

# 木雕的

## 社會起源與文化意義

—— 木雕博物館館藏研究 ——

王嵩山 陳翼漢 陳怡方 張正霖 詹妙達 曾秋霜



## 國家圖書館出版品預行編目資料

木雕的社會起源與文化意義；木雕博物館館藏研究／王嵩山等  
作；周錦宏總編輯，一苗栗市：苗縣文化局，2003〔民92〕

1面：21×29.7公分

ISBN 957-01-5017-3（平裝）

1.木雕—論文

933

92017238

# 木雕的

## 社會起源與文化意義 木雕博物館館藏研究

指導單位：行政院文化建設委員會

主辦單位：苗栗縣政府

承辦單位：苗栗縣文化局、財團法人苗栗縣文化基金會

發行人：傅學鵬

總編輯：周錦宏

編輯委員：林振豐、蔡錦旺、曾新士、劉鴻珍  
張明慧、張瑞玲、陳朝相、吳姿瑩

作者：王嵩山、陳翼漢、陳怡方、張正霖  
詹妙達、曾秋霜

出版：苗栗縣文化局  
財團法人苗栗縣文化基金會

地址：苗栗市北苗里自治路五十號

電話：(037)876009

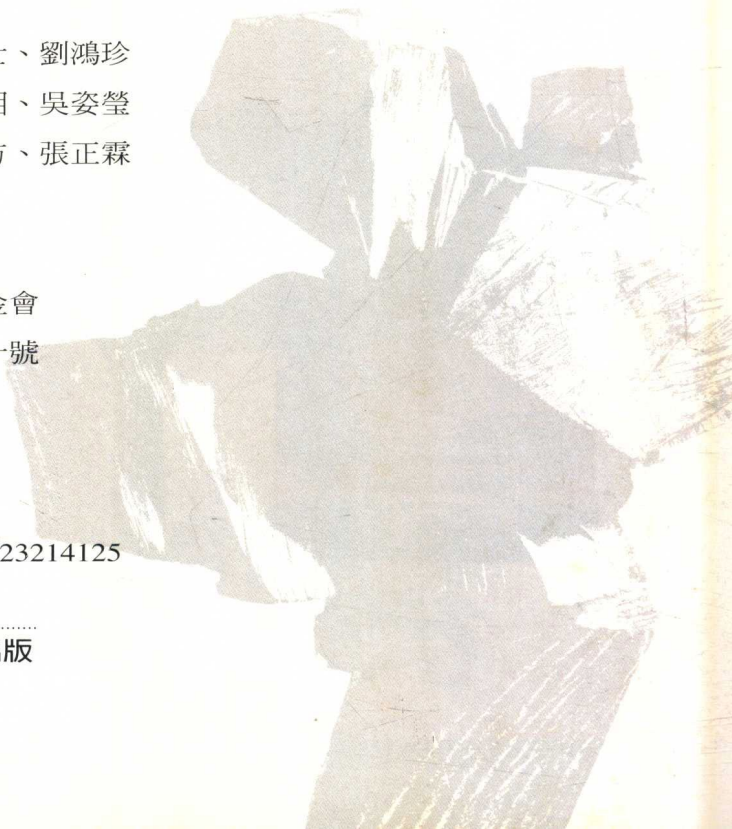
傳真：(037)870181

美術編輯：張美鈴

印刷：舜程印刷有限公司 (04)23214125

ISBN 957-01-5017-3

版權所有·翻印必究 2003年8月出版





# 目錄

2	序言與誌謝
4	壹、導論
	木雕研究的緣起、問題與方法
8	貳、臺灣的物質文化與木雕藝術
15	參、三義木雕產業、產品與藏品
27	肆、典藏品的類型與風格分析
	當代木雕類典藏品的風格詮釋
48	伍、木雕博物館的傳統木雕典藏
77	陸、神像雕刻與臺灣民間信仰概說
99	柒、結論
106	參考書目
109	附錄
	藏品賞析



# 木雕的

## 社會起源與文化意義

木雕博物館館藏研究



苗栗縣文化局 出版

# 序言 與 誌謝

將相關歷史文物、文化資產加以「博物館化」的現象，在台灣各地持續進行且日益受到重視。博物館與博物館學的定義不斷擴充，但是蒐藏之功能是否發揮，影響到一座博物館的研究、展示、教育等成效。通過某一個主題來尋求博物館功能之展現的方式，是當前臺灣的地方博物館現象之一。在眾多的地方館中，苗栗的木雕博物館別具特色，博物館中的蒐藏品是社會物 (social artifacts)，已是不可取代臺灣文化資源。

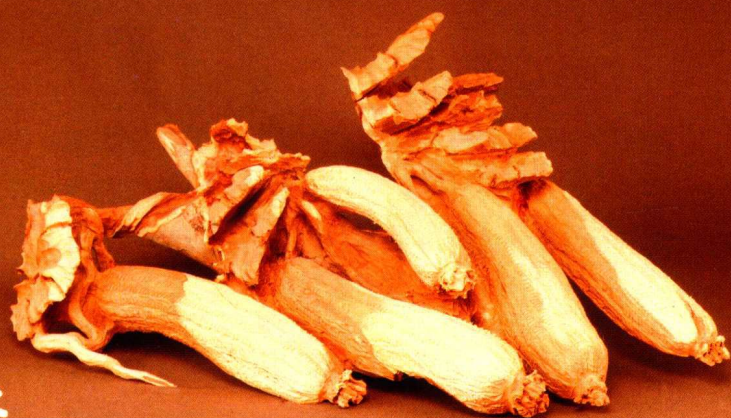
博物館不僅要積極的取得文物標本，持續性的、系統化的詮釋蒐藏品也是發揮博物館功能的重要工作。文物標本的蒐藏與詮釋，不但使博物館成為具有學術潛力的文化組織、知識體系創造場所，由蒐藏與詮釋延伸而來的展示與教育活動，也是大眾瞭解自然環境和人類文化的場所。通過收集與詮釋的行動，博物館改變了「自然物」與「人為物」的身分。

