

The background of the entire page is a stylized map of Taiwan. The map is filled with various traditional Chinese patterns, including swirling clouds, mountain ranges, and floral motifs. The colors used for the patterns are primarily blue, green, and red, with some white and grey. The patterns are dense and intricate, giving the map a rich, textured appearance.

臺灣 TWAHA

台灣藝術史研究學會通訊
Taiwan Art History Association Newsletter

本期焦點：臺灣民間藝術的今昔

第五期
2018 April/ 4月

NO.5

目次

理事長序/廖新田 03

編者序 / 施慧美 04

【學會動態】

學會活動 會員參訪活動-國立歷史博物館董小蕙個展 06

學會活動 學會完成製作「臺灣美術簡史」中英文摺頁 07

學會活動 2018 學會年會暨學術研討會圓滿完成 08

合作委託 《藝術認證》學術合作 09

合作委託 書法藝術家梁永斐新專輯發表暨學術討論會 10

合作委託 傅狷夫書畫資料庫正式發表 11

會員榮譽 廖新田理事長榮升國立歷史博物館館長 12

會員榮譽 廖新田理事長赴美參與蓋提年會交流臺灣美術 13

【本期焦點：臺灣民間藝術的今昔】

台灣家屋的演變 / 林會承 14

十九至二十世紀初期大溪木器原型的探討 / 賴明珠 21

古建築捲棚之演變與發展初探 / 李長蔚 50

施翠峰教授訪談錄 / 施慧美 64

NO.5

第五期
2018 April/ 4月

理事長序

廖新田

台灣藝術史研究學會理事長

這一期的會訊，跟以前一樣，精彩又豐富，顯示我們會員對台灣藝術史的熱情參與、強烈支持，讓人感動、感恩、感激。一個成立短短三年的學會，能有如此成績，著實難得。和其他成立超過五年十年以上的藝術團體，我們攤開來的成績絕對有過之而無不及，可引以為傲。台灣美術史在體制下長期被打壓與忽略，而圈內擁有權力者與能力者又缺乏團體運動意識，被極度邊緣化是可以想見的。[1] 若要扭轉情勢，讓台灣藝術史和在台灣的中國藝術史、西洋藝術史平起平坐，珍惜這個得來不易的團體，用行動支持、用小額會費贊助、邀集更多關心台灣文化的參予，是有必要的。

和朱銘美術館合作的年會成功結束，而剛剛完成、受到極大肯定的傅狷夫資料庫之建立、以及一份看似不起眼、卻是了不起的中英對照台灣美術簡史的發行，都是台灣藝術生態上了不起的工程。本年度申請國藝會未果，對本會經費規劃有極大傷害。評審委員中多數是當代藝術領域，因此不能理解藝術論述工作的內容，頗為無奈與感嘆。相煎何太急的慨歎無濟於事，只有自立自強才是積極之道。天無絕人之路，我們的熱情感動莊育振理事，慨捐十萬解燃眉之急；又，呂佛庭書畫學會將要委託我會建置資料庫，為期一年，讓學會工作成員運作經費有了著落。另外，學會自主研究第二案「大專院校台灣藝術史教師實訪錄」已完成初稿，即將進入編纂出版階段，未來規劃將變成本會版稅收入，雖然不期待有多少，象徵的意義大於實質的意義。

最後本期專題感謝施慧美老師規劃，在台灣美術史領域來說，是比較少觸及的，顯得難能可貴。台灣藝術史學會將持續以開放的心胸讓更多人、機構參予這個平台。

[1] 廖新田，〈正視台灣藝術史被嚴重邊緣化問題〉，《蘋果日報》，2017/3/25。

<https://tw.appledaily.com/forum/daily/20170325/37595575>

編者序

臺灣民間藝術的今昔

施慧美

國立臺灣藝術大學藝術與人文教學研究所副教授、本會理事

本期會訊在「學會動態」消息中報導學會最近的活動，包括會員參訪活動、2018 學會年會暨學術研討會報導與「臺灣美術簡史」中英文摺頁製作完成的消息；在「合作委託」部份消息，包括本會與《藝術認證》學術合作、藝術家新專輯發表暨學術討論會、傅狷夫資料庫發表等，其他還包括本會廖理事長赴美參加蓋提年會等消息，同時更要恭賀本會廖理事長榮升國立歷史博物館館長。

臺灣民間藝術源自閩粵移民，經百年發展，與台灣鄉土生活條件結合後產生獨特的文化。是庶民生活的縮影，能充分反映出民間的生活與文化。民間藝術顯現了社會經濟生產的情況，也顯示出製作技術、習俗信仰、美學觀念等；是先民結合生活與風俗習慣呈現的技藝結晶，更是先人經驗與智慧傳承的文化成果。臺灣民間藝術是傳承下來的藝術，具有歷史價值與藝術價值，是每一位生長於斯的子民，必須體認與感受的重要文化基礎。

本期通訊輯選了三篇關於臺灣民間藝術相關的研究論文，包括了林會承〈台灣家屋的演變〉、賴明珠〈十九至二十世紀初期大溪木器原型的探討〉、李長蔚〈古建築捲棚之演變與發展初探〉，此外，為理解台灣民間藝術的來龍去脈，主編特別訪問了台灣民間藝術蒐藏與研究學者－施翠峰，進行了一場台灣民間藝術的對話，將訪談內容整理成文稿－〈施翠峰教授訪談錄〉。訪談內容包括台灣民間藝術的來源，發展情況、範疇、特點、傳承、題材運用、欣賞與未來發展等等。可視為對台灣民間藝術的入門認識。施翠峰教授於 2018 年 3 月 23 日逝世，此篇訪談錄也成為他生前最後一次接受訪問的記錄。本會廖新田理事長也為施翠峰教授撰寫一篇紀念文「悼施翠峰，一位低調的臺灣藝評前輩」—發表於 2018 年 3 月 30 日蘋果日報即時新聞：廖新田專欄，<https://tw.appledaily.com/new/realtime/20180330/1325114/>。

〈台灣家屋的演變〉一文，探討臺灣從史前到現代建築的不同家屋形制，文中將台灣建築概分為以下七個文化類型：(一) 史前建築(ca.7,000 B.P. –500 B.P.)、(二) 南島建築(ca.7,000-1970s)、(三) 荷西建築(1622-1670s)、(四) 漢式建築(ca.1640s-1950s)、(五) 西式建築(1860s-2000s)、(六) 日式建築(1895-1950s)、(七) 現代建築(1990s-)。並提出每個文化類型所擁有的不同家屋形制，同時根據每個文化時期的不同，將臺灣建築發展逐步做出明確分期與分類，是一篇對台灣建築發展與演變做近距離了解的論文。

〈十九至二十世紀初期大溪木器原型的探討〉一文，是以臺灣大溪地區的匠師們在十九至二十世紀初期對台灣家具製作的原型之探討。從家具原型典範的起源談起，並探討唐山細木匠師木器的原型、清式漢體細木家具之形式，將一八六〇至一九二〇年代製作的細木家具，將依其空間配置及功能，分為神龕組、神桌組、太師椅組及床具組四類進行造型上的比較與分析。是一篇作者親自進行田調後的研究成果論文。原文〈形式變貌：大溪木器形式風格之探索〉發表於《民俗曲藝》第 166 期，因全文近 5 萬字，受限於篇幅，只能擷取部份刊登，特此說明。

〈古建築捲棚之演變與發展初探〉一文，研究者透過田調對閩南與台灣的傳統建築大木構架的捲棚做了探討，對於捲棚空間形成之淵源與平面意義做了解釋之外，探討捲棚的源流、樣式、構建特徵與演變，企圖對捲棚再定義。作者為日本國立京都大學公費博士，年初才由日本返抵國門，目前為雲林科技大學設計學研究所博士後研究學者。本文刊登於《國立臺灣藝術大學傳統建築裝飾藝術學術學術研討會論文集-2015》，國立臺灣藝術大學美術學院古蹟藝術修復學系，新北市：臺灣藝術大學，2015 年。

【學會動態】

學會活動

會員參訪活動-國立歷史博物館董小蕙個展

學會於 107 年 1 月 6 日上午舉辦會員活動，由廖新田理事長偕同會員參訪國立歷史博物館藝術家董小蕙個展「老院子•韶光•年華——董小蕙 2017 個展」。由廖理事長導覽，介紹藝術家董小蕙與其畫作之分析、畫作的巧思。學會特別邀請到藝術家董小蕙親自解說，董老師分享此次個展作品創作歷程與畫作背後精彩的故事，使與會會員獲益良多。

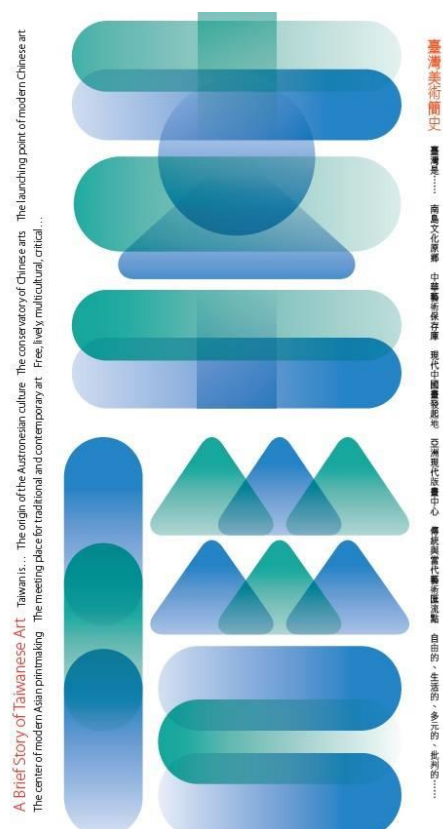


學會完成製作「臺灣美術簡史」中英文摺頁

學會於 2 月初完成製作「臺灣美術簡史」中英文摺頁，提供會員及各界未來作為國際文化交流之用。12 段主題由 9 位學者負責撰寫，並由名設計家游明龍老師操刀協助設計。誠摯感謝新竹財團法人鴻梅文化藝術基金會慷慨贊助此出版計畫。折頁歡迎各界免費索取流通，之後將於學會網站提供線上版供大眾下載。

十二項主題與撰寫學者如下：

- | | |
|------------------------|---------------------|
| 01 歷史臺灣 / 鄭政誠 | 07 鄉土運動 / 賴明珠 |
| 02 文化臺灣 / 林會承 | 08 當代藝術 / 白適銘 |
| 03 史前臺灣 / 蕭瓊瑞 | 09 美術機制 / 賴瑛瑛 |
| 04 中原藝術與臺灣 / 邱琳婷 | 10 臺灣的文化藝術政策 / 殷寶寧 |
| 05 現代美術的興起：日本與臺灣 / 白適銘 | 11 美術教育與出版品 / 賴明珠 |
| 06 戰後臺灣普普藝術與抽象繪畫 / 廖新田 | 12 臺灣美術的前瞻與未來 / 廖新田 |



贊助單位：財團法人鴻梅文化藝術基金會

2008 年 7 月新竹香山陳家五兄弟為紀念父母親恩德而成立，以為文化藝術界發掘並培育人才為宗旨，能在他們追求藝術創作的道路上，有足夠陪伴與支持，更希望未來能為年輕藝術創作者創造一個與世界接軌的平台，使其發光、發熱！

製作：台灣藝術史研究學會

成立於 2016 年 3 月，宗旨為提升臺灣藝術史之價值與認同、建立臺灣藝術史研究之平台與網絡、推動臺灣藝術史研究風氣、促成臺灣藝術史研究之在地化與國際化等。

Sponsor: Grand View Culture & Art Foundation

Located in Siangshan District, Hsinchu City, Taiwan, the foundation was established in July 2008 by 5 Chen siblings to fondly recall their parents. The major objective of GVCAF is to discover and cultivate talents for the circle of culture and art in Taiwan. The foundation will provide those who pursue artistic creation with sufficient companion and support. In the future, GVCAF even wishes to create an international platform for young Taiwanese artists to shine and heat!

Production: Taiwan Art History Association(TWAHA)

The Taiwan Art History Association was established in March 2016 and is dedicated to promoting the value and identity of Taiwanese art history, establishing a platform for research and connection, promoting study and facilitating the localization and internationalization of Taiwanese art history.

財團法人 鴻梅文化藝術基金會
Grand View Culture & Art Foundation

台灣
TWAHA

Published Date: 1/2/2018 Designed by Yu Design Co.

2018 學會年會暨學術研討會圓滿完成

學會 2018 年會暨學術研討會於 3 月 24、25 日，與朱銘美術館、國立臺灣師範大學美術系、國立臺灣藝術大學人文學院合作辦理，假國立師範大學圖書館國際會議廳、國語教學中心 706 教室進行，順利圓滿落幕。本次大會主題為「藝術 4-セ` `嚴」，一般議題為：臺灣藝術\美術中的人、事、物，附加主題為(與朱銘美術館合作)：造像/破像—論臺灣雕塑發展，由學會徵稿審查選的 19 位發表人分別呈現「戒解嚴」、「建構考」、「書畫析」、「女藝觀」、「雕塑辨」、「展覽探」、「作品論」子題文章發表，學會邀請到 19 位專家學者進行主持評論。會中兩天特別於第一天邀請倫敦藝術大學跨國藝術認同研究中心與切爾西藝術與設計學院的菊池裕子博士進行專題演講「透過跨國主義去殖民化知識：東亞命題」、第二天邀請藝術家謝里法進行主題演講，並於第二天下午邀請廖新田、白適銘、陳曼華、賴明珠、龔詩文、蔣伯欣、邱琳婷、林以珞等專家學者進行綜合座談，為此次大會做一綜合性總結。此次會議提供臺灣藝術史藝文先進與相關研究者發表交流討論之平台機會。



《藝術認證》學術合作

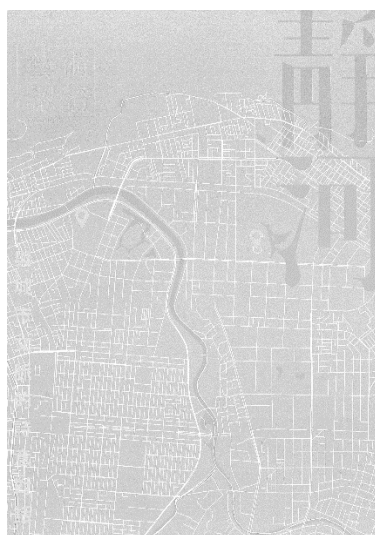
本會與高雄市立美術館《藝術認證》進行學術合作，由學會引薦本會會員撰寫專文。本期第 79 期《藝術認證》刊載學會會員鄭友寧、張純櫻、張雅梁專文。《藝術認證》第 79 期以高美館策劃展覽「靜河深流」為發想，希望讀者藉由文字品味藝術家寧樹生命的眼光，及在凝鍊中飽含熱度的藝術語彙，探索深埋在生活、隱藏於城市的紋理與層次，同時匯聚了關於「未來」與「現今」的技術與想像。鄭友寧撰寫橋本雅也與須田悅弘兩位以植物作為主要題材的藝術家，以極致工藝傳達在靜逸中傳達對生命的喜悅與延續。張純櫻書寫居住德國的中英混寫藝術家謝素梅，結合視覺與音樂一貫靜謐的作品，使觀者可自行自我對話，與她一同反思東西方文化的融合與矛盾探尋的創作歷程。張雅梁專訪法籍聲音藝術家 Yannick Douby，以細膩觀察書寫穿梭臺灣海洋山林間、人群間的藝術家，傳達聲音的背後的熱情與投入。

《藝術認證》第 79 期專文：

鄭友寧 / 生的延續與流轉：以極致工藝探詢生命的橋本雅也與須田悅弘 16

張純櫻 / 沉吟美學的行板：謝素梅的寧靜吶喊 24

張雅梁 / 跨境 聲繫 臺灣情：Yannick Douby 專訪 40

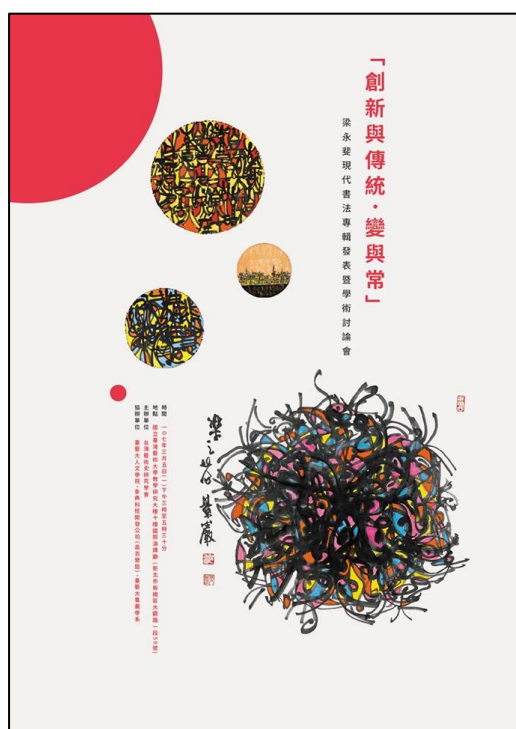


《藝術認證》第 79 期

2018 年 4 月出刊

書法藝術家梁永斐新專輯發表暨學術討論會

本會受委託於 3 月 5 日假國立臺灣藝術大學辦理「創新與傳統·變與常」梁永斐現代書法專輯發表與學術討論會，會中除藝術家梁永斐現代專輯發表，學會討論會議亦邀請黃智陽教授、李思賢副教授、蔡介騰教授、莊修田教授共同與會討論「書法與現代書法、兩岸現代書法比較、書法的創新/傳統·變/常、書法與現代設計」。書法藝術家梁永斐，自幼深受伯父梁昭金書法影響，在求學階段參加競賽皆獲佳績。梁永斐創作有別於傳統書法，由書入畫，兼容東西方藝術。其書法作品，有篆、隸、行草、金文及自行創作等五種字體。其字體兼具傳統與創新；用色大膽明亮，運用線條與空間之變化，巧妙構成和諧視覺之美。梁永斐創作不輟，在其服務公職近 30 年期間，常利用公務之餘時間，大量閱讀文學作品，並浸濡佛學，創作內容可見其深富生命哲理。



傅狷夫書畫資料庫正式發表

本會受傅狷夫書畫研究學會委託，自 105 年 11 月耗時一年一個月建置完成「傅狷夫書畫資料庫」，並於 107 年 2 月 24 日於「心海生香---傅狷夫書畫學會第一屆會員聯展」，由學會賴明珠理事與傅狷夫書畫資料庫專案助理洪郁喜正式介紹登場。資料庫分別由生平（含生平、大事年表、傳承、照片集）、典藏（含作品、文物、作品年表）、檔案（含信札、期刊論文、報導、影片、簡報與手稿）、出版品（含書畫集、論文集、專書）等四大項目建立查詢及瀏覽機制，期望能透過電腦化控制與管理，達到資料透明且資料獨立之目的，進而完整呈現傅狷夫先生一生的傑出成就。歡迎藝文先進多加使用！傅狷夫書畫資料庫連結：<http://www.fuchuanfu.com>



廖理事長榮升國立歷史博物館館長

本會廖新田理事長於 2 月 11 日榮任國立歷史博物館館長，本會白適銘秘書長與會員張玉漢、會員賴瑛瑛、會員殷寶寧、會員洪郁喜與第一、二任執行秘書杜士宜、吳盈諄亦齊聚祝賀。本會廖新田理事長肩負國立歷史博物館館長重任，也持續帶領本會運作會務，請大家持續關注支持。廖新田理事長接任館長的心路歷程與接任致詞內容詳見 <https://drive.google.com/file/d/127JKbXSR6yiPqI1ndOHzd-pYKgT6s81q/view>

(緣分、傳承與願景 新任國立歷史博物館館長的側面與正面書寫)



廖理事長赴美參與蓋提年會交流臺灣美術

本會廖新田理事長受邀於2月中旬赴美國蓋提基金會(Getty Foundation)參加106屆世界大學藝術年會(College Art Association, CAA)・並於洛杉磯蓋提中心發表「臺灣現代視覺藝術之興起與文化認同形塑」(The Emergence of Taiwan's Visual Art and the Formation of Identity)・與世界各國學者交流・並於現場發贈本會紀念章與新製作的臺灣美術簡史折頁「台灣美術簡史」陳放於會場供數千位與會藝術史學者教授索取。詳細報導可參見《蘋果日報》「廖新田專欄：這趟文化外交 讓世界見識到台灣魅力」
<https://tw.appledaily.com/forum/realtime/20180222/1302169>



【本期焦點：臺灣民間藝術的今昔】

台灣家屋的演變

林會承

國立台北藝術大學建築與文化資產研究所教授、本會會員

「家」在漢語中，也稱為「家庭」或「家人」，指透過婚姻所建構而成的基本血緣社群單元；在另一方面，「家」一詞也被轉借為提供家庭遮風避雨或安身立命的構造物的代名詞，為了區別或論述方便，研究者稱後者為「家屋」，而福佬人稱之為「厝」，客家人稱之為「屋」。「家屋」是多數社群家庭生活重心之所在。

