

## 水墨、石刻與寺廟----以彰化南瑤宮為例<sup>1</sup>

### **Ink painting, stone carving and temple: focus on Nan-yao Kung**

### **Temple at Chang-hua**

龔詩文

Shih-Wen Kung

元智大學藝術管理研究所 助理教授

#### 摘要

自古以來，水墨、石刻與寺廟三者，可謂淵源深矣。其中，漢代以來，流行建祠立碑。此後，寺廟頗多石刻裝飾，而且形成日後的漢人宗教藝術之傳統。再者，宋代以降，則是書畫入碑，稱之為書畫碑。因此，明清以來的漢人移民及其後代所創立的台灣寺廟，自不例外，也是書畫幻化石刻，從而裝飾寺廟。然而，工匠石刻終非文人書畫，況且水墨未必飾廟。文人水墨自有其傳承，工匠石刻也是淵源有自；二者相關然而未必相同，而且同流未必偶然。本文調查彰化南瑤宮之水墨石刻；探討紙本書畫的筆墨情趣何以幻化石材浮雕之不朽；亦即石工如何面臨材質、技法以及風格的挑戰與轉換，傳統石刻如何借助「水磨沉花」之技法，從而過渡到「水墨石刻」。因此，本文將以彰化南瑤宮的三川殿、尤其龍虎邊窗邊組為例，首先依照壁堵材料以及各部結構，逐一檢視該處石雕；同時，分別搜尋該當畫家之水墨畫作，進而比對水墨與石刻之各自傳統，從而分析二者之間材質、技法與風格之間的互動，試圖探尋 1930 年代重修南瑤宮之際的水墨、石刻以及寺廟之關係。

關鍵字：南瑤宮、水墨石刻、水磨沉花、王蘭生、吳士茂

#### Abstract

Since ancient times, there are close relationship between ink painting, stone carving and temple. In Han dynasty, people liked to build shrine and stone carving. Since then, decoration by stone carving became a

<sup>1</sup> 本文曾以〈水墨、石刻與寺廟----以彰化南瑤宮為例〉為題，發表於第二屆 2008 當代水墨雙年展暨論文發表研討會，2008.12.10-11 於元智大學。其次，本文寫作以及田調期間，承蒙彰化市公所寺廟室以及南瑤宮的大力協助，並且感謝蕭志青先生的居中聯繫，以及協助拍攝與製作拓片等事宜，十分感謝。再者，本文承蒙兩位匿名學者的審查，提供不少意見，謹此致謝。



tradition of Chinese religious art. Furthermore, the period after Song dynasty, calligraphy and ink painting were carved on stone. As a result, some calligraphy and ink painting carved on stone became decoration of temple. But ink painting was different from stone carving. Why people like to use ink painting to decorate temple? So, the paper will focus on Nan-yao Kung Temple at Chang-hua, and study the relationship between ink painting, stone carving and temple.

Keywords: Nan-yao Kung Temple, ink painting, stone carving, Lansheng Wang, Shimaowu

## 一、前言

自古以來，水墨、石刻與寺廟三者，可謂淵源深矣。其中，漢代以來，流行建祠立碑<sup>2</sup>。此後，寺廟頗多石刻裝飾，而且形成日後的漢人宗教藝術之傳統。再者，宋代以降，則是書畫入碑，稱之為書畫碑。<sup>3</sup>因此，明清以來的漢人移民及其後代所創立的台灣寺廟，自不例外，也是書畫幻化石刻，從而裝飾寺廟。

其次，台灣開墾四百餘年以來，確實吸引不少閩粵等東南沿海住民之移居<sup>4</sup>。先民定住之後，每每建立寺廟，崇祀故鄉神明<sup>5</sup>；同時樹碑立石，以茲紀念<sup>6</sup>；並且流傳書畫<sup>7</sup>，以廣文藝。而後，隨著從南到北的開發，原本早期落地生根的寺廟與信仰，也隨著分靈、分香的模式，逐步遍及全台。此時，寺廟多為當地聚落與文化之樞紐，不但匯聚文人之書畫，而且書畫往往交付工匠，刻之在石。<sup>8</sup>甚而言，開廟刻石之際，頗具繪畫基礎的石工往往以刀代筆，或是刀筆併用之下，運用剔地起突、壓地隱起華、減地平鉞、素平等技法，雕鑿石獅、龍柱、壁堵等石刻。其中，「水磨沉花」之技法往往配合白漆上色等設色，模擬繪畫的「用筆」、「用墨」與「用色」，從而促使丹青幻化石刻，展現石刻的繪畫性表現從而裝飾寺廟。

然而，工匠石刻終非文人書畫，況且水墨未必飾廟。文人水墨自有其傳承，工匠石刻也是淵源有自。二者相關然而未必相同，而且同流未必偶然。本文探討紙本書畫的筆墨情趣何以幻化石材浮雕之不朽；

<sup>2</sup> 祠堂者，家廟也。漢代、尤其東漢流行墓前祭祀，故而建有墓前之祠堂，祠堂四壁則是刻有忠孝節義等畫像，其中以山東嘉祥武氏祠最為著名。參考蔣英炬、吳文祺，《漢代武氏墓群石刻研究》，濟南：山東美術，1995。

<sup>3</sup> 趙超，《中國古代石刻概論》，北京：文物，1997，頁31-32。

<sup>4</sup> 陳漢光，《台灣移民史略：慶祝中華民國建國六十年而作》，臺北：臺北市文獻委員會，1971。陳孔立，《清代台灣移民社會研究》，北京：九州，2003。

<sup>5</sup> 卓克華，《寺廟與台灣開發史》，臺北：揚智文化，2006。

<sup>6</sup> 孫德修監修、何培夫主編，《台灣地區現存碑碣圖誌》，臺北：國立中央圖書館台灣分館，1992。

<sup>7</sup> 黃才郎等編，《明清時代台灣書畫》，臺北：行政院文化建設委員會，1984年。史博館展覽組編，《台灣早期書畫展圖錄》，臺北：國立歷史博物館，1995。施翠峰，〈剖析台灣先賢水墨畫之演變〉，文收國立歷史博物館編輯委員會編，《台灣先賢書畫選》，臺北：臺北縣政府文化局，2001，頁14-23。國史館台灣文獻館編，《台灣早期書畫專輯》，南投：台灣文獻館，2003。國立歷史博物館等，《丹青憶舊：台灣早期先賢書畫展》，臺北市：國立歷史博物館，2003。黃志農，《彰化縣先賢書畫專集》，彰化：彰化縣文化局，2004。崔詠雪撰稿，《在水一方：1945年以前臺灣水墨畫》，臺中：台灣美術館，2004。國立歷史博物館編輯委員會編輯，《振玉鏘金：台灣早期書畫展》，臺北：國立歷史博物館，2005。崔詠雪，〈傳統的延續(1736~1895)--台灣水墨畫發展的回顧〉，《台灣美術》，69期，2007年，頁4-19。崔詠雪、賴俊雄，《翰墨因緣--台灣早期書畫專輯二》，南投市：國史館臺灣文獻館，2008。莊芳榮主編，《台灣先賢丹青書畫展圖錄》，臺北市：臺北市文獻會，2010。賴俊雄、崔詠雪，《翰墨大觀：台灣早期書畫專輯三》，南投市：國史館臺灣文獻館，2011。

<sup>8</sup> 王國璠，《台灣金石木書畫略》，臺中：台灣省立臺中圖書館，1976。



亦即石工如何面臨材質、技法以及風格的挑戰從而完成材質轉換<sup>9</sup>，傳統石刻如何借助上述「水磨沉花」之技法，從而過渡到「水墨石刻」。

再者，針對水墨、石刻與寺廟的此一課題，往往令人想起畫家李梅樹主導之下的三峽祖師廟。事實上，相對於 1940 年代李梅樹匯集當時學院為主的水墨畫壇老中青三代的水墨畫稿<sup>10</sup>，約莫 10 至 20 年之前，亦即 1920 乃至 1930 年代重修的彰化南瑤宮，則是當地各媽會主導之下，委由傳統匠師規劃與設計，從而徵集合彰化地方書畫名家之畫稿，轉刻壁堵，裝飾寺廟。如此一來，較之三峽祖師廟的學院畫稿，彰化南瑤宮則是增添一分民間的、地方的關懷。

