

南 華 大 學

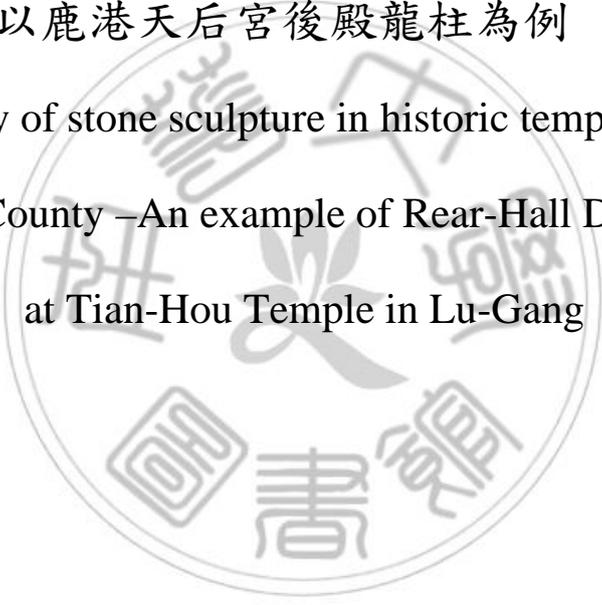
美學與藝術管理研究所

碩士論文

彰化縣古蹟類廟宇石雕研究

—以鹿港天后宮後殿龍柱為例

A study of stone sculpture in historic temple from
Changhua County –An example of Rear-Hall Dragon Pillar
at Tian-Hou Temple in Lu-Gang



研 究 生：蕭志青 撰

指 導 教 授：龔詩文 博士

中華民國九十七年六月

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩 士 學 位 論 文

題目：(中文) 彰化縣古蹟類廟宇石雕研究—以鹿港天后宮
後殿龍柱為例

(英文) A study of stone sculpture in historic temple
from Changhua County –An example of
Rear-Hall Dragon Pillar at Tian-Hou Temple in
Lu-Gang

研究生：蕭志青

經考試合格特此證明

口試委員：吳介禪
龔詩文
陳泓易

指導教授：龔詩文

所長：羅雪容

口試日期：中華民國九十七年六月四日

謝誌

經過一千多個漫長的日子，研究也有了小成，這當中，無數的摸索與嘗試，讓我學到了做學問的方法，也讓我了解做學問的目的應當要為社會做出貢獻。回首來時路，我無怨無悔。

感謝我的指導教授龔詩文博士，在研究方法、文獻探討、田野調查、論文寫作的技術層面上，給予我莫大的指導。老師以深入淺出的教學，平易近人的個性指導我的研究，讓我能很快的把握到關鍵點。除此之外，老師在研究上的嚴謹與認真也令人敬佩，經過老師的指導，我在學問與精神的成長上，有長足的進步。

感謝陳泓易教授與吳介祥教授在藝術社會學與西洋藝術方面的指導，陳老師以專業的角度指點我研究的深度與廣度，使我獲益良多。吳老師在西洋藝術史方面的指導，使我對於西洋藝術的脈絡有深入了解，使我在研究上能更順遂。兩位老師的指導，我真的非常感謝。

在搜集資料的過程中，感謝給予我幫助的貴人。施弘毅教授的專業指導，解決了我心中諸多的疑問，沒有施老師的指導，這篇論文會延後完成；在調查石雕工具與工序的過程中，也要感謝鄭進興先生的示範；在調查林榮春的事蹟中，有林培輝先生、魏安俊先生、陳仕賢大哥、吳宗達校長、張茂榮先生等人的協助，才能順利完成。此外，在我的求學過程中，我也要感謝張勝一老師、謝團權老師與賴亞倫老師給予的幫助，有了大家的力量，我才能順利完成。

最後，感謝支持我的家人，有了你們的背後支持，使我無後顧之憂；感謝美學所同窗好友們的互相砥礪，這一切的一切，我在此表達由衷的感謝。

蕭志青

謹誌於彰化

中華民國九十七年六月

摘要

龍柱是臺灣廟宇石雕刻裝飾的重要部位，不僅為承重與分割空間的重要角色，亦是建築立面的視覺焦點。在臺灣龍柱的發展史上，由於政權的更迭，使得前朝的年款受到塗改或發生「舊作新刻」等情事。筆者在調查過程中，發現鹿港天后宮後殿龍柱的風格為清代晚期，而龍柱上的題字卻與風格斷代不符，因此，此對龍柱是「舊作新刻」或是仿古作品，便成為本文的重要研究課題。

本研究旨在探討鹿港天后宮後殿龍柱題字所引發的「仿作」與「舊作新刻」等疑點。因此，從材料、技法著手，兼論石作工序，以為風格分析之基礎（第二章）。接著探討臺灣龍柱的分期，以此作為鹿港天后宮後殿龍柱風格分析之依據（第三章）。再者，「彰化市林榮春敬獻」之題字不會早於 1933 年，於是，林榮春（人）、捐獻事實（事）、捐獻年代（時）、鹿港天后宮（地）、後殿龍柱（物），這幾個人、事、時、地、物的關係必須加以闡明，以還原當年的情境（第五章）。最後，配合風格分析之結論（第四章），總結鹿港天后宮後殿龍柱在臺灣龍柱發展史上的定位。

關鍵詞：鹿港、天后宮、古蹟、廟宇、石雕、龍柱、裝飾、風格、傳統藝術

Abstract

A dragon pillar is an important part of Taiwan temple stone sculpture decoration. It not only plays a momentous role of weight bearing and partitioning the space, but also is the focus of vision of building façade. In Taiwan dragon pillars' history of development, owing to the change of political power, the inscriptions of year/ era of previous dynasty were often altered, or the situations of "new sculpture on old works" happened. In the process of investigation, the author found that the style of rear-hall dragon pillars of Lu-Gang Tian-Hou Temple is of the later period of Cing Dynasty, but the inscriptions on the dragon pillars do not tally with the style of history division. Hence, whether this pair of dragon pillars are of "new sculpture on old works," or works of antique imitation became a significant issue of this research.

The purpose of this research is to explore the doubtful points of "works of imitation" or "new sculpture on old works" aroused by the inscriptions on the rear-hall dragon pillars of Lu-Gang Tian-Hou Temple. Therefore, the research started from materials and technics, and touched upon the process (working procedures) of stone works to be the foundation of analyzing the style (chapter II); then, the research discussed the period division of Taiwan dragon pillars to be the basis of analyzing the style of rear-hall dragon pillars of Lu-Gang Tian-Hou Temple (chapter III). Furthermore, the inscriptions of "Chang Hua Shih Lin Rong Chun Jing Sian (Donated by Lin, Rong-Chun of Changhua City)" would not be earlier than 1933, thus the relationships among Lin, Rong-Chun (person), the donation fact (matter), the year of donation (time), Lu-Gang Tian-Hou Temple (place), and the rear-hall dragon pillars (object) must be expounded in order to restore the circumstances of that very year (chapter V). Finally, cooperating with the conclusion of style analysis (chapter IV), the research sum up the crucial status of rear-hall dragon pillars of Lu-Gang Tian-Hou Temple in Taiwan dragon pillars' history of development.

Keywords: Lu-Gang , Tian-Hou Temple, historical site, temple, stone sculpture, dragon pillar(s), decoration, style, traditional art

目次

中文摘要.....	I
英文摘要.....	III
目次.....	V
圖次.....	VII
表次.....	IX
第一章 緒論.....	1
第一節 問題提起	1
第二節 彰化縣古蹟類廟宇概況.....	4
第三節 研究對象與目的.....	10
第四節 研究方法與流程.....	12
第五節 文獻回顧.....	16
第二章 台灣廟宇石雕的材料、工序、工具與技法.....	34
第一節 台灣廟宇石雕的材料.....	35
第二節 台灣廟宇石雕的施作工序.....	44
第三節 台灣廟宇石雕的工具與技法.....	52
第四節 結語.....	70
第三章 台灣龍柱的類型、風格與分期.....	72
第一節 研究對象與分期.....	73
第二節 第一期：乾隆四十年至道光十四年.....	76
第三節 第二期：道光十五年至光緒二十年.....	86
第四節 第三期：明治二十八年至昭和二十年.....	98
第五節 結語.....	111
第四章 鹿港天后宮後殿龍柱風格考.....	114
第一節 鹿港天后宮後殿龍柱.....	114
第二節 孔廟大成殿龍柱與鹿港龍山寺拜殿龍柱.....	117
第三節 鹿港天后宮後殿龍柱的風格分析.....	121
第四節 結語.....	134
第五章 鹿港天后宮後殿龍柱題字考.....	135
第一節 「彰化市」考略.....	135
第二節 「林榮春」考略.....	147

第三節 「敬獻」考略.....	154
第四節 結語.....	162
第六章 結論.....	163
參考文獻.....	170
【附圖】	176
【附錄一】 彰化市戶政事務所函.....	190
【附錄二】 榮春橋與榮春教室碑文.....	191
【附錄三】 書信手稿.....	193
【附錄四】 訪談紀錄—施弘毅.....	195
【附錄五】 訪談紀錄—蔣國振.....	203
【附錄六】 彰化縣天受宮石刻研究.....	207

圖 次

圖 1-1	研究架構.....	14
圖 1-2	研究流程.....	15
圖 2-1	採石流程復原圖.....	47
圖 2-1	搬運工具 1.....	48
圖 2-3	搬運工具 2.....	48
圖 2-4	粗成形復原圖.....	48
圖 2-5	粗成形.....	48
圖 2-6	手剝.....	57
圖 2-7	施弘毅老師示範用法.....	57
圖 2-8	大鏟.....	58
圖 2-9	施弘毅老師示範用法.....	58
圖 2-10	中鏟.....	58
圖 2-11	施弘毅老師示範用法.....	58
圖 2-12	小鏟.....	58
圖 2-13	施弘毅老師示範用法.....	58
圖 2-14	打剝.....	59
圖 2-15	施弘毅老師示範用法.....	59
圖 2-16	攪仔-1.....	59
圖 2-17	攪仔-2.....	59
圖 2-18	鄭進興師傅示範.....	59
圖 2-19	鏟仔.....	60
圖 2-20	施弘毅老師示範用法.....	60
圖 2-21	鐵鎚.....	60
圖 2-22	施弘毅老師示範用法.....	60
圖 2-23	Kha-‘a.....	61
圖 2-24	雙頭鏟.....	61
圖 2-25	長鎚.....	61
圖 2-26	鎚鎚.....	61
圖 2-27	砂輪石（第一級）.....	61

圖 2-28	砂輪石（第四級）	62
圖 2-29	施弘毅老師示範用法	62
圖 2-30	砂輪石（第六級）	62
圖 2-31	施弘毅老師示範用法	62
圖 2-32	曲尺	62
圖 2-33	門公尺(丁蘭尺)	63
圖 2-34	石作制度	64
圖 5-1	彰化縣區域圖	137
圖 5-2	彰化縣交通網	137
圖 5-3	清初臺灣	139
圖 5-4	《康熙台灣輿圖》圖版 5（局部）	139
圖 5-5	乾隆七年彰化縣圖（部分）	140
圖 5-6	乾隆三十九年彰化縣圖（部分）	140
圖 5-7	乾隆臺灣輿圖圖版 17(部分)	141
圖 5-8	道光時期彰化縣山川圖（部分）	142
圖 5-9	道光時期彰化縣城圖	142
圖 5-10	日治晚期的台中州	144
圖 5-11	彰化市大觀原圖	145
圖 5-12	榮春教室碑文	149
圖 5-13	校舍建築碑記	149
圖 5-14	前殿林榮春留名落款	150
圖 5-15	前殿落款年代	150
圖 5-16	前殿林本童留名落款	150
圖 5-17	榮春橋	151
圖 5-18	榮春橋碑文	151
圖 5-19	榮春橋破土剪綵儀式 1(左二)	151
圖 5-20	榮春橋破土剪綵儀式 2	151

表 次

表 1-1	彰化縣古蹟類廟宇數量分布一覽表.....	5
表 1-2	彰化縣古蹟類廟宇一覽.....	5
表 1-3	彰化縣古蹟類廟宇簡述.....	6
表 1-4	鹿港天后宮重建與整修記要.....	10
表 1-5	姚氏分類之臺灣廟宇的石雕技法.....	23
表 1-6	許氏分類之臺灣廟宇石作雕刻技法.....	24
表 2-1	熔岩性質分類表.....	36
表 2-2	火成岩種類分類表.....	36
表 2-3	常見的火成岩.....	36
表 2-4	沉積岩的分類.....	37
表 2-5	常見的變質岩礦物表.....	38
表 2-6	變質岩的分類.....	38
表 2-7	傳統石雕石材的科學分析.....	41
表 2-8	《營造法式》和《營造法源》之石作程序對應.....	45
表 2-9	歷代石雕工序比對.....	51
表 2-10	西洋手工石雕工具.....	54
表 2-11	西洋手工石雕工具的分類.....	55
表 2-12	電動石雕工具.....	56
表 2-13	電動石雕施作工具.....	56
表 2-14	輔助工具.....	63
表 2-15	臺灣廟宇的石雕技法.....	65
表 2-16	臺灣廟宇石作雕刻技法.....	66
表 2-17	古今石作雕刻技法對照.....	68
表 3-1	臺灣廟宇龍柱列表.....	73
表 3-2	第一期龍柱分類表.....	76
表 3-3	第一期龍柱分布區域.....	84
表 3-4	第二期龍柱分類表.....	86
表 3-5	第二期龍柱分布區域.....	96
表 3-6	第三期龍柱分類表.....	98

表 3-7	第三期龍柱分布區域.....	109
表 4-1	鹿港天后宮的龍柱.....	115
表 4-2	鹿港天后宮後殿龍柱分區.....	116
表 4-3	彰化孔廟重建與整修記要.....	117
表 4-4	鹿港龍山寺的龍柱.....	118
表 4-5	鹿港龍山寺重修記要.....	119
表 4-6	各區比對部位.....	121
表 4-7	海浪部位比對.....	121
表 4-8	礁石部位比對.....	122
表 4-9	前肢與龍爪部位比對.....	123
表 4-10	A 區風格比對簡表.....	124
表 4-11	A 區風格比對說明.....	124
表 4-12	龍首部位比對.....	124
表 4-13	龍身部位比對.....	126
表 4-14	龍喉與龍胸部位比對.....	127
表 4-15	龍鱗比對.....	127
表 4-16	握珠方式比對.....	128
表 4-17	B 區風格比對簡表.....	128
表 4-18	B 區風格比對說明.....	129
表 4-19	龍身與龍尾部位比對.....	129
表 4-20	後肢與龍爪部位比對.....	130
表 4-21	動物.....	131
表 4-22	雲氣.....	131
表 4-23	C 區風格比對簡表.....	132
表 4-24	C 區風格比對說明.....	132
表 4-25	柱頭.....	133
表 4-26	D 區風格比對簡表.....	133
表 4-27	D 區風格比對說明.....	133
表 5-1	乾隆時期的彰化.....	141
表 5-2	日治時期彰化市行政區域變動一覽.....	145
表 5-3	林榮春相關資料整理.....	148
表 5-4	林榮春與鹿港天后宮.....	152

表 5-5	乾隆時期落款敬語.....	154
表 5-6	嘉慶時期落款敬語.....	155
表 5-7	道光時期落款敬語.....	156
表 5-8	咸豐時期落款敬語.....	156
表 5-9	同治時期落款敬語.....	157
表 5-10	光緒時期落款敬語.....	158
表 5-11	日治時期落款敬語.....	159
表 6-1	臺灣各期龍柱柱身形制統計.....	164
表 6-2	臺灣北部各期龍柱柱身形制統計.....	165
表 6-3	臺灣中南部各期龍柱柱身形制統計.....	165
表 6-4	臺灣龍柱的形制演變.....	166
表 6-5	臺灣龍柱風格演變簡表.....	167

第一章 緒 論

第一節 問題提起

一、研究背景

臺灣地處中國東南邊陲，明末清初始有大量移民來此開墾，居民從各個風土民情不同的地區聚集，在衝突、融合的過程中，形成了今日複雜而多元的宗教信仰。早期的農業社會，宗教信仰是困苦生活中的精神慰藉，因此凝聚了庄民團結，在自身的經濟能力逐漸改善之後，神明的住處亦隨之改建，由最初的草庵推至小廟，再擴展到多殿式的大廟，除了建築規模日漸宏大，裝飾也日趨繁複華麗。時至今日，廟宇建築成爲臺灣民間重要的文化特色，隨著時代變遷，臺灣廟宇的建築、雕刻、彩繪、陶藝以及神像成爲研究傳統藝術的寶貴資料。

彰化縣位於臺灣西部，嘉南平原的北端。因彰化沿海早年有港有埠，便於與大陸閩、粵沿海交通，因此，移民多有從彰化地區登陸上岸，開基創業，至今仍流傳著「一府二鹿三艋舺」的古諺。一「府」指今日的臺南市，是當時臺灣地區的政軍首府；二「鹿」即指今日鹿港，位於彰化縣，是當時蓬勃發展的商港；三「艋舺」指今日臺北市萬華地區，是一座內陸河的商港。由於彰化縣立縣較早，開發歷史久遠，因此縣內的寺廟、古蹟文物豐富，尤以彰化市、鹿港鎮爲最。其中，鹿港原是本省著名的重鎮，數百年前曾盛極一時，隨著時代的變遷，現今雖然趨於沉寂，但從清初以來所建立的廟宇，在臺灣傳統藝術的研究上，仍居重要地位。

二十世紀初期，臺灣傳統石雕界首屈一指的蔣馨家族在彰化縣承作了鹿港天后宮的石雕，其家族後人定居在鹿港¹，仍接續其業，並承作了縣內諸多廟宇，更加深了彰化縣廟宇的研究價值。

二、研究動機

¹ 陳仕賢，〈蔣馨家族石雕匠師—廟宇、墓園石雕調查研究〉，《2004年彰化研究兩岸學術研討會論文集》，2004年12月，頁329。

石雕乃是廟宇裝飾中的大宗，廟宇的各個部位，其裝飾有不同的呈現方式。這當中蘊藏了大量的民間工藝與美術，也傳遞著中國早期的原始信仰、神話傳說、文學篇章與歷史典故，不但具有裝飾之美，也藉著「諧音」、「隱喻」來表達心靈深處的理想與願望，更從各類紋飾中，表現出「趨吉避凶、祈祥納福」的意義。廟宇石雕裝飾的風格及意涵有其淵源與發展，使得廟宇在宗教信仰之外，多了豐富的藝術價值。

依建築的部位來分，廟宇中的石雕裝飾主要位於三個部份—壁堵（牆壁）、柱（龍柱、花鳥柱）及石球（石獅、抱鼓石、門枕石）。造型優美的石雕作品顯示一座廟宇的重要性，傳統匠師精心雕鑿的作品令人賞心悅目，若再對其材質、施作工序、技法與工具做更深入的了解，對於石雕裝飾的風格分析將有所助益。

中國傳統建築中，柱是承重與分割空間的重要角色，王慶臺在《中國南系閩南地區—臺灣之石作雕刻》一書中提到「...中國持其特有之構架，先立柱橫樑以成屋架，而後以兩柱之間再加牆壁、格扇成間。此柱之位置，便成平面配置最主要之決定因素...」²。因此，在廟宇建築中，柱子成為切割空間的重要構件，也成為建築立面的視覺焦點，是香客入廟必須經過的視覺重心之一³。廟宇的石雕裝飾中，柱的裝飾多以龍為主，龍是神話傳說的動物，為四靈之一，亦有祈雨、辟邪與防火之功，漢民族也以龍為尊貴之象徵，因此，柱以龍為主要裝飾題材，成為我們現今所見的龍柱，普遍應用在廟宇石雕上。

三、問題提起

龍柱是臺灣廟宇石雕裝飾的重要部位，關於龍柱最早的起源仍未有確切的定論，但從前人的研就究中可以推知一、二：龍柱的祖型或可推至漢代畫像石的墓門裝飾⁴。一般對於廟宇石雕的研究不離形式、功能與圖像意涵，這些研究至今累積了豐富的資料，本文試著將這些資料應用至廟宇石雕龍柱的分析。

臺灣廟宇石雕龍柱的發展，從清乾隆中葉至今時期約二百四十年，在這不算長的時間當中，歷經了荷、西殖民與三個不同政權的統治，在筆者的調查記錄中，

² 王慶臺，《中國南系閩南地區—臺灣之石作雕刻》，臺北：啓元文化，1984年2月，頁12。

³ 徐國庭，〈新莊老街廟宇龍柱形式初探〉，《藝術欣賞月刊》第一卷第十一期，2005年11月，頁8。

⁴ 「由於門畫裝飾上的『趨吉與避凶』，使得吾人得以在有秩序性的天人宇宙觀當中安措身心。除此，兩漢畫飾的雙龍裝飾語彙，似乎也奠立日後佛教藝術、甚至宮殿建築，或是今日臺灣寺廟建築裝飾上的『雙龍搶珠』、『雙龍護塔』以及『龍柱』的視覺上祖型。」龔詩文，〈漢代畫像藝術的門戶世界—試論墓門裝飾的空間觀〉，《藝術學第二十期》，1999年8月，頁43。

並非每一件作品皆刻有年款，有些作品必須由文獻資料去考證，但是早期文獻資料不全或是全無紀錄，使得考證的工作遇到困難，唯有進行作品的風格比對，才能確定作品的年代，此時有年款的龍柱便成為風格比對的重要依據。然而，政權的更迭，使得前朝的年款受到塗改或發生「舊作新刻」等情事，筆者調查彰化縣古蹟類廟宇的石雕中，發現鹿港天后宮的石柱年款受到塗改的情形明顯，且後殿二樓的龍柱為清代風格，但卻刻有「彰化市林榮春敬獻」之題字，彰化市的行政區域名稱在昭和八年（1933）的市區改正計畫才定名⁵，明顯的與龍柱的年代不符，因此，此對龍柱是「舊作新刻」或是仿古作品，便成為本文的重要研究課題。

一般認為鹿港天后宮後殿龍柱是清代咸豐年間的作品⁶，但龍柱本身並無雕鑿年代的落款，也無研究者做過專論，文史資料亦付之闕如，唯有從龍柱的風格進行考證，方能確定。而龍柱的風格表現與所使用的材料、匠師的技法有密切關係，因此，必須從材料、技法著手，兼論石作工序，以為風格分析之基礎（第二章）。此基礎奠定之後，便可進行風格之分析，然而風格分析必須有依據，因此，筆者再探討臺灣龍柱的分期，以此作為鹿港天后宮後殿龍柱風格分析之依據（第三章）。再者，「彰化市林榮春敬獻」之題字不會早於 1933 年，於是，林榮春（人）、捐獻事實（事）、捐獻年代（時）、鹿港天后宮（地）、後殿龍柱（物），這幾個人、事、時、地、物的關係必須加以闡明，以還原當年的情境（第五章）。最後，配合風格分析之結論（第四章），探討鹿港天后宮後殿龍柱在臺灣龍柱發展史上的定位。

⁵ 彰化師大地理系編，《彰化市志》，彰化市公所出版，1997 年 8 月，頁 487。

⁶ 鹿港天后宮官方網站，<http://www.lugangmazu.org/menu2/dragon.aspx>；陳仕賢，《寶殿篆煙-鹿港天后宮》，鹿港：鹿水文史工作室，2003 年 10 月 1 日，頁 98。

第二節 彰化縣古蹟類廟宇概況

一、調查範圍

彰化縣位於臺灣西部，嘉南平原北端，西臨臺灣海峽，與大陸的泉州相距約三百公里，東為海拔四百五十公尺以下的八卦丘陵，北邊以大肚溪與臺中縣相連，南以濁水溪與雲林縣相鄰。

本節調查範圍為縣級以上的古蹟廟宇，所持之理由如下：

1. 臺灣古諺：「一府二鹿三艋舺」即可證明彰化縣開發甚早，而鹿港的開發則居於彰化之最。臺灣於康熙二十三年（1684）歸於清朝統治，大批閩、粵移民湧入開墾，在康熙年間尚未立縣，當時彰化縣全境隸屬諸羅縣，雍正元年（1722），清政府將逐漸開墾完成的中部地區（北至大甲溪，南至虎尾溪）劃縣治理，並選擇地理要點半線（今彰化市）設治置官，取名「彰化」。
2. 在二十世紀初期，大批來臺承做廟宇的匠師群中，石雕方面首屈一指的匠師群即為蔣馨家族，蔣馨家族來自福建省惠安縣崇武鎮峰前村，此地是由同血緣的同業組織所發展而成的打石專業村，整個蔣氏親族皆以打石為生⁷。蔣馨在廈門開設泉興石廠，於昭和二年（1927）取得鹿港天后宮的石雕工程，開始了在彰化縣的第一件石雕工程，自此，彰化縣內數處知名廟宇皆留下蔣氏家族的作品，這也使得彰化縣內的古蹟類廟宇更具研究價值。
3. 文化資產保存法第三條指出：「本法所稱文化資產，指具有歷史、文化、藝術、科學等價值，並經指定或登錄之下列資產：一、古蹟、歷史建築、聚落：指人類為生活需要所營建之具有歷史、文化價值之建造物及附屬設施群。二、遺址：……」⁸因此，古蹟屬於文化資產之一，具有文化、歷史、藝術價值之古建築物、遺址與其他文化遺蹟。現今臺灣廟宇數量以萬計，為維持研究之質，因此以彰化縣列入縣級以上古蹟的廟宇為調查範圍。

⁷ 莊耀棋，《在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》，國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，2001年1月，頁99。

⁸ 文化資產保存法，中華民國九十四年二月五日華總一義字第09400017801號。另外，中華民國九十年十二月十九日行政院文化建設委員會（90）文建壹字第2021807號，文化資產保存法施行細則，第七十六條之一規定：「中華民國八十六年六月三十日以前公告之第一級古蹟視為國定古蹟；省轄第二級古蹟視為省定古蹟，省轄第三級古蹟視為縣（市）定古蹟；直轄市第二級及第三級古蹟視為直轄市定古蹟。」「前項之視為省定古蹟及自中華民國八十六年七月一日起公告之省定古蹟，自中華民國八十八年七月一日起視為國定古蹟，其主管機關為內政部。」

彰化縣古蹟類廟宇數量分布統計如表 1-1、表 1-2：

表 1-1 彰化縣古蹟類廟宇數量分布一覽表

地點	彰化市	鹿港	花壇	芬園	二林	社頭
數量	11	9	1	1	1	1
備註	一級古蹟：1 二級古蹟：2 三級古蹟：8	一級古蹟：1 三級古蹟：6 縣級古蹟：2	三級古蹟：1	三級古蹟：1	三級古蹟：1	縣級古蹟：1

表 1-2 彰化縣古蹟類廟宇一覽

等級	廟宇名稱	建廟年代	地址
一	彰化孔子廟	清雍正四年（1726 年）	彰化市孔門路 30 號
	鹿港龍山寺	明末清初創建，乾隆五十一年（1786 年）遷建	鹿港鎮金門街 81 號
二	彰化威惠宮	清乾隆二十六年（1761 年）	彰化市中華路 239 巷 19 號
	彰化元清觀	清乾隆二十八年（1763 年）	彰化市民生路 207 號
三	彰化開化寺	清雍正二年（1724 年）	彰化市中華路 134 號
	彰化定光佛廟	清乾隆二十六年（1761 年）	彰化市光復路 140 號
	彰化西門福德祠	清乾隆初年創建，清乾隆四十六年（1781）重修	彰化市中華路 243 號
	彰化懷忠祠	清雍正十年（1732 年）	彰化市民權路 169 巷 2 之 3 號
	彰化慶安宮	清嘉慶二十二年（1817 年）	彰化市永樂街 78 號
	彰化關帝廟	清雍正十三年（1735 年）	彰化市民族路 467 號
	彰化南瑤宮	清乾隆三年（1738）	彰化市南瑤路 43 號
	彰化節孝祠	清光緒十四年（1888 年）	彰化市公園路一段 51 號
	鹿港天后宮	明末清初創建，清雍正三年（1725 年）遷建	鹿港鎮中山路 430 號
	鹿港興安宮	清康熙二十三年（1684 年）	中山路 89 號後段、興化巷 44 號
	鹿港三山國王廟	清乾隆二年（1737 年）	鹿港鎮中山路 276 號
	鹿港文武廟	文祠(清嘉慶十一年 1806)、武廟(清嘉慶十六年 1811)	鹿港青雲路 2 號
	鹿港地藏王廟	清嘉慶二十年（1815）	鹿港鎮力行街 2 號
	鹿港城隍廟	清道光十九年（1839 年）	鹿港鎮中山路 366 號
	芬園寶藏寺	清乾隆五十年（1785 年）	芬園鄉彰南路三段 135 巷 100 號
	虎山巖	清乾隆十二年（1747 年）	花壇鄉岩竹村虎山街 1 號
	二林仁和宮	清乾隆初年創建，乾隆四十七年（1782）修建	二林鎮中正路 58 號
縣級	鹿港南靖宮	清乾隆四十八年(1783 年)	鹿港鎮金門街 54 號
	鹿港鳳山寺	清道光四年(1824 年)	鹿港鎮德興街 26 號
	社頭清水巖	清雍正六年(1728 年)	社頭鄉清水村清水岩路 1 號

由上表可知，彰化縣的古蹟數量雖多，但廟宇的數量分布則集中在彰化、鹿港兩地，彰化平原為鹿港之腹地，首邑彰化，商港為鹿港，廟宇數量的分布亦可證諸早期古諺：「一府二鹿三艋舺」。

二、彰化縣古蹟類廟宇概況

彰化縣古蹟類廟宇有二十四座，經由筆者田調，發現廟宇的立面以石雕壁堵為構件的不多，大多數皆為木造構件，鹿港地區木雕業興盛，此一現象應是人文環境使然，而且，彰化縣具有石雕壁堵的古蹟類廟宇，皆於日治時期有過大整修，此面探討可為後續研究。

因此，筆者對彰化縣古蹟類廟宇進行全面性調查之後，將所得資料整理分析，茲將彰化縣古蹟類廟宇現況，簡要說明如表 1-3。

表 1-3 彰化縣古蹟類廟宇簡述

等級	廟宇名稱	簡述	代表石雕
一	彰化孔子廟	肇建於清雍正四年（1726），由知縣張鎬主其事，其完成的規模大致與今日相仿，中為大成殿，東西兩廡，前為甬道、為戟門，東為義路，西為禮門。又前為櫺星門，後為崇聖祠，右為明倫堂，堂後為學廡。民國八十八年「九二一」震災造成彰化孔子廟損毀，需進一步評估。	龍柱、抱鼓石、門枕石、御路。
	鹿港龍山寺	鹿港龍山寺乃是從福建泉州府晉江縣安海鄉的龍山寺分靈而來，清初時的閩南移民多從泉州出海，安海龍山寺的香火便隨移民來到臺灣，而龍山寺也成為泉州移民的群居地，因此在臺灣的寺名也都取名為龍山寺。龍山寺創建於明朝永曆七年（1653），由肇善禪師建於大有街一帶。到了清乾隆五十一年（1786），遷建於此，歷經數次的整修，到道光十一年（1831）才形成今日的模樣。	壁堵、石獅、龍柱、抱鼓石、門枕石。目前正在全面整修中。
二	彰化威惠宮	聖王廟，一稱威惠王廟或開漳聖王廟，主祀原名陳元光的威惠王，或稱開漳聖王、聖王公、威烈侯。清乾隆二十六年辛巳（1761）漳州移民倡議捐貲，在彰化縣城西側創建聖王廟。乾隆六十年（1795）陳周全之役，縣城陷落，聖王廟被毀。嘉慶十二年（1807）重建。光緒二十一年（1895）日人據臺以後，廟宇又遭嚴重破壞。到了民國元年（1912）才有漳州七縣人的後裔發起重建，成為今天所見的規模。	八字牆壁堵、龍柱、石獅、門枕石。
	彰化元清觀	彰化元清觀，俗稱天公壇，附祀觀音菩薩，為清代臺灣少數以「觀」為名稱的廟宇，創建於乾隆二十八年（1763），由泉州晉江舊溫陵移民所捐建。民國九十五年四月九日晚間十時發生火災，造成元清觀正殿全毀，三川殿部分焦黑毀損，九十五年七月進行清理工作，並規劃辦理修復。	燒毀。目前正在全面整修中。
三	彰化開化寺	彰化開化寺原名觀音亭，座落於今彰化市中華路一三四號，始建於清雍正二年（1724），主祀觀音菩薩，主體建築群為三進式「三殿二院二廊，兩翼出護室」格局，佔地約 225 坪。	石獅、門枕石。
	彰化定光佛廟	彰化定光佛廟創建於清乾隆二十六年（1761），是由永定縣籍的土民鳩金公建，初名「定光庵」。彰化定光佛	無

		廟在臺灣寺廟史上是臺灣地區第一座定光佛廟，創建至今也有二百多年歷史，而且也代表了汀州移民來臺拓墾的歷史意義，加上其建築本體仍然保存道光年間木構架原貌，極具保存價值，內政部於民國七十四年十一月二十七日公告列為第三級古蹟。	
彰化西門福德祠		西門福德祠創建於何時尚不可知，不過，從縣城建於雍正十二年（1734）來看，該祠或許在這之後不久創建。乾隆四十六年（1781），地方士紳捐貲重修，除了中堂外，前有四垂亭，右側之翼室，左邊則因土地過小，未建翼室。	無
彰化懷忠祠		懷忠祠俗稱「十八義民祠」，清雍正九年（1731）十二月大甲西社林武力結合樸仔籬等八社聚眾為亂，淡水同知張宏章帶鄉勇巡莊，被番人所阻，居民聞訊，冒矢衝鋒殺退逆番，協助清廷抵抗之義民，共有十八人陣亡。雍正十年（1732）由粵籍監生李喬基倡建，以祭祀十八位義民。懷忠祠為兩進三開間建築格局，正殿神龕前有二塊匾額，分別為「榮邁登瀛」、「舍生取義」，為清代的古匾。正殿供奉義民爺神位，上書「欽賜懷忠十八義民之神位」。民國七十四年十一月二十七日經指定為第三級古蹟，民國八十二年完成修復。	無
彰化慶安宮		彰化慶安宮為早期移民彰化地區的同安人所籌建。據《彰化縣志》、《寺廟臺帳》等資料所載，清嘉慶二十二年（1817）三月，由同安縣籍舉人楊安然率同渡臺之鄉親鳩金公建，並利用廟宇兩廂做為同安縣籍人士的會館，因此慶安宮又稱「銀同邑廟」（銀同乃同安之別稱），今廟內前殿仍懸有「銀同邑廟」匾。	麒麟堵、石獅、門枕石。
彰化關帝廟		彰化關帝廟位在彰化縣彰化市，昔日在彰化縣城南門內，嘉慶五年（1800）移至現址，為一官建官祀的建築，建築座向為座西北朝東南，主祀關聖帝君，配祀關平太子、周倉將軍。	抱鼓石、門枕石。
彰化南瑤宮		南瑤宮又稱彰化媽祖宮，因創建時此地乃是「邑治南門外尾窯」，故以「南瑤」為名。乾隆三年（1738），瓦窯庄陳氏捐獻土地建立一草茅小屋，奉祀媽祖聖像。同年十一月建廟，並塑神像五尊供奉，正式定名為「南瑤宮」。大正五年（1916）時完成一座日式神殿，即今之觀音殿（後殿）。大正九年（1920），公推老二媽會大總理林金柱、副總理林泉州兩人為首，對外勸募資金。當時因受商界景況蕭條影響，再加上主事者先後棄世，直到昭和十一年（1936），才完成後殿重修及其他殿宇、附屬設施之改建。民國六十年代以後，南瑤宮後側又增建凌霄寶殿及左右香客大樓，使得南瑤宮成為一處夾雜閩南、日式以及北方風格的建築群。最特殊者為附祀觀音佛祖的後殿，為一糅雜西洋風格的日式建築，有歇山重檐的屋頂、閩南建築的構架，更參雜了街屋露臺的點綴與歐風柱廊的外貌。	前殿正立面壁堵、石獅、抱鼓石、龍柱。
彰化節孝祠		同治十二年（1873），彰化縣學白沙書院山長蔡德芳與拔貢生林淵源遍訪臺灣中部地區，採集節婦名錄共一百二十位。光緒十二年（1886）彰化貢生吳德功又與白沙書院山長丁壽泉、訓導劉鳳翔，再採得節孝婦名錄共一百六十名。同年，臺灣知府程起鶚、陳文駿及彰化知縣李嘉棠，奏請禮部准予建祠。光緒十三年（1887），節孝祠落成，其地點位在彰化城隍廟的東側，為一獨立的祠院。	無

鹿港天后宮	鹿港天后宮，位於今彰化縣鹿港鎮玉順里中山路四十三號，原稱鹿溪聖母宮，鹿港居民又俗稱為「媽祖宮」或「舊祖宮」。廟內主祀湄州開基二媽，為鹿港地區最著名的廟宇之一。媽祖廟原建於鹿港北端臨海的船仔頭，因香火鼎盛，空間不敷使用，遂於雍正三年（1725）由施世榜獻地，遷建於現址。新廟廟宇面向大海，與湄州祖廟遙相對望。	前殿正立面壁堵、石獅、抱鼓石、龍柱。
鹿港興安宮	康熙二十三年（1684），即臺灣歸入清國版圖，鹿港地區的興化籍民便從福建省迎請天上聖母到鹿港，創建了鹿港地區的第一座媽祖廟，取「興化平安」之意，命名為興安宮。主祀媽祖，主體格局屬狹長形之街屋式廟宇，佔地約 316.4 坪。	抱鼓石
鹿港三山國王廟	鹿港三山國王廟又叫國王古廟，在鹿港舊大街最北的菜市頭，是昔年「不見天」街的末端（今中山路與民權路交叉口），是初期移民鹿港的潮州人在乾隆二年（1737）創建，主祀潮州人的守護神，即中山、明山、獨山等三山之神，屬於潮州人的人群廟，有會館的功能。現存的鹿港三山國王廟坐東朝西，是座沿街的单開間兩進廟宇建築。歷經多次改建、重建後，外形已脫離粵東風格的原形。	無
鹿港文武廟	鹿港文武廟實際上包括文祠和武廟兩座祠院，故一般皆以文武廟稱呼。除文祠、武廟外，文祠左邊尚有文開書院，亦為一處古蹟。文祠、武廟以及文開書院，三者形成連為一體的祠宇建築群。首建者為文祠，又稱文昌祠。清嘉慶十一年（1806）建，主祀文昌帝君。嘉慶十六年（1811），於文祠之右，並建武廟，主祀關聖帝君。另一說法則為，文祠、武廟皆為嘉慶十六年（1811）所建民國六十四年（1975）的一場大火，使得書院頓成斷壁殘垣，近年雖已重新修建，卻已不復舊觀。	抱鼓石、門枕石。
鹿港地藏王廟	鹿港地藏王廟，座落於今彰化縣鹿港鎮力行路二號，始建於清嘉慶二十年（1715），主祀地藏王菩薩，從祀十殿閻羅、境主尊神和註生娘娘，主體格局為三開間二進深、街屋式廟宇，建物面積 275.36 平方公尺。	無
鹿港城隍廟	鹿港城隍廟又稱鰲亭宮，主祀城隍爺，後殿供奉觀音菩薩，配祀註生娘娘及城隍。該廟創建於乾隆十九年（1754），係由泉州府晉江縣石獅鄉石獅城隍廟分靈而來，而石獅城隍又是源自永寧城隍的分香，永寧城隍爺於明初敕封為「忠佑侯」，由於此一淵源，故鹿港城隍「忠佑侯」之封爵乃因此而來，也突顯了六百多年來一段曲折隱晦的移民史實。	麒麟堵、石獅、抱鼓石、門枕石。
芬園寶藏寺	彰化芬園寶藏寺為昔時號稱臺灣中部二寺三巖之一的佛教名勝，寺院主祀媽祖。關於寶藏寺創建年代的說法不一。相傳清康熙年間，有福建泉州人士由諸羅（今嘉義）攜帶香符來此，因威靈顯赫，士紳許炎光乃倡議興建廟宇。雍正十一年（1733）廟成。	無
虎山巖	虎山巖或稱白沙虎巖、虎山巖寺或虎山巖院，主祀觀音菩薩，位於今彰化縣花壇鄉白沙坑段。清乾隆十二年（1747），有一高僧慧進大師，恰好雲遊至此地，見形勝天然，便鼓吹當地地主賴鳳高獻地建寺，創建了本殿與左右廂房，並將後面山林與巖前田園獻為廟產。	無
二林仁和宮	仁和宮主祀媽祖，始建於乾隆年間，乾隆四十七年	龍虎堵、龍柱

		(1782) 曾經修建。主體格局為三開間三進深、單脊硬山式建築，座落於今彰化縣二林鎮公所路四十八號。	石獅。
縣級	鹿港南靖宮	鹿港南靖宮創建於清乾隆四十八年(1783)，主祀神為關帝爺，為漳州府南靖縣的移民所奉請而來的，祈求其庇祐居民平安渡海，並另求商業興隆。今日所見南靖宮的規模是民國六十年(1971)重修後的面貌，其建築為座東北朝西南、一坎二落一過水的小型街屋類型之廟宇，因位處商業街鎮之中，建築空間與當地商家相同，呈朝縱向線型發展的狹長型平面格局。	無
	鹿港鳳山寺	肇建於清道光二年(1822)，於是年九月始，四年十月竣工，費時二年有餘，耗銀1500餘。鹿港為泉人聚落，供奉廣澤尊王之廟宇不一而足，廣澤尊王本廟在福建省泉州府安南縣鳳山寺，南安移民供請廣澤尊王香火來鹿港奉祀，建省後，仍以「鳳山寺」為名，以示不忘本源，廟中且立有進士廖春波撰新建鳳山寺碑寺勒石乙面為憑。	無 目前正在整修中
	社頭清水巖	社頭清水巖，創設於清朝雍正六年(1728)，原為一小茅屋，乾隆十年(1745)由覺通禪師募建，其建築與花壇虎山岩相似，庭外有一護牆圍繞四周，殿前有一涼亭，名曰「春光」，並有一龍池。殿內古匾、古聯很多，如乾隆年間的「南海慈航」，道光年間的「慈雲廣被」，光緒年間的「清水春色」等，如今已成廟寶。此地山澗、溪水清澈如鏡，故名曰「清水巖」，與花壇虎山巖、南投碧山巖，併稱中部的三大巖寺。	無
參考資料：彰化縣文化局-古蹟與歷史建築資訊網， http://mus.bocach.gov.tw/ ，2007年12月20日。 陳仕賢，《彰化縣古蹟與歷史建築導覽手冊》，彰化：彰化縣文化局，2006年11月。			

根據上述，彰化縣古蹟類廟宇具有代表性石雕的有十二座，其中，彰化南瑤宮已有論文專論⁹，因此，餘下十一座廟宇的田調資料，待筆者另撰他文探討。

⁹ 同注7，頁63~97。

第三節 研究對象與目的

一、研究對象

本論文研究內容主要為廟宇石雕龍柱的材料、技法與風格，因此必須蒐集到研究對象的完整資料。筆者於第一節問題提起中已闡明本論文研究的重要課題，因此，筆者選定鹿港天后宮後殿龍柱為研究對象。

基於此，本文各章分述如下：第一章為緒論；第二章為臺灣廟宇石雕的材料、工序、工具與技法。第三章為臺灣龍柱的類型、風格與分期；第四章為鹿港天后宮後殿龍柱風格考；第五章為鹿港天后宮後殿龍柱題字考；第六章為結論。

二、鹿港天后宮沿革

鹿港天后宮位於彰化縣鹿港鎮玉順里中山路四百三十號，肇建之始眾說紛紜，大部分的研究者與鹿港地方人士，傾向雍正三年（1725）所建¹⁰，二百餘年來，鹿港天后宮過數次重建與整修，茲將重建與整修紀錄表列如下：

表 1-4 鹿港天后宮重建與整修記要

年代	整修概要
清嘉慶十九年（1814）	廟宇傾頹重修，嘉慶二十年（1815）完成，嘉慶二十一年（1816）鐫刻「重修鹿溪聖母宮碑記」。
清同治九年（1870）	廟貌傾頹重修，擴大廟宇格局，將廟地北移八尺，增闊三尺，厥位依舊面西，俾對夕照佳景。同治十三年（1874）完工，為清代最後一次也是相當徹底的翻修。
日大正二年（1913）	重修廟中各尊神像、佛坐與內厝頂。
日大正十一年（1922）	地方人士倡議重修，由辜顯榮擔任重修總理，但重修天后宮的發起人王君年於同年十月二十九日往生，所以重修事宜暫停。
昭和元年（1926）	鹿港天后宮管理人郭振英發起重修天后宮，並邀請地方人士聯名向日本政府申請重修案。昭和二年（1927）獲許可重建，主持重修工程大木匠師傅為海同師。昭和五年（1930）遇上世界經濟蕭條，重修工程暫停，二、三年後才開始未續工程。
昭和八年（1933）	三川殿重修，由大木匠師王益順之姪王樹發主持，至昭和十一年（1936）完成，唯後殿並未重修。
昭和二十年（1945）	鹿港天后宮後殿遭受盟軍轟炸，後殿受損，玉皇大帝、三官大帝等神像先移至正殿內供奉。

¹⁰ 鹿港鎮志纂修委員會編，《鹿港鎮志-地理篇》，鹿港：鹿港鎮公所，2000年6月，頁211~212。

民國四十八年（1959）	重修後殿，改為二層樓的仿古建築。民國五十年（1961）農曆正月初六完成砌基豎樑，同年十一月六日首期工程告竣，十二月六日並舉行玉皇大帝安座入火儀式。
民國五十二年（1963）	天后宮委員吳孟津聘請坤玉師（施坤玉）施做後殿後續工程，並將後殿擴建成五開間的格局，二樓露臺增建成八角型，使參香者有更大的參拜空間。當時後殿神龕局部雕刻為煥美師（李煥美）及傅師（施傳）等匠師施做。後殿石雕除龍柱為舊有的石雕外，其餘皆為蔣馨之孫張清玉率領匠師所施做的作品。後殿部份的雕刻及彩繪直至民國六十年（1971）八月始全部完成。
民國六十二年（1973）	增建廟前大牌坊、左右龍鳳閣以及四層聖恩大樓。
資料來源：《鹿港鎮志地理篇》、《寶殿篆煙-鹿港天后宮》 ¹¹	

三、研究目的

其於上述，本論文之研究以鹿港天后宮後殿龍柱為研究對象，目的為以下四點：

1. 探討臺灣傳統石雕的材料，並以自然科學（岩石學）的觀點分析之，以為工序、技法與風格研究之基礎。
2. 探討臺灣廟宇石雕的工序、技法，並比較中國傳統石雕的規範。
3. 探討臺灣廟宇石雕龍柱的風格及其演變。
4. 探討鹿港天后宮後殿龍柱之風格與年代。

¹¹ 陳仕賢，《寶殿篆煙-鹿港天后宮》，鹿港：鹿港文史工作室，2003年10月，頁39。

第四節 研究方法與流程

一、研究方法

本論文研究對象為臺灣廟宇石雕龍柱，透過文獻回顧的整理與分析，以初步了解臺灣廟宇石雕的研究現況，並從實地田野調查來了解研究對象並作忠實紀錄。有鑒於相關文獻資料不足，對於研究對象的沿革、材料、施作技法、工序與實際面臨的問題無法直接定論，故須藉訪談資料以釐清迷思，加強佐證。

(一) 文獻整理分析

以科學方法分析傳統石雕材料的研究少見，因此蒐集關於岩石分析的資料必須謹慎。研究對象的選擇方面，具有歷史的廟宇大多經過整修或擴建，甚至因廟址遷移而重建，以致於現在所見到廟貌及廟內的裝飾部分已非原樣。首先，我們必須先透過文獻整理，才能釐清地方傳統廟宇的源流、沿革，也能透過前人的研究初步了解傳統廟宇裝飾藝術的歷史變革。在確立研究方向與課題後，立即進行文獻蒐集的工作。文獻蒐集主要有四大方向，一為岩石的科學分析成果。二為臺灣石雕的材料、工序、工具與技法的資料。三為廟宇裝飾藝術在母題與內容上的發展與變化，四為廟宇石雕的形式與風格探討。

資量蒐集的方式有以下三點：

1. 岩石的科學分析方面，以岩石學與地質學專書、期刊、論文為主，為了取得最新的研究資料，將從研究岩石與地質學的專業網站取得資料授權。
2. 從廟宇石雕的專書、期刊與論文進行相關文獻蒐集，從各個不同時期的代表性廟宇著手建立資料，再蒐尋相關匠師資料以為佐證。鑒於臺灣廟宇眾多，研究對象的選擇主要為列入國家古蹟的廟宇。
3. 蒐集臺灣傳統廟宇裝飾藝術的相關文獻，從前人的分析研究中找出臺灣廟宇石雕表現與材料、技法的關聯，並於大原則中尋求其異同點，以探討臺灣廟宇石雕藝術現況。

(二) 田野調查與訪談

從文獻的分析中可以得知珍貴且足堪佐證的文字資料，但是文獻的記載或有不盡詳細之處，此時則有賴於石雕匠師與當地耆老的口述紀錄來彌補。訪談的方式採取與受訪者直接接觸，對於前人已撰寫成文的訪談紀錄則擷取相關資料以補不足，訪談的重要對象為民間傳統工藝匠師。藉由訪談過程，可以對臺灣廟宇的石雕作品風格做更深入的了解，另一方面也可以彌補文獻資料的不足。

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

（三）風格分析

韓瑞區·沃夫林(Heinrich Wölfflin)在《藝術史的原則》提到：「如何區分其作品與其手法，完全要依靠我們對這些個人創作類型的瞭解。品味趨於相同的作品，線條方面有的比較有稜角，有的比較渾圓；線條的動勢有的頗為猶豫而徐緩，有的卻流暢而急切。就比例而言，有的比較細長，有的比較寬闊。」¹²

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

（四）圖像意涵分析

文學上常常用比喻的手法來暗指某種事物，《文心雕龍》〈諧隱第十五〉：「譏者，隱也；遯辭以隱意，譎譬以指事也。……隱語之用，被于紀傳；大者興治濟身，其次弼違曉惑。」¹³意思是說：「隱就是隱藏，用隱蔽的言辭來暗藏真正的意義，用奇異的比喻來暗指某種事物。……這些隱語的作用都記載在史書中。往大處說，可以振興國家的治道，有助於自身的修為；其次可以糾正錯誤，使迷惑的

¹² 韓瑞區·沃夫林(Heinrich Wölfflin)著，曾雅雲譯，《藝術史的原則(PRINCIPLES OF ART HISTORY)》，臺北：雄獅圖書，2002年4月，頁26。

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

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

二、研究架構與流程

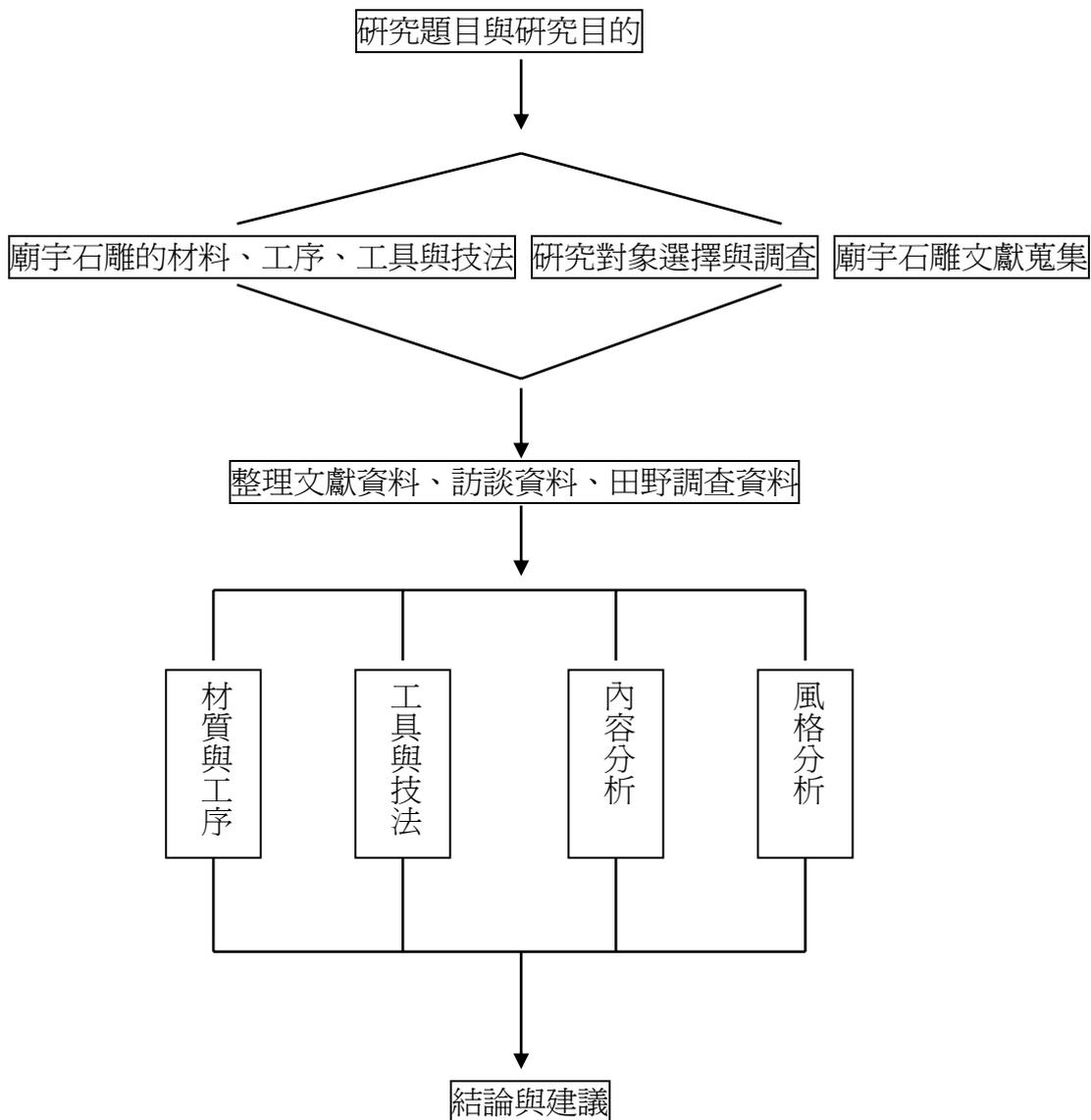


圖 1-1 研究架構

三、研究流程

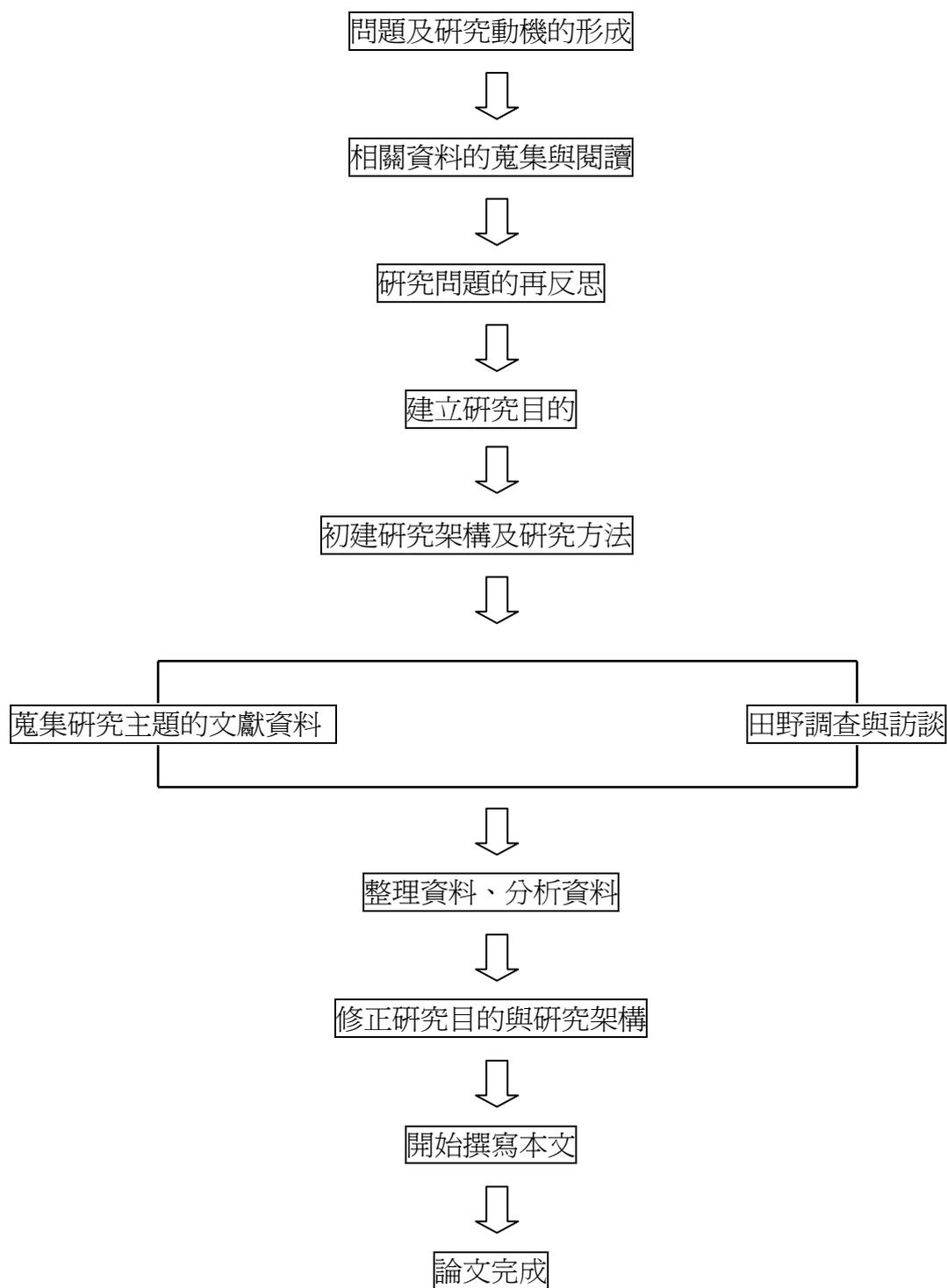


圖 1-2 研究流程

第五節 文獻回顧

回顧以往的文獻資料，研究廟宇石雕裝飾的方向主要有兩種，針對匠師的研究及針對廟宇作品的研究。針對石雕材料、工序、工具與技法的研究大多納入這兩大體系之中，成爲其中附屬的一小節，從此面觀點審視石雕作品的專論則更少見，要以此面觀點探討石雕，必須先了解前人的研究止於何處，問題癥結爲何？從而促使吾人加廣、加深探討之後，以所得之成果爲論據，再回頭審視石雕作品，從而分析臺灣各時期石雕作品之風格表現。

