

**民間雕刻之描述論點初探：
雕刻文本脈絡、藝術場域與社會機制**

**Description of the Folk Carvings: Context, Art Field and
Functioning Mechanisms**

萬煜瑤 Yuh-Yao Wan

國立東華大學民族藝術研究所 教授

Professor / Research Institute of Indigenous Art

National Dong Hwa University

摘要

本文以鹿港與三義地區木作雕刻為範疇，針對雕刻文本脈絡、場域脈絡與社會機制脈絡三方面為描述論點進行民間雕刻的描述分析。本文描述架構是以圖像符號分析角度討論文本內容的傳統審美及風格、文本圖像的教化價值及社會性，以及文本氛圍的相互作用，再從文本連結藝術社會學觀點下的「場域」概念，以探討傳統雕刻的作者、作品與藝術場域相互關係、特質與組成結構，進而分析傳統雕刻社會之運作模式和社群專業養成網絡等多元論述。本文旨在觀察台灣民間傳統雕刻在當代藝術社會的面向並提出初步論述，從文本分析以及「場域」論述之方向來討論傳統藝術的本質、傳統藝術社會關係以及傳統藝術場域之發展、變遷與脈絡，有助於銜接藝術社會學理以及傳統藝術研究之論點。

關鍵字：傳統雕刻，文本脈絡分析，藝術場域，社會機制

Abstract

From the perspectives of sociology of art, this analytic study of traditional carvings in Taiwan has a three-fold research purpose. First, it discusses the carving contents, expression of symbols and cultural representation of traditional carving context. Second, it analyzes the social relations, networking in the functioning mechanism, as well as the “cultural capital” of masters groups. Third, exemplified by the development of Kung-Kang and San-I, this study discusses the nature and change of the folk art field in contemporary society. Essentially, this study offers a different perspective on the issues of contemporary folk art field. It also provides an opportunity to reconsider the aesthetics of visual representation of folk carvings. Moreover, the issues on the development of art social groups, network functions and relations inside contemporary folk art field are studied and analyzed. It is hoped that this study would help to better understand the development of folk art society in Taiwan.

Key words: folk carvings, context analysis, art field, functioning mechanism

前言：傳統雕刻之脈絡

台灣傳統藝術一直與西方式純藝術有著涇渭分明的距離，但仍受學界如民俗學者、工藝論者、俗文學者的關注。其中以傳統聚落民宅與宗教廟宇等建築為發展領域的民間傳統雕刻，匠師門風與派別自成體系傳統與風格，長久以來也都被視為屬於「民間工藝」而並非「藝術」。有關其性質與定位議題，學術論述中針對傳統雕刻等傳統裝飾性藝術方面有許多不同名詞舉證，一般常用的有「民俗藝術」（宋龍飛，1985）、「民間技藝」（林保堯，1997）、「民間藝術」（席德進，1986）、「民間美術」（莊伯和，1996）以彰顯民間社會的背景脈絡。有的以時間軸向而分為「傳統工藝」、「現代工藝」整體概括稱之。或有學者直接併用「工藝／藝術」兩名詞來概稱多元面向（許功明，1999，61-85，2004；王嵩山，1999）¹；也有學者將「傳統工藝」依實用性器物及審美性藝術品分為「工藝」及「工藝美術」（江韶瑩，2000）；或有細分「傳統民間藝術」為「民間藝術」包括美術、音樂、戲曲、歌謠、民俗技藝等，以及「民間美術」包括繪畫、雕刻、建築裝置、工藝等（謝宗榮，1995，143-172）。進而觀諸過去相關傳統藝術研究之取向，多著重在紀錄和探討製作者（匠師）以及其作品（傳品），也就是屬於藝師以及藝種的研究。其背後原因其來有自，因為近年來國內重要民族藝師陸續年邁而凋零，如偶戲師李天祿、雕刻師黃龜理和李松林，以及才過世的小木作師王漢松、彩繪師李漢卿等，更使學界進行保存研究工作刻不容緩。學者莫不竭盡心力透過訪查民間匠師，並從田野資料蒐集佚散各地傳統廟宇、民宅等建物古蹟所遺留下來的古老傳品等，才得以針對傳統匠師的師承背景、門風派別來保存及論述這些相當珍貴的專業技藝知能、作品風格、意義價值等。

本文論述主要採「傳統藝術」作為性質之概括界定，以進行台灣傳統雕刻在民間社會脈絡及時代進程發展下之詮釋。本文除了承接過去學界在傳統藝術研究取向，以作者論與作品本身的文本內容為出發進行觀察與論述以外，並從文本脈絡、社會性意涵及作用探討進而描述其背景脈絡、藝術社會場域及運作機制之整體關係。所探討傳統區域則擇定鹿港及三義兩處傳統雕刻地區為例，並以木雕材質為主要分析對象。

¹ 學者許功明此兩份論文主要針對台灣原住民來探討其工藝與藝術的論述觀點。

傳統區域脈絡：鹿港與三義

在傳統民間社會中論及裝飾藝術之集大成，應當屬廟宇建築之主體。舉凡寺廟建築構件的藻井、斗栱、圓光、吊筒花籃、瓜筒、插角、獅座、龍柱花鳥柱、門堵、神龕雕屏、神轎等木作雕刻鑿花，以及樑柱和門神的描金彩繪、石雕、磚雕、剪粘、交趾陶等，都是民間匠師展現各家派別精湛技巧的舞台。在台灣各地區域以寺廟建築藝術為發展重鎮且建置蔚為文化傳統，可推傳統藝文風氣頗盛的鹿港為代表，其鎮內的天后宮、龍山寺、城隍廟、施姓宗祠的雕刻裝飾精美絕倫，匯集眾多早期雕刻名匠之手藝。鹿港地區也是培養較多本土雕刻藝師的搖籃，像是已故民族藝師李松林，以及教育部民族藝術薪傳獎得主施鎮洋等。除此之外，鹿港年輕一代的雕刻傳人也都秉持家學及地方藝文傳統，繼續傳承傳統雕刻技藝。

不同於有兩、三百年歷史傳承的傳統建築雕刻重鎮鹿港，三義地區則是以後起之姿於日據中期發跡，1960 年左右進入高峰期，藉銷路市場機制為基礎的雕刻產業城，以「奇木巧雕」之產品獨具特色（江韶瑩，2003，44）。從日治時代的木雕師吳羅松、李金川²、李玉藏等人結合通俗風格與學院體制雕刻的奠基，到李盛榮等人以自然寫實觀念的動物題材創作獲日、美兩國銷路的青睞，後來整體產業商機蓬勃而吸引眾多外地雕刻師的移入，三義木雕城的名號至此建立³（江韶瑩，2003）。以藝品產銷為主的三義雕刻表現，自是不同以傳統廟宇裝飾雕刻及文化內涵為尚的鹿港雕刻表現。不論如何，此二區域之傳統雕刻相關傳承與發展均有其社會、經濟與文化等背景，且大體而言都與台灣這個島國移民歷程、遷移發展區域、移民所傳衍的信仰文化與行為、以及藝術之實踐有關。這種藝術實踐通常被歸屬於民間脈絡系統，在此雕刻區域脈絡系統中，鹿港、三義兩地乃憑藉其過去的發展因素包括人、事、時、地、物等而發跡（萬煜瑤，2003a），以傳衍出其雕刻形式與內容之特色風格，以及相關社會運作機制和關係。

然而近年來因為社會變遷、實踐場域限制等，傳統藝術面臨逐漸轉型發展之關鍵。以三義為例，1988 年在政府文化政策引導以及三義木雕博物館正式成立並舉辦全國性木雕比賽等大力影響下，三義雕刻師的創作單品開始有系統地進入全國各地文化中心等展場巡迴展出，促使三義雕刻產業經營的主力也開始部分轉型到以藝廊

² 李金川為苗栗通霄人，為雕刻師朱銘的師父。

³ 六〇年代遷移入三義的外地木雕師包括李珠濱、湯文雄、賴源雄、邱竹雄、邱華海、邱明正、林秋順、黃國榮、羅瑞振、葉宏海、陳昌榮、鍾雲欽、黃國男、傅學榮等人。資料引自江韶瑩（2003）*亞太局勢變遷的投射：一個木雕城百年產業發展*一文，其原始資料出自陳怡方、羅聿倫、黃基鴻、袁瑞雲、江韶瑩（2000）*三義木雕發展調查研究報告書*。

展覽為主的藝術品之創作（江韶瑩，2003；萬煜瑤，2003b）。目前三義地區的年輕雕刻師莫不積極參與國內的各項展覽與比賽，形成一股競技的風氣。以往木雕所施作的傳統廟宇、殿堂空間，轉換到現代都會藝廊、美術館展場以及藝術市場，以一件件立體雕刻單品來吸引評審團、策展人、藝評家的眼光。從藝術社會學觀點來看，這種轉換是一種變化，涉及不同「場域」的變遷，其相關運作的時間、空間和文化脈絡都相異，歷史經驗下的藝術價值也不同。