因此，本文將以彰化南瑤宮的三川殿、尤其龍虎邊窗邊組的水墨石刻為例，首先依照壁堵材料以及各部結構，逐一檢視石雕；同時，分別搜尋該當畫家的水墨畫作，近而比對水墨與石刻之各自傳統，從而分析二者之間材質、技法與風格之間的互動，探尋 1930 年代重修南瑤宮之際的水墨、石刻以及寺廟之關係。

## 二、彰化南瑤宮的改建與石刻

南瑤宮位於彰化市南瑤里，又稱彰化媽祖宮。據傳雍正年間，笨港(嘉義新港)南街窯工楊謙應募此地工事。<sup>11</sup>此時，楊氏隨身攜帶媽祖香火。某日，楊氏將香火懸掛工寮之內。入夜之後，附近居民赫然發現工寮散發五彩光芒，以為媽祖神蹟，於是籌資造像，奉祠福德廟內。直到乾隆三年(1738)<sup>12</sup>，瓦窯莊信徒陳氏獻地建立茅草小祠，奉祀媽祖聖像，稱之為「媽祖宮」。同年十一月，士紳吳佳聲、黃景祺、林君、賴武等人募資建廟，並取此地位於「邑治南門外尾窯」之「南」<sup>13</sup>，以及「窯」之諧音雅字「瑤」，正式名之為「南瑤宮」。<sup>14</sup>

除此，關於建廟緣由以及草創年代者，尚有他說<sup>15</sup>，然而不離笨港天后宮之分香，以及乾隆年間立廟。因此，彰化南瑤宮信徒往往組團進香新港。直到嘉慶十九年(1814)的進香之際，隨駕信徒倡議成立組織，每人出銀一元，存為公款，並且推舉一人管理，從而形成南瑤宮最早的媽祖會，亦即「老大媽會」。

<sup>9</sup> 此地的「材質轉換」乃是從紙本的「水墨畫稿」到石材浮雕的「水墨石刻」。除此，筆者曾經討論中國漢代的器物、漆畫以及石刻浮雕之間的材質轉換，參考拙著，〈公民美學與材質轉換——以西漢早期的畫像石槨為中心〉，《生活美學與藝術》，臺北：商鼎數位，2012，頁 263-291。

<sup>10</sup> 三峽清水祖師廟完成於乾隆三十四年(1769)。此後歷經三度重建：道光十三年(1833)、光緒二十一年(1895)，以及民國三十六年(1947)。李梅樹擔任 1947 年的重修設計與主持人。林麗雯，〈從三峽祖師廟中學院背景作品談李梅樹主導之意義〉，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2002。

<sup>11</sup> 卓克華推測可能乃是瓦礫莊的燒瓦工事。卓克華，《寺廟與台灣開發史》，臺北：揚智文化，2006，頁 128。

<sup>12</sup> 關於南瑤宮的創建年代，顏娟英教授有過嚴密的考證，參閱顏娟英，〈日治時期寺廟建築的新舊衝突——1917 年彰化南瑤宮改築事件〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》，22，2007，頁 191-269，尤其頁 194-196。

<sup>13</sup> 「一在邑治南門外尾窯。乾隆中，士民公建，歲往笨港進香，男女塞道，屢著靈應」。周璽總纂，《彰化縣志》上冊，臺北：行政院文建會，1996，頁 267。

<sup>14</sup> 國立彰化師範大學地理學系編，《彰化南瑤宮志》，彰化：彰化市公所，1997，頁 1。

<sup>15</sup> 誠如上引《彰化縣志》以為「乾隆中士民公建」，而非乾隆三年；其次 1936 年的沿革碑碑文以為建廟年代為乾隆十四年(1749)，見本文附錄一。其次，關於建廟因緣，卓克華採集另一口碑如下：「相傳雍正年間，笨港南街居民楊謙受雇彰化南門外瓦窯，隨身攜帶笨港天后宮香火袋，以祈旅途平安。工事完畢，楊謙返回笨港，將香火袋遺留工寮之內。某日，忽有女人立於瓦窯之旁大聲疾呼：瓦窯將陷，趕緊逃命。眾人聞聲，競相逃出。此時，瓦窯崩落，然而女人不知去向。眾人以為此乃神靈顯聖救難，而且清理工寮之際，赫然發現楊謙遺留之香火袋，故而以為此乃笨港天后宮媽祖示意分靈彰化。因此，眾人將香火袋暫奉土地廟，終於乾隆初年建廟以祀」。卓克華，《寺廟與台灣開發史》，頁 128。



此後，信徒日多，媽會也就日漸增加，迄今已有十個媽會組織。<sup>16</sup>

再者，乾隆年間建廟以來，歷經整修、重建，乃至今日格局。其中，大正乃至昭和年間的兩次重建，亦即大正元年(1912)「南瑤宮改築會」主導之下，歷經五年，以正殿為主的整修工程；以及大正九年(1921)南瑤宮各「媽會」主導之下，斷斷續續地歷經十餘年，以前殿、兩廊為主的重建工程。經過日治時期前後數十年的改建，不但完成前後各殿以及兩廊建築，而且留下許多壁堵石刻，並於前殿前左側豎立「沿革碑」，詳記南瑤宮的歷史與沿革(附錄一)。

事實上，大正年間的兩次改建，正反映著當時兩種新舊風格的衝突。<sup>17</sup>1912年「南瑤宮改築會」主導之下的改建結果，亦即正殿(觀音殿)的中、西、日混合風格建築。此一「西洋式殿」(沿革碑用語)，頗受當時信徒的非議<sup>18</sup>，故而藉口「埋立不實、砌造不牢、地坪沈塌、兼之白蟻為害、勢難耐久」(沿革碑用語)，從而導致1921年媽會主導之下，依據傳統風格的再建工程。此次重建工程，委由福建惠安溪底派大木匠師王樹發(三川殿)以及新莊吳海同(大殿)主持重建，並且搭配木匠郭塔，泥水匠石中取，剪黏匠陸國土等。<sup>19</sup>其中，大正十三(1924)年至昭和十一(1936)年之間，廟方聘請福建惠安鋒前村名匠蔣馨主持的廈門泉興石廠<sup>20</sup>，負責彰化南瑤宮前殿、龍虎邊，以及正殿的牆頭排等石雕<sup>21</sup>。

值得注意者，相對於觀音殿的洋風石刻柱頭、浮雕，三川殿石刻則是當時典型的東方傳統，而且還出現當時修廟風潮當中較為少見的水墨石刻。因此，柱式回歸龍柱，門旁飾以石獅、門枕石，壁堵回歸內枝外葉、剔地起突、壓地隱起華以及水磨沉花等傳統技法之下的通壁裝飾。

其中，但凡腰堵石刻，多見蔣氏熟悉的水磨沉花技法為主的花鳥、人物等題材。其中，看出堵的壁堵石雕，則是增添一分繪畫表現以及水墨情懷。尤其是龍虎邊的窗牆組石刻，則是多見依據彰化書畫名家畫稿的書法石刻以及水墨石刻(表1-表2)。除此，牆頭牌的花研博古圖石刻，也是頗具文人書畫之特色。

然而龍虎邊窗牆組石刻，往往施以細密的陰刻線以及淺薄的水磨沉花，故而凹凸不甚起伏，形象未若其他壁堵突出。其次，縱為水磨沉花，也往往因為題材以及風格的約束，亦即疏朗簡潔的文人水墨的約束之下，無法深鑿起伏，故而面對三川殿的龐大、花俏、多變化之傳統石雕，樸素的水墨石刻也就難免相形失色。更何況1936年竣工以來，龍邊窗邊組之前既有沿革碑之樹立，虎邊窗邊組之前則是樹立看板，二者大多阻隔觀眾的觀看，自然也就容易為人所忽略。

其實，窗邊組石刻雖然多見水墨石刻，然而水車堵之上也見石匠傳統的內枝外葉、剔地起突以及水磨沉花，實為探討水墨、石刻與寺廟之佳例。因此，以下將逐一檢視窗邊組石刻，並且搜尋該當作者的對應水墨作品，從而探討水磨沉花乃至水墨石刻的轉換過程。以下，逐一介紹之。

