

南華大學
美學與藝術管理研究所

碩士論文

臺灣媽祖造像群之圖像藝術研究

Study on the Iconography of the Sculpture Arts of “Ma-zu” in Taiwan



研究生：王永裕

指導教授：鄭志明 博士

蔡瑞霖 博士

中華民國 91 年 6 月

論 文 摘 要

本論文主要以美學和藝術理論方法，整理分析臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術，所呈現出臺灣本土藝術風貌。因此將探討媽祖造像群的圖像分析、符號分析、藝術社會學、藝術人類學及中國美學，以闡述造像的象徵意涵和民間審美意識與思維模式的緣由，並透過實際田野調查，以勾繪臺灣媽祖造像群的圖像意涵，並作出一總體的論述。因而本論文共分五章：第一章緒論；第二章媽祖造像群藝術的圖像分析：透過圖像外在形象的分類、分析，以了解造像的基本形式結構，做為圖像的主題詮釋和內涵意義的解釋，因而透過潘諾夫斯基的圖像學方法，以解讀民間心理的精神寄託；第三章媽祖造像群藝術的圖像符號分析：藉由符號思維的意義分析，借用索緒爾的歷時性與共時性、能指與所指的符號學方法，來解析造像的抽象概念與象徵意涵；第四章媽祖造像群藝術的圖像文化分析：擬由多元性的文化研究方法，就藝術社會學的功能分析、藝術人類學的審美分析與中國傳統藝術哲學的思維，來說明造像的理想圖式和母神崇拜的女性意識；第五章結論。

研究獲知：早期臺灣媽祖造像上的型態，原為大陸福建湄洲一帶，分靈過來的神像，所傳承的審美意識與福建地域審美觀念是相互融合的形象，而千里眼、順風耳的造像，一型以妖怪的造形呈現，另一型則以武將的形象展現受官方封賜的神格氣度。對其整體造像群藝術，表現的象徵意味都是具有吉祥和避邪的作用，並完整敘述著民間社會意識與傳統理念的象徵內涵。

關鍵字：媽祖 (Ma-zu)、造像藝術 (Sculpture and Plastic Art)、圖像學 (Iconology)、符號學 (Semiotics)、藝術社會學 (Sociology of Art)、藝術人類學 (Anthropology of Art)、美學 (Aesthetics)

Abstract

The study is based on aesthetics and art theory to analyze sculpture and plastic art of Taiwan Ma-zu, Supervision, Super-hearing and the local art style they carry. It will discuss the iconology, semiotics, sociology of art, anthropology of art and Chinese aesthetics of Ma-zu sculpture, and its meanings and local appreciation of art and thinking method. Through field research, it will depict the meaning of Ma-zu sculpture and reach a conclusion. This study includes five chapters: Chapter 1 is introduction; In chapter 2 I explain Ma-zu sculpture with E. Panofsky's iconology; In chapter 3 I explain of semiotics Ma-zu sculpture with Ferdinand de Saussure's diachronic and synchronic, significant and signified semiotics; In chapter 4 I use Sociology of art to explain the ideal picture and feminism of mother-god worship; Chapter 5 is conclusion.

The early figure of Ma-zu is goddess from Mei Chou, Mainland China. The image is combined of art appreciation and Fu Ke local appreciation; supervision and super-hearing is shown by monster style, another is by worrier style to show the honor recognized by the government. Both are symbols for luck and prevent evil to tell local society belief and traditional thinking.

Key words: Ma-zu, Sculpture and Plastic Art, Iconology, Semiotics, Sociology of Art, Anthropology of Art, Aesthetics, Significant, Signified

目 錄

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
一、研究動機.....	1
二、研究目的.....	3
第二節 文獻回顧與分析架構.....	3
一、相關文獻及其研究回顧.....	3
二、分析架構.....	11
第三節 研究範圍與內容.....	19
一、研究範圍.....	19
二、研究對象.....	19
三、研究內容.....	20
第四節 研究方法與步驟.....	20
一、研究方法.....	20
二、研究步驟.....	21
三、論文架構.....	21
第二章 臺灣媽祖造像群藝術的圖像分析.....	24
第一節 圖像的外在形象分析.....	24
一、圖像分類.....	31
一 媽祖造像分類.....	32
二 千里眼、順風耳造像分類.....	47
二、圖像分析.....	53

一	媽祖形象意味的分析.....	55
二	千里眼、順風耳形象意味的分析.....	57
第二節	圖像的主題意義詮釋和內涵意義解釋.....	60
一、	主題意義的詮釋.....	60
一	媽祖傳統形象、故事、寓意的圖像詮釋.....	61
二	千里眼、順風耳傳統形象、故事、寓意的圖像詮釋.....	67
二、	內涵意義的解釋.....	69
一	媽祖造像的內涵意義.....	70
二	千里眼、順風耳造像的內涵意義.....	72
第三章	臺灣媽祖造像群藝術的圖像符號分析.....	74
第一節	造像的歷時性與共時性.....	75
一、	造像之時間性的形式結構演化.....	75
二、	造像之空間性的形式結構呈現.....	83
第二節	造像的能指.....	110
一、	媽祖造像的形式表現.....	111
一	造型的形式表現.....	111
二	線條的形式表現.....	123
三	色彩的形式表現.....	125
二、	千里眼、順風耳造像的形式表現.....	126
一	造型的形式表現.....	126
二	線條的形式表現.....	133
三	色彩的形式表現.....	134
第三節	造像的所指.....	135

一、造像的抽象概念.....	135
二、造像的象徵意涵.....	138
第四章 臺灣媽祖造像群藝術的圖像文化分析.....	154
第一節 藝術社會學的功能分析.....	154
一、社會意識的集體象徵.....	155
二、社會「規範、理想、功能」的藝術思維.....	158
一 造像的規範性思維.....	158
二 造像的理想性思維.....	159
三 造像的功能性思維.....	160
三、情感、神話、禁忌的藝術.....	163
一 情感投射的造像藝術.....	163
二 神話表現的造像藝術.....	165
三 禁忌中的造像藝術.....	166
四、主尊與隨從的空間布局.....	167
第二節 藝術人類學的審美分析.....	168
一、人神崇拜的儀式性互動.....	169
二、人格化的民族精神風貌.....	173
三、女性意識與母神崇拜的藝術表現.....	174
一 遠古時期女性作品的藝術.....	175
二 女性崇拜意識消解的藝術.....	176
三 禮制化的女性形象藝術.....	177
四 母神崇拜的藝術.....	179
第三節 中國傳統藝術哲學的思維.....	180

一、儒家道德教化功能的藝術思維.....	180
二、道教人神感應思想的藝術思維.....	183
三、佛教慈悲救俗觀念的藝術思維.....	185
第五章 結論.....	189
參考書目.....	196
圖目錄.....	207
圖錄.....	214

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

一、 研究動機

臺灣民間信仰活力，一直深入真實生活的領域中。它散發著鄉土芬芳的氣味，累積先民智慧與樸實藝術，而不隨國際文化潮流動盪，保持著它固執的審美系統。因此有系統的解讀傳統審美意識及經驗，將有助於臺灣文化藝術發展的開拓。在新世紀科學實證的社會、宗教、文化、生活等結構中，其透過傳統信仰的造像藝術，所涵蓋的圖像、符號、和人文學的內在意涵，都深植著原始藝術的現代性展現。因此了解傳統藝術，便能解析現代文化所傳承因子，才能看清民族獨特發展的藝術風格，以做為重現民族風貌信心的傳承。

台灣民間漢族的宗教信仰是隨著閩、粵移民墾荒，將其家鄉信仰的習俗觀念及其信奉的造像帶到臺灣，以做為求生奮鬥的精神寄託。而對於臺灣所信奉的神祇是如此多樣，其生日慶典活動是如此繁雜，但在這種不厭其煩的信仰活動中，並非偶像崇拜的膚淺意義，它們之能夠把信仰融入生活，是因為在信仰的內涵中，有其更深入的行為意義。如果說臺灣移民種族、家族的血緣情感是結合在社會所信奉的自然神靈力量上，那麼在台灣普遍神靈信仰的結構中，所產生的社會結構與生活意識，即是根深抵固的宇宙靈力與自然神靈的信仰。這可以說在民間信仰的內在深層結構裡，依舊延續著某些先民所需求的原始潛在意識，其經由民間習俗的運作貫穿在世俗生活當中，且更展現在風俗習慣的實踐活動內躍動。對此給予了學者很多探討的題材，而在這種民間信仰結構中，對於造像藝術的表現方面，臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像在信仰上到底扮演怎樣的角角色？而其造像藝術結構的表現又如何！是一個很值得研究的題材。

近年來，學術上對於臺灣本土媽祖的探討，從臺灣開發史的追尋與信仰圈、儀式的考究上做了較完整的描述，其試圖建構一套嚴謹的宗教社會關係與人神交感互動關係的社會模式。然對於宗教社會的組織與模式分析研究中，常忽略造像藝術在宗教中，所內化的集體象徵意義。因此研究臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術上，到底涵藏了多少內化的集體象徵意義及其美學意涵，才能從民間審美意識中，完整的解讀到另一層面的社會組織與模式。

臺灣媽祖造像群藝術，是民間百姓從實際生活經驗與需求裡創造出來的，它之所以一直深入民族真實生活領域中，是根植於深厚的文化基層，經過世世代代累積下來，才能歷經百年、千年依然保持它堅韌的藝術生命形式，其中表達著先民的願望和祈福，也是做為娛樂自己、豐富生命的意義和價值。有關臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像人物的造型和功能，是出自於前人的巧妙心思與匠師手下的藝術，其表現在「人」的意義上，主要不是摹寫現實人物的外貌，而是做為人們精神象徵的符號。因此通過造像崇拜能使信眾更加接近神靈，更加激發他們虔敬的宗教情緒，以做為安頓他們生活上的精神寄託。對於媽祖造像人物，所表達的內涵、精神、性格等，都使人們藉由其造像來與媽祖進行心靈深處的人神交流和美的冥思。但對於其背後神聖的象徵意義與操作系統，是有其古老原始的文化根源，就像圖騰信仰一樣，投射到現今社會民眾的生命知覺與情感中，成為一種永恆存在的美感，而這對於民間來說是不可輕易改變的。對此我們可以在媽祖聖誕的節慶裡看到，信眾以全部的心力與生命來投入，可說是全然的、真誠的信仰奉獻。因此解讀其造像藝術內，所含藏的深層意識，是筆者期望能做到的一小點心願。

有鑑於此，除個人對於臺灣民間宗教藝術有著一股濃厚的興趣外，尤其是在媽祖造像藝術上，更有著無法形容的鄉土情感。因此希冀能累積更深刻的研究成果，來做為筆者心靈交感的鄉土舒發。故選擇臺灣媽祖、千里眼、順風耳

造像藝術做為主題，試圖以本土思維模式的觀點，借助西方美學及其藝術理論的方法，來尋找屬於民間傳統造像藝術，美學的多元性詮釋、價值和批判，是值得我們深入研究的，而這也就是筆者研究的主要動機。

二、研究目的

臺灣歷經了三百年來的文化累積，在民間藝術方面，已形成不少豐富的文化資產，無論是廟宇建築藝術、神像造像藝術和民間遊藝活動……等等，在在都表現出臺灣自成一格的鄉土特色。由於近年來，學術界已意識到臺灣本土藝術的珍貴，紛紛投入民間宗教藝術的研究，但在面對傳統造像藝術本身做思考的話，我們一定會問：臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像上，其本身具有多少的藝術美存在？而其涵蓋著多少圖像意義的象徵？又充滿了多少民間生命活力的因子？因此只有透過造像有形的形象解讀，才能了解到民間宗教生命的精神寄託，這也就是筆者選擇研究臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術的目的所在。而本論文的研究，也期待能開拓臺灣藝術界，對於民間宗教藝術研究的重視，來為民間社會長期的審美經驗實踐和深厚文化背景的反射及其民族整體生命價值的延伸做一推展與改進。

第二節 文獻回顧與分析架構

一、相關文獻及其研究回顧

研究媽祖的文章為數甚多，然有關媽祖、千里眼、順風耳造像藝術的探討或研究，大多散見於媽祖生平事跡、信仰流傳、分布區域或歷史考究的文章裡，很少見到媽祖造像群藝術類的專著研究。因此本節將針對造像藝術方面

一 媽祖、千里眼、順風耳造像的相關文獻

二 媽祖、千里眼、順風耳造像藝術類的專書

三 媽祖、千里眼、順風耳造像藝術相關的研究等三方面的相關文獻、議題和著述做一深入探討回溯。

一 媽祖、千里眼、順風耳造像的相關文獻

明末僧照整理刊印《天妃顯聖錄》，是對於媽祖生平及其傳說故事最為完整的記載，也是研究媽祖最主要的參考文獻，其中並透露出媽祖、千里眼、順風耳造像的蛛絲馬跡。而對於媽祖信仰歷經了宋、元、明、清至今約有一千多年的歷史，其造像真正出現的年代已無從得知，更沒有文獻清楚記載其圖像的樣貌。然其中對於媽祖造像相關的描述，有《天妃顯聖錄》中收錄「枯槎顯聖」一篇，為最早記錄媽祖首度顯靈建廟的一則記載：

宋哲宗元祐元年丙寅（1086年）浦海東有高墩，去湄百里許，常有光氣夜現。……當夕托夢於寧海墩鄉人曰：「我湄洲神女，其枯槎實所憑也，宜祀我，當錫爾福。」父老異之，……逐募眾營基建廟，塑像崇祀，號曰「聖墩」。禱應如響。¹

當中清楚記載媽祖，早在北宋哲宗元祐元年丙寅（1086年）就有塑像的出現。而對於此塑像的記載，應是媽祖造像最早的記錄，可惜文中並沒有對造像的樣貌，加以描述實為遺憾。但我們還是可以從記載中，得知媽祖造像已經形成的訊息。又《白塘李氏宗譜》中收錄南宋紹興二十年（1150年）廖鵬飛所撰寫的《聖墩祖廟重建順濟廟記》重建蕃釐殿及正序位事記述：

郡城東，…墩上之神，有尊嚴者曰王，哲（哲）而少者曰郎，不知始自何代，獨為女神人壯者尤靈。世傳通天神女也，姓林氏，湄洲嶼人，初以巫祝為事，能預知人禍福。²

又

¹ 見僧照乘輯《天妃顯聖錄 枯槎顯聖》。

² 《白塘李氏宗譜》忠部。

寧江人洪伯通嘗泛舟以行，中途遇風，舟幾覆沒，伯通號呼祝之，言未出口而風息。既還其家，高大其像，則築一靈於舊廟西以妥之。宣和壬寅歲也。³

文中對於媽祖塑像，在北宋宣和四年（1122年）中也有記載，另有宋代使者路允迪出使高麗後記載著：

還奏諸朝，詔以（順濟）為廟額。....今神居其邦，功德顯在人耳目，而祠宮褊迫，畫像形暗人心安在乎？⁴

當中有關媽祖畫像，也在北宋宣和四年(1122年)有所記載。可見媽祖的畫像也已出現，但未能流傳下來，實做為研究媽祖造像的憾事。至於其他文獻的記載如：南宋紹興二十一年(1151年)黃公度「題順濟廟」、宋紹定三年(1230年)丁伯桂《聖濟聖妃廟記》南宋末(進士，太學博士)黃仲元，「聖墩祖廟新建蕃釐殿記」等等，都指出媽祖生前是位「女巫」的身份。⁵又明代永樂年間無名氏撰寫的《太上老君說天妃救苦靈驗經》則賦予媽祖「北斗妙行玉女」的少女形象，以上等等有關媽祖形象的記載。而對於其造像方面，歷代史料中都未曾清楚記錄媽祖造像的樣貌形式，以至到元版畫相《搜神廣記》一書中⁶和清末的《天后志》中，才有圖像清楚的描繪出媽祖的造像形式，然此形象已是中國傳統德慧婦女的形象，對於其真正的形象如何！正如學者陳清香所言，只能從其自宋迄清歷代朝廷封誥賜號的名稱加以揣摩起。⁷

而有關千里眼、順風耳的神話傳說甚多。最早出現在黃帝時的離婁與師曠之比賦及秦始皇時代的十兄弟的傳說故事，其中歷經了各朝代的演化，而有所記載的有《北史 楊逸傳》、《孟子 離婁上》、《西遊記》、《封神傳》、《南遊記》等，

³ 同上註。

⁴ 同上註。

⁵ 參見第二章媽祖傳統形象、故事、寓意的圖像分析中有清楚的描述，頁 19-23。

⁶ 參見《繪圖三教源流搜神大全》，頁 1-23。

⁷ 參照陳清香著 北港朝天宮內供像造形初探 以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例，《媽祖信仰國際學術研討會論文集》，頁 142-168。

直到《敕封天后志》中才把他們收編在媽祖的助力下。就千里眼、順風耳神話故事的演化過程而言，可從秦始皇時代，其「十兄弟水推長城」的傳說故事而來。故事中，其老大老二就是千里眼和順風耳，對於秦始皇廣建長城，征民數百萬，耗費民脂民膏，使得百姓妻離子散，苦不堪言，於是十兄弟便結合起來，利用自身的特異體能，把害人的長城用水沖倒。又文史《北史 楊逸傳》中記載：

逸為政愛人，尤憎豪滑，廣設耳目，善惡畢聞。其兵出使下邑，皆自持糧。人或為設食者，雖在暗室，終不敢進，咸言『楊使君有千里眼，那可欺之』。

8

又《孟子 離婁上》說：

孟子曰：『離婁之明，公輸子之巧，不以規矩，不能成方圓。』⁹

焦循正義解釋道：

離婁，古之明目者，黃帝時人也。黃帝亡其玄珠，使離朱索之。離朱，即離婁也，能視於百步之外，見秋毫之末。¹⁰

描述離婁能在百步之外明察秋毫，看得清鳥獸在秋天長出的細毛，而這種眼力遠遠超過了一般人的眼力，真可稱得上「千里眼」。又春秋時期，晉悼公、平公時的師曠是個辨音聽力極強的盲人，是當時著名大音樂家，而「師曠之聰」聞名於世，算得上是「順風耳」。¹¹在此既反映出人們對於無限超越的一種心理崇拜。

由於離婁的「目明」和師曠的「耳聰」被後人推崇和神化，在元明小說中成為「聰明二大王」。而明余象斗在所著書中《南遊記》描繪離婁、師曠時被附會成千里眼、順風耳兩個吃人妖怪，後被華光用計降伏。可見人們已把真實的人物，幻想成特異能力的稱呼。對於民間小說中，明吳承恩《西遊記》第三回描寫：

孫悟空大鬧東海，侵攪地府，此事告知玉帝，玉帝「宣眾文武仙卿，問曰：

⁸ 《中國民間諸神》，頁 273。

⁹ 同上註。

¹⁰ 同上註。

¹¹ 參考同上註。

『這妖猴是幾時產育，何代出身，卻就這般有道？』一言未已，班中閃出千里眼、順風耳，道：『這猴乃三百年前天產石猴。……』¹²

當中只是簡單提到而已。又明代許仲琳編寫的《封神演義》，稱千里眼、順風耳為「高明」、「高覺」兩兄弟，當時周國與殷國打仗時，千里眼被其大量旗幟所遮蔽，順風耳為混亂金鼓所矇騙，又被在其地上灑狗血等施以詛咒巫術，而消滅兩人的法力終至死亡。然其兩人的靈魂不滅而遊蕩於桃花山上，興風作浪無惡不作。¹³其中更把他們妖魔化，書中指出：這兩兄弟「高明」眼力高超、「高覺」耳力高超，是桃鬼、柳精所化，為其神荼、鬱壘兩兄弟。當中描述：

此業障是棋盤山桃精、柳鬼。桃柳根盤三十里。採天地之靈氣，受日月之精華，成氣有年。今棋盤山有軒轅廟，廟內有泥塑鬼使。名曰千里眼、順風耳，二怪託其靈氣，目能觀看千里，耳能詳聽千里；千里之外，不能視聽也。¹⁴

可見千里眼、順風耳前身的妖怪傳說，是作者運用靈魂不死觀念與道家神仙思想，所給予後來媽祖傳說故事中，附會道教、佛教的體裁樣貌。

有關千里眼、順風耳被媽祖收服之說，其內容在《敕封天后志》卷下記載：西北方有二怪，一號順風耳，一號千里眼，出沒為祟，村民苦之，求治於后，后乃雜跡於女流採摘中，十餘日，方與之遇，彼誤認為民間女子，將追前，后叱之，逐騰躍而去。一道火光，如車輪飛越，不可方物。后手中絲帕一拂，霾障蔽空，飛飄捲地，彼仍持鐵斧疾視，后曰：『敢擲石斧乎？』逐擲不可覆起，因咋舌伏法。越兩載，復出為厲，幻生變態，乘濤騎沫，滾蕩於浮蕩漾之中。巫覡莫能治，后曰『江河湖海，水攸得鍾，彼乘旺相之鄉，須水土方可剋之。』至次年五六月間，絡繹間治於后，乃演起神咒，林木震號，沙石飛揚，二神躲閃無門，逐拜伏願皈正教，什后二十三。¹⁵

¹² (明)吳承恩撰，《西遊記》，頁 15。

¹³ 全國寺廟整編委員會，《民間信仰神祇史考叢書—神祇列傳》，頁 147。

¹⁴ 陸西星撰，《封神演義》，頁 923。

¹⁵ 引自李露露著，《媽祖信仰》，頁 63。

而其《天妃本傳》、《天后聖母事跡圖誌》等，亦有所記載。

二 媽祖、千里眼、順風耳造像藝術相關研究

對於媽祖造像的相關論文研究有：臺灣學者蔡相輝著《媽祖信仰的歷史考察》，《媽祖信仰與現代社會國際學術會議》，2001。文中主要從《天妃顯聖錄》來論述媽祖的生世及其摩尼教徒的身份考察，對於造像方面也以實際的田野調查，比較了媽祖石雕像與摩尼教主普照王泗洲文佛石雕像的不同，可說是對媽祖原始金身做了很好的考察。

大陸學者陳國強、林瑞霞著《莆田清風嶺天后宮及宮中媽祖神像》，《兩岸學者論媽祖——國寶級千年媽祖——烏石天后宮的烏面媽祖》。文中論述莆田清風嶺天后宮及宮中的媽祖神像，傳說為宋代樟木雕刻的軟身像，高 50 公分頭髮梳為螺髻狀，形似初期的夫人形象，而與漳浦縣烏石天后宮的媽祖神像酷似，應為同時或稍後(南宋)所雕。其推論：1.其雕法古樸與漳浦縣烏石天后宮的媽祖神像相若，應為宋代產品。2.其雕像頭上所雕的螺髻狀，為媽祖在明代賜封天妃，清代賜封天上聖母、天后以前的形象。證明其像的古老外，也可為媽祖早期的神女、夫人寫照。3.此處舊名與漳浦縣烏石相同，其應互有關係。4.其清風嶺天后宮始建於明代，有宋、明地基為證，而此像初為私人供奉，而後遷入清風嶺天后宮奉為主祀之神。對其以上的推論，我們知道其為古老的媽祖神像，但其論證應再提出更確信的調查。

大陸學者孔兆雲著《六尊開基媽祖初考》，《兩岸學者論媽祖——國寶級千年媽祖——烏石天后宮的烏面媽祖》。孔文所言是根據歷史資料記載，有六尊開基媽祖像為當時朝廷所進行開光點眼，迄今約有一千年的歷史。其中有一尊黑面媽祖（大媽），由施琅帶至臺灣，後安奉在今彰化鹿港天后宮，如其所言真實，那

將是臺灣最早的媽祖神像。雖然大陸學者陳國強、林瑞霞認為應是可信的，但就其對於歷史資料是否有加以考證，筆者認為是有待商榷的。

臺灣學者蔡隆德著 發現臺灣：魷港媽祖神像評鑑，《兩岸學者論媽祖國寶級千年媽祖——烏石天后宮的烏面媽祖》。蔡文從魷港的歷史追查媽祖廟的歷史過往，在 1994 年 10 月 16 日，由成大史學教授石萬壽先生，經立法委員、省文獻會、行政院文建會、教育部，委派專員蒞臨太聖宮鑑定。並於 1995 年 11 月 28 日，配合國立歷史博物館典藏組主任黃永川、助理施慧美及學者阮昌銳、莊伯和等，再度前往評鑑。對於其造像的型式、色彩、服飾、座椅等特徵加以考據，認為符合明代典型媽祖像，應是臺灣最早的媽祖造像。

臺灣學者陳清香著 北港朝天宮內供像造形初探---以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例，《媽祖信仰國際學術研討會論文集》，1997。文中主要從媽祖歷代封號的外形服飾，探討媽祖造像樣貌的造形推測。並從宋代封號夫人、妃和明代天妃至清代天后等，比較官方妃后的服制加以推測。而至於臺灣媽祖造像，陳文從其坐立姿與手勢、冠服、袍服、五官容顏等加以陳述，認為媽祖造像的「冕旒」是因襲周禮的漢制，其五官容顏則是觀音菩薩的翻版等提出很多問題。至於千里眼順風耳也只以一靜一動、一陰一陽的和諧之美帶過。

綜觀以上，對於媽祖、千里眼、順風耳造像藝術相關研究，其內容大都以歷史文獻對於造像的考證或在造像意義上做淺顯的分析，均未能把造像信仰，為何產生如此的審美形制，及其深入民間審美意識內和民間信徒為何接受此一造像的形象？作一深入的探尋，實有不足之處。

三 臺灣神像藝術類的相關著作

早期有關臺灣神像藝術的相關著作有：席德進著《臺灣民間藝術》，1974。主要針對臺灣民間各種廟宇和生活器物藝術的描寫，大都以介紹性的角度及個人感觸的舒發為主。然對其約略提到民間藝術的精神信仰及其重視傳統藝術圖像的記錄和心思，是值得肯定的。

劉文三著《臺灣宗教藝術》，1976；《臺灣神像藝術》，1981。書中主要針對臺灣各種神像傳說故事的描寫，而對於描述媽祖的部份，大都以媽祖神話傳說故事及如何收服千里眼、順風耳的介紹。而對於造像方面，則很簡要的敘述媽祖造像為我國優雅女性的外在形式樣貌，並對溫柔端裝的媽祖，配祀極富陽剛之美的千里眼、順風耳，而讚嘆民間藝師有著無限的想像力與創造力。但也都只偏向於神像的認識與製作方式的介紹。

石弘毅著 臺灣神像的雕刻藝術 以自家為中心來探討。文中主要以自身泉州派家族傳承的神像雕刻來做描述，從其神像雕刻的歷史背景和雕刻過程，針對自家神像雕刻的儀式，如開斧儀式、入神儀式、開光儀式等加以陳述。並從臺灣神像信仰的歷史中，簡略談到神像的民族精神象徵，如日據時期對於神像的保護和民族意識覺醒的團結及對於亡靈崇拜的祖先追思，所寄托於神像的精神支柱。

王嵩山著 從世俗到神聖 台灣木雕神像的人類學初步研究，《民俗曲藝》，1984。文中考察其臺灣神像形式流派的師承風格中，所傳達出社會群體的文化符碼意義、造像儀式的世俗現象和神聖過渡的概念以及象徵性內涵意義的精神寄托，並利用人類學的考察方法，有系統的加以解讀，民間對於神像的審美經驗，在整個社會文化脈絡中的意義做出美學上的批判，可說是一篇相當精緻的文章。

至於造像藝術相關方面的研究還有：王健旺著《臺灣土地神信仰及其造像藝

術》，1997。涂大為著《臺灣寺廟中的關公造形之探討》，1996。高禎震著《魚籃觀音研究》，1992。張惠玲著《臺北市佛寺中的觀音造像研究》，1994。等等相關論文的研究，其大致都從神像的信仰起源及其造像藝術的探討。

對於以上相關研究的探討，使得筆者更確立了圖像分析的研究方向。

二、分析架構

理論基礎的建立來自於研究過程中，對於成果取得的嚴謹程度，因其與學術研究有著說服能力的密切關係。本論文研究分析架構的建立，主要是做為論述臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術之學術依據，以達成本研究目的及其可行性的評估工作，因此具有相當程度之比重。就西方哲學的美學理論分析觀點，來研究造像的外在形式與內涵象徵意義，這可使得筆者明確地定出對於造像藝術，研究方法的性質與範疇。由於現代西方美學已從美的本體論，轉向了審美心理學的研究，並藉由圖像、符號、藝術社會學、藝術人類學，直接由人們的美感經驗、審美情感中，去探究美的原因和美的存在。因此本論文的分析架構主要建立在 一 圖像的分析 二 圖像的符號分析 三 藝術社會學、藝術人類學和中國傳統藝術哲學思維的圖像文化分析，來做為理論基礎的研究領域。以下將分析架構加以敘述說明：

一 圖像分析與內涵意義的解釋

本文首先就圖像做分類，是根據「圖像誌」(Iconography)亦稱為「圖像風格學」的方法做分類。有關圖像誌是文藝復興時期，鑑定古代名人肖像畫之畫像論，主要針對藝術圖像的描述和分類做出意義解釋的學問。對於圖像誌發展成為學問性的形象論，是經由 19 世紀天主教考古學的推波助瀾隨著實證主義的興盛，而

成為藝術史中有力的方法論之一。¹⁶然圖像誌主要研究圖像外在發展的類別形式，而對於圖像內涵意義的解釋，則必須透過圖像學的研究才能真正解析到圖像的內涵意義，因此圖像分析，主要根據德國藝術史家潘諾夫斯基(E.Panofsky, 1892-1968)所創用的「圖像學」Iconology 方法，來解釋藝術作品在不同時空的主題意義，並針對藝術作品的主題(subject matter)或含意(meaning)所賦予形象背後的涵意做研究。其方法：是根據個人與集體潛意識來探討藝術的內涵意義，並做出造形價值的判斷。¹⁷因此筆者將借助此研究方法，針對臺灣媽祖、千里眼、順風耳的造像做分類、分析以及圖像內涵意義的解釋。

至於圖像內涵意義的解釋，潘諾夫斯基在《圖像學研究》一書中說到：

在藝術品當中，藝術的『形式』(forma)無法自外於『內容』(contenuto)的研究，譬如一件繪畫作品，其線條、色彩、光影、體積與層次等，除了美觀之外，還應該蘊含某種超越其表面形式的意義。¹⁸

因此一切涉及到圖像的藝術，其外在形式都涵蘊著內容的意義。也就是說藝術品除了外在的形象之外，甚至還含藏許多存在我們記憶裏的意象。而這種意象所不同的是，它不是我們可以直接觀察到的外在世界形象，也不是我們任意的幻想形象。因為有時候，我們會在自己的記憶當中浮現某些與過去經驗有關的事物，而這是屬於潛意識的一部份，因此有其內容的涵意。¹⁹以此方法觀看臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術的外在形式，在民間意識中，將呈現出怎樣的圖像意味！是筆者所欲研究的。

有關圖像學的研究，在潘諾夫斯基《造型藝術的意義》一書中，區分為三種

¹⁶ 神林恆道、潮江宏三、島本浣主編 潘繙譯，《藝術學手冊》，頁 36。

¹⁷ 參考 Giulio Carlo Argan Maurizio Fagiolo 著，曾培 葉劉天增譯，《藝術史學的基礎》，頁 33-35，133-134。

¹⁸ 同上註書，頁 133-134。

¹⁹ Erwin Panofsky 著，李元春譯，《造型藝術的意義》，頁 34。

不同的層次：1.「最初的或自然的主題」、2.「第二的或是傳統的主題」、3.「內在的含意或內容」。其目的是在探討藝術作品的主題或含意，即以鮮明形象所具備的寓意和象徵意味，來建立其體系的學問。以下我們做簡單的敘述：

1.「最初的或是自然的主題」此意味層，相當於主題的世界，描述圖像學以前的記述。而其中又可分為：「事實的主題」即以被認知的對象和事件；「表現的主題」它不是純粹的物理事實，而是含蘊著心理和感情意味等兩部份。它們究其單純形式的世界，被認可是最初的、自然含意的傳達者，它們同時也可以被視為是藝術主題的世界。²⁰

而對於此兩者的描述和分析，可以說是藝術作品已進入了圖像學前的描述工作。因此筆者將借助此方法，針對臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術的外在形式做圖像分類，如：頭冠、五官容貌、服飾、手勢、姿態、配件等，再就其形象意味做分析。

2.「第二的或是傳統的主題」此一解釋對象的意味層，是對形象、故事、寓意的分析，如此必須具備該解釋對象的意味層文獻資料的知識，並精通其特殊主題和概念。也就是前述的傳統性圖像學解釋。²¹以此筆者將運用於媽祖、千里眼、順風耳的傳說神話，在不同歷史情境中，把造像藝術和歷史典故、神話形式表現的方式做完整的描述，亦即將媽祖、千里眼、順風耳歷史的形象、故事、寓意題材做圖像的詮釋，以便進入造像藝術作品的內在含意中。

3.「內在的含意或內容」此一意味層，這正是圖像學的真正意味所在。是潘諾夫斯基檢視當時 16 世紀的思想，如宗教、科學、社會等，人類文化全體對作品的根本語言加以探討：

²⁰ Erwin Panofsky 著，李元春譯，《造型藝術的意義》，頁 34。

²¹ 參考同上註。

既是將藝術作品視為在無限多樣性的他種「徵候」中，所呈現的某種另一事物的一種徵候。²²

對此將運用在臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術的內涵意義上做出解釋。

由以上論點，來檢視臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術的分類和分析中，其做為宗教信仰崇拜的對象，在民間信眾心中是可看見、可碰觸；進而可感應、可信仰的形象、故事、寓意等，所具有的「神秘力量」如何！而其象徵性的宗教圖像與信眾之間的宗教情感，存在著怎樣的特殊審美經驗關係！其所連結現實生活層面是個別的或是集體潛意識的圖像！因此以圖像學的方法論來分析臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術的內涵意義，也就具有特別的意義。

二 圖像的符號分析

符號學(Semiotics)是西方一門研究符號的科學。其產生於 20 世紀 20、50 年代中，而活躍於美國的美學思潮，當中主要把審美和藝術現象歸結為文化的符號。其中主要的代表人物有，皮爾斯(Charles Saunders Peirce,1839-1914)是首先確立符號學為獨立學科的是美國哲學家。卡西爾(Ernst Cassirer,1874-1945)是德國猶太哲學家。蘇珊 朗格(Susanne K. Langer,1895-1982)是美國著名哲學家。索緒爾(Ferdinand de Saussure,1857-1913)是瑞士著名語言學家，也是歐洲第一位正式提出符號學這一名稱概念的人。他認為：

符號學是一門研究社會生活中符號生命的科學。²³

因此他致力於符號是由什麼構成的，受什麼規律支配的研究。並從語言學出發，把語言符號對其符號、能指、所指進行定義，而有符號學之父的稱呼。因此筆者將就索緒爾在《普通語言學教程》中，提出的歷時性與共時性、能指與所指的符

²² 神林恆道、潮江宏三、島本浣主編 潘繙譯，《藝術學手冊》，頁 39。

²³ Ferdinand de Saussure 著，弘文館譯，《普通語言學教程》，頁 24。

號分析，來說明臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術的圖像象徵意涵。以下做簡單的敘述：

1. 歷時性、共時性與造像藝術的關係：「歷時性」(diachronic)「是涉及演化的一切都是歷時的」，也就是隨時間改變形式的演化歷史。「共時性」(synchronic)「靜態的一切都是共時的」²⁴，是在一段特定時期的結構面向。因此索緒爾提出了：

共時語言學研究的是聯繫各同時存在並構成系統的要素間的邏輯上的、心理上的關係，這些關係是同一集體意識所感覺到的。」又「歷時語言學研究聯繫各個不為集體意識所感覺到的相連續的要素間的關係，它們一個代替一個，互相間不構成系統。²⁵

由此我們運用到臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像上，筆者將從「時間性」，也就是隨時間而改變的造像形式演化做分析及「空間性」的各種不同區域的造像做靜態結構的探討，試圖更能了解造像符號的性質以掌握造像的內在結構。

2. 能指、所指與造像藝術的關係：根據索緒爾的說法：「能指」是用來表示具體事物或抽象概念的系統語音或文字符號的外在形式特徵，是一個物質化的媒介物。而「所指」指的不是「一個事物」的外在形式特徵，而是「事物」的內在表現，而其間的關係是可以任意聯繫的。因此，能指與所指間的關係是約定俗成的，然而所謂的任意性，並非指完全取決於說話者的自由選擇。而是一個符號在集體中確立後，個人是不能對它有任何改變的。²⁶對此索緒爾在《普通語言學教程》中提到：

一個社會所接受的任何表達手段，原則上都是以集體習慣，或以約定俗成為

²⁴ 同上註。

²⁵ 同上註，頁 16。

²⁶ 參考 Ferdinand de Saussure 著，弘文館譯，《普通語言學教程》，頁 90-107。和參考張毓吟著，《圖像符號傳播的語文思考：以符號學詮釋國劇臉譜為例》，頁 62-66

基礎的。²⁷

因此對於臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術，也具有以上所言的關係。如媽祖、千里眼、順風耳造像從師徒制的學習過程中，在嚴格的傳統規矩裡，對於具有象徵性符號的臉形和姿態，是不可以隨意改變的(其他細節則較為寬鬆)。一如語言發展歷程一樣，是從個人規則到集體契約性的意義系統中所形成的，也就是一種約定俗成的方式。是故研究臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術的能指與所指，必先找出其造像的形式特徵與該造像所欲表達的人物形象概念。如就造像而言：「能指」是表示藉由色彩、線條、圖案呈現在造像形式上的特徵，而「所指」則是對於形式特徵，所代表的象徵意涵做概念性解析。

對於索緒爾在《普通語言學教程》中提及象徵儀式同語言一樣，都是「一種表達觀念的符號系統」。²⁸因此在媽祖、千里眼、順風耳造像藝術裡，所具有的深厚符號意味，是透過何種結構表現出來呢？故以符號分析來描述，這充滿象徵意味的綜合性符號，是本論文擬就索緒爾的歷時性與共時性、能指與所指的符號學方法，來探討臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術象徵意涵的原因，也是筆者努力的方向。

三 藝術社會學、藝術人類學、中國傳統藝術哲學思維的圖像文化分析

「社會學」是一門研究社會關係的科學。從孔德 A.Comte 開始以科學的方法，觀察、比較、實驗來研究社會各部份團體和制度的建構方式與功能及其之間的相互關係，並對各種社會模式如何產生及如何不段改變進行研究。而對於宗教的研究方式，是首先將宗教視為一個社會現象或社會事實，然後從社會關係、制度、結構、組織的角度進行觀測，從而瞭解宗教在社會中的多重面貌。一般說

²⁷ 同上註，頁 92-93。

²⁸ 同上註，頁 28。

來，社會學家是根據宗教在社會生活中的作用來解釋宗教現象，或是從宗教結構與其他社會結構之間的相互作用出發來解釋宗教現象。²⁹而藝術社會學則是探尋社會存在與藝術創造的關係，也是探尋藝術發展的內在規律。而做為宗教藝術的臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術又是跟社會需要聯繫在一起的。因此本論文是以藝術社會學的角度作出發來探究其造形所代表的時代意義進行研究。

藝術社會學，對於豪塞爾 Arnold Hauser 來說，則完全以歷史背景的因素，來詮釋藝術史的發展，而有關藝術作品所產生的風格，他表示：

風格就在於許多具體的和完全不同的因素，所構成的一種整體的理想統一³⁰因此他認為對於風格概念的形成，只不過是存在於各個具體作品之間，是同一種風格藝術的一種「理想的圖式」。以此觀看臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術風格的、理想的圖式為何？而其造像是集體社會意識的因襲形式？或是自發的個人體驗創作？因此想從造像藝術中，去把握更普遍的台灣民間生活感情，勢必要從能滿足世俗及各方面需要的民間藝術範圍裏去尋求。只有在民間藝術能根植於深厚的文化底層，才能保持它一貫反應鄉土生活意義的精神。所以筆者以藝術社會學的研究方法試從：社會意識的集體象徵和社會 規範、價值、功能 的藝術思維與情感、神話、禁忌的藝術表現及其主尊與隨從性別的內化等四方面，加以探討與省思。

有關人類學 anthropology 方面：是研究人類行為的某種特殊行徑表現，其範圍包括人本身及其所創造的文化。即是指研究人類的習俗或是整個文化的現象。20 世紀以來，人類學研究已有了長足的進步，在西方人類學的領域中其學派林立，它們各自以自身的方法，從哲學、文化學、心理學、宗教學、社會學、

²⁹ 參考劉清虔著 對古典宗教學理論與方法的探討

<http://www.ttcs.org.tw/church/24.2/09.htm>(2001/1/10)，頁 9。

³⁰ Arnold Hauser 著，陳超南 劉天華譯《藝術史的哲學》，譯者前言，頁 6-7。

生物學等角度，對人類進行具體的綜合性的研究，而開啟了文化人類學的研究風潮。³¹而對於文化人類學著重研究的方面是：

人類所創造的物質文化與精神文化起源、特點及發展變化的規律，並對不同人類群體文化的相似性與相異性作出解釋。³²

因此文化的形成就成為其研究的最重要概念，而其研究的方式，大都強調實地田野調查用直接觀察記錄的方式，進行不同文化的比較研究。如把以上的研究觀念運用在藝術方面，則是從原始部落的社會進行搜集與了解。由於世界各種族的文化觀與歷史觀不同，對於任何社會所擁有的藝術表現傳統，也都遠遠超過該文化中已經存在過的複雜經驗。由此我們可以了解，人類學家致力於把所獲得的共同審美感覺和藝術創造的心理衝動做為理解原始部落社會，有關藝術觀念、生活制度、意識象徵和整體宇宙世界觀的思維。³³如以此觀看臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術，那我們就必須先熟悉媽祖造像信仰文化中，其視覺表現主題所隱含的文化意義與其造像的表現慣例，並了解造像藝術所發揮的功能方式和場合及信徒對它的反應如何，才能解析到造像的藝術風格和表現象徵。因此將就有關人神崇拜的儀式性互動、人格化的民族精神風貌、女性意識與母神崇拜的藝術表現，來解析其造像藝術的民族心理意識，是我們必須加以考察的。

至於中國傳統藝術哲學方面，中國美學則注重符合禮制的文物教化形式外觀的審美原則，其修飾性的精緻化、美化和規定性的社會神聖意義，都使美的外觀成為禮的規範符號和象徵的政治倫理意義。因此藝術離開了禮的規定，就成為享樂的飾物，也就遭到中國古代各諸家學說的全面攻擊，於是藝術的美就與道德的

³¹ 參考劉清虔著 對古典宗教學理論與方法的探討
<http://www.ttcs.org.tw/church/24.2/09.htm>(2001/1/10)，頁 5。

³² 黃淑嫻、龔佩華著《文化人類學理論方法研究》，頁，9。

³³ Robert Layton 著，靳大成、袁陽、韋蘭春、周慶明、知寒譯，《藝術人類學》，譯者前言，頁 1-3。

善結合起來。對此筆者將就儒家道德教化功能、道教人神感應思想、佛教慈悲救俗觀念等的藝術思維加以驗證。期能在現今感受到的資本競爭下「財富名聲的顯赫已迷惑了庸俗大眾的眼睛與心靈」做反省與醒思。

第三節 研究範疇與內容

一、 研究範疇

中國是一個古老的國家，它與世界各國的文化往來，相對有著密切的關係。而對於媽祖信仰在民間生存需求的移民上，必然把它帶到其他國家的領域。而媽祖信仰的傳播區域，如臺灣、日本、菲律賓、越南、泰國、新加坡及南洋諸國甚至遠傳歐美國家。由於媽祖信仰的傳播是如此廣闊，以筆者有限的認知和時間，恐無法完全納入研究的範圍領域裡，故在研究上選定臺灣地區的媽祖、千里眼、順風耳造像做為研究的對象。因此主要深入分析臺灣媽祖造像群，其年代久遠的、造型獨特的具有代表性的造像，將其造像上整體造型所表現的美感和信徒心理所能接受的造像形式做出分析，並配合實際田野調查資料來增加取樣代表的有效性分析，以其多元的文化觀點，進行各類造像藝術的考察與比較，以避免偏狹何寡陋，至使本論文更能具有價值和意義。

二、 研究對象

雖然媽祖造像的信徒之廣廟宇之多，然其媽祖的造像可說是只有幾種典型的代表。對於臺灣媽祖、千里眼、順風耳的造像，究其造像的類別形式而言，包括平面視覺圖片及立體造型的神像。而本論文研究的對象界定為：必須是被民眾信徒所祭拜或在廟宇供奉的造像，而其他自由創作的造像，筆者只當參考將不做深入的探討。

三、研究內容

由於海峽兩岸政治的熱題，研究媽祖信仰的學者，已如風起雲湧。但研究的內容，大都集中在生平事跡、歷史考證、信仰流傳、及儀式信仰圈的宗教人文社會上。因此本論文探討的內容，主要針對臺灣媽祖、千里眼、順風耳的造像藝術做研究。主要探討造像藝術：1. 造像在民間百姓的心理需求下呈現出怎樣的文化圖像。2. 造像的文化符碼包含那些象徵的意味。3. 媽祖造像在人、神交感的社會集體心理中扮演怎樣的角色。4. 造像在廟宇建築殿內其神秘氛圍場域的空間之美如何。5. 造像在民間信仰模式中的審美意識如何。以做為本論文的研究重點。

第四節 研究方法與步驟

一、研究方法

本論文主要以圖像分析、符號分析、藝術社會學、藝術人類學、中國藝術哲學的文化分析為研究方法。藉由國內外相關文獻的輔助，整理前輩對此課題的見解，使研究資料更為充實，期以能開拓出新的研究領域。

1. 圖像分析：以潘諾夫斯基的圖像學方法，來探討臺灣媽祖造像群藝術的主題或含意。藉由圖像誌的分類、分析做先於圖像學分析前之準備，期勾繪出有關造像的種種圖像卡，以做為圖像內涵意義之解釋。

2. 符號分析：擬就索緒爾符號學的歷時性與共時性、能指與所指的方法來分析，臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術之象徵意涵，以做為系統性的研究。

3. 藝術社會學、藝術人類學、中國藝術哲學的文化分析：其透過社會學家

豪塞爾對於民間藝術風格批判的理論和藝術人類學實地田野調查，用最直接觀察記錄的方法，來檢驗臺灣媽祖造像群藝術在民間的審美意識中，呈現出怎樣的美學意涵。而有關中國藝術哲學方面，將就其儒家道德教化功能、道教人神感應思想、佛教慈悲救俗觀念等的藝術思維來加以驗證。

因此本論文研究，主要借助西方美學的研究方法，加以整理並分析臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術的演變轉化，以清楚分析和記錄民間內心與社會需求的價值意義中，所呈現出來的臺灣本土性格和宗教藝術的獨特風貌，來闡述其造像背後所蘊涵的美學意味，以了解中國文化脈絡中民間審美意識的思維模式為何。

二、研究步驟

本論文的研究步驟，首先對於媽祖、千里眼、順風耳造像藝術之國內外相關文獻做一回顧探討，整理以往研究學者的論點及其所涉略的範疇；並以確定本研究的目標與價值，做為理論基礎架構的建立，進而探究研究主題的內容。經由理論方法的深入解剖，透過實際田野調查，訪談一般民眾信徒、神像製作者及藝術家、學者對於造像藝術心理接受的形象，來解析臺灣信徒、民眾之審美意識的差異，試圖解析臺灣先民所固守下來的民族整體生命價值之美，做出審美主體、客體的價值判斷。

三、論文架構

本論文研究主要是針對臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術來敘述，故在此研究過程中，做深入而完整的分析，在章節安排上，共分五章來敘述，每章節內容重點敘述如下：

第一章緒論：說明本研究動機、目的之主因和相關文獻及其研究回顧之探討，並簡述其理論基礎的脈絡與研究流程之安排，來做為論文架構基本元素的開展。

第二章媽祖造像藝術的圖像分析：透過圖像外在形象的分類、分析，以了解造像的基本形式結構，做為圖像的主題詮釋和內涵意義的解釋，因而透過潘諾夫斯基的圖像學方法，以解讀民間心理的精神寄託，並透過造像的形式認知，來進行造像形式、內容的價值分析。因而藉由潘諾夫斯基的圖像學方法來做分析。

第三章媽祖造像藝術的圖像符號分析：藉由符號思維的意義分析，來了解造像時間性的形式結構演化、空間性的形式結構呈現，期能在造像的各單元符號中解讀其所呈現的理想的圖式。擬借用索緒爾的歷時性與共時性、能指與所指的符號學方法，來解析造像的抽象概念與象徵意涵。

第四章媽祖造像藝術的圖像文化分析：藉由藝術社會學來探討造像藝術在個人與集體意識中，其審美的理想圖式和其社會規範、價值、功能與情感、神話、禁忌所表現的造像藝術。並以藝術人類學對於人類原始思維的考察，來了解媽祖信仰文化中造像所隱含的文化意義與所隱藏的原始欲望和母神崇拜的女性意識及其擬人化的民族精神風貌。本章亦運用中國傳統藝術哲學思維的解釋，對於儒教道德教化功能、道教人神感應思想、佛教慈悲救俗觀念等美學意涵來進行思考。

第五章結論：此章將就臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術，做一理論性分析的總結與本論文的研究回顧、描述與結論，以做為後續研究課題的鏡鑒之開拓。

臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術，是傳統現實生活內在矛盾的平衡和錯綜複雜的生存環境所遺留下來集體創作，所產生的藝術形象是依據特定的文化

習俗來塑造，因此它所呈現的是整個民族的美感意識。其中的美學意涵是筆者主要探討原因，並結合中西方的美學思維，對造像藝術做審美主體、客體的價值判斷。

第二章 臺灣媽祖造像群藝術的圖像分析

第一節 圖像的外在形象分析

有關圖像的外在形象分析，在潘諾夫斯基圖像學的解釋裡，是把物體和事件藉著線條、顏色和塊體所呈現的外在形象，也就是「我們所見之物」單純地依據實際的經驗來分別題材，並在不同的歷史情境下表現事與物的形式。因此他把「最初的或自然的主題」分為：其一「事實的主題」即被認知的對象、事件；其二「表現的主題」它不是純粹的物理事實，而是含蘊著心理和感情意味兩部分，³⁴以此兩點做為對傳統的風俗習慣和文化審美規範做了分析與說明。今筆者試以上述方法，對臺灣媽祖、千里眼、順風耳的造像藝術，做圖像的描述工作。