如前所述，傳統藝術發展如何因應藝術社會的現代網絡形式以及社會場域的跨界性質，這些需要多元學術理論與觀點進一步加以檢視、分析與探討；在此同時也引發對於傳統藝術的本質等相關議題的重新審視，場域轉換變遷是否影響傳統藝術產生質變等問題，值得加以探討。從視覺符號呈現角度而言，探究何謂傳統雕作的文本脈絡與藝術本質是值得關注的研究目標，可得以解析傳統藝術之視覺文本呈現；然而，另一方面，處於現代網絡複雜的體系下，所產生的歷史時間、場域變換質變的社會空間議題，也是詮釋台灣傳統雕刻發展的重要論述關鍵。因此，本文藉由文本脈絡、社會場域關係及機制運作三方面，除了從傳統雕刻藝術的文本背景中梳理傳統審美風格表現並剖析圖像符號在教化層面的社會性之外，進而以藝術社會學角度切入來描述傳統藝術社會場域之權威脈絡與運作機制，有助於釐清傳統藝術社會的當代面向。

雕刻文本的描述：風格與符號象徵觀點

審美的風格傳統

屬於民間社會脈絡下的傳統雕刻藝術，在其內容與形式方面展現出雕作匠師的美感特色，也能反映出常民的審美判斷與美感傳統。在論及屬於民間審美傳統之前，必須提及古典美學的評析角度並綜合論述，以釐清傳統藝術的美感價值與風格。綜觀歷代中國繪畫審美理論的討論層面，可發現傳統美感價值其實是隨社會時代大環境而變遷並且在著重面相有所異同。在美學理論學者郭因（1986，2-18）分析下，整體美感知斷大致有「雅」「俗」兩類風格美之分野，其發展從南北朝謝赫在畫品提出所謂「土體」「師工」，唐彥悰在後畫品的「土體」「師匠」，宋趙希鵠於洞天清祿集的「士夫氣」「工人態度」、明董其昌在畫旨所談的「士氣」，一直到清沈宗騫的「雅」「俗」等論點。這種理論架構出中國傳統繪畫的審美判斷，化分為「士大夫畫」與「工匠畫」兩端等級，而屬前者評價較高。不僅在繪畫上有此審美判斷，整

體而言此理論其實架構出中國傳統美學範疇中的主流審美標準。其中「雅而不俗」的關鍵在於作品是否表達出「士夫氣」而非「師匠氣」，也就是表達出主客觀層面整體美的風格呈現。例如，在晚唐張彥遠將其區分為自然、神、妙、精、謹、細五品之標準。而在宋代歐陽修及米芾所提倡的淡泊天真的風格美，乃至元明清三代以降，均將品德人格美來論斷作品的風格美範疇（萬煜瑤，2001，159）。

相對於文人系統或院派系統繪畫系統，與常民生活及民俗信仰較緊密的民間傳統藝術一直是屬於「小傳統」⁴。此名詞裡的「小」含有價值判斷傾向，主要的緣由背景是因傳統民間工藝品的功能及實用性質而一直無法登入「大雅」，且甚至導致其本有內涵的藝術價值長久被忽略。然而從其在美感評析的價值觀念之本質來源，仍應歸屬於整體傳統中國古典美學之大架構上，也就是大傳統以及小傳統彼此間在風格美學表現上具相當程度的緊密關係。進一步分析，前述「雅」「俗」分野代表著傳統古典美感，而民間藝術社會也流傳「幼」「粗」賞評的二分法標準，「幼」指「幼路」，表示「功夫幼」以及「有古意」，與「粗」是相對的。所謂「有古意」所指的是保留傳統圖案、符號文本及造型的忠實性，而這也是一般工藝匠師所咸認為傳統木雕最珍貴之處（萬煜瑤，2001，166）。元代趙子昂認為「作畫貴有古意」、莊肅在畫繼補遺推崇周儀人物表現「謹守法度」因此「甚雅潔」（郭因，1986，2-3），從此種形式美與表現美的觀點分析，代表大傳統如傳統水墨繪畫，以及代表小傳統的民間傳統藝術如傳統木雕，其實在風格美的本質基準上是有其共通之處（萬煜瑤，2001，159-160）。而對於傳統雕刻而言，此種審美判斷也反映在目前國內各項雕刻展覽及評審基準，例如，由苗栗文化局所舉辦的傳統木雕比賽，其得獎作品大致均呈現傳統古意美感與純細雕工，基本上展現出民間脈絡的傳統文化審美價值。

圖像符號的教化與社會性

基本上視覺藝術的呈現乃是透過圖像文本的轉換再現，從符號學的理論來看，其所有視覺的表達形式都可以視為一種圖像符號，其中包含諸多因素例如社會文化、美感以及創作者的個人因素等。這種符號學的研究角度是屬於客觀論述藝術本體的學術論點，進行藝術真實性的分析。學者 Saussure 從語言學以及結構論的角度提出其對符號之定義，認為所謂的「符號」乃是由視覺所見圖像符號之「符徵」，以及由符徵所喚起心靈意象之「符旨」所共同構成（引自楊裕富，1999，5）；而學者 Barthes

⁴ 名詞引自郭繼生（1990）*藝術史與藝術批評*，頁318。

則是在「符徵」與「符旨」之間再加入具詮釋作用的「意陳概念」（引自李幼蒸，1997，48），這也符合美學人類學者 Maquet (2003, 147, 162) 所強調「符號典範 (the paradigm of signification) 具有解釋潛力」，得以詮釋象徵符號與特定意指在自然 (nature)、本質 (essence)，以及認同 (identity) 等面向的共同點。舉例來說，這種符號表達可從漢人民間傳統雕刻藝術的龍形圖像之運用得知，具有崇高地位、社會身分，以及「天」之象徵。又例如台灣排灣族原住民崇尚百步蛇並尊為祖先、貴族之象徵，蛇身的三角形以及三角形連續橫文就成為其族群特有符號，不僅出現在部落舊有傳品，也變成一種樣式化符號的視覺傳播，是自我標示、認同納歸於屬於排灣文化群體的象徵（蔡明潔，2004；Wan，2004）。由此可知，視覺藝術的圖像被當作一個由符號元素結構成的整體，而這些組成是有其背後相關聯的意義作用（徐素霞，1998），因為從視覺藝術的角度來看特定的視覺元素符號被大量使用在視覺設計或慣性的組合排列，都可能是根植在文化系統中的美感知斷標準，就如同蛇形紋以及三角形紋大量運用在年輕的排灣族人現代創作品之中，也別具社會性及文化性意涵（Wan，2004）。林信華（1999）在《符號與社會》一書中探討社會文化賦予符號的特殊意義，存在於不同社會文化的同一符旨可以被賦予完全不同的概念，所以符徵和符旨結合所構成的符號也就含有文化差異。例如，蛇形就鮮少被利用作為以漢人文化傳統為主的民間雕刻圖文，而多採以龍形、螭虎等吉祥意味的古典圖案做為主體或裝飾文（王慶台，1989）。也因此當討論傳統雕刻圖像時，就必須釐清傳統社會及群體結構對於圖像符號的使用所具有一定程度的影響力。在這些影響作用產生之下，一再被重複運用於視覺表達的圖像符號應是特別具有意義的，因為在其傳衍過程中往往會形成屬於該群體文化結構的特有美感表達以及反映出特定時空的社會層面意涵。

綜觀西方和東方與宗教文化相關的藝術表現，其圖像內容基本上大多與人的主體產生關聯性。在中世紀以神的信仰為主而轉換至文藝復興的西方世界，藝術表現的場域雖仍以教堂、祭壇為主，表現內容多為誕生、愛、死亡等主題，也就是藉由宗教、信仰神的主題而轉承移情至人間，回到人生課題中人類自身存在價值與意義。在台灣各地方社群，廟宇建築空間是常民信仰殿堂，廟宇裝飾除了美化效用外，以滿足信眾觀者的「俗信心理」並且達到「空間的安定感與象徵人神溝通的作用」（江韶瑩，1996，85）。而傳統藝術尤其是傳統雕刻以及彩繪之素材表達，絕大多數圖飾均為人物故事內容，其圖像表現更可進一步窺知人所在的文化環境之心理、社會各面向，也就是「直接而不自覺地把文化—它的需求和價值、人民的慾望、夢想和情

感—轉化為實質的形式」(郭繼生, 1990, 316)⁵。

舉藝師施鎮洋傳統雕刻作品來說明，在其所完成的傳統建築雕刻作品中，彰化城隍廟的城隍神輿雕有《二十四孝》地欄、《四聘》堵（萬煜瑤，2003b），以及彰化太極恩主寺凌霄寶殿神龕雕有《三國故事》堵件（萬煜瑤，1998）等，這些雕刻圖像傳遞著傳統社會中地方父母官（城隍）以及俗民信仰中的聖賢神祇所倡導百姓常民禮賢知人、教忠教孝的價值觀念。另外，施鎮洋在鹿港施姓宗祠神龕上則雕刻有八件人物堵面，包括《四時》、《四愛》、《竹林七賢》、《五老觀太極》、《飛天伎樂天》對堵、《東來紫氣滿函關》、《西望瑤池降王母》⁶等。這些堵面之圖像表達均帶有象徵寓意，分析後大致可歸類出「逸」、「真」、「德」、「達」、「和」、「壽」、「祥」等意涵（萬煜瑤，2001，169-170）。即使是雕自然之物，如施鎮洋早期設計雕作彰化福吉佛堂內的次明間桌裙《一路連科》作品中，雖是雕蓮、雕鷺鷥，作品素材同樣都反映出類同的文化感知、美感經驗，也就是傳統文化下一般常民在面對生活變異的内心作用與情感象徵。在作品視覺傳達作用下，這種深層情緒抒發與轉化同樣也具有「正向的概念」之正向作用與意義（馮涵棣、陳倩慧，2002，42）。

