異姓拜師」有所不同。王錦木在兄長指導下，因工作環境耳濡目染，學習效果可說事半功倍，一般匠師習藝的時間約為三年四個月¹⁰⁰，按錦木師十六歲時首次隨其兄長王火艾學習廟宇建築技藝，到二十歲時，火艾師將孔廟大成殿交由王錦木負責施工，見證了出身大木家族，一切從嚴，從啓蒙拜師、雜務見習、模擬試作、階段晉級，從師傅腳中的二手師傅到頭手師傅，從頭手師傅到出師，並受火艾師委以重任擔負起施工的工頭工作¹⁰¹。

王益順在臺承接的幾間大廟，大都在王氏族人及其崇武鎮來的匠師分工合作下完成的。事實上，這裡筆者要強調是實務工作練習的機會，以木雕匠師而言，在工法上技巧已經非常純熟，且能夠用圖稿或摹擬施雕已是一位標準師傅。但是真正能夠掌握全場構件題材的構思以及自行創作圖像內容，才是木雕師的終極目標。因此，一位成熟木雕匠師，必須經由長時間的再學習，藉以累積經驗，才能成為真正的師傅。

昭和 11 年（1936），王錦木執篙主持嘉義市城隍廟前、後殿修建工程，時年二十八歲。因臺灣光復後宗教信仰恢復自由，人民生活水準不斷提高，各地紛紛修繕、復建、新建廟宇。大林組名號不逕而走，其中不少廟宇即聘錦木師，負責設計、監造。例如：臺北龍山寺過水亭、苗栗苑裡慈和宮、臺中大甲鎮瀾宮、雲林西螺媽祖廟（廣福宮）、斗南媽祖廟（順天宮）、臺南縣北門鄉三寮灣東隆宮、南鯤鯓，屏東小琉球觀音廟、水仙王廟，澎湖大義宮…等，遍及本省北、中、南部及離島。其中以三寮灣東隆宮是最能代表錦木師整體建築理念與風格，也最令

⁹⁹ 李志仁，《傳統建築木雕形式之符號意義-以彰化市古蹟為例》，雲林科技大學：空間設計研究所碩士論文，2004，頁 20。

¹⁰⁰ 據匠師王錦木的兒子王志雄所言，大多數匠師都是如此，是一種原則時程，學徒本身則視資質與學習中嘗試工作機會而定。三年四個月可以視為一種“資格認定”或彙算“工資的標準”，至於是否出師在於日後技藝上的學習狀況。

¹⁰¹ 師傅腳又分為頭手師傅及二手師傅：頭手師傅負責粗雕打鑿，二手師傅負責細雕修飾，基本上工階的進展是由二手師傅的工作內容熟練後，才能進階到頭手師傅。由於木雕構件在進入細雕修飾前，須先將木料不必要的部分打鑿掉。但是打除的過程中，若將木料削鑿過多，則會造成爾後圖紋成形時，沒有足夠的空間來翻轉角度以及落差對比，進而影響圖紋的表現力。故粗胚打鑿比細雕修飾還要重要，因此需要技藝更為熟練的頭手師傅來擔任。通常經過一定時間磨練與實務工作後，便可以出師，但不代表可以承接任何工作，藝匠在學習上是必需經過長時間的養成教育。

其滿意的作品。三寮灣東隆宮建築不但成爲全省各廟宇修建、新建的模範及參考典範，更使錦木師成爲閩式廟宇建築專家。

二、傳徒狀況

大木匠師王錦木當年應聘建造臺南北門南鯤鯓的工作，展開了廟宇建築生涯。同時參與並見證了1920年代，遠自故鄉來的家人和村人在臺灣廟宇建築的成就。大林組工作團隊目前所剩無幾，大多凋零或轉行，而西風東漸，加上這些廟宇的改建從取材到雕刻、剪黏都可以在大陸直接取材，再回到臺灣組裝，傳統的大木匠師也被建築師及領有古物維修執照的建商取代。因此，在廟宇或閩南式建築裡，他們被稱爲中國最末代的工程師。其傳人仍專職廟宇建築者有二：王志雄爲王錦木的四子，目前已很少接案了。王錦木先生生前有一位時常來拜訪匠師的徒弟，是地方上有名的郭文雄建築師，目前也仙逝了。過去，在其晚期的建築設計稿上通常會標有郭文雄建築師事務所，繪圖員則是王錦木。

當年跟隨家族來臺，寄籍其下的成員有：大木助手－王炯輝（傢具製造）、許水塔（傢具製造），石匠師－蔣回宗（打石工）、蔣仁和（打石工）、郭永邵（打石工）。泥水匠師－陳火炎（建築）－王家和。六十年代中期，由於經濟起飛，社會繁榮，人們對於廟宇修建更是不餘遺力。然而，此時大陸來臺老匠師多退出第一線，匠師的後人大部份不願繼續從事這種勞力的匠師工作。

解除戒嚴之後海峽緊張情勢緩和，現階段兩岸的木雕、石雕商業往來非常頻繁。臺灣匠師生活備受考驗，匠師被迫紛紛轉業，其傳徒自此中斷。

第三章 棋頭備忘本螭虎的類型與結構分析

第一節 龍與螭虎的演變

一、龍的起源

在龍的起源這個基本問題專家學者從各個角度進行有效的稽索和考究幾十年來提出幾種具有代表性的觀點，即：龍從鱷說、龍從蛇說、龍從蜥蜴說、龍從閃電說、龍從雲說等；另外專家學者也有注意到了龍與魚、龍與馬、龍與牛、龍與豬、龍與狗等動物的特殊關係。因此，學者龐燼在《龍的習俗》提出模糊集合說，並總結認為，龍是古人對一些爬行動物和哺乳動物以及某些自然天象模糊集合而產生的一種神物。¹⁰²

對於集合的參預對象，根據學者龐燼所整理提出的爬蟲類有：鱷、蛇、蜥蜴等；哺乳類動物有：馬、牛、豬、狗；自然天象有：閃電、雲霧、海潮，龍捲風、泥石流等。水生脊椎動物有：魚。因此對於古人模糊集合的取材對象，模糊思維形成原因在於大自然本身是不分明的，渾沌的，模糊的。即所謂「天地渾沌如鷄子」（《藝文類聚》卷一引《三五歷紀》）。人和自然的交換是簡單的，直接的模糊的。反映在人的認知領域就是模糊的思維。最後，龍應是在現實生活中經過幻想創造出來的。

龍是非現實的，又是現實的。說他是非現實的，是因為它作為一種「神物」，自然界中根本不存在。說他是現實的，是因為它雖然是一種神物，但是這種神物的根源是現實的。也就是說，這種神物是古人在現實基礎上創造出來的。現實中的動物馬、牛、豬、狗。自然天象閃電、雲霧、海潮，龍捲風、泥石流。水生動物有魚等，共同構成創造龍的「取材參照系列」¹⁰³。

中國目前發現最早的龍形圖案來自於 8000 年前興隆洼文化查海遺址（興隆洼文化因內蒙敖漢旗興隆洼遺址的發掘而得名，敖漢旗緊鄰遼寧省，查海遺址在遼寧阜新縣）發現了一條長約 19.7 米用紅褐色石塊堆砌，擺放的龍。興隆洼文化的這一條龍的發現，把中國人崇龍的歷史上推到 8000 年前。還有說龍的形狀

¹⁰² 龐燼，《龍的習俗》，台北市：文津出版社，1990年7月台灣初版，頁1-2。

¹⁰³ 龐燼，《龍的習俗》，頁21。

是鹿的角，牛的耳朵，駝的頭，兔的眼，蛇的頸，唇的腹，魚的鱗，鹿的腳掌，鷹的爪子。《本草綱目》則稱「龍有九似」，為兼備各種動物之所長的異類。其名殊多，有鱗者謂蛟龍，有翼者稱應龍，有角者名螭龍，無角者名虬。小者名蛟，大者稱龍。傳說多為其能顯能隱，能細能巨，能短能長。春分登天秋分潛淵，呼風喚雨，無所不能。¹⁰⁴

二、龍的造形

關於龍的形狀，古籍記述其形象多不一。一說為細長有四足，馬首蛇尾。一說為身披鱗甲，頭有須角，五爪。明代李時珍在《本草綱目》中取了宋人羅願的「九似」，為兼備各種動物之所長的異類。在早期，古人對於大自然現象無法做出合理解釋，於是便希望自己民族的圖騰具備風、雨、雷、電那樣的力量，群山那樣的雄姿，像魚一樣能在水中游弋，像鳥一樣可以在天空飛翔。因此許多動物的特點都集中在龍身上，龍漸漸成了：駝頭，蛇脖，鹿角，龜眼，魚鱗，虎掌，鷹爪，牛耳的樣子。這種複合結構，意味著龍是萬善之首，萬能之神。¹⁰⁵

龍的造型，歷代有不同之文獻記錄，宋代《圖畫見聞誌》記載：「畫龍者折出三停，分成九似，窮游泳蜿蜒之妙，得回蟠升降之宜。」三停即是「自首至膊，膊至腰，腰至尾也。」九似即是「角似鹿、頭似駝、眼似鬼、項似蛇、腹似蜃、鱗似魚、爪似鷹、掌似虎、耳似牛也。」但書中亦記載：「前論三停九似以人多不識真龍。先匠所遺傳授之法。」由此可知「三停九似」為畫龍之口訣。宋代羅願在《爾雅翼》·〈釋龍〉中所提「角似鹿、頭似駝、眼似兔、項似蛇、腹似蜃、鱗似魚、爪似鷹、掌似虎、耳似牛。」臺灣石雕匠師所流傳的雕龍口訣：「一畫鹿角二蝦眼，三畫狗鼻四牛嘴，五畫獅鬃六蛇身，七畫魚鱗八火炎，九畫雞爪。」¹⁰⁶。

對於上綜合總體印象，即：馬頭、鹿角、牛耳、兔眼、魚鱗、狗足、鷹爪，其身如蛇，其態豐富多變。這時的龍的形狀由起初的簡單、樸素、粗糙一步一步走向複雜、豐富、華美。龍的形狀取材於各種動物，但龍畢竟是「集合」起來神物，和現實中的任何動物從形狀到本質都是不一樣。

¹⁰⁴ 龐燼，《龍的習俗》，頁 55-81。

¹⁰⁵ 龍百度百科，<http://baike.baidu.com/view/6392.htm>。

¹⁰⁶ 蕭志青在《彰化縣古蹟類廟宇石雕研究—以鹿港天后宮後殿龍柱為例》，對龍造形看法，頁 72。

三、龍與虎的關係

虎和龍鳳不一樣，是自然界中存在的動物。《淵鑑類函》卷四二九引《本草集解》曰：「案格物論，虎，山獸之君也，狀如貓而大如牛，黃質、黑章、鋸牙、鈎爪、鬚健而尖，舌大如掌，生倒刺，項短，鼻鬣。夜視，一目放光，一目看物。聲吼如雷，風從而生，百獸震恐。」由於它具有古人不可思議令人恐懼的神性即「虎威」，很容易被古人神化而崇拜。龍的出神入化和虎的威武勇猛在神性與神職上是互補的。

龍虎並稱最早見於典籍，當推《史記·項羽本紀》中「范增說項羽曰：（沛公）今入關，財物無所取，婦女無所幸，此其志不在小。吾令人望其氣，皆為龍虎，成五采，此天子之氣也。急擊勿失。」這裡的「龍虎」是形容帝王氣派，後來也被用作英雄豪傑的比喻。龍虎反應在宗教上、習俗上、語言上都有一定的意涵，但仍是以前神性和神職上的威武勇猛。

四、龍與螭虎的關係

龍生九子，在龍的家族有眾多的成員，各自獨立。螭是一種古代傳說中的一種動物，屬蛟龍類。《說文解字·虫部》有釋：「螭，若龍而黃，北方謂之地螭。」其形盤曲而伏者，稱蟠螭。軀體比較粗壯，有的作雙尾狀。螭紋最早見于商周青銅器上，是和龍間非常接近的一種題材，故又有「螭虎龍」之稱，尾部同樣有拐子型和卷草型之別。古人對於龍的分類¹⁰⁷，有蛇沒腳而能飛（見《荀子勸學》）；有鱗的叫蛟龍，有角的叫螭龍，無角的叫虬（均見《離騷》洪補引《廣雅》），有翅膀的叫應龍（《天問》王注）。《論衡》則說：「龍之像，馬首蛇尾。」

秦、漢時代的玉龍強調龍飛躍升騰之勢，自秦、漢以來加入馬強勁的筋骨與飛躍奔騰，在西漢中期以後龍的形象成為四肢發達的四足獸，有一躍千里之勢的豪氣。漢朝開始引進各國良馬，《周禮·夏官》載「八尺以上為龍，七尺以上為駮，六尺以上為馬。」可知漢人將神馬視為龍，稱之為「龍馬」。事實上西漢中期以後龍馬並無固定形象。1975年茂陵出土的一件玉鋪首是虎形動物常見於劍飾上，即所謂「螭虎」、「盤螭」是可以視為虎的。劍飾上的虎與畫像磚上的虎略有不同，畫像磚上的虎較接近現實世界的虎，而劍飾上的虎帶有較多不同的可能

¹⁰⁷ 龍的家族，同註 104。

性，例如虎身作四次彎轉，其表現是一種出沒無常的神性；腦後長一撮鬃毛也不是一般虎有的；這些特色也令劍飾上的虎蒙上那麼一層似龍所持有的神秘性。因此漢代的人在此處似乎也嘗試將龍的一些特質注入件事上的虎身上，從這個角度去理解這些彎轉扭曲盤踞劍飾上的動物，似乎「螭虎」的稱呼是極為恰當的。¹⁰⁸

第二節 拱頭備忘本圖稿創作、結構、圖像分類

匠師創作圖像的過程，大多先由構思開起，再來佈局立意，最後才是行諸於刀斧。匠師創作圖像的依據，可能來自於代代相傳的圖稿；也可能來自匠師獨具的創新。

匠師依據圖稿而雕作，從實作中累積了豐富的經驗，往往能夠在可允許的範圍內做出一些變化與調整，這些修改與組合事實上隱含著創作的意圖，從而形成了匠師個人的一種風格表現。王錦木的拱頭備忘本可說是在此情形下產生的一本雕造螭虎拱的圖式，其依據應為前人的圖稿無誤，當然能繪置成形，其豐富的實作經驗是不可或缺的。阿道夫·希爾德布蘭德是德國 19 世紀重要的雕刻家。他在《造型藝術中的形式問題》一書中，提出古典時代遵循的藝術規則為基礎的審美體系。並在書中提到：

藝術的總規律和不可改變的條件是空間的統一性。¹⁰⁹

學者周慶華進一步指出：

所有可被表述的事物中，……，必須與過往的經驗相關聯，同時亦得於當下的時空完成，這當中似存在著某種『統合的機制』。¹¹⁰

這「統合的機制」應是創作過程中一個很重要的關鍵了。

¹⁰⁸ 楊美莉，〈漢代文物展中的玉龍、螭虎〉，《故宮文物》，1999 年 10 月，頁 44-63。

¹⁰⁹ 【德】阿道夫·希爾德布蘭德，潘耀昌等譯，《造型藝術中的形式問題》，中國人民大學出版社，北京，2004，頁 109。

¹¹⁰ 李志仁在《傳統建築木雕形式之符號意義-以彰化市古蹟為例》中，引用學者周慶華「統合的機制」，創作觀念，頁 28。

一、匠師的圖像創作過程

當一位匠師要將其所要表意（事先構想）的事物具象化時，便得在其曾經所學習歷程中去追溯與形塑（與過往的經驗相關聯）。因此，匠師在傳承中所接受的知識，是扮演匠師意欲輸出時，一個重要的源頭。一般而言，匠師意欲的圖像知識來源有下列三項：¹¹¹

（一）圖稿（Schema）

圖稿係指前人所傳承下來的圖紋稿件，其來源有來自彩繪匠師以及木雕匠師的版本，並經世代累積而流傳下來。廟宇的螭虎栱兼具實用與裝飾兩種目的，做為實用目的而言，它具有承載屋頂重量的作用；做為裝飾目的而言，除了美化之外，同時具有象徵意義。

紋飾的研究實不離視覺藝術的內容（content）、形式（form）、功用、象徵等四大部分¹¹²。E.H.Gombrich 認為：「形式跟隨功能。」¹¹³仔細觀察廟宇的螭虎栱，它的栱形走向與《營造法式》中的栱形走向並無二至（附錄七），因此，王錦木栱頭備忘本的螭虎栱紋樣，其栱型走向亦是如此。究其原因，做為承重的角色，栱的造型必須有一個準則，其裝飾紋樣勢必依其準則而作。至於紋樣的內容則須確認其名稱，整體的圖案組合，有些晦澀難以明辨的意涵，尤須釐清。

做為一種介於想像與現實之間的動物，螭虎紋樣具有明顯的象徵意義，儘管當它作為栱頭的裝飾時，其象徵意義可能淡化或者是消失，加以螭虎栱紋樣的簡化，使其更接近抽象的圖案符號，而走向單純的裝飾性。

（二）摹擬

摹擬係指從接觸的廟宇、民宅以及其它已雕做好之構件，經由視覺以及心理層面的記憶作用，而成為內心的版本。由早期廟宇現存的螭虎紋飾來看，出現在

¹¹¹ 李志仁在《傳統建築木雕形式之符號意義-以彰化市古蹟為例》中，認為匠師創作圖像來源有三：一、圖稿，二、摹擬，三、再創作。頁 28。

¹¹² 龔詩文，《中國早期植物紋飾研究》，國立藝術學院美術史研究所：中國美術史組碩士論文，1997，頁 8。

¹¹³ E.H.貢布里希著，范景中、楊思梁、徐一維譯，《秩序感：裝飾藝術的心理學研究》，湖南科學技術出版社，1999，頁 162。

窗櫺、門板、等位置的時間早於拱頭¹¹⁴，而拱頭螭虎紋的形式亦相當接近上述等處，由此可以推測，以螭虎紋為母題的拱頭，其摹擬對象取自窗櫺、壁堵、櫃檯腳等位置的可能性極大¹¹⁵。若然，匠師顯然是依循著過去已形成的圖式而作，這些圖示，指的就是螭虎這個概念的「共相」¹¹⁶

（三）再創作

再創作係指在習藝過程中所接觸的圖稿、構件以及聽聞的典故，經由自我不斷的組織與提煉，所融合輸出的拓本。誠如 E.H.Gombrich 所言：

在藝術中跟在文學中一樣，人們企望成名有兩種作法：一是藝術家仔細地研究他人已取得的成就，模仿他們的作品，或者對他們的各種妙處進行選擇和組合；另一種是他從根本的源泉大自然中尋求卓絕。前者是在研究圖畫基礎上形成一種風格，產生的或是模仿的藝術或者是折衷的藝術存在的種種性質，像它已被人稱呼的那樣；後者是通過仔細觀察自然去發現其存在的種種性質，這些性質以前從未被人描繪過，從而形成一種獨創的風格。¹¹⁷

創作者表意的範疇，原來就離不開人（主體）與外在物象（客體）之關係的探究與體現。不同時代的群體或個人對自然界變化的認識，因所處的環境變遷時，便會反映在作品的形體上¹¹⁸。從這個角度來觀察，對於傳統木雕的圖像來源會有一個比較清晰的概念。

二、螭虎斗拱的結構與裝飾

¹¹⁴ 鹿港龍山寺五門殿的木雕為道光時期的作品，在窗櫺已出現「夔龍紋」，正門兩旁的木雕為「螭虎圍爐」，而斗拱部分的裝飾則尚未出現螭虎紋。

¹¹⁵ E.H.Gombrich 認為：「圖案研究者應著重對圖案過去和現在為人們所公認的功能進行研究。」此外，「也許曾經有過各種形式的聚合和各種不同起源的紋樣的相互同化。與此類似的發展情況在自然界中正好也存在。並非一切『具有共同表現型（pheno-type）的有機體』都起源於一個相同的原型。」同註 113，頁 249、252。因此，筆者推測螭虎紋的原型未必是取自於早期想像的動物，以現存裝飾中螭虎紋為原型的的可能性更大。

¹¹⁶ 「例如『人』（man）、『羊』（sheep）、『獵狗』（hound）或『獅子』（lion）等，表示的是概念，即『共相』。他們指的是一類類的事物，個別僅僅是它的實例（instance）。」見 E.H.Gombrich 著，林夕譯，《藝術與錯覺：圖畫再現的心理學研究》，湖南科學技術出版社，2000，頁 110。

¹¹⁷ E.H.Gombrich 著，林夕譯，《藝術與錯覺：圖畫再現的心理學研究》，湖南科學技術出版社，2000，頁 128。

¹¹⁸ 「文化背景的變化會引起人們對紋樣的意義作出不同的解釋，這種不同的解釋反過來又會作用於紋樣，使紋樣產生進一步變化。」同註 113，頁 247。

螭虎紋木作圖稿，在裝飾中被廣泛使用，是不爭事實，但其中如何發展變化，和早期器物上的圖像有何種關係，這些需要更多的時間及資料來探討，本文僅就匠師拱頭備忘本中的圖像構造與排列，參考木雕匠師及學者對於螭虎紋圖像討論，嘗試對於大木匠師王錦木拱頭備忘本中的圖像元素、構造與排列，做一分類與探討。

（一）架構材

圖像的構成，就架構材本身而言，它是一個外來的依附物。無法改造既成外型的限制，因此就螭虎紋的結構機能，本身必須就客觀條件來適應。這些不同的變化發展，因結構材不同而改變，或繪畫或雕刻，都會有不同的效果。架構材的構圖，除了「拱仔」¹¹⁹輪廓限制上較硬冷外，其給予「托木」¹²⁰的條件相形之下，就要來的優厚些；而在所有架構材中，只有「員光」¹²¹是保有完整書畫橫幅的空間，因此三種不同位置的先決條件下，就決定了各自發展的構圖方向¹²²。

架路拱頭上的「拱仔」在構造外型上，受到輪廓的限制，變得相當有限，所以螭虎紋在「拱仔」構造上的圖像，只活存前半身的變化，尾部幾乎完全從略。對架構材外型而言，螭虎紋頭首變化是圖像的主體。也是本章要討論的重心。

（二）斗拱(附錄八)¹²³

拱在力學上承受剪力，藉層層縮短之肘木將屋頂重量傳遞下來，因此拱的形式略作向上彎曲，在視覺上表達「力」的精神。閩南式之拱身較中國北式彎曲，拱眼是真正地被挖掉的。清初台灣廟宇建築多盛行關刀拱，以其形如關刀而名。上緣有一缺齒，下緣卷殺如刀口。清代中期以後才出現以夔龍作為拱頭裝飾之螭

¹¹⁹ 拱是長形略帶彎曲的枋木。與「斗」相搭配，是附著在棟架上重要的結構物。同註 78 頁 88。斗拱又稱鋪作，中國建築特有的木結構，以方形木塊的斗及長形木條的拱組成，多分布在柱頭及樑枋上，斗與拱合用時可承接屋頂，並將重量傳至樑柱。同註 78，頁 116。

¹²⁰ 托木為置於柱與樑交角處，用來強化節點、使之不變形的木塊，多為繁密之木雕，題材有鳥獸花草或鰲魚。宋《營造法式》寫為「綽幕」，與閩南音相近，相信托木係轉音而來。綽木意為兩柱之間撩起的垂幕，後代轉為插角，中國北方稱為雀替。同註 78，頁 87-88。

¹²¹ 員光位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不變形。「載」為粵東稱大樑之謂，可見於台中萬和宮，「垂」指接在木載之下的員光板。據《淡水廳築城案卷》，其接在角步通樑下者，稱之為「角步員光枋」；接在出步通樑之下的員光，稱為「出步員光枋」；泉州溪底匠師稱作「通巾」。同註 78，頁 87

¹²² 王慶臺，《中國南系閩南地區台灣木作雕刻螭結構之研究》，台北市，尚林出版社，1989，頁 23。

¹²³ 同註 78，頁 88。斗拱又稱鋪作，中國建築特有的木結構，以方形木塊的斗及長形木條的拱組成，多分布在柱頭及樑枋上，斗與拱合用時可承接屋頂，並將重量傳至樑柱上。

虎拱，亦有作龍頭、鳳頭、飛天、及卷草紋等，其他形式按匠人所謂雌虎（或鼠虎）實為螭虎之誤。¹²⁴歷史上不同時期、的裝飾紋樣有不同的側重。它們大多成為當時裝飾藝術的主流，以現代術語來說，這就是一種「流行」¹²⁵。至於是誰最早應用於架路拱頭上，並非本文研究的課題，有待後續研究再另行探討。

（三）圖像的元素與結構

圖像所以成就的事實，其本身元素經過組織而有定則，就會成為流通型式上固定的特樣，這型式一直重複在原則下使用或說明，就會成了共同認知一項表達的符號。其變化及使用的交集，在雕刻裏佔有相當大的層面，這可以由早期圖像符號演化歷程，就能確定它是另一種發聲語言¹²⁶，應用在建築上就是裝飾。

木作螭虎圖稿結構方向之主導，對裝飾本身而言，是把「位置」當做課題，將材料當作條件，在有限制的考量下，做一完整的設計。通常對一個畫面而言，螭虎紋的裝飾圖像，都會有一個主體表達中心，一切的結構畫面營造，總會以它為主導的方向，倘有強力推移背景引領，那麼所暗示的主體，就會呈現出強烈的凸顯地位。這可以用許多不同的手法來暗示，諸如雕刻表現的配合，技巧層面的促成、彩繪等等。

據此筆者將木作螭虎圖稿結構分為：頭、軀幹（含頸、四肢）、尾，等三個區塊。在三區塊中又衍生頭部（角、鬚髮、眼睛、眉毛、額紋、鼻、鬚鬚、耳朵、唇形、下巴、牙齒）；軀幹（背脊、胸、腹部）；頸；四肢（腳、爪）及尾等元素。

當圖像組合元素，透過匠師技巧層面的運作時，就說明了圖飾在空間的角色及份量，當顏色加強視覺效應時，在同一空間位置主題則下，匠師會用非色彩視覺原則，來突顯主體存在的事實，所以就會有凸上或凹下的表達方式出現；其目的在雕刻與彩繪二者的關係，如何強化二者之間視覺表現，就需技藝層次的發揮及配合。

¹²⁴ 同註 78，頁 116。拱是長形略帶彎曲的枋木。與「斗」相搭配，是附著在棟架上重要的結構物。從外型來看，拱有葫蘆平拱、關刀拱、草仔拱、螭虎拱、龍頭拱、鳳頭拱等之別。螭虎屬於龍生九子之一，牠其實是一種介於想像與實存的動物，螭虎與饕餮相似，性貪吃，最後將自己吞下去，所以廟宇的馬櫃台常雕飾「螭虎吞腳」。螭如按古書《正字通》之解釋，即為蜥蜴或稱為壁虎，傳說牠是勇猛之獸，古代的碑首常用螭作為裝飾。台灣古建築的構件及家具器物也多採用螭虎圖案。「虬龍」一詞，最早出現於日治大正 6 年（1917）台北保安宮石碑。

¹²⁵ Gombrich 在《秩序感—裝飾藝術的心理學研究》中，認為「儘管我們不應該去尋求一種可以解釋每種風格變化的歷史規律，但我們仍然有權尋找可以從情境邏輯方面來解釋的序列和事件。因為儘非決定論者始終強調，藝術家可以自由地在不同的合理解釋之間進行選擇。」又說：「時尚的運動把這種選擇性表現得異常清晰。」同註 113，頁 253。因此，筆者將之視為「流行」。

¹²⁶ 同註 122，頁 157-158。

三、螭虎圖像的元素

(一) 螭虎頭部方向

對於架構材外型而言，螭虎紋的頭首變化是圖像的主體，因此細部上的差異，還是以頭部的方向、角度變化為主。這裏單純以圖面來區分，可分為(1)「前瞻」與(2)「回首」。方向向左或向右，只是裝置位置的不同，在此並無多大意義。如果對架構材而言，可分為(一)「斗上前啄」型與(二)「頭上回首型」¹²⁷。此部分在第四章會有較深入的討論。

(二) 圖像造形(參考圖 3-1 螭虎各部分名稱)

匠師的佈局立意受限於架構材的外型，基本「栱仔」在構造外型上，受到輪廓的限制，變化相當有限，所以螭虎紋在「栱仔」構造上的圖像，只活存前半身的變化，尾部幾乎完全從略。這裏單純以圖面的外形主體是否成形來說明，可分為(1)「螭虎」(2)「螭鳳」(3)「螭虎、鳳一體」(4)「卷草化」等圖形。

「托木」也是受限於架構材外型，為滿足架構材情況下，最常見的基本構造圖型有下列兩種：(1)「∞」狀的構圖。(2)「O」狀，圓圈形的構圖。匠師採用的構圖法有「硬身造」及「軟身造」兩種，前者少見，主要原因是通體一致、賓主難分，不像「軟身造」活潑明顯，而「硬身造」設計難度較高不易表達也是另一原因。在此，筆者以「軟身造」為對象來涵蓋討論。

「員光」是木作雕刻中重要的作品，特別是花鳥走獸類經常會出現在其上，主要原因有(1)視覺上的要衝。(2)完整平面的格局。(3)適於雕造的理想厚度。(4)較大的表現面積。同樣的理由對於螭虎紋構造圖像也佔有一席之地。通常「員光」位置上所見到的圖像結構，匠師採用的構圖法有「硬身造」及「軟身造」兩種，「硬身造」和「軟身造」構圖相似，但龍身盤常受到大小均齊的限制，就不像「軟身造」要來的變化豐富，因構造幾近相同，我們就以「軟身造」來代替全體的討論。構造上「軟身造」分為下列二種圖像：(1)「首尾內向式」與(2)「首尾背向式」。

¹²⁷ 同註 122，頁 24。

(三) 螭首

螭是一種古代傳說中的一種動物，屬蛟龍類。《說文解字·虫部》有釋：「螭，若龍而黃，北方謂之地虺。」其形盤曲而伏者，稱蟠螭。軀體比較粗壯，有的作雙尾狀。螭紋最早見于商周青銅器上，是和龍間非常接近的一種題材，故又有「螭虎龍」之稱，尾部同樣有拐子型和卷草型之別。就細部而言，頭和爪已不太像龍，而吸取走獸的形象，身軀亦不刻鱗甲，體態有肥有瘦，可以相差懸殊。圖案設計，比龍紋有更大的自由，用螭紋來裝飾長邊，充填方塊，蜷轉圓弧，皆可燙貼成章，正因如此它才成爲最常見的花紋題材¹²⁸。

螭首部的變化是本文探討的關鍵所在，因爲它和器物上的最大不同，是下列兩點：(1) 曲繞透視的非側面圖像寫實描繪。(2) 擬人化的附物增加。

1. 龍角

木作雕刻中螭虎紋的結構變化上，角的造形可分爲二種四類。第一種是「單角」、第二種是「雙角」。單角佔三類---「覆角」、「仰長角」、「仰短角」；最後一類是「鹿角」屬雙角的造形。

2. 鬚髮

根據王慶臺《中國南系閩南地區台灣木作雕刻螭龍結構之研究》認爲，鬚髮大致有五種樣式：(1)「後首式」。(2)「單邊上首式」。(3)「單邊下首式」。(4)「雙邊前掠式」。(5)「雙邊後掠式」。在臺灣石雕匠師所流傳的雕龍口訣：「獅鬚」。在匠師王錦木的繪圖稿中幾乎都以後首式同一圖形出現，筆者統稱之爲「獅鬚」。

3. 額紋

額頭上的「額紋」，因曲繞透視的發展，額的外型因轉移視點逐漸放大形成後，這條內移中線，在後期發展的圖像中，會在額上刻下三條橫紋，形成一個「抬額紋」的暗示。

4. 眉毛

¹²⁸ 楊美莉，〈漢代文物展中的玉龍、螭虎〉，《故宮文物》，1999年10月，頁44-63。

在擬人化的現象下，眉毛的表現方式有兩種：(1)「卷草化的造型」。(2)「借用眼眶的外線輪廓型」。

5. 眼睛

目前現有螭虎文眼睛在木作雕刻中的造樣，大約可分為下列兩種表達方式：(1)「目雷文形式」，只不過在後來變化上用人類正常五官的眼睛取代，改由雕刻時採取高弧半球狀。(2)龍是海中王，所以「龍蝦的眼睛」就直接的橫移進來。

6. 鼻型

木作雕刻中螭虎鼻型構造，大致可歸類為四種類型：(1)「寫實人面型」。(2)「外翼尖突內小圓渦收束型」。(3)「內外翼尖突呈斧狀型」。(4)「外翼尖突內小圓渦收束帶曲折線型」。以上所述的四種圖稿，是木作螭虎鼻型的變種。另鼻樑上一個小尖突收束造成一個半月彎形在結構上更增加它的動態。在臺灣石雕匠師所流傳的雕龍口訣：稱之為「狗鼻」。

7. 鬚鬚

早期圖像在鬚鬚上的表現少見。戰國時期龍形玉器的造樣以龍蝦的形像取代，或在龍蝦的唇上加上毫無關係的鬚鬚，但在木作的螭虎紋圖像的構成，就架構材本身而言，它是一個外來的依附物。無法改造既成外型的限制，因此就螭虎紋的結構機能，本身必須就客觀條件來適應，只可能被「符號化或消失中」。

8. 耳朵

玉器中虎的造型是一個平板的後尖耳狀物。這個形狀是否就是後世演化成龍腳的前身尚未可知，還是須要研究及確定。但是虎形的玉器裝飾雕刻，在造型上是非常接近木作的螭虎紋圖像，至今有關耳的「形式」、「位置」等資料研究，也沒有一個相當的論據。

9. 唇形

「嘴形」在木作的螭虎紋圖像的構成是鼻樑延伸，以上顎到下顎幾近「∞」型代表張嘴，下顎貼近上顎代表未張嘴，部分表達非常清楚，部份未見此種情形。在臺灣石雕匠師所流傳的雕龍口訣：稱之為「牛嘴」。

10. 下巴

根據王慶臺《中國南系閩南地區台灣木作雕刻螭龍結構之研究》認為下巴大致三種樣式：(1)「單邊側面型」。(2)「單邊側面平行起伏波浪型」。(3)「斧狀型」。但匠師在造型木作的螭龍紋圖像是以「半月牙型」，並接上一個反向的小圓渦就與頸部連結。

11. 牙齒

螭虎牙齒在木作雕刻中的造樣，並非一定有牙齒的造型，但有與沒有也找不出特定的標準。在筆者將探討的圖樣我們很少發現，這裡目前我們暫時不探討。

(四) 軀幹

在臺灣石雕匠師所流傳的雕龍口訣：稱之為「蛇身」。應是涵括：頸、背脊、腹部。

1. 頸：轉軸功能已失，有肥大現象。
2. 背脊：中脊線不明確、退化的側身圖。
3. 腹：脫離圖像太遠，鱗節功能已失。
4. 四肢：螭虎的腳¹²⁹，俗稱「爪」¹³⁰，拱頭木作中極少見。

(五) 尾

早期圖像尾部的變化非常清楚，但木作中的尾部受架構材本的限制，尾部的變化構圖，卷草化的處理方式，隨著餘白而變化，以紐絲紋的寫實手法來處理，尾部只是一個逐漸縮小的鈎狀收束。尾部在身軀之後有兩種分叉的可能，其一為「單尾單叉」。其二為「雙尾雙叉」。

四、螭虎圖像的附物

¹²⁹ 長腳和短腳的區別，視爪落點的位置而定，長腳是為平身設計而用，短腳通常都是在構圖角落的轉角上。所以短腳為了適應餘白的位置，將平身設計的長腳縮短，為了和收束的小圓渦文有所區別，會故意在收集中用一個小折弧來區分，這是「平身腳」及「短腳」爪型上唯一區分。

¹³⁰ 鷹爪，可分為寫實及非寫實，已退化不多用。

捲螺¹³¹（絞螺）以螭虬爲主的雕刻，特別強調其身上的螺旋曲線，包括螭虎的鼻、耳、嘴腳尾皆以彎曲而立體的螺絲表現。

（一）圓渦弧

1. 小圓渦弧

螭虎圖像上，常見許許多多小圓渦弧，如果仔細分辨不難看出它有「長」、「短」二種收束。長久以來，木作匠師都善於鈎勒圖稿，每當大樣造定、爪尾動勢完成就必須在轉身轉角的線條上，做個終結的交待，此時就是這些小圓渦弧表達功能的時候了。圓渦弧在造型上可分成小圓渦弧及長圓渦弧兩類，在不同部位上的解釋也不盡相同。「小圓渦弧」基本上，和「長圓渦弧」有連續不斷的關係，不論在何種構造上，兩種弧線從未分離。

2. 大圓渦弧

大小圓渦弧基本上的差異，是在於長弧的止點，並非是一個收束點，更不是線條的盡處；它是輪廓的外象界線，但只有長弧才是體態變化或消失的主體所在，在不同部位上的解釋也不盡相同。在討論收束的盡頭，不能用收束的觀念來解釋長弧的功能。

（二）半月牙鈎角

螭虎圖像上，常見許許多多大小半月牙鈎角，如果仔細分辨，不難看出它有「大」、「小」二種半月牙鈎角。長久以來，木作匠師都善於鈎勒圖稿，每當大樣造定，爪、尾、下顎、角、背脊上轉動勢完成，就必須在轉角的線條上，做個半月牙鈎角交待，此時就是配合大小圓渦弧表達功能的時候了。半月牙鈎角在造型上可分成大半月牙鈎角及小半月牙鈎角兩類，在不同部位上的解釋也不盡相同。「大半月牙鈎角」基本上和「小半月牙鈎角」基本上配和合大小圓渦弧表達功能的關係，不論在何種構造上，因體態變化或消失的主體所在，在不同部位上的解釋也不盡相同。

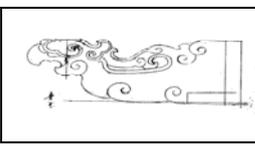
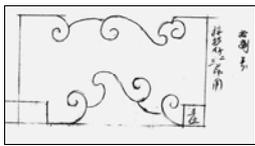
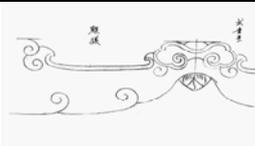
¹³¹ 同註 78，頁 122。

五、小結----類型與通例

田野蒐集資料顯示，王氏設計的螭虎斗拱可以分爲三種型式。Ⅰ型螭虎拱，即側首形拱頭，圖案共有十七式、十八種圖形。Ⅱ型接拱型斗拱，斗拱圖案共二種形狀樣式。Ⅲ型連拱（聯拱）型斗拱，斗拱圖案共十二種形狀樣式。筆者將木作螭虎圖稿結構分爲：頭、軀幹（含頸、四肢）、尾，等三個區塊。在三區塊中又衍生頭部（角、鬚髮、眼睛、眉毛、額紋、鼻、鬍鬚、耳朵、唇形、下巴、牙齒）；軀幹（背脊、胸、腹部）；頸；四肢（腳、爪）及尾等元素。

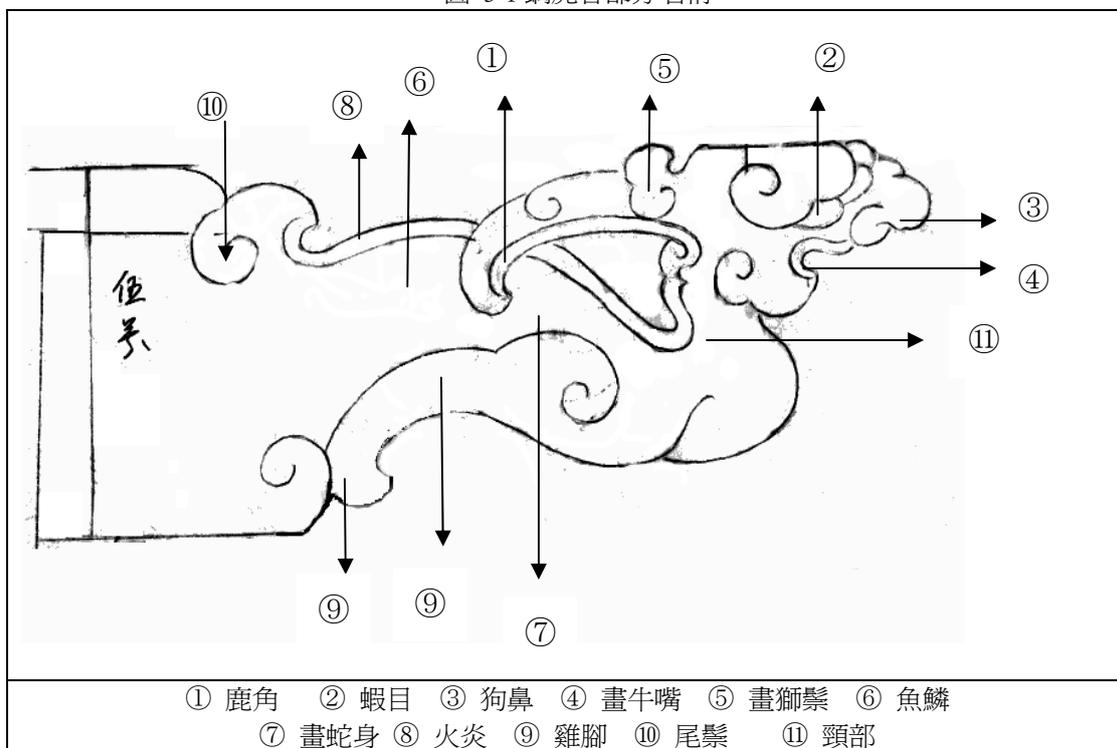
從匠師王錦木在傳統廟宇木雕建築中，有關「螭虎」裝飾圖案設計與空間安置，在其手繪的拱頭備忘本裡，筆者認爲圖像性符號爲初始的意義表達方式，因此將採直接相似的形態，對研究的對象依螭虎形制進行分類，再論述其圖像的結構與剖析圖像組合構件元素，著重於圖形分析，進而歸納其通則，以做爲比對作品拱頭紋樣參考基礎。茲將本章研究對象表列如下：

表 3-1 螭虎斗拱的類型與圖例

類型	名稱	圖例	說明
I	側身型斗拱		1.斗拱代號：拱頭 1-拱頭 17。 2.共十八種形狀樣式。
II	接拱型斗拱		1.斗拱代號：拱頭 18-拱頭 19。 2.共二種形狀樣式。
III	連拱（聯拱）型斗拱		1.斗拱代號：拱頭 20-拱頭 31。 2.共十二種形狀樣式。

以下是通例：

圖 3-1 螭虎各部分名稱



第三節 I 型：側身型斗拱

本節研究的對象是：匠師王錦木在廟宇傳統木雕建築，有關拱頭所使用之紋樣圖案。在傳統廟宇建築大木雕刻中，「螭虎」常被應用在各種架路拱頭中，透過類型學分析王錦木手繪《架路用各種拱頭—王錦木》拱頭備忘本，有關「螭虎」紋樣圖案。誠如表 3-1 所示，王氏設計的螭虎斗拱可以分為三種型式。其中，針對田野蒐集資料顯示，I 型螭虎拱----亦即側首形拱頭----圖案共有十七式、十八種圖形。

再者，依圖像性符號採直接，相似的形態。對將研究的對象，依螭虎形制進行分類，再論述其圖像的結構與剖析圖像組合構件元素，著重於圖形分析，而歸納其通則，以做為 I 型螭虎拱紋樣敘述基礎。茲將本章研究對象表列如下：

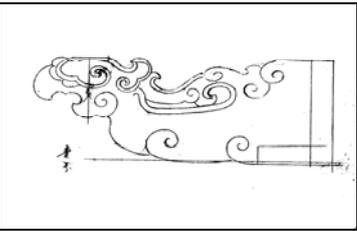
表 3-2 I 型與亞型

類型	名稱	斗拱代號	說明	備註
I-1	前瞻側身型 螭虎斗拱	I-1-1 (圖壹) I-1-2 (圖叁) I-1-3 (圖拾肆)	1.最大不同是在頭部。 2.前瞻軀幹平貼於拱頭。 3.軀幹、四肢、尾，雖有小部份不同，但其背部紋樣是其共通之處。	
I-2	臥式側身型 螭虎斗拱	I-2-1 (圖玖) I-2-2 (圖貳) I-2-3 (圖拾陸)	1.共通之處是臥式紋樣表現， 2.最大不同在於頭部紋路，抬頭紋及腹線平行與彎曲。	
I-3	回首側身型 螭虎斗拱	I-3-1 (圖拾柒) I-3-2 (圖捌) I-3-3 (圖肆)	1.共通之處為背部拱起之回首龍，最大的不同就是頭部條紋的細部變化及軀幹與四肢的長短來區別	
I-4	草仔斗拱	I-4 (圖陸)	1.形狀如卷草的拱，一般稱之為草仔拱。	
I-5	前瞻、有角、背部拱起側身型 螭虎斗拱	I-5-1 (圖拾叁) I-5-2 (圖拾壹) I-5-3 (圖伍) I-5-4 (圖柒)	1.共通特點有四：其一、頭部各部分完整。其二、有鹿角。其三、雞胸式。其四、拱起脊背。	
I-6	前瞻、有角、側身型螭虎斗拱	I-6-1 (圖拾貳 a) I-6-2 (圖拾伍) I-6-3 (圖拾) I-6-4 (圖拾貳 b)	1.共通特點有三：一、頭部完整。二、半彎月形的鹿角。三、胸部貼於水平線。 2. I-6-4 (圖拾貳 b) 與 I-6-2 (圖拾) 差別是圖樣的向左與向右。	

一、I-1：前瞻側身型螭虎斗拱

圖 I-1-1

表 3-3 類型 I-1-1

類型 I-1-1 (原圖壹)	說明	
	方向：前瞻向左 形狀：側身型螭虎鳳變形	
	頭部	①無 ②有 ③無 ④尖形鳳嘴與獸形嘴張口 ⑤雙線勾勒線條
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹） ⑧ 火炎（背脊） ⑨ 雞腳（四肢） ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部	軀幹	⑥無 ⑦貼近水平線 15 度仰角 ⑧無 ⑩縮小
	四肢	⑨由兩個螺紋替代
	尾部	⑩一個尾鬃，單尾雙叉

類型 I-1-1 (原圖壹) 螭虎頭部來說，是退化成沒有角的圖案，主要原因是

受限於架構材。從頭額上方以雙鉤平行曲繞至額頭後方，連接「首後」的單一裝飾像「魚尾鱗」，這類設計在動物中，往往以「獅鬃」為名，這是一種很特殊的設計，額頭另一端接著以一個雙鉤圓渦弧收束在首後。

