

99年度

重要傳統藝術
保存者暨保存團體

專刊

〔序〕 承先啟後 傳承藝術薪火

文 建會辦理重要傳統藝術保存者暨保存團體授證，已經來到第2個年頭了，去年在臺北紅樓，廖瓊枝老師、楊秀卿老師、陳錫煌老師，以及梨春園北管樂團、漢陽北管劇團等代表，在馬總統見證下接受了指定證書，這份指定證書不止象徵國家對藝師們一生奉獻、精益求精的高度肯定，也意味著一種使命的賦予——獲得授證的保存者們，接下來就要啟動一連串的傳習、推廣、紀錄等等文化資產的保存工作，讓傳統藝術的火苗，代代相傳，甚至以燎原之

姿，為國人帶來全新的美感體驗！
今年的授證對象，較諸第1年，又有了不同的視野：漆工藝（保存者：王清霜先生）及竹編工藝（保存者：黃塗山先生）兩個項目獲得指定，是有別於表演藝術，在「傳統工藝美術」這個類別頭一遭建立的重要傳統藝術名單。此外，文化資產保存法的保護對於無形文化資產的部分，其立意強調多元價值的體現，本屆有了代表原住民族群的布農族音樂pasibutbut（保存團體：南投縣信義鄉布農文化發展協會）及客家族群的客家八音（保存團體：苗栗陳家班北管八音團），讓我們驚訝於臺灣的文化豐厚如斯，在同一塊土壤上，竟有如此豐富繽紛的文化呈現！

南管音樂（保存者：張鴻明先生）和南管戲曲（保存者：林吳素霞女士）雖源自古老的中國，但在臺灣早已發展出獨特而精緻的藝術傳統，其舞臺呈現更顯馥麗，而在國際藝壇上屢獲好評。

此外，今年也是我們依據文化資產保存法首度指定「保存技術保存者」，這對許多關心文化的朋友而言，或許是一個較為陌生的專有名詞，但卻是保障文化資產的必要環節。簡單的說，保存技術保存者的任務，就是生產、製造或修復「文化資產」所必須之工具、工序、工法或工料，今年首度指定「石滬修造技術」（保存者：澎湖海洋文化

協會—吉貝保滬隊）及「交趾陶保存修復技術」（保存者：林洸沂先生）就是極具代表性的文化資產守護實踐者。

自民國94年新修文資法公布施行以來，文建會對於各類文化資產所投入的人力、資源，可說相當龐大，而其中被歸類在無形文化資產的「傳統藝術」、「民俗及有關文物」2大類別，5年來也已經在各縣市政府努力下登錄了超過1百件案件，其中更有11種國家級的重要傳統藝術及7種重要民俗通過指定，這份名單，可說是我們國家的文化「代表作」，值得向每一位國人、甚至遠道而來的國際友人推薦！

行政院文化建設委員會主任委員

 謹序



目次

002 〔序〕承先啟後 傳續藝術薪火 文／盛治仁

008 〔導論〕十年磨一劍 大師手路·再啟新章
文／林茂賢

重要傳統藝術

012 南管音樂·張鴻明
彈指訴鄉情 大絃小絃聲聲思 文／李國俊

022 南管戲曲·林吳素霞
唱作容止 典雅樸美步步生姿 文／呂鍾寬

032 客家八音·苗栗陳家班北管八音團
鼓吹弦索 家族歡喜流行樂 文／鄭榮興

044 布農族音樂Pasibutbut·南投縣信義鄉布農文化協會
來自天神眷顧的天籟複音 文／吳榮順

064 漆工藝·王清霜
蒔花養繪 臺灣漆藝的巨擘 文／簡榮聰

078 竹編工藝·黃塗山
細工巧藝 手腦心思皆柔韌 文／黃世輝

文化資產保存技術及保存者

088 交趾陶保存修復技術·林洸沂
保存神氣 良工苦心巧煉補 文／江韶瑩、陳磅礪

102 石滬修造技術·澎湖海洋文化協會—吉貝保滬隊
胼手胝足 以海作田巡滬埕 文／江韶瑩、陳磅礪

無形文化資產登錄及指定一覽表

112 縣市無形文化資產一覽表





重要文傳
統藝術



〔導論〕

十年磨一劍 大師手路·再啟新章

文◎林茂賢

新修《文化資產保存法》(以下簡稱《文資法》)自民國94年實施迄今，各縣市「登錄」傳統藝術、民俗及有關文物(以下簡稱「無形文化資產」)共計139項，其中民國98年經文建會「指定」為重要傳統藝術類文化資產者有：歌仔戲／廖瓊枝、布袋戲／陳錫煌、說唱／楊秀卿、北管音樂／梨春園北管樂團、北管戲曲／漢陽北管劇團等藝師或團體。

傳藝不絕 期許青藍輝映

文建會文化資產總管理處在「指定」重要無形文化資產之後，即分別執行藝師或團體的傳習計畫。傳習計畫是採「師徒

制」方式進行，由藝師選定具有基礎的藝生，跟隨藝師一齊生活、學習、參與演出，或擔任推廣教學助教，為協助藝師處理繁雜的行政程序，每項計畫也編制一名行政助理負責計畫執行、教學日誌、經費核銷等瑣事，讓藝師得以專心傳藝教學。

傳習計畫採師徒制，是考量民間藝師的傳習方式，通常採「口傳心授」、「隨機教學」的傳統方式進行，學徒跟隨藝師「學師仔」，必需長期跟隨在師父身邊，共同生活、學習、演出或創作，至少歷經3年4個月才能「出師」。

其次，傳習計畫所徵選的對

象，是由藝師選擇3至4名具備基礎和具有潛力的藝生，旨在尊重藝師專業，選擇可造之才，避免一般來者不拒、從頭開始的推廣教育。文化資產總管理處在計畫執行期間，聘請專家學者作期中、期末考核評鑑，並舉行傳藝成果展演。如有傳藝成效不彰或不適任藝生，則可能以輔導、裁減或撤換藝生方式，確保傳藝品質。

《文資法》實施以來，各縣市已陸續完成文化資產普查、登錄作業，但如與鄰近的中國非物質文化遺產，或日本、韓國的無形文化財相較，臺灣的國家指定無形文化資產數量則明顯不足，民

國99年文建會無形文化資產中央審議委員會，再經指定重要民俗類文化資產有：白沙屯媽祖進香、大甲媽祖遶境進香、北港朝天宮迎媽祖三項媽祖信仰活動，以及雲林口湖牽水轆、東港迎王平安祭典等民俗活動。重要傳統藝術則指定：竹編工藝／黃塗山、漆工藝／王清霜、南管音樂／張鴻明、南管戲曲／林吳素霞、布農族音樂pasibutbut／南投縣信義鄉布農文化協會、客家八音／苗栗陳家班北管八音團等六個保存者或團體。

其中傳統藝術工藝美術類竹編工藝保存者黃塗山先生，長期從事竹編藝術，作品精巧細緻、

風格多元，影響竹編工藝產業發展，對竹編之傳承、推廣奉獻心力，曾經榮獲「民族藝術薪傳獎」、「重要民族藝術藝師」等獎項，是臺灣竹編藝術資深且重要的藝師。漆器工藝保存者王清霜先生，漆器製作工法獨特，表現鄉土色彩，其作品高雅精緻，極具藝術價值，曾榮獲「國家工藝成就獎」，在臺灣漆器工藝史上有承先啟後地位，且漆工藝已瀕臨失傳危機，故指定為重要文化資產保存者。

