

## 第六章 廟宇石雕意象的 表現手法

若再從「材料」(質)、「技法」(形)、「內容」(意)等三方面，作進一步的探討，可以對石雕意象的表現有更完整的認識。

### 一、從石材及裝飾部位來看

石雕最為發達的地區，以山西及福建的泉州、廣東的潮州最為有名。閩南的晉江流域所盛產的花崗石，據載開採於唐代，故閩南的石匠實是具有悠久的傳統。

花崗岩(隴石)白黃，青斗石青黑，材質堅韌，歷久成新，是石雕的上等材質。臺灣早期的廟宇，由於來自漳、泉的石材充足，整座廟宇都喜用花崗岩、青斗石，如鹿港龍山寺、臺南武廟、大天后宮等。北部廟宇因開發較晚，乾隆以前興建的廟宇，其龍柱、石珠及石堵仍多為大陸石。但自乾隆末年、嘉慶初年及日治以後，由於「唐山石」取得不易，許多廟宇已漸漸改用臺灣本島所產的「觀音石」。觀音石質細、色黑、多空隙，較易脆裂，然而優秀的藝匠除了善於運用各種雕鑿手法，也善於藉由不同石材的顏色與特質來組合牆面，使整座牆面顯得更為富麗豐華，如艋舺龍山寺就屬於此類。

艋舺龍山寺初建於清乾隆三年(1738)，歷經了嘉慶年(1814)大修、同治年(1867)小修、日治大正年間(1920)的大改修、臺灣光復後的數度修築，以及其間數十次的小修，石材的呈現自是十分豐富。如果仔細觀察，將會驚喜地發現這座既宏偉又精美的寺廟，仍然保有歷次修建的遺跡。因此，艋舺龍山寺可說是一座由清代、日據時代與光復後三段時期綜合表現的寺廟藝術。如三川殿前的廟埕鋪面，石材即取自當年移民渡海來臺時壓穩船艙用的「壓艙石」，材質為泉州花崗岩；三川殿前的抱鼓石，則是以青斗石雕成穩定門柱的構件。當然，也隨處可見到由觀音石所雕成的作品。

王源東《透析臺灣廟宇石雕的繪畫創作》以為廟宇運用石材來作為裝飾的主題，主要是著眼於石材具有了「實用性」、「裝飾性」、「宗教性」、「社教性」、「時代性」等五種功能。先就「實用性」功能而言。美術工藝本是由實用而產生，再演進到精神的表現與物質的妥善運用，使之趨向於完美。傳統建築的裝飾，也都是源於實用構造的需求，再兼及造形的美化。例如石盾，在結構上，它的原始功能只是為了增強門柱的牢固性，本屬門柱的一部分，後演變為裝飾性更強的門枕石、石鼓、石獅等造型。加上臺灣屬於多風多雨多地震的地理環境，質堅而耐風雨蟲蝕的石雕，自然也逐漸取代木質。

次就「裝飾性」功能而言。裝飾，可改變單調的造型，增加可觀性，更可令遊覽其中的觀賞者一看便知道它所欲傳達的象徵義涵。如櫃臺腳，本是刺眼的銳角，經由人性化的雕飾，牆身因而擁有了完美的收頭，其承載的象徵意義已大於實用功能。大體而言，隨所在位置的不同，石雕形式也隨之改變，通常離神明愈近、人們視覺最常接觸之處，其變化愈繁複，雕工也愈見精巧。

再就「宗教性」功能而言。廟宇是早期移民面對天災人禍時的心靈寄託所，這種心理就表現在廟宇石雕裝飾的吉祥、如意、福祿、壽喜等題材之中，以表達對祈福納祥的企求。若就「社教性」功能而言，舉凡能表達忠孝節義等傳統美德的神話傳說、民間故事、歷史小說及文學典故，都是廟宇石雕裝飾的重點題材，透過廟宇石雕的解析與背景思想的探討，不但可促進對傳統文化的了解，更具有社會教化功能。

最後就「時代性」功能而言。藝術表相、素材等會隨著時代特性的變遷而不同。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，以及當時的文化重心與變化。廟宇石雕集結了民間藝術的趣味性與社會審美觀等取向，它忠實記錄了臺灣近代裝飾面貌的轉變。因此，藝術史就是一部風格演變史，廟宇石雕藝術也是如此。



運用不同石材的顏色與特質來組合的牆面，豐華而富麗。



三川殿前造型優雅，雕工細緻的抱鼓石。



造型與花紋各異，也都賦有吉祥之意的各式石珠，充滿豐富多樣之美。

至於石雕的裝飾部位，康諾錫〈艋舺龍山寺之裝飾、文物與神明〉一文歸納指出，計有臺基、鋪面、石獻燈(石龕)、抱鼓石、石門、門枕石、櫃臺腳、水車堵、石柱、柱碩、柱礎、石窗等。宋·郭熙〈林泉高致集〉：「山水先理會大山，名為主峰。主峰已定，方作以次近，遠者，小者，大者」。也就是說，位於中軸線上的主殿堂，擁有最好的石材、最精細的石雕裝飾、最高的臺基，以表現其尊貴之意；其次才是同樣位於中軸線上的三川門、後殿，以及位於中軸線兩側的左右護室、鐘鼓樓等。

與佛塔同為記功德之用的石龕，為泉州白石，應為日治大正八年所造。為了鞏固門框並兼有裝飾作用的抱鼓石，同中有異，各雕有不同寓意的圖案。石鼓圖形下各刻螭龍，口吐唐草、靈芝；其下的襯座，以浮雕技法刻成書卷玉笛；四個角座承負起整個石鼓，線條與造型，細膩而講究，細細玩索則可發現蘊藏其中的深厚文化內涵。

做為牆身底部收頭的櫃臺腳，變化繁多，有獅子戲球、琴棋書畫、蓮蕉扇、牛角、如意及八寶等吉祥圖案。其中，五門轉角柱下以泉州白石雕成雙鯉式樣、象徵「鯉魚躍龍門」的柱腳，造型優美流暢，最為少見。

在屋簷之下、隨著屋身的凹凸而向左右延伸的水車堵，則雕有密密麻麻的歷史人物帶騎，表情生動而活潑。龍山寺的石柱，大體可分為龍柱、龍鳳柱、花鳥柱及人物柱等，石材多為青斗石，也間用泉州白石及觀音石，雕工細，題材豐富，變化多；李乾朗指出蟠龍石柱雕出龍首上揚、縮喉突胸、張牙舞爪，造型生動，似有血肉，實屬登峰造極之作。至於型類各異的石珠，也多採用青斗石材，約可分為花瓣型、八角型、四角型、鼓型，以及四方雙螭虎石珠、圓型觀音石珠、蒜頭型石珠、四方盤長石珠等，型紋各異，也皆賦有祈求吉祥之意。





造型多變的石窗，各代表了不同的涵意，也予人不同的美學感受。

龍山寺的石窗，造型變化多端，圖案華麗，其造型可分為四方形、八卦形、圓形及書卷形。若就圖案內容來分，又可細分為人物窗、荷花鸞窗、花鳥瑞獸窗、馬上封侯窗、竹節窗、方勝盤長窗、八卦螭虎窗等。

總而言之，裝飾部位的處理一般多遵循「考慮材料性能」、「結合氣候特點」、「凸出重點」這三個原則；又要有藝術感染力，合乎人們的視覺規律，根據視距的遠近、部位的高低來考慮裝飾題材內容的比例和精緻程度，達到功能與美觀的有機結合。