一、專書

1. 王慶臺，《中國南系閩南地區—臺灣之石作雕刻》，臺北：啓元出版社，1984年2月。

臺灣廟宇建築受中國閩、粵影響深遠，臺灣廟宇裝飾比起大陸原鄉，裝飾更顯華麗。本文先從平面配置談起，所有的立體布局都立在平面基礎之上，了解平面布局後，便容易清楚立體布局。中國建築立體布局有三個主要部分—臺基、牆柱構架及屋頂，臺基分爲質樸無飾及雕刻繁褥之須彌座，臺基之上置欄杆、牆面及柱體，屋頂的重量主要由柱子支撐。

中國傳統建築格局爲廟宇建築之源，民宅平面布局以三開間爲基本式樣，廟宇前殿正立面亦以三開間爲起；民居「一條龍」式建築加上左右兩條護龍即成三合院，廟宇擴建亦有增加兩側護室；四合院的格局更似兩殿兩廊兩護室的廟宇格局。神明尊貴地位也依人間制度分級，所享有的規格亦有高下，由三開間、五開間至於七開間以上，採用的格局更接近宮殿。石雕裝飾在廟宇中的地位，隨著裝飾日趨華麗而更顯得重要，清式須彌座的雕飾遠比宋式更繁複，柱礎的形制由質樸走向多樣，柱身雕飾亦同。

第三章對於柱礎的探討甚多，諸如形制的區分、裝飾圖案種類等，也比較了臺灣與大陸柱礎的差別。傳統的石柱在不同的位置有不一樣的名稱，形制也不同，針對石材的來源、施作題材、施作次序作探討。其他常見的廟宇石雕裝飾，例如：石獅、石鼓、石盾、香爐、石窗皆有相同的探討。在題材意涵分析上，從單一題材談起，到含有吉祥意義的組合，對於其組合方式、延伸意義都有詳細的論述。

第四章探討石柱的樣式、石材來源以及石柱雕刻造樣。柱子分列於平面時，在不同的位置有不同的稱呼，功用也不盡相同。早期的柱形式樣取法自天然的樹幹，其後的發展或因力學需要；或因視覺需求，而有所變化，諸如「直柱」與「梭柱」之分。柱身趨於美觀則是屬於加工的結果。在材料方面，臺灣所需的石材多為壓艙重物，「青石」、「白石」屬之，觀音山石則為臺灣自產。

石柱的雕刻造樣可以兩方面說明，一為雕造題材，另一為雕造次序。雕造題材以龍柱、鳳凰、花鳥、人物等單獨或混合雕造，通常以龍柱為最普遍。雕造次序大致上以匠師先描墨放點，再打製粗胚，後再描繪細節，最後局部雕造完成。

龍柱為臺灣常見的石柱雕造，早期的風格崇尚簡樸，後期則逐漸趨向華麗，這樣的取向固能取其視覺的滿足感，卻也失其原有形貌。東方屬木，木主仁，因此龍貌尚仁，後期龍貌誇示化，有殺伐之氣，大異於前。獅像造型演變亦變化頗大，諸如麒麟、石窗、龍虎堵、石鼓等石雕類型歷代演變皆有明顯特徵，此過程之探討為石雕裝飾風格分析奠定基礎。

第六章說明吉祥圖樣。石雕的吉祥涵義流傳至今大抵不變，或有累積增多，其差異在於吉祥圖樣的組合各有巧妙，此處可察覺匠師繪圖技術之優劣，也可看出雕刻技法之高低。因此比較同一吉祥涵義，不同匠師雕鑿的作品，也可另闢石雕裝飾風格分析之蹊徑。

2. 王慶臺，《藝師劉英宏與三峽祖師廟》，臺北縣政府文化局，2005年9月。

本書內容分成兩大部分，第一部分探討劉英宏與三峽祖師廟的淵源，並對祖師廟的石雕作品做分析。第二部分的焦點在臺灣建築石雕工藝百年傳承。附錄一章則是分析傳統雕刻技藝的規制。西元1947年，三峽祖師廟的重建，以李梅樹教授主導，帶領當時的名匠，經過多年的投入，以其專業的能力與嚴謹的態度著稱。石雕場中除了聚集了臺灣與大陸各地的名手外，亦有許多學徒參與其中，成就了日後的石雕名手。

三峽祖師廟的重建歷經半世紀，石雕作業的負責人由蔣銀牆、施天福以至劉英宏，集結了臺灣諸多名手的精品，見證臺灣石雕半世紀的傳承。石材方面除了取自圓山忠烈祠外，皆為臺灣自產的觀音山石，故前後期雕的作方式大致符合，唯前期由惠安匠師所雕作，幾乎移自書畫博古之歲頁圖例，中、後期由李梅樹教授主導，乃為自創體制。惠安匠師來臺承作廟宇，對臺灣百年來的石雕工藝影響甚大，不僅帶來了技術，更在臺灣定居、授徒，現在臺灣諸多名廟的石雕幾乎由

惠安匠師或是其傳承弟子所承造，目前多列入古蹟之列。本書所探討惠安匠師的名作有彰化南瑤宮、萬華龍山寺、鹿港天后宮、北港朝天宮、臺南天后宮、南鯤鯓代天府六座，其中南瑤宮、天后宮、代天府的石雕作品是在一固定時間所作，其餘三座石雕作品在時間上有新舊交雜情況，因人手更迭，眾多生徒承攬，亦非全出自各派名手，故其介紹謹以現存實物為例，目的則是要與三峽祖師廟的傳習場作比較。

在現今石雕業衰退，匠師逐漸凋零的時代，要蒐集早期臺灣廟宇石雕資料已屬難事，更遑論建立臺灣石雕之體例傳承。三峽祖師廟的習藝場傳承與石雕作品中峰前蔣氏的作品體例是近百年來影響臺灣廟宇石雕主要的脈絡，因此以三峽祖師廟為本，分析其作品，再比較彰化南瑤宮、萬華龍山寺、鹿港天后宮、北港朝天宮、臺南天后宮、南鯤鯓代天府六座蔣氏參與建置的廟宇石雕，以了解其風格技藝。

本書在最後一章也比較了東西方雕刻之不同處，作為探討東方石雕作品的特質。研究中國傳統雕刻作品應先確定東方雕刻技巧的表現，以解說東方雕刻的特質，然後探討中國統雕刻的格局、技法、匠師分工，再以實證解析的研究方式，利用透視與圖解比較東西方雕刻的差異。

東西方對於建築材料的取用本就有差異，文化傳承各自不同，在技藝上必然有所差別，表現在石雕裝飾上則各有特色，作者獨到的見解是將東西方雕刻技法以實證解析的技術與註釋，利用透視、圖解的方式找出東西方雕刻的差異點，以此可做為石雕裝飾風格分析之用，對於臺灣廟宇石雕風格之演變，是否受外來文化之影響，提供了一個可供參考的依據。

3. 李乾朗，《臺灣建築史》，臺北：北屋出版事業，1984年12月四版。

本書是作者長期研究的總結，採用通史的方法寫成，從荷西時期、明鄭時期、清代初期、清代中期、清代末期到日治時期為止，將臺灣三百年來的建築作比較，一一分析其風格與型式。臺灣居民以移民人口為主，因此臺灣的開發由港口週遭開始，漸次往內陸發展出農業為主的城市，在歷史的變動中，受到中西文化的影響，構成了多彩多姿的臺灣建築面貌。地文上則影響了臺灣建築的修正。臺灣傳統建築的作法與材料主要沿自閩、粵地區的樣式，當中受到荷、西建築與日式建築的影響，則又是另一種風貌的呈現。

臺灣建築史的分期必須與臺灣文化史配合，才能清楚的現出整個演變過程的

框架。本書採用斷代分期，將臺灣建築分成六期探討，廟宇建築為傳統建築的一部份，本書相關論說如下：

- (1) 荷西時期：荷西兩國在臺灣的建築以殖民統治為著眼點，加以兩國抗爭，促使他們重視城堡的修建。兩國在臺灣建築形式與風格有所不同，材料的選擇也不同，荷蘭善用紅磚，西班牙善用石材，與其本國的傳統結合。不過荷西建築對於清代以後臺灣建築的影響並不顯著，可能只有臺南附近保有某些屬於構築技術上的影響，如臺南佳里興的震興宮山牆墀頭部位即有黑人形象的交趾陶飾。
- (2) 明鄭時期：鄭氏收復臺灣後，使閩式建築落實在臺灣。明清建築在形式上是不可分的，因此，明鄭時期的建築形式可自清代早期的作品揣知。其次是明鄭與南洋諸國有貿易往來，臺灣建築受到外來文化的影響亦自此時開始。明鄭時期的廟宇建築雖不少，但經過清代以來多次的翻修，原貌難見。
- (3) 清代早期：廟宇建築與民居建築為兩種不同的體系，當中某些細部手法、結構之必然，或匠人派別之偶然，有其雷同之處，也可以分辨出來。早期移民將隨身攜帶原籍寺廟的香火掛在田寮或草庵，形成最初的廟宇，經果多年的改建，就成了大廟。清代初期的廟宇以狹長的山牆所夾成的封閉式長型平面為其特徵，這樣的形式要有很長的進深及逐漸升高的地形。清代早期的廟宇不少，但因後期整修之故，目前能見其原貌者不多。
- (4) 清代中期：此期廟宇的格局比初期略大，其方式為縮短進深，而加寬正面，其方式在三開間或五開間的前門兩旁各加一護龍，並留出側庭。另外，由於豪族興起，家廟建築受到重視，其形式與一般廟宇差不多，有時附建戲臺。
- (5) 清代末期：清末廟宇建築原建年代多為清初至清中葉，由於古老廟宇整修時多有所添建，但往往弄巧成拙，精華盡失。究其因，最大的因素是嚴格的師徒相傳的傳統有了變化，加上外來的突兀影響與新材料的混淆，造成傳統手法之危機。普遍上，清末的廟宇格局都被增大（有鐘鼓樓），材料種類增多（如玻璃），裝飾程度遠比前期豐富（如在屋脊上添置假山）。

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

4. 林會承，《臺灣傳統建築手冊形式與做法篇》，臺北：藝術家出版社，1995年7月再版。

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

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

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

本書從臺灣的信仰文化論起，探討其對廟宇建築空間與裝飾藝術的影響。傳統漢民族的信仰是萬物皆有靈的泛靈信仰，為了維持人與自然與超自然的和諧，更為維持人間社會的秩序，因應追求平安的信仰心理，民間發展出驅邪納吉的文化傳統。作者從辟邪物談起，反映臺灣民間信仰空間觀念。第五章探討廟宇建築的空間藝術，第六章以後，由個案探討廟宇的建築空間及裝飾藝術，關於石雕的探討亦以空間結構為基礎。臺灣大部分廟宇每隔一段時間便會有大規模的重建或整修，這是廟宇中具有藝術價值的作品難以保留的原因之一，及時記錄並保存各地方廟宇的建築與裝飾是今人所需付出的努力。

漢民族的傳統建築受到宗教信仰、生活習俗、倫理觀念等影響，表現在傳統建築的空間配置，廟宇與民宅的功能性不同，但在建築空間配置上則出自同一脈絡。在臺灣的漢民族民居型式由最簡單的一條龍式，演變成具有一條護龍如L形的轆轤式，再演變成具有兩條護龍如口字型的三合院，若加上門屋便成為口字型

的四合院。

長條街屋形式亦為廟宇建築延伸的方式之一，臺灣的廟宇建築基本上具有這兩種特色，最基本的是單殿式，再增為兩殿式，其平面有如口字型，再往縱深延伸如街屋式，其平面有如回字型，若再增建，便擴大為多殿式，有如宮殿一般。作者將廟宇空間布置與裝飾藝術結合，探討空間與裝飾的相關性，並以東港東隆宮與蘆洲湧蓮寺兩座廟宇做為當代建築空間與裝飾藝術的典型，此個案研究亦可為廟宇裝飾藝術研究之新方向。

二、學位論文

在學位論文方面，關於傳統石雕的課題仍是以探討裝飾之意涵與風格為主，相關文獻有 1991 年姚村雄的《臺灣廟宇石雕裝飾研究》、2001 年林怡君的《臺北市轄內傳統廟宇建築裝飾及變遷之研究》、2003 年劉淑音的《臺灣傳統建築吉祥裝飾—集瑞構圖的表現與運用》等；關於石雕匠師生命史的研究文獻有 2001 年莊耀棋的《在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》；關於石雕工序的研究文獻有 2006 年許雅婷的《臺南市廟宇類古蹟石雕作品之研究》。關於石雕材料的研究文獻則有 2003 年溫知禮的《臺灣廟宇石雕與泥塑工藝表現形式之比較研究》，對石材進行初步的科學分析。

1. 林怡君，《臺北市轄內傳統廟宇建築裝飾及變遷之研究》，中華大學建築與都市計畫碩士班，2001 年 6 月。

本文研究範圍為台北市的廟宇建築。在經過整理與分期之後，選擇較具代表性的廟宇為研究對象，進而探討廟宇裝飾變遷的原因。

廟宇在早期社會中是一處重要的精神寄託，也是百姓日常生活作息及舉行宗教祭祀的場所之一，在當時教育風氣不普及的情況下，廟宇建築具有教化民心的角色，並兼具著驅邪止煞、祈福的功能。因此，廟宇建築為了滿足百姓心靈上獲得安定與對未來寄望的實現，自然必須從空間上、構造上、崇拜的器物上充滿各種符號，以因應崇祭的需求，這些符號所呈現的表徵形態往往發展成精緻的建築裝飾，而塑造出特殊的文化形態現象。

臺灣廟宇建築發展過程，從清代的移民拓墾，到日治時期受異族統治，以至

光復初期因經濟蕭條對於廟宇或宗教活動的沈潛，乃至六十年代初期因經濟起飛開始對民間信仰與宗教活動的重視，廟宇建築發展過程中一直深受社會環境轉變影響，不論是裝飾的材料、手法、題材或匠師的營造技術皆然。因此，本研究即以廟宇建築裝飾的變遷為研究的重點，探討在不同時間下，社會型態轉變及經濟發展轉變對廟宇建築裝飾產生的影響。

2. 姚村雄，《臺灣廟宇石雕裝飾研究》，國立臺灣大學美術研究所，1991年6月。

本文針對臺灣廟宇石雕裝飾，進行整理與研究。臺灣廟宇的石雕裝飾受到傳統建築的空間觀念、禮制上的尊卑次序、陰陽五行的象徵意義及面化的空間認知等因素之影響，而有其特定的規制、原則。臺灣廟宇石雕裝飾之表現主題，除了承襲中國傳統民間的裝飾紋樣外，還受了佛教、道教及民間信仰的影響，更有臺灣特殊的環境背景及生活形態之反映。諸如合乎趨吉、避凶或祈望、教化者，均廣為採用。而各類的裝飾主題亦有其特殊的運用原則。由於受到歷史背景及社會環境、文化思想及材料技術之影響，使臺灣廟宇石雕裝飾之形式、風格，呈現明顯的變化。廟宇石雕裝飾，因其特有的表現形式及內容，在藝術及文化層面上具有特殊的意義與價值。所以，透過廟宇石雕裝飾的研究，不僅可以了解其藝術成就，還能提升現代生活環境的品質，充實人們的精神生活。

臺灣傳統建築主要源自中國南方的閩、粵兩地，經過三百年的演變，廟宇的裝飾部位有其原則依據，這些原則有中軸線原理、禮制觀念、陰陽五行觀念、面化四種原則。繁複的裝飾固然屬於地方性的特色，然而傳統文化的影響則深入建築結構的每個環節，這些原則凸顯東方建築獨特之處。廟宇的建築亦遵循這些原則，更因神格的等級而有不同的格局、裝飾。廟宇石雕裝飾部位的安排也依照這些原則，其中面化原則類似中國繪畫的「疊像」組織方式，將空間分解成一個個面的構成。石雕裝飾的部位受到傳統建築原則的影響，其表現則與歷史背景、社會環境、文化思想、自然環境、材料技術有關，因這兩大方面的影響，使得石雕的文化意涵與風格表現各有特色，也是傳統廟宇裝飾中精華之所在。

在石雕技法上，姚氏之分類如下表：

表 1-5 姚氏分類之臺灣廟宇的石雕技法

名稱	說明
圓雕	又稱為「立體雕」或「六面雕」 ¹⁴ ，是一種立體造型的雕刻方式，使作品的每個面均可呈現於觀眾之前。
透雕	又稱為「漏雕」，是四面透空的立體雕刻，但有平面的背景連著。如牆堵的「螭虎窗」、「人物窗」等。這些窗戶具有美化與實用兩種功能。
浮雕	即為不漏明的單面雕刻。因需於平面石材上表現層次關係，因此依其雕刻的深淺及所雕物像凸出高低，可以分為高浮雕、淺浮雕、平雕三種。
	淺浮雕：即《營造法式》中的「壓地隱起」，雕法是保留邊框，將圖案以外的部分逐漸鑿掉，且各部位的最高點都不超過邊框的高度。凸出的圖案有平面與弧面兩種，是廟宇石雕常使用方式。
	平雕：即《營造法式》中的「減地平鈔」，做法是在石材的表面刻畫圖案，將圖案以外的部分淺淺的刮去一層，或用小麻點，線條等以形成陰影，而襯托出主題的輪廓線，有如剪影一般。這種利用陰影襯托立體的效果，又稱為「水磨沉花」法。
陰刻	即是在表面經過磨礪的石材上，做向下內凹之雕鑿，利用其凹凸對比，以顯現出表現之圖像。

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

本文以在臺灣的惠安縣峰前村蔣氏打石匠師群為研究對象，闡述從日本時代來臺發展的歷史背景、經濟因素與發展歷程，並以彰化縣南瑤宮的石作為例，呈現蔣氏打石師傅的石作表現。第二章敘述惠安縣崇武鎮峰前村的打石業的歷史背景與現況。崇武鎮位在崇武半島，因其地理位置，使得崇武港成為泉州港的重要副港，也因此在此間的通航上佔有優勢。宋元時期的惠安縣中，崇武鎮建築工匠的比例便是最高的，而峰前村則是純石雕的專業村。作者並對峰前村蔣氏打石專業的形成背景進行考據，追溯出源頭。第三章探討臺灣峰前蔣氏匠師來臺發展的歷程與經營情形，並對其石雕作品進行分析。在文字資料有跡可考的部分，石匠師入臺共分三個時期：一、清末（光緒年間）。二、日本時代。三、第二次世界大戰後。在二次世界大戰後，大批匠師返回大陸，因政治情勢而無法再來臺灣，使得這一外來石雕匠師的體系再度外移。在解嚴之後，石雕產業的經營有重大的變化，一方面是來臺的蔣氏石雕匠師逐漸凋零，其子孫也不願意從事石雕業，加上大陸石雕進口，衝擊本土石雕業，因此臺灣石雕業沒落更快。第四章以彰化縣南瑤宮為例，首先說明廟宇石作的原則，再針對彰化南瑤宮的石雕分類作有系統的介紹，最後將南瑤宮各石堵作詳實的記錄與整理。

¹⁴ 圓雕也可稱「四面見光」，即四周圍皆施雕之法，如石獅、龍柱或石雕神像。見李乾朗，《臺灣古建築圖解事典》，臺北：遠流出版，2004年12月，頁127。

臺灣傳統建築源自中國南系之閩、粵，廟宇建築亦是中國傳統建築之一環，受到相關建築原則的影響深遠，莊氏不直接分析廟宇石雕作品，而以惠安縣峰前村蔣氏打石師傅群的研究為基礎，探尋石雕之根源，以此結果再應用到廟宇石作之分析。此研究將歷史與傳統藝術結合，為其石雕分析建立有力的理論基礎，也為後續研究者提供了豐富的文獻資料。臺灣的石雕業受到日本時期蔣氏師傅群來臺發展的影響而快速發展，因來臺承作的匠師多半有自己的完整工匠團，因此為臺灣廟宇石雕建立了一個完整的體系。部分在臺落籍的匠師培育了臺灣本土的弟子，傳承技藝，日後因政治因素而滯留臺灣的大陸匠師不足為原來的兩成，使得臺灣石作技藝出現斷層。然而，留在臺灣的大陸匠師與臺灣本土的匠師仍繼續承作廟宇，流下不少佳作。莊氏的研究僅到大陸來臺這批匠師返回鄉為止，設籍在臺匠師的後續發展與臺灣本土匠師體系則尚待研究。

4. 許雅婷，《臺南市廟宇類古蹟石雕作品之研究》，成功大學建築系碩士論文，2006年。

許氏在《臺南市廟宇類古蹟石雕作品之研究》碩士論文中，對於臺灣傳統石雕工具的介紹以匠師訪談資料為主，論述方式以個別工具的介紹，配合圖片佐證。其內容有三大類：一、石雕放樣所需的工具。二、傳統施作工具（手工具部分）。三、氣動及電動工具。在內容的深度上，增加了臺灣傳統石雕工具的圖片與文字比對；在內容的廣度上，增加了石雕放樣所需的工具介紹。

隨著日治時期雕刻工具的引進與大量使用，使得石雕也因電動工具的加入產生了不同的技法。依許氏的分類，廟宇的石作雕刻技法可以分為立體的、刻透鏤、全浮的、半浮沉、刻沉花、線雕、素平七種，表列如下：

表 1-6 許氏分類之臺灣廟宇石作雕刻技法

名稱	說明
立體的	又稱為「圓雕、立體雕、六面雕」，就是一種實體形象的雕刻法。
刻透鏤	又稱為「透雕、鏤雕」，此技法多在表現刻畫圖樣的層次豐富性，通常會採用多層次立體的表現，且會利用鏤空方式使得作品的層次更加鮮明。
全浮的	即為剔地起突，又稱為「深浮雕」，雕刻物體浮凸於石材表面，主要將圖案保留住，施作時剔除圖案以外的背景部分，使得雕刻物體浮出表面，藉由此種方式表達多層次的構圖。
半浮沉	即「壓地隱起」，又稱為「淺浮雕」，是將圖案以外的部分略向下鑿除，使得圖案本身突顯於畫面上。
刻沉花	又稱「陰刻、水磨沉花」，主要施作方式為將紋樣線條部份雕鑿出來，其餘

	的部分則保持原樣不加以雕飾，使得整個石雕作品呈現平面的狀態。
線 雕	又稱「減地平鈹」、「平花」，主要施作方式為將圖案以外的部分向下略為鑿平，紋樣的部分則保持平面的狀態，有如雕印章的「陽刻」雕法。
素 平	將石作表面雕刻完整，雕鑿的次數越多所呈現的面就越趨平整。

許氏在《臺南市廟宇類古蹟石雕作品之研究》一文中詳實記錄臺灣傳統石作工序，為其突破前人研究之處。

5. 溫知禮，《臺灣廟宇石雕與泥塑工藝表現形式之比較研究》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所，2003年。

本文旨在探究臺灣廟宇石雕與泥塑工藝之發展沿革、形式部位、意義題材、施作技法、美學鑑賞、藝匠訪談之內涵。其中，石雕工藝傳承已久，溫氏對於石作的材質、工具、技法方面有深入探討，相關論說如下：

- (1) 石材分析：從地質學上來說，石材主要分成火成岩、沉積岩、變質岩三大類。各類石材都有其特有的硬度、紋路與色澤，藉由物理作用（風化、侵蝕）與熱力、壓力等影響，成為其他的岩石，此為天然的循環轉換。雕刻家依據石材的特性進行選材與雕製，而石材的性質與其化學成份有關，溫氏比較各類石材的機械性質，提出廟宇各部位石材的運用與表現之關係。
- (2) 技法運用：溫氏將技法分成雕與刻二類，雕類的技法有圓雕、透雕、浮雕、平雕；刻類的技法有陰刻與陽刻。其新見在於歸納出臺灣廟宇石雕工藝技法的特點：第一，混合技法運用，意即圓雕、透雕、浮雕、線雕等技法混用。第二，工具角度運用，意即匠師針對石材特性，將工具依特定的角度去進行雕刻，此論點與王慶臺在《藝師劉英宏與三峽祖師廟》一書中關於傳統雕刻技藝規制的論述，有相似之處。第三，雕鑿技巧運用，此部分為展現匠師功力深厚之處。
- (3) 工具介紹：石雕工藝的製作，完善的工作場與適用的工具是必要的，溫氏的描述分為手工類工具與電動類工具，這二類的工具為目前雕刻師所常用的，皆為西洋雕刻工具的範疇。無論是手工或是電動工具，仍有其使用限度和適用場地限制，匠師本身的運用，有可能選用各類不同的器具完成作品，也有可能僅用數件稱手的工具便完成，端賴各人的修習程度而定。

本文論述雖以表現形式為主，但在石雕材質、技法與工具的探討方面，廣度與深度均足，可為後人研究之借鏡。筆者亦以此為基礎，在石材方面進一步將岩

石的科學分析與匠師經驗進行比對與探討；在技法方面，由於前人已將傳統石雕技法記錄完備，筆者進一步釐清傳統石雕技法的演變脈絡，以為風格演變之基礎；在工具方面，溫氏之收錄為西洋石雕工具，而筆者著重在臺灣傳統石雕工具的收集與分類。

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

吉祥圖案的運用，變化萬千，尤以建築裝飾運用為最，不僅能為裝飾，亦多項出現在傳統建築構材。臺灣傳統建築源自閩南形式，其裝飾的吉祥象徵，自然也隨漢移民帶進臺灣。本文探討主軸，便是臺灣傳統建築單一主題，總集多項吉祥圖案的「集瑞裝飾」。

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

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

集瑞圖案有可能影響廟宇裝飾的表現，複雜的構圖使得雕刻必須分二、三層才能容納，其表現技巧必須用到透雕或是內枝外葉，複雜的圖案以傳統工具及手工不易表達，也成為雕刻師傅展現其技藝之處，在探討傳統石作表現時應當將此一變化納入討論。

三、期刊論文

期刊文獻方面，林幸蓉的〈圖案紋飾研究〉、劉淑音的〈談隱喻圖樣的民間雕造—從臺南大天后宮門枕石雕「慶領封印」說起〉，兩篇期刊主要是對於廟宇石雕裝飾的吉祥意涵做分析；陳仕賢的〈蔣馨家族石雕匠師—廟宇、墓園石雕調查研究〉則對匠師生命史做研究；李乾朗的〈臺灣寺廟的石構造〉一文中探討早期傳統石雕匠師在臺的事蹟與作品。廟宇的石構造在本文也有敘述，並對於石構造安裝的部份有說明。

1. 李乾朗，〈臺灣寺廟的石構造〉，《傳統藝術研討會論文集》，1998年8月，頁525-535。

臺灣建築史上有悠久的石材構造傳統，臺灣的移民主要來自閩、粵，因而住宅與寺廟也因襲自閩、粵。建造的石材有臺灣本地自產與大陸進口兩種，臺灣主要產地在於觀音山一帶，大陸進口的石材主要產在泉州的惠安及南安一帶。來臺雕作的石匠最早有據可考的是淡水福佑宮前殿石門楣發現的「惠邑石匠陳柄樣」，為嘉慶元年初所置。

二十世紀初年，來臺的石匠漸多，蔣姓匠師多屬惠安籍，辛姓匠師為粵東客家人。其他名匠師張火廣也出自惠安。1927年從廈門來臺的蔣馨家族，在臺承造數座大廟，將臺灣廟宇石雕裝飾推至高峰。臺灣的石造建築多襲自閩、粵，而閩、粵石構造長期受到印度佛教藝術以及南洋西方殖民文化的影響，逐漸形成地域性頗為明顯的石造技術，在中國建築史上具有獨立性的特點。臺灣的古建築，初創於明鄭時期的廟宇建築石構造較少，乾隆年間的鳳山寺則已有較成熟的石構造，嘉慶時期的淡水福佑宮與大龍峒保安宮則展現了細緻的雕工。石構造從簡單到複雜精緻的背後理由乃是強化各結構的連結，且兼顧審美觀要求。甚至引進西洋建築裝飾，在1960年代的臺北三峽祖師廟達到了高峰。

早期臺灣廟宇的石構造材料來自大陸福建地區，其石材主要為花崗岩，上等的石材「泉州白」與「青斗石」的質地細密、硬度高，皆勝於臺灣產的觀音山石，因此，能人巧匠輩出。本文對於臺灣早期石匠的來源與派別做了詳實的考證與紀錄，在吾人廟宇石雕的研究上提供明確的依據。本文舉出例證說明石構造的演變，並將現今主要石造構件二十一種詳細說明。石構造模仿木構造，而有了樁卯，在

強化各構件的連結中加了凹槽固定，在組合的過程中產生了諸多技巧，藉由分析這些構件的組合，闡明臺灣石構造由簡單走向精緻與複雜。在裝飾上，石構造的拱圈、柱頭與欄杆吸收了西洋風格，逐漸形成臺灣寺廟建築的另一種特色。

臺灣廟宇的石雕裝飾從傳統到現代，除了將傳統技藝的精鍊，對於外來風格也能兼容並蓄。影響臺灣傳統石雕表現的因素中眾多，諸如匠師技術、時代背景、人格特質、異國風格，藉由現存廟宇石雕的例證，或可由有別於傳統眼光的角度，分析臺灣廟宇石雕的裝飾藝術。

2. 李文吉，〈雕龍玉柱應猶在：廟宇石龍柱雕刻的演變〉，《漢家雜誌》第四期，1983年12月，頁20-22。

寺廟是臺灣傳統藝術的寶庫，而且是地方上繁榮與教化的表徵，因此地方上的重要廟宇無不極力裝飾，當然，廟宇的主體是它的大木作架構，但是臺灣廟宇與原鄉的極大不同處在於石雕、木刻等民間工藝，本文主要在敘述石雕龍柱二百多年來的風格演變。龍柱以龍為主體，從民間畫匠的口訣中，石雕匠師將之實體化，二、三百年來臺灣廟宇龍柱的演變乃是由雄渾大塊落到工巧有餘。在實例上，列舉了鹿港龍山寺和天后宮、淡水祖師廟、臺北行天宮和三峽祖師廟五座。

由時代背景觀之，龍山寺建廟時，臺灣開發已穩定，由唐山師傅雕刻的兩對龍柱呈現單純明快而不失敦厚圓潤。日據時期則走向華麗繁複，光復以後的六十年代，因為經濟起飛與外來文化價的影響，廟宇建築多屬鋼筋水泥，徒具高大俗艷，廟宇菁華百不存一。石雕亦是如此，行天宮的龍柱一柱雙龍，龍身塗白描黑，石雕的質感盡失，最前進的作品則是臺北市出現的五彩金龍。本文期望三峽祖師廟能將臺灣石雕龍柱和雕刻的元氣保存下來 傳承給後代。

本文作者從清代、日據時期、民國以後三個時期，選出各具代表性的廟宇，探討臺灣龍柱的風格演變。基本上，各時期代表性的石雕龍柱，它們之間的差異性是顯而易見的，造成差異的原因，本文提到有社會背景、經濟狀況、審美觀念等因素。從吾人能掌控的角度切入，探討龍柱的風格表現，比較容易推論出其中的聯結，本文可為初探臺灣傳統石雕的研究者提供一個起步。事實上，在探討臺灣龍柱的風格演變，上述因素的確與之息息相關，因此，從本文當中，可以建立研究臺灣傳統石雕的基礎觀念。

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

中國的圖紋大多帶有吉祥、喜慶的涵意。多數的圖紋都是運用人們熟悉的自然現象、神話傳說、人物角色等素材，以藝術手法呈現。最早可以追溯至新石器時代各部族的圖騰、彩陶紋飾及牙骨雕刻品等。隨著時代的演進，在商周時期出現的龍鳳圖紋，表達了人們祈求祥瑞的願望。秦漢以後紋飾大都具有頌祝吉祥美好的涵意，取材也更廣闊，從社會風俗、宗教、歷史、文學、戲曲中選取有關題材。圖紋的寓意必須了解，才不至於誤用而貽笑大方。

本文主要從論述中國傳統圖案的吉祥涵意出發，歸結到現今設計師若能善加利用，將已走向古板的傳統圖紋裝飾注入一股活水。本文先提到中國傳統圖紋的起源，在歷代的演變過程中兼容並蓄，以至於現今多樣的吉祥圖紋，文中並將傳統圖案紋飾分為動物紋、植物紋、文字紋、物紋四大類，並依據其不同的屬性舉例說明。

文中以舉例來說明常見的中國圖案紋飾的吉祥寓意，雖然沒有條文式的說明，但從文中可以歸納出數點基本概念：

- (1) 動物紋：動物圖紋包含傳說的神獸到日常的飛禽走獸，部分取其特徵習性、部分取其典故、部分取其諧音，以象徵吉祥。
- (2) 植物紋：植物圖紋包含中國本土品種與外來品種，部分取其稀有、部分取其自然生長現象，以象徵吉祥。
- (3) 文字紋：文字包含合字、變體字、符號化的文字，通常取其字義本身的吉祥涵意，部分文字圖案化之後可以往四方連綿不絕，有些文字因象徵自然而用之。
- (4) 物紋：物紋則多以實物為題材，取其實用、諧音、象徵或是在上裝飾吉祥紋樣而成。本文大部分的篇幅都在論述圖案紋飾的吉祥寓意與象徵，但主要的目的在於將傳統紋飾引入設計領域，因此對於圖像元素的分類與紋樣分析論述不多。

4. 徐國庭，〈新莊老街廟宇龍柱形式初探〉，《藝術欣賞月刊》第一卷第十一期，2005 年 11 月，頁 7-14。

新莊老街有八對龍柱，作者將之分成三部份探討—柱礎、柱身及柱頭。柱礎位於柱結構的最下緣，具有抗壓的功能，因此不適合使用透雕的技法。早期柱礎

的形制由圓凳形與圓鼓型為主；清代中期的特色為下半部明顯內縮，外型上做了束腰的修飾；到了晚期則在部位上分成四個等分，頂部一般多無裝飾，但也有採「減地平鋸」，中段懸空，是裝飾的重點，形狀有多種，再往下為柱礎的腰部，最下方為柱礎的底盤。

柱身為龍柱的主體，作者已初步將柱身分成圓柱與八角柱二種，龍柱的風格探討則有三個時期：

- (1) 清早期之龍柱：造型古拙，構圖簡單，龍身纏繞緊貼柱身，鱗片、水紋多為線刻，四周搭配雲紋及水紋上方的壽石。
- (2) 清中期之龍柱：此期八角柱慢慢增多，龍身的構造逐漸脫離內柱，部分局部呈現鏤空狀態，盤繞方式與龍爪位置逐漸定型，龍身弓形凸出。柱身也增加了許多配飾，除雲紋和壽石外，亦有八仙人物、蝙蝠等。
- (3) 清末及日據之龍柱：此期龍柱有單龍柱、雙龍柱。雙龍柱形式為「翻天覆地」，題材較多，但構圖安排顯得刻意造作，較為公式化，龍身翻轉顯得不自然之扭曲。龍身弓形更加凸出，各局部之構圖呈現「X」形交叉網狀，周圍的配飾增加許多，包括四周的人物帶騎、柱頂的鳳凰，柱底有時出現鯉躍龍門的題材。

清末以後的龍柱雖然局部精采，但因視覺上相互抵銷，無顯著的視覺焦點，整體偏向虛浮華麗，由於競技過度，產生過度鏤空，為防人們碰撞產生斷裂，往往在中段以下架上欄杆，喪失龍柱原有的工藝機能。柱頭構件的功能為幫助通樑、枋材與柱子接榫的穩定，在視覺上無特別吸引人之處，僅在造形上做些幾何變化或雕著一些吉祥圖案。

本文將清代早期至日據時期龍柱的形式與風格做出基礎結論，將之應用在新莊老街的龍柱分析上。柱礎較易損壞，經常更換，因此柱礎的形制與柱身有時會有分期上的差異。柱身方面，新莊老街的八對龍柱除了慈祐宮正殿龍柱明顯為早期風格外，其它皆偏中晚期，廣福宮龍柱造型特殊，不同於一般對龍柱的認知。柱頭方面，臺灣龍柱多數沒有柱頭，因此，筆者認為柱頭的形制與分期必須再多搜集足夠數量的母數，方能確定。

5. 陳仕賢，〈蔣馨家族石雕匠師—廟宇、墓園石雕調查研究〉，《2004年彰化研究兩岸學術研討會論文集》，2004年12月，頁325-339。

日治時期 1910 年到 1930 年臺灣的大廟幾乎都有重修的紀錄，許多參與廟宇

石雕工程的師傅都是從大陸聘請來臺，這些唐山師傅以來自惠安峰前村的蔣氏石雕匠師最為有名，其中以蔣馨為首的匠師群獲得的評價最高。蔣馨家族在臺灣從事的石雕工程眾多，包括鹿港天后宮、彰化南瑤宮三川殿、鹿港龍山寺五門殿。其女婿張金山，其孫張清玉皆傳承石雕行業，陸續參與了鹿港天后宮、龍山寺五門殿的、西螺媽祖廟、三峽祖師廟的重建工程。祖孫三代為臺灣留下了精緻的石雕作品。

蔣馨家族除了石雕工程之外，亦承攬墓園的石雕工程，當時地方士紳紛紛聘請蔣馨家族設計墓園，目前所知由蔣馨承攬的墓園有高雄陳中和墓及彰化快官的辜顯榮墓。蔣馨家族承做的墓園，雖未有落款，但可以從墓碑形制、材質、鰲魚排水口設計、題材、石獅、人物等處發現蔣馨家族墓園的石雕作品風格。

本文著重在蔣馨家族生命史研究及石雕作品的歷史考證，蔣氏家族的廟宇石雕作品一直是學界熱心研究的領域，除了廟宇石雕，墓園石雕亦展現了蔣馨家族的石雕風格。陳氏的研究著重在彰化地區，從蔣馨家族來臺的歷史背景，技藝傳承至廟宇石雕施作過程做一概覽式敘述。

墓園石雕在建築結構上與廟宇石雕有所不同，但是在雕刻材料、題材、風格表現上與廟宇石雕有相通之處。材質上，以泉州石與青斗石相間配置；題材上，常見的有博古花卉、二十四孝、花鳥圖；風格表現上，石獅的形態與廟宇石獅有相類似，人物及鰲魚造型排水口的施作工法也與廟宇石雕有相通之處。從廟宇石雕與墓園石雕兩個不同點，比較蔣馨家族的石雕作品風格，將可以更精確的歸納出蔣馨家族石雕作品的特色，以為其他廟宇石雕研究比對之用。

6. 劉淑音，〈談隱喻圖樣的民間雕造—從臺南大天后宮門枕石雕「慶領封印」說起〉，《臺灣工藝》，第 11 期，2002 年 4 月，頁 84-94。

東西方皆有利用動、植物造型作為裝飾圖案，建築裝飾除了表達美感之外，也注重思想與內涵。廟宇的裝飾大多有吉祥涵意，這些涵意透過動物、植物、人物、自然文、幾何文、文字、器物等組成表達，而且藉數字和色彩來進一步彰顯其涵意。經由上述方式，傳統的裝飾圖案以「諧音」、「隱喻」的方式表達百姓對吉慶、祝福、祈願的思想。流傳千年的媽祖信仰是中國最大的海神信仰，千年以來，媽祖歷經各代褒封，地位越來越高，不僅為民間祭祀，也載入國家祀典。臺灣媽祖廟的正統之爭起於清代，文中從臺南大天后宮門枕石雕「慶領封印」隱喻的分析，探究臺南大天后宮是否為臺灣媽祖廟中最早稱后者。

本文提出組合吉祥圖案的各种圖像元素，其完整的含義透過諧音、移情、引申、神話、傳說、掌故等轉換而獲得。在表達某種思想時更使用比喻和象徵的手法，時而明顯，時而隱晦。作者對於常用的吉祥語表達形式闡明透徹，並提出文獻依據，或有可能在其他的廟宇部分組合元素有異，但皆不脫離基本結構。以此為基礎，可以形成廟宇石雕裝飾的意涵分析的基本架構。作者並歸納出裝飾圖案組合的規則，由這些規則可以發現，裝飾圖案大多以不同種類的圖像元素間互相組合運用。

本文主要的創見在於探討臺南大天后宮門枕石雕「慶領封印」的圖像隱喻，對象是三川門兩側邊門前安置的的兩組門枕正面雕飾圖案。作者先從構圖著手分析，主體與背景分開論述，先探討主體獅、羊的含義與象徵，再探討背景松、柳、梧桐的含意與象徵，最後探討在主體與背景交錯之處，放置的隱喻物所象徵的意義。此種分析方式可作為廟宇其他部位石雕裝飾圖案分析的參考。

7. 鄭琳枝，〈龍柱〉，《臺灣月刊》第七期，1983年7月，頁43-44。

龍柱的雕刻分為「頭手」與「後手」，「頭手」師傅將石柱雕出輪廓，由「後手」師傅依其形狀雕成成品。內容取材住要來自歷史演義、忠孝節義等故事，造型種類分為龍鳳、雲龍、九龍、花鳥、雙龍等。雕刻技巧上，由於工業進步，龍柱的雕刻也由人工走向機械化，不管如何，一個人若是缺乏細心、耐心，仍然學不成，因此，提倡與培養這門雕刻藝術的人才，實屬必要。本文主要為「龍柱」的名詞釋義，可為研究者提供基本概念。

四、小結

回顧各家著述，皆有其精要之處。就材料而言，前人的論述，關於臺灣傳統石雕材料的探討已經完備，大多著重於匠師的經驗論述，部分提及傳統石材的學術名稱，但未見更近一步的探討，而溫知禮的《臺灣廟宇石雕與泥塑工藝表現形式之比較研究》則對於石材的科學分析有進一步的探討；工具方面，許雅婷的碩士論文收錄傳統石雕的手工具；李乾朗的《臺灣古建築圖解事典》一書亦有詳細的記錄。前人對於工具的研究，大多為名詞解釋，相關的使用方式與圖解尚未完備，此面為筆者著重之處。

就技法與工序而言，前人的研究大多以古籍與專書的論述為主，王慶台提出石雕技法中對於透雕與內枝外葉的迷思，並利用透視與圖解，探討東、西方石雕技法的差異性，對於臺灣廟宇石雕技法演變，是否盛到外來文化之影響，提供一個可供參考的實證；姚村雄比對歷代的雕刻技法，闡明技法演變之脈絡；許雅婷整理出傳統石雕技法口語化的名稱，對於臺灣石雕技法的現況進行詳實的記錄；工序方面，姚村雄、王慶台的論述皆以古籍為本，許雅婷則將訪談與實地田調的記錄，整理出臺灣石雕的工序。前人對於技法的研究已經非常完備，吾人只需將此研究成果進行比對，尋出技法演變之脈絡。此外，石材的開採程序尚未明朗，此面也為筆者著重之處。

圖像與意涵方面，前人累積了較為豐富的研究成果，王慶台、李乾朗、林會承、謝宗榮、劉淑音、林幸蓉等學者，對於廟宇石雕圖紋意涵皆有著墨。即使如此，仍有少部份石雕紋樣為研究者未及之處，此類紋樣或者為研究者尚未調查；或者為匠師自創體例，則有待後續研究補足。

風格研究方面，前人的研究已將影響風格表現的因素一一探討出來，由於臺灣在近三百年來受到東西方文化的衝擊，在臺灣傳統石雕的風格表現上，更容易看出其影響。吾人從容易掌控的因素切入，探討一件作品的風格表現，確實比較容易得出其關聯。不過，一件未知年代、未知作者的作品，在有不可抗力的干擾之下（如毀壞與塗改），如何進行反推，由風格探討推演出當時的情境，亦為筆者著重之處。

第二章 臺灣廟宇石雕的材料、工序、工具與技法

序言

石雕的起源可以追溯至史前時代，當時人類以打磨石頭的表面來製作工具，以此作為日常使用或是武器，最初，石器是以敲擊的方式來製作，後來，逐漸演變出多樣的製作方式與工具¹⁵。以石頭來打擊石頭，必然是以質地堅硬或帶有稜角的石材作為手工具，以此敲打石材；以石頭來研磨石頭，則更晚期才出現。石器的打擊與研磨兩種方式，以岩石學的觀點來說，牽涉到了材質、密度、硬度與生成環境。鐵製工具出現後，原本作為敲打用的石材則被鐵器取代。作為雕刻對象的石材，為求成品造型上的變化，仍然與石材的材質、密度、硬度與生成環境有關。在石雕的研究史上，對石材的分析著墨雖多，然而論述範圍以石材的外觀、產地、用途為主，在質地的分析上則不深入。現今地質學以科學方法分析岩石成分，累積了大量的資料，這些成果足以應用在傳統石雕的材料研究上。

石雕的製作，隨著時代的演變，已經成為中國傳統建築上重要構件之一，既附屬於建築，必然受規矩所限，關於中國古代建築制度的書籍流傳於世者，今僅有宋代李誠的《營造法式》及清代工部的《工程作法則例》¹⁶。清代的建築營造規範基本上由宋式演變而來，關於石作的作法，在結構、尺寸方面都有改變。當中國傳統建築規範轉移到臺灣，或需因地制宜，配合臺灣本土的地理環境，風俗民情，而作出調整。因此，臺灣傳統石雕在工序上雖以中國傳統建築為基礎，然而不可忽略其變化。

二十世紀初期惠安匠師來臺投入石雕產業，使臺灣傳統石雕產業達到高峰，石雕匠師多以口耳相傳的方式傳授技法，因此，在名稱上皆已口語化。中國傳統建築書籍對於石雕技法記錄極少，今學者整理相關資料，並對匠師進行訪談，從

¹⁵ 東非奧都威（Olduvai）文化形成的石器工業，為一種用圓形礫石製造石器的工業，稱之為「礫石器文化」（Pebble Culture），礫石器在奧都威文化以及卡夫文化（Kafuan）都使用。此外還有用燧石、石英以及石英岩等製造的工具。Francois Bordes 著，黃士強、黃淑媛譯，《舊石器時代文化》，臺北：黎明文化，1979年11月，頁31~32、145~146。另外，中國北方草原地帶的分布著以細石器為共同特徵的新石器時代的文化遺存，在這些文化遺址，有各種打製與磨製的石器。伊達，《新石器時代》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1979年2月，頁198~204。

¹⁶ 梁思成，何仲伊，《新訂清式營造則例及算例》，頁I，明文書局，1996年3月再版。《營造法式》一書由李誠編修，宋崇寧二年（1103）敕令公諸於世，是記錄傳統石雕的製作工序最早且最完整的一部書，探討傳統石雕的工序、技法皆以《營造法式》為本。清雍正十二年（1734），工部頒布發行關於建築規範的書《工程做法則例》，以做為建築營造規範之書。

事學術上的研究，至今已累積豐富的資料，也將臺灣傳統石雕技法做出分類。然而，對於臺灣傳統石雕與中國傳統石雕在技法上，尚未做出一完整的比對。再者，石雕技法需搭配工具使用，而文獻上對於工具的記錄更加缺乏，若有記錄者，尚未見其完整，部分受到西洋影響的傳統石雕工具仍未見論述，此面探討亦為筆者關心的方向。

第一節 臺灣廟宇石雕的材料

一、岩石的種類

石材是天然的產物，種類繁多，依岩石的形成過程，大致可以分為火成岩、沉積岩、變質岩三大類。臺灣傳統石雕的石材主要來自福建與臺灣，其材質多為火成岩。依據《岩石學》一書的分類，可將岩石區分為以下幾種¹⁷：

1. 火成岩：地下深處的熔岩（Lava）侵入地殼或噴出地表，經冷卻凝固所形成的岩石。依生成環境又可分為深成岩和火山岩。
 - （1）深成岩（Volcanic rocks）：侵入地殼深處的岩漿由於地殼的保溫作用，冷凝過程十分緩慢，可形成粗大顆粒的礦物晶體，這些礦物粗粒彼此再緊密鑲嵌形成深成岩。
 - （2）火山岩（Plutonic rocks）：是由噴出地表的熔岩所形成，由於與空氣或水接觸，岩漿冷凝過程十分迅速，來不及完成結晶，或者只能生成微小顆粒的礦物晶體，而且岩漿中的氣體尚未完全散失，岩漿即已凝固，因此火山岩不僅顆粒細小且富含氣孔。

火成岩成因為地下熔岩冷卻形成，依熔岩所含二氧化矽（SiO₂）的分量，可以分為酸性熔岩（acidic lava）、中性熔岩（intermediate lava）和基性熔岩（basic lava），其特性如下：

- （1）酸性熔岩：二氧化矽含量 66%以上。酸性熔岩噴發時的溫度在 800 至 1000°C 之間，由於黏度較大，流速又慢，乃形成厚度大，凸出於地面的火山體。以流紋岩為代表。
- （2）中性熔岩：二氧化矽含量 52%~66%。中性熔岩以安山岩為代表，噴發的溫

¹⁷ 陳汝勤，莊文興，《岩石學》，臺北：聯經出版社：1992 年 2 月。頁 69~71。

度、黏度均介於酸性及基性熔岩之間。

- (2) 基性熔岩：二氧化矽含量 52%以下。熔岩大量噴出，溫度高，黏度低，能維持較長的流動性，流速快，也流得較遠。基性岩漿噴出時的溫度在 1000 至 1200°C，以玄武岩為代表。

嚴格的熔岩性質分類尚不只三類，中性熔岩還可以分為中酸性、中性兩種；基性熔岩還可以分為基性、超基性兩種。分類的依據同樣是以二氧化矽的含量為基準。表列如 2-1。

表 2-1 熔岩性質分類表

	超基性	基性	中性	酸性
SiO ₂ %	小於 45%	介於 45%~52%	介於 52%~66%	大於 66%
資料來源：陳汝勤，莊文興，《岩石學》，臺北：聯經出版社：1992 年 2 月。頁 71。				

深成岩與火山岩分別指的形成於地底與形成於地表，根據上表所列的熔岩性質，冷卻後形成的岩石種類繁多，以表 2-2 概分如下：

表 2-2 火成岩種類分類表

	深成岩	火山岩
酸性	花崗岩(granite)	流紋岩(rhyolite)
	花崗閃長岩(granodiorite)	石英安粗岩(quartz latite)
中酸性	正長岩(syenite)	粗面岩(trachyte)
	二長岩(monzonite)	安粗岩(latite)
	類長正長岩(foidal syenite)	響石(phonolite)
中性	石英閃長岩(tonalite)	石英安山岩(dacite)
	閃長岩(diorite)	安山岩(andesite)
基性	輝長岩(gabbro)	玄武岩(basalt)
	類長閃長岩(foidal gabbro)	類長玄武岩(foidal basalt)
超基性	橄欖岩(peridotite)	科馬堤岩(komatiite)
資料來源：臺大地質系—HotSpot 火山研究中心， http://volcano.gl.ntu.edu.tw/ ，2007 年 4 月 15 日。		

以下就幾種常見的岩石做比較分析。

表 2-3 常見的火成岩

岩石名稱：花崗岩(granite)	
組成礦物	石英、長石、白雲母。
結構與成份	屬酸性火成岩類，顆粒較一般花崗岩為粗且礦物間有交鎖現象，晶體大小變化大，顏色通常為白色、灰色、肉紅色，比重 2.6~2.75，結晶顆粒較粗堅硬。偉晶花崗岩處處貫穿混合岩，其結晶大部分由石英、正長石、斜長石、微斜長石、條紋長石及少量白雲母和黑雲母等礦物組成。

岩石名稱：安山岩(andesite)	
組成礦物	石英、長石、角閃石、輝石等。
結構與成份	成分相當於閃長岩，為酸性岩移化為基性岩之過渡岩，亦即介於流紋岩和玄武岩間的中性火成岩。常呈斑狀岩理，其所含的斑晶常為條紋狀的斜長石，以及一種或多種深色礦物，如角閃石、輝石、雲母等，而長石在其中仍居重要地位。安山岩的顏色甚多，通常都較流紋岩深色，但其中所含淺色礦物仍較深色者多。
岩石名稱：玄武岩(basalt)	
組成礦物	輝石、長石、橄欖石。
結構與成份	為基性岩漿噴發所成的熔岩流凝固而成之火成岩，分佈甚廣，顏色為黑暗灰褐及暗紅等色，比重為 2.9~3.2。玄武岩常成岩流、岩堵或侵入岩層產出，岩流常具胞狀或熔滓狀構造。臺灣之玄武岩種類甚多，主要為普通玄武岩、橄欖石玄武岩、紫蘇輝石玄武岩、及玻璃質玄武岩等，六角柱狀節理為其特徵。
資料來源：臺大地質系—HotSpot 火山研究中心， http://volcano.gl.ntu.edu.tw/ ，2007 年 4 月 15 日。	

2. 沉積岩 (sedimentary rocks)：暴露餘地表的岩石，受到風化與侵蝕作用而成為岩石碎屑，經由雨水、河水、冰河、風力等搬運，在低地或海底沉積，然後接受更多的沉積物覆蓋與緊壓。在沉積物的空隙中，會有水滲透，而填充入其他物質，使得沉積物膠結在一起，而形成沉積岩。沉積岩的分類依據其所含的礦物成分和岩理兩個因素來決定。可以分為兩大類：碎屑狀沉積岩與非碎屑狀沉積岩¹⁸ (表 2-4)。

表 2-4 沉積岩的分類

碎屑狀沉積岩		非碎屑狀沉積岩	
角礫岩 (Breccia)		石灰岩 (Limestone)	生物礁石灰岩 (Reef Limestone)
礫岩 (Conglomerate)			黏土質石灰岩 (Argillaceous Limestone)
砂岩 (Sandstone)	石英砂岩 (Orthoquartzite)		矽質石灰岩 (Siliceous Limestone)
	長石砂岩 (Arkose)		石印石 (Lithographic Limestone)
	混濁沙岩 (Graywacke)		鮞狀石灰岩 (Oolitic Limestone)
粉砂岩 (Siltstone)			殼灰岩 (Coquina)
頁岩 (Shale)			白堊 (Chalk)
		白雲岩 (Dolostone)	
		泥灰岩 (Marl)	
		燧石 (Chert)	
		岩鹽與石膏 (Rock Salt and Gypsum)	
資料來源：何春蓀，《普通地質學》，臺北：五南圖書出版公司，1984 年 7 月修訂初版，頁 80~83。			

3. 變質岩 (metamorphic rocks)：地下原已存在的岩石，受到外界高溫、高壓和促

¹⁸ 何春蓀，《普通地質學》，臺北：五南圖書出版公司，1984 年 7 月修訂初版，頁 76。

進化學反應的流體等因素影響，在未達熔化的固態狀況下，使原來的礦物成分與岩石組織發生改變，因而轉換成另一種新的岩石，這種新岩石稱為變質岩。岩石受到高溫與高壓的作用而形成變質岩，熱力會讓離子擴散加劇，揮發物容易分離，岩石空隙中的流體也隨著增加，化學作用也跟著加劇，而新的變質礦物群也就出現。壓力可以使岩石中粒與粒之間的孔隙減少，或發生再結晶的作用，也可以產生密度較大、原子排列較緊密、或成分較簡單的新礦物¹⁹。

(1) 常見的變質岩礦物表

表 2-5 常見的變質岩礦物表

普通者	次多者	少見者
石英 (Quartz)	石榴子石 (Garnet-Almandite)	石墨 (Graphite)
長石類 (Feldspar)	十字石 (Staurolite)	電氣石 (Torumarin)
黑雲母 (Biotite)	綠簾石 (Epidote)	符山石 (Vesuvianite)
白雲母 (muscovite)	黝簾石 (zoisite)	矽灰石 (Wollastonite)
角閃石 (Hornblende)	藍晶石 (Kyanite)	剛玉 (Corundum)
方解石 (Calcite)	陽起石 (Actinolite)	堇青石 (Cordierite)
綠泥石 (Chlorite)	透角閃石 (Tremolite)	藍閃石 (Glaucophane)
蛇紋岩 (Serpentine)	透輝石 (Diopside)	
絹雲母 (Sericitic)	矽線石 (Sillimanite)	
	紅柱石 (Andalusite)	
	滑石 (Talc)	
	石棉 (Asbestos)	
資料來源：何春蓀，《普通地質學》，臺北：五南圖書出版公司，1984年7月修訂初版，頁95。		

(2) 變質岩的分類

表 2-6 變質岩的分類

具葉理狀岩理的變質岩類		非葉理狀岩理的變質岩類
片麻岩 (Gneiss)		石英岩 (Quartzite)
片岩 (Schist)	角閃石片岩 (Hornblende Schist)	大理岩 (Marble)
	綠泥石片岩 (Chlorite Schist)	角閃岩 (Amphibolite)
	滑石片岩 (Talc Schist)	角頁岩 (Hornfels)
	雲母片岩 (Mica Schist)	粒變岩 (Granulite)
千枚岩 (Phyllite)		
板岩 (Slate)		
硬頁岩 (Argillite)		
資料來源：何春蓀，《普通地質學》，臺北：五南圖書出版公司，1984年7月修訂初版，頁97~102。		

¹⁹ 同註 17，頁 92。

(3) 角閃岩的結構與成分

臺灣傳統石雕材質之一的青斗石，其學名眾說紛云²⁰，筆者採用青斗石為「角閃石」的說法²¹。角閃岩普遍存在於變質岩及火成岩中，由富含鐵鎂礦物的岩石，如粗粒玄武岩經過中度至高度變質而成²²，在變質作用發生時，可能有矽、鎂、鐵等岩漿物質的加入²³。角閃岩的顏色為深綠至黑色，其化學成分不定，常隨其母岩之類別而改變，具片理及線構造，依其構造可分為粗粒種（等粒、片理不明顯外觀頗似輝長岩），中粒種（等粒、片理顯著）細粒種（等粒、片理甚發達）及斑狀種（含斜長石變斑晶）²⁴。角閃岩主要由角閃石和斜長石組成，也含有雲母、石英、石榴子石、綠簾石等礦物，部份角閃岩為具葉理狀岩理，有的角閃岩則呈花崗變晶狀岩理。

二、臺灣廟宇的石雕材料與來源

臺灣的石雕發源在明末清初，先民渡過環境險惡的臺灣海峽，來臺開墾，而其交通工具僅靠帆船，因此在船艙經常載福州杉、閩南磚或唐山石以壓其「船肚」，避免因風浪襲擊而翻船。因此大陸南部產的石材不僅成為鎮舟的工具，也成為臺灣石雕材料的主要來源。

臺灣早期雕刻用的石材大多是來自大陸沿海地帶，其中又以泉州白石、青斗石、礮石最多。隨著政治變遷的因素，到了日治時代，與大陸有一段時間互動較少，當時石雕的石材改成臺灣的觀音山石，進入臺灣石雕的一個大改革。觀音山石質地較軟，可以使用鏤空、透雕（俗稱刻蜘蛛網）等技法雕鑿，泉州白石則不易使用透雕技法。光復之後，石材來源斷絕，因此大量採用本省所產的觀音山石，成為當時廟宇石材的主要材料²⁵。

民國七十六年以後，臺灣與大陸進行小三通，開始引進花崗石及青斗石，加

²⁰ 姚村雄將之歸為花崗岩。姚村雄，《臺灣廟宇石雕裝飾藝術之研究》，臺灣師範大學美術研究所碩士論文，1991年，頁57。許雅婷將之歸為輝綠石。許雅婷，《臺南市廟宇類古蹟石雕作品之研究》，國立成功大學建築系碩士論文，2006年8月，頁14。

