從立柱來看廟宇藝術——以艋舺龍山寺和大龍峒保安宮的三川殿立柱爲例

The Pillars of Temples’Art: Based on the Pillars of the San-Chuan-Dian of Manka Lungshan Temple and Dalongdong Baoan Temple

林以珞 | Yi-Lo Lin

朱銘美術館研究部助理研究員

Assistant Researcher,
Research Department,
Juming Museum

來稿日期：2014年2月5日

通過日期：2014年2月22日

摘　　要

臺灣各式各樣的廟宇成千上百，隱藏在街道的巷弄中，成爲民間文化信仰的中心。廟宇除了背後的歷史文化意義外，廟宇藝術的每個細部結構都有著各自的語彙，而且會因應著時代氛圍不斷的被替換和更新。這些新加入的元素和舊有的傳統融合後，往往衍生出複雜卻有趣的面貌。

以質材來說，木雕、石雕以及彩繪是廟宇藝術中主要表現的三大主題，除了裝飾效果外，建築形式和裝飾紋樣的配合向來是大木匠師技巧呈現的重點。而柱式對廟宇來說，除了是建築上不可或缺的構件外，也是大木匠師在分割廟宇空間時所能加以運用的建築語彙。例如簡單的柱間距離比和柱子的排列組合，就會形成建築物視覺上深遠延伸的感覺，更遑論柱子的樣式和大小等。在此篇論文中要討論的範圍限定在單一的空間中——廟宇建築中的三川殿，以兩間廟宇（艋舺龍山寺和大龍峒保安宮）的三川殿中的立柱來做討論，試圖以此來解析廟宇藝術多元的樣貌。

關鍵字：廟宇、立柱、艋舺龍山寺、大龍峒保安宮

Abstract

Hundreds of temples are hidden in the alleys and streets in Taiwan, which become centers of folk tradition's culture beliefs. In addition to the historical and cultural significance, each detailed constructing structures of temples' art have their own model. With the atmosphere of the changing times, temples' structures constantly replace and update. After these new elements of the fusion of traditions, it evolved a complicated but interesting phenomenon.

When it comes to Temples' art, subjects are mainly focus on wood carving, stone carving and painting. In addition to decorating effects, architectural forms and decorative patterns have been the key issues of Masters of Carpenters' performance skills. The pillars of Temples, in addition to the indispensable component, but also a creating material for Masters of Carpenters to use in the building space of Temples' architectures. For example, the distance between pillars and pillars of permutations and combinations, would form a far-reaching extension of the visual difference of the building, not to mention the pillars of styles and their sizes and so on. This article is to explore Temples' space of the San-Chuan-Dian, also a case study of two Temples, Manka Lungshan Temple and Dalongdong Baoan Temple. This disquisition is to clarify the pillars of the San-Chuan-Dian and attempting to resolve the diverse faces of Temples' art.

Keywords: Temple, pillar, Manka Lungshan Temple, Dalongdong Baoan Temple

一、研究動機

臺灣廟宇反映了三百多年來，沿海一帶移民來臺的精神寄託和族群關係。廟宇的種類和規模也顯示出當時城市居民的組成、經濟能力和俗民文化等。所以寺廟的存在可以做爲一個社群界定生活領域的參考點，可能位於生活領域的外圍或是整個生活領域的中心。而且寺廟建築不只是一個象徵實體，更是居民的生活空間之一。[1] 因此寺廟空間的形成並不單純是宗教的影響，而是在每個質材的表現，都蘊含著豐富的問題和現象。而且臺灣廟宇的數量很多，因爲不斷翻修，所以無法在一間廟宇看到完全一致的風格特徵，必須細部的考究修復的時間點，依據質材或匠師流派收集資料分類歸納，才能有系統和脈絡的討論廟宇藝術。

在此限定以艋舺龍山寺和大龍峒保安宮的三川殿立柱討論廟宇藝術的原因，除了篇幅限制外，艋舺龍山寺和大龍峒保安宮的沿革及發展和北臺灣發展息息相關。雖然兩間廟宇各別有不同的族群與信仰中心，但同樣都是移民族群信仰凝聚而成的廟宇，建造出的廟宇空間大小和結構相似。而最關鍵的重點在於經歷時空變遷的發展過程中，1919 年左右兩間廟宇各由當時盛名的大木匠師陳應彬和王益順主導修復。

大木匠師在臺灣清末以來廟宇修復處於主導地位，功力的表現重點在於廟宇藻井藝術。[2] 當時陳應彬爲臺灣本地知名的大木匠師，隸

1 黃郁文，〈鹿港寺廟空間研究——俗民文化與空間形式的探微〉（臺中：東海大學建築工程研究所碩士論文，1989），頁 8。

2 沈鴻濤，〈3D 雷射掃描應用於大木匠師王益順與陳應彬木構造藻井空間分析〉（臺北：國立臺灣科技大學建築系碩士論文，2003）。

屬漳州派，1908 年修建了北港朝天宮後更廣爲人知。而泉州溪底派的王益順則是在 1919 年由當時仕紳辜顯榮推薦至臺灣修建龍山寺。爲了重修龍山寺，王益順在惠安組織了工匠團一起來臺，往後臺灣廟宇修築都有這些匠師的作品。[3]可惜的是龍山寺於二次世界大戰末期，正殿不幸被燃燒彈炸毀。所以艋舺龍山寺和大龍峒保安宮的三川殿，尚能夠討論當時不同派別的匠師在寺廟空間的布排上的不同，也藉此比較不同建築團隊所創造出的視覺感受。

