



朝陽科技大學
設計研究所

碩士論文

神像形式與材料使用歷時性變化之研究

The Change of Joss's form and material Using

指導教授：諸葛正 博士

研究生：陳嘉祥

中華民國 98 年 7 月 27 日



朝陽科技大學設計研究所

Graduate Institute of Design

Chaoyang University of Technology

碩士論文

Thesis for the Degree of Master

神像形式與材料使用歷時性變化之研究

The Change of Joss's form and material Using

指導教授：諸葛正 (Chuko, Cheng)

研究生：陳嘉祥 (Chen, Chia-Shuang)

中華民國 98 年 7 月 27 日

July 27, 2009



摘要

藉由相關文字記述，發現人類往往會對器物衍生出心理上的依賴感，使原來不具任何意義的物件開始擁有另一種意涵。同時在出自於對安全感的祈求，並透過祭祀活動儀式將原本存於心靈中虛幻無實的空想或神話，以具象物顯示其敬仰上的精神寄託。於是宗教傳入「神像」，在經過世人的想像、模仿、設計後，將崇拜觀念具體成形之物，便於瞻仰、緬懷，並且用以表達神靈特質，讓信眾的崇拜思想得以實現，過程中不斷有形制表現的變化，唯一不變的是以神為核心的中心概念。因此，以設計的角度論之，神像是具有設計意念的物品，其強烈的形象含義，滿足人類的心理需求，更建立人與神鬼靈魂間的溝通管道。

神靈有具象表現形式後，隨著陪葬俑製作的發展，產生和真人一般大小是以立體形象的體、量、質、形、神、色等運用塑、堆、捏、貼、刻、畫的工法製成實物。之中將傳統圓雕、浮雕與線雕技法結合，形成趨近寫實的製成品效果。

不僅如此，宗教的影響力也讓人類選擇在山中石壁上從事雕刻神像的行為，讓後世佛陀造像有所參考，而這也對藝術設計史的研究推展有極大的影響性。另一方面則能夠具體顯現神靈形體形象，展開神像藝術之風，成為中國工藝文化的重要代表。如今，神像不只是用於信仰祭祀上，在日常生活中更被用作為美化擺飾的象徵物，同時進一步和藝術創作結合，展現出另外一種不同的工藝文化精神。

人類製作神像所使用的材料因應當時的環境條件與生活水平，加上運用的工具不同而產生差異。隨著科技日新月異，許多材料愈來愈常應用於人類日常生活之中，而這些物品皆是由許多不同材料所組成。無論是何種材料，其優缺點、好與壞都直接、間接地影響人類生活，但是否也會影響神像表現外在的質感與價值，以及神靈的內涵體現？

本研究目的是從人類依照自己直觀想像創造出「神像」的動機作出發，藉由歷史變遷過程的整理與解讀，瞭解刻畫神靈的材料選擇及神像型態的演變特徵等議題，解析神像的表現形式如何作為滿足中國人崇拜觀念與其造形代表的意義。

研究結果如下：(1) 神像使用意義與用途的變化；(2) 神像使用概念生成之解析；(3) 神像使用意義的變化歷程與特徵；(4) 近代生活中神像內涵的轉變特性；(5) 神像形式的變化特徵；(6) 神像使用材料的變化；(7) 神像製作技術的變遷特徵。

關鍵字：神像、工藝、祭祀、使用、設計史、形式、材料



Abstract

A review of relevant literature reveals that humankind usually develops a psychological dependence on certain appliances, thus giving the originally insignificant objects certain connotation(s). In the mean time, by holding sacrificial ceremonies to these appliances--concrete incarnations of their worship which might otherwise exist only in their minds in the forms of fantasies or myths--people find a spiritual anchorage in their pursuance of sense of security. Thus, "God Image" was introduced into religion. "God Image" is the incarnation of people's worship. Originally taking shape in people's minds, it takes on concrete forms which are easy to worship and recall after imitation and design. It embodies the characteristics of god, provides for believers an object to worship, and keeps changing in terms of its appearance and making, the only thing that remains unchanged is its main concept of "god is the whole show". Therefore, god image is an object embodying the concept of design from the perspective of design. It builds a communication way between human and gods and ghosts, and its meaningful appearance satisfies the psychological needs of human beings.

Since various gods had taken on concrete patterns of manifestation, with the development of the production of funerary figures, 3-D images of these gods are produced with shaping, piling, pinching, sticking, carving and drawing techniques. These products are the same as real persons in size, volume, material, shape, expression and color. The process combines traditional round carve, relief carve and line carve techniques to achieve a realism effect.

Furthermore, the influence of religion also drives people to carve god's images on mountain rocks, aiming to provided a reference for the carving of Buddha's images in later generation. This also has a great promotive influence on the development of the study of the history of art design. On the other hand, these images incarnate the shapes and appearances of gods, lead the fashion of god image art, thus become an important representative of Chinese crafts. Nowadays, god images are not only used in worship or sacrifice but also used as ornamental symbols for beautification whose combination with art creation demonstrates an alternative craft culture.

Materials used in the production of god image vary depending on the production environment and condition, living standards, and tools available at the time of production. With the rapid development of science and technology, many materials are used more and more in the daily life of human beings, including the production of god image. The advantages and disadvantages and



the quality of materials will have direct or indirect impact(s) on the life of human beings, regardless of what materials they are. However, will they have impact(s) on the external appearance of the god image and its value, or connotations of the god?

The purpose of this study is to understand the evolution of the selection of materials for carving god images and the patterns of god images by reviewing and interpreting history with the motivation of humankind in creating “God Image” based on their intuitive imagination as starting point, and to analyze how do the patterns of manifestation of god image satisfy Chinese worship concept and the symbolic meaning of god image.

The study achieves the following results: (1) Changes in the significance and applications of god image are reviewed; (2) Formation of the god image application concept is analyzed; (3) Characteristics and evolution of the significance of the application of god image are discussed; (4) Changes of characteristics of the significance of the application of god image in life in recent years are reviewed; (5) Characteristics of pattern changes of god image are reviewed; (6) Changes in production materials of god image are discussed; (7) Characteristics of the evolution of production technology of god image are reviewed.

Keyword: god image, craft, sacrificial ceremony, application, history of design, pattern, material



論文總算順利撰寫完成，最大的收穫並不只有學問的增加或是學位的獲得，而是從中國古代到現代的各種文獻史料中，讀到了許多珍貴感人的事蹟，特別總是有一些人，在關鍵的時候，默默的做了一些關鍵的事情，其影響所及卻是既深刻且深遠。

這一路走來，要特別感謝的是指導教授諸葛正老師、育陞學長、麗桂學姊的幫助，在這幾年間帶給我許多研究知識的學習與長進。或許自己並不是絕頂聰明的人，無法在研究上一點就通，但是諸葛老師及學長姊們仍不吝的提出指正，如今論文才能順利完成，真的讓我受益良多，感謝至深。

特別值得一提的是，由於老師帶領參與的各項調查計畫，讓我可以任職研究所的生涯中進行思考、學習與成長，更感謝張英裕老師、王明堂老師在繁忙教職中撥冗擔任我的論文指導委員，並給予諸多指點及寶貴建議，讓論文內容更加完整。也要謝謝在朝陽的這段時間，教導過我的王桂沔、趙方麟、林登立、林媛婉等老師們，以及黃台生院長、胡祖武所長給予我鼓勵及協助。

而研究室的青佩學姊、瑩貴學姊、昇祐、銘暉、惠任、憲政、由宜、蔚光、小 a、萱茲、炳憲、小亮及其他研究所同學與學弟妹們，由於有大家在課業上的研討與生活上的扶持，讓我的碩士班生涯增添許多多采回憶，還有藍姐、Gary 在我求學過程中的關懷、提攜與照顧。最後還要感謝阿姨和姨丈讓我的生活無後顧之憂，若不是你們的支持與鼓勵，我也不可能有今天的小小成就。

陳嘉祥 謹誌於
朝陽科技大學 2009.7



中文摘要.....	I
英文摘要.....	II
誌謝.....	IV
目錄.....	V
表目錄.....	IX
圖目錄.....	X
一、緒論.....	1
1-1 研究源起與動機.....	3
1-2 研究目的.....	4
1-3 研究流程.....	4
1-4 研究架構.....	5
1-5 相關文獻蒐集與分析.....	6
1-6 名詞釋義.....	23
二、信仰崇拜對象物形式與材料選擇之發展演變.....	25
2-1 秦朝時期－神像概念產生與青銅神像（西元前 221-206）.....	28
2-1-1 信仰崇拜對象物需求的產生背景.....	28
2-1-2 信仰崇拜對象設計物的形式與材料技術上的特徵.....	30
2-1-3 小結.....	31



2-2 漢、三國時期—彩繪、銅製神像(西元前 206-西元 280).....	32
2-2-1 信仰崇拜對象物需求的產生背景.....	32
2-2-2 信仰崇拜對象設計物的形式與材料技術上的特徵.....	33
2-2-3 小結.....	36
2-3 魏晉南北朝、隋唐宋時期—黃金、石、泥材質神像的普及化(西元 439-西元 1279)	37
2-3-1 信仰崇拜對象物需求的產生背景.....	37
2-3-2 信仰崇拜對象設計物的形式與材料技術上的特徵.....	40
2-3-3 小結.....	42
2-4 元、明、清時期—各類信仰載體使用材料的多元化發展(西元 439- 西元 1279)	43
2-4-1 信仰崇拜對象物需求的產生背景.....	43
2-4-2 信仰崇拜對象設計物的形式與材料技術上的特徵.....	45
2-4-3 小結.....	48
2-5 民國時期以後—神像工藝文化的傳承異變(西元 1911-).....	48
2-5-1 信仰崇拜對象物需求的產生背景.....	48
(1) 中國的信仰發展.....	49
(2) 台灣的信仰發展.....	52
2-5-2 信仰崇拜對象設計物的形式與材料技術上的特徵.....	54



2-5-3 小結.....	57
三、結論.....	59
3-1 神像使用意義與用途的變化.....	61
3-1-1 神像使用概念生成之解析.....	61
3-1-2 神像使用意義的變化歷程與特徵.....	62
3-1-3 近代生活中神像內涵的轉變特性探討.....	63
3-2 神像的形式與材料技術的變化特徵.....	63
3-2-1 神像形式的變化特徵.....	63
3-2-2 神像使用材料與製作技術的變遷特徵.....	64
3-3 研究感想與後續研究.....	66
3-3-1 個人研究感想與心得.....	66
3-3-2 後續研究.....	67
四、設計作品思考理念、應用成果與展覽設計規劃.....	69
4-1 設計理念來源的原初思考.....	71
4-2 設計理念架構及主題發展.....	71
4-3 設計作品理念詳述.....	75
4-3-1「祈」系列.....	75
4-3-2「求」系列.....	80
4-3-3「神」系列.....	83



參考文獻.....	87
附錄.....	94



表 1 神話傳說領域.....	7
表 2 材料發現與使用領域.....	14
表 3 形制表現領域.....	20
表 4 各朝代神像使用材料與製作技術內容特徵.....	65



圖目錄

圖 1 研究流程.....	5
圖 2 研究架構.....	6
圖 3 先秦時期咸陽城外翁仲銅像.....	30
圖 4 先秦時期青銅立人像.....	31
圖 5 漢代門神神荼與鬱壘.....	34
圖 6 漢墓壁畫門神.....	34
圖 7 銅鑄神像.....	35
圖 8 銅鑄鐘鐻.....	36
圖 9 唐朝玉皇大帝神像.....	38
圖 10 唐朝祭祀使用石刻神像.....	38
圖 11 唐朝玉牒.....	39
圖 12 魏朝竹林七賢與啟榮期畫像磚(局部).....	40
圖 13 魏朝壁畫神像.....	40
圖 14 魏朝黃金神像.....	41
圖 15 宋朝泥塑神像.....	42
圖 16 元朝木刻媽祖神像.....	45
圖 17 明朝木刻媽祖神像.....	45



圖 18 明朝素三彩神像.....	46
圖 19 明朝觀音瓷神像.....	46
圖 20 剔花.....	46
圖 21 劃花.....	47
圖 22 元朝青白釉神像.....	47
圖 23 瓔珞樣式.....	47
圖 24 1966 年 8 月 23 日「人民日報」第一版社論.....	51
圖 25 清代神像.....	55
圖 26 粗坯.....	55
圖 27 修光.....	55
圖 28 開臉.....	55
圖 29 磨光打底.....	56
圖 30 上漆線.....	56
圖 31 安金、畫臉.....	56
圖 32 神像使用色彩.....	66
圖 33 神像使用紋飾分類.....	66
圖 34 設計理念架構.....	73
圖 35 展覽參觀動線規劃圖.....	75
圖 36 祈系列的設計理念架構.....	76



圖 37 祈願財神爺神像直式信紙卡片展開圖.....	77
圖 38 祈願觀世音神像直式信紙卡片展開圖.....	78
圖 39 祈願關羽神像直式信紙卡片展開圖.....	79
圖 40 求系列的設計理念架構.....	80
圖 41 求取感情姻緣用的月下老人神像籤筒.....	81
圖 42 求取學業順利用的文昌帝君神像籤筒.....	82
圖 43 求子用的註生娘娘神像籤筒.....	82
圖 44 神系列的設計理念架構.....	83
圖 45 財神爺摺紙神像.....	85
圖 46 觀世音摺紙神像.....	85
圖 47 關羽摺紙神像.....	86
圖 48 媽祖摺紙神像.....	86





一、緒 論

當人類在心理上產生瞻仰、緬懷的需求，再加上宗教驅使下，使得神像成為具有強烈的形象含義。更在建立以神作為核心的中心概念後，藉由各種不同形制的表現變化逐漸形成與人類外貌相同，但其作用仍是人與神鬼靈魂間的溝通管道。故本研究主要是以這些經過世人的想像、模仿、設計後，將崇拜觀念具體成形之物—「神像」為探討對象，透過歷史變遷過程的整理與解讀，瞭解各類神像產生的前因後果與形制設計表現的演變特徵。





1-1 研究源起與動機

縱使人類文明與生活水平逐漸提升的今日，當面臨生活困境無法依靠自己或外人協助時，仍會習慣透過未知的力量尋求解決之道，讓心理可以有所寄託。

古語有述「人窮則呼天」，原始時期的人類對於生活環境充滿未知。於有限的知識能力與生存條件下，對於任何自然現象皆無法提出合理解釋，如對風雨雷電、洪水猛獸、四季變化、生命繁衍等，會視為是受到“未知力量”的操控，進而產生敬重或感激之念。並且進一步衍生出尊敬奉獻的心理，塑造為之臣服、敬重與犧牲的“靈”，利用祀奉和舉行儀式以達到安慰，逐步形成心理上的依賴性。

人類的崇拜觀念出自於對「安全感」的渴望，透過祭祀儀式將原本存在於心靈、虛幻無實的空想神話，以具體形象作為精神寄託之所在。神像便可說是這類信仰的外顯具體表徵，更是信徒供奉的願望。但在社會風氣與居住空間的需求改變下，信仰心理會有所變化，促使神像雕刻的形式與意義有所變遷。在文字尚未出現的年代，人類便以圖騰記述與傳達思想，用獸骨、石器將木材雕刻成各類型態器物，並且經過塗繪、漆飾增添美觀效用，以滿足各類個人崇拜儀式活動之所需。隨著文字發明並創造出神話傳說後，崇拜觀念才又更加具體化。「神」是由神話傳說或英雄人物中所衍生而出的產物，成為眾人膜拜與紀念的對象。「神像」則是經過世人的想像、模仿、設計後，逐漸具體成形之物，是便於人們瞻仰、緬懷的具體象徵。神像的製作技術從手繪圖騰到雕刻成仿真人實體，乃受到宗教傳入出現與人類相同外貌神像，用以表達神靈特質並且讓信眾的崇拜思想實現，過程中不斷有新材料的產生，技術也因應著相互變化，唯一不變的是以神為核心的中心概念。

以設計的角度論之，神像是具有設計意念的物品，並擁有強烈的形象含義，滿足人類的心理需求、建立人與神鬼靈魂間的溝通管道。但從既有文獻資料發現，如網路、圖書檢索之文獻資料搜尋「神像」及相關雕刻書籍的訊息，普遍是以作品記載呈現或基本雕刻方法為撰述主題，對神像或崇拜對象物相關的與形成理念、設計構想等，卻是鮮少論之。

設計是經由人類依照個人生活體驗，發現到問題並尋求解決的辦法，以滿足使用者的需求並長久生存在良好的環境中。神像是信仰膜拜對象物，人類透過供奉祭拜儀式，在面臨困境時祈求能夠得到神靈的幫助，因此才造就神像雕刻的出現。

每當筆者到廟裡拜賞神像時，總會不禁讚嘆起雕刻師父的鬼斧神功，但同時心中亦會產生幾個疑問，即神像如何被雕製成？神像雕刻過程中應如何進行選材？如何決定神像的表現形式與造形？雕刻師父是否為科班



出身？不同的學習過程或信仰心理是否間接影響神像形態的構成？亦或是雕製過程需要依循宗教規定？等等，而這些問題或許都需要透過相關文獻資料的蒐集與整理分析後才能進一步獲得解答。目前我們還無法否定神像存在地位時，是否應該思考如何能在進步的生活裡有更大的發揮空間？

1-2 研究目的

一般所言之「神」，是指宗教與神話中主宰世界之超自然的對象，具有人格與意識；「鬼」則是指人死後不滅的靈魂或自然界的精怪。

人類依照自己直觀想像創造出「神像」，最初多模仿牛、馬、熊、虎等各類動物，與自然界的物質如日、月、山、石等形態造形。或是發展出與獸、禽、蟲等動物形體結合人獸同體之神祇（如：人首獸身、人面鳥尾、人頭蛇軀等例）。至魏晉時期，「神像」不僅開始具有優美的人體形象與姿態，更擁有超乎人的智力、威嚴、手段、法術等諸項能力，同時也附加人的智慧、道德、意志、性格等擬人化的想像，這些即為「神像」此一具體產出物的信仰功能與呈現形式。

而當沒有宗教信仰的功能賦予時，神像則可以是審美的藝術品。因此神像的歷史涵蓋信仰、文化、政經、社會背景、設計等交互作用。故遂有從歷史研究過程中探尋，進而整合繁複的文獻資料，以獲知在人類的生活社會中，如何使用與尋求神像的各類基本因素及變化特徵。

人類基於生活之所需，發明各種利用器物或工具作為輔助，透過器物的使用而獲得相關靈感、想法，然後對該器物進行改善或改良。神像可以視為是這類民間工藝品類似觀念下的產物，隨著生活、信仰需求，而成為宗教祭祀上的主要使用器物，並因歷史、文化之演變發展，才多元呈現出各種不同的面貌。

本研究主要藉由從歷史變遷過程的整理與解讀，瞭解刻畫神靈的材料選擇及神像形態的演變特徵。主要目的如以下四點：

- 1.藉由相關材料文獻的蒐集與整理，建立中國自遠古時期至今各項神像製作材料的發現與其於神像製作使用上的變化特徵。
- 2.對神像的製作技術與重要特性進行瞭解和探討。
- 3.解讀神像作為能夠滿足崇拜觀念的表現形式與造形意義。
- 4.嘗試將本研究內容之結論，發展出相對應的實驗性設計產出物。

1-3 研究流程

本研究針對歷代信仰崇拜觀念的產生、神像使用的材料、神像的形態展現部份以文獻分析為主、田野調查為輔，透過相關史書（如史記、漢書、



春秋、左傳等)、古籍(如尚書、禮記、越絕書、高僧傳等)、神話(如山海經、搜神記、淮南子等)、通俗小說(如三國志、三國演義、冥祥記等)、材料技術(如考工記、陶說等)、論文期刊(歷史、宗教、文化方面)、報紙與其他坊間書刊雜誌、報刊等文獻資料搜尋分析，並輔以部份神像雕刻業者、匠師等對象之田野調查內容，以彌補史料文獻不足之處，建構研究核心理論依據，同時確定整個研究的方向與目標，整理「神像」歷史發展有關的脈絡資料，並將研究獲得之結論作為設計創作發想的基礎(圖1)。

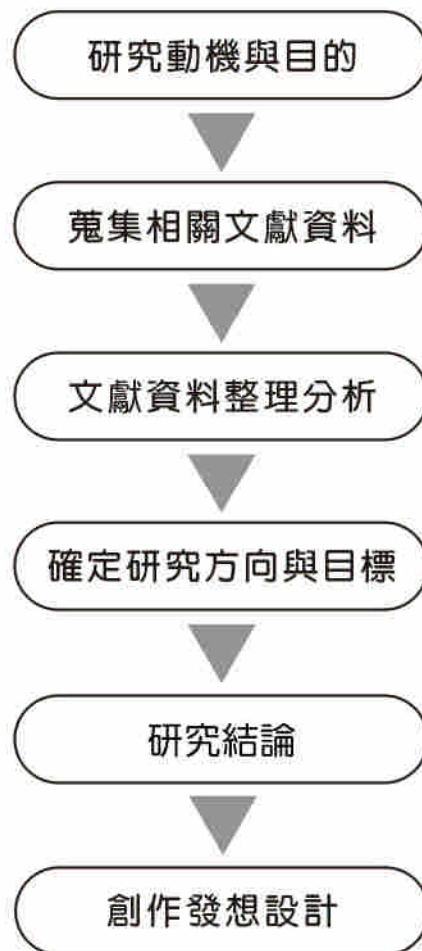


圖 1 研究流程

1-4 研究架構

研究主軸是以中國先民的生活為背景，透過時間演進歷史、社會生活文化進行切入。並藉由相關文獻搜集整理分析，瞭解百姓崇拜對象物材料的發現與使用、製作技術的變化、外觀型態的展現等議題，獲知崇拜對象物轉化至神像運用的歷史脈絡，從使用者的立場角度解析神像在敬天祭祀文化與生活美化擺設用途。故研究架構便是以材料發現與使用、製作生產



技術、表現形式的三者組合其研究範圍（圖 2）。

材：隨著各時期的發現獲得不同材料的使用方式，造就出人類豐富文化演變，希望從材料利用的演變過程裡，解析人類文明的形成、生活與材料的關聯，進而思考解決資源匱乏問題。

技：探討人類最初以徒手製作技術到使用工具達到省時量產的演變過程及對表達心理崇拜觀念的影響，最終獲得發揮材料屬性並提高神像的使用價值。

形：設計學中在談到產出形式（或說造形）的意義時，總會觸及利用價值的意義。而在崇拜對象物、神像產出形式的轉變過程中，由意象表達的圖騰形式轉變為具象實體的外形形式，神像的表現形式會隨不同時代的文化觀念與風格變化而有所轉變。而探討神像造形姿勢與色彩形式表現上的變化特徵，可以從中得知人類是如何詮釋出心目中神靈的形象。

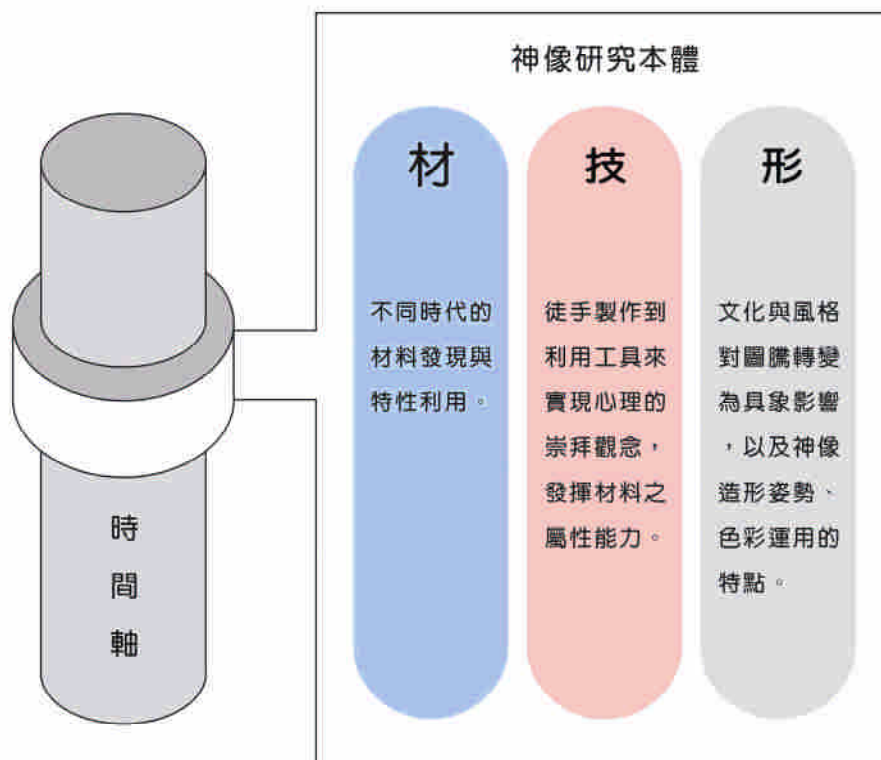


圖 2 研究架構

1-5 相關文獻蒐集與分析

本研究相關文獻蒐集內容如神像研究報告及書籍出版物，報刊雜誌、網路媒體等為資料來源，以瞭解神像使用材料、神像製作方式、神像外觀形式展現等各研究重點。既有文獻蒐集領域是以中國歷代百姓生活背景與



形態、宗教發展為主要搜尋方向，搜尋範圍則是鎖定於「神話傳說」、「材料發現與使用」及「形制表現」三項目為主要範疇分類，依照不同的研究領域特性進行評析，經由人與人、物、生活環境之間的關係瞭解互動情形。而事實上經搜尋結果發現，其實現階段尚無大量專門以神像作為研究主題的論述、書籍、報刊、與雜誌資料出現。各不同領域目前已有之相關文字資料，在進行歸納分析後之整理結果如下：

表 1 神話傳說領域

博碩士論文			
作者	論文主題	畢業學校系所	年度
范佳琪	論女媧形象的嬗變：以文獻學為考察中心	國立東華大學中國語文學系	2006
林逢森	臺灣原住民小說中的神話傳說與祖靈信仰	東吳大學中國文學系	2005
黃東陽	唐五代志怪傳奇之記異題材研究	東吳大學中國文學系博士	2004
黃金堂	宜蘭正勉堂祀神現象研究	佛光人文社會學院宗教學研究所	2003
張真華	古帝王神話文化歷程初探	國立中興大學中國文學系碩士在職專班	2003
賴采蘋	《搜神記》中的動物類型研究—以動物與人類的關係為中心	國立中正大學中國文學碩士	2003
李坤寅	釋迦牟尼佛傳記的神話性初探—以八相成道為例	輔仁大學宗教學系碩士班	2002
王雅儀	臨水夫人信仰與故事研究	國立成功大學中國文學系碩士	2002
劉惠萍	伏羲神話傳說與信仰研究	國立中正大學中國文學系博士班	2002
張育甄	陳靖姑信仰與傳說研究	國立中興大學中國文學系	2001
張慧驊	《西遊記》中的唐三藏形象研究	玄奘大學中國語文研究所	2000
姜佩君	澎湖民間故事研究	中國文化大學中國文學研究所博士班	2000
張瓊分	乾嘉士人鬼神觀試探—以紀昀、袁枚為中心	國立清華大學歷史研究所	1999

期刊論文			
作者	論文主題	出處	年度
劉淑音	「日月仁澤長」—談麒麟的象徵意義	藝術欣賞第 3 期 32-36 頁	2007
邱宜文	永恆的探尋—試論《山海經》裡的不死神話	北商學報 11 期 157-172 頁	2007
陳尹嫻	古今文本中黃帝形象建構之探討	中正歷史學刊第 9 期 53-81 頁	2007
高莉芬	蓬萊神話的海洋思維及其宇宙觀	政大中文學報 6 期 103-124 頁	2006
洪珊慧	起源與流長—中國神話思想之黃帝傳說	南亞學報第 26 期 321-328 頁	2006
林玲華	從魏晉南北朝志怪小說中的仙藥故事看魏晉、南北朝民間信仰的變化	東方人文學誌第 5 期 33-60 頁	2006
石朝穎	靈知神話學與精神修煉	文明探索叢刊 47 期 33-46 頁	2006
譚德興	論鳥卵生人神話的演變及其文化意蘊	新亞論叢第 8 期 50-56 頁	2006
范佳琪	洪水神話中的女媧形象	東華中國文學研究第 4 期 1-24 頁	2006
小南一郎著、辛如意譯	神話思考的基本構造—以中國神話為中心	中國文哲研究通訊第 16 期 1-7 頁	2006
張琬聆	〈林投姐〉故事鬼魂文化研究	東華中國文學研究第 4 期 147-170 頁	2006
莊美芳	開闢神話的渾沌觀	國立虎尾科技大學學報 25 期 35-44 頁	2006
楊淑玲	臺南地區姑娘廟之信仰與傳說	雲漢學刊第 13 期 151-174 頁	2006
范純武	明清以來洛陽橋傳說文本的演變—兼論其與華東地方民間信仰的關係	宗教哲學第 36 期 61-72 頁	2006
陳志昌	從神獸到母娘—西王母女性神格的演變	臺灣美術第 63 期 14-17 頁	2006



謝易真	《莊子》中的神人與上古神話的超越思維	慈濟技術學院學報第 7 期 173-187 頁	2005
林玲華	商始祖—玄鳥研究	世新中文研究集刊 1 期 161-183 頁	2005
林吳三英	從「史記」看神話、傳說人物	中國語文第 96 期 60-69 頁	2005
張谷良	古神話傳說中的雷神與雷公	國立虎尾科技大學學報第 2 期 305-314 頁	2005
林世奇	中國神話寓言中「渾沌」觀念初探	中山女高學報第 4 期 31-43 頁	2004
陳昭昭	祝融神話傳說及其與火相關信仰研究	嘉南學報 30 期 428-442 頁	2004
柳秀英	先秦生命意識的相關神話研究	美和技術學院學報第 23 期 137-158 頁	2004
邱其玉	神話的不居性	獨者半年刊 7 期 155-175 頁	2004
蔡蕙如	從地形地物傳說到地形地物信仰—以「七星墜地」傳說為例	臺灣風物第 54 期 119-136 頁	2004
張百容	高雄都會區所見臺灣原住民神話和傳說的類同現象	高雄文化研究 125-151 頁	2004
陳雅雯	郊祀祭天文化蠡探	輔仁國文學報 20 期 175-228 頁	2004
邱宜文	《山海經》中故事性神話之詮釋	中國技術學院學報第 26 期 1-8 頁	2004
林作峰	盤古傳說的起源研究	史苑第 64 期 1-18 頁	2004
朱心怡	盤古神話探源	東華人文學報第 6 期 1-24 頁	2004
陳忠信	試論《山海經》之水思維—神話與宗教兩種視野的綜合分析	成大宗教與文化學報第 3 期 249-281 頁	2004
歐忠智	東方白小說中仙鄉傳說的轉用及其思想意涵	國立中央圖書館臺灣分館館刊第 10 期 124-129 頁	2004
葉橘、劉建新	古代神話和先秦寓言	古今藝文季刊第 30 期 48-59 頁	2004
林國偉	《楚辭·天問》中的神話研究	雲漢學刊第 11 期 47-70 頁	2004
鍾宗憲	「圖騰」理論的運用與神話詮釋—以感生神話與變形神話為例	東華漢學第 2 期 1-45 頁	2004
莊美芳	大地起源神話	國立虎尾科技大學學報第 1 期 77-88 頁	2004
李憲彰	夸父神話與夸父民間傳說故事之比較	中國語文第 94 期 52-59 頁	2004
殷光明	從敦煌傳統神話題材的演變看佛教的中國化—以伏羲、女媧圖像為中心	藝術學第 21 期 42-66 頁	2004
陳昭昭	嫦娥神話傳說及其相關拜月信仰研究	嘉南學報第 29 期 413-427 頁	2003
莊美芳	中國南方民族的天地調整神話	美和技術學院學報 22 期 71-87 頁	2003
林青蓉	中國人魚類型故事分析	中臺學報第 14 期 207-228 頁	2003
陳司直	先秦神仙思想之「長生不死」觀	吳鳳學報 11 期 9-16 頁	2003
龔敏	論大禹神話傳說之原型與流變	中正大學中國文學研究所研究生論文集刊 5 期 187-200 頁	2003
陳曉雯	中國古代變形神話研究	思辨集第 6 期 77-96 頁	2003
朱心怡	盤古垂死化身神話探源	中華學苑第 56 期 1-21 頁	2003
葉珠紅	從《山海經》的不死神話—淺析漢唐的神仙思想	大明學報第 3 期 1-17 頁	2002
秦美珊	擺盪「日」「月」間—羿與嫦娥原型故事與儀式的結構分析	文學前瞻 3 期 1-23 頁	2002
何怡儒	「九天玄女」研究初探	問學集 11 期 1-22 頁	2002
吳世如	中國鏡神話研究	問學集 11 期 23-40 頁	2002
鍾年	從「創世紀」說開去—談談中國各民族的人類起源神話	國文天地第 17 期 36-39 頁	2002
張珣	從媽祖神話與儀式看—媽祖信仰的俗民性質	北縣文化第 72 期 12-13 頁	2002
陳忠信	中國負地神話中的生死意識	鵝湖第 27 期 56-64 頁	2002
鍾宗憲	中國神話的敘事性與象徵性	輔仁國文學報第 17 期 245-279 頁	2001
陳昭昭	后羿射日除害神話及其象徵意義	嘉南學報第 27 期 227-245 頁	2001