²¹ 林洛秀、葉文裕，〈石作作業勞工粉塵暴露危害調查〉，《勞工安全衛生研究季刊》第七卷第一期，頁66。

²² 臺灣大學地質系數位典藏博物館，<http://www.gl.ntu.edu.tw/>，2008年2月25日。

²³ 同註17，頁101。

²⁴ 經濟部礦物局，<http://www.mine.gov.tw/Bible/ViewMineral.asp?view=m60>，2008年2月25日。

²⁵ 2007年1月27日施弘毅口述。

上臺灣自產的觀音山石禁採，因此對外進口的石材逐年增加，或直接到大陸去訂做廟宇建築所需的石雕。

以下筆者就文獻資料與匠師訪談記錄²⁶，將臺灣傳統廟宇石雕常用的石材分類如下：

1. 觀音山石：觀音山石屬安山岩，別名「黑心石」，岩石顏色呈現有黑、灰為多，或雜有些微綠色，主要產自北部大屯火山群及基隆火山群，以觀音山產的品質最佳，因此稱為觀音山石。臺灣的觀音山石來源有二：內岩石與正觀音山石（外岩石）。內岩石產在五股附近，色澤偏白灰；正觀音山石產於靠淡水海邊的八里，色澤偏黑灰。正觀音山石有較強的耐性，風化速度慢；內岩石較無耐性，風化較快。和花崗岩比起來，觀音山石質地較不細密，且鬆軟易風化，適合鏤空雕鑿，日治時期以後，成為臺灣傳統石雕的主要石材。
2. 金門石：金門石屬花崗岩，質地堅硬、耐磨，也耐風化，不適合鏤空雕鑿。金門花崗石主要花色有兩種：灰色細花與淡紅色粗花的花崗石。細花紋路的花崗石，質地綿密，主產於金門料羅一帶。金門石又稱麻糍石，金門民居的牆垛與地面多用之。
3. 青斗石：青斗石又稱「綠豆青」，色澤青綠，質地剛硬細密，不易風化。細部雕琢的刻痕犀利，愈磨愈光滑且色澤愈青綠。青斗石不似花崗岩堅硬易脆，適合鏤空雕鑿，常見於廟宇的壁堵、石獅、龍柱，自大陸開放以來，廟宇石雕的石材皆以青斗石為大宗。青斗石主產於福建省泉州惠安地區，為最上等的石材，尤以泉州南塘玉昌湖所產之青斗石為上品。
4. 泉州白石：泉州白石為色澤偏白色的花崗岩，質地堅硬，不易風化，但易脆，適用於浮雕或平面雕刻，不適合鏤空雕鑿，主產於福建晉江上游南安一帶。早期臺灣廟宇的壁堵、龍柱等石雕大多使用泉州白石。
5. 礮石：屬於泉州白石的一種，礮石為色澤略帶黃色的花崗岩，產於福建惠安及南安一帶，質地堅硬，不易風化，紋路較粗，黑點較少，也適合用做浮雕或平面雕刻，不適合鏤空雕鑿。以礮石所雕的石階歷百年而不磨損，雕紋歷歷可見，較古老的廟宇如鹿港龍山寺，臺南祀典武廟，多有礮石雕。
6. 普石：屬於次級的泉州白石，產於福建泉州附近的一種岩石，有紅普石與綠普石兩種，質地較粗，雜點較多，常用作為鋪地用途的石材。普石來自福建，因此石不適雕刻才冠上普字（普通石）。

²⁶ 匠師訪談出處同註 25；文獻資料參考李乾朗，《臺灣古建築圖解事典》，臺北：遠流出版，2004年12月20日；姚村雄，《臺灣廟宇石雕裝飾藝術之研究》，臺灣師範大學美術研究所碩士論文，1991年。

三、臺灣廟宇石雕材料之科學分析

總結上述，匠師對於臺灣傳統石雕石材的認知是屬於經驗法則，匠師承襲數代的經驗，加上本身從事石雕數十年之功，於是歸納出一套對於石雕石材的經驗法則。此經驗法則可以使石雕匠師很快的判斷如何把一塊平凡的石材發揮其功用。然而，當此傳承中斷時，累積數百年的經驗法則也立即消失。因此，若可以使用現今以科學方法，將研究岩石的成果用於分析傳統石雕石材，並結合匠師的經驗法則，不僅可以建立運用傳統石雕石材的科學根據，還可使這面臨傳承斷絕危機的石材經驗法則進一步的完整保存，以利傳統文化之延續。以下筆者嘗試將傳統石雕石材與岩石的科學分析做一整合（表 2-7）。

表 2-7 傳統石雕石材的科學分析

1.傳統石材名稱：觀音山石 產地：觀音山	
岩石種類	安山岩(andesite)，以含有紫蘇輝石(hypersthene)及普通輝石(augite)的兩輝安山岩(two pyroxnen andesite)為主。
匠師經驗法則	觀音山石屬安山岩，岩石顏色呈現有黑、灰為多，或雜有些微綠色，觀音山石也被稱為「黑心石」。臺灣的觀音山石來源有二：內岩石與正觀音山石(外岩石)。內岩石產在五股附近，色澤偏白灰；正觀音山石產於靠淡水海邊的八里，色澤偏黑灰。正觀音山石有較強的耐性，風化速度慢；內岩石較無耐性，風化較快。和花崗岩比起來，觀音山石質地較不細密，且鬆軟易風化，適合鏤空雕鑿。
岩石結構與成份	屬於火山岩，熔岩性質中性，主要組成礦物為斑狀組織；斑晶：斜長石、普通輝石、紫蘇輝石；石基：斜長石、磁鐵礦。安山岩為酸性岩移化為基性岩之過渡岩，亦即介於流紋岩和玄武岩間的中性火成岩。常呈斑狀岩理，其所含的斑晶常為條紋狀的斜長石，以及一種或多種深色礦物，如角閃石、輝石、雲母等，而長石在其中仍居重要地位。安山岩的顏色甚多，通常都較流紋岩深色，但其中所含淺色礦物仍較深色者多。
分析	火成岩岩漿冷凝過程十分迅速，來不及完成結晶，或者只能生成微小顆粒的礦物晶體，而且岩漿中的氣體尚未完全散失，岩漿即已凝固，因此火山岩不僅顆粒細小且富含氣孔。因此，匠師所言觀音山石的質地較不細密，且鬆軟易風化，適合鏤空雕鑿，有其依據。
2.傳統石材名稱：金門石 產地：金門	
岩石種類	花崗岩(granite)
匠師經驗法則	金門石屬花崗岩，質地堅硬、耐磨，也耐風化，不適合鏤空雕鑿。金門花崗石主要花色有兩種：灰色細花與淡紅色粗花的花崗石。細花紋路的花崗石，質地綿密，主產於金門料羅一帶。金門石又稱麻糍石，金門民居的牆垛與地面多用之。
岩石結構與成份	花崗岩性質屬酸性火成岩類，顆粒較一般花崗岩為粗且礦物間有交鎖現象，晶體大小變化大，顏色通常為白色、灰色、肉紅色，比重 2.6~2.75，結晶顆粒較粗堅硬。偉晶花崗岩處處貫穿混合岩，其結晶大部分由石英、正長石、斜長石、微斜長石、條紋長石及少量白雲母和黑雲母等礦物組成。
分析	花崗岩屬於深成岩，深成岩的成因是侵入地殼深處的岩漿由於地殼的保溫用，冷凝過程十分緩慢，可形成粗大顆粒的礦物晶體，這些礦物粗粒彼此再

	緊密鑲嵌形成深成岩。深成岩受到地殼壓力作用，所以質地較堅實，但因結晶顆粒粗大，推測是花崗岩堅硬易脆的原因，因此不適合鏤空雕刻。
3.傳統石材名稱：青斗石 產地：福建省泉州惠安地區	
岩石種類	角閃岩 (amphibolite)
匠師經驗法則	青斗石又稱「綠豆青」，色澤青綠，質地剛硬細密，不易風化。細部雕琢的刻痕犀利，愈磨愈光滑則色澤愈青綠。青斗石不似花崗岩堅硬易脆，適合鏤空雕鑿。
岩石結構與成份	角閃岩的顏色為深綠至黑色，其化學成分不定，常隨其母岩之類別而改變，角閃岩常具片理及線構造，依其構造可分為粗粒種（等粒、片理不明顯外觀頗似輝長岩），中粒種（等粒、片理顯著）細粒種（等粒、片理甚發達）及斑狀種（含斜長石變斑晶）。角閃岩主要由角閃石和斜長石組成，也含有雲母、石英、石榴子石、綠簾石等礦物。部份角閃岩為具葉理狀岩理，有的角閃岩則呈花崗變晶狀岩理。角閃岩多由富含鐵鎂礦物的岩石如玄武岩和輝長岩等變成，在變質作用發生時，可能有矽、鎂、鐵等岩漿物質的加入。
分析	由於壓力可以使岩石中粒與粒之間的孔隙減少，或發生再結晶的作用，也可以產生密度較大、原子排列較緊密、或成分較簡單的新礦物。這些作用使得青斗石具有質地剛硬細密，不易風化等性質。
4.傳統石材名稱：泉州白石 產地：福建晉江上游南安一帶	
岩石種類	花崗岩 (granite)
匠師經驗法則	泉州白石為色澤偏白色的花崗岩，質地堅硬，不易風化，但易脆，產量少，適用於浮雕或平面雕刻，不適合鏤空雕鑿。
岩石結構與成份	花崗岩性質屬酸性火成岩類，顆粒較一般花崗岩為粗且礦物間有交鎖現象，晶體大小變化大，顏色通常為白色、灰色、肉紅色，比重 2.6~2.75，結晶顆粒較粗堅硬。偉晶花崗岩處處貫穿混合岩，其結晶大部分由石英、正長石、斜長石、微斜長石、條紋長石及少量白雲母和黑雲母等礦物組成。
分析	花崗岩屬於深成岩，深成岩的成因是侵入地殼深處的岩漿由於地殼的保溫用，冷凝過程十分緩慢，可形成粗大顆粒的礦物晶體，這些礦物粗粒彼此再緊密鑲嵌形成深成岩。深成岩受到地殼壓力作用，所以質地較堅實，但因結晶顆粒粗大，推測是花崗岩堅硬易脆的原因，因此不適合鏤空雕刻。
5. 傳統石材名稱：礮石 產地：福建惠安及南安一帶	
岩石種類	花崗岩 (granite)
匠師經驗法則	泉州白石為色澤偏白色的花崗岩，質地堅硬，不易風化，但易脆，產量少，適用於浮雕或平面雕刻，不適合鏤空雕鑿。以礮石所雕的石階歷百年而不磨損，雕紋歷歷可見，較古老的廟宇如鹿港龍山寺，臺南祀典武廟，多有礮石雕。
岩石結構與成份	花崗岩性質屬酸性火成岩類，顆粒較一般花崗岩為粗且礦物間有交鎖現象，晶體大小變化大，顏色通常為白色、灰色、肉紅色，比重 2.6~2.75，結晶顆粒較粗堅硬。偉晶花崗岩處處貫穿混合岩，其結晶大部分由石英、正長石、斜長石、微斜長石、條紋長石及少量白雲母和黑雲母等礦物組成。
分析	花崗岩屬於深成岩，深成岩的成因是侵入地殼深處的岩漿由於地殼的保溫用，冷凝過程十分緩慢，可形成粗大顆粒的礦物晶體，這些礦物粗粒彼此再緊密鑲嵌形成深成岩。深成岩受到地殼壓力作用因此質地較堅實，但因結晶顆粒粗大，推測是花崗岩堅硬易脆的原因，因此不適合鏤空雕刻。
6. 傳統石材名稱：普石 產地：福建泉州	
岩石種類	花崗岩 (granite)
匠師經驗法則	屬於次級的泉州白石，產於福建泉州附近的一種岩石，有紅普石與綠普石兩種，質地較粗，雜點較多，常用作為鋪地用途的石材。普石來自福建，因此石不適雕刻才冠上普字（普通石）。
岩石結構與成份	花崗岩性質屬酸性火成岩類，顆粒較一般花崗岩為粗且礦物間有交鎖現象，晶體大小變化大，顏色通常為白色、灰色、肉紅色，比重 2.6~2.75，結晶顆粒較粗堅硬。偉晶花崗岩處處貫穿混合岩，其結晶大部分由石英、正長石、斜長石、微斜長石、條紋長石及少量白雲母和黑雲母等礦物組成。

分析	花崗岩屬於深成岩，深成岩的成因是侵入地殼深處的岩漿由於地殼的保溫用，冷凝過程十分緩慢，可形成粗大顆粒的礦物晶體，這些礦物粗粒彼此再緊密鑲嵌形成深成岩。普石的特點是粗糙不滑，不生青苔，過去常用為船的壓艙石，雖然屬於花崗岩，但因質地較差，所以極少做為石雕材料。
----	--

第二節 臺灣廟宇石雕的施作工序

一、研究史回顧

臺灣傳統石雕大多源自中國閩、粵一帶，中國傳統石雕的工序以宋代李誠《營造法式》為現存最完整的專書論述，後世的論述皆以《營造法式》為本。

《營造法式》一書中，對於石作制度的造作次序總共有六道：

1. 打剝：原文註解：「用鑿揭剝高處。」鑿即是現在的鑿子，所以打剝的意思是用鑿子把石面凸出部分去除。
2. 麤搏：原文註解：「稀布鑿鑿，令深淺齊勻。」「麤」音「粗」，義同，因此麤搏的意思是用鑿具粗略的把石材表面敲打一遍，使凹凸起伏齊勻。
3. 細漉：原文註解：「密佈鑿鑿，漸令就平。」意思是密集的雕鑿加工，使石材表面的凹凸漸漸平整（變淺）。
4. 褊稜：原文註解：「用褊鑿鐫稜角，令四邊周正。」意思是用狹小的鑿子雕刻石材的稜角，使四周方整。
5. 斫斫：原文註解：「用斧刀斫斫，令面平正。」斧刀等工具應類似傳統石雕工具的「鑄」或是「機仔」。斫斫的意思是用斧刀等工具雕琢數遍，使石材的表面平整。
6. 磨礮：原文註解：「用沙石水磨，去其斫文。」水磨的工具應類似傳統石雕工具中的砂輪石（俗稱金剛石）。意思是用沙石加水，磨去石材表面的斫痕。

杜仙洲在《中國古建築修繕技術》一書中整理出清雍正十二年刊行的《工程做法則例》關於石作的程序，總結出一套比較成熟的技術規範，有「打荒」、「做糙」、「鑿斧」、「扁光」、「剔鑿花活」、「對縫安砌」、「灌漿」、「擺滾子叫號」等八項施工程序。《工程做法則例》一書中對這八項次序說明簡略，杜仙洲在《中國古建築修繕技術》一書中對這八項次序則有深入說明²⁷。今摘錄《工程做法則例》中關於此八項的敘述如下：

1. 打荒：《工程做法則例》中並無詳細說明，應是指採石的部分。
2. 做糙：每折寬壹尺，長壹丈用。
3. 占（鑿）斧：每折寬壹尺，長壹丈用。

²⁷ 杜仙洲，《中國古建築修繕技術》，臺北：明文書局，1984年11月初版，頁309~363。

4. 扁光：每折寬壹尺，長壹丈用。應是指石材表面的磨光。
5. 剔鑿花活：《工程做法則例》中並無詳細說明，應是指石材雕鑿紋樣的過程。
6. 對縫安砌：每長一丈用。此次序以後屬於安裝的部份。
7. 擺滾子叫號：折寬厚壹尺長捌尺以外用，每長叁丈用。此為搬運石材的方法。
8. 灌漿：每長叁丈用。

姚承祖在《營造法源》一書中更加詳細說明造石之次序，有「雙細」、「出潭雙細」、「市雙細」、「鑿細」、「督細」、「勒口」等六種，分述如下：

1. 雙細：出山石坯，稜角高低不均，就山場剝鑿高處，稱為雙細。
2. 出潭雙細：其出山石料未經剝鑿，而料加厚，運至石作後剝高去潭者，稱為出潭雙細。
3. 市雙細：經雙細之料，由石作再加鑿一次，令深淺齊勻，稱為市雙細。
4. 鑿細：如再以鑿斧密佈斬平，則稱鑿細。
5. 督細：再用鑿細督，使面平細，稱為督細。俗稱「出白」。
6. 勒口：石料邊沿鑿一路光口，寬約寸餘，稱為勒口。

姚村雄亦比對《營造法式》一書的石作次序，將兩者之做法相對應，表列如下。

表 2-8 《營造法式》和《營造法源》之石作程序對應

《營造法式》石作程序	《營造法源》石作程序
打剝	雙細
羶搏	市雙細
細漉	鑿細
褊棱	督細
斫砑	勒口
磨礪	《營造法源》不將磨礪列入必要步驟
資料來源：姚村雄，《臺灣廟宇石雕裝飾藝術之研究》，國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，頁 62。	

姚村雄在《臺灣廟宇石雕裝飾藝術之研究》碩士論文中，將《營造法式》、《中國古建築修繕技術》、《營造法源》等書所述之石作程序作了分類整理，石材在雕刻前的準備工作至「磨礪」之程序已大致完成，即可在石材表面描繪花紋，作進一步的雕鑿。許雅婷在《臺南市廟宇類古蹟石雕作品之研究》碩士論文中，延續姚村雄的研究，更進一步增加田野調查的石作程序資料，補強訪談資料，將臺灣傳統石雕工序做出完整的記錄。許氏在傳統石作雕刻程序的探討，不離《營造法式》、《工程做法則例》、《中國古建築修繕技術》三書，因此傳統的石雕工序至目

前為止，已經有所定論，而許氏突破前人研究之處在於記錄了現代石作雕刻的施作程序。許氏記錄現代廟宇的石作雕刻的施作程序共分十個步驟：一、訂定石材尺寸。二、訂定紋樣主題與雕刻種類。三、繪製草稿。四、刻平直。五、底稿繪製。六、輪廓雕鑿。七、細部圖案位置。八、細部雕鑿。九、細部修飾。十、安裝。許氏在這十個步驟中，特別針對石作雕刻的安裝程序做了詳細的記錄。石作安裝在過去稱為「石活安裝」，其程序有對縫安砌、下鐵活和灌漿，現代的石作雕刻安裝程序則分為七個步驟：一、搬運。二、尺寸確認，修鑿牆面。三、安置吊猴。四、石作鑿洞，安置鋼索。五、石作吊妝。六、固定與調整石作位置。七、混凝土填塞。

從《營造法式》、《工程做法則例》、《營造法源》三書中對於石作次序的紀錄，可以發現僅有《工程做法則例》一書中將石作次序由採石到安裝的過程記錄完整的次序，而《營造法式》、《營造法源》二書中僅列到石材雕刻前的準備工作。上述三本文獻對於中國傳統石作次序雖有記錄，然而，與臺灣傳統石雕工序比較，在名稱及做法上皆有出入，僅可以作為對照之用。姚村雄在《臺灣廟宇石雕裝飾藝術之研究》一文中對於中國傳統石作次序亦有探討，但也僅限古籍記錄，未見臺灣傳統石雕工序之探討。許雅婷在《臺南市廟宇類古蹟石雕作品之研究》一文中詳實記錄臺灣傳統石作工序，為其突破前人研究之處。

《營造法式》一書中所述的雕鑄制度有四等：「剔地起突」、「壓地隱起華」、「減地平鋸」、「素平」。過去學者探討此四等雕鑄制度皆視為雕刻技法的範圍，筆者查閱原文，此四等雕鑄制度列在《營造法式卷三·石作制度》中的〈造作次序〉一文中，是否屬於技法的範圍，又或是屬於石作次序之一環節，仍有討論的空間。

二、傳統石雕的取材程序

從前人的研究中，我們已經可以了解古今石作雕刻程序的演變，基於此基礎之下，筆者進一步探討兩個方向，一是傳統石雕取材的程序；二是古今石雕施作程序之對照。無論傳統與現代，石作雕刻一定要先有材料，關於石材的取得，前人的研究中並未有詳細的說明，或許因臺灣早已禁止採石的緣故。今筆者整理調查所得資料，將傳統採石的程序作一記錄與說明。由於臺灣早已禁採觀音山石，因此鑿山採石的情況已不復見，然而在八里的觀音山，尚有零星幾位打石師傅以傳統方式鑿石，筆者期望此實地調查記錄能粗略復原傳統石雕的取材程序。以下

將傳統石雕取材程序分成三個步驟說明：

（一）採石

能夠成為石礦廠的地點並非隨處可見，以過去在臺著名的蔣氏打石匠師群的故鄉惠安峰前村為例，因遍地裸露的岩石，才成為開拓生計的重要資源²⁸。岩石從土層裡裸露出來，因此要開採石礦場的原石，首要的工作是去除表土，再利用工具採石，圖 2-1 的復原圖僅是模擬採石的操作方式，無法呈現原石的開採情形²⁹。隨著採石設備的進步，現代採石方式也鮮少使用手工開鑿，而以機械取代。



圖 2-1 採石流程復原圖

（二）搬運

工人將開採下來的石材搬運至集石場存放（圖 2-2）。圖 2-3 是花蓮石雕博物

²⁸ 同註 7，頁 16。

²⁹ 手繪部份的圖引用自花蓮石雕博物館，為 2007 年 7 月 16 日筆者親訪花蓮石雕博物館翻拍。照片中地點為臺北縣八里鄉觀音山上，打石者為鄭進興師傅。

館所藏早期搬運石材的機械，使用方式類似今千斤頂。



圖 2-2 搬運工具 1



圖 2-3 搬運工具 2

(三) 粗成形

粗成形指的是將石材切成所需大小，作法是先用筆於石材上做記號，再切成粗形（圖 2-4、2-5）。石材的粗形成，依匠師所需，諸如，龍柱、石獅、抱鼓石、壁堵等，切割成所需的大小，然後賣給匠師雕鑿。



圖 2-4 粗成形復原圖



圖 2-5 粗成形

三、傳統與現代：石雕的施作程序對照

從過去到現在，石雕的施作程序在名稱上有很大的轉變，這些名稱上的轉變是否與施作程序變化有關，是一項值得探討的問題，前人的研究為我們奠定了基

石。事實上，比較文獻中對於石雕施作工序的探討，存在許多名稱相異，但是做法相同的程序，例如：《營造法式》中的「打剝」與《工程作法則例》中的「打荒」。為了方便比對古今石雕施作程序，今以匠師口述為主，參酌專書與論文，將現代石雕施作程序調整如下：

（一）取石材

依照一座廟宇的設計圖，決定石材的尺寸、種類，再委託採石場承做所需的尺寸。早期有打石場專門取石材以供石雕師傅使用，其演變由傳統手工打石到機器切割。臺灣禁止採石之後，現今石材多至大陸訂製，或從國外進口，比起以往方便許多。

（二）決定雕刻主題與內容

雕刻的主題大多依石雕所在的部位決定，先規畫壁堵的位置，各部位施作的內容與尺寸，麒麟堵、石窗、龍虎堵的位置都有規範，不能隨意改變。狹長的壁堵，通常做花杆堵，內容多配置四季花卉。廟方有時也會指定雕刻題材，例如：雕刻主神的事蹟。

（三）繪製圖稿

壁堵石雕部分，因為雕鑿的部位是平面的，可以畫圖案上去，以便雕鑿。龍柱的部分，要在平直師傅處理完之後，才在上面畫圖稿，再把不要的部份畫一個個的圈圈，上面打個×號，請平直師傅挖空。石獅的雕刻是在一個方正的石頭上由匠師自行處理，沒有辦法直接畫在上面，所以，匠師手頭上的工夫便需要有相當的水準。

（四）打粗胚

這部分是屬於頭手的工作，頭手依照草圖鑿出基本的外形，頭手師傅的手藝高低決定了這一件作品的結果，例如：打龍柱的粗胚時，龍頭的位置、龍身盤旋的曲線與位置、留的空隙等等（包括構圖與打粗胚），決定了龍的態勢是否傳神，曲線是否優美。

（五）描繪細部圖案

只有頭手師傅才有能力描繪圖案，在這個步驟，頭手師傅在粗胚上畫上細部線條與圖案，再由二手師傅接手雕鑿。

（六）雕鑿細部圖案

二手師傅依照頭手師傅所繪的圖稿，開始慢慢修整，使作品逐漸成型、線條流暢。這部分的工作較繁複，需花費長時間在雕鑿上。少數的二手師傅可以看出頭手師傅所繪好的圖案中，應如何修整會更漂亮。

（七）安裝石雕

在石堵未安裝之前，牆上並無分格，因為事先已經規畫好牆上石堵的塊數與尺寸。石雕安裝要與牆壁緊密結合才能固定，做法比較簡單，但是危險性較大，因為石雕很重，需要眾多人力，現在有機械幫助，比較省力省時。裝石雕時要加水泥固定，安裝的時候由底部開始，一層一層往上安裝，左右要預留空隙以利安裝，當石堵安裝好，再加水泥入縫隙，可以保持數百年不毀，石堵上下疊的部分則不需加水泥。

石雕施作的工序，從宋《營造法式》開始，歷經明、清兩代的演變，已有相當的差異，而石雕施作工序在臺灣，為因應地理環境及風土民情，又做了一些調整，筆者進一步比較歷代文獻及匠師訪談資料，將歷代的石雕施作程序，歸納出相對應的作法，表列如下：

表 2-9 歷代石雕工序比對

《營造法式》 (1103)	《工程做法則例》 (1734)	營造法源 (1937)	石雕工序在臺灣 (匠師訪談)
打剝	打荒	雙細	取石材 (平直)
羸搏	做糙	出潭雙細	
		市雙細	
細漉	占斧	鑿細	
褊稜		督細	
斫砢		勒口	
磨礪	扁光	《營造法源》不將磨礪列入必要步驟	
	剔鑿花活		決定主題
			繪製圖稿
			打粗胚
			描繪細部圖案
			雕鑿細部圖案
	擺滾子叫號		安裝石雕
	對縫安砌		
	灌漿		

由上表可知,《營造法式》與《營造法源》中對於描繪圖案以後的程序並無明確的安排,事實上,若將《營造法式》卷三中的〈造作次序〉原文去整理,不難發現從「磨礪」以後的石雕工序³⁰。不過,其雕鑿的方式並無繁瑣規定,可以推知當時的石作發展尚未達至巔峰。《營造法源》對於雕鑿制度的描述不多,大抵不超出《營造法式》的範圍,但是增列了數種幾何紋樣³¹。

³⁰ 《營造法式》卷三〈造作次序〉:「……如減地平銀,磨礪畢,先用墨蠟,後描華文銀造。若壓地隱起及剔地起突,造畢,並用翎羽刷細砂之,令華文之內石色清潤。其所造華文制度有十一品,一曰海石榴華,二曰寶相華,三曰牡丹華,四曰蕙草,五曰雲文,六曰水浪,七曰寶山,八曰寶階,九曰鋪地蓮華,十曰仰覆蓮華,十一曰寶裝蓮華。或於華文之內,間以龍、鳳、師獸及化生之類者,隨其所宜分布用之。……」此段文字可以三點說明:1.敘述了雕鑿花活的程序;2.華文制度第一至四品說明了石雕的植物紋飾圖樣;第五至八品敘述的是非生物的紋樣;第九至十一是說柱礎的紋樣。3.神獸與異獸的圖案已有制度化的運用。此外,亦規定了柱礎等22種石雕部位的雕鑿方式。宋·李誠,《營造法式》,臺灣商務印書館,1956年,頁57~71。

³¹ 《營造法源》中關於蘇州雕鑿制度的敘述:「蘇州雕刻制度無專稱,就其高低深淺,分為數種:一為素平;二為起陰紋花飾;三為鑿地起陽之浮雕;四為地面起突之雕刻。所造花紋分卍紋、迴文、牡丹、西蕃蓮、水浪、雲頭、龍鳳、走獅、化生等類。除走獅飛禽外,多為起突之雕刻,其餘花紋,或為浮雕,或為陰紋,可隨宜用之。」這些制度的應用則分成階臺、露臺、欄杆、砵石、鼓磴及礫等。姚承祖,《營造法源》,台北:明文書局,1987年6月30初版,頁51。

第三節 臺灣廟宇石雕的工具與技法

一、研究史回顧

臺灣廟宇石雕的裝飾美輪美奐，石匠師針對各類石材，依其特性雕塑出心目中理想的作品，以敬獻神明。所謂「工欲善其事，必先利其器」，石匠師所使用的雕刻工具與匠師本身是一體兩面，不可分割。東西方皆有雕刻工藝，各自發展出自成體系的石雕工具，臺灣在日治時期，石雕匠師使用的傳統工具亦有類似西洋的石雕工具，此點說明研究臺灣傳統石雕工具時，不可忽略對西洋石雕工具的認識。在文獻方面，以論述西洋石雕工具較多，對於傳統石雕技法的探討，則多附於專書與碩士論文之中。

（一）石雕工具

西方很早便有石雕工具的使用記錄，埃及的採石場曾經發現古老的石作工具；早期希臘的石作工具則與現今的石作工具非常類似，諸如，爪型工具、穿孔器、齒狀鑿刀、平口鑿、銼刀、鋸、半圓鑿和研磨料等³²。

李美蓉在《雕塑—材料、技法、歷史》一書中記錄了關於石雕工具與使用方式。此外，由於石材的成分與重量等問題，對於沒有相當經驗的工作者，常可能造成某種程度的傷害。因此，從事石雕作業時，除了要有使用工具的技巧外，還需要有完善的防護措施。本書關於工具的論述以西洋工具為主，西洋雕刻工具的外觀與使用方式皆有介紹，此面可作為探討臺灣傳統石雕工具的對照。

何恆雄在《雕塑技法》一書中將西洋石雕工具做一有系統的介紹，除了附圖對照之外，本書把工具的大小尺寸、材質等介紹詳細，使用工具的時機與方法亦有次序的介紹，且在工具使用方面的介紹有照片為佐證，彌補文字敘述的不足。

《中國古建築修繕技術》一書中關於傳統石雕工具亦有論述，本書介紹的傳統石雕工具以中國北方石構建築所用為主，其工具分類有三：一是敲鑿工具、石活製作工具和安全設施；二是做細安活、磨光工具；三是安全設施。本書的石雕

³² Jack C.Rich. *The Materials and Methods of Sculpture*. New York : Dover publication, 1988, p247.

工具介紹僅有文字說明未見圖片比對，值得注意的是，本書有石雕工具的製作方式，此點為其他專書與論文所未見。

石構件在建築物上的應用很廣，在施作的過程中必須用到各種工具，《中國古建築修繕技術》一書中除了記錄中國北方的石雕工具之外，也記錄了繪圖工具、打造淬鍊的設施等等。在傳統工具逐漸散失之時，傳統工具的製作方式也逐漸失傳，工具的好壞會影響作品的良窳，因此，如何保存傳統石雕工具的製作的方式亦相當重要。不過，本書收錄的工具雖然齊全，但是關於工具的外型敘述及圖樣則付之闕如。

許雅婷在《臺南市廟宇類古蹟石雕作品之研究》碩士論文中，對於臺灣傳統石雕工具的介紹以匠師訪談資料為主，論述方式以個別工具的介紹，配合圖片佐證。其內容有三大類：一是石雕放樣所需的工具；二是傳統施作工具（手工具部分）；三是氣動及電動工具。在內容的深度上，增加了臺灣傳統石雕工具的圖片與文字比對；在內容的廣度上，增加了石雕放樣所需的工具介紹。

綜觀以上文獻，可知在專書論述方面討論的石雕工具以西洋工具為多，西洋石雕工具的分類較有系統，可做為臺灣傳統石雕工具論述之比對，臺灣傳統石雕工具亦有造型類似於西洋石雕工具³³，據此可以推測東西方石雕工具之交流。

（二）石雕技法

宋代李誠在《營造法式》一書中，記錄雕鐫制度有四：剔地起突、壓地隱起華、減地平鋸、素平。梁思成在《營造法式注釋》中將這四種石作制度加以說明，提出了剔地起突與壓地隱起即為今日之浮雕。姚村雄在《臺灣廟宇石雕裝飾藝術之研究》碩士論文中將石雕技法分成圓雕、透雕、浮雕與陰刻四類，其中浮雕又分高浮雕、淺浮雕與平雕三種。溫知禮在《臺灣廟宇石雕與泥塑工藝表現形式之比較研究》碩士論文中將技法分成雕與刻二類，雕類的技法有圓雕、透雕、浮雕、平雕；刻類的技法有陰刻與陽刻。許雅婷在《臺南市廟宇類古蹟石雕作品之研究》碩士論文中將石雕技法分成立體的、刻透鏤、全浮的、半浮沉、刻沉花、線雕與素平七種，這七種技法名稱雖與學術上所使用的名稱不同，但意思則無分別。

王慶臺在《藝師劉英宏與三峽祖師廟》一書中，認為中國傳統石雕技法只有

³³ 「鐮錘」，外形類似西洋工具中的“square hammer”。使用方式類似「鑄仔」，錘擊面有凹凸起伏，適合把粗糙的表面弄平。

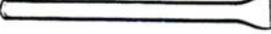
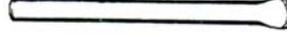
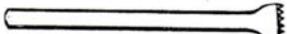
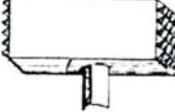
剔地起突、壓地引起華與減地平鋸三種，而剔地起突又有高浮雕與淺浮雕之分。現今所言的「水磨沉花」即是減地平鋸，「內枝外葉」則為整體雕刻的構圖法則。此外，王氏藉由東西雕刻透視圖例的比較，解釋東西方石雕藝術之差異。對於雕刻學理之認知，今人多識西方而不解東方，王氏以科學論證的方式，闡明東方雕刻的特點，為東方傳統雕刻確定了理論基礎。

二、石雕施作的工具

(一) 西洋石雕工具

西洋雕的工具可以分為兩大類，即手工工具與電動工具。手工工具部分，《Sculpture Processes and Principles》³⁴一書記錄的手工具如表 2-10。

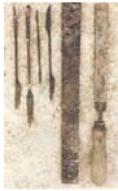
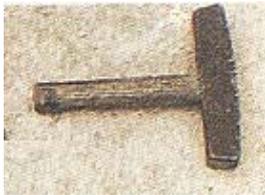
表 2-10 西洋手工石雕工具

		工具種類		
		打孔器 (Point or punch)	平鑿 (flat chisel)	圓口鑿 (bull-nosed chisel)
圖示				
	爪鑿 (claw-chisel)	方形鎚 (square hammer) or (boucharde)	飾鎚 (pointed hammer) or (trimming hammer)	
圖示				
	銼刀 (rasps)	鑽 (running-drill)	鑽 (drill)	
圖示				
	螺旋鑽 (auger)	資料來源：同註 34。		
圖示				

³⁴ Rudolf Wittkower. *Sculpture Processes and Principles*. New York: Harper & Row, 1977, p14.

此外，李美蓉在《雕塑—材料、技法、歷史》一書中將西洋手工雕刻工具大略分為鑿類、銼刀、榔頭、繪圖工具等。何恒雄在《雕塑技法》一書中將石雕工具分成鑿刀、刻刀、挫刀、槌子、圓規等。表列如 2-11：

表 2-11 西洋手工石雕工具的分類

		工具名稱		
李美蓉《雕塑—材料、技法、歷史》	鑿類(打孔器)	平口鑿	銼刀	
何恒雄《雕塑技法》	鑿刀	刻刀	銼刀	
圖示				
		工具名稱		
李美蓉《雕塑—材料、技法、歷史》	榔頭	打洞器	繪圖工具	
何恒雄《雕塑技法》	槌子	挫刀	圓規	
圖示				
圖片來源：同註 35，頁 96-98。				

電動工具的發明，大大節省了石雕工作者的體力與作業時間，電動工具主要可以分為氣壓式工具與電動工具兩大類，這兩類工具都有各式的鑽頭可供替換，以因應不同需求。除此之外，電動工具還包含電動鑽石圓鋸、電動研磨機、電動布輪與砂輪³⁵（表 2-12）：

筆者專訪施弘毅老師，亦記錄了電動工具の種類與使用方式，施老師在進行創作時傳統工具和電動工具皆有使用，有時視情況需要，也將電動工具用的鑽頭以傳統手工方式使用，以完成一件合乎理念的作品。茲將訪談資料表列如 2-13，以供參考。

³⁵ 李美蓉，《雕塑—材料、技法、歷史》，臺北：臺北市立美術館，1994 年 3 月，頁 96。

表 2-12 電動石雕工具

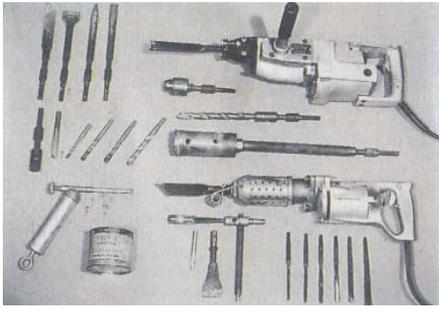
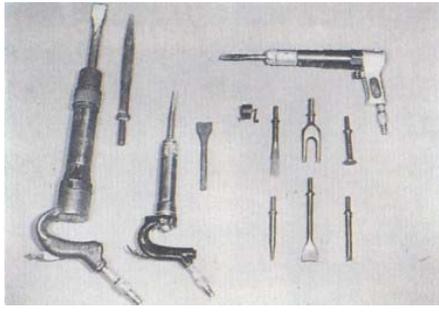
種類	電動工具	氣壓式工具
圖示		
資料來源：同註 35，頁 98。		

表 2-13 電動石雕施作工具

工具名稱	圖 示
<p>電動(震動)雕刻機</p>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">   </div> <p style="text-align: center;">施弘毅老師示範用法</p> <p>說明：當使用傳統工具雕刻完畢之後，如果覺得雕刻部位不平整，再使用電動工具磨平，也可以用來刻線條。</p>
<p>電動雕刻機 接頭工具</p>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">   </div> <p style="text-align: center;">施弘毅老師示範用法</p> <p>說明：安裝在電動雕刻機上進行細部雕刻，部分工具也可以拿來當做傳統工具使用。</p>
<p>風動雕刻機 (氣壓式雕刻機)</p>	<div style="text-align: center;">  </div> <p>說明：鑽洞、雕鑿背景或是刻畫線條時，可以使用氣壓式雕刻機，必須要有特殊管線才能使用。</p>

風動雕刻機 接頭工具	 <p>說明：風動的鑿子：長形的工具的用在鏤空，短形的工具用在雕刻線條，也可以拿來當做傳統工具使用。</p>
---------------	--

（二）臺灣傳統石雕工具

現今的專書多論及西洋石雕的工具，相關期刊與論文鮮少提及傳統石雕工具的應用，有鑑於此，筆者專訪施弘毅老師，記錄臺灣傳統石雕工具の種類及使用方法。傳統工具有的因年代久遠而遺失，有的名稱有音而無字，部分名稱僅以音譯代替，實為不得已之做法，今將所獲資料整理分述如下：

1. 鑿類

(1) 手剝：手剝為一長形工具，中心的材質是鋼，外圍包覆鐵。兩端鋼材質露出，削為利刃，一端刀刃較寬，一端刀刃較窄（圖 2-6）。用途上，雕刻在石材上背景部分的線條紋路，或有雕顆粒狀的背景時使用。使用方式為以手持用敲擊，不以鐵鎚敲打（圖 2-7）。



圖 2-6 手剝



圖 2-7 施弘毅老師示範用法

(2) 大鏟：大鏟為一長形工具，現代名稱習慣稱為鑿子，其中一頭削尖，以利鑿石（圖 2-8）。用途上，大鏟是頭手師傅使用的工具，是在打粗胚時使用，使用方式以鐵鎚敲打，方向要斜向朝外，石頭碎片才不會噴向自身（圖 2-9）。



圖 2-8 大鏟



圖 2-9 施弘毅老師示範用法

(3) 中鏟：中鏟外型與大鏟一樣，較小（圖 2-10）。中鏟也是頭手師傅打粗胚時使用，以鐵鎚敲打。使用方式與大鏟相同（圖 2-11）。

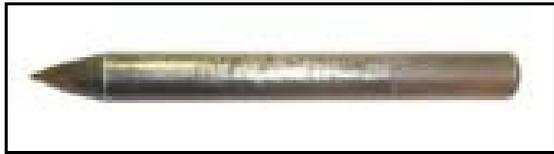


圖 2-10 中鏟



圖 2-11 施弘毅老師示範用法

(4) 小鏟：小鏟外型與大鏟一樣，比中鏟更小（圖 2-12）。使用方式與大鏟相同。用途是當粗胚打好之後，二手師傅刻細部花紋及浮雕時使用（圖 2-13）。

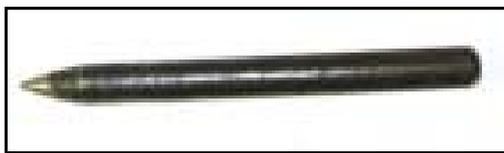


圖 2-12 小鏟



圖 2-13 施弘毅老師示範用法

(5) 打剝：打剝外形為一方形長條狀器具，其中一端削平為利刃（圖 2-14）。用途上，打剝是二手師傅在刻線條時使用，以鐵鎚敲打。使用方式是沿著石

材上所繪圖案的線條走向刻畫，敲擊的力量須拿捏準確，以防止刻痕走樣（圖 2-15）。



圖 2-14 打剝



圖 2-15 施弘毅老師示範用法

(6) 攪仔-1：攪仔外形與手剝類似，但比手剝大，僅留利刃較寬的一面（圖 2-16）。用途上，攪仔用在把石頭劈做兩半，在石山取石材時就會到這一件工具。



圖 2-16 攪仔-1

(7) 攪仔-2：這件工具主要用在採石與劈石。圖中所示為較小之一種，在開山鑿石時應使用更大型的同類工具。使用上，先用鑿子在石材的分割線位置鑿出凹陷，再用大型鐵鎚敲擊，把石材分開，攪仔兩端必須要綁一條線，以便固定，避免敲擊時彈到人身上，造成傷害。（圖 2-17、2-18）。



圖 2-17 攪仔-2



圖 2-18 鄭進興師傅示範

2. 鐵鎚類：

- (1) 鑄：鑄為一外形類似鐵鎚的工具，將其中之一的鎚面削成較鈍的刃（圖 2-19）。用途上，若要把一塊石頭表面整平，必須用這件工具去敲。使用方式是把鑄仔拿正，施力石不可忽大忽小，用尖形的一面可以把石面刻平，施力位置要依一定方向變換。（圖 2-20）。



圖 2-19 鑄仔



圖 2-20 施弘毅老師示範用法

- (2) 鐵鎚：鐵鎚也稱榔頭，這是打石的時候必備的敲擊工具（圖 2-21）。打石用的鐵鎚與現今使用的鐵鎚有一些差異，現今的鐵鎚為因應各種不同的需求，造型趨於多樣化，打石用的鐵鎚，兩端鎚面相同，純為敲擊使用（圖 2-22）。



圖 2-21 鐵鎚



圖 2-22 施弘毅老師示範用法

圖 2-23 的名稱為 Kha-‘a，採石的時候，把石材不要的部分敲落，就用這支工具。圖 2-24 為雙頭鑄，功用與鑄一樣，但是兩頭的鎚面部分都削為鈍刃。此外尚有大型長鎚，以敲打大型石材之用（圖 2-25）。石雕工具中，尚有一種名為「鑄鎚」的工具（圖 2-26），其外型類似西洋工具中的「square hammer」，由此可見東、西

方石雕工具之交流。



圖 2-23 Kha-'a



圖 2-24 雙頭鎚



圖 2-25 長鎚

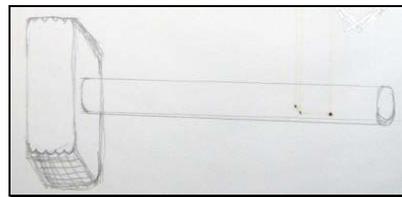


圖 2-26 鎚鎚³⁶

3. 磨光工具：

- (1) 砂輪石（第一級）：傳統石雕製作用的砂輪石一共有六種等級，現在常用的有三種。砂輪石為研磨（拋光）用工具，與電動砂輪機所用砂輪材質一樣，因無實物，故以砂輪材質代替（圖 2-27），使用時需加水研磨。



圖 2-27 砂輪石（第一級）

- (2) 砂輪石（第四級）：磨光工具，顆粒比第一級細（圖 2-28），使用時需加水研磨。（圖 2-29）也可作為磨刀石。

³⁶ 圖片引用自施弘毅石雕工具手稿。



圖 2-28 砂輪石（第四級）



圖 2-29 施弘毅老師示範用法

- (3) 砂輪石（第六級）：磨光工具，顆粒最細（圖 2-30），使用方式與第四級砂輪石相同（圖 2-31）。



圖 2-30 砂輪石（第六級）



圖 2-31 施弘毅老師示範用法

4. 測量工具：

- (1) 曲尺（銅尺）：量尺寸及平直，在石作中常用到。一面是門公尺，一面是臺尺，所以不管在木作、石作都用得到（圖 2-32）。



圖 2-32 曲尺

(2) 門公尺：一面是門公尺，屬於比較陽性的建築使用，如廟宇建築使用。另一面丁蘭尺，屬於風水或裝神像時使用（圖 2-33）。



圖 2-33 門公尺（丁蘭尺）

5. 繪圖工具

早期傳統石雕師傅在工作場繪製草圖，大多撿拾附近的紅磚碎塊，直接在石材上打草稿，再以毛筆沾墨繪製，圖案完成之後，即開始打粗胚。隨著時代進步，加上工作場附近有時不容易撿到紅磚碎塊，開始以粉筆代替紅磚。現代臺灣廟宇石雕業凋零，轉為走向藝術創作的石雕師傅，在家進行創作時，也有以鉛筆繪製草圖，因為創作用的石材較小，以鉛筆繪製便足夠，也取其方便。

6. 輔助工具

傳統石雕師傅工作時容易吸入粉塵，造成健康危害，打石的過程也有危險性，手部常常因工具使用不當而受傷，適度的使用輔助工具可以保護雕刻者的安全，故列入本節說明（表 2-14）。

表 2-14 輔助工具

	名稱	用途	圖示		名稱	用途	圖示
1	護目鏡	防止眼睛受傷		4	手套	保護手部	
2	耳塞	隔絕噪音					
3	口罩	防止吸入粉塵		5	排風機	排除工作環境中的粉塵	

護目鏡、耳塞、口罩攝於花蓮石雕博物館，2007年7月16日。

三、臺灣廟宇石雕的技法

宋·李誠《營造法式》一書是現存對於石作制度有完備記載的典籍，《營造法式·卷三》：「...其彫鐫制度有四等，一曰剔地起突；二曰壓地隱起華；三曰減地平銀；四曰素平。如減地平銀，磨礪畢，先用墨臘後描華文銀造。若壓地隱起即剔地起突，造畢並用翎羽刷細砂刷之，令華文之內，石色青潤。...」³⁷《營造法式注釋》一書將這四種石作制度加以說明：「剔地起突即今所謂浮雕；壓地隱起也是浮雕，但石雕題材不由石面突出，而在磨琢平整的石面上，將圖案的地鑿去，留出與石面平的部分，加工雕刻；減地平銀是在石面上刻畫線條圖案花紋，並將花紋以外的石面淺淺鏟去一層。素平是在石面上不作任何雕飾的處理。」³⁸(圖 2-34)。

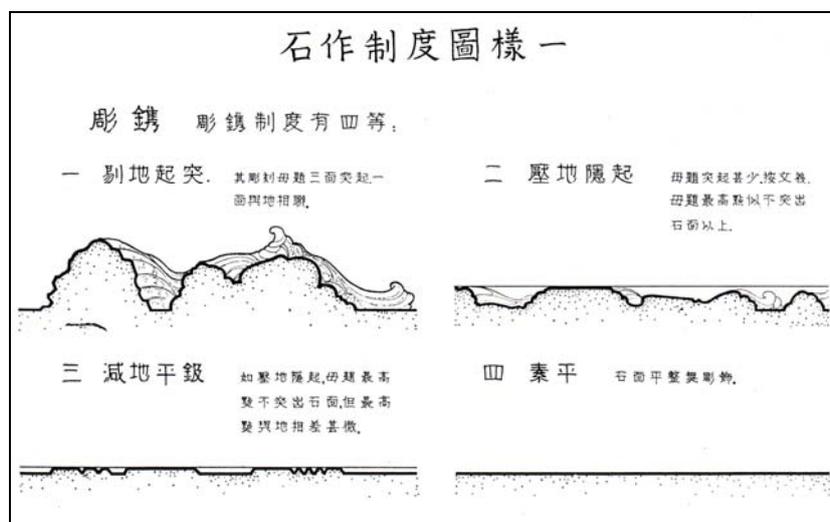


圖 2-34 石作制度

《營造法源》一書中記錄蘇州雕刻制度：「蘇州雕刻制度無專稱，就其高低深淺，分為數種，一為素平；二為起陰紋花飾；三為鏟地起陽之浮雕；四為地面起突之雕刻。所造花紋分卍紋、迴紋、牡丹、西蕃蓮、水浪、雲頭、龍鳳、走獅、化生之類。除走獅飛禽外，多為起突之雕刻，其餘花紋，或為浮雕、或為陰紋，可隨宜用之。」由此段敘述可以推知雕刻的基本技法有浮雕、陰刻、陽刻、素平³⁹。

姚村雄在《臺灣廟宇石雕裝飾藝術之研究》一文中指出，臺灣早期的石雕來源有二：先在大陸雕造，載運到臺灣安裝；或是大陸匠師渡海來臺，就地雕鑿。來臺的大陸匠師主要來自福建省惠安縣峰前村，臺灣的石匠技藝即經由這些來臺

³⁷ 李誠，《營造法式》，臺北：臺灣商務印書館，1956年，頁57。

³⁸ 梁思成，《營造法式注釋卷上》，北京：中國建築工業出版社，1983年9月，頁44。

³⁹ 《營造法式》與《營造法源》二書中並無提及「技法」，但筆者從雕鐫制度上的敘述推想，技法是歸於雕鐫制度的一環，民間匠師所用的的技法名稱相對於雕鐫制度所列名稱，或許是俗名相對於學名的差異。

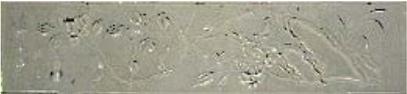
的匠師所傳授⁴⁰。依姚氏歸納，臺灣廟宇的石雕技法可分為四大類，表列如下：

表 2-15 臺灣廟宇的石雕技法

名稱	說明	圖示
圓雕	又稱為「立體雕」或「六面雕」，是一種立體型的雕刻方式，使作品的每個面均可呈現於觀眾之前。	 <p data-bbox="999 685 1270 712">臺南大天后宮廟埕石獅</p>
透雕	又稱為「漏雕」，是四面透空的立體雕刻，但有平面的背景連著。如牆堵的「螭虎窗」、「人物窗」等。這些窗戶具有美化與實用兩種功能。透雕又分「單面透雕」與「雙面透雕」，一般的廟宇以單面為主，即是通稱的「單面見光」 ⁴¹ 。	 <p data-bbox="973 1021 1295 1048">艋舺龍山寺虎門廳的人物窗</p>
浮雕	即為不漏明的單面雕刻。因需於平面石材上表現層次關係，因此依其雕刻的深淺及所雕物像凸出高低，可以分為高浮雕、淺浮雕、平雕三種。高浮雕：即《營造法式》中的「剔地起突」，又稱「深浮雕」，雕刻的物像突出背景，層次甚多，物像的最高點不在同一平面上，且各個部位可以相互重疊交錯，有立體感。	 <p data-bbox="1040 1379 1232 1406">鹿港天后宮龍堵</p>
	淺浮雕：即《營造法式》中的「壓地隱起」，雕法是保留邊框，將圖案以外的部分逐漸鑿掉，且各部位的最高點都不超過邊框的高度。凸出的圖案有平面與弧面兩種，是廟宇石雕常使用方式。	 <p data-bbox="1011 1617 1260 1644">鹿港天后宮前殿石堵</p>

⁴⁰ 姚村雄，《臺灣廟宇石雕裝飾藝術之研究》，國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，1991年6月，頁62。

⁴¹ 所謂「見光」，指的是加工處理，反之不見光即不特別加工。一般寺廟前殿的石雕螭虎窗，即採雕單面的做法，背面通常只做草雕毛面。「雙面見光」即內外兩面皆施雕的作法，有些門窗採用之，抱鼓石也採雙面見光雕法。見李乾朗，《臺灣古建築圖解事典》，臺北：遠流出版，2004年12月，頁127。

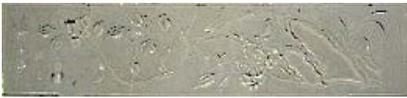
	平雕：即《營造法式》中的「減地平鈹」，做法是在石材的表面刻畫圖案，將圖案以外的部分淺淺的刮去一層，或用小麻點，線條等以形成陰影，而襯托出主題的輪廓線，有如剪影一般。這種利用陰影襯托立體的效果，又稱為「水磨沉花」法，常見於廟宇前殿的壁堵石雕。	 彰化南瑤宮前殿壁堵
陰刻	即是在表面經過磨礮的石材上，做向下內凹之雕鑿，利用其凹凸對比，以顯現出表現之圖像 ⁴² 。	 麥寮拱範宮前殿正立面石堵
文字資料來源：姚村雄，《臺灣廟宇石雕裝飾藝術之研究》，頁 62~65。		

許雅婷在《臺南市廟宇類古蹟石雕作品之研究》一文中提到，隨著日治時期雕刻工具的引進與大量使用，使得石雕也因電動工具的加入產生了不同的技法。依許氏的分類，廟宇的石作雕刻技法可以分為立體的、刻透鏤、全浮的、半浮沉、刻沉花、線雕、素平七種，表列如下：

表 2-16 臺灣廟宇石作雕刻技法

名稱	說明	圖示
立體的	又稱為「圓雕、立體雕、六面雕」，就是一種實體形象的雕刻法，即在石材四周圍皆施以雕刻，且有時會有立體鏤空的技法出現，例如：雕花柱、石獅等。	 臺南大天后宮廟埕石獅
刻透鏤	又稱為「透雕、鏤雕」，此技法多在表現刻畫圖樣的層次豐富性，通常會採用多層次立體的表現，且會利用鏤空方式使得作品的層次更加鮮明，例如：三川殿(前殿)正面的身堵或石窗。	 艋舺龍山寺虎門廳的人物窗

⁴² 姚氏認為《營造法式》中的「素平」不可能為毫無紋飾的石板，所以「素平」技法應可對應於現代的陰刻技法。同註 40，頁 64。

全浮的	即為剔地起突，又稱為「深浮雕」，雕刻物體浮凸於石材表面，主要將圖案保留住，施作時剔除圖案以外的背景部分，使得雕刻物體浮出表面，藉由此種方式表達多層次的構圖。	 <p>鹿港天后宮前殿龍堵</p>
半浮沉	即「壓地隱起」，又稱為「淺浮雕」，是將圖案以外的部分略向下鑿除，使得圖案本身突顯於畫面上。例如：三川殿（前殿）正面的石堵。	 <p>鹿港天后宮前殿石堵</p>
刻沉花	又稱「陰刻、水磨沉花」，主要施作方式為將紋樣線條部份雕鑿出來，其餘的部分則保持原樣不加以雕飾，使得整個石雕作品呈現平面的狀態。	 <p>彰化南瑤宮前殿壁堵</p>
線雕	又稱「減地平鋸」、「平花」，主要施作方式為將圖案以外的部分向下略為鑿平，紋樣的部分則保持平面的狀態，有如雕印章的「陽刻」雕法。	 <p>麥寮拱範宮前殿壁堵</p>
素平	將石作表面雕刻完整，雕鑿的次數越多所呈現的面就越趨平整 ⁴³ 。	 <p>臺南大天后宮臺基</p>
文字資料來源：許雅婷，《臺南市廟宇類古蹟石雕作品之研究》，國立成功大學建築系碩士論文，2006年8月，頁20~22。		

王慶臺在《藝師劉英宏與三峽祖師廟》一書中，對於傳統石雕技法亦有深入的分析。《營造法式》中的雕鐫制度有四等，即「剔地起突」、「壓地隱起華」、「減地平鋸」、「素平」四種，中國雕刻的動詞依其動作程度，則有「打」、「剝」、「雕」、「刻」、「鐫」、「鏤」、「剔」諸項。「打」、「剝」多指原石材之粗加工，未具設計構圖之意，僅為材料之整理。「刻」、「鐫」、「鏤」、「剔」皆指依圖例設計稿作而施作。「雕」多為總稱代名詞，但若以動詞之意則為動作大，處理大型材料之意。「刻」多指下臂、腕的動作及工具使用，多為小動作及於細胚之形成。「鐫」則為削之意，多指小件細部之作。「鏤」之意為保留原圖，其餘除去，即「透空」。「剔」之意專指輪廓原圖細部之處理。故至針對雕刻制度而言，「打」、「剝」、「雕」、「刻」、「鐫」、

⁴³ 素平另有打至如「荔枝皮」，即有小顆粒狀，也是地面石條常用之法。見李乾朗，《臺灣古建築圖解事典》，臺北：遠流出版，2004年12月，頁127。

「鏤」、「剔」皆因技藝所需而區別其施作之技⁴⁴。

另有一些被視為傳統技法的名稱亦有所謬誤，王慶臺認為「透雕」、「水磨沉花」、「內枝外葉」三者本意為匠施口訣所敘，並非特殊雕刻技法。「透雕」即臺語所說的「浪康」，是屬於雕刻成品「地子」穿透之作法。水磨沉花是臺語匠師的口語，「水磨」二字為石作次序第六「磨礮」之意。「沉花」乃低於「地子」的花紋，實為略低於鏡面水磨的雕刻裝飾手法。「內枝外葉」本意是雕刻技巧於主題背景間之分配方法，地低下近於「地」則為枝架，出於外則為葉⁴⁵。

綜合以上論述，傳統石雕的技法表現仍是以《營造法式》的雕鑄制度為本，民間匠師所言的石雕技法大多仍是延伸自《營造法式》一書，筆者仍將「透雕」、「內枝外葉」、「水磨沉花」三者歸於技法的範疇，而「打」、「剝」、「雕」、「刻」、「鑄」、「鏤」、「剔」等施作技法為其分解動作，將其關係表列如下：

表 2-17 古今石作雕刻技法對照

雕鑄制度	技法對照		技法變化	雕鑿動作
	圓雕（立體雕）			打、剝、雕、刻、鑄、鏤、剔。
剔地起突	高浮雕 （依地之深淺區分）	題材三面突出石面，一面與地相連。	透雕 內枝外葉	
壓地隱起華	淺浮雕，石雕題材不由石面突出，而在磨琢平整的石面上，將圖案的地鑿去，留出與石面平的部分，加工雕刻。			
減地平鈹	陰刻			
	線雕（平雕）			
	水磨沉花			
素平	石面磨平，不施雕刻，故無技法對照。			

四、雕刻師傅的分類

傳統廟宇的石雕作業繁重耗時，需要借助多人的參與分工方能完成，通常由一位匠施統籌規劃，再依各個不同的施作程序分配給其他師傅或是學徒完成。由剛開採的石材開始到完成一件作品，其中經過的分工有三級，分述如下：