南管音樂保存者張鴻明先生是南管音樂界最資深之藝師，技藝精湛且長期投入南管教學傳承工作，是臺灣南管音樂代表性藝師。臺灣的南管戲曲源自大陸的小梨園戲，林吳素霞女士則是臺灣南管戲曲碩果僅存的藝師，也曾榮獲「民族藝術薪傳獎」，精通南管音樂唱曲及樂器，並長期

從事南管戲曲、音樂教學工作，是臺灣南管戲曲界傑出且重要之藝師。審議委員會此回分別指定南管音樂、戲曲各一位保存者，希望能保存、推廣臺灣的南管藝術。

多元美學 社稷增華風雅

布農族音樂pasibutbut，一般俗稱「八部合音」，其歌唱方式早已受聯合國教科文組織所重視，南投縣信義鄉布農文化協會則是布農族音樂傑出團體，其唱工優美且保存傳統風味，是布農族音樂最適當的保存團體。布農族音樂也是第一個被國家指定的原住民音樂項目。

代表客家音樂的客家八音，與客家族群的生活、信仰息息相關，其嗩吶吹奏更突顯客家音樂特色。指定保存團體苗栗陳家班北管八音團，創團至今已超過百

年歷史，藝師技藝超群，且致力保存、推廣客家音樂，是臺灣傑出的客家音樂團體。

綜觀民國99年文建會指定傳統藝術類之個人、團體，都是技藝精湛、長期致力藝術傳承者，且均為瀕臨失傳之傳統藝術；指定項目涵蓋工藝、音樂、戲曲，族群則包括河洛、客家及原住民族群。我們期待經由《文資法》指定國家重要無形文化資產，能使這批最具特色的傳統藝術得到保存、傳承，並且發揚傳統技藝的藝術價值與生活美學。

本文作者／林茂賢

現任國立臺中教育大學臺灣語文學系專任副教授，專長領域：臺灣傳統戲曲、臺灣俗語與歌謠、臺灣民俗與文化。著有：《宜蘭縣鄉土音樂教材》、《臺灣民俗記事》、《福爾摩沙之美——臺灣傳統戲劇風華》、《台灣傳統戲曲》、《歌仔戲表演型態研究》等。

南管音樂 張鴻明

彈指訴鄉情 大絃小絃聲聲思



文◎李國俊

「南管」是樂種名稱，這一樂種流傳在以泉州為主的閩南語區，以及隨著閩南移民前往的臺灣、東南亞等地。它的表現形式包括了樂器演奏、歌樂演唱以及戲劇表演等。「南管」一詞是臺灣地區較普遍的稱法，目前大陸地區則通稱為「福建南音」。其實在歷史的演進中，它也曾有「絃管」、「五音」、「南樂」、「南曲」、「郎君樂」、「郎君唱」等各種不同的名稱。南管音樂的特質，主要表現在它的古老性和保守性，包括它的音樂理念、使用樂器、樂律制度、演奏型態、樂曲內容以及社會功能等，都保存著許多古老而不易變動的傳統。固然某些古老傳統也已隨著時代推移逐漸流失，然而在南管社團中，有意或無意對傳統的保存與尊重行為依然明顯。

風雅郎君子弟

沉醉南管終不悔

由於南管音樂一向較為安靜閒雅、恬淡舒緩，因而參與者也以清高自許、喜好風雅者居多，每有不合流俗的仕紳心態。南管音樂演奏時的相互諧和度要求頗高，因此參與演奏者的全神貫注相當重要，觀察南管演奏者的虔敬慎重程度，確有其他樂種所不及的地方，尤其演奏時對姿勢儀態的講究更是令人折服。

南管音樂採用坐姿奏唱方式，不論只用上四管或十音會奏，都有固定的座次，樂人演奏時座位固定為馬蹄形，執拍板者居中。一般在唱曲及演奏清奏譜或簫指時，僅使用上四管樂器，而在演奏指套開場時，加入下四管及嘍

仔，俗稱「嘍仔指」。南管演奏時以琵琶為領奏，率先捻指起音，隨後簫聲加入，三絃、二絃亦自然溶入幫襯。琵琶彈奏骨幹音，簫則加入許多裝飾樂音，一般稱琵琶所彈奏的音為「骨」，簫所盤上的音為「肉」，骨肉相纏，綿密融洽；三絃襯托琵琶音的厚度，二絃則維繫簫音的綿延。若為演唱曲，演唱者隨著樂音高下，行腔轉韻。

從歌樂的角度看，南管以本嗓演唱，偏重在較高音域的聲腔表現，非常注重字音與音樂旋律的關係，尤其對發音、咬字、收聲的講究，及撩拍起落輕重的拿捏，充分保存中國傳統雅化系統的歌唱風格，而對泉州方言淋漓盡致的美化詮釋，更使得南管兼具民間俗曲歌謠的地域特性。而

且，南管音樂演奏或演唱樂曲大體有固定曲目，對樂曲詮釋方式相當一致，不至因團體不同而有太大差異。

由於南管音樂特殊的凝聚力，使得參與者有相當強的排他性，通常一投入就是一輩子的事，也不太願意接觸其他音樂，生活中喜自稱為「南管人」，生命情感中則自許為一輩子的「郎君子弟」。觀察現今館閣中的老子弟，多數是在年輕時一旦接觸南管，一輩子便沉緬其中，即使荒廢事業也無怨無悔。此現象除了一部分是對社團的向心力外，南管音樂的認同與吸引力，恐怕是更大的因素。

教之嚴即之溫

一絲不苟張藝師

在保守、以仕紳為主的南管樂人中，張鴻明先生算是個特例。與張鴻明先生結識於二十幾前，當時正幫著歌林唱片公司錄製兩張南聲社的南管唱片，猶記得在雅弦錄音室做著錄音前的準備排練時，在一片祥和古雅的樂聲音



中，不時蹦出一位老先生的斥喝聲，全體樂師與唱者都繃緊神經，嚴肅以待。筆著也曾在金門家鄉學習南管多年，唱奏時一向逍遙率性、喜樂由之，從不曾見識過如此嚴格的館先生老師，探詢之下，得知他原來就是南管界大名鼎鼎的「空軍張」。也許是出身軍旅的緣故，張老師向來對於南管的音樂要求一絲不苟。蘇慶花小姐低聲跟我說：「我們老師就是這樣，你不要見怪。」哪會見怪，錄音就是得這樣，容不得錯，錯了就要重來。

往後漸漸熟識，發現張鴻明先生在私下其實是很好相處的人，尤其與筆者還有一層同鄉情誼，每回把酒言歡，暢飲高粱，倍覺親切。民國九年出生於福建同安縣馬巷東園村的張鴻明先生，其先祖原是金門青嶼人，雖幾輩前既已遷居內地，然而命名輩分可仍維繫著與金門相同的排行。血濃於水的原鄉呼喚，以致於多年後隨江之翠劇團到金門參訪演出，順道前往青嶼祖廟祭拜，車子甫抵達村子外，遠遠望見宗祠，張鴻明先生即急忙下車撲地