## 二、從技法方面來看

建築石雕最早可見於殷墟出土、可能是作為柱礎的動物形石刻，它主要是以圓雕刻出大形，表面再施以薄浮雕和線刻。至於漢墓中的畫像石、石制墓門，也常見以陰線和宋代所稱的「減地平鈹」刻畫的紋飾。我們從山西大同出土北魏帳柱礎石的圓雕、浮雕與精美的透雕，江蘇南京南朝諸墓矯健的圓雕石獸，河北趙縣隋安濟橋欄板穩妥的浮雕構圖，以及不可勝數的唐代石塔表面雕飾等，可以推知魏晉隋唐建築的石雕技法，已得到高度的發展。

中唐以前，直接施用於建築上的石雕雖不多見，但隨著建築日趨華麗，在宋代得到了很大的發展。如《營造法式》就對這個時期的石雕技法做了總結，歸納為四種：

其雕鑄制度有四等：一曰剔地起突，二曰壓地隱起，三曰減地平鈹，四曰素平。

「減地平鈹法」常見於腰堵上的夔龍、螭虎紋樣。





## 以石傳情



三川殿內以「剔地起突法」刻成的八仙人物圖像，神態生動渾然，十分討人喜愛。

「素平」，是在打磨光潔的平整石面上雕線條紋飾，猶如鐵線描，屬於陰紋線刻，已多見於漢畫像石。它以勻整流暢、構圖疏密得宜的線條見長，繪畫性多於雕刻性，最適宜保持構件本身的完整性，故能歷久而不衰。

「減地平鉞法」又稱「陰刻」，是在平整石面上留出形象，將花紋以外的背景鑿去淺淺的一層，使得主題紋樣顯露出來，但凸出的紋樣仍然保持在同一個平面上，不像浮雕紋樣有高低起伏的變化。由於凸起的形象與凹下去的地都是平的，故又可稱為「平雕」或「平浮雕」。減地平鉞法也常見於漢畫像石，其構圖原則在於「地」不宜留得太多，以凸出主題形象，也可在凸起形象上再加陰刻線條，增加造型感。這種技法常見於居次要部位的石雕面裝飾，如腰堵、頂堵上的夔龍、螭虎紋樣等。

用於建築雕刻的「壓地隱起」是「淺浮雕」的一種，它是在平整的石上把雕刻題材以外的背景一一鑿去，但各部分的最高點仍同處於同一平面上，主體紋樣也沒有像高浮雕一般的浮凸。它與減地平鉞的最大區別是圖案的輪廓為柔和的弧面，力求圓和，圖案本身則重疊穿插，有一定的立體感；「地」可為平面，也可刻成些微的曲面，彰顯出更為豐富的藝術效果。常見的題材有螭虎團爐堵、四季瓶供等。

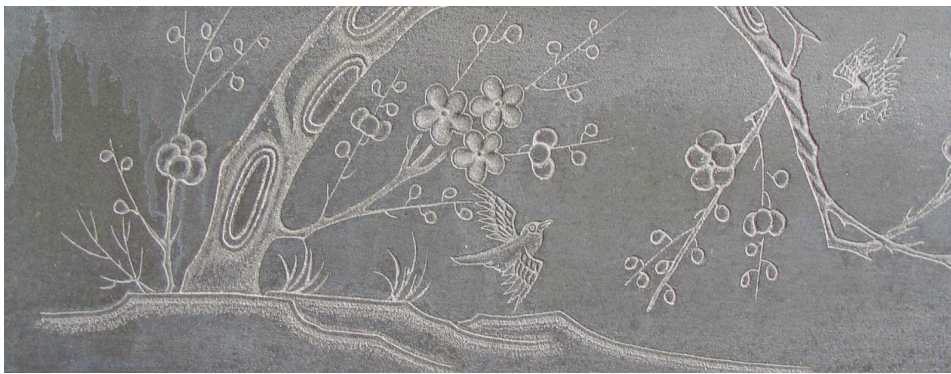
「剔地起突法」是「高浮雕」或稱「半圓雕」。它是將背景深深地鑿去而凸出紋樣的主體，「地」則層層凹下。有的甚至大量採用「穿枝過梗」的透雕鏤空手法，刻出玲瓏剔透的游龍或流雲，使得主題異常凸出。常見的題材有龍虎堵、麒麟堵、人物堵、祈求吉慶堵、御路石等。如艋舺龍山寺三川殿石雕窗下一幅窄窄的腰堵石雕，就是以「剔地起突」刻出博古架及花瓶等書房擺設。

至於明清官式石雕藝術手法，一般分為「平活」、「鑿活」、「透活」與「圓身」四種。在雕刻手法中，用凹線表現圖案的通稱「陰活」，用凸線表現圖案的通稱「陽活」；「平活」，即平雕，可陰可陽，類似於宋《營造法式》所謂的減地平鉞。

「鑿活」即浮雕，屬於「陽活」，又進一步分為「撇陽」、「淺活」、「深活」等。「撇陽」類似於《營造法式》所謂的壓地隱起，「地」沿著邊緣微微「撇」下，使「圖」具有凸起的「陽」的感覺。「淺活」即淺浮雕，介於壓地隱起與剔地起突之間。「深活」即深浮雕，類似剔地起突法。

「透活」即透雕，介於剔地起突與混作手法之間，比「鑿活」更真實，立體感更強，具有空透效果。「圓身」，即立體雕刻，也就是圓雕，相當於宋代的混作，龍柱、石獅、石鼓、石枕等題材多採用圓雕技法，作出最精彩的呈現，無論是前後或是左右，都有可欣賞之角度。

以上各種手法可以相互配合應用，有淺浮雕和線雕相結合，介乎壓地隱起與減地平鉞之間者；也有在石面上只用線刻而不去底者，就是只平鉞而不減地的。只要恰到好處地應用這幾種不同的雕法，往往可以取得良好的裝飾效果。



上：同是「喜上眉梢」圖，可以發現技法不同，美感效果也就隨之不同。

下：結合「線雕」與「陰雕」技法的小茶壺、藤蔓圖，拙然有趣，造型十分可喜。



除此之外，還有所謂的「水磨沉花」，也是陰雕技法，其手法與「減地平鈹法」恰好相反，是鑿去圖案的主體部分，使主體紋樣低於背景，並且具有深淺不一的變化。由於它多在表面未雕的部分，用水、砂紙加以打磨使之光亮，故稱為水磨沉花。這種技法多用於較次要的部位，題材主要有花鳥、人物、書法文字等，如龍門對看堵左右相對的石雕牆，就是以「水磨沉花」法雕成。

一般而言，利用「高浮雕」或「淺浮雕」這種技法所雕成的「圖」，高高地凸出於眾多背景（「底」）之間，兩者形成變化鮮明的對比效果，使得審美對象的特點更為凸出、姿態也更為優美，從而促使讀者產生更強烈的、更深刻的印象。對比，趨近於陽剛，陽剛則易引人生發崇敬的審美心理。

屬於陰雕技法的「減地平鈹法」與「水磨沉花」所雕成的「圖」與「底」之間，因為形象的相類，容易在知覺上產生單純而同屬一體的調和感；而調和，趨近於陰柔。「陽剛者氣勢浩瀚，陰柔者韻味深美」（曾國藩〈復魯絜非書〉），陽剛偏重於剛，強調剛健、運動、氣勢與骨力；陰柔則側重於柔，強調柔媚、寧靜、含蓄與神韻。例如，同是梅、喜鵲組合之「喜上眉梢」，有以「淺浮雕」與「水磨沉花」兩種不同技法雕成，可產生多樣而豐富的變化。

