

第五章 石雕意象的形成 與組合

深具護衛教化、祈福納祥等功能的廟宇建築裝飾紋樣，種類繁多，大體可分為花鳥、人物、走獸、集瑞等四大類型，也就是臺灣民間匠師俗稱「四點金」的「花鳥、人物、四腳、雜碎」等四類裝飾題材。它們的形成，或源自於匠師承襲、歷史小說、民間野談、諧音吉語，或源自於宗教、神話、歷史等，其內容也因為一而再、再而三的世代傳用而約定俗成，形成固定的格式。至於它們的組合，也總是遵循一定的規律，通過對各個單一意象的布局、經營與排列，使總體與部分、部分與部分之間，有詳略、埋伏與照應，也都能依循著一定的順序相互聯結，共同組成一個寓有祈福避邪之意的和諧統一體。

一、就形成方面來說

從藝術構思的角度來看，「意象」的形成過程，就是一個「化虛為實」、「使情成體」的過程，它賦予了無形的、抽象的情思（「意」），以可感的、具體的形象（「象」）。

（一）「歷時性」與「共時性」

歐洲結構語言學的奠基人索緒爾（Ferdinand de Saussure, 1857~1913）曾提出「共時研究」（synchronic study）、「歷時研究」（diachronic study）這兩種型態來研究語意學。所謂「共時」，是指把時空所引起的差異，暫且擱置不顧，它屬於「橫切面」的研究；所謂「歷時」，則是著眼於因時間之演進而產生的變遷，它屬於「縱切面」的研究。「共時」與「歷時」雖然相互牽動，但仍可劃分為兩個截然分開的透視與研究型態。

卡西勒（Ernst Cassirer 1874~1945）《符號·神話·文化》（Symbol·Myth·Culture）說，在某種意義上，所有的藝術都可以被看作是語言，並且是一種特殊的語言；它並非一種語言符號的語言，而是直觀符號的語言。因此，這個分野不單是在語言的研究上有其功效，實際上也可以表現在其他符號系統上。

如陳慶輝《中國詩學》就明白指出，「意象」的審美特徵之一，就是具有多重意味；而「意象」的多重意味，它包含了兩方面的意義，一是「意象」的含義具有層次性，表現為層層深入的「縱向」特徵；二是「意象」具有多種意味、多種理解，這些意味和理解表現為「橫向」特徵。而且，無論是「縱向」或是「橫向」特徵，它都受到創作者之情思、意向的制約與引導。

因此石雕意象的形成，也可分從「歷時性」與「共時性」這兩個方向，來加以探討。

1. 歷時性

索緒爾指出，「共時」研究是要獲得該符號系統所存在的狀況；而「歷時」研究則是循著時間之軸，向上溯游，研究控制著符號的衍生、傳遞、交換、接受、解釋時所產生的一些改變。

(1) 從整體來看

《論語·子罕》：「子在川上曰：逝者如斯夫，不舍晝夜」。宇宙就是一個「變」「動」不息的大流，「無動而不變，無時而不移」（《莊子·秋水》），故萬事萬物都處於變化遷流之中。正緣於此，受到宗教觀念、文化環境、共通意識以及個人意識、異族文化等動因的催化之下的石雕意象，本身也呈現著一種不斷向前流動變化的現象。因此，一部吉祥圖案的裝飾史，就是一部俗文化的發展史。

楊學芹談「圖騰文化的積澱」時即特別指出，中國原始時代許多的圖騰崇拜對象，在民間雕塑中都可以找到與它相對應的圖形，人們會把民間雕塑看作是「活化石」，實在是有的道理。若審視已出土的考古資料可以發現，吉祥物、吉祥圖案萌芽於舊石器時代中晚期，與人類的物質文化史同步發展。例如，史前半坡文化的陶器上，就可以發現許多魚、鳥、鹿等紋飾；在殷商的銅器上，也可以發現饕餮、夔龍等各種幻想動物的圖紋。

隨著文化的發展，裝飾的內容及題材也更加複雜，除了具有美化的效果，也會因宗教或社會禮制的影響，而添上各種的象徵義涵，如《周禮》記載周初官吏所穿的服飾，已因階級的差異而有不同的紋樣。又如《書經·虞書·益稷》也記載：

予欲觀古人之象，日、月、星辰、山、龍、華蟲、作會，宗彝、藻、火、粉米、黼（斧）、黻（亞）、絺繡，以五采彰施于五色，作服，汝明。

日、月、星辰取其照，山取其鎮，龍取其變，雉取其文，虎雌（宗彝）取其孝，藻取其潔，火取其明，粉米取其養，斧取其斷，黻取其辨；也就是說，每一種圖紋皆有其特殊的用法及意義，以作為天子德性的象徵。

隨著時代的發展，裝飾題材由簡樸漸趨於多樣化。先秦到兩漢之際，大致以龍、鳳、龜、虎等四種動物為主要題材；佛教藝術傳入以後，由於受到西方及印度等地區紋飾的影響，不僅裝飾題材丕變，也擴大了表現內容。

尤其是東漢以後，讖緯神學盛行，使神仙方術理論化、體系化、宗教化的傾向，得到了進一步的強化。如漢·班固《白虎通義》就有這樣的記錄與整理：

以石傳情

天下太平，符瑞所以來至者，以為王者承天統理，調和陰陽，陰陽合，萬物序，休氣充塞，故符瑞並臻，皆應德而至。德至天則斗極明，日月光，甘露降；德至地則嘉禾生，稊菜起，秬鬯出，太平感；德至文表則景星見，五緯順軌；德至草木則朱草生，禾連理；德至鳥獸則鳳凰翔，鸞鳥舞，麒麟臻，白虎到，狐九尾，白雉降，白鹿見，白鳥下；德至山陵則景雲出，芝寶茂，陵出黑丹，阜出萑莆，山出器車，澤出神鼎；德至淵泉則黃龍見，醴泉涌，河出龍圖，洛出龜書，江出大貝，海出明珠；德至八方則祥鳳至，佳氣時緯喜，鐘呂調音，度施四夷，化越裳貢。

班固將天文、地理、文表、草木、鳥獸、山陵、淵泉、八方等所體現出來的「符瑞之應」，做了一系列有系統的概括。

秦漢以後，無論是在銅鏡、玉器、陶瓷、漆器、民間玩具或是在寺廟壁畫、建築圖案、瓦當石雕的紋飾中，也大都寓有頌祝吉祥與美好的含意。而藝術形式獨立完整的吉祥圖案，恰是出現在文化與經濟已漸趨繁盛的兩宋時期。如《唐宋遺記》就有這樣的文獻記載：

江准南北，五月五日釵頭彩勝之制，備極奇巧，凡以繒綃剪製艾葉，或攢繡仙佛、禽鳥、蟲魚、百獸之形、八寶群花之類、紗蜘蛛、綺縠麟鳳、虎絨蛇、挑草蜥蜴，又螳螂蟬蝎，又葫蘆瓜果，色色逼真，名曰「豆娘」。

可見在宋元時期，仙佛、禽鳥、蟲魚、百獸、八寶、蜘蛛、麟鳳等祥瑞題材，在民間已十分流行。



咸豐以後的龍柱柱身上，增加了許多人物帶騎，雖顯得豐繁富麗，卻也失去了石頭原本的渾樸之美。

從圖騰文化、儒家禮制、佛教儀典，到陰陽五行的推演、辟邪祈福的信仰，乃至繪畫書法、詩詞藝術，皆隱含在裝飾內涵及象徵之中。於是在長期的文化薰陶下，這些遠古的「吉兆」，經由歷代的增附演化，進入裝飾之用後，不論是運用在陶器、玉器、銅器、織繡、彩繪、雕刻等工藝上，或是進入生活，與宗教、神學、政治結合，以表達人民對自然的敬畏、對神靈的祈求、對趨吉避凶的期待、以及對權力的追求，然後慢慢演變成對「官」、「祿」、「財」、「福」、「子」、「孫」、「壽」的企求，這些象徵符號也就成為所謂的「吉祥圖案」了。

寓有吉祥意蘊的裝飾圖案之發展，會因種族文化、時代演替而有地域性的差異，其裝飾內涵及象徵的蘊釀也與各時代的文化背景息息相關。如法國藝術評論家泰納(Hippolyte Taine, 1828~1893)就明白指出，藝術可作為當時社會、文化的鑑鏡；也就是說藝術的形成，來自於當時人們所生活的社會與歷史，它是這種特殊環境下的產物，種族、環境與時代，正是影響藝術風格的三個主要原因。臺灣的傳統建築既源自閩、粵，而且大部分的匠師與材料，也都來自閩、粵，裝飾符號的吉祥象徵，自然也隨著漢移民帶進了臺灣。而廟宇石雕集結了民間藝術的趣

味性與社會審美觀之取向，它忠實記錄了臺灣近代歷史，而其裝飾面貌的轉變，正是時代經濟成長的反應。因此，研究廟宇石雕的演變過程，可以看出臺灣在各個時代不同的生活型態、思想方式及當時的文化重心與變化。換句話說，藝術史就是一部風格演變史，廟宇石雕藝術，也是如此。

影響臺灣廟宇石雕裝飾的因素，可分從歷史背景、社會環境、文化思想、自然環境、材料技術等方面來探討。整體而言，臺灣傳統廟宇歷經荷西入侵(1624~1661)與明鄭時期(1661~1683)的簡陋形式，隨著清代初期(1683~1820)、中期(1821~1874)社會經濟的漸趨安定繁榮，此時的廟宇石雕風格已由樸拙轉為剛健雄渾。清代末期(1875~1895)由於經濟重心北移，社會繁榮，廟宇的興修不斷，裝飾也日趨華麗。歷經了日據時期(1895~1945)懷柔、破壞、皇民化等運動的臺灣廟宇，在光復後，由於社會經濟富裕，人民不餘遺力修建的結果，就是產生了许多纖細精巧、裝飾繁瑣的石雕風格，甚而鮮豔俗麗，以致於藝術價值盡失。

如道光以前的龍柱，一柱一龍，柱身多呈圓形，採以線雕表現龍身的鱗片，柱身的空隙再補以雲朵襯托，手法簡潔。咸豐以後，龍柱的雕法漸定於一尊，龍身之轉折及腳爪之位置都已定型。大體上，再也不出現圓柱身，在龍身盤柱的空隙裡，很明確地可以看到八面體的柱子，轉折清晰有力；柱身上也增加了許多內容，如柱頭的鳳凰、柱身的人物帶騎、柱底的浪濤及水族。在這些瑣碎的小雕刻之間，或以羽毛、刀劍，或以尾鱗相接，布成一面網，團團包住龍柱。結果，龍的形態反而不易察覺。

除此之外，臺灣廟宇建築也深受外來文化的影響，因而產生風格的變化。如李乾朗《臺灣傳統建築匠藝》就指出一九二〇年艋舺龍山寺重建時，石柱頂上竟出現了希臘式的柱頭。這是由於日據大正年間，臺灣接受了後期文藝復興式的影響，石匠們也敏感地追隨這個潮流而施之於建築。尤其清末以後，在對石柱雕藝要求繁複風格的影響下，匠師顯然很滿意能在柱頭上融入外來文化的造型。賦有豐富變化曲線的各式希臘柱頭，就成為石柱上不可或缺的一部分了。

