

清代噶瑪蘭暨 其第二代匠師之匯集

林福春

▼圖一：

八九高齡的「薪傳獎」得獎人阿添師於民國八十二年，春夏間在宜蘭城隍廟進行通樑棟架及飛魚雀替的修護工作。



一、前言

筆者自民國七十七年起，潛心於清代噶瑪蘭寺院文物的訪查工作，在這四年多的日子裡，經過一連串地毯式的搜索，發掘出生自清嘉慶迄宣統年間的傳統寺廟匠師，約計八十餘人，此中調查內容包括：佛像、花鳥、人物雕刻、大小木作、剪黏、泥水、瓦作、石作、彩繪等項目，除此之外尚有泥塑、蠶絲造像、樹藤造像匠師等。若論清代匠師在各地從事寺廟創作的分佈情況，依筆者調查結果顯示：宜蘭地區占百分之五十六，羅東地區占百分之廿二點三，二結占百分之七，頭城占百分之五，冬山占百分之二點三，五結、礁溪各占百分之一點一（註一），由上述比數不難瞭解清代噶瑪蘭文化分佈的基本雛形。在此因囿於篇幅無法作鉅細無餘的論述。故僅擬就兩個重點，作為田野調查的心得報告，其一為清代噶瑪蘭及其第二代匠師在斷代上之界定。其二是傳統匠師介紹及其對寺院藝術所作的貢獻。

二、匠師族群在時間上之界定

噶瑪蘭當匠師與繼其後之第二代匠師，在時間上如何界定，這是一件不甚容易的事，筆者三番兩次想將這個問題作通盤性的整理，但總覺得在還未深入瞭解噶瑪蘭匠師及其後進的情況之下，不敢遽然提

筆，不過在敝人多年來鏗而不捨的發掘八十餘位匠師的資料之後，自然刻劃出一個甚覺清晰的輪廓，那麼如何將有清一代的匠師在斷代上作較合理的界定，個人於此提出數點拙見於后：

（一）噶瑪蘭當代匠師在年號與壽元上的界定

1. 年號的界定—

噶瑪蘭最古老的廟宇，其肇建時間約在嘉慶期，此正吻合噶瑪蘭廳設置的年代，而噶瑪蘭廳於光緒元年改為宜蘭縣，前此歷經道光、咸豐、同治三期，這個階段的匠師，吾人沒有理由不稱其為噶瑪蘭當代（第一代）匠師，這是年號與改制賦予的既定意義。

2. 匠師族群在壽元上的界定—

從嘉慶十七年改制噶瑪蘭廳一直到同治末年的六十多個年頭，無論匠師們的年齡或工作上體力的勝任度，必然呈現年輕到老邁的盛衰過程。按常理推測噶瑪蘭當代匠師（即第一代匠師）皆來自內地而且學有專長，他們來台時的年齡至少都在廿、卅有餘之間，依此算至同治末年，其真正的年齡當超過九十之譜，因此將這批早期的匠師族群歸諸噶瑪蘭當代匠師應毋庸置疑。

（二）噶瑪蘭第二代匠師在年齡上之界定

若從光緒元年作為一個時間的起點（事實上也是噶瑪蘭時代在時

間上的終點），將噶瑪蘭第二代匠師的年齡涵蓋在光緒元年至宣統年間，在這個階段的族群中，他們普遍有著師徒間的承傳關係，比起噶瑪蘭第一代匠師在脈絡上更為有跡可循，且在匠師數量上也超乎前代。不過目前在蘭陽地區第二代匠師，碩果猶存者已屈指可數，除了匠師陳合元（生於清光緒卅一年）一人之外，其餘均已走完人生旅程（註二）（圖一），另外足跡遍佈全省各地的雕刻家黃龜理先生（生於清光緒廿四年）（註三），年紀已屆九六高齡，這個階段的雕刻族群，將來必然隨著兩位匠師的退休，為噶瑪蘭第二代匠師的時代，劃下休止符。由於繼噶瑪蘭時代之後的第二代匠師其創作精神與技法，有上承噶瑪蘭時代之特性，且其出生年代又在清際，筆者在此權宜的稱其為噶瑪蘭「第二代匠師」。

另外筆者將斷代上屬過渡時期的情況概述如下：按田野調查發現，一般匠師的學藝年齡大約都在十六、十七歲左右，由此得知咸豐中期以後出生的匠師，生辰雖處噶瑪蘭時代，而其人生閱歷大部分都在光緒時期完成，這段時期的匠師在時間上的界定則應歸諸噶瑪蘭期。這是以生年為基準，也是合乎情理的論法；故吾人不但將其納入第二代匠師的範疇，正如光緒中期以後出生的匠師，雖有大部分人尚

▼圖二：由於現代科技的發達，建築材料從木材轉變為水泥，因質變導致量變。頭城慶元宮的排樓設計係出自近代匠師連順師之手，在他卅六年建廟的日子裡，屈指一算大小廟總數至少也有一百座以上。



接受古建築的傳統，卻有不少人開始受著日式建築風格的影響，此乃過渡時期不可避免的現象，因此斷代的依據，應考慮的要素在於觀念如何定位的權宜普遍性上。

(三)現代思潮影響下近代匠師的界定

民國以來出生的匠師，漸漸受到近代思潮的薰染，顯然地，新一代匠師組群無論在材質、技法應用上均與前代大相逕庭，而且是越接近現代的作品，在創作方式上之差距越懸殊，茲將現代思潮帶給近代匠師的衝擊，試就材質、技法在應用上的改變略作說明：

1. 創作材質的改變—

現代思潮的洗滌，使廟宇建築從古典走向現代，尤其在建造速度上更是一日千里，不能否定其為革命性的改變，一般古典寺廟使用的是木料，現代寺廟則代之以水泥，這是何等不同的質地，一般咸認為木料易朽，水泥經久不壞，在保固的權衡之下，常捨木料而取鋼筋水泥為建材，實則此一觀念不臻正確，據大木師傅們的經驗，木料若維護得當，其壽命可達百年以上，比起水泥毫無遜色，再者水泥表現出來的質感，乍看之下尚能掩人耳目，就近睨視則難免粗俗不堪，更遑論其藝術價值！

2. 雕刻技法的失傳—

本來雕刻這門藝術，在學習過

程與實際創作上的確需要假以時日，絕非是一蹴可及的學問，由於現代科技的進步，使質變導致量變，雕刻工作藉著模子不費心思的大量製作（圖二），幾近廉價大拍賣的手法已使寺廟藝術失去了原創性，藝術本身或許再不能稱其為藝術，而是科學化之下僵化的產物，即為複製則所謂的作品業已失真，故難登藝術優雅之殿堂，在此情況下雕刻不再需要大量的人才，技法流於因循，久而久之匠師們便失去了創作的的能力，同時也斷送了藝術生命，無可置疑的此已成了近代匠師在定位上的明顯特徵。

三、匠師的分佈情況

清代噶瑪蘭及其第二代匠師在寺院藝術創作上的項目，主要可分為如下數種：(一)佛像、花鳥、人物雕刻(二)大小木作(三)剪黏、泥水、瓦作(四)石作(五)彩繪。除此之外尚有泥塑、蠟絲造像、樹藤造像等。若論清代匠師在各地從事寺廟創作的分佈情況，依筆者調查結果顯示：宜蘭地區占百分之五十五，羅東地區占百分之廿一點八，二結占百分之九，頭城占百分之六，蘇澳占百分之三點四，冬山占百分之二點二，五結、礁溪各占百分之一點一，由上述比數不難瞭解清代匠師在蘭陽地區發展的情況，為更明瞭起見，茲將筆者四年多來田野調查所蒐集