據李乾朗《臺灣傳統建築匠藝》的研究指出，臺灣古建築的石雕藝術風格，大體而言，可分為三大時期。在康熙雍正及乾隆時期，人物、花草或瑞獸的線條及造形，都傾向於「量」的對比，構圖關係也比較重視二度空間的表現，整體自然表現出一種渾、簡、厚、拙的意境。到了嘉慶道光及咸豐時期，石雕的線條及造形漸趨明朗化，加強了深雕效果，線的感覺被引了出來，整體風格是成熟而穩健，如彰化孔廟、鹿港龍山寺及淡水鄞山寺的石雕作品，都屬於此類。



將背景深深鑿去的剔地起突法，更能將梅花那種堅毅挺拔的氣節凸顯出來，令整個畫面充滿陽剛之美。





以「水磨沉花」刻成的花鳥圖，因「圖」與「底」之間的類近、調和，整體呈現陰柔之美。

《中國古代建築技術史》指出，清代時期的透雕就已有所改進，它打破歷史上所慣用的花樣等第，向更富有自然生氣的花紋圖樣發展，它以採用整體花樣形象為主，剔挖枝梗，搭落靈活，貫穿彰露全部的枝葉，令透雕的形式與梗葉穿枝的內容相適應。唐宋時花樣突起是凸形的圓面，自明代以後，將其突起面增到凸、平、凹三種作法。清代凸雕面上的變化，更走向立體化，根據花樣層次逐層雕刻，形式上採取透雕的方法，因此豐富了原有的工藝技術，並且取得了透雕效果。

因此，到了同治光緒及日治時期，出現了精確的寫實風格，不僅對光影的反應更為靈敏，在技法上也轉變為深雕、透雕。構圖繁密，整塊石堵或石柱都布滿了題材，也注重準確的比例及立體效果，以致於龍首、龍爪、龍角等都被鏤空而浮現出來。

光復以來，由於機械工具的改善，使得石雕風格愈來愈繁複精細，甚至可以表現以往只有木雕才能呈現的「內枝外葉法」。早期的紋樣也多以螭虎團爐或八卦賜福窗為主，晚近則漸有表現人物場面的「文場」、「武場」出現。如艋舺龍山寺三川殿的石雕窗就是取材自《三國演義》以內枝外葉法雕刻而成的作品。

### 三、從主題方面來看

喬繼堂《吉祥物在中國》以為「吉祥」的具體內容，可概括為「長壽」、「多子」、「富貴」、「喜慶」等，以及對清明政治、安定社會、農作豐收、季候調順等的祈求。傳統建築賦予空間與形式意義的方法，孫全文、王銘鴻《中國建築空間與形式之符號意義》以為可以分從皮爾士(C.S.Peirce)的「圖象性記號」(Icon)、「指示性記號」(Index)、「象徵性記號」(Symbol)等引伸而出的「圖象性」、「指示性」、「象徵性」等三種手法來探討。而且，在關係的演進程序上，這三者也都具有漸進的趨向，也就是說，「結構相似性」會演變為約定俗成的「象徵性」，形成由「圖象性記號」→「指示性記號」→「象徵性記號」的動態性關係。



同時具有「底部」及「承載」意義的櫃臺腳，雕成鯉魚式樣，寓有「魚躍龍門」之意。

### (一)「圖象性」手法

圖象性的手法是建築的空間與形式，藉著「形象相似」的模仿或圖似(likeness)存在的事實，借用原已具有意義之事物來表達它的意義。這是一種原始的表意法，它對使用者的心理作用而言，最為直接明瞭，「易讀性」高，而且這種手法可追溯至人類原始的繪畫、雕刻等藝術。如漢末南北朝時隨佛教傳入的「蓮花座」造型柱礎，它不僅傳達了「尊貴、寶相」之義，也將蓮花座「承托菩薩」之意，盡付於柱礎之中。

圖象性手法表現在石雕裝飾上，最常見者，如造型是幾何的闔式柱珠，在其形式上再飾以卷草、石榴、番蓮、雲紋、水紋等紋飾。較特殊的則是在角柱上雕刻成獸腳形式的櫃臺腳，以「獸腳」作為柱底收頭的裝飾，它同時暗示了「底部」及「承載」的意義。

整體而言，圖象性雕刻手法具有二個特點。一是可以同時賦予多種意義在同一個形式之內，如在瓜筒上頭可以畫上蝙蝠、書、劍、如意與囍字，如此一來，這個瓜筒就同時具有了「吉祥」、「富貴」、「五福臨門」、「文武全才」等意義。二是圖象性手法往往也運用於較長的繫材上，如水車堵；也可在較長的構件形式上表達「故事性」的主題，如《三國演義》、《水滸傳》中的故事。因此，這種藝術成就極高的圖象手法，它所透露的意義，豐富而多樣。其他常見的圖樣，尚有屬於植物類的松、竹、蓮花、梅、牡丹、芍藥、桃子、葡萄、佛手等，動物類的鶴、鵲、蝙蝠、鹿、蝶等，器物類的鼎、硯、書、畫等，角色性人物類的仙人、憨番等，以及歷史、神話等故事。

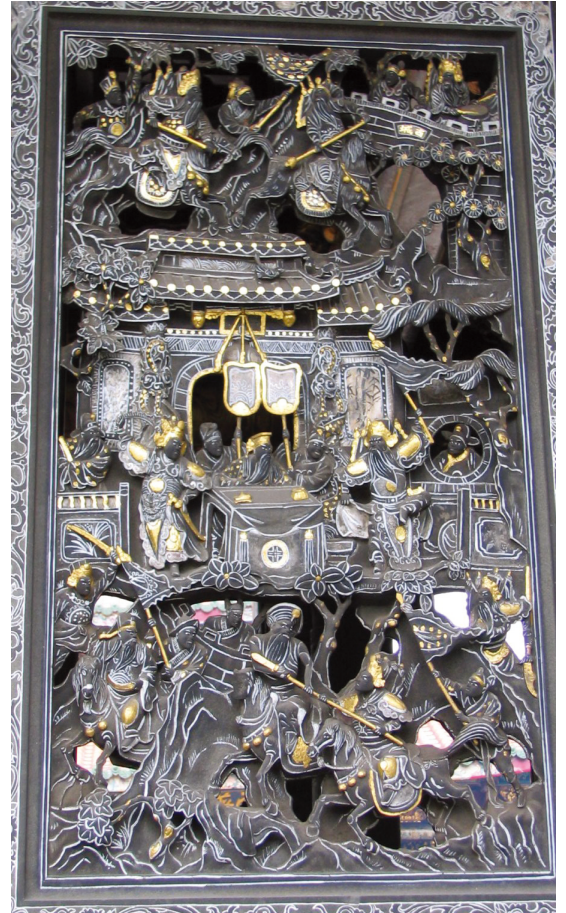
圖象性手法的表現部位，可見於牆、門、窗等。如艮艮龍山寺三川殿中堵上，以剔地起突的浮雕手法，把圖案浮凸於表面，刻成「多寶格」(「博古」)形式，每一物件也都寓有吉祥之意。龍門入口處的石階，則作成向外打開的書卷形，富有時空流動之感與書畫卷軸之美，流盪出濃厚的文人氣息。