王青	道教成立初期老子神話的演變與發展	宗教哲學第 7 期 87-96 頁	2001
李錦山	金烏圖像及其神話	故宮文物月刊第 19 期 88-103 頁	2001
莊美芳	論天地開闢神話的類型	國立虎尾科技大學學報第 4 期 29-39 頁	2001
郭玉雯	紅樓夢與女神神話傳說—林黛玉篇	清華學報第 31 期 101-133 頁	2001
史作楨	神話文明與「天」的崇拜	文明探索叢刊第 24 期 1-20 頁	2001
陳國偉	舜神話中的英雄神話性質	中正大學中國文學研究所研究生 論文集刊第 2 期 125-139 頁	2000
高千惠	詩情·權力·畫意—從中國神話解讀意識到臺灣 的視覺造神藝術	藝術家第 51 期 404-409 頁	2000
鹿憶鹿	有關禹的神話傳說信仰	東吳中文學報第 6 期 173-195 頁	2000
鄭志明	印順的中國古代神話研究	鵝湖月刊第 25 期 1-12 頁	2000
劉清虔	談理解神話	神學與教會第 25 期 203-230 頁	1999
鹿憶鹿	從神話到民間傳說中的龜	歷史月刊第 142 期 30-37 頁	1999
傅錫壬	「論衡」的神話觀解析	淡江人文社會學刊 4 期 1-22 頁	1999
胡萬川	嫦娥奔月神話源流	歷史月刊第 140 期 48-52 頁	1999
陳啟雲	中國古代神話對「元始」、「終極」的理念和心態	中國文哲研究集刊第 15 期 263-311 頁	1999

經典 / 書籍			
作者	書冊名	出版社/出處	年度
袁珂	中國神話史	重慶出版社	2007
江仁傑	解構鄭成功—英雄神話與形象的歷史	三民出版社	2006
傅錫壬	中國神話與類神話研究	文津出版社	2005
鄭志明	宗教神話與崇拜的起源	大元書局	2005
黃晨淳	中國神話故事	好讀出版社	2004
袁珂	中國古代神話	華夏出版社	2004
張光直	美術、神話與祭祀	遼寧教育出版社	2002
宋兆麟	華夏諸神·民間神像	雲龍	1999
王小盾	神話話神	世界文物	1992

民間受到人們崇敬的神祇，往往會因流傳著許多神話傳說與靈驗事蹟，而獲得大眾的信服。並藉由刻繪神像方式進行緬懷、紀念的活動。其次是源自於遠古時代的神話傳說，由於涉及歷史真實度的差異而呈現不同。

神話傳說是人類在無法用合理方法說明各種自然與社會現象時所創造出來的替代性說明衍生物，是將變化莫測的自然力量人格化後，以解釋自然日月星辰、人與萬物來源、開闢天地等內容，表現對生活的渴望與生存需求所在，同時也包含認識神秘世界之義。

主要差別在於神話是遠古人類支配自然的基礎，而傳說則是個人隨意創作的結果，但無論如何演變，其內容皆是按照人類自己的期望和想像所產生，雖然誇張卻是在與歷史相揉合下，而成為人類對於各種無法提出解釋的現象之說明由來，且在經過長時間存在，一切似乎便變得順理成章的被傳佈下來，並進一步衍生出尊敬與奉獻的心理，久而久之便形成心理上的依賴性。同時，為祈福、消災、除厄、解困而出現祭拜神像行為。因此解析神話傳說內容是洞悉人類刻製神像原由的最佳途徑。



故此筆者欲獲知神話傳說是如何經由人類口述傳播產生心理影響？透過祭典儀式表達內心崇敬？同時也對於神話傳說內容及產生因素進行探討，並且更與心理、生活環境的關聯性作比對，希望能找尋出傳述的特質所在。然而，時間卻為探索文明設置了極大的障礙，因此必須跨越數千年的歷史長河，以窺見初民們的各種生活細節才能逐步瞭解。故本領域範圍的文獻主要蒐集有關於神話傳說議題之論述，以求能逐步探索各種神話傳說的起源及人類創造這些器物的目的與影響層面。

1.博碩士論文：神話傳說的出現並非人類有意編造，而是認識和經歷生活的真實再現。因此這類研究議題，主要是從歷史、人文各實際生活面向切入，並鎖定在某一個朝代的經典文籍，探討說明神話傳說於民間的發展概況為論述中心。如范佳琪的「**論女媧形象的嬗變**」，主要便是探討女媧在出土文獻及民間信仰所展現的多樣形貌，其內容曾撰：「**女媧的獨立神格分成始祖母和文化英雄形象，傳世文獻呈現化生人類、搏土造人；文化英雄則有補天和制笙簧、置神媒等形象¹**」，說明神話傳說經由人類的豐富想像所產生，因此與生活極為貼近，使原本純粹幻想故事演變成長盛不衰的民間文學。

亦如賴采蘋的「『**搜神記**』中的動物類型研究」撰述：「**神話所述者不是憑空跳出來的，而是原始人民的生活狀況和心理狀況的必然產物²**」。所以人類將女媧視為心目中的英雄，並產生感恩之念，逐步建立民族信仰地位之事一般，同時建構出對神靈的基本形象，可以證明神像是人類憑藉想像並將某些人或事物神化後產生。由於人類會透過祭拜表達崇敬之意，故有必要從神話傳說內容探索出發，如此才能清楚比對相關神像形成的特徵性。

而從上述行為我們並不難理解，原始人類由於生活水平低與知識貧乏，既不能支配也無法抗拒大自然所發生的各種現象，只好假想是被某個人格化的「神」控制著，成為對自然現象的大膽探索與天真解釋，然後長久形成存在於人類生活中的固定習慣，故有些論述如「**古帝王神話文化歷程初探**」、「**伏羲神話傳說與信仰研究**」便是以此作為議題，更提出認為神話傳說有關仙、神、鬼、妖等怪異內容是造成文化建構的看法。自此可以確定神話傳說在以訛傳訛下，久而久之才會積非成是。

¹ 范佳琪，2006，「論女媧形象的嬗變：以考獻學為考察中心」，國立東華大學中國語文學系，p.19。

² 賴采蘋，2003，「《搜神記》中的動物類型研究——以動物與人類的關係為中心」，國立中正大學中國文學系，p.19。



但以上論述卻甚少提及這些滿足人類想像而存在的神話傳說，究竟對人類產生何種作用？更有鑒於神話傳說至今依然留存於百姓的生活文化中，其究竟又如何能在經過歷代添加改造後變得更豐富多彩？這些似乎都必須透過解析神話傳說內容，才能較為瞭解其在不同時期出現時所存在的意義，也才能探知人類精神需求的生成來源。

除此之外，由於每個時期人類的心理所需不同，導致神話傳說對象也有所差異，學者袁珂便曾於「古神話選擇」中提及：「中國神話一個最突出的特徵，即天上諸神都歷史化為人間的聖主賢臣，而這種思考模式亦促使歷史人物轉化成神話英雄³」隨著生活型態的越見多元，神話傳說的對象也開始趨向多元化的發展，並且於「台灣原住民小說中的神話傳說與祖靈信仰」、「唐五代志怪傳奇之記異題材研究」也指出神話傳說無論如何變化，人類除用其來解釋萬物變化外，其闡述的對象也通常擁有某種不可取代的專屬任務性格，並藉以表達感激庇佑與崇敬之意，而因此無形中可以透露出某些歷史真相。雖然可以確定神話傳說會造成人類心理的崇信，但該論述卻未針對神話傳說轉化過程及與神像的關聯性提出看法見解，而此更是筆者未來欲進行探索的部份。

至此可知，神像的歷史淵源部分是來自於神話傳說，並經人類流傳後所衍生出的神格化現象，相關論述如「宜蘭正勉堂祀神現象研究」、「釋迦牟尼佛傳記的神話性初探」、「臨水夫人信仰與故事研究」、「陳靖姑信仰與傳說研究」等研究便是以祀神背景作為探討議題。而對於造成上述現象的因素學者亦提出見解，如「《西遊記》中的唐三藏形象研究」述：「大乘佛法三藏，可以度亡脫苦，壽身無壞⁴」，正是描寫人們渴望達成的目標與夢想。此外，「澎湖民間故事研究」、「乾嘉士人鬼神觀試探」等更是以此作為立基點，提出神話傳說能將人物與事件產生教化意義。

不過筆者認為產生教化結果並不只在於神話傳說所營造的不可思議想法，刻劃陳述對象外貌而讓心靈獲得認同其實也是關鍵。因此需要廣泛蒐集各種議題的神話傳說，掌握各個時期人類的生活狀態，探究神話傳說生成原因。再經由以上討論，便可獲知不同時代百姓的思維如何對超現實進行空想的方式，以及其承繼神話傳說的運作模式過程，而這些議題都是後續研究的各項起點。

2.期刊論文：至此我們曉得人類在理解神話傳說後會衍生出神格化現象，並

³ 袁珂，1996，《古神話選擇》，北京市人民出版社，p.10。

⁴ 張慧驊，2000，「《西遊記》中的唐三藏形象研究」，玄奘大學中國語言研究所，p.55。



利用刻繪方式表達內心對神靈的崇敬，因此期刊文獻研究的大部份，便是著重於神話傳說賦予對象物一種相對應的相關意涵之探討，如「日月仁澤長——談麒麟的象徵意義」即撰：「麒麟為『仁獸』、『瑞應』的傳說，早在春秋時代即已形成⁵」。正如內容所指，受到神話傳說風行，使麒麟成為歷代皇帝有德行時出現的「瑞應」。

直至今日人類仍認為麒麟是一種吉祥的象徵，更因有「天仙送子」一說而成為求子靈獸。故可見神話傳說在經過穿鑿附會後，使得原本不具任何意義的事物在心靈上出現重要地位，同時也是人類刻繪神靈形象的由來，中國最早的神話著作《山海經》亦有相同的功能性。歸結其產生因素是來自於人類的心理反應，因為對「死亡」懼怕和希望不死、平安，於是相信神話傳說陳述的內容及說法。

有些論述更是以《山海經》作為探討對象，舉如「試論《山海經》裡的不死神話」、「《山海經》中故事性神話之詮釋」中，作者將其中故事內容加以歸納，探討神話說對人類生活的影響，結果提出認為人類期望長生久安是神話傳說能流傳千古的最大主因。反觀這些現象不管歷經多久時間，在人類的生活中還是清晰可見，並且相信欲實現某些願望，只要對神話傳說主角朝拜一番即可達成，就如同「古今文本中黃帝形象建構之探討」、「中國神話思想之黃帝傳說」裡所說由於盛傳黃帝長生不死傳說可以為百姓帶來好運，致使後代帝王在征伐前必定先行祭拜黃帝。

如今，也因傳說關羽生前講求「忠、義、信、智、仁、勇」，於是身為警察或生意人都會予以祭拜；或是學生考前祭拜文昌帝君等例，都是同上述的相同情形。殊不論這些神話傳說的內容真實度為何，其都已成為一種亙古不變的現象，並且深植於人類的生活習慣中而無法抹滅，隨著時間一久更是逐漸融入到信仰中。

對此，如「〈林投姐〉故事鬼魂文化研究」、「臺南地區姑娘廟之信仰與傳說」、「明清以來洛陽橋傳說文本的演變」、「祝融神話傳說及其與火相關信仰研究」、「嫦娥神話傳說及其相關拜月信仰研究」、「洪水神話中的女媧形象」等便敘述有關神話傳說造成祀神背景的探討，而提出各個不同歷史脈絡下如何建構其對象。

至此，筆者獲知神話傳說確實含蓋著非常寬廣的領域，內容包含愚昧、虛構意義到真實神聖的記事。且主要功能是透過與儀式的連結來進行確

⁵ 劉淑音，2007.2，「「日月仁澤長」——談麒麟的象徵意義」，藝術欣賞第三期，p.33。



認，「蓬萊神話的海洋思維及其宇宙觀」、「西王母女性神格的演變」、「《莊子》中的神人與上古神話的超越思維」、「論鳥卵生人神話的演變及其文化意蘊」、「先秦生命意識的相關神話研究」等論文皆報持此看法，並強調神話傳說具有神祕的統攝能力，是權威、主宰自然進化與決定命運的力量。而源自於遠古社會的神話傳說，則是整體人類文化中不可分割的部份，並與禁忌話題緊密糾結。

綜合以上論述，發現人類因為畏懼發生意外甚至死亡，而進一步將這些心理反應投射於神話傳說內容。雖然上述論文已針對各種神話傳說內容進行鑽研，但筆者更希望進一步探索這些神話傳說在生活文化所產生的真正價值所在，如此才能從中瞭解設計的哲學所能比對參考的意義。

- 3.書籍：舉如「中國神話史」、「中國古代神話」、「中國神話與類神話研究」、「中國神話故事」等書，皆論述流傳千古的神話傳說內容，但皆未對生成由來有所提及。雖說還原神話傳說在歷史上的真實性有其難度，但追尋陳述對象的歷史，就如同追尋神祕河流的源頭一般，可以在不自覺中同時展開解構形象形成的歷程。

就像「解構鄭成功—英雄神話與形象的歷史」、「宗教神話與崇拜的起源」、「神話話神」書中所指由於人類期盼、知識份子的熱情、文人的感懷及政權統治的需要，許多神話傳說對象的真實經歷已被種種不同的想像所覆蓋，並透過這些傳奇、神話、祭祀、通俗出版品等手段形塑出各類形象，就如「美術、神話與祭祀」、「華夏諸神—民間神像」等書所運用大量形象資料與精簡文字，說明著民間諸神的起源及數百種神明形象的真實面目一般。

依神話傳說領域參考文獻的整理結果可以得知：神話傳說始自於人類在遠古時代為解釋其精神生存世界所建構出的知識體系。雖然「虛構」的成份通常會大於「事實」，但卻是以日常生活文化作為基礎所產生之物，故是瞭解人類精神生活的根據來源。是人類利用神話傳說寄予夢想所形塑的產物。

人類於生活中經常會利用象徵符號作為傳達工具，而神像或崇拜對象物便是一種作為超自然、世俗具體事物與神聖事物之間的連結溝通管道。神話傳說經口耳相傳後，有的在原始洞穴石壁留下痕跡，有的則散見於文獻典籍中。藉由語言作為主要表現媒介的神話傳說，在語言的隱喻中雖然沒有現實性，但仍極力藉由人類的想像力來將這種現實性表現出來。透過講述能將聽眾拉入一種意境中，讓自己離開現實中的位置，並使任何所觸



及的事物現實化，故講述者便會成為這個故事的演員，聽眾便成為見證人。

既然人類從遠古時代開始，即在無法利用科學角度解釋自然現象時，就大量借助幻想去對各種文化現象事物進行理解，那麼研究者似也可以反向從其中發掘出人類思維的既存模式。因此蒐集神話傳說，整理分析獲知人類對於神話傳說的理解程度，是可以從中印證得出時代精神需求的各種表現手法來源，而這也是本研究可以形成的基礎之一。

表 2 材料發現與使用領域

博碩士論文			
作者	論文主題	畢業學校系所	年度
王蒼芳	玉具劍之研究—西周晚期至兩漢時期	逢甲大學歷史與文物管理研究所	2005
謝玉珍	明初官方用器的人物紋	東吳大學歷史學系碩士班	2004
陳瑋玲	北魏鞏縣石窟寺之研究	國立中央大學藝術學研究所	2004
龍瑞如	南越王墓玉器之研究	國立臺灣師範大學美術研究所	2003
涂權鴻	新石器時代黃河流域彩陶紋飾之研究—以馬家窯文化為例	華梵大學工業設計系碩士班	2003
林連勝	鈞窯瓷器之分析鑑定研究	雲林科技大學文化資產維護系碩士班	2003
郭祐麟	中國上古時期玉劍飾器研究—以春秋、戰國、秦漢為例	雲林科技大學文化資產維護系碩士班	2003
溫知禮	台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	2002
周述蓉	梅岭玉與蘇浙皖地區史前古玉生成年代與對比研究	國立臺灣大學地質科學研究所	2001
李建緯	西周時期黃河流域出土玉魚圖像研究—兼論其與片狀蚌魚、銅魚形器之興衰與互動	臺南藝術學院藝術史與藝術評論研究所	2001
覃瑞南	清高宗御製工藝之研究	中國文化大學史學研究所博士論文	2001

期刊論文			
作者	論文主題	出處	年度
簡榮聰	臺灣民間器物崇拜(8)—戶碇神、燈鈎神、筆索神	道教月刊第 13 期 52-53 頁	2007
簡榮聰	臺灣民間器物崇拜(7)—豬稠公、米甕神、轎神	道教月刊第 12 期 52-53 頁	2006
吳曉筠	從發現到再現—記「載馳載驅：中央研究院歷史語言研究所藏小屯商代車馬坑器物展」	故宮文物月刊第 285 期 12-23 頁	2006
蔡慶良	紋飾為綱，百目自張	歷史文物月刊第 15 期 42-52 頁	2006
鄭憲仁	銅器銘文札記	國文學報第 38 期 145-164 頁	2005
江人佩	唐三彩文物中的信仰祭器	藝術論壇第 2 期 153-174 頁	2005
曾慶良	明代皇帝的宗教好尚與官窯關係之研究	藝術論壇第 2 期 73-108 頁	2005
李佩瑜	商周青銅器的斷代與分期	問學集第 12 期 1-15 頁	2003
林幸蓉	從傳統工藝探討中國造形及材質之內涵	臺灣手工業第 69 期 37-57 頁	1999

經典 / 書籍			
作者	書冊名	出版社/出處	年度
馬書田	中國寺廟仙佛	國家出版社	2005
王景荃	佛像	城邦文化	2004
孫建君	民間神像	天津人民出版社	2001



全佛編輯部	佛菩薩的圖像解說	全佛文化	1999
-------	----------	------	------

器物造形是在以材料為製作基礎的條件下始能發生，自古以來人類便利用各種不同天然材料製作生活物品，可說對這些天然材料的應用是構成生活機能的主要條件。因此如石器、青銅時代等名詞都是以材料劃分，也標誌著人類對不同時期物質條件的掌握程度。

且形態與材料因素更是處於一種並存狀態，像是本研究議題中心的神像，便是以表達神靈特質，並讓崇拜思想實現的材料加工體，過程中不斷會有運用新製材的產生，而不變的是以神為核心的中心概念。故本領域文獻主要是蒐集不同時代與神像有關的材料發現與使用內容，並從不同層面對材料運用的方法進行鋪陳敘述，以達最終能夠適切發展運用之目的。

1.博碩士論文：人類供奉信仰的神像是祭祀必備的器物，並具有禮制成份，「未知生，焉知死」的說法表現出中國人的生死觀，更在經過日積月累後，成為民族文化中不可抹滅的觀念。陶器在遠古人類生活中具有重要作用，其重要性隨著功能的日益廣泛而蒙上神秘的色彩。縱觀中國幾千年的歷史，無論是病虐、出兵、治務之前，總要找個理由祭祀神靈，企圖得到上天指點，而這種作用的表現方式也是多種多樣。

原始時期時，陶器在人類生活中具有重要作用，並將神靈形象刻繪在器物表面，這重要性隨著使用功能性的日益廣泛，反而逐漸蒙上神秘色彩，如「新石器時代黃河流域彩陶紋飾之研究」所述：「上古時代，便產生了許多關於陶器發明的神話故事，如『神農耕而作陶』⁶」，指出神話傳說對遠古人類使用的陶器起源無疑地有著產生意義，除傳承信仰外，也代表原始宗教與文化發展的實證。文中並撰：「陶器起源最初除了滿足物質生活需要之外，絕大多數用作禮器⁷」也能輕易點出。

因此可以獲知陶土是人類最早用來表現心目中神靈對象的重要使用材料之一，同時也可推知相關材料的使用起源是與當時禮制之間存有相互影響的關係。

其次，文中對材料所具備之特性也有述及：「人類嘗試將黏土加水混合後製成泥坯，製成各種器物，乾燥後經火焙燒，產生質的變化，燒製成

⁶ 涂權鴻，2003，「新石器時代黃河流域彩陶紋飾之研究—以馬家窯文化為例」，華梵大學工業設計系，p.23。

⁷ 同上，p.36。



能盛放液體並能耐火的陶器⁸」，乃是從製坯到燒製成形過程中，提出陶土的成份會影響燒結顏色的見解，也有材料應用知識方面的提示效果。

至於相同時期出現的材料還有如「梅岭玉與蘇浙皖地區史前古玉生成年代與對比研究」所撰：「不同形制的玉器，為天地四方神祇的象徵，同時賦予祭祀功能⁹」，說明著早在八千年前玉器與禮制間便已存在著密不可分的關係，證明自古以來禮制即深深教化著中華民族，更可確定的是史前文化中陶土與玉料確實具有代表性的指標意義。

雖然文中清楚說明材料的生成與內容，但其實並未就其器物形態深入探討，而在瞭解材料象徵意義後，其實必須要配合最終比對完成製品，才能有較為實際的思考產生，特別是表現人類心目中神靈形象的材料，是會影響神像所帶給人在威嚴感認知上的考量，就如同「西周時期黃河流域出土玉魚圖像研究」中曾論：「大量西周墓葬考古資料的補充，可以發現作為明器用途的殮葬玉數量明顯突出¹⁰」。文中所述「明器」即是中國人基於生命不朽的信念，置放於墳墓裡的陪葬品，其意義是為提供死者能享用跟生前相同的物質環境而設計，也就是說材料不僅是屬於地質科學方面，具有區域性的特徵外，在文化屬性上亦具有其特殊意義。

因此神像若能先從瞭解材料內在意涵做起，那麼便也能夠較易探知其形象上的意涵。此外，以材料特性作為議題論述，尚有如「南越王墓玉器之研究」，內容便清楚道出：「古人把質地堅韌、顏色晶潤光潔、石質透明的礦物均稱為玉，分為軟玉與硬玉¹¹」，於此便引發筆者感到好奇，究竟軟、硬玉該如何分辨？而當應用在神像表現時又會產生什麼影響？這點恐怕需要配合「梅岭玉與蘇浙皖地區史前古玉生成年代與對比研究」的研究結果才可瞭解。因該文已將玉料依照不同使用目的，分類為「玉璧」、「祭祀玉器」、「裝飾用玉」、「日用容器」。

筆者希望能由此觀察玉器形態展現，同時彌補前面論述未探討的缺憾。這裡所謂「形態」是指器物的造形與裝飾，而觀察的重要性於「玉具劍之研究」便述：「造形紋飾顯示該時代的社會發展之工藝技術，通常不只是裝飾而已¹²」，該文針對紋飾隱藏的意涵已有說明，不過若是使用於神

⁸ 同上，p.25。

⁹ 周述蓉，2001，「梅岭玉與蘇浙皖地區史前古玉生成年代與對比研究」，國立臺灣大學地質科學研究所，p.2。

¹⁰ 李建緯，2001，「西周時期黃河流域出土玉魚圖像研究—兼論其與片狀蚌魚、銅魚形器之興衰與互動」，臺灣藝術學院藝術史與藝術評論研究所，p.2。

¹¹ 龍瑞如，2003，「南越王墓玉器之研究」，國立臺灣師範大學美術研究所，p.20。

¹² 王薈芳，2005，「玉具劍之研究—西周晚期至兩漢時期」，逢甲大學歷史與文物管理研究所，p.3。



像製作時，是否亦具備相同意義就有待未來再深入討論。然雖說如此，其研究結果卻還是能作為形態展現的參考。

至此可確定圖騰是人類展現神靈形象的重要方式，但是除此之外是否還有其他的表現手法？人類展現神靈的外顯方式，從早期平面圖騰繪製演變到立體成像，而製作神像的材料也演化出石材，並於高山洞穴雕製神靈形象。於「北魏鞏縣石窟寺之研究」即述：「佛教傳至中國逐漸獲得廣大信徒的虔誠信仰，也從墓葬裡『類神像』的出現，發展到多樣的尊像組合變化，而石窟的開鑿即是象徵之一。¹³」。研究內容則分為圖像呈現與造像配置兩部份，並針對開鑿過程及如何克服石窟造像的困難進行說明，也列舉出石窟內含有的材料結構內容。

可知佛教傳入中國後人類刻繪神靈的方式才從平面圖騰繪製演變為立體成像，並且於高山洞穴中進行雕製。若從材料判定應屬石材，故可與玉器歸納為同類型材料，同時論述是以圖像呈現與造像配置搭配，列舉出有關石窟的材料結構內容，因此能更進一步對神像呈現結果進行比較。

另外，如「鈞窯瓷器之分析鑑定研究」提出：「在材料科學的分析下，宋鈞窯和唐代花瓷的材料組成範圍與製造工藝技術上均有類似之處¹⁴」，這點若非專研材料或是經常使用材料之人又怎能清楚瞭解？不可諱言建立應有的材料知識，對於日後設計使用發展上會將有所助益，但是文中缺乏對成品結果之探討，若未能針對製作人工物進行考量，又將如何真正達到發揮材料特性的目標？

從平面圖騰繪製演變為立體成像之議題論述，還有如「明初官方用器的人形紋」曾提：「瓷無論在祭祀、對內外賞賜以及官方用器等皆需，這些需求和禮制規範有關¹⁵」，並且撰述：「明成祖本人似偏愛白瓷，且白瓷適能突顯堅緻潔淨的特質，為朝廷崇祀神祇所用物料。¹⁶」提出瓷料如何表現「貴賤有等」之社會秩序，也是傳統中提升神像價值感作法的方式之一，因此論述中所提供的運用色彩、紋飾的方式正是辨析官用器物與需求關係發展脈絡的最好例證。

歷代以來詔令規範制度屢見不鮮，然而，各個時期的材料用法與發展是否影響著禮制概念，則仍有待進一步的研究。此外，類似研究議題也有「清高宗御製工藝之研究」的論文存在，兩者皆對此說明有關材料、製造

¹³ 陳瑋玲，2005，「北魏鞏縣石窟寺之研究」，國立中央大學藝術學研究所，p.9。

¹⁴ 林連勝，2004，「鈞窯瓷器之分析鑑定研究」，國立雲林科技大學文化資產維護研究所，p.6。

¹⁵ 謝玉珍，2005，「明初官方用器的人物紋」，東吳大學歷史學系碩士班，p.13。

¹⁶ 同上，p.36。



的禁令與限制，因此可提供筆者進行在資料表現上有何差別、民間與官方製作又何不同的比較研究。最後再與展現形式部分作比較，亦即使用結果之處，是否如同「從品類與材料分化論玉戈之起源」所述：「造形必須在以材料為基礎條件下始能發生¹⁷」，這部份也是筆者欲探究人類在面對思考造形的發展過程時，是如何在眾多材料中選擇適當之物，以進行構想發展造形的研究原始目的之一。

有關展現形式的研究，在台灣本土也有類似的議題存在。如「台灣廟宇石雕與泥塑工藝表現形式之比較研究」一文便撰及：「『泥塑』除傳統以灰泥或黏土所製成的裝飾工藝外；現存台灣廟宇內，以水泥或其它替代媒材製作，以捏塑、翻模完成的辟邪物獸座、宗教信仰神像、人物塑像等廟宇裝飾工藝皆包含於內¹⁸」。這是近代直接提及跟神像製造材料有關的研究文獻。雕刻師傅以手或工具實在地掌握各種製材製造神像，營造神像的威嚴感，將原始材料轉化成各種神像的符號形式才能為人所感知。

而蒐集以上所有論述的目的，是希望能將神像製造的材料應用、表現形式，以技法、色彩肌理、藝術評價等方式進行更深入的說明，這些理性的運作過程通常是瞭解神像成型的前奏，也是導向瞭解神像製程的必要階段。同時，能否發現其中的美感生成之因，並加以運用，都皆是提昇神像價值時的必然注意法則。

- 2.期刊論文：歷史研究學者簡榮聰先生曾以民間供奉之神像，撰寫過不少有關使用材料的論述，如「劍童」、「印童」、「石神」、「路神」、「橋神」、「轎神」、「戶碇神」、「燈鉤神」、「葦索神」、「豬稠神」、「米甕神」等，列舉的項目更是不計其數，包括石、木、草、金屬、陶等材料，是從藝術觀賞的角度切入，提出材料具有能夠賦予神像功能與用途的說法，正好與最初筆者所撰寫的內容相同。

但美中不足的是上述這些論述對於材料只成為分類名辭的象徵意義，作者卻未提及這些材料跟神像產生之間的過程中，是否有何隱藏意義，以及使用材料的典故源流、是否是影響神像產生的主要關鍵，這一部份應該有其探討價值，也是本研究亟欲積極解讀的關鍵議題。

此外，「從發現到再現」內容則提及：「晚商將各種不存在於現實世界

¹⁷ 潘昌雨，2001，「從品類與材料分化論玉戈之起源——兼論商代中原地區戈鉞玉石青銅兵器之消長與互動」，中國文化大學史學研究所博士論文，p.1。

¹⁸ 溫知禮，2002，「台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，p.27。



的動物，或大自然中具有特殊意涵的形象，設計成紋飾裝飾在車馬器上。依據現實世界的動物形象稍加改變而成的神靈是最常使用的主題¹⁹。指出商代是用青銅器將神靈圖騰鑄於車馬器上，諸如此類的知識必須透過相關考古出土的文物才能瞭解。

考古文物不僅可以成為復原當時社會、生活的重要線索，也可以在這些背景之下認識與瞭解先民製作神像時運用材料的特性與內容，並且從中看出神像展現發展的可能性。至此便可確定神像材料能與生活文化、人類思想產生關聯性。

此外，如同「紋飾為綱，百目為張」所運用的研究方式，將中國生活物品的紋飾進行分類整理，並可藉由「料、工、形、紋」等項目進行解讀。本研究既是要以整個中國歷史作為探究範圍，就需要廣泛蒐集各個時代所盛行使用製作這些器物的材料內容，因此諸如此類的議題論述即有「銅器銘文札記」、「唐三彩文物中的信仰祭器」、「商周青銅器的斷代與分類」等，皆是透過相關考古出土文物進行風格分析。但筆者卻是冀望能夠進一步釐清使用材料背後的意涵，以能對製作出這些器物的文化背景能有進一步的瞭解，故以上論述皆可視為引藥。

也如「從傳統工藝探討中國造形及材質之內涵」一文所述：「材料最重視的時期是能融入生活中被廣泛使用，因為這是屬於全民化的，也最能發揮各方面的材料特性²⁰」。更是筆者探究的目的之一，因此才會從中國器物常用材料中尋找造形特色，並且藉此探究材料與神像間的關係。

故本研究進一步將解析不同時代使用材料製作神像的緣由，以補充論述文獻未提及形成當時人類實質生活的材料使用製器之實景，以及如何經由設計程序完成造像的過程與特徵。

3.書籍：「中國寺廟仙佛」完整列舉出各個時代的神靈造形，是專門闡釋神祇知識的書籍，同時也介紹有關神像使用材料的由來。而「佛像」、「民間神像」、「佛菩薩的圖像解說」等書除撰述所使用材料的有關內容，更針對形式風格進行探討。但稍嫌可惜之處，是書中內容雖然記載著許多材料內容，卻未進行探討材料與神像間的相互依存關係，故嚴格說來只能當作坊間神像流通概況的一項統計，而無法對人類使用各種材料設計製作神像的心理、社會因素進行討論，殊為可惜，不過這倒也開啟本研究前進的可能

