

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩士論文

台 南 地 區 媽 祖 造 像 研 究

Statues research of Ma-Tzu in Tainan District



指導教授：陳泓易博士

研 究 生：李美娟

中華民國九十七年一月十八日

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩 士 學 位 論 文

台南地區媽祖造像研究

研究生：李美娟

經考試合格特此證明

口試委員：龔詩文

陳淑芬

吳介禪

指導教授：

陳淑芬

系主任(所長)：

羅雪容

口試日期：中華民國九十六年十二月十七日

摘 要

『媽祖』信仰興於北宋之際，起源於福建莆田的湄州嶼，十七世紀隨著漢人移墾，經澎湖傳入府城，再由府城向南北擴張，遍佈台灣各地，由此可知，府城的媽祖廟具有崇高的地位，不僅累積豐富的廟宇文物，也出現許多妝佛世家，使媽祖造像成爲一種風格典範，進而影響台灣各地，因此若要研究台灣媽祖造像藝術之相關課題，台南府城是重要指標之一。

台灣自 80 年代解嚴以來，學界對於本土文化的研究日益重視，有關宗教文化的研究，無論是質或量皆有所提昇，尤其是對『媽祖』信仰的研究，更是如火如荼的展開，然而，相對於宗教精神文化的豐厚研究成果，宗教物質文化的研究仍屬起步階段。自 1979 年席德進《台灣民間藝術》、劉文三《台灣宗教藝術》兩本著作問世以來，有關神像藝術的著作少之又少。另外，與本研究相關的學術論文也只有 2002 年王永裕《台灣媽祖造像群圖像藝術研究》，和 2006 年吳榮賜《台灣媽祖造像美學研究》二篇。其他與媽祖造像藝術、美感特徵相關期刊論文，由於篇幅太少，讀之，有意猶未盡之感，且尚未論及媽祖造像的時代風格，事實上媽祖信仰的精神性和物質性因時空的差異、需求的不同，產生變遷和演化，雖然造像有一定內部規則可循，但變遷的過程所產生的時代風格卻是可見的，有鑑於此，本研究針對台南地區現存媽祖廟內媽祖供像作爲研究的對象和內容，企圖釐清：

- 一、媽祖自北宋開顯到明代時期神話敘述及造像風格的演變。
- 二、媽祖信仰擴及台南地區之後，在政治、經濟、文化的影響下，媽祖造像的風格演變。
- 三、研究媽祖造像所具備的宗教性、社會性、藝術性之美感特徵。

關鍵詞：台南地區 Tainan District、媽祖 Ma-Tzu、造像藝術 art of statues、妝佛(神像雕刻) Sculpturing statues of God.

Abstract

The “Ma-Tzu Belief” was originally from Meizhou at Putien in Fukien province during the Northern Sung dynasty, and became more popular. By the Chinese settlers in 17th century, the “Ma-Tzu Belief” was brought in via Penhu to Tainan, and further, to the northern and southern parts of Taiwan. As we know, all the Ma-Tzu temples situated in Tainan enjoy a significant and predominant status for not only having accumulated rich temple architectures and religious antiques, but also having cultivated many statue sculptors who, later on, pushed the “Art of Ma-Tzu Statue” to a level of style paradigm, and the influences were all over Taiwan. It is no doubt that Tainan is one of the important places to visit for any ongoing research on the “Art of Ma-Tzu Statue”.

Since the lifting of martial law in the 1990's, the academic circle has refocused its attention on localized folk culture. Studies related to religious culture have been upgraded in quality and quantity, particularly, the researches on “Ma-Tzu belief” has been going stronger than ever. But, compared to the result of studies on religious spiritual culture, the similar studies on religious material culture is still at its very beginning. Since 《 Folk Art in Taiwan 》(《台灣民間藝術》) written by Si, Der-Jean (席德進) and 《 Religious Art in Taiwan 》(《台灣宗教藝術》) written by Liu, wern-san (劉文三) being published in 1979, there are few related articles on the “Art of religious Statue” have been written, except for the 《 Study on the Iconography of the Sculpture Arts of “Ma-zu” in Taiwan 》(《台灣媽祖造像群圖像藝術研究》) by Wang, yern-e (王永裕), in 2002, and the 《 Study on Aesthetics of the Sculpture Arts of “Ma-zu” in Taiwan 》(《台灣媽祖造像美學研究》) by Wu, Rong-Tsyh (吳榮賜), in 2006. The need for more related articles or periodical journal articles on the topic of “Art of Ma-Tzu Statue” and/or aesthetic characteristic is still left desirable. Still, the

articles on contemporary style of Ma-Tzu statues in different dynasties are far from being reached. In fact, the spiritualism and materialism of “Ma-Tzu Belief” has differed and changed from time to time, space to space and different demands of people. Although, the “Sculpturing of Statue” has its internal rule and professional technique to follow, the contemporary style resulting from the process of changes in different dynasties is visible.

Viewing this, this research will take the existing “Ma-Tzu” temples situated in Tainan district as the object of study, and it is meant to describe the following items: One, the evolution of mythical description and statue style of “Ma-Tzu” from the “Ma-Tzu” legend being manifested to the Ming dynasty. Two, style evolution of “Ma-Tzu” Statue under the influence of politics, economy and culture after the “Ma-Tzu” Belief widely being accepted in Tainan district. Three and the final, Study on the religious, social and artistic characteristic of aesthetics of "Ma-Tzu" Statue.

目 錄

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的.....	1
一、 研究動機.....	1
二、 研究目的.....	3
第二節 相關文獻之探討.....	5
第三節 研究範圍與對象.....	15
一、 研究範圍.....	15
二、 研究對象.....	15
第四節 研究方法與步驟.....	16
一、 研究方法.....	16
二、 研究步驟.....	18
第二章 媽祖神話與造像肇始	20
第一節 宋代媽祖神話與造像.....	21
第二節 元代媽祖神話與造像.....	25
第三節 明代的媽祖神話與造像.....	28
第三章 台南地區媽祖造像風格探討	32
第一節 荷治時期媽祖造像.....	33
第二節 明鄭時期的媽祖造像.....	37
第四節 清治時期的媽祖造像.....	44
第五節 日治時期的媽祖造像.....	53
第五節 民國時期（西元 1945 年後）的媽祖造像.....	60

第四章 台南地區媽祖造像的美感特徵·····	69
第一節 宗教性·····	69
一、 人神感應思想·····	69
二、 慈悲救苦精神·····	73
三、 神格化過程的儀式性行為探討·····	74
第二節 社會性·····	78
一、 道德教化功能·····	79
二、 「禮」的典範·····	82
三、 母性崇拜特質·····	85
四、 人情味特色·····	88
第三節 藝術性·····	92
一、 形式美感層面·····	93
二、 內容美感層面·····	100
三、 風格〔手路〕與流派·····	109
第五章 結論·····	116
第一節 研究回顧·····	116
第二節 研究發現·····	127
第三節 將來課題·····	128
附錄	
圖說·····	130
參考文獻·····	135

附表錄

表格一	台南市媽祖廟圖表	143
表格二	台南縣媽祖廟圖表	150
表格三	歷朝〔宋-明〕媽祖褒封名號表	157
表格四	歷朝〔宋-明〕媽祖造像風格表	161
表格五	台南地區〔荷治-民國〕媽祖造像風格表	163
表格六	台南地區妝佛店及代表人物	167
表格七	台南地區泉州派妝佛世家—「來佛國」傳承表	170
表格八	台南地區泉州派妝佛世家—「承西國」傳承表	171
表格九	台南地區泉州派妝佛世家—「西佛國」傳承表	172
表格十	台南地區福州派妝佛世家—林亨琛「人樂軒」傳承表	173
表格十一	台南地區漳州派妝佛世家—陳金永「西芳閣」傳承表	174

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

一、 研究動機

『媽祖』信仰興於北宋之際，起源於福建莆田的湄州嶼，進而擴展到中國沿海各地，遠播海外異域，尤其自明鄭時期以來隨著漢人移墾傳入台灣，深受台灣民眾愛戴，在台灣各地建廟祭祀，成為台灣民間信仰最受崇敬的女性神祇。

台南原名赤崁，遠在明永樂三年（1405年）鄭和使團，因風飄至台灣，有「赤崁汲水」之傳說。¹明永曆15年（1661年），即清順治18年12月13日，鄭成功攻佔赤崁，驅逐荷蘭人，在赤崁設承天府。清康熙22年7月，鄭克塽降清，翌年4月，台灣歸入清朝版圖，隸屬福建省，台南市境為台灣府所在地，亦稱府城或郡城。媽祖信仰擴及台灣、澎湖，始於明末，隨著漢人的移墾而推展，由澎湖到台灣府城，再由府城向南北擴張，遍佈台灣各地，台灣各地的媽祖廟，幾乎都是由府城分香或再分香²，由此可知，府城的媽祖廟具有崇高的地位。台灣早期媽祖信仰的中心，據石萬壽的研究，明末時期台灣的媽祖廟有澎湖天后宮、台南開基天后宮〔今台南市開基天后宮〕、鹿耳門媽祖廟〔今鹿耳門正統聖母廟及鹿耳門天后宮〕、安平媽祖廟〔今台南市安平開台天后宮〕、高雄旗後媽祖廟³，其中三座隸屬現今台南市。而清康熙朝所建置的七座媽祖廟中，亦有府城的大天后宮及鹽

¹ 清康熙四十九年〔1710〕周元文《重修台灣府志》。

² 石萬壽《台灣媽祖信仰》。台北市：台原出版社，2000年。

³ 同上註。

水護庇宮兩座。由此可知，台灣最早創建的十三座媽祖廟中⁴，有五座媽祖廟座落於台南縣市。隨著時代更替，目前台南市有立案的媽祖廟約有十六座；台南縣六十六座。媽祖廟的數量可說是居全台“縣市府”之冠。

從明鄭自清代以來，古台南府城均處中樞位置，可說是文化薈萃之地，不僅累積豐富的廟宇文物，媽祖造像更成爲一種風格典範，進而影響台灣各地。神像雕刻雖然不免落入形式化和俗套化之慮，但仔細觀看廟宇中每一尊媽祖神像，仍可看出匠師的獨具風格和用心，這些由不具名的匠師所製作的媽祖神像，不僅能反映出民間普遍性的認同標準和審美趣味，賦予抽象的媽祖神祇一個至高無上、雍容高雅的外在具體形象，同時表現高尚的宗教情操及藝術之美感，值得學者以人文科學的方法加以整理研究。且由於台南、鹿港、艋舺等地商業繁榮，清道光年間台灣出現雕佛世家，台南府城的傳統木雕業，又以佛像雕刻爲主。因此若要研究台灣地區媽祖造像藝術之相關課題，台南縣市是重要指標之一，藉由台南縣市現存的媽祖廟之媽祖神像的研究，必能概略的建構出媽祖造像之基本風格特色、雕刻概況，以及圖像的內、外在意涵和審美意味。

台灣自 80 年代解嚴以來，學界對於本土文化的研究日益重視，各個文化面向的研究主題逐漸展開，蔚成一股文化研究的主流。有關於宗教文化的研究日漸增加，無論是質或量皆有所提昇，關於台灣民間信仰的研究也越加豐富，尤其是對『媽祖』信仰的研究，更是如火如荼的展開，由於媽祖信仰的影響力越來越大且歷久不衰，學者對『媽祖』的研究也如風起雲湧般的增多，以『媽祖』爲主題的國際學術研討會也在北港朝天宮和大甲鎮瀾宮的推動下展開，來自世界各地的學

4 據石萬壽《台灣的媽祖信仰》研究明末時期有澎湖天后宮、台南開基天后宮、鹿耳門媽祖廟、安平媽祖廟、高雄旗後媽祖廟。康熙朝有府城大天后宮、鳳山縣龜山頂及左營兩座天妃廟是位於府城以南，府城以北有笨港媽祖廟、淡水干豆門靈山廟（現今台北市關渡媽祖廟）、諸羅崎慈雲閣、鹽水港街護庇宮、諸羅縣衙左天妃宮等。

者發表了無數的相關論文，漸漸形成一個有系統的「媽祖學」學術研究。『媽祖』文化研究的內容相當多元，有從 1. 宗教學研究論述的關於媽祖信仰的流傳、得道傳說、生平事蹟、顯赫的神蹟去闡述。2. 從心理學方法研究論述關於信徒心理、宗教現象、宗教組織型態、宗教行為儀式或從媽祖祭祀圈、信仰圈去看媽祖信仰的分布地域或是與社區發展的關係。3. 也有不少文章得於稗官野史或是作田野調查以口述歷史的方式來呈現。相對於宗教精神文化研究之興盛，宗教物質文化研究仍屬起步階段，在各種『媽祖』相關論述中，藝術人類學、宗教藝術學的研究，是較薄弱的一環。神像的藝術之美及工匠師傅們鬼斧神工般的技藝，一直是台灣學界較少關注的一環，這使我充滿使命感般的想以台南縣市『媽祖』造像作為論文研究的對象和內容。

近年來人們對於媽祖信仰熱情，不減反增，歷久不衰，但對於信仰的主體「神像」，卻始終是模糊不清，最主要的原因是「媽祖圖卡」尚未建立完整。建立「媽祖圖卡」是現階段應著手的工作，田野調查和收集拍攝媽祖神像照片是本論文一項重要的工作，期望經由本篇論文，可以建立出台南縣市的「媽祖圖卡」，使人們可以藉由媽祖圖像來了解歷史、文化進而回到宗教。讓更多人在信仰之際可以感染媽祖神像所散發的慈悲與智慧，作為日後學界研究媽祖神像藝術之參考資料，以補足「媽祖」相關研究之不足，藉由台南縣市媽祖造像雕刻藝術，來了解台灣本土文化、歷史、生活、宗教信仰，期望有朝一日台灣的「媽祖學」可以真正媲美大陸的「敦煌學」。

二、研究目的

本論文最主要的研究目的如下：

- (一) 透過相關文獻史集之整理和可能的傳世作品相互映證，推測出宋代、元代、

明代的媽祖造像，作為媽祖信仰傳入台灣前的造像風格探源。並以實地考察之資料引證，研究媽祖信仰擴及台灣之後，台南地區媽祖造像之源流及時代風格特色，也將研究與媽祖造像相關結構關係的其他部分，包括宗教、社會、經濟、文化等社會現象和文化現象。

- (二) 以「田野調查」的研究方法，透過實地考察及匠師的訪談，了解造像過程及其功能、儀式與禁忌。並針對台南地區妝佛工藝發展作歷史性的展開回顧，探討台南地區妝佛工藝之源流及傳承，尤其著重於兩大主要妝佛傳統—泉州派、福州派之流派風格。
- (三) 研究媽祖造像內在的美感特徵，媽祖信仰及造像何以能夠生根並繁衍至今，究竟是具備了何種條件？希望透過本論文的研究可以了解媽祖造像所具備的宗教性、社會性、藝術性特徵，使台灣人們在信仰之餘，也能深刻的了解媽祖造像內外均具備深厚的傳統文化思潮和審美經驗的實踐。
- (四) 實地考察台南縣市媽祖廟，收集、拍攝媽祖群圖像資料，建立出地區性的「媽祖圖卡」，以補足媽祖神像圖卡資料之不足。並從功能分析的研究方法和圖像解釋學的觀點，考察媽祖造像對社會的功能與價值，並探究圖像內、外在涵義與象徵。從中分析媽祖造像的單獨元素如材質的運用、神像的姿態比例、媽祖的面容特徵、神衣、冠冕及配件物、懸掛物、龍椅等元素，一一作詳細的分析和探討。

第二節 相關文獻之探討

關於媽祖的早期文獻，大多著墨在媽祖的生平、傳說、神蹟等面向，有關於媽祖造像的文獻資料中，有南宋紹興二十年〔1150年〕廖鵬飛的《聖墩祖廟重建順濟廟記》⁵、南宋劉克莊〔1187-1269年〕的「白湖廟題詩」⁶、宋紹定三年〔1230年〕丁柏桂的《聖濟聖妃廟記》⁷、明末僧照整理刊印的《天妃顯聖錄》⁸等…，上述歷史文獻雖然提到已有媽祖造像、畫像的出現，但可惜的是未能清楚的描述媽祖造像的特徵和形式。直到元版畫像《搜神廣記》⁹、明代永樂年間無名氏撰寫的《太上老君說天妃救苦靈驗經》¹⁰、清代《天后誌》¹¹、《天后聖母事蹟圖誌》¹²，才有媽祖形象的清楚描繪，關於元代以前媽祖造像真正的面貌，已難以從早期文獻資料中得知。過去台灣研究神像藝術的相關著作中，以席德進的《台灣民間藝術》¹³和劉文三的《台灣宗教藝術》¹⁴，為最早的著作，由於篇幅有限，使人有意猶未盡之感。但台灣神像這塊領域，終也因為席德進先生及劉文三先生的關注和寫作，開啓了往後學者在神像雕刻這塊領域上的研究。歷經十三年，劉文三先生再次出版《台灣神像藝術》¹⁵，似乎有意在神像藝術專題上更進一步研究，可惜關於媽祖神像雕刻所散發的美感及時代風格的演變，著墨篇幅甚少。從上述三本早期著作問世至今已過了二十六個年頭，有關神像藝術的著作少之又少，僅有數十篇相關論

5 蔣維鈞編校《媽祖文獻資料》。福建：福建人民出版社，1990年4月，p1。

6 莊伯和〈從台灣媽祖形相看美感特徵〉，《歷代媽祖金身在新港》。嘉義縣：新港文教基金會編印，2002年。

7 同註5。

8 明末僧照整理刊印的《天妃顯聖錄·枯槎顯聖》。

9 參見《繪圖三教九流蒐神大全》，p1-23。

10 李露露《華夏諸神·媽祖卷》。台北市：雲龍出版社，1999年6月。

11 清乾隆43年〔1770〕莆田舉人根據《天妃顯聖錄》撰寫《天后誌》。參見李露露《華夏諸神·媽祖卷》。台北市：雲龍出版社，1999年6月，p171。

12 《天后聖母事蹟圖誌》。清代，圖冊共48幅，中國歷史博物館藏。

13 席德進《台灣民間藝術》。台北市：雄獅圖書，1979年。

14 劉文三《台灣宗教藝術》。台北市：雄獅美術，1974年。

15 劉文三《台灣神像藝術》。台北市：藝術家，1981年。

文發表於期刊雜誌，關於神像雕刻、流派、製作的期刊論文有李獻章著、李茂祥譯的〈台灣福佬人雕塑神像的儀禮〉¹⁶、宋龍飛的〈神像雕刻的種類與製作〉¹⁷、郭振昌的〈台灣民間傳統手工藝之一—泉福州式神像雕刻部分〉¹⁸、〈泉、福神像雕刻的基本認識〉¹⁹、鄭元春的〈台灣民間信仰神像〉²⁰、石弘毅的〈台灣神像雕刻的歷史意義〉²¹和〈台灣神像雕刻藝術〉²²、吳有松的〈台灣妝佛工藝的先驅-府城的神像創作者〉²³、黃志農的〈神靈活現-淺談泉州式妝佛工藝〉²⁴、謝宗榮的〈台灣神像雕刻藝術〉²⁵等…。關於神像信仰與造型的期刊論文有施翠峰的〈宗教信仰與神像造型〉²⁶、何培夫的〈道教神像之美〉²⁷等…。另與媽祖造像藝術相關期刊論文有陳清香的〈北港朝天宮內供像造型初探—以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例〉²⁸、陳國寧的〈媽祖的風華〉²⁹、莊伯和的〈從台灣媽祖形象看美感特徵〉³⁰等…，從上述相關期刊論文內容可以發現大多著墨在神像雕刻技法、流派、製作過程的探討和紀錄。另外有關於媽祖造像藝術的學術論文有王永裕《台灣媽祖造像群之圖像藝術研究》³¹和吳榮賜《台灣媽祖造像美學研究》³²二篇。其他與媽祖造像藝術、美感特徵相關期刊論文，由於篇幅太少，讀之，有意猶未盡之感，且尚未論及媽祖造像的時代風格，事實上媽祖信仰的精神性和物質性因時空的差異、需求

¹⁶ 獻章著、李茂祥譯，〈台灣福佬人雕塑神像的儀禮〉。《台灣風物》20（2）：47-51，1970年。

¹⁷ 宋龍飛，〈神像雕刻的種類與製作〉。《藝術家》9（9）：112-121，1979年。

¹⁸ 郭振昌，〈台灣民間傳統手工藝之一—泉福州式神像雕刻部分〉。《民俗曲藝》2：78-88，1980年。

¹⁹ 郭振昌，〈泉、福神像雕刻的基本認識〉。《雄獅美術》91：66-72。

²⁰ 鄭元春，〈台灣民間信仰神像〉。《台灣畫刊》8：10-13，1981年。

²¹ 石弘毅，〈台灣神像雕刻的歷史意義〉。《歷史月刊》80：38-45，1994年。

²² 石弘毅，〈台灣神像雕刻藝術〉。《台灣文獻》45（2）：113-122，1994年。

²³ 吳有松，〈台灣妝佛工藝的先驅-府城的神像創作者〉。《傳統藝術》28：31，2002年。

²⁴ 黃志農，〈神靈活現-淺談泉州式妝佛工藝〉。《傳統藝術》24：27，2002年。

²⁵ 出自台北縣立鶯歌陶瓷博物館出版之《神像與信仰-館藏台灣信仰陶瓷》一書，2004年。

²⁶ 施翠峰，〈宗教信仰與神像造型〉。《台灣博物》13（1）：47-51。

²⁷ 何培夫，〈道教神像之美〉。《台灣月刊》163：74-77，1996年。

²⁸ 陳清香，〈北港朝天宮內供像造型初探—以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例〉。《媽祖信仰國際學術研討會論文集》。雲林縣：財團法人北港朝天宮董事會出版，1997年。

²⁹ 陳國寧，〈媽祖的風華〉。《傳統藝術》14：18，2000年4月。

³⁰ 出自《歷代媽祖金身在新港》。嘉義縣：新港文教基金會編印，2002年4月。

³¹ 王永裕《台灣媽祖造像群之圖像藝術研究》。南華大學美學與藝術管理研究所，嘉義大林2002。

³² 吳榮賜《台灣媽祖造像美學研究》。淡江大學中國文學系碩士班，台北淡水，2006。

的不同，產生變遷和演化，雖然造像有一定內部規則可循，但變遷的過程所產生的時代風格卻是可見的，有鑑於此，媽祖神像造像因時代更替所產生的時代風格和美感特徵將是本文主要論述方向，這也是諸多相關著作及學術論文較少關注的一環。以下僅選擇與本論文相關文獻作分析探討，主要探討內容分爲一、媽祖造像的相關文獻。二、媽祖造像的專書及相關研究。

一、媽祖造像的相關文獻

〔一〕《白塘李氏宗譜》中收錄南宋紹興二十年〔1150年〕廖鵬飛撰寫《聖墩祖廟重建順濟廟記》：

郡城東，……墩上之神，有尊嚴者曰王，哲而少者曰郎，不知始自何代，獨為女神人壯者尤靈。世傳通天神女也，姓林氏，湄州嶼人。初以巫祝為事，能預知人禍福，既歿眾為立廟於本嶼。³³

又

寧江人洪伯通嘗泛舟以行，中途遇風，舟幾覆沒，伯通號呼祝之，言未出口而風息。既還其家，高大其像，則築一靈於舊廟西以妥之。³⁴

〔二〕紹定三年〔1230年〕丁柏桂的《聖濟聖妃廟記》記載宋徽宗宣和四年〔1122〕史者路允迪出使高麗後記³⁵：

還奏諸朝，詔以〔順濟〕為廟額。……今神居其邦，功德顯在人耳目，

³³廖鵬飛〈聖墩祖廟重建順濟廟記〉1150年，見蔣維彥編校《媽祖文獻資料》。福建：福建人民出版社，1990年4月，p1。

³⁴同上注。

³⁵同上注。

而祀宮褊迫，畫像彤暗人心安在乎？³⁶

從上述第一則文獻得知，媽祖姓林氏，湄州嶼人，生前以巫祝之事助人，為能預知人禍福的「通天神女」，死後被鄉民立廟奉祀。第二則文獻敘述寧江人洪伯通行舟遇險，幸得媽祖庇祐，返家後雕了一尊高大的媽祖神像安奉在舊廟西處。第三則文獻是宋代史者路允迪出使高麗後，向朝廷上詔，表示媽祖功德顯著，其宮廟狹小壓迫，畫像的赤色黯淡，難以安定人心，故請朝廷褒賜「順濟」為廟額。三則文獻雖然記載媽祖神蹟顯赫，但也透露出，廟堂中已有媽祖神像和畫像的祭祀，可惜未能針對媽祖造像的形式特徵作進一步描述，宋代的媽祖造像和畫像也未能流傳，因此研究上難推論出宋代媽祖造像的面貌。

〔三〕南宋劉克莊〔1187-1269年〕的「白湖廟題詩」

靈妃一女子，瓣香起湄州。巨浸雖稽天，旗蓋儼中流。駕風檣浪舶，翻筋斗韃鞬。既而大神通，血食羊萬頭。封爵遂綦貴，青圭蔽朱旒。輪換擬官省，盥荐皆公侯。始盛自全閩，俄遍於齊州。靜如海不波，幽與神為媒。營卒嘗密禱，山椒立獻因。豈必如麻姑，撒米人間游。³⁷

這首「白湖廟題詩」指的是福建莆田白湖廟〔廟宇建於宋紹興二十七年〔1157〕之後〕，詩中首先肯定了媽祖的神蹟，她的神蹟不能與一般神巫「撒米人間游」相提並論。「封爵遂綦貴，青圭蔽朱旒」則說明媽祖因封爵而顯得極其尊貴，神像手持青圭、頭戴冕旒，倘若媽祖造像真如詩中所形容，那麼宋代的媽祖形象和目前我們所熟悉的媽祖造像有相似之處，手持“圭”，冕冠有垂旒，只是詩

³⁶同上注。

³⁷吳金棗《江海女神·媽祖》。台北市：新潮社文化事業有限公司，1992年。

中沒有進一步的說明青圭和冕旒的形式，也未能針對媽祖造像的形式特徵作進一步描述。

〔四〕明末僧昭承整理刊印的《天妃顯聖錄·枯楂顯聖》：

宋哲宗元祐元年丙寅年〔1086年〕浦海東有高墩，去湄百里許，常有光氣夜現...當夕托夢於寧海墩鄉之人曰：「我湄州神女，其枯楂實所憑也，宜祀我，當賜爾福。」父老異之，...逐募眾營基建廟，塑像崇祀，號曰「聖墩」。禱應如響。³⁸

宋哲宗元祐元年〔1086年〕，是古籍中最早提到媽祖開顯立祠的記載，文獻提到媽祖托夢寧海墩鄉之人，要他以乾枯的楂木〔小灌木〕作為金身雕造的木材，於是鄉親父老便為湄州神女建廟並塑像奉祀，可惜並沒有進一步描述媽祖造像的特徵。

二、媽祖造像的專書及相關研究

〔一〕席德進《台灣民間藝術》。台北市：雄獅圖書，1979年。

作者席德進是一位優秀的畫家，除了藝術創作的成就外，也對台灣民間藝術有所研究，這本著作，是台灣研究神像藝術的相關著作中，最早的著作，本文中有一章節，專論台灣神像，作者從台灣民間信仰及神像雕刻源流論及神像的種類和雕刻特色，也涉及到初略的神像製作方式。由於篇幅有限，使人有意猶未盡之感，但台灣神像這塊領域，終也因為席德進先生的關注和寫作，開啓了往後學者

³⁸明末僧昭承整理刊印的《天妃顯聖錄·枯楂顯聖》。

在神像雕刻這塊領域上的研究。

〔二〕劉文三，《台灣宗教藝術》。台北市：雄獅美術，1979。

劉文三先生在這本著作中介紹了台灣民間神祇和神像雕刻的形式、製作方式。文中針對媽祖神像雕刻有簡短的介紹，作者介紹了媽祖的傳說和媽祖的造型，指出媽祖的造型受到盛唐人物畫影響，溫柔豐容、具有豐滿而厚實的量感，蘊藏了中國儒道圓滿厚道的精神，媽祖的形象創造出女性優雅氣質的典型，對照千里眼、順風耳的粗曠，更能顯露出媽祖的仁厚本質和展現中國柔能克剛的精神面貌，這是一篇早期專就媽祖神像造型有所介紹的著作，文中提及媽祖造型顯露出的唐風，也一直受後代學者所引用，可惜的是篇幅較少，未能更深究。

〔三〕劉文三，《台灣神像藝術》。台北市，藝術家雜誌出版社，1981。

《台灣神像藝術》似乎有意在神像藝術專題上更進一步探討，這本著作首先論述台灣民間祀神的信仰背景，介紹民間幾個主要信仰如何在台灣這塊土地上落地生根，延續信仰，並針對台灣民間祀奉神中較為普遍的三十種神的形象做深入探討，以美感視覺來詮釋神像內涵、精神和性格。在有關媽祖神像的介紹中，他先以台灣地區特殊的航海需求與經驗來印證作為佑護航海平安之神「媽祖」是如何成為漁民及沿海居民的精神寄託，關於媽祖神像的介紹大致不離上篇著作內容，從媽祖生平、得道升天到收服千里眼、順風耳的神話傳說故事，再述及神像雕刻方法，關於媽祖神像雕刻所散發的美感，著墨篇幅甚少，讀之，有意猶未盡之感。作者在這本著作所論述的神像雕刻仍然未脫離神像雕刻形式、製作方法、神明得道傳說之範疇，個人認為若能加入藝術史學、文化人類學等研究觀點，將會更完整的體現台灣神像雕刻之內涵。整體而言，這本著作將台灣民間神像雕刻做初步整理，有其貢獻，可做為日後研究相關課題之參考。

〔四〕陳清香，〈北港朝天宮內供像造型初探-以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例〉。《媽祖信仰國際學術研討會論文集》。雲林縣：財團法人北港朝天宮董事會出版，1997年。

這篇論文對於朝天宮內媽祖造像及觀音殿諸像有諸多的介紹，將媽祖從夫人變成妃、聖妃、天妃等階段，以可能的文獻將這四個階段推展開來，並以中國服裝史的演變來推測各朝代媽祖的特徵，內容十分豐富，提供研究媽祖神像藝術一個嶄新的方向，作者指出朝天宮的媽祖像做為主神配祀有千里眼、順風耳及兩旁侍女，其陣式具有儒家統御思想的象徵，相較而言，觀音像沒有統御威權的圖騰，只有一種表現安怡自在的內涵。作者又提出媽祖像和觀音像有其相似性特徵，其面容特徵是相同的，但個人覺得，雖然媽祖和觀音的面容都是慈祥且面帶微笑，同樣具有慈悲救苦的精神，面容特徵確有相似處，但因信仰的內在本質不同，自然外在視覺形式也會產生差異性。整體而言，本篇論文內容十分豐富，提供研究媽祖神像藝術一個嶄新的方向，研究媽祖神像不同時代的風格特色，確實應考慮到媽祖神格和歷代帝王的褒封，但若單以服飾的特徵來看各個階段的媽祖神像，個人覺得略嫌不足。媽祖神像除了服飾特徵外，還應從工匠背景、流派著手，且應考慮時空差異，信眾的心理投射和審美意涵皆有不同，這些都是陳教授文章所未涉及的部分，且由於這篇論文單就北港朝天宮媽祖神像作研究對象，研究的內容是否有單一特殊性，難以就此推測各朝代的媽祖神像造型特徵。

〔五〕吳有松，〈台灣妝佛工藝的先驅-府城的神像創作者〉。《傳統藝術》28:31，2002年。

文中主要回顧台南府城妝佛老店的發展並介紹代表的神像創作者。府城的妝佛工藝發展和移民社會的穩定有極大的關係，道光年間是台灣傳統工藝逐漸本土

化的關鍵年代，第一家妝佛店「來佛法」於道光十五年〔1835〕成立，府城妝佛工藝可以說是台灣妝佛工藝本土化的先驅。作者引用日據時代工商年鑑資料，發現府城泉州妝佛店，大多以「國」為店號，有莊和的「西方國」、陳達的「承西國」、蔡連的「來佛國」及光復後蔡心的「西佛國」；福州派則是以「軒」作為店號，如林享琛的「人樂軒」。作者簡略的以文獻資料來回顧這些老妝佛店的發展，是一篇值得參考的文章。較為可惜的是作者未能更進一步的論述府城妝佛工藝的興衰，也未能指出何以府城在日據時期以前均是泉州派的天下，台灣光復後福州派起而代之？這些問題有待更進一步探討。

〔六〕莊伯和〈從台灣媽祖形象看美感特徵〉。《歷代媽祖金身在新港》。嘉義縣：新港文教基金會編印，2002年4月。

文中主要從媽祖的形象看美感特徵，作者從古今中外的女神崇拜來探討人類對母性、女性美的追求。台灣的媽祖像，母性美的屬性強過官能美的成分，主要原因在於媽祖作為航海神，如同母親守護孩子一般，自然會強化母性因素，因此媽祖典型相貌，往往已過中年。但「大道公鬥法媽祖婆」和「媽祖收伏千里眼、順風耳」兩則民間傳說，卻牽涉到媽祖未婚、美麗的遐想，人們似乎賦予媽祖官能美感，媽祖固然以母性保護屬性作為基本，但官能美也不免在人心理發酵。這是一篇相當精緻的文章，媽祖造像之所以強化母性美，除上述見解外，個人認為儒家思想使中國女神具有道德教化功能，形象自然不脫「禮」的規範，即使是唐宋時期菩薩，雖受到自印度傳來肉體觀照概念影響，具有強烈的官能美，但多半不會去強調「性」特徵，菩薩如此，中國女神更是如此。中國對女神崇拜不僅不會去強調女性的人體美，甚至連官能美都是含蓄內斂的，因此雖然媽祖在人間得道為二十八芳齡，但在神像造型上卻必須嚴守規範，因為過於強化母性美所以出現「媽祖婆」的形象，而人們遐想的官能美自然只能放諸於傳說中了！

〔七〕王永裕，《台灣媽祖造像群圖像藝術研究》。嘉義縣大林鎮：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2002年。

王永裕先生的這篇《台灣媽祖造像群圖像藝術研究》開啓媽祖造像研究之先例，有其指標性的意義。作者主要藉用西方哲學的美學理論分析觀點，來研究造像外在形式和內涵象徵意義，以潘諾夫斯基的圖像學方法，進行媽祖造像藝術的圖像分析；以索緒爾的歷時性與共時性、能指與所指的符號學方法，來解析媽祖造像的抽象概念和象徵意涵；以藝術社會學的方法來探討造像藝術在個人與集體意識中，審美理想及社會規範等社會性的價值、功能、情感，亦探討媽祖造像的傳統哲學藝術思維。個人認為本文以西方的美學思想來論述台灣的媽祖神像，雖然開啓研究神像藝術之新方向，但也有其不妥，雖然在第五章作者試圖以中國傳統哲學藝術思維來論述媽祖的內在精神，但由於篇幅較少，未能更進一步的探討。當論文過於著重理論分析和運用，自然忽視媽祖造像之本質性的研究，例如時代風格的探討；神像雕刻的儀式禁忌；雕刻流派風格等內容，雖然作者在第三章有試圖針對台灣不同地區的媽祖造像作區域風格探討，但較為可惜的是內文中多著重在北部、中南部、南部、東部較著名的媽祖廟之媽祖造像的風格介紹，關於其地域風格的差異性論述篇幅較少，雖然指出越往南部，色彩越濃厚，造型越具威嚴感，但未能深入探討是何因素造成差異性？個人認為應深入探究造像風格差異性的內外因素，若將台灣媽祖與大陸原鄉媽祖來做比較，地域風格的差異性會更加明顯。另外作者以符號學作為研究理論方法之依據，索緒爾的符號學原是針對語言學而來，但作者將之運用於本論文，顯得過於重視媽祖造像的符徵與符指，重視符號的共時性意涵而忽視歷時性的變遷與差異，事實上，隨著時代演變，社會文化背景有所不同，媽祖神像並非一成不變，所承載的普世價值和審美趣味將隨著時間空間的轉移而產生變化。正如同解構主義者認為每一次材料的更替代表的就是對原「模本」的不滿，因為慾望的不滿足，才有發展的可能性，因為「多樣性」，才有「中心」以外的東西存在，才能有所創造和想像。因此，筆者認為除

了媽祖神像群本身的圖像符號需探究其內在意涵和外在視覺美感，還應具備史觀的態度，這也是諸多相關著作及學術論文較少關注的一環。

〔八〕吳榮賜，《台灣媽祖造像美學研究》。台北縣淡水鎮：淡江大學中國文學學系碩士班論文，2006年。

吳榮賜先生的這篇《台灣媽祖造像美學研究》，從論文題目看來，理應著重在台灣地區媽祖造像美感特徵等美學研究，但探其論文內容，卻發現本篇論文著重在造像的施工說明和技法研究，尤其專指福州派的歷史和雕塑技法，其論文田調對象也是以中國福建省福州市的媽祖廟和妝佛商店、福州派匠師為主，似乎偏離了論文的主軸。另外作者在「造像造型的美學研究」試圖將媽祖造像分為面目美學、手足美學、衣飾美學三大特點去分析和歸納台灣媽祖造像的特色，在這一個部分，作者憑藉多年神像雕刻的經驗，清楚的分析出媽祖造像各部位的組成元素，可提供日後研究者作為研究的知識和參考，是其可貴之處，然而，作者在針對台灣各地區媽祖造像作歸納分析時，卻下了不夠客觀的結論，例如作者提出北部媽祖的臉形較長形，臉部顏色多為粉面；中部、南部媽祖臉形飽滿，多為黑面；東部媽祖臉部圓潤豐腴，具地方性特色。雖然列舉各地較具代表性的媽祖廟之媽祖造像作依據，但沒有圖片佐證，且媽祖廟內的媽祖造像不只一尊，作者舉例的究竟是哪一尊造像，需進一步說明，才不會導致讀者誤解。事實上，台灣地區的媽祖造像並沒有明顯的區域風格，根據個人研究發現，同一家媽祖廟通常有數尊媽祖造像，因為時代風格、祭祀功能的不同，媽祖造像的大小、體態、姿勢、面貌甚至是顏色都有不同。因此，個人認為台灣地區媽祖造像的地域風格並不特別顯明，有的是時代風格的差異性，這是作者未能進一步探究和論述的。

第三節 研究範圍與對象

一、研究範圍

『媽祖』信仰興於北宋之際，起源於福建莆田的湄州嶼，其信仰自明末擴及台灣、澎湖，隨著漢人的移墾而傳播，由於台灣媽祖信仰歷久不衰，在台媽祖廟約有一千座，在筆者有限的認知和時間，恐無法完全納入研究的範圍，因此本論文僅選擇最具代表性的台南地區作為研究範圍。台南地區是台灣開發最早的地區，早在荷據時期，就有數萬名漢人在台工作，媽祖的信仰隨著府城的開發而傳播，自荷據時期到明鄭時期是媽祖信仰和造像移植階段，到了清治時期，府城的媽祖信仰和造像達到隆興的階段，可以說府城的媽祖廟地位崇高，媽祖造像形成一種風格典範，進而影響台灣各地。另外台南地區也是台灣妝佛工藝發展的重要地區，自清道光十五年（1835），台灣第一家妝佛店「來佛法」在府城成立以來³⁹，出現許多妝佛世家，因此若要研究台灣媽祖造像藝術之相關課題，台南地區是重要指標之一。藉由台南地區現存的媽祖廟內之媽祖造像的研究和妝佛店家的田野調查，必能概略的建構出媽祖造像之風格特色、雕刻概況、媽祖造像內在的美感特徵等研究內容…。

二、研究對象

〔一〕台南地區的媽祖廟：

根據仇德哉的《台灣之寺廟與神明》⁴⁰資料顯示：有寺廟登記的媽祖廟，台

39吳有松，〈台灣妝佛工藝的先驅-府城的神像創作者〉。《傳統藝術》28:31，2002年。

40仇德哉，《台灣之寺廟與神明〔二〕》。台灣省文獻委員會編印。1984年。

南市有十六座；台南縣有六十六座，居全台縣市之冠，由於廟宇之多，難以完全納入研究對象，因此本論文主要以台南市有廟宇登記立案的十六座媽祖廟為主〔表格一〕，並對台南縣媽祖廟作選擇性的調查研究，台南縣媽祖廟的取樣選擇原則為 1. 古蹟 2. 創廟歷史悠久者 3. 該廟為大型媽祖廟 4. 該廟為當地信仰中心 5. 該廟在當地具有代表性 6. 媽祖造像獨特者〔表格二〕。另外本論文研究的對象界定：為上述媽祖廟內供奉的媽祖、千里眼、順風耳、配妃造像，而其他地區的媽祖造像和個人收藏品，只當參考比較不作深入探討。

〔二〕台南地區的妝佛工藝店：

透過「田野調查」的研究方法，深入台南地區各大妝佛工藝店、妝佛工藝師、神冠刺繡等店家及一般信眾等作實際的觀察、訪談，體驗其真實觀念和情感。

第四節 研究方法與步驟

一、研究方法

本篇研究主要是以宗教社會學、藝術學的方法和角度出發，以分析、排比、歸納的方式，建立出台南地區媽祖造像之外在的視覺形式、風格特色；內在社會功能和意義、美感特徵等價值。並藉由相關文獻的整理和探討，使本篇論文更為充實，這也是本篇論文研究的重點和價值之所在。

（一）從宗教社會學的角度：

20 世紀以來，宗教社會學的研究已有諸多的成果，其中最具影響者不外乎涂爾幹、馬凌諾斯基、韋伯、佛洛伊德等人。馬凌諾斯基以其《巫術、科學和宗教》聞名於世；涂爾幹則是以《宗教生活的基本形式》在此一領域受到討論。兩人對宗教的研究理論方法顯然有所不同，馬凌諾斯基認為人因為生理需求而產生宗教，因此，他以功能差異的比較來界定各個文化事實的價值、意義和各自的特點。並強調巫術的功能，認為巫術具有心理上的排解作用。而涂爾幹則認為在兩種情況下有利於宗教的產生，一是澳大利亞部落裏的瘋狂的群情激奮的節日儀式，二是法國大革命時期，革命的熱潮。同時他也指出，社會是宗教產生的根源；社會是宗教的創造者；社會是宗教崇拜的對象，而社會的發展又離不開宗教。⁴¹宗教包括信仰和儀式，巫術缺乏神聖的信仰內容和例行儀式以及其中的信徒集合體，和宗教有別。雖然二人的宗教理論方法有所不同，但都有其精采之處，本文試圖將二人的宗教理論運用在不同的章節，作為獨立發展運用。以馬凌諾斯基的「全貌法」、「功能分析」來研究歷代媽祖造像的風格演變；並以涂爾幹的宗教理論，尤其是以宗教的社會性和象徵性，來說明媽祖造像的美感特徵。

1.以英國人類學家馬凌諾斯基 Malinowski, Bronislaw Kaspar (1884-1942) 的理論為研究方法之一。1.「全貌法」：視媽祖造像為文化體系的一整體，除研究媽祖造像風格特色外，也將研究與媽祖造像相關結構關係的其他部分，包括宗教、社會、經濟、文化等社會現象和文化現象。2.「功能分析」的研究方法，是媽祖造像為數個單獨元素的整合，藉由各個功能單位的分析和研究，探討其功能價值。