二、文獻回顧

臺灣廟宇本身的宗教性是多元化的，而廟宇藝術更是各種材質協調組織而成的複雜藝術型態，而廟宇文化在臺灣歷代發展中不斷變動的原因，和社會環境關係結構息息相關。因此早期關注廟宇研究的，除了宗教性的調查外，重心大部分都放在單間廟宇的建築修護方面。如李乾朗或許多的建築師事務所，就有許多這方面的修護報告書。仰賴這些調查研究報告，筆者對廟宇建築的沿革以及建築結構的細部才能有基礎上的掌握。

在建築的研究領域，千千岩助太郎（1897-1991）是最早對臺灣建築中，原住民的建築做詳盡研究的日本建築學者，保留了珍貴的線圖描繪和老照片。在臺灣寺廟的調查研究方面，也有文章發表於日治時期的《臺灣建築會誌》。而田中大作先生（1889-1973）的《臺灣

3 李乾朗，《傳統營造匠師派別之調查研究》（臺北：行政院文化建設委員會，1988），頁 56。

島建築之研究》是從昭和六年（1931）到昭和二十二年（1947）之間，藉由閱讀臺灣的風土、住民以及建築的相關文獻，配合著田野調查編寫而成。作者以地理位置、自然環境和住民等影響因素來討論臺灣的建築，並且詳細紀錄了臺灣建築所使用的材料、傳統建築的特徵、工匠的技法等，簡略的將臺灣廟宇以建築形式的大小分爲五種形制。這本書雖然紀錄了當時臺灣建築的概況，但是顯然作者所做的調查並不全面，許多資料大多是轉錄而成。李乾朗先生早期出版《臺灣建築史》，就臺灣建築本身的歷史來論及其特色，也從建築構造和外型，來討論臺灣建築在中國建築史上的地位，過於簡單地將臺灣建築，定位爲中國建築中閩粵建築的延續。

此外，即是實地的田野調查研究爲主，以匠師爲研究對象的早期李乾朗《臺灣傳統建築匠藝》套書，以及《傳統營造匠師派別之調查研究》，對許多匠師和建築物做了第一手的田野調查紀錄，彌足珍貴。爾後許多相關研究更以匠師爲主軸做田野調查和訪談，及時保存了快速消失的傳統藝術。如姚村雄〈臺灣廟宇石雕裝飾藝術之研究〉，[4] 鄭昭民〈澎湖西溪村打石師傅群之研究〉，[5] 莊耀棋〈在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究〉。[6] 以寺廟石雕爲主的則有張玉珍《臺灣寺廟石雕藝術》，[7] 溫知禮〈臺灣廟宇石雕與泥塑工藝表現形式之比

4 姚村雄，〈臺灣廟宇石雕裝飾之研究〉（臺北：師範大學美術研究所碩士論文，1990）。

5 鄭昭民，〈澎湖西溪村打石師傅群之研究〉（中壢：中原大學建築學系碩士論文，1998）。

6 莊耀棋，〈在臺惠安峰前村蔣氏打石匠師群之研究〉（臺北：國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，1998）。

7 張玉珍，〈臺灣寺廟石雕藝術〉（臺北：文化大學藝術研究所碩士論文，1979）。

較研究〉，[8] 王源東〈透析臺灣廟宇石雕的繪畫創作〉[9] 和許雅婷〈臺南市廟宇類古蹟石雕作品之研究〉。[10] 其中許雅婷的論文從臺南石雕匠師施弘毅的田野調查出發，在建築背景爲基礎下，有條件的挑選臺南市的古蹟石雕作品，較有結構性的分析了臺灣寺廟中的石雕作品。

在藝術史的領域中，中央大學研究所的兩篇論文，一篇是〈從三峽祖師廟中學院背景作品談李梅樹主導之意義〉，[11] 論文中以學院背景的作品來探討李梅樹先生在三峽祖師廟的主導意義，呈現出過於主觀式的論點，忽略了「李梅樹主導之意義」中的「意義」而偏向於「主導」的部份。在此，筆者所理解的「意義」應該是學院藝術如何和傳統藝術融合，而呈現出來的廟宇藝術。若能增加討論關於傳統石匠師的作品，和以畫家畫稿爲主所刻畫的作品的比對，或許可以看到兩種不同觀念藝術的融合與衝擊。而另一篇碩士論文的主題則是〈臺灣廟宇敘事性雕繪題材分析——以桃竹苗地區廟宇爲例〉，[12] 石淑棻以區域爲主，就大量而繁瑣的雕繪性題材做統計學上的分析。石淑棻花費大量心力所做出來的數值結果以分列式的幾點內容做總結，用這幾點代表廟宇雕繪題材所代表的意義，顯得過於的籠統而且過程繁複。但

8 溫知禮，〈臺灣廟宇石雕與泥塑工藝表現形式之比較研究〉（屏東：屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2002）。