(2) 從個別來看

以上是就整體方面來談石雕裝飾的「歷時性」議題，底下則以石雕裝飾中最常見的龍、獅為例，就個別方面來探討石雕裝飾的「歷時性」議題。

關於龍的起源，眾說而紛紜，其中以聞一多所提出的「圖騰合併說」影響最大。李澤厚、劉綱紀《中國美學史·先秦兩漢編》、敏澤《中國美學思想史》皆承其說。但也有學者提出質疑，如陳綬祥《中國的龍》等，其中又以劉志雄、楊靜榮《龍的身世》對於「龍的起源」、「龍的形成」、「龍的內涵」、「龍的含義」、「龍的歷程」等相關議題，作出了更深入而精闢的探討。

張光直《中國青銅時代》將商周青銅器的動物紋飾區分為兩大類：一是與自然界中存在的動物之關係可以明顯看出的，如犀、鴉、兔、蟬、蠶、魚、鳥、鹿、蛙、牛、水牛、羊、馬、豬等；另一類則是與自然界中存在的動物之關係不明確，而需使用古文獻裡的神話名稱來指稱的，如饕餮、龍、虬等。

我們考察商代甲骨文，可發現龍字是依龍的形象「畫成其物，隨體詰詘」而來，其含義在當時早已確立、或以龍為「先祖謚號」、或以龍為「方國名」、或以龍為「神祇名」、或以龍為「禍患名」，都一致地指出龍是一種神性動物。

《周易·乾卦》是最早取龍或「潛」、或「見」、或「惕」、或「躍」、或「飛」、或「亢」等諸般形象，來象徵乾陽的發展變化、象徵剛健之德。《莊子·天運》則記孔子取龍以喻老子：

孔子曰：吾乃今於是乎見龍！龍，合而成體，散而成章，乘雲氣而養乎陰陽。予口張而不能嚼，予又何規老聃哉！

能「乘風雲而上天」（《史記·老子韓非列傳》）的龍，《管子·水地》形容：

龍生於水，被五色而游，故神。欲小則化如蠶蠋，欲大則藏於天下，欲尚則凌於雲氣，欲下則入於深泉，變化無日，上下無時。

《說文》稱它為「鱗蟲之長，能幽能明，能細能巨，能短能長，春分而登天，秋分而潛淵」，是上承劉向《說苑·辨物》之說法：

神龍能為高，能為下，能為大，能為小，能為幽，能為明，能為短，能為長。昭乎其高也，淵乎其下也，薄乎天光也，高乎其著也。一有一亡，忽微哉，斐然成章。虛無則精以和，動作則靈以化。於戲，允哉！君子辟神也。

至於明、李時珍《本草綱目》中所描述的龍形象，則完全是經過深度藝術化、綜合「百物」於一體的形象：

龍，其形有九，頭似駝，角似鹿，眼似兔，耳似牛，項似蛇，腹似蜃，鱗似鯉，爪似鷹，掌似虎是也。其背有八十一鱗，具九九陽類。其聲如戛銅盤，口旁有鬚髯，頷下有明珠，頭上有博山。

原始人類面對神祕不可知的現象時，出自於一種本能、一種心靈上的原始需求，總會藉由種種的符號（儀式、圖騰）來表達、溝通這些未知現象裡所隱含的

意義。李澤厚《美的歷程》指稱這些完全變形了、風格化了、幻想的動物形象，給人一種神秘的威力，指向了某種超乎世間的威權神力之觀念，又恰到好處地體現了一種無限的、原始的、還不能以概念語言來表達的原始宗教情感、觀念與理想。甚而在建築上變成象徵記號，表達那些無法以言語訴說的心靈內容；故藉用象徵手法，把「意義」、「符號」整合到建築上，也就顯得十分重要。



龍，給人一種神秘的威力，甚而變成建築上的一種象徵記號；隨著時代的衍進，又衍生出草龍、拐子龍、雲龍等形體。

樓慶西《中國傳統建築裝飾》指龍經過長期發展，由簡單的形體到複合的形象，而又衍生出草龍、拐子龍、雲龍等諸種龍體，一直到龍生九子各司其職。因此，龍的形象除了在龍族的延伸中得到發展外，在它本身形成的過程中，也是不斷在發展。從新石器時代彩陶上發現的龍和出土的玉雕龍，到後期的「九似」、「九像」之龍，龍形象的形成，經歷了漫長的歷史時期，它受到政治的、文化的多方面影響，經過歷代文人和工匠們的創造，使它出現了豐富多采的式樣。春秋戰國、秦、漢時期的龍形比較簡渾，除了龍的頭部和龍足有較具體的刻畫以外，龍身和其他部位都較少有細緻的描繪，它著意經營的是整體姿態，力圖表現出龍的飛騰威武之狀，顯示出這種神獸的博大力度。到了宋朝以後，尤其清朝，龍被應用得更為廣泛，龍體刻畫得更細緻了，龍頭、龍鬚、龍足、龍爪，連龍身上的片片鱗甲都描繪得十分清晰，但對龍整體造型的把握卻不如過去，反而缺乏一股剛勁的力度與蓬勃的生氣，失去了那種騰飛倒海的英偉與威勢。

從「圖騰」的角度觀察，樓慶西也指出「圖騰(Totem)」作為一種集體符號，本身就是一種形象的標記，所以它的產生包含了人類對自然物種的觀察、認識、概括和藝術的再現，由此又衍生出了雕刻、繪畫、舞蹈、音樂、裝飾等系列藝術。這意味著早期人類在創造圖騰的過程中，同時創造了藝術，也形成了一定的審美意識和藝術觀念，當然也不可避免地帶有地區的差別和特徵，而這些特徵經過長時期的沉澱，就形成一種民族或地區的傳統。

因此，裝飾所表現的社會思想內容是有繼承性的，其中，又以「龍」圖騰表現得特別穩固。自漢高祖自稱為龍子後，歷代帝王都自稱為真龍天子，龍的形象成為皇帝的代表，占據了宮殿建築裝飾紋樣中的統治地位，兩千年沿用而不變其形。福、祿、壽、喜，是上自帝王下自百姓共同的追求目標；禮、義、仁、和，作為人的普遍道德標準而為歷代統治階級所提倡，目的是為了鞏固封建權勢，因此，具有道德規範象徵意義的奇禽珍獸、植物花卉常用而不衰，獅子、麒麟、朱雀、仙鶴、松、竹、梅、蘭、牡丹、蓮荷等，也都成了裝飾長期採用的形象，連其貌不揚的蝙蝠，也因其名之利而成為上自宮殿下至民宅常用的裝飾紋樣。

此外，還需注意龍和其他紋樣的融合，如在戰國時期的青銅器上，常常可以同時見到龍紋和夔紋兩種裝飾。夔，是一種奇獸，蒼色無角，一足，能行，目光如日月，其聲如雷。但在許多銅器上，龍和夔已合成為一種頭為龍形、身為夔狀，稱為夔龍的裝飾紋樣了。又如漢代漆器喜歡採用雲紋作為裝飾，經過精心布局，如流水一般的行雲，具有生動活潑的裝飾效果。有的漆器上也出現了龍紋，有的只有具體的龍頭，龍身卻完全和流雲結合在一起，交錯重疊，稱為捲雲龍紋。也有的開始向植物形象轉化，只保持龍頭原形，龍身則由植物的枝條和捲葉組成，稱為草龍。這種將諸種圖案合併組成新的紋樣，在裝飾創作中是常見的現象。而且，民間藝匠在長期的實踐中，總結出一種「花無正果，熱鬧為先」的創作原則，在設計時，可以任意安排花草藤蔓、水紋雲氣，枝上直接生出花朵，花朵中又可以長出葉子，葉子上可以生出枝子，目的就是要創造出熱鬧而豐富的構圖。因此，建築裝飾就充分體現了民間藝匠這種具有浪漫主義的創作思想及無比高超純熟的技術。

一如龍形，廟宇石獅也有其形象及含義的演變歷程。對於獅子的形象，各個時期存在著不同的風格。據《爾雅·釋獸》記載：

狻猊，如貓，食虎、豹。（晉·郭璞）注：即師子也，出西域，漢順帝時疏勒王來獻犍牛及師子。《穆天子傳》曰：狻猊日走五百里。

此外，《後漢書·班超傳》也記載：「月氏嘗助漢擊車師大助，貢奉符拔、獅子」。《續資治通鑑·北宋紀》：「于闐（今新疆和闐一帶，漢西域三十六國之一）進獅子」。由此可知，獅子本出西域諸國，並非中原產物。牠的形貌，以《本草集解》的描繪最為精詳：

狀如虎而小，黃色，亦如金色獐狗，而頭大尾長，亦有青色者，銅頭鐵額，鉤爪鋸牙，弭耳昂鼻，目光如電，有鬚。牡者尾上茸毛大如斗，怒則百獸辟易，其乳入牛馬乳中，皆化成水，雖死後，虎、豹不敢食其肉。

以其「怒則百獸辟易」，為百獸之長，故古巴比倫、亞述、波斯等，均視獅子為威武勇猛的象徵。

早期大型石獸的形象，是由戰國至秦漢的辟邪所發展出來的。石獅雕刻，大約始於東漢時西域進貢獅子以後；六朝至隋唐石獸大部分是作為守墓用，變為看門的馴獸則是宋代以後的事。南朝時期守護墓陵的神獸名為「辟邪」，有驅除邪惡之意，也是根據獅子的形象所創作出來的石獸。因此，獅的造型，大約可分為三個階段：漢至六朝大部分是和辟邪石獅混在一起，石獸身上的線條有時很長，富有較銳的稜角，使整體具有一種近乎抽象的古樸之美。

隋唐是第二個階段，因受佛教的影響，雕刻傾向寫實。它一方面接受了西方圓雕的寫實觀念，一方面在傳統的基礎上建立了純中國式的唐人風格。唐朝石獅的特點，體形高大，形象比南朝辟邪寫實，但也用了誇張手法，把獅子的四肢刻畫得特別粗壯結實；整個獅身，立者作昂首行進狀，蹲者張口挺胸，使人望而生畏，整體風格接近於南朝雕刻。至唐以後，石獅開始產生一種明顯的現象，就是頭頸都有雄獅的鬃毛，特別是宋以後的獅子，雖有雄獅和母獅，但並沒有太大的分別，只是雄獅足踏球，母獅足弄小獅。北宋的造型更具寫實性，獅子的頭部接近真實，頭帶捲毛，頸繫項鍊，但它的四肢和整體仍較真獅子粗壯，保持了雕刻中一定的誇張手法。

中國人以其特殊的文化觀念，消融了獅子的自然野性，使百獸之王成為一種倫理的社會性動物。因此，獅子又被用來象徵太師、少師。太獅（雄獅）、少獅（小獅），是民間傳統的吉祥圖案之一，「太」字即「大」字，由「大」、「小」到「太」、「少」，由「獅」到「師」，含有「富貴榮華」之意。