由於不同文化或族群對於「家」及家庭生活規範或方式有不同的定義或期待，以及擁有不同的自然、社會與歷史文化環境，為了有助於生存與成長，而發展出各異其趣的家屋形式與空間，也使得家屋成為文化研究者所喜愛或關注的主題之一。

台灣位於太平洋與歐亞大陸之交，為族群遷移、交通往來及戰略部署的要衝，加上氣候宜人、地理多變、物資豐饒、歷史因緣，使其成為人類生活的優良場域。從史前時期開始，台灣便是許多族群定居之所，並先後在島上建構了風格迥異的聚落與構造物。以現存的建築物及文化遺跡，以及相關的文獻資料歸納整理，可將台灣建築概分為以下七個文化類型：(一) 史前建築 (ca.7,000 B.P. –500 B.P.)、(二) 南島建築 (ca.7,000-1970s)、(三) 荷西建築 (1622-1670s)、(四) 漢式建築 (ca.1640s-1950s)、(五) 西式建築 (1860s-2000s)、(六) 日式建築 (1895-1950s)、(七) 現代建築 (1990s-)。各文化類型擁有不同的家屋形制。

一、史前文化的家屋

台灣舊石器時代的社群，為了獲得食物而四處遷移，以天然洞穴或岩蔭為居所，並未營造家屋。到了新石器時代之後，早期人類因農漁需要而開始興建各種建築物。依據考古報告，台灣新石器時代中期的人類於其耕地或漁獵場所附近以木竹草石為材料興建高腳式建築（或稱為浮腳樓）或地面式建築，或在山壁挖掘穴洞，以作為其家屋。新石器時代晚期以後，台灣史前民族的家屋形

式更為多樣，除了前述類型之外，在台灣東部地區出現巨石構造的住屋，以左右兩側的巨大直立石板支撐木草屋頂；而南部淺山地區則有許多長方形的石板住屋，其構造形式與現存魯凱族或北排灣族家屋類似，只是內部為對稱的一大兩小間，左右兩小間推測為豢養家禽家畜的處所。從考古報告來看，台灣自史前時期開始，便因多樣的族群而擁有多元的家屋文化。



圖一 台灣史前時期卑南遺址家屋的立柱（2010）

二、南島文化的家屋

大約在 7-8,000 年前，台灣邁入南島文化時期。依據作者多年來訪視所得，南島語族的家屋以浮腳樓、土台屋、海岸浮腳樓及船屋四大類為主。

在台灣高山族中，除了魯凱與北排灣、賽夏與泰雅族之外，其餘各族擁有不同的家屋形式。其中以雅美族人的家屋兼有地下式主屋、地面或半地下式高屋及浮腳樓式涼亭三種建築類型，以及魯凱與北排灣族人以石板為主要建材最具特色。其餘各族的家屋多為地面式或淺穴式，以竹、木、卵石、石塊為建材，以軟牆或高床區分室內空間。

平埔族群的家屋，北部多為浮腳樓式建築，南部多為土台式建築，以竹木為建材，室內多不隔間。最具特色之處在於許多族群家屋採外斜式屋身，其形式令人聯想到船舷，或許與平埔族群之文化根源或族群遷徙有關。

台灣南島族群家屋之配置採有機散布，直接反應出在地氣候及地形，以及族群的生活習性，這是俗稱「自然民族」家屋的一大特色。另外，台灣缺少其他南島族群所常見的海岸浮腳樓與船屋，但雅美族人卻擁有南島文化罕見的地下屋，這些差異值得進一步探究。



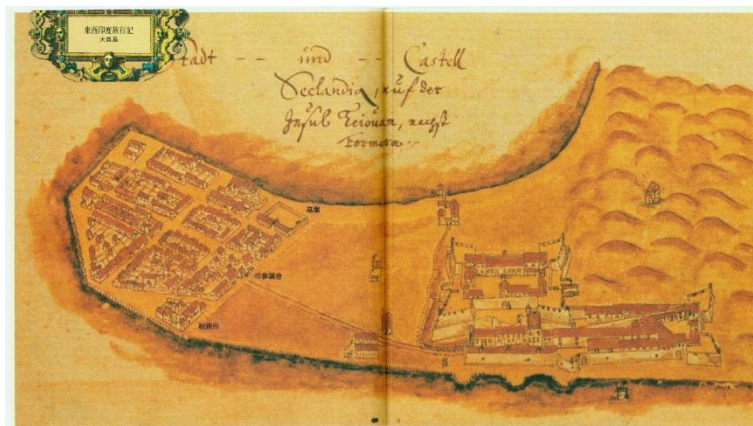
圖二 台灣南島文化卑南族家屋重建於台東卑南文化公園

三、荷西文化的家屋

西元 1622 及 1626 年，荷蘭聯合東印度公司 (V.O.C.) 及西班牙殖民政府先後入據台灣南部與北部，1642 年荷人占領全台，1668 年毀城撤離。荷西治台期間，於台灣各地興建了城堡 (Castle)、碉堡 (Fort)、街市、辦公廳舍、家屋、商館、教堂、軍營等各類建築。

從有限資料中，約略可知荷人統治下的大員及普羅民遮市鎮，其多數街廓的外緣為房屋、中央為空地。房屋以一樓斜屋頂為主，朝內或朝外，面寬多不超過 10 公尺、深度可達 40 餘公尺；其牆身原為竹木，後改為紅磚；屋頂原為茅竹，後改為紅瓦，部分者其上有煙囪；至於內部狀況未見於史料中。

在西人統治下的基隆和平島聖薩爾瓦多街，其街區沿著海岸呈弧形延伸，共約有 40 間房子，因地置宜面對基隆港排列，所有的屋子均為獨棟獨院，後方似乎都有園圃。這些住屋以木料興建，其造形類似後世所稱的「番仔厝」(Bungalow)，內部配置未見於文獻中。



圖三 十七世紀中葉所繪大員的住屋 (引自江樹生 1992 : 19)

四、漢文化的家屋

漢人於荷西統治期間，開始大量來台，於清領之後，成為台灣的優勢族群。

漢人透過倫常、風水、鬼神、禁忌等觀念建立了剛性的建築形式、空間及營建模式，使得漢式建築如同具體化的禮制，也導致漢人無論身處何地，只要經濟條件許可，即盡力營建形貌類似的建築物，以滿足其禮俗需求。

漢人家屋多先透過堪輿選擇其坐落，其次以分金線為基準決定後檐「土地公石」及前檐「三界公石」的位置，以及吉利的門樓方向。漢人家屋由水平與垂直房舍所組成，水平者為「廳」或「堂」，垂直者為「房」或「間」，視家庭經濟能力及人口數決定組合之繁簡，可以有「一」、「L」、「口」、「日」、「目」等字型之組合方式，其中「一」字型者稱為「正身厝」、「L」字型者稱為「單伸手」、「口」字型者稱為「正身護龍厝」、「日」字型者稱為「兩落厝」、「目」字型者稱為「三落厝」、「四落厝」等，而「口」字型以後者，其兩側可增加平行的屋舍，稱為「護龍」。上述「廳」或「堂」為奉祀神明或祖先及接待外人或家庭聚會之場所，「房」或「間」為家人生活之私密空間。除此之外，在屋前挖半圓形水池、在屋後設圓丘果園，即俗稱「前魚池、後果子」，而「護龍」之外多有豢養家禽家畜的屋舍，稱為「厝」或「寮」。

一般來說，漢人家屋在形式上，重視線條的流暢與起伏；在空間上，具有對稱的配置、封閉的院落、明確的位階、注重分金線及尺度吉凶等特徵；在屋身構造上，多為穿鬥式或擱壁式；在材料方面，依據部位屬性分別運用土木竹磚瓦石等不同建材。



圖四 金門水頭的漢式家屋 (2010)

五、西式文化的家屋

西元 1858 年「天津條約」後，台灣開口通商，隨後海關、領事館，以及洋商、傳教士等洋人來台，並將西式建築形式引入台灣，其中之住宅及辦公廳舍多採陽台殖民地式樣 (Colonial Verandah Style, Bungalow)。

西元 1895 年日本治台之後，許多受明治維新影響而通曉歐陸建築風潮的日本建築技師來台，將巴洛克、新古典、歷史主義、裝飾主義 (Art Deco)、美術工藝運動 (Arts and Crafts Movement)、新藝術運動 (Art Nouveau) 等歐洲建築流行式樣引入台灣。

西元 1945 年，國府來台，在美國文化影響下，自中國來台及其後的建築師將國際式樣 (International Style)、地域主義、後現代建築 (Post-modernism)、解構主義 (Deconstruction) 等建築式樣引入台灣。

上述各種式樣，除了陽台殖民地式樣之外，多模仿或抄襲自當時歐美建築師作品，並無特殊之處。陽台殖民地式樣於台灣民間稱之為「番仔厝」或「番仔樓」，為當時旅台洋人家屋的主要形式，其一般特徵為：位居庭園中之單棟建築物；多為一或兩層樓高；平面多為幾何形，其內分為數個方正的生活空間；正面朝向景觀方向，大門多位居中央；屋子周圍有 2-3 公尺寬的迴廊 (或稱為陽台，Verandah)；迴廊的外緣多為連續磚拱或直柱；內外的牆身以厚實的磚石砌成；地坪多抬高達 1 公尺以上；牆身上之寬大門窗配合外緣拱圈或柱列的跨距開設；屋頂以英式木構架 (King-post) 置於牆身或牆頂上，多為龐大而醒目的四坡落水，其上鋪設台灣紅瓦，屋架之下釘以木作天花。



圖五 高雄哨船頭原英國領事官邸採陽台殖民地式樣 (2003)

六、日本文化的家屋

西元 1895 年日人依據「馬關條約」占領台灣，隨後將其家屋式樣（以下稱「和式家屋」），以及因明治維新而有的洋式家屋引進台灣。一般來說，在台的高階日本官吏或富紳之家多兼有和館與洋館，前者為家居生活空間，後者供接待外賓之用。一般家庭則以和式家屋為主。

和式家屋有單棟、雙拼、連棟等多種組合方式，屬於矮浮腳樓式建築，地坪高於地面 2-3 尺。其平面以「疊」為基本單元，兩「疊」為一坪，所有空間均以坪數為計量單位，而總坪數則為家屋規模的計量單位。

和式家屋多為一層樓高，由玄關（門廳）、座敷（客廳）、台手（廚房）、風呂（浴室）、便所（廁所）、廊下（走廊）、緣側（外廊）等空間，依功能性質組成不同配置，其周圍多有庭院。在環境許可下，其平面喜採「雁行型」，即折線形，以增加通風採光及戶內外空間的關係。和式家屋多採黑瓦斜屋頂、木作梁柱構造，壁體為木作骨架表面抹石灰，外壁為雨淋板。室內除床之間、押入等設施外，多採可動壁，稱為「障子」或「襖」，以方便空間的彈性使用，地坪多為木地板或加鋪榻榻米。

和式家屋具有通風良好、降低濕氣及溫度、阻絕亞熱蟲蟻入侵等優點，算是台灣歷史上曾經出現的較佳家屋式樣之一。



圖六 台北賓館內的和館（2009）

七、現代文化的家屋

戰後台灣建築教育全盤西化，導致台灣建築文化一面倒的模仿或抄襲西方或日本的建築設計思潮，而社會大眾同樣的以追求洋風為時尚，以居住於鋼筋混凝土造、平屋頂、集合式住宅為目標。西方建築師大體上將中產階級住宅視為一種「生活的容器」，透過理性、量化的方式，以安全、方便、通風、採光、私密等生活機能為基準，將方整的客廳、臥房、廚房、餐廳、浴廁等空間作合理的分割或堆組。這種家屋有其物質生活上的優點，但是缺少歷史文化的考量，使其與台灣家居生活習性有所扞格。

1990 年代以後，由於台灣文化活動蓬勃發展，許多建築師開始嘗試將歷史文化風貌、在地社群的禮儀風俗融入設計之中，到目前為止雖然還在嘗試階段，但也意味著擁有一棟兼具現代化機能及台灣文化內涵的家屋，已不再是一個夢想，而是一個可以期待的理想。

十九至二十世紀初期大溪木器原型的探討¹

賴明珠

臺灣美術史研究者、本會理事

摘要：

十九世紀初葉林本源家族在大溪營建石城宅第，開啟延聘唐山大、小木作匠師進駐於本區施工的歷史首頁。其他本地仕紳大族相繼也於十九世紀中、晚期，進行宅第、祖厝的興建，並敦聘唐山細木匠師製作宗教、日用木器，持續擴展漢式木器在本區的發展。因而十九世紀「清式漢體」木器原型的移入與再現，乃是大溪漢體系木器文化濫觴的重要契機。

二十世紀前葉在日人統治的歷史情境下，大溪木器產業歷經現代化過程，並逐漸衍生出「岩色變體」及「漢和洋折衷變體」家具。

戰後大溪在先天與後天優異條件結合下，乃於一九六〇至八〇年代進一步發展為台灣木器產業的重鎮。百餘年來唐山匠師、本地匠師在不同的階段，隨著生產技術、消費組織、社會背景、美感認知及設計理念的轉變，創造出具有時代脈絡特質的木器文化。本文嘗試從十九至二十世紀初期匠師們的作品中，探索大溪一地木器的原型。

關鍵字：原型、變體、土著化、理念構形、集體風格

¹ 本文摘錄自〈形式•變貌——大溪木器形式風格之探索〉一文，原刊登於《民俗曲藝》第166期，臺北：施合鄭民俗文化基金會，2009年，頁185~314。此處僅摘錄〈一、前言〉、〈二、十九至二十世紀初期大溪木器的原型〉及〈五、結論〉部分，其餘章節請參考原文。

一、前言

使用木器者在生活群落形成生產街廓或緊鄰林木出產區，乃是木器業得以在一地發展的必要條件。揆諸早期台灣幾個重要木器製造重鎮，其興起無不與聚落或林場有關。例如古都台南，因習於在室內陳設木器的漢人移入最早，故木器業早於十七世紀（明末清初）即開始萌芽，至十九世紀初（道光、咸豐年間）並於該地區蓬勃繁盛。至十九、二十世紀之交（清末），更衍生出「茄荖入石柳（榴）」，具有地域特色的鑲木技法。² 連雅堂在其所撰《臺灣通史》卷二十六〈工藝志〉中討論到「雕刻」，他說：

雕刻之術，木工最精，臺南為上，而葫蘆墩次之。嘗以徑尺堅木，雕刻山水樓臺花卉人物，內外玲瓏，栩栩欲活。崇祠巨廟，以為美觀。故如屏風床榻几案之屬，每有一事，輒值百數十金。蓋選材既佳，而掄藝亦巧，唯雕玉刻石，尚不及閩粵爾。³

文中連氏概約地介紹二十世紀初期台南、葫蘆墩的木雕及木器工藝，均具有「內外玲瓏」、「栩栩欲活」、「選材既佳」、「掄藝亦巧」的特質。雖然他未進一步詳述台南、葫蘆墩兩地木工的實際製造情形，然而透過此段精簡扼要的記載，我們得以確認，從十九世紀至二十世紀初期，台灣南部、中部已形成重要的小木及細木商肆街廓。而且台南、葫蘆墩的梓匠，皆擅長以精細雕琢，為「屏風床榻几案」等民間日用家具提高價昂格高的附加價值。

與台南同屬漢人早期移民墾拓的文化城鎮，如鹿港、艋舺、竹塹等地，早期多自對岸原鄉船運杉木來台，各自形成木器商肆連綿的街廓市衢。⁴ 而連氏書中所提「葫蘆墩」，今日豐原市，其木器業的興起遠比漢化較早的台南、鹿港、艋舺等地晚。二十世紀初期豐原因鄰近八仙山林場，遂被日本殖民政府開發為台灣中部的製材與木器業據點。至於古稱「諸羅」的嘉義、「大嵙崁」的大溪、及「噶瑪蘭」的宜蘭，也因毗鄰阿里山、竹東、太平山等林場，於二十世紀前葉一一被建設為台灣製材與木器產業的據點。

本文所欲討論的大溪地區，原為平埔族霄裡社及大姑陷南雅內山原住民盤據

2 黃正彥，〈為「茄荖入石柳」正名〉，《台南文化》，頁 171-172；劉文三，《台灣早期民藝》，頁 190。

3 連橫，《臺灣通史》，頁 723。

4 據文獻資料，日治時期台灣的木材用料仍多數仰賴進口。據林務局的統計：日治時期，台灣上等的木材，如紅檜、扁柏，是運銷日本國內的主要樹材。而進口方面，來自中國的福州杉、日本的吉野杉、北海道日本松，及美西地區的花旗松，均因價廉而充斥台灣市場。從 1912 年至 1945 年間，各種木材的輸入總值為 218,434,448 圓，輸出總值為 51,365,183 圓，入超合計是 167,069,265 圓。（姚鶴年編撰，《林務局誌》，第二章第四節，林務局網路資料。）

之區，⁵ 十八世紀初中葉（乾隆初年）開始有漢人入墾。依文獻之記載，漳州籍林本源家族在 1813 年（嘉慶 18）2 月時，與大嵙崁李火德、李金興、李炳生、呂蕃調、江排呈、簡亨政、陳漳合、呂衍治等仕紳家族、商號，聯合出資購買下街埔地（今和平街福仁宮一帶）「起蓋行店」。⁶ 到了 1819 年（嘉慶 24），因台北盆地閩粵、漳泉械鬥白熱化，林家族長林平侯（1766-1844）率領族人溯溪避居大嵙崁。⁷ 林本源家族與其他墾戶在三層埔、舊腦寮、霄崙、下崁、溪洲、南雅內山等地，普設隘寮隘丁，熬腦植茶。⁸ 1843 年（道光 23）林平侯三子林國芳（c.1812-1862）則在大嵙崁興建石頭城牆環繞的「崇墉廈屋」。⁹ 此防禦性堅強的宅第坐落於下街與上街之間，佔地約 4 頃，地方文史學者廖希珍稱之為「通議第」。¹⁰ 根據大溪父老耆宿的口述及學者之研究，均認為大嵙崁早期木器業的興起乃與林本源家族從新莊遷居大嵙崁，並延聘唐山匠師建城築第、訂製木器有關。¹¹

官府對大溪的經營，遲至 1886 年（光緒 12）始在大嵙崁設置撫墾總局及換番官市局，並派隘勇 1,500 人戍守大嵙崁，以進行撫番墾拓的政策。隔年（1887），大嵙崁已是全台樟腦的主要集散地，因而巡撫劉銘傳乃設北路樟腦總局於此。¹² 十九世紀末葉，大溪在漢人墾拓、商業繁盛、洋行林立等政經社會發展脈絡下，再加上大嵙崁溪上游山區豐沛的林木、便利的河道水運及適宜的溫、溼度等天然條件，¹³ 木器產業遂於二十世紀初期在本區醞釀成形。二次大戰後，在大量優良匠師的養成與生產技術傳承背景下，使得大溪於台灣經濟起飛的六〇

⁵ 王世慶，《淡水河流域河港水運史》，頁 49。

⁶ 臨時臺灣舊慣調查會，《臺灣私法附錄參考書》第一卷下，頁 276-279。

⁷ 王國璠，《板橋林本源家傳》，頁 13-14。

⁸ 《淡水河流域河港水運史》，頁 49-50。

⁹ 《板橋林本源家傳》，頁 13-14。

¹⁰ 「通議第」的完工年代眾說紛紜。《板橋林本源家傳》僅在「林本源大厝及板橋別墅、鼓浪嶼菽莊景觀一覽」眾多的圖片中，附刊一幀「大嵙崁門」（即「通議第」城門）圖片。圖下加註「清道光末葉候選道林國芳建」說明文字，足見林家亦無從考證此宅第的確切竣工年月。今僅依廖希珍未刊印文章〈大嵙崁沿革誌〉，暫訂為道光 23 年（1843）。（廖希珍，1909。〈大嵙崁沿革誌〉。收錄於張朝博，〈1945 年以前大溪舊街區聚落空間之構成與發展〉，頁附-15。）

¹¹ 採納耆老此說法的論者，包括大溪業者林世山，研究者黃淑芬及陳蕙平等人。（林世山，〈大溪木器家具的過去、現在與未來〉，《臺灣手工業》，第 65 期，頁 68；黃淑芬，〈台灣大溪地域における木工芸品産業の生成と展開に関する研究〉，頁 11-12；陳蕙平，〈大溪傳統家具研究——以供桌為例〉，頁 27。）