本書以木雕博物館的蒐藏品為民族誌研究對象，探討三義木雕之社會起源與文化意義。這個工作是集體努力的成果，由研究團隊共同完成。整個團隊的分工如下：主持人負責計劃之草擬與執行、主撰第一至第二章與結論，並校勘編輯所有研究內容。專任助理為國立雲林科技大學文化資產維護研究所碩士陳翼漢先生，協助行政事務並主撰第五章。兼任助理四人分別為：國立台北藝術大學傳統藝術研究所碩士陳怡方小姐，主撰第三章；東海大學美術所碩士張正霖先生，主撰第四章；國立暨南大學成人與繼續教育研究所碩士生曾秋霜小姐，主撰第六章；國立雲林科技大學文化資產維護研究所碩士生詹妙達小姐，整理與分析博物館蒐藏歷史，並協撰結論。

在計劃執行的過程中，我們獲得許多方面的鼎助，謹致謝忱。特別感謝期中與期末報告審查人，給予建設性的批評。他們是：左羊工作室創辦人黃志農先生、國立台北藝術大學林保堯教授、公共電視台董事莊伯和先生、國史館台灣文獻館陳迪華小姐、苗栗縣立文化中心前主任曾光雄先生。三義當地文史工作者在田野調查與訪談，提供有用的訊息；而木雕博物館蔡錦旺館長提供資料與意見，以及張明慧小姐積極的任事態度與行政支援，都是我們要表達謝意與敬意的。

王 嵩 山

國立自然科學博物館  
2003年8月



# 目錄

2	序言與誌謝
4	壹、導論
	木雕研究的緣起、問題與方法
8	貳、臺灣的物質文化與木雕藝術
15	參、三義木雕產業、產品與藏品
27	肆、典藏品的類型與風格分析
	當代木雕類典藏品的風格詮釋
48	伍、木雕博物館的傳統木雕典藏
77	陸、神像雕刻與臺灣民間信仰概說
99	柒、結論
106	參考書目
109	附錄
	藏品賞析

# 壹 導論

## 木雕研究的緣起、問題與方法

### 一、前言

近年來臺灣社會對與文化形式 (cultural forms) 中的物件 (objects) 的興趣、理論與實踐的層面都獲得明顯的重視。以博物館為中心的「物的研究」(the study of objects) 已經發展出獨特的成果，有關物質文化的研究之新的理論與方法論也不斷翻陳出新。當代的研究中，文化形式與物本身開始被視為一種積極的、且富創造性角色，不但日漸突顯其所隱含的建構特定族群或／和社會的「集體記憶」、「社會分類」、「社會文化認同」、「部落／社區發展」、「文化產業」之意義的重要性，也引導著諸如文化形式與社會形式，特定社會中的知識與實踐、物體系與社會分類等關係的進一步討論。

博物館以「物」(object) — 自然物與人為物 — 的蒐藏與研究為其主要的對象，不論何種類型的博物館，除了要積極的、合理的管理標本文物之外，都需要持續的對其蒐藏品進行長期深入的、通過不同學科研究透視 (perspectives)、因應不同社會文化需求的詮釋 (interpretation)。臺灣的幾座地方特色博物館，蒐藏各有所長、是不可取代的國家文化資源。其中，三義木雕博物館累積了數量可觀的木雕文物，包括傳統木雕藝術 (原住民木雕、早期建築與家具木雕、宗教性木雕、神像雕刻、面具) 與當代木雕藝術兩大部分，不同時期的木雕成品及其相關的社會文化面向被「選擇性」的「凍結」。

雖然大部分的木雕成品依然在社會裡發生作用，某些創作甚至被形塑為可以珍藏的「文化資產 (cultural heritage 文化遺產)」。但是木雕成品所涉及的事物的意義、在社會文化脈絡中實際運作的狀況，其與社會文化制度之間的複雜關係等，都有待進一步的探討。因此，為了使三義木雕博物館將來的「展示」更具「教育的」、「資源保存的」、「創造性的」價值，本研究希望達成深入的整理、研究、論述、以及建立館藏資料庫的目的。

### 二、木雕研究之性質與背景

面對木雕工藝之研究，需要關心下述幾個基本問題：(1) 地方日常生活中的文化形式與物質世界的呈現方式？(2) 地方認識論體系中「物的觀點」為何？其文化範疇內「物的定義」為何？(3) 在外來的新材料、新成品、新的政治經濟之形式與秩序之介入後，當代的地方人如何對其既有文化形式進行社會建構？(4) 時間與空間或／和歷史與文化之主動的角色與其動態關係，對於物體系與社會分類的變遷與持續的現象，產生何種實質的影響？

