

人物圖像堵面雕作之美感解析

——傳統木雕藝術研究

Traditional Wood Carvings on

Human-figure Subject:

Analytic Perspective on Traditional Aesthetics

萬煜瑤

WAN, Yuh-Yao

摘要

本文針對泉州派傳統木雕師施鎮洋所承作的施姓大宗祠木雕神龕的人物堵面為主要研究重點，探討施鎮洋在人物圖像堵面之傳統雕作技巧、知識和理念。本文以口述歷史研究法整理木雕師施鎮洋承作此神龕的人物堵面之步驟、歷程，並以田野調查方式實地勘查其木雕作品，進行各堵面圖像紀錄與實作的交叉比對與分析。在資料整理分析部分，進而採藝術教育評析角度依兩大重點為探討架構，其一為形式層面的材質、工法、構圖等方面的描述分析；其二為內容層面的圖案主題、取材背景、意義象徵等方面，剖析其創作風格與傳統美感的表現。本研究旨在藉由施鎮洋的人物堵雕作品深入傳統木雕藝術深層解構內涵及文化歷史風格並詳加研究。本文將提供民間傳統木雕藝術之學理研究做為國內傳統藝術的鄉土教學教材，以及藝術教育傳承結合方向之參考。

關鍵字：傳統木雕美學、人物圖像、施鎮洋藝師

Abstract

The aim of this study is to discuss the traditional wood carving techniques and skills, knowledge and belief, on human-figure subject, focusing on the wooden shrine in the Shih Ancestral Temple at Lu-Kang, which was craved by the master Cheng-Yang Shih. Oral history research method was used in data collection to organize making steps and process. Each carving was carefully documented by photo and drawing, to examine traditional artistic form, content and technique. Utilizing analytic perspective of art education and criticism, field data was analyzed on two foci: First, form analysis on material, technique, and structure; Second, content analysis on subject, background, meaning, and symbolic. It was to reveal the traditional aesthetics and cultural value of Taiwan folk art, traditional wood carving. This study provides art educators and researchers rich document for future research in the fields of folk art and art education.

KEY WORDS: traditional wood carving, human figure subject, Cheng-Yang Shih

壹、前言

早期台灣傳統民間藝術方面的研究長久以來因未受學界重視，一直缺乏系統性深入探討的學術文獻資料。近年來隨著地方匠師及老藝人逐漸地凋零，極具文化藝術價值的民間傳統技藝工法與知識也發生傳承斷層的危機。而在目前以西方美學價值為主流的學院派藝術教育訓練中，傳統藝術一直未能列入主要核心課程規劃之教育系統，也直接衝擊到民間藝術的永續發展。種種相關問題與影響均引發學界及民間關心傳統藝術文化的保存傳承等議題與省思。值此世代交替之際，唯有致力於台灣文化主體性的建立，從多元的學理角度來廣泛進行傳統藝術美學以及技藝保存之學術與實證研究，在教育及社會層面建立傳統藝術的永續發展，才是新世代台灣藝術文化全面性發展之重要指標（江韶瑩，民86，頁15-34；林保堯，民86，頁195；萬煜瑤，民87a）。

過去有關傳統藝術研究主要在整體性廟宇建築裝飾方面，例如宋龍飛（民74）、席德進（民75）、劉文三（民75）、王慶台（民78）、李乾朗（民78，民85），以及黃文博、涂順從所撰有關南台灣廟宇系列（民84a，民84，民84b，民84c，民84d，民84e），偏向形式通論或導覽。有些研究則偏重在廟宇雕繪圖案典故整理（陳美娟，民85；曾勤良，民86；施鎮洋、李榮聰，民89），提供歷史背景、內容觀念之文化依循脈絡。而在傳統藝術的範疇中，木雕藝術是相當重要的視覺形式，但過去較缺乏深入的學術性整理與探討。近年來學界著手進行國家級傳統木雕藝師的作品及生命史研究，包括黃龜理藝師（國立藝專，民80；國立藝術學院傳統藝術研究中心，民85a，民85b）及李松林藝師（彰化縣立文化中心，民83；王耀庭，民84）兩案，然均因藝師過世而致身後眾多珍貴資料檔案未及詳細完整配合口述紀錄來完成全面研究，此實為民間文化藝術的損失。

最近十年來國內民間重要老藝人凋謝最速且最多，卻也是中生代藝人新起時刻（林保堯，民86，頁196）。目前碩果僅存之國家級傳統木雕藝師有鹿港的施鎮洋¹，屬於泉州風格流派²。施鎮洋早期承作廟宇工程³，例如彰化太極恩主寺中港神龕、福吉佛堂北式神

1. 施鎮洋為教育第八屆民族藝術薪傳獎得主的鹿港泉州派木雕大師，為文建會重要民族藝術傳承藝師。年輕時期即師承其父大木匠師施坤玉，投入傳統木雕四十年。

2. 台灣民間傳統木雕主要流派約有泉州式、福州式兩系統，乃在區分早期木雕師來源地區以及工具用法、雕刻風格之異同性。目前台灣木雕風格已經大致互通交流而並無非常明顯的兩極差異，但雕刻工具仍有不同。福州刀之握柄為木製，握把較細而鋼刀面相較為寬，主要以鐵鏈配合雕刀敲鑿；泉州式刀具握柄與刀面全為鋼製，握把寬度與刀面寬度較為相近，主要以木棒配合雕刀敲鑿。

3. 早期一般師傅承製廟宇木雕過程大都採競標工程，或被雇主要求以“拼場”方式進行（邱博舜，民86）。在研究中發現施鎮洋獨立承作的廟宇木雕工程都是廟方（資方）直接邀請或委託，除因其個人承製習慣之故，主要是其雕刻功力已獲公認肯定，鹿港施姓宗祠木雕神龕即為一例。

4. 早年施鎮洋剛開始大都與其父施坤玉共同承作傳統建築工程，常由施老先生設計而施鎮洋負責實際作工，例如彰化太極恩主寺中港神龕（邱博舜，民86，頁73）。施鎮洋獨立後開始自行設計承作，如彰化福吉佛堂北式神龕等早期的廟宇雕刻作品。

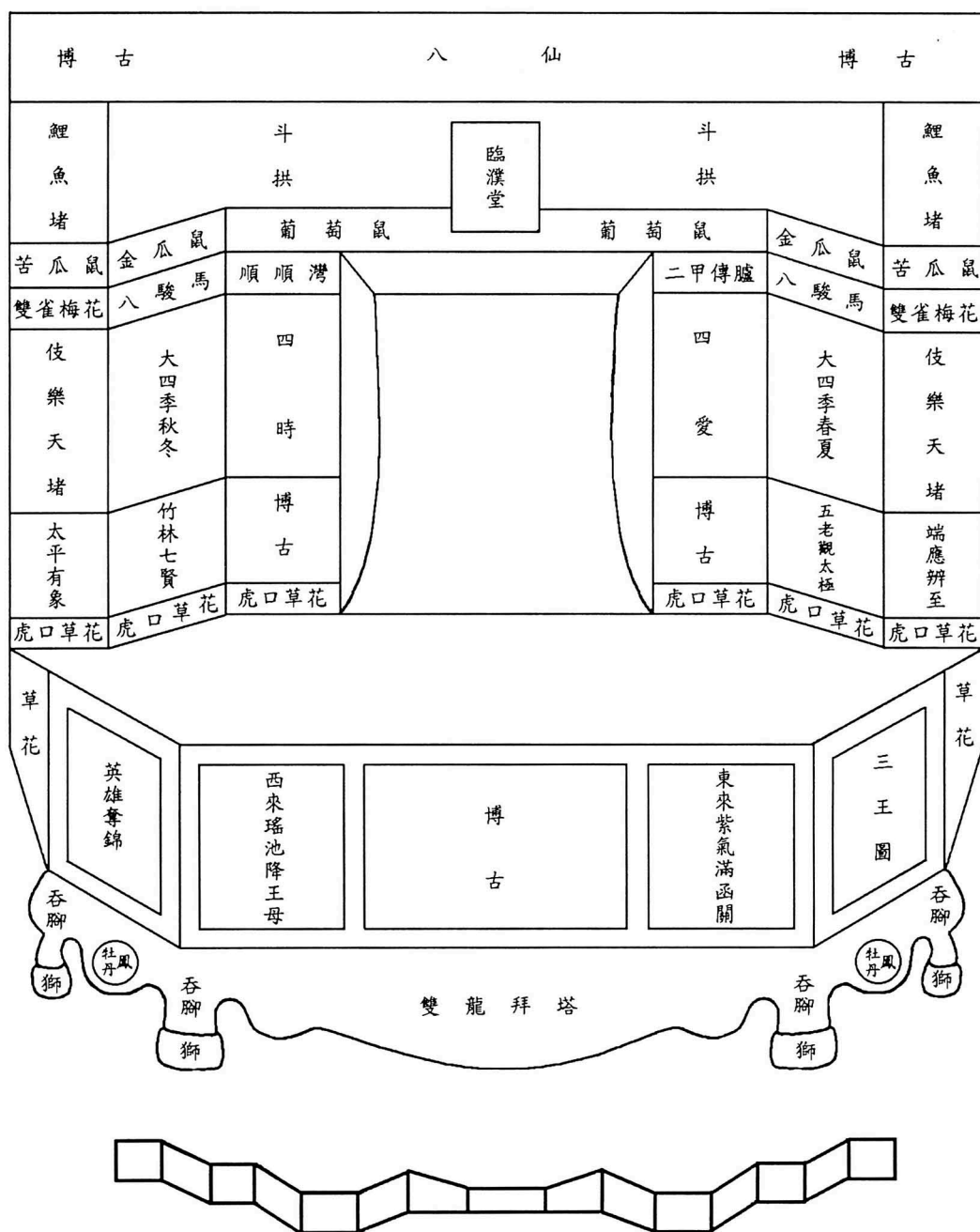
龕及八仙桌⁴等（萬煜瑤，民86a，民87a，民87b），展現出其家學淵源、個人木作設計天分與承造能力。施鎮洋精湛的雕刻工法更完美結合其多年累積的傳統木雕知識與經驗（萬煜瑤，民87c，民88a，民88b）。在施鎮洋從事木雕雕刻四十載歷程當中（作品詳表一、表二、表三），以其花費九年時光完成的鹿港施姓宗祠神龕⁵最具代表性，也是到目前為止其個人木雕生涯最重要的作品。