⁴⁴ 王慶臺，《中國南系閩南地區—臺灣之石作雕刻》，臺北：啓元文化，1984年2月，頁211~212。

⁴⁵ 同注44，頁209~210。

（一）平直師傅

平直師傅負責石材最初的處理，必須有熟練的工夫。過去純手工時代，一塊石材凹凸不平，平直師傅處理時必須技術很好，才能截平取直。在分工上，做平直的師傅就不做花樣，現在有機器幫助，平直師傅對石材的處理比過去方便。除此之外，依頭手繪製在石材上的圖稿，把不需要的部分去除，也是平直師傅的工作。

（二）頭手師傅

頭手師傅是最高級的師傅，是整個石雕施作過程的總規劃者，學頭手的人需要有繪圖、構圖能力，像是龍柱的龍頭位置、龍身盤旋的曲線與位置、預留的空隙（包括構圖與打粗胚），一日的工資為其他師傅的二倍以上。

（三）二手師傅

有些稱為「戩手」、「承手」、「戩手」⁴⁶，應為臺語發音的音譯字。在粗胚雕好之後，由二手師傅接手，將粗胚的形狀刻成細部的花樣。二手師傅不需要繪圖、構圖的能力，二手只做現成的雕刻工作，受頭手指揮。二手師傅間也有高低之分，過去最有名的頭手、二手師傅的搭配以蔣銀墻（頭手）與蔣再木（二手）的組合最具知名度⁴⁷。

⁴⁶ 2006年12月20日蔣國振口述。

⁴⁷ 同註25。

第四節 結語

由以上章節的探討可以發現材料、工序、工具、技法四者為影響臺灣傳統石雕表現的重要因素。由材料來看，石材各有其特性，有些材料質地堅硬，不易鏤空雕鑿，如泉州白石；有些質地較鬆軟，適宜透雕，如觀音山石。早期匠師憑藉著經驗法則了解石材的特性，並依其特性雕鑿，安置在廟宇不同的部位。現今以科學儀器分析岩石的成分、性質，使研究者更了石材的特性，將科學研究的發現與傳統匠師經驗結合，更有益於研究傳統石雕風格的表現。

由石雕的工序來看，基本上，石雕的工序沒有很多的變化，主要是名稱上的改變。隨著時代的進步，在做法上或有一些出入，但順序皆沒有太大的變動。石雕的工序影響石雕風格表現雖不明顯，但每個步驟亦不能等閒視之，從採石、平直開始，以至雕鑿圖樣，最後到安裝，每一道程序皆須嚴格謹慎。現今臺灣傳統石雕產業沒落，整體石雕施作工序已不如以往連貫，採石與雕鑿在大陸進行，安裝則在臺灣進行，這當中整個程序作業由臺灣的承包商監督，亦非像傳統方式由匠師包辦，現代石作工序次序雖無改變，但做法上與傳統方式差異極大，此面是傳統石雕必須因應的時代挑戰。

由石雕的工具來看，由於傳統石雕產業的沒落，使得工具逐漸散失，傳統石雕匠師，也不能免於電動雕刻工具所帶來的便利，而逐漸接受電動雕刻工具。在傳統石雕的手工具調查中，則發現臺灣傳統石雕工具與西洋雕刻工具之交流。

由石雕的技法來看，從《營造法式》所記載的四種雕鑄制度，演變到現今石雕至少七種的技法，其變化不可謂不大。古籍上記載的石雕技法並非詳細，名稱也非「技法」字樣，而以「雕鑄制度」稱之。現今民間田調的石雕技法名稱與古籍相較完全不同，然而，名稱雖不同，但技法可以互相對應。王慶臺的研究則將民間田調所得的技法名稱「透雕」、「水磨沉花」、「內枝外葉」解讀為匠師的口訣。現代使用電動工具，使得以往不好表現的技法或效果更容易呈現，在表現華麗的同時，卻失去了原有的意涵，逐漸成為模版式的圖樣。傳統石雕在商業化的影響之下，逐漸以量取代品質，石雕的技法仍不變，但因工具的改變，表現更華麗，圖樣雕得更細微，內枝外葉的手法不僅兩層，三層以上皆能達到，然而，風格表現之章法卻呈現混亂之象。在這樣的改變當中，如何在傳統與現代當中取得一個平衡，實是現今傳統石雕研究之重要課題。

關於臺灣傳統廟宇石雕裝飾，前人多有研究，影響其風格表現的因素可歸為

四項：歷史背景、社會環境、文化思想、材料技術⁴⁸。觀前人之研究，其中探討最少的一環便是材料與技法，本章即著重臺灣傳統石雕之材料與技法之探討，期能成爲臺灣傳統石雕風格研究之基礎。

⁴⁸ 同註 40，頁 203。

第三章 臺灣龍柱的類型、風格與分期

序言

歸納前人對於傳統石雕的研究，可將之分成四個面向：技法與工序、形式風格、圖像意涵、匠師生命史。這四個面向以圖像意涵與匠師生命史的研究較為深入，各有專書與論文問世⁴⁹；風格、技法與工序雖有探討，但皆納於書中之部分，累積的成果不少，但仍有深入探討的空間。關於技法與工序的論述，筆者已於本文第二章探討，此為本章探討之基礎。不可忽略的是，雕刻技法的施展與石材的性質有關，進而影響到龍柱的風格表現。

龍柱風格的分析需要一定數量的母數為佳，因此筆者將田野調查所得的資料當中，選取五十五對具有可靠年代依據的龍柱為探討對象，將臺灣龍柱從清朝乾隆時期至日治時期，大約一百七十年的時間作一分期，探討其類型與風格，探討的結果將作為鹿港天后宮後殿龍柱研究之依據。

關於龍的造型，歷代有不同之文獻記錄，宋代《圖畫見聞誌》記載：「畫龍者折出三停，分成九似，窮游泳蜿蜒之妙，得回蟠升降之宜。」三停即是「自首至膊，膊至腰，腰至尾也。」九似即是「角似鹿、頭似駝、眼似兔、項似蛇、腹似蜃、鱗似魚、爪似鷹、掌似虎、耳似牛也。」但書中亦記載：「前論三停九似，亦以人多不識真龍。先匠所遺傳授之法。」⁵⁰由此可知「三停九似」為畫龍之口訣。宋代羅願在《爾雅翼》·〈釋龍〉中所提「角似鹿、頭似駝、眼似兔、項似蛇、腹似蜃、鱗似魚、爪似鷹、掌似虎、耳似牛。」⁵¹臺灣石雕匠師所流傳的雕龍口訣：「一畫鹿角二蝦眼，三畫狗鼻四牛嘴，五畫獅鬃六蛇身，七畫魚鱗八火炎，九畫雞爪。」⁵²比較三者之敘述，雖有差異，但要求的不外乎是龍的形狀、流線、肢體

⁴⁹ 圖像意涵的專書有趙茂生，《裝飾圖案》，杭州：中國美術學院出版社，2002年。《臺灣民間吉祥圖案》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2001年。唐家路、孫磊，《中國吉祥裝飾》，廣西：廣西美術出版社，2000年。碩士論文有劉淑音，《臺灣傳統建築吉祥裝飾—集瑞構圖的表現與運用》，臺北大學民俗藝術研究所，2003年。匠師研究的專書有曹煥旭，《中國古代工匠》，中國古代社會生活叢書31，臺北：臺灣商務印書館，1999年。李乾朗《傳統營造匠師派別之調查研究》，臺北：李乾朗古建築研究室，1988年。碩士論文有鄭昭民，《澎湖西溪村打石師傅群之研究》，中原大學建築研究所，1999年。莊耀棋，《在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》，國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，2001年1月。

⁵⁰ 宋·郭若虛，《圖畫見聞誌》，北京：人民美術出版社，1963年7月第一版，頁10、23。

⁵¹ 四庫全書存目叢書編輯委員會編，《四庫全書存目叢書·經部186》，臺南：莊嚴文化事業，1997年2月，頁700。

⁵² 李文吉，〈雕龍玉柱應猶在：廟宇石龍柱雕刻的演變〉，《漢家雜誌》第四期，1983年12月，頁

表現不可太誇張，龍身不可有太突兀的動作。

上述關於龍的造型，基本上是圖畫的口訣，石雕作品在雕刻之前亦需繪置底稿，因此繪圖的口訣流傳至民間，而後因地域之不同與匠師的創造，成就了雕刻龍柱的規範。至今，匠師依然因循此一規範，僅在一定的程度上做出不同的變化，此規範亦成爲筆者進行風格分析之準則之一。

第一節 研究對象與分期

本章研究對象有五十五對，首先將研究對象依其龍身形制進行分類，再論述其材質、形制、雕刻技法，不著重探討細部之差異，而以歸納其通則，以做爲研究傳統龍柱之基礎⁵³。茲將本章研究對象表列如下：

表 3-1 臺灣廟宇龍柱列表

期	年號	年代	龍柱位置	數量(對)	計
第一期	乾隆四十年~ 乾隆四十九年	1775~ 1784	1.臺南開基天后宮前殿(乾隆年間) 2.北港朝天宮觀音殿(乾隆四十年,1775年) (現整修中) 3.新莊慈祐宮正殿(乾隆四十二年,1777年) 4.新港水仙宮正殿(乾隆四十五年,1780年) 5.臺北關渡宮前殿(乾隆四十八年,1783年)	5	14
	乾隆五十年~ 乾隆五十九年	1785~ 1794	無	0	
	乾隆六十年~ 嘉慶九年	1795~ 1804	1.淡水福佑宮正殿(嘉慶元年,1796年) 2.大龍峒保安宮前殿(嘉慶九年,1804年)	2	
	嘉慶十年~ 嘉慶十九年	1805~ 1814	1.大龍峒保安宮正殿(嘉慶十年,1805年)	1	
	嘉慶二十年~ 道光四年	1815~ 1824	1.臺南普濟殿前殿前步口通廊(嘉慶二十三年,1818年) 2.臺南普濟殿前殿後步口通廊(嘉慶二十三年,1818年) 3.淡水鄞山寺前殿(道光三年,1823年) 4.淡水鄞山寺正殿(道光三年,1823年)	4	
	道光五年~ 道光十四年	1825~ 1834	1.彰化孔廟大成殿(道光十年,1830年) 2.鹿港龍山寺前殿(道光十一年,1831年)	2	
	道光十五年~ 道光二十四年	1835~ 1844	無	0	

21. 此外，施弘毅指出，早期龍柱的龍角形制，應稱爲「如意角」或「關刀角」；龍鼻則與石獅鼻近似；龍鱗有三種形制，依出現順序爲「魚鱗」、「蛇鱗」與「玉米鱗」。2008年4月19日論文內容指導。

⁵³ 因龍柱位置之緣故，本研究所列之對象無法前後左右皆拍攝，目前整建中之廟宇，亦僅能從專書上擷取圖片。另外，由於廟宇整建之後，格局越來越高大，柱礎與柱頭的汰換不可避免，出現龍柱與柱礎、柱頭年代差異甚大之情形普遍，因此，柱礎與柱頭之探討當視情況而定。

第二期	道光二十五年~咸豐四年	1845~1854	1.鹿港龍山寺正殿（咸豐二年，1852年） 2.臺南天壇後殿（咸豐五年，1855年）	2	18
	咸豐五年~同治三年	1855~1864	1.淡水龍山寺正殿（咸豐八年，1858年） 2.臺南天壇前殿後步口通廊（咸豐十一年，1861年） 3.北港朝天宮正殿（咸豐年間）	3	
	同治四年~同治十三年	1865~1874	1.臺北新莊武聖宮前殿（同治四年，1865年） 2.臺北新莊武聖宮正殿（同治四年，1865年） 3.臺北慈聖宮前殿（同治五年，1866年） 4.臺北慈聖宮正殿（同治五年，1866年） 5.艋舺清水巖前殿（同治七年，1868年） 6.艋舺清水巖正殿（同治七年，1868年） 7.西螺福興宮（同治八年，1869年） 8.臺南興濟宮前殿（同治十年，1871年） 9.板橋慈惠宮二樓（同治十二年，1873年） 10.板橋慈惠宮二樓（同治十三年，1874年） 11.臺南天壇正殿（同治年間）	11	
	光緒元年~光緒十年	1875~1885	1.淡水龍山寺前殿（光緒二年，1876年） 2.士林慈誠宮前殿（光緒三年，1877年）	2	
	光緒十一年~光緒二十年	1885~1894	無	0	
第三期	明治二十八年~明治三十七年	1895~1904	無	0	23
	明治三十八年~大正三年	1905~1914	1.新港奉天宮（明治四十四年，1911年） 2.朴子配天宮前殿（大正元年，1912年） 3.臺北陳德星堂（大正三年，1914年）	3	
	大正四年~大正十三年	1915~1924	1.彰化南瑤宮後殿（大正五年，1916年） 2.大龍峒保安宮正殿（大正七年，1918年） 3.景美集應廟正殿（大正十一年，1922年） 4.景美集應廟前殿（大正十三年，1924年） 5.彰化南瑤宮正殿（大正十三年，1924年）	5	
	大正十四年~昭和九年	1925~1934	1.桃園景福宮前殿（大正十四年，1925年） 2.桃園景福宮正殿（大正十四年，1925年） 3.臺南城隍廟前殿（大正時期） 4.臺北慈誠宮拜殿（昭和三年，1928年） 5.彰化鄭成功廟拜殿（昭和四年，1929年） 6.彰化南瑤宮前殿（昭和五年，1930年） 7.麥寮拱範宮前殿（昭和七年，1932年） 8.麥寮拱範宮正殿（昭和七年，1932年）	8	
	昭和十年~昭和十九年	1935~1944	1.臺北慈祐宮後殿（昭和十一年，1936年） 2.鹿港龍山寺後殿（昭和十一年，1936年） 3.鹿港天后宮前殿（昭和十一年，1936年） 4.鹿港天后宮正殿（昭和年間） 5.土庫順天宮前殿前步口通廊（昭和十一年，1936年） 6.土庫順天宮前殿後步口通廊（昭和十一年，1936年） 7.土庫順天宮正殿（昭和十一年，1936年）	7	

表 3-1 的龍柱分期以十年為一段，由表中資料可以看出三處中斷，乾隆以前的廟宇是否有立龍柱不得而知，但以表中資料初步看來，應可推論大約六十年為一期⁵⁴，與民間對於廟宇每六十年一大修的風氣，兩者之間的關係可為後續討論問題之一。

⁵⁴ 西元 1775 年~1834 年(龍柱年代主要在乾隆、嘉慶、道光年間)、西元 1835~1894 (龍柱年代主要在咸豐、同治年間)、西元 1895 年~1945 年 (龍柱主要集中在日治大正、昭和年間)。

第二節 第一期：乾隆四十年至道光十四年

第一期自乾隆四十年（1775）至道光十四年（1834），涵蓋時間六十年，共有十四對龍柱，由柱身的形制可以將臺灣的龍柱分成兩類，再分別觀察龍身凸出柱身的高度與鏤空程度，可以發現柱身的形制對龍身的表現有重大的影響。龍柱的柱身有兩種類型，一是圓柱，二是八角柱，以圓柱為柱身的龍柱，龍身凸出較小，除了前後肢外，其餘部分鮮少有鏤空；以八角柱為柱身的龍柱，除了前後肢外，龍鬚、龍身也常見鏤空雕鑿，概因以八角柱為柱身時，龍身若是附著在柱面上，其轉折必然難以流暢，為了龍身纏繞的美觀，鏤空雕鑿成為必要的技法，也因此增加了龍柱的裝飾性。

因此，根據柱身的形制，筆者將臺灣的龍柱分成兩類：圓柱類與八角柱類。歷代文獻中，將畫龍的的規範簡化為口訣「三停九似」，三停指的是龍身的轉折，那麼，依據龍身的轉折方式，可以將同一類的龍柱細分為數型，再依據龍首、四肢等差異，可以將同一型的龍柱再分為數式。依據上述，筆者將第一期的龍柱分類如下表：

表 3-2 第一期龍柱分類表

類	型	式	對應作品
I (圓柱)	1	a	臺南開基天后宮前殿龍柱
	2	a	北港朝天宮觀音殿龍柱
		b	新莊慈祐宮正殿龍柱
		c	新港水仙宮正殿龍柱
	3	a	臺南普濟殿前殿前步口廊龍柱
		b	臺南普濟殿前殿後步口廊龍柱
		c	淡水鄞山寺前殿龍柱
		d	彰化孔廟大成殿龍柱
	4	a	鹿港龍山寺前殿龍柱
	II (八角柱)	1	a
2		a	淡水福佑宮正殿龍柱
3		a	臺北保安宮前殿龍柱
		b	臺北保安宮正殿龍柱
		c	淡水鄞山寺正殿龍柱

茲將第一期龍柱的類型分析如下：

I-圓柱類

I 類的龍柱依據龍身轉折的方式可分成四型，各型依據其他部位的差異，可再分成數式。

I-1：

類型 I-1 的龍柱僅有一對，因此僅分爲一式。

I-1-a：臺南開基天后宮前殿龍柱（乾隆年間）【附圖 1~3】

此對龍柱並無題字，其材質爲泉州白石或同類之岩石，柱爲圓柱，柱礎形制爲圓鼓形，朝上一面有卷草紋飾，其餘部分鮮少裝飾。柱身爲梭柱⁵⁵，龍身纏繞一圈，柱底無海浪水紋，雲氣稀疏，分布於柱身之空白處。

龍身具備基本的三停姿態，首至膊的身軀不相連，腰至尾的形制爲弧形（C 形），龍尾擺動的方向朝內。龍首方圓上揚，幾乎平貼於柱面，有五道鬃毛，龍鬚靠近龍鼻。龍爪爲三爪，後肢內縮抓柱，前肢短，龍珠離爪，火炎小（附圖 3）。

技法上，此對龍柱並無鏤空雕鑿，龍身以外的配飾爲流雲，剔地不深；表現上，龍身緊貼圓柱，雖有高低起伏，然而凸出柱身不大，整體而言，此對龍柱的造型樸拙而單純。

I-2：

類型 I-2 的龍柱有三對，從龍首至龍膊，龍膊至龍腰，龍腰至龍尾的轉折方式相似，但是，龍柱的各部位表現略有差異，因此，必須再分成三式。

I-2-a：北港朝天宮觀音殿龍柱（1775）【附圖 4~6】

大邊龍柱題有「乾隆乙未年臘月敬立」⁵⁶。此對龍柱材質爲泉州白石，龍身纏繞一圈，柱爲圓柱，柱礎形制爲八面多邊形，每面皆刻有紋飾。柱底有海浪水紋，雲氣遍布。

⁵⁵ 梭柱爲上下較細而中央凸的柱子，較具抗折性。澎湖有不少潮州風格寺廟的梭柱很明顯，宋《營造法式》已記載有梭柱的作法。李乾朗，《臺灣古建築圖解事典》，臺北：遠流出版，2004 年 7 月初版，頁 81。

⁵⁶ 北港朝天宮目前正在整修中，因此小邊龍柱落款未取得。附圖照片引用自《北港朝天宮志》與《北港朝天宮裝飾藝術》二書。

首至膊的身軀不相連，但比之本期 I-1-a 則更接近些，因此縮喉凸胸之勢更加明顯，腰至尾的形制為弧形（C 形），然因龍尾擺動的方向朝外，隱約有 S 形的走向。龍首方圓微揚，龍眼微凸，龍角上有螺旋狀突起，此為如意角形制（附圖 6）。龍鬚靠近龍鼻，龍爪為四爪，前肢握珠，後肢外揚。

技法上，此對龍柱無鏤空雕鑿，龍身以外的配飾有海浪與流雲，皆施以淺浮雕；表現上，龍身半浮出柱身，雖有高低起伏，然而凸出不大，整體而言造型樸實，形態疏朗。

I-2-b：新莊慈祐宮正殿龍柱（1777）⁵⁷【附圖 7~9】

此對龍柱無題字，材質為泉州白石，龍身纏繞一圈，柱為圓柱。柱礎形制為八面多邊形，側面雕有動、植物紋飾。海浪與礁石造型簡單，雲氣多為單朵，獨立分布於龍身與空白處。

首至膊的身軀不相連，腰至尾的形制為 S 形，龍尾擺動的方向朝內。龍首方圓上揚，龍眼微凸，龍角為如意角，下巴有鰓無鬚，鬚毛有四道。此外，龍鬚近鼻，龍爪為四爪，後肢外揚，龍珠離爪，火炎繞珠。

技法上，此對龍柱無鏤空雕鑿，龍身以外之配飾有海浪以及流雲，皆施以淺浮雕；表現上，龍身半浮出柱身，然而凸出不大，整體而言，造型樸實，形態疏朗。

I-2-c：新港水仙宮正殿龍柱（1780）【附圖 10~12】

大邊龍柱題有「乾隆庚子年吉旦」，小邊龍柱題有「貢生林開周喜助」，材質為泉州白石，龍身纏繞二圈。柱礎形制為圓鼓形，朝上一面有卷草紋飾，四個側面，每面雕有螭虎一對。大邊龍柱下方只見流雲不見海浪，小邊龍柱則有海浪，柱身雲氣遍布。

首至膊的身軀不相連，龍身纏繞達二圈，因此有些壓縮了龍尾擺動的空間。

⁵⁷ 斷代參考自楊仁江，《新莊慈祐宮調查研究與修護》，臺北：新莊慈祐宮管理委員會，1994 年 9 月，頁 74。新莊慈祐宮建於雍正九年（1731），第一次重修始於乾隆四十一年（1776），第二次重修始於嘉慶十八年（1813），第三次小修於咸豐十年（1860），第四次重修始於同治六年（1860），第五次重修始於光緒元年（1875），第六次重修始於昭和二年（1927），第七次重修始於昭和十一年（1936）。《新莊慈祐宮調查研究與修護》一書所斷定之年代為嘉慶十八年，但依據重修記錄，筆者認為，依其形制與風格表現，與本期 I-2-a、I-2-b 接近，屬於乾隆四十二年（1777）重修完成時之作品的可能性更大。

腰至尾的形制為 S 形，龍尾擺動的方向朝外。龍首方圓上揚，有三道鬃毛，龍眼圓而凸，龍角為如意腳角，下巴有鰓無鬚，龍鬚離鼻稍遠。爪為四爪，後肢揚爪握雲，龍珠離爪，火炎繞珠。

技法上，此對龍柱無鏤空雕鑿，龍身以外的配飾有海浪以及流雲，除施以淺浮雕外，亦搭配線刻；表現上，龍身半浮出柱身，然而凸出程度不大，整體而言，造型樸實，形態疏朗。

I-3：

類型 I-3 的龍柱有四對，從龍首至龍膊，龍膊至龍腰，龍腰至龍尾的轉折方式相似，但是，龍柱的各部位表現略有差異，因此，必須再分成四式。

I-3-a：臺南市普濟殿前殿前步口通廊龍柱（1818）【附圖 24~25】

大邊龍柱題有「嘉慶戊寅年瓜月穀旦」，小邊龍柱題有「石鎮太學生陳學志答謝」。此對龍柱材質為泉州白石。龍身纏繞一圈，柱為圓柱。柱礎形制為八面多邊形，上有卷草紋，側面每面皆刻有紋飾，圖樣古樸。柱底海浪外凸，紋路粗獷，礁石變大，流雲大多各自獨立分布。

龍首至膊的身軀呈九十度轉折，腰至尾的形制為弧形（C 形），龍尾擺動的方向朝外。龍首增長以及上揚，有五道鬃毛，龍眼略長而凸，龍鬚離鼻，龍角為如意角。爪為三爪，龍爪瘦長，前肢握珠，火舌長而分叉，後肢揚爪握雲，另一肢內縮。

技法上，四肢、龍鬚、龍鬃則有鏤空雕鑿，但鏤空程度不大，海浪、礁石、流雲為高浮雕；表現上，此對龍柱的龍身形態疏朗，但龍身凸出柱身程度大於本期類型 I-1 與 I-2。

I-3-b：臺南市普濟殿前殿後步口通廊龍柱（1818）【附圖 26~28】

此對龍柱之形制與本期類型 I-3-a 相似，其材質為泉州白石，龍身纏繞一圈。柱為圓柱，柱礎形制為鼓型，上有卷草紋，側面無紋飾。此對龍柱有柱頭，造型與類型 I-3-a 的柱頭一致。柱底有海浪以及礁石分布，但海浪外凸程度不如前殿前步口通廊之龍柱，然而紋路清楚，線條粗獷。柱身流雲相連遍布。

龍首至膊的身軀不相連，腰至尾的形制為弧形（C形），龍尾擺動的方向朝外。龍首長而上揚，龍角為如意角，鬃毛有四道，龍鬚由龍眼下方延伸，此為本期圓柱型龍柱所僅見（附圖 28）。龍爪為三爪，前肢厚實，另一前肢握珠，火舌長而分叉，後肢揚爪握雲，另一肢內縮。

技法上，四肢、龍鬚、龍鬃皆無鏤空雕鑿，海浪、礁石為高浮雕，流雲為剔地不深；表現上，龍身凸出柱身不大，與本期 I-3-a 比較，此對龍柱的整體觀感更加樸拙。

I-3-c：淡水鄞山寺前殿龍柱龍柱（1823）【附圖 29~31】

大邊龍柱題有「道光叁年吉旦」，小邊龍柱題有「永邑胡姓弟子敬奉」。此對龍柱材質為泉州白石，龍身纏繞一圈。柱為圓柱，柱礎形制為扁圓形，側面分成四個部份，每面雕有植物紋。柱底海浪面積小，紋路清楚，柱身有大量雲氣覆蓋，流雲成片狀，造型相似。

龍首至膊的身軀相連，縮喉凸胸明顯，腰至尾的形制為弧形（C形），龍尾擺動方向朝外。龍首方圓上揚，龍舌凸起（附圖 31），上顎門牙明顯，龍角為如意角，鬃毛有五道，龍鬚由鼻下方延伸。爪為四爪，前肢龍爪厚實，另一前肢握珠，珠無火炎，後肢揚爪握雲，另一肢內縮。

技法上，後肢有些微鏤空、龍鬚、龍鬃皆無鏤空雕鑿，海浪、礁石、流雲為淺浮雕；表現上，龍身凸出柱身不大，整體而言，此對龍柱的風格樸拙而單純。。

I-3-d：彰化孔廟大成殿龍柱（1830）【附圖 35~37】

此對龍柱並無題字。其材質為泉州白石，龍身纏繞一圈。柱為圓柱，柱礎形制為八角形，朝上一面有卷草紋，側面雕有紋飾。柱底海浪有如半圓形的海浪襲捲，紋路清楚。此外，礁石巨大，鑿痕明顯，柱身流雲造型類似，多獨立分布。

龍首至膊的身軀相連，但縮喉凸胸不明顯，腰至尾的形制為弧形（C形），龍尾擺動方向朝外。龍首方圓上揚，龍角為如意角，龍鬚離鼻，鬃毛有五道。龍爪為四爪，前肢龍爪厚實有力，另一前肢握珠，火舌稍短而分叉，後肢揚爪握雲，另一肢內縮。

技法上，前、後肢有些微鏤空、龍鬚、龍鬃皆無鏤空雕鑿，海浪、礁石、流雲為高浮雕；表現上，龍身凸出柱身程度加大，整體曲線優美，海浪與礁石的視

覺效果更加明顯，與乾、嘉時期比較，此對龍柱有新的風格表現。

I-4：

類型 I-4 的龍柱僅有一對，因此僅分爲一式。

I-4-a：鹿港龍山寺前殿龍柱（1831）【附圖 38~40】

此對龍柱並無題字，其形制爲雙柱翻天覆地式，爲龍柱形制的一大轉變。龍柱材質爲泉州白石，龍身纏繞一圈。柱爲圓柱，柱礎形制爲圓形，側面有四面，每面雕有紋飾。柱底海浪層層相疊，線條區分明顯，礁石大小適中。柱身流雲形制類似，相連分布，亦有獨立布，柱身則有瑞獸，爲筆者五十五對龍柱案例中首度出現。

龍首至膊的身軀幾呈九十度轉折，縮喉凸胸明顯，腰至尾的形制爲 S 形，尾鱗明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首方圓平視，龍角爲如意角，龍鬚近鼻，鬚毛有四道。龍爪爲四爪，前、後肢揚爪握雲，龍爪厚實有力，龍珠離爪，火舌長而分叉。

技法上，前、後肢有些微鏤空、龍鬚、龍鬃皆無鏤空雕鑿，海浪、礁石、瑞獸、流雲爲高浮雕，此外，流雲亦有淺浮雕；表現上，龍身凸出柱身，曲線更加流暢及優美，整體上，此對龍柱雕琢精練，更勝本期類型 I-3-d。

II-八角柱類

II 類的龍柱依據龍身轉折的方式可分成三型，類型 II-3 有三對同類的龍柱，再依據其他部位的差異，可再分成三式。

II-1：

類型 II-1 的龍柱僅有一對，因此僅分爲一式。

II-1-a：臺北關渡宮前殿龍柱（1783）【附圖 13~15】

大邊龍柱題有「乾隆癸卯年瓜月吉旦」，小邊龍柱題有「北投社弟子潘元坤、劉士捐、金佳玉全喜助」（標點為筆者添加）。此對龍柱材質不明，龍身纏繞一圈。此對龍柱皆為升龍，柱身為八角柱，柱礎形制為八面多邊形，每面皆刻有紋飾，不似早期特色。龍柱有柱頭，似受西方柱式柯林斯式（Corinthian）之影響。柱底海浪之上有礁石，但不大，海浪之下又包覆一層海浪，風格迥異，且出現水族。流雲遍及柱身，有仙人造像⁵⁸。

首至膊的身軀幾成九十度角轉折，縮喉凸胸明顯，腰至尾的形制為 S 形，龍尾擺動方向朝外。龍首俯視，龍角為如意角，龍眼圓而凸，龍舌外吐，龍鬚近鼻，鬚毛有七道，五長二短。龍爪為四爪，前肢握珠離柱，後肢一枝內縮，一枝踏住雲氣。大體而言，此對龍柱之造型大異於同時期的龍柱。

技法上，四肢及龍鬚出現鏤空，仙人造像亦有鏤空雕鑿，然流雲為淺浮雕或線刻；表現上，此對龍柱造型較為浮誇，整體觀感偏向華麗，異於同期的龍柱。

II-2：

類型 II-2 的龍柱僅有一對，因此僅分為一式。

II-2-a：淡水福佑宮正殿龍柱（1796）【附圖 16~18】

大邊龍柱題有「嘉慶元年春立」，小邊龍柱題有「粵東□信士全叩」。此對龍柱材質為泉州白石，柱身為八角柱，龍身纏繞一圈。柱礎形制為八面多邊形，每面皆刻有紋飾，圖樣古樸。柱底海浪水紋少而簡單，但表現出具體化的特徵，有礁石，但不大。柱身流雲獨立或成團狀，有仙人造像。

首至膊的身軀幾近相連，腰至尾的形制為弧形（C 形），龍尾擺動方向朝外。龍首方圓，龍角為如意角，龍眼眼窩明顯，龍眼外凸，鬚毛有五道，龍鬚由鼻下方延伸。龍爪為四爪，前肢一枝握珠，另一枝龍爪誇大；後肢一枝內縮，另一枝握雲。

技法上，龍身緊貼角柱，四肢及龍鬚部分鏤空，海浪剔地不深，流雲與仙人為高浮雕；表現上，龍身凸出柱身，轉折蒼勁有力，線條流暢，整體觀感仍偏向

⁵⁸ 筆者收集的乾隆時期龍柱，此對是唯一有人物造像的龍柱。

樸拙而單純。

II-3：

類型 II-3 的龍柱有三對，從龍首至龍膊，龍膊至龍腰，龍腰至龍尾的轉折方式相似，但是，龍柱的各部位表現略有差異，因此，必須再分成三式。

II-3-a：臺北保安宮前殿龍柱（1804）【附圖 19~21】

大邊龍柱題有「嘉慶甲子年」，小邊龍柱題有「太學生陳常勇」。此對龍柱材質為青斗石，龍身纏繞一圈。柱為八角柱，柱礎形制為八面多邊形，每面皆刻有紋飾。相較類型 II-3-b，柱底海浪面積增大、外凸，礁石增多，柱身流雲相連或成團狀。

龍首至膊的身軀相連，縮喉凸胸之勢明顯，腰至尾形制為 S 形，龍尾擺動方向朝外。龍首表情生動，有五道鬃毛，龍角形制有如關刀形（關刀角），龍眼外凸，龍鬚離鼻。龍爪為四爪，前肢龍爪大而有力，另一前肢握珠，火舌長而分叉，後肢一對皆揚爪握雲，此為五十五對龍柱案例中首度出現。大體而言，此對龍柱之龍身扭轉甚於以前，處處表現其蒼勁有力之態。

技法上，部分龍身開始離柱（鏤空），四肢、龍鬚、龍鬃皆鏤空雕鑿，海浪、礁石、流雲為高浮雕；表現上，龍身凸出柱身程度大，扭轉甚於以前，處處表現其蒼勁有力之態。

II-3-b：臺北保安宮正殿龍柱（1805）【附圖 22~23】

大邊龍柱題有「嘉慶乙丑年」，小邊龍柱題有「浦鶴太學生王仲」。此對龍柱材質為青斗石，龍身纏繞一圈。柱為八角柱，柱礎形制為圓形，四面皆刻有紋飾。相較類型 II-3-a，柱底海浪外凸，面積變小，礁石減少。此外，柱身流雲少，多為各自獨立，有仙人造像。

龍首至膊的身軀相連，縮喉凸胸之勢明顯，腰至尾扭轉數較前殿龍柱多，大致上仍為弧形（C 形）。龍首表情生動，有五道鬃毛，龍角為關刀角，龍眼外凸，龍鬚離鼻。龍爪為四爪，前肢龍爪大而有力，另一前肢握珠，火舌長而分叉，後肢揚爪握雲，另一肢內縮。

技法上，部分龍身開始離柱（鏤空），四肢、龍鬚、龍鬃皆鏤空雕鑿，海浪、礁石、流雲多為淺浮雕，高浮雕較少；表現上，此龍柱之形制與風格與前殿龍柱相近。

II-3-c：淡水鄞山寺正殿（1823）【附圖 32~34】

大邊龍柱題有「道光三年吉旦」，小邊龍柱題有「永邑弟子江慶兆、朝輝、才芳、崇興、文章、李崇文、榮顯、榮波、成揚、標揚、仝敬奉」（標點為筆者添加）。此對龍柱材質為泉州白石，龍身纏繞一圈。柱為八角柱，柱礎形制為八角形，朝上一面刻有如意紋，側面每面雕有紋飾。柱身流雲相連遍布，柱底海浪面積變大，紋路清楚，礁石大小適中。

龍首至膊的身軀相連，縮喉凸胸明顯，腰至尾的形制為 S 形，龍尾擺動方向朝外。龍首方圓平視，鬃毛有五道，龍鬚離鼻，龍角為如意角。龍爪為四爪，前肢龍爪厚實，另一前肢握珠，火舌長而分叉，後肢揚爪握雲，另一肢內縮。

技法上，後肢有些微鏤空，龍鬚無鏤空雕鑿，海浪、礁石為高浮雕，但不明顯，流雲為淺浮雕；表現上，龍身貼柱凸出，越往龍尾有向柱身下沉的趨勢，整體風格樸實而單純。

小結

本期龍柱柱身以圓柱類為多，先由材質分析，以泉州白石為大宗，龍柱表現多單純簡樸。八角柱類的龍柱材質率先採用青斗石雕鑿，但以泉州白石雕鑿的龍柱也佔部份，基本上，可以推測青斗石在本期尚未成為流行。

再由地域上來看，圓柱的分布地區大多在中南部（彰化以南），八角柱的分布地區則集中於北部，由於龍柱柱身的方圓不同，對其風格表現的影響極大，也造成了臺灣南、北龍柱風格的差異，因此，筆者將本期臺灣龍柱分成圓柱與八角柱兩大類，如表 3-3：

表 3-3 第一期龍柱分部區域

類型\地域	北		中		南	
	臺北（北）	彰化（中）	嘉義（南）	臺南（南）	總計	
I（圓柱）	2	2	2	3	9	
II（八角柱）	5	0	0	0	5	

由表 3-3 可知第一期龍柱的類型 I 數量居多，主要分佈在中南部，類型 II 數量較少，主要分佈在北部。

最後由風格觀之，乾隆時期的龍柱有五對，區分為類型 I-1-a、I-2-a、I-2-b、I-2-c 與類型 II-1-a。綜觀乾隆時期龍柱普遍的特色有：一、以圓柱為主，龍身凸出柱身不大。二、造型樸拙，形態疏朗，龍腰至龍尾的形制為弧形（C 形）。三、龍珠離爪，龍鬚近鼻。四、鏤空雕鑿少，此特色或與材質有關。五、無海浪或海浪不明顯，礁石絕少出現。六、流雲為淺浮雕。關渡宮龍柱有仙人造像，筆者將此對龍柱歸於乾隆時期的特例。

嘉慶時期的龍柱有五對，為類型 I-3-a、I-3-b 與類型 II-2-a、II-3-a、II-3-b。綜觀嘉慶時期龍柱普遍的特色有：一，具備海浪及礁石。二、五道鬃毛以及四爪成為常態。三、龍腰至龍尾的形制為弧形（C 形）與 S 形（各龍柱 S 形有些許差異）各擅。四、前肢握珠已成規範。五、龍珠帶有火炎，火舌長而分叉。

嘉慶時期的龍柱，各類型彼此之間差異性增大，保安宮的二對龍柱無疑可以歸為同一類型；普濟殿的二對龍柱也可歸為同一類型；福佑宮的龍柱則自成一類。根據本節的分析，普濟殿的龍柱風格基本上承襲自乾隆時期的成分較多。保安宮與福佑宮的龍柱出現仙人造像，此二對龍柱柱身皆為八角柱，所鑿仙人凸出柱身甚多，觀者容易察覺，由此可知，在裝飾效果上，此時期以八角柱為柱身的龍柱較明顯。

道光時期的龍柱有四對，為類型 I-3-c、I-3-d、I-4-a 與類型 II-3-c。綜觀道光時期龍柱普遍的特色有：一、造型蒼勁有力，雕鑿精煉，龍身至龍尾的曲線為 S 形。二、，礁石增多、增大。三、龍爪厚實有力，四肢鏤空雕鑿已成常態。四、龍珠帶有火炎，火舌長而分叉。五、流雲相連分布多於獨立分布。

此時期的龍柱一反嘉慶時期以仙人造像點綴，在鹿港龍山寺前殿的龍柱（類型 I-4-a）出現以動物造像（瑞獸）代替人物，該對龍柱為圓柱類，所雕鑿的動物造像浮出柱身較淺，幾乎要沉入背景之中，觀者較不容易發覺其存在。

第三節 第二期：道光十五年至光緒二十年

第二期自道光十五年（1835）至光緒二十年（1894），涵蓋時間六十年，共有十八對龍柱，主要在清代咸豐、同治、光緒年間，依據第一期的分類方式，筆者將第二期的龍柱型式分類如下表：

表 3-4 第二期龍柱分類表

類	型	式	對應作品
I（圓柱）	1	a	鹿港龍山寺拜殿龍柱
		b	臺南天壇後殿龍柱
		c	臺南天壇正殿龍柱
	2	a	臺南天壇前殿後步口通廊龍柱
	3	a	臺南興濟宮前殿龍柱
II（八角柱）	1	a	淡水龍山寺正殿龍柱
		b	艋舺清水巖前殿龍柱
		c	板橋慈惠宮二樓龍柱（1874）
	2	a	新莊武聖宮正殿龍柱
		b	艋舺清水巖正殿龍柱
		c	板橋慈惠宮二樓龍柱（1873）
	3	a	北港朝天宮正殿龍柱
		b	臺北慈聖宮正殿龍柱
		c	西螺福興宮正殿龍柱
		d	淡水龍山寺前殿龍柱
		e	士林慈誠宮前殿前步口通廊龍柱
	4	a	新莊武聖宮前殿龍柱
	5	a	臺北慈聖宮前殿龍柱

茲將第二期的龍柱類型分析如下：

I-圓柱類

I 類的龍柱有五對，依據龍身轉折的方式可分成三型，各型依據其他部位的差異，可再分成數式。

I-1：

類型 I-1 有三對相同的龍柱，依據其他部位的差異，可再分成三式。

I-1-a：鹿港龍山寺拜殿龍柱（1852）【附圖 41~43】

大邊龍柱題有「咸豐二年陽月吉立」，小邊龍柱題有「龍柱並石硨一對，弟子泰順號敬謝」（標點為筆者添加）。此對龍柱材質為泉州白石，龍身纏繞一圈，柱為圓柱。柱礎形制為八角形，疑為後世所加，柱底礁石大而且海浪雕鑄明顯。柱身雲氣相連，集中於空白處與龍腰，有仙鶴、麒麟等瑞獸造像。

龍首至膊轉折幾呈九十度，縮喉凸胸，腰至尾形制為 S 形，尾鰭明顯，龍尾擺動方向內。龍首上揚，龍角為如意角，龍口含珠，門牙明顯。龍眼長而凸，蝦眼特徵更明顯。龍鬚自龍眼下方延伸，而且相當接近龍眼，此為筆者五十五對龍柱案例中首度出現的形制。龍首鬃毛有五道，龍爪為四爪，前肢握珠，粗壯有力，龍珠火炎三條分岔，後肢握雲，另一肢內縮。

技法上，僅見四肢鏤空，流雲剔地不深，海浪為高浮雕，礁石的高浮雕程度更大。表現上，龍身貼住凸出，龍身的 S 形轉折自然流暢，其形制為本期圓柱類龍柱的主流。

I-1-b：臺南天壇後殿龍柱（1855）【附圖 44~46】

大邊龍柱題有「咸豐伍年孟冬」，小邊龍柱題有「天公壇總理董事仝敬」。此對龍柱材質為泉州白石，龍身纏繞一圈，柱為圓柱。柱礎形制為鼓形。柱底海浪雕法近似第一期的類型 I-3-b，礁石大，出現禹門，為五十五對龍柱案例中首度出現。柱身雲氣相連，集中於空白處與龍腰，鯉魚數隻分布於空白處（附圖 46），亦為首次出現。

龍首至膊幾近相連，背鰭明顯，腰至尾形制為 S 形，背鰭與尾鰭明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首翻轉九十度與龍身相接，龍角為如意角，龍口含珠，有門牙。龍眼為蝦眼且朝兩側凸出，龍鬚自龍眼下分延伸，有五道鬃毛。龍爪為三爪，前肢握珠，另一爪蒼勁有力，龍珠無火炎，後肢揚爪握雲。

技法上，僅見四肢鏤空，雲氣、海浪、礁石為高浮雕；表現上，龍身貼住凸出，龍首造型特殊，頗具特色，由出現的水族以及禹門，再加上第一期出現的瑞獸等圖像，可知圓柱類龍柱的圖像元素逐漸增加。

I-1-c：臺南天壇正殿龍柱（同治年間，1862~1874）【附圖 79~80】

大邊龍柱題有「同治紀元仲冬」，小邊龍柱題有「總理張以義、董事林文科全敬」(標點為筆者添加)。此對龍柱材質為泉州白石，龍身纏繞一圈，柱為圓柱。柱礎形制為鼓形，有植物紋飾。海浪形制近似本期的類型 II-3-a，可以推測圓柱類龍柱與八角柱類龍柱之間的交互影響。此外，海浪之上有禹門，礁石不大，柱身雲氣相連，雲紋成螺旋狀，分布於龍腰身與空白處，有人物造像。

龍首至膊的身軀相連，幾近九十度，龍胸凸出，腰至尾形制為 S 形，背鰭與尾鰭明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首微上揚，龍角為如意角，造型崢嶸，龍口寬而舌窄，上顎有牙，龍眼為蝦眼。龍鬚自龍眼下方伸展，龍首有五道鬚毛，具有層次感。龍爪為三爪，蒼勁有力，後肢伸展握雲，幾成一直線，前肢握珠，龍珠火炎簡單，握珠之前肢鏤空離柱，為之前案例所未見。

技法上，四肢、龍鬚有鏤空，海浪、礁石、雲氣為高浮雕，表現上，龍身貼柱凸出，龍身形制與本期的類型 I-1-b 相近，但氣勢更加雄健，造型更加生動活潑。

I-2：

類型 I-2 龍柱僅有一對，因此僅分為一式。

I-2-a：臺南天壇前殿後步口通廊龍柱（1861）【附圖 50~51】

大邊龍柱題有「大清咸豐辛酉麥秋吉旦立冬」，小邊龍柱題有「海澄邑青浦堡高港社職員王登高叩敬」。此對龍柱材質為泉州白石，龍身纏繞一圈，柱為圓柱，柱礎形制為鼓形。柱底海浪形制近似第一期的類型 II-3-c，柱身雲氣相連，交雜分布，近似第一期的類型 I-3-b。

龍首至膊幾進相連，腰至尾形制為 S 形，龍尾擺動方向朝內。龍首方圓上揚，龍角為如意角，龍眼圓凸，龍鬚自龍眼下分延伸，龍首有七道鬚毛。龍爪為四爪，前肢握珠，龍珠火炎粗短而分叉，後肢一肢揚爪握雲，另一肢呈九十度曲折，為五十五對龍柱案例中所僅見。

技法上，無鏤空雕鑿，流雲、海浪、礁石為高浮雕，但除礁石外，其餘幅度皆不大；表現上，龍身凸出柱身不大，整體而言，此對龍柱造型樸拙，比之本期的類型 I-1，更近清代早期之風格。此外，此對龍的柱風格表現兼具圓柱與八角柱兩類特色，可知 I、II 類龍柱之間的交互影響。

I-3 :

類型 I-3 龍柱僅有一對，因此僅分爲一式。

I-3-a：臺南興濟宮前殿龍柱（1871）【附圖 71~72】

大邊龍柱題有「同治拾年冬月立」，小邊龍柱題有「職員吳得貴、黃怡寄、陳啓芳、林安成全敬謝」（標點爲筆者添加）。此對龍柱材質爲青斗石，龍身纏繞二圈，柱爲圓柱，柱礎形制爲圓形。海浪幾無凸出，造型簡單，無礁石。雲氣團聚成塊，大部分集中於龍腰與空白處。柱身無人物造像，以吉祥物爲配景。

龍首至膊的身軀分離，無縮喉凸胸，腰至尾的形制爲弧形（C形），背鰭尖銳，尾鰭如火焰狀，擺動方向朝內。龍首方圓微向上揚，龍角爲鹿角，爲五十五對龍柱中唯一案例。龍口含珠，龍鬚離鼻，鬃毛十數道。龍爪爲四爪，粗壯有力，前肢握珠，龍珠無火炎，後肢一對皆伸展握雲。

技法上，前肢、龍鬚、龍鬃皆有鏤空，而海浪、雲氣爲淺浮雕；表現上，龍身貼柱凸出，越到尾部則越下沉，柱身圖像元素增加。整體而言，龍柱雕飾繁複，裝飾增強，在同治時期的龍柱案例中，較爲特殊。

II-八角柱類

II 類的龍柱依據龍身轉折的方式可分成五型，類型 II-1、II-2、II-3 型各有相似的龍柱，因此，必須再依據其他部位的差異，再分成數式。

此外，類型 II-1、II-2 的龍身形制類似，但轉折程度略有差異，因而分爲不同型。

II-1 :

類型 II-1 的龍柱有三對，從龍首至龍膊，龍膊至龍腰，龍腰至龍尾的轉折方式相似，但是，龍柱的各部位表現略有差異，因此，必須再分成三式。

II-1-a：淡水龍山寺正殿龍柱（1858）【附圖 47~49】

大邊龍柱題有「咸豐戊午年吉立」，小邊龍柱題有「弟子黃漢鍾、龍安、漢杰立」(標點為筆者所加)。此對龍柱材質為青斗石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱。柱礎形制為八角形。柱底海浪面積增大，礁石巨大，柱身雲氣相連，平行圍繞，部分集中成團狀。

龍首至膊相連，縮喉凸胸不明顯，腰至尾連續兩個同方向的轉折，有如一「弓」字，轉折更加劇烈，尾鰭與背鰭明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首稍長，龍角為如意角，龍口含珠，龍眼為蝦眼且往外側凸出，龍鬚自龍眼下分延伸，有五道細長的鬚毛。龍爪為四爪，前肢鏤空握珠，為五十五對龍柱案例中首度出現，另一爪蒼勁有力，龍珠火炎細長分叉，後肢揚爪握雲，另一肢內縮。

技法上，龍身、龍鬚、鬚毛、四肢、流雲、海浪、礁石、人物皆有鏤空；表現上，龍身凸出柱身更加明顯，整體風格逐漸有誇張的趨向，與前期八角柱案例比較，有明顯的變化。

II-1-b：艋舺清水巖前殿龍柱（1868）【附圖 64~65】

大邊龍柱題有「同治七年歲次戊辰臘月穀立」，小邊龍柱題有「本邑王姓諸弟子仝敬獻」。此對龍柱材質為觀音山石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱礎形制為八角形。柱底海浪凸出，層層相疊，礁石瘦長，柱身雲氣相連，平行圍繞，有人物造像。

龍首至膊的身軀相連，縮喉凸胸，腰至尾形制為弓字形，背鰭與尾鰭尾明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首平視，龍角為如意角，龍口含珠，龍眼為蝦眼，龍鬚自龍眼下方伸展，鬚毛有五道。龍爪為四爪，粗壯有力，前肢握珠，龍珠火炎短，後肢伸展握雲，另一肢內縮。

技法上，龍身、四肢、龍鬚、龍鬃、雲氣皆有鏤空，而海浪、礁石為高浮雕；表現上，龍身凸出柱身更加明顯，整體風格逐漸有誇張的趨向，然而，與本期 II-1-a 比較起來，則略顯穩重。

II-1-c：板橋慈惠宮二樓龍柱（1874）【附圖 76~78】

大邊龍柱題有「同治十三年春月穀旦」，小邊龍柱題有「舊靖邑眾弟子首事簡德萬仝敬奉」。此對龍柱材質為青斗石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱礎形制為八角形。海浪形制接近本期類型 II-3-a，礁石瘦長，柱身雲氣相連，平行圍繞，有

人物造像。

龍首至膊的身軀緊連，縮喉凸胸，腰至尾形制為弓字形，但轉折略為平緩，龍尾擺動方向內。龍首方圓平視，眼為蝦眼，龍口大張，口寬舌窄，龍鬚由龍眼下方延伸，鬚毛有五道。四肢蒼勁有力，龍爪為四爪，前肢握珠，龍珠火炎大，分叉不明顯，後肢伸展握雲，另一肢內縮。

技法上，四肢、龍鬚、龍鬃皆有鏤空，而海浪、礁石、雲氣為高浮雕；表現上，龍身貼柱凸出，尾部則略顯下沉，去除龍身著色的因素，整體觀感不若前述二對誇張。

II-2：

類型 II-2 的龍柱有三對，從龍首至龍膊，龍膊至龍腰，龍腰至龍尾的轉折方式相似，但是，龍柱的各部位表現略有差異，因此，必須再分成三式。

II-2-a：新莊武聖宮正殿龍柱（1865）【附圖 57~59】

大邊龍柱題有「同治乙丑年梅月穀旦」，小邊龍柱題有「賞戴花翎候選知府林夔國敬謝」。此對龍柱材質為泉州白石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱礎形制為八角形。柱底的海浪雕法接近本期類型 I-1-b，礁石大小與海浪搭配適宜。柱身雲氣厚實相連，平行圍繞，且集中腰部。

龍首至膊的身軀相連，龍胸凸出，腰至尾形制為弓字形，轉折較平緩，尾鰭明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首方圓平視，龍角為如意角，龍眼外凸，龍口寬闊而舌窄，有含珠，龍鬚自龍眼下方伸展，鬚毛有五道。龍爪為四爪，前肢鏤空握珠，四肢細瘦，龍珠火炎短，後肢伸展握雲，另一肢內縮。

技法上，四肢、龍鬚鏤空，雲氣、海浪、礁石皆為高浮雕；表現上，龍身貼柱凸出，整體造型樸拙無華。

II-2-b：艋舺清水巖正殿龍柱（1868）【附圖 66~67】

大邊龍柱題有「大清同治七年歲次戊辰荔月吉旦」，小邊龍柱題有「本邑卓元武功周姓眾弟子再敬奉」。此對龍柱材質為青斗石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱礎形制為八角形。海浪形制接近本期類型 II-1-b，礁石造型奇特，柱身雲氣相連，

成團塊狀，大部分圍繞於龍身，有人物造像。

龍首至膊的身軀相連，龍胸凸出，腰至尾形制為弓字形，轉折較為平緩，背鱗與尾鱗明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首表情生動，龍角為如意角，龍口寬而舌窄，有門牙，龍眼有眼窩，龍鬚自龍眼下方伸展，鬚毛有五道。龍爪為四爪，厚實有力，前肢握珠離柱，龍珠火炎短，後肢伸展握雲，另一肢內縮。

技法上，龍身、四肢、龍鬚、龍鬃皆有鏤空，而海浪、礁石、雲氣、人物為高浮雕；表現上，龍身幾乎凸出柱身，龍身動感強烈，然不失其穩重。

II-2-c：板橋慈惠宮二樓龍柱（1873）【附圖 73~75】

大邊龍柱題有「同治癸酉年仲秋」，小邊龍柱題有「龍邑林本源敬獻」。此對龍柱材質為青斗石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱礎形制為蓮瓣形，海浪形制粗獷，礁石不大，稜角多，柱身雲氣相連繚繞，大部分集中於龍身與空白處，有人物造像。

龍首至膊的身軀緊連，縮喉凸胸不明顯，腰至尾形制為弓字形，轉折較為平緩，龍尾擺動方向朝內。龍首長，翻轉貼柱，龍口含珠，龍角為如意角，眼為蝦眼，龍鬚由龍眼下方延伸，鬚毛有五道。四肢蒼勁有力，龍爪為四爪，前肢握珠，龍珠火炎大而分叉，後肢伸展握雲，另一肢內縮。

技法上，龍尾有些微鏤空，四肢、龍鬚、龍鬃皆有部分鏤空，而海浪、礁石、雲氣為高浮雕；表現上，龍身凸出，曲線較為自然，龍首造型較為特殊，與本期 I-1-b 型有異曲同工之處。

II-3：

II-3 型的龍柱有五對，從龍首至龍膊，龍膊至龍腰，龍腰至龍尾的轉折方式相似，但是，龍柱的各部位表現略有差異，因此，必須再分成五式。

II-3-a：北港朝天宮正殿龍柱（咸豐初年）⁵⁹【附圖 52~54】

此對龍柱無題字，材質為青斗石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱。柱礎形制為

⁵⁹ 斷代依據李乾朗，《北港朝天宮建築與裝飾藝術》，雲林：財團法人北港天宮，1996年5月，頁73。

八角形。柱底海浪層層交疊，紋路整齊，形制與本期類型 II-1-c 相似，礁石大。柱身雲氣相連，分布稀疏，有人物及鯉魚造像。

龍首至膊的身軀不相連，縮喉凸胸不明顯，腰至尾形制為 S 形，龍尾擺動方向朝內。龍首長而上揚，龍角為如意角，龍口含珠，龍眼具蝦眼特徵，龍鬚自龍眼下方伸展，鬃毛有五道。龍爪為四爪，前後肢皆長而有力，前肢握珠，龍珠火炎不大，後肢伸展握雲。

技法上，僅見四肢鏤空，雲氣、海浪、礁石、人物、鯉魚皆為高浮雕；表現上，龍身貼住凸出，龍身曲線流暢，轉折起伏有力，整體觀感並不誇張，而略為樸實。

II-3-b：臺北慈聖宮正殿龍柱（1866）【附圖 62~63】

大邊龍柱題有「同治丙寅秋」，小邊龍柱題有「清鑾杜姓眾弟子敬奉」。此對龍柱材質為青斗石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱礎形制為鼓形。柱底海浪簡略，礁石巨大，柱身雲氣成塊聚集，平行圍繞，並相連綿延於龍身及空白處，有人物造像。

龍首至膊的身軀相連，縮喉凸胸明顯，腰至尾的形制為 S 形，龍尾擺動方向朝內。龍首方圓微向上揚，龍角為如意角，龍口寬闊而舌窄，下唇彎曲，有含珠，龍鬚自龍眼下方伸展，鬃毛有五道。龍爪為四爪，前肢握珠，四肢粗壯厚實，龍珠無火炎，後肢伸展握雲，另一肢內縮。

技法上，龍身、四肢、龍鬚鏤空，雲氣、海浪、礁石皆為高浮雕；表現上，龍身貼住凸出，風格與前殿龍柱相異，接近本期 II-3-a 型，但柱礎與海浪又具有清代早期之特色。

II-3-c：西螺福興宮正殿龍柱（1869）【附圖 68~70】

大邊龍柱題有「同治八年孟秋立」。此對龍柱材質為青斗石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱。柱礎形制為八角形。海浪形制接近本期類型 II-1-b，礁石造型奇特多樣，柱身雲氣相連環繞，大部分集中於龍腰與空白處，有人物造像。

龍首至膊的身軀相連，龍胸凸出，腰至尾形制為 S 形，背鰭與尾鰭明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首方圓微向上揚，龍角為如意角，龍口寬，有門牙，龍眼外凸，龍鬚自龍眼下方伸展，鬃毛有五道。四肢瘦長，龍爪為四爪，前肢握珠，龍

珠火炎細長，後肢伸展握雲，另一肢內縮。

技法上，龍身、四肢、龍鬚、龍鬃、礁石皆有部分鏤空，而海浪、雲氣為高浮雕；表現上，龍身頭、腰、尾比例適當，雕飾花俏，風格表現趨向華麗。此外，題字位於尾鰭與柱頭之間，有框架，兩旁有持者⁶⁰，另一側有麒麟造像，此特色為之前案例所未見。

II-3-d：淡水龍山寺前殿龍柱（1876）【附圖 81~83】

大邊龍柱題有「光緒丙子季冬立」，小邊龍柱題有「惠邑江萬順號、永發舟、泉春舟、源順舟仝奉」（標點為筆者添加）。材質為青斗石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱礎形制為扁圓形，有植物紋飾。海浪形制接近本期類型 II-1-a，礁石幾乎凸出柱身。餘處雲氣不多，相連環繞，雲紋成螺旋狀，分布於龍腰身與空白處。有人物造像。

龍首至膊的身軀相連，龍胸凸出，腰至尾呈 S 形，背鰭與尾鰭尾明顯，龍尾擺動方向朝外。龍首方圓，微向上揚，龍角為關刀角。龍口含珠，有門牙與利齒，龍眼為蝦眼，龍鬚自龍眼下方伸展，有五道細長的鬃毛。龍爪為四爪，蒼勁有力，前肢握珠，龍珠火舌分三處延伸，各有分叉，握珠之前肢離柱，後肢伸展握雲，另一肢內縮。

技法上，龍身凸出有鏤空，龍鬃、四肢、龍鬚皆有鏤空。海浪、雲氣為高浮雕，礁石有鏤空，前例見於本期淡水龍山寺（類型 II-1-a）、士林慈誠宮（類型 II-3-e）、臺北慈聖宮（類型 II-5-a）；表現上，龍身凸出柱身甚多，不過，整體觀感穩重厚實，表現中規中矩。