媽祖，做為女神信仰的原型，來自早期原始社會，靈魂不滅的宗教觀念，是對於英靈崇拜，巫術信仰的發展。由於先民相信通過巫術施行的儀式和手段，就能接通神鬼，賦予某種超人的神秘力量，來達到祈福禳禍的某種具體目的。可見巫在古代人的心目中是多麼重要，而巫中也以女性占大多數，在民間信仰的神靈造像中，有不少女性由巫變成神，就是最典型的實例。

福建民間信仰中，女神信仰是頗具地方特色，如遠古太姥女神，為地方的始祖，閩中未有生人時，其神（太姥）始拓土以居民。福建崇巫由來已久，宋時地方百姓信仰深入，到了明清之時也是風氣盛行，可見巫在古代福建民間社會是深入人心的且根深柢固，並成為原始社會生存觀念，最真實的呈現。

媽祖，原名林默，亦稱林默娘。福建省莆田縣湄州嶼人，傳說生於北宋建隆

³⁴ 參考 Erwin Panofsky，李元春譯，《造型藝術的意義》，頁 31-44。

元年（960年）3月23日，飛昇於北宋雍熙四年（987年）9月9日，在世28年。媽祖的生平事跡，在地方文獻記載中，歷經宋、元、明、清逐漸發展，大致為宋代略簡、元代演變、明代發展、清代完備或定型。而整個演化過程，不僅反映了歷代不同的社會背景與思想觀念，且還體現了民間造神運動的一種規律。其中以明末僧照整理刊印的《天妃顯聖錄》給予了媽祖最好的官宦家世，最好的出生年份（北宋開國元年），最完整的儒、釋、道三教的典範背景，並對其通靈救世的本領和白日飛升的神蹟，做了最完美的形象、故事、寓意的人生寫照。³⁵

對於有關媽祖造像的形成記載，從《天妃顯聖錄》「枯槎顯聖」中，記載媽祖首度顯靈建廟的一則記錄，可以看出媽祖造像早在北宋哲宗元祐元年丙寅（1086年）已經形成；而廖鵬飛撰寫的《聖墩祖廟重建順濟廟記》對重建蕃釐殿及正序位事記述裡，寫到媽祖畫像在北宋紹興20年（1150年）也已具備。但對於其造像與畫像，並未清楚描述且無法流傳下來實屬遺憾。以現今能視見，可能為最早的原始媽祖造像於1987年正月，湄洲天后廟重建時，出土了一尊所謂：「媽祖元始金身」石雕像，其高29公分，寬22公分，青石質，圓雕，型制古樸，碩巾帕首，大襟廣袖，垂拱趺坐，頰顏豐實。由於年代不詳，但就文獻記載推演，應是北宋哲宗元祐元年丙寅（1086年）至北宋紹興20年（1150年）之間的作品³⁶（圖1）。據說為現今可能是媽祖最原始的造像，但由於沒有文獻資料或確實的證據，所以筆者還是採取懷疑的態度。



（圖1）媽祖元始金身

依史料記載媽祖受歷代朝廷封號，自北宋

³⁵ 參考蔡相輝著，媽祖信仰的歷史考察，《媽祖信仰與現代社會國際學術會議》，頁2。

³⁶ 同上註，頁11。

宣和五年(1123 年)賜廟額 順濟，經宋、元、明、清共賜封號四十六個，由「夫人」到「妃」、「天妃」、「聖妃」再到「天后」、「天后聖母」³⁷、「天上聖母」³⁸等，其封號竟長達 64 個字，並於清同治十一年(1872 年)以媽祖封號字數太多，清廷逐以 42 字為限永不加增。³⁹因此對於不同封號，有不同的官階，也就形成了不同的外造型。

媽祖自北宋紹興二十五年(1155 年)受封為「夫人」時，依《欽定四庫全書》，《宋史》卷一百五十一，輿服志 第一百四中記載，命婦服的規制：

上花釵冠皆施兩博鬢寶細飾，翟衣青羅繡為翟，編次於衣及裳。第一品花釵九株，寶細準花數，翟九等；第二品花釵八株，翟八等；……並素紗中單黼領朱鷺縹襖通用羅縠蔽膝隨裳色以去緞為領緣，加文繡重雉為章二等；大帶革帶，青？烏佩綬……。⁴⁰

由此看來，此時的媽祖造像應是頭戴花釵冠，花釵最多九株，兩博鬢飾寶細，衣服是青羅文繡重雉為章，外加大帶革帶，青？烏佩綬等特徵表現。然現存福建莆田東岩山媽祖廟的兩尊木雕「軟身」神像，又 1987 年福建莆田市博物館從仙游靈應堂發現三尊木雕神像的造型特徵(其據大陸專家鑑定為宋代作品，然也有學者提出史料上的質疑)，分別作巫神、夫人神祇造型，但都沒有與此文獻記載相同的造像，而也無法給予科學上正確的定位。⁴¹可見都因沒有實際確信的媽祖造像可供參照。

³⁷ 依大陸學者賴健祥的考證，乾隆三年(1738 年)加封：「護國庇民妙靈昭應宏仁普濟福佑群生天后聖母」，增加聖母二字(《天后志》、《大清會典》均無)。參照賴健祥著 天上聖母封號之探究，林文豪主編《海外學人論媽祖》，頁 131。

³⁸ 嘉慶七年(1802 年)敕封：「天上聖母無極元君」(按封「天上聖母」後四字「無極元君」出于道教色彩，如系朝廷敕封不會采用此字號，目前所見各種文獻均無此記載)，同上註。

³⁹ 參考蔡相輝著，《北港朝天宮志》，頁 17-22。

⁴⁰ 文淵閣《四庫全書電子版 原文及全文檢索版》(2002/03/05)。對此在陳清香著，北港朝天宮內供像造形初探 以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例，《媽祖信仰國際學術研討會論文集》，頁 144，也有所描述。

⁴¹ 蔣唯鈞 學園著，媽祖研究不同觀點綜述，林文豪主編《海外學人論媽祖》，頁 426-427。

又今大陸也在 1999 年夏天發現，由林李疇珍藏一尊宋代媽祖造像，安奉文獻路文峰宮安座，也就是現今福建省漳浦縣烏石鎮天后宮。據稱在大陸專家的考證下，迄今已有一千多年歷史的宋代媽祖造像，該像以黑沉香木雕成，其圓雕彩繪，高 72 公分，身著霞披鳳袍，腰間系玉帶，頭梳高髻，應屬「夫人」規制的服飾，其造像臉形丰滿，額頭稍高，耳垂較大，由於年代久遠呈現黑黛色；衣紋線條簡潔，刀法洗鍊。有著典型宋代雕像的風貌，當在北宋紹興二十五年至五十三年(1155-1183 年)之間雕成，其年代久遠，實有研究的價值⁴²(圖 2)。



(圖 2) 宋代媽祖

媽祖在南宋紹熙元年(1190 年)被封「靈惠妃」，至元朝十八年(1281 年)正式被封為「護國明著天妃」，直到清康熙十九年(1680 年)時仍是「護國庇民妙靈昭應弘仁普濟天妃」。依《宋史》中記載后妃服式的制定：

后妃之服：一曰禕衣，二曰朱衣，三曰禮衣，四曰鞠衣。妃之緣由翟為章三等，大帶隨衣色朱裏，紕其外上以朱錦，下以綠錦，紐約用青組革帶，以青衣之白玉雙佩黑組雙，大綬小綬三間施玉環三，青？舄舄加金飾，受冊...。妃首飾花九株小花同并兩博鬢，冠飾九翬四鳳綸翟青羅繡為搖翟之形，編次於衣青質五色九等；素紗中單黼領羅縠縹澁蔽，膝隨裳色以去緞為領緣，以搖翟為章二等；大帶隨衣色不朱裏，紕其外，餘倣皇后冠服之制受冊服之⁴³

我們也可以推演此時的媽祖造像，有可能是此種打扮。而媽祖更於清康熙二十三

⁴² 參考林啟賢，文峰宮的媽祖雕像，湄州日報海外版
(<http://www.fujian-indow.com/mzrb/991124t/3-7.html>) (1999/11/24)。

⁴³ 文淵閣《四庫全書電子版 原文及全文檢索版》(2002/03/05)。

年(1684 年)時被冊封為「天后」。但觀看現存清代媽祖造像中，我們並沒有發現根據清代皇后冠服制度，所塑造的媽祖造像，如再察看明代洪武三年，依《欽定四庫全書》，《明史》卷六十六，《志》第四十二，輿服 二，所制定的皇后冠服造形為：

其冠圓匡冑以翡翠上飾九龍四鳳、深青繪翟赤質五色衣、玉革帶、青？青烏以金飾⁴⁴

又永樂三年(1486 年)更定中，也非現存清代媽祖造像的形式。如依學者陳清香的推斷：

清代媽祖神像的造形，一方面是沿襲明代的遺風，一方面也反映了清代的輿服禮制。⁴⁵

由此我們可以判斷現今媽祖造像，應是清代官方順應漢人民族信仰形象的一種融合、妥協而產生的形式。而今大陸、臺灣媽祖造像冠帽，常見的樣式大都為「九旒冠冕」，也有其旒冠冕七珠的媽祖造像，一般民間認為媽祖在封號「天妃」時，其冕旒七珠；封號「天后」時，其冕旒九珠。翻看歷朝皇妃、皇后、皇太后的輿服志中，並未發現有其這種的冕旒冠帽，可見民間以把媽祖帝王化了。何以說把媽祖帝王化呢？

冕旒的冠帽，歷來都是天子的頭冠，自先秦時代周禮便記載天子的冠服，有大裘冕是供天子祭天的冠服，裘冕上有十二條旒，二等祭祀禮時著衮冕。而清代並未有冕旒，至於冕旒之制，是由民間因襲周禮舊制的習俗。而今臺灣媽祖的造像，卻大都戴有冕旒的冠帽，且將十二珠改為九珠⁴⁶，應是民間對於媽祖的階層、神格，皆無法與天子相比擬，故把十二珠改為九珠，而九之數，在中國有尊貴的寓意，所謂「九五之尊」是極尊貴的敬稱。

⁴⁴ 同上。

⁴⁵ 陳清香著，北港朝天宮內供像造形初探——以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例，《媽祖信仰國際學術研討會論文集》，頁 146。

⁴⁶ 參考同上註，頁 151-152。

再就千里眼、順風耳的神話傳說可謂非常豐富，其內容在《敕封天后志》中有詳細的記載。⁴⁷另外在《民間信仰神祇史考叢書—神祇列傳》中，還提到：

二怪奉玉旨於桃花山守候聖女成道，三千年後，得遇媽祖，便一心輔佐聖女，解人間百難，受人間煙祀，這二位即是媽祖帳前二將「千里眼」、「順風耳」。其二將旨在輔佐媽祖驅邪鎮惡，默佑蒼生，故示現降魔金剛像，以儆諸惡。有民間傳說媽祖是觀音菩薩的化身，乃因千里眼替媽祖執行「觀」千里災難的任務，順風耳則執行聽「音」救苦的任務，二者相合，正有「觀音」之意。

48

綜觀以上傳說中，可以得知千里眼、順風耳為道、佛兩教在民間宗教信仰中，互相融合的實例。

如依筆者所蒐集的資料，千里眼、順風耳的造像，早出現在北宋紹興十七年(1147年)四川大足石刻，石門山聖府洞摩崖造像中2號「玉皇上帝」龕。其龕外左刻「千里眼」右刻「順風耳」，兩造像皆身高182公尺⁴⁹。其「千里眼」頭戴前有鳥形束髮箍、短額高眉骨、眼窩深陷兩眼如銅鈴遠視前方，獅鼻孔大、大張其口、上揚露齒一臉憨厚狀，而脖筋明顯、頸後有二帶飄拂、上身穿吊肩護胸甲、內衫低口於雙上臂捲褶、胸前綁有巾帶，右手彎於胸前似有持物、左手反握一柄雙尖長刃矛、雙腕戴鐺，且腰帶兩側綁有甲片、蝴蝶結巾帶繫于右腰帶上、不穿褲子只著包巾雙腿裸露赤足，並在膝蓋下方綁帶繫鈴、足踝戴鐺。其整體樣貌呈現筋脈突起、肌肉健壯，有一夫當關萬夫莫敵的勇勢。再者「順風耳」其貌醜怪，頭部殘缺不全與千里眼不同之處，如嘴左上歪曲、上身不著衣甲赤裸，右手握一迂迴管狀物、一端大一端小，左手殘缺難辨，左肩斜帶，腰蝴蝶結巾帶繫于兩旁腰上。至於兩造像身上只著短兜，雙腿前裹有護膝及護腿甲，赤足無靴、臂、腕、

⁴⁷ 見第一章第二節，頁7。

⁴⁸ 全國寺廟整編委員會，《民間信仰神祇史考叢書—神祇列傳》，頁147。

⁴⁹ 佛教美術全集 拾 胡文和編著，《安岳大足佛雕》，頁130。

踝上均戴釧，展現出原始粗獷的風貌(圖 3)，可見當時千里眼、順風耳造像形象的英勇神姿。



(圖 3) 四川大足石刻千里眼、順風耳

然如果我們以神話傳說故事的記載而言，千里眼、順風耳做為媽祖的護衛神時，就應有形象外貌可視，並在媽祖建廟（宋哲宗元祐元年丙寅 1086 年）之時，也就自然有其塑像。可惜的是至今都未曾發現宋、元以前的造像保留下來，且因早期做為媽祖護衛神的塑像與畫像特徵中，並沒有明顯的記錄。而有記載下來的只有明、清《天妃本傳》、《敕封天后志》卷下中有其傳說故事的描述，對於宋、元以前的史料也都未曾記載。如依筆者目前所蒐集的千里眼、順風耳造像，其出現在南宋紹興三年(1133 年)四川大足石刻，石門山聖府洞摩崖造像中，但為玉皇上帝的侍衛神。由此可以得到印證 1.千里眼、順風耳成為媽祖信仰的護衛神時，

並未傳播到南宋時代的四川。2.《天妃顯聖錄》所記載，他們為媽祖所收伏的神話傳說故事，應是參考明代神話小說所杜撰出來的，因此筆者大膽猜想在明代以前甚至明代時期，媽祖身旁並無他們的造像，這點在宋代、元代的史料中都無記載，可以得到佐證。

對於千里眼、順風的外貌形象，雖然在明代許仲琳編寫的《封神演義》中，以「高明」、「高覺」兩兄弟的描述為範本，使我們約可想像其形象的端倪，但還是無法窺見其真實的造像面貌。因此要觀看其早期的塑像，只能參見南宋紹興三年四川大足石刻，石門山聖府洞摩崖的造像⁵⁰上的造像外貌。至於千里眼、順風耳於清同治八年(1869年)被封為「金將軍」、「柳將軍」的不同造像型態產生時，臺灣也就有其造像可供參照了。

綜觀以上，對於媽祖、千里眼、順風耳造像的描述，本章將以實際田野調查所蒐集的圖片或相關文獻及其先進研究的圖檔資料，運用潘諾夫斯基圖像學解釋：「最初的或自然的主題」、「第二的或是傳統的主題」、「內在的含意或內容」，來探討臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術的主題和含意。並藉由圖像的分類、分析，期勾繪出有關臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像，不同形式風格特色的種種圖像卡，以做為圖像象徵及其內涵意義之解釋，藉以對上述臺灣媽祖造像群，做更深一層的認識。

一、圖像分類

臺灣媽祖造像信仰，由於來自不同區域，分祀的區域淵源也不同，其大致可

⁵⁰ 書中云：石門山位於縣城之東南，相距約20公里，造像共編12號，佛、道均有，其年代多為宋紹聖和紹興，全區規模較大，道教造像尤為出色。佛教美術全集 拾 胡文和編著，《安岳大足佛雕》，頁130-142。

分為「湄洲媽」、「銀同媽」、「溫凌媽」、「太平媽」、「船頭媽」、「班鳩媽」、「同安媽」；若依祭祀者的行業來區分，又有不同的稱呼，如「搭郊媽」、「爺郊媽」、「布郊媽」、「油郊媽」、「水郊媽」等，而隨著恭塑造像及分靈前後時間的不同，又稱「鎮殿媽」、「祖媽」、「老大媽」、「二媽」、「聖二媽」、「三媽」、「聖三媽」、「四媽」、「五媽」、「六媽」等之分；就其臉部膚色之別，又分為「烏面媽」、「金面媽」、「紅面媽」、「粉面媽」等稱謂，然實屬同一媽祖的稱呼。⁵¹而千里眼、順風耳一型為「妖怪形象」，一型為「將軍形象」呈現，因此筆者將針對造像的外在形式做為分析的對象。下面就分別敘述之：

一、媽祖造型分類

1. 平面造像分類

1 民俗版畫：為早期民間普遍運用的版畫藝術，由於便於傳播攜帶，故多由廟方印製供信眾取回張貼奉祀。就經濟因素而言，版畫來得便捷所以在民間被廣泛的運用。對此筆者選擇幾幅具代表性及其趣味的民俗版畫，加以詳細描述。

(圖 4) 現存於國立歷史博物館，為臺灣民間早期的民俗版畫。圖面位於中央的媽祖造像，為頭戴鳳冠、臉形福態、柳眉鳳眼、直鼻櫻桃小唇、兩頰下垂看似一幅老婆婆模樣，雙手覆巾持圭笏於胸前，為一般年輕媽祖形象有所不同。後方兩旁各為一侍女其面貌也和媽祖相似，是不是三位媽祖像，就不得而知！至於前方有一貢桌擺設香爐、蠟燭、花束花瓶，左右方各有一小小類似官員狀的人物，雙手各抱持一小孩，整張版畫以青色和洋紅色表現，有著很濃烈民間樸素味道，也引喻著生殖意義的母神崇拜形象，刻劃出民間求子願望的習俗，是少見題材形式的媽祖版畫。

⁵¹ 參考全國寺廟整編委員會，《民間信仰神祇史考叢書—神祇列傳》，頁 140。

(圖 5) 為鹿港舊祖宮(今天后宮)所印製的天上聖母寶像，為頭戴冠冕、臉形圓滿、雙目直視、雙手持圭笏、身穿龍袍的側身立像、旁有香爐清煙繚繞，後有千里眼陪侍，其逗趣可愛的模樣為創作者巧妙構思的用心，在表現媽祖尊貴身份，希望為庶民們祈求上天保佑蒼生。而整體線條刻劃流暢飄逸，構圖獨特實為難得的佳作。



(圖 4) 國立歷史博物館 民俗版畫



(圖 5) 鹿港舊祖宮版畫

(圖 6) 彰化市南瑤宮所印製的聖二媽三姑娘版畫，其媽祖端坐上層中央，頭戴冠冕、臉形圓滿年輕、肩披如意雲肩、上手臂環繞雲帶、雙手覆巾持圭笏於胸前、而袍服垂至膝下、袍服中間飾有劍帶、兩腿外展、雙腳踏在有如案桌的墊腳凳，雖然腿部姿態較為不雅，但有種清新秀麗的感覺。其兩旁侍女各持一扇，而千里眼、順風耳站立左右兩方，左手各持一斧戣、右手做出聽看的動作、其肩披雲帶、身穿短服、褲為虎皮紋、並裸露雙腳，至於下層為三姑娘、灶君、土地公等造像，猶如小型的觀音媽聯的雛型。



(圖 6) 彰化南瑤宮 聖二媽版畫



(圖 7) 台中縣新庄新興宮 媽祖版畫

(圖 7) 台中縣新庄新興宮所印製，其媽祖端坐中央、雙手覆巾持圭笏於胸前、前方有香爐，兩旁侍女各持一扇，千里眼、順風耳站立左右方，內容大致與上圖描述相似，而整體風格線條粗獷，頗具有原始趣味。

(圖 8) 為早期新竹苗栗郡所印製，媽祖端坐中央頭戴冠冕後方有紅色頭光，臉形圓滿清秀，肩披如意雲肩、上手臂環繞雲帶，雙手覆巾持圭笏於胸前和其寬大的衣袖，整體上呈現出媽祖慈善可親的面貌；而兩旁各有千里眼、順風耳站立左右後方，表現逗趣可愛的模樣，對於整體風格上其線條順暢簡練，不失為優秀的線刻版畫。

(圖 9) 為民間一種祭祀用的金紙，圖中媽祖、千里眼、順風耳的造形古樸，線條簡潔具有十足的原始風味，表現出民間藝術題材形式的豐富和其古樸創作的生命動力。



(圖 8) 新竹苗栗民俗版畫



(圖 9) 媽祖金紙版印

2 觀音媽聯：是臺灣早期農業社會，民間供奉於廳堂中央的大型神禡畫像。一般觀音媽聯的上方和兩旁，都配有橫批對聯，其圖通常分為二至三層，上層畫有觀音旁侍善財、龍女，中層畫媽祖兩旁侍女持扇，下層繪有灶君和土地公的坐像。在臺灣民間的一般家庭，可說是家家戶戶的必備品，可見其在臺灣社會信仰中的深遠影響。

(圖 10) 此媽祖坐像的形式，為頭戴冠冕、後方有頭光圈、瓜子臉圓滿清秀，表情靜逸，右手持圭笏、左手平放置於椅上，身穿袍服長至膝下、下端垂有寬大劍帶，雙腳踏在墊腳凳上；而兩旁侍女各持一扇，分別斜身站立後方。其整體線條較為繁密，但也表現出端莊尊貴的感覺。



(圖 10) 觀音媽聯



(圖 11) 觀音媽聯

(圖 11) 其媽祖坐像的形式，為頭戴冠冕、後方有黃色頭光，臉形圓滿清秀，表情較為肅穆，肩披藍色如意雲肩、上手臂披紅色雲帶，左手持圭笏於胸前、右手平放置於膝蓋上，身穿橄欖綠袍服長至膝下，下有白色袍服覆蓋鞋履，袍服腹部包有巾帶，下端垂有寬大劍帶，雙腳踏在圓墊腳凳上；而兩旁侍女各持一扇，分別站立後方。其整體線條簡單用色亮麗，呈現出祥和端莊的感覺，為一般民間常用的觀音媽聯。

(圖 12) 此觀音媽聯為現代所繪製的媽祖形象，其中媽祖為一單尊的造像，可說與上圖是截然不同的風格。其瓜子般的圓潤臉形，有如少女的清新可愛，橘色寬大的袍服，襯托出媽祖亮麗鮮明的形象。而整體線條簡捷、設色溫和，呈現出媽祖清新可愛的感覺。

(圖 13)此媽祖造像的特色與上圖相似，其差異在於前方的千里眼、順風耳，兩者表現出鬼異的神情，也是現代版的新形式。



(圖 12) 觀音媽聯



(圖 13) 觀音媽聯

3 廟宇壁堵彩繪：廟宇的壁畫彩繪裝飾，處於廟宇入口的龍虎壁和廟中正殿左右兩側的灰泥壁上與寺廟內外的大幅牌牆等處。而媽祖的造像體裁，大多是媽祖的生平事跡圖、海上救難靈驗圖、服妖降魔圖的神跡故事等，且都具有歌頌教化的功能(圖 14 – 15)。



(圖 14) 苗栗竹南龍鳳宮 彩繪浮雕



(圖 15) 高雄梓官赤慈宮 壁堵彩繪

2、立體塑像分類

媽祖立體造型塑像可分為立姿、坐姿二種姿態，其立姿大多見於戶外為現今所製作的造像，如湄洲天后宮(圖 16)、北港朝天宮的立姿媽祖像(圖 17)。而坐姿方面，有供於神龕中的神像和廟裡的鎮殿媽祖，也由於製作方式的不同，一般坐

姿又可分為軟身和硬身的造形，以下分別做描述：



(圖 16) 湄洲天后宮 戶外媽祖立像



(圖 17) 北港朝天宮 戶外媽祖立像

1 .軟身媽祖：是以擬真人或木偶的形式製作。除頭部、手足為露出袍服外的硬木材質外，其身軀內部是由棉布包裹泥絮或稻草縫製而成，也因身軀柔軟而能自由變動姿態被稱為「軟身」媽祖(圖 18)。對於其製作的材料，也有以竹藤類或樟木製成，分別以頭、身、手、腳雕成，再於關節處分塊組裝，最後全身穿戴錦繡袍服。而著裝後的整體形式為，頭戴帝冕鳳冠、冠冕一層或三層，前有垂珠九條或七條、頂上中間有一正面鳳形飾物、匡邊飾以花形或龍形圖案，而後方裝有鳳形雕飾、垂至耳際鬢邊，其整個冠冕鑲有各色擬珠寶和絨球，呈現出氣派非凡的繁雜。對於冠冕後方則再披掛繡有雙龍彩帽，而身上又披雲肩又穿龍袍，雙手也包覆紅色絲絹相握做上舉拱狀或平放椅上或持扇子或持手絹，使得整體造

像呈現出端莊富貴的氣息，並有著一股優雅的魅力，可說是極盡其巧飾之能。也由於如此的繁複，正可以看出民間信徒把自己所能想像的尊貴飾物，都披掛在媽祖的身上，以表現他們對於媽祖的崇敬(圖 18 – 20)。



(圖 18) 軟身媽祖



(圖 19) 澎湖莊民俗館藏

軟身媽祖



(圖 20) 台南鹿耳門

軟身開基媽

對此我們或許會問，何以有如此的造型產生？據筆者訪談朴子配天宮總幹事蔡信泉表示：此係仿製傀儡戲偶的樣式，其因戲偶的動靜神態，在庶民的心理是具有神力的。故以此造像來裝扮媽祖或其他神像，以致形成軟身媽祖的造像緣由。

2 .硬身媽祖：是以整體材質所雕塑而成的造像，有石雕、木雕、燒陶及泥塑等。其頭冠、服飾、座椅均以完成，而在臺灣的媽祖造像上大多數為此類型(圖 21)。至於閩浙、臺灣及東南亞一帶的信徒在媽祖神像之外，都會再加以冠帽彩衣，則又形成另一種實際存在的造型外貌，而筆者隨後將做深入的分析。對於臺灣硬身媽祖造像的整體造形而言，我們可在細分：頭冠、五官容顏、手勢、手持配件、服飾、鞋履、座椅等部位，以下針對媽祖各部分的外形特徵作分類探討：



(圖 21) 中央圖書館珍藏
硬身媽祖

A.媽祖頭冠的分類：媽祖造像的頭冠，大致分為「九旒冠冕」、「七旒冠冕」。其頭冠正中鑲有各色圓寶玉、頭額前匡邊也鑲有各色珠寶、左右兩側有彩金蓮瓣紋或龍紋，冠冕的冠頂為長方形平頂中間披有紅巾，正前方飾有九條或七條金龍，為鑲旒之處，其玉旒串數有五、七、九等差別。而左右兩側各有正面龍形圖案、後方飾有鳳形雕飾，垂至耳際鬢邊或沒有，整個冠冕金光閃爍，並鑲有紅、綠、藍各色擬珠寶，及盡帝王般的燦爛，可說是民間藝術的無限巧思(圖 22 - 27)。



(圖 22) 鹿港新祖宮 開基媽

(圖 23) 台南大天宮 鎮殿媽

(圖 24) 台北慈誠宮鎮殿媽

B.媽祖五官容顏分類：媽祖造像臉部膚色之別，可分為「烏面媽」、「金面媽」、「紅面媽」、「粉面媽」等稱謂。「烏面媽」應是受信眾常期奉祀的香火久薰而成，也有說是媽祖救難時的形象，比喻公正、耿直之人。「金面媽」有成仙昇化得道之意，應受道教神仙思想其金身不壞之軀和佛教中身現金光的影響，而對於金色在一般民間的心理，也象徵著尊貴之意。「紅面媽」有比喻血性忠勇之人，亦如摹擬關公的忠信節義之喻。「粉面媽」因與信眾常人同樣的皮膚色，有如真實人物一般的可親近性。綜觀臺灣媽祖造像的五官圓融寶滿、莊嚴端正、額頭寬整、柳眉細目、雙眼下望、小巧的中直鼻樑、雙耳福垂及肩，使得具有慈悲和藹的氣息。對此學者陳清香比喻為，有如觀音菩薩寶相的翻版，但在民間藝術中結合各類型的完美形象是很常見的，當中也反映出中國審美觀念的融合力量(圖 22—27)。



(圖 25) 布袋魷港 明朝媽祖



(圖 26) 黑面媽



(圖 27) 台南海安宮鎮殿媽

C.媽祖手勢的分類：媽祖造像手勢，約可分為「朝天持笏式」、「作供舉狀式」、「如意式」、「平放式」最為常見，而「通壽體」的形式則較少。「朝天持笏式」為雙手相握上舉作拱狀，而手中所持圭笏版置於胸前正中，並裸露出纖纖玉指，狀如朝官啟奏皇帝的樣貌(圖 28)。「作供舉狀式」以雙手包覆錦絹做上舉拱狀(軟身媽祖則持紅色絲巾)，與上一種形式的差別，只在於包覆錦絹，應是女性手持絲絹，較為秀氣的表現(圖 29)。此兩種形式，一般民間認為其身份位階較高，大都為廟宇中的鎮殿媽，而平民百姓家庭是不能供奉此兩種位階的媽祖，其所供奉的大都是下面兩種形式。「如意式」大多為左手平放左大腿上，右手執如意狀，也有的與之相反。「平放式」大多為左右手肘平放於倚上或左持手絹、右手執如意或扇子。此兩種形式較具親和力，為一般民間廳堂所供奉的造像，並富有吉祥如意、書香門第的象徵寓意，因此給予民間莊佛師較大的發揮空間，且在形體上可視主家⁵²的需求而塑造不同的形式造像(圖 30)。至於「通壽體」的形式，其特徵為雙手於右腹前交握相接，而寬闊的衣袖在腹前圍成半圓形狀，並把雙手藏於袖內露出右手大姆指，呈現出文靜氣質的樣式。

⁵² 一般民間稱神像購買者為主家。

D. 手持配件的分類：媽祖造像手持配件，有「圭笏版」、「如意」、「折扇」、「手絹」。「圭笏版」上尖下方的玉器，為古代大臣朝見皇帝，手中所執的版子，也是一種尊貴的象徵。對於臺灣媽祖手持的圭笏版，有長有短，上面有的裝飾龍形圖案。「如意」其頭為花瓣形，並飾有珠寶或如意紋。「折扇」為一般常用的折扇，「手絹」為紅色絲質手絹，有取其吉祥如意、書香門第的寓意(圖 20、23)。

E. 袍服的分類：媽祖造像服飾，大致有二種形式「朝天式袍服」、「手持如意、折扇、平放式袍服」。「朝天式袍服」身穿龍袍長至膝下，覆蓋足踝之上，露出三寸金蓮鞋；肩或上手臂，披雲帶於胸前，從兩肘垂下至底座，肩上穿戴如意雲頭肩或雲肩；由於兩手作朝天拱狀，袍服兩袖上提於胸前，呈現寬鬆的袖口，覆蓋至雙膝下，露出雙手或包裹覆巾；腹部繫有圖紋劍帶或沒有繫圖紋劍帶，對其劍帶有的在袍服內或袍服外，腰部並有玉珮裝飾的腰帶一只。使得整體造像呈現出威儀莊嚴的面貌，有如君臨天下一般(圖 28、29)。「手持如意、折扇、平放式袍服」大致如前式，其差別在於胸前上繫有一鑲著玉佩束帶，其中一形式的特徵為，右手繫靠服飾束帶旁或放於椅上，袍服袖口垂至膝上，而左手平放於膝上或平放於椅上，袖口垂下；另一形式，則雙手平放椅上，右手持如意或折扇、左手持絲絹或平放、袖口垂至膝後方，其像表現的端正、祥和(圖 30)。

F. 鞋履的分類：媽祖造像所穿的鞋履為「三寸金蓮鞋」。三寸金蓮鞋為我國五代，所出現的一種婦女纏足鞋履，到了宋代進一步壓迫婦女的纏足陋習一直沿用到清末，而成為中國各女神所穿戴的鞋履。其中軟身媽祖的鞋履，則繡以金帶圖紋，而硬身媽祖，則漆紅色顏料，為宋代以後典型早期婦女的鞋履(圖 28-30)。

G. 座椅的分類：媽祖造像的座椅，大致有「明式圈足椅」、「雙龍椅」兩種。「明式圈足椅」為線條流利簡單的明式椅型(圖 30)。「雙龍椅」又稱「蛟椅」，其座椅之椅背及扶手成拱弧形，兩邊扶手前端，各雕飾一個龍頭，椅座的四邊刻有

虎頭圖形、椅腳雕刻虎爪，踩踏著獅子或圓珠，並於踏腳墊處有腳凳，以強調其身份顯赫。此形式，乃沿襲宋代以下后妃的式樣，其龍頭、虎頭、虎爪、獅子或圓珠，為民間裝佛師再加以增添巧飾，並表現出民間喜愛裝飾性強，具有尊貴華麗巧飾的地方特色(圖 28)。



(圖 28) 「朝天持笏式」



(圖 29) 「作供舉狀式」



(圖 30) 「如意、平放式」



(圖 31) 鹿港舊祖宮

除此之外，在閩浙、臺灣和東南亞一帶的媽祖神像，都會再外加冠帽彩衣，則又形成另一種造型外貌。其外加的冠帽有：一排旒數，其數大都五至九旒；有二排旒數，分為內、外兩層其數大都是九旒也有十二旒。對於玉旒數目，並沒有確實依據端看買主的喜好。對於這些冠帽除了表現出神像的身份外，在民間認為可以增加美觀大方，所以就再加上很多裝飾物，如：帽鬚、絨球、玻璃石、亮片、珠飾及各式各樣的金屬片來增加其氣勢，使之搖曳生姿，以添加神像的風采。至於彩衣，亦稱「神衣」是以絲綢織繡而成，裝飾有絨球、亮片、珠飾等，內容多為雙龍搶珠或雙龍拜塔的袍服，而袍服兩邊及下緣有橘黃色、深青色或黑色，繡以龍紋或吉祥圖案，並配上兩條圖紋劍帶。

臺灣一般神像披穿彩衣者，其冠帽上多戴有風帽，而繡有雙龍搶珠或雙龍拜

塔，亦稱為「奉帽」。其整體造型呈現圓錐形穩定的形式，又有的頭冠，如軟身媽祖一樣，其外加雲肩和繡有龍形圖案的清代下海水江牙或下平水江牙圖案，有如早期婦女的肚兜，亦如外加披繡龍形和吉祥圖案的奉帽。使得整個神像造型，猶如一包裹的物品密不可侵犯，雖然豪華氣派但實已喪失其造像藝術的原貌，因此被藝術界大加達伐，然此一造型的出現，應有其潛在的因素(圖 31-33)，以下將加以深入的分析。



(圖 32) 台南正統鹿耳門



(圖 33) 宜蘭羅東震安宮

至於造像何以披戴奉帽、彩衣，依民間一般的說法，有下列四點用意：一、為增加造像的威嚴性和美觀，並可表現出造像的尊貴氣派。二、為防止風沙煙燻而有保護造像金身之意。三、為信徒還願謝恩以做為報答神祇庇佑，因其自身的能力所訂製或購買的。四、為掩飾造像本身粗糙的缺陷，而做為一種隱藏的方式。

綜觀以上四點得知，其外加的冠帽和彩衣，因在華麗鮮艷的掩飾下，使得現今臺灣神像的製作上，已漸漸失去早期精緻細膩的工法，而走上粗製濫造的廉價商品，並只做為一種簡單的形式象徵，實為現代匠師所應思考反省的。

二、千里眼、順風耳造像分類

千里眼、順風耳的平面造像形式，大多副屬於媽祖像的兩旁，很少有獨立的造像出現，故不加詳述。筆者主要針對立體塑像的特徵來加以描述，其中千里眼、順風耳以二怪的身份出現被媽祖收服時，是以一種非常原始、粗獷的造形呈現。而如何會以此造形呈現呢？觀看中國所有鬼怪的形象，幾乎都是無所差別的，可見千里眼、順風耳的妖怪形象，是由一種原始民族性格和審美意識，所界定的形象產生(圖 5-9、13-15)。

對此筆者訪談民間彩繪師蔡英傑表示：一般民間對於千里眼、順風耳的描繪，係依據明代許仲琳編寫的《封神演義》中，稱千里眼、順風耳為「高明」、「高覺」兩兄弟為範本。書中云：

一個面如藍靛，眼似金燈。巨口獠牙，身軀偉岸；一個面似瓜皮，口如血盆，牙如短劍，髮似朱砂，頂生雙角，甚是怪異...。」又「一個面如藍靛腮如燈，一個臉似青松口血盆。一個獠牙凸暴如鋼劍，一個海下鬚鬚似赤繩。一個方天戟上懸豹尾，一個加鋼板斧似車輛。一個棋盤山上稱柳鬼，一個得手人間叫高明。...」⁵³

後兩兄弟被紂王在鹿臺封為神武上將軍。而對此描繪的模樣，就成為後人繪畫和雕塑的藍本(圖 36-37)。

⁵³ 陸西星撰，《封神演義》，頁 916、919。

至清同治八年(1869 年)千里眼、順風耳被封為「金將軍」、「柳將軍」,可說是身份的翻新,原以妖怪的形象一變為中國勇猛、善戰的將軍形象,其所賦於官階的提升,可說是兩種不同的外在形象(圖 34-35)。而今民間奉祀的造像中,大都以原始、粗獷的外形呈現,其全身武裝的將軍形象則較少。另在民間的遊藝慶典中千里眼、順風耳被塑造成大戲偶的造像,以做為陪侍媽祖巡視遼境,則又是另一新的形象(圖 40-41)。因此筆者選擇藝術性較高、較具代表性的木刻造像,做為千里眼、順風耳的細部分類。



(圖 34) 朴子配天宮 千里眼金將軍造像



(圖 35) 朴子配天宮 順風耳柳將軍造像

臺灣千里眼、順風耳的整體造像為原始粗獷孔武有力,坦胸露肚面目猙獰,

雙腳赤足，一付使人看了心理害怕的威猛怪異像。也由於造型上沒有一定的規範，大都隨著匠師們自由發揮而塑造，雖然在技藝上有其高低，但在形體上所呈現的元素，大致是相同的。以現今臺灣千里眼、順風耳的造像大致可細分為：頭冠、五官容顏、手勢、配件、服飾等部位的外形特徵，做為分類的探討：

1. 頭冠的分類：千里眼、順風耳的頭冠有：「金箍圈」、「僕頭」⁵⁴兩種。「金箍圈」為一圓圈形狀，其頭捲曲如雲形圖案狀(圖 36-37)；另一種形狀，在兩個捲曲的雲頭中間加上一個圓形東西，似如寶鏡(圖 40-41)。在原先千里眼、順風耳的造像中是沒有特定頭冠的，但在大多數的妖怪造像中都戴有此金箍圈。猶如《西遊記》孫悟空頭戴的「金箍圈」，應有取其拴住妖怪的神奇功能用意。「僕頭」為方圓形狀有二層框邊的裝飾物，前層上、左、右為平的較低，後層上平後圓，帽冠前有形似金屬圈雲狀中間鑲有似玉的東西，其頭冠的形成應是被封號「將軍」才有，但此種形式則較少(圖 34-35)。

2. 五官容顏的分類：千里眼、順風耳的五官容顏大致有，千里眼「綠色臉」、「藍靛色臉」，順風耳「紅色臉」、「白色臉」之分。就千里眼特徵而言，其頭頂兩旁長有兩突角、鬢毛揚起，大濃眉有的飾以金漆，眼睛突出直視前方，凹陷肥大短鼻，有的撕牙裂嘴、有的緊閉嘴唇，露出老虎般的尖牙。順風耳，除頭頂中間長有一突角外，其餘五官特徵，皆與千里眼相似，非常強調面目猙獰。而為什麼要如此區分呢？由於史料沒有記載，而無法窺見其真正的緣由。

如依民間寺廟彩繪師蔡英傑表示：千里眼、順風耳係採自佛教中哼、哈二將源由而來，取其「哼」將青臉、「哈」將紅臉，兩位神將的形象：

⁵⁴ 書中云：僕頭起初由一塊民間的包頭布逐步演變成裹有固定的帽身骨架展角的完美造型，前後經歷了上千年的歷史，最後形成帽身端莊豐滿，展角於動勢中擴大視覺空間，使虛實動靜結合於平衡中求變化，脫戴方便華貴而又活潑的華夏民族冠帽，因此它能歷久不變，一直流行到17世紀的明末清初才被滿式冠帽所取代。引自黃能馥 陳娟娟著，《中國服裝史》，頁 151。

一為張口者發「阿」的聲響，有如吐聲權輿，一心舒遍，瀾綸法界；一為閉唇者發「吽」的聲音，有如吸聲條末，卷縮塵刹，落葉歸根，結合兩者之意，為一種威嚴的象徵，表現出哼哈之間無人敢侵犯之意。⁵⁵

由此得知應是藉由哼、哈二將的形象，取其寓意以紅、綠或靛藍對比的色系，其具有威武、嚇阻的心理因素來塑造其形象(圖 36-41)。



(圖 36) 台南大天后宮 順風耳



(圖 37) 台南大天后宮 千里眼

⁵⁵ 參考薛雅惠著，《臺灣傳統彩繪裝飾意涵之研究—以台南地區畫師為例》，頁 42。

3. 手勢的分類：千里眼、順風耳的手勢大都富有變化，較無固定形式，一般大致分有：千里眼，或左手上舉擺於眼前，做出似有觀看千里之遠的態勢，或右手下彎緊臥斧頭、刀戢往後伸，動作威猛孔武有力等架勢。順風耳，或右手上彎食指靠近右耳，有如在寧聽八方之音或下彎持刀戢、或左手右斜直升，護衛鎮宮盡守職責或下彎持刀戢等。其兩者雙手皆戴手釧(鐲)應為摹仿佛教中大力金剛像的形式，此種形式大都為妖怪造像的表現(圖 36-39)。另一種「將軍」造像的形式，大致有一手或做出上述看、聽狀之勢，一手或拉著袍服放置腰間革帶上；有的一手或置於胸前，手關節九十度向上彎曲、手指內彎，有的一手或握拳置於腰間革帶旁。可說是隨著匠師的自由創作而變化無窮，然大都有威武不可侵犯的雄姿(圖 34-35)。

4. 配件的分類：千里眼、順風耳造像配件有「斧頭」、「方天戟」等。「斧頭」為砍伐工具，是古代常用的一種兵器，兩側近刃部成弧形，斧柄裝置多與刃向一致，一般為千里眼的手持配件。「方天戟」其形前端如梭，刀刃如月彎，長柄。一說「方天畫戟」為神話中二郎神所持的兵器，此物大多為順風耳所持。又如做「將軍」造型，大多不持兵器(圖 34-39)。

5. 服飾的分類：千里眼、順風耳造像的服飾，可說是變化萬千，一般分為「妖怪造型」服飾、「將軍造型」服飾。「妖怪造型」：有上身前胸斜披打結巾布或穿「短褐」⁵⁶於胸前打結，裸露胸骨或肚臍；腰間護甲繫帶或有虎形披甲，下身內穿束腰半長褲或束腰長褲於膝蓋下用帶子綁住，雙腿各有護甲，小腿有的有綁腿有的沒有，並赤裸雙腳。另有身上披著飄帶，使得整體造像更呈現出活潑動態的造型美感。「將軍造型」：大多外穿龍袍露出胸骨，內著鎧甲戰袍，並穿有靴履極盡將軍的威風架勢。其造像有的有飄帶有的沒有。可說是匠師們，發揮了極

⁵⁶ 書中云：「短褐」是用粗布或麻布做的袖小身狹的短衣，為貧苦百姓所穿之衣。引自黃能馥 陳娟娟著，《中國服裝史》，頁 202。

大的創意(圖 34-39)。



(圖 38) 北港朝天宮 順風耳



(圖 39) 北港朝天宮 千里眼

再者千里眼、順風耳造像的本身，如其媽祖造像或其他的神像一樣，都會加以冠帽彩衣的形式，是非常特殊的現象。它在造像的原型外，又形成了另一種實際存在的造型風貌實為有趣。筆者另將與媽祖造像外加冠帽彩衣的形式，一併加以探討。另外還有小型木偶和大型木偶的兩種造型，小型木偶為其媽祖廟宇裡的千里眼、順風耳造像的象徵；大型木偶，為其媽祖出巡時的鎮前大將軍，它是內

部骨架以木製或竹編為主，外部再加上刺繡彩衣的千里眼、順風耳造像，其活動時則由人們以雙肩扛起，並在其胸前服飾有一開口，可以使操縱者自由展現其威武的神姿(圖 40-41)。



(圖 40) 千里眼 大型木偶像



(圖 41) 順風耳 大型木偶像

二、圖像分析

臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像的整體細節變化，其形體、色彩、動作所呈現出來的含意是什麼呢？那麼在心理上又產生出什麼樣的反應？這些心理上的微妙差異，將會賦予臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像型態，更進一層的含意，並對其所產生的心理和感情意味的呈現，在結合上述圖像誌分類這兩種主題，若依

潘諾夫斯基所言：是一種「同感共鳴」(empathy)的狀態。也就是我們必須具有一定的敏感度，才能解析臺灣媽祖群像的隱藏含意。因此臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像的外在形式，到底含蘊著什麼樣的心理和感情意味？而我們又能了解多少含意？筆者試圖以有限的能力來做分析。

臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術的歷史淵源久遠，對於庶民生活的涵蓋面更廣，而所強調造型上的審美視覺效果，大都帶有濃郁的鄉土氣息、淳厚、真實的感情色彩，處處都能體驗到這種濃郁的情感和藝術內涵。因此我們先從其可能是媽祖最原始的造像和可能是宋代木雕的媽祖造像加以認識。

南宋哲宗元祐元年丙寅（1086年）至紹興20年（1150年）之間，現今發現最早的「媽祖元始金身」石雕像的特徵，其碩巾帕首，壯碩的身軀、圓渾的臉龐和簡單的線條雕刻給人一種原始樸拙的感覺。其大大的眼睛、粗短的鼻子和厚厚的嘴形，像是一位淳厚的婦女，而雙手臥抱於胸前大襟廣袖，其左斜服裝已是漢制民服，垂拱趺坐，整體造像觀看給人一種安靜祥和的心理感覺，具有原始型態的樣貌(圖1)。有的社會、人類學者認為，是保有唐宋婦女典型風格⁵⁷，但很難引起筆者的認同。雖然此石雕造像與媽祖崇拜的年代最為相近，但此造型實與現存唐宋塑像的審美造形有所不同，應為當地原始審美意識所塑造的形象，觀看唐宋畫像和塑像中其圓滿、高貴的婦女典型風格形象，與此圓滿、淳厚的婦女形象實有很大的差距。

又北宋紹興二十五年至五十三年（1155-1183年）之間，雕成的一尊可能是宋代媽祖造像，臉形細直丰滿清秀，面露微笑，給人一種親切感；其慈祥端坐，散發一股高雅的氣質，穿著服飾線條柔美，可以看出其整體性的審美型態，反映出宋

⁵⁷ 參考蔡相輝著，媽祖信仰的歷史考察，《媽祖信仰與現代社會國際學術會議》，頁11。

代文人的氣息，實具宋代婦女典型風格，也較能引起信眾情感意味的認同(圖 2)。而不論上述可能是媽祖石雕造像原型如何！依此木雕造像的風格，筆者認為此造像較為接近宋代典型婦女的審美形象，並為一般民眾心理所投射出來，而反映在媽祖造像上的婦女典範。由於媽祖受歷代朝廷的封號，自然其官階、神格和造型上，也就隨著封號的不同而有所變化。但雖歷經不同朝代的更替，其審美的典型形象，在民間卻是大同小異，並沒有發生巨大的造型改變，只是隨著地域性環境的差異，而呈現出不同的心理形象需求。

早期臺灣媽祖造像上的型態，原為大陸福建湄洲一帶，所分靈過來的神像，所傳承的是中國中原地區，審美意識與福建地域審美觀念融合的媽祖形象，其渾厚飽滿、尊貴威儀，一股帝王氣息的神格中，可以窺見其樣貌上的心理反射。而現今大陸媽祖造像，表現出年輕柔美、娟娟秀氣，較具女性美的審美意象。另一大型立體塑像也都賦予現代西方的審美意識，實與早期傳入臺灣媽祖造像上的型態有所不同。以下筆者就臺灣媽祖、千里眼、順風耳，平面造形和立體造像的形象意味做分析。

一、媽祖形象意味的分析

1. 平面造形的分析

一般平面造形的媽祖形象，為了傳播的方便和信眾心理上的容易接受，大都表現出媽祖親切、慈悲的形象。其中版畫製作，由於材料、工具上的限制，都以簡單的線條、顏色來表現媽祖親近於民的心理意味(圖 4-9)。而觀音媽聯，由於是手繪的畫像，較能仔細的描繪媽祖的形象意味。觀音媽聯，主要為一般民間廳堂奉祀，為能符合民間對於媽祖的接受，所以在形象上，也都表現媽祖親切、慈悲的心理意味。至於廟宇的造像彩繪，也和上述的心理意味一樣(圖 10-15)。

2. 立體造形的分析

早期臺灣媽祖造像的型態表現，以軟身媽祖而言，整體造型表現出雍容端莊、秀麗聰慧的女性，具有女性成熟優雅氣質的典型、宅心仁厚的心理反射意味。而硬身媽祖、有的表現溫柔豐容、面露慈祥的女性形象，有的渾厚飽滿、端莊威儀的母神形象，有的雍容高貴、尊貴威儀，一股帝王般的氣息。其風格來自不同區域的心理反映，更體現出民間百姓複雜的感情意味，融合在媽祖造像上做為精神寄託的依據及審美意識的隱含。

對於色彩方面，由於年代的久遠，大都剝落或被煙燻黑或重新粉刷，而無法看清原先完整的色彩，也較難看出早期臺灣媽祖造像在顏色上的心理意含。但對於顏色我們還是可以在現今製作的神像上，找到原先色彩的跡象。而以現今媽祖整體造像的色彩，大部份貼飾金箔，用色大紅、大綠，配以靛藍、水藍或淺綠色等顏色。表現出對於金碧輝煌、皇家富貴之氣的嚮往，也顯現出民間庶民，對於原始色彩強烈的喜好。對此我們可以在整個廟宇的每個部位得到最好的印證。