的資料，按前述五個項目，分門別類的介紹每個時期（年號），各地區匠師的芳名，以彰顯其對民俗藝術所作的貢獻。（茲僅依出生年代的先後次序分述）

(一)佛像、花鳥、人物雕刻：

1. 宜蘭地區：

暖師（嘉慶年間，佛雕），筆師（道光初葉，佛雕），和師（道光初葉，佛雕）、劉清師（道光中葉，佛雕）、老敏師（同治初葉，佛雕）、阿番師（同治四年，佛雕）、居成師（光緒六年，花鳥、人物雕刻）、炎明師（光緒十一年，佛雕）、阿燈師（光緒十六年，佛雕）、瑛師（光緒廿年，木作雕刻），開直師（光緒

廿一年，佛雕）、銀生師（光緒廿五年，人物、花鳥、神桌雕刻）、阿枝師（光緒廿六年，佛雕）、茂成師（光緒卅一年，佛雕）、阿藍師（光緒卅二年，花鳥雕刻）、阿來師（光緒卅三年，花鳥雕刻）、智富師（光緒卅三年，佛雕）、海堂師（光緒卅四年，佛雕）、阿榮師（宣統三年，木作雕刻）、長成師（宣統三年，佛雕）。

2. 羅東地區：

林安愛（道光廿年，佛雕）、楊師（道光廿九年，泉生師之師父，木作雕刻）、泉生師（同治九年，木作雕刻，兼營農具，家具製作）、黃阿添（同治十二年，木作雕刻）、陳選卿（同治十三年，木作雕刻）、陳文章（光緒九年，木作雕刻）、臭頭繡花（光緒十八年，佛雕兼營家具農具）、龜理師（光緒廿四年，人物花鳥佛像等木作雕刻）、張德松（光緒廿九年，木作雕刻）、葉人俠（光緒卅四年，佛雕）、林劉萬春（光緒卅年，木作雕刻）、黃旺土（宣統二年，木作及各式雕刻）、林耀都（宣統二年，佛雕兼營古戲台背景之繪作）。

3. 二結地區：（無）

4. 頭城地區：

吳阿旺（同治十二年佛雕）、胡一弟（光緒十九年，佛雕）、阿龍師（光緒廿五年，佛雕）、羅阿忠（宣統二年，佛雕）、粧厝邦（光緒卅年）。

5. 冬山地區：

阿熊師（光緒廿年，花鳥、人物雕刻）

6. 蘇澳地區：

阿卷師（光緒十七年，木作及花鳥、人物雕刻）

7. 五結地區：（無）

8. 礁溪地區：（無）

(二)大、小木作：

1. 宜蘭地區：

海師（同治初葉，大小木作）、跛仔發（同治十一年，小木作）、居成師（光緒六年，大小木作）、永興師（光緒七年，小木作）、阿根師（光緒七年，小木作）、石生師（光緒十年，大小木作）、文成師（光緒十年，小木作）、阿槌師（光緒十三年，大小木作）、石旺師（光緒十七年，大小木作）、瑛師（光緒廿年，大小木作）、阿慪師（光緒廿年，兼營工程設計）、鳥鳩師（光緒廿二年，大小木作）、火東師（光緒廿八年，兼營日式建築）、肉加禮（光緒廿八年，大小木作）、阿生師（光緒廿八年，大木作）、仁壽師（光緒廿九年，小木作）、阿添師（光緒卅一年，大小木作）、坂西（光緒卅一年，小木作）、老虎師（光緒卅三年，小木作）、火西師（光緒卅四年，大木作，受日式建築的影響）、阿中師（宣統二年，兼營傢具）

2. 羅東地區：

楊師（道光廿九年，大小木作）、合師（道光末葉，大小木作）、泉生師（同治九年，大小木作）、黃阿添（同治十二年，大小木作）、游興本（光緒廿四年，大木作）、林劉萬春（光緒卅年，大小木作）、黃旺土（宣統二年，大小木作）

▼圖三：海堂師承宜蘭「林氏雕刻家族」中之佼佼者，其代表作遍佈整個東台灣。



3. 二結地區：

阿水師（光緒廿三年，小木作）

4. 頭城地區：（無）

5. 冬山地區：

李阿善（同治十三年，大小木作）、阿熊師（光緒廿年，小木作）

6. 蘇澳地區：

銀財師（光緒十七年，小木作）

7. 五結地區：

林老裕（同治十二年，小木作）

8. 礁溪地區：

游師（游溪河之父，光緒年間，小木作）

(三)剪貼、泥水、瓦作：

1. 宜蘭地區：

阿元師（同治十三年，剪黏、泥塑、瓦作）、阿技師（光緒十二年，泥水、瓦作）、烏鳩師（光緒廿二年，泥水、土木承建）

2. 羅東地區：

楊阿慶（同治十二年，剪黏、泥水）、土水龍（光緒廿九年，剪貼、泥水、瓦作）、土水旺（宣統元年，泥水、瓦作）

3. 二結地區：

阿利師（同治十三年，剪貼、瓦作）、廖儒成（光緒九年，剪貼、瓦作）、阿靈師（光緒十七年）、阿樹師（宣統二年，剪貼、瓦作）

4. 頭城、冬山、蘇澳、五結、礁溪地區：（無）

(四)石作雕刻：

1. 宜蘭地區：

順榮師（光緒十七年，石珠、石枕、石柱）

2. 羅東地區：（無）

3. 二結地區：

阿立師（宣統三年，龍柱、石獅、石枕等石作）

4. 頭城、冬山、蘇澳、五結、礁溪：（無）

(五彩繪：**1. 宜蘭地區：**

愨盛師(同治八年)、萬一師(光緒十九年)

2. 羅東地區：

金興師(宣統二年)、林耀都(宣統二年，繪古戲台背景)

3. 二結地區：

阿景師(光緒十五年)、長山師(光緒十五年)

4. 頭城、冬山、蘇澳、五結、礁溪等地區：(無)

5. 其他：

泥塑、蠶絲造像、樹藤造像

泥塑—阿元師(同治十二年，宜蘭人)。

蠶絲造像—起鳳師(光緒卅四年，福州人)。

樹藤造像—接順師(光緒卅年，宜蘭碧霞宮門生)(此處的樹藤即燻黏香)

四、匠師中之翹楚**(一)佛雕匠師：**

1. 「林氏雕刻家族」—暖師、筆師、和師、阿番師、炎明師、海堂師、朝舜師。

宜蘭神像雕刻匠師中歷史最久的人物首推林暖，稱其為宜蘭神像雕刻的開山始祖實可當之無愧，其與後代子孫均以雕刻為業，為噶瑪蘭當代雕刻匠師中之主流，其傳承計有六代：

第十四世—

暖師、筆師、和師為親兄弟，來自福建漳州府金浦縣，暖師生於清嘉慶年間，筆師、和師生於道光

初葉；暖師來到宜蘭北門後決定在噶瑪蘭定居下來，而筆師與和師則返回故鄉福建，三兄弟在分手前曾聯合雕刻宜蘭文昌宮文武帝君(即文昌帝君與關聖帝君)之聖像。

第十五世—

阿番師為暖師之子，單傳，生於清同治四年(一八六五年)，為歷代祖先中體型最為魁梧者，以“心寬體胖”形容他最為適切，其代表作如東門口暨集堂(子弟團所屬的總公堂)奉祀的田都元帥便是。其雕作個個形體豐腴，有人戲稱此概與本身壯碩之體型有關。