II-3-e：士林慈誠宮前殿前步口通廊龍柱（1877）【附圖 84~86】

大邊龍柱題有「光緒三年歲次丁丑孟春鼓旦」，小邊龍柱題有「沐恩弟子吳姓、賴姓敬獻」（標點為筆者添加）。此對龍柱材質為青斗石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱礎形制為扁圓形，有植物紋飾。海浪形制接近本期類型 II-3-d，礁石層層

⁶⁰ 此對龍柱高約 296 公分，題字的位置位於柱頂，兩旁的持者並非仙人，麒麟的位置也很突兀，在此並無法突顯其本身的涵義，而成為一種背景的圖案裝飾。可能是題字的位置太高，為了吸引觀者的注意，而使用裝飾圖案將題字圍繞起來，以加強題字效果。關於「持者」、「象徵符號與背景」的關係可參見 E.H 貢布里希著，范景中、楊思梁、徐一維譯，《秩序感：裝飾藝術的心理學研究》，大陸：湖南科學技術，2006 年，頁 258~267。

相疊，凸出柱身甚多，柱身雲氣不多，相連環繞，分布於龍腰身與仙人之踏腳，有仙人造像。

龍首至膊的身軀相連，龍胸凸出，龍身轉折劇烈，腰至尾呈 S 形，背鰭與尾鰭尾明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首方圓，微向上揚，龍角為如意角。龍口含珠，龍眼為蝦眼，龍鬚自龍眼下方伸展，鬃毛有五道。龍爪為四爪，厚實粗壯，前肢握珠，龍珠火炎不明顯，握珠之前肢離柱，後肢伸展握雲，另一肢內縮。

技法上，龍身、龍鬃、四肢、龍鬚、礁石皆有鏤空，海浪、雲氣為高浮雕；表現上，龍身凸出柱身甚多，轉折有力，頗具氣勢。

II-4：

類型 II-4 的龍柱僅有一對，因此僅分為一式。

II-4-a：新莊武聖宮前殿後步口通廊龍柱（1865）【附圖 55~56】

大邊龍柱題有「同治乙丑年瓜月吉置」，小邊龍柱題有「信士郭子印、郭子盆全敬立」（標點為筆者添加）。此對龍柱材質疑似泉州白石，龍身纏繞近二圈，柱為八角柱。柱礎形制為八角形，有柱頭，此點為清朝龍柱少見之特徵。柱底海浪簡單，形制接近本期類型 II-1-b，礁石瘦長，柱身雲氣厚實相連，雲尾細長。

龍首至膊的身軀相連，龍胸凸出，腰至尾形制為弧形（C 形），尾鰭分五叉，狀似火焰，龍尾擺動方向朝內。龍首方圓上揚，龍角為如意角，龍口寬闊而舌窄，龍眼長而凸，龍鬚離眼稍遠，鬃毛有七道。龍爪為四爪，前肢握珠，四肢細瘦，龍珠無火炎，後肢伸展握雲，另一肢內縮。

技法上，龍身有鏤空，部分四肢、龍鬚、鬃毛有鏤空，雲氣、海浪、礁石皆為高浮雕；表現上，此對龍身貼住凸出，越到尾部越見下沉，腰至尾的轉折位於龍柱的背面，此為前所未見之形制。

II-5-a：臺北慈聖宮前殿龍柱（1866）【附圖 60~61】

大邊龍柱題有「同治伍年孟冬吉旦」，小邊龍柱題有「本街陳姓敬奉」。此對龍柱材質為青斗石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱礎形制為八角形。柱底海浪凸出，礁石外凸誇張，柱身雲氣相連而雜亂，分布稀疏，有人物造像，且數量增

多。

龍首至膊的身軀貼近，縮喉凸胸，腰至尾的形制為弧形（C形），尾鱗明顯，龍尾擺動方向朝外（本期另一例為類型 II-3-d）。龍角為如意角，龍口含珠，龍眼為蝦眼，龍鬚自龍眼下方伸展，鬚毛有五道。龍爪為四爪，蒼勁有力，前肢握珠，龍爪離柱，龍珠火炎凸出柱面，呈現立體化，後肢伸展握雲，另一肢內縮。

技法上，海浪為高浮雕，龍身、四肢、龍鬚、雲氣、礁石皆有鏤空，而龍鬚緊貼，為特別之處；表現上，龍身凸出柱身甚多，整體觀感與保安宮嘉慶時期的龍柱（第一期 II-3-a）有相似之處。

小結

先從材質分析，第二期的圓柱類龍柱材質多為泉州白石，整體表現仍尚單純簡樸，八角柱類龍柱的材質則以青斗石為主，整體表現開始走向華麗。以青斗石為材質的龍柱在第一期已經出現，然而，本期龍柱的材質與其柱身類型有極大的關聯性，大致上，圓柱類龍柱的材質以泉州白石為主；八角柱類龍柱的材質以青斗石為主。由於本期八角柱類龍柱的數量佔優勢，由此可以推知，青斗石在第二期逐漸成為龍柱材質的主流，尤其是在清同治時期，以青斗石為材質的龍柱已經成為大宗。

再由地域上來看，圓柱的分布地區集中在中、南部，八角柱的分布地區則集中於北部，承襲了第一期臺灣南、北部龍柱風格的差異的現象（表 3-5）。

表 3-5 第二期龍柱分布區域

類型\地域	北	中	南			總計
	臺北(北)	彰化(中)	雲林(南)	嘉義(南)	臺南(南)	
I 型(圓柱)	0	1	0	0	4	5
II 型(八角柱)	11	0	1	1	0	13

由表 3-5 可知，第二期龍柱的類型 I 主要分佈在中南部，類型 II 主要分佈在北部，有兩處值得注意：一、類型 I（圓柱型）龍柱的龍身凸出柱身程度逐漸增高，龍首雕鑿趨於繁複。二、此時期類型 II（八角柱型）的數量增多，集中於北部，且多數在同治時期，因廟宇之建築與整修與當時的社會背景、經濟繁榮有關，顯示當時臺灣經濟重心逐漸北移。

最後由風格觀之，咸豐時期的龍柱有五對，為類型 I-1-a、I-1-b、I-2-a、II-1-a、

II-3-a。初步觀察，臺灣北部的龍柱裝飾效果較強，南部的龍柱則比較樸拙，中部的龍柱則介於兩者之間。再者，中、南部以圓柱為主，北部以八角柱為主的分別仍然持續著，至此，龍柱柱身的方、圓無疑是臺灣龍柱分類的一個重要特徵，亦是影響風格表現的一個重要因素。

綜觀咸豐時期龍柱的特色有：一、就目前研究對象而言，仍以圓柱為主，龍身纏繞一圈。材質則以泉州白石為主。二、龍身開始走向強烈的曲線，龍身中段至尾部的轉折由似 S 形走向弓字形。三、龍首大致維持方圓，蝦眼特徵明顯。龍鬚由龍眼下方延伸，龍口含珠，有門牙，鬃毛為五道。四、四肢蒼勁有力，龍爪握珠，帶有火炎。五、龍身鏤空雕鑿亦少，然龍柱凸出柱身程度加大。六、海浪凸出，形制接近，礁石增大（高浮雕明顯）。

同治時期的龍柱有十一對，為類型 I-1-c、I-3-a、II-1-b、II-1-c、II-2-a、II-2-b、II-2-c、II-3-b、II-3-c、II-4-a、II-5-a。此時期仍然依循北部為八角柱，南部為圓柱的分別，然而，臺灣南部的龍柱的裝飾效果逐漸增強。這個時期的龍柱在形制與風格上也趨於多樣化，融合早期與中期的特色，並靈活運用，李乾朗在龍柱分期上所指的成熟期即是這個時候。

同治時期的龍柱多樣，共通性的特色雖有，但差異性也不少。綜觀同治時期龍柱的普遍特色有：一、以八角柱為主，龍身纏繞一圈。二、龍身轉折劇烈，龍身離柱，背鱗與尾鱗明顯。三、龍腰至龍尾曲線呈 S 形與弓字形。四、龍眼為蝦眼造型，龍鬚由龍眼下方延伸，龍口含珠，有門牙，鬃毛為五道。五、四肢蒼勁有力，龍爪握珠，帶有火炎。六、鏤空雕鑿普遍，龍身部分離柱。七、海浪形制接近。

光緒時期的龍柱有二對，為類型 II-3-d、類型 II-3-e。其特色大致與同治中期以後的八角柱龍柱相似，唯淡水龍山寺前殿（類型 II-3-d）的龍尾有些許差異。

第四節 第三期：明治二十八年至昭和二十年

第三期自明治二十八年（1895）至昭和二十年（1945），涵蓋時間五十一年，共有二十三對龍柱，主要在日治時期，這個時期的龍柱主要在日治時期的大正與昭和年間，明治時期只有一對。依據第一期的分類方式，筆者將第三期的龍柱型式分類如下表：

表 3-6 第三期龍柱分類表

類	型	式	對應作品
I (圓柱)	1	a	朴子配天宮前殿龍柱
		b	彰化南瑤宮後殿龍柱
		c	彰化鄭成功廟正殿龍柱
II (八角柱)	1	a	新港奉天宮前殿龍柱
		b	景美集應廟正殿龍柱
		c	景美集應廟前殿龍柱
	2	a	臺北陳德星堂前殿龍柱
		b	臺北保安宮正殿龍柱
	3	a	彰化南瑤宮正殿龍柱 彰化南瑤宮前殿龍柱
		b	臺南城隍廟前殿龍柱
		c	鹿港天后宮正殿龍柱 鹿港天后宮前殿龍柱
		d	鹿港龍山寺後殿龍柱
		e	新莊慈祐宮後殿龍柱
	4	a	桃園景福宮前殿龍柱
		b	桃園景福宮正殿龍柱
		c	士林慈誠宮前殿後步口通廊
	5	a	麥寮拱範宮前殿龍柱 麥寮拱範宮正殿龍柱
		b	土庫順天宮前殿前步口通廊龍柱 土庫順天宮前殿後步口通廊龍柱
		c	土庫順天宮正殿龍柱

茲將第三期的龍柱類型分析如下：

I-圓柱類

I 類的龍柱有三對，僅分為一型。

I-1 :

類型 I-1 類的龍柱有三對，從龍首至龍膊，龍膊至龍腰，龍腰至龍尾的轉折方式相似，但是，龍柱的各部位表現略有差異，因此必須再分成三式。

I-1-a：朴子配天宮前殿龍柱（1912）【附圖 90-92】

大邊龍柱題有「壬子冬初」，小邊龍柱題有「本街眾屠戶謝」。此對龍柱材質為觀音山石，龍身纏繞一圈，柱為圓柱，柱礎形制為扁圓形，雕有植物紋飾。海浪形制類似第二期的 II-3-a，但更為複雜，有禹門及魚、蟹等水族，礁石稜角分明。柱身雲氣相連，分布於龍身與空白處，成為仙人之踏腳。

龍首至膊的身軀相連，龍胸稍凸，龍身轉折劇烈，腰至尾形制為弓字形，背鰭與尾鰭尾明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首上揚，龍角為關刀角，龍眼為蝦眼，龍鬚自龍眼下方伸展，鬚毛有五道。龍爪為四爪，厚實粗壯，前肢握珠，龍珠火炎分叉不明顯，後肢一對伸展握雲。

技法上，龍鬚、四肢、龍鬚有鏤空，海浪、礁石、雲氣以及人物為高浮雕；表現上，龍身凸出柱身甚多，而此對龍柱的龍身形制、技法運用、裝飾圖像等，已相當接近八角柱類的龍柱。

I-1-b：彰化南瑤宮後殿龍柱（1916）【附圖 95-97】

大邊龍柱題有「大正五年仲冬吉旦」，小邊龍柱題有「嘉犁庄阮建業獻」。此對龍柱材質為觀音山石，龍身纏繞一圈，柱為圓柱，柱礎形制受到西洋影響（附圖 97）。海浪有如半圓形波浪交疊，有禹門，無水族，礁石成片狀。柱身雲氣相連，分布於龍身與空白處。

龍首至膊的身軀幾成九十度，龍胸稍凸出，龍身轉折劇烈，腰至尾形制為弓字形，背鰭與尾鰭尾明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首上揚，龍角為關刀角，龍眼為蝦眼，龍鬚近鼻，鬚毛有五道。龍爪為四爪，蒼勁有力，前肢握珠，龍珠火炎與流雲相連，後肢伸展握雲。

技法上，龍鬚、四肢、龍鬚有鏤空，海浪、流雲、礁石為高浮雕；表現上，龍身凸出柱身甚多，轉折更為劇烈，刻畫銳利，造型崢嶸，更加接近八角柱類的龍柱。

I-1-c：彰化鄭成功廟正殿龍柱（1929）【附圖 119~121】

大邊龍柱題有「昭和己巳年吉旦」，小邊龍柱題有「臺中州埔里溪南鄭錦城敬獻」。此對龍柱材質為觀音山石，龍身纏繞一圈，柱為圓柱，有扁圓狀柱頭，柱礎形制為扁圓形，有動、植物紋飾。海浪有如半圓形波浪交疊，有禹門，礁石變薄。柱身雲氣相連，主要布於龍腰身與空白處，有仙人造像。

龍首至膊的身軀相連，縮喉凸胸，龍身轉折劇烈，腰至尾形制為弓字形，背鱗與尾鱗尾明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首長，微向上揚，龍角為關刀角，龍眼為蝦眼，龍鬚自龍眼下方伸展，鬚毛有五道。龍爪為四爪，蒼勁有力，前肢握珠離柱，龍珠火炎明顯且鏤空，後肢伸展，一爪握住龍身，一爪握住流雲。

技法上，龍身有一小部分鏤空，龍鬚、龍鬚四肢、人物、禹門（礁石）有鏤空，海浪、雲氣為高浮雕；表現上，龍身凸出柱身甚多，龍首比例變大而且造形更加誇張，整體而言，風格已相當接近八角柱類龍柱。

II-八角柱類

II 類的龍柱依據龍身轉折的方式可分成五型，各型有相似的龍柱，因此，必需須依據其他部位的差異，再分成數式。此外，類型 II-3、類型 II-5 的龍柱雖分為二型，但龍身形制接近，其中大多數為福建惠安蔣氏石雕匠師的代表作品。

II-1：

類型 II-1 的龍柱有三對，從龍首至龍膊，龍膊至龍腰，龍腰至龍尾的轉折方式相似，但是，龍柱的各部位表現略有差異，因此，必須再分成三式。

II-1-a：新港奉天宮前殿龍柱（1911）【附圖 87~89】

大邊龍柱題有「明治四拾四年辛亥三月立」，小邊龍柱題有「林維朝、蘇美記、劉山谷、陳璧如、林石山、洪玉坤、柯銘維、林晉成共同寄附金四百圓」（標點為筆者添加）。此對龍柱材質為青斗石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱礎形制為扁圓形，雕有動、植物紋飾。海浪有如圓形波浪交疊，魚、蟹等水族增多，礁石稜

角分明。柱身雲氣相連，雲量增多，脫離柱身（鏤空），分布於龍身與空白處，成為仙人之踏腳，首次出現人物帶騎的造像，亦有瑞獸分布。

龍首至膊的轉折幾成九十度，龍胸凸出，腰至尾形制為弓字形，背鰭與尾鰭尾明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首變長上揚，龍角為關刀角，龍口寬而舌窄，龍眼為蝦眼，龍鬚自龍眼下方伸展，鬃毛有五道。龍爪為四爪，厚實粗壯，前肢握珠，龍珠火炎長而分叉，握珠之前肢離柱，後肢伸展握雲。

技法上，海浪為高浮雕，龍身離柱有鏤空，礁石、龍鬃、四肢、龍鬚、雲氣有鏤空；表現上，龍身轉折流暢，龍以外的圖像元素豐富，雕鑿趨於繁複，裝飾效果大幅增加，整體觀感更加華麗，日治時期的龍柱多不離此類裝飾。

II-1-b：景美集應廟正殿龍柱（1922）【附圖 101~103】

大邊龍柱題有「太歲壬戌年高挺山、高文選、高水柳同敬獻」（標點為筆者添加），小邊龍柱題有「文山郡弟子高光傳、高朝枝、高義興商店」（標點為筆者添加）。此對龍柱材質為觀音山石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱。柱礎形制為八角形，上雕吉祥物，海浪混合襲捲，形制複雜，無水族分布，有禹門，礁石不大。柱身雲氣相連繁密，分布於龍身與空白處，有仙人帶騎，也有瑞獸。

龍首至膊的身軀相連，龍胸凸出，腰至尾形制為弓字形，龍尾擺動方向朝內。龍首上揚，龍角為關刀角，龍眼為蝦眼，龍鬚自龍眼下方伸展，鬃毛有五道。龍爪為四爪，造型厚實，前肢握珠，龍珠火炎不大，後肢伸展握雲。

技法上，龍身僅有極小部分鏤空，龍鬃、四肢、龍鬚有鏤空，海浪、雲氣、礁石、瑞獸為高浮雕，仙人造像有部分鏤空；表現上，龍身凸出柱身甚多，大致貼柱環繞，配飾種類雖多，但數量較少，整體觀感不若本期 II-1-a 華麗。

II-1-c：景美集應廟前殿龍柱（1924）【附圖 104~105】

大邊龍柱題有「大正十三年梅月置」。此對龍柱材質為觀音山石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱礎為八角形，上雕紋飾。海浪混合襲捲，形制複雜，與本期類型 II-1-b 接近，海浪上有雲氣，有水族，有禹門，礁石不大。柱身有仙人帶騎，雲氣相連繁密，分布於龍身與空白處。

龍首至膊的身軀相連，龍胸凸出，腰至尾形制為 S 形，龍尾擺動方向朝內。龍首方圓，微向上揚，龍角為關刀角，龍眼為蝦眼，龍鬚自龍眼下方伸展，鬃毛

有五道。龍爪爲四爪，造型厚實，前肢握珠離柱，龍珠火炎不大，後肢伸展握雲。

技法上，龍身僅有極小部分鏤空，四肢有鏤空，龍鬚則無鏤空，而海浪、雲氣、礁石爲高浮雕，仙人造像有部分鏤空；表現上，此對龍柱風格與本期類型 II-1-b 相似。

II-2：

類型 II-2 的龍柱有二對，從龍首至龍膊，龍膊至龍腰，龍腰至龍尾的轉折方式相似，但是，龍柱的各部位表現略有差異，因此，必須再分成二式。

II-2-a：臺北陳德星堂前殿龍柱（1914）【附圖 93~94】

大邊龍柱題有「甲寅小春下浣吉旦」，小邊龍柱題有「茂松開元材教、彬琳、千萬敬獻」（標點爲筆者所加）。此對龍柱材質爲青斗石，爲現代一柱雙龍，翻天覆地之始，二龍纏繞五圈，柱爲八角柱，柱礎形制爲八角形，雕有紋飾。海浪面積因雙龍之故，佔的比例較小，上有水族分布，有禹門，礁石不大。柱身有人物帶騎，而雲氣相連，分布於龍身與空白處，成爲仙人之踏腳。

下：龍首至膊的身軀相連，龍胸凸出，龍身轉折劇烈，背鰭與尾鰭尾明顯。龍首長而上揚，前額凸出，龍角爲關刀角，龍眼爲蝦眼，龍鬚自龍眼下方伸展，鬚毛有五道。龍爪爲四爪，四肢短而粗壯，前肢握珠離柱，龍珠火炎分叉明顯，後肢伸展握雲。

上：龍首至膊的身軀相連，縮喉凸胸，龍身轉折劇烈，背鰭與尾鰭尾明顯。龍首俯視，前額凸出，龍角爲關刀角，龍眼爲蝦眼，龍口含珠，龍鬚自龍眼下方伸展。龍爪爲四爪，四肢短而粗壯，前肢踏住龍身，後肢伸展握雲。

技法上，礁石、龍鬚、四肢、龍鬚、雲氣有鏤空，海浪爲高浮雕；表現上，本期首次出現一柱雙龍制龍柱，龍身凸出柱身甚多，除龍爲主體外，配景繁複，有更加強烈的視覺觀感，然而，龍身轉折顯得急促，而失去龍身悠游的體態。

II-2-b：臺北保安宮正殿龍柱（1918）【附圖 98~100】

大邊龍柱題有「大正七年歲次戊午五月吉旦」，小邊龍柱題有「大稻埕普願街弟子鄭萬鎰獻」。此對龍柱材質爲青斗石，形制爲一柱雙龍，翻天覆地，二龍纏繞

四圈，柱爲八角柱。

柱礎形制爲八角形，雕有紋飾。海浪面積因雙龍之故，佔的比例較小，有水族分布，也有禹門，礁石成薄片狀。柱身雲氣與龍身相連，爲仙人之踏腳，有人物帶騎。

下：首至膊的身軀相連，縮喉凸胸，龍身轉折劇烈，背鰭與尾鰭尾明顯。龍首長，平視前方，前額凸出，龍角爲關刀角。龍眼爲蝦眼，龍鬚自龍眼下方伸展，鬚毛有五道。龍爪爲四爪，四肢短而粗壯，前肢握珠離柱，龍珠火炎大，後肢伸展握雲。

上：首至膊的身軀相連，縮喉凸胸，龍身轉折劇烈，背鰭與尾鰭尾明顯。龍首俯視，前額凸出，龍角爲關刀角。龍眼爲蝦眼，龍口含珠，龍鬚自龍眼下方伸展。龍爪爲四爪，四肢短而粗壯，前肢踏住龍尾，後肢伸展握雲。

技法上，礁石、龍鬚、四肢、龍鬚、雲氣有鏤空，海浪爲高浮雕；表現上，此對龍柱風格與本期類型 II-2-a 相似。

II-3：

類型 II-3 的龍柱有七對，從龍首至龍膊，龍膊至龍腰，龍腰至龍尾的轉折方式相似，但是，龍柱的各部位表現略有差異，因此，必須再分成五式。

II-3-a：彰化南瑤宮正殿龍柱（1924）【附圖 106~107】

彰化南瑤宮前殿龍柱（1930）【附圖 122~124】

彰化南瑤宮前殿與正殿龍柱形制一致，雕鑿年代接近，故二對龍柱並論。

正殿大邊龍柱題有「大正十三年瓜月吉旦」，小邊龍柱題有「臺中市樹子鄉林懋時叩謝」。前殿大邊龍柱題有「昭和五年桂月吉旦」，小邊龍柱題有「□媽會員一同」。

此對龍柱材質爲青斗石，龍身纏繞一圈，柱爲八角柱，柱頭形制受到西方柱式影響，柱礎形制爲八角形，上雕水族或動物紋飾。海浪似半圓形波浪交疊，有水族與禹門，礁石不明顯，柱身雲氣成爲點綴，仙人帶騎繁密。

龍首至膊的身軀不相連，縮喉凸胸，腰至尾形制爲弓字型，龍尾擺動方向朝內。龍首異常龐大，龍角爲關刀角，龍眼爲蝦眼，龍鬚根部粗壯，自龍眼下方伸展，有六道鬚毛（前殿龍柱鬚毛爲五道）。龍爪爲四爪，蒼勁有力，前肢握珠離柱，

龍珠無火炎，後肢伸展握雲。

技法上，龍身並無鏤空，龍鬃、龍鬚、四肢、礁石有鏤空，雲氣與人物造像小部分鏤空，海浪為高浮雕；表現上，龍身凸出柱身甚多，整體而言，此二對龍柱高大而且造型誇張。

II-3-b：臺南城隍廟前殿龍柱（大正時期）【附圖 113~115】

大邊龍柱題有「府評議員黃欣敬獻」，小邊龍柱題有「州協議會員吳森玉奉獻」。此對龍柱材質為觀音山石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱頭受西方愛奧尼克柱式（Ionic）影響，柱礎為八角形，有動、植物紋飾。海浪似半圓形波浪交疊，有禹門，礁石成片狀。柱身雲氣不多，有仙人造像，主要布於龍身與空白處。

龍首至膊的身軀相連，縮喉凸胸，龍身轉折劇烈，腰至尾形制為弓字形，背鰭與尾鰭尾明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首長、額凸，微向上揚，龍角為如意角。龍眼為蝦眼，龍鬚根部粗壯，自龍眼後方伸展，鬃毛有五道。龍爪為四爪，蒼勁有力，後肢伸展握雲，前肢握珠離柱，龍珠火炎明顯且鏤空。

技法上，龍鬃、四肢、人物、禹門（礁石）有鏤空，龍鬚無鏤空。海浪、雲氣、人物為高浮雕；表現上，龍身貼柱凸出，體態勻稱，配飾位置與數量適中，雖華麗但不浮誇，搭配西式柱頭，亦增加其可看性。

II-3-c：鹿港天后宮正殿龍柱（1933）【附圖 131~133】

鹿港天后宮前殿龍柱（1936）【附圖 134~136】

鹿港天后宮前殿與正殿龍柱形制一致，雕鑿年代接近，故二對龍柱並論。

正殿龍柱柱身無題字。前殿大邊龍柱題有「丙子年梅月臺中市樹子腳林昌、林福、林何氏嬌敬獻」（標點為筆者添加）。

此二對龍柱材質為青斗石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱頭不似傳統型式，可能受到西式柱頭影響。柱礎為八角形，有水族、動、植物紋飾。海浪似半圓形波浪交疊，有禹門，水族繁多，礁石變薄。柱身雲氣成為點綴，相連環繞，主要布於龍腰身與空白處，仙人造像繁密。

龍首至膊的身軀相連，縮喉凸胸，龍身轉折劇烈，腰至尾形制為弓字形，背鰭與尾鰭尾明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首長，額凸，微向上揚，龍角為如意角（亦接近關刀角）。龍眼為蝦眼，龍鬚粗壯，自龍眼根部延伸，主要的鬃毛有五道。

龍爪爲四爪，粗壯有力，前肢握珠，龍爪離柱，龍珠火炎有二道分叉，明顯且鏤空，後肢伸展握雲。

技法上，龍身並無鏤空，龍鬚、龍鬃、四肢、雲氣、人物部分鏤空，海浪爲高浮雕；表現上，龍身凸出柱身甚多，整體風格接近本期類型 II-3-a，然而，龍身體態較爲勻稱。

II-3-d：鹿港龍山寺後殿龍柱（1936）【附圖 137~139】

此對龍柱柱身無題字。材質爲觀音山石，龍身纏繞一圈，柱爲八角柱，無柱頭。柱礎爲八角形，有各種紋飾。海浪似半圓形波浪交疊，有禹門，水族繁多，不見其他礁石，雲氣相連環繞，主要布於龍身以外的空白處。柱身有仙人造像，但不明顯，裝飾性不如上述二對龍柱。

龍首至膊的身軀相連，有明顯的縮喉凸胸，龍身轉折劇烈，腰至尾形制爲弓字形，背鰭與尾鰭尾明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首長，微向上揚，額凸，龍角爲如意角，龍眼爲蝦眼，龍鬚根部粗壯，自龍眼下方延伸，主要的鬃毛有五道。龍爪爲四爪，粗壯有力，前肢握珠，龍爪離柱，龍珠火炎有三道分叉，明顯且鏤空，後肢平直伸展握雲。

技法上，龍身並無鏤空，龍鬚、龍鬃、四肢、人物鏤空，雲氣則少部分鏤空。海浪爲高浮雕；表現上，龍身貼柱凸出，體態勻稱，相對而言，龍首比例大，此爲本期龍柱主要的特色之一。

II-3-e：新莊慈祐宮後殿龍柱（1936）【附圖 140~142】

大邊龍柱題有「昭和丙子年重修」，小邊龍柱題有「荷月天貺節穀旦」。此對龍柱材質爲青斗石，龍身纏繞一圈。柱爲八角柱。柱礎形制爲八角形，柱頭形制亦爲八角形。海浪形似圓形，相互交疊，有禹門、水族，礁石成片狀。柱身雲氣成爲點綴，主要布於龍身與空白處，有仙人帶騎。

龍首至膊的身軀相連，縮喉凸胸，龍身轉折劇烈，腰至尾形制爲弓字形，背鰭與尾鰭尾明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首長、額凸，微向上揚，龍角爲關刀角，龍眼爲蝦眼，龍口寬而舌窄，龍鬚自龍眼下方伸展，有五道厚實鬃毛。龍爪爲四爪，粗壯有力，前肢握珠離柱，龍珠火炎鏤空，後肢伸展握雲。

技法上，龍身無鏤空，龍鬚、龍鬃、四肢、人物鏤空。海浪、礁石、雲氣爲

高浮雕；表現上，龍身凸出柱身甚多，造型崢嶸，線條犀利，成為吸引觀眾視覺的焦點。

II-4：

類型 II-4 的龍柱有三對，從龍首至龍膊，龍膊至龍腰，龍腰至龍尾的轉折方式相似，但是，龍柱的各部位表現略有差異，因此，必須再分成三式。

II-4-a：桃園景福宮前殿龍柱（1925）【附圖 108~110】

大邊龍柱題有「大正十四年乙丑冬月」，小邊龍柱題有「新興邱連水敬獻」。此對龍柱材質為觀音山石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱礎形制為八角形。海浪混合襲捲，形制複雜，類似第二期的類型 I-1-a，有水族分布，礁石為片狀，層次增多，柱身雲氣相連繁密，與仙人分布於龍身與空白處，有仙人帶騎。

龍首至膊的身軀相連，縮喉凸胸，腰至尾形制為弓字形，龍尾擺動方向朝內。龍首長而上揚，龍角為關刀角，龍眼為蝦眼，龍鬚自龍眼下方伸展，鬃毛有五道。龍爪為四爪，造型蒼勁有力，前肢握珠離柱，龍珠火炎大，後肢伸展握雲。

技法上，龍身、龍鬃、四肢有鏤空，海浪、雲氣、礁石為高浮雕，仙人造像則有部分鏤空；表現上，龍身凸出柱身甚多，圖像元素豐富，雕鑿趨於繁複，裝飾效果大幅增加，整體觀感更加華麗。

II-4-b：桃園景福宮正殿龍柱（1925）【附圖 111~112】

大邊龍柱題有「乙丑大正十四年秋月」，小邊龍柱題有「埔頭趙玉牒敬奉」。此對龍柱材質為觀音山石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱礎形制為八角形。海浪混合襲捲，形制複雜，與本期類型 II-4-a 相似，有水族分布，礁石成片狀。柱身雲氣多而繁密聚集，與仙人分布於龍身與空白處，有仙人帶騎，柱上有小龍纏繞。

龍首至膊的身軀分離，縮喉凸胸，腰至尾形制為弓字形，龍尾擺動方向朝內。龍首誇張而上揚，龍角為關刀角，龍眼為蝦眼，龍鬚自龍眼下方伸展，鬃毛有五道。龍爪為四爪，造型蒼勁有力，後肢伸展握雲，前肢握珠離柱，龍珠火炎大。

技法上，四肢鏤空，海浪、雲氣、礁石為高浮雕；表現上，圖像元素豐富，

雕鑿繁複，然而，技法多為高浮雕，裝飾效果略遜前殿龍柱。

II-4-c：士林慈誠宮前殿後步口通廊龍柱（1928）【附圖 116~118】

大邊龍柱題有「昭和戊辰年改築」，小邊龍柱題有「改築會計林阿嬰敬獻」。此對龍柱材質為觀音山石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱礎為八角形，有蓮瓣造型柱頭。海浪似半圓形波浪交疊，形制複雜，礁石成片狀。柱身雲氣繁複，與人物相連環繞，分布於龍身與空白處。

龍首至膊的身軀相連，縮喉凸胸，龍身轉折劇烈，腰至尾形制為弓字形，背鱗與尾鱗尾明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首方圓，微向上揚，龍角為關刀角，龍眼為蝦眼，龍鬚自龍眼後方伸展，鬃毛有五道。龍爪為四爪，蒼勁有力，前肢握珠離柱，龍珠火炎明顯且鏤空，後肢伸展握雲。

技法上，龍身、四肢、人物、禹門（礁石）有部分鏤空，海浪、雲氣為高浮雕；表現上，龍身凸出柱身甚多，圖像元素豐富，雕鑿繁複，增加裝飾效果，整體觀感華麗。

II-5：

類型 II-5 的龍柱有五對，從龍首至龍膊，龍膊至龍腰，龍腰至龍尾的轉折方式相似，但是，龍柱的各部位表現略有差異，因此，必須再分成三式。

II-5-a：麥寮拱範宮前殿龍柱（1932）【附圖 125~127】

麥寮拱範宮正殿龍柱（1932）【附圖 128~130】

麥寮拱範宮前殿與正殿龍柱形制一致，雕鑿年代接近，故二對龍柱並論。

前殿大邊龍柱題有「壬申年」，小邊龍柱題有「領男暨孫仝奉獻」。正殿大邊龍柱題有「壬申立」，小邊龍柱題有「領男 仁麼、金崁、深根、金虎、金城，孫 華尹、華國」（標點為筆者添加）。

此二對龍柱材質為觀音山石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱。前殿龍柱柱頭為蓮瓣形，正殿龍柱柱頭之形制則受西方柯林斯式（Corinthian）柱式影響。柱礎形制為八角形，朝上一面雕有唐草紋飾，側面雕有有動物、水族等紋飾。海浪似半圓形波浪交疊，有禹門，水族繁多，礁石成片狀。柱身雲氣相連環繞，多為仙人

之踏腳，主要布於龍身以外的空白處，有人物帶騎。

龍首至膊的身軀幾乎相連，有明顯的縮喉凸胸，龍身轉折劇烈，腰至尾形制為弓字形，背鱗與尾鱗尾明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首長而上揚，額凸，前殿龍首的龍角為如意角，正殿龍首的龍角為關刀角。龍眼為蝦眼，龍鬚根部粗壯，自龍眼下方延伸，主要的鬚毛有五道。龍爪為四爪，粗壯有力，前肢握珠，龍爪離柱，龍珠火炎為透雕，有二道分叉，後肢伸展握雲。

技法上，龍身並無鏤空，龍鬚、龍鬃、四肢、人物、雲氣鏤空，海浪為高浮雕；表現上，龍身凸出柱身甚多，整體風格接近本期類型 II-3-a，然而，龍身體態較為勻稱。

II-5-b：土庫順天宮前殿前步口通廊龍柱（1936）【附圖 143~144】

土庫順天宮前殿後步口通廊龍柱（1936）【附圖 145~146】

土庫順天宮前殿二對龍柱形制一致，雕鑿年代一樣，故二對龍柱並論。

前步口通廊大邊龍柱題有「昭和丙子年孟秋吉旦」，小邊龍柱題有「鹿寮眾弟子敬獻」。後步口通廊大邊龍柱題有「昭和丙子年孟秋吉旦」，小邊龍柱題有「豐原蔣泉和琢造、鹿寮眾弟子敬獻」（標點為筆者添加）。

此二對龍柱材質為觀音山石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱頭為泥塑，柱礎形制為八角形，有水族、瑞獸、動物紋飾。海浪似半圓形波浪交疊（前殿後步口通廊龍柱的海浪較為複雜），有禹門與水族，礁石成片狀。柱身雲氣相連環繞，主要布於龍腰身與空白處，仙人造像繁密。

龍首至膊的身軀緊密相接，縮喉凸胸，龍身轉折劇烈，腰至尾形制為弓字形，背鱗與尾鱗尾明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首長而上揚，額凸，口寬舌窄，龍角為如意角。龍眼為蝦眼，龍鬚自龍眼根部延伸，主要的鬚毛有五道。龍爪為四爪，蒼勁有力，前肢握珠離柱，龍珠火炎分叉明顯且鏤空，後肢伸展握雲。

技法上，龍身並無鏤空，龍鬚、龍鬃、四肢、人物鏤空，雲氣多為高浮雕，僅有少部分鏤空。海浪、礁石皆為高浮雕；表現上，龍身凸出柱身甚多，龍首誇大，整體風格接近本期類型 II-3-a。

II-5-c：土庫順天宮正殿龍柱（1936）【附圖 147~148】

大邊龍柱題有「昭和丙子年孟秋吉置」，小邊龍柱題有「溪心弟子吳懷、吳清

敬獻」(標點為筆者添加)。此對龍柱材質為觀音山石，龍身纏繞一圈，柱為八角柱，柱頭為蓮瓣形泥塑，柱礎形制為八角形，有水族、瑞獸、動物紋飾。海浪形制複雜，有如圓形波浪相互交疊，有禹門及水族，礁石為片狀。柱身雲氣不若前殿龍柱繁密，主要布於龍腰身與空白處，有仙人造像。

龍首至膊的身軀相連，縮喉凸胸，龍身轉折劇烈，腰至尾形制為弓字形，背鰭與尾鰭尾明顯，龍尾擺動方向朝內。龍首長而上揚，額凸，龍角為關刀角，龍眼為蝦眼，龍鬚自龍眼下方伸展，鬚毛有五道。龍爪為四爪，蒼勁有力，前肢握珠離柱，龍珠火炎明顯且鏤空，後肢伸展握雲。

技法上，龍身極小部分鏤空(尾部)，龍鬚、龍鬃、四肢、人物鏤空，海浪、礁石、雲氣為高浮雕；表現上，龍身凸出柱身甚多，龍首誇大，整體風格接近本期類型 II-3-a。此外，此龍柱的題字為書卷造型，兩旁有持者，以鏤空方式雕鑿。

小結

先由材質來分析，筆者所蒐集的案例中，本期龍柱材質不見泉州白石，而以觀音山石與青斗石為主。圓柱類龍柱材質皆為觀音山石；八角柱類龍柱則兩種皆有，但以觀音山石數量佔優勢，由此可知臺灣自產的石材被大量採用。不可否認的，這與當時的政治、社會環境有關，然而也不能忽視材質的特性。觀音山石適合鏤空雕鑿，因此能夠取代青斗石，成為龍柱材質的主流。

再從地域上來看，圓柱的分布地區集中在中、南部，數量僅有三對，八角柱的分布地區則集中於北部，承襲了第一期臺灣南、北部龍柱圓柱與八角柱差異的現象，因此，筆者亦仍將臺灣龍柱分成圓柱型與八角柱型兩大類，表列如下：

表 3-7 第三期龍柱分布區域

類型\地域	北		中	南			總計
	臺北(北)	桃園(北)	彰化(中)	雲林(南)	嘉義(南)	臺南(南)	
I 型(圓柱)	0	0	2	0	1	0	3
II 型(八角柱)	6	2	5	5	1	1	20

由表 3-7 可知第三期圓柱型的龍柱已非主流，分部區域都在彰化以南；八角柱型的龍柱成為主流，南北分布呈現五五之勢。再者，大正時期與昭和時期所立的龍柱各佔了半數，顯示大正時期以後臺灣的政經局勢趨於穩定，廟宇的重建與整修多於此時進行。

最後由風格表現觀之，第三期的龍柱包含明治、大正、昭和三個時期，因明治時期僅有一例，故納入大正時期討論。大正時期（含明治時期）的龍柱有十一對，為類型 I-1-a、I-1-b、II-1-a、II-1-b、II-1-c、II-2-a、II-2-b、II-3-a 的彰化南瑤宮正殿龍柱、II-3-b、II-4-a、II-4-b。柱身為圓柱有二對，分別位於嘉義與彰化，從地域性來看仍是集中在中、南部；柱身為八角柱有九對，位於臺北縣市有四對，桃園市有二對，彰化縣有一對，嘉義縣有一對，台南市有一對。從地域性來看則是集中在北部。這個時期出現兩例同柱翻天覆地式的龍柱（類型 II-2-a、II-2-b）。

大正時期龍柱的特色有：一、以八角柱為主，龍身纏繞一圈。二、柱礎大多為八角型柱礎。三、海浪多為半圓形波浪相互交疊，雕鑿制式化。四、龍喉內縮、龍胸外凸，龍首變長，額頭凸出明顯。五、龍身急劇轉折，多呈弓字型，龍身離柱鏤空，背鱗與尾鱗明顯。六、龍眼為蝦眼，龍鬚根部粗壯，由龍眼下方延伸，鬚毛為五道。七、四肢蒼勁有力，後肢伸展，絕少藏於龍身下，前肢握珠離柱，帶有火炎，此時龍柱的四肢伸展趨向於制式化。八、礁石、流雲、人物鏤空雕鑿普遍。此外，本期有一案例的柱礎形制受到西式風格的影響⁶¹。

昭和時期的龍柱有十二對，為類型 I-1-c、II-3-a 的彰化南瑤宮前殿龍柱、II-3-c（2對）、II-3-d、II-3-e、II-4-c、II-5-a（2對）、II-5-b（2對）、II-5-c。柱身為圓柱僅有一對，位於彰化縣；柱身為八角柱有十一對，臺北縣市有二對，彰化縣有四對，雲林縣有五對，由此可知，昭和時期以圓柱為柱身的龍柱在數量上更少，而以八角柱為主流。

昭和時期的龍柱特色大致與大正時期類似，另外，不同於大正時期的部份是，龍柱具有柱頭的數量增加，其表現大多為中西混合式⁶²；

⁶¹ 類型 I-1-b 的柱礎形制與紋樣。

⁶² 日治時期有明顯的西式柱頭風格的有：II-3-d（愛奧尼克式）；II-5-a（柯林斯式）。影響較不明顯的有：II-3-a（2對）、II-3-b（2對）。泥塑柱頭有：II-5-b（2對）。

第五節 結語

一、廟宇建築與歷史背景

由第一節的龍柱分期可以明確的發現三處中斷，究其因，吾人可先由當時的歷史背景、經濟發展進行初探，以尋其合理的解釋。

(一) 乾隆五十年至五十九年 (1785~1894)

乾隆五十一年(1786)臺灣發生林爽文事件，於乾隆五十三年(1788)平定⁶³。這次事件歷時橫跨三年，勢力幾乎遍及臺灣島的西部(從新竹至屏東)，由於事件牽連之廣，各籍移民之漢人協助清軍勦亂之事蹟較多，因此各地有平定林爽文之亂的碑記或義民廟有清廷御賜匾額⁶⁴。林爽文事件的發生當然與政治因素有關，而當時的社會風氣敗壞，貪官橫行亦是重要的社會背景因素⁶⁵。除此之外，臺灣民變械鬥亦多，這些資料皆可見諸於史冊。林爽文事件發生後，對當時的社會也造成

⁶³ 「林爽文，平和人，來臺，居大里杙莊，乾隆 48 年有嚴烟者自平和來，傳天地會，爽文客之…五十一年七月，官府嚴緝捕；黨人乃紛紛入大里杙，謀起事；爽文欲止，而勢莫可遏…二十九日，進攻彰化，下之。十二月朔，黨人王作下竹塹，殺詢簡張芝馨。眾擁爽文為盟主，尊故明，建元天順，駐彰化縣署…未幾而南路莊大田亦起…於五十二年正月，遣水師提督黃仕簡，率金門、銅山之兵二千入鹿耳門……海壇總兵郝壯猶、副將徐鼎士亦以兵至。仕簡檄大紀取諸羅，復之；郝壯猶取鳳山。三月鳳山取而復失……五月十五日，常青令出師…不利…六月二十四日，以魏大斌率千五百人援諸羅，至鹿仔草(在今嘉義縣)而敗…八月，廣東副都督傅清額，江寧將軍永慶各以兵至。長青仍屯府城，恒瑞援兵亦不敢進…十月二十九日，福康安軍九千至鹿港。十一月初四，站於彰化之八卦山，大敗爽文軍，遂復彰化…二十四日，福康安至丁臺莊(在今臺中縣)，爽文夜攻，互有死傷。翌日，清軍拼力博戰，爽文不支…十二月初五日，清軍迫集集，爽文不守，走小半天(在今南投縣)…五十三年正月初四，爽文走老衢崎(在今苗栗縣)，為鄉人所執，以獻清軍。二十四日，莊大猷走琅嶠(在今屏東縣)，清軍至，拒戰不勝，亦被執。旋磔大田於郡；檻爽文、嚴烟、劉升等於京，均死之。」臺灣省文獻會編，《臺灣史》，臺北：眾文圖書公司，1984 年 4 月再版，頁 411~413。

⁶⁴ 諸如：臺南赤崁樓前的〈御製剿滅臺灣逆賊生擒林爽文記事語〉、〈御製平定臺灣二十功臣像贊序〉、〈御製福康安奏報生擒莊大田紀事語〉、〈御製平定臺灣告成熟河文廟碑文〉、〈御製剿滅臺灣逆賊生擒林爽文紀事語〉、〈命於臺灣建福康安等功臣生祠，詩以誌事〉。何培夫，《臺灣地區現存碑碣圖誌-台南市(上)》，臺北：國立中央圖書館臺灣分館，1999 年 6 月初版，頁 98~110。

⁶⁵ 由全臺各地的碑記可見一二。諸如臺北縣新莊市三山國王廟乾隆十五年〈嚴禁差役藉端苛派擾民碑記〉、臺南市大南門碑林乾隆十五年〈嚴禁徵收錮弊碑記〉、臺中縣岸裡國小乾隆二十七年〈嚴禁阻斷水圳碑記〉、臺南市大南門碑林乾隆三十二年〈嚴禁棍徒藉屍嚇騙差查勒索碑記〉、臺南市大南門碑林乾隆五十三年〈示禁海口章程〉、鹿港三山國王廟乾隆五十五年〈嚴禁鹿港廳口胥役重索規費碑記〉、臺南市水仙宮嘉慶元年〈嚴禁海口陋規碑記〉。資料來源：臺灣大學圖書館數位典藏計畫，<http://www.lib.ntu.edu.tw/>，2007 年 10 月 20 日。

了相當大的影響。由於戰區幾乎蔓延整個臺灣西部，對當時以農為生的百姓造成莫大的損失。之後，於乾隆六十年（1795）發生陳周全事件，影響亦遍及臺灣中南部，因此，這十數年間臺灣民間無力興建或重修寺廟，屬合理之推測。

（二）道光十五年至二十四年（1835~1844）

乾隆以後吏治不安，社會風氣敗壞，民亂械鬥亦層出不窮⁶⁶，加以鴉片流入，不僅毒害百姓，亦使得大量銀元外流，積弊日深。道光二十一年（1841）秋七月，英艦窺視基隆，游弋沿海，滋擾臺灣，為清軍擊沉，道光二十二（1842）年春二月英船復犯大安港⁶⁷。此十年之間，臺灣內憂外患不斷，重大事件接連發生，嚴重影響民間生計，因此，此十年間臺灣民間無力興建或重修寺廟，亦屬合理之推測。

（三）光緒十一年至明治三十七年（1885~1904）

清末時期，積弊已深，加以臺灣問題國際化，內憂外患接連不斷，光緒二十一年（1895）臺灣割讓日本，該年五月，臺灣人民自立為民主國，巡撫唐景崧為大總統，日軍於鼎底澳（臺北貢寮鄉）上陸，臺灣本島義軍反抗，日軍展開一連串的鎮壓，至該年九月日軍入安平，臺灣民主國亡。此後臺灣各地義民風起雲湧，群起反抗，日軍除以武力鎮壓為主外，另一方面竭盡全力建立其殖民體系。由此可知這段時間，臺灣民間無力於整建廟宇，且戰亂之後民生凋敝，需休養生息，因此，直到大正時期，廟宇整建之風才再度興盛起來。

二、臺灣龍柱的類型與風格

根據上述分析，在龍柱的風格與類型方面，筆者將臺灣的龍柱分為三大期探討，各期龍柱並非全部都具有相同的風格表現，因此，仍需要再進行比對，以釐清臺灣廟宇龍柱風格之演變。

先由材質分析，第一期的龍柱以泉州白石為主流；第二期的龍柱以青斗石為

⁶⁶ 連橫，《臺灣通史》卷三〈經營紀〉，臺灣省文獻委員會，1992年3月，頁82~89。

⁶⁷ 同註58，頁89~91。

主流；第三期的龍柱以觀音山石為主流，此差別亦可說明龍柱雕鑿技法的演變。泉州白石不適合鏤空雕鑿，因此，材質為泉州白石的龍柱難有華麗的表現，再搭配其色澤，使龍柱看起來質樸無華。青斗石色澤墨綠，越撫摸越見其光澤，加上適合鏤空雕鑿，使得以青斗石為石材的龍看起來栩栩如生，技巧與搭配景物皆達到高峰。觀音山石色澤灰黑，質軟且易鏤空雕鑿，這樣的特性使得以觀音山石為石材的龍柱表現更加華麗，龍首與龍身的表現也更加的誇張。

再從龍柱的分布地域來看，第一期以類型 I 為主，至第二期的類型 I、類型 II 並重，最後於第三期以類型 II 為主流。由此可以看出臺灣傳統石雕龍柱中，類型 I 與類型 II 之間勢力的消長：由第一期以中、南部為主的類型 I，至第二期中、南部為類型 I，北部為類型 II 的各擅勝場，到第三期以南、北部均以類型 II 為主流而告一段落。

最後由風格表現觀之，從第一期龍柱的形態樸拙，絕少人物、瑞獸、水族，龍身凸出柱身淺，雲與海浪簡單，龍首方圓而鏤空少。至第二期類型 I 與類型 II 各有特色，且龍身形態多樣化，諸如人物、瑞獸、水族的變化增多，龍首漸長，雕鑿趨於繁複，龍身轉折加遽，鏤空雕鑿增多。最後於第三期可以發現類型 I 的龍身轉折、凸出柱身的程度已與類型 II 的龍柱接近，已經脫離了第一期類型 I 龍柱的特色。第三期類型 II 的龍身轉折與凸出柱身程度基本上沿襲第二期的表現，但不若第二期差異性大。

由本章之探討，可以看出臺灣傳統石雕龍柱由樸拙走向華麗表現的過程，而第三期則首度出現一柱雕有雙龍的形制，為近代雙龍式「翻天覆地」龍柱的鼻祖⁶⁸。事實上，目前廟宇中的龍柱仍然沿襲一柱「翻天覆地」式的形制，隨著廟宇格局變大，龍柱也隨之增大，此類型龍柱在雙龍之間又需放人物、瑞獸、水族、花鳥等裝飾，因此在技法上施以大量的鏤空雕鑿，逐漸走向造型誇張而變化纖細。

⁶⁸ 李乾朗，《臺灣廟宇裝飾：精雕細琢》，臺北：傳藝中心籌備處，2001年，頁86。

第四章 鹿港天后宮後殿龍柱風格考

序言

石雕是廟宇建築裝飾重要的一環，也是臺灣傳統藝術的瑰寶，常出現的部位是前殿的入口處，包括門枕石、抱鼓石、石獅、龍柱、花鳥柱、壁堵與御路等，當我們走入廟宇的時候，龍柱可以說是廟宇建築第一眼的觀感。探討龍柱之前，必須先對龍柱有基本的了解，因此，第三章探討臺灣龍柱的類型與分期，以為本章探討之依據。

由前章探討得知，各時期龍柱有其主要特色，由於時代的變化，加上各種因素的影響，使得龍柱的表現由單純走向多樣，且在後期的龍柱表現上出現了前期的特徵。依照筆者對臺灣龍柱的分期，可以發現各期存在著幾種典型風格，各期的龍柱就在這些典型風格之下變化。值得注意的是，這些風格樣式並非各自獨特存在，它們之間不僅有部份雷同，而且前後期之間有著傳承與演變。

由於臺灣自清代以來歷經三個政權的統治，使得廟宇石雕作品的年款受到塗改與毀壞，在龍柱作品中也經常發現，甚至有「舊作新刻」等情形。前人斷定龍柱年代的依據，除了風格表現以外，主要是以龍柱上的題字為主，然而，當龍柱的風格表現與題字年代不能互相對應時，便產生問題。

筆者在調查鹿港天后宮石雕裝飾之際，發現後殿龍柱的造型古樸，一般都認為是咸豐年間的作品。然而，觀其柱身之題字為「彰化市林榮春敬獻」，彰化市於昭和八年（1933）才定名⁶⁹，與龍柱的時代風格有所出入，因此，在判斷龍柱的雕刻年代時，便不能以題字為唯一依據，除了尋找文獻紀錄以及相關人員訪談之外，還必須將此對龍柱的風格與有確切年代的龍柱進行比對，才能得出正確的結論。

第一節 鹿港天后宮後殿龍柱

鹿港天后宮共有三對龍柱，分別位於前殿、正殿及後殿（表 4-1）。

前殿龍柱與正殿龍柱屬於龍柱分期第三期的類型 II-3，兩對皆為蔣馨家族的作品，前殿龍柱為蔣文華所做，外型為八角柱盤單龍；正殿龍柱為蔣文水所做，

⁶⁹ 彰化師大地理系編，《彰化市志》，彰化市公所出版，1997年8月，頁487。

外型亦是八角柱盤單龍。後殿龍柱為圓柱盤單龍，但年代與作者無文獻資料可考，觀其形式，若以李乾朗的龍柱分期，應屬成熟期以前，鹿港天后宮的官方認定也僅寫「應為咸豐年間」，因此，要斷定比較可考的年代，必須由龍柱的風格比對與題字的研究著手。

表 4-1 鹿港天后宮的龍柱

龍柱位置	前殿前步口廊	正殿	後殿二樓
圖示			
雕做匠師	蔣文華	蔣文水	未知
年代	昭和十一年(1936)	昭和八年(1933)	未確定
材質	青斗石	青斗石	泉州白石

《圖畫見聞誌》記載：「畫龍者折出三停，分成九似，窮游泳蜿蜒之妙，得回蟠升降之宜。」三停即是「自首至膊，膊至腰，腰至尾也。」九似即是「角似鹿、頭似駝、眼似鬼、項似蛇、腹似蜃、鱗似魚、爪似鷹、掌似虎、耳似牛也。」但書中亦記載：「前論三停九似，亦以人多不識真龍。先匠所遺傳授之法。」⁷⁰由此可知「三停九似」為畫龍之口訣。臺灣匠師所流傳的雕龍口訣也有「九像」之說，九像是指「一畫鹿角二蝦眼，三畫狗鼻四牛嘴，五畫獅鬃六蛇身，七畫魚鱗八火炎，九畫雞爪。」⁷¹比較兩者，雖有差異，但要求的不外乎是龍的形狀、流線、肢體表現不可太誇張，龍身不可有太突兀的動作。

⁷⁰ 同註 50。

⁷¹ 同註 52。。

依據上述特徵，分析鹿港天后宮後殿龍柱，可以將龍柱的構成分成四個區域（表 4-2），九似或九像之說則依各部位討論。因此，筆者按時代、形式（風格）、技法與材質四個因素，由上一節筆者分析的五十五對龍柱中，取形制相似、材質相同，且有確實雕作年代的彰化孔廟大成殿龍柱（第一期類型 I-3-d）與鹿港龍山寺拜殿龍柱（第二期類型 I-1-a）為比照對象，以為探討依據。

表 4-2 鹿港天后宮後殿龍柱分區

	D		D	
	C		C	
	B		B	
	A		A	
鹿港天后宮 後殿龍柱		彰化孔廟 大成殿龍柱		鹿港龍山寺 拜殿龍柱

第二節 彰化孔廟大成殿龍柱與鹿港龍山寺拜殿龍柱

一、彰化孔廟大成殿龍柱

清雍正元年（1723），彰化設縣，為清朝統治以來，所設的第四個縣，清雍正四年（1726），由知縣張鎬主事，聘請大陸匠師，由大陸將建築材料船運來臺，創建彰化孔子廟。創建之初已具有相當規模，彰化孔廟面向南，中為大成殿，兩側為東西廡，前為通道、大成門（戟門），東為義路，西為禮門，前有櫺星門，後為崇聖祠，右為明倫堂，堂後為學廡。其後經歷多次的增建與整修，成就現在的規模，茲將歷代增建與整修詳列如表 4-3。

表 4-3 彰化孔廟重建與整修記要

年代	整修概要
清雍正四年（1726）	知縣張鎬聘請大陸漳州、泉州、潮州師父，由大陸將建築材料船運來臺，創建彰化孔子廟。建之時規模已具，中為大成殿，兩側為東西廡，前為甬道、大成門（戟門），東為義路，西為禮門，前有櫺星門，後為崇聖祠，右為明倫堂，堂後為學廡。
清乾隆十六年（1751）	知縣程運青捐修，旋以他故中輟。
清乾隆十八年（1753）	同知署縣事王鶚繼續籌措修建，因經費不足，僅修建櫺星門。
清乾隆二十四年（1759）	知縣張世珍重修，砌甬道以磚，移禮門、義路於櫺星門外，鑿泮池，外為照牆，護以短垣，明倫堂仍故址，增高二尺餘。堂右建白沙書院，其後訓導署，後左教育署等均予以更新。
清乾隆二十七年（1762）	知縣胡邦翰續修。
清乾隆五十一年（1786）	明倫堂與學署等建築在林爽文事件中均遭焚毀。
清嘉慶二年（1797）	歲貢鄭士模修建孔子廟，但明倫堂與學署仍缺，並未完全。
清嘉慶十六年（1811）	知縣楊桂森加以修建，於大成殿前加了月臺與石欄杆，在東西廡及櫺星門間則砌築矮牆將之聯繫起來，造登瀛橋於泮池上，改建明倫堂於廟左。此外又制定禮樂器、招份生，教以樂舞，自是春秋丁際，禮樂蓋彬彬焉。
清嘉慶十七年（1812）	職員王松修泮池。
清嘉慶二十一年（1816）	知縣吳性誠於明倫堂舊址興建文昌祠（祠後舊有井，道光十一年修聖廟遂掩蓋），並更新白沙書院，院後建教諭署。原欲於原學署舊址興建奎光閣，但因費用不足而中止。
清道光四年（1824）	教諭蔡克全刻臥碑，置於明倫堂左側，又建福德祠於明倫堂大門內左側。
清道光十年（1830）	知縣託克通阿與李廷璧率諸仕紳捐資重修，增高正殿舊址二尺二寸，殿高原制二尺七寸。殿前改用石龍柱二支，石柱凡二十支；露臺增高二尺二寸，護以石欄。此外並增建崇聖祠舊址二尺二寸，祠高原制一尺五寸。東西廡增高原制八寸，址高二尺二寸。其餘門牆以次增高。崇聖祠畔，左建名宦祠，右建鄉賢祠。加建廂房，左為禮器庫，右為樂器庫，廟周圍築牆垣，以為聯絡。
日昭和八年（1933）	重修大成門（戟門）與櫺星門。但日人為使臺人徹底皇民化，藉市

	街改正之由，拆除白沙書院，並拆毀禮門、義路、泮池、宮牆等。
民國四十一年（1952）	曾略事重修。現存之彰化孔子廟，僅留原規模之三分之二左右。
民國六十七年（1978）	據原狀重修，並於民國七十二年（1983 年）列為國家一級古蹟，民國八十八年（1999 年）經歷九二一大震，大成殿正面兩隅柱外傾。
資料來源：《彰化縣志》與行政院文建會孔廟文化資訊網 ⁷²	

彰化孔廟的石雕龍柱僅有一對，位於彰化孔廟大成殿（正殿），為泉州白石所雕之蟠龍柱（圖 2），柱型為圓柱，為第一期的 I-3-d 型，左右雙龍形制皆為頭下尾上，根據《彰化縣志》所記載，其雕刻年代為道光十年（1830）。

二、鹿港龍山寺拜殿龍柱

鹿港龍山寺共有三對龍柱，分別位於五門殿（前殿）、大殿（正殿）前之拜殿及後殿（表 4-4）。

表 4-4 鹿港龍山寺的龍柱

龍柱位置	五門殿前步口廊	拜殿	後殿
圖示			
雕做匠師	未知	未知	張金山
年代	道光十一年（1831）	咸豐二年（1852）	昭和十一年（1936）
材質	泉州白石	泉州白石	觀音山石