¹² 《淡水河流域河港水運史》，頁 50-51。

¹³ 〈大溪木器家具的過去、現在與未來〉，頁 68-69。

至八〇年代，繼續拓展為「紅木」、「硬木」、「唐木」¹⁴手工木器產業的重鎮。

有關大溪木器產業在戰前的發展史，筆者已有專文討論。¹⁵ 本文主旨則著重於探究百年來，大溪在不同階段的木器作品之演變與發展。而不同時期木器之形式風格和變遷中的大溪，以及台灣的社會、經濟、文化，究竟又存在著何種互動模式？藉由這些議題的設定與探索，筆者不但要討論木器工藝的形式變革，同時也希望能夠釐析區域性工藝發展與社會文化間的結構關係。

二、十九至二十世紀初期大溪木器的原型

據北宋李誠《營造法式》的記載，古代宮廷梓匠工作的範圍涵括甚廣，從「宮、闕、殿、樓、亭、臺榭、城、牆」的「大木作」及「小木作」皆屬之。梁思成在註釋《營造法式》時，曾對「大木作」與「小木作」提出概要性的區分。他說：「大木作制度，凡屋宇之木結構部份，如梁、柱、枋、栱、榑（清稱檁）、椽等屬之」；而小木作制度則包括「門窗、欄杆等屬於建築物的裝修部分」，還有「廟宇內安置佛、道像的神龕和存放經卷的書架的作法」。¹⁶ 易言之，古代「大木匠」是負責建築木結構部份的設計與施工；而「小木匠」則主攻細部裝修及附屬木構件的製作。至於「細木」家具製作的內容，《營造法式》中並未單獨立卷討論。依王世襄的研究，北宋時期中國家具的發展尚未臻完善：南宋時家具的「品種和形式」才漸趨整備，到了明代則大放異彩，並發展成中國家具的「黃金時代」。而明人范濂《雲間據目抄》記載，「徽之小木匠」流行以價昂之硬木，如「花梨」、「瘿木」、「黃楊木」、「烏木」、「紫檀」等，製作「豪奢」、「貴巧」之「細木家伙」。可見十六世紀時，安徽的細木匠已善於運用硬木良材，製作富豪商賈所需的「書桌禪椅」、「嫁裝雜器」或「床櫥几桌」等細木家具。¹⁷ 而隨著家具項目逐漸從大、小木作中獨立出來，「細木作」始演變為專指製作傳統家具的木工系統之一。

（一）、原型典範的起源

清領時期，台灣移墾社會中的信仰建築及起居空間內的大木架構、小木裝修及細木家具的製作，幾乎都是委由原鄉禮聘來的梓匠協力完工。根據文獻及

¹⁴ 「紅木」、「硬木」或「唐木」家具等名詞的出現，根據「遠承家具製造工場」第四代傳人林世山先生所言，乃是指 1970 年代大溪木器業者以進口的「東南亞黑檀、紫檀、花梨、鐵刀木」等紅木、硬木，「以傳統中國式風格與做法」所製作的家具。（〈大溪木器家具的過去、現在與未來〉，頁 70-71。）

¹⁵ 賴明珠，〈原型與變異——試論戰前大溪木器產業的源起與開展〉，《民俗曲藝》152，頁 9-84。

¹⁶ 梁思成，《營造法式註釋卷上》，頁 5、27。

¹⁷ 王世襄，《明式家具珍賞》，頁 14-15。

田調資料，十九世紀時的大料崁，至少有四戶鄉紳士族曾延攬唐山木匠為其興建祖厝大宅。例如 1843 年完竣的林本源「通議第」，城宅內的木構造與家具，毀於 1895 年（明治 28）7 月的日軍砲轟焰火中，¹⁸ 導致大溪第一批由唐山細木匠所製造的家具慘遭回祿。

李金興祭祀公業創始人李炳生（1793-1862），經商致富後，因三子李有慶（騰芳，1814-1879）科舉順遂、光耀門楣之喜事接踵而至，¹⁹ 特花了五年（1860-1864）時間，於大料崁月眉興建兩落三合院式住宅群——李金興古厝（一般通稱「李騰芳古宅」）。宅內現存委由唐山師傅製作的百年木器，包括：供案、八仙桌、匾聯、灶神龕、祖先畫像插屏、八腳眠床、半圓桌及太師椅組等細木家具。²⁰ 另外，李炳生長子李有光於附近另外興築「慶安居」，屋內所使用的木器，如百年喜字蝙蝠太師椅組、花草如意卷文太師椅組，據其後人所報導，多數都仿效李騰芳古宅木器樣式複製。²¹

祖籍漳州府龍溪縣的林圻海（1815-1888）與胞弟圻養（1819-1870），原居桃園宵裡庄，後聯袂遷徙大料崁下街。圻海擔任林本源大料崁租館管事，圻養則任拔仔林（大園）租館管事。林圻海 55 歲時（1869），在大料崁頭寮覓地，興建「梅鶴山莊」，乃為兩落六護龍的三合院住宅。²² 據林圻海曾孫林本姜先生（1926-）所言，「梅鶴山莊」中堂公媽廳「吉慶堂」內的神龕、供桌、八仙桌，右護龍「東來紫氣」神明廳的供桌，自其年幼起陳設至今。²³ 雖然公媽廳神龕、供桌製作年代不詳，但因所鏤雕之夔龍、蝙蝠圖案與建築主體的門扇花窗、繚環板之淺雕圖紋雷同。故推測「吉慶堂」神龕、供桌及神明廳供桌，應是百年前建築將近完工時，委請唐山梓匠陸續製作。²⁴

漳州府平和縣籍的江排呈（1825-1889），是大料崁舉足輕重的鄉紳富豪。其弟江排然（1828-1847）之子江次德（1845-1904）專注於科考，捐得貢生後，²⁵ 乃於 1890 年代，在大料崁下街（今和平老街）興建長條式宅院「燕翼堂」。據次德之孫江宗煥先生（1919-）所述，「燕翼堂」是其祖父晚年時聘請

¹⁸ 許佩賢譯，《攻台戰紀》，頁 175-177。

¹⁹ 李騰芳於 1856 年中秀才，1859 年捐貢生，1865 年中舉人。（許雪姬，〈歷史研究〉，林會承，《桃園縣二級古蹟李騰芳古宅修復研究》，頁 30。）

²⁰ 〈原型與變異——試論戰前大溪木器產業的源起與開展〉，頁 14。

²¹ 2005.2.24 筆者訪問李廉明先生（1962-）稿。

²² 〈梅鶴山莊林氏世系簡介〉，收於〈待補之林宅族譜〉。（按〈梅鶴山莊林氏世系簡介〉乃梅鶴山莊後人林垂庚先生（1954-）提供族譜資料中的一份手抄文稿。）

²³ 2005.1.24 筆者訪問林本姜先生稿。

²⁴ 〈原型與變異——試論戰前大溪木器產業的源起與開展〉，頁 16-18。

²⁵ 大溪江氏家族編，《平和本派傳下族譜》，頁六-七。

唐山師傅興建的土塙厝。正廳中所配置的家具，大約也是祖厝竣工前後延請木匠一併製作。²⁶

從上述月眉「李騰芳古宅」、頭寮「梅鶴山莊」林宅、及和平老街「燕翼堂」江宅三個案例來看，大溪現存百年以上的傳統家具，清一色都出自唐山木匠之手。這些擁有清式漢體木器技術的閩、粵籍匠師，於十九世紀中、晚期相繼跨海入駐大溪，從事替本地漳州籍鄉紳富豪興建宅第及製作家具的工作。而這批唐山梓匠所遺留的木器文物，日後即成為大溪木器業者模仿、再現的典範原型。²⁷

(二)、唐山細木匠師木器的原型

十九世紀至二十世紀前期，渡海溯溪至大嵙崁的唐山梓匠，為數顯然不少。在眾多佚名唐山木匠當中，今僅知 1888 年自泉州府惠安縣洛陽鎮來台的陳朝枝 (1869-1921)，及二十世紀初葉來台的陳清楚 (c.1860s-1940s) 及陳烏礪 (19c.-20c.) 三人，²⁸ 乃是大溪老一輩鄉民記憶中的唐山師傅。其中尤以陳朝枝，對大溪木器的發展貢獻最大。本地人氏李阿番 (1881-1950)、林發 (c.1884-1954)，及來自板橋的林承養 (c.1869-1918) 等人，都是朝枝司門下培育大溪第一代的優秀細木匠師。下一節所討論的「李騰芳古宅」、「梅鶴山莊」林宅及「燕翼堂」江宅現存的家具，據傳多出自佚名唐山師傅之手。筆者希望透過田調所得現存實例之分析，探討百年前唐山師傅傳入大溪的木器之原初形構。

(三)、清式漢體細木家具之形式

隨著閩、粵漢人的移墾與定居，大溪一如台南、嘉義、彰化、新竹等地區，也建立起以原鄉生活型態為典範的移民聚落。依據漢人祖籍認同與宗族關係所建構的移民社會，憑藉地緣與血緣的社會脈絡，在墾居地重新、緊密地組織起來。漢人不但在新居地重建「原鄉」生活模式，將原住民「內地化」(漢化)，同時自身也產生「土著化」(indigenization) 等種種社會、文化變遷現象。²⁹ 而足以反映漢人宗教信仰、祖先祭祀、生活倫常、審美素養等文化成分的木器工藝，亦經歷了「原鄉移入」、「土著化」的演化過程。隨著風土、地理、時代及生活的改變，木器產業亦逐漸質變為具有區域特色的文化系脈。大溪百年的

²⁶ 2004.12.28 筆者訪問江宗煥先生稿。

²⁷ 〈原型與變異——試論戰前大溪木器產業的源起與開展〉，頁 19-20。

²⁸ 有關泉州陳氏一族的生平及他們在大溪經營木器的概況，請參考上註，頁 21-23。

²⁹ 漢人移墾台灣「土著化」、「內地化」理論的闡述，以陳其南《臺灣的傳統中國社會》第六章〈論清代漢人社會的轉型〉最為精闢。依據陳氏的詮釋，「內地化」乃指「漢化」，它只發生在平埔族及原住民身上；而「土著化」則指「本土定著化」，則是發生在移墾到台灣定居的漢人身上，兩者所指涉的對象有別。(陳其南，《臺灣的傳統中國社會》，頁 153-182。)

木器發展，體現出文化有機地與地理、社會、歷史互動、對話，而其變異脈絡紋理則清晰可辨。

王世襄分析明朝至清初家具的品種類別，分為：「椅櫈」、「桌案」、「床榻」、「櫃架」及「其他」五大類。³⁰ 移墾來台的閩、粵漢人，因面臨新居地生活環境、經濟條件及社會結構等變遷因素，故在使用的木器品目上，則作了適度地調整。例如屬於書房系統的條几、畫桌，短腿形式的炕桌、炕几、炕案等品類，因台灣生活習慣、氣候型態與中土不同，故田調過程不曾在大溪民宅中發現。百年前福建漳州、泉州及台灣民間社會，流傳一本記載當時社會百工歲時記事的七字仔冊《千金譜》。書中以俚俗語結合詩韻，書寫下一段漳、泉、台人僱工製作傳統木器的過程：

家內愛椅桌，
就倩（請）司阜做做作（合作）；
先做長案八仙桌，
也欲交椅（也卜筭椅）兼几桌；
椅頭、椅條、六仙桌；
學士椅、太師桌；
柴屏、圍架恰檢妝（及嫁粧）；
腳踏枋、紅眠床，
桌枰、桌櫃恰（及）櫥門；
也欲（也卜）起祠堂，
大杉做（作）中樑，大柱做（作）中門，
楹桷椽（煙）板著呵長。³¹

從這段描述文字，大抵可以知道台灣閩南系漢人僱請木匠製作的木器，包括了大廳內的長案、八仙桌、六仙桌、交椅、几桌、桌枰和柴屏；書房中的學士椅、太師桌和圍架；臥房內的桌櫃、紅眠床及腳踏枋；廚房中的櫥門，還有可靈活運用的椅頭及椅條。有清時期，台灣一般民家都會依照家族的經濟能力、需求多寡，條列清單，一次或分批向細木師傅訂製家具。

大溪月眉李宅、頭寮林宅、和平路江宅及其他民宅、寺廟中，尚存之百年家具，正是早期本地閩、粵籍漢人僱工複製清式漢體原型的例子。這些大約製作於

³⁰ 《明式家具珍賞》，頁 22。

³¹ 此處引文出自邱文錫、陳憲國編註的《千金譜》，其文本取自中央圖書館台灣分館藏本。（邱文錫、陳憲國編註，《千金譜》，頁 53-54）另外 1942 年（昭和 17）員林街寶文堂書局出版的《圖解日台千金譜》，文中附有簡圖。其用語與台灣分館版本不同者，則另以圓括弧標註之。（張春音翻譯，《圖解日台千金譜》，卷下頁九。）

一八六〇至一九二〇年代的細木家具，將依其空間配置及功能，分為神龕組、神桌組、太師椅組及床具組四類，藉此以討論原鄉木器形式風格在傳承中，如何「移入」及「再現」於新故鄉。

1、神龕組

所謂「神龕」乃民宅、宗祠正廳供奉祖先、神明，或道觀寺廟祭拜神祇菩薩的神聖領域，民間或稱為「神房」。它的造形有如一座有屋頂、格扇、匾額及柱子的小型建築，³² 龕內則安置祖先牌位、神像、香爐、燭台等祭祀用器。以下所要討論的傳統神龕組木器，除了神龕之外，其他如香爐、薦盒或香筒等，也是民宅、廟宇神龕配備的木器。而神主牌、灶神龕、祖先畫像架等品目，則是傳統宗祠或家庭神龕組必備的木器。雖然這些配件後來都改放在供桌上，但因早期都擺設在神龕內故仍將其歸屬於神龕組。

(1) 神龕

晚清桃園地區的神龕，以建於 1860 年代的李騰芳古宅、梅鶴山莊林宅，及 1890 年代和平老街江宅最具有代表性。據林會承的研究，李騰芳古宅正廳神龕側面、背面築有土墼牆，牆後有走道可通次間。神龕頂端懸掛「肇慶堂」楷書匾額一方，左右立封柱一對，上掛木製對聯一副。神龕本身分內、外兩層花罩。內花罩透雕梅、菊、蓮花瓶及牡丹瓶圖案，上懸「明德惟馨」匾。外花罩透雕博古、獅、蕉、石榴、馬、茶、錦瓜、三角蟾蜍草之裝飾題材。兩花罩間立一副對聯，點出「肇慶堂」命名意涵，花罩後面則供奉有浮雕牙子的祖先牌位。³³ 此座國定二級古蹟古宅，乃是李炳生於兒子李騰芳捐得貢生後，特地興建以表達慎終追遠、光耀門楣之意。故正廳神龕大量運用雕刻工藝及書法匾聯等元素，營造出莊嚴肅穆、高雅華麗的仕紳貴氣。(圖 1)

出任台灣首富林本源大嵵崁租館管事的林圻海，忠懇勤奮，甚得東家賞識。積存財富後，林圻海乃廣置田產並自創家業。1869 年林圻海延聘唐山師傅興建「梅鶴山莊」，及製作公媽廳、神明廳的祭祀木器。³⁴ 公媽廳神龕之上為一橫排菱形花窗，前立「吉慶堂」匾額一塊。神龕內外未立對聯，而是以透雕花鳥橫梁（新換過），及鑲有花草、如意浮雕的絛環板櫺子格扇，圍成一個封閉空間。祖先牌位則井然有序，依尊卑序列呈階梯狀排列。神龕格扇與階梯狀牌位基座間，設有夔龍如意桌面，放置香爐、薦盒、燭台等祭器；桌面下則安置大香爐。神龕

³² 周錦宏總編，《苗栗木雕博物館典藏專輯研究圖錄：傳統建築與家具》，頁 101。

³³ 林會承，《桃園縣二級古蹟李騰芳古宅修復研究》，頁 103。

³⁴ 按〈梅鶴山莊林氏世系簡介〉中提到：「……覓地，由唐山地理師主庚，建造大廈兩落」。由於當時有錢大戶「起大厝」、「做斂作」大都聘請唐山師傅監造，再加上林本姜先生的口述報導，則梅鶴山莊建築本體及所使用家具，不例外地，應當也是聘請唐山師傅興建製造。

兩側所設櫺子格扇，推開可通至後面儲存室。此神龕裝飾簡單素雅，如實地表達出頭寮林家殷實簡樸的生活哲學。(圖 2)

年代稍晚的和平老街江宅，正廳神龕已去除閉鎖的頂、柱及格扇等構成元素，僅於神桌後牆上垂掛次德公畫像及木雕對聯。此種開放式的神龕，將所有祖先牌位、香爐、薦盒、燈台及香筒等祭祀器具，從神龕內挪至供桌上。畫像上有「江玉振甲辰」年(1904)之跋文，木製香筒則署款「丙午」(1906)，應是後來配置的器物。³⁵ 此案例說明台灣神龕於十九世紀末、二十世紀初，已開始演化成簡單、開放的形式。早期在密閉空間陳列祖宗牌位的形構，隨著社會組織、生活型態的轉變，逐漸發展成僅在壁面上懸掛祖先畫像、神明畫像或對聯的形式，而原本在神龕內的祭器則一律移至供桌上。(圖 3)

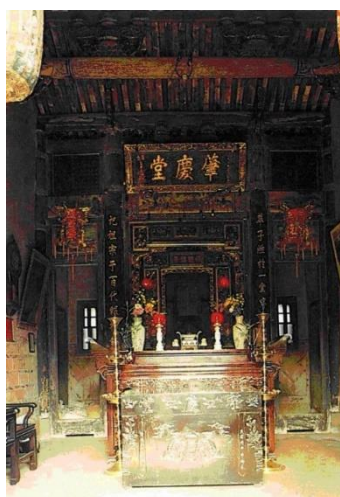


圖 1



圖 2



圖 3

(2) 香爐

傳統插香用香爐多為質地耐高溫的陶瓷或金屬製品，以木頭為材料製作的香爐甚為少見。在大溪，僅見原屬蓮座山觀音寺的一件木香爐。此爐大約製作於十九世紀晚期，形制仿明宣德爐，採敞口、方唇、矮頸、扁鼓腹、獸形耳之造形，但腿足則由三錐足改為四獸足。器體塗髹黑漆，外框為粗厚線條，內框則浮雕花鳥、人物帶騎等裝飾母題，並以金漆髹飾。香爐唇部雖已脫落毀損，但從左端殘存一組文樣，依稀可見唐草浮雕文。頸肩部分開光，以透雕手法鑄刻雙龍搶珠圖案，爐兩側提耳則圓雕兩隻尾巴回捲的蛟龍。爐腰浮雕唐草文，恰與爐唇紋飾兩相呼應。四爐足採獸首卷螺三彎腿形式，花眉以內枝外葉手法精雕鵲鳥報春圖案。

³⁵ 賴明珠，《木彩崢嶸——桃園縣百年木器風華》，頁 157。

底部所墊長板條，正面以毛筆楷寫「蓮座山」三字及捐獻信眾之名。此仿古木爐造型典雅，端整莊麗，雕鏤精妙，實屬難得一見之復古漢體式木器。³⁶ (圖 4)



圖 4

(3) 薦盒

薦盒又稱「饌盒」，其形制大體有長方立體盒型及翹頭案型兩種，用以置放水杯、酒杯或問神的茭杯等祭器。大溪和平路簡氏再生堂中藥舖正廳供桌上之盒型薦盒，上層座面浮雕亭園人物風景，下層陽雕唐草花紋，造形單純，紋飾清雅，無形中傳達出主人醇厚儒雅之風範。(圖 5) 簡氏一族原籍福建漳州府南靖縣，遷台後輾轉定居桃園。簡家十六世祖乃是晚清秀才，日本時代則懸壺濟世並在三層、八結(百吉)、水流東一帶僱工熬腦。十七世祖簡曉雲繼承父業，乃是大溪著名漢醫，並曾任新竹州衛生局長。³⁷ 簡家後代文士、名宦輩出，二十世簡建德乃當時北台名士，至二十一世簡又新則出任過交通部長。和平老街簡家再生堂舊居使用木器，幾乎都製作於日本時代，頗能反映出家族成員整體的生活品味與時代風潮。

江宅正廳供桌上，計有一組翹頭案薦盒及由盒型轉變而成的几型薦盒。高型翹頭案薦盒，上層座面開光透雕庭院樓台人物風景，兩側立一對半圓竹葉柱；下層束腰，花眉透雕如意雲頭，彭牙彎獸足加托泥。(圖 6) 矮型單層几型薦盒，無束腰，直腳馬蹄足，花眉透雕唐草紋與半朵牡丹，形式簡單樸素，傳達出漢人追求吉祥、如意及富貴的普世願望。(圖 7)

