

第一章 石不能言最可人

一、石意象的產生背景

蒼然兩片石，以其孤高、獨特而不流俗的審美情趣，深受古今文人一致的喜愛，是自《詩經》、《楚辭》以來就常常入詩入賦的題材。「石磊磊兮葛曼曼」，這是《九歌·山鬼》對石的描繪；「它山之石，可以為錯」，「它山之石，可以攻玉」，這是《小雅·鶴鳴》對石的觀察。至於《國風·唐風·揚之水》中的「揚之水，白石鑿鑿」、「揚之水，白石皓皓」、「揚之水，白石粼粼」等句，則是將石所獨具的鮮潔而澄明的性狀、特質，作了最精微的摹寫。

「聲喧亂石中，色靜深松裡」（〈青溪〉）、「明月松間照，清泉石上流」（〈山居秋暝〉），不論是出現在王維清新澹雅的詩風筆下，總是與孤松、明月、清泉為伴的石；或是「輪臺九月風夜吼，一川碎石大如斗，隨風滿地石亂走」（〈走馬川行奉送封大夫出師西征〉），出現在岑參高曠悲涼的詩風筆下，奔流於風吼的邊塞江上的石；乃至於「孔明廟前有老柏，柯如青銅根如石」（〈古柏行〉），出現在杜甫沉鬱雄渾的詩風筆下，用來贊頌諸葛孔明萬世不朽功蹟的盤石，它們都蘊育了天地至精之氣，也攫取了世人一致贊賞的眼光。

石，自遠古以來，即伴隨著先民走過漫漫長途。人類的文明啟蒙於石器時代，作為人類最初的工具和武器的石，自然也因此而披上了原始信仰崇拜的色彩，並且被視為力量、生命、豐饒、永恆與幸運的象徵，形成了種種的神話傳說與吉祥寓意。

神話，作為一種語言，它宛如文學一般，是相間於意識與潛意識之間的審美創造，故程兆熊《論中國庭園》一書嘗說：「即在『不實』的背後，有『不實』背後之一種理由或理想」。它反映了先民對自然的敬畏，也幽微地說明了先民與石頭之間彼此相依附的情感。如《淮南子·齊俗訓》就保留了以石做為「社主」的記載：

殷人之禮，其社用石。

「社稷主用石」的說法，也見於《唐書》之中。再進一步申釋其理由的，則是《宋史·禮志》：

社稷不室而壇，當受霜露風雨，以達天地之氣，故用石主，取其堅久。

石「堅」而「久」，能承受風霜雨露的澆淋，因此《史記·封禪書》也有漢武帝立石於泰山之巔的文獻記載。《太平廣記·廣州記》也記錄了關於石的祈雨儀式：

鬱林山東南有一池，池邊有一石牛，人祀之。若旱，百姓殺牛祈雨，以牛血和泥，塗石牛背，禮畢則天雨大注。洗牛背，泥盡即晴。

塗血泥在石牛背上，可以乞雨；洗淨牛背，又可止雨。這一種祈雨功能，無形之中又拓展了石的神祕性。

除了以上種種的神話傳說，關於石的古代信仰，還有所謂的「感生」與「回歸」。我們從女媧造人補天等神話傳說、《詩經·大雅》：「厥生初民，時維姜嫄」，以及《白虎通》：「太古之民但知其母，不知其父」等文獻記載來看，可以窺見在漢民族最深沉的文化底層中，留有大量原始母神信仰的痕跡。

此外，又如《淮南子·脩務訓》：「禹生於石」、《史記·六國年表》：「孟子稱禹生於石紐，西夷人也」等，也都一再地表明：石，具有神祕的生殖力量。因此，無論是「受天真地秀，日精月華，感之既久，遂有靈通之意」（《西遊記》）的石猴，或是曹雪芹筆下那一塊為媧皇棄於青埂峰下，「自經鍛煉之後，靈性已通，自去自來，可大可小」（《紅樓夢》）的頑石，都一再地豐厚、深藏了它的象徵義涵。

具有永遠性、不動性與超越性本質的石，傳說又可祛病解毒。如《尚書·金縢篇》有一段文字，就記錄了周公旦願代武王受病痛之苦的祈禱詞：

爾之許我，我其以璧與珪，歸俟爾命；爾不許我，我乃屏璧與珪。

璧與珪，就是一種美石。又如《周禮·天官冢宰》注文有「古以草、木、蟲、石、穀為五藥」的記載，《史記·倉公傳》也有「藥論石神，接陰陽禁書」的說法，故後世鍼治之術，也稱之為「石神」。

石，也是知識與智慧的載體，葛洪《西京雜記》、《宋史·方技傳》都有類似的記載。《聊齋志異·仙人島》也傳說「吞石」可以使智慧穿越時空的限制，存儲到另一個個體中。到了唐文宗開成二年（837），更於長安國子監門前立石，刻十二經作為讀書人傳習應試的十二學科及文字定本。