跪拜，膝行入內，虔誠敬祖之心令同行者皆動容。

張鴻明先生自幼在家鄉即接觸南管音樂，從其父與堂叔學習唱曲，並由長他五歲大哥張在我教導彈奏琵琶，12歲時與大哥都拜晉江安海南管名家高銘網為師，十幾年的時間裡，習得大部分的南管指譜，而以琵琶與二絃的操奏最為熟捻。張在我先生25歲即在廈門充當最年輕的館先生，後來也曾與許多戲團合作，為金蓮陞等高甲戲團編訂許多樂曲，學生遍及各地，成為名滿泉廈的南管樂師。無法聯繫的兄弟兩人分別在兩岸傳承古樂，且皆成為宗師級的人物也算大時代悲劇裡的一段佳話。再相逢已是半世紀後了，民國86年張在我先生應江之翠劇團之聘來臺授課，曾與張鴻明先生一道來寒舍「勅桃」，當時張大先生耳朵已有點重聽，樂器演奏卻依然精妙，當晚大多由張鴻明先生彈奏琵琶、張大先生操奏二絃，筆者則擔任吹簫。日後想起，晚輩如筆者，得以有幸與兩位大師和樂，也算不枉此生。猶記得張大先生操弄舍下二



絃時，相當陶醉，感慨的說在大陸已有四十幾年未曾拉奏過真正林投木琴筒的二絃，言下不勝欷歔。

留臺灣投軍旅

南館絲絃寄鄉情

民國37年，已經結婚生子的張鴻明先生因探親來臺，恰巧遇到兩岸情勢緊張，戰火頻仍，以致滯留臺灣無法返鄉，自此與妻女相隔兩地，一分離即是四十幾年。海峽兩岸開放探親後，在民國86年，張鴻明先生才將妻子李清苞女士接來臺灣共同生活。

張鴻明先生自民國38年8月，正

式投效軍旅，加入空軍行列，服務於空軍臺南機場。初時在「空軍供應司令部第七供應處」任二等兵，主要負責公文配送，以及部隊民間人士溝通的翻譯工作。後來又進入空軍子弟學校夜間補校空軍機械學校受訓，結訓後擔任機械士官，負責維修飛機起落架等相關機械結構。總共在空軍服務期間長達22年，直到民國60年5月1日才正式退伍。

張鴻明先生在服役的餘暇時間，即積極參與臺南的館閣活動，也許是鄉音的纏繞、鄉情的呼喚，他積極活躍於振聲社、南聲社、金聲社、同聲社等館閣活

動，由於他的軍人身分在南管界算是特殊的，南管人都暱稱他為「空軍張」。在臺南與同輩絃友翁秀塘、謝永欽、陳允、蘇榮發等人時相唱和，並自民國50年開始協助南聲社館先生吳道宏指導年輕學員，且長期為唱曲名家蔡小月女士彈奏琵琶。可惜也由於軍人身分，南聲社的幾次赴菲律賓交流活動他均無緣參與。

民國60年張鴻明先生自軍中退役後，當時南聲社館先生吳道宏過世，在社長林長倫的聘請下，遂正式接任南聲社館先生職務，

指導的一批年輕館員如葉麗鳳、陳嬾朱、

謝素雲、黃美美、蘇慶花、林怡君、蔡勝滿等人，後來皆成為重要曲家及樂師。在學生輩的印象裡，張鴻明是一位教學認真、要求嚴格、不容一絲一毫差錯的老師，私下裡又如一位鄰家阿伯，極度關愛晚輩的長者。

南聲社遊歐洲

館先生珠音悅耳

民國71年在法國施博爾先生（Prof. Kristofer Schipper）與許常惠教授策畫下，南聲社應法國文化部、國家廣播電臺、巴黎大學高級社會科學院的邀請，展開「歐洲五國」（法、德、比、荷、瑞）巡迴公演，南聲社在

國際間獲致極大成功，使得往後二十餘年間，各種不同於傳統館閣場合的演出活動大量增加。這趟演出引發歐洲各國對南管音樂的好奇與好評，尤其在法國國家廣播電臺持續長達8小時的現場播出，至今仍是南聲社津津樂道的光榮歷史，而此行中張鴻明先生皆為琵琶主要演奏者。之後又與蔡小月女士錄製6張南管音樂光碟，發行於西歐等地，至今仍是南管人學習依循的重要範本。

民國84年臺北藝術大學成立傳



統
音樂學
系，系主任

呂錘寬教授聘任

張鴻明先生為南管課程主修老師，也因此每週固定北上授課，並利用晚上課餘時間，指導江之翠劇團與中華絃管研究團的部分學員。這些學生都有別於傳統館閣的學員，展現的是知識分子對傳統文化的傳承使命，張鴻明更



是不敢懈怠，企圖用親和的方式與學子溝通，也改過動輒喝斥的習慣，這樣的方式獲致相當的成果，也贏得學生愛戴與尊敬。

民國86年臺南赤崁清音的南管研習活動，依然邀請張鴻明先生前往授課，學員們並恢復臺南振聲社每週的館閣拍館，經張鴻明先生指導的學員如施炳華、蔡芬得、林秋華、陳振隆、周坤璋、郭雅君等人，均有相當優異的表

現。可見張鴻明對學員的嚴格要求與一絲不苟的教學態度，正擴散性的影響著臺灣新一輩的南管樂人。張鴻明樂器演奏以琵琶、二絃聞名於樂界，在臺灣已算是指標性的南管樂人，但他卻認為學南管音樂重要的是要「謙虛」，沒有人什麼都會，也不需要以較他人學得多

來誇耀。我輩中人，該向他學的東西還多得很。

約十年前，筆者南下臺南口試學生論文，順道邀請張鴻明先生至友人林國彰家小聚，半夜席散後，張鴻明先生自認毫無醉意，依然踩著腳踏車回家，不慎在過馬路時被闖紅燈的小轎車擦撞，摔倒在地，以致腦門受傷，住了一個月的醫院，幸好天佑吉人，痊癒出院。這件事至今想起依然惶恐不安，深覺罪孽深重，當然自此之後，筆者是再也不敢邀約張老師喝酒了。

本文作者／李國俊

現任國立中央大學中國文學系專任副教授，專長領域：傳統戲曲、民間文學、地方音樂、區域性藝術文化發展。著有：〈彰化地區高甲戲的歷史回顧〉、〈南管樂器學初探〉、〈南管滾門牌調系統芻論〉等。

傳
承



南管戲曲
林吳素霞

唱作容止 典雅樸美步步生姿

文◎呂鍾寬

臺灣的傳統戲曲多樣，以表演的型態觀之，可分為人戲與偶戲，前者有南管戲、交加戲（有以諧音書為高甲戲、九甲戲）、白字戲、北管戲、四平戲、歌子戲，其中的白字戲已消失，南管戲、交加戲與四平戲呈瀕臨消失狀態，至於歌子戲則蓬勃發展。後者有布袋戲、傀儡戲、皮影戲，布袋戲因市場需求，目前仍蓬勃發展狀態，其他兩項已經少有活動。居於生態考量，以及演員表演藝術的造詣，歌子戲與布袋戲兩項，分別指定廖瓊枝女士與陳錫煌先生為重要無形文化資產的保存者。