9 王源東，〈透析臺灣廟宇石雕的繪畫創作〉（臺北：師範大學美術學系碩士論文，1992）。

10 許雅婷，〈臺南市廟宇類古蹟石雕作品之研究〉（臺南：成功大學建築系碩士論文，2006）。

11 林麗雯，〈從三峽祖師廟中學院背景作品談李梅樹主導之意義〉（桃園：中央大學藝術學研究所碩士論文，2001）。

12 石淑棻，〈臺灣廟宇敘事性雕繪題材分析——以桃竹苗地區廟宇為例〉（桃園：中央大學藝術學研究所碩士論文，2002）。

是，關於石淑棻在這三個區域的雕繪題材所做的田野調查，對於廟宇藝術最易損壞的雕繪題材來說是很重要的，也會成爲日後研究者的重要依據。

以上的文獻回顧很容易了解到，廟宇藝術若單從單一結構或匠師做廟宇藝術的探討就無法全面性的解釋廟宇藝術各種結果的眞正核心意義。因此在臺灣寺廟的變動過程中，若要仔細嚴謹的剖析，必須就單間廟宇的重要事件爲主，仔細的討論廟宇變動中，視覺藝術的改變和時代背景的關係。如顏娟英以彰化市南瑤宮爲個案，討論 1917 年間所進行的改築活動。[13] 透過田野的調查和當時的文獻、碑文、日記闡述日治時期的臺灣在現代化歷程中，傳統寺廟建築面對改築時所受的影響與衝突。文章中除了探討鐵道上的媽祖廟和寺廟重建風潮的社會意涵外，主要是以廟宇修築的主導者角度切入，釐清廟宇修築風格產生變化的關鍵。李崇禮（1874-1951）所主導修築的洋式風格的宮殿（今觀音殿）遭受批評的主要原因，在於改築會與傳統媽會間的利益衝突。最後甚至導致了改築會的解散，也另外新建傳統風格的主殿等建築。南瑤宮的研究明白的指出廟宇修築過程中主導者的重要性。李崇禮的社會位階，所受的新式教育，使他主導的南瑤宮修築，呈現出西洋樣式的風格。相對的傳統士紳張麗俊則是遵循傳統，建造出傳統樣式的媽祖廟。

即使是從廟宇構件出發，也僅能從單間廟宇出發，才能有深度的探討出廟宇藝術風格演變的時代與歷史價值，如陳芳妹的〈物質文化

13 顏娟英，〈日治時期寺廟建築的新舊衝突—— 1917 年彰化南瑤宮改築事件〉，《美術史研究集刊》，22（2007.3），頁 191-266。

與族群識別關係問題——以鄞山寺八卦文鐵香爐爲例〉[14] 研究中，從淡水兩間廟宇中發現的兩個 19 世紀遺存至今的香爐，以其藝術風格的展現爲脈絡，討論其背後的族群關係、社會記憶。鄞山寺的八卦文鐵香爐，是淡水地區的汀眾所再創的宋代意象，和以媽祖信仰爲中心的福祐宮所發現的雙耳石方爐有明顯的區別性，象徵著不同族群的視覺圖像。陳芳妹從香爐的藝術風格出發，討論寺廟的建築構造風格、奉獻群和地緣關係，從物質文化的角度，討論臺灣在這階段的歷史變化的複雜性。

顏娟英的文章中將建築物的修築事件、人（主導者），以及日治時期的社會背景作完整的結合，解釋了建築樣式的時代意義。陳芳妹則是從香爐，也就是物出發，追溯出背後不同族群，也就是人的歷史。無論是從人，或是從物件的角度切入研究，都突顯出藝術史在廟宇研究的重要性。

而以廟宇立柱來探討廟宇藝術風格的研究，在臺灣的寺廟藝術論述中尚未有專論。僅有以龍柱作爲研究對象的專書，梁震明的《臺灣寺廟龍柱造型之研究》[15] 屬於田野調查結果的報告，僅單以龍柱做爲考察對象，並配合傳統鄉野流傳對宗教建築的概念，如「左公右母」等柱子的稱謂。雖詳實的調查了多間寺廟建築，卻忽視龍柱背後的整體廟宇建築架構與文化背景。因臺灣傳統寺廟建築修復情形頻繁，不同時段的田野調查資料不盡相同，以此作爲龍柱圖像風格分析仍存有許多問題。所以本文擬以大龍峒保安宮與艋舺龍山寺兩間廟宇爲主

14 陳芳妹，〈物質文化與族群識別關係問題——以鄞山寺八卦文鐵香爐為例〉，《美術史研究集刊》22（2007.3），頁 89-190。

15 梁震明，《臺灣寺廟龍柱造型之研究》（臺北：國立編譯館，2010）。

體，仔細審愼的分析其歷史背景，建築架構，提出立柱於兩間廟宇的三川殿空間的視覺意義。

三、艋舺龍山寺和大龍峒保安宮的沿革及發展

臺灣早期北部發展和淡水河運的開發有密切的關係，淡水河的開發帶來無限的商機，也促成郊[16]商經濟的發展。每個地區逐漸形成商肆街坊的空間模式，而這些商肆街坊背後則是各個族群所形成的郊商。[17]在同治年間淡水至艋舺，三、四百石之商船及大號者儘可乘潮直抵，[18]從這裡可以知道艋舺三邑人的財力豐渥的來源。臺灣早期各地的發展和港口以及對外貿易有密切的關係，這些往來的船隻不但帶來財富也帶來了多元的文化，而這些文化的衝擊間接的反映在廟宇藝術中。在臺灣社會中，「廟」往往是地方權力運作的核心，在艋舺一帶的寺廟和市街關係的發展有一定的關連。龍山寺位於艋舺老市區的核心，最繁榮的兩條街道就在龍山寺的兩側，所以龍山寺理所當然的成爲艋舺地方權力的核心。

龍山寺最初在清乾隆三年（1738）由晉江、惠安與南安三地移民，將福建晉江安海龍山寺觀世音菩薩分靈至臺灣，合資興建的。這三縣商人於龍山寺內所設的「頂郊」（商業公會），力量不僅足以壟斷艋舺的商業活動，更可向往來艋舺唐山的商船抽取百分之五的「從價

16 一種商業同業組織。引自張良澤編，王詩琅，《艋舺歲時記》（臺北：海峽學術，2003），頁 78。

17 同上，頁 82-84。卓克華，《清代臺灣行郊研究》（新北：揚智文化，2007）。

18 王世慶，《淡水河流域河港水運史》（臺北：中研院社科所，1996），頁 90。

稅」，控制著地方一切資源。除了商行之外，龍山寺隨著歷代的改建，[19] 當代的政商名流參與改建的痕跡也都在廟中的楹聯柱中，如三川殿的明間門聯的敬獻者就是林成祖，[20] 除此之外在三川殿左稍間的正立面還有日據時代知名的新聞界人士魏清德所撰的聯文、日籍書法家尾崎秀眞的書跡、臺南知名書法家羅秀惠 [21] 的書跡等。另外，在虎邊門右次間正立面還有鄭貽林 [22] 的書跡等，歷代的名人雅士不勝枚舉。