在額頭下接一對蝦眼，如以全側形的圖像，只有單邊可察覺眼睛，但當我們同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不再是一個正側面的形式。所以前額中分線的兩邊，就固定了眼睛的位置，而且額的前端外形，也會因適應容納兩眼存在的事實，適時而調整圖像，變得往後延長。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，卻未見到鼻頭與鼻翼，取代的是鸚鵡型的嘴巴；同時卻又接著一個張口樣式的嘴巴，這是一個鳥嘴與獸嘴的變形圖，非常特殊。下巴翹起以半月牙型表示，下顎以一個大圓渦弧收束往上翹的對仗，是否在擬人化下，這個是鬚鬚誇張的表示符號。

對於木作螭虎紋的中脊線它存在曲繞現象是事實，但就類型 I -1-1 (原圖壹) 頸部與軀幹、四肢來說，都已逐漸退化到無動態的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上優雅的事實，但在大木作中，頸部的構造幾乎已全然不見，甚至有肥大化的現象，頸部轉軸的功能盡失；身軀的長度逐漸變短，延展的現象也沒發生。

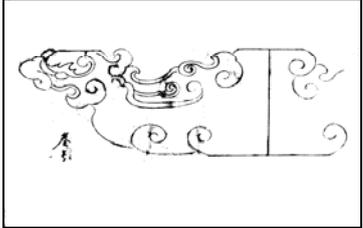
頸背部到背脊以一個微凸向下到背脊，從背脊以雙鉤線亦一直到尾部，額下從頸到胸、到腹，都以單鉤線描繪，腹部以兩個反時針大圓渦弧收束往上翹的對仗。

尾部在木作結構中，受架構材的造形限制，必須在構圖之前先考慮妥當，動態確定，條件排列完成，龍身的曲折也依著條件而排入，也就是說主體的部分已完成；但在框內的其它部份，如果不能用單獨飾物將之填實時，尾部在這個時候，就必須隨著餘白的位置而變化。

尾部單尾單叉的結構並不多見，經常見到的以雙叉情況最為普遍，但就類型 I -1-1 (原圖壹) 即是此種情形。這些尾化收束點上，都是由小圓渦文來描繪，通常都會出現震動強烈的連續斷弧，大、小圓渦弧就是在吸收這些弧度下收束，而且成為規則的圖形。

圖 I -1-2

表 3-4 類型 I -1-2

類型 I -1-2 (原圖叁)	說明	
	方向：前瞻向左 形狀：側身型螭虎	
	頭部	①無 ②有 ③有 ④有，張口 ⑤單線勾勒線條
	軀幹	⑥無 ⑦貼近水平線 15°仰角 ⑧無 ⑩縮小
	四肢	⑨由兩個螺紋替代
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身(軀幹) ⑧ 火炎(背脊) ⑨ 雞腳(四肢) ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部	尾部	⑩一個尾鬃，單尾雙叉

就類型 I -1-2 (原圖叁) 的頭部來說，雖然它也是退化而缺龍角，但是在頭額眉毛處曲繞首後，卻以連續凹弧，並鉤出花脈形狀接到首後的獅鬃。這不是一個全側面圖，因為曲繞透視發展將龍首部原先的圖像前額側面，因視覺之轉移，逐漸有變寬的現象，在曲繞形成後，原圖像的側形線，就開始往內移，停留在內眼的外輪廓上，當另一隻眼睛形成在外，當額頭線原以雙鉤平行帶狀的眉毛，現在改成頂線上做出連續的凹弧，並在上面鉤出一些花脈狀裝飾紋。

同時我們能在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不再是一個正側面的形式。所以前額中分線的兩邊，就固定了眼睛的位置，而額的前端外形，也會因適應容納兩眼存在的事實，適時而調整圖像，變得往後延長。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」，也是今天在台灣最普遍而容易見著的圖像。

這種圖稿能普遍而流行，主要的原因是因為它是一個比較寫實的情況，任何人一眼看出那是一個鼻型的構造，因為它實在和「人」的形狀、功能無異；就實物而講，越寫實的表達，是代表變化無力越晚期的造型¹³²；也可以說在型的提昇上，是另一個衰敗的現象。鼻型的變化由全側面而兩面；由單鼻翼而雙鼻翼。鼻下的雙鉤條紋動作，比起原先單線紋路更具體張口，在半彎月形下巴的位置，連接一個長小圓渦弧在頸部上方的內收外型，與實物下顎的鬚鬚相近。

對於木作螭虎紋的中脊線它存在曲繞現象是事實，但就類型 I -1-2 (原圖叁) 頸部與軀幹、四肢來說，都已逐漸退化到無動態的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上優雅的事實。但在大木作中，頸部的構

¹³² 王慶臺，《中國南系閩南地區台灣木作雕刻螭結構之研究》，頁 85。

造幾乎已全然不見，甚至有肥大化的現象，頸部轉軸的功能盡失；圖中匠師在表現上縮小頸部，是以「m」型頸紋在獅鬃下，頸背上，以雙鈎線下拉過頸部平行直到尾端，頸背的「m」型的演化如同獸類的頸部的凹凸頸紋，背部中脊的脊背上長度變短。額下從頸到胸、到腹，都以單鈎線描繪，腹部以兩個順時針大圓渦弧收束往上翹以對仗表示。

尾部在木作結構中，受架構材的造形限制，這個時候，就必須隨著餘白的位置而變化。單尾單叉的結構並不多見，經常見到的以雙叉情況最為普遍，但就類型 I -1-2（原圖叁）即是此種情形。這些尾化收束點上，都是由小圓渦文來描繪，通常都會出現震動強烈的連續斷弧；小圓渦弧就是在吸收這些弧度下收束，而且成為規則的圖型。但是這裡的卷草化的尾部，外圍以雙鈎條紋再一次的鈎勒，這與類型 I -1-1（原圖壹）非常接近，縮短了尾部，同時也加重裝飾的線條的比重。

圖 I -1-3

表 3-5 類型 I -1-3

類型 I -1-3（原圖拾肆）	說明		
	方向：前瞻向右		形狀：側身型螭鳳變形
	頭部	①無 ②有 ③無	④尖形鳳嘴 未張口 ⑤單線勾勒線條
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹）⑧ 火炎（背脊）⑨ 雞腳（四肢） ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部	軀幹	⑥無 ⑦貼近水平線 45°仰角 ⑧雙鈎線、無 ⑪縮小	
	四肢	⑨由一個肩胛凸、一個圓渦弧替代間距長	
	尾部	⑩一個尾鬃，單尾雙叉。	

類型 I -1-3（原圖拾肆）的首部，沒有龍角，從頭額上方以雙鈎平行曲繞至額頭後方，連接「首後」的單一裝飾，這類設計在動物中，以「獅鬃」為名，這是一種很特殊的螭虎紋設計，額頭另一端接著以一個雙鈎圓渦弧收束在首後，是否在擬人化下，這個是耳朵誇張的表示符號。在頭額下接一對蝦眼，如以全側形的圖像，只有單邊可察覺的眼睛，但當我們能同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不再是一個正側面的形式。

所以前額中分線的兩邊，就固定了眼睛的位置，而且額的前端外形，也因必須適應容納兩眼存在的事實，適時而調整圖像，變得往後延長。兩個眼睛中間有一個彎月形鼻樑，卻未見到鼻頭與鼻翼，取代是鸚鵡型的嘴巴「鳳嘴」。

頸背部對於木作螭虎文的中脊線它存在反應曲繞現象，但就類型 I -1-3(原圖拾肆) 頸部與軀幹、四肢來說，都已退化到無動態的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上優雅的事實，但圖中，頸部的構造雖有表達，但肥大化的現象使頸部轉軸的功能盡失，頸背中脊以一個小圓渦弧自獅鬃而下到背脊，以雙鉤曲線平行到尾巴翹起；這時的腹部到頸是以 45°角較有精神的神態表現，但卻在挺起胸部中間以一個半圓弧往內，再往上抬，造成視覺上的肩胛溝紋，而象徵腳再往上提往裏擺，形成截然不同的螭鳳的造形。

在背脊後的尾部，是一個圓渦狀向上翹起的樹狀結構自尾部翹起處分叉，在左上角出現一個半彎月形小月牙，同時在拱頭接處以一個反方向大圓渦弧收束。在尾部往前頭首部，是以開雙叉並以雙鉤平形線鉤勒，當樹狀結構往右發展，以一個雙鉤線順時針小圓渦弧，當其與第一個樹突結構明顯又是一個「∞」狀；當其下彎時在分叉在右下角出現一個半彎月形小月牙，同時在樹狀接處以一個同方向小圓渦弧收束。當樹狀結構再往頭部發展，是一個翹起長角的雙鉤平行線，樹突往上彎連接頭部的獅鬃裡側。如果以尾部翹起發展將可發現許多「∞」狀，這就經常見到的單尾雙叉情況。

小結

I -1 乃是前瞻側身型的螭虎斗拱。同時，依據頭部、四肢與軀幹以及紋樣之變化，可以細分為三種亞形。整體而言，I -1-1(原圖壹)、I -1-2(原圖叁)、I -1-3(原圖拾肆)，其最大不同的部分應是在頭部，而其軀幹、四肢、尾，雖有小部份不同，但其背部紋樣是其共通之處。因此，依據形制與紋路的設計，將之歸類為 I -1 型拱頭。就頭部的變化為一龍 I -1-2(原圖叁)，一鳳 I -1-3(原圖拾肆)，一變形綜合 I -1-1(原圖壹)。

就頭部來說：圖(類型) I -1-1 與圖 I -1-3 額頭到眼部分是相同的，採用雙鉤線條紋。對於額頭上的毛髮特別強調，但是圖 I -1-2 在頭額上的毛髮以不規則曲線取代規則曲線，與前面兩者不同的。圖 I -1-1 與圖 I -1-3 並無狗鼻，

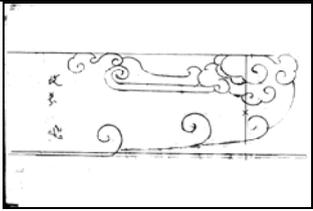
而以鳳嘴尖形條紋取代，似乎偏向雌性，I -1-2 則以狗鼻表現充分表達螭虎粗曠雄性。對於嘴巴，圖 I -1-3 是鳥類尖形並未張口，圖 I -1-2 是動物之獸型嘴張口；但圖 I -1-1 卻同時見兼有之動物之獸型嘴，也有圖 I -1-3 之尖形嘴；圖 I -1-1 與圖 I -1-2 旁鰓卷草紋是圖 I -1-3 所沒有的，就如同獸紋之鬍子代表雄性，當然圖 I -1-3 是代表雌性。三者同時具有頭部獅鬃，圖 I -1-1 係採雙鈎，圖 I -1-2 與圖 I -1-3 係用單線條紋表現，以上是頭紋線條表現及所欲表達之意徵。

就軀幹及尾巴來說：圖 I -1-1 與圖 I -1-2 感覺上是貼著拱的水平線，以約略 15° 的角度拉起，感覺上胸部就比較呆滯。圖 I -1-3 與前面兩圖雖然一樣，但卻在挺起胸部中間再往上抬，造成視覺上的肩胛溝紋，而象徵腳再往上提往裏擺，而形成節截然不同的螭鳳的造形。頸部是一樣的，但頸背各有不同的表達方式，圖 I -1-1 是以雙勾線從獅鬃下拉過頸部平行直到尾端，圖 I -1-2 是以 m 型在獅鬃下，頸背上，以雙溝線下拉過頸部平行直到尾端以如意紋收尾，圖 I -1-3 是以螺狀卷草文為起，在獅鬃下頸部摺紋以雙鈎線下拉過頸部平行直到尾端，但尾部圖 I -1-1 與圖 I -1-2、圖 I -1-3，大致都相同，係由尾巴以圓渦弧往頭部前捲的樹狀結構，配合身軀長短，再以一個半月牙角向下前彎在脊背上。在半月牙角前再加個圓渦弧，另一個長半月牙角向前拉，以上仰方式到獅鬃後頸，其不同條紋單線與雙線的使用，單尾單叉與單尾雙叉。

二、 I -2：臥式側身型螭虎斗拱

I -2-1（原圖玖）

表 3-6 類型 I -2-1

類型		說明	
	方向：臥式向右		形狀：側身型螭虎
	頭部	①無 ②有 ③有	④有 未張口 ⑤單線勾勒線條
	軀幹	⑥無 ⑦貼近水平線 15°仰角 ⑧無 ⑪肥大	
	四肢	⑨由兩個卷草狀替代間距長	
	尾部	⑩一個尾鬃，單尾單叉。	
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ①鹿角 ②蝦目 ③狗鼻 ④畫牛嘴 ⑤畫獅鬃 ⑥魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹）⑧火炎（背脊）⑨ 雞腳（四肢）⑩尾鬃 ⑪頸部			

類型 I -2-1 (原圖玖) 的首部，牠是臥式的螭龍，沒有龍角。就首部來說：在頭額眉毛下接一對蝦眼，如以全側形的圖像，只有單邊可察覺的眼睛，但當我們能同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的當然轉移，已經不再是一個正側面的形式，也不是一個全側面形圖，從頭額上方以單鉤條紋曲繞至額頭後方，連接「首後」的單一裝飾「獅鬃」，這是一種很特殊的螭紋設計，表現上受架構材限制。額頭另一端接著以一個單鉤圓渦弧收束在首後，是否在擬人化下，這個是耳朵誇張的表示符號。所以前額中分線的兩邊，就固定了眼睛的位置，而且額的前端外形，也因必須適應容納兩眼存在的事實，適時而調整圖像，變得往後延長。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型的變化由全側面而兩面；由單鼻翼而雙鼻翼。鼻下是一未張口的嘴型，以半彎月形下巴頂住上顎的位置，呈緊閉狀，連接一個小圓渦弧在頸部上方的內收外型，與實物下顎的鬚鬚相近。

對於木作螭虎紋的中脊線它存在表達曲繞現象的事實，但就類型 I -2-1 (原圖玖) 頸部與軀幹、四肢來說，都已逐漸退化到無動態的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上優雅的事實，但在類型 I -2-1 中，頸部的構造幾乎已全然不見，甚至有肥大化的現象，頸部轉軸的功能盡失；身軀的長度，有逐漸變短而延展的現象也沒發生。腹部以雙鉤兩條平行線自鼻翼至尾部往上翹以一個大圓渦弧收束，頸背到背脊以單鉤線，以約略 15° 一直到拱頭底部。其頸部下以二個反時針大圓渦弧連接左下角收束，頸下一個長圓渦弧連結頸部。

在腹部延長尾端，是一個圓渦弧向上翹起以樹狀結構，自尾部翹起處分叉，在左上角出現一個半彎月形小月牙，同時在拱頭接處以一個反方向小圓渦弧收束。在尾部往前是以樹狀結構往右發展，以一個單鉤線順時針小圓渦弧，當其與第一個樹突結構明顯又是一個「∞」狀。當樹狀結構往頭部發展，是一個平行於腹部到鼻頭翹起長月牙角的單鉤平行線樹突往上彎，連接頭部的鼻頭。如果以尾部翹起發展將可發現許多「∞」狀，這就經常見到樹狀結構的情況。

圖 I -2-2

表 3-7 類型 I -2-2

類型 I -2-2 (原圖式)		說明	
		方向：臥式向右 形狀：側身型螭虎	
		頭部	①無。 ②有，雙目。 ③有，單側。 ④無，未見嘴型。 ⑤有，單線勾勒線條。
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身(軀幹) ⑧ 火炎(背脊) ⑨ 雞腳(四肢) ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部	軀幹	⑥無。 ⑦貼近水平線 45°仰角。 ⑧無。 ⑪肥大。	
	四肢	⑨由兩個卷草狀(圓渦弧)替代間距長。	
	尾部	⑩一個尾鬃，單尾單叉。	

類型 I -2-2 (原圖式) 的首部，牠是臥式的螭龍，沒有龍角。就首部來說在頭額眉毛下接一對蝦眼，如以全側形的圖像，只有單邊可察覺的眼睛，但當我們能同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不是一個正側面的形式。從頭額眉毛上方以雙鉤條紋平行曲繞至額頭後方，連接「首後」的單一裝飾「獅鬃」，這是一種很特殊的螭紋設計。接著以一個圓渦弧收束在首後。額頭眉毛另一端接著以一個雙鉤圓渦弧收束在首後。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型的變化是全側面單鼻翼。鼻下並未見嘴型，在首部就這樣不完整的收束，因此這可能是匠師早期產生的圖樣。

對於木作螭虎文的中脊線，它存在表現曲繞現象的事實，但就類型 I -2-2 (圖式) 而言，雖然頭部眼、鼻極力表現「曲繞」而非全側，但由頸部與軀幹、四肢來說，都已退化到無動態的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上優雅的事實，但在大木作中，頸部的構造幾乎已全然不見，甚至有肥大化的現象，頸部轉軸功能盡失；身軀的長度，有逐漸變短而延展的現象也沒發生。腹部以雙鉤兩條平行線，自鼻翼至尾部往上翹。頸背到背脊以單鉤線，以約略 45°一直到拱頭底部。其頸部下以二個順時針長大圓渦弧連接右下角的斗位，同時收束。

在腹部延展上尾部幾乎退化，一方面也可能匠師以臥姿沒有見到尾巴，也有可能尚未發展完成，自尾部翹起處以一個半彎月形小月牙，順時針方向小圓渦弧收束，同時在拱頭接處以一個反時針方向小圓渦弧為連接。就尾部圖樣發展這應是較早圖樣。

圖 I -2-3

表 3-8 類型 I -2-3

類型 I -2-3 (原圖拾陸)	說明	
	方向：臥式向右 形狀：側身型螭虎	
	頭部	①無 ②有，雙目。 ③有，雙鼻翼。
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹） ⑧ 火炎（背脊） ⑨ 雞腳（四肢） ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部	軀幹	
	四肢	
	尾部	

類型 I -2-3 (原圖拾陸) 的首部，強化牠的頭部造形，牠是臥式的螭虎，沒有龍角，就首部來說在頭額眉毛下接一對蝦眼，如以全側形的圖像，只有單邊可察覺的眼睛，但當我們能同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的當然轉移，已經不是一個正側面的形式。在擬人化的現象下，眼的上方似乎不能少掉眉毛存在的事實，這裡是以一種卷草化的造型，在眉毛的位置上留出一個帶狀，頂線上做出連續的凹弧，並在內部鈎出一些花脈狀的裝飾物。造型都能配合眼的長形發展而設計。從頭額上方以雙鈎條紋曲繞至額頭後方，連接「首後」的單一裝飾「獅鬃」，這是一種很特殊的龍紋設計。額頭另一端以兩條額眉延長的一個圓渦弧收束在首後，是否在擬人化下，這個是耳朵誇張的表示符號。額的外型因轉移視點逐漸放大形成後，這條內移的中線，在後期有些發展的圖像中，會在額頭上刻下三條橫紋，形成一個抬頭紋的暗示。所以前額中分線兩邊，就固定了眼睛的位置，而且額前端外形，也會因必須適應容納兩眼存在的事實，適時因圖像而調整，變得往後延長，也就成必然事實。兩個眼睛有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型的變化由全側面而兩面；由單鼻翼而雙鼻翼。鼻翼下的嘴型，上唇以一個微凸連接下巴的小彎鈎，形成一個張口的樣子。這裡我們發現牠在裡面又以一條平行線條連到下巴。從圖樣的變化來說這是一個「曲繞」的現象，因上、下承擔的關係在圖像中有些圖形是側寫，有些還是保留曲繞的現象。下巴以一個半月牙狀往上鈎，下顎處以一個圓渦弧收束。

對於木作螭虎紋的中脊線它存在表現曲繞現象的事實，但就類型 I -2-3 (原圖拾陸) 雖然頭部、眼、鼻、嘴極力表現「曲繞」不是全側，但頸部與軀幹、四

肢來說，都已退化到無動態的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上優雅的事實，但在類型 I-2-3（原圖拾陸）中，頸部的構造幾乎已全然不見，甚至有肥大化的現象，頸與身軀連成一線，頸部轉軸的功能盡失；身軀的長度變短而延展的現象也沒發生。腹部以雙鈎兩條平行線，強調「曲繞」現象，自嘴唇上顎至尾部往上翹。頸背到背脊以單鈎線，以約略 45°一直到拱頭底部。其頸部下先以一半弧形肩胛，再以一個逆時針大圓渦弧往內收束。第二個連接左下角的大圓渦弧，收束在斗位上。是否表示腳或表示其它意義，有待我們將來再深究的。

在背脊上的尾部，幾乎退化，一方面也可能匠師以臥姿沒有見到尾巴，也有可能尚未發展完成，自尾部翹起處以一個半彎月形小月牙，再以一個反方向大圓渦弧收束與拱頭連接。

小結

I-2 可謂臥式側身型螭虎斗拱，然依頭、軀幹、四肢、尾以及紋飾的細部變化，可以細分為三種亞形。I-2-1（原圖玖）、I-2-2（原圖式）、I-2-3（原圖拾陸），其共通之處應為臥式螭虎，而其頭、軀幹、四肢、尾，雖有大部份不同，但其以臥式紋樣表現是其共通之處。因此，我們就臥式螭虎歸為類型 I-2 拱頭。就頭部變化，以單鈎條紋、雙鈎條紋、額頭橫紋線，及腹線平行與彎曲來區別三者不同之處。

就頭部來說：圖 I-2-1（原圖玖）、圖 I-2-2（原圖式）、圖 I-2-3（原圖拾陸）三者同時有相同的蝦眼、鼻，鼻樑上俱有彎月形橫紋，橫紋前鼻翼圖 I-2-2（原圖式）似乎與圖 I-2-1（原圖玖）、圖 I-2-3（原圖拾陸）不同，鼻頭旁邊少了一個鼻翼，剛好在圖的內側，並不影響整體構圖；嘴，圖 I-2-2（原圖式）並未見到，圖 I-2-1（原圖玖）是合嘴，圖 I-2-3（原圖拾陸）是張嘴的，並以雙鈎條紋加強曲繞的效果；圖 I-2-1（原圖玖）、圖 I-2-3（原圖拾陸）二者同時具有嘴下的順時針圓渦紋，這是圖 I-2-2（原圖式）所沒有的。圖 I-2-1（原圖玖）頭額眉毛及額邊逆時針圓渦弧，及接於頭額首後的獅鬃，以單鈎條紋表現；圖 I-2-2（原圖式）頭額眉毛及額邊逆時針圓渦弧均以雙鈎條紋表現，額頭後的獅鬃卻以單鈎條紋表現。圖 I-2-3（原圖拾陸）頭額眉毛及額邊逆時針圓渦弧均以單鈎條紋表現，額頭上眉毛又以一個不規則兩個 w 形，及額頭中間曲線所橫的

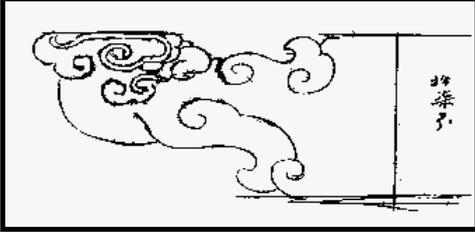
兩條短線抬頭紋更增加「曲繞」的效果，接著以兩條曲線接著獅鬃，額頭後的獅鬃卻以單鈎條紋表現。

就軀幹及尾巴來說：I-2-2（原圖式）、I-2-3（原圖拾陸）腹部是以雙鈎平行弧線明顯與I-2-1（原圖玖）腹部是以雙鈎平行直線不同；且前兩者接著以一個較無變化尾鬃，後者是以一個較有變化的單尾單叉型式表現，這應與架構材有關。至於頸部肥大、四肢僅在I-2-3（原圖拾陸）頸後多一個半圓弧形的肩胛，I-2-2（原圖式）在頸後多一個長圓渦弧，幾乎接近退化無動態的側身靜止狀態。

三、I-3：回首側身型螭虎斗拱

圖 I-3-1

表 3-9 類型 I-3-1

類型 I-3-1 (原圖拾柒)	說明		
	方向：回首向右 形狀：側身型螭虎		
	頭部	①無 ②有，雙目。 ③有，雙鼻翼。	④獸形嘴，雙鈎線條。 張口 ⑤單線勾勒線條
	軀幹	⑥無 ⑦近水平線三分之一處拱起。 ⑧無 ⑪肥大	
	四肢	⑨由一個肩胛結合巨大彎鈎腳替代	
	尾部	⑩一個尾鬃。	
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ①鹿角 ②蝦目 ③狗鼻 ④畫牛嘴 ⑤畫獅鬃 ⑥魚鱗 ⑦畫蛇身（軀幹） ⑧火炎（背脊） ⑨雞腳（四肢） ⑩尾鬃 ⑪頸部			

類型 I-3-1（原圖拾柒）的首部，牠是以「回首」式的背部拱起已經離開拱頭水平線，占整個拱頭三分之一，似乎非常用力，撐起頭上的斗拱，表示負重。螭虎沒有龍角，就首部來說頭額眉毛下接一對蝦眼；如以全側形的圖像，只有單邊可察覺眼睛，但當我們能同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不是一個正側面的形式。眼睛的上方眉毛是以雙鈎曲線來表示，從額頭上方以雙鈎平行曲繞至額頭後方，連接「首後」的單一裝飾「獅鬃」，這是一種很特殊的螭紋設計，額頭眉毛另一端接著以一個雙鈎圓渦弧收束在首後。所以在前額中分線的兩邊，固定了眼睛的位置。且額的前端外形，也因必須適應容納兩眼存在的事實，適時而調整圖像，變得臉部壓縮。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型的變化由全側面而兩面；

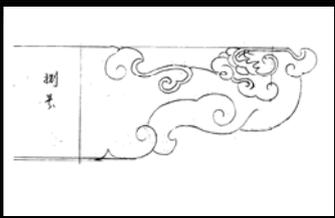
由單鼻翼而雙鼻翼。鼻翼下的嘴型，上唇以一個微凸連接下巴的小彎鉤，形成一個張口的樣子，在裡面又以一條平行線條連到下巴。從圖樣的變化來說這是一個「曲繞」的現象，因上、下承擔的關係在圖像中有些圖形是側寫，有些還是保留曲繞的現象。下巴以一個半月牙狀往上鉤，下顎處以一個小圓渦弧收束在頸部上方的內收外型，與實物下顎的鬚鬚相近。

對於木作螭虎紋的中脊線它存在表現曲繞現象的事實，但就類型 I-3-1（原圖拾柒）雖然頭部、眼、鼻、嘴極力表現「曲繞」事實，但頸部與軀幹、四肢來說，匠師極力改變退化無動態的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上優雅的事實，在大木作中，頸部的構造幾乎已全然不見，甚至有肥大化的現象。頸與身軀連成一線，這時以「回首」式背部拱起已經離開拱頭水平線，強化頸部轉軸的功能；身軀的長度，有逐漸變短而延展的現象也沒發生，就身軀的發展應在於配合架構材，借著「拱起」改變身軀長度。頸部連接腹部因「回首」式背部拱，自然呈現「曲繞」現象，背脊自鼻頭至尾部往上翹，以一個短弧往上接著一個逆時針反向長大圓渦弧收束。頸到腹以單鈎線，以離開拱頭底部，在拱頭底部三分之一拱起，似乎非常用力，自下巴以一個非寫實型的巨大彎鉤的腳，再以一個長圓渦弧當肩胛收束，撐起身軀及頭上的斗拱，表現負重。在非寫實腳彎鉤處以一個順時針圓渦弧收束，連接在拱頭右下角。

在背脊的尾端，幾乎退化，一方面也可能匠師以「回首」式，且上面幾乎沒有餘白，沒有見到長尾巴，也有可能尚未發展完成。自尾部翹起處以一個半彎月形小月牙，反方向長大圓渦弧收束與拱頭為連接。但自尾部以一個長圓渦弧收束在內側；這應是尾巴一部份，這可能是這類型尾部發展的開端。

圖 I-3-2

表 3-10 類型 I-3-2

類型 I-3-2 (原圖捌)		說明	
	方向：回首向左		形狀：側身型螭虎
	頭部	①無。 ②有，雙目。 ③有，雙鼻翼。	④有。 未張口 ⑤有，單線勾勒線條。
	軀幹	⑥無 ⑦軀體拱起已經離開拱頭水平線。 ⑧無 ⑪肥大化	
	四肢	⑨由一個肩胛結合巨大彎鉤腳替代	
	尾部	⑩一個尾鬃，及另一可能在發展出的尾端。	
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹）⑧ 火炎（背脊）⑨ 雞腳（四肢）⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部			

類型圖 I -3-2 (原圖捌) 的首部，牠是「回首」式螭虎，沒有龍角。就首部來說，在額頭下眉毛處接一對蝦眼，如以全側的圖像，只有單邊可察覺眼睛，但當我們同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不是一個正側面的形式。在擬人化的現象下，眼的上方似乎不能少掉眉毛存在的事實，這裡是以一種卷草化的造型，在眉毛的位置上留出一個帶狀，頂線上做出連續的凹弧，並在內部鈎出一些花脈狀的裝飾物。造型都配合眼的長形發展而設計。從額頭眉毛上方以雙鈎條紋曲繞至額頭後方，連接「首後」的單一裝飾「獅鬃」，這是一種很特殊的螭紋設計。額頭眉毛另一端以兩條額眉延長的一個圓渦弧收束在首後；是否在擬人化下，這個是耳朵誇張的表示符號。額頭的外型，因轉移視點逐漸放大形成後，這條內移的中線，在後期有些發展的圖像中，會在額頭上刻下三條橫紋，形成一個「抬頭紋」的暗示。所以前額中分線的兩邊，就固定了眼睛的位置，而且額的前端外形，也會因必須適應容納兩眼存在的事實，適時因圖像而調整，變得往後延長，也就成必然事實。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型的變化由全側面而兩面；由單鼻翼而雙鼻翼。鼻翼下的嘴型，上唇以一個微凸連接下巴的小彎鈎，形成一個閉口的樣子。這裡我們發現牠在裡面又以一條平行線條連到下巴。從圖樣的變化來說這是一個「曲繞」的現象，因上、下承擔的關係，在圖像中有些圖形是側寫，有些還是保留曲繞的現象。下巴以一個半月牙狀往上鈎，下顎處以一個圓渦弧收束。

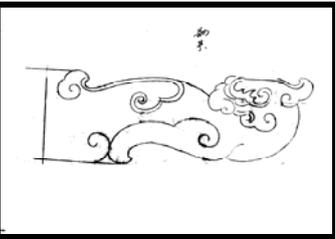
對於木作螭虎紋的中脊線，它存在表現曲繞現象的事實，但就類型圖 I -3-3 (原圖捌) 雖然頭部、眼、鼻、嘴極力表現「曲繞」事實；但頸部與軀幹、四肢來說，匠師極力改變退化無動態的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種「回首」承轉也說明它在圖像構造上的改變。但在大木作中，頸部的構造幾乎已全然不見，甚至有肥大化的現象，頸與身軀連成一線；這時以「回首」式背部拱起，使身軀已經離開拱頭水平線靜止狀態，強化身軀及頸部轉軸的功能；身軀長度在匠師有意延展身軀的現象發生了。就身軀的發展應在於配合架構材，借著「拱起」改變身軀長度。頸部連接腹部因「回首」式背部拱，自然呈現「曲繞」現象，背脊自鼻頭至尾部往上翹，以一個長弧往上拱，接著一個逆時針反向大圓渦弧收束。脊背上以一條雙鈎平行線自尾部沿背脊往頭部方向到背脊二分之一位置，以一個半圓弧再以一個長圓渦弧收束，筆者認為牠是尾部的一部份。頸到腹以單鈎線，在胸部從頸下內側彎曲線，在下巴二分之一處起，一個非寫實型的巨

大彎鈎的腳往左下，再以一個長圓渦弧當肩胛收束在內側鼻頭下方，撐起身軀及頭上的斗拱，似乎非常用力表現負重。在非寫實腳彎鈎處以一個反時針大圓渦弧收束，連接在拱頭左下角。

在背脊上尾端，原本幾乎退化，一方面也可能匠師以「回首」式，且上面幾乎沒有餘白，沒有見到長尾巴，也有可能尚未發展完成。但自尾部翹起處一個半彎月形小月牙，反方向大圓渦弧收束與拱頭為連接；脊背上以一條雙鈎平行線，自尾部沿背脊往頭部方向到背脊二分之一位置，以一個半圓弧，再以一個長圓渦弧收束在背脊內側，筆者認為牠是尾部發展的一部份。

圖 I -3-3

表 3-11 類型 I -3-3

類型 I -3-3 (原圖肆)	說明		
	方向：回首向左 形狀：側身型螭虎		
	頭部	①無 ②有，雙目。 ③有，雙鼻翼。	④有，未張口 ⑤單線勾勒線條
	軀幹	⑥無 ⑦軀體拱起已經離開拱頭水平線。 ⑧無 ⑩肥大	
	四肢	⑨由一個肩胛結合巨大彎鈎腳替代	
	尾部	⑩一個尾鬃，及另一可能在發展出的尾端。	
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身(軀幹) ⑧ 火炎(背脊) ⑨ 雞腳(四肢) ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部			

類型圖 I -3-3 (原圖肆) 的首部，牠是以「回首」式背部拱起，軀體已經離開拱頭水平線，似乎非常用力，撐起頭上的斗拱，表示負重。螭虎沒有角，就首部來說在額頭下眉毛接一對蝦眼；如以全側的圖像，只有單邊可察覺眼睛，但當我們同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不是一個正側面的形式。在擬人化的現象下，眼的上方似乎不能少掉眉毛存在的事實，這裡是以一種卷草化的造型，在眉毛的位置上留出一個帶狀，頂線上做出連續的凹弧，並在內部鈎出一些花脈狀的裝飾物。造型都配合眼的長形發展而設計。從額頭眉毛上方以雙鈎條紋曲繞至額頭後方，連接「首後」的單一裝飾「獅鬃」，這是一種很特殊的螭紋設計。額頭另一端以兩條額眉延長的一個圓渦弧收束在首後，是否在擬人化下，這是耳朵誇張的表示符號。所以前額中分線的兩邊，就固定了眼睛的位置，而且額頭前端外形，也因必須適應容納兩眼存在的事實，

適時而調整圖像，變得往後延長。兩個眼睛有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型的變化由全側面而兩面；由單鼻翼而雙鼻翼。鼻翼下的嘴型，上唇以一個微凸連接下巴的小彎鉤，形成一個未張口的樣子。這裡筆者發現裡面又以一條平行線條連到下巴。從圖樣的變化來說這是一個「曲繞」的現象；因上、下承擔的關係，在圖像中有些圖形是側寫，有些還是保留曲繞的現象。下巴以一個半月牙狀往上鉤，下顎處以一個小圓渦弧收束在頸部上方的內收外型，與實物下顎的鬚鬚相近。

對於木作螭虎紋的中脊線它存在表現曲繞現象的事實，但就類型 I-3-2（原圖肆）雖然頭部、眼、鼻、嘴極力表現「曲繞」事實，但頸部與軀幹、四肢來說，匠師極力改變退化無動態的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種「回首」承轉也說明它在圖像構造改變上優雅的事實。但在大木作中，頸部的構造幾乎已全然不見，甚至有肥大的現象，頸與身軀連成一線。這時以「回首」式背部拱起，身軀已經離開拱頭水平線靜止狀態，強化身軀及頸部轉軸的功能；身軀的長度在匠師有意延展身軀的現象發生了，就身軀的發展應在於配合架構材，借著「拱起」改變身軀長度。頸部連接腹部因「回首」式背部拱，自然呈現「曲繞」現象，背脊自鼻頭至尾部往上翹，以一個長弧往上拱，接著一個逆時針反向大圓渦弧收束，脊背上以一條雙鉤平行線自尾部沿背脊往頭部方向到背脊三分之二位置以一個半圓弧再以一個長圓渦弧收束，筆者認為牠是尾部的一部份。頸到腹以單鉤線，類似雞胸從頸部內側彎曲線；在下巴二分之一處起，一個非寫實型的巨大彎鉤的腳往左下，再以一個長圓渦弧當肩胛收束在內側鼻頭下方，撐起身軀及頭上的斗拱，似乎非常用力表現負重。在非寫實腳彎鉤處以一個反時針大圓渦弧收束，連接在拱頭左下角。

在背脊上的尾部，原本幾乎退化，一方面也可能匠師以「回首」式，且上面幾乎沒有餘白，沒有見到長尾巴，也有可能尚未發展完成。但自尾部翹起處一個半彎月形小月牙，反方向大圓渦弧收束與拱頭為連接。另外脊背上以一條雙鉤平行線，自尾部沿背脊往頭部方向到背脊三分之二位置，以一個半圓弧，再以一個長圓渦弧收束在背脊內側，筆者認為牠是尾部發展的一部份。

小結

I-3 可謂回首側身型螭虎斗拱。同時依據頭、身、四肢、尾以及紋飾的細部

差異，可以細分三種亞形。就類型 I-3 型螭虎拱的圖 I-3-1 (原圖拾柒)、圖 I-3-2 (原圖捌)、圖 I-3-3 (原圖肆) 而言，其共通之處在於背部拱起、頭部「回首」之特徵。至於細節的變化，則是頭部條紋的細部變化以及軀幹與四肢的長短，故而以此區別之。因此，筆者將它歸為 I-3。

I-3-1 (原圖拾柒) 頭部額頭眉毛飾以雙鉤條紋；I-3-2 (原圖捌) 除了額頭眉毛飾以不規則的兩個 W 形紋飾連接於耳部之外，額頭則飾以「抬頭紋」，以中間曲線所橫的兩條短線，更增加「曲繞」的效果；I-3-3 (原圖肆) 額頭眉毛則飾以不規則的兩個 W 形紋飾，從而連接於耳部。這在設計造形上可謂漸進突破。

就頭部來說：圖 I-3-1 (原圖拾柒)、圖 I-3-2 (原圖捌)、圖 I-3-3 (原圖肆)，都具有一對蝦眼，鼻樑上都具有彎月形橫紋，橫紋前的狗鼻大致一樣，只是圖 I-3-2 (原圖捌) 有清楚的鼻孔，圖 I-3-1 (原圖拾柒)、圖 I-3-3 (原圖肆) 就沒有看到；再者，圖 I-3-1 (原圖拾柒)、圖 I-3-2 (原圖捌)、圖 I-3-3 (原圖肆) 三者的鼻下牛嘴，都以雙鉤條紋表現，應是增加立面效果，但是圖 I-3-1 (原圖拾柒) 是張口的，圖 I-3-2 (原圖捌) 圖 I-3-3 (原圖肆)、並未見張口；其次，在牛嘴側面之上，圖 I-3-1 (原圖拾柒)、圖 I-3-2 (原圖捌)、圖 I-3-3 (原圖肆) 都以一個圓渦弧來表示鬚鬚。至於額頭上，圖 I-3-1 (原圖拾柒) 是以雙鉤條紋連結到耳朵、獅鬃。圖 I-3-2 (原圖捌) 從額頭配合著額頭上一個不規則兩個 W 形組成的雙鉤線條紋，並以雙鉤條紋連結到耳朵、獅鬃，這一部份應是與圖 I-3-3 (原圖肆) 相同。圖 I-3-3 (原圖肆) 從額頭配合著額頭上一個不規則兩個 W 形組成的雙鉤線條紋，並以雙鉤條紋連結到耳朵、獅鬃。但圖 I-3-2 (原圖捌) 卻又在額頭中間曲線所橫的兩條短線更增加立面的效果。這在設計造形上也是一個漸進突破。

就軀幹來說：(1) 身軀應依架構材而伸展或縮短，在這裡匠師應為改變身軀長度讓身軀拱起，卻改變身軀長度。(2) 身軀拱起讓拱頭的水平線餘白位置增多，因此非寫實型的巨大彎鉤的腳產生了，突破架構材的限制。(3) 頸部因「回首」及背部拱起，讓大木作中頸部的構造幾乎已全然不見，甚至有肥大化的現象，頸與身軀連成一線，強化身軀及頸部轉軸的功能。

四、I-4：草仔斗拱

圖 I -4

表 3-12 類型 I -4

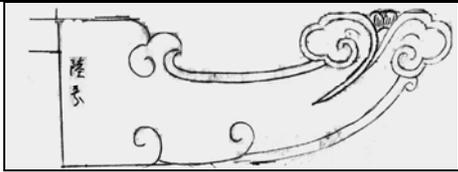
類型 I -4 (原圖六)		說明	
	方向：向右 形狀：草仔		
	頭部	①無 ②無 ③無	④無 ⑤無
	軀幹	⑥無 ⑦貼近水平線 15°仰角 ⑧無 ⑩無	
	四肢	⑨	
	尾部	⑩一個尾鬃。	
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身(軀幹) ⑧ 火炎(背脊) ⑨ 雞腳(四肢) ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部			

圖 I -4 (原圖陸) 形狀如卷草的栱，一般稱之為草仔栱。是以二相同的卷草為栱頭主要圖式，中間以一個「m」圓弧狀的裂紋，加上一個魚尾紋及二個長圓渦弧構成主要圖面。因為它並未形成螭虎輪廓，因此，筆者把它歸在類型 I 栱頭，且自成一類型 I -4。

圖 I -4 (原圖陸) 栱頭卷草紋左側，以從中心以雙鈎紋線，以一個長弧形彎鈎與另一個長弧形彎鈎收束於延長的內側中心線上。另一端再以半個圓弧及一個圓渦弧紋線收束在卷草內側；栱頭卷草紋右側，從中心以雙鈎紋線，以一個長弧形彎鈎與另一個長弧形彎鈎收束於延長的中心線上。另一端再以半個圓弧及一個圓渦弧紋線收束在卷草內側，形成一般稱之為草仔栱。兩扇形中間以「m」型相連，在草尾紋扇形右側交接處以雙鈎平行線到尾端以一個小月牙連接栱頭左上角並以一個小圓渦弧收束。另外栱頭卷草紋右側，下接栱頭平形線以反時針二個圓渦弧，約略以 15°，再以雙鈎曲線及一個小長圓渦弧收束在草尾紋扇形下端。

小結

圖 I -4 (原圖陸) 形狀如卷草的栱，一般稱之為草仔栱。是以二相同的卷草為栱頭主要圖式，中間以一個圓弧狀的裂紋，加上一個魚尾紋及二個長圓渦弧構成主要圖面。因為它並未形成螭虎輪廓，這應是出現較早的圖示，為一般匠師所常用。

五、I-5：前瞻、有角、背部拱起側身型螭虎斗拱

圖 I-5-1

表 3-13 類型 I-5-1

類型 I-5-1 (原圖拾叁)	說明	
	方向：前瞻向右 形狀：側身型螭虎	
	頭部 ①有，單角的覆角。 ②有，雙目。 ③有，雙鼻翼。	④有，獸形嘴張口。 ⑤有，單線勾勒線條。
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身(軀幹) ⑧ 火炎(背脊) ⑨ 雞 腳(四肢) ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部	軀幹 ⑥無 ⑦軀體拱起已經離開拱頭水平線。 ⑧無，以雙平行線條鈎勒。 ⑪縮小	
	四肢 ⑨由一個肩胛結合巨大彎鈎腳替代	
	尾部 ⑩一個尾鬃。	

圖 I-5-1 (原圖拾叁) 就首部來說，是一「前瞻」的首部，牠是以背部拱起，身軀已經離開拱頭水平線的設計，似乎以遠眺望，撐起頭上的斗拱，表示負重、望遠。螭虎有角，就首部來說：在額頭眉毛下接一對蝦眼，如以全側的圖像，只有單邊可察覺眼睛，但當我們在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不是一個正側面的形式。眼睛上方的眉毛是以雙鈎曲線來表示，從額頭眉毛上方以雙鈎線曲繞至額頭後方，以一個小圓渦弧收束。連接「首後」的單一裝飾「獅鬃」，這是一種很特殊的螭紋設計。在「獅鬃」下接著一種「單角」的「覆角」形式，在架構上力求表現，這也是螭虎紋構圖中最常見的。角之所以會有往下的一個造型，主要還是因為架構材外型的式樣，在不改造原有的型樣條件下，只有在圖像上做有關角的長、短自身調適。通常構樣是一個朝下彎曲的下鈎形式，收束在一個長圓渦弧中，造形通常以長型的覆角居多。在這裡，角直接由頸後上部的連接，直達角的外輪廓下端，長弧線由下端往上收束，以一個長圓渦弧收束在首後。角的彎鈎處內緣以雙鈎代替單鈎曲線，這應是強調「曲繞」現象。在額頭眉毛另一端接著以一個短圓渦弧收束在首後。以前額中分線的兩邊，固定了眼睛位置，而額頭的前端外形，也因必須適應容納兩眼存在的事實，適時而調整圖像。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型的變化由全側而兩面；由單鼻翼而雙鼻翼。鼻翼下的嘴型，上唇以一個微凸，

連接下巴的小彎鉤，形成一個張口的樣子。在內緣，又以一條平行線條連到下巴，以雙鉤代替單鉤曲線，這應是強調「曲繞」現象。下巴以一個半月牙狀往上鉤，下顎處以一個小圓渦弧收束在頸部上方的內收外型，與實物下顎的鬚鬚相近。

對於木作螭虎紋的中脊線，它存在表現曲繞現象的事實，但就圖 I -5-1（原圖拾叁）雖然頭部、眼、鼻、嘴極力表現「曲繞」事實，但頸部與軀幹、四肢來說，匠師極力改變退化的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上改變的事實。這時以「前瞻」式背部拱起，讓身軀離開拱頭水平線，強化頸部轉軸的功能，頸部縮小，並以一個「m」式摺疊頸紋，雞胸式挺起，似乎強調望遠的神態；身軀的長度，由短而延展的現象也發生，就身軀的發展應在於配合架構材。頸部連接腹部因「前瞻」式背部拱起，自然呈現「曲繞」現象，同時也讓身軀延展。背脊自頸下以雙鉤線紋，以斜上角度至尾部往上翹，以一個長弧往上拱，接著拱頭左上端收束。因背脊上拱，牠在作用力下是一個挺起姿式，中脊線它存在「曲繞」現象是事實。頸到腹以單鉤線，以一個半圓弧形讓胸肌鼓起。在內側，自下巴又以一條平行於胸肌線，讓胸肌更清楚，通常匠師稱之為「雞胸」式。在內側往外以一個非寫實型的巨大彎鉤腳，再以一個長圓渦弧當肩胛收束，撐起身軀及頭上的斗拱，表現負重、眺遠。在非寫實腳彎鉤處以一個反時針大圓渦弧收束，連接在拱頭左下角。