南管戲指定為重要

無形文化資產的意義

從劇目、身段、音樂組成等的組成特徵觀察，學術界認為南管戲源於11世紀的南戲，為現存最古老的劇種，屬一項

珍貴的戲曲文化遺產。以演員的組成言之，它曾由未成年的小孩搬演，故閩南地區也稱以「囡仔班」或「囡仔戲」，以相對於由成年演員的搬演。如突顯戲劇中的人物科別，由於該劇種的腳色，保存宋代南戲「生、旦、淨、末、丑、外、貼」七個腳色的傳統，故口語也稱以七腳戲（tsit⁴-kio² hi³）。而內行演出團體之間則因該劇種的源流，也自稱為梨園戲，以突顯其歷史的古老與格調。

南管戲的表演包括演唱與身段，演唱部分唱腔的幽雅與古樸，成為其中有聲必歌的重要組成；身段動作套式多種，舉手投



足的動作細膩，部分且有如同傀儡戲以懸絲操弄的古劇成分。唱腔與科介身段的獨特性，形塑南管戲曲的典雅能媲美於崑曲，而其呈現質樸的特徵，則甚且古老於崑劇。基於南管戲古老的歷史以及典雅質樸的藝術性，已由中央政府指定為重要傳統藝術文化資產，該項藝術的保存者為林吳素霞女士。

養成訓練

與歌子戲或布袋戲相較之下，南管戲為相對隱性的傳統戲曲文化現象，民國以來的表演人才頗為稀少，也造成欣賞該項戲曲藝術不易的情形，更難得有學習的機會。而出於因緣際會與在表演藝術方面的天分，塑造了林吳素霞女士成為傑出的南管戲曲表演者。她在南管戲曲科步動作與唱腔方面的藝術造詣，使得在傳統藝術逐漸消失的臺灣社會，人們仍有機會觀賞該項古老的戲曲，而南管戲曲的藝術也因而能獲得保存並流傳。

林吳素霞女士於民國36年出生

於臺南市南廠，當地保安宮為傳統音樂戲曲活動的大本營，成立有歌子戲、北管戲，而南聲社也設館於該廟，提供了她幼年以豐富且有深度內容的傳統音樂戲曲的背景。其祖輩雅好南管，祖父為南聲社館員，父親吳再全且為知名南管人，通曉南管的指譜，所能唱的曲目將近三百首，屬當時難得見的曲腳之一。由於父親



民國62年於鹿港龍山寺唱曲



民國74年於菲律賓演出〈花嬌報〉

生性酷愛南管音樂，曾為臺南市古老的南管館閣振聲社的館員，後又為知名的南聲社創始館員之一。吳再全畢生幾乎終日唱唸南管，創造了林吳素霞於4歲時就開始習唱南管曲的環境，於10歲學習琵琶，奠定深厚的南管音樂基礎。在父親吳再全傳授的南管音樂基礎上，隨著與南管館閣及資深藝師的接觸，乃逐漸拓展其樂器項目的接觸，以及曲目的習得。

南管戲為柔合唱唸頓挫典雅的南管曲，以及科介身段古樸的戲曲藝術，一般情形為擁有演唱的

能力之後，再調教以身段動作。民國50年初，臺北市的南管人與菲律賓僑社有密切的來往，因而促成一項訓練南管戲的活動，參加的女子計有十四名，其中十三位學成，乃被南管文化圈美譽為「十三金釵」。當時16歲的林吳素霞恰逢其盛，在知名演師徐祥的指導與訓練之下，學習南管戲各式的身段表演動作，對習稱為「小梨園」的18齣劇目有全面性接觸，因而奠定她日後成為專業南管戲藝師的基礎。

林吳素霞向徐祥習得的南管戲劇目，計有：《陳三五娘》、

《呂蒙正》、《朱弁》、《郭華》、《高文舉》、《董永》等，以及詼諧逗趣的小齣《桃花搭渡》、《士九弄》、《管甫送》等。

音樂及戲曲

方面的造詣與展演

林吳素霞女士在傳統藝術方面的成就可分為兩方面。一為南管音樂的藝術造詣與展演，為民國80年以前的主要活動，她學習過的南管指套，包括五大套在內，共計習得南管指套48套中的25套，稱為譜的標題性器樂習得

13套，包括被南管文化圈稱為「四大譜」的〈四時景〉、〈梅花操〉、〈走馬〉、〈歸巢〉。關於南管音樂方面的造詣，林吳素霞女士幾近於南管文化圈所稱「指譜全」的館先生級藝師。南管音樂的曲目類型雖有器樂的指套、譜，以及歌唱的曲，以展演生態言之，則演唱的曲當屬南管音樂的主要內容，南管文化圈的排場整絃皆以唱曲為主體。林吳素霞女士習得曲子將近有250首，除了師承自父親，另一部分則為在長年的音樂生活經驗中觀摩或自修習得。根據所知，她為目前



由左至右

民國53年於臺北統一飯店開幕演出

民國70年於臺南永福館演出〈陳三跳牆〉

民國77年於國家劇實驗劇演出賞燈

掌握最多南管樂曲者之一。

除了習得豐富的南管器樂類曲目，她也擅長於琵琶的彈奏，二絃的演奏技術，也頗得其父於樂器演奏技巧的真傳。除了旋律性的樂器如琵琶、二絃，吳女士對下四管的節奏性樂器之演奏法也頗為嫻熟。由於通曉南管各類樂曲以及樂器，故多年來能於中部與南部的南管館閣施展其技，主要的場合為南管館閣間每年於郎君祭其間的整絃排場，或作為曲腳演唱南管曲，作為一般的南管人演奏二絃、吹奏玉噯，如以館先生的腳色登場，則彈奏琵琶，以為所教館閣的學員演唱之伴奏。

她於20世紀60年代初與徐祥習得南管戲的表演藝術之後，曾多次隨團前往菲律賓演出南管戲，同時也從曾獲得南管戲重要民族藝師榮銜的李祥石處習得劇目。林吳素霞女士初露南管戲曲方面的教學長才，為民國69年於鹿港舉行「全國民俗才藝活動」，當時由聚英社承辦的南管戲與南管音樂，其中的戲曲部分聘請林吳素霞擔任戲先生，傳授陳三五娘中的〈益春留傘〉與郭華

買胭脂中的〈入山門〉，在教學相長的經驗中，她開始琢磨一套傳授南管戲曲的教學方法。

由於南管戲表演藝術的細膩，在民國69年至71年期間，研究傳統音樂戲曲的學者極力提倡南管戲的演出，促成臺南市南聲社於該期間曾演出多次南管戲曲，民國69年南聲社於臺南市文藝季演出一場南管音樂與戲曲，南管戲的劇目有〈入山門〉與〈留傘〉，林吳素霞女士分別飾演月英與陳三；民國70年，南聲社在「南管國際會議」中演出〈花嬌報〉，林吳素霞女士飾演公主；民國71年，南聲社於臺南市演出一場南管戲曲〈陳三跳牆〉，她飾演陳三。

在傳統音樂戲曲活動已顯得頗為沉寂的1980年代，由於尚存從小坐科出身的李祥石的指導，以及林吳素霞女士及若干位有南管戲功底者如邱七慧、邱素慧等的精湛技藝，人們得以欣賞唱工古樸、身段表演細膩典雅的南管戲曲，也因而促使學術界呼籲對南管戲曲藝術的提倡與保存，這當