2.以法國社會學家、民族學家涂爾幹〔Durkheim, Emile, 1858-1917〕在其《宗教生活的基本形式》的理論作為研究方法之一。涂爾幹雖然推崇客觀經驗科學的典範，但他早期的著作《社會分工論》、《自殺論》等著作，仍然是實證主義的支持者。然而在晚年，尤其是《宗教生活的基本形式》一書，開始感受到他對實證主

⁴¹ 朱元發《涂爾幹社會學引論》。臺北市：遠流出版社，1988年，P104。

義的反省。他早期的研究重點集中在“物質性的社會事實”，但《宗教生活的基本形式》一書，直接針對非物質性的社會事實——「宗教」，作為研究的內容，檢視宗教讓他的理論體系更為完整。涂爾幹認為「宗教信仰中所謂的神聖的東西，實是一種象徵而已，這種象徵就是社會」。「宗教是一種社會現象，社會將每個人置於宗教的理想和期待之中，只是要每個人都信仰並崇拜社會本身，所以，宗教中的神不過是理想人格和理想社會的象徵。」宗教生活的基本內容是信仰和崇拜，前者是一種集體心理；後者是既定的行為儀式，宗教的本質特徵是要將社會生活分解為神聖和世俗兩個部分，在實際的生活中，找到神聖之物，賦予其某種超越個人力量之上的“神聖涵義”，進而在神聖之物的名下將社會的道德權威、共同理想、集體情感等超越個人權能之上而為社會所必須的東西歸納在一起。藉此方法，本文將要探討媽祖造像的社會性特徵，看中國封建社會是如何在她名下將社會的道德權威、共同理想、集體情感等超越個人全能之上而為社會所必須的東西歸納在一起。看媽祖如何被形塑成為理想人格和理想社會的象徵。

（二）藝術學：

1. 以英國形式論美學家克來夫·貝爾〔Clive Bell, 1881-1966〕在其《藝術》中的理論作為研究方法之一，將藉由貝爾的「有意味的形式」作為論述的依據，媽祖造像從形式美感層面來看，主要形式構成有媒材、色彩、工法線條及美的原理原則〔比例、對稱、反覆〕等，但這些形式美本身並不能作為獨立的審美對象，它必須和特定的內容相關聯，即「有意味的形式」。

二、研究步驟

- （一）針對媽祖造像相關學術著作、論文等文獻作回顧、整理，以釐清過去學者在相關論述中的成果及範疇，並從中發現尚未研究之課題，以作為擬定本

研究的目標和方向。

- (二) 選擇本論文適合的研究方法，作為論文架構基礎，進而深入探討該研究方法與研究主題內容的關聯性。
- (三) 透過「田野調查」的研究方法，深入台南地區各大媽祖廟、妝佛工藝店、一般信眾等作實際的觀察、訪談，體驗其真實觀念和情感。
- (四) 建立台南地區「媽祖圖卡」，本論文研究的對象主要是媽祖廟內媽祖供像，礙於現有媽祖圖卡的資料不足，因此實際拍攝媽祖廟內媽祖造像是本論文重要的工作之一。
- (五) 將所進行的田野資料、圖卡資料作系統系的整理，並結合研究方法和相關文獻作論文的內容呈現。

第二章 媽祖神話與造像肇始

前言：

本章將藉由文獻和可能的傳世作品相互映證，推測出宋代、元代、明代的媽祖造像，作為媽祖信仰傳入台灣前的造像風格探源。近年來對於明代以前媽祖造像的風格探源的相關研究專文、論文，有陳清香的〈北港朝天宮內供像造型初探—以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例〉⁴²和王永裕的《台灣媽祖造像群之圖像藝術研究》⁴³。在推測宋、元、明時期的媽祖造像，均使用歷代的輿服志作形象推測的依據。研究媽祖神像不同時代的風格特色，確實應考慮到媽祖神格和歷代帝王的褒封，但若單以服飾的特徵來看各個階段的媽祖神像，略嫌不足。媽祖畢竟是「神」，是否須服從人間皇室的服飾儀規，是值得商榷的，例如明清時期以來，媽祖的身分為「后」、「天后」，媽祖頭戴九旒冕冠，其儀規遠遠超過皇后應有的身分地位，因此，歷代的輿服儀規只能作為造像的參考，不能以此作為推測造像的依據。在有限的文獻資料及少數可能的傳世品，究竟要如何推測出明代以前媽祖造像的風格，個人認為，可從兩個面向著手，第一：應從媽祖神話的結構演變來看不同時期的人們是如何形繪出媽祖的形象，從歷代的文獻資料可以看出，宋代的媽祖神話，較為簡略；元代是強化階段；明代定型；清代完備。媽祖神話歷經雛型、強化、定型、完備等階段，逐漸具備完善的儒釋道精神，整個演化的過程，不僅反映出不同時代的宗教、政治、社會需求，也是民間匠師造神的依據。英國人類學家馬凌諾斯基 Malinowski, Bronislaw Kaspar (1884-1942) 曾說：「信仰是為了滿足個人生理需求」⁴⁴。他認為每個文化都是一種過程，其變遷和演化都有一定的

⁴²陳清香，〈北港朝天宮內供像造型初探—以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例〉，《媽祖信仰國際學術研討會論文集》。雲林縣：財團法人北港朝天宮董事會出版，1997年。

⁴³王永裕《台灣媽祖造像群之圖像藝術研究》。南華大學美學與藝術管理研究所 嘉義大林 2002。

⁴⁴陳國強主編、石奕龍副主編，《文化人類學辭典》。台北市：恩楷股份有限公司，2002年。

內部規則可循。個人認為，媽祖作為有影響力的民間信仰，因為需求而使媽祖信仰的宗教功能、社會功能、政治功能產生變遷和演化，造像自然反映出社會的功能和價值，有一定內部規則可循，但變遷的過程卻是可見的。第二：應考慮傳統宗教造像的時代風格，由於媽祖信仰開顯之際，中國已具有豐富的傳統造像基礎，尤其是佛教和道教造像藝術的成就，早在唐代已近成熟階段。相較於佛像有“三十二相，八十種好”，有所謂姿勢、持物、背光、台座等儀規，媽祖造像卻沒有太多先例可以借鏡，但歷代匠師為了表現媽祖的莊嚴和神聖，其造像必定參考了宗教造像所具有的莊嚴特質和造像儀規，移植自中國傳統的宗教造像，在這塊豐厚的土壤下開花結果，得到長足的發展。

第一節 宋代〔960-1279〕媽祖神話與造像

媽祖究竟是何許人也？何年生？何年卒？家世背景為何？一直是歷代學者專家爭論不休的議題，媽祖的生平，歷年來的文獻資料呈現分歧的看法，在里籍、俗姓方面較無爭議，均稱媽祖為福建莆田縣湄州嶼林氏女，但家世、生卒年代、傳說則爭議較大，一般認為媽祖，原名林默，福建莆田縣湄州嶼人，生於北宋建隆元年〔960年〕三月二十三日，卒於北宋雍熙四年〔987年〕九月九日，在世二十八年。⁴⁵但上述有關於媽祖的姓名、生平、出生要到明代才被確立。若要推測出宋代時期的媽祖形象，似乎可從宋代的媽祖傳說探究一二。宋代相關文獻傳說中，均稱媽祖為莆田湄州林氏女，生前為巫，生而神異，能知人禍福，死後稱神女、龍女。⁴⁶英國人類學家馬凌諾斯基 Malinowski, Bronislaw Kaspar (1884-1942) 認

⁴⁵明僧昭乘撰《天妃顯聖錄》。

⁴⁶宋黃岩孫《仙溪志》卷九〈三妃廟〉、黃公度《題順濟廟》、丁柏桂《順濟至妃廟記》、李俊甫《莆田比事》、廖鵬飛《聖墩祖廟重建順濟廟記》。見李露露《媽祖信仰》。台北市：漢揚出版股份有限公司，1995年，第48頁。

爲：「人們只有在實證技術不能有效地利用，或不安全、不確定的情況下才會使用巫術」、「巫術具有心理上的排解作用，是一種解除憂慮的方法」。⁴⁷媽祖生在漁村，在航海技術尚未有效利用前，航海者不能掌握自己的命運，於是寄託超自然的神力相助。中國自古以來，崇拜各種神祇，人們相信「人行善事，死後爲神」，媽祖生前是一位行善濟事的巫女，護佑航海安全，死後得到愛戴繼而爲立廟奉祀，其信仰之所開顯、傳播和中國民族揚善敬賢的傳統有極大的關係。

媽祖信仰自北宋開顯以來，民間爲她立廟奉祀，既有廟，則必有神像，相關文獻最早見於明末僧昭承整理刊印的《天妃顯聖錄·枯槎顯聖》所載「宋哲宗元祐元年丙寅年〔1086年〕... 逐募眾營基建廟，塑像崇祀，號曰「聖墩」...」。⁴⁸這時期的媽祖信仰，僅在莆田一帶發展，其靈驗功能還未顯明。直到北宋徽宗宣和四年〔1122〕賜「順濟」廟額⁴⁹，媽祖正式受朝廷封典，隔年宋徽宗更欽定媽祖爲「專司海岳」的女海神，宋徽宗之所以正視這位區域性的民間女神，或許和他信奉道教有極大的關聯，使媽祖的宗教屬性從開顯以來，就具有濃厚的道教色彩。媽祖信仰正式擴大的時間點，是在西元1132年南宋王朝南遷臨安後，南宋王朝一方面要鞏固南方沿海的治安，一方面要抵抗外族侵犯，於是需要合適的保護神來鼓舞士氣、維護水域的安全，媽祖就成爲南宋政權最受重視的神祇之一。自西元1155年至1259年，媽祖共受褒封十三次，宋紹興二十五年〔1155〕媽祖正式被封誥爲「崇福夫人」，約三十餘年，四次的加封，其身分皆爲「夫人」，直到南宋紹熙元年〔1190〕封爵爲「妃」，長達一百五十餘年，九次的下詔加封，其身分皆爲「妃」〔表格三〕。從受褒封的原因，可看出媽祖的靈驗和政治功能大致有維護

⁴⁷陳國強主編，《文化人類學辭典》。台北市：恩楷出版社，2002年。

⁴⁸明末僧昭承整理刊印的《天妃顯聖錄·枯槎顯聖》所載「宋哲宗元祐元年丙寅年〔1086年〕浦海東有高墩，去湄百里許，常有光氣夜現... 逐募眾營基建廟，塑像崇祀，號曰「聖墩」。禱應如響」。

⁴⁹北宋徽宗宣和四年〔1122〕史者路允迪奉宋徽宗之命，駕舟出使高麗，途中忽遇大風，八舟七溺，爲獨其舟驚險未覆，因媽祖顯應，「還奏諸朝，詔以〔順濟〕爲廟額」南宋紹定三年〔1230年〕丁柏桂撰的《聖濟聖妃廟記》。見蔣維彥編校《媽祖文獻資料》。福建：福建人民出版社，1990年。

公使安全出國、賜飲泉、降甘霖、媽祖神助破滅海盜、抵抗金兵等功能。隨著統治階級的承認和封誥，媽祖信仰便更廣泛的傳播開來。

宋代幾則文獻均有提到媽祖造像，可惜的是未能清楚的描述媽祖造像的特徵和形式。究竟媽祖的形象該如何塑造？媽祖雖然生前為巫，但巫術只不過是救人行善的手段，事實上，後人之所崇拜媽祖，為她建廟立像，不是因為她是巫女，而是因為她是一位才德兼備的女子。同時，媽祖的信仰崇拜，主要還是屬於女性崇拜意識的遺留，在特定的條件下，她又變成按照儒家典範來雕塑的形象，在關於原型的媽祖神話中，他生而異秉，行善濟事，可以說是儒家倫理規範的化身，她的塑像也是如此。另外，北宋徽宗欽定媽祖為「專司海岳」的女海神，使媽祖被納入道教神祇的體系下，具有道教色彩。從根本上來說，宋代的媽祖造像是儒道觀念混雜的產物。宋代媽祖造像的規制，又受到南宋以來封誥為「夫人」、「妃」的影響，自然享受官方夫人及妃的待遇，因此，有意識的將媽祖貴族化，也不無可能。近年來，學者在推測宋代的媽祖造像，均使用宋史的輿服志作形象推測的依據，若按宋史輿服志推測，宋紹興二十五年〔1155〕媽祖正式被封誥為「崇福夫人」，是朝廷命婦之一。宋代的命婦規制為：

「命婦服，政和議禮局，上花釵冠皆施，兩博鬢寶鈿飾，翟衣青羅繡，為翟編次於衣及裳，第一品花釵九株，寶鈿準花數，翟九等；第二品花釵八株，翟八等；……………。並素紗中單，黼領朱纁，襪通用羅縠蔽膝隨裳色以緞，為領緣加文繡，重雉為章二等，大帶革帶，青鞵烏佩綬。」⁵⁰

由此看來，宋紹熙元年〔1190〕以前的媽祖像，理應頭戴花釵冠，花釵數量最多九株，最少五株，兩博鬢飾寶鈿，服飾是青羅飾文繡、重雉為章等特徵。但媽祖畢竟是「神」不是「人」，是否須服從人間皇室的服飾儀規，是值得商榷的，

⁵⁰見宋史卷一百五十一，輿服志第一百零四。



〔圖 2-1〕



〔圖 2-2〕

從目前幾件傳為宋代夫人像來看，確實也是如此。〔圖 2-1〕傳宋代木雕夫人像，頭梳媽祖髻，面容安和慈祥，臉頰豐，略帶笑意，雙耳低垂，身著莽袍、雲肩、披帛，衣紋線條簡潔，刀法洗鍊，雙手作拱狀，自然平放於雙腳之上，兩袖覆巾遮住了雙手，這種以覆巾覆蓋玉手的手勢，明清時期的媽祖造像也時常可見。〔圖 2-2〕傳宋代木雕夫人像，和〔圖 2-1〕相似的是頭梳媽祖髻，面容慈祥，採倚坐姿，四平八穩，身著莽袍，雙手作拱狀，自然平放於雙腳之上，兩袖遮住了雙手，但沒有雲肩和披帛，衣著紋飾沒有任何的裝飾性，更顯樸素，衣群的處理簡潔明瞭，結構準確到位，造像遵守對稱原理，左右對稱使得造像更顯平穩。宋代的程朱理學對婦女造成了束縛，比起唐代婦女個性的解放，豐腴即是美的審美價值觀，宋代婦女顯得保守，受到儒家觀念深刻的影響，豐腴不再是美的象徵，取而代之的是纖細的美感，宋代婦女不再以裸露身體作為美感的象徵，而是以服從禮教作為美德的表徵。兩件宋代木雕夫人像好比人間女子，一個活在禮教束縛下的女性

形象。宋代的媽祖可以說是介於儒、道之間，因此，媽祖不僅表現出儒家的禮教的規範，具有道德教化功能，同時又表現出道教的仙風道骨。其雕刻水準和手法，又受到時代精神和宗教造像風格影響。媽祖信仰自開顯以來，中國就已具備成熟的造像能力，宋代的宗教造像，其時代的風格是在唐代寫實的基礎上，逐漸世俗化，不離人間，宗教造像缺乏崇高的神性，多了人性。因此媽祖造像在宋代世俗化的時代精神下，即使貴為「神女」、「夫人」、「妃」之封誥女神，其形象必定朝向世俗化發展，神化性的明顯下降，表現出一定的寫實能力。

第二節 元代〔1279-1368〕媽祖造像

媽祖信仰到元代得到迅速的傳播，除了航海發展等因素外，最重要的是元代將漕運改為海路，元世祖滅掉南宋政權後〔1279〕，需要從南方調運大量的糧食供應北方，原來的運河老舊而不堪使用，於是在元世祖至元十九年〔1282〕漕運由運河改為海運。然而利用海陸運糧的風險極大，風濤險惡又船舶窄小、設備簡陋、技術粗糙，隨時都有覆滅的危險，因此，為了安定民心，為了統治上的需要，媽祖成為朝廷欽定的航海保護神，從祭祀媽祖的祭文《祭直沽廟文》：「國家以曹運為重事，海漕以神力為司命。今歲兩運，咸藉匡扶，江海無風濤之虞，朝野有盈寧之慶...」⁵¹可以看出媽祖已成為專司漕運的神祇，對國家有極大的貢獻。世祖至元十八年〔1281〕媽祖神格被提升至「天妃」。在「妃」字面前加個「天」字，由人間宮廷女官提升到天庭〔表格三〕。元代有一本作者不詳的古籍《夷堅續集二》，其中《崇福夫人神兵》項載：「廣東城南五里，有崇福無極夫人廟。.....南船往來，無不乞憐於此。.....船有遇風險者，遙呼告神，若有火

⁵¹吳金棗《江海女神·媽祖》。台北市：新潮社文化事業有限公司，1992年。

輪到船旋繞，縱險亦不必憂。」⁵²民間百姓認為，只有仰賴媽祖的神靈保護，廣大的航海者、押糧官和水手們才可能平安。由於媽祖神格一再提升，宋代時期的媽祖神話已不合需求，關於媽祖的生平「湄州林氏女」、「里中巫」，到了元代，自然對原「模本」感到不滿，於是需要增加素材，使媽祖話語更加豐富，以滿足人們的需求和寄託。於是媽祖有了新的出身，元初黃四如在《盛墩順濟祖廟新建蕃釐殿記》一文提到：「按舊記，妃族林氏，湄州故家有祠，即姑射人之處子也，系以詩曰：穆穆天子，前聖後聖，……亦亦公家，有齊季女，生也賢哲，嶽鍾湊聚，殳也神靈。…」⁵³又元朝中業，程端學《靈慈廟記》提到：「謹案神姓林氏，興化莆田都巡君之女，生而神異，能力拯患難，室居未三十而卒……」⁵⁴又元張翥《天妃廟序》云：「天妃其海嶽之氣，形而神者乎，始生而地變紫，幼而通悟祕法，長而席海以行。……」⁵⁵從上述文獻記載可以發現，媽祖的生平進一步的具體化，元代時期的媽祖形象，不再是巫女或神女的角色，「都巡君之季女」說明媽祖有良好的出身，「室居未三十而卒」呼應媽祖未婚處子之身。「始生而地變紫，幼而通悟祕法」說明媽祖出生之時有紫光出現，紫色自六朝以來因佛教、道教的影響，為祥瑞之徵，媽祖生而祥瑞，從小又受道士傳授祕法。這些新的素材，使媽祖神話更加豐富，達到「天妃」所應具有的身分，同時更加強化媽祖道教的色彩和些許佛教色彩，隨著媽祖神格、封誥提高，其造像又會有何風格上的轉變？按理說，媽祖貴為元朝官方祭祀的航海保護神，其造像自然會更加華麗和莊嚴，但可惜的是，現傳世的媽祖造像，鮮少有元代時期的媽祖造像，〔圖 2-3〕是相傳最早的媽祖原始金身，1987 年正月由湄州天后宮出土，是一尊石雕像，由於型制過於古樸，雕刻手法也過於簡化幼稚，個人認為，與宋、元兩代傳統造像相比較，似乎太過樸實，難反映出時代風格，事實上，元代的傳統造像已具備完善的寫實

⁵²同上註。

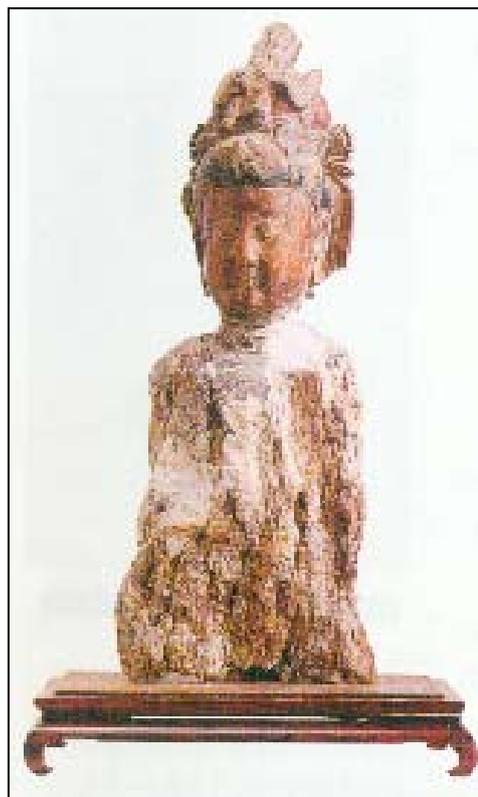
⁵³林明峪《媽祖傳說》。台北市：聯亞出版社，1980 年。

⁵⁴同上註。

⁵⁵石萬壽《台灣的媽祖信仰》。台北市：台原出版社，2000 年。



〔圖 2-3〕



〔圖 2-4〕

能力，能夠準確的掌握住人體的比例、結構，因此，此像是否為媽祖原始金身，有待考證。〔圖 2-4〕為傳元代木雕媽祖，身軀已完全破損，難從此像看出媽祖的姿態和服飾，但從頭像仍可依稀可見元代宗教造像的特徵，元代傳統宗教造像是奠定在宋代的基礎上，世俗化的進一步發展，最終走向裝飾風格，如果說，宋代的裝飾性僅表現在服飾上，那麼，元代的作品則將這種傾向發展到了五官，在五官的處理上更為細膩，面部肌肉的塑造，使表情更加生動，五官的結構強調其中流線的趣味，儘管具有裝飾性和形式化的傾向，仍不失寫實的能力，單從此像頭部看來，裝飾的意味表現在頭飾上，媽祖頭梳高髻，頂上覆有寶冠、巾帕、髮飾，頭飾的裝飾效果遠比宋代媽祖更加華麗，五官的處理不失莊嚴，線條更為流暢，表情更加豐富。整體而言，儒化和道家的特徵不再鮮明，取而代之的是，菩薩的內在慈悲精神和外在雍容華麗的裝飾美感，乍看之下，宛如佛教藝術中的菩薩造像。

第三節 明代〔1368 -1644〕媽祖造像

明太祖洪武元年〔1368〕定都金陵〔今南京〕。金陵乃江南錢糧所在地，無需依賴漕運來接濟京師，媽祖護糧的功能不再鮮明。但由於對外交往增多、海上運輸頻繁，工商業的發展，使得媽祖信仰向海外擴展，促使媽祖信仰在中國南方進一步擴大，自然帶動媽祖造像的第一波熱潮。明代媽祖信仰的高峰，是在明永樂三年〔1405〕至宣德八年〔1433〕二十八年間，三寶太監鄭和七次遠航西洋，這項偉大的創舉，使媽祖信仰起了非常大的作用，雖然鄭和的寶船，體積巨大而堅固，明代的航海技術也有相當的水準，然而海上風雲變化莫測，即使鄭和作為一名回族，信奉伊斯蘭教，但面對無情的大海，仍然藉助媽祖的神力和靈驗功能來穩定水手們的心靈。鄭和在《通番記》一書寫到：「值有險阻，一稱神號，感應如響，及有神燈燭於帆牆。靈光一臨，則變險為夷，舟師恬然，咸保無虞」。⁵⁶媽祖因護寶船下西洋有功，地位更加鞏固和提高。整體而言，明代對媽祖的封誥，不像宋、元兩代那麼虔誠，在統治二百七十五年間，只有二次對媽祖封誥，其身分皆為「天妃」，〔表格三〕。從封誥的時間點看來，皆與鄭和下西洋有關。媽祖的海神功能隨著明政府禁止私人出洋從事海外貿易的政策而減弱，但多面向、多功能的靈驗功能在民間的仍然有向上發展的趨勢。媽祖神話的發展一直到明代可說是具有完備的神話故事，儒釋道的精神面面俱到，以下將從儒釋道的三個面向來做探討。

一、佛教思想影響

明末僧昭承整理刊印的《天妃顯聖錄》稱媽祖「自始生至彌月，不聞啼聲，因命名曰默」。⁵⁷除了媽祖的命名，外其他包括媽祖的出生、飛昇、家世背景、生

⁵⁶ 明代鄭和《通番記》。參見韓秉方《道教與民俗》。台北市：道教文化叢刊，1997年，p194。

⁵⁷ 明末僧照整理刊印的《天妃顯聖錄·枯槎顯聖》。

平靈驗事蹟等，都是到了明代，才正式確立。媽祖的生平，宋代僅記載「生而神異」；元代則增加為「始生而地變紫」；明初則是在元代的「模本」下發展，不但「地變紫」，而且是有「祥光異香」，明無名氏《三教搜神大全》更增加為「嘗夢南海觀音以優鉢花，吞之，已而孕，十四月始娩身，得妃」⁵⁸；明末僧照《天妃顯聖錄·天妃誕降本傳》有「觀音大士賜藥丸、一道紅光從西北射室中，金輝奪目，異香氤氳不散。俄而王氏腹震，即誕妃於寢室」。⁵⁹在文人的筆墨下，媽祖的出生顯得祥瑞不凡，乃由觀音大士賜花、賜藥而生，代表發端於佛，具有觀音大慈大悲的精神；又「降服二神」，收鬼為臣，若按傳說媽祖為觀世因再世，則千里眼是替他執行「觀」的任務；順風耳是替她執行「音」的任務，二者合一為「觀音」⁶⁰其意含和「觀世音」所代表的「觀」聽著人「世」間苦難之「音」相似。使得媽祖信仰具有濃厚的佛教色彩，被納入佛教傳說中。

二、儒家思想的影響

關於媽祖的家世傳說，其父的身分從元代的「都巡君」，發展到「都巡檢」、「督巡官」、「巡檢」、「統軍兵馬使」皆為高官，在談到媽祖父親的姓名，計有「林孚」、「林愿」、「林願」、「林靈素」等，無論媽祖的父親是何身分？何姓名？可以看出，媽祖信仰隨著傳播和靈驗功能的提升，民間便對媽祖的身分合理化、崇高化，希望給媽祖一個合理的出生，且必須是遵從儒家傳統。因此，媽祖神話從「巫女」的模本，轉化成受禮教規範的「林氏女」，在中國以儒家為中心的價值觀下，巫女是鬼怪巫術，被士大夫視為末流，而媽祖顯應，有功於國，貴為天后，自當賦予顯貴的出生。媽祖生前是一位事親至孝、行善濟事之人，符合儒家「以孝為本」、「仁者愛人」的理想，作為開啓道德心靈，感化人心的對象，其形象自然具有道

⁵⁸林明峪《媽祖傳說》。台北市：聯亞出版社，1980年。

⁵⁹同上註。

⁶⁰李露露《媽祖信仰》。台北市：漢揚出版社，1995年，頁64。

德規範的功能。

三、道教的影響

明末僧照《天妃顯聖錄》所記載「窺井得符」、「機上救親」、「化草救商」、「掛席泛槎」、「禱雨濟民」、「降服二神」、「靈符回生」、「伏高里鬼」、「湄山飛昇」等故事情節，藉由符祿救助眾生，藉由法術收妖降魔，在在顯示道教的救世精神。

整體而言，媽祖是儒釋道三教典範。朝廷對媽祖的封誥雖然停留在「天妃」的身分，但民間對媽祖的信仰卻是熱情不減，從為數眾多且內容多樣的傳記故事可以看出，明代是媽祖神話定型的階段，隨著神話的定型，媽祖成為中國沿海老百姓家喻戶曉的人物，信仰越是扎根，越是會得到消化和改造，自然換發出新的藝術生命。形象也在此時有了新的形式，成為日後造神的依歸。形象逐漸定型，主要的原因在於：明代的宗教造像在技藝方面力圖承繼唐宋遺風，一方面追求世俗化和表面的裝飾效果，一方面又要創作出適合民間的新形式，整個社會的發展趨勢，使得宗教造像走向商品化發展，由於商品經濟的發展，小型神像成為主要商品，這時期出現了許多民間匠師，代代承襲，商品化的趨勢自然帶動所謂概念化、模式化。媽祖造像隨著信仰的傳播和商品經濟的發展，世俗化的結果，匠師以現實人物為典型，媽祖被塑造成一位人間母親的形象。〔圖 2-5〕傳明朝木雕媽祖、千里眼、順風耳，由於年代久遠，媽祖冕冠上的帽翅已受損、木雕上的彩繪、金箔也已剝落，但從造像和刻工可以看出匠師手藝上的精緻處，世俗化特徵和細膩的裝飾更勝前朝，媽祖臉部的線條被簡化成為一種概念式的線條，又不失寫實，表情顯得含蓄安祥，頭戴冕冠，冕冠兩側有帽翅，冠前似乎有垂旒，現只留垂旒



〔圖 2-5〕

的孔痕，這樣的冕冠形式一直延續到清代。媽祖身著龍袍，身著披帛，腰繫玉帶，衣著龍紋刻工細膩，姿態為倚坐姿，坐於龍椅之上，兩手自然平放於兩側，身材明顯較前代豐腴，宛如一位中年婦人的形象，其年齡要比元宋時期要增長許多，莊嚴威儀的程度也更勝前朝，或許和媽祖從專司海域的女神轉變為民間多功能的神祇有關。整體而言，媽祖造像發展到了明代，可說是逐漸定型，朝向商品化、概念化和模式化發展。千里眼、順風耳的出現使媽祖造像朝向整體組合的形式，符合儒家君君臣臣的倫理綱常。

綜觀上述本章內容，論述的重點在於媽祖自北宋開顯以來到明代時期造像風格的轉變，為使文章更加清新明瞭，特以圖表〔表格四〕說明之。

第三章 台南地區媽祖造像風格探討

前言：

本章第一節「台南地區荷據時期的媽祖造像」、第二節「台南地區明鄭時期的媽祖造像」、第三節「台南地區清治時期的媽祖造像」、第四節「台南地區日治時期的媽祖造像」、第五節「台南地區民國時期的媽祖造像」將藉由文獻和實地田野調查，以現有媽祖廟內媽祖供像作為研究對象，建構出台南地區三百餘年來媽祖造像的樣貌，並清楚的分析出自荷據時期到民國時期的媽祖造像，論述其風格演變。個人認為，若要探究台南地區不同時期的媽祖造像風格，除了參考媽祖造像外，首先應考慮的是媽祖信仰的功能性，視媽祖造像為文化體系的一整體，除研究媽祖造像外，也將研究與媽祖造像相關結構關係的其他部分，包括宗教、社會、經濟、文化等社會現象和文化現象。媽祖信仰自明末傳入台灣，在特殊的歷史發展下，媽祖造像從移植到隆盛，從破壞到重建，呈現出不同於原鄉的面貌，究竟台南地區的媽祖造像如何不同於大陸原鄉？如何因應不同的領導政權？如何因應不同時代的信眾生理需求和審美價值的投射？如何因應媽祖神格的不斷提高？媽祖造像因時代更替所產生的時代風格將是此章節主要論述方向。整體而言，荷治時期是媽祖造像容受階段；明鄭時期是媽祖造像熱心移植的階段；清朝則是媽祖造像加速發展的階段，由於移民者需要媽祖的靈驗功能，以求心靈慰藉；當權者需要媽祖的政治功能，以求政權穩定，使得媽祖造像達到達無比的莊嚴和隆盛；日治時期政權更替，媽祖信仰缺乏統治者的支持，面臨極大的考驗，日治晚期更發動「寺廟整理」和「寺廟神昇天」等毀滅性的運動，使媽祖造像受到嚴重破壞；民國時期，因宗教、經濟、文化等因素，再次帶動了媽祖造像的繁榮和多元性。

第一節 台南地區荷治時期的媽祖造像

台灣在中國歷史典籍中，一直被視為未開化之地，被稱為南蠻、東夷、夷州等。漢人在台灣的開發，直到十七世紀才逐漸展開。隨著漢人的移墾，媽祖信仰和造像也移植至台灣，從台南向南北擴張，形成特殊的信仰文化和造像發展。

十七世紀初，中國明萬曆年間，由於稻米技術、新農具的發明及南洋的「占婆稻」、美洲作物的「番薯」，陸續傳入中國⁶¹，造成人口劇增，明永樂初年〔1400年代〕中國人口約六千五百萬人，到了明萬曆三十年代〔1600年代〕人口數高達一億五千萬人。⁶²中國人口足足增加一倍多，人口壓力自然造成政治、社會、經濟的動盪，尤其是閩、粵沿海地區，謀生不易，大量饑民鋌而走險，不是被迫出海為寇，就是移民台灣，根據日人中村孝志云：「在荷蘭人到來台灣時，已有相當多數的中國人定居於台南附近」。⁶³因此，荷據時期前閩、粵漢人以台南地區作為移墾發展主要地區。大量的中國漢人來台工作和定居，則是到了明天啓四年〔1624〕荷蘭人佔領大員〔今台南市安平地區〕以後，中國漢人大量過海來台從事各種活動，他們有的是長期定居台灣，也有從事短期活動，使原來只有兩三千的漢人聚落，一下子熱鬧了起來，比例上來說來台灣的多，回中國的少。據1638年11月18日巴達維亞總督迪門〔Antonio van Diemen〕向公司董事會提出的報告書說：「在台灣的荷蘭人支配地區中，約有一萬名至一萬一千名漢人從事貿易、捕鹿、

⁶¹洪亮吉《洪北江全集》，生計篇，卷一，二十篇。見簡炯明《台灣開發與族群》台北市：前衛出版社，1995年。

⁶²中國1400年代 明永樂初年 65,000,000 到1600年代 明萬曆30年代 人口數增加為150,000,000人 資料來源：Ho, Ping-ti: Studies on the population of China, 1368-1953., Harvard University Press, 1959, p.277-278。見簡炯明《台灣開發與族群》台北市：前衛出版社，1995年。

⁶³中村孝志《荷領時代之台灣農業及其獎勵》。台灣經濟史初集。

種植稻穀和蔗糖及捕魚等活動」。⁶⁴西元 1644 年中國因滿清入關，明朝政權搖搖欲墜，加上李自成之亂，原鄉旱災連連，不易生存，使得閩、粵漢人形成移民台灣的高峰期。1650 年台灣長官費爾堡估計，在台灣漢人已達一萬五千人，到 1661 年鄭成功來台之前，大員附近已形成一個除了婦孺外擁有二萬五千名壯丁的地方。⁶⁵十七世紀中葉，閩、粵地區士民前往台灣經商、捕魚、墾荒者日漸增多，但對於要靠風力駕帆船東度台灣的移民來說，是一趟出生入死的旅程，據《明一統誌》載：「…凡西岸海舟到澎湖以下，遇颶風發作，漂流落滌，回者百一」。⁶⁶可見要平安度過台灣海峽，並不是一件容易的事。是時航行台灣海峽的船舶，自然需仰仗媽祖的神助。當時的移民，在開航前，必先前往媽祖廟，祈求媽祖保佑航海平安及事業順利並恭請媽祖神像或神符、香火登舟，待平安抵達目的地後，則將隨船而來的媽祖神像安奉於廟宇或草寮⁶⁷，最初的媽祖信仰，就這樣傳到台灣。這時期隨著商人、漁民來台的媽祖神像，被稱為「船頭媽」。從上述荷據時期的文獻發現來台灣的漢人多，回中國的少，可以推測，許多媽祖神像被安奉於台，成為移民者膜拜的神祇，媽祖的靈驗功能，也從航海的保護神，變成協助開墾和保鄉衛民的守護神。

根據石萬壽的研究發現，在台灣本土的媽祖廟可能建於明鄭時期前者，只有魷港天后宮〔今嘉義縣〕，乃為明崇禎年間應鄭芝龍之招募來台墾殖之外九莊移民所共同奉祀，所供奉的媽祖神像也是唯一經教育部鑑定為明末神像者。⁶⁸魷港是十七世紀台灣重要的港口之一，早在荷蘭佔領台灣以前，已是漢人、原住民、日人會合交易的重要港口。因此，魷港天后宮創建的年代確實可能在明鄭時期前，

⁶⁴湯錦台《大航海時代的台灣》。台北市：邦成文化事業股份有限公司，2001 年。

⁶⁵同上註。

⁶⁶見吳金棗《江海女神·媽祖》。台北市：新潮社文化事業有限公司，1992 年，p158。

⁶⁷引文自清嘉慶五年李鼎文《使琉球記》。民間實例：明鄭時期商船赴長崎時，主祀媽祖於船舶上。見石萬壽《台灣的媽祖信仰》。台北市：台原出版社，2000 年。

⁶⁸目前安奉在「太聖宮」。見石萬壽《台灣的媽祖信仰》。台北市：台原出版社，2000 年，p183。

但是否明鄭時期前台灣的媽祖廟和媽祖神像只有魷港天后宮，還有待商榷，畢竟台灣在荷據時期的開發，主要的範圍還是以台南市為中心，既然魷港建有媽祖廟，實無道理在主要的開發聚落-台南市，無媽祖廟或媽祖神像的存在。個人認為，台南市當時已有數萬名漢人居住，必定帶來了媽祖神像作為航海的保護神，在港口附近建草寮安奉神像，是原鄉的舊有的慣例，因此，或許在荷據時期尚未出現較具規模的媽祖廟，但媽祖神像和簡單安奉神像的草寮，應是可能存在的。目前台南縣市有許多媽祖廟將創建年代上溯到荷據時期，有台南市開基天后宮⁶⁹、正統鹿耳門聖母廟⁷⁰、安平開台天后宮⁷¹、鹽水護庇宮⁷²，但上述廟宇，究竟何時真正建有廟宇規模已難佐證。由於本文研究的是媽祖造像，因此，關於建廟年代的考證，不再深究。〔圖 3-1〕為開基天后宮崇禎五媽，相傳是由閩人移墾台灣時，迎奉來台，係由湄州雕造，神像的背後刻有「明崇禎十三年」字樣，是少數有紀年的媽祖神像，極其珍貴。這尊年代久遠的媽祖造像，為貼金神像，這種貼金的處理方式源自於中國佛像造像形式，主要表現在衣紋的處理，即神像的外表均為金色，貼金神像的衣紋要考慮貼金以後的金光反射效果，衣紋處理需細而綿密，否則將會顯得極為厚重，媽祖不同於佛教中的佛或菩薩，無須表現出衣服薄紗透體的效果，因此匠師們選擇這種貼金的形式，反而能表現出媽祖身上層層包覆的龍袍，使媽祖更具儒家風範。這尊媽祖造像身著龍袍，身批披帛，腰繫玉帶，衣著龍紋刻工細膩，為倚坐姿，端坐於龍椅上，神像和龍椅為一體成形，兩手自然平放於龍椅兩側，身材明顯較為豐腴，宛如一位中年婦人的形象，具有母性的溫柔特質，自然能安慰許許多多橫越黑水溝來台開墾的心靈，具有安定人心的功能。此造像和明代時期的媽祖造像有相似的風格，面部線條細膩而柔和，沒有過多裝飾性的刻劃，卻不失寫實性，冕冠和帽翅為雕刻時一體成形，冠前無垂旒，現只留疑似

⁶⁹關於開基天后宮創見年代有：1.可能建於荷據時期，參見《南方教志》，頁3。2.明嘉靖年間創立〔1521-1572〕《沿革志》。

⁷⁰明永歷年間創建〔1646-1661〕，參見《南宗教志》，頁3。

⁷¹明永歷年間創建〔1646-1661〕，參見《南宗教志》，頁3。

⁷²明天啓三年〔1623〕迎媽祖金身來台，今開基湄州三媽，奉入福德祠，後改名媽祖祠，《月港護庇宮志》。



〔圖 3-1〕



〔圖 3-2〕

垂旒的孔痕，這種有帽翅的冕冠形式是明清時期媽祖造像特有的。在本章第一節已有針對明代的媽祖造像作風格上的探討，提及明代是媽祖神話、造像定型的階段，是儒釋道三方文化的結合，從造像的風格來看，承襲唐宋，注重世俗化和裝飾性效果。由於明代商品經濟的發展，使得媽祖造像走向商品化、典型化發展，小型神像成爲主要商品。因此，早期被商人迎奉來台的媽祖造像，多數屬於約一呎的小型神像，小型神像一方面價格低廉，符合商品化、量化的特色，一方面便於攜帶。〔圖 3-2〕是台南縣茅港尾天后宮開基千里眼和順風耳，青銅製，僅十公分，製作精巧，底部印有「大明宣德年製」字樣，宣德年間〔1426-1435〕有太監王三保下西洋，因風漂台，引湄州香火入台之傳說。但此像是何時傳入台灣，已不可考。青銅的材質可便於翻模大量製作，體積小便於攜帶，均符合明代造像商品化的特色。千里演和順風耳在歷代正史上均無記載，《武王伐紂討平話》及《南

遊記》二書，認為二神即是古人師曠與離婁。⁷³但在民間他們最廣為人知的角色，是來自於明代《封神演義》的記載，為道教所吸收，成為媽祖的護衛神，綠臉的為桃精高明，能眼觀千里；紅面的是柳精高覺，能耳聽八方，分別為媽祖執行「觀」、「音」的任務。其形象來源則是參考佛教護法部中的金剛力士等神將的造型，獠牙睜目、勇猛剛毅，受到漢化、世俗化的影響，其裝飾和中國古代武將一樣，充滿陽剛的美感。台灣先民的移民史正是一部媽祖信仰的傳播史，明鄭以前的媽祖造像數量少，主要是和漢人的人口比例及聚落的穩定有極大的關係，根據調查荷據時期的台灣人口約有十萬人⁷⁴，漢人的人口數自然在數萬人之間，媽祖信仰的傳播還在容受階段，媽祖造像在這波移墾之際，完全移植至原鄉，因此，此時期的媽祖造像和原鄉並無差異性。

第二節 台南地區明鄭時期的媽祖造像

鄭成功於西元一六六一年打敗荷蘭，收復台灣，成為新的統治者，這次成功的戰役是有史以來東方人第一次打贏西洋人的兩棲作戰，除了靠作戰的方法和將士的用命，仍需要相當的運氣，畢竟鄭氏進攻台灣的兵力只有兩萬多名，如此薄弱的軍隊，一方面要從海上進攻，面臨無情的大海，一方面要面對洋槍洋砲擊先進的西洋砲艦，如此不力的因素，自然需要借助神力來穩定軍心。據鄭氏部將楊英的說法：「鹿耳門平時水淺，根本不可能通行大船。但當鄭成功率軍抵達鹿耳門，突然似有天助，水漲數尺，於是鄭成功的船隊可順利進入台江水域，最終獲勝」。

73師曠是春秋時著名的音樂家，雖雙目失明，卻有異於常人的辨音能力，能預知吉凶；離婁又名「離朱」，相傳是皇帝時候的人物，他能在百步之外，看見秋毫之末。見黃晨淳《媽祖的故事》。台中市：好讀出版有限公司，2005年。