背脊上的尾部幾乎退化，一方面也可能匠師以「前瞻背部拱起」式，且上面幾乎沒有餘白，沒有見到長尾巴，有可能尚未發展完成。自尾部翹起處以一個半彎月形小月牙與拱頭連接；這應是尾巴一部份，這可能是這類型尾部發展的開端。

圖 I -5-2

表 3-14 類型 I -5-2

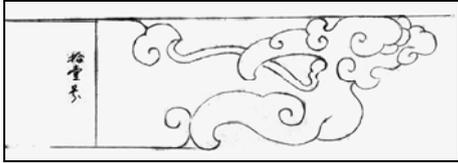
類型 I -5-2（原圖拾壹）		說明	
	方向：前瞻向右		形狀：側身型螭虎
	頭部	①有，以單角覆角形式 ②有，雙目。 ③有，雙鼻翼。	④有，獸形嘴，張口。 ⑤有，單線勾勒線條。
	軀幹	⑥無 ⑦軀體拱起已經離開拱頭水平線。 ⑧無，以雙平行線條鉤勒。 ⑩縮小	
	四肢	⑨由一個肩胛結合巨大彎鉤腳替代	
	尾部	⑩一個尾鬃。	
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹）⑧ 火炎（背脊）⑨ 雞 腳（四肢） ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部			

圖 I -5-2 (原圖拾壹) 就首部來說，是一「前瞻」的首部，牠是以背部拱起，已經離開拱頭水平線，似乎以遠眺望，撐起頭上的斗拱，表示望遠。螭虎有龍角，就首部來說在額頭眉毛下接一對蝦眼；如以全側形的圖像，只有單邊可察覺眼睛，但當我們同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因透視的轉移，已經不是一個正側面的形式。眼睛上方的眉毛是以單鈎曲線來表示，從額頭上方以單鈎線曲繞至額頭後方，以一個小圓渦弧收束。連接「後首」的單一裝飾「獅鬃」，這是一種很特殊的龍紋設計。在「獅鬃」下接著一種「單角」的「覆角」形式在架構上力求表現，這也是螭虎紋構圖中最常見的，它之所以會有往下的一個造型，主要還是因為架構材外型的式樣，在不改造原有的型樣條件下，只有在圖像上做有關角的長、短自身調適。通常的構樣是一個朝下彎曲的下鈎形式，收束在一個長圓渦弧中，造形通常以長型的覆角居多。在這裡角，直接由頸後上部的連接，直達角的外輪廓下端，長弧線由下端往上收束，以一個長圓渦弧收束在首後。在額頭眉毛另一端接著以一個長圓渦弧收束在首後。以前額中分線的兩邊，就固定了眼睛的位置，而且額頭的前端外形，也因必須適應容納兩眼存在的事實，適時而調整圖像，變得往後延長。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型的變化由全側面而兩面；由單鼻翼而雙鼻翼。鼻翼下的嘴型，上唇以一個微凸連接下巴的小彎鈎，形成一個張口的樣子。下巴以一個半月牙狀往上鈎，下顎處以一個小圓渦弧收束在頸部上方的內收外型，與實物下顎的鬚鬚相近。

對於木作螭虎紋的中脊線它存在表現曲繞現象的事實，但就圖 I -5-1 (原圖拾壹) 雖然頭部、眼、鼻、嘴極力表現「曲繞」事實，但頸部與軀幹、四肢來說，匠師極力改變退化的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上改變的事實。這時以「前瞻」式的背部拱起已經離開拱頭水平線，強化頸部轉軸的功能，頸部縮小並以一個「m」式的摺疊頸紋，雞胸式挺起，似乎強調望遠的神態；身軀的長度，有由短而延展的現象，就身軀的發展應在於配合架構材。頸部連接腹部因「前瞻」式的背部拱起，自然呈現「曲繞」現象，同時也讓身軀延展。背脊自頸下以雙鈎線紋，以斜上角度至尾部往上翹，以一個長弧往上拱，接著一個逆時針反向大圓渦弧收束。因背脊上拱，牠在作用力下是一個挺起姿式，中脊線它存在「曲繞」現象是事實。頸到腹以單鈎線，以一個半圓弧型讓胸肌鼓起，在內側往外以一個非寫實型的巨大彎鈎腳，再以一個長圓渦弧當肩胛收束，撐起身軀及頭上的斗拱，表現負重、眺遠。在非寫實腳彎鈎處以一個

反時針大圓渦弧收束連接在拱頭左下角。

在背脊上的尾部，幾乎退化，一方面也可能匠師以「前瞻背部拱起」式，且上面幾乎沒有餘白，沒有見到長尾巴，也有可能尚未發展完成。自尾部翹起處以一個半彎月形小月牙，反方向大圓渦弧收束與拱頭為連接；這應是尾巴一部份，這可能是這類型尾部發展的開端。

圖 I -5-3

表 3-15 類型 I -5-3

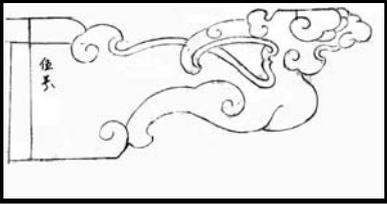
類型 I -5-3 (原圖伍)	說明		
 <p>說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身(軀幹) ⑧ 火炎(背脊) ⑨ 雞腳(四肢) ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部</p>	方向：前瞻向右 形狀：側身型螭虎		
	頭部	①有，單角的覆角 ②有，雙目。 ③有，雙鼻翼。	④有，獸形嘴張口。 ⑤有，單線勾勒線條。
	軀幹	⑥無 ⑦軀體拱起已經離開拱頭水平線。 ⑧無，以雙平行線條鈎勒。 ⑪縮小	
	四肢	⑨由一個肩胛結合巨大彎鈎腳替代。	
	尾部	⑩一個尾鬃。	

圖 I -5-3 (原圖伍) 與圖圖 I -5-2 (原圖拾壹) 幾乎是相同，只是圖 I -5-3 (原圖伍) 再次以雙鈎曲線強調龍角、嘴「曲繞」的現象，身軀配合架構材的長短這應是第二層，造成非寫實的巨大彎鈎腳也有不同的長短。因此不再贅述。

圖 I -5-4

表 3-16 類型 I -5-4

類型 I -5-4 (原圖柒)	說明		
 <p>說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身(軀幹) ⑧ 火炎(背脊) ⑨ 雞腳(四肢) ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部</p>	方向：前瞻向右 形狀：側身型螭鳳變形		
	頭部	①有，單角的覆角。 ②有，雙目。 ③無	④無，尖形鳳嘴未張口 ⑤有，單線勾勒線條。
	軀幹	⑥無 ⑦軀體拱起已經離開拱頭水平線。 ⑧無 ⑪縮小	
	四肢	⑨由一個肩胛結合巨大彎鈎腳替代	
	尾部	⑩一個尾鬃，及一個長圓渦弧。	

圖 I -5-4 (原圖柒) 就首部來說，是一「前瞻」的首部，牠是以背部拱起，身軀已經離開拱頭水平線的設計，似乎以遠眺望，撐起身軀及頭上的斗拱，表示負重、望遠。螭鳳有角，就首部來說：在頭額眉毛下接一對蝦眼；如以全側的圖像，只有單邊可察覺眼睛，但當我們同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不是一個正側面的形式。眼睛的上方眉毛是以雙鉤曲線來表示，從頭額上方以雙鉤線曲繞至額頭後方，以一個小圓渦弧收束。連接「後首」的單一裝飾「獅鬃」，縮小「鹿角」。在「獅鬃」下接著一種「單角」的「覆角」形式表現，這也是螭虎紋構圖中最常見的，它之所以會有往下的一個造型，主要還是因為架構材外型的式樣，在不改造原有的型樣條件下，只有在圖像上做有關角的長、短自身調適。通常的構樣是一個朝下彎曲的下鉤形式，收束在一個長圓渦弧中，造樣通常以長型的覆角居多。在這裡，角直接由頸後上部的連接，直達角的外輪廓下端，長弧線由下端往上收束，以一個長圓渦弧收束在首後。角的彎鉤處，內緣以雙鉤代替單鉤曲線，這應是強調「曲繞」現象。在額頭眉毛另一端接著以一個長圓渦弧收束在首後，這應是一個收束符號。以前額中分線的兩邊，固定了眼睛的位置，而且額頭的前端外形，也因必須適應容納兩眼存在的事實，適時而調整圖像。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實鳥面型」。鼻型的變化由鼻樑取代。鼻下的嘴型，是以一個半彎月形微鉤的鸚鵡的嘴巴式「鳳嘴」，整個頭部外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不是一個正側面形式，下顎自臉部以一個長半弧形接嘴尖，嘴巴以一個薄彎月形突顯「曲繞」事實。連接下巴的半圓弧，形成頸部上的下骸摺紋。這裡內緣不再以一個小圓渦弧收束，在頸部上方內收外型與實物相近的鬚鬚也不見了。

對於木作螭虎紋中脊線，它的存在表現曲繞現象是事實，但就圖 I -5-4 (原圖柒) 雖然頭部、眼、鼻、嘴極力表現「曲繞」事實，但頸部與軀幹、四肢來說，是匠師極力改變退化的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上改變的事實。這時以「前瞻」式背部拱起，身軀已經離開拱頭水平線，強化頸部轉軸的功能；頸部縮小，並以一個「m」式摺疊的頸紋，雞胸式挺起，似乎強調望遠的神態；身軀長度由短而延展的現象也發生，就身軀的發展應在於配合架構材。頸部連接腹部因「前瞻」式背部拱起，自然呈現「曲繞」現象，同時也讓身軀延展。背脊自頸下以雙鉤線紋，以斜上角度至尾部往上翹，以一個長弧往上拱，以不連結曲線讓角拉前，脊背置於其後，這也是自然呈現「曲繞」

現象，接著自尾端以一個長圓渦弧順著背脊拱起高點上端收束。因背脊上拱，牠在作用力下是一個挺起姿式，中脊線它存在「曲繞」現象是事實。頸到腹以單鈎線，以一個半圓弧型讓胸肌鼓起，在內側自頸下，又以一條微曲胸肌線，讓胸肌更清楚，通常匠師稱之為「雞胸」。在內側往外以一個非寫實型的巨大彎鈎腳，再一個長圓渦弧當肩胛收束在內側。以非寫實腳撐起身軀及頭上的斗拱，表現負重、眺遠。在非寫實腳彎鈎處以一個反時針大圓渦弧收束，連接在拱頭左下角。

在背脊上的尾部，幾乎退化，一方面也可能匠師以「前瞻」背部拱起方式，且上面幾乎沒有餘白，沒有見到長尾巴，也有可能尚未發展完成。但自尾部翹起處以一個長圓渦弧順著背脊拱起高點上端收束，同時以一個半彎月形小月牙與拱頭連接；這兩者應是尾巴一部份。

小結

I-5 可謂前瞻有角且背部拱起的側身型螭虎拱。同時依據頭、身、四肢、尾以及紋飾的細部差異，可以細分四種亞形。圖 I-5-2（原圖拾壹）、圖 I-5-3（原圖伍）、圖 I-5-1（原圖拾叁）、圖 I-5-4（原圖柒），可稱之。四者共通的特點有四個：其一，頭部各部分完整。其二，有鹿角或龍角。其三，雞胸式的條紋，其四，拱起脊背。因此，筆者基於此，為了便於歸類，以 I 型螭虎拱 I-5 類來說明。但如果要仔細區分圖 I-5-1（原圖拾叁）、I-5-2（原圖拾壹）、圖 I-5-3（原圖伍）是比較接近，差別在於腹部長短，鹿角的單線與雙線，牛嘴的單線與雙鈎線條紋。圖 I-5-1（原圖拾叁）、圖 I-5-4（原圖柒）是部份接近，但變化更大，圖 I-5-1（原圖拾叁）是以狗鼻及雙鈎條紋、張口牛嘴，且自頸部至胸部，再以平行於雞胸部條紋連接於原雞胸線中央。及軀幹、背部的以較短的方式呈現，受制於材料。

就頭部來說：圖 I-5-2（原圖拾壹）、圖 I-5-3（原圖伍）兩者頭都是以單線條紋來表達頭部主要線條，以一對蝦眼，狗鼻中間再以月形彎紋當鼻樑，鼻樑前為狗鼻，但是狗鼻下圖 I-5-2（原圖拾壹）是以張口牛嘴表示。圖 I-5-3（原圖伍）則以雙鈎線條表示，顎下都是以一個圓渦弧代表鬚鬚。額頭上右側以一個圓渦弧收束，圖像左側連到首後接獅鬃，圖 I-5-2（原圖拾壹）、圖 I-5-3（原圖伍）兩者頭部獅鬃後，接一個「單角」的「覆角」的鹿角，圖 I-5-2（原圖拾壹）以單線條文表達，且長度較短。圖 I-5-3（原圖伍）角下彎以雙鈎線條紋表示，鹿角長度長，使圖更立體化。圖 I-5-1（原圖拾叁）、圖 I-5-4（原圖柒）就頭部來

說：都具有一對蝦眼，狗鼻中間再以月形紋當鼻樑。圖 I -5-1（原圖拾叁）在鼻樑下接著狗鼻，狗鼻下則以雙鈎線條張口牛嘴表示，鄂下都是以一個圓渦弧代表鬚鬚。。但在圖 I -5-1（原圖拾叁）鼻樑下是以狗鼻表示，圖 I -5-4（原圖柒）卻以尖嘴鳥獸型表示，嘴巴微張，嘴下有一個半圓形的頰，這是一個極大的改變。

就軀幹、四肢與尾部來說，變化不大。在雞胸式的構圖中，圖 I -5-1（原圖拾叁）明顯在下巴頸部內側多一條平行胸肌的曲線，更強調圖面立體化、曲繞現象。四肢以一個圓渦弧肩胛結合巨大彎鈎腳替代，因受架構材限制有長有短。尾部圖 I -5-1（原圖拾叁）以一個月牙角與拱連接，並不明顯。圖 I -5-2（原圖拾壹）、圖 I -5-3（原圖伍）、圖 I -5-4（原圖柒）同時以一個月牙角結合一個反時針圓渦弧形成尾鬃，但圖 I -5-4（原圖柒）卻又自尾端以一個長圓渦弧延著背脊到拱起背脊頂端，這應是這類型尾部發展開端。

六、 I -6：前瞻、有角、側身型螭虎斗拱

圖 I -6-1

表 3-17 類型 I -6-1

類型 I -6-1（原圖拾貳-a）		說明	
	方向：前瞻向右 形狀：側身型螭虎拱		
	頭部	①有，單角的覆角。 ②有，雙目。 ③有，雙鼻翼。	④有，獸形嘴張口 ⑤有，單線勾勒線條。
	軀幹	⑥無 ⑦半身，貼近水平線 45°仰角。 ⑧無 ⑩縮小	
	四肢	⑨以一個圓渦弧收束。	
	尾部	⑩一個尾鬃，單尾單叉。	
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹） ⑧ 火炎（背脊） ⑨ 雞腳（四肢） ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部			

圖 I -6-1（原圖拾貳 a）就首部來說，是一「前瞻、有角」的首部，牠是以腹部貼近拱頭水平線設計，出拱受限於架構材，表現上實屬不易。螭虎有角，就首部來說在額頭眉毛下接一對蝦眼；如以全側的圖像，只有單邊可察覺眼睛，但當我們同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不是一個正側面的形式。眼睛的上方眉毛是以雙鈎曲線來表示，從頭額眉毛上

方以雙鈎線曲繞至額頭後方，以一個小圓渦弧收束。連接「後首」單一裝飾「獅鬃」，縮小並未強化，因此並未喧賓奪主「龍角」。在「獅鬃」下接著一種「單角」的「覆角」形式在架構上力求表現，這也是螭虎紋構圖中最常見的，它之所以會有往下的造型，主要還是因為架構材外型的式樣，在不改造原有的型樣條件下，只有在圖像上做有關角的長、短自身調適。通常構樣是朝下彎曲的下鈎形式，收束在一個長圓渦弧中，造樣通常以長型覆角居多。在這裡，角直接由頸後上部的連接，直達角的外輪廓下端，長弧線由上端往下收束；其角受限於架構材，彎曲的弧度非常大且距離短，以一個長圓渦弧收束在首後。角的彎鈎處，內緣以雙鈎代替單鈎曲線，這應是強調「曲繞」現象。在額頭眉毛另一端接著以一個長圓渦弧收束在首後，是否在擬人化下，這個是耳朵誇張的表示符號。以前額中分線的兩邊固定了眼睛的位置，而且額的前端外形，也因必須適應容納兩眼存在的事實，適時而調整圖像，變得往後延長。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型的變化由全側面而兩面；由單鼻翼而雙鼻翼。鼻翼下的嘴型，上唇以一個微凸，連接下巴的小彎鈎，形成一個張口的樣子。在內緣，又以一條平行線條連到下巴，以雙鈎代替單鈎曲線，這應是強調「曲繞」現象。下巴以一個半月牙狀往上鈎，下顎處以一個小圓渦弧收束在頸部上方的內收外型，與實物下顎的鬚鬚相近。

對於木作螭虎文的中脊線它存在表現曲繞現象的事實，但就類型圖 I -6-1(原圖拾式 a) 雖然頭部、眼、鼻、嘴極力表現「曲繞」事實，但頸部與軀幹、四肢來說，是匠師極力改變退化的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上優雅的事實。這時以「前瞻」式腹部貼近拱頭水平線，為強化頸部轉軸的功能，頸部縮小，並以一個「m」式的摺疊頸紋，胸部微凸，似乎動態不足；身軀的長度由長而變短，也沒發生延展的現象，就身軀的發展應在於配合架構材而深受影響。頸部連接腹部因而變化不大，以向外微凸約 15°角平貼於拱頭水平線，並以一個大圓渦弧連接於左下角。背脊自頸下以雙鈎線紋，一個「m」式的摺疊紋，由斜上角往背脊，再由背脊平行至尾部往上翹，以一個短弧往上，再以一條平行圓渦弧收束。

在背脊上的尾部，幾乎退化，一方面也可能匠師以「前瞻」半身方式，且上面幾乎沒有餘白，沒有見到長尾巴，也有可能尚未發展完成。但自尾部翹起處以一個長圓渦弧順著尾部翹起高點上端收束，同時以一條平行於尾部翹起結合的小圓渦收束。右上拱頭連接半月型小月牙與長小圓渦相連接；這兩者可能是尾巴一

部份，這也可能是這類型連接拱頭的裝飾前期作品。

圖 I -6-2

表 3-18 類型 I -6-2

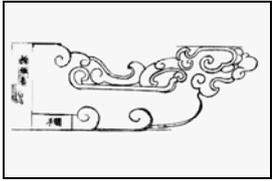
類型 I -6-2 (原圖拾伍)	說明	
	方向：前瞻向右 形狀：側身型螭虎拱	
	頭部 ①有，單角的覆角。 ②有，雙目。 ③有，雙鼻翼。	④有，獸形嘴張口 ⑤有，單線勾勒線條。
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身(軀幹) ⑧ 火炎(背脊) ⑨ 雞腳(四肢) ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部	軀幹 ⑥無 ⑦貼近水平線 15°仰角 ⑧無 ⑪縮小	
	四肢 ⑨由兩個圓渦弧替代間距長	
	尾部 ⑩一個尾鬃，單尾雙叉。	

圖 I -6-2 (原圖拾伍) 就首部來說，是一「前瞻」的首部，匠師不只強化牠的頭部造形，牠是以腹部貼近拱頭水平線的設計。螭虎有角，就首部來說：在額頭眉毛下接一對蝦眼；如以全側的圖像，只有單邊可察覺眼睛，但當我們同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不是一個正側面的形式。眼睛的上方眉毛是以雙鈎曲線來表示，從額頭上方以雙鈎線曲繞至額頭後方，連接「後首」的單一裝飾「獅鬃」，在獅鬃內側以一個同樣的條紋來強化，但以圖面比例並未喧賓奪主「龍角」。在「獅鬃」下接著一種「單角」的「覆角」形式在架構上力求表現，這也是螭虎紋構圖中最常見的，它之所以會有往下的造型，主要還是因為架構材外型式樣，在不改造原有的型樣條件下，只有在圖像上做有關角的長、短自身調適。通常構樣是一個朝下彎曲的下鈎形式，收束在一個小尖渦中，造樣通常以長型覆角居多。在這裡，角直接由頸後上部的連接，直達角的外輪廓下端，長弧線由上端往下收束；其角受限於架構材，彎曲的弧度非常大，且距離短，以一個長圓渦弧收束在首後。角彎鈎處內緣以雙鈎代替單鈎曲線，這應是強調「曲繞」現象。在額頭眉毛另一端接著以一個長圓渦弧收束在首後，是否在擬人化下，這個是耳朵誇張的表示符號。以前額中分線的兩邊，固定了眼睛的位置，而且額頭前端外形，也因必須適應容納兩眼存在的事實，適時而調整圖像，變得往後延長。兩個眼睛中間有一彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型的變化由全側面而兩面；由單鼻翼而雙鼻翼。鼻翼下的嘴型，

上唇以一個微凸，連接下巴的小彎鉤，形成一個張口的樣子。在內緣，又以一條平行線條連到下巴，以雙鉤代替單鉤曲線，這應是強調「曲繞」現象。下巴以一個半月牙狀往上鉤，下顎處以一個小圓渦弧收束在頸部上方的內收外型，與實物下顎的鬚鬚相近。

對於木作螭虎文中脊線它存在表現曲繞現象的事實，但就圖 I -6-3（原圖拾伍）雖然頭部、眼、鼻、嘴極力表現「曲繞」事實，但頸部與軀幹、四肢來說，是匠師極力改變退化側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上優雅的事實。但在圖 I -6-2（原圖拾伍）中，頸部構造肥大化的現象，頸與身軀連成一線情形全然不見。這時以「前瞻」式腹部貼近拱頭水平線，為強化頸部轉軸的功能，頸部縮小，並以一個「m」式摺疊頸紋，胸部微凸，似乎動態不足；身軀長度由短而長發生延展的現象，就身軀的發展應在於配合架構材而深受影響。頸部連接腹部因而變化不大，以向外微凸約 15°角平貼於拱頭水平線，並以二個大圓渦弧連接於左下角。背脊自頸下以雙溝線紋，一個「m」式的摺疊頸紋，自斜上而下。背脊以雙鉤曲線與腹部平行至尾部往上翹，以一個大圓渦弧收束。在這裡，背脊在前、鹿角在後、最深遠是尾巴，呈現曲繞現象的事實。

在背脊上的尾部，是一個順時針圓渦弧向上翹起，以卷草化自尾部翹起處分叉，在角左上出現一個半彎月形小月牙。同時在拱頭接處以一個順時針方向大圓渦弧收束。再往前是以開雙叉並以雙鉤平行線鉤勒，當卷草化往右發展，以一個單鉤線順時針長圓渦弧，當其分叉又是一個「㊀」狀，下彎時再分叉，在右下角出現一個半彎月形小月牙，同時在接處以一個同方向小圓渦弧收束。當卷草化往頭部發展，是一個翹起長角的雙鉤平行線往上彎，連接頭部的獅鬚。如果以尾部翹起發展將可發現「∞」狀，其尾部與角的長度經常是消長的，這就經常見到的單尾雙叉情況。

圖 I -6-3

表 3-19 類型 I -6-3

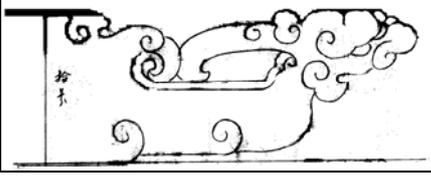
類型 I -6-3 (原圖拾)	說明	
	方向：前瞻向右 形狀：側身型螭虎拱	
	頭部 ①有，單角的覆角。 ②有，雙目。 ③有，雙鼻翼。	④有，獸形嘴張口 ⑤有，單線勾勒線條。
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹） ⑧ 火炎（背脊） ⑨ 雞腳（四肢） ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部	軀幹 ⑥無 ⑦貼近水平線 15°仰角 ⑧無 ⑪縮小	
	四肢 ⑨由兩個圓渦弧替代間距長	
	尾部 ⑩一個尾鬃，單尾單叉。	

圖 I -6-3 (原圖拾) 就首部來說，是一「前瞻」的首部，匠師在這類型圖樣中，不止強化牠的頭部造形。螭虎有角，就首部來說在額頭眉毛下接一對蝦眼；如以全側的圖像，只有單邊可察覺眼睛，但當我們同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不是一個正側面的形式。眼睛上方眉毛是以單鉤曲線來表示，從額頭上方以雙鉤線曲繞至額頭後方，以一個小圓渦弧收束。連接「後首」的單一裝飾「獅鬃」，縮小並未強化，因此並未喧賓奪主「龍角」。在「獅鬃」下接著一種「單角」的「覆角」形式在架構上力求表現，這也是螭虎紋構圖中最常見的，它之所以會有往下的造型，主要還是因為架構材外型式樣。在不改造原有型樣條件下，只有在圖像上做有關角的長、短自身調適。通常構樣是朝下彎曲的下鉤形式，收束在一個長圓渦弧中，造樣通常以長型的覆角居多。在這裡，角直接由頸後上部的連接，直達角外輪廓下端，長弧線由下端往上收束；其角受限於架構材，彎曲的弧度不大且距離長，以一個長圓渦弧收束在首後。在額頭眉毛另一端接著以一個長圓渦弧收束在首後，是否在擬人化下，這個是耳朵誇張的表示符號。以前額中分線的兩邊，固定了眼睛的位置，而且額頭的前端外形，也因必須適應容納兩眼存在的事實，適時而調整圖像。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型變化由全側面而兩面；由單鼻翼而雙鼻翼。鼻翼下的嘴型，上唇以一個微凸，連接下巴的小彎鉤，形成一個張口的樣子。下巴以一個半月牙狀往上鉤，下顎處以一個小圓渦弧收束在頸部上方內收外型，與實物下顎的鬚鬚相近。

對於木作螭虎文中脊線它存在表現曲繞現象的事實，但就圖 I -6-3 (原圖拾)

雖然頭部、眼、鼻、嘴極力表現「曲繞」事實，但頸部與軀幹、四肢來說，是匠師極力改變退化的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上極欲改變的事實。但在圖 I -6-3（原圖拾）中，頸部構造肥大化的現象全然不見。這時以「前瞻」式腹部貼近拱頭水平線，為強化頸部轉軸的功能，頸部縮小，並以一個「m」式的摺疊頸紋，胸部微凸，似乎動態不足；身軀長度由短而長發生延展的現象。就身軀的發展應在於配合架構材，頸部連接腹部因而變化不大，以向外微凸約 15°角平貼於拱頭水平線，以二個反時針大圓渦弧是否是非寫實的腳，還有待我們去探究。並以一個反時針圓渦弧連接於左下角。背脊自頸下以雙溝線紋，一個「m」式的摺疊頸紋斜下，以雙鈎平行線至尾部往上翹，應是強化「曲繞」事實。

在背脊上的尾部，一方面匠師以「前瞻」長覆角表現方式，上面餘白是覆角與長尾巴的消長。但自尾部翹起處，以一個長圓渦弧順著尾部翹起高點上端收束，同時以一平行於尾部翹起結合的長小圓渦收束。左上拱頭連接半月型小月牙與一個短小圓渦相連接；這兩者可能是尾巴一部份，這也可能是這類型連接拱頭的裝飾比較中期作品。

圖 I -6-4

表 3-20 類型 I -6-4

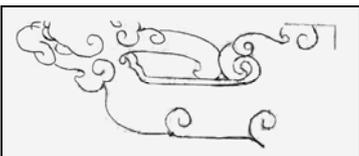
類型 I -6-4 (原圖拾式 b)		說明	
		方向：前瞻向左 形狀：側身型螭虎拱	
		頭部 ①有，單角的覆角。 ②有，雙目。 ③有，雙鼻翼。	④有，獸形嘴張口 ⑤有，單線勾勒線條。
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹） ⑧ 火炎（背脊） ⑨ 雞腳（四肢） ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部		軀幹 ⑥無 ⑦貼近水平線 15°仰角 ⑧無 ⑪縮小	
		四肢 ⑨由兩個圓渦弧替代間距長	
		尾部 ⑩一個尾鬃，單尾單叉。	

圖 I -6-4（原圖拾式 b），與圖 I -6-3（原圖拾）同，其差別只是圖樣的向左與向右，不再贅述。以下如有敘述或比較時將以圖 I -6-3（原圖拾）來做代表。

小結

I-6 可謂前瞻有角側身型螭虎斗拱。同時依據頭、身、四肢、尾以及紋飾的細部差異，可以細分三種亞形。圖 I-6-1（原圖拾式 a）、圖 I-6-3（原圖拾）、圖 I-6-2（原圖拾伍）、圖 I-6-4（原圖拾式 b），圖 I-6 與圖 I-5 共通處在於同時都具有半月彎形的鹿角，但筆者認為圖 I-6 軀幹與拱頭是平行的，圖 I-5 則是以軀幹拱起方式，且具有雞胸式紋樣，因此，筆者將它各歸一類。圖 I-6 類型，它有三個特點：（1）螭虎頭部非常完整。（2）半彎月形的鹿角。（3）胸、腹部貼於水平線。因此筆者將它歸於一類。就圖 I-6-4（原圖拾式 b），經比對圖 I-6-3（原圖拾）是一樣的，只是螭虎的頭向向左或向右的區別。

就頭部來說：圖 I-6-1（原圖拾式 a）具有半彎月形的鹿角，比起圖 I-6-2（原圖拾）、的鹿角較短，但與圖 I-6-3（原圖拾伍）卻差不多；圖 I-6-1（原圖拾式 a）、圖 I-6-3（原圖拾）、圖 I-6-2（原圖拾伍）都具有一對蝦眼，額頭下一個彎月形的鼻樑，鼻樑前是一個狗鼻，狗鼻下接著是一張口牛嘴，這裡就有明顯不同；圖 I-6-3（原圖拾）是以單鈎線條來表示，圖 I-6-1（原圖拾式 a）、圖 I-6-2（原圖拾伍）係以雙鈎線條來表現，更增加圖面立體效果。圖 I-6-1（原圖拾式 a）、圖 I-6-3（原圖拾）、圖 I-6-2（原圖拾伍）顎下的鬚鬃以上捲式的圓渦弧表示。在頭額上圖 I-6-3（原圖拾）係以單鈎的紋線下接圓渦弧，上繞頭額後方接獅鬃，同樣以單鈎條紋自獅鬃中間上方以一個半彎月形的鹿角，長角上並以一個圓渦弧收束，長角由頭額後方下彎到背脊。圖 I-6-1（原圖拾式 a）、圖 I-6-2（原圖拾伍）頭額都是以雙鈎條紋表示，並以雙鈎條紋繞到耳後以一個圓渦弧收束，同時都以雙鈎條紋繞到額頭後方，這時圖 I-6-1（原圖拾式 a）、圖 I-6-3（原圖拾）明顯與圖 I-6-2（原圖拾伍）不同，圖 I-6-1（原圖拾式 a）、圖 I-6-3（原圖拾）係單鈎條紋的獅鬃，圖 I-6-3（原圖拾伍）係雙鈎條紋的獅鬃。獅鬃後的半彎月形的鹿角，圖 I-6-3（原圖拾）係單鈎條紋，圖 I-6-1（原圖拾式 a）、圖 I-6-3（原圖拾伍）鹿角內側以雙鈎條紋表現；圖 I-6-2（原圖拾伍）、圖 I-6-3（原圖拾），兩者是在於鹿角上加一個圓渦弧收束，圖 I-6-1（原圖拾式 a）則沒有。

就軀幹、尾巴來說：（1）頭部單角覆角與尾巴互為消長。（2）軀幹側面平貼與拱水平，構圖呆滯較沒變化。（3）值得注意的是，尾部變化比較精彩，這是一種突破。

第四節 II 型：接拱型斗拱

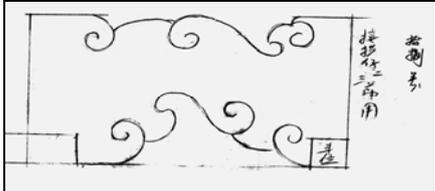
II 型螭虎拱 II-1（原圖拾捌）、II-2（原圖拾玖）原圖稿上特別說明它是接拱仔二、三節用，最主要是說明：匠師在架路拱頭上，主要接拱使用的接拱圖案紋樣。因此，筆者就以作者繪制圖形依用意將它歸為一類，而這類的圖形僅有二種。

表 3-21 II 類與型

類型	名稱	斗拱代號	說明	備註
II-1	接拱型斗拱	II-1 (原圖拾捌)	1.接拱應是位於兩個斗位中間的接拱仔，在圖案上強調它的功能，為二、三節接拱用。 2.拱型構圖 II-1、II-2 是對仗的，組成元素非常簡單。 3.長度，應是受限於架構材長短。	
II-2	接拱型斗拱	II-2 (原圖拾玖)	1.拱應是位於兩個斗位中間的接拱仔，在圖案上它的功能，為二、三節接拱用。 2.拱型構圖 II-1、II-2 是對仗的，組成元素非常簡單。 3.長度，應是受限於架構材長短。	

一、II-1：接拱型斗拱

表 3-22 類型 II-1

類型 II-1 (原圖拾捌)		說明	
		方向：左高右低向右斜 形狀：無	
		頭部 ①無 ②無 ③無	④無 ⑤無
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹） ⑧ 火炎（背脊） ⑨ 雞腳（四肢） ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部		軀幹 ⑥無 ⑦無 ⑧無 ⑪無	
		四肢 ⑨無	
		尾部 ⑩無。	

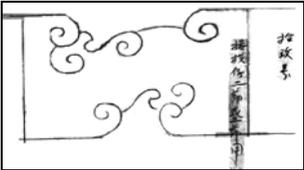
類型 II-1（原圖拾捌）接拱，接拱應是位於兩個斗位中間的接拱仔，在圖案上特別強調它的功能，為二、三節接拱用。它的繪製作法，是以半月牙角、圓渦弧二種不相同的圖案組成的。圖 II-1（原圖拾捌）左高右低向右斜的拱型構圖，是由二個半月牙彎角及數個圓渦弧組成的。右上角並未順著，而是反向的小圓渦弧收束，左上角以一個順時針大圓渦弧收束的。這時，筆者將圖左上與右下的圓渦弧的中間點連線，我們會發現他的構圖紋線是有次序的，左高右低向右斜的拱

型構圖，圖面以半月牙彎角及圓渦弧組成。

類型 II-1（原圖拾捌）接拱，右上以一小短弧往下，接一半彎月牙角向左凸出，連接一個由下往上的反時針長大圓渦弧，再以一長弧線連相對位置，一順時針圓渦弧收束在左上角；半彎月牙角內側以一順時針短圓渦弧收束在內側。左下角由外向內反時針長圓渦弧，接著一往斜上半彎月牙角向右凸出，連接一個由上往下反時針長大圓渦弧，再以一長弧線連接斜下相對位置一順時針圓渦弧，收束在右下角的斗位。

二、II-2：接拱型斗拱

表 3-23 類型 II-2

II-2（原圖拾玖）	說明	
	方向：右高左低向左斜 形狀：無	
	頭部 ①無 ②無 ③無	④無 ⑤無
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹） ⑧ 火炎（背脊） ⑨ 雞腳（四肢） ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部	軀幹 ⑥無 ⑦無 ⑧無 ⑪無	
	四肢 ⑨無	
	尾部 ⑩無	

類型 II-2（原圖拾玖）接拱，接拱應是位於兩個斗位中間的接拱仔，在圖案上特別強調它的功能，為二、三節接拱用。它的繪製作法，是以二組不相同的圓渦弧分別位於四個角落，由外向內捲。圖面是由二個半月牙彎角及數個圓渦弧組成的，右上角以一個大圓渦弧收束的；這時，我們可以將圖右上與左下的圓渦弧的中間點連線，我們會發現他的構圖紋線會有右高左低，向左斜的拱型構圖。因為受限於架構材長短。圖 II-2（原圖拾玖）接拱比圖 II-1（原圖拾捌）接拱長度為短。

圖 II-2（原圖拾玖）接拱，左上以一順時針大圓渦弧往內向下，接一短半彎月牙角向右凸出，連接由下往上的順時針圓渦弧，再以一長弧線連接右上相對位置的一反時針圓渦弧收束在右上角；左上大圓渦弧內側以一反時針短圓渦弧收束在內側。左下角由外向內以一反時針長圓渦弧，接著一個往斜上的波浪弧接著一短半彎月牙角向左凸出，連接右下角拱頭，一個由下往上的順時針長圓渦弧，在

內側以一反時針圓渦弧收束在右下角的內側。

小結

Ⅱ型接拱型斗拱，可以細分二種斗拱。Ⅱ-1（原圖拾捌）、Ⅱ-2（原圖拾玖），接拱應是位於兩個斗位中間的接拱仔，在圖案上強調它的功能，為二、三節接拱用。

Ⅱ型接拱型斗拱，圖Ⅱ-1（原圖拾捌）與Ⅱ-2（原圖拾玖）它的繪製作法，是四個角以相同的圓渦弧分別在連接的四個角落，由外向內發展。但圖Ⅱ-1（原圖拾捌）右上角並未順著，而是反向的內捲圓渦弧，從圖Ⅱ-1（原圖拾捌），是由左上向右斜的拱型構圖，筆者發現圓渦弧是對仗的，組成非常簡單。

Ⅱ型接拱型斗拱，圖Ⅱ-2（原圖拾玖）四角的圓渦弧，是一個以線對稱的圓渦弧圖形，圖形是由外向內捲；其繪製發展是由右側斜下發展到左側；因此，如果再以四個圓渦弧中心點，筆者發現它是一個接近點對稱的圖形。除此之外，筆者發現它的線條比例長度比圖Ⅱ-1（原圖拾捌）較短，這應是匠師繪製時縮小或長度變短，應是受限於架構材長短。

第五節 Ⅲ型：連拱型斗拱

連拱【鴛鴦交首拱】在壽樑或門楣之上，左右連續式的拱材，因連成一片故謂之連拱。宋《營造法式》雅稱它為鴛鴦交首拱。台灣有些作法在連拱之中心線分為二斗，以避免分金線上有斗¹³³。在作圖上，斗下中線圖上左邊應與圖上右邊拱首的相連，同樣的斗下中線圖上右邊應與圖上左邊的拱首相連，在作圖上我們會明顯看到交叉。在實際大木製作上是左右連續式的拱材，因連成一片故謂之連拱。故又稱「鴛鴦交首拱」。

¹³³ 李乾朗，《台灣古建築圖解事典》，遠流出版事業有限公司，台北市，2003，頁91。

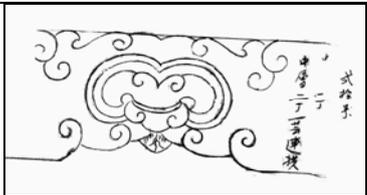
表 3-24 III型與亞型

類型	名稱	斗拱代號	說明	備註
III-1	連(聯)拱型斗拱	III-1-1(原圖式拾) III-1-2(原圖式壹) III-1-3(原圖式拾叁)	1.三者基本上拱是線對稱圖形。 2.係連拱(單片)並非交首。 3.圖樣簡略,身軀變化不大,應是較早產生圖樣。	
III-2	連(聯)拱型螭虎斗拱	III-2-1(原圖式拾式) III-2-2(原圖式拾伍) III-2-3(原圖式拾陸)	1.連拱左右交首連成一片或二片。 2.連拱首部以螭虎首部完整的表現。 3.作法在連拱之中心線分為二斗。 4.作圖上,斗下中線圖上的左邊應與圖上右邊的拱首相連,同樣斗下中線圖上右邊應與圖上左邊的拱首相連,在作圖上我們會明顯看到交叉。	
III-3	連(聯)拱頭尾節型螭虎斗拱	III-3-1(原圖式拾肆) III-3-2(原圖式拾柒)	1.共同點在於連接連拱的頭尾節。 2.一種是以象徵圖案收尾。另一種是以螭虎收尾。	
III-4	連(聯)拱軟身造型螭虎斗拱	III-4-1(原圖叁拾) III-4-2(原圖叁拾壹) III-4-3(原圖式拾捌) III-4-4(原圖式拾玖)	1.構造上「軟身造」分為下列二種圖像:(一)「首尾內向式」。(二)「首尾背向式」。 2.兩種又各分為(1)全型。(2)後身型。 3.圖III-4-1(原圖叁拾)採圖像側身法來構圖,取螭虎尾化的卷草或後半身,特別是分叉近尾端的部位來構圖。木作通常構圖以左、右對稱為主型。圖III-4-2(原圖叁拾壹)採圖像側身法來構圖,取螭虎頭、尾皆有構圖方式。圖III-4-3(原圖式拾捌)「全型」「首尾內向式」採寫實側身法來構圖,取螭虎頭、尾皆有的構圖方式。圖III-4-4(原圖式拾玖)應是屬於「全型」「首尾內向式」。	

一、III-1：連(聯)拱型斗拱

圖III-1-1

表 3-25 類型III-1-1

類型 III-1-1 (原圖式拾)		說明	
	方向：無		形狀：無
	頭部	①無 ②無 ③無	④無 ⑤無
	軀幹	⑥無 ⑦無 ⑧無 ⑩無	
	四肢	⑨無	
	尾部	⑩無	
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身(軀幹) ⑧ 火炎(背脊) ⑨ 雞腳(四肢) ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部			

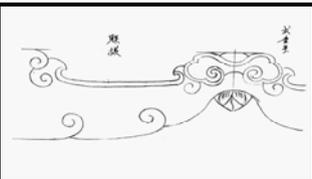
圖Ⅲ-1-1（原圖式拾）原圖特別在旁書明匠師設計圖稿其用法：中層一丁、二丁一藝。筆者認為這是一個應用到空間位置的說明，不是這裡要探討的主要目的，將會留在後續研究探討，以圖稿比對匠師實際應用到建築物的用法。

圖Ⅲ-1-1（原圖式拾），基本上圖像組成是由大圓渦弧、小圓渦弧、圓弧組成。因作用的位置不同，而有不同設計圖案。圖Ⅲ-1-1（原圖式拾）這是線對稱的圖形，以中間中線的兩個長小圓渦弧及木框中心為假想中線，左邊以一個半月牙彎角，並以一個同方向的長小圓渦弧收束在中線，這時中線右側也是以同樣的圖形收束在中線。其下連接著二條長弧線，在長弧線、月牙線接頭處以一向下順時針長小圓渦弧往內收外型，這時對稱線右側同樣以一向下向左反時針長小圓渦弧往內收外型往中線靠。在長小圓渦弧中間有兩條由內往外，再往內平行於半月牙彎角的上部心形，右側也以同樣的對稱圖形。下端以一條短弧線連接左、右長小圓渦弧。左下角以一個往內向上的反時針長圓渦弧及一個向右向內的長圓渦弧，再以一短弧連接於中線。線對稱圖右側木框也是以一個往內向上的順時針長圓渦弧及一個向左向內的長圓渦弧，再以一短弧連接於中線。中間以一個裂扇形中間有三條線造型，這應是強化連結作法。

左側，在木框左上，一個順時針往下向內的長圓渦弧；上端接著一個半月牙角。由下往上沿著木框的上緣接著一個長圓渦弧；再連接一條短弧到木框上緣中間；左木框圓渦弧下以一個長圓渦弧收束。對稱線右側也是，在木框右上，一個逆時針往下的長圓渦弧；上端接著一個半月牙角，由下往上沿著木框的上緣接著一個長圓渦弧；再連接一條短弧到木框上緣中間；右木框圓渦弧往下以一個順時針長圓渦弧收束。

圖Ⅲ-1-2

表 3-26 類型 Ⅲ-1-2

類型 Ⅲ-1-2（原圖式壹）		說明	
	方向：無		形狀：草尾棋圖樣變形
	頭部	①無 ②有 ③無	④無 ⑤無
	軀幹	⑥無 ⑦無 ⑧無 ⑩無	
	四肢	⑨無	
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹） ⑧ 火炎（背脊） ⑨ 雞腳（四肢） ⑩ 尾			

鬃	⑪頸部	尾部	⑩一個尾鬃。
---	-----	----	--------

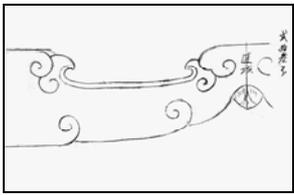
圖Ⅲ-1-2（原圖式壹）基本上圖像組成是由一個草尾拱圖樣變形所形成的。圖Ⅲ-1-2（原圖式壹）因作用的位置不同，而有不同設計圖案。圖樣明顯的畫上對稱軸線條，因紙張大小的關係，所以只是畫出對稱中心較重要的圖樣，部份圖樣省略。

在台灣，有些作法在連拱之中心線分為二斗。同時也是左、右連續式的拱材，因連成一片。圖Ⅲ-1-2（原圖式壹）在連拱之中心線以左與右連成一個「草尾拱圖樣變形」，在草尾拱圖樣的中間畫一中心線分為二斗，將草尾拱斗下的草紋連接。連拱中心線左邊以雙鉤曲線以一個草尾卷向左收束在內側外型，這時連拱中心線右邊，也以雙鉤曲線以一個草尾卷，向右收束在內側外型，形成一個線對稱圖形。草尾卷中間再以一個下凹的曲線連接，同時在收束圓渦弧中間以一條上凸弧線連接，形一個「草尾拱圖樣變形」圖。這時上面再加一個短弧，加強連拱與斗的连接面。在連拱中線的下面以一個駝螺形唇加強其強度。

拱頭左上，以一個順時針向下向內大圓渦弧，大圓渦弧下以一個逆時針大圓渦弧收束；大圓渦弧右側以一個半月牙角向右，以一個凹形雙鉤平行線延伸到連拱中心線二斗旁，再以一個半月牙角向左翹起並連接草尾卷，在草尾卷下以一個小圓渦弧向下向內收束。左側自底部以一個反時針向上向內長大圓渦弧，連結另一個反時針向上向內長大圓渦弧。在長大圓渦弧底部上以一個 45° 波浪圓弧與連拱中心線連接。連拱中心線下以一個駝螺形唇加強其強度，中間以一個唇裂扇形有三條線圖形，這是一個裝飾條紋。