「廟宇」憑藉的信仰的力量將臺灣的移民凝聚起來，形成精神的寄託以及生活的保障，早期各個廟宇的贊助者往往是某一族群。相對於龍山寺的主要贊助者三邑人，大龍峒保安宮的主要贊助者爲下郊的同安人。大龍峒和艋舺以及大稻埕的發展除了淡水河運的開

---

19 艋舺龍山寺的修護紀錄：（一）乾隆三年戊午創建。（二）嘉慶二十年乙亥 再修。（三）同治六年丁卯 大修築。（四）民國九年（1920）著手再建。（五）民國二十七年（1938）寺內一部在修飾（本殿和前殿塗漆）。（六）民國三十四年（1955）中殿著手再建（楊氏舊大厝材料）。（七）民國六十九年（1980）文昌殿重修；整理自黃玉對，《艋舺龍山寺全志》（臺北：臺灣大學圖書館，1951）。李乾朗主持，《艋舺龍山寺研究報告》（臺北：臺北市政府委託，1992）。

20 「一七三四年（雍正十二年），漳州人林成祖、廖富椿帶領鄉人渡海來臺，於一七五〇年（乾隆十五年）向官府申請開墾，當時大漢溪與新店溪之間所沖積出的廣大平原被稱做擺接堡（由凱達格蘭話音譯來）」引自 http://www.chinatimes.org.tw/features/tamsui/tamsui_2j.htm，2006.6.16 點閱。

21 羅秀惠（1865-1942），書法家、詩人。字蔚村，號蕉麓，別署花花世界生，臺南府治人。清光緒年間舉鄉試，乙未割臺時，一度避居北京，後回臺，長期定居安平。日總督曾招至臺北，向其詢問「治臺十策」。兒玉源太郎任總督，曾聘為《臺澎日報》漢文主筆，並協助纂修《臺南縣志》，後又聘為臺南師範學校的教諭。羅氏的漢學功夫頗深，詩文俱佳，行草書筆法明快，中鋒走筆輕重有序，對字形及用筆乾濕的掌握適得分寸。引自 http://memory.ncl.edu.tw/tm_new/subject/painting/15.htm，2006.6.16 點閱。

22 鄭貽林，字登如，號紹堂，生於清咸豐十年（1860）。二十二歲自福建泉州遷居鹿港。工書法，善長篆刻，以隸書特別著名。民國十四年去世，享年六十五歲。隸書對聯所書出處為，左宗棠常謂「文章西漢兩司馬，經世南陽一臥龍」，用以深諳經濟而傲立於世的文句。筆法遒勁肯定，結構工整，頗能表現隸書安定穩和的特質。引自 http://memory.ncl.edu.tw/tm_new/subject/painting/a16.htm，2006.6.16 點閱。

發先後外，早期不同族群間的移民經常發生分類械鬥的狀況。[23] 而咸豐三年（1853）「頂下郊拼」各自的大本營就是設在艋舺龍山寺和大龍峒的保安宮。[24] 大龍峒保安宮的興建，也是爲了同安人的信仰，同時也是會商自衛的總部。[25] 大龍峒在四十四崁的商行逐漸興盛後帶動的除了是繁榮的商機外，也帶動當地文風的發展，咸豐年間知名的名宿陳維英就是生長於此。[26] 在保安宮的正殿的前點金柱還留有其楹聯：上聯爲「保民如保赤虎災咒水死者復生」，下聯爲「大行受大名龍袞繪山人也而帝」，年款爲「同治七年歲次戊辰冬月福日」，署名「誥授中憲大夫詔舉孝廉方正鄉進士四品京堂 賞戴花翎內閣漢票籤中書內廷校史升用立事 前閩縣教諭掌教諭教淡蘭書院 陳維英拜撰并書」。除了文人的加持外，商行也是保安宮的重要贊助者，如正殿神龕兩側的楹聯：「季春十五晨感紫薇星而降世 仲夏初二日承白鶴馭以昇天」，年款爲「光緒元年乙亥仲冬」，而署名則是「廈郊金同順敬奉」，[27] 而廈郊的興起則是在頂下郊拼後同安人敗走大稻程後發展起來的。

---

23 「臺地大患三端：一為盜賊，二為分類械鬥，三為謀逆」，出自姚瑩，《中復堂選集》，臺灣文獻叢刊第八三種，第二冊，頁 185。

24 楊仁江主持，《大龍峒保安宮調查研究與修復建議》（臺北：臺北市政府委託，1992），頁 30-33。

25 花松村編纂，《臺灣鄉土精誌》上（臺北：中一，1999），頁 36。

26 陳維英，生於嘉慶十六年，歿於同治八年。字碩芸，號迂谷。引自張良澤編，王詩琅，《艋舺歲時記》，頁 64。

27 據大稻埕廈郊纂修的《臺北三郊沿革》云：「嗣各大商議設一社，為之廈郊，名云金同順，置爐主董事，並定生理規條，稟明官長，存案為憑，蒙舉右藻以為金同順郊長。」轉自張良澤編，王詩琅，《艋舺歲時記》，頁 83。