施鎮洋曾受委託承作彰化城隍廟八仙桌，因其考量城隍神乃傳統信仰中的地方官，具導引常民的道德教化之責，承作之初施鎮洋先參考十殿閻羅等記載前世因果與各殿刑罰的警世書籍以增瞭解，後來又再委託台南府城的著名彩繪藝師蔡草如出兩張圖稿（影印本），據此再增加雲彩、庭景、山石並稍經修改人物主體成木雕稿才雕作而成（萬煜瑤，2003b）。其桌裙圖齡的內容為《賞善罰惡》，主要取材於民間閻羅殿傳說中凡人死後會經過的路程⁷。桌裙龍邊《賞善》圖案是論功行賞的景況，表達出在人世間為善者的來世下場。整個構圖以雲彩區隔出不同時空，上方構圖是審判情況，下方構圖則有三位人物作拂鬚的動作，並各手持著分別代表「公侯」、「將」、「相」象徵意義的如意、拂劍及奏牌等物，象徵所有為善者轉世後的社會地位，傳達出相當明顯的社教意義。桌裙虎邊《罰惡》整個構圖由謝將軍必安、范將軍無咎（即俗稱七爺、八爺）、牛頭、馬面、枷爺、鎖爺、鬼吏等所組成，令罪者嚙盡嚴厲

⁵ 原文引自張政烺譯、漢寶德校訂（1976）*住屋形式與文化*，頁8。

⁶ 有關於《東來紫氣滿函關》、《西望瑤池降王母》兩堵名稱之典故，乃來自於唐朝詩人杜甫〈秋興八首〉詩句。由楊家駱（1979，653）主編且根據清朝浦起龍所撰讀杜新解分析杜甫寫「西望瑤池降王母」一句，乃源起於漢武內傳中「上齋居承華殿，忽青鳥從西來集殿前，東方朔曰：『此西王母欲來也』」，而「東來紫氣滿函關」一句則原於關尹內傳「關令尹喜，望見東極有紫氣西邁，曰：『應有聖人經過』，果見老君乘青牛車而來」。後來民間習用「紫氣東來」象徵祥瑞將至，而「西望瑤池降王母」象徵享壽千年，都是吉祥之寓意，引自施鎮洋、李榮聰（1999）*鹿港龍山寺、天后宮木雕藝術概覽*，頁106。

⁷ 施鎮洋承作之初先參考十殿閻羅等記載前世因果與各殿刑罰的警世書籍以增瞭解，後來委託府城彩繪藝師蔡草如出兩張圖稿（影印本），據此再增加雲彩、庭景、山石並稍經修改人物主體成木雕稿才雕作而成。

之刑，且遺殃其子孫受苦。桌裙中央則雕有四爪鱗龍，為呼應龍虎邊《賞善》、《罰惡》的主題，施鎮洋另雕有文、武判官兩位人物分立龍身，並在龍身下方兩側各雕有鯉魚及鯉魚，以鯉魚變鯉魚、鯉魚變龍的鯉躍龍門（鯉變龍）的過程，強調輪迴觀念，也藉此反映人世間冥冥中的善惡輪迴（萬煜瑤，2003b）。人間善念會有善報而人間罪惡必須施罰的報應觀念，在此透過圖像意義的傳播，成為一種「以羞（disgrace-shame）教恥（discretion-shame）」（馮涵棣、陳倩慧，2002，42）⁸的道德教化意義，觀者或信眾負面情緒的罪惡被感知，而且羞恥感轉化成道德感的正面觀點與正向作用。

在傳統木雕所運用的母題圖像的視覺表達，其人事物之關係、方位、畫面情境與配置皆已流傳成一種固定的模式與規範，例如在人物圖像雕刻的設計是絕對謹守與神龕龍虎邊的對應關係。在此人文傳統下，花鳥、走獸、水族等圖式的生命體構件人格化且被賦予尊卑階層地位及倫理社會性，衍生出來的意義自成社會價值體系。不僅如此，連在博古組件中的無生命體器物像是香爐等也因為形塑象徵性，其聯想意象的信仰空間與人的世俗社會緊密連結（萬煜瑤，2000）。這些圖像傳達傳統文化中的社教化意義外，同樣也再次反映出傳統藝術再現當中人的社會性。

文本氛圍的相互作用

從傳統廟宇建物雕刻的相互作用來分析，圖像文本的意義被聯繫、傳遞、接受等相互作用的重要背景條件，並不僅止於圖像符號本體所傳遞的視覺意義與象徵而已，還包括含概整體廟宇的靜態內容與動態氛圍所共塑的互動作用。這當中包括其它所有環伺在廟宇建築當中的雕刻及彩繪裝飾圖像的展現、雕刻作品與觀者視角、視線的互動與接受關係，甚至有可能還包含了信眾捻香膜拜的動作以及誦經祝禱的聲音。這些集體行為與實踐其實形塑成一個特殊的場域，是一種視覺藝術實踐、儀式與動作等相互空間的藝術場域。在此廟宇場域，由圖案符號所建構成的傳統裝飾素材就不僅僅是一件件作品，在文化情境中其教化意義經過匠師的心理投射、雕刻品本身內涵展現並與觀者互動而被接受，並形塑出觀者與信眾的心理主觀感受，且強化其美感經驗，也建立了人格的塑型。

再論及人類心理感受與反應，有可能是受到特殊文化脈絡所塑模而成，而非僅是單純且一致的普同心理。晚近有學者從主觀感受的心理與情感層面，探討不同族

⁸ 馮涵棣、陳倩慧（2002）一文乃研究觀察羞恥感如何運用於台灣幼兒家庭道德社教化中，以檢視情緒經驗與道德價值、文化脈絡密不可分的關係。

群的原住民婦女在處理哀傷經驗的文化適應作用，提出族群在不同環境塑模而成的社會組織與文化精神的殊異之文化詮釋（許敏桃、許木柱、張淑美，2002，88-128）。不同的文化脈絡影響下，會涵養出人類彼此相異的反應和接受的程度以及心理作用。由此來看，傳統中國文化向來強調倫理觀與道德價值，也因此教化出一般人民較異於西方文化的人格架構與反應準則。而在傳統民間社會的實際運作中，常是藉由廟宇場域來傳播傳統觀念與社教化，像是傳統雕刻匠師利用廟宇神龕雕刻題材的表現，同樣也傳遞出道德與人倫之傳統價值。傳統雕刻場域實際上也能因此與觀者之間產生相當緊密深層的互動，使信眾及觀者透過感知、反應接受並且經驗到所看到的視覺對象，也就是傳統雕刻作品本身的教化和社會性。依此觀點，也較能解釋比如在傳統廟宇的空間，藉由裝飾藝術之整體形式與內容的展現與觀者的感知、接受的互動作用，往往能滿足常民的生活冀求、欲念以及深層情緒，尤其是負面情緒與經驗的抒發與轉化，包括不順、孤立、退縮、倚賴、罪惡、羞恥、救贖、求助等，而此相互作用則藉此建構出一種屬於人性與社會性的空間。由此可推論分析傳統雕刻的表現是一種藝術實踐、感知、接收與審美經驗交叉融合的結果，是一種理性的、人文思維、哲學性意識、文化價值的傳遞，屬於社會層次的美感聯繫。

從較宏觀的社會背景來看，過去以廟宇建築為中心殿堂的時代背景與社會脈動下，傳統民間藝術是以相互接受作用，以及併合著儀式、相互作用形式而存續傳衍於常民的生活脈絡之中，這是一種具社會化的過程與實踐。由此可見在這樣的社會情境下所造成的傳統藝術關係，並不能單純視為是一件單獨構件作品所製造生產的互動關係。況且再論及運作模式，其整體意象與文化影響的接受、反應、交流，確實能從歷史進程中進行橫向傳播而且能縱向傳遞世代。因此，研究傳統藝術的接受關係與場域，必須謹慎且廣泛的重新思考運作模式，並納入現代視野，重新建立另一種創作者、文本、觀者以及文化脈絡與場域的關係。

場域的描述：藝術社會論述觀點

在探討藝術相關理論當中，社會學學者用社會研究法將藝術視為一種理解方式，透過各類藝術形式來理解生活，或分析藝術社會的運作機制、藝術社會關係，包括藝術創作或生產過程、藝術創作者或生產者、藝術環境等。從藝術社會觀點出發，考量藝術價值形成需要經過繁複的建構過程，不僅是探討創作者個體或是創作對象物本身而已，也因此學者 Becker (1982, 352) 支持從集體社會行為來分析藝術創作集眾行為與過程之研究論點，對於純以個體性為主，甚至是將創作者神話化

的單向論述提出其置疑。同時 Becker 也認為不宜將文化區分高低，而應該以專業化或是工藝勞動等性質來思考文化生產之差異，因此「藝術」與「工藝」是互不相同，彼此也並不競爭的領域。依其論點，很顯然「藝術」與「工藝」是兩個被區分的「場域」，然而其「場域」的區分條件為何？或問題可以簡化成究竟是甚麼使藝術品成為藝術品，而工藝品成為工藝品？是甚麼使藝術家成為藝術家，而非工匠？這是否為「名稱」的變換而已，還是象徵了藝術本體的質變？