圖Ⅲ-1-3（原圖式拾叁）

表 3-27 類型 Ⅲ-1-3

類型 Ⅲ-1-3（原圖式拾叁）		說明	
	方向：無		形狀：無
	頭部	①無 ②無 ③無	④無 ⑤無
	軀幹	⑥無 ⑦無 ⑧無 ⑩無	
	四肢	⑨無	
	尾部	⑩無	

說明：依傳統畫師畫龍的口訣：
 ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻
 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹） ⑧ 火炎（背脊） ⑨ 雞腳（四肢） ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部

圖Ⅲ-1-3（原圖式拾叁）基本上圖像組成是由一些長、短圓渦弧與半彎月牙角所形成的。匠師因作用的位置不同，而有不同的設計圖案。圖Ⅲ-1-3（原圖式拾叁）圖樣明顯的畫上對稱軸線條，因紙張的大小關係，所以只是畫出對稱中心較重要的圖樣，部份圖樣省略。

連拱中心線左側在斗位上以直線與斗位承接，接著以半彎鈎圓弧往左下，在圓弧右下以一個長小圓渦弧往內側外型接近連拱中心線。在圖面右邊相對的位置，可以清楚的看出是以對稱軸為中心的線對稱圖形。連接交首以一個小半彎月牙，中間是一個凹下的二條平行圓弧，接著一個大彎半月牙角這與小月牙角相對。與左上角的大圓渦弧相接，大圓渦弧下接著一個較小圓渦往內收束。左側自底部以一個反時針向上向內長大圓渦弧，連結另一個反時針向上向內長大圓渦弧。在長大圓渦弧底部上以一個 45° 波浪圓弧與連拱中心線連接。連拱中心線下以一個駝螺形唇加強其強度，中間以一個唇裂扇形有三條線圖形，這是一個裝飾條紋。

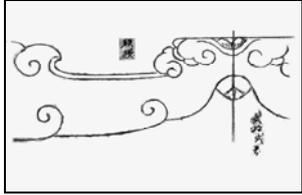
小結

Ⅲ-1 可謂連（聯）拱型斗拱，然以其紋飾的細部變化，可以細分為三種亞形。圖Ⅲ-1-1（原圖式拾）、圖Ⅲ-1-2（原圖式壹）、圖Ⅲ-1-3（原圖式拾叁），都寫有連拱，三者都是線對稱圖形，如果我們以連拱的中心，由上自下畫下中線，我們可清楚的看出它是一個左右線對稱的圖形。在圖Ⅲ-1-2（原圖式壹）、圖Ⅲ-1-3（原圖式拾叁）原圖稿上我們可以很清處看到匠師製圖留下的中線，圖Ⅲ-1-1（原圖式拾）雖然圖稿上沒有留下中線，我們也可以假設一條中線，這也就是筆者把它同歸一類原因，另一個原因是：圖Ⅲ-1-1（原圖式拾）、圖Ⅲ-1-2（原圖式壹）、圖Ⅲ-1-3（原圖式拾叁）三者都未有完整的螭虎結構，有別於連拱的其它類型。因此，三者基本上拱是線對稱圖形，係連拱（單片）並非交首，斗位下加強其連接。圖樣簡略，身軀變化不大，應是較早產生圖樣。

二、Ⅲ-2：連（聯）拱型螭虎斗拱

圖Ⅲ-2-1

表 3-28 類型 III-2-1

類型 III-2-1 (原圖式拾式)	說明	
	方向：無 形狀：側身型臥式螭虎	
	①無 ②有，雙目。 ③有，雙鼻翼。	④無 ⑤無
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身 (軀幹) ⑧ 火炎 (背脊) ⑨ 雞腳 (四肢) ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部	⑥無 ⑦貼近水平線 15 度仰角。 ⑧無 ⑪肥大	
	四肢 ⑨由兩個圓渦弧替代間距長	
	尾部 ⑩一個尾鬃。	

圖III-2-1 (原圖式拾式) 係連拱。因此，在圖III-2-1 (原圖式拾式) 上的說明很清楚的標出作用位置，圖樣明顯畫上對稱軸線，因紙張大小的關係，所以只是畫出對稱中心較重要的圖樣，部份圖樣省略。所以在造形圖樣上是側身型臥式螭虎，連拱線對稱的圖形。在這裡，我們只說明單面，另一面也是相同線對稱圖形。

在構圖上臥式的首部面型是仰視的，前瞻首部面型是俯視的。這部份我們就可以就圖樣的各器官的排列與組合來分辨它。圖III-2-1 (原圖式拾式) 的首部，牠是以側身型臥式螭虎，沒有角。就首部來說在額頭下接一對蝦眼，如以全側的圖像，只有單邊可察覺眼睛，但當我們同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不是一個正側面的形式，也不是一個全側面形圖。從額頭眉毛上方以單鉤條紋曲繞至額頭後方，連接「首後」獅鬃也不見了，卻增加頭額上另一條線與之平行；為了左右連續，連成一片，以一個弧下凹來連接。額頭另一端接著以一個單鉤圓渦弧收束在首後，是否在擬人化下，這個是耳朵誇張的表示符號。所以前額中分線的兩邊，固定了眼睛的位置，而且額的前端外形，也因必須適應容納兩眼存在的事實，適時因圖像而調整，變得往前擠壓。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型變化由全側面而兩面；由單鼻翼而雙鼻翼。鼻下並未見到嘴型，嘴部也因仰臥，嘴型受到擠壓而未見到，所以連接軀幹。

對於木作螭虎紋中脊線它存在表現曲繞現象的事實，但就類型圖III-2-1 (原圖式拾式) 頸部與軀幹、四肢來說，都退化到無動態的側身靜止狀態；頸是承其

方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上優雅的事實，但在大木作中，頸部的構造幾乎已全然不見，甚至有肥大化的現象，頸部轉軸的功能盡失；身軀的長度，有逐漸變短而延展的現象也沒發生。腹部以雙鈎兩條平行線自鼻翼至尾部往上翹以一個半月牙角及一個大圓渦弧收束。頸背部到背脊爲了左、右連續，連成一片，以一個弧由下往上凸，用單鈎線來連接，首背向上以上二個扇形唇裂，首背向下以一個扇形唇裂分成三等份，以約略四十五度在連拱左下，以一個反時針向上一直到拱頭底部。其頸部下以二個順時針大圓渦弧，連接左下角以大圓渦弧收束。

在背脊上的尾部，自尾部翹起，在左上角出現一個向右半彎月形大月牙，連接左上角的大圓渦弧與拱頭相連，同時，在大圓渦弧以一個反方向反時針向下向內長大圓渦弧收束。

圖III-2-2

表 3-29 類型 III-2-2

類型 III-2-2 (原圖式拾伍)		說明	
	方向：前瞻 形狀：側身型螭虎變形		
	頭部	①無 ②有，雙目 ③有，雙鼻翼	④有，獸形嘴張口 ⑤無
	軀幹	⑥無 ⑦貼近水平線 15 度俯角。 ⑧無 ⑩肥大	
	四肢	⑨由兩個圓渦弧替代間距長	
	尾部	⑪一個尾鬃。	
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹） ⑧ 火炎（背脊） ⑨ 雞腳（四肢） ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部			

圖III-2-2（原圖式拾伍）係連拱，在圖III-2-2（原圖式拾伍）上的說明很清楚的標出作用點，圖樣未明顯的畫上對稱軸線條，因紙張的大小關係，所以只是畫出對稱中間較重要的圖樣，部份圖樣省略。在造形圖樣上是一個前瞻螭虎線對稱圖形，在這裡我們只說明單面，另一面也是線對稱圖形。

在構圖上臥式的首部面型是仰視的，前瞻首部面型是俯視的。這部份我們就可以就圖樣的各器官的排列與組合來分辨它。圖III-2-2（原圖式拾伍）的首部，牠是以前瞻俯視的螭虎，沒有角，就首部來說在額頭下接一對蝦眼，如以全側形的圖像，只有單邊可察覺眼睛，但當我們同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外

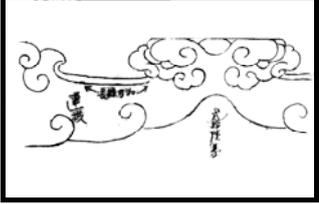
輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不是一個正側面的形式，也不是一個全側面形圖。從額頭眉毛上方以單鈎條紋曲繞至額頭後方，連接「首後」的獅鬃也不見了，卻增加額頭上的另一條線與之平行，爲了左右連續，連成一片，以一個弧下凹來連接。額頭眉毛另一端接著以一個單鈎圓渦弧收束在首後，是否在擬人化下，這個是耳朵誇張的表示符號。所以前額中分線的兩邊，固定了眼睛的位置，而且額頭的前端外形，也因必須適應容納兩眼存在的事實，適時因圖像而調整，變得往後延長。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型的變化由全側面而兩面；由單鼻翼而雙鼻翼。鼻翼下的嘴型，上唇以一個微凸，連接下巴的小彎鈎，形成一個張口的樣子。下巴以一個半月牙狀往上鈎，下顎處以一個小圓渦弧收束在頸部上方的內收外型，與實物下顎的鬚鬚相近。

對於木作螭虎紋的中脊線它存在表現曲繞現象的事實，但就圖Ⅲ-2-2（原圖式拾伍）頸部與軀幹、四肢來說，都退化到無動態的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上優雅的事實，但在大木作中，頸部的構造幾乎已全然不見，甚至有肥大化的現象，頸部轉軸的功能盡失；身軀的長度變短而延展的現象也沒發生。背脊以雙鈎兩條平行線自鼻翼至尾部往上翹以一個大圓渦弧收束，頸背部到背脊爲了左、右連續，連成一片，以一個弧由下往上凸，用單鈎線來連接。首背上以二條下凹的弧線，內側線從首後向下凹的弧度比外側還大，應是強調「曲繞」現象的事實，首背上以一個短微弧連節二個首部。其頸部下的弧形裂唇分成三等份，連結二邊頸部。頸部在圖樣中以一種伸長方式，連接胸、腹部圓弧，再以二個逆時針大圓渦弧，連接左下角收束。

在背脊上的尾部，自尾部翹起，在左上角出現一個半彎月形大月牙內側以一條平行凹形「牛角」曲線。連接左上角的大圓渦弧與拱頭相連，同時在大圓渦弧以一個反方向反時針長大圓渦弧收束。在鼻頭上內側，以一個向左半彎月形大月牙，連接一圓渦弧收束在內側。

圖III-2-3

表 3-30 類型 III-2-3

類型 III-2-3 (原圖式拾陸)	說明	
	方向：前瞻向左向右 形狀：側身型螭虎	
	頭部 ①無。 ②有，雙目。 ③有，雙鼻翼。	④有，獸形嘴未張口 ⑤無。
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹） ⑧ 火炎（背脊） ⑨ 雞腳（四肢） ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部	軀幹 ⑥無 ⑦貼近水平線 15 度仰角 ⑧無 ⑩肥大	
	四肢 ⑨由兩個圓渦弧替代間距長	
	尾部 ⑩一個尾鬃。	

圖III-2-3（原圖式拾陸）係連拱，在圖上的說明很清楚的標出作用位置，圖樣明顯畫上對稱軸線條，因紙張大小關係，所以只是畫出對稱中線較重要的圖樣，部份圖樣省略。所以在造形圖樣上是個前瞻式螭虎線對稱圖形，在這裡我們只作單面說明，另一面也是相同線對稱圖形。

在構圖上臥式的首部面型是仰視的，前瞻首部面型是俯視的。這部份我們就可以就圖樣的各器官的排列與組合來分辨它。圖III-2-3（原圖式拾陸）的首部，牠是前瞻俯視的螭虎，沒有角，就首部來說在額頭下接一對蝦眼，如以全側的圖像，只有單邊可察覺眼睛，但當我們同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不是一個正側面的形式。從額頭眉毛上方以單鉤條紋曲繞至額頭後方；連接「首後」獅鬃也不見了，卻增加額頭上的另一條線，爲了左、右連續，連成一片，以一個弧形下凹來連接。額頭眉毛另一端接著一個單鉤圓渦弧收束在首後，是否在擬人化下，這是否耳朵誇張的表示符號。所以前額中分線的兩邊，固定了眼睛的位置，而且額頭的前端外形，也會因適應容納兩眼存在的事實，適時因圖像而調整，變得往後延長。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型的變化由全側面而兩面；由單鼻翼而雙鼻翼。鼻翼下的嘴型，上唇以一個微凸，連接下巴的小彎鉤，形成一個閉口的樣子。下巴以一個半月牙狀往上頂住上牙顎，下顎處以一個小圓渦弧收束在頸部上方的內收外型，與實物下顎的鬚鬃相近。

對於木作螭虎紋中脊線它存在表現曲繞現象的事實，但就圖III-2-3（原圖式拾陸）頸部與軀幹、四肢來說，都退化到無動態的側身靜止狀態；頸是承其方向

的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上優雅的事實，但在大木作中，頸部的構造幾乎已全然不見，甚至有肥大化的現象，頸部轉軸的功能盡失；身軀的長度變短而延展的現象也沒發生，圖中對於身軀的長短特別強調可增加。背脊以雙鈎兩條平行線，自鼻翼至尾部往上翹，與左上角一個順時針圓渦弧相接，在圓渦弧下以一個大圓渦弧收束。頸部到腹部爲了左、右連續，連成一片，以一個弧由下往上凸，用單鈎線來連接。首背上以一條下凹的弧線連結二個首部。頸部在圖樣中以一種伸長方式呈現，連接胸腹部圓弧，再以二個逆時針大圓渦弧，象徵腳往上提往裏擺，連接左下角收束。

在背脊上的尾部，自尾部翹起在左上角出現一個半彎月牙向右，連接左上角的順時針大圓渦弧與拱頭相連。同時，在大圓渦弧下以一個反方向反時針大圓渦弧收束。

小結

Ⅲ-2 可謂連（聯）拱型螭虎斗拱，然依頭、軀幹、四肢、尾以及紋飾的細部變化，可以細分爲三種亞形。圖Ⅲ-2-1（原圖式拾貳）、圖Ⅲ-2-2（原圖式拾伍）、圖Ⅲ-2-3（原圖式拾陸）係連拱，在圖上的說明很清楚標出作用位置。同時，圖樣明顯的畫上對稱軸線條；因紙張的大小關係，所以只是畫出對稱中間較重要的圖樣，部份圖樣省略。所以在造形圖樣上是一個線對稱圖形。在構圖上臥式的首部面型是仰視的，前瞻首部面型是俯視的。這部份我們可以就圖樣的各器官的排列與組合來分辨它。

由於連拱左右交首連成一片，圖Ⅲ-2-1（原圖式拾貳）、圖Ⅲ-2-2（原圖式拾伍）、圖Ⅲ-2-3（原圖式拾陸）連拱首部以螭虎首部完整的表現。同時三者對於尾部已不太強調。但圖Ⅲ-2-1（原圖式拾貳）在構圖上是臥式的首部面型，並未見交首。圖Ⅲ-2-2（原圖式拾伍）、圖Ⅲ-2-3（原圖式拾陸）在構圖上以前瞻俯視的首部面型，頸部伸長應是交首。對於連拱【鴛鴦交首拱】在台灣有些作法在連拱之中心線分爲二斗，以避免分金線上有斗¹³⁴。在作圖上，斗下中線圖上的左邊應與圖上右邊的拱首相連，同樣斗下中線圖上右邊應與圖上左邊的拱首相連，在作圖上我們會明顯看到交叉。在實際大木製作上是左右連續式的拱材，因連成一片故謂之連拱。故又稱【鴛鴦交首拱】。

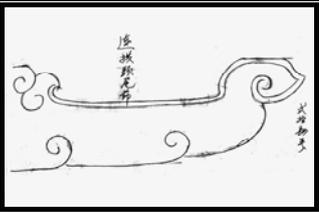
¹³⁴ 李乾朗，《台灣古建築圖解事典》，遠流出版事業有限公司，台北市，2003，頁91。

三、III-3 連（聯）拱頭尾節型螭虎斗拱

在造形上圖III-3-1（原圖式拾肆）、圖III-3-2（原圖式拾柒）係連拱的頭尾節，在造型上連拱【鴛鴦交首拱】在壽樑或門楣之上，左右連續式的拱材，因連成一片故謂之連拱。宋《營造法式》雅稱它為鴛鴦交首拱。台灣匠師有些作法在連拱之中心線分為二斗，以避免分金線上有斗¹³⁵。因此，在圖上的說明很清楚的標出作用位置，應是一個連續拱的開始或是結束，所以在造形圖樣上並不是一個對稱圖形。因與連拱併用，故歸於III-3。

圖III-3-1

表 3-31 類型 III-3-1

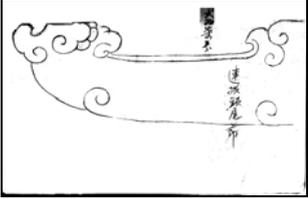
類型 III-3-1（原圖式拾肆）	說明		
 <p>說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹）⑧ 火炎（背脊）⑨ 雞腳（四肢） ⑩ 尾鬃 ⑪頸部</p>	方向：無 形狀：無		
	頭部	①無 ②無 ③無	④無 ⑤無
	軀幹	⑥無 ⑦貼近水平線 15 度仰角。 ⑧無 ⑩無	
	四肢	⑨由兩個圓渦弧替代間距長	
	尾部	⑩一個尾鬃。	

圖III-3-1（原圖式拾肆）圖樣，組成要素為圓渦弧、半彎月牙角、直線與圓弧線，並未成完整螭虎圖樣，應是匠師較早期用的圖稿。左上角以一個順時針向下向內大圓渦弧，一端接著一個半彎月牙角，接著以二條微曲與底部平行起伏的弧線到尾部。在大圓渦弧下接著一個反時針向下向內大圓渦弧收束。尾部翹起二條平行線向右再以半橢圓形凸起，並以尖端凸出於右側。在尖端凸出處，以二條平行線以一個順時針長大圓渦弧收束在內側。在順時針長大圓渦弧下以微凸的圓弧，連接於與底部線連在一起的反時針長大圓渦弧。同時，再連接於拱頭左下角向內、向上的長大圓渦弧。

¹³⁵ 李乾朗，《台灣古建築圖解事典》，頁 91。

圖III-3-2

表 3-32 類型 III-3-2

類型 III-3-2 (原圖式拾柒)	說明	
	方向：臥式回首 形狀：側身型螭虎	
	頭部 ①無。 ②有，雙目。 ③有，雙鼻翼。	④無 ⑤有，單線勾勒線條。
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹） ⑧ 火炎（背脊） ⑨ 雞腳（四肢） ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部	軀幹 ⑥無 ⑦貼近水平線 15 度仰角 ⑧無 ⑪肥大	
	四肢 ⑨由兩個圓渦弧替代間距長	
	尾部 ⑩一個尾鬃。	

圖III-3-2（原圖式拾柒）圖樣，具有螭虎的頭部雛形，是一個臥式螭虎拱頭被應用在連拱的頭尾節。類型圖III-3-2（原圖式拾柒）的首部，牠是臥式螭虎，沒角。就首部來說在額頭眉毛下接一對蝦眼，如以全側的圖像，只有單邊可察覺眼睛，但當我們同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不是一個正側面的形式，也不是一個全側面形圖，從額頭眉毛上方以單鉤條紋曲繞至額頭後方，連接「首後」單一裝飾「獅鬃」。額頭眉毛另一端接著以一個單鉤圓渦弧收束在首後，是否在擬人化下，這個是耳朵誇張的表示符號。前額中分線的兩邊，固定了眼睛的位置，而且額頭前端的外形，也因必須適應容納兩眼存在的事實，適時因圖像而調整，變得往前擠壓。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型的變化由全側面而兩面，由單鼻翼而雙鼻翼，鼻下連接軀幹並未見到嘴型。

對於木作螭虎紋中脊線它存在表現曲繞現象的事實，但就圖III-3-2（原圖式拾柒）頸部與軀幹、四肢來說，都退化到無動態側身靜止的狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上優雅的事實，但在圖III-3-2（原圖式拾柒）中，頸部構造幾乎已全然不見，甚至有肥大化的現象，頸部轉軸的功能盡失；身軀長度變短而延展的現象也沒發生。腹部以雙鉤兩條平行線自鼻翼至尾部往上翹以一個大圓渦弧收束；頸背到背脊以單鉤線，以約略 15°一直到拱頭底部。其頸部下以二個順時針大圓渦弧，連接左下角的大圓渦弧收束。

在背脊上的尾部，自尾部翹起在左上角出現一個半彎月形小月牙，連接右上

角的大圓渦弧與拱頭相連，同時在大圓渦弧以一個反方向順時針長小圓渦弧收束。

小結

Ⅲ-3 可謂連（聯）拱型斗拱頭尾節，然以其紋飾的細部變化，可以細分為二種亞形。圖Ⅲ-3-1（原圖式拾肆）與圖Ⅲ-3-2（原圖式拾柒）原圖稿上面寫著連拱頭尾節，基於兩者都是連拱的尾節，因此我們把它歸於連拱下，並歸於一類。圖Ⅲ-3-1（原圖式拾肆）與圖Ⅲ-3-2（原圖式拾柒）在造形上原是不同的兩種圖飾紋路，它的共同點在於連接連拱的頭尾節，其拱頭最大不同在於尾端，圖Ⅲ-3-1（原圖式拾肆）一個是以象徵圖案收尾。另一個圖Ⅲ-3-2（原圖式拾柒）是以臥式螭虎收尾。

就細部圖案來說：圖Ⅲ-3-1（原圖式拾肆）是以一個圓渦弧，位於頭部中央如同眼睛，以雙鈎線條紋往下捲至頸部，在斜向嘴尖並往上回到頭，並以弧形到頸部，從頸部再以雙鈎線一直到尾部背部幾乎與腹部平行，在以單鈎條紋尾鬃捲起與連拱上圓渦弧相接。胸部以單鈎條紋以 45°斜下，到連拱水平線，再加上二順時針圓渦弧接到拱頭。圖Ⅲ-3-2（原圖式拾柒）是一個臥式螭虎紋，具有一對蝦眼，狗鼻鼻樑上上有一個彎月形的條紋，狗鼻下以雙鈎條紋為腹線與背部平行至尾鬃，尾鬃並以單鈎條紋與拱頭上的圓渦弧相接。額頭以單鈎條紋內加一個圓渦弧收束，外側連接獅鬃，在獅鬃下緣以單鈎條紋以 45°角斜下，再以兩個順時針圓渦弧連連接拱頭。

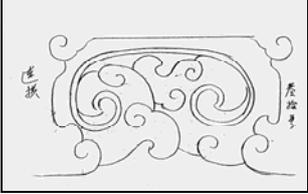
四、Ⅲ-4：連（聯）拱軟身造型螭虎斗拱

匠師採用的構圖法通常有「硬身造」及「軟身造」兩種，前者少見，主要原因是通體一致、賓主難分，不像「軟身造」活潑明顯，「硬身造」設計難度較高不易表達也是另一原因。構造上「軟身造」分為下列二種圖像：（一）「首尾內向式」。（二）「首尾背向式」。在王慶台螭龍的雕刻研究，他認螭龍在構圖上分「硬身造」及「軟身造」兩種，兩種又各分為（1）全型。（2）後身型。圖Ⅲ-4-1（原圖叁拾）應是屬於「後身型」，對圖Ⅲ-4-1（原圖叁拾）採圖像側身法來構圖，取螭龍紋尾化的惹草或後半身，特別是分叉近尾端的部位來構圖。木作通常構圖以

左、右對稱為主型。「軟身造」「後身型」的構造，是將左、右對稱聯結點上，用一個卷草化的牡丹華來代替，或是僅將對稱的殘像，作整齊的外型來表示，這是一種退步的現象。

圖Ⅲ-4-1（原圖叁拾）

表 3-33 類型 Ⅲ-4-1

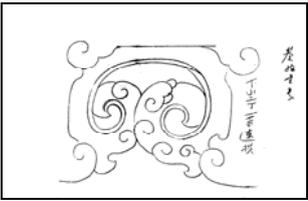
類型 Ⅲ-4-1（原圖叁拾）		說明		
		方向：無 形狀：兩個背向的 C 為主結構		
		頭部	①無 ②無 ③無	④無 ⑤無
		軀幹	⑥無 ⑦兩個背向的 C 為主結構 ⑧無 ⑪無	
		四肢	⑨無	
		尾部	⑩雙叉。	
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻 ④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身（軀幹） ⑧ 火炎（背脊） ⑨ 雞腳（四肢） ⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部				

圖Ⅲ-4-1（原圖叁拾）因作用位置不同，而有不同的設計圖案。在框型裡面，是以兩個背向 C 為主結構，以框中心線為線對稱圖案，再以螭虎尾端樹狀結構來表現。左邊框上緣由內向外順時針長大圓渦弧與右邊框上緣由內向外反時針長大圓渦弧對稱。接大圓渦弧以一個微弧波浪往斜上到左邊框上。從框頂再以平行於框的直線到中間對稱線。連接左上長大圓渦弧，下以一短微內在往外側斜以一個長凸右向平鉤，右側框邊圖案也以相同線條對稱的圖案。左側接著以一個短弧，連接於底部框由下往上的長大圓渦弧；右側框邊圖案也以相同線條對稱圖形。在框內從框對稱線順著框到左側，再由左側到斜下彎曲上捲；外框線以單鉤曲線，內框線以雙鉤曲線來表現其「曲繞」現象；同樣在框右側，也是一個與左半部相同線對稱的圖形。對於細部表現，是以上下、左右點對稱或線對稱來表現。左框下由下往斜上，往上向內彎曲，先以一個大半月牙角，自內往下彎在底部。大半月牙角上接一個反時針大圓渦弧，在連接點上同時接著一個反時針方向長大圓渦弧，接著一個大半月牙角收束在框內側中心。從框對稱線沿順著框到右側，再由右側到斜下彎曲上捲，外框線以單鉤曲線，內框線以雙鉤曲線來表現其「曲繞」現象；同樣在框線右側下，也是一個以右半部相同線對稱的圖形。對於細部表現，是以上下、左右點對稱或線對稱來表現。右框右側底部斜上，往內彎曲，

先以一個長大圓渦弧，自下往上。其線條在左側圖後面，為突顯前後位置關係，過了中線也以一個大半月牙角，自內往框上緣，下接一個反向反時針大圓渦弧，在連接線上。同時，接著一個順時針方向長大圓渦弧，再以一個巨大半彎月牙角收束。

圖III-4-2

表 3-34 類型 III-4-2

類型 III-4-2 (原圖叁拾壹)		說明	
		方向：前瞻向右 形狀：側身型螭鳳變形	
		頭部 ①無 ②有，雙目 ③無	④尖形鳳嘴 未張口 ⑤無
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ①鹿角 ②蝦目 ③狗鼻 ④畫牛嘴 ⑤畫獅鬃 ⑥魚鱗 ⑦ 畫蛇身(軀幹) ⑧火炎(背脊) ⑨ 雞腳(四肢) ⑩尾鬃 ⑪頸部		軀幹 ⑥無 ⑦兩個背向的C為主結構。 ⑧無 ⑪通體一致，肥大。	
		四肢 ⑨一個圓渦弧肩胛結合巨大彎鈎腳與一個彎鈎腳替代	
		尾部 ⑩一個尾鬃，單尾單叉。	

圖III-4-2 (原圖叁拾壹) 因作用位置的不同，而有不同設計圖案。匠師採用的構圖法通常有「硬身造」及「軟身造」兩種，前者少見，主要原因是通體一致、賓主難分，不像「軟身造」活潑明顯，「硬身造」設計難度較高不易表達也是另一原因。構造上「軟身造」分為下列二種圖像：(1)「首尾內向式」。(2)「首尾背向式」。在王慶台螭龍的雕刻研究，他認螭龍在構圖上分「硬身造」及「軟身造」兩種，兩種又各分為(1)全型。(2)後身型。圖III-4-2 (原圖叁拾壹) 應是屬於「全型」「首尾背向式」。

對圖III-4-2 (原圖叁拾壹) 採圖像側身法來構圖，取螭虎紋頭、尾皆有的構圖方式，特別「全型」的「對首」「背首」都是希望在圖像上將餘白補足來構圖。木作通常構圖以左、右對稱為主型。圖III-4-2 (原圖叁拾壹) 在框型裡面，是以兩個背向C為主結構，外框以框中心線為線對稱的圖案，再以螭虎頭端與尾端C為主結構，木框為身軀連接頭尾來表現。左邊框上緣由內向外順時針長大圓渦弧與右邊框上緣由內向外反時針的長大圓渦弧對稱。接大圓渦線以一個微弧波浪往斜上。從框頂再以平行於框的中間對稱線。這時左側框邊圖案，以連接左上長大圓渦弧，下以一微內再往外的一個長側凸連接左下長大圓渦弧。右側框邊圖案，以連接右上長大圓渦弧，下以一微內再往外的長側凸左向平鈎，接著以內凹短弧

連接左下順時針長大圓渦弧收束。

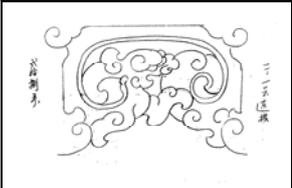
從螭虎頭部以 C 為主結構的探討，在額頭眉毛下接一對蝦眼；如以全側的圖像，外部輪廓形狀粗具。兩個眼睛前有一個半彎月形的鸚鵡型的嘴巴，額上眉毛一端沿著圓外半圓弧到頸部以一個長圓渦弧，再以一個肩胛長圓渦弧接上一個月牙狀的腳，在內側上方以一個反時針圓渦弧收束，連接於木框的右下角。額上眉毛另一端，以一個短圓渦弧外型內收。

對於木作螭虎紋中脊線它存在表現曲繞現象的事實，但就圖Ⅲ-4-2（原圖叁拾壹）頸部與軀幹、四肢來說，都退化到無動態的側身靜止狀態。頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上優雅的事實，但圖Ⅲ-4-2（原圖叁拾壹）中，頸部構造幾乎已全然不見，甚至有通體一致現象，頸部轉軸的功能盡失；身軀長度依附在木框而延展的現象也發生了，軀體各部很難區分其起始位置。外圈從嘴、首後、頸、腹部以單鈎線一直到尾，內圈額下頸到胸，到背脊都以雙鈎線描繪。左下角腹部接著一個「非寫實」小半月牙狀的腳，是表示腳或表示其它意義，是值得我們再深究的。連接於木框尾部以一個長圓渦弧收束往上翹，圓弧線沒入頸背，再以一長圓渦弧出的對仗，接著以一個內彎半月牙收束。

尾部在木作結構中，受架構材造形限制，就必須在構圖之前先考慮妥當，動態確定，條件排列完成，身軀的曲折也依著條件而排入，就是說主體部份已完成；但在框內其它部份，如果不能用單獨飾物將之填實時，尾部在這個時候，就必須隨著餘白位置而變化，本文重點放在餘白補述，不做根源探討。單尾單叉結構並不多見，經常見到以雙叉情況最為普遍，但就圖Ⅲ-4-2（原圖叁拾壹）即是此種情形。這些尾化收束點上，都是由小圓渦文來描繪，通常都會出現震動強烈的連續斷弧；小圓渦弧就是在吸收這些弧度下收束，而且成為規則的圖型。

圖Ⅲ-4-3

表 3-35 類型 Ⅲ-4-3

類型 Ⅲ-4-3（原圖式拾捌）		說明	
		方向：前瞻向右 形狀：側首螭虎全型	
		頭部 ①有。 ②有，雙目。 ③有，雙鼻翼。	④獸形嘴，張口。 ⑤有，單線勾勒線條。
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ① 鹿角 ② 蝦目 ③ 狗鼻		軀幹 ⑥無。 ⑦○型軀體 ⑧橢圓形 ⑩縮小	

④ 畫牛嘴 ⑤ 畫獅鬃 ⑥ 魚鱗 ⑦ 畫蛇身(軀幹)	⑧ 火炎(背脊) ⑨ 雞腳(四肢)	⑩ 尾鬃 ⑪ 頸部	四肢	⑨由兩個非寫實前腳及一個後腳
			尾部	⑩一個尾鬃，單尾單叉。

圖Ⅲ-4-3(原圖式拾捌)因作用位置的不同，而有不同設計圖案。匠師採用構圖法通常有「硬身造」及「軟身造」兩種，前者少見，主要原因是通體一致、賓主難分，不像「軟身造」活潑明顯，「硬身造」設計難度較高不易表達也是另一原因。構造上「軟身造」分為下列二種圖像：(1)「首尾內向式」。(2)。在王建台的螭龍的雕刻研究，他認螭龍在構圖上分「硬身造」及「軟身造」兩種，兩種又各分為(1)全型。(2)後身型。圖Ⅲ-4-2(原圖叁拾壹)應是屬於「全型」「首尾背向式」。圖Ⅲ-4-3(原圖式拾捌)「全型」「首尾內向式」採寫實側身法來構圖，取螭龍紋頭、尾皆有的構圖方式，特別「全型」「首尾內向式」都是希望在圖像上將餘白補足來構圖。木作通常構圖以左、右對稱為主型。

圖Ⅲ-4-3(原圖式拾捌)在框型裡面，是以兩個背向的C為主結構，外框以框中心線為線對稱圖案，再以螭虎頭端與尾端的C為主結構結構，木框為身軀連接頭尾來表現。左邊框上緣由內向外的長大圓渦弧與右邊框上緣的長大圓渦弧對稱。接著大圓渦弧以一個微弧波浪往斜上。從框頂再以平行於框的直線到中間對稱線。連接左上長大圓渦弧，下以一短弧波浪由外往內，再往外側斜以一個長凸右向平鈎。右側框邊圖案也以相同線條對稱圖案。左側接著以一個短弧，連接於從底部的長大圓渦弧；右側框邊圖案也以相同的線條對稱圖形。從框對稱線順著框到左側，再由左側到斜下彎曲上捲；外框線以單鈎曲線，內框線以雙鈎曲線來表現其「曲繞」現象；同樣在線右側，也是一個以左半部相同線對稱的圖形。

在木框中心的首部，是一「前瞻」首部，匠師在這類型圖樣中，不止強化牠頭部的造形。螭虎有角，就首部來說在額頭眉毛下接一對蝦眼；如以全側的圖像，只有單邊可察覺眼睛，但當我們同時在構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的當然轉移，已經不是一個正側面形式。眼睛上方的眉毛是以單鈎曲線來表示，從額頭上方以單鈎線曲繞至額頭後方，以一個小圓渦弧收束。連接「首後」單一裝飾「獅鬃」，縮小並未強化，因此並未喧賓奪主「龍角」。在「獅鬃」下接著一種「單角」的「覆角」形式在架構上力求表現，這也是螭虎紋構圖中最常見的，它之所以會有往下的一個造型，主要還是因為架構材外型的式樣，在不改造原有的型樣條件下，只有上做有關角的長、短自身調適。通常的構樣是一朝下彎曲的下鈎形式，造樣通常以長型的覆角居多。在這裡角直接由頸

後上部的連接，直達角的外輪廓下端，長弧線由下端往上收束在首後。頸背以一個「m」的頸紋沿著背脊順著木框以雙鈎曲線繞到尾端，這應是強調「曲繞」現象。在額頭眉毛另一端接著以一個長圓渦弧收束在首後，是否在擬人化下，這個是耳朵誇張的表示符號。以前額中分線的兩邊，固定了眼睛的位置，而且額的前端外形，也因必須適應容納兩眼存在的事實，適時因圖像而調整，變得往後延長。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型的變化由全側面而兩面；由單鼻翼而雙鼻翼。鼻翼下的嘴型，上唇以一個微凸連接下巴的小彎鈎，形成一個張口的樣子。下巴以一個半月牙狀往上鈎，下顎處以一個小圓渦弧收束在頸部上方的內收外型，與實物下顎的鬚鬚相近。

對於木作螭虎紋的中脊線它存在表現曲繞現象的事實，但就圖Ⅲ-4-3（原圖式拾捌）雖然頭部、眼、鼻、嘴極力表現「曲繞」事實，但頸部與軀幹、四肢來說，匠師極力改變退化的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上優雅的事實。但在圖中以「前瞻」式，背部沿著木框捲起從頭角捲到頭前一直到尾端已經離開拱頭水平線設計。強化頸部轉軸的功能，頸部縮小，並以一個「m」式的摺疊紋，雞胸式挺起；身軀的長度，由短而延展的「蛇身」現象也發生，就身軀的發展應在於配合架構材。背脊沿著木框以雙鈎曲線捲起從頸部捲到頭前，在一個回旋在頭部前方呈現，一直到尾端收束。頸部連接腹部以一個胸部凸出「雞胸式」挺起，自然呈現「曲繞」現象，同時也讓身軀延展。頸到腹以單鈎線，以一個半圓弧型讓胸肌鼓起，在內側自頸又以一條胸肌線，讓胸肌更清楚，通常匠師稱之為「雞胸」式。在外側往外以一個非寫實型的大半月牙彎鈎腳，再以一個長小圓渦弧當肩胛收束。在胸肌鼓起內側，以一個半弧前腳肘，接上一個非寫實型的大半月牙彎鈎的腳，連接左下長渦弧，在右下角長渦弧在非寫實腳彎鈎處以一個順時針小圓渦弧收束，在尾部的前方。

在背脊上的尾部，幾乎退化，一方面也可能匠師以「全型」「首尾內向式」，且上面幾乎沒有餘白。自尾部翹起處以一個半彎月形小月牙與木框右下大圓渦弧連接；小月牙上端一個長圓渦弧，半彎小月牙再以一個長圓渦弧，尾部以弧形繞過腳及鼻後，再以一個長圓渦弧一個半月牙的尾端。這應是尾巴一部份，這是單尾單叉尾部發展的開端。

圖Ⅲ-4-4

表 3-36...類型 Ⅲ-4-4

類型 Ⅲ-4-4 (原圖式拾玖)	說明	
	方向：前瞻向右 形狀：側首螭虎全型	
	頭部 ①有，單角覆角向下 ②有，雙目。 ③有，雙鼻翼。	④獸形嘴，張口 ⑤有，單線勾勒線條。
說明：依傳統畫師畫龍的口訣： ①鹿角 ②蝦目 ③狗鼻 ④畫牛嘴 ⑤畫獅鬃 ⑥魚鱗 ⑦ 畫蛇身(軀幹) ⑧火炎(背脊) ⑨ 雞腳(四肢) ⑩尾鬃 ⑪頸部	軀幹 ⑥無 ⑦○型軀體 ⑧曲繞成橢圓 ⑪縮小	
	四肢	⑨兩個非寫實前腳及一個後腳、另一隱藏後腳
	尾部	⑩一個尾鬃，單尾三叉。

圖Ⅲ-4-4 (原圖式拾玖) 匠師採用的構圖法通常有「硬身造」及「軟身造」兩種，前者少見，主要原因是通體一致、賓主難分，不像「軟身造」活潑明顯，「硬身造」設計難度較高不易表達也是另一原因。構造上「軟身造」分為下列二種圖像：(一)「首尾內向式」。(二)「首尾背向式」。在王建台的螭龍的雕刻研究，他認螭龍在構圖上分「硬身造」及「軟身造」兩種，兩種又各分為(一)全型。(二)後身型。圖Ⅲ-4-4 (原圖式拾玖) 應是屬於「全型」「首尾內向式」。採寫實側身法來構圖，取螭虎紋頭、尾皆有的構圖方式，特別「全型」都是希望在圖像上將餘白補足來構圖。木作通常構圖以左、右對稱為主型。

圖Ⅲ-4-4 (原圖式拾玖) 在框型裡面，是以兩個背向的 C 為主結構，外框以框中心線為線對稱圖案，再以螭虎頭端與尾端的 C 為主結構結構，木框為身軀連接頭尾來表現。左邊框上緣由內向上的長大順時針圓渦弧，與右邊框上緣由內向上的長反時針大圓渦弧對稱。接大圓渦弧，以一個微弧波浪往斜上。從框頂，再以平行於框的直線到中間對稱線。連接左上長大圓渦弧，下以一短微弧以波浪由外往內，再往外側斜以一個長左凸右向平鈎。右側框邊圖案，也以相同的線條對稱圖案。左側接著以一個短弧，連接於從底部的反時針長大圓渦弧；右側框邊圖案也以相同的順時針長大圓渦弧線條對稱圖形。從框內側沿著框到左側，再由左側到斜下彎曲上捲；外框線以單鈎曲線，內框線以雙鈎曲線來表現其「曲繞」現象。

在木框中心的首部，是一「前瞻」首部。螭虎有角，就首部來說在額頭眉毛下接一對蝦眼；如以全側的圖像，只有單邊可察覺眼睛，但當我們同時在一個構圖上見著兩個眼睛，臉的外輪廓形狀，因為透視的轉移，已經不是一個正側面的形式。眼睛上方眉毛是以單鈎曲線來表示，從頭額上方以單鈎線曲繞至額頭後方，以一個小圓渦弧收束。連接「首後」單一裝飾「獅鬃」，縮小並未強化，因此並未喧賓奪主「龍角」。在「獅鬃」下接著一種「單角」的「覆角」形式在架構上力求表現，這也是螭虎紋構圖中最常見的，所以會有往下覆角的造型，主要還是因為架構材外型式樣，在不改造原有型樣的條件下，只有在圖像上做有關角長、短自身調適。通常構樣是一個朝下彎曲的下鈎形式，造樣通常以長型的覆角居多。在這裡角直接由頸後上部的連接，直達角的外輪廓下端，長弧線由下端往上收束在首後。在這裡可以清楚的發現頸背以一個「m」頸紋，沿著背脊順著木框以雙鈎曲線繞到尾端，這應是強調「曲繞」現象。在額頭另一端接著以一個長圓渦弧收束在首後，是否在擬人化下，這是耳朵誇張的表示符號。以前額中分線兩邊，固定了眼睛的位置，而且額前端外形，也因必須適應容納兩眼存在的事實，適時因圖像而調整，變得往後延長。兩個眼睛中間有一個彎月形的鼻樑，這是一個「寫實人面型」。鼻型的變化由全側面而兩面；由單鼻翼而雙鼻翼。鼻翼下的嘴型，上唇以一個微凸連接下巴的小彎鈎，形成一個張口的樣子。下巴以一個半月牙狀往上鈎，下顎處以一個小圓渦弧收束在頸部上方的內收外型，與實物下顎的鬚鬚相近。

對於木作螭虎紋中脊線它存在表現曲繞現象的事實，但就圖III-4-3（原圖式拾捌）雖然頭部、眼、鼻、嘴極力表現「曲繞」事實，但頸部與軀幹、四肢來說，匠師極力改變退化的側身靜止狀態；頸是承其方向的轉軸，這種承轉也說明它在圖像構造上優雅的事實。這時以「前瞻」式，背部沿著木框捲起從背脊頸紋捲到尾端已經離開拱頭水平線設計。強化頸部轉軸的功能，頸部縮小，並以一個「m」式摺疊頸紋，雞胸式挺起；身軀長度由短而延展「蛇身」的現象也發生，就身軀的發展應在於配合架構材。背脊沿著木框以雙鈎曲線捲起從背脊捲到頭前，在一個回旋在頭部前方，一直到尾端收束。頸部連接腹部以一個胸部凸出「雞胸式」挺起，自然呈現「曲繞」現象，同時也讓身軀延展。頸到腹以單鈎線，以一個半圓弧型讓胸肌鼓起，在內側自頸又以一條胸肌線，讓胸肌更清楚，通常匠師稱之為「雞胸」式。在外側往外以一個非寫實型大半月牙彎鈎的腳，再以一個小圓渦弧當肩胛收束。整個背、腹沿著木框成為「橢圓」，在木框右內側，以一個長弧

線加上一個半橢圓連接右下角，這應是一非寫實後腳；同時接上另一非寫實型大半月牙彎鈎的腳，在前非寫實腳的後面，接著以單尾三叉卷草化的方式在尾部呈現。

在背脊的尾部，匠師以「全型」「首尾內向式」，且上面幾乎沒有餘白。自尾部翹起處右側以一個半彎月形小月牙與背脊平行彎曲；中間以一個草狀的尾端凸出尖端頂住木框，左側也是以半彎小月牙在鼻頭後面，統稱為「單尾三叉」卷草化方式，這是單尾三叉尾部發展的開端。

小結

Ⅲ-4 可謂連（聯）拱型螭虎斗拱，然依頭、軀幹、四肢、尾以及紋飾的細部變化，可以細分為四種亞形。圖Ⅲ-4-1（原圖叁拾）、圖Ⅲ-4-2（原圖叁拾壹）、圖Ⅲ-4-3（原圖式拾捌）、圖Ⅲ-4-4（原圖式拾玖），這四者在圖形上，筆者將它歸納在連拱的類型Ⅲ-4。它與前面三類有著明顯的不同，前類型Ⅲ-1、類型Ⅲ-2，是典型線對稱的圖形，類型者Ⅲ-3 又是不相同的一類，設計者將功用寫在旁邊，在廟宇建築裡這應是匠師慣用的手法。

在王建台螭虎的雕刻研究，他認螭虎在構圖上分「硬身造」及「軟身造」兩種，兩種又各分為（1）全型。（2）後身型。最常見的基本構造圖型有下列兩種：（1）∞狀的構圖。（2）O狀，圓圈形的構圖。在構造上「軟身造」分為下列二種圖像：（1）「首尾內向式」。（2）「首尾背向式」。圖Ⅲ-4-1（原圖叁拾）採圖像側身法來構圖，取螭虎紋尾化的卷草或後半身，特別是分叉近尾端的部位來構圖。木作通常構圖以左、右對稱為主型。圖Ⅲ-4-2（原圖叁拾壹）採圖像側身法來構圖，取螭虎紋頭、尾皆有構圖方式。圖Ⅲ-4-3（原圖式拾捌）「全型」「首尾內向式」採寫實側身法來構圖，取螭虎紋頭、尾皆有的構圖方式。圖Ⅲ-4-4（原圖式拾玖）應是屬於「全型」「首尾內向式」。

「托木」是受限於架構材外型，為滿足架構材情況下，匠師採用的構圖法，通常有「硬身造」及「軟身造」兩種。前者少見，主要原因是通體一致、賓主難分；不像「軟身造」活潑明顯，「硬身造」設計難度較高不易表達也是另一原因。

「員光」在木作雕刻中重要的作品，特別是花鳥走獸類經常會出現在其上，主要原因有（1）視覺上的要衝。（2）完整平面的格局。（3）適於雕造的理想厚度。（4）較大的表現面積。同樣的理由，對於螭虎紋構造圖像也佔有一席之地。