早期民間藝術，由於帝王、文人或鄉紳耆老的加入在表現的形式上，其型體簡捷傳神、線條流暢舒緩、色彩素雅，有著一股文人的高雅氣質和皇家尊貴的習氣。這是在早期媽祖造像上，可以尋找到的典型。但對於民間自由創造的媽祖型體，其粗獷原始、飽滿渾厚、用色鮮明強烈，正體現出庶民生命的鮮明強烈、熱情豐富、喜愛繁瑣複雜、金碧輝煌的原始心理因素，並以此來表達自己強烈的情感或祈求意識(圖 42)。



(圖 42) 媽祖畫像

至於臺灣媽祖造像，再加上冠帽彩衣的形式出現時，其身份所顯示出來的外在意象，其實已經是一種最具體落實的另類形式與審美文化觀的「實踐」了。由於媽祖整體造像的塑造是由同一材質完成，雖然在其材質上都以刻有冠帽、服飾，並加以安金、彩繪極盡光鮮亮麗，為何還要再加上冠帽彩衣？依筆者田野調查的訪談得知，一說古代帝王在賜封神明時，都會贈予冠帽、服飾等賜物。而對於皇帝的賞賜庶民不敢亂置，並將穿戴於媽祖神像上，來顯現媽祖受帝王尊貴的賞賜。另一說法是，信眾向媽祖所祈求的心願獲得靈驗，在還願時，由於經濟上的限制，無法大彰旗鼓聘請大型戲劇演出，就購置冠帽、彩衣來增加媽祖的光彩，以做為還願。對此給予了刺繡師發揮的空間，由於有利可圖一般刺繡師大都未考據其形制的規範極盡巧飾的設計出各式各樣華麗的冠帽彩衣，來吸引還願者的購置，而形成今天臺灣媽祖造像上華麗冠帽彩衣的新造型(圖 31-33)。

然這只是媽祖外在形象的一種說法，除此之外應有其心理意識的涵藏？筆者認為應是一套對待身體方式的觀念之運作與實踐！那麼究竟這是怎樣的身體觀呢？依媽祖整體造像的塑造，是由同一材質雕塑完成，雖然在其材質上，都刻有冠帽、服飾，且加以安金、彩繪，以具備完整其造像的形式。然對於民間信眾來說，他們以其現實世界人們穿衣著裝的心理反射觀想，對於如此的造像形式，總認為媽祖造像似有如赤裸著身軀，因此便為其加冠、添衣來反應他們有如對自身身體的一種想法的心理反射意味。據筆者實際訪談藝師表示，在早期人們還分為春夏秋冬四季不同寒暖的質料服飾，來為媽祖更替換裝，可見人們已把媽祖類比為和人們生活點滴一樣。對於這點我們可以在臺灣大大小小的神像上，無論是主尊或侍從，無論有受封或沒有封號的神像中得到印證。因此此種身體觀念的心理意識，在閩浙、臺灣沿海一帶，得到具體的運作與實踐，正也反射出人神一體的身體觀念。

二、千里眼、順風耳形象意味的分析

1、平面造形的分析

千里眼、順風耳以其鬼怪的形象被媽祖所降服，並服侍在媽祖的身旁。其樣貌表現出原始奇異的面容和逗趣可愛的形象，展現在平面造形上給人一種小丑般的親切趣味感覺，而沒有立體造像的威嚇與恐懼感，大致也與上述媽祖所呈現的心理意味相似。由於民間生活習性，習慣上每年更換新貌，寺廟也會在一定的時間重新粉飾彩繪，因此對於平面繪畫上的作品是很難保存下來的，所以較難窺見早期畫像，民間所賦予的心理意味。

2. 立體造形的分析

臺灣千里眼、順風耳的塑像，約可分為兩種典型：一型以妖怪的造形呈現，其面貌怒目、張牙身軀粗獷雄健，令人有一種不敢輕舉妄動的感覺傳達出神威強悍的氣勢。另一型則以武將的形象展現受官方封賜的神格氣度，表現出護衛媽祖神勇威武的威嚇，且具有不凡氣度將軍形象的象徵意味。再加上象徵神仙人物所披掛的飄雲彩帶，使其整體造像具有開闊張力的變化，實是創造者的智慧巧思。對此我們不得不佩服早期藝師，對於塑像努力的扎實功力，其所學習古籍文化熏陶的養成，所發揮在造型上的想像力與創造力，都能夠把造像表現的出神入化，並傳遞出其威武的神韻。從藝術表現的觀點來看，其形體中線條與量感，都極富陽剛男性粗獷肌肉與筋骨的軀體美，而容貌奇特深深刻劃出性格強烈、憾人心弦且具有威嚇力量的護衛武士，如此美好的造像姿態真叫人不甚嘆賞。正由於千里眼、順風耳造像，脫離現實面貌的奇異形象，顯現出藝師所營造媽祖柔性美與千里眼、順風耳陽剛美的心理對照。而傳達出集體民間百姓，對於困厄生存環境中，強、弱調合的一種心理需求，既陰陽揉合的一種造型美學。

然現今臺灣所雕塑出來的千里眼、順風耳造像，大都粗劣、呆滯且有形式化的傾向，而呈現出原始工藝技術的拙劣(圖 43-44)。就「原始藝術」而言，原本只是一種具有實用性或象徵性功能意義的器物，即實際對於功能意味的滿足。而現今臺灣千里眼、順風耳的造像，便具有十足的這種意味。這並不是筆者的獨斷，我們稍微比較一下早期和現代的造像，便可一目了然無庸爭辯。筆者很不願說這是一種民族習性近利取巧的呈現，但這正是值得我們深入思考的問題？以今日臺灣的富裕對於工藝技術的傳承，應是具有早期樣貌風格的文人典範，而為什麼會改變如此呢？是值得深入研究的課題。



(圖 43) 台北三芝福成宮 順風耳



(圖 44) 台北三芝福成宮 千里眼

對於色彩方面：由於千里眼、順風耳是以一種典型的原始妖怪形象出現，其為了配合具有嚇阻力的功能，因此採用強烈對比色系，紅、綠或紅、藍來呈現，

其陽剛熱情的原始性格(圖 43-44)。另一種以將軍造型的呈現，其色彩已大大降低了原始性格的展現，而賦有官方所給予封號的華麗尊貴。

至於千里眼、順風耳神像的身上或頭頂上常披有紅布，俗稱「披彩」。據筆者訪談所得，「披彩」在古代乃是一種最高禮的表現，如對新科狀元、新郎官等的一種祝福之意。而在民間也有對樹靈、石靈等庶物崇拜的尊崇，為一種告知其神靈神聖不可侵犯的意味。由此得知千里眼、順風耳神像其身上或頭頂上，所披的紅布也隱含著最高禮的尊崇和神靈不可侵犯的心理意味，這在中國北方或西藏區域的宗教信仰當中也可找到印證。因此我們必須了解民間信仰的禁忌，其原始神聖與繁複的心理因素，才能深入探究民間信仰文化的精神寓意。

第二節 圖像的主題意義詮釋和內涵意義之解釋

圖像內涵意義之解釋，其「內在的含意或內容」正是圖像的意味所在，也就是潘諾夫斯基對於圖像學解釋的真正目的。是檢視當時 16 世紀 之思想、宗教、科學、社會等人類文化全體，對作品之根本語言加以探討。是將藝術作品視為在無限多樣性的他種「徵候」中，所呈現的某種另一事物的一種徵候。由此運用在臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像上所具備的圖像意味，在其不同的歷史情境下，透過觀察歷代媽祖造像特定的形象主題和觀念，所表達出民間普遍生存心靈趨勢的方式，其加以保存發揚或修正其整體造像的審美價值觀。也就是在整體文化徵候中，檢視臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像的內在含意，並由歷史的角度，得知其造像文化紀錄有關的內在含意。而這其中也包括個別的、時代的、區域的各個方面，諸如政治、詩文、宗教、哲學和社會的趨勢，都在檢視之列。並透過其造像做深入的主題意義的詮釋和內涵意義的解釋。

一、主題意義的詮釋

主題意義的詮釋，其處理的不再是題材的問題，而是形象、故事、寓意的含意。是藉著在不同的歷史情境下，物與事的形式表現方法，即典型風格的歷史，來做補充和修正。而做為藝術題材與某種思想主題融合為一體之物，被當做傳統意義傳遞者的題材，既各個意象結合的故事和寓意。這正是德國藝術史家潘諾夫斯基在傳統圖像學解釋中所要解決的問題。⁵⁸

今筆者藉此來展開臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像的形象、故事、寓意之傳統意義的題材。針對其不同的歷史情境下，其造像藝術和歷史典故、神話的形式表現方式做圖像的詮釋，以進入臺灣媽祖造像群，其藝術作品的主題意義的詮釋及其內在含意的解釋。

媽祖、千里眼、順風耳造像藝術表現的根源在於民族性的審美意識，也是一種民族文化的基本態度。它所形成的造形與含意，都是從不同的時、空觀念蛻變而來的，藉以肯定自己的觀感。因此對於臺灣媽祖造像，何以會產生莊嚴性的造型？是否是對官方威權的崇拜與害怕所深藏在內心底處的敬畏與追求？或是百姓歷來寄託情感的形象？而又是怎樣的人文思維概念？至於千里眼、順風耳又何以表現出擬人化的形象？以下將分別敘述之：

一 媽祖傳統形象、故事、寓意的圖像詮釋

古時閩越民間與楚國一樣，都盛行巫風且有娛神的活動。因此媽祖由凡人入昇天界神格，有其文化背景的歷史因由。由於中國封建社會長期延續，封建統治

⁵⁸ 參考同上註，頁 31-44。

從自身利益和王朝的長治久安出發，儒學成了官學，始終處於主導地位，對其民間信仰有絕對的影響。到了宋代，儒家的倫理觀念已滲入佛道，而形成以倫理為中心的形象呈現⁵⁹。我們可以知道媽祖是靈魂崇拜的神祇，為人死後成神成為後人祭祀的對象，認為他的靈魂永生能保佑人民。這種靈魂崇拜的思想，根源於中國儒家與道家的思想，也是中國的道統思想透過民間傳說，以宗教方式深植於民心的事實。也由於有這種靈魂崇拜的神，故形成多神同時存在的情形。雖然這些神，各帶有不同神秘鬼怪的宗教意味，然而他們都是忠厚仁慈捨己救人，勸人為善的人之神格化，而媽祖就是此類的神祇。

據南宋紹興二十年(1150 年)廖鵬飛撰《聖墩祖廟重建順濟廟記》，為最早記錄媽祖為女巫的身份，能預言人的禍福，每每應驗，死後人們建廟祀之。又南宋紹興二十一年(1151 年)黃公度「題順濟廟」，則直指媽祖生前為女巫的身份。又宋紹定三年(12300 年)丁伯桂《聖濟聖妃廟記》尊稱媽祖為通賢神女。南宋末(進士，太學博士)黃仲元，「聖墩祖廟新建蕃釐殿記」⁶⁰.....等等。都指出媽祖生前是位「女巫」，其巫術高明，能預卜靈驗，深受當地百姓的信賴與傳頌，對其「飛昇」後，當地百姓立廟祭祀，冀求在「有求必應」的心理作用下，媽祖由女巫變成湄洲神女。就原始信仰來說，人與自然的和諧關係，來自於人自身與神秘靈體的關聯作用，雖然以人的生命形態去建構無形靈體的超越存在，但都不自覺地對神秘靈體有畏懼與崇拜的心理情懷，對於神秘靈體作為人與自然交相感應的精神核心，對人們而言，具有主宰與威嚇的作用，其支配並決定著人們的吉凶禍福。因此在崇信巫術、神靈盛行的環境裡，人們相信天地宇宙間的神靈能庇佑眾生，從而寄托內心深處對美好生活的渴望。對此我們可以了解到民間對於媽祖母神信仰形象的心理寓意。

⁵⁹ 參考林其銓著，「五緣」文化的傳承與變異——論媽祖文化現象，林文豪主編《海外學人論媽祖》，頁 53。

⁶⁰ 參考蔣維鈞著，同上，頁 132-142。

對於媽祖的生平傳說，其故事發展起自一介民女或信女的形象，而何以能成為現今母儀天下的聖母形象呢？觀看各媽祖傳說的記載，其中以明末僧照刊印的《天妃顯聖錄》中結合儒、道、佛的思想觀念，而給了媽祖最好的官宦家世，最好的出生年份(宋開國元年)。其自幼聰穎、乖巧悉解文義，少年窈窕儀型，樂善好施的儒家典型閨秀賢淑女性形象。有神靈紅光的降世，老道士傳授玄微祕法，並得其靈符神通法術，能為鄉民驅邪救世，以至白日飛昇得道的道教典範神仙傳說。有觀音大士的托夢，喜淨几焚香，誦經禮佛，且具佛性的佛教慈悲心懷。可說是完整的儒、釋、道三教典範背景，所具有的善良、聰慧、勤勞、勇敢之美德，其通靈救世的本領，白日升天，不入生死輪迴，為其完美形象、故事、寓意的塑造原型，儼然成了真、善、美的化身。對於把媽祖與「一門忠義」的九牧林氏聯系起來，賦予媽祖高貴的血統外，更賦予倫理觀念的濃厚忠孝色彩，自然在塑造媽祖的造像時是必須符合中國傳統德慧婦女的形象。⁶¹

這點我們可以從歷代的封號得知。宋代自高宗紹興二十五年至紹熙元年媽祖由夫人晉封為妃。始終帶有道教神仙色彩，這與宋代不少皇帝崇信道術以及道教廣為盛行有關。元代佛教色彩的加強，傳說媽祖是觀音菩薩的化身，於是把媽祖塑造成既有仙質又有佛性的多彩多姿的女神，更容易為廣大信眾所接受。明代永樂年間無名氏撰寫的《太上老君說天妃救苦靈驗經》中，試圖將媽祖拉進道仙系統以提高道教的權威，正反映明代三教合一思想中以道教觀念為主的具體呈現，都是以公認最善最美的形象來比附媽祖。⁶²

清代晉封媽祖為天后的封號，其神職的至尊可說是無以在復加了，而其所疊封的徽號竟常達 64 個字，實為古今所沒有的。並且把媽祖祀典提升至國家級的

⁶¹ 參考蔡相輝著，媽祖信仰的歷史考察，《媽祖信仰與現代社會國際學術會議》，頁 1-2。

⁶² 參考謝重光著，媽祖與我國古代河神、海神的比較研究，林文豪主編，《海外學人論媽祖》，頁 94-109。

春秋二祭，令普天下的文武官員及百姓，行三跪九叩首的最慎重禮節，而其所享有與皇帝最高的禮節，除了文聖孔子和武聖關公外，而以其女性的性別身份，受此隆重的禮遇就只有媽祖一人了。總之，元代晉封媽祖為天妃，已明確把媽祖劃入天界行政制範疇，清代更晉封天后，成為歷史上享有帝王皇恩的創例，然對其禮遇的目的在於盡量神化媽祖，藉以教化民間百姓，做為鞏固自己的政權，能夠基業繁盛，來彰顯天命攸歸，百神效順的典範。⁶³由此窺知，民間對於官方威權的崇信與害怕，使之深藏在內心底處的敬畏與追求心態，是百姓把歷來官方政權的畏懼與權力的追求心理，寄托在媽祖神祇的形象上。

早期信仰媽祖的地理區域中，大都環繞著海洋邊緣，其海上生存必須與驚濤駭浪搏鬥，生命充滿不安全感，因而必須有一位信任、權威的守護神庇佑。對於在眾多的海神中，又為何選擇媽祖作為海洋之神呢？原因取決于地理環境和海上活動的歷史因素，由於人民需要戰勝自然力量，安全航行歸來，所以把希望寄托于神靈上，由此反映出人間力量的薄弱與冀望超人間力量的戰勝幻想心理。因此媽祖信仰形象，以在地性神祇具有親切感的守護神身份，並以其母性女神性質的慈祥、親切角色，具有容易傾聽人民訴苦，而得到人民的尊崇。在歷經宋、元、明、清等，其封建最高統治者及政府大員，巧妙把神權和政權密切地結合起來，藉以鞏固其政治上、經濟上利益為目的。即媽祖從通賢神女，上升為統領海洋的護航女神，並晉升為海神的形象，是官民相互需求的情況下，推動著媽祖信仰的傳播，並挹注其母神形象的呈現。以致有媽祖在世時的「機上救親」，封號天妃時其「有功于國，有德於民」可以使四海有安瀾之慶，使萬世有清晏之麻，可以輔帝王之所不及，補天地之所不足；以及「助戰破蠻」、「托夢除奸」、「助順加封」、「湧泉給師」...等等。⁶⁴這些關於天妃、天后顯靈立功的傳說故事，都是

⁶³ 參考林祖韓著，媽祖成為海神的條件評析，同上註，頁 116-117。

⁶⁴ 參考謝重光著，媽祖與我國古代河神、海神的比較研究，林文豪主編《海外學人論媽祖》，頁 102。

為了強化媽祖忠孝形象而想像或杜撰出來的。因此我們可以從這些傳說故事與歷史典故中，看出媽祖已從傳統德慧婦女形象的造像，而轉變為莊嚴性威儀的母神造型。

媽祖被提升到駕臨男性之上的地位，是出現在居於統治地位的正統儒家文化上，是否有一種企圖通過人、神相互調整的關係，來達到官方、民間對其母神崇拜意識的隱藏。我們可以想見女神媽祖過去和現在都是德行、權力的人格化和神格化的理想與規範。來自民間社會，成為廣大傳統婦女的主要模範角色。又是百姓崇拜和供奉的對象，其所導引漁民航向安全的避難港，且時時庇佑著人們的母性女神形象。於是被塑造成理想典範的女性是仁慈、平安和勇敢象徵的具體化結合。所以才被各個時代的民間需求，根據各種歷史傳說故事與帝王封號的規制，想像著心理形象的理想，所創造組合出來的造像，正也反映出不同歷史時、空的審美組合。

媽祖造像，係民間純樸母神信仰與歷代封建統治者，所給予封號形成的樣貌，不論歷代的政治性目的如何！其造像樣貌的形成，是真真實實存在著，這當中必然反映著某種傳統寓意的存在！而我們如何透過造像本身所傳達出來的訊息進行解讀呢？據清趙翼在《陔余從考》中引同鄉進士陸廣霖語云：

臺灣往來，神跡尤著。土人呼神為媽祖。倘遇風浪危急，呼媽祖則神披髮而來，其效立應。若呼天妃，則神必冠帔而至，恐稽時刻。⁶⁵

而為何會反映出對這兩種不同形象的心態呢？其原因在於大陸閩粵一帶，民間仍普遍稱呼媽祖為「娘媽」。

「娘媽」一詞乃中國南方人對女性長輩的敬稱。由於地域性的稱呼，比較容

⁶⁵ 趙翼《陔余從考》，卷 35，《天妃》條。

易親近，所以披髮常裝的媽祖使人親而近之，對於官方所封號冕琉冠帔的天妃則令人敬而畏之，至使較為疏遠。從這裡我們可以看出傳統民間對於官方的關係，是一種既愛又害怕的心理。愛的是，他們一輩子都在追求高官富貴，害怕的是對於官方的敬畏及欺壓，因此把這種心理意識反射到媽祖的身上。因為媽祖是他們最親近的守護神，既可以保護他們，又有尊貴的官銜來為他們爭取無限的榮耀，由此可以看出民間百姓心理的一種矛盾心態。因為他們總是處於一種無知的情境狀態。

對於臺灣媽祖造像，何以會產生莊嚴性的造型？是否是對官方威權的崇拜與害怕所深藏在內心底處的敬畏與追求？或是百姓歷來寄託情感的形象？而又是怎樣的人文思維概念？《臺灣省通志、人民志、宗教篇》第十章第三項載：

臺灣對水神之信仰，無論官民、士卒，乃至閩粵，皆甚濃厚。其原因是內地與臺灣之間有海峽介在，素稱風浪大而險惡，難免航路艱澀，尤其在造船技術幼稚、航海業尚未發展之當時，視為畏途。斯時海上安全保障，只賴神佑而已，因此臺灣對水神崇祀，比任何一省較為隆盛。為環境使然也。⁶⁶

文獻中，我們可以看出臺灣海峽的險惡，在面對臺灣初期墾荒的艱辛，有著番害、群族間械鬥的社會動亂及不肖官方的欺壓。所以心理上產生把媽祖塑造成具備強悍的威勢，且能直達天聽，來抗拒各種生存上的威脅，才足以護佑民眾的安全，這種形象的寓意在清代的媽祖造像上已可以看出端倪。除對官方封號媽祖的敬畏之心外，媽祖又是臨近環境的母性神祇，必須具備象徵慈祥、溫暖、親切的感受，才能在人民心目中產生寄托的寓意。因此，對於臺灣媽祖造像上，所呈現的莊嚴性形象寓意，已是地域性的臺灣特色，且深植臺灣人民的心目中。

綜觀媽祖的神靈事跡，已是民間耳熟能詳的故事，其造像寓意為民間信眾的

⁶⁶ 施文炳著，媽祖信仰在臺灣，《海內外學人論媽祖》，頁 233。

主要精神象徵。以致賦予媽祖地位上的尊貴，可上達天聽，替百姓拯救苦難；形象上的莊嚴與慈悲，可傾聽民眾的心聲，解除生、老、病、死之痛苦，而塑造出今日臺灣媽祖造像的寓意。所以民間百姓盡其所能的把自己的生命及財產全部貢獻在媽祖信仰上。其中對於造像裝飾，可謂是瀝粉貼金，光燦奪目，力求華麗氣派，而其背後主要意義在彰顯神、人共榮的精神意義上，並祈求相互的需要，是信眾心理需求的反射。

二 千里眼、順風耳傳統形象、故事、寓意的圖像詮釋

千里眼、順風耳二神，自桃花山被媽祖收伏後，成為其身旁得力的兩大助手。兩怪具有遠觀千里、耳聽八方之外的神力，能幫助媽祖觀望遠方失事船隻的呼救聲，他倆引導媽祖救護遇難的船隻，協助媽祖剷奸除惡，成為家喻戶曉的神話傳說。民間對於二神的超級眼力和聽力，還附會了媽祖為觀音菩薩化身的傳說，千里眼為其執行「觀」的功能，順風耳為其執行「音」的功能，一看一聽，二者合為「觀音」。這自然是融合、附會佛教觀音菩薩受民間尊崇的影響，但同時也反應出人民對於媽祖能具有無限神力的寓意。由於人民需要媽祖能在他們有苦難煩惱之時，能夠觀看到、傾聽到他們心中的求助，自然就寄托在千里眼、順風耳的身上，以助其拯救苦難的百姓。

千里眼、順風耳作為媽祖身旁的兩大隨護者，形象上呈現出威風凜凜的神威。而其形象在民眾的心目中，總是引導協助著媽祖為庶民救災救難。千里眼、順風耳的傳說故事和神話，在不同的歷史情境下，其神話的形式表現方式，到底隱藏著什麼樣的寓意？也就是說千里眼、順風耳造像的風格歷史及形象、故事、寓意的題材，它所寄寓的故事中，何以把鬼怪的形象加以擬人化的心理反射需求？何以創造出性格強烈鮮明，且獨具「眼力」、「聽力」功能的形象，來作為媽祖主從關係的助力？這些是筆者欲加以探討的原因。

原始信仰對於神秘力量的崇拜，始終是民間精神活動的主要支柱，因為他們相信人、鬼、神是可以和平相處的以其作為主體，再與其他的宗教觀念，相互調和與會通，以求其更能滿足民眾切身利益的生存需要，以更為圓融的觀念來安頓人與宇宙的精神交會，在自然和諧中人與鬼神都能一體而圓融。原始宗教中靈魂不死的觀念，一直深入到民間的思維體系裡。即以人的生命形態去認識外在的自然世界，進而認為自然萬物是與人的生命一樣的是有意志、有慾望、有情感的行動者，形成了類似人們情欲的泛靈觀念，因而產生泛靈崇拜，並相信這個天地世界裡，存在著各式各樣的鬼神。而民間信仰的多種鬼神崇拜，即承續了遠古時代的泛靈觀念，認為各種靈體的存在，是為了維持人與宇宙自然間的均衡與和諧。

此外，千里眼、順風耳神話的造像藝術裡，表現的具體形象，是對現實事件模糊性的概括，其造像本身也帶有一種去掉神話中的這種模糊內容，並且讓它增添一些故弄玄虛幻想觀念的可能性。於是便產生出一般的幻想神話。幻想神話，可能不僅是純宗教性的，而且還是社會性的，即是一種對社會力量或個性的誇張、神化的形式。而對於千里眼、順風耳，即是表現出此種集體社會意識的形象與寓意。因此千里眼、順風耳的造像寓意，是人們借用了許多猛獸的造形加以幻想塑造，正是為了加強他兇猛的誇張性格來抑制其他神靈的侵擾，並對其獨具「眼力」、「聽力」無限超越的神力，是一種誇張想像的賦予，才能在無邊的大海裡，捍衛海上兇猛的驚濤，協助媽祖保護漁民的生命安全的一種心理嚮往與追求。

千里眼、順風耳的造像寓意，結合了妖怪形象的擬人化與超高神力心理需求反射，所表現出中國宗教信仰的心理本質，其既使再邪惡的鬼怪，只要改邪歸正、化妖魔為善神，都能為人民接受，是人們一種善良願望的體現。由於民間信仰本身的開放性，可以順應民眾生活的需求，隨意地進行信仰內涵的轉換與整合，來滿足民眾平衡其心理精神現實存在的困苦，一心尋找通向自我實現的人生。而原始信仰那種最基本的精神寄託，回到最原始的崇拜形式中，訴諸於神靈的原始靈

力，來減輕其現實生活中各種巨大的生存壓力，所以就幻化出各類型的神鬼故事，以滿足人們心理所追求的寓意。

二、內涵意義的解釋

早期民間百姓，生存在不確定性的自然環境中與其懼怕的心理因素，再加上歷史政權更替的戰亂，迫使他們創造出虛幻與真實情境融合的神話故事，而賦予其真實存在的擬人形象，以做為相互生存的心理慰藉。因此藉由庶物崇拜、祖先崇拜、神靈崇拜、生殖崇拜，來舒發心靈的恐懼，且賦予人、神具有共同生命的活力。對此，臺灣民間百姓也有相同的處境，其長期在劇變的大自然力量下與封建威權統治的壓迫下，難與大自然和社會壓迫的強大力量抗爭，而感到恐懼，感到無能為力。因此幻想借助超自然力量來消除恐懼，擺脫困境，以實現其靠自己力量，難以實現的目的，加以反映在宗教信仰中。可見民間百姓凡對於現實遭遇到的困難而無法實現的美好願望，就只能通過對神靈的祭拜祈求，而在虛幻的精神世界裡得到某種補償，這也就是民間宗教信仰的基本心態。因此民間信仰也就是在實現人自身與大自然宇宙一體化的關係與願望，進而確立其自身生命的目的與意義。

臺灣民間信仰為多神崇拜的綜合組成，由於受到地理環境的影響，及其天然災害的無窮破壞，於是求神助佑的心理自然而然產生。所以在信仰上以為神多力量就愈大，以為其崇拜的神擁有各種神能，就能排除各種不同的災難。在這種情況下，自然就接受了萬物有靈觀念的影響。因此在雕塑神靈造像的意識上，也來自於民間百姓真實生活的反映，而其造像形式所賦予的內涵意義，也因各民族生存狀態和生活習俗觀念的不同而產生的，也就創造了不同造像形式的內涵意義。數千年來，民間百姓飽受生存環境和生活條件的制約，從而在思想上、精神上受到多重的影響。因此在媽祖造像的意義上，表現著人們在生活困境中，苦苦掙扎

的寄托，並時時流露出他們對生命希望的渴求以及對美好生活的嚮往和對純真正直的理想追求。因此對於媽祖造像信仰上的精神寄託，正顯現出民間百姓對其美好願望的表露，也是最真實寫照。

早期臺灣傳統媽祖、千里眼、順風耳造像，隨著不同地域的傳入，而呈現出不同的特色，其突出了地區性的風俗民情，更顯現各地方的文化色彩。就其造像的表現上，有的粗獷豪放、簡捷有力，有的精緻細巧、傳神有韻，在在都顯示著民間百姓內心美好的願望和質樸的審美觀念，也深藏著審美意蘊和文化內涵，而表達出真真實實的情感。並在其造像上做完美的呈現，如從材料的選取、雕塑的手法和內涵的象徵等，各個方面都盡其所能地加以構思，以期達到完美和諧的心理意涵。

一 媽祖造像的內涵意義

媽祖造像上的內涵意義，就統治階層而言，所表現在媽祖和其造像意識上的含意，都在於媽祖「有道有德」的教化意義上。其利澤慧德的功績流傳於後世的形象，都至使統治階級力圖把媽祖信仰納入社會教化的軌道上。即《禮記》祭法所云：

聖王之制祭祀也，德施於民則祀之，以死勤事則祀之，以勞定國則祀之。能御大災則祀之，能捍大患則祀之，有戾乎此者皆淫祀也。⁶⁷

由此我們可以看出，統治階層對於媽祖信仰及其造像的影響和觀念。如：南宋朝廷偏居臨安，又恐金兵南下，幻想借助神靈的力量固守偏安，對於有功護衛朝廷的民間諸神，特意賞賜有加，如媽祖在宋光宗《加封靈惠妃詔》中，寫道

懷柔百神，禮所不廢；至於有功國家，有裨民者，報當異數。

⁶⁷ 《禮記》，卷 46，祭法。

如廖鵬飛撰寫的《聖墩祖廟重建順濟廟記》記載「蓋神有德於民，有功於國」。⁶⁸如黃公度《題順濟廟》有「已死猶能效國功」⁶⁹。以上說明媽祖信仰，從宋代開始歷經元、明、清幾個朝代，所受的旱澇、瘟疫、饑荒、漕運、戰事等等，都反映了傳說中，媽祖女神具有護國安邦的神力，因此能夠得到朝廷的重視和利用。對於朝廷的重視及加封，其神格也就越高，使得媽祖受封建的影響，其外在造形一再附加尊貴的裝飾，而民間信眾也就賦予更多樣的內涵意義，至使媽祖成為萬能的神祇。

這使得儒、道、佛在宗教意識上影響著媽祖造像所顯現的內涵意義：對其追求造像圓滿、和諧的內在理想和體現民間文化內涵意義的本質，所刻劃出媽祖造像的神韻氣質。並對其表現在冠冕、龍袍、圭笏的尊貴地位和顯示五官容顏清秀、寶滿的氣質上，都賦予媽祖雍容華貴、賢淑端莊的一種女性優雅氣質的典型，也蘊含著中國儒道圓滿厚道、靜懿美德的精神。表現出人們思想深處的美好意識，可說是追求完美造形的本身，也再追求生活理想的心靈折射。而對於造像色彩上的內涵意義：是以色補形，來做為形與色的巧妙結合，都是在烘托造像的個性特色和藝術風格。其金黃碧輝煌的色彩，表現出民間心理的需求，更含藏著對於官方富貴的崇拜。觀看臺灣民間，喜用鮮艷的大紅、桃紅、黃色、藍色、綠色、紫色、黑色等色彩，並點金綴銀以突出其活潑濃艷的民族性格內涵的表現，對其媽祖造形、顏色的內涵意義，大都不加以考究或不知其所以然，實有加以改進的地方。

對於媽祖造像在民間藝術的表現中，所重視的形象裝飾題材是建立在表現人們生活美好，富貴長壽的基礎上。對其生命意義的價值而言：其保佑平安健康、富裕喜慶，就成為其一生追求的目標。而具有福、祿、壽、喜、財等組合的延年

⁶⁸ 《天妃顯聖錄》，本文及丘人龍序。

⁶⁹ 《四庫全書 集部 知稼翁集》，卷上。

長壽語意，所涵藏的內在意義，都是百姓所喜愛的。總之象徵喜慶吉祥、福壽平安都是中國民間百姓永恆的希望。因此民間傳說故事和神話題材的藝術作品上，大體反映著希望萬物興旺繁盛、富貴和合、正直良善、子女成才、生意興隆等方面的心理現象。⁷⁰

二 千里眼、順風耳造像的內涵意義

在民間社會潛藏的知識體系中，是每一件事、物，每一個人都有其天命，所決定的時間、空間與運作的過程，來解釋宇宙、人生的種種現象。以靈魂崇拜而言，其鬼靈不但浮游存在於各處，而且隨時可以讓人致禍或得福。而其神靈並沒有一個明確的形體以做為依靠，其所飄盪的行動特性，是人們所賦予其附屬在任一個實體的可能性，至使其懼怕的心理而加以崇祀祭拜。民間信仰體系中，是相信和肯定的承認有一個超自然力量的存在，促使其造成一切不可解的現象。而對於這種現象，是由神靈的層次可以解釋的，是信眾訴諸於宇宙自然運行中，一定的命數所決定的。因此千里眼、順風耳的神話傳說本身，除衍生自歷史情境與生態適應的運作外，還扮演一種具有增強作用與解釋的功能，亦加強與支持了整個信仰的真實性。於是形成了千里眼、順風耳鬼怪形象的信仰內涵意義。

對於千里眼、順風耳在將軍造型上的意義，是在誇大其面貌威嚴的神姿，做為顯現人間性格的武將人物，為其宣揚神明的地位，以符合媽祖的身份神格，也有取其趨吉避凶的意味。並在其形象上，表現威武莊嚴，在裝飾上瀝粉貼金，力求華麗氣派，其目的乃在彰顯神人富庶的相互榮耀意義。然而，對於色彩上的強烈表現，並不代表著色彩風格的成熟，其原始性格的濃烈與色彩的鮮艷，正形成一種對比而達到鮮明、悅目的原始藝術效果。也表現出原始民族對於色彩強烈、

⁷⁰ 參考廖軍著，《中國民間藝術裝飾紋樣的象徵意義與審美內涵》，頁 12。

濃豔眩目，對比的心理意識。但有時過渡的裝飾而流於俗麗，也隱含表現出民族審美意識的原始性格及好強鬥勝的心理。另外，千里眼、順風耳以現代商業的雕工手法，對於其人物行貌與比例已脫離深藏在傳統的既有神格職能形象上，漸漸喪失其造型與動勢之美，而改變其內涵意義的教化功能，成為人們貪求財富的象徵，實有做為大眾切身深思反省的必要。

第三章 臺灣媽祖造像群藝術的圖像符號分析

對於人類而言，符號(signs)在不知不覺中被人們運用在生活上，起著一種思維的工具。符號思維與活動在進入人們的功能圈後，至使人們面對了一個全新的認識世界。然符號只是單純的符號嗎？而符號背後應有所隱藏的意義，其意義為何？因此本章即運用西方符號學(Semiotics)的認識方法論，來找尋臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術的意義。

對於符號大致可區分為「語文式符號」(verbal symbol)和「非語文式符號」(nonverbal symbol)。「語文式符號」是對應於視覺的文字和對應於聽覺的語音。而「非語文式符號」則包括肢體動作、圖像...等。⁷¹因此我們觀看臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像，這個屬於非語文式符號的圖像，是運用符號的方式來表達民間種種經驗概念並連接其審美意識，所形塑而成的一種模式罷了。而對於臺灣媽祖造像群，這些由各種符號所組成的造像，它們在不同的時代，所發展的形式結構，其表現的基本功能，是呈現民間信仰意識中，所建立起自己的概念象徵和符號的文化世界。也就是說要理解臺灣媽祖造像群藝術，就必須了解民間社會生活中的符號系統概念，才能窺見其中的意義與形式結構。

那麼臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像，所呈現出來的非語文式符號的圖像意義如何？其中所隱含的內在結構又如何？本章節試以符號分析，來說明臺灣媽祖造像群藝術的審美文化，並擬就索緒爾所提的歷時性與共時性、能指與所指的符號學方法論，來了解造像藝術的符號意義。

⁷¹ 參考 Susanne. K. Langer 著，劉大基 傅志強 周發祥譯，《情感與形式》，譯者前言，頁 3。

第一節 造像之歷時性與共時性

人類的視覺感官，是從對象的表象中獲得印象，而其審美活動也在此獲得形象上的最初認識。而對於臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像形象的形成，並不是在特定的空間與時間之中，而是進入其歷史的演化過程裡演化而成的。我們可以由其造像形象中，所表現出來的審美活動在一開始就是動態的，並且在其歷史的審美空間性與時間性中隨之形成。而其造像所呈現的意義，也只有在直接接觸中才能被清楚了解，並且在沒有離開造像時空的前提下，傳送出造像所呈現的意義。也就是說臺灣媽祖造像群的形象中，所表達出民間對於造像確切經驗的結構性，也就具有特定意義的事物世界。

因此我們就臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像，時間性的不同封號、樣貌風格，加以解讀其符號演化的意涵和針對造像的空間性不同區域造形，加以分析其造像形式的聯繫關係。試圖更能了解造像符號的性質以掌握符號的內在結構。

一、造像時間性的形式結構演化

索緒爾指出：「歷時性」(diachronic)是關於語言隨時間改變形式和協定的演化歷史，是隨時間而改變形式演化的象徵意義，也就是「歷時語言學」(Diachronic Linguistics)

是研究聯繫各個不為集體意識所感覺到的、相連續的要素間的關係，它們一個代替一個，互相不構成系統。⁷²

因此筆者將針對臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像形象的不同時代，所呈現出來的樣貌形式演化加以探討。

⁷² Ferdinand de Saussure 著，弘文館譯，《普通語言學教程》，頁 16。

一、媽祖造像時間性的形式結構演化

在媽祖信仰活動與媽祖造像的審美中，存在著一種符號的情感交流，並在我們的視覺感官裡獲得一種印象，而呈現幻想與聯想的心理慰藉。這樣的審美活動在人類歷史上，不管是從實用物品、宗教符號或圖騰性的權力象徵符號中產生，都逐漸發展成為文化的詩歌、繪畫、音樂與雕刻的審美⁷³來滿足人們對於美的需求。對此也許我們會問，媽祖造像群所形成的民間心靈審美形象，是官方文化禮制規範的秩序！或是由不變的社會系統所構成的(如媽祖冠服和稱號)！而其造像的各部位型態聯繫，是保留了民間文化的精神圖像或者是記憶的形象！這是結合官方禮制規範或民間社會感情生活所組成的結構，而投射到造像所呈現出的形象麼！因此臺灣媽祖造像群的符號意義與規則，是必須用想像力加以思考的，它是客觀符號結構的主觀創造。對此我們可以從媽祖的造像系統中，了解到其想像的事物與可理解的現實事物都被民眾當做具體的事物看待，並把媽祖造像群形式化了。

對於媽祖造像的形成，是由一個或數個對象和事件的組合。而其造像的創造過程中，乃是在揭露民間共同的心理結構，來顯示一個整體性的媽祖特徵。雖然媽祖神話經歷相同的歷程，但是意義上，卻是不斷的在延伸及演變。因而媽祖造像群藝術，是從一個組合體出發，並在形成的最後凝結其結構，⁷⁴而形成民間共同精神結構的文化形式。即媽祖造像結構，乃是符合一個由民間社會含藏的內聚性意義所構成的系統，而這個內聚性在轉化的同時也揭露了民間社會文化的內在結構。

由於歷史時空的演變，媽祖各時代封號造像的留存已不覆多見。所遺留下來

⁷³ 參考李澤厚 汝信 名譽主編，《美學百科全書》，頁 398。

⁷⁴ 參考同上註，頁 5。

的也是散落各地，因此要以媽祖各時代封號的造像，做為歷時性形式結構演化過程的分析是很難實現的。所以筆者選擇媽祖神話的審美意識，在當時社會的精神圖像或者是潛藏在記憶的形象。即民間社會的美感意識與文化內涵所組成的結構中，投射出的思想或形象做為主要分析，配合筆者蒐集的媽祖造像以「夫人」，「妃」、「天妃」、「天后」、「天上聖母」等封號的造像形式做分析，以下分別敘述之：

1. 「夫人」造像的形式結構

媽祖從神話傳說的出生(北宋建隆元年960年)到被官方封為夫人時(南宋紹興二十六年1156年)，歷經了196年，其間造像的形式結構如何已不可考。然以現今存留下來，可能為媽祖原始金身，假設這尊造像為媽祖原始金身，其造像從媽祖出生到有此造像，也歷時約126或190幾年。但可端倪看出其女巫身份的造像形式結構，其造像呈現出三角形的穩定結構，淺雕線條圓順，大眼粗鼻厚唇一臉威嚴相，雙手垂拱趺坐而靜態平順，大致呈現出其神話傳說的精神圖像的形象符號(圖1)。但就神話史料中所描述的完美形式結構，實有一段很長的距離。

對於媽祖「夫人」稱號的造像，由於是在官方的封號下，其歷時性造像中，是必須具備一種完美造像的意識動力因素，來塑造一種具有中國傳統美德的婦女形象的形式結構效果，以做為執行其「夫人」造像上的形式結構。而「夫人」這一造像特徵，其特殊的性質也在南宋廖鵬飛撰寫的《聖墩祖廟重建順濟廟記》所附「迎神」、「送神」二曲中描寫：

帶玄冠兮出琳房。玉鸞珮兮云錦裳，嚴若存兮 幽香；飄葳蕤兮步容與鶴駕
驤兮云旗舉。⁷⁵

文中指出媽祖成為一名服飾華貴、乘雲駕鶴，備受萬眾敬仰崇拜的美麗、善良女

⁷⁵宋廖鵬飛《聖墩祖廟重建順濟廟記》，載《媽祖研究論文集》，頁12。

神。及《天妃顯聖錄》中，清楚的塑造其形象的端倪。而大陸也在 1999 年發現，為可能是宋代媽祖的「夫人」木雕像上看見，其形式結構，意屬官方「夫人」服飾的樣貌，其形體細長錐體，雙手、雙腳平順安放充分表現出宋代時期，對於媽祖典型婦女靜態形式結構的審美意識，並對其婦女形象上的象徵意義，在當時民間社會中，所表現的精神圖像或是潛藏在記憶的形象，做了最完美的詮釋(圖 2)。

2. 「妃」、「天妃」造像的形式結構

媽祖由宋代封號「夫人」到被封為靈惠妃(南宋紹熙元年 1190 年)時歷經 34 年，由妃到天妃(元至元十八年 1281)歷時 91 年。隨著封號的改變其形式結構也會有所不同，即媽祖「夫人」造像形式結構的轉變，自然會引起一系列形式的改變，也就是原則上，其「夫人」造像的形式結構，只在一個具有中國傳統德慧婦女形象的形式結構系統中實現，才能表現其「規律」的外貌。

顯然得媽祖在被封為「妃」、「天妃」、的形式結構中，其承繼「夫人」規律的外貌是可想像的。對於媽祖受到朝廷的重視，其封號不斷的積累，位階不斷的昇高附於了各宗教間，都想把媽祖納入自己的信仰領域中，來增加其宗教的信眾，並呈現出各宗教的開放性與包融性。對於此時期的媽祖造像，從官方禮儀服制看其：

頭冠必九翬四鳳，衣必緣錦，革帶必鑲玉佩，綬帶施玉環加金飾。⁷⁶
定是繁華富麗的尊貴外貌。而儒家想把媽祖人格化的神祇，納入「三綱、五常、四維、八德」的婦女規範中，猶如其《天妃顯聖錄》中，所賦予的：一門忠烈的九牧林氏家族的高貴血統和濃厚的忠孝形象色彩。至於道教在《太上老君說天妃救苦靈驗經》中，把媽祖列為「妙行玉女仙女」的降世，為其姑射神人處子的美

⁷⁶見第二章 臺灣媽祖造像群藝術的圖像分析，頁 19。

妙女仙。而佛教觀念中，描述媽祖是觀音大士的化身，其自宋以來即為慈悲、美妙的女神。⁷⁷這種結合儒、釋、道三教合一的思想中，以道教觀念為主的具體呈現，都是以公認最善最美的形象來比附媽祖，都是最為民間百姓所樂意塑造的形象。實際上，我們看到媽祖在某一時期、某一地區中的形式結構，都具有相同的特徵，都會受到同一變化的影響。雖然在今天，我們已很難再看到此時期的造像，但還是可以藉由封號「夫人」時期造像的相同特徵規律來加以聯想。但可想像的此時期的媽祖造像，已從傳統德慧婦女形象而逐漸轉變為莊嚴性威儀的母神造型。

由於元代晉封媽祖為天妃時，已明確把媽祖劃入天界的行政規制範疇中，給予了超越人間稱謂上的神格職稱，並巧妙的把媽祖神權和官方政權結合起來，由官方封號與民間神話傳說的規範中，共同來塑造媽祖靈驗、救難的海洋女神。我們可以從其記載的神話上看到，關於天妃顯靈立功的神話傳說故事，無非是為了強化媽祖的忠孝形象而想像或杜撰出來的。從天妃的封號想像媽祖應是慢慢超越人間帝王妃后的官方形象，而進入到天界形象系統中的形式結構上，也就超脫人間官方禮制的規範。

3. 「天后」、「天上聖母」造像的形式結構

媽祖由元代封號「天妃」至晉封「天后」(清康熙二十三年 1684 年)歷時 403 年，其可能敕封「天上聖母」(嘉慶七年 1802 年)歷時 118 年，而一直到清同治十一年(1872 年)止，始不得再封，至此媽祖的封號可算是定型。如依索緒爾指出：的「歷時語言學」觀念而言，在此時期造像的變化是必然的，然對於造像變化規律所包括的一切事實，都只不過是某一個封號造像單個的特殊形式結構罷了。其

⁷⁷ 參考謝重光著，媽祖與我國古代河神、海神的比較研究，林文豪主編，《海外學人論媽祖》，頁 94-109。

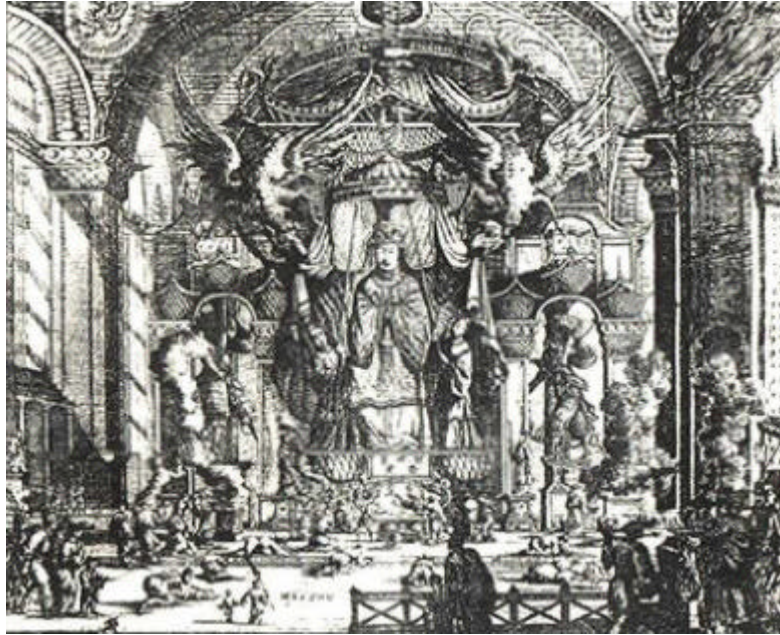
中每一個封號的造像形式結構都是孤立的，但在此一媽祖造像系統中所塑造的形象，也一定具有某種「規律」的外貌可尋找。如果我們以民間信仰「天后」稱謂的觀念聯想，它必然超越人間帝王的妃后，而成為天界的皇后，也就超越於人間帝王的皇后、皇太后。所以至此我們還沒有找到像明代、清代皇后冠服樣式的媽祖造像。對於其可能封號「天后聖母」（清乾隆三年 1738 年）、「天上聖母」也就等同於天界的西王母⁷⁸或注生后土聖母⁷⁹之職司，因此產生了明、清以來媽祖造像的形式結構。

臺灣早期的媽祖造像，大都是由大陸隨船墾荒或迎請來台供奉的，而現今我們看到的媽祖造像，其常見的樣式是頭戴九旒冠冕，身著龍紋衣袍，手持圭笏或如意。就其流傳下來的神像上看，媽祖表現出一副帝王般的神聖威嚴，很難想像是慈悲、親切的女神媽祖，這點尤其在鎮殿媽上更為明顯。何以說把媽祖帝王化呢？我們可以從 1 媽祖的「冕旒冠帽」來看，這可以從所有的女性神祇中看出，除了男性帝王般的神祇外，就只有媽祖戴有冕旒，雖然冕旒為九旒或七旒，而有前旒，沒有後旒，但已賦予媽祖至高無上的尊貴。2 媽祖「朝天持笏式」的形式來看，其雙手相握，左手在外、右手在內上舉作拱狀。據筆者訪談民間匠師表示，一般對於此種形式的神像，有分為「男左女右」的形式，也就是男神為「左手在外，右手在內」而女神則相反，以表現出「男尊女卑」的傳統觀念。但以媽祖來看則是在其規制的範圍外，由此可以看出民間把媽祖帝王化的形象。3 媽祖手持「圭笏」來看，圭笏一般為朝廷重要的群臣所持有，而在臺灣的神像中，除了男性帝王般的神職持有外，就只有媽祖和西王母擁有此等的職權。4 媽祖的開擴胸懷、袒露圓肚、雙腳外開，在在都說明媽祖造像具有男性化威嚴，並把

⁷⁸ 「西王母」又稱「瑤池金母」。仙居西方，德配坤元，主掌陰靈真氣，是洞陰極尊，與東王公分別掌理陰陽二氣，調合而成天地萬物。其身負考核男女真仙品秩高低之責，是神格最崇高的神祇。《民間信仰神祇史考叢書—神祇列傳》，頁 43。

⁷⁹ 「注生后土聖母」在道教神祇中，后土是與玉皇上帝相對應，總司土地的大神。宋代，道教把后土納入自己的神祇體系，並得到了趙宋皇室的認可。佛教美術全集 拾 胡文和編著，《安岳大足佛雕》，頁 122。