論及藝術本體的相關論述的建立，學者 Panofsky (1955, 13) 曾針對形式與功能來進行藝術品本質論分析，並藉由「一封信」轉變成「文學作品」過程，質疑形式跨越功能的轉換是否確實意味著差異來源於作者的意圖而已，而作者意圖就如同觀者的意圖同樣是具有一致性，因為其實兩者都是社會習俗／慣習運作下的產物，界定出用品與藝術品之間變動的模糊以及不確定 (Bourdieu, 2001, 345)。因此，關鍵在於環繞在創作者與觀者週遭社會背景、相互關係以及作用，也就是一種「場域」概念下的關係與運作，以下茲引學者 Clifford 藝術文化系統觀點以及 Bourdieu 之藝術場域觀點來討論相關理論論述之脈絡。

理論論述脈絡：Clifford 藝術文化系統觀點

早期學者透過民族誌文化理論或是審美理論來論述有關非西方或非主流物質文化產物時，將手工藝 (artifacts) 與藝術品 (works of art) 之區隔條件視為是文化與美感性質之差別，至於量產的日用品或商品以及觀光產品等則視為等而下之，其中對於藝術真實性之論述觀點奠基於美感的崇高極致價值。然而，在八〇年代即有學者包括 Clifford 及 Marcus (1986) 曾針對民族誌書寫 (ethnographic writing) 進行批判與檢討，質疑西方作者不應再有權威來代表非西方民族進行人類學觀點的文化再現過程 (cultural representation)。至於應該以何種觀點來看待這些來自非西方或非主流文化產物的藝術性質論述，Clifford (1988, 223) 進而提出一套分析藝術文化系統架構中的真實性機制，將藝術對象或物品依其真實性與非真實性之對照 (authentic vs. inauthentic)，以及藝術品對照於手工藝 (masterpiece vs. artifact) 等對照相關性質分類區隔成；(1) 具真實性之藝術品與藝術 (art)；(2) 具真實性之手工藝與文化 (culture)；(3) 不具真實性之藝術品與非文化 (not-culture)；(4) 不具真實性之手工藝與非藝術 (not-art)。

藉由Clifford的概念，此系統分類賦予所論述的藝術對象或物品其歸屬的相對應位置與價值，從其中發生流通、傳播以及位移的各種現象，進而發展其歸屬脈絡，

並得以獲得收藏。例如，藝術品透過其藝術鑑賞體系與脈絡，在美術館、藝廊展場、藝術拍賣市場等場域，由藝評家、策展人、藝術專家等鑑定其藝術品的獨創價值之真實性；而處於民間文化脈絡下，以傳統技藝工法、嚴謹操作工序為尚的手工工藝品則依存其民間傳統空間，像是廟宇、宗祠等建築體、族群部落、日常生活或儀式場域等，並且通常由人類學或工藝博物館體系下，論述建立其集體性與傳統價值之文化意義；至於吸附在經濟效益掛帥之市場脈絡下的複製現成物或商業性物品，則吸引追逐風雅異俗的觀光眼光或少數古董收集癖好，並不被視為有藝術真實性；當然拜科技發明之賜的工業製造藝術，因應時代革新的變動性格，使其屬於「非文化」。根據參考Clifford的論點，歸納整理的藝術文化系統機制如圖1。

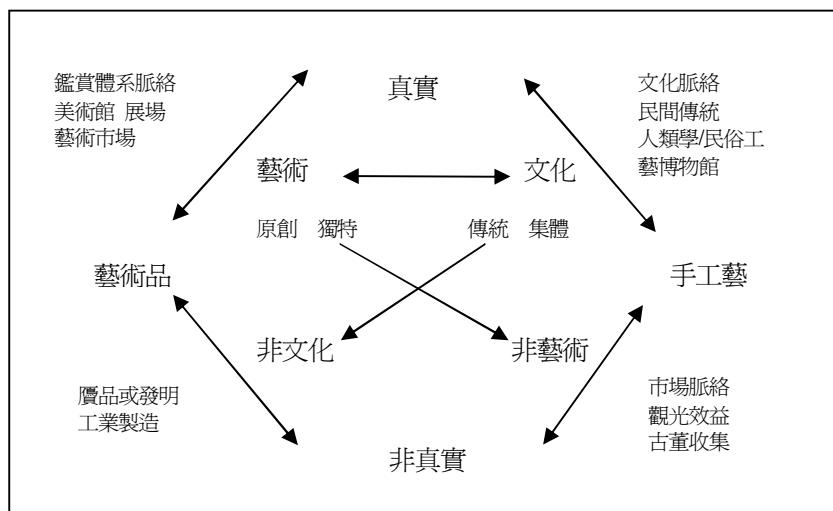


圖 1 藝術文化系統架構（本圖參考譯引自 Clifford, 1988, 224）

以 Clifford 的架構論點，藝術對象或物品在文化或歷史之價值會產生變遷，其中主要原因是時空背景相關因素。也因此，一旦時空及社會情境轉換之下，原本位於架構圖右方屬於「文化」脈絡及民間傳統的物品像是手工藝等，也許會隨著箭頭平行向左移動，而轉換另置到純粹的「藝術」脈絡中。此物品原附屬的「傳統」、「集體」的文化真實意涵與價值，將因此轉變成強調「原創」、「獨特」的藝術真實性。舉例來說，像是民間彩繪門神、廟宇神龕雕屏堵、木雕神像、神輿等在美術館、藝廊等展場陳列展示，將不再具有其原有廟宇祭祀的儀式文化用途或連帶宗教神聖象徵，而是在展覽場所空間所烘托搭配的情境，以其本身造型、色彩等形式再現，而被重新歸類成為單純的視覺藝術展品。

承前所述，這種因為展覽場域之轉換而使得展品的藝術真實性改塑或重建，早

在達達主義大師杜象的作品《噴泉》(Fountain) 出現在美術館時就已經顯示了最佳的例證，因為量產的工業日用製品「馬桶」從下層往上移位，戲劇化的從「非文化的」區塊轉換成「藝術的」區塊，而變成具備藝術價值。這種轉換符合美學人類學者 Maquet (2003, 52-53) 所討論的「轉變為藝術」(art by metamorphosis) 之歸類，所指的是「那些手工藝品或工業製品，它們原本不屬於藝術的範疇，但後來被網羅在藝廊和藝術館的脈絡中」。而在目前國內的傳統雕刻發展，這種轉變是從雕刻者本身的自主性轉變。以鹿港地區傳統雕刻的轉換為例，早期鹿港范美師、李克鳩、李松林、王慶松等老一輩匠師全心專注於傳統廟宇雕作，然而隨著社會經濟變遷，傳統藝術場域如廟宇建築等空間已經無法再滿足眾多雕刻者做為平台，後來李松林晚期作品形式的轉變、薪傳獎藝師施鎮洋改以現代單品創作為主，進至鹿港年輕一代的雕刻師們如李秉奎、黃媽慶等在現代畫廊及展覽場域盡力曝光展現，都是一種轉變的例證。

理論論述脈絡：Bourdieu 藝術場域觀點

論及藝術社會場域之論述，勢必會提及當代極具影響力的人文社會領域大師 Bourdieu 之觀點。Bourdieu (1996, 231) 仔細詮釋有關社會層面各結構功能的比對性與相照性，並分析其所提出「場域」(field) 的結構概念，涵蓋了（1）自主獲得的場關鍵階段、（2）雙重結構的出現，以及（3）象徵財富的市場等三個階段。依此結構概念強調彼此之間的相互關係，「場」是「位置之間的客觀關係（宰制與屈服，互補或敵對等）之一套網路系統」（許嘉猷，2004, 360）。根據 Bourdieu (2001, 347) 的定義詮釋，「藝術場」所指的是「一個相對自主的社會空間，是一個緩慢出現的過程的產物」。在此觀點之下，藝術本身除了符號形式等藝術結構之外，同時還連結著相對應的其它結構，而且必須在整體社會文化系統當中才得以發展運作。

在一般美學論述範圍下，藝術場域結構之組成通常會包括有作品、創作者、觀者等三者所構成，也構成藝術社會三角關係。這種社會關係架構之簡化，固然清楚立見，但似乎仍無法解釋出 Bourdieu 所強調的藝術場域多元結構與複雜網絡之交互作用，也無法含括場域結構本身的特質。在 Bourdieu (1993) 提出另一種「場」的看法下，基本上擴及作品社會空間的關係分析和歷史發展，對創作者、觀者本身的階級慣習、場域位置、與收藏作品關係，以及藝術場域在權力場域的位置等因素都必須包含在內（許嘉猷，2004, 364）。依此場域論點，藝術場域結構之組成除了包括有作品、創作者、觀者等三者，還要再加入其藝術社會關係與相互作用，因此大