本研究旨在針對藝師施鎮洋所承製的鹿港施姓宗祠神龕，藉由人物圖像堵面為例，探討傳統木雕的雕作技巧、知識和理念。主要以口述歷史研究法蒐集整理施鎮洋承作構思原則及觀念，配合田野調查方式實地勘查其木雕作品，進行各堵面圖像紀錄實作的交叉比對與分析。本研究以系統性之方式進行解析歸納，從藝術教育評析角度依兩大重點為探討架構，其一為形式層面的材質、工法、構圖等方面的描述分析；其二為內容層面的圖案主題、取材背景、意義象徵等方面，剖析其創作風格與傳統美感的表現，深入傳統木雕藝術深層解構內涵及文化風格。本文將提供民間傳統木雕藝術之學理研究，做為國內傳統藝術的鄉土教學教材，以及藝術教育傳承結合方向之研究參考。

貳、施姓宗祠神龕構件解析

施姓宗祠神龕的木作組件相當多，包括神龕上方八仙博古貼楣、龍虎邊雕屏及中央龕口、六角半桌、地欄及桌裙。其中龍虎邊雕屏及桌裙結構上嵌有排列對稱有序的各式長型或方形堵面，以透雕或浮雕手法雕刻各式豐富的齣頭主題。一般傳統木雕題材包括有水族、博古、四腳花鳥、人物四大項。施鎮洋在施姓宗祠神龕雕屏堵、神龕桌檯面的地欄（包括地欄堵、獅座、醉八仙），以及桌裙堵的設計製作上整合運用此四大傳統題材（詳圖一）。其中又以人物題材的雕法、構圖及內涵表現更具代表性。本文主要針對其中神龕雕屏堵及桌裙堵的人物堵共四對堵八個堵面進行分析，以整理出傳統木雕有關人物圖像齣頭的美感表現與知識。

5. 施姓大宗祠位於彰化縣鹿港鎮，於民國六十八年動工，歷時十二年的工程於民國八十年落成。宗祠堂號為臨渡堂，除奉祀施姓歷代祖先暨宗廟諸神，也做為海內外施姓族人的連繫中心，成為施氏族人的宗教信仰和精神據點。施姓宗祠為四層樓建築，木料石材特選大陸建材極品，施鎮洋主要承接宗祠內位於四樓的主神龕製作工程，雕作歷程共約九年才完成。



神龕桌地欄（地欄堵、醉八仙、獅座）

圖一 施姓宗祠神龕構件示意圖

（一）神龕雕屏堵

神龕雕屏的相關位置為桌裙檯面以上之構件，以中間龕口及上方的堂號臨渼堂匾額為中心，龍虎兩邊各有外、中、內側的三排堵面，並依大小尺寸及內容圖案的性質，以兩兩堵面互作龍虎邊對稱的位置安排。自最外側堵開始以龍虎兩邊互相對應的堵面，由外、中而內側，由上而下的順序依次為神龕外側：水族堵「鯉魚」對堵、假貼楣「苦瓜鼠」對堵、花鳥堵「雙雀梅花」對堵、人物堵「伎樂天」對堵、走獸堵「瑞應辨至」「太平有象」對堵、草花堵「虎口草花」對堵；神龕中側：走獸堵「八駿馬」對堵、花鳥堵「大四季春夏」「大四季秋冬」對堵、人物堵「五老觀太極」「竹林七賢」對堵、草花堵「虎口草花」對堵；神龕內側：水族堵「二甲傳臚」「順順灣」對堵、人物堵「四愛」「四時」對堵、博古對堵、草花堵「虎口草花」對堵。

在神龕雕屏堵面中，人物堵件計有外側的「伎樂天」對堵、神龕中側的「竹林七賢」與「五老觀太極」對堵、神龕內側的「四愛」與「四時」對堵等，共三對堵六個堵面。以下將依序進行各堵面材質、尺寸⁶、工法、構圖等形式層面及圖案背景取材等內容層面的描述與分析探討。

一、人物堵—伎樂天對堵

（1）形式層面分析

材質：2寸厚台灣牛樟木

尺寸：2尺(7寸6分(約60(23cm)

工法：採雕板透雕雕刻技法、浮框（出框）及上貼金

構圖方面：

伎樂天人物堵位於神龕外側龍、虎兩邊對堵。針對龍邊人物堵之構件構圖形式描述，主要是由兩位飛天伎樂天以及一龍一虎組成。上半處有一右手拍著羯鼓的飛天伎樂天，鼓斜繫於其左腰側，頭往虎邊看，體態呈S形，髮挽起而戴寶冠，腰繫綴有寶石的腰帶，著及地長裙，衣帶由肩披垂至裙底，頸戴寶飾且右手戴環。其身後有一隻張大嘴的四爪龍，龍頭往左側轉。此堵下半處有一位以右手彈奏箏篴樂器的飛天伎樂天，頭往龍側轉，身呈S形，左腳略往左外彎，髮挽起且戴寶冠而左手戴環，腰繫鑲有寶石的腰帶，下身著及地長裙，衣帶由肩披垂至腳下。其身後有一隻面向正前方的老虎，嘴張大牙露。背景佈滿雲朵並與堵邊相連。（詳圖二）

相對應的虎邊人物堵的構件構圖之形式描述，主要是由兩位飛天伎樂天以及一鳳一獅組成。上半處有一彈著琵琶的飛天伎樂天，琵琶置於頭後方而右手扶著琵琶底部，左手彈

6. 有關各堵面尺寸大小之丈量基準，主要依據框內堵面包含浮框（出框）及沉框（留框）之尺寸。因各堵件乃由後鑲嵌在神龕結構骨架上，須考量重疊連接部分，因此原件完整木料的尺寸實際上較大。

弦。頭及視線朝向龍邊，體態呈S形。其頭部戴有寶冠而髮挽起，頸配寶飾且左手戴環。腰繫鑲有寶石的腰帶並著及地長裙，衣帶從肩纏繞雙臂並彎垂至裙底。其身後有一隻鳳。此堵的下半處有一斜抱且左手彈著花邊阮樂器的飛天伎樂天，頭部及視線朝向虎邊，呈S形的體態，左腳微往上縮。長髮挽起的頭上戴有寶冠，腰繫鑲有寶石的腰帶，著及地長裙。衣帶從肩、雙臂彎垂一直至堵底部，頸戴二串寶飾且兩手戴環。其身後有一隻獅鬚捲曲、嘴張大尖牙露而頭朝向正前方的獅子，左前腳踩踏彩球，胸前掛有一顆鈴鐺。背景佈滿雲朵並與堵邊相連。（詳圖三）

針對龍虎兩邊人物堵的構件構圖形式分析可歸納出層次感、對稱性、統一性三項美感表達。此飛天人物堵是雕板雕刻，在木料厚度限制之下而雕作出立體感有其難度。此處因伎樂為主體角色，較為強調其立體表現。至於搭配動物如鳳、獅、龍、虎，因位在伎樂後方的空間限制，高度較低且深度較小，藉此也營造出鳥獸聆聽仙樂的氣氛。而堵面構件主體（飛天伎樂天）、配角（動物）、衣帶及雲朵（襯景）之空間安排，營造出一種虛實疏密的層次效果。最上層為伎樂天，依次為動物，以及底層的雲朵襯景。衣帶及雲朵圍繞於主構件及配角周圍，均衡空間景深，使整體堵面物件合成一體，具連繫銜接功能，亦帶有裝飾性。