74陳紹馨《台灣的人口變遷與社會變遷》。台北市：聯經出版社，p18。

⁷⁵媽祖自北宋開顯以來即被定為專司海域的女神，又多次協助朝廷命官打敗金兵，是名副其實的戰神，歷代的媽祖傳說，皆附會了許多戰爭的內容，統治階級一方面把媽祖作為戰爭的保護人，藉以鼓舞士氣，逼退敵人；另一方面為標榜自己是替天行道，往往需藉助媽祖的神威來彰顯戰爭行為的正義性。鄭成功面對諸多不力的條件，要成功收復台灣，確實不易，因此鄭成功克台，自然被賦予許許多多神話色彩，尤其是獲得媽祖神助的神話傳說最為豐富，姑且不論這些神話的真實性，媽祖神助的神話在這場艱難的戰役中，佔有不可或缺的作用。英國人類學家馬凌諾斯基 Malinowski, Bronislaw Kaspar (1884-1942) 曾說：「神話在原始社會中實行一種不可或缺的作用，神話表現信仰，加強信仰，並使信仰成為典章，它保護並加強道德觀念，它保證儀式的效用並包含指導人類的實際規則」。⁷⁶人們相信媽祖的神威幫助了鄭成功順利克台，於是藉由神話來加強信仰，使信仰成為典章。鄭成功舉著反清復明的旗幟，以媽祖作為戰爭的保護人，彰顯自己攻台行為的正義性，藉以鼓舞士氣，贏得勝利。近年來許多學者認為明鄭並無奉祀媽祖，如蔡相輝⁷⁷、盧家興⁷⁸等人，主要理由是缺乏正史記載，舊籍志書所記載的各類廟宇祠宮中，並沒有奉祀媽祖的廟宇。蔡相輝先生更進一步指出明朝皇室視玄天上帝為政權守護神，因此，明鄭水師以玄天上帝為航海守護神。事實上，鄭氏一族致力於台灣的開發與建設，高拱乾謂其「興市、構廟宇，招納流民，漸近中國風土矣」，可知明鄭時期台灣所建的廟宇不少，但因明鄭時期的文獻多被清人所銷毀，自然難從文獻或正史去探究明鄭時期台南究竟有無媽祖廟。據石萬壽的考證，鄭氏三代崇奉媽祖，為澎湖天后宮進行擴建和重修。⁷⁹由此看來，鄭氏理應信奉媽祖，且隨軍將領、水師原籍多為福建，這些人實無道理只選擇玄天上帝為航海守護神，自宋代以來，福建沿海居民原來就以媽祖作為航海的保護神，面對這場須通過重

⁷⁵楊英《從征實錄》。見湯錦台《大航海時代的台灣》。台北市：邦成文化事業股份有限公司，2001年。

⁷⁶恩斯特·卡西爾《語言與神話》。余曉等譯，三聯書局，1998年。

⁷⁷蔡相輝《北港朝天宮志》。

⁷⁸盧嘉興〈明鄭有無媽祖考〉，《台灣文獻》34卷4期。

⁷⁹石萬壽《台灣的媽祖信仰》。台北市：臺原出版社，2000年。

重的考驗的戰役，心理的恐懼是無可避免的，因此媽祖神像成爲這群士兵的心靈寄託。他們在軍艦船艙內安奉媽祖神像作爲征戰的支柱，媽祖成爲鄭氏軍隊最高的精神象徵。由於媽祖作爲一名戰神，其形象自然不能渺小，於是與人等身的軟身媽祖神像在這時期被迎上戰船，並隨著鄭成功的軍艦、船隻進入台南地區，成爲日後人們日夜膜拜的對象。

鄭成功光復台灣後，台灣改名「東寧」，設一府二縣，以普羅遮城〔今台南市〕爲承天府。以新港溪爲界〔今鹽水溪〕北爲天興縣〔今嘉義地區〕，南爲萬年縣〔今高雄鳳山地區〕。爲解決軍政及糧食問題，實施寓兵於農之「軍屯政策」，派遣部將分屯各地，當時開墾的土地共有四十餘處，屯營以台南縣鹽水附近最多。由此可以看出台南市仍是主要發展的都市，台南縣各地也在此時因「軍屯政策」而開發。鄭成功一方面安頓隨台的數萬軍人及眷屬，做爲反清復明之計；一方面又收留因清廷禁海而流離失所的大陸沿海居民，使台灣人口一下子增加爲約二十萬人。⁸⁰大量的漢人移入，使台灣成爲一個典型的漢人社會。雖然台灣的經濟實力和人口數還未能發展出神像工藝行業，所有明鄭時期的媽祖神像還需仰賴中國原鄉的輸入，但媽祖信仰隨著大量漢人的移入而開始在台南地區活躍，媽祖廟的建立代表經濟的實力和漢人移墾社會的逐漸穩定，使媽祖信仰在台落地生根，是媽祖造像熱心移植階段。台南地區在此時期建立的媽祖廟，地方志均未明文記載，亦未注記建置年代，使得許多學者對此議題爭論不休。事實上廟宇的創建年代，實難定論。先人迎奉媽祖渡海來台，先有神像，後搭草寮，最後建廟，地方志所載錄的寺廟均爲規模較大的廟宇，對於規模小，則多有忽略，又大型廟宇在創建前，也應經歷一段草創時期，因此，很難就地方志來判斷廟宇真正創建年代。個人認爲，明鄭時期有數萬名閩、粵漢人來台，帶來了媽祖神像作爲渡海和戰爭的保護神，有神像必定有廟，只是在於廟的大或小罷了！廣義的看，台南地區在明

⁸⁰洪亮吉《洪北江全集》，生計篇，卷一，二十篇。見簡炯明《台灣開發與族群》台北市：前衛出版社，1995年。

鄭時期應該就有媽祖廟的存在，調查發現共計有台南市開基天后宮⁸¹、安平開台天后宮⁸²、鹿耳門天后宮和正統鹿耳門聖母廟⁸³、台南縣善化茄拔天后宮⁸⁴、西港慶安宮⁸⁵等六座媽祖廟均稱是在此時期創建。隨鄭成功的軍艦或部將來台的媽祖神像，被稱為「國姓媽」、「護軍媽」等稱呼，由於此時期來台的移民主要為軍人和軍眷，和荷據時期來台的漢人身分有所不同，因此迎奉來台的媽祖造像因功能的不同而有所改變。過去在荷據時期來台商人、漁民主要視媽祖為海上保護神，因此神像以攜帶方便為主，小型神像居多。明鄭時期來台的士兵主要視媽祖為戰神，不僅要庇祐航海平安，最重要的是贏得戰爭勝利，並讓勝利的人民安居樂業，因此除了小型媽祖造像外，最主要的是與人同身的軟身媽祖造像，其形象的威嚴更勝小型神像，更具有寫實性和崇高性，如此自然能達到威懾敵人的功能。〔圖 3-3〕為安平開台天后宮大媽，相傳於明永曆 15 年〔1661〕鄭成功攻台前，自福建莆田湄州嶼請來三尊媽祖，作為護軍之神，鄭成功克台後，於安平海邊建廟奉祀，名『天妃宮』。⁸⁶這三尊媽祖皆為與人等身之軟身媽祖，大媽高四呎二，梳湄州髮髻，面容莊嚴肅穆，端坐於龍椅之上，龍椅座前有一橫木，媽祖的雙手自然平放於橫木之上，一手持扇，一手持手絹，雙足著三寸金蓮，其體形和服制與古代中國女子無異。軟身媽祖和硬身媽祖在製作上有所不同，軟身媽祖像是以模擬真人或木偶所製作的造像形式，頭、手、腳大多為木雕，身軀內部乃由竹編、藤編、樟木或棉布包裹而成，材質的運用多樣，分別以頭、身、手、腳雕成後，在依關節處分塊組裝，最後穿戴刺繡龍袍和冕冠。由於冕冠服飾均為近年所更換，難以探究

81 可能創建於明永曆年間，《南宗教志》，頁 3。另有一說是可能建於荷據時期，《南方教志》，頁 3。

82 明永曆 22 年〔1668〕創建，《續南志》。相良吉哉《台南州寺廟名鑑》：「本廟祭神，原為正成功渡台之際，從湄州迎奉來此，於康熙七年〔1668〕建廟」。清康熙二十五年《蔣府志卷六》：「天妃宮，在鳳山縣安平鎮渡口」未注記建置年代。

83 兩家廟宇的前身為「鹿耳門媽祖廟」，明永曆年間創立，《南宗教志》，頁 3。

84 善化茄拔天后宮初建為草茅，明永曆 24 年〔1670〕建廟宇，《沿革誌》。

85 明永曆 15 年〔1661〕西港慶安宮初建壇，1662 年 4 月 29 日建廟，《慶安宮金大廟沿革碑誌》。

86 見《續南志》。



〔圖 3-3〕



〔圖 3-4〕

原有面貌。傳統中佛教、道教造像上並無軟身像，可見軟身神像乃是福建地區特有的工藝形式，這種特殊的形式究竟源自於何時？何地？何人？已難考就，目前台灣傳品最早可追溯到明鄭時期，除了此造像外，台南地區同時期相似的造像還有鹽水護庇宮鎮殿大媽〔圖 3-4〕，相傳鄭成功部將何積善與泉州人開墾鹽水港附近平原時，何將軍同時迎來鄭成功登台護軍聖母一尊，安奉於「媽祖祠」合祀，即今鹽水護庇宮鎮殿大媽。此像高四呎二，為軟身媽祖，與安平開台天后宮大媽風格相近，手持扇子和手絹，寶像娟秀，面容慈藹，栩栩如生。全台有關護軍媽的傳說相當多，這些號稱與鄭王同舟來台的聖母像，由於時代久遠已難考證真偽。事實上，鄭成功克台時的軍艦何其多，在重要船艦上安奉大型媽祖神像，以穩定軍心，不無可能，廣義的來看，這些隨軍艦來台的媽祖聖像，皆為護軍之保護神，皆可稱為「護軍媽」。〔圖 3-5〕為鹿耳門聖母廟鎮殿大媽，為藤雕軟身媽祖，頭梳湄州髮髻，五官娟秀，姿容典雅，端莊慈慧，有如真人一般的神采。相傳最遲於十七世紀初葉，棲居北線尾與鹿耳門嶼的海裔漁夫，即已築建草廟奉祀媽祖，其所奉祀的媽祖一座三尊，皆為軟身，高與真人等，被稱為「鹿耳門媽」，根據廟

方表示，土城聖母廟原有一冊先人流傳之記事簿，記載在鄭王克台以前，鹿耳門已有草廟奉祀媽祖，因此有鹿耳門媽靈助開台，鄭王為達「鹿耳門媽」顯靈相助之恩，乃重建神廟於登陸處之傳說。⁸⁷廟方認為神像年代最早可追溯至元代，最晚明末，然而，十七世紀上半葉〔荷據時期〕，鹿耳門水道很淺，船隻進入台江，大多取道大員〔今台南市安平區〕⁸⁸，由於當時鹿耳門的地位並不重要，自然不是荷蘭人軍事駐守的重點。從原鄉媽祖廟大多建立於港口附近的慣例來看，鹿耳門作為台灣對外港口，是在明鄭時期以後的事，因此鹿耳門媽祖廟草創應在明鄭時期以後，「鹿耳門媽」的雕刻年代，自然不可能上溯至元代，精緻的大型媽祖神像在信仰人數少的情況下，是不可能進入台灣。究竟鹿耳門媽的造像年代為何？何時傳入台灣？無正史可循，神像上也無記年落款，實難考證，但從鹿耳門媽的風



〔圖 3-5〕



〔圖 3-6〕

87 《正統鹿耳門聖母廟沿革誌》。台南市：正統鹿耳門聖母廟管理委員會，2001。

88 十七世紀中葉台南海岸邊的汐湖名稱，台江的東岸為今台南市西門路一帶。

格和造像的形式來看，世俗化的特徵和特殊軟身造像的工藝技術，卻和隨鄭王來台的大型軟身媽相似，應為同一時期的作品，皆為明末雕刻的神像，從這時期造像的風格看來，在寫實的基礎上，進一步的世俗化和裝飾化，世俗化的結果容易造成宗教性、神性的忽視；裝飾性的追求也容易使得深沉性、崇高性尚失。從這時期的大型軟身像可以明顯看出，媽祖造像的面容、姿態、裝扮或是手持物，均為古代仕女的模樣，達到神人合一的境界，更顯溫馨親切。隨鄭王來台的媽祖除了上述大型軟身像外，尚有約一呎高的小型神像。〔圖 3-6〕為鹿耳門天后宮開基媽，今台南市鹿耳門聖母廟和鹿耳門天后宮有所謂正統之爭，均稱謂乃鹿耳門舊媽祖宮正統繼承，事實上鹿耳門舊媽祖宮早在清同治十年，因洪災而淹沒。今二廟均保留鹿耳門舊媽祖宮神像及文物，鹿耳門天后宮這尊古色莊嚴的開基媽，是明鄭時期具代表性的媽祖造像，據說為鄭成功隨軍護航的媽祖神像，鹿耳門舊媽祖宮淹沒之後，被槍救供奉於庄內爐主家中，直到民國三十六年〔1947〕鹿耳門天后宮重建，成為鹿耳門天后宮信仰的精神指標，依廟方考證，此像為明式官方行制，等肩冕冠有帽翅裝飾，無垂旒，身著金線龍袍，龍目以綠寶石鑲嵌，座椅內枝外葉，八獅圍繞，神像與龍椅為一體成形，木材為珍貴的千年宣芝，舊時有專屬的神龕，⁸⁹以便於軍艦上供奉。明鄭時期的媽祖造像均具有一股樸實敦厚之氣，面容慈祥而柔和，非清人所及。整體而言，雖然匠師以世俗的審美觀來製作神像，使神聖的宗教性越來越淡薄，但比起清代以後的媽祖造像，更具有深刻的情感，樸厚之氣更濃。媽祖的造型和神態有如家鄉的母親一般平易近人、溫柔慈悲，更能撫慰眾多苦難的心靈，是移民者的精神支柱，造像反映的是時代的需求和審美意味，正因如此，信仰者不問宗教的本質為何？信仰的儀式為何？只求媽祖的靈驗功能，能一路庇祐他們渡過危險的黑水溝並贏得戰爭勝利，繼而庇祐他們開闢疆土、安居樂業，是以，明鄭時期的來台的媽祖造像，無論是與人等身的軟身媽祖或小型船頭媽祖，皆具有母性角色的溫柔特質，微笑的俯視眾生，對於離鄉背井的人，甚至是明鄭初期隨鄭成功攻台的士兵將領，媽祖造像無疑是他們

⁸⁹ 同上註。

最大的心靈寄託。

第三節 台南地區清治時期的媽祖造像

清康熙二十二年〔1683〕福建水師提督施琅率大軍入台，鄭克塽降清，台灣納入清朝版圖。在收復台灣的過程中，流傳許多媽祖協助克台的神話故事。「康熙二十年〔1681〕，舟師南征，大捷。提督萬正色以妃靈有反風之功，聞于朝，詔封昭靈顯應仁慈天后，遣官致祭」。⁹⁰另《敕封天后志》也記載許多關於媽祖助施琅克台的故事，《天后聖母事蹟圖誌》⁹¹則進一步將這些故事「圖像化」。清朝領台後，也有不少描述媽祖幫助清朝鎮壓叛軍的神話，如《天后聖母事蹟圖誌》下冊第二十四幅「平台匪敬達神麻」及《敕封天后志》卷下一幅「潮退加漲」⁹²二幅圖畫均描述康熙六十年〔1721〕朱一貴起義，清廷興軍不克，後因媽祖協助，才平定朱一貴之亂。從人類文化學對於神話的研究發現，神話常常具有維護特定階級、社會集團的地位和利益功能。清代的媽祖神話即具有維護統治階級的功能，清廷在收復和統治台灣的過程中，媽祖儼然成爲最重要的保護神祇。

法隆〔Fanon〕曾說：「殖民者比被殖民者更需要被殖民者的傳統」。由於清朝乃爲滿族所統治，原是遼東地區一支馬背上的民族，對於南方沿海信仰的航海女神「媽祖」，自然不會給予重視，但爲了統一國家，消滅明室殘餘勢力，收復台灣，只好藉助媽祖的神威來彰顯統治的正義性，並將媽祖信仰收編，給予至高榮耀，

90 《古今圖書集成》二十八引〈莆田縣志〉。見李露露《華夏諸神·媽祖卷》，台北市：雲龍出版社，1999年，p194。

91註《天后聖母事蹟圖誌》。現收藏於中國歷史博物館。

92李露露《華夏諸神·媽祖卷》，台北市：雲龍出版社，1999年，p202。

敕封媽祖為「護國庇民昭靈顯應仁慈天后」⁹³。清代是以異族之姿來統治中原，是殖民者的角色，因此更需要被殖民者的傳統，以便統治。相對於漢人統治的宋、明兩代而言，清代的統治者更加崇敬媽祖，給予媽祖的封誥最多，也最尊貴，到清光緒元年〔1875〕，媽祖的封號全名達六十八字，為中國歷史上褒封最多之唯一女神〔表格三〕。

從明鄭時期至清代以來，古台南府城均處中樞位置，長達三百餘年，是當時台灣最繁榮的地區，其政治、經濟、文化等社會現象和文化現象，為台南地區媽祖造像的發展起了很大的作用。在政治方面：在台官員，從清初施琅以降，為避免「功高蓋主」和中央無謂的猜疑，紛紛將治台的功績歸功於媽祖顯靈相助，不僅為媽祖請封，加爵升官，更集資捐奉建廟、塑像，台南官建的媽祖廟有：台南市祀典大天后宮⁹⁴、鹿耳門聖母廟⁹⁵、開基天后宮⁹⁶、海安宮⁹⁷。由於政治力的擁護，媽祖貴為「天后」，其形象自然無比尊貴，比前朝更具華麗，尤其是府城所在地，更為顯著，成為一種風格典範，進而影響到台灣其他地區。在經濟方面：由於開放台灣與中國、日本、南洋等地通商貿易，商業的興起促使台南府安平港的商船雲集、經濟繁榮、郊商林立，因此享有一府〔台南〕、二鹿〔鹿港〕、三艋舺〔萬華〕之美稱。府城人才紛紛崛起於商場，最具代表的是雍正元年〔1722〕間的「三郊」。⁹⁸他們是郊中的領導者，不僅是府城的經濟重心，更是政治、文化的支持者，

93康熙二十三年〔1680〕福建提督施琅以澎湖告捷，台灣安定，俱賴媽祖蔭庇為由，敕封媽祖為「護國庇民昭靈顯應仁慈天后」。

94清康熙二十三年〔1684〕納台灣為版圖，為感媽祖神助，將明寧靖王府改建為大天后宮，康熙五十九年〔1720〕列入春秋祭典，正式成為祀典廟宇，是台灣第一座官建媽祖廟，見《祀典大天后宮沿革志》。

95清領台後，康熙末年，台灣知府王珍偕眾官捐奉又行重建，見何世忠、謝進炎《媽祖信仰與神蹟》，安平開台天后宮出版，2000年。

⁹⁶清乾隆三十年〔1765〕，知府蔣允焄捐鳳修建，見何世忠、謝進炎《媽祖信仰與神蹟》，安平開台天后宮出版，2000年。

97海安宮原於乾隆元年〔1736〕創建，由郊商集資創建，後因欽差福安康平林爽文之亂，感念媽祖庇祐，乃偕眾官擴建，並列祭典官廟春秋二祭，見《海安宮沿革志》。

98「三郊」分別是北郊「蘇萬利」、南郊「金永順」、糖郊「李勝興」等三個大郊商。吳密察監修，

「三郊」支持、管理的媽祖廟有祀典台南大天后宮⁹⁹、安平開台天后宮¹⁰⁰、海安宮¹⁰¹、溫陵媽廟¹⁰²等，除了「三郊」外，其他規模較小的郊商，分別管理和支持各角頭廟宇，郊商供奉的媽祖稱為三郊媽、糖郊媽、藥郊媽、茶郊媽、水郊媽等不勝枚舉。由於郊商的經濟實力，扶植了台南地區的媽祖廟，使廟宇美輪美奐，並帶動了媽祖造像的需求。在文化方面：渡海來台的漢人，帶來了以小傳統為主的俗民文化，在台灣生根，成為文化的主流。屬於俗民文化的媽祖廟和媽祖造像自然得到長足的發展，隨著部份匠師在台傳業和定居，開啓了台南地區早期傳統木雕的發展，第一家泉州派妝佛店舖「來佛法」於清道光十五年〔1835〕成立¹⁰³，自此台灣的妝佛工藝逐漸擺脫對唐山師傅的依賴和因襲，走向本土化發展。

清代是台南地區媽祖廟建廟興盛的階段，見於方志的有康熙二十二年創建的鎮北坊天后宮〔今祀典台南大天后宮〕、康熙二十三年創建的安平鎮天妃宮〔今安平開台天后宮〕¹⁰⁴、小媽祖廟〔今台南開基天后宮〕¹⁰⁵、康熙五十五年創建的鹽水港街天妃廟〔今鹽水護庇宮〕¹⁰⁶、康熙五十八年創建的鹿耳門媽祖廟〔今正統鹿耳門聖母廟〕¹⁰⁷及清乾隆元年創建的海安宮¹⁰⁸、清嘉慶十二年創建的寧安坊溫陵祖

遠流台灣館編著《台灣史小事典》。台北市：遠流出版社，2000年，p56。

99嘉慶十一年〔1806〕三郊成立「三益堂」，每年支付大天后宮祭祀費1200大銀，直到大正四年〔1915〕仍為大天宮募款修廟，見何世忠、謝進炎《媽祖信仰與神蹟》，安平開台天后宮出版，2000年。

100嘉慶十一年〔1806〕三郊成立「三益堂」，每年支付大天后宮祭祀費1200大銀，見何世忠、謝進炎《媽祖信仰與神蹟》，安平開台天后宮出版，2000年。

101海安宮於乾隆元年〔1736〕創建，由台郡三郊蘇萬利、金永順、李勝興奉湄州天上聖母香火來台，由郊商集資創建，見《海安宮沿革志》。

¹⁰²嘉慶十二年〔1807〕創建，初為由台郡三郊管理，見《溫陵媽廟沿革志》。

103吳有松，《台灣妝佛工藝的先驅-府城的神像創作者》。傳統藝術 28:31，2002年。

¹⁰⁴康熙二十五年鄭開極等修《福建通志》卷十一祀典、祠廟、台灣府。

¹⁰⁵開闢後鄉人同建，在水仔尾，康熙五十九年陳文達所纂《台灣縣志》卷九雜記志「寺廟」。

¹⁰⁶居民合建，見康熙五十五年《諸羅縣志》卷十二雜記志。

107台灣府文武各官捐奉同建，見康熙五十九年陳文達所纂《台灣縣志》卷九雜記志「寺廟」。

108乾隆五十三年，欽差大臣福康安率重官擴建。見乾隆十七年王必昌《重修台灣府志》卷六「祠

廟〔今朝興宮溫陵媽廟〕¹⁰⁹、清乾隆二十年創建的鎮北坊媽祖樓〔今媽祖樓天后宮〕¹¹⁰，其他海邊米街、船廠、磚仔橋、武定里洲仔尾、新昌里瀨北場皆有廟。¹¹¹清代時期台南地區的媽祖廟之多，不勝其載，除方志記載的外，尚有規模較小的媽祖廟未被修書者所載，根據田調資料發現〔表格一〕：除上述廟宇外，創建於清康熙年間，另有台南縣麻豆仁厚宮、白河福安宮、茅港尾天后宮、善化慶安宮、新化山腳里朝天宮、鐵線橋通濟宮、西港慶安宮等…。雍正年間有台南縣歸仁朝天宮等…。乾隆時期有台南市鹽埕天后宮、金安宮、媽祖樓天后宮、朝興宮、台南縣新市永安宮、七股天后宮等…。嘉慶年間有台南縣新化知母義天后宮、安定港南慈安宮等…。咸豐年間有台南縣官田護安宮等…。光緒年間有台南市文靈宮、台南縣關廟聖母壇等…。從上述清代台南地區的媽祖廟可看出，康熙和乾隆年間是媽祖廟建廟最盛的時代。道光年後，媽祖廟的興建減少，和天災、郊商經濟實力衰退及政治中心北移及有極大的關係。道光三年〔1823〕，曾文溪氾濫，管寮庄、蚵殼港沖毀，台南縣安定管寮聖安宮、台南市萬安宮移地重建。道光十一年〔1831〕鹿耳門媽祖廟為洪水所侵，百尊神像遷祀至海安宮，至同治十三年〔1874〕，鹿耳門媽祖廟再次遭受洪患而完全沖毀。為疏通河道，三郊幾乎耗盡公款，再加上咸豐八年〔1858〕因天津條約，開放安平為通商港口，洋行以雄厚的資本前來競爭，三郊更是失利。光緒二十年〔1894〕，台灣省會改定為台北，台北成為台灣實至名歸的首府。因為上述天災、經濟、政治等因素下，台南地區的媽祖廟光環消退，影響力逐漸減弱。

台南是清朝在台的郡城，台南地區媽祖造像的營造活動在清治台初期、盛期達到高峰，在眾多作品中，雄據巔峰的代表作首推祀典台南大天后宮鎮殿媽祖群

宇志」。

109 泉人建。見嘉慶十二年謝金鑾《續修台灣府志》卷二政志「壇廟」，p142。

110 見嘉慶十二年謝金鑾《續修台灣府志》卷二政志「壇廟」，p142。

111 同上註。



〔圖 3-7〕



〔圖 3-8〕



〔圖 3-9〕



〔圖 3-10〕



〔圖 3-11〕



〔圖 3-12〕

像〔圖 3-7〕由高 10 呎以上的 5 尊巨像組成，即鎮殿大媽〔圖 3-8〕和左右兩邊的宮娥〔圖 3-9〕及千里眼〔圖 3-10〕、順風耳。依廟方考證，是在康熙二十三年建廟時一併塑造，清道光年間由泉州名匠蔡四海〔?-1901〕「來佛國」重修，整組造像規模恢宏，雄偉壯觀，是清代雕刻的代表作。協恃配妃及千里眼、順風耳，個個神形兼備，雕刻手法嚴謹、認真、一絲不苟，與雄偉的鎮殿媽祖組成了莊嚴的群體。他們與鎮殿媽祖相呼應，給人一種眾星拱月的藝術效果，這種效果明顯受到唐代佛教石窟的影響，如龍門石窟的奉先寺。事實上這種氣勢磅礴的神像組合，反映的正是中國的儒家君臣有序的思想。祀典台南大天后宮鎮殿大媽，是清代台灣最高大的媽祖造像，也是天妃晉封天后的第一尊媽祖造像，總高約一丈八呎，在政治力的介入下，形象自然不同於前朝。媽祖採倚座姿，雙手持笏，面開金聰，冕旒九旒，冠頂配九龍二鳳，寶像莊嚴，雍容華貴，頭部圓滿秀麗，輪廓結構嚴謹，融合男性的威嚴和女性的柔和，嘴角略往上揚，似笑非笑，垂眉斂目，眼珠鑲嵌玻璃，使目光炯炯卻又寧靜含蓄，俯視眾生，具有母儀天下的風範，令人畏而不懼，因此產生強大的藝術感染力。媽祖寶像雕刻至今已三百餘年，期間幾經修護，民國九十四年媽祖寶像發生斷頭事件，再次重修，此次將黝黑面色的「黑面媽」，修護為金面，據修護專家發現，神像原為金面，代表媽祖證道升天的容顏，如此看來，雕造之初為泥塑貼金神像，極盡華麗。這組媽祖造像群，代表了清治台初期媽祖造像的時代和地方特徵，並具有承前啓後的重要性，成為台灣清代以後各地媽祖廟宇模仿學習的對象，有其重要的地位。台南開基天后宮鎮殿媽祖〔圖 3-11〕，為清代時期台南地區另一鉅作，媽祖造像長年受香火薰陶，原為黑面媽祖，民國 90 年修復為金面，約六呎三，為木雕神像，和大台南天后宮一樣，也是由五尊巨像組成，即鎮殿大媽和左右兩邊的宮娥〔圖 3-12〕、千里眼〔圖 3-13〕、順風耳。據康熙五十九年陳文達所纂《台灣縣志》記載，台南開基天后宮為開闢後鄉人同建。根據石萬壽的研究考證，為台灣本島最早的媽祖廟，建於祀典台南大天后宮之前，固有開基媽祖廟之稱。¹¹²清治台初期，來台移民基於原鄉的

¹¹²石萬壽《台灣的媽祖信仰》。台北市：台原出版社，2000 年，p189。

地緣情誼和經濟利益，多半形成同族聚落，並奉祀來自原鄉的神祇，成爲共同的信仰和精神依靠，台南開基天后宮所代表的正是這股強勢的社會力量。鎮殿媽祖體積略小於官方主導的祀典台南大天后宮鎮殿大媽，但以木雕作爲造像材質來看，無論是神韻或氣度皆是同時期最精采之作。在少了政治力的介入下，更是展現了民間雄厚的經濟實力。媽祖造像群整體風格和祀典台南大天后宮相似，媽祖寶像莊嚴，雍容華貴，體態、面相豐腴，冕冠形式、手持笏的姿態也有相似性，所不同的是華麗感和貴族氣息不如上者。媽祖身邊的宮娥手持日月扇，面容慈祥，無過多的裝飾，較大天后宮的宮娥樸素，年紀也明顯增長許多。千里眼和順風耳被塑造成妖精的形象，形象來自於歷代匠師的想像，所代表的正是另一種典型，獠牙睜目、誇張的魚鰓下巴，是其“妖”性的表現。由此造像群可看出官方和地方不同的審美趣味，隨著都市經濟的發展，漢人社會的穩定，大規模的媽祖廟林立，廟大神像自然不能渺小，又受到祀典台南大天后宮和台南開基天后宮的影響，各地媽祖廟紛紛建造大型鎮殿媽祖群，五尊像的組合形式成爲日後鎮殿媽祖的基本造像模式。

清平定台灣後，於康熙五十二年頒布「渡海禁令」¹¹³，有條件的限制漢人來台，但仍無法阻止閩、粵移民冒險來台，大量的移民和偷渡者湧入台灣，使台灣的人口數從二十多萬增至二百多萬人。¹¹⁴他們不僅要面對黑水溝的險惡，還要面對「渡海禁令」嚴格的懲罰，當人面對生活種種的困境和無法預測的命運，信仰的力量就成爲移民者心理的慰藉。大批的移民定居在台南府城一帶，是清代台灣人口最密集的地區，移民者帶來媽祖神像作爲護船媽祖，被迎請來台的媽祖數量遠比明鄭時期多，主要是小型木雕和中型軟身像。這些被迎奉來台的媽祖造像依來源的

¹¹³清治台後頒布「渡海禁令」，指限制漢人來台的辦法，時嚴時寬，雍正時期開放在台有產業的良民，准其攜眷來台，光緒元年（1875）真正廢除。見吳密察監修、遠流台灣館編著《台灣史小事典》。台北市：遠流出版社，2000年，p34。

¹¹⁴陳紹馨《台灣的人口變遷與社會變遷》。台北市：聯經出版社，p18。



〔圖 3-13〕



〔圖 3-14〕



〔圖 3-15〕

不同，可分為湄州媽〔福建湄州嶼〕、溫陵媽〔福建泉州〕、銀同媽〔福建同安縣〕等、金川媽〔福建金川〕…。來台建廟後，又因祭祀功不同，區分為開基媽、鎮殿媽、大媽、二媽、三媽、副媽、出巡媽、東媽、西媽、郊媽等稱呼。〔圖 3-14〕為海安宮開基媽，海安宮於乾隆元年〔1736〕創建，由台郡三郊奉湄州天上聖母來台，造像的年代已難考證，依廟方考證，此像為明末清初的造像，媽祖倚坐於龍椅之上，姿態和明鄭時期的媽祖相似，左手自然垂放於腿上，右手持物狀，冕冠雖小但帽翅裝飾誇張，無垂旒，耳上有金環，身著金線龍袍，龍目以綠寶石鑲嵌，神像與龍椅為一體成形，面容豐腴，慈祥而柔和，整體而言，保有明代媽祖樸厚之氣，同時具有清代媽祖莊嚴飽滿之風。清代來台的中型軟身像，數量較明鄭時期多，但體型較明鄭時期小，明鄭時期動輒四呎與人同高的軟身像，清代已不多見。整體而言，其雕刻儀規延續至明鄭時期，但形制較為活潑，雕刻手法較為自由，材質運用也較多元。〔圖 3-15〕是後壁泰安宮大媽祖，清康熙 23 年雕，約 2 呎 9，媽祖面容莊嚴，雙足著三寸金蓮，端坐於龍椅之上，雙手無持物自然平放於橫木之上，其體形和服制與明鄭時期無異，所不同的是明鄭時期的軟身媽祖，皆梳湄州髮髻，並無雕刻冕冠，但清代時期的軟身媽祖，皆有雕刻冕冠和帽翅，或許和媽祖被封誥為「天后」有關。清代時期台南地區的媽祖造像，在政治、經濟、文化等功能的推波助瀾下，達到無比隆盛的階段。其造像在寫實化、世俗化、裝飾化、商品化、典型化的基礎上，進一步朝向貴族化發展，尤其是受到政治力的介入，媽祖原具有的母性溫柔的特質被莊嚴、中性的特色所取代，形象更顯老態，更顯豐腴，造像更加華麗和龐大。冕冠前的“九旒”和手持“笏”，是兩大主要特色，不同於前朝，清代匠師以此作為「天后」身分的象徵，也是清代以後媽祖造像的儀規。另外，媽祖造像也從單尊像、三尊像的組合，增加至五尊像，宮娥和千里眼、順風耳的協祀，讓媽祖擁有貴族氣息，宛如人世間的皇后，具母儀風範，使造像群龐大而具劇場效果，可說是世俗社會的階級倫理在神仙世界的投影。

第四節 台南地區日治時期的媽祖造像

一八九五年甲午戰敗，中國與日本簽訂馬關條約，台灣從此成為日本帝國的殖民地，歷時五十年。日領台之初，實施軍事統治，全台發生無數武裝抗日運動，明治二十八年至三十二年〔1895-1899〕，日人在平定各地抗日活動時，台灣各大寺廟幾乎都曾被日軍佔用或作為駐紮、宿舍、學校，導致不少神像、禮器被毀，以台南地區媽祖廟為例：明治二十八年〔1895〕日軍於安平開台天后宮內屠殺清兵和抗日份子，血濺廟堂，以致廟宇頹廢，最後改建為安平公學校，廟內媽祖神像分別祭祀於安平各廟。由於造成極大的民怨和不安，於是總督樺山資紀頒布諭告¹¹⁵，恢復舊態。明治三十二年後，台灣大部分地區已趨安定，日本政府逐漸把寺廟歸還百姓，恢復廟會活動，同時開始進行台灣的宗教調查，計有1919年丸井圭治郎的《台灣宗教調查報告書》、1935年增田福太郎《台灣本島人の宗教》及1939年《台灣の宗教》等散篇文章數十篇。在一系列的宗教調查中，媽祖成為日籍學者調查的對象。事實上，殖民者對媽祖神話的調查，並非出自於對媽祖的崇敬，而是媽祖信仰往往具有強烈的民族意識，容易成為反抗者的資源，唯有確保掌握論述的權利，將殖民地的文化收編，才能加以統治和管理。於是，大型媽祖廟被歸類在佛教體系下，宗教信仰欄上，一律加蓋佛教戳記，受日本佛教的保護；地方性小型媽祖廟未被日本佛教吸收，則被視為迷信、邪教，最後導致整理和廢除。日治時期，媽祖神話雖然少了官方的支持和介入，但地方性的媽祖神話敘述仍然進行著，日治時期媽祖神話普遍存在於各宮各廟的記載中，主要以媽祖顯聖

¹¹⁵ 台灣首任總督樺山資紀於明治29年8月18日發表保存本省廟宮寺院的諭告：「本省在來之宮廟寺院等，於其建立雖有公私之別，但是於其信仰尊崇之結果成為道義之標準，秩序之本源，於治民保安之上不可或缺，現在於兵務倥傯之際，一切必須供於軍用，雖屬勢所難免，但須注意不得濫為損傷舊慣，尤其破壞靈像，散亂什器禮具等行為，絕不容許肆意妄為。因此，今後應更注意保存，如有暫供軍用者，著即盡速恢復舊態，特此諭告。」見張珣、江燦騰《當代台灣本土宗教研究導論》。台北市：南天書局，2001年。

的事蹟爲主。據說，日軍入侵，台灣淪陷，安平民眾曾見媽祖神像潸然淚下；盧溝橋事變後，日軍僅在安平地區就強徵壯丁四百餘人，媽祖神像又再次落淚，至今神像面容的淚痕尚在。另外，二次大戰期間，台南地區許多媽祖廟宇均稱媽祖有承接盟軍戰彈的神蹟，如台南縣泰安宮，即使當時泰安宮媽祖神像因「皇民化運動」而被丟棄在「新營群役所」倉庫中，但人們深信廟宇未損、村莊安然無恙，就是媽祖神威顯赫之故，因此，只要信仰存在，就有神話敘述的需要和功能。

台南地區的媽祖信仰，到了日治時期可說是處於衰退的階段，雖然祀典大天后宮仍有熱鬧的繞境活動進行著，但少了官方的支持和地方郊商的沒落及政經中心北移等影響下，繁華不如前朝，前後五十年間僅有正統鹿耳門聖母廟前身保安宮¹¹⁶、文靈宮¹¹⁷、新南宮¹¹⁸、鎮安宮¹¹⁹四座媽祖廟的創建，廢廟的則有安平開台天后宮¹²⁰，重修的有溫陵廟¹²¹、金安宮¹²²、大天后宮¹²³、開基天后宮¹²⁴、銀同祖廟¹²⁵、鐵線橋通濟宮¹²⁶、官田護安宮¹²⁷等....，因日人徵收爲公共用地而被迫遷廟的有鹽埕天后宮¹²⁸、朝興宮¹²⁹等，整體而言，大正年間，是媽祖廟最爲活躍階段。

116大正 7 年創建，大正 11 年自海安宮、水仙宮迎回原鹿耳門古媽祖廟寄祀的媽祖神像。《正統鹿耳門聖母廟沿革誌》。

117大正 10 年〔1921〕創建，《續南志》，頁 18。

118大正 10 年〔1921〕創建，《新南宮沿革碑文》。

119昭和 4 年〔1929〕創建，《南寺廟建志》，頁 68。

120明治 28 年〔1895〕日軍於安平開台天后宮內屠殺清兵和抗日份子，廟宇頹廢，最後改建爲安平公學校，廟內媽祖神像分別祭祀於安平各廟《開台天后宮誌》。

121明治 30 年右廂被台南郵局佔用，大正 2 年歸還，大正 3 年重修《溫陵廟誌》。

122大正 3 年小規模重修《金安宮沿革誌》。

123大正 4 年由三郊勉力募款維修《祀典台南大天后宮沿革誌》。

124大正 15 年境民重修《開基天后宮沿革誌》。

125昭和 10 年重修《銀同祖廟沿革誌》。

126大正元年重建。見黃明蕙、黃明雅《南瀛聚落誌》。

127昭和 6 年改建因日人欲發動東亞戰爭，財務盡被搜括一空，建材取得困難，僅完成中殿《護安宮沿革誌》。

128昭和 5 年〔1930〕，日人徵收廟地爲校地，以公有地交換遷建。見《鹽埕天后宮沿革誌》。

129明治 35 年〔1902〕，因日人欲在現今體育館內設「台南神社」朝興宮因而被迫遷至今日忠孝國校處，昭和 11 年〔1936〕，日人爲擴張神社外苑，又被迫遷移與銀同祖廟合祀。見《朝興宮沿革

昭和 12 年〔1937〕後，盧溝橋事變發生，日人爲防止台灣人支持中國，而全力推行皇民化運動，以強制的手段禁止台灣人保持舊有的社會、生活習慣，在全台大量設置神社，引進天照大神等日本神祇，試圖改變台灣人的信仰習慣，台灣的民間廟宇在這時期受到極大的傷害，包括媽祖這位原爲日本人認同的神明，也成爲被整理的對象。主要的措施有：

一、寺廟整運動

昭和 13 年〔1938〕開始「寺廟整理運動」，根據台北帝大土俗人種學講師宮本延人的統計發現，全台在此運動被毀的廟宇有 361 座，移作他用的有 819 座，其中以台南州最爲慘烈，被毀廟宇共 194 座，移作他用 419 座。¹³⁰ 全台寺廟在此活動中有被廢除的，也有小廟合併大廟，當然也有安然無事的。以台南地區媽祖廟來看，被廢除的有台南市溫陵廟¹³¹、台南縣通濟宮¹³²、善化慶安宮¹³³、白河福安宮¹³⁴等，小型媽祖廟被合併的有台南市朝興宮¹³⁵等，至於名聲屬於全台性的媽祖廟大多沒事，但台南祀典大天后宮卻也在此時期面臨拍賣廟產的危機，昭和十六年〔1941〕商公會欲標售祀典台南大天后宮，後幸賴日人宮本延人、石暘睢等人以明宗人府遺址請命，台灣總督府才下令緩辦。由此可見，台南地區的寺廟整運動執行的是多麼的激烈和徹底。

誌》。

130 李嘉嵩《日本治台-宗教政策考〔三〕》，p737。

¹³¹ 廟產被變賣與延年公司《朝興宮溫陵廟誌》。

¹³² 西元 1939 年，鐵線橋通濟宮後殿被以擋路爲名，完全拆毀《鐵線橋通濟宮沿革誌》。

¹³³ 西元 1942 年，新化郡守日人吉川奉命拆毀慶安宮，改建爲「北白川宮能久親王紀念碑」《慶安宮沿革誌》。

¹³⁴ 西元 1942 年，嘉義聽大地震，福安宮震毀，日官順勢推舟，廟地整理，改建爲日式建築之白河警察派出所轄內之八保聯合保甲事務所。《福安宮沿革誌》。

¹³⁵ 西元 1936 年，日人因擴張神社外苑，朝興宮被迫遷移與銀同祖廟合祀。《朝興宮誌》。

二、寺廟神昇天運動

美其名是要請寺廟神昇天，事實上是進行殘酷的神像焚燒運動，根據日人宮本延人的統計發現，全台在此運動被燒毀的神像有 13,726 尊，被沒收的有 4,069 尊，其中仍然是以台南州最為慘烈，被燒毀的神像有 9,749 尊，被沒收的有 1,268 尊。¹³⁶台南地區媽祖神像在此活動中有被燒毀的，也有被押收在「新營郡役所警察課」，任憑風吹雨濕，時間長達六、七年之久，如台南縣下茄冬泰安宮、白河福安宮、當然也有被藏匿在民宅內，如台南縣西港慶安宮、官田護安宮等。也有將神像寄祀在大型媽祖廟內，而免於焚燒命運，如台南縣新市永安宮將神像寄存在台南祀典大天后宮。¹³⁷另外也有自焚燒場上搶救回來的媽祖造像，因而有神像落淚而逃過劫難的神話，台南縣通濟宮有一則神話留下，傳說東媽、和西媽因體積龐大，不易藏匿，正面臨火化之際，負責點火的日官見兩尊木雕神像流下眼淚，不敢燒之，命村民領回。在殖民主義的歷史所示，爭戰獲勝的國族便會以其自身的文化作為文明模範，並以「同化」他族來維持霸權，武力的霸權是短暫的，只有文化的霸權才是無遠佛界的。日本總督府處心積慮的在台灣進行不公平的宗教歧視政策，強迫台灣人信仰日式佛教和神道教，只為確立殖民霸權。事實上，這種殖民政策是失敗的，不僅未能達到同化的效果，反而造成民怨和民心不安，日本政府在統治晚期所發動「寺廟整理」、「寺廟神昇天」運動，重重的傷害了媽祖信仰者的心，於是許多媽祖廟內的耆老說這是日本人「燒神滅國」，因為燒神造孽大不敬，最後導致滅國。更有傳說，當初燒神的日人，大多屬死於非命，許許多多報復性、詛咒的言語流傳著，代表的正是皇民化運動對民間信仰的傷害是無比的深沉和氣憤。