大龍峒保安宮也是經過多次的整修，[28] 在廟宇的整修中，常常可以見到不同時代風格的融合。例如在第三次由大木匠師陳應彬主持的整修中（1917-1919）年，在正殿正立面部分的龍柱部份，因應贊助者的需要添增了一對龍柱，將原本嘉慶年間的龍柱移至兩旁（圖 1）。原本的位置則是放置當時（大正七年）所雕的龍柱（圖 2），形成同一列龍柱但是有兩種時代風格的情形。和龍山寺正殿龍柱、花鳥柱爲相同時代，但不同的匠師形成不同的風格。在大龍峒保安宮中的正殿龍柱中，同一列的龍柱，中間日治時代的龍柱爲雙龍柱（圖 3），旁邊嘉慶年間則爲單龍柱（圖 4）。日治時代的雙龍柱形式複雜，雙龍的龍身和繚繞的雲氣（或水氣紋）將八角柱密集的環繞起來，而嘉慶年間單龍柱的龍身顯得簡單而俐落，彎曲的線條圓潤和八角柱柱身的直線俐落形成穩重的莊嚴感。除此之外在柱珠部份，日治時代的柱珠和柱身相同爲八角柱珠（圖 5），而嘉慶年間的柱珠則爲圓形柱珠（圖 6）。造成這個差異，則是在於建築語彙依時代風格而有不同的改變的彈性使然。這和在中國傳統建築中，圓形柱尊於八角柱尊於方柱的觀念有間接的關係，但是規則中的彈性則是可以改變的。[29] 但不同時代裝飾手法也有顯著的不同，日治時代的柱珠顯然的增加了許多的海洋生物，雕刻的線條雖然複雜也較深刻但是顯得笨拙。但是相信前往保安宮參拜的信眾，並不會對兩種風格差異的龍柱感到不協調的感

28 大龍峒保安宮修建沿革：乾隆七年（1742）創建（存疑）。創建：嘉慶十年（1805）捐建～道光十年（1830）完成。前殿前簷柱（嘉慶甲子 1804）作為創建年代的依據。（一）咸豐五年（1855）以後殿為主（存疑）。（二）同治七年（1868）～光緒元年（1875）。（三）民國六年（1917）～民國八年（1919）陳應彬。（四）民國二十五年（1936）。（五）民國四十一年～五十五年。（六）民國五十六年；整理自大正十年《保安宮重修碑記》及楊仁江主持，《大龍峒保安宮調查研究與修復建議》，1992。

29 林會承，《臺灣傳統建築手冊——形式與作法》（臺北：藝術家出版社，1990），頁 83。

覺。除了成對的協調感外，柱式在建築中往往也隨著所在位置的差異而有不同的意義。所以位在正殿明間風格複雜顯得較粗碩的龍柱，配合著次間細瘦的嘉慶年的龍柱，反而呈現出主從的關係。相信大木匠師費力的移動嘉慶年間的龍柱時，除了贊助者的介入等其他因素外，必定也是考慮到整體建築中的平衡和協調感。

四、廟宇的空間結構——以艋舺龍山寺及大龍峒保安宮爲例

一間廟的形成除了宗教文化和贊助者的力量外，最主要的是集合不同專業匠師的合作而完成。臺灣廟宇的主要建築匠師中，以大木匠師居首位，再者爲石匠師，但是在這裡並不討論匠師的流派以及手法。在這裡所選擇的大龍峒保安宮和艋舺龍山寺，在臺灣都是屬於大廟的架構（圖 7、8），都由前殿、正殿、後殿和鐘鼓樓所構成。兩間廟宇都是正面開五門的形制，前殿也是面寬五間進深三間的橫長形的建築。在廟宇的空間架構中，從格局、平面形式可以看出中國傳統建築中的「中軸對稱」。除此之外，前中後殿的格局也都有著尊卑的關係，而廟宇的空間其實是社會空間轉化而成的禮制空間，禮制空間則表徵著某種社會秩序。所謂的空間上的遠近、前後、內外和高低等都是用來區分尊卑與貴賤。而在《禮記 · 禮器》中:「禮，有以多爲貴；有以太爲貴；有以高爲貴，以有文爲貴…。」所以不管時代的變遷或者整修時大木匠師的差異，大殿永遠是主角，再者是後殿和前殿。

大殿明間的藻井和裝飾的繁複，以空間密度上來說，大殿的柱位的密度很高，環繞著正殿四周，呈現出「以多爲貴」的象徵。在兩間廟宇的實際測量上，大殿的「大」呈現出一種雄偉和厚實感，發掘這份厚實感的部份，除了歇山重簷的屋頂外，也需要圓碩的立柱作爲搭配。在這兩間廟宇的正殿立柱部份，依筆者實地測量結果立柱直徑都在 70 公分上下，而前殿的立柱直徑則在 65 到 70 公分之間變化，但是後殿立柱直徑的部份則在 60 至 65 上下。雖然正殿的面積不大，呈現出將近方形的佈局。但是因爲立柱及屋頂的結構，所以依然呈現出大的感覺。而以高爲貴的情形，在大殿上更是明顯，大殿的臺基通常都是高於前後殿。

所以在廟宇的空間布局上，參拜者通過建築物高低的變化，從龍虎門作爲出入口（正門爲祭典時讓神明進出的地方），在前殿的明間供奉上所準備的蔬果後，走過內埕或左右廊，「登」上正殿的臺階才能接近主祀的神明。但是通常人站在正殿的明間時，人和神的距離雖然拉近，但是仰望的角度卻更大，形成一股莫名的崇高感，信眾的角度都像是坐立在正殿神龕中觀音（保生大帝）眼下的眾生。（圖 9）而在前殿明間，信眾面對神的角度雖然隔著一個內埕也有一定高度（兩間廟宇前殿和大殿的高度差距都在 60 公分左右），但是面對正殿的角度較小，人和神的感覺反而拉近，人的祈求在前殿的明間對著大殿似乎更能傳達。所以筆者對前殿和大殿的定義爲，大殿的象徵意義是神也是另外世界，但是前殿則是人世的空間，或者可以說是人和神溝通的場所。而後殿和大殿則是主祀神和陪祀神的主從尊卑的關係，後殿的高度和大殿在這兩間廟宇相差都約 10 公分左右。