雖然傳統文學中的石意象，大都散落在志怪軼聞與敘事文學之中；但抒情文學中的咏石佳作，卻深受世人的矚目。若仔細地加以爬梳整理，綜合考察，就可以從中窺見文人理想與民族文化心理的特定內蘊。如《周易·豫·六二》中對石意象「介石，不終日，則吉」的取譬；又如《呂氏春秋·誠廉》中對石意象「石可破也，而不可奪堅」的描繪，都在昭示了耿介堅貞的人格之美。石，於是成為隱逸詩人陶淵明忘形於大自然時的最佳良伴：

陶淵明所居栗里，有大石，淵明常醉眠其上，名曰醉石。

石與淵明，正是凸顯了瀟灑又飄逸的生活情調，也成為文人理想的追求。如謝朓〈始出尚書省〉，就是此中的代表，以石來談一種蕭散自持的處世哲學：

既秉丹石心，寧流素絲涕。因此得蕭散，垂竿深澗底。

於是，傲然矗立的石，就在這人文化了的自然景觀中，引起詩人一致的孺慕與欽羨。如鮑照〈望孤石〉的「泄雲去無極，池波往無窮」，梁·朱超〈咏孤石〉的「孤生若斷雲，邊風靜華浪」，宋·蘇軾〈與毛令方尉遊西菩寺〉的「尚書清節衣冠後，處士風流水石間」，都一再地揭示了一種物質與精神交織又互補的遼闊深遠的文化背景。

「蒼然兩片石，厥狀怪且醜；俗用無所堪，時人嫌不取」，白居易卻獨獨以為「石雖不能言，許我為三友」（〈雙石〉），而引為畢生的知己。盧仝更一連抒寫了〈客贈石〉、〈客請石〉、〈客謝石〉、〈客答石〉等詩，將石生命化、人格化，以作為自身情感意趣的寄託。當然，還有那一個每見到奇醜巨石，必「具衣冠拜之，呼之為兄，世稱米顛」（《歷代題畫詩類編》）的米芾，他們都一同高舉著「怪石以醜為美，醜到極處，便是美到極處」（劉熙載《藝概·書概》）的審美觀點，為醜而雄、醜而秀的石，凝注、暗示了詩人自身的孤清與儒雅。

石，既賦有神話原型，又凝聚著文人不盡的理想與追求，從而使得符號化了的石意象，成為潛在本能與自覺延伸的綜合創造物，並賦予了以石為核心的故事母題悠悠不斷的源頭活水。

然而，石與日常生活關係最為密切的，非禁妖鎮邪的信仰傳說莫屬。如「石敢當」的信仰，見於漢元帝時代史游的《急就章》，顏師古注解說：「敢當，言所向無敵也」。《荊楚歲時記》：「十二月暮日，掘宅四角，各埋一大石為鎮宅」，與庾信〈小園賦〉：「鎮宅神以埋石」，也都記有這一類的傳說。王孝廉《中國的神話與傳說》以為這種信仰的發生，應與古代的社主信仰有關，甚至起源於更遠古時代，以石為具有神祕力量的原始咒術信仰有關。例如，宋·王象之《輿地紀勝》記：

慶曆中，張緯宰莆田，再新縣治，得一石銘，其文曰：石敢當，鎮百鬼，壓災殃。官吏福，百姓康，風教盛，禮樂張。

由這段文字記載可以得知，石敢當不僅能壓災鎮鬼，更是百姓康樂的守護神。而這種驅邪避凶、祈福納祥的「祈禳文化」，發萌於早期智人階段（Early Homo Sapiens），是受原始思維誘發的心理現象與行為模式。它是以「有靈觀」

和「有神觀」為前提，而且多以「語言」、「圖象」、「動作」、「器物」等類型，祈求禳除鬼祟、妖邪、疾疫、夭亡、饑荒、傷敗等禍患，以及對生殖、長壽、豐稔、財富、太平、健康、順利等種種美好事物的嚮往與追求。因此，「辟邪」的背後，實是存在著更具積極性的「招福」意義。

《說文》釋「吉」為「善」，釋「祥」為「福」；《爾雅·釋詁》釋「祥」為「喜」，張衡〈東京賦〉又釋「吉」為「福」。由此可知，吉、祥、善、福，其意相同。吉、祥合為一詞，則見於《周易·繫辭下》：「吉事有祥」，以及《莊子·人間世》：「瞻彼闕者，虛空生白，吉祥止止」。唐·成玄英注疏：