第十六世—

炎明師生於清光緒十一年(一八八五)，二弟阿呆、三弟阿炎先後早夭，其作品不詳。

第十七世—

海堂師生於清光緒卅四年(一九〇八)，俗名「興邦」(圖三)(註四)，為宜蘭地區饒富聲名之匠師，其代表作品屬鎮殿主尊者有宜蘭東獄大帝廟、南門尾之帝君廟、後埤大眾廟、瑞芳金瓜石之功濟堂、九份之明聖堂均為其精心傑作，其餘不屬鎮殿主尊之作品，在羅東、頭城、礁溪、壯圍、圓山、五結、南方澳、花蓮等地幾乎不勝枚舉。

值得一提的是那個時代流行著大師們相互較勁的風氣，海堂師與宜蘭地區頗為知名的阿枝師(姓鄭俗名粧廷枝)，以及頭城阿忠師

在東獄大帝廟有過一場眾所矚目的雕刻競技大賽，阿枝師雕的是十殿閻羅，阿忠師雕的是陰陽司及部將，海堂師雕的是六房科(六房科指吏科、戶科、禮科、兵科、刑科、工科)。

第十八世—

朝舜師(本名朝崑)生於民國十五年，其子林仁輝承其父衣鉢，如今依然固守先祖舊業，林氏一脈相傳之雕刻史迄仁輝師時計六代。朝舜師之代表作品如：大埤口舜帝廟、壯五王公廟及外澳天公廟等之鎮殿主尊，其餘各地廟宇神像雕刻數量之多實難盡舉。

在噶瑪蘭當代及其第二代神像雕刻匠師中，溪北除了林暖匠師的這一系統外，尚有老敏師與茂成師兩個系統，茲分述如下：

老敏師生於清光緒十一年(一八八五)，育有三子—阿燈師(生於清光緒十六年，一八九〇)、開直師(生於光緒廿一年，一八九六)、阿枝師(生於清光緒廿六年，一九〇〇)，老敏師之代表作如同興廟之鎮殿本尊。其三個兒子之中，以阿枝師最為出色，東獄大帝的十殿閻羅便是其代表作。

另一個系統即是茂成師，生於清光緒卅一年(一九〇五)，當時執業於南門，其子聰松師生於民國二年(一九一三年)，與朝舜師毗鄰而居。宜蘭神像雕刻匠師雖分三個主



► 圖四：阿忠師在東嶽大帝廟的雕作——「陰陽司」頗富怪誕之趣味。

要的系統，但在清末民初之際總計八家店舖開業，他們分別是海堂師一家，老敏師一家、阿燈師及開直師兄弟各一家，阿枝師三家、茂成師一家。在溪南最具代表性的佛像雕刻匠師便是林安愛（俗名粧厝愛），林氏生於清道光廿年（一八四〇），溪南寺廟的佛像雕刻出自其手者為數不少，其地位與溪北匠師林暖甚相彷彿；另外自溪北前來溪南（羅東）開業的有茂成師之弟茂全師（生於民國三年，一九一四）其徒阿番師在冬山執業（註：「阿番」與暖師之子「阿番」同名），唯已屬近代匠師的年齡層了！

以上雕刻匠師，其生辰大都在清光緒年間，在此之前便要上溯「林氏雕刻家族的系統，至若宣統年間出生的主要雕刻匠師，則非阿忠師與長成師莫屬了！

2. 阿忠師及長成師父子

阿忠師生於清宣統二年（一九一〇），早年師事粧厝枝（鄭阿枝），修習期間由於尚未學足三年四個月就逕自脫離師徒關係，私下跑到頭城自立門戶，此事為乃師所悉甚為震怒，曾多次前往阿忠師開業處奪取刻刀，阻其繼續營業，由此可見古時候拜師學藝，師徒間確有不成文禮法的約制，對叛師行徑常施以嚴厲的呵責，然若拋開違叛師門一節不論，阿忠師的才華能在

未出師前開業，又能與乃師在東嶽大帝的神像雕刻競賽中分庭抗禮，此適足說明阿忠師之天資確有過人之處，據說其師之手藝在當時算是手屈一指的，到了阿忠師發跡以後，乃師風頭反為其徒所奪，一般咸認這是青出於藍的結果，其巨作「陰陽司」（高六尺）係阿忠師四十多歲時於嶽帝廟之雕作（圖四），如此奇特的面孔處理，讓善信們在膜拜時印象深刻，於善導人心的觀點上饒富警世作用，阿忠師也因此創作而名噪一時。然而阿忠師在意匠上雕能屢出奇招贏得好評，唯其晚期作品好壞懸殊亟不穩定，此與他躁進的個性，以致沒能把基礎打好是否有關，也成了近代人們對他評價的要點。阿忠師的崛起在頭城打下了一片天下，因為他優越的作品使頭城地區的人們鑑賞能力提高了，同時也普遍的引起追求品質的興味；阿忠師辭世之後，頭城的地方父老變得無法接受一般低層次的雕刻作品，轉而尋找宜蘭較優秀的匠師以滿足高品味的訴求，無怪乎在頭城的寺廟中經常可以看到宜蘭匠師的雕作，由此而頭城地方的雕刻事業反而日趨沒落了！

民國八十年冬筆者經頭城福聖廟委員林太源（里長）及沈添裕君的指引，拜訪匠師柳長成，阿成師生於清宣統三年（一九一〇），日據

時代到台北學習製作古董，後從事寺廟雕刻神像的工作，數十年來始終兢兢業業為傳統藝術投入心血，此刻正罹患中風臥病在床，并已喪失語言能力，此不禁令人意識到噶瑪蘭第二代匠師在歲月的催促下漸漸走進歷史。依筆者調查發現這一代匠師的辭世年齡，大約多在六十五至七十五歲之間，逾八十歲者幾乎寥寥可數，阿成師是幸運的，他已越八十高齡，且有兒子柳煥彰承繼衣鉢。有關阿成師的作品，屬早期的當推龍潭圓光禪寺的本尊「千手觀音」（實則僅雕廿四手作為象徵）及「地藏菩薩」，圓光禪寺係在家居士禪修的佛堂，後因香火漸盛，屋主誤以此尊千手觀音屬公產，欲取得供奉權，遂引起公、私產之爭，嗣後經各方求證，咸認此尊觀音乃私人所有，經過一番離奇波折，竟使千手觀音下落不明達數十載之久，近年又讓煥彰師在龍潭埤內發現；除以上兩尊菩薩以外，在宜蘭地區較具代表性的作品尚有碧霞宮的「道祖騎牛像」（圖五）、岳武穆之師父（周仙師）、父太師隋國公、母周國夫人及仙祖廟之「呂仙祖」聯同手下諸神像等。十數年前有來自高雄地區的收藏家，以三萬元將阿成師在宜蘭埤口的「三界公廟」中之花罩買走，事後為阿成師所悉，令他心疼不已。



►圖五：「道祖騎牛像」與左右脇侍供於 碧霞宮虎邊之勤善堂，乃長成師之雕作。像高53×45×33 cm

論父子的雕刻實力，從西關廟聯合的雕刻作品中，不難發現煥彰師在雕刻技法上較之乃父要傑出許多，誠所謂青出於藍，在表現周倉、關平的顏面與手部雕刻手法，阿成師尚有所不及，故有人甚至主張延聘其子代為修改，然而此事為其子婉拒。事實上這并非意謂著阿成師的作品退步了，而是煥彰師在接受西方透視觀念及素描講究質感與量感的基礎訓練之後，造就了今日的他；西關廟鎮殿本尊膝下的關聖帝君（該廟將此尊名列「二帝」）在煥彰師的琢磨下，無論顏部的表情或卷龍繡袍布紋的轉折以至龍紋的佈局皆屬上乘。煥彰師的治學態度甚為嚴謹，在重質不重量的前提下，從花罩、神桌一直到神像雕作，雕刻前一定要畫好設計圖，算準比例再作放樣，若雕巨像必先試雕，其工作方法與創作精神在佛雕匠師中尚屬罕見。