此兩堵的對稱性質濃厚，動物配角均分列於人物兩側，具互相對應的性質。虎邊堵的伎樂身體曲線與龍邊堵的伎樂身體曲線彼此左右對稱，而各堵內的物件彼此對稱。這兩片堵的統一性表現在飛天的衣著服飾配件，例如戴寶冠、手環、挽髮、服裝等，形式大同小異；同一堵面的樂器斜向一致，而對堵彼此間方向則對稱，例如虎邊堵的琵琶、花邊鼓的方向，龍邊堵的羯鼓、箜篌的方向。

（2）內容層面分析

圖案取材方面

此龍虎邊飛天人物對堵的圖稿部份乃施鎮洋參考水墨畫家華三川⁷的敦煌飛天畫作，而改描繪成人物堵木雕圖稿。原人物取材則始自敦煌壁畫中的飛天伎樂天⁸，伎樂天都持有樂器，龍虎邊二堵中所雕的樂器有源於西域的羯鼓，源於印度、波斯的琵琶、箜篌、花邊阮（劉慶孝，民76，頁11, 109）。各形式的樂器也帶出樂音風格之多元與豐富性。這些伎樂天的風格研判可能屬於北魏晚期之後。早期伎樂天造型矯健英武而線條粗獷奔放，但北魏晚期以後則身型較為柔美。就人物比例而言，北魏十六國時期人物比例短壯，北魏晚期到西魏的比例修長，北周到隋代時則比例適度（劉慶孝，民76，頁11, 109；《敦煌石窟研究國際討論會文集》，民79，頁277~294）。由此判斷，此處飛天伎樂人體比例修

7. 華三川畫集—濃妝豔抹，藝術家出版社。

8. 伎樂天是天界的歌舞團，具多元的樣式表現，有單身的天宮伎樂、飛天伎樂、樂又伎樂和在佛身邊的金剛力士伎樂、童子伎樂、羽人伎樂等。此處所雕的是飛天伎。伎樂天都持有樂器，有中原的琴、箏、排簫，有西域的笛、胡角、羯鼓，也有印度、波斯傳入的琵琶、箜篌。引自《敦煌石窟研究國際討論會文集》，美術出版社，民79，頁277~294。

長，輕柔而具動態感，原圖應參考北魏晚期以後的圖稿雕刻而成的。飛天伎樂天奏著樂器在雲間飄飄然飛翔，其比例修長的自然曲線充分表現女性曲線美感，細緻的手指姿態彷彿仙樂自其指間傾洩而出，顯出伎樂天們演奏怡然自得。其身後的動物姿態似隨著音符起舞應合，相當具有動態感。以飛天伎樂天之圖案造型應用於宗祠，象徵仙樂終日繚繞於祖先身旁，具有吉祥愉悅之意。

二、人物堵—五老觀太極、竹林七賢對堵

(1) 形式層面

材質：台灣2吋厚牛樟木

尺寸：1尺6寸4分(1尺2寸2分(約50(37cm)

工法：採雕板透雕雕刻技法、浮框(出框)及上貼金

構圖方面：

位於龍邊雕屏中側下方堵面則主要刻劃五位老者及兩位侍童。在整片松林和柳樹為背景，一位侍童站著與另一位蹲跪的童子分持平攤的太極圖軸兩端，一老者伸手指著太極圖，另兩位立於龍邊的老者則回頭看太極圖。在龍邊前景有一位老者面向虎邊坐在石台上，作勢欲起身觀圖又同時揮動雙手，似乎遠遠地對著另一位立於虎邊摸著鬚鬚的老者正在討論，兩人手勢互相比畫著。(詳圖四)

相對於前述堵面，位於虎邊雕屏中側下方堵面主要刻劃七位人物，在堵面正中心位置有兩位文人坐於石桌兩旁，桌上置有一本攤開的書和一疊書冊。坐在龍邊的文人左手年拈鬚狀似發言討論，另一人則雙手抱胸沉思。一文人遠遠站立於石桌正後方的石塊上，右手持杖且左手持文卷面朝龍邊，專注地聽著兩人討論內容。在堵面虎邊有一文人坐在石椅上手持書卷，但其神情亦顯然受到兩人討論的吸引而忍不住轉頭觀看。在石桌後方站有一位文人持書卷，從其手勢看來是和從龍邊持竿走來的另一位文人作討論狀。堵面虎邊後方有一位文人從竹林中探身朝向對奕的兩人觀看。人物的背景為一片竹林。(詳圖五)

分析此兩件人物木雕作品表現，具有主題和背景比例適當、反覆和對比的美感。其中的人物安排在整個畫面上占有全畫面約2/3之比例，而背景的松林或竹林則約占全畫面1/3之比例，使人物主體能浮現。人物堵自是以人物為主，在襯景方面以簡單明瞭的景物呈現，才能將人物主題烘托出來。虎邊人物堵中一整片竹林，使畫面背景產生形式上的統一和反覆的美感。在龍邊人物堵面中亦以松樹為主，但也雕有些柳樹使畫面較不單調。以生態來看，竹較可能齊聚成林，而松樹則常單株出現在其於樹種中，因此，松樹旁安排柳樹也合乎生態。兩堵面中人物數目或是背景所代表意義，皆具有對稱之美感。在此處龍邊人物堵中，除五位老者之外，另兩位手持太極圖的侍僮主要是配合相對的虎邊人物堵中七位人物數量互相對比呼應，使龍虎兩邊堵面具有平衡感。在背景意義方面，竹之代表意義為高風亮節，松之代表意義為長仙樹，兩者意義皆具有吉祥良善之象徵。

(2) 內容層面分析

背景取材：

位於龍邊雕屏中側下方堵面的人物堵刻劃「五老觀太極」主題。五老所指為古代神話



圖二 龍邊雕屏--「飛天伎樂天」林永欽攝影



圖三 虎邊雕屏--「飛天伎樂天」林永欽攝影



圖四 龍邊雕屏--「五老觀太極」林永欽攝影

傳說的五星之精⁹，此五老星在古代帝王聖人誕生時都會預顯吉兆，代表聖王即將到來的表徵（陳美娟，民85）。而八卦太極圖則帶有辟邪之吉祥寓意，五老在此觀圖意在領悟出八卦易經之人生真理而能樂天知命（施鎮洋、李榮聰，民88，頁278），也希冀施姓後代子孫皆能像五老般長壽，彼此和諧探討事物道理，如同五老觀太極圖一般。位於相對位置的虎邊雕屏圖案主題是「竹林七賢」，竹林七賢是魏晉南北朝清談之代表人物，包括山濤、阮籍、嵇康、劉伶、阮咸、向秀和王戎等七人¹⁰，雕刻此題材乃是期許施姓後代子孫都能效法賢人處於亂世的品德與操守。

三、人物堵—四愛、四時對堵

(1) 形式層面分析

材質：台灣2吋厚牛樟木

尺寸：2尺(1尺3寸4分)（約60(40cm)）

工法：採雕板透雕雕刻技法、浮框（出框）及上貼金

構圖方面：

四愛、四時對堵位於神龕雕屏的中堵位置，由神龕正面觀之恰好位於神龕兩龍柱後方。龍柱是神龕重要結構也具精神標竿之標誌作用與象徵，故其重要性自然比中堵來得大，所花的刻工與時間精力也較多。以神龕作品的整體性考量也有聚散、虛實等手法構成一完整形式。然而施鎮洋仍舊十分強調整個畫面元素的重要性，以及分配組合等視覺效果，細部各處仍見用心。

位於龍邊雕屏「四愛」人物堵的形式構圖表現由下往上描述，堵面底部有一棵盤根錯結的老梅樹，枝幹從堵面底部中央彎向虎側堵邊生長，梅花盛開在細枝上。有一披帽童子攀爬於梅樹幹上，童子一面雙手握著半斷的梅枝似乎正想使力將其折斷，一面又回頭看身後一位騎馬而來的人，頭披布帽的騎馬者雙手緊勒住韁繩而馬高舉前蹄差點無法停下動勢，這就是愛梅的林合靖。隨著老梅樹枝桠向上的方向，轉到上層由另一地平線分隔的畫面，有一身材高大的文人，右手握竹竿面向龍邊圍欄裡的菊花，一侍者背著早已裝滿的花籃在圍欄邊彎身摘菊，這就是「蘇東坡愛菊」。隨著圍欄裡一株樹葉茂盛的樹幹方向，轉到再上層的另一地平面，正中央石台上放有一個掛著杓子的酒罈及另一大罈尚未開封的酒，靠近虎側有一著褲裝帶軟帽的男子衣帶寬鬆跨坐於樹上而雙腳晃在半空中，此醉態不拘的男子手拿小杯轉身向拿著酒壺的侍童要酒，這是「李太白愛酒」。隨著虎側的松樹蜿蜒向上跨越到最上層的地平面，此畫面中有一頭戴高冠且蓄長鬚的文人靠坐於石桌旁，桌上置有硯墨、筆紙筒等文具，此文人右手拿著毛筆，一邊探頭看著從虎邊走來的侍者，侍