¹³⁶ 李嘉嵩《日本治台-宗教政策考〔三〕》，p737。

¹³⁷ 編刊委員會編《台灣省，台南縣市寺廟大觀》高雄市：興台文化出版社，1963年。

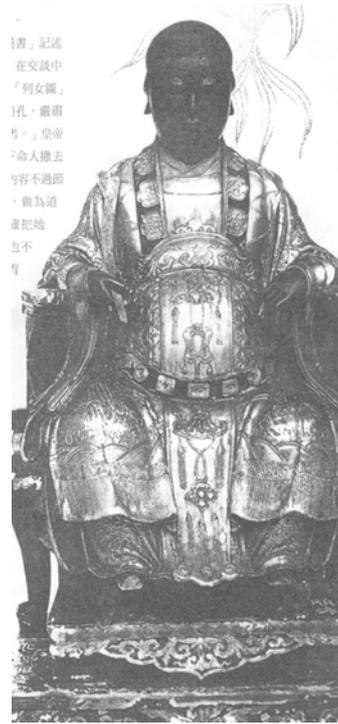
日治時期台南地區媽祖廟的興衰，影響著媽祖的造像活動，日治初期，武裝抗日活動頻繁，社會動盪不安，媽祖造像活動停擺，部分神像被毀或被迫遷移祭祀。日治中期，武裝抗日活動結束，社會逐漸穩定，都市工業經濟的發展，造成各地手工藝產業發展，其中廟宇相關工藝技能發展活絡，出現許多著名的匠師。¹³⁸台南地區雖然妝佛店林立，卻少見這時期雕刻的媽祖造像，這是極為特殊的現象，媽祖造像活動在日本統治階段的並不熱絡，也不再出現大型媽祖造像，這或許和台南媽祖廟地位式微有關，根據本論文田調發現，日治時期台南地區最具代表性的媽祖造像為祀典台南大天后宮著名的「鎮南媽」，另有台南市金安宮的大媽，台南縣茄拔天后宮的湄州媽祖副尊，其他大型廟宇均未在此時期進行媽祖造像活動。除了台南地區媽祖造像活動如此式微，台灣各地媽祖廟也有這樣的趨勢，只有北港朝天宮較為特殊，有多尊優美的媽祖神像傳世〔圖 3-16〕、〔圖 3-17〕，這和北港朝天宮在日治時期受日本政府禮遇有關，至日治時期以後，北港朝天宮香火最為鼎盛，取代清代首廟祀典台南大天后宮的地位，成為全台媽祖信仰中心。〔圖 3-18〕是祀典台南大天后宮鎮南媽，於大正四年〔1915〕農曆五月十六日開光，由府城百餘間廟宇，出資數千元所雕之聖像¹³⁹，鎮南媽是自於府城著名妝佛師傅「佛心」刀下，「佛心」姓蔡，單名心字，他所傳承的是泉州的妝佛技法。從造像外在看來，造像儀規和形式皆傳承至前代，唯一不同的身軀比例明顯較為修長俊秀，臉蛋呈現瓜子臉形，猶如世俗美女。〔圖 3-19〕是茄拔天后宮的湄州媽祖副尊，約大正 20 年雕，高 1 呎 6，此像刻劃細膩，具有濃厚的女性特質，媽祖身軀體態比清代更顯清瘦、柔弱，臉部不再豐腴飽滿，五官精美，眉毛修長，臉形似鵝蛋一般，嘴形小巧，鼻樑細緻而尖挺，神像雙眼微睜，微笑溫柔的俯瞰眾

138日本對台灣做第一次戶口普查，在職業分類名稱上，以「妝佛司阜」來稱呼傳統神像雕刻匠師，根據日治時代的工商年鑑資料發現，台南地區的妝佛店有蔡義培、蔡心一脈的「西佛國」、莊和的「西方國」、陳達的「承西國」蔡連的「來佛國」泉州派妝佛店和福州派的「人樂軒」等。參見吳有松〈台灣妝佛工藝的先驅—府城的神像創作者〉。《傳統藝術》，2002 年 6 月刊，p29。

¹³⁹見〈祀典台南大天后宮簡介〉。台南大天后宮管理委員會印行。



〔圖 3-16〕



〔圖 3-17〕



〔圖 3-18〕



〔圖 3-19〕



〔圖 3-20〕

生，具有端莊優雅的氣質，纖細優雅的美女形象是時代的審美趣味。日治時期台南地區的媽祖造像，繼承著前朝媽祖造像的儀規，受到日式佛教造像傳統及西方雕刻藝術寫實技法的影響，媽祖造像出現新穎的風格，逐漸走向本土化發展，在寫實化、世俗化、裝飾化、典型化的基礎上，進一步朝向官能美發展，媽祖原具有的莊嚴、中性的特色，被世俗美女形象所取代，瓜子臉和修長俊秀的身軀是其時代主要的特色，造像的比例明顯受到西方寫實技法的影響，符合人體的比例原則，不像前朝過分強調頭部，整體而言，日治時期的媽祖造像身軀拉長、比例協調，裝飾意味更為濃厚，在在顯示妝佛師父細膩的雕工和炫麗的技巧。另外，軟身媽祖在此時期並不多見，軟身造像的工藝技術傳似乎到了日治時期有斷層的趨勢，技術的斷層一直延續到民國時期才又因“復古”趨勢在台復甦。除此之外，媽祖外在形式也有明顯的變化，例如：媽祖冕冠形式簡化，為方便在木雕冕冠上戴銀製或紙製的媽祖冠，妝佛師父簡化冕冠的形制，不再配有帽翅博鬢，甚至完全不雕冕冠而只雕頭髮，從〔圖 3-20〕這幅老照片可以看出，媽祖造像在日治時期有了極大的形象轉變，人們在木刻神像外加上了銀製、紙製的媽祖帽和刺繡神衣。當傳統工藝急速發展，分工越細，神帽、神衣等手工藝的出現，造成審美觀的轉變，這種為媽祖造像穿戴神帽和神衣的形式，延續至今。這時期的媽祖造像也不再出現清代媽祖手持“笏”的樣式，或許和媽祖「天后」身分式微有關，造像也從三尊、五尊像組合，簡化為單尊像。整體而言，日治時期是媽祖造像朝向本土化發展的轉折點，造像活動趨緩，數量不及前朝，雖然媽祖造像的貴族氣息依舊，但媽祖的貴氣卻著墨在外在華麗的裝飾效果，而非內在莊嚴氣度的母儀風範上。

第五節 台南地區民國時期的媽祖造像

一九四五年二次大戰結束，台灣回歸中華民國，光復初期，台灣社會動盪不安，各地皆有軍眷佔住寺廟為住宅的事件發生，例如民國三十四年十月，六十二軍之軍眷佔住祀典台南大天后宮，影響香火甚巨。民國三十八年〔1949〕石覺將軍下令軍眷不得佔住廟宇。同年，中央政府退守台灣，因面對中共武力威脅 全台實施戒嚴¹⁴⁰，戒嚴法第 11 條中明文限制或禁止宗教活動。事實上，台灣的宗教活動並非完全禁止，而是實行管制，其宗教政策基本上是沿用民國十八年制定的《監督寺廟條例》，從民國四十年代至七十年代，皆是沿用此一條例，對台灣寺廟進行管制和輔導。¹⁴¹雖然法令嚴格的限制，但執行起來卻有困難，畢竟民間信仰活動早已是百姓的慣習，難以徹底禁止，迎神賽會等宗教活動仍然斷斷續續的舉行，只是宗教活動的理由加入了許多政治語彙，例如民國四十六年〔1957〕台南地區舉辦光復後第二次媽祖繞境活動，原本純粹的宗教盛事，卻以慶祝總統就職乃至於聲援西藏抗暴為活動理由。¹⁴²政府為有效掌控寺廟的發展，於民國四十七年〔1958〕內政部解釋寺廟屬性，謂：「凡有和尚住持的寺庵，其屬性屬於佛教；道士主持的寺廟，其屬性屬於道教。」¹⁴³並要求台灣寺廟參加中國佛教會或道教會，此舉的目的，無非是要將民間信仰組織化、合法化，將之收編，以便於管理和控制，於是台南地區多數媽祖廟成為道教會管理輔導的對象。民國七十年代以後，台灣經濟快速成長，政治解嚴¹⁴⁴，實施民主政治，兩岸開放探親，台南地區媽祖

140民國 49 年 5 月 20 日省主席陳誠宣布台灣地區戒嚴。

141其管制措施指出：民間祭典，嚴格規定每年統一舉行一次，演戲以三日為限；又規定每年二、三月間，民間組團到媽祖廟進香，地方政府應勸導勿組團進香，或只推派寺廟管理人及少數信徒代表前往，以實行節約，改善民俗。見台灣省政府民政廳編《台灣禮俗法令彙編》〈台灣省政府 64 年 4 月 11 日函〉，p239。

142由祀典台南大天后宮舉辦，共五十多家廟宇參加。見中華日報·民國 46 年 5 月 8 日『大天后宮媽祖將被抬出「巡遊」』、5 月 12 日『台南媽祖大遊行，行列過處途為之塞』。

143台灣省政府民政廳編，《宗教禮俗法令彙編》，p356。

144中華民國 76 年 7 月 15 日宣布解嚴。

廟紛紛組團前往大陸湄州媽祖廟謁祖，兩岸媽祖信仰交流活絡，帶動媽祖信仰的熱潮。政府的宗教政策從管制轉變為輔導的立場，並鼓勵廟宇從事文化建設。民國 80 年代以來，政府更是積極參與各種媽祖慶典、繞境等宗教活動，使媽祖信仰的深度廣度比任何一個時代還要繁榮，還要多元。媽祖在台灣受到政府和民間高規格的重視和禮遇，早已超過「天后」應有的待遇和祭祀儀規，甚至超過其他民間宗教神祇，是目前台灣社會最有影響力的女神。

自宋、元、明、清封建時期以來，政治和宗教維持著微妙的互動關係，當權者透過敕封媽祖及賜匾作為政治手段，以拉攏信徒，而皇帝敕封媽祖的舉動又和媽祖信仰圈的擴大有密切的關係，形成一個相互鞏固權力的關係。當封建時期結束後，少了當權者的支持，媽祖信仰便開始式微，雖然媽祖的封誥依然維持「天后」的地位，但事實上已不再享有高規格的待遇。日據時期的媽祖信仰如此，同時期國民政府統治下的中國也是如此，國民政府為啓迪民智，破除迷信，查禁淫祠，取締全國所有寺廟，受到波及的廟宇包括城隍廟、媽祖廟等香火鼎盛的廟宇。莆田林氏族人為保有天后宮，改宮名為「林孝女祠」，媽祖的地位也從「天后」降至「林氏孝女」。¹⁴⁵國民政府來台後，仍延續舊有的宗教政策，但有鑒於取締寺廟所帶來的民怨和對立，態度趨向緩和。隨著統治政權穩定，台灣的政治進入民主共和時期，媽祖和政治的關係更加微妙，選舉是最重要的因素，地方上流行一句話「要搞政治先搞廟」，政治人物為了爭取選票，必定和具有廣大信徒的媽祖廟維持良好的互動關係，並積極參與廟宇活動，擔任廟會迎駕官等職物。自總統以降各級官員也以獻匾給媽祖，作為褒揚和感謝，賜匾的行為和封建時期皇帝敕封媽祖神格有異曲同工之妙，皆是充分利用媽祖信仰的影響力，來達到政治的目的，媽祖和政治的關係，仍是一種相互轉換權威、相互鞏固地位的關係。

¹⁴⁵參見姚文琦〈莆田文峰宮的起落與重建—兼論 2000 年大甲鎮瀾宮赴閩進香對其之影響〉。《大甲媽祖國際學術研討會》，台中縣文化局出版，2004 年。



〔圖 3-21〕



〔圖 3-22〕



〔圖 3-23〕



〔圖 3-24〕



〔圖 3-26〕



〔圖 3-25〕

台南地區媽祖造像活動在民國五十至七十年達到高峰，是媽祖造像繁榮和多元化階段，光復初期，台南地區的媽祖廟，紛紛重建¹⁴⁶，尤其是日據時期遭受到毀廟的媽祖廟更是急於恢復，重建的廟宇格局較小，廟小神像自然不會太大，為紀念廟宇重建所雕刻的鎮殿媽祖體積較小，約為二呎，雕刻風格和日治時期的媽祖造像相似，〔圖 3-21〕為鹿耳門天后宮第一代鎮殿媽祖，舊鹿耳門媽祖廟原於清代同治十年〔1871〕遭洪水沖毀，光復之後，於民國三十五年集資重建。媽祖造像頭小、瓜子臉和修長俊秀的身軀是日據時代主要的特色。然而在歷經皇民化運動的浩劫，信仰者和匠師為突顯媽祖的神威依舊，似乎有意復古，試圖要恢復媽祖在清代時期的隆盛光輝。從外在形象看來，人們摒棄日治時期常見的銀製或紙製的媽祖帽冠，改以清代媽祖冕冠形式，冕冠上的帽翅是雕刻者有意的復古手法，雖然帽翅的處理顯得刻板，卻也顯示出信仰者努力恢復媽祖神格的用心。除此之外，軟身媽祖造像繼日治時期後又再次復甦，這種造像形式的出現，無疑是另一種型態的復古手法，〔圖 3-22〕為台南市朝南宮鎮殿媽祖與宮娥，鎮殿媽祖為軟身像，民國四十二年雕刻，高約四呎二，形象猶如古代仕女，高貴而優雅，身軀比例協調，造像儀規明顯受到明鄭時期影響。

民國四十年代，台南地區的媽祖廟大致已恢復到日本台灣總府廢毀台灣寺廟前的總數。¹⁴⁷民國五十至七十年代是台南地區媽祖廟遷建、增建和改建最頻繁階段¹⁴⁸，也是媽祖廟造大像時期，媽祖廟從小格局改建成大格局，廟大神像自然龐

146這時期遷建的媽祖廟有鹿耳門天后宮及朝興宮兩座，重建的有海安宮、金安宮及文靈宮、白河福安宮、善化慶安宮、鐵線橋通濟宮等…；增建的有塩埕天后宮；重修的開基天后宮和祀典台南大天后宮等…。

147此時期創建的廟宇有朝南宮、泰明宮兩座，重建的有銀同祖廟、麻豆仁厚宮，改制的有正統鹿耳門聖母廟，其他持續增建重修的有朝興宮、金安宮、塩埕天后宮、祀典台南大天后宮、新市永安宮等…。

148民國五十年代，重建的有安平開台天后宮、朝興宮溫陵媽廟兩座，改建的有萬安宮、鎮安宮、海安宮、新化朝天宮等…，重修的有媽祖樓天后宮、開基天后宮等…。民國六十至七十年代，是台南地區媽祖廟遷建、增建和改建最頻繁階段，有金安宮、正統鹿耳門聖母廟、泰明宮、朝興宮、朝南宮、新化朝天宮、麻豆仁厚宮、安定港南慈安宮、安定管寮聖安宮、媽祖樓天后宮、鹿耳門天后

大，因此，多數媽祖廟在這時期雕造大型鎮殿媽祖群，為五尊像組合，即媽祖、千里眼、順風耳、二位宮娥，大型五尊造像組合，尺寸至少六呎，最高則超過一丈，材質以泥塑為主，是模仿自清代媽祖造像的規模，五尊像的組合使媽祖具有眾星拱月般的氣勢。這時期造像風格延續光復初期以來的“復古”風潮，所不同的是不再侷限於局部模仿，而是外在形式和內在精神性的全面復古，所模仿的對象首推祀典台南大天后宮的鎮殿媽祖〔圖 3-23〕，這尊造像是清代媽祖晉封「天后」的第一尊造像，具指標性的意義，因此，以此造像作為仿造的對象，具有宣示作用，形象自然也要與之一般龐大和尊貴。〔圖 3-24〕為台南市海安宮鎮殿媽祖，約六呎高，泥塑。海安宮原為清代祀典官廟，乾隆五十三年〔1788〕欽差大臣福安康，因感念媽祖庇祐渡海平亂有功，偕眾官擴建，春秋二祭。海安宮和祀典台南大天后宮同到政府高規格的禮遇和郊商經濟上的支援，香火一向鼎盛，具有一定的影響力。然而日治晚期，海安宮卻因戰火轟炸，導致廟堂毀壞，香火和地位受到動搖。戰後海安宮快速重建，民國五十年代又再次改建，為配合這次的改建，特別聘請台南邱火松雕造鎮殿媽祖等五尊造像，在民間物力財力的全力投入下，尺寸雄偉，形象自然不同於日治時期的修長俊秀。媽祖採倚坐姿，身著金色龍袍，雙手持笏，冕旒九旒，冠頂配龍鳳，寶像莊嚴，雍容華貴，體態、面相豐腴，嘴角略往上揚，具有母儀天下的風範。據廟方表示，此像是模仿祀典台南大天后宮的鎮殿媽祖的形象所雕造的，似有意藉由仿造祀典台南大天后宮的鎮殿媽祖「天后」形象，恢復海安宮在清代時期官廟的地位。〔圖 3-25〕為善化慶安宮鎮殿媽及左右宮娥，為五尊像的組合，民國 54 年重修開光，和海安宮鎮殿媽祖群為同一時期作品，造像尺寸、氣勢更勝前者，同為泥塑作品，約十二呎，為同時期台南地區最巨大的造像群，媽祖造像風格和海安宮一樣皆是模仿自祀典台南大天后宮的鎮殿媽祖，無論是九旒冕冠、持笏的手勢、圓潤的臉龐、豐腴雍容的體態，皆與之一般樣，有濃厚的盛唐遺風，所不同的是少了政治力的介入，不若祀

宮、塩埕天后宮、文靈宮、安平開台天后宮、祀典台南大天后宮、開基天后宮、銀同祖廟等…。

典台南大天后宮的鎮殿媽祖那般的威嚴和中性，卻多了女性溫柔的美感，可以說匠師一方面採取復古的手法，企圖要使媽祖恢復清代時期的地位和造像的儀規，一方面又表現出時代的審美意味，當台灣經歷過數十年的殖民和戰亂，人們對於母親角色的需要更為迫切，因此媽祖的母親形象又再次被加強，成為四十歲中年婦人形象，去中性化和去除世俗美是這個時期主要的特色，有別於清代和日治時期。海安宮和善化慶安宮鎮殿媽祖群的雕造，帶動了台南地區造大尊媽祖像的熱潮，如西港慶安宮、鹿耳門天后宮、正統鹿耳門聖母廟等...，分別在這段期間雕塑大型媽祖造像群，規模宏偉，尺寸更是無限上綱，規模越是雄偉，所費金額更是龐大，代表的是信眾對媽祖靈驗功能的肯定，同時也是媽祖廟香火和影響力的較量。〔圖 3-26〕為鹿耳門天后宮鎮殿媽，鹿耳門天后宮於民國六十六年再次重建，原來第一代鎮殿媽祖〔圖 3-21〕和民國五十二年雕刻的第二代鎮殿媽祖因體積過小，失去鎮殿的功能，為配合新建廟宇的格局和規模，於民國六十八年又雕塑大型鎮殿媽祖造像群，共為五尊像，鎮殿媽祖高十二呎，泥塑，原為粉面，現因香火鼎盛而燻黑，據廟方人員表示，無論神像如何被燻黑，媽祖始終保有粉紅色的嘴唇，未經加工，自然天成。粉紅色的嘴唇確實是使這尊媽祖更添嬌媚，雖然神像體積龐大，身軀圓渾雄健，但並不顯得笨重；媽祖面容豐腴，臉部線條卻極為柔和，小巧的嘴唇使媽祖散發女性的美感，處處可見妝佛師傅的用心。此造像延續光復初期以來的“復古”風格，所不同的是時代的審美趣味改變了，媽祖「天后」的尊貴身分不僅是被恢復，雍容華貴的氣質更勝以往，這時期台南地區的媽祖信仰大致已恢復到日治時期以前的盛況，媽祖的神格已經恢復到「天后」地位，不再需要全面的復古手法，且時代審美意味改變，銀製或紙製的媽祖冠有了新的樣式和技術的發展，形式更多變，九旒垂珠可以單層，可以雙層，更可以是三層，帽冠上裝飾各種珠玉寶石和彩球，可以說是極盡炫麗。民國六十年代後鎮殿媽祖大多摒棄清代樸素的冕冠的樣式，而選擇更為華麗，更具價值的銀製帽冠或紙製珠帽，這種為媽祖訂製銀製或紙製帽冠的裝飾形式，從日治時期以來就有，但比日治時期更加華麗更加高聳，帽冠的比例甚至是媽祖臉部兩倍大，在視



〔圖 3-28〕

〔圖 3-27〕

覺上可以使媽祖的體積更為龐大，達到無比的尊貴和崇高感，代表的更是民間雄厚的財力和對媽祖最尊敬的心意〔圖 3-27〕〔圖 3-28〕。

民國 70 年代以後，兩岸媽祖廟交流頻繁，台南地區媽祖廟紛紛組團前往大陸湄洲媽祖廟謁祖，並迎回許多湄洲媽祖。事實上，湄洲媽祖廟是在民國七十四年開始重建，在此之前，中國大陸各地媽祖廟均於文革時期被毀，神像不是被搗毀就是被不肖商人變賣到海外，只有少數媽祖神像被信眾藏匿，因此，大部分被迎請來台的湄洲媽祖均是民國七十年代的作品，其風格自然不同於台灣的媽祖形象，如〔圖 3-29〕是善化慶安宮湄洲媽祖，木雕硬身，於民國七十年代自湄洲請回，其造像風格明顯不同於台南地區的媽祖造像，媽祖的冕冠形式為一體成型，較為樸實沒有過多的裝飾，和明清時期媽祖造像的冕冠形式也截然不同，媽祖的體態和容貌也較之清瘦，如果說民國時期台南地區的媽祖造像是四十歲的母親形象，那麼這尊湄洲媽祖卻猶如二十歲年輕女子形象，何以湄洲媽祖形象會有如此大的改變？這和媽祖地位式微有很大的關係，民國初年，媽祖從「天后」身分降



〔圖 3-29〕



〔圖 3-30〕

至「林氏孝女」，媽祖信仰被嚴重打擊，影響力大不如前，西元 1949 年，中共政權成立，連續展開「文化大革命」等鬥爭運動，「林氏孝女祠」乃為封建遺物，自然是被鏟除，媽祖信仰幾乎殆盡，待民國七十年代，中共為兩岸關係的和平統一，改變對媽祖信仰的態度，媽祖的身分雖然又再次受到肯定，但所恢復的形象卻不那麼尊貴，也不再遵循清代「天后」形象的造像儀規。媽祖容貌的刻劃也不如台南地區媽祖造像的細膩，五官線條淪為形式化，這種刻意拉長的臉蛋，和筆直的鼻樑，櫻桃小口，似乎受到西方現代雕塑的影響。

隨著台灣經濟產業結構的改變，媽祖造像產業化、商品化、典型化和模式化的特徵更加濃厚。雖然商品化的媽祖造像充斥市場，但並不意味優美的媽祖造像不再出現，事實上，由於時代審美趣味的改變，復古不再是造像唯一的選項，於是多元並陳的熱鬧風格出現，媽祖造像可以是雍容豐腴的母親形象；也可以是體

態輕盈的寫實美女形象；由於民間喜歡熱鬧的審美習慣，使媽祖造像手法繁複，裝飾意味更加濃厚，色彩運用鮮豔而華麗，材質多元，甚至出現立姿型態的媽祖造像，如〔圖 3-30〕為新市永安宮立姿媽祖，材質為黃銅，造像體態優美，丰姿飄逸，受到寫實主義影響，猶如人間美女。近代的妝佛師父一方面要繼承傳統造像的儀規和精神，一方面又要加入主觀的詮釋和時代的審美投射，於是朝向多元化發展，又因台灣的政治、經濟、文化發展，使媽祖造像表現出不同於其他漢人地區的獨特風格。

綜觀上述本章內容，重點在於台南地區的媽祖造像自荷治時期到民國時期的風格演變，為使文章更加清新明瞭，特以圖表〔表格五〕說明之。

第四章 台南地區媽祖造像的美感特徵

前言

媽祖信仰能夠生根並繁衍至今，在於信仰的傳播與發展中，將宗教性、社會性、藝術性融合在一起，並與台灣的歷史發展相互適應，開花結果，成為台灣民間信仰最受崇敬的女神。因此，媽祖造像藝術能夠發展至今，具體來說，也同樣具備宗教性、社會性和藝術性三個特點：

第一節 宗教性

宗教性是媽祖造像最主要的特徵，是人們精神寄託最具體的形象反映，媽祖造像主要作為供奉目的，若是脫離了宗教特徵，將失去其內在價值。李澤厚說：「宗教藝術首先是特定時代階級的宗教宣傳品，它們是信仰、崇拜，而不是單純的觀賞對象，它們的美的理想和審美形式是為其宗教內容所服務的」。¹⁴⁹媽祖信仰在傳播的過程中，「道教化」和「佛教化」、「神格化」是其重要的特色。「道教化」和「佛教化」、「神格化」的過程，使其美的理想和審美形式受到道教和佛教內容及巫術儀式所影響。

一、人神感應思想

在道教結構中，媽祖被改造為「玄妙玉女」，並將媽祖納入其神仙譜系，還將

¹⁴⁹李澤厚《美的歷程》，台北市：三民書局出版，1996。

她的「靈跡」編輯起來，加以頌揚，撰寫成《太上老君說天妃靈驗經》，經中記載媽祖發了十三個誓願，第一個誓願就是「救舟船達於彼岸」。¹⁵⁰媽祖成爲奉旨下凡解救海難的女神。由於道教是以神話敘述來構成神靈世界的內容，於是媽祖信仰便以神話傳說作爲宗教內容，故事一而再的被加強渲染，媽祖逐漸有了自己的面貌、性格和特徵，有現實的世俗生活，也有幻想和編造的神仙世界，媽祖既是平凡的福建湄州莆田林氏女，事親至孝、行善濟事、才德兼備；又有不可思議的神女救世事蹟。媽祖造像因「道教化」的過程，產生了些許的影響，主要表現在人神感應思想的美感特徵。

既然媽祖信仰並不是藉由宗教教義和哲理來傳教，而是藉由靈驗事蹟和靈感功能來宣揚，那麼，媽祖靈驗與否成爲主要的信仰功能，這也是民間信仰最主的特色之一，也就是人神感應思想。這種人神感應思想最常見於神話傳說中，苦難的大眾需要的不是教條或教理，而是一位能解救它們脫離苦難的神祇出現，人們越陷入困境而又尚失自主意識時，也就越渴望法力無邊的神的拯救。媽祖也就成爲人們信仰情感和生命的寄託，但神話傳說畢竟是虛無飄渺的，唯有透過具體的形象，人們才能更有效的與神溝通。於是，作爲神存在的象徵載體—媽祖造像也就格外的重要，這種人神感應思想要如何投射在造像上，在在考驗了妝佛師父的智慧，成功的妝佛師父不僅要使媽祖造像有神有靈；還要對造像群的安排鋪陳作一精心的策劃，使人們走進廟宇立刻能感受到媽祖的神力和靈感。台南地區的媽祖廟其空間格局大多採一半自然光一半燭光及燈光的氛圍設計，整個內殿神龕的鋪陳布勢都是以參拜者的宗教感受爲中心展開的，爲此達到人神感應的目的。〔圖 4-1〕、〔圖 4-2〕爲台南地區媽祖廟內殿的神像群鋪陳的主要形式。參拜者進入廟宇殿堂首先遇到的是橫眉怒目、威風凜凜的二位協侍將軍—千里眼和順風耳，他們是具有神通的超人，隨心所欲，無所不能，以其外在的強健體魄和氣勢，威

¹⁵⁰明代永樂年間無名氏撰寫的《太上老君說天妃救苦靈驗經》。見韓秉方《道教與民俗》。台北市：道教文化叢刊，1997年，p194。

攝著敬神者畏敬的心理，使之不敢無理冒犯。爾後才看到端莊慈祥的媽祖造像和兩旁站立的協侍配妃，配妃為媽祖持印或持日月扇，媽祖宛如人間宮廷裡的皇后，享有高規格的禮遇，使之更顯尊貴和不可冒犯性。媽祖造像是媽祖廟內殿神龕裡最主要的造像，威嚴而不失溫柔，端坐於神龕的正中央，雙眼微睜，微笑俯視眾生，彷彿正在聆聽並安慰為著苦難的心靈。參拜者跪下拜神，正好與媽祖下垂的目光相接觸，雕刻者刻意將頭部比例放大，使神像頭大身小，以彌補由下往上觀看的誤差，使參拜者可以清楚看見媽祖莊嚴不可侵犯的臉龐和親切溫柔的目光，無論從哪一個角落觀看，都可以感受到媽祖法力無邊、雄偉莊嚴、靈驗無比。另外，參拜者的跪拜點也是整個內殿視覺設計的標準點，以參拜者作為視覺中心，神像群採左右對稱，形成一個穩定而有張力的三角構圖，三角形的尖端正好是媽祖和左前方的千里眼及右前方的順風耳，無論神像的姿態如何各異其趣，但最終的視覺效果都是向中心延伸和發展。總之，台南地區的媽祖廟其內殿神龕的鋪陳布勢，猶如眾星拱月一般的戲劇效果，其主要的目的就是要參拜的人感受到濃郁的宗教氛圍，藉由參拜的過程，也就完成人神溝通和人神感應，達到心靈的寄託和滿足。台南地區媽祖廟內殿這種神聖的空間效果，在中國古代佛教石窟藝術，乃至於廟宇、道觀，皆有相似的例子，無不利用戲劇性的張力和祭壇式的舞台效果，使人產生敬畏和憧憬。是許多以“像”傳教的宗教，所持的手法，為達傳教的目的。是一種神聖交感的關係。台灣其他廟宇也都有相同的精神，無論是城隍爺〔圖 4-3〕〔圖 4-4〕、玄天上帝〔圖 4-5〕或是文衡聖帝〔圖 4-6〕，都和媽祖一樣進入民間，為百姓謀求福利，空間形式也和媽祖廟相似，主神端坐於正中，協祀神站立在兩旁，形成一個穩定而有張力的三角構圖。所不同的是因為司職的不同，廟宇內殿所散發的氣氛稍有不同，例如台灣府城隍廟，進入廟宇就能感受到「諸惡莫做」的警告，“七爺”“八爺”站立兩旁，似乎為每個進入參香的人進行「聽審、放告」，如同牆上對聯「居心正直見我不拜妨；做事奸邪盡汝燒香無益」，城隍廟的空間形式雖然和媽祖廟相似，城隍爺位居正中，神像群採左右對稱，兩



〔圖 4-1〕



〔圖 4-2〕



〔圖 4-3〕



〔圖 4-4〕



〔圖 4-5〕



〔圖 4-6〕

側分別站立文、武判官和七爺、八爺將軍，體現的仍然是儒家君臣倫理的階級關係，但是城隍廟卻比媽祖廟更添肅穆感。

二、慈悲救苦精神

在宋代媽祖神話原型中，媽祖「佛教化」的特徵並不鮮明，但到了元、明之後，媽祖神話受到佛教思想的影響，「佛教化」的特徵逐漸強化，媽祖神話敘述也增添了許多佛教化的色彩和內容，在本章第二節已有論述，本節不再贅述。在佛教的結構裡，媽祖的出生乃受觀音大士賜蓮花、藥丸所致，蓮花是佛教的象徵，於是有媽祖乃觀音大士眾多化身之一的佛教傳說。¹⁵¹媽祖神話既然有「佛教化」的傾向，媽祖造像也必定朝「佛教化」特徵邁進，使媽祖造像表現出類似觀音菩薩慈悲救苦的美感特徵。

媽祖之所以能像觀音菩薩一樣受到廣大民眾的喜愛和膜拜，最主要原因是媽祖聞聲救苦、慈悲為懷的精神和觀音菩薩以普渡眾生、救苦救難、同登彼岸為宗旨的精神相似，人們面對苦難的人生和茫茫無情的大海，渴望找到一處充滿“美”和“善”的避難所，而母性化的媽祖形象所象徵的慈母之善和溫柔之美，正可以為眾生帶來幸福，於是媽祖就成為繼觀音菩薩之後最受民間喜愛的女神。既然媽祖和觀音菩薩在信仰的本質上有相似之處，其形象也必定受到觀音造像〔圖 4-7〕所影響，如五官端正、面容慈悲、雙目垂簾等特徵，皆與觀音菩薩有相似之處，如〔圖 4-8〕。但這並不意味著媽祖除去冠服就與觀音無異，事實上，媽祖造像受到儒教化影響，其姿態和冠服裝飾都較觀音菩薩保守和穩重，莊嚴感更勝之，尤其是台南地區清代時期媽祖造像〔圖 4-9〕，神情往往更具莊嚴肅穆感，更接近唐代佛教造像中“佛祖”的形象〔圖 4-10〕，佛的姿態和神情較觀音菩薩更具崇高和權威感，它俯視著眾生帶來了更多的安慰，彷彿暗示眾生之苦皆在它的眼線下，雖然人生苦難，但生命卻要通往光明美好的世界。總的來說，媽祖造像受到「佛教化」的影響，在清代時期以前主要是以溫暖的神情來親近眾生，表現出類似觀

¹⁵¹李豐楙〈從成人之道到成神之道〉，《東方宗教研究》第四期。



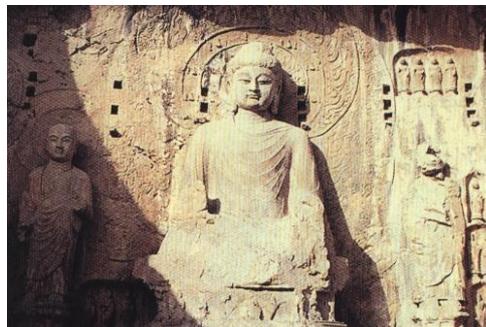
〔圖 4-7〕



〔圖 4-8〕



〔圖 4-9〕



〔圖 4-10〕

音菩薩慈悲救苦的精神；但清代時期以後，尤其是台南地區清代時期的媽祖造像，受到政治力的介入，反而是以莊嚴、權威來建立其姿態，表現出類似唐代佛像莊嚴的神情。

三、神格化過程的儀式性行為探討

媽祖信仰在傳播的過程中，除上兩節所提到受到「道教化」和「佛教化」的

影響外，還有一部分屬於「巫術性」的特徵，而這「巫術性」的特徵正是台灣民間信仰不可或缺的部分。由於媽祖信仰是經由靈驗功能和神話傳說來傳播，無明顯的教義和經典，自然較易發展出依賴巫術性活動來解決問題。英國人類學家馬凌諾斯基 Malinowski, Bronislaw Kaspar (1884-1942) 認為：「巫術被認為是某一種現象或問題，是現有的知識無法控制，而人們以特定的活動和儀式來操弄，以達到特定目的或解決特定問題的結果」。¹⁵²德國社會學家韋伯 Weber, Max [1864-1920] 在探討中國的宗教時，注意到巫術的問題，他認為巫術在中國得以獲得相當的保留，這是因為儒家倫理本身就有其親切的傾向。¹⁵³中國儒家雖然對鬼神抱持著敬畏、懷疑的態度，卻也相信有鬼神的存在。基於儒家將祖先崇拜轉化而「孝道」，祭祖的同時，自然也能對得道成神的先人加以崇拜和祭祀，這也是巫術之所以在台灣民間信仰中獲得相當保留的原因之一。

媽祖造像的巫術性，最主要表現在媽祖神格化的過程，即雕刻過程到開光儀式，這過程是一種從「可見」到「不可見」的辨證¹⁵⁴，「可見」的雕刻品如何承載「不可見」的媽祖神靈？「不可見」的媽祖神靈又是如何依附在「可見」的雕刻品之上？這個辨證過程，需要的是一套合理化的巫術儀式，無論是擇時祈請、燃香唸咒或畫符施法，巫術的作用在於合理化神靈的存在感，又和人們的需求又有極大的關聯性，馬凌諾斯基 Malinowski, Bronislaw Kaspar (1884-1942) 指出：「巫術具有心理上的排解作用，是一種解除憂慮的方法」。¹⁵⁵巫術儀式使人們得以將「不可見」的媽祖神靈和「可見」的雕刻品合而為一，相信它並且崇拜它。媽祖造像作為神存在的具體載體，自然不同於一般觀賞用的雕刻作品，兩者有功能上的差異性，作為祭祀用的媽祖造像自然要比作為觀賞用的雕塑作品，更為謹慎。為使媽祖造像有靈有神，其神格化過程有一定的禁忌和神秘性，而這種禁忌和神秘性

¹⁵² 瞿海源《台灣宗教變遷的社會政治分析》。台北市：桂冠圖書出版，1997年。

¹⁵³ 瞿海源《台灣宗教變遷的社會政治分析》。台北市：桂冠圖書出版，1997年。

¹⁵⁴ R'egis Dobray《Vie et mort de l'image》。Une histoire du regard en occident。

¹⁵⁵ 陳國強主編，《文化人類學辭典》。台北市：恩楷出版社，2002年。

又是掌握在特定人員〔法師、道士、乩士、媽祖廟的核心人員、妝佛師傅等...〕身上，代代相傳形成了一套不成文的操作儀式。又因媽祖信仰內容和儀式行爲是紛雜的，沒有固定的關聯體系可供認識，各地區、各群體，甚至是各廟，都有可能發展出不同的信仰內容和儀式行爲，因此，以下所做的分析，只針對大部分台南地區的媽祖造像，調查發現主要有開斧儀式、入神儀式、開光點眼儀式。

〔一〕開斧儀式：

開斧指的是神像雕刻的“開工”，必須先選擇良辰吉日，準備鮮花水果、發糶、紅龜等祭祀用物品，燃香祭祀該神，並告知該木塊即將被雕成“金身”，木塊上需貼上一張紅紙，寫上該神聖號，如“某某宮天上聖母”，妝佛師父會燃符唸咒，以象徵媽祖神靈來到，如此方能真正雕刻出媽祖的神韻和姿態，再者持斧頭在木塊上輕砍三下或七下，以象徵賦予此木塊三魂七魄，如此媽祖神靈方能有魂有魄。開斧儀式的進行，是爲使雕刻過程更爲順利，使妝佛師父更有靈感能雕造出該神的樣貌。經過開光儀式後，妝佛師父就可以進行神像雕刻工作，經初坯、修光、磨光、上黃土、二次磨光、漆線、安金、彩繪、開臉等過程。待神像完成後，有的妝佛師父還會進行“退魯班”的儀式¹⁵⁶，木匠以魯班爲祖師爺，因崇拜其精湛的手藝，雕刻過程中希望能有像祖師爺一樣的技藝，希望仙師降靈，但當神像雕刻完成後，則需要請祖師爺離開，否則無法再進行入神儀式，新的媽祖神靈也難進入神像。“退魯班”需準備牲禮祝禱，以“魯班尺”爲香，在雕刻完成的神像面前膜拜，感謝魯班祖師爺的幫助。¹⁵⁷當然這個儀式，目前已大多被省略。

¹⁵⁶ 魯班爲古代匠師。《魯班經》曰：「魯班姓公輸名班，自依智。春秋時代魯人，.....注意雕縷刻畫，經營宮室，製造舟車器皿。.....年四十，隱於歷山，得異人秘訣，雲遊天下，白日飛昇，止留斧鉅。明永樂間，封輔國大師，工匠祈禱，靡不輒驗。」見石弘毅〈台灣神像雕刻藝術〉。《台灣文獻》45（2）：113-122，1994年。

¹⁵⁷ 石弘毅〈台灣神像雕刻藝術〉。《台灣文獻》45（2）：113-122，1994年。

〔二〕入神儀式：

入神指的是神像雕刻完成後，“不可見”的神靈進入“可見”的神像中，首先需要選定良辰吉日，點香祭拜，通常是由法師、道士、乩童主持，有些妝佛師父也會替顧客完成入神開光儀式，未入神開光前，神像必須用黑雨傘遮住，不可見光。入神，主要是要將寶物、香火、虎頭蜂或其他活體等物放入神像的背後的小洞，再以木塞塞緊，外頭貼上開光紙，即完成入神儀式。究竟神像背後的小洞是要放些什麼寶物，象徵的意義為何？主要有 1.五寶〔金、銀、銅、鐵、錫〕或七寶〔金、銀、銅、鐵、瑪瑙、珍珠、玉〕等珍貴材料，入五寶象徵“五行”、天干地支，表示將來媽祖神靈可以在五行三界中來去自如，並能知道過去和未來。2.五穀子，即五種穀類，表示媽祖能庇祐眾生五穀豐收、六畜興旺、民可溫飽。3.入香火，來自於媽祖祖廟的香灰，入誰家香火，代表誰家分靈，香火相傳，表示新的媽祖神靈將會擁有像祖廟媽祖一樣的神力。4.入五色線，表示媽祖神靈有和人一樣有腸肚、神經和脈搏，有靈有性；另有一說，五色線代表五營天兵神將的護持。5.入虎頭蜂，媽祖神靈有些是不入活體的，但近十餘年來，根據筆者的調查，因為功能需求的改變，人們希望媽祖神靈“靈聖”，因此，大多選擇入虎頭蜂，人們相信入虎頭蜂可以使媽祖更“兇”更具神力，“入蜂”意味著台音“入香”，表示香火永在。入神儀式的過程，必須燃符唸咒或是說出吉祥祝禱的話語，以加強媽祖的神力和靈力。除了媽祖造像，其他道教或民間信仰眾神祇，也都會舉行類似的入神儀式。例如佛像在造成之後也要「安藏」，《量度經續補》說到「安藏」最好是用佛舍利，因舍利難求則安放小型經卷，也有安放五寶或七寶，象徵心肝五臟，再以香粉填滿空隙。¹⁵⁸無論是佛像的「入藏」或是媽祖造像的「入神」，皆是要讓神佛更加有靈有聖，所不同的是佛像是入活體的，認為入活體是殺生的行為，是會造業障的。但媽祖造像或是台灣民間諸神們，卻是需要借助虎頭蜂等活體，來增加神力，這不同處可以說明，巫術儀式在媽祖造像神格化過程中佔極

¹⁵⁸郭立誠《中國藝文與民俗》。台北市：漢光文化事業有限公司，1984年。

大的比重。

〔三〕開光點眼：

連橫〈1878-1936〉在《台灣通史-宗教志》中曾記載：「……坊里之中，建廟造像，陳設牲禮，宰割白雞，已血點睛，謂之“開光”」。¹⁵⁹可見開光儀式由來已久。又佛教造像在落成後，也需要舉行開光儀式，由得道高僧主持，亦曰開眼。《佛說一切如來安像三昧儀軌經》曰「復為佛像，開眼之光明，如點眼相似，即誦開眼光真言二道」。¹⁶⁰可見以“像”傳教的宗教，都需要將“不可見”的神佛、菩薩和“可見”的雕刻品合而為一，都需要一套足以說服他人的儀式行爲。媽祖造像的開光儀式，是在入神儀式完成後緊接著進行，法師、道士、乩士等人必須先唸開光點眼咒語，手持開光筆和開光鏡，開光毛筆沾的是朱砂或白雞冠血，開光鏡需畫上開光符令，法師一面持咒¹⁶¹，一面以開光鏡引陽光折射於媽祖神像臉部，以喻藉陽光來使神明能明察秋毫，並以開光筆點在神像的五官、手、腳等處，如此方能完成開光點眼儀式。表示媽祖神靈有眼可觀四方，有耳可聽萬里，看得到也聽得到人間疾苦；有口可說教，有鼻可聞香，吃得到也聞得到人間供品和香煙；有手可辦事，有腳可走路，媽祖做起事來不會綁手綁腳，方能有效的為人們處理各種疑難雜事。