媽祖造像隨意般的外延意涵外加上去，而這些正是不為民間集體意識所感覺到的相連續要素間的關係。以至在明萬曆年間刊行的羅懋登《西洋記》圖刻中把媽祖視作男性神祇(圖 45)。⁸⁰



(圖 45) 羅懋登《西洋記》媽祖圖刻

雖然以上 1、3、4 三點的特徵，有時也顯現在其他女性神祇的身上，但我們可以看出在清朝開始，由其是臺灣民間百姓的審美觀已漸漸在改變，已不在是遵循傳統禮規的束縛，而走向較開放自由的路線。由此我們可以看出民間百姓已把媽祖寄予帝王般的權威形象，祈能直接化解百姓苦惡環境的災難，傾聽其內心屈辱的苦處，而形塑出其內心所需求的媽祖造像的形式結構。

二、千里眼、順風耳造像時間性的形式結構演化

⁸⁰ 參看《臺灣第一》頁 12-17 之圖。

千里眼、順風耳在這歷史中的歷時性形式結構演化，到底為何呢？以下針對其「妖怪」造像的形式結構、「將軍」造像的形式結構做分析。

1. 「妖怪」造像的形式結構

千里眼、順風耳以「妖怪」形像的形式結構呈現時，是以前述的高超眼明及其耳聰為基本動力因素，而產生的一種誇張結構效果。其塑造的樣貌來自多重想像妖怪形像所組合的造型。對於其造像在南宋紹興三年四川大足石刻，石門山聖府洞摩崖造像中出現，其貌一為突目張口，一為醜怪嘴角歪曲，身軀粗獷雄健，令人有一種不敢輕舉妄動的威嚇感，傳達出其神威兇悍的氣勢。因此千里眼、順風耳造像是在一個妖怪形像系統中實現的，而其做為媽祖的陪祀神，也融入了佛、道二教各自的傳說附會。其中佛教根據佛經「佛有六通」中的「天眼通」和「天耳通」等佛性而賦予其設想的形象所塑造出來的。⁸¹而道教則根據千里眼、順風耳為玉皇上帝訪查地界人間的兩大前哨神，所附會的形象產生，亦如四川大足石刻中所出現的造像型態。

對於千里眼、順風耳做為媽祖陣前的兩大守護神，雖然是在突顯媽祖為民除害的仁慈心胸，也在顯示媽祖的法力高超，但真正的原因正是媽祖的信仰者在擴充其信仰傳播的領域。何以言之呢？我們可在《敕封天后志》卷下記載中找到證明：

西北方有二怪，...村民苦之，求治於后，...巫覡莫能治，后曰『江河湖海，水攸得鍾，彼乘旺相之鄉，須水土方可剋之。』...，逐拜伏願皈正教，什后二十三。⁸²

其中西北方是方位領域的標示。而媽祖收服二怪，正可得到地方百姓的敬仰並加

⁸¹ 陳寵章 楊兆添著，試論媽祖信仰的宗教屬性，林文豪主編《海外學人論媽祖》，頁 183。

⁸² 李露露著，《媽祖信仰》，頁 64。

以供奉，至於《敕封天后志》也是後人加以穿鑿附會。雖然神話傳說是杜撰的，但也顯現出信仰者已經突破時空的限制，而塑造一個符合社會內在的內聚性意義所構成的系統，而這個內聚性在轉化的同時，也在不同的系統中揭露了民間社會文化的內在結構象徵。

2. 「將軍」造像的形式結構

千里眼、順風耳這一妖怪造像特徵的特殊性質，也隨著封號的改變而有所不同，即它妖怪造像形式的改變，自然也會引起其他形式的變化，而形成一個獨立的形式結構。事實上，我們看到在千里眼、順風耳這一將軍形像的特殊性質，所具有的特徵，都會受到妖怪形像的影響。對於其「將軍」造像的形式結構，所改變的不只是冠冕、龍袍、鞋履的添加，而其神威氣勢也一如官階進昇的威武，更顯現其將軍般睿智的氣度。

千里眼、順風耳是在清代被封為將軍，然和媽祖一樣都未穿戴清代禮規的服飾。其冠冕大都是硬式僕頭，其臉型五官也脫離鬼怪的形象而呈現較一般武將神威，其身穿龍袍或武胄，較為特殊的是，在其胸膛露出排排的肋骨，並手拉龍袍置於腰間下身露出甲冑、褲管而足腳穿其鞋履，呈現丁字步。對於此種形式結構的造像，一般來說，較為規律化，而沒有妖怪造型的自由想像，來的創意變化，因此此種造像也不曾在媽祖廟宇的大型神像中看到，而民間也都較能接受其妖怪造像的形式結構，正是其民間所賦予特定意義的事物世界。

二、造像之空間性的形式結構呈現

就索緒爾的「共時性」(synchronic)而言，是對於一系統在一段特定時期的結構面向，分析各種不同區域空間的靜態結構探討。為其「共時性語言學」(synchronic

Linguistics), 所研究的：

聯繫各同時存在並構成系統的要素間邏輯上的、心理上的關係，這些關係是同一集體意識所感覺到的。⁸³

因此共時規律的一般性符號元素，它會憑藉著集體習慣的約束而強加於個人的表現。對此我們觀看媽祖造像群所形成的符號，也呈現出民間社會的集體意識，而約束著匠師個人的創造行動，使他們表現出規律樣貌的形式。因此在媽祖造像的共時態研究中，是必須先找出媽祖造像的內在結構，也就是探討建構媽祖造像形態所組成的各個符號元素的關係。

一 媽祖造像的形式結構呈現

對於構成媽祖造像的組成元素，不外是形體、線條、色彩等，為民間社會集體意識中，所賦予具體實物的形式符號系統。因此對於媽祖造像的共時性靜態結構，在各個具有共同性質的單元符號裡，是人們記憶中所聯繫起來的組合物。而關於臺灣媽祖造像，除了本身是一個三度空間的造型外，同時還強調平面線條的表現，它結合了雕塑和繪畫於一體。既表現造像立體優美的凹凸面，又兼顧到線條的流暢性，使得造像的抽象之美兼具寫實的特質。至於在媽祖造像結構上的差異有「朝天持笏式」、「作供舉狀式」、「如意式」、「平放式」等各部位的形式組合，其形式又可分為廟寺主神和一般家庭等不同的奉祀對象，因此筆者主要選擇以廟宇的鎮殿主神和開基神像做為分析的對象。

如以筆者訪談神像雕刻店和媽祖廟宇的田野調查與觀察得知，就北部而言：臺灣北部在冬、春之季，歷來都有缺水的危機，於是在媽祖信仰上，大都把媽祖當做雨神的象徵，而有所謂的「雨水媽」之稱，這正表現出早期先民的共同祈求而延續至今。對於造型上的特色，其臉型較為長形，臉部顏色多為粉面，斜肩細小而端莊的坐姿，表現出溫文儒雅的審美風格。就中南部而言：在媽祖信仰的集

⁸³ Ferdinand de Saussure 著，弘文館譯，《普通語言學教程》，頁 16。

體意識上，是以早期群族之間的融合做為信仰的中心力量。在造型特色的表現上，其臉型較為飽滿，臉部顏色多為黑面，寬肩而外張的腿部坐姿，表現出威嚴肅穆的審美風格，呈現出區域族群較勁味道的威嚴架勢，以做為抗拒族群衝突的信心象徵，並表現早期地方仕紳參與所講究的細膩感覺大致也和北部相似。對於東部的造像形式而言：除了幾個較早開發的鄉鎮外，其他地方大都以較原始樸實的造像形式呈現，其媽祖臉部圓滿豐腴的樣貌，更具地方性的特色。在色彩上的表現，北部媽祖設色較為溫和，越往南部，其鮮艷亮麗的色彩就越為濃厚，而呈現南北些微的差距。以下筆者分別從媽祖造像造型和色彩的構成方法，就臺灣北、中、南、東部各個不同區域空間造像的靜態組成結構，做形式結構的探討。

1、北部造型與色彩的結構差異

1 士林慈誠宮媽祖造像：其原始建廟時間可追溯至清雍正十年，然現今廟宇規模於民國七十七年擴建完成。廟中鎮殿媽為一大型「作供舉狀式」的粉面媽祖，其形式差異為臉型圓滿較長，眼睛位置較高而張開與緊眉間緊湊，形成兇怒的表情，其高領的內襯、手勢位置較低、袍袖張開於腿部外，是與其他形制所不同的，而呈現出端莊的坐姿。其雕塑手法圓熟細緻，而色彩上以橘色為主色，搭配金箔和其他顏色，表現出華麗富貴的感覺。可說是臺灣廟中少見的大型優秀造像，並與台南大天后宮的大型黑面媽祖造像，形成內斂婉約與威嚴架勢的不同形式對照(圖 46)。

2 台北天后宮媽祖造像：其原始建廟時間，可追溯至清乾隆十一年，然現今廟宇規模於民國四十八年重建完成。廟中鎮殿媽為一軟身黑面媽祖，其形式差異在於臉型較為修長，對於面部深凹的雕法，使得眼睛凸出、嘴與臉形成溝凹，看起來老邁而有點恐怖狀，和其手持白色絲巾，則為其他造像所少見的形式(圖 47)。



(圖 46) 士林慈誠宮鎮殿媽



(圖 47) 台北天后宮鎮殿媽

3 苗栗竹南龍鳳宮媽祖造像：其原始建廟時間，可追溯至清道光十六年，然現今廟宇規模於民國七十三年擴建完成。此廟最特殊的是，廟後方有一尊巨型的粉面媽祖座像，此像臉型飽滿豐腴，再加上厚厚的耳垂，是民間心理意識，所冀求與願望的呈現。其鼻子較長、鼻頭較大，再配上小小如嬰兒般的嘴型，使得比例上不太和諧；而上身做厚厚的披肩、上衣兩條回紋如意的飾帶實為少見，其右手順放於右膝蓋上、左手持如意於腹旁，又鞋頭加上兩隻鳳頭實為奇怪，而腳下的墊巾，繪有兩隻鳳形圖案和蓮花也是少見。對於整體造型來說，雖是流暢，但無風格特色，只能說是一般規制的造像而已。在色彩上，則以民間認為代表媽祖身份的橘色來表現，色彩鮮艷明亮，傳達出民間活潑的心理意識(圖 48)。對於此像和廟中後殿，各大大小小的媽祖形式模樣一致，然後殿小尊媽祖比例和諧，臉部神情也傳達出娟秀的氣質。至於廟中前殿的軟身粉面鎮殿媽，其特色為臉型修長細膩，眼睛略為張開，表現出溫文儒雅的秀氣美感(圖 49)。



(圖 48) 苗栗竹南龍鳳宮大型媽祖



(圖 49) 苗栗竹南龍鳳宮鎮殿媽

2、中南部造型與色彩的結構差異

1 大甲鎮瀾宮媽祖造像：其原始建廟時間，可追溯至清雍正十年，然現今廟宇規模於民國七十七年擴建完成。廟中鎮殿媽的形式差異，為一粉面媽祖，其脸型較長，鼻樑直挺較長，嘴型較扁而闊嘴角上揚，表現出易於親近而慈祥的模樣。對於其外戴的冠帽也與其他形制不同，其帽身為方平而低，前端為平長方形狀，鑲嵌三朵同心圓的珠飾，兩旁飾有四隻鳳形圖騰，其垂珠雙



(圖 50) 大甲鎮瀾宮 鎮殿媽

排細小間距較大，並垂至下巴含蓋整個面部，似有垂簾聽政的意味，雙耳兩旁有

迴形飾物，冠帽兩側有兩隻較大型的鳳形圖案，而下方有二朵同心圓的珠飾，是屬於較少見的冠帽(圖 50)。

2 台中梧棲朝元宮媽祖造像：其原始建廟時間，可追溯至清咸豐八年，然現今廟宇規模於民國五十二年擴建完成。廟中鎮殿粉面媽祖，其造像特色，臉型飽滿瓜子面，眼睛微微張開像是眯著一樣，上嘴唇較薄、下嘴唇較厚嘴角上揚，表現出一副略帶微笑慈祥親切的模樣，而沒有其他媽祖造像威嚴嚴肅的神情。其雕刻手法線條簡單修飾圓潤，整體造像呈現出媽祖福態態的安祥之勢(圖 51)。而廟中供奉一尊與布袋(舊稱魁港)太聖宮明朝媽祖相似的神像，其不同之處，是冠帽的帽翅弧度較大，沒有與頭部相連接，其肩較寬而手勢為朝天持笏式，也較外張，座椅為明式龍頭椅，整體造像威嚴、比例和諧，就其雕刻手法，細緻也是難得的好作品。而其開基媽的臉部神情，表現出溫文儒雅的秀氣美感，然肩膀太高有縮頭的感覺(圖 52)。



(圖 51) 梧棲朝元宮 鎮殿媽



(圖 52) 梧棲朝元宮 湄洲媽

3 彰化鹿港天后宮媽祖造像：其原始建廟時間，可追溯至明永歷元年，然現今廟宇規模於民國六十二年擴建完成。廟中鎮殿黑面媽，其臉龐飽滿較為寬大，五官比例正確、清晰，表現出嚴肅的神情。其身上長年穿戴彩衣，而無法窺視其原貌(圖 53)。然廟中供奉一尊湄洲媽祖造像的開基媽，迄今已有三百餘年，其造像特色，臉型修長瓜子面，五官線條簡潔有力，鼻樑直挺較細，有著櫻桃小嘴，表現出沉靜的神情，其胸前的束帶較為突出，而右手做握如意狀的手勢、其左手置放於座椅的扶手上，整體造像莊嚴肅穆，透露著民間審美意識的美感(圖 54)。



(圖 53) 鹿港天后宮 鎮殿媽



(圖 54) 鹿港天后宮 開基媽

4 雲林北港朝天宮媽祖造像：其原始建廟時間，可追溯至清康熙三十三年，然現今廟宇規模於民國五十三年修繕完成。廟中鎮殿黑面媽於乾隆四十年，

請自湄洲而來，其造像特色，臉型飽滿瓜子面、五官細小，手勢為「作供舉狀式」斜肩和寬大的袍袖，表現出端莊安祥的姿態。其雕刻手法細緻、比例和諧。其最大的特色，座椅和真實的相似，為簡單的樣式(圖 55)。而廟中供奉的開基媽，是開山住持樹璧和尚，在康熙三十三年奉請來台的軟身媽祖，其臉圓形瓜子面，呈現出清秀美貌的臉蛋(圖 56)。又朝天宮景觀大樓上，建造一尊現代風格的媽祖造像，也是全台唯一的巨型立像媽祖。



(圖 55) 北港朝天宮 鎮殿媽



(圖 56) 北港朝天宮 開基媽

5 新港奉天宮媽祖造像：其原始建廟時間，可追溯至清康熙三十九年，然現今廟宇規模於民國五十一年完成。廟中鎮殿黑面媽，其造像特色，臉型飽滿瓜子面，鼻樑直挺較長，嘴唇較薄嘴角上揚而微笑，表現出一副慈祥親切的模樣，而沒有其他媽祖造像，威嚴肅穆的神情(圖 57)。然身上長年穿戴彩衣，而無法窺視其原貌。對於廟中供奉的開基媽，據其沿革記載為，明天啟二年(1622 年)船戶

劉定國至湄洲恭請來台奉祀，其造像特色，臉形瓜子面較為短些，但清秀的臉蛋表現出沉靜、安祥的樣貌，整體造形簡捷古樸(圖 58)。



(圖 57) 新港奉天宮 鎮殿媽



(圖 58) 新港奉天宮 開基媽

6 朴子配天宮媽祖造像：其原始建廟時間，可追溯至清康熙二十三年，然現今廟宇規模於民國三十六年完成。廟中鎮殿黑面媽，最為特殊是在廟址中，就地原有的一棵樸仔樹雕刻而成，其造像特色，臉型飽滿、鼻子細長、上唇較薄且上揚、下唇較厚，露出一副慈祥的面容，其雕刻手法，簡練不做細部修飾，其鞋子較為特殊，有如真實的三寸金蓮鞋，整體造像表現出端莊和藹可親的感覺 (圖 59)。



(圖 59) 朴子配天宮鎮殿媽

7 布袋好美里，俗稱虎尾寮(舊稱魁港、後稱蚊港)太聖宮媽祖神像：其原始建廟時間，可追溯至明朝末年，然現今廟宇於民國六十五年完成。廟中鎮殿媽，而雕塑手法較為簡練不做精細修飾，展現出民間藝術的樸拙。就形式差異，為臉龐圓滿五官清秀，大致表現著民間意識共同象徵性的手法，唯眼睛略張直視前方，其中最特殊的是，雙腳前方，有著兩隻樸拙的獅子，給予了媽祖權貴的象徵(圖 60)。至於廟中最珍貴的是，一尊明朝年代的媽祖神像⁸⁴，其形制也是臺灣少見的樣

⁸⁴ 學者石萬壽的考證下，其造像特徵「表情威嚴，臉型較長瓜子面，身體較長，且座椅較小，冕旒珠簾九條為妃，十二條為后。」在雕法上，認為「清初媽祖表情慈祥，頭大身小，臉型較圓而豐腴，且座椅較大。」黃永川認為：「『魁港媽祖像』，即係紅豆杉雕成，鼻圓潤且長，屬懸膽鼻，天庭高而飽滿，臉型長而豐腴，然眼神朝下觀視，蔽衣穿著於內，外型樸素，朱漆、色純紅而豐滿。」，因此「魁港媽祖天妃長度與天庭齊高，與廣東雕刻神韻截然不同，應是福建風格所雕。」阮昌銳、莊伯和指出：「魁港媽祖像，雕法纖細，曲線單純大方，俱有明末特色，與觀世音像相似，髮型保留湄洲傳統式樣，又有明朝景泰藍彩繪之風格。」因此符合明代典型媽祖像。引自蔡隆德著 發現臺灣：魁港媽祖神像評鑑，《兩岸學者論媽祖國寶級千年媽祖 烏石天后宮的烏面媽祖》，頁 297-299。

貌，而此造像特色，含蓄又端莊的造形，沒有其他媽祖造像的威嚴架勢，是具有儒家傳統婦女形象的娟娟秀氣。就雕刻手法而言，其圓潤細膩的刀工，表達著媽祖靜逸的美感(圖 61)。



(圖 60) 布袋魷港太聖宮 鎮殿媽



(圖 61) 布袋魷港太聖宮 開基媽

3、南部造型與色彩的結構差異

1 台南正統鹿耳門聖母廟媽祖神像：其原始建廟時間，可追溯至明朝中葉，然現今廟宇於民國七十年完成，其規模號稱「遠東第一」。廟中鎮殿媽，位於中殿下層，為粉面媽祖，臉型渾圓寶滿、上唇較薄下唇較厚，有一股兒童的稚真微笑，其造型為朝天持笏式，表達出親切可愛的模樣(圖 62)。至於廟中珍貴的文、武館三媽，號稱是鄭成功於明永曆十五年興建



(圖 62) 台南正統鹿耳門 鎮殿媽

文、武二館時所留下，其中文館三媽的造像形式和上述布袋明朝媽祖也有相似之處，然不同的是「作供舉狀式」手勢較為外張，顯得較有威嚴感，而最大的差別，在於此像座椅的形制為明式圈足椅，與布袋明朝媽祖神像的塊狀式座墊，實有明顯的不同，但觀看兩尊造像的雕刻手法大致相同(圖 63)；另外武館三媽的造像形式，則有一股威嚴的架勢，其五官明晰線條直挺，有肅穆的表情，而右手做握如意狀的手勢、左手握腰帶於左腹旁，並外張其雙腿，使其展現有如帝王般的雄姿，實已跳脫人間世俗化媽祖慈善的形象，而賦予其高過人間帝王的天妃和天后的神界形象(圖 64)。



(圖 63) 台南正統鹿耳門 文館三媽



(圖 64) 台南正統鹿耳門 武館三媽

2 台南鹿耳門天后宮媽祖神像：其原始建廟時間，大致與台南正統鹿耳門聖母廟描述的一致，而現今廟宇規模於民國六十五年擴建完成。對於兩廟爭論誰為開基的原始廟宇，也都各持一詞而廟中也各有開基媽，但此爭論因不在本文探討的範圍內，故不加描述。關於廟中鎮殿黑面媽，形式差異為臉部飽滿圓形狀，眼睛微開較其他媽祖的眼睛略上，鼻頭稍大、嘴型較小，有如嬰兒般的小嘴，並塗抹紅漆，顯得較為突兀。而整體頭部面貌，表現出嬰兒般的童稚實為可愛，其身上所添加的披肩彩衣，以至於無法看見完整的雕塑手法(圖 65)。廟中開基媽，

則有著一股娟秀細緻的氣質，使得整體造像，表現出端莊沉靜的感覺，其造像冠帽兩旁的帽翅為可移動式，頭部較大與坐身比例成一比三，但不覺得突兀，臉型飽滿瓜子面、五官清秀鼻子直挺，表現出靜逸慈祥的面容；身軀做斜肩狀右手持如意、左手略微彎曲平放於左大腿上，雙腿外張使得腹部和雙腿間的空間更為開闊；座椅為明式龍頭椅，表現出媽祖的尊貴。其雕刻手法細緻，線條圓潤，色彩上，由於造像久遠，已都消失或燻黑，唯有座椅上，朱紅的顏色，還保持相當鮮艷(圖 66)。



(圖 65) 台南鹿耳門 鎮殿媽



(圖 66) 台南鹿耳門 開基媽

3 台南大天后宮媽祖神像：其廟於清康熙二十三年，改明寧靖王府邸，為大天后宮，其造像也在康熙二十三年雕塑完成，可說是臺灣典型的鎮殿黑面大媽，並把媽祖造像藝術，發揮到最具獨特風格的代表作品。對於造像形式而言：冠帽為「九旒冠冕」正前方飾有九條金龍，後方飾有鳳形雕飾，垂至耳際鬢邊，極盡巧雕的完美，使其賦予了媽祖最高權貴的象徵；臉型飽滿福態瓜子面，五官線條簡潔有力、眼睛為單鳳眼，其中最特殊的為鑲嵌的眼珠子，其鼻樑較短、嘴

唇豐厚、下巴較大，一副肅穆的表情，表現出天后的威嚴感，但看似有男性化的傾向；其手勢為「朝天持笏式」，手中圭笏巧雕龍形圖案，手指清晰圓潤，其肩寬雄厚與其他媽祖的秀氣、斜肩完全不同，而表現的更為莊嚴；其座椅也有本身的特色，椅身線條簡潔、弧形優美，巧雕的龍頭張嘴含珠，一副可愛的模樣。至於雕塑的手法，細緻優美的線條，表現的真實而又精煉。色彩上，其冠帽和服飾都貼以金箔，呈現出金碧輝煌的尊貴，並與黑色的手部、臉面及朱紅色的座椅，形成鮮明的對照(圖 67)。



(圖 67) 台南大天后宮鎮殿媽



(圖 68) 高雄朝雲宮鎮殿媽

4 高雄杉林朝雲宮媽祖神像：其原始建廟時間，可追溯到民國三十六年，然現今廟宇規模於民國六十九年完成。廟中鎮殿粉面媽，其造像形式特色，臉型飽滿福態，手勢、肩膀較為拘謹，而服飾的衣袖厚度顯得有些笨重，上半身較長而下半身則較短。整體而言，太過於拘謹而不協調(圖 68)。

4、東部造型與色彩的結構差異

1 屏東東港朝隆宮媽祖神像：其原始建廟時間，可追溯到清乾隆初年，然現今廟宇規模於民國六十三年完成。廟中鎮殿粉面媽祖，其特色差異，在於臉龐飽滿較為寬大，兩眼比其他媽祖像較為張大，上唇較薄、下唇較寬、嘴巴略張，表現出較為憨厚的表情，其身上長年穿戴彩衣，而無法窺視其原貌(圖 69)。



(圖 69) 屏東東港朝隆宮 鎮殿媽

2 台東天后宮媽祖神像：其原始建廟時間，可追溯到清光緒十四年，然現今廟宇規模於民國六十八年完成。廟中鎮殿粉面媽，其特色差異，在於臉型為圓形、臉龐飽滿寬大，表現出福福態態的模樣，而兩眼比其他媽祖像較為張大，由於小小的眼縫中，畫出圓圓的眼珠子，使得眼神呆滯，而無法表現出威嚴的神情(圖 70)。然廟中開基媽，臉型飽滿瓜子面、鼻子較長、嘴型細小，表現出溫和優美的神情，但其雕刻手法，較為簡單而不做細緻刻劃較為可惜(圖 71)。



(圖 70) 台東天后宮 鎮殿媽

(圖 71) 台東天后宮 開基媽

3 宜蘭蘇澳南天宮媽祖神像：其原始建廟時間，可追溯到民國三十九年，然現今廟宇規模於民國六十年完成。廟中鎮殿媽，為一軟身粉面媽，其特色差異，在於臉型臉龐飽滿、鼻子直挺、嘴角上揚、凸起的下巴，表現出溫和慈祥的中年模樣(圖 72)。然廟中供奉全台唯一全身，用金子打造的金媽祖和用玉打造的玉媽祖，反映出臺灣民間富庶生活的寫照，但其雕造的形式、模樣粗糙而樣式化，很難反映出富庶生活優質的審美觀，實為現今社會值得深思的問題(圖 73-74)。



(圖 72) 宜蘭蘇澳南天宮鎮殿媽



(圖 73) 宜蘭蘇澳南天宮金媽祖



(圖 74) 宜蘭蘇澳南天宮玉媽祖

二 千里眼、順風耳造像的形式結構呈現

對於千里眼、順風耳造像形式的表現，由於沒有一定的形制規範而給予了各地匠師充分發揮想像的空間，其中不乏有優秀的典型作品，但也有粗製濫造的，而這約略可以看出地方對於造像是否重視的人文素養。據筆者實地的觀察其優秀的典型作品，大都產生於早期時代而成為爭相仿照的對象，以下選擇較具特色的各地造像做形式差異的描述。

1、北部造型與色彩的結構差異

1 士林慈誠宮千里眼、順風耳造像：為中型鎮殿造像，其形式差異在於臉部傳神的表情和手勢造形的動態變化，且身軀較為消瘦而顯得高挑。就千里眼而言其頭部上揚看向上方並大張其口，表現出兇猛專注的神情，其右手高舉成，使得動態張力更為加強，而左邊則以雲帶來做為整體造像的平衡，可說是極盡巧思。又順風耳其頭往右邊上揚，左手彎曲於耳旁似在仔細聆聽什麼動靜，表現的極為專注。對於兩者的雕刻手法簡捷有力、線條流暢和寫實性強的簡練表現，可說是臺灣優美的典型造像作品。另外廟中有一對後期雕造的中型造像，其身軀比例短小頭部較大顯得有些笨拙可愛，然威嚇的神情和強壯有力的身軀表現，也是不同的形式特色，但其雕刻手法卻較呆板而無法與前述的造像相比擬(圖 75-76)。

2 台北天后宮千里眼、順風耳造像：為一小型鎮殿造像，其形式差異在於腳部動勢的變化。以千里眼的身體正向而左腳橫向右方、右腳在後成對角丁字步伐，而右手高舉於頭頂之上做遠眺狀，左手致於後方持斧頭；又順風耳腳的方向則與之相對，其右手致於後方，左手彎曲食指向耳朵的動勢變化，為其兩尊造型的特色差異。對於雲帶雖彎曲變化很大，但扭捏造作缺乏自然。因此整體造型雖有變化，但在自然和諧上則較為缺乏且無法表現出造像的神韻。至於色彩上千里眼以藍色、順風耳以暗橘紅色的表現，使得造像呈現出幽暗的感覺也是臺灣少見的。另外廟中兩尊大型木偶式的造像，其特徵在於怒目的眼睛和下嘴唇至下巴為活動式的裝置，使其在表演時更顯得威嚇，也是少有的造像形式(圖 77-78)。



(圖 75) 士林慈誠宮 順風耳



(圖 76) 士林慈誠宮 千里眼



(圖 77) 台北天后宮 順風耳



(圖 78) 台北天后宮 千里眼

3 苗栗龍鳳宮千里眼、順風耳造像：在巨型媽祖造像旁的兩尊造型，其動態突兀僵化、表情呆滯，可說是粗糙無比一點美感都沒有實為可惜(圖 79-80)。



(圖 79) 苗栗龍鳳宮順風耳



(圖 80) 苗栗龍鳳宮千里眼

2、中南部造型與色彩的結構差異

1 大甲鎮瀾宮千里眼、順風耳造像：為中型鎮殿造像，其特色差異在於頭頂光圓無金箍圈，其眼窩深入無威嚇感，表現出一副逗趣可愛的模樣。對於其雲帶的彎曲度也比較大，其上身著短衫為其不同之處，而千里眼的右手食指，指向右耳也是和其他造像差異的地方(圖 81-82)。

2 梧棲朝元宮千里眼、順風耳造像：為中型鎮殿造像，其特色差異在於頭部較大，而千里眼左手的手勢高過頭頂，其最特殊的是下身穿戴有象鼻造型的護甲和長統護膝也與其他的不同；順風耳頭部更大，身軀向前傾左手直伸斜向右前手指彎曲唯食指、中指伸直做劍指的手勢，下身穿戴有虎頭造型的護甲和長統護膝也是最大的特色，其整體雕塑手法細膩、寫實、精煉也是臺灣難得的造像藝術作品(圖 83-84)。



(圖 81) 大甲鎮瀾宮 順風耳



(圖 82) 大甲鎮瀾宮 千里眼



(圖 83) 梧棲朝元宮 順風耳



(圖 84) 梧棲朝元宮 千里眼

3 鹿港天后宮千里眼、順風耳造像：其廟中有兩對造型，一對為中小型鎮殿造像，分別立於靠近神殿左右兩旁。其特色差異在於頭頂兩綽捲曲的毛髮，

怒目微揚，一為張口尖牙一為閉口露出兩顆門牙，下巴有三顆圓突，表現出嚴厲的表情(圖 85-86)。另一對為中型的鎮殿造像，分別立於神殿外側左右兩旁，其特色可與台南大天后宮的造像分別做為臺灣典型的鬼怪造像形式。其特色差異千里眼五官凹凸明顯和誇張圓三角形往上翹的下巴，其身軀向右側斜，左手做出似有觀看千里之遠的態勢、右手握拳往後伸，其左腳向前置於正中間、右腳置於後面，兩腳呈現丁字形的步形。又順風耳與千里眼造像差異，在於身軀正面向前傾，頭部上揚、緊縮著脖子，其左手指頭彎曲與手臂成九十度直伸至於身體的正中間，右手彎曲約六十度置於右腰旁，手握似斧頭頭部狀的物品，表現出獨特的造像風格，可說是臺灣難得的造像藝術(圖 87-88)。



(圖 85) 鹿港天后宮 順風耳



(圖 86) 鹿港天后宮 千里眼



(圖 87) 鹿港天后宮 順風耳



(圖 88) 鹿港天后宮 千里眼

4 北港朝天宮千里眼、順風耳造像：為中型鎮殿造像，分別立於神殿左右兩旁，由於年代與鎮殿媽一樣久遠，為另一典型的鬼怪造像形。其最大特色在於頭部的表現，可說是把千里眼、順風耳描繪成更具有鬼怪的想像力(圖 89-90)。

5 新港奉天宮千里眼、順風耳造像：為中型鎮殿造像，其形式差異在於挺直的胸膛，使其更具有雄健的風格，而臉部的表現已較為擬人化的形式，其目光炯炯有神使人望而生畏，為一獨特風格的造像(圖 91-92)。



(圖 89) 北港朝天宮 順風耳



(圖 90) 北港朝天宮 千里眼



(圖 91) 新港奉天宮 順風耳



(圖 92) 新港奉天宮 千里眼

7 布袋好美里俗稱虎尾寮(舊稱魷港後稱蚊港)太聖宮千里眼、順風耳神像：為中型鎮殿造像，分別立於神殿左右兩旁，有如隨身護衛著媽祖。其形式與台南大天后宮的造像大致相同，其差異在於臉部表情的逗趣，表現出另一形式的造像(圖 93-94)。



(圖 93) 布袋太聖宮 順風耳



(圖 94) 布袋太聖宮 千里眼

3.南部造型與色彩的結構差異

1 台南正統鹿耳門聖母廟千里眼、順風耳神像：其廟中無大型鎮殿造像，然兩旁卻有著另一形式的大型木偶，其形式差異為目大而眼神呆滯，臉部面凜獠牙使人望而生畏。但對於廟中供奉的兩尊雕像，其最大的特色在於頭部的殊異，其高突的額頭、尖削的下巴儘把鬼怪形象表現的淋漓盡致，是其他造像所沒有的特色(圖 95-96)。



(圖 95) 台南正統鹿耳門 順風耳



(圖 96) 台南正統鹿耳門 千里眼

2 台南鹿耳門天后宮千里眼、順風耳神像：為中型鎮殿造像，其形式與布袋太聖宮相似，但是造像本身穿戴刺繡護甲，而不能完整看清其全貌。對於造像的特色在於臉部較長方形，雕塑手法細緻不失為良好的造像形制(圖 97-98)。



(圖 97) 台南鹿耳門 順風耳



(圖 98) 台南鹿耳門 千里眼

3 台南大天后宮千里眼、順風耳神像：為大型鎮殿造像，由於年代與鎮殿大媽一樣久遠，是典型的鬼怪造像形式，而成為臺灣各廟宇爭相倣效的對象。其千里眼的造像特色，頭帶金箍圈、張牙裂嘴，右手置放腰間持斧、左手上舉擺於眼前，做出觀看千里之遠的態勢，上身披巾帶，露出胸腔排骨和肚臍、下身穿著護甲和長統護套，身後披有彩帶，表現出威嚇的雄姿。又順風耳的造像形式與千里眼相似，其不同之處，為右手持刀戣，左手握拳、右斜直伸展現威嚇的氣勢。對於兩者威武的神姿，表現著護衛鎮宮和盡忠的職責。對於色彩上，紅、綠的臉孔和身軀，是最吸引人們注視的目標，表現出民間意識，所賦予強烈對比的鬼怪形象。其表情傳神和細緻的雕塑手法精煉，對於身披的雲帶線條流利、層次分明，是其他造像所沒有的，以至整體動態鮮活明朗沒有匠氣(圖 99-100)。



(圖 99) 台南大天后宮 順風耳



(圖 100) 台南大天后宮 千里眼

4 台南鹽水月港護庇宮千里眼、順風耳神像：為中型鎮殿造像，其形式差異，在整體表現上已為擬人化的形式。其臉部嚴肅、嘴角獠牙，使人望而肅靜，儼然像是兩位威嚴的武士，可說是已經脫離鬼怪的形象，是其他造像所沒有的特色(圖 101-102)。



(圖 101) 鹽水月港護庇宮 順風耳



(圖 102) 鹽水月港護庇宮 千里眼

4、東部造型與色彩的結構差異

1 屏東東港朝隆宮千里眼、順風耳神像：為小型鎮殿造像，其形式差異在於服飾上褲子的寫實，像是一般貧窮百姓或流浪漢所穿的一樣。整體造像呈現呆滯樣板且像是古代繪畫中的鬼魅形象，其雕塑手法拖泥帶水不夠簡捷很難稱為

好的造像(圖 103-104)。



(圖 103) 屏東東港朝隆宮 順風耳



(圖 104) 屏東東港朝隆宮 千里眼

2 花蓮港天宮千里眼、順風耳神像：為廟中型鎮殿造像，其形式差異，為目大而眼神兇猛，使人望而生畏。其最大的特色，整體動勢活潑，儘把鬼怪形象表現的淋漓盡致(圖 105-106)。



(圖 105) 花蓮港天宮 順風耳



(圖 106) 花蓮港天宮 千里眼

第二節 造像的能指

索緒爾指出：形象與概念之間的一關聯項，分別有著能指(significant)與所指(signified)的作用。以表明它們彼此間的對立，又能表明它們和它們所從屬的整體間的對立。因此索緒爾認為：能指與所指的聯繫是任意的，為其相聯結所產生的整體。但是受到集體習慣或約定俗成所規範，個人是不能任意改變的。而「能指」是用來表示具體事物或抽象概念的系統語音或文字符號，也純粹是一個物質化的媒介物。因而能指屬聽覺性質，只在時間上展開，而且具有借自時間的特徵來體現一個長度，且只能在一個向度上測定，它是一條線。相反的視覺的能指，則可

以在幾個向度上同時並發。⁸⁵就此筆者藉由索緒爾的觀念，將針對臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像中的「能指」，所表現在造型、線條、色彩的造像形式上，即造像所組成的單元符號做分析。

一、媽祖造像的形式表現

我們可以肯定的說，臺灣媽祖造像已是一種程式化的表現，是人們生活概念的表象形式。而程式化是以生活為材料，以表象和概念相結合加以誇張、鮮明和規範，所形成的造像。其表達的是，一種實際生活人物形象概念的模式結構，所象徵的符號概念屬性，也是前人通過自己的體驗和觀察，所創造出來的一種再創造的人物形象的程式化，也就是一種「模式」、「類型」。但對於此種模式、類型，所存在的結構、線條和色彩等功能，不只限於形式的界定，它還表現出一種人們所賦予的生命存在意義。以此我們來檢驗一下，造像的形式表現為何？

一、造型的形式表現

臺灣媽祖整體造像，是經過長期的演化而達到民間審美意識的美，對於造像表現是否生動逼真刻劃入微，皆在面部表情之刻劃，尤其以眼神為最重要。對此我們細察媽祖造像的塑造，便可以發現，雖然造像重視其外在形式、顏色等，裝飾效果的追求，但主要的還是在於象徵性的內在精神氣質的捕捉，以做為傳達媽祖神韻為主。而其表現在媽祖造像形式上的，一般可分為：平面造像和立體造像兩種。對於平面造像的形式，除了觀音媽聯較多之外，其餘則較少見。而其他的形式，大都也和立體造像有相似的形式特徵，故筆者選擇較具代表性、全面性的硬身木雕造像，做為描述的對象。

⁸⁵ 參考 Ferdinand de Saussure 著，弘文館譯，《普通語言學教程》，頁 91-96。

1. 頭部的形式特徵

臺灣神明造像，其整尊造像的神姿精神，都由臉部刻劃的象徵符號，傳達給信眾一種冀求的希望。然對於民間供奉的大多數神明造像，一般我們所能看見的，也都只有面部神情，而其他部位，則覆蓋著神帽、彩衣，以至無法端視，其整體造像的美感。因此臉部神情的表達，成為一尊神像的靈魂之窗。

1 冠帽的單元符號

現今臺灣媽祖造像，在於頭部上通常都會再加戴，另一金屬製的冠帽，因此在雕刻的時候，便把冠帽雕成圓筒狀，以方便再戴上金屬製的冠帽。而其雕刻的形式特徵，大致都有象徵性的表現手法，如只在帽頂上淺雕一帽巾，前端圓筒式的冕板(有的為直角)，雕以簡單的龍形頭部圖騰，後面則為圓形弧面，不再雕飾其他飾物，而帽筒中段為類似凸鼓狀之形，前緣以一平面狀細條版呈現，其上方雕以三角形的如意或雲形狀，並再裝飾如寶玉或珍珠狀的飾物，使得整體造型為一簡單的帝冠混合物。因此它混合帝王冕旒冠帽及后妃龍鳳冠的符號形式和意義，來呈現一種模式、結構，所象徵的符號概念屬性。然現今造像本身的冠帽，多再覆蓋另一形式冠帽所取代，使得匠師對於造像本身的雕造，就變得有粗製爛糙的心態。並對早期造像所雕製的冠帽，在整修之時，也會將其原有的冠帽剷除，以方便加戴金屬製的冠帽，因而破壞了造像的原帽，這也就是臺灣大多數神像，所呈現的方式。然也有少數的造像未遭到改造，因此我們用圖表來做解說，就以下造像的冠帽做分析：

圖片	宮、廟名稱或蒐藏者	形式特徵
 <p style="text-align: right;">1</p>	<p style="text-align: center;">蒲田文峰宮 宋代媽祖</p>	<p>冠帽：應為「夫人」冠冕，其特徵中間為一圓凸形、兩旁各有捲曲狀形體，為現今媽祖所沒有的冠帽。</p>
 <p style="text-align: right;">2</p>	<p style="text-align: center;">高雄民宅供奉</p>	<p>冠帽：九旒冠冕，其特徵，在於配合戴冠而雕成圓筒狀前端冕板。</p>
 <p style="text-align: right;">3</p>	<p style="text-align: center;">王本源蒐藏</p>	<p>冠帽：九旒冠冕，其特徵，為前方帽形較短，後方較為寬大，也是為配合戴冠而雕成圓筒狀。</p>
 <p style="text-align: right;">4</p>	<p style="text-align: center;">陳炎松蒐藏</p>	<p>冠帽：九旒冠冕，其特徵，為圓筒式的帽卷上面，覆蓋一塊弧形冕板，冕板微微向前傾斜，為帝王冕旒冠帽的特徵。</p>
 <p style="text-align: right;">5</p>	<p style="text-align: center;">台南開基天后宮 鎮殿媽</p>	<p>冠帽：其特徵，在於冠帽上沒有冕板。</p>
 <p style="text-align: right;">6</p>	<p style="text-align: center;">苗栗輔天宮 鎮殿媽</p>	<p>冠帽：九旒冠冕，其特徵，在於兩邊大型鳳翅緊貼冠帽。</p>

 <p style="text-align: right;">7</p>	<p style="text-align: center;">台南大天后宮 鎮殿媽</p>	<p>冠帽：為九旒冠冕，其特徵，在於兩邊細小鳳翅，延伸至肩膀上，表現出帝王般的尊貴。</p>
 <p style="text-align: right;">8</p>	<p style="text-align: center;">大甲鎮瀾宮 鎮殿媽</p>	<p>冠帽：為外戴的冠冕，其特徵，在於大型冠帽前方的長方形冕板和雙層垂珠最為特殊，而兩邊大型鳳翅，也延伸至肩膀上，表現出尊貴的氣派，有如垂簾聽政的帝后。</p>
 <p style="text-align: right;">9</p>	<p style="text-align: center;">北港朝天宮 開基媽</p>	<p>冠帽：為外戴的冠冕，其特徵，在於細緻的雕飾，為帝王冕旒冠帽的特徵。</p>
 <p style="text-align: right;">10</p>	<p style="text-align: center;">台南鹿耳門</p>	<p>冠帽：為外戴的冠冕，其特徵，在於繁複的配飾，表現出民間信眾，所給予媽祖尊貴的富麗。</p>

圖表一 媽祖冠帽形式

2 臉形五官的單元符號

媽祖造像臉部表情符號的刻劃，不論早期或現代的造像，除加工、敷粉、開臉、典唇外，由其注重神情的氣韻，使得呈現出栩栩如生的樣貌。臺灣媽祖臉部

的雕刻，大都強調其飽滿、福態，以示權威和福相的象徵之意。但對於年齡的詮釋，大都偏向於年長的樣貌，(今大陸所雕成的媽祖，有年輕化的趨向)以顯現長者應有的仁慈或尊貴。對於其頭部髮式於冠帽下方，留有倆小撮弧形髮式，髮式後方，呈尖三角形狀，並有一微向上，凸出的三角形髮形。其中眼神，最能代表媽祖的慈悲內心，大都強調鳳眼，也就是眼睛細長微微向上，而眼神大多內斂藏神，略向下而視，眉毛多做柳葉眉，鼻子纖細直挺，嘴角微揚，面部細膩流暢，表現其優雅氣質，且流露出沉穩與慈悲的思想特徵。對於媽祖臉部理想美的審美單元符號，因受到各時代、各區域的集體習性或約定俗成，而展現了多樣貌的形式發展，使得呈現出各地域不同的審美經驗及其對於媽祖冀望的盼求。

圖片	宮、廟名稱或蒐藏者	形式特徵
 <p>1</p>	<p>蒲田文峰宮 宋代媽祖</p>	<p>臉型五官：寶滿的瓜子臉、額頭凸出、眼睛細小，表現慈祥親切的笑容。</p>
 <p>2</p>	<p>高雄民宅供奉</p>	<p>臉型五官：寶滿的瓜子臉、鳳眼、鼻子直挺，整體面部刻劃細膩流暢，表現專注沉靜。</p>
 <p>3</p>	<p>陳明周蒐藏</p>	<p>臉型五官：瓜子臉、額頭寶滿凸出、鼻樑直挺肥厚、櫻桃小口嘴角上揚，表現優雅沉穩的氣質。</p>

 <p>4</p>	<p>王本源蒐藏</p>	<p>臉型五官：臉型較短且寬滿，表現出年輕的氣息。</p>
 <p>5</p>	<p>陳炎松蒐藏</p>	<p>臉型五官：明顯凸出，表現出中年慈善的面容。</p>
 <p>6</p>	<p>劉文三著 臺灣神像藝術</p>	<p>臉型五官：圓滿福態，表現威嚴肅穆的神情。</p>
 <p>7</p>	<p>中央圖書館蒐藏</p>	<p>臉型五官：下巴尖瘦的瓜子臉、眼睛張開向上斜、鼻頭較粗、嘴唇細薄，表現較為年輕，為一般少見的臉型。</p>
 <p>8</p>	<p>湄洲天后宮 軟身媽祖</p>	<p>臉型五官：消瘦的瓜子臉、鼻樑直挺而長、櫻桃小嘴、下巴較大，表現出年輕的氣息。</p>

 <p>9</p>	<p>台北慈誠宮 鎮殿媽</p>	<p>臉型五官：較為消瘦，寫實性強，已脫離傳統象徵性的雕造手法，然深凹的眉間，使得面帶愁容。但整體而言，表現出專注、肅穆的神情。</p>
 <p>10</p>	<p>苗栗龍鳳宮</p>	<p>臉型五官：下巴肥碩，眼睛、嘴巴細小、人中太短，寫實性強，表現樸實憨厚的純真。</p>
 <p>11</p>	<p>苗栗輔天宮 鎮殿媽</p>	<p>臉型五官：圓滿福態，表現出中年成熟的面容和專注的神情。</p>
 <p>12</p>	<p>大甲鎮瀾宮 鎮殿媽</p>	<p>臉型五官：長形寶滿的臉孔、雙唇較薄，表現專注、精幹的神態。</p>
 <p>13</p>	<p>梧棲朝元宮 鎮殿媽</p>	<p>臉型五官：圓滿福態，為一般表現的形式，可說是傳統典型的形態。</p>

 <p>14</p>	<p>北港朝天宮 鎮殿媽</p>	<p>臉型五官：較長的瓜子臉，面部刻劃流暢，表現慈善的面容。</p>
 <p>15</p>	<p>台南開基天后宮 鎮殿媽</p>	<p>臉型五官：寶滿的瓜子臉，線條清晰明確，表現專注沉靜的神情。</p>
 <p>16</p>	<p>台南海安宮 鎮殿媽</p>	<p>臉型五官：寶滿的瓜子臉、眼角上揚、鼻子細小直挺，表現莊嚴肅穆的神情。</p>
 <p>17</p>	<p>台南大天后宮 鎮殿媽</p>	<p>臉型五官：線條清晰明確，神情專注，表現出堅韌執著的性格。</p>


圖表二 媽祖臉型五官形式

2. 身體姿態的形式特徵



媽祖造像身體的形式單元符號，大多以匠師口耳相傳，所謂「行七、坐五、盤三半」。即以頭部(不含冠帽)為一等份，其站立時以頭部算起，至腳分七等份；坐姿分為五等份；盤腿分為三等份又一半的傳統造像規範做為標準。

1 身體的形式單元符號

媽祖造像以中國女性的審美觀而言，大都斜肩細膀做為表現纖細、柔美的象徵，其身軀坐姿，也以端莊、平順為美。然其中以圓圓大大的腹部形狀，最是奇異的特徵，以中國對於女性美的規範或審美角度，民間所表現的此一造像特徵，是為了整體視覺的平順呢！還是要表現豐衣足食的富貴之氣呢！實是令筆者匪夷所思！但觀看臺灣所有神像，大都以此形式呈現，因此我們可以得到證明媽祖造像，確是民間一種程式化的表現。如去除其頭部不論，我們很難知道，那個神像是媽祖的造像。而對於媽祖的坐姿方面，筆者發現越是現代的造像，其雙腿部份，越是向外張開，如與早期明、清時代的媽祖造像相比，則多了一份男性帝王的威嚴架勢。然其所穿的三寸金蓮鞋，則又是宋代以後，中國標準的典型婦女形象，可見造像為民間意識，所拼湊起來的象徵符號，內又隱藏著對於女性身體觀的意識，就是避免其視覺，停留或集中在女性特徵的交點上，而以圓圓大大的腹部形狀，來轉移目光的交點。

圖片	宮、廟名稱或蒐藏者	形式特徵
 <p style="text-align: center;">1</p>	<p>劉文三著 臺灣神像藝術</p>	<p>身體姿態：手持「如意式」，其特徵，為圓圓大大的腹部形狀，雙腿向外張開，表現男性帝王的威嚴架勢，為現今程式化的表現形式。</p>

 <p>2</p>	<p>鹿港天后宮 開基媽</p>	<p>身體姿態：與上述形式風格一樣，其特別的是雙腿更為外張。</p>
 <p>3</p>	<p>私人蒐藏</p>	<p>身體姿態：手持「如意式」，表現出端莊、平順的美感。</p>

 <p style="text-align: center;">4</p>	<p style="text-align: center;">北港朝天宮 鎮殿媽</p>	<p>身體姿態：為「作供舉狀式」之勢的作品，其特徵斜肩細膀表現纖細、柔美的象徵，其身軀坐姿，表現端莊、平順之美。</p>
 <p style="text-align: center;">5</p>	<p style="text-align: center;">台南海安宮 鎮殿媽</p>	<p>身體姿態：為「朝天持笏式」表現出威嚴、端莊、平順的架勢。</p>

圖表三 媽祖身體形式


2 手勢的形式單元符號

媽祖造像手勢的形態，一般較常見者有：「朝天持笏式」其雕刻形式為雙手相握，左手在外、右手在內上舉作拱狀，手中持圭笏版於正中(有的圭笏版則外加)，纖纖玉指，裸露於外(但與西方女性雕刻相比，只能說中國民間比較注重形式的象徵)。並有「作供舉狀式」、「如意式」、「平放式」等雕刻形式。