也能視為林吳素霞女士對南管戲曲保存方面的貢獻。

南管戲曲

與音樂之傳承教學

林吳素霞女士兼長於南管音樂與南管戲曲，以技藝的生態言之，南管戲屬瀕危的傳統藝術，南管音樂尚保存於全國的漢人縣市。而從擁有技藝的唯一性觀之，資深的南管音樂藝師以及擁有相當藝術程度的南管藝師仍有多人，至於擁有一定程度南管戲曲藝術者，林吳素霞無疑為其中最突出者。

除了應個別聘請而赴各地的南管館閣教授，林吳素霞女士以南管音樂為內容的教學活動以清水鎮與沙鹿鎮為主，遠及彰化與臺南地區。所教過的館閣，短期者

如於民國64年於臺南市南聲社半年，於民國72年至90年長期任教於清水鎮清雅樂府。民國83年之後，長期受彰化縣文化中心（局）之聘，擔任南管音樂研習班的教師，而基於南管音樂教學的需要，她也著手編寫教材，由彰化縣文化局出版所編著的《南管音樂賞析》。

約於民國80年之後，林吳素霞即以南管戲曲的教學為主，尤其在南管戲的民族藝師李祥石過世之後，她乃成為當代受過傳統南管戲訓練且成就最高者，南管戲成為她生命的一部分，從中獲得生活的同時，也產生對南管戲傳承的責任感。從民國86年開始，林吳素霞應彰化縣文化中心（局）之聘，擔任南管戲傳習班的教師。

隨著傳承教學成果逐年受到肯定，民間以南館為活動內容的館閣，以及政府機關學術單位，多有禮聘林吳素霞女士前往傳授南管戲曲或南管音樂，因而她於近三年的教學活動已每日無止息，如今，她每日都有南管戲曲與音樂的教學，從星期一至星期日，每天都有南管戲曲及南管音樂的教學課程，傳藝

地點計有臺中縣的沙鹿鎮、大甲鎮、彰化縣文化局的南北館音樂戲曲館，以及臺中教育大學音樂系、臺北藝術大學傳統音樂系。而為了使南管戲曲及南管音樂能永續流傳，她特地成立合和藝苑，以培養一批既能表演南管戲曲，又能演奏唱南管音樂者。

成就與貢獻

經過長年對南管戲曲的推展與教學之積累，林吳素霞女士的成就普獲學術界的肯定，因此於民國77年被推薦獲教育部頒贈薪傳獎南管戲藝師的榮銜，從此展開其南管戲曲教學的生涯。民國88年獲民間組織青商會頒贈「全球中華文化藝術薪傳獎」。由於林吳素霞女士細膩動人的南管戲曲表演深得人們的欣賞，並於南管戲曲的傳承教學，獲得肯定，因此，於民國99年獲文建會指定為重要傳統藝術文化資產南管戲曲的保存者。

以生態觀之，臺灣諸多傳統戲曲之中，歌子戲與布袋戲甚為蓬勃，而以藝術性的角度言之，令人稱道的南管戲曲，在林吳素霞女士的



教學與推展下，如今也保存了一線生機，同時提供了人們能有欣賞古典樂舞的機會。在她獲得中央政府肯定，而指定為重要傳統藝術文化資產的南管戲曲保存者之後，相信林吳素霞女士必當循著歷年來對南管戲曲的愛好與投入，將該項珍貴的傳統戲曲藝術傳承予後生。

本文作者／呂錘寬

國立臺灣師範大學民族音樂研究所教授，主要著作有：《泉州絃管（南管）研究》、《泉州絃管（南管）指譜叢編》、《北管音樂概論》、《北管牌子集成》、《臺灣道教儀式與音樂》、《臺灣傳統音樂概論·歌樂篇》、《臺灣傳統音樂概論·器樂篇》、《道教金籙祈福法會紀勝》、《道教儀式與音樂之神聖性與世俗化》等20餘部。



剪剪花

客家八音
苗栗陳家班
北管八音團

鼓吹弦索 家族歡喜流行樂



文◎鄭榮興

苗栗陳家班北管八音團，以「無形文化資產」的角度審視其價值，在獨特性、重要性與急迫性等方面，都顯示該團是一個難以忽略的民間樂團。樂團長期的堅持與努力，其價值可從下列幾個面向了解：

首先，該團屬於臺灣北部地區的客家八音樂團。北部客家八音，乃是臺灣客家八音重要的發展傳統之一。其次，在師承系統與其影響力方面，該團是北部客

家八音中的代表性樂團。再者，樂團成員早已不限陳氏宗親，現階段主力樂師分為三個世代，在技藝方面相互習染牽成，是個相當有活力的團體，有經常性的傳習教學與演出活動。

因此，樂團能獲得文建會文化資產總管理處審議委員們的指定決議，成為重要傳統藝術保存團體，對苗栗陳家班北管八音團來說，是莫大的鼓勵，更是對樂團先輩與當今仍持續努力著的樂手們的肯定。

團體的歷史性

有關苗栗陳家班北管八音團的創團年代，至少可以上溯到19世紀末，約當1890年前後，陳招三先生約當30歲左右的年紀，在苗栗縣西湖鄉自組業餘八音班，以為農暇的娛樂。若用此一年代估算，樂團至少已有120年以上的歷史。¹

八音班成立之初，以陳氏家族宗親青、壯年子弟（多為父子、叔侄關係）為主，在陳招三的號召下，陸續有多位陳氏宗親後生

跟著長輩學唱山歌和北管唱腔，並且也學習傳統樂器，演奏北管、八音樂曲。這個傳統一直延續下來，即使陳氏家族成員未必都以此為主業，但宗族之中仍有許多人參與過樂團的學習與演出。家班性質的樂團裡，技藝較佳、甚至曾經擔任子弟先生的家族成員，自陳招三算起，橫跨五個世代。自陳招三算起，這五代的習藝譜系如下表所列：（隔頁下圖。）

陳家八音班原以西湖鄉為根基

地，後來因為家族父長的遷徙，而遷移到苗栗縣市各地，留在西湖鄉當地的只剩陳番妹這一脈，陳阿鼎一脈而下，分別往苗栗與三灣兩地遷徙，陳阿房這一脈則落腳在苗栗鎮。²

在學有專精後，因應市場的需求邀演，陳家班成員亦依照業界慣例作法，以所屬支脈中的某一人（通常是嗩吶手）為主力，另立名號出團演出，技藝精湛者，則受邀擔任某聚落村莊子弟團的教館師傅，不斷地將陳家八音的

¹家族裡稱八音是世代相傳而來，並非真在陳招三時代方有，倘若根據陳森發策畫編印《高埔陳招三派下鄭姓族譜》粗估，以來臺先祖第十四世祖鄭乾龍的年代估算，宗族學習山歌與北管八音，最多可能有將近二百年的歷史。參見拙著《苗栗地區客家八音音樂發展史·論述稿》，頁20-21，2000年。