通常「員光」位置上所見到圖像結構，同樣匠師採用的構圖法有「硬身造」及「軟身造」兩種，「硬身造」和「軟身造」構圖相似，但龍身盤常受到大小均齊的限制，就不像「軟身造」要來得變化豐富，因構造幾近相同。

第四章 王錦木螭虎拱的圖稿風格分析

序言

對於圖稿與實物的造型，每位匠師在雕刻成形時都有不同手法表現。實體造型與平面圖稿應有視差¹³⁶。我國傳統建築木雕在裝飾特徵表現上是多元的，如：雕刻技法、構圖與佈局、主題形象的創造與應用，匠師生命史等，都各有專書及研究問世；在雕刻技法方面，前人多有著墨；關於匠師生命史的論述，筆者已於本文第二章有所探討。第三章對於匠師王錦木架路拱頭裝飾紋樣、雕刻的構圖與佈局，已做過圖稿的類型分類與結構分析，可做為本章探討的基礎。但對於主題形象的創造與應用是實質影響其作品風格表現，筆者認為材質、技法會透過「圖稿」的實際形式而影響到「作品」的知覺形式¹³⁷，進而影響到架路拱頭裝飾紋樣的表現。

第三章，探討王錦木圖稿的類型與結構分析，從匠師手繪圖稿的時間，加上生平作品的了解，得知不同時間、或不同匠師（拚場），在作品上會有不同的風格表現。依照筆者對於王氏參與設計作品的實地拍攝，對照相關位置的圖稿，發現這些圖稿樣式出現在大木構中，這些廟宇經濟需達一定的規模以上，而每六十年一大修復中，得以保存下來者，會越來越少。越晚期鋼筋水泥建的廟宇根本看不到，筆者試著把王氏作品中的幾間較有代表性廟宇提出來比對，將可發現各階段的典型風格及變化。這些風格樣式並非各自獨特存在，它們之間不僅有部分雷同，而且前後之間有著傳承與演變。

第一節 圖稿與相對位置

筆者在整理王氏傳統廟宇設計圖時，發現這份未刊錄的圖稿，應是王氏的工

¹³⁶ 阿道夫·希爾德布蘭德，潘耀昌等譯，《造型藝術中的形式問題》，北京，中國人民大學出版社，2004，頁6。

¹³⁷ 同註136，頁17。

作手冊。王錦木在一般傳統廟宇建築中是被歸類在泉州匠師，由於台灣自清代以來，歷經三個政權的統治。在王氏的手繪圖稿上是寫著民國六十四年（1975年）於三寮灣，這應是台南北門三寮灣東隆宮興建時。因此，筆者以東隆宮為主要分界，在前以西螺廣福宮、土庫順天宮、麥寮拱範宮、嘉義城隍廟；在後以南鯤鯓大牌樓。對於匠師架路拱頭上裝飾紋樣圖稿與作品的逐一比對，了解風格表現對應關係。

本章將王錦木架路拱頭分成八個區域位置，針對側身型斗拱、接拱型斗拱、連拱（聯拱）型斗拱有關螭虎紋樣，就頭部（含頸）、軀幹、四肢（含尾部）等，比對當時他所參與廟宇作品與其風格相近之拱頭，以分析其風格。

在田調上，筆者將一般匠師對於其圖稿應用在位置上，將可分為下列三種樣式：（一）拱仔。（二）員光。（三）托木。並以拱仔為討論主要方向。

（一） 拱仔

台灣語的「拱仔」，就是木作中所謂的斗拱。斗拱依其鋪作種類及功能、作法，筆者將整理、歸納前人所敘整理而成訂為六個區域。形式如表 4-1：

表 4-1 架路拱頭位置說明

說明 位置	鋪作種類	功能	各種作法	位置
A	出檐斗拱 (出簷斗拱)	承挑檐桁，並穩定棟架，防前後變形	掩拱（自壁內出）	位於步口廊
			檐柱拱（檐板式、棒前桁式）	位於步口廊
B	棟架斗拱	承桁（楹）木，並穩定棟架，防止左右變形。	尖峰筒、疊斗	施於明間
C	排樓斗拱	承桁（楹）木，並穩定屋架，防止左右變形。	單向、雙向	大楣及門扇即大楣及壽樑上斗拱
D	看架斗拱（溜金斗拱、擔拱看架）	置於「二甲」位，承上下二架桁。	看架	通常以壽樑為支點，前挑出簷，後尾頂住桁木
E	網目斗拱（如意斗拱）	豐富天花的形式，遮檔屋頂。		三川殿的前簷步口
F	結網斗拱	豐富廳堂上空的造形，穩定整體屋架。		三川殿或大殿

資料來源：參考李乾朗，《台灣傳統建築匠藝》，p84。

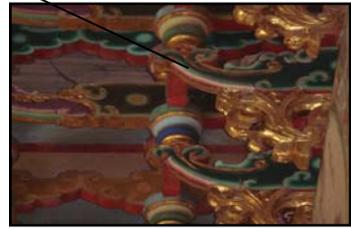
位置 A 圖例：

A. 區出檐斗拱掩拱
(自壁內出) 檐柱拱
(檐板式、棒前桁式) 位於步



位置 B 圖例：

B. 區棟架拱承桁 (楹) 木，並穩定棟架，防止左右變形。尖峰筒、疊斗施於明間



位置 C 圖例：

C 區排樓斗拱承桁 (楹) 木，並穩定屋架，防止左右變形。單向、雙向大楣及門扇即大楣及壽樑



位置 D 圖例：

D 區看架斗拱置於「甲」位，承上下二架桁。看架通常以壽樑為支點，前挑出簷，後尾頂住桁木



位置 E 圖例：

E 區網目斗拱 (如意斗拱) 豐富天花的形式，遮檔屋頂。三川殿的前簷步口



位置 F 圖例：

F 區結網斗拱 豐富廳堂上空的造形，穩定整體屋架。三川殿或大殿



表 4-2 拱仔位置說明

(二) 員光 (G)

在台語的發音解釋，應該解釋為「彎彎拱起」的意思，是指較短的樑下長方形構件，又稱「樑垂」或「隨樑枋」，功用上也是為穩定樑柱不易變形，使成九十度，與「插角」有著相同位置功能。在視覺區域內為貼近水平視點的架構物，「螭虎紋」的結構也是最常見到的圖像，其有「硬身造」及「軟身造」，及框形兩邊設計多種表達方法。

位置 G 圖例：



G 區員光 (G) 指較短的樑下長方形構件，又稱「樑垂」或「隨樑枋」。

G 區員光 (G) 指較短的樑下長方形構件，又稱「樑垂」或「隨樑枋」，功用上也是為穩定樑柱不易變形，使成90°，與「插角」有著相同位置功能。



表 4-3 員光位置說明

(三) 托木 (H)

「托木」是俗稱的「雀替」，也就是「角替」，位於額枋與柱的相交處，自柱內伸出，承托額枋下之分件，其長度計算按柱間淨寬之四分之一。台灣匠師稱為「插角」，究其原意是一個位置上的形容詞，是描述植於角落之間的一個物件稱謂，它有穩定直角的功用，也位於正面視覺的要津上，一般而言，「軟身造」比「硬身造」來得多。

位置 H 圖例：

H 區「托木」是俗稱「雀替」，也就是「角替」，位於額枋與柱的相交處，自柱內伸出，承托額枋下之分件，其長度計算按柱間淨寬之四分之一。台灣匠師稱為「插角」，



第二節 圖稿與對應作品

王氏手繪未刊錄側身型斗拱圖稿，分為拱頭、接拱、連拱。並將其中斗拱依裝飾功能性將它歸為一類，斗拱代號：拱頭壹-拱頭拾柒，共十八種形狀樣式。這十八種樣式，筆者再依圖稿型態將類型 I 側身型斗拱細分為六小類，從類型 1-1 到類型 1-6。類型 II 接拱型斗拱分為二小類；從類型 II-1 到類型 II-2。類型 III 連拱型斗拱細分為四小類，從類型 III-1 到類型 III-4。

匠師王錦木設計作品很多，大部分木雕保存不易，經過五、六十年的變動。一般要出現木雕彩繪螭虎拱通常是在經濟較發達的地區，西螺廣福宮、土庫順天宮、麥寮拱範宮、嘉義城隍廟等，這四所廟宇是早期（1924-1936）年所建，也是匠師王錦木早期參與並有實地施作的廟宇。

北門南鯤鯓正殿、褒忠馬鳴山鎮平宮正殿及三川步口還保有傳統大木構廟宇建築，又是匠師王錦木恩師王伙艾最後的作品，當然對王錦木工作圖稿的風格定會有影響；另北門南鯤鯓正殿、拜亭，南鯤鯓大牌樓（山門）大木構是王氏的作品，因而獲傳統廟宇建築薪傳獎，也是筆者討論對象。在探討類型 I 側身型斗拱，將參考圖像性符號採直接、相似的形態，再簡略的以頭、頸、驅幹、四肢、尾等部分，分別以照片比對圖稿，逐一將其相同性、差異性分別探討以了解其演變。

經比對照片位置分別如下：

一、I 型：側身型斗拱

1-1：前瞻側身型螭虎斗拱

I-1-1（圖壹）

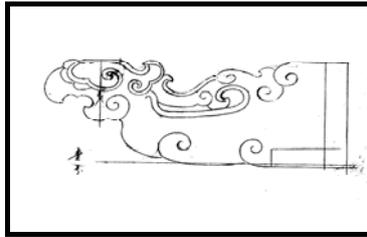


圖 4-1

類型 I -1-1 照片與圖稿(圖壹)相似者五式，分別出現在南鯤鯓正殿 C(1924 建、2008 修，圖 4-2)，南鯤鯓大牌樓 A (1982，圖 4-3)，拱範宮正殿 B (1933，圖 4-4)，嘉義城隍廟正殿 F (1937，圖 4-5)，東隆宮正殿 D (1978，圖 4-6) 等，以前瞻側身型螭虎形式出現；各部位表現仍有差異，對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-2



圖 4-3

南鯤鯓正殿 C (1924 建 2008 修，圖 4-2)，，是以前瞻側身型螭虎形式出現，幾乎與圖稿相同。不同的地方是頸下胸、腹弧線明顯的運用大圓渦弧分成區塊，且兩個圓渦弧是背向的。

南鯤鯓大牌樓 A (1982，圖 4-3)，是以前瞻側身型螭虎形式出現。頭部眼睛不是以圓柱型蝦眼方式表現；但嘴巴非長常清楚以二個鉗夾如同蝦子一樣張開。夾子上的眼睛是獸眼，明顯與匠師製作規則不同。眼上並無眉毛睚而是雷目文下的蝦眼，簡單說就是將蝦臉移植過來。首后以卷草化的鬃毛，由裡側往外披蓋在背脊上。嘴下以一個圓渦弧向上拱起，這明顯與圖稿不同。



圖 4-4



圖 4-5



圖 4-6

拱範宮正殿 B (1933, 圖 4-4), 是以前瞻側身型螭虎頭部形式出現, 頭部眼睛是以蝦眼方式表現, 嘴巴以二個鉗夾如同蝦子一樣張開, 眼上並無眉毛眶而是目雷文下的蝦眼, 簡單說就是將蝦臉移植過來。

嘉義城隍廟正殿 F (1937, 圖 4-5), 是以前瞻側身型螭虎形式出現, 整體塗金黃色。就頭部來說, 頭部眼睛是以蝦眼的方式表現, 夾子上的眼睛是蝦眼與獸眼明顯不同。眼上並無眉毛眶而是目雷文下的蝦眼, 簡單說就是將蝦臉移植過來。嘴巴以二個鉗夾如同蝦子一樣張開。首後鬃毛下覆, 其它大部份與圖稿一致。

東隆宮正殿 D (1978, 圖 4-6) 照片, 是以前瞻側身型螭虎形式出現, 頭部眼睛是以圓柱型蝦眼的方式表現, 嘴巴非長常清楚以二個鉗夾如同蝦子一樣張開。夾子上的眼睛是蝦眼與獸眼明顯不同, 背部凸起與圖稿不同。

I-1-2 (圖叁)

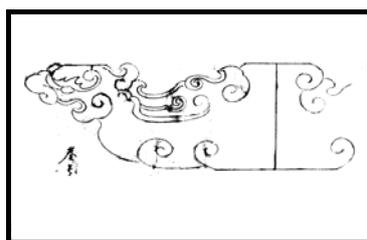


圖 4-7

類型 I-1-2 照片與圖稿 (圖叁) 相似者十二式, 分別出現在南鯤鯓正殿步口 A (1924, 圖 4-8, 圖 4-11)、台南南鯤鯓 B (1924 建、2008 修, 圖 4-10)、南鯤鯓正殿步口 C (1924, 圖 4-9)、褒忠鎮平宮正殿中央 B (1951, 圖 4-13)、嘉義城隍廟三川步口 A (1937, 圖 4-16, 圖 4-17)、嘉義城隍廟拜亭 A (1937, 圖 4-18)、嘉義城隍廟正殿藻井 F (1937, 圖 4-15)、拱範宮 A (1933, 圖 4-14, 圖 4-19)、土庫順天宮 A (1937, 圖 4-20)、北門東隆宮 A (1978, 圖 4-12)、南鯤鯓大牌樓 B (1982)、大林安霞宮 A (1967, 圖 4-21) 等, 以前瞻側身型螭虎形式出現; 表現上差異很大, 比對類型 I-1-2 照片, 筆者再依相近照片分組, 其中部分彼此極為接近圖稿, 再分八組來討論。



圖 4-8



圖 4-9



圖 4-10



圖 4-11

南鯤鯓正殿步口 A (1924, 圖 4-8)、南鯤鯓正殿步口 C (1924, 圖 4-9)、台南南鯤鯓 B (1924 建、2008 修, 圖 4-10), 是前瞻側身型螭虎。造形上首部與圖稿是相似的, 但很明顯對於照片頸部的構造幾乎已全然不見, 甚至有肥大化的現象。南鯤鯓正殿步口 B (1924, 圖 4-8)、台南南鯤鯓 B (1924, 圖 4-10), 就首部來說, 眼睛採蝦眼; 因此, 上有飾以不規則的兩個 W 形花脈狀裝飾紋。鼻下有鰓飾觸鬚到嘴巴上顎, 嘴巴由下顎長出角來; 額頭上有額頭紋, 自眉毛外緣拉出一個圓渦弧, 及獅鬃後的龍蝦鰓飾。自下顎而上的尖凸, 再以波浪紋斜下連接一個小圓渦弧, 其代表什麼有待後續研究。南鯤鯓正殿步口 C (1924, 圖 4-9)、南鯤鯓正殿步口 B (1924, 圖 4-8, 圖 4-10), 應與前者相近, 只是額頭上獅鬃拉長, 額下改以一個弧形往內側加上一個圓渦弧; 圖 4-10 係 2008 年修護後彩繪。

南鯤鯓正殿步口 B (1924, 圖 4-11), 是前瞻側身型螭虎。幾乎是以彩繪為主要表現方式, 雕鑿為輔。但很明顯對於照片頸部構造幾乎已全然不見, 甚至有肥大化的現象, 上頭彩繪全然無法辨識。



圖 4-12



圖 4-13



圖 4-14

北門東隆宮 A (1978, 圖 4-12), 應是水泥裝飾用拱頭, 全是以彩繪為主要表現方式, 自斗位上拉出六層次增加變化, 各部以線條圈出範圍突出表面塗以金色。這裡臉部的型式, 頭部四周鬃毛, 背脊上的火炎, 身軀的鱗片, 胸、腹下的白色爪指, 背脊上的火炎; 雕鑿上少有表現。

褒忠鎮平宮正殿中央 B (1951, 圖 4-13), 以前瞻側身型形式出現, 但很明顯對於照片上頸部的構造幾乎已全然不見, 頭部的眼睛是以蝦眼的方式表現。首後有一支彎覆角, 尾部以一個彎鉤圓渦弧加上一個樹狀卷草紋形成尾鬃; 在腹部

以一個小圓渦弧，連接一個大彎鉤腳。

拱範宮正殿 A (1933, 圖 4-14), 是頭部。以前瞻側身型形式出現, 但很明顯對於照片上頸部的構造幾乎已全然不見, 頭部的眼睛是以蝦眼的方式表現。首後有一支彎覆角, 身軀有鱗片覆蓋。與圖稿差異非常大, 這裡列入供參考。



圖 4-15



圖 4-16



圖 4-17



圖 4-18

嘉義城隍廟正殿藻井 F (1937, 圖 4-15), 是前瞻側身型螭虎。很明顯對於照片構造頸部的構造幾乎已全然不見, 有肥大化的現象。就首部來說, 眼睛採蝦眼移植過來; 額頭上有額頭紋, 自眉毛外緣拉出一個圓渦弧及獅鬃, 塗以金黃色。

嘉義城隍廟三川步口 A (1937, 圖 4-16), 是前瞻側身型螭虎。造形上首部與南鯤鯓正殿步口 A (1924, 圖 4-8)、南鯤鯓正殿步口 A (1924, 圖 4-9)、台南南鯤鯓 C (1924 建、2008 修, 圖 4-10) 是相似的, 但很明顯照片上頸部的構造幾乎已全然不見, 甚至有肥大化的現象。就首部來說, 眼睛以圓柱形突出表示, 眼睛採蝦眼。因此, 其上飾以不規則的 W 形紋飾。嘴巴含金色珠子, 顎下有鬚鬚到頸部; 額頭上有額頭紋, 眉毛外緣拉出一個圓渦弧, 首後獅鬃拉長。其獅鬃後的鰭飾, 自鰓下接一個鰭飾。在腹部以一個小圓渦弧連接一個大彎鉤角。

嘉義城隍廟三川步口 A (1937, 圖 4-17), 是前瞻側身型螭虎。就首部來說, 眼睛擬人化。眼上眉毛連接著圓渦弧, 圓渦弧後接著一叢卷草鬃毛; 腹下以一個肩頰似的圓渦弧加一個彎鉤角。在斗位上以一個肩頰似的圓渦弧加一個彎鉤角相向。尾部以一個彎鉤圓渦弧加上一個樹狀草紋形成尾鬃。嘉義城隍廟拜亭 A (1937 圖 4-18), 與嘉義城隍廟三川步口 A (1937, 圖 4-17) 照片相似, 這裡它是以金色框線處理線條, 讓作品凸出。



圖 4-19



圖 4-20



圖 4-21

拱範宮 A (1933, 圖 4-19)、土庫順天宮 A (1937, 圖 4-20) 兩者相似, 以前瞻側身型形式出現。很明顯對於照片上頸部的構造幾乎已全然不見, 甚至有肥大化的現象。在造形上受制於架構材, 成爲一直線; 在眼睛採蝦眼, 嘴巴下顎的短圓渦弧鬚鬚, 首後獅鬃一端拉長。

大林安霞宮 A (1967, 圖 4-21), 以前瞻側身型形式出現, 但很明顯對於照片上頸部的構造幾乎已全然不見, 頭部的眼睛是以擬人化的方式表現突出, 上有飾以不規則的兩個 W 形紋飾眉毛, 尾巴以一個小彎鈎月牙與拱頭上的圓渦弧相連, 胸腹部以一個自斗位大小圓渦弧拉長的卷草紋飾。

I-1-3 (圖拾肆)

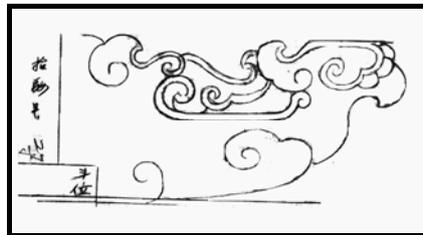


圖 4-22

型 I-1-3 照片與圖稿 (圖式) 相似者六式, 分別出現在嘉義城隍廟拜亭 B (1937, 圖 4-23)、北門東隆宮 E (1978, 圖 4-24)、褒忠鎮平宮 B (1951, 圖 4-25, 圖 4-26)、褒忠鎮平宮正殿 E (1951, 圖 4-27, 圖 4-28) 等, 以前瞻式側身型形式出現; 各部位表現大致相同, 但是仍有小部分差異, 對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。

類型 I-1-3 (圖拾肆), 筆者目前對照相近圖稿有六式; 其中圖 4-25, 圖 4-26 又是極接近, 因此筆者將分五組來討論。



圖 4-23



圖 4-24

嘉義城隍廟拜亭 B (1937, 圖 4-23), 自棟架出斗栱, 其造形體雖為側面, 但確有以立體形態來表現如同一隻雞。就頭部來說, 以金色突出的線條當眉毛, 眼睛並未突出, 頭後的獅鬃, 改以線條似的獅鬃, 嘴部用張口, 與圖稿閉式不同。雞胸式的突出一片, 強化立體曲繞效果, 頭下頸前有一個類似雞冠; 胸下以一卷草化金色條文到頸後, 腹部以一個大圓渦弧為肩頰, 連接一個彎鉤角, 這應是腳。脊背上尾鬃表現方式也不同。

北門東隆宮 E (1978, 圖 4-24), 以前瞻側身型形式出現, 其造形體雖為側面, 但表現如同一隻螭鳳。就頭部來說, 眼睛突出以蝦眼, 首後的獅鬃, 在首後的覆角之上, 嘴部未張口, 與圖稿口中含珠不同。雞胸式的突出一片, 強化立體曲繞效果, 頭下頸前有一個類似雞冠, 腹下的圓窩弧連接於拱頭突出點, 在造形上和褒忠鎮平宮三川步口 E (1951, 圖 4-28) 沒有多大的不同。

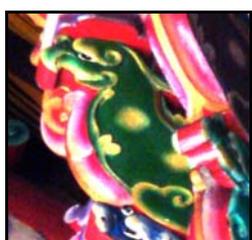


圖 4-25



圖 4-26



圖 4-27



圖 4-28

褒忠鎮平宮 B (1951, 圖 4-25)、褒忠鎮平宮 B (1951, 圖 4-26) 照片基本造型應相似。就頭部來說, 眼睛以橢圓形突出表現; 兩者都在嘴上、頸前多一個類似雞冠, 首後的獅鬃, 改以線條似拉長的獅鬃。前一圖形褒忠鎮平宮 B (1951, 圖 4-25), 對於胸腹部下的圓渦弧加一個彎鉤; 一個在胸腹部下、另一個在胸腹部中央。至於背脊上的尾鬃並未如圖稿卷至首後。

褒忠鎮平宮三川步口 E (1951, 圖 4-27), 與圖稿在造形上是相似的。但很明顯對於照片頸部的構造幾乎已全然不見, 甚至有肥大化的現象, 頸部轉軸的功能盡失。眼睛採蝦眼, 上有飾以不規則的兩個 W 形紋飾。首後的鬃毛並不明顯, 至於圖稿上尾部的鬃毛、胸腹部下的肩頰、圓渦弧與彎鉤在照片上是看不到。

褒忠鎮平宮三川步口 E (1951, 圖 4-28), 以前瞻側身型形式出現, 其造形體雖為側面, 但確有以立體形態來表現如同一側身型螭鳳。就頭部來說, 眼睛突出以蝦眼表示。首後的獅鬃, 在首後的覆角之上; 嘴部張口, 口中含珠與圖稿閉式不同。雞胸式的突出一片, 強化立體曲繞效果, 頭下頸前有一個類似雞冠; 胸、

腹下以一卷草化條紋到頸後。在腹部以一個大圓渦弧爲肩頰，連接一個彎鉤角，這應是腳。脊背上的尾鬃表現方式也不同，連接於斗位之上。

I-2：臥式側身型螭虎斗拱

I-2-1（圖式）

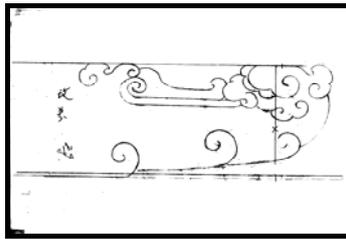


圖 4-29

類型 I-2-1 照片與圖稿（圖式）相似者有九式，分別出現在褒忠鎮平宮 A（1951，圖 4-30）、褒忠鎮平宮 C（1951，圖 4-33），褒忠鎮平宮正殿前簷 C（1951，圖 4-31）、褒忠鎮平宮正殿前簷 D（1951，圖 4-32），大林安霞宮 A（1967，圖 4-34），北門東隆宮 E（1978，圖 4-35），南鯤鯓正殿拜亭 E（1924 建、2008 重修，圖 4-36，圖 4-37），南鯤鯓拜亭前 E（1972，圖 4-38）等照片，以回首式側身型螭虎形式出現。各部位表現大致相同，但是仍有小部分差異，對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-30



圖 4-31



圖 4-32



圖 4-33

褒忠鎮平宮正殿前簷 A（1951，圖 4-30），主要不同在於背脊上有著卷草化的鬃毛，尾端卷草化繞個小圈往上翹，頸部以下到胸部由外到內尖凸出，並以一個大圓渦弧及一個小彎鉤角連接架構材底線圓渦弧於斗位上。與圖稿二個大圓渦弧加上一個小圓渦弧平貼在架構材上，在視覺上差異很大。

褒忠鎮平宮正殿前簷 C (1951, 圖 4-31), 主要不同在於頭部的嘴巴含著輪狀環形物連接著一根短棒, 頸部到胸部由外到內尖凸出, 並以一個大圓渦弧及一個彎鉤角連接圓渦弧於斗位上。與圖稿二個大圓渦弧加上一個小圓渦弧平貼在架構材上, 在視覺上差異很大。

褒忠鎮平宮正殿前簷 D (1951, 圖 4-32), 頭部的眼睛是以蝦眼的方式表現。背脊上有著卷草化的鬚毛自裡側向外披蓋, 並以一個大圓渦弧及一個小彎鉤角連接架構材底線圓渦弧於斗位上。與圖稿二個大圓渦弧加上一個小圓渦弧平貼在架構材上, 在視覺上差異很大。

褒忠鎮平宮前簷步口 C (1951, 圖 4-33), 頭部的眼睛是以圓柱型蝦眼的方式表現, 非常突出。頭上有著額頭紋, 背脊上有著卷草化的鬚毛自裡側向外披蓋。頸部以下到胸部由外到內尖凸出, 並以一個大圓渦弧及一個小彎鉤角連接架構材底線圓渦弧於斗位上。胸部到頸部以逆勢而上的卷草化的鬚毛自裡側向外披蓋, 自頸部而下的梯狀弧形格子是否代表鱗片, 則有待後續研究。



圖 4-34



圖 4-35

大林安霞宮 A (1967, 圖 4-34), 主要不同的地方在於尾上缺少捲起的尾鬚, 及頸背部下方不以二個圓渦弧連接於拱頭, 而改以一個小圓渦弧再加上一個小彎鉤角與柱頭底線連接。

北門東隆宮 E (1978, 圖 4-35), 主要不同的地方在於頭部有裝飾物, 腹部上缺少捲起的尾鬚, 及背部下方不以三個圓渦弧連接於拱頭, 這裡值得注意的是運用圓渦弧的位置從頭到頸部, 及頸部到柱頭, 以圓弧線條方式處理。底部不再是一條直線改以順圓渦弧線雕鑿曲線。

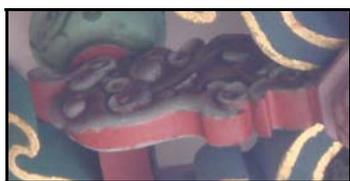


圖 4-36



圖 4-37



圖 4-38

南鯤鯓正殿拜亭 E (1924 建、2008 重修，圖 4-36)，筆者發現它是採凸起方式¹³⁸，運用主體不同的深度凸起引起視覺的效果，雖然圖上並沒有此圖樣，但筆者認為應歸類列出供參考。頭部的眼睛是以蝦眼的方式表現非常突出，嘴巴內的白白牙齒、耳朵等，頭部表達方式，應是受限位置及架構材，所見如負重物受擠壓變形的形態。

南鯤鯓正殿拜亭 E (1924 建、2008 重修，圖 4-37)，作法上同圖 4-36，頭部的眼睛不是以蝦眼的方式表現，嘴巴未能清楚表達、耳朵旁以一對卷草化的裝飾等，頭部頂住斗位受力壓擠的處理表達，應是受限位置及架構材表現方式。

南鯤鯓拜亭前 E (1972，圖 4-38)，它是採線刻中方形凸起方式，以凸起的框線，配合彩繪造型框出回首式側身型螭虎形式出現。但筆者發現雖受限於架構材，但不管是腹部線條或是背部線條，都顯得非常生動活潑。

I-2-2 (圖式)

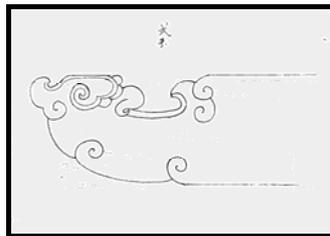


圖 4-39

類型 I-2-2 照片與圖稿(圖式)相似者八式，分別出現在台南南鯤鯓 C (1924，圖 4-40，圖 4-41)、南鯤鯓 B (1924 建、2008 重修，圖 4-42)、南鯤鯓 E (1924 建、2008 重修，圖 4-43)，西螺廣福宮 B (1939，圖 4-44)、東隆宮正殿 D (1978，圖 4-46)、東隆宮正殿 F (1978，圖 4-45，圖 4-47) 等，以回首式側身型螭虎形式出現；雖然首、頸、軀幹、四肢及尾等，各部位表現大致相同，但是仍有小部分差異，對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-40



圖 4-41



圖 4-42



圖 4-43

¹³⁸王慶臺，《中國南系閩南地區台灣木作雕刻螭結構之研究》，1989，頁 165。

台南南鯤鯓 C (1924, 圖 4-40)、南鯤鯓 C (1924 建、2008 重修, 圖 4-41), 因整修雖沒有很大的雕鑿及彩繪, 但仍可以看出線刻與圖稿十分吻合。

南鯤鯓 B (1924 建、2008 重修, 圖 4-42), 其最大不同在於頭部, 頭部的眼睛是以蝦眼的方式表現非常突出, 嘴巴埋入身軀只見鼻頭, 頭部的髮鬃從首後到頸部, 以卷草化方式表現; 頸部的構造幾乎已全然不見, 甚至有肥大化的現象, 尾端與圖稿差異極大。

南鯤鯓 E (1924 建、2008 重修, 圖 4-43), 採浮雕凸起方式, 運用主體不同的深度凸起引起視覺的效果, 雖然圖上並沒有此圖樣, 但筆者認為應歸類列出供參考。頭部眼睛是以圓柱型蝦眼的方式表現非常突出, 鼻頭單翼很誇張, 嘴巴下顎相較下很短、頸下到背部內側凸起向內的鬃毛, 頭部以很誇張方式表達。



圖 4-44



圖 4-45



圖 4-46



圖 4-47

西螺廣福宮 B (1939, 圖 4-44), 其最大不同在於運用線刻。頭部、鼻頭及腹部並未為下凹, 反而彎彎拱起, 而是順著架構材平直線到首部。頸、背部以一個小圓渦弧加上一個小彎鉤角, 明顯與圖稿上兩個小圓渦弧不同, 且幾乎是以簡略彩繪為主要表現方式。

東隆宮正殿 F (1978, 圖 4-45), 其最大不同在於頭部, 頭部的眼睛是以圓柱型蝦眼的方式表現非常突出, 與台南南鯤鯓 C (1924, 圖 4-40)、南鯤鯓 C (1924、2008 修, 圖 4-41) 相似, 其次就是斗位與拱頭相接的地方的美化, 頸、背部以一個大圓渦弧並在相對位置以一個大圓渦弧加上一個小彎鉤角, 明顯與圖稿上兩個小圓渦弧不同。

北門東隆宮 D (1978, 圖 4-46), 其最大不同在於頭部, 頭部的眼睛是以圓柱型蝦眼的方式表現非常突出, 尾部以一個尾鬃前捲結束, 其於大致與圖稿相同。

東隆宮正殿 F (1978, 圖 4-47), 其最大不同在於頭部, 頭部的眼睛是以圓柱型蝦眼的方式表現非常突出, 背脊尾端以一個圓渦弧及一個小彎鉤結束, 其於大致與圖稿相同。

I -2-3 (圖拾陸)



圖 4-48

類型 I -2-3 照片與圖稿 (圖拾陸) 相似者有十四式，分別出現在麥寮拱範宮 E (1933, 圖 4-49)、麥寮拱範宮 A (1933, 圖 4-56, 圖 4-57)、土庫順天宮 E (1937, 圖 4-50, 圖 4-51)、土庫順天宮 E (1937, 圖 4-58)、北門南鯤鯓 E (1924 建、2008 重修, 圖 4-52)、北門南鯤鯓 B (1924 建、2008 重修, 圖 4-53, 圖 4-54, 圖 4-55)、褒忠鎮平宮 D (1933, 圖 4-59, 圖 4-60, 圖 4-61, 圖 4-62) 等，以臥式側身型螭虎斗拱形式出現；各部位表現大致相同，但是仍有小部分差異，對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。

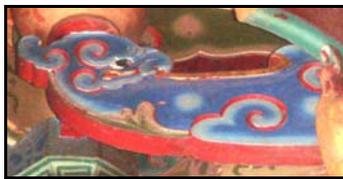


圖 4-49



圖 4-50



圖 4-51

麥寮拱範宮 E (1933, 圖 4-49)、土庫順天宮 E (1937, 圖 4-50)，其最大的不同有三個地方；其一，頭部的眼睛是以蝦眼的方式表現非常突出。其二，是背部上不再只是圓渦弧，而是出現卷花草的紋樣，如同鬚毛一樣，是逆向的。其三，是以大圓渦弧式的肩頰加上一個大的彎鉤連接斗位。

土庫順天宮 E (1937, 圖 4-51)，其不同有三個地方；其一，頭部的眼睛是以圓柱型蝦眼的方式表現非常突出。其二，是尾鬚不再只是小凸鉤角加上一個小圓渦弧，而是出現前卷花草的紋樣，如同鬚毛一樣，是順時鐘的。其三，是以大圓渦弧式肩頰加上一個大的彎鉤連接斗位。



圖 4-52

圖 4-53

圖 4-54

圖 4-55

台南南鯤鯓 E (1924 建、2008 重修，圖 4-52)，筆者發現線條趨於活潑，頭部的眼睛由蝦眼移植過來；鼻頭如同狗鼻拉長，鼻頭下顎的嘴巴二顆門牙；首後的髮鬃由下往上塊狀的覆蓋處理，接著肩夾式圓渦弧連接一個大彎鉤，這理除了運用雕刻技巧外同時運運黑色單色表達主體，白、紅色讓主體更清楚。

台南南鯤鯓 B (1924 建、2008 重修，圖 4-53)，筆者發現圖形結構趨於活潑，頭部的眼睛由蝦眼移植過來，內側眼睛所在的位置應有問題；鼻頭未見拉長，鼻頭下顎的嘴巴縮短；首後的髮鬃由下往上卷草化的覆蓋處理，裡側同樣自架構材往斗位，同樣首後髮鬃由下往上卷草化的覆蓋處理，這裡除了運用雕刻技巧外，同時運運藍色單色表達主體，白、紅色讓主體更清楚。

台南南鯤鯓 B (1924 建、2008 重修，圖 4-54)，以浮雕凸起、彩繪方式強調主體。頭部的眼睛凹陷上以目雷文方式表達，鼻頭拉長單翼，下顎拉長嘴含卷草花，鼻頭前二個白色如同門牙一般，背部順著弧線以卷草花覆蓋。

台南南鯤鯓 B (1924 建、2008 重修，圖 4-55)，應是接近圖 4-54，採螺旋狀的起凸¹³⁹，圖形線條、結構趨於活潑，頭部的眼睛由蝦眼移植過來，眼上眉毛以 m 形裝飾紋樣；鼻頭如同狗鼻拉長，鼻頭下顎的嘴巴含著卷草化的草枝；首後的髮鬃由上往下卷草化的塊狀覆蓋處理。



圖 4-56

圖 4-57

圖 4-58

麥寮拱範宮 A (1933，圖 4-56)、土庫順天宮 A (1937，圖 4-58)，可以明顯看出頭部的嘴巴非長常清楚以獸型嘴巴，額後的鬃毛垂至背部，自頸下胸內側以

¹³⁹ 王慶臺，《中國南系閩南地區台灣木作雕刻螭結構之研究》，頁 165。

一個圓渦弧連接一個大彎鉤角，連接於礎柱，這明顯與圖稿以二個大圓渦弧後連接於柱頭不同。

麥寮拱範宮 A (1933, 圖 4-57), 明顯看出頭部的嘴巴非長常清楚以二個鉗夾如同蝦子一樣, 夾子上的眼睛是蝦眼, 與獸眼明顯不同, 眼上並無眉毛而是目雷文下的蝦眼, 簡單說就是將蝦臉移植過來, 其它就與麥寮拱範宮 B (1933 圖, 4-56) 一樣。



圖 4-59



圖 4-60



圖 4-61



圖 4-62

褒忠鎮平宮正殿前簷 D (1951, 圖 4-59, 圖 4-60, 圖 4-61), 圖 4-59 主要在於首部為鳥獸型尖嘴, 圖 4-60 也是。圖 4-61 為拉長形似狗鼻, 頭部的眼睛擬人式; 其它大致一樣, 自頸下胸內側以一個圓渦弧連接一個大彎鉤角, 連接於斗位。不同於圖稿以二個大圓渦弧後連接於斗位。

褒忠鎮平宮正殿前簷 D (1951, 圖 4-62), 頭部的眼睛由蝦眼移植過來, 眼上眉毛以 m 形裝飾紋樣; 除了臉部外幾乎是採斜面雕刻下, 幾乎充分運用架構材為身軀並在架構材四周彩繪。此外, 自頸下胸內側以一個圓渦弧連接一個大彎鉤角, 連接於斗位。不同於圖稿以二個大圓渦弧後連接於斗位。這種做法有別於當時匠師的一般作法。

I-3: 回首側身型螭虎斗拱

I-3-1 (圖拾柒)

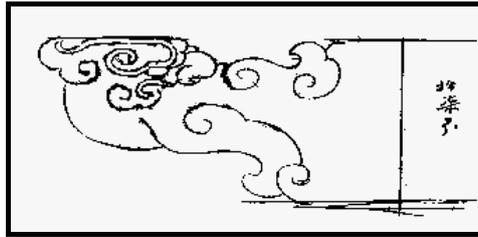


圖 4-63

類型 I -3-1(圖拾柒)與圖稿相似者有三式，分別出現在台南南鯤鯓 E(1972，圖 4-64)、東隆宮正殿 E(1978，圖 4-65)、褒忠正三川步口斗拱 E(1951，圖 4-66)等，以回首側身型螭虎形式出現；各部位表現大致相同，但是仍有小部分差異，對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-64



圖 4-65



圖 4-66

台南南鯤鯓拜亭 E(1972，圖 4-64)與原圖稿一樣。以回首背部拱起側身型螭虎拱。

東隆宮正殿 E(1978，圖 4-65)，頭部以金黃色處理，背部拱起，以線刻表現圖案，其差異只是背部拱起處少了一個圓渦弧，其餘大致相同。

褒忠正三川步口 E(1951，圖 4-66)，其最大不同在於頭部。頭部為鳥獸型尖嘴，眼睛採蝦眼移植，頸部與身體幾乎一致，自頸下胸內側以一個圓渦弧連接一個大彎鉤角，連接於斗位。背部未為拱起，其餘大致相同。

I -3-2 (圖捌)

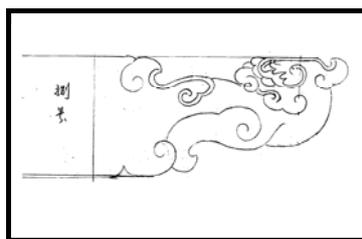


圖 4-67

類型 I -3-2 照片與圖稿（圖捌）相似者有三式，分別出現在嘉義城隍廟 E（1937，圖 4-68）、斗南順天宮三川步口 D（1966，圖 4-69）、東隆宮正殿 E（1978，圖 4-70）等，以回首側身型背部拱起螭虎形式出現；雖然首、頸、軀幹、四肢及尾等，各部位表現大致相同，但是仍有小部分差異，對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-68



圖 4-69



圖 4-70

嘉義城隍廟 E（1937，圖 4-68），頭部眼睛以蝦眼非常凸出的表現，臉部拉長，鼻頭拉長形似狗鼻，自頸下胸內側以一個圓渦弧連接一個大彎鉤角，連接於斗位。背脊上沒有圖稿的半圓渦弧及一個小彎鉤連接背脊，其餘大致相同。

斗南順天宮三川步口 D（1966，圖 4-69），全圖以藍色彩繪。頭部眼睛以蝦眼非常凸出的表現，背脊上沒有圖稿的半圓渦弧及一個小彎鉤連接背脊，改以一個小圓渦弧連接背脊，其餘大致相同。

東隆宮正殿 E（1978，圖 4-70），這是一張非常特殊的圖片，螭龍含子頂住斗位，筆者僅就造型上以整體把牠歸類在這一子項探討。在整個圖案的曲線上它是以三個層次往上的。在與斗位相接部位裝飾也算是一個突破，螭龍含子這應是第一次見到這類造型圖案。造型上應是 I -2-3（圖拾陸）與 I -3-2（圖捌）結合。

I -3-3（圖肆）

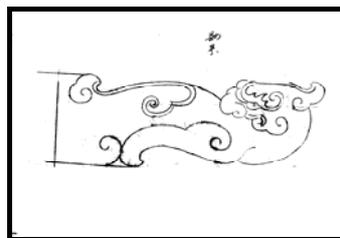


圖 4-71

類型 I -3-3 照片與圖稿（圖肆）相似者有六式，分別出現在麥寮拱範宮 D

(1933, 圖 4-72)、土庫順天宮 D (1937, 圖 4-73)、台南南鯤鯓正殿前 E (1924、2008 修, 圖 4-77)、南鯤鯓正殿拜亭 E (1972, 圖 4-74)、北門東隆宮 E (1978, 圖 4-75)、北門東隆宮 f (1978, 圖 4-76) 等, 以回首側身型背部拱起螭虎形式出現; 各部位表現大致相同, 但是仍有小部分差異, 對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-72



圖 4-73



圖 4-74

麥寮拱範宮 D (1933, 圖 4-72)、土庫順天宮 D (1937, 圖 4-73), 背部拱起很明顯以卷草化的鬃毛替代小圓渦弧加上一個彎鉤形式的背部裝飾。腹部很明顯在作法上也以較好處理, 由內圓渦弧再加上一個彎鉤角; 與圖式具有凹陷的雞胸及圓渦弧在內似肩夾, 再接一個內有曲線的大彎鉤腳較為簡略。

南鯤鯓拜亭 E (1972, 圖 4-74), 頭部眼睛很明顯將蝦眼移植應用, 頭部的鬃毛在背脊上端以二個連接的圓渦弧, 與背脊上裝飾紋樣相接。腹部很明顯在作法上也以較好處理, 由內圓渦弧連接柱頭; 與圖式具有凹陷的雞胸及圓渦弧似肩夾, 再接一個曲線的大彎鉤腳較為簡略。



圖 4-75



圖 4-76



圖 4-77

北門東隆宮 E (1978 圖 4-75), 拱頭背脊沒有任何裝飾, 與圖稿有明顯差異; 腹部下以線刻剔地配合金色的裙擺線條及圖案出現, 這很明顯改變與圖稿更大的不同。

北門東隆宮 F (1978, 圖 4-76), 是一個結合 I-3-1 (圖拾柒) 與蛛蛛結網的作法, 運用架構材長度與結網的空間高度, 作法上可節省經費及節省材料, 對匠師來說又是一種創新。因此筆者把它歸類於類型 I-3-3。

台南南鯤鯓正殿前拜亭 E (1924 建、2008 重修, 圖 4-77), 筆者發現它是採

浮雕凸起方式，運用不同的深度引起不同的視覺效果，雖然圖上並沒有相對應圖稿，但筆者認為應列出供參考。筆者認為是一個結合 I-3-3（圖肆）與蛛蛛結網的做法運用架構材的長度與結網的空間高度，對匠師來說又是一種創新。頭部眼睛是以圓柱型蝦眼的方式表現非常突出，鼻頭拉的很長像狗鼻，背脊拱起上由內向外覆卷草化，中間摟空配合彎鉤角，而架構材仍為一直線，應是筆者認為少見活潑方式。

I-4（圖陸）：草仔斗拱

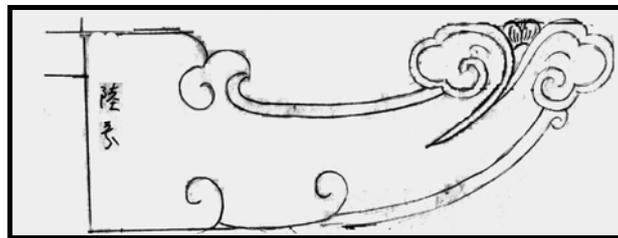


圖 4-78

類型 I-4 照片與圖稿（圖陸）相似者有十七式，分別出現在台南南鯤鯓 A（1924，圖 4-79，圖 4-80）、台南南鯤鯓 D（1924，圖 4-82，圖 4-83、圖 4-89，圖 4-93）、台南南鯤鯓 B（1924，圖 4-84），台南南鯤鯓 D（1924、2008 修，圖 4-95），南鯤鯓走廊 A（1972，圖 4-90），麥寮拱範宮（1933，圖 4-85，圖 4-87），土庫順天宮（1937，圖 4-86，圖 4-88），褒忠鎮平宮正殿前步口後（1951，圖 4-81），北門東隆宮（1978，圖 4-91，圖 4-92，圖 4-94）等；以卷草拱形式出現，雖然各部位表現大致相同，但是仍有小部分差異，對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-79



圖 4-80



圖 4-81

台南南鯤鯓 A（1924，圖 4-79）、台南南鯤鯓 A（1924，圖 4-80），首先台南南鯤鯓 B（1924，圖 4-79）是以卷草拱形式出現，兩個圓渦弧中間再以二個卷草

自中間向二旁開展條紋，中間特地以承上樑柱下凹曲現，因作用的位置關係比起圖稿顯得粗大，至於尾鬚與圓渦弧曲線也沒見到；台南南鯤鯓 A（1924 圖，4-80）中間的兩個圓渦弧不見了，改以外部框線延長至內，新發展出的二個惹草自中間向二旁開展條紋，彎彎拱起柱身側面以三個圓圈符號代替，與圖稿裝飾符號明顯不同。