五、前殿的立柱群——以艋舺龍山寺和大龍峒保安宮爲例

在新式建築技法引入臺灣並盛行前，立柱在廟宇修復的過程中的替換率較低，除了建築結構的考量，與材質不易取得外，楹聯柱、石柱、雕花柱、龍柱有其獨特意義。在修建廟宇的過程中，經費的募得是寺廟營造的重點，而牌匾、鐫銘石雕和立柱更是地方人士展現其勢力及才學的重要時刻。因此在「主 · 匠興造」的傳統中國建築理論在臺灣寺廟顯得更加複雜，也更加重視實踐的部分。而這兩間廟宇三川殿的立柱結構，在地域發展與寺廟結構的變遷歷程中則提供了由族群和匠師構成的空間視覺意象。

（一）柱

柱式在西方的神廟建築中是最常被使用的建築語彙，在羅馬時代的建築師 Vitruvius 在他的《De Architectura》中就提到了四種柱式，之後佛羅倫斯的建築師 Leon Battista Alberti 加入了複合式的第五種柱式。[30] 不管幾種柱式，柱子在建築物中是最容易被運用來表現空間感，不僅僅是結構的問題，柱式的樣式、高低、柱間距離。這些看似重複的排列組合卻呈現出立體以及平面的視覺變化，主導且支配著建築物。

在中國建築中，柱式沒被特別的強調出來的原因，據筆者的觀察認爲有兩個主因。首先是中國傳統建築爲木結構，斗拱的作用分化了柱式在空間中形成的空間效果，木結構最容易的表現手法有雕刻和彩

30 John summerson 著，蔡毓芬譯，《古典建築語言》（臺北：地景，1999），頁 20。

繪，因此立柱在此表現在建築物上的裝飾性被削弱，功能性被突顯出來。其二爲之後的立柱質材因其功能性而轉化成石材，表現手法更被限制。傳統建築文化中最常被談到的都柱與四阿的定義和解釋，在歷代的涵意都不斷的轉換，也一再的被解釋。中國傳統建築試圖在空間中表現出天圓地方的宇宙觀，這點在廟宇建築架構中也可以看到。不管在前殿還是大殿或明殿，都有由四根柱子構成的明間的空間和大木匠師精心設計的藻井，兩種架構就形成中國思想中「天圓地方」的宇宙空間。

後代對《營造法式》的解讀，提及建築空間用柱的規定標準很高，現今存留的歷代建築也鮮少有符合其規則的案例。而且在現今來看，這些柱子更遠超過實際的負載需求。[31] 在中國用柱中，柱身材質大多爲木料，爲了阻止水氣讓柱身受潮腐爛，漢代後的柱櫍改用石材。[32] 南方因爲潮濕的氣候，多用較高的柱櫍，[33] 在柱身爲素面柱的建築物中，此類柱櫍往往是表現雕刻的重點，明清後發展出許多式樣和主題。而雕花和纏龍柱在《營造法式》稱爲混作，[34] 有木雕、泥塑和石雕等表現手法，現存大多爲石雕柱，大多出現在墓室和佛寺道觀等建築中。[35] 在臺灣這類的雕花柱和柱櫍的發展因爲地處邊緣，清代移民社會經濟基礎發展穩定後，大量的出現在傳統廟宇中。日治時期因經濟發展及多元文化的刺激，雕刻技巧更加繁複，表現的圖案母題也更加豐富。

---

31 潘谷西、何建中，《《營造法式》解讀》（南京：東南大學，2005），頁 65-67。

32 林會承，《臺灣傳統建築手冊－形式與作法篇》（臺北：藝術家出版社，1990），頁 87。

33 劉致平，《中國建築類型及結構》（北京：中國建築工業出版社，2003），94-95。

34 潘谷西、何建中，《《營造法式》解讀》，頁 223-224。

35 陳磊，〈盤龍河南文物建築中的龍柱藝術〉，《中國文化遺產》5（2010.5），頁 80-84。林元平，〈清代紀年惠安石雕龍柱〉《東南文化》9（2000.2），頁 119-121。

（二）臺灣的立柱

在廟宇的石柱分爲四個部份組成，由柱頭、柱身、柱珠和柱磉，其中柱磉是柱下的基礎，是在寺廟臺基之下的，並且爲石匠間的高度技術性的一個步驟，不輕易示人，稱之爲「奠階下石今」及「起基定磉」。[36] 柱身的式樣，通常分爲圓柱、方柱、八角柱等上多有楹聯、而大殿上多使用雕花柱、龍柱或人物柱等。而在柱礎方面，清代中葉之後，柱珠的樣式大多爲束腰式的，鼓形柱珠只能在麻豆林宅及臺南的古廟裡尋得。[37]

臺灣常用石材在明清之際爲往來福建臺灣的壓艙石，多爲福建惠安一代所產的泉州白石及惠安地區的青斗石。在新建淡水城時即有記載「一切石板、石柱等項，特由內地打造，僱船搬運…」。[38] 日治時期後，大多數廟宇的石材以觀音山石爲主。戰後混凝土技術普及後，灌模柱取代了傳統的雕刻石柱。近年來老匠師逐漸凋零，傳統石雕匠藝已消失在臺灣傳統藝術中，僅留下寺廟中僅存的紀年柱。匠師派別風格不鮮明的原因是許多匠師沒有在作品上留下姓名。[39] 而且通常石雕匠師爲一組團隊，一般臺灣稱爲石雕師傅的就是頭手，具有構圖及整體雕刻能力。這些匠師渡臺後就在臺灣落地生根，且並沒有限制徒弟不能在派別中流動。又因爲臺灣寺廟大小林立，廟宇建築修復過程中因爲各種因素，[40] 所以無法以匠師派別作爲廟宇

36 李乾朗，《臺灣傳統建築匠藝七輯》（臺北：燕古樓建築出版社，2004），頁 14。

37 李乾朗，《廟宇建築》（臺北：北屋出版社，1983），頁 144。

38 中央研究院漢籍電子文獻資料庫：http://hanji.sinica.edu.tw/，2014.3.10 點閱。許雅婷，〈臺南市廟宇類古蹟石雕作品之研究〉，頁 1-4。