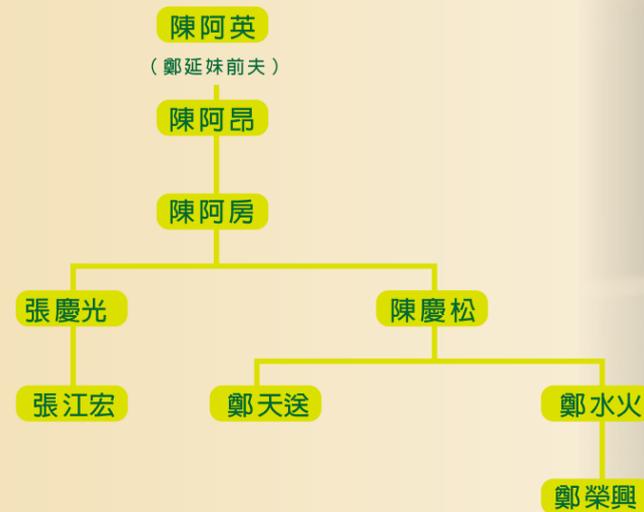
²參見拙著《苗栗地區客家八音音樂發展史·論述稿》，頁20-21，2000年。



陳慶松與其孫鄭榮興（本文作者），鄭榮興協助模擬示範吹奏四把嗩吶。



表1 陳家班習藝譜系



影響力往外擴充。再說，因應市場大環境的需要，樂師跨足道教、佛教儀式後場，或是戲曲後場擔任伴奏的不在少數，隨著跨界合作的各種歷練，八音樂師往往練就了更加多元的音樂技藝能力，這也是北部客家八音樂師在技藝能力方面的重要特徵之一。

師承的代表性與影響力

北部客家八音流行地區，主要是桃園、新竹、苗栗以北的客家聚落。依照客家舊俗慣例，「八音」是喜慶場合音樂，昔日用來配搭各種禮儀、慶典活動，或者

私人的喜慶之事，臺灣南北皆是如此。

北部客家八音對照於南部客家八音，二者不祇是存在地域空間的差別，演奏曲目與表演風格也有異同。臺灣公部門文化單位，曾經委託相關領域研究者分別以「北部客家八音」與「南部客家八音」為名，進行相關樂團的調查、紀錄，並且錄製發行有聲出版品。但是，北部客家八音並非只有一種風格，在大的區域分區概念下，北部客家八音團的各個家族家班或樂團支脈，從師承師傅傳承的曲目、演奏技法與詮釋

手法，也都各有特色，就筆者所知北部各師承系統成員拜師習藝情況來觀察，所謂的「師承系統」雖無法截然劃分³，但就演奏手法來講，樂曲、樂句的「作法」卻仍有家派之別的风格差異。

現今樂團所處的環境已經不是19世紀末的農業時代，八音音樂也不再只是被當作業餘的娛樂。北部八音樂師所處的業界環境，不得不使人正視激烈競爭所需的生存本錢。有企圖心的樂師往往竭力習藝拜師，為了多求一曲之精而未必可得而苦惱。所以就算有原本隸屬的師承與老師，樂手

³關於北部客家八音各系「師承」關係及其網絡關係，可參拙著《苗栗地區客家八音音樂發展史·論述稿》，頁22-33相關圖表，2000年，與筆者與蘇秀婷、劉美枝合撰《陳慶松：客家八音金招牌》，頁33「黃阿皇師傳系統表」、「陳慶松師承表」，2004年。以及林曉英《打八音唱北管：林祺振、謝旺龍與和成八音團》「二、師承與家傳」相關論述，2007年。



也可能盡量尋求名師習藝，或嘗試跨界，因此形成其技藝帶有多元來源的特徵。而陳家班從初期業餘性質的「家班」型態發展茁壯，從第二代即轉型成為專業的演藝團體，並在1987年榮獲教育部頒發「第三屆民族藝術薪傳獎」榮銜。

回顧樂團發展歷史，苗栗陳家班從陳招三之下，宗族子侄輩的陳阿房、陳阿鼎、陳番妹、陳阿火等人各有其專長，當時即有到其他村莊教授子弟的記錄，無形中拓展了陳家班在師承方面的影響力。其中陳阿房一脈再傳，交由第三代傳人陳慶松接續重任，1940年代中期至1980年代初，是其演藝活動力的旺盛時期，表

演八音的足跡遍及臺灣北、中、南與東部等地的客家聚落，陳慶松剛好也搭上子弟團的風潮，在面臨激烈競爭的環境中，以「陳家班陳慶松」的招牌四處受邀表演、教館。但扛著陳家班生計的陳慶松，也曾面對八音團添加西洋樂器的強大競爭考驗，喝令班中樂手一定要學習、專擅一項西洋樂器，用做「堵班」時的祕密武器。被公認是苗栗地區客家八音代表人物的陳慶松，沒錯過內臺戲最興盛的風光年代，這位八音樂手也被繁華劇界吸引，有一段時間跟著戲班到處演出，擔任戲班後場樂師的經驗，使他的音樂技藝更加豐富，也讓他與採茶戲界的鄭美妹結褵成婚。

陳家班第四代交給陳慶松之子鄭水火。於北管八音與採茶戲曲中歷練，兼跨黑頭道場音樂伴奏，是慶美園文教基金會創始人，終身致力於客家戲曲音樂的推廣。

筆者自幼即跟隨家祖陳慶松學習，接下第五代傳人之責，長期投身八音、北管與客家戲曲表藝之中，是北部許多子弟團與八音班的老師。鑒於演藝世家的身分，自覺任重道遠，對客家八音的推廣與傳承，不敢稍有懈怠。

因此班中新生代樂手的培育和要求，也以專業表演者的訓練方式規劃，使其持續在舞臺上實踐客家八音的可貴傳統，為客家八音尋求當代的展現風貌。

傳承的可行性與可能性

藝術的傳承有賴「推廣」與「專精」兩個路線來做，前者用於建立這項藝術的愛好者，後者則是用來鞏固藝術內涵核心，也是傳承藝術最重要的工作。陳家班北管八音團長期以來就是秉持

表2 陳家班北管八音團傳習培訓

年代	大事記
1999年	國立傳統藝術中心籌備處「傳統客家八音傳習計畫（第一期）」
2001年	國立傳統藝術中心籌備處「傳統客家八音表演傳習計畫（第二期）」
2003年	行政院客家委員會：培訓傳統客家八音
2008年	行政院客家委員會：人才培訓傳統音樂－北管八音成長研習
2009年	行政院客家委員會：九十八年度傳統客家音樂人才培訓－北管八音研習計畫



表3 陳家北管八音班主力成員年齡分布表

樂團成員	年齡分布	主力成員
資深樂師	67-85歲	彭玉坤、胡煥祥、鄭天送 陳德秀、羅時星、謝顯魁
中生代	44-67歲	鄭榮興、陳接枝、賴兆奇 張士峰、陳忠雄、胡茂松
新生代	18-30歲	吳承翰、吳岳庭、劉育誠、莊雅然、胡雨玄 蘇盈恩、蔡晏榕、陳慧芬、王明蕙、黃心騏

這樣的「專業」立場，從事這兩方面的工作。

除了透過各地方文化局不定期推出業餘愛好者的推廣傳習班，或是應邀到地方子弟班教授外，該團在專業傳習方面的情況，可從前列表格資料（表2）探知一二。

在傳習培訓的規劃設計，對於藝生與教學方式，重要考量有三：

1. 有志客家八音表演的藝生，以有音樂基礎、且年齡在20歲內為優先，以求培育成效的時間長度。

2. 施以客家八音表演及現代劇

場相關專業知識，培養符合民間生態及現代劇場發展需要的客家八音專業表演人才。

3. 除基礎音樂之能力訓練外，另依藝生的專長特質，安排適合個人之訓練課程，強調與客家八音實際生態結合之相關內容。

除了執行公部門委辦之傳習計畫外，歷年來持續自辦培訓客家八音人才的傳習計畫，為客家八音注入源頭活水。培訓師資中的資深藝師鄭水火、謝顯魁兩人，曾獲「全球中華文化藝術薪傳獎」。