9.《竹書紀年》「帝堯陶唐氏『擇良日，率順等昇首山，尊河堵，有五老游焉，蓋五星之精也。』」，引自施鎮洋、李榮聰鹿港龍山寺天后宮木雕藝術概覽（民88）頁278。

10. 南朝宋劉義慶《世說新語》〈任誕第二十三〉「陳留阮籍，譙國嵇康，何內山濤，三人年皆相比，康年少亞之。預此契者：沛國劉伶，陳留阮咸，何內向秀，琅邪王戎。七人常集於竹林之下，似意酣暢，故世謂『竹林七賢』」，引自施鎮洋、李榮聰鹿港龍山寺天后宮木雕藝術概覽（民88）頁72。

者一手抱鵝而一手則向那文人比劃著，似乎正在說明有關鵝的事情。這部分是「王右軍愛鵝」。（詳圖六）

位於虎邊雕屏的「四時」人物堵面雕刻，整體構圖因不同地平面由上而下依次分割成四個畫面部份。堵面最上部份主要描述春天人們到郊外踏青的景象，有一右手持拂塵且戴冠帽的人立於松樹下回望龍邊，跟隨其後是一侍童肩挑點心擔子作走路狀。其下層的畫面部份虎側有一頭髮不甚多的年輕童子正鼓脹雙頰吹氣，右手持扇煽火煮水之模樣。而畫面部份龍側有一人背對童子佇立，其身旁的桌上擺有一疊書冊及筆硯文具，此人雙手持扇交握於背後而轉身彎向池邊，入神觀看著圍欄池裡盛開的蓮花，這表達夏天的景象。在下方另一畫面部份表現秋收後農閒時，有兩人盤腿對坐在高起的平台上正狀似輕鬆地聊天，坐於龍側的人雙臂優閒低垂著以右手搖扇子，在另一邊侍僕端著茶水盤從石壁中間走出，石壁側邊的一株小樹葉已掉落，秋意十足。堵面最下方刻劃著一侍者披帽衣正在掃雪，另有一人著帶帽披風坐在地上利用雪光看著攤開在前方地面的書，這是冬天的景象。（詳圖七）

神龕雕屏龍邊的「四愛」與虎邊的「四時」兩幅人物堵之圖案內容及構圖安排均具有兩邊對稱的構思意味。此兩塊堵面為長方形，因此在構圖方面之設計，二堵面皆由上至下均勻區分成四個長形的區域，各自表達敘述主題，並且擁有各自的基底台面，表達出多重地平線的效果。平坦的石塊地面以明快的雕刻刀法表現出立體面，產生類似水墨斧劈之感。各區域地面雖似各自獨立，但彼此又產生串連而來的視覺效果。此構件分隔的區域經過考量後刻意設計而成，意圖在同一畫面中同時表現多元主題空間的構圖處理，並巧妙運用旁景例如樹幹、枝或葉的方向性，使觀者視線自然導引自一方格看到另一方格，而能有連續性的效果，如同四格連環圖式的明示手法將多重空間畫面表現出來。

利用四個平台地面來展現四種景象，其原始構思設計主要是考量此處長型堵面空間的關係。整體構圖相當巧妙之處在於設計時顧及相互構件之中，觀者視線移轉與連續性的掌握，不致於產生刻意分隔的僵硬感。「四愛」構圖動線上主要採取S形，即考量觀者視線流轉之設計。例如堵面最上方的王羲之坐在龍邊，也是抱鵝童子面對的方向，為焦點所在；然後視線順勢移轉到酒醉李白爬樹及童僕倒酒之處，人物表現集中在虎邊；再朝李白所看之向往下，正是蘇東坡及其僕人伸手摘菊，焦點回到堵面的龍邊。隨僕人摘菊的左手所指方向，觀者視線移轉到堵面最下方林合靖騎馬之處，整個動線又依循其前進方向到虎邊攀折梅枝之人的回眸。而在「四時」堵面中央的觀荷主人及侍童的位置分在龍虎兩邊，而且彼此背向。這種安排設計乃在隨兩人物動作視線方向，巧妙相連到其上下相臨的主題部分。每格式景致安排都自然地引導至相臨的另一格，每格均各有主題構成並且彼此呼應。完整的畫面構圖動線，表達多重空間的連續性。

（2）內容層面分析

圖案取材：

「四愛」「四時」人物對堵圖案取材，即一般俗稱「齣頭」，乃是早期師傅所留傳下來。「齣頭」代表的意義一為主意，二是創意，也就是說題材雖然是延續上一代而來，但也是一種創意的呈現。傳統木雕古來自有豐富的題材、代表意義一代傳承一代，但是畫面上可以依雕作師傅意願進行形式上的調整與修飾。

「四時」的內容方面主要藉由人們在春夏秋冬四種季節的活動，例如春意宜人之季節人們踏青，夏季暑氣下人們煮茶觀賞盛開蓮花，秋天農閒聊天的人們，以及冬天人們藉雪光讀書，表現四時令景象及生活。全堵刻劃人物只有茂叔觀蓮部份具有特別的典故指名，其餘並無特別加以強調人物的對象意義。茂叔為北宋理學家周敦頤，喜愛蓮花生態的聯想意象¹¹，亦深詣太極宇宙易理。施鎮洋在此堵面之構思重點在於與「四愛」構圖內容之對稱性安排。

「四愛」的題材內容方面主要表現「王羲之愛鵝」「李白愛酒」「蘇東坡愛菊」「林和靖愛梅」四大主題。愛鵝的王羲之為書聖，愛酒的李白為詩仙。天才洋溢的詩人李白深獲得唐玄宗賞識，其個性豪放不拘，義勇任俠而輕財重施，號酒仙翁，奇人奇行在〈舊唐書〉卷一百九十下和〈新唐書〉中多有記載。蘇軾號東坡居士，也是深具才華的詩人。至於林和靖為北宋詩人，字君復，其詩風格恬淡並多描寫閒適隱逸生活和心境，喜植梅樹養鶴，人稱「梅妻鶴子」（施鎮洋、李榮聰，民88，頁216）。

原本一般在「四愛」的堵面內容安排上，並無須將各格式主題畫面依時節做上下安排順序。但此處施鎮洋為對應龍邊「四時」人物堵之佈局，將「蘇東坡愛菊」對應「四時」堵的秋景部份，「林和靖愛梅」則呼應「四時」堵的冬景。因為「王羲之愛鵝」和「李白愛酒」無特定時序選擇就分別安排對應於「四時」堵的春夏兩景。施鎮洋在內容的構思上刻意設計這個順序，使「四愛」人物堵面也帶春夏秋冬觀念的象徵性。

（二）桌裙堵

施鎮洋在神龕桌裙部份採三個角面的設計，俗稱為「六角半」之造型¹²。此設計可使神桌檯更加立體突出，也使原本只有一平面的桌裙共增加三面，可配置嵌入更多堵面，因此更具變化性與發揮空間。桌檯面為一吋厚的整塊完整檜木製成，桌裙框木料為花梨木。桌裙堵主要由中央的大博古堵（「盞甲連燈暗八仙」）、其龍虎兩側的人物堵（「西望瑤池降王母」「東來紫氣滿函關」對堵）、以及外側龍虎邊花鳥堵（「三王圖」「英雄奪錦」對堵）所構成。以下針對桌裙「西望瑤池降王母」「東來紫氣滿函關」人物對堵共兩個堵面，進行堵面材質、尺寸、工法、構圖等形式層面及圖案背景取材等內容層面的分析。

一、人物堵—「東來紫氣滿函關」、「西望瑤池降王母」

（1）形式層面分析

材質：2吋厚台灣牛樟木

尺寸：1尺8寸(1尺5寸2分(約54(46.2cm)

工法：採雕板深浮雕雕刻技法、沉框（留框）、漆紅底及上貼金

桌裙龍虎邊這兩件人物對堵的雕刻技法主要是運用深浮雕雕法，將整塊完整牛樟木料

11.「自李唐以來，世人甚愛牡丹。予獨愛蓮之出淤泥而不染，濯青蓮而不妖；中通外直，不蔓不枝。香遠益清，亭亭淨植，可遠觀而不可褻玩焉」，引自施鎮洋、李榮聰《鹿港龍山寺天后宮木雕藝術概覽》，民88，頁80。

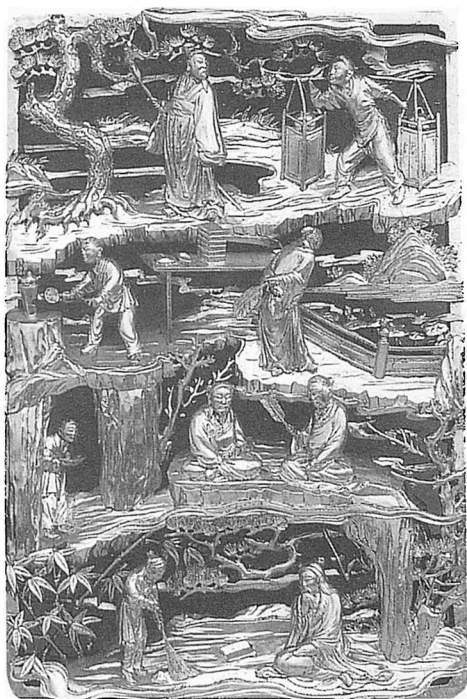
12. 施鎮洋雕作施姓宗祠神龕時因應宗祠委員會要求下，部份神龕堵面構件須參照鹿港天后宮後殿神龕，但施鎮洋此處的設計不同於天后宮後殿神龕桌之小木作構造，為其最特殊之處（萬煜瑤，民89）。