吉者，福善之事；祥者，嘉慶之徵。止者，凝靜之智，言吉祥善福，止在凝靜之心。

因此，「吉祥」就是「福善嘉慶」之事。《詩經·小雅·斯干》也有此類的記載：

維熊維羆，男子之祥；維虺維蛇，女子之祥。

夢見熊羆是生男孩的徵兆，夢見虺蛇則是生女孩的徵兆，熊、羆、虺、蛇四者，都是「夢之吉祥」。由此可見，吉祥觀念，由來久遠。

我們若細細加以分析臺灣民間吉祥圖案，可以發現民間吉祥觀念的內涵，不外乎「福」、「壽」、「祿」、「富」、「貴」、「子」、「喜」、「德」等。其中，福，是吉祥的總稱；壽，追求的是生命之無限；祿，追求的是功名；富，追求的是原始之世俗願望；貴，追求的是地位之亨隆；子，追求的是生命之綿延；喜，追求的是吉慶之久遠；德，追求的是文人理想之品格。這種「有意味的形式」，有尋常可見的寫實形象，也有利用諧音或出自想像；而且，上自天文地理，下至細微小物，都可成為吉祥圖案的表現元素。

吉祥觀念以及吉祥物的出現，是祈福心理的外化。它在一定程度上表現著人們對美好生活的渴求，它來自人類共同的基本需求，來自人類迄今仍然存在的「趨利心性」的心理特徵。陶思炎指出這種祈禳文化，也始終循著「制度化」、「宗教化」、「藝術化」、「習俗化」等四種趨向，向歷史運動的軌跡奔進。其中，又以「藝術化趨向」與祈禳文化的關係最為密切與直接。這是由於祈禳文化在其發展的過程中，往往體現為「藝術化」的創造，如歌謠、神話、繪畫、雕塑、遊戲等，都可以在此溯尋其創造的根本源頭。

例如，「器物型」的表達方式，就是以製造或加工過的人工物、自然物，來作為祈禳工具的文化形態，以寄託「嘉慶之徵」，表明對「福善之事」的追求。它們多以巫術、宗教觀念作為認識的基礎，也往往具有法物的性質，於是又可分

為八卦、石敢當、照妖鏡等厭勝（辟邪）物與吉祥物等表現形式。若再就「圖象型」的表達方式而言，它是以符籙、畫像、造型等圖象表現形式，通過「立象以盡意」的象徵手法，來寄託祈禳心理的文化形態。其中，最常見的「造型」，就是以雕塑、模型、澆鑄、砍削等加工方法，來製作陶器、銅器、石雕、木雕、泥塑等立體圖像，以寄託「嘉慶之徵」，追求「福善之事」。

臺灣傳統廟宇的格局規模雖然不如中國大陸廟宇宏偉，但由於廟宇一向是臺灣民間宗教信仰的重心，為了表示對神明的崇敬，為了滿足移民心理等種種因素，自然會將傳統的審美、習俗、信仰、人生等觀念一一反映在格局、裝飾等建築元素上。裝飾之考究，可說是集美術工藝的精華於一身，臺灣傳統廟宇也因而擁有「民間藝術殿堂」的美稱。

李乾朗指出，臺灣傳統廟宇建築裝飾的主要動機，可分為「趨吉避凶」、「護衛教化」和「自我表彰」等三項。基於此，作為廟宇建築裝飾主題的石雕意象，也就一併被賦予了「驅邪」、「納福」的象徵意涵。石，什麼時候開始與傳統建築裝飾搭上關係，現今雖已不可考，但在大量出土的新石器時代晚期的陶器上，卻早已出現了人物、動物、植物、幾何形等各種裝飾紋樣。由於臺灣位屬於亞熱帶季風型氣候區，全年高溫、多雨、潮溼，加上颱風、地震頻繁；因此，具有「實用性」、「裝飾性」、「宗教性」、「社教性」、「時代性」等五種功能，又因質地堅硬、不易毀損，禁得起長年日曬雨淋、蟲蛀蟻蝕的石雕，漸漸成為廟宇建材的主體，也就成為勢之必然了。

二、艋舺龍山寺簡介

連雅堂《臺灣通史·卷三·經營紀》記載：

（康熙）四十七年（1708），泉州人陳賴章與熟番約，往墾大佳臘之野，是為開闢臺北之始。

「大佳臘」，即「大加蚋堡」，是當時臺北平原的總稱，漳、泉兩地移民就是在此寫下了臺北開拓史的第一章。

艋舺，又稱文甲，今名萬華，其最古老的市街在沙麻廚社的故址大溪口，即現今的貴陽街與環河南路口一帶。清雍正初年（1723），福建泉州的晉江、南安、惠安三邑人士渡海來此搭建茅屋數椽，販賣蕃薯為生，因而漸成一個小村落；原住民也不時划獨木舟運載土產來此與平埔族人交易，岸邊番舟蟻集。原住民稱番舟為 Man-kah，故郁永河《渡海輿記》留下了這一段珍貴的文獻：