¹⁹ 吳曉筠，2006，「從發現到再現——記「載馳載驅：中央研究院歷史語言研究所藏小屯商代車馬坑器物展」」，故宮文物月刊第285期，p.12-23。

²⁰ 林幸蓉，1999，「從傳統工藝探討中國造形及材質之內涵」，臺灣手工業第69期，p.49。



性思考。

依材料發現與使用領域參考文獻整理可以得知：人類從生活環境利用材料製作各種器物及神像，除了滿足自身需要也成為在位者展現執政能力的工具。但是當材料被普及應用後衍生的就不再是單純的使用意義，藉由工法、表現形式產生象徵意涵。每個時代使用的材料標誌著社會生活情景，而是否能夠達到材料的永續發展則必須從歷代生活背景探尋，瞭解過去至現代人類選擇神像使用材料對於心理的影響，才能解讀蘊藏的基本內涵。

表 3 形制表現領域

博碩士論文			
作者	論文主題	畢業學校系所	年度
林美娟	台南地區媽祖造像研究	南華大學美學與藝術管理研究所	2007
邵于婷	南台灣土地公神像帽冠造形研究	南華大學應用藝術與設計學系	2006
林晏霆	原聲—圖騰、形構、裝飾	高雄師範大學美術學系	2006
廖義孝	台灣道教廟宇立體造形藝術研究—以玄天上帝廟宇立體雕塑為例	國立屏東教育大學視覺藝術教育學系	2005
林淨韻	龍的圖騰再現	中國文化大學藝術研究所碩士在職專班	2004
楊偵琴	「紙馬」(金銀紙)圖像之研究—納天地神靈於方寸之間的民俗藝術	國立彰化師範大學藝術教育研究所	2004
張真華	古帝王神話文化歷程初探	國立中興大學中國文學系碩士在職專班	2003
溫知禮	台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	2002
王永裕	台灣媽祖造像群之圖像藝術研究	南華大學美學與藝術管理研究所	2001

期刊論文			
作者	論文主題	出處	年度
邵于婷	隋唐之明清之觀音佛像造形研究	應用藝術與設計學報第 1 期 43-51 頁	2006
胡惠君	形狀語法運用在造形設計之研究	設計研究第 6 期 236-244 頁	2006
衛萬里	探討造形元素解譯過程於產品設計概念發展之可行	工業設計第 34 期 29-35 頁	2006
人生雜誌編輯部	常見的觀音造形	人生雜誌第 266 期 27-28 頁	2005
范成浩	由設計概念造形設計	藝術欣賞第 1 期 32-36 頁	2005
陳清香	文昌帝君與魁星的造形藝術	傳統藝術第 34 期 16-20 頁	2003
簡俊成	泥塑造形的建構詮釋	造形藝術學刊 467-482 頁	2003
陳清香	百變尊者—台灣寺廟十八羅漢造形	傳統藝術第 24 期 55-58 頁	2002
傳統藝術編輯部	民間工藝中的神佛造形	傳統藝術第 24 期 46-51 頁	2002
林銘煌	傳統與創新在設計上的關係	工業設計第 29 期 147-153 頁	2001

經典 / 書籍			
作者	書冊名	出版社/出處	年度
馬書田	中國寺廟仙佛	國家出版社	2005



王景荃	佛像	城邦文化	2004
孫建君	民間神像	天津人民出版社	2001
全佛編輯部	佛菩薩的圖像解說	全佛文化	1999

如前面所述人類會受到神話傳說內容的影響，經過各自解讀後用各種材料，刻畫出撰述對象，形成崇拜對象物。並且其所呈現出的外在形象會因為各自的理解程度不同而產生差異。本處便以此議題為中心蒐集相關文獻，並嘗試對既存文獻中的相關說法進行解讀。

1.博碩士論文：由於人類會按照自身心靈需要，並在理解神話傳說內容後，利用各種形象表現去進行詮釋，像是「龍的圖騰再現」中所述：「中國原始社會的崇拜對象，反映出當時人們崇拜超自然力，神化那些帶領他們戰勝自然的領袖的思想和心態²¹」。這是常見的現象，就原始人類來說此時文字尚未出現，「圖騰」乃是作為傳達訊息及記事的主要形式。

即如「古帝王神話文化歷程初探」中亦撰：「當氏族被人格化之後，便以圖騰動植物的可見形式表現在初民的想像中²²」。而「原聲——圖騰、形構、裝飾」更撰有：「圖騰觀念激發了原始人的想像力和創造力，逐步滋生了名稱、標誌、禁忌、儀式、信仰、神話等²³」，人類透過視覺表現方式傳達內心對器物的概念，並利用相關儀禮、習俗與禁忌進行聯結。如「『紙馬』（金銀紙）圖像之研究」即將先民對神話傳說對象加諸想像後，以手繪圖像方式刻畫的各種圖騰進行分類說明，是本研究解構圖案意象的方法參考依據。

直至各類宗教從國外傳入後，原有的平面繪製形制才逐漸開始轉變為立體成像物，也因此而有各種型態產生，如「台南地區媽祖造像研究」便述：「神話歷經雛形、強化、定型、完備等階段，逐漸具備完善的儒釋道精神，整個演化的過程，反映出不同時代的宗教、政治、社會需求，也是民間匠師造神的依據²⁴」。無論人類利用何種方式呈現，都表述著對神話傳說對象的理解程度，所以也必須對應時代背景的生活需求實景，才可藉此瞭解形制表現的意義。

亦有論述是以此作為論述基礎，如「台灣道教廟宇立體造形藝術研究」、「台灣廟宇石雕與泥塑工藝表現形式之比較研究」、「台灣媽祖造像群

²¹ 林淨韻，2004，「龍的圖騰再現」，中國文化大學藝術研究所碩士在職專班，p.3。

²² 張真華，2003，「古帝王神話文化歷程初探」，國立中興大學中國文學系碩士在職專班，p.19。

²³ 林晏霆，2006，「原聲——圖騰、形構、裝飾」，高雄師範大學美術學系，p.19。

²⁴ 林美娟，2007，「台南地區媽祖造像研究」，南華大學美學與藝術管理研究所，p.26。



之圖像藝術研究」等便是透過圖像進行歸納分析，探尋人類利用視覺符號造像的表現象徵意涵。本研究希望也能運用諸如上述文獻的分析方法，去探討不同時代背景人類如何詮釋神話傳說對象的視覺表現手法與意義。

- 2.期刊論文：人類賦予神話傳說各種豐富想像，並運用各種方式刻畫理解後的對象形貌，這也會跟造形元素的應用議題有關。如「探討造形元素解釋過程於產品設計概念發展之可行」、「由設計概念造形設計」、「應用文化創意於產品造形之研究」等論述即從色彩、型態、造形、風格進行探討，運用圖表整理歸納各種造型的表現方式。

因此本研究未來將達成如「應用文化創意於產品造形之研究」所述，運用各種視覺元素以呈現外顯造形表徵。而如欲完成此目的，勢必需要廣泛蒐集相關形制表現的說法，而「隋唐至明清之觀音佛像造形研究」、「常見觀音造形」、「文昌帝君與魁星的造形藝術」、「台灣寺廟十八羅漢造形」、「民間工藝中的神佛造形」等論述即已分類統計歸納出形制表現特色再運用設計的方法，實現如「傳統與創新在設計上的關係」所述：「透過對產品使用環境和如何使產品發揮作用之處，以助使用者充分了解產品的特性與功用²⁵」的最終理想。就如簡俊成所曾提及：「造形的建構詮釋深入創作實踐的過程，使其更接近於原初之真實²⁶」，這也是從形制表現觀察的主要目的之一。

- 3.書籍：本研究欲探索的核心目的，即在於人類思維在理解神話傳說內容後，如何由製造外顯形象來複製表現其思維的過程，因此有時必須得從設計哲學的思考方面作為探索原點。而相關設計造型文法類的書籍著作（如佛像、佛菩薩的圖像解說）對於解讀人類設計技法會有相當完整陳述，可作為參考解析的根據來源。

依形制表現領域參考文獻整理可以得知：人類按照自身需要的不同，藉由心理上對造形的反應，以點、線、面、體與空間等元素發展產生最終的形制表現。其中包含色彩、型態、造形、風格等相關資訊的交互作用，更加顯示蒐集整理此類資料的必要性，因此不管神話傳說是如何相傳、人類與所述對象物的關係如何改變，找尋具備條件規範將是未來研究的主要目標。

藉由以上三項領域—「神話傳說」、「材料發現與使用」、「形制表現」

²⁵ 林銘煌，2001.11，「傳統與創新在設計上的關係」，工業設計第29期，p147。

²⁶ 簡俊成，2001.11，「泥塑造形的建構詮釋」，造形藝術學刊，p467。



之相關文獻論述蒐集解析後，綜結心得如下：

三者彼此牽動著人類心理方面的影響，就理解神話傳說對象物的研究議題來說缺一不可。以神話傳說類論述而論，學術界紛紛提出神話傳說長久以來在民眾的心中一直處於最崇高的地位，不僅支持著人們對自然的解釋，也支持著各種祭祀儀式的象徵意味，主要是源自於原始神話模式，順應不同時代的社會生活背景，揉入新奇的神異情節表現人類期待的結果。儘管花樣繁多卻無形中塑造非同凡俗的神聖性。未來將可進一步從神話傳說源頭探索，比對人類最後呈現結果增加發展延續的啟迪作用。

設計人工物在經歷材料獲取、設計、使用、製造過程會因為不同材質而影響器物造形的整體感受，如鐵、竹、瓷等所造成之軟硬、輕重、粗糙、細緻的感受，其對本身的質感優劣、感受好壞程度都會有所影響，更是視覺表現上的重要依據。而在製作時必須運用適當技術方可成形，但使用不同的材料對於相對應的成形技術也會有所差異。筆者希望從人類發現與使用材料的發展歷史軌跡中進行探索，瞭解不同時空背景環境在神像材料、工具運用製作上的發展實景，希望達到重覆使用或組合相異材料創新使用的可能性。

而材料本身所產生不同的質性、肌理必定會影響形制表現的視覺觸覺感受與美感。經過文獻蒐集與解析後發現，唯有藉由掌握歷史知識與方法的基礎進行分析與判斷，才能以瞭解過去的思想作為導向，梳理人類思想發展始末，解析各時代的重要特徵，未來在設計應用發展也才有參考依據。

1-6 名詞釋義

本研究使用之專用名詞，其原始意義因不同研究範圍而有不同註解，為釐清解釋上之爭議於此處進行說明。

- 1.神像：根據教育部重編國語辭典解釋，為神的畫像、塑像。但於本研究中則擴大範圍，泛指所有宗教藝術表現，與信仰文化上的具體表徵物（如既往的神像造像等），同時亦包含現代用於提高生活美感擺飾之功能性器物（如神仙畫像等）。
- 2.信仰：本研究中此名詞的使用，泛指任何主張、主義、宗教的極度信服敬慕。但並不以任何宗教教義、禮儀進行研究上的探討，而只針對影響個人心理與行為方面的有關內容進行分析。
- 3.崇拜：依教育部國語辭典解釋為崇敬之意，並無明顯的範圍界定。而本研



究中則是指個人對超自然力量與人物對象產生贊揚、虔敬的行為舉動意涵。

- 4.歷時性：在本研究中此名詞的使用意義，是指各年代或時期背景的階段性變化階段。也有通時性之義，與共時性一詞為對照語。



二、信仰崇拜對象物形式與材料選擇之發展演變

中國人對變化無常的自然環境進行觀察，認為大自然與人都擁有靈魂，而在中國人的心目中產生出「萬物皆有靈」的思想，這些充滿著諸多不同神靈的想法，也成為靈魂觀念產生的重要來源。

直到各種外來宗教傳入，並在產生出實際的神像祭祀行為之後，這些既有的虛擬行為，開始能藉由具象形體的出現，延伸其想像空間。





在中國傳統文化裡，「神」是人們的心目中善良與正義的化身，救眾生、駕祥雲、騎瑞獸雲遊四海。進一步可說是代表著宗教與神話所意想主宰的超自然存在，因此具有相對應的人格意識存在。而「鬼」是人在死後，成為張牙舞爪精怪，所產生邪惡與醜陋象徵的代名詞，兩者呈現對立狀態。是一種「象徵物體」，亦即單憑直覺判斷事物的哲學。如此觀念可說是中國信仰哲學上的主要課題之一。

中國人對於未知世界其實充滿好奇與想像，並透過存在於心靈虛幻無實的空想神話，衍生出心理上對器物的依賴感。將原本不具任何意義的器物幻化出另一種意涵，並且以受限資源，而產生出不同需求上的眾多神靈刻畫形式。

最初常以模仿牛馬、熊、虎、各種植物，與自然存在如日、月、山、石等形態造形為主，之後又逐漸發展出獸、禽、蟲類的形體，更甚則有人首獸身、人頭蛇軀的結合形式產生。

直到各種外來宗教傳入，並在產生出實際的神像崇祀行為之後，這些既有的虛擬行為，才開始可以藉由具象形體的出現延伸其想像空間。隨著前述觀念逐漸融入生活中，神像也開始熟絡運用於各種祭拜場合。其不僅具有人類的外形形體，同時也具有人性的智慧、意志與性格，然後便成為人類與神鬼間的溝通媒介。此現象乃是始自於傳說中國人誕生是由盤古開天而來的神話²⁷之中。

中國人對變化無常的自然環境進行觀察，認為大自然與人都擁有靈魂，因而各種自然現象，在中國人心中都會產生「萬物皆有靈」的思想，這些充滿著許多不同神靈的想法，更成為靈魂觀念產生的重要來源，於是逐漸形成中國人將神像視為神鬼替代物，並當成是參拜主要對象的具體行為產生。

大體來說，神像的製作對象，往往是歷史人物，或是生活中具特殊事蹟的人物，是經由世人想像所得來，可供後人瞻仰與緬懷。因此人們會制定出各種儀式以完成祭拜神像的行為。不過在經過長年累月時間後，神像也逐漸不再單純是作為宗教用途的使用之物，而開始成為可以美化生活環境的空間擺飾物之一。

且在其運用的過程中，經常會受到信仰風氣、居住空間改變，以及心理信仰需求與審美意識上的不同影響而產生變化。故如能從不同時代背景所產生出對神像的轉換需求始末進行判讀，便可藉此探求其實質的設計物意義。

²⁷ 教育部國語字典 [http://140.111.34.46/cgi-bin/dict/GetContent.cgi?](http://140.111.34.46/cgi-bin/dict/GetContent.cgi?Database=dict&DocNum=12218&GraphicWord=yes&QueryString)
[Database=dict&DocNum=12218&GraphicWord=yes&QueryString](http://140.111.34.46/cgi-bin/dict/GetContent.cgi?Database=dict&DocNum=12218&GraphicWord=yes&QueryString)



2-1 秦朝時期—神像概念產生與青銅神像(西元前 221-206)

2-1-1 信仰崇拜對象物需求的產生背景

考諸中國人的生活歷程中，難免會經常遇到無法預知的困難。有些能夠自行解決，有些則超出能力範圍以外。如所處環境發生巨大災禍時，便會造成心理憂慮與忐忑不安。於是此時存在於心目中的神靈觀念便起作用，並在無計可施下，希望獲得神靈幫助，並祈求渡過難關，這些可說是中國人的既有本能。最後神明也成為民間信仰中的重要角色，並在受到廣泛傳播後，使神像與信仰共生形成休戚與共的關係。然而，這些到處可見的神明形象究竟如何誕生？其形成的條件與因素？製作神像的動機起源又是什麼？

上述問題的解答，或許可以從產生「天」思想的先秦時期歷史訊息中找到些許來源。中國先秦時期，「天」的思想，代表的不僅是個人與自然的溝通過程，也是「天人合一」觀念的開端。許多有關影響世間吉凶禍福的俗諺，舉如「為善必得天賞，作惡必遭天譴」、「謀事在人，成事在天」、「聽天由命」等，形容的都是對天認知的展現。其由來於「禮記」曾撰：「是故因天事天，因地事地，因名山升中於天，因吉土以饗帝於郊。…饗帝於郊，而風雨節，寒暑時，是故聖人南面而立，而天下大治²⁸」，明確指出此概念的產生是來自於對生活周遭現象變化上的理解，加上此時原本就存在的信仰概念所致。此時的人們相信時政若是清明則靈獸會降生，風調雨順；反之便天降災禍，國運衰敗。因此希望透過祭拜來消解，才產生對信仰的需求。

上述內容由於牽涉到中國人對魂與魄兩種不同對象的認知觀念，因此便試圖從古書中找尋有關描寫以求進一步理解，其中「左傳」有許多生動且清晰的描寫，如：「人生始化為曰魄，既生魄，陽曰魂。用物精多則魂魄強，是以有精爽至於神明²⁹」。其敘述說明中國人靈魂觀念的產生，是先有魄（肉體）再有魂（靈魂），兩者在陽世間運行的好壞與養生有關。與此對應的尚有「禮記」所述：「魂氣歸於天，形魄歸於地，故祭，求諸陽陰之義³⁰」。指出魂魄、天地、神鬼語氣形必須經由祭祀才能調和，可見魂魄觀念在民間確實是普遍且堅定的存在。「魂」屬陽，是來自於天所以最終應歸於天；「魄」是指有形的人體屬陰，來自於地故死後必須入土。

如此觀念的產生遂延伸出萬物皆有靈的思想，因此中國人認為人之所以會生病與發生意外其實是大自然中的精怪作祟所引起，而安撫這些神靈必須透過祭祀後才能改善，故「禮記」撰：「祭有祈焉，有報焉，有由辟焉

²⁸ 出自《禮記》—禮器篇。

²⁹ 出自《左傳》—昭公七年。

³⁰ 出自《禮記》—禮器篇。



³¹」，便顯示出祭祀目的所在，即是祈福、酬謝與除禍。因而中國人自古為祈求戰事順利，也透過祭祀讓神靈精怪享用祭品，以換取它們的庇護。這種人與非自然存在事物關係的發展，其實也是一種人際關係的表現。

當信仰崇拜觀念產生後，中國人希望有一些可以實質寄託的對象物，而自然衍生出對實際崇拜對象物的需求，因此開始製作諸如各式神像一類的外顯象徵。中國人對於生命由來的想像與思考，有的是接納過去的解釋，有的則創造出更豐富的神話故事，如「**山海經**」內容便試圖藉由宇宙觀的認知，以及領悟生命法則產生理性觀念，即撰有：「有神十人，名曰女媧之腸，化為神，處栗廣之野，橫道而處³²」，可發現女媧對於此時的中國人來說，已具有原始開闢神的形象出現。

如此概念的生成或許便可說是一種原始直覺思維。又述：「有神焉，人首蛇身，長如轅，左右有首³³」與「不死人在交脛東，其為人黑色，壽不死³⁴」，從「神」、「人首蛇身」、「不死人」等文字，都再再說明最早的神靈形態便是出自上述的基本認知，也可確知後來神像確實是一種想像而來之物的說法。

儘管神話傳說是經過世代口耳相傳以及加工後所產生的不同象徵內容，但也是因為中國人試圖從必然死亡的法則中跳脫，才幻想出有長生不死仙境存在的結果。而關於女媧人獸合一樣貌的記述，正好符合神話傳說的發展軌跡，將精怪形象與人類、神靈的意識形態結合下的產物，是一種尚未脫離原始信仰觀念意識的表現。

這是否意味著中國人對死亡懼怕的投射？從先秦時期所流傳的神話故事，可以發現不僅只有自然死亡以及戰爭毀滅生命的內容，其實也有生命延續的不死神話，甚至否定與抗拒死亡的思想存在。最後人們只希望能藉由信仰化解恐懼，以祈求心理得到安全感，也因此形成古老文化與信仰、儀式與禁忌相互依存，並進而出現敬畏感激之念，且為之臣服、敬重與犧牲的「靈」思想的出現，最後甚至開始製作神像，進行祭拜儀式，以求這類心理可以得到更進一步的依託。中國人此時的思想觀念，其實還是介於理性思維與非理性觀念互相交纏的時期。且在經由長時間累積後，逐漸生藉由奉祀神像以及舉行儀式，以達到自我安慰的目的。

縱使今日人類文明與生活已普遍提升，但「祈求神靈保佑」、「祭拜神像」的行為依然存在，時間一久產生心理上的依賴性，尤其是在面臨困境無法依靠自己或外人協助時，便會希望透過未知力量尋求解決之道，這已是不可抹滅的事實。

³¹ 出自《禮記》—郊特牲篇。

³² 出自《山海經》—大荒西經。

³³ 出自《山海經》—海內經。

³⁴ 出自《山海經》—海外南經。



2-1-2 信仰崇拜對象設計物的形式與材料技術上的特徵

正如前文所述，祭祀過程需要有崇拜對象物才能完成祭祀儀式，當此時期魂魄觀念深植於中國人心目中的同時，藉由祭祀活動以安撫精怪作祟便成為一種信仰的表現形式。那此時又是透過何種媒介去設計產出對崇拜對象物的體現？

先秦時期為紀念與穩固天下的目的，開始利用青銅材料鑄造器物。但這並不是秦代的創舉，中國人早在商周時期即有青銅鑄造技術出現。按照「考工記」所述：「金有六齊：六分其金而錫居一，謂之鐘鼎之齊」³⁵，指出鑄造青銅時需要注意金屬比例。中國古時皆稱青銅為「金」，因此可知「史記」所撰：「金人十二」即是使用青銅原料。而「關中記」也提：「所鑄金人座高三丈，胸前有李斯撰文蒙恬親自筆書銘文。金人座下皆空」³⁶，以及荀子也曾記述青銅鑄造過程：「刑範正，金錫美，工冶巧，火齊得」³⁷，顯示製作青銅器的技術從設計到熔鑄皆相當高超。

青銅除用來鑄造神像外，日後更將這項技術運用在其他物件製作上，如帝王為宣揚功業、顯示威權，使用青銅製作出各式器皿、鐘鼎，出現如成語所述「鐘鳴鼎食」，便是在宴請賓客時擊鐘奏樂、用鼎裝盛食物以展現出宏偉場面的結果。中國人從原始時期學會冶煉紅銅，在鑄制及鍛制技術發展下產生冶鑄青銅技術，製作器物更是從工具到農具、兵器到禮器、生活用具到裝飾品皆有，也反映出原料對時代社會發展的主導作用。

秦代有一位大力士名叫阮翁仲，「辭海」曾述：「翁仲姓阮，秦時人，身高丈餘，氣質勇猛，異於常人。秦始皇統一天下後，初始皇賞識，派為大將，鎮守邊界臨洮，聲震匈奴，使邊境安全無患」³⁸。文中指出對於秦始皇來說，阮翁仲是一位重要將領，長得相當高且臂力過人、武藝超群，經常屢建戰功，又撰：「阮翁仲死後，鑄其銅像，置咸陽宮司馬門外。此後各代稱門前之銅制人像，均為翁仲」³⁹。因此當他死後，秦始皇希望在精神上能獲得他的保護，於是下令製作神像並且擺放在咸陽宮外，讓匈奴不敢侵略。至此以後，這類置於宮門外的神像統稱為「翁仲」。證明



圖 3 先秦時期咸陽城外
翁仲銅像

資料來源：時代圖片網
十二銅人，

[http://www.phototime.cn/
photo/C93782774.html](http://www.phototime.cn/photo/C93782774.html)

³⁵ 出自《周禮》—冬官考工記篇。

³⁶ 百度百科網站—十二金人，<http://baike.baidu.com/view/169715.htm>。

³⁷ 出自《荀子》—疆國篇。

³⁸ 中國河南文化網—嵩山文化，<http://www.hawh.cn:82/gate/big5/www.hawh.cn/html/20061128/258617.html>。

³⁹ 同上。



秦代即出現具有紀念性質的神像出現（圖3）。

神像由於具有傳達信仰崇拜觀念的功能，講究的是內在意義表現。青銅翁仲的形式與設計式樣特徵包含聳肩、身穿寬袍、雙手擺出持有武器狀交於胸前、頭戴前低後高的扁方冠、臉部五官僅雕眼口。整體雖然樸素無華，但煥發流暢雕功與一體成型的神韻是其最大特色。臉龐與服飾以三角形構成，具有制服、鎮壓的威嚇感。

後來的「史記」也述：「收天下兵，聚之咸陽，銷以為鐘鐻，金人十二，重各千石，置廷宮中⁴⁰」，指出秦始皇受到李斯建議要讓國家長治久安，必須收繳民間的兵器並且銷毀，才能天下穩固。而將兵器銷毀熔鑄鐘鐻與神像（圖4），這些神像當時即有童謠傳唱：「渠去一，顯于金，百邪辟，百瑞生⁴¹」，看得出來是假託徵兆、借助天意方式，讓收繳兵器之事合法化，實際上卻是為政治安定考慮所下的政策。

綜合來說先秦時期神像的出現，完全是出自於秦始皇的政令，更可說是秦始皇十分偏愛青銅材料之故。主要是因為銷毀兵器用以鑄造各式鐘鼎以及神像的行為所導致。甚至事前做好青銅製的棺材，擺放在派人開鑿酈山的地洞中，如「史記」述：「始皇初繼位，穿治酈山，及並天下，天下徙送詣七十萬人，穿三泉，下銅而致槨⁴²」。雖然鑄造神像屬於政治手段，但是至此卻開啟中國神像製造概念的產生。往後神像又出現被後世稱為「金人」、「銅人」、「金狄」、「長狄」、「遐狄」等名稱出現，且原料也多改為石頭（專指陵墓前的文武官員像）。這些「金人」雖然此時不是擺放在宗廟中作為信仰祭拜的對象，但是卻與信仰禮儀同等重要。使得後世隨之仿效，也證明造像與膜拜神像習慣確是從此時開始展開。

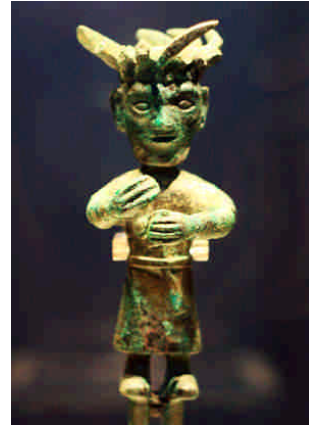


圖4 先秦時期青銅立人像

資料來源：攜程旅行網

金沙憶古，

[http://www.ctrip.com/
community/itinerarywri/
1043708.html](http://www.ctrip.com/community/itinerarywri/1043708.html)

2-1-3 小結

先秦時期「天人合一」的思想，讓中國人產生以祭拜換取庇護的想法出現，並使民間百姓認為魂魄、天地、與氣形必須經由祭祀才能調和，而產生出製作神像祭拜對象物的需求。秦始皇派人製作神像，開啟百姓造像以及膜拜神像的習慣出現。這對中國人來說，也是個開啟造像概念的重要轉折點。雖然秦始皇製作神像的目的並非單用於祭祀上，但不可否認的是

⁴⁰ 出自《史記》—秦始皇本紀。

⁴¹ 中國網—認識中國：秦始皇為何要鑄造十二銅人篇 http://big5.china.com.cn/about.china/zhuanti/2007-09/19/content_8912467.htm

⁴² 出自《史記》—秦始皇本紀。



這種造像概念的發源與使用，卻是奠定日後祭祀信仰所使用的主要器物，以及與鬼神互通訊息的溝通傳達媒介之基礎生成來源。

2-2 漢、三國時期—彩繪、銅製神像(西元前 206-西元 280)

2-2-1 信仰崇拜對象物需求的產生背景

中國人在形成「天地萬物」以及「生前死後」的概念後，產生神靈思想與魂魄、天地、氣形的說法，建立漢代時期信仰崇拜觀念的基礎。之後更隨著外來宗教的傳入，開始產生出相信上天是具有意志、智慧、賞善懲惡能力的代表。神便因此成為無上權威的象徵，最後讓人們開始認為死後靈魂會升天。只是，漢代百姓所認為的「天」究竟是指什麼？結合既有對永生的追求以及仙境中無奇不有的情景後，表達出來的信仰狀態又出現什麼變化？

此時國外僧人開始從中亞西域進入中國，也將釋迦牟尼於印度所創立的佛教傳入。當宗教傳入時，一國之君經常會被影響，「高僧傳」便述：「漢明帝夢一金人於殿廷，以占所夢，傳毅以佛對⁴³」，內容指出漢明帝夢見金色天神，完全沒見過這位神靈的他，驚醒後便向群臣詢問夢境代表意義為何？太史傳毅回答是西方國家所盛行之神佛顯現。於是如書中所撰：「帝遣郎中蔡愔、博士弟子秦景等往天竺⁴⁴」。漢明帝便因此立刻派遣蔡愔、秦景前往天竺，也就是中國古代對印度的稱謂，找尋傳毅所說的神佛，這便是實證。

之後，漢明帝為推廣宗教信仰於民間，便在蔡愔、秦景回國後派人依樣製作神像，從「法苑珠林」所載：「明帝造一神人，其人身長一丈六尺，全身呈黃色，使人見後，肅然起敬⁴⁵」，可知此尊神像的形制長相，並藉此開啟要百姓崇敬神像的想法。宗教不但造就出實體存在的「天神」與「地祇」，同時也開啟往後中國製作神像的大門。

「三國志」便撰：「乃起大浮屠祠，令界內及旁郡人有好佛者聽受道⁴⁶」，便指出在這之後，興建廟宇聚集百姓傳教已形成狂熱。其他證據則有「高僧傳」中提及：「博曉經藏，尤精阿毗曇學。諷持禪經，備盡其妙。既而遊方弘化，遍歷諸國。以漢武帝之初，始到中夏，...出《安般守意》、《陰持入經》、大小十二門及六十品。...初，外國三藏眾護撰述《經要》為二十七章。高乃剖析護所集七章，譯為漢文⁴⁷」。從文字內容中充滿各種經典並且

⁴³ 維基百科—中國佛教史，

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E5%9C%8B%E4%BD%9B%E6%95%99%E5%8F%B2>。

⁴⁴ 同上。

⁴⁵ 出自《法苑珠林》卷十三。

⁴⁶ 出自《三國志》吳志—劉繇傳。

⁴⁷ 出自《高僧傳》卷十四。



翻譯成中文，就可想見宗教傳入中國的發展實景。

當時中國人心理層面的反應，可以從「三國志」所撰內容一窺得知：「前將軍李輔各統萬人，愷圍漢城，輔圍樂城。會徑過，西出陽安口，遣人祭諸葛亮之墓⁴⁸」。形容李輔將軍帶領萬兵征討陽安前，派人先行祭拜諸葛亮以求戰爭勝利。只是，似乎看起來李輔比秦始皇更多出一份對先人的景仰，或許也有一分祈求先人給予好運之意存在。這也是一種信仰思想的產生，而且跟之前所談對大自然精怪神祇的信仰不同，屬於一種對祖先、前輩崇敬意義的轉化。

此時中國人處在生產力落後、戰爭、動亂不堪的環境，而這通常也是宗教發展最好的溫床。原本中國人在秦代時期，還只是懵懵懂懂建構信仰崇拜觀念的邏輯，經過此時期人心動盪不安的社會生活模式，加上從國外引入的宗教信仰觀念不斷的湧入後，便逐漸開始對當時的百姓逐漸出現引領作用。

大致而言，中國人此時依舊保留秦代時期的既有思想，即「天氣為魂，地氣為魄」，是與「氣」結合的概念。而在生活環境中則出現天的歸律意志與以「宇宙觀」為中心的思想產生，因此宗教也是以此觀點開始廣泛傳佈。

2-2-2 信仰崇拜對象設計物的形式與材料技術上的特徵

在宗教未傳入中國前，神像極有可能是延用過去所留下之物，不過經文獻蒐集發現結果卻不盡然。學者應邵「風俗通義」便撰：「上古之時，有神荼、鬱壘昆弟二人，性能執鬼，度朔山上立桃樹下，簡閱百鬼，無道理，佞為人禍害，荼與鬱壘縛以葦索，執以食虎⁴⁹」。說明上古以來便傳說神荼與鬱壘具有禦鬼能力，習慣在桃樹下審訊鬼魂，若曾在民間造成人類危害，即用繩子綑綁吊於樹上或讓老虎啃食。

神荼與鬱壘是眾所周知的門神，而「風俗通義」又是記載漢代社會生活與風俗禮儀的書籍，因此證實在漢代中國其實便已有繪製門神（圖5）的做法出現，而這也是一種崇拜對象物的設計產出。此外如王充「論衡」所述：「斬桃為人，立之戶側；畫虎之形，著之門闌。夫桃人非荼，鬱壘也，畫虎非食之鬼也，刻畫效象，冀以禦凶⁵⁰」。指出將桃木斬成人形，代表著神荼與鬱壘掛在門上，以及門上畫虎來辟邪便是具體事證。