又如三川殿左邊的石雕窗，即以內枝外葉之透雕法，由上而下，依次刻了「會古城主臣聚義」、「孫權決計破曹操」、「許褚裸衣馬超」等《三國演義》中膾炙人口的故事情節。胡適之先生曾說：「《三國演義》究竟是一部絕好的通俗歷史，在幾千年的通俗教育史上，從沒有一部書比得上它的魔力」。而它之所以能發生如此大之魔力，應該歸於它切合了中國傳統的忠、孝、節、義等道德觀念，並予以充分的表揚。在同一歷史氛圍中習染的民間藝匠，從中汲取創作的素材，並施之於傳統建築，也就成為勢之必然了。

「古城會」事見《三國演義》第二八回「斬蔡陽兄弟釋疑，會古城主臣聚義」，敘說的是關羽、張飛相會於古城，張飛親擊三通鼓助陣，「只見一通鼓未盡，關公刀起處，蔡陽頭已落地」，兄弟盡釋嫌疑。右上方的城垣上，刻著「古城」二字，張飛旋身高踞於城樓上觀戰，關公則縱馬快馳，倏地回轉過身來與蔡陽相對，畫面就定格在這將砍未砍之際，氣氛十分緊張。

「孫權決計破曹操」敘說的是曹操屯兵江陵，率馬步水軍八十三萬，沿江而來。孔明以智相激，邀得周瑜、孫權興兵滅曹。據《三國演義》記載，孫權「拔劍砍面前奏案一角曰：『諸官將有再言降操者，與此案同』」，並封「瑜為大都督，程普為副都督，魯肅為贊軍校尉，如文武官將有不聽號令者，即以此劍誅之」。圖中所呈現的正是這一段情節，周瑜左手按劍、揚起右指拈住翎尾，立於孫權右側；程普右手撩袍、左手高擎著令旗，單腳翹起，立於左側。兩人左呼而右應，神態宛然，圍拱孫權於視點的中心，形成對稱之美。雕刻師傅捉住了最危急的一瞬間，把當時劍拔弩張的氣氛，刻劃得栩栩如生。

「許褚裸衣 馬超」敘說的是蜀漢名將馬超單搦曹操手下虎將許褚，雙方「了一百餘合，勝負不分。馬匹困乏，各回軍中，換了馬匹，又出陣前。又了一百餘合，不分勝負，許褚性起，飛回陣中，卸了盔甲，渾身筋突，赤體提刀，翻身上馬，來與馬超決戰。兩軍大駭。兩個又到三十餘合，褚奮威舉刀，便砍馬超。超閃過，一鎗望褚心窩刺來。褚棄刀將鎗挾住，兩個在馬上奪鎗」（《三國演義》第五九回）。圖中表現的就是這一段情節，裸衣酣戰的是許褚，立於畫面的正中央，雙手緊握長鎗的一端，正與馬超奮臂搶奪，惹得一旁觀戰的曹操心驚不已。有趣的是，這兩人坐騎的奔騰方向，恰與第一個畫面中關公、蔡陽的戰馬奔馳方向相反，上下兩個畫面之間，產生一種力與美遙相契應的均衡感。



石雕師傅以「定格」手法，令畫面凝固在一個用心揀擇過的鏡頭上，令故事情節「再現」於讀者眼前，來傳達一種創作意旨。「再現」，指的是某種形式概念，〔美〕魯道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）《藝術與視知覺》以為「通過這種形式概念，知覺對象的結構就可以在具有某種特定性質的媒介中被再現出來」；故「再現概念」的外部表現形式，就是運用鉛筆、毛筆、或鑿刀等創造出來的式樣。

上：以內枝外葉法雕刻而成《三國演義》故事，栩栩如生。  
下：呈向外打開卷軸形式的石階，流蕩出濃厚的文人氣息。



石雕師傅以「定格」手法，令畫面凝固在一個用心揀擇過的鏡頭上，令故事情節「再現」於讀者眼前，來傳達一種創作意旨。「再現」，指的是某種形式概念，魯道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim)《藝術與視知覺》以為通過這種形式概念，知覺對象的結構就可以在具有某種特定性質的媒介中被再現出來；故「再現概念」的外部表現形式，就是運用鉛筆、毛筆或鑿刀等創造出來的式樣。

〔法〕米·杜夫海納於《審美經驗現象學》也指出，「再現」的過程中總是伴隨著大量的「想像」，「想像」是使舊的內容重新復活，為事物創造某種新形象的活動。而且當「再現的世界」具有「創造的想像」時，即可稱之為一個新穎獨特的作品世界。「想像」不能離開「意象」，「意象」是由經驗得來，它既是「創造的」，就不能只是複演舊經驗，必須含有新成分，必是根據已有的意象做材料，把它們加以剪裁、綜合，成一種新形式。「創造的想像」依據「分想」與「聯想」兩種心理作用，在混整的情境中選出若干意象，將它們加以剪裁、予以新綜合。因此，有時單是選擇，單是「分想作用」自身，就已是一種創造。

「分想作用」就是把某一意象和與它相關的意象分裂開，將它單獨提出，形成一種有意味的形式。石雕師傅就是採用了這一個手法，從一段歷史小說的諸多情節、眾多角色之中，挑選出一個最具代表性的畫面、最具代表性的英雄人物，以石材為媒介，重新加以處理、賦予生命。然後再以「聯想」作用，在一個特定的鏡頭上，瞬間「定格」，另三個畫面統合於一個完整的石窗結構之中，令表現性就存在於結構之中，以產生最大的審美張力，給予讀者一種全新的領悟與感受。

李元洛《詩美學》指出這自然也會牽涉到「心理時空」的問題。「觀古今於須臾，撫四海於一瞬」(陸機〈文賦〉)的心理時空，若從審美角度來看，可說是一種「審美錯覺」。如杜甫〈秋興〉：「江間波浪兼天湧，塞上風雲接地陰」，他極大地縮短了「波浪」與「天」、「風雲」與「地」的空間距離，給人一種匪夷所思的審美的驚奇感受。又如李白〈將進酒〉：「高堂明鏡悲白髮，朝如青絲暮成雪」，將漫長的一生壓縮至「朝」、「暮」之間，詩化地表現了豐富而強烈的愁情與憤懣。就創作者而言，為了獲致所寫者少、所見者多，所寫為一、所指在萬，寄深意於一瞬之間，寓豐富於片斷之內，於有限中見出無限的深厚美學義涵，他唯有通過意象的選擇、提煉與熔鑄，通過「時空轉位」的奇妙變形組合，將發生於不同時空的「會古城主臣聚義」、「孫權決計破曹操」、「許褚裸衣馬超」等三個故事，統合於一個畫面之中，以加強時空流變的感受，促進意象結構的多樣性，進而使整體意境不僅具有橫斷面的廣度，更有歷史的縱深。

中國傳統思維方式以「象思維」為特徵，整個思維過程在於「觀象」與「取象」，講求在「象」之基礎上抽繹出義理。它訴諸觀賞者的整體直觀和體悟，藉助於聯想力，人可以從任何一種全息的、動態的，在對立中相互轉換的物象(事象)中與宇宙自然溝通，從「一點」把握「整體」的「全息性」，從而在精神上把握無限與永恆。因此，中國人傳統的「象思維」，在整體上遵循的是「天人合一」思維框架。廟宇石雕的創作者，將這種藝術處理手法展現於廟堂建築上，就相當符合這一個審美思維。而且，這種藝術思維法則，也適用於所有傳統建築的石刻藝術上。