為了有效的處理上述問題，在調查與研究的基本概念上，我們將文化形式視為技術、集體知識、觀念與價值體系、社會實踐的綜合成份；物體系、族群文化、社會關係內涵獨特的集體知識，物體系與社會生活密不可分；社會組織是一種涵蘊人文意義與價

值的機構，突顯特殊的文化意識；參與社會實踐的個體，藉由其社會文化系統所提供的基礎建構，不斷地從事或批判性與或領會式的發展。事實上，瞭解「變動之物」在不同的時空背景、不同的社會文化體系中，如何轉型、繁衍與再創造（transformation, reproduction, and re-creation）的現象，有助於我們對文化內涵與社會性質的理解。正因為如此，社區／部落的地方傳統論述場域、傳統儀式活動與工藝的意義及其神聖性，文化範疇中的時空概念、傳統社會組織為主體的社區／部落領域活動，知識體系與社會分類系統中之物質具體性（materiality 材質、色彩、自然物與人為物）、思想與價值等觀念等，應置於文化脈絡與日常生活之實踐過程來理解。

本研究所採用的策略是整合「民族誌的詮釋」與「社會學或人類學的建構」；前者從事獨特文化體系的深層描述，後者追求普同性的分析性解釋。通過全貌性的、整合的、實徵的調查，深入地詮釋社會文化表徵，掌握思考模式與日常生活的實踐，以具體的描繪出當前的社會與文化形式之現象與其關係。而「文化形式與物」既以積極且富於創造性的角色來加以定義，更應被置於社會文化脈絡中來理解；通過成品、技藝過程、物的創成與使用、創造人與使用人、材料與製作方式等幾個相關層面的「再脈絡化」理解，藉以揭發創造文化形式與物質器物之功能與意義的「非物質因素」。

### 三、研究主題與內容

本研究側重於呈現「人為之物」、「自然之物」與社會分類之基本性質，木雕形式中所隱含的「物觀」之變遷與再創造。藉此，我們討論下列三個相關面向的主題：（1）不同時空中背景的木雕與社會之間的關係。（2）木雕的體系與範疇，及其與記憶、歷史的建構，自然、社會與人的本質之真實性、持續性與「異他性」之關係。（3）當代社會文化範疇的內涵與性質，及其與傳統文化之生產與使用的意識性、分類、藝術創造、認同建構等社會現象之間的關連。

以前述的主題為基本綱要，「木雕的社會起源與文化意義」的內容涵蓋傳統木雕藝術（原住民木雕、早期建築與家具木雕、宗教性木雕、神像雕刻）與當代木雕藝術兩大部分。本研究重構博物館中物件之記錄與相關脈絡，藉以透露物件的「生命史」與「社會關係」。

### 四、研究方法及流程

本研究採取人類學研究中的「深厚描述（thick description）民族誌」之詮釋的方法學，發展與木雕有關的地方知識（local knowledge），並參酌人文學者Schroeder（1976）建議七種觀看器物的基本原則進行研究。

首先，Schroeder認為應該注意器物「製造的方法」（How was it made?）以明瞭其物質結構與性質。用眼和手去「感覺」、「經驗」物性與其製造的過程。

其次，可著重在器物「如何使用」（How was it used?）的理解，探究器物在其社會文化體系之中的實際功能，體會器物本身乃生存於一個動態而非靜止的環境中之事實及



其特殊的使用方式，再通過歷史的檢視，得到真實的文化理解。

第三個途徑關心的是器物「存在之環境」(What was its environment?)，不同於前述二項途徑的分析法，其本質是綜合法，注意焦點是器物在物質實體中的關係及其位於整體文化環境中的內在功能。在迷你型博物館常運用這種方式。

第四個途徑則加入時間的面相，將器物置於年代學的脈絡中，視其「如何發展」(How did it develop?)。這個途徑一方面是分析的，另一方面又是綜合的，在同一文化中，其關鍵與價值在於比較和描述細節。

第五個途徑是將器物「置於泛文化比較架構中來與其他文化器物作比較」(How does it compare to other cultures?)，通常此法可與上述第四種方式整合運用，詮釋時必須注意其時間及其不同或相同的性質與價值。

第六個途徑是發掘「影響設計的因素」(What influenced its design?)，區別其由發明到變遷的各因素(因實際使用的需要、歷史因素、外來宗教、生態變遷、文化傳統所產生之影響等)，找出變遷的結果與法則。

最後一個途徑是尋覓詮釋品「功能的意義或價值」(Functional Meaning or Values)的研究和詮釋。這是最抽象亦是最具創造力的方式，藉此以闡釋其與器物關連之價值、道德、信仰、尊崇、美感、神秘等經驗與根源。一般而言，展出宗教器物最需用此法，此外亦可發揮於社會關係與活動的象徵層面的詮釋。

Schroeder 所提出的這七種途徑，又可因文化研究的深淺與偏重、詮釋的目的、不同的應用需求而有所差異，例如一、二法屬分析性的，可用在增加物性知識的瞭解及其詮釋方面，第四與第五種極適於一般詮釋，第六法則需要藝術史家、設計專才的協助才有辦法得到較好的成果。綜合言之，這七個途徑依序增加其抽象與複雜性，說明了本研究的具體流程。從純粹的物理化學之物性研究，延伸到較複雜而牽涉到歷史、藝術、哲學等，甚至需要嚴謹的圖書館研究才能獲得背景資料，來瞭解或製作詮釋的階段。