³⁶ 同上註，頁 159。

³⁷ 〈原型與變異——試論戰前大溪木器產業的源起與開展〉，頁 40。



圖 5



圖 6



圖 7

(4) 香筒

香筒乃指放線香之無蓋筒狀盒，其造形多作書卷形，以強調漢人書香傳家的概念。筒面則以透雕、浮雕、彩繪、墨繪、題詩或描金等工法裝飾。和平老街江宅正廳供桌上之書卷形香筒，上下浮雕萬字聯文，右頁陰刻墨繪荷花，左頁陰刻墨繪行書詩句「一柱繚繞祥雲霏」，並署「時丙午（1906）暮春月 偶筆」。左側軸棒浮雕龜甲文，取其延年長壽之意。此漢體式香筒，造形簡單大方，風格樸實無華。荷花與詩句的點綴，則彰顯出江家的仕紳品味。³⁸（圖 8）



圖 8

³⁸ 《木彩崢嶸——桃園縣百年木器風華》，頁 160。

(5) 神主牌

供奉在神龕內或案桌上的神主牌，是台灣一般民宅宗祠舉行祭典或每日行香禮拜的象徵物。神主牌中央長形框板上，工整楷書氏族堂號及上古、原鄉或開台列祖顯考顯妣之世號姓名，以表達子孫慎終追遠心意。而邊框或牙角部位則透雕花鳥瑞獸圖案，彰顯祖先尊貴崇高的表徵意涵。

以中藥世家再生堂簡宅為例，其正廳供桌上祖先牌位，楷書「范陽堂上簡氏歷代始太高曾祖考妣之位」及十五世至十九世祖先之名諱。神主牌採兩段式構造，上段祖考祖妣以金漆工楷繕寫，三邊框浮雕萬字連文帶，外圍雙鵲拱雲日及唐草文透雕飾帶，兩側牙角透雕番草卷文。下段牌座採無束腰、方筒竹節腿、卷螺足的形式，中間開光透雕花鳥紋飾。整體造型素雅大方，流露出漢人書香世家，飲水思源、崇敬祖先的信念。(圖5)

(6) 灶神龕

依據台灣民間的習俗農曆十二月廿四日乃送神之日。當天每戶灶神率領眾神回天廷，向玉皇上帝(天公)稟告此戶人家過去一年的善惡功過。玉皇上帝依據灶神所報，裁定此戶今年的吉凶禍福。因而傳統十二月廿四日凌晨，家家戶戶需備妥牲禮祭拜灶神，寄望祂能在天公面前多多美言。³⁹

月眉李金興家族自備有小型灶神龕一座，顯示經商致富、科考有成的李氏族人，對祭拜掌管家族禍福的灶神之儀式極為重視。此長盒型灶神龕，上有頂，正面開放。龕身前立兩根方柱，上端花罩鏤雕如意雲頭紋。龕座採傳統束腰肥短鼓腿造形，壺門式彭牙以勁爽的刀法線雕飾如意、卷文及回文。此神龕器體雖小，但比例勻稱，裝飾典雅，漆澤沉穩，實為清式漢體木器中不可多得之逸品。(圖9)

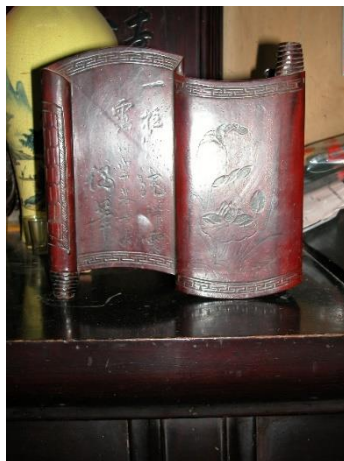


圖 9

³⁹ 吳瀛濤，《臺灣民俗》，頁 32-33。

(7) 祖先畫像桌屏

傳統民宅正廳、公媽廳必奉祀祖先牌位，家境優渥者多禮聘民間畫師，繪製祖先穿著命服之肖像懸掛。張道一在《中國肖像畫漫談》中，將祖先肖像畫分為：整身、雲身（半身）、大首（頭像）、家慶圖（合家歡）、代圖（三五代祖先合一）五種類型。⁴⁰ 祖先肖像畫的尺寸，有與人身等高的紙本卷軸，也有如月曆般大小者。後者多經裱褙後，裝入畫像框或畫像桌屏中，陳設於正廳以供子孫膜拜追思。

大溪傳統祖先畫像桌屏留存案例不多，目前僅見月眉李金興家族收藏有兩件畫像桌屏。第一件畫像桌屏祖先肖像尺寸比框面小很多，有可能是將花鳥畫裝飾桌屏轉用之故。⁴¹ 長方形屏心前罩玻璃，畫像則從頂部預留溝槽處裝抽。屏心下面繚環板無任何紋飾，兩側立柱頂端圓雕外翻花苞。屏風座墩呈抱鼓形，開光牙子線雕如意雲頭紋，整體高雅素淨，純然為一漢體式木器。（圖 10）

上一件畫像桌屏，裝的是李炳生著文官補服之整身坐像。而第二件畫像桌屏，則以穿著文官補服的李炳生夫婦之全身坐像為主體，背景則為擺滿古籍、香爐、花瓶及西洋時鐘等古董之長几。屏框仿西洋畫框形式，並以金漆塗裝。桌屏座墩之腿圓雕成獸首卷螺足，開光披水牙子線雕如意雲頭紋，這些構形元素及裝飾圖紋，都是日後大溪木器形式組合中的理念構形（ideational configuration）要素。⁴²（圖 11）此畫像桌屏的構成形式比前者更趨簡約，顯示二十世紀初左右，漢人梓匠在與西方文化接觸的背景下，開始萌發出結合或重組東、西方木器形式的意念。

⁴⁰ 莊伯和，〈民間肖像畫談〉，《美育》99，頁 38。

⁴¹ 根據十九世紀米勒（M. Miller）所攝清代命官命婦的照片（c.1861-1864），兩位坐主（sitter）中間西洋式圓桌上，擺放了薰香爐與花鳥畫桌屏各一。可見晚清時，官宦仕紳之家庭流行於桌几上擺設小型畫屏。（何兆華，〈明清時期祖先畫像中官服之研究〉，《美育》99，頁 19。）

⁴² 美學人類學者賈克·馬奎認為，分析工藝品的文化脈絡可分為三個層次，依序是：「生產的、社會的和理念的層次。」而「以某種視覺排序組合成的形式，是讓一件工藝品具有美感的原因。形式的組合屬於理念的層次。而風格……是一個理念的構形。」（賈克·馬奎（Jacques Maquet），武珊珊等譯，《美感經驗：一位人類學者眼中的視覺藝術》，頁 233-234。）



圖 10



圖 11

2、神桌組

《千金譜》描述早期閩、台漢人聘請木匠製作的桌椅種類，一般「先做長案八仙桌」，再做「交椅」、「几桌」、「椅頭」、「椅條」及「六仙桌」。其中「交椅」，在調查過程中並未發現實例，而長案、几桌、八仙桌、六仙桌屬於神桌組之頂下桌，則普遍設置在大溪士紳大族之居住空間。直至戰後的一九六〇年代，大溪木器產業甚至以頂桌、下桌的組合，熱銷至全台各地。

傳統漢人在民宅、宗祠及寺廟神龕前擺設神桌，以擺設神像、神主牌、香爐、燭台、薦盒或香筒等祭祀用器。根據田調研究，早期新竹一地神桌多作三件式，大溪則為頂、下桌兩件式。大溪人一般稱供案或供桌為「頂桌」，底下方桌為「下桌」。「供案」乃指四隻桌腿內縮兩側探出之長案；「供桌」則是四隻桌腿與桌子四端平齊之長桌。方桌依尺寸可分為：三尺、二尺六寸及二尺四寸見方三種，分別可容納八人、六人或四人共坐，故又稱「八仙桌」、「六仙桌」或「四仙桌」。⁴³ 據陳勇成之研究，早期台灣祭祀用供案、供桌皆有，然而清式家具流行之後，形制古遠的供案則逐漸式微，晚清時期供案已如鳳毛麟角。⁴⁴ 但據筆者之調查，十九世紀後葉至二十世紀初葉，大溪世家巨族偏好購置古雅的供案。例如李有光「慶安居」、和平老街江宅及大崙崁文教基金會，各保存一件夾頭榫翹頭供案。梅鶴山莊林宅甚至擁有一組清式漢體架几式供桌，顯示本區漢人仕紳鍾愛具有清朝遺風的漢體式桌案。以下將分析這兩種清式漢體神桌的實例，以了解大溪早期移入的漢體桌案原貌。

⁴³ 陳勇成，〈臺灣早期家具之研究〉，頁 142-143。

⁴⁴ 同上註，頁 146。

(1) 夾頭榫翹頭供案與方桌

「慶安居」現存夾頭榫翹頭供案乃仿明式畫案形式，翹頭部份先外斜再向內回捲，牙頭鏤刻如意卷雲紋，牙眉（又稱「勒水」）、牙頭則刨出裝飾邊緣。⁴⁵ 翹頭高度比明式翹頭案高，可能是從畫案轉變為供案時，特地加大尺寸以便擺放祭品，並凸顯供案崇高的意象。直腳方材的腿足，下接墊高帶香爐的托子，三根橫枨作下凹及上凸的橋形狀，中間再加兩根橋形直枨。（圖 12）腿足間繁多的橫、直枨設計，雖覺多餘，或許是民間匠師為了強化支撐結構，而作的修改。所搭配素淨的下桌，構件元素包括：束腰、直腿、橫枨、馬蹄足，則是漢體方桌的標準形制，與翹頭供案頂桌配對，不用時可推置於頂桌之下，以利空間的運用。（圖 13）

大崙崁文教基金會所保管的如意卷雲夾頭榫翹頭案，原為蓮座山觀音寺所有。從供案兩側直腳之落款，得知此桌乃浙江紹興府上虞縣信士於光緒甲午年（1895）倩工所做。其翹頭、牙眉、牙頭與腿足的作法，大抵同於「慶安居」供案，但鏤鏤的卷雲文下端另鑄雕出卷雲線文，腿足下托子則為無香爐足的長方條。

和平老街江宅正廳的供案與八仙桌，其形式與紋飾與「慶安居」翹頭案、方桌如出一轍，所採用三橫枨兩直枨的支撐結構也大體相同。顯然這種具有典雅素淨風格，結構功能強化的翹頭供案，搭配標準的漢體方桌，在早期大溪地區頗為以漳州籍為主的移民之喜愛。



圖 12



圖 13

(2) 架几式供桌與方桌

梅鶴山莊的架几式供桌，全大溪僅此一例。在王世襄《明式家具珍賞》及李宗山《中國家具史圖說》中，分別提到了架几式案。但顯然因實物過少，故王世襄單舉〈明黃花梨架几式書案〉一例；⁴⁶ 而李宗山則以兩張簡圖，說明清代架几

⁴⁵ 王世襄認為明式畫案中，以雲紋牙頭夾頭榫之結構者最為常見。（《明式家具珍賞》，頁 28。）

⁴⁶ 同上註，頁 28、118。

式桌子的案例。⁴⁷ 足見此種架几式桌案，在明清時期亦屬罕見之木器。梅鶴山莊架几式供桌，桌面為單一條板，下接冰盤沿，兩端跨於長方几架上。牙眉透雕夔龍、卷雲、如意等幾何圖紋，雕工犀利流暢，構圖渾厚有力。几腿中間不設格板或抽屨，三側几架面嵌入絛環板，透雕夔龍、回文及如意文。絛環板下花罩仍是如意夔龍透雕文，方材直腳馬蹄足下端則為長方條托子。(圖 14) 此架几式供案以精采絕倫的雕刻手法，表現清式漢體木器藻飾縝麗的特質。配成一對的下桌，則仍維持漢體素淨方桌的基本形式。



圖 14

3、太師椅組

如果說前面所討論的神龕組與神桌組木器，乃是漢人與祖先、神明心靈溝通、相契過程中重要的媒介聖器。那麼以下所要探討，配置於民宅、宗祠大廳兩側的太師椅組，則屬於與人接觸密切、象徵社會地位的廳堂用器。

王世襄將明式坐椅依造型，分成：靠背椅、扶手椅、圈椅、交椅四種。其中扶手椅又細分為：玫瑰椅（椅背矮）、四出頭官帽椅（搭腦及扶手伸出頭）及南官帽椅（椅背及扶手不出頭）三種形式。⁴⁸ 何曉道則依用途，將清式椅子分為：宗廟椅、中堂椅、書房椅、內房椅四個類別。中堂椅陳設於廳堂中，包括官帽椅及太師椅等，表現出體量寬大、氣派莊嚴之特質，以彰顯主人之社會地位為目標。何氏認為清中葉時，江南民間才間始有「太師椅」之稱呼。太師椅由官帽椅發展而來，其椅背則從單板式演變成柵狀屏風式。屏背式太師椅在搭腦的設計上也有構形上的變化，包括有書卷背搭腦、羅鍋棍搭腦及攢鬥栲格搭腦三種。⁴⁹

十九世紀至二十世紀初期，大溪地區仕紳家族大廳中使用的扶手椅，目前所

⁴⁷ 李宗山，《中國家具史圖說》，頁 329、338。

⁴⁸ 《明式家具珍賞》，頁 23-24

⁴⁹ 何曉道，《江南明清椅子》，頁 32-33。其中「攢鬥栲格」之雕飾工法，乃指曲線形回文裝飾，研究者蔡易安則稱之為「鬥勾」或「捲雲紋」。(蔡易安，《清代廣式家具》，頁 82。)

採集到的案例以官帽椅及屏背式太師椅居多。台灣民間對擺放於正廳的扶手椅，通稱為「太師椅」或「學士椅」。⁵⁰在空間配置上，則有所謂一邊各四椅配兩几的「全廳」，和一邊各兩椅配一几的「半廳」兩種型式。而與太師椅搭配擺設於大廳者，則有方形茶几、花几、月牙狀或扇狀（梯形）半邊桌。⁵¹

(1) 官帽椅式太師椅組

李騰芳古宅大廳的太師椅組，乃為一邊四椅兩几「全廳」的形式。官帽式的椅子，採粗獷方材，搭腦與扶手呈口字形環抱，叉子狀鑱把棒及鵝脖下端內縮，讓坐者有被穩固圍抱之感。單板椅背，上段以剔地法浮雕兩耳帶圈環的鼎爐圖紋，牙角透雕番草花紋；中段素面；下段亮腳鏤雕如意卷雲。座面下採漢體束腰、直腳、馬蹄足之基本構成元素，券口牙子線雕如意卷雲，並以步步高趕枯強化結構體。搭配的束腰茶几，完全不加紋飾，几腳中上段加隔板，足底加托泥。茶几用較細方材，整體顯得修長輕盈，恰好與穩重的扶手椅成對比。(圖 15)

李有光「慶安居」大廳太師椅組，據其後人說法，則是仿效李騰芳古宅的扶手椅。⁵²但此椅組仍做了部分修改，例如椅面加深，省略椅背上段番草花牙角，茶几牙子透雕帶總的彩結及卷雲圖案，及足底鏤刻成回文圖案。顯示傳統匠師在模仿、複製過程中，仍將個人想法加入局部的變更中。(圖 16)



圖 15



圖 16

⁵⁰ 桃園市吳青洋（1941-）先生，乃桃園縣議會第四屆議長吳文全（1908-？）之么子。其所珍藏父親為祖父吳國抱所撰之生平〈傳略〉，乃委請大溪名書家呂傳命楷書，並裱褙成中堂型式。〈傳略〉內文提到吳國抱經商致富後，遵從母願，倩工製作「學士椅」一對。而「學士椅」現已成吳家傳世之寶。（《木彩崢嶸——桃園縣百年木器風華》，頁 167、169-170。）

⁵¹ 《木彩崢嶸——桃園縣百年木器風華》，頁 163、199。

⁵² 2005.2.24 筆者訪問李廉明稿。李氏為李金興長房李有光後裔，當時並受聘為二級古蹟李騰芳古宅管理人。

(2) 屏背式太師椅組

慶安居另有一組太師椅，據說也是仿照李騰芳古宅早期太師椅組複製。此組太師椅之椅座、直腿、回文足、卷雲牙子及厚重用材等形式特質，與前述官帽椅式太師椅一致。但搭腦、靠背及扶手部份則改採不同的構形元素。例如直線條的搭腦改為波浪曲線並透雕卷雲紋；格扇式單片靠背板則改為，雙喜字外圍蝙蝠透雕紋樣組構而成的屏風式靠背板；扶手設計成曲線形鵝脖及透雕雙喜字鑱把棒，使其和搭腦、屏背板的雕飾風格相互呼應。整體呈現出，從明式莊嚴、凝重、素雅，轉向清式流暢、優雅、文飾的風格，同時訴求實用性與舒適感。(圖 17)

和平路江宅大廳兩側計有兩款屏背式太師椅及半圓桌、茶几、花几等陳設。第一款屏背式太師椅搭腦採波浪曲線如意卷雲收尾形式，屏背透雕蟠桃、靈芝、蝙蝠的組構圖案，扶手下方樁接鬥勾回文雕飾，華麗之風乃仿自清朝廣式家具。座面束腰下，則運用直腿、如意卷雲牙子及步步高趕枱等古樸組件。(圖 18) 第二款的搭腦、屏背及扶手，均採用攢鬥工法，婉轉流暢的線條，端莊中帶灑脫氣度。屏背中央的三段式格扇，上、中段線雕蘭、菊花草紋，下段亮腳透雕、線雕如意卷雲。座面下漢體式構件與前一款相同，唯直腳底足加鏤回文。(圖 19)

江宅大廳中和屏背太師椅搭配使用的几桌，包括有茶几、花几及半圓桌三種。茶几款式與李騰芳古宅茶几相似，几面下多加如意卷雲牙子。花几高度超過太師椅搭腦，冰盤沿下肩仔開光以剔地法浮雕唐草紋。花几四面修長直腿上段之橫枱，尾端上彎攢鬥成拐子回文，橫枱之下樁接四組由大變小、彎曲自如的回文牙角。直腿下段的踢腳檔，運用小木作窗格的技術，樁接出亞字形圖案。此種攢鬥技術，何曉道認為是細木匠自建築中窗格小木作技藝移植而來的。⁵³而這種運用攢鬥枱格技法，樁接出彎曲自如線條，組成陰陽相間、剛柔相濟的圖案，則是清中葉中國家具創新品種在台灣的再現。(圖 20)

江宅大廳半圓桌平常靠牆擺設，上面置放花瓶、雅石、枯木或古董清玩；家族祭典儀式時，則可合併為一圓桌使用。肩仔部份的三個開光，皆以剔地法浮雕唐草紋。兩腳間橫枱於中間點叉開，向上延伸出對稱的攢鬥回文卡子花，橫枱兩端則向下彎出三個從大至小的回文牙角。從其嚴謹挺立的結構組織來看，它與前一件花几同樣善用攢鬥回文的構形元素。從江宅攢鬥回文花几與半圓桌形式的出現，可知清中葉流行於中土的創新技法，於晚清時期也由唐山梓匠移入大溪地區。(圖 21)

⁵³ 《江南明清椅子》，頁 33、86。



圖 17



圖 18



圖 19



圖 20



圖 21



圖 22

4、床具組

崔詠雪引《詩經》說明，三千多年前古人「席地而坐」時，即有供「載寢」、「息偃」之床榻臥具出現。⁵⁴ 王世襄，則將明式床榻分成：榻、羅漢床、架子床三種。依其詮釋：榻只有床身，上面沒有任何裝置；羅漢床後背、左右安裝圍子，無立柱；架子床則有柱又有頂。王氏進一步分析，架子床有「四柱」與「六柱」之分；而另一種形制更大，床前設淺廊，宛如一間小屋的架子床，則叫「拔步床」。⁵⁵

王世襄所稱架子床，台灣民間稱為「紅眠床」或「八腳眠床」。《千金譜》裡稱「紅眠床」，床前的踏墊叫「腳踏枋」。大溪一般俗稱此兩者為「八腳眠床」及「腳踏板」。根據羅彩雲在大安溪、濁水溪一帶所做的田調，「紅眠床」稱呼的具有「吉祥紅漆」之意；或「紅」乃「安」的訛語，故取「安穩、安睡」之意。⁵⁶ 而大溪人則因床板下多墊兩張椅條以強化支撐，故稱為「八腳眠床」。筆者在大溪田調過程，搜尋到三頂屬於傳統清式漢體的八腳眠床，年代大約介於十九世紀晚期至二十世紀初期間。

第一頂為李金興家族所有之八腳眠床，床板下椅條及床頂下被櫥（或稱皮箱櫥）雖已遺失，但整體結構形式大體與下面兩頂一致，故仍歸屬於八腳眠床。此床床頂採垂直縱橫格狀構成，屬傳統「蜘蛛頂」（如蜘蛛網格子狀床頂）的基本款式。⁵⁷ 其他構件，包括：四柱、遮風（床圍）、橫直枱、床桌等，都採簡單、樸實、無紋飾的形式，只在卷螺腳、牙子處稍作雕琢。就年代及形式風格來看，應是三頂眠床中年代最早者。（圖 22）