由於「再現性」的藝術，本身就帶有「表現」，而有所意指的「表現」，就是一種創造。這不僅在它「再現」之時，而且通過它的再現物使感知者產生某種印象，並表達出某種難以言喻的，但在喚起情感時得到傳達的特質。〔法〕米·杜夫海納《審美經驗現象學》指出這是由於創作者總是力求把世界與再現對象結合起來，迫使世界進入作品的框框之中。因此，每種再現性藝術都凸出某些特殊的對象，並在對象背後設置一個背景；這個背景既映襯出對象的確定性，又暗示一個世界的不確定性。而這一個「只能發生於讀詩時的感受和反應活動本身」的「不確定性」，恰與海德格(Heidegger)所強調的「可以確定性」(determinable)必須根源於一個「最終不能確定性」(ultimate in determinable)，而我們只能從「彰現」的現象中才能窺探、認識到任何事物的觀點，極為接近。

因此，創作者有賴於梅露彭迪(M. Merleau-Ponty)所謂的「神祕的視覺力」(a secret visibility)、「第三隻眼」(a third eye)，於景物同時「湧現」與「隱沒」時，將意象與視覺、心覺會融，達致一種平遠放逸而遊心於虛曠之境。讀者也據此「第三隻眼」，馳騁想像，調動和集中所有感覺、知覺、既往情感體驗、直覺、頓悟等心理要素的穿透性能力，因「象」悟「意」，在「即目」的同時「會心」，才能跨越現象、直接觸及事物的核心，力求還原「意」之博大深厚，提供一條幽徑，瞥見它的若許風韻，直觀宇宙人生的宏旨。

## (二)「指示性」手法

「意象」是作者的意識與外界的事物相交會，經過觀察、審思與美的釀造，成為有意境的景象(事象)，然後透過媒介，利用視覺意象或其他感官的傳達，將完美的意境與物象清晰地重現出來，讓讀者如同親見親受一般。因此，「意象」除了提供視聽等效果，最重要的是它們所潛藏包涵的意義功能，尤其是來自於其蘊涵的「文化能量」。孫全文、王銘鴻指出這一個「文化能量」，是整合記號形式(signifier)與記號意義(Signified)兩者之間背後關係的潛在力量；若沒有這一個「文化能量」，人們將失去記號系統的規約作用，無法認知記號、了解訊息，新



當我們運用文字來指涉「山明水秀」這一個意義時，原本的圖象性意味，就已轉變為一種「指示性」手法。

的文化能量也將無法獲得持續與傳承。因此，唯有經由對傳統文化的學習、認知，才能了解在社會現象裡所有記號所代表的意義。

例如，文字（語言）系統是社會約定俗成後的記號，文字記號與所代表意義之間，本就存有必然的聯繫關係；當我們運用文字來指涉意義時，本身就具足了圖象性意味的中國文字，就轉變為一種「指示性」手法。傳統建築運用文字的指示性手法，就是以「單字」（如「壽」字）或詩詞曲等文學上所有形式的語句（如柱上的「對聯」）來指涉意義，直接轉用到建築上來。緣此類推，傳統建築小到任何細節、裝飾圖案、構件型式，大到建築形式、空間配置，無不充滿意義；而意義之內容，幾乎涵蓋了傳統文化的精髓，舉凡神話、宗教、禮制、文學、哲學等，都巧妙的「轉喻」在建築裡。「轉喻」，本身就帶有一種「指示性」的作用。

據黃慶萱《修辭學》的研究指出，「明喻」、「隱喻」、「博喻」等都是建立在心理學「類化作用」（Apperception）的基礎上，是利用舊經驗引起新經驗，它可使人在恍然大悟中驚佩作者設喻之巧，從而產生滿足與信服的快感。例如，構成神話的兩大要素，就是「譬喻」和「隱喻」。當神話在說明一個現象以及經過時，通常利用物體、動物或擬人化的事物來表示，這就是神話的「隱喻」，它可增強藝術效果的象徵性、深潛性。



楊寬《中國上古史導論》以魚為例，說明神話中以魚為性的隱喻是世界上許多民族所共有的情形，這種隱喻正如同古代人以太陽、樹木為父性的象徵，和以潮汐、月為母性的象徵是同樣的道理。神話學者研究顛頊、鯀、禹等神話的結論，雖猶然紛紛不一，但這是一個水神系統，已是目前一致的結論。如日本神話學家森安太郎《中國古代神話研究》就認為顛頊、鯀、禹神話，源於古代人對魚或蛇一類水性動物的信仰。王孝廉《中國的神話與傳說》以為如果這個結論正確，那麼由顛頊的「死而復蘇」、鯀的「化為黃熊而入羽淵」、以及「伯鯀腹禹」和治水神話，不也正顯示了魚在中國古代觀念中所具有的再生力和神祕咒術力量。

楊學芹也指出，觀念性造型來自兩個方面，一是繼承古代的陰陽五行哲學觀念，一是直覺感知的積累。在藝術創作中，這兩種觀念經常交替互滲，形成複合形象，以表現出極強的想像力。如鼠為子神，為天干之首，屬陽；葡萄多子，屬陰；老鼠吃葡萄就變成陰陽相交，象徵生命繁榮。民間就常借用老鼠和葡萄這原本不相干的兩個隱喻性形象，來喻意陰陽。其他，如蓮生貴子、魚戲蓮、老鼠拖葫蘆等，也都是隱喻思維的形象。因此，隱喻性思維造型，從原始時代就已產生，經過漫長的歷史積澱，已經形成大量約定俗成的隱喻象徵符號。民間美術幾乎繼承了原始時代的隱喻思維造型符號，得心應手地運用這些符號，表現意蘊，謳歌生命，不僅有生命的韻律美，一種詭譎的含蓄美，而且在無維時空中創造出濃厚的稚拙之美。

關於「隱喻」與「象徵」的區隔，韋勒克、華倫《文學論》以為「象徵」具



八角形是八卦的象徵，竹幹形成奇數，以象徵「陽」；偶數的空隙，則象徵「陰」。

有反覆的、固定的涵義，如果一個「意象」一度引作「隱喻」，而它能固定地反覆著那表現的與那重行表現的，它就變成了「象徵」。也就是說，正常的方式是「意象」轉為「隱喻」、「隱喻」轉為「象徵」，「意象」是「象徵」的基礎，而「象徵」是「意象」表現的一種。黑格爾《美學》、王長俊《詩歌意象學》也指出了這一點，並且說明在「隱喻」中，「本體」與「喻體」（或喻旨）之間的關係，是確定的，「象徵」則有其模糊性、不確定性；故「隱喻」與「象徵」的相同點在暗示性上，它們之間根本的區別也在暗示性上。

韋勒克、華倫在《文學論》中也特別指明，詩的構造體中樞——「意義」(meaning)——恰好是意象、隱喻、象徵、神話。意象、隱喻、象徵、神話，可說是異途同歸的兩條線路，共為文學的特性，一個是感覺的性質，亦即感覺的與審美的連續體。王夢鷗以為這個特性，頗貼近於我們所謂的「興」；也因為有了這個特性，才使得詩與音樂、繪畫相連，而與科學相遠。另一個則是使用隱喻的「間接」(oblique)講述，令心中所欲傳達的意念，經過逐一的比喻，而得到了另一種更切合於本意(theme)的互譯。因此，王夢鷗以為使用「隱喻」的間接講述法，又頗貼近於我們所謂的「比」。