至於為何使用桃木而不是其他原料？許慎注「淮南子」中則提到：「鬼畏桃也⁵¹」便可獲知。而刻繪神靈與取其物象其義的作法，都是此時精神信仰的實質轉現之呈現方式。

姑且不論應邵所撰的傳說內容是否屬實，但從中國歷代廟宇門戶皆繪

⁴⁸ 出自《三國志》卷二十八。

⁴⁹ 出自《風俗通義》—祀典篇。

⁵⁰ 出自《論衡》第四十七—亂龍篇。

⁵¹ 出自《淮南子》—詮言篇。



有神荼與鬱壘像看來，便可見其影響程度，而這些繪像的作用其實是滿足保護居家安全的心理再現。

此時期中國人仍是延續描繪神靈形象的方式，並且是繪於門上。從漢墓出土的神靈壁畫觀察（圖 6），發現其藉由圖形符號呈現，整體形象與人類相同。這點與過去人類刻繪神靈形象最大的不同點，在於頭上戴有官帽、身著官服、手上握有法器、臉部及姿勢獨具威嚴。



圖 5 漢代門神神荼與鬱壘

資料來源：中國書生文化
網站，

http://www.chinaculture.org/img/2006-01/25/xinsrc_380103250903445145782.jpg



圖 6 漢墓壁畫門神

資料來源：中國百科網站，

<http://www.chinabaik.com/article/sort0525/sort0541/20070730156563.html>

此時期中國人雖仍是維持描繪想像之物，但卻也逐漸具象化。依照漢代畫像石留下的圖案推論，並從神荼、鬱壘的造型可以發現到其相貌圖像怪異，表情兇狠，似乎仍接近於神話式風格，但手中已有執斧鉞法器等同於人類所用器物存在。

漢代於門上繪畫或粘貼圖像，起初只是寄望神靈看門護院驅逐邪魅，藉此得到安慰。但是後來卻出現以將軍武士當作門神，其表現似乎較想像中的神靈更為可信。於是神話傳說中的神荼、鬱壘，後來便逐漸發展出以民族英雄來護衛國門、家門的表現形式出現。

在中國建築中，繪製門神的目的不僅有象徵迎福、納喜、升官、招財、去邪、延壽、多子的意義，更有裝飾美化、保護門戶的目的存在。觀察人類生活，「門」是每天必經之處，可想而知自然特別重視。其次，加上神荼、鬱壘神話傳說的加持，提高中國人希望藉由繪製二人的肖像，以滿足隔絕鬼怪侵擾的想法。



此時大致是刻繪神靈，與取其物象意義方式繪製門神的較早時期。有關漢代神祇門畫今日已不多見，只能從後世出土文物以及漢墓壁畫上略知大概，其作法大致上有打稿、上彩、細部畫、開目等程序。

至於宗教傳入後，為達成能快速且廣泛傳播的目的，利用想像製作神佛外型的翻製，並進而以此傳佈開去，便成為一種傳遞宗教信仰的好方法。且此時已經出現造立體神像的技術出現，不同於之前所提中國人使用顏料平面繪製神靈的方法。此時神像使用原料「漢書」載：「祠神人于門宮。猶金之在鎔，惟冶者之所鑄神人⁵²」以及「三國志」撰：「大起浮屠祠，以銅為人，黃金塗身，衣以錦彩。垂銅槃九重，下為重樓、閣道⁵³」，可知當時利用銅作為原料，將銅料熔鑄成像（圖7）的製作方法。後來還拉成細線編織成像，如「釋道安傳」所述：「高七尺。又金坐像、結珠彌勒像、金縷像、織成像」。這也可從「門宮」、「浮屠祠」等文字知道為保護神像不受破壞，故而興建寺廟供奉之舉。



圖7 銅鑄神像

資料來源：視覺素養學習
網站，

<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/chap18/chap18-02.htm>

而冶銅的部份，「淮南萬畢術」更是清楚提及：「白青得鐵即化為銅⁵⁴」，「白青」是指「水膽礬」，是冶銅過程中必須加入的一種礦物⁵⁵。因此我們可以發現，其實製造銅器的技術上，其實與秦代時期相去不遠，但是據「天工開物」陳述：「凡銅供世用，出山與出爐只有赤銅。以爐甘石或倭鉛參和，轉色為黃銅；以砒霜等藥煉制為白銅；礬、硝等藥物煉制為青銅；廣錫參和為響銅；倭鉛和寫為鑄銅。初質為一味紅銅而已⁵⁶」內容便可瞭解，原料在產製過程會隨著混合金屬不同，而產出各種顏色，更可為所造神像增添色彩，更增其形象表現上的意義突顯。

綜合來說，人類社會的歷史除是征服自然、改造自然外，也是對於自然不斷瞭解、認識的一部歷史。就如同「漢書」所撰：「用銅者所以同天下也。銅為物不為燥濕寒暑變節，不為風雨露改形，是以用銅⁵⁷」，即說明「銅」的最大特性在於不會受風雨侵襲變形。不但可延續以銅鑄造神像與鐘鐻（圖8）的製作技術生命，從平面刻繪到銅料的發展與使用，也都讓中國人的文

⁵² 出自《漢書》卷五十六。

⁵³ 出自《三國志》吳志—劉繇傳。

⁵⁴ 出自《淮南萬畢術》卷下。

⁵⁵ 台灣大百科全書—水膽礬，

<http://taipedia.cca.gov.tw/index.php?title=%E6%B0%B4%E8%86%BD%E7%A4%AC%EF%BC%88%E6%96%87%E5%BB%BA%E6%9C%83%EF%BC%89&variant=zh-cn>。

⁵⁶ 出自《天工開物》銅篇。

⁵⁷ 出自《漢書》卷二十一上。



明上升到一個新的階段。隨著宗教傳入，出現神像造像的方法後，運用前朝熔鑄技術，讓神靈能具象呈現。使神像可如同真實人類一般擬人化表現，是將人予以神格化後的實體表徵。可說人類從彩陶到青銅器裝飾，及至銅製神像的出現，都證明神像製作已轉而成為一門獨立發展領域。

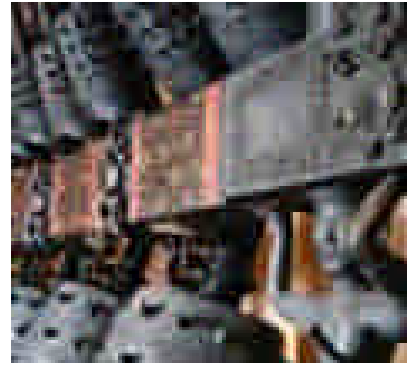


圖 8 銅鑄鐘鐻

資料來源：設計中國網站，
<http://www.design.cn/yszh/2007-06-13/7467.html>

2-2-3 小結

銅料在中國禮制中，即內含禮儀性質，這點完全是拜其所製作的樂鐘與容器之賜。不過這些經由「宇宙論」思想的逐漸成形，使得中國人的思想觀念中開始出現魂歸於天、魄歸於地的講法，才是中國人神靈觀念轉變的開始。也就是說認知厲鬼是不祥之物，會帶來疾病或災難，因而需要具有驅鬼能力的神祇出現，以求鎮壓與安心。經由這些形、氣、神的觀念結合，透過祭祀以安撫鬼魂，便逐漸成為中國人自古以來的普遍作法與變成習慣。

至於神話傳說的陳述對象，都是關於能解救脫離困境的神靈故事描寫。無論是過去還是今日，這點仍是沒有太大改變。值得注意的是此時開始轉化成以神像為主體的崇敬意識，產生出類同於中國人外貌的神像。扮演著人與上天、神祇溝通的媒介，成為中國人至此以後表現神靈的主要形式。

在中國民間美術的繪畫類別中，門神畫其實歷史相當悠久，數千年來一直發展未曾間斷。同時，在出現崇拜觀念之前，人們只有神靈觀念，而沒有神靈的物像。要直到漢代以後，才有近似於人物形象的門神出現。並將其神像繪於門上，用以驅邪辟鬼、保平安。之後，宗教信仰發展的習俗中才逐漸因襲這種信仰，開始利用桃木雕刻門神納入祀奉，這都已是後話。

人們由於見不著神祇，因此希望能有個具體象徵以供頂禮膜拜。又因為心中對神明的信仰崇敬，對神像的製作總願竭盡心力、極盡精雕細琢之能事。可說神像就是從手繪圖騰演化到仿真人實體雕刻的轉變結果，在經過世人的想像、模仿設計後，出現便於瞻仰、緬懷，並能將崇拜觀念具體轉化成形之物。

2-3 魏晉南北朝、隋唐宋時期—黃金、石、泥材質神像的普及化 (西元 439-西元 1279)



2-3-1 信仰崇拜對象物需求的產生背景

中國人對「天」形成相關思想概念後，就對生活空間產生初步認知，認為天象變化會影響世間生活，也就是宇宙運行能造成社會安定或紛亂的結果產生。於是，在效法各種天地自然規律現象後，產生出「生前死後」與「天地萬物」的禮俗文化觀念。

而隨著本時期外來宗教開始陸續傳入後，更是依循此觀念進行教義傳佈工作。因此從漢代開始，崇拜對象物開始出現外顯的初步雛型，像是神像形體的產生，這是用來與神靈溝通之物。不過在進入魏晉南北朝時期後，這種透過崇拜對象物與神靈溝通的形態，又有更進一步的發展進程。

對於宗教在此時期的發展，國學大師錢穆於「國史大綱」中便撰有：「東晉南渡，佛學乃影響及於中國之上層學術界，其時則僧仁與名士互以清談玄言相傾倒」。從文中可知當時宗教言論已成為民間學者的探討對象，其影響力似乎不亞於前朝。探究其因是因為道教融合秦漢時期的方術與煉丹學說，同時倡行符勒水可以使人消災解厄與長生不老的說法出現，而吸引著民眾進入。

而佛教則提出因果報應、輪迴與天堂地獄之說，造成中國人開始相信今世的貧富貴賤，乃是前世修福作惡的對應結果。由此可知宗教不僅是立即被中國人所信仰接受，並且也因此開始改變原來的神靈信仰觀念，出現願意安於貧苦，放棄追求物質生活的思考模式，這也可說是由於宗教不斷灌輸「積功、累德」⁵⁸思想後形成的結果。

「太平經」曾撰：「天者小諫變色，大諫天動裂其身，諫而不從，因而消亡矣」⁵⁹。顯見中國人對於「天」的認知，是具有感知世間活動變化與分辨善惡能力的主宰，並藉由各種自然現象的變化產生對人進行規諫、譴責與嘉獎的寓意。也難怪中國人會隨時注意觀測天象變化，可以說這是一種推測上天顯示意旨的行為。並利用祭祀方式祈禱上天能降福避禍，以求安穩與趨吉避凶，並藉此產生對崇拜對象物的需求。

宗教所作所為還不止如此，另一方面則延續過去對占卜、巫術、神仙傳說、鬼神信仰、萬物皆有靈的論點持續下去，如「隋書」撰：「節宣雲雨，江河淮海，浸潤區域，並生養萬物，利益兆人，故建廟立祀，以時恭敬」⁶⁰，指出藉此去教化中國人必須興建廟宇，供奉祭拜崇拜對象物。此舉也可視為是保護崇拜對象物的作法，可見崇拜對象物對此時中國人的重要意義。

進一步更於司馬談「論六家要旨」中述及：「凡人所生者神也，所託者形也。神大用則竭，形大勞則敝，形神離則死」。內容針對「形神分離」觀念有所說明，也因此讓中國人開始對無論是有形或無形的對象物都開始產

⁵⁸ 截取《魏書》卷一一四〈釋老志〉：「其為教也，咸蠲去邪累，澡雪心神，積行樹功，累德增善乃至白日昇天，長生世上。」全文。

⁵⁹ 出自《太平經》卷四十三。

⁶⁰ 出自《隋書》卷二。



生崇敬觀念，這顯示出與過去此類行為發展上的最大不同之處。

至於表現崇敬方式，除上述立廟供奉外，也會在山嶽舉行祭祀活動。但為何選擇在山嶽呢？從唐太宗曾在「華山碑」撰：「天有四序，星辰辨其分；地有五方，山岳鎮其域；陰陽交暢，則品物形矣」內容中所說「五方」，即是形成中國東、西、南、北、中的地域概念，也因此五嶽就相對應存在。

於此，在結合「天」思維後，產生因高山離天最近，舉行祭祀便能與天神相通，進而形成對此類信仰崇拜對象物的需求，也始有玉皇大帝之神格與神像的產生（圖9）。白居易更以「夢仙」詩稱：「仰謁玉皇帝，稽首前致誠」。在詩人筆下形容玉皇是天庭皇帝，也是神仙世界的最高地位神祇，統御諸天萬靈。從唐朝開始，得道成仙者都必須向他朝拜，猶如世上皇帝，公卿們亦列班隨侍左右，也有些模擬人世間官權階級地位的象徵意義存在之義。



圖9 唐朝玉皇大帝神像

資料來源：故鄉的家—橋仔部落格，<http://www.0836.tw/rewrite.php/category-8-18.html>

進一步從「舊唐書」中所撰：「玄宗以靈山清潔，不欲多人上，欲初獻於山上壇行事，亞獻、終獻於山下壇行事。因召禮官學士賀知章等入講儀注⁶¹」，也獲知各種儀式的進行是經由指導，以及：「敕三獻於山上行事，其五方帝及諸神座於山下壇行事⁶²」等在進行祭祀儀式時，確實使用神像一事（圖10）之事證。



圖10 唐朝祭祀使用石刻神像

資料來源：藝文學習網站，
http://ccnia.tnua.edu.tw/~ykchen/Bu_net/art/art_index_03.html

此外，祭祀儀式更用「玉牒」作為能夠代表「通天」的實物，如「唐會要」即撰：「帝問：『前世何必秘玉牒？』知章說：『玉牒以通竟於天，前代或祈長年，希神仙，旨尚微密，故處莫知』。…前代帝王，所求各異，或禱年算，或思神仙⁶³」。指出玄宗問及為何祭祀時要使用玉牒，且如此神秘？至於賀知章回答這是一種向天上神靈祈求的方式，只是各個時期帝王所求不同而造成神秘感產

⁶¹ 出自《舊唐書》志第三禮儀三篇。

⁶² 同上。

⁶³ 出自《唐會要》卷八原闕篇。



生。故玄宗聽後決定：「朕今此行，皆為蒼生祈福，更無秘請。宜將玉牒出示百僚；使知朕意⁶⁴」。指出玉牒不應如此神秘，為百姓祈福應該也要讓百官知其用意所在。於是將祈禱文篆於表面，用長條形玉簡片，以黃金填色串連成今日所見玉牒實物（圖 11）。



圖 11 唐朝玉牒

資料來源：百度百科網站，

<http://baike.baidu.com/view/1628251.html>

信仰崇拜對象物的製作主題，只要是生活中所有的「人、事、物」都可幻化成神靈，如同「水經注」所撰：「有奇石，如二人像，攘袂相對，…俗名陰陽石。陰石常濕，陰

石常燥。每水旱而不調，…旱則鞭陰石，應時雨；多雨則鞭陽石，俄而天晴⁶⁵」。內容便是提及就算是形狀怪異石塊的信仰崇拜對象物，也可被視為是求雨對象的功能性。可知這是由於雨水對發展農業的中國人的重要性。

上述內容所指信仰崇拜對象物較具近代使用器物概念者，還是那些一直延用的神像，從「隋書」中所述：「敢有毀壞偷盜佛及天尊像、嶽鎮海瀆神形者，以不道論。沙門壞佛像，道士壞天尊者，以惡逆論⁶⁶」內容一文便可知。顯見如何有鑑於宗教文物長期遭受戰火破壞，所產生的保留延用動機。

所以如「佛祖統記」所撰：「周世宗毀佛，疽發於胸而死，太祖太宗見此景象，訪神僧麻衣，麻衣告以三武之禍，毀佛法非社稷之福，有待天下真主出興，則佛法可大興⁶⁷」。可見宋太祖的保留延用目的，在於希望能藉此重振宗教興盛景象。且如「正詞錄」所撰：「哲宗紹聖二年、徽宗政和元年均曾命宗教主管機關太常寺、禮部收錄各地神祠創建沿革及歷朝封號等資料，編輯成正祠錄、祀典⁶⁸」。顯然在國家掌握神明系統編制後，無論是神、仙、佛，或是祠廟、神靈，都已初步完成與中國人的信仰體系結合的邏輯方法。在司掌廟宇建造與宗教祭典單位出現，編造相關祀典後，不但能有效管理民間祠廟，也讓地方官在執法上能有所依據，無形間強化神祇歷史，給予宗教與神像的合法與普及化條件。

綜合來說，此時期崇拜對象物的需求是來自於政權與社會制度解體，由於此時期較動盪不安的社會生活形態讓人民無所適從，使得精神與物質文化皆急需重建，而這些因戰爭、飢荒與瘟疫對民眾生活所造成之痛苦情境可以想見。這開始讓人民想逃離現實、期盼生活好轉，遂就在仍無力改變現實的狀態下，開始投向民間廣泛的宗教信仰文化中，冀望能有心靈上

⁶⁴同上。

⁶⁵出自《水經注》江水篇。

⁶⁶同上。

⁶⁷出自《宋會要輯稿》第十九冊。

⁶⁸出自《隋書》卷二。



的寄託，並藉相關巫術儀式等得以趨吉避凶。而就在上述這些眾多因素的交會下，讓民間信仰得以發展，且影響深遠，自此之後逐漸成為中國民間信仰的基本中心骨幹。

2-3-2 信仰崇拜對象設計物的形式與材料技術上的特徵

魏晉時期由於宗教及其相關藝術表現形式的傳入，出現許多名家如顧愷之、戴逵等人士的作品，其中又以壁畫居多。顧愷之曾於「**魏晉勝流畫贊**」撰：「**凡畫，人最難，次山水，次狗馬，台榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也**⁶⁹」。指出遷想比聯想更廣泛且具目的性，畫家的想像力出於遷想則正是神思的基礎。故歷來論及中國繪畫學時，「**氣韻生動**」正是賴諸遷想而來。著名的「**竹林七賢與榮啟期**」畫像磚（圖 12）便是代表作品之一。

肖像畫是刻畫人物的重要項目，而顧愷之的「**傳神寫照論**」特別注重對象的精神意向與特定性格。如「**世說新語**」中所述：「**顧愷之畫人，或數年不點目睛。人問其故，顧曰：『四體妍蚩本無關於妙處，傳神寫照，正在阿堵中』**⁷⁰」，可知顧愷之是將中國哲學上的形、神運用到繪畫的創作上，主張做到傳神、表現出神氣，透過構圖、用筆、著色等繪畫技法展現對美感的追求。

圖 12 的人物姿態各異其趣，展現當時文人的瀟灑個性。後來大規模出現佛教寺塔與石窟壁畫（圖 13），也隨之利用其繪畫精神，表現神、佛、菩薩法相的莊嚴性，宣揚其智慧與慈悲。是為宗教需求從現實生活中取材，且利用模印或彩繪雕刻在磚上組合而成之物。而這些大量的神像繪畫，也是為信仰者提供膜拜所作之物。

從開始建造神像的角度來看，也可觀察在與天神溝通感情的信念架構下，神像製作方法又是如何發展。這時期的神像主要仍是由官方出資建造，如「**魏書**」中曾撰：「**是年秋，並勒有司於五級大寺，太祖以下五帝，鑄釋迦立像五尊…，各長丈六，皆用赤金二萬五**

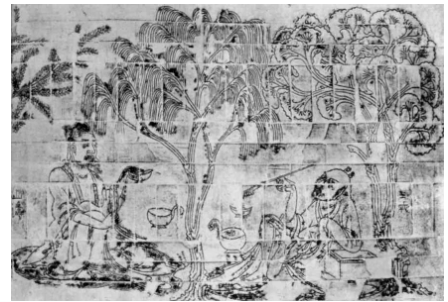


圖 12 魏朝竹林七賢與榮啟期畫像磚（局部）

資料來源：視覺素養學習網，
<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/chap18/chap18-03.htm>



圖 13 魏朝壁畫神像

資料來源：藝文學習網，http://ccnia.tnua.edu.tw/~ykchen/Bu_net/history/his_index_01.html

⁶⁹ 出自《歷代名畫記》卷五—顧愷之的「**魏晉勝流畫贊**」。

⁷⁰ 出自《世說新語》巧藝篇第二十一，頁 177。



千金⁷¹」。這同時也是因為受到毀佛事件影響，因此除下詔恢復外，更依照原有傳入神像形式重新製作，並且以黃金材料鑄造（圖 14）。而從此時期信仰崇拜對象物的形態，似乎也開始受到外來宗教傳入影響而有所轉變。

形式上而言與過去神像最大的不同點，是在於外型圓潤飽滿且身著袈裟服飾，且大部份是以坐姿呈現，面容也給人安祥感。至於使用黃金鑄造則是跟道教學說盛行有關，如葛洪「抱樸子內篇」所撰：「金丹之為物，燒之愈久，變化愈妙。黃金入火，百鍊不消，埋地，畢天不朽。服此二物，鍊人身體，故能令人不老不死」。文字內容所指長生不老、不死，正是中國人希望達成的願望，這有助於崇拜實踐，因此成為神像製造上的經常使用材料。



圖 14 魏朝黃金神像

資料來源：王景荃著《神像》

雖然黃金具有耐久、延展性佳等特性，但數量稀少，故極易成為財富與華貴的象徵。通常是貴族帝王才能擁有，但在此時用經常作為神像製作的使用材料，可見對神靈信仰的決心程度。

其次，延續萬物皆有靈的觀念影響，即使是毫無生命的石頭可能也能成為崇拜對象物，於是也開始有許多不同形式的崇拜對象物產生。其形式依照石頭原本的既有形象產生，如將類人之石謂為神，如巫山女神；將類獸之石謂為神獸，進行祭祀祈求平安，反映出對自然的依賴敬畏表現。以中國傳統藝術領域而言，這些題材後來亦多為宗教雕刻藝術表現上的題材使用。

在如此觀念的驅使下，再加上又存在高山離天最近，能和天神相通的想法，於是開始在高山峭壁刻製神像。「石窟造像銘」⁷²便撰有：「唐高宗咸亨三年，武后助錢兩萬貫造大佛，動用工匠數以千計，歷時三年又四月」，即指出最早是唐高宗武則天用大量人力、時間在石壁洞窟雕造石像，所使用的材料便是石材。只是在山壁鑿建神像的過程，相當艱辛且得之不易，故此時出現如此創舉，也可說是崇拜對象物的特有表現。

經過上述的內容分析後，也可預料在使用石料的過程中，對於泥土也應該有所接觸。確實，在當時官方的推廣普及下，也出現包含運用泥土塑造神像（圖 15）的方式。而「宋營造法式」更載有：「彩塑塑造法四步驟：立骨立架、貼肉上粗泥、穿衣上細泥、妝鑾彩

⁷¹ 出自《魏書》一百十四卷釋老志。

⁷² 「造像銘」即於建造佛龕旁所鑿刻的文字，記載作者姓名、建造年月及造像動機。



繪⁷³」。此外，藉文人金盈於「**醉翁談錄**」中所撰：「京師是日多博泥孩兒，端正細膩⁷⁴」，文中所指「泥孩兒」，即是指利用泥土所製成的人偶。其需要經過手工捏製才能成形，由於材料質軟不易成形之故，製作上則相當不易。

泥塑造像技術也是外來傳入形式，如「**神傳敦煌**」中所載：「中國石窟藝術源於印度，是宗教藝術的一種形式，...造像以泥塑彩繪為主，又稱彩塑，多屬佛教人物及其修行涅槃事跡的造像⁷⁵」。由此可知，擺放於高山洞穴中的神像，皆是利用泥塑製作。過程包括塑形與彩繪，即如：「塑泥一般有兩層，裏層用草泥粗塑，外層用紙漿泥或棉花泥精塑，塑造完畢，壓緊抹光塑像成形，再上白粉，最後彩繪⁷⁶」。表示泥塑無論是製作技術或外形呈現，其實仍舊保留一些石雕技法，而圓潤的塑像造型雖然統一完整，但通常不講究精準度。

故此，可知此時期信仰崇拜對象物無法脫離與宗教的關係，這點對想像崇拜對象的中國人來說，不但可以因此產生確切形象，同時也跟人類的外貌相同，使得親近感得以增加，加強民間普及的程度。

2-3-3小結

從魏晉南北朝開始乃至唐朝，有更多神像製作技術產生，神像也逐漸成為人民日常生活中信仰崇拜活動上不可或缺的物件。佛、道教的出現，使得神像的使用意義更為確定，且被視為人與神靈間傳達溝通的重要媒介器物。甚至在唐朝時期，可以因此創造出人類挑戰自然的舉動，像是於山壁上鑿出大洞，刻畫崇拜對象物形象的做法出現。

在民間信仰中引入宗教神祇概念，並逐漸架構出龐雜系統，此種普及民間的情景，除宣傳宗教外，也發揮出道德規範的功能性。這可以說是人們對神祇進一步想像的實體再顯，並且是以人的觀點來看待神祇。

此時期的信仰崇拜對象物，不論自然中的天象神、山水神，乃至日常生活處所中產生的居家神，各種神祇的表現形式均已普遍人格化。且諸如此亦不斷流傳演化，如唐朝的石窟造像、宋朝泥土塑像等。而這些神像設計更是在民間廣泛的宗教信仰文化中，以各式各樣或坐或站的姿態展現。



圖 15 宋朝泥塑神像
資料來源：隆昌藝術
網站，<http://trade.artron.net/index.jsp>

⁷³ 出自《宋營造法式》卷二。

⁷⁴ 出自《醉翁談錄》七夕篇。

⁷⁵ 大紀元時報 2007/2/14—神傳敦煌，<http://hk.epochtimes.com/7/2/14/40068.htm>。

⁷⁶ 同上。



而隨著道教盛行，促使著黃金成為製作神像的使用材料，同時發展出冶金技術。黃金材料除具有耐久、延展性佳的條件外，更在宗教學說的簇擁下，讓嚮往不老不死的中國人將其煉製後服用以助修煉。

至於面容刻畫表現上則有兩種對比狀態，即兇猛與慈悲形態。但整體而言，都是仿中國人的外貌形式。雖然色彩受限於使用材料而無法有豐富表現，不過仍能注意比例對比。而如衣服、冠帽的紋飾展現更是此時期神像外顯的特色所在。

2-4 元、明、清時期－各類信仰載體使用材料的多元化發展（西元 1279-西元 1911）

2-4-1 信仰崇拜對象物需求的產生背景

中國人除所擁有根深蒂固的「天」與「神靈」思想，並未因宗教傳入而消失之外，反而更增加對信仰崇拜對象物的需求。隨著此時中國與邊疆地區關係更為密切後，需求情況不減反增。且南北因相互往來機會增加，文化方面也更為融合，因此宗教勢力的趨勢則呈現出更為普遍的影響效應。

從中國與邊疆地區關係密切一事來看，必定有許多異民族的出現，如「清王朝的宗教政策」中所撰：「皇帝祭拜天地神靈，務盡其誠敬之心⁷⁷」，可知為統治相異民族之需，皇帝藉由政令批示，凡舉行敬天祭祖儀式，必須整潔身心且竭誠審慎。且從皇帝陪同祭拜克恭祀事來看，其對信仰的重視程度也由此可見，也因此出現許多相關政策。

作為領導全民的皇帝，如「明史」所載：「凡祭祀天地、社、稷、宗廟、山川等神，為天下祈福，宜下令百官齋戒。…致齋以五日七日為期，太久人心易怠止。臨祭，齋戒三日，致務精專，庶可格神明⁷⁸」。指出藉由舉行祭祀與齋戒活動，表現精誠心情祭拜神靈，如此作為也是促使著宗教力量不減反增。

若是如上述在宗教流行後，所呈現的特色，如「明史」所撰：「太祖從諸僧之請，立釋教官職，於道教亦然⁷⁹」便可知曉。首先隨著僧道官制的建立，助長宗教發展。甚至，因技術進步，所形成遠洋漁運業的發達需求，而開始出現類似的崇拜對象，如「元史」中所述：「惟南海神靈惠夫人，至元中以護海有奇應，加封天妃神號，以木雕像，積至十字，廟曰靈慈⁸⁰」。文中「海神靈惠夫人」即是指「媽祖」，從事航海漁業的中國人，往往尊稱媽祖為「海上女神」，所以在面對無常大海時，都會祈求媽祖保佑平安。

⁷⁷ 出自《清王朝的宗教政策》頁 127。

⁷⁸ 出自《明史》志第二十三—齋戒篇。

⁷⁹ 出自《明史》卷一三九—李仕魯傳。

⁸⁰ 出自《元史》卷七十六。



不僅如此，王沂也曾於「續文獻通考」中撰：「文宗天曆二年，…加封天妃為『護國庇民廣濟惠明著天妃』，賜廟額曰靈慈遣使致祭⁸¹」，指出這信仰也是與保護漕運有關。而產生如此結果其實並不令人意外，因為中國人在歷年來就對於各種天、地、火、祖先，與神靈充滿著信仰崇拜，這也是構成信仰崇拜對象物的主要內涵。

因此，如同前文所述，設立祭壇、擺吉物、獻絲製品，目的都是為祈求神靈保佑而來。這些崇拜禮儀讓中國人的心靈可以獲得平靜。

由於蒙古外族曾在此時治理中國，因此相關民俗遺風也隨之流傳下來。如「元史」即撰有：「祭器：簋十有二，簠以青巾，巾繪彩雲。豆十有四，一實毛血，一實脾膋。登三，釧三，有柶。簋二，簋二，有匕箸。俎七，以載牲體，皆有鼎。殿上下及各室，設簋、簋、簋、豆、尊、壺、彝、罍等器，並如常儀…設牲首俎一，居中；牛羊豕俎七，次之。香案一，沙池、爵站各一，居俎前。祝案一，設於神座之右」。內容詳細記載許多元朝時期所保留的各種祭祀器物與祭祀規範，如文中「俎」字即為古代祭祀時，用來盛祭品的禮器⁸²，可瞭解其講究程度。

從「欽定大清會典事例」中所述：「凡齋戒，由禮部行文吏兵二部，轉行文武衙門，將應入齋戒職名，於祭祀前十日，開送太常寺⁸³」的內容可以說明，所謂「齋戒」是為能達到禮儀、道德或苦修等宗教目的所產生的相關行為，即指茹素的意思⁸⁴。顯示出此時的禮儀內容其實已有清楚制定，可見信仰崇拜對象物也不會因為受到外族治理而產生紊亂情境。

既然為能達到宣揚目的，不可缺少的是興建寺廟，那在政策的制定上，是否也有所限制？對此「欽定日下舊聞考」便撰：「序昭穆以祀其先，祖有功而宗有德，建報本之義，為萬古之經者，宗廟之制，三代以上即有之⁸⁵」。此書是乾隆時期，所刊印有關北京歷史、地理、城坊、宮殿、名勝等方面的古籍，因此從其內容中所指，便可證明此時在寺廟興建上，確實是有所限制，且是以供奉祖先為主。同時，亦如「清會典事例」中所撰：「嚴禁京城內外，不許擅造寺廟佛像，必報部方許建造。現在寺廟佛像，亦不許私毀。僧道住處，不許私遷移出佛像⁸⁶」，指出禁止擅自製作崇拜對象之舉。代表著其需求產生背景是政令限制所形成之物，更說明此時期皇帝信仰之虔誠程度，是可以具體表現在修建與保護寺廟的行為上。

由此可知至此時期，宗教傳佈與盛行已是不爭事實，且已成為一種全民運動。受到相關儀俗政令的長久執行，信仰崇拜對象物自然會有更確切

⁸¹ 出自《續文獻通考》郊祀考一雜詞。

⁸² 參考教育部重編國語辭典修訂本。

⁸³ 出自《欽定大清會典事例》卷二百八十六。

⁸⁴ 維基百科—齋戒，<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%BD%8B%E6%88%92>。

⁸⁵ 出自《欽定日下舊聞考》卷五十二。

⁸⁶ 出自《清會典事例》卷一百三十二。



的規範形成。或許也正因如此，讓中國人於崇拜對象物上，有著更為實際明確的範圍產生。

2-4-2 信仰崇拜對象設計物的形式與材料技術上的特徵

此時期信仰崇拜對象設計物的形式與材料技術，除利用乾草束紮成人形作為弓箭射擊的目標外，亦如「元史」所述：「以木雕像，積至十字⁸⁷」。可知還有利用木料雕製製成之物，其樣貌體態都與凡人相同，並且是以坐姿呈現（圖16），即使至明代亦保持相同的表現形式（圖17）。