<sup>16</sup> 老大媽會、新大媽會、老二媽會、興二媽會、聖三媽會、新三媽會、老四媽會、聖四媽會、老五媽會以及老六媽會。《彰化南瑤宮志》，頁319-321。

<sup>17</sup> 關於大正初期的重建之爭議，參閱顏娟英，〈日治時期寺廟建築的新舊衝突--1917年彰化南瑤宮改築事件〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》，22，2007，頁191-269。

<sup>18</sup> 《彰化南瑤宮志》，頁48。

<sup>19</sup> 《彰化南瑤宮志》，頁26。值得一提者，王樹發乃是王益順之侄，王益順曾應鹿港聞人辜顯榮之邀，重修艋舺龍山寺。

<sup>20</sup> 依據沿革碑左側面題記。

<sup>21</sup> 莊耀棋以及劉淑音都曾論及南瑤宮的石雕，然而二者都未觸及水墨石刻部份。莊耀棋，《在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究》，臺北：國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，2001；劉淑音，《惠安峰前蔣氏石匠在臺作品八卦竹節窗之研究》，臺北：文史哲，2006。



### 三、龍邊窗邊組石刻

#### 1. 頂堵

龍邊窗邊組石刻共分上下五層，亦即頂堵、水車堵、窗堵、裙堵、腳座。首先，頂堵使用花崗岩，其上刻以淺薄的書法與繪畫四幅，如下。

表 1：龍邊窗邊組

平素	書法石刻 (圖 1)	吳士茂水墨石刻 (圖 2)	水墨石刻--如意 (圖 3)	水墨石刻--沈魚 (圖 4)
王蘭生 書法石刻 (圖 5)	內枝外葉的花幹 荷花 (圖 25)	內枝外葉的歷史 人物(武場)	內枝外葉的花幹 牡丹(圖 25)	王蘭生 墨竹石刻 (圖 6)
	水墨沉花的梅花(圖 25)		水墨沉花的菊花(圖 25)	
	黃元璧 墨蘭石 刻(圖 8)	石條窗	書法石刻(圖 7)	
平素	平素			平素
王蘭生 墨竹石刻 (圖 10)	題 記 2	平素 題記 3		題 記 1 王蘭生 書法石刻 (圖 9)

##### 1-1.頂堵書法石刻(圖 1)

龍邊窗邊組的頂堵之上，自左而右分別刻畫四幅書法以及水墨石刻。首先，頂堵左側刻畫行草書風的書法石刻，寬 46 公分、高 18.5 公分，其文如下：「李鄴/侯稱/為忠/孝神/僊/癸酉年/(為換行，下同)」。

其中，「癸酉年」應為昭和八年的 1933 年。

##### 1-2.頂堵水墨石刻(圖 2)

書法石刻右方刻以〈河東獅吼圖〉的水墨石刻，寬 86.5 公分、高 19 公分。此地右半描繪左下右上的斜坡地面，其上刻畫蹲踞而坐的公獅子與母獅子一對。除此，畫面左半落款行書四行，亦即：「河東/唯我能/長吼/士茂漫畫」。此圖落款當中的「士茂」亦見虎邊水墨之落款，疑為書寫〈南瑤宮沿革碑〉的「吳士茂」。



### 1-3.頂堵水墨石刻(圖 3)

〈河東獅吼圖〉水墨石刻的右方刻以〈如意圖〉的水墨石刻，寬 43.5 公分、高 19.5 公分。此地右半描繪如意、香爐、佛手瓜。相對於此，左上方以篆書落款「如意」二字。

### 1-4.頂堵水墨石刻(圖 4)

〈如意圖〉水墨石刻的右方刻以〈沈魚圖〉的水墨石刻，寬 45.5 公分、高 18 公分。此地正中刻畫圓弧、水草兩叢、金魚兩匹。其中，正中的圓弧疑為日輪或是月輪。除此，畫面左上以隸書落款「沈魚」兩字。值得注意者，此圖位於龍邊最右端頂部。相對於此，龍邊的相對位置，亦即最左端頂部刻畫〈落雁圖〉水墨石刻，從而形成左右對稱，甚而言，頂堵的石刻無論形制、題材與風格，都是呈現左龍與右虎的左右對稱。

## 2.水車堵、窗堵、裙堵、腳座

頂堵之下的水車堵使用青斗石，其上施以浮雕以及內枝外葉(透雕、弄空)，自右而左，分別雕鑿花研牡丹、武場的歷史人物以及花研荷花(圖 25 上)。其次，窗堵有三，亦即使用青斗石的頂部與石條窗，以及使用花崗岩的書畫石刻。其中，頂部施以水磨沉花，自右而左，分別為牡丹鳥雀以及梅花鳥雀(圖 25 下)。頂部花卉分別象徵春天的牡丹(圖 25 下)、夏荷、冬梅的四季花卉，倘若搭配花研，則為四季平安的吉祥喻意，以及花開富貴的討喜意涵。

其次，石條窗兩側、兩翼，以及裙堵兩翼，分別使用花崗岩，並且施以水磨沉花，從而刻畫當地當代書畫名家之書畫作品。其中，採取書畫相對、左右相襯的鋪排，分別刻畫三幅書法以及三幅水墨，分別介紹如下。

### 2-1.窗堵左翼石刻(圖 5)

窗堵左翼刻畫王蘭生(1877-1958)的書法石刻，寬 40.3 公分、高 113.5 公分，其文如下。「慧日出山巔一片祥煙萬家春[檄]有無邊喜看沙鷗三兩隻穩/穩閒眠風拂雨晴天竹白葉鮮/鐘聲法水不長傳寧此池中□/白日光映神前 蘭生並書」。此書風格，乃是行書之中隱含隸書筆意，尤其艸部特徵以及長捺與長撇的提頓，應為王氏遙追鄭燮仿古而變的奇趣。<sup>22</sup>

再者，古來多見書法石刻，多依字形刻畫，無須考慮用墨。然而鄭板橋書風，或是模擬鄭板橋的王蘭生書風，時而可見用墨多於用筆之處，亦即轉折提按之處的墨韻效果。關於此一效果，工匠對應以寬深與細淺之法則。亦即、提頓撇捺之處，但見石工施以較深凹雕手法，至於細線運筆之處，往往施以較淺線刻。如此一來，側光照射之下，隱約可見濃淡變化之視覺效果。

<sup>22</sup> 王耀庭以為施少雨以及王蘭生都是學習鄭板橋書風。王耀庭，〈彰化縣書畫藝術發展概述〉，文收《彰化縣先賢書畫專集》，頁 6-16。



## 2-2.窗堵右翼石刻(圖 6)

窗堵右翼刻畫王蘭生的墨竹石刻，寬 40.3 公分、高 113.5 公分。此地描繪瘦竹兩竿，左榮右枯，自左下右上生長。左下竹竿之間，橫筆撇寫竹葉，錯落有致。畫面右上落款題詩兩行，其文曰：「晨起江邊看竹枝一團蒼翠影離離牡丹芍藥誇顏色我亦清和得意時 蘭生」。首先，針對畫風以及書風而言，二者都是源自鄭板橋。強調竹瘦孤挺，枝葉稀疏，以及鄭板橋特徵的六分半書風，甚至連題詩本身也是來自板橋<sup>23</sup>。顯然，王蘭生此畫有一模擬板橋詩意與畫境。

值得注意者，倘若比對王氏的〈墨竹〉(圖 6-1)<sup>24</sup>、或是王氏老師黃元璧的〈墨竹〉(圖 6-2)<sup>25</sup>，某種程度之上可以看出石工傳移水墨畫稿的巧思。首先，石工以陰刻線打稿，刻畫竹竿與枝葉，彷彿水墨之用筆勾勒；其次，針對竹竿以及竹葉部分，施以凹雕，彷彿水墨之用墨暈染。其中，竹竿淺鑿，竿內微凸，彷彿水墨之淡墨；相對於此，竹葉深鑿，彷彿水墨之濃墨。然而，竹葉縱使較為深鑿，也是有深有淺。淺者在前，深者在後。亦即、淡墨者微微剔地，濃墨者較深雕鑿。如此一來，筆墨深淺幻化石刻起伏，而且一經側光照射之下，石面的凹突起伏，彷彿水墨之暈染。