第二節 社會性

¹⁵⁹ 連橫《台灣通史》。大正七年。

¹⁶⁰ 丁福保編《佛學大辭典》。上海市：上海書店出版社，1991年。

¹⁶¹ 持咒的方式和內容，各家各派皆有不同，如「一筆舉來點聖頭，二筆舉來點聖帽，三筆舉來點聖身，真神正神來歸身」。又如「開左眼，看天堂。開右眼，看地理。開左耳，聽四方。開又耳，聽萬里。開神鼻，知香味。開神口，不食家中物。開左手，弟子丁財年年有。開右手，捉拿邪魔不用求。……」石弘毅〈台灣神像雕刻藝術〉。《台灣文獻》45（2）：113-122，1994年。

中國佛教、道教的發展，到了南宋以後，皆經歷了「儒學化」的過程。媽祖信仰開顯於北宋，卻在南宋傳播開來，在其時代精神下，「儒學化」的過程是必然的。這使得媽祖信仰和造像具有濃厚的社會性特徵。法國社會學家涂爾幹〔Durkheim, Emile, 1858-1917〕在其《宗教生活的基本形式》提到：「宗教是一種社會現象，宗教生活的基本內容是信仰和崇拜，信仰是一種集體心理，崇拜是一種既定的行為方式。宗教的本質特徵就是要把社會生活分解為神聖和世俗兩部分，它在實際的社會生活中找到所謂神聖之物，賦予其某種超越個人力量之上的神聖涵義，進而在神聖之物名下將社會的道德權威、共同理想、集體情感等超越個人全能之上而為社會所必須的東西歸納在一起。」¹⁶²在中國封建體制下，媽祖之所以從一名漁村的巫女，逐漸演化成一名能呼風喚雨、保家衛民甚至是成為一位維護國家統治利益的女神，某個程度來看，媽祖成為中國封建社會中所謂神聖之物，社會賦予她某種超越個人力量之上的神聖涵義，進而在她名下將社會的道德權威、共同理想、集體情感等超越個人全能之上而為社會所必須的東西歸納在一起。因此，媽祖信仰反映的是理想化的社會現象。涂爾幹進一步的提出：「社會將每個人置於宗教的理想和期待之中，只是要每個人都信仰並崇拜社會本身」。¹⁶³媽祖的神話敘述反映的是理想化的社會現象，而最終的目的則是為了形塑媽祖成為理想人格和理想社會的象徵。

一、道德教化功能

由於儒家思想具有安定社會的功能，中國歷代皇帝為便於統治，經常加強宗教「儒化」特徵，因此道教、佛教或民間信仰皆吸收儒家倫理思想，表現出更為強大的道德教化力量。媽祖信仰開顯於宋代，在其社會背景下，「儒學化」的特色自然鮮明，媽祖除了是宗教上的神祇，更是封建社會道德的標準。涂爾幹提出「宗

¹⁶²涂爾幹《宗教生活的基本形式》，1912年出版。參見陳國強主編《文化人類學辭典》，台北市：恩楷探索家出版，2002。

¹⁶³同上註。

教中的神不過是理想人格和理想社會的象徵」。¹⁶⁴根據《禮記·祭法》的祭祀精神崇奉功烈神明，凡成神者即列於祀典。媽祖乃是以其人格來塑造神聖性，基於民眾崇德報功的心理，之所以被奉祀為神，主要原因在於媽祖生前孝行、慈愛、救世的行誼表現出中國社會所重視的倫理價值，而媽祖神話敘述也是通過神的形象，讚頌了封建社會中的一些主要的道德規範，如孝順、勇敢、智慧、慈愛、助人等美德，而這些美好的道德標準，就是建構封建社會「神聖性」之所在，媽祖的「神聖性」是來自於世俗社會的倫理秩序，自然也將發揮維護道德秩序的功能。媽祖造像受到儒家思想「教化人心」、「懲惡揚善」的影響，理性的思想深入在造像表現中，成為封建社會理想化的「聖賢」形象，這裡沒有浪漫色彩，沒有豐富的想像力，更沒有神秘的象徵喻意。受到官方祀典和廣大人民祭祀的媽祖神像，是理性精神的表徵，宣傳其以道、德為主的信仰內容，對於後世形成強大的道德教化力量。

清代以前的台灣社會，缺乏完整的國家體制，「三年一小反、五年一大亂」是社會動亂的寫照，在法律、司法等制度不夠完善階段，社會倫理道德的維持皆有賴於民間信仰的仲裁，媽祖、城隍爺、大眾爺、王爺等神祇也就成為民間倫理道德的維持和仲裁者，尤其是台南地區的媽祖，因為媽祖廟林立，就近方便，媽祖也會被民眾請來仲裁，扮演司法仲裁的角色。即使到了日治時期，日本政府開始在台實施現代國家體制，有法律、警察、司法等制度，然而日本學者仍觀察到媽祖等神祇在民間倫理道德的維持上具有仲裁功能，增田福太郎指出多數神前立誓案件是在城隍爺或大眾爺等職司懲罰或報復的神明前面舉行，但因媽祖信仰普及，媽祖也會扮演司法仲裁角色。¹⁶⁵既然媽祖具有司法仲裁功能，維持著民間倫理道德的公理正義，作為社會道德典範，其造像必定符合儒家倫常等倫理價值。

¹⁶⁴涂爾幹《宗教生活的基本形式》，1912年出版。參見陳國強主編《文化人類學辭典》，台北市：恩楷探索家出版，2002。

¹⁶⁵張 珣〈從媽祖的救難敘述看媽祖信仰的變遷〉。《媽祖信仰與現代社會國際研討會論文集》，台灣宗教會、北港朝天宮出版，2003年。

蔣述卓曾提到「宗教藝術竭力把神塑造成道德上的榜樣，使她們的所作所為成為人間道德的準則」。¹⁶⁶媽祖被塑造成道德的榜樣，和其他專司懲罰或報復的男性神明相較下，雖然一方面要是非分辨，形象端正，剛正不阿，但另一方面又是一位慈悲的母親，對於犯錯之人皆能諄諄教誨、引導向善，既嚴厲又慈悲的形象可以說是法理通人情的代表。

究竟媽祖造像是如何被塑造成道德的榜樣？媽祖造像受到儒家思想的影響，「婦德」是對女性最主要的要求，古代甚至有抑制美人、獎勵醜婦的寓言，漢代宋弘曾說：「未見好德如好色者」。作為道德勸戒的女神，自然不能被塑造成美人形象。¹⁶⁷從台南地區媽祖造像〔圖 4-11〕、〔圖 4-12〕可以看出，造像表現出中庸之道、溫柔敦厚、安分守己的價值觀。因為中庸之道，媽祖身軀及五官，甚至是冕冠皆左右對稱，媽祖雙手持笏於胸前也是位於正中，這種對稱方正的美學特質，使媽祖形象端正，是非分辨。另外，媽祖造像也表現出溫柔敦厚的特質，並且運用大量的曲線，表現出剛中帶柔的美感。而安分守己的價值觀，則使媽祖造像表現出穩重的美學特質，重心低而平穩、內斂，造像沿襲舊有形式，保守拘謹，方正而刻板。為使媽祖造像成為道德上的榜樣又不顯呆版，中國匠師一向懂得運用「氣韻」來使造像生動，「氣」是指氣勢、風骨、神韻，早在魏晉時期南齊謝赫就已提出「氣韻生動」的美學觀¹⁶⁸，「氣韻生動」就是要表現出人的內在精神而非外在姿態的鋪呈。中國第一位重要的人物畫家顧愷之說：「四體妍蚩本無關於妙處，傳神寫照正在阿堵中」。認為「傳神」是要靠人的眼睛，而不是靠人的形體或姿態。

¹⁶⁶蔣述卓《宗教藝術論》廣州幾南大學出版 1998 年。

¹⁶⁷「後漢書」記述宋弘晉見漢光武帝時，交談中漢光武帝屢次回顧烈女圖，於是宋弘嚴肅的說：「未見好德如好色者。」皇帝聽後，很不好意思，及命人撤去烈女圖屏風。見莊伯和的〈從台灣媽祖形相看媽祖美感特徵〉。《傳統藝術》2000 年 4 月刊，P21。

¹⁶⁸六朝南齊謝赫在《古畫品論》序中提出了「六法」，成為中國藝術思想的指導原則，分別為 1. 氣韻生動 2. 骨法用筆 3. 應物象形 4. 隨類賦彩 5. 經營位置 6. 傳移模寫。



〔圖 4-11〕



〔圖 4-12〕

¹⁶⁹宗白華在《美從何處尋》一書提到：為達到「氣韻生動」，藝術家要發揮自己的藝術想像，這就是顧愷之論畫時所說的「遷想妙得」，不僅要描寫外形，而且要表現出內在神情，要靠內心的體會，將自己的想像遷入對象內部去，叫「遷想」，經過一番曲折之後，把握對象真正的神情，是為「妙得」。由於中國匠師向來善於氣韻的營造，也能將自己的想像遷入對象內部，把握對象真正的神情，使媽祖造像溫厚而不顯笨重；大量的對稱手法而不顯呆滯；內斂而不失氣勢，雖寫實而不失生氣，尤其是五官神韻，「傳神」靠的正是媽祖微睜的雙眼，使之活靈活現、神韻生氣。上述對稱、溫和、穩重、氣韻、風神的美學趣味和標準，皆是為了使媽祖造像成為社會道德的典範又不過於保守和呆板。

二、「禮」的典範

中國是禮樂和禮教甚深的國家，儒家所重視的「禮」，即是道德生活的基礎，

¹⁶⁹李澤厚《美的歷程》，台北市：三民書局出版，1996，P106。

「禮」這個字，左邊是「示」，代表「神」；右邊是「豐」，代表舉行敬神致福的禮器，可見「禮」這個字，最先是宗教性的。東漢許慎《說文解字》曾對「禮」字作如此的解釋「禮，履也。所以事神致福也。…」¹⁷⁰說明「禮」是一種履行和實踐的禮儀，透過對鬼神的祭祀祝禱，可以祈願致福。孔學把「禮」服務於神，轉變為服務和服從於人，建立起以血緣為基礎的倫理制度，將「禮」納入「仁」的內容，把「禮」解釋為建立在氏族內部表達親子〔「仁」〕這一倫常心理基礎之上的東西。《論語·學而篇》「孝弟也者，其為人知本與！」敬愛父母，篤愛兄長，這是「仁」的基礎，上位者要有「仁政」，臣子要「忠」。¹⁷¹「君君、臣臣、父父、子子」不可僭越，建構出一套有利於上位者管理和統治的倫理制度。¹⁷²宗教服務於政治，也就成為必然的結果，宗教被作為維護封建政治體系的工具。當「禮」被用在宗教藝術上，強調的是藝術的政教功能，藝術除了帶給人感官愉悅，同時這種感官愉悅必須符合社會倫理道德的「善」，因此，藝術內容被限定在符合統治階級基本利益的倫理政治〔「善」〕的框框中¹⁷³，這樣的結果，「盡善盡美」無疑成為媽祖造像的審美判斷尺度。

媽祖自北宋開顯以來，歷代帝皇一次又一次的封誥，使媽祖成為人間帝皇的臣子，既然媽祖神格乃由皇帝所認定，必定嚴守主君與下臣之間的倫理秩序，服從人間最高的指導者「皇帝」，除了漢族統治者之外，異族統治者也懂得利用儒學來規範宗教，歷代清皇，利用新儒家思想「理學」來作為統治台灣的工具，竭力標榜「以孝治天下」，將「孝」的層面擴及到對統治者、國家的「忠」，達到統治的目的，而媽祖正是忠孝的典範，於是媽祖成為王權拉攏的對象。台南地區的媽祖廟流傳了許多媽祖救難顯神威及幫助朝廷之記載，明鄭時期和清代時期皆有媽

¹⁷⁰東漢許慎著，清段玉裁注《圈點段注說文解字》台北市：南嶽出版社，1984年，P2、P210。

¹⁷¹李澤厚、汝信《美學百科全書》。北京市：社會科學文獻出版社，1990年，P377、P115。

¹⁷²《中國百科大辭典》北京市：華夏出版社，1990年，P12。

¹⁷³同上註。



〔圖 4-13〕



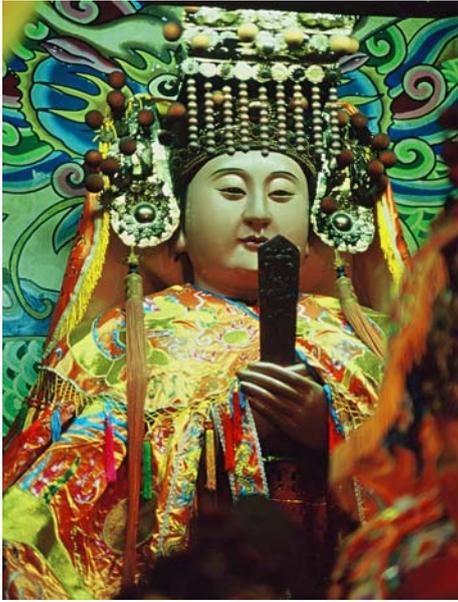
〔圖 4-14〕

祖幫助國家軍隊登陸台灣，尤其是清代更是強化媽祖協助克台的神話，或是來台後媽祖幫助朝廷官員治理地方，造福民生。可見媽祖和國家、民眾的關係是立場一致，禍福與共的。既然媽祖通過國家機制的認可，必定具有官方色彩，表現之一即是向王權依附，成為「禮」的典範，其造像必定是合乎於「禮」，從台南地區的媽祖造像〔圖 4-13〕可以看出，媽祖的面容雍容大度，關心世人的神情，合乎於「禮」；媽祖的體態端莊，挺腰直背端作於龍椅之上，也同樣合乎於「禮」；媽祖身著龍袍、披帛、腰繫玉帶，頭戴九旒冕冠，雙手持圭，為人間儒官的模樣，合乎於「禮」卻又高於人間的「禮」。除了媽祖造像本身合乎於「禮」，媽祖、千里眼、順風耳及左右配妃所構成的造像群〔圖 4-14〕，也合乎於禮，媽祖造像群展示出各種統治功能、職責相適應的神情面貌和姿態，這種氣勢磅礴的神像組合，反映的正是中國封建體系下君與臣、上與下的儒家思想，君君臣臣各有職守的統治秩序。神仙世界的主從關係，某種程度上正是世俗社會的投影，追求的是一種人間的等級秩序和世俗生活的情調，它所再現的不是天上不可捉摸的神仙境界，而是實實在在可以掌握的現實世界。

三、母性崇拜特質

母性崇拜，從遠古以來就是人類信仰的重要部份，無論西方或東方，皆可找到母性崇拜的例子，由於勞動生產需要依賴女性生殖能力，因此，強調女性的生殖器官等同於豐饒和多產的象徵，雖然各個民族隨著時代的演進，已經失去原始民族對於母性崇拜的熱情，但仍然發展和建構出許多女神，無疑是原始時期母性崇拜的一種延續，在傳統的中國雕塑中，除了史前時期有紅山文化的女神，具明顯女性特徵外，其他時期並沒有刻意去表現女性特徵的作品出現，中國對女神崇拜不僅不會去強調女性的人體美，甚至連「官能美」都是含蓄內斂的，因此，雖然媽祖在人間得道為二十八芳齡，但在神像造型上卻必須嚴守規範，因為過於強化母性美所以出現「媽祖婆」的形象，而人們遐想的官能美自然只能放諸於傳說中了！

儒家思想深刻影響到中國傳統文化，對於男子來說，理應修身齊家，治國平天下，達到理想人格，而對於女子來說，女子無才便是德，這無疑是對漢族婦女的地位起了消極的作用。中國傳統女性角色是低微的、是被鄙視的，具有一定的「共性」，即使是時代更替，傳統女性行為和思考模式，仍受一定規範，使女性形象趨向「統一性」。媽祖生前活躍於北宋，受到宋明理學的約束，理當是低微的。何以一名女子能夠呼風喚雨、大顯神通，成為世人敬仰的女神，這無疑是一種低下階級對上層階級、邊陲對中央的反動。苦難的人們，需要的是一位能解救他們 脫離苦海的神，而媽祖生前為巫，幼而神異，通悟祕法，能知人禍福，拯人危難，具有非人的「神力」，突破傳統中國女性「共性」，自然不可能是中國傳統的女性形象，於是被賦予神聖性和神話性，成為萬能的女神，最終“去女性化”，向男性霸權靠攏，為統治者收編，媽祖作為一名「海神」、「戰神」對於國家利益是正面的、是有益的，於是，從南宋到明代，中國統治者一再加封媽祖，從「夫人」到



〔圖 4-15〕



〔圖 4-16〕



〔圖 4-17〕



〔圖 4-18〕



〔圖 4-19〕

「妃」到「天妃」的封誥，使媽祖的女神形象突破傳統中國女性「共性」，回歸到以男性為主導的儒道思想的道路，政治家的意圖使有一定民間基礎的女神崇拜意識得以復興，尤其是清代，因為統治功能的需要，封誥媽祖為「天后」，使媽祖的地位高過任何一位中國歷代女神，政治力的完全介入，使母性崇拜的原始意念轉化為政治需求，媽祖女性的特質逐漸減少，中性的、男性的莊嚴氣息逐漸濃厚。雖然如此，並不意味媽祖完全脫離了中國傳統女性形象，究其形象本質，媽祖仍脫離不了中國傳統女性的這種「共性」，清代那種“去女性化”的媽祖造像，很快的退出主流市場，溫柔慈悲的母親形象才是人們所需要的，雖然她貴為「天后」、「天上聖母」，仍然是妥協於傳統禮教的。

媽祖在人間的年齡是二十八歲，理應青春美麗，然而台南地區所見的媽祖造像多為中年，約三十至四十歲，充滿慈悲溫和的母性美〔圖 4-15〕、〔圖 4-16〕。日人伊能嘉矩的《在臺灣文化誌中卷》提到：「媽祖信仰是水神信仰與神仙傳說結合起來的，而在它的根底裡卻有各國宗教所共同的處女情節」。¹⁷⁴事實上，雖然媽祖神話一再強調媽祖未婚，乃為處子之身，其崇拜的最初或許和處女情節有關，但受到中國儒家禮教的影響，儒家思想使中國女神具有道德教化功能，因此媽祖形象自然不脫「禮」的規範，而處女情節這一禁忌的議題，是中國社會盡量去避免碰觸的。且光憑處女情節或女性崇拜意識的依賴似乎不足以讓媽祖信仰得以快速傳播和高漲，因此，媽祖崇拜的根底似乎不著重於處女情節而是在對母親角色的依賴，媽祖雖然未婚也未曾生子，但卻成為苦難大眾心中所依賴的母親角色，這是極為有趣的現象，主要原因在於媽祖作為萬能之神，如同母親守護孩子一般，因此媽祖典型相貌，往往已過中年。〔圖 4-17〕是文藝復興盛期偉大的藝術家米開朗基羅〔Michelangelo Buonarroti, 1475-1564〕所作，聖母瑪利亞的形象高尚純潔，和媽祖同為人間母親的寫照，所不同的是聖母瑪利亞的母親形象比媽祖更顯青春美麗，兼具母性美和官能美，年輕的聖母形象顯然和成年的兒子不相稱。米

¹⁷⁴日人中村哲的《本朝媽祖渡來考據》。見主編金關丈夫《民俗台灣》〈第三輯〉1943-45。

開朗基羅曾說過：「一個純潔的女人，能使青春保持許多年，聖母不正是這樣，她從不沈湎於情欲，而且她的面容已經由於神聖的愛而美化了。」¹⁷⁵。除了西方女神如此，中國及台灣地區其他女神也多半是以母親的形象示人，如註生娘娘〔圖 4-18〕、臨水夫人、九天玄女娘娘、瑤池金母等，說明動亂的時代，苦難的人民，為滿足民眾救贖的願望，人們對於母親角色的需要是多麼的迫切。這一現象也足以說明為何中國的菩薩會不同於印度王子形象，最終到了唐代由男變女，到了宋代更是以完全的女性形象示人，女性形象的觀世音菩薩要比男性形象更加能安慰眾生，宋代的觀音菩薩造像〔圖 4-19〕雖具有強烈的官能美，但多半不會去強調“性”特徵，媽祖更是如此。媽祖和觀音菩薩雖有許多相異之處〔在本章第一節略有說明〕，但媽祖卻比觀音菩薩更不具官能美感，或許和觀音菩薩乃為佛教造像，不免受到印度傳來的肉體觀照概念所影響。另外媽祖也不像觀音一樣，有無數化身，有多樣且迷人的面貌和姿態，媽祖比起觀音更顯老態，更顯保守，媽祖作為母親角色，自然無所不在，為滿足眾生的需求，她只需要一種形象來面對世人，無論是粉面媽祖、金面媽祖或黑面媽祖，皆是以母親形象來救渡眾生。

四、人情味特色

媽祖是北宋福建莆田林氏女，死後得道成神，人稱神女，經歷各朝屢次封誥，但民間始終稱呼她為「媽祖」或「媽祖婆」，由於民間的人情味濃厚，總喜歡將喜愛的神祇稱呼為「爺」或「公」；為「娘」或「媽」。「媽祖」的稱謂是從「娘娘」、「娘媽」演變而來，「媽」是母親的意思；「祖」亦指祖先，人們視她為母親的祖母，因此孝敬她也受到她的庇佑。據清人記載：「台灣往來，神跡尤著。土人呼神為媽祖，倘遇風浪呼媽祖，則神披髮而來，其效立應。若呼天妃，則神必冠帔而

¹⁷⁵楊成寅、黃幼鈞《鬼斧神工中外雕刻藝術鑑賞》。台北市：書泉出版，1994，P194。

至，恐稽時刻」。¹⁷⁶可見人們在危及時，呼喚的是媽祖而非天后。「媽祖婆」形象也就成爲日後主要的造像依據，台南地區的媽祖造像主要也是以「媽祖婆」形象示人，「母性美」高過於「官能美」，本文上一節已有說明。但媽祖造像是否真的只有一種樣貌？是否真的完全摒棄「官能美」的追求？自然是否定的。媽祖神話不免賦予媽祖「官能美」的特質，正因爲民間人情味濃厚，人們總喜歡替未婚的神祇尋找婚配的對象，媽祖得道成神的年齡正好二十八歲，尙且青春，於是神話故事就爲媽祖編織美麗的愛情故事。明末僧昭承整理刊印的《天妃顯聖錄》記載了媽祖降服二神的故事，相傳千里眼和順風耳原是桃花山的桃精「高明」和柳鬼「高覽」，當殷紂王與周武王作戰時，兩兄弟助紂爲孽，運用他們超凡的眼力和聽力，使周武王之兵大敗，最後被姜子牙以法術制伏，負傷逃遁湄州島西北方的桃花山上，經千年修行仍不知悔改，興妖作怪，危害生靈，使百姓苦不堪言。後來桃花山附近的地方父老便向媽祖求救，媽祖決心爲民除害，起初二人見媽祖天生麗質，逼迫媽祖下嫁，最後鬥法反被媽祖收伏，成爲媽祖左右兩大護法神。又福建閩南地區和台灣民間廣爲流傳一則美麗的神話傳說「大道公鬥法媽祖婆」，大道公即保生大帝，出生於北宋太平興國四年〔西元 979 年〕，生前醫術高超，救助貧苦，死後成神，閩南各地紛紛建廟祭祀，明仁宗洪熙元年〔西元 1425 年〕晉封「保生大帝」。由於大道公生前未婚，而媽祖也是妙齡獨身，天上諸神擬促成兩人姻緣，但因媽祖看到母羊生產時的痛苦，聯想起與人結婚需忍受生子的疼痛，而拒絕與保生大帝的姻緣，保生大帝一氣之下，就在媽祖聖誕農曆三月二十三日，作法降雨，洗去媽祖臉上的胭脂花粉，此舉有損媽祖年輕美麗的容顏，於是媽祖以牙還牙，在農曆三月十五日保生大帝聖誕繞境時，刮起強風，吹掉保生大帝身上的龍袍，因此台灣有句諺語「大道公風，媽祖婆雨」用來表示台灣三月多風多雨的天氣。¹⁷⁷上述兩則民間傳說，都牽涉到媽祖年輕貌美的遐想。媽祖固然以母性保護屬

¹⁷⁶韓秉方《道教與民俗》。台北市：道教文化叢刊，1997年，p195。

¹⁷⁷黃晨淳《媽祖的故事》。台中市：好讀出版有限公司，2005。

性作為基本，但「官能美」也不免在人心理發酵。它通過神話，交織出五彩繽紛的浪漫故事，神話中的浪漫情節表面上是無關於現實的，是充滿幻想的，但事實上，神話是集體潛意識之下的產物，是社會形象與秩序結構的再現。

神話中的媽祖形象是相當有人性的，與人一樣有七情六慾。但作為崇拜對象的媽祖造像卻是理性的，是歷史的，當媽祖為政治收編，褒封賜匾而地位越加崇高，浪漫的神話色彩就會逐漸退色，但並非意指完全消失，媽祖既然生為女性，女性的官能美自然存在人們心中，究竟媽祖的官能美感是如何被呈現出來的，上文已提及神話中的媽祖形象大多具備官能美感，神話敘述如此，神話圖像也是如此，從《天后聖母事蹟圖誌》、《敕封天后志》或是一些傳世的媽祖傳說古畫可以看出〔圖 4-20〕，媽祖為古代仕女的裝扮，年輕而美麗，身材纖細，是宋代美女的標準。若不是圖像上還加注了神話的文字敘述，則媽祖的形象和中國畫中的美人仕女圖並沒有太大的差別，一樣是強化了外在美的成分。這種著重於官能美的審美趣味並未完全落實在神像造像上，由於功能不同，作為祭祀的對象的媽祖造像自然不同於閱讀作用的神話圖像，但這也不是指媽祖造像完全摒棄官能美的追求。隨著時代演變，社會文化背景有所不同，媽祖造像也並非一成不變。在本文第二章已有所論述，日治時期的媽祖造像，受到日式佛教造像傳統及西方雕刻藝術的寫實技法的影響，較具官能美。又民國時期，因兩岸開放，受到大陸的寫實主義影響，許多自湄州迎回的軟身媽祖像猶如世俗美女。從台南地區的媽祖造像的考察研究發現，仍有類似這種美女類型的媽祖造像，只是數量較少。如〔圖 4-21〕是一尊極為特別的清代軟身媽祖，為銅絲軟身像，此像不具有清代媽祖造像的嚴肅、莊嚴感，面相、體態也不豐腴，更不像是一位中年婦人形象，宛如瓷器娃娃一般的精緻美麗，臉上有彩妝，是一件精美的作品，整體而言，此造像雖少了時代特徵，但頭戴有帽翅的冕冠卻是清代媽祖的特色，如此可以看出，清代的匠師，除了既定的雕刻儀規需墨守外，仍具個別的創意性和獨特性，媽祖造像的



〔圖 4-20〕



〔圖 4-21〕

官能美仍在人們心中發酵。

基於信眾虔誠的信仰心理，無不竭盡所能的將人間美好事物用以裝飾神像以祈求庇祐，神像越莊嚴，神力就越高超，這是信仰大眾的普遍思想，於是運用最好的材料和技藝，製作最精美、高貴的造像來榮耀神祇。媽祖造像所散發的華麗感，受到中國佛教造像傳統影響，佛像外觀要求「既麗且莊」，麗是華麗；莊是莊嚴，意指佛像彩飾，外型講求美觀，達到吸引人的目的。由於世俗「人榮寶飾」，人有愛美的天性，華麗的神像可以順應世俗人情，使人們產生美好的宗教憧憬。¹⁷⁸在這樣的審美風潮影響下，台灣地區的信眾常常將女性喜愛的物品敬獻給媽祖，為媽祖佩帶珍珠項鍊、佛珠、玉鐲、金鎖片、銀鎖片、耳環，並為媽祖製作華麗的冕冠和龍袍，媽祖的服飾刺繡越是精美、冕冠越是華麗，代表的正是信眾對媽

¹⁷⁸曾祖蔭《中國佛教與美學》。台北市：文津出版社，1991年，P283。

祖虔誠的心意，這種具有世俗性的做法，事實上已經是賦予媽祖官能美感的因素。〔圖 4-22〕



〔圖 4-22〕

由於人情味濃厚，宗教藝術朝向世俗化發展，一方面將媽祖視為母親，而發展出「媽祖婆」的形象；一方面又希望媽祖是年輕美麗的，因此費心去裝扮神像，並且以世俗美女的審美趣味來形塑媽祖形象。由此可以看出媽祖造像朝向兩條不同的審美趣味發展，一條朝向「母性美」，一條朝向「官能美」。綜觀來看，

台灣社會由於長期處於動亂，歷經不同的朝代統治，苦難的人們需要的是母親的慰藉與保護，中年「媽祖婆」形象要比美麗的女神更受到大眾所需要，因此，台南地區媽祖造像的「母性美」仍然高於「官能美」。

第二節 藝術性

媽祖造像除了宗教性和社會性特徵外，其造像是屬於藝術領域中的造型藝術，它是以具體的藝術形象來感動信眾、宣揚宗教理念，媽祖造像的藝術美對於提高人們的審美意識和豐富民間精神文化生活上有著重要的作用。具體來說，媽祖造像的藝術美主要表現在形式美感和內容美感兩大層面。形式美感層面主要針對媒材、色彩、工法、原則等美感作探討分析；內容美感層面主要針對媽祖造像圖像內容的象徵寓意做探討分析。另外將針對台南地區媽祖造像的「手路」和「流派」作探討分析。

一、形式美感層面

形式美是審美範疇之一。形式論美學的萌芽甚早，最早可追溯到古希臘時期畢達哥拉斯學派¹⁷⁹，但有系統的形式論美學，一般認為從康德開始。¹⁸⁰ 20 世紀英國形式論美學家克來夫·貝爾〔Clive Bell, 1881-1966〕在其《藝術》中強調，一切視覺藝術的共同性質，在於它們是一種「有意味的形式」，它們通過某種特殊方式將線條、色彩組織成某種形式或形式間的關係，這些形式或形式間的關係是審美的感人形式。¹⁸¹美之所以不是一般的形式，而是有意味的形式，在於形式美若脫離了內容和涵義，就沒有「美」，而只有「形式」。李澤厚在《美的歷程》一書提到，中國新石器時期的彩陶，夏、商、周的青銅，其裝飾的線條、色彩等形式，都是有意味的形式，而不僅僅只是「美觀」或「裝飾」。本小節將藉由貝爾的「有意味的形式」作為論述的依據，媽祖造像從形式美感層面來看，主要形式構成有媒材、色彩、工法線條及美的原理原則〔比例、對稱、反覆〕等，但這些形式美本身並不能作為獨立的審美對象，他必須和特定的內容相關聯，即「有意味的形式」。

〔一〕媒材

台南地區的媽祖造像所用的材料很多，主要有紙、泥、木等...，即所謂的一紙、二土、三木。一般所用的材料都是因地制宜，就地取材，同時也與經濟基礎與技術能力有關。民國五十年代以前雖然還有紙塑脫殼媽祖造像，但因材料不具

¹⁷⁹ 畢達哥拉斯〔Pythagoras, 約西元前 570-前 475 年〕提出美體現著一種數量關係，即和諧。從他開始，許多西方美學家都持有一種信念，即美的本質是可以理性把握的關係或形式。參考《美學百科全書》。

¹⁸⁰ 德國唯心主義哲學家康德〔Immanuel Kant, 1724-1804〕提出美的分析主要涉及到美的對象的形式。參考《美學百科全書》。

¹⁸¹ 李澤厚、汝信《美學百科全書》。北京市：社會科學文獻出版社，1990 年，P578。

有永久性，再加上技藝傳承不易，數量極少，〔圖 4-23〕是極其珍貴的一件清代紙塑千里眼造像。民國九十年代後因為復古風潮的影響下，魏俊邦師傅也製作了一件精美的紙塑媽祖造像〔圖 4-24〕，整體而言，紙塑媽祖造像在台灣社會經濟困頓之際，因材料廉價而有其存在的可能性，但就長久性而言，紙塑媽祖畢竟保存不易，難以符合信眾的需求。因此，台南地區的媽祖造像主要還是以軟身、泥塑和木雕為主。大型媽祖造像以泥塑居多，泥塑媽祖，所用的泥可以就地取材，費用也最經濟，速度又快，保存期限久遠。而六呎以下中小型媽祖造像，則是以木雕為主。木雕神像以檀木和樟木最多，檀木是中國最早用於佛像雕刻的材料，不僅因為它質地細緻、堅實，易做精微細緻的雕刻，更主要的是因它有幽雅神奇的香味，不蛀不腐，不變形翹裂，是木雕神像中最名貴的材料，但取得較為困難，因此台灣地區的媽祖神像則大量以樟木取代，樟木也有香氣，但此香不同於彼香，它木紋細而有韌性，不被蟲蛀，也是雕刻神像的好材料。台南地區的媽祖造像在雕刻素材的選擇上之所以最常使用泥塑和木雕，主要原因在於考慮到保持雕塑完



〔圖 4-23〕



〔圖 4-24〕

成形式的恆久性和完整性，媽祖造像作為祭祀崇拜的對象，恆久性的形式美感是選擇雕塑媒材主要的選項。

〔二〕色彩

色彩是形式美構成中主要的屬性，色彩具有聯想性，主要是由人的實踐活動、生活經驗所決定的；色彩具有表情性，向人傳達一定的情感意味；色彩具有象徵性，具體的色彩象徵某一具象。¹⁸²台南地區的媽祖造像臉部的顏色，主要可簡分為三種：粉面、金面、黑面，粉紅色是媽祖原來的面容色彩，稱為「粉面媽祖」，明清時期大部分的媽祖造像為粉面。但由於媽祖廟向來香火頂盛，而廟裡的媽祖神像久受香煙薰染，面貌由原來的粉紅色變成了黑色，信徒久而久之也就慣稱為「黑面媽祖」，黑面媽祖也代表香火鼎盛、神力非凡，最為嚴肅，代表救世濟苦、鐵面無私，民國時期後所雕塑的媽祖造像以黑面最多。此外，臉部貼上金箔的稱為「金面媽祖」代表媽祖得道昇天時的面容，是媽祖由凡人轉化為神仙的象徵，同時也代表民間經濟實力雄厚，金面是人們對媽祖最大的尊敬。媽祖無論是粉面、金面或黑面，都只是一種外在的象徵意義，其本質和人們的需求有極大的關聯性，不同時代的信眾需要什麼？自然產生不同的媽祖面容。事實上媽祖造像的面容雖有不同顏色之分，但媽祖造像的外表全是「金色」，稱為「金身」〔圖 4-25〕，俗話說：「人要衣裝、佛要金裝」，根據佛像儀規「三十二相」中「金身色相，身體之色如黃金」的規定¹⁸³，佛像必須裝金，受到佛像造像的影響，道教造像及民間神像也必須裝金，媽祖造像自然也不例外，貼金並以紅色作點綴裝飾，金色和紅色是台灣民間傳統最常使用的色彩，「金色」代表富貴之氣，「紅色」代表喜氣，以「金色」、「紅色」作為媽祖造像的色彩裝飾，一方面產生金光閃閃、高貴逼人的華麗

¹⁸²李澤厚、汝信《美學百科全書》。北京市：社會科學文獻出版社，1990年，P550。

¹⁸³出自《三藏法數》四十八。參見曹厚德、楊古城《中國佛教藝術》，北京市：中國世界語出版社，1993年。

裝飾美感；一方面在木雕神像上敷以金箔，可以保護木材，而達到媒材的永恆性。清代以前的媽祖造像大多數為這種貼金神像，是經濟實力的展現，同時也象徵媽祖脫離凡塵俗世，化羽成仙，代表金剛不壞之身，是神聖化的表現。民國時期以後，由於民間的審美趣味改變，媽祖造像的色彩儀規也不在墨守成規，貼金神像不再是單一選項，紅色、金色、藍色、綠色、紫色、白色等五彩繽紛的色彩〔圖 4-26〕，成為新的色彩趨向，這種裝金上彩的藝術效果和貼金神像一樣，都是源自於中國佛教造像的傳統。



〔圖 4-25〕



〔圖 4-26〕

〔三〕工法線條

中國古代藝術家特別重視線條，中國繪畫是由線條組織而成的，雕刻也像畫，從媽祖造像可以看出，佈滿了綿密流暢的線條，從線條中透露形象姿態。媽祖造像的雕刻工法主要為立體雕，強調神像整體性的考量及細部線條表現，利用圓潤

的雕刻技法先將初胚形體大體佈局確定，再進行衣飾褶紋的刻劃，爾後再進行細雕修飾，由於媽祖造像細部的線條繁複而綿密，有時妝佛師父會細心刻劃，有時也會以漆線和粉線的手法來替代，使雕塑的每個小細節都非常的精緻。爲了使雕刻技法上有更多的變化，也有妝佛師父採用「內枝外葉」的雕法，也就是利用厚圓的木料，由外往內雕出不同的層次，使之具有立體感與層次感，台南市鹿耳門天后宮的開基媽祖〔圖 4-27〕，就是採用這種雕刻手法



〔圖 4-27〕

的一件優美作品。台南地區媽祖造像刀法圓潤而不剛硬，細部線條綿密，整體而言表現的是一種「圓潤」、「滿」、「綿密」的形式美感。

〔四〕原則

形式美的另一重要構成是形式美規律，即美的原理原則，早在古希臘時期的哲學家就注意到美的形式和本質，亞里斯多德〔Aristotle，西元前 384-前 322〕把美的本質規定爲整一，把美的形式規定爲秩序、勻稱、明確。¹⁸⁴自此以後，人類經由觀察、模仿、應用、簡化中慢慢歸納出大家所延用的美的形式和原則，如整齊、統一、對稱、均衡、調和、對比、反覆、比例、和諧、律動等規律。馬克思〔Karl Marx，1818-1883〕也曾指出：「人類的生產物品是按照美的法則而創造的」。¹⁸⁵中國歷代匠師在製作媽祖造像時，充分發揮這一美學傳統，除了要考慮造像的宗教性和社會性功能，同時還能自覺的運用形式美的法則。

¹⁸⁴ 李澤厚、汝信《美學百科全書》。北京市：社會科學文獻出版社，1990年，P186。

¹⁸⁵ 馬克思《1844年經濟學—哲學手稿》。參見吳山、徐思民、陸曄《中國八千年器皿造型》，台北市：藝術圖書公司，1994年。

1. 比例原則

比例〔Proportion〕是造像藝術中型體本身各個部位的對立關係，比例恰當自然可以造成平衡。古希臘美學家認為黃金比例是最美的形式美，文藝復興時期著名的畫家達文西〔Leonardo da Vinci, 1452-1519〕認為人體是最好的比例，同時認為黃金分割比例之說普遍適用於形的構圖。¹⁸⁶但我們不應將黃金分割視為是唯一美的比例，因為形式美是多樣的。媽祖造像在型體本身各個部位的對立關係也是講究比例原則的，造像的比例完美，則成功一半，一般雕刻神像有所謂「站七行六坐五」的比例原則，以坐姿媽祖造像為例，其頭與身體的比例是一比五，媽祖造像的比例並不合乎人體結構比例，但卻是妝佛師父鑽研的結果，當種比例關係則成為「有意味的形式」，他們按照神像自身的規律，從神像的實際功能需求選擇最為適當的比例關係，尤其是各部位的比例尺寸，都需要符合「吉數」，如此神像才能保佑闔府安康、添丁發財。

2. 對稱原則

對稱〔Symmetry〕是指以無形的一條線作為中軸線，向左右或上下排列完全相同的內容，媽祖造像以鼻樑作為中軸線向左右發展，為左右對稱形式，古希臘美學家就說：身體美確實存在各部位之間的比例對稱。¹⁸⁷由於人體本身就是一種左右對稱，因此以人為參考對象所雕刻出來的媽祖造像，多少具有對稱的美感，對稱使人獲得靈魂上的安定和莊重，這種類似「禪定」的精神境界，一直都是宗教造像主要的形式美感，對稱雖然有呆板之虞，但卻給人平安、穩定的感覺。

3. 反覆原則

¹⁸⁶ 同上註，P484。

¹⁸⁷ 同上註。

反覆〔Repetition〕的形式，是指藝術的各部分之間，有完全相同的元素，重複的出現，反覆給人一種單純的美感。媽祖造像中有許多裝飾圖案反覆的出現，如環帶紋、回紋、雲紋、水紋、花草紋、龍紋、鳳紋等，每一種紋樣都不會獨立出現，而是在一定的範圍內反覆出現，顯示出「滿」和「繁複」的裝飾美感。但這種反覆的形式美，也不純粹只是一般形式美，不僅僅只是「美觀」或「裝飾」，而是有意味的形式，例如環帶紋、回紋早在中國青銅時期就已存在，是從新石器時代象徵龍蛇圖騰崇拜所演化出似蛇的盤曲狀，¹⁸⁸漸漸轉化成裝飾性的反覆圖樣，但若我們只單純將這些反覆的圖樣視為裝飾作用，則會失去其內在意涵。中國古代的神都是人面蛇身的模樣，某個層度看來，回紋或環帶紋皆為有意味的形式，或許是和中國古代神秘的巫術禮儀圖騰有關。又雲紋的反覆出現，並不只是作為裝飾，而是象徵仙境祥雲，是神存在的另一種想像。

4. 和諧、古意老氣

和諧，亦即多樣統一，古希臘哲學家斐安說：「和諧是雜多的統一，不協調因素的協調」。¹⁸⁹說的是和諧美，媽祖造像雖然形式內容繁複、雜多，但最終在紛繁豐富的差異性表現中體現出共同一致的美。媽祖造像的和諧美不僅僅在於形式的和諧，而是表現在其古意老氣的內容之上，即有意味的形式。中國傳統宗教造像一向強調掌握古意之要訣，媽祖造像也不例外，由於妝佛工藝是師徒傳承制度，因此，雕刻工法需按照傳統方式進行，刀法、步驟、比例、構圖、服冠等形式和內容表現也就成爲一種範本，一代一代傳承下去，這種依照原則工法所雕造的神像，雖然表現出古意、老氣、傳統、耐看的形式美感，但一不小心也會造成造像「商品化」、「形式化」和「俗套化」之慮，使媽祖造像千篇一律，缺乏「創造性」。

¹⁸⁸李澤厚《美的歷程》，台北市：三民書局出版，1996。

¹⁸⁹李澤厚、汝信《美學百科全書》。北京市：社會科學文獻出版社，1990年，P552。

5. 寫實神韻

中國宗教造像自唐代以來，即著重「寫實」表現，宋代以後，更在「寫實化」的基礎上，加強「世俗化」的美感。媽祖造像在宋代「寫實化」和「世俗化」的時代審美趣味的影響下，無不刻劃出人物實際的樣態與寫實性，但媽祖造像畢竟是信眾供奉、崇拜的對象，因此，媽祖造像和寫實人像是有不同的含義，如果用現代人體解剖、結構關係去雕塑神像，那就難免把媽祖造像雕成了現實人物一樣，就失去了媽祖的莊嚴，因此，媽祖造像雖然注重寫實性和世俗性，卻不同於西方的寫實、寫生觀念。中國的寫實神韻，注重的是人物的氣質和神韻，以形寫神，如媽祖姿勢端正，慈顏善目，嘴角含笑，神情端莊，引人親近又望之生敬；千里眼、順風耳蹙眉瞋目，姿態威武；配妃溫柔婉約。總之，歷代妝佛師傅利用了人物的五官線條、面部神情和肢體動作，將各種不同身分的人物特質，一表無遺。