致可形成如圖 2 所示的一種架構。

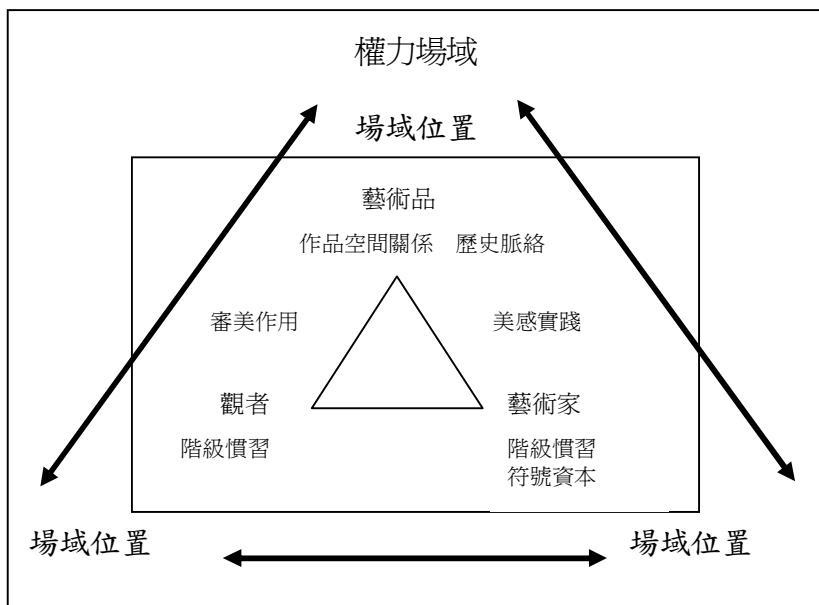


圖 2 藝術社會架構示意圖

再進一步說明，以西方為主的傳統藝術史脈絡向來存在著個人主義式的尊崇，也就是「作者論」論述，因為藝術創作者本身所具備之藝術創作能力，才得以賦予其藝術作品之意義與價值。以 Bourdieu 的論點，這歸因於創作者的「文化資本」，對此學者許嘉猷（2004，367）有非常深入的觀察與精湛的詮釋。論及藝術家的文化資本來源，其實有賴於其所接受的教育專業培養歷程，包括藝術家自我個性等個人特質、家學背景、正式專業養成機制。以西方藝術為主流之觀點，所謂正式專業養成機制通常指的是正統藝術學院。此藝術學院體系下的教育方式多具沿襲性制度與系統，透過教師示範、臨摹大師作品、傳統主題式的模仿學習與創作練習。學院養成傳統通常代表著嚴謹、標準、制式等價值，要求高超嚴格的技術形式層面和美感表達，形成一種高度內化的、具代表符徵的藝術風格（Bourdieu，1993，241-242）。以台灣為例，過去國內美術教育養成途徑也是如此，以美術系等學術殿堂為首，引領台灣藝壇植入西方式美學風潮並培育出許多箇中翹楚，而學院派出身的藝術家因血統純正且理所當然咸被視為正統一派，這就構成其「文化資本」。初入藝壇的藝術創作者秉持著自身的文化資本，在藝術場域藉由不同的途徑及平台，例如展覽、競賽等，也包括各種藝文社交場合建立社會網絡，初試啼聲並發展出個人創作的藝術地位與藝術聲望，最後建立個人的藝術權威性。而 Bourdieu 認為「此權威的基礎乃是符號／象徵性權力 (symbolic power)」，也就是創作者的符號資本 (symbolic capital)（許

嘉猷，2004，363）。

而就作品本身而論，藝術品一般能夠以象徵物而存在並且被賦予意義與價值之經驗，其實是文化習性與藝術場兩方面互為協調之結果，這種協調作用必須置於歷史脈絡下延展，同時更重要的是能夠又被集體公眾的美學關注下所組構而成（Bourdieu，2001，347）。因此可以理解，以 Bourdieu 場域概念來描述分析傳統藝術的單純本質分析論點，當然會被認為尚不足以完全闡釋藝術質變與場域變遷，而是「應該用空間產生的歷史問題代替本體論問題」，同時並且必須要仔細描述「藝術場」，這個「不斷生產和再生產信仰藝術價值和屬於藝術家的價值創造權力的場所。」（Bourdieu，2001，349）。

社會機制的描述：運作模式觀點

從藝術社會學另一角度來看，演化傳衍至現世代社會的傳統藝術發展，討論方向也必須涵蓋傳統藝術本身是如何因應受到「市場和『需要』所造成經濟背景的制約」（滕守堯，1997，66），探討「判斷生產、接受及其交流的功能」⁹（Holub，1994，116），以及對整體社會結構和組成分子所引發的作用，這樣也才能有助於理解與詮釋傳統藝術在現代文化的發展。以傳統雕刻的發展而言，在經濟背景的供需條件下，其運作模式可分為傳統型藝術社會機制、消費型藝術社會機制、傳播型藝術社會機制等三種類型，此三種機制類型基本上是依時代先後順序及社會型態而呈線形發展，也就是從傳統型藝術社會機制進至消費型藝術社會機制，而後再轉形成傳播型藝術社會機制，但也有不同類型機制在同時間相互平行的運作發展。

傳統型運作機制

傳統型藝術社會場域多以傳統型市鎮區域，例如，淡水、艋舺、北港、鹿港、府城等，最重要的藝術實踐就是在各地的建廟工程，以及後續不斷的修廟工程，提供清代以降大陸移居的木作匠師以及本土匠師相當重要的實踐場域。不斷有來自閩粵沿海地區如泉州、漳州、潮州、福州的傳統木作雕刻匠師參與修築建廟。

單以鹿港地區廟宇重修工程為例，鹿港本身為台灣最負盛名的木雕藝術地區，早自清雍正三年（1725年）遷建奠基的鹿港天后宮，歷經嘉慶、同治時期重修¹⁰（李奕興，1999a，15-16）。尤其是1922年（日本大正十一年）整建時更集結福建、廣

⁹ 原譯文引自 Segers, R. T. (1979) An interview with Hans Robert Jauss. *New Literary History*, 11(1), 83-95.

¹⁰ 鹿港天后宮於嘉慶十九年（1814年）及同治九年至十三年（1870-1874年）重修。

東來台的各家木作匠師，最主要包括惠安溪底名匠王益順和王樹發、木成師等負責大木作，以及施禮、吳福臨、施金福、李煥美、李松林、李德冰、至善、潮州秀月師、日回師等小木雕藝精英的傑作（李奕興，1999a，17-18）。至於鹿港龍山寺於清道光年間重修（1821-1851 年），福建永春木作師李克鳩來台參與承作，而在 1937 年再次重修時為克鳩師後代的李松林也參與其中（王耀庭，1995，1999）。參與其中者以各流派匠師之專業工作團隊，包括頭手、二手等師傅群等，以及供應資金的廟方。其運作機制主要有三種方式，包括「承包方式」、「競場方式」、以及「委託方式」（萬煜瑤，2003b）。

第一是「承包方式」，這是早期的傳統運作模式，主要以師傅頭為首來承攬廟宇建築雕刻之全部工程，並由廟方完全出資，此種機制的運作多針對已經相當著名的某位匠師所率團隊為主。這些著名匠師多有相當特殊的自身條件，包括精湛出眾的雕刻工法或是優良門風派別等。很多早期大陸（唐山）師傅就是因其名氣、師承和養成關係，以及台灣信眾出於對原鄉嚮往而投注在大陸匠師身上的特殊心理之下而產生尊崇。也就是以 Bourdieu 的論點，這歸因於唐山師傅所擁有的「文化資本」而獲致尊崇之藝術地位。此種傳統承包體制即是針對這種富有「聲望」、「權威」的雕刻匠師而產生之運作方式。例如，鹿港范美師、李克鳩、王慶松等老師傅曾被聘至三峽、台北、豐原、臺中、埔里等地修廟，以及如三峽祖師廟、通宵媽祖廟、南部大廟等之修建，即是傳統承包制度下，由社會公認所產生之「權威」的運作經營方式。

第二是「競場方式」，此與前述的承包方式有些相近，但是由廟方出資同時請二個以上不同流派匠師群參與，並分別承作同一間廟宇建築的不同方位構體之雕刻工程，也就是同一雕刻工程分兩部分來承包。在此情形下，為了避免輸人輸陣，兩派匠師群莫不傾全力以其獨家技藝各展風格，甚至會額外再邀聘其他著名匠師加入相助以壯陣容，也就是民間所謂的「拼場」（萬煜瑤，2001，15）。例如，早期吳海桐與惠安溪底名匠王益順所對作的鹿港天后正殿與前殿，即是兩派匠師競技拼場下的傑作（李乾朗，2001，51）。這種機制運作之下，除了激發各個匠師群的工法能力展現，也能因此聯繫強化匠師之間的人脈關係以及建立彼此從屬關連的藝術社群之基礎，當然最大的贏家就是出資廟方本身。

第三是「委託方式」，也是近來發展出的運作機制。通常供應資金的不限於廟方，也有外界出資者。廟方或資方會針對雕刻師的專長工法，例如，善雕神龕、堵門或其它結構性的雕刻和裝飾性鑿花等技巧，而指定委託其製作或重修廟宇的部分建體或是裝飾構件的雕刻。例如，施鎮洋所完成的彰化城隍廟大八仙桌及神輿，即

是當時廟方欣賞其雕作能力表現而出資邀請其進行雕作（萬煜瑤，2003b）。這種機制的發展和國內近來各地眾多廟宇、宗祠進行整建和重修的趨勢有關。而參與其中的雕刻師也多因為自身名望、參展得獎等因素而受委託雕作，通常作品完成後也容易因廟方或出資者的口傳而獲致相當大的社會聲望提升。