第三個階段，為宋元以後，特別是元代，石獅的形象，由威猛的野性動物，一變而成為充滿人性的家獸。獅子的臉，雖仍然張牙咧嘴，眼睛也大而深陷，卻顯得天真可愛，已完全消弭了原始的野性，而且帶有一種卡通式的意味，這類石獅是鄉村兒童在廟埕前嬉戲時，最可親的玩伴。有些石獅嘴裡還叨了一顆可以活動的圓球，似乎就是為了專供兒童撥弄取樂。此後，藝術和生活打成了一片，形成第三階段的石獅特色。至於明清獅子的特點是形象更寫實，造型更為複雜，細部刻畫較多，頭上披著捲毛，四肢肌肉有明顯的凸起，有時還在局部加以誇張。這類獅子一味追求形象的生動而忽略了獅子整體的神態。於是，石獅雕刻遂落入這一格式之中，歷數百年而無顯著的改變。

從漢代的辟邪到六朝石獸，又通過唐、宋、元的演化，藝匠們結合了非洲獅子與古代神獸，創造了一個純中國風的獅子形象，並把牠馴服為守門的家畜，戴上項圈與鈴鐺，蹲踞在石臺上，向「生活即藝術」的文化靠攏，和生活打成了一片。經過藝術變形的臺灣石獅子，屬南派造型，雄悍魁偉，或立或俯或蹲，線條或粗渾或明晰，雕痕十分優美，近似國畫線條，充分表現出體積的量感。

隨著佛教東傳的影響，獅子更被視為靈獸、護法的祥物。《景德傳燈錄》就有佛祖誕生時，「一手指天，一手指地，作獅子吼，云：天上地下，唯我獨尊」的記載。因「佛為人中獅子，凡所坐若床若地，皆名獅子座」（《智度論》），儼然具有安定四方之威儀的獅子，也被發揚光大，甚而深入民間，與信仰、習俗相融合，使得原非中國產物的獅子，漸漸被賦與守護警衛、驅惡辟邪、招祥納福的象徵義涵。粗看之下十分近似的獅子形象，在經過人們長期的觀察、想像，以及經過「人化」之後，就顯得異樣的豐富多采了。細觀之下，可以發現牠們或正襟危坐，或側頭凝望，或腳踩小獅，或仰伏，或扭身，動作姿態各異，呈現出各具的獨特風情，為深受百姓喜愛的形象。匠師們在雕刻石獅時，也常發揮想像力，以諸多裝飾性、象徵性手法，表現出獅子威猛的精神面，因而產生與原貌迥然不同的造型，而且還賦予牠各種不同的性格特徵與美好的神奇傳說。

2. 共時性

蘇珊·朗格認為藝術表現的是人類社會中存在著的普遍情感，是經過改造、整理、組織、昇華過的人類情感。而這種表現，又是通過作者獨特的創造，與特定的外物相遇合後被激活而得以表現的，故卡西爾《人論》直指，藝術可以被定義為一種符號的語言，美必然地、而且在本質上也是一種符號。「意象」之所以可稱為藝術中的「符號」，就是因為「意象」具有「符號」的一切特性，也與藝術的求新、求異、求精的本質相通。

好的「意象」，不僅具有優美的外在形式，更重要的是滲透了創作者強烈的主觀感受，融化了創作者深沉飽和的「情」（內心情緒）與「理」（思想意念）。因此，各個「意象」的搭配組合，是為了指向共同的整體情感（或主題），是為了整體有效地行使功能。所以，藝術所建構的「意象」符號系統，既是傳遞情感的手段，又是目的，它是一種美的形式，具有審美意義，而這種意象關係，又是「同步」的、「共時」的。

索緒爾(Saussure,1857~1913)《教程》也說，「符號」（如語言、圖畫）是一個純粹的價值系統，其價值完全取決於各種成分暫時的組合狀態，不決定於其他任何東西。「共時」現象是兩個同時存在的形式之間的關係或對比，故「共時」

本身是靜態的，是同一個時間裡的存在狀態。「共時」研究是陳述這一個靜態裡各個單位間的相互關係，及其背後不變的表義規則；而「歷時」只是這「變動」本身，是在時間裡進行的。索緒爾以下棋為例，說明「 $A \rightarrow A1$ 」，「 A 」是第一瞬間的棋局、第一瞬間的並時狀態；「 $A1$ 」是第二瞬間的棋局、第二瞬間的並時狀態。「 \rightarrow 」是這局部的移動，但「 \rightarrow 」既不是「 A 」也不是「 $A1$ 」。若進一步說，這個「變動」是由「 A 」與「 $A1$ 」這兩個「並時狀態」的相互比較而界定。

文學的寫作也是如此，作者在寫作時偶爾也會插入一些古字、一些典故，以創造一種時間的對照感；此時，「異時」的變動就會對「並時」系統產生相當的影響。因此，「異時」這一概念，成為「並時」的諸結構之一。當讀者閱讀一篇文章時，某些語彙、母題或情節，也會引起他的「聯想」，聯想到與這文章有關但卻不同時代的語彙、母題、情節。因此，「異時」這一概念，也發展在讀者的心志裡。古添洪《記號詩學》稱文學系統本身就是一個「並時」的架構，把許多的「異時」壓為一個平面，像拉滿的弓那樣充蘊著節奏與張力。

晚近記號學家薛備奧（Thomas Sebeok）也指出，所謂「符號學」，是研究諸種可能的符號，研究控制著符號的衍生、製造、傳遞、交換、接受、解釋等法則。簡而言之，符號學的精神，就是盡可能把所有表義的媒介（語言、文字、圖象、樂音、物件、姿式等）看作符號，並且把這些符號形成及運作的過程找出來，成為系統，一方面加以比較，一方面也尋求其共同的表義過程。

如索胥爾認為語言符號聯繫了「概念」（concept）與「聲音形象」（sound image），而以signifie'（英：signified）與signifiant（英：signifier）來代替。「signified」可譯為「符實」，「signifier」可譯為「符名」。如此一來，「符號」一詞，包含了「符實」、「符名」兩方面。此外，雅各佈遜（Jakobson, 1895~1982）也指出，「符名」具有一定的形象（聲音或書寫形象），其特點是「可見性」（perceptibility）；而「符實」可用不同的形象、符號、媒介表達，其特點是「可譯性」（translatibility），兩者又有其不變的常數（invariant）。

因此，「意象」的組合是一種「意象並置」，它將完整的意象系列一次性地呈現出來，是一種並置性結構；每個意象在這種並置結構中，其意義才能得到確定，也才得以顯示出來。基於此，李志仁《傳統建築木雕形式之符號意義》談「符號學運用於吉祥圖案的可行性」時指出，「符號學」這一名詞，雖來自於西方，但符號學的內涵卻可以重新定義，而使符號學為我們所使用。「符實」與「符名」是符號的組成分子，研究傳統吉祥圖案必先了解其組成形式，即組成吉祥圖案的「符實」（signified）、「符名」（signifier）、及「意陳作用」

(signification)。「符實」，屬於心智上的性質；而「符名」只是一個關係項、一種中介物，它的內在性質屬於物質性的聲音、客體、形象，因此衍生出「口頭符號」、「圖示符號」、「肖像符號」、「姿勢符號」等典型記號。至於「意陳作用」則可以定義為把「意符」與「意指」結合在一體的行為與過程，這個行為就是符號。以「五福和合」的吉祥圖案為例，五隻蝙蝠從一個盒子飛出來，或是和合二仙嬉戲蝙蝠，構成了「符名」；而「符實」則是代表了「壽」、「富」、「康寧」、「攸好德」、「考善終」等「五福」義涵；至於「意陳」作用，則是取其「和諧好合」之意，表達了對美好生活與和諧婚姻的企求。這種意象符號的並置性結構，正是取其「共時性」。

(二)「意象」之形成、統合

「意象」的特性，在於它是「意」與「象」、「情」與「景」、「神」與「形」、「心」與「物」的有機統一，是審美創造的產物，它蘊含著創作者審美感受的藝術形象。如馬致遠〈天淨沙〉中「枯藤」、「老樹」、「昏鴉」、「小橋」、「流水」、「人家」等孤立的語象本身，並不能體現「意象」的這種根本特徵；只有當詩人把這些孤立的語象通過一定的方式組合起來，使它們成為「枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家」時，才可說「意象」誕生了，才可說是一種「有意味的形式」，讀者也才能從中體味到一種孤寂、曠遠、平逸的深沉意境。由此可知，「意境」就好比是一座完整的建築，而「意象」則是構成建築的磚石。

石雕意象之美，主要是建立在視知覺上。審美對象(客體)的光學信息首先成為視網膜上的光學影像，在光感受細胞內，它被轉換為神經衝動信號；然後進入大腦皮質的「視區」，經過壓縮與「特徵抽提」的作用，形成視知覺。視知覺與其他各種感官知覺在大腦皮層的更高級部分進行綜合，最後才達到對審美對象(客體)的較完整的知覺感受。這中間歷經了「物理」→「神經生理」→「感覺心理」→「知覺心理」四個階段，以及三次「轉換」。而且，每一階段和每一次轉換，都包含了創作者(主體)對審美對象(客體)信息的選擇和意識自身的「建構」過程。因此，經過多次選擇與建構所形成的反映，早已不是審美對象(客體)的「鏡像」，而是主體化了的審美形象。

因此，「意象」是「創造思維」的結果，它歷經了從「生活形象」到「審美表象」，再從「審美意象」到「藝術形象」的創作歷程，呈現出如下的運動軌跡：

生活形象→審美表象→審美意象→藝術形象

1. 從「生活形象」到「審美表象」

「審美表象」的源泉是「生活形象」，它是在感覺、知覺的基礎上產生、發展，它的生理機制是大腦皮層在生活形象信息刺激下，使原有的興奮痕跡得以復活、神經聯繫得以恢復。當人進一步受到有關對象刺激時，大腦就對新、舊信息進行比較、分析、綜合、加工，從而形成了比感覺、知覺更豐富更完整的「審美表象」。所以「審美表象」既是當前事物形象信息刺激的直觀反映和具象感性的主觀映象，又是調動以往的信息，進行回憶，並加以綜合的結果。「表象」是審美心理活動的基本單元，它既為「審美意象」提供了豐富的感性的「象」，使「審美意象」一開始就具有簡明的形象性，又將「象」沉澱於人的記憶之中，為「審美意象」的生成、發展提供了豐富的感性信息儲備。

「學」、「才」、「閱」等多重結構的作用，支配著創作者審美感受的方向與內容，是它們潛在地使創作主體完成從「物」到「物心同構」的悟通。心理學、神經心理學的研究表明，這是一個信息處理過程，外物的信息以其強度、性質的不同，與創作主體潛在的心理結構態勢相遇合。有聯繫的記憶單元又可能含有共同部分相同的脈衝頻率，一個神經細胞興奮後，可以迅速激發有共同脈衝頻率的另一些記憶單元，引起一系列與之相關的記憶單元的活動，如此，則能自動進行信息傳遞、轉移、聯結，產生嶄新的思想閃光，引起自發的興會感悟。