二、內容美感層面

〔一〕面容特徵

媽祖的臉部構圖採取左右對稱的雕刻手法，綜觀台南地區的媽祖造像，大多為細長的柳葉眉、雙眼微睜的丹鳳眼、微笑的櫻桃小口、鼻樑筆直於中軸線、耳垂較正常人長。媽祖的五官可以說是世俗化的表現，柳葉眉、丹鳳眼、櫻桃小口都是傳統中國女性美的象徵，但媽祖實際上還是屬於宗教藝術的範圍，仍然



〔圖 4-28〕

具有宗教的主題和意味，微睜的雙眼、較大的耳垂皆強調宗教內容，它們不是世

俗化的表現，而是參考了佛像造像「三十二相」的特質，所謂眼開三分，是爲了「眼觀鼻、鼻觀心」¹⁹⁰，好像在俯視眾生，使人的精神達到安慰；而耳輪垂錘，則是耳大福相，這些異於常人的相貌，使媽祖造像既具有世俗性的美感又具有神聖性的美感。〔圖 4-28〕

〔二〕手部姿勢

媽祖的雙手修長而纖細，手指柔軟，皮膚滑嫩，這些具體的特徵皆符合佛的具體表徵「三十二相」的特質，雙手結構具寫實性，綜觀而言，台南地區的媽祖造像，主要的手勢爲「朝天持笏式」、「作拱舉狀式」、「如意式」、「平放式」〔圖 4-29〕。「朝天持笏式」爲雙手相握，左手在外、右手在內，持笏於胸前，作上奏狀，如台南市祀典大天后宮、海安宮、金安宮、台南縣鹽水天后宮、茅港尾天后宮、西港慶安宮等鎮殿媽祖。「作拱舉狀式」其手勢姿態與「朝天持笏式」相似，同樣是持笏作上奏狀，所不同的是雙手覆蓋錦絹。如台南市開基天后宮、台南縣安定聖安宮等鎮殿媽祖，這種手勢可以說是同時具有威嚴感又具備女性溫柔秀氣的美感。由於「朝天持笏式」和「作拱舉狀式」都是持笏上奏狀，較具威嚴感，因此，大部分的鎮殿媽祖皆以此兩種手勢爲主。「如意式」其左右手皆自然平放於膝上或龍椅之上，手持如意或笏，如台南市開基天后宮崇禎媽、鹿耳門天后宮、海安宮開基媽，明清時期許多小型媽祖造像或是開基媽祖，以此手勢居多，這種手勢較爲輕鬆自然，具親切感。「平放式」是指左右手放於龍椅或龍椅橫木之上，手持手絹或扇子或如意，如台南市開基天后宮二媽及鹿耳門聖母廟三尊軟身媽祖等，軟身媽祖大多是以此手勢型態呈現，這種手勢姿態和「如意式」一樣輕鬆自然，具親切感，猶如古代仕女一般，具有世俗的美感。

¹⁹⁰吳榮賜總編輯《中華五千年文物集刊 服裝篇下》。中華五千年文物集刊編輯委員會出版，1986年。



〔圖 4-29〕

〔三〕九旒冕冠

媽祖的冕冠形式極為多樣，這裡僅就雕刻部分作探討，主要可分為三大類型〔圖 4-30〕，分別為 1. 明鄭時期前的有帽翅無垂旒的「冕冠」，其冠式儀規沿襲至明代龍鳳冠形式。2. 清代時期有帽翅有垂旒的「九旒冕冠」，是媽祖晉升「天后」的身分象徵。3. 日治時期以後無帽翅無垂旒的「平帽」，由於時代審美趣味的改變，人們另外為媽祖訂做銀製、紙製、鉚絲等更華麗精美的媽祖冠，為了方便戴帽，這種樸素無紋的「平帽」成為新的選擇樣式。上述三種媽祖冕冠類型，以「九旒冕冠」最具象徵意味，「九旒冕冠」是清代以後媽祖主要的冕冠形式，媽祖的身分自清康熙年以後為「天后」，有一定的儀規需要遵守，理應著清代皇后輿服儀規，根據清乾隆三十一年編撰《皇朝禮器圖示》：「皇后綵應該為綠色，繡五穀豐登，佩箴管，條皆明黃色。」¹⁹¹〔圖 4-31〕。但媽祖的冕冠服飾顯然和清代皇后不同，由於清初所頒布的薙髮易服令，有所謂「男從女不從」、「佛道僧侶可不從」的承諾，因此清代媽祖的冠服仍然沿襲明代形制。「九旒冕冠」象徵媽祖「天后」的身

191 吳榮賜總編輯《中華五千年文物集刊 服裝篇下》。中華五千年文物集刊編輯委員會出版，1986 年。

分，「冕」是最尊貴的禮冠，「旒」是冕冠前垂下的珠玉，《禮記·玉藻》曰「天子玉藻，十有二旒，前後邃延，龍卷以祭。」¹⁹²冕旒是歷代帝王專屬的帽冠形式，前後十二旒冕冠。而媽祖「九旒冕冠」雖然無法和皇帝比較，但卻比皇后或任何一位女神還要尊貴，享有與太子同等的尊崇地位。根據明史《輿服志》：「皇太子冠服。洪武二十年定，袞冕九章，冕九旒，旒九玉。」¹⁹³規定太子所戴的冕冠為「九旒冕冠」，但媽祖的「九旒冕冠」顯然不同於太子，媽祖的「九旒冕冠」裝飾有金龍、翠鳳等珠玉寶石和大小花鈿、冠兩旁各有帽翅〔博鬢〕，和明代皇后的「龍鳳珠翠冠」相似，明史《輿服志》：「洪武三年制定，皇后禮服，冠飾九翬四鳳，花釵九樹，小花數如之，二博鬢九鈿，..」。¹⁹⁴〔圖 4-32〕因此，媽祖的「九旒冕冠」是明代太子的「九旒冕冠」和皇后「龍鳳珠翠冠」的結合體。¹⁹⁵



〔圖 4-30〕

¹⁹²吳榮賜《台灣媽祖造像美學研究》。淡江大學中國文學學系碩士班，2006年。

¹⁹³王婉婷〈台南市廟宇媽祖帽冠演變研究〉。《2005年媽祖國際學術研討會》。

¹⁹⁴吳榮賜總編輯《中華五千年文物集刊 服裝篇下》。中華五千年文物集刊編輯委員會出版，1986年。

¹⁹⁵王永裕在《台灣媽祖造像群之圖像藝術研究》也持相同的看法。



〔圖 4-31〕



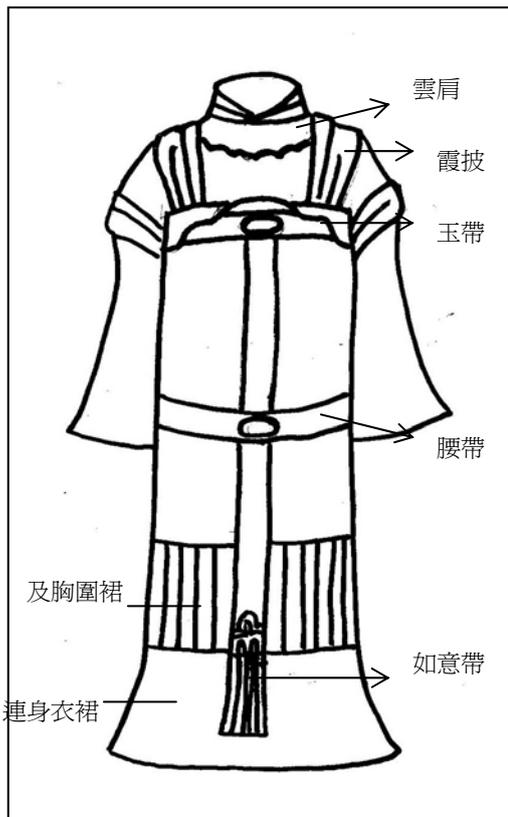
〔圖 4-32〕

〔四〕龍袍

龍袍是明代以後媽祖造像的服飾儀規，意味著裝飾龍紋的服飾，明史《輿服志》：
「洪武三年制定，皇后禮服，……真紅大袖衣，圍雙龍紋飾珠寶金紐豎領，龍紋霞披，紅羅裙。」¹⁹⁶說明皇后禮服以龍紋作裝飾，除皇后外，皇妃以降皆不可使用龍紋，最多只能用織金或繡鳳紋，從上圖可以看出，明代皇后禮服上的龍紋主要裝飾在豎領和霞披上，而媽祖龍袍上的龍紋則是裝飾在腰腹之間和兩大袖上，尤其是腰腹間的正面龍紋比起皇后禮服的升龍紋圖飾更具威嚴神秘感，它是一種獸面紋形式，為龍面紋，「龍」在中國古代是為其統治的利益、需要而想像編造出來具有「禎祥」意義的標誌¹⁹⁷，它和饗饗紋一樣，都是中國老祖宗「真實想像」出來

¹⁹⁶同上註。

¹⁹⁷李澤厚《美的歷程》，台北市：三民書局出版，1996。



〔圖 4-34〕

〔圖 4-33〕

的某種東西，在現實生活世界並不存在的動物。在中國遠古傳說中的「神人」都是人首蛇身，可見龍蛇圖騰最早被用來象徵、想像神人的模樣。李澤厚說：「龍是蛇的誇張、增補和神化。」「龍不是現實的對象，而是幻想的對象、觀念的產物和巫術禮儀的圖騰」。¹⁹⁸「龍」從巫術禮儀的圖騰，逐漸讓位給政治和歷史，進入封建時代成為皇帝的象徵，皇帝為龍五之尊，「龍」也就成為特定統治階級能使用的紋樣，是尊貴和權力的象徵。龍袍使媽祖如皇帝一般尊貴，同時又具備「禎祥」的涵義。具體而言，龍袍是由白色內著衣、連身衣裙、及胸的圍裙、雲肩、霞披、玉帶、如意帶、腰帶等衣飾配件組合而成〔圖 4-33〕，這些配件中，有原本就屬於貴族仕女的服飾配件，也有屬於男性貴族所屬的配飾，玉帶、如意帶、腰帶使媽祖的身分「去女性化」，為人間儒官的形象，「玉帶」是古時文武官員的服飾配件，以「玉」作為裝飾的腰帶，為男子專屬，是貴族和權力的象徵，同時具有吉

¹⁹⁸同上註。

祥如意、富貴避邪的意義。「如意帶」則是繫在「玉帶」垂下的帶子，裝飾有龍紋等吉祥圖案，同樣也是古代達官貴人的服飾配件，是社會地位的象徵。這些象徵男性統治階級的服飾元素，賦予了媽祖高貴的權力象徵，使媽祖的身分高過任何一位女子及女神，是中國男性霸權威嚴下的特殊例子。雖然如此，媽祖作為一名女子，始終無法完全逃脫中國女子的共性，媽祖雖然身著龍袍官服，但雙足仍然是穿著象徵傳統中國女性的「弓鞋」〔圖 4-34〕。

〔五〕裝飾圖紋

媽祖服飾上的紋飾除了龍紋外，另有鳳紋、雲紋、水紋、火焰紋、環帶紋、回紋、花葉紋等紋飾，這些元素若一一檢視，則發現均帶有吉祥如意等象徵寓意。這些紋樣往往不會單一出現，總是以反覆、連續、對稱的形式出現，可連續組合疏密不同、繁簡隨意的二元或四元連續圖案，大多作為服飾底紋點綴鋪設用。受到佛教藝術和中國傳統吉祥紋飾影響，媽祖造像上展現豐富的紋樣裝飾，往往有吉祥、清靜、高貴、神聖的象徵寓意，具有祈求風調雨順、國泰民安的願望，同時反映出台灣民間喜歡「熱鬧」的審美趣味。

1. 鳳紋

正如龍紋是蛇的誇張，也是鳥的一種誇張變形，和龍一樣都不是現實動物，充滿想像和象徵意味，「鳳」被用來象徵祥瑞，媽祖貴為「天后」，以「鳳」作為裝飾紋樣，除了祥瑞之徵兆也象徵高貴的身分。

2. 雲紋

有如仙界雲氣，帶有神聖性，虛無飄渺，象徵祥瑞。

3.水紋

佛教認為「四大」即地水風火，中國古代的哲學理論「五行」學說，指的是金、木、水、火、土五種元素，「水」性濕，涵養一切物質，可見「水」的重要性，「水紋」常用於裝飾在媽祖衣袍的下擺位置。

4.火焰紋

佛教認為「火」是最大的清靜，最大的吉祥¹⁹⁹，火焰紋的變化極為豐富，也常被廣泛的使用在媽祖服飾上，具有畫龍點睛的效果。

〔六〕配件物

硬身媽祖的配件物，主要有「笏」和「如意」；軟身媽祖的配件物，有「扇子」和「錦絹」。

1.笏

又稱為「玉圭」、「圭笏版」、「奏版」，大多為上尖下方的玉器，台南地區媽祖造像常見的「笏」，大小、長短不一，除了玉器材質外，另有木質鍍金。清代以前「笏」多為平面龍紋裝飾，民國時期以後「笏」的樣式多變，龍紋為浮雕。「笏」是古代朝臣晉見皇帝時手上所持的版子，也是作為臣子對皇帝、下對上的一種臣服的“符號”，同時也是以男性作為統治階級的權威象徵。「笏」使媽祖脫離了中

¹⁹⁹參見曹厚德、楊古城《中國佛教藝術》，北京市：中國世界語出版社，1993年。P228。

國傳統女性形象，成爲男性統治階級的一員，是人間最高統治者皇帝的臣子；也是仙界玉皇大帝的臣子，「笏」也就成爲媽祖爲人民請願祈福、上達天聽的象徵符號。

中國古代女子是不做官、不上朝的，自然也就不可能持「笏」，但自清代以後媽祖造像開始出現持「笏」的形式，除了媽祖外，其他女神並未享此特權，甚至是男神也只有玉皇大帝、三官大帝、北斗星君、文衡聖帝等層級較高的神祇持「笏」，這是極爲有趣的現象。究竟是什麼原因清代以後媽祖出現持「笏」的形象？誠如本文第三章第四節所述，因爲政治統治功能，清代統治者給予媽祖的封誥最多，也最尊貴，尊貴的媽祖造像必定需要一項符號來象徵其神聖性，「笏」就成爲這一神聖性的主題，而賦予媽祖這身榮耀的清代政權，也從此獲得利益和好處，既然「笏」代表對權威的屈從，媽祖持「笏」自然象徵對清代統治者的「臣服」，爲清皇帝的「臣子」，同時認可清代統治的正統性，進而爲統治者所頒布的規章和命令背書，總的來說「笏」成爲媽祖與統治者互相轉換權威、相互鞏固地位的符號。

2. 如意

象徵吉祥如意，如人心意，當媽祖坐姿爲「如意坐」時，媽祖左手所持的就是「如意」，其頂端爲花瓣紋，有的刻有紋樣，有的鑲嵌珠寶。

3. 扇子和錦絹

都是中國古代仕女的用品，當媽祖手上持「扇子」和「錦絹」，予人一種書香門第、端莊秀氣的美感，是媽祖造像世俗化的具體表現。

〔七〕龍椅

分爲龍椅、腳踏座、台座三個部分。硬身媽祖造像和龍椅爲一體成型；軟身媽祖則是金身和龍椅分開爲兩個要件，模擬真人坐椅的姿態和形式，因此龍椅需要量身訂做，才能協調，媽祖姿態也才能顯出優美。媽祖的龍椅除了有裝飾龍頭雕刻外，也時常見到二只獅子蹲在媽祖座前，當然也有數量達到六只獅子，隨著時代經濟繁榮，各種形式和數量的獅子都可以出現在龍椅座上，如〔圖 4-35〕。這種「獅子座」形式，在佛教造像藝術中時常可見，是佛像台座的類型之一，



〔圖 4-35〕

「獅子」在佛教無像期階段，就已經代表「佛」的存在，佛經就常用「獅子吼」來比喻佛陀說法。媽祖座前的獅子，眼睛圓而大，嘴巴張開，一副雄赳赳氣昂昂的樣子，威武而莊嚴，似乎在維護著媽祖的尊貴身分，作爲媽祖傳教說法的象徵。另外，獅子是獸中之王，也代表權威，媽祖座前的獅子，確實是增添了媽祖的威嚴感。

三、風格〔手路〕與流派

本節將論述台南地區神像雕刻主要風格〔手路〕和流派。擬借用英國人類學家馬凌諾斯基 Malinowski, Bronislaw Kaspar (1884-1942) 的「田野調查法」，以目前台南地區妝佛商店做研究對象〔表格六〕。其具體內容爲：一、針對台南地區妝佛工藝發展作歷史性的展開回顧。二、針對台南地區現有妝佛工藝作實際的觀察，體驗妝佛工匠們的真實觀念和情感，並就台南地區三大妝佛傳統「泉州派」

及「福州派」、「漳州派」作深入分析，並回顧清代以來的重要的妝佛世家及代表的匠師。

妝佛藝術是一門綜合性的藝術，它涉及到很多的藝術門類，除了神佛造像之外，還有許多與神像相關的配套設施和各種技藝，如裝飾紋樣、漆線、粉線、安金、彩繪、配件等。因此，神像雕刻是一個以妝佛師傅為首的團隊集體創作，分工尤細，並非由一人獨立創作完成，儘管分工明細，但彼此在師傅的引導下卻也配合的極為協調，當然，一專多能的高手，也是存在的，一般妝佛店的老闆「師傅」都有這樣的技藝和能力，方能招收徒弟，一脈相傳。神像的風格因派別有所差異，往往是以地方為區域作為專業幫派的分際，如自古以來，中國佛像雕刻有所謂寧波幫、紹興幫、福建幫、廣東幫等，各幫有各幫的風格〔手路〕和技藝。福建一直是妝佛工藝的重鎮，在其傳統脈絡下又可細分為泉州派、福州派和漳州派，也就是台灣妝佛工藝的三大重要流派。

台南地區妝佛工藝的發展甚早，「妝佛」一語曾出現在台南大觀音亭的碑文中，道光年間是台南地區妝佛工藝逐漸本土化的關鍵年代。清道光年間以前的媽祖造像，不是自原鄉直接請來，就是聘請唐山師傅〔泉州派〕過海來台從事神像雕刻。清道光年間以後由於台南地區寺廟林立，妝佛工藝有市場需求，因此許多名師來台之後就在府城所在地落地生根，開啓了台南地區妝佛工藝的發展史。總的來說，清道光年間至民國光復以前，主要的妝佛世家有：以蔡四海為首的「來佛法」〔「來佛國」〕於道光十五年〔1835〕成立，是台南地區第一家妝佛店〔表格七〕。莊和的「西方國」、陳達的「承西國」〔表格八〕、蔡連的「來佛國」²⁰⁰。光復以後，除原先的泉州派世家外，另外崛起的有泉州派蔡心的「西佛國」〔表格九〕；福州派林亨琛的「人樂軒」〔表格十〕；漳州派陳金永的「金芳閣」等..

²⁰⁰ 根據日治時期《工商年鑑》資料。見吳有松，《台灣妝佛工藝的先驅-府城的神像創作者》。傳統藝術 28:31，2002年。

〔表格十一〕。從上述店名可以發現，泉州派妝佛店主要以「國」為店號；福州派妝佛店主要以「軒」為店號；漳州派妝佛店則是以「閣」為店號。從店號的刻意區隔，可以看的出來，妝佛師傅對於自身的師承派別極為重視。近十餘年來，台南地區的妝佛工藝已逐漸背離傳統，各門各派的分野模糊，雕刻技法和造像比例姿態上，受到現代雕刻觀念影響，不再墨守成規，也或者為了因應顧客的需求和喜好，神像造像變得更加商業化和產品化，加上中國大陸廉價的神像造像充斥市場，使得原本慢工出細活的妝佛工藝產業面臨極大的考驗，縱然如此，仍然有許多妝佛工作者默默的努力，到老仍固守著佛店，一代傳承一代。

〔一〕泉州派妝佛工藝

台灣妝佛工藝的源起來自於泉州師父的傳承，是較無爭議的。光復以前，泉州式的妝佛伴隨著台南府城深厚的傳統宗教信仰而盛極一時。泉州派的妝佛工藝包括雕塑及裝飾工作，主要有兩種做法：其一，無論泥塑或木雕，造像和紋飾〔衣飾上浮雕龍紋裝飾〕為一體成型，業者稱之為「硬刻」，外飾部分安上金箔和著色，即可完成。其二，泥塑或木雕金身完成後，以軟性粉質的線形，以盤纏方式在衣飾上構成浮雕龍紋和其他紋樣裝飾，這種技法一般分為「漆線」和「粉線」，泉州式的妝佛技藝主要是「漆線」為主，「漆線」的材料除了“粉”和“油”外，主要材料是“生漆”，靠著捶擊使材料具備彈性，以便搓揉成線條狀，線條的粗細和均勻正是泉州師傅技藝高低評比之一，由於「漆線」比「粉線」的線條更加細緻，因此，以「漆線」作為紋樣裝飾，其特色是可以將紋樣做到極為細膩和豐富，對於小型神像或是紋樣細部的表現效果較佳。於是，一般認為泉州式妝佛工藝較其他派別嚴謹細膩。就因為泉州式妝佛步驟按部就班，注重神像的架式，講究比例、構圖，強調線條和繁複的裝飾「漆線」，大到整體格局，小到紋樣細微處，無不謹慎面對，又工序繁複，精雕細琢。因此，雕刻時間長，過去泉州派的妝佛師父在雕刻一尊媽祖造像所費工時約三個月至半年，這樣長的工時，民國以後自然無法

滿足顧客的需求。再加上泉州派只傳自家人不傳外人，所謂的「單傳」，即「只傳媳婦不傳女」，因此，傳承不易，有斷層的危機。泉州派代表匠師及媽祖造像如下：

1. 「來佛國」的蔡四海〔?-1901〕

清道光年間來台開業於台南府城，依照府城工藝研究者吳茂成的研究，「來佛國」就是「來佛法」。清道光十五年〔1835〕祀典武廟舉行禳災祈安建醮，捐款木碑上記載了「來佛法」捐銀一元。²⁰¹可見清道光十五年之前，「來佛法」已在台南府城開業，是台南府城第一家妝佛店。蔡四海一家三代皆是妝佛師傅，依照泉州派“只傳自家人不傳外人”的雕刻傳統，隨著第三代傳人蔡金永的年老，逐漸退出府城妝佛工藝界。目前台南市祀典武廟和台南祀典大天



〔圖 4-36〕

后宮仍然保留許多蔡四海的作品，其中最具代表性的媽祖造像為台南祀典大天后宮鎮殿媽祖〔圖 4-36〕。根據廟方考證，鎮殿媽祖雖然是在康熙二十三年建廟時一併塑造的，但歷經多次重修，清道光年間由泉州名匠蔡四海〔?-1901〕「來佛國」重修，應為民國 90 年發生斷頭前的樣貌。此造像保留了泉州派的“手路”，遵守 1：5 的造像比例原則，造像工整，衣紋轉折嚴謹，紋樣極為細膩和豐富，是台南地區泉州派妝佛工藝的代表。

2. 魏俊邦雕刻社的魏俊邦〔1947-〕

²⁰¹吳有松，《台灣妝佛工藝的先驅-府城的神像創作者》。傳統藝術 28:31，2002 年。

魏俊邦的父親魏得璋為日據時代在台南開業的泉州派妝佛師父，原店號為「魏得璋雕刻社」，和府城地區其他泉州派妝佛店一樣，皆是家傳，第三代傳人為魏俊邦兒子魏介民，所不同的是不以「國」作為店號，而是以各代傳人的名子為店號。魏俊邦的妝佛技藝傳承自泉州派風格，是目前少數還保有紙製脫殼神像技法的妝佛師傅。傳統製作神像的材料有三種，即所謂的一紙、二土、三木。紙製脫殼神像的做法由來已久，根據魏俊邦師傅的說法是 60 年前自泉州傳來台灣的一項技藝。其作法在過去是指先以土雕琢完成後，再以紙糊於上，最後再把土的部份拿掉而成；目前魏俊邦師傅發明了



〔圖 4-37〕

以保利龍代替土，先將保利龍雕琢好形體，以紙糊〔糯米糊〕於上，倒入香蕉水將保利龍溶化，而後再進行披土、漆線、安金、上彩等裝飾工作。代表的作品有台南市媽祖樓天后宮媽祖造像〔圖 4-37〕，這一尊紙製媽祖造像，一點也不輸木雕神像，頗為生動，散發優雅端莊的氣質。

〔二〕福州派妝佛工藝

台南府城福州派妝佛工藝的發展較泉州派晚，「人樂軒」第一代主持人林亨琛〔1896-?〕在日治昭和二年來到府城創業，隨著二次大戰，由回到福州，一直到光復後才又回到府城開業。福州派妝佛工藝的傳承，不同於泉州派父子相傳的傳統，福州派不僅家傳也外傳，師徒之間未必有血緣關係，學徒只要三年四個月的學習，就算“出師”，可獨當一面，目前台南市民權路一帶的福州派妝佛店，大多是林亨琛老師傅的徒弟所開設。正因為福州派的師徒制度，加上福州派妝佛工藝

不像泉州派那樣慢工出細活，那樣嚴謹而講究比例，因此妝佛的速度泉州派快，工時縮短了，價錢自然便宜，這也是為何福州派在民國五十年代後，在台南地區快速竄起的主要原因。福州派妝佛主要是傳承福建傳統脫胎漆藝技術，其妝佛步驟和泉州派相似，所不同的是泉州派以「漆線」為主要紋樣裝飾，較為「細路」，紋樣較為細膩和精緻，自然所費工夫較多，時間較長。而福州派則主要以「粉線」作為紋樣裝飾，比較的結果是時間能縮短，紋樣雖然較為粗曠，但技術好的妝佛師傅仍然能將「粉線」做的極為細膩，近數十年來，派別之分不那麼鮮明，福州派也能做泉州派的「漆線」。整體而言，福州派的雕刻是「快」「狠」「準」²⁰²，「快」意味著福州派的造像所費的時間短，如果泉州師需要半年方能雕好一尊媽祖造像，則福州師一個月就能完成；「狠」和「準」意味著福州師在雕刻時往往快刀劈下，就能精準的掌握住造像的形體和比例。由於媽祖造像是不能落款的，雕刻者往往不清楚自己所雕的造像在何處？在訪談「人樂軒」妝佛店的過程中，其傳人竟想不出較具代表性的媽祖造像，因此無法以圖片說明之。

〔三〕漳州派妝佛工藝

過去有關台南府城妝佛工藝研究相關期刊論文，均未提到台南地區有漳州派的傳承，但筆者經過實際參與調查發現，目前這一派別在台南地區枝葉茂盛，其傳人所開設的妝佛店，個個享有名號。漳州派的老師傅是陳金永〔1934-1997〕，漳州人，能做紙製脫殼神像和紙糊神像，光復之後在台南創立「金方閣」，曾獲第一屆、二屆全國花燈比賽第一名，



〔圖 4-38〕

據說他所妝的紙製脫殼神像是神韻靈動，一點不輸雕塑作品，可惜他的作品大多

²⁰² 高雄林邊師妝佛店：林邊師之子口述。

被火化，正因紙製神像保存不易，於民國 58 年轉行從事神像雕刻，他一方面叫自己的徒弟黃德勝到神農街蔡心所開設「西佛國」偷偷觀察和學習，一方面從外聘請妝佛師傅來店工作，憑藉著原有的漳州派紙製神像技術，「西芳閣」很快在台南妝佛工藝界立足腳步，招收徒弟。根據徒弟黃德勝口述，他所繼承的這一流派，是在傳統漳州派妝佛技法上吸收了泉州派和福州派優點，較接近人體比例，受到現代雕塑的影響，以坐姿媽祖造像來說，約 1：6，較為修長。另外紋樣裝飾有「漆線」和「粉線」兩種，主要是看神像大小和圖案複雜性來做區分使用。〔圖 4-38〕是「唐興閣」黃德勝的作品，是一尊極為優美的軟身媽祖像，因應業主的喜好，無論是媽祖頭戴九旒冕冠或是龍椅，都可以看到刻意仿古的手法，如黃師父自述，其造像刻意拉長比例，較為符合人體比例，這種審美趣味正逐漸醞釀。〔圖 4-25〕是黃師父近期的作品，是應小南城隍廟所託，刻意要模仿台南祀典大天后宮鎮殿媽祖，模仿的雖然唯妙唯肖，但縮小了頭部的比例，使整體比例較為修長。

第五章 結論

第一節 研究回顧

一、研究宋、元、明時期媽祖造像的風格演變，作為媽祖信仰傳入台南地區之前的造像風格探源，關於這一研究議題，過去相關研究均以歷代輿服志作為媽祖形象的推測依據，然而，根據本論文研究的結果發現，歷代的輿服儀規只能做為媽祖造像的參考，並不能以此作為歷代媽祖造像風格的依據。有鑑於此，本文試圖從歷代媽祖神話結構演變，來看不同時代的人是如何形繪媽祖形象；並從中國傳統宗教造像的時代風格中，找尋媽祖造像的基礎。從這兩個方向出發，確實也從中得到些許的發現和研究成果。

苦難是宗教產生的一個重要原因，不同時代的人需要什麼？難以克服的是什麼？自然產生一套又一套的敘述文本。解構主義者認為，隨著時代演變，社會文化背景有所不同，每一次材料的更替代表的就是對原“模本”的不滿，因為慾望的不滿足，才有發展的可能性，因為“多樣性”，才有“中心”以外的東西存在，才能有所創造和想像。如法國哲學家德勒之 Gilles Deleuze〔1925-1995〕所說：「因為慾望而打破傳統的秩序和理性的空間，因為慾望而產生多樣性、不合乎現實的價值觀和充滿想像力的故事發展」。當媽祖神話及造像不能滿足需求時，自然需要增加素材，使媽祖神話更加豐富，造像更加華麗和莊嚴。於是，生理需求、巫術信仰、靈驗功能、褒揚封誥、神話敘述、媽祖造像，形成一個互相轉換、互相影響的結構關係，也在這樣的結構關係下產生了媽祖形象的依據。例如：兩宋時期，媽祖生在漁村，因航海技術尚未有效利用，人們需要寄託超自然的神力，於是發展出巫術性質強烈的媽祖信仰，由於這時期的媽祖信仰，僅在莆田一帶發展，其

靈驗功能尚未顯明，因此只得到宋徽宗賜「順濟」廟額和欽定為「專司海岳」女海神的褒揚。西元 1132 年南宋王朝南遷臨安後，是媽祖信仰正式擴大的時間點，因為抵禦外族、維護水域等需求，給予媽祖的褒揚封誥從「夫人」晉封到「妃」，這時期相關的神話敘述，記載了媽祖維護公使安全出國、賜飲泉、降甘霖、破滅海盜、抵抗金兵等功勞。宋代媽祖神話敘述形繪了媽祖可能的形象，在神話結構下媽祖生前為「巫」，但「巫」不過是救人的手段，她之所以得到後人崇拜，是因為她行善濟世、靈感功能獲得肯定，因此，在特定條件下，去「巫性」成為儒、道典範是必然的結果。從可能的傳世品可以發現，宋代媽祖造像的確是介於儒、道之間，宛如活在禮教束縛下纖細保守的女性形象，既符合禮教規範，又表現出仙風道骨的樣貌。元代時期是媽祖神話和信仰強化階段，因為漕運「護航」、「護糧」政治上的需求，媽祖成為朝廷欽定的航海保護神，靈感功能一再被宣染，對國家的貢獻越大，皇帝的褒揚封誥就越提升，神話敘述自然必須增加素材，達到「天妃」所應具有的身分形象。於是，媽祖不再是宋代「巫女」的角色，而是出生良好的官家之女。元代時期的媽祖神話是在宋代模本〔儒、道觀念混雜〕基礎上加入了佛教色彩。從一件可能的傳世品可以看出，媽祖猶如觀音菩薩造像，呈現出內在慈悲精神和外在雍容華麗的裝飾美感，世俗化更進一步發展，走向裝飾風格，尤其表現在五官的處理上更為細膩。明代時期是媽祖神話定型的階段，媽祖的命名、出生、家世背景、生平事蹟都是在此時期才被確立。雖然明代皇帝對媽祖的褒封不如宋、元時期的虔誠，仍維持著「天妃」的身分，但民間對媽祖的信仰，隨著對外交往增多、海上運輸頻繁，工商業的發展而更加熱絡，帶動媽祖造像的第一波熱潮。尤其是明永樂三年〔1405〕至宣德八年〔1433〕間，鄭和七次遠航西洋的創舉，使媽祖信仰起了非常大的作用，媽祖因護寶船下西洋有功，地位更加鞏固和提高。整體而言，隨著神話形象的定型，媽祖造像也隨之定型，成為是日後造神的依歸。媽祖體態比宋元時期更為豐腴，年歲更增長，莊嚴威儀的程度更勝前朝，頭戴冕冠、身著龍袍，有如人間儒官形象。又加上千里眼、順風耳被納入媽祖神話敘述中，使媽祖造像朝向三尊像的組合形式。媽祖神話歷經

雛型、強化、定型等階段，媽祖從「巫女」的模本轉換成受禮教規範的「林氏女」，從專司海域的女神轉變到民間多功能的神祇，從儒道觀念的融合到逐漸具備完善的儒釋道精神；媽祖封誥也從「夫人」、「妃」晉升到「天妃」；整個演化變遷的過程，不僅反映出時代的宗教、政治、社會需求，也成為民間匠師造神的依據。

二、研究十七世紀以來媽祖信仰傳播到台南地區以後，歷經荷治、明鄭、清代、日治、民國不同時期的統治，媽祖造像的風格演變。以英國人類學家馬凌諾斯基 Malinowski, Bronislaw Kaspar (1884-1942) 的「全貌法」作為研究方法，視媽祖造像為文化體系的一整體，除研究媽祖造像風格特色外，也將研究與媽祖造像相關結構關係的其他部分，包括宗教、社會、經濟、文化等社會現象和文化現象。關於這一研究議題，過去尙未有相關的研究。有鑑於此，本文試圖以現有媽祖廟內媽祖供像作為研究對象，建構出台南地區三百餘年來媽祖造像的樣貌，從中得到些許的發現和研究成果。

十七世紀中葉，閩、粵地區士民前往台灣者日漸增多，當時的移民帶來了媽祖神像作為航海的保護神，最初的媽祖信仰和造像，就這樣傳到台南地區。小型媽祖造像是其特色，小型神像一方面價格低廉，符合商品化、量化的特色，一方面便於攜帶，最具代表性的是台南市開基天后宮崇禎五媽，從造像風格看來和明代時期的媽祖造像相似，為中年婦人的形象，具有母性的溫柔特質。台灣先民的移民史正是一部媽祖信仰的傳播史，荷治時期的媽祖造像數量少，主要是和漢人的人口比例及聚落的穩定有極大的關係。

西元一六六一年鄭成功克台，流傳著許多媽祖助戰的神話故事。早在南宋時期，媽祖就被視為抗金的女戰神，歷代統治階級一方面把媽祖作為戰爭的保護人，藉以鼓舞士氣；另一方面為標榜自己是替天行道，往往需藉助媽祖的神威來彰顯戰爭行為的正義性。鄭成功也不例外，媽祖神助的神話在這場艱難的戰役中，佔

有不可或缺的作用。由於媽祖作為一名戰神，其形象自然不能渺小，於是與人等身的軟身媽祖神像在這時期被迎上戰船，並隨著鄭成功的軍艦、船隻進入台南地區。最具代表性的有台南市安平開台天后宮大媽及台南縣鹽水護庇宮鎮殿大媽，其形象栩栩如生，神人合一有如古代仕女模樣，具有威懾敵人的功能。明鄭時期的來台的媽祖造像，無論是與人等身的軟身媽祖或小型船頭媽祖，均具有一股樸實敦厚之氣，面容慈祥而柔和，和荷治時期一樣，媽祖造像完全移植至原鄉，但隨著媽祖廟的建立和漢人移墾社會的逐漸穩定，使媽祖信仰在台落地生根，是媽祖造像熱心移植階段。

西元一六八三年，台灣納入清朝版圖，在收復台灣的過程中，流傳許多媽祖協助克台的神話故事。從人類文化學對於神話的研究發現，神話常常具有維護特定階級、社會集團的地位和利益功能。相對於漢人統治的宋、明兩代而言，清代的統治者更加崇敬媽祖，媽祖從「天妃」晉升到「天后」、「天上聖母」，封誥最多也最尊貴。古台南府城是當時台灣最繁榮的地區，其政治、經濟、文化等社會現象，為台南地區媽祖造像的發展起了很大的作用。政治方面，來台官員自施琅以降，為避免「功高蓋主」，將治台的功績歸功於媽祖顯應，為媽祖請封，集資建廟、塑像。經濟方面，郊商的經濟實力，扶植媽祖廟，帶動媽祖造像的需求。文化方面，部份匠師在台傳業，開啓早期妝佛工藝的發展。在政治、經濟、文化等功能的推波助瀾下，媽祖造像達到無比隆盛的階段，尤其是清治台初期、盛期。最具代表性的是康熙二十三年塑造的祀典台南大天后宮鎮殿媽祖群像，高約一丈八，是清代台灣最高大的媽祖造像群，也是晉封天后的第一尊媽祖造像，五尊像的組合，規模恢宏，雄偉壯觀，反映的正是中國的儒家君臣有序的思想。隨著都市經濟的發展，漢人社會的穩定，大規模的媽祖廟林立，廟大神像自然不能渺小，又受到祀典台南大天后宮的影響，各地媽祖廟紛紛建造大型鎮殿媽祖群，五尊像的組合形式成為日後鎮殿媽祖的基本造像模式。清代媽祖造像在明代造像的基礎上，進一步朝向貴族化發展，尤其是受到政治力的介入，去女性化是必然的結果，

媽祖原具有的母性溫柔的特質被莊嚴、中性的特色所取代。冕冠前的“九旒”和手持“笏”，是兩大主要特色，清代匠師以此作為「天后」身分的象徵，也是清代以後媽祖造像的儀規。

台南地區的媽祖信仰，到了日治時期可說是處於衰退的階段，雖然祀典大天后宮仍有熱鬧的繞境活動進行著，但少了官方的支持和地方郊商的沒落及政經中心北移等影響下，繁華不如前朝。整體而言，大正年間，是媽祖廟最為活躍階段，都市工業經濟的發展，許多媽祖廟在這時期進行重建和改建。台南地區雖然妝佛店林立，但這時期的媽祖造像數量少，也不再出現大型造像，或許和台南媽祖廟地位式微有關。從少數幾件這時期所雕刻的媽祖造像看來，均受到日式佛教造像傳統及西方雕刻藝術寫實技法的影響，媽祖造像出現新穎的風格，逐漸走向本土化發展，造像儀規和形式皆傳承至前代，唯一不同的是身軀比例明顯較為修長俊秀，臉蛋呈現瓜子臉形，猶如世俗美女，在寫實化、世俗化、裝飾化、典型化的基礎上，進一步朝向官能美發展，除此之外，媽祖外在形式也有明顯的變化，“九旒冕冠”和“笏”的消失，應該也和媽祖身分式微有關。神帽、神衣等手工藝的出現，造成審美觀的轉變，這種為媽祖造像穿戴神帽和神衣的形式，延續至今。昭和十二年〔1937〕後推行皇民化運動，實施「寺廟整理」、「寺廟神昇天」運動，以台南州最為慘烈，媽祖造像受到嚴重破壞。在殖民主義的歷史所示，爭戰獲勝的國族便會以其自身的文化作為文明模範，並以「同化」他族來維持霸權。事實上，日本皇民化政策不僅未能達到同化的效果，反而造成民怨和民心不安。

一九四五年台灣光復，沿用《監督寺廟條例》對台灣寺廟進行管制和輔導。民國 70 年代後政治解嚴、經濟成長、兩岸交流帶動媽祖信仰熱潮。80 年代政府更是積極參與各項媽祖活動，使媽祖信仰深度繁榮多元。整體而言，民國 60 年代以前，媽祖造像走向復古風潮，在歷經皇民化運動的浩劫，信仰者和匠師為突顯媽祖的神威依舊，似乎有意復古，“九旒冕冠”和“笏”是主要特色。一方面採取

復古的手法，一方面又表現出時代的審美意味，母親形象再次被加強，去中性化和去除世俗美是這個時期主要的特色，有別於清代和日治時期。最具代表的有台南市海安宮鎮殿媽祖群、善化慶安宮鎮殿媽祖群等..，模仿對象首推台南祀典大天后宮鎮殿媽祖，具宣示作用。民國 60 年代以後媽祖造像走向大型造像群發展，媽祖廟從小廟改建成大廟，廟大神像自然龐大。西港慶安宮、鹿耳門天后宮、正統鹿耳門聖母廟等...，分別在這段期間雕塑大型媽祖造像群，規模宏偉，尺寸更是無限上綱，所費金額更是龐大，代表的是信眾對媽祖靈驗功能的肯定，同時也是媽祖廟香火和影響力的較量。當媽祖「天后」身分被恢復後，雍容華貴的氣質更勝以往，不再需要全面的復古手法，這時期的媽祖造像大多摒棄清代樸素“九旒冕冠”，而選擇更為華麗的帽冠和神衣。近代的妝佛師父一方面要繼承傳統造像的儀規和精神，一方面又要加入主觀的詮釋和時代的審美投射，於是朝向多元化發展，有別於其他地區。媽祖造像的審美趣味和藝術理想的風格轉變，追根究底是和現實生活相聯繫的，與政治、經濟、文化等社會現象有極大的關係，反映出時代的榮枯與興衰。

三、研究媽祖造像內在的美感特徵。關於這一研究議題，過去也有學者論及相關議題，但因篇幅有限，未能更深入的將媽祖內在美感特徵加以分析說明。有鑑於此，本文試圖從媽祖信仰的傳播與發展中，探究其宗教性、社會性、藝術性的美感特徵，從中得到些許的發現和研究成果。

〔一〕宗教性的美感特徵

宗教性是媽祖造像最主要的特徵，是人們精神寄託最具體的形象反映。在道教化的影響下，媽祖靈驗與否成為主要的信仰功能。為使人們感受媽祖的神力和靈感，其鋪陳布勢以參拜者的宗教感受為中心展開的。神像群採左右對稱，形成一個穩定而有張力的三角構圖，無論神像的姿態如何各異其趣，最終視覺效果向

中心延伸和發展。媽祖造像是媽祖廟內殿神龕裡最主要的造像，端坐於神龕的正中央，雙眼微睜，微笑俯視眾生，彷彿正在聆聽並安慰為著苦難的心靈。這種猶如眾星拱月般的鋪陳布勢，其主要的目的就是要參拜的人感受到濃郁的宗教氛圍，完成人神溝通和感應，達到心靈的寄託和滿足。

媽祖造像在佛教化的影響下，媽祖的出生乃受觀音大士賜蓮花、藥丸所致，於是有媽祖為觀音大士眾多化身之一的傳說。既然媽祖和觀音菩薩在信仰的本質上有相似之處，其形象也必定受到觀音造像所影響，如五官端正、面容慈悲、雙目垂簾等特徵。但這並不意味著媽祖除去冠服就與觀音無異，事實上，媽祖造像受到儒教化影響，其姿態和冠服裝飾都較觀音菩薩保守和穩重，莊嚴感更勝之。總的來說，媽祖造像受到「佛教化」的影響，在清代時期以前主要是以溫暖的神情來親近眾生，表現出類似宋代觀音菩薩慈悲救苦的精神；但清代時期以後，尤其是台南地區清代時期的媽祖造像，受到政治力的介入，反而是以莊嚴、權威來建立其姿態，表現出類似唐代佛像那種莊嚴肅穆的神情。