事實上，上述線刻與凹雕之技法，已經見諸石匠傳統的水磨沉花，誠如窗邊組石刻的頂堵(圖 25 下)，或是三川殿各壁腰堵。換言之，蔣氏石工依據石匠熟悉的傳統技法，相當程度地掌握水墨畫的用筆與用墨，從而超越材質(紙本與石材)的界線，相當忠實地、再次地再現水墨畫家的風格--筆墨情趣，從而促使水墨幻化石刻，裝飾寺廟。

## 2-3.窗堵右側石刻(圖 7)

窗堵右側刻畫草書石刻，寬 31 公分、高 79 公分，內容如下：「西北葡萄熟東南孔雀飛翠/毛換質裡美酒對科暉三寫/欲騰去名妹續未歸故園萬花/放可惜老漁磯 寰外散史書」。

## 2-4.窗堵左側石刻(圖 8)

窗堵左側刻畫黃元璧(1846-1920)的〈蘭石圖〉石刻，寬 31 公分、高 80.3 公分。此地描繪崖邊蘭花。首先，此圖左下刻畫崖邊巨石；其次，邊坡岩石右上之處，描繪錯落有致、或為翻轉的蘭草，其中，蘭葉縫隙但見朵朵蘭花。再者，畫面右下施以草書落款，其文曰：「移根植向口城中紙上/春風柳寫知 磧溪黃元璧」。

其次，比較黃氏〈墨蘭〉(圖 8-1)<sup>26</sup>，可以得知此圖之刻畫，依然不出上述石工常見之線刻與凹雕。首先，此圖左下施以陰刻手法，勾勒邊坡側石；其次，平行岩石輪廓線的內側之處，施以淺薄凹雕，彷彿模擬水墨的側鋒淡墨之墨染；其次，蘭叢以及邊石之間，雕鑿相對深沉的苔點彷彿濃墨點苔的墨趣；再者，圓曲的邊石刻畫，較多成分地保留工匠傳統，但是方折細密的蘭葉，則是保留黃氏學自鄭板橋的

<sup>23</sup> 《鄭板橋文集》：「晨起江邊看竹枝，一團蒼翠影離離；牡丹芍藥誇顏色，我亦清和得意時。」

<sup>24</sup> 《在水一方：1945 年以前臺灣水墨畫》，圖 69。

<sup>25</sup> 《彰化縣先賢書畫專集》，頁 30。

<sup>26</sup> 《台灣早期書畫專輯》，頁 71。



逆鋒取勢，尤其比較石匠傳統的蘭花(圖 24)，得知工匠旨於圓滾磨制、以及一葉一葉仔細刻畫之下的觸覺型傳統。相對於此，方其傳寫文人書畫之際，則是依據畫稿所示，從而修正己身傳統，以便體現畫家的視覺型表現。<sup>27</sup>只不過水墨畫作當中，濃墨蘭葉以及淡墨蘭花的對比，似乎未見石匠之轉化，誠如圖 8 所示一般，蘭石母題的凹凸起伏之上亦然保留石匠傳統。除此，值得注意者，乃是題詩下方的印章，其文為：「黃氏之子」。此印(「黃氏之子」)也曾見諸黃元璧之子黃河瑞(1890-?)的書畫用印。<sup>28</sup>

## 2-5.裙堵右翼石刻(圖 9)

裙堵右翼刻畫王蘭生的書法石刻，寬 40.3 公分、高 80.2 公分。書風之上，頗具板橋六分半書之特徵，強調橫向結組、撇捺頓挫有致的漢碑餘韻。至於內容如下：「遠上寒山石徑斜白雲深處/有人家停車坐愛楓林晚霜葉紅於二月花 蘭生」。此詩原為唐代杜牧〈山行〉<sup>29</sup>，後為板橋所用。故而在書風以及詩意上，充滿鄭板橋之遺韻。

## 2-6.裙堵左翼石刻(圖 10)

裙堵左翼刻畫王蘭生的墨竹石刻，寬 40.3 公分、高 89.2 公分。首先，在石刻技法之上，同於前述諸圖，皆為陰刻打稿，凹雕形象，模擬水墨。值得注意者，石匠轉換畫稿之際，依然以淺雕對應淡墨，以深鑿對應濃墨，以方折線刻掌握枝葉交錯，然而在濃淡粗細變化劇烈的岩石刻畫之上，亦如前述的蘭葉與蘭花之例，再次透露工匠的傳統。

其次，此圖描繪嶙峋二石，二石之間，畫以晴竹一竿。除此，右下題詩為：「未出土時先有節到凌雲處/總無心 蘭生」。顯然，此亦板橋擷取宋人徐庭筠詩意的題竹文字<sup>30</sup>。除此，王氏 1923 年應聘彰化彰化秀水馬興陳宅之際也曾留下〈竹石〉壁畫(圖 10-1)。<sup>31</sup>此圖落款題詩：「雷停雨止斜陽出一片新篁旋剪裁/影落碧紗窗子上便拈毫素/寫將來 庚午夏月蘭生」。毋論畫風、書風以及題詩，率皆來自鄭板橋<sup>32</sup>。

## 2-7.壁堵題記三則

裙堵平素之上，分別於左右之處，豎向題記二則。除此，腳座之上，橫向題記一則。裙堵右側題記：「昭和八年〔1933〕季春吉旦」；裙堵右側題記：「大屯郡烏日莊頂勝塢吳士梅叩謝」；腳座上方題記：「昭和八年季春吉旦員林郡永靖莊田館塗安獻」。值得注意者，烏日莊頂勝塢(興二媽會)以及員林郡永靖莊皆

<sup>27</sup> 關於觸覺型與視覺型，請參閱拙著，〈中國早期植物紋飾初探以研究法與研究史為中心〉，《美學與藝術管理研究所學刊》，第 3 期，2007，頁 1-16。

<sup>28</sup> 《台灣早期書畫專輯》，頁 264；《彰化縣先賢書畫專集》，頁 133。

<sup>29</sup> 杜牧，《樊川集·山行》：「遠上寒山石徑斜，白雲生處有人家。停車坐愛楓林晚，霜葉紅於二月花。」

<sup>30</sup> (宋)徐庭筠：「不論台閣與山林，愛爾豈惟千畝陰。未出土時先有節，便凌雲去也無心。葛陂始與龍俱化，嶰穀聊同鳳一吟。月朗風清良夜永，可憐王子獨知音。」(《宋詩拾遺·卷二十二·徐廷筠·詠竹》)；(清)鄭板橋：「未出土時先有節，已到凌雲仍虛心。」

<sup>31</sup> 李乾朗，《台灣傳統建築彩繪之調查研究：以台南民間彩繪畫師陳玉峰及其傳人之彩繪作品為對象》，臺北：文化建設委員會，1993，頁 40。

<sup>32</sup> 詩書畫皆見鄭板橋的〈雨後新篁圖屏風〉。





為媽會角頭，而且吳士梅也出現捐獻名單當中<sup>33</sup>，再次證明沿革碑以及宮誌紀錄的媽會主導之重建。

#### 四、虎邊窗邊組石刻

無論結構或是材質之上，虎邊窗邊組石刻大多對稱龍邊，上下共分五層，因此不再贅述，只不過各堵題材之上，稍稍異動，分別介紹如下。

表 2：虎邊窗邊組

水墨石刻--落雁 (圖 14)	水墨石刻--富貴(圖 13)	吳士茂水墨石刻--螃蟹(圖 12)	富貴吉芾(圖 11)	平素
王蘭生 書法石刻 (圖 17)	內枝外葉的花幹梅花	內枝外葉的歷史人物	內枝外葉的花幹菊花	王蘭生 墨蘭石刻 (圖 15)
	水墨沉花的梅花		水墨沉花的菊花	
	吳士茂? 水墨石刻 (圖 20)	窗	劉曉邨 書法石刻 (圖 19)	
平素	平素			平素
王蘭生 墨蘭石刻 (圖 22)	題記 2	平素		王蘭生 書法石刻 (圖 21)
		題記 3	題記 1	