「興」，是審美體驗的起點，蕭統〈答晉安王書〉：「炎涼始貿，觸興自高；賭物興情，更向篇什。」「觸興」，即「有感」；「興情」，即「起情」；也就是審美體驗的美感瞬間興發。感興而「更向篇什」，便是「有感之辭」、「興體以立」，也就是審美體驗進入了文學創作實踐——美感意象的營造。《文心雕龍·物色》也道：「是以詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，深吟視聽之區；寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊」。所謂「感物」，就是感物興情；「隨物以宛轉」、「與心而徘徊」，表明了「感興」在「意象」的營造過程中仍居主宰的地位。在瞬間生成的「心中之象」，更是排除了任何時間的意義，而純然以「幻覺空間」(illusionary space)的形態呈現。若落實到「筆下之象」的創作之中，則「文字的鋪寫」，或「藉助物理的媒介傳達」，自會產生文字及其意象依次遞接連綴的時間次序現象。

「審美表象」，是感性事物外部審美特性作用於感官而在頭腦中形成的具體映象，是物象、事象等事物具體、感性的狀貌在頭腦中的反映。「表象」與「形象」，都具有「生活形象」、「審美意象」和「藝術形象」之分。「生活形象」是「審美表象」的來源，而「審美意象」既以「生活形象」為源泉，又以「審美表象」為基礎，並經過主體的加工、改造，滲入了主體的思想、情感、意志，成

了比「審美表象」更生動、更有概括性、創造性的心象。這種「審美意象」經過再加工、物態化以後，便成了「藝術形象」。因此，「藝術形象」既以「生活形象」為最初始的源泉，又以「審美表象」、「審美意象」為基礎；所以「審美表象」是「生活形象」與「審美意象」、「藝術形象」之間的中介環節。

2.從「審美意象」到「藝術形象」

所謂「審美意象」，是指人在共時性或歷時性的審美實踐中所把握的表象、形象，同自己的心意狀態相融合，而在想像中創造的尚未物化的新形象或「審美心象」。它是主觀的「意」與客觀的「象」的相互作用、溶化、契合而成的複合體。這種「象」既是客觀物象的反映，又是被人所把握與改造的事物表象(形式)與內質(內容)的統一體。「意」雖受客體的「象」所激發，但又有其自主性、自調性、能動性與創新性，是人的審美感知與能動創造的統一，也是理智與情感的統一。因此，「意」與「象」的有機整合，便建構了主觀與客觀、心與象、再現性與表現性、直覺性與創造性相統一的審美意象。

審美意象是「意」與「象」的有機統一體，是一種具有審美心理內容的特殊形態，是一種滲透著主體審美評價、情感態度、審美理想和創造力的意中之象，是客觀事物的「象」與主體的知、意、情的統一體。雖然也包含著審美的觀念、理念、意志、理想等，但它始終和形象交溶在一起，並包含著情感的內容。所以，審美意象是「象」中寓「意」，或「意」中之「象」，而不是遊離於「象」之外的抽象的意念。

「審美意象」不僅「重現」事物的表象和知覺映象，更在感知、回憶具體事象物象的基礎上，保存、重現了表象或知覺映象；它又經過「形象思維」的能動創造活動，溶入創作主體的情感，故它是「心」與「物」相互作用的結果。而「表象」或「知覺映象」是認識的心理形式，是認識的一個階段，其目的是為了「再現」，形成認識、獲得知識；「審美意象」則是在眾多表象或知覺映象的基礎上經過組合、加工，歷經創造思維，並融入情感，其目的是為了「表現」、「創造」。因此，無論是「意象」或「審美意象」，都超越於「表象」。

「審美意象」是形象思維、藝術思維的結果，歷經了更為自由、豐富的聯想、想像活動，尤其是溶入了主體的情感內容，更具有創造性。它既貫串於整個審美認識過程，並隨著認識的發展而不斷豐富化，又貫串於整個審美創造過程、情感過程，以至於意志過程，並隨著這個過程的發展而不斷清晰化、豐富化、生動化和深邃化。所以，審美意象是整個審美心理過程的伴隨者，並且是它的創造

物。即使當審美心理過程上升到理性階段，思維情感物化為新形象(藝術形象)以後，在這個新形象之中依然融合著具體感性的「象」，並積澱著審美意象的精髓。

審美意象中的「意」與「象」，都是感性與理性的統一體，將這種感性與理性統一起來的則是「審美判斷」。故從審美意象到藝術形象、藝術意境，還需有一個加工、提煉、傳達、物化的過程。藝術形象、意境、境界等，是審美意象經過選擇、集中、概括、提煉、加工，並通過特定媒介加以表達的物化形象，是審美意象的升華；而「審美意象」則是孕育於尚未物化、外化、客觀化的心象，是藝術形象、意境的心理前奏。這可以清·鄭板橋《鄭板橋集·題畫》一文為例來說明：

江館清秋，晨起看竹，煙光、日影、露氣，皆浮動於疏枝密葉之間。胸中勃勃，遂有畫意。其實胸中之竹，並不是眼中之竹也。因而磨墨展紙，落筆倏作變相，手中之竹又不是胸中之竹也。

「眼中之竹」，是客觀事物的直觀反映；「胸中之竹」，就是「審美意象」，是依照美的規律來造型，在作者「胸中」經過了藝術的選擇、提煉與加工，它既體現了藝術反映中的主客觀統一，也因為得到「邏輯思維」的制約與配合、情感活動的滲透與催化，從而實現了形象、理性與情感的統一。因此，這段文字揭示了「審美意象」同「物象」、「表象」、「意念」、「藝術形象」的區別與內在聯繫，同時也揭示了「審美意象創造」與「藝術創造」之間的關係：

自然之竹 → 眼中之竹 → 胸中之竹 → 手中之竹
 客體物象 → 審美表象 → 審美意象 → 藝術形象 → 藝術意象
 (審美對象) (審美感受) (藝術構思) (藝術傳達) (意境)

審美意象是主客體兩個系統在特定審美關係中的雙向運動、能動創造的結果，是各種心理內容、心理形式的綜合運動，具有新的物質，成為心物統一的整體系統。

「審美意象」的生成、發展的過程，既是主客體兩個系統相互作用、相互契合的過程，又是主體各種心理內容、心理形式系統綜合運動的過程。在這過程中，「象」在不斷發展、變化，「意」也同步地不斷發展、變化，「意」與「象」融合形成的「審美意象」，也就隨之不斷泛化、深化，逐漸由較簡單的「單一意象」發展為較複雜的「複合意象」。

二、就組合方面來說

英美現代詩人艾略特以為藝術表「情」達「意」的唯一方式，便是找出「意之象」，即一組物象或一連串事件(事象)，如此一來，當這些訴諸感官經驗的外在形象出現時，一種特別的「情意」便馬上被呼喚了出來。這是由於每個「意象」都是可變體，一旦進入作品，各個「意象」符號之間，起著互補、互滲的作用，並向各自的夥伴發出信息並得到反饋，令「意象」的意義向某方面傾斜，突出了某方面的特徵。組接的意象不同，呈現出來的意義也就不同。而且，「意象」一旦完成組合，就可獲得總體生命；這個總體生命大大地超越了各個「意象」簡單相加之和。因此，若將兩個或兩個以上不同時空的獨立意象，運用縮合、疊映、轉位等手法巧妙組合起來，就可以誕生一種嶄新的風韻。

(一) 形象思維與邏輯思維

陳滿銘〈淺論意象系統〉一文指出，若是將一篇辭章所要表達的「情」或「理」，訴諸各種偏於主觀的聯想、想像，和所選取的「景(物)」或「事」結合在一起；或者是專就個別的「情」、「理」、「景(物)」、「事」等材料本身設計其表現技巧，屬於「形象思維」。若從「意象」之組合與排列來看，則與「邏輯思維」有關；而「邏輯思維」所涉及的是意象(意與意、象與象、意與象、意象與意象)之組織。

所謂「形象思維」，就是把感官所獲得並儲存於大腦中的客觀事物的形象信息，運用比較、分析、抽象等方法，加工成為反映事物典型特徵或本質屬性的一系列意象；然後以這些意象為基本單元，通過聯想、類比、想像等形式，形象地反映客觀事物的內在本質或規律的思維活動。因此，「形象思維」是審美主體在整個創作過程中(從選取生活素材，進行分析、概括、加工、提煉，到完成藝術形象的塑造)，所進行的藝術思維活動；也就是在對形象信息傳遞的客觀形象體系進行感受、儲存的基礎上，結合主觀的認識和情感進行識別(包括審美判斷)，並用一定的形式、手法和工具(繪畫線條、音響節奏旋律、文學語言等)，創造、描述形象的一種基本思維形式。

在形象思維活動中，經過各式各樣的想像活動，產生「意」與「境」、「形」與「神」、「客觀世界」與「主觀情思」辯證統一的「意象」，是形象思維的高級階段。「意象」是「表象」與「概念」的綜合，也就是由「表象」聯繫於「概念」，概括而形成意識中的理性形象，具有概括性(抽象性)、直感性和形象性等特點。「意象」，也是「形象思維」的基本單元，沒有「意象」就無法進行形象識別、聯想與想像。「意象」貫穿於「形象思維」的始終，一切「形象思

維」的活動，就是各種各樣的「意象」運動；客觀事物的物象(事象)系統，也正是通過形象思維的「意象」系統來反映。

「抽象思維」，以「概念」作為思想單元，是人在認識過程中借助概念、判斷、推理等思維形式反映現實的過程，具有抽象概括、間接反映、借助語言等特徵。由於「抽象思維」在形成概念、作出判斷和進行推理時所採用的常是分析、綜合、抽象、概括、歸納、演繹、類比、模擬等邏輯方法，所以又叫「邏輯思維」。而且，這種由「表象」→「觀念」→「概念」，進而由抽象達到思維具體的抽象思維的發展路線，與由「表象」→「意念」→「意象」的形象思維路線，大不相同。

整體的「單個意象」，雖是形象思維的基本單位，但人們在實際思維的過程中，絕不是以一個個單象孤立地進行認識活動。這是由於客觀物質世界是統一的，事物之間都存在著各式各樣的聯繫，它們相互依存，又在一定的條件下相互轉化。人們的思維反映統一的物質世界，因此，作為「形象思維」的「意象」與「概念」之間，也必然反映著客觀事物之間內在的邏輯聯繫。許多單象按照客觀的邏輯聯繫組合起來，形成一幅複雜的生活畫面，這就是「組合意象」，故「組合意象」必然也具有客觀的、邏輯的一致性。

人們常常自覺或不自覺地按照「邏輯思維」將「形象」概念化，或按照「形象思維」將「概念」形象化。各種思維形式以交織、融合、分化、重組的方式出現，構建了完善的思維運動。「邏輯思維」在運用概念、推理、判斷的邏輯方式進行分析研究，以揭示和說明事物的內在本質和客觀規律性時，需綴以「形象」的珍珠，離此則不能完善的認識豐富多彩的大千世界。同樣地，「形象思維」在以形象的非邏輯方式探求事物的內在本質時，雖有想像、幻想、聯想等方式伴隨，仍需藉助於「邏輯思維」，才能綜合與升華，臻達理性的國度。