葉嘉瑩《迦陵談詩》站在美學立場剖析「情意」(意)與「形象」(象)之間的互動關係，深刻指出「比興」在美學上的作用與旨趣：

所謂比者，有擬喻之意，是把所欲敘寫之事物借比為另一事物來加以敘述的一種表達方法；而所謂興者，有感發興起之意，是因某一事物之觸發而引出所欲敘寫之事物的一種表達方法。

這種素樸簡明的解說，表明了「情意」(意)與「形象」(象)之間相互引發、相互結合的幾種基本關係和作用。如《詩經》〈周南·關雎〉、〈邶風·綠衣〉、〈鄭風·野有蔓草〉、〈王風·君子於役〉、〈小雅·魚藻〉等，就是利用自然中的草木、鳥獸、日月、山川等景物為詩歌起興的素材，都是透過「比」法、「興」法，將作者的心境與景物融合成動人的篇章。

至於《離騷》的藝術世界，也是經過創作者主觀的選取，而成為個人抒發情感的符號代碼，蔡英俊《意象的流變》指出它也是以複雜的「隱喻」風格表出。舉凡不能言、不便言的憤慨與哀嘆，屈原都以隱喻或象徵等手法將激情轉化為溫雅。王逸《離騷經章句》為它下了如此的評語：

離騷之文，依詩取興，引類譬喻。故善鳥香草，以配忠貞；惡禽臭物，以比讒佞；靈修美人，以譬於君；宓妃佚女，以譬賢臣；虬龍鸞鳳，以託君子；飄風雲霓，以喻小人。

在「比」、「興」的觀點上，屈原以蘭、蕙、留夷、芰荷、杜衡、芙蓉、芳芷、

菊、薜荔、菌桂等「芳草」，與葦、蒹、艾這類「雜草」產生對比，凸顯出人格之孤介與高潔，凸顯出忠貞不移之情與內在的精神美質。

建築裝飾內容也常利用「隱喻」手法，來傳達一種「指示性」作用。樓慶西《中國傳統建築裝飾》以成為傳統建築裝飾主要內容的龍和獅子為例，說明它不僅具有神聖的意義與威懾的力量，還代表歡樂和喜慶。也就是說，建築裝飾不僅注意形式的美觀，也相當注重這些形式所包含的內容、所表達的思想內涵。這些內涵不僅通過由動物、植物、人物等形象所組成的畫面來表達，也常藉助於文字、數字與色彩來作更進一步的詮釋與說明。當它們在表達某一種思想內涵時，最常採用的手法，有時較為直接明顯，有時又較為間接隱晦的「隱喻」與「象徵」。

劉淑音在探討《臺灣傳統建築吉祥裝飾—集瑞構圖的表現與運用》時指出，動、植物、器物或符圖，隨著時代的演進而成為吉祥紋飾，究其來源，約可歸納為四。一是源自於悠久歷史的約定俗成，如源於人類共同願望的「囍」字、「壽」字，源於自然崇拜的「瑞氣(雲)」、「四靈」等，源於圖騰崇拜的龍鳳等，以及源於科舉制度、文人雅賞的琴棋書畫印等。二是與歷史神話、典故、宗教有關，如源於神話、小說、傳說附會的麒麟、狻猊、龍九子、麻姑、八仙、獸面紋等，源於宗教信仰的八吉祥、如意、鐘鼓、拂塵等。三是源於特殊事物的聯想，而且多是取其形、義，以物寓義，如梅花、松、竹、荷等，以寓堅毅、純潔、高尚之意；以鶴、龜等，寓意長壽；以本為宗廟祭器、道教煉丹之器的鼎、爐，寓珍貴希有之寶；以石榴、葫蘆、瓜蔓等，寓多子多福之意。四是源於漢語諧音取義，如百合、水仙、桂花、橘桔、竹、萬年青、芙蓉、喜鵲、蝙蝠、羊、獅、貓蝶、鹿、魚、瓶等。然而，不管內容來源為何，它們都一致指出了傳統建築吉祥裝飾所具有的「指示性」作用。

此外，劉若愚《中國詩學》也提及，由於「典故」、「意象」表現和「象徵」表現在作用上都很類似，因而時常並用。一個「意象」或「象徵」假如與「典故」關連在一起，它的力量可以增強，更能表現出希望、哀愁、悲憤、懷疑和挫折等複雜情感。因此，創作者善以具體、客觀的「物象」、「事象」與「典故」、「寓言」等意象形成之「外圍成分」，來寄寓核心之「情」、「理」，以喚起人的審美感受，大大增強藝術作品的感染力。

通過「典故」啟發和暗示的作用，能有效地、經濟地具體化某些感情和情況，豐富內涵，擴大意境，精練簡約的表達出更多的思想與情感，喚起讀者許多言說之外的聯想。這是由於「典故」是創作者傳達「情」、「理」的信息符號，



是創作者獨特審美具象的焦點，可聯類無窮、擴大時空、增強意蘊，使歷史、現實、社會與讀者在其意蘊逐次敞顯的過程中得到共鳴。

### (三)「象徵性」手法

「意象」，不一定局限於視覺，它也可以是聽覺、觸覺、或嗅覺等感官的摹寫，甚至也可全屬於心理的感覺。其次，「意象」在藝術作品中的作用也有多種，它可以是「明喻」，也可以是「隱喻」，更可以是「象徵性」的；也就是說，它可以是取譬、轉化、象徵等意念的轉換。

所謂「象徵」，是以具體「意象」表達抽象的觀念與情感，它在裝飾藝術、建築藝術、音樂藝術及語言藝術中得到廣泛的運用。查爾斯·查特微克(Charles Chadwick)《象徵主義》(Symbolism)以為它的構成必出於理性的關聯、社會的約定，以某種具體形象、具體符號為媒介，從而暗示看不見的、抽象的意蘊。「象徵」是活潑的藝術感性世界，與形而上的超驗事物之間的一種構成關係，是形象的藝術思維和抽象的哲學理念的最好結合點，故「象徵」也是傳統石雕裝飾常見的藝術手法，可分為「數的象徵」、「音的象徵」與「形的象徵」。

#### 1. 數的象徵

所有藝術的生成、審美的發生，都是一種象徵。「象徵」包含兩個組成部分，一個是看得見的具體符號，一個是看不見的抽象意蘊。《詩經》中「觸物以起情，節取以托意」的「興」，文學美學所說的「言不及意」、「象外之意」、「得意忘言」等，也都是就「象徵」這一「純粹符號」而言。由「意象」昇華而成的「象徵」，可納深廣意蘊於尺幅之中，超越時空，以呈現普遍而永恆的價值。黃慶萱《修辭學》指出，象徵的本質是以意識隱藏潛意識，象徵的歷程就是把潛意識化為意識；觀賞者正可以通過藝術品所表現的「意識」，來查驗作者的「潛意識」，從而發現作者的潛意識如何經由自由聯想(free association)、昇華(sublimation)、自衛機轉(defense mechanism)、合理化(rationalization)等歷程。