第二頂八腳眠床為和平老街「協盛木器行」所珍藏，乃老闆姚逢時（1947-）祖母的嫁妝。此床亦採亞字型格子狀蜘蛛頂，被櫥由兩大屨中間夾兩小屨組成，並榫接攢門回文牙子。而四柱、板狀遮風也榫接回文牙角及卡子花，展現受清朝廣式家具構形元素的影響。床腳採螭虎牡丹卷螺腳形式則與前例稍有不同。根據羅彩雲之分析與歸納，晚清至戰後一九六〇年代，台中、彰化地區紅眠床床腳，計有「漢式」、「大螺」、「白菜」、「螭虎」、「豆腐擔」及「車枳」六種轉變形式。⁵⁸ 李騰芳古宅之八腳眠床床腳，即屬於羅氏所定義之「大螺腳」，而姚家之八腳眠床及下一案例，則屬於變形的「螭虎腳」。⁵⁹ 此床腳上段以深雕及剔地法刻鏤

⁵⁴ 崔詠雪，《中國家具史坐具篇》，頁 49。

⁵⁵ 《明式家具珍賞》，頁 29。

⁵⁶ 羅彩雲，〈台灣傳統紅眠床之研究——以中部地區為例〉，頁 37-38。

⁵⁷ 同上註，頁 87。

⁵⁸ 同上註，頁 85-87。

⁵⁹ 按羅彩雲根據收集之案例，將「螭虎腳」又分為「牡丹螭虎」及「螺腳螭虎」兩種；但姚

出螭虎造型，中段螭虎口中所吐牡丹花葉則以淺浮雕及線雕表現，下段則深雕出立體的卷螺紋樣。爽利流暢的刀法，使得螭虎、牡丹、卷螺三個裝飾紋樣連成一氣。床前所附小型腳踏板則是後添製，並非原有配件。(圖 23)

第三例則是和平路「古裕發糕餅店」老闆古乾桂曾祖母之嫁粧，流傳至今已有九十多年歷史。⁶⁰ 此床構件與紋飾與姚家之床相似，但床頂形式則有些轉變，採周圍格子狀結構，中央透雕圓形花卉及蝙蝠的構圖，格子狀的四個角落加透雕蝙蝠紋牙角，組構出暗喻「五福臨門」之吉祥圖案。羅彩雲將此種流行於日本時代之床頂，命名為「雕板格子」，後來甚至又演變出三至九塊裝飾雕板的形式。⁶¹ 此床之被櫥亦別具一格，兩大屨中間夾兩小屨之構成，下面樺接松鼠葡萄透雕牙子。屨面以雙線墨繪方框紋路，小抽屨則鑲有圓形白玉石貼飾。被櫥跨放的兩邊橫枋，也加了松鼠葡萄透雕牙子。床前配置腳踏板一張，面寬幾乎與床同，方材直腳，附四個抽屨。(圖 24)



圖 23



圖 24

(四)、小結

歸納以上神龕組、神桌組、太師椅組及床具組之形式風格來看，屬於漢人移民區的大溪，其細木家具都反映出移民社會從複製、再現原鄉形式，轉向文化質變後的變體形式。十九世紀中期至二十世紀初期，大溪木器以束腰、直腿、橫枋、馬蹄足等清式漢體元素為組構要件；紋飾大多採夔龍、鼎爐、如意、卷雲、唐草花、回文等，模擬自中國建築、青銅器、玉器或瓷器上，具有尊貴崇高象徵意涵的抽象圖紋。然而至二十世紀前期，來台唐山師匠或大溪木匠，則廣泛運用模擬自然界動、植物的裝飾紋樣，如蟠桃、靈芝、蝙蝠、荷花、牡丹、松鼠、葡萄等

家祖傳八腳眠床，則採螭虎、牡丹、卷螺三合一的構成形式。

⁶⁰ 2005.1.12 筆者訪問古乾桂稿。

⁶¹ 〈台灣傳統紅眠床之研究—以中部地區為例〉，頁 87-88，及表 5.5「床頂」圖。

寫實圖案，以託寓遷徙移民追求福祿壽喜的俗世慾望。在構形理念上，匠師也普遍受到日本、西洋文化的啟迪，開始朝向多元化、機能化的方向發展。

早期本區的家具多數是由唐山原鄉師傅製作，用材多以福建杉木為主。二十世紀初期，本區木器師匠則逐漸改變習性，轉而以易於取得的台灣闊葉樹，如肖楠、烏心石、楠仔、樟木等製作木器。⁶² 進入日本統治中期，更因工場分工制度建立，新技術、新文化的引入，大溪木器的形式風格遂邁入另一個新的階段。

三、結語

十九至二十世紀初期，大溪因漳州籍漢人墾拓、繁衍、定居，形成漢文化「移入」、「土著化」、「在地化」的群落社會。早期大溪漢人聚落居民，乃依原鄉生活習俗，僱請唐山師傅將清式漢體原型木器，具體「再現」於日用及祭祀空間之中。易言之，原鄉木器的生產技術及消費組織，隨著移民的腳步逐漸在大溪漢人社群中發展出家庭式木器業的雛型，並不斷將清式漢體形式風格的木器系脈引入。

二十世紀前葉進入日人治台階段，因生產、社會及心智理念三個層次均發生變化，大溪木器文化遂從傳統漢體「轉化」為改良式、折衷式的形式構成。此時期鋸木車床、刨木機與鑽孔機等現代機械的引入，玻璃、鏡子、磁磚等工業產品的運用，及日本、西洋裝飾元素的移植、挪借，促使變體形式木器大為盛行。雖然二十世紀前葉大溪木器的消費市場，仍侷限於本區與北部幾個和本區有職業或姻親關係的城鎮，但泉州來的師傅與本區師傅所創立的家具工場，⁶³ 在外來文化的刺激與心智活動活潑運作的脈絡與情境下，仍然創造出漢、和、洋混搭，充滿實驗精神的折衷變體木器。

戰後在國民政府主政下，社會、文化的發展脈絡再度歷經波動與轉變。代表中國文化精髓一部分的傳統漢體木器，尤其是南方系脈色彩的廣式家具，從一九五〇年代開始成為上層社會人士鍾愛的流行家具。傳統漢體木器的復甦，讓原本就熟稔於岩色漢體木器工法的大溪木匠，積極投入漢體式手工木器的製作。而大台北都會區現代化、多元化的環境，也吸引本區許多年輕人奔赴外地學習及工作。便利的交通運輸與快速交流的文化網絡，不但打開大溪原本封閉的經濟社會體系，同時也開啟通往全台甚至國外市場的流通管道。在生產技術改良，進口材料便利，銷售市場擴展，及多元文化衝擊與疊合的多重變因下，大溪木器匠師經心智理念的微調，重新組合構形元素，不斷創造出多樣化的形式變貌。岩色變體、歐美形

⁶² 《木彩崢嶸——桃園縣百年木器風華》，頁 59-60、173。

⁶³ 有關日本時代大溪兩家唐山師傅與九家本土師傅創立的家具製造工場或木器行，請參看《木彩崢嶸——桃園縣百年木器風華》，「表 1-3」，頁 46。

式、日本形式及宗教變體神桌，陸續在不同階段，因應生產技術、消費組織、社會背景、美感認知或設計理念的變革，發展出代表大溪木器不同階段的文化脈絡肌理，並且彰顯出在微調、統合過程中，大溪匠師集體所創造出來具有地域特性的時代風格。

圖片說明：

- 圖 1 大溪李騰芳古宅肇慶堂神龕 大約製造於 1860 至 1864 年間 林會承教授提供照片
- 圖 2 大溪頭寮梅鶴山莊吉慶堂神龕 1869 2005.1.24 筆者拍攝
- 圖 3 大溪平和衍派江家祖厝公媽廳開放式神龕 19 世紀晚期 2004.12.28 筆者拍攝
- 圖 4 蓮座山觀音寺播金彩繪騎馬人物木香爐 19 世紀晚期 大嵙崁文教基金會保管 2005.9.7 筆者拍攝
- 圖 5 亭園人物浮雕盒型薦盒及雙鵲拱雲日神主牌 大溪再生堂簡家收藏 2004.12.21 筆者拍攝
- 圖 6 樓台人物風景翹頭案薦盒 大溪平和衍派江家收藏 2004.12.28 筆者拍攝
- 圖 7 牡丹唐草紋几型薦盒 (最前端者) 大溪平和衍派江家收藏 2004.12.28 筆者拍攝
- 圖 8 荷花萬字龜甲文書卷型香筒 1906 大溪平和衍派江家收藏 2004.12.28 筆者拍攝
- 圖 9 如意雲頭紋灶神龕 54CM×65CM×34CM 李金興家族收藏 2005.2.24 筆者拍攝
- 圖 10 如意雲頭紋桌屏 李金興家族收藏 2005.2.24 筆者拍攝
- 圖 11 如意雲頭紋畫像桌屏 李金興家族收藏 2005.2.24 筆者拍攝
- 圖 12 如意卷雲翹頭案 李金興家族收藏 225CM×58CM×138CM 2005.2.24 筆者拍攝
- 圖 13 束腰馬蹄足方桌 108CM×102CM×92CM 大溪李有光慶安居收藏 2005.2.24 筆者拍攝
- 圖 14 夔龍卷雲架几式供桌與束腰馬蹄足方桌 C.1860 年代 大溪頭寮梅鶴山莊林家收藏 2005.1.24 筆者拍攝
- 圖 15 束腰馬蹄足太師椅及茶几組 57CM×47CM×104CM、40CM×65CM×78CM 李金興家族收藏 2005.2.24 筆者拍攝
- 圖 16 仿李騰芳古宅束腰馬蹄足太師椅及茶几組 57CM×57CM×104CM、40CM×65CM×78CM 李有光慶安居收藏 2005.2.24 筆者拍攝
- 圖 17 蝙蝠雙喜太師椅組 65CM×48CM×96 CM 李有光慶安居收藏 2005.2.24 筆者拍攝
- 圖 18 蟠桃靈芝蝙蝠屏背式太師椅 62CM×48CM×96CM2 大溪平和衍派江氏家族收藏 2004.12.28 筆者拍攝

- 圖 19 攢門屏背式太師椅 62CM×48CM×96CM 大溪平和衍派江氏家族收藏
2004.12.28 筆者拍攝
- 圖 20 攢門回紋花几 62CM×48CM×104CM 大溪平和衍派江氏家族收藏
2004.12.28 筆者拍攝
- 圖 21 攢門回紋半圓桌 半徑 56CM×高 93CM 大溪平和衍派江氏家族收藏
2004.12.28 筆者拍攝
- 圖 22 蜘蛛頂卷螺腳八腳眠床 19 世紀晚期 李金興家族收藏 2006.7.20 筆者
拍攝
- 圖 23 蜘蛛頂螭虎牡丹卷螺腳八腳眠床 1910S 202CM×144CM×212CM 姚
逢時先生收藏 2005.6.16 筆者拍攝
- 圖 24 松鼠葡萄八腳眠床 1900-1910 年代 古乾桂先生收藏 2005.1.21 筆者
拍攝

參考書目

專書：

- 大溪江氏家族編。1961。《平和本派傳下族譜》。
- 王國璠編撰。1985。《板橋林本源家傳》。台北市：林本源祭祀公業。
- 王世襄。1985。《明式家具珍賞》。香港：三聯書店。
- 王世慶。1996。《淡水河流域河港水運史》。台北市：中央研究院中山人文社會科學研究所。
- 田家青。1995。《清代家具》。香港：三聯書店。
- 李宗山。2001。《中國家具史圖說》。武漢市：湖北美術。
- 何曉道。2005。《江南明清椅子》。杭州：浙江攝影。
- 吳瀛濤。1987。《臺灣民俗》。台北市：眾文圖書。
- 周錦宏總編。2005。《苗栗木雕博物館典藏專輯研究圖錄：傳統建築與家具》。苗栗市：苗栗縣文化局。
- 林會承。1987。《桃園縣二級古蹟李騰芳古宅修復研究》。中壢市：中原大學研究所歷史與理論研究室。
- 邱文錫、陳憲國編註。1997。《千金譜》。台北縣：樟樹。
- 邱博舜主持。2004。《游禮海藝師家具、木雕與墨繪跨領域技術傳習計畫》。台北市：國立台北藝術大學。
- 徐天福主編。2005。《民族藝師—李松林先生百年紀念展》。台北市：國立歷史博物館。
- 徐亞湘主持。1995。《大溪鎮參與廟宇慶典活動之社頭調查計畫報告書》。桃園縣大溪鎮：大嵙崁文化促進委員會。
- 崔詠雪。1986。《中國家具史坐具篇》。台北市：明文書局。
- 梁思成。1984。《營造法式註釋卷上》。台北市：明文書局。
- 陳其南。1994。《台灣的傳統中國社會》。台北市：允晨文化。
- 陳啟雄。1995。《台灣農村傳統家具之調查及推廣(一)—書櫥篇》。斗六市：雲院書城。
- 連橫。〔1920〕1992。《臺灣通史》。南投市：臺灣省文獻委員會。
- 許佩賢譯。1995。《攻台戰紀》。台北市：遠流。
- 張春音翻譯。1942。《圖解日台千金譜》。臺中州員林郡員林街：寶文堂。
- 賈克•馬奎(Jacques Maquet)。武珊珊等譯。2003。《美感經驗：一位

人類學者眼中的視覺藝術》。台北市：雄獅。

臺灣總督府。1915。《臺灣統計要覽大正二年》。東京市：凸版印刷株式會社。

臺灣總督府殖產局。1936。《工場名簿》741：94。台北市：臺灣總督府殖產局。

蔡易安。1993。《清代廣式家具》。台北市：南天書局。

賴明珠。2007。《木彩崢嶸——桃園縣百年木器風華》。桃園市：桃園縣政府文化局。

臨時臺灣舊慣調查會。1911。《臺灣私法附錄參考書》第一卷下。東京：臨時臺灣舊慣調查會。

簡榮聰。2000。《臺灣傳統家具》。中壢市：桃園縣文物協會。

專文：

Yuko Kikuchi. 2005. "The Mingei Movement" . In *International Arts and Crafts*. Edited by Karen Livingstone and Linda Parry. London: V & A Publications, pp. 296-311.

中華民國對外貿易發展協會資料供應處譯編。1984。〈日本木製家具市場〉。台北市：中華民國對外貿易發展協會資料供應處。

朱為正。1978。〈臺灣木器家具外銷拓展之研究〉。台北市：國立政治大學國際貿易研究所碩士論文。

李國忠。1973。〈台灣木材業與傢具業對外貿易之分析〉。《森林》7：58-88。

林世山。1998。〈大溪木器家具的過去、現在與未來〉。《臺灣手工業》65：68-75。

何兆華。1998。〈明清時期祖先畫像中官服之研究〉。《美育》99：11-20。

莊伯和。1998。〈民間肖像畫談〉。《美育》99：31-38。

陳蕙平。1999。〈大溪傳統家具研究——以供桌為例〉。台北市：國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文。

陳勇成。1999。〈臺灣早期傢具之研究〉。台北市：中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文。

黃正彥。2004。〈為「茄苳入石柳」正名〉。《台南文化》56：171-178。

黃淑芬。1999。〈台灣·大溪地域における木工芸品産業の生成と展開に関する研究〉。日本千葉大學大學院自然科學研究科博士論文。

- 張朝博。1999。〈1945 年以前大溪舊街區聚落空間之構成與發展〉。中壢市：中原大學建築學系碩士論文。
- 賴明珠。2006。〈原型與變異——試論戰前大溪木器產業的源起與開展〉。《民俗曲藝》152：9-84。
- 藍植銓。2001。〈認識大溪社頭〉。黃淑芬編。《神恩·豆香·木器馨》。148-189。桃園縣大溪鎮：大溪鎮歷史街坊再造協會。
- 羅彩雲。1997。〈台灣傳統紅眠床之研究——以中部地區為例〉。國立雲林技術學院工業設計技術研究所碩士論文

網站資訊：

- 王順民。1995。〈當代臺灣佛教變遷之考察〉。《中華佛學學報》8：315-343。引自中華佛學研究所網站資訊。網址：
http://www.chibs.edu.tw/publication/c_index.htm。(2008.3.4 參考)
- 中央大學規劃。《桃園縣綜合發展計畫報告書》。〈桃園縣-地區綱要計畫-復興鄉建設發展綱要〉。網址：
<http://www.bp.ntu.edu.tw/cpiscprptstaoyuancountyFuseunfuseun-5.htm>。(2007.4.2 參考)
- 「民間信仰」，〈心靈的寄託談宗教〉。網址：
<http://203.72.207.1/nerc3/two.htm>。(2008.3.4 參考)
- 台灣大百科全書，「桃園縣忠烈祠」條。網址：
<http://taipedia.cca.gov.tw/Entry/EntryDetail.aspx?EntryId=15318&o=0&u=-1>。(2007.4.16 參考)
- 「住宅用語集」網站資訊。網址：<http://www.ansin-sumai.com/sumai/archives/cat49/57yougo/index.html>。(2007.8.18 參考)
- 幸福雲林希望月刊網站。網址：
<http://happy.yunlin.gov.tw/index01-.asp?sid=2&pid=4&id=44>。(2008.3.20 參考)
- 姚鶴年編撰。1997.3.12。《林務局誌》。台灣省農林廳林務局。網址：
<http://www.forest.gov.tw/web/publication/publication-all.htm>。(2007.4.26 參考)
- 海濤法師編著，《菩薩與羅漢的故事（上集）》。網址：<http://book.bfn.org/books2/1963.htm>。(2008.3.4 參考)

屏東縣政府文化局網站。網址：

<http://www.cultural.pthg.gov.tw/hbb6.htm>。

維基百科網站「犬山城」條。網址：

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%8A%AC%E5%B1%B1%E5%9F%8>

[E](#)。(2008.3.20 參考)

古建築捲棚之演變與發展初探¹

李長蔚

雲林科技大學設計學研究所博士後研究

摘要

目前學界研究當中，尚未針對捲棚，做廣泛與深入的研究。大木構架的研究領域當中，雖然已有多數的棟架之研究成果，但針對捲棚之著墨較少，大多以架內棟架為主要論述，對於捲棚多以簡略敘述為之。關於捲棚之演變與發展，於閩粵和臺灣常出現暗厝的形式，與江南地區的捲棚，有著明顯的不同，可能為中國南系建築當中較為特殊之一支。

本文將以解釋捲棚空間形成之淵源與平面意義，並探討捲棚之源流與樣式，以及試探捲棚之構件特徵與演變。關於捲棚形式的出現，最早可從漢代陶器的外觀窺知，空間的形成可追溯至北周時代的敦煌石窟。若以現存較早的古建築當中，以唐代的山西五台山佛光寺大殿可以為建築上的初例，另外，南系古建築從宋代的福州華林寺大殿與羅源陳太尉宮大殿，亦可以發現即有捲棚的雛形出現。但是捲棚的成型期，還是以明清之後的古建築居多。

針對田野調查所得資料，從南系建築中的閩南與臺灣的古建築為中心，並輔其他地區之古建築的田野調查資料為比較之案例。建築類型當中將不侷限於寺廟建築，包含祠堂、民居等建築皆為本研究之案例。因為中國南系建築之中，不論寺廟、宗祠、民居或庭園等各種功能的建築當中，皆常使用捲棚。試圖重新檢視捲棚之定義，並再探討閩臺傳統建築，在中國南系建築中的獨特性與定位。

關鍵字：捲棚、棟架、拜亭、南系建築

¹ 本文刊登於《國立臺灣藝術大學傳統建築裝飾藝術學術研討會論文集-2015》，國立臺灣藝術大學美術學院古蹟藝術修復學系，新北市：臺灣藝術大學，2015年。

前言

關於捲棚的特徵，是以不用中脊樑，並作彎曲桷木為其基本之形式²。在臺灣捲棚被稱之為彎桷，有用於獨立在主體建築之前的軒或亭，臺灣則常見於主體建築之步口處或迴廊廊下之棟架，再者如附屬於廂房棟架的步口之處，常見於中國南系建築之中。

於中國江南一帶，亦為常見之做法。從《營造法原》書中的刊載，各種軒的作法有「茶壺檔軒」、「弓形軒」、「圓料船篷軒」、「菱角軒」、「一枝香軒」、「貢式軟錦船篷軒」、「扁作鶴頸軒」等不同類型，除了茶壺檔軒之外，其他都是捲棚之作法。

捲棚雖常見於南方，事實上北方建築也有使用，但多是使用於獨立單體建築。從《清式營造則例》之中，即有刊載「四檁捲棚」與「八檁捲棚」棟架之圖例，但皆用於獨立式屋頂³。

於日本亦有捲棚形式的棟架出現，最初佛教黃檗宗傳到日本之時，亦將捲棚的作法傳入日本，但僅於黃檗宗的寺院中可見，因此在日本被稱之為黃檗天井。事實上於中國江南、閩粵、臺灣等地，不論寺廟、宗祠、民居或庭園等各種功能的建築當中，皆常使用捲棚。