褒忠鎮平宮正殿前步口後 A（1951，圖 4-81），其差異在於卷草文當時是以圓渦弧來表達，這裡以卷草文自中心向相反方向尖形凸出表示，內側與圖稿相似。但外側另以一個自兩旁往中間收束的尖凸為外框，加上一個肩頰半圓連接一個彎鉤角，這部份明顯與圖稿不相同。其餘圖稿接近，其做法是彎彎拱起在視覺上讓它有承受力量。



圖 4-82



圖 4-83



圖 4-84

台南南鯤鯓 D（1924，圖 4-82）、南鯤鯓正殿步口 D（1924，圖 4-83）、台南南鯤鯓 B（1924 圖 4-84），是由拱頭延長而草拱彎曲距離短，因形制約略一致，筆者將它歸為同組；台南南鯤鯓 D（1924，圖 4-82）為配合看架，採對木頭雕鑿採線刻較小方式因應，與照片中大多數以彎彎拱起方式不同。除了以兩個圓渦弧替帶裝飾外應是非常簡單的雕鑿。南鯤鯓正殿步口 D（1924 圖 4-83）採線刻雕鑿較小方式因應，大部分條紋都以彩繪行之，卷草接近台南南鯤鯓 A（1924 圖 4-80）。台南南鯤鯓 B（1924，圖 4-84），如同台南南鯤鯓 D（1924，圖 4-83），大部分條紋都以彩繪行之，除了造型雕鑿外裝飾圓渦弧改以彩繪行之。



圖 4-85



圖 4-86



圖 4-87



圖 4-88

麥寮拱範宮 A（1933，圖 4-85）、土庫順天宮 A（1937，圖 4-86），兩者是卷

草紋，主要是葉片下彎而不是圓形，外側以一個大圓渦弧連接一個彎鉤到斗位。

麥寮拱範宮 A (1933, 圖 4-87)、土庫順天宮 A (1937 圖 4-88)，兩者是卷草紋，拱頭形似關刀拱，以非常簡單的線刻雕鑿，通常配合拱頭大小，大部分卷草紋都以彩繪行之，再加上一對相向圓渦弧配合半圓弧線，這與圖稿的差異性很大。



圖 4-89



圖 4-90



圖 4-91



圖 4-92

台南南鯤鯓 D (1924, 圖 4-89)、南鯤鯓走廊 A (1972, 圖 4-90)、北門東隆宮 E (1978, 圖 4-91)、北門東隆宮 B (1978, 圖 4-92)，有以舌頭吐出或以象鼻代之，因而在彩繪及用色代表著不同的意義。因此，這些歸成一組與圖稿完全以符號拱頭卷草拱形式表現有顯著不同。至於匠師在設計上為何如此，有待後續研究再釐清。



圖 4-93



圖 4-94



圖 4-95

台南南鯤鯓 D (1924, 圖 4-93) 與圖稿 I -4 (圖陸)，約略一樣。

北門東隆宮 F (1978, 圖 4-94)、台南南鯤鯓 D (1924、2008 修, 圖 4-95) 與圖稿 I -4 (圖陸)，約略一樣。

I-5：前瞻、有角、背部拱起側身型螭虎斗拱

I -5-1 (圖拾叁)

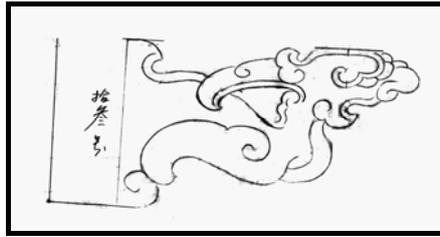


圖 4-96

類型 I -5-1 (圖拾叁) 照片，相似者有七式。分別出現在南鯤鯓拜亭 E (1972，圖 4-97，圖 4-98)，北門東隆宮 F (1978，圖 4-99)、北門東隆宮 A (1978，圖 4-100)、北門東隆宮 D (1978，圖 4-101，圖 4-102，圖 4-103) 等，以前瞻側身型螭虎形式出現；雖然各部位表現大致相同，但是仍有小部分差異，對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-97



圖 4-98



圖 4-99

南鯤鯓拜亭 E (1972，圖 4-97) 與圖稿約略一樣，僅在雞胸部分以凸起雕刻顯現出來。

南鯤鯓拜亭 E (1972，圖 4-98) 與圖稿約略一樣，僅在雞胸部分及覆角以凸起雕刻顯現出來。

東隆宮正殿 F (1978，圖 4-99)，這是一張非常特殊的圖片，螭龍含子頂住斗位，筆者僅就造型上以整體把牠歸類在這一子項探討。在整個圖案的曲線上它是以三個層次往上的，在與斗位相接。相接部位的裝飾也算是一個突破，螭龍含子這應是結合造形圖案，造型上應是結合 I -5-3 (圖拾叁) 造型圖案，在雞胸部分雕刻並未顯現出來。



圖 4-100



圖 4-101

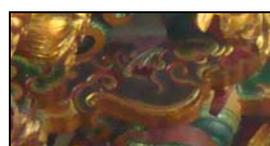


圖 4-102



圖 4-103

北門東隆宮 A (1978，圖 4-100) 與東隆宮正殿 D (1978，圖 4-101) 相似。

最大不同是，圖 4-101 在背脊上及胸、腹部以一對線對稱圓渦弧、彎鉤，運用雕刻彩繪，以一個裝飾性強的突起紋樣區別。頭部的眼睛由蝦眼移植過來，以一個圓渦弧連接外部與圖稿自頸下胸內側以一個圓渦弧連接一個大彎鉤角，連接於斗位，造型圖案僅在雞胸部份並未明顯表現出來，其餘大致相同。

東隆宮正殿 D (1978, 圖 4-102) 與東隆宮正殿 D (1978, 圖 4-103) 相似。頭部的眼睛擬人化，鼻頭上有清楚三道橫紋，僅在雞胸部分並未明顯表現出來。髮鬃在覆角下的卷草化獅鬃；造型圖案僅在雞胸線部分並未明顯表現出來，其餘大致相同。

I -5-2 (圖拾壹)

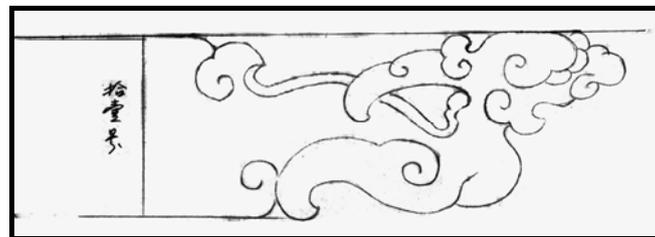


圖 4-104

類型 I -5-2 (圖拾壹) 照片與圖稿相似者有四式，分別出現在麥寮拱範宮 A (1933 圖 4-105, 圖 4-106), 褒忠鎮平宮三川步口 E (1951, 圖 4-107)、台南南鯤鯓拜亭 E (1972, 圖 4-108) 等，以前瞻側身型背部拱起螭虎形式出現；各部位表現大致相同，但是仍有小部分差異，對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-105



圖 4-106

麥寮拱範宮 A (1933, 圖 4-105, 圖 4-106), 與圖稿在造形上是相似的。圖 4-105 在表現上首部是以圓柱尖型蝦眼、蝦臉，額頭上有額頭紋、未張口、覆角彎曲幾乎呈 270°。但很明顯對於照片構造，頸部的構造幾乎已全然不見，甚至有肥大化的現象。自胸、腹部下火炎式的鱗飾，沒有圖稿上的雞胸與肩頰圓渦弧與

彎鈎角。圖 4-106，應與圖 4-105 相似。



圖 4-107



圖 4-108

褒忠鎮平宮三川步口 E (1951, 圖 4-107) 與圖稿在造形上是相似的。但在表現上，首部是以圓柱尖型蝦眼睛凸出表現上非常強烈，鼻子形狀拉長較為特別是「內外翼尖突呈斧狀型」¹⁴⁰；額頭上沒有額頭紋、未張口、覆角彎曲幾乎呈 90°。但很明顯對於照片構造頸部的構造沒有肥大化的現象。自胸、腹部下卷草化裝飾，沒有圖稿上的肩頰圓渦弧與彎鈎角。

台南南鯤鯓拜亭 E (1972, 圖 4-108)，與圖稿在造形上是相似的。作法上是以線刻；但在表現上，首部是以圓柱尖型蝦眼凸出表現。額頭紋因照片及光度無法判定，張口、覆角彎曲幾乎 90°。頸部的構造沒有肥大化的現象，背脊上的尾鬃，接著以一個圓渦連接一個小彎鈎連接於斗位上。圖稿上的雞胸、肩頰圓渦弧沒有，彎鈎角也以較直方式表現。

I-5-3 (圖伍)

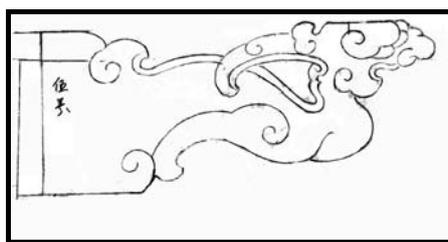


圖 4-109

類型 I-5-3 照片與圖稿 (圖伍) 相似者有五式，分別出現在台南南鯤鯓 E (1924、2008 修，圖 4-110)、褒忠鎮平宮三川步口 E (1951, 圖 4-111)、褒忠鎮平宮正殿前簷 A (1951, 圖 4-112)、斗南順天宮三川步口 A (1966, 圖 4-113)、台南南鯤鯓拜亭 E (1924, 圖 4-114) 等，以前瞻側身型背部拱起螭虎形式出現；

¹⁴⁰ 王慶台，〈中國南系閩南地區台灣木作雕刻-螭龍雕刻結構之研究〉，台北市，尚林出版社，1989，頁 84。

對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-110



圖 4-111

台南南鯤鯓 E (1924 建、2008 重修，圖 4-110)，這裡筆者把它歸在類型 I-5-3，首部是以人臉方式表達，各部器官線條表達非常簡略，全身以朱紅色表達，周圍以白色線條框出，腹部一個隨背部拱起的心形，下以一對彎豆形的足，另背脊往頸上的尾鬃，在線條表達上就不受圖形拘束。

褒忠鎮平宮三川步口 E (1951，圖 4-111)，作法上是以線刻及凸起方式，將要表現的線條與部位突起表示。以前瞻側身型背部拱起螭虎形式出現，首部有著蝦眼臉，具有圓柱形尖的蝦眼睛，上方是卷草化的眉毛；鼻頭外翼尖突，額頭上有著抬頭紋，首后的髮鬃以捲絲狀，下緊貼著一覆角；背脊上以一個順時針的圓渦弧連接柱頭；腹部一個胸肌線後接一由柱頭彎鉤處出的卷草化造型，這與圖稿（圖伍）的髮鬃和覆角是明顯的不同。



圖 4-112



圖 4-113



圖 4-114

褒忠鎮平宮正殿前簷 A (1951，圖 4-112)，首部的長像如一般龍頭，有著龍蝦眼臉，但卻沒有龍蝦眼睛。上面有著卷草化的眉毛，並以誇張手法到首後。首后的髮鬃以捲絲狀下有一覆角，嘴下的觸鬚，這與圖稿（圖伍）是明顯的不同。胸、腹下及背脊上有著卷草化的圖紋，及卷草化的線條。腹下的圓渦弧配合一個小彎鉤角，與圖稿具有尾鬃、胸肌線後有一個似水波的文樣及大彎鉤是不同。

斗南順天宮三川步口 A (1966，圖 4-113)，這應是水泥製材質，除了首部少了覆角外，背脊上以一個長圓渦弧連接於斗位；另外胸肌以一個自外緣往內到肩夾前的凹線，其餘與圖稿大致相同。

台南南鯤鯓拜亭 E (1972，圖 4-114)，首部有著蝦眼臉卻沒具有蝦眼睛，有

著卷草化的眉毛，鼻翼上有著鼻頭紋，覆角往下但並不長；背脊接尾部的鬃毛前捲到覆角。這裡頸、胸部拉的很長，等外其餘與圖稿大致相同。

I-5-4 (原圖柒)



圖 4-115

類型 I-5-4 照片與圖稿 (原圖柒) 相似者有七式，分別出現在麥寮拱範宮正殿 A (1933, 圖 4-115)、嘉義城隍廟三川步口 E (1937, 圖 4-117, 圖 4-118)、褒忠鎮平宮正殿前三川步口如意斗拱 E (1951, 圖 4-119, 圖 4-120) 北門東隆宮 D (1978, 圖 4-121)、台南南鯤鯓拜亭 E (1924, 圖 4-122) 等，以前瞻側身型背部拱起螭虎形式出現；雖然首、頸、軀幹、四肢及尾等，各部位表現大致相同，但是仍有小部分差異，對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-116



圖 4-117



圖 4-118

麥寮拱範宮正殿 A (1933, 圖 4-116) 與圖稿在造形上是相似的。在表現上首部是以圓柱尖型蝦眼、蝦臉，額頭上有額頭紋；尖嘴含珠，未張口，覆角彎曲幾乎 270°。頸部有明顯頸紋，但很明顯頸部的構造幾乎已全然不見，甚至有肥大化的現象。自胸、腹部下火炎式的鱗飾，背脊上以卷草化裝飾由內往外覆蓋，塗以金黃色，並以朱紅色線條讓輪廓更明顯。

嘉義城隍廟三川步口 E (1937, 圖 4-117, 圖 4-118)，與圖稿在造形上是相似的。圖 4-117 在表現上，首部是以鳥獸型態出現，額頭上有鼻頭圓形聳起，嘴巴尖嘴未張口。首後以金黃色的髮鬃拉到背脊，頸部的內側以一個突出的圓尖點如

同耳朵。但很明顯頸部的構造幾乎已全然不見，甚至有肥大化的現象。具有雞胸，自胸、腹部下以一個凹向內傾斜3相向，並沒有圖稿上背脊上以一個逆時針的圓渦弧連接斗位與腹部上的肩頰圓渦弧與彎鉤角。圖 4-118 應與第一張相似，表現上首部是以鳥獸型態出現，首後以金黃色的髮鬃並未拉到背脊，額頭上有額頭紋；尖嘴含珠，未張口。具有雞胸，自胸、腹部下以一個肩頰圓渦弧與長彎鉤線與斗位相連。



圖 4-119



圖 4-120



圖 4-121



圖 4-122

褒忠鎮平宮三川步口 E (1951, 圖 4-119), 與原圖相似首部微昂, 但在眼睛表達上是以蝦眼突的方式, 尤其是內側為表現曲繞現象可說特別突出。圖稿的胸肌線, 在作品上並沒看到, 而以紅色彩繪尖突色彩代替。頸、腹部以卷草化的鬃毛加在外框線上, 腹部的肩夾圓渦弧連接大彎鉤角也往後移。

褒忠鎮平宮三川步口 E (1951, 圖 4-120), 頭部眼睛表達上是以圓柱蝦眼突的方式, 尤其是內側為表現曲繞現象可說特別突出; 在表達上其背部拱起, 而是自頸部以往腹部胸肌以尖突狀表示, 其餘與圖稿一致。

北門東隆宮 D (1978, 圖 4-121), 在表現上首部是以鳥獸型態出現, 首部微昂, 眼睛表達上是採獸眼微突的方式, 尖嘴上的鼻痘, 嘴下的雞冠, 從頭部延展出的翅膀羽毛, 頭上的下覆角(羽冠)仍然存在。首后、頸上的鬃毛成卷草狀的下面接著翅膀。頸下的胸突很清楚, 肩夾圓渦弧連接大彎鉤角也往後移連接斗位。

台南南鯤鯓 E (1972, 圖 4-122), 在表現上首部是以鳥獸型態出現, 首部微昂, 眼睛表達上是採獸眼微突的方式, 尖嘴上的鼻紋, 嘴下的雞冠微出, 從頭部延展出的翅膀羽毛, 頭上的(羽冠)下覆角仍然存在。首后、頸上的鬃毛成束狀的下面接著背脊。頸下的胸突很清楚, 肩夾圓渦弧連接大彎鉤角也往後移連接斗位。

I-6：前瞻、有角、側身型螭虎斗拱

I-6-1 (圖拾式 a)



圖 4-123

類型 I-6-1 照片與圖稿 (圖拾式 a) 相似者有九式，分別出現在麥寮拱範宮 A (1933, 圖 4-124)、土庫順天宮 A (1937, 圖 4-125)、麥寮拱範宮 A (1933, 圖 4-126)、土庫順天宮 B (1937, 圖 4-127) 北門東隆宮 D (1978, 圖 4-129, 圖 4-130)、馬鳴山正殿三川步口 A (1951, 圖 4-128)、褒忠鎮平宮正殿 C (1951, 圖 4-131)、南鯤鯓大牌樓 B (1982, 圖 4-132) 等，以前瞻側身型螭虎形式出現。雖然首、頸、軀幹、四肢及尾等，各部位表現大致相同，但是仍有小部分差異，對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-124



圖 4-125



圖 4-126



圖 4-127

麥寮拱範宮 A (1933, 圖 4-124)、土庫順天宮 A (1937, 圖 4-125) 兩張相似。首部的眼睛以蝦眼，圓柱型蝦眼眼睛處理，頭上短覆角與尾鬃有連接，但尾巴位置深遠。鼻翼旁、嘴巴前觸鬚。尾鬃是與圖稿不同的，角上多一個圓渦弧，尾部以一個獅鬃與柱頭連接。頸下的胸、腹部以一個小圓渦弧連接一個自內往外的大圓渦式肩夾，並連接一個大彎鉤角與柱頭連接，這明顯是圖稿上沒有的。

麥寮拱範宮 A (1933, 圖 4-126)、土庫順天宮 B (1937, 圖 4-127) 兩張相似，材質為水泥。就首部的眼睛仍以蝦眼突出方式表現，努力透過曲繞方式將內側表達出來，頭上的短覆角與尾鬃有連接，尾鬃在深遠的位置；頸到胸腹以一個尖突外八方式來表現胸肌的立體化，並自彎鉤角照片，是前瞻側身型螭虎。內側以一個卷草化的框線往內向上至胸腹部。頸下的胸、腹部以一個大圓渦弧式肩夾自內

往外，並連接一個大彎鉤角與斗位連接，這明顯是圖稿上沒有的。



圖 4-128



圖 4-129



圖 4-130



圖 4-131

馬鳴山正殿三川步口 A (1951, 圖 4-128), 造形上與圖稿極為相近, 這種造形可說是螭龍與螭虎的合體。就首部來說, 是個獸面、獸眼、狗鼻, 鼻孔旁有觸鬚, 張嘴、巨大門牙、下顎鬚鬚上捲、繞頸的獅鬚、首後的仰短鹿角、首後的髮鬚。頸下雞胸、雞胸下一對鷹爪、爪上一火式的肩頰; 自頸下身軀以鱗片包裹著, 斗位上尾鬚以弧線和圓渦弧裝飾。

北門東隆宮 D (1978, 圖 4-129, 圖 4-130) 二張, 雖然主要頭部表現上受阻於外面裝飾上, 但仍然可以看到首後的覆角供參考。

褒忠鎮平宮正殿 C (1951, 圖 4-131), 是前瞻側身型螭虎。造形上首部的眼睛仍以蝦眼突出方式表現, 內側眼睛努力透過曲繞方式將內側表達出來。鼻頭的鼻翼只見到一邊, 嘴下顎連接一個逆時針圓渦弧。首後的鬚毛下, 有一個下覆角。胸肌上端有一塊與拱頭成型突出的木頭頂住嘴巴, 應是加強下巴的強固作用。圖稿是自胸腹部以一個圓渦弧連接一個長彎鉤與斗位, 自尾部以一個翹起連接胸脊延長到角, 這明顯是圖稿上沒有的。



圖 4-132

南鯤鯓大牌樓 B (1982, 圖 4-132), 是前瞻側身型螭虎。頭部的眼睛擬人化, 內側眼睛努力透過曲繞方式將內側表達出來。鼻頭的鼻翼只見到一邊, 頭部較特別的是鼻翼上的圓渦弧。首上到首後卷草化髮鬚, 頸後的鬚毛小撮撮的, 背部拱起, 這與圖稿明顯不同。

I -6-2 (圖拾伍)

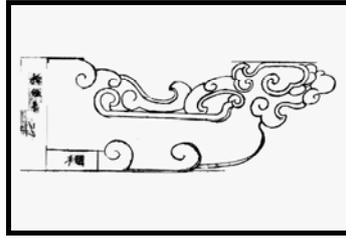


圖 4-133

類型 I -6-3 照片與圖稿 (圖拾式 a) 相似者有四式，分別出現在褒忠鎮平宮正殿中央 B (1951, 圖 4-134)、台南南鯤鯓拜亭 E (1972, 圖 4-135)、北門東隆宮 E (1978, 圖 4-136)、褒忠鎮平宮正殿中央 B (1951, 圖 4-137) 等，以前瞻側身型螭虎形式出現；雖然首、頸、軀幹、四肢及尾等，各部位表現差異很大，對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-134



圖 4-135



圖 4-136



圖 4-137

褒忠鎮平宮正殿 C (1951, 圖 4-134), 是前瞻側身型螭虎。造形上首部眼睛仍以蝦眼突出方式表現, 內側眼睛努力透過曲繞方式將內側表達出來。頭上的短覆角與尾鬃有連接, 但非常簡化, 在背脊上呈二個淺弧形。頭部的獅鬃毛非常短, 胸、腹下二個長圓渦弧, 在這裡自胸、頸下的胸、腹部, 以一個大圓渦弧式肩夾自內往外, 並連接一個大彎鉤角與柱頭短圓渦弧連接, 這明顯是圖稿上沒有的。

台南南鯤鯓拜亭 E (1972, 圖 4-135), 是前瞻側身型螭虎。作法上是以線刻凸起, 將圖稿曲線以突出框線表達方式。但造形表現上首部的眼睛仍以圓柱尖型蝦眼突出方式表現, 內側眼睛努力透過曲繞方式將內側表達出來, 額頭紋簡略, 張口、短覆角彎曲幾乎 90°。頸部的構造沒有肥大化的現象, 背脊上的尾鬃自尾端往前捲, 連接著短覆角。自連接斗位以五個層次逐漸拉高與圖稿同樣, 自胸腹部以二個長圓渦弧連接於斗位上。

北門東隆宮 E (1978, 圖 4-136), 是前瞻側身型螭虎。是一個結合 I -6-3 (圖

拾伍) 圖稿與蛛蛛結網的做法，運用架構材的長度與結網的空間高度，作法上可節省經費及節省材料，對匠師來說又是一種創新。自連接斗位以八個層次逐漸拉高，轉折處均以圓弧方式處理，表現其特殊的地方。造形上首部的眼睛仍以蝦眼突出方式表現，內側眼睛努力透過曲繞方式將內側表達出來，頭上的短覆角是圓渦形與尾鬃有連接，尾部的作法應是接近圖稿，表達上因深綠色配紅色可能較不突出。

褒忠鎮平宮正殿中央 B (1951, 圖 4-137)，是前瞻側身型螭虎。是一個結合 I-6-3 (圖拾伍) 圖稿與看架斗拱。在這裡是以仰角 30° 方式處理，因拍照角度，如不上仰是與基本圖樣非常接近。造形上首部的眼睛仍以蝦眼突出方式表現，內側眼睛努力透過曲繞方式將內側表達出來。鼻頭的鼻翼只見到一邊。嘴下顎，胸肌上端有一塊與拱頭成型突出的木頭頂住嘴巴，應是加強下巴的強固作用。圖稿是自胸腹部以二個長圓渦弧連接於斗位上；在這裡自胸、顎下的胸、腹部，以一個大圓渦弧式肩夾自內往外，並連接一個大彎鉤角與柱頭短圓渦弧連接，這明顯是圖稿上沒有的。

I-6-3 (圖拾)、I-6-4 (圖拾式 b)

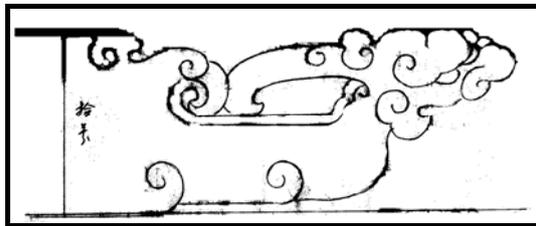


圖 4-138

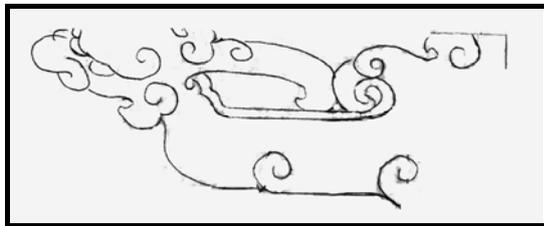


圖 4-139

類型 I-6-2 照片與圖稿 (圖拾、圖拾式 b) 相似者有二式，分別出現在台南南鯤鯓 B (1924, 圖 4-140)、北門東隆宮 E (1978, 圖 4-141) 等，以前瞻側身型螭虎形式出現造型上相似。但各部位表現差異極大，對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-140



圖 4-141

台南南鯤鯓 B (1924, 圖 4-140), 這裡是一個斗的形態出現, 筆者把它歸在類型 I -6-2 供參考, 首部是以人臉方式表達, 眼睛以擬人方式, 內側眼睛強調曲繞。鼻頭只見單鼻翼, 嘴巴運用凸起雕刻彩繪技巧表現。首后鬃毛配合斗上的圖案表達; 背脊到尾一氣喝成。不同各部器官線條表達非常簡略, 以塊狀、圓弧形方式處理。全身色彩表達, 周圍線條框出, 腹部緊貼著樑撐起上面的樑。

北門東隆宮 E (1978, 圖 4-141), 是前瞻側身型螭虎。自斗位出, 以一個淺且大的彎弧為胸、腹當底, 一個彎曲到頸部。自頸部起, 又以五個層次的凹、凸漸次的往上, 對匠師來說又是一種創新。造形上首部的眼睛擬人化方式表現, 內側眼睛努力透過曲繞方式將內側表達出來。鼻子拉長像狗鼻有著雙鼻翼, 頭上的長覆角與尾鬃相連接, 首後有著獅鬃。尾部的作法應是接近圖稿, 表達上因深綠色配紅色與金色可能較不突出。

二、II 型：接拱型斗拱

II-1：接拱型斗拱

II-1 (原圖拾捌)

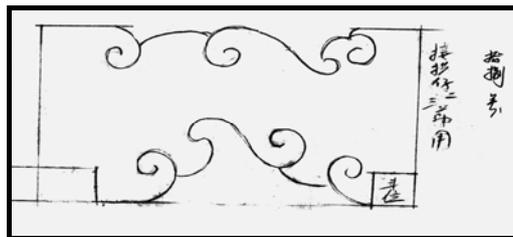


圖 4-142

類型 II-1 照片與圖稿 (原圖拾捌) 相似者有三式。分別出現在麥寮拱範宮 E (1933, 圖 4-142)、土庫順天宮 E (1937, 圖 4-143)、褒忠鎮平宮正殿 C (1951, 圖 4-14) 等, 以接拱型斗拱形式出現。各部位表現大致相同, 但是仍有小部分差異, 對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。

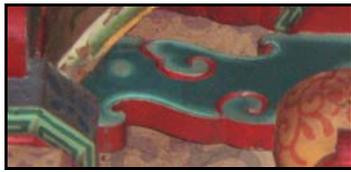


圖 4-143



圖 4-144



圖 4-145

麥寮拱範宮 E (1933, 圖 4-143)、土庫順天宮 E (1937, 圖 4-144), 在造型上頗為相似, 但仍與圖稿上有些差異。表現上類型 II-1 接拱型斗拱有趨於簡單, 自斗位上的小圓渦弧因斗位而省略, 左上、下也因所在位置而省略, 中間原由長圓渦弧改以小圓渦弧加一個彎鉤, 這些都明顯與圖稿不同。

褒忠鎮平宮正殿 C (1951, 圖 4-145) 與圖稿 II-1 (原圖拾捌), 在造型上頗為相似, 但仍與圖稿上有些差異, 表現上類型 II-1 接拱型斗拱有趨於簡單, 自斗位上的小圓渦弧因斗位而省略, 右上也因所在位置而省略, 中間原由長圓渦弧改以短小逆圓渦弧加一個彎鉤, 在斜弧下照片斜度並不大, 這些都明顯與圖稿不同。

II-2：接拱型斗拱

II-2 (原圖拾玖)

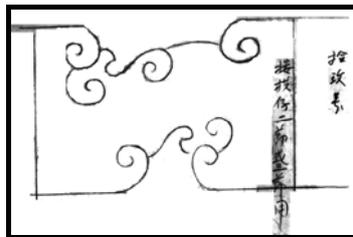


圖 4-146

類型 II-2 照片與圖稿 (原圖拾玖) 相似者有三式, 分別出現在麥寮拱範宮 E (1933, 圖 4-147, 圖 4-148)、土庫順天宮 E (1937, 圖 4-149) 等, 以接拱型斗拱形式出現。表現大致相同, 但是仍有小部分差異, 對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-147

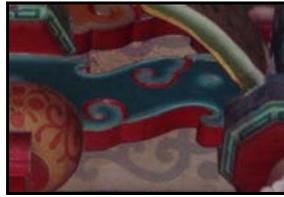


圖 4-148



圖 4-149

麥寮拱範宮 E (1933, 圖 4-147), 在造型上與圖稿頗為相似, 但仍與圖稿上有些小差異。表現上類型 II-1 接拱型斗拱有趨於簡單, 自斗位上的短小圓渦弧自斗位出連街一長彎鉤。左上也因所在位置而省略, 中間內側以小圓渦弧加一個長彎鉤, 以一短弧連接斗位上的短圓渦弧, 這些都明顯與圖稿不同。

麥寮拱範宮 E (1933, 圖 4-148)、土庫順天宮 E (1937, 圖 4-149), 與圖稿 II-2 (原圖拾玖), 在造型上頗為相似, 但仍與圖稿上有些差異。表現上類型 II 接拱型斗拱有趨於簡單, 斗位上的短小圓渦弧, 右邊因斗位而省略, 左上也因所在位置而省略, 中間原由長圓渦弧改以小圓渦弧加一個彎鉤, 這些都明顯與圖稿不同。

三、III型：連（聯）拱型斗拱

III-1：連（聯）拱型斗拱

III-1-1 (原圖式拾)

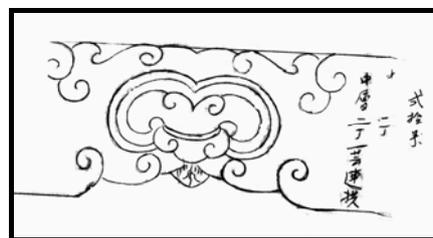


圖 4-150

類型 III-1-1 照片與圖稿(原圖式拾)相似者有三式, 出現在台南南鯤鯓 C(192 (1924 建、2008 重修, 圖 4-151, 圖 4-152, 圖 4-153), 以接拱型斗拱形式出現; 照片與圖稿差異很大, 對此筆者僅對照片與圖稿差異部分說明。



圖 4-151



圖 4-152



圖 4-153

台南南鯤鯓 C (1924 建、2008 重修，圖 4-151)，有著與連拱（聯拱）型斗拱相同的特色，即是由中心畫條直線是線對稱圖形，圖稿由中間心型及一朵花為中心，心型外側以卷草化表現；上、下是以一個淺圓弧加上半圓的線對稱圖形。

台南南鯤鯓 C (1924，圖 4-152)，有著與連拱（聯拱）型斗拱相同的特色，即由中心畫條直線是線對稱圖形，圖稿是個蝙蝠正視樣子線對稱圖形。照片是一個圓渦弧加上半圓組成的線對稱圖形。

台南南鯤鯓 C (1924 建、2008 重修，圖 4-153)，有著與連拱（聯拱）型斗拱相同的特色，即由中心畫條直線是線對稱圖形，圖稿是個由中間心型及心型一朵花為中心，心型外側由斗位出的短圓渦弧與對稱中心沿底部往左的長圓渦弧相連；上方是以一個淺圓弧加上短彎鉤角的線對稱圖形。

III-1-2 (原圖式壹)

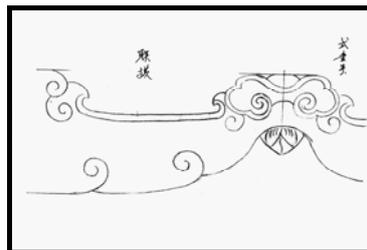


圖 4-154

類型 III-1-2 照片與圖稿（原圖式壹）相似者有十五式分成五組討論，分別出現在麥寮拱範宮 E (1933，圖 4-155，圖 4-156，圖 4-157)，土庫順天宮三川步口 E (1937，圖 4-158，圖 4-159，圖 4-160)，西螺廣福宮 B (1939，圖 4-161，圖 4-162)，褒忠鎮平宮正殿步口 C (1951，圖 4-163，圖 4-164，圖 4-165)，北門東隆宮 D (1978，圖 4-166，圖 4-167，圖 4-168，圖 4-169)，以連（聯）拱型斗拱形式出現。照片與圖稿差異很小，對此筆者僅對照片與圖稿差異部分說明。



圖 4-155



圖 4-156



圖 4-157

麥寮拱範宮 E (1933, 圖 4-155, 圖 4-156, 圖 4-157), 有著與連拱 (聯拱) 型斗拱相同的特色, 即由中心畫條直線是線對稱圖形。圖稿中間托住斗位是個如意紋, 同時是個線對稱圖形; 照片底部是一個圓渦弧加上半圓弧取代二個分開的圓渦弧的線對稱圖形, 下又有神仙托拱。圖 4-156 同圖 4-155, 照片底部存在四層由底部往上的弧形底到中間斗位, 同時是一個圓渦弧加上半圓弧取代二個分開的圓渦弧的線對稱圖形, 下又有斗位托拱。圖 4-157 同圖 4-155, 照片底部存在二層由底部往上的弧形底到中間斗位; 同時是一個圓渦弧加上半圓弧取代二個分開的圓渦弧的線對稱圖形, 下又有拱頭撐住拱、造型上也變短了。



圖 4-158



圖 4-159



圖 4-160

土庫順天宮三川步口 E (1937, 圖 4-158), 有著與連拱 (聯拱) 型斗拱相同的特色, 即由中心畫條直線是線對稱圖形。圖稿中間托住斗位是個如意紋, 同時是個線對稱圖形。照片底部是一個圓渦弧加上半圓弧取代二個分開的圓渦弧的線對稱圖形, 下又有神仙托拱。圖 4-159 同圖 4-158, 照片底部存在四層由底部往上的弧形底到中間斗位, 同時是一個圓渦弧加上半圓弧取代二個分開的圓渦弧的線對稱圖形, 下又有斗位托拱。圖 4-160 同圖 4-158, 照片底部存在二層由底部往上的弧形到中間斗位; 同時是一個圓渦弧加上半圓弧取代二個分開的圓渦弧的線對稱圖形, 下又有拱頭撐住拱、造型上也變短了。



圖 4-161



圖 4-162

西螺廣福宮 B (1939, 圖 4-161, 圖 4-162) 與圖稿 (原圖式壹) 相似, 但在

做法上則有很大的改變。連拱（聯拱）型斗拱相同的特色存在，不以往上拱形式，改以平面式的拱造型，中間以兩個圓渦弧托住上面斗位，下也由斗位平行連接一個圓渦弧再一個對稱大圓渦弧。上也由斗位下平行連接一個如鍋蓋圓弧，再連接一個對稱大圓渦弧，表現上Ⅲ-1-2 連（聯）型斗拱造型有趨於簡單。

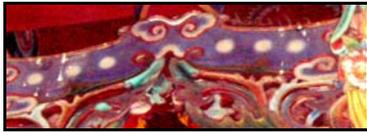


圖 4-163



圖 4-164



圖 4-165

褒忠鎮平宮正殿步口 C（1951，圖 4-163，圖 4-164，圖 4-165），有著與連拱（聯拱）型斗拱相同的特色，即由中心畫條直線是線對稱圖形。其說明如同麥寮拱範宮 E（1933，圖 4-156）。但在拱（聯拱）型斗拱下接著有如替雀型的裙擺，同時也因距離的不同有著不同的上下寬度，在視覺上的變化。這是褒忠鎮平宮的連拱（聯拱）型斗拱，不同的特色。



圖 4-166



圖 4-167



圖 4-168



圖 4-169

北門東隆宮 D（1978，圖 4-166，圖 4-167，圖 4-168，圖 4-169），有著與連拱（聯拱）型斗拱相同的特色，即由中心畫條直線是線對稱圖形。但在拱（聯拱）型斗拱下是以三層次往上，中間連接不是以圓拱而是線條交叉，而上拱接斗位有圓形亦有如意形狀；同時也因距離不同有著不同的上下寬度，圖案及彩繪變化在視覺上也產生變化。這是北門東隆宮的連拱（聯拱）型斗拱，不同的特色。

Ⅲ-1-3（原圖式拾叁）

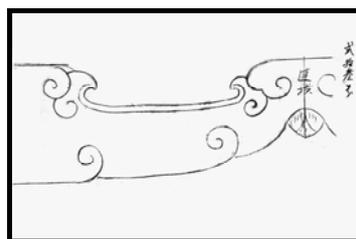


圖 4-170

類型Ⅲ-1-3 照片與圖稿(原圖式拾叁)相似者有組,出現北門東隆宮 D(1978, 圖 4-171, 圖 4-172, 圖 4-173, 圖 4-174), 以連(聯)拱型斗拱形式出現; 照片與圖稿差異很小, 對此筆者僅對照片與圖稿差異部分說明。



北門東隆宮 D (1978, 圖 4-171, 圖 4-172), 因受前面彎形拱檔住, 照片有著與連拱(聯拱)型斗拱相同的特色, 即由中心畫條直線是線對稱圖形。但在拱(聯拱)型斗拱下是以二層次往上, 首層即自拱出的圓渦弧, 第二層即中間連接以圓拱; 自線對稱中心以一平直圓渦弧往兩旁下接一個小圓渦弧連接斗位上的圓渦弧。這與圖稿以三層次的往上, 及斗拱上凹型兩旁的小彎角及圓渦弧是稍有不同。

北門東隆宮 D (1978, 圖 4-173, 圖 4-174), 對稱中心係由圖樣擋住, 其它皆與圖稿一樣。

Ⅲ-2: 連(聯)拱型螭虎斗拱

Ⅲ-2-1 (原圖式拾式)

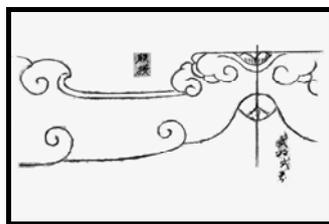


圖 4-175

類型Ⅲ-2-1 照片與圖稿(原圖式拾式)相似者有一式, 出現在褒忠鎮平宮正殿前簷 C (1951, 圖 4-176), 以連(聯)拱型斗拱形式出現。照片與圖稿造型差異不大, 對此筆者僅對照片與圖稿差異部分說明。



圖 4-176

褒忠鎮平宮正殿前簷 C (1951, 圖 4-176), 首部的眼睛仍以蝦眼突出方式表現, 內側眼睛努力透過曲繞方式將內側表達出來。自斗位出三層次向上拱起, 連拱上方沒有尾鬃, 斗位上連拱下方沒有二個分離的圓渦弧而以一個圓渦弧及一個彎鉤代替, 其它有著與連拱(聯拱)型斗拱相同的特色, 即由中心畫條直線是線對稱圖形。

III-2-2 (原圖式拾伍)



圖 4-177

類型 III-2-2 照片與圖稿(原圖式拾伍)相似者有六式, 分別出現在北門南鯤鯓 C (1924, 圖 4-178, 圖 4-179), 北門南鯤鯓 C (1982, 圖 4-180, 圖 4-181, 圖 4-182), 北門南鯤鯓 C (1924 建、2008 重修, 圖 4-183), 以連(聯)拱型斗拱形式出現。照片與圖稿造型差異不大, 很重視彩繪, 對此筆者僅對照片與圖稿差異部分說明。



圖 4-178



圖 4-179



圖 4-180

北門南鯤鯓 C (1924, 圖 4-178), 首部的眼睛仍以擬人化方式表現, 自斗位出二層次向上拱起, 連拱上以一個彩繪螭虎涵蓋, 頭額上的鬃毛往後拉彎鉤上翹, 首后彩繪以卷草化的鬃毛, 中間以雙首拱花; 與圖稿斗位下雙首交叉, 拱下

方有二個分離的圓渦弧及上方的凹處處理方式，有絕對不同。其它有著與連拱（聯拱）型斗拱相同的特色，即由中心畫條直線是線對稱圖形。

北門南鯤鯓 C（1924，圖 4-179），首部的眼睛仍以擬人化方式表現，自斗位出以平行底部二個凹弧，中間是一個摟空的橢圓形配合螭虎嘴形；連拱上以一個彩繪螭虎涵蓋，頭額上的鬃毛往後拉彎鉤上翹；首后彩繪以卷草化的鬃毛，中間以雙首拱花瓶上的珠。這與圖稿斗位下雙首交叉，拱下方有二個分離的圓渦弧及上方的凹處理方式，有絕對不同。其它有著與連拱（聯拱）型斗拱相同的特色，即由中心畫條直線是線對稱圖形。

南鯤鯓大牌樓 C（1982，圖 4-180），自斗位出二層次向上拱起，連拱上以一個彩繪螭虎頭涵蓋。首部的眼睛仍以蝦眼突出方式表現，嘴部的門牙上、下顎非常突顯，鼻頭拉長，頭額上的鬃毛往後拉彎鉤上翹接近中線，中間以雙首交叉，拱下方頸部有二個圓渦弧相連到對稱中線處理方式。這與圖稿斗位下雙首交叉；拱下方，有二個分離的圓渦弧及上方的凹處理方式，有絕對不同。其它有著與連拱（聯拱）型斗拱相同的特色，即由中心畫條直線是線對稱圖形。



圖 4-181



圖 4-182



圖 4-183

南鯤鯓大牌樓 C（1982，圖 4-181），自斗位出二層次向上拱起，連拱上以一個彩繪螭虎頭涵蓋。首部的眼睛仍以蝦眼方式表現，嘴部的門牙上、下顎因色彩不夠突顯，鼻頭未拉長，頭額上的鬃毛往後拉彎鉤上翹接近中線，中間以雙首交叉；拱下方，頸部有二個逆時針圓渦弧相連到對稱中線處理方式。這與圖稿斗位下雙首交叉，拱下方有二個分離的圓渦弧及上方凹處理方式，有絕對不同。其它有著與連拱（聯拱）型斗拱相同的特色，即由中心畫條直線是線對稱圖形。

南鯤鯓大牌樓 C（1982）圖 4-182 照片，自斗位出四層次向上拱起，連拱上以一個彩繪螭虎頭部涵蓋，首部的眼睛仍以蝦眼突出方式表現，嘴部的門牙上下顎非常突顯，鼻頭拉長，頭額上的鬃毛往後拉彎鉤上翹，首后彩繪以獅鬃的鬃毛，以反方向二個向外圓渦弧，一個在首后，一個在接近中線。中間以雙首交叉，拱下方頸部有二個圓渦弧相連處理方式。這與圖稿斗位下雙首交叉，拱下方有二個分離的圓渦弧及上方凹處理方式，有絕對不同。其它有著與連拱（聯拱）型斗拱

相同的特色，即由中心畫條直線是線對稱圖形。

南鯤鯓大牌樓 C (1924 建、2008 重修，圖 4-183)，自斗位出二層次向上拱起，連拱上以一個彩繪螭虎頭部涵蓋。首部的眼睛仍以蝦眼突出方式表現，嘴部看不到，鼻頭拉長到中心線下有一個鼻痘，頭額突起上的鬃毛往後拉彎、鉤上翹。首后二道鬃毛，一個在首后，一個平拉往下接近斗位，拱下方頸部有二個圓渦弧相連處理方式。這與圖稿斗位下雙首交叉，拱下方有二個分離的圓渦弧及上方凹處理方式，有絕對不同。其它有著與連拱（聯拱）型斗拱相同的特色，即由中心畫條直線是線對稱圖形。

III-2-3 (原圖式拾陸)

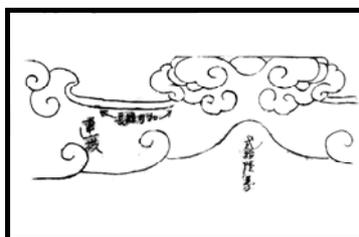


圖 4-184

類型 III-2-3 照片與圖稿（原圖式拾陸）相似者有三式，分別出現在褒忠鎮平宮正殿前簷 C (1951，圖 4-185)、南鯤鯓大牌樓 C (1982，圖 4-186，圖 4-187)，以連（聯）拱型斗拱形式出現；照片與圖稿造型差異不大，對此筆者僅對照片與圖稿差異部分說明。



圖 4-185



圖 4-186



圖 4-187

褒忠鎮平宮正殿前簷 C (1951，圖 4-185)，首部的眼睛仍以蝦眼突出方式表現，努力透過曲繞方式將內側表達出來。自斗位出三層次向上拱起，連拱上方尾鬃變化較大撐滿整個拱起的缺口，斗位上連拱下方沒有二個分離的圓渦弧；而以一圓渦弧接一個彎鉤角代替，其它有著與連拱（聯拱）型斗拱相同的特色，即由中心畫條直線是線對稱圖形。

南鯤鯓大牌樓 C (1982, 圖 4-186), 首部的眼睛以擬人化表達, 張嘴下可以看到牙齒及大門牙, 上昂的仰角相交在中間線對稱上。首后鬚毛往中間線對稱軸上連接, 嘴巴下額似乎以腳掌握住魚張嘴要吃的動作, 其它除了運用彩繪顏色變化外, 有著與連拱(聯拱)型斗拱相同的特色。

南鯤鯓大牌樓 C (1982, 圖 4-187), 首部的眼睛以擬人化表達, 張嘴下可以看到牙齒及大門牙, 上昂的仰角相交在中間線對稱上; 頸的中線順著背脊有個階梯狀如同鱗片格子裝飾, 其它除了運用吉祥金色外, 有著與連拱(聯拱)型斗拱相同的特色。

III-3: 連(聯)拱頭尾節型螭虎斗拱

III-3-1 (原圖式拾肆)