圖五 虎邊雕屏--「竹林七賢」林永欽攝影



圖六 龍邊雕屏--「四愛」林永欽攝影



圖七 虎邊雕屏--「四愛」林永欽攝影



圖八 龍邊桌裙堵--「東來紫氣滿函關」林永欽攝影



圖九 虎邊桌裙堵--「西望瑤池降王母」林永欽攝影



圖十 龍邊桌裙堵--「東來紫氣滿函關」局部 林永欽攝影



圖十一 虎邊桌裙堵--「西望瑤池降王母」局部 林永欽攝影

雕刻而成。部分構件底部採以透雕手法掏空以增加作品的空間深度與層次變化，但又須保留底面而不能鏤空，因此雕鑿時大量運用特殊雕刻刀具及精準的雕工配合，難度相當高。施鎮洋將此兩堵件之底面都處理刻成一完整的平面，並上紅漆做為底色，至於立體構件則貼金箔，因此從外觀色澤及立體平面表現的差異性會產生「假浮雕」的效果聯想。「假浮雕」就是實際以透雕鏤空木料，而在其後面加有另一塊木料作為襯底，並將兩塊木料黏貼而成，狀似浮雕但並非浮雕。這是施鎮洋意圖表達的設計性，也使其能靈活且充份的發揮技巧的表現。以深浮雕加上構件底部鏤空的方法，再加上底部為平面，更為襯托突顯人物主體。至於龍虎邊兩個堵面都採沉框處理，也就是整個畫面以細條外框所包圍。

構圖方面：

以下就龍邊人物堵「東來紫氣滿函關」及虎邊人物堵「西望瑤池降王母」之形式構圖進行描述分析。

龍邊人物堵「東來紫氣滿函關」的堵面龍側上半部是一位老仙人手持如意騎著一隻獨角青牛，踩著雲朵朝向虎邊從天而降，由一位仙童雙手牽牛導引，另一位仙童手持一把大扇子跟隨在牛後面。有三位仙童乘雲排成一列在前方帶領隊伍，其中兩旁仙童手持布燈，走在中間的仙童則拿著香爐轉頭回望。堵面虎側亭子建築前面有位老者彎身作揖歡迎仙人的到來，一位持圓扇的僕人隨侍在旁。堵面龍側下半部有松樹及石做為前景，堵面上方是一整片遠山和雲朵，其正中有一個圓環狀的圖案將山頭框起。（詳圖八）

相對應的虎邊人物堵「西望瑤池降王母」堵面虎側上半部是一輛由鳳凰所牽拉的車子朝龍邊斜降而來，上坐著一位手拿如意杖的娘娘，一位持羽扇的仙女隨在車後。車前面有三位仙女或吹笛、簫、笙等奏樂乘雲朵飄來，另有兩位仙女雙手各捧香花、香爐互看。堵面龍側牌樓建築物前方有一位長髯老翁持木杖，一旁有位衣冠楚楚的人面向眾仙雙手恭揖，歡迎娘娘和仙女們的降臨。堵面下方有壽石、樹木、圍欄構成前景。堵面上方遠景各有棵葉型不同松樹分列兩端，中央有一圓環狀圖案框住由山雲環繞的寶塔和三間建築。（詳圖九）

「東來紫氣滿函關」「西望瑤池降王母」此對人物堵堵面的構圖分析有相當大的設計性，首先是構件方向性互相對稱的設計安排。龍邊堵面坐騎隊伍從龍邊上方往虎邊下方走來，朝著桌裙中央的方向；而虎邊堵面的鳳鸞則從虎邊上方往龍邊下方而降，也朝桌裙中央的方向。兩堵構件多元的對稱性表現，達到「東」對應「西」的方位、「男」對應「女」的性別、「青牛」仙獸對應「鳳凰」仙禽的形式、「香爐布燈」對應「香（爐）花燈果」的含意，「彩雲」對應「彩雲」的仙境、「環狀圖案」對應「環狀圖案」的空間轉換、以及「仙子」的童趣天真對應「仙女」的樂音飄逸。從社會價值角度分析，兩個堵面中「龍」邊對應「虎」邊、「左」對應「右」、「男」對應「女」的圖案安排，反映傳統觀念中「男左女右」的方位性。傳統方位左邊代表青龍，也代表男性，象徵尊貴，而右邊白虎代表女性，較為次之。這充分反映傳統文化的男尊女卑之社會價值體系，也展現在木雕師對於堵面的設計、佈局與排法的整體美感判斷。

以兩個對堵互相比較，在整體佈局質量方面也大致呈現均衡美感。例如，龍邊堵的仙童人數雖較虎邊堵的仙女多一位，但童子排列也較聚集；龍邊堵的前景較多建築樹石，但在背景部分就明顯設計的較為推遠；虎邊堵的眾女仙排列較平均，而在遠景部分則以拉進空間方式處理。整體看來，兩件對堵彼此成就一種平衡感。兩個堵面中眾仙群集也反映出

民間傳統觀念中講究排場之壯觀與熱鬧性。。此為人物堵，所以人物是畫面的主角，所佔比例也比較大。當人物的位置確定後，接著以不同的樹木、石頭來做為點景裝飾將其他空間填滿，整體空間幾乎都加以利用，即使各構件間的空隙也設計分排。施鎮洋以雲朵來聯接整個畫面，不至於有銜接中斷的感覺。整體佈局上也呈現均勻飽滿的美感。

這兩件人物堵面相當特殊的設計是其中出現的圓環狀圖案，這是傳統雕刻師所流傳運用的一種手法。其意在於運用這個圖案，在同一畫面當中同時表現兩個遠近空間，也就是此處圓環狀圖案所框起的部分表示是遠方的背景，或是暗指另外的一個空間存在。用這樣的方式可將兩個畫面組合成一整體，亦可視為將兩個不同的空間分隔，產生雙重向度的作用，實為一種具有特殊象徵性的空間處理手法。圓環狀的圖案在此處產生類似「窗」的意象聯想，有內與外、近與遠之分別。從另一角度來看，此圖式也呈現類似遠視鏡頭下的視野，景深為之拉開拉遠，或甚至有放大聚焦之效果，整個堵面空間也因此轉換伸縮自如，或遠或近。

進一步舉例分析，在龍邊人物堵「東來紫氣滿函關」堵面的環狀圖案是加在一片煙雲遠山連成之開闊背景上，圓環框內所見是部分的山景，較有一種窗櫺外的感覺以及距離推遠之意象。此處這形式符號的外加變化，其實象徵仙者所來自的遙遠仙界與人間近景的時空轉換。（詳圖十）

而在相對應虎邊人物堵「西望瑤池降王母」堵面的環狀圖案設計則是將寶塔建築全部框起，也就是說環內景物和堵面背景並非全然整合成一整體，只以煙雲來象徵空間遠闊。其效果就像是運用遠視鏡頭將景深拉近而放大聚焦，所以較有取景隔間及空間收束之感。再加上堵面上方兩端各有樹幹向中間生長，因此空間本身就有被圍繞的感覺。此處這種形式符號的外加套用，象徵眾女仙的瑤池天界與世間視野的時空伸縮。（詳圖十一）

傳統雕刻通常容易受限於堵面尺寸的長寬、大小以及木料厚度等因素，使透視、景深、空間的表現性大受影響。在此處兩件人物對堵當中的環狀圖式手法運用，充分顯示出傳統木雕師突破材質的限制，而能在形式層面的創新設計與巧思。

（2）內容層面分析

圖案取材

在龍邊人物堵「東來紫氣滿函關」圖案，描述老子騎青牛西遊途經函谷關，五位童子或牽牛、搖遮陽扇、提布燈、或提爐伴隨，關令察見東方天際的紫氣異象而知有聖人即將駕臨，趕緊至城外迎接的場景¹³。此齣頭之傳統寓意為「迎祥納福」，主要是用來向男壽星的祝壽圖象徵。從老子的坐騎獨角星牛來研判，此老子祝壽齣頭很可能只是神話傳說，而且在歷史文獻資料中並無相關老子祝壽的記載資料可資佐證。根據史書記載老子確有其人¹⁴，其在周昭王二十三年，因看到周王室逐漸衰微，便離開洛陽而西出函谷關。當

13. 根據〈列仙傳〉之記載「老子西遊，關令尹喜望見有紫氣浮關，而老子果乘青牛而過也」。引自施鎮洋、李榮聰鹿港龍山寺天后宮木雕藝術概覽，民88，頁106。

14. 司馬遷所著〈史記〉卷六十三〈老子韓非列傳第三〉關於老子之記載「楚苦現厲鄉曲仁里人也，姓李氏，名耳，字聃，周守藏室之史也」。引自施鎮洋、李榮聰鹿港龍山寺天后宮木雕藝術概覽，民88，頁105。