「形象思維」的特點在於運用「形象」，以「形象」思考。「形象思維」雖也從生動、渾沌的直覺表象開始，但它不像「邏輯思維」那樣必須「達到越來越稀薄的抽象」，而是直截了當地對表象進行篩選、整合，甚至重新組合，改造成比表象更高級的形象，並以新的形象進行思考。所以，它不僅是感性的認識活動，在一定意義下還有同「邏輯思維」一樣的邏輯性特徵。故「形象思維」與「邏輯思維」，揭示了人類兩種基本思維方式的特點，它們在審美主體的腦中交錯而行，相輔相成。而且，「邏輯思維」在一定程度上規範、導引著「形象思維」，如對素材的認識、取捨、改造，總是與一定的思想概念、分析判斷聯繫在一起；而這種規範、導引作用，也體現在藝術形象的設計、創造上，與對「形象思維」的調整、升華上。因為在創作過程中，美的情緒衝動與聯想的豐富，往往使得創作者易沉溺於紛至沓

來的形象之中，甚至會在一定程度上忽視或偏離作品的主體思想。因此，從思想意義、美感效應等方面進行必要的分析，有助於作者調節情緒，在一個新的基點或角度上進一步展開「形象思維」。

「邏輯思維」要以「形象思維」為基礎，「形象思維」的過程及形象表述中也滲透著抽象概念、判斷和推理，它必得倚賴於「邏輯思維」才得以深化。審美過程必也是以「形象思維」為主，但若要深入進行審美，不能單憑「形象思維」，還要有一定的「邏輯思維」，要有一定的理性認識，才能理解美的內容。因為在審美過程中，既要感受，又要思考，二者結合起來，就能避免停留在簡單的瞬時審美過程，進而通過連續審美過程，轉化為複雜的瞬時審美過程。

與兩大思維有著因果關係的「靈感思維」，它的湧現，則有賴於在此之前的顯意識的大量積累，和儲存於大腦中的潛意識的被激發。「靈感思維」有「偶然性」、「突發性」、「瞬息性」、「間歇性」、「創造性」等特點，清·袁守定《占華叢談·談文》道：「文章之道，遭際興會，摠發性靈，生於臨文之頃者也。然須平日餐經饋史，霍然有懷，對景感物，曠然有會，嘗有欲吐之言，難遏之意，然後拈題泚筆，忽忽相遭，得之在俄頃，積之在平日，昌黎有諸其中是也」。他把「靈感」得之在俄頃、積之在平日的關係，講得十分精當。沒有知識的積累，大腦無所存儲，創作靈感就無從產生。

物理學家楊振寧指出，「靈感」，是一種頓悟，在頓悟的一剎那間，能夠將兩個或以上，以前從不相關的觀念串連在一起，以解決一個搜索枯腸仍未解的難題，或締造一個科學上的新發現。由於「靈感」往往是在「邏輯思維」與「形象思維」的基礎上頓悟，潛意識中的知識結構可能是概念、判斷，也可能是意象、形象判斷；因此，在顯意識和潛意識的交互作用時，就會有「抽象頓悟」、「形象頓悟」和「抽象形象互相頓悟」等種種情形產生。

「靈感思維」交織在「邏輯思維」和「形象思維」之中，是起著突破、創造、昇華作用的一種思維形式。這三種思維形式，有其個性，也有其共性。一般說來，「邏輯思維」發生在顯意識，借助於概念實施嚴格的邏輯推理，從某一前提出發，一步接一步地推論下去，直至得到結論，整個推理過程表現為線性的。「形象思維」是用形象來思考和表述，它的發生有客體形象，又有主觀形象，是在各種形象多方位的對照和選擇中形成的思維現象，所以形象思維是面型的、多維的。

「靈感」是思維之母，是創作之源泉，貫穿整個思維活動；聯想與想像，則屬於思維之作用過程。也就是說，沒有靈感就沒有思維，當然也不能有聯想與想像；故靈感(頓悟)思維形式在人類思維發展的進程中，起著重要的躍遷和昇華作用。然而，對人類思維經驗的總結和推廣，並使之條理化和科學化的，還是要倚靠「抽象(邏輯)思維」；特別是人類的認識活動，通常是遵循著由具體到抽象、由個別到一般、由線性關係到非線性關係的認識規律。因此，「邏輯思維」形式的發生，雖然比「形象思維」形式和「靈感思維」形式晚一些，但它確實屬於人類最高層次的思維形式。

此外，值得探討的尚有「直覺」。「直覺」，是指人們直接地完整地認識和把握客體的能力，是指人們通過大腦的「形象思維」、「靈感思維」與一定的「邏輯思維」的結合，在短暫的瞬間感知、識別或創造新事物、新形象、新概念的一種思維能力。也有學者以為「直覺」是指對情況的一種突如其來的穎悟或理解。「創造的直覺」與「想像的直覺」緊緊連在一起，它是思維主體在想像活動中，由於偶然的觸發，在短暫的瞬間忽然感悟，從而有所創造或發現的一種直覺。若說「想像的直覺」主要是與「形象思維」有關，那麼「創造的直覺」則與「靈感思維」是一對孿生兄弟。以「形象思維」或「靈感思維」為主的「直覺」思維活動，並不是完全與「邏輯思維」無關，而是一切「直覺」活動的腳下，總有一塊不可缺少的理性基石。

(二) 綜合思維

所謂「綜合思維」，就是把對象的各個部分、各個方面和各種因素結合起來，形成對研究對象的整體性認識的思維方法。「綜合」，是在「分析」的基礎上進行，它的特點在於探求研究對象的各個部分、因素和層次之間的相互聯繫，由此形成一種新的整體性認識。

奧斯朋(Alex F.Osborn)《應用想像力》也指出，應用於思構觀念的「綜合」(Synthesis)一詞，是收集各種事物，使其成為一種新的「組合」，通常需要將一個問題，分為若干部分，然後再重新加以組合。因此，「分析」、「蒐集」、「組合」，以及其他適當的「改變」，都是創造性研究工作的各部分。如生理學家紀雷德(R.W.Gerard)就曾描述「創造性想像力」，為「產生新觀念和新見識之思想的活動」；尤其是運用「想像力」，以「記憶」及「觀察」所得的資料，構成一種思考的「骨幹」，此一骨幹乃是作為進一步研究工作的基礎。因此，大多數觀念是由數種觀念組合而成，或是將某種觀念加以改進而成，這就是「綜合」工作，是在創造性思想程序中，最為有效果的階段。

「綜合」，為「分析」之反面。若能將分析工作做得完美，則爾後的綜合工作，必定更臻完善；若能將問題作更智慧的分解，則能獲致更多可供綜合的資料，以產生更多的新觀念。雖然在創造性思維活動過程中的綜合階段，觀念之「聯想力」是一個有力的因素，但在綜合過程中，邏輯也甚為重要。也由於大多數觀念是由「綜合」的方法而獲得，以致於一般都認為「綜合」是創造的真諦。

王長俊《詩歌意象學》稱「綜合思維」為「意象思維」，因為「意象思維」具有「完形」傾向，具有自我完整、自我完美的傾向。「完形」，又稱「格式塔」，是現代心理學及現代美學的一個重要概念，它具有三個維度上的意義：就「空間維度」來說，「意象思維」的完整性表現為從局部到整體；就「時間維度」來說，其完整性表現為從歷史到現在及未來；就「信息維度」來講，其完整性表現為從已知到未知。因此，「意象思維」的指向，不是指向其字面，而是指向其內涵；「意象思維」的功能，是運用語言學的部分意義，來「代表」或「象徵」其整體的義涵。如「漁釣」這一語詞，其字面含義只是意象思維的一個小部分，但當它處於特定的文化系統之中時，它就具有了整體的意義。而創作主體在運用這一意象並進行思維活動的同時，也就完成了從部分到整體的飛躍。

阿恩海姆認為，藝術活動是理性活動的一種形式，其中，知覺與思維錯綜交織，結為一體。而且，在任何一個知識領域中，真正的創造性思維活動都是通過「意象」進行的，藝術思維活動當然更離不開「意象」。一個特定的主體，在一定的文化氛圍中，自身豐富的生活經驗，敏銳的知覺，深沉的涵養，有可能僅僅通過直覺的方式，達到對於哲理的頓悟境界，這裡也許沒有思考，沒有歸納演繹，沒有概念的抽象，但一定有「意象」的參與。如水塘、明鏡、清源、活水等特定物象本身，是作者生活經驗的積累，相當於對個別事物的感性知覺以及對知覺的儲存；一旦有某種特定信息的輸入，觸發了作者的直覺，這些物象之間便建立起有機的聯繫、組織，在創作主體內形成活生生的意象，並通過各意象單元間的進一步組織，形成比較完整的心理過程；然後在一定條件下，產生從「意象」到「判斷」乃至「哲理」的飛躍。

因此，「意象思維」具有「完整性」，能通過一定的方式或過程，實現從局部到整體、從過去到現在、從已知到未知的飛躍，尤其是通過「得意忘象」或「意象並存」等方式來實現思維的飛躍。而且，在「意象思維」的過程中，感性因素與理性因素貫穿於思維的始終；因此，它也屬於「創造性思維」。

「創造性思維」是「邏輯思維」、「形象思維」和「靈感思維」三種思維形式的綜合。在整個創作過程中，從選材、分析、概括、加工、提煉到完成藝術形象的塑造，一刻也離不開「形象思維」的運用，以及「邏輯思維」的引導。而人們對材料的選取，也往往需要長時期的準備和積累，與短暫時刻的突破，故靈感在創造過程中起著關鍵作用。「創造性思維」，不僅需要運用知識，還需要大量閱讀書籍、文獻、資料，更需要觀察力、記憶力、想像力以及各種智力要素的緊密結合。因此，「創造性思維」不是一種基本的思維形式，也不是一兩種思維形式合作的結果，而是各種思維形式系統綜合作用的結晶，是人們進行藝術創作及各種創造性活動時的思維活動的總稱，深具新穎性、靈活性、流暢性等特徵。

（三）石雕意象之組合類型

藝術創作者從紛繁萬狀的生活中，在自己所積累的感性的表象材料的基礎上，敏銳地感受、發現和捕捉詩意，並經過分析、取捨、提煉、概括，鑄煉出主客觀統一的富有美學義涵的意象。因此，從美學欣賞的角度來看，「象」是作者與讀者的中介，是讀者的欣賞、美學再創造的起點；而讀者依據自己的生活體驗與藝術修養，去探索那多樣的「象外之意」與「象外之旨」，因「象」而「悟意」，延伸、擴展藝術品所蘊涵的美學領域，則是讀者的美學再創造的終點。

因此，黃永武《中國詩學》主張將抽象的理論觀念，改為具體的、圖畫的視覺意象；將靜態敘述的形象，改為動態演示的動作意象；或給予極細小的景物以極大的特寫，或窮形盡相地誇大物象的特徵，使意象因純淨孤立而凸出；然後再透過各種組合手法，使意象鮮明逼真、生新活潑，躍現於讀者的眼前。

源自匠師承襲、小說典故、民間野談、宗教神話等的石雕意象，由於深厚的民族文化的醞釀與催化，富有深長的言外之意。石雕師傅在創作之中，也會自覺或不自覺地運用了與深厚的歷史文化相聯繫的「事材」、「物材」，並運用不同的組合手法，令一個或兩個以上的意象交相映發，以表現出不同的義蘊、風貌。加上石雕意象因世代沿襲而約定俗成，其內容也因一而再、再而三的運用，而形成固定之格式，形成了所謂的「定勢心理」，以代表一定的吉祥寓意，在觀賞者心中引發一定的聯想。