在公部門的支持下，約十年的傳習耕耘，已經有些成果。當年



的藝生群中已有多位樂手加入陳家北管八音，成為新生代主力。雖然資深樂師逐漸凋零，但是技藝的傳承已經逐步透過代代相傳的機制承遞下來，這從陳家班的主力樂師分佈情況也可以看到，講究有效傳承、專業傳承的重要。

結語

苗栗陳家班八音團，很榮幸獲得「無形文化資產」的殊榮肯定，面對著接下來的傳習工作，更覺得責任重大。唯有努力以赴，讓山城樂聲悠揚，八音技藝可以傳承，才不負前輩們的辛勞，以及這項藝術所託付的重任。

本文作者／鄭榮興

出身客家戲曲家庭，從小傳承祖父母精華；20餘年來更積極培養新秀，重振陳家八音團及重組榮興客家採茶劇團，專長領域：客家表演藝術。著有：《三腳採茶唱客音》、《臺灣傳統客家音樂》、《客家戲基礎唱腔選》等。

表4 陳家班北管八音團有聲出版品錄製

年代	大事記
1966年起	陸續為美樂唱片錄製北管、客家民謠、八音等類唱片，至少三十餘張。
1980年	受中華民俗藝術基金會之邀，錄製「中國民俗音樂專輯」「客家八音」。
1984年	為聲美唱片公司錄製「客家八音喜慶集」二張。
1991年	受中華民俗藝術基金會之邀，錄製「客家八音式」中國傳統婚禮音樂。
1992年	為文建會所錄製「民俗音樂系列專輯」第三集做音樂伴奏。
1993年	為水晶唱片錄製「傳統戲曲篇1、2」及「傳統樂器篇1—客家八音」。
1996年	為文建會錄製臺灣鄉土音樂「客家八音」專輯。
2001年	執行文建會委託辦理「臺灣北部客家八音研究調查及演奏CD製作」。
2002年	參加客委會「傳統客家歌謠及音樂—客家八音」錄音計畫。
2003年	參與錄製《鄭榮興音樂專輯》（壹·客家八音系列、貳·嗩吶唱歌仔戲）入圍第十五屆「金曲獎」最佳民族樂曲專輯。
2004年	參與錄製《鄭榮興音樂專輯》（參·客家八音系列、肆·亂彈戲曲扮仙）
2005年	參加客委會「臺灣客家義民祭典儀式範例禮樂操演錄製計畫」擔任祭典儀式音樂伴奏。
2005年	參與錄製《鄭榮興音樂專輯》（伍·客家八音系列、陸·嗩吶唱採茶戲）
2006年	參與錄製《鄭榮興音樂專輯》（柒·客家八音系列、捌·新三仙會）
2007年	參與錄製《鄭榮興音樂專輯》（玖·客家八音系列、拾·八音暨扮三仙）入圍第十九屆「金曲獎」最佳傳統音樂專輯獎。

布農族音樂 pasibutbut 南投縣信義鄉布農文化協會

來自天神眷顧的天籟複音



文◎吳榮順

不管國內或國外，只要提到布農族，相信pasibutbut——《祈禱小米豐收歌》——大多數人立即想到的，可能是其「八部音合唱」的別名；而對學術界人士來說，黑澤隆朝於1943年3月25日在臺東縣鳳山郡里壠山社（今臺東縣海端鄉崁頂村）發掘此曲，驚獲至寶，並於1952年將此曲錄音寄至聯合國教科文組織（UNESCO）所屬之國際民俗音樂協會（IFMC），甚至引起當時知名的民族音樂學者André Schaeffner、Curt Sachs 以及Jaap Kunst

之注目，這首布農樂曲也是最早被外國學者當作討論對象的臺灣原住民音樂。

pasibutbut流傳於布農族的巒社群（take banua）與郡社群（isibukun）之間，是非常特殊的一首傳統複音歌謠。學者過去稱之為「祈禱小米豐收歌」或「初種小米之歌」，族人則自稱為pasibutbut。經由音樂學者發掘與傳揚，pasibutbut成為國際間最為人熟知的臺灣原住民歌謠，而在一般人眼中，它無疑的已成為布農族音樂的「圖騰」，也是布農族音樂中最特殊的一首樂曲。雖然至今學界中仍有為數不少的

人認為，布農族的複音風格乃是受西方音樂或教會音樂的潛移默化而產生，然而這樣的推論，在與歷史和族群遷移史互作比對之後，此說並不能成立。此外，綜觀全省各處布農族郡與巒社部落的pasibutbut歌唱風格，雖然因時空的距離而產生數種變體，但大致上仍呈現高度一致性，可看出其源出於同處。由上述的種種理由來推斷，pasibutbut這首歌謠至少在18世紀的遷移散布之前就已存在。

在臺灣光復後，基督教與天主教開始大量傳入臺灣山地的原住民族群中，面對這樣的強勢文化，本已岌岌可危的布農族傳統信仰和習俗幾乎徹底崩解，有些聚落甚至在光復後即不曾再唱pasibutbut。從1943年黑澤隆朝首次在里壠山社（今臺東縣海端鄉崁頂村）採錄到pasibutbut以來，光復後一直到1990年代為止，曾由學者採錄下的演唱紀錄並不多，僅有1967年呂炳川收錄南投縣信義鄉羅娜村的歌唱、1978年

許常惠等人在第二次民歌採集運動中留下臺東縣延平鄉和南投縣信義鄉的紀錄、以及作者自1986年起，針對古風、利稻、明德、崁頂、霧鹿、羅娜等部落所進行的全面性調查。1990年代，在媒體不斷報導之下，pasibutbut以「八部音合唱」之名廣為大眾所熟知，甚至走上表演藝術的國際舞臺。

*pasibutbut*研究史回顧

長久以來，布農族人在口傳文化中傳頌下這首披著神祕面紗的複音歌謠，而近60年以來（1943-2009），學者們懷抱著高昂的學術興趣，在前仆後繼的努力下，由淺而深一一揭開此曲各個層面的真相。至今為止，除了有關此曲之起源與用途的種種傳說已被詳盡記錄下來之外，其形式、技法及聲響特質等不同面向的知識，都已昭然若揭且廣為國內外學界（甚至布農族人本身）所熟知。這樣的事實，對於pasibutbut的演唱與傳承，想當然爾會造成

極大的衝擊。在進一步探討布農族pasibutbut在現代社會型態及理性研究思潮的包圍之下所呈現的新貌之前，筆者首先整理既有的文獻，依著不同主題予以分層敘述，將1943年迄今的研究成果重新作一番梳理與陳述。

有關pasibutbut的學術探討，由日據時期的日本學者黑澤隆朝首開先例（1943年），而在光復後，本國學者亦陸續有深入而廣泛的研究，經過蒐集整理，筆者依照時序將其中深具影響力的研究成果列舉如下：

（1）黑澤隆朝於1943年3月25日，在臺東縣鳳山郡里壠山社（今臺東縣海端鄉崁頂村）首次發掘並收錄此曲，並在其後所發表之《臺灣高砂族の音樂》專書（1973）和唱片（1974）中亦收錄、論述此曲。