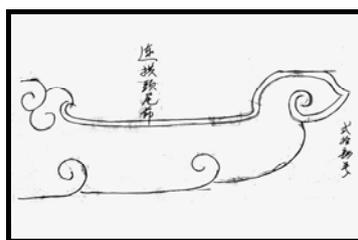


圖 4-188

類型 III-3-1 照片與圖稿(原圖式拾肆), 其相似者有五式, 分別出現在麥寮拱範宮 B (1933, 圖 4-189, 圖 4-190), 土庫順天宮三川步口 E (1937, 圖 4-191, 圖 4-192), 褒忠鎮平宮正殿前 C (1951, 圖 4-193), 以連(聯)拱型斗拱形式出現, 應用在連拱頭尾節; 照片與圖稿造型差異不大, 對此筆者僅對照片與圖稿差異部分說明。



圖 4-189



圖 4-190

麥寮拱範宮 B (1933, 圖 4-189), 其自斗位上以四層次向上拱起, 與圖稿三

層次不同。自裡向外斜出以一個圓渦弧連接一個彎鉤到底部，斗位上以一個彎鉤小角與樑柱連接，以上與圖稿有極小差異。

麥寮拱範宮 B (1933, 圖 4-190), 其自斗位上以二層次向上拱起, 與圖稿三層次不同。自裡向外斜出以一個圓渦弧連接一個彎鉤到底部, 以上與圖稿有極小差異。

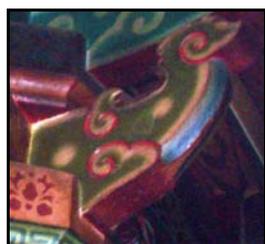


圖 4-191



圖 4-192

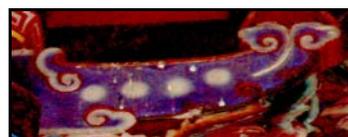


圖 4-193

土庫順天宮 B (1937, 圖 4-191), 在表現上是一個比較飽滿的視覺, 自斗位上以四層次向上拱起; 其拱頭頂以一個圓渦弧代替, 底部以一個圓渦弧及一個大彎鉤, 斗上以一個大圓渦弧連接柱頭。

土庫順天宮 B (1937, 圖 4-192), 其自斗位上以二層次向上拱起, 與圖稿三層次不同。自裡向外斜出以一個圓渦弧連接一個彎鉤到底部, 以上與圖稿有極小差異。

褒忠鎮平宮正殿前 C (1951, 圖 4-193), 其主要不同在於以草紋拱方式呈現; 明顯與圖稿單草紋拱及以替雀豐富拱頭下面的表現。

III-3-2 (原圖式拾柒)

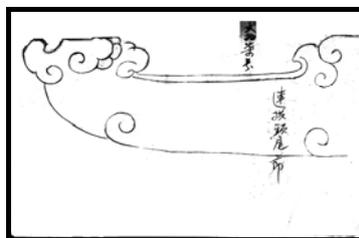


圖 4-194

類型 III-3, III-3-2 照片與圖稿 (原圖式拾柒) 相似者有五式, 分別出現在麥寮拱範宮 E (1933, 圖 4-195), 土庫順天宮 E (1937, 圖 4-196), 土庫順天宮 E (1937, 圖 4-197), 大林安霞宮 A (1967, 圖 4-198), 北門東隆宮 D (1978, 圖

4-199) 等，以連(聯)拱型斗拱形式出現，應用在連拱頭尾節；各部位表現大致相同，但是仍有小部分差異，對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-195



圖 4-196



圖 4-197

麥寮拱範宮 E (1933, 圖 4-195)、土庫順天宮 E (1937, 圖 4-196)，其最大不同有二個地方；其一是：背部上不再只是圓渦弧，而是出現卷花草的紋樣，如同鬚毛一樣，是逆向的。其二是以大圓渦弧式的肩頰加上一個大的彎鉤去角。

土庫順天宮 E (1937, 圖 4-197)，其不同有二個地方；其一，是尾鬚不再只是小凸鉤角加上一個小圓渦弧，而是出現前卷花草的紋樣，如同鬚毛一樣，是順時鐘的。其二，是以大圓渦弧式的肩頰加上一個大的彎鉤去角。



圖 4-198



圖 4-199

大林安霞宮 A (1967, 圖 4-198)，主要不同地方在於尾上缺少鬚毛捲起的尾鬚，及頸胸部下方不以二個圓渦弧連接於拱頭，而改以一個小圓渦弧再加上一個小彎鉤角與柱頭底線連接。

北門東隆宮 D (1978, 圖 4-199)，主要不同地方在於腹部上缺少鬚毛捲起的尾鬚，及背部下方不以三個圓渦弧連接於拱頭。這裡值得注意的是運用圓渦弧線的位置，從頭到頸部及頸部到柱頭，以圓弧線條方式處理。底部不再是一條直線改以順圓渦弧線雕鑿曲線。

III-4：連(聯)拱軟身造型螭虎斗拱

III-4-1 (原圖叁拾)

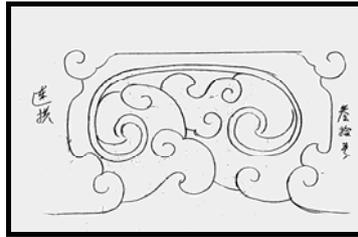


圖 4-200

類型Ⅲ-4，Ⅲ-4-1 照片與圖稿（原圖叁拾）相似者有一式，分別出現在北門東隆宮 G（1978，圖 4-201，圖 4-202）等，以連拱（聯拱）型斗栱形式出現在員光；表現上是圖稿（原圖叁拾）的一種應用，對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-201



圖 4-202

北門東隆宮 G（1978，圖 4-201，圖 4-202），與圖稿（原圖叁拾）對照，匠師在員光兩側所發展出的卷草花樣，配合著員光內所表現題材，有著更舒展的表現方式。圖 4-201 因應架構材寬度由內捲的草紋，左下方的卷草改以反方向向外撐開，向內捲的草紋同樣是以撐開的方式表現在左方向下。左上方的卷草改以反方向向下向內撐開；向內捲的草紋同樣是以撐開的方式表現在左上方。這比原有圖稿更活潑。同時，在員光右側圖 4-202 表現手法亦同。

Ⅲ-4-2（原圖叁拾壹）



圖 4-203

這個部分找不到與圖 4-203 相同的作品，但在半天岩紫雲寺正殿兩側看架斗拱可見類似作品（1947，圖 4-204，圖 4-205，圖 4-206，圖 4-207，圖 4-208，圖 4-209）。



圖 4-204

圖 4-205

圖 4-206

紫雲寺 B（1947，圖 4-204），就首部眼睛並未以蝦眼表示而以獸眼表達，嘴形與圖稿相似以鳥獸尖型方式為之；頭上的髮鬃在首後部分以卷草狀向上捲起，部分延著背脊也是以卷草狀往下依附在背脊上。身軀以 O 狀呈橢圓形，就頭部、尾部來說是背向 C 造型。尾部只是在框附線右側加上一短順時針大圓渦弧，外側以一小圓渦弧配合 > 型彎鉤腳，再連接反向大 > 於尾部的另一彎鉤腳，另尾部再加一小渦弧。其於與圖稿一樣。

紫雲寺 B（1947，圖 4-205），就首部眼睛以蝦眼表示，嘴形與圖稿相似以鳥獸尖型方式為之但鼻樑上鼻翼從額頭到嘴尖；頭上的髮鬃在首後部分以捲葉狀橢圓形向上立起，部分延著背脊也是以卷草狀往下依附在背脊上。身軀以 O 狀呈橢圓形，就頭部、尾部來說是背向 C 造型。頭部在框附線右側加上一短順時針大圓渦弧，外側以一小長圓渦弧配合尖頰連接彎鉤腳，再連接頭部雞胸。頭部頸下內側以逆時針長圓渦弧為另一彎鉤腳，另尾部再加一小裝飾二個小粉紅圓圈。與圖稿一個小圓渦弧不一樣。

紫雲寺 B（1947，圖 4-206），就首部眼睛並未以蝦眼表示而以獸眼表達，嘴形與圖稿相似以鳥獸尖型方式為之；頭上的髮鬃在首後部分以卷草狀向上捲起，部分延著背脊也是以卷草狀往下依附在背脊上。這裡為強調曲繞效果，明顯以中脊兩側卷草狀獅鬃。身軀以 O 狀呈橢圓形，就頭部、尾部來說是背向 C 造型。頭下頸下以一個大彎鉤腳頂住尾巴上捲，尾部在框右側上方以卷草狀背向開雙叉。其餘與圖稿一樣。



圖 4-207



圖 4-208



圖 4-209

紫雲寺 B (1947, 圖 4-207), 這是一個以中線為對稱軸的線對稱圖形造型, 但就一個部分在中卻又是另一個約略線對稱圖形。身軀以兩個 O 狀呈橢圓形, 就雙頭部來說是背向 C 造型。就首部眼睛以獸眼表示, 嘴形與圖稿不同以鳥獸尖型方式為之; 頭上的髮髻在首後背脊上以卷草狀向內, 獅鬃下以一個小圓渦弧連接彎鈎腳, 身軀以 O 狀呈橢圓形, 就頭部、另一反向頭部部來說, 一個在內側線對稱的圖案。其餘與圖稿一樣。

紫雲寺 G (1947, 圖 4-208, 圖 4-209), 這是一個以中線為對稱軸的線對稱圖形造型, 但就一個部分在中卻又是另一個約略線對稱圖形。身軀以兩個 O 狀呈橢圓形, 就雙頭部來說是背向 C 造型。圖 4-208 與圖 4-209 最大不同應是框上的卷草花紋, 其主體應約略一樣。

III-4-3 (原圖式拾捌)

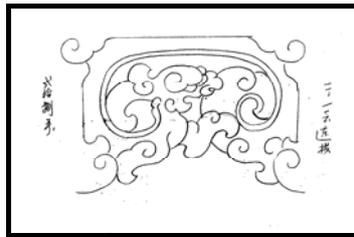


圖 4-210

類型 III-4-3 照片與圖稿 (原圖式拾捌) 相似者, 分別出現在北門東隆宮 G (1978, 圖 4-211, 圖 4-212) 等, 匠師把它歸在連拱 (聯拱) 型斗拱。形式出現在廟宇員光; 作品表現上是圖稿 (原圖叁拾) 的一種應用, 對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-211



圖 4-212

北門東隆宮 G (1978, 圖 4-211, 圖 4-212) 與圖稿 (原圖叁拾) 對照, 匠師在員光兩側所發展出的卷草花樣, 配合著員光內所表現題材, 有著更舒展的方式。圖 4-211 因應架構材寬度由內卷的草紋, 左上方的卷草改以反方向向下向內撐開, 向內卷的草紋同樣是以撐開的方式表現向內向左。左下方的卷草改以螭虎雛形硬身造相向 C, 頭部、眼睛、鼻頭、誇張嘴形上下顎、角。這比原有圖稿更簡單, 尾部沒有發展到頭前形似 O 型, 活潑。同時, 在員光右側圖 4-212 表現手法亦同。

III-4-4 (原圖式拾玖)

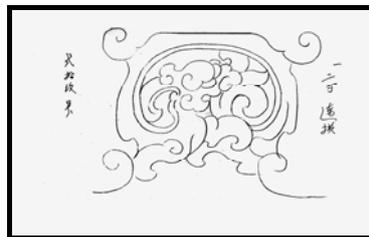


圖 4-213

類型 III-4-4 照片與圖稿 (原圖式拾玖) 相似者, 有很多表達方式, 本文提出四種常用方式。分別出現在北門南鯤鯓大牌樓 G (1982, 圖 4-214, 圖 4-215), 北門南鯤鯓大牌樓 H (1982, 圖 4-216), 西螺廣福宮 A (1939, 圖 4-217) 等, 匠師把它歸在連拱 (聯拱) 型斗栱。形式出現在廟宇員光; 作品表現上是圖稿 (原圖式拾玖) 的一種應用, 對此筆者僅對與圖稿差異部分說明。



圖 4-214



圖 4-215

北門南鯤鯓大牌樓 G (1982, 圖 4-214), 與圖稿 (原圖式拾玖) 對照, 匠師在員光兩側發展出的卷草花裝飾, 四個角配合著員光內所表現題材, 有著更舒展的方式。除了螭虎整體外, 因應架構材寬度由內卷草紋向右一半到中間, 卷草改以反方向向外撐開; 向內卷草紋同樣是以撐開的方式表現, 從右下方往上, 同時夾雜藍色錦鯉向內捲。這比原有圖稿更活潑。

北門南鯤鯓大牌樓 G (1982, 圖 4-215), 匠師在員光兩側發展出的卷草化裝飾, 四個角配合著員光內所表現題材, 有著更舒展的方式。圖 4-214 與圖 4-215 實為相同, 只是發展圖像相反。因應架構材寬度由內卷草紋向右一半到中間, 卷草改以反方向向外撐開; 向內卷草紋同樣是以撐開的方式表現, 從右下方往上, 同時夾雜藍色錦鯉向內捲。這比原有圖稿更活潑。



圖 4-216



圖 4-217

北門南鯤鯓大牌樓 H (1982, 圖 4-216), 替雀裡螭虎以中線將它分為對稱裝飾, 因此就以一邊討論。圖 4-216 螭虎以已脫離功用上為穩定樑柱不易變形, 使成 90°, 與「插角」有著相同位置功能。在視覺區域內為貼近水平視點的架構物, 「螭虎紋」的結構脫離「硬身造」, 以「軟身造」及框形設計多種表達方法。螭首這時就身軀盤框, 因空間關係隱藏在內; 尾巴卷草化的結束, 也因架構材位置而省略。另一半同說明, 與圖稿一樣。

西螺廣福宮 A (1939, 圖 4-217) 照片, 應是員光, 這裡卻用在前簷牆壁上, 以凸起彩繪方式表現「軟身造」及框形設計。彩繪的螭虎圖案, 首部是彩繪蝦眼, 嘴巴以兩個箝型的嘴, 角是仰角, 腳採較寫實方式畫出; 身軀尾鬃至前端再以卷草化方式表現, 由原來方形結構變成長方形結構。

第三節 作品圖像探討

木雕圖像表達最常用的有下列幾個方式：(一) 線刻。(二) 凸起。(三) 剔

地。(四) 斜面。(五) 螺旋狀的起突。(六) 腹線¹⁴¹。線條是兩個平面相交產生的，所以單線來談，它只是某些部位上的裝飾而已。但當它擔負動態的外緣輪廓時，就產生上下兩個不同面的疊影，這就是所謂的前後視覺距離。爲了增強線條在位置或雕刻上的重要性；往往會沿著它的內緣，用一條「副」線來跟隨，在匠師王錦木圖稿中是最常見到的，經比對雕刻的作品亦有所發現。

浮雕是木作的表現方式之一，它與實體的立體創作不同，受限於斗拱架構材沒有足夠充份的空間，在要求相同的效果下，因此在技巧的交織運用變得很重要。通常採用兩種不同方式：(一) 對比法。(二) 漸層法¹⁴²。因匠師在一個好的構圖下，運用不同製作技巧，會產生相當大的差異。一座座具有歷史記憶的廟宇，透過匠師的技藝手法表達了它所存在的文化及人們的記憶。筆者受限於拍照的角度與採光，所拍攝的圖像尚不完美，本節僅就照片與圖稿差異變化所及陳述之。

一、I 型：側身型斗拱

類型 1-1 側身型斗拱，以前瞻側身型螭虎形式出現，其可以細分爲三種亞形。很明顯照片上頸部的構造幾乎已全然不見，甚至有肥大化的現象。在造形上受制於架構材，成爲一直線。如：拱範宮 A (1933，圖 4-19)、土庫順天宮 A (1937，圖 4-20)、南鯤鯓正殿步口 B (1924，圖 4-11) 等，幾乎是以一直線方式呈現；手法上以彩繪爲主，雕鑿爲輔的表現方式。嘉義城隍廟三川步口 A (1937，圖 4-17)，褒忠鎮平宮正殿中央 B (1951，圖 4-13) 等作品，構圖很接近圖稿的，頸部縮小，比較有動態曲繞的視覺效果。北門東隆宮 A (1978，圖 4-12)，是水泥拱頭裝飾全是以彩繪爲主，表現方式呆滯，雕鑿上少有表現。類型 I -1-2、I -1-3 二種型式在這類型出現得較多，應是被匠師應用較多的類型。

類型 I-2，臥式側身型螭虎斗拱，可以細分爲三種亞形。以單鈎條紋、雙鈎條紋、額頭橫紋線，及腹線平行與彎曲來區別三者不同之處。台南南鯤鯓 C (1924，圖 4-40)、南鯤鯓 C (1924 建、2008 重修，圖 4-41) 等，以線刻與圖稿十分吻合，沒有很多的雕鑿及彩繪。麥寮拱範宮 B (1933，圖 4-56)、土庫順天宮 A (1937，圖 4-58) 等，照片上頸部的構造幾乎已全然不見，有肥大化的現象；但造型上運用螺旋狀的起突，增加動態的效果。這時架構材的運用由直線到小弧

¹⁴¹ 同註 121，頁 164-168。

¹⁴² 同註 121，頁 169-170。

度彎曲，小弧度彎曲到 C 形 360°造型。褒忠鎮平宮正殿前簷 C（1951，圖 4-59，圖 4-60），主要在於首部為鳥型尖嘴；在這裡造型上不只是獸型，其實已不分鳥型、獸型。這一類型應用最多，尤其 I -2-3（圖拾陸）是被應用最多且最廣的型式。

類型 I-3，以回首側身型背部拱起螭虎形式出現，可以細分三種亞形。造型上類型 I-3-1、I-3-2、I-3-3 是身軀由短到拉長的造型。這是在藻井（蛛蛛結網）或天花最裡最常見到，這時線條及圖面其用法也越顯活潑。這類型也多用在網目斗拱、看架斗拱。

類型 I -4，是以卷草拱形式出現。台南南鯤鯓 B（1924）圖 4-79、台南南鯤鯓 A（1924，圖 4-80）等，側面以三個圓圈符號代替裝飾符號，明顯功能性強裝飾性弱。台南南鯤鯓 B（1924，圖 4-89）、南鯤鯓走廊 A（1972，圖 4-90）、北門東隆宮 D（1978，圖 4-91）、北門東隆宮 B（1978，圖 4-92），有以螭虎吐舌或以象鼻代之，因而在彩繪及用色彩代表著不同的意義。從整體圖片可看出年代較早，功能性強裝飾性弱的情況，越到後期斗拱是功能性無裝飾性強，這類型目前應用最多且最廣。

類型 I-5，以前瞻側身型背部拱起螭虎形式出現，可以細分四種亞形。台南南鯤鯓 E（1924 建、2008 重修，圖 4-110），作品各部器官線條表達非常簡略，拱頭全以朱紅色表達，周圍以白色線條框出，在線條表達上就不受圖形拘束。東隆宮正殿 D（1978，圖 4-99），螭龍含子頂住斗位，這類造型圖案造型上應是結合 I -5-3（圖拾叁）造型圖案，作法如同：北門東隆宮 D（1978，圖 4-91）、北門東隆宮 B（1978，圖 4-92），有以螭虎吐舌或以象鼻代之。其它類型在造型上不只是獸型，其實已不分鳥型、獸型，仍然沒有脫離圖稿。

類型 I-6，可謂前瞻有角側身型螭虎斗拱，可以細分三種亞形。它有三個特點：（1）螭虎頭部非常完整。（2）半彎月形的鹿角。（3）胸、腹部貼於水平線。馬鳴山正殿三川步口 A（1951，圖 4-128），這種造形可說是龍與螭虎的的合體。北門東隆宮 E（1978，圖 4-136），是一個結合 I -6-3（圖拾伍）圖稿與蛛蛛結網的作法；自連接斗位以八個層次逐漸拉高，轉折處均以圓弧方式處理，表現特殊的地方是充份運用架構材的長度與結網的空間高度，同時改變讓胸、腹部貼於水平線。

二、II型：接拱型斗拱

類型II-1與類型II-2照片，以接拱型斗拱形式出現。如：麥寮拱範宮E(1933，圖4-143)、麥寮拱範宮E(1933，圖4-148)一組，為貼近圖稿，匠師運用這類型應不少，其圖形通常變化不大，有越來越簡略現象。

三、III型：連（聯）拱型斗拱

類型III，可謂連（聯）拱型斗拱，可以細分為三種亞形。三者都是線對稱圖形。類型III-1，III-1可謂連（聯）拱型斗拱，可以細分為三種亞形。如果我們以連拱的中心，由上自下畫下中線，我們可清楚的看出它是一個左右線對稱的圖形。未有完整的螭虎結構，圖樣簡略，身軀變化不大，應是較早產生圖樣，也是這類型應用最多的。

類型III-2，III-2可謂連（聯）拱型螭虎斗拱，可以細分為三種亞形。北門南鯤鯓C(1924，圖4-176)，連拱上以一個彩繪螭虎涵蓋，中間以雙首拱花；北門南鯤鯓C(1924，圖4-178)，中間是一個摟空的橢圓形配合螭虎嘴形；以一個彩繪螭虎涵蓋。南鯤鯓大牌樓C(1982，圖4-179)，連拱上以一個彩繪螭虎頭涵蓋。這與圖稿處理方式，有絕對不同。整體上從以繪畫為重心到以線刻配合繪畫，架構材上為裝飾性，對稱中線的凸出造型在南鯤鯓大牌樓C(1982，圖4-180，圖4-181，圖4-182，圖4-186，圖4-187)可以看到改變。

類型III-3，III-3可謂連（聯）拱型斗拱頭尾節，然以其紋飾的細部變化，可以細分為二種亞形。圖稿與作品變化不大，褒忠鎮平宮正殿前C(1951，圖4-191)，拱頭下面以替雀豐富拱頭的裝飾性表現。

類型III-4，III-4可謂連（聯）拱型螭虎斗拱，可以細分為四種亞形。在所有圖樣裡是應用最早，表現最豐富的。如以單純圖稿雖可以找到一樣的作品，但不在討論範籌，至於部份圖稿的運用已於比對中說明。北門南鯤鯓大牌樓H(1982，圖4-208)，替雀裡螭虎以中線將它分為對稱裝飾，圖4-208螭虎已脫離功能取向，使成90°，與「插角」有著相同位置功能。在視覺區域內為貼近水平視點的架構物，這時「螭虎紋」的結構以「軟身造」及框形設計多種表達方法，這部份筆者在拮 截取樣本時，從出現的頻律即可得知。

第五章 結論

一九一四年，英人斯各特（Geofrey Scott），在其所著《人文主義之建築》中指出。對崇拜構造思想加以批解的。他在結尾時說：

建築之藝術不是學習結構本身，而是學習結構在人類心靈上效果。從經驗上，他學著哪裡要捨棄、那裡要掩遮、那裡要強調，以及那裡要模仿那些構造的事實。他按著不同的程度創造一種文化動力感。為了這個工作，構造科學是一個有用的奴隸，也許是一個當然的盟友，但做主人確實是盲目的。¹⁴³

這是歐洲文藝復興時代以來的觀念。¹⁴⁴

明、清因地域影響，匠師技法難於在短時間更改。且建築之術，為知識份子所不齒，技法之流播賴乎工匠之口頭傳承，因此早期的圖稿較簡略，越來越複雜。大木結構的「退化」轉為水泥鋼筋結構，卻是最令人注目的「斗拱」開始。

本文以王錦木拱頭備忘本為研究的對象，這本手繪圖稿寫於民國六十四年（1975）。研究內容為廟宇建築空間上的吉祥紋樣裝飾—螭虎，以拱頭備忘本圖稿分類及圖稿結構分析為研究重點；同時，比對當時正在興建台南縣北門三寮灣東隆宮等，為作品印證對象。此獨特的吉祥紋樣—螭虎，結合匠師在廟宇建築空間設計與當時的人文背景資源下，做為文化傳遞。筆者除了對匠師架路拱頭上的「螭虎」紋樣圖稿分類及結構探討外，更希冀於建立廣泛的文化資產認知，有其保存與參考價值，進而達到教育功能與文化傳承目的。從「人」的情感—對王錦木的生平探究、鄉土關懷；到「事」的作品調查與田調訪查；資料整理分類~建立匠師王錦木相關的系統資料，保存文化遺產；最後在傳統廟宇建築與古蹟「物」的維護與探究，這是極其有意義的，如此人、事、物與環境的結合，更顯得有意義。

¹⁴³ Geofrey Scott, *The Architecture of Humanism*. Doubleday & Co Inc., Garden City, N. Y. First Published 1914, p. 96.

¹⁴⁴ 漢寶德，《明清建築二論》，台北市：境與象出版社，1988 再版，頁 47。

第一節 地域獨特性

一、閩南文化傳承

臺灣的傳統宗教信仰、風俗習慣、語文方言傳承自大陸閩南地區，傳統的廟宇建築是臺灣古建築區塊保存最多，最完整的部份，也是臺灣通俗信仰的重心。它傳承著中國社會的敬天、敬神，對於中國古建築大木構造中的架路拱頭，是廟宇建築與裝飾中重要的環節，而架路拱頭上「螭虎」紋圖稿為臺灣廟宇建築文化傳承代表元素之一。

臺灣廟宇建築形制風格是多元的，雕飾華美、富麗堂皇，呈現宮廟高貴氣派，同時也是各地域人丁盛旺凝聚或是財力雄厚的隱喻。「螭虎」吉祥紋是臺灣傳統廟宇建築不可或缺的裝飾，裝飾依其不同的空間位置有著不同表現手法。很特別的「螭虎」紋因為它所在的位置不同，而有著不同的形式風格以及意涵，通常會依供奉的神明、大木匠師及廟方的需求而定。但不容否認的是，「螭虎」紋設計，約略可見其大致風貌，這也是清末民初廟宇建築裝飾的主流。匠師王錦木手繪架路拱頭紋圖稿，是研究吉祥紋樣者、文史工作者或相關研究者值得深入探究的主題。

大木匠師王錦木是出生在福建省泉州府惠安縣崇武鎮溪底村，家族成員都是非常傑出的木匠師傅。對於匠師王錦木的生平與作品年表整理，部分出自筆者整理匠師王錦木廟宇圖說；部分以《傳統營造匠師派別之調查研究》一書為本；部分資料則來自王錦木親友訪談記錄與廟宇的實際調查。

民國七十二年十二月二十七日，王錦木先生獲台北市建築師公會獲頒第六屆台北建築師公會建築金獎。經過九年，在民國八十二年十一月，因南鯤鯓大牌樓大木構，而獲文建會頒第一屆傳統廟宇建築薪傳獎，這對他來說是一個實至名歸的肯定與讚賞，這都足以說明匠師王錦木是閩南文化傳承者。

二、溪底派「螭虎」紋樣傳承

匠師王錦木手繪《架路用各種拱頭—王錦木》拱頭備忘本，傳承著泉州溪底派傳統建築裝飾「螭虎」紋圖像。源自於清末民初，匠師王錦木跟隨家人自福建省泉州府惠安縣崇武鎮溪底村聘應來台建築廟宇，家族成員都是非常傑出的木匠

司傅¹⁴⁵。

因此，有關傳統廟宇建築設計及裝飾表現與雕刻技法應是有很多的關連；而有關「螭虎」紋吉祥裝飾圖案的出現，也許在他之前就有這種圖形存在，匠師雕刻圖案僅止於口語相傳，這類型圖案出現圖稿整理成備忘圖稿手冊，且樣式、圖式非常完備，筆者僅透過整理、分析，讓圖稿更有系統的呈現。在前面已提到匠師創作的過程，是經由事先構思、佈局立意、形諸刀鑿等三個工序後再應用裝飾在不同的空間位置；因位置受限於架構材，在表現上雖有其部分不一樣地方，但脫離不了其大原則。從木頭上彩繪、淺浮雕、淺浮雕彩繪、單面到雙面到圓雕，「螭虎」可說是廟宇建築雕刻裝飾重要的母題。匠師在廟宇傳統木雕建築中，拱頭、接拱、連拱（聯拱）三大類有關「螭虎」裝飾圖案的空間安置，在匠師王錦木手繪拱頭備忘本裡，圖稿應用可說是匠師的參考手冊。說他是溪底派「螭虎」紋傳承者，實不為過的。

三、「螭虎紋樣」傳承

在生活中富有教育意義的歷史故事、吉祥圖案很多，匠師透過建築雕刻或彩繪的手法，很生動地表現「螭虎」也不少。聰明的匠人在建築裡大量運用「龍」的圖案來裝飾，以「螭虎」紋運用在「傳統廟宇」的建築裝飾中，尤其在清末民初架路拱頭上的裝飾紋為最極致；作為廟宇裝飾之吉祥象徵意義，使之成為「好眺望、好負重、敬天、奉神與祭祀」的視覺語言。這是臺灣傳統廟宇「螭虎」紋裝飾圖像，非常重要且非常獨特的文化價值。

「螭虎」紋裝飾圖像元素，在臺灣廟宇建築設計中的獨特性：圖像性手法¹⁴⁶（Icon）是建築的空間與型式，借著「形象相似」的模仿或圖似（Likeness）存在的事實，借用原已具有意義之事物來表達它的意義。這是一種原始的意義表達方法，它對使用者的心理作用而言是最為直接明瞭，且易讀性高，這種手法可溯至人類原始的繪畫、雕刻、藝術，便竭力使用大自然的形像，表達所欲代表意義。架路拱頭上的螭虎紋圖，借著雕刻圖像性手法表現在斗拱上；由於地域性的風格不同，以南方最為繁富、精彩，通常在挑尖梁（正副出櫨）、或、耍頭（拱頭）及叉手上（束仔、束仔尾），作成卷葉形狀、花草、甚至魚咬花、螭虎、螭虎吞

¹⁴⁵ 王錦木師承王媽帶、王火艾，王益順為其堂兄，胞兄王火貴、王錦江、王錦秀，胞弟王錦同，王樹發等，都曾先後參加王益順在臺灣所設計的五所重要廟宇。

¹⁴⁶ 王銘鴻，《中國建築空間與形式之符號意義》，台北：明文書局，建築史與理論研究室，1987，頁 77。

雲、雞頭等形狀。在雀替（岔角、托木）做成鰲魚、鳳凰、牡丹草尾或器物形狀，以表達各種不同的意義。

在臺灣廟宇大木結構中，對於架路用各種拱頭裝飾圖樣，「螭虎紋」是裝飾母題中的一項。因此「螭虎」紋圖在臺灣傳統廟宇裝飾有著獨特的地區性，可分為下列幾點：

第一、空間裝飾位置，以屋頂下的專指位於柱的頂端，屋頂之下的二個部位中間地帶。其功用是支撐屋頂的整體結構，並將重量平均集中於柱斗，再經由柱身傳達於地面；視其銜接情況，每個部位都有一定的形式及結構外觀；裝飾手法如以淺而薄的螭虎浮雕或繪飾，依附其上的油彩有一定的保護作用，但對建築物結構並無實際助益。螭虎紋的裝飾在特殊條件限制，有許多結構上的適應與變化，因而產生了豐富裝飾手法。一般匠師在其圖稿應用位置上，將可分為下列三種位置：（一）拱仔。（二）員光。（三）托木。

第二、材質應用。依建築年代不同，整修程度的不同，有著不同的材質，通常架構材有木質及水泥製二種。木構裝飾手法如以淺而薄的螭虎浮雕或繪飾，依附其上的油彩有一定的保護作用；水泥製則以淺而薄的螭虎泥塑或繪飾，依附其上的油彩有一定的保護作用。前者有一定的保存年限，後者將有更長的生命年限。

第三、圖像元素。本文透過類型學對大木匠師王錦木紙本手繪拱頭備忘本，有關「螭虎」紋樣設計圖稿及其作品之比對，探討其設計圖稿。從田野蒐集資料顯示，王錦木在廟宇傳統木雕建築手繪《拱頭備忘本》，共有拱頭、接拱、連拱（聯拱）三大類。因此，本文圖象元素即以側身型斗拱、接拱型斗拱、連拱（聯拱）型斗拱等裝飾圖案，並以「螭虎」紋樣為主要元素敘述。

第四、它的寓意價值環扣著閩南廟宇建築的祭祀、生活空間與民俗信仰。因此，在臺灣廟宇建築的三川步口、正殿、側殿、過水亭、後殿的架路拱頭等祭祀空間，均可見到「螭虎」紋的圖像。在臺灣開發的早期環境，民間的通俗信仰，傳統廟宇建築「螭虎」紋大量的被應用在架路拱頭上，它似乎承受著不可言喻的負擔，也共同撐起了常民生活的信仰中心。

閩南文化傳承與臺灣傳統廟宇建築裝飾相連，「螭虎」紋圖像元素與精神價值寓意，有著不可割捨的血脈相傳，廟宇建築裝飾「螭虎」紋有著它最獨特的地域性風格。

第二節 王錦木手繪圖稿的特色

一、圖像空間建構

臺灣傳統廟宇建築空間「螭虎」紋圖之裝飾建構，以位於柱的頂端，屋頂之下的二個部位中間地帶，稱之為飾帶；應用位置上，將可分為下列三種位置：(一) 拱仔。(二) 員光。(三) 托木。在臺灣廟宇建築的三川步口、正殿、側殿、過水亭、後殿的架路拱頭等祭祀空間，均可見到「螭虎」紋的圖像。圖像所以成就的事實，其本身經過組織而有定則，就會成為流通型式上固定的特樣，這型式一直重複在原則下的使用或說明，就會成了共同的認知另一項表達符號。圖像組合上，因匠師技巧層面的運作強烈地表達，就說明了賓主構造的角色及份量。對於架構材外型而言，螭虎紋首部變化是圖像的主體，因此細部上的差異還是以頭部的方向、角度變化為主。

匠師的佈局立意受限於架構材的外型，基本「拱仔」在構造外型上，受到輪廓的限制，變化相當有限，匠師在圖稿上把它定義於拱頭、接拱、連拱的，從這些圖形的照片變化，筆者認為；匠師在雕鑿時因架構材所在的位置，其圖形應用在於空間裝飾端賴匠師的手法，圖稿只是一個參考的依據；同時還要配合廟宇規模的大小，經濟能力好，造型變化越豐富，更勇於嘗試。起始階段運用彩繪情形多於雕鑿，中期雕刻由簡化到繁複，這時是彩繪與雕鑿並重；末期又由繁複到簡化，這時也因架構材改變由木材到鋼筋水泥，這時運用彩繪作法越多。

二、圖稿特色

(一) 樣式、圖式非常完備

傳統廟宇建築設計圖稿表現在裝飾空間與匠師雕刻技術與彩繪手法應是有很大的關聯；且有關「螭虎紋」吉祥裝飾圖案出現，也許在匠師之前就有這種圖形存在，但透過匠師雕鑿或彩繪成就了傳統廟宇最豐富的飾帶。傳統匠師不管是雕刻、彩繪圖案僅止於口語相傳，即有也是單張的出現一些圖錄，這類型圖案出現繪本，紋樣圖稿整理成備忘圖稿，且樣式、圖式非常完備，未曾刊錄過。今大

木匠師王錦木把它整理成一個手繪圖稿備忘本，以便設計、工作時參考用的圖稿，應是目前所發現最有系統的第一本手稿。

（二）流行圖飾：

清代初期之臺灣建築，無論是民宅或廟宇，都只用較單純的斗拱，拱身多為傳統式的「關刀拱」，拱身上面有一缺口，拱身前端略卷殺，拱底面則使用葫蘆邊之曲線，然而到了同治及光緒之際，以螭虎拱為裝飾竟漸漸流行起來，出名的板橋林本源五落大厝（1981年3月被拆）即出現甚多雕鑿精美的螭虎拱，雌虎拱在本世紀初被匠師陳應彬發揮到極致，幾乎到目前為止，尚沒有一位匠人的雌虎造型能追得上彬司。他對螭虎拱的線條處理到了出神入化的地步，1920年益順司來台，亦公開推崇彬司在這方面的成就。¹⁴⁷從關刀拱及螭虎拱風格通行年代之了解，可以為一座建築之年代定位，得到非常精準的證據。這也讓我們對於匠師王錦木生活的年代及其師承有較清楚的認識，同時對於其架木拱頭上「螭虎」裝飾紋流行，有較精確比對圖板。

臺灣傳統廟宇建築在清末民初建築空間「螭虎紋」的拱頭裝飾，以廟宇的三川步口、屋簷下應用得最多。這是廟宇的門面，也是大木匠師應用「螭虎紋」於連拱的最佳選擇位置，極盡當時流行的裝飾紋樣；因此，匠師的思維模式及圖像在空間展開構圖施作，首先是主題內容的擇取，它必須符合民間通俗信仰，大家對於廟宇「好眺望、好負重、敬天、奉神與祭祀」的期待，有效的讓觀賞者能進行圖像內容咀嚼與省思。其次，對於「螭虎紋」要有深入的了解。

（三）圖稿的分析

筆者本文引用有實際從事雕刻王慶臺《中國南系閩南地區臺灣木作雕刻螭龍結構之研究》第叁章對於螭龍紋在木作裝飾，有關螭龍紋圖像的解剖，圖像的轉化及用語，這是比較貼進當時木匠作為及用語。這些圖案因匠師的雕刻手法不同，因此實物在表現上會與圖稿有某一些程度上的落差，但差異不大。

¹⁴⁷ 李乾朗，《台灣傳統建築匠藝》，台北：燕樓古建築出版社，1995，頁42。

1.作品取樣

王氏師徒歷經三個政權的統治，在王氏的手繪圖稿上是寫著民國六十四年（1975）於三寮灣，這應是台南北門三寮灣東隆宮興建時所繪。在參考王氏年表（1909-1997）後，筆者以匠師生活空間較接近的幾所廟宇、及年代接近圖稿的廟宇拍照，受限於拍攝角度與採光，筆者僅能對照圖稿與作品是否一致。為求研究之深度與廣度，因此筆者再擴大調查王氏家族、師徒參與修建的廟宇，取其較有代表性的作品來進行分析。

在筆者蒐集資料時，發現經濟規模、城市發展會影響廟宇拱頭裝飾紋樣的繁複與多元，在圖片的取樣上很難取捨，因此筆者以王氏與其兄長王火艾曾經修築過的廟宇為取樣對象。

由於廟宇的拱頭裝飾可能在好幾個位置都會出現相同於圖稿作品，筆者通常只取一代表。有時因為所在位置受阻不易拍照取得作品，有時裝飾紋樣的多元在判定上經驗不足，這時筆者仍以圖稿為中心，因此作品圖樣仍會有不足，未盡完善。

2.作品拍照

進行田調期間，筆者發現架路拱頭所在的位置居高且光度不夠，架構材拍取時常受阻，因此在照片的清晰度與亮度上，尚不足以表現拱頭裝飾之美。筆者因拍照的角度，有因角度的問題會產生視差，在拍取照片後與實際作品比對仍會有落差；因此，筆者在取裁上照片會有仰角的方式呈現，這些裝飾作品因阻礙產生的視差，在描述上會有些落差，這是需一些時間及器材克服的。

透過匠師的技藝手法，廟宇建築表現了它所存在的文化及人們的記憶。大部份的人很少抬頭去注意，筆者很幸運的能一窺藝術殿堂。筆者認為廟宇與信仰圈、信徒多寡會影響一間廟宇的經濟來源，同時會影響廟宇的裝修，部份的廟宇因裝修之故，筆者去了多次，仍無法完整呈現。

3.匠師與圖稿

廟宇在匠師修築時，圖稿只是一個參考的依據。設計者通常很難有如此樣式齊一，標準化的工作手冊。筆者認為廟宇的拱頭裝飾紋樣，對於匠師的雕鑿而言，雖無法了解當時施作者，但應可判定正確施作年代。當時大林組及其工作伙伴所屬派別的作為；但根據王氏自己說過那時已經不分什麼派別；因此，只要接近作

者圖稿，我們都提出在表列，除了豐富圖式內容外，也許可提供後續研究者對文化維護的參考。

對於作品與圖稿比對，筆者對這些圖稿與對應位置，依匠師所標示的位置比對。筆者發覺圖稿上的功用標示，雖因廟宇裝飾有一定的規範，但匠師在應用上仍有差距，因機械工具越來越進步，匠師越來越不受規範，線條越來越活潑，經濟力量較好的廟宇更是如此。

大部份圖稿都可以或多或少找到對應圖稿的作品；但是仍有極少部份圖稿只見其應用在廟宇上，尤其是類型Ⅲ-4 連拱螭虎的軟身造，雖然後來在筆者任教地區的廟宇半天岩紫雲寺、找到相同的圖案，其重建於民國三十六年（1947-1951）¹⁴⁸，匠師是來自北門，民國九十二年後（2003-2005）修護匠師定居民雄，這也是值得我們後續研究。

（三）圖像與架構材

架構材往往限制圖畫的發展，匠師也爲了突破架構材限制圖紋也發生了局部的改變或全部的改變。鋼筋水泥的材質呈現，因而架路拱頭雕鑿也改變。在三川步口屋簷下的斗拱，也是水泥製的拱頭，運用泥塑的螭虎圖樣或是以螭虎彩繪的裝飾紋來表達。據此，筆者認爲南方建築之傳統地域的觀念與建築材料的取得改變，會影響著螭虎紋的改變。

廟宇建築彩繪應用的最多，匠師彩繪運用各種色彩的油漆對樑枋、斗拱、柱、牆、天花等，可見部位進行刷飾，繪製出花紋、圖案、鳥獸及人物故事等，既能增添美觀，對木構建築又有防腐、防蟲、防日曬的保護作用；依工法及形態可分爲平面彩繪、披麻彩繪、浮雕彩繪等；亦可依施作部位分爲門神彩繪、樑枋彩繪、壁堵彩繪等。而王錦木師在早期設計作品中，有關螭虎形式的變化較大也多樣化，現在廟宇的重建或新建幾乎捨棄不易保存木構雕樑畫棟，改以較生硬的水泥及彩繪代替；再加上附著其上的細木（鑿花），在文化表現上自有其困頓與學者難以接受的表現方式。

¹⁴⁸ 半天岩紫雲寺 1947 重建，當時爲民國 36 年，其正殿兩側的位置。半天岩紫雲寺管理委員會，《嘉義縣第三級古蹟半天岩紫雲寺寺誌》，半天岩紫雲寺管理委員會，嘉義縣，2005，頁 75。

（五）圖像與空間位置

臺灣傳統廟宇建築空間「螭虎」紋圖之裝飾建構，以位於柱的頂端，屋頂之下的二個部位中間地帶稱之為飾帶；應用位置上，將可分為下列三種位置：（一）拱仔。（二）員光。（三）托木。在臺灣廟宇建築的三川步口、正殿、側殿、過水亭、後殿的架路拱頭等祭祀空間，均可見到「螭虎」紋的圖像。

1. 平面圖像

平面圖像「螭虎」紋圖，彩繪居多，以裝飾在較早期的拱仔上，及較晚期生硬的水泥裝飾架路拱頭秀面上。彩繪圖像也不再以圖稿的造型為主，彩繪的絢麗「螭虎」紋圖滿足了民間通俗信仰，大家對於廟宇「好眺望、好負重、敬天、奉神與祭祀」的心理期待，匠師直接表現在傳統的廟宇空間形式上，空間位置設計手法也依人們民間信仰的方式，左尊右卑，內尊外卑，其圖像的位序與方向是向前及向中心。這與王氏設計網目天花以螺旋狀朝中心表示不謀而合。

2. 立體（照片）圖像

木雕圖像的表現，匠師最常用的有下列幾個方式：（一）線刻。（二）凸起。（三）剔地。（四）斜面。（五）螺旋狀的起突。（六）腹線。線條是兩個平面相交產生的，所以單線來談，它只是某些部位上的裝飾而已。但當它擔負動態的外緣輪廓時，就產生上下兩個不同面的疊影，這就是所謂的前後視覺距離。為了增強線條在位置或雕刻上的重要性；往往會沿著它的內緣，用一條「副」線來跟隨，在圖稿及照片中是最常見到的。

浮雕是大木作的最常用的表現法方式，它與實體的立體創作是不同，受限於架構材的空間，要求相同的視覺效果。匠師在一個相同的構圖下，因不同的時空因素，運用不同製作技巧，會產生相當大的差異。從圖片功能性強裝飾性弱簡略的情況，轉為功能性弱裝飾性強較精緻的雕刻作品。如：北門南鯤鯓大牌樓 H（1982，圖 4-208），替雀裡螭虎以中線將它分為對稱裝飾，已脫離功用上為穩定樑柱不易變形，使成 90°，與「插角」有著相同位置裝飾功能。

既為側身型斗拱、接拱型斗拱、連（聯）拱型斗拱，依工法及形態可分為平面彩繪、披麻彩繪、浮雕彩繪等，所呈現照片，自是匠師心血結精。匠師為了增進動態曲繞視覺效果，首部以前瞻、回首、仰視、俯視，身軀以臥姿、仰姿、拱

起、平順、O型、S型、對稱等等方式，增進視覺表現效果。

第三節 王錦木與臺灣廟宇傳統藝術

一、教育價質

前清被喻為中國廟宇建築師，影響臺灣廟宇建築最大的是王益順。其在臺灣設計的五座廟宇，深深影響臺灣廟宇建築的發展。王益順後人的匠師王錦木跟隨著家人應聘來台修築廟宇可說是恭逢其盛。在泉州溪底匠師應聘來台後繼發展以王錦木最能代表泉州溪底匠人風格與特色，尤以台南北門南鯤鯓大牌樓大木作的設計構築到完工，這是一個完全的大木作。可說繼王益順、陳應彬之後對於傳統廟宇最有影響力的匠師。匠師生在滿清末年，在臺灣割讓給日本人，隨父親、兄長來到臺灣修築廟宇，這是一個充滿變動的社會，因而有幸趕上 1910—1930 臺灣廟宇重建、整修時期，同時也遇上廟宇被日本人破壞的年代。臺灣光復後，社會變遷生活繁榮民俗信仰蓬勃發展，傳統大木作式微，鋼筋水泥式廟宇大行其道，傳統大木作後繼無人。然大木匠師橫越三代（清、日治、民國）三期，社會文化的變動，對文化與古蹟的維護與作為令人折服，進而為業界尊稱「錦木師」。

二、文化價值

臺灣自 1920 年之後，民間建築深受日本建築方式的影響，它的特色是採用西式的古典平面，主要的入口出現日本傳統建築之樑柱，特徵在屋頂則加上一座歇山式或複雜的日本天守閣城堡是琉璃瓦屋頂。同一個時期，從大陸來台大木匠師王錦木以中國古建築大木構，將臺灣傳統廟宇建築木結構雕飾融入鋼筋水泥的牆體上，並在各個部分結合古廟宇建築的木樑架及彩繪螭虎紋樣，強烈的表達設計者模仿及結合傳統廟宇建築的意圖。這可以從廟宇圖面設計及廟宇建築所表現的意圖了解，而進一步知道現代廟宇建築規模及其要表達的內容與廟宇的裝飾。