（二）木作雕刻匠師

木作雕刻匠師大致可分溪北與溪南兩個主流，在溪北最有名的傳統木作雕刻匠師，首推海師、擗師、銀生師等人；在溪南則有泉生師與旺土師等人。而溪北的木作創作風格尤為特殊，主要有海師父子的「雄壯美」與銀生師的「典雅美」，形成截然不同的藝術品味。茲將兩地匠

師擇其要者分述于后：

▲海師一姓陳，為噶瑪蘭時代最有名望的匠師，他的生辰成謎，幾乎眾說紛紜莫衷一是，不過若要作合理的推測並非不可能，據萬一師之長子金松師指稱海師之子，師與其父私交甚篤，故諳擗師實際生年當為清光緒廿年，而其兄石旺師較擗師長三歲，若然，以當時適婚年齡作推算，海師生年屬清同治初葉的可能性最大。

在昔日阿添師旁聞印象中，海師平素常喜吸食鴉片以尋求建廟靈感，此亦是他出了名的形象招牌之一，論藝術成就，噶瑪蘭地區幾乎無出其右者，從大小木作、「高景」雕刻以至全盤性之古建築設計規劃到施工，皆能井然有序的運之掌上，無論寺廟之贊助者或手下工作的匠師，無不畢恭畢敬的待之以上賓之禮，當他在例行指揮建廟時，約在晨間九時許，門徒就先備轎在廟外等候，以當時人品的價值標準而言，匠師的地位是亟其崇高的，而海師則為個中之翹楚，海師納三妻育四子，其中一子早夭。四子中以擗師的成就最高，頗得乃父真傳，尤精於動物雕刻，其作品遍佈溪南、溪北各大型廟宇，

其次子石旺師與三子阿槌師亦皆有可觀者，石旺師曾主持碧霞宮（岳武穆廟）的修建工程，阿槌師則主持五穀廟的重修。

▲擗師一生於清光緒廿年（一八九四），乃噶瑪蘭當代匠師海師之長子，其雕刻作品頗有大家風範，常以大刀闊斧的手法擬就作品的主題輪廓，此即施雕之前的基本雛形，俗稱「粗胚雕」；至若細雕偶也涉及，不過其精於動物雕刻，一如銀生師之精於人物，各領風騷。擗師與銀生師雖為同行，但在建廟利益的前題下，二人各自分派，成了激烈的競爭對象，依近代匠師得自前代師父口中的評價，擗師與銀生師的雕作各見所長，前者是「陽剛之美」的代表性人物，後者是「陰柔之美」的巨匠，今人對二位匠師的作品風評亦佳，在民族藝術陳合元的心目中，對他們的敬業精神與高超技巧無不拳拳服膺，咸認兩位都是不世出的一流雕刻家，其存世的大木作品，如宜蘭城隍廟正殿的棟架通樑架構，講究雄偉的氣勢，予人豁達大度的感受，除外羅東震安宮（媽祖廟）、尊安宮（帝爺廟）等的木作架構亦為其精心傑作。

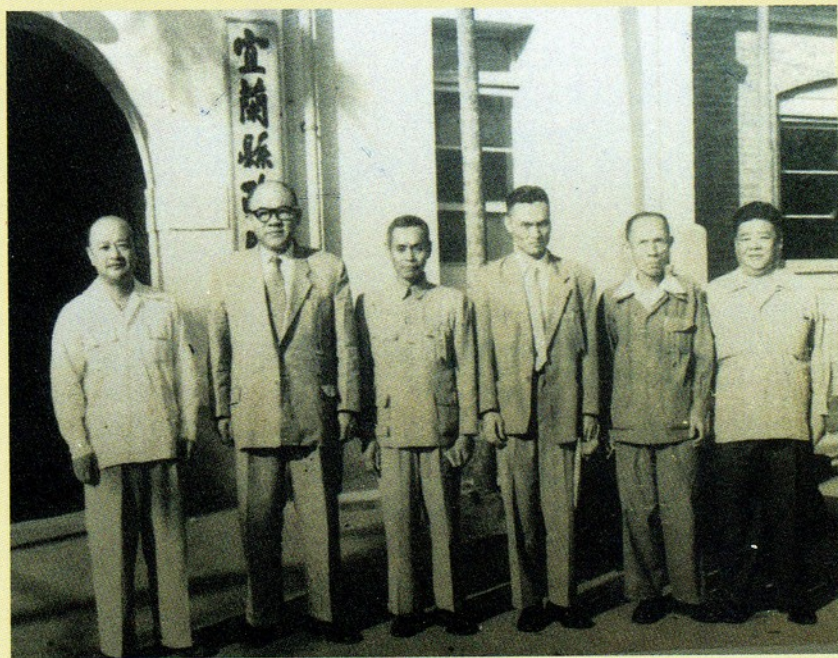
▲銀生師一姓陳，生於清道光二十

五年（一八九九），泉州人（圖六），在他一生中曾走過一段頗為坎坷的路程，日據時代他一手創立蘭陽中華會館，并自任第一屆理事長（會中成員大多以木工及泥水工為主，人數約一百人左右），為此而被日人囚禁了六年，迄至台灣光復後才被釋放，繼而榮膺宜蘭第一屆議員（其頭銜最高至副議長）；同屬匠師的臭頭繡花被囚禁之後則無此幸運，竟病死獄中。

銀生師被釋放後身兼二職，一方面任民意代表，另方面以木匠為業。由於來自雕刻技藝亟為發達的泉州，在環境的薰習之下學有所精，還能兼作傢俱；曾因製作宜蘭城隍廟的神桌及總蘭社的鼓架而聲名大噪（圖七），在交友上因工作性質與建廟師傅關係密切，私下又與阿藍師相交甚篤，藉著阿藍師的援引攀附，到處就教木作耆宿，增長了不少建廟經驗，加上銀生師鏗而不捨的敬業精神，終於在寺廟雕刻上獨樹一格。

銀生師是以細雕技術起家的，其作品內容除了圖案式的螭虎紋樣強調精雕之外，人物創作亦有獨到之處，其雕鑿刀法，可以就近細觀，此與海師、擗師以

▼圖六：抗日志士兼細雕專家陳銀生（左三）



大型佈局，強調遠景的整體氣勢大異其趣，這是兩種截然不同性質的美感範疇，銀生師的作品屬「優美」（柔美）的類型。

宜蘭的刺花榮（俗名）及蘇澳的金生師均為銀生師的門生，二人都生於清宣統三年（一九一一），除外宜蘭的智富（生於清光緒卅三年，一九〇七），亦曾拜銀生師為師，民國八十年當筆者拜訪近代匠師柳煥彰時，正巧瞧見智富師自雕的佛龕，此佛龕因年久失修，已有部分毀損，今由智富師的後輩央請柳煥彰代為修護，從佛龕的雕刻手法，尚可隱約的探索出銀生師授徒的細膩手法。

噶瑪蘭第二代匠師中，銀生師是首屈一指「細雕」的代表作家，其於古寺廟的修護及精密雕刻在品質上的提昇著力甚多，曾負責雕刻台北龍山寺正殿按桌、台北總督府（今之總統府）之木雕，宜蘭城隍廟正殿前的按桌、利澤簡永安宮（媽祖廟）及二結鎮安廟（王公廟）殿前的飛鳳、南方澳南天宮三川步口排樓虎邊的卷草紋格板，均為銀生師的雕作。