²李乾朗（2003）：《臺灣古建築圖解事典》，台北：遠流出版社。一書中對於捲棚的定義為，不作中脊樑的屋頂，使用偶數步架及彎曲桷木為其特色。其在屋頂上仍作屋脊，因此外觀上為硬山、懸山或歇山的建築，其內部也可能是捲棚作法。《清式營造則例》稱為捲棚，在臺灣則稱之為彎桷，即以弧形桷木為頂，多出現於軒亭或廊道。

³梁思成（2006）：《清工部·工程做法則例·圖解》，北京：清華大學出版社。一書中對於捲棚的定義為，屋頂前後坡相接處不用脊而將前後坡用弧線聯絡為一之結構法。

一、「捲棚」的再定義

「捲」是指將物彎成圓筒形。據《詩·柏舟·邶》云：「我心匪席，不可捲也。」另外，《淮南子·兵略》謂：「旗不解捲」。都是指將物品彎成圓筒形的型態。「棚」是指臨時搭建的樓閣或簡易小屋。《隋書·柳彧傳》云：「高棚跨路。」《開元天寶遺事》云：「以錦綺結為涼棚。」另外，也有用竹木等搭成的篷架之意。徐仲選《水村》詩云：「籬畔瓜棚豆架低。」一般而言，「捲棚」就是彎曲屋頂的小屋、樓閣或棚架。

據梁思成著經何仲伊校補的《新訂清式營造則例及算例》書中「捲棚」的定義為：「屋頂前後坡相接處不用脊而將前後坡用弧線聯絡為一之結構法。」為獨立捲棚屋頂用四架檁（圖1）。另外，李乾朗著《臺灣古建築圖解事典》書中對「捲棚」的定義為：「不作中脊樑的屋頂，使用偶數步架及彎曲桷木為其特色。」如（圖2）為臺灣常見的四架檁捲棚樣式，常附屬於主體建築或廂房之步口處或迴廊廊下之獨立棟架。總結以上兩本文獻，皆將「捲棚」定義為：1、不使用中脊樑，而使用偶數的檁木或楹木。2、使用彎曲桷木為頂，前後坡用弧線連接為屋頂之結構法。

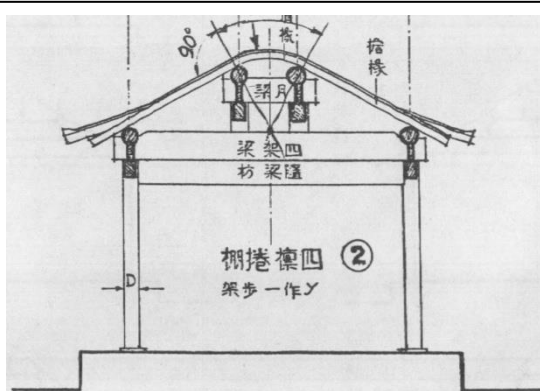


圖1《新訂清式營造則例及算例》之四檁捲棚
(引用書目6)

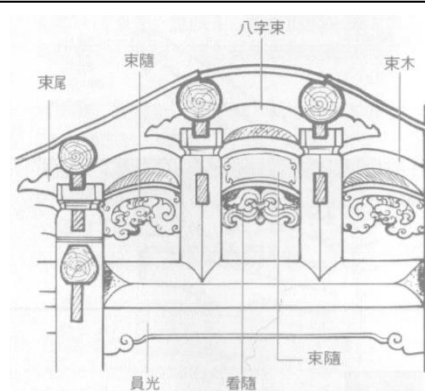


圖2《臺灣古建築圖解事典》之臺灣常見捲棚樣式
(引用書目7)

《陝西通志》卷十五：「三水縣署在城內近西……明成化十四年，復為縣知縣楊豫築繚垣，創建正廳五楹捲棚。」；「富平縣署在城內正中……嘉靖乙卯，地震傾圮，知縣張桐，建親民堂五楹，右為庫，捲棚儀門各三楹。」；「西鄉縣署在城內西北隅……順治五年，知縣張台曜增修內署，鼎新大門建前軒三楹。……康熙二十二年知縣史左拓基建樓，增置捲棚六楹，改宅西涼亭。」另外，《山西通志》卷一百六十五：「郭有道祠在北關東路……康熙二十六年增建捲棚三楹。」《萬壽盛典初集》卷四十三：「……左右燈廊雙引前關，捲棚五楹棚，前有大綵坊，高三丈餘。」根據以上記載，成化十四年（1478年）於陝西新建的縣署廳堂建築，為五架檁的捲棚；在明嘉靖乙卯年（1555）有發生地震紀錄，所修建的縣署捲棚為三架檁；康熙二十二年（1683）所建的樓閣增建六架檁的捲棚。另外，山西的祠堂建築，於康熙二十六年（1687）增建三架檁的捲棚。由此可以應證，捲棚並非不使用脊樑，也不是僅使用偶數的檁木或楹木，早於明代已有中脊樑的三架與五

架的捲棚出現。

明萬曆年間的《魯班經》刻本中，有刊載「馬廐式」的有脊捲棚屋頂（圖3），為三架檁的棟架形式。據生於清末蘇州的大木工匠姚承祖原著，後經張至剛增編的工匠營造資料《營造法原》，書中亦有刊載所謂「一枝香軒」（圖4），即為有中脊檁的捲棚。



圖3《魯班經2》馬廐式之有脊檁捲棚（引用書目3）

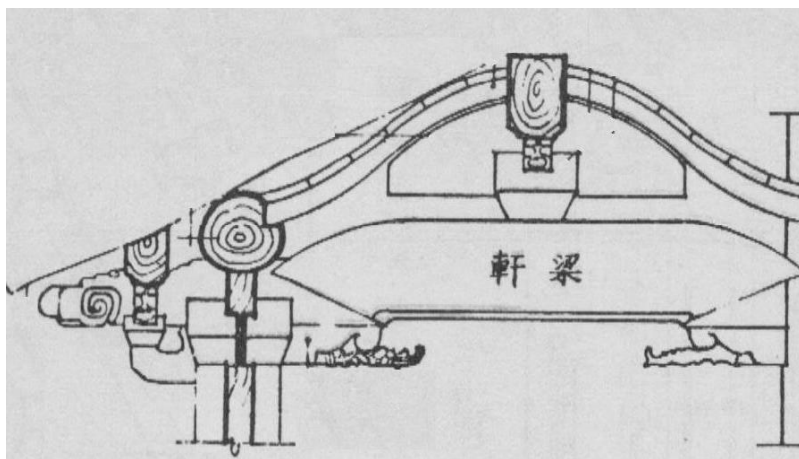


圖4《營造法原》一枝香軒之有脊檁捲棚（引用書目4）

根據以上種種的文獻與資料佐證，捲棚的構造並非不使用中脊檁，或僅使用偶數的檁木或楹木。其構造應有兩種，包含「有中脊檁」（奇數的檁木）與「無中脊檁」（偶數的檁木）兩種，因此於「捲棚」一詞的定義上，有必要再重新檢討與應證。

二、形成之淵源與意義

最初的形成可見於河南陝縣劉家渠 101 號墓出土的東漢（25-220）明器「綠釉陶磨坊」（圖5），僅從外觀造型觀之，雖然無法證實內部的棟架形式，但是已能看出捲棚的弧形屋頂之雛形。另外，敦煌石窟當中，建於北周（557-581）的第428窟（圖6）與隋代（581-619）的第427窟，從空間層次的功能說明，位於石窟正殿的前方空間，可能為軒或捲棚前身的作法，雖然未有捲棚的雙檁木的出現，因而推測雙脊捲棚以中國南方建築較為普遍。

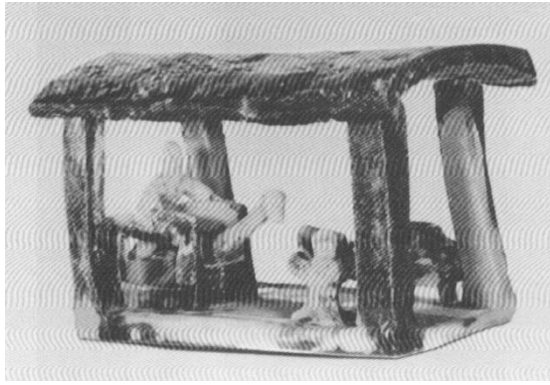


圖 5 漢代陶明器綠釉陶磨坊的捲棚雛形
(引用書目 8)

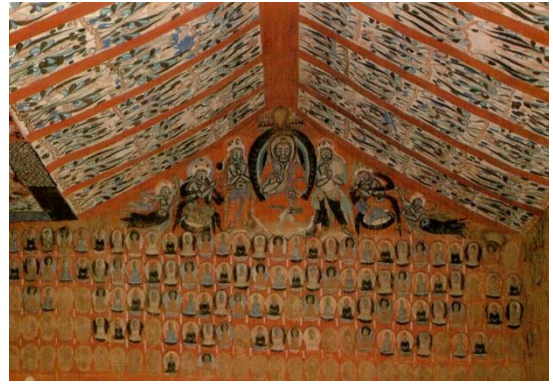


圖 6 北周敦煌第 428 窟的捲棚前身
(引用書目 9)

從軒的空間形成之可能性之探討，臺灣學者李乾朗提出幾個論點：第一形成過渡與主次空間，在進入架內之前，先進入軒的低空間，再進入架內的高空間，能形成主次分明之空間感。第二增加構造之剛性，從整體的大木棟架之結構角度來看，於原有的單一棟架之中，再增加一座或數座捲棚，可增強整體棟架之剛性。第三隔熱之功效，如同多一層之天花板，有隔熱之功能。第四可避開天溝排水之建造技術問題。⁴

以上幾項論點是以軒的形成，為出發點之論述，但並未論及捲棚的形成，關於第一點、第二點及第四點，假設以人字頂為軒，或是「平棊式」天花板為軒都可以取代捲棚的使用，一樣有其功能的產生。第三是指使用獨立屋頂之外的做法，若以暗厝或草架角度的做法來看，與營造法原的草架做法比較，事實上臺灣常見的暗厝做法，其效能可能較為不彰。

另外日本學者山本輝雄，針對長崎地區的幾座黃檗宗寺院建築提出兩點捲棚形成的可能性觀點。第一從日本長崎福濟寺的平面配置來看，大雄寶殿的前步口與左右迴廊連接，再與前堂構成回字型的平面布局，是為了增加正殿前的廊下空間，可與左右迴廊構築出中央的「埕」。這樣的作法類似臺灣彰化元清觀的正殿與左右迴廊連接三川殿的平面配置方式。另外，日本長崎聖福寺大雄寶殿的捲棚與左右的齋堂與禪堂做為連接，是為了形成聯絡通道的附屬空間，使黃檗寺院的坐禪儀式能方便舉行。⁵

若以捲棚形式為軒的成因來看，因捲棚的棟架較低，其建築裝飾效果較架內之棟架效果較佳。以臺灣的捲棚為例，較佳的建築裝飾作品，不論雕刻或是彩繪，皆呈現於捲棚處的員光或是步口通梁上。因此回顧以上各項觀點後，以裝飾論來看，為捲棚最初形成的可能性較大。

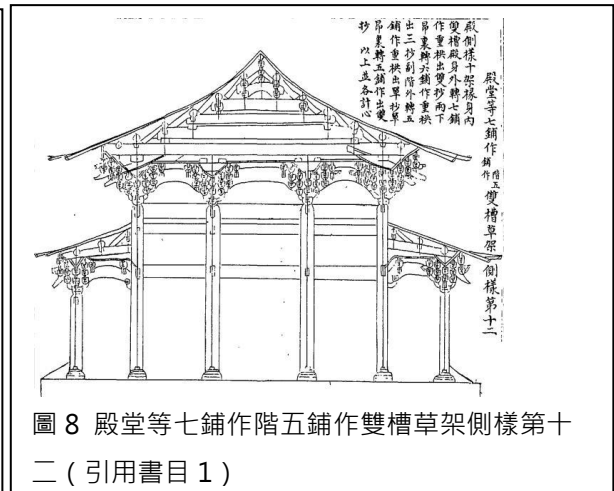
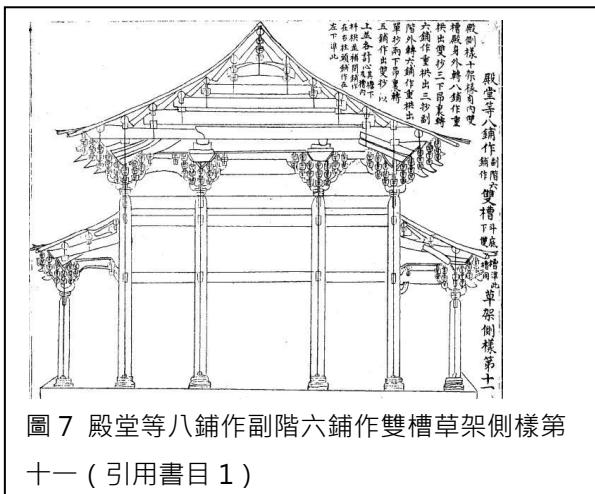
⁴李乾朗 (2006)：《臺灣傳統建築匠藝九輯》，台北：燕樓古建築出版社，頁 29-33。

⁵山本輝雄 (1984)：〈長崎地方の黃檗宗寺院建築における前面一間通り吹き放し部分と所謂黃檗天井〉，《日本建築学会中国九州支部研究報告》，第 6 号，頁 369-372。

三、捲棚形式之源流與作法

(一)、捲棚形成之源流

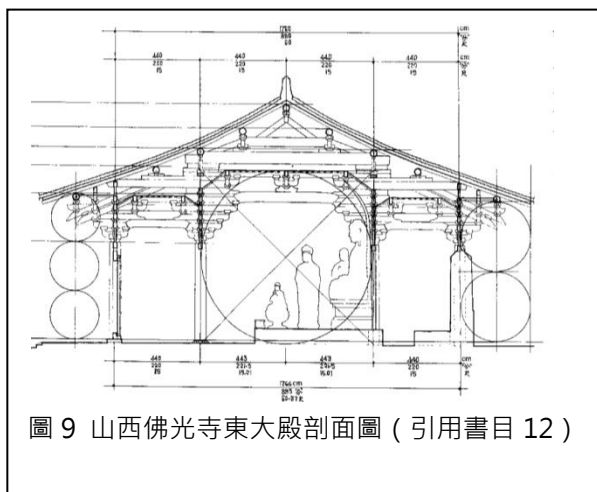
《營造法式》是中國北宋元符三年(1100年)編成,崇寧二年(1103年)頒發刊行,由當時的將作監李誠,詳細論述建築設計、規範、施工等方面的官方著作。根據《營造法式》所載「殿堂等八鋪作副階六鋪作雙槽草架側樣第十一」(圖7),圖中可以看出步口處有類似天花板之「平基式」構造;另外,「殿堂等七鋪作階五鋪作雙槽草架側樣第十二」(圖8),除了天花板之外,於天花板下亦出現疑似雙脊檁的構件。雖然在天花板的桷木部分,尚未出現彎桷,但在天花板的兩端已有兩段轉折的形式出現,這樣的形成可推測是捲棚於宋代初步轉化的一個可能性。



1、山西佛光寺東大殿

位於中國山西省五台山的佛光寺東大殿,建於唐大中十一年(857),是保存較完整的唐代木構造寺院之一。面闊三開間,九架檁,用四柱,屋頂單簷懸山式建築屋頂。

山西佛光寺東大殿步口處的天花板為「平基式」作法,用方格所組成猶如棋盤格子的平頂天花板,作法較類似《營造法式》中「殿堂等七鋪作階五鋪作雙槽草架側樣第十二」的作法,於天花板的兩端亦有兩段轉折的形式出現(圖9)(圖10)。



2、福州華林寺大殿

華林寺位於中國福建省福州市鼓樓區華林路屏山南麓，創建於北宋乾德二年(964) 現存的大殿大木棟架基本上皆為北宋時期，為中國南系建築中最古老的木構造建築。面闊七開間，九架檁，用四柱，屋頂為單簷歇山式建築。1958 年被鑒定為長江以南最古老木構建築物⁶。

福州華林寺大殿的建築特徵上，石礎上立柱，柱上架檁，檁上重疊數層斗拱和檁，未使用瓜柱，雖然最上層檁上疊斗拱頂住天花板，其構造不詳，整體基本上為抬檁式木構架。於步口處的天花板為「平基式」作法，不用方格式的組合，而是利用桷木於天花板的兩端呈現兩段轉折的形式出現，這樣的作法更加接近捲棚的彎桷形式。(圖 11)(圖 12)

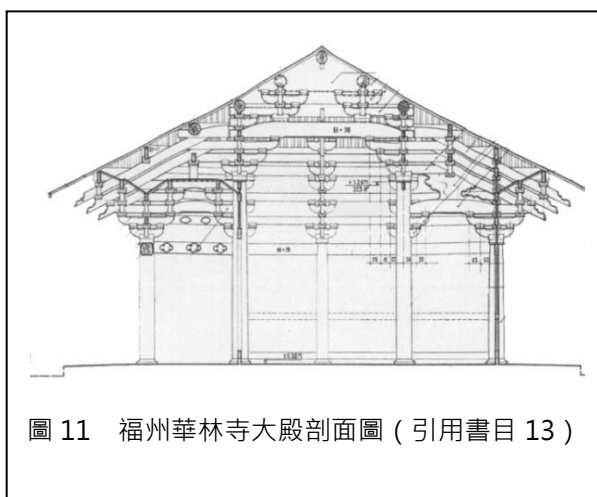


圖 11 福州華林寺大殿剖面圖 (引用書目 13)



圖 12 福州華林寺大殿步口處「平基式」作法

3、羅源陳太尉宮大殿

陳太尉宮位於中國福建省羅源縣中房鄉，陳太尉宮原為陳氏宗祠，創建於五代後梁。1239 年 (南宋嘉熙三年) 擴建，同年，陳蘇十五世孫陳慶被追封為「都統伏魔太尉」。因此，改稱為「陳太尉宮」。歷代經修建與新建，明代擴建北配殿；清初擴建南配殿；清末擴建戲臺與門樓。整體建築群當中，宋、元、明、清建築風格並存，主要宋代木構架僅存於大殿明間棟架⁷。(圖 13)

於大殿後步口處的捲棚應為明代的作法，步口通檁上用一組一斗三升的偷心造斗拱頂住短檁，並由兩端出挑的丁頭拱所支撐，往上承接短柱並直接支承兩根檁木，檁木上的彎桷雖然不明顯，但作法已經更接近捲棚的作法 (圖 14)。

⁶清華大學 (1988) 〈福州華林寺大殿〉，《建築史論文集第九輯》。2 期，頁 1-31，北京。

⁷杉野丞、澤田多喜二 (1992) 〈福建省羅源的陳太尉宮について〉，《日本建築學會》。2 月，頁 629-632，日本東海。

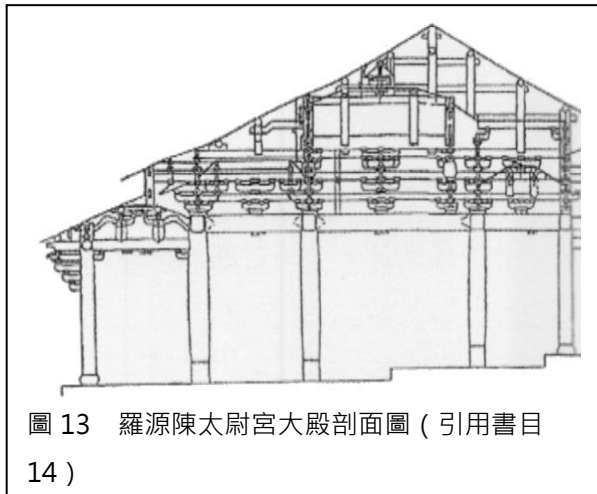


圖 13 羅源陳太尉宮大殿剖面圖（引用書目 14）



圖 14 羅源陳太尉宮大殿後步口捲棚

另外，大殿前步口與左迴廊步口處的捲棚（圖 15）作法類似，皆於通樑上用兩根近似瓜筒的短柱，兩端用束木與柱子相接，內側出斗拱往上頂住類似八字束的木構件，前後側同時出斗拱經由雞舌支承檁木。相對的右迴廊捲棚（圖 16）則非相對稱之作法，而是於通樑上使用兩組斗座。因為陳太尉宮歷經多次修建，這樣的兩座捲棚作法可以視為明清之後的發展形式。