也由於「定勢心理」，有些題材本身就可單獨使用以產生完整的意義；有些則需與動物、植物、人物、器物等其他題材配合，才能產生完整的意義。因此，下文分從「單一意象」與「複合意象」這兩種組合類型來討論。

上：四角形青斗石礎，雕上了四個獅足，再以「如意頭」連結為一體，整體顯得十分拙趣。

下：繫上象徵吉祥長壽綬帶的羽扇，是道家法器之一。



1. 單一類型

臺灣民間信仰十分注重家畜與農作物的繁殖，因此常選擇具有「生命力」象徵的「常綠樹木」為崇拜對象。楊學芹《雕風塑韻》指出，雕塑的美，就是對「生命」的歌頌；而且，對生命的追求與肯定，在原始時代就已經開始了。民間繼承了這種孜孜不倦的追求，形成了歷史悠久的民俗禮儀、群體共識和共同的行為與願望。「生命」與家族繁衍、群體繁榮、民族興旺有了聯繫，民間雕塑也是為了適應和滿足群體的需求而產生、發展。特別是伴隨著原始思維的神祕觀念，進入後世祈禳風俗中的多籽植物，如葫蘆、石榴、瓜、豆、棗等，成為多生多育的象徵，更是民間常見的乞子拜物，隨處可發現它們美麗的蹤影。但它們多搭配其他類型或神祇，或配數種不同植物，較少單獨出現。



常出現於門框邊上的水族類，表達了百姓對富庶生活的企求，造型十分討喜。

艋舺龍山寺可見到的單一題材所形成的石雕圖案並不多見，如位於龍虎門廳入口處的門框邊上，有以線雕雕成的章魚、魴魚、烏賊等造型可愛討喜的水族類。至於蝙蝠、蝴蝶、獅、馬、龍等動物類以及羽扇、葫蘆等道家八寶，則散布於窗堵的四周或石柱的柱礎上。

見於柱礎者，如三川殿石鼓座下的四角形青斗石礎，雕上了既獐厲又渾拙的四個獅足(或稱螭虎腳)，再以「如意頭」圖形連結為渾整一體，喻有「事事如意」之意。邊側石礎的外露處，分為上下兩層，底層浮雕獅足，上層則雕了一個與「憨番扛廟角」相類似的力士，小小的人形蹲身叉腰，擎起柱角，神態酣然可喜。

又如三川殿內的花瓣型青斗石礎，頂面淺雕唐竹、蓮花等吉祥紋飾，邊緣則分三層八面，或刻體態生動的花鳥，或刻昂奔、俯馳、回顧、翻滾等形態各異的

駿馬。另一對大型花瓣狀的青斗石礎，頂面浮雕道家八寶，邊緣側面即刻有鳳獅相對或駿馬對嬉的圖案，巧思之中又帶有渾拙的意趣，十分動人心目。

後殿也有一對八角形的青斗石礎，頂面光滑無紋，側邊浮雕道家及佛家八寶，有蝙蝠、法螺、金魚、蓮花、綬帶書卷、靈龜、螃蟹、念珠及拂塵等。一般而言，這些以單一形態出現的吉祥圖飾，多會繫以象徵吉祥長壽的綬帶，令整體造型憑添靈動飄逸、脫俗出塵之姿。

茲將艋舺龍山寺中較常見的形成單一類型的石雕意象，及其出現部位、表現手法、代表寓意等整理如下：

意象名稱	類型	出現部位	表現手法	寓意
憨番	人物類	柱礎	圖象	護衛
章魚	水族類	柱礎	圖象	富裕
魴魚	水族類	柱礎	圖象	富裕
烏賊	水族類	柱礎	圖象	富裕
蝦子	水族類	柱礎	圖象	富裕
蟹	水族類	柱礎	圖象、諧音	驅邪、功名
葫蘆	法器類	壁堵、柱礎	圖象、諧音	吉祥、福氣
法螺	法器類	柱礎	象徵	吉祥、福氣
金魚	法器類	柱礎	象徵	吉祥、福氣
蓮花	法器類	柱礎	象徵	吉祥、福氣
書卷	法器類	柱礎	象徵	吉祥、福氣
羽扇	器物類	壁堵	圖象	吉祥
笙	器物類	柱礎	圖象、諧音	吉祥、福氣
竹	植物類	壁堵	圖象、諧音	節操、祝福
蝙蝠	動物類	壁堵、柱礎	諧音	福氣
馬	動物類	柱礎	圖象	吉祥、護衛
獅	神靈瑞獸	壁堵、柱礎	圖像、諧音	驅邪、納福
鳳	神靈瑞獸	柱礎	象徵	護衛、納福
龜	神靈瑞獸	柱礎	象徵	長壽
蒼龍	神靈瑞獸	石鼓	象徵	護衛、納福
夔龍	神靈瑞獸	壁堵	象徵	護衛、納福

2.複合類型

孫全文、王銘鴻《中國建築空間與形式之符號意義》以為最富創意的手法，就是透過多種意義的聯結、透過聯想來達成另一種新的象徵意義，甚至由這些

以石傳情



虎門出口處，以陰雕手法刻成的梅、蘭、竹、菊「四君子」，整體呈現出雅潔高逸的風情。

意義的聯結，再進一步產生新的意義。如「松鼠南瓜」，「松」諧音「送」，「鼠」是地支中之「子」；南瓜本身即多子，引伸為「多」之意，兩者聯結後便成了「送來多子多孫」之意。這種由簡單的意象所構成複合的意象，又可分為植物加植物、植物加動物、人物加動植物以及綜合等類型。

(1) 植物加植物

由植物與植物組合而成的石雕裝飾，以松為主題的有松、竹、梅組合之「歲寒三友」。把月季配上松，題為「不老長春」，表明青春永在；水仙、竹子配上雪地青松，題為「豐年獻瑞」，表明一種恆常而遍在的祥瑞。菊花種類繁多，單瓣、重瓣、複瓣，未開、將開、半開、盛開，千萬變化，實是可觀。常見的組合有菊花、花瓶、几案組合的「秋菊有佳」、「老圃秋色」，以及松、菊組合成寓指健康長壽的「松菊延年」。

在文人意識的影響下，性格類似的花卉常被組合在一起，如蘭、蓮、梅、菊組合之「四愛」；梅、桂、菊、水仙組合之「四清」；蘭、荷、山茶、葵花組合之「四逸」；梅、蘭、竹、菊組合之「四君子」等。蘭、桂組成之「蘭桂騰芳」，寓有「賢肖子孫」之意，也常見於石雕題材中。有些經常出現的花卉主題，因其生長、開花的季節和一年當中的月、季有密切的關係而形成季節的象徵，而由此產生所謂的「大四季」（如春梅、夏荷、秋菊、冬茶），以及「小四季」（一年中每個月份之花卉）的集合式主題。

瓜果類也常以集合式的主題呈現，最常見者，如以佛手、桃子、石榴組合成「多福、多壽、多男子」之「三多」吉祥寓意，「榴開百子」也是常見的裝飾題材。也有以荔枝、蓮霧、楊桃、橘子組合成「四果」之主題，以反映物阜民豐。

茲將常見的植物與植物意象組合、出現部位、表現手法、及其代表寓意等，整理如下：

意象組合	出現部位	表現手法	寓意
梅、蘭、竹、菊	壁堵	象徵	四君子
蘭、桂	壁堵	象徵	蘭桂騰芳
松、竹、梅	壁堵	象徵	歲寒三友
松、菊	壁堵	象徵	松菊延年
水仙、竹子、松	壁堵	象徵	豐年獻瑞
蘭、蓮、梅、菊	壁堵	象徵	四愛
梅、桂、菊、水仙	壁堵	象徵	四清

蘭、荷、山茶、葵花	壁堵	象徵	四逸
梅、荷、菊、茶	壁堵	象徵	大四季
佛手、桃子、石榴	壁堵	象徵	三多
荔枝、蓮霧、楊桃、橘子	壁堵	象徵	四果

(2) 植物加動物

民間藝術繼承了《周易》「一陰一陽之謂道」的陰陽觀，有陰必有陽，有陽必有陰，求偶數而忌單數，如畫魚，多有蓮相伴，形成「魚戲蓮」；表現喜鵲，必有梅花相配，形成「喜鵲登梅」。其他，如「獅子滾球」、「猴吃桃」、「風戲牡丹」、「老鼠拖葫蘆」、「老鼠吃葡萄」等，都是運用形象來象徵男女相合、生命繁衍的陰陽觀。楊學芹《雕風塑韻》指出它包含著善的因素，以善的動機求祥和，從陰陽互滲中求互補。因此，由植物與動物組合而成的石雕裝飾，最為常見。

如松、鶴組合的「松齡鶴壽」、「松鶴延年」，鹿與馬、鵲鳥、竹、靈芝等組合的「清節凌祿」、「吉祥壽喜」等吉祥圖案。「蓮」與「廉」同音，也是廟宇石雕裝飾常見的題材。蓮、鶴組合的「一品清廉」，寓官居高位而猶能公正廉潔。蓮顆(蓮子)又諧音「連科」，荷花、蓮蓬與蟹的組合，即寓有「一甲連科」之美意。若與鷺鷥組合，除了寓有「花中君子」之意，因「鷺」與「路」、「蓮」與「連」音同，蘆葦又常是棵棵連成一片生長，取「連科」之諧音意，故鷺、蓮、蘆葦組成了「一路連科」，寓意應試求連、科舉及第、仕途順遂。魚與蓮同圖，具有「富貴有餘」、「年年有餘」的意義，表達了人民對餘裕豐饒的殷切期盼。蓮，又名荷，「荷」諧音「和」、「合」，有和諧、圓合、合聚團圓之意，故蓮與仙鶴組合有「和合美好」之意，加上如意紋則成了「和合如意」。



上：鷺、蓮、蓮子與蘆葦，組成「一路連科」，寓有仕途順遂之意。

下：薔薇、水仙、松、壽石、綬帶鳥的組合，寓有「群仙獻壽」、「萬代長春」之吉祥意。

以石傳情



玉蘭又名木筆，「筆」與「必」諧音，常配以喜鵲、壽菊，以取「必得喜壽」之意。

薔薇也有「長春花」、「月季花」之美稱，常與壽石、禽鳥、竹等組成「四季平安」、「長春白頭」等吉祥主題；如龍門入口處石堵上，有薔薇、水仙、松、壽石、綬帶鳥組成的吉祥圖案，代表「群仙獻壽」、「萬代長春」之意。

以梅為主題的有梅花、花瓶、案几組合之「獨報春先」、「四君子」、「歲寒三友」。三川殿楹柱靠壁石礎，有梅與喜鵲搭配而成的「喜鵲噪眉」、「喜上眉梢」等吉祥主題，形態活潑，布局秀雅。「竹梅雙喜」則是以竹喻夫，以梅喻妻，恭賀別人夫妻恩愛。也有作「百鳥朝梅」的雕花柱，在石柱上雕刻著盤繞的老梅樹，其間棲息著各式之鳥禽，以喻「萬邦來朝」。