不過，進入明朝，開始設置燒瓷窯廠，如「大明會典」便撰：「起取人匠赴京置窯興工；或數少，行移繞景德鎮⁸⁸」。因此，製瓷產業也自此出現，並從上文獲知景德鎮即是最早設置窯廠地方。

而從「天工開物」所述：「水火既濟而土合⁸⁹」，文中即開宗明義指出，瓷必須經過土與火相融，才可完美呈現，於是「陶說」也進一步說：「相物而賦形，範質而施采⁹⁰」。更顯示中國工藝思想方面，極為重視材料的自然品質，如文中所指「相物」、「賦形」、「範質」、「施采」即因材施藝的最好證明，瓷料也確實是經配合火燄控制後，才能順利產生結果。

當中國出現瓷料後，也學會火燄控制技術，對於日後在神像製造材料的使用上，瓷料也開始變成主要使用材料之一。如「景德鎮陶錄」撰：「成化以五彩上，繪神人衣著，只繪單色外衣，無內衣作襯托」內容，就可以瞭解。文中述及明朝成化時期，是以紅、綠、黃、紫、孔雀藍等作為神像釉彩外衣的主要顏色，且作為顏色呈現，是以單一色彩為主，樣式也極為簡單。如此內容正好可以補充「陶說」所未提及部份，同時也對景德鎮窯瓷器燒製情形與歷代沿革，有著深入剖析。更進一步從「陶雅」中撰述：「西人以康熙黃、茄、綠三色之瓷品為素三彩」。文中對於後來出現的「素三彩」，指出即是用黃、紫、綠燒製成的釉色（圖18），同時以釉上



圖 16 元朝木刻媽祖神像
資料來源：國家地理網站
<http://www.dili360.com/>



圖 17 明朝木刻媽祖神像
資料來源：國家地理網站
<http://www.dili360.com/>

⁸⁷ 出自《元史》卷七十六。

⁸⁸ 出自《大明會典》卷一百九十四。

⁸⁹ 出自《天工開物》卷七陶埏篇。

⁹⁰ 出自《陶說》雜編上。



彩的上色方式呈現。可以說製作相當精細，釉彩光亮，色彩淡雅⁹¹。後來素三彩更增加特有的藍彩，讓加彩方法更為多樣，製作出使用到胭脂紅的色彩。是利用在素胎上直接加彩，再罩一層雪白釉低溫燒成（圖19）之物，有的則在白釉瓷器上塗色而成⁹²。



圖 18 明朝素三彩神像

資料來源：王景荃著《神像》



圖 19 明朝觀音瓷神像

資料來源：王景荃著《神像》

隨著陶瓷的功能被廣泛運用後，中國人便在其表面以繪彩或刻製形式展現出紋飾的效果。林秀娟曾述：「紋樣是一種文化的符號，象徵著族群抽象的心理結構，…，其形式記錄著人們對客觀世界的感知，是一種藝術的材料，其中蘊含著人類理想的美感要素⁹³」。陶瓷裝飾若與其他工藝相較，在用途與表現的規範下，自有其獨到形式與美感表達方式，成為一種滿足視覺觀賞價值的方法。

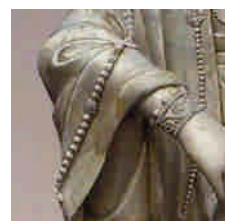


圖 20 剔花

資料來源：《中國陶瓷全集》

一元

而陶瓷製的神像從元朝時期起便存在著充滿多元造形與色彩的紋飾圖案，無論是紋飾的形式、結構與構圖形態等，都具有美的文化意義存在，明清兩代則更承繼不同的傳統時代風貌，突顯出更多思想藝術特色。

神像紋飾圖案的工藝技法，包含「剔花」、「刻花」、「劃花」等技法，涵蓋藝術的繪畫、造形、雕塑、色彩設計基礎。「陶瓷解釋」中便述：「『剔花』技法是將紋飾以外多餘的土料剔除，形成如同浮雕效果（圖20）；『刻花』是不



圖 21 劃花

資料來源：《中國陶瓷全集》

一元

⁹¹取自中國科普網站 <http://www.kepu.net.cn/gb/civilization/chinaware/kernel/ci/200212200056.html>。

⁹²取自百度百科網站一素三彩，<http://baike.baidu.com/view/710625.htm>。

⁹³林秀娟，2002.1，“陶瓷紋樣與裝飾技法的應用之研究(一)”，台灣工藝第10期，p.5。



需剔除紋飾四周的胎土，製造出立體陰影的效果；『劃花』則是在表面淺劃出線狀紋飾⁹⁴（圖21）」。

隨著歷史朝代更替與流傳區域不同，總會與當時代、當地的工藝材料、技巧與社會風氣相互融合，產生出鮮明的時代與地域特徵，成為傳達當代文化意涵的重要訊息。

元朝神像（圖22）除頭上戴有冠帽外，最引人注目的是胸前掛有珠玉璣珞為蓮花配葉形式，即是由「番蓮花」圖案組成（圖23）。『御製律呂正義後編』中便撰：「次一人為文殊像，執如意；一人為普賢像，執西番蓮花⁹⁵」。可知這是在中國佛教盛行後，由外域傳入中國，且可常在佛像裝飾上得見，而廣為大眾接受，跟蓮形有相同裝飾意義的吉祥圖案象徵。整體呈現圓形放射狀盛開，花瓣數量則以偶數為主，以隨意的勾勒方式產生出自然優雅的效果。如此形貌乃藉由想像並結合當代社會、經濟文化需求，所產生的一種紋飾裝飾圖案。因此稱得上是時代氛圍下所形成的特殊歷史文物。

而隨著明代御窯廠的產生，除燒造官窯器物以供宮廷使用外，也包含對祭器，及對內、對外的賞賜，與對邦國之間交換的需要物製作。由於數量多，對於品質的要求也相對嚴謹，各種器形、紋飾、釉色都有一定式樣。並有如「大明會典」所撰：「祭器皆用瓷，…，規定四郊各陵瓷，圓丘青色，方丘黃色，日壇赤色，月壇白色⁹⁶」，明確規定各種祭祀相關用瓷的顏色條文，且也由此可知以青、黃、紅、白四色瓷器，象徵天、地、日、月之舉。

經由觀察，此時的瓷料神像具有以下所述的視覺心理原則存在。首先是質淨光滑感受：陶瓷釉質的乾淨清澈具有能引發舒坦愉悅的情感。光亮的心理因素佔主要的原因，不只能顧及清洗保養的方便，同時也兼具素雅乾淨的心理需求。因此陶瓷材料本身所顯現的藝術特質，由於能符合當代審美標準而成為當時陶瓷工藝品得製作準則，更造就出中國人物的塑像法則。至於釉彩，一為功能上的需求，在表面施以釉料經高溫燒溶後，形成



圖 22 元朝青白釉神像
資料來源：《中國陶瓷全集》
一元

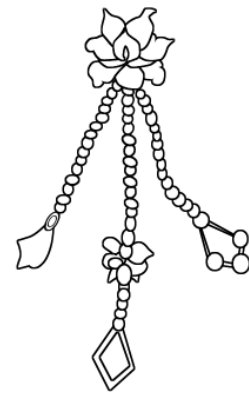


圖 23 璣珞樣式
資料來源：本研究繪製

⁹⁴取自國立台灣美術館網站—陶瓷解釋，<http://sql.tmoa.gov.tw/art/html/4/602.htm>。

⁹⁵出自《御製律呂正義後編》經部卷九十一。

⁹⁶出自《大明會典》器用章。



不透水的材質以防止水分滲出。二為裝飾上的需求，是讓作品更加美觀的作法。

中國人在使用陶瓷方面最早只是單純使用為主，進而在表面施以裝飾紋路或符號圖樣，以代表當時的社會地位。造形則更是由單一紋樣演變成具功能性、可表現裝飾、身份地位的一種象徵造形物。材料運用原本是起源於生活需要，只是用於盛裝水或食物的器具設計。但在此後則因應需求不同，而逐漸發展出許多具象形態，並在表面繪彩、釉、黏貼、雕刻等製作方式。

綜合上述內容，所獲的結論便是元明清時期由於景德鎮產業興起，確實使得製瓷技術達到頂峰，官府也順勢開辦窯廠專門從事御用瓷器燒造。而製作瓷料神像的主要關鍵便在於原料取得便利與技術上的精進，從元朝起即進行專業的養成訓練，並在使用過程中不斷研究才產生出今日的成就，更依循此規則逐漸形成脈絡，成為文化資產流傳於後世。

2-4-3 小結

如同前文所述，雖受異族統治但宗教仍能有所發展，不僅身為領導中國人的皇帝表現出精誠心情來祭拜天地神靈，此舉更讓信仰崇拜物在中國的文化發展史上產生出自我特色。

再者可以肯定的是，靈魂信仰與神靈、祖先崇拜有著相連關係，也是從很早就已存在的想法，並且構成信仰崇拜的主要內涵意義。透過皇帝在敕建或敕修寺廟下，引領著原本無所依歸的人民，對於信仰崇拜更有確切的方向依據。

時序在進入元朝後，製作神像的材料與技術已有專業化的發展結果，且伴隨著日漸盛大的各類宗教祭祀活動，使得祭拜神像的習慣深植於中國人的日常生活中。同時，神像整體的樣貌比起以往，已更具有宗教學說倡導一切以善為出發點的表現，成為日後中國神像藝術發展的重要指標。

2-5 民國時期以後—神像工藝文化的傳承異變（西元 1911-）

2-5-1 信仰崇拜對象物需求的產生背景

「天」與「神靈」思想至此可說已是中國人揮之不去的部份，也因此產生出對神像的大量需求。由此更可知神鬼世界在中國人的心目中也是具有階級，且有邏輯可以依循。然而，以信仰的型態而言，是如何形成如此邏輯？神靈性質若是具有變異性，在什麼情況下可以轉變為神？在隨著大陸移民來台後，對於心靈與精神依靠神靈幫助的需要，是否因此有所減少或增加？



(1) 中國的信仰發展

此時期的中國境內處於動盪不安的社會氛圍，相繼發生如對日抗戰、國共內亂等大小戰役，同樣也影響到信仰崇拜對象物的發展走向。

自古以來，中國人便稱天神曰神，地神曰祇，在稱謂上雖然兩者各有不同，但從散見於史料中的意義卻是相通，如許慎「**說文解字**」述：「**天神，引出萬物者。地祇，提出萬物者**⁹⁷」；「**易經**」則曰：「**陰陽不測之謂神**⁹⁸」，可以看出中國人認為的天神為萬物開端，亦即創造萬物的主宰之固有想法。因此從這裡便能曉得「神明」一詞，確實從古至今都是讓中國人所崇敬的對象。

只是，這些在融合儒、釋、道三教精神後所形成的民間信仰，究竟與過去比較，最大的不同點又是什麼？如就民間信仰內容與特色而論，此時深植在中國人心中的觀念，主要是強調人性本善與輪迴，這點可以從儀式、教條思想上所呈現出的各種宗教混合體中看出。且從董芳苑所述：「『**民間信仰**』的『**神觀**』係建構於古代封建帝制時代，因此諸神均稱『**帝**』稱『**王**』稱『**后**』，宗教思想也因此難以使斯土之善男信女『**民主化**』。偶像神類多數來自『**中國**』⁹⁹」一文內容中，更可輕易瞭解這些觀念皆是從古至今留傳下來的結果。可是，中國境內於1919年5月4日開始，延伸至戰後1966年時，接連發生規模不一的文化改革運動，開始動搖起上述概念。

西元1919年陳獨秀於「**新青年**」中撰有「**新青年罪案之答辯書**」一文，將矛頭指向舊社會並提出批判，即述：「**國人而欲脫蒙昧時代，羞為淺化之民也，…，當以科學與人權並重。…故襲陰陽家符瑞五行之說，惑世誣民**」，顯見當時傳統中國宗教信仰的思想，已經開始受到極大挑戰。

而五四運動發生更影響近代文學、科學與民主思維，產生出宗教信仰是迷信落伍之說，接受西方教育的知識份子希望藉此改革許多傳統觀念與風俗，而試圖將傳統的宗教信仰文化思想丟棄。這是中國在受到西方帝國主義的侵略後，民族意識開始覺醒所興起的愛國運動，並且是從政府到民間發起的一連串改革運動。

孫中山於「**致海外國民黨同志書**」中曾撰：「**欲收革命之成功，必有賴於思想之變化，兵法攻心，語曰革心，皆此之故。故此種新文化運動，實為最有價值之事**¹⁰⁰」，其中包括如歷史學家周策縱於「**五四運動史**」中所述：「**重估中國傳統的價值與介紹西方思想，來創造一新文化與新社會的認知與行為。其中包括：胡適與陳獨秀倡議的白話文運動、『新青年』與『新潮』等出版物、偶像破壞浪潮、與具學術性，以大眾教育為目的講演活動**

⁹⁷ 出自《說文解字》卷一。

⁹⁸ 出自《易經》繫辭傳。

⁹⁹ 出自董芳苑《台灣宗教論集》，台北前衛，p.25。

¹⁰⁰ 出自孫文《孫中山全集》第五卷一致海外國民黨同志函，北京中華書局，pp.209-210。



¹⁰¹」，這些運動的施行其實對神像的存續來說皆是項嚴苛的挑戰。

從當時被選為學生聯合會講演部部長的張國燾所撰「我的回憶」一書中所述：「打廟宇，毀神像，反對向泥菩薩求藥方、問吉凶等類的事，更是轟轟烈烈的排演著。學生們常常因此與一般善男信女發生齟齬¹⁰²」的內容，可以得見過去流傳下來的神像文化資產，已在這時期的眾多學運中遭受到嚴重打擊。

當西方強勢文化與中國文化接觸時，傳統價值自會受到嚴峻考驗，並對外來文化產生一些抗拒。五四運動中，中西文化的衝突被焦點式放大，五四運動份子以西化為「新」，並以「西化」、「現代性」為目標吸收外來文化、創建新的文化整合作為主張，掀起中國傳統思想文化必須改革的聲浪。認為傳統的民族與倫理思想是落伍、保守的形象，必須徹底改造以促進政治社會的更新。蔡元培則更是針對當時尊孔讀經、宗教迷信猖獗的情況，提出「以美育代替宗教」主張，對於認為宗教並不具備永恆不變的神聖地位，而只是不成熟的一種形態，一種迷信，隨著社會發展其勢必會被取代。

同時陳獨秀更在「『新青年』罪案之答辯書」中撰：「要擁護那德先生，便不得不反對孔教、禮法、貞節、舊倫理、舊政治；要擁護那賽先生，便不得不反對舊藝術、舊宗教；要擁護德先生又要擁護賽先生，便不得不反對國粹和舊文學¹⁰³」，更揭示其所認知中國傳統宗教信仰是不科學的迷信的想法。而結果雖建立新思想與新自由學風，並在外來新興宗教的傳入後更形多變。

當時陳獨秀亦提出「偶像破壞論」：「像這樣社會上盲目崇拜的偶像，若不打倒，實是輸入寫實主義的最大障礙¹⁰⁴」的說法，認為一切偶像均應破除，並藉由如此態度，再次對傳統文化提出新的見解，並重新評估自古而來的觀念，以檢視是否符合時代需要。所以傳統宗教文化受到西方新觀念的衝擊之下，對舊有思想與舊有神像器物產生極大打擊影響，而神像在當時正是眾人熟悉的偶像意指物件，因此成為被大量關注與破壞的對象物。

第二次世界大戰後中國共產黨所統治的中國，於1966年時發生舉世知名的文化大革命運動，再度對中國傳統思想文化產生重大衝擊。該年8月8日，中國政府官方通過「文革十六條」條文，且從報刊中名為「好得很！」的社論內容中（圖24）得知，當時所迅速燃起的「破四舊」運動，即「舊思想、舊文化、舊風俗、舊習慣」，連帶影響許多文物、古書、字畫、石碑嚴重受損，更加速神像的毀壞殆盡。

結果再度觸及人民的精神信仰，但矛盾與衝突最終僅讓原本崇尚遵循

¹⁰¹ 出自周策縱《五四運動史》上，台北市桂冠出版社，p.323。

¹⁰² 出自張國燾《我的回憶》第一冊，北京東方出版社，p.19。

¹⁰³ 出自西元1919年1月15日《新青年》六卷一號。

¹⁰⁴ 出自陳獨秀《新青年》第五卷第二號—偶像破壞論。



的思想發生改變，造成宗教信仰的危機。對神像最直接的影響，便是在科學與有神論間的關係誤解，就是把神佛思想冠以「迷信」的帽子，而造成兩者的對立關係。

經過文革後，中國與傳統宗教有關的寺廟觀院、佛像、文物等，皆被大量破壞消滅，如地方縣志「貴德縣誌」所撰：「摧毀了建築藝術水平較高的文昌廟、南海殿、貢巴寺等四十五座寺廟。燒毀宗教用品及經卷六十八萬部（件）¹⁰⁵」、與「嶗山縣誌」所撰：「神像、供器、經卷、文物、廟碑全被搗毀焚燒¹⁰⁶」，致使相關信仰文物幾乎付之一炬，神像也遭此劫。

綜合來說五四運動，無論是在意識形態還是制度層面，都可說是中國人對自身傳統文化進行解構的起始點。雖然固有的儒道釋思想已是支離破碎，但畢竟人民的固有生活文化中根深蒂固的既有神靈思想卻不會因此就輕易退出歷史舞臺，如同學者安德明於「從農事禳災看民間信仰中的地方神」所述：「神雖然身處『天國』、高高在上，卻永遠被人們根據自身的需要，不斷地再造和更新¹⁰⁷」。

再者西方的科學思想不斷傳入中國，讓當時接受西式教育的知識份子嘗試改革許多傳統觀念與風俗。除影響中國近代文學、民主與科學思想的發展外，也讓民間延續千年以上的傳統宗教信仰文化發展的態勢，在將近半個世紀新舊思想交相衝擊下相當受到考驗。

（2）台灣的信仰發展

漢人從明鄭時期起渡海來台，初期的廟宇興建、彩繪，以及雕刻神像，大多是由中國大陸進口，或是聘請漳州、泉州、福州等地的匠師來台製作而成。這些匠師在台灣耕耘日久後，有的因有市場可發展，而選擇來台落



圖 24 1966 年 8 月 23 日「人民日報」
第一版社論

資料來源：郭光東新浪博客網，<http://blog.sina.com.cn/guoguangdong>

¹⁰⁵ 出自貴德縣志編委會編《貴德縣誌》，陝西人民出版社，p.27。

¹⁰⁶ 出自嶗山縣誌編纂委員會編《嶗山縣誌》，青島出版社，p.735。

¹⁰⁷ 中國民俗學網研究論文 2005/1/10—安德明「從農事禳災看民間信仰中的地方神」，p.1，
<http://www.chinesefolklore.org.cn/web/index.php?NewsID=2695>。



地生根，有的則在台灣收徒傳藝。再加上港口貿易衰退，由中國大陸進口的工藝品貨源減少之故，也有必要落地生根，使得這些技藝得以流傳台灣，便由此開枝散葉、向外發揚光大。其帶入的原鄉神祇也以閩南、廣州等地所崇敬的對象為主，開啟出與中國不同的發展風貌。

這可從王健旺引陳清香所述提及：「台灣民間所崇奉的神祇或佛像，就系統而言，有屬於佛教者，有屬於道教者，或歷史人物者，或民俗信仰者等等¹⁰⁸」中獲得印象。其同時並撰有：「神明，就信仰本身所衍生出來的經濟面、民俗面、文化面等影響是深層性的，持續性的¹⁰⁹」。由此可知，當人們遇到重大困境與挫折時，信仰一直是股安定人心的力量，如此從古至今所一直以來所扮演的角色是從未改變過。因此信仰之所以能夠流傳至今，必定是累積許多先民們的經驗後所導致的結果，故可給社會大眾帶來不可輕忽的重要性。

謝宗榮曾對此問題提出：「台灣漢人社會為典型的移民社會，所形成的信仰習俗，屬於『內地化』到『在地化』（或『土著化』）的範例¹¹⁰」，同時在早期的台灣方志或風俗志也說：「泉之俗行於泉、漳之俗行於彰¹¹¹」，可知台灣的宗教儀俗是隨著過去的原鄉習俗渡海流傳來台土著化後的結果。

且謝宗榮更提及：「信仰的凝聚力較諸語言（方言）的工具性，由於事涉無形的他界（神鬼世界），其變動性較低，故在移民初期常因地緣、血緣而『移植』原籍、原鄉的信仰¹¹²」。故中國人崇奉的鄉土神祇歷經一段時期的發展後，便在新移居地的台灣穩定下來。

同時也出現揉合過去儒、釋、道三教學說的結果，故舉凡從自然界的日、月、星辰、高山、樹木、河川，乃至於天上飛禽、地上走獸牛、虎、豬、狗…等，都可成為祭拜對象，並視為與自己一樣具有通靈性。姑且不論這些學說的詳細內容為何，但淺顯易見的不外乎即是從「神」的觀點出發。

此外，當閩粵移民渡海來台時，由於需要面對變化莫測的海象，然後當其進入台灣墾殖後，又因瘟疫、水土不服等情形，只能寄託於迎請而來的故鄉神祇為精神依靠，並逐步發展出分靈祀奉的作法，這其中包含著崇奉祖先、巫術、鬼神與其他神靈及動物崇拜等信仰。就其內容來看，大都是強調修身、持家、行善、勸化、導正社會惡習思想，可見這些原鄉宗教信仰所蘊含意義的豐富性。所以台灣的信仰體系才會逐漸與中國大陸的發展模式分道揚鑣，產生出不同作法與形式表現。

¹⁰⁸ 出自王健旺著《台灣土地公》p.2。

¹⁰⁹ 同上，p.3。

¹¹⁰ 出自謝宗榮著《臺灣傳統宗教文化》p.6。

¹¹¹ 行政院文建委員會國家文化資料庫－台灣民間信仰：宗教簡介 http://www.mwr.org.tw/tw_religion/introduction/dao07.htm。

¹¹² 同註 110。



整理大致存在的觀念，可從下列四種面向進行歸納：一、神靈觀：主要是揉合至上神與多神的信仰。二、生命觀：相信命運的生死禍福是由天注定。三、人生觀：以富、貴、財、子、壽與家道繁榮為幸福的追求目的。四、生死觀：死後需受輪迴審判，藉由超渡亡靈以脫離苦海。林美容也曾提及：「台灣民間信仰之範圍，為台灣漢人之所有超自然信仰以及與超自然信仰有關的思想、儀式、組織、活動、事物等¹¹³」。

由此可見，此時台灣的民間信仰呈現情況確是極為龐雜，因此若要探討此時台灣社會的鬼神觀著實不易。但若從清代以來所纂修的地方志中，或許仍可約略窺探一二。「台灣縣志」即撰：「朝廷以辨尊卑，享祀以昭誠敬。至於飲射類禡、秋報春祈，台雖海邦，厥有常典¹¹⁴」；「彰化縣志」也述：「國之大事，在祀與戎。台雖僻處海外，其祀典豈或殊裁？¹¹⁵」。上述內容反映出台灣地區對鬼神的崇祀態度，並可知鬼神觀念的形成，其實與其移墾開發程度，有著直接的關聯性。

1895年，日本統治台灣時，首任總督樺山資紀便頒布諭告：「本島(台灣)原來之廟、宮、寺、院等，其創建雖有公私之別，然皆為信仰崇拜之結果，同時亦為德義之標準，秩序之淵源，治民保安尚不可或缺者也。故目前軍務倥傯之際，因不得已而有暫為軍用時，需要特別注意，切勿損傷舊觀，絕不容許有破壞神像、亂用神器之行為，自今以後須小心保護。如果暫供軍用者，須儘速回復舊態，此旨特為諭告¹¹⁶」。可知此時日本統治者一開始對台灣既有的宗教信仰尚採取不干涉態度，因此台灣神像製作產業也沒有受到即刻性的打擊，仍可繼續維持發展舊觀。

而後，台灣爆發鼠疫事件，迎神賽會成為當時運用巡行街市活動鎮壓瘟疫方式，如「台灣日日新報」便有以「臺南迎神盛況¹¹⁷」為標題的報導。由此可知，百姓依然希望透過神靈力量，能解決遇到危及生命之事，同時經常會透過廟會活動方式進行。

直至1937年，日本對中國發動「蘆溝橋事變」，揭開中日八年抗戰序幕，並在通過「國民精神總動員實施綱要」，推行「皇民化運動」後，開始對中國傳統宗教相關工藝產業項目產生影響。「皇民化」一詞是日本人小林躋造抵台就任總督，總務長官森岡於1937年10月2日，在台北放送局對全日本廣播內容中，談到「時局下的台灣狀況」¹¹⁸時，首次提及此運動的概念實施。希望開始藉此動搖既有台灣本土文化根基，著重思想宣傳，致力灌輸臣民思想以消弭台灣地區根傳已久的中華民族心理，並強調奉獻實踐以圖安定

¹¹³ 林美容，1991，台灣民間信仰的分類，中央研究院民族學研究所，p. IV。

¹¹⁴ 出自《台灣縣志》—典禮志。

¹¹⁵ 出自《彰化縣志》。

¹¹⁶ 出自《臨時台灣舊慣調查會第一部調查第二回報告書》第四冊，p.63。

¹¹⁷ 台灣日日新報，1919.4.20，“臺南迎神盛況”，台灣日日新報社。

¹¹⁸ 出自台灣總督府警務編《詔令、令旨、諭告、訓達類纂（二）》，台北成文出版社，p.808。



民心。

為切斷台灣與漢文化的關聯，並遏止漢民族意識的存在以效忠日本，利用國家政權強制推行「國家神道」，如「日本書記」所述：「天皇信佛法，尊神道¹¹⁹」。為使台灣人不再依附漢民族的文化傳統，開始對民間宗教信仰進行整頓，強迫以日本的神道式信仰取代。而施行神道目的和意義是在於肯定日本自身的古代歷史。當時的首要之務是要打擊既有宗教信仰，施行政策則是強迫信奉日本神道。同時要台灣居民說日語、改姓名、燒神像、迫害民間宗教、摧殘民間文化。

此外，石弘毅亦於「台灣『神像』雕刻的歷史意義」中對皇民化運動述及：「神像雕刻業自然受到打擊，雕刻師們大多將雕刻的技藝運用到家具的紋飾雕造上¹²⁰」，可知受到日本人大肆進行排除中國文化，造成影響包括從事宗教工藝品製作的師傅，因而留給人們對於日治時期的負面印象。並且也述有：「幸好當時能雕刻神像的也精於雕刻花鳥圖案，有的也改做匾額雕造維生，渡過這段低潮期¹²¹」，可知日治後期的台灣匠師們就算是遇到阻礙，也是會自己找出自己的生存方式。

綜合來說，漢人渡海來台後無論是信仰內容亦或是對「神」的觀點，皆是延續原鄉的習慣，並將故鄉神祇迎請而來並成為精神依靠，因此蘊含意義相較之下並無差別。只是後來執政的日本人對於這些習慣，從原本的不干涉到執行完全根絕手段，雖然過程中造成信仰的動搖，最後甚至幾近遭遇被同化或取代。但在日治時期結束後，不只迅速回復到最初來台情形，並且會按照實際生活常態發展，證明信仰確不是能夠輕易就被政治勢力所壓抑的思想行為。

2-5-2 信仰崇拜對象設計物的形式與材料技術上的特徵

如同前文已述，台灣早期的神像是隨大陸移民而來，不僅是最大的精神支柱，同時也是家族或聚落所供奉的信仰中心。其中大部份的外顯式樣是保留既有的神像形式

（圖25），一開始則多是在大陸雕刻完成後，再迎請過來之物。

筆者也針對二次世界大戰後台灣神像的形式與材料技術方面，進行過神像雕刻



圖 25 清代神像

資料來源：澎湖莊家莊民俗館網站，<http://penghu.xpchina.com/icon22/f1.htm>

¹¹⁹ 出自《日本書記》一用明天皇紀。

¹²⁰ 石弘毅，1999，“台灣「神像」雕刻的歷史意義”，歷史月刊第八十期，歷史月刊雜誌社，p.42。

¹²¹ 同上。



相關從事產業匠師的

實際訪查，其中豐原的林義德¹²²便曾述及：「木雕神像一般是以杉木、檜木為主，黑檀比較少¹²³」。杉木是盛產於台灣山區的樹種，屬於常綠喬木，由於生長緩慢因此相當稀有，皮白肉紅，是散生於中高海拔一千至二千五百公尺的高山上¹²⁴。紋理較細密、質地硬故材質極佳，是神像雕刻材料中的極品。而檜木色呈褐黃，紋理清晰，材質強韌，木理優美，亦為雕刻之上等木材。劉邦泉¹²⁵也說：「製作一尊神像，需先把一塊木頭削成初粗坯，再修光、開面、修面¹²⁶」。因此過程可以說是相當繁瑣（圖26-31）。從外觀形式來看，則多是延續過去的樣式，普遍是以坐或站的形態表現。



圖26粗坯



圖27修光



圖28開臉



圖29磨光打底



圖30上漆線



圖31安金、畫臉

資料來源：木雕技法網站，<http://www.rhdj.gov.cn/ycjy/ShowArticle.asp?ArticleID=950>

不過在使用材料方面，林義德亦述及：「泥塑現在蠻少的，如果做好之後，天氣乾燥，也會裂開，輕輕去碰到，很容易就壞掉¹²⁷」。可知泥塑神像

¹²² 豐原市萬佛國神像雕刻負責人。

¹²³ 萬佛國負責人林義德訪談，2006-8-8，台中萬佛國神像雕刻。

¹²⁴ 參考台灣針葉材網站：杉木內容，http://www.hla.hlc.edu.tw/hlawww/dept04/woodscience/commercial_woods/taiwan/taiwansoft010_china_fir.htm。

¹²⁵ 台中市北區玉山軒雕佛社負責人。

¹²⁶ 玉山軒負責人劉邦泉訪談，2006-4-17，台中市北區玉山軒雕佛社。

¹²⁷ 萬佛國負責人林義德訪談，2006-8-8，台中萬佛國神像雕刻。



在台灣的發展史上，已是相當少見的使用材料。

若從本論文先前章節中所述，即知泥塑材料多是以瓷土、石灰、黏土為主，再經過手工捏塑成形後所製成。過程需要以鐵絲作骨架定出雛型，再以黏土、石灰摻入少許棉花纖維，然後將泥搗勻後再捏製成形，最後再上粉底、漆色。不過現今較少得見的原因，則多是因為材料不易保存之故。

至於金、銀、青銅、鑄鐵等材料，因製作較不易且成本過高，所以較不常見。並且匠師也指出：「神的形體都是以前當學徒時就有的，除非是很特殊，不然一般的神明都是固定的¹²⁸」，故比例有一定的標準。

現代製作神像的尺寸，根據豐原西佛國的黃再興¹²⁹描述：「一般為八吋八、一尺三吋或者一尺六寸。雕刻尺寸以傳統文公尺，要有吉利：財、義、官、本等紅字為主。大多是以一尺三寸居多，其次為一尺六寸¹³⁰」。上述以文公尺為基準製作的神像尺寸基本上相當固定。雖然神像歷經歲月演化，但其製作方法則仍是依循舊法。

設定神像高度所使用的文公尺，所謂的「魯班尺」，是以紅字為吉數進行雕刻，目的是為取得好兆頭。就整體比例而言，坐姿是四至五頭身比例，站姿則為七頭身。不過以設計原理來說，這些比例是經由「整體形式的部分與部分之間，或部分與整體之間的關係」所產生一種量度，也就是構成理想比例的尺寸。一文公尺相當於台尺的一尺二寸四分，亦即三十七點五公分。

魯班依照「玄機八卦」制定的「文公尺」，是以生、老、病、死、苦五字為基本劃分為八格，各有吉凶之意。依序為「財、病、義、離、官、劫、害、本」等八字，製作神像丈量尺寸時，只是以避凶取吉方式進行。八寸八分是象徵「富貴」、一尺三寸是象徵「登科」、一尺五寸是象徵「迎福」、二尺二寸則是象徵「橫財」等義。而這種偏愛紅字為吉數的習慣，是無論中國或台灣人，在生活中皆普遍流傳對吉祥數字習慣養成的驗證。