▲泉生師一姓林，生於清同治九年（一八七〇），十六歲拜師學藝，

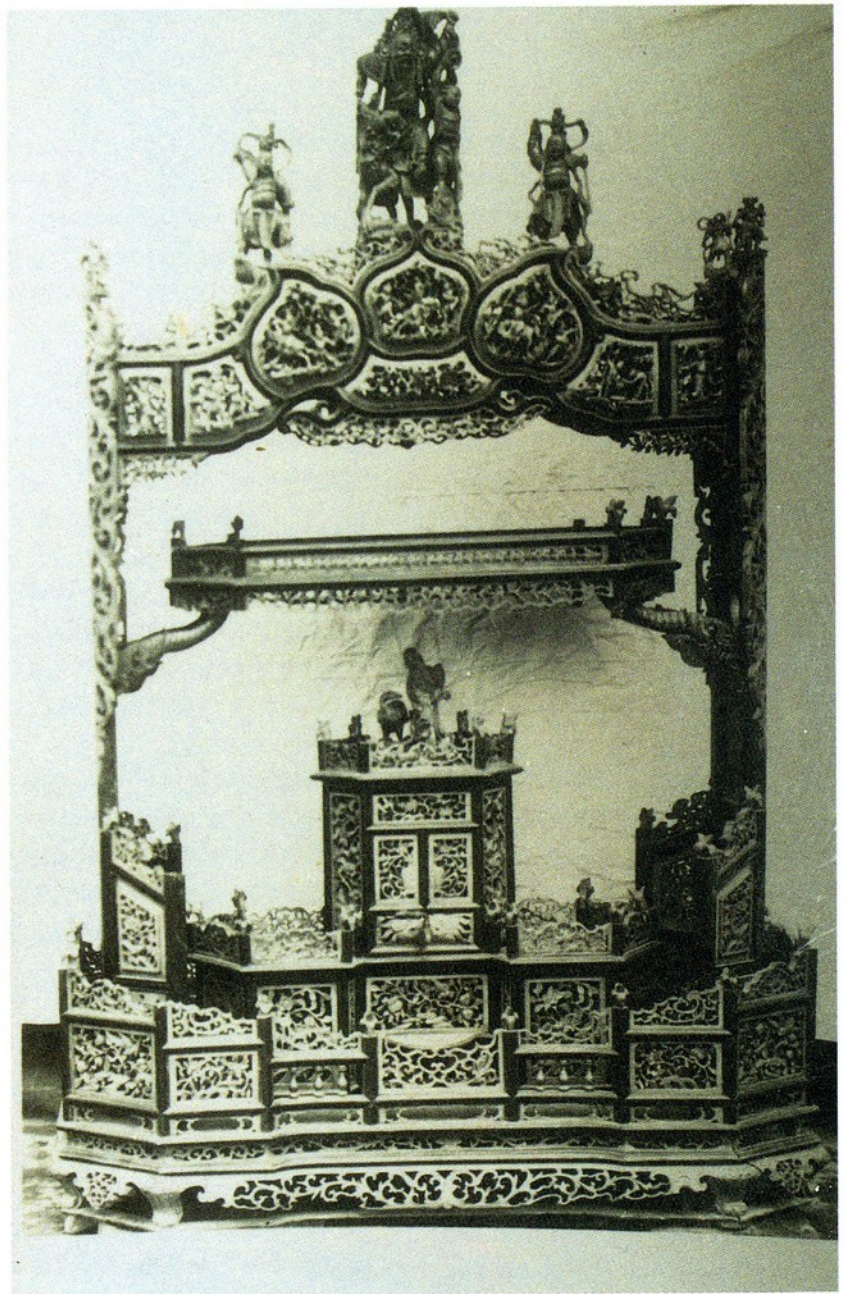
十七至十九歲學做犁，廿歲跟隨木作匠師楊氏（名不詳）學習傳統木作建築，泉生師天資聰明，才藝出眾，舉凡大、小木作頗多涉獵，從寺廟的樑桁製作乃至精密傢俱、雕刻、農俱（如風鼓、犁等）幾乎無所不能，曾陸陸續續策劃不少高級“大瓦厝”，堪稱同治時期溪南最優秀的匠師，在泉生師手下完成的建廟工程約卅九座，其畢生心力盡瘁於斯，令人不得不感佩其精神之偉大。其藝術作品曾保留在今羅東震安宮（媽祖廟）、尊安宮（帝爺廟）、慈德寺（城隍廟）、慶安宮（國聖廟）、永和宮（清水溝佛祖廟）、勸世堂……等處。

泉生師育有三子，依序為：林劉萬春（生於清光緒卅年，一九〇四）、林木海（生於民九年，歿於海南島戰役）、林木石（生於民國十年，一九二一）。木石師追隨乃父，果然名師出高徒，父子倆在溪南溪北闢下一片天空，據稱泉生師之師傅中年之後身體轉趨羸弱，泉生代理其師掌理策劃，在建築事業上紮下深厚的根基，這也是其迅速發跡的主因之一。

在筆者作文物訪查時，木石師提供了乃父製作傳統樑柱的寶

貴經驗，他說中脊樑直徑若二尺一或二尺二，則金柱高度約廿四、五尺左右；若一尺八的直徑，柱高約廿尺左右，二尺五、六或七、八則柱高卅六尺。事實上這些數字是非常靈活的，也就是說柱的高低與樑柱長短之間視覺調整的關係，才是決定樑柱直徑的主要決定因素。樑身之兩端直徑若一尺則樑肚粗約二尺一或二尺二之間，這並非硬性規定，若樑的長度甚短，則樑肚自然較小才不致顯得臃腫，而樑的本身亦隨著長短比例作適度的曲線變化。一般而言高景樑身大，低景樑身小，凡此種種其著眼點在美感上的考量，雖然樑柱粗細並無定準，可是匠師們為著操作方便起見，以實際施工的經驗，不必每次都得絞盡腦汁，祇要代入公式，總是八九不離十。

以上的老匠師們把這些尺寸視為獨門絕活，絕不輕易示人，終其一生不會有人能洞悉其中秘密。事實上隨著時代的演變，封閉式的觀念已漸趨淡薄，木石師拿出一片片的通樑直徑尺範例按仰視的視覺差錯作出「變位的直徑」，其中有百分之七十二與百分之廿八之比較，也有百分之六十與百分之四十之比較，或百分



► 圖七：此係傳統婚禮裝置嫁粧用的花奩，由銀生師製作，雕工非常精細，在早期民間「子弟團」的漢樂隊中亦以此擺置果糖讓大家享用。（俗將未置物件的奩稱作「奩殼」。）

之六十與百分之卅五之比數等。
(圖八)

▲旺土師一姓黃，生於清宣統二年（一九一〇），其父阿添師（生於清道光末期），其子阿德師（近代匠師）均從事木作雕刻。阿添師以製作傢俱起家，旺土師早期專司刻匾，後受溪北憨盛師（生於清同治八年）的影響走入傳統寺廟建築路線，終能成為承建羅東主要寺廟的重量級人物之一。事實上旺土師的最愛并非止於雕刻而已，還特別熱中於音樂，并拜內地音樂家為師，為當時羅東福蘭社的成員。在雕刻方面旺土師最拿手的乃是“老虎”作品，在他的巧手之下，老虎栩栩如生頗值玩味，花卉方面以梅花雕作最令人稱道，其枝條佈局疏密有緻，頗得繁花簇擁之趣，堪稱一絕，梅花作品在羅東城隍廟三川步口廊之員光、震安宮後殿虎邊員光、慶安宮龍邊員光均有之。