松木剛健而挺拔，臘梅凌寒而開放，翠竹桿直而心虛，都可託物寄興，稱為「歲寒三友」，也是常見的裝飾題材。喜鵲配上松，題為「萬年報喜」，代表永恆的喜悅；松配上日出，題為「嵩岳遐齡」，表明永恆的光明；松配上靈芝與鶴，表明「松鶴遐齡」、「松齡鶴壽」。

木蘭，又稱木筆，「筆」與「必」音近，石雕裝飾常喜在木蘭花旁傍以喜鵲、菊花，取「必得其壽」、「必得其喜」之意。龍山寺三川殿右邊的石鼓背面，也雕有一株木筆花，枝桠上棲息了一雙喜鵲，一隻蝴蝶款款穿飛在薔薇花

以淺雕手法雕了牡丹、飛鳳、玉蘭、駿馬、鹿等圖案的石枕，以寄託榮華富貴、美好幸福之意。



中，下方則有一匹回首翹盼的奔馬；這代表了凡心懷虔誠入門祈禱者，必能「馬上」得「春福壽喜」。左邊的石鼓背面，雕的是一隻猴子跳上了枝頭，摘取掛在仙桃樹上的蜂巢，引得數隻蜜蜂嗡嗡地飛舞其間；一隻綬帶鳥回首顧盼，仙鹿立於其下，舉首仰望，鹿旁生有數枝靈芝，整體傳達了「封侯受祿」、「處處如意」之寓意。

前殿三川步口左右次間，門口下各有一對穩固門柱的泉州白石石枕，一個以淺雕手法雕了牡丹、飛鳳、玉蘭、駿馬等圖案，以贊頌「馬上榮華富貴」、「美好幸福」之意。另一個是雕上了牡丹、白頭翁、大象等圖案，取「長壽」、「富貴」、「太平」之吉祥意。其他，如菊花和螃蟹、柿子組合的「紫蟹黃花」，或以月季與白頭翁組合成的「長春白頭」等，也都是常見的形式。

右護室正面壁上，有以觀音石透雕成的荷花鷺鷥窗，池塘中植有蓮數株，亭亭荷葉或仰、或垂、或搖曳飛舞於清風裏，朵朵淨蓮或含、或綻、或萎落於清塘之中，三兩隻鷺鷥或拳起一腳、或閉目瞑思，構圖極其清麗雅逸，寓有「路路連科」之意，引人生發無限的想像。

另一個「馬上封侯」窗，則以透雕法雕有一棵枝極遒勁、姿態雅拙的老梅，數隻喜鵲在枝頭上歡喜跳鳴，一隻狡狴猴兒攀在上頭摘下蜂巢，行經樹下的駿馬正翹首仰望，寓有「開春報喜」、「馬上封侯」之美意。

虎門出口處堵上，有兩幅構圖十分精麗的石雕作品，也都寓有祈祥納福之意。左邊是由龍、鶴、梅、竹、菊組合而成，一株古勁蒼然、只留清氣滿乾坤的老梅樹，傍石而生；柔體而虛中，婉婉焉而不為風雨所折的竹，與經霜猶有傲枝條的菊，傍梅依次而長。飲食有節、不游濁土、不飲溫泉的矯矯游龍，在滾滾波濤之中昂首而行，予人一種神龍見首不見尾的神祕感受；細細捲起的浪花，又賦予了原本就極其流暢穩健的線條，一種靈動之姿，將整個畫面妝點得份外生彩。龍首之上則是位居人臣之極而有「一品鳥」之稱的鶴鳥，只見牠鼓動著雙羽翼，正回過頭來與蒼龍兩相對應。



右護室正壁的荷花鷺鷥窗，構圖清麗，有「路路連科」之意。



虎門出口處左右兩邊的牆堵上，有兩幅構圖十分精麗的石雕作品，也都寓有祈祥納福之意。

右邊則是由鳳、麟、石榴樹、蘭、牡丹組合而成。一株傍著壽石而長的石榴樹，露出了飽滿多子的果漿。枝幹上棲止了具有德、義、禮、仁、信等五彩文的鳳鳥，長而斑斕的尾羽順隨著微風輕輕搖曳，隱隱流出的律動感，將觀賞者的視線，自然地承遞流轉到下方昂首顧盼、含仁而戴義的麒麟身上來。四周再襯以紅豔欲滴的牡丹與幾許芳草，整個畫面流盪出來的是雅麗精工。

茲將形成植物與動物組合、較為主要的意象組合及其出現部位、表現手法、代表寓意等，整理如下：

意象組合	出現部位	表現手法	寓意
松、鶴	壁堵	象徵	松鶴延年
松、喜鵲	壁堵	象徵、諧音	萬年報喜
松、鶴、靈芝	壁堵	象徵	松鶴遐齡 松齡鶴壽
鹿、馬、鵲鳥、竹、靈芝	壁堵	象徵	清節凌祿 吉祥壽喜
梅、喜鵲	壁堵	諧音	喜上眉梢
竹、梅	壁堵	象徵	竹梅雙喜
梅、鳳、禽鳥	石柱	象徵	百鳥朝梅 萬邦來朝
蓮、鶴	壁堵	象徵	一品清廉
蓮、蓬、鸞鷲、蘆葦	壁堵	諧音	一路連科 科舉及第
荷、鸞鷲	石窗	諧音	路路連科
薔薇、壽石、禽鳥、竹	壁堵	象徵、諧音	四季平安 長春白頭
薔薇、水仙、松、壽石、綬帶鳥	壁堵	象徵、諧音	群仙獻壽 萬代長春
桃、猴	柱礎	圖象、象徵	長壽吉祥
木筆、菊花、喜鵲	壁堵	象徵、諧音	必得喜壽
木筆、鵲、蝴蝶、馬	石鼓	諧音	春福壽喜 馬上見喜
仙桃樹、猴、蜂、綬帶鳥、鹿	石鼓	諧音	封侯受祿 處處如意
牡丹、玉蘭、鳳、馬	石枕	象徵、諧音	馬上榮華富貴
牡丹、白頭翁、大象	石枕	諧音	白頭富貴 平安如意
菊花、子、螃蟹	壁堵	象徵、諧音	紫蟹黃花

月季、白頭翁	壁堵	象徵、諧音	長春白頭
牡丹、鳳	壁堵	象徵	雙戲牡丹
梅、喜鵲、猴、蜂、馬	石窗	諧音	開春報喜 馬上封侯
梅、獅、鵲鳥	石窗	圖象、諧音	英雄奪錦
竹、麒麟、鶴、鹿	石窗	象徵、諧音	平安壽祿
石榴、羊	壁堵	圖象、諧音	多子吉祥
柳、綬帶鳥	壁堵	象徵、諧音	祈祥納福
梅、竹、菊、龍、鶴	壁堵	象徵	祈祥納福 平安富貴
牡丹、石榴樹、鳳、麟	壁堵	象徵	麟鳳呈祥 富貴多子

3.動物加動物

艮艮龍山寺中全由動物與動物組合而成的石雕裝飾，較為少見。常見的僅有石雕窗的四個角上，寓有「賜福」之意的蝙蝠主題，以及與「壽」字組合而成的「五福捧壽」。象徵，也大量借助於諧音，如以「獅」和「事」的諧音可組成不少寓有吉祥意的題材，因而在裝飾中發揮了更大的作用。兩隻獅子表示「事事如意」、「太獅少獅」，獅子配綬帶表示「好事不斷」，加上錢紋則喻意「財事不斷」；獅子和瓶則象徵「事事平安」，獅子滾繡球表示「好事在後頭」。「鹿」，則因與「路」音諧，兩隻鹿的組合圖案，就稱為「路路順利」；鶴與鹿，諧音「福」與「祿」，常成對出現，組合的紋樣就可稱為「鹿鶴同春」。其次，「鹿」又與「陸」(六)諧音，又有「六合同春」之意。



刻有「蒼龍教子」、「雙龍搶珠」等意涵的青斗石雕，予人無限美好的想像。

以石傳情



三川殿前的龍、虎、麟、鳳，合稱四靈，細膩謹嚴的布局，透露出獨特的風情。

其他如以青斗石雕成穩定門柱的三川抱鼓石，左正面雕的是大龍吐水、小龍仰視相承的「蒼龍教子」，右正面雕的是寓有陰陽合德之意的「雙龍搶珠」，也都賦有祈祥、教化作用。至於位在三川殿左右兩側，以浮雕手法刻成的龍虎堵，以及麟、鳳組合的「麟鳳呈祥」，也是常見的題材。

翱翔於天際的鳳凰，顧盼生姿，與奔行於地、非仁者不出的麒麟遙相呼應，石雕師傅在畫面空白處襯以祥雲、花樹、紋石，令整體造型不會流於單調貧乏。腳踩葫蘆、牛角等道家雜寶的麒麟身上再施以彩繪，祥瑞之中又透顯出一股華麗風情，悄悄傾訴著這方子民因風調雨順而物庶民豐的訊息。

「雲從龍，風從虎」，作為最古老的原始圖騰之一的龍，出沒隱見於祥雲之中，一爪騰駕在雲朵之上，另一爪則宛若要探向前方閃耀著金光的火龍珠，又像似隔空抓向盤踞在地面的老虎。拱背低伏的老虎，簡而有力的尾巴向上高高翹起，形成一道美麗的曲線，恰與遇霜雪而不凋、歷千年而不損的松枝，連成一幅綿長而細密的節奏樂章。

茲將形成動物與動物、且較為常見的意象組合，及其出現部位、表現手法、代表寓意等，整理如下：

意象組合	出現部位	表現手法	寓意
龍、虎	龍虎堵	象徵	護衛祈祥
麟、鳳	壁堵	象徵	麟鳳呈祥
四隻蝙蝠	壁堵	諧音	賜福
兩隻鹿	壁堵	諧音	路路順利
鶴、鹿	壁堵、柱礎	象徵	鹿鶴同春
大龍、小龍	石鼓	象徵	蒼龍教子
雙龍、珠	石鼓	圖象、象徵	雙龍搶珠
大獅、小獅	窗堵	諧音	太師少師
蛙、蝦、魚	門框	象徵	富裕有餘

4. 人物加動植物

楊學芹《雕風塑韻》也指出，民間的視覺藝術創造，不受三維時空的限制，可隨心所欲地表現所見、所想、所知、所感、所夢，由此創造而出的第二自然，也凸出體現了超自然形態的藝術美學義涵。這是由於民間承繼了先民的萬物有靈觀，有靈則有心，有心即可相通。萬物與人，因而可產生一種「互滲」、「轉化」的複合式思維，這也正是民間藝術之所以能獲得最大審美創造與最大通

感想像的原因。所以，人與動物或植物組合而成的吉祥圖案，在廟宇石雕裝飾中也相當常見。

如艋舺龍山寺三川殿前櫃臺腳上方，在一塊狹而長、向內凹陷的青斗石材上，雕了一人微屈其身，手執繫了一枚銅幣的彩帶，在戲舞著一頭大象的圖景。另一邊則是一人單膝跪地手執彩帶球，回過身來舞弄著一頭獅子；原是魁悍壯偉的雄獅，此刻化身為圓凸著眼珠、咧著大嘴巴的祥物，隨彩帶起舞。無論是在轉折自如的線條紋理處理上，或是人與大象、獅子之間神態動作的前呼後應上，都極其講究。