⁷² 周璽，《彰化縣志》，臺灣省文獻委員會，1993 年 6 月，頁 113~114。

行政院文化建設委員會孔廟文化資訊網，http://confucius.cca.gov.tw/temple/temple06_7.htm，2007 年 7 月 15 日查閱。

五門殿的龍柱為圓柱盤單龍，為第一期的 I-4-a 型，左右作翻天覆地式，其年代由重修史料及造型判斷，為道光十一年（1831）所作。拜殿龍柱亦為圓柱盤單龍，為第二期的 I-1-a 型，年代為咸豐二年（1852），龍柱上有年代及敬獻者之提字。後殿龍柱為昭和十一年（1936）重修時所雕刻的作品，數於八角柱盤單龍，為第三期的 II-3-d，由蔣馨的女婿張金山承作。

清朝時，以「龍山寺」為名的廟宇，在臺灣較著名的總共有五座，其中最早創建的是臺南龍山寺（雍正年間），其次是萬華的龍山寺（乾隆三年，1738）、鳳山龍山寺（乾隆年間）、鹿港龍山寺（乾隆五十一年，1786），最晚的是淡水龍山寺（咸豐八年，1858）。

鹿港龍山寺相傳建立於明永曆年間（1646~1661），泉州先民移民來臺時，自安海龍山寺迎請觀音菩薩佛像，於鹿仔港舊河道邊結廬為寺（舊地名「暗街仔」，今大有街，目前巷內存有一塊「唵嘛呢叭彌吽」碑）。現址為乾隆五十一年遷建⁷³，文獻記載的龍山寺創建年代為乾隆五十一年⁷⁴（1786）。茲將鹿港龍山寺歷代重修紀錄詳列如表 4-5。

表 4-5 鹿港龍山寺重修記要

年代	整修概要
乾隆五十七年 (1795)	龍山寺的建築物於乾隆五十七年（1792 年）地震受損後，林文濬統籌工程事宜，工程進行中，卻遭逢乾隆六十年（1795 年）陳周全事件，使龍山寺的修繕工程因而暫時停工。此次修繕何時完成，未有史料記載，但從嘉慶三年（1798 年）由信士溫陵（泉州）劉華堂及澎江（澎湖）許克敬獻一對石獅予龍山寺，應可研判此次修繕工程於嘉慶三年已告一段落。
道光九年 (1829)	日茂行後代林廷璋及八郊人士率眾修建，士紳王景福董鳩工，道光十一年（1831）二月落成，並留「重修龍山寺記」石碑鑲於廟內。重修後的龍山寺為三進二院的格局，並具備山門、五門殿、戲臺、正殿及後殿。
咸豐二年 (1852)	道光二十八年（1848）臺灣中部發生大地震，當時龍山寺的拜殿受損，咸豐二年（1852）重修拜殿，將其前檐柱更換成石柱，並雕刻一對龍柱於拜殿。至咸豐八年（1858）完成龍山寺的重修，鄉紳獻匾「慈靈顯應」、「普濟群生」，置於正殿。咸豐九年（1859）龍山寺派人至浙江鑄鐘，古鐘銘文記載參與修之郊商行號及士紳芳名，運回龍山寺安置。
大正十年 (1921)	後殿遭到回祿之災，龍山寺文物神像付之一炬，僅存石觀音像下半身半截、基座、手部及十八羅漢之伏虎尊者，昭和三年（1928）再請福州師傅重新雕刻另外十七尊羅漢神像。昭和十一年（1936）重建後殿，至昭和十三年（1938）十二月完成。
民國四十六年 (1957)	龍山寺管理人黃秋等人倡議重修，並請鹿港郭新林匠師重繪正殿，民國四十九年成立龍山寺管理委員會，進行整修，由鹿港大木匠師施水龍主持，民國五十三年完成龍山寺山門、五門殿及戲臺之重修，五門殿及戲臺的彩繪仍由郭新林主持。

⁷³ 陳仕賢，《龍山聽韻-鹿港龍山寺》，鹿水文史工作室，頁 30，2004 年 10 月。

⁷⁴ 周璽，《彰化縣志》〈祀典志〉記載：「前大殿祀觀音、佛祖，後殿祀北極上帝，在鹿港。乾隆五十一年，泉州七邑士民公建。」周璽，《彰化縣志》，臺灣省文獻委員會，1993 年 6 月，頁 158。

民國六十一年 (1972)	山門外呈新建一座九龍池，民國七十二年拆除。
民國六十七年 (1978)	重修兩廊完成。
民國七十五年 (1986)	政府進行全面修復。至民國七十九年申報完工。
民國九十年 (2001)~	民國八十八年九月二十一日臺灣發生「九二一」大地震，龍山寺山門木柱位移，正殿屋脊斷裂，山花嚴重受損，後殿屋面坍塌，由政府結合地方人士成立「龍山寺修復委員會」，於民國九十年動工，迄今尚未完成。
資料來源：《鹿港鎮志》 ⁷⁵ 、《龍山聽韻-鹿港龍山寺》 ⁷⁶ 。	

⁷⁵ 鹿港鎮志纂修委員會編，《鹿港鎮志-地理篇》，鹿港：鹿港鎮公所，2000年6月，頁31~49。

⁷⁶ 同註73，頁30~49。

第三節 鹿港天后宮後殿龍柱的風格分析

本章將鹿港天后宮後殿龍柱分成四個區域，比對其他年代確切且形制風格相近之龍柱，分析其風格，以探討鹿港天后宮後殿龍柱的風格與雕刻年代。其分區對應如表 4-2，各區比對之部位如表 4-6。

表 4-6 各區比對部位

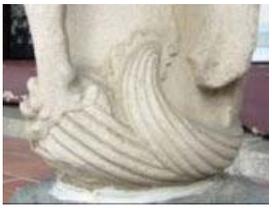
區域	構成元素				
A	海浪	礁石	水族	前肢	
B	龍首（含鬚與鬃毛）	龍身	龍喉與龍胸	龍鱗	握珠方式
C	龍身	龍尾	後肢	動物	雲氣
D	柱頭				

A 區

按照龍柱的構成，A 區包含的部位有四個，分別是海浪、礁石、水族、前肢等四項。

1. 海浪

表 4-7 海浪部位比對

	鹿港天后宮後殿龍柱	彰化孔廟大成殿龍柱	鹿港龍山寺拜殿龍柱
角度 1			
角度 2			

筆者已於前章探討過，不同時期的龍柱，海浪部份的雕鑄會有差異，從表 4-7

的角度 2 來看，彰化孔廟大成殿龍柱的海浪形式似半圓，一波接著一波，排列整齊。鹿港龍山寺拜殿龍柱的海浪較接近完整的圓形，各波海浪混合襲捲，無明顯的連接，雖然海浪的刻痕相似，但海浪的形制則有很大的差異。

鹿港天后宮後殿龍柱下方海浪的形制與鹿港龍山寺拜殿龍柱接近，各波海浪混合襲捲，也無明顯的連接，僅在海浪邊緣有些微差異，鹿港龍山寺拜殿龍柱的海浪，每波皆有浪花（海浪邊緣之鋸齒狀），鹿港天后宮後殿龍柱僅在收尾部分出現。

再觀海浪之收尾，孔廟大成殿的龍柱下端海浪尾端上捲，濺出水花；鹿港天后宮後殿龍柱下端的海浪尾端呈螺旋狀，融於海浪之中，所濺出的水花的形狀有如火焰，差異甚大。鹿港龍山寺拜殿的海浪則無顯著收尾。

2. 礁石

表 4-8 礁石部位比對

	鹿港天后宮後殿龍柱	彰化孔廟大成殿龍柱	鹿港龍山寺拜殿龍柱
角度 1			
角度 2			

從角度 1、2 觀察，鹿港天后宮後殿龍柱礁石直立，沒有明顯的稜角，礁石立於海浪之上，礁石與海浪一上一下，區分明顯。礁石的表面圓滑，沒有明顯的鑿痕，且礁石凸出柱身較小。彰化孔廟大成殿龍柱的礁石造型多變，由角度 1 觀察，礁石形狀介於方圓之間，表面粗糙，有明顯的橫向鑿痕。由角度 2 觀察，有二塊礁石，造型長而直，表面有明顯的縱向鑿痕，此二根龍柱的礁石從外型、雕刻方式比較，差異甚大。

鹿港龍山寺拜殿龍柱礁石的稜角明顯，海浪掩於其後，礁石的表面粗糙，有明顯的斜向鑿痕。礁石凸出柱身較多。由角度 2 觀察，鑿痕則變為縱向，海浪亦掩於礁石之後。

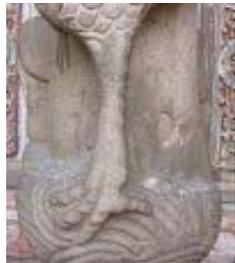
比較此三對龍柱的礁石，鹿港天后宮後殿龍柱與彰化孔廟大成殿龍柱的礁石外型與雕鑿方式差異甚大；相較於此，鹿港天后宮後殿龍柱與鹿港龍山寺拜殿龍柱的礁石外型相似，皆為上寬下窄，位置與數量一致，但雕鑿方式相異。

3. 水族

三對龍柱在 A 區皆無水族出現。

4. 前肢

表 4-9 前肢與龍爪部位比對

	鹿港天后宮後殿龍柱	彰化孔廟大成殿龍柱	鹿港龍山寺拜殿龍柱
角度 1			
角度 2			

三對龍柱的前肢均為鏤空雕鑿，由外型看，彰化孔廟大成殿龍柱與鹿港龍山寺拜殿龍柱較為相似，均為上寬下窄，鹿港天后宮後殿龍柱的上肢造型與另二對比較則相異，為上寬、中窄、下寬之造型。

再觀龍爪，鹿港天后宮後殿龍柱的龍爪有五爪（但僅握珠之右肢五爪皆現），較細瘦，龍爪表現較無力。彰化孔廟大成殿龍柱的龍爪有四爪，在三根龍柱中顯

得最雄渾有力，爪背各指節凸出，龍爪末端尖銳。鹿港龍山寺拜殿龍柱的龍爪有四爪，雄壯有力，爪背關節凸出明顯。

接著，將 A 區的分析以表 4-10、表 4-11 呈現。

表 4-10 A 區風格比對簡表

A 區		海浪	礁石	水族	前肢
	鹿港天后宮後殿龍柱	○	△	○	×
孔廟大成殿龍柱	×	×	○	△	
鹿港龍山寺拜殿龍柱	○	△	○	△	

註：打○者形制與風格大致相似；打△者形制相似，風格相異；打×者形制與風格皆異。

表 4-11 A 區風格比對說明

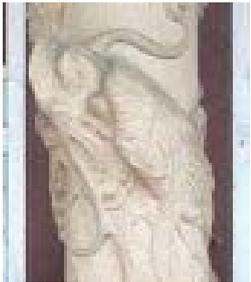
A 區		海浪	礁石	水族	前肢
	鹿港天后宮後殿龍柱	相似，但海浪有收尾。	形制相似	無	相異
孔廟大成殿龍柱	相異	相異	無	形制相似，風格相異。	
鹿港龍山寺拜殿龍柱	相似，但海浪無收尾。	形制相似	無	形制相似，風格相異。	

B 區

按照龍柱的圖案構成，B 區包含的部位有七個，分別是龍首、龍鬚、龍鬃毛、龍身、龍喉與龍胸、龍鱗、握珠方式等七項。

1. 龍首、龍鬚與鬃毛

表 4-12 龍首部位比對

	鹿港天后宮後殿龍柱	彰化孔廟大成殿龍柱	鹿港龍山寺拜殿龍柱
角度 1			



(1) 鹿港天后宮後殿龍柱

龍鼻扁而圓，與龍口距離短。龍口邊緣圓而平滑。龍眼長而凸，龍角平直，分節明顯。龍鬚由眼下方延伸，緊貼龍身與柱身，末端捲曲，但有部分以透雕技法雕鑿。龍首的鬃毛較平直，有五個分叉，開叉較為延後，飄揚情況不明顯，五個分叉的鬃毛尾部擴散分開。龍口含珠，開口較小，上顎有兩顆門牙，口中圓珠露出較少。下顎僅有兩顆尖形龍牙，今已斷裂。

(2) 彰化孔廟大成殿龍柱

龍鼻較高，與龍口距離稍長，龍口邊緣平滑，呈波浪狀。龍眼稍短而凸，龍角短直，分節最明顯。龍鬚粗且離眼較遠，彎曲角度大，末端捲曲。龍首的鬃毛有五個分叉，五束鬃毛呈飄揚狀，顯得靈活，且鬃毛分布有層次之分別。龍口開口最大，沒有門牙，口中無圓珠，但龍口底部有圓形痕跡，推測過去有含珠之可能，下顎有牙齒及兩顆尖形龍牙，今已斷裂。

(3) 鹿港龍山寺拜殿龍柱

龍鼻最高，與龍口距離稍長，龍口邊緣平滑，呈波浪狀。龍眼長而凸，龍角尾端彎曲明顯。龍鬚緊貼龍身與柱身，沒有透雕，末端無捲曲。龍首的鬃毛有五

個分叉，開叉較早，且作飄揚狀，五個分叉的鬃毛尾部擴散分開，分開程度較寬廣。龍口開口較大，有兩顆門牙，口中含珠，露出較多。下顎有牙齒及兩顆尖形龍牙，今已斷裂。

2. 龍身

表 4-13 龍身部位比對

	鹿港天后宮後殿龍柱	彰化孔廟大成殿龍柱	鹿港龍山寺拜殿龍柱
角度 1			
角度 2			

(1) 鹿港天后宮後殿龍柱

龍身上的背鳍挺立於龍身，顯得強而有力。龍身較圓，繞柱一圈向上，鱗片雕鑄明顯。雲紋環繞遮掩部分龍身，雲紋的線條不多，部分有螺旋狀，部分非螺旋狀，而是由中間凸出。

(2) 彰化孔廟大成殿龍柱

背鳍明顯而覆身，龍身繞柱一圈向上，鱗片雕鑄較不明顯。此對龍柱雲氣最少，呈螺旋狀，刻畫靈活。

(3) 鹿港龍山寺拜殿龍柱

背鱗覆身但較小，龍身繞柱一圈向上，鱗片雕鑄較不明顯。雲紋環繞掩蓋龍身大部，雲紋的線條明顯，呈螺旋狀，看起來多而雜。

3. 龍喉與龍胸

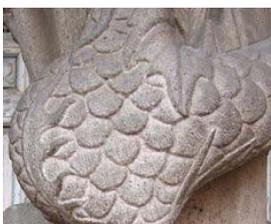
表 4-14 龍喉與龍胸部位比對

	鹿港天后宮後殿龍柱	彰化孔廟大成殿龍柱	鹿港龍山寺拜殿龍柱
角度 1			

鹿港龍山寺拜殿龍柱的縮喉凸胸之形制最明顯，鹿港天后宮後殿龍柱次之，彰化孔廟大成殿龍柱縮喉凸胸最不明顯。

4. 龍鱗

表 4-15 龍鱗比對

	鹿港天后宮後殿龍柱	彰化孔廟大成殿龍柱	鹿港龍山寺拜殿龍柱
角度 1			

三對龍柱中，鹿港天后宮後殿龍柱的鱗片雕鑄最明顯，孔廟大成殿龍柱與鹿港龍山寺拜殿龍柱的鱗片雕鑄比較不明顯。再從龍鱗的排列方式來看，孔廟大成

殿龍柱與鹿港龍山寺拜殿龍柱的鱗片接近橫向排列，鹿港天后宮後殿龍柱的鱗片接近縱向排列。

5. 握珠方式

表 4-16 握珠方式比對

	鹿港天后宮後殿龍柱	彰化孔廟大成殿龍柱	鹿港龍山寺拜殿龍柱
角度 1			
角度 2			

鹿港天后宮後殿龍柱龍爪為五爪，龍珠最小，珠上有同心圓紋樣，握珠方式接近鹿港龍山寺拜殿龍柱，然而，握珠的前肢與龍珠的雕刻風格有差異。孔廟大成殿龍柱的龍爪為四爪，由正面角度觀察，只見龍爪，不見龍珠，與另二者比較，差異最大。鹿港龍山寺拜殿龍柱龍爪為四爪，龍珠最大，上有圓形鑿痕。

接著，將 B 區的分析以表 4-17、表 4-18 呈現。

表 4-17 B 區風格比對簡表

B 區	部位/風格	龍首	龍鬚	龍鬃毛	龍身	龍喉與 龍胸	龍鱗	握珠方式
	鹿港天后宮後殿龍柱	△	○	△	△	△	×	△
	孔廟大成殿龍柱	×	×	△	△	△	△	×
	鹿港龍山寺拜殿龍柱	△	○	△	△	△	△	△

註：打○者形制與風格大致相似；打△者形制相似，風格相異；打×者形制與風格皆異。

表 4-18 B 區風格比對說明

	部位/風格	龍首	龍鬚	龍鬃毛	龍身	龍喉與龍胸	龍鱗	握珠方式
B 區	鹿港天后宮後殿龍柱	相似，但龍角有異異，且下顎僅有兩顆牙。	伸展方式相似，龍鬚部分透雕。	五鬃，粗短且規律擺動。(雕刻風格有異)	纏繞一圈向上，雲氣造型類似，龍背鰭挺立。	次之	雕鑄明顯	五爪握珠形制相似，風格相異。
	孔廟大成殿龍柱	相異	相異	五鬃，細長且呈飄揚狀。(雕刻風格有異)	纏繞一圈向上，雲氣最少，龍背鰭貼身。	最不明顯	雕鑄不明顯，排列方向相似。	相似四爪握珠
	鹿港龍山寺拜殿龍柱	相似，但龍角有異，且下顎有兩顆尖牙及其它牙齒。	伸展方式相似，龍鬚緊貼柱心。	五鬃，飄散不規則，顯得靈活。(雕刻風格有異)	纏繞一圈向上，雲氣多而不類似，龍背鰭貼身。	最明顯	雕鑄不明顯，排列方向相似。	四爪握珠形制相似，風格相異。

C 區

按照龍柱的圖案構成，C 區包含的部位有五個，分別是龍身、龍尾、後肢、動物、雲氣等五項。

1. 龍身與龍尾

表 4-19 龍身與龍尾部位比對

	鹿港天后宮後殿龍柱	彰化孔廟大成殿龍柱	鹿港龍山寺拜殿龍柱
角度 1			

(1) 鹿港天后宮後殿龍柱

龍身末段呈 S 形，曲線平緩，轉折較不明顯，立體感不強，部分龍身隱在雲紋之下，尾鱗明顯，龍尾擺動方向朝內，與鹿港龍山寺拜殿龍柱一樣。柱身雲紋環繞較規律，造型類似。

(2) 彰化孔廟大成殿龍柱

龍身末段呈弧形，轉折明顯，立體感強於鹿港天后宮後殿龍柱，龍尾擺動方向朝外，尾鱗捲曲上揚，造型亦不相同。柱身雲紋最少，零散分布。

(3) 鹿港龍山寺拜殿龍柱

龍身末段呈 S 形，轉折明顯，呈現較強的立體感，尾鱗較不明顯，龍尾擺動方向朝內。柱身雲紋環繞較不規律，造型各別差異較大。

2. 龍爪與後肢

表 4-20 後肢與龍爪部位比對

	鹿港天后宮後殿龍柱	彰化孔廟大成殿龍柱	鹿港龍山寺拜殿龍柱
角度 1			
角度 2			

鹿港天后宮後殿龍柱龍的後肢緊貼柱身，不使用鏤空雕鑿，龍爪併攏，抓住

雲氣，但整體看來爪勁稍弱。鹿港龍山寺拜殿龍柱的後肢離開柱身，以鏤空方式雕鑿，龍爪抓住雲氣，顯得蒼勁有力。彰化孔廟大成殿龍柱的後肢最粗，以鏤空方式雕鑿，龍爪指節凸出，握住雲氣，相較於鹿港龍山寺拜殿龍柱，爪勁亦弱。

3. 動物

表 4-21 動物

	鹿港天后宮後殿龍柱	彰化孔廟大成殿龍柱	鹿港龍山寺拜殿龍柱
大邊			
小邊			

鹿港天后宮後殿大邊龍柱有水鳥，小邊龍柱有麒麟。彰化孔廟大成殿大邊龍柱與小邊龍柱皆無雕鑿動物。鹿港龍山寺拜殿大邊龍柱雕鑿水鳥、麒麟，小邊龍柱則雕鑿龜。

4. 雲氣

表 4-22 雲氣

	鹿港天后宮後殿龍柱	彰化孔廟大成殿龍柱	鹿港龍山寺拜殿龍柱
角度 1			



鹿港天后宮後殿龍柱雲氣較多，規律分布，造型一致，剔地較淺。彰化孔廟大成殿龍柱雲氣較稀少，剔地較深。鹿港龍山寺拜殿龍柱雲氣多，但環繞較不規律，因此，三對龍柱的流雲造型各別差異較大。

接著，將 C 區的分析以表 4-23、表 4-24 呈現。

表 4-23 C 區風格比對簡表

C 區	部位/風格	龍身	後肢	龍尾	動物	雲氣
	鹿港天后宮後殿龍柱	△	△	○	○	×
	孔廟大成殿龍柱	×	×	×	×	×
	鹿港龍山寺拜殿龍柱	△	△	○	○	×

註：打○者形制與風格大致相似；打△者形制相似，風格相異；打×者形制與風格皆異。

表 4-24 C 區風格比對說明

C 區	部位/風格	龍身	後肢	龍尾	動物	雲氣
	鹿港天后宮後殿龍柱	龍身曲折為 S 形，立體感不強。	形制相似	收尾方向一致，尾鱗相似。	有水鳥與麒麟。	較多，規律分布，造型一致。
	孔廟大成殿龍柱	龍身曲折明顯（C 形），立體感強。	相異	收尾方向相反，尾鱗相異。	無	稀少
	鹿港龍山寺拜殿龍柱	龍身曲折為 S 形，立體感強。	形制相似	收尾方向一致，尾鱗相似。	有水鳥、麒麟與龜。	較多，不規律分布。

D 區

D 區包含的部位僅有柱頭一項。

1. 柱頭

表 4-25 柱頭

	鹿港天后宮後殿龍柱	彰化孔廟大成殿龍柱	鹿港龍山寺拜殿龍柱
角度 1			

鹿港天后宮後殿龍柱有柱頭，柱頭為蓮瓣形。柱頭的材質與龍柱不搭調，有可能是重建時所增。彰化孔廟大成殿龍柱與鹿港龍山寺拜殿龍柱皆無柱頭。

接著，將上述的分析以表 4-26、表 4-27 呈現。

表 4-26 D 區風格比對簡表

D 區	部位/風格	柱頭
	鹿港天后宮後殿龍柱	×
	孔廟大成殿龍柱	○
	鹿港龍山寺拜殿龍柱	○

註：打○者形制與風格大致相似；打△者形制相似，風格相異；打×者形制與風格皆異。

表 4-27 D 區風格比對說明

D 區	部位/風格	柱頭
	鹿港天后宮後殿龍柱	有（金瓜型）
	孔廟大成殿龍柱	無
	鹿港龍山寺拜殿龍柱	無

第四節 結語

本章探討，將鹿港天后宮後殿左邊龍柱分為四區：A、B、C、D。由這四區的風格表現與其它時期的龍柱做比較，藉此尋找出同異點，以界定該龍柱之年代。首先歸納上述之內容，以表格呈現，再藉此判斷龍柱的年代，然有些疑點，在比較之後，必須再提出探討，以求更精確的結果。本章探探的三對龍柱形制皆為圓柱盤單龍，且頭下尾上，未做翻天覆地式。

A 區的比對結果，鹿港天后宮後殿龍柱與鹿港龍山寺拜殿龍柱有二處相似，一處相異，一處形制相似但風格相異；與孔廟大成殿龍柱比對，有一處相似，三處相異。

B 區的比對結果，鹿港天后宮後殿龍柱與鹿港龍山寺拜殿龍柱有一處相似，一處相異，五處形制相似但風格相異；與孔廟大成殿龍柱比對，有零處相似，四處相異，三處形制相似但風格相異。

C 區的比對結果，鹿港天后宮後殿龍柱與鹿港龍山寺拜殿龍柱有二處相似，一處相異，二處形制相似但風格相異；與孔廟大成殿龍柱比對，有零處相似，五處相異。

D 區的比對結果，鹿港天后宮後殿龍柱與鹿港龍山寺拜殿龍柱有零處相似，一處相異；與孔廟大成殿龍柱比對，有零處相似，一處相異。

比對結果，鹿港天后宮後殿龍柱與鹿港龍山寺拜殿龍柱共有五處相似，四處相異，八處形制相似但風格相異；與孔廟大成殿龍柱比對，共有一處相似，十三處相異，三處形制相似但風格相異。

歸納前述，先從材質上看，鹿港天后宮後殿龍柱為泉州白石（花崗岩），比較可能出現的年代為第二期以前。再從風格上看，與彰化孔廟大成殿龍柱（第一期類型 I-3-d）、鹿港龍山寺拜殿龍柱（第二期類型 I-1-a）相比較，鹿港天后宮後殿龍柱與鹿港龍山寺拜殿的龍柱在風格表現上較為接近。因此年代應接近鹿港龍山寺拜殿龍柱。且自筆者所分類的五十五對龍柱中，自鹿港龍山寺拜殿龍柱以後，就無相似的龍柱類型，因此，初步推測鹿港天后宮後殿龍柱之雕作年代在咸豐年間。

第五章 鹿港天后宮後殿龍柱題字考

序言

經由風格比對，鹿港天后宮後殿龍柱的雕刻年代應為咸豐年間，但在比對龍柱時，亦發現多項疑點。首先，龍柱的落款全文「彰化市林榮春敬獻」中，「彰化市」為昭和八年（1933）以後才有的行政區域⁷⁷，與龍柱風格判定的年代相差太遠，倘若落款與龍柱同時雕成，那麼後殿龍柱就有可能是仿古作品。

再者，筆者在天后宮前殿石柱發現與後殿龍柱相似度極高的落款，大邊石柱落款全文為「彰化市北門林榮春敬獻」，小邊石柱落款全文為「彰化市北門林本童敬獻」。這兩則落款提供二項重要的訊息：捐獻者林榮春的居住地及相關人士林本童。最重要的是石柱上刻有年款「丁丑年孟春」為憑證。依據鹿港天后宮的重修紀錄，日治晚期至今有三次重大的整修，從年款證明可以釐清部分事實。

最後，鹿港天后宮後殿龍柱的風格為清代咸豐時期，然而鹿港天后宮並無咸豐年間的落款，由筆者調查彰化縣古蹟類廟宇的資料中，於鹿港龍山寺正殿龍柱上查得咸豐年間的落款，大邊題有：「咸豐二年陽月吉立」；小邊題有：「弟子泰順號敬謝，龍柱並石硨一對」。此對龍柱落款的書風、敬語與天后宮後殿龍柱差異性很高，若從此面進行分析，亦難有所突破，因此，筆者預計從落款的內容進行探討，將全文分成「地名」、「人名」、「敬語」三部份探討。地名的探討對象為「彰化市」（含北門）；人名的探討對象為「林榮春（含林本童）」；敬語的探討對象為「敬獻」。

第一節 「彰化市」考略

彰化市隸屬於彰化縣，彰化縣位於臺灣本島西部中段，在漢人移入之前，屬於平埔族洪雅族與巴布薩族的生活領域⁷⁸。彰化原名「半線」，清初屬諸羅縣管轄，古地名「半線」係採自平埔族-巴布薩族（Babuza）「半線社」的語音翻譯，後來改為「彰化」，是因清朝政府為「顯彰皇化」政策之意。此外，嘉慶二十一年福建

⁷⁷ 彰化師大地理系編，《彰化市志》，彰化：彰化市公所出版，1997年8月，頁487。

⁷⁸ 施添福，《臺灣地名辭書》·〈卷十一彰化縣〉，臺北：國史館臺灣文獻館，2004年12月初版，頁1。

巡撫王紹蘭，在建縣碑記中，亦有「保城保民『彰』聖天子丕昌海嶼之『化』」等句。日治時期定名為彰化市，至今未變。至於另一名「磺溪」係彰化的文人喜用的雅名，名稱由來眾說紛紜，目前尚未有定論。

一、地理環境

（一）典籍記載的彰化市

《彰化縣志》記載：「...在臺灣府北，陸程二百餘里。縣東負山，西面海，東西距九十餘里，南北延袤一百二十里。東至平林仔庄七十五里，西至大海二十五里，南至虎溪與嘉義縣北交界七十里，北至大甲溪與淡水廳南交界五十里。東不盡內山，西不盡大海。...」這段敘述為彰化縣在雍正元年設縣時的疆界，當時的縣治（今日的彰化市），於雍正十二年才在街巷外遍植荊竹為城，分東、西、南、北四門，嘉慶二年於四門增建城樓。嘉慶十四年居民捐建土城，後以磚替代。彰化城建畢，東門名為樂耕門，西門名為慶豐門，南門名為宣平門，北門名為共辰門⁷⁹。

（二）彰化市現況

今日的彰化市位於彰化縣東北部，東北以貓羅、大肚溪鄰接臺中縣的烏日鄉、大肚鄉，境內東南部地勢較高，為八卦臺地的北端，北側是大肚溪南岸河階地，西麓為彰化平原。彰化縣內與彰化市接壤的行政區域有東邊的芬園鄉，西邊的和美鎮、福興鄉，南邊的花壇鄉、秀水鄉，總面積達 65.69 平方公里（圖 5-1）。

彰化市可分成兩個地形區—東南部的八卦臺地以及西北、東北部的平原。八卦山臺地在三萬至五十萬年前為大肚溪的河床，經過地層的褶曲與斷層活動之後，原來的河床隆升為臺地，最高點在東南部的銀行山（壽樂山、水越臺或二崩坎山），海拔二百三十二公尺，西北隅的八卦山則降為九十七公尺。西北與東北部的平原係大肚溪及八卦臺地之坑谷搬運來的礫、砂、泥所堆積及沿海的淺水地區

⁷⁹ 周璽，《彰化縣志》，臺灣省文獻委員會，1993年6月，頁5、36。

隆起所成的沖積層⁸⁰。

經緯度方面，極東點位於東經 120°37'，與芬園、烏日兩鄉交界；極西點位於東經 120°30'，與和美鎮、秀水鄉交界；極南點位於北緯 24°2'，與花壇、芬園兩鄉交界；極北點位於北緯 24°7'，與和美鎮、大肚鄉交界。全區位於北回歸線以北，氣候上屬副熱帶。

彰化市位居臺灣西部的交通要衝，縱貫鐵路海、山二線於此交會，並有縱貫公路、高速公路並行而過。縣道方面，以彰化市為中心，向南投、草屯；和美、新港；鹿港、線西；溪湖、二林；員林、田中方面發出，構成便利的交通網。(圖 5-2)



圖 5-1 彰化縣區域圖⁸¹



圖 5-2 彰化縣交通網⁸²

二、歷史沿革

(一) 明鄭時期 (1683 年以前)

《彰化縣志》記載：「彰化縣，故屬諸羅半線（諸羅即今嘉義縣，半線社名）。古荒裔地，不入版圖。明宣德間，太監王三保（通志作鄭和）因風過臺，則今之臺灣府治，未入諸羅也。...萬曆末年，荷蘭據臺灣，築城於一鯤身之上，曰臺灣城。...天啟五年，海寇顏思齊入臺灣，鄭芝龍附之。思齊引倭奴剽掠海上，以臺灣為巢穴。其所部署多中土人。中土人之入臺灣，自顏思齊始也。於是思齊與

⁸⁰ 同註 77，頁 69、70。

⁸¹ 引用自《彰化市志》，同註 77，頁 3。

⁸² 引用自《彰化市志》，同註 77，頁 4。

荷蘭，共據臺灣之地。思齊死，重立芝龍為長。鄭氏之有臺灣，蓋自此始。...國朝順治三年秋八月平閩，芝龍乃就撫。而荷蘭遂盡得臺灣之地。順治十八年辛丑，鄭成功（芝龍子）自江南敗歸，因甲螺何斌以取臺灣。比至鹿耳門，水驟漲，遂克臺灣；逐荷蘭歸國。成功改臺灣城為安平縣，總號臺地曰東都；置一府曰承天，分南北為二縣：南曰萬年，北曰天興，即今諸羅地。康熙二年夏五月，成功死，子經嗣。改東都為東寧，二縣為二州。」

由《彰化縣志》的記載得知，臺灣自明鄭以後才漸次得到開發。永曆十五年（1661），鄭成功逐荷復臺，稱臺灣為東都，置承天府，下設二縣：天興（北路）、萬年（南路），彰化市隸屬「天興縣」。永曆十六年（1662），鄭成功歿，子鄭經立，於永曆十八年（1664）八月改東都為東寧，二縣改稱二州，彰化市隸屬於「天興州」⁸³。明鄭永曆二十年（1666）右武衛劉國軒由大雞籠山調駐半線，從此在這裡設立中臺灣地區的軍事基地，軍營盤據地稱為營盤，統治中北部平埔族的部落，並開始屯田開墾⁸⁴。

（二）清康熙時期（1684~1722）

康熙二十二年（1683）清將施琅攻克臺灣，鄭克爽降清。康熙二十三年（1684），隸屬福建省管轄，下設一府三縣，府為臺灣府，三縣為臺灣縣、鳳山縣、諸羅縣（圖 5-3）。彰化市當時隸屬於臺灣府諸羅縣管轄，漢人具有規模的墾殖從此時開始。康熙三十三年（1694）的《臺灣府志》記載彰化第一個漢人聚落「半線庄」⁸⁵；康熙五十六年（1717）的《諸羅縣志》除了記載半線庄外，庄內還有「半線街」⁸⁶，有了街市，代表當時的彰化市地區已經逐漸發展。因此，至康熙晚期，彰化市地區的行政區域有社、庄、街等畫分，社為「半線社」（平埔族），庄為「半線庄」，街為「半線街」。

《康熙臺灣輿圖》上的半線社當時還是大型部落，有四座茅草屋和一座有屋角的茅草穀倉（圖 5-4）。當時西部平埔族族群部落人數約二萬餘人，大型部落的有千人以上，小型部落的也有五、六十人獨立一個村莊的。輿圖記載半線社東到

⁸³ 同註 77，頁 6。

⁸⁴ 洪英聖，《畫說康熙臺灣輿圖》，南投：行政院文化建設委員會中部辦公室，1999 年 8 月，頁 95。

⁸⁵ 高拱乾纂輯、臺灣史料集成編輯委員會編輯，《臺灣府志》，行政院文化建設委員會、遠流出版，2005 年 6 月 30 日，頁 110。

⁸⁶ 周鍾瑄主修、臺灣史料集成編輯委員會編輯，《諸羅縣志》，行政院文化建設委員會、遠流出版，2005 年 6 月 30 日，頁 109。

大武郡社三十里，約十七點二八公里。南到馬芝遴三十里，約十七點二八公里。北至大山六里，約三點四五公里⁸⁷。此說明半線社的位置距離今約八卦山下三點四五公里的地點。



圖 5-3 清初臺灣⁸⁸

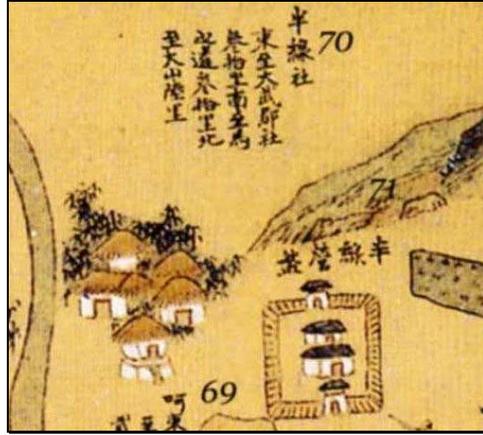


圖 5-4 《康熙臺灣輿圖》圖版 5 (局部)⁸⁹

(三) 清雍正時期 (1723~1735)

雍正元年 (1723)，清廷因朱一貴事件，為鞏固統治，從諸羅縣分出大甲溪以南，虎尾溪以北的土地，設置彰化縣。關於「彰化」一稱的由來，《重修福建臺灣府志》記載：「...雍正元年，巡查吳達禮、黃叔璥摺奏：『割諸羅虎尾溪以北，增設縣一。』奉旨：『俞允』，賜名曰『彰化』。」⁹⁰由碑記亦可略知一二，乾隆二十六年 (1760)〈重修邑學記〉：「半線舊隸諸羅，雍正甲辰始置邑，而建學立師以彰雅化，夫子廟屹然作焉...」⁹¹嘉慶二十一年福建巡撫王紹蘭立〈彰化縣城碑記〉：「...實獲重心，保城、保民，彰聖天子丕昌海隅之化歟...」，於是縣治所在地「半線街」便改名為「彰化街」，隸屬於彰化縣半線堡⁹²。

雍正時期，臺灣設縣，分諸羅中間百餘里之土地，南截虎尾，北抵大甲，設

⁸⁷ 同註 84，頁 95。

⁸⁸ 引用自楊碧川，《臺灣歷史年表》，臺北：自立晚報社文化出版部，1990 年 8 月第二版，頁 22。

⁸⁹ 圖片引用自《畫說康熙臺灣輿圖》，同註 84，頁 89。

⁹⁰ 劉良璧纂、臺灣史料集成編輯委員會編輯，臺北：《重修福建臺灣府志上》，行政院文化建設委員會、遠流出版，2005 年 6 月 30 日，頁 113。

⁹¹ 何培夫，《臺灣地區現存碑碣圖誌彰化縣篇》，臺北：國立中央圖書館臺灣分館，1997 年 5 月初版，頁 2。

⁹² 同註 78，頁 68。

彰化縣治。《重修福建臺灣府志》記載：「雍正十二年，奉文環植荊竹，周圍七百七十九丈三尺，設東、西、南、北四門，居民日聚，北路要區。」⁹³原康熙時期的半線街改為臺灣府彰化縣半線堡轄半線街。

（四）清乾隆時期（1736~1795）

乾隆時期的彰化縣轄有十保，管一百一十庄，縣治為彰化縣城，在半線保。街市有十一座，半線街位於縣治，即彰化縣城內⁹⁴。乾隆七年（1742）《重修福建臺灣府志》所刊的「彰化縣圖」仍是遍植荊竹為城，但由城內的規劃可知其發展已具相當規模（圖 5-5）。

乾隆二十五年（1760）的彰化縣轄有十六保，一百三十二庄，縣治為彰化縣城，位於半線保⁹⁵。《續修臺灣府志》記載：「彰化縣城在半線保。雍正十二年，知縣秦士望環植刺竹，周圍七百七十九丈三尺，設東、西、南、北四門，窩鋪一十三座。乾隆十三年，知縣陸廣霖重修。」⁹⁶街市有十二座，半線街位於縣治半線保，分東、西、南、北四市。縣城規模方面，由《續修臺灣府志》所刊的彰化縣圖來看，與《重修福建臺灣府志》所刊的「彰化縣圖」相比較，差異並不大（圖 5-6）。

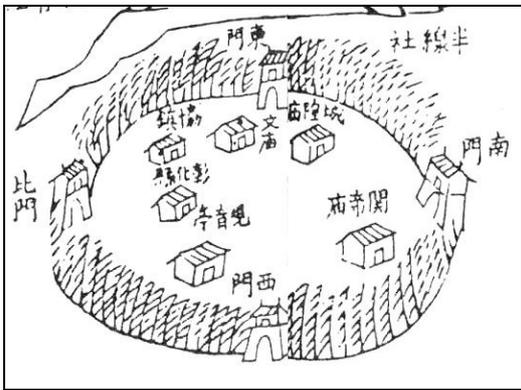


圖 5-5 乾隆七年彰化縣圖（局部）

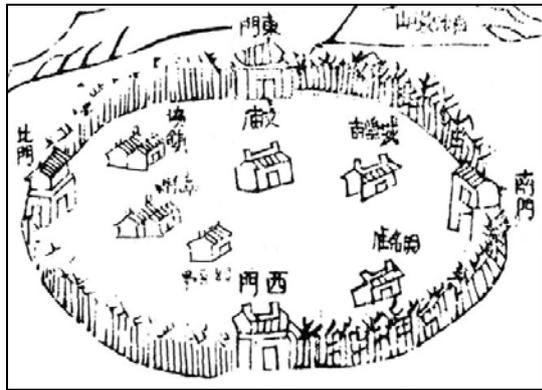


圖 5-6 乾隆三十九年彰化縣圖（局部）

乾隆時期彰化的開發逐漸密集（圖 5-7），縣城街市林立，將相關地點表列如

⁹³ 同註 90，頁 155。

⁹⁴ 同註 90，頁 159、179。

⁹⁵ 余文儀主修，臺灣史料集成編輯委員會編輯，《續修臺灣府志上》，行政院文化建設委員會、遠流出版，2007年6月20日，頁 167。

⁹⁶ 同註 95，頁 152。

下：

表 5-1 乾隆時期的彰化

乾隆時期地名	說明	乾隆時期地名	說明
番仔井 (38)	荷蘭人及原住民開鑿，又名紅毛井，在今彰化市中山里八卦山腳。	彰化縣 (47)	彰化府前、平安、中和、光復里。雍正元年 (1722) 設縣，雍正六年 (1727) 知縣湯啓聲建縣署。
半線番社 (39)	原彰化市鎮南、光南、華北順正里。	西門 (48)	彰化市長樂街過光復路接永興街陳陵路。
瓦窯庄 (40)	彰化市成功里。	協鎮 (49)	彰化市內。
街 (41)	彰化市民族街。	觀音亭 (50)	今開化寺。彰化市中華路 134 號。
南門 (42)	彰化市民族路。	北門 (51)	彰化市和平路、長樂街、中正路。
關帝廟 (43)	彰化市民族路 467 號。	街 (52)	彰化市北門外的街區。
城隍廟 (44)	彰化市民生路 129 巷 8 號。	上廂庄 (53)	彰化市北門外東北邊製糖的草寮稱為「廊」。
東門 (45)	彰化市中華路至中正路間。	下廂庄 (54)	彰化市本北門外的「糖廊」村庄
文廟 (46)	彰化市孔門路孔子廟。	加冬腳 (55)	彰化市北門外三村莊一帶。

資料來源：畫說乾隆臺灣輿圖⁹⁷

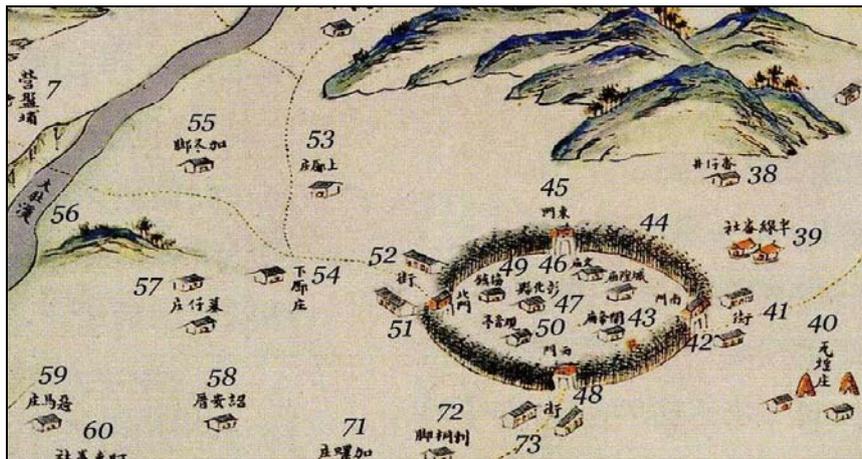


圖 5-7 《乾隆臺灣輿圖》圖版 17 (局部)

(五) 清道光時期 (1821~1850)

道光時期的彰化縣城位於半縣保 (圖 5-8)，人煙更加的稠密，《彰化縣志》對於街市的說明：「凡有市肆者曰街：闐闐囂塵，居處叢雜，人煙稠密，屋宇縱橫。街旁衢衢曰巷。郊野之民，群居粹處者，曰村莊，又曰草地。番民所居曰社。」⁹⁸ 道光時期的彰化縣城街、巷如下：「街，在縣城內者曰東門街、南街、大西門街、

⁹⁷ 洪英聖，《畫說乾隆臺灣輿圖》，南投：行政院文化建設委員會中部辦公室，1999 年 8 月，頁 95。

⁹⁸ 同註 79，頁 39。

明治二十八年（1895），全臺劃為臺北、臺灣、臺南三縣及澎湖島一廳，縣下設支廳。彰化市（今名，以下同）歸屬於臺灣縣直轄領域。

2. 一縣二民政支部一廳時期

明治二十八年（1895），全臺劃為臺北一縣，臺灣、臺南二民政支部，澎湖島一廳。彰化市隸屬於臺灣民政支部彰化出張所，其領域轄有線東、貓羅二堡部分區域。

3. 三縣一廳時期

明治二十九年（1896），又恢復全臺為三縣一廳之行政區域組織，彰化市屬臺中縣彰化支廳管轄，領域與前期相同。

4. 六縣三廳時期

明治三十年（1897），全臺劃為臺北、新竹、臺中、嘉義、臺南、鳳山六縣及宜蘭、臺東、澎湖三廳。縣廳之下設辦務署，彰化市隸屬臺中縣彰化辦務署。

5. 三縣四廳時期

明治三十一年（1898）將全臺改劃為三縣三廳，明治三十四年（1901）廢臺南縣恆春辦務署，增設恆春廳為三縣四廳。彰化市政區及隸屬關係並未更動。

6. 二十廳時期

明治三十四年（1901），劃全臺為基隆、宜蘭、臺北、深坑、桃仔園、新竹、苗栗、臺中、彰化、南投、斗六、嘉義、鹽水港、臺南、蕃薯寮、鳳山、阿猴、恆春、臺東、澎湖等二十廳，彰化市隸屬於彰化廳，下轄彰化街及大竹圍、番社口、渡船頭、阿夷、牛稠仔、南門口、大埔、荊桐腳、西門口、西勢仔（以上屬縣東堡），快官、田中央（以上屬貓羅堡）等十二庄。

將日治時期彰化市行政區域變動表列如下：

表 5-2 日治時期彰化市行政區域變動一覽

紀年	更動內容
明治二十八年（1895）	歸屬於臺灣縣直轄領域。
明治二十八年（1895）	改屬臺灣縣彰化出張所線東堡。
明治二十九年（1896）	改屬臺中縣彰化支廳管轄。
明治三十年（1897）	改爲臺中縣彰化辦務署轄管下線東堡彰化街。
明治三十一年（1898）	隸屬關係與前同。
明治三十四年（1901）	改爲彰化廳直轄線東堡彰化街。
明治四十二年（1909）	改爲臺中廳彰化支廳線東堡轄管彰化街。
大正九年（1920）	實施地方官制大改革，改屬臺中州彰化鄉彰化街與南郭庄、大竹庄。
昭和八年（1933）	晉升彰化爲市，仍屬臺中州彰化市，原大竹、南郭二庄併入市區。
參考資料：彰化市志、臺灣地名辭書卷十一：彰化縣、臺灣舊地名之沿革第二冊（下）	

彰化在清代曾位居臺灣中部第一大城，日治以後被臺中取代，整體的繁榮度略遜於臺中，但城市仍具有一定的規模，我們可以從彰化市大觀原圖¹⁰⁴中窺見一二（圖 5-11）。



圖 5-11 彰化市大觀原圖¹⁰⁵

（八）光復以後（1945~）

1. 省轄市時期

民國三十四年（1945）臺灣光復，接收初期沿用日治時期的州、廳、市、郡、庄之制，全臺仍爲五州三廳，同年十二月六日，政府公佈「臺灣省省轄市組織暫

¹⁰⁴ 李欽賢，《臺灣的古地圖-日治時期》，臺北：遠足文化事業，2004年7月，頁156、157。

¹⁰⁵ 圖片引用自：莊永明，《臺灣鳥瞰圖》之內頁附圖，臺北：遠流出版事業，1996年4月初版。

行規程」，十一日公佈「臺灣省縣政府組織規程」，重行劃分行政區域，將全臺劃為八縣九省轄市，計有臺北、新竹、臺中、臺南、高雄、臺東、花蓮、澎湖等八縣，及臺北、基隆、新竹、臺中、彰化、嘉義、臺南、高雄、屏東等九省轄市。彰化市為省轄市，下置彰西、彰南、彰北、大竹四區，區下分里，全市共有九十二里。

2. 縣轄市時期

民國三十九年（1950）四月一日，臺灣省政府公佈實施臺灣省各縣市實施地方自治綱要，九月公佈施行「臺灣省各縣市行政區域調整方案」，全臺劃分為十六縣五省轄市。彰化市由省轄市改為縣轄市，隸彰化縣下初期仍存置四區，至民國四十年十一月三十日成立彰化市公所，四區正式撤銷，市下仍轄九十二里。

民國六十七年（1978）三月二十日，彰化市轄區里別調整為七十里，至民國八十三年二月一日，調整成七十一里。

三、小結

「彰化市」的歷史沿格，從明鄭時期到現在，地理位置大致上沒有變化太多，但地名的稱呼則歷經多次變更。明鄭時期稱為「半線社」，清康熙時期沿用這個名稱。雍正時改設彰化縣城。乾隆時稱為彰化縣，周遭的街、社、庄等地名都在今日彰化市的範圍內。到了光緒時期，縣城亦稱為彰化。日治時期的彰化名稱變動最多，從彰化出張所的線東堡至彰化街，最後晉升為彰化市，其中使用彰化街的時間最久（1987~1933），自從昭和八年（1933）晉升為市之後，至今未再改變過。由此可知，鹿港天后宮後殿龍柱上的題字時間為 1933 年以後。

第二節 「林榮春」考略

由上二節的探討可知，鹿港天后宮後殿龍柱的題字年代在 1933 年以後，最後一項重要的關鍵即為題字之人名，也是重修時的捐獻人—林榮春，考證林榮春的生存年代與事蹟，便可確定題字年代。首先，「林榮春」此名雷同者眾多，難以確定何者捐獻鹿港天后宮後殿重修，因此，筆者於訪談中查明林榮春此人之生平事蹟，其次考證其真偽，最後確定鹿港天后宮後殿龍柱的題字年代。

一、生存背景與發跡

鹿港天后宮後殿於民國四十八年（1959）開始重修，距今（2008）已有四十九年，舊人凋零，知悉此事者不多，更遑論細節。筆者有幸，藉由師長、耆老的協助，訪問到林榮春後代子孫，因此確定林榮春的生存年代¹⁰⁶。

林榮春的父親於清末來到臺灣的鹿港，在此成家立業，落地生根。林氏本人生於明治四十二年（1909），為大陸移民來臺的第二代，其兄為林本童。林氏自國民學校畢業之後，便在布行當學徒，當時臺灣的產業當中，「衣」是相當重要的一環，布料主要來自日本。林氏由學徒起家，因本身的努力，成為布行的推銷員，在累積經驗與資金之後，在昭和十六年（1941）創立「榮勝布行」。初創之時，一切尚簡，使用的工具為木造紡織機，原料為再生棉紗，因此生產的布匹質地較粗，時值第二次世界大戰後期，所謂「危機即是轉機」，此時是林榮春事業的轉捩點。

日治時期，布匹自日本進貨，買進的是無花樣的原布料，在臺灣經過加工印染之後，才成為大眾化的布料。大戰晚期，同盟國對日本實施禁運，日本本國缺乏棉花，影響到布料的生產。由於林氏平時極注意時事，在一次赴日採購中，發現日本織布的原料短缺，認為奇貨可居，回臺後便大量收購布料。其後，臺灣果然發生布料短缺情形，林氏便藉此累積了可觀的資產。民國三十八年（1949），林氏從上海買進正式的棉紗，生產出質地較佳的布料。

臺灣光復後，國民政府接受美援物資，其中棉花是重要的民生物資，因為美援物資由政府掌控，政府尋求民間合作的條件是必須具有豐富的經營經驗，加上

¹⁰⁶ 筆者於 2007 年 12 月 30 日致電訪問林榮春二子—林培輝。此外，筆者行文彰化市戶政事務所查詢林氏的生存年代，再核對訪談林氏二子的資料，最後確定林氏的生卒年為 1909 年至 1989 年。

林氏為大陸移民第二代，算是半個唐山人，因此獲得與政府合作的機會。林榮春與當時的立法委員馬俊德、安東省長高惜冰等人合夥，於民國四十二年（1953）將日治時期的亞麻廠改造為彰化紗廠，廠址位於今日彰化市和美鎮的交界處。

民國四十六年（1957），彰化紗廠擴展營業，分出民興紗廠；民國四十八年（1959）再分出榮興紗廠，林氏即成為榮興紗廠的董事長。林氏對於經營具有獨到的眼光，當時產品附加價值的觀念尙未普及，但林氏已有「單位時間，單位人力，生產高價值的東西」的觀念，因此，民國五十六年（1967）林氏成立環宇電子，是當時臺灣第一家生產半導體的電子工廠，名噪一時的「小神童」計算機便出自其手，至此可謂林榮春事業發展的高峰期。

二、林榮春其人其事

（一）戶政資料考證

早期的戶政資料皆以紙本呈現，近年來由於政府各項業務的電子化，使得臺灣早期至今的戶政資料逐步完成電腦建檔，對於筆者查詢相關研究資料提供相當大的助益。不過，戶政機關的作業有其嚴謹的程序，且必須保護當事人的個人資料，加上近十年來因個人私密資料外洩而引起的犯罪案件層出不窮，因此，筆者僅能以當事人的姓名、生卒年、定居情形等資料進行改寫，避免以原資料呈現的方式處理。筆者於訪談資料中，將林榮春的出生年代範圍縮為西元 1900 年至 1910 年之間¹⁰⁷，藉由彰化市戶政事務所協助，查得相關資料¹⁰⁸，相關資料整理如表 5-3：

表 5-3 林榮春相關資料整理

姓名	籍貫	生卒年	行業別	遷移情形
林榮春	臺灣省 彰化縣	1909~ 1989	紡織業 榮勝公司董事長 彰化紗廠董事長	民國三十五(1946)年設籍彰化市，民國五十一(1962)年四月遷入英國，同年八月遷入本國籍。民國五十四年(1965)七月申請申請遷入臺北市，同年十二月遷入彰化縣。民國五十八年四月(1969)遷入臺中市，民國六十年(1971)三月遷入彰化縣。

¹⁰⁷ 彰化市耆老李老先生提到榮春橋建造時(1971)，林榮春看起來六、七十歲，因此推得林榮春的出生年約在 1900~1910 年之間。

¹⁰⁸ 因戶政事務所方面有戶籍資料不外洩原則，因此僅能口頭查詢，並以公文回覆中證明。公文請見【附錄一】。

(二) 生平事蹟

1. 榮春教室

筆者訪談吳宗達校長，得知兩位與林氏有淵源的人，一是與林榮春曾有生意往來的營造廠商李先生，二是中山國小泳隊會長張茂榮¹⁰⁹。

據李氏表示，林榮春此人瘦瘦高高，非常健談，常常出國遊歷，喜歡與人談論國外的生活情形，建造榮春橋當時，林氏看起來已經六、七十歲¹¹⁰。除此之外，李氏提供一則線索，彰化國中初設時，林氏曾捐獻一間教室¹¹¹，當時一間教室要價六萬元。根據這項資料，筆者前往彰化國中舊校舍調查，訪問了校史室負責人趙潔瑩，趙氏對於林榮春的生平並不清楚，但在校史室中查得文獻資料¹¹²，並於校舍中發現了兩塊記錄彰化國中初設時的校舍建築碑記（圖 5-12、圖 5-13），石碑落款年代為民國五十二年（1963），碑文中詳細記錄了事件的始末以及捐獻者的名字，對照碑文的記載與文獻資料，可以斷定林榮春捐獻彰化國中教室的事蹟無誤。



圖 5-12 榮春教室碑文

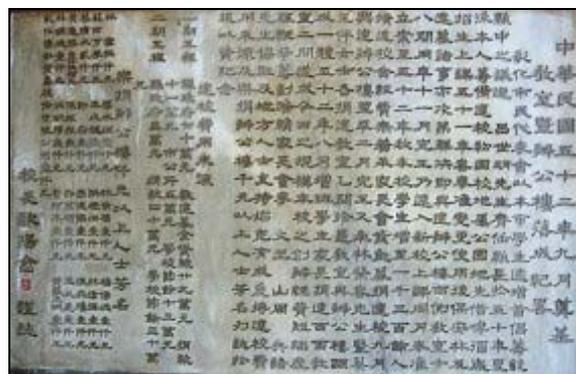


圖 5-13 校舍建築碑記

榮春教室建成至今已四十五年，學校建築年久之後，終有損壞之時，他日必然重建，今筆者將彰化國中的碑記逐字摘錄，以存後世，全文詳見【附錄二】。

¹⁰⁹ 李先生已年屆七十，年輕時是營造廠包商，與林榮春有生意上的往來。張茂榮先生為彰化市中山國小泳隊會長，曾對筆者提及林榮春創立織布廠時，曾接受美援。

¹¹⁰ 參照考證資料，建造榮春橋時（1971），林氏應為六十二歲。

¹¹¹ 彰化國中於 2006 年改制為彰化藝術高中。關於此點，筆者亦與林氏之子確認過無誤。

¹¹² 彰化國中編，《彰化縣立彰化國民中學沿革錄》，1984 年 9 月。

2. 重建鹿港天后宮後殿

鹿港天后宮後殿於民國四十八年（1959）重修，林榮春亦有捐獻，根據林培輝表示，林氏約於民國五十一至五十二年間捐資，後殿二樓「凌霄寶殿」的神龕即為林氏所捐。因此，後殿龍柱的雕造與林氏並無關係，那麼龍柱上刻有林氏的落款，合理的解釋為廟方感念其捐獻之功，所以在龍柱上落款以資紀念。由此可知，鹿港天后宮後殿龍柱的落款屬於「舊作新刻」的情形無誤。

基本上，林氏捐獻的時間應在民國五十年代，但因後殿重修至民國六十年才完工，一般而言，題字的時間應與落成時間相近，但尚無決定性的證據，因此，龍柱題字的時間僅可定為民國五十年（1961）至六十年（1971）之間。

鹿港天后宮前殿落款也有林氏的留名（圖 5-14），若依年款「丁丑」年判斷（圖 5-15），年代為昭和十二年（1937），但林氏生平橫跨日治與民國，初時難以確定落款的時間點，之後，經由林培輝表示，另一落款「彰化市北門林本童敬獻」中的「林本童」為林榮春之兄（圖 5-16），捐獻時間在日治時期，因此，可以確定天后宮前殿有關林氏的落款時間為昭和十二年無誤¹¹³。