因此，本研究採取下列的研究流程：(1)以三義地區為主要範圍，從事全貌性、民族誌式、科際整合的標本文物調查、收集與管理、記錄及深層描述。(2)掌握木雕相關地區的「文化形式與物體系」及其所關連的「社會分類」範疇與原則之脈絡性與文化性的知識。(3)發掘受到外來文化形式與經濟之影響的木雕工藝之再創造的性質。(4)藉由木雕成品的「深入描述」研究，通過「全貌與脈絡」、「比較的」、「內在觀點」、「實踐的歷史性」等觀點，我們反省文化形式與文化遺產操作之背後隱而不張的支配關係，不同歷史情境中的物質文化建構之獨特性。(5)嘗試將研究成果與其他族群、區域作比較研究。

小型的或社區的博物館有來愈重視研究、教學(或學習)部門的取向，強調主動的、積極的態度引導思考、面向觀眾的趨勢；因此如何擴充館內各項資訊(相關文獻、手稿、視聽資料等)、設計新穎的電子電腦解說程式，以及進用各類專業人員並持續的訓練文化導覽傳譯人員(Museum teacher)等方面，成為輔助物件完整傳達其意義與現象的重要週邊，這些甚至在館內空間分佈配置的需求上，有凌駕詮釋部門的趨勢。無論如何，詳細的從事木雕藝術(原住民木雕、早期建築與家具木雕、宗教性木雕、神像雕刻、面具)與當代木雕藝術的詮釋，卻是協助我們完成上述當代博物館任務的不二法

門。此次文物資料的仔細研究，完整的記錄、描述三義地區在經歷外來文化影響下的木雕物體系之性質的持續與變遷。

# 貳 臺灣的物質文化與木雕藝術

## 一、前言

我們面對藝術成品與藝師時，除了應將注意力放在審美經驗的美學批判層次之外，也應將藝術的表型（appearance）視為關聯於整個社會體系的「被塑品」、也是觀念系統的產物，視藝術為群體生活一種符碼的表現，是一種經由社會生活模式的意識型態之呈現，個體在面對特有的文化壓力與生存壓力時，所傳達出來的情緒或觀念的表象；二者在互動中整合，並透過某些形式（form）、符號（symbol）與展演（performance），達成其作為文化內涵的一部份之目的。一個文化中的物質文化與藝術的呈現，至少具有「做為社會特定的表徵、可以用來彼此溝通、表達某種訊息與經驗、教育與傳遞經驗」<sup>1</sup>等功能。事實上，每一個民族、每一個文化、每一個時代均會產生其特有的物質文化與藝術形式。我們研究物質文化與藝術形式，企圖將其視為文化內涵中的一部份，它與文化內涵中的其他部份，尤其是社會組成原則與人們對現實與宇宙的理解方式，有著極其密切的關係。因此，物質文化與藝術形式的研究不能將其獨立或抽離於社會文化脈絡之外來做討論；而且，如果我們要瞭解一個文化中某類物質文化與藝術形式的基本性質，更需要將之置於整個獨特的歷史發展之脈絡中來檢視。因此，本研究即試圖將臺灣三義的木雕技藝放在整個社會文化與歷史的脈絡之中，考察其存在的基本特性、以及其與社會生活各個層面的關係，從而試圖體現出其在整個社會生活中的意義。

## 二、臺灣雕刻藝術發展的一般狀況

雕刻藝術普遍的存在於世界各民族的社會生活中。由傳統中國藝術中雕刻工藝的歷史發展以及人類學研究的民族誌與考古學上的資料都可以看出，雕刻工藝在人類文化的發展史上佔有重要的一席之地。<sup>2</sup>我國的雕刻工藝發達極早，由其材料運用概分為金刻、木刻、石刻，這些都和我國建築裝飾藝術與日用器皿的形式，有著極密切的關係。中國的雕刻工藝商周時代大為發達，雕刻在各種石器、陶器、玉器、銅器上一些平面與立體的裝飾圖案如「雲雷紋」、「龍虎蛇龜紋」，以及「饕餮紋」已經頗為盛行。其中，銅器刻紋尤為具代表性之器物（我們之提到其具有代表性，乃就其所呈現出來的社會意義來說）。這個時期的雕刻工藝已與當時的宗教體系與宇宙認知概念緊密的結合，並呈現社會經濟與政治的意義。在民族融合的過程中漢民族數次與非漢民族的接觸，表現在藝術面所受的影響則出現：西域人物、動物形像造型的採借（borrowing）；而涵化（acculturation）的結果使各朝代的藝文本身，實實在在的反映出各個朝代的特色與精神。藝術的風格與內涵，呈現在漢唐與宋明清等朝代的，極不相同。南北朝的佛教傳入後與中國傳統的儒家思想、道家概念、與道教體系四者內化的結果，對中國藝術的發

註1 參見：Alland, Alexander Jr.: To be Human, Chapter 21, 1980。

註2 參見：吳振聲《中國建築裝飾藝術》，頁15，文史哲出版社，1979。王德昭譯《中國美術史導論》，正中書局，1960。岑家梧《史前藝術史》，商務書局，1974。