龍門廳入口處的「對看堵石雕」，以水磨沈花雕成具有凹凸立體感的「鵝蚌相爭、漁翁得利」與「樵夫繫鞋」，也是人與動植物組合而成的上乘之作。三川殿前龍柱的大型花瓣狀青斗石礎上，也可發現刻有仙童手持花，或手持笙、磬、戟等物，兼具靈巧與渾拙之趣。後殿頂堵處也可發現仙人與翔鳳、老虎一起出現的吉祥圖案。

茲將最常見的形成人、植物、動物組合的複合意象，及其出現部位、表現手法、代表寓意等，整理如下：

意象組合	出現部位	表現手法	寓意
仙童、花	柱礎	圖象	祈祥納福
仙人、鳳、虎	壁堵	圖象、象徵	祈祥納福
人、象、彩帶球	壁堵	圖象	太平有象
人、獅、錢幣、彩帶	壁堵	圖象	福在眼前
漁翁、鷺、蚌	壁堵	圖象、象徵	祈祥納福
樵夫、樹	壁堵	圖象、象徵	祈祥納福
蓮、笙、嬰兒	壁堵	諧音	蓮生貴子

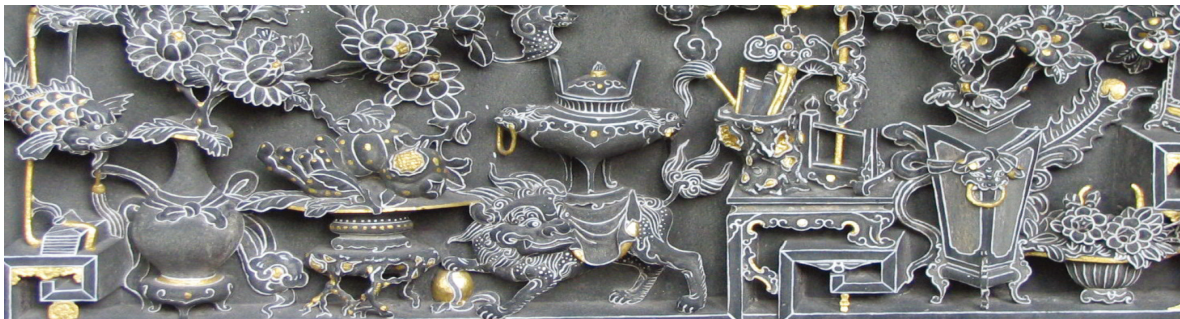
5.綜合類型

松、竹、梅、蓮、蘭、菊、水仙等植物，可比喻品性之高潔；動物中的鳳、仙鶴、鹿等，器物中的琴、棋、書、畫等，也都反映了人民對生活與地位的嚮往追求；而「吉祥」、「富貴」、「高潔」、「長壽」，又都是建築裝飾最喜歡表現的題材內容，於是將其中的兩種或三種、四種組合在一起，就產生了更多方面的象徵意義。這種可任意組合而不受現實自然形態限制的構圖法，富有浪漫的想像，早已出現在文人畫中，建築裝飾自然也體現了這種特有的組合手法。



青斗石的一邊，是一人手執繫了銅幣的彩帶，戲舞著一頭大象；另一邊則是一人手執彩球，舞弄著一頭獅子。

以石傳情



「博古堵」上配有花瓶清供、博古架、瓜果、文房器物、道教八寶等，以象徵吉祥。

戟、磬、魚，與「吉」、「慶」、「餘」音同，「吉慶有餘」寓意幸福富餘（裕），表達了人們對美好生活的嚮往。一對魚組成的圖案為「雙魚吉慶」，戟插花瓶寓意「平安吉慶」。琴、棋、書、畫等文房器具，也常配合「八駿馬」或花鳥題材，作為柱礎的雕飾。常雕飾於門框兩邊的「花瓶堵」，則配以四季花卉、几案等，以象徵「四季平安」。如三川殿正門兩側，回文座上有瓶花，左蓮花右牡丹，圖案下刻有形態各異的大小二獅；兩邊側門上，也刻回文座、瓶插茶花，圖案下則刻造型也各異其趣的二虎，把整個門面配襯得堂皇富麗。青紅相間的石材，層次井然，澄明而雅緻。

「雅好博古，學乎舊史」，位於三川殿牌樓面上的腰堵石雕「博古堵」，即以花瓶清供配以博古架、佛手石榴等瓜果、壽石筆筒等文房器物、道教八寶等，以及麒麟背負著鼎爐，爐煙上有一隻蝙蝠，四周再飾以鯨魚掛飾、祥雲、盆花等，組成「多寶閣」形式，作為吉祥的象徵。

三川殿左右兩邊的八卦竹節窗，窗框為八卦形，窗櫺用石雕成竹節，並附有花卉。窗櫺必須是奇數，代表「陽」；其間隔為偶數，代表「陰」，表示陰陽調和。八卦代表吉祥，竹節代表平安，窗戶四周雕有四隻蝴蝶，「蝴」諧音「福」，「蝶」諧音「壽」，表達福壽之意。龍虎門側也有一對青斗石八卦形窗，窗櫺五柱各浮雕梅竹蘭，邊緣則以泉州石淺雕花為襯，四角則以青斗石浮雕蝴蝶，兩側再配以詩句，各石材相間，造型華麗而不俗豔。正殿也有一對八卦形螭虎窗，透雕型態各異的螭虎四隻，其中間圓圈處各有松鶴仙翁與麻姑獻瑞雕飾，四角也各浮雕蝙蝠，寓意「福隆長壽如神仙」。

龍虎門前壁的四方形窗，為觀音石整塊透雕而成，內容為寶瓶人物故事，瓶的開口處刻成殿堂模樣，下方再細雕人物。人物身段、動作極為輕盈曼妙，故事情節出自唐、宋古典小說或民間故事，內容詼諧有趣，十分耐人尋味。寶瓶雕龍首，瓶的四周刻有仙童騎鶴，或持圓球或令旗，寓「祈求吉慶」之意。瓶成葫

蘆形，寓意「福」；以龍首為底座，寓意「隆」；圖案整體，寓有「家居平安」、「福隆如意」之涵意。

龍門入口處有也一幅含有多重象徵意涵的石雕作品。左邊清瓶上印有「」形八卦文以象徵「水」，瓶中養了三兩株牡丹與荷花，花叢之中再挺出一枝老梅，梅的枝樑向前劃出一道美麗的弧線，帶引出展翼翔舞的蝙蝠來；順著嫋嫋上升的爐煙，視線隨即落在鼎爐及桌案的筆筒上頭，再轉向垂吊在案角的方勝螭首。抑揚有致的節奏律動，再加上布置得宜的盆蘭、如意、花籃、佛手，整體既流露了濃濃的雅人氣息，也賦有仙道吉祥之意。

在民間傳說中，麒麟可以騰空助人成仁，又為仙人坐騎，是祥瑞的象徵。其形象為龍頭、馬身、龍尾，經常成對出現，形象為麒麟腳踏代表高貴氣質及具有法力的八寶，常出現在三川殿中門兩邊的裙堵，其左右作日月麒麟堵的雕飾，以祈求「仁獸徵太平，日月仁澤長」之吉祥寓意。

在傳統廟宇雕飾紋樣中，鳳凰的應用可分為兩大類，一是以鳳凰為主體，一是與其他吉祥物配合，形成寓有鎮邪避惡的吉祥意。前者如龍山寺三川殿內



石雕師傅把民間傳說刻在由螭虎團成的香爐裡，賦予其「爐裡乾坤」之趣。



爐煙、蝙蝠、盆蘭、如意、花籃、佛手等，流露了吉祥之意。

有一對雕工渾拙、構圖靈逸的花鳥柱，粗大的老梅樹盤繞於柱身，枝桠間棲息著姿態各異的鳥兒，柱頭、柱底各佇有一隻文彩斑斕氣宇非凡的鳳凰，寓意「百鳥朝鳳」。中殿的龍鳳柱身雕有一龍一鳳，寓意「龍鳳呈祥」，旁邊再飾以人物坐騎，整體造型自是華麗生動而活潑。



雕工細膩的花鳥柱，枝桠間棲息著姿態各異的鳥兒；青斗龍柱氣勢雄健，遍布著神兵神將。

大雄寶殿後側也有一對青斗石雕成的龍柱，龍身轉折盤繞、龍首氣勢雄健，是泉州溪底派匠師蔣細來的傑作，龍柱上彩繪金箔，顯示當時居民生活的富裕。後殿一對雕工繁華富麗的龍柱，柱身上下各盤據著一條龍，稱為「翻天覆地式」，龍身上遍布著以透雕手法刻成的神兵神將，龍柱下則有鯉魚躍禹門，莊嚴中又透顯出一股豐華的風情。

茲將最常見的綜合類複合意象，及其出現部位、表現手法、代表寓意等，整理如下：

意象組合	出現部位	表現手法	寓意
戟、磬、魚	壁堵	諧音	吉慶有餘
戟、花瓶	壁堵	諧音	平安吉慶
文房器具、八駿馬、花鳥	壁堵	象徵	平安富裕
花瓶、四季花卉、几案	壁堵	象徵、諧音	四季平安
花瓶、回文、蓮花、牡丹、二獅、八卦文	壁堵	象徵、諧音	平安富貴 事事如意

花瓶、回文、茶花、二虎、八卦文	壁堵	象徵、諧音	平安吉祥
花瓶清供、博古架、瓜果、器物、道教八寶	壁堵	象徵、諧音	多寶吉祥
瓶、八卦文、梅、牡丹、荷、蘭、如意、籃、筆筒、筆、飾羽、佛手、几案、香爐、蝙蝠、螭龍	壁堵	象徵、諧音	福壽富貴 平安如意
獾、戟、磬、樹、石	壁堵	諧音	吉慶同獾歡
雙鯉、如意、回紋	櫃臺腳	象徵、諧音	魚躍龍門 平安如意
八卦、竹節、花卉、蝴蝶	石窗	象徵、諧音	福壽平安 陰陽和諧
八卦、蝙蝠、螭虎、松鶴、仙翁	石窗	象徵、諧音	福隆長壽
八卦、蝙蝠、螭虎、麻姑、鹿	石窗	象徵、諧音	福壽吉祥
寶瓶、人物、仙童、鶴、球、旗、葫蘆、龍首	石窗	象徵、諧音	家居平安 福隆如意
方勝盤長、卍字紋、蝴蝶、如	石窗	象徵、諧音	吉祥如意
麒麟、道家八寶	裙堵	象徵	仁獸徵太平 日月仁澤長
鳳、梅樹、各類禽鳥、雲紋	石柱	象徵	百鳥朝鳳
龍、鳳、人物坐騎	石柱	象徵	龍鳳呈祥
雙龍、神兵神將、鯉魚、禹門、水紋	石柱	象徵	翻天覆地 魚躍禹門