西元 1937 年，當時尚未自行立業的林榮春，便不吝對鄉里回饋，可知其樂善好施的精神，待事業有成之後，其善舉更加傳為美談。



圖 5-14 前殿林榮春留名落款



圖 5-15 前殿落款年代

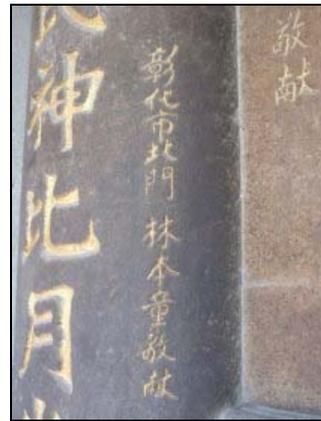


圖 5-16 前殿林本童留名落款

3. 榮春橋

筆者於 2007 年訪問鹿水文史工作室陳仕賢，據陳氏表示，在他所調查的資料

¹¹³ 昭和十二年（1937），林氏尚設籍在鹿港，但當時林氏已與其兄林本童合夥在彰化開設布行。

中，林榮春為彰化市人，在天后宮後殿重修時是彰化紗廠的老闆。此外，陳氏提及彰化縣中山國小前有一座行人天橋，其名為「榮春橋」，捐資者與捐獻鹿港後殿重修的林榮春為同一人，因此，筆者轉往調查榮春橋。榮春橋位於彰化市中山路上，主要是為了學童上下學安全而設(圖 5-17)，橋上有碑文記載榮春橋的由來(圖 5-18)，落款年代為民國六十年(1971)。

關於榮春橋的另一件重要史料在彰化縣中山國小的校刊。中山國小九十週年校慶特刊中，展出了三幅榮春橋破土儀式的相關照片，這三幅照片使得林氏的身分明朗化，筆者請林氏的後人鑑定¹¹⁴，證實這三幅照片中的人物之一確實是林榮春無誤。(圖 5-19、圖 5-20)

筆者與林氏後人的訪談中，亦確認榮春橋的捐資者與鹿港天后宮後殿龍柱題字之人名為同一人。據其子表示，林榮春本人對於回饋鄉里不遺餘力，為善不欲人知，多次捐獻未曾留名，因此，事蹟雖多，但無資料可供考證。



圖 5-17 榮春橋



圖 5-18 榮春橋碑文



圖 5-19 榮春橋破土剪綵儀式 1 (林榮春為左二)



圖 5-20 榮春橋破土剪綵儀式 2

¹¹⁴ 筆者以書信方式，請林培輝先生鑑定照片，指認出林榮春先生，相關手稿參見【附錄三】。

榮春橋修建已久，石碑上的文字幾已模糊，年久之後，恐有毀去重建之可能性，故筆者逐字摘錄，以存後世，碑文全文詳見【附錄二】。

4. 鹿港龍山寺整修

林榮春曾多次捐資整修龍山寺，寺方原有意留名，但林氏為善不欲人知，故僅能由訪談後代子孫得知。

5. 彰化精誠中學教室

林榮春捐資精誠中學事蹟亦是訪談其後代子孫得知，今教室已不復存，文獻記錄亦付之闕如。

三、小結：林榮春與鹿港天后宮後殿龍柱

林榮春與鹿港天后宮的淵源主要肇基於姓氏，相傳媽祖本名林默娘，鹿港的林姓宗親視媽祖為祖先。林氏之父在臺落地生根，因這層淵源，林氏對於鹿港天后宮的捐獻不遺餘力，先後多次捐資興修，也擴及至鹿港其他的廟宇。

由戶籍資料可以知道林榮春於民國三十五年（1946）才設籍彰化市，再依據本節的考證，可知鹿港天后宮後殿龍柱上「彰化市林榮春敬獻」的題字是重修時所刻。接著，筆者將林榮春的考證資料與訪談而得的事蹟作一比較（表 5-4）：

表 5-4 林榮春與鹿港天后宮

年代	遷移情形	生平事蹟	鹿港天后宮記要
明治四十二年(1909)	生於鹿港		
昭和八年（1933）			前殿開始重修
昭和十一年（1936）		捐獻鹿港天后宮重修	前殿重修完畢
昭和十二年（1937）		天后宮前殿石柱留名	
昭和十六年（1941）		創立榮勝布行	
民國三十五年（1946）	戶籍遷入化市		
民國四十年（1951）		長壽里里長	
民國四十二年（1953）		設立彰化紗廠	
民國四十六年（1957）		設立民興紗廠	
民國四十八年（1959）		設立榮興紗廠	鹿港天后宮後殿開始重修
民國五十一年（1962）	遷入英國，同年遷回本國。	捐獻鹿港天后宮	

民國五十二年（1963）		捐獻彰化國中教室	鹿港天后宮後殿擴建
民國五十四年（1965）	遷入臺北市，同年遷回彰化縣		
民國五十六年（1967）		創立環宇電子	
民國五十八年（1969）	遷入臺北市		
民國六十年（1971）	遷入彰化縣	捐獻榮春橋	鹿港天后宮後殿重修完畢
民國七十八年（1989）	卒		

由上表，可以清楚的看出林榮春活躍的年代與鹿港天后宮前、後殿重修的年代是相符合的，從民國四十八年的重修紀錄中並無龍柱重雕的記載，所以排除了龍柱是後人仿古作品。因此，鹿港天后宮後殿龍柱與題字的年代是不相符的，也就是說，鹿港天后宮後殿龍柱的題字為後人所刻，符合筆者「舊柱新刻」之假設。

相隔約四十年的事蹟，雖然無法從訪談與文獻資料中直接得知，但是，零散的資料經有系統的比對之後，逐漸可以還原當時事蹟的真相。

第三節 「敬獻」考略

臺灣重要的廟宇石雕通常都會有年代或是捐獻者的落款，且在句末大多會留下敬語以示虔敬。除此之外，分類各時期石雕落款的敬語，可以看出當時的習慣用法，而且後期會使用前期的敬語，當然，新的敬語也會出現。從藝術史的研究中，我們可以發現前、後期的風格重疊是相當正常的，筆者在研究落款敬語時也發現類似的情形，各時期有其典型的敬語，也出現新的敬語，而不同時期使用相同的敬語也相當普遍。對落款敬語的探討，可以明瞭捐獻者對於神明的虔誠敬意，也可以發現捐獻者捐資建廟的背後因素，綜觀臺灣自清初以來各時期的敬語，自有其脈絡存在。因此，落款敬語可說是為臺灣廟宇石雕研究的重要環節。本節的研究，筆者將田調資料中有記年的石雕落款，取例分析之。

一、乾隆時期敬語用法

乾隆時期所留的石雕作品不多，有題字落款者更少，因此，敬語的種類比較單純。由現存的敬語來看，「喜助」是一種比較特殊的用法，乾隆以前無例可循，但是乾隆以後幾乎少用「喜助」二字，由此觀之，「喜助」二字應是乾隆以前常用的落款敬語。「敬立」二字，也是首次出現在乾隆時期，使用「敬」字，表現的是對於神明的虔誠，乾隆以後亦常出現「敬立」的用法。

表 5-5 乾隆時期落款敬語

時期	落款敬語	廟宇位置	備註
清乾隆時期	喜助	新港水仙宮正殿龍柱	
		臺北關渡宮前殿龍柱	
	敬立	北港朝天宮觀音殿龍柱	

資料來源：筆者田調資料。

二、嘉慶時期敬語用法

嘉慶時期有一組舊有式落款敬語，另外出現了五組新式落款敬語：「敬奉」、「敬置」、「答謝」、「叩」、「立」。「敬立」於乾隆時期出現，至嘉慶時期雖非最常用的敬語，但仍佔有一席之地。「敬奉」在本期的案例中出現次數最多，嘉慶以後也經

常出現，佔有一定的比例，使用「奉」字是屬於非常虔誠的用法，與「獻」字也有相通之處¹¹⁵。「敬置」一語在筆者收集的案例中僅出現一次，嘉慶以後各期並沒再出現，目前雖不能定論全臺只有此一例，但可以確信「敬置」一語並非落款題字的常用語。「立」、「置」二字其義有相通之處¹¹⁶，有「設立」、「設置」等相似詞。使用「答謝」一語在筆者收集的案例中也僅出現一次。單一字敬語「叩」字亦於嘉慶時期首次現，以頭觸地稱為「叩」，是最高的敬禮，用法上，若在「叩」字前加一個「仝」字，應為二人以上的信眾所捐獻。嘉慶以後也有使用單一「叩」字敬語，但是次數不多。

表 5-6 嘉慶時期落款敬語

時期	落款敬語	廟宇位置	備註
清嘉慶時期	敬立	淡水福佑宮前殿壁堵、八角柱	
		大龍峒保安宮前殿壁堵	
		艋舺清水巖前殿壁堵	
	敬奉	淡水福佑宮前殿壁堵、石獅	新增
		大龍峒保安宮前殿壁堵、石獅、方柱	
		桃園景福宮中庭方柱	
	敬置	大龍峒保安宮前殿壁堵	新增
	答謝	臺南普濟殿前殿龍柱	新增
叩	淡水福佑宮正殿龍柱、前殿方柱	新增	
立	淡水福佑宮前殿壁堵、正殿龍柱	新增	
資料來源：筆者田調資料。			

三、道光時期敬語用法

道光時期有五組舊式落款敬語，另外出現二組新式落款敬語。「敬奉」一語是道光時期使用次數最多的敬語。「喜助」一語在本期出現一次。「建立」一語較不似敬語，在筆者的案例中僅出現二次¹¹⁷。「敬」與「立」的單字敬語用法，筆者認為應該是由「敬立」一語的拆用。此推論基於單字敬語大多採用二字敬語的其中一字，且較晚出現。

¹¹⁵ 「奉：...禮曲禮長者與之提攜則兩手奉長者之手 又與也獻也。」見《康熙字典》，同文書局原版，香港中華書局，2001年10月再版，頁179。

¹¹⁶ 「立：...左傳襄公二十四年穆叔曰太上立德，其次立功，其次立言。 又置也、建也。...」同註115，頁798。

¹¹⁷ 此論述以筆者收集的案例為依據。另一次出現在彰化鄭成功廟前殿方柱。

表 5-7 道光時期落款敬語

時期	落款敬語	廟宇位置	備註
清道光時期	喜助	淡水福佑宮圓柱	
	敬立	淡水福佑宮前殿壁堵、方柱	
	敬奉	彰化開化中庭寺方柱、圓柱	
		淡水福佑宮前殿壁堵、龍虎堵、八角柱、圓柱	
		淡水鄞山寺前殿壁堵、前殿龍柱、中庭方柱、八角柱、正殿龍柱、圓柱	
		臺北關渡宮壁堵	
	立	鹿港城隍廟石獅	
		淡水福佑宮前殿壁堵	
	叩	淡水福佑宮前殿壁堵、方柱	
		淡水鄞山寺圓柱	
	建立	淡水福佑宮方柱	新增
敬	鹿港城隍廟方柱	新增	
	淡水福佑宮前殿壁堵		
資料來源：筆者田調資料。			

四、咸豐時期敬語用法

咸豐時期有五組舊式落款語，四組新式落款敬語。在筆者收集的石雕資料中，咸豐時期的廟宇案例較少，但新增的敬語有四組，其餘的都是沿襲前期的用法。咸豐時期新增「敬謝」一語，本期僅有一例，捐獻者使用「謝」字，通常是受過神明的幫助，成功之後還願而來。「恭立」用法比較特殊，《康熙字典》對於「恭」字的注釋：「在貌為恭，在心為敬，貌多心少為恭，心多貌少為敬」¹¹⁸，可知古時「恭」與「敬」的用法有相通之處。「敬叩」二字為敬字加動詞的用法。「叩謝」二字的用法，則是取前期出現過的敬語尾字加以組合，成為新的敬語，其用法為「動詞+動詞」。二字敬語除了少數的例子¹¹⁹，其他的用法皆為「敬+動詞」或「動詞+動詞」，而「敬」或敬字後所加的動詞則在後期出現，成為單一字的落款敬語。

表 5-8 咸豐時期落款敬語

時期	落款敬語	廟宇位置	備註
清咸豐時期	敬立	板橋接雲寺前殿門柱	
		淡水龍山寺方柱	
	敬奉	板橋接雲寺前殿石獅、龍虎堵	
	叩	淡水龍山寺方柱	

¹¹⁸ 同註 115，頁 313。。。

¹¹⁹ 在筆者收集的資料中，「喜助」、「答謝」、「建立」是屬於少數的例外。

	敬	臺南天壇拜殿龍柱、後殿龍柱	
	立	淡水龍山寺前殿壁堵、正殿龍柱	
	敬謝	鹿港龍山寺拜殿龍柱	新增
	叩謝	淡水龍山寺龍虎堵	新增
	恭立	板橋接雲寺前殿龍虎堵	新增
	敬叩	淡水龍山寺龍虎堵、正殿圓柱	新增
資料來源：筆者田調資料。			

五、同治時期敬語用法

同治時期有六組舊式落款敬語，三組新式落款敬語。本期「敬奉」一語再度成爲常用的敬語，如同前期一般，多爲北部的廟宇所採用。「敬謝」一語沿自前期，本期出現的地域以中南部爲主。「叩」、「敬」等單字敬語已連續數期出現，但仍未成爲大宗。「敬獻」一語在本期首次出現，使用的廣泛程度不亞於「敬奉」，地域上集中在北部。「獻」字有時也作「猷」，爲廟方落款常用的俗字。「謝」、「置」二個敬語亦於本期首次出現，晚於「敬謝」、「敬置」，可爲筆者上述敬語法則之例證。

表 5-9 同治時期落款敬語

時期	落款敬語	廟宇位置	備註
清同治時期	敬奉	淡水龍山寺前殿壁堵	
		板橋慈惠宮二樓龍柱（同治 13 年）	
		新莊慈聖宮前殿龍柱	
		艋舺清水巖前殿壁堵、正殿龍柱	
		新莊武聖宮方柱（已拆）	
	敬立	新莊慈聖宮前殿壁堵	
		艋舺清水巖前殿壁堵	
		新莊武聖宮前殿龍柱	
	敬謝	臺南興濟宮前殿龍柱	
		西螺福興宮正殿龍柱	
		新莊武聖宮正殿龍柱	
	叩	艋舺清水巖龍虎堵	
	立	艋舺清水巖前殿壁堵	
		臺南興濟宮前殿龍柱	
		西螺福興宮正殿龍柱	
敬	臺南天壇正殿龍柱		
敬獻（猷）	淡水龍山寺中庭方柱		
	板橋慈惠宮二樓龍柱（同治 12 年）	新增	
	艋舺清水巖前殿壁堵、前殿龍柱、方柱		
謝	西螺福興宮中庭六角柱	新增	
置	新莊武聖宮前殿龍柱	新增	
資料來源：筆者田調資料。			

六、光緒時期敬語用法

光緒時期有三組舊式敬語，二組新式敬語。光緒時期廟宇案例較少，但仍可看出「敬獻」一語被採用的次數較多。「敬酬」一語在本期首次出現，也僅次一次，「酬」字有答謝之意，使用此敬語的原因，可能捐獻者過去受過廟方（神明）的幫助，感其恩而捐資答謝，「敬謝」一語的使用也有類似的含義。「奉」字敬語在本期也是首次出現，同樣是晚於「敬奉」，符合筆者所述的敬語法則。

表 5-10 光緒時期落款敬語

時期	落款敬語	廟宇位置	備註
清光緒時期	敬獻（獻）	新莊廣福宮前殿壁堵	
		士林慈誠宮前殿壁堵、前殿龍柱、正殿方柱、中庭方柱、正殿龍柱	
		淡水龍山寺前殿壁堵、圓柱	
	敬奉	淡水龍山寺前殿壁堵、龍虎堵	
	置	新莊廣福宮前殿壁堵、正殿圓柱、方柱	
	立	淡水龍山寺前殿龍柱	
	敬酬	士林慈誠宮正殿圓柱（木質）	新增
奉	淡水龍山寺前殿龍柱	新增	
資料來源：筆者田調資料。			

七、日治時期敬語用法

日治時期是敬語用法最多樣的時期，有十一組舊式敬語，九組新式敬語。舊式敬語中，被採用次數最多的是「敬獻」，次之的「敬奉」被採用的次數遠遠不如，由此可知，「敬獻」在本期已經成為捐獻者最常採用的敬語，此類在各期常被採用的敬語，筆者歸為「典型敬語」。其餘舊式用語「敬立」、「敬謝」、「叩」、「敬」、「謝」、「奉」仍有出現，但僅為少數，在歷代的落款敬語中一直未能成為大宗，此類敬語筆者歸為「非典型敬語」。

新式敬語中，「獻」字為二字敬語「敬獻」的字尾，未脫離前述敬語使用法則。「建」字於前期敬語「建立」的其中一字。「敬叩」一語則屬於「敬+動詞」的用法。「敬勒」一語亦屬於「敬+動詞」的用法，「勒」有雕刻之意¹²⁰。「勒獻」一語

¹²⁰ 「勒：...又刻也。禮月令孟冬命工師校工物勒工。」同註 115，頁 76。

取「敬勒」、「敬獻」字尾組合而成，其用法為「動詞+動詞」。「奉獻」、「叩謝」二種敬語的用法，也是取前期出現過的單字敬語加以組合，成為新的敬語，其用法為「動詞+動詞」，使用「謝」字，其原因與「敬謝」、「敬酬」相同。「拜獻」的用法較特殊，「拜」字與「叩」字有相通之意¹²¹，用法應為「動詞+動詞」。「恭獻」用法同咸豐時期的「恭立」，因此，「恭獻」的用法亦可同前述的第一種法則：「敬+動詞」，此法則亦可增修為「敬（恭）+動詞」，更趨完善。

在敬語的類型上，「奉獻」、「叩謝」、「敬叩」屬於二字敬語，採用前期已出現的單字敬語，再加以組合，這種組合式的敬語，筆者歸為「組合型敬語」。

表 5-11 日治時期落款敬語

時期	落款敬語	廟宇位置	備註
日治時期	敬立	新港奉天宮前殿對看堵（外）、前殿龍柱（內）、龍虎堵	
	敬奉	二林仁和宮龍虎堵、八角柱、圓柱	
		麥寮拱範宮前殿壁堵、壁柱	
		新莊慈聖宮前殿方柱、中庭方柱	
		景美集應廟前殿壁堵、石獅	
	敬謝	桃園景福宮正殿龍柱、中庭八角柱	
		新港奉天宮前殿門柱、前殿龍柱（內）、前殿對看堵（內）	
	敬獻(獻)	彰化南瑤宮正殿圓柱	
		鹿港天后宮前殿龍柱、圓柱、前殿壁堵、中廊壁堵、中庭方柱、正殿壁堵、圓柱	
		彰化南瑤宮前殿壁堵、龍虎堵、門枕石、八角窗、祈求吉慶堵	
		彰化鄭成功廟正殿龍柱	
		大龍峒保安宮護室竹節窗、後殿花鳥柱	
		麥寮拱範宮前殿壁堵、祈求吉慶堵、龍虎堵、後殿圓柱	
		臺北陳德興堂前殿壁堵、祈求吉慶堵、前殿龍柱、石獅、中庭方柱、正殿圓柱	
		新莊慈聖宮中庭方柱	
		士林慈誠宮前殿壁堵、龍虎堵、前殿龍柱（內）、龍虎邊八角窗堵、對看堵、中庭方柱、正殿圓柱、正殿方柱、後殿方柱	
		景美集應廟前殿壁堵、龍虎堵、祈求吉慶堵、援助、正殿龍柱、中庭方柱、圓柱	
		臺南城隍廟石獅、前殿龍柱	
		桃園景福宮前殿壁堵、前殿龍柱	
		土庫順天宮前殿龍柱 2 對、正殿龍柱、前殿壁堵	
建立		彰化鄭成功廟前殿方柱	

¹²¹ 「拜：...禮郊特牲拜，服也，稽首服之甚也。周禮春官大祝辨九稽首，頭至地也...」同註 115，頁 355。

	立	麥寮拱範宮前殿壁堵、正殿龍柱、後殿圓柱	
		新港奉天宮前殿壁堵、前殿龍柱（外）	
		景美集應廟龍虎堵、中庭方柱	
		桃園景福宮中庭八角柱	
	叩	麥寮拱範宮前殿花鳥柱	
		彰化南瑤宮石獅、龍虎邊窗牆	
		朴子配天宮前殿壁堵	
	敬	麥寮拱範宮前殿壁堵、牆頭牌、中庭方柱、正殿圓柱	
		景美集應廟前殿壁堵、龍虎堵、前殿龍柱	
	謝	新港奉天宮前殿壁堵	
		朴子配天宮前殿龍柱	
		新港奉天宮前殿壁堵、前殿花鳥柱	
		彰化南瑤宮龍虎邊窗牆	
		朴子配天宮前殿龍柱	
	奉	麥寮拱範宮前殿壁堵、正殿龍柱	
	置	新港奉天宮前殿壁堵、龍虎堵、花鳥柱	
		二林仁和宮龍虎堵	
		景美集應廟石獅、中庭圓柱	
		朴子配天宮前殿壁堵	
	敬叩	麥寮拱範宮前殿花鳥柱	新增
	敬勒	新莊慈聖宮中庭方柱	新增
	勒獻	臺北陳德興堂中庭方柱	新增
	拜獻	景美集應廟前殿壁堵	新增
		士林慈誠宮龍虎邊八角窗堵	
	奉獻	二林仁和宮石獅	新增
		鹿港天后宮前殿花鳥柱	
麥寮拱範宮前殿壁堵、龍虎堵、祈求吉慶堵、龍柱（外）、石獅、花鳥柱、正殿龍柱、後殿八角柱、圓柱			
臺南城隍廟前殿龍柱			
恭獻(獻)	臺北陳德興堂前殿壁堵、正殿八角柱	新增	
叩謝	新港奉天宮前殿壁堵	新增	
	彰化南瑤宮正殿龍柱、圓柱、前殿壁堵		
	朴子配天宮龍虎堵		
(獻)獻	麥寮拱範宮前殿壁堵、龍虎堵、龍柱（外）、正殿圓柱	新增	
	景美集應廟前殿壁堵		
	鹿港天后宮正殿龍柱		
	彰化南瑤宮後殿龍柱		
	大龍峒保安宮正殿龍柱		
	臺北陳德興堂前殿龍虎堵壁柱		
	士林慈誠宮		
建	景美集應廟龍虎堵	新增	
資料來源：筆者田調資料。			

八、小結

本節「敬獻」考略，將歷代使用的落款敬語進行分析，將之系統化，歸納出兩大方向，一是敬語法則，另一是使用類型。乾隆以前的廟宇案例過少，因此並未將「喜助」一語列入，若僅觀乾隆一朝，「喜助」一語可為當代落款敬語的典型用語。

（一）敬語法則

筆者歸納的敬語法則有三式，另有少數敬語難以歸類，因此歸為第四類，分述如下：

1. 「敬（恭）+動詞」：屬於本式敬語的有「敬奉」、「敬立」、「敬置」、「敬謝」、「敬獻」、「敬酬」、「敬叩」、「敬勒」、「恭獻」。
2. 單字敬語：屬於本式敬語的有「叩」、「敬」、「立」、「謝」、「奉」、「獻」、「建」。
3. 「動詞+動詞」：屬於本式敬語的有「建立」、「奉獻」、「叩謝」、「勒獻」、「拜獻」。
4. 其他：「喜助」、「建置」、「答謝」。

（二）各期使用類型

敬語的使用類型也可分為三種，這是以廟宇採用的次數多寡為分類基礎，分述如下：

1. 各期典型敬語：屬於本類型的用語有「敬奉」、「敬獻」。
2. 各期非典型敬語：屬於本類型的用語有「敬立」、「敬謝」、「敬酬」、「敬置」、「敬勒」、「建立」、「叩」、「敬」、「立」、「謝」、「奉」、「建」。
3. 組合型用語：屬於本類型的用語有「奉獻」、「叩謝」、「敬叩」、「勒獻」、「拜獻」。

第四節 結語

本章主要在探討臺灣傳統石雕的一個特殊現象—「舊作新刻」，即是廟宇在重修時，捐獻者在早期的作品中留下落款，研究對象為鹿港天后宮後殿龍柱的題字。在探討此一現象，筆者不能排除後人仿刻早期風格的情形，因此，對於臺灣傳統石雕龍柱的演變必須仔細分析，才不至於有所偏頗，第三章所分析的五十五對龍柱與第四章的風格考便成爲本章探討的基礎。

林榮春的生存年代橫跨日治與民國，要判斷題字的年代，必須由落款的內容考證。落款的分析方面，分成三部份探討，「彰化市考略」一節，主要從彰化的行政區域規畫著手；「林榮春考略」一節，主要由人名資料去尋出當時的生平與事蹟，以做爲風格之外的證明；「敬獻考略」一節，主要分析落款敬語的使用方式。藉由三節考略一步步縮小鹿港天后宮後殿龍柱落款的時間，若是「彰化市林榮春敬獻」落款的時間與鹿港天后宮後殿重修的年代相符合，那麼，鹿港天后宮後殿龍柱的題字便可以確定爲「舊作新刻」。

回顧本章，從「彰化市考略」的結果可知，彰化市的定名在西元 1933 年，當時正值鹿港天后宮前殿重修。再由「林榮春考略」的結果可知，林氏與鹿港天后宮後殿的重修有關，林氏捐獻的對象爲凌霄寶殿的神龕而非龍柱，且當時並未雕鑿龍柱，因此，本文研究對象上的題字，顯然是爲了紀念林氏捐贈之功而刻，雕刻年代應在西元 1961 年至 1971 年之間，與後殿重修年代相吻合。「敬獻考略」一節的結論，雖然未能成爲題字年代的依據，但將來深入此研究方向的探討之後，期能成爲臺灣傳統藝術研究的輔助。

總而言之，由本章的分析可知，鹿港天后宮後殿龍柱爲咸豐年間作品，題字爲 1961 年至 1971 年之間所加，此對龍柱屬於「舊作新刻」，而非後世仿造。期望此章探討能對其他類似案例的研究有所助益。

第六章 結論

臺灣石雕的發展至今不過三百年左右，由於早期移民來自各個不同的族群，將原鄉的信仰帶自這塊土地，隨著時代的變遷，臺灣廟宇的裝飾逐漸豐富，成為臺灣傳統藝術的寶庫。由於居民原本就來自不同的族群，因此廟宇建築或是裝飾在不同派別的匠師主導下，呈現了多樣的風貌。再者，由於臺灣歷經數個政權的統治，在文化的刺激上遠遠超出大陸原鄉，在不同文化的衝突與融合之下，更加豐富了臺灣廟宇的建築與裝飾。然而，除了正面的影響外，也發生了衝突與不合宜的情況。

筆者調查彰化縣古蹟類廟宇的石雕，發現上述的問題，由於政權的更迭，使得前朝的落款受到塗改或「舊作新刻」等情事，此時，就必須針對作品的風格與落款分別進行探討，以還原作品最初的建置年代與「舊作新刻」的事實。因此，筆者以鹿港天后宮後殿龍柱為例，進行風格分析與題字考證，試圖還原作品的建置年代與「舊作新刻」的事實。本文從石雕的材料、工序、工具與技法開始著手，進而對臺灣不同時期的龍柱作品進行風格分析與類型分期，最後針對研究對象進行探討。

一、石雕材料的科學分析

前人的研究已有從地質學的觀點來分析臺灣傳統石雕的材料，筆者在前人的研究基礎下，著重在匠師經驗法則與岩石的特性的整合。匠師以其經驗法則，針對石材的特性做出最佳的處理方式，以完成一件不朽的作品，此經驗法則所依據的基礎，即是筆者所要確立的。由現今地質學上對於岩石的分析，可知岩石的組成礦物與生成條件不同，使得不同的岩石有不一樣的特性，這樣的差別會影響到雕刻技法的運用，進而影響到作品的風格表現。筆者的初步分析，已可確定二者之間的關聯，將來或可進一步建立傳統石雕材料的資料庫，將各類石材一一建檔，永續保存。

二、石雕的工序與技法

傳統石雕的工序在宋代已有官方規範，但民間的石作程序與官方規範是否有出入則尚未可知，筆者僅能以目前所能整理出的文獻資料作為比對依據。從歷代對於石作程序的記錄可以發現，對於作法只有規格說明或是簡略的描述，而且名稱的變化非常大。即使如此，筆者根據作法的描述將歷代的神雕工序進行比對（表 2-6），整套程序之間的對應，大致上仍以《營造法式》為本，即使因為朝代的變化與風土民情的不同而有所調整，仍可證明歷代石作程序之間的關聯。

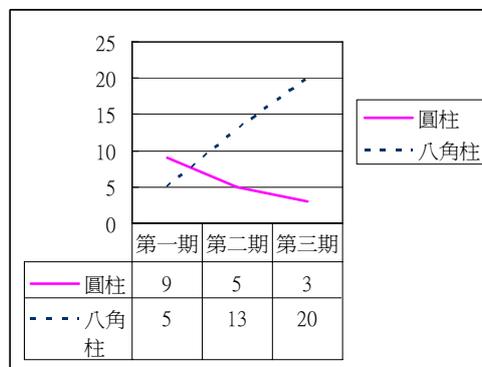
石雕技法的運用與工具有關，由於臺灣傳統石雕匠師的凋零，加上傳承出現斷層，使得傳統石雕工具遺失，要搜集完整的工具進行探討尚有困難，此面研究仍有待後續進行。此外，早期文獻並無「技法」名稱，而以「雕鑄制度」為名，由比對結果（表 2-17）可知，技法演變由簡至繁，這是石作技術進步的必然結果。

三、臺灣廟宇石雕龍柱的風格與演變

（一）龍柱柱身的形制演變

筆者將五十五對的龍柱分成三期，各期龍柱依類型進行分析，進而推演其演變。由柱身的形制來看，圓柱與八角柱對於龍身的表現有重大的影響，而且在地域的分布上也有不同。隨著時代的變遷，其中勢力的消長顯而易見，先從整體數量進行比較（表 6-1），圓柱在第一期佔優勢，但第二期的圓柱與八角柱已經拉開了差距，因此，筆者推論第二期是臺灣龍柱的裝飾由樸實走向華麗的關鍵期¹²²。

表 6-1 臺灣各期龍柱柱身形制統計



¹²² 筆者所使用的母數雖然只有五十五對龍柱，但從田調的記錄來看，也具有某種代表性。其餘包含未記年龍柱的總合研究，則另待他文討論。

再由地域的分布來看，臺灣北部一開始即以八角柱為柱身的龍柱佔優勢，於第二期拉開兩者的差距（表 6-2）；中南部則以圓柱為柱身的龍柱佔優勢，然而，第三期以八角柱為柱身的龍柱數量大增，可見圓柱類的龍柱在第三期已非主流（表 6-3）。由上述資料研判，筆者推論臺灣龍柱的柱身演變，由圓柱走向以八角柱為主的關鍵地域，應該在中南部。第一期的龍柱，以圓柱為主，中南部佔了七對，年代大多早於北部，這與南部開發較早的情形相符。到了第三期，中南部的龍柱柱身以八角柱居大宗，正好與第一期的現象相反。

筆者所收集的龍柱以有確切年代依據的對象為主，其中或有疏漏之處，則待後續研究補足。

表 6-2 臺灣北部各期龍柱柱身形制統計

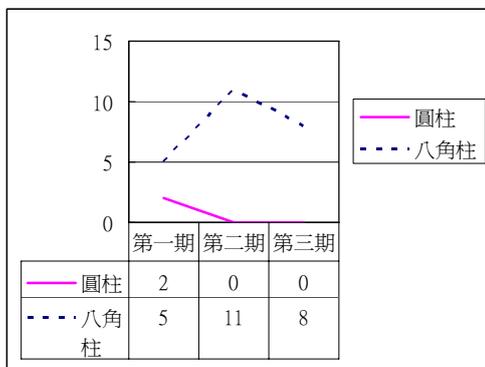
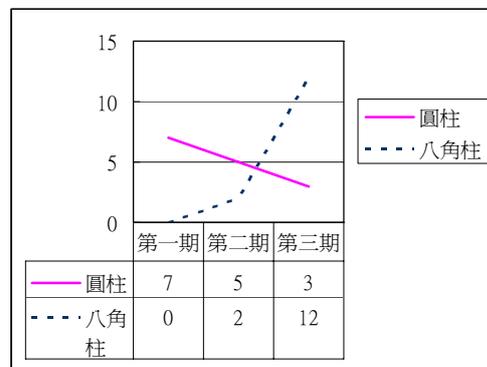


表 6-3 臺灣中南部各期龍柱柱身形制統計



（二）龍柱的分期

本文對於龍柱的類型分類，是依據畫龍口訣「三停九似」中的「三停」，「三停」指的是龍身的轉折，因此，在各分期中依據龍身的轉折，可以將龍柱分成數型，各型之下因細部的差異，而必須再分成數式，這些差異大致是以龍身「九似」的構成為本，加上技法的運用而產生。從類型分析，龍柱的演變確實有一個基本的模式，「三停」的變化，一者與龍身纏繞的圈數有關，一柱一龍的龍身纏繞圈數以一圈為多，有少數的龍身纏繞二圈；一柱雙龍的龍柱則達到四圈以上。二者與龍喉、龍胸的形式有關，由最初平緩曲線的龍喉與龍胸，逐漸變成曲線強烈的縮喉凸胸。三者與龍腰至龍尾的擺動形制有關，由早期的「C」形，演變至「S」形，最後至「弓字形」。在筆者的資料中，自第二期以後，除了臺南興濟宮前殿龍柱外，擺動的方式以「S」形與「弓」字形為主，龍尾的擺動方向與上述三種形制亦有關聯。

以表 6-4 呈現前臺灣龍柱前後期的形制演變。

表 6-4 臺灣龍柱的形制演變

三停形制	第一期	第二期	第三期
龍身纏繞圈數	單龍纏繞一至二圈	-----▶	雙龍纏繞四圈以上
龍喉與龍胸	曲線平緩	-----▶ 曲線加強	-----▶ 曲線強烈
龍腰至龍尾	弧形（C 形）	-----▶ S 形與弓字形	-----▶

（三）龍柱的風格演變

第一期龍柱的特色與柱身的形制有絕對的關係，圓柱類的龍柱造型樸拙，形態疏朗，龍身凸出柱身不高，不注重流雲、海浪、礁石等裝飾，技法上以浮雕為主。八角柱類的龍柱龍身凸出柱身較高，龍身轉折也比較明顯，加以使用了較多的高浮雕與透雕技法，流雲、海浪、礁石有比較顯著的觀感，除此之外，柱身空白處還多了仙人造像，這些差異大大增加了八角柱類龍柱的裝飾性。

第二期的圓柱類龍柱，龍身逐漸浮出柱身，龍身的轉折程度也逐漸接近八角柱類的龍柱，彰化孔廟大成殿龍柱的雙柱翻天覆地式表現，對於滿足視覺觀感也有一定的作用。其它構成（海浪、礁石、水族、流雲、瑞獸、仙人）也成為必備的要素，雕刻方式也運用了透雕，但因材質之故，僅常見於四肢與龍鬚。八角柱類的龍柱承襲第一期的特色，在龍首、龍身上的變化更加明顯。龍首造型由方圓逐漸變長，表情生動活潑，龍身轉折劇烈，甚至鏤空離柱，而人物、水族等構成元素的豐富，也讓龍柱趨向更華麗的表現。技法上，透雕的運用可以說是達到了極點，能使用透雕的部位皆已運用。

第三期的圓柱類與八角柱類龍柱造型已經很接近，走向華麗的表現，四肢伸展的方向趨向制式化，透雕技法也運用至絕大部分的圖像元素。八角柱類龍柱所具備的特色，圓柱類龍柱大致都有，不過，在數量與誇張程度上仍略遜八角柱類龍柱。此期的八角柱類龍柱除了包含圓柱類龍柱的特色外，另外出現了幾項前期所沒有的特色，一是首次出現人物帶騎的造像；二是一柱雙龍翻天覆地式的形制；三是西式柱頭的運用。以上三點加上承襲自前幾期的特色，交互運用之下，使得第三期八角柱類龍柱的表現走向了誇張與纖細。

臺灣兩大龍柱類型的風格演變簡表如表 6-5。

表 6-5 臺灣龍柱風格演變簡表

龍柱類型	第一期	第二期	第三期
圓柱類	造型樸拙、形態疏朗，龍身凸出柱身不高，不重裝飾，技法以浮雕為主。	龍身逐漸浮出柱身，轉折程度增強，裝飾逐漸豐富，技法上開始運用透雕。	龍身幾乎浮出柱身，龍身轉折劇烈，四肢伸展趨於制式化，裝飾明顯，透雕運用至四肢與龍鬚以外的部位。
八角柱類	龍身凸出柱身較高，轉折明顯，裝飾效果強，有人物配飾，技法已運用透雕。	龍身轉折加劇，部分鏤空離柱，龍首表情生動，裝飾配件豐富，大量運用透雕。	承襲第二期的特色，四肢伸展亦趨於制式化。另外，出現人物帶騎、一柱雙龍制與西式柱頭。

四、鹿港天后宮後殿龍柱的歷史定位

筆者依據第三章臺灣龍柱的類型與分期，將鹿港天后宮後殿龍柱依其造型與材質，放入第二期比對，取彰化孔廟大成殿龍柱與鹿港天后宮後殿龍柱為比對對象。由於與比對對象的龍身形制相似，因此必須進行細部的比較，筆者將龍柱分成四個區域，比對每個區域的構成元素。首先從材質與技法的觀點來看，鹿港天后宮後殿龍柱的材質與另二者比對對象相同；再從技法的運用來看，三對龍柱各部所運用的技法並無太大的出入，最多就是程度上的差別。因此，藉由各區的風格比對則可確定鹿港天后宮後殿龍柱的年代落點。經由比對所得的結果，鹿港天后宮後殿龍柱應為咸豐年間所雕。

鹿港天后宮後殿龍柱的落款是臺灣傳統石雕的一個特殊現象—「舊作新刻」，探討此類問題必須考慮的層面遠比年款遭受塗改的作品要多，因為落款的內容完全不能成為斷定年代的依據。筆者將鹿港天后宮後殿龍柱的落款分成三部份探討，考證風格、地名與人名，以還原當年龍柱「舊作新刻」的情境；探討落款敬語，以了解其法則與類型。以目前的研究成果，敬語的使用雖不能成為斷代的依據，但此為筆者研究過程中衍生出來的另一種途徑，期望將來更深入探討之後，能成為研究臺灣傳統藝術的輔助。

五、後續研究

本文以探討鹿港天后宮後殿龍柱風格為主，當初研究的範圍為彰化縣古蹟類廟宇，在經過全盤調查之後，才將焦點鎖定在鹿港天后宮後殿龍柱。彰化縣古蹟類廟宇的石雕作品尚有許多值得研究之處，諸如圖樣的意涵、流派的分別、中西文化的衝突等，皆值得深入探討。再者，筆者於臺灣龍柱的風格、類型與分期一章，雖然使用了五十五對的龍柱為母數，但還有許多未能確定雕作年代的龍柱無法放進比較，而且搜集的過程中，仍有所遺漏。將來筆者繼續搜集更多的龍柱資料，將臺灣龍柱做更精確的分期，對於沒有題字的龍柱，在風格分析上必能有更加準確的結果。最後，地質學並非筆者研究領域，因此，對於臺灣傳統石雕材質的分析，僅是進行初步的探討，離筆者所預設的臺灣傳統石雕材質資料庫的目標尚遠，未來希望能有相關領域之士投入此面後續研究。

參考文獻

【古籍】

1. 四庫全書存目叢書編輯委員會編，《四庫全書存目叢書·經部 186》，臺南：莊嚴文化事業，1997 年 2 月。
2. 李誠，《營造法式》，臺北：臺灣商務印書館，1956 年。
3. 宋·郭若虛，《圖畫見聞誌》，北京：人民美術出版社，1983 年 10 月第二刷。
4. 余文儀主修，臺灣史料集成編輯委員會編輯，《續修臺灣府志上》，行政院文化建設委員會、遠流出版，2007 年 6 月 20 日，頁 167。
5. 周鍾瑄，《諸羅縣志》，行政院文化建設委員會，2006 年 6 月 30 日。
6. 周璽，《彰化縣志》，臺北：臺灣省文獻委員會，1993 年 6 月。
7. 郁永河，《裨海記遊》，臺灣省文獻委員會，1999 年 6 月 2 日。
8. 高拱乾纂輯、臺灣史料集成編輯委員會編輯，《臺灣府志》，行政院文化建設委員會、遠流出版，2005 年 6 月 30 日。
9. 清·允禮等撰，《工程作法》，上海市：上海古籍出版社，1995 年。
10. 劉良璧，《重修福建臺灣府志上》，行政院文化建設委員會，2005 年 6 月 30 日。
11. 劉勰原著，羅立乾注譯，《新譯文心雕龍》，台北：三民書局，2002 年 6 月初版四刷。

【專書】

1. 王慶臺，《中國南系閩南地區—臺灣之石作雕刻》，臺北：啓元文化，1984 年 2 月。
2. 王慶臺，《藝師劉英宏與三峽祖師廟》，臺北縣政府文化局，2005 年 9 月。
3. 王瑛主編，《中華圖案五千年-第十一輯近代、第十二輯吉祥圖案》，臺北：美工科技出版，2001 年 5 月。
4. 仇德哉，《臺灣之寺廟宇神明》，臺灣省文獻委員會，1984 年 6 月。
5. 尹章義，《臺灣開發史研究》，臺北：聯經出版社，1989 年。
6. 古文化研究組編著，《中國古典藝術圖案畫典》，臺北：常春樹書坊，1997 年 8

月。

7. 古文化研究組編著，《中國古典紋樣名詞解說畫典》，臺北：常春樹書坊，1997年6月。
8. 吉兆豐，《中國古典建築裝飾畫典》，長春樹書坊，1994年11月。
9. 安倍明義，《臺灣地名研究》，臺北：杉田書店，1938年1月。
10. 伊達，《新石器時代》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1979年2月。
11. 李奕興，《臺灣傳統彩繪》，臺北：藝術家出版社，1995年6月。
12. 李乾朗，《臺灣古建築圖解事典》，臺北：遠流出版，2004年12月20日。
13. 李乾朗，《臺灣建築史》，臺北：雄獅圖書，1993年2月。
14. 李乾朗，《廟宇建築》，臺北：北屋圖書公司，1983年。
15. 李乾朗，《臺灣廟宇裝飾：精雕細琢》，臺北：傳藝中心籌備處，2001年。
16. 李乾朗，《北港朝天宮建築與裝飾藝術》，雲林：財團法人北港朝天宮，1996年5月。
17. 李乾朗，《臺灣建築史》，臺北：雄獅圖書，1995年7月。
18. 李乾朗，《臺灣傳統建築匠藝》，臺北：燕樓古建築出版社，1995年7月。
19. 李欽賢，《臺灣的古地圖-日治時期》，臺北：遠足文化事業，2004年7月，頁156、157。
20. 李允鈺，《華夏意匠》，臺北：明文書局，1993年10月再版。
21. 李美容，《雕塑—材料、技法、歷史》，臺北市立美術館，1994年。
22. 何培夫，《臺灣地區現存碑碣圖誌彰化縣篇》，臺北：國立中央圖書館臺灣分館，1997年5月。
23. 何培夫，《臺灣地區現存碑碣圖誌臺南市（上）》，臺北：國立中央圖書館臺灣分館，1999年6月。
24. 何培夫，《臺灣地區現存碑碣圖誌臺南市（下）》，臺北：國立中央圖書館臺灣分館，1999年6月。
25. 吳振聲，《中國古建築裝飾藝術》，臺北：文史哲出版社，1979年。
26. 何恒雄，《雕塑技法》，臺北：東大圖書，1990年。
27. 何春蓀，《普通地質學》，台北：五南圖書出版公司，1984年7月修訂初版。
28. 杜仙洲，《中國古建築修繕技術》，臺北：明文書局，1984年。
29. 林會承，《臺灣傳統建築手冊形式與做法篇》，臺北：藝術家出版社，1995年再版。
30. 林美容、張珣、蔡相輝，《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》，臺灣宗教學會、財團法人北港朝天宮，2003年3月。
31. 姚陳綬祥、呂品晶，《中國古建築圖案》，臺北：南天書局，1990年3月。
 32. 洪敏麟，《臺灣舊地名之沿革第二冊(下)》，臺灣省文獻委員會，1999年6月。
 33. 洪英聖，《畫說康熙臺灣輿圖》，南投：行政院文化建設委員會中部辦公室，1999年8月。
 34. 洪英聖，《畫說乾隆臺灣輿圖》，南投：行政院文化建設委員會中部辦公室，1999年8月。
 35. 施添福，《臺灣地名辭書》·〈卷十一彰化縣〉，臺北：國史館臺灣文獻館，2004年12月初版，頁1。
 36. 莊永明，《臺灣鳥瞰圖》之內頁附圖，臺北：遠流出版事業，1996年4月初版。
 37. 連橫，《臺灣通史》卷三〈經營紀〉，臺灣省文獻委員會，1992年3月。
 38. 陳汝勤·莊文星，《岩石學》，臺北：聯經出版社，1992年2月。
 39. 陳一仁，《鹿港文史采風》，鹿江文化藝術基金會，2004年4月。
 40. 陳仕賢，《彰化縣古蹟與歷史建築導覽手冊》，彰化縣文化局，2006年11月。
 41. 陳仕賢，《龍山聽嘒-鹿港龍山寺》，鹿水文史工作室，頁30，2004年10月。
 42. 鹿港鎮志編修委員會編，《鹿港鎮志·地理篇》，鹿港鎮公所，2000年6月。
 43. 鹿港鎮志編修委員會編，《鹿港鎮志·沿革篇》，鹿港鎮公所，2000年6月。
 44. 鹿港鎮志編修委員會編，《鹿港鎮志·宗教篇》，鹿港鎮公所，2000年6月。
 45. 鹿港鎮志編修委員會編，《鹿港鎮志·藝文篇》，鹿港鎮公所，2000年6月。
 46. 黃士強、黃淑媛譯，Francois Bordes 著，《舊石器時代文化》，臺北：黎明文化，1979年11月。
 47. 楊碧川，《臺灣歷史年表》，臺北：自立晚報社文化出版部，1990年8月第二版。
 48. 楊仁江，《新莊慈祐宮調查研究與修護》，臺北：新莊慈祐宮管理委員會，1994年9月。
 49. 彰化師大地理系編，《彰化市志》，彰化：彰化市公所出版，1997年8月。
 50. 劉致平，《中國建築類型及結構》，臺北：尚林出版社，1984年。
 51. 梁思成，《營造法式注釋卷上》，北京：中國建築工業出版社，1983年9月。
 52. 梁思成，何仲伊，《新訂清式營造則例及算例》，明文書局，1996年3月再版。
 53. 葉大沛，《鹿港發展史》，彰化：左羊出版社，1997年6月。
 54. 蔡相輝，《本港朝天宮志》，財團法人北港朝天宮董事會，1995年1月。
 55. 謝宗榮，《臺灣的信仰文化與裝飾藝術》，臺北：博揚文化，2003年12月。

56. 韓瑞區·沃夫林(Heinrich Wölfflin)著，曾雅雲譯，《藝術史的原則(PRINCIPLES OF ART HISTORY)》，臺北：雄獅圖書，2002年4月。
57. 《媽祖信仰國際學術研討會論文集》，臺團法人北港朝天宮董事會、臺灣省文獻委員會，1997年9月。

【學位論文】

1. 林怡君，《臺北市轄內傳統廟宇建築裝飾及變遷之研究》，中華大學建築與都市計畫碩士班，2001.06。
2. 姚村雄，《臺灣廟宇石雕裝飾藝術之研究》，臺灣師範大學美術研究所碩論，1991年。
3. 許雅婷，《臺南市廟宇類古蹟石雕作品之研究》，成功大學建築系碩論，2006年。
4. 莊耀棋，《在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》，國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，2001年1月。
5. 劉淑音，《臺灣傳統建築吉祥裝飾—集瑞構圖的表現與運用》，臺北大學民俗藝術研究所，2003年。
6. 溫知禮，《臺灣廟宇石雕與泥塑工藝表現形式之比較研究》，屏東師範學院視覺藝術教育研究所，2003年。

【期刊論文】

1. 李乾朗，〈臺灣寺廟的石構造〉，《傳統藝術研討會論文集》，1998年8月，頁525-535。
2. 李文吉，〈雕龍玉柱應猶在：廟宇石龍柱雕刻的演變〉，《漢家雜誌》第四期，1983年12月，頁20~22。
3. 林幸蓉，〈圖案紋飾研究〉，《臺灣工藝》，第六期，2001年1月，頁14-21。
4. 林洛秀，葉文裕，〈石作作業勞工粉塵暴露危害調查〉，《勞工安全衛生研究季刊》第七卷第一期。
5. 徐國庭，〈新莊老街廟宇龍柱形式初探〉，《藝術欣賞月刊》第一卷第十一期，2005年11月，頁7-14。

6. 陳仕賢，〈蔣馨家族石雕匠師—廟宇、墓園石雕調查研究〉，《2004年彰化縣兩岸學術研討會論文集》，2004年12月，頁325-339。
7. 劉淑音，〈談隱喻圖樣的民間雕造—從臺南大天后宮門枕石雕「慶領封印」說起〉，《臺灣工藝》，第11期，2002年4月，頁84-94。
8. 鄭琳枝，〈龍柱〉，《臺灣月刊》第七期，1983年7月，頁43~44。
9. 龔詩文，〈漢代畫像藝術的門戶世界—試論墓門裝飾的空間觀〉，《藝術學第二十二期》，1999年8月。

【外文書籍】

1. John Boardman. *Greek Sculpture-The Classical Period*. London : Thames and Hudson, 1985 .
2. Jack C.Rich. *The Materials and Methods of Sculpture*. New York :Dover publication, 1988.
3. Read Herbert .A. *Concise History of Modern Sculpture*. London : Thames and Hudson, 1974.
4. Rudolf Wittkower. *Sculpture Processes and Principles*.New York:Harper & Row, 1977.

【網站資料】

1. 行政院文化建設委員會孔廟文化資訊網，
http://confucius.cca.gov.tw/temple/temple06_7.htm。
2. 臺灣大學地質系暨研究所數位典藏礦物資料庫，<http://nadm.gl.ntu.edu.tw/>。
3. 臺灣大學地質系 HotSpot 火山研究中心，<http://volcano.gl.ntu.edu.tw/>。
4. 經濟部礦物局，<http://www.mine.gov.tw/Bible/ViewMineral.asp?view=m60>。

【附圖】

第一期 I-1-a 臺南開基天后宮前殿龍柱 (乾隆年間)			第一期 I-2-a 北港朝天宮觀音殿龍柱 (乾隆四十年, 1775)		
					
圖 1	圖 2	圖 3	圖 4	圖 5	圖 6

第一期 I-2-b 新莊慈祐宮正殿龍柱 (乾隆四十二年, 1777)			第一期 I-2-c 新港水仙宮正殿龍柱 (乾隆四十五年, 1780)		
					
圖 7	圖 8	圖 9	圖 10	圖 11	圖 12

第一期 II-1-a 臺北關渡宮前殿龍柱 (乾隆四十八年, 1783)			第一期 II-2-a 淡水福佑宮正殿龍柱 (嘉慶元年, 1796)		
					
圖 13	圖 14	圖 15	圖 16	圖 17	圖 18

第一期 II-3-a 臺北保安宮前殿龍柱 (嘉慶九年, 1804)			第一期 II-3-b 臺北保安宮正殿龍柱 (嘉慶十年, 1805)	
				
圖 19	圖 20	圖 21	圖 22	圖 23

第一期 I-3-a 臺南普濟殿前殿前步口通廊龍柱（嘉慶二十三年，1818）		第一期 I-3-b 臺南普濟殿前殿後步口通廊龍柱（嘉慶二十三年，1818）		
				
圖 24	圖 25	圖 26	圖 27	圖 28

第一期 I-3-c 淡水鄞山寺前殿龍柱（道光三年，1823）			第一期 II-3-c 淡水鄞山寺前殿龍柱（道光三年，1823）		
					
圖 29	圖 30	圖 31	圖 32	圖 33	圖 34

第一期 I-3-d 彰化孔廟大成殿龍柱 (道光十年, 1830)			第一期 I-4-a 鹿港龍山寺五門殿龍柱 (道光十一年, 1831)		
					
圖 35	圖 36	圖 37	圖 38	圖 39	圖 40

第二期 I-1-a 鹿港龍山寺拜殿龍柱 (咸豐二年, 1852)			第二期 I-1-b 臺南天壇後殿龍柱 (咸豐五年, 1855)		
					
圖 41	圖 42	圖 43	圖 44	圖 45	圖 46

第二期 II-1-a 淡水龍山寺正殿龍柱 (咸豐八年, 1858)			第二期 I-2-a 臺南天壇前殿後步口通 廊龍柱 (咸豐十一年, 1861)	
				
圖 47	圖 48	圖 49	圖 50	圖 51

第二期 II-3-a 北港朝天宮正殿龍柱 (咸豐年間)			第二期 II-4-a 新莊武聖宮前殿後步口 通廊龍柱 (同治四年, 1865)	
				
圖 52	圖 53	圖 54	圖 55	圖 56

第二期 II-2-a 新莊武聖宮正殿龍柱 (同治四年, 1865)			第二期 II-5-a 臺北慈聖宮前殿龍柱 (同治五年, 1866)	
				
圖 57	圖 58	圖 59	圖 60	圖 61

第二期 II-3-b 臺北慈聖宮正殿龍柱 (同治五年, 1866)		第二期 II-1-b 艋舺清水巖前殿龍柱 (同治七年, 1868)	
			
圖 62	圖 63	圖 64	圖 65

第二期 II-2-b 艋舺清水巖正殿龍柱 (同治七年, 1868)		第二期 II-3-c 西螺福興宮正殿龍柱 (同治八年, 1869)		
				
圖 66	圖 67	圖 68	圖 69	圖 70

第二期 I-3-a 臺南興濟宮前殿龍柱 (同治十年, 1871)		第二期 II-2-c 板橋慈惠宮二樓龍柱 (同治十二年, 1873)		
				
圖 71	圖 72	圖 73	圖 74	圖 75

第二期 II-1-c 板橋慈惠宮二樓龍柱 (同治十三年, 1874)			第二期 I-1-c 臺南天壇正殿龍柱 (同治年間)	
				
圖 76	圖 77	圖 78	圖 79	圖 80

第二期 II-3-d 淡水龍山寺前殿龍柱 (光緒二年, 1876)			第二期 II-3-e 士林慈誠宮前殿前步口 通廊龍柱 (光緒三年, 1877)		
					
圖 81	圖 82	圖 83	圖 84	圖 85	圖 86

第三期 II-1-a 新港奉天宮前殿龍柱 (明治四十四年, 1911)			第三期 I-1-a 朴子配天宮前殿龍柱 (大正元年, 1912)		
					
圖 87	圖 88	圖 89	圖 90	圖 91	圖 92

第三期 II-2-a 臺北陳德星堂前殿龍柱 (大正三年, 1914)		第三期 I-1-b 彰化南瑤宮後殿龍柱 (大正五年, 1916)		
				
圖 93	圖 94	圖 95	圖 96	圖 97

第三期 II-2-b 台北保安宮正殿龍柱 (大正七年, 1918)			第三期 II-1-b 景美集應廟正殿龍柱 (大正十一年, 1922)		
					
圖 98	圖 99	圖 100	圖 101	圖 102	圖 103

第三期 II-1-c 景美集應廟前殿龍柱 (大正十三年, 1924)		第三期 II-3-a 彰化南瑤宮正殿龍柱 (大正十三年, 1924)	
			
圖 104	圖 105	圖 106	圖 107

第三期 II-4-a 桃園景福宮前殿龍柱 (大正十四年, 1925)			第三期 II-4-b 桃園景福宮正殿龍柱 (大正十四年, 1925)	
				
圖 108	圖 109	圖 110	圖 111	圖 112

第三期 II-3-b 臺南城隍廟前殿龍柱 (大正年間)			第三期 II-4-c 士林慈誠宮前殿後步口 通廊龍柱 (昭和三年, 1928)		
					
圖 113	圖 114	圖 115	圖 116	圖 117	圖 118

第三期 I-1-c 彰化鄭成功廟正殿龍柱 (昭和四年, 1929)			第三期 II-3-a 彰化南瑤宮前殿龍柱 (昭和五年, 1930)		
					
圖 119	圖 120	圖 121	圖 122	圖 123	圖 124

第三期 II-5-a 麥寮拱範宮前殿龍柱 (昭和七年, 1932)			第三期 II-5-a 麥寮拱範宮正殿龍柱 (昭和七年, 1932)		
					
圖 125	圖 126	圖 127	圖 128	圖 129	圖 130

第三期 II-3-c 鹿港天后宮正殿龍柱 (昭和八年, 1933)			第三期 II-3-c 鹿港天后宮前殿龍柱 (昭和十一年, 1936)		
					
圖 131	圖 132	圖 133	圖 134	圖 135	圖 136

第三期 II-3-d 鹿港龍山寺後殿龍柱 (昭和十一年, 1936)			第三期 II-3-e 新莊慈祐宮後殿龍柱 (昭和十一年, 1936)		
					
圖 137	圖 138	圖 139	圖 140	圖 141	圖 142

第三期 II-5-b 土庫順天宮前殿前步口通廊龍柱（昭和十一年，1936）		第三期 II-5-b 土庫順天宮前殿後步口通廊龍柱（昭和十一年，1936）	
			
圖 143	圖 144	圖 145	圖 146

第三期 II-5-c 土庫順天宮正殿（昭和十一年，1936）	
	
圖 147	圖 148

【附錄一】彰化市戶政事務所函

發文方式：郵寄

檔 號：

保存年限：

彰化縣彰化市戶政事務所 函

彰化縣田中鎮大安路1段200號

地址：500彰化市中興路100號
承辦人：梁嘉容
電話：04-7266813
電子信箱：chhg7010@msl.gsn.gov.tw

受文者：彰化縣大安國民小學

發文日期：中華民國96年10月25日

發文字號：彰市戶字第0960005199號

速別：普通件

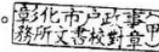
密等及解密條件或保密期限：普通

附件：

裝

主旨：有關 貴校蕭志青老師因研究所需，至本所查詢林榮春（民國前3年4月27日生）君案，本所業依函文予以協助查詢完竣，請 查照。

說明：復 貴校96年10月17日彰田大國字第0960001521號函。



訂

正本：彰化縣大安國民小學

副本：

線

主任 莊 堯 霜

【附錄二】榮春橋與榮春教室碑文

中華民國五十二年九月奠基
教室暨辦公落成記略

彰化市民代表會以本市學生遽增首倡籌設縣中之議迨 呂世民先生膺任縣長於五十年夏派本人籌備建校初因校地屬公園地先借啤酒廠招生上課五十一年春奉准變更使用後保安林及遷墓諸事亦次第解決及興建辦公樓兩側教室十八間同年十一月完工乃遷入新校上課同月奉准立案至五十二年秋本校學生增至一千三百餘人擴建校舍經費無著承家長會發動募捐建校九月興建辦公樓翌年二月完工又承林榮春先生暨蔡王伴女士各捐建教室乙間於是教室與辦公樓聯成一體五十二年八月增班學生家長捐建西面教室二間遂成今日之規模本校之創辦經費短絀歷經艱辛籌劃端賴家長會李 火王 山周 兵諸先生協助及地方人士支持始克有成爰將建校費用來源及樂捐辦公樓千元以上人士芳名刊誌於後以資紀念