最明顯的例證便是取其諧音之義，如：「四」與「死」音近似故多忌諱；「八」與「發」音近似故多偏愛；「三」於「老子」一書撰：「道生一，一生二，二生三，三生萬物¹³¹」。因此「三」是從無到有，從有到無限的表徵；「六」則是與成語「六六大順」有關。這表示無論是中國人或台灣人通常也會將這些數字使用在神像製作上，其目的當然是讓此類器物能產生出具備吉祥意涵目的之物。

綜合以上內容，可發現近代神像的姿態決定出整個架勢展現，如丁字步較易有動勢產生；八字步則較為穩重。人物比例是以六頭身為準，頭與

¹²⁸同上。

¹²⁹豐原市西佛國神像雕刻負責人。

¹³⁰西佛國負責人黃再興訪談，2006-8-8，豐原市西佛國神像雕刻。

¹³¹出自《老子》第四十二章。



身軀為一比五。因此整體看來也較厚實，在填滿畫面的需求下，不致過於單薄。同時，神像常以眼神及表情來突顯正、邪、奸、惡之分別，這也正是為符合神像的存在目的所產生的結果。

2-5-3 小結

民間宗教信仰的表現是造就神靈形態、式樣成形的重要因素，不管利用何種材質或取樣的形態面貌為何，終究仍會賦予其形態上的意義，這也是一種民間信仰力量的再現。而交集在民間信仰下的神像，便成為一種心靈上的寄託與依靠來源。

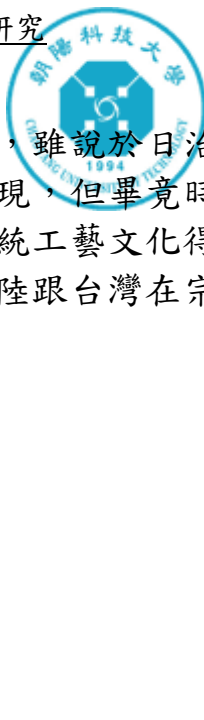
源於中國古代文化中土生土長的道教也吸收佛教的營養，表現出更多傳統宗教信仰的融合特質。這種經過多種文化融合下的產物，在其後來的發展中，亦以開放姿態廣納博採，形成「包羅萬象」的特點，可以說是上溯遠古，兼綜百家，也表現出中國人多神共信的特質。

神靈已不再只是生活中的思想，而是個體生命的無限延伸與昇華，即是形如常人卻能長生不死，並且具有神通廣大的特質。至於神像形態則是一種具象神靈形體，經由圖像化、立體造型擬人具象化後所產生的結果。過程中除基本代表性元素（如材料、服飾）作為基礎結構外，也添加一些想像形態，以呈現出特有的情緒表現特質，如：凶狠面容等。

在製造使用材質方面，目前台灣の木造神像，依匠師技法不同可分為漳州、福州、泉州三派，各具特色。漳州著重細微線條的刻畫；福州較為簡潔；泉州則著重神韻、架勢與精細雕工。石雕神像由於原料單價較為昂貴，大多只運用在廟宇裝飾上。在田野調查中也經常發現經常都是以木質為製作主，可見木質雕刻仍是目前神像製作的最大宗來源。至於神像藝術的表現，不僅只止於信仰活動靈驗與否問題，對造形焦點的集中注視，更讓神像也躍升成為一項美觀的設計人工物表徵。

不過，在日本實施「皇民化運動」時，確實因思想宣傳之舉，開始動搖起台灣本土文化的根基，要求說日語、改姓名、摧殘民間文化。同時打擊宗教信仰，燒神像、迫害民間宗教。表面上家庭的正廳換上神宮與神龕，但是其實仍無法徹底改變台灣人的信仰習性，臺灣人依然會偷偷的祭拜原本的祖先與神佛像。此乃敬神屬於民間的傳統習俗，儘管移民至台灣仍持續進行，就像中研院民族研究所李奕園以「台灣民間信仰的若干特性」為題作專題演講表示，「對於天、神明、祖先和小鬼等超自然類物的膜拜，是台灣民間信仰的特性之一」的說法一般。

由此便能看出，對祭拜神靈與希望透過神明力量去解決精神上困難的行為需求，台灣與中國未曾因短暫分隔而有太大差異出現。而中國在歷經五四運動、文化大革命一連串對傳統宗教神像的不重視與破壞後，對中國傳統的宗教與神像祭祀文化確是有著極大破壞性的打擊。



相對地台灣受到日人統治，雖說於日治後期也受到皇民化運動影響，而曾出現毀廟滅佛像的舉動出現，但畢竟時間不長，加上戰後的國民政府並未再度打壓，才能讓這些傳統工藝文化得以繼續傳承，並逐步壯大開展留存至今。這也是現今中國大陸跟台灣在宗教文化發展的內涵層次上，最大的差異形成點。



三、結 論

先秦時期，「天」的思想形成「天人合一」觀念的開端。並經由靈魂觀念延伸出萬物皆有靈的思想，衍生出對實際崇拜對象物與祭祀的需求，也產生神像的外顯象徵。於是從秦始皇開始製作神像到今日神像不只是用於信仰祭祀上，在日常生活中更被用作為美化擺飾的象徵物，同時進一步和藝術創作結合，展現出另外一種不同的工藝文化精神。藉由從歷史變遷過程的整理與解讀中，發現各類神像出現前後形式與運用材料製作的演變特徵，以及其對生活的重要影響。





3-1 神像使用意義與用途的變化

3-1-1 神像使用概念生成之解析

從日常生活中可以發現每個人無論是否擁有宗教信仰，在面臨困境時皆會希望得到神靈幫助，並且透過祭祀儀式進行祈求以安定心靈。中國人不只是觀念上承認存在超自然的世界，更藉由體驗自我與超自然實體互動的心理情感層面，進而建立信仰觀念。為求取精神上的滿足與安慰，透過各種不同形象特徵，與時代相對應的信仰觀念結合，神像的生成使用概念便是藉此得以出現展開，並藉以傳遞神靈內在的精神意涵。

從秦朝開始，隨著秦始皇的詔令製作擺放在咸陽宮外的神像，以達到嚇阻匈奴的侵犯。雖然神像並不是用於眾人所經常認知的祭祀範疇上，但也因此奠定造像的概念基礎產生，並製作出祭拜對象物的神像需求，成為日後祭祀信仰所使用的主要器物，以及與鬼神溝通傳達訊息的主要媒介物。漢代宗教的傳入與透過神話傳說的連結，使神像開始有擬人化的表現意涵，成為將人神格化後所產生的實體表徵結果，更延伸產生興建寺廟供奉與保護神像不受破壞的動機，也漸而成為中國人普遍的作法習慣。無論是有形或無形的對象物，都可以讓中國人產生出崇敬觀念，致使生活中所有的「人、事、物」都可幻化成神靈，神像從此成為人與神鬼、靈魂之間溝通訊息的媒介。不僅如此，當司掌廟宇建造與宗教祭典單位的出現，也進一步強化神祇的歷史脈絡，給予宗教與神像合法地位與普及化的條件培養。之後的中國在與邊疆地區關係更為密切，加上皇帝亦陪同祭祀的上下熱烈參與後，讓神像的需求度不減反增，逐漸轉化成顯示代表中國工藝思想的象徵器物與相關藝術發展的重要參考指標。

藉由上述內容推論，神像的使用概念、需求、功能意義，在經由後天加諸各種意識形態與視覺元素後，變得更為複雜與多元，亦可見是在認知上給予「神像」的主要形象連結來源，有傳達溝通的意圖存在。從秦始皇希望在精神上能獲得阮翁仲的保護，於是下令製作神像，即為最佳例證。後來經過宗教加持，神像逐漸成為形而上的「器物」，並在使用意義上更為多元化，於是將所有精神寄託在可以膜拜的對象物上，讓信奉神靈的意圖更為虔誠表達。因此神像的設計者便需要對人神之間的各種複雜關係，有更重要的文化脈絡關心與表達能力，以便設計出能尊重傳統，並讓神像能更貼近人心需求的呈現。

反觀今日的台灣，是個信仰相當普遍發達的地區，膜拜對象更是沒有定數，經常是有什麼需要就去拜什麼樣的神靈，亦即用自己所認可的習慣去進行膜拜動作。於是乎與神靈間的關係已不像其他西方宗教一般，而只是單純的信仰行為而已，因此也出現某些特定需要而祈求特定神祇的習慣。由此可以證明，無論是宗教也好，民間信仰也好，之所以產生出神像



需求，都是因為神像在進一步成為一種心靈寄託後，所認知必須要供奉神靈才能夠完成祈求的儀式性行為。但此同時，若是神像可以破除迷信之說，並因應現代社會的需求態勢發展，自然便會重新成為被關注的重點，神像業也不會只能面對衰退而沒有其他選擇。

3-1-2 神像使用意義的變化歷程與特徵

既然神像是在經由後天加諸各種意識形態與視覺元素後，成為作為傳達溝通的形象連結，那麼便可歸屬其確是一種經過設計意念下所產生的人工物。此種設計人工物在產生過程中，常因社會變化狀態而有不同的傳承風貌展現。更確切的說，神像是中國人經過長時間不同的生活需求下，為滿足空虛的心靈、躲避對鬼怪的懼怕、以及像是政治需要等所創造出來之象徵物，因此具有各種使用意涵。

經整理中國各時期使用神像情形的結果如下。由於「天」的思想形成「天人合一」觀念的產生，因而才有秦朝時期神像的外顯象徵，講究的是內在意義表現，也讓中國人有開始造像與膜拜神像的習慣。隨之外來宗教傳入中國後，遂引發漢明帝派遣蔡愔、秦景前往天竺探尋神像之舉，並在二人回來後依樣製作，開啟中國製作神像的大道，並逐漸出現藉由肖像以隔絕鬼怪侵擾，以及造建寺廟以供奉保護的想法。魏晉南北朝時，禮俗文化產生出如「生前死後」與「天地萬物」的觀念後，讓中國人開始認知「天」具有感知世間活動變化與分辨善惡的能力，並在唐朝時期，開始運用大量人力、時間，在高山峭壁上刻製神像。這並隨著官方出資建造黃金神像後，無形中重振起宗教興盛的景象。使之後來在進入宋朝後，亦在高山石窟內擺放起泥塑神像，並隨之普及於民間，這些都是為實踐「天」思想所做的舉動。雖然在元朝時因為受蒙古外族統治，但各種祭祀器物與規範並未因此而太過紊亂。而在明朝設置燒瓷窯廠後，遂產生出「素三彩」的神像形式。清朝時則更是工藝器物成果的一種展現，而這些文化資產也才得以藉此流傳。時至今日，神像的使用意義，已從早期的祭祀，逐漸延伸出生活中提升美感品味的裝飾物用途，使得神像從原本深具歷史意義的宗教文化象徵物，也漸變得更為活潑有趣的形象轉變。

由此可知，神像使用意義與筆者在論文最初內容所述，是為滿足人類的心理需求所作之物，如秦始皇以祭拜神像換取庇護的想法。之後宗教形成人類對神靈的敬畏、崇拜與迷信的心理，讓祭拜神像的儀式逐漸成為人類最普遍的精神活動與文化現象。最後至近代甚至從原本的禮敬神像，出現用藝術眼光去欣賞的角度，其結果不僅使神秘感大幅降低，在祭拜的同時又能同時用知性的態度去感悟欣賞神像那份慈祥、智慧、喜悅的精神與工藝美學。



3-1-3近代生活中神像內涵的轉變特性探討

於前文中曾述及，漢人是從明鄭時期起渡海來台，因此在台灣早期的移民特質中，具有渡海、開拓、墾荒、定居的適應過程特性、與受到日治時期「皇民化運動」政策影響、光復後工商業復甦等因素交相運作下，共同構成台灣神像後來的發展基礎。也即是說製作神像是因應災荒、疾病等生態適應上的需求，而對未知現象的理解與反應所產生的結果，因此面對時代需求，均會反映出不同的內涵特質呈現。

若就取材的對象而論，其形象意念是對過去的需求進行模擬，以及在面對現實生活時，所加入的情感想像設計，顯示出神像在社會實體認知中，所能提供的心靈寄託形式。然而，與宗教信仰有關的神像，卻由於現代生活的改變，使原本傳統宗教中心靈信仰寄託的需求產生改變，神像也開始轉而呈現出設計功能性較強的變化。可以根據以下三個概念來說明民間神像內涵的設計意義發展。

首先就一個藝術的形式表現層次來說，所展現的是當時社會生活中的服飾、人物，與其中所包括精神與姿態造形等實質表象形式，如漢朝是以將軍武士當作門神，因此產生具有威嚴氣勢的形象；第二是神像所展現的內涵，是有關於當時整個社會精神信仰結構表現的外顯實體，如秦朝製作的阮翁仲像是作為秦始皇精神保護的實體，是抵禦匈奴入侵的精神象徵標的物；第三則是就所要達到的目的與功能而論，是透過神像信仰去表達某種情感，蘊含著對人、對事、對物與自然，以及其彼此間的關係的各種想像、理解與期望。同時也是拜後來宗教傳入中國，從漢朝以後開始出現祭祀神像的行為，承襲至今。於此我們可以確知目前的台灣神像藝術，除承繼傳統信仰的特性外，也有根據生活環境所形塑出的形象展現。

因此當面對神像設計物時，除將注意力放在審美層次外，重要的是需將表現形式視為是關聯於整個社會體系的「形塑品」，也是觀念系統的產物與群體生活符碼的一種表現，並經由社會生活模式的意識型態呈現出來。因此個體在面對特有的文化與生存壓力時，所傳達出來的情緒或是觀念表象，也可透過此形式符號，而成為生活文化內涵的一部份。因此，對於物質文化藝術的形式研究而言，確是無法將其獨立抽離於社會文化脈絡之外進行討論。尤其在討論神像的問題時，更需要探究其在社會文化中所扮演的角色，以及與其他社會文化面相之間的關係。

3-2神像的形式與材料技術的變化特徵

3-2-1 神像形式的變化特徵

在經過相關中國歷代百姓生活背景與形態、宗教發展等文獻蒐集解讀後，可以得知中國人是在產生出對信仰寄託對象物的渴望，而衍生出對神



像的需求。並且為滿足既有的信仰動機，藉由擁有當下知識進行利用，刻畫呈現出存在於心目中的神靈形象。並從秦始皇時期開始，製作具有紀念與穩固天下目的的神像。整體形制設計表現樸素無華，同時開始以類同於人類的形象表現。

在漢朝，外來宗教傳入後，進一步在刻繪神靈形象上，出現戴有官帽、身著官服、手上握有法器、及臉部與姿勢獨具威嚴的結果，並開始運用熔鑄技術製作神像。至此便形成如同真實人類一般擬人化的表現，亦即將人予以神格化後的實體表徵。

隨著唐朝在高山峭壁刻製神像，形制設計表現也與過去比較有較大的不同點產生。即是外型呈現出圓潤飽滿，且身著袈裟服飾，呈坐姿形態，面容讓人產生安祥感之物。其確切的形象皆與自己外貌相同，也因而建立後來神像的形制設計表現手法。無論是元朝的木雕神像，亦或是明朝成化時期以單一色彩為主的瓷神像，亦或是清朝的「素三彩」神像皆是如此。

近代簡潔化的形象設計是生活形態改變下的結果，外在的形制因需求調整而不斷推陳出新，並因應不同用途而有不同型式之產出品，如鑰匙圈、手機吊飾、好神公仔等衍生性商品。但根源於宗教需求的神像，仍存在於各種宗教禮俗的規範中，因此在進行相關設計議題時仍需特別注意禁忌與習俗規範的影響力。所以在未來執行設計運用發想時，比較可行且較不會引發宗教團體認同問題的方式，或許是從目前已知的各神像體所展現的形式中去尋找特色所在，利用其作為設計元素重新組合或為方法。

3-2-2神像使用材料與製作技術的變遷特徵

神像製作技術必須因應當代的环境條件與生活水平，加上運用工具的不同而有所變化差異。自從青銅鑄造技術出現後，便將這項技術運用在其他物件製作上，製作從工具到農具、兵器到禮器、生活用具到裝飾品等器物上。秦代時期更順勢運用在製作具有紀念性質的神像上。漢朝時則讓神話想像的人物「門神」利用徒手方式繪製，也正是具象實體崇拜對象物的前身產物，直到隨著宗教傳入造像的方法後，也開始運用前朝熔鑄技術鑄造神像，將神像從平面繪製技術帶入真人立體塑造形像的開始。更在繼鑄銅之後，在魏晉時期開始以黃金熔冶。直至唐代時人類開始對大自然進行挑戰，在高山懸崖峭壁與洞穴中製作神像，過程不易可以想像，同時開啟石窟造像之風。

至於宋朝則使用泥塑，其製作技術改變自有史以來以泥土製陶以外的用途，並造就出明代以後以瓷土配合用火技術製成瓷材料的神像，且一直延續至清代。將蒐集中國各朝代使用的神像具體相關重點，針對神像所出現朝代的材料、製作技術、重要特徵等進行整理（表4），希望從中發現對於神像的有關影響特徵：



朝代	主要使用材料	主要製作技術	重要特徵
秦	青銅	熔鑄	一體成形、人類外貌、持武器、具制服與鎮壓的威嚇感、著寬袍、戴扁方冠。  
漢	木	彩繪	人類外貌、著寬袍、戴官帽、手持法器、臉部及姿勢威嚴。  
三國	銅	熔鑄	擬人化、著長袍、強調衣服紋飾、盤坐。 
魏晉南北朝、隋	磚、黃金	彩繪	束髮、盤坐、外型圓潤飽滿、身著袈裟、強調衣服紋飾、彩色、講究傳神、面容安祥。  
唐	黃金、石	熔鑄、雕刻	(1) 盤坐、戴官帽、持牌令書疏、臉部威嚴、強調衣服紋飾。 (2) 著官服、戴官帽、臉部及姿勢威嚴。  
宋	泥	手塑	臉部圓潤、端正、坐姿、戴冠帽、繪彩、強調衣服紋飾、彩色、面容安祥。 
元	木、瓷	雕刻、冶燒	坐姿、跪姿、戴冠帽、胸掛有蓮花配葉瓔珞、面容安祥、強調衣服紋飾。  
明	木、瓷	雕刻、冶燒	站姿、身著官服、頭戴官帽、手持牌令書疏、臉部及姿勢威嚴、彩色。  
清	木	雕刻	站姿、身著官服、頭戴官帽、手持武器、臉部及姿勢威嚴、彩色。    
民國	木、金、銀、青銅、鐵、泥塑	雕刻、手塑、冶燒、熔鑄、彩繪	站姿或坐姿、手持法器、面容慈祥、色彩豐富、講究比例。 

表 4 各朝代神像使用材料與製作技術內容特徵



經由對各時期神像的主要設計結構解讀，分別歸納出對色彩、紋飾、姿勢等項目的分析結果：

1. 色彩：通常神像主要用

色選擇，除使用材料的原本色彩外，同時也多運用中國傳統常用色，如金色、紅



圖 32 神像使用色彩

資料來源：本研究整理

色、藍色、綠色、黃色、紫色等用色習慣（圖 32），其中尤以紅色系最常使用，主要是認為紅色能夠帶來吉祥意義，因而普遍運用在神像。此外，鑲金也常被運用於服飾勾勒上，進而展現出神像的華麗感覺。

2. 紋飾：長袍、官帽是最

常見的配件，若無配戴的也會著重強調衣服皺摺及紋飾的勾勒，通常以螺旋紋作為展現方式，分為單旋、雙旋、

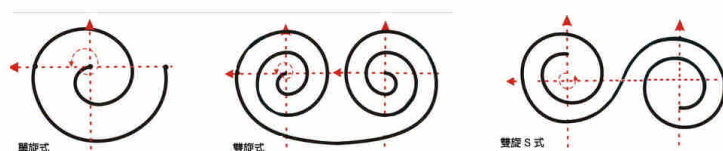


圖 33 神像使用紋飾分類

資料來源：本研究繪製

雙旋 S 式（圖 33）。圖案大多是雲煙流動的形態，是經常使用的裝飾線條，被視為是吉祥象徵。其中也包含龍、鳳、麒麟等祥獸圖案。此視覺印象可突顯出中國人對自然浮雲與神仙嚮往的表徵，並延伸出具動感、浪漫特質的裝飾紋樣。

3. 姿態與氣質：主要分為坐姿與站姿，並且明顯給人產生兩種氣質展現：

一為濃眉上揚、雙眼圓睜，表現出威武逼人、剛毅不拔的神氣；二為眼簾微斂、面露慈光的俯視姿態，藉以顯示出「慈悲」的特質。由於刻畫人物對象分為官將、神佛階級，因此為展現不同內涵特質，而呈現出相異的姿勢表現。

至於製作技術方面，如透過火的使用來製銅、瓷等材料，從中瞭解如何有效控制火的溫度。可說是從完全以雙手製作，逐漸轉變成以各種工具、器械來替代雙手的過程等特徵。就整體而言，製作技術就如同生活經驗的傳承，除延續既有知識，無形裡也開啟對於成品的製作挑戰與考驗。

3-3 研究感想與後續研究



3-3-1個人研究感想與心得

人類在歷史的演變發展過程中，不管在思想或制度上都是努力在為生活的不確定事物一直提出解答，以便能夠加以控制運用，即使是屬於信仰領域的鬼神觀也是如此。而對於「生命意義為何」與「人從哪裡來，往何處去」等幾近無解的問題，也是企圖透過教義與儀式，而將這些疑問轉化為確定、可信賴的，與可溝通的形式，正是這樣的不確定與疑問讓鬼神觀念開始有存在與發展的空間。

從現有的文獻中我們很難推論鬼從最早單純的生命結束狀態，亦即死後歸土謂之鬼，到鬼能作怪擾世的狀態究竟歷經多久的演變？但筆者相信隨著鬼神能力觀念的增強，正是意謂著常人能力的弱化。於是當鬼發展到擁有比人強大的超自然能力且對人行禍或降福時，人們就只好利用祭祀祈求，使心理上得到安慰與平衡。於是鬼神的觀念像是心靈上的一團迷霧，不知道該從什麼角度將之徹底消除而只好順從。

但是值得思考的是鬼神觀發展，究竟鬼神的力量是否凌駕於一般人的力量之上？從情理上推想，一般人對鬼的崇敬不是起於理性思考活動，而是來自於天生的情感，以及經過上下代的經驗傳授繼承，產生出人死後必思念之、舉行祭拜儀式等人之常情結果。或許多神主義的敬神方式，是促使民間信仰蓬勃發展的重要因素，因為可以滿足善男信女的不同需要。而也因此不斷擴充神明的種類，從天神地祇到英烈聖哲，從自然萬物到陰陽鬼怪，任何的事物、現象、靈魂都可能在需求下成為神祇象徵，讓人們可以從眾多神祇中自由選擇所信仰的對象。

於此，本研究也試圖將研究成果訴諸於設計應用層面，作為一種延伸設計目的，希望藉由研究所得的各種神像設計表現與設計實務結合的思考運用模式，探知其他未來應用設計的可能性。

3-3-2後續研究

本論文以歷史為主軸進行研究論述，並針對中國神像需求與用途的產生變化進行論述。筆者期望能在研究過程中，完整呈現中國人在使用神像上的各種特徵。但因所涉及的層面極為廣泛，故無法能夠於短時間內全盤洞悉。因此筆者便希望提出如下後續研究的可能方向，以作為對後續研究發展實踐的期許：

- 1.進一步蒐集中國各朝代更多相關官方史冊、文學著作、宗教典籍、神話傳說等史料文獻，並從各時代的時用狀態釐清設計呈現方式的由來，以使之能更契合近代的生活需要；
- 2.瞭解地方的風土民情與信仰的差異，呈現不同的設計風格；
- 3.針對環境、產出技術與運用材料對於神像設計產出的風格影響，以發想有關設計學方面的延續。





四、設計作品思考理念、應用成果與展覽設計規劃

現今神像不只單純作為宗教祭祀活動使用器物，更已成為未來設計發展的趨勢走向之一，不僅重新詮釋中國傳統文化存在於現代生活中，且藉由神像使用所衍生出的意涵與哲學進行設計符號象徵上的應用思考，找出其優缺點，進行檢討思考實際延續運用於生活上的可能性。





4-1 設計理念來源的原初思考

經由上述討論後，可知現今神像不只單純作為宗教祭祀活動使用器物，其相關性質的衍生物也已經成為未來設計發展的趨勢走向之一，如之前坊間為配合超商行銷所出現的「好神公仔」便是實際例子。其不僅重新詮釋中國傳統文化存在於現代生活中的新方法，也因成功推出類似周邊商品而引發「好神風暴」相關風潮。

「傳統」似乎總有著沉重包袱，也似乎較難跟現代生活產生連結共鳴，特別是當有人重新賦予神明與人的新關係後，對虔誠的信徒來說有時會變成某種不敬之舉。於是神像因既有的觀念限制，而不能有過於誇大的轉變方式，相對的也限制其發展空間，有時也無法迎合潮流所需。

可是上述的神明公仔案例卻能鎖定廣大客群，甚至吸引不同宗教信仰的消費者，形成風潮，促進銷量成長，其原因也不外乎就是著重在角色設定上的作法。淡化其背後的宗教色彩，不過度訴求原有的傳統歷史故事，而直接定位在現代社會中每個人的基本需求上，如月下老人代表現代人渴望愛情的表徵；彌勒佛可以去霉運，點出生活中的無奈；鍾馗可以防小人；關公保障升官等，皆可突顯現代人對心情轉換的需求。

由此可知，「設計」有時是一種創造性活動，可以改變神像的呈現方式，透過符號運用模式進行調整，便如同本研究一開始便開宗明義地指出，縱使人類文明生活水平逐漸提升的今日，當面臨生活困境無法依靠自己或外人協助時，仍會習慣透過未知的力量尋求解決之道，讓心理可以有所寄託的說法。所以便可藉由神像使用所衍生出的意涵與哲學進行設計符號象徵上的應用思考，找出其優缺點，進行檢討思考實際延續運用於生活上的可能性。但在構思創意的同時，對於可能引發相關禁忌議題的可能性，仍是必須思考注意。

4-2 設計理念架構及主題發展

本研究經由論述內容與相關結論論述彙整後，從中衍生出設計產出之基本哲學與發展方向，主要將思考放在如何以文化傳承為基礎概念，並結合日常生活用品，讓神像能夠迎合潮流，不再單只是用在祭祀膜拜上，而是能作為設計產出之另類創意出發點。

再加以思考整合後，其概念與特性包括有藉由肖像達到嚇阻作用、祭祀信仰以及與鬼神溝通傳達訊息之擬人化的表現意涵、禮俗文化的產生、工藝器物成果、提升美感品味的裝飾物用途等綜合性特徵意義呈現，而「材料」與「形式」的變化運用，將是延續傳統神像使用哲學所構成趣味或裝飾性神像設計再現的關鍵要項，同時亦可發想「祈」、「求」、「神」三項概念思考之設計原則方向。



1. 「祈」系列：

利用中國傳統信仰文化中，向上天祈求能夠順利渡過難關，進行思考運用於設計產出物的內在意涵或其他視覺之呈現方法上。嘗試以便利貼作為表達個人祈願的新方式。

2. 「求」系列：

當人們在生活中遭遇困境或瓶頸，或是面對重要事件處理時，希望能有好結果，如考試、感情等，在無法預知其結果的吉凶情形時，便習慣到廟裡求取籤支，期盼神靈能指點迷津。

3. 「神」系列：

生活中所有的「人、事、物」都可幻化成神靈，神像，從此成為人與神鬼、靈魂之間溝通訊息的媒介。在經由後天加諸各種意識形態與視覺元素後，便能成為傳達溝通的形象連結。但製作方面往往需要擁有技術，故在此只嘗試運用於生活中，垂手可得的工具與雙手即能簡易完成的神像延用形式，同時也能當作擺飾之用。

上述設計發展的整體概念生成建構，主要由本論文的内容文本與結論共同彙整後所衍生得出。結論則有「神像使用概念生成」、「神像使用意義變化」、「神像形式與製作發展」等三個探討面向。本研究論述後續所欲呈現出的設計產出物，即是以此三項結論論述加以延伸後的理念為基礎所建構而出，並依循各結論論述思考邏輯加以進行發展。其詳細步驟如圖34所示。

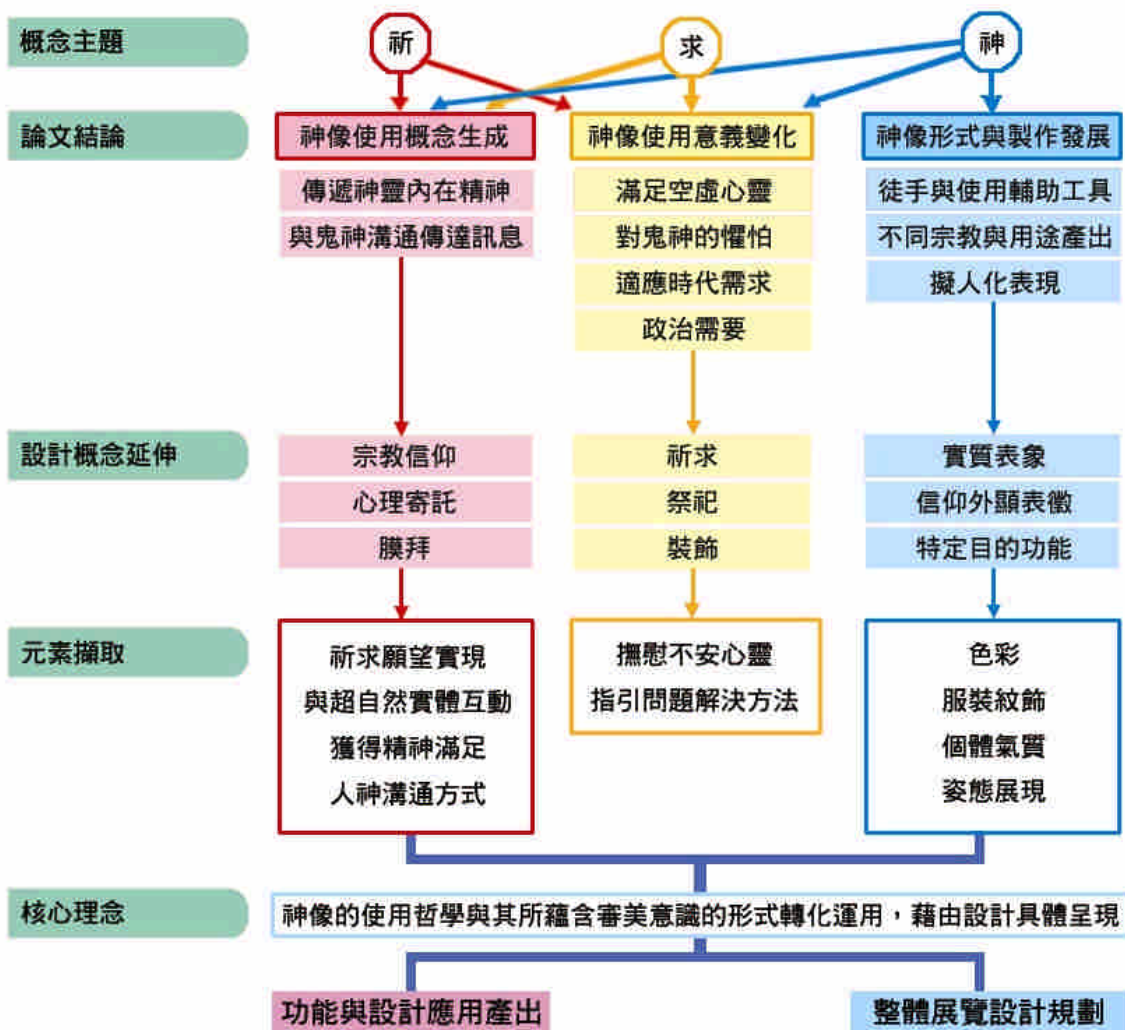


圖 34 設計創作理念架構

(1) 設計概念的延伸

將結論中歸納得出的重點加以構思，形成設計產出的可能發展理念，並依循此軸心，思考設計過程中的相關條件與限制問題。

a. 神像使用概念生成

中國人除觀念上承認存在超自然的世界，更藉由體驗自我與超自然實體互動的心理情感層面，進而建立起信仰觀念。而為求取精神上的滿足與安慰，於是透過各種不同形象特徵，與時代相對應的信仰觀念結合，神像的生成使用概念便是藉此得以出現展開，並藉以傳遞神靈內在的精神意涵。