39 梁震明，《臺灣寺廟龍柱造型之研究》，頁 161-185。

40 林以珞，《古廟宇新價值：日治中期張麗俊主導下豐原慈濟宮的修築意義》（臺北：臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2010）。

藝術風格分析的基準，僅能從單一或限定的案例仔細的分析柱子的雕刻藝術與空間的關係。

（三）前殿的立柱群——艋舺龍山寺和大龍峒保安宮

在前殿面積的部份（圖 10、11），大龍峒保安宮（明間：次間=1.83：1）較艋舺龍山寺狹長。但是在立柱的安排上，艋舺龍山寺的稍間以各三根突出約三分之一的附壁柱來標示柱子的存在，除了將左右山牆上的碑記分割外，也讓艋舺龍山寺的前殿的寬度有視覺延長的效果。但在大龍峒保安宮的稍間左右山牆上，則只有碑記的存在，沒有其他裝飾性的附壁柱也沒有多餘的裝飾。這兩間廟宇的前殿顯然呈現風格迥異的視覺效果（圖 12）。除此之外，龍山寺的三根稍間附壁柱的樣式都是楹聯柱，並面對著參拜的信眾。楹聯柱的內文在仔細觀察下，其秩序上的安排也是其意義的，首先是「靈秀一拳鍾龍步鸞音新佛國」、「滄海雙眼飽鯤身鹿耳舊新洲」，點出龍山寺所在位置的山靈水秀。在這個山靈水秀的地理環境下，龍山寺的觀音佛祖不但庇祐艋舺的三邑子弟，同時雙眼也由北而南的關懷到全臺的信眾。而第二和第三的楹聯住都以「龍山」[41] 做對子（圖 13），且除了稍間之外，在前殿的楹聯柱的字體不僅僅是楷書還有隸書、行草和篆書體。在柱身的裝飾外，楹聯文則都用花草紋或螺旋紋做外框的裝飾，並有各種佛教的吉祥物做引首。和大龍峒保安宮的柱式不同（圖 14），大龍峒保安宮的楹聯柱形式則無多餘的裝飾。

41 稍間左右中附壁柱「龍自天來合八部鬼神同參法座」「山無塵障統全臺士庶共仰慈雲」；稍間左右後附壁柱「龍虎聽談元當年三竺開基證果同參羅漢去」「山川看送綠此地萬華剎發源應自普陀來」。

在兩間廟宇的柱位安排上，最大差別是龍山寺前殿面對大殿的四根柱式都是龍柱（圖 15）。而大龍峒保安宮前殿明間左右後簷柱（圖 16），雖然不像艋舺龍山寺是龍柱而是方形柱，但卻有著巧妙的設計，以側邊面對明間爲凸雕（圖 17），面對大殿則爲楹聯的形式，內文是「北關顯神醫太子謝恩乘雀去」，「東寧敷慈濟隆同恩祐泛槎來」，點出主祀者「神醫太子」以及地名「龍峒」。從楹聯、凸雕（圖 10、圖 11）的方向來看，兩間廟宇的方位是相同的，但是柱式的數量、裝飾手法、位置都截然不同。同樣規格的廟宇，不同的贊助者、修復的年代、匠師的不同形成不同的祭祀空間（圖 19）。

六、結　論

由兩間廟宇前殿部分立柱來看廟宇藝術，發現在傳統建築和習俗的約束以及建築結構下，仍然有多元的風格呈現。大龍峒保安宮的立柱楹聯雖然沒有艋舺龍山寺前殿的立柱楹聯（1930 年代）裝飾的華麗，但是細看保安宮的柱珠的龍形浮雕古拙細緻（圖 20）。建築物雖然是靜態的，但是柱間距離可以決定建築物的速率。 所以艋舺龍山寺比大龍峒保安宮的柱位安排較密集，形成的空間感節奏較緊湊。但實際上，艋舺龍山寺的柱子雖然數量多，柱間距離其實變化不大，而且艋舺龍山寺的圓形柱所形成的空間感是曲線型的顯得空間比較開放和活潑，和大龍峒保安宮的方形柱構成的直線形空間，呈現被分割、限制的氛圍完全不同。

臺灣的廟宇雖然形式是屬於中國傳統寺廟建築的傳承延續，但是臺灣廟宇的每個結構和佈局的形成都是社會生活現實的使然。所以臺

灣社會寺廟和政治商業權力有高度的關係，但是除了成爲這些權力角逐的場所外，臺灣廟宇也將這些權力角逐的過程轉化成視覺語言。但是由單一建築結構，我們就可以發現僅就兩間廟宇的前殿立柱，就可以讓我們發覺這些權力角逐的過程，和匠師巧妙的將各個時代的氛圍帶入每個建築構造的細節中的手法。