視沙間一舟，獨木鏤成，可容兩人對坐，各操一棹以渡，名曰莽葛，蓋番舟也。

余文儀《續修臺灣府志》也道：

番民往來，俱用蟒甲。

「漢人便以莽葛或蟒甲，來表示番舟，以艚來表示番舟蝟集之處以別之」（池田敏雄《艚小記》）。於是原指淡水河一隅的「艚」一語，漸漸變為萬華一帶的名稱。

有「臺灣第一名剎」美譽的艚龍山寺，據《艚龍山寺全志》記載：

其建在二百五十年前，與大龍峒保安宮、同艚艚清水巖，鼎足而三，稱三大廟門。

福建省泉州府晉江、南安、惠安等三邑人，因為「事業發展，兼以慰安精神起見，乃奉素所信仰之泉州府晉江縣安海鄉龍山寺之觀音菩薩分靈」，在清乾隆戊午三年（1738）五月十八日興工，同治五年二月八日落成。三殿式的格局，即初成於此期。

不論是郊商集會議事、仲裁地方糾紛，乃至郊拼、械鬥，都作為指揮、團結的總部，而且兼具三邑移民信仰中心與同鄉會館功能的龍山寺，其間雖受到地震、颱風、蟻害、戰火等幾度襲毀又幾度修葺，至今仍然繼續扮演著民俗信仰、觀光遊憩的角色。

一九一九年，龍山寺棟樑遭受蟻蝕之害，當時的住持福智和尚及地方人士，敦聘泉州惠安溪底唐山老師傅「益順師」（俗作「益順司」）及其雕刻匠、石匠、水泥匠、陶匠、油漆匠等班底來臺擔此重任，於一九二〇年元月十八日正式動工，一九二四年三月廿三日落成。寺成之後，飛碧流丹，美輪美奐，為全臺之冠，故《艚龍山寺全志》稱讚王益順「建築技術老練精巧，中國各省大廟宇之設計建築，出於王氏之手者，其數不知幾許」。

據李乾朗《臺灣傳統建築匠藝》的研究指出，益順師將三川殿擴大為五開間，正殿採歇山重簷的殿堂式，簷下設有「四面走馬廊」。前院左右護室建有重簷盔頂式的鐘鼓樓，後殿則採排樓式重簷。從整體來看，屋頂形制主從分明、高低有序，頗富變化。可惜大殿及部分的右廂，一九四五年遭盟機炸燬，於一九五五年重建。因此，今日所見的龍山寺，除大殿外，其餘均為益順師的原作。

坐北朝南，面呈「日」字形，寬闊舒展、華麗有序的龍山寺，為傳統三進四合院宮殿式建築，融儒、釋、道三教於一堂。其中，以石雕藝術表現最為凸出。一九二〇年大修時，遠從惠安聘請了莊德發、蔣金輝、楊國嘉、蔣細來、蔣連

德、辛金賜、蔣玉坤、辛阿救、王雲玉等石匠師傅；一九五五年重修大殿時，又由張木成、蔣按水、蔣銀牆等師傅負責龍柱、花鳥柱及牆垛等石雕，雕工細膩，技法多變。所採用的石材，主要有泉州白石、青斗石、礮石及觀音山石，數種石材的交互運用，使得青、白、黑相間的石雕牆堵，益發彰顯出明暗虛實、雅緻細膩的紋理風情。

整體而言，在各類石材上鑿構而成的人物、花鳥、對聯等，圖象生動，造型優美，故事多取材自《三國演義》、《封神榜》等民間故事，加上傳統吉祥圖案裝飾，美不勝收。舉凡線雕、透雕、浮雕、陰雕、淺浮雕等石雕類型比比皆是，三川殿外牆堵上更有多幅著名書法家的真迹石刻。進入前院，只見高聳的鐘鼓樓分峙兩側，如翼斯飛的簷角連成抑揚有序的天際線，充滿了節奏張力，圍拱大殿於全寺的中央。後殿則以山牆分隔為三組屋頂，中間為歇山重簷式，兩翼為單簷硬山式。無論規模或雕工，均為寺廟建築不可多得的傑作。因此，李乾朗認為以臺灣目前所存廟宇水準來看，重建後的龍山寺，無論是就形式之精練及裝飾趣味而言，都極為成功，它總結了清代以來臺灣廟宇建築的美學觀點，確實屬於經典之作。

謝里法《臺灣美術運動史》的研究也指出，真正的臺灣美術乃存在於民俗藝術的創作裡，儘管它也同樣移植自福建、廣東，但它無疑地已在臺灣落土而生根。因此，本文即以傳統廟宇石雕意象為主，以艋舺龍山寺為例，經由文學、美學、哲學與廟宇石雕的接軌，豐厚深化其美學意涵，進而使廟宇石雕意象獲得一個嶄新的詮釋角度。