媽祖信仰在傳播的過程中，巫術性的特徵是不可或缺的，主要表現在媽祖神格化的過程，即雕刻過程到開光儀式，這過程是一種從“可見”到“不可見”的辨證，這個辨證過程，需要的是一套合理化的巫術儀式，使人們得以將“不可見”的媽祖神靈和“可見”的雕刻品合而為一，相信它並且崇拜它。這些儀式過程有一定的禁忌和神秘性，也有其象徵意味，主要有開斧儀式、入神儀式、開光點眼儀式。

〔二〕社會性的美感特徵

法國社會學家涂爾幹〔Durkheim, Emile, 1858-1917〕在其《宗教生活的基本形式》提到：「社會將每個人置於宗教的理想和期待之中，只是要每個人都信仰並

崇拜社會本身，所以，宗教中的神不過是理想人格和理想社會的象徵」。媽祖的神話敘述反映的是理想化的社會現象，形塑媽祖成爲理想人格和理想社會的象徵。歷代統治階級爲媽祖封官加爵，即是要使信仰者對媽祖的崇拜轉換成爲對社會的崇拜，最終達到安定社會、穩固統治政權之目的。

由於儒家思想具有安定社會的功能，中國歷代皇帝爲便於統治，無不加強宗教「儒化」特徵，媽祖造像受儒化的影響，理性的思想深入在造像表現中，成爲封建社會理想化的「聖賢」形象。媽祖作爲道德勸戒的女神，自然不能被塑造成美人形象，從台南地區媽祖造像可以看出，對稱方正的美學特質，使媽祖形象端正，是非分辨。溫柔敦厚的特質，大量的曲線運用，使媽祖表現出剛中帶柔的美感。安分守己的價值觀，則使媽祖造像表現出穩重的美學特質，重心低而平穩，造像保守拘謹，方正而刻板。爲使媽祖造像成爲道德上的榜樣又不顯呆版，中國匠師一向懂得運用「氣韻」來使造像生動，「傳神」靠的正是媽祖微睜的雙眼，使之活靈活現、神韻生氣。

當「禮」被用在宗教藝術上，強調的是藝術的政教功能，藝術除了帶給人感官愉悅，同時這種感官愉悅必須符合社會倫理道德的「善」，這樣的結果，「盡善盡美」無疑成爲媽祖造像的審美判斷尺度。由於媽祖是通過國家機制認可，具有官方色彩，造像必定是合乎於「禮」，從台南地區的媽祖造像可以看出，媽祖的面容雍容大度，關心世人的神情，合乎於「禮」；媽祖身著龍袍，頭戴冕冠，合乎於「禮」。媽祖造像群展反映的正是中國封建體系下君君臣臣各有職守的統治秩序，同樣合乎於「禮」。

中國傳統女性角色是低微的，具有一定的「共性」。但媽祖顯然突破了傳統中國女性「共性」，於是被賦予神聖性和神話性，最終「去女性化」，向男性霸權靠攏，爲統治者收編。政治力的完全介入，使母性崇拜的原始意念轉化爲政治需求，

媽祖女性的特質逐漸減少，中性的、男性的莊嚴氣息逐漸濃厚。雖然如此，究其形象本質，媽祖仍脫離不了中國傳統女性的這種「共性」，清代那種“去女性化”的媽祖造像，很快的退出主流市場，母親形象才是人們所需要的。雖然媽祖神話一再強調媽祖未婚，乃為處子之身，但受到中國儒家禮教的影響，媽祖崇拜的根底不在於處女情節而是在於對母親角色的依賴，因此媽祖典型相貌，往往已過中年。除了西方女神如此，中國及台灣地區其他女神〔註生娘娘、臨水夫人、九天玄女娘娘、瑤池金母〕也多半是以母親的形象示人，說明動亂的時代，苦難的人們對於母親角色的需要是多麼的迫切。

由於民間的人情味濃厚，視「媽祖」為母親的祖母，「媽祖婆」形象成為日後主要的造像依據，雖然說媽祖造像「母性美」高過於「官能美」，但神話卻賦予媽祖「官能美」的特質，“大道公鬥法媽祖婆”和“媽祖降服二神”兩則神話故事，都牽涉到媽祖年輕貌美的遐想。媽祖固然以母性保護屬性作為基本，但「官能美」也不免在人心理發酵。另外，受到中國佛教造像影響，媽祖造像的外觀要求「既麗且莊」，加上世俗「人榮寶飾」的天性，信眾常常將女性喜愛的物品敬獻給媽祖，為媽祖佩帶珍珠項鍊、佛珠、玉鐲、金鎖片、銀鎖片、耳環，並為媽祖製作華麗的冕冠和刺繡龍袍，這種具有世俗性的做法，事實上已經是賦予媽祖官能美感的因素。由於人情味濃厚，媽祖造像朝向兩條不同的審美趣味發展，一條朝向「母性美」，一條朝向「官能美」。綜觀來看，苦難的人們需要的是母親的慰藉與保護，中年「媽祖婆」形象要比美麗的女神更受到大眾所需要，因此，台南地區媽祖造像的「母性美」仍然高於「官能美」。

〔三〕藝術性的美感特徵

媽祖造像從形式美感層面來看，主要形式構成有媒材、色彩、工法線條及美的原理原則〔比例、對稱、反覆〕等，但這些形式美本身並不能作為獨立的審美

對象，它必須和特定的內容相關聯，即英國形式論美學家克來夫·貝爾〔Clive Bell，1881-1966〕所強調的「有意味的形式」。1. 媽祖造像在媒材的選擇上主要以泥塑和木雕為主，恆久性的形式美感是選擇雕塑媒材主要的原因。2. 媽祖造像的色彩表現，往往具有象徵性，粉面是媽祖原來的面容色彩，黑面媽祖代表香火鼎盛、鐵面無私，「金面媽祖」代表媽祖得道昇天時的面容，是媽祖由凡人轉化為神仙的象徵。無論媽祖的面容是何色彩，身軀為金色，稱為「金身」，受到佛像造像「三十二相」中“金身色相，身體之色如黃金”的影響，媽祖造像必須裝金，代表金剛不壞之身，是神聖化的表現。清代以前的媽祖造像大多是貼金神像，民國時期以後，由於民間的審美趣味改變，貼金神像不再是單一選項，在媽祖造像上施上五彩繽紛的色彩成為新的趨勢。3. 由於中國藝術家特別重視線條，從媽祖造像可以看出，佈滿了綿密流暢的線條，從線條中透露形象姿態，台南地區媽祖造像刀法圓潤而不剛硬，細部線條綿密，整體而言表現的是一種「圓潤」、「滿」、「綿密」的形式美感。4. 形式美的另一重要構成是美的原理原則，中國歷代匠師在製作媽祖造像時，充分發揮這一美學傳統。例如：媽祖造像的比例原則為“一比五”，各部位的比例尺寸皆為「吉數」，這種比例原則即「有意味的形式」。另外媽祖造像也遵守了對稱原則，以鼻樑作為中軸線左右對稱，對稱使人獲得靈魂上的安定和莊重，雖然有呆板之虞，但卻給人平安、穩定的感覺。媽祖造像也表現出反覆的美感，許多裝飾圖案反覆出現，這些反覆出現的紋樣不僅僅只是「美觀」或「裝飾」，而是有意味的形式。媽祖造像的和諧美不僅僅在於形式的和諧，而是表現在其古意老氣的內容之上，強調雕刻工法按照傳統方式進行，雖然表現出古意、老氣、傳統、耐看的形式美感，但一不小心也會造成造像「形式化」和「俗套化」之慮。

媽祖造像從內容美感層面來看，主要是由數個單獨元素的整合，如面容特徵、手部姿勢、九旒冕冠、龍袍、裝飾圖紋、配件物、龍椅等元素均帶有象徵寓意。

1. 面容特徵，媽祖的五官可以說是世俗化的表現，柳葉眉、丹鳳眼、櫻桃小口是中

國傳統女性美的象徵，但微睜的雙眼、較大的耳垂，則是強調宗教內容，所謂眼開三分，是爲了“眼觀鼻、鼻觀心”，而耳輪垂錘，則是耳大福相，這些異於常人的相貌，使媽祖造像既具有世俗性的美感又具有神聖性的美感。2. 手部姿勢，主要的有「朝天持笏式」、「作拱舉狀式」、「如意式」、「平放式」。「朝天持笏式」和「作拱舉狀式」皆是持笏作上奏狀，較具威嚴感，以鎮殿媽祖居多。「如意式」指媽祖手持如意，具親切感，明清時期許多小型媽祖造像和開基媽祖，以此手勢居多。「平放式」主要是指軟身媽祖的手勢，具有世俗的美感。3. 媽祖冕冠，主要分爲明鄭時期前的「冕冠」、清代時期「九旒冕冠」、日治時期以後的「平帽」三大類。以「九旒冕冠」最具象徵意味，「冕」是最尊貴的禮冠，「旒」是冕冠前垂下的珠玉，冕旒是歷代帝王專屬的帽冠形式，前後十二旒冕冠。而媽祖「九旒冕冠」雖然無法和皇帝比較，但卻比皇后或任何一位女神還要尊貴。媽祖的「九旒冕冠」裝飾有金龍、翠鳳等珠玉寶石和大小花鈿、冠兩旁各有帽翅〔博鬢〕，是明代太子的「九旒冕冠」和皇后「龍鳳珠翠冠」的結合體。4. 媽祖龍袍，明史《輿服志》說明皇后禮服以龍紋作裝飾，除皇后外，皇妃以降皆不可使用龍紋，「龍」是尊貴和權力的象徵。具體而言，媽祖龍袍的構件如玉帶、如意帶、腰帶使媽祖的身分“去女性化”，這些象徵男性統治階級的服飾元素，賦予了媽祖高貴的權力象徵，使媽祖的身分高過任何一位女子及女神，是中國男性霸權威嚴下的特殊例子。雖然媽祖身著龍袍官服，仍無法完全逃脫中國女子的共性，雙足仍然是穿著象徵傳統中國女性的「弓鞋」。5. 媽祖服飾上的紋飾除了龍紋外，另有鳳紋、雲紋、水紋、火焰紋、環帶紋、回紋、花葉紋等紋飾，檢視這些紋樣發現均帶有吉祥、清靜、高貴、神聖的象徵寓意，具有祈求風調雨順、國泰民安的願望，同時反映出台灣民間喜歡「熱鬧」的審美趣味。6. 媽祖的配件物有「笏」和「如意」、「扇子」和「錦絹」，以「笏」最具象徵意味，「笏」是古代朝臣晉見皇帝時手上所持的版子，也是作爲臣子對皇帝、下對上的一種臣服的“符號”，總的來說「笏」成爲媽祖與統治者互相轉換權威、相互鞏固地位的符號。7. 媽祖的龍椅除了有裝飾龍頭雕刻外，也時常見到二只獅子蹲在媽祖座前，這種「獅子座」形式，在佛教造像藝術

中時常可見，佛經常用「獅子吼」來比喻佛陀說法，因此，媽祖座前的獅子作為媽祖傳教說法的象徵，代表權威。

台南地區媽祖造像的流派主要有泉州派、福州派、漳州派。自清道光年間第一家妝佛店「來佛法」開業，開啓了台南地區妝佛工藝的發展史。泉州派的媽祖造像以台南祀典大天后宮鎮殿媽祖群最具代表，清道光年間由泉州名匠蔡四海〔?-1901〕「來佛國」重修，泉州式妝佛工藝較其他派別嚴謹細膩、按部就班、雕刻時間長、注重神像的架式、講究比例、構圖，強調線條繁複的裝飾「漆線」。福州派妝佛主要是傳承福建傳統脫胎漆藝技術，其妝佛步驟和泉州派相似，所不同的是泉州派以「漆線」為主要紋樣裝飾，而福州派則以「粉線」作為紋樣裝飾，整體而言，福州派的雕刻是「快」「狠」「準」，意味著福州派的造像所費的時間短，快刀劈下，就能精準的掌握住造像的形體和比例。陳金永所代表的漳州派，是從傳統漳州紙製脫殼神像轉行從事神像雕刻的，在傳統漳州派妝佛技法上吸收了泉州派和福州派優點，較接近人體比例，受到現代雕塑的影響，以坐姿媽祖造像來說，約一比六，較為修長，紋樣裝飾有「漆線」和「粉線」兩種。代表的作品有「唐興閣」黃德勝所雕台南市開基天后宮一尊軟身媽祖和小南城隍廟媽祖造像。

第二節 研究發現

一、媽祖神話結構演變形繪了媽祖可能的形象。神話敘述越豐富；神格、封誥一再提高，造像越華麗和莊嚴。媽祖造像隨時代需求、功能而發展，在時代造像風格影響下：宋代在寫實基礎上走向世俗化；元代進一步走向裝飾風格；明代則走向商品化、模式化發展。

二、十七世紀隨著漢人移墾，開啓了台南地區媽祖造像發展史。媽祖造像的審美趣味和藝術理想的轉變，與現實生活相聯繫，與政治、經濟、文化等社會現象有極大關係，反映時代的榮枯與興衰。荷治時期是媽祖造像受容階段，造像完全移植自原鄉，和明代媽祖無異；明鄭是熱心移植階段，媽祖作為戰神，與人等高的軟身媽祖是其特色；清代是加速發展達到隆盛的階段，九旒冕冠和笏是主要特色，在政治力的介入下走向貴族化、中性化發展；日治是受到迫害的階段，神衣神帽出現造成審美轉變，造像往本土化發展；民國是繁榮階段，在復古風潮下走向華麗和多元。

三、媽祖造像具備宗教性、社會性和藝術性的美感特徵。受道教化、佛教化、巫術化、儒學化、藝術化的影響，媽祖不僅是宗教神祇更是理想人格和理想社會的象徵。造像是以豐富造型、獨特形式、深刻內涵、具體藝術形象來宣傳宗教和感動信眾。

第二節 將來課題

在本論文研究的過程中，由於有限的時間和認知，無法將全台灣較具特色的媽祖造像，納入研究的範圍，是較為遺憾的部分，但可作為將來繼續的研究課題。個人希望除了加強建立全台各地媽祖造像圖卡和田調考察，也能將千里眼、順風耳及配妃納入研究的範圍，並做出地域風格的比較，這也是本篇論文較少著墨的部分。

有關區域風格研究，過去兩本相關論文著作，王永裕的《台灣媽祖造像群圖像藝術研究》和吳榮賜的《台灣媽祖造像美學研究》皆試圖針對台灣不同地區的媽祖造像作區域風格探討，但較為可惜的是只著重在全台著名媽祖造像的介

紹。王永裕的《台灣媽祖造像群圖像藝術研究》指出越往南部，色彩越濃厚，造型越具威嚴感；吳榮賜的《台灣媽祖造像美學研究》則指出北部媽祖的臉形較長形，臉部顏色多為粉面；中部、南部媽祖臉形飽滿，多為黑面；東部媽祖臉部圓潤豐腴。如此的結論似乎不夠客觀，就筆者有限的認識裡，同一家媽祖廟通常有數尊媽祖造像，因為時代風格、祭祀功能的不同，媽祖造像的大小、體態、姿勢、面貌甚至是顏色都有不同。因此，個人認為台灣地區媽祖造像的地域風格並不特別顯明，尤其是清道光年間以前，媽祖造像大多來自於中國原鄉的輸入，時代風格的差異性較顯著，清道光年後，由於妝佛工藝在台發展，才逐漸發展出地域風格，尤其是民國時期，因多元並陳的時代審美趣味，各地相繼發展出較具特色的媽祖造像，台南地區以造大像為風潮，動輒一丈的鎮殿媽祖是其地域風格；北港朝天宮和苗栗縣竹南鎮后厝龍鳳宮則興建戶外大型媽祖立像；台中縣大甲鎮瀾宮和宜蘭縣蘇澳鎮的南天宮則相繼塑造金媽祖、玉媽祖聞名。當然筆者對於台灣媽祖造像的區域風格僅在粗略的認知，還有待於將來作後續研究。

更大的課題是希望能針對世界各地有媽祖信仰的地區，進行媽祖造像的研究和比較，完整的建構出一千多年來媽祖造像的形式風格和審美意涵，以補足「媽祖」相關研究之不足，同時期盼能有更多關心台灣傳統宗教藝術的研究者，一同加入研究的行列，讓台灣的「媽祖學」有朝一日可以真正媲美大陸的「敦煌學」。

圖說

〔圖 2-1〕宋代木雕夫人神像，58 公分高、25 公斤。〔台中大甲鎮瀾宮提供〕來源：黃晨淳編著，《媽祖的故事》。台中市：好讀出版有限公司，2005

〔圖 2-2〕宋代木雕夫人神像〔現珍藏於福建莆田市博物館〕來源：《湄州媽祖》。湄州媽祖編委會編，妹州媽祖董事會，1987。

〔圖 2-3〕媽祖原始金身，高 29 公分，寬 22 公分，青石雕〔1987 湄州天后宮出土〕來源：蔡相輝〈媽祖信仰歷史考察〉。《媽祖信仰與現代社會國際學術會》，頁 2。

〔圖 2-4〕傳元代木雕媽祖像。台中大甲鎮瀾宮提供。來源：黃晨淳編著，《媽祖的故事》。台中市：好讀出版有限公司，2005。

〔圖 2-5〕傳明代木雕媽祖、千里眼、順風耳像。媽祖高 29 公分、千里眼、順風耳高 21 公分，高振興收藏。來源：《歷代媽祖金身在新港》。嘉義縣：新港文教基金會，2002。

〔圖 3-1〕開基天后宮・崇禎五媽・明崇禎 13 年〔1640〕・1 呎・背刻「明崇禎十三年」字樣・木。台南市：2006 拍攝。

〔圖 3-2〕茅港尾天后宮・千里眼、順風耳・明宣德年間・約 10CM・青銅・底座印有「明宣德年製」鋼印，台南縣：2006 拍攝。

〔圖 3-3〕安平開台天后宮・大媽特寫・4 呎 2・明・木・軟身。台南市：2006 拍攝。

〔圖 3-4〕鹽水護庇宮・鎮殿大媽・明永曆 16 年〔1662〕・4 呎 2・木〔軟身〕，台南縣：2006 拍攝。

〔圖 3-5〕正統鹿耳門聖母廟・鎮殿大媽特寫・明末・約 4 呎 2・軟身・木。台南市：2006 拍攝。

〔圖 3-6〕鹿耳門天后宮開基媽〔開基媽〕・1 呎 3・明末・宣枝木雕，翻拍自《台灣之門—鹿耳門》。

〔圖 3-7〕祀典台南大天后宮・鎮殿媽祖群像，大天后宮內殿。台南市：2006 拍攝。

〔圖 3-8〕祀典台南大天后宮・鎮殿大媽・清康熙二十三年・高一丈八・泥塑。民國九十四年媽祖寶像發生斷頭事件，重修為金面媽祖。

〔圖 3-9〕祀典台南大天后宮・鎮殿大媽協祀配妃・清康熙二十三年・約 10 呎・泥塑。

〔圖 3-10〕祀典台南大天后宮・千里眼・清康熙二十三年・高 200cm・泥塑。

〔圖 3-11〕開基天后宮・鎮殿媽・清・6 呎 3・木・民國 90 年修復為金面。台南市：2006 拍攝。

〔圖 3-12〕開基天后宮・鎮殿媽配妃・清・5 呎 2・木。台南市：2006 拍攝。

〔圖 3-13〕台南市開基天后宮・千里眼・清・5 呎・木。台南市：2006 拍攝。

〔圖 3-14〕台南市海安宮開基媽〔鎮南媽〕・約明末清初・2 呎 6・木。台南市：2006 拍攝。

〔圖 3-15〕後壁泰安宮大媽祖・清康熙 23 年・2 呎 9・軟身。台南縣：2006 拍攝。

〔圖 3-16〕北港朝天宮媽祖・大正 10 年・木。北港朝天宮提供

〔圖 3-17〕北港朝天宮媽祖・昭和 12 年・木。北港朝天宮提供

〔圖 3-18〕台南天后宮・鎮南媽・大正四年・「佛心」雕刻・木・軟身。

〔圖 3-19〕茄拔天后宮・媚州媽祖副尊特寫・約大正 20 年・1 呎 6・木。台南縣：2006 拍攝。

〔圖 3-20〕大正 6 年・七媽會於台中盛大舉行・老照片。翻拍自〈鹿港天后宮〉簡介。

〔圖 3-21〕鹿耳門天后宮・第一代鎮殿媽特寫・2 呎 2・民國 36 年・樟木。台南市：2006 拍攝。

〔圖 3-22〕朝南宮軟身媽祖與配妃・約民國 40 年代・2 呎 2・木。台南市：2006 拍攝。

〔圖 3-23〕祀典台南大天后宮・鎮殿大媽・清康熙二十三年・高一丈八・泥塑。台南市：2006 拍攝。

〔圖 3-24〕台南市海安宮・鎮殿媽・約 6 呎・民國 50 年代・泥塑・台南邱火松雕。

台南市：2006 拍攝。

〔圖 3-25〕善化慶安宮鎮殿媽與配妃・民國 36 年雕、民國 54 年重修開光、民國 91 年古蹟修護重新粉臉・約 12 呎泥塑。台南縣：2006 拍攝。

〔圖 3-26〕鹿耳門天后宮・鎮殿媽・12 呎・民國 68 年・泥塑。台南市：2006 拍攝。

〔圖 3-27〕鐵線橋通濟宮西媽・紙製珠帽・民國 90 年代。台南縣：2006 拍攝。

〔圖 3-27〕大甲鎮瀾宮・媽祖帽冠。大甲鎮瀾宮文物館提供。

〔圖 3-29〕善化慶安宮湄州媽祖，木雕硬身，於民國七十年代自湄州請回・約一呎三・木雕。台南縣：2006 拍攝。

〔圖 3-30〕新市永安宮立姿媽祖・黃銅・約一呎。台南縣：2006 拍攝。

〔圖 4-1〕台南市開基天后宮・內殿神龕。台南市：2006 拍攝。

〔圖 4-2〕新市永安宮・內殿神龕。台南縣：2006 拍攝。

〔圖 4-3〕台南府城隍廟・內殿神龕。台南市：2007 拍攝。

〔圖 4-4〕台南府城隍廟・內殿神龕。台南市：2007 拍攝。

〔圖 4-5〕台南中和境北極殿・內殿神龕。台南市：2007 拍攝。

〔圖 4-6〕台南祀典武廟・內殿神龕。台南市：2007 拍攝。

〔圖 4-7〕觀世音菩薩・520 x 512cm。www.zhongputuo.org

〔圖 4-8〕朝興宮溫陵廟・二媽・清嘉慶年間・約 2 呎 9・軟身・木。台南市：2006 拍攝。

〔圖 4-9〕祀典台南大天后宮・鎮殿大媽・清康熙二十三年・高一丈八・泥塑。台南市：2006 拍攝。

〔圖 4-10〕唐朝龍門石窟奉先寺・大佛・約西元 672-675 年。翻拍自蘇立文《中國藝術史》。臺北市：南天書局・1985 年・p140。

〔圖 4-11〕鹽水天后宮・鎮殿媽・3 呎 6・清・香木。台南縣：2006 拍攝。

〔圖 4-12〕善化慶安宮・鎮殿媽・民國 36 年雕、民國 54 年重修開光、民國 91 年古蹟修護重新粉臉・約 12 呎泥塑。台南縣：2006 拍攝。

〔圖 4-13〕台南祀典大天后宮・鎮殿大媽・清康熙二十三年・高一丈八・泥塑。

〔圖 4-14〕開基天后宮・崇禎媽〔五媽〕與千里眼、順風耳・明崇禎 13 年〔1620〕・木。翻拍自《開基天后宮》簡介文宣。

〔圖 4-15〕西港慶安宮・西港慶安宮・鎮殿媽・民國 62 年・約 7 呎 2・泥塑。台南縣：2006 拍攝。

〔圖 4-16〕安定聖安宮・鎮殿媽特寫・民國 74 年・約 4 呎 2・木。台南縣：2006 拍攝。

〔圖 4-17〕米開朗基羅・哀悼基督・西元 1489-1501 年・石雕。翻拍自楊成寅、黃幼鈞《鬼斧神工中外雕刻藝術鑑賞》。台北市：書泉出版・1994・P194。

〔圖 4-18〕註生娘娘・木雕。翻拍自黃晨淳《媽祖的故事》。台中市：好讀出版有限公司・2005。

〔圖 4-19〕菩薩像・宋至遼代初期〔11-12 世紀〕・木雕彩色加金箔・241x165cm・美國堪薩斯納爾遜美術館藏。翻拍自林保堯《佛教美術講座》。台北市：藝術家出版社・1997，P116。

〔圖 4-20〕媽祖傳說古畫—護佑糧船。翻拍自《媽祖千年祭》。莆田湄州祖廟編・1987 年。

〔圖 4-21〕茄拔天后宮・鎮殿媽・清・2 呎 6・銅絲軟身。台南縣：2006 拍攝。

〔圖 4-22〕開基天后宮・二媽・清・2 呎 2・木。台南市：2006 拍攝。

〔圖 4-23〕茅港尾天后宮・千里眼・清・約 2 呎 2・紙塑。台南縣：2006 拍攝。

〔圖 4-24〕媽祖樓天后宮・媚州二媽・2 呎 2・民國 90 年・紙塑・魏俊邦製作。台南市：2006 拍攝。

〔圖 4-25〕小南城隍廟媽祖造像，木雕，2007 年・「唐興閣」黃德勝雕。

〔圖 4-26〕鐵縣橋通濟宮・媽祖・約 1 呎・木雕・民國 90 年代。台南縣：2006 拍攝。

〔圖 4-27〕鹿耳門天后宮・開基媽・1 呎 3・明末・宣枝木雕。台南市：2006 拍攝。

〔圖 4-28〕開基天后宮・老三媽・清・2 呎・木。台南市：2006 拍攝。

〔圖 4-29〕由左至右分別為：金安宮鎮殿媽祖；開基天后宮鎮殿媽祖；海安宮開基媽；泰安宮大媽祖。台南縣：2006 拍攝。

〔圖 4-30〕由左至右分別為：鹿耳門天后宮開基媽；台南祀典大天后宮鎮殿大媽；鐵縣橋通濟宮媽祖。台南縣市：2006 拍攝。

〔圖 4-31〕清皇后像。翻拍自吳榮賜總編輯《中華五千年文物集刊—服裝篇》。中華五千年文物集刊編輯委員會出版，1986 年。p389。

〔圖 4-32〕明孝懿莊皇后像。翻拍自吳榮賜總編輯《中華五千年文物集刊—服裝篇》。中華五千年文物集刊編輯委員會出版，1986 年。p362。

〔圖 4-33〕媽祖龍袍圖例說明。李美娟繪製。

〔圖 4-34〕軟身媽祖繡花弓鞋。翻拍自黃晨淳主編《追隨媽祖婆的足跡》。台灣媽祖聯誼會發行，1996 年。p289。

〔圖 4-35〕台南縣港口慈安宮。媽祖。翻拍自《港口慈安宮》出版品。

〔圖 4-36〕同〔圖 3-8〕。

〔圖 4-37〕同〔圖 4-24〕。

〔圖 4-38〕開基天后宮。軟身媽祖。民國 90 年代。1 呎 3。木。「唐興閣」黃德勝雕，台南市：2006 拍攝。

參考文獻

一、書籍類

1. 《千年媽祖—湄州到台灣》。台北市：人間出版社，1988年。
2. 王宜娥，《道教與藝術》。天津出版社出版，1997年。
3. 王宇清，《中國服裝史綱》。中華大典編印會、王宇清合作出版，1967年。
4. 王宇清戴訂、世界地理雜誌叢書部編輯者著，《中華服飾圖錄》。世界地理出版社，2000年。
5. 王見川、柯若樸，《民間宗教》。台北市：南天書局，1997年。
6. 《中國民間信仰資料彙編：新編連相搜神廣記》。台北市：台灣學生書局，1989年。
7. 中村孝志，《荷領時代之台灣農業及其獎勵》。台灣經濟史初集。
8. 石萬壽，《台灣的媽祖信仰》。台北市：台原出版社、台原藝術文化基金會，2000年。
9. 仇德哉，《台灣之寺廟與神明〔二〕》。台灣省文獻委員會編印。1984年。
10. 《台灣之門-鹿耳門天后宮手冊》。台南市：鹿耳門天后宮文教公益基金會出版。
11. 《台灣宗教文物分類圖錄，文英館館藏》。台中市：台中市政府印，2000年。
12. 《台南市文化資產參觀手冊》。內政部台灣省文化處、台南市政府指導，1998年。
13. 《台灣省，台南縣市寺廟大觀》。編刊委員會編，高雄市：興台文化出版社，1963年。
14. 《台灣禮俗法令彙編》。台灣省政府民政廳編，〈台灣省政府64年4月11日函〉。
15. 台灣省政府民政廳編，《宗教禮俗法令彙編》。
16. 《民俗器物圖錄-神像篇》。台北市：國立中央圖書館台灣分館，1998年。
17. 呂宗力、樂保群，《台灣民間諸神》。台灣學生書局印行，1986年。

18. 何培夫，《台南市寺廟神像圖集》。台南市：台南市政府民政局，1987年。
19. 何其敏，《人與神－宗教生活的理解》。上海市：人民出版社，1991年。
20. 何世忠、謝進炎，《媽祖信仰與神蹟》，安平開台天后宮出版，2000年。
21. 宋兆麟，《中國民間神像》。漢揚出版，1995年。
22. 李添春，《台灣省通志稿卷二人民志宗教篇》。台灣省文獻委員編印。
23. 李英豪，《吉祥民神》。台北市：藝術圖書，1996年。
24. 李亦園，《信仰與文化》。巨流圖書公司出版，台北市：1978年。
25. 李亦園，《宗教與神話論集》。台北市：立緒文化出版，1998年。
26. 李國祁，《清代台灣社會的轉型》。台北市：教育部社會教育司編印，1978年。
27. 李露露，《媽祖信仰》。漢揚出版，1995年。
28. 李露露，《華夏諸神·媽祖卷》。台北市：雲龍出版社，1999年。
29. 李仲元，《紋飾典故》。遼寧省：遼寧教育出版社，1990年。
30. 李澤厚，《美的歷程》。台北市：三民書局出版，1996年。
31. 李澤厚、汝信《美學百科全書》。北京市：社會科學文獻出版社，1990年。
32. 李茂興、藍美華譯，Michael C.Howard 著，《文化人類學》。台北市：弘智文化，1997年。
33. 《府城文物特展圖錄》。台北市：國立歷史博物館出版，1995年。
34. 《宗教禮俗法令彙編》。台灣省政府民政廳編。
35. 周錫保，《中國古代服飾史》。台北市：南天書局，1992年。
36. 金維諾、羅世平，《中國宗教美術史》。江西省：江西美術出版社，1995年。
37. 林美容，《台灣人的社會與信仰》。自立晚報出版，1993年。
38. 林美容，《台灣民間信仰研究書目》。台北市：中研院民族所，1997年。
39. 林美容、三尾裕子，《台灣民間信仰研究文獻目錄》。風響社出版，1998年。
40. 林文豪，《海內外學人論媽祖》。中國社會科學，1992年。
41. 林國平、彭文宇，《福建民間信仰》。福州市：福建人民出版社，1993年。
42. 林洸沂總編輯，《歷代媽祖金身在新港：百件經典媽祖文物特展》。嘉義縣新港

- 鄉：新港文教基金會，2002年。
43. 林明峪，《媽祖傳說》。台北市：聯亞出版社，1980年。
44. 吳金棗，《江海女神-媽祖》。新潮社出版，1992年。
45. 吳密察監修，遠流台灣館編著《台灣史小事典》。台北市：遠流出版社，2000年。
46. 吳哲夫總編輯，《中華五千年文物集刊—服裝篇》。中華五千年文物集刊編輯委員會出版，1986年。
47. 岳耀遠、喬竹君，《聖母媽祖》。地方戲劇協會，1982年。
48. 柯錫杰，府城迓媽祖-《柯錫杰鄉土文化攝影專輯》。台南市：台南市政府文化局，2000年。
49. 姜亦鎮，《台灣的鄉土神明》。台北市：台原出版，1995年。
50. 席德進，《台灣民間藝術》。台北市：雄獅圖書，1979年。
51. 莊伯和，《民間藝術巡禮》。台北市：雄獅出版，1984年。
52. 莊伯和，《台灣傳統藝術》。台北縣：漢光文化事業，1998年。
53. 莊伯和，「從台灣媽祖形相看美感特徵」，《歷代媽祖金身在新港》。嘉義縣：新港文教基金會編印，2002年。
54. 袁珂，《中國神話史》。台北市：時報文化出版企業有限公司，1991年。
55. 馬書田，《華夏諸神-道教卷》。台北市：雲龍出版社，1993年。
56. 馬書田，《華夏諸神—俗神卷》。台北市：雲龍出版社，1993年。
57. 徐明福、徐福全，《台南市媽祖廟之變遷》。台南市：台南市政府出版，1997年。
58. 徐曉望，《福建民間信仰源流》。台南市：五南出版社，1997年。
59. 徐曉望，《媽祖的子民—閩台海洋文化研究》。上海市：學林出版社，1999年。
60. 神林恆道、潮江宏三、島本沅合編，潘譯《藝術學手冊》。台北市：藝術家出版社，1996年。
61. 財團法人中華民俗藝術基金會主編，《台灣的民間工藝博覽》。台北市：文建會，2000年。

62. 殷登國，《中國神的故事》。台北市：世界文物出版社，1984年。
63. 恩斯特·卡西爾，《語言與神話》。余曉等譯，三聯書局，1998年。
64. 陳國強，《媽祖信仰與祖廟》。福建省：福建教育出版，1990年。
65. 陳國強主編、石奕龍副主編，《文化人類學辭典》。台北市：恩楷股份有限公司，2002年。
66. 陳紹馨《台灣的人口變遷與社會變遷》。台北市：聯經出版社，p18。
67. 湯錦台，《大航海時代的台灣》。台北市：邦成文化事業股份有限公司，2001年。
68. 曹厚德、楊古城，《中國佛教藝術》。北京市：新華書店發行，1993年。
69. 黃晨淳，《媽祖的故事》。台中市：好讀出版有限公司，2005年。
70. 黃集偉，《審美社會學》，台北市：五南圖書，1993年。
71. 黃海得，《天上人間-道教神仙譜系》。台北市：大展出版社有限公司，2000年。
72. 曾吉連，《祀典台南大天后宮志》。台南市：祀典台南大天后宮管理委員會印行，2001年。
73. 曾祖蔭《中國佛教與美學》。台北市：文津出版社，1991年。
74. 張珣，《媽祖信仰在兩岸宗教交流中表現的特色》。般若文教，1991年。
75. 張珣，〈從媽祖的救難敘述看媽祖信仰的變遷〉。《媽祖信仰與現代社會國際研討會論文集》，台灣宗教會、北港朝天宮出版，2003年。
76. 張珣、江燦騰，《當代台灣本土宗教研究導論》。台北市：南天書局，2001年。
77. 游醒民，《台南市志卷二人民志宗教篇》。台南市：台南市政府編印，1979年。
78. 葉立誠，《服飾美學》。台北市：常民文化，1997年。
79. 葉兆信編著，《中國諸神圖集》。台北市：南天書局有限公司發行，1993年。
80. 楊萬寶，《淺談傳統泥塑佛神像》。南投縣：南投縣立文化中心出版，1996年。
81. 楊成寅、黃幼鈞，《鬼斧神工中外雕刻藝術鑑賞》。台北市：書泉出版，1994年。
82. 蔡丁才，《1993北汕尾迎媽祖鹿耳門天后宮文化季專輯》。台南市：鹿耳門天后宮文教公益基金會，1993年。
83. 蔡相輝，《台灣的王爺與媽祖》。台北市：台原出版，1989年。

84. 蔡相輝，《台灣的祠祀與宗教》。台北市：台原出版，1989年。
85. 蔡相輝，《北港朝天宮志》。雲林縣：財團法人北港朝天宮出版，1995年。
86. 蔡相輝，《明鄭時代台灣之媽祖崇祀》。
87. 蔣述卓，《宗教藝術論》。廣州暨南大學出版 1998年。
88. 蔣維鈞編校，《媽祖文獻資料》。福建：福建人民出版社，1990年。
89. 增田福太郎（日），《台灣的宗教》。東京養賢堂，昭和14年。
90. 劉文三，《台灣宗教藝術》。台北市：雄獅美術，1974年。
91. 劉文三，《台灣神像藝術》。台北市，藝術家雜誌出版社，1981年。
92. 鄭志明，《神明的由來》。嘉義縣大林鎮：南華管理學院出版，1998年。
93. 鄭木金紀錄、林衡道口述，《台灣史蹟源流》。台北市：青年日報社，1987年。
94. 《歷代雕塑珍藏-木刻造像篇》。高雄市：高雄市立美術館，1998年。
95. 謝宗榮，《神像與信仰-館藏台灣信仰陶瓷》。台北縣：台北縣立鶯歌陶瓷博物館出版。
96. 謝宗榮，《苗栗木雕博物館典藏專輯圖錄、台灣宗教文物的收藏與研究》。苗栗縣：苗栗縣文化局，2004年。
97. 簡炯明《台灣開發與族群》台北市：前衛出版社，1995年。
98. 《台南市藝文資源調查宗教節慶民俗類期末報告》。行政院文化建設指導、台南市文化中心主辦，2005年。

二、學術論文

99. 王婉婷，《神明帽冠文化研究-以台南市民間信仰主要神明所配戴帽冠為例》。台南市：台南師範學院鄉土文化研究所碩士論文，2001年。
100. 王永裕，《台灣媽祖造像群之圖像藝術研究》。嘉義縣大林鎮：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2002年。
101. 吳榮賜，《台灣媽祖造像美學研究》。淡江大學中國文學系碩士班，2006年。

三、期刊論文

102. 孔兆雲，〈兩岸學者論媽祖—六尊開基媽祖初考〉。1998年。
103. 王雲龍，〈持刀雕木七十七載—黃龜理的神明雕刻〉。《國魂》528:32-36，1989年
104. 王嵩山，〈從世俗到神聖—台灣木雕神像的人類學初步研究〉。《民俗曲藝》29:79-136，1984年。
105. 中村哲（日），〈本朝媽祖渡來考據〉。見主編金關丈夫《民俗台灣》〈第三輯〉1943-45。
106. 石弘毅，〈台灣神像雕刻的歷史意義〉。《歷史月刊》80:38-45，1994年。
107. 石弘毅，〈台灣神像雕刻藝術〉。《台灣文獻》45（2）:113-122，1994年。
108. 〈台灣民間信仰神像特展〉。《台灣博物》1（1）:53-56
109. 何培夫，〈道教神像之美〉。《台灣月刊》163:74-77，1996年。
110. 李獻章著、李茂祥譯，〈台灣福佬人雕塑神像的儀〉。《台灣風物》20（2）:47-51，1970年。
111. 李豐楙，〈從成人之道到成神之道〉，《東方宗教研究》第四期。
112. 宋龍飛，〈神像雕刻的種類與製作〉。《藝術家》9（9）:112-121，1979年。
113. 吳有松，〈台灣妝佛工藝的先驅-府城的神像創作者〉。《傳統藝術》28:31，2002年。
114. 吳天發、林其泉，《兩岸學者論媽祖—媽祖信仰與台灣開發》。1998年。
115. 周建昌，《兩岸學者論媽祖—試論媽祖信仰對古代婦女社會地位的重構》。1998年。
116. 林瑞霞、陳國強，《兩岸學者論媽祖—莆田清風嶺天候宮及宮中媽祖神像》。1998年。
117. 林美容，《信仰、儀式與社會：第三屆國際漢學會議論文集人類學組》。2003

年

118. 林美容,《媽祖信仰的發展與變遷:媽祖信仰與現代社會國際研討會論文集》,台灣宗教學會出版,2003年
119. 施翠峰,〈宗教信仰與神像造型〉。《台灣博物》13(1):47-51。
120. 姚文琦,〈府田文峰宮的起落與重建—兼論2000年大甲鎮瀾宮赴閩進香對其之影響〉。《大甲媽祖國際學術研討會》,台中縣文化局出版,2004年。
121. 姜義鎮,〈神像雕刻〉。《台灣博物》12(1)6-7,1993年。
122. 席德進,〈台灣民間藝術—神像〉。《雄獅美術》26:78-83,1973年。
123. 莊伯和,〈流落異邦的神像〉。《藝術家》24:73,1977年。
124. 陶誠,《兩岸學者論媽祖—媽祖的由來及其流傳》。1998年。
125. 郭振昌,〈台灣民間傳統手工藝之一—泉福州式神像雕刻部分〉。《民俗曲藝》2:78-88,1980年
126. 郭振昌,〈泉、福神像雕刻的基本認識〉。《雄獅美術》91:66-72。
127. 郭麗娟,〈神像藝術薪水傳—鹿港神刀第二代施至輝〉。《關係我》57:96-105,1995年。
128. 陳國寧,〈媽祖的風華〉。《傳統藝術》14:18,2000年4月。
129. 陳清香,〈北港朝天宮內供像造型初探—以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例〉。《媽祖信仰國際學術研討會論文集》。雲林縣:財團法人北港朝天宮董事會出版,1997年。
130. 曾堯生,〈神靈寓居的軀殼—台灣神像二三事〉。《文訊月刊》52:20-23,1990年。
131. 張珣,《文化媽祖:台灣媽祖信仰研究論文集》。中研院民所,2003年。
132. 張宏民,《兩岸學者論媽祖—國家祀典中的媽祖》。1998年。
133. 黃志農,〈神靈活現-淺談泉州式妝佛工藝〉。《傳統藝術》24:27,2002年。
134. 黃鶯鶯,〈漆雕脫胎藝術—邵來成〉。《台灣博物》11(2):33-37,1992年。
135. 盧嘉興,〈明鄭有無媽祖考〉。《台灣文獻》34卷4期。

136. 蔡隆德，〈兩岸學者論媽祖－發現台灣：臺港媽祖神像評鑑〉。1998年。
137. 蔡相輝，〈從歷史背景為台灣廟宇定位〉。《寺廟與民間文化研討會論文集〈上冊〉》，台北市：行政院文建會出版，2005年。
138. 劉文三，〈台灣神像的雕造〉。《藝術家》60:106-113，1980年。
139. 劉三豪，〈民間的神藝術的花－台灣宗教藝術自序〉。《華岡博物館館刊》4:87-91，1977年。
140. 鄭元春，〈台灣民間信仰神像〉。《台灣畫刊》8:10-13，1981年。
141. 〈雕塑專輯－木雕〉。《香火》，香火編輯室，7:32-35，1982年。