展，尤其是常民技藝與藝能的發展，產生了絕大的影響。

我們可根據三個概念來說明臺灣民間技藝發展，以及它所承繼的一些現象。

第一點，就一個藝術的形式表現層次來說，成品所展現的是當時的社會生活中之服飾衣物、人物造型（包括精神與姿態）……等實質的表象。第二點，就一個形式所依附的概念層次而言，成品所展現的內涵，是當時有關於整個社會的結構原則的實體（reality）。第三點，就一個形式的表現所要達到的目的與功能而言，人們是透過成品，在宣洩或表達某種情感；並蘊含著對人、對事、對物與自然界，以及其彼此間的關係的各種想像、理解、期望。據此，我們可以試圖掌握目前臺灣的雕刻藝術所承繼的中國傳統雕刻藝術本質，以及根據社會本身發展所形成的一些現象。

英國藝術史學家（Arnold Silcock）研究中國藝術史中的雕刻特質，認為：「雕刻在中國從未被真正視為美術，而毋寧祇看作一種手藝，一種有用於宗教的附屬品，其衰微更因使用易敗壞的材料而加甚，此種材料為黏土、灰泥、漆、和木料。」<sup>3</sup>在上古與古時已顯示出這項特色。及至魏晉與隋唐時期，佛教藝術成了整個社會中重要的一環時，雕刻藝術乃確確實實的受到整個中國社會的俗民信仰與社會結構所範圍而自成其體系。雕刻在這個體系中所呈現出來的各項特質分述如下：

雕刻與建築裝飾藝術結合，運用於任何場合甚至與陵墓的建築相結合。其藝術的表現形式與中國傳統的文化理念互相一致，呈現出來的是一套正統社會整合控制（如：忠孝、仁愛、信義、或忠孝節義的內容），俗民認知宇宙或自然的種種型態（如：八仙、西遊記、封神榜等各類傳奇事物神話故事的內容呈現）；以及上二者所根據的社會組成原則（如：官僚體系、人際關係的親屬模型、權威的運用、父系社會的差序格局等）之相互運作的結果。

雕刻的形式與內涵，例如圖像學的表現、多方面的整體藝術、地域與外來風格的涵化各個層面上，都在各個社會階層表現出文化共享的特色。

除了少數文人的作品之外，俗民階層的雕刻藝術，完全與宗教的需要和目的連結在一起。此種連結遂產生個人創意性的思考完全被壓抑的現象；藝術的表現形式，便成為「社會文化所要求的」表現形式，雕刻藝術也因此而呈現出人類學的意義。

與宗教相連結的雕刻藝術，內容所呈現出來的中國特色，是中國社會結構概念的具體呈現；若就其取材的對象方面來說，形象與意念是其模擬的基準點，尤其是佛教傳入後，到了唐宋時期開始大量發展出文學上的神佛傳奇故事，以及彩繪、雕塑上的造像藝術、奠定了日後匠師模擬的範疇。雕刻藝術，多半用來呈現這些經由傳說與人們所賦予的神性的「神」的樣態，與超自然力量的想像。雕刻不但與民間的信仰體系密切溝通，並且在此中也呈現出類似在政治上認為「前朝作為典範」的現象，甚至表現出對於所謂「三代之治」的理想化型式之追求與企望。

保守的農業社會概念與社會結構，提供藝術表現的形式與內涵之基礎；而宗教信仰體系與儀式行為的特色，亦呈現在整個雕刻的過程之中。這裏面，已明白顯示在雕刻藝術中個體對於社會實體認知，以及人在面對現實生活時，所產生的種種設計，這種設計

註3 參見：王德昭譯（原著：Arnold Silcock）《中國美術史導論》，頁115，1960，正中書局。



實已混入了理想、企望與批判的種種情感。

連橫的《臺灣通史》·卷二十六〈工藝志〉，曾粗略的提到臺灣的雕刻藝術「木工最精；臺南爲上而葫蘆墩次之。」雕刻的內容「嘗以徑尺堅木，雕刻山水、樓臺、花卉、人物、內外玲瓏、栩栩欲活。」其用途則在於「宗祠巨廟，以爲美觀，故如屏風、床榻、几案之屬，每有一事，輒值百數十金，蓋選材既佳，而掄藝亦巧。」由此可見臺灣木雕發展的一個表現。然中國傳統文人素以「雕蟲小技」譏諷藝匠，因此對藝匠本身所特有的內涵與成品之社會意義，沒有被當時的人深入研究，因此無法瞭解臺灣木雕的發展及其意義。

臺灣木雕業的發展，實際上蘊含了整個社會體系的運作與文化內涵的呈顯二個主要面相。基本上，臺灣的早期移民特質中所具有的社會結構；渡海、開拓、墾荒、定居的生態適應的過程和結果；與受日本統治時期「皇民化運動」政策壓抑的影響；臺灣光復後工商業復甦之影響民間信仰體系的發展；生命禮儀的重視；<sup>4</sup>等數個因素的交相運作，構成現代臺灣雕刻藝術發展的基礎。換句話說是社會結構的概念、生態適應（災荒、疫病）所因應加強的民間信仰、社會整合與控制的需求、對一切未知現象之尋求分類與理解，以及在現代社會中所產生的一些需求等基本因素，彼此整合爲發展的基礎；每個時代的每種藝術形式面對的情境不同，均反映出其不同的創作。