時函谷關的守官尹喜非常喜歡道術而向老子請益，老子寫就五千餘字的道德經後，就出關遠走¹⁵。依據史記的記載，老子出函谷關當時的歲數是七十多歲，因為老子修道養壽而年壽一百六十多歲。老子的名字「聃」在說文中解釋為「耳曼」，即耳長之意，這是長壽的特徵，因此一般常以老子代表長壽，也常用於民間祝壽男方的傳統圖案主角。

在虎邊人物堵「西望瑤池降王母」內容則是西王母娘娘降臨瑤池，代表祝禱女壽星的祝壽圖。西王母傳說中常出現於瑤池，或一說為崑崙山。民間傳說故事中后羿曾經向西王母娘娘求取長生之藥，結果被嫦娥偷吃而昇月。因此可知長久以來西王母就是代表長生不老的長壽象徵，也常被民間引用為向女壽星的祝壽圖案。

有關於「西望瑤池降王母」及「東來紫氣滿函關」名稱之典故，乃來自於唐朝詩人杜甫〈秋興八首〉詩句。由楊家駱主編根據清朝浦起龍所撰〈讀杜新解〉中之分析，杜甫寫「西望瑤池降王母」一句乃源起於〈漢武內傳〉中「上齋居承華殿，忽青鳥從西來集殿前，東方碩曰：『此西王母欲來也』」，而「東來紫氣滿函關」一句則源於〈關尹內傳〉「關令尹喜，望見東極有紫氣西邁，曰：『應有聖人經過』，果見老君乘青牛車而來」（楊家駱，民68，頁653）。後來民間習用「紫氣東來」象徵祥瑞將至，而「西望瑤池降王母」象徵享壽千年，都是吉祥之寓意（施鎮洋、李榮聰，民88，頁106）。

施姓宗祠為施姓族人祭祀祖先之處，不同於一般宗教廟宇，在人物堵的圖案題材不宜引用一般廟宇裡常見到的三國演義、佛經故事或是神明事蹟。對於施姓宗族而言，施姓宗祠也是家族辦喜事或祝壽宴會的重要地點。因此，施鎮洋在神龕的博古堵的兩側特地設計二個祝壽的人物堵，也反映其實質的意義與功用。

參、人物堵面整體美感分析

（一）形式美感層面

一、媒材：樟木與金箔紅漆

（1）恆久性的形式美感

木雕製作過程第一件重要的決定就是選擇木材材質，選材必須配合雕作的用途，例如神龕所用的木材和平日使用的家具就不相同。施鎮洋藝師在雕刻媒材選擇最常使用樟木及台灣紅檜兩類，施姓宗祠木作神龕的材質就是樟木。原因在於考量木質穩定、軟硬適宜、文理細緻、色澤淺淡、防蟲防蛀、不易腐爛，以及樹材剖面長寬厚度條件配合堵面製作等等因素。針對木料的特性，媒材的本身潛力方面徹底地被開發出來。最重要的觀點就是從藝術品的角度思考，考慮到保持雕刻完成形式的恆久性與完整性。

15.〈史記〉描述此段故事「老子修道德，其學以自隱無名為務。居周久之，見周之衰，迺遂去。至關，關令尹喜曰『子將隱矣，彊為我著書。』於是老子迺著書上下篇，言道德之意五千餘言而去，莫知其所終」。根據〈抱朴子〉「老子西遊，欲關令尹喜於散關，為喜著《道德經》一卷，謂之《老子》」也是關於老子著書之記載。引自施鎮洋、李榮聰鹿港龍山寺天后宮木雕藝術概覽，民88，頁106。

(2)「金」「紅」裝飾轉化的形式美感。

在台灣民間傳統上對顏色的選擇常喜歡用金色和紅色，因為金色代表富貴之氣，紅色代表喜氣。此處雕屏堵面都敷以金箔，除了也是考慮保護木料而達到形式的長久性，所雕人物金光閃閃表現富貴象徵外，也產生一種華麗的設計性與裝飾美感。另一方面，雕刻人物化為金身，也似乎象徵脫離俗世凡人之寫實轉而神性化。至於桌裙人物堵更採以紅漆為底，雕刻形體光亮的「金」與底面飽滿的「紅」搭配，整體也表現出媒材運用的形式美感。

二、工法—刀工與透雕

(1) 刀法圓潤的形式美感

施鎮洋藝師製作木雕過程在選擇木材材質裁切大樣後，通常慣用毛筆白描圖稿再貼於堵面上，或以毛筆、粉筆直接繪在木料平面上起草圖，接著雕鑿粗胚至大體佈局形象確定，才進入細雕修飾過程。所雕刻每個小細節都非常精緻，這與其圓潤之刀法有非常大的關聯。人物本身男女老少造型寫真，衣飾褶紋細膩，修飾時均以較細巧雕刀完成。擁有不下六、七十把不同樣式雕刀的施鎮洋藝師，非常善於利用不同刀面弧度表達圖像，例如「飛天伎樂天」對堵背景的圓朵彩雲，大約使用五種不同弧度的圓口刀，從中間往外圍雕刻以表現彩雲螺心之圓轉；至於雕刻「西望瑤池降王母」的帶狀平緩煙雲，則以平滑弧面的圓口刀表現。而運用平口刀表達石塊台面的斧劈效果，使堵面人物所處的地基有穩固之感，顯示力度卻不過份剛硬。另外，不論是在「竹林七賢」堵面背景片狀竹葉的平口刀運用，或在「五老觀太極」針狀松針的小雕刀細修，其刀法皆不露鋒芒地刻劃出物體的特性，也襯托出主題人物表現的豐富性。多樣式刀口弧度工具的靈活運用，整體表現出刀法圓潤的形式美感。

(2) 鏤空「連」「滿」的形式美感

施鎮洋製作施姓宗祠神龕是將堵面雕板從後鑲嵌到主體木作結構，而雕板雕刻在木料厚度限制之下，較不易表現圖象景深。施鎮洋主要運用透雕技法表現雕屏堵面，以及運用深浮雕技法雕刻桌裙堵。前者主要藉由鏤空處理，使雕屏產生類似屏風或花窗效果，並使神龕有內外之區隔，且具有較佳透光性而不致有壓迫感，空間也隨鏤空部分向後延伸。後者主要考量桌裙立面位置，藉由深浮雕堵面來加強神龕造型穩重感，但為求搭配雕屏堵鏤空效果，因此「東來紫氣滿函關」「西望瑤池降王母」兩堵採「假透雕」之工法表現。

透雕堵面除力求鏤刻雕工層次精彩外，須顧及鏤空構件彼此連結關係與保持結構的牢固性。施鎮洋在考量堵面人物和背景的銜接設計，常巧妙利用人物手持物件或手勢動作與背景連結。舉例來說，施鎮洋雕刻「四愛」當中摘折梅枝的童子時，相當大膽地將其身體背後幾乎完全鏤空，但設計將童子雙手握持梅枝、腳踩梅幹、背脊與上方台面底部一角相倚，使其不至於毫無著力支撐點。再如「竹林七賢」老者手持拐杖和竹林的銜接，以及「四時」堵面煮茶童子搖扇的右手與背景煙雲的連接，可謂佈局構思慎密、步步為營。因此綜觀雕屏所有透雕堵面，不論人物之構圖位置有所差異，在其主體剩餘的空間均作結構性的補滿，構件似各自獨立但整體環環相扣。工法雖是「鏤空」，實為一種「連」「滿」的美感形式表現。

三、構圖—觀者視角與空間

(1) 觀者視角的形式美感

分析施姓宗祠神龕的人物堵面之構圖，主要採觀者視角之透視處理。在雕屏堵面之透視處理全都設計成俯視角度，例如所有雕屏堵面的石塊台地，「四時」「四愛」的桌子、書和點心擔子，「五老觀太極」的圖卷，以及「竹林七賢」的石桌與桌上的書冊等俯角透視表現。「飛天伎樂天」對堵因表現天上仙境，俯視視野不太明顯，但從鳳獅龍配角等構件看來仍有俯視之感。從觀者面向神龕之方向，神龕桌臺地欄大約為視平線所在。雕屏堵面位於桌臺面以上，原應為仰視角度。但施鎮洋在此為考量觀者視角，改採俯視透視設計，以達到視線平衡之效果。至於桌裙堵的兩個人物堵，因位在視平線之下方，除了表示老子與西王母由天降臨而仍運用俯視角度外，其餘構件也輔以平視透視表現。此種著重觀者視角的形式美感，加強作品與觀者之互動關係。

(2) 多重空間轉換與連續的形式美感

在雕屏人物堵空間的運用安排上，施鎮洋運用不同石塊地面表達同一空間的相對景深，例如「竹林七賢」七位賢人分立於五個石塊地面；或是以不同石塊地面表達多重空間的彼此分隔，例如「四愛」「四時」的四格空間。但是其中巧妙之處在於「竹林七賢」堵面表達相對景深的不同石塊實際相連，而「四愛」「四時」的格化空間分隔其實也具聯繫性，視線可隨之上下遊移連續，自然空間也連鎖性的開展。施鎮洋在兩件桌裙人物堵面活用環狀圖案，以外加圖式之象徵手法來表現空間景深的靈活轉換，以及仙境的幽深廣闊。整體表現出對於多重空間轉換與連續的形式美感。