3.配件的形式特徵

媽祖造像上的配件，有身上披掛的彩帶，其多半是以淺雕的方式，雕在肩膀或手臂上，除了象徵媽祖成仙的身份外，則給了平順的肩膀添加變化。另有手持物的佩件，其所雕成的圭笏上方呈三角形或平行，下方為平底，長度則依神像的大小而定，其形似劍的條版，也有裝置上去的。另有「如意」、「扇子」、「手絹」都是再添加之物，並有吉祥、納福的象徵意味。

圖片	宮、廟名稱或蒐藏者	形式特徵
 <p style="text-align: center;">1</p>	<p style="text-align: center;">台南大天后宮 鎮殿媽</p>	<p>手勢、配件：「朝天持笏式」為雙手相握，手中持圭笏版於正中，露出纖纖玉指，並呈現帝王的威嚴架，為鎮殿媽的表現形式之一。</p>
 <p style="text-align: center;">2</p>	<p style="text-align: center;">苗栗輔天宮 鎮殿媽</p>	<p>手勢、配件：「作供舉狀式」其特徵，為雙手包覆錦絹，持圭笏版做上舉拱狀，應是，較為秀氣的表現，也是鎮殿媽的另一形式表現。</p>
 <p style="text-align: center;">3</p>	<p style="text-align: center;">鹿港天后宮 開基媽</p>	<p>手勢、配件：手持「如意式」，此種形式較具有親和力，為一民間廳堂所供奉的形式，並賦有吉祥如意的象徵寓意。</p>

 <p style="text-align: center;">4</p>	<p style="text-align: center;">台南正統鹿耳門 軟身開基媽</p>	<p>手勢、配件：為「平放式」軟身媽祖，手持「折扇」、「手絹」表現女性的娟娟秀氣，並取書香門第的寓意。</p>
--	--	---

圖表四 媽祖手勢、配件形式

4. 座椅的形式特徵

媽祖座椅形式的不同，依筆訪談雕刻藝師所得知的，主要是就其買主的價格而定。一般較常見者，有所謂的「明式圈足椅」，為造型簡潔的樣式，而其他有「雙龍椅」又稱「蛟椅」⁸⁶，其形式樣貌變化豐富，有精雕細琢極盡繁複的形式，有粗糙雕刻的象徵性形式，但都是為了表示媽祖高貴的身份或與其買主身份相當的比擬(圖 135-139)。由以上對於媽祖雕刻手法的描述，可以看出臺灣民間藝師，對於媽祖造像程式化的表現，是人們生活意義概念的形式符號轉變，並也隱含著民間百姓，害怕自身受到饑餓、貧窮和低微身份，所被壓迫的一種心理投射。

二、線條的形式表現

線條，是指引眼睛的重要因素，它從開始到停止或逐漸式微，都導引著視覺在物體上流動。線條也是面的活動領域，它在一個面上延伸成最清楚的形式，而連結成物象。因此造像的形式，無不在一特定的線條圖式內，表現自己形式風格。傳統中國一直以線條做為繪畫、雕塑和其他器物等的主要表現形式，而線條在造像上又成了視覺主要流動的導引，並與塊面連成一體。而臺灣媽祖造像形式的線條表現，運用了淺雕、深雕的線條，加以雕鑿而成。而表現在造像上的有，簡捷

⁸⁶ 見第二章，頁 35。

的象徵性線條和富有動感的渾圓線條。前者以象徵性的線條雕刻手法，來表現形體、衣紋的脈絡，使整體造型呈現簡捷而有厚實感，也加強了造像的穩定感與氣魄。後者把線條修飾成渾圓柔順的面塊，增加了造像的寫實精緻手法，並使得整體造型潤飾的非常圓整又有立體感。再加上雕像完成後，所賦予的粉線裝飾，使整體造像呈現出佈滿線條的形式(圖 107)。

1. 簡捷的象徵性線條

表現在媽祖整體造像上的是，在一個簡單的形體上，運用簡捷線條的刀法雕成，使線條與面塊清晰明顯而增強了線條的視覺效果。其臉部五官的象徵性線條刀法，凸出了五官容貌，簡練而又明快，加上其平順的臉龐給人穩定而靜止的柔順美，形成了以靜為基調，並也包含著某種動的線條感情。因此構成了媽祖寧靜的基調。而衣紋的樣式，則以明快平順的線條刀法表現，加強了媽祖靜逸的主導作用，使得整個造像簡單利落，呈現出穩重厚實的力體感。雖然有的造像是程式化模式、類型的表現，但如再加上純熟的技法，猶能創造出另一類型的風格(圖 108)。



(圖 107) 粉線裝飾的媽祖造像



(圖 108) 線條簡練的媽祖造像

2. 流暢渾圓的線條

此種媽祖造像在線條上的表現，是把線條加以潤飾成圓順流暢的面塊，使線條與面體柔和在一起，而減低了線條的特徵。其臉部五官的象徵性線條較為修飾圓潤，而其衣紋線條的處理上，較接近細緻圓雕的寫實技法，來表達衣紋的厚實體積的質感和衣褶的起伏變化。強調了媽祖整體造型的靜逸圓整，且表現了精緻細雕的精美立體感，使造像能夠深化尊貴的身份(圖 109)。

三、色彩的形式表現

一般臺灣媽祖造像的色彩形式，大都以貼金的方式表現，其金黃色的金身一

方面象徵媽祖具有不壞的身軀，同時也展現金光閃爍的明亮效果，以區別和世俗的不同，且更符合佛教「遍體生光」的神聖意義。而對於媽祖造像上，色彩變化最多的為其臉部色彩，大致可分為：「烏面媽」、「金面媽」、「紅面媽」、「粉面媽」等，而不同的色彩民間也賦予不同的意義(圖 118-133)。對於較精緻雕刻的造像，其服飾色彩方面，民間通常以「橘紅色」來搭配，以做為象徵媽祖身份的色彩，其表現方式，就是在貼金粉線之外的地方填以色彩，而其服飾的龍袍下襟，彩繪有多種色彩的立水紋，主要以紅、黃、綠、藍等，調配白色做多層次漸層的方式表現，對於服飾內襯、座椅、台座等部份，大都以紅、黑強烈鮮明的色彩表現，一方面取其紅色的大喜之外，另一方面取其黑色的穩重，而這正也反映出民間對於原始色彩喜好的心理意識(圖 110)。



(圖 109) 線條圓順的媽祖造像



(圖 110) 彩繪的媽祖像

二、千里眼、順風耳造像的形式表現

千里眼、順風耳形象和職能的符號創造，都顯現在其動態的造像形式上。民間意識中均採取誇張、怪誕、神秘的風格來表現，使其面貌猙獰恐怖顯得兇猛威武，而造形上也極富幻想，以表達明顯的人物性格特徵。使得整體造型即為穩定，而又富有內在動感的力量和氣魄，表現出千里眼、順風耳相吻合的身份，並深入到人物精神和性格的刻劃。但觀看現今大部份的造像，都過於呆板且樣式化，所雕塑的笨拙造像，最常流於平庸粗糙的程式化形式，而失去造像的美感，令人常為傳統藝術而感到擔憂。

一、造型的形式表現

一般千里眼、順風耳造像的比例約為六至七頭身，即身長為頭部的六至七倍左右，而比例的形式，是影響整體造像姿態美感的首要條件。使其在形象表現上，都強調體態壯碩、架勢威嚴的重要特徵。加上面容表情、眼神與姿體動態上的怪異兇惡，通過堅實的造型，來加強其身份與性格的特殊要求，而成為人們生活形象中，簡化與提煉的象徵符號。對於塑立在媽祖廟的千里眼、順風耳造像，因其巨大的身軀，吸取了古代武士的形象特徵，仿如佛教中大力武士的巨大體積，在強壯的體魄和堅實的造型上，有著起伏變化的塑造手法，猶如精氣充沛、神情專精的模樣，並與整個廟宇連成一貫的壯美形象。以下我們就其妖怪和將軍的兩種造像形式做分析。

1. 「妖怪」造像的形式表現

千里眼、順風耳的妖怪造像形式，在整體造型上呈現出力與美的外在張力而言。其目框深凹，眼球外凸，嘴露獠牙，面貌兇煞，眼睛與嘴巴的形狀相當誇張，

有如類似野獸面容般的雙目凝視，神態嚴肅，張口怒目而視的兇猛，再加上其突出的肌肉，結實有力和誇大的手勢，使人望而生畏。此外千里眼、順風耳的造像，亦運用三角形肌肉的力量和方形鎧甲穩重的結構來表現，並與其條狀似的肌肉，形成擬似棍棒般堅硬的表現，使整體造像更顯得兇猛與威嚴。至於衣紋上的處理，也呈現出美而簡明的動感，既有幫助姿態的動勢，又可顯現人物的獨特性格。對於外加的飄帶，其輪廓線也成為一連貫性流動的弧形線條，而產生了一種韻律美。因此對於好的動態造像，是不用靠衣裝的花巧變化，就能顯現出形式動態的美，就能表現出傳神的靈魂神態。對此整體而言，千里眼、順風耳造像上，眼睛的傳神欲動就有如兇悍的猛獸，身軀上凸起的起伏胸骨剛勁有力，以至和柔順的衣紋服飾，形成了強烈的對照。這使得我們不佩服先民們，對於大自然的觀察能力和想像力的結合。

1 頭部的形式特徵



對於千里眼、順風耳的頭部表現，有的兇悍如猛獸，有的以擬人化的形式呈現，有的更表現出逗趣可愛的模樣，可說是千變萬化，以下我們就圖表來加以說明：





圖片（順風耳）	圖片（千里眼）	宮、廟名稱或蒐藏者	形式特徵
 <p>1</p>	 <p>2</p>	<p>鹽水 月港護庇宮</p> <p>大型木偶</p>	<p>頭部：特徵，臉型長方形，頭冠金箍圈中間有一圈形物，大眼凸目，，眉毛、顴骨、鼻頭、下巴兩旁各有類似紋面圈點，表現出兇悍有如猛獸般的威赫。</p>
 <p>3</p>	 <p>4</p>	<p>台南鹿耳門</p> <p>大型木偶</p>	<p>頭部：特徵，頭頂上的長角，眉間相連、大眼凸目，一為閉口、一為張口，下巴一寬一窄，表現出鬼怪的威赫力。</p>
 <p>5</p>	 <p>6</p>	<p>林新雄蒐藏</p>	<p>頭部：特徵，頭頂上的髮式，額頭較長，眉間上揚、小眼，一為閉口、一為張口，下巴較尖，表現出擬人化鬼怪的威赫力。</p>
 <p>7</p>	 <p>8</p>	<p>朴子配天宮</p>	<p>頭部：特徵，眉間較窄、小眼凸出，一為閉口、一為張口，下巴凸起較尖，表現出趣味且擬人化鬼怪的模樣。</p>

圖表五 千里眼、順風耳（妖怪型）頭部形式

2 .身體姿態的形式特徵

千里眼、順風耳造像身軀的形式單元符號，大多以站立的形式表現，其姿勢變化很多，有的高舉手勢做觀、聽狀，有的直伸於胸前表現出威猛的架勢；其腳步動作有的橫斜、有的成丁字步，其變化也就在於匠師的會心經營。

圖片（順風耳）	圖片（千里眼）	宮、廟名稱 或蒐藏者	形式特徵
 <p style="text-align: center;">1</p>	 <p style="text-align: center;">2</p>	北港朝天宮	<p>姿態：特徵，高舉手勢做觀、聽狀，身穿短衫於胸前打結，而胸膛露出明顯的胸骨與肚臍成為有趣的模樣，又各有一腳在前，與後腳成丁字步，其身披的雲帶，使得造像更增加了動感，雖然整體比例頭部較大，但也不失為優秀的鬼怪形態。</p>

 <p>3</p>	 <p>4</p>	<p>劉文三著 臺灣神像 藝術</p>	<p>姿態：特徵，轉曲的頭部和正向的身體，再加上高舉的手勢與橫斜的腿部，使得整體造像成為動態十足的架勢。雖然雕刻手法簡單，但表現得非常有力，使得塊面清晰明顯而增強了線條的視覺效果。</p>
 <p>5</p>	 <p>6</p>	<p>私人蒐藏</p>	<p>姿態：特徵，高舉手勢做觀、聽狀，雖有一腳在前，一腳在後的變化，但整體動勢呆板，又沒有樸拙的趣味，而成為形式化的模樣。</p>

表六 千里眼、順風耳（妖怪型）姿態形式





2「將軍」造像的形式表現




千里眼、順風耳的將軍造像形式特徵：以鬚盔甲介冑為主，上身著蟒服、鎧甲、腰掛鑲玉，下身著護檔、護膝、腳上穿鞋，背後有飛揚的飄帶。而大大變化

成靜中含動，文中蘊武且又機智勇猛的形象，不在是抽象虛幻的鬼神形象了，而是民間古代生活中，文武全才的大將風範，所展現的綜合性格與形象的寫實造像。特別是其雙眼炯炯有神和頭部的強調動勢與全身的靜態形式構成鮮明的對照，再加上挺直平順的衣紋服飾與起伏明顯的胸骨，更顯示其性格的剛勁，構成風格獨特的造像形式。

1 頭部的形式特徵

對於千里眼、順風耳將軍造像形式的頭部表現，就沒有鬼怪形式模樣來的豐富，大都是擬人化的形式呈現，並與一般的武將有相似之處。以下我們就圖表來加以說明：





圖片（順風耳）	圖片（千里眼）	宮、廟名稱 或蒐藏者	形式特徵
 <p>1</p>	 <p>2</p>	朴子配天宮	頭部：特徵，臉型消瘦，樸頭冠帽後方各有差異，眼窩深凹、眼睛高凸，都為閉口，表現出擬人化威嚴高傲的架勢。
 <p>3</p>	 <p>4</p>	蔡信泉 民宅供奉	頭部：特徵，臉型寶滿，額骨上揚、大眼凸目，尤其嘴角的兩顆尖牙最明顯，表現出兇猛專注的威赫力。

 <p>5</p>	 <p>6</p>	<p>高枝明蒐藏</p>	<p>頭部：特徵，臉型消瘦，樸頭冠帽較長，小眼，下巴寬大，雕刻手法簡單，表現樸拙的趣味。</p>
 <p>7</p>	 <p>8</p>	<p>私人蒐藏</p>	<p>頭部：特徵，臉型消瘦，圓形狀樸頭冠帽，小眼，下巴較尖，雕刻手法簡單，表現出老人叡智的神態。</p>
 <p>9</p>	 <p>10</p>	<p>劉文三著 臺灣神像藝術</p>	<p>頭部：特徵，臉型寬滿，樸頭冠帽挺直有力，小眼，下巴寬大，雕刻手法簡捷，表現出武將雄健的神態。</p>

圖表七 千里眼、順風耳（將軍型）頭部形式

2 .身體姿態的形式特徵

千里眼、順風耳造像身軀的形式單元符號，大都以一般傳統武將的形式造像規範做為標準，而缺少了妖怪形式的豐富變化。

圖片（順風耳）	圖片（千里眼）	宮、廟名稱 或蒐藏者	形式特徵
 <p style="text-align: right;">1</p>	 <p style="text-align: right;">2</p>	<p>私人蒐藏</p>	<p>姿態：其特徵，在於身穿文袍，並有著大大的肚子，且一手繫於腰間，又各有一腳踏前一腳踏後而成丁字步形，整體比例頭部較大，動作姿態變化較小，而呈現靜態的感覺。</p>
 <p style="text-align: right;">3</p>	 <p style="text-align: right;">4</p>	<p>劉文三著 臺灣神像藝術</p>	<p>姿態：特徵在於身體上鎧甲的層次變化，加上高舉的手勢與另一隻繫於腰間的手，成為有力的表現，其腿部的姿態也各有不同，而加強了整體造像的動態架勢。</p>

 <p>5</p>	 <p>6</p>	<p>蔡信泉民宅供奉</p>	<p>姿態：其特徵，為一矮胖的造型，而比例上又為四頭身，使得整體造像模樣非常有趣可愛，也另一型式的表現。</p>
--	--	----------------	--

圖表八 千里眼、順風耳（將軍型）身體姿態形式

二、線條的形式表現

千里眼、順風耳造像上的線條表現，即以明快的線條刀法，描繪怒目、環睛的眼神，其嘴角緊閉或張開的形式，呈現出凹凸有致的強烈立體感，使得面容線條剛硬且顯威武的神姿。其胸部和腹部的肌肉，成幾何形體的凹凸，誇張了一塊塊筋肉的線條而表現的有力量，由於其線條起伏大就產生了動的感覺，使得遠看的效果更為顯著，而邊線飽滿輪廓就更加清楚，使整體力量顯得更為強大。對於衣紋上處理的美而簡明，直線的護甲與柔軟流動的短褲形成一種剛柔互動的美，加上飄帶流暢的輪廓線，串成一連貫性、流動的弧形線條，使整體造像產生一種韻律美。既有幫助姿態的動勢，又可以顯現人物的性格。這是好的造像作品，所呈現出來的美感，即發揮了民間藝師無限的想像力，也賦予了民間藝術生命的活力(圖表七)。

對於將軍造像上，其冠帽方直線條的冠帽，衣紋簡單而直挺的線條，強調高起塊面形體的轉折，來表現有力的裝飾性美化線條，使整體造像充滿非凡的氣

派，表現出將軍性格在平靜中顯現其剛勁的氣勢。對於好的動態造像，則顯現出不靠衣裝的花巧變化，就能以形狀的動態線條，表現出傳神的靈魂的神態。

三、色彩的形式表現

千里眼、順風耳造像上的色彩表現，可說是集大紅、大黃、大綠、大藍，大黑等顏色之大成，而重彩設色華麗又有裝飾美，適合於表現喜慶、莊嚴的造像。對於其膚色上大紅、大綠強烈對比的色系，就表現的非常搶眼，再加上服飾色彩的對換，可說是無法不被它所吸引住。大紅、大綠，有著濃厚的裝飾性意味，其明快強烈，看了令人產生一種振奮的情緒，反映了廣大傳統民間的要求，也反映民間對於鮮活生命力的追求，這正是傳統民間廣大運用的原因。而將軍造像上的色彩，一般簡單的雕像，由於服飾貼滿金泊減少了色彩的表現，而精緻雕刻上彩的造像，添加了柔和色彩的立水紋，更有濃厚的裝飾美，也符合民間心理意識，其將軍形象上的尊嚴身份。由此我們可以看出，民間藝師對於自然色相的提煉加工，對所描繪的對象賦予充沛火熱的激情，在表現時也不受一般色彩常規的束縛，大膽誇張致力於裝飾性的表現，而這種對於強烈原始色彩的運用，雖然是濃艷俗氣，但也表現著區域民間的色彩信仰與鮮明性格的對照(圖表五、七)。

第三節 造像的所指

「所指」即不是「一個事物」表象，而是這個「事物」的內在表現。指的是能指的單元符號，所代表的象徵意涵或形式的緣由與概念。藉此欲了解媽祖、千里眼、順風耳造像符號的意義，則必須探討構成造像的意義媒介物，即其造像符號所傳達的某種意味或某種內在含義。由於我們在觀看造像符號的同時，也進行著概念思維的活動，而抽象概念思維為人類獨具的思考能力。對此蘇珊 朗格表

示：

理解符號的能力，即把關於感覺材料每一物都完全看成其所包含的特定形式的能力，是人類獨具的精神品質。⁸⁷

對此我們可以看出造像符號的思維活動，已經包含了某種抽象概念的活動，已經不再停留於個別的能指造像身上，而是經過一個個別的能指到一般所指的抽象過程。因此媽祖、千里眼、順風耳造像符號，不僅能夠表達感覺世界中一切造像現實的存在，也表達某些隱蔽起來的事實，甚至表達那些無可感覺的無形概念。

一、造像的抽象概念

蘇珊 朗格認為：

從人類學發展的角度看，表現性符號的產生甚至比類推論性符號的產生，具有更大的可能性和歷史必須性。因為人類最初的符號活動中，實際上就有過一種對符號更為基本的使用，即將經驗構成某種形象性的東西。因此藝術這種表現性符號的出現，為人類情感的種種特徵賦予了形式從而使人類實現了對其內在生命的表達與交流。⁸⁸

由此我們可以了解到媽祖造像群，是個人情感透過集體意識，表現出來的一種民間廣泛抽象的內在生命情感。而臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像，就是民間藝師將民間百姓的情感透過造像，所呈現出來供人膜拜與觀賞的對象，並把百姓的情感轉變為可見或可寄託的形像上的一種符號。其中包含著形象概念與抽象概念的因素。

臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像與日常生活的聯繫其間的形象概念與抽象概念。如馬克 費沃所言：

⁸⁷ Susanne. K. Langer 著，劉大基 傅志強 周發祥譯，《情感與形式》，譯者前言，頁 5。

⁸⁸ 同上註，頁 8。

是把舊石器時代和新石器時代的「寫實造型」藝術與「象徵造型」藝術區別開來。其「寫實造型」藝術，是依賴於對實物的直接知覺的描繪；而「象徵造型」藝術的特徵，是圖形的假定性、公式化和變形現象因由的發展。我們可以看到從寫實造型藝術、象徵造型藝術的過渡是由表象世界的發展開始，首先是由「靈魂觀念」和二元論把人分成靈魂和肉體的概念所決定的。因此我們知道新石器時代的藝術思維內容，構成一個從個別實物的具體概念的形象體系，向抽象的概念結構所過渡的階段。⁸⁹

由此觀之，臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像做為審美意識和宗教意識，是由社會意識的一些形式所決定的，儘管這些形式以不同方式被表現，且是最合理地創造人類存在的一些完美的結構。而其宗教的情感、概念、行為離開對幻想完美東西的嚮往是不可思議的，因此造像藝術照樣也是對完美存在的一種表現，確切地說是對完美概念的一種合理的設計。

一、媽祖的抽象概念

對於媽祖整體形象概念，為一裝飾性圖騰意識的組合，這些基本形狀使人聯想起某些熟悉物體的形式意義。通常這種結構形式不是形象化圖解的幾何形式，而是約定俗成的媽祖造像的寫照。媽祖造像既反映出官方儀式的特徵，也不脫離現實禮儀的規範亦不完全是現實形象的搬移，在抽象與寫實、理性與幻想之間，存在著若即若離、相互連繫的關係，也就在官方與民間中謀求互補的需求。這種妥協的態度，造成造像上不刻意追求形而上、抽象的極端，乃以現實形象概念為表達的主體，但實際上亦具有抽象、形而上的抽象概念。這點我們可以從其整體造像的形式和冠冕、服飾、圭笏、如意等，現實物體的形象概念中，觀看到民間所約定俗成的抽象概念的象徵。

⁸⁹ E 雅科伏列夫著，任光宣 李冬譯，《藝術與世界宗教》，譯者前言，頁 33-34。

雖然媽祖造像的抽象概念，在於個人與集體民間意識中所隱含的意涵，在民間匠師而言，儘管不是自我情感的表現，也是一種集體情感概念的釋出，也就是在匠師的形象概念中，其造像形成的過程裡，是通過對自身情感的體驗而有所感悟，甚至從自身的情感，實行「移植」和「借用」的概念。而對於集體民間來說，他們也已抽離了媽祖具體造像的一般形式概念，所保持的是某種神聖氛圍的「心理距離」。也就是說媽祖形象概念儘管是真實的，但對於民間來說，實際上造像表現的情感，卻也是虛幻的抽象概念。因此表現在媽祖造像的一些動作、姿態形式，便都只是一種符號性的表現，這也正是民間借用真實情感，來進行情感概念的抽象象徵，而所抽象出的形式，便成為民間集體意識的情感符號。

二、千里眼、順風耳的抽象概念

千里眼、順風耳的形象概念，指的是從大自然中萬物的靈性化思想產生。由於早期人們對於物質事物與超自然現象混淆不清的幻象，常被那些超出個別形象範圍的神靈力的泛靈論概念所形塑出來，並把現實生活分成可見的世界和超感覺世界的觀念。因而對其原始神話形塑的是妖怪的非人類的擬人化形象，而這種形象概念與泛靈論觀念中鬼神意識的抽象概念，是向神力的非人格化傾向發展中，所聯繫出的虛幻造像形式。因此千里眼、順風耳的形象概念，是以神話虛構和民間傳說文學的形式，所表現出幻想的抽象概念，而獲得民間一種神秘的、想像的滿足，且逐漸轉變成宗教信仰的對象。再加上千里眼、順風耳造像，其神秘氛圍和令人害怕的形象，就像是意味著與現實生活概念的區隔。至使民間所注意的是把千里眼、順風耳，集中到熟悉的超自然東西和超現實世界的事實本身上，以完成其虛幻神靈世界的抽象概念中。正如其造像特徵所賦有的幻想形象，並在結構上採取強韌生命力的誇張形象概念，且又賦予充滿神話般的抽象概念。

二、造像的象徵意涵

事實上，一個社會所接受的任何形式，原則上都是以集體習慣所構成，或者同樣可以說是以約定俗成做為基礎的。因為同它所指的事物之間，有一種合理的關係存在，即一個符號在集體習慣中確立後，個人是不能對它有任何改變的。因此卡西勒提出符號與象徵之間的區分：

符號是屬於存在的物質世界，它是一個「執行者」，在符號與它所表示的事物之間存在著一種「內在的」或「自然的」聯系。而「象徵」是「人工的」是一個「發指令者」，並且是屬於人類的含意世界。⁹⁰

他更指出：

這些象徵符號之體系，不要僅僅被理解為和解釋為，趨於多種不同方向，而且彌散於我們精神生活領域與人類心靈的簡單表露。它們儘管有其差異，但都具有一種內在的統一性。當然，這種統一性不能以一實體化，形而上學的方式被看做簡單的、不可分割的實體。它不能用純屬實體性的方式去描述。它必須用功能性的方式去理解和界定——即是以關係、活動、運用的方式去理解與界定。」⁹¹

所以我們在觀看臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像，作為宗教性結構的象徵，無疑是產生在神話意識天地裡，此外還產生在民間原始思維的一些最初形式裡，所固定的、內化的和禁止的符號體系，就是原始圖騰和禁忌的統一性實體。

象徵是圖騰符號與禁忌之間的同一性，尤為鮮明地顯現在它們的本質特徵裡，它們均為一些意義隱蔽的符號，其本質特徵實際上並非是造像本身有所直接顯現的符號，而是隱藏在其事物背後的意義。在象徵裡，這些特徵是比較普遍和顯眼，因為象徵已變為一整套結構的形式，這種結構形象所指的東西，並非是它

⁹⁰ Brain Morria 著，周國黎譯，《宗教人類學》，頁 303-304。

⁹¹ E.Cassirer 著，羅興漢譯，《符號、神話、文化》，頁 24-25。

本身所存在的而是它自身所帶有一種意義和觀念，並將它從內部和外部表現出來。臺灣媽祖造像，這一宗教性象徵的符號，其形式化的實體共同反映出民間對於官方規制，所潛藏的是一種集體意識狀態的心靈象徵物；而千里眼、順風耳造像，則相對於有其形象上的自由詮釋，但大都具有相同的象徵基本結構面向。由以上的觀點，我們觀看一下，臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像符號，事實上其符號所表示的事物與所象徵的意涵有直接的關係，從媽祖造像群像上的符號象徵，可以了解到整體象徵意味內在的或自然的聯系關係，是宗教與神話把象徵和被表示的事物結合起來。

媽祖信仰，是社會意識型態的整體表現，而其造像信仰的風俗習慣是世代相傳的歷史經驗，其造像背後所隱藏的神聖象徵意義與操作系統，不是輕易可以改變的。它可能跨越了數千年，歷經了各朝代文化的洗禮，其造像信仰古老原始的文化心靈，也如圖騰般地投射到民間社會的生命知覺與生命情感中，成為一種永恆的存在感受。就其精神系統來說，媽祖、千里眼、順風耳造像信仰的心理，是從原始時期直到現代時空，依舊是民間現實生活精神寄託的主要形式，其帶有神秘性質的習俗活動，一直約束著民間人們不能不繼續地維繫與傳承下去。即在民間信仰其內在的深層結構中，依舊延續著某些原始信仰的潛在意識，經由民間習俗的運用貫穿在世俗生活和風俗習慣中實踐活動著。對於媽祖、千里眼、順風耳造像藝術，民間經常借用某種動植物的擬化象徵以及所需求、想像、幻化組合的形象，並與生存環境所遇到各項難以解決的各種事實有所聯結的符號，以用來表達一種期望或消解人生的各種干擾。其所象徵的，都是具有吉祥與避邪的作用，並完整的敘述著民間社會意識與傳統理念的象徵內涵。

臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像，做為宗教崇拜的象徵對象，其造像在民間信眾心中，是可看見、可碰觸，進而是可感應、可信仰的形象，而其所具有的「神秘力量」如何！及其象徵性的宗教圖像與信眾之間的宗教情感，存在著怎樣的特

殊審美經驗關係！與其連結到現實生活層面，是個別的或是集體潛意識的象徵！筆者將就造像的象徵意味之解釋予以描述。

一 媽祖造像的象徵意涵

早期媽祖做為海上保護神，是民間對其崇拜的世俗性表現，也是一種精神性的寄托。他們有一種祈求接近媽祖，領受神靈的共同心理，也就是民眾所祈求的願望。對於臺灣媽祖造像，確是反應出民間信眾思想深處，所具有的特定意義和象徵，而他們不以直觀的方式呈現，而是以一種含蓄並帶有暗示性祈福的象徵手法來表現。而這種藝術方式的表現手法，使其象徵的內涵意義變得更為豐富，且具有特定的象徵性和更深刻的文化內涵。也就是卡西勒 E. Cassirer, 1874-1945 所稱的「象徵價值」所採的解釋態度。在此所謂的「象徵」已不在是指形象與意義的外在之結合，而是指人類全部精神能量所產生的形象、記號的文化諸形式本身。即「文化徵候」的表現，正是在揭露「徵候」所具有的意味。⁹²因此媽祖在民間的象徵意涵中，有所賦予表現生殖意義的女神存在、有刻劃救苦救難慈悲的母神信仰、有塑造母儀天下的帝后形象，在在表現著其無所不能的神威，以達到民間心中美好願望及其理想的造像形象，也正反映出民間藝術創作中，風俗與思想的審美價值。因此筆者將從媽祖造像中，所呈現的冠冕、服飾、手持物的象徵意涵做解釋分析：

1. 媽祖冠冕的象徵意涵

中國古代對於人神觀念是無所區隔的，一切典章制度是以「人」為中心做出發，自然就把人間的典章制度，套用到宗教上而遵循不移。臺灣媽祖造像的冠冕

⁹² 參考 Erwin Panofsky 著，李元春譯，《造型藝術的意義》，頁 34-35。

來自於古代天子冠冕的沿襲，因此我們將考究古代天子冠冕的象徵意味，以做為檢視媽祖冠冕象徵意涵的認識。

據黃能馥 陳娟娟所著《中國服裝史》中表示：按儒家經典《禮記 玉藻》記載：冠冕的基本形式，是在一個圓筒式的帽卷上面，覆蓋一塊冕板，冕板向前傾斜即有前俯之狀，象徵帝王應關懷百姓之意，故又稱「旒冕」。其「玉旒」寓意「垂旒蔽明」目的在提醒人君為政，須有睜一眼閉一眼的政治涵養，以避免政治流於苛虐。而上塗玄(青黑)色象徵天，下塗纁(黃赤)色象徵地。冕板前圓後方也是象徵天地之意。其前後各懸 12-3 旒，每旒 12-3 顆，對於天子而言，是按典禮的輕重而有區別，象徵著天、地、人先後次序的優先區分。並於每旒貫塊五彩玉石，按朱(紅)、白、蒼(綠)、黃、玄順序排列，象徵天地有秩序、四方⁹³有所別。其中玉藻，象徵五行生剋及歲月運轉。其帽卷外裱黑紗、內里襯紅絹，象徵內外有別。帽圈或稱瑱、或稱充耳象徵帝王不能輕信讒言。⁹⁴由此我們得知，古代天子的冠冕是有如此多的象徵意義，可見儒家雖尊崇帝王的權貴，但也以各種象徵意涵，提醒著帝王們謹言慎行應處處關懷百姓而行仁政，並表現出對於天地宇宙與人的和諧觀念。

以此天子的冠冕象徵意涵，我們來檢視一下臺灣媽祖造像，其冠冕所含藏的象徵涵意其差異為何？臺灣媽祖冠冕的形制，其前懸旒而後不懸旒。按周代典制記載，三公以下只能有前旒而不能有後旒，其旒有 9-2 旒數量上的多寡，象徵官職的大小。而以現今媽祖的冠冕來看，在古代典制中媽祖的神職寓意象徵，是不能高過三公之職的。然現今臺灣媽祖的冠冕形制，是遠遠高過古代三公之職，並與帝王等齊。又冠冕兩旁的雙鳳圖形為帝后的最高象徵。在戰國時期龍鳳既寓意

⁹³ 中國常以顏色來象徵東、南、西、北四方位的表徵。參考黃能馥 陳娟娟著，《中國服裝史》，頁 26。

⁹⁴ 參考黃能馥 陳娟娟著，《中國服裝史》，頁 26。

宮廷昌隆，象徵婚姻美滿。但對於媽祖未婚成神的神聖性來看，並不符合婚姻美滿的象徵意味，應是對其天后神職最高尊貴的象徵。而其他組件的象徵意涵，按古代禮制應與天子相同，但這些象徵意涵在民間，也早已被拋之腦後成為形式化的裝飾功能。

至於現今媽祖外加的冠帽，民間也有說是古代帝王的龍顏不輕易讓臣民所看見，故加飾垂珠用以掩蔽面容一說。然對於其外加的冠冕，除了增加造像的莊嚴性外，並非有何準確的依據亦不十分講究或堅持。只是隨著匠師或買主的喜好，而加以製作以繁瑣華麗的裝飾來求得買主的喜愛，也反映出臺灣社會經濟的富裕來增添神人風采的炫耀心態，而成為臺灣本土的特色(圖 22-24)。

而「冠」本為中國古代衣冠禮制中，最重要的一個組成部份，即反映出性別符號和社會秩序的禮制涵義。「冠」遲至周代開始，已成為禮制之首包含了極為豐富的文化象徵意義。以至「冠禮」成為周代貴族男子的成年禮，象徵其從此擁有政治、軍事、宗教以及生育等各種權利與義務，體現出神聖父權的一種儀式。其中冠禮的儀式功能，在於建構、認同和再現貴族成年男性群體的規範秩序。⁹⁵既然「冠」為古代男子性別意義的象徵，那為何又會有女冠的出現？而又與媽祖封號「夫人」、「妃」、「天妃」、「天后」有什麼關聯，而又象徵什麼涵義呢？

如察看古代典籍周禮中，冠禮之全稱為「士冠禮」。「士」本身即兼具性別和等級的雙重含義，體現著封建官僚等級制度的體系，故後世將為官之道稱作仕途之道。而女冠的來源，應起於道教西王母與上元夫人的開始，其出現於六朝時期，道教的各種仙界傳說形象上。據香港楊莉學者表示：

上元夫人」本身就是一個官號。而「夫人」之稱早見於周代，指諸侯之妻或

⁹⁵ 參考楊莉著，「女冠」芻議：一種宗教、性別與象徵的解讀，《漢學研究》，頁 168。

帝王之妾，漢代也包括列侯之妻。其後歷代多為命婦封號，其品級與夫人之官品相應。⁹⁶

由於宋朝歷代皇帝都崇尚道教的因素，對於媽祖被封號為「夫人」之時，應有似道教觀念中官銜般職稱的可能，而把媽祖納入道教神仙系統的一員。這其中學者楊莉更指出：

六朝仙界女官隊伍的逐漸形成，更直接地是以世俗朝廷禮制為藍本的仙界官僚體制日趨成熟的產物。其中最基本的因素便是仙界等級秩序的建構。⁹⁷

由此觀念的影響一直深入到唐、宋以至明、清，加上儒、道、釋的融合，就成為歷代朝廷封號的認同，而一直延伸至民間的遵循。其媽祖封號，冠冕、官銜職稱的形成，應有其道教思想上的反映。

至此媽祖冠冕官銜的形成，我們大致可以看出一些端倪，然其所象徵的意義為何？事實上從周代冠禮中，「冠」本身就是一種權力的象徵。傳統冠制本身所具有的等級色彩也清楚地反映在道教的冠制中。也就是周冠所象徵的權力，來自於等級制度，而道冠所象徵的權力則來自神聖世界，可謂是首服的象徵意義。⁹⁸因此「冠」所包含的官僚等級體制意義，為道教仙界構想中的一種世俗意義的再體現。由此一神聖權力等級制度的象徵意義，筆者也認同其反映在宋代媽祖封號「夫人」時，「頭戴花釵冠」、元代封號「天妃」時，「九翬四鳳冠」至清朝「天后」、「天上聖母」之最高的「九旒冠冕」的冠貌上，其原因也在於媽祖神職的高昇而逐步有了至高無上的官職，並等同於帝王的象徵意味。

2. 媽祖服飾的象徵意涵

⁹⁶ 同上註，頁 171。

⁹⁷ 同上註，頁 172。

⁹⁸ 同上註，頁 181。

服飾是民族傳統文化的象徵，有其民族習慣性的傳承。中國自古以來，就是崇尚衣冠服飾制度的國家，大約在夏商時期已見端倪，到了周代漸趨完善，而被納入「禮治」的範圍，成為「昭名分、辨等威」的工具⁹⁹，以象徵尊卑貴賤的封建等級，並與之「天命」觀念的思想結合，其特殊的內在思想涵義，成為具有象徵意涵的人文思想體系。

據黃、陳所著《中國服裝史》中表示：尚書皋陶謨篇記載：

天命有德，五服五章哉；益稷篇：予觀古人之象，日、月、星晨、山龍、華蟲、作繪、宗彝、藻、火、粉米、黼、黻、絺繡；以五采彰施於五色，作服。汝明。

當中十二章之服飾紋樣，至隋唐成為定式，一直延用到清代。對於十二章之服飾紋樣的象徵，以隋願彪在《尚書》中說：

日月星辰取其照臨，山取其能興雷雨，龍取其變化無方，華取其文章，雉取耿介，藻取有文，火取炎上，粉取潔白，米取能養，黼取能斷，黻取善惡相背。

而宋聶崇義在《三禮圖 袞冕條》中的解說為：

以日月星辰畫於旌旗，所謂三辰旌旗，昭其明也....龍能變化，取其神，山取其所仰也，火取其明也，宗彝意古宗廟彝尊，名以虎、雉，畫于宗彝，因號虎雉為宗彝，虎取其嚴猛，雉取其智，遇雨以尾塞鼻，是其智也。又同書 毳冕條 說：藻水草也，取其文，如華蟲之義，粉米取其潔，又取其養人也....黼諸文亦作斧，案繪人職據其色而言，白與黑謂之黼，若據繡于物上，即為金斧之文，近刃白，近銚黑，則曰斧，取金斧斷割之義也。青與黑為黻，形則兩已相背，取臣民背惡向善，亦取君離合之義。¹⁰⁰

等題材均被統治階級，用做象徵統治權威的標誌。其中，並以五采彰施於五色的

⁹⁹ 參考葉立誠著，《服飾美學》，頁 317。

¹⁰⁰ 引自黃能馥 陳娟娟著，《中國服裝史》，頁 32。

玄(青黑色)與纁(黃赤色)象徵天與地的色彩。另易繫辭：

黃帝、堯、舜，垂衣裳而天下治」；禮記中庸云：「春秋修其宗廟，陳其禮器，設其裳衣，薦其時食；以及漢班固在白虎通義衣裳篇中云：聖人所以制衣服何？所以絺綌蔽形，表德勸善，別尊卑。」¹⁰¹

由以上文獻可以看出，服裝除了蔽體的道德勸說之外，也被貫上分貴賤，別等級的封建階級象徵。而對於中國服飾制度，不論在形制、色彩、紋飾上，早已有了一定的規範，更顯現其內在思想的象徵意味。其森嚴的等級制度，在以「禮」做為中心思想的人性觀中，藉以穩定統治階級的內部秩序，而賦予了「天人合一」的理想人格的境界。

由文獻記載中得知，中國婦女服裝，大都承繼漢代遺俗并吸收少數民族的服式，在傳統服飾基礎上做變化改革。一般上衣緊身合體，下裳裙長曳地下擺寬鬆，其上衣與下裳不分的袍式，象徵婦女貴情感專一。¹⁰²由於服裝上，大都加上豐盛的首飾，正反映出炫華糜麗之風的美學效果。對於服裝紋飾，當為古代原始氏族紋身的一種習俗，轉移至衣裳，其紋身的圖騰象徵意義，也就延伸至服裝紋飾的象徵意義。裝飾紋樣要求美與內容的吉祥意義的統一，是我國服飾藝術的特色。宋元以來，隨著理學的發展，在裝飾藝術領域，反映意識形態的傾向越來越強化，對於社會的政治倫理觀念、道德觀念、宗教觀念都與裝飾紋樣的形象結合起來，表現出某種特定的含意，也幾乎是有圖必有意，有意必吉祥。例如：石榴象徵多子，牡丹象徵富貴，胡蘆、瓜瓞、葡萄、藤蔓象徵長盛不衰子孫繁衍，靈芝、桃子、菊花象徵長壽，蓮花象徵清淨純潔等。¹⁰³

因此我們就上述，中國服裝或服飾紋樣的象徵意義，來看看臺灣媽祖造像

¹⁰¹ 引自葉立誠著，《服飾美學》，頁 299。

¹⁰² 黃能馥 陳娟娟著，《中國服裝史》，頁 26。

¹⁰³ 參考葉立誠著，《服飾美學》，頁 321。

上，呈現在服裝和服飾紋樣的象徵意義如何？臺灣媽祖造像上的服裝，都以龍袍展現以做為等同於帝王般尊貴的象徵。龍袍為皇帝的專用服飾，史書上記載：

色用明黃，領、袖俱石青，片金緣。繡金龍九，列十二章，間以五色雲。領前、後正龍各一，左、右及交襟處行龍各一，袖端正龍各一。下幅八寶立水，襟左右開。」¹⁰⁴

龍袍規定黃色為正色，此為歷代帝王採用五行之說「中央貴黃」的色彩根據，代表著至高無上的象徵。對於：

龍袍繡龍紋圖騰，其爪數為五爪，呈前四後一之數，稱為「五爪金龍」。又龍有五爪、四爪之分，其四爪稱為「蟒袍」或「蟒衣」，為皇帝以下的王公、大臣所穿。其間以若干雲紋為配置，象徵祥瑞；龍袍下襟裝飾彩色立水紋，稱「海水江牙」，寓意「江山一統，河山版圖」。¹⁰⁵

其袍服腰間並飾有大帶、玉帶及綬帶，象徵其高貴的身份。而臺灣媽祖所穿之龍袍，其袍服上的龍紋數目亦非固定，乃因地域、匠師流派而有所不同，一般民間為賦予媽祖高貴身份的象徵，都會以最高等的身份呈現。至於服飾紋樣，雖然沒有加以嚴格考究，但大體上也都尊循富貴、吉祥的象徵意義。除此之外，有飄帶又稱「飛巾」，為其成佛、成道的象徵。

既然中國服飾上有那麼多的象徵意涵，而對於中國服飾色彩上的象徵意味又為何？按周代封建貴族的傳統，色彩也有尊卑的區別，其青、赤、黃、白、黑為正色是禮服的色彩，象徵高貴。針對這五種色彩，其象徵的意味如下：赤色象徵吉祥、幸福、平安、財富、喜悅。青色 象徵永恆、希望、溫和、年輕。黃色 象徵權貴、尊嚴、華麗。白色 象徵正大、平靜、純潔。玄色 象徵沉著、持久、穩重。¹⁰⁶紺(紅青色)、紅(赤之淺者)、縹(淡青色)、紫、流黃為間

¹⁰⁴ 《清史稿校註》，冊四，卷 110，輿服志，頁 3091。

¹⁰⁵ 參考王智敏著，《龍袍》，頁 91-92。

¹⁰⁶ 參考葉立誠著，《服飾美學》，頁 308-309。

色，只能做為便服、內衣、衣服襯裡及婦女、平民的服色，象徵卑賤。¹⁰⁷因此各階級必須按照官位高低和政事活動內容的禮制規定，而選配相稱的服色。對於紫色，在古代春秋時期為齊桓公最喜愛的顏色，但被孔子斥為惡紫之奪朱也。由於色彩作用於人的生理和心理美感，是具有美的自然屬性喜愛，而紫色具有穩重、華貴的性格特徵，在色彩心理學上紫色被視作權威的象徵也一直都是富貴的色彩。

而觀看臺灣媽祖造像服飾上，大都以金箔表現其成仙立佛的尊嚴與華麗的象徵，而其他部位再配以柔和的色系，表現女性端莊柔順的一面。對於其所外加的「彩衣」袍服，則以橘紅或金黃色為主，表現其次於帝王相近的富貴色彩，無非是要增加其造像的威嚴氣勢。而媽祖造像服飾裝束的象徵意味，在五行的心理及其文化現象觀念裡，皆本於對天人同構、神人相通，即天道與人道合一互感的信仰中。因此其服飾的形制、色相、紋飾等，即可對應於天象或天道人倫，而服飾的等級秩序象徵，即意味著天的等級秩序；而服色的象徵調適，自然也就可等同於天道秩序的調適(圖 28-33)。

對於媽祖造像上的服飾，同樣受傳統服飾風格文化的影響和制約，其講求內涵、意境、氣韻，因而含蓄不外露，表現在款式上，即以服飾盡可能多遮掩身體，而不像西方以顯露人體為美的表現方式。且以顯露人體的曲線為丑(因帶有強烈的道德意識)，而以表現其內在的精神氣質為美，並以服裝來顯示人的身份與修養，但求文雅、雍容華貴，因而非常重視其質料、紋樣與色彩的裝飾性和寓意性，其突出了東方人溫文儒雅與秀美矜持。¹⁰⁸對於其服飾上，反映著天道循環、五行終始，感通著天地人神、江山社稷，並影響著人生命相的尊貴與卑賤。

¹⁰⁷ 黃能馥 陳娟娟著，《中國服裝史》，頁 54-55。

¹⁰⁸ 參考李澤厚 汝信 名譽主編，《美學百科全書》，頁 676。

3. 媽祖手持物的象徵意涵

媽祖手持物所表現的象徵意涵，其圭笏代表著神格的職稱，以做為直接稟承民間情事的寓意，是媽祖權力的表徵，為其重要的權威與階級的象徵。其如意、手娟、扇子都是取其美好、吉祥納福的象徵，並建立在表現人們生活美好、健康長壽的基礎上。而手持物所象徵的意涵，如尊嚴高貴、吉祥如意、書生門第...等，所含蓋的福、祿、壽、喜、財的意義，都是中國民間永恆的希望，也透露了民間信眾內心，所嚮往追求，永恆神仙觀的一種理想世界的期待。

媽祖整個造像本身，便是一個象徵式的符號，當我們面對造像做出指明或解釋時，這種符號的性質才被我們了解和使用。例如：龍袍與圭笏是權貴的象徵。因此對於媽祖造像的符號與象徵，其所要表達事物之間的關係，從部分到整體並且是有所轉喻的。例如：冠冕代表著媽祖的職權，而這種提供概念性的冠冕符號，其最後的目的，是為了對媽祖造像的象徵體系進行結構性的分析，例如媽祖神話、巫術、宗教的一種內在關係上的聯繫，在一定的意義上媽祖這個造像符號與被象徵化的事物，都來自於官方儀式教化的意識，而這種關係是被做為轉喻意義的。另一方面，媽祖的整體造像象徵，代表了屬於不同文化背景的一個整體，如：儒、釋、道，教義意識的傳播，並且這種關係是隱喻的潛藏在媽祖造像的象徵意涵裡。而媽祖本身象徵的來源，除了來自傳統的神話寓意故事，所留存的長久寓喻外，還有來自造像本身，所呈現出來的圖像組合意義而衍生更大的意涵。

媽祖造像的象徵符號，從官方掌控媽祖尊貴地位的形成，製造了媽祖成神的歷史神話，並將不容置疑的神聖事件的時間與空間合併，從地方區域的信仰推展到官方春秋之祭，充滿著官方符號的象徵空間，將之轉換為國家崇拜。但是民間的世俗性似乎抗拒著官方神聖空間的吞噬，而自成一種民間信仰的思想體系。如落實在媽祖造像上，所表現的象徵手法，首先是人物形象的特質表現，官方所

賦予的是莊嚴和禮制的規範，所傳達的是對於人民的一種制約，是不可逾越的，如其稱號、冠冕、服飾等的權貴象徵。而民間所自行賦予的仁慈親切、飽滿和年長的相貌，及其與帝王般並駕齊驅的九旒帝冠、圭笏和如意等，來象徵民間所需求的尊貴和吉祥納福，其主要的功能在傳達媽祖護佑信眾平安的心理反射。而來自媽祖造像本身的象徵意涵，即是藉由「假託」、「轉喻」、「諧音」的形象符號，所傳達出來的意義。而這些象徵符號都含有一定的寓意，並與傳統的圖騰意識相聯繫。如：龍、鳳、獅子象徵權貴，壽字紋、萬字紋、如意紋象徵吉祥如意，祥雲紋象徵高昇，牡丹花象徵富貴及其他植物紋象徵花團錦簇等等，可以說是任何事物都有其象徵意涵。

二 千里眼、順風耳象徵意涵

千里眼、順風耳的造像與表徵，均與民間心理的企求，有著相當一致的表現，並與民間信仰體系密切結合在一起。是庶民百姓理解宇宙關係、人際規範和理想期望的企求時，所形成的一種文化的象徵意涵。對於其造像所表現出來的形象，正是民間百姓，根據某種幻想、意願所創造出來的形象，成為人類崇拜的神聖物和生命保護神的象徵。而表現在千里眼、順風耳身上，以其「觀」、「聽」的神能，來強調其無限延伸的特異能力，更指向媽祖所展現其神靈無限擴展的象徵，而加以附會的人物。而其整體造像上，乃在突顯其鬼怪形象的象徵意味，如兇猛的表情、凸出的五官和胸膛的肋骨及其肚臍的露出，把它塑造成怪異和兇惡的體態。都是人們觀察大自然的各種面向，所賦予的象徵意涵。