〔表格一〕台南市媽祖廟

區別	名稱	建廟年代	地址/電話	香火來源	訪談對象/ 日期	具代表性媽祖造像
南區	鹽埕天后宮	1. 乾隆 23 年〔1758〕《台南州祠廟名鑑》 2. 乾隆 33 年〔1768〕（《續南志》，頁 19）	鹽埕路 291 巷 41 弄 23 號 /06-2613358		王明火 /2006.5	〔圖 1〕鎮殿媽・3 呎 6・清・香木
西區	朝興宮 溫陵廟	1. 嘉慶 12 年〔1807〕 ¹ 2. 民國 53 年〔1964〕朝興宮、溫陵媽廟合而為一（《續南志》，頁 18、《沿革誌》	濟生街 64 巷 1 號	原係泉州人旅台同鄉會館，因祀傳自泉州天后宮聖母香火，故又稱「溫陵媽廟」。 ²	黃總幹事、 周先生	〔圖 2〕二媽・清嘉慶年間・約 2 呎 9・軟身・木
西區	七合境 金安宮	1. 乾隆年間（《南宗教志》，頁 4） 2. 嘉慶 14 年〔1809〕（《南寺廟建置》，頁 62） 3. 嘉慶 22 年〔1817〕（《續南志》，頁 18）	信義街 108 巷 59 號 06-2255817	「所奉媽祖，即為當地碼頭工人之守護神，乃由乾隆年間由福建金川迎奉來台。」 ³	2006.2.18	〔圖 3〕鎮殿媽祖・約 4 呎 2・民國 48 年・樟木
西區	鎮港海 安宮	清乾隆元年〔1736〕 ⁴	金華路四段 44 巷 31 號/06-2209605	「臺郡三郊首蘇萬利、金永順、李勝興奉湄洲天上聖母香火來台，由郊商集資創建。……乾隆 53 年，欽差	2006.2.18	〔圖 4〕鎮殿媽・約 6 呎・民國 50 年代・泥塑・台南邱火松雕

1 《續修台灣縣志》、《鹽埕天后宮沿革誌》清嘉慶 12 年〔1807〕已有溫陵廟的記載。

2 鹿耳門史蹟研究會：《鹿耳門與臺郡三郊史話》，台南市：正統鹿耳門聖母廟，1999 年 9 月，頁 116-117。

3 全國寺廟整編委員會：〈天上聖母〉，《全國佛利道觀總覽》（中冊），台北市：樺林出版社，1987 年 4 月，頁 41。

4 鹿耳門史蹟研究會：《鹿耳門與臺郡三郊史話》，台南市：正統鹿耳門聖母廟，1999 年 9 月，頁 106-107。

				大臣福康安偕眾官捐金重建。」 ⁵		
西區	七合境 媽祖樓 天后宮	1.乾隆 20 年〔1755〕（廟裡沿革碑文） 2.道光 15 年〔1835〕（《續南志》，頁 18）	忠孝路 118 號	1.湄洲（廟裡沿革碑文） 2.「相傳一行商攜媽祖香火來此……。」（《聖母總覽》，頁 97）	2006.2.28	〔圖 5〕鎮殿媽・約 4 呎・約清代・木・軟身
西區	新南宮	日據大正 10 年〔1921〕（廟裡沿革碑文）	府前路 2 段 243 號	「大媽在日據明治 32 年〔1899〕由陳甲乙先生自北港朝天宮求來，二媽、三媽則於民國 37 年求來」（廟裡沿革碑文）	邱清根 /2006.2.25	〔圖 6〕鎮殿媽・民國 39 年・2 呎 2・樟木・粉面燻黑
北區	文元寮 文靈宮	日據大正 10 年〔1921〕（《續南志》，頁 18）	文賢路 1112 巷 159 號 /06-2596882	1.來自大陸（廟裡沿革碑文） 2.由北港朝天宮分香（《南寺廟建置》，頁 69）	2006.2.25	〔圖 7〕開基媽・約 1 呎・木
北區	水仔尾 十八境 開基天 后宮	1.可能建於荷據時期（《南宗教志》，頁 3） 2.明永曆 16 年〔1662〕（《南宗教志》，頁 3） 3.明嘉靖年間《宮沿革誌》 4.康熙 22-23 年間〔1683-84〕 ⁶	自強街 12 號 06-2238695	李獻璋云：『小媽祖廟有開台媽祖之稱，由大陸直接傳來。』 ⁷	謝先生/ 2006.2.25	〔圖 8〕鎮殿媽・清・6 呎 3・木・民國 90 年修復為金面

⁵鹿耳門史蹟研究會：《鹿耳門與臺郡三郊史話》，台南市：正統鹿耳門聖母廟，1999 年 9 月，頁 116-117。

⁶蔡相輝：《台灣的王爺與媽祖》，台北市：台原出版社，1990 年 11 月，頁 174。

⁷石萬濤：《台灣的媽祖信仰》，台北市：台原出版社、台原藝術文教基金會，2000 年 1 月，頁 190。

北區	朝南宮	民國 65 年〔1976〕（《續南志》，頁 20）	開元路 63 巷 18 弄 5 號	北港朝天宮分靈	史先生 /2006.3.4	〔圖 9〕鎮殿媽・民國 40 年代・4 呎 2・軟身
北區	泰明宮	民國 62 年〔1973〕（《續南志》，頁 20）	大武路 205 巷 13-1 號	正統鹿耳門聖母廟分靈	/2006.3.4	〔圖 10〕主媽・民國 72 年・2 呎 9・木
安平區	開台天后宮	1.明永曆年間（《南宗教志》，頁 3） 2.康熙 7 年〔1668〕（《續南志》，頁 23）、《台南州寺廟名鑑》 3.康熙 23 年〔1684〕 ⁸	國勝路 33 號	「明永曆 15 年，鄭氏攻台前，自福建莆田湄洲嶼請了三尊媽祖神像作為護軍之神。佔領台灣後，康熙 7 年於安平海邊建廟奉祀媽祖，名「天妃宮」，同治 13 年改稱「天后宮」。（《安平區志》，頁 224）	2006.5.7	〔圖 11〕大媽・4 呎 2・明・木・軟身
中區	銀同祖廟	1.道光 2 年〔1822〕（《續南志》，頁 21）、台南市政府公告 2.道光 22 年〔1842〕〔廟內石刻碑文〕	城隍巷 45 號	「福建同安縣人士建」（《南方廟建置》，頁 63）	2005.11.6	〔圖 12〕鎮殿媽祖・約 2 呎 9・木
中區	祀典大天后宮	康熙 23 年〔1684〕（《續南志》，頁 21）		「施琅改明寧靖王府為大天后宮，康熙 59 年，翰林海寶、徐葆光奉始琉球還，以媽祖默祐封舟有功，奉准列入春秋祀典，正式成為祀	2005.11.6	〔圖 13〕鎮殿大媽・一丈八・清康熙 23 年・泥塑

⁸石萬濤：《台灣的媽祖信仰》，台北市：台原出版社、台原藝術文教基金會，2000 年 1 月，頁 173。

				典廟宇，始改名大天后宮。 ⁹		
中區	八吉境 朝興宮	1. 草創康熙初，原為施琅府衙。 ¹⁰ 2. 乾隆年間（《南宗教志》，頁 2）	中正路 53 巷 12 號	「台南第一尊自北港媽祖廟分靈媽祖」 ¹¹	2005.11.6	〔圖 14〕鎮殿媽・3 呎 6・木
南區	鹿耳門 天后宮	1. 明永曆年間（《南宗教志》，頁 3） 2. 康熙 58 年〔1719〕（《南寺廟建置》，頁 53）、《台灣縣誌》	顯草街三段 1 巷 236 號 06-2841386	1. 鄭成功座艦媽祖金尊。 ¹² 2. 各官捐俸同建（《南宗教志》，頁 53） ¹³	蔡家祥祭典 組長 /2005.11.6	〔圖 15〕鎮殿媽・12 呎・民國 68 年・泥塑
安南區	正統鹿 耳門聖 母廟	1. 明永曆年間。 ¹⁴ 2. 康熙 58 年〔1719〕。 ¹⁵ 3. 嘉慶 22 年〔1817〕（《南寺廟建置》，頁 60）	城北路 245 巷 160 號	國姓媽祖〔湄州聖母三尊〕與鄭成功同舟來台	蔡明泉總幹 事、郭委員 /2006.5.7	〔圖 16〕鎮殿大媽特寫・明末・約 4 呎 2・藤雕軟身
安南區	新寮 鎮安宮	1. 日據昭和 4 年〔1929〕（《南寺廟建置》，頁 68） 2. 民國 60 年〔1971〕（《續南志》，頁 22）	長溪路三段 466 號		鄭先生 /2006.5.7	〔圖 17〕媽祖・約 1 呎 3・木
安南區	宮塹仔 萬安宮		安興街 181 巷 63 弄 6 號	台南大天后宮分靈	吳姓廟祝 /2006.5.7	〔圖 18〕開基媽・清道光 3 年・1 呎・樟木

⁹蔡相輝：《台灣的王爺與媽祖》，台北市：台原出版社，1990 年 11 月，頁 72。

¹⁰羨仔林朝興宮、馬兵營保和宮：〈八吉境羨仔林朝興宮、馬兵營保和宮歷史沿革〉，台南市：朝興宮、保和宮。

¹¹羨仔林朝興宮、馬兵營保和宮：〈八吉境羨仔林朝興宮、馬兵營保和宮歷史沿革〉，台南市：朝興宮、保和宮。

¹²鹿耳門天后宮：〈“鹿耳門媽祖”歷史悠久法相莊嚴〉，台南市：鹿耳門天后宮印製。

¹³石萬濤：《台灣的媽祖信仰》，台北市：台原出版社、台原藝術文教基金會，2000 年 1 月，頁 173。

¹⁴鹿耳門史蹟研究會：《鹿耳門與臺郡三郊史話》，台南市：正統鹿耳門聖母廟，1999 年 9 月，頁 116-117。

¹⁵鹿耳門天后宮：〈“鹿耳門媽祖”歷史悠久法相莊嚴〉，台南市：鹿耳門天后宮印製。



圖 1



圖 2



圖 3



圖 4



圖 5



圖 6



圖 7



圖 8



圖 9



圖 10



圖 11



圖 12



圖 13



圖 14



圖 15



圖 16



圖 17



圖 18

〔表格二〕台南縣媽祖廟

區別	名稱	建廟年代	地址/電話	香火來源	訪談對象/ 日期	具代表性媽祖造像
善化鎮	慶安宮 舊稱「灣裡街天上聖母廟」	1. 清康熙 48 年〔1698〕原為文昌閣，清同治 13〔11875〕年改為天上聖母廟，廟額曰「慶安宮」《慶安宮沿革誌》 2. 清嘉慶 15 年〔1810〕《台灣之寺廟與神明》 ¹⁶	善化鎮中山路 470 號	祀典台南大天后宮		〔圖 19〕鎮殿媽・民國 36 年雕・約 12 呎泥塑
善化鎮	茄拔天后宮	明永曆 15 年〔1661〕，初為草茅，清康熙 9 年〔1670〕修建廟宇《茄拔天后宮沿革誌》	善化鎮茄拔嘉南里 80 號	明永曆十五年〔1661〕先民曾順自湄州奉請媽祖啓駕護身，隨鄭成功登台。《茄拔天后宮沿革誌》		〔圖 20〕鎮殿媽・清・2 呎 6・銅絲軟身
西港	西港慶安宮	西元 1661 年創壇，清康熙 51 年建廟	西港鄉西港村 152 號	二媽、三媽由鹿耳門天后宮請來		〔圖 21〕鎮殿媽・民國 62 年・約 7 呎 2・泥塑
新營市	鐵線橋通濟宮	清嘉慶 14 年〔1809〕《台灣之寺廟與神明》	新營市鐵線里 40 號	清中葉先民自福建湄州嶼迎請媽祖寶像為海上保護神，每年前往台南大天后宮進香。	沈志宸總幹事 /2006.4.1	〔圖 22〕東媽〔紅面〕・清・4 呎 2 呎・軟身〔竹編〕

¹⁶仇德哉《台灣之寺廟與神明〔二〕》。台灣省文獻委員會編印，1984 年，P108-114。

下營鄉	茅港尾天后宮	1. 清康熙 16 年〔1677〕迎媽祖金身來台，康熙 46 年〔1707〕興建天后宮 2. 清康熙 52 年〔1655〕《台灣之寺廟與神明》	台南縣下營鄉茅港村茅港尾 163 號 06-6894824	媽祖金身直接由湄州分靈	高金柱副主任委員 /2006.4.1	〔圖 23〕鎮殿媽・清・約 4 呎 2・泥塑
鹽水鎮	月港護庇宮 俗稱「鹽水媽祖宮」	明天啓三年〔1623〕，迎媽祖金身來台〔糖郊媽〕，奉入「福德祠」合祀，改名為「媽祖祠」。明永曆 16 年〔1662〕鄭成功部將何積善開墾鹽水港，迎鄭氏登台護軍大尊聖母一尊入寺〔鎮殿媽〕《月港護庇宮沿革誌》	台南縣鹽水鎮中正路 142 號 06-6894824	有糖郊「崇興行」之港阜商戶者，自湄州島嶼朝天閣迎來一尊媽祖「開基湄州三媽」《月港護庇宮沿革誌》	王廟祝 /2006.4.1	〔圖 24〕鎮殿大媽・明永曆 16 年・4 呎 2・木〔軟身〕
永康市	泰明殿	民國 60 年代《泰明殿沿革誌》	永康市中正南路 52 巷 71 弄 28 號	民國 60 年代自鹿耳門聖母廟請回「科香」令旗一面，後雕媽祖神像，有「天下第一尊」之稱《泰明殿沿革誌》		〔圖 25〕開基天下第一尊特寫・民國 60 年代・2 呎 6・樟木
新市	永安宮	清乾隆 27 年〔1762〕，同治 2 年〔1863〕遷至於現址《台南縣市寺廟大觀》 ¹⁷	台南縣新市鄉仁愛街 331 號 06-5995091	不定期前往北港朝天宮進香	盧委員 2006.4.1	〔圖 26〕大媽・清・約 1 呎・木
麻豆	仁厚宮	創建於清康熙 23 年〔1684〕，始建「公厝」，廟名「西河仁厚宮」。《仁厚宮沿革誌》	台南縣麻豆鎮油車里 47 號 06-5729058	林氏祖先明朝渡海來台，攜帶媽祖香火，祈求一帆風順。清乾隆 13 年，回福建漳州府龍溪縣 29 都，以金		〔圖 27〕鎮殿媽・民國 77 年・4 呎 2・木・軟身

¹⁷ 《台南縣寺廟大觀》。編刊委員會編，高雄市：興台文化出版社，1963 年。

				身掛轎恭請媽祖來台，初奉祀於民宅。《仁厚宮沿革誌》		
七股	天后宮 〔又稱後港天后宮〕	清乾隆中葉《後港天后宮沿革誌》	台南縣七股鄉港東村 58 號	清雍正五年〔1727〕泉州反清之士謝士騰奉請天上聖母〔二媽〕駕船來台，居鹿港三年，見清兵武備森嚴，遷至七股，並於廟西開武館，乾隆 18 年，兵敗被執，遺留聖母壇，庄民翻修為草廟，嘉慶 9 年修“竹籠土壁紅瓦廟宇”，改稱「聖母宮」，日治大正 9 年〔1920〕改廟額曰「天后宮」《後港天后宮沿革誌》		
白河	福安宮	清康熙 35 年〔1696〕《福安宮沿革誌》	台南縣白河鎮白河里中山路 124 號	清康熙 36 年〔1697〕，於天上聖母聖誕前五日，前往下茄冬泰安宮媚洲聖母廟進香、分神、分香，恭迎媚洲天上聖母、二聖母、三聖母尊像蒞臨安座。《福安宮沿革誌》	2006.6.17	〔圖 28〕白河福安宮鎮殿媽
安定	管寮聖安宮	清光緒 15 年創建，道光 3 年，因風雨災害，管寮庄被沖毀，移至現址重建廟宇《聖安宮	台南縣安定鄉管寮村 35 號	北線尾鹿耳門天后宮分靈《聖安宮沿革誌》	2006.5.20	〔圖 29〕鎮殿媽・民國 74 年・約 4 呎 2・

		沿革誌》				木
安定	港南 慈安宮	1.清嘉慶 22 年〔1817〕《慈安宮沿革誌》 2.嘉慶 21 年〔1816〕《台南州寺廟名鑑》 ¹⁸	台南縣安定鄉港 南村 161 號	清嘉慶年間，林氏先人由白 礁請來開基媽祖《慈安宮沿 革誌》	王廟祝 /2006.5.20	〔圖 30〕軟身媽・約 1 呎 6・木
歸仁	朝天宮	清雍正 3 年〔1725〕創建《台灣之寺廟與神 明》	台南縣歸仁鄉媽 廟村 48 號	不明	廟祝 /2006.5.27	〔圖 31〕鎮殿媽特 寫・清・3 呎 6・木
關廟	聖母壇	清光緒 13 年〔1887〕創建《台灣之寺廟與 神明》	台南縣關廟鄉松 腳村勝利街 30 號	不明	2006.5.27	〔圖 32〕開基媽祖・ 清・約 20cm・木
新化	知母義 天后宮	清嘉慶元年〔1796〕創建《台灣之寺廟與神 明》	台南縣新化鎮知 義里 171 號	北港朝天宮分靈	2006.5.27	〔圖 33〕二媽祖・1 呎 6・木
新化	山腳里 朝天宮	創建於清康熙 50 年〔1711〕《台南州寺廟 名鑑》	台南縣新化鎮山 腳里 25 號	不明	陳廟祝 /2006.5.27	〔圖 34〕鎮殿媽祖・ 民國 50 年・3 呎 6・木・ 黑面
後壁	下茄冬 泰安宮	1.明永曆 13 年〔1659〕《泰安宮沿革誌》 2.清道光 2 年〔1822〕創建《台灣之寺廟與 神明》	台南縣後壁鄉嘉 荖村 4 號 06-6871671	不明	郭麒山總幹 事 /2006.6.17	〔圖 35〕大媽祖・清 康熙 23 年・2 呎 9
官田	護安宮	清咸豐 9 年〔1841〕《護安宮沿革誌》	台南縣官田二鎮 村 67 號		陳主任委員 /2006.6.17	〔圖 36〕鎮殿媽・ 清・3 呎 6・木

¹⁸相良吉哉《台南州寺廟名鑑》。



圖 19



圖 20



圖 21



圖 22



圖 23



圖 24



圖 25



圖 26



圖 27



圖 28



圖 29



圖 30



圖 31



圖 32



圖 33



圖 34



圖 35



圖 36

〔表格三〕歷代〔宋-明〕媽祖褒封名號表¹⁹

朝代	西元	朝代年號	封號	頒賜
北宋	1122	宋徽宗宣和四年		賜順濟廟額
南宋	1156	宋高宗紹興廿六年	封靈惠夫人	
	1160	宋高宗紹興三十年	加封靈惠昭應夫人	
	1166	宋孝宗乾道二年	加封靈惠昭應崇福夫人	
	1184	宋孝宗淳熙十一年	靈惠昭應崇福善利夫人	
	1190	宋光宗紹熙元年	進爵靈惠妃	
	1198	宋寧宗慶元四年	靈惠助順妃	
	1200	宋寧宗慶元六年		加封妃全家〔父封嘉祐侯，母封顯慶夫人，兄封靈應仙官，諸姐皆封靈惠夫人佐神〕
	1205	宋寧宗開禧元年	加封靈惠助順顯衛妃	
	1208	宋寧宗嘉定元年	加封靈惠護國助順顯衛英烈妃	
	1239	宋理宗嘉熙三年	加封靈惠護國助順顯衛嘉應英烈妃	
	1254	宋理宗寶佑二年	加封靈惠護國助順顯衛協正嘉應英烈妃	
	1255	宋理宗寶佑三年	加封靈惠護國助順顯衛協正嘉應英烈慈濟妃	

¹⁹ 參見黃晨淳《媽祖的故事》。台中市：好讀出版有限公司，2005年。

	1256	宋理宗寶佑四年	加封靈惠護國助順顯衛協正嘉應英烈慈濟善慶妃	
	1259	宋理宗開慶元年	加封靈惠護國助順顯衛協正嘉應英烈慈濟善慶顯濟妃	
元代	1281	元世祖至元十八年	護國明著天妃	
	1289	元世祖至元二十六年	護國顯佑明著天妃	
	1299	元成宗大德三年	護國輔聖庇民顯佑明著天妃	
	1314	元仁宗延祐元年	護國輔聖庇民顯佑廣濟明著天妃	
	1329	元文宗天歷二年	護國輔聖庇民顯佑廣濟靈感助順福惠徽烈明著天妃	
	1330	元文宗至順元年		賜靈惠慈廟額
明代	1372	明太祖洪武五年	昭孝純正孚濟感應聖妃	
	1409	明成祖永樂七年	護國庇民妙靈昭應弘仁普濟天妃	
	1431	明宣宗宣德六年		遣太監官員詣湄嶼致祭整修廟宇
清代	1680	清聖祖康熙十九年	護國庇民妙靈昭應弘仁普濟天妃	
	1684	清聖祖康熙廿三年	護國庇民妙靈昭靈顯應仁慈天后	欽差禮部齋御書香帛祭告
	1720	清聖祖康熙五十九年		列入朝廷春秋祭典
	1726	清世宗雍正四年		賜匾「神昭海表」
	1733	清世宗雍正十一年		賜匾「錫福安瀾」 題請各省府縣地方建祠致祭，祭儀與關帝廟相同
	1737	清高宗乾隆二年	護國庇民妙靈昭應弘仁普濟福佑群生天后	

1757	清高宗乾隆廿二年	護國庇民妙靈昭應弘仁普濟福佑群生誠感咸孚天后	詔普天行三跪九叩禮
1788	清乾隆五十三年	護國庇民妙靈昭應弘仁普濟福佑群生誠感咸孚顯神讚順天后	賜匾「德孚廣濟」
1800	清仁宗嘉慶五年	護國庇民妙靈昭應弘仁普濟福佑群生誠感咸孚顯神讚順垂慈篤祐天后	
1801	清仁宗嘉慶六年		加封后父為積慶公，母為積慶公夫人
1826	清宣宗道光六年	護國庇民妙靈昭應弘仁普濟福佑群生誠感咸孚顯神讚順垂慈篤祐安瀾利運天后	賜匾「安瀾利運」
1839	清宣宗道光十九年	護國庇民妙靈昭應弘仁普濟福佑群生誠感咸孚顯神讚順垂慈篤祐安瀾利運澤覃海宇天后	賜匾「澤覃海宇」
1841	清宣宗道光廿一年		加封后父為衍澤積慶公，母為衍澤積慶公夫人
1848	清宣宗道光廿八年	護國庇民妙靈昭應弘仁普濟福佑群生誠感咸孚顯神讚順垂慈篤祐安瀾利運澤覃海宇恬波宣惠天后	
1852	清文宗咸豐二年	護國庇民妙靈昭應弘仁普濟福佑群生誠感咸孚顯神讚順垂慈篤祐安瀾利運澤覃海宇恬波宣惠導流衍慶天后	
1853	清文宗咸豐三年	護國庇民妙靈昭應弘仁普濟福佑群生誠感咸孚顯神讚順垂慈篤祐安瀾利運澤覃海宇恬波宣惠導流衍慶靖洋錫祇天后	
1854	清文宗咸豐四年	護國庇民妙靈昭應弘仁普濟福佑群生誠感咸孚顯神讚順垂慈篤祐安瀾利運澤覃海宇恬波宣惠導流衍慶靖洋錫祇恩周德博天后	

	1855	清文宗咸豐五年	護國庇民妙靈昭應弘仁普濟福佑群生誠感咸孚顯神讚順垂慈篤祐安瀾利運澤覃海宇恬波宣惠導流衍慶靖洋錫祇恩周德博衛漕保泰天后	賜匾「衛漕保泰」
	1857	清文宗咸豐七年	護國庇民妙靈昭應弘仁普濟福佑群生誠感咸孚顯神讚順垂慈篤祐安瀾利運澤覃海宇恬波宣惠導流衍慶靖洋錫祇恩周德博衛漕保泰振武綏疆天后	
	1869	清穆宗同治八年		封千里眼爲金將軍，順風耳爲柳將軍
	1869	清穆宗同治十一年	護國庇民妙靈昭應弘仁普濟福佑群生誠感咸孚顯神讚順垂慈篤祐安瀾利運澤覃海宇恬波宣惠導流衍慶靖洋錫祇恩周德博衛漕保泰振武綏疆嘉佑天后	
	1875	清德宗光緒元年	護國庇民妙靈昭應弘仁普濟福佑群生誠感咸孚顯神讚順垂慈篤祐安瀾利運澤覃海宇恬波宣惠導流衍慶靖洋錫祇恩周德博衛漕保泰振武綏疆嘉佑敷仁天后	

〔表格四〕歷朝〔宋-明〕媽祖造像風格表

年代	封誥	圖片	頭飾/冕冠	服飾	姿勢	造像風格
宋代 〔約 960-1279〕	1. 宋高宗紹興二十六年敕封「靈惠夫人」。 2. 宋光宗紹熙元年敕封「靈惠妃」。		頭梳高髻。	身著莽袍，衣紋刻劃簡潔樸素。	1. 媽祖採坐姿，四平八穩坐於平台之上。 2. 雙腳微開，雙手自然平放在腳上，兩袖覆巾遮蓋玉手。	1. 宋代媽祖神話介於儒道之間，宋代媽祖造像融合儒道精神，既符合禮教規範，又表現出仙風道骨的樣貌。 2. 程朱理學對宋代婦女造成束縛，宋代媽祖造像顯得纖細保守，宛如活在禮教束縛下的女性形象。 3. 宋代媽祖造像在唐代寫實的基礎上，逐漸朝向世俗化發展。
元代 〔1279-1368〕	元世祖至元十八年敕封「護國名著天妃」		頭梳高髻，髮髻上覆有寶冠、巾帕、髮飾。			1. 元代媽祖造像的儒、道特徵減弱，而佛教色彩鮮明，使媽祖猶如菩薩造像。呈現出內在慈悲精神和外在雍容華麗的裝飾美感。 2. 元代媽祖造像在宋代基礎上，世俗化更進一步發展，走向裝飾風格，尤其表現在五官的處理上更為細膩。

<p>明代 〔1368-1644〕</p>	<p>1.明太祖洪武五年封「聖妃」。</p> <p>2.明成祖永樂七年封「天妃」</p>		<p>頭戴冕冠，兩側有博鬢〔帽翅〕，冠前疑似無垂旒。不再出現宋元時期媽祖造像的頭飾和高髻。</p>	<p>身著龍袍，服飾刻有龍紋等吉祥圖案，身披披帛、腰繫玉帶，裝飾意味濃厚，服飾樣式定型，為日後媽祖造像服飾儀規。</p>	<p>採倚坐姿，坐於龍椅之上，兩手自然放置於龍椅兩旁，雙腳比宋代媽祖更為張開。</p>	<p>1. 明代是媽祖造像定型的階段。媽祖思想發端於佛、滋長於道，又是忠孝慈愛的聖賢，是儒釋道三教典範。</p> <p>2. 媽祖體態比宋元時期更為豐腴，年歲更增長，莊嚴威儀的程度更勝前朝，頭戴冕冠、身著龍袍，有如人間儒官形象。</p> <p>3. 明代媽祖造像承繼唐宋遺風，追求世俗化和表面的裝飾效果。</p> <p>4. 由於商品經濟的發展，小型神像成為主要商品。明代媽祖造像朝向三尊像組合形式。</p>
---------------------------	--	---	---	--	---	--

〔表格五〕台南地區〔荷治-民國〕媽祖造像風格表

年代	封誥	圖片	頭飾/冕冠	服飾	姿勢	造像風格
荷治時期 〔約 960-1279〕	維持明代時期的封誥「天妃」。		為明式行制，同明代媽祖。	為明式行制，同明代媽祖。	為明式行制，同明代媽祖。	<p>1.來台商人、漁民視媽祖為海上保護神，因此神像以攜帶方便為主，小型神像居多。</p> <p>2.荷治時期的媽祖和明代時期媽祖造像風格相近，面部刻劃細膩而柔和，身材豐腴，宛如中年婦人形象，具母性的溫柔特質。</p>
明鄭時期 〔1661-1683〕	維持明代封誥「天妃」。		軟身媽祖頭梳低髮髻，不同於宋元所梳的高髻。	軟身媽祖身著刺繡龍袍，雙足著三寸金蓮。	軟身媽祖媽祖端坐於龍椅之上，龍椅座前有一橫木，雙手自然平放橫木之上，持扇和手絹。	<p>1.明鄭時期，鄭氏軍艦安奉媽祖作為戰爭保護神，媽祖形象自然不能渺小。四呎與人等身的軟身媽祖是這時期主要的特色，具寫實性和崇高性，以達到威嚴懾敵的目的。</p> <p>2. 軟身媽祖是以模擬真人所製作的造像形式，體型和服制均為古代仕女模樣，達到人神合一的境界。</p> <p>3. 明鄭時期的媽祖造像均有一股樸實敦厚之氣，面容祥和，非清人所及。</p>

<p>清代 〔13 68-1 644 〕</p>	<p>清康熙二十三年敕封「護國庇民昭靈顯應仁慈天后」。清代皆褒封「天后」，封誥全名最多達六十八字，為中國歷史上褒封最多之唯一女神。</p>		<p>1. 九旒冕冠是清代媽祖主要特色，作為「天后」身分的象徵，也是清代以後媽祖冕冠的儀規。</p>	<p>1.硬身媽祖身著金色龍袍，衣紋繁複，刻劃精美的吉祥紋樣，富裝飾意味。 2.軟身媽祖身著刺繡龍袍，雙足著三寸金蓮。形制和明鄭時期相同。</p>	<p>1.硬身媽祖採倚座姿，姿態和明鄭時期相似。但鎮殿媽祖雙手持「笏」，作為「天后」身分的象徵。 2.軟身媽祖姿態和明鄭時期相同，但體型較明鄭時期小。</p>	<p>1..清代媽祖神話具有維護統治階級的功能，清廷在收復和統治台灣的過程中，媽祖儼然成為最重要的保護神祇。在政治力的擁護下，媽祖形象更具華麗，「母性」、「溫柔」的特質被「中性」、「貴族」的特色所取代，尤其是府城所在地，更為顯著，成為一種風格典範，進而影響到台灣其他區。 2. 清代時期媽祖廟紛紛建造大型鎮殿媽祖群，以祀典台南大天后宮為代表，媽祖總高一丈八呎，造像規模恢宏，雄偉壯觀，五尊像的組合形式也就成為日後鎮殿媽祖的基本造像模式。 3. “九旒冕冠”和“笏”，是兩大主要特色，不同於前朝，清代匠師以此作為「天后」身分的象徵，也是清代以後媽祖造像的典範。</p>
--	---	---	--	---	---	---

<p>日治時期〔1895-1945〕</p>	<p>日治時期，官方未對媽祖封誥。在政治力的影響下，尤其是日治晚期的「寺廟整理運動」、「寺廟神昇天運動」，使媽祖信仰式微。</p>		<p>為方便在木雕神像外加上了平繡神衣。或紙製的媽祖冠，改為「平帽」，甚至完全不雕冕冠而只雕頭髮。</p>	<p>木刻神像外加上了平繡神衣。</p>	<p>媽祖端坐於龍椅之上，兩手自然放置於龍椅兩旁，姿態和明鄭時期媽祖相似，但身軀較為修長，也不再出現清代媽祖手持「笏」的樣式，或許和媽祖「天后」身分式微有關。</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. 神帽、神衣等手工藝的出現，造成審美觀的轉變，這種為媽祖造像穿戴神帽和神衣的形式，延續至今。 2. 日治時期的媽祖造像，比例協調，裝飾意味更為濃厚，在在顯示妝佛師父細膩的雕工和炫麗的技巧。 3. 造像的比例明顯受到西方寫實技法的影響，符合人體的比例原則，不像前朝過分強調頭部，瓜子臉和修長俊秀的身軀是其時代主要的特色。 4. 日治時期媽祖以單尊像為主，造像活動趨緩，數量不及前朝。
<p>民國時期〔1945-〕</p>	<p>官方未對媽祖封誥。但媽祖和政治的關係因選舉而更加緊密，總統以降</p>		<p>民國六十年代以前，冕冠採復古手法，為清代九旒冕冠形式。六十年代後以「平帽」為多，方便佩帶裝飾有珠玉寶石</p>	<p>延續日治時期神衣形式，但服飾配件較多層次，形式較為活潑多樣，刺繡的紋樣也較豐富，除平繡外，發展出浮繡的</p>	<p>民國時期的媽祖造像姿態大多採倚坐姿，大致可分為兩種類型：一類模仿自清代媽祖持笏的手勢，作上達天聽狀，以鎮</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. 民國六十年代前採復古形式，「九旒冕冠」和「笏」是兩大主要特徵。 2. 民國五十至七十年代是造大像時期，為五尊像組合，使媽祖具有眾星拱月般的氣勢。所模仿的對象首推祀典台南大天后宮的鎮殿媽祖，這尊造像是清代媽祖晉封「天后」的第一尊造像，具指標意義。

<p>各級官員紛紛獻匾給媽祖，作為褒揚和感謝，賜匾的行為和封建時期皇帝敕封媽祖神格有異曲同工之妙。民國時期媽祖神格恢復到「天后」的官階。</p>		<p>和彩球的銀製帽冠或紙製珠帽。形式、材質多元。</p>	<p>神衣形式，使服飾具有立體效果，更具威嚴。</p>	<p>殿媽祖為主；一類模仿自明代媽祖兩手放自於龍椅兩旁，手持“如意”或“笏”，以小型媽祖為主。</p>	<p>3.媽祖的母親形象又再次被加強，成為四十歲中年婦人形象，去「中性化」和去除「世俗美」是這個時期主要的特色，有別於清代和日治時期。</p> <p>4.隨著台灣經濟產業結構改變，媽祖造像產業化、商品化、典型化和模式化的特徵濃厚，原妝佛工藝講究刀法的細膩刻劃，慢工出細活的步調，逐漸不被現代人所接受，於是媽祖造像變成商品量化生產。</p> <p>5. 近年來由於時代審美趣味的改變，復古不再是造像唯一的選項，於是多元並陳的熱鬧風格出現，妝佛師傅一方面要繼承傳統造像的儀規，一方面又要加入主觀的詮釋和時代的審美投射，於是朝向多元化發展。</p>
--	--	-------------------------------	-----------------------------	---	---

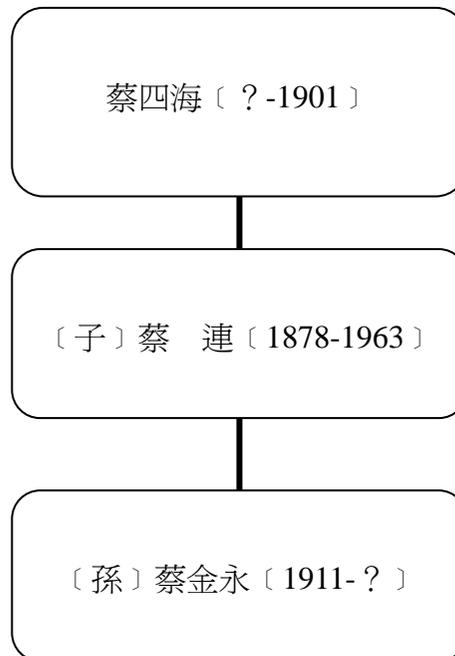
〔表格六〕台南地區妝佛店及代表人物

店名	派別	人物	個人檔案	住址
魏俊邦雕刻研究社	泉州派	魏俊邦〔1947〕	泉州派魏得璋師傅的兒子，繼承父親「魏得璋雕刻社」，改名為「魏俊邦雕刻研究社」，主要提供妝佛等服務，除傳統泥塑、木雕造像外，另外還繼承傳統紙塑神像技藝。代表的作品有台南市媽祖樓天后宮紙塑媽祖。	台南市永福路二段 223 號
承西國佛店	泉州派	陳河欽〔1928-〕	民國 17 年次，泉州派「承西國」妝佛師傅陳達先生的次子，原本續營「承西國」，現已退休。其子陳威廷、陳紋鋒也承襲神像雕刻的工作。	台南市民權路二段 58 號

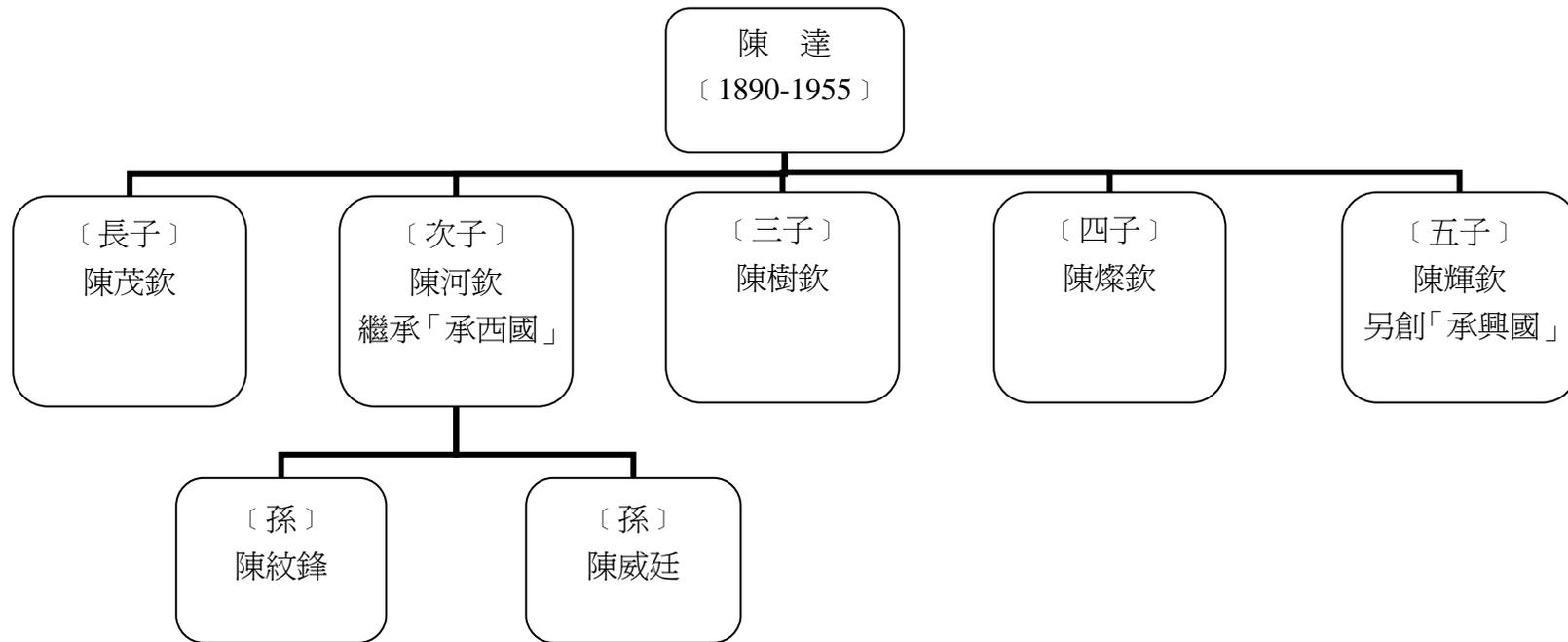
來佛國	泉州派	蔡金永	泉州派雕刻風格，祖父為泉州派名師蔡四海，五代相傳。	台南市民權路二段 80 號
唐興閣	漳州派	黃德勝〔1955-〕	「金芳閣」陳永金老師傅的大徒弟，現經營「唐興閣」，主要提供妝佛等服務。代表作品：開基天后宮媽祖像、小南城隍廟媽祖造像。	台南市文賢路 313 巷 24 號
金芳閣	漳州派	錢炳堯	陳永金老師傅的小徒弟，繼承師父的「金芳閣」，主要提供妝佛等服務。	台南市大興街
金唐閣	漳州派	陳世偉	陳永金老師傅的徒弟，現經營「金唐閣」，主要提供妝佛等服務。	台南縣永康市六和路 83-3 號

唐岳閣	漳州派	蔡明宗	陳永金老師傅的徒弟，現經營「唐岳閣」，主要提供妝佛等服務。	台南市顯草街一段 827 號
人樂軒佛具商店	福州派	林利銘〔1935-〕	福州派「人樂軒」妝佛店傳人，師承父親林亨琛，主要提供妝佛、神明帽冠、佛具等服務。	台南市民權路二段 13 號
金佛軒	福州派	陳朝清	福州派雕刻風格，承襲師傅「人樂軒」林亨琛。主要提供妝佛、神明帽冠、佛具等服務。	台南市民權路一段 117 號

〔表格七〕 台南地區泉州派妝佛世家—「來佛國」傳承表



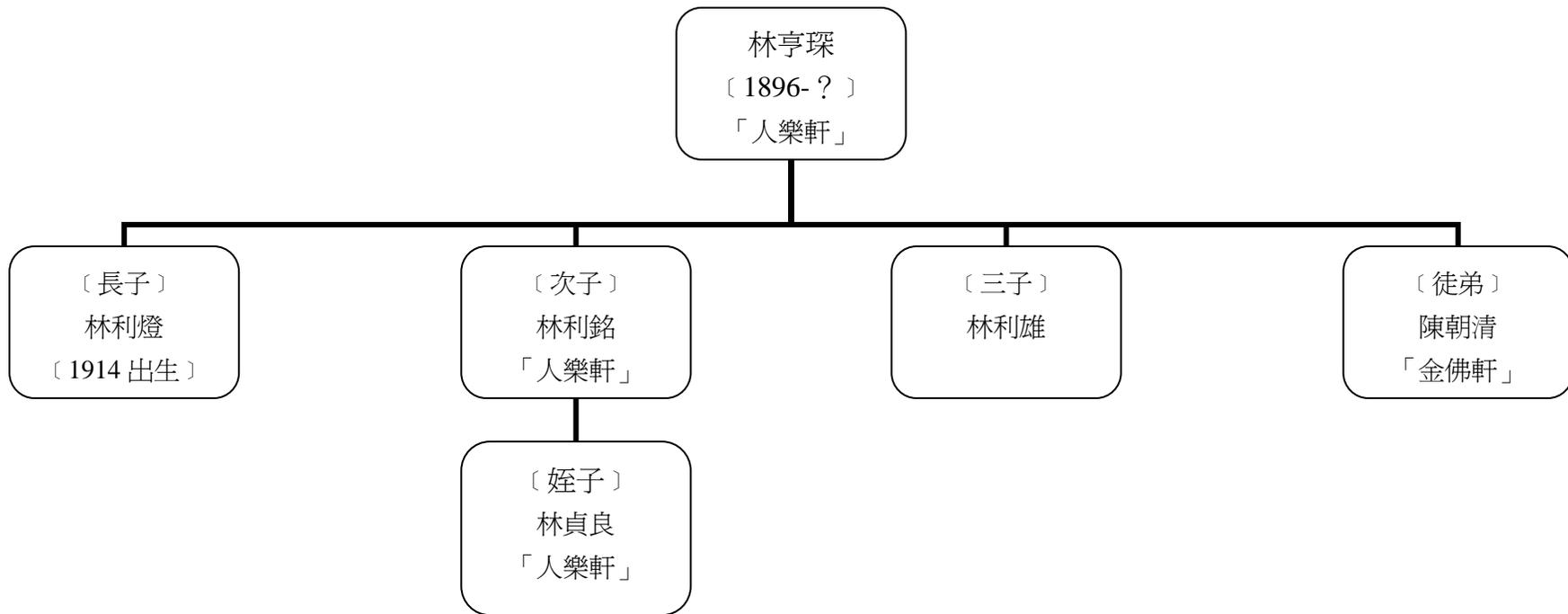
〔表格八〕台南地區泉州派妝佛世家—「承西國」傳承表



〔表格九〕 台南地區泉州派妝佛世家—「西佛國」傳承表



〔表格十〕台南地區福州派妝佛世家—林亨琛「人樂軒」傳承表



〔表格十一〕台南地區漳州派妝佛世家—陳金永「西芳閣」傳承表