本文研究內容提出，對於泉州溪底匠師王錦木有所介紹，主要目地在探討螭虎拱的類型與圖稿。錦木師傳統廟宇建築空間的裝飾紋樣圖象元素「螭虎」與「卷草紋樣」圖象變化豐富、多變，頗能代表當時溪底匠師的流行與民間匠師紋樣圖板的總和設計。但在目前所有相關文獻裡，並無「拱頭備忘本」之完整總覽圖錄。

本文研究提出資料，有助於研究者了解清末民初溪底派匠師，施作傳統廟宇拱頭的紋樣設計，同時對於古蹟修護提供很好的參考文件。

當我們從作品的呈現及分布與施作先後的順序，再比對其族譜。可了解同一個時期，其族人到臺灣發展的情形，並以地域性的藝術分佈探究文化的流動現象。架構材的限制，往往會影響從木製雕刻而轉向彩繪的紋飾。圖稿的演進不是我們探究的主題，但我們卻意外發現了一些匠師的作為，如果我們能把這些發現拼湊起來這應是一個很有趣的主題。李乾朗認為斷代史印證匠師創作歷程。匠師應用圖稿經比對它的時間有一定期間約 30-50 年代大量的被使用，這時修建、或重建的廟宇仍以傳統木構建築為主，仍保有傳統特色。早期傳統廟宇匠師多來自大陸，臺灣傳統匠師凋零；匠師的後人，也不再從事傳統雕刻，這對古蹟的維護會有很大的影響。

第四節 後續研究

本文在研究過程中，仍有時間、空間上的限制。匠師王錦木在傳統廟宇建築中，有關「螭虎」裝飾圖稿與空間裝飾，在其手繪未刊的拱頭備忘本，共有圖稿三十一式，圖形三十二種。其吉祥圖樣之豐富，在傳統廟宇裝飾應用的得最多。本文重點對於每個紋樣以王氏及其工作團隊（大林組）所施作的廟宇來對應，同時對於圖樣歸納、分類，希冀能有完整呈現與詳細之論述，因受限於時間及空間因素，無法依匠師王錦木所設計的廟宇逐一對照，難免有遺珠之憾。

臺灣傳統廟宇建築傳承著大陸閩南，臺灣和大陸閩南地區有著一樣的傳統宗教信仰、風俗習慣、語文方言。架路拱頭上的紋樣圖案是廟宇建築裝飾藝術表現最重要的環節。傳統廟宇匠師在兩岸通航後，由於建構材多來自大陸，匠師面臨著大陸的低價勞工與競爭，通常架構材在大陸施以雕鑿，成品運回臺灣組裝。因此臺灣傳廟宇的雕刻技術、裝修、設計、維護面臨斷層，田野調查與訪談跨海到中國大陸；這是未來深入研究課題且必須克服的時、空因素。

本文僅就匠師王錦木生平探討，參與廟宇建築設計作品調查，圖像分類、紋樣結構剖析、圖稿與空間對應逐一說明；然「螭虎」文樣探究、釋意，臺灣通俗信仰、民間精神生活等另一層面價值仍未深入剖析，其它空間之相關吉祥紋樣裝

飾，本文亦未涉及。傳統廟宇建築技藝之工料、工法、工序以及匠師傳承等，都有待後續研究。

大陸閩南、金門、臺灣有著相同的文化基因。如此獨特吉祥紋樣，在大陸閩南與臺灣兩地的裝飾紋樣與應用空間有何不同？是本人後續研究想探究的題。期待這蘊涵中國社會的敬天、敬神，宗教信仰、風俗習慣，通俗信仰的重心，中國數千年古老的傳統「螭虎」吉祥圖騰紋樣，淵源流長，永不止息。

參考文獻

【古籍】

1. 朱彤，〈崇武所城志〉《惠安政書，附崇武所城志》，福建地方志叢刊，福州：福建人民出版社，1987。
2. 《重修台灣省通志政治外事篇》，1998。
3. 梁思成，《清式營造算例及則例（附圖版）》，上海：中國營造學社，1934。
4. 《崇武鎮志》，未出版，1996。
5. 〈崇武鎮概況〉，《崇武人類學調查》，福建教育出版社，1990。
6. 張岳，《惠安縣志·田土水利》，台北：惠安同鄉會印行，1973。
7. 劉勰原著，羅立乾注譯，《新譯文心雕龍》，台北：三民書局，2002年6月初版四刷。

【專書】

1. 王裕淵、江萬哲，《王氏族譜》，台中市：新遠東出版社，1958。
2. 王振復，《中華古代文化中的建築美》，台北市：博遠出版有限公司，1993。
3. 王錦木，《架路用各種拱頭—王錦木》備忘本未刊手稿，嘉義：手繪紙本，1975。
4. 王魯民，《中國古典建築文化探源》，台北市：地景企業股份有限公司，1999。
5. 王慶台，《中國南系閩南地區台灣木作雕刻-螭龍雕刻結構之研究》，台北：尙林出版社，1989。
3. 李乾朗，《鹿港龍山寺》，台北市：雄獅美術，1989。
6. 林會承，《台灣傳統建築手冊形式與做法篇》，台北：藝術家出版社，1990。
7. 林本炫，〈一貫道與政府關係-從查禁到合法化〉，《宗教文化》，1990。
8. 李乾朗，《金門民居建築》，台北：雄獅圖書公司，1978。
9. 李乾朗，《台灣建築史》，台北：雄獅圖書股份有限公司，1979。
10. 李乾朗，《廟宇建築》，台北：北屋出版事業有限公司，1983。
11. 李乾朗，《傳統建築》，台北：北屋出版事業有限公司，1983。
12. 李乾朗，《台灣的寺廟》，台中：台灣省政府新聞處，1986。
13. 李乾朗，《艋舺龍山寺》，台北市：雄獅美術，1989。

14. 李乾朗，《北港朝天宮》，台北市：雄獅美術，1992。
15. 李乾朗，《台灣傳統建築之美》，台北：光復書局企業有限公司，1992。
16. 李乾朗，《台灣傳統建築匠藝》，台北：燕樓古建築出版社，1995。
17. 李乾朗，《北港朝天宮建築與裝飾藝術》，雲林縣北港：北港朝天宮，1996。
18. 李乾朗，《台灣建築閱覽》，台北：玉山社出版事業有限公司，1996。
19. 李乾朗，《台灣傳統建築匠藝二輯》，台北：燕樓古建築出版社，1999。
20. 李乾朗，《台灣古建築圖解事典》，台北：遠流出版事業有限公司，2003。
21. 李乾朗，《台灣傳統建築匠藝七輯》，台北：燕樓古建築出版社，2004。
22. 李乾朗，《台灣廟宇裝飾》，台北：傳藝中心籌備處，2001年，12月。
23. 宋光宇，〈四十年來台灣的宗教發展情形〉，《宗教與社會》，1995。
24. 沈啓元，〈條陳臺灣事宜狀〉《清經世文編選錄》，〈臺灣文獻叢刊〉第二二九種，臺北·臺灣銀行經濟研究室編印，1966年。
25. 吳峻毅，〈以文化人類學角度來看滬尾港發展過程與廟宇分部位置所包含之社會背後意義〉，《我的故鄉論文選集》，台北：台灣史蹟源流研究所會編印，1993。
26. 吳文星，《日據時期在臺「華僑」研究》，台北：臺灣學生書局，1991。
27. 孫全文、王銘鴻，《中國建築空間與形式之符號意義》，台北市：明文書局，1987。
28. 陳儀深、林美容、葉海煙、林有土等，《台灣的社會從移民社會、多元文化到土地認同》，台北縣淡水群策會李登輝學校，2004，p33。
29. 黃明山，《台灣建築之美》，台北：光復書局，1991。
30. 「福建惠安縣聯發興石雕廠」研究組織溪底王氏宗親會王益順手抄家譜，未刊手稿影本。
31. 蔡相輝，《台灣社會文化史》，台北縣蘆洲市：空大，1998。
32. 漢寶德，《明清建築二論》，台北：明文書局，1982。
33. 劉玉堂，《台南縣北門 鄉三寮灣東隆宮大事記》，台南縣北門鄉：東隆宮文化中心，2002。
34. 劉敦禎，《中國古代建築史》，台北：明文書局，1990。
35. 賴誌遠主編，教育部審定，《國民中學社會課本，一年級上學期》台南市：翰林出版社，2005，p82。
36. 樓慶西，《中國建築形態與文化》，台北市：藝術家出版社，1997。
37. 樓慶西，《中國傳統建築裝飾》，台北市：南天書局，1998。

38. 謝宗榮，《台灣的信仰文化與裝飾藝術》，台北：博揚文化，2003年12月。
39. 瞿海源，〈查禁與解禁-一貫道的政治過程〉，《台灣宗教變遷的政治社會分析》，1997。
40. 閻亞寧，〈台灣傳統大木作構材製做方式與組合程序（三之二）〉《空間》建築技術，2:90-104，1992b。
41. 閻亞寧，〈台灣傳統大木作構材製做方式與組合程序（三之三）〉《空間》建築技術，3:95-109，1992c。
42. 龐燼，《龍的習俗》，台北市：文津出版社，1989年12月大陸初版，1990年7月台灣初版。

【學位論文】

1. 王之敏，《傳統吉祥圖案的意象研究》，台南：成功大學中國文學碩士論文，2001。
2. 李志仁，《傳統建築木雕形式之符號意義-以彰化市古蹟為例》，雲林科技大學：空間設計研究所碩士論文，2004。
3. 莊耀棋，《在台惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》，台北：國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，2001。
4. 葉乃齊，《營造資本主義城市台灣傳統營造生產方式之變遷》，台北：台灣大學博士論文計畫書，1996。
5. 劉淑音，《台灣傳統建築吉祥裝飾-集瑞構圖的表現與運用》，台北大學民俗藝術研究所，2003年。
6. 蕭志青，《彰化縣古蹟類廟宇石雕研究—以鹿港天后宮後殿龍柱為例》，南華大學：美學與藝術管理研究所碩士論文，2008。
7. 龔詩文，《中國早期植物紋飾研究》，國立藝術學院美術史研究所：中國美術史組碩士論文，1997。

【期刊論文】

1. 王耀庭，〈民族藝師-李松林〉《歷史月刊》，207期，2005年，4月，頁4-8。
2. 林佩欣，《日治時期台灣總督府之宗教調查（1915-1919）》，《台灣史料研究》，第18期，1992。
3. 林幸蓉，〈圖案紋飾研究〉，《台灣工藝》，第6期，2001年1月，頁14-21。

4. 李乾朗主持，蔡明芬、林瑛瑛、丁榮生、俞怡萍、許玉水，《傳統營造匠師派別之調查研究》，台北：行政院文建會，1988。
5. 李乾朗，《清末明初大木匠師王益順所持營造資料重刊及研究》內政部委託，1995。
6. 邱博舜，《大木匠師施坤玉技藝保存與傳習計畫研究報告》，文建會委託，1997。
7. 邱博舜，《傳統藝術研討會》，大木匠師施坤玉技藝傳習的意義，台北市：國立傳統藝術籌備中心籌備處，1998。
8. 卓志隆，《台灣古蹟常用木料調查，古蹟基礎科技研究（三）木料及灰作保存科技研究》，台北：內政部委託，2002。
9. 徐裕健，《中國建築史上課筆記》，台北：華梵大學建築系，1994。
10. 徐裕健，《大木匠師陳專琳技藝調查暨保存計畫》，文建會委託，1998。
11. 徐裕健，《台灣傳統營建設計「篙尺」技藝之研究》，行政院：文化建會，2000。
12. 陳志雄，《中國寺廟建築工作群簡介》，高雄：公司簡介，1997。
13. 楊美莉，〈漢代文物展中的玉龍、螭虎〉，《故宮文物》，1999年10月，頁44-63。
14. 劉蓬春，《台灣地區入出境管理與兩岸關係之探討》，1992。
15. 閻亞寧等，《台閩地區傳統工匠之調查研究（第一期）》，內政部委託，1993。
16. 閻亞寧，〈台灣移民與建築文化的傳承現象〉，《兩岸民俗文化學術研討會論文集》，台灣：台北，1999。
17. 韓興興建築師事務所，《鹿港城隍廟調查研究》，台中市：彰化縣政府，1996。

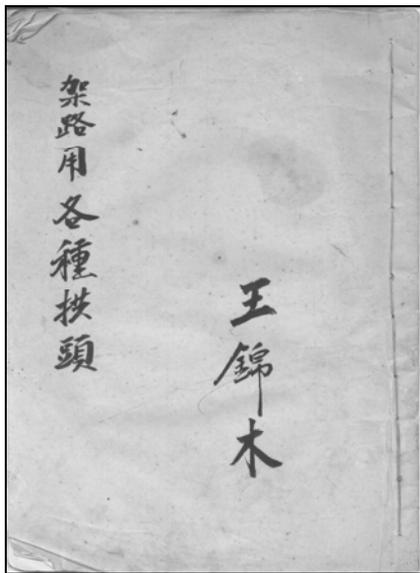
【外文書籍】

1. 韓瑞區·沃夫林(Heinrich **wolfflin**)著，曾雅雲譯，《藝術史的原則(PRINCIPLES OF ART HISTORY)》，台北：雄獅圖書，2002年4月。
2. 【德】阿道夫·希爾德布蘭德，潘耀昌等譯，《造型藝術中的形式問題（**（）**）》，中國人民大學出版社，北京，p109，2004。
3. E.H. Gombrich 貢布里希著，范景中、楊思梁、徐一維譯，《秩序感：裝飾藝術的心理學研究》，湖南科學技術出版社，1999。
4. E.H.Gombrich 著，林夕譯，《藝術與錯覺：圖畫再現的心理學研究》，湖南科學技術出版社，2000。

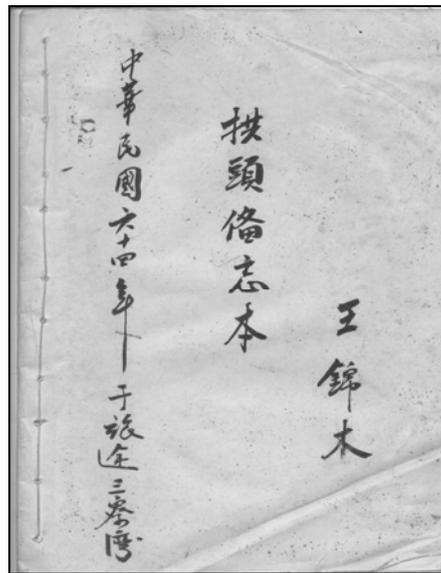
【網站資料】

1. 何倩珊，《臺灣大百科》，
<http://www.kepu.org.cn/gb/civilization/architecture/timberwork/index.htm>，2006。
2. 龍百度百科，<http://baike.baidu.com/view/6392.htm>。
3. 參考資料：<http://www.chinabogu.com/wenshi/wenshi-list.asp?id=50>，螭虎是什麼東西？

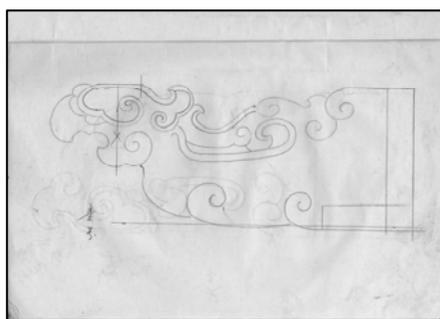
【附錄一】王錦木，《架路用各種拱頭—王錦木》備忘本未刊手稿



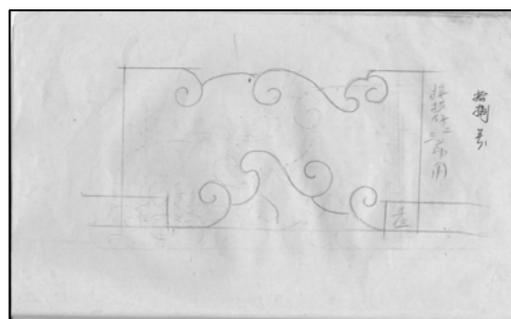
手繪紙本架路用各種拱頭封面



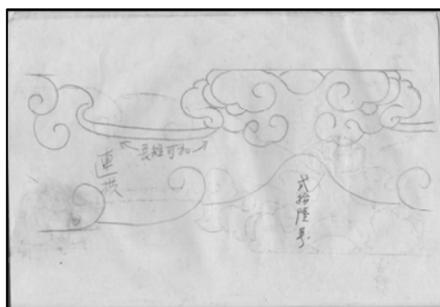
手繪紙本架路用各種拱頭封底



側身型斗拱

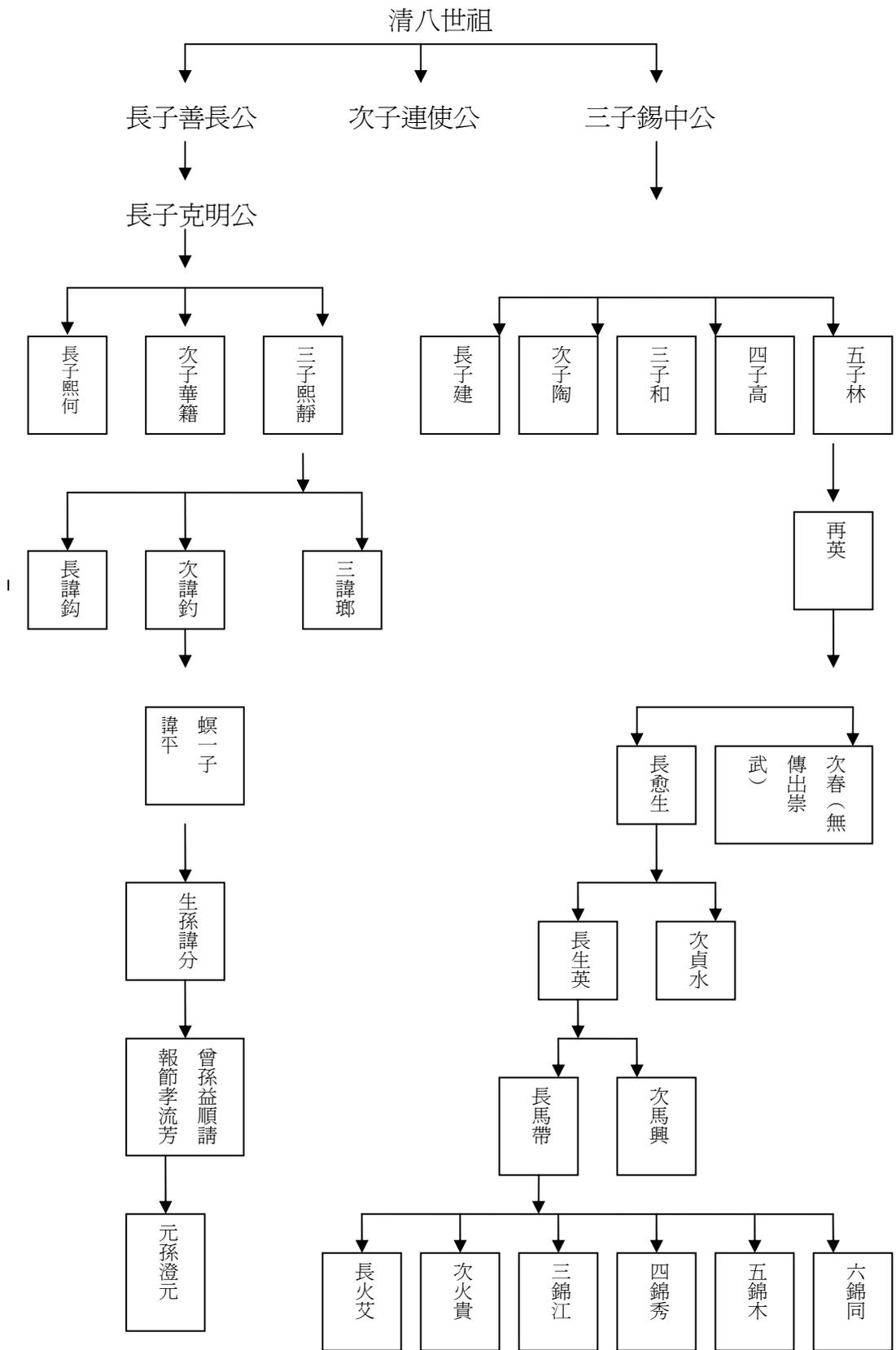


接拱型斗拱



連(聯)拱型斗拱

【附錄二】王錦木與王益順關係表



(資料來源：整理「福建惠安縣聯發興石雕廠」研究組織溪底王氏宗親會王益順手抄家譜。)

【附錄三】

崇武鎮簡圖（溪底村）



圖片來源：《崇武鎮志》（1996）。

【附錄四】台灣傳統寺廟建築大木匠師王錦木生平及廟宇設計年表（97.01.22）

干支	台灣紀元	西元	日本紀元	歲數	記 事
己酉	清宣統元年	1909	明治42年	1	出生於福建省泉州府惠安縣崇武鎮溪底村（二月二十三日生）
庚戌	清宣統2年	1910	明治43年	2	
辛亥	清宣統3年	1911	明治44年	3	
壬子	民國元年	1912	大正元年	4	
癸丑	民國2年	1913	大正2年	5	
甲寅	民國3年	1914	大正3年	6	
乙卯	民國4年	1915	大正4年	7	入惠安國小
丙辰	民國5年	1916	大正5年	8	
丁巳	民國6年	1917	大正6年	9	
戊午	民國7年	1918	大正7年	10	
己未	民國8年	1919	大正8年	11	王火貴、王錦秀、台北艋舺龍山寺（1921-1924）
庚申	民國9年	1920	大正9年	12	惠安國小畢業，父親王媽帶應聘主持南鯤鯓修建工程
辛酉	民國10年	1921	大正10年	13	
壬戌	民國11年	1922	大正11年	14	
癸亥	民國12年	1923	大正12年	15	台南南鯤鯓王火艾執篙（1923-1936）。
甲子	民國13年	1924	大正13年	16	跟大哥王火艾台南南鯤鯓習藝（1923-1928），新竹城隍廟（1924-1926）。
乙丑	民國14年	1925	大正14年	17	
丙寅	民國15年	1926	大正15年	18	台北孔廟王火艾，王錦木習藝。
丁卯	民國16年	1927	昭和元年	19	王火艾執篙台北孔廟大成殿，王錦木為工頭（1927-1929）。
戊辰	民國17年	1928	昭和2年	20	王錦同台北孔廟大成殿（1928-1930）
己巳	民國18年	1929	昭和3年	21	
庚午	民國19年	1930	昭和4年	22	回廈門建普陀寺大悲殿
辛未	民國20年	1931	昭和5年	23	四哥 王錦秀昭和五年九月八日轉寄留
壬申	民國21年	1932	昭和6年	24	
癸酉	民國22年	1933	昭和7年	25	雲林麥寮棋範宮正殿、（王火艾、王火寅、王錦木）
甲戌	民國23年	1934	昭和8年	26	首次執篙嘉義城隍廟整體設計（1934-1937）
乙亥	民國24年	1935	昭和9年	27	
丙子	民國25年	1936	昭和10年	28	雲林土庫順天宮（1936-1938）、
丁丑	民國26年	1937	昭和11年	29	七月八日轉寄留於四哥王錦秀處，皇民化運動，雲林西螺媽祖廟主體建築王錦木、王火艾（廣福宮1937-1939）
戊寅	民國27年	1938	昭和12年	30	
己卯	民國28年	1939	昭和13年	31	
庚辰	民國29年	1940	昭和14年	32	雲林西螺媽祖廟神轎
辛巳	民國30年	1941	昭和15年	33	

壬午	民國31年	1942	昭和16年	34	王錦木 六月五日寄留於嘉義郡大林庄大林四十九番地、
癸未	民國32年	1943	昭和17年	35	
甲申	民國33年	1944	昭和18年	36	王陳氏腰5月1日轉寄留於王錦木家（其母生於明治3年11月1日）
乙酉	民國34年	1945	昭和19年	37	台灣光復
丙戌	民國35年	1946		38	
丁亥	民國36年	1947		39	
戊子	民國37年	1948		40	
己丑	民國38年	1949		41	大陸淪陷
庚寅	民國39年	1950		42	
辛卯	民國40年	1951		43	雲林褒忠馬鳴山鎮平宮新建兄長王火艾上樑時死，其弟王錦木接替完成。
壬辰	民國41年	1952		44	小琉球碧雲寺，水仙宮（1951-1954）
癸巳	民國42年	1953		45	
甲午	民國43年	1954		46	
乙未	民國44年	1955		47	台北萬華龍山寺正殿修復、增過水亭（1955-1959）
丙申	民國45年	1956		48	
丁酉	民國46年	1957		49	
戊戌	民國47年	1958		50	
己亥	民國48年	1959		51	
庚子	民國49年	1960		52	
辛丑	民國50年	1961		53	
壬寅	民國51年	1962		54	
癸卯	民國52年	1963		55	
甲辰	民國53年	1964		56	
乙巳	民國54年	1965		57	
丙午	民國55年	1966		58	斗南順安宮三川步口石牌樓設計工程（1966-1972）
丁未	民國56年	1967		59	嘉義大林安霞宮（1967）
戊申	民國57年	1968		60	
己酉	民國58年	1969		61	澎湖西嶼大義宮拜亭、牌樓、鐘鼓樓（1969-1970）
庚戌	民國59年	1970		62	三寮灣東隆宮整體工程、鐘鼓樓（1970-1975）
辛亥	民國60年	1971		63	苗栗苑裡媽祖廟慈和宮重建工程（60.12.15-73.）、凌霄寶殿（78 修建）、天花、大殿神龕、大殿中龕、神棹正面圖、九龍池設計、（1971-1984）大殿神龕、神棹，基隆市主普壇（1971-1974），基隆八角斗燈設計人，新莊帝君廟屋頂、照牆、山門（1971-1975）
壬子	民國61年	1972		64	台南北門南鯤鯓七門拜亭（1972-1978）、萬善走廊、萬善堂（內兩旁神座雕刻屏門工程、神龕屏堵雕刻工程）（1972-1978）、龍虎大金爐、內神座設計、水塔設計（1972-1978）
癸丑	民國62年	1973		65	台南北門南鯤鯓觀光大樓（1979-1975），高雄鳳山東隆宮神房、神龕圖（代天府、1973-1983）
甲寅	民國63年	1974		66	
乙卯	民國64年	1975		67	嘉義大林大使公廟保安宮重建工程

丙辰	民國 65 年	1976		68	嘉義大林妙修堂三恩子廟，嘉義民雄保生大帝廟（1976-1984），基隆市慶安宮（1976 完竣），北門三寮灣三安宮
丁巳	民國 66 年	1977		69	台南學甲慈濟宮（普濟宮）五門、鐘鼓樓、室天花配置圖
戊午	民國 67 年	1978		70	台南學甲西埔內吳氏八房宗祠（1978），營頂佳福寺觀音佛祖神龕圖、兩旁神龕圖（1978-1982）
己未	民國 68 年	1979		71	新莊武聖宮（廟）修建工程設計前殿兩廊仿木構造、屋架、前后步口、三川內中廟網木看架，嘉義中林保安宮（1978），雲林台西五條港安西府（1979-1984）
庚申	民國 69 年	1980		72	台中大甲鎮瀾宮整體規劃完竣（1980-1984）
辛酉	民國 70 年	1981		73	
壬戌	民國 71 年	1982		74	台南南鯤鯓代天府牌樓棟架，台北萬華集義宮修建工程、二樓頂拜亭改建工程（74.02.01-75.01.01），嘉義梅山瑞里源興宮修建工程（1982-1986），雲林台西海北村福安堂重建工程
癸亥	民國 72 年	1983		75	台南南鯤鯓代大木構山門（牌樓）、後殿工程
甲子	民國 73 年	1984		76	十二月二十七日獲台北建築公會建築金獎中華傳統大木構造再生載造
乙丑	民國 74 年	1985		77	台南學甲西埔內吳氏八房宗祠，74.09 獲贈巧奪天宮匾額一面
丙寅	民國 75 年	1986		78	嘉義市南隱宮一樓石牌樓工程
丁卯	民國 76 年	1987		79	
戊辰	民國 77 年	1988		80	基隆慈雲寺前殿步口網目、看架斗拱、斗拱（77.05.20-78）
己巳	民國 78 年	1989		81	苗栗苑裡凌霄寶殿，台南學甲中州大廟（惠濟宮）前步口石郡牌樓全圖、拜亭門樓
庚午	民國 79 年	1990		82	
辛未	民國 80 年	1991		83	
壬申	民國 81 年	1992		84	
癸酉	民國 82 年	1993		85	獲傳統寺廟建築薪傳獎，嘉義大林林仔前廣安宮（1993-1995），雲林元長鎮平宮前殿新建工程（1993-1995）。
甲戌	民國 83 年	1994		86	
乙亥	民國 84 年	1995		87	
丙子	民國 85 年	1996		88	屏東琉球水仙宮，碧雲寺改建完竣
丁丑	民國 86 年	1997		89	農曆六月六日病逝於大林寓所享年八十九歲
※註：部分作品有圖說，但年表未列入，因正確時間不確定，待查。					

【附錄五】



北門南鯤鯓大牌樓（大木構）

【附錄六】

大木匠師王錦木作品名稱區域分佈表

編號	地區	年代(西元)	寺廟名稱	作品	其他
1	南部	大正 12-昭和 11(1923-1937)	南鯤鯓代天府	前、後殿	習藝
2	北部	大正 13-15 年(1924-1926)	新竹城隍廟		習藝
3	北部		台北萬華青山宮		地址：貴陽街 2 段 218 號(未見圖說)
4	北部	昭和 1-3 年(1927-1929)	台北孔廟大成殿	其兄王火艾執篙、錦木為施工頭	地址：大同區大龍街 275 號。未見圖說
5	中部	昭和七年(1932)	麥寮拱範宮	正殿、整體重建	地址：麥寮麥豐村中正路 3 號。木匠王錦木、王樹發、林火演等
6	南部	昭和 11-15 年(1937-1941)	嘉義城隍廟	重建、整體設計	
7	中部	昭和 11-昭和 13(1937-1939)	西螺媽祖廟(廣福宮)	主體建築存有、神轎(民 29)泉州溪底匠派王錦木、峰前匠派張金山以及台北剪黏名匠陳天乞等人經典作品	地址：雲林西螺鎮廣福里新街路 31 號。
8	中部	昭和 14(1940)	西螺媽祖廟(廣福宮)	神轎(民 29)	
9	中部	昭和 10-12 年(1936-1938)	土庫順天宮(民 25-27)	重建	地址：雲林縣土庫鎮中正路 109 號。王錦木與徐賢對場等
10	中部	民國 40 年(1951)	褒忠馬鳴山鎮平宮	新建	地址：雲林縣褒忠鄉馬鳴村鎮安路 31 號
11	離島	民國 40-43 年(1951-1954)	碧雲寺		屏東縣小琉球
12	離島	民國 40-43 年(1951-1954)	水仙宮		屏東縣小琉球
13	離島		琉球池王爺三隆宮	設計圖	早期，大福村中正路
14	北部	民國 44-48 年(1955-1959)	萬華龍山寺(早期王火貴、王錦秀艋舺龍山寺)。	正殿修復、大殿左右側各增建一座過水亭，	地址：廣州街 211 號
15	中部	民國 55-61 年(1966-1972)	斗南順安宮	三川口石碑樓設計圖	地址：斗南鎮長安路 222 號
16	中部		斗南鎮帝君廟	拜亭重建工程	
17	中部		斗南南天門太子宮	三川步口石碑樓工程	
18	中部		柳樹腳文英宮		有圖稿未施作
19	南部	民國 56-56 年(1967)	大林安霞宮	前殿重建工程、金爐(後有後殿工程)	地址：嘉義縣大林鎮西林里仁愛路 2 號
20	離島	民國 58-59 年(1969-1970)	澎湖西嶼大義宮	拜亭、牌樓、屋頂、龍柱、內型彎堵雕刻堵設計、鐘鼓樓、兩旁小港、中廟及小港結網看架	西與竹灣村 76 號

21	南部	民國 59-64 年 (1970-1975)	三寮灣東隆宮	整體工程、鍾鼓樓	地址：台南縣北門鄉三光村三寮灣 127-3 號。王錦木先生最滿意作品
22	北部		北投鎮慈惠堂	新建工程	台北市北投奇岩路 17 號
23	北部	民國 60-63 年 (1971-1974)	基隆市主普壇		地址：基隆市仁愛區忠二路 1 號（中正公園）
24	北部			基隆八角形斗燈設計人 王錦木	
25	北部	民國 60-64 年 (1971-1975)	新莊帝君廟	屋頂、照牆、山門	新莊市文德里碧江街 20 號
26	中部	民國 60-73 年 (1971-1974)	苗栗苑裡媽祖廟 (慈和宮)	重建、凌霄寶殿（78 修建）、天花、大殿神龕、大殿中龕、神棹正面圖、九龍池設計、	
27	南部	民國 61-67 年 (1972-1977)	南鯤鯓代天府、萬善堂（內兩旁神座雕刻屏門工程、神龕屏堵雕刻工程）、萬善堂走廊	（七門神龕詳圖）拜亭、神龕圖（內神座）手繪、水塔設計、七門石龍柱金爐、中殿前步口石碑樓、龍虎大金爐。	地址：台南縣北門鄉鯤江村 976 號
28	南部	民國 62-64 年 (1973-1975)	南鯤鯓代天府	大樓新建工程	地址：台南縣北門鄉鯤江村 976 號
29	南部	民國 62-72 年 (1973-1983)	高雄鳳山東隆宮 (代天府)	神房、神龕圖、	原名為東隆宮
30	南部		保興宮		高雄大樹大坑
31	南部		三寮灣三安宮	重建工程	
32	南部		西天宮	神龕圖	台南縣北門蘆竹溝
33	南部	民國 64 年 (1975)	大林西結陳井寮 大使公廟	重建工程	地址：嘉義縣大林鎮西結里 70 號
34	南部		大林大眾爺公廟	神龕	地址：嘉義縣大林鎮平林里過溝仔 518 號
35	北部	民國 65 年 (1976)	基隆市慶安宮	門樓	地址：基隆市仁愛區忠二路 1 號
36	南部	民國 65-73 年 (1976-1984)	民雄保生大帝廟	三川石碑樓現寸圖	地址：嘉義縣民雄鄉西安村民族路 54 號
37	南部	民國 65 年 (1976)	大林妙修堂三恩 子廟	整建工程、神龕圖	地址：嘉義縣大林鎮西林里中山路 269 號。北方宮殿式
38	南部	民國 66 年 (1977)	學甲鎮慈濟宮（普濟宮）	五門、鐘鼓樓、室天花	學甲新寮里
39	北部		學甲李姓大宗祠		
40	南部	民國 67 年 (1978)	學甲西埔內吳氏 八房宗祠		74.09.吉日贈巧奪天工匾額一面
41	南部	民國 67-71 年 (1978-1982)	營頂佳福寺	觀音佛祖神龕圖、兩旁神龕圖、	
42	北部		台北市萬華東隆宮	兩旁神龕圖	地址：萬華區大理街 132 號
43	南部		仁德鄉中軍宮		台南縣仁德上崙村
44	南部		左營保善宮	神龕	
45	南部		六甲鄉五宮		
46	南部		大營	神龕圖	台南縣新市大營村

47	南部		七股玉龍宮	鐘鼓樓	七股玉成村3鄰玉成路17號(06)7872360
48	南部	民國68年(1979)	大林鎮中林保生大帝(保安宮)	重建工程	地址：嘉義縣大林鎮中林里15鄰中林10號
49	北部	民國68年(1979)	新莊武聖宮(廟) 修建工程設計	前殿兩廊仿木構造、屋架、前后步口、三川內中廟網目看架	新莊路340號
50	中部	民國68-73年(1978-1984)	台西五條港安西府	三川殿、拜殿	
51	中部	民國69-73年(1980-1984)	大甲媽祖廟(鎮瀾宮)	整體規劃設計者、鐘鼓樓	地址：台中縣大甲鎮順天路158號。未見圖說
52	北部		八里慶真宮		有圖稿
53	中部	民國71年(1982)	福安堂	新建	台西海北村
54	南部	民國71-75年(1982-1986)	梅山瑞里源興宮	修建工程	地址：梅山瑞里村五鄰幼葉林62號
55	南部	民國71-72年(1982-1983)	南鯤鯓代天府	觀光大牌樓新建工程(山門)	地址：台南縣北門鄉鯤江村976號)
56	南部		大林鎮內林簡氏家廟	重建工程	
57	北部		基隆江氏宗親廟		
58	北部		北投賴氏大宗祠	新建工程	
59	北部	民國74-75年(1985-1986)	台北萬華集義宮	修建工程、二樓頂拜亭改建工程	地址：康定路249號
60	南部		北門侯定吉住宅	復建工程	北門仁里村99號
61	南部	民國75年(1986)	嘉市南隱宮	一樓石碑樓	嘉義市永春二街33號
62	北部	民國77-78年(1988-1989)	基隆慈雲寺	前殿步口、網目看架斗拱、斗拱	地址：基隆市安一路177巷46號電話：02-2422-1127
63	南部	民國78年完(1989)	中州大廟(惠濟宮)	前步口石郡牌樓全圖、拜亭門樓	
64	南部	民國82-84年(1993-1995)	大林林仔前廣安宮	兩旁室仔及鐘鼓樓增建工程	地址：嘉義縣大林鎮三和里林仔頭31-6號
65	離島		琉球福安宮重修工程		天福村中正路64號
66	中部	民國82-84年(1993-1995)	元長下寮埔墘鎮平宮	前殿新建工程	
67	離島		琉球福安宮	重建工程	杉福村
68	離島		琉球水仙王廟	重建工程	
69	離島	85年改建成	琉球 碧雲寺	龍泉池新建工程	(觀音佛祖廟)

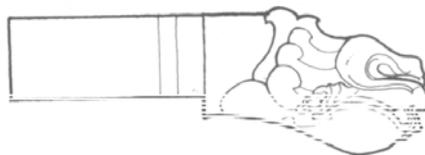
本表：第一階段「學技藝期」(1920-1936)。第二階段「技藝成長期」(1959-1962)。第三階段「技藝成熟期」(1960-1980)。第四階段「技藝巔峰期」(1980-1997)。部分資料仍有待查証及需要時間補足。資料來源：陳煦銘整理。2008.06.08

【附錄七】 資料來源：梁思成，清式營造算例及則例（附圖版），1934。

殿階螭首

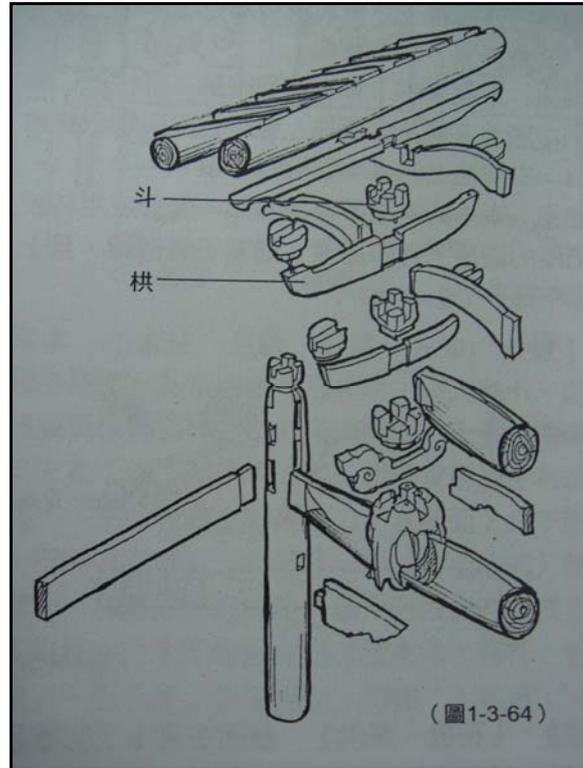
造殿階螭首^⑬之制：施之於殿階，對柱；及四角，隨階斜出。其長七尺；每長一尺，則廣二寸六分，厚一寸七分。其長以十分為率，頭長四分，身長六分。其螭首令舉向上二分。

^⑬ 現在已知的實例還沒有見到一個“施之於殿階”的螭首。明清故宮的螭首只用於殿前石階或天壇圓丘之類的壇上(石作圖 39、40)。螭音吃,chi。宋代螭首的形象、風格，因無實物可證，尚待進一步研究。這裏僅就其他時代的實物，按年代排比於後，也許可以看出變化的趨向(石作圖 41、42、43、44)。



【附錄八】

斗拱



資料來源：李乾朗，〈台灣古建築圖解事典〉，2003。

【附錄】訪談記錄

王志雄（王錦木肆子，1957 年）

現址：嘉義縣大林鎮平林里新興街 33 號

師承：王媽帶→王火艾→王錦木→王志雄（模板）

個人簡介

1. 年二十歲才跟父親學藝，首次在北門三寮灣建林姓宗族廟。
2. 後一直跟隨家父在北門南鯤鯓學習建廟宇，當初的陳子仁主委在沒錢的狀況下，係按日計酬，每次都在夜深人靜時擲茭請示，才有今日規模。
3. 後來接的廟宇幾乎廟方都用問神、擲茭、廟方決定鋼筋水泥為主結構，再以木雕、石雕裝飾，大多為廟方主導。
4. 民國七十九年，參與小琉球水仙王廟、碧雲寺新建，當時家父是設計師也負責監工，那時家父才讓我擔任負責施工工頭，。
5. 有關廟宇設計圖說完成後通常要透過建築師事務所，在加上組裝木部雕刻、石部雕刻材料都來自大陸，因此沒學小木改學模板。
6. 有關家父的資料、圖書、遺物，我們提供設計圖及一些圖稿，及相關的資料，如訪談當初的木構造傳人目前健在有三位，其一為許水塔（目前在大林），其二為盧夏（目前也在大林），其三在台北姓名待查，其中年紀最小的是盧夏，唯一還在建築廟宇。
7. 傳統木作廟宇建築，要完成一座廟要很多傳統工藝人員，費時費日。現在則不同，同一時間可同時蓋幾間大廟，有關木部、石部材料都是來自大陸再組裝，因此跟隨家父的大林組組員大部份都轉業了。
8. 對於家父蓋過的廟宇很多，將配合逐一的拜訪廟宇，有關圖稿標示部分如不清楚，我會再詢問我的師兄弟。
9. 大伯王火艾的兒子住麥寮的橋頭，大兒子仙逝了，小兒子搬到台南，有關資料可透過戶政再詳查。

主要作品

- 1 南鯤鯓大牌樓棟架
- 2 南鯤鯓拜亭
- 3 小琉球水仙王廟
- 4 小琉球碧雲寺

許水塔（水塔師，1935 年）

現址：嘉義縣大林鎮平林里過溝 35 號

師承：王媽帶→王火艾→王錦木→許水塔（木雕：小木）

個人簡介

- 1.民國 41 年 7 月 3 日由本縣民雄新山村壹鄰遷入，跟隨恩師王錦木習藝木雕。從初學小木做起到大木，第一次是隨師傅到屏東琉球建寺廟。後來常為恩師設計廟宇神龕及雕刻各類木作。
2. 後來接的廟宇幾乎廟方都用問神、擲茭、廟方決定鋼筋水泥為主結構，再以木雕、石雕裝飾，少見真功夫。
3. 民國七十一年南鯤鯓大牌樓棟架施工工頭，南鯤鯓的大木木作深受恩師肯定，師傅問我說：如果台北有大木作你敢不敢接，可見我深受師父肯定。這也是我出道以來第一次施作大木構，當時我約五十多歲，那時可是我建廟功夫最好的時候，最主要是根據師傅的設計圖說和所有的師兄弟共同完成的。
4. 有關廟宇設計圖說之前鎮上的郭文雄建築師也是跟錦木師學，但學不來。後來都是郭建築師請錦木師畫稿，再冠上建築師事務所。後來錦木師死後，郭建築師有接案子，其所繪之圖稿未見理想。王火貴也是一位很好設計師，精於大小木作。其子王維雄老師曾在大林國小任教。
5. 所謂對場做，即是前、後殿或三川步口，應是一個區域，很少以中線對分一半一半，這樣很難對稱平衡。
- 6 師伯王火艾在建雲林元長下寮埔墘馬鳴山鎮平宮前殿新建工程時，因為上樑時死在鎮平宮，死後由錦木師去接棒完成建廟的工程。（因為當時大木作都是人力製作，沒有器械可用）。王火艾有三位兒子大兒子叫王碧飛。
- 7 在廟宇施作蜘蛛結網，最重要是雕刻完後的組裝是否能吻合。

主要作品

- 1.南鯤鯓大牌樓棟架施工工頭。

盧夏（盧夏師，1944 年）

現址：嘉義縣大林鎮中正路號 275 號

師承：王媽帶→王火艾→王錦木→盧夏（木雕：小木：傳統大木）
→盧榮哲（宏哲營造）

個人簡介

- 1.我是民雄人，民國四十幾年，在許水塔師兄的引進下跟隨錦木師學藝。
- 2.錦木師可說樣樣精通，在傳統寺廟建築工夫非很好，我第一次就北上和師傅去建台北東隆宮，後來又跟隨師父到小琉球建福安宮，白河竹仔門太子宮就去當兵，當兵回來就參與斗南順安宮新建工程，結婚之後就自立門戶。
- 3.以前大木構造，要事先準備好才組合上，要經過很常的養成教育學習才有機會建廟，早期沒有圖說憑經驗口語相傳處處要師傅，人家都找到家來；現在則各種匠師都可以建廟宇沒有什麼技術可言。
- 4.有關傳統廟宇建造、繪圖、施工應該都可以，已十幾年沒有做了，通常都是孩子在建廟宇。
- 5.目前也在大陸合資有木雕廠、石雕廠，所以建築廟宇通常以新建為主，無法拿到修建案子。
- 6.目前接的案子是雲林縣斗六市代天宮廟宇新建工程（2008.03.26）
- 7.對於製成的圖說仍要透過建築師事務所蓋章才能施作。

主要作品

1. 台南鹿耳門聖母廟神房五府千歲雕刻
2. 溪口開元殿鄭成功廟
3. 花連水尾青蓮寺鐘鼓樓
4. 溪口三疊溪天台殿。
5. 民雄北勢仔新福宮
6. 民雄福權村保安宮