1. 千里眼、順風耳冠冕的象徵意涵

頭冠是古代禮儀中，表達身份地位或象徵儀式的裝束。而千里眼、順風耳其金箍圈的冠冕象徵意涵，是民間意識中相信鬼怪靈力，可以為人們所控制的

心理象徵。是人們冀望破壞善良生活的惡性，能獲得正義化身的感召，並以其自身的超能力，來重新為人們服務的意識，所根植的心理意識。再就其封號「將軍」的冠冕，則是象徵其官職的提升，以配合媽祖官銜的身份，並表示其不同於鬼怪身份的低階形象。

2. 千里眼、順風耳服飾的象徵意涵

就其千里眼、順風耳的服飾，是以中國傳統神職階級所穿戴的，其服飾的象徵意涵，似乎也被視為其真實人間，另一世界的呈現。對於在這個虛幻的世界裡，各有其應該存在的事物而定位其應該安置的位置。如觀看其造像上的服飾，如披巾、短衫、短褲都和粗賤平民一樣的身份象徵，而其腿部的鎧甲，如武士般英勇戰力的象徵。對於服飾紋樣，則依其神職的階級與身份，而有不同的紋樣，其內涵所呈現的意義，似乎都存在著財、壽、福所企求的願望，並隱喻著民間信眾迎祥納福的心理因素，強烈反映出人們對於福、祿、壽、喜為最終的冀求。如就其封號「將軍」的服飾，則是神職地位提昇的象徵。

再就其色彩的象徵而言，千里眼、順風耳造像的膚色或服飾顏色，其中千里眼以紅色呈現，順風耳以青、綠色呈現，表現出強烈對比的視覺效果，應有其妖怪身份的象徵，而服飾上的顏色，也呈現相互交換的對比色彩。對其千里眼為何以紅色做為主色的表現？觀看人類學者，對於遠古人類的研究，其紅色在原始人類意識中是血液的象徵，而失去血液便失去了生命，所以對其紅色有冀求再生的內在象徵意義。再就生殖崇拜的意義上，紅色的色彩濃豔鮮麗，具有在動物界中，藉以引誘雌性注意的求偶表徵，有刺激性功能的心理因素，因此為原始族群學習的對象。這說明原始人的色彩觀念是和原始宗教

觀念交織在一起。¹⁰⁹在民間紅色更具有避邪與喜慶的意識象徵。因此千里眼以紅色做為主色的呈現觀念中，多少都帶有以上的象徵意味。而順風耳以青、綠色為主色，則是做為對比的效果。如以五行觀念的象徵來看，青、綠色代表著大地回春、重現蒼綠的象徵。以顏色的象徵意味來說，青色象徵著永恆、希望、溫和、年輕。其在視覺上，有平和和後退的心理感覺。而在中國服飾上，則一直被定為平民的服色。綜觀以上的描述，筆者也無法確切得知順風耳造像上的色彩象徵，但應也有相似之處，而可以肯定的是，人們在塑造千里眼、順風耳的形象時，總是附加其原始意味的象徵，來表現其鬼怪神靈強韌的生命力。

另外從人類學的角度來看，如千里眼、順風耳臉部所施以的金色點飾，呈現出原始民族紋面的功能，是人們原始心靈的反射，有做為嚇唬敵人的象徵意識。在原始民族中，紋面、紋身具有一種防病驅災，標明地位、身份和資格或進入成年的標誌等幾種象徵意涵，慢慢發展成一種具有裝飾、美觀的最原始和古老審美欲望的滿足。而對於其色彩上的象徵意涵，其大紅、大綠的顏色象徵千里眼、順風耳虛幻模糊、著模不定的原始鬼靈性格。至於其將軍造像的形式上象徵其身份的提昇，並能配合媽祖尊貴的神格。以上種種民間所賦予的象徵意涵，都圍繞著千里眼、順風耳的妖怪形象上，表現出民間對於神靈的崇敬。

¹⁰⁹ 參考黃能馥 陳娟娟著，《中國服裝史》，頁 2。

3.千里眼、順風耳手持物的象徵意涵

千里眼、順風耳其手持物的象徵意涵，是以凸顯其捍衛媽祖的神勇，並加以做為趨吉避凶的法力配備。但隨著現今時代的進步，人民生活的安定，較能控制大自然的變化，就賦予其手持物的不同象徵意涵。以刀器而言，民間有此一說法：是取其刀的銳「利」，寓意「見利」或同閩南語的諧音，象徵「多利」；而其刀斧寓意「多福」。可知以上的象徵，含有強烈的求財意識。而民間有的甚至直接雕塑千里眼、順風耳手持金元寶的造像，來滿足其追求財富的欲望，可見民間百姓對於求財的渴望，而強加其象徵意涵的願望(圖 111)。



(圖 111) 手持元寶 千里眼

千里眼、順風耳造像的象徵意涵，即以人的生命形態去認識外在的自然世界，進而認為自然萬物是與人的生命一樣，是有意志、有慾望、有情感的行動者，形成了像人類般情欲的泛靈觀，所產生泛靈崇拜，民間相信這個世界存在著各式各樣的鬼神。民間信仰的多種鬼神崇拜，即承續了遠古的泛靈觀和各種靈體的存在，是為了維持人與宇宙自然間的均衡與和諧。來自千里眼、順風耳造像本身的象徵意涵，就沒有媽祖造像上來得多，由於其人物的成型較為晚期，大都借用民間神話小說中其他人物的拼湊組裝，如民間的傳說鬼怪或佛教的大力士等。而其形象的功能也都直接的表現在造像形式上，也由於他們只是媽祖身旁的護衛神，沒有獨立的神職，所以民間就賦予造形上較少的象徵意涵。其造像上表現的也大

都和媽祖相同如：其「觀」、「聽」的特異能力，象徵媽祖神力的延伸，其飄帶象徵神靈的身份與一般世俗的人不同，其頭頂上的角、臉部的紋點、嘴巴的長牙、耳朵上方的豎毛和裸露的身軀、赤腳以及褻褻的衣衫等，都象徵其妖怪的形象，其大大凸出的眼睛和手勢象徵其眼力、聽力的無限延伸等。

第四章 臺灣媽祖造像群藝術的圖像文化分析

第一節 藝術社會學的功能分析

社會學是以社會為對象，研究各種社會現象的因果聯繫和一般發展規律的科學。對此社會學家向我們揭示了人類社會存在和發展的多種因素，其中最基本的要素，是做為社會存在基礎的自然環境和做為社會主導的人以及人所創造的文化。相對的藝術社會學，則是以藝術為對象和審美經驗為中心，來研究藝術的社會歷史特性，而藝術與審美活動是人類社會歷史發展的產物，也就是人類把握自然和社會的一種基本形式。¹¹⁰

據社會學對於藝術的看法，是按藝術的實際來源解釋一件藝術作品，以做出他們對於生活的看法，是對歷史社會與現實生活的一種直接描繪形式，也就是在藝術中確立社會意識形態的觀念。因此社會學家認為，藝術總是跟社會需要聯繫在一起。¹¹¹對此德國社會學家豪塞爾(Arnold Hauser)強調：

社會意識形態的概念，只有在藝術與某個社會集團相聯繫的情況中使用才有意義，唯有在我們把意識形態現象，歸因為特殊的社會集團時，我們才跳出給歷史順序做單純記錄的窠臼；只有這樣，我們才能造成一個具體的，在社會學上有用的意識形態的概念。」¹¹²

而對於民間藝術這個與社會集體意識形態相關聯的產物如何呢！豪塞爾在其所著的《藝術社會學》中，更明白的指出：

民間藝術從誕生之日起就保留著原始的社區性的藝術行為，我們很難在藝術的生產者和消費者之間劃一條界線。彼此界線之所以模糊，不僅因為消費者

¹¹⁰ 參考黃集偉著《審美社會學》，張琢序，頁 1-4。

¹¹¹ 參考 Arnold Hauser 著，居延安譯《藝術社會學》，1986，頁 1-18。

¹¹² Arnold Hauser 著，陳超南 劉天華譯《藝術史的哲學》，譯者前言，頁 5-6。

在任何時候都可以成為生產者，而且因為一開始人們就同時承擔了生產、接受和再生產的任務。¹¹³

可見民間藝術是如此緊密的與社會集體意識相連在一起。而臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像，此一地域性民間造像藝術其做為一個審美的統一體，不只是其自身的個別性和獨特性，而應當做是社會的種種影響，所產生的傳統和規制的一種結果，也就是集體社會的約定俗成。對其造像既是民間各種意識形態的創造者，但又被既定的社會意識形態所創造。因此筆者試以藝術社會學角度，來檢視臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術和社會存在的關係與其內在規律為何？

一、社會意識的集體象徵

豪塞爾認為：

藝術作品是對世界的一攻勢，是人們征服渾沌、戰勝世界上不可思議的、深奧難解的毫無人性的東西的一種手段。所以創造出審美幻象並不是藝術家為之辛勞的唯一的和最重要的目的，審美價值也不是藝術作品的全部。文化是為保護社會並為之服務的，各種精神創造與傳統、各種習俗和機構那一樣不是社會的構成方式和手段？因此藝術作品對社會歷史與現實生活的直接描繪卻是豐富得無可比擬。¹¹⁴

如此社會意識形態的概念，只有在藝術與某個社會群體相聯繫的情況中使用才具有意義。雖然藝術對於個人行為的諸多條件，是通過個人意識而實現的所有事情，但並不是都按個人的利益或意識來實行的。因個人常發現自己是處在一定的歷史和社會的制約處境之中，而個人行為要與歷史的和社會的環境要求相一致時，個人是無法太強化自我的獨特殊異，而是必須融入其中為之服務，因此不自覺的個人也就不曾意識到或意想到這樣的情境制約著個人。

¹¹³ 引自黃集偉著《審美社會學》，頁 195。

¹¹⁴ Arnold Hauser 著，陳超南 劉天華譯《藝術史的哲學》，譯者前言，頁 5。

就此觀看臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像也是這樣，其造像確實是一種民間匠師個人的作品，甚至是雕造精細華美的形式造像，在它還沒有透過民間儀式性(入神)的洗禮過程時，還是匠師個人精心雕造的作品。但我們必須認知到，造像製作的才能和技術是屬於匠師個人的，但對於造像的精神形式樣貌，所要傳達的意義內涵，則是民間社會集體所共有的，對此匠師個人對於造像形式的影響是有限的，而也都只能侷限於非常狹窄的細節上做變化表現。因此在這種民間社會意識的規範下，我們才把媽祖、千里眼、順風耳的造像，看作是民間藝術的集體體現。

我們觀察一下，臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像的形式，是整個社會意識體系的塑造品，也被視為群體生活符碼的表現，它是經由社會生活模式的意識型態所呈現出來的象徵。也是由個人在面對特有的文化型態與生存壓力時，所傳達出的一種情緒或觀念的表象。而其造像做為社會的特定表徵，是可以用來做為溝通官方禮制與民間個人意識及其集體潛意識的需求象徵，並表達出社會的造像結構原則，這也就是人們對於現實世界與宇宙圖式的一種理解方式中的某種訊息與經驗，所產生的特有藝術。如果以藝術社會學的角度來看，個人意識是無法也不能獨立於社會文化脈絡之外的集體潛意識象徵，而其個人藝術的基本性格表現，更需將之置於整個獨特的歷史發展脈絡中來探討。以此觀看臺灣媽祖造像群，事實上已經與當時的宗教體系與宇宙認知概念緊密的結合，並呈現出社會經濟與政治的意義所涵化的結果，至使各朝代、各時期的集體意識和形式符號，透過造像實實在在的反映出某個時代的特色與精神。

因此筆者認可，臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術，確實受到整個中國社會的民間信仰與社會結構所規範的結果，其藝術的表現形式與中國傳統的文化理念相一致，並呈現出一整套正統規範禮制社會，所整合的控制(如：忠孝、仁愛的內容)，及民間對於宇宙認知或自然界的種種型態(如：各類傳奇神話故事的呈

現)所根據的社會結構(如：官僚體系、人際關係的親屬模式、權威的運用及父系社會的差序格局等)相互運作的結果。¹¹⁵至於個人意識創造性的思考，則完全被社會規範所壓抑，因此對其造像藝術的表現方式，是社會文化所要求的形式，也是集體社會意識的象徵需求。

臺灣媽祖造像群藝術，正是中國民間社會結構概念中集體意識的具體呈現，其形式與風格是承繼著前一朝代的模擬。其模擬的基準，主要以唐宋造像形制為主，到明、清時代所定型的形式，其多半呈現出傳說所賦予想像的超自然力量和審美理想的風格樣貌。因此為民間社會理想化形式的追求和所企盼的集體潛意識象徵與整個社會實體認知的現實生活反射。對於臺灣民間造像風格的形成，乃是學徒與師傅在學習環境中，透過共同存在的於文化社會的各種訊息關係的結構裡，不斷地自我認知學習去塑造各類事物形式與概念，並吸收文化所傳遞出來的象徵符碼意識來確立自我風格特色的肯定，亦不斷的強化個人風格在整體文化社會中存在的確定性。¹¹⁶

因此我們可以認知到，臺灣早期學徒的學習只有依靠自己的觀察與勤奮學習體驗，從生活中體驗工作的意義，從實際的操作中習得技藝的功夫，而逐漸擴展自己的經驗及純熟的技藝，以了解神像雕造的內涵。其中生活與學習是合一的，也正是民間傳統生活與技藝經驗，延續累積個人意識的深化與集體意識象徵符號的純熟。這種口傳心授的學習方式，是透過共同經驗的事物、觀念、行為、評價的完整體系運作所達成的。即個人所習得的各項知識，最初是透過各種現象與事實經驗的累積，而這些現象與事實在某個社會群體經驗的體現上，產生了聯結貫通的集體意識呈現。

¹¹⁵ 參考王嵩山著 從世俗到神聖 台灣木雕神像的人類學初步研究，《民俗曲藝》，頁 85。

¹¹⁶ 同上，頁 91。

然以現今臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像藝術的表現形式，是在社會集體意識中所規範的制式化造像。其個人的與社會的意識表現所形成的形式風格，除了少數能夠表達其神韻的造像外，其餘皆是民間匠師制式化的表現，這完全被商業化粗糙的造像所取代。究其原因在於臺灣為一新開發地區，民間百姓還來不及養成共有的文化藝術和內涵精神的社會意識時，就已在經濟上突飛致富，形成容易接受粗糙的商品制式化產品。而完全以目的性和功能性需求的造像，來宣洩個人原始情感的寄託，以至忽略其風格美感的神韻精神，而喪失民間藝術獨特審美經驗的文化美感特質。這使我們想到精緻文化的社會結構是透過精緻文化理想美的神韻對象來冥思和交感神靈的精神感應而得到細膩的美感享受，相對的則反之，那麼民間藝術要處在那個位置上呢！這是值得我們深思的問題！

二、社會「規範、理想、功能」的藝術思維

一 造像的規範性思維

以藝術社會學的角度而言，人們是在一定的文化範圍內，根據文化規範來進行社會意識需求的創作活動。他們把藝術看做是在社會上佔有統治地位的一種規範和維護社會內部平衡的工具，像是在威權禮制與民間宗教社會規範中的媽祖造像的形成因素，就是一種相互結合在一起的表現。早期媽祖造像所表現出來的形式，不但不能違反其官方形式結構，也不能違反其規制內容的樣式(但對於政治因素有需求時，是可以相互退讓的，如媽祖在清代的造像中，並沒有按照其服飾規制執行。)。因此我們在面對社會意識所給予媽祖造像形式和藝術形式結構中規範的形成進行分析時，是很難把純粹官方禮規的東西與純民間藝術的東西分開，因為兩者與歷史緊密地揉和在一起。雖然在大多數造像上，體現著傳統、宗教儀式的穩固性，又保持著傳統和規範，但在某些造像形式上也表現著民間自由發揮的空間。

臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像規範的思維，是把民間對於本身的民族情感特性，轉借到神聖領域的世界裡，投射出民間社會所賦予人神相通的規範禮制。因此其造像的社會規範，是從一個歷史固定的審美系統中，調節組成了官方和一般民間社會生活的禮儀和習俗所形成的，尤其是在現實社會生活和理想造像形象的精神結構上。如：賦予媽祖冠冕、圭笏、龍袍的樣貌形式，以符合民族審美的規範，表現在其形象上的象徵意義，甚至有時是超脫官方禮制的規範。同時媽祖造像形式規範的一種原則，決定著具有造像風格的禮制結構特性。但在規範的歷史發展過程中，它的存在和功能特性在相當的程度上，是由在某種民間自由意識所決定的，而形成在造像體系裡超越了官方的規範。這就是為什麼在各種造像的綜合之外，規範不能絕對地決定民間造像思維的特性，而只有在一定歷史範圍裡，它才能在一定的內容形式層次上去構成造像整體的穩固性。

二 造像的理想性思維

臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像，其理想和美的問題，是審美意識中的一個最主要的問題。此外審美理想是決定審美意識整個結構獨具一格的主要成分。在其造像藝術的審美理想中，社會發展的信仰傾向，是關於完美的人和完美的社會概念，以一種濃縮的、具體感性的形式表現出來。這就是審美理想在自己的具體歷史發展中，總能在其造像中得到最鮮明表現的原因。正是造像在自己的理想中，把民間對於美的不斷追求的具體化，並且將之描繪出來的主要原因。

因此對於藝術理想的思維方面，俄國藝術史家雅科伏列夫表示：

形象，是藝術的一種主要特徵。藝術形象是克服模糊的、直覺反映的結果，是把衝動性情感轉化為情感—理性整體的結果。思維形象的概括性，是造像

藝術創作客體的一個重要規律。¹¹⁷

因此就思維形象的概括性，所表現在臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像上是審美客體朦朧性與隨意性的表現，是民間匠師與民間意識所形塑擬人化的意念。對於其造像人物的神話形式，並不是在反映現實客體中本質的形象，只不過是對造像完美的、理想的因素做一種模糊性的提示。因此在這種情況下，臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像形象，是無法展現其客觀現實生活的形式，而僅僅只能表現按民間一種模糊性心理需求所理解的形象，來表現其對造像美好理想的一種表達，因此在這裡涉及到一種造像藝術結構中的理想問題。

關於媽祖、千里眼、順風耳造像藝術結構，在歷史不同的審美理想中，一直處在社會遷動的變化，總是充滿著具體的民間生活內容的祈求，表現著各個歷史時代完美人物形象的審美理想，同時按儒、道、佛神話意識，所構擬其理想的綜合的審美造像的特徵。可見在民間的意識中，其造像的理想是不變的，它把人的思想和感情引領到對天界神秘沉思的範圍裡。因此在各個宗教中，都努力想把媽祖創造成一種永恆不變的理想，並且在民間的信仰形象裡，將這種理想體現出來。雖然這些理想化的概念形象，人們總希望它是永恆不變的，但事實上，它們並很少以純粹理想化的形式出現。儘管民間造像藝術，也表現出某種風格的傾向，而在它的發展過程中，即使以相當簡樸的形式也能繼續他們的文化傳統，但也決不是永恆的或不可變革的。

三 造像的功能性思維

一般我們談論到藝術的社會功能性方面，有審美認識、美感、教育等三方面功能。如果從中國民間審美活動與社會文化的整體關係來看，對於媽祖造像的功

¹¹⁷ E 雅科伏列夫著，任光宣 李冬 譯，《藝術與世界宗教》，譯者前言，頁 4-5。

能性思維，一是：透過對於媽祖造像上的信仰與祈求中，反映著各個不同時代人們生活和思想的需求功能。如：宋代海上救難的需求功能、元明時期海上航運的需求功能、清代平亂和移民的需求功能等等。二是：透過媽祖造像上的宗教信仰活動，在各種信仰祭祀圈中，提供了民間情感交流、藝術創作、表演娛樂的功能。如：進香、刈香、交香等等。三是：透過媽祖造像中，傳達出媽祖神話背後的善良、仁慈、救難的倫理道德形象，起著潛移默化的教育功能。如：媽祖的出生、救助海難、護衛朝廷等傳說故事。

對此學者鄭志明教授在其《臺灣民間的宗教現象》一書中，從宗教社會學的角度，把功能性分為媽祖神話的靈感功能、神人交感的求優功能、香火儀式的整合功能等，並在其書中提出了詳細的描述。如對於在媽祖神話的靈感功能中提到媽祖神話信仰所產生的中心思想：

乃源自於遠古的靈感思維，以象徵性神話的神人交感系統，確立各種神人感通儀式的操作規則。

使其媽祖神話傳播中：

不斷地類化與擴充，在各種靈感事跡的累積下，匯集了各類的神聖形象，將媽祖塑造成為宇宙靈力的象徵，具有安定世俗災難的功能。

對於神人交感的求優功能方面，鄭教授表示：

即民眾對媽祖的崇拜也是及為現實的，基於趨優避劣的求優意識，企圖假借媽祖靈感的神恩來實現個人的生存與發展的需要。

在此我們可以看出，民眾對於媽祖信仰的社會現實需求，並透過媽祖造像所安置的祈求場域中，表現其信仰行為模式的理論實踐。既鄭志明教授表示的：

即以媽祖廟做為「聖化」與「俗化」¹¹⁸交接的場所，人可以透過自身的方式

¹¹⁸ 書中云：在「聖化」的方面，香火鼎盛代表了人們對媽祖靈感的崇拜之情依舊是熱情未減，仍強烈地渴望媽祖的恩寵與賜福。在「俗化」的方面，香火鼎盛更提高媽祖神廟的社會地位，以其豐富的信徒資源，在政經利益與社會權力等關係上也取得優勢的運作位置。鄭志明著《臺灣民間的宗教現象》，頁 78。

來與神意相交，也正是媽祖整個信仰體系具體實踐的地方。¹¹⁹

可見媽祖信仰中，是藉由其造像和安置的祈求場域來寄託，所反射出媽祖靈感信仰中，最現實的社會生存競爭的運作。

至於其香火儀式的整合功能方面，鄭教授提出：

媽祖的節慶祭典是人神靈感相交最為高潮的儀式活動，也是信仰體系的整體展現，更能充分地表達出香火的神聖意義與作用，以集體性的香火儀式，擴充了人與人、人與神、神與神等各種互動關係，用來宣揚與推動媽祖的浩大神恩，以各種象徵靈力的儀式運作，來凝聚群眾消災解厄與庇佑賜福的崇拜之情，在儀式的進行中經由集體性的經驗傳達與感情祈訴，緊密地連結著民眾的信仰心理與生活情感。

由此我們可以看出，在整個媽祖信仰的過程中，是透過儀式的功能性來建立整個信仰的傳承，如果沒有這些儀式的進行則媽祖信仰不可能得到傳播，也不可能成為今日的盛況。但這些儀式活動的進行中，如果少了媽祖造像則變得毫無意義，可見媽祖造像在其儀式中的象徵性是多麼的重要。因此鄭教授把儀式分類為香與火的靈力象徵，如「進香」是一種返回祖廟謁祖的活動，是人與神交相感應的儀式功能，書中表示：

進香具有著淨化儀式的作用，在與媽祖相接時可以洗滌掉自身已知及未知的罪惡與災難，且在媽祖靈力的護持下獲得了賜福保佑。

「刈香」或「割香」是一種繞境活動，是神與人交相感應的儀式功能：

這種源自於古代「以靈治靈」的儀禮祭典文化，即媽祖的神靈以掃街繞境的儀式象徵作用來驅逐邪魔的惡靈。....進而可以獲得祈福得吉的好處。

「交香」是自身本廟的媽祖與其他廟宇的媽祖，共同到另一媽祖廟中進行謁祖會香的活動，是神與神交相感應的儀式功能：

¹¹⁹ 以上引自同上註，頁 74-82。

是一種增強靈力的方法，透過神與神之間的淵源連續，在參訪與相會中，彼此有著交感的關連作用，將兩神共有的靈力與香火匯集起來，形成浩大的神恩，激起香客隨香的強烈感情。另外，對於「火」的儀式功能：「火」是媽祖靈力的直接象徵，也最能激發出民眾在祭典中的高昂情緒，形象了強烈的行動願望，以達成其信仰的目標與情感的滿足。¹²⁰

綜觀以上的論述，我們可以了解到透過媽祖造像的社會性審美功能，對於「香」與「火」的儀式象徵，在民間審美習俗的特定歷史沿革中逐漸形成，並構成一種較為穩固的體系，形成審美觀念的一種制約，而與社會的規範體系相結合，使得傳統的審美文化在一定的狀態下，保有民間特色而留存下來。

媽祖信仰是一種無形的宇宙圖式的信仰觀念體系，終必透過其造像形象來反射人們心理的寄托和信仰的社會現象。因此臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像，把民間真正美的、完善的理想，帶到人神理想本質的世界，帶到一個人們對美的嚮往與無法實現這種嚮往之間，期以開拓一條人間不可逾越的鴻溝世界。因此其造像的象徵意涵，變成一種宗教意識完全等同的模式。除規範和理想之外，功能在其造像思維結構裡，有著不可缺少的意義。其功能對於個人或民間來說，是藉由媽祖造像的崇拜，來舒解心中的苦惱、災難並以尋求心靈的慰藉。因此民間信眾，都把一切對死亡的恐懼、對生命的渴望、對社會生存競爭和對現世幸福生活的祈盼，都寄托在形象化的媽祖造像身上。

三、情感、神話、禁忌的藝術

一 情感投射的造像藝術

宗教和藝術是人類的兩種不同文化現象，也是兩種不同的社會情感，它們各

¹²⁰ 以上引自鄭志明著《臺灣民間的宗教現象》，頁 82-92。

自按自己的方式解釋人類生存的目的和意義，但藝術和宗教在社會情感和反映形式上又有許多共同之處，兩者有著密切的聯系。在人類精神文明發展的過程中，藝術和宗教是相互結合在一起的兩者互為連結，互相影響，並給人類的藝術情感思維和生活方式帶來了極為重要的變化。宗教來自於人們無限情感的寄托，只有它才能寄予人們一絲絲的希望。對此大衛·休謨寫道：

最初的宗教思想不是產生於對自然作用的沉思，而是產生於他們對生活事務的一種關切，產生於連續不斷地左右他們精神的希望和恐懼。¹²¹。

於是宗教，這起源於人們無法抗拒大自然的威脅時，便寄望於超自然宗教的神靈。對此美國學者保羅·雷丁(Paul Radin)也提出假設：

認為文明的黎明時期，人們生活在一種懼怕和經濟上不安全的狀況中，他還假設了超自然思想的產生是由人們試圖要對付變化無常的外部世界。因此宗教是維護生活價值——成功、幸福和長壽願望的一種手段。其他全部的感覺就是來自於孤弱無援感，它具體表現一種對超自然的信仰。¹²²

因此對於媽祖信仰中，創造一個親近於自己環境的媽祖是必須的，由於其土生土長，人們易於把一切對死的恐懼，對生的渴望，對現世幸福生活的情感祈盼都寄托在神化的媽祖身上。

對於臺灣開發與媽祖傳播有著密切的關係，在臺灣開發初期的情感連繫上，媽祖庇祐著人們平安渡海、披荊斬棘、戰勝困難，成為信眾的精神支柱；在經濟發達的社會上，成為他們心靈情感寄托的慰藉。因此媽祖信仰情感的傳遞，在農業社會轉向工業社會的變遷過程中，所具有的個人角色的人格調適、社會整合與文化認同上有其重要的功能。這對於臺灣早期移民社會，也在這樣的情境下表露無疑，於是媽祖信仰隨著臺灣的開發而逐漸遍及各地。而臺灣的移民社會群族中，也都有各自不同祖籍神明的崇拜，由於大量開墾的重疊，促使媽祖扮起了地

¹²¹ Brain Morria 著，周國黎譯：《宗教人類學》，頁 191。

¹²²同上註，頁 193。

緣性聚落或方言群體之間的交往接觸，來增進了解與友誼溝通的媒介。促使他們放棄狹隘的祖籍區域偏見，接受對新居地社會的認同意識，共同為惡劣的環境寄予祈求的情感。因此臺灣的媽祖廟就扮演了非常重要的角色，這對於臺灣來說，似乎反應著中國民性順乎自然的生活習性，對其一切事物的發生都是以逆來順受的態度來適應環境，表現著一種永遠是樂天的生存觀念。因此表現在民間藝術上的是樸實、淳厚、歡樂、有人情味。沒有痛苦、絕望、悲愴的情懷。而呈現出中國人永遠喜歡看好的一面，把不愉快的一面拋開，盡量享受美好人生的一面。並對於一切事情都要討個吉利、平安、祥和，而這些習性也都反應在媽祖造像信仰的民間藝術活動上。因此媽祖造像以象徵和寓意的方式，同時也以寫實的手法，將民間的宗教情感表現出來。

二 神話表現的造像藝術

神話，是人類意識思維中，反映著人類解釋自然現象的集體創作，更反映出人類與自然相抗爭的心理歷程。而它也是原始宗教意識重要的一環。但在神話中，有其自身所呈現的心理結構意義，它總是不同於真實的形象意義。因此媽祖神話，既是抽象的系統，也是美學冥想的對象。因而對於媽祖的神話是人創造出來的，如果沒有了人，神也就虛無縹緲。而人創造了神，賦予神的各種相貌與解釋，到頭來是神創了人並賦予人各種能力，去展現神所賦予人的生命。這完全是人們在他自己的生活中，把這份對自身生命的幻想內力透射出來，並對其所賦予的神有了相同的生命，而投射出人神在生命與生命中的和諧相處，因而落實在人與人際間如此，人與天地間也是如此。相對於媽祖神話是人們集體意識的精神創造，是累積先民共有的思想、情感和願望，而共同塑造出一位廣大神靈的萬能女神。

對此學者鄭志明教授在其《臺灣民間的宗教現象》一書中，如對於在媽祖神

話的靈感功能中提到：

媽祖傳說即是媽祖神話，以擬似神話的靈感思維，來馳騁人們對神明的想像與生命的寄託，傳說也像神話一樣，是民眾集體信仰的精神象徵。

對於媽祖神話傳說的真正價值，書中也明白表示：

是以神話或接近神話的思想詮釋系統做為民眾的信仰感情，以表達出民眾共有的精神體驗與情緒感受。¹²³

所以表現出文化與社會的崇拜意義，並透過文人浪漫想像，保有其媽祖特殊信仰內涵中：個體存在的意義闡述與生命終極的精神體驗。而使得媽祖傳說成為一種「以靈治靈」的信仰心理，來解釋宇宙與人生的形而上學的思想體系。

因此我們如果想從媽祖造像藝術裏去把握更普遍的台灣民間的生活感情，勢必要從能滿足世俗各方面需要的民間藝術範圍裏去尋求。而媽祖造像做為宗教膜拜祈求的對象，是完全被賦予靈性和神力的，而其造像的設立更使神話的意識傳播進一步得到具體化，也使宗教的觀念得以更具體的表達。因此媽祖的造像主要不是在摹擬現實的人物形象，而是透過造像來在表達個人或集體對於媽祖神靈象徵與符號的神話意義，並觸動信眾的崇拜心理。也就是說，台灣民間宗教力量真正把個人溶納入天、神、人、物一體的自然觀。

三 禁忌中的造像藝術

造像雕塑的儀式中，表留著一些古老的禁忌，其原因都是為了避開大自然中壞的邪靈鬼魂和人們生活意識中不好意義的象徵。如雕像的尺寸必須避開文公尺中：害、苦、死、失等不吉祥的字意，以做為趨吉避凶來達到完美儀式的完成。如一般選定雕像的木材，要順其樹木生長的上端方向，不可將其頭部置於底部；其木材放置的地方，也不能置於陰暗處的房間如睡覺的地方或污穢的廁所裡等，

¹²³ 以上引自鄭志明著《臺灣民間的宗教現象》，頁 73-75。

以避免不好鬼靈或穢氣的侵入，並對神明表示尊重，更不可以被婦女跨越或經期中或懷孕的婦女觸摸和觀看。因為在民間的意識中，認為婦女一切有關「性」方面的事物，都是不潔的象徵。而對於開光前神像面部所罩住的紅紙不能加以拿開，和其開斧、入神、開光、退神等所施以的咒術儀式，都是在避免碰遇喪事場面的穢氣，並有防止邪魔鬼靈的入侵等意義。而對於以上所描述的儀式過程，並推展到媽祖進香、過火等儀式中，婦女是其主要的禁忌對象，尤其是女人經血的禁忌，雖然在現代人眼中是荒謬的事情，但在這些古老的禁忌中，民間卻是確信不疑的，這隱含著民間原始意識中，對於女性經血危險力量的害怕、污損和不潔，在神聖儀式過程會觸怒神明，而導致神明的報復。

四、主尊與隨從的空間布局

媽祖造像在媽祖廟中做為主尊身份的象徵，大體表現其至尊的地位，而廟堂中主尊所坐的位置，在突顯媽祖有如平坐平視，有其俯視芸芸眾生，受信眾供拜朝禮之勢。使其千里眼、順風耳，並列左、右之侍，以定其大小、尊卑的序位，而進立了整體廟嗣供奉的空間觀與方位觀。從道教「禮拜燒香」的儀式看，對於民間的認識，凡是越接近香爐的左右方或正前方，即是與神尊接近的地方因也與主尊較接近，並可顯現出千里眼、順風耳是媽祖貼身護衛神的尊貴。也是比擬人間帝王尊卑、上下的倫理秩序。

從廟堂整體空間布局而言，媽祖主殿的空間布局以其華麗的帳座或華座來顯示其身份的尊貴，乃在於模擬古代帝王之尊升帳而座的禮制，並塑造成神仙虛幻瑰麗的天宮氣勢。這些殿堂、帳座的構想，大都模擬道教中，有關宮府、瓊室亦可比擬大羅天玉京山的宮室、金闕，其華座屋頂所飾的珍異諸物，即是龍形的交龍或曲龍之頂；其殿堂之頂，則飾以瑞鳥祥鳳的靈禽靈物以比擬天界宮府，也是一種神話象徵的實物化，真可謂表現出盛飾之儀的華麗尊嚴。對此空間布局中，

其殿堂華座是以媽祖造像做為主位，具有俯臨垂慈、濟度善緣之勢，故所分出的左右、上下，是以象徵尊卑次序為主。而千里眼、順風耳在正殿兩旁的對稱空間，也滿足依序位觀念上的方向感，表現出一文一武的服裝特色，這說明在對稱觀念運用原則上，還是遵循文左武右的原則。因此其空間布局的意涵上，一開始的裝飾，便在比擬官方殿堂與天界宮府的形式以彰顯神人氣派的非凡，而其所強調的莊嚴華麗，卻不失肅穆的氣氛，主要還是在呈現整個空間的長久價值觀，除了注重裝飾美感之外，無一不在表達一種隱喻的內心願望，並投射出民間信眾內在的寄望。這也就是我們進入媽祖殿堂中，那份所被感染的神秘氛圍，不得不對之崇敬有佳。

第二節 藝術人類學的審美分析

藝術人類學家通常認為宗教產生於文化的與社會的需求，因此把宗教看做是觀念與情感的體系，而這些觀念與情感是在反映人們的生活習性使其自身的文化特徵，借由創造來確定某些行為的規範與習俗(包括崇拜儀式和慶典活動)，並通過這些文化習俗推動著自身文化的自我意識發展。因此儘管人們的價值體系不同，崇拜儀式與信仰也有所不同，但卻是人類共有的、生物的與社會的諸多相互作用所造成的產物，並且是人類共有情感系統的象徵。¹²⁴由此觀看臺灣媽祖信仰文化的視覺表現主題，其中所隱含的文化意義與其造像的表現慣例，是對其造像藝術所發揮的功能效果和信徒對它反應表現的評估，才能解析到造像的藝術風格和表現象徵。所以筆者將就人神崇拜的儀式性互動，人格化的民族精神風貌，以及女性意識與母神崇拜的藝術表現，來解析臺灣媽祖、千里眼、順風耳的造像藝術的心理意識。

¹²⁴ 參考 Frederick J Streng 著，金澤 何其敏譯，《人與神-宗教生活的理解》，頁 317-322。

一、人神崇拜的儀式性互動

儀式，專門指的是那些發生在宗教範圍內的社會活動。表示了一種社會結構的思想模式。社會學家埃德蒙 利奇寫道：

我認為，儀式活動和信仰同樣可以理解成是關於社會秩序的象徵說法的形式。而儀式使得社會結構更明朗...這種用儀式形式象徵的結構，就是那種社會都接受的，個人與群眾之間『恰當的』關係體制。¹²⁵

而這種個人與群體關係組成的思想模式，表示出他們力量之間分布的連繫，成為一種意識形態體系的反映或隱喻。而儀式是社會結構的概念性思想和儀式行為，文化的交往和實用兩方面之間的關係，其蘊藏的象徵啟示是我們應該了解的。例如：媽祖進香儀式含有原始靈力的象徵及擬親屬關係女子回娘家的隱喻。而象徵的含意是與不同文化相互接觸有關聯的，它潛藏在各種文化的轉化隱喻上，也就具有多種解釋，並做為一整套的組成部分與其他象徵對比時，它們才產生含意，也就是生活含意的象徵。

對此俄國人類學家馬林諾夫斯基也曾經說到，個人體驗展現在宗教儀式上有著：

公共儀式有一種社會作用，因為這些儀式「正好是社會組織的結合劑。」¹²⁶而對於媽祖與信眾之間，存在著個人感應與集體祭拜儀式的互動，只有透過此種交感，信眾才能在信仰上得到自我的滿足，得到心理上的平衡與安定。因此媽祖信仰活動的進香、割火儀式，就是個人、群體和媽祖進行一種交流的儀式。據學者黃美英表示，其儀式是由寺廟、神明、香火、靈力與信眾交互構成的情感交流體系，對個人或群體都是具有一種超越的神聖力量。其進香和割火儀式，使個人、群體與不同區域鄉里間的情感，藉由進香儀式的特殊時空形成自我情感與媽祖情

¹²⁵ Brain Morria 著，周國黎譯《宗教人類學》，頁 306。

¹²⁶ 同上，頁 201-202。

感的契合，來增強其信仰理念和力量，也交流了彼此之間的情感。對於在這種神聖儀式的信仰裡，其所具有的原始力量火、神、靈的神秘傳承，更表現在「傳遞」和「分散」的性質中，因為它是經由一套儀式化的過程來完成的。而這神秘力量的「火」，是經由「割火儀式」而得到「分火」的延續；而造像上的「神」是藉由「分身儀式」而形成無數「分身神」的分散，以做為滿足眾多信徒的需求；而對於神像上分得的「靈」，是透過上述兩種儀式的過程而獲得，也可以是藉由人為的操控(例如：用符咒、符令)，來得到「分靈」和「靈氣」的傳遞。

因此做為整個儀式「火」的象徵，信眾認為是指取自於大自然(宇宙)「聖火」或「靈火」所象徵生命的源流，並且是萬物賴以生存的基本元素。而對於民間信仰的神靈而言：是必須從天上神界，所獲得的聖火傳遞才有「靈力」的神威，對此信徒則須獲得神明的「靈氣」，其所祈求的事物才會獲得「靈驗」。¹²⁷這也就是為什麼信徒與媽祖造像必須透過此種儀式，來達到人神儀式情感的互動與交融。因此對於人們渴望永生和熱愛與神來進行感情交流，是以這雙重需要來做為基礎的，並使人們生活意義有了一種目的和一種和平與幸福的感覺。這也就是媽祖信仰人神崇拜的一種儀式性互動意義。

再者，學者張詢表示在媽祖儀式活動中，其所具有的一種現實社會擬親屬關係的特徵¹²⁸，是透過神與神、神與人、人與人等相互交往來達成的一種比擬。也就是媽祖「回娘家」的人神交流，透過一種孝道意義的教化，強調出親屬結構中，婚姻連繫與情感作用的社會屬性。這正顯示出官方與民間所重視媽祖與父母親人倫關係中，所傳達出人神共通的孝道精神與倫理教化意涵。另外，我們也將就臺灣神像的製作儀式，來了解它所象徵的各種含意為何！

¹²⁷ 參考黃美英著 香火與女人——媽祖信仰與儀式的性別意涵，《寺廟與民間文化研討會論文集》，頁 531-545。

¹²⁸ 參考張詢著 媽祖信仰在兩岸宗教交流中表現的特色【兩岸宗教文化交流學術研討會】，手寫印稿，頁 1-40。

臺灣神像製作所使用的材料，大抵上都以樟木做為最主要的選擇材料。因為樟木本身具有其香味又可防蟲，而且在臺灣亦有較多的樟木生產，因此獲得民間的喜愛。對於民間為何選擇木材做為神像的製作！以筆者訪談民間匠師及一般信仰者，都認為「木」在五行中是屬於陽性，而「陽性」有其旺氣和潔淨的象徵之意，對於樹木也有其自身生長的生命靈力，因而神明借其所吸收的天地靈氣，是做為神靈最好的寄身寓所。再就其一塊木頭，如何被雕塑成一個有神靈力量的神聖造像呢！其中有民間所賦予的神聖儀式：

1. 選材淨化儀式：首先談到是神像尺寸的決定，其大小都必須有一定的吉祥尺寸，即合乎「文公尺」¹²⁹內如：財、興、官、義、旺、丁等吉祥字義及其所指明的吉凶意義而定，以得到納吉避凶的心理需求。然後就其選定的木材做淨化的儀式，對於做為雕造神像的木材，必須先加以清淨，並施以咒術如：大悲咒、敬天地神咒及灑清淨水，以做為祛除穢氣的象徵，再擇其吉時、吉日以避開買主或神明相沖剋的時日，來為雕像做開斧的儀式。

2. 開斧儀式：是先在木材的四周，施以清淨符咒，擺上準備的祭品，告知神明將以此木，雕造神像以做為儀式的開始。儀式首先唸開斧請神咒，以請示神明勒助神斧靈力為其雕鑿金身，並在其上端和四周各砍三刀，且口唸：「點天天清，點地地靈。點人人長生，點鬼鬼滅亡。」；此外，亦有前面先砍三刀後面再砍七刀，意謂賦予三魂七魄¹³⁰的象徵意涵。而後再貼以紅紙標示著神靈的進駐，此儀式象徵著由俗世通往神聖世界的開始，藉由符咒法術的儀式，將賦予神像神靈的內在生命，並驅除外在邪靈的侵擾，以達成最終神靈生命的顯赫。

¹²⁹ 「文公尺」為一般雕刻業的稱呼，大抵用於廟宇、「陽」神或民間的房屋、生活器物等，而「丁蘭尺」（亦稱丁子司尺）則用於「陰」神、墓碑或神主牌等。其長一尺二寸八（合為 38.4 公分），全尺共分十大格（每格一寸三，計 3.9 公分），其內容為：財、失、興、死、官、義、苦、旺、害、丁。每格再細分四小格（美每格約一公分），其內容如：財德、進寶、天合、迎福……等均有字義指明吉凶。

¹³⁰ 對此儀式在：王嵩山著《從世俗到神聖——臺灣木雕神像的人類學初步研究》，《民俗曲藝》，頁 107。涂大為著《台灣寺廟中的關公造形之探討》，頁 211。均有描述，然各地各有各的特色。

3.入神儀式：此儀式在神像雕鑿過程中或完成時，也有同開光儀式擇日一起進行。入神是在其倚背後通向心臟之處挖一小洞，將其主要的媽祖香灰(象徵靈力的來源)、五穀仔(稻、麥、紅豆、綠豆、菜仔象徵五穀豐盛)、七寶銅(金、銀、銅、鐵、錫、珍珠、瑪瑙或玉石象徵財富或人的五臟內腑)或五寶(金、銀、銅、鐵、錫象徵五行的人體器官)、五色線(紅、黃、青、黑、白象徵衣料無缺或五營元帥的護持)等¹³¹寶物放入洞中，並唸其「入神咒」，也有再加上雞冠鮮血的生命靈力來活化神靈的儀式象徵，爾後將其洞封閉，以完成整體儀式行為體系。民間確信此儀式，使神像具有神靈依附的生命靈力，來達到擬生命的誕生。

4.開光點眼儀式：為其神靈注入生命靈力的最重要步驟。此儀式分為：廟宇和民家兩種，其儀式的隆重是無庸至疑。其廟宇開光時：會聘請高僧或法師來主持，首先在選定吉時吉日時，必須先將準備的新毛筆、圓鏡和白雄雞用符咒清淨水淨化，將世俗物賦予神聖性質，以防止邪靈的侵擾，再取其雞冠上鮮血(象徵自然生物的生命靈力)混合硃砂來書寫圓鏡上的符咒(象徵五行生起、照耀千里、驅除妖邪鬼魅)，再將符鏡對向太陽光將其反射到神像身上(象徵吸取天地間的日月靈氣)，並口唸咒語將硃砂筆點上額頭(象徵點開天靈地蓋注入生命的源流)、眼(象徵開起天眼綜觀天庭地府之事，來為信眾驅逐妖邪鬼魅)、鼻口(象徵聞盡天下美味，吃飽喝足好辦事，多替信眾說好話)、耳(象徵開起天耳綜聽天庭地府之事，來觀聽信眾的苦難心聲)、肩(象徵合順禮義情事)、肚(象徵神通廣大，喻意宰相肚裡能撐船)、手(象徵手開六十甲子替信眾招財進寶)、腳(象徵騰雲駕霧能快速保佑信眾平安)、心(象徵生命的運行流通七竅)、背(象徵打開三百六十五關節能盡顯神通)、上(象徵福、祿、壽、祥，榮華富貴，人丁、生畜興旺)、下(象徵萬年靈顯庇佑眾生)等再將神像繫於神轎中，舉行過火儀式，至此才完成整個從俗

¹³¹ 如男性神祇，亦有將虎頭蜂或黑蜂(借助外物的靈力以象徵威靈)、五毒(蛛蛛、蜈蚣、壁虎、蛇、蠍子亦象徵威武兇猛)或鷹、鴿、海馬(象徵陽氣的剛勝)等借其靈力生氣，以助長神靈的神威。同上註，頁 128。及頁 212。

世通往神聖世界的儀式，並賦予神靈內在生命力的儀式轉換。

對於民家除上述儀式外，必須準備新香爐、七寶、古銅錢三枚(象徵萬歲世代平平安安，也喻生財)、鋅(與「生」諧音，象徵生生不息)、碳(與「傳」諧音，象徵世代相傳)、鐵釘(釘與丁同音，象徵男丁旺盛)、五穀(象徵五穀豐碩)等¹³²，都為民家祈求平安賜福的意義。綜觀以上我們得知，原本是一塊無生命的木材，在經過開斧、入神、開光點眼等儀式的一連串人為儀式之後，而賦予了神靈的內在生命，其中有著「以靈治靈」、「以靈助靈」的原始超自然信仰力量的存在，也可以看出民間社會對於整個宇宙認知的知識體系的思維過程，是與農業社會經濟層面結合在一起的。因此對於整個儀式體系的信仰中，我們似乎看到了是在模擬一套俗世聖君賢臣的現實操控世界，對於人民生存需求欲望的滿足心聲和冀求，期以透過對神聖世界的祈求與操縱，表現出對新生命的希望未來。

二、人格化的民族精神風貌

對於神聖化的世界，中國有句玄言：「天命難知，天機莫言」。這種人們自古以來，想急迫窺知的天道、命相和神意的思想，一直深藏在民間的意識裡。由於人們對於冥靈世界(包括神靈、鬼靈、祖靈、靈魂等)的存在深信不疑，當人們認為生死、靈肉、盛衰、榮辱、福禍等，都命定地處於一幻化的結構中，於是巫術和宗教就流行於民間，而人們心中的種種神秘意象也就復活了。並且起著與神靈溝通和天地感應的祈求。

於是媽祖從真人到死後的神靈世界，千里眼、順風耳從鬼魂到神靈的轉化，是必須先進入靈魂思維，已然存在的信仰認知領域裡，而這種信仰認知領域，是

¹³² 同上註，頁 111-115。及頁 214-217。

民間信仰的信心根據其認可的靈力，使人們對於法術產生信心，形成一種社會認可的思想，終成界定神靈和信眾之間的關係，因此信眾相信神靈的法術有特殊力量，可以解決他們生活裡的困惑與病痛。而這相對也反應在媽祖的信仰裡，並對其千里眼、順風耳到處做祟的鬼魂，經由媽祖信仰認知領域的穿針引線，轉借到民間信仰認可的神域中，才能由鬼魂轉化為神格的護衛神。而這種人格化的鬼魂、神靈在中國的信仰體系裡，是無所不在的，因而產生了中國文化的一大特色。

三、女性意識與母神崇拜的藝術表現

在整體社會規範的禮制下，對於女性意識表現在現今西方女性主義藝術上：是由當代女性意識運動產生的是在揭示西方思想裡，那男與女、自然與文化、分析與直覺的對立而習慣性地強調其性別的差異，並以此作為美學的價值基礎。對於女性主義藝術，是將父權文化與制約的限制層層剝去，並顯露出女人天性與女性特質的信念，同時企圖糾正女性的歷史，並對文化生產史中的女性給予重新定位的欲望，也導致她們將主要的注意力集中在女人的創造性。¹³³

這也就是今日女性主義意識在藝術上，所形成熱烈關懷討論的因素。因此我們將描述一下，從遠古時期女性作品的特徵與意涵和媽祖信仰中，所表現的女性意識與母神崇拜有何關聯！

一 遠古時期女性作品的藝術

追溯遠古時期對於女性作品藝術的呈現，女性，這一性別特徵與意涵，從遠古時代的裸體雕像，可以看出其特徵為巨乳高聳、大腹渾圓、臀部豐腴等，極度誇張女性懷孕時期的特徵。因此大陸學者吳正光在其所著的《女性與宗教信仰》

¹³³ 何麗霞著 從賓根的希德格(Hildegard off Bingen)的神秘主義探討十二世紀的女性主義《世界宗教：傳統與現代性學術研討會》，頁 4。

一書中，稱之為孕體崇拜¹³⁴。對於其孕體崇拜的意義，有著一種對於生命崇拜的象徵意味。在遠古人類眼中，懷孕母體是一種新生命存在的證明，於是他們刻意誇張地表現孕育生命的女性孕體特徵，而產生對於生命奧祕的崇拜，因此以女陰特徵來強調其女性生育的能力。在藝術的表現上，於是就有一些符號和象徵物的表示。現今有的學者，更將女陰符號概括為八種：