圖　錄：

圖 1　大龍峒保安宮正殿龍柱，筆者自攝，2006。

圖 2　大龍峒保安宮龍柱，筆者自攝，2006。

圖 3　大龍峒保安宮正殿大正七年（1918）的雙龍柱，筆者自攝，2006。

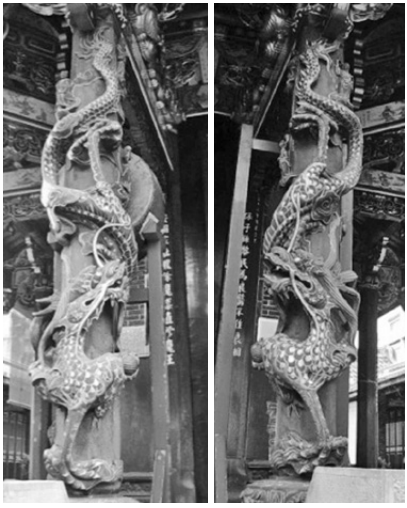

圖 4　嘉慶年間雙龍柱，筆者自攝，2006。

圖 5　大龍峒保安宮正殿龍柱（大正七年）柱珠，筆者自攝，2006。

圖 6　大龍峒保安宮正殿龍柱（嘉慶年間）柱珠，筆者自攝，2006。

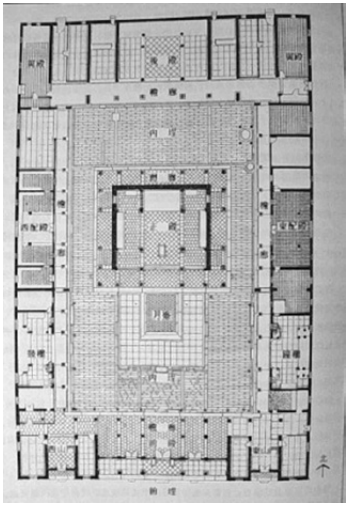

圖7　大龍峒保安宮平面配置圖。楊仁江主持，《大龍峒保安宮調查研究與修復建議》，臺北：臺北市政府委託，1992。

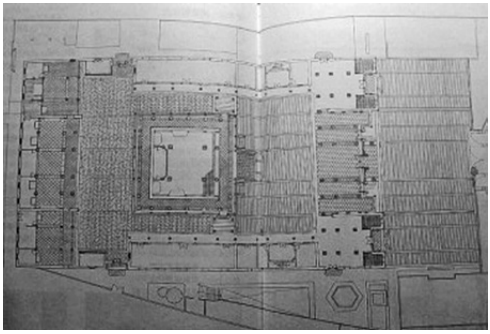

圖 8　艋舺龍山寺平面配置圖。李乾朗主持，《艋舺龍山寺研究報告》，臺北：臺北市政府委託，1992。

圖 9　艋舺龍山寺正殿，筆者自攝，2006。

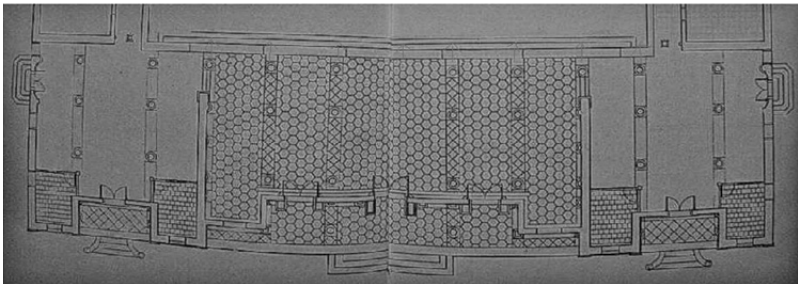

圖 10　艋舺龍山寺的前殿配置圖（箭頭代表楹聯或刻字方向）。李乾朗主持，《艋舺龍山寺研究報告》，臺北：臺北市政府委託，1992。

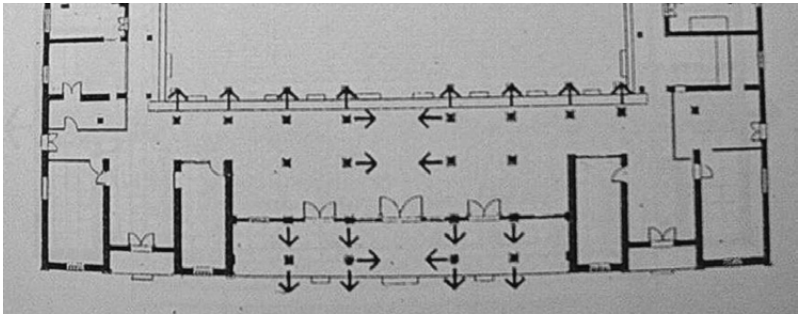

圖 11　大龍峒保安宮前殿配置圖（箭頭代表刻字、楹聯或凸雕方向）。楊仁江主持，《大龍峒保安宮調查研究與修復建議》，臺北：臺北市政府委託，1992。

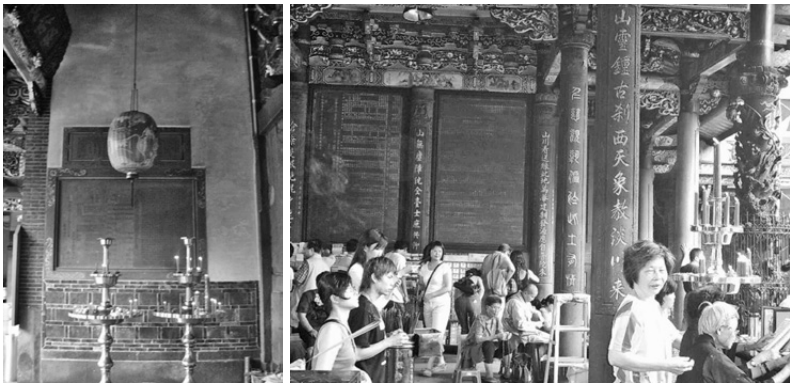

圖 12　艋舺龍山寺稍間，筆者自攝，2006。

圖 13　稍間壁柱，筆者自攝，2006。

圖 14　大龍峒保安宮楹聯柱，筆者自攝，2006。

圖 15　艋舺龍山寺前殿，筆者自攝，2006。

圖 16　大龍峒保安宮前殿，筆者自攝，2006。

圖 17　大龍峒保安宮前殿明間後簷柱側面凸雕，筆者自攝，2006。

圖 18　大龍峒保安宮，
筆者自攝，2006。

圖 19　艋舺龍山寺，
筆者自攝，2006。

圖 20　大龍峒保安宮立柱的柱珠，筆者自攝，2006。