### 三、神像雕刻師與雕刻技藝的傳承

曹永和研究臺灣的拓展過程指出：「臺灣的開發幾乎全由閩粵沿海居民所經營，…大量的移入墾殖，卻遲至明末才開始」。<sup>5</sup>當時臺灣全境的開發，大約肇始於明末清初，其開發的地點是由南至北，由點而面的逐步開拓。臺灣早期的移民以閩粵移民佔絕大多數，此中閩粵移民又以漳、泉、潮三系爲大宗。另據民國十五年（1926），日人曾做的一次臺灣居民祖籍調查的結果所顯示，五十多年前的臺灣漢族人口中，來自福建省的佔百分之八十三（其中泉州府佔44.8%，漳州府佔35.2%，福州府佔0.7%），廣東省的佔15.6%，而其他省份佔1.3%。<sup>6</sup>這些移民的特質，顯示在臺灣民間技藝雕刻師傳來源的現象上，大致上有其相當一致性表現。

一般來說，臺灣的雕刻師傳幾乎全部來自於福建的漳、泉、福三州的後裔；或者追溯其祖師，必是來自這三個地方。這三者雕刻的理念與傳承的方式，各有其基本的特性；而這些基本特性直接地導引出他們現在的生活狀況與困境。爲了做較清楚的比較，我們可以將其區分爲1.家族事業類型：泉州派雕刻師，2.資本主義企業類型：福州派雕刻師，3.家族與資本主義企業折衷類型：漳州派或二種傳統之外者。三者特色分述如下：

家族事業類型的泉州派雕刻師：此類雕刻師之技藝傳承以家族關係爲最先考慮條件。一般來說，都是以父傳子爲正統，若無子，則以傳姪爲次等考慮。此類雕刻師在自我認知的理想上對美學的要求甚高，而且對於自己的技術亦頗具信心；認爲只有泉州派雕刻師才能真正的完全的表現各種神像的造型特色與氣韻精神，他們經常拿來類比的對

註4 參見：王嵩山「臺南地區民間技藝與藝能調查報告」，頁103-105，1982，載於尹建中（主編）《中國民間傳統技藝訪查報告》。

註5 曹永和《臺灣早期歷史研究》，頁1，1979。

註6 阮昌銳《莊嚴的世界》，頁111，1982，文開出版社，所引用圖表及統計資料。

象是福州派的藝師。經由傳統口授心傳方式而來的嚴格濡化結果，中國傳統的神像造型與神話傳說，儀式規則及其內在意義的闡釋，均有其自成體系的一套。縱使在現代工商業發展中，福州派大量製造的威脅之下，泉州派仍堅守其家族事業的本位；而其雕刻神像時的手法細膩精巧，成本較高，二者互相影響之下，不但後繼無人，甚且生意亦幾近門可羅雀。

資本主義企業類型的福州派雕刻師：相對於泉州派雕刻師之福州師傅，其傳承師徒制調為開放，學徒來源通常有三種：第一種是以便將來做為一種職業師傅的親朋好友之子，第二種是自己有興趣因家貧而來學手藝者，當然亦包括第三種：自己的子弟學木雕者。福州派因傳外徒，其要求與學習時間均較鬆短。數十年的傳承蔓延，福州式神像雕刻已是今天臺灣地區最普遍的雕刻成品。此類雕刻師所經營的店面中，經常維持數位徒弟邊做邊學，在學藝的時間上一般認為是三年四個月，藝成之後，即前往不與師傅從事雕刻的市場交易範圍相重疊的地區開業；等業績較佳之後，也開始收徒授藝。此派收徒的另一個重要意義乃在於企圖經由較多人力的運用，而達到短時間製成多成品的效果。在此種情形下的徒弟，其對傳統理念，雕刻技巧的靈活巧妙運用等方面的內化，均不及泉州派甚多。然而也因為降低成本與售價，以及經由不斷的收徒以建立社會網絡，其營業的狀況泉州派是不如遠甚的。

家族與資本主義之折衷類型：一般來說，此類的藝師多半是漳州人或是處於兩個傳統之外的福建人。他們一方面維持家族企業所強調的造型美感與人神心靈感應的追求，另一方面亦收徒而接受資本主義企業的生產方式；因此，通常既不受家族成員徵集之困境所為難，也不因一心追求事業拓展而失去民俗美感特質。事實上，這類人若一旦有能力獨創一格，成功的可能往往較前述二者為大。

這三種分類，事實上是很粗略的，不過可以用來明辨臺灣雕刻業藝師的來源及其特色、以及社會文化背景對其存在的影響。換言之，明末清初的臺灣社會之發展，雕刻一般用品與建築裝飾以及神像的師傅，完全來自於大陸。這些師傅，後人稱之為「唐山師」，有些應聘至臺灣工作，往往工作一結束便馬上返回「唐山」；有些則在臺灣定居、娶妻生子。二者在臺灣均留下各種雕刻成品，亦開展了其技藝支系的綿延。關於雕刻業的教育傳承，劉文三曾有一段頗為生動的描寫如下：<sup>7</sup>

臺灣的神像雕刻師，通常是自己傳授學徒，……學習的過程是學徒成為師父家中的一員，食住一起，工作一起。師父其實並沒有一套專為教導學徒的教材或進度。而是讓學徒先做些雜務事，或幫忙一些較簡易的工作，……學徒的學習只要依靠自己的眼識與勤奮的吸取與體驗，從生活體會工作的意義，從實際的工作印證耳目所需的見識，逐漸擴展自己的經驗，純熟自己的技藝，瞭解神像雕造的內涵。……生活與學習合一……對於延續這份傳統的雕造工作，極具作用……雕造神像的工作，是民間傳統生活與技藝經驗的不斷延續累積……。