建校費用來源

一期工程 縣政府七十萬元 教建基金貸款廿九萬元 捐款十一萬元 市公所五萬元 學校節餘十三萬元
二期工程 縣政府五萬元 捐款四十萬元 學校節餘三十萬元

樂捐辦公樓千元以上人士芳名

林 零五仟元 梁水烟壹仟元 林榮禧壹仟元 楊儒德壹仟元
蘇丙丁叁仟元 王火謨壹仟元 洪燈煙壹仟元 林滄海壹仟元
蔡清水貳仟元 許 府壹仟元 呂俊傑壹仟元 張飛騰壹仟元
黃進德壹千五百元 陳旅烈壹仟元 許萬順壹仟元 王火炎壹仟元
林錦德壹仟元 洪明得壹仟元 葉阿木壹仟元 黃蘇土城壹仟元
彰化密針貿易股份有限公司壹仟元

校長歐陽愈 印 謹誌

校舍建築碑記

中華民國五十二年八月奠基

實業家林榮春先生為彰市紡織業鉅子曾遊歷歐美諸邦見識廣博樂善好施對本縣各校迭有

榮 春 教 室

捐獻先生鑒於本校初創經費困難迺捐建教室其不殖私財熱心公益殊堪欽佩爰誌此紀念

校長歐陽愈 印 謹誌

榮春教室碑文

榮春橋竣工紀念

繫維造橋以利行人員爲莫大之善舉捐金而助建設亦屬利群之美德是以仁人善士益世襟懷足爲社會所欽崇緣彰化市中山國小乃本縣最大之兒童學府校址位於八卦山麓南北面臨中山路爲縱貫公路交通要衝其彎角處與永安永昌兩街交叉人煙稠密交通擁擠車禍頻仍非僅學童上學中途危險而學生家長校長導師及車輛行人經歷於是者莫不怵目驚心惶惶戒懼時英爲顧及學童安全與改善交通計持倡議在中山國小前興建陸橋之舉父老稱善聞者鼓舞本縣企業鉅子慈善家林榮春先生急公好義樂善好施對地方建設與教育捐助不遺餘力經趨訪相告欣然願聞嗣慨允獨資捐獻新臺幣叁拾萬圓興建中山路陸橋破土之日承蒙臺灣省政府陳主席養公躬親主持典禮並命名榮春橋計自民國五十九年一月十一日至民國六十年二月二日耗資貳拾捌萬圓興建完成萬黎頌德學童稱便除恭請 主席養公賜題橋名藉垂永久外爰述巔末勤諸貞珉以揚仁風旌善人

彰化縣長 陳時英  謹誌

中華民國六十年二月 日

設計者馮俊人

營造者何有營造廠

榮春橋竣工紀念碑文

【附錄三】書信手稿

蕭君志清先生
來信資料信件四號星期五接到
有事延誤請見諒
很感激你有什么用心毅力及敏直實
歷史真相是很難得現代青年楷模致此
再為家文致以最高敬意
在此說明照和士(1939)天后宮前殿圓柱留名年代
是正確因家文其字籍不在鹿港也未遷入彰化市
其餘所述大致正確，並請完整後家文完整考略
寄一份留，並請保留電話以便連係
祝健康
培祥 敬上





【附錄四】訪談記錄—施弘毅

2007年1月27日訪談施弘毅老師 地點：台南市 記錄：蕭志青

訪談前記錄—討論《藝師劉英宏與三峽祖師廟》一書

蔣再木是當時二手師傅的第一把交椅，因為他本身不會雕粗胚，所以由蔣銀墻雕鑿粗胚形體，再由蔣再木處理細部工作，這樣的組合是最佳的。石雕的分工有三級，第一級為平直師傅，工夫也要很好，做平直的師傅就不做花樣。現在有機器幫助比較方便，過去純手工時代，一塊石材凹凸不平，平直師傅處理時必須技術很好，才能取直。再來為頭手師傅，這是最高級的師傅，像是龍柱的龍頭位置、龍身盤旋的曲線與位置、留的空隙（包括構圖與打粗胚），一日的工資為別種師傅的二倍。再來為二手師傅，在粗胚雕好之後，由二手師傅接手，將粗胚的形狀刻成細部的花樣。當時的師傅大多以這樣的分類分工，例如，蔣銀墻就不做二手的工作，我父親（施天福）頭手、二手的工作都有做，我和劉英宏這三個級別的工作都能施作。

我進入祖師廟的第一年開始學刻平直，第二年就學頭手，因為我父親在三峽祖師廟就是做頭手的工作，我算是有占到一點優勢。劉英宏在祖師廟沒學過頭手的工夫，在離開三峽祖師廟之後，才在別處學得。學習的時間沒有一定，要看個人的天份、興趣與努力，當頭手的人需要有繪圖、構圖能力，二手則不需要，二手只做現成的工作，受頭手指揮。在三峽祖師廟側殿的八仙堵人物有四塊，以蔣再木做得最好，他看得出來頭手所繪好的圖中，在刻了之後，如何修整會更漂亮，其他的二手師傅只會做到頭手指定的構圖。二手的工夫的高低就是在這裡。我帶的二十幾位學徒中，只有一位能做頭手，可見頭手工夫是很難學的。我本身對圖畫就有興趣，加上我父親指導，李梅樹教授教導繪畫觀念，所以我能很快學得。石材的粗胚若是處理得不好，這塊石材就失去原先的利用價值，必須再切成小塊，繼續使用，有些只能報廢。我後來聽說三峽祖師廟要用大陸石雕，把多餘的石雕隨便安置，然後夾雜大陸的石雕作品，這一點違反李梅樹教授的原意¹²³，我曾經反對過，但是沒有被採納。

石材方面，臺灣的觀音山石來源有二：內岩石與正觀音山石。內岩石產在五股附近，正觀音山石靠淡水海邊。正觀音山石受長年海風吹襲、海水侵襲，風化較慢，內岩石較無耐性，風化較快。祖師廟兩邊的側殿的內岩石現在已經在風化了。外來的石頭只有中殿的四支圓柱是日本石，日本花崗岩，拆自台北圓山神社，

¹²³ 李梅樹教授希望把祖師廟當臺灣傳統藝術的殿堂，石材以臺灣觀音山石為主，匠師一開始有大陸匠師，後來以臺灣匠師施作。工匠與材料都來自臺灣，建五十年、一百年都沒關係，將來祖師廟就是臺灣這段建築史的活字典。

主要是刻字。現在祖師廟的管理完全改變了李梅樹教授的觀念，採用大陸的石雕。李梅樹教授的兒子請我去講解觀念。我講解李梅樹教授整建祖師廟的觀念就是要祖師廟代表臺灣，李梅樹教授已經完成百分之七、八十，只剩後殿（因土地所有權問題），為什麼不能貫徹李梅樹教授的觀念呢？因為，買外來的石雕就完全破壞了祖師廟在臺灣傳統建築的地位。

我當初在三峽祖師廟當學徒時，晚上都還要作夜工，白天工作時間是八小時，晚上再加三小時，一週只休息三天晚上。刻小型作品與原尺寸作品有何不同？在刻法上沒有什麼不同，不過，原尺寸的作品較費工夫，加上翻轉困難，更耗費時間。我現在的工具有部分放在高雄大學，家裡的工具則和學校的差不多，以前我的工具（包含日本人使用的工具）也都很齊備，但不知道要保存，所以遺失很多，現在學生多用電動、風動的石雕工具。可惜的是，製作工具的老師傅已經去世，他的兒子不會做，現在如果有人要做，我可以指導他做，因為以前我在三峽祖師廟時，工具也都是自己做的，現在的人反而不會使用傳統工具。目前，我也將傳統工具繪成圖像紀錄，註名名稱、用法。

訪談問題

1. 請問您習藝的過程及動機。

施：我小時對畫圖很有興趣，國小畢業後，讀三峽初中，我有些同學進入三峽祖師廟工作，我覺得可以賺點生活費（一日四元），因此踏入這一行。

2. 請問您的師承與派別如何？

施：我是跟我父親學的，但我的爺爺不是石雕師傅。我父親是跟堂兄施坤學的，當學徒，刻墓碑。後來唐山師傅在民雄大土廟刻龍柱（與張清玉有關的蔣馨家族，探聽到同鄉在鹿港有人開石店，因此我父親有機會到民雄），我父親到那邊去當副手，練習刻龍柱。雖然不是正式拜師，但我父親學得很快，台南的石店就把我父親請去工作，也在台南學漢學，成家立業。我的祖先是早期從大陸過來的移民，我與李松林是親戚，李松林的父親與我爺爺是親兄弟，李松林到三峽祖師廟工作也是我父親介紹的。

3. 您有成立工作室嗎？

施：沒有。都在廟的廟埕做。

4. 請談談您的習藝過程。如何教導？您有弟子嗎？

施：技巧是父親教。觀念是李梅樹教的，如果不合他的觀念，會罵我們。我當父親（頭手）的副手，也幫忙做二手的工作，所以在那邊我也學做二手，跟一些老師傅學。大多是我的堂兄，現在都不在了。有一位是施坤的兒子（施棧

富)，後來有幫我們。

5. 您有看過父祖輩的工作情形嗎？

施：我印象比較深刻的是我父親在祖師廟工作的情形，因為我父親主導石雕的工程，常常與李梅樹討論如何施作。李梅樹設計石雕的線路，安裝，石堵的內容我父親會提出來和李梅樹討論，雙方取得共識之後，我父親就照著討論的結果施作。我父親在工作時比較隨和，施棧富比較嚴格，當時工作時聽一些收音機的廣播，有時會跟著唱一、二首，如果多唱了幾首，施棧富就會罵我們：「要當歌星就去，不要在這裡。」意指工作時不專心，就不要做了。我們在祖師廟當學徒是掛祖師爺的弟子，錢也是跟祖師廟領的，所以常常要整理老師父的住處與環境，做一些粗工，非常辛苦。

6. 請教您的父祖輩平時的個性、興趣、生活作息？

施：我父親比較不嚴厲，個性很好。他除了工作之外的嗜好，就是文學。我父親會做詩、寫書法。在三峽的第二年，在元月十五日祖師廟有一個燈謎，連續七年燈首未被拿走，就在這一年被我父親拿走，問了李梅樹教授之後才知道是祖師廟的師傅。鹿港來的師傅（木雕）比較喜歡南管，這些師傅有的會吹洞簫、有的會彈琵琶。晚上，在廟口有兩桌老人茶桌，李梅樹都會來祖師廟畫設計圖，一直到半夜十二點過去。如果沒畫設計圖的時候，就會去找木雕師傅聊天，我父親也會去，泡一壺茶，把樂器拿出來，就開始唱了。

7. 請教您本身的個性、興趣、生活作息、教學方式等等？

施：我本身也向李松林等鹿港師傅學一些南管的唱腔，我的興趣在於音樂，台語的流行歌曲，我從十幾歲就喜歡唱，也學唱過台語歌曲，樂器方面，我也有學過吉他。對於電影我也有興趣。一般手工藝匠師常沾染的不良習慣我都不會去碰它。僅在睡前小酌一些酒。我帶徒弟時比較不嚴格，很少罵徒弟，所以跟我學的學徒會比較不謹慎，每一位學徒我都有教他們頭手的工夫，不過只有一個人學到。我二十出頭就有帶徒弟了，很多都是來跟我父親學，不過我當時算是小老闆，所以都是我在帶的。最後一位徒弟大約是我四十多歲時。再來臺灣的工作一直流失，而且二十年前我承包的工程很多，也沒有時間帶徒弟。二十年前的石材都是臺灣的觀音山石，不過已經在使用電動工具。

8. 您有參加過比賽或得過哪些獎項？您的父祖輩呢？

施：第六屆薪傳獎（民國八十七年）。我本來只承做寺廟的工程，我父親叫我自己發揮，沒有參加過獎項，當李松林父子鼓勵我參加薪傳獎，表格中的資料我幾乎不會填寫，像是「你參加過哪些團體」、「曾經參加過什麼學會」、「曾經

參加過什麼比賽」、「有哪些展出」...我都沒有這些經歷。李松林就叫我把做過的廟宇石雕拍下來，整理之後送去參賽。

9. 您和您的父祖輩曾做過哪些廟宇的石雕？現在還有留存嗎？

施：我所知的大多已經拆掉重建，目前台南縣西港慶安宮還留存我的作品，是由蔣國振、唐山師傅張木成和我一起做。當時只有風動的機器，還不流行，我在西港慶安宮做的時候也都百分之百手工。另外張木成在工程後期則有使用風動機器。慶安宮前殿的龍柱是我刻的，正面的石堵是蔣仔刻的，龍邊的石堵是我刻的，虎邊的石堵是張木成刻的。進入殿內龍柱我刻的，再進入後殿的龍柱是大陸的作品。

10. 臺灣的石雕師父有很多都兼做墓園石雕？您有做過墓園石雕嗎？在哪些地方？

施：我本身沒有接墓碑生意，但是我有參與過，我主要是雕花樣，不雕文字，因為做墓碑的石店會雕文字，不會雕花樣。墓園的石獅、壁堵的樣式都一樣，但是墓園石獅沒有底座，是立在小圍牆的柱上的，壁堵的內容較精簡，刻法也較粗略，內容大多刻二十四孝、花鳥等等。這是因為一來錢較少，一來沒有什麼人去看的緣故。墓園石雕也有分頭手、二手，但是刻的工比較粗略。墓園有沒有刻龍柱的問題，但現在有些墓園建得像廟，也許有可能，如果有的話也都是從大陸進口的。墓園的神明都是土地公，以前有用木雕、石雕造像，現在大多是用模子製造，用土做成的。

11. 拜師學習與家傳學習技藝有什麼差別？

施：家傳的話，在學習上比較不會那麼嚴格，我父親教我的時候比較不會像教學徒那麼嚴格。五十年前當學徒是很辛苦的，除了做雜事，要求也很嚴格，動輒罵人，有嚴格的師徒尊卑觀念。另外，家傳的話，不會留一些秘訣，都會全部教授，但是學徒的話，有可能只教你二手的工夫，而不傳頭手的工夫，最大的差別應該是在這裡。

12. 請問一個人要學習石雕的基本要求是什麼？

施：要有興趣。以前為了家計去學工夫，如果真的沒興趣，做二手的較多，因為二手較不需要用頭腦。頭手就需要興趣加頭腦。範本是看章回小說，一些人物圖（劉澤綿）。

13. 學習石雕除了技藝之外，需要有什麼基本知識？比如閱讀書籍、清楚廟宇建築結構...等等。

施：傳統石雕要了解古代人物，外貌、衣飾、體型、動作要表現出來。主要是頭

手要很清楚。像是平劇人物的造型動作我們也有參考。很多老師傅最缺乏的就是知識，刻了幾十年不知道自己在刻什麼，就只照著以前師傅教的作，因此都停留不進。再者就是多參觀別人的作品，為什麼刻得好，為什麼刻得不好，自己要思考改進。

14. 您在施作之前，該如何計畫？

施：要先看石材、廟的大小先決定石結構的尺寸。以龍柱的長短定龍頭的位置，龍身的盤旋如何，人物如何安插才會漂亮。龍為主體，剩下的再配合。石獅的大小也很重要，太高會擋到字，太寬會擋到門。石材請觀音山採石的廠商先切割好，留下龍頭位置。石獅大多是一個方正的石頭運來，我們在自行處理，沒有辦法直接畫在上面，所以看師傅工夫。可以畫的是壁堵的花樣，龍柱在平直師傅處理完之後，我才在上面畫圖稿，把不要的部位畫一個個圈圈，上面打個×，請平直師傅挖空。石材剛採來形狀是不規則的，要先把龍頭位置取好，其他的部分取直（圓柱型），我再畫圖稿，再請平直師傅把不要的先拿掉，這樣我們比較好處理。龍柱的柱心有分圓形和八角形，在龍柱的頭尾要先處理，然後中間的柱心就要照頭尾的大小做。柱心式最後在處理，基本上刻八角柱的柱心比較費工夫。以八角的柱心為例，先把其中四面刻好，再刻另四面，圓的柱心，也是先取八面，再刻成圓形。陰刻的石堵都是平直師傅的工作較多，看哪一個畫師畫得較好，再印上石頭，刻成成品。有些廟宇整個立面都是陰刻，應該是廟宇較沒經費，或者委員、廠商不了解廟宇石雕的一些形制。陰刻的石雕就沒有龍虎堵、花鳥堵、人物堵等等。現在人就要做好廟宇的紀錄，否則將來沒有人了解廟宇的規制。

15. 做石雕之前必須要先畫上圖稿嗎？圖稿是怎麼來的？

施：圖稿部分，李梅樹有拿一些圖給我父親做參考，我父親就先製作圖稿和李梅樹商量，雙方都取得共識，就依照圖稿去施作。一般我刻在石頭上的作品沒有另外繪製圖稿，有留下圖稿的以石堵邊框的捲草花紋及螭龍、蝙蝠較多，浮雕的部分沒有圖稿，都是直接畫在石頭上再施作。我現在留的圖稿在宜蘭傳藝中心，目前還沒還我。

16. 請教您廟宇石雕的施做過程（在哪裡做？工時如何？）。分龍柱、石獅、抱鼓石、壁堵、台基、欄杆.....等來談。

施：在廟埕做。先規畫壁堵的位置，各部位要做什麼，有多大，內容有些是有規定，像一些麒麟堵、雙獅堵、人物窗、龍虎堵的位置與內容都有規定，不能亂改，其他的要做的題材則依照師傅意思。也有直的壁堵，像是做一些花杆

堵，通常位在兩門（龍虎門）邊的位置。內容多配置四季花卉。台基部分是後來才鋪，石造壁堵與龍柱要預留台基的高度。祖師廟有打地基再鋪台基的石頭。欄杆也是最後才做。

17. 石雕的安裝過程如何？

施：要緊密結合才能固定。做法比較簡單，但是危險性較大，因為石雕很重。裝石雕時要加水泥。安裝的時候由底部開始，一層一層往上安裝，左右要預留空隙以利安裝，當石堵安裝好，再加水泥入縫隙，可以保持數百年。上下疊的部分不需加水泥。安裝薄石板（上有刻字），也是左右預留空隙，等安裝好之後再填入水泥固定。石堵未安裝之前是沒分格子的。

18. 如何欣賞石雕作品？不同的派別或年代的不同點如何看出來？

施：臺灣沒什麼派別，反而在大陸惠安較有分派別。來台的都是惠安師傅，後來傳臺灣也都是這些人，其實大家都一起施作這間廟的工程，傳承久了都很難分。欣賞是一門很深的學問，如麒麟先看外形有無錯誤，再來看四肢、頭尾的配置，再來看手工細不細，透視正不正確。底座的格式大體都一樣，只有在線條的配置上個人發揮。現今的多層雕刻，如內枝外葉，主要是費時間的雕法，但不是技術的表現。以前就有內枝外葉，但是只有兩層，現在因為電動器具的普遍，可以達到更多層，但那只是費工時而已，若說是表現技術則有待商榷。

19. 您對於現今石雕技術與傳統（主要是日治時代以前）比較起來有什麼不一樣？

施：有些有進步，如工具，和雕刻效果。有些退步，如相關知識，現在的師傅都只會刻，但不會去想我在刻什麼。舉例來說，我父親告訴我木柵成功廟，刻的題材是出師表，師傅回大陸後，留徒弟在做，有一個人來看之後，說諸葛亮剛出道時只有二十幾歲，怎麼會有鬍子？於是徒弟就把鬍子去掉，後來有一個國中國文老師來為說這是刻誰？徒弟說是刻諸葛亮，戲齣是出師表，老師就說，諸葛亮寫出師表時已經五十幾歲了，怎麼沒有鬍鬚？現在的師傅大多是這樣。現在做廟宇的師傅很多對於廟宇所刻畫的內容多不知道是什麼戲齣。大陸的作品有些我們不知道是什麼戲齣，因為大陸各地方的流傳故事有些我們不知道，我承包的話，都會要求刻畫的戲齣。

20. 石雕的製作有無禁忌？

施：如，要先看這座廟的主神，再決定石雕內容。石堵與石堵縫繫部可以對門的中線，台階的縫繫也不可以對中線。各結構的尺寸要合門工尺。陰廟也有石雕，做法都一樣，題材也都差不多。不過有些廟會指定主神的事蹟。一般石

雕師傅不會排斥承做陰廟，不管是承做陰廟還是具有神格的廟，做之前都要祭拜，說明。以我的時代，刻龍柱都要看日子開工，開龍嘴的日子也要祭拜才開。

21. 您目前的承包的廟宇石雕都是在哪些地方？

施：台中靈仙宗道院。台中市旱溪西路。我們去大陸訂製石雕，我們要先製圖決定尺寸，塊數，框要留多大，石堵內容要刻什麼，多深多淺，是否要內枝外葉，邊框要刻什麼花紋，先告訴大陸方面的承做者，至於內容如何刻，則由他們決定。目前承作南投縣民間鄉的受天宮。

22. 您有從事過修復工作嗎？在哪些地方？

施：這些是我的專門領域，但是我只有義務指導赤崁樓的修復。廟宇修復則做過不少，像是西港慶安宮、麻豆五皇廟、佳里金唐殿。所以古蹟修復請傳統師傅去修復的幾乎沒有。承包都都不懂，說是在修復古蹟，等於是在破壞古蹟，很多修復古蹟的是打掉重做，等於是重建。

23. 石雕的故事如何安排？常見的故事有哪些？

施：章回小說。二十四孝的故事都是在殿內兩旁的牆壁，以陰刻較多，大邊開始，第一個通常是大舜耕田，然後依次序排列，我的做法則是相對著編排，相對的故事屬性一樣，不一定要依故事順序。大邊通常都是地位較尊崇的。我本身比較排斥二十四孝，有些故事是不合時宜的，像是「為母埋兒」、「賣身葬父」、「臥冰求鯉」等等。

24. 石雕的圖像常見有什麼？

施：看故事的內容決定。人物、神話、動、植物、器物（寶物）、字。通常花鳥堵都有一些吉祥涵意。麒麟則是帶來麒麟子，表示小孩很優秀。麒麟都踏八寶（或四寶），我刻的這座麒麟踏錢表示富貴，有葫蘆是保平安。有些刻鹿和竹子，涵意是「鹿德尚好」，不知是不是吉祥涵意。有些刻梅花鹿是爲了讓人一看就明白，猴子以臺灣獼猴爲範本也是一樣。並沒有特別以臺灣特有的動植物爲範本。我對臺灣動植物較不了解，所以雕刻題材以這方面另闢途徑我沒有研究，不過，廟宇石雕要讓人看得懂，所以刻的題材要通俗易懂。如果你刻的題材不容易看到，一定要標明名稱，否則，很多人看不懂。

25. 請您談談石雕業目前景況。

施：傳統石雕要往藝術方向走，要像過去一樣走專業廟宇承包是行不通的（拼不過大陸）。走傳統藝術不一定要以此爲生，也很難靠此維生。藝文相關事業、職業很多，將來在藝文界、政府機關佔有一席之地，你有相關知識，一定比

其他人更加勝任。

26. 請談談您對石雕業的期待。

施：因為我得到薪傳獎，所以我對於石雕傳承有責任，我把我數十年的經驗、技術做一個紀錄，以免下一代都不知道。現在我都在學校傳承，民間沒有人要當學徒了，也沒有人要走這一行。目前我教學生都讓他自由發揮，要傳統的，要現代的自由選擇，喜歡傳統工藝的，我教你一些傳統知識與雕法；喜歡現代雕刻的，你尋找資料，我幫你看適不適合，用什麼石材，需要什麼技法等等。在學校的傳承一定有些無法教，像是龍柱，一來時間不夠，一來學生不想那麼辛苦。主要是時間限制，學生修很多課，不能專刻石雕。我第一學期開始教雕陰刻，較簡單輕鬆，主要訓練手工工具的使用方式。第二學期教淺浮雕的獅頭，主要以學生的興趣為主，我再從旁指導。技法是傳統的，但是雕刻的主題不一定廟宇有關。

【附錄五】訪談記錄—蔣國振

2006年12月20日訪談蔣國振先生 地點：西螺鎮 記錄：蕭志青

訪談問題

1. 請問您習藝的過程及動機。

蔣：我從事石雕業是因祖傳，我的先祖就已經在做這一行。過去，在我家鄉有一家惠安石舖，我的爺爺（蔣九）就是出身自那裡，因為福建省惠安縣是石雕的故鄉，石頭縣指的就是惠安，我的阿公告訴我們不可以忘記我們是出自惠安這個地方。在惠安縣有很多從事打石的人，不論是屬於粗工的房屋建築或是屬於細工的廟宇建築、人物雕刻，都是惠安處理的最多。當年來台的匠師有兩位較著名，一位是在鹿港的蔣馨，人稱龜馨，女婿張金山。早期是石頭販，在賣石頭，本人在開石場，蔣馨本身不會打石頭，因向他買石頭的緣故，請他從唐山帶師傅過來做，最後就漸漸由他承包整個工程。像是鹿港天后宮、南鯤鯓代天府。蔣馨比我的阿公年紀更大。另一位就是我的阿公（蔣九），從他來臺灣到我這一代一直從事石雕業。還有一位是張木成，住在台北迪化街。蔣九最早是住在雲林縣土庫鎮。當時在土庫做了一座媽祖廟。我之所以會踏入這一行是因為祖傳的關係，所以接下這片家業。在我小學時代就常常觀察師傅在做石雕，也幫忙做，就這樣漸漸學習起來。

2. 請問您的師承與派別如何？

蔣：派別方面倒不是分得很明顯，當初來臺灣的石匠師也多從惠安來的，就算有差異也是個人的技藝差別。系譜方面可以參考莊耀棋的碩士論文《在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》，其中有很清楚的調查。

3. 您有成立工作室嗎？

蔣：沒有。以前有工廠在運作，現在自己做比較少，工廠幾乎沒有在運作，除了偶爾有一些平板的石雕在刻。目前都是純粹承包一些工程在做。純藝術的模式畢竟有點不切實際，爲了三餐溫飽，走向商業化也是必然的。

4. 請談談您的習藝過程。如何教導？您有弟子嗎？

蔣：在習藝過程中，主要是自己在旁看著學，我從十幾歲就開始學，有很多從唐山來的師傅，如蔣銀牆就是其中之一，他是我的叔公。在看的過程中，我會問師傅，師傅也會一面做一面解說做法。因爲在師傅休息時會討論如何製作，我在旁聽了就慢慢學起來。我的父親是蔣文鳳，雖然沒有很正式的直接教導，但是學習的模式也都一樣，從旁觀察學習，然後在言談之中漸漸學到方法，如何製作才會漂亮。我目前沒有收徒弟，好的徒弟是可遇不可求，人的頭腦

變通也很重要，廟宇的石雕表現不是一成不變的，部分是有固定的模式在，但是其中的變化則可自己拿捏。而且現在廟宇的要求多半是要求量而非品質，造價便宜的永遠佔優勢。師傅分頭手師傅（做第一手，把石雕的外形粗胚打出來，這是最重要的階段）和戥手（第二手師傅，負責之後的細部工作）

5. 您的父祖輩的兄弟也從事石雕嗎？

蔣：我的父祖輩從事石雕，也有兄弟從事，相關資料可以參考莊耀棋的論文。

6. 請教您與父祖輩平時的個性、興趣、生活作息？

蔣：每個人有自己得堅持與個性，衝突也是有。在工作上的意見不一樣都會有爭執。爺爺的個性比較嚴肅，平時消遣喜歡南管、孔簫、琵琶；父親閒暇嗜好喜歡打四色牌；我則喜歡四處散心，讓心靜下來。平常作息與工作有很大相關，工作一來做到日夜不分也是常有的事，雖然現在的石雕大多從中國大陸進口，但是也不一定比較輕鬆，因為我們也必須過去監看品質，在廟方要求的期限內完成。以前在臺灣做的時候，在製作上是比較累，但是利潤較高，現在競爭激烈了。臺灣約三十年前在製作石雕時就有在用電動機械做了。從我爺爺的作品到父親的作品再到我的作品來比，因為工具與時代的要求，一塊石堵以往需要三十天，現在只需十數天，效果也不會比較差，不過因為商業化的關係，加上看得懂的人也不多，所以質得要求與以往比較就不那麼嚴了，因此，我們的作品也隨著時代在改變當中。我的父親有帶過臺灣徒弟，不過沒有正式的拜師，想學就來做，從工作中教你，補貼你一些工錢，慢慢提升，大約幾年之後就出師。學徒的成就與師傅的教導雖有關係，但是，主要還是在於學生本人的積極性、天份與腦筋靈活度。

7. 您和您的父祖輩曾做過哪些廟宇的石雕？現在還有留存嗎？

蔣：蔣九作品：雲林麥寮拱範宮、土庫順天宮、大埤三山國王廟。蔣文鳳作品：北港朝天宮廟口石獅。蔣國振作品：台南西港慶安宮、彰化北斗奠安宮後殿、員林三山國王廟、員林廣寧宮、鹿港忠義廟（大陸石雕）。我本身曾經和一些老師父同場做過。台南縣西港慶安宮的三川步口，龍邊（龍堵）是張木成所做，中間的壁堵是我所做，虎邊（虎堵）是施天福所做。民國六十八年同時發包給三個師傅做。

8. 臺灣的石雕師父有很多都兼做墓園石雕，是什麼原因呢？您有做過墓園石雕嗎？在哪些地方？

蔣：解嚴之後，大陸的石雕可以進口，很多大陸石雕師傅都為臺灣的廟宇做石雕，不過卻連累了臺灣石雕工人，因為大陸的工資便宜，使得臺灣石雕師傅生存

不下去，要轉途也不是很容易。只要是臺灣以外的地方能做的產業，臺灣本身就競爭不過。這是石雕師傅的悲哀，也是臺灣工人的悲哀。墓園石雕製作得意作品，施金山的父親墓園我最近做過，整個墓園的風水全都規劃完整。

9. 拜師學習與家傳學習技藝有什麼差別？

蔣：這兩中方式都大同小異，師傅領進門，修行在個人，以後的經歷很重要。早期的師傅會留一手，後來少人學，師傅的手藝傳了少用，久了也忘記。這些技巧大多是一些收尾的步驟，像是修一些邊幅，讓作品看起來很舒服。

10. 請問一個人要學習石雕的基本要求是什麼？

蔣：以往重技藝傳承，不要求知識與學歷。以前的老師傅教徒弟時大多使喚徒弟做事情，比如，去買個菸酒小菜、煮飯...我滿懷念以前的學習環境，因為，在艱難的環境中，對於基本功夫更能定下心來練習。有些學徒是服完兵役才來，此時心性又不一樣。一般來說，十幾歲開始學的小孩子功夫下得比較紮實。三年四個月和兩年就出師的差別還是有的。

11. 學習石雕除了技藝之外，需要有什麼基本知識？比如閱讀書籍、清楚廟宇建築結構.....

蔣：對於民間故事與神話傳說有了解的話比較好，像是三國志、孝道等故事都需要。以前的人書唸得少，哪就向老師傅請教，老師父都會講給學徒聽。圖稿的繪製也很重要，因為本身繪製的功力還不足，所以畫起來較死板，因此，為了求品質，請台南的畫師來畫圖稿，我們雕刻。建築構造方面主要是建築師的工作，石雕部分主要是做好之後安裝即可。不過，多少了解一些還是需要的，因為九二一地震之後，整個廟宇的結構都改了很多，要求更嚴格了。

12. 石雕的工具具有哪些？用途如何？可否拍攝舊工具與新工具。

蔣：以前電視有做過。施天福的兒子有在電視（公共電視）上介紹過。他講得不錯，不過還是可以再補充一些。我部分的工具遺失的不少，但還要再找。

13. 傳統工具與現代工具對於石雕做法的改變如何？

蔣：電動機械做出來的效果是磨的，以前的手工是用刻的，在力與美的表現上是以手工為佳。石雕彩上顏色是爲了美觀，但對石雕是一種傷害。其實水泥做的才需要彩色。石雕彩色沒彩出精髓，所以都是一種傷害。不過，朝天宮的石雕就彩得不錯。

14. 惠安石雕匠師對臺灣石雕的影響。

蔣：主要是把臺灣的石雕帶入一個新的境界。如果當初沒有這些唐山師傅來臺灣製作，臺灣本身的師傅做不出來高品質的作品。臺灣本土好的師傅也都是跟

隨當初來台的唐山師傅學的。也有臺灣弟子學習之後在某方面超越了師傅，不過，有些師傅公關能力好很會引工作，弟子則技術好但不會引工作。當初來台的這批師傅都是最好的一批，次級的就到南洋去做墓園石雕。清代中期以前的臺灣石雕應該都是唐山師傅做的，而且大多是在大陸做好再用黏土（燒紅磚的土）包好，配來臺灣安裝。日治中期以後的社會較安定，秩序嚴格，因此有一大批師傅來台，並且在此定居的也不少，而且培養了許多臺灣本土的石雕師傅。這批師傅對臺灣貢獻良多，剪黏的傳承也是如此，江清露以前曾教過我：「啼龍（雞鳴的眼神）、笑鳳、瘦鬼、肥神、懶散仙。」

【附錄六】 彰化縣天受宮石刻研究（本文有略作修飾）

作者：蕭志青

刊名：南華大學美學與藝術管理研究所學刊

期數：第二期

出版日：2006年5月

頁數：81~98（僅列出正文與附圖）

彰化縣天受宮石刻研究

壹、前言：

先民在臺灣的開墾，一方面要克服對自然環境險阻，另一方面要面對與原來住民之間因爭地所帶來的爭端，在制度、醫藥、科學不健全的時期，先民很難抵禦這些的外在因素壓迫。而離鄉背井所造成的心理苦悶，也增添日常生活的辛苦。先民們面對種種內、外在因素的壓力，加以對未來命運的不確定感，宗教信仰成爲精神的支柱及凝聚人心的重要力量。

在早期以村落爲主的農業社會中，每個村落都有廟，沿至今日，臺灣廟宇建築成爲臺灣民間重要的文化特色。職是之故，寺廟建築乃是臺灣民間文化的象徵，攸關歷史的足跡，也是早期移民與環境搏鬥過程中精神上的安慰。先民渡海以後，也將佛教與道教信仰傳播過來，因此，隨著時代變遷，臺灣寺廟逐漸蓬勃發達，發展出宗教信仰、教化、娛樂、政治經濟活動的多元化功能，成爲重要的文化、藝術資產。它的建築、雕刻、彩色畫、陶藝以及神像都是藝術結晶，乃是瞭解臺灣歷史民俗和宗教信仰的寶貴研究資料。

臺灣大部分的寺廟建築規模不大，然而雕琢精緻，牆堵及樑柱經常施以石雕及木雕，屋脊上更以彩瓷剪黏技巧及交趾陶藝裝飾，構成臺灣寺廟建築裝飾的一大特色。臺灣早期移民來自閩、粵各地，各有不同的族群文化，其特色也在宗教信仰中呈現出來，爲臺灣臺灣寺廟建築裝飾增添了豐富的內容。因此，本文著眼彰化縣天受宮的石刻藝術，探討其型式、風格與主題意義，探索寺廟裝飾的文化意涵。

貳、天受宮的歷史沿革

天受宮位於彰化縣田中鎮新民里與沙崙里交界處，此處舊稱「舊街」，即田中鎮之舊街，爲最初田中鎮民相聚相生之地。舊街是田中的發源地，清朝時，福

建省居民遷徙落居悅興街，後因濁水溪洪水氾濫，悅興街流失，居民至高灘的沙仔崙避難，慢慢形成新興街市，即現在所稱之舊街，因盛產土豆、葫麻，商賈絡繹不絕，非常熱鬧。

不料，光緒年間又發生火燒街之災，不但居民遷移，連信仰中心「乾德宮」（當時稱新社宮，以媽祖為主神。）亦遷至現今西路里，原宮址則被日人做為集會所，光復後，舊街庄居民受玄天上帝之命，於民國三十九年重建為玄天上帝廟，並賜名為：天受宮。

在建廟過程中，左側一座昭和九年由田中庄民一同設立之「殉職者之碑」，奉玄天上帝之諭保存，天受宮為建廂房，仍不敢毀損，讓碑尖突出於廂房屋頂。那是有一段典故的，日治時代沙仔崙庄民，為抵抗土匪的侵略，警察與壯丁合力與匪徒搏鬥，而發生慘重傷亡事件，感人至深，田中地區民眾乃於昭和九年九月九日豎立了該座紀念碑，後來該廟增建左廂房時，特地保留該紀念碑，讓人緬懷，才形成紀念碑突出於屋頂的奇觀（圖1、圖2）。

民國庚戌年二月四日（民國五十九年三月十一日）為了觀瞻起見，召集委員會協議擴建，於庚戌年三月間（民國五十九年四月）開始動工擴建，為期十個月，至庚戌年十二月（民國六十年一月）全部完成。這次的工程擴建五門、拓寬宮廷、改換屋頂琉璃瓦、廟裡一切油漆、廟內地面全部磨石等設施，完成之後，面目一新，甚為美觀，奠定了今日的規模。

參、天受宮的石刻

一、天受宮的格局

臺灣的寺廟包括民間信仰、道教、儒家及佛寺等，它們的建築格局與裝飾各有特色。年代較早的寺廟表現的差異較大，近代寺廟則互相融合。為敬拜神明，廟宇建築於雕琢彩塑上所下的工夫不遺餘力，石獅、龍柱、木雕、彩繪、剪黏與交趾陶等，皆是臺灣寺廟的藝術精華。彰化鹿港龍山寺被公認為臺灣寺廟的經典作品，不僅規模宏大，格局嚴謹，而且建築技巧高明，是觀察解讀清代中期寺廟的最佳實例。

興建寺廟之時，依照民間傳統都會請地理師根據當地方風水格局安排寺廟的坐向，並按主祀神的神格等級決定規模的大小。等級越高的神明在格局上可以享用正南座向的廟、擁有較多的廟門、配置較多的殿宇及較高敞的空間。當然，初期時建廟的經費也是一個很重要的因素，許多廟宇初期創建的規模並不太大，多年後再增建、擴建的情形很普遍，因此，在增建當中，許多值得研究的第一手資

料也這麼消失了。

依照順天宮的格局平面圖（圖3），應當是屬於兩殿式，而且是兩殿兩廊兩護室。比較特別的是，主殿後尚有一狹長走廊，壁上刻畫著山水風景，據寺廟管理員賴先生的說法是爲了美觀，並無特別涵意，至於爲何要留這條走廊，目前尚不清楚，有待後續研究釐清。

二、天受宮的刻畫

一般來說，寺廟的刻畫包含、石獅、石柱、彩繪、石雕、木雕……，天受宮前殿壁上刻畫、石獅、龍柱皆爲石刻，殿內的龍柱則爲水泥所鑄，牆壁之上的橫樑、天花板部分爲木造，可見許多木雕造型。在此，爲了便於分析天受宮的刻畫，筆者將之歸納爲三個大項，分述如下：

（一）神仙故事

天受宮的神仙故事刻畫主要有兩種表現，在此將之分類爲甲類和乙類（圖4、圖5）。甲類是用透雕的方式刻畫，以圖4爲例（此處爲木雕），所刻畫的仙人有騎鶴、騎鹿、騎象推測所刻畫的內容人物有八仙、南極仙翁等等，邊框裝飾紋樣應爲流雲紋。乙類風格刻畫技法爲減地平鋸，內容則不限神仙故事，也有歷史典故、靈禽異獸、植物等等。乙類風格刻有邊框裝飾紋樣，樣式爲回紋。

（二）歷史典故

天受宮的歷史典故刻畫也有兩種風格，其中一種與神仙故事的乙類風格一樣，使用的是減地平鋸的刻法，邊框裝飾紋樣也是回紋（圖6）。另一種風格與刻畫在壁堵上的圖案技法一樣，在此稱爲丙類，基本上使用的技法是剔地起突技法（推測）（圖7），不過，現今廟宇的石雕，技法相互混用，所以丙類風格的技法不能就單一而論。丙類風格的邊框裝飾紋樣爲植物紋，使用的技法是減地平鋸。比較值得注意的是丙類風格的刻畫並非以單一石頭所刻成（圖7）。據寺廟管理員賴先生所述，是雕刻好之後再組裝於牆壁上，這樣的作法與東漢部分畫像石墓的建法有雷同之處，差別在於天受宮的組裝部分僅限於部分石刻畫像。

（三）靈禽異獸

（1）石獅

石獅是屬於寺廟刻畫中的石雕類，不過，一般常見的寺廟石雕都已經用水泥來製作代替了，但是藉由其造型還是可以比較出古今差異。由於中國並不產獅，在以前因爲獅子不常見，難免產生臆測，因此獅子的造型互異，各式各樣的獅子因此而生，物以稀爲貴，因此廟宇就以獅子當作是神獸。

因爲獅子威服百獸，被借以象徵人世的權威、富貴，所以廟門外兩旁都有牠

鎮守。以石獅子鎮守廟宇蘊涵著下列幾個意義：

1. 守護廟庭：不容任何人或妖魅對廟宇、神明有不敬與侵犯。
2. 男左女右：謹守男左女右的禮制。公獅位居門的左邊，母獅位居門的右邊。雙獅雙眼盯住門前。雙獅的動作型態與中國古代男女分工的特性相吻合，公獅前腳托撫著富貴吉祥的金錢，代表須外出賺錢，維持家中生計。母獅則撫弄著小獅子，象徵家庭的和樂。
3. 富貴吉慶：公獅、母獅毛髮梳得整齊，頸項繫著吉祥的磬牌。一來代表吉慶，二來代表此獅已是馴服的動物，是人類忠心隨從，故石獅造型不令人害怕，反而覺得可愛¹。
4. 拜託祈求：石獅嘴裡含著一粒球，這球無法從嘴裡拿出。除了代表雕技的精湛外，也表示登廟的人對大門警衛巴結，祈求進入之義意。中國人情文化在此顯露無遺。
5. 家庭和樂：公獅張嘴顯現威猛護廟。母獅合嘴展現笑靨迎賓。正如家庭夫妻相處之道，和樂融融。（封建時代女性較沒地位，母獅合嘴，現代男女平等，雕刻的石獅，雌雄雙獅嘴巴張得一樣大。）
6. 雙獅戲球：相傳雌雄二獅嬉戲時，毛纏繞在一起，滾而成球，球中誕生出小獅子。繡球、雙獅戲球都成了吉祥之物。故獅子和繡球便形影不離，為綿延不息傳子嗣的好兆頭。
7. 杏壇師表：「獅」諧音為「師」。古時太師、少師為指導、輔弼天子、皇上為政之高官。人民常以「獅」祝人官運亨通，飛黃騰達，故匾額喜用「獅」座托住，托匾撐樑為「文獅」。守護廟宇的獅為「武獅」。

天受宮的石獅符合了 1、2、3、5、6 這幾點，雖然在刻畫上型態各異，但是對於自古以來石獅雕刻的傳統象徵則是不變的。比較值得注意的是石獅底座台基的刻畫，兩隻石獅底座的正面都刻著麒麟（圖 8、圖 9），乘著雲霧，並且互相對稱，在兩邊則刻著不一樣圖案（圖 10、圖 11、圖 12、圖 13），技法上應與前述的丙類風格的技法一樣。圖案上比較易於分辨的是葫蘆造型，葫蘆為繁衍子孫的吉祥象徵。

（2）龍柱

龍是中國人創造出來的祥獸之一，臺灣傳統匠師根據其特色設下口訣如下：

¹ 另一種說法是獅子是很威猛的動物，為了不讓人心生恐懼，因此石獅子胸前掛項圈鈴鐺，也吐舌頭以表示和人親近。

「一畫鹿角二蝦眼，三畫狗鼻四牛嘴，五畫獅鬃六蛇身，七畫魚鱗八火炎，九畫雞爪龍畫罷。」代表性的刻畫是龍柱上的龍形。天受宮的龍柱是「雕花柱」的一種，所謂的「雕花柱」就是表面刻有花紋的柱子。最早使用雕花柱的年代已經不可考，但是建於北宋的山西太原晉祠聖母殿，正面的八根檐柱就套有一條木製磐龍，可見當時已有雕花柱的構想。臺灣的雕花柱最早出現於清初，在道光以後才盛行開來，其中龍柱佔了絕大多數，龍柱的圖案則因時代而有所不同。

今天的龍柱採用左右對稱來支撐廟宇。有一條龍由下而上保護龍柱。也有採用雙龍抱柱的方式。早期石雕師傅由於工具之限制，所以龍柱的雕刻，體形不大，而且都是抱柱浮雕。今日借用起重機，因而龍柱加長、體積放大。再用電鑽，一條透雕式的蟠龍栩栩如生的立在門庭。近代的龍柱雕法採透雕形式，這是今昔龍柱不同的地方。廟中重要的龍柱，都採「雙龍交泰」的造形。上龍為乾，下龍為坤，乾坤交泰，繁衍子嗣。

天受宮的龍柱有兩種不同的系統，一是在外支撐拜殿的兩條龍柱（圖 14），此兩條龍柱為石刻，底座（柱珠）為八角形，八個面分別刻著不同的圖案，初步判斷應為剔地突起的技法所刻畫（圖 15）。柱頭為圓形，刻畫有蓮花圖案（圖 16），為陰線刻，截面也為八角形²。這兩條龍柱採用雙龍交泰的造型，一上一下盤旋，屬於透雕的技法，一般來說廟中重要的龍柱都是採用這樣的造型³。

天受宮拜殿內的四條龍柱以水泥所鑄，造型風格不同殿外的石刻龍柱，可看出自不同工匠之手，既然以水泥所鑄，與石刻技法便鮮少關聯性。據管理員所述，殿內的四條水泥鑄成的龍柱是擴建前就有的，限於經費，因此使用水泥鑄成，在擴建之後，將殿外的兩條龍柱換成石刻，因此形成同一所廟內有兩種風格、材料不一樣的龍柱（圖 17）。

（3）壁堵與龍虎堵

壁堵是指將屋身的正立面（本省匠師稱之為「牌樓面」），分割成數個塊狀，每一個塊狀稱為「一堵」，最少者為三堵，最多者為七、八堵，各堵名稱由下往上依序為：「櫃台腳」、「裙堵」、「腰堵」、「身堵」、「頂堵」⁴。壁堵若位於左右相對的兩側牆則合稱「對看堵」，題材常是左雕青龍右雕白虎，所以又稱「龍虎堵」。

天受宮的壁堵刻畫技法中，櫃檯腳以減地平鉞刻畫龍紋或植物紋（圖 18），

² 龍柱是屋架中的垂直構件。柱子由上而下分為柱頭、柱身、柱珠（柱礎）三部分。傳統上柱子的截面形式以圓形為主，其他尚有八角形、方形等形式，柱子在建築中所佔有的空間面積並不算多，但對於氣氛的營造確有很大的影響。

³ 民間的說法是上龍為乾，下龍為坤，乾坤交泰，繁衍子嗣。一般用「翻天覆地」的激烈名詞稱之。

⁴ 有的說法是在頂堵之上又有水車堵，也有頂堵就是水車堵的說法。

裙堵、腰堵、身堵以透雕方式刻成，題材多樣，有歷史故事、動、植物（圖 19、圖 20）。天受宮的龍虎堵中左雕的是龍，右雕的是虎，龍、虎之下刻畫的是「雙獅戲球」（圖 21、22），因何會左雕青龍右雕白虎？推測與堪輿學有關，也可能間接承襲自漢代的天象觀⁵。這兩邊的壁堵所使用的技法皆以剔地起突為主。

（4）麒麟

麒麟亦是中國人創造出來的祥獸，麒麟與龍之間有很多相同之處，針對其差異點作說明：

1. 麒麟有單角跟雙角，龍為雙角。
2. 麒麟為獸身，龍為蛇身。
3. 麒麟為腳蹄，龍為雞爪。
4. 麒麟尾為獅鬃，龍為火炎。

麒麟為傳說中的仁獸，象徵有出息、講仁德的才俊子孫，後世又衍化為可求子嗣的送子靈獸⁶。民間稱有才俊的賢德子孫為「麒麟兒」，有「天上麒麟兒，人間狀元郎」之說。麒麟送子意在祈求早生貴子、祝頌子孫仁厚賢德⁷。

天受宮的麒麟像有兩處，一處位在正殿主神的兩側，屬於雙角麒麟，為木雕刻畫，天受宮主神兩側皆為麒麟刻畫，有些寺廟的右側則刻畫著鳳凰。另一處是在石獅的底座，此處的麒麟刻畫採用淺浮雕的方式，麒麟奔走於誇張變異的祥雲之中，怒視著後方，表現出睥睨天下的氣勢（圖 23）。

⁵ 青龍、白虎、朱雀、玄武，漢人視之為天上四神靈，故稱為「四靈」（或「四神」、「四像」）。除了畫像石外，漢之壁畫墓、帛畫、銅鏡、瓦當、印章上也常見到此四形象。有時只有其中之一，有時則按東（青龍）、南（朱雀）、西（白虎）、北（玄武）四方位排列。漢人所以崇拜它們，與原始社會的圖騰及一些神話和古老迷信有關。四靈之形成與「五行」理論、古天文學之發展關係密切。其形體與《山海經》中記載之木、火、金、水四神非常相近。漢人亦將上述四神稱為青、赤、白、黑四靈，如此則連名稱亦同，或可謂青龍、白虎、朱雀、玄武四物乃由此發展而來的。四靈的真正形成在二十八星宿形成之同時或之後的事。五行論者創立「五星說」，以北斗為中心，而周天二十八星宿為東、西、南、北四區，又名「四宮」。「四宮」配屬之精即謂之「四靈」。初漢人對四靈種類說法不一致，根據不同古書記載，約九種左右。這些書籍多出自漢人之手，故一般推測四靈出現在秦漢之際。後來還用於「堪輿學」上，也就是後人所謂的「風水學」。

⁶ 中華博物審編委員會編，〈中國工藝美術詞典〉，記載：麒麟性溫良，「不履生蟲，不折生草」，頭上有角，角上有肉，「設武備而不用」，所以被認為是「仁獸」。「有王者則至，無王者則不至」或「王者至仁則書」。麟的出現，認為是聖王之「嘉瑞」。麒麟作為仁獸，故在古代裝飾中常見運用。如山東武氏祠畫像石；漢《麒麟碑》、《山陽麟鳳碑》；陝西綏德漢墓畫像石等上面的麒麟紋，其形都象鹿，頭生一角，角上有圓球（有的為三角狀），以示有肉。

⁷ 對普通百姓而言，麒麟則為送子神物。據傳孔子也為麒麟所送。孔子在出生之前，有一麒麟來到他家院裏，口吐玉書。玉書記載著這位大聖人的命運，說他是王侯的種子，卻生不逢時。這是著名的「麟吐玉書」的故事。這段傳說見晉·王嘉·拾遺記·卷三·周靈王。孔子出生後，也被稱為「麒麟兒」。有杜甫詩為證：君不見徐卿二子生奇絕，感應吉夢相追隨，孔子釋氏親抱送，並是天上麒麟兒。後來，人們將別家的孩子美稱為「麒麟兒」。

肆、天受宮刻畫與傳統石刻比較

一、現今寺廟的刻畫技法（以石雕部分為主）

目前寺廟的雕刻技法以北宋崇寧二年（1103 年）頒刊的「營造法式」一書為準，此書為李誠編修。書中所載的石作制度裡所述的石雕方式如下：

- (1) 剔地起突：即是今日的浮雕，而且是屬於高浮雕（圖 24）。
- (2) 壓地隱起華（壓地隱起）：壓地隱起也是浮雕，但是浮雕題材不由石面突出，而在磨琢平整的石面上將圖案的地鑿去，留出與石面平的部分，再加工雕刻。屬於淺浮雕（圖 25）。
- (3) 減地平鋸：在石面上刻畫線條圖案花紋，並將花紋以外的石頭淺淺刻去一層。這種花紋並沒有面的起伏變化（圖 26）。
- (4) 素平：將石面打磨光潔，石面上不作任何雕飾處理。

二、天受宮寺廟刻畫技法與傳統石刻技法比較

前章節已經分析了天受宮刻畫技法，將之與畫像石的刻畫技法比較，列表如下：

天受宮刻畫技法	對應傳統石刻技法	備註
剔地起突	高浮雕	例如，圖 7 三英戰呂布。
壓地隱起華	淺浮雕	例如，圖 11、13 的石獅底座刻畫。
減地平鋸	減地平面線刻	例如，圖 18 的龍紋。
透雕	透雕	例如，圖 14 龍柱。
圓雕	圓雕	例如，圖 27 石獅。

天受宮兼具木造與石造兩部分，在石造的部分都可以找到石雕作的裝飾，這些石雕的技法有的使用單一技法雕鑿，有的不太容易界定成某種雕鑿方式。例如，有淺浮雕與線雕相結合，有介於壓地隱起與減地平鋸之間，也有在石面上只用線刻而不去底者，在進行刻畫石材時，能恰當的運用不同的雕法，往往會取得良好的裝飾效果。

伍、結論

中國自從漢代武帝獨尊儒術以來，儒家學說在學術思想領域中便居於統治地位。但東漢末年的動蕩，引起思潮的改變。政治的腐敗和不公，使人對官方的儒家道德思想和政治學說感到懷疑，在政治混亂、儒學衰落的情形下，主張清靜無

爲、逍遙自得的老莊哲學便乘時而興。

在宗教方面，除了佛教於東漢明帝時傳入中國，屬於外來宗教，最重要的就是道教的創立。道教則是創於中國本土的宗教，興於東漢中葉以後。在魏晉亂世之中，平民百姓需要精神上的支持和慰藉，道教因此日漸盛行，道教的煉丹服藥、羽化登仙的故事，都是道教文化具代表性的題材。

道教的創立與迅速的流傳隱隱與西漢初年崇尚黃老思想相互呼應，俞偉超在中國畫像石概論中提到：「...至於道教，因直到漢末，雖以黃老爲尊，獨立發展起來的崇拜對象尚未自成系統，內容龐雜，以致浮屠〈後漢書·楚王英傳〉、西王母〈太平經·師策文·解師策書訣第五十〉的信仰，也在其中。還有東海君〈後漢書·方術·費長房傳〉、西海君〈隸續·五君碑盤文〉等，頗爲類似北斗大帝那樣的自然神，故漢畫像石中的某些鬼神圖像，也可屬道教內容。」⁸雖然畫像石刻畫與道教信仰並無關係，不過在受到民間思想影響的層面上，或許有相似的狀況。現今道教寺廟的刻畫題材已經趨於豐富多樣化，自然不能與漢代時期相比，技法也進步許多，深入探究，題材內容有相似的主題，技法也有雷同之處，但是在目的取向上卻有所不同。漢代畫像石是爲了對死者的紀念與靈魂的升仙之用；廟宇則是結合宗教信仰，是爲了在世的人趨吉避凶。

在收集資料及採樣的過程中，我遭遇了兩大問題，一是收集資料的問題，寺廟在初建之時，規模皆不大，甚至與土地公廟大小相類似，這與漢代的祠堂建築頗有吻合之處⁹（圖 38）。然而隨著信徒日益增長，經濟來源充裕後，擴建、增建是必然的趨勢，原本是美事一樁，但因此破壞了原有的格局卻是一大遺憾，加以資料不全，難以探本溯源。再者是採樣的困難，如前所述，增建、擴建是必然的趨勢，但原有的刻畫及石材被破壞，取而代之的是水泥塑造及商業化的刻畫，因此在比證印對的過程中遭遇難題。基於此兩點，未來在研究相關課題時，必須尋求歷史悠久，建築保留完整的寺廟進行研究。除此之外，縮小研究範圍，針對其中一種刻畫內容或是表現風格進行深入研究，釐清從古到今的脈絡，則可收得較大成效。

道教廟宇的刻畫是臺灣民間工藝輝煌的展現，今人在在讚嘆其驚人的成果時，也要能夠了解背後這段漫長的發展過程，才能作深入的鑑賞。藝術是因人而存在的，但是它卻是無形的存在，只能意會不能言傳，雖然如此，我並不認爲可以是天馬行空、胡思亂想一番。在進行這次的研究過程中，我體會到「探本溯源」

⁸ 俞偉超，〈中國畫像石概論〉，頁 3-27，《中國畫像石全集》，第 1 卷。

⁹ 田中晉天宮在最初建廟時，便與土地公廟並列，其大小近似。

的必要性，也因能夠做到這樣的工夫，才有可能開創新契機，以達到「繼往開來」的目的。



圖 1



圖 2

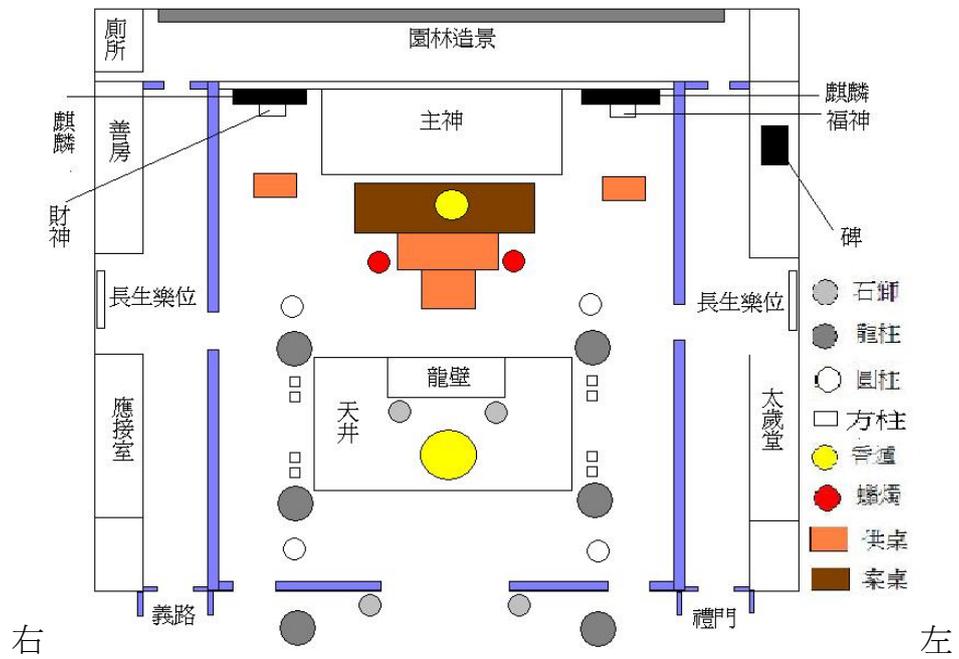


圖 4



圖 5



圖 6



圖 7 三國演義—三英戰呂布（石塊與石塊間有接縫處）



圖 8 廟左邊的石獅底座



圖 9 廟右邊的石獅底座



圖 10 右邊石獅的底座兩旁圖案



圖 11 右邊石獅的底座兩旁圖案



圖 12 左邊石獅的底座兩旁圖案



圖 13 左邊石獅的底座兩旁圖案



圖 14 支撐拜殿的龍柱



圖 15 柱珠的刻畫



圖 16 柱頭的蓮花刻畫



圖 17



圖 18



圖 19



圖 20



圖 21 龍虎堵



圖 22 龍虎堵



圖 23 天受宮的麒麟刻畫



圖 24



圖 25



圖 26



圖 27



圖 28 田中早期的晉天宮，左邊較高為土地公廟