##### 1.頂堵

##### 1-1.書法石刻(圖 11)

虎邊窗邊組的頂堵之上，自右而左分別刻畫四幅書法以及水墨石刻。首先，頂堵右側刻畫行草篆書書風的書法石刻，寬 43.5 公分、高 16 公分，其文為：「富貴吉芾」。

##### 1-2.頂堵水墨石刻(圖 12)

書法石刻左方刻以〈螃蟹橫行圖〉的水墨石刻，寬 81.5 公分、高 15.5 公分。此地正中描繪八字形水草兩叢，水草之間刻畫螃蟹三隻。其次，畫面右方落款行書兩行，如下：「天下橫行/更有誰」。除此，畫面左方落款行書乙行為：「士茂筆」。

<sup>33</sup> 何培夫主編，《台灣地區現存碑碣圖誌 彰化篇》，臺北：國立中央圖書館臺灣分館，1998。



1-3.頂堵水墨石刻(圖 13)

〈螃蟹橫行圖〉水墨石刻的左方刻以〈富貴圖〉的水墨石刻，寬 43 公分、高 16 公分。此地右半描繪牡丹盆栽、蘭草盆栽。相對於此，左上方以篆書落款「富貴」二字。

1-4. 頂堵水墨石刻(圖 14)

「富貴圖」水墨石刻的左方刻以「落雁圖」的水墨石刻，寬 42 公分、高 15.5 公分。此地刻畫懸山屋頂、落日餘暉、飛雁五隻。除此，畫面左上以隸書落款「落雁」兩字。值得注意者，此圖位於虎邊最左端頂部。相對於此，龍邊的相對位置，亦即最右端頂部則是刻畫「沉魚」的水墨石刻，從而形成左右對稱，如下表所示。

虎邊窗邊組					龍邊窗邊組				
落雁圖	富貴圖	螃蟹橫行圖	富貴吉芾	平素	平素	書法石刻	河東獅吼圖	如意圖	沈魚圖
e'	d'	c'	b'	a'	a	B	c	d	e

2.水車堵、窗堵、裙堵、腳座

2-1.窗堵右翼石刻(圖 15)

窗堵右翼刻畫王蘭生的墨蘭石刻，寬 40.3 公分、高 118.4 公分，並且題詩曰：「峭壁近千尺蘭花/在空碧下有採樵/人伸手折不得/戊辰(1928)春三月/礪溪 蘭生」。關於石工對於此一畫稿的傳移，大體如前所述。其次，此一墨蘭的構圖疏朗，蘭葉用筆方折挺勁，逆風取勢；相對於此，花瓣用筆柔和婉約。再者，深鑿苔點一則比擬濃墨，二者暗示地面之泥土。總之，此圖的風格與題詩，顯然來自鄭板橋的〈峭壁蘭〉。再者，落款的戊辰春三月，應為昭和三年(1928)年，提供王蘭生的紀年之作。除此，模擬鄭板橋詩書畫的王蘭生，也留下諸多蘭竹作品(圖 16-1、圖 16-2)<sup>34</sup>。其中，值得注意者，乃是 1923 年畫於馬興陳宅的〈蘭石〉(圖 16-3)<sup>35</sup>，此乃比臨前述之書法，其佈排方式正與南瑤宮虎邊窗邊組相同。

2-2.窗堵左翼石刻(圖 17)

窗堵左翼刻畫王蘭生的書法石刻，寬 40.3 公分、高 120.2 公分，其文為：「故得身畫凌煙之閣名藏/太室之廷其各威乎籲足畏/也然美則美矣然而終之始難 蘭生」。無論在書風或是內容之上，顯然來自唐代

<sup>34</sup> 《彰化縣先賢書畫專集》，2004，頁 98；《在水一方》，圖 59。

<sup>35</sup> 《台灣傳統建築彩繪之調查研究》，頁 41。



顏真卿的〈爭座位帖〉(圖 18-1)<sup>36</sup>。除此，1923 年王蘭生曾經應聘彰化秀水馬興陳宅(益源大厝)，也留下類似的書法作品(圖 18-2)<sup>37</sup>。

### 2-3.窗堵右側石刻(圖 19)

窗堵右側刻畫劉曉邨<sup>38</sup>昭和八(1933)年隸書恭錄的《漢書·司馬遷傳》<sup>39</sup>，寬 32.7 公分、高 80.5 公分，其文為：「自古書契之作而有史官其載籍傳矣至孔氏撰之/上繼唐堯下訖秦繆唐虞以前雖有遺文其語不經/故言黃帝顛頊之事未可明也及孔子因魯史記而/作春秋而左丘明論輯其本事以為之傳不撰異同/為國語又有世本錄黃帝以來至春秋時帝王公侯卿/大夫時在癸酉(1933)之春節錄 劉曉邨敬錄」。

### 2-4.窗堵左側石刻(圖 20)

窗堵左側刻畫白菜圖，寬 30 公分、高 79 公分，並且落款為：「閑味霜天曉/生涯到市求/士茂畫」。此地刻畫白菜兩株，分置上下，佈局疏朗。其次，用筆之上，採取細密柔曲之線刻，線條之間，淺薄剔地，營造菜葉之翻轉。除此，畫家落款「士茂」，或為撰文沿革碑的吳士茂。再者，關於題材，誠如此廟修建前後的 20 世紀上半，台灣也曾出現不少白菜圖。例如愧南和尚(福州人，曾遊台灣，駐錫新竹某寺院)畫於 1906 年的〈墨白菜〉(圖 20-1)<sup>40</sup>，林寶鏞(1858-1925，彰化人)畫於 1908 年的〈白菜圖〉(圖 20-2)<sup>41</sup>，王英凱(彰化人)畫於 1940 年的〈墨白菜〉(圖 20-3)<sup>42</sup>。

### 2-5.裙堵右翼石刻(圖 21)

裙堵右翼刻畫王蘭生的行書書法石刻，寬 40.3 公分、高 89.4 公分，其文曰：「蓋太上有立德其次/有立功是之謂不朽/抑又聞之端揆者蘭生題」。<sup>43</sup>此亦出自顏真卿〈爭座位帖〉。除此，當時鹿港林天爵(1875-1934)也曾留下類似內容的書法作品<sup>44</sup>。

<sup>36</sup> (唐)顏真卿〈爭座位帖〉：「故得身畫凌煙之閣。名藏太室之廷。不其籲足畏也。然美則美矣。然而終之始難」。林天爵：「蓋太上有立德，其次有立言，是之謂不朽，抑又聞之，端揆者百寮(僚)之師長，諸侯王者，人臣之極地，今僕射挺不朽之功業，當人臣之極地，豈不以才為世出，功冠一時，挫思明跋扈之師，抗迴紇無厭之請，故得身畫凌煙之閣，名藏太室之廷，修其林天爵」(彰化縣立文化中心編印，《彰化縣先賢書畫專輯》，1988)

<sup>37</sup> 李乾朗，《台灣傳統建築彩繪之調查研究：以台南民間彩繪畫師陳玉峰及其傳人之彩繪作品為對象》，臺北：文化建設委員會，1993，頁 41。

<sup>38</sup> 尾崎秀真，《烏松閣唱和集》，臺北府：台灣日日新報社，明治 39 年，頁 158-159。林世珍主修，《臺中縣志----卷七人物志人物傳、人物表篇》，豐原：臺中縣政府，1989，頁 84-107。

<sup>39</sup> 班固，《漢書·司馬遷傳》，中華書局點校本，頁 2737。

<sup>40</sup> 《在水一方》，圖 76。

<sup>41</sup> 《彰化縣先賢書畫專集》，頁 42。

<sup>42</sup> 《在水一方》，圖 78。

<sup>43</sup> (唐)顏真卿〈爭座位帖〉：「蓋太上有立德。其次有立功是之謂不朽。抑又聞之端揆者百寮之師長。」《左傳·襄公二十四年》：「太上有立德，其次有立功，其次有立言，雖久不廢，此之謂不朽。」

<sup>44</sup> 彰化縣立文化中心編印，《彰化縣先賢書畫專輯》，彰化：彰化縣立文化中心，1988。「蓋太上有立德，其次有立言，是之謂不朽，抑又聞之，端揆者百寮(僚)之師長，諸侯王者，人臣之極地，今僕射挺不朽之功業，當人臣之極地，豈不以才為世出，功冠一時，挫思明跋扈之師，抗迴紇無厭之請，故得身