我們可以發現，在此種社會意義下的學徒與師傅，共同存在於一個各種訊息關係緊密的結構中，不斷透過自我的認知去加強文化所傳遞出來的一些符碼，不但標定各類事物與概念，也將自我的人生觀加以具體化，更不斷的加強個體在整體中存在的確定性。

註7 劉文三《臺灣神像藝術》，頁32-33，1981，藝術家出版社。

學徒制「口授心傳」便是透過「共同經驗」的事物、觀念、行爲、評價的完整體系運作而達成的。這種教習過程，似乎展現一套中國漢民族的教育觀點：個體的習得各項知識，最初應是經驗的累積各種現象與事實，這些現象與事實在某時、某地將因經驗的體現，而產生連鎖感應豁然貫通。而在產生感應與豁然貫通之前，經驗的累積各種現象與事實，是不需要經過刻意的解釋其因果的。這種認知體系之所以形成的基礎是儒家先驗的道德思考體系中所蘊含的邏輯原則；不但如此，這種認知體系之所以能成立的一個必要條件是學習與生活必須是一貫的、而且是密切關聯的。

#### 四、臺灣的雕刻種類概觀

目前臺灣的木雕種類，大致上可區分為七類如下：（1）採集形態特異的原木，加以適當或順其姿態特色的處理，使成爲裝飾（藝術）品。這類成品以苗栗三義出產較多。（2）製造家庭或室內場合所用之家具、木構件與擺飾品。這類成品普遍的見之於日常用品，製作的動機源自於「實用」的需求，再對無妨機能的部分施予雕飾。（3）神佛像的雕刻，包括宗教用品與寺廟的裝飾雕刻。此類的成品有神像、神龕、八仙桌、神主牌、神轎、木魚等佛具。（4）中國傳統的印刻，所運用的材料包括金、石、牙、木等數類。（5）製造食品所用的糕餅模。（5）與民間戲曲演出有關的戲偶製作，包括布袋戲與傀儡戲偶的製造。（6）匾額的雕造。

就成品的技法而言，第（3）（6）類成品屬於立體雕刻，在人物、動植物的形式表現上，有其比例與色彩上的特徵與象徵含意。部份（2）類亦有立體的雕刻呈現。部份的（2）類與（4）（5）（7），則屬浮雕；根據圖形線條的呈現方式，又可分爲「陰刻」與「陽刻」；「陰刻」是將主要的表現部份凹深刻下，「陽刻」則是將主要的表現部份的其他部位剔除，而將主要部份的平面上凸顯出來。

如果我們將前兩節的敘述與討論，併入木雕的種類中來看，則上述七個木雕種類，又可區分爲關涉於民間信仰體系者與關涉於民間日用器物二類。關涉於民間信仰體系最主要的是（3）類。其形制與雕刻內涵意義，均有特定的目的與規範，在整個歷史的發展中，很明顯的受制於數個因素的影響。關涉於民間日用器物是（2）（4）（5）（7）類，此類中發展的影響因素不同於上述民間信仰體系所產生的雕刻成品，受制於整個工商業發展與新材料的發明，而產生了形變與內容上的逐漸變異。就文化變遷的過程中而言，與實用目的相結合的木雕成品，是屬於最易受到變遷影響的物質層次。

除了上述兩個大分類之外，個人創造的木雕取向亦受社會文化變遷的影響。民國六十年代開始，臺灣的藝文發展由於受到整個社會情境改變的影響，在回歸鄉土浪潮與加強文化建設的要求聲中，逐漸地由下而上形成一種文化復振的行動趨向。在這個傾向之下，藝術的個人表現層次，經由對傳統的認同，而以自我的理解方式詮釋出來，於是造成一些較傾向於個體感受的發抒、情緒的表達成品的出現。至此民間信仰爲基礎的雕刻藝術，雖然與個體取向的雕刻藝術有相當程度的相關，然而，在整體的形式與內涵之表達上，明顯的有所分別。至少，在取材的層次上偏重於個體思考的藝師，已脫離完全爲宗教所約束；這些藝師的思考取向，除了回顧過去之外，更能朝向未來；而在現實生活

之中，傳達出個體或群體在面對現實時，所可能的各種因應的訊息。此類成品所表達出來的，往往可呈現出一個社會的思考活力，以及社會整體對各種變異行為或特殊模式的容忍程度。

## 五、雕刻的動機

與民間生活相互影響的日用器物或家具的雕刻形式與內容，表面上是以裝飾為目的，但是如果我們深入的探討便可以發現下列明顯的事實存在於功能的更深層次之中。

器具上的雕刻紋樣呈顯出一套巫術的概念，牽涉超自然力量的運作與溝通；漢民族經常借用某類動植物的擬化象徵，以及想像中的與人生各項難以解決的各種事實有所勾連的符號，雕刻在各種器物之上，用來表達一種期望，或消除一些人生的干擾，這類雕刻紋樣，一般而言具有「吉祥的母題」與「避邪的母題」的多樣呈現。其中最常見的有下列數種形式與內容：1.平安如意、2.事事如意、3.卍字錦、4.回紋、5.五福捧壽、6.雙喜、7.歲寒三友、8.團壽字、9.富貴長春、10.花草拐子。<sup>8</sup>從這些形式與內容中，我們可以抽離出大傳統與小傳統在基本生活態度上的一致企求。亦即所謂人生的「五福」，「是：壽、富、康寧、攸好德、考終命」（尚書、洪範）；而相對的「六極」（窮極惡事，不幸），則為：「疾、憂、貧、惡、弱、凶短折」（尚書、範優）。在此層次上，象徵的運用，其基礎在於民族的思考邏輯與文化情緒之中。