四、原則：古意老氣、對稱均衡、多元繁複、寫實神韻

(1) 古意老氣

施鎮洋處理人物堵面強調掌握古意之要訣，雕刻工法按傳統方式，步驟、刀法、佈局、題材、人物衣著等形式和內容表現均參考早期匠師的原則進行，表現出木雕藝術的古意、老氣、耐看之形式美感。

(2) 對稱均衡

施鎮洋雕刻神龕講究龍虎邊的橫向對稱，其運用手法包括方位及向性的對稱，例如人物構件臉部的朝向、手勢、行進、身體曲線、衣褶擺向，以及襯景樹石建物、煙雲等排列等；施鎮洋還注重質與量的對稱，例如人物數目、年齡、身份、衣著、裝飾。方向與質量對稱原則之形式運用，從而指引出位在對稱中軸線上的宗祠神位，此種中軸焦點設計也發揮宗祠建築的安定人心功能。另外，人物堵整體畫面也講究平衡感，堵面構件之排列設計考慮整體的完滿，並無特別偏重的部分。左右或是上下部分的質量差距不多，均衡的構圖予人心平氣和、穩定的感覺。

(3) 多元繁複

施鎮洋的雕刻表現相當強調樣式構件的多元，在單一堵面之中，從襯景構件的設計，例如「飛天伎樂天」有各式弧度的圓形彩雲，呈現出「多」的震撼、數大的美麗；在「四時」「四愛」襯景樹木的不同的葉子形狀，或長形或圓扁，或散或聚，樣式非常多元繁複而具變化性。而每件人物堵主體人物的造型各異，動作姿態不一，構件組合避免形式一再重複。同樣在雕屏整體堵面配置安排也運用多元原則，人物堵四周的其它堵面就配

上非人物題材，例如花鳥堵、水族堵、博古等。整體而言，堵面的上下左右，橫向縱向也都秉持不同性，揭示多元繁複之形式美感。

（4）寫實神韻

施鎮洋雕刻不管是人物、山石葉片的形狀、雲朵的線條，每個物體都刻出實際樣態與寫實性。堵面構件人物或回頭、低頭或仰頭的姿態，再加上眼神流轉或手勢動作互相對應，充分表達人物動態的傳神韻味之形式美感。例如「七賢」「五老」讀書、思考或看圖的專注及討論的活絡神情；「四時」利用雪光看書、秋閒怡然聊天的人物；「四愛」的林和靖緊張的面色、李白醉酒酣姿、蘇東坡賞菊入神；「西王母」的慈顏安詳、向老子朝拜的關令恭敬神態等等。除此之外，每個襯景構件也一刀一鑿純熟精細的雕出山石的堅硬、煙雲的柔美流動、老幹樹皮的粗糙。透過視覺效果流轉暢然的堵面設計表現，傳述著木雕藝術所流傳下來的神韻美感。

（二）內容美感層面

一、主題圖案：齣頭典故的內容美感

傳統木雕的人物題材通常為歷史人物，因此存在一定的規範與背景考量。一般人物之圖案取材常來自師傅間多年來流通傳遞下來之圖稿，大多出自早期彩繪師傅之手繪稿再由雕刻師雕作成形。木雕師主要在立體雕作方面，通常不繪平面圖稿或僅大致草繪簡圖或紋樣。對於較複雜的圖案構成仍需藉重繪圖師傅之構思配置，尤其是一些經典戲齣圖稿都成為木雕師代代相傳之重要教材。這種相互分工合作之協同創作關係，實為早期維繫傳統藝術教育發展之重要社會因素。

發展到現代，一些雕刻主要齣頭題材仍是傳承以前的傳統構思原則與想法，但是畫面上可以依師傅意願作形式上的調整。以施姓宗祠神龕來看，「竹林七賢」「五老觀太極」「四時」「四愛」以及桌裙「西王母」「老子」人物對堵均為人物齣頭內容的傳統經典圖像。施鎮洋雕製時引用傳統典故主題表現，但配合施姓宗祠神龕的實際場域及結構尺寸，而做形式構圖佈局或配景構件的增減調整。至於「飛天」對堵則是施鎮洋參考畫家水墨作品而自行開發的人物雕刻圖像，新意特色十足。從圖意學的角度，關於其中傳說故事題材的影響方面，這些人物堵主題內容上的整體性產生審美上的意象與意境的感受，是整個創作概念明晰而具感染力的真實呈現，極具文化價值。

二、象徵：「逸」「真」「德」「達」「和」「壽」「祥」

施姓宗祠神龕共有八件人物堵面，均帶有象徵寓意。「四時」表現平日生活作息，平淡中帶有安逸的人生，為「逸」的描述；「四愛」藉四位歷史文人對物的喜愛痴傻，愛梅、愛菊、愛酒、愛鵝，為性情中之真情流露，為「真」的表白；「竹林七賢」讀書清談，品德就如竹一般高風亮節，為「德」的表徵；「五老觀太極」藉年長智者觀圖而象徵通達天地易理，為「達」之境界；「飛天伎樂天」藉仙樂飄飄、鳳獅龍虎百獸百鳥唱合，象徵平和的冀求，為「和」的象徵；「西望瑤池降王母」為八仙赴瑤池祝壽傳說典故的轉化，為「壽」的冀求；而「東來紫氣滿函關」的紫氣象徵祥瑞，長壽的老子已成仙而去，為「祥」之寓意。雖然是雕繪歷史傳說中前人的故事，實則暗示今人的思考與心境。堵面中寫實的人物神韻栩栩如生，充分表露出真性真情，彷彿施姓後代族人都化身成木雕堵面

故事中的人物，齊而向施姓列祖列宗表達人生企求。整體人物堵內容之象徵性，完美的表現出傳統文化觀與美感價值。

肆、結語：從傳統美感中創造個人美學—遊戲規則裡的創意空間

傳統人物題材雕刻通常引用傳統典故齣頭，其實內容及形式表現都帶有臨摹性質，畫面情境與配置皆已流傳成一種固定的模式，存在著一定的規範。例如「七賢」讀書清談、「五老」觀圖、「飛天」奏樂、「老子」出函谷關、「瑤池」祝壽，人事背景均有其淵源。「四愛」人與物之關係明晰而固定，而「四時」雖然並無指明特定的人物，但其四季景象仍描繪古代的時空，包括人物衣著、使用物品以及生活型態等。另外，雕刻人物堵構件時還需注意傳統文化方位之成規，例如男女性別方位、文官武官職別方位等與神龕龍虎邊的對應關係。從施姓宗祠神龕堵面作品表現分析，施鎮洋大體謹慎遵循傳統木雕各式法則，儘量避免一般因循成俗的製作禁忌。

這種人物木雕題材的傳統化，雖然似乎使創作空間及變通性相對受到限制，但就表現方面而言並非是全然的限制，反而可視為一種遊戲規則。施鎮洋即依循此傳統規則之範疇並活用規則，在其腦海中架構出藍圖，整體神龕整合如一幅畫面般加以系統性的組織、分配、設計、發揮。追求的是善用木料特性及各式雕刀工具，並在堵面構件設計上將構圖和背景襯物表現得更多樣而靈活。另外，最重要的追求目標是讓堵面中的人物鮮活起來，使雕刻人物之動作和神韻栩栩如生，整個堵面展現出生態的感覺。欣賞或表現之價值是在媒材工法的本身潛力方面更徹底的開發，對形式表現的整體性以及內容蘊含的文化美感之掌握，所呈現的個人風格。

施姓宗祠神龕的人物堵富含傳統美感風格，包括題材內容及形式表現的位置，對稱、繁複、寫真的美感取向，都沿襲傳統的美感經驗、造型及線條美。施鎮洋作品中表現的多元變化、動態神韻、主題彰顯、深邃的空間，創造出個人獨特的美感表達，使其作品從雕刻的木質中湧出一股強勁旺盛的生命力。施鎮洋不因遵循傳統而有所滯礙，反而靈活運用「遊戲規則裡的空間」，在有限中求最大的突破，在原則下求最大的創意，從傳統符號與模式中走出木雕藝術美學的另一空間。