如艮艮龍山寺三川殿前的八角竹節窗，八角形是八卦的象徵，竹幹形成奇數，以象徵「陽」；間隔出偶數的空隙，以象徵「陰」，這是「數的象徵」。而這一個「陰陽合德而剛柔有體，以體天地之撰，以通神明之德」之象徵義涵，源自《易·繫辭上》：

天一，地二，天三，地四，天五，地六，天七，地八，天九，地十。

黑格爾《美學》指出，建築畢竟是一種暗示，一個有普遍意義的重要思想的

象徵（符號），一種獨立自主的象徵，一種無聲的語言，單憑它們本身就足以啟發思考和喚起普遍觀念。建築美的象徵性，蘊有強烈的審美客觀信息，它在審美層次上超越了純感性的感覺層次、知覺層次，直接切入了高度理性判斷的認知層次；當人們在對建築形式美的審美觀照中獲得精神性愉悅的同時，它能夠牽引審美主體對建築美形象從直觀的感受進入理智的、深層的境界。因此，對象徵涵義的認識，除了客體本身必須具備的特徵以外，還要借助於審美主體的認識素養和審美經驗水平。但這種認識又只能通過對形象的感受才能獲得，故象徵的涵義是通過建築藝術多方面的形態綜合來顯示，通過結構構件、裝飾手法，特別是空間組合，激發人的懸念、聯想，造成寧靜、高亢或崇高的藝術體驗。

抽象的概念在藝術家的腦海裡要先翻譯成具體的意象，然後才表現於作品，這種翻譯就是象徵。美感起於形象的直覺，藝術作品也多以具體的意象來象徵抽象的概念，以直接撼動感官。象徵性越強，其內涵越豐富深邃。德美學家、文學批評家烏夫崗·衣沙爾(Wolfgang Iser)〈閱讀過程中的被動綜合〉一文指出，因為意義本身具有時間性，游動的觀點把藝術作品表現成過去、現在和未來，會導致所有時間階段的毫不間斷的綜合；由於形象有時間性的一面，而且通過呈象作用轉化成變動不居的對象，所以當這些對象沿著時軸形成時，便會有一種要把它們互相關聯起來的傾向。

《毛詩正義·卷一》鄭玄注：「比，見今之失，不敢斥言，取比類以言之；興，見今之美，嫌於媚諛，取善惡以喻勸之」。以「比興」思維方式傳達的象徵表現，其意境是深靜的、哲理的、清醒的。「作詩之妙，全在意境融徹，出聲音之外，乃得真味」（明、朱承爵《有餘堂詩話》），這一個體會之深而難以言傳的境地，非明白清醒的邏輯文體所能表達，故藝術家往往以象徵的手法傳神寫照，於此憑虛構象，象乃生生不窮。這也使得「審美心理」帶有更大的模糊性、朦朧性、虛空性，也帶來更深刻、綿長、豐富、獨特的審美愉悅。

## 2. 音的象徵

查爾斯·查特微克(Charles Chadwick)指出，「象徵主義」(Symbolism)是一種表達思想與情感的藝術，其技巧不在直接描述，它利用暗示的方法來展現這些思想與情感，或透過一些不落言筌的象徵，在讀者心中重新創造出這些思想與情感。象徵主義可以說是一種穿透現實世界，到達觀念(理想)世界的企圖。因此，除了「數的象徵」，傳統建築也常採用「諧音」象徵。如艋舺龍山寺大門兩側，各有一個穩定門柱、也兼具裝飾功用的抱鼓石，鼓面下方外側，分別刻有「旗、球」和「戟、磬」的浮雕圖樣，藉由「音義的雙關」，表達「祈求吉慶」的心



兼具穩定門柱、裝飾功用的抱鼓石，下方分別刻有「旗、球」和「戟、磬」等圖樣，以表達「祈求吉慶」的心願。

願。正殿走馬廊外壁堵上八卦形狀的「螭虎窗」，由四條螭虎圍繞著中間的「麻姑獻瑞」圖，四個角上各刻有一隻蝙蝠圖案，以「四蝠」寓含「賜福」之意。

源於漢語「諧音取義」的圖案，如「百合」之於「百合」的象徵、「水仙」之於「仙」的象徵、「桂花」之於「貴」的象徵、「橘桔」之於「吉」的象徵、「竹」之於「祝壽」的象徵、「萬年青」之於「萬年長青」的象徵、「芙蓉」之於「榮華」的象徵、「喜鵲」之於「喜」的象徵、「蝙蝠」之於「福」的象徵、「象」之於「太平」的象徵、「羊」之於「祥」的象徵、獅之於「太師、少師」的象徵、貓蝶之於「耄耋」的象徵、「鹿」之於「祿」的象徵、「魚」之於「餘」的象徵、「瓶」之於「平安」的象徵等。此外，「獅」、「事」諧音，故廟門設兩頭蹲獅形象，象徵「事事如意」；雄獅佩彩帶，象徵「好事不斷」，雌獅配有幼獅，象徵「子嗣興旺」。

像這樣一語同時關顧到兩種事物的「雙關」形式，常賦有「言在此而意在彼」的趣味效果，且多見於史傳、戲劇、詩詞、民歌之中。如《史記·淮陰侯列傳》記蒯通語：「秦失其鹿，天下共逐之」。因「鹿、祿音通」（《史記會注考證》），「鹿」是一個雙關語，兼含「天祿」之「祿」意，故多「以鹿喻帝位」（《史記集解》）。劉勰《文心雕龍·諧謔》以為「雙關」的心理基礎，出自於權



譎機急：「蓋意生於權譎，而事出於機急」。黃慶萱《修辭學》指出，它可將兩種原屬於不同範疇的觀念，藉其中隱藏的類似點，予以出人意表的替換或聯繫，令讀者像注視一件新奇的事物般，驚奇錯愕地接受作者機智的挑戰。

一語兼含二意的「諧音雙關」，把「相關義」隱藏在「母題」中，代表人類一種天真活潑的語言形態，為石雕師傅巧妙地挪用於廟堂建築之中，以寄託趨吉避凶、追求吉祥圓滿之寓意。這種凡事追求圓滿的心理定勢，源自於循環往復的天道觀。如《老子》「反者道之動」（〈四十章〉）、「萬物並作，吾以觀復；夫物芸芸，各復歸其根」（〈十章〉）；如《周易》「復，其見天地之心乎」（〈復卦·彖〉）、「無往不復，天地際也」（〈泰·象九三〉）。這種「物不可窮也，故受之以未濟終焉」、物極必反、終而復始的思想，從根本上排除了悲劇觀，顯示了華夏民族的樂觀信念。

### 3. 形的象徵

「形的象徵」，多是以某種自然物或人工物的形象，來概括、暗示一定的抽象性義涵，以寄託一定的審美理想。如龍形圖案可說是廟宇建築中最精華的石雕藝術，石鼓、石柱、門窗、牆堵等，皆可發現它的蹤影。龍作為古文獻中最常見的神獸，有極其深遠的文化、歷史背景，其形狀如何，卻無一定描述。如張光直《美術·神話與祭祀》就道明：「龍的形象如此易變而多樣，金石學家對這個名稱的使用也就帶有很大的彈性；凡與真實動物對不上，又不能用其他神獸名稱來稱呼的動物，便是龍了」。於是，善於運用象徵的手法，把「意義」、「符號」整合到建築上，也就顯得十分重要。