圖 15 羅源陳太尉宮左迴廊捲棚



圖 16 羅源陳太尉宮右迴廊捲棚

綜合以上田野調查案例，可以推測捲棚形式的概略發展，彎桷可能是從佛光寺東大殿的格子交錯「平基式」作法為第一階段發展；華林寺大殿的桷木於天花板的兩端呈現兩段轉折的形式出現為第二階段；羅源陳太尉宮的大殿後步口通樑上，用大斗及一斗三升的偷心造斗拱頂住短樑，並由兩端出挑的丁頭拱所支撐，往上承接短柱並直接支承兩根檁木為第三階段；羅源陳太尉宮的左右迴廊的通樑上，用兩根近似瓜筒的短柱或用斗座，束的木構件也開始於捲棚下逐漸出現為第四階段。

(二)、捲棚之作法

根據捲棚在不同平面配置的情況之下的成立與作法，本文茲分為獨立式、連接式、暗厝式與草架式，以下分別論述：

1、獨立式

明萬曆年間的《魯班經》刻本中，除了馬廄式之外，另外有橋亭式之作法(圖 17)，即為單體建築獨立式捲棚，這樣的作法常見於庭園建築之中的亭子與戲臺，例如：板橋林本源園邸當中，來青閣前方題為的開軒一笑的戲臺(圖 18)，即為獨立式的六架捲棚(圖 19)。



圖 17 《魯班經》
橋亭式之捲棚屋頂
(引用書目 2)



圖 18 板橋林本源園邸開軒一笑
戲臺



圖 19 板橋林本源園邸戲臺捲棚

《新訂清式營造則例及算例》之中，刊載「八架捲棚」(圖 20)棟架之圖例，亦是用於獨立式屋頂⁸。實例如：北京東嶽廟岱嶽殿(圖 21)的作法，即為八架捲棚之棟架。

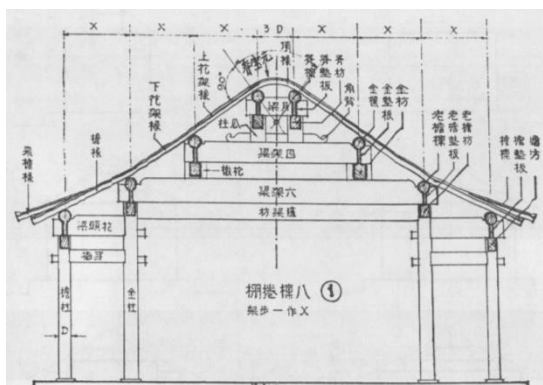


圖 20 《新訂清式營造則例及算例》之八架捲棚



圖 21 北京東嶽廟岱嶽殿之八架捲棚

無論獨立式的捲棚作法會應用於各式建築中，但是基本上大多為附屬建築所用，常見於整體建築群裡的次要殿堂，或是庭園建築中的戲臺、亭或是書屋等等。或許這與其最初是用於磨坊與馬廄的頂棚有關聯性，因此也僅限於次要的建築當中，所使用的一種

⁸梁思成、何仲伊(1985)：《新訂清式營造則例及算例》，台北：明文出版社，頁 113。

構築方式之一。

2、連接式

捲棚被當成兩座建築的連接，或是主要建築的過渡空間，這是比較常見的作法，以彰化元清觀的拜亭與正殿為例（圖 22）（圖 23），拜亭的捲棚空間比較低，它作為進入正殿前的過渡性空間之外，也成為祭祀與參拜的空間，相對的棟架尺度較低，其裝飾作法基本上會比正殿較為講究與費心。

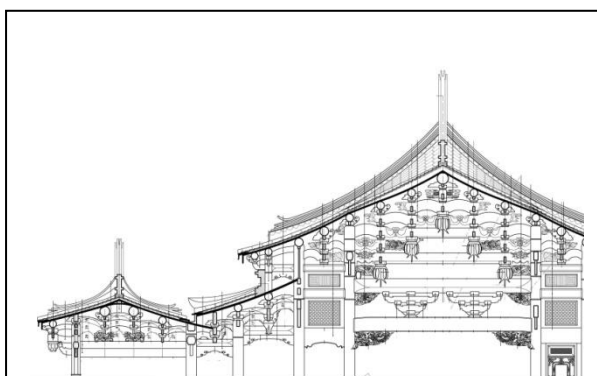


圖 22 彰化元清觀拜亭與正殿剖面圖
（引用書目 15）



圖 23 彰化元清觀拜亭捲棚

其他連接式的案例如：台北布政使司衙門的廊道（圖 24），是為了連接前後建築，並且因為空間使用上之需求，也使用了規模較大之八檠捲棚；台中林氏宗祠的左右迴廊（圖 25），是為了連接前殿與正殿，也使用了尺度較大的六檠捲棚。但是一般來講不論寺院或是宗祠，在臺灣的多以四檠較為常見，或者是以暗厝方式作為較有彈性空間之使用。

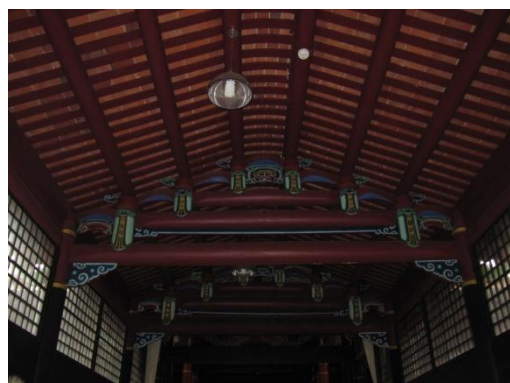


圖 24 台北布政使司衙門廊道用八檠捲棚



圖 25 台中林氏宗祠迴廊用六檠捲棚

關於連接式的捲棚作法，不僅南系建築常見，於北方建築當中亦常使用於主要建築之前作為連接的附屬建築，例如北京故宮的庭園建築當中（圖 26），就有以攢尖屋頂為

主要建築，前方則配以捲棚作為連接。另外，位於安徽亳州的花戲樓原為山陝會館（圖 27），在進入主要建築之前連接一座六檁捲棚。



圖 26 北京故宮庭園建築用連接式六檁捲棚



圖 27 安徽亳州花戲樓用連接式六檁捲棚

3、暗厝式

這樣的作法是指主要建築之前步口之處作捲棚時，於捲棚上方無法看到的空間，因此稱為「暗厝」⁹。這樣的做法在臺灣較為常見，於主要建築前步口處附加一座捲棚，或是迴廊或廂房的步口空間，亦有暗厝的作法。案例如：桃園大溪齋明寺正殿前步口處用暗厝之作法，作四檁之捲棚（圖 28）（圖 29）。

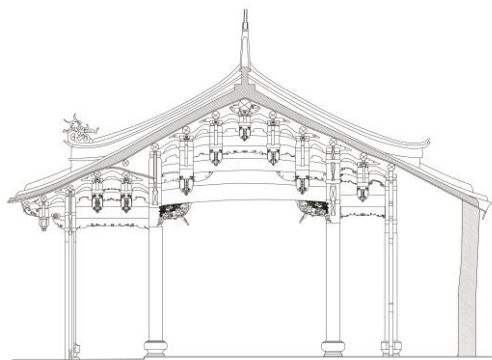


圖 28 桃園大溪齋明寺正殿捲棚用暗厝之作法
（引用書目 16）



圖 29 桃園大溪齋明寺正殿之四檁捲棚

另外，於迴廊或廂房的步口空間，亦有用暗厝作捲棚之作法。案例如：澎湖天后宮的前左右廂房的步口處（圖 30）（圖 31），於廂房的主要棟架之前方作捲棚，並且因空間較小有做部分調節，原本應於簷口的柱子，往內移至雙檁的下方，為移柱之手法。

⁹同註一。主屋頂與步口廊捲棚之間為雙層屋頂，不為人所見的部分稱為暗厝。當屋頂欲墊高成翹脊時，亦可用暗厝手法。泉州溪底派慣常將屋頂翼角作風吹嘴，亦採暗厝構造。

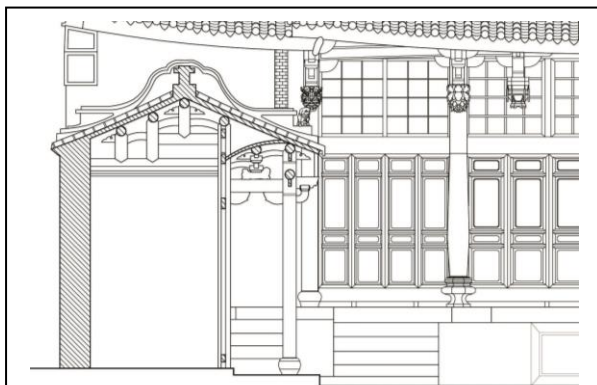


圖 30 澎湖天后宮的前右廂房剖面圖
(引用書目 17)



圖 31 桃園大溪齋明寺正殿之四標捲棚

這樣的作法，介於平基式與徹上露明造之間，常見於閩粵與臺灣等地，於其他中國南系建築當中並不多見。此為中國南系建築當中，應屬較為特殊的作法之一。

4、草架式

此種作法於臺灣現存古建築當中未能見，主要於江南一帶較為常見。「草架」意指天花板或藻井之上不外露之棟架，其上方的樑枋與短柱並未太多修飾與加工，本文則指於捲棚之上有草架之作法。一般來說草架之作法，用於北方的捲棚較為少見，《營造法原》指出：草架制度盛行於南方廳堂建築，北方較為罕見，疑為明代創作，與宋法式迥異¹⁰。

關於《營造法原》書中所載廳堂的圖版有：扁作廳抬頭軒正貼式、圓堂船蓬軒正貼式、鴛鴦廳正貼式、滿軒正貼式、貢式花籃廳正貼式等。其一作法如滿軒正貼式(圖 32)，是將一建築草架之下佈滿四座捲棚，外側兩座捲棚為鶴脰軒，內側兩座為船蓬軒。實例如蘇州忠王府的船蓬軒(圖 33)，其捲棚即為草架式之作法。

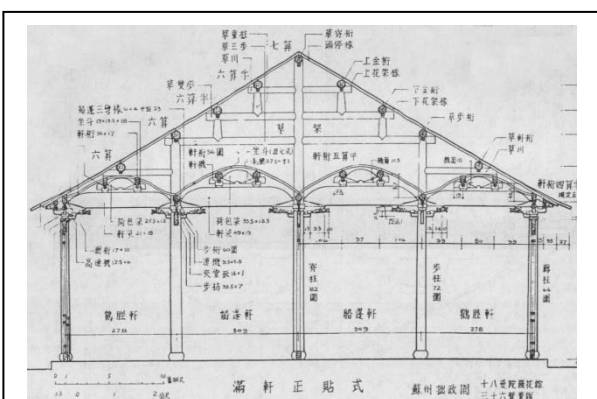


圖 32 《營造法原》滿軒正貼式之廳堂圖
(引用書目 4)

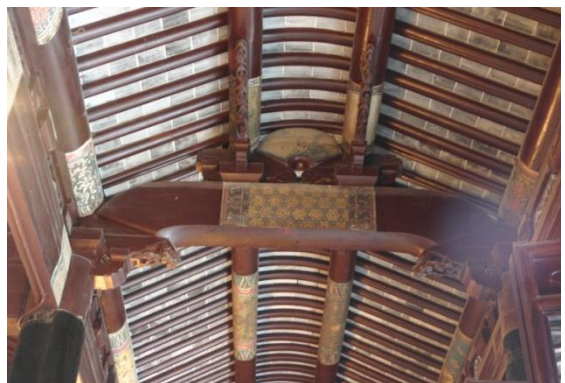


圖 33 蘇州忠王府船蓬軒 捲棚

¹⁰姚承祖原著、張至剛增編(1987)：《營造法原》。臺北：明文，頁 27。

另外，由明代造園家計成所著《園冶》一書中，亦有草架式的捲棚圖樣，其中「廳堂前添卷式」(圖 34)) 與《營造法原》的「圓堂船蓬軒正貼式」(圖 35) 的作法類似，由此可推論，江南一帶的草架式的捲棚作法應於明代便開始盛行¹¹。

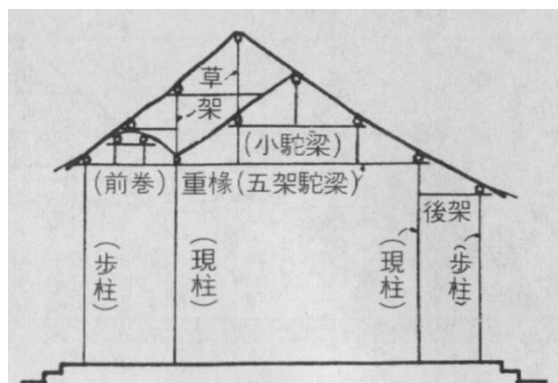


圖 34 《園冶》廳堂前添卷式
(引用書目 3)

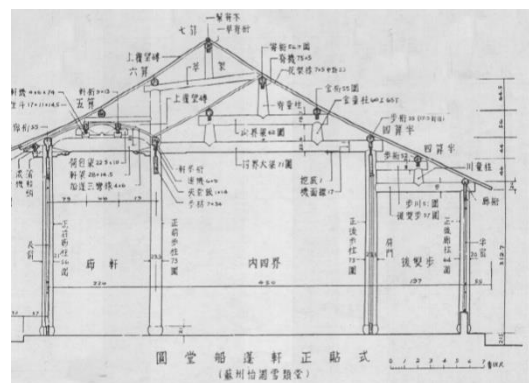


圖 35 《營造法原》圓堂船蓬軒正貼式圖
(引用書目 4)

根據以上論述，中國古代建築當中捲棚廣泛被應用於各式建築當中，不論南北方皆有「獨立式」與「連接式」的捲棚；其中「暗厝式」的作法應為閩粵、臺灣等地的特有作法；「草架式」則為江南一帶所常見。

四、結論

本文僅根據以上文獻與田野調查，針對捲棚的定義、源流與配置上的作法作初步之探討。明確可得知成熟的捲棚作法，至少於明代就已經存在於古建築構架當中，並且不僅有偶數檁的捲棚，尚有奇數檁的捲棚存在，唯奇數檁的捲棚於現存古建築當中尚未發現，但可推論應與《魯班經》中所刊載的「馬廐式」作法類似。

從源流的探討來看，以漢代明器以及從敦煌壁畫前室形式的作法為線索，可有以下幾項推論：

- 一、捲棚式最初是經由漢代的磨坊或馬廄式的彎曲屋頂，開始被應用的獨立式捲棚建築，進而形成連接式，最後才於南系建築中出現暗厝式與草架式。
- 二、最初是類似敦煌壁畫前室的單檁人字頂，後來才變成建築前步口處的彎曲捲棚頂。
- 三、如同山西佛光寺東大殿的步口空間發展出「平棊式」的天花板，進而演變成彎曲的捲棚。

因目前學術界關於捲棚之研究較少，以及田野調查資料之廣度不足，本文僅此作部分的假設與推測性之探討推論，期待有進一步的文獻或田調資料之後，再進行更深入之研究。

¹¹同註 8，頁 28。

引用書目

(一)、傳統文獻

- 1、宋·李誠·《營造法式》，北京：中國書局，1959。
- 2、明·午榮編、李峰注解，《正式魯班經匠家鏡》，海口：海南出版社，2003。
- 3、明·計成·《園冶》，北京：中國建築工業出版社，1988。

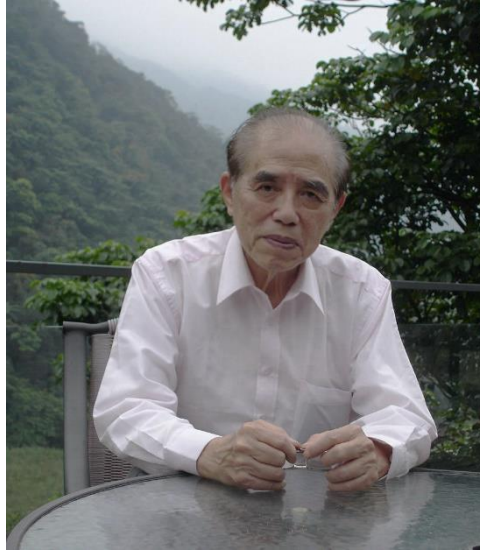
(二)、近人論著

- 4、姚承祖原著、張至剛增編 1987 《營造法原》，臺北：明文出版社。
- 5、梁思成 2006 《清工部·工程做法則例·圖解》，北京：清華大學出版
- 6、梁思成著、何仲伊補 1985 《新訂清式營造則例及算例》，臺北：明文出版社。
- 7、李乾朗 2003 《台灣古建築圖解字典》，臺北：遠流出版社。
- 8、河南博物院 2002 《河南出土漢代建築明器》，鄭州：大象出版社
- 9、蕭默 2003 《敦煌建築研究》，北京：機械工業出版社。
- 10、李乾朗 2003 《臺灣傳統建築匠藝九輯》，臺北：燕樓古建築出版社。
- 11、山本輝雄 1984 〈長崎地方の黄檗宗寺院建築における前面一間通り吹き放し部分と所謂黄檗天井〉論文，「日本建築学会中国九州支部研究報告」，日本：頁 369-372。
- 12、傅熹年 2001 《中國古代城市規畫建築群布局及建築設計方法研究》，北京：中國建築工業出版社。
- 13、清華大學 1988 〈福州華林寺大殿〉，《建築史論文集第九輯》。[2期](#)，北京：頁 1-31。
- 14、杉野丞、澤田多喜二 1992 〈福建省羅源的陳太尉宮について〉，《日本建築學會》。[2月](#)，日本東海：頁 629-632。
- 15、張義震計畫主持 2011 《彰化縣國定古蹟元清觀正殿修復工程工作報告書》，彰化：彰化縣文化局。
- 16、王慶臺計畫主持 2005 《第三級古蹟修復工程建築裝飾藝術調查計畫》，桃園：齋明寺。
- 17、王鴻楷計畫主持 1986 《澎湖天后宮修復工程工作報告書暨修復研究》，澎湖：澎湖縣文化局。

施翠峰教授訪談錄

施慧美

國立臺灣藝術大學藝術與人文教學研究所副教授、本會理事



施翠峰教授 1925 年出生於彰化鹿港，2018 年 3 月逝世，為臺灣著名畫家、作家、民俗學家與文化人類學家。曾任教於國立師範大學、國立臺灣藝術大學教授、中國文化大學美術系主任、臺北大學等長達五十餘載。亦是教育部藝術教育委員會委員、省文獻會委員、全國美展評審委員等職，著作等身，包括藝術理論、民俗學、文化人類學、文藝創作小說、報導文學、戲劇劇本、畫冊、世界名著翻譯等。曾獲國立歷史博物館頒發「臺灣美術貢獻 40 年獎章」、中國文藝協會頒發「第一屆文藝獎章」、臺北西區扶輪社頒發「文藝獎章」；2009 年獲頒國立臺灣藝術大學榮譽教授；2015 年 12 月榮獲教育部頒發第二屆「藝術教育終身成就獎」。施教授長期從事國內外田野調查工作，積極推動臺灣民間藝術，是教育部民族藝師薪傳獎召集人之一。他對臺灣鄉土有著與生俱來的使命感，願意用一生的時間來為臺灣文化付出。以下是筆者 2018 年 1 月中旬在他位於淡水的自宅，以臺灣民間藝術為題的訪談記錄。

問：請問臺灣民間藝術的來源？

答：臺灣民間藝術的根基是由來自閩粵的移民，在來臺開墾之初，由福建或廣東攜帶而來的生活用品或當地民間信仰所崇拜的偶像（神像），還有酬神或慶典時演出的戲劇、舞蹈等活動等，這些成為後代臺灣住民們承襲的形式或基準，經過長期的累積之下，不斷地出現改變，也逐漸地具備臺灣固有的鄉土特色，甚至有些民間藝術的表現，更有青出於藍之譽。

問：是否能談談臺灣民間藝術由古至今的發展？

答：談到民間藝術一詞，其實在日治時期與戰後十幾年之間，很少人使用，如果要談到民間藝術必須從西方工藝理論家威廉·莫里斯 (Willian Morris, 1834-1896) 談起，而把莫里斯的想法加以延續，且在東方發揚光大的功臣應該是日人柳宗悅 (Yanagi Muneyoshi 或寫作 Yanagi Sōetsu, 1889-1961)，還有就是在積極發掘出臺灣民眾工藝之美的《民俗台灣》月刊；這三個對臺灣民間藝術的發展具有關鍵性的關係。被尊稱為「工藝之父」的英國人莫里斯¹，在 19 世紀初歐洲的工業革命中，看到工藝只重視生產製程，卻讓技術與藝術形同陌路，工業革命不僅帶來大量失業與環境汙染，生活美感也逐漸消失，粗糙的工業產品與傳統文化的質變，導致藝術審美的退化，因此到了 19 世紀中葉威廉·莫里斯倡導「美術工藝運動」(The Arts & Crafts Movements)，讓機械大量製造的產品，注入更多的人性與藝術，並掀起世界各國對工藝設計的重視。日本學者柳宗悅²也受到莫里斯的影響，1920 年代他在日本倡導「民藝運動」，柳宗悅所說的「民藝」，指的是民眾的工藝，凡是具有美感的生活用品就是「民藝品」。柳宗悅早期專注於西洋藝術，之後看到一件來自朝鮮李朝時代 (1392-1910) 的陶瓷器，大受感動，因而引發柳宗悅轉向關懷東方工藝，之後更進一步致力於發展日本民藝運動。1943 年柳宗悅接受日本「東洋美術國際研究會」與「日本民藝館」的委託³，三月前來臺灣對全島民間生活用具進行約一個月的考察與調查⁴，當時他看到了臺灣的竹籠、竹行李箱、竹櫥櫃、