即倒立三角形、圓圈圈中加點、乳房側面形、三角形中加點、菱形、橢圓形、鑽石形¹³⁵

等加以概括。此象徵物的表現，在中國有半坡彩陶抽象的三角形魚紋，而其魚以極大的生殖能力，成為女性生殖器的象徵。此外，還有一些以花瓣、葉片和果實等來象徵，其內涵上都具有無限的繁殖能力。¹³⁶而這種帶有巫術性質的儀式象徵與媽祖造像上的裝飾圖騰，亦有相似之處，尤其是造像上三角形的三寸金蓮，更是中國宋代以後對於女陰崇拜的象徵，因此媽祖造像上也表現著圖騰崇拜的女性象徵意識。

圖騰崇拜，是對生育來源的探尋。最初都跟女性生殖意識有著密切的關係，並逐步演變成人類的母性始祖。

由於始祖女神的確立，標誌著女性崇拜，經歷孕體崇拜、女陰崇拜、圖騰崇拜而升格到對神的崇拜，是生育信仰由神來統領的開始。¹³⁷

對此在道教中的女性神祇，如碧霞元君、天后娘娘、王母娘娘等都是生育女神的象徵，而對於媽祖可能在清乾隆五十三年(1788年)被加封為有道教色彩的「顯神贊順靈惠碧霞元君」¹³⁸和天妃娘娘、天后娘娘的稱呼，也都含有生育之神的喻意。因此我們可以從其原始時期女性孕體的崇拜到生育女神的崇拜，都含有人類對於

¹³⁴ 參考吳正光著《女性與宗教信仰》，頁 21。

¹³⁵ 同上註，頁 22。

¹³⁶ 參考同上註，頁 21-26。

¹³⁷ 同上註，頁 27。

¹³⁸ 文中表示：《天后志》《大清會典》均無「靈惠碧霞元君」六字。參照賴健祥著《天上聖母封號之探究》，林文豪主編《海外學人論媽祖》，頁 131。

女性強烈繁殖象徵的意義，對此大陸學者吳先生也表示：

從人類的誕生到性的發現；從孕體崇拜到圖騰崇拜；從始祖女神的誕生到生育女神的形成，人類構造一個貫穿歷史長河的以女性生殖器和女性生育為核心的信仰鍊條。使女性成為歷史最悠久的性別崇拜，成為歷史最早、人數最多的崇拜偶像。¹³⁹

由此看出，遠古時期對於女性生殖崇拜的藝術作品中，在人類信仰的生存環境裡，已經改變了人們對於女性生殖崇拜信仰的結構變化。當遠古人們想到自然界的種種現象跟自己息息相關時，既給自身帶來生存的需求，也給自身帶來災禍，而產生敬仰與恐懼的心理便創造了神，於是透過祈求膜拜的方式來祈求消災解難，並求得自然神靈的賜福以永保平安。因此對於媽祖造像上的信仰，在這原始生殖與生育女神的崇拜祭祀行列中，體現著民間原始思維的傳承，雖然造像上已經沒有原始生殖與生育女神時期的造像特徵，但其造像的原始意識還是傳達出某些原始信仰思維的意象。

二 女性崇拜意識消解的藝術

對於女性崇拜意識的消解，女性以其非凡的生殖力，在原始社會經濟生活中，佔有舉足輕重的地位，成為早期社會中的主宰性別角色。因此環繞的宗教信仰中，無不以女性為中心。但是隨著人們，對於生殖功能的進一步認識了解和社會分工的出現，男性在社會中的地位就越來越重要，最終取代了女性成為社會的主宰，而男性神祇也就紛紛出現。其女性神祇的地位便逐漸地越來越低，其功能也逐漸減少而限定在某些特定的領域內。女性神祇地位的下降，是由於男性對其生殖能力的認識，人們發現沒有男性的參與女人便不會生孩子，於是認為生命的形成，完全歸因於男性的種子，而女性只不過是給生命胎兒，提供一個生育的場

¹³⁹ 參考吳正光著《女性與宗教信仰》，頁 31。

所和孵育的角色。從而使女性的地位發生動搖，使得其政治、經濟和宗教權利，慢慢被男人所剝奪，並確立了父權社會。也由於女性的經濟產能，較為低落，便慢慢淪落為男人的財產，成為男人控制的生殖工具。對此女性便必須依靠所生殖兒子的身上，來改變自己的命運使其擺脫長久的附屬地位。因而此時期的女性形象，已被納入社會禮教的規範內，而整個藝術的表現，就掌握在男性的生殖思想中。如對

「祖」的崇拜，從出土的鼎、鬲、尊等祭器上均以鳥、蛇、龍等為象徵，形象地表現了對男性生殖的崇拜。¹⁴⁰

如依男性生殖的象徵物，表現在媽祖造像上的有如尖形的圭笏、如意和龍形圖騰等象徵物，並需要千里眼、順風耳以男性的雄健來護衛媽祖女性柔弱的象徵。

三 禮制化的女性形象藝術

禮制化社會意識中的女性形象藝術，在上古初期奴隸制度階級已基本定型，再早還可上溯至原始社會父權制時期。中國自夏以來，君權世襲，而父權也就建立在層層相關的宗法制度上，以至西漢時期，董仲舒提出統治者與儒家一貫主張「三綱」、「五常」的思想，使男尊女卑成為千年封建倫理的圭臬。儒家認為：「身體法膚受之父母，不可毀傷孝之始也。」對於身體的珍惜是為了儘孝道，為了可以盡人子之責、傳宗接代、孝順父母、繼承香火等思想的實踐。而在這種禮制化社會意識中，對於媽祖年輕時期也在於孝道的規範，表現出傳統女性聰慧、勤勞的典型，就如儒家典型禮教的閨秀、賢淑女性形象。但其終身未嫁，叛逆著傳統婦女成為人妻的社會角色形象，看似表現女性意識自主的一面。然背後含藏著男權意識規範的純潔處女身軀形式的佔有欲。而儒家一直以「禮」做為最高的判斷標準，於是「存天理而滅人欲者也」。「人欲」既在當滅之列，而被視為人欲一大

¹⁴⁰ 雷華著《神女與女神——從上古神話看中、西女性意識的差異》，頁 18。

對象的女性，就成為女性意識的定位，也就更無立錐之地了。¹⁴¹而民間一直把儒家的禮教規範，做為生活行為的最高標準來看待，甚至把它融入到宗教上，而做為人神共同的規範。這點我們可以在道教西王母神祇的崇拜中看到，雖然西王母貴為創造人類的始祖，原本是粗壯、面醜的女性，而漸漸被修改為一纖弱女性，後又轉變為多媚的女神形象呈現，其造像也表現出禮教儀式的溫良儒雅。而對於媽祖造像則更不用說，媽祖神話故事的傳說一開始就被形塑在儒家的禮教規範中。因此在這男權意識的控制下，對於其天地宇宙也就有了一定的位序，而與之相對比的是天之父、地之母，更排列出尊卑的次序列。現今一般社會學家，認為男尊女卑的社會制度，影響著對於男女身體的觀念。在中國，由於處在父權社會的結構上，其重視香火傳承多子、多孫、多福氣的價值觀念要求下，結婚生育便成了女性的天職，也主宰著女性意識的規範。

在此觀念的形成下，對於媽祖造像有影響呢！對此民間社會所賦予媽祖的女性意識，可從其媽祖最先出世之時，就已呈現在此種禮教的模式之下。就媽祖神話式的出生如：明末僧照刊印的《天妃顯聖錄》中，都避開對於「人欲」性愛結合而產生的繁殖能力及其生產過程不潔的污穢，而取其宗教神聖性的神靈紅光來降世，替代了人欲「性」的世俗性結合，來塑造一個女神的誕生。對此表現媽祖的女性意識觀念也受佛教「業報說、女身生理本質(比男身)污穢」¹⁴²之說法的影響揉合而成。而對於幫助媽祖在傳統規範意識裡的解說，是因媽祖觀看母羊生產的痛苦，來躲避或害怕其婚姻生育的痛苦，呈現出一種逃避心理的女性意識。然在根深柢固的傳統社會規範下，民間還在神界中，幫媽祖媒說大道公(保生大帝)做為其歸屬，雖然無所結果，但可見民間信仰中永久保持著生殖繁衍、世代傳承的意識觀念。在就媽祖於《聖墩祖廟重建順濟廟記》記載中：

獨為女神人壯者尤靈。世傳通天神女也，姓林氏，湄洲嶼人，初以巫祝為事，

¹⁴¹ 參考同上註，頁 16-21。

¹⁴² 張詢著 幾種道經中對女人身體描述之初探，《性別、神格與臺灣宗教論述》，頁 42。

能預知人禍福。¹⁴³

我們可以看到人們所賦予媽祖的女性意識，是以其自身的特殊能力，來獲得人們對其敬重。而所賦予媽祖跳脫傳統女性規範的巢臼，是以其精通巫術的女巫形象呈現。對於在當時區域社會「巫」的角色、職責是受敬重的，而媽祖此一形象，則是較為真實的女性自主意識。

四 母神崇拜的藝術

藝術表現中的女性與母神呈現，媽祖被官方所賜的封號，從「崇福夫人」至「天后」。都是以一種具有母性慈悲的女性意識呈現。對於「母」的尊貴地位，是來自於子嗣，因需盡到延續香火的母職後，才能獲得社會的肯定。而媽祖的母神特質，基本上保持著與信眾，是一種母親與子女隱喻的擬親屬關係上。這是臺灣人們作為媽祖子民象徵，所形成的龐大進香團。它成為包容、調解、聯盟的意義象徵。因此其突顯的是女性中的母親角色。而此母神的意涵中，我們可以從其稱呼上，如：媽祖、娘媽、天妃娘娘等，都是民間對於年長女性的稱呼，而其身份也類似於男性權威的特徵。因此我們可以在媽祖造像上看到，都是在表現其母性的仁慈、親切、尊貴的形象。

媽祖以一女巫、女神為女性象徵代表，對於其在神話中或傳說的現實中，所拯救的、服務的都是男性的子民。而在此男性社會結構的規範中，幾乎都是以男性為中心的文化圖像，而女神信仰基本上也都是在這套規範中，是由信眾個人自己聯想與其保有心理上的完美女性崇拜。媽祖，做為母神崇拜的表徵，隱含了漢人禮教的傳統女性意識，呈現出深層的文化象徵意義，比擬了人神之間的母子關係，投射出民間所隱含、企求的母性慈愛心，使之母神的角色完全展現。

¹⁴³ 見第一章，頁 4。

第三節 中國傳統藝術哲學的思維

中國傳統藝術哲學的文化思維，是建立在天與人同構的關係上，也就是「天人合一」的思想觀念上，是萬事萬物都處在一整體的結構關係之中，其社會變遷、朝代更替亦不過是天道循環、五行終始，個人禍福吉凶、生死榮辱，且是命中注定的。而這種天人合一、天人感應、天人相通和觀象制物、以象悟道、整合泛靈的觀念，是中國傳統藝術哲學的文化精神及其思維方式的一個重要表現與特徵。而對於中國傳統社會以儒釋道的天道思想做為其主要的宗教信念，是中國建構自我宇宙、人生和種種社會制度等主要價值的文化意識。對此學者鄭志明教授認為：

儒釋道思想，不會安於僅停留在思想層面的抽象象徵價值，反而寄望在整體的實踐過程中有著決定性的創造力量，經由制度化的轉移，使思想的象徵意義具有文化傳統的典範作用。¹⁴⁴

而這也就是對中國傳統藝術哲學實踐的最好描述。

一、儒家道德教化功能的藝術思維

儒家哲學，以助人君、順陰陽、明教化，來做為輔佐王室安定邦國為主。所以重視禮樂教化，主張仁義之道，並尊崇孔子學說的「仁」核心思想。因此儒家所推崇的先聖先賢、仁人智士、孝子賢孫、孝列節婦等事蹟，千百年來都成為人們生活的典範，也成為民間崇敬祭祀的對象。而孔子的藝術哲學思想也以仁學做為基礎，強調唯有遵循仁義之道，才能在個人與社會的和諧統一中，進入美的境界。所以肯定審美和藝術具有調節個人與社會關係的價值，具有陶冶人心的情操及穩定宗法禮制的社會秩序作用。明顯地反映了儒家重視藝術「移風易俗」的政教功能，並強調其「治國安邦」的社會作用。而孔子也把「禮」納入「仁」的內

¹⁴⁴ 鄭志明著，《中國意識與宗教》，頁 64。

容，強調其孝悌的精神，使之符合「君君、臣臣、父父、子子」倫理政教規範功能。

因此就儒家講忠孝、重仁義的觀念來看，儒家崇尚盡忠的精神有所謂：「君使臣以禮，臣事君以忠」的觀念。如表現在媽祖信仰上，則顯現了媽祖盡忠的一面，其協助朝廷臣子完成使命，就是替國家替國君盡忠，也就得到歷代帝王對於媽祖「忠貞衛國」神蹟的敕封，來宣揚媽祖盡忠衛國的表現。而其中所隱含著媽祖，對於國君忠誠的護衛與君臣之間相輔相成互饋的禮尚往來的比擬。因此就表現在《天妃顯聖錄》中所記載的忠孝精神，如南宋時媽祖神佑路允迪出使朝鮮的平安、明代庇佑鄭和七下西洋的成功、清代協助施琅平復臺灣等，都說明媽祖對當朝國家的功績。而在孝悌之道的彰顯方面，表現著孔子的：「弟子入則孝，出則悌。」；孟子的「善事父母曰孝，敬弟與兄曰悌」，這也就是儒家所遵循不移的思想，而成了家庭關係與社會關係的準則。而關於《天妃顯聖錄》中，描繪媽祖「機上救親」的神蹟，正體現著儒家「孝悌」的精神，且通過人格化的神靈，對人們進行著潛移默化的教育功能。而對於體現儒家「仁」的精神方面，在於孔子的：「仁即愛人」是一種人類行為的最高道德規範。如《天妃顯聖錄》記述媽祖「危難相助」使海難者脫離險境、使遇大旱時施於雨水、使饑荒者得到賑濟，在在都顯示了媽祖濟世救苦救難的仁愛精神。

中國在長期封建社會中，儒家思想一直保持著威權統治的思想體制，其提倡尊卑禮儀和自我完善的心性。尤其在宋代程朱理學的儒家思想基礎上，進一步強調三綱五常和「存天理而滅人欲」等說教的影響下，一直深入民間的信仰體系中。媽祖信仰在儒家的道德教化思想中，總是表現著高尚品德的象徵，由於儒家希望這種象徵，永遠能保持其精神，與世常存、永不泯滅。因此對於媽祖信仰，為有心者賦予媽祖在世時，少年能勤勞勇敢、智慧超群、心地善良、好行善事，並關心鄉里疾苦、濟世救人；並崇信其顯現神跡搶救海難時，能英勇頑強、奮不顧身，

在在都表現著捨己救人的高尚精神和優良品德，因而受到人們信眾的熱忱愛戴和衷心崇敬。對於媽祖去世後，人們希望媽祖的濟世精神，能永留人間，並永保海上的平安替人們消災解厄，於是立廟奉祀，把所有的生命希望寄托在媽祖的保佑上。因此對於媽祖信仰中，所體現的儒家崇尚天地、敬鬼神，推揚忠孝、仁義、禮等思想，主要是透過社會各階層對媽祖神蹟應驗的傳播，封建官員積極請求封賜媽祖樹立碑傳，並由歷代帝王基於「護國庇民」的立場對其加以封號而形成媽祖信仰的歷久不衰，而媽祖千百年來的信仰，正體現著儒家崇天、敬鬼、講忠孝、重仁義及尚禮的道德教化思想。

儒家思想本是一套哲學信仰系統，是經由道德精神的自覺，合理地溝通人與宇宙間相互和諧的關係。而對於藝術表現方面，儒家強調必須符合道德教化的要求，必須包含道德的內容才能引起美感，也就要求在藝術中把「美」和「善」統一，並進而達到和諧的統一。因此藝術的「盡善盡美」是必須與道德淨化相聯系的，而對於儒家崇天、敬鬼的思想與民間信仰則是同一個源頭的，主要是將原始的宗教意識轉化為形上的道德意識。就民間媽祖信仰而言，原是一套原始性的宗教信仰系統，其本質是鬼神崇拜的原始思維，是經由靈驗感通的神秘經驗，來尋求人與宇宙間、人與自然間、人與人間的和諧關係，而這種關係則來自於人與神靈相互關聯的作用。雖然這種關係是以人的生命形態去建構神靈的超越存在，但是不自覺地對神秘神靈就有著畏懼與崇拜之情，進而以神靈來作為人與宇宙、自然交感的媒介。於是民間信仰接受了儒家和諧的思想，擴充了人們對於生命的重視，注視到人自身修養的努力，來達到人與宇宙、自然、神靈的和諧統一。對此我們可在（圖 62）的形象中見出端倪。

這樣的觀念，改變了民間信仰的中心，將人們導向了以人、靈自我開發為核心的修道觀念，並強調經由個人的努力修持，就可以盡人道、合天理來達到人天一致的和諧境地。因此表現在媽祖信仰中，對於其「神怪」的降伏給予了寬厚的

改善機會，且以德感化，使其棄惡行善，從而達到敦化社會風俗的目的。表現在媽祖信仰上如：千里眼、順風耳的收服、龍王來朝、奉旨鎮龍、收伏嘉應嘉祐兩兄弟等惡靈，都是秉持儒家忠恕禮教的德化，表現敦厚教化的仁義精神，體現和諧美、善的調和，而表現出對於行惡者的挽救感化，來達到以「仁」為核心的道德教化思想。

二、道教人神感應思想的藝術思維

道家做為一種哲學信仰的學派，是以老子的「道」做為其思想的基本觀念。而認為「道」是在天地原始渾沌之前就已經產生，它不依靠任何外力而存在，它包含著形成萬物的根源。並且「道」自身獨立運轉於永恆之中，而這種運轉就構成了宇宙萬物的生命。因此道是產生宇宙世界的終極根源，是無為、無形、生天、生地的永恆無限，而道家把這種體驗道的終極始因，做為人存在的最高價值境界。「道」也是做為美學的主要來源，正像道與宇宙萬物的關係一樣，道是一切美的根源和本質，而美是道的屬性和表現。因此老子認為道的無限廣大豐厚，涵蓋了真、善、美三者的表現；而庄子把得道，描繪成是人們擺脫一切的束縛，進入絕對精神自由的審美境界¹⁴⁵。於是天地萬象的有形之美和自由人生的無形之美，也就統一在道之中。

道家對於「道」這一概念的出現，是將先秦時代與原始宗教具有人格化意味「天」的觀念，引向具有原始神靈信仰的形而上色彩的抽象理論層次上；而道教則是承續了原始神靈的信仰，有了更進一步鬼神體系的建構。而老莊的道家思想原本就與原始信仰有密切關係，尤其是在對宇宙的認知上承續了不少原始思維，接受了原始人、物、靈三者一體的渾沌觀念。故道家思想比儒家思想更接近原始

¹⁴⁵ 參考李澤厚 汝信 名譽主編，《美學百科全書》，頁 84。

信仰，而在其原始思維的基礎上，對人與自然渾然一體的和諧觀做更細緻的哲學觀想，並從宇宙萬物普遍存在的規律與法則中，落實了歸根復命的精神實現。因此對於媽祖信仰而言，係民間依據道教信仰的理論系統，讓媽祖信仰中有了完備的精神依據，更能充分地補充與支撐其各種崇拜活動。如：自然崇拜、亡靈崇拜、庶物崇拜泛靈信仰的萬物有靈論，都有極豐富的想像，再加上明、清民間文學戲曲、小說的渲染，而成為媽祖信仰源源不絕的題材。如媽祖早期以原始信仰中，巫的身份能為人預知禍福和治病，而被稱為「神女」或「靈女」明顯帶有道教仙家虛無飄渺的意味；又被奉為道教女仙中的妙行玉女，成為美和善的象徵；再到天妃、天后萬能母神的女神崇拜，顯示出民間媽祖信仰結合著道教信仰的理論系統。

而一般民間信仰系統中，即所涉及到宇宙的創生觀與天人的和諧觀時，幾乎是借用道家思想做為其內在穩定的理論依據與精神指導。因此在民間信仰裏保有了相當多道教的色彩，同樣地在道教信仰裡也有不少民間信仰的影子。由於民間信仰是一套開放性的精神活動，是完全不避諱對各種現有宗教信仰理論的吸收與轉化，只要有助於民間信仰的社會傳播與功能實踐，都盡可能吸納進來，經由同化或順應的過程，取得其內部均衡與和諧的關係，也就累積成民間信仰的特色。民間信仰不僅能滿足各種人神直接交流的神秘經驗，也希望將這種神聖的體驗帶到個體人際關係的和諧安樂與自體生命的延年益壽。這結合道教的理論，將各種宇宙秩序系統與象徵符號統合起來，如道、氣、陰陽、五行、八卦書等宇宙符號，皆一再被組織與廣泛使用，並可以推演出宇宙與人事的種種對應關係。其運用在道教造像方面，以師法大自然的意象為主，重視道的精神而輕視器的形體，其在宣揚天地有大美而不用多加言說，期在追求個性的超逸和精神的自由，並強調美與善、道與德的和諧。

因此對於造像上的追求，是以其神情來表現形體為主，使人格化的造像，如天尊、西王母、媽祖多以端莊嚴肅、雙目平視、眉清目秀，來達到超然、寧靜、淳厚的風度，並表現出威嚴形象及其能夠動察一切先機的睿智神貌。這也就是我們看到媽祖造像時，其所給人的一種寬厚無私、溫和慈善的歡愉感。因此我們可以了解到道教造像是以神靈的人格化和宗教性的結合體，並通過形象直接作用於人的感官視覺，而給信眾一種希望、冀求和理想的願望。如就媽祖整體造像而言，其確確實實是屬於道教的造像形制，我們可以從其造像外在的冠帽、圭笏、服飾、座椅等與道教中西王母的造像(圖 112)相比較一下，就可以很清楚的看出，這是無庸爭議的。



(圖 112) 西王母造像

三、佛教慈悲救俗觀念的藝術思維

佛教思想是一種致力於使人超越現實存在的有限性，進入到空無寂靜的永恆境界裡。即是通過儀式的修行和心理的消解，強力的摒棄功利、超越欲念，切斷人對世界一切的欲念貪戀，來達到對現世的解脫。佛教雖然是一個外來的宗教，但是長期地在中國社會的傳播與流行和各種原有信仰系統的接觸、撞擊與融合，在不斷地改造、變化與發展下，逐漸地沉積與定型，轉而成為社會的另一種傳統，其信仰系統與行為模式，同樣地對民間信仰也有著深遠的影響。佛教進入中國社會後不僅是信仰的實踐，其勿作惡、勿殺生和勿施暴也是社會的一種教化力量，轉而成為歷史積澱下，豐富的宗教文化現象與社會群眾的心理習俗，有著不少的

交相互融的聯繫關係其作用是極為廣泛的。佛教信仰以其整體多樣的宗教觀念與儀式活動對民間習俗，所保存的原始信仰有相當大的影響。其將佛與菩薩的崇奉膜拜納入到原有鬼神信仰結構之中，宣揚其人死後並不單是形體的消亡，而僅僅只是向另一生命的過渡，人只有在涅槃裡才能真正達到完全的消融與永生。因此強調其因果報應、輪迴轉世、佛國淨土、餓鬼地獄等觀念，經由通俗的流傳，成為民間信仰的主要內涵，導致由這些信仰觀念，所派生而成的超渡、拜佛、燒香、還願、塑佛像、趕廟會等說法或活動，極大地開拓與擴展了社會的生活習俗。而對於媽祖信仰中，也吸納了不少佛教的思想，如媽祖為慈悲觀音化身的轉世，白日飛昇不墮入輪迴轉世之苦，其兩大護衛神千里眼、順風耳取其「觀」、「音」的象徵等，至其媽祖一生的大慈大悲、救苦救難，也從不悖離佛教的宗旨。

對於宗教信眾而言，可供崇拜的造像是他們信仰最直接的精神寄託，而造像的塑造也應是反映信眾們真正的內心需求。而佛教把這些思想帶入藝術表現上，總是表現著社會道德訓誡的教化意義及其表現佛的無限慈悲性，力圖將其體現在具體的藝術形象上。如千手千眼菩薩，其千只眼睛是為了看見塵世上的一切不義，其千只手是為了向芸芸眾生伸出援助之手，使他們脫離苦難和不幸。其透過藝術形象的表現，把抽象的佛理思辯變為塵世存在的圖像和形象來達到其信仰的傳播。而佛教的造像具有供人祭祀膜拜的功能，就必須具備超越常人的氣息和突破寫實的限制，尤其表現在佛像上頭頂的肉髻、懸垂至肩的耳朵、特殊的坐姿，還有各種具有特殊意義的手印等，都使得造像形象上明顯區別於常人，而且諸種眾像面部的表情，表現出悲天憫人又安祥靜逸的深邃意味，更突破了寫實模式的神聖。對此表現也被民間匠師吸收表現在媽祖造像上，其面容豐滿端麗、雍容典雅而又莊嚴慈祥，並帶有神秘意味如張似閉的眼睛，俯視芸芸眾生似給予無限關懷與救贖，都在這簡練的眼神中表露無遺。另外，對於佛教中常把端莊安祥的佛、菩薩與奇異怪誕充滿力量的天王、力士等對立起來，表現出醜惡、恐怖、力量和痛苦的表徵，時時在向世人展現一種對於惡的恐懼來導引人向善的善惡對立手

法。在藝術表現上，正是一種美與醜的對立手法，這好像是為了要在現實世界裡，表現其佛教所描繪的令人絕望的現實困境中，對人生的領悟提供一種反面的直觀寫照。而民間媽祖信仰中也吸收此一方面靈感，把溫柔端莊的媽祖主尊，配祀極富陽剛之美的千里眼、順風耳護衛神結合起來，此種對照更顯露了媽祖仁厚的本質，也表現出中國所認為柔能克剛的精神思想。

佛教思想經由長期的文化經營與落實下，對人身的境界修持大約是一致的，希望經由個體真如與涅槃的體驗，以靜性與證悟契入到宇宙和諧的境地。其對於生命存在的價值與意義的動察，表現在純粹剔除個性與表情的特殊方式上；其思想的精髓一方面是徹底的超脫與恬淡，表現出對於生命形而上的體驗與領悟。另一方面是深深的慈悲與痛苦，則是為眾生無法擺脫最根本的痛苦之源而悲憫。雖然佛陀透徹地洞悉了人生的痛苦本質，卻並沒有獨自飄然離開充滿現實痛苦的人生，始終以博大的胸懷關注著芸芸眾生，並以拯救世間生靈一同永遠脫離苦海為其最終的目的。這也正如人們比擬佛教精神，所賦予媽祖使命的寄托一般，而對於表現在佛陀、菩薩和媽祖造像上，其無限慈悲的微笑，正是這種愛心最集中的體現。

由於佛教在其信仰傳播的過程中，為了迎合與適應廣大民眾形成了各地本土化佛教的發展趨勢，同樣地，民間信仰也因佛教習俗的加入更擴大了宗教的包容性格。因此對於媽祖信仰與造像上的表現，佛教與儒家、道家(包括道教)等思想的融合也一直沒有間斷過，在知識層面的學習、鑽研與熏化彼此日益融合；亦在行為層面的奉行、實踐與轉化的生活中擴增了相互的認同與貫通。在這樣的歷史情境下，相互兼容並蓄的方式，在精神層面上，協助個體生命的自我價值實現，追求與各種超自然宇宙力量的相和諧，也增強了民眾對於現實世界的生存需求。

第五章 結論

第一節 研究結論

對於臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像的形式符號和寓意內涵上，確實反映一定的民間社會生活祈求，其除了承載民間共同敬天畏神的原始信仰崇拜外，在形式表現上，也都離不開以「仁」、「愛」、「禮」等和諧美的思想轉化；其寓意內涵上，不論是涵蓋生存、宗教、政治等層面上的需求，也都賦予禮儀教化的功能表現。雖然他們以各自的需求面切入，但在民間特有的審美意識上，也有他們不同的詮釋方式，以至形塑出媽祖、千里眼、順風耳造像上豐富多樣的變化。

一、圖像分析

1.以媽祖造像圖像的呈現而言，我們不論學者，如何的爭辯媽祖造像，是官方的儒家禮制或道教或佛教或民間自成的形象表現，是屬於那一方所特有或是各方綜合體的表現。如就造像圖像分類的形式呈現，筆者發現媽祖造像實實在在是一綜合組成的形式，對此可遠溯至周代所制定下來的禮制形式，而一直延用在漢人社會的集體意識中並遵循不移。研究發現媽祖造像所表現的官方禮制形式，主要在於姿態、冠冕、服飾、鞋履等形式，而真正定型的，還在於道教基本形制的天界、地界、人界等觀念原則下融合，而產生媽祖所謂天界職稱中，冠帽的九旒冠冕、手勢的「朝天持笏式」、「作供舉狀式」，手持配件的「圭笏版」，服飾的龍袍(以儒家的官方禮制而言，婦女是不可能有此穿著的)、座椅的雙龍椅(同上)、以至到金箔表現的金身不壞之體等等，都跨越了官方禮制規範，再加上與政治相互妥協利用，所呈現出的造像形式，這可說是最為確切的事實。而對於民間生存意識，所祈求的象徵意涵，如手持物的如意、飽滿的臉型、大大的圓肚(表示等

同於男性的福態和威顏)及台座上加龍、加獅等尊貴象徵，所呈現的造像形式；並且在其所外加的冠帽和彩衣上加花添料，可說是民間集體意識心理，所喜愛繁複和鮮艷濃麗的原始欲望情結的呈現；再加上以擬人化的世俗身體運作觀念，來做為看待媽祖造像的比擬，所表現的莊嚴華麗，則又是民間生活最真實的體現。

綜觀以上，如果我們從藝術的角度觀看，雖然外加的冠帽和彩衣，已埋沒了造像的真實美感，但從民間信仰的角度觀看，其所穿戴的配飾，除增添造像的莊嚴華麗外，對於信眾而言，這又無疑加強了，他們對於造像神秘性和想像力的聯想，來訴說心理的苦楚和慰藉，而這也正是他們所極須需求的，對此我們如何能只從藝術欣賞和學術研究的角度來苛求呢！然這只是價值觀念角度的不同，如依筆者的看法，取其一必捨其二，如能寬厚一點的看待，讓造像雕塑的本身和外加的冠帽、彩衣，兩種不同形式的樣貌使其各自發展，以做為考驗其各自特色的吸引力為何，而不是隨意的誇大、扭曲，何者才具有真實的藝術性，我想這正是考驗時下價值觀，所能認清自我的另一種思考方法。而對於千里眼、順風耳造像的產生，則可以看到民間文學，發揮著無限活潑想像力的影響，觀看中國所有鬼怪的形象，幾乎都是與此相似而無所差別，可見千里眼、順風耳的妖怪形象，是由一種原始民族性格及審美意識，所界定的形象所產生的。

2.以造像的主題和內涵意義來看，對於媽祖、千里眼、順風耳造像藝術，民間經常借用某宗教或某種動植物的擬化象徵，以及所需求、想像、幻化等組合的形象，來與生存環境所遇到的各項難以解決的事實有所聯結組成的符號，以做為表達一種期望或消解人生的各種干擾，是最真實和實際的生活寫照。其所象徵的一切，都是具有吉祥與避邪的作用，並完整的敘述民間社會意識與傳統理念的意識內涵，可以說是任何事物都有其象徵意味的需求。其造像寓意，則又是民間信眾的主要精神象徵。以致賦予媽祖地位的尊貴，以做為上達天聽，並可直接替老百姓拯救苦難以消解官方政府的壓迫與欺詐；形象上的莊嚴與慈悲，可直接傾

聽信眾心聲，以做為解除生、老、病、死的可怕且又無法逃避的現實痛苦，所加以塑造成今日媽祖造像的寓意。其中在造像裝飾上，可說是瀝粉貼金，光燦奪目，力求華麗氣派，用盡人間一切極可想像和最珍貴生命的奉獻，而其背後的主要意義，是在彰顯神、人共榮的精神寄託，並祈求生存的需求，是信眾心理所反射的意義。

至於千里眼、順風耳造像的寓意上，自然也在反應媽祖的超強神能和人間威權的排場，使得具有無限神力的寓意，並意味著信仰區域的擴張。其根源於人民需要媽祖能在他們有苦難煩惱之時，能立即觀看到、傾聽到他們心中的求助而獲得解決，自然也就形塑出千里眼、順風耳超強能力的輔助，來強化媽祖拯救苦難的快速神能。而其最根深的原因，乃是民間相信人、鬼、神靈是可以和平相處的，在去惡向善之後其無形的力量，在相互調協與會通中是可以為人們服務的。這是做為滿足人民切身生存利益的需要，使得更為圓融的安頓，人與鬼神在自然和諧中，都能成為生存的一體。而這種民間信仰的多重鬼神崇拜，即承續了遠古時代的泛靈觀念，認為各種靈體的存在，是為了維持人與宇宙自然間的均衡與和諧。因此千里眼、順風耳的造像寓意，結合了擬人化的妖怪形象與超高神力的心理需求反射，所表現出中國宗教信仰的心理本質，就是即使再邪惡的鬼怪，只要改邪歸正、化妖魔為善神都能為所人民接受，也是人們一種善良願望的體現。由於民間信仰本身的開放性，其順應民眾生活的需求，隨意地進行信仰內涵的轉換與整合，以做為滿足心理精神在現實存在的困苦中，所一心尋找通向自我實現的人生。也正由於千里眼、順風耳造像，是如此脫離現實面貌的奇特形象，而更顯現出藝師，所要營造媽祖柔性美與千里眼、順風耳陽剛美的心理對照。這也正傳達出集體民間百姓，對於困厄生存環境中，強、弱調合的一種心理需求，既是陰陽揉合的一種造形藝術美學。

二、符號分析

以造像符號的呈現而言，媽祖造像從其整體形式到各個單一元素的表現，都具備著象徵意味，且都是民間生存的共同象徵願望。因此臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像，這些由各種符號所組成的造像，它們在不同的時代，不斷發展的形式結構上，都表現其自身的基本功能，並呈現在民間信仰意識與功能之中，而建立起自己的概念象徵和造像符號的文化世界。對於媽祖造像這一民間心靈審美知覺的符號，是官方文化禮制規範的秩序，是由不變的已經存在的社會系統與語言系統所構成(如媽祖冠服和稱號)。但其造像的各部位型態，所聯繫的是保留民間文化精神圖像或者是記憶形象的符號。即是由官方的禮制規範和民間社會全部的感覺與感情生活所組成的結構，並投射到造像所呈現出的思想或形象之中。

至於千里眼、順風耳的妖怪形象，在神話傳說的杜撰中產生其形象符號，顯現出信仰者已經突破時空的限制，也在不同時代的系統中，揭露了民間社會文化的內在結構象徵。又千里眼、順風耳造像，另一將軍造型的意義，是在誇大其面貌威嚴的神姿，做為顯現人間性格的武將人物，為其宣揚神明的地位，以符合媽祖的身份神格，也有取其趨吉避凶的意味。甚至民間有的直接雕塑千里眼、順風耳手持金元寶的造像，來滿足其追求財富的欲望，可見民間百姓對於求財的渴望，而強加其象徵意涵的願望。

對此，臺灣民間百姓也有相同的處境，其長期在劇變的大自然力量下與封建威權統治的壓迫下，難與大自然和社會壓迫的強大力量抗爭，而感到恐懼，感到無能為力。因此幻想借助超自然力量來消除恐懼，擺脫困境，以實現其依靠自己力量，難以實現的目的，加以反映在宗教信仰中。可見民間百姓凡對於現實遭遇到的困難而無法實現的美好願望，就只能通過對神靈的祭拜祈求，而在虛幻的精神世界裡得到某種補償，這也就是民間宗教信仰的基本心態。因此民間信仰也就

是在實現人自身與大自然宇宙一體化的關係與願望，進而確立其自身生命的目的與意義。對於色彩上的大紅、大綠，有著濃厚的裝飾性意味，其明快強烈，看了令人產生一種振奮的情緒，反映了廣大傳統民間的要求，也反映民間對於鮮活生命力的追求，這正是傳統民間廣大運用的原因。

三、文化分析

臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像，此一地域性民間造像藝術其做為一個審美的統一體，不只是其自身的個別性和獨特性，而應當做是社會的種種影響，所產生的傳統和規制的一種結果，也就是集體的約定俗成。而其造像做為社會的特定表徵，是可以用來做為溝通官方禮制與民間個人意識及其集體潛意識的需求象徵，並表達出社會的造像結構原則，這也就是人們對於現實世界與宇宙圖式的一種理解方式中的某種訊息與經驗，所產生的特有藝術。而其形式與風格也是承繼著一代一代的模擬。因此臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像規範的思維，是把民間對於本身的民族情感特性，轉借到神聖領域的世界裡，投射出民間社會所賦予人神相通的規範禮制。同時按儒、道、佛神話意識，所構擬其理想的綜合的審美造像的特徵。可見在民間的意識中，其造像的理想是不變的，它把人的思想和感情引領到對天界神秘沉思的範圍裡。而有關媽祖造像的社會性審美功能，對於「香」與「火」的儀式象徵，在民間審美習俗的特定歷史沿革中逐漸形成，並構成一種較為穩固的體系，形成審美觀念的一種制約，而與社會的規範體系相結合，使得傳統的審美文化在一定的狀態下，保有民間特色而留存下來。因此臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像，把民間真正美的、完善的理想，帶到人神理想本質的世界，帶到一個人們對美的嚮往與無法實現這種嚮往之間，期以開拓一條人間不可逾越的鴻溝世界。

第二節 研究回顧與後續研究

一、研究回顧

本論文研究過程中，由於時間的限制，對於美學理論的研讀與融合，雖然尚屬粗淺，但期許能在美學領域的研究範圍中，對臺灣民間宗教造像藝術做更深入的解讀，以找尋先民生活的內涵根源，才能在新時代環境的適應中，加以傳承與反省，並做為現代臺灣面臨本土文化認同中，矛盾困惑與迷失的另一思考。

對於田野調查的部分，我想是一般研究宗教藝術所會遇到的問題，那就是很難窺視其完全的面貌。尤其是筆者研究的神像造像方面，廟方都不願冒犯對媽祖的不敬，而為其掀開冠貌和彩衣，因此只能在可接近的範圍內拍攝造像。然在訪談的過程中，有時會得到廟方人員，熱忱給予資料的相助（特別是匠師與對媽祖信仰熱忱者），有時則會遇到阻擋與怒斥。但整體來說，還是可以感受到民間信眾純樸與熱情的率真，以及他們對於媽祖信仰的誠至奉獻。

因此在研究侷限上，只能從有限的拍照和繪圖、匠師與友人的提供以及所蒐集的圖片加以分析。再就其造像的年代，因廟方大都無所記載且有誇大其造像的久遠，也因時間的侷限未能做長時間的追查與探究，而無法得到確實年代的分類，以至在研究上做綜合性的分析，雖然在本論文中有所遺憾，但可做為後續的研究。

二、後續研究

臺灣媽祖、千里眼、順風耳造像形式的多樣與豐富，除了加強全省各地圖像的拍攝、蒐集和考察年代的分析外，期許能就世界各地的造像形式風格與審美意

識做比較，是筆者後續研究的期盼與寄望。也期盼能有眾多關懷傳統藝術研究者的加入，一起來發覺更豐富的民間藝術。

參考書目

一、學術專著

1. Argan, Giulio Carlo Fagiolo, Maurizio : 曾培 葉劉天增 譯 :《藝術史學的基礎》, 台北市 : 東大圖書股份有限公司, 1992。
2. Barthes, Roland and *Mythologies*, 1957, 許薔薔 許綺玲譯 :《神話學》, 台北市 : 桂冠圖書有限公司, 1997。
3. De Saussure, Ferdinand, *Course in General Linguistics*, 1966 弘文館譯 :《普通語言學教程》, 台北市 : 弘文館出版 1985。
4. E 雅科伏列夫, 任光宣 李冬 譯 :《藝術與世界宗教》, 北京市 : 文化藝術出版社, 1989。
5. Hauser, Arnold *Storia Sociale dell' arte*, 1951, 陳超南 劉天華譯 :《藝術史的哲學》, 北京 : 中國社會科學出版社, 1987。
6. Hauser, Arnold, *The Sociology of Art*, 1974, 居延安譯 :《藝術社會學》, 1986。
7. Keesing, R. *Notes on Cultural Anthropology*, 張恭啟、于嘉雲合譯 :《文化人類學》, 台北市 : 巨流圖書公司, 1992。
8. Langer, Susanne. K, *Feeling and Form*, 1953, 劉大基 傅志強 周發祥譯 :《情感與形式》, 台北 : 商鼎文化出版社 千華圖書出版事業股份有限公司, 1991。
9. Layton, Robert *The Anthropology of Art*, 1981, 靳大成 袁陽 韋蘭春 周慶明知寒譯 :《藝術人類學》, 北京 : 文化藝術出版社, 1992。
10. Levi, Albert William and A. Smith, Ralph, *Art Education : A Critical Necessity*, 1991, 王柯平譯 :《藝術教育 : 批評的必要性》, 四川 : 四川人民出版社, 1998。
11. Morria, Brain, *The Religious Cultures Series* 周國黎譯 :《宗教人類學》, 北京 : 今日中國出版社, 1992。

12. Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, 1955, 李元春譯：《造型藝術的意義》，台北市：遠流出版社，1997。
13. Streng, Frederick J. *Understanding Religious Symbols—Third Edition*, 1985, 今澤，何其敏譯：《人與神—宗教生活的理解》，上海：人民出版社，1991。
14. Tatarkiewicz, Władysław 著，劉文潭譯，《西洋六大美學理念史》，台北市：丹青圖書有限公司，1987。
15. 神林恆道、潮江宏三、島本浣主編 潘繙譯，《藝術學手冊》，台北：藝術家出版社，1996。
16. (明)吳承恩撰，《西遊記》，台北：文化圖書公司，1976。
17. 《白塘李氏宗譜》忠部。
18. 文淵閣《四庫全書電子版 原文及全文檢索版》(2002/03/05)。
19. 王宇清著《中國服裝史綱》，台北市：中華大典編印會、王宇清合作出版，1967。
20. 王宇清戲訂，世界地理雜誌叢書部編輯者著：《中華服飾圖錄》，世界地理出版社，2000。
21. 王宜娥著《道教與藝術》，台北市：文津出版社出版，1997。
22. 王秋桂 李豐楙主編著《中國民間信仰資料彙編 新編連相搜神廣記》，台北市：台灣學生書局，1989。
23. 王智敏著《龍袍》台北：藝術圖書公司，1994。
24. 石萬壽著《台灣的媽祖信仰》，台北市：台原出版社、台原藝術文化基金會，2000。
25. 何培夫著《台南市寺廟文物選萃第二輯》，台南市：台南市政府，1996。
26. 何培夫著《台南市寺廟文物選萃第三輯》，台南市：台南市政府，1998。
27. 何培夫著《台南市寺廟門神彩繪圖集》，台南市：台南市政府，1991。
28. 呂宗力 樂保群著《中國民間諸神》，河北：河北教育出版社，2000。
29. 呂理政著《傳統信仰與現代社會》，台北市：稻香出版社，1992。

30. 宋光宇著《人類學導論》，四版，台北市：桂冠圖書有限公司，1984。
31. 宋龍飛著《民俗藝術探源》(下冊)，台北市：藝術家出版社，1992。
32. 宋龍飛著《民俗藝術探源》(上冊)，台北市：藝術家出版社，1992。
33. 李幼蒸著《理論符號學導論》(卷一) 人文符號學，台北市：唐山出版社，1997。
34. 李幼蒸著《理論符號學導論》(卷二) 語義符號學，台北市：唐山出版社，1997。
35. 李幼蒸著《理論符號學導論》(卷三) 哲學符號學，台北市：唐山出版社，1997。
36. 李幼蒸著《理論符號學導論》(卷四) 文化符號學，台北市：唐山出版社，1997。
37. 李亦園著《宗教與神話論集》，台北市：立緒文化出版，1998。
38. 李亦園著《信仰與文化》，台北市：巨流圖書公司出版，1978。
39. 李仲元著《紋飾典故》，遼寧省：遼寧教育出版社，1990。
40. 李國祁著《清代台灣社會的轉型》，台北市：教育部社會教育司編印，1978。
41. 李澤厚 汝信 名譽主編：《美學百科全書》，北京市：社會科學文獻出版社，1990。
42. 李醒塵著《西方美學史教程》，台北市：淑馨出版社，1996。
43. 周錫保著《中國古代服飾史》，台北市：南天書局有限公司，1992。
44. 林文豪主編《海外學人論媽祖》，中國社會科學出版社，1992。
45. 林美容著《台灣人的社會與信仰》，台北市：自立文化出版部，1992。
46. 林國平 彭文字著《福建民間信仰》，福州市：福建人民出版社，1993。
47. 金維諾 羅世平著《中國宗教美術史》，江西省：江西美術出版社，1995。
48. 姜義鎮著《台灣的鄉土神明》，台北：台原出版，1995。
49. 姚偽鈞著《中國文化中的佛像藝術》，武漢：華中理工大學出版社，1997。
50. 席德進著《台灣民間藝術》，台北市：雄獅圖書公司，1979。

51. 徐明福，徐明全著《台南市媽祖廟之變遷》，台南市：台南市政府，1997。
52. 徐曉望著《媽祖的子民 閩台海洋文化研究》，上海：學林出版社，1999。
53. 徐曉望著《福建民間信仰源流》，台南市：五南出版社，1997。
54. 袁珂校注著《山海經校注》，四川省：巴蜀書社，1993。
55. 袁珂著《中國神話史》，台北市：時報文化出版企業有限公司，1991。
56. 馬書田著《華夏諸神 俗神卷》，台北市：雲龍出版社，1993。
57. 高田修著高橋宣治 楊美莉合譯：《佛像的起源 (上)(下)》，北京：華宇出版社 1985。
58. 高長江著《符號與神聖世界的建構—宗教語言學導論》，長春市：吉林大學出版社，1993。
59. 曹厚德 楊古城合著《中國佛像藝術》，北京：北京新華書店發行，1994。
60. 莊伯和著《台灣傳統藝術》，台北縣：漢光文化事業股份有限公司，1998。
61. 莊伯和著《民間藝術巡禮》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1984。
62. 連橫著《台灣通史》(上)(下)，台灣歷史文獻叢刊第 128 種。
63. 陳國符著《道教源流考》，台北市：祥生出版社，1975。
64. 陸西星撰《封神演義》台北：三民書局，1991。
65. 曾景來著《台灣的迷信與陋習》，台北市：武陵出版有限公司，1998。
66. 黃美英著《千年媽祖 湄州到台灣》，台北市：人間出版社，1988。
67. 黃淑娉、龔佩華著《文化人類學理論方法研究》，廣東：高等教育出版，1998。
68. 黃集偉著《審美社會學》，台北：五南圖書出版有限公司，1993。
69. 葉立誠著，《服飾美學》，台北：商鼎文化，2000。
70. 董芳苑著《探討台灣民間信仰》，台北市：常民文化事業股份有限公司，1997。
71. 鈴木清一郎著，高賢治、馮作民編譯：《台灣舊慣習俗信仰》，台北市：眾文圖書公司，1984。

72. 僧照乘輯《天妃顯聖錄 枯槎顯聖》。
73. 齊如山著《國劇圖譜》，台北市：幼獅文化事業有限公司，1981。
74. 劉文三著《台灣宗教藝術》，台北市：雄獅圖書股份有限公司，1976。
75. 劉文三著《台灣神像藝術》，台北市：藝術家出版社，1981。
76. 劉枝萬著 台灣之瘟神信仰，《台灣民間信仰論集》，台北市；聯經出版社，1983。
77. 潘魯生著《中國民間美術全集(1) 祭祀篇 神像卷》，山東省：山東教育出版社、山東友誼出版社，1993。
78. 蔣述卓著《宗教藝術學》，廣州：暨南大學出版社，1998。
79. 蔡相輝著《北港朝天宮志》，雲林縣：財團法人北港朝天宮出版，1995。
80. 蔡相輝著《台灣的王爺與媽祖》，台北市：台原出版社，1989。
81. 蔡相輝著《台灣的祠祀與宗教》，台北市：協和關係企業臺原出版社，1993。
82. 蔡相輝著《台灣社會文化史》，台北市：國立空中大學，1998。
83. 蔡瑞霖著《宗教哲學與生死學》，嘉義縣：南華管理學院出版，1999。
84. 鄭志明、孔建中著《北港朝天宮的神明會》，嘉義縣：南華管理學院出版，1998。
85. 鄭志明著《台灣民間宗教結社》，嘉義縣：南華管理學院出版，1998。
86. 鄭志明著《台灣民間宗教論集》，台北市：學生書局，1984。
87. 鄭志明著《台灣民間的宗教現象》，中和：大道文化事業有限公司出版，1996。
88. 鄭志明著《台灣的宗教與秘密教派》，台北：台原出版，1990。
89. 鄭志明著《台灣新興宗教現象 傳統信仰篇》，嘉義縣：南華管理學院出版，1999。
90. 蕭瓊瑞著《府城民間傳統畫師專輯》，台南市：台南市政府，1996。
91. 濮安國著《中國鳳紋圖集》，台北市：南天書局，1990。
92. 謝東山著《當代藝術批評的疆界》，台北：帝門藝術教育基金會，1997。