## 2-6.裙堵左翼石刻(圖 22)

裙堵左翼刻畫王蘭生的墨蘭石刻，寬 40.5 公分、高 89 公分，畫中題詩如下：「春雨春風洗妙顏一辭瓊島到人間而/今究竟無知已打破孟盆更入山 蘭生」。整體而言，詩、書、畫皆出鄭板橋遺韻<sup>45</sup>。除此，類似作品也見葉漢卿 1921 年的〈蘭石〉<sup>46</sup>。

## 2-7.壁堵題記三則

誠如龍邊，虎邊裙堵平素之上，分別於左右之處，豎向題記二則。除此，腳座之上，也橫向題記一則。裙堵右側題記：「昭和八年〔1933〕仲春吉旦」；裙堵左側題記：「臺中市下橋子頭何著何青龍全叩謝」；腳座上方題記：「昭和八年季春上浣員林郡永靖莊田館塗對獻」。值得注意者，橋子(仔)頭(老六媽會第四角)正是媽會的角頭之一。

## 五、從傳統石刻到水墨石刻--兩種材質、兩種技法與兩種風格

大體而言，台灣寺廟石刻有三。<sup>47</sup>其一，近似圓雕的石獸、石鼓；其二，圓形環繞、時而透雕的龍柱、花鳥柱；其三，線刻、凹雕乃至高浮雕的壁堵。其中，尤以壁堵，多見陰刻、凹雕、浮雕、透雕之技法，等級可謂多變，而且彷彿壁上之畫布，旨於勾勒物象，從而得以再現物像實體之凹凸起伏。因此，寺廟壁堵石刻不乏繪畫表現以及水墨情趣。

其次，寺廟壁堵石刻的題材則是橫跨四時歲供<sup>48</sup>、花杆博古<sup>49</sup>、花鳥、人物、神異以及吉祥圖案，其內容大多隱含教化，同時祈求吉慶。上述題材，也多見諸當時水墨為主的傳統繪畫當中。因此，無論技法與題材，上述石刻當中，既有獨樹一格的石雕藝術表現，同時也不乏繪畫效果以及水墨情趣者，或可稱之為石雕之繪畫性以及水墨石刻。

再者，台灣傳統水墨多受閩習以及揚州畫派影響<sup>50</sup>，常見大刀闊斧、筆簡意賅，亦即強化線條的簡單性、變化性、運動感的線條表現，以及粗獷的、大面積的肌理表現。如此一來，線性的注重，或可類比陰刻線條；至於肌理表現，或可對照石刻之浮雕。或許，正因為上述形象勾勒技術，以及題材、風格類似，促使水墨與石刻二者的相互交融。

基本上，寺廟的水墨石刻，大多使用陰刻以及水磨沉花之技法。此法大多磨礪石材之後，使用墨臘、石塊或是鐵刀等勾勒輪廓，然後以鐵刀代筆，勾勒形象。其次，形象之內施以鐵鐮剔地，營造形象的凹

---

畫凌煙之閣，名藏太室之廷，修其林天爵。」

<sup>45</sup> 鄭板橋〈破盆蘭花〉：「春雨春風洗妙顏，一辭瓊島到人間。而今究竟無知已，打破烏更入山。」

<sup>46</sup> 《在水一方》，圖 55。

<sup>47</sup> 關於台灣寺廟之石雕，參考王慶台，《藝師劉英宏與三峽祖師廟》，台北縣：台北縣文化局，2005。蕭志青，〈彰化縣古蹟類廟宇石雕研究：以鹿港天后宮後殿龍柱為例〉，南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2008。

<sup>48</sup> 劉淑音，〈「歲供」體例在台灣傳統建築裝飾圖稿的運用〉，《藝術學報》，75 期，2004，頁 39-54。

<sup>49</sup> 周英戀，《金門民居花杆博古圖研究》，臺北：地景，2006。

<sup>50</sup> 王耀庭，〈彰化縣書畫藝術發展概述〉，文收《彰化縣先賢書畫專集》，頁 6-16。賴國生，〈十八世紀至十九世紀中葉台灣「閩習」水墨畫風格之源流〉，《成大歷史學報》，32 期，2007，頁 81-138。蕭瓊瑞，〈「閩習」與「台風」---對明清台灣書畫美學的再思考〉，《台灣美術》，67 期，2007，頁 92-105。莊素娥，〈揚州八怪對台灣早期水墨畫的影響〉，《藝術學》，24 期，2008，頁 77-103。



凸起伏，然而形象最高之處，決不超過磨礮石材之地平。此一技法，頗類水墨畫的用筆(勾勒)與用墨(填彩)。亦即墨筆勾勒形象輪廓之後，於輪廓之內施以細部線條或是彩繪(墨染)形象。

然而，水磨沉花終究還是浮雕之一，深受觸覺性之約束，故而遊走於石面之凹凸起伏；相對於此，紙本水墨則是視覺性表現，往往運用筆墨，營造幻覺之上的視覺空間；亦即視覺之上的凹凸起伏。因此，空間表現之上，水磨沉花得以過渡水墨石刻，然而二者風格之上的傳統，卻在視覺習慣之上，彼此拉鋸，直到兩種傳統都能接受的平衡點的出現。只不過裝飾寺廟之際，二者各據一角。

因此，上述水墨石刻，可謂反應紙本水墨乃至水墨石刻的轉移。亦即材質之上，從紙本乃至石材；技法之上，從觸覺型的凹凸起伏乃至視覺型的粗細濃淡；風格之上，從石匠傳統乃至畫家風格掌握之修正以及畫稿自身之風格。針對石刻技巧而言，石匠運用陰刻以及凹雕，以陰刻表現水墨之用筆，以凹雕模擬水墨之用墨，此則石刻傳統的制約。然而石雕傳統旨於展現石材凹凸起伏的光影變化，以及縱深表現的秩序性，故而層次平行而分明(圖 23-25)。相對於此，此地水墨石刻的彼此交錯的空間感，反應水墨傳統的約束之下，工匠不得不的嘗試與修正。然而此一修正無法完全轉換，故而誠如岩石的刻畫之上，或是蘭葉以及蘭花的刻畫之上，依然可見工匠傳統的較深雕鑿。

## 六、結論

本文以彰化南瑤宮龍虎邊窗邊組為例，首先調查並且公佈相對罕見的水墨石刻，尤其頂堵之上所刻畫的兩幅書法以及六幅水墨的圖像資料，從而奠定本文研究水墨、石刻與寺廟的基礎。

其次，本文探討石刻工匠憑藉其自身傳統的雕刻技法，相當程度地跨越材質與技法之限制，從而形成寺廟壁面之上的水墨石刻。再者，上述過程當中，石工大多選擇熟悉的線刻以及水墨沉花之技法，從而刻畫水墨畫稿。此一過程當中，石工往往以陰刻線條模擬水墨畫之線性用筆，並以凹雕模擬水墨畫之塊面用墨。如此一來，石工以其擅長的「陰刻線條」以及「水磨沉花」的凹凸起伏，再現了水墨畫家的筆墨情趣。然而，石刻傳統的觸覺性制約之下，往往於細節之處，不經意地透露了石工的傳統，誠如飄逸蘭葉的雕鑿之上，多見傳統技法之約束。

整體而言，共通的水磨沉花之技法，以及類似的幻覺表現之上，使得水墨得以過渡石刻。然而彼此不同的兩種風格卻又使得水墨石刻無法普及一般的寺廟裝飾。因此，南瑤宮的水墨石刻，或許乃是大正時期兩次不同寺廟風格重建過程的特殊現象。亦即，相對於 1917 年以「南瑤宮改築會」為首的「西洋式殿」新風格，1930 年代的第二次重建乃是選擇傳統寺廟裝飾以及傳統文人書畫，誠如水墨、石刻或是水墨石刻之傳統技術，或是媽會人士認同之下的唐山名匠--誠如蔣氏家族所主導的石刻，以及本文所述當地書畫名家水墨--誠如黃元璧、王蘭生、吳士茂、劉曉邨等。<sup>51</sup>如此一來，彰化南瑤宮的水墨石刻不只體現材質轉換的藝術風格問題，而且也反應藝術風格選擇之際的社會現象，誠如前引顏娟英教授所精采論述的大正時期兩次重建的新舊風格衝突之下的社會脈絡。<sup>52</sup>