¹ Willian Morris, 1834-1896，為英國藝術與工藝美術運動的領導人之一，家具、壁紙紋樣與布料花紋設計者、畫家、詩人。對設計的基本原則：1.產品設計和建築設計是為千千萬萬的人服務的，而不是為少數人的活動。2.設計工作必須是集體的活動，而不是個體勞動。百度百科：<https://baike.baidu.com/item/%E5%A8%81%E5%BB%89%C2%B7%E8%8E%AB%E9%87%8C%E6%96%AF> 瀏覽日期 2018/02/08

² 柳宗悅，1889-1961，為日本工藝美術家、民藝理論家、美學家。被稱為日本民藝運動之父。1889 年出生於東京，1913 年畢業於東京帝國大學哲學科，在研究文學與宗教哲學之既對日本、朝鮮民藝產生濃厚興趣，並開始收集世界各國的民藝品，1936 年創立日本民藝館並擔任館長一職。民藝運動之後讓日本人肯定傳統工藝。見維基百科事典日文：<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%9F%B3%E5%AE%97%E6%82%A6>
<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%9F%B3%E5%AE%97%E6%82%A6> 瀏覽日期 2018/02/08

³ 根據池田敏雄、立石鐵臣之說：柳宗悅是受到「台灣總督府文教局」的邀約，見池田敏雄，〈柳宗悅と柳田国男の「不親切」-「民芸」と「民俗」をめぐる〉，《民芸手帖》，1980 年 1 月號，東京：東京民芸協會，1980，頁 3-11。林承緯，〈從金關丈夫的民藝書寫看民藝運動對台灣工藝研究萌芽的影響：以雜誌《民俗台灣》之〈民藝解說〉為中心〉，《臺灣文獻》第 61 卷第 2 期，頁 44。

⁴ 柳宗悅於 1943 年 3 月 14 日到 4 月 16 日來臺進行臺灣島內之旅，考察的經過，後來由柳宗

草鞋、花盆、水牛角印材等臺灣日常生活中所使用的民間工藝品大受感動，他強調民藝反映生活，民藝是從人們健全生活中所創造出來的。柳氏在臺灣體認到「民藝乃人心之精華」。不僅如此，他對臺灣製造的日用陶瓷雜器、木器、木製神桌、竹家具、盛籃、竹椅、蒸籠等，大為讚美，特別對當時生產竹器的臺南關廟，認為該地無論是組織、工作場所、工作型態、產品等都非常好，認為在全世界很難找到像這裡一樣理想的工藝村了⁵。他認為臺灣的產品當時被日本政府一味的日本化，是很不恰當的作法⁶，同時他對百貨公司裡充斥的蛇皮、蝶蛾工藝品十分無法苟同，大力批評當時日本人在臺主導的手工藝產業方向錯誤。柳宗悅回到日本後，多次演講與撰文，都曾提及臺灣民藝的精美，可惜在臺灣除了少數知識份子了解之外，並沒有人對此有所回應，之後積極對發掘臺灣民眾工藝之美的就是《民俗台灣》月刊⁷。《民俗台灣》月刊是由日籍人類學家，也是臺大教授的金關丈夫 (Kanaseki Takeo, 1897-1983)⁸所主編，戰前是臺日雙方知識份子最愛閱讀的雜誌，當時雜誌中金關特別設有「民藝解說」專欄，每期專文介紹一篇臺灣的日常用器具，如香爐、草鞋、龜粿印、燭臺、玻璃畫、士林刀、竹器、籐器、陶枕、臺灣婦女服飾等，從器物的由來到使用感覺及美感等皆一一闡述，插畫部份則由名畫家立石鐵臣負責，雜誌也啟發大眾對民間工藝特質的了解，對民藝美感的理解與興趣。他們幾位對於臺灣傳統手工藝品的美感與認識，還有對當時臺灣民俗的採訪調查，保存了重

悅口述，金關丈夫記錄，並以〈臺灣の民藝に就いて(上)(下)〉(關於台灣民藝(上)(下))為題，刊載於《民俗台灣》第三卷第五期、第六期(總號第23、24期，1943年五、六月，臺北市：東都書籍台北支店。見林承緯，〈從金關丈夫的民藝書寫看民藝運動對台灣工藝研究萌芽的影響：以雜誌《民俗台灣》之〈民藝解說〉為中心〉，臺灣文獻第61卷第2期，頁41。

⁵ 柳宗悅，〈台湾の民藝を語る〉，《民藝》148期，東京：日本民芸協會，1965，頁14。

⁶ 水尾比呂志編，《柳宗悅民藝紀行》，東京：岩波書店，1986，頁278。林承緯，〈柳宗悅與台灣民藝〉，《文資學報》第二期，臺北：國立臺北大學文化資產學院，2006，頁82-83。

⁷ 《民俗台灣》是臺灣第一份探討臺灣民俗與民俗學的專門刊物，自1941年7月10日創刊，1945年2月1日停刊，共44期(最後一期並未發行)。《民俗臺灣》的誕生及成長，關鍵者有四位，分別是催生者兼主編的池田敏雄(1916~1981)；身為發起人兼提出雜誌的主要內容與形式的金關丈夫(1897~1983)；畫家立石鐵臣(1905~1980)；攝影家松山虔三(杉山直明，年代不詳)。雜誌主要內容包括神明祭儀、年節歲時、占卜咒術、民間禁忌與生活信俗、生命禮俗、社會慣習、臺語與俚諺傳說、遊戲競技、民藝戲曲、民俗醫療、民俗文化與民俗學討論等。

⁸ 金關丈夫，Kanaseki Takeo, 1897-1983，出生於香川縣仲多度郡，為解剖學者、人類學家、民俗學家。1923京都帝國大學醫學部畢業，1924年開始研究人類學、考古學等，1930年獲得京都大學醫學博士學位。1934年任台北帝國大學醫學部解剖學教授，同時從事臺灣人類學、考古學、民俗學的研究；1941年創辦《民俗台灣》。終戰後留用為臺灣大學教授，直至1949年返回日本。維基百科事典：

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E9%87%91%E9%96%A2%E4%B8%88%E5%A4%AB> 瀏覽日期 2018/01/23

要的臺灣民俗資料，貢獻極大。因此我們也可以說金關丈夫在日治時期對開啟臺灣民藝運動具有很重要的地位；同時在戰後受到《民俗台灣》影響最大的刊物就是歷史悠久的《臺灣風物》⁹。

問：臺灣民間藝術的種類與範圍？

答：民間藝術的分類與藝術學的分類相同，同樣包括八大藝術（繪畫、雕塑、建築、工藝、文學、音樂、舞蹈、戲劇），因此包括 1.民間文學 - 在民間文學中詩詞形成諺語、歇後語、謎題、俏皮話、打油詩等，散文與小說類似民間故事，包括了神話、傳說與民間三種。2.民間繪畫 - 包括傳統建築中的彩繪、壁畫、門神畫、印版畫等等。3.民間雕塑 - 包括雕與塑兩種造形藝術，民間雕塑最多出現在宗教建築中，包括神像、木雕、石雕、竹雕、磚雕、剪黏等，此外還有畫糖、捏麵等。4.民間建築 - 包括傳統的宗教建築、民宅。5.民間工藝 - 在造型和外觀上具有審美價值，與人類的生活(用品或環境)具有相關性。其種類最多，包括陶瓷、籐竹工藝、帽蓆編織、漆器、紙傘、刺繡、糊紙、燈籠等 6.民間音樂 - 臺灣民間音樂為清初隨移民由華南移植而來，每逢祭典或娛樂時必然出場，為人民生活不可或缺之物。包括俗謠（民謠）、雅樂（聖樂、十三音）與俗樂（南管樂、北管樂）等。7.民間戲劇 - 傳統戲曲是一種強調以詩歌為本質，演出故事情節，並且結合音樂和舞蹈，在舞臺劇場上所表現出來的綜合文學和藝術。如歌仔戲、布袋戲、皮影戲、傀儡戲、四平戲、亂彈戲、七子戲、採茶戲、車鼓戲等。8.民間舞蹈 - 臺灣民間舞蹈與宗教信仰有密切關係，大都依附在節日的喜慶和迎神賽會中，最常見的是舞龍、舞獅及各種神明陣頭、小戲陣頭，具有濃厚鄉土色彩。最早是由村民自組而成，在廟會廣場排練，經代代相傳，成為每個村莊慶典例行的表演。可分為文陣和武陣，文陣娛樂性強，歌舞性質較濃厚，表演形式大都為載歌載舞，有故事情節，有對白，並有後場伴奏。如車鼓陣、鑼鼓陣、駛犁陣等。武陣宗教性質強，表演中帶有武術、特技，表演形式只舞不歌。如宋江陣、八家將、舞龍陣、舞獅陣等。此外，和一般藝術的分類不太一樣的是還有 9.民俗嬉戲 - 如風箏、元宵花燈、龍舟競賽等。

問：臺灣民間藝術的特點有哪些？

答：我們可以從一生致力於振興「民藝」的柳宗悅，找到「民藝」的特點：包括 1.地域性 - 民藝扎根於各地方，有其地域性。2.無名性 - 民藝是由無名工匠所製作的。3.實用性 - 民藝為一般性的實用品。4.傳統性 - 民藝繼承先人的技術與智慧。5.分業性 - 民藝是由數人共同作業的產物。6.勞動性 - 民藝是經過切磋琢磨之後的結晶。除了柳宗悅的

⁹ 《臺灣風物》創刊於 1951 年 12 月，出刊至今已近七十年，始終未曾間斷，是戰後民間最悠久的刊物。臺灣風物簡介：<https://folkways.twcenter.org.tw/about/intro.jsp> 瀏覽日期 2018/02/10

看法，我個人認為應該還包括：1.它們不是為了少數人使用或欣賞而產生的，是以大眾（老百姓）為對象而產生的。2.它們產生的原始動機，大都帶有實用的意義，尤其與民間信仰或宗教結下不解之緣。3.它們是由無名作家所創作的，大都是一代傳給一代，在這繼承之間，形式或內容均經過逐漸地修改而更趨完美、更為精華。同時不知道作者為何人，有時是歷代作者合作而成的。4.民間藝術通常或多或少都會反映著當地的自然環境及時代背景，這些會使它們加深了鄉土意味。

問：民間藝術的流傳或傳承如何產生變化？

答：民間藝術的匠師是不留姓名的，不像現代各種藝術都標榜個人的成就，創作者會留下簽名，就像一首歌曲必有作詞者、作曲者的名字，而民間藝術是一代接著一代傳承下來，並不是個人所完成的，在傳承之間，形式或內容都會逐漸地修改而更趨於完美、更為精華。例如民謠或民間故事最初出現的模樣，經過多年多人的修改，甚至增加才演變成為現今的樣貌，如果有不符合當時環境或大眾需要的民謠或民間故事就會消失，例如劍潭、鶯歌地名的由來，或是嘉慶君遊臺灣，猴子紅屁股等的民間傳說，都是當地人絕對相信這個故事曾經確實的發生過，在口耳相傳下流傳下來的。至於故事會產生演變的因素包括時代的變遷、配合地域性，還有經過傳播者的修改或增加等，例如臺灣著名的民間故事－〈白賊七〉，可能原本是來自福建地區〈白賊青仔〉的故事，經過歲月演變成為臺灣民間故事。

問：可否談一下臺灣民間藝術常見的題材有哪些？

答：臺灣民間藝術的題材非常廣泛，又以傳統建築的裝飾題材最多樣，常採用的有：封神榜、三國演義、水滸傳、隋唐演義、二十四孝、八仙等，或是民間通俗故事，例如「木蘭從軍」、「李白醉酒」、「四聘」（堯聘舜、商湯聘伊尹、渭水聘賢、三顧茅廬）、「四愛」（林和靖愛梅、陶淵明愛菊、王羲之愛鵝、周敦頤愛蓮）等。還有就是寓意吉祥之物，如：龍、鳳、四靈、鳥獸、花果等，也有和祥瑞的圖案做組合，如：「太師少師」、「一路連科」、「錦上添花」、「加冠晉祿」、「五福臨門」、「四季平安」等，或是如螃蟹代表「科甲」；老鼠與南瓜代表「財富」與「多子多孫」等。

問：臺灣民間藝術與中國原鄉民間藝術的最大不同點？

答：最大特點應該是臺灣民間藝術的用色特別鮮艷，這顯然是受到臺灣亞熱帶氣候的影響；另外，民眾因受到信仰的影響，明顯可見臺灣宗教藝術是臺灣民間藝術的精華所在，而在尺寸上明顯比中國大陸的縮小，例如寺廟的規模、神像的尺寸等等，這與精緻化有關。臺灣自清初到日治時期臺灣各地方的寺廟香火鼎盛，特別是稍有名氣的寺廟，每逢

初一、十五，前往參拜的信徒，都是成百成千的，直到二次世界大戰後的幾十年來更是寺廟林立。加上戰後的政府為了對抗中共的宗教迫害，更助長了臺灣民間信仰的興盛，因此臺灣的廟宇特別講究富麗堂皇、裝飾鮮艷繁瑣。

問：請問民間藝術與民俗藝術是否相同？

答：民間藝術給人較為粗糙、樸實的感受，但卻具有獨幟一格的雅緻之美與粗獷的力量感，它的表現更符合實用的原則，反映了歷代民族的生活情況與每一時代的生活意識，更具有歷史價值與藝術價值。但是很多人都把民間藝術與民俗藝術視為等同，這應該是錯誤的，民俗藝術是民間藝術的一種，但是並不是所有的民間藝術都是民俗藝術¹⁰。例如迎神賽會時會看歌仔戲，這是民俗活動，但演員並不是為了民俗而表演，對演員來說這是職業。甚至有人把民俗說成民俗藝術，民俗是民俗¹⁰，藝術是藝術，兩者不可混淆。例如端午節吃粽子，這是民俗，划龍船競賽是民俗也是體育，並不是藝術，而龍舟製作是具有造形與彩繪的藝術性在其中。

問：我們應該如何欣賞臺灣民間藝術？

答：任何藝術品的欣賞，都是先產生感覺，之後產生情感，而感覺是來自我們的感覺器官，情感則是來自我們欣賞的對象。由於藝術本身包含著藝術材料、藝術形式、藝術內容等三種要素，這些都會讓我們產生情感。當我們接觸到藝術時，其實並沒有看到美或聽到美，而是看到色彩、形狀或是聽到聲音而已，接下來的層次才能出現美感。但不管是色彩、形狀或聲音，在感覺上是大大不相同的，色彩、形狀是用視覺，聲音是使用聽覺；即使是色彩，紅色與藍色給我們的感受卻又截然不同，當然產生的情感也會不一樣。藝術形式則是指在藝術表現上採用的「形式」所產生的情感，例如一幅畫上的紅花與綠葉，採用對比作用的互補色關係，使兩色更顯鮮豔；或是聲音由強漸漸轉弱，產生「漸層」的美感，這些在藝術學上稱之為「藝術形式」(包括反覆、漸層、對稱、均衡、對比、調和、節奏、統調等)。創作者如果能巧妙地運用這些形式在藝術品上或藝術活動上，都能使我們產生更深厚的美感。藝術內容是指藝術品所描寫(或包含)的題材意義，讓我們產生的情感，例如剛剛所提到的紅花與綠葉，是補色關係，在視覺上能彼此增艷，梅花

¹⁰ 「民俗」(Folklore)一詞公認最早是由英國的學者湯姆斯(W.S.Thomas)於1946年所正式提出。它是由撒克遜語Folk和Lore合成，意思是指「民眾的知識」(the lore of the People)。中國華東師範大學傳播學院仲富蘭教授認為，民俗是由人們在社會生活中所創造的文化現象，它植基於深厚的社會基礎。由民俗產生的歷程中可知，民俗由偶然的創造進而成為一種經驗；再經由人類語言在一定範圍內傳播開來，變成人們的「常識」；常識再經由約定俗成之後，變成民眾的生活準則或習慣；當民眾進一步將這種習慣沈澱和固定化、程式化，成為一種潛意識時，民俗才告誕生。見仲富蘭，《中國民俗流變》，香港：中華書局，1989，頁174-175。

象徵堅忍不拔的美德，竹子代表高風亮節等，這些都能讓我們產生濃厚的情趣。在藝術學上，把藝術的感覺材料、形式、內容等所引起的感情，綜合稱為「美的情感」，也就是美感。美感的產生是總和的判斷，不是片斷的，也不是散漫的，連欣賞時的環境與氣氛也會產生密切的關係。

問：研究臺灣民間藝術對您來說為什麼重要？

答：臺灣民間藝術除了具有美感之外，其精神和民眾的倫理道德關係密切，研究民間藝術的裝飾、造型與內容，等於探索到我們的過去到現在的精神領域，可以使我們的生活更為豐饒與充實。

問：最後想請問您對臺灣民間藝術未來發展的看法？

答：臺灣民間藝術一直以來都存在民間，和庶民生活息息相關；其所傳承下來的生活器具、故事、宗教性雕塑、歌謠、舞蹈、戲劇等，都與宗教或民間信仰有著密切關係，都能充分反映出當時生活的意識，具有風土性、傳統性與實用性。但是，若以時代的轉變來看，我個人是比較抱持著悲觀的看法，除了匠師的逐漸凋零，後繼無人，傳承的斷層已經出現之外。同時許多臺灣民間藝術已經無法符合現代人的需求，如謝籃，現在使用的人或是使用的機會十分少，技藝再好的匠師也無法依靠自己的手藝來維持生活，這是現實的問題，時代的洪流是無法阻擋的，即使政府主導也很難加以維持或做進一步的發展。因此可以說這些民間藝術消失的速度也會愈來愈快，目前只能寄望有志於臺灣民間藝術保存者，能把這些具有歷史價值的文化與藝術進行調查與記錄，讓後人仍然可以有機會能看到保留下來的資料與實物。



台灣藝術史研究學會
Taiwan Art History Association

懇請支持台灣藝術史的研究社群！

誠摯邀請所有關心台灣藝術及藝術史的朋友，共同加入我們的行列，透過捐款支持我們的理念與行動。因為有您的付出及參與，這個聚焦於在地美學實踐的研究社群才能日漸茁壯，為台灣藝術故事的發掘、本土文化價值的推廣奉獻心力。

【捐款方式】

您可親至台灣藝術史研究學會以現金捐款，亦可選擇匯款或轉帳捐款，本會帳戶設立於板橋大觀路郵局(代號：700)，戶名：「台灣藝術史研究學會廖新田」，帳號：「0311018-

0898581」，捐款完成後請將匯款收據或轉帳明細掃描(或提供匯款帳號末5碼)寄至

twahaservice@gmail.com，並於郵件中註明捐款者姓名、聯絡電話及收據寄送地址，如需開立抬頭為公司行號之收據，請註明公司全名及統一編號。

您捐贈的每一筆款項，學會均會開立捐款收據，並頒給感謝狀乙紙，以表達我們由衷的感恩！

【有關捐款抵稅】

台灣政府以減免稅款的方式鼓勵國民熱心公益，依所得稅法規定，納稅人在申報所得稅時，如採用列舉扣除的方式，即可將年度內對於教育、文化、公益、慈善機構或團體的捐贈，自其所得總額中予以扣除。

【理事長】

廖新田

【秘書長】

白適銘

【常務理事】

林振莖 廖仁義

【理事】

李思賢 余青勳 林明賢 施慧美 陳曼華
黃冬富 張正霖 莊育振 蔣伯欣 賴明珠

【常務監事】

劉碧旭

【監事】

石隆盛 林以珞

【執行秘書】

徐惠萍

【聯絡地址】

22058 新北市板橋區大觀路一段 59 號
國立臺灣藝術大學人文學院

【電子信箱】

twahaservice@gmail.com

【學會網站】

<http://www.twaha.tw/>

【臉書專頁】

<https://www.facebook.com/TaiwanArtHistoryAssociation/>

【台灣藝術史研究學會通訊 2018 年 4 月第五期】

主 編：施慧美

執行編輯：徐惠萍

封面設計：饒珉慈

特別感謝

封面圖像由林磐聳教授無償提供，感謝慷慨贊助！

贊助單位



國家文化藝術基金會
National Culture and Arts Foundation