因此筆者即從信奉神靈的意圖出發，希望藉設計出能尊重傳統，因應現代社會的需求態勢發展的成品，以作為一種延伸設計思考的目的達成。

b. 神像使用意義變化



本結論主要探討中國人的思維認知、價值道德觀所構成的使用現象與行為。因此筆者在思考設計發展時，特別針對因應使用者不同需求而形成與神靈產生互動的心理作用為主要設計重點，強調生活之裝飾性功能。且這也是透過使用行為的歷史脈絡探討，得知神像具有人神溝通媒介的重要功能。不只是祭祀儀式中的必要器物，也可以是增添生活樂趣的一種道具。

c.神像形式與製作發展

由於神像通常僅能被歸類在傳統工藝與文化的範疇中，在無法因應時代需求導致產業蛻變轉型困難，再加上技術的革新影響神像的生產與呈現時，便經常會有日薄西山之感。因此筆者在思考設計發展時，除必須尊重傳統智慧的禮儀規範外，同時對於神像自古以來所流傳延續的形式，雖然有另類面向的使用思考模式出現，但仍未因此而大幅變易與設計更動既有精神與形式。

(2) 元素擷取

本階段將摘錄自論文內容之相關詞彙，及結論中的重要概念作為相關設計元素的思考啟發基本要件。進一步將所獲得的結果轉換為發展概念，結合出不同的設計應用形式。其內容分別有：「祈求願望實現」、「與超自然實體互動」、「獲得精神滿足」、「人神溝通方式」、「撫慰不安心靈」、「指引問題解決方法」、「色彩」、「服裝紋飾」、「個體氣質」、「姿態展現」等項目，並且思考如何透過設計構思具體呈現，開創出符合現今需求的可能性概念商品，並落實於設計形式表現上。

(3) 設計產出形式

本設計展示除以「祈」、「求」、「神」概念主題，作為展出的基礎規劃思考外，也將透過論文各章結論所衍生出的三個設計概念，整合成「功能與設計應用產出」之概念設計，與「整體展覽設計規劃」部分。

a.神像功能與設計應用產出

「神像視覺設計」的設計創作動機緣起於信仰崇拜觀念之使用哲學，以及「祈」、「求」、「神」之中心概念，藉由神像基本形式概念，延伸出符合現今人類所企求與實用的生活製品，並以各結論中所提示的形象特徵之風格呈現，提出對神像的使用與現階段所面臨問題之解決回應，以達到不只是使用於祭祀膜拜上，同時也希望能夠作為未來商品展開的可能嘗試。

b.整體展覽設計規劃

神像之視覺呈現風格在宗教意義、神話故事、傳說等因素下，多半是以中國神話圖騰與符碼的視覺運用為中心。因此設計展開將以論述的歷史



脈絡為基礎，發展出其相對應的實際視覺展示設計陳列操作（圖 35）。

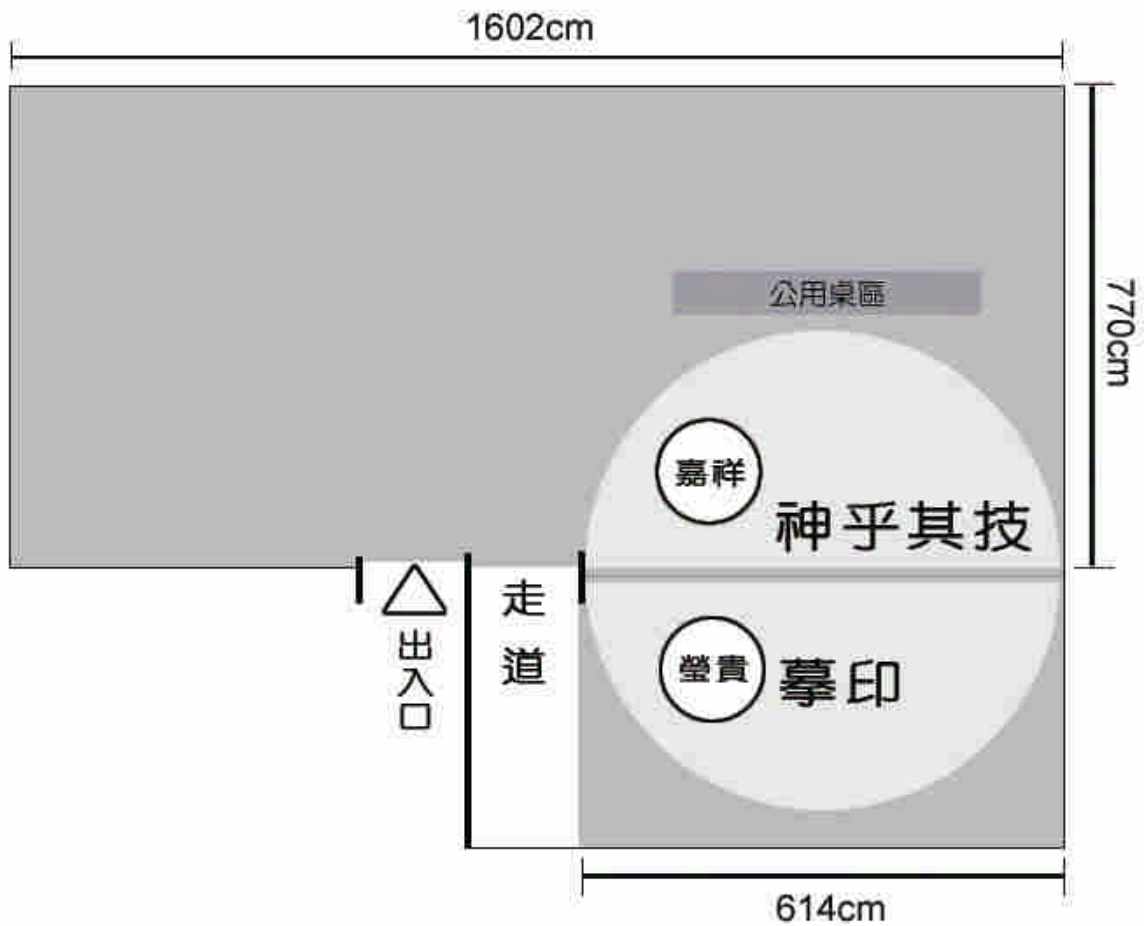


圖 35 展覽參觀動線規劃圖

4-3 設計作品理念詳述

4-3-1 「祈」系列

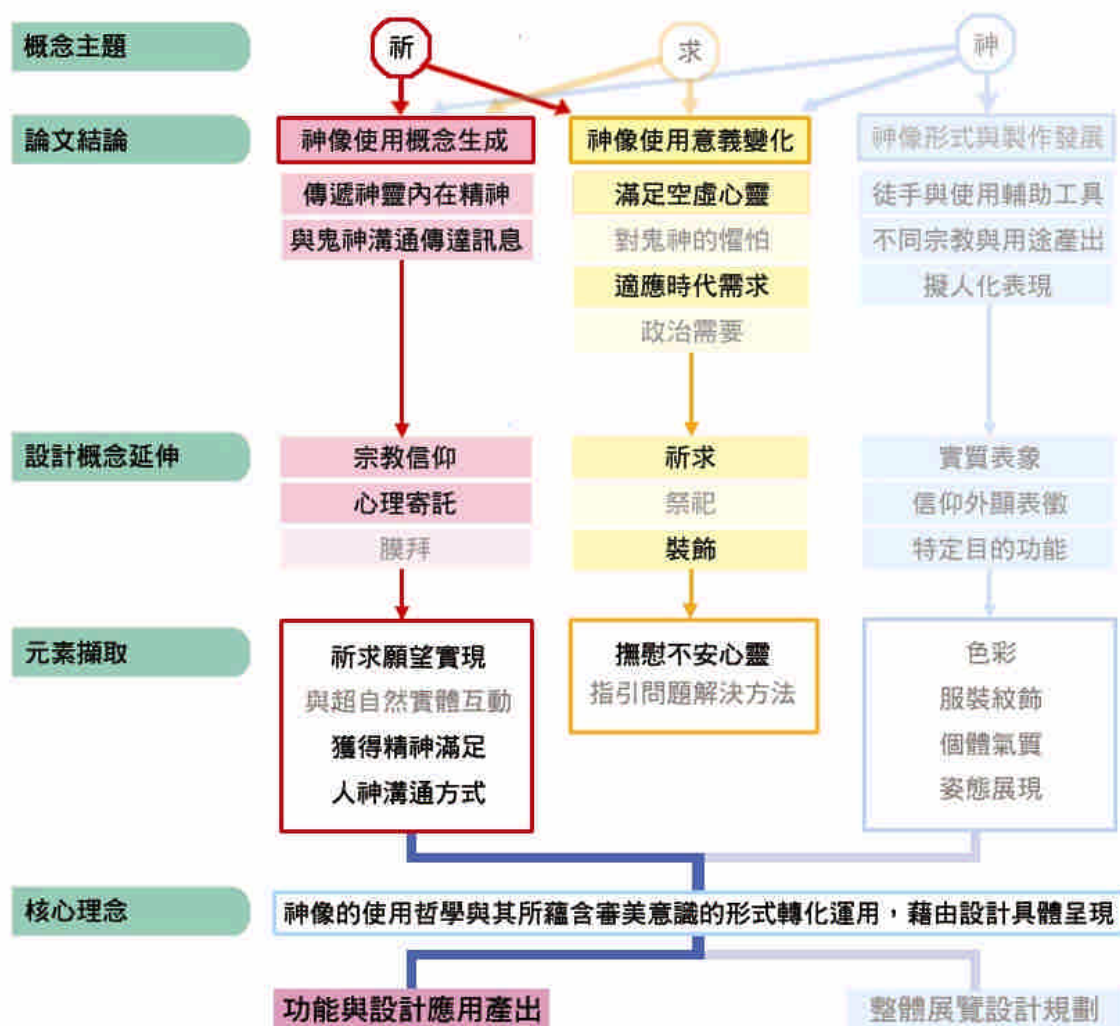


圖36祈系列的設計理念架構

1. 設計理念說明：

從論文所獲結論得知，中國人不只是觀念上承認超自然世界的存在，更藉由體驗自我與超自然實體互動的心理層面內容，作為設計的基本理念，以求達到精神上的滿足與安慰目的。從情理上推想，一般人對鬼的崇敬不是起於理性思考活動，而是來自於天生情感，與經過上下代的經驗傳授繼承，所產生出人死後必思念，以及舉行祭拜儀式等人之常情下的衍生結果。或許多神主義的敬神方式，是促使民間信仰蓬勃發展的重要因素，因為可以滿足善男信女的不同需要。而也因此不斷擴充神明的種類，從天神地祇到英烈聖哲，從自然萬物到陰陽鬼怪，任何的事物、現象、靈魂，都可能在某些不同的需求下成為神祇象徵，讓人們可以從眾多神祇中自由選擇所信仰的對象。故本設計的概念發想則是著重於心理寄託的思考層面，希望透過日常生活中經常使用的便條紙，藉此表現能夠溝通傳達訊息的意念。



因此整體設計物主要在呈現出「祈求願望實現」的概念，以便條紙功用延伸成為一種人神進行溝通的方式，而將神像的使用哲學轉化運用並具體呈現（圖36）。

2.設計元素擷取：

透過神像的使用概念與意義為延伸，呈現出祈求願望實現、傳遞神靈內在精神的結論，並且希望可以滿足使用者的心靈，以求撫慰的目的，整體表現是以色彩與服裝紋飾作為表現重點（圖36）。

3.作品：祈願神像信紙卡片

作品以財神爺、觀世音、關公等熟知神明象徵為設計取材主角。整體設計源自於中國人透過祭祀儀式進行祈求安定心靈的概念。運用於信紙卡片上，可以作為寄予家人或友人祝福之用，同時隨件附有便利貼形式作為祈願紙，可沿線將神像圖形割下並按照說明指示黏貼成型（卡片左半部），可在祈願紙寫上心中的願望貼於神像。由於便利貼黏性並不高，因此可以保持神像的完整度而不致於造成實體上的損壞可能。

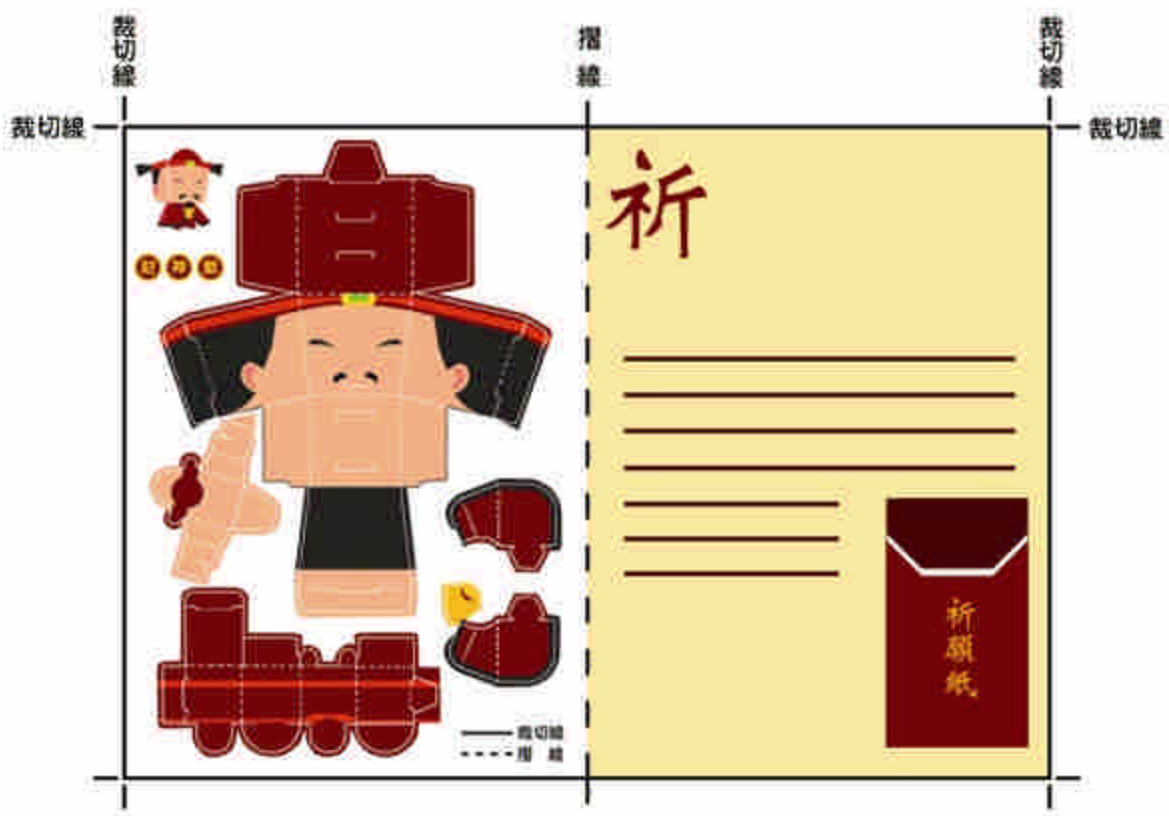


圖37祈願財神爺神像直式信紙卡片展開圖

財神爺的表現色系主要以紅色系進行表現。原因便如論文中所述，是



中國傳統的常用色，如金色、紅色、藍色、綠色、黃色、紫色等用色習慣來源，其中尤以紅色系最為常用，主要是認知紅色能夠帶來吉祥意義，因而選擇這類色調的運用（圖37）。

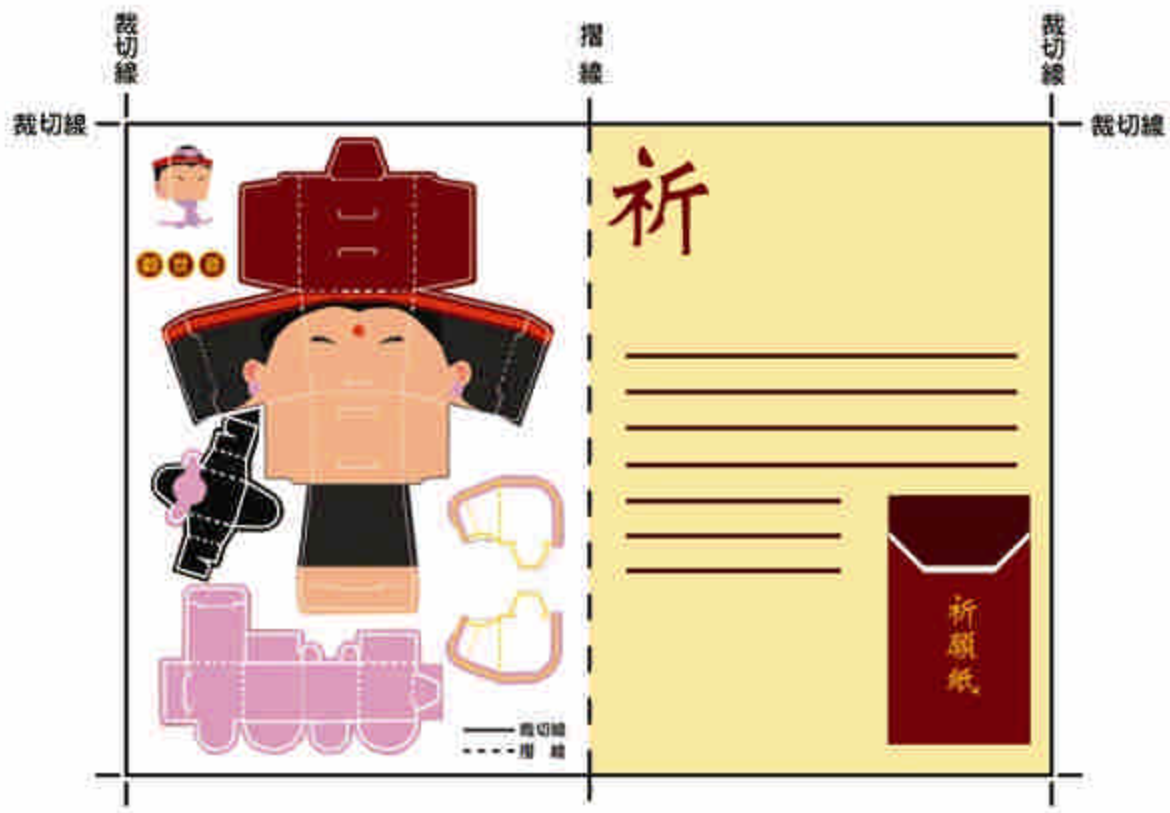


圖38祈願觀世音神像直式信紙卡片展開圖

根據「悲華經」記載：「觀世音本名不眴，是無量劫前轉輪聖王無諍念的長子，...欲斷眾生諸煩惱故，欲令眾生往安樂故，善男子！我當字汝為觀世音」，因此觀世音也就成為每個人心目中祈禱保佑一切順利的常拜神靈。整體設計色系以淡紫色與白色搭配，藉此呈現既有觀世音原本較柔和的形象（圖38）。

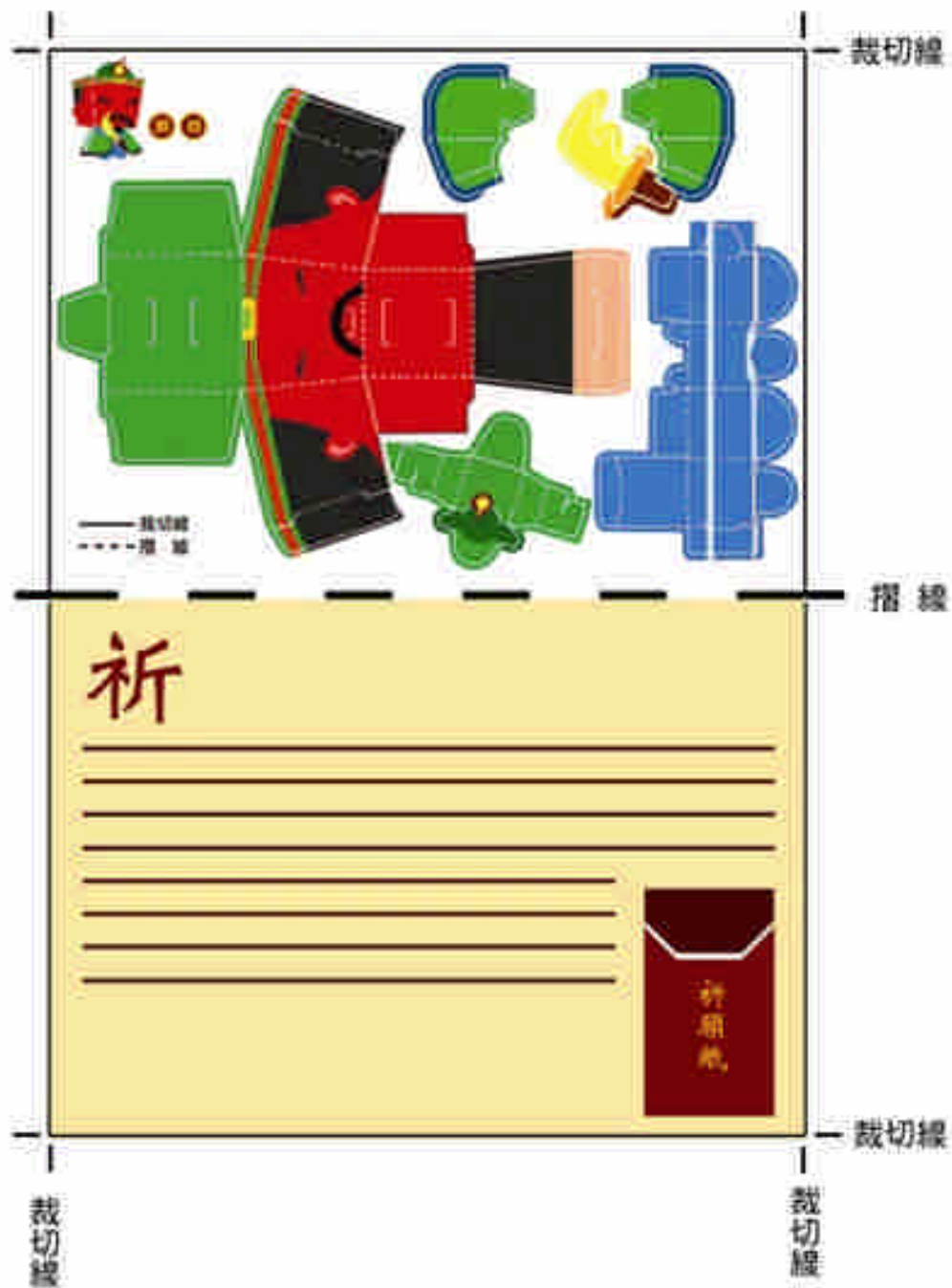


圖39祈願關羽神像橫式信紙卡片展開圖

關羽則是倍受歷代中國人推崇的武神，尤其是忠誠與英勇的形象，曾多次受到歷代帝王的褒封尊敬。民間多數受到「三國演義」的內容影響，產生勇猛善戰的既有認知印象。也正因為他是屬於忠義的代表象徵，同時也成為教育後代忠君愛國信念的對象。整體設計主要仍是維持大眾所認知的紅面樣貌，並以藍色與綠色色系搭配，希望增加帶給觀賞者輕鬆愉悅的感覺。(圖39)



4-3-2 「求」系列

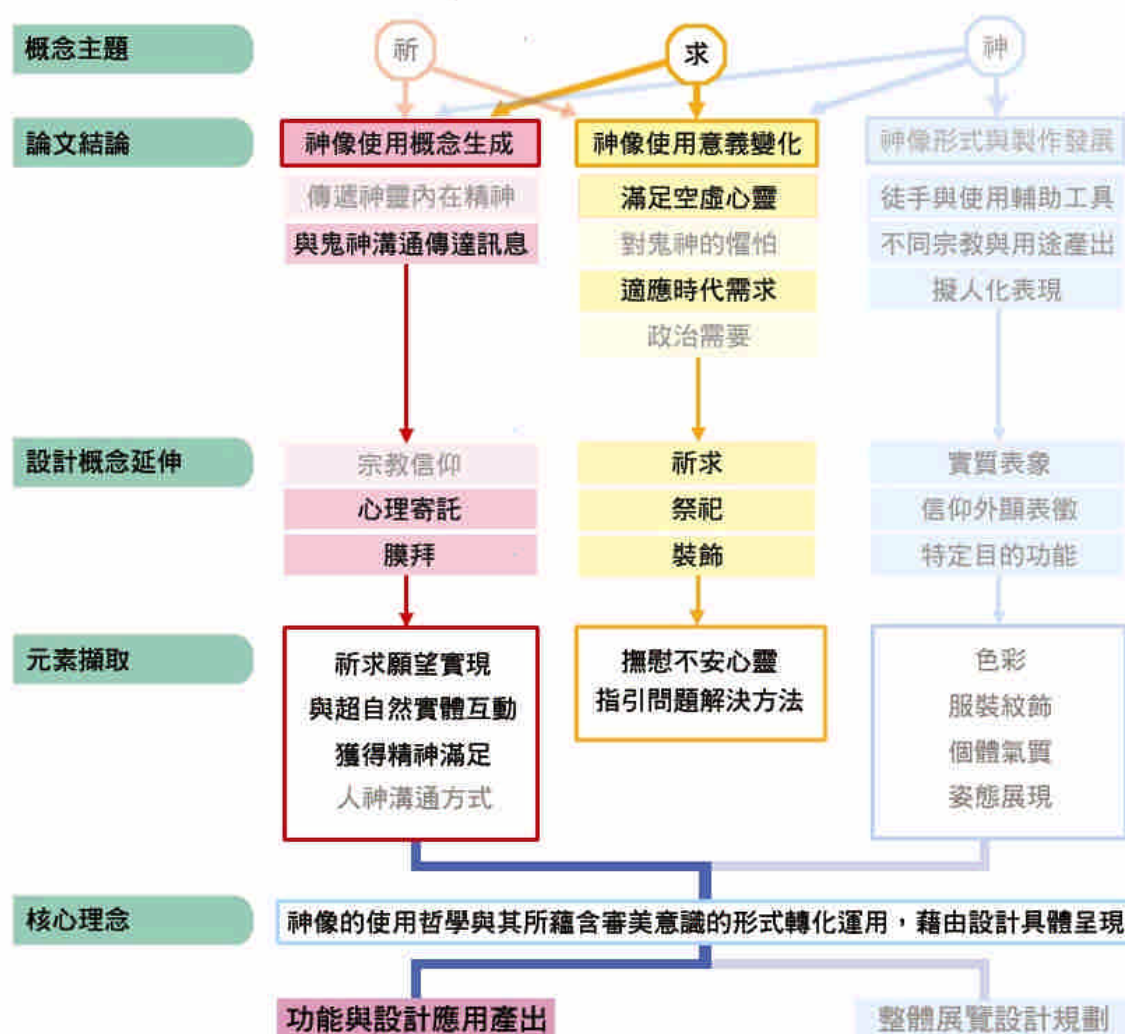


圖40求系列的設計理念架構

1.設計理念說明：

神像是中國人經過長時間不同的生活需求下，為滿足空虛心靈、躲避對鬼怪的懼怕、以及像是政治上的需要等所創造出來的對應象徵物，因此具有各種不同的使用意涵。如論文結論所述，中國人對於膜拜對象是沒有定數，亦即有什麼需要就拜什麼樣的神靈。於是結果致使與神靈間的關係出現某些特定需要而求助於特定神祇的習慣。因此本系列的設計概念便鎖定於祈求神靈能夠提供指引問題解決的方法進行發想，並且融入今日會到廟裡求籤，以獲得方向指引的構想為出發點。

設計物本身以表現「指引」概念為主，利用按壓式牙籤盒的功能性，以達成與求籤相同的具體化意義展現（圖40）。

2.設計元素擷取：



「祈求願望實現」、「指引問題解決方法」是最主要的設計方向，並且藉此達到與超自然實體的互動精神。並同時讓使用者獲得精神滿足，並撫慰不安的心靈，這一點也是每個人到廟裡的主要渴望。整體也是著重於色彩與服裝紋飾的轉變表現（圖40）。

3.作品：求籤神像

本設計品同樣源自於中國人透過祈求以安定心靈的概念，同時在處理事情、面臨困惑，不知下一步該怎麼做時，許多人就會經常到廟裡求取籤詩，並且從中尋找解決問題的靈感，因此設計發想即是由此而生。

呈現設計的方法有二，包括按壓式牙籤盒的概念與抽取籤詩的發想。兩者在結合黏貼成神像形態後，可以作為生活擺飾物使用。至於神靈對象的選擇則是以多數人較為在意的三件事，即姻緣、學業與生兒育女為取材來源。



圖41求取感情姻緣用的月下老人神像籤筒

人稱「月老」的月下老人乃是掌管婚姻之神。唐朝李復言著有「續幽怪錄」一書，述及：「唐朝韋固年少未娶，某日夜宿宋城，在旅店遇一老人，靠著一口布袋，坐在月光下，翻看著一本書，像在查找什麼。韋固問老人家在翻查什麼？老人答到：『天下人的婚書。...袋內都是紅繩，用來系住夫婦之足。此繩一系，便定終身』。」於是月老成為每個人求取感情姻緣的關鍵神靈，同時也是「千里姻緣一線牽」典故的由來，故選擇其作為設計設



定之一。(圖41)



圖42求取學業順利用的文昌帝君神像籤筒

「文昌」原是天上六星總稱，即文昌宮被封為帝君，亦稱「梓潼帝君」。「明史」有撰：「梓潼帝君，姓張，名亞子，居蜀七曲山，仕晉戰歿，人為立廟祀之」。隨著科舉制度的規模與制度化後，對於文昌帝君的奉祀也逐漸普遍，因而作為「求」系列選用示範的神祇之一。(圖42)



圖43求子用的註生娘娘神像籤筒

註生娘娘俗稱「註生媽」，又作「註生娘娘」，在中國有些地區則稱為



「送子娘娘」，且在閩南與台灣一帶更是最受尊奉的生育之神。「封神演義」第九十九回述：「姜子牙封為『感應隨世仙姑正神』，掌管人世間生產之事」；通常也會配祀「花公」、「花婆」並且以紅、白花象徵子嗣，因此成為兒童的保護神。(圖43)

4-3-3 「神」系列

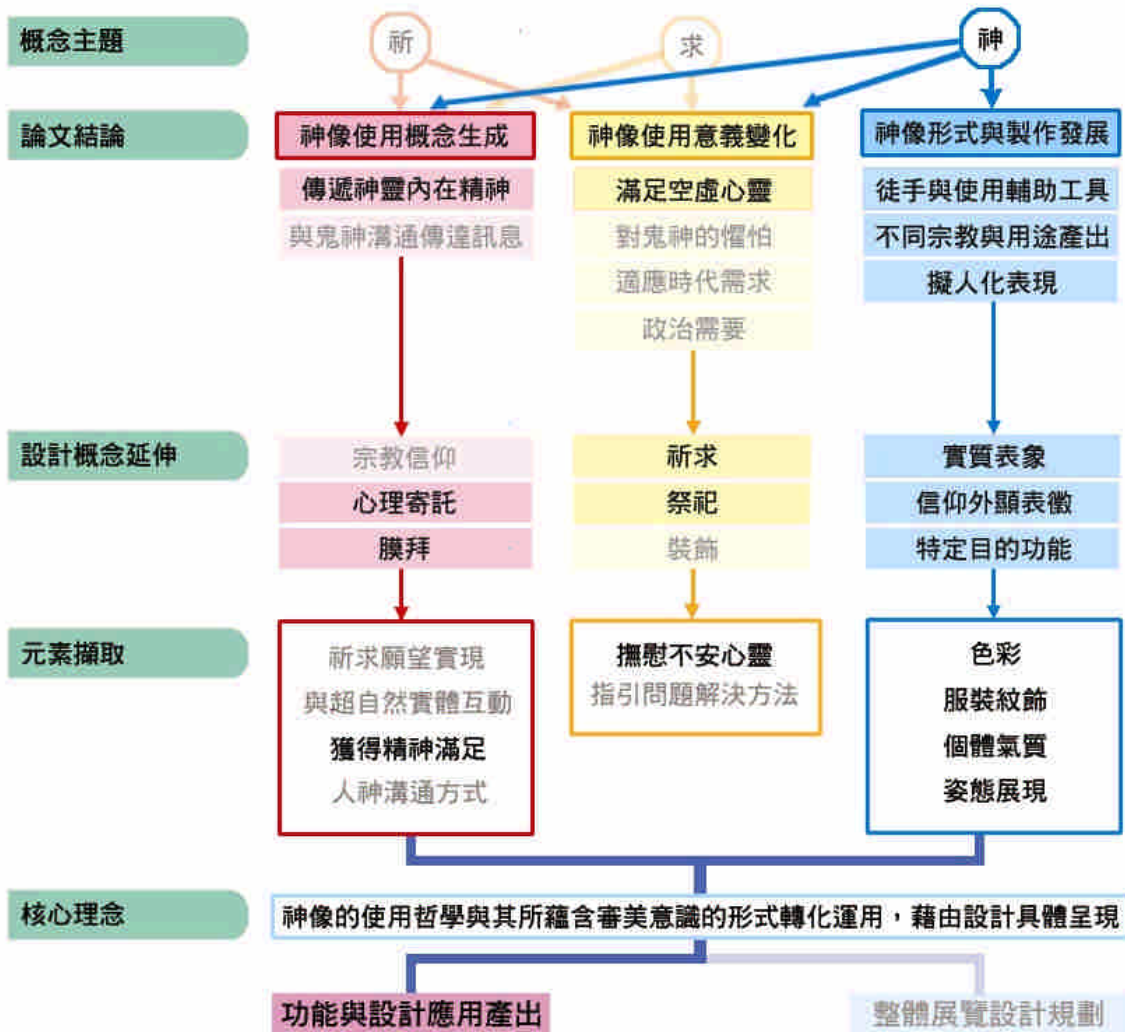


圖44神系列的設計理念架構

1. 設計理念說明：

主要構思來自於每個人在日常生活中面臨困境時，透過祭祀儀式進行祈求，以安定心靈或希望得到神靈幫助的原初動機，希望藉由體驗自我與超自然實體的心理情感層面互動，求取精神上的滿足與安慰為主要出發點。在透過各種不同形象特徵，與時代相對應的信仰觀念結合後，藉此傳遞神靈內在的精神意涵。