根據阿德師的口述，讓我們有機會對旺土師的授徒內容作一番瞭解，由此隱約可廓劃出清代匠師在傳統雕刻技法時，特別注意「節路」、「操作技巧」、「角度變化」等諸種問題：

■(一)「節路」的正確性一

所謂「節路」是老匠師的用語，今人稱作「比例」（長短），正如同神像雕刻，手掌、手肘、

胳膊須有一定的節路，此中節路又與簡單的透視技法有關，亦即雕景距離之前後遠近也決定實物的長短大小。

■(二)「枝路」的安排一

「枝路」是以安排枝葉的適當位置引喻雕刻任何作品在佈局上的「賓」「主」關係，字面上雖與南齊「謝赫六法」中的“經營位置”不同，但性質則甚為相似。一般人對「經營位置」常指向平面繪畫的範圍，實則立面雕刻的佈局也脫離不開此法，由此可見早期匠師在追求美感的技法與今人并無明顯的差別。

■(三)操作技巧一

可分兩方面解釋，其一是如何順應材質、紋路的特性，在用刀時儘量不為逆紋所阻而影響雕刻速度。另一是如何製造適用的工具來發揮特殊的效果，一般匠師所有的刻刀並無一定的規格，雕刻時在角度上無法以普通刻刀突破的，便非製作特殊功能的刻刀以吻合高難度的需求，因此一個匠師同時擁有數十支刀具是常有的事，而且還要能自行設計。

■(四)角度變化一

此一技巧是最無定準的，若將相同的設計圖貼在木材上，會因木材本身的厚薄，使完成的作品產生千差萬殊的結果，當其在薄木斗時產生平面的結果，刻在厚木上時縱身隨著拉長，便會產

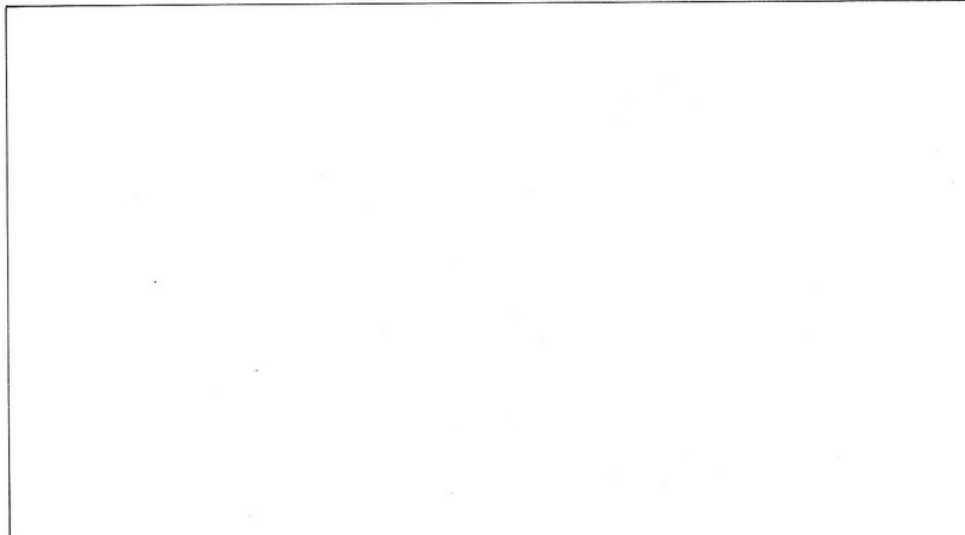
生角度上的變化，得到立面的效果。由於角度變化有著無法捕捉的不特定型態，傳授的師傅僅能憑經驗對學徒作概念性的講解，沒有既定的標準或方法可循，也因為如此，便自然地衍生出許多個人主觀創作的空間。

(三)大小木作

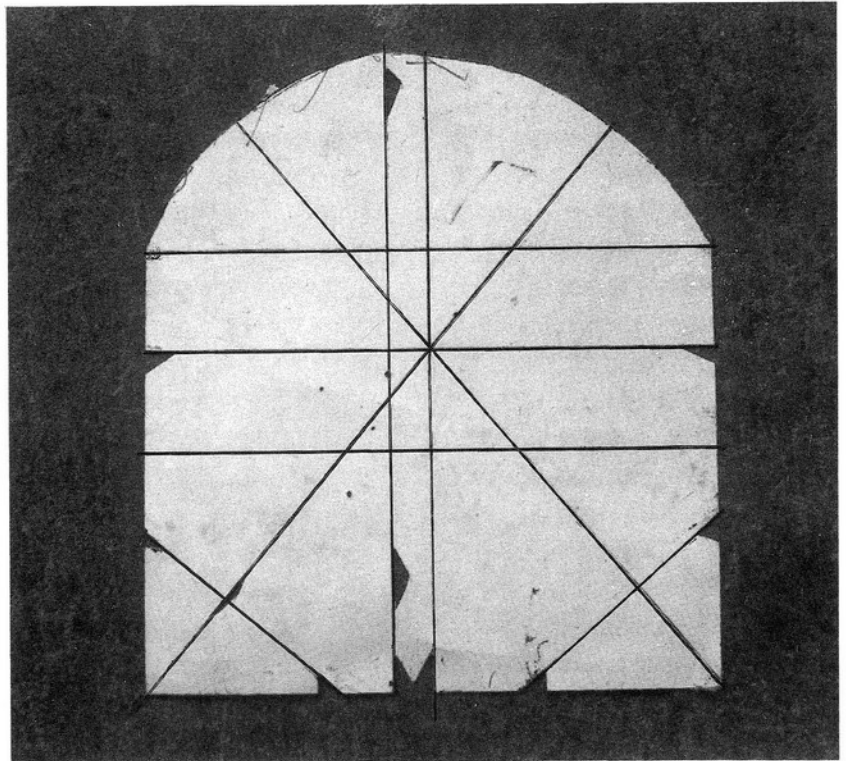
在前述木作雕刻匠師中，除了銀生師因專注在木作雕刻而少涉及大木作外，其餘諸位匠師亦皆大小木作高手。然而溪北的烏鳩師、阿添師恰好與銀生師相反，熟諳大小木作而不涉木作雕刻，茲將二位匠師的事跡分述如下：

▲烏鳩師一生於光緒廿二年（一八九七），專門負責土木承建，從造橋一直到建廟幾乎樣樣精通，由於稟賦優異，設計造型饒富變化，曾參加宜蘭碧霞宮、城隍廟的重建工程並負責承建二結鎮安廟（王公廟）歪阿歪橋亦在烏鳩師的規劃下完成的，其在棟架、通樑等大小木作上的製作風格與揮師頗相類似，著重雄壯的美感頗有大將之風。甚有一弟俗名林老虎，追隨乃兄習藝，論技術則不及乃兄，平素僅建粗廟。

在溪北的建築業亦有門戶之爭，如跛仔發（烏鳩師之父）、烏鳩師本人及其弟林老虎共立門戶，而與弄師、永興師、黃阿西（永興師之門徒）、賴仁壽（海師之門徒）形



▼圖八：為避免樑在高處產生視覺誤差，圓形樑在設計時，已不再是真正的圓形了。
(註：最底下的橫線兩端點為「弦」的剖面位置。)



成相互對立的關係。此中尤以永興師與烏鳩師競爭最為激烈（在此指事業上利益之爭）尤其技藝方面，早期匠師常將自家絕活保留，絕不對外公開，更甞談相互切磋共存共榮，即連烏鳩師這樣一代巨匠，在寺廟拆換步口通樑時也都摸黑漏夜趕工，唯恐機密外洩技術外流，凡此心理豈僅見於烏鳩師一人而已，在眾多匠師中幾乎比比皆是，追根究底，實乃中國人數千年來傳統的包袱使然。