93. 瞿海源編著《台灣宗教變遷的社會政治分析》，台北市：桂冠圖書股份有限公司，1997。
94. 瞿海源編纂著 住民志 宗教篇，《重修台灣省通志》，南投市：台灣省文獻委員會，1992。
95. 財團法人中華民俗藝術基金會：《兩岸民俗文化學術研討會》，台灣省政府文化處出版，1999。
96. 《中國民間藝術》，共兩冊，台北市：藝術家出版社，1991。
97. 《明清時代臺灣書畫作品》，台北市：行政院文化建設委員會，1984。
98. 《臺灣古蹟全集》，台北市：戶外生活雜誌，1980。
99. 《臺灣傳統建築手冊形式與作法篇》，台北市：藝術家出版社，1990。
100. 中國美術全集編輯委員會編：《中國美術全集雕塑編(6) 元明清雕塑》，台北市：錦繡出版社有限公司，1994。
101. 中國美術全集編輯委員會編：《中國美術全集繪畫編(1) 原始社會至南北朝繪畫》，台北市：錦繡出版社有限公司，1994。
102. 全國寺廟整編委員會：神祇列傳，《民間信仰神祇史考叢書》，(第一冊)，台北市：道觀出版社，1987。
103. 全國寺廟整編委員會：《全國佛刹道觀總覽》，天上聖母，台北市：樺林出版社，1987。
104. 財團法人北港朝天宮董事會、臺灣省文獻委員會編印《媽祖信仰國際學術研討會論文集》，1997。
105. 國立中央研究院民族學研究所圖書館台灣分館推廣輔導組：《民俗器物圖錄 神像篇》，台北市：國立中央研究院民族學研究所圖書館台灣分館，1998。
106. 國立歷史博物館編輯委員會：《佛雕之美》，台北：國立歷史博物館，1997。
107. 國立歷史博物館編輯委員會：《道教文物》，台北市：國立歷史博物館，1999。
108. 雲林縣政府：《雲林縣寺廟文化專輯.上.下冊》，1978。

109. 新港文教基金會編印《歷代媽祖金身在新港 - - 百件經典媽祖文物特展》，嘉義縣新港鄉：新港文教基金會，2002。
110. 漢學研究中心編輯：《寺廟與民間文化研討會論文集》，台北市：文建會出版 1995。

二、學位論文

1. 王健旺著《台灣土地信仰及其造像藝術》，台北市：中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文，1997。
2. 唐曉蘭著《台灣寺廟繪畫藝術》，台北市：中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文，1992。
3. 高禎震著《魚籃觀音研究》，台北市：中國文化大學研究所美術組碩士論文，1992。
4. 涂大為著《台灣寺廟中的關公造形之探討》，台北市：中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文，1996。
5. 張玉珍著《臺灣寺廟石雕藝術》，台北市：中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文 1997。
6. 張琇玲著《新竹市佛教寺廟藝術之研究》，台北市：中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文，1995。
7. 張惠玲著《臺北市佛寺中的觀音造像研究》，台北市：國立台灣師範大學，美術研究所碩士論文，1994。
8. 莊芳榮著《台灣地區寺廟發展之研究》，台北市：中國文化大學研究所博士論文，1987
9. 郭佑孟著《臺南法華寺的佛教藝術及其源流考》，台北市：中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文，1995。
10. 薛雅惠著《臺灣傳統彩繪裝飾意涵之研究—以台南地區畫師為例》，雲科

大碩士論文，2000。

11. 許谷鳴著《神性、溝通與詮釋——媽祖信仰叢結的社會交往》，南華大學亞洲太平洋研究所碩士論文，2000。

三、期刊、論文

1. 丁荷生 鄭振著 閩台道教與民間諸神崇拜，《中央研究院民族學研究所集刊》，1992，頁 33~52。
2. 三尾裕子著 王爺信仰的發展：台灣與中國大陸之歷史和實況的比較，《人類學在台灣的發展——台灣經驗篇》，台北市：中央研究院民族學研究所，1999 年 12 月，頁 31~53。
3. 王嵩山著 台灣民間傳統技藝研究概論——一個人類學的初步探討，《民俗曲藝》，29 期，1984 年 5 月，頁 33~78。
4. 王嵩山著 從世俗到神聖——台灣木雕神像的人類學初步研究，《民俗曲藝》，29 期，1984 年 5 月，頁 79~136。
5. 石萬壽著 台南市寺廟的建置——台南市寺廟研究之一，《台南文化》，新 11 期，1981 年 6 月，頁 39~77。
6. 江韶瑩著 台灣工藝的發展與變遷（下），《台灣美術》，16 期 1992 年 4 月，頁 85~90。
7. 江韶瑩著 台灣工藝的發展與變遷（上），《台灣美術》14 期，1991 年 10 月，頁 22~43。
8. 江韶瑩著 台灣工藝的發展與變遷（中），《台灣美術》15 期，1992 年 1 月，頁 56~60。
9. 余光弘著 台灣地區民間宗教的發展——寺廟調查資料之分析，《台灣宗教變遷的社會政治分析》，台北市著桂冠圖書股份有限公司，1997 年 5 月，頁 579~629。

10. 吳茂成著 府城妝佛工藝發展簡史 (下),《台南文化》,新 42 期 1996 年 12 月,頁 269~3077。
11. 吳茂成著 府城妝佛工藝發展簡史 (上),《台南文化》,新 40 期 1996 年 2 月,頁 63~103。
12. 李豐楙 朱榮貴 主編《性別、神格與臺灣宗教論述》台北:中研院文哲所, 19977。
13. 李豐楙著 媽祖傳說的原始及其演變 ,《民俗曲藝》,25 期 1983 年 7 月, 頁 120~152。
14. 林信華著, 以符號學美學為例 ,《當代哲學美學:東西方觀點的融合 有關美學專題之協同研究論文、座談會與叢書的多目標整合型計劃》, 嘉義縣:南華管理學院八十六學年度獎勵整合型研究專案成果報告。
15. 林啟賢著, 文峰宮的媽祖雕像 ,湄州日報海外版
(<http://www.fujian-indow.com/mzrb/991124t/3-7.html>) (1999.11.24)。
16. 林淑心著 中國傳統工藝上的龍紋 ,《歷史文物》,10 卷 1 期,2000 年 1 月,頁 27~41。
17. 林聖智著 明代道教圖像學研究:以《玄帝瑞應圖》為例 ,《美術史研究 集刊》,6 期 1999 年,頁 131~191。
18. 凌純聲著 中國古代神主與陰陽性器崇拜 ,《中央研究院民族學研究所集 刊》,8 期,1959 年,頁 1~38。
19. 桐峰著 簡述明清兩代寺廟 ,《台南文化》,新四期,1977 年 11 月,頁 59~82。
20. 殷志強著 吉祥圖案面面觀 ,《故宮文物月刊》,15 卷 10 期,1998 年 1 月,頁 74~99。
21. 高莉芬著 山海經中的神鳥 鳳凰 ,《中華文化復興月刊》,20 卷 5 期, 1987 年 5 月,頁 25~38。
22. 張光直著 中國遠古時代儀式生活的若干資料的起源 ,《中央研究院民族

- 學研究所集刊》，9期，1960年，頁253~263。
23. 張光直著 商周神話之分類 中國古代神話研究之二 ，《中央研究院民族學研究所集刊》，14期，1962年，頁115~132。
 24. 張光直著 商周神話與美術中所見人與動物關係之演變 中國古代神話研究之三 ，《中央研究院民族學研究所集刊》，16期，1963年，頁47~75。
 25. 張珣著 女神信仰與媽祖崇拜的比較研究 ，《中央研究院民族學研究所集刊》，79期，1996年，頁185~203。
 26. 張珣著 媽祖信仰在兩岸宗教交流中表現的特色 ，【兩岸宗教文化交流學術研討會】，手寫稿的影印本，1991。
 27. 張道一著 龍紋考 ，《民俗曲藝》，79期，1992年9月，頁49~96。
 28. 張麗明著 早期佛教圖像研究的新突破 ，《世界宗教文化》第19期，1999年3月，頁6。
 29. 連景初著 鄭延平「王像貌」的疑雲 ，《台南文化》，8卷3期，1968年9月，頁7~9。
 30. 郭乃彰著 印度蓮花手觀音造型 ，《佛教藝術》第2期，1986年11月，頁44-49。
 31. 郭佑孟著 台灣早期的觀音造像 ，《覺風季刊》第24期，1998年9月，頁15-25。
 32. 陳國強，林瑞霞著 莆田清風嶺天后宮及宮中媽祖神像 ，《兩岸學者論媽祖》，台中市：台灣省各姓淵源研究學會，1998。
 33. 陳清香： 千手觀音像造形研究 ，《空大人文學報》第2期，1993年4月，頁51-70。
 34. 陳清香： 觀音菩薩的形像研究 ，《華岡佛學學報》第3期，1973年5月，頁57-78。
 35. 陳清香著 北港朝天宮內供像造形初探 以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例 ，《媽祖信仰國際學術研討會論文集》，雲林縣：財團法人北港朝天宮

- 董事會、南投市：台灣省文獻委員會，1997，頁 142~162。
36. 陳清香著 台灣早期觀音像造型源流考，《建國八十年中國藝術文物討論會論文集器物下》，1992年6月，頁 764-781。
 37. 陳清香著 觀音造像系統述源，《佛教藝術》第2期，1986年11月，頁 24-37。
 38. 陳鴻綺著 西王母 漢代民間信仰舉隅，《歷史文物雙月刊》，6卷4期，1996年8月，頁 26~49。
 39. 黃春和著 中國佛像造像藝術發展述略，《中國文物世界》第66期，1990年，頁 58-77。
 40. 楊莉著，「女冠」芻議：一種宗教、性別與象徵的解讀，《漢學研究》，第19卷第一期，民間文學國際研討會第一冊，2001.6 出版。
 41. 廖軍著《中國民間藝術裝飾紋樣的象徵意義與審美內涵》蘇州絲綢工學院學報，第20卷第2期，2000年4月。
 42. 劉清虔著 對古典宗教學理論與方法的探討
<http://www.ttcs.org.tw/church/24.2/09.htm>(2001/1/10)。
 43. 蔡瑞霖著，以現象學美學為例，《當代哲學美學：東西方觀點的融合 有關美學專題之協同研究論文、座談會與叢書的多目標整合型計劃》，嘉義縣：南華管理學院八十六學年度獎勵整合型研究專案成果報告。
 44. 鄭志明著 末世預言與卯劫觀音，《歷史月刊》第92期，1995年9月，頁 65-68。
 45. 鄭志明著 臺灣觀音信仰的現象分析，《宗教哲學》，1996年1月，頁 133-144。
 46. 謝宗榮著 台灣民間信仰文物中的民間藝術風貌初探，《台灣文獻》，46卷1期，1995年3月，頁 143~170。

圖 目 錄

(圖 1) 媽祖元始金身(圖片來源：整理自《民間信仰神祇史叢書 神祇列傳》，頁 142。)	25
(圖 2) 宋代媽祖(圖片來源：整理自 文峰宮的媽祖雕像，湄州日報海外版 (http://www.fujian-indow.com/mzrb/991124t/3-7.html) 1999.11.24。)	27
(圖 3) 四川大足石刻千里眼、順風耳(圖片來源：王永裕繪自 佛教美術全集 拾， <i>《安岳大足佛雕》</i> ，頁 133。)	30
(圖 4) 國立歷史博物館 民俗版畫(圖片來源：整理自 全國寺廟整編委員會，《民間信仰神祇史考叢書 神祇列傳》，上冊，頁 101。)	33
(圖 5) 鹿港舊祖宮 版畫(圖片來源：整理自《台灣傳統版印圖錄》，頁 13。)	33
(圖 6) 彰化南瑤宮 聖二媽版畫(圖片來源：同上，頁 30。)	34
(圖 7) 台中縣新庄新興宮 媽祖版畫(圖片來源：同上，頁 32。)	34
(圖 8) 新竹苗栗民俗版畫(圖片來源：整理自同圖 4，頁 156。)	35
(圖 9) 媽祖金紙版印(圖片來源：整理自《台灣傳統版印圖錄》，頁 198。)	35
(圖 10) 觀音媽聯(圖片來源：整理自《中國灶君神禡》，頁 93。)	36
(圖 11) 觀音媽聯(圖片來源：王永裕 攝於家中 2002.5.10)	36
(圖 12) 觀音媽聯(圖片來源：陳明玄繪)	37
(圖 13) 觀音媽聯(圖片來源：陳明玄繪 陳明玄提供)	37
(圖 14) 苗栗竹南龍鳳宮 彩繪浮雕(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.25)	38
(圖 15) 高雄梓官赤慈宮壁堵彩繪(圖片來源：整理自《全國佛刹道觀總覽》，天上聖母，中冊，頁 312。)	38
(圖 16) 湄洲天后宮 戶外媽祖立像(圖片來源：王永裕繪 2002.5.10)	39
(圖 17) 北港朝天宮 戶外媽祖立像(圖片來源：王永裕繪 2002.5.10)	39
(圖 18) 軟身媽祖(圖片來源：轉引自網路：google)	40
(圖 19) 澎湖莊民俗館藏 軟身媽祖(圖片來源：轉引自網路：google)	40
(圖 20) 台南鹿耳門 軟身開基媽(圖片來源：整理自 劉文三著《台灣神像藝術》)	40
(圖 21) 中央圖書館珍藏 硬身媽祖(圖片來源：整理自《民俗器物圖錄 神像篇》)	40
(圖 22) 鹿港舊祖宮 開基媽(圖片來源：鹿港天后宮提供)	41
(圖 23) 台南大天宮 鎮殿媽(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.4)	41
(圖 24) 台北慈誠宮 鎮殿媽(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.25)	41
(圖 25) 布袋魷港 明朝媽祖(圖片來源：布袋太聖宮提供 王永裕 重攝 2002.4.4)	42
(圖 26) 黑面媽(圖片來源：陳明周提供 王永裕 攝 2002.4.18)	42
(圖 27) 台南海安宮 鎮殿媽(圖片來源：整理自 劉文三著《台灣神像藝術》)	42
(圖 28) 「朝天持笏式」(圖片來源：王永裕 攝於台南 2002.4.4)	44
(圖 29) 「作供舉狀式」(圖片來源：整理自劉文三著《台灣神像藝術》)	44
(圖 30) 「如意、平放式」(圖片來源：陳明周提供 王永裕 攝 2002.4.18)	45
(圖 31) 鹿港舊祖宮(圖片來源：整理自 同圖 15，上冊，頁 74。)	45

(圖 32) 台南正統鹿耳門(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.4).....	46
(圖 33) 宜蘭羅東震安宮(圖片來源：整理自 同圖 15, 上冊, 頁 161。).....	46
(圖 34) 朴子配天宮 千里眼金將軍造像(圖片來源：蔡信泉提供).....	48
(圖 35) 朴子配天宮 順風耳柳將軍造像(圖片來源：同上).....	48
(圖 36) 台南大天后宮 順風耳(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.4).....	50
(圖 37) 台南大天后宮 千里眼(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.4).....	50
(圖 38) 北港朝天宮 順風耳(圖片來源：整理自 蔡相輝著《北港朝天宮志》，頁 140。).....	52
(圖 39) 北港朝天宮 千里眼(圖片來源：同上).....	52
(圖 40) 千里眼 大型木偶像(圖片來源：王永裕 攝於鹽水 2002.5.10).....	53
(圖 41) 順風耳 大型木偶像(圖片來源：王永裕 攝於鹽水 2002.5.10).....	53
(圖 42) 媽祖像(圖片來源：王永裕繪自 劉文三著《台灣神像藝術》).....	56
(圖 43) 台北三芝福成宮 順風耳(圖片來源：整理自 同圖 15, 上冊, 頁 308。).....	59
(圖 44) 台北三芝福成宮 千里眼(圖片來源：同上).....	59
(圖 45) 羅懋登《西洋記》媽祖圖刻(圖片來源：《臺灣第一》頁 12-17).....	81
(圖 46) 士林慈誠宮鎮殿媽(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.25).....	86
(圖 47) 台北天后宮鎮殿媽(圖片來源：台北天后宮提供 王永裕 重攝 2002.4.25).....	86
(圖 48) 苗栗竹南龍鳳宮大型媽祖(圖片來源：台北天后宮提供 王永裕 重攝 2002.4.25).....	87
(圖 49) 苗栗竹南龍鳳宮鎮殿媽(圖片來源：台北天后宮提供 王永裕 重攝 2002.4.25).....	87
(圖 50) 大甲鎮瀾宮 鎮殿媽(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.18).....	87
(圖 51) 梧棲朝元宮 鎮殿媽(圖片來源：提供 王永裕 重攝 2002.4.25).....	88
(圖 52) 梧棲朝元宮 湄洲媽(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.25).....	88
(圖 53) 鹿港天后宮 鎮殿媽(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.18).....	89
(圖 54) 鹿港天后宮 開基媽(圖片來源：整理自 同圖 31, 頁 75。).....	89
(圖 55) 北港朝天宮 鎮殿媽(圖片來源：整理自陳清香著 北港朝天宮內供像造形初探 以正殿媽祖像和觀音殿觀音像為例,《媽祖信仰國際學術研討會論文集》，頁 162).....	90
(圖 56) 北港朝天宮 開基媽(圖片來源：北港朝天宮提供 王永裕 重攝 2002.4.18).....	90
(圖 57) 新港奉天宮 鎮殿媽(圖片來源：新港奉天宮提供 王永裕 重攝 2002.4.18).....	91
(圖 58) 新港奉天宮 開基媽(圖片來源：新港奉天宮提供 王永裕 重攝 2002.4.18).....	91
(圖 59) 朴子配天宮 鎮殿媽(圖片來源：蔡信泉提供).....	91
(圖 60) 布袋魷港太聖宮 鎮殿媽(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.4).....	92
(圖 61) 布袋魷港太聖宮 開基媽(圖片來源：布袋太聖宮提供 王永裕 重攝 2002.4.4).....	92
(圖 62) 台南正統鹿耳門 鎮殿媽(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.4).....	93
(圖 63) 台南正統鹿耳門 文館三媽(圖片來源：台南正統鹿耳門提供 王永裕 重攝 2002.4.4).....	93
(圖 64) 台南正統鹿耳門 武館三媽(圖片來源：台南正統鹿耳門提供 王永裕 重攝 2002.4.4).....	93
(圖 65) 台南鹿耳門 鎮殿媽(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.4).....	94
(圖 66) 台南鹿耳門 開基媽(圖片來源：台南鹿耳門提供 王永裕 重攝 2002.4.4).....	94
(圖 67) 台南大天后宮 鎮殿媽(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.4).....	95
(圖 68) 高雄朝雲宮 鎮殿媽(圖片來源：整理自 同圖 15, 中冊, 頁 336。).....	95

(圖 69) 屏東東港朝隆宮 鎮殿媽(圖片來源：整理自 同圖 15, 下冊, 頁 94。)	96
(圖 70) 台東天后宮 鎮殿媽(圖片來源：整理自 同圖 15, 下冊, 頁 164。)	97
(圖 71) 台東天后宮 開基媽(圖片來源：同上)	97
(圖 72) 宜蘭蘇澳 南天宮 鎮殿媽(圖片來源：整理自 同圖 15, 上冊, 頁 145。)	97
(圖 73) 宜蘭蘇澳 南天宮 金媽祖(圖片來源：南天宮提供 王永裕 重攝 2002.4.25)	97
(圖 74) 宜蘭蘇澳 南天宮 玉媽祖(圖片來源：南天宮提供 王永裕 重攝 2002.4.25)	97
(圖 75) 士林慈誠宮 順風耳(圖片來源：整理自 同圖 15, 上冊, 頁 241。)	99
(圖 76) 士林慈誠宮 千里眼(圖片來源：同上, 頁 240。)	99
(圖 77) 台北天后宮 順風耳(圖片來源：同上, 頁 203。)	99
(圖 78) 台北天后宮 千里眼(圖片來源：同上, 頁 202。)	99
(圖 79) 苗栗龍鳳宮 順風耳(圖片來源：龍鳳宮提供 王永裕 重攝 2002.4.25)	100
(圖 80) 苗栗龍鳳宮 千里眼(圖片來源：龍鳳宮提供 王永裕 重攝 2002.4.25)	100
(圖 81) 大甲鎮瀾宮 順風耳(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.18)	101
(圖 82) 大甲鎮瀾宮 千里眼(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.18)	101
(圖 83) 梧棲朝元宮 順風耳(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.18)	101
(圖 84) 梧棲朝元宮 千里眼(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.18)	101
(圖 85) 鹿港天后宮 順風耳(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.18)	102
(圖 86) 鹿港天后宮 千里眼(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.18)	102
(圖 87) 鹿港天后宮 順風耳(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.18)	103
(圖 88) 鹿港天后宮 千里眼(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.18)	103
(圖 89) 北港朝天宮 順風耳(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.18)	104
(圖 90) 北港朝天宮 千里眼(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.18)	104
(圖 91) 新港奉天宮 順風耳(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.18)	104
(圖 92) 新港奉天宮 千里眼(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.18)	104
(圖 93) 布袋魷港太聖宮 順風耳(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.4)	105
(圖 94) 布袋魷港太聖宮 千里眼(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.4)	105
(圖 95) 台南正統鹿耳門 順風耳(圖片來源：台南正統鹿耳門提供 王永裕 重攝 2002.4.4)	106
(圖 96) 台南正統鹿耳門 千里眼(圖片來源：台南正統鹿耳門提供 王永裕 重攝 2002.4.4)	106
(圖 97) 台南鹿耳門 順風耳(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.4)	106
(圖 98) 台南鹿耳門 千里眼(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.4)	106
(圖 99) 台南大天后宮 順風耳(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.4)	107
(圖 100) 台南大天后宮 千里眼(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.4)	107
(圖 101) 鹽水月港護庇宮 順風耳(圖片來源：王永裕 攝 2002.5.10)	108
(圖 102) 鹽水月港護庇宮 千里眼(圖片來源：王永裕 攝 2002.5.10)	108
(圖 103) 屏東東港朝隆宮 順風耳(圖片來源：同圖 70, 頁 95。)	109
(圖 104) 屏東東港朝隆宮 千里眼(圖片來源：同上)	109
(圖 105) 花蓮港天宮 順風耳(圖片來源：整理自 同圖 15, 上冊, 頁 113。)	110
(圖 106) 花蓮港天宮 千里眼(圖片來源：同上)	110

(圖 107) 粉線裝飾的媽祖造像(圖片來源：王永裕 攝 2002.5.10).....	124
(圖 108) 線條簡練的媽祖造像(圖片來源：整理自 劉文三著《台灣神像藝術》，頁 89。).....	124
(圖 109) 線條圓順的媽祖造像(圖片來源：蔡信泉提供).....	125
(圖 110) 彩繪的媽祖像(圖片來源：陳明周雕造 王永裕 攝 2002.4.18).....	125
(圖 111) 手持元寶 千里眼(圖片來源：王永裕 攝於台南正統鹿耳門 2002.4.4).....	152
(圖 112) 西王母造像(圖片來源：整理自 同圖 107，頁 206。).....	185
(圖 113) 北港朝天宮 民俗版畫(圖片來源：整理自 蔡相輝著《北港朝天宮志》，頁 244。).....	214
(圖 114、115) 北港朝天宮 民俗版畫(圖片來源：同上).....	214
(圖 118、121、122、) 民俗版畫、觀音媽聯(圖片來源：轉引自網路：google).....	215-216
(圖 116、117、119) 觀音媽聯(圖片來源：整理自 同圖 5，頁 32。).....	214-215
(圖 120) 觀音媽聯 媽祖像(圖片來源：陳明玄提供).....	216
(圖 123) 清代畫冊 中國歷史博物館藏 媽祖收服二怪圖像(圖片來源：整理自 李露露著《媽祖信 仰》，圖 5。).....	216
(圖 124) 清代畫冊 中國歷史博物館藏 媽祖收服二怪圖像(圖片來源：同圖 118).....	216
(圖 125) 屏東東港朝隆宮 媽祖壁像(圖片來源：整理自 同圖 15，中冊，頁 248。).....	216
(圖 126) 高雄梓官赤慈宮 媽祖壁像(圖片來源：整理自 同圖 15，中冊，頁 313。).....	217
(圖 127) 台南正統鹿耳門 媽祖壁像(圖片來源：同圖 63).....	217
(圖 128) 大甲鎮瀾宮 媽祖浮雕壁像(圖片來源：同圖 51).....	217
(圖 129) 澳門郵票 媽祖畫像(圖片來源：同圖 115).....	218
(圖 130) 天津天后宮 媽祖壁像(圖片來源：同圖 110).....	218
(圖 131) 台南正統鹿耳門 媽祖畫像(圖片來源：同圖 127).....	218
(圖 132) 烏石文蜂宮 軟身媽祖(圖片來源：同圖 115).....	218
(圖 133) 國立歷史博物館藏軟身媽祖(圖片來源：同上).....	218
(圖 134) 台南正統鹿耳門 軟身媽祖(圖片來源：同圖 96).....	219
(圖 135) 台南正統鹿耳門 軟身媽祖(圖片來源：整理自 同圖 15，中冊，頁 83。).....	219
(圖 136) 北港朝天宮 軟身開基媽祖(圖片來源：同圖 113).....	219
(圖 137) 梧棲朝天宮 軟身媽(圖片來源：同圖 84).....	219
(圖 138) 宜蘭南方澳南天宮 供奉湄洲軟身媽祖(圖片來源：同圖 74).....	220
(圖 139、140) 湄洲天后宮 軟身鎮殿媽(圖片來源：段恒利攝).....	220
(圖 141) 湄洲天后宮 軟身媽(圖片來源：整理自 同圖 1，頁 24。).....	220
(圖 142、143) 明代媽祖像(圖片來源：同圖 119).....	221
(圖 144) 蕭忠義蒐藏 宋代石媽祖(圖片來源：整理自 新港文教基金會編印《歷代媽祖金身在新 港》。).....	221
(圖 145-164) 媽祖像(圖片來源：同圖 145).....	221-226
(圖 165) 台南正統鹿耳門 媽祖像(圖片來源：同圖 96).....	226
(圖 166) 基隆天顯宮 大媽(圖片來源：同圖 110).....	226
(圖 167) 陳明周雕造 媽祖像(圖片來源：同圖 26).....	227
(圖 168) 澎湖莊家莊館藏 媽祖像(圖片來源：同圖 115).....	227

(圖 169、170) 媽祖像(圖片來源：同圖 15，頁 77、91。)	227
(圖 171)台北三芝福成宮 鎮殿金面媽(圖片來源：同圖 43，頁 306。)	228
(圖 172) 苗栗輔天宮 鎮殿媽(圖片來源：整理自《中國文物神像專輯》，頁 211。)	228
(圖 173) 新竹龍鳳宮 媽祖像(圖片來源：同圖 115)	228
(圖 174) 桃園慈護宮 鎮殿媽 開基媽(圖片來源：整理自 同圖 15，中冊，頁 60。)	228
(圖 175) 高雄岡山壽天宮 鎮殿媽(圖片來源：整理自 同圖 15，下冊，頁 8。)	229
(圖 176) 澎湖天后宮 鎮殿金面媽(圖片來源：整理自 同圖 15，下冊，頁 184。)	229
(圖 177、178) 彰化大同天后宮 湄洲大媽(圖片來源：整理自 同圖 15，下冊，頁 61。)	229
(圖 179) 湄洲天后宮 鎮殿媽(圖片來源：同圖 127)	230
(圖 180、182-184) 媽祖像(圖片來源：同圖 115)	230-231
(圖 181) 烏石天后宮 宋代媽祖(圖片來源：《兩岸學者論媽祖 國寶級千年媽祖 烏石天后宮的烏面媽祖》，封面)	231
(圖 185-194) 媽祖像(圖片來源：王永裕繪)	232-233
(圖 195) 千里眼、順風耳畫像(圖片來源：同圖 123，頁 63。)	234
(圖 196、197) 觀音媽聯 順風耳、千里眼畫像(圖片來源：同圖 12)	234
(圖 198、199) 湄洲天后宮 順風耳、千里眼壁畫(圖片來源：段恒利攝)	234
(圖 200、201) 梧棲朝元宮 順風耳、千里眼(圖片來源：同圖 53)	235
(圖 202、203) 桃園新屋天后宮 順風耳、千里眼(圖片來源：整理自 同圖 15，中冊，頁 29。)	235
(圖 204、205) 屏東新園龍聖宮 順風耳、千里眼(圖片來源：同上，下冊，頁 145。)	236
(圖 206、207) 宜蘭羅東震安宮 順風耳、千里眼(圖片來源：同圖 33)	236
(圖 208、209) 桃園慈護宮 順風耳、千里眼(圖片來源：整理自 同圖 15，中冊，頁 57。)	237
(圖 210、211) 宜蘭三星忠天宮 順風耳、千里眼(圖片來源：同上，上冊，頁 142。)	237
(圖 212、213) 宜蘭蘇澳進安宮 順風耳、千里眼(圖片來源：同上，上冊，頁 154。)	238
(圖 214、215) 彰化社頭天門宮 順風耳、千里眼(圖片來源：同上，下冊，頁 98。)	238
(圖 216、217) 彰化員林圳安宮 順風耳、千里眼(圖片來源：同上，頁 118。)	239
(圖 218、219) 台南銀同祖廟 順風耳、千里眼(圖片來源：同上，中冊，頁 104。)	239
(圖 220、221) 雲林西港慶安宮 順風耳、千里眼(圖片來源：同圖 172，頁 173、175。)	240
(圖 222、223) 屏東東港天鳳宮 順風耳、千里眼(圖片來源：整理自 同圖 15，下冊，頁 79。)	240
(圖 224、227) 順風耳、千里眼(圖片來源：同圖 110)	241
(圖 228、229) 陳明周提供 順風耳、千里眼(圖片來源：同圖 172)	241
(圖 230-237) 順風耳、千里眼(圖片來源：同圖 142)	242-244
(圖 238、239) 湄洲天后宮 順風耳、千里眼(圖片來源：段恒利攝)	244
(圖 240、241) 台南正統鹿耳門菟藏 順風耳、千里眼(圖片來源：同圖 63)	245
(圖 242、243) 鹿港天后宮 將軍型 順風耳、千里眼(圖片來源：同圖 169)	245
(圖 244、245) 陳明周提供 將軍型 順風耳、千里眼(圖片來源：同圖 407、408)	246
(圖 246-251) 順風耳、千里眼(圖片來源：同圖 142)	246-247
(圖 252、253) 澎湖莊家莊館藏 將軍型 順風耳(圖片來源：同圖 115)	248
(圖 254、255) 天津天后宮 順風耳(圖片來源：同上)	248

(圖 256、257) 順風耳 大型木偶頭像(圖片來源：王永裕繪).....	248
--	-----

圖表一 媽祖冠帽形式

圖 1(圖片來源：整理自 同圖 2).....	112
圖 2(圖片來源：整理自 同圖 110).....	112
圖 3、4(圖片來源：整理自 新港文教基金會編印《歷代媽祖金身在新港》。).....	112
圖 5(圖片來源：整理自 同圖 29).....	112
圖 6(圖片來源：整理自《中國文物神像專輯》，頁 211。).....	112
圖 7(圖片來源：整理自 台南大天后宮提供).....	113
圖 8(圖片來源：整理自 同圖 51).....	113
圖 9(圖片來源：整理自 同圖 57).....	113
圖 10(圖片來源：整理自 同圖 32).....	113

圖表二 媽祖臉型五官形式

圖 1(圖片來源：整理自 同圖 2).....	114
圖 2(圖片來源：整理自 同圖 110).....	114
圖 3(圖片來源：整理自 同圖 26).....	114
圖 4、5(圖片來源：整理自 同圖表一 圖 3、4).....	115
圖 6(圖片來源：整理自 同圖 109).....	115
圖 7(圖片來源：整理自 同圖 21).....	115
圖 8(圖片來源：整理自 同圖 1，頁 140。).....	115
圖 9(圖片來源：整理自 同圖 24).....	116
圖 10(圖片來源：整理自 同圖 49).....	115
圖 11(圖片來源：整理自 同圖表一，圖 6).....	116
圖 12(圖片來源：整理自 北港朝天宮提供).....	116
圖 13(圖片來源：王永裕 攝 2002.4.25).....	116
圖 14(圖片來源：整理自 北港朝天宮提供).....	117
圖 15(圖片來源：整理自 同圖 29).....	117
圖 16(圖片來源：整理自 同圖 27).....	117
圖 17(圖片來源：整理自 台南大天后宮提供).....	117

圖表三 媽祖身體形式

圖 1、4、5(圖片來源：王永裕繪自 劉文三著《台灣神像藝術》，頁 20、84、88。).....	118-120
圖 2(圖片來源：王永裕繪自 同圖 55).....	119
圖 3(圖片來源：王永裕繪自 同圖 110).....	119

圖表四 媽祖手勢、配件形式

圖 1(圖片來源：整理自 同圖表一，圖 7).....	121
圖 2(圖片來源：整理自 同圖表一，圖 6).....	121
圖 3(圖片來源：整理自 同圖 55).....	121
圖 4(圖片來源：整理自 台南正統鹿耳門提供).....	121

圖表五 千里眼、順風耳（妖怪型） 頭部形式

圖 1、2(圖片來源：整理自 同圖 40、41).....	126
圖 3、4(圖片來源：整理自 同圖 63).....	127
圖 5、6(圖片來源：整理自 同圖表一，圖 3).....	127
圖 7、8(圖片來源：整理自 同圖表一，圖 2).....	127

圖表六 千里眼、順風耳（妖怪型） 姿態形式

圖 1、2(圖片來源：整理自 同圖 38、39).....	128
圖 3、4(圖片來源：整理自 同圖表三，圖 1).....	128
圖 5、6(圖片來源：整理自 同圖表三，圖 3).....	129

圖表七 千里眼、順風耳（將軍型） 頭部形式

圖 1、2(圖片來源：整理自 同圖 34、35).....	130
圖 3、4(圖片來源：整理自 同圖表一，圖 2).....	130
圖 5、6(圖片來源：整理自 同圖表一，圖 3).....	130
圖 7、8(圖片來源：整理自 同圖表三，圖 3).....	130
圖 9、10(圖片來源：整理自 同圖表三，圖 1).....	131

圖表八 千里眼、順風耳（將軍型） 身體姿態形式

圖 1、2(圖片來源：整理自 同圖表七，圖 7、8).....	131
圖 3、4(圖片來源：整理自 同圖表七，圖 9、10).....	132
圖 5、6(圖片來源：整理自 同圖表七，圖 3、4).....	132



(圖 113) 北港朝天宮 民俗版畫



(圖 114) 北港朝天宮 民俗版畫



(圖 115) 民俗版畫



(圖 116) 觀音媽聯



(圖 117) 觀音媽聯



(圖 118) 觀音媽聯



(圖 119) 觀音媽聯 媽祖像



(圖 120) 觀音媽聯 媽祖像



(圖 121) 媽祖像



(圖 122) 楊英風 媽祖版畫



(圖 123) 清代畫冊 中國歷史博物館藏
媽祖收服二怪圖像



(圖 124) 清代畫冊 中國歷史博物館藏
媽祖收服二怪圖像



(圖 125) 屏東東港朝隆宮 媽祖壁像



(圖 126) 高雄梓官赤慈宮 媽祖壁像



(圖 127) 台南正統鹿耳門 媽祖壁像



(圖 128) 大甲鎮瀾宮 媽祖浮雕壁像



(圖 129) 澳門郵票 媽祖畫像



(圖 130) 天津天后宮 媽祖壁像



(圖 131) 台南正統鹿耳門 媽祖畫像



(圖 132) 烏石文蜂宮 軟身媽祖



(圖 133) 國立歷史博物館藏軟身媽祖



(圖 134) 台南正統鹿耳門 軟身媽祖



(圖 135) 台南正統鹿耳門 軟身媽祖



(圖 136) 北港朝天宮 軟身開基媽祖



(圖 137) 梧棲朝天宮 軟身媽



(圖 138) 宜蘭南方澳 南天宮供奉湄洲軟身媽



(圖 139) 湄洲天后宮 軟身鎮殿媽



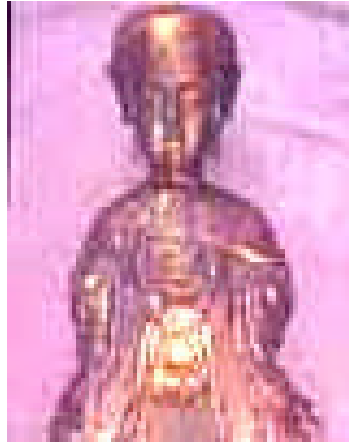
(圖 140) 湄洲天后宮 軟身媽祖



(圖 141) 湄洲天后宮 軟身媽



(圖 142)
媽祖銅像



(圖 143) 明代媽祖像



(圖 144) 蕭忠義蒐藏 宋代石媽祖



(圖 145) 高振興蒐藏 明代媽祖像



(圖 146) 高枝明蒐藏 明晚期 媽祖像



(圖 147) 林洸沂蒐藏 清早期媽祖像



(圖 148) 施學松蒐藏 清初期媽祖像



(圖 149) 林新雄蒐藏 清初期媽祖像



(圖 150) 林新雄蒐藏 清初期媽祖像



(圖 151) 陳天福蒐藏 清道光媽祖像



(圖 152) 陳炎松蒐藏 清末媽祖像



(圖 153) 邱榮華蒐藏 民國時期媽祖像



(圖 154) 李國隆蒐藏 清代媽祖像



(圖 155) 林煜? 蒐藏 清代媽祖像



(圖 156) 蕭忠義蒐藏 清代媽祖像



(圖 157) 林新雄蒐藏 清中期媽祖像



(圖 158) 黃俊仁蒐藏 清代媽祖像



(圖 159) 陳炎松蒐藏民國初年媽祖像



(圖 160) 高枝明蒐藏 清中期媽祖像



(圖 161) 王本源蒐藏 清中期媽祖像



(圖 162) 林貞饒蒐藏 清代媽祖像



(圖 163) 新港文教基金會蒐藏 媽祖像



(圖 164) 新港文教基金會蒐藏 媽祖像



(圖 165) 台南正統鹿耳門 媽祖像



(圖 166) 基隆天顯宮 大媽



(圖 167)陳明周雕造 媽祖像



(圖 168)澎湖莊家莊館藏 媽祖像



(圖 169) 媽祖像



(圖 170) 媽祖像



(圖 171) 台北三芝福成宮 鎮殿金面媽



(圖 172) 苗栗輔天宮 鎮殿媽



(圖 173) 新竹龍鳳宮 媽祖像



(圖 174) 桃園慈護宮 鎮殿媽 開基媽



(圖 175) 高雄岡山壽天宮 鎮殿媽



(圖 176) 澎湖天后宮 鎮殿金面媽



(圖 177) 彰化大同天后宮 湄洲大媽



(圖 178) 彰化大同天后宮 湄洲二媽



(圖 179) 湄洲天后宮 鎮殿媽



(圖 180) 湄洲天后宮 媽祖像



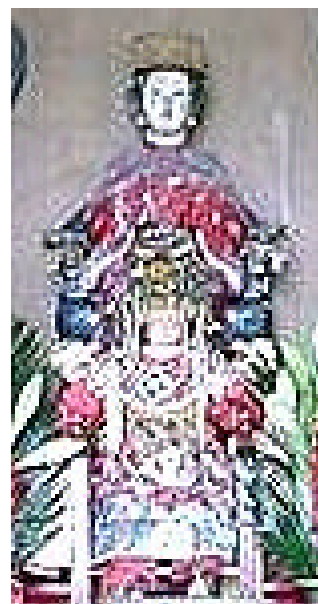
(圖 181) 烏石天后宮 宋代媽祖



(圖 182) 媽祖像



(圖 183) 天津天后宮 鎮殿媽



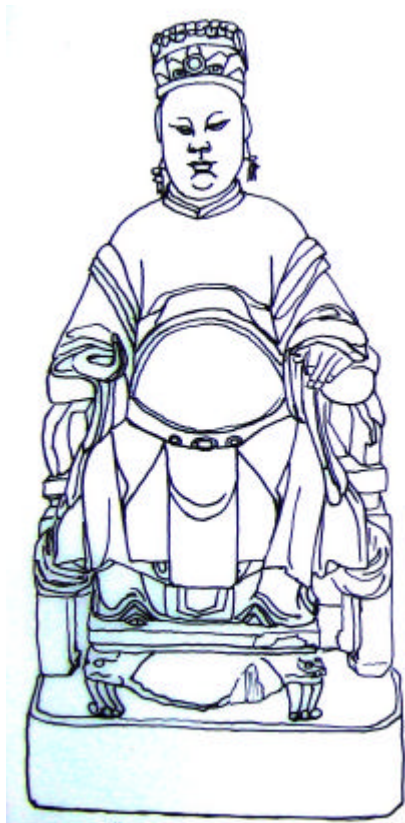
(圖 184) 日本竹崎天后宮 鎮殿媽



(圖 185) 北港朝天宮 鎮殿媽



(圖 186) 北港朝天宮 副三媽



(圖 187) 北港朝天宮 鎮殿媽



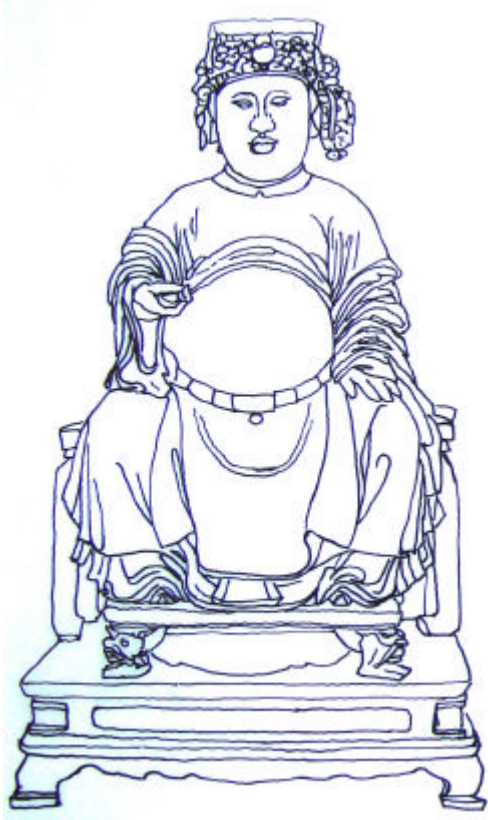
(圖 188) 台南開基天后宮 鎮殿媽



(圖 189) 布袋魷港太聖宮 明朝開基媽



(圖 190) 媽祖像



(圖 191) 媽祖像



(圖 192) 媽祖像



(圖 193) 媽祖磚燒像



(圖 194) 清代媽祖像



(圖 195) 千里眼、順風耳畫像



(圖 196) 觀音媽聯 順風耳畫像



(圖 197) 觀音媽聯千里眼畫像



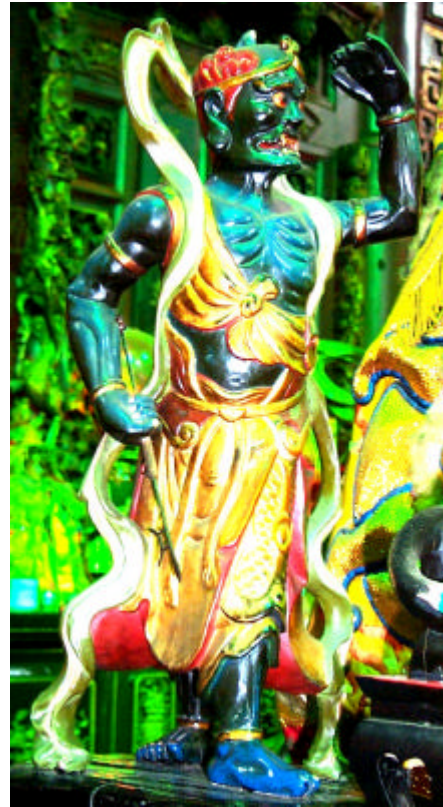
(圖 198) 湄洲天后宮 順風耳壁畫



(圖 199) 湄洲天后宮 千里眼壁畫



(圖 200) 梧棲朝元宮 順風耳



(圖 201) 梧棲朝元宮 千里眼



(圖 202) 桃園新屋天后宮 順風耳



(圖 203) 桃園新屋天后宮 千里眼



(圖 204) 屏東新園龍聖宮 順風耳



(圖 205) 屏東新園龍聖宮 千里眼



(圖 206) 宜蘭羅東震安宮 順風耳



(圖 207) 宜蘭羅東蓮震安宮 千里眼



(圖 208) 桃園慈護宮 順風耳



(圖 209) 桃園慈護宮 千里眼



(圖 210) 宜蘭三星忠天宮 順風耳



(圖 211) 宜蘭三星忠天宮 千里眼



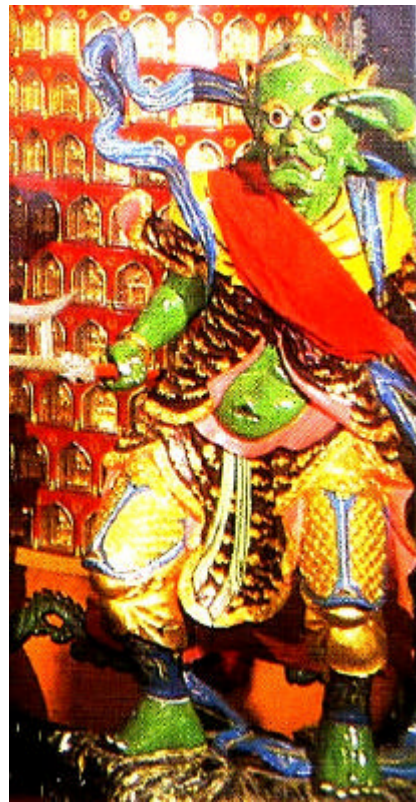
(圖 212) 宜蘭蘇澳進安宮 順風耳



(圖 213) 宜蘭蘇澳進安宮 千里眼



(圖 214) 彰化社頭天門宮 順風耳



(圖 215) 彰化社頭天門宮千里眼



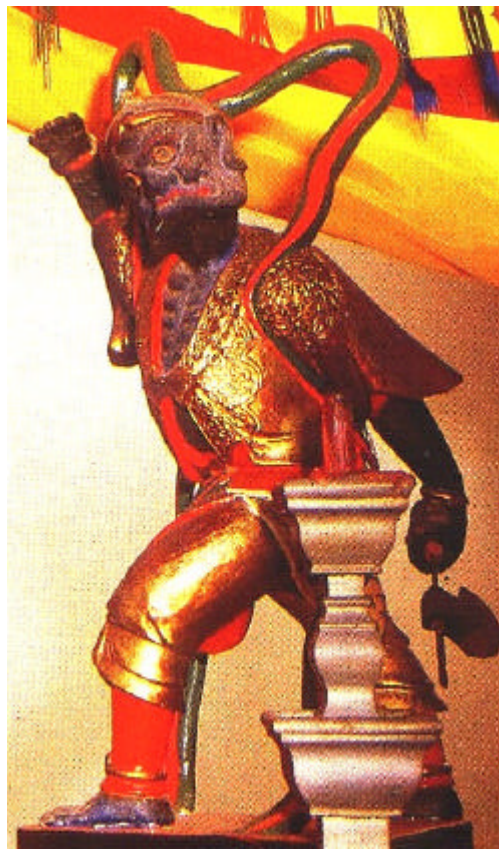
(圖 216) 彰化員林圳安宮 順風耳



(圖 217) 彰化員林圳安宮 千里眼



(圖 218) 台南銀同祖廟 順風耳



(圖 219) 台南銀同祖廟 千里眼



(圖 220) 雲林西港慶安宮 順風耳



(圖 221) 雲林西港慶安宮 千里眼



(圖 222) 屏東東港天鳳宮 順風耳



(圖 223) 屏東東港天鳳宮 千里眼



(圖 224) 朴子配天宮 順風耳



(圖 225) 朴子配天宮 千里眼



(圖 226) 蔡信泉提供 順風耳



(圖 227) 蔡信泉提供 千里眼



(圖 228) 陳明周提供 順風耳



(圖 229) 陳明周提供 千里眼



(圖 230) 林新雄蒐藏 順風耳



(圖 231) 林新雄蒐藏 千里眼



(圖 232) 高振興蒐藏 順風耳



(圖 233) 高振興蒐藏 千里眼



(圖 234) 葉茂雄蒐藏 順風耳



(圖 235) 葉茂雄蒐藏 千里眼



(圖 236) 黃俊仁蒐藏 順風耳



(圖 237) 黃俊仁蒐藏 千里眼



(圖 238) 湄洲天后宮 順風耳



(圖 239) 湄洲天后宮 千里眼



(圖 240) 台南正統鹿耳門菟藏 順風耳



(圖 241) 台南正統鹿耳門菟藏 千里眼



(圖 242) 鹿港天后宮 將軍型 順風耳



(圖 243) 鹿港天后宮 將軍型 千里眼



(圖 244) 陳明周提供 將軍型 順風耳



(圖 245) 陳明周提供 將軍型千里眼



(圖 246) 林新雄蒐藏 將軍型 順風耳



(圖 247) 林新雄蒐藏 將軍型 千里眼



(圖 248) 高枝明蒐藏 將軍型 順風耳



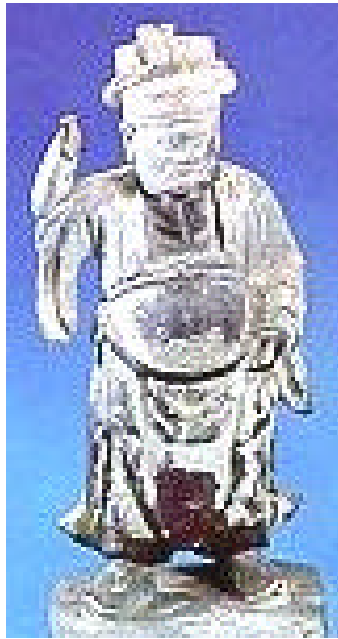
(圖 249) 高枝明蒐藏 將軍型 千里眼



(圖 250) 高振興蒐藏 將軍型 順風耳



(圖 251) 高振興蒐藏 將軍型 千里眼



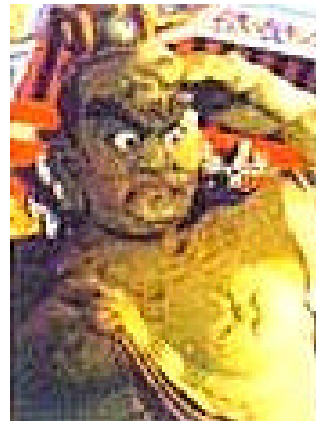
(圖 252) 澎湖莊家莊館藏 將軍型 順風耳



(圖 253) 澎湖莊家莊館藏 將軍型千里眼



(圖 254) 天津天后宮 順風耳



(圖 255) 天津天后宮 千里眼



(圖 256) 順風耳 大型木偶頭像



(圖 257) 順風耳 大型木偶頭像