參考書目：

- 王慶台，中國閩南地區南系台灣木作雕刻螭龍雕刻結構之研究，台北：尚林出版社，民 78。
- 王耀庭，重要民族藝師生命史(II)：木雕：李松林藝師，台北：教育部，民 84。
- 江韶瑩，斷線的風箏－鄉土藝術教學的議題，傳統藝術研討會論文集，台北：國立傳統藝術中心籌備處，民 86。
- 李乾朗，鹿港龍山寺。台北：雄獅圖書股份有限公司，民 78。
- 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，民 85。
- 宋龍飛，民俗藝術探源，台北：藝術家出版社，民 74。
- 林保堯，民間技藝與生存空間，傳統藝術研討會論文集，台北：國立傳統藝術中心籌備處，民 86。
- 邱博舜，大木匠師施坤玉技藝保存執行與第一階段傳習報告(上期)(下期)，台北：文建會，國立傳統藝術中心籌備處，民 86。
- 施鎮洋、李榮聰，鹿港龍山寺天后宮木雕藝術概覽，彰化：施鎮洋華泰文史工作室，民 89。
- 莊伯和，《民間美術巡禮》，台北：雄獅圖書股份有限公司，民 85 四版。
- 浦起龍，讀杜新解，台北：里仁書局。
- 席德進，台灣民間藝術，台北：雄獅出版社，民 75。
- 郭小平、翟燦譯，魯道夫·阿恩海姆原著《藝術心理學新論》，台北：商務印書館，民 85。
- 國立藝術學院傳統藝術研究中心，木雕－黃龜理木雕藝師圖稿集，台北：教育部，民 85a。
- 國立藝術學院傳統藝術研究中心，木雕－黃龜理木雕藝師作品圖鑑，台北：教育部，民 85b。
- 黃文博、涂順從，關子嶺大仙寺，台南：台南縣立文化中心，民 84a。
- 黃文博、涂順從，佳里興震興宮，台南：台南縣立文化中心，民 84b。
- 黃文博、涂順從，佳里興金唐殿，台南：台南縣立文化中心，民 84c。
- 黃文博、涂順從，學甲慈濟宮，台南：台南縣立文化中心，民 84d。
- 黃文博、涂順從，南鯤身代天府，台南：台南縣立文化中心，民 84e。
- 陳美娟，〈寺廟畫作內容解讀－以府城傳統畫師潘麗水作品為例〉，台南文化，四十二期，台南：台南市政府，民 85。
- 敦煌石窟研究國際討論會文集，美術出版社，民 79 一版。
- 萬煜瑤，民間藝術－鹿港施鎮洋木雕保存研究計畫成果報告。行政院文化建設委員會，國立藝術學院傳統藝術研究所暨研究中心，民 86a。
- 萬煜瑤，民間藝術－鹿港施鎮洋木雕傳習計畫成果報告。行政院文化建設委員會，國立藝術學院傳統藝術研究所暨研究中心，民 86b。

萬煜瑤，民間傳統木雕藝術保存薪傳與美學意涵之藝術教育問題探討—以鹿港施鎮洋藝師木雕傳習計畫為例。傳統藝術研討會論文集，頁241-258，國立傳統藝術中心籌備處，民87a。

萬煜瑤，民間藝術—鹿港施鎮洋大師的木雕世界。鄉土文化教育學術研討會論文集，頁275-312，國立台南師範學院，民87b。

萬煜瑤，民間藝術—鹿港施鎮洋木雕傳習計畫專輯。行政院文化建設委員會，國立傳統藝術中心籌備處，民87c。

萬煜瑤，施鎮洋木雕圖稿工法之研究：以木雕傳習計畫圖錄為例，傳統藝術研討會論文集，國立傳統藝術中心籌備處，民88a。

萬煜瑤，民間藝術—鹿港施鎮洋木雕傳習研究計畫專輯。行政院文化建設委員會，國立傳統藝術中心籌備處，民88b。

萬煜瑤，傳統美學與文化意涵：台灣傳統木雕藝術研究，未發表，民89。

楊家駱編，中國學術類編—讀杜新解，台北：鼎文書局，民68。

彰化縣立文化中心，李松林先生木雕傳藝工作第三年綜合評鑑工作報告，彰化：彰化縣立文化中心，民83。

劉文三，台灣早期民藝，台北：雄獅出版社，民75。

劉慶孝，敦煌裝飾圖案，台北：丹青出版社，民76再版。

表一 施鎮洋參與其父施坤玉承包廟宇工程

時間(民國)	年齡	作品名稱	祀奉主神	施作部份	備註
五十三年	18	雙慈宮及後殿天公殿	媽祖	1.翻修前殿神龕 2.翻修後殿木作神龕	
六十年	25	鎮瀾宮	媽祖	五面浮雕	退役後獨立接下神像後的五面浮雕，並請台南潘麗水繪作畫稿。
六十年	25	太極恩主寺	玉皇大天尊	五門藻井及中港神龕	
六十五年	30	新豐宮	五府千歲	神龕、藻井	
六十五年	30	孔子廟	孔子	第二期工程，後殿北式神龕、斗拱、牌樓	學會北式作法。
六十六年	31	浩天宮	媽祖	正殿三座神龕	

表二 施鎮洋承製傳統廟宇雕刻

時間(民國)	年齡	作品名稱	祀奉主神	施工內容
六十八年	33	彰化福吉佛堂	觀世音菩薩	神龕（北式作法）大八仙桌
六十九年	34	彰化城隍廟	城隍爺	神輿與大八仙桌
七十年	35	彰化太極恩主寺	天公、日月真君	凌霄寶殿神龕
七十三年	38	彰化白雲寺	佛	神龕、后壁板「荷塘清趣」、「松鶴延年」
七十四年	39	鹿港施姓宗祠	家廟	神龕
八十三年	49	鹿港城隍廟	城隍爺	木雕部份

表三 施鎮洋創作作品一覽表

時間(民國)	創作年齡	作 品	收藏處
六十八年	33	仕女圖、武將	法國 - 四件
六十九年	34	松鶴延年	日本
七十年	35	九如圖	台中蕭先生
七十二年	37	滿堂吉慶	施性宗祠
七十二年	37	龍鳳吉祥	台中蕭先生
七十四年	39	突 破	文化中心
七十五年	40	鹿苑長春	省博館
七十五年	40	荷塘清趣	省博館
七十五年	40	富貴白頭	省博館
七十五年	40	超登采石	台中蔡先生
七十五年	40	鯉躍龍門	台中蔡先生
七十五年	40	龍鳳吁吉	台中蔡先生
七十六年	41	風雲際會	鹿港涂先生
七十六年	41	白頭偕老	英國
七十六年	41	福祿壽喜	英國
七十九年	44	春花三喜	鹿港吳先生
八十年	45	瓜瓞綿綿	文建會
八十一年	46	英雄奪錦	三義游先生
八十一年	46	「博古」一對	彰化伍先生
八十二年	47	關公周倉關平	鹿港許先生
八十二年	47	司 晨	吳伯雄先生
八十三年	48	帶子上朝	文化中心
八十三年	48	降 福	彰化黃先生
八十三年	48	四季六屏	李總統登輝
八十四年	49	唱 隨	和美鄭先生
八十四年	49	鳴	和美鄭先生
八十四年	49	四季六屏	三義游先生
八十五年	50	英雄奪錦	和美鄭先生

現代美術學報 稿約

- 一、現代美術學報創刊宗旨，在於呈現現代美術之學術研究，以開展現代美術視野，並促進國內外之學術交流。
- 二、徵稿範圍就現代美術觀點深入論述美術理論、美術史論、美術評析、美術教育、美術行政等之課題的論文著作或翻譯作品均歡迎發表於本學報。
- 三、論文請以電腦打字，並附磁片。文稿以壹萬伍仟字至貳萬字為原則，請附詳確圖說。
- 四、論文文責由作者與譯者自負，引用文獻資料請註明出處。採用他人文字或圖片，請先取得對方同意。翻譯文稿請附原文與原作者同意翻譯函。
- 五、來稿請附作者/譯者之簡歷及論文摘要（中文 500 字及英譯 300 字）。
- 六、論文之註釋與參考書目，請依 APA 格式排列：
 - A、圖書單行本：
 1. 作者 2. 出版年 3. 書名 4. 版次 5. 出版地 6. 出版社 7. 頁數。例如：陳一，民國八十年，美術治療學，初版，台中：郭郭出版社，頁 77
Daniel Wheeler, Art Since Mid-century, 1945 to Present, Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall Inc., 1991, p.18
 - B、期刊論文：
 1. 作者 2. 出版年 3. 論文篇名 4. 期刊名稱 5. 卷期 6. 頁數。例如：林十十，1984 年 12 月，視覺藝術性之探討，美美月刊，16 期，頁 31。
Elliot W. Eisner & Stephen M. Dobbs, "Silent Pedagogy : How Museums Help Visitors Experience Exhibitions," Art Education, July 1988, pp.6-15.
 - C、中文翻譯書：
 1. 原作者中文譯名(譯本出版年代) 2. 書名 3. 版別(譯者 譯) 4. 出版地點：出版商(原著出版年)。例如：
李文。百漢(1996)，現代雕刻觀念之研究，第三版(王千立 譯)，倫敦：詹姆士出版社，1994。
 - D、作者姓氏排序：
 1. 中、日文依筆劃多寡 2. 西文(英、法、德……等)依字母順序 3. 中、日、西文並列時，則先中、日文後西文。
- 七、論文一律經由審查委員審稿。
- 八、每年六月底截稿。
- 九、稿費依政府規定計算。
- 十、來稿請寄：台北市中山北路三段 181 號
台北市立美術館現代美術學報編輯室收
電話:(02)2595-7656 轉 126