牽涉到民間信仰層次的雕刻紋飾，多半出現在寺廟以及各種與宗教有關的器物之上。這些雕刻紋飾一般而言與神像的雕造有其基本上的一致性，共同呈現出一整套漢民族之宗教概念與社會意識。1.就神像雕造而言：不但顯示出地域信仰之特色（祭祀圈），其地區較有優勢的寺廟或神祇（例如：臺中縣清水紫雲巖之觀音佛祖與媽祖信仰叢、臺中縣大甲鎮瀾宮之媽祖信仰叢，臺南的五爺信仰、南投名間松柏坑受天宮的玄天上帝信仰叢）直接影響各地域雕刻神佛像數量的多寡。2.臺灣（中國）民間意識型態、家居生活與社會生活的需要，所關連到的信仰實體，例如觀音與媽祖的法力無邊與「慈」的特性、土地公的福德與財富的象徵、關公的義氣表徵……亦明顯的影響到各地神佛像雕造的多寡。3.直接與人生各項緊要關口（生、老、病、死）之生命禮儀、或無法理解的現象之相關的事實，則影響佛神像雕造或民間信仰的內涵。以上，已概述神像雕造的基礎動機與影響因素，之後，我們應該再來看看呈現在寺廟及各種宗教有關的器物之上雕刻紋飾。

一般來說，寺廟或各種宗教有關的器物之雕刻紋飾，一方面呈顯出如上所述吉祥的母題與避邪的母題之外；另一方面，則完整的敘述出「社會意識」或「傳統理念」的內涵。這些雕刻紋樣，多半是以一個完整的故事為基礎，例如二十四孝的題材、三國演義中有關於關公的人格氣節之題材、封神榜的題材、西遊記的題材、八仙過海的題材……等，舖陳出一整套的社會存在之「理想」類型與神話世界的想像。這一整套的社會存在的「理想」類型與神話世界的想像，顯示出來的是人們對現實世界的理解、期望、批判

註8 圖樣紋案參見《中國吉祥圖案》，1927年，天津版，臺北古亭書屋編譯：頁：4、12、23、26、58、124、161、194、301、321、322等各圖。其中卍字自其四端向縱橫延伸，以相連鎖作為各種花紋，意味著連綿不斷於永恒。與此類相似的，有所謂象徵雷的「雷紋」（俗稱回紋），並與花草拐子、拐子龍相連鎖，而形成各種花紋。經各種變體之後，此類紋樣廣泛應用在建築裝飾、家具紋案、雜器圖樣，以及衣飾等各方面。





與控訴。在社會的層次中來看，又具備了農業社會與家族關係為決定原則的社會控制系統。雕刻內涵陳述的是人的行為「應然」的層面，以及規範違逆的處置機制，形成與現實狀況的種種對立。而人生就是在這種「應然」與「實然」的動態平衡中，一代傳過一代。就文化的面相上來看，漢民族文化中意識型態的基礎，是整個的擺置在「應然」的內涵上；「實然」的理解層次，就受儒家概念支配的漢民族而言，是較少受到注意與思考的。

綜合上述事實來看，臺灣民間雕刻的動機是與人生的吉祥與財富期望、避邪欲求，以及整個民間信仰所依附存在的概念如：理想的社會類型、宇宙與人生的認知模式、應然與實然的動態平衡等，完整的結合在一起。其中明白的顯示出應合於個體生理與心理需要，以及社會整體存在的需求；而其表現方式，則是透過一些理想與現實層面，謀求解決各種困境的手段、祈求與想望等方式，展現出漢民族各種行為的「先設的概念體系」。這套「先設的概念體系」，以既有的倫理（或費孝通所謂的「差序格局」）為基底為依歸，泛指出種種社會生活的「應然」途徑。就此點而言，大傳統對小傳統的影響即已昭然若揭。然而我們若就另外一個層次來看這個雕刻動機，則又顯示出小傳統在面對各種現實的生活時，所運用來對現實的嘲諷與控訴；以及民間信仰中，儀式行為所具備的巫術性特質。這些動機，可以說是民間藝術在表現形式與內容上，相互運作而得到一種動態性平衡的事實。

通過上述描述，我們可以知道臺灣木雕藝術所呈現出來的動機、形式與內涵、專業者之組成方式與教育訓練、雕刻的儀式過程等社會事實，完全產生於社會生活的文化運作之中。匠師一方面為固有的觀念傳承，另又在新的環境下產生不同的回應，從臺灣各處木雕產業的區域性風格中，可了解整個木雕工藝不但因次文化上的差異，繁衍出不同的組成與運作模式，更表現出鄉民的宗教信仰體系的需求與概念，與其社會經濟體系的關係。故也是物質文化研究中，對於木雕背後支配脈絡的掌握。