<sup>51</sup> 根據落款，分別刻畫黃元璧 1 幅水墨、王蘭生 4 幅水墨 4 幅書法、吳士茂 3 幅水墨(包含一幅「漫畫」、劉曉邨 1 幅書法。其中，王蘭生與吳士茂的作品最多，二人畫風以及二人與南瑤宮改建之間的關係，留待日後討論。

<sup>52</sup> 顏娟英教授曾經詳查第一次改築會的成員，確立「新派人物」(頁 209)的「李崇禮才是實際的執行者」(頁 210)。除此，顏娟英教授根據當時主導豐原慈濟宮修繕的張麗俊的《水竹居主人日記》，以為李崇禮主導的大殿被人攻擊的主要原因乃是「傳統信徒在意的還是反傳統的西式建築吧！」(頁 223)。如此一來，本文所調查的傳統文人書畫，似乎也可以回應第二次由媽會主導之下的回歸傳統吧！顏娟英，〈日



附錄一

南瑤宮沿革碑(1936)

本廟溯自起源至於今日，雖乏精細之資料可考，亦不得不搜集殘文斷碣及諸口傳，縮合以成之也。聞自前清雍正時代，彰化置縣始建城池，互至乾隆十二年終告成功。建城時掘土燒磚，以疊城垣之用；有招募外來窰工以從事。中間有工人/楊姓者，自笨港應募而來，是時交通不便，外出者視數十里為遙；故楊姓者來時攜有久在笨港最著靈感之神，即受封「與天同功」/天上聖母娘娘之香火，欲藉為庇身之用，祀之於[窰]（即（造磚場）址在本廟地也。時香火居然得山川之秀氣，諒欲於彰化縣治下，永為福蔭山河之神；故每入夜頻見五彩毫光居人奇之群，入[窰]尋覓一無所有，惟香火存焉！咸謂必神之靈顯使然，遂共祀之於鄰福德廟內，禱告輒靈。自茲以後，香煙日盛。越二年，莊民議建廟。然初建基不滿十坪，湫隘難堪；迨嘉慶七年，彰化紳董聯絡縣下信者，再倡重建。基雖擴五倍，而香客與年繁盛；每春夏間，進香士女摩肩擊轂，有遠自三貂葛瑪蘭山後等處而來，踵接於途、旂鈴不絕。而聖母正駕每年亦恒往發源地之笨港進香，隨駕香丁常擁十餘萬，往復步行。時彰化縣下各部落民遂倡首組織鑾班會、輿前會，以護衛聖駕、輪辨進香，供奉之人員即今之媽會是也。此廟雖歷年有一定之維持，但道光間曾大繕一次，添建附屬殿廊；光緒間亦修葺一次，終感湫隘為不便。至帝國大正元年間，地方人士積極倡議改築，商之地方官中川清彰化支廳長大為贊成，時即公舉吳汝祥、楊吉臣、吳德功、林烈尚、李崇禮諸氏分董其事，著手募金改建。關五箇年間，築一西洋式殿（今改祀觀音佛祖為後殿），告成未幾，因埋立不實、砌造不牢，地坪沈塌，兼之白蟻為害，勢難耐久。大正九年間，各媽會員又重倡改建之必要。爰公舉老二媽會大總理林金柱、副總理林泉州兩氏首董其事，劉陽、鄭仁、賴天送、林潛諸氏副之。遂提出稟請，蒙田督憲許，募建築費寄附金九萬三千九百六拾圓，遂著手進行。歷年來捐募疊遭景氣打擊、期延至再，中間當事者又先後棄逝，雖再舉五媽會大總理林海木、聖四媽會副總理陳慶根兩氏襲其後築未完成，而林海木又逝。昭和七年間，復公舉前老二媽會總理之後人林昌氏續董其事，始終當事諸人皆以不屈不撓之精神，邁進勇為之力，首尾經十有七年終得實現，此中前後各殿及兩廊附屬一切之成功。今雖見煥然一新之氣象，實乃聖母靈感之使然，而亦全台善信釀金之功，又叨歷任地方當局應援及指導之力，有以致也。今也廟貌如斯，配祀湄島最尊之神，為中州名所之一；咸望後世人永維保守，造億年之幸福。為是，謹將始終沿革誌明，留為本會紀念，並對關係諸君述謝也！/昭和十一年歲次丙子初夏穀旦。/南瑤宮改築會員一同敬立，弟子吳士茂薰沐拜撰並書。（依據《台灣地區現存碑碣圖誌 彰化篇》，頁 64）

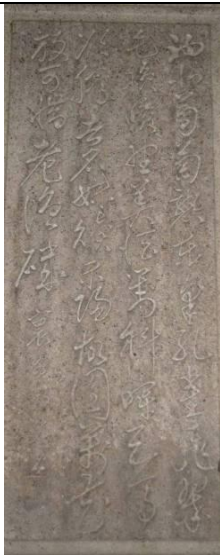







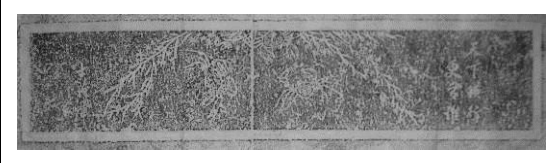
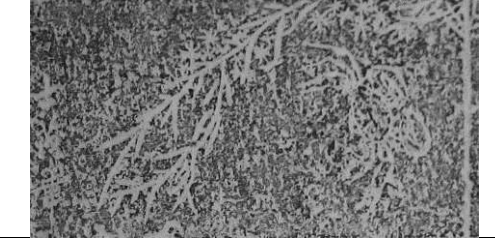
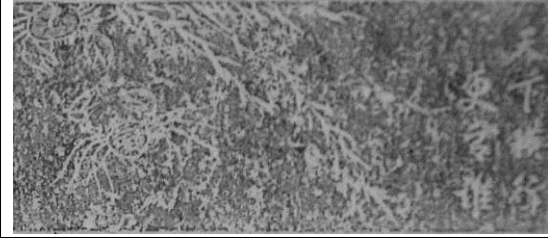
治時期寺廟建築的新舊衝突--1917年彰化南瑤宮改築事件》，《國立台灣大學美術史研究集刊》，22，2007，頁 191-269，尤其頁 203-213、222-223。



附圖

<p>1. 書法石刻 彰化南瑤宮</p>	<p>2. 吳士茂 河東獅吼圖 彰化南瑤宮</p>		
<p>2-1. 吳士茂 河東獅吼圖 彰化南瑤宮</p>	<p>2-2. 吳士茂 河東獅吼圖 彰化南瑤宮</p>		
<p>3. 如意圖 彰化南瑤宮</p>	<p>4. 沈魚圖 彰化南瑤宮</p>		
<p>5. 王蘭生 壁堵石刻 彰化南瑤宮</p>	<p>6. 王蘭生 壁堵石刻 彰化南瑤宮</p>	<p>6-1. 王蘭生 竹石圖 國美館收藏</p>	<p>6-2. 黃元璧 竹石 鐘金水收藏</p>



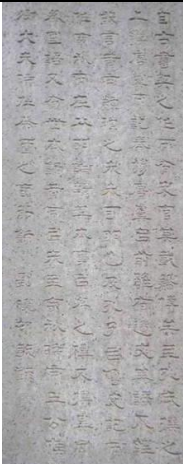




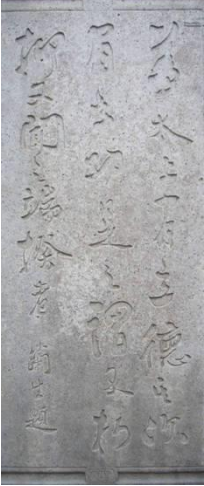
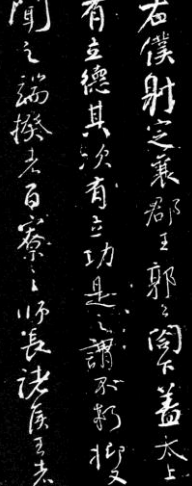




			
<p>7.草書石刻 彰化南瑤宮</p>	<p>8.黃元璧 1846-1920 壁堵石刻 彰化南瑤宮</p>	<p>8-1.黃元璧 墨蘭 涂勝 本收藏</p>	<p>9.王蘭生 壁堵石刻 彰化南瑤宮</p>
			