傳統型運作機制包括有三項特色：

一、講求家學門派、規制以及師承倫理

從諸多史料如荀子《儒效篇》、管子《小匡篇》、莊子《逍遙遊》之記載，黃冬富（1989，2）分析我國古代工藝早自先秦時代即以「家族專利的門風派別」為傳承的基本模式，在未有正式教育制度之情形下，此為相當普遍的師資傳授型態。而後透過歷代官方系統，例如，西漢鴻都門學、唐代集賢殿書院，宋代翰林書畫院，至明清畫院，漸進發展出具系統化的畫學養成制度，然其中仍不乏以家門及師徒承傳之方式與精神。至於相對的民間系統除了也以家族式門派或師徒承傳，因為社會需求及競爭等因素，自唐代即發展出民間畫工行會之組織，以嚴謹的師徒制度為傳承途徑（黃冬富，1988，51-77）。

台灣民間雕刻的教學模式，也是強調傳統師徒制度及觀摩教學模式。傳統師傅通常並不以系統性教材進行授課，而是以一邊口述一邊示範操作的教學形式由學徒從旁觀摩，學習刀具、材料、技法等相關專業知識，乃藉著不斷重複觀摩、記誦、練習操作而自省習藝。一般學徒的基礎學習訓練為三年四個月，俗稱「師仔工」。其重心是在師徒倫理的教育目標，從強調師徒如父子的緊密感情關係，進而建立一種傳統倫理、道德觀念，以及為人處事態度，也就是屬於中國傳統文化的人倫價值觀（萬煜瑤，2001）。

二、雕刻風格傳統且較無劇烈變革

因為民間藝術的家族師徒傳承之時代脈絡背景，自然建立發展出個別家門派別、雕作手路，形成獨特的集體風格表現。而且其風格較為傳統、內斂且維持性強，較無大幅、劇烈性的變革。另外因地域環境關係，個別家傳風格影響所及甚至會演變形成地區性共同特色（萬煜瑤，2003a）。廟宇傳統雕刻因為與人的主體、社群結構以及生活習性相連結，較一般藝術形式更能反映出群體文化結構的表徵，並反映出地域、時代因素風格傳承之延續性。不同地區所涵養的工藝匠師之門風派別、樣式、手路等反映傳統藝術創作的獨特性與傳統，相承自成統合性的風格表現，也影響相近地區後進匠師的後續風格取向。在傳統木雕就有泉州、漳州、福州等多元派

別，說明匠師師承來源以及養成地區體系的差異與多元。從作品的角度來看，其取材、構成、形式表現以及作品意義和影響，也相對反映出人與社群結構的價值取向與生活面向的連結。在藝文風氣鼎盛並以傳統、流派、規制為尚的鹿港，傳統廟宇的雕刻自成其主流趨勢，而相較於以生活產業結合、因應消費市場為主的三義地區木雕單品就有其不同之特色發展與美感傳統。

三、藝術機制是以匠師為首「單點連結」方式運作

傳統民間藝術大體是以匠師為首的集體創作為主，藝術機制是以匠師為首「單點連結」方式運作，也就是以傳統匠師為主要連結點。而以匠師為首「單點連結」方式運作常會形成小型專業社群、工匠社會或稱之為「匠幫」(李乾朗，2001，37)。這種匠幫社群在相關專業知識、組成結構、價值觀念、習慣、流程、工時工法、傳統甚至承包費用等均自成體系並衍為傳統，社群之間存在著互別、互競，亦偶爾互通的相互關係。

消費型運作機制

滕守堯在《藝術社會學描述》一書中認為「藝術是時代的鏡子，是某一時代審美理想的最集中表現，也是某一時代、社會、政治、文化、習俗的反映。熟悉藝術在歷史上的變化，無疑於熟悉美的形態在歷史上的演變」(1997，46)。不同時代的藝術會隨著不同社會形態的更迭興衰，而產生不同的藝術形象和主題（主流）思想。自日據時代以後，綜觀台灣藝術社會的發展型態，可大致包括現代藝術與傳統藝術兩大脈絡發展。首先針對現代藝術的發展脈絡來看，基本上是受到日本和西方的影響，早自六〇年代就已經有前衛概念之萌芽（賴瑛瑛，2003）。從日據時代開始透過美術教育途徑¹¹和帝展、台展等官方展覽，西方的寫生寫實的創作觀念即大受提倡，以新的審美價值與標準重新包裝所有藝術舞台，直接影響當時台灣藝術環境的風氣及價值判斷。這重大衝擊首先影響到當時一些台籍畫家，例如，黃土水、陳澄波、李石樵等，揚棄傳統文人詩書畫意境之表現而推崇西方式之美學價值，因此晉身為台灣的「現代美術家」之行列。在此風氣影響之下，也帶動一部分民間「畫師」努力改變創作型態和方式¹²。若干傳統彩繪師在平面母題形式上的漸漸轉型，融合

¹¹ 最初透過教育方式傳遞寫生觀念的啟蒙者為石川欽一郎，他實際指導第一批台籍留日美術學生。

¹² 台灣前輩畫家林玉山曾回憶道：「像潘春源可以說已經是定了形的畫家，以前也畫過觀音、帝君等神像一類的畫，到這時候再刻苦也得要寫生，結果還是畫出來了。另外還有周雪峰也是從畫神像轉變而寫生的，居然也畫得很不錯。」引自謝里法（1979，56）林玉山的回憶，《雄獅美術》，100。

加入一些屬於非傳統圖式，畫風也漸漸出現寫實及透視法則取向¹³。在傳統藝術生態中，彩繪師和雕刻師本就存在著相當緊密的工作關係，畫師彩繪圖式的若干轉變或走向創作自然或多或少影響或挑戰著雕刻師的想法，以消費型藝術社會之線性機制驅動下，產生了一種以個體創新價值併合外來消費文化品味的藝術風格（萬煜瑤，2003b）。

而就傳統藝術而言，在此大環境藝術風氣轉變及若干傳統彩繪師在平面母題形式上的漸漸轉型，自然或多或少影響傳統雕刻師在圖像設計以及立體型式力求突破的表現，尤其是較具創作敏銳度的傳統雕刻工作者也開始思考並企圖轉型，像鹿港李松林晚期創作品轉型及其後的施鎮洋也雕作立體小品等即是其中一例。然而相對而言，以鹿港等古老市鎮區域的藝術發展仍較多以其傳統社會空間介面，例如，廟宇建築、宗祠等宗教機制為主體，消費運作模式雖已經漸多，但尚不足以造成全面革命性的發展變革。

另一方面不同於傳統鹿港地區的發展，三義地區雕刻的最初發跡就是以此消費型藝術社會機制之運作為主。以一個新興都會而言，三義的雕刻業發展歷程可粗分為兩個期程，第一個期程是從日治中期一直到 1950 年左右韓戰開始，第二個期程則是從韓戰開始後一直到 1980 年左右。根據江韶瑩（2003）的調查，在日據中期，業者吳進寶為因應日人的消費需求所合資成立的「東達物產」，首開三義地區的藝品產銷通路。而後藝品店陸續成立，並吸引眾多外地雕刻者移入此地。及至韓戰爆發以及之後的越戰時期，大批駐防台灣的美軍也成為三義木雕品的銷售對象。因對外國觀光客源、外銷輸出，以及本土地區新起的生活藝品消費者等多元需求，使得三義雕刻的發展更加商品化。

以傳統藝術而言，消費型藝術社會場域可說是脫離了傳統廟宇建築的空間，而與社會進程和經濟發展有密切關係，正式進入銷售場域。參與其中者包括生產者或創作者、銷售者或中介者，以及消費者。在消費型社會中，消費行為不僅僅涵蓋了生產行為，也驅動生產，其運作機制是一種從生產到消費的供需方式。供應資金的來源可出自銷售者或中介者，也可能是最後的消費者，獲致這些消費者喜好的雕刻師，通路較多叫好，也隨之而獲致較大的藝術聲望。

以三義地區為例，這種消費型藝術社會機制的運作包括有三項特色：
一、結合外銷國家包括日本、西方，以及本土風格，表現出一種混合式的消費文化

¹³ 傳統彩繪大師郭新林在其後期所繪的民宅彩繪作品中常出現時鐘圖案以及透視風景畫即為一例，詳見李奕興（1999b）*台灣傳統彩繪先賢—郭新林百歲紀念座談會手冊*；蔡雅蕙（2000）*鹿港郭新林民宅彩繪研究*。

品味。

二、講求以個體單位的創新價值與意識表達，維持性不強，較容易產生大幅的變革趨勢。

三、其藝術機制以「線性連結」方式運作，也就是以三個連結點，從生產者或創作者、銷售者或中介者，而最後到消費者的線性運作。

傳播型運作機制

根據學者的分析（葉玉靜，1995；謝東山，2002；謝里法，1995），進至大約是1980年左右國內經濟起飛且社會景氣復甦，各行各業均蓬勃發展，過去以外銷為主要通路的雕刻藝品轉以因應內銷需求為大宗。尤其政治解嚴時代的來臨更正式宣告了禁錮以久的資訊、思維、論述的自由、公開、傳輸、連結、共享，甚至是解構、變革、否定、批判、顛覆的快速開始，對藝術發展產生重大影響（林志明，2005）。這時台灣的傳統藝術社會就已經進入傳播型的社會機制，其中參與者是文化體系運作的所有成員。關於運作機制，以往消費型藝術社會場域的生產者／創作者、銷售者／中介者，以及消費者之線性連結，在傳播型社會機制下已經無法負荷運作，取而代之的是更為寬廣的網絡連結。