▲阿添師一（原名陳合元）生於清光緒卅一年，父親早逝，六歲為大地主張三經做長工，負責放牛與打雜，每年換兩斗米貼補家用，九~十歲時一邊刮樹皮作柴火，一邊檢珠榔，十一~十二歲時幫傭協助種植薑與菜頭，十三歲~十四歲時當學徒學做傢俱，並為師娘背小孩，十七歲曾參與建台北高等法院、台北郵局的模板製作，廿一歲返鄉與石生師學習傳統大木建築，四十一歲以後到羅東大興製材行當木匠，是時老闆黃承財與其子黃阿瑞、黃阿明對他的服務態度與工作熱忱讚嘆有加，不過好景不常，黃氏時運不濟，四十五歲時阿添師祇好改變環境來到東和製材所，初時所方製材均以松羅為主要原料，在製作上駕輕就熟，等到引進外國木料後，由於適應上的困難，

祇好捲席而走。在時間上大致約與二二八事件同時，縣內木作建築數量遽減，既連修廟的工作機會亦不可得，在此情景之下，祇得權變融通無所不作，藉著工作性質的多樣化，終於練就百般才藝。

筆者宜專的同事陳進傳老師，他的祖上皆是清代北台地區名聞一時的巨匠，曾祖父海師乃是噶瑪蘭當代匠師中之佼佼者，後繼有人，其子擗師、阿槌師、石旺師在傳統建築上亦居領導地位，談到海師在傳統建築上的地位，阿添師翹起大姆指，臉上露出景仰的神情，還笑容可掬的說道：「海師，我還要叫他「師傅公」呢！」論輩份海師乃阿添師的師伯輩，平素阿添師言必稱海師，顯見其對一代巨匠的崇敬及對傳統建築的執著。他對現代建築祇重外觀亮麗奢華，而不重實質內涵的作法感慨良深，尤其是面對新的一代以生硬的水泥鋼筋建廟，並從事機械化的大量生產頗不以為然，此適足證明阿添師在傳統建築藝術的鑑賞上有著甚深的體悟。

阿添師淡薄名利，猜想他一生中最覺得驕傲的并非獲得民國七十七年「薪傳獎」這個頭銜，而是擔負民國七十四年三級古蹟—「昭應宮」與民國八十一~八十二年宜蘭城隍廟抽樑換柱的維修工程。在全國一片保護古蹟聲中，阿添師於越

八旬高齡肩負如此艱鉅的任務，足見其卻有過人的毅力及一顆愛護固有文化的心。誠所謂愛之深責之切，他對民國八十年昭應宮三川殿格扇屏門被竊之後，有關單位表現出不積極調查的心態，頗感大惑不解，從此反應出國人的公德心確實有待加強的必要。

獻身傳統建築七十年的阿添師對木作用材經驗相當豐富，以下是他對各類材料的答客問：

1. 梢楠（大葉楠）—

廟宇的點金柱及桁樑最喜用之材質，民間則用它來製作板墻、柱子，故用途甚廣。清末民初時梢楠數量甚多，今已不多見，國內材商往往須從印尼引進。宜蘭昭應宮的花鳥雕作大多以梢楠作材料，木柱亦然，不過有時也用樟木。

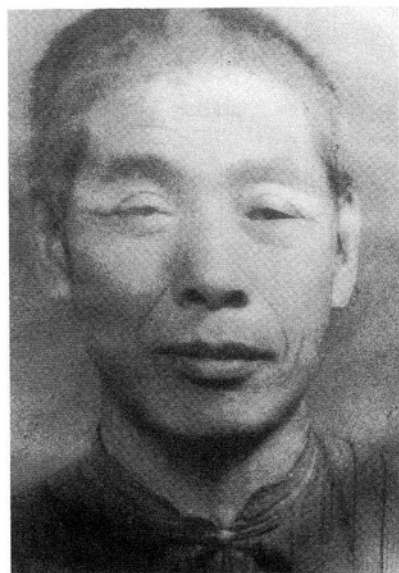
2. 松羅—

日據時代松羅作有計劃的栽植，幾乎每砍一株迅即補上好幾株，目前台灣的松羅數量亟為有限，其用途較適宜製作門板。

3. 桉樹—

桉樹的習性怕潮溼，因此祇要屋頂的防漏功夫做得好，就不怕有腐朽之虞，一般而言此類用材比較適合天候乾燥的南部，宜蘭地區的桉樹須用白蟻油浸泡才能增長其壽命。如今國人的桉木用材係日本人到南洋砍伐再轉售國人營利。

4. 樟木—



►圖九：萬一師生於清光緒十九年（一八九三），早年即隨乃父從事彩繪工作，其作品之精美、眾多，在當時堪稱一絕。

此種木質是木作雕刻絕頂好用的上材，以前台灣產量甚多，後因用以提煉樟腦油，故數量大大地減少。由於樟木有特殊的防朽效果，因此木柱有時也用樟木製作。

5. 福衫一

阿添師舉宜蘭城隍廟及羅東尊安宮（帝爺廟）為例，二處殿宇所使用的多數為台灣福衫，時下堆放在城隍廟的福衫乃日據時代之物，至於其材質如何，祇要看目前的情況便可判定其好壞，亦即存放數十年尚能完好無缺的福衫，將來還會有一段漫長的時間不易腐朽，此乃經驗談。

6. 烏心石一

烏心石是質地異常堅硬的木

材，一般供奉神的按桌，甚至點金柱的用材均喜用之。

(四)剪黏匠師

在宜蘭地區寺院的剪黏匠師，計有溪北的阿元師父子，與溪南的土水龍土水旺兩位匠師。

▲阿元師一本名陳榮元，生於清同治十三年（一八七四），係出生於噶瑪蘭時代剪黏匠師中技術最優秀的一位，也是當時家喻戶曉的人物。他善於利用上鈔的瓷碗，將之剪片貼黏各式各樣的圖案，由於瓷碗之色彩較具樸拙之美，阿元師深解素材之妙用，營造出屬於自己的風格來。曾從事噶瑪蘭時代最具代表性的四大廟宇一昭應宮、文昌宮、五穀廟、城

隍廟的維修工程，其子孫繼承其先祖基業，從溪北、溪南一直發展到外地，到處都有陳家剪黏的作品。

阿元師除了參與宜蘭四大廟的維修工程之外，其他如東嶽廟、西關廟、三清宮、南方澳南天宮、武淵廟屋頂之剪黏與修護，並於逝世前數年參加基隆雲龍山齊天大聖廟歷史人物、廿四孝及十八羅漢製作，榮膺全省泥塑競技比賽殿軍。

其長子陳連旺生於清宣統（一九〇九），擔任宜蘭第一屆泥水業理事長，曾負責頭城九股靈塔及宜蘭城隍廟與碧霞宮的屋頂維修工程；次子陳阿旺生於民國四年（一九一五年）在剪黏技法上頗見乃父之長。阿旺師曾於民國五十七年維修昭應宮，并收德旺師為門生，（德旺師生於民國十八年，西元一九二九年，其子長欽亦承父業）；阿元師之孫陳楠雄尤為後起之秀，民國七十四年參加昭應宮的換瓦工程，其聲名亦傳揚外地，諸如宜蘭西關廟、基隆七堵天后宮、花蓮保安宮等之剪黏與修護均有其精心傑作。