<p>10.王蘭生 1877-1958 壁堵石刻 彰化南瑤宮</p>	<p>10-1. 王蘭生 墨竹壁畫 1923 彰化秀水馬興陳宅</p>		<p>15.王蘭生 壁堵石刻 1928 彰化南瑤宮</p>
			
<p>11. 書法石刻 彰化南瑤宮</p>	<p>12. 螃蟹橫行圖 彰化南瑤宮</p>		
			
<p>12-1. 螃蟹橫行圖 彰化南瑤宮</p>	<p>12-2. 螃蟹橫行圖 彰化南瑤宮</p>		





<p>13. 富貴圖 彰化南瑤宮</p>	<p>14. 落雁圖 彰化南瑤宮</p>	
<p>16-1.王蘭生 1956 蘭石 曾夢萱收藏</p>	<p>16-2.王蘭生 蘭石 93.5x34cm 國美館</p>	<p>16-3. 王蘭生 蘭石 1923 彰化秀水馬興陳宅</p>
<p>17.王蘭生 壁堵石刻 彰 化南瑤宮</p>	<p>18-1.顏真卿 爭座位帖 局部</p>	<p>18-2.王蘭生 壁面書法 1923 彰化秀水馬興陳宅</p>



			
<p>19.劉曉邨 壁堵石刻 彰化南瑤宮</p>	<p>20.吳士茂 壁堵石刻 彰化南瑤宮</p>	<p>20-1.林寶鏞 白菜 1908 曾夢萱收藏</p>	<p>20-2.愧南和尚 墨白菜 1906 國美館收藏</p>
			
<p>20-3.王英凱 墨白菜 1940 127X40cm 國美館</p>	<p>21. 王蘭生 壁堵石刻 彰化南瑤宮</p>	<p>21-1. 顏真卿 爭座位帖 局部</p>	<p>22.王蘭生 1877-1958 壁堵石刻 彰化南瑤宮</p>
			
<p>23.壁堵石刻 彰化南瑤宮三川殿</p>	<p>24.壁堵石刻 彰化南瑤宮三川殿</p>		
			
<p>25.壁堵石刻 彰化南瑤宮三川殿</p>			



## 參考資料

### 一、書籍

1. 王國璠，《臺灣金石木書畫略》，臺中：臺灣省立臺中圖書館，1976。
2. 史博館展覽組編，《台灣早期書畫展圖錄》，臺北：國立歷史博物館，1995。
3. 何恭上編選，《鄭板橋書畫選》，臺北：藝術圖書，1990。
4. 何培夫主編，《台灣地區現存碑碣圖誌 彰化篇》，臺北：國立中央圖書館臺灣分館，1998。
5. 尾崎秀真，《烏松閣唱和集》，臺北府：台灣日日新報社，明治 39 年。
6. 李乾朗，《台灣傳統建築彩繪之調查研究：以台南民間彩繪畫師陳玉峰及其傳人之彩繪作品為對象》，臺北：文化建設委員會，1993。
7. 沈一貫，《喙鳴詩集》，合肥：黃山書社，2008。
8. 卓克華，《寺廟與台灣開發史》，臺北：揚智文化，2006。
9. 周英戀，《金門民居花杆博古圖研究》，臺北：地景，2006。
10. 周璽總纂，《彰化縣志》上冊，臺北：行政院文建會，1996。
11. 林世珍主修，《臺中縣志----卷七人物志人物傳、人物表篇》，豐原：臺中縣政府，1989。
12. 孫德修監修、何培夫主編，《台灣地區現存碑碣圖誌》，臺北：國立中央圖書館台灣分館，1992。
13. 國史館台灣文獻館編，《台灣早期書畫專輯》，南投：臺灣文獻館，2003。
14. 國立彰化師範大學地理學系編，《彰化南瑤宮志》，彰化：彰化市公所，1997。
15. 國立歷史博物館等，《丹青憶舊：台灣早期先賢書畫展》，臺北市：國立歷史博物館，2003。
16. 國立歷史博物館編輯委員會編，《台灣先賢書畫選》，臺北：臺北縣政府文化局，2001，頁 14-23。
17. 國立歷史博物館編輯委員會編輯，《振玉鏘金：台灣早期書畫展》，臺北：國立歷史博物館，2005。
18. 崔詠雪、賴俊雄，《翰墨因緣--臺灣早期書畫專輯 二》，南投市：國史館臺灣文獻館，2008。
19. 崔詠雪撰稿，《在水一方：1945 年以前臺灣水墨畫》，臺中：臺灣美術館，2004。
20. 張瑞和，《維繫傳統文化命脈：員林興賢書院與吟社》，臺中：晨星，2009。
21. 曹惠民、李紅權編注，《鄭板橋詩文書畫全集》，中國言實出版社，2006。
22. 符宏仁，《彰化南瑤宮》，彰化市：彰化縣文化局，2008。
23. 莊芳榮主編，《臺灣先賢丹青書畫展圖錄》，臺北市：臺北市文獻會，2010。
24. 陳漢光，《台灣移民史略：慶祝中華民國建國六十年而作》，臺北：臺北市文獻委員會，1971。
25. 陳馮永華，《彰化縣美術發展調查研究----書法篇》，彰化市：彰化縣立文化中心，1998。
26. 孔立，《清代台灣移民社會研究》，北京：九州，2003。
27. 黃才郎等編，《明清時代台灣書畫》，臺北：行政院文化建設委員會，1984。
28. 黃志農，《彰化縣先賢書畫專集》，彰化：彰化縣文化局，2004。
29. 彰化縣立文化中心編印，《彰化縣先賢書畫專輯》，彰化：彰化縣立文化中心，1988。
30. 趙超，《中國古代石刻概論》，北京：文物，1997。
31. 劉淑音，《惠安峰前蔣氏石匠在臺作品八卦竹節窗之研究》，臺北：文史哲，2006。
32. 蔣英炬、吳文祺，《漢代武氏墓群石刻研究》，濟南：山東美術，1995。
33. 賴俊雄、崔詠雪，《翰墨大觀：臺灣早期書畫專輯 三》，南投市：國史館臺灣文獻館，2011。



二、期刊與專書論文(含學位論文)

1. 王耀庭,〈彰化縣書畫藝術發展概述〉,文收《彰化縣先賢書畫專集》,彰化:彰化縣文化局,2004,頁 6-16。
2. 林麗雯,〈從三峽祖師廟中學院背景作品談李梅樹主導之意義〉,國立中央大學藝術學研究所碩士論文,2002。
3. 崔詠雪,〈傳統的延續(1736~1895)----台灣水墨畫發展的回顧〉,《台灣美術》,69 期,2007 年,頁 4-19。
4. 張瑞和,〈員林興賢吟社研究〉,國立雲林科技大學漢學資料整理研究所碩士論文,2007。
5. 莊素娥,〈揚州八怪對台灣早期水墨畫的影響〉,《藝術學》,24 期,2008,頁 77-103。
6. 莊耀棋,〈在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究〉,臺北:國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文,2001。
7. 劉淑音,〈「歲供」體例在台灣傳統建築裝飾圖稿的運用〉,《藝術學報》,75 期,2004,頁 39-54。
8. 蕭瓊瑞,〈「閩習」與「台風」----對明清台灣書畫美學的再思考〉,《台灣美術》,67 期,2007,頁 92-105。
9. 賴國生,〈十八世紀至十九世紀中葉台灣“閩習”水墨畫風格之源流〉,《成大歷史學報》,32 期,2007,頁 81-138。
10. 顏娟英,〈日治時期寺廟建築的新舊衝突----1917 年彰化南瑤宮改築事件〉,《國立台灣大學美術史研究集刊》,22,2007,頁 191-269。
11. 蘇秀鈴,〈日治時期崇文社研究〉,彰化師範大學國文學系碩士論文,2001。
12. 蕭瓊瑞,〈「閩習」與「台風」----對明清台灣書畫美學的再思考〉,《台灣美術》,67 期,2007,頁 92-105。
13. 龔詩文,〈中國早期植物紋飾初探----以研究法與研究史為中心〉,《美學與藝術管理研究所學刊》,第 3 期,2007,頁 1-16。
14. 龔詩文,〈公民美學與材質轉換----以西漢早期的畫像石槨為中心〉,《生活美學與藝術》,臺北:商鼎數位,2012,頁 263-291。