這時台灣的傳統藝術社會就已經進入傳播型社會模式，藝術運作是以更為寬廣的網絡連結（萬煜瑤，2003b）。從藝術家、評論人或策展人等個體連結到單位包括藝術教育學府、美術館、藝廊、公私立藝術機構等，運作平台也從展場而擴及科技應用的網路介面。而在藝術機制當中，各種美展比賽尤其是官方機構辦理者，基本上又開始扮演品味、風格學習與建立的主控角色。從美術發展史的角度來看，這種展覽場域確實可以成為一項機制動力，進而形塑出藝術社群關係。例如，前述早期「台展」之機制使得台展入選者後來均成就為台灣前輩美術家，其入選藝術品也成為早期台灣美術史中深具代表性之作品（謝里法，1995），這些就是相當明顯的例證。

教育部在1985年發布「重要民族藝術師遴聘辦法」，工藝類共有五名藝術師當選，包括第一屆的黃龜理（雕刻）、鹿港李松林（雕刻），以及第二屆的黃塗山、林再興及陳火慶（漆器）等五人，同年並設立「民族藝術薪傳獎」。教育部辦理「重要民族藝術師」以及「民族藝術薪傳獎」兩項政策，就對民間傳統藝術場域產生重大影響，不僅激起學術界進行相關保存傳承研究，也正式為獲頒者及得獎者帶來「藝術師」之名與「大師」聲望。從社會學觀點下，所謂「大師」尊榮的出現是基於藝術

場域當中的一套藝術制度，而並不是藝術家本身的資本而已，最重要是兩者的配合才使藝術價值得以具體浮現和正式運作（許嘉猷，2004，380）。而對於藝術家在俗世的位階，Bourdieu（1993，43）認為即等同於其在符號世界所得藝術位階的聲望與尊榮。依前所述，近來國內官方文化政策所主導屬於傳統藝術場域制度，成功造就有聲望的藝術權威，界定了所謂的「藝術規範」（*nomos*）（許嘉猷，2004，367），而且對於台灣古早民間錫雕、漆器、鑿花細木作等傳統藝者的地位，從「俗世工匠」變遷提昇至「藝術師」名望也確實發揮效用。

以傳統為尚的鹿港地區來看，自前輩級李松林獲頒「重要民族藝術師」榮銜，以及施鎮洋值四十七歲壯年即榮獲教育部「民族藝術薪傳獎」，對於鹿港雕刻界產生相當大的刺激與激勵。藝術師李松林早年參與相當多傳統廟宇神龕包括鹿港天后宮等雕刻競場製作或重修工程，完成許多膾炙人口的精湛傳品。其早期作品包括鹿港辜家木作家具、鹿港天后宮龍山寺重修承作、元長鄉鰲峰宮神轎、苗栗通宵媽祖廟拱楣壁柱、三峽清水祖師廟、鹿港威靈廟、埔鹽四聖宮神龕承建、台中醒修宮匾額神轎、台中孔廟神主牌，以及萬華、鹿港、溪洲、鹿谷等地天主教堂聖龕祭台（王耀庭，1995）。在其晚年的創作生涯，松林師的雕刻方向有較大的轉變，創作許多單件小品如《四暢》、《螃蟹簍》等，作品走向圓雕創作，反映出一種世俗性格，深受民眾喜愛。松林師曾表示以往顧及現實因素，承作內容必須與雇主協調才可有些許個人表現空間，但成名後也漸漸奠定自主創作概念，就可反而引領買主的品味，「為創作而創作」（王耀庭，1999，9）。

而藝術師施鎮洋自 1964 年起開始雕作廟宇神龕，參與中南部諸多寺廟雕刻工程，主要廟宇雕刻作品包括彰化福吉佛堂神龕及八仙桌、彰化太極恩主寺神龕、彰化城隍廟神輿及八仙桌、彰化白雲寺神龕及后壁板、鹿港施姓宗祠神龕等。施鎮洋近來除了受託進行部分廟宇木雕構件重修，如鹿港城隍廟門堵等工程之外，已經較少再接大型神龕承包工程，而漸以單品創作為主，由國內外機構或私人收藏。施鎮洋曾表示不願僅是「拿工具的平凡匠人」¹⁴，相當努力加強自身專業表現與藝術發展的可能性。在 1984 年施鎮洋與李松林等五位雕刻師在彰化縣立文化中心聯展，施鎮洋首次以異於傳統廟堂環境的展示方式公開展覽其木雕作品，此次展覽對於其傳統木雕生涯發展有著重大影響，也對施鎮洋努力打入藝文界有著象徵性的意義（萬煜瑤，2001，30）。之後施鎮洋在 1991 年舉行首次個展，便不斷參加藝文展覽活動，而且

¹⁴ 1997 年 5 月 10 日訪談紀錄。

幾乎每年都參與公開展出，並開始從事地方性文化教育傳承工作。鹿港傳統藝術前輩這種創作轉型趨勢¹⁵，影響所及，年輕一代的藝術創作者如松林師之子李秉奎、黃媽慶等也多以創作單品為主軸，並在國內各種雕刻比賽中得獎。年輕後起之秀也紛紛成立個人工作室，並投入各項美展。同時，施鎮洋也積極參與傳統技藝傳習研究計畫、各地進行演講、出版雕刻專書¹⁶，以及聘至大學授課並指導研究生。施鎮洋從傳統雕刻家轉成為研究參與者、論述作家、學院派的專業知識傳授者、以及展覽比賽的講評人，這些身份的轉換也顯現了其社會網絡的連結性與靈活性。由此可見，鹿港的傳統雕刻社會生態確實已經產生許多的轉變且進行轉型。

反觀三義地區的雕刻，大致上其木雕發展因為地區產業更迭，使當地木雕師對於市場取向的敏感度較為重視。因應國內雕刻藝品的大量需求，確實為景氣復甦的三義地區木雕產業再創高峰。而 1989 年由苗栗縣長謝金汀所推動的「三義木雕全省巡迴展覽」，可謂一個重要的轉捩點，影響所及逐漸促成當地藝術創作的轉型。至木雕博物館於 1995 年正式成立啓用，並且每年舉辦全國木雕比賽，更形成三義木雕城的藝術轉型以及藝術競賽機制與風氣之動力與推手。

大體而言，傳播型藝術社會機制的運作包括有下列三項特色：

- 一、其一是由官方機構主辦的美展、競賽等基本上扮演一種主控的角色，主導著傳統藝術社會的品味、風格與學習趨勢，並建立「藝術權威」及其「聲望」之產生模式。
- 二、傳統雕刻者開始有自主性創作意識及創作策略，並嘗試建立個人自主場域，與官方政策相互作用。
- 三、講求生產者或創作者的連結能力，以因應藝術全球化、藝術地方化之變革和現代訊息傳播之多元連結模式。
- 四、藝術機制以網絡連結，其中連結可謂全方位進行而非僅有單向或雙向作用而已。

任何屬於文化結構中的成員均可隨時、隨機參與其中，並且構成影響。

¹⁵ 本土傳統藝術前輩這種創作種轉型趨勢不僅僅反映在雕刻上，彩繪方面也是如此。例如，府城著名彩繪師陳玉峰之子，本身也是教育部薪傳獎得主的藝師陳壽彝從小即稟承家學技藝，後也漸漸以現代寫生素描之觀念來轉畫彩墨表現，除了積極參與國內美展，並於 2003 年在臺南文化中心舉辦其首次個展。

¹⁶ 雕刻藝師施鎮洋與其弟子李榮聰合著《鹿港龍山寺、天后宮木雕藝術概覽》一書，於 1999 出版。

結語：再談傳統雕刻的描述

以藝術社會學之研究角度及論點探討藝術現象是在十八世紀以來並同藝術哲學、藝術心理學而構成美學的三大架構，各從不同方向來描述藝術的本質、藝術的起源與進化、藝術風格的歷史、文化心理結構等（滕守堯，1997，5-6）。就如同 Becker (1982, 352) 所質疑「個人式的藝術理論」（individualistic theory of art）這種傳統之個人主義式迷思，學界在藝術相關研究已經不是「作者論」的單向思考或是純粹的心理感受，而是指向一個共同的目標「解釋審美心理結構的形成，它的特徵以及與之相對應的藝術本性」（滕守堯，1997，1）。依此論點，以本文所關注的民間系統下的雕刻藝術展現，其「相對應的藝術本性」與藝術現象是以集體的、團隊形式的藝術實踐方式出現，而且其藝術「聲望」、「權威」（power capital）之形成需要經過繁複的、相對應的教育和社會建構過程，同時整體藝術場的結構、特質與運作機制因素之重要性也絕不可忽視。換言之，以民間藝術文化系統架構下的傳統雕刻，其藝術社會場域的描述必須存在著一種與作者脈絡（自然或生理心理範疇、社會文化或後天經驗範疇）、文本脈絡（符號象徵呈現或是集眾美感意識與社會性再現），以及處於現代的藝術場（art field）的整體脈絡，所有參與結構之相互對應、相互作用、相互變動的關係模式。引用 Bourdieu (1996) 的用詞，這是屬於一種社會學觀點下的「凝視」（gaze），而且持續變動與變遷。