若神像可以破除迷信之說，並因應現代社會的需求態勢發展，自然便



會重新成為被關注的焦點，神像業也不會只能面對衰退，而沒有其他選擇。

因此本設計品集合中國自古以來，對於神靈形態的認知內容，將歷代出現的神像，如秦代即出現具有紀念性質的神像、漢代藉由圖形符號所呈現繪製的門神等。製作以外型圓潤飽滿且身著袈裟服飾為中心，且大部份以坐姿呈現，可利用簡單的裁剪工具沿線割開，再予以黏摺即可完成本產品。讓製作本摺紙系列產品時可以不需要大費周章使用技術工具，即能製作完成趣。(圖44)

2.設計元素擷取：

主要以實現「獲得精神滿足」與「撫慰不安心靈」為設計目的。同時也將透過色彩與服裝紋飾轉變，展現神祇個體的氣質與姿態。(圖44)

3.作品：

由於神像的使用概念、需求、功能意義，是在經由後天加諸各種意識形態與視覺元素後所出現的產物。除變得更為複雜與多元化之外，亦在認知上給予「神像」的主要形象連結來源，有傳達溝通的意圖存在。因此神像的設計者便需要對人神之間的各種複雜關係，有更重要文化脈絡上的關心與表達能力，以便設計出能尊重傳統，並讓神像能更貼近人心需求的呈現方式。

故本設計品集合中國自古以來，對於神靈形態的認知內容，將歷代出現的神像，如秦代即出現具有紀念性質的神像、漢代藉由圖形符號所呈現繪製的門神等。製作以外型圓潤飽滿且身著袈裟服飾為中心，且大部份以坐姿呈現，可利用簡單的裁剪工具沿線割開，再予以黏摺即可完成本產品。讓製作本摺紙系列產品時可以不需要大費周章使用技術工具，即能製作完成趣。(圖 45-48)

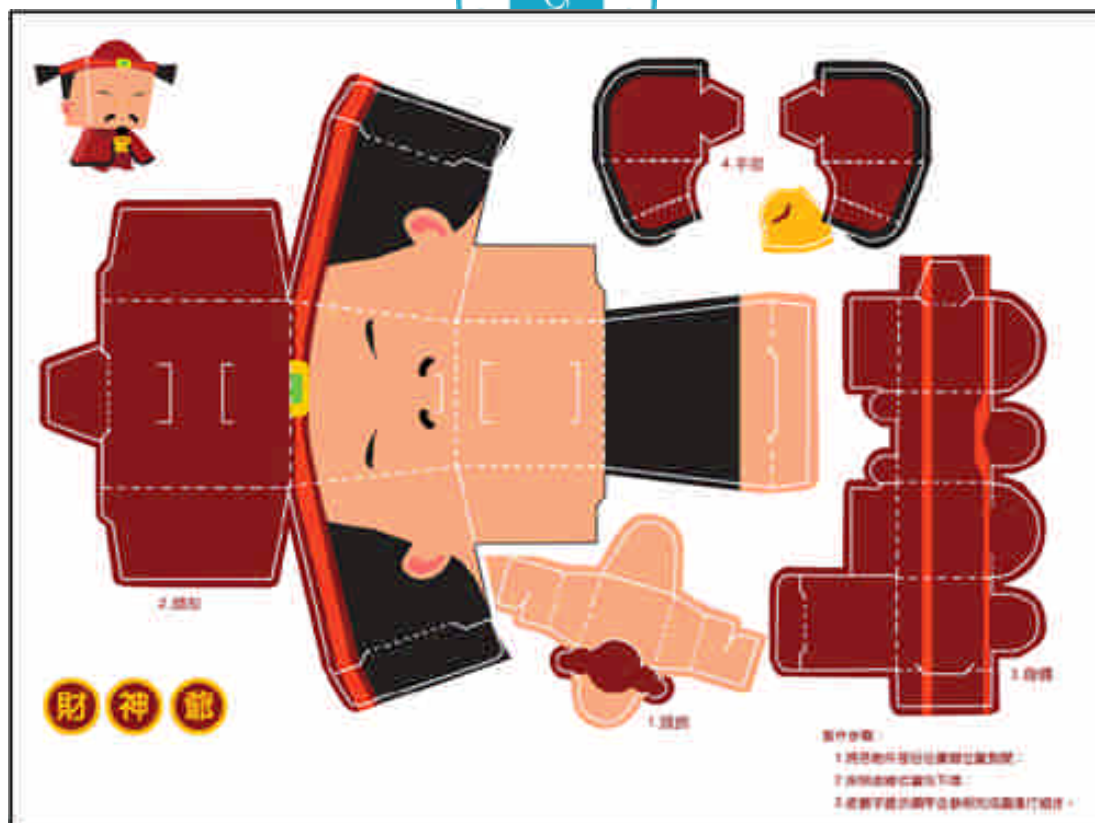


圖45財神爺摺紙神像

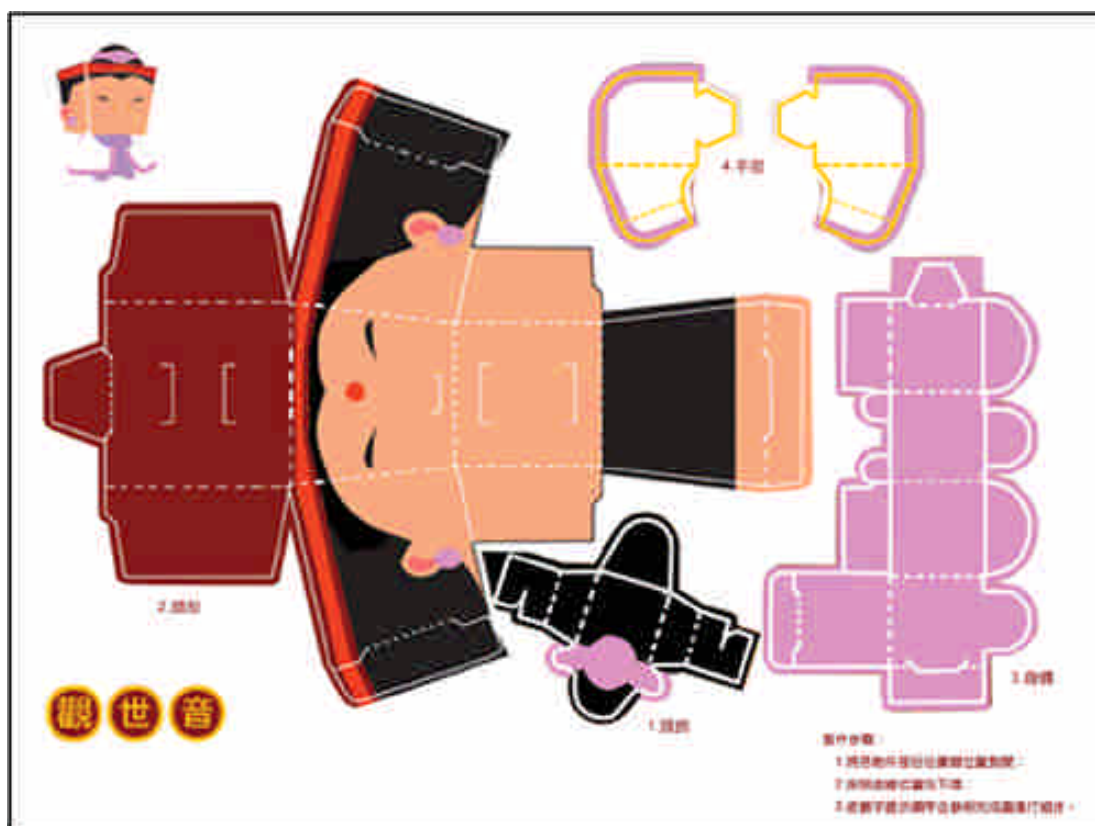


圖46觀世音摺紙神像

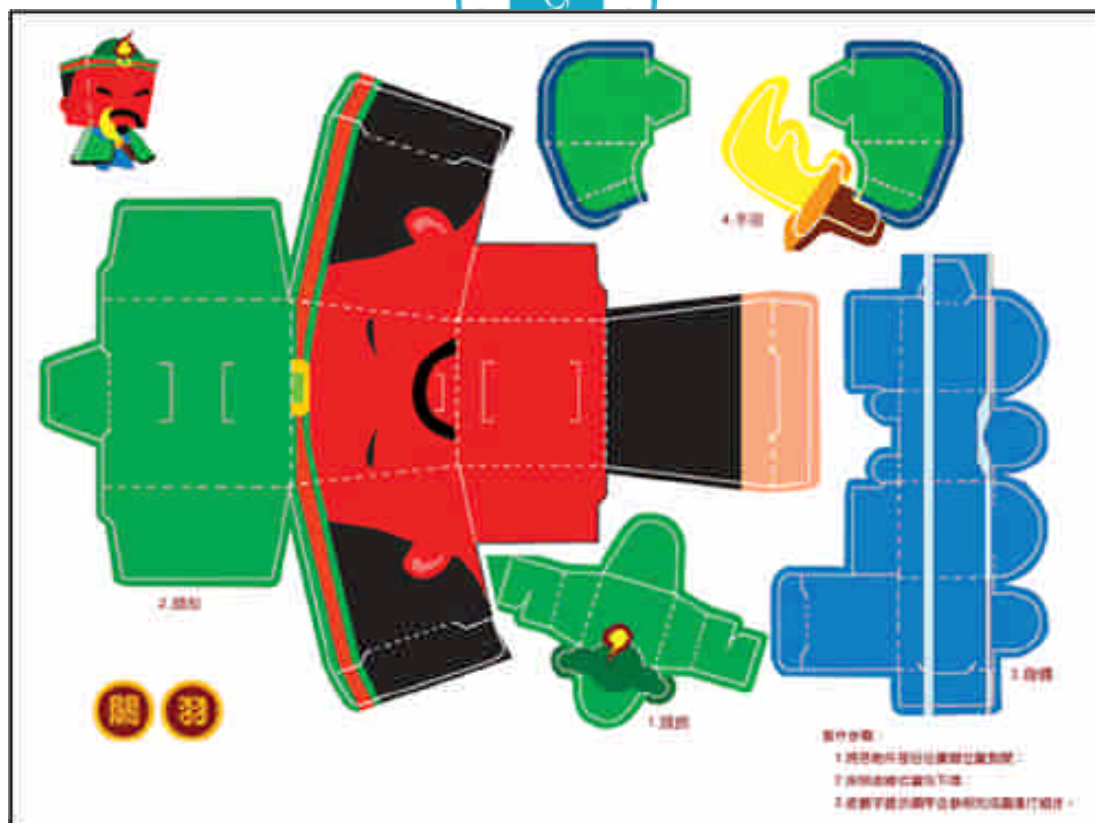


圖47關羽摺紙神像

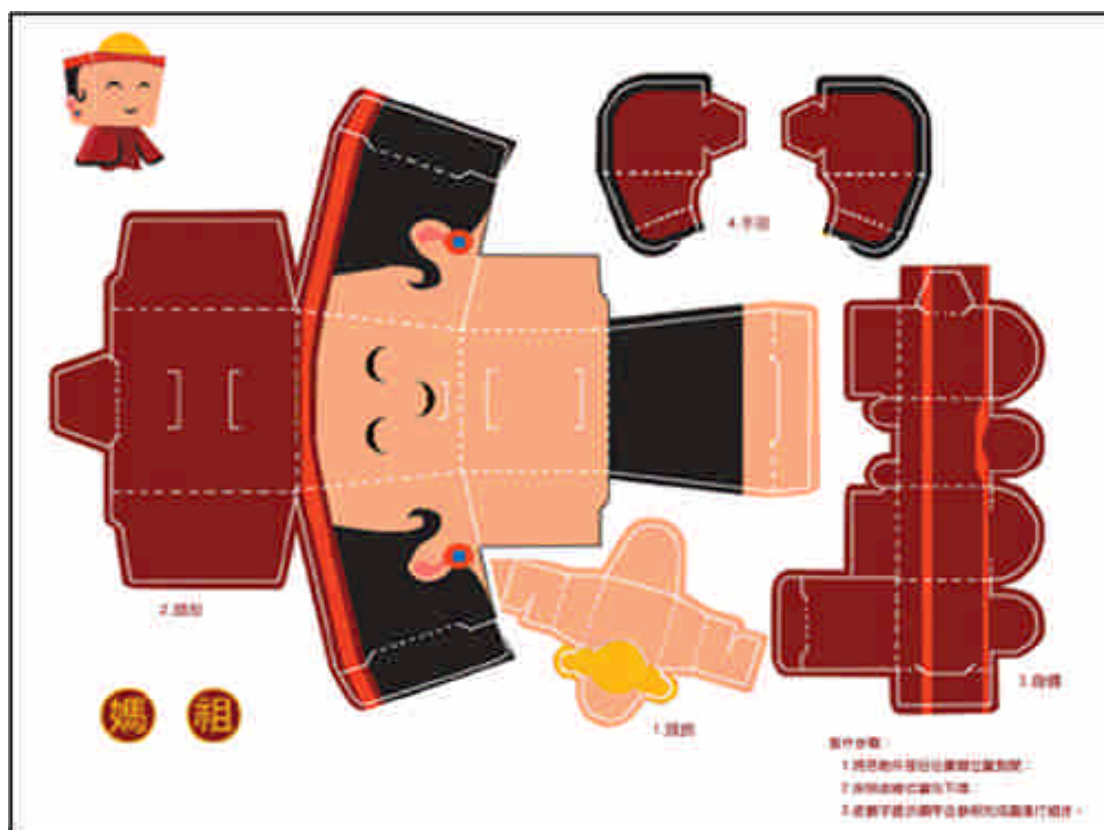


圖 48 媽祖摺紙神像



(一) 學位論文

1. 姜佩君，2000，“澎湖民間故事研究”，中國文化大學中國文學研究所博士論文。
2. 黃東陽，2004，“唐五代志怪傳奇之記異題材研究”，東吳大學中國文學系博士論文。
3. 覃瑞南，2001，“清高宗御製工藝之研究”，中國文化大學史學研究所博士論文。
4. 劉惠萍，2002，“伏羲神話傳說與信仰研究”，國立中正大學中國文學系博士論文。
5. 王雅儀，2002，“臨水夫人信仰與故事研究”，國立成功大學中國文學系碩士論文。
6. 王蒼芳，2005，“玉具劍之研究—西周晚期至兩漢時期”，逢甲大學歷史與文物管理研究所碩士論文。
7. 李坤寅，2002，“釋迦牟尼佛傳記的神話性初探—以八相成道為例”，輔仁大學宗教學系碩士論文。
8. 李建緯，2001，“西周時期黃河流域出土玉魚圖像研究—兼論其與片狀蚌魚、銅魚形器之興衰與互動”，臺南藝術學院藝術史與藝術評論研究所碩士論文。
9. 邵于婷，2006，“南台灣土地公神像帽冠造形研究”，南華大學應用藝術與設計學系碩士論文。
10. 范佳琪，2006，“論女媧形象的嬗變：以文獻學為考察中心”，國立東華大學中國語文學系碩士論文。
11. 林美娟，2007，“台南地區媽祖造像研究”，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。
12. 周述蓉，2001，“梅岭玉與蘇浙皖地區史前古玉生成年代與對比研究”，國立臺灣大學地質科學研究所碩士論文。
13. 林晏霆，2006，“原聲—圖騰、形構、裝飾”，高雄師範大學美術學系碩士論文。
14. 林淨韻，2004，“龍的圖騰再現”，中國文化大學藝術研究所碩士在職專班論文。
15. 林逢森，2005，“臺灣原住民小說中的神話傳說與祖靈信仰”，東吳大學中國文學系碩士論文。
16. 林連勝，2003，“鈞窯瓷器之分析鑑定研究”，雲林科技大學文化資產維護系碩士論文。



- 17.涂權鴻，2003，“新石器時代黃河流域彩陶紋飾之研究—以馬家窯文化為例”，華梵大學工業設計系碩士論文。
- 18.黃金堂，2003，“宜蘭正勉堂祀神現象研究”，佛光人文社會學院宗教研究所碩士論文。
- 19.張育甄，2001，“陳靖姑信仰與傳說研究”，國立中興大學中國文學系碩士論文。
- 20.張真華，2003，“古帝王神話文化歷程初探”，國立中興大學中國文學系碩士在職專班論文。
- 21.張惠驊，2000，“《西遊記》中的唐三藏形象研究”，玄奘大學中國語文研究所碩士論文。
- 22.郭祐麟，2003，“中國上古時期玉劍飾器研究—以春秋、戰國、秦漢為例”，雲林科技大學文化資產維護系碩士論文。
- 23.陳瑋玲，2004，“北魏鞏縣石窟寺之研究”，國立中央大學藝術學研究所碩士論文。
- 24.張瓊分，1999，“乾嘉士人鬼神觀試探—以紀昀、袁枚為中心”，國立清華大學歷史研究所碩士論文。
- 25.溫知禮，2002，“台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碩士論文。
- 26.楊偵琴，2004，“「紙馬」（金銀紙）圖像之研究—納天地神靈於方寸之間的民俗藝術”，國立彰化師範大學藝術教育研究所碩士論文。
- 27.廖義孝，2005，“台灣道教廟宇立體造形藝術研究—以玄天上帝廟宇立體雕塑為例”，國立屏東教育大學視覺藝術教育學系碩士論文。
- 28.賴采蘋，2003，“《搜神記》中的動物類型研究—以動物與人類的關係為中心”，國立中正大學中國文學系碩士論文。
- 29.謝玉珍，2004，“明初官方用器的人物紋”，東吳大學歷史學系碩士論文。
- 30.龍瑞如，2003，“南越王墓玉器之研究”，國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文。

（二）期刊論文

- 1.石弘毅，1999，“台灣「神像」雕刻的歷史意義”，歷史月刊第八十期，歷史月刊雜誌社，p.42。
- 2.江人佩，2005，“唐三彩文物中的信仰祭器”，藝術論壇第2期，pp.153-174。
- 3.李佩瑜，2003，“商周青銅器的斷代與分期”，問學集第12期，pp.1-15。
- 4.吳曉筠，2006，“從發現到再現—記「載馳載驅：中央研究院歷史語言



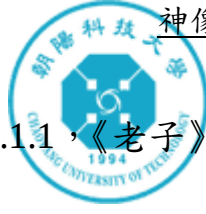
- 研究所藏小屯商代車馬坑器物展」，故宮文物月刊第 285 期，pp.12-23。
- 5.邵于婷，2006，“隋唐至明清之觀音佛像造形研究”，應用藝術與設計學報第 1 期，pp.43-51。
 - 6.邱宜文，2007，“永恆的探尋—試論《山海經》裡的不死神話”，北商學報第 11 期，pp.157-172。
 - 4.邱宜文，2004，“《山海經》中故事性神話之詮釋”，中國技術學院學報第 26 期，pp.1-8。
 - 8.范佳琪，2006，“洪水神話中的女媧形象”，東華中國文學研究第 4 期，pp.1-26。
 - 9.林秀娟，2002.1，“陶瓷紋樣與裝飾技法的應用之研究(一)”，台灣工藝第 10 期，p. 5。
 - 10.林幸蓉，1999，“從傳統工藝探討中國造形及材質之內涵”，臺灣手工業第 69 期，pp.37-57。
 - 11.范純武，2006，“明清以來洛陽橋傳說文本的演變—兼論其與華東地方民間信仰的關係”，宗教哲學第 36 期，pp.61-72。
 - 12.柳秀英，2004，“先秦生命意識的相關神話研究”，美和技術學院學報第 23 期，pp.137-158。
 - 13.洪珊慧，2006，“起源與流長—中國神話思想之黃帝傳說”，南亞學報第 26 期，pp.321-328。
 - 14.胡惠君，2006，“形狀語法運用在造形設計之研究”，設計研究第 6 期，pp.236-244。
 - 15.高莉芬，2006，“蓬萊神話的海洋思維及其宇宙觀”，政大中文學報第 6 期，pp.103-124。
 - 16.陳尹嫻，2007，“古今文本中黃帝形象建構之探討”，中正歷史學刊第 9 期，pp.53-81。
 - 17.陳志昌，2006，“從神獸到母娘—西王母女性神格的演變”，臺灣美術第 63 期，pp.14-17。
 - 18.陳昭昭，2004，“祝融神話傳說及其與火相關信仰研究”，臺南學報第 30 期，pp.428-442。
 - 19.陳昭昭，2003，“嫦娥神話傳說及其相關拜月信仰研究”，臺南學報第 29 期，pp.413-427。
 - 20.張琬聆，2006，“〈林投姐〉故事鬼魂文化研究”，東華中國文學研究第 4 期，pp.147-170。
 - 21.曾慶良，2005，“明代皇帝的宗教好尚與官窯關係之研究”，藝術論壇第 2 期，pp.73-108。
 - 22.楊淑玲，2006，“臺南地區姑娘廟之信仰與傳說”，雲漢學刊第 13 期，pp.151-174。



- 23.蔡慶良，2006，“紋飾為綱，百目自張”，歷史文物月刊第15期，pp.42-52。
- 24.劉淑音，2007.2，“「日月仁澤長」—談麒麟的象徵意義”，藝術欣賞第3期，pp.32-36。
- 25.衛萬里，2006，“探討造形元素解釋過程於產品設計概念發展之可行”，工業設計第34期，pp.29-35。
- 26.鄭憲仁，2005，“銅器銘文札記”，國文學報第38期，pp.145-164。
- 27.謝易真，2005，“《莊子》中的神人與上古神話的超越思維”，慈濟技術學院學報第7期，pp.173-187。
- 28.簡榮聰，2007，“臺灣民間器物崇拜（8）—戶碇神、燈鈎神、葦索神”，道教月刊第13期，pp.52-53。
- 29.簡榮聰，2006，“臺灣民間器物崇拜（7）—豬稠公、米甕神、轎神”，道教月刊第12期，pp.52-53。
- 30.譚德興，2006，“論鳥卵生人神話的演變及其文化意蘊”，新亞論叢第8期，pp.50-56。

（三）書籍

- 1.大禹、伯益，李潤英、陳煥良注譯，2006.5，《山海經》，岳麓書社。（大荒西經、海內經、海外南經）
- 2.于本源著，1999.10，《清王朝的宗教政策》，中國社會科學出版社。
- 3.王小盾，1992，《神話話神》，世界文物。
- 4.孔子弟子及其後學，胡平生、陳美蘭注譯，2007.12.1，《禮記》，中華書局。（禮器篇、郊特牲篇）
- 5.文王，郭慶華注譯，2005.5.1，《易經》，北京燕山出版社。（繫辭傳）
- 6.王充，1999，《論衡》，吉林人民出版社。（卷四十七—亂龍篇）
- 7.王孝廉，1988，《日本書紀》，時報文化出版社。
- 8.王健旺著，2003，《台灣土地公》，遠足文化。
- 9.中國陶瓷全集編輯委員會，2002，《中國陶瓷全集》，錦繡出版社。
- 10.王景荃，2004，《佛像》，城邦文化。
- 11.王景荃，2001，《佛像》，貓頭鷹出版社。
- 12.允祿、張照，1995.8.18，《御製律呂正義後編》，國立故宮博物院文獻處。（經部卷九十一）
- 13.王溥，2006，《唐會要》，上海古籍出版社。（卷八一—原闕篇）
- 14.左丘明，2004.7，《左傳》，山西古籍出版社。（昭公七年）
- 15.司馬遷，2007.12.1，《史記》，台灣東方出版社。（秦始皇本紀）
- 16.台灣總督府警務編，1937，《詔令、令旨、諭告、訓達類纂（二）》，台北成文出版社。
- 17.荀子，2007.12.1，《荀子》，中華書局。（疆國篇）



- 18.老子，李存山注譯，2008.1.1，《老子》，中華古籍出版社。(第四十二章—道德經)
- 19.朱琰，王雲五主編，1970，《陶說》，台灣商務印書館。(雜篇)
- 20.江仁傑，2006，《解構鄭成功—英雄神話與形象的歷史》，三民出版社。
- 21.全佛編輯部，1999，《佛菩薩的圖像解說》，全佛文化。
- 22.朱琰著，1969，《陶說》，台灣商務印書館。
- 23.朱彝尊，2001.2，北京古籍出版社，《欽定四庫全書》。(卷五十二)
- 24.宋兆麟，1999，《華夏諸神·民間神像》，雲龍出版社。
- 25.李東陽，2007.1.1，《大明會典》，廣陵書社。(卷一百九十四—工部陶器、卷二〇一—器用)
- 26.沈昀，2001.1.1，《舊唐書》，中華書局。(志第三—禮儀三)
- 27.李誠，2006.9.1，《宋營造法式》，人民出版社。(卷二)
- 28.宋濂，1976.4，《元史》，中華書局。(卷七十六)
- 29.宋應星，2003.10.1，《天工開物》，甘肅文化出版社。(銅篇、陶篇)
- 30.周公，陳戌國點校，2006.11.1，《周禮》，岳麓出版社。(冬官考工記)
- 31.周策縱著，1984，《五四運動史》上，台北市桂冠出版社。
- 32.孫文著，1919，《孫中山全集》，北京中華書局。
- 33.徐松，1957.11.1，《宋會要輯稿》，中華書局。(第十九冊)
- 34.班固，2002.11.1，《漢書》，中華書局。(卷二十一上、五十六)
- 35.袁珂，2007，《中國神話史》，重慶出版社。
- 36.袁珂，1996，“古神話選擇”，《中國古代神話》，北京人民出版社。
- 37.孫建君，2001，《民間神像》，天津人民出版社。
- 38.馬書田，2005，《中國寺廟仙佛》，國家出版社。
- 39.陳文達著，1984，《台灣縣志》，大通書局。(典禮志)
- 40.張光直，2002，《美術、神話與祭祀》，遼寧教育出版社。
- 41.清高宗敕，劉錦藻注，1980，《續文獻通考》，商務印書館。(郊祀考雜詞篇)
- 42.張彥遠，2009.2.1，《歷代名畫記》，貴州人民出版社。(卷五)
- 43.黃晨淳，2004，《中國神話故事》，好讀出版社。
- 44.許慎，2004.4，《說文解字》，南方日報出版社。(卷一)
- 45.陳壽，1959.12.1，《三國志》，中華書局(劉繇傳、卷二十八)
- 46.張國燾著，1991，《我的回憶》第一冊，北京東方出版社。
- 47.道世，蘇晉仁校注，2003.12.1，《法苑珠林》，中華書局。(卷十三)
- 48.董芳苑著，2008，《台灣宗教論集》，台北前衛。7
- 49.崑岡，1989，《清會典事例》，中華書局。(卷一百三十二—吏部二、卷二百八十六)
- 50.萬思同，1974，《明史》，中華書局。(志第二十三—齋戒篇、卷一三九)



— 李仕魯傳)

- 51.道家，1960，《太平經》，中華書局。(卷四十三)
- 52.貴德縣志編委會編，1995，《貴德縣志》，陝西人民出版社。14
- 53.傅錫壬，2005，《中國神話與類神話研究》，文津出版社。16
- 54.臺灣銀行經濟研究室著，1957，《彰化縣志》。
- 55.臺灣總督府臨時台灣舊慣調查會著，1895，《臨時台灣舊慣調查會第一部調查第二回報告書》第四冊。
- 56.臺灣總督府警務局編，1941，《台灣總督府警察沿革誌》，詔令、令旨、諭告、訓達類纂（二）。
- 57.嶗山縣誌編纂委員會編，1990，《嶗山縣誌》，青島出版社。
- 58.劉安，孫馮翼輯，2008.1.1，《淮南萬畢術》，新文豐出版公司。(卷下)
- 59.劉安及其門客李尚、蘇飛、伍被，陳鎮孝編譯，2007.7.16，《淮南子》，重慶出版社。(卷十四)
- 60.鄭志明，2005，《宗教神話與崇拜的起源》，大元書局。
- 61.劉義慶，2008.3.11，《世說新語》，林鬱文化。(巧藝篇第二十一)
- 62.應劭，2004.3.29，《風俗通義》，世界書局。(祀典篇)
- 63.謝宗榮，2003，《臺灣傳統宗教文化》，台中：晨星出版社。
- 64.魏收，1997.3.1，《魏書》，中華書局。(卷一一四—釋老志)
- 65.魏徵，1974.6，《隋書》，中華書局。(卷二)
- 66.羅燁，1957，《醉翁談錄》，貴州人民出版社。(七夕篇)
- 67.釋慧皎，2004.4.1，《高僧傳》，中華書局。(卷十四)
- 68.酈道元，1995.1.1，《水經注》，岳麓書社。(江水篇)

(四) 網站

- 1.大紀元時報，<http://hk.epochtimes.com/>。
- 2.中國民俗學網，<http://www.chinesefolklore.org.cn/>。
- 3.中國河南文化網，<http://www.hawh.cn/Template/home/index.html>。
- 4.中國科普博覽，<http://www.kepu.net.cn/>。
- 5.中國網，<http://big5.china.com.cn/>。
- 6.台灣大百科全書網站 <http://taipedia.cca.gov.tw/>。
- 7.木材科學技術網站，<http://www.hla.hlc.edu.tw/hlawww/dept04/woodscience/>。
- 8.百度百科，<http://baike.baidu.com/>。
- 9.行政院文建委員會國家文化資料庫，<http://www.mwr.org.tw/>。
- 10.故鄉的家—橋仔部落格網站 <http://www.0836.tw/rewrite.php/rewrite.php/category-8-18.html>。
- 11.國立台灣美術館網站 <http://sql.tmoa.gov.tw/>。



- 12.教育部國語字典 <http://dict.revised.moe.edu.tw/>。
- 13.視覺素養學習網，<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/>。
- 14.隆昌藝術網站 <http://trade.artron.net/index.jsp>。
- 15.維基百科，<http://zh.wikipedia.org/wiki/>。
- 16.澎湖莊家莊民俗館，<http://penghu.xpchina.com/>。
- 17.藝文學習網，<http://ccnia.tnua.edu.tw/~ykchen/>。

(五) 報紙

- 1.台灣日日新報，1919.4.20，“臺南迎神盛況”，台灣日日新報社。
- 2.人民日報，1966.8.23，第一版社論，中央社。
- 3.新青年，1911.1.15 第六卷第一號“「新青年」罪案之答辯書”、1918.8.15 第五卷第二號“偶像破壞論”，群益書社。



附錄

2009 朝陽科技大學設計研究所畢業展覽實景照

畢業展覽時間：2009 年 7 月 27 日至 31 日

畢業展覽地點：台中縣霧峰鄉吉峰東路 168 號
(朝陽科技大學設計大樓 D-402)