阿元師的一生都獻身於剪黏藝術的推廣上，他不但尊古傳統技法，且能推陳出新，最為難能可貴的是善育其子，使剪黏民俗技藝能在本土大放異彩，陳氏祖孫三代之成就斐然，祖述飲水思源，如此志業綿延相傳，阿元師厥功至偉，其

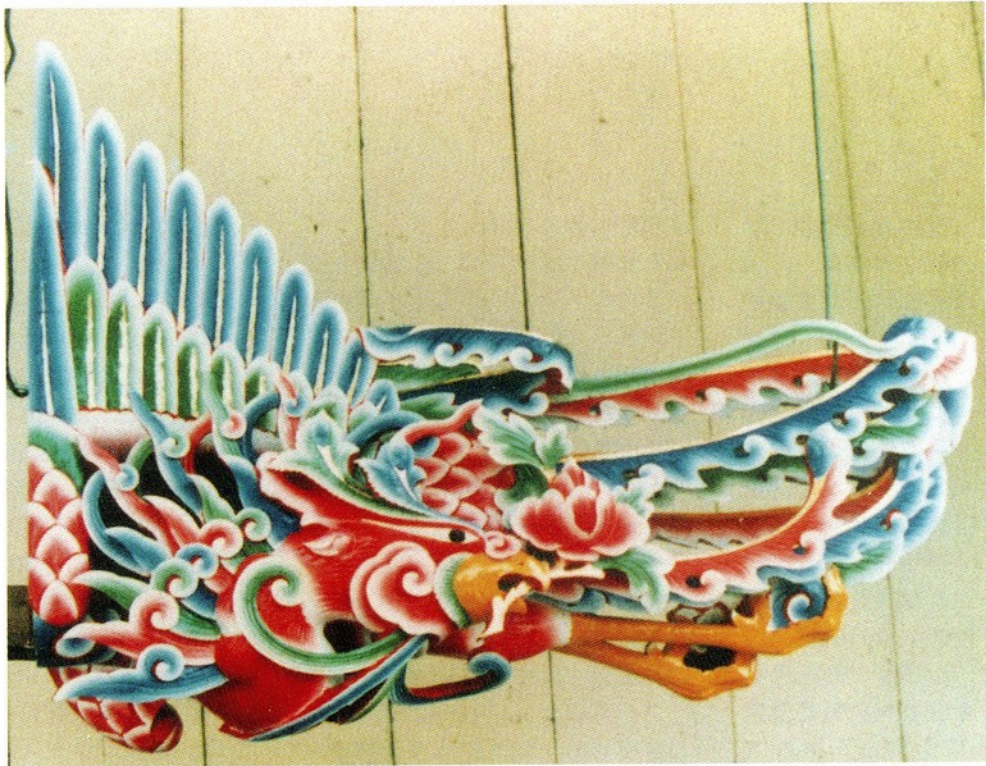
懿業常昭應為典範。

▲土水龍—溪南匠師（生於清光緒廿九年、一九〇三）亦從事剪黏泥水、瓦作的工程，其存世之作在南方澳南天宮、羅東奠安宮、震安宮等地。另有匠師土水旺（生於清宣統元年，一九〇九），長期與水龍師共事，兩人在工作崗位上幾乎形影不離，嚴格說來水龍師為主，水旺師為輔，兩人合作無間傳為美談。

（五）彩繪匠師

▲愍盛師—姓曾，生於清同治八年（一八六九），其子曾萬一畢生從事彩繪，祖傳絕活歷久彌新，其孫曾金松、曾水源，曾孫曾永裕均延續先輩祖業，自噶瑪蘭時代以至清末民初所有建廟有關的彩繪，約有百分之七十，在愍盛師與萬一師手中完成，北自台北南達南方澳，遍佈著他們家族的作品（圖九）（圖十）。早期的製作如六、七十年前，大里天公廟、礁溪帝君廟與戲台、宜蘭昭應宮、東嶽廟、碧霞宮、浮州天公廟（再興宮）、七賢村四闍一、闍二、闍三、闍四（今已翻成水泥漆）大里天公廟、羅東震安宮（媽祖廟）的正殿彩繪等等，均為聯合製作；而萬一師之子現年七十八歲的曾金松與其弟曾水源亦擅長繪作，其作品如早期壯圍永鎮廟便是；愍盛師這個家族恪守一

貫的傳統彩繪的要領，絕不受清末民初以還外來施彩方法的影響，因此真正能保持固有傳統藝匠的特色。吾人在一年前昭應宮尚未重新彩繪的照片中即可看出雖然歷經六十餘年歲月，而木雕上的金漆卻能完好如初，由此可見這個家族在傳統藝術上的執著是值得令人去肯定的。再說金松師繪而優則塑，台灣光復後又兼以捏土塑像為業，其製作方法即所謂的「脫胎法」，此法所用的土質與磚土略同，由於本地磚土質地欠佳，往往需從外地鶯歌、尖山一帶買回黏土（即盜土），捏土成像之後，再以蠶絲裹其表層，而後浸水洗清泥土即成。由於時代的腳步越來越快，近代的年青人以現成的油漆替代舊式的自製漆，在漆的量上，傳統的作法已無法與之抗衡，再者老一輩慢工出細活的方式，不免會有血本無歸之虞，身為近代匠師的金松師，雖生於民初，卻無法割捨那份祖上所遺留下來的優良傳統技法，以至懷材不遇經常賦閒家中，加上泥塑雕像已較式微，祇得兼營相關項目，從事木雕神像，如：宜蘭霞光堂雕像、內城三官大帝神像（三尊）、鵝頭山「九龍山寺」道祖像，（高三尺餘）等均為其作品，如今這個事業已由其子曾永裕所傳承。



▲圖十：怒盛師家族的彩繪作品，在色彩漸層的處理上可圈可點。

注釋

註一：清代匠師在宜蘭各地從事寺廟創作的人口分佈，依筆者於民國七十七年迄八十二年間所作田野調查的結果顯示，噶瑪蘭及其第二代匠師總計八十七人，其中宜蘭四十八人，羅東十九人，二結八人，頭城五人，蘇澳三人，冬山二人，五結、礁溪各一人。

註二：「薪傳獎」得獎人阿添師除了在民國七十四年迄八十二年間，先後完成宜蘭昭應宮、城隍廟之修護工程外，今年（八十二年）九月應筆者之邀赴二結鎮安廟鑑定古蹟，並應允協助拆遷事宜。

註三：七十四年，黃龜理榮獲教育部第一屆木雕類的民族藝術薪傳獎，七十九年獲教育部選為首屆國家民族藝師，是國內目前年齡最長的藝師。他也將從八十年起（末學期開始），負責傳授為期三年的傳藝工作，將中國傳統木雕藝術做有系統的整理、保存、研究、傳藝與推廣，這對九十三歲的他而言，將是他創作生涯中另一件大事，使文化的薪傳工作有了接棒人，而這也是他這一生中留給後世最寶貴的資產。打從民國八年龜理師才廿二歲時，便在羅東震安宮（媽祖廟）搭蓋臨時帳篷，拿著大斧頭當眾即興

創作，展示其驚人的才華，迄今震安宮裡六尺高的千里眼、順風耳尙佇立於鎮殿本尊兩旁供人緬懷，其生平國立藝專的楊昀真先生曾撰文詳載其事。

註四：民國初年匠師們流行相互較勁的風氣，海棠師與宜蘭地區頗為知名的阿枝師（姓鄭俗名粧厝枝）、頭城阿忠師在東嶽大帝廟有過一場眾所矚目的雕刻競技大賽，阿枝師雕的是「十殿閻羅」，阿忠師雕的是「陰陽司」及「文武判」，海棠師雕的是「六房科」。