本文承接過去學界在傳統藝術研究取向，從傳統藝術性質出發，提出台灣傳統雕刻在民間社會脈絡及時代進程發展之初步描述論點。從傳統雕刻藝術的文本背景中，除了分析視覺圖像符號所傳達的傳統審美風格表現以及剖析教化與社會性層面之相互作用外，並以藝術社會學角度切入來描述傳統藝術的場域性質以及運作機制，有助於釐清傳統藝術社會的當代面向。在目前以傳播型藝術社會的機制運作及趨勢之下，瞭解藝術文本、相互作用、社會關係與場域變遷性質等環節，似乎是探討所有藝術形式包含傳統雕刻的整體脈絡之必要手段，也是一個論述的開始。在這論述起點當下，另一方面也不禁會同時思考所謂「教育」的問題，因為教育是一種文化傳承，也相對反映出藝術文本脈絡的文化內涵以及其涵化過程。從教育環境的大範疇包括學校體系的藝術教育和社會體系下的藝術教育等角度而言，究竟對於傳統藝術形式如種子般的孕育和發展過程，扮演何種關鍵角色？換句話說，從「場」的概念下，學校體系和社會體系是否是分道各行其藝術教育之場域作用力，且進而更界定、特異、分化、甚至主宰其各自場域下的藝術展現形式？或是兩者提供共行

的場域作為支撐、交換的涵化基礎？再者，傳統雕刻藝術如何在台灣當代社會以及教育環境範疇下涵化、轉化出其現代脈絡？傳統藝術場域的「藝術自主性」是否得以建立，以及其藝術價值究竟為何？這諸多議題仍值得關注，且有待進一步的「凝視」以及持續建構其論述。

引用文獻

中文部分：

- 王嵩山（1999）。**集體知識、信仰與工藝**。台北：稻香。
- 王慶台（1989）。**中國閩南地區南系台灣木作雕刻螭龍雕刻結構之研究**。台北：尚林。
- 王耀庭（1995）。**重要民族藝術師生命史（II）：木雕：李松林藝術**。台北：教育部。
- 王耀庭（1999）。**民族藝術家李松林先生逝世週年紀念木雕藝術研討會手冊**。未出版，鹿港文教基金會，彰化。
- 江韶瑩（1996）。傳統建築裝飾藝術的保存與傳承初探。**傳統藝術學術研討會論文集**，83-94。台北：文化建設委員會。
- 江韶瑩（2000）。**當代台灣傳統工藝的轉化與發展機制**。亞太傳統藝術論壇學術研討會論文。未出版，國立藝術學院，台北，10/9-12。
- 江韶瑩（2003）。**亞太局勢變遷的投射：一個木雕城百年產業發展**。亞太傳統藝術論壇國際學術研討會論文。未出版，國立台北藝術大學，台北，10/17-10/20。
- 宋龍飛（1985）。**民俗藝術探源**。台北：藝術家。
- 李幼蒸（1997）。**哲學符號**。台北：唐山文化。
- 李奕興（1999a）。**第三級古蹟—鹿港天后宮彩繪**。彰化：彰化縣立文化中心。
- 李奕興（1999b）。**台灣傳統彩繪先賢—郭新林百歲紀念座談會手冊**。未出版，鄉土藝術文教基金會，彰化。
- 李乾朗（2001）。**台灣廟宇裝飾**。台北：傳統藝術中心籌備處。
- 林志明（2005）。台灣當代與後現代藝術。刊載於吳方正主編（2005）**視覺藝術與文化**，185-203。中壢：中央大學。
- 林信華（1999）。**符號與社會**。台北：唐山文化。
- 林保堯（1997）。民間技藝與生存空間。**傳統藝術研討會論文集**，195-204。台北：國立傳統藝術中心籌備處。
- 施鎮洋、李榮聰（1999）。**鹿港龍山寺、天后宮木雕藝術概覽**。彰化：施鎮洋華泰文史工作室。
- 席德進（1986）。**台灣民間藝術**。台北：雄獅。
- 徐素霞（1998）。圖像語言藝術與純藝術之創作探討。**美育月刊**，91，32-36。台北：國立臺灣藝術教育館。
- 張政政譯、漢寶德校訂（1976）。**住屋形式與文化**。台北：境與象。

- 莊伯和（1996）。**民間美術巡禮**。台北：雄獅（四版）。
- 許功明（1999）。台灣原住民的「工藝與藝術」及其論述觀點初探。**原住民的工藝世界研討會論文集**，61-85。台北：行政院原住民委員會。
- 許功明（2004）。**原住民藝術與博物館展示**。台北：南天。
- 許敏桃、許木柱、張淑美（2002）。文化與失落經驗：阿美族喪偶婦女的主觀感受與適應—兼論與泰雅族的差異。刊載於胡台麗、許木柱、葉光輝主編（2002）**情感、情緒與文化：台灣社會的文化心理研究**（頁 88-128）。台北：中研院民族學研究所。
- 許嘉猷（2004）。布爾迪厄論西方純美學與藝術場域自主化：藝術社會學的凝視。
歐美研究，34（3），357-429。
- 郭因（1986）。**中國古典繪畫美學**。台北：丹青。
- 郭繼生（1990）。**藝術史與藝術批評**。台北：書林。
- 陳怡方、羅聿倫、黃基鴻、袁瑞雲、江韶瑩（2000）。**三義木雕發展調查研究報告書**。未出版，苗栗縣文化局，苗栗。
- 馮涵棣、陳倩慧（2002）。情緒、文化與道德社教化：以羞恥感為例的探討。刊載於胡台麗、許木柱、葉光輝主編（2005）**情感、情緒與文化：台灣社會的文化心理研究**（頁 17-48）。台北：中研院民族學研究所。
- 黃冬富（1988）。唐代繪畫教育之初探。**屏東師院學報**，1，55-77。
- 黃冬富（1989）。清代繪畫教育初探。**屏東師院學報**，2，1-5。
- 楊家駱主編（1979）。**中國學術類編一讀社新解**。台北：鼎文。
- 楊裕富（1999）。**設計的文化基礎—設計、符號、溝通**。台北：亞太文化。
- 萬煜瑤（2000）。**傳統雕刻美感與時代意義：鹿港施姓宗祠木雕神龕堵件之探討**。亞太傳統藝術再生學術研討會發表論文。未出版，國立藝術學院，台北，10/9-12。
- 萬煜瑤（2003a）。台灣傳統木雕社會與美感實踐：以廟宇雕刻為例。**中日韓木雕藝術「交流展」學術研討會論文集**（頁 58-71）。苗栗：苗栗縣立文化局。
- 萬煜瑤（2003b）。**傳統雕刻藝術的展演、關係與社會機制**。傳統藝術論壇學術研討會發表論文。未出版，國立傳統藝術中心，台北，10/30-11/2。
- 萬煜瑤（1998）。民間藝術—鹿港施鎮洋大師的木雕世界。**鄉土文化教育學術研討會論文集**（頁 275-312）。台南：國立臺南師範學院。
- 萬煜瑤（2001）。**鹿港施鎮洋傳統木雕藝術**。台北：國立傳統藝術中心籌備處。

- 葉玉靜主編（1995）。**台灣美術中的台灣意識—前九零年代「台灣美術」論戰選集。**台北：雄獅。
- 滕守堯（1997）。**藝術社會學描述**。台北：生智。
- 蔡明潔（2004）。**排灣族與魯凱族視覺藝術圖像課程設計與解析：以屏東縣瑪家國中為例**。未出版碩士論文，國立東華大學，花蓮。
- 蔡雅蕙（2000）。**鹿港郭新林民宅彩繪研究**。未出版碩士論文，國立藝術學院，台北。
- 賴瑛瑛（2003）。**台灣前衛：六零年代複合藝術**。台北：遠流。
- 謝里法（1979）。林玉山的回憶。**雄獅美術**, 100。台北：雄獅。
- 謝里法（1995）。**日據時代台灣美術運動史**。台北：藝術家。
- 謝宗榮（1995）。台灣民間信仰文物中的民間藝術風貌初探。**台灣文獻**, 46 (1), 143-172。
- 謝東山主編（2002）。**台灣當代藝術 1980-2000**。台北：藝術家。
- Bourdieu, P. (2001)。**藝術的法則：文學場的生成和結構**（劉暉譯）。北京：中央編譯。（原作出版於 1996）
- Holub, R. C. (1994)。**接受美學理論**（董之林譯）。板橋：駱駝。
- Marquet, J. (2003)。**美感經驗：一位人類學者眼中的視覺藝術**（武珊珊等譯）。台北：雄獅。

英文部分：

- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature* (R. Johnson, Ed.). Oxford, UK: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1996). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field* (S. Emanuel, Trans.). Oxford, UK: Polity Press.
- Clifford, J., & Marcus, G. (Eds.) (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Clifford, J. (1988). On collecting art and culture. In J. Clifford, *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art* (pp. 223-226). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning of visual art*. New York: Overlook Press.

- Segers, R. T. (1979). An interview with Hans Robert Jauss. *New Literary History*, 11(1), 83-95.
- Wan, Y. Y. (2004, July). *Aesthetic code within patterns: Visual construction and expression of indigenous art in Taiwan*. Paper presented at the InSEA International Congress, Research Conference, Turkey, Istanbul, July 1-6.