英國藝術史家貢布里屈(E.H.Gombrich)《秩序感——裝飾藝術心理學研究》(The Sense of Order: A study in the psychology of Decorative Art)認為在圖案與符號之間的關係，一如純裝飾性和象徵性之間的關係，亦即裝飾紋樣和象徵之間，有一種相互作用。他甚至以為所有的紋樣，原先設想出來都是作為象徵符號的，儘管其原來的意義在歷史發展的過程中有些已逐漸消失。紋樣是一種具有象徵意義的符號，從符號學來看，裝飾紋樣，特別是原始的紋樣，其作為符號的意義顯然要比作為一般審美的表現更為實際。俞建章、葉舒憲《符號、語言與藝術》以為符號學這一新的當代綜合性科學，為我們提供了方向性的啟示，既然自始至終都是人類符號活動的一個方向，藝術作品不論其採取什麼形式都是傳遞文化信息的一種符號載體，因而可以把藝術作為符號系統來研究，那麼把藝術還原為符號，這不僅是可能，而且也合乎邏輯。

## 以石傳情

如「瘦勁孤高，枝枝傲雪，節節干霄，有似乎士君子豪氣凌雲，不為俗屈」（鄭板橋）的竹本身，就是屬於「形的象徵」，也寓有多重的象徵意蘊，是自《詩經》以來，古典文學中常見的主題。關於「竹神話與竹文化叢的民俗背景」、「竹文學歷史流脈與文人喜竹風俗」、「竹意象的象徵意蘊種種」、「竹與畫、樂及其對文人情感生活的綜合建構」等相關問題，王立《心靈的圖景·文學意象主題史研究》對此有極精詳的論述。如〈小雅·斯干〉以「如竹苞矣」喻家族興盛，〈衛風·淇奧〉以「綠竹猗猗」、「綠竹青青」、「綠竹如簣」，「以綠竹之美盛，喻武公之質德盛」（清、陳奂《毛詩傳疏》）。唐詩人白居易〈養竹記〉指稱竹具有「本固」、「性直」、「心空」、「節貞」等四種君子特質，以象徵「樹德」、「立身」、「體道」、「立志」等義涵。「柔體而虛中，婉婉焉而不為風雨摧折者」的竹，「有似乎臨大節而不可奪之君子」（劉基〈尚節亭記〉），又是道教信仰中特別受喜愛的植物，故廟宇建築多愛以竹來裝飾門窗。



竹，寓有本固、性直、心空、節貞等多重意蘊。

由於自萬曆三十二年(1600年)荷人入侵澎湖以後，一六二四年轉進臺灣，占留臺灣三十八年之久；一六二六年，西班牙登陸三貂角及雞籠，一六二九年占領滬尾，一六四二年荷人攻進北臺灣，西人開城投降，又支配北臺灣十六年。因此，艋舺三川殿櫃檯腳上的「愍番擡廟角」以及後殿左右兩龕入口外側的壁面的「紅毛番

吹法螺」等造型詼諧的石雕，就是與荷蘭、西班牙占領臺灣的歷史有關。雕刻師傅採用這種無傷大雅的象徵手法，提出對這些外來入侵者的無言控訴。

傳統建築賦予意義的象徵性手法，可大分為「慣用性」與「創造性」二種。「慣用性」象徵手法，是基於約定俗成的作用，人們藉著這些象徵記號表達那些無法以言語訴說的心靈內容。傳統建築對「慣用性」象徵手法的運用，可大分為三類，一是有意的創設出「象徵」的記號對其賦予某種的意義，並經由在歷史上的沿用與約定俗成的作用下，其象徵的效果更為強烈。如華表，約定俗成沿用的結果，已成了「高貴」的象徵。二是原始的記號本身已隱含象徵的意義，繼續約定俗成的使用後，在建築上變成象徵記號，用其表達象徵的意義，比如藻井。三是純粹起著約定俗成的作用，在建築上形成象徵記號表達意義，如門、抱鼓石、石枕、斗拱、屋頂等。

「創造性」象徵手法正因為是「創造性」，所以其表意手法具豐富的想像力，而且方式無窮。它運用最多的方式，頗類似於文學上的譬喻及比擬手法，將空間形式的安排，與所欲表達意義之間，產生性質上或附屬意義上的相互關聯，加以引申，藉聯想表達出意義。在所有「創造性」象徵手法當中，最富創意的，就是透過多種意義的聯結，通過聯想來達成另一種新的象徵意義。甚至進一步的先以前述的譬喻性象徵手法產生意義，再由這些意義的聯結，產生新的意義。較明顯的是表現在形式上或形式上的裝飾、雕刻，如「松鼠南瓜」，「松」諧音「送」，「鼠」是地支中之「子」，南瓜多子，引伸為「多」之意，聯結後便成了「送來多子多孫」之意。牡丹取富貴，白頭翁引伸為老人長壽之意，兩者結合便成「富貴白頭」；雕成猴子（侯）、騎鹿（祿）、戲蜂（封），就是象徵「封侯進祿」。瓶子上插如意就是象徵「平安如意」。

此外，值得探討的是「符號」與「意義」之間，會隨著歷史生活及其社會審美心理長期陶冶、約定俗成的結果，為象徵的神性添上許多新的意義。也就是說，作為建築文化第一要素的「象徵意義」，極具動態性與活躍性。卡萊爾《象徵》認為由於「時間」之變遷、年代之磋磨，使「石頭」蘊含生氣的「建築意」，因而生發一定程度的歷史轉換，使人日復一日、一代一代地給它加上新的神性，而這可由文獻與考古中明白見出。

因為「建築意」是一種包括哲學沉思、科學物理、倫理規範與美學追求等精神因素在內的文化意蘊，「建築意」的充分具備，不僅僅取決於科學技術與藝術兩大因素，建築文化意蘊還來自哲學、科學、倫理學、美學、歷史學、民族學等多種文化的綜合。例如，龍的形象及其含義，隨著時空的推移，有其漫長而複雜



的發展變化過程，它已由原始氏族的圖騰標記與巫術崇拜，逐漸演變為今日所見之形象，演變為能大能小，能升能隱的祥瑞獸，在「象外」寄寓了一重又一重的無限之「意」，以象徵祥瑞、象徵一種神偉之力量，予人以精神性的文化熏陶與濡染。由此可見，「象」與「意」之間，往往存在一道「空白」，存在著耳目所無法感知的虛境。作為一位稱職的觀賞者，唯有在「神與物遊」中突破「眼前之景」狹小時空的限制，「寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里」（《文心雕龍·神思》），在直覺的瞬間，統攝「千載」、「萬里」的超時空意象，在即目會心之際，生發神志的感觸與性靈的融會，以悟入生命節奏的核心，體悟不可言、不可狀之心靈姿式與生命律動。

總而言之，象徵所表現於形式與內容之間的關聯甚為曖昧，它的形成具有長遠的歷史的因素。奇偶之於陰陽，竹節之於君子，龍之於祥瑞，獅之於雄悍，蝙蝠之於福，它們都一致地透過了「象徵」手法，以有限的「象」表達寓於象的弦外之音、味外之旨。讀者在閱讀過程中，唯有倚賴想像、聯想、理想、假想等美感騰飛能力的嵌接，因象「悟」意，對空白處進行彌補，逐步將作品中的「未確定區域」(sports of indeterminacy)填充或「具體化」(concretize)，才能從現象的「純粹意向性」(pure intentionality)中獲得其本體存有，才能獲致一種「繞道的滿足」，一種無窮的意味。