（2）呂炳川自1967起，針對南投縣、高雄縣、臺東縣、及花蓮縣等地的14個布農族村落所做之錄音，以及其後所發表的《呂炳川音樂論述集》（1979）和《臺灣土著族音樂》（1982）二部著

作。

（3）1978年，許常惠在他所發起的「第二次民歌採集運動」中，於臺東縣延平鄉與南投縣信義鄉的錄音，文字論述則見於《民族音樂論述稿（三）》中之〈布農族的歌謠－民族音樂學的考察〉篇。

（4）明立國《臺灣原住民的祭禮》（1989）以及〈布農族祈禱小米豐收歌之發微〉（1991）等文字論述。

（5）筆者自1987年迄今（2009年），針對布農族的13個村落從事兼具共時性（synchronique）與貫時性的採錄研究，其中明德村的錄音具代表性的有1987、1992、1994、2002.10、2004.6、2005.7等數個版本，而文字論述則有：師大碩士論文《布農族傳統歌謠與祈禱小米豐收歌的研究》（1988）、《Bunun tu sintusaus布農音樂》（1995）、巴黎第十大學博士論文“Le chant du pasi but but chez les Bunun de Taiwan : une polyphonie sous forme de destruction et de

recreation”（1996）、〈布農族「八部音合唱」的「虛幻」與「真象」〉（1999）、〈南投縣境巒社群和郡社群布農族人的「八部音合唱」現象：破壞、重建與再現、循環原則下的複音結構〉（1999）、〈複音歌樂的口傳與實踐，布農族pasibutbut「複音模式」、「聲響事實」、「複音變體」〉（2002）、以及“Accident and intent — the overtone phenomena and throat singing in Bunun’ s polyphonic song pasi but but”（2005）一文。

*pasibutbut*起源傳說、 功用與功能

由於傳唱著pasibutbut的郡社、巒社群族人，隨著族群遷徙而分布廣泛，因而他們之間所流傳的歌謠起源說，也在代代口傳之下產生不同的說法，甚至到了現在，同一族群的兩代之間，也仍繼續出現著內容有所出入的版本。但大體說來，布農族人都相信這首歌起源於先祖們在獵

場上的一次奇遇，至於所聽聞的內容，或云乍見幽谷中飛瀑流瀉，聲響壯麗，或云驟見巨大枯木橫亙於前，蜂群鼓翅於中空之巨木，其共鳴聲響有如天籟，因而心生肅穆敬畏之情，通力合作之下，模仿傳唱著此一奇異聲響，因而得到此曲。在這次大自然的奇遇之後，當年的小米收成比任何一年都豐盛，布農族祖先們於是相信此次奇遇乃是天神（dehanin）所給予他們的好兆頭，因而代代相傳著對這些聲響的模仿，以取悅天神而獲取小米的豐收。

基於上述的傳說，pasibutbut在

傳統中的演唱時機與場合，一向與小米的生長息息相關，在祈禱小米豐收的祭典上，pasibutbut音樂的本身就代表著族人對天神的祈禱。

有關pasibutbut起源的種種說法，清楚反映出布農族過去以農耕與狩獵維生的生活型態，而在與大自然的節奏變換共存共亡的年代中，將pasibutbut的完滿合音作為整個族群獻給天神的祈禱，欲以此求得與大自然間的和諧共存，這樣的一種音樂行為，除了具有強烈的宗教性之外，更發揮了凝聚族群團結的社會功能。

南投縣信義鄉

明德部落的pasibutbut

布農族每個聚落幾乎都還保存著傳統歌謠的演唱，但pasibutbut這首特殊歌謠的演唱，十年前僅在郡社群與巒社群的八個部落中被保存。近年來隨著媒體與出版品的推波助瀾下，卡社、丹社與卓社等部落的布農族人，也開始演唱起pasibutbut。臺東縣的崁頂部落、延平部落、霧鹿部落；花蓮縣的卓溪部落、崙天部落；高雄縣的桃源部落、勤和部落、民生部落，以及南投縣的羅娜部落、東埔部落與明德部落等，都是目前保存pasibutbut演唱仍相當完整的布農部落。

這些部落當中，又以位於南投縣信義鄉過去稱為Lileh，日據時代改稱為Naifubo，臺灣光復後改成明德村的明德部落最為經典。

明德部落的pasibutbut從呂炳川70年代的首次紀錄至今，歷經了三代族人的更迭，不但一直維繫著傳說中傳統的唱法，並且堅持著「傳統的」發聲原則與「不變的」複音模式。近5年來不管

在國內的重要儀式場合，我們都能聽到明德部落的演出；國外慕名而來的主動邀約，更是愈來愈多。例如，2005年日本京都舉行的「第七屆國際合唱論壇」中，南投縣信義鄉明德部落的10位男性歌者與筆者共同參與專題發表與工作坊；2007年7月5日至7月10日，16位南投縣信義鄉明德部落的布農族歌者，在波蘭第二大城市Krakov參與「波蘭藝術節—複音世界的奧秘」的專題發表與演出。2010年1月在法國巴黎市劇院的主動邀約下，遠赴法國巴黎市劇院、荷蘭阿姆斯特丹熱帶劇場與比利時安特惠普世界文化館演出「驕傲的臺灣聲音」。今年，明德部落的布農族歌隊入選為2010年「重要傳統藝術保存團體」，實至名歸。

「我拉你來這邊跟我們一起唱」

以下是明德布農族人對於pasibutbut演唱的看法。司明信是明德部落內碩果僅存仍熟知布農族傳說及典故的長輩，談到pasibutbut的起源，他娓娓道出一



段聽來熟悉、卻又有著些許新意的典故：

很久以前，有9位布農族人帶著一個13歲少年一起上山狩獵，到了深山處，在狩獵點的附近發現一個很高的瀑布，他們震懾於此一壯觀美景，不由自主的移步過去，靜聽著瀑布的聲音。由於聽到瀑布同時發出好幾種旋律，他們9個人相約：「我們來試試看，大家分別來學習每一種不同的音，你一個音、他一個音……這樣來融入，試試看來模仿瀑布衝擊的聲音。」

他們花了10天，盡情去學習瀑布美妙的聲音。當風吹得很激烈時，有一種很突出的、高的旋律，而當風輕輕吹時，則會出現一種低沉的旋律……13歲的少年也加入他們的合音，由於聲音比較突出，他負責模仿著瀑布最高的聲音……他們就這樣學會了這種「融合」的唱法，當時的這一群人都是郡社的人。

回到家之後，他們試著模仿在山上所學習的瀑布旋律，族人都很驚訝有這樣獨特的和弦，有這

樣的唱法，大家都很願意學習，所以每當他們唱這首歌的時候，總會邀請親友們一同來參加他們的合音，自然而然的，好多人都學會了這樣的歌唱——pasibutbut這個名稱就是這樣來的，它的意思是「我拉你來這邊跟我們一起唱」。

後來，由於這種合音是布農族的祖先到山上打獵時得到的靈感，音樂也不同於喝酒狂歡的音樂，族人在唱pasibutbut時總是特別慎重，不能隨便引用，通常只有在節慶時才可以唱pasibutbut，它是布農族最莊嚴的一種旋律。pasibutbut是布農族群最好的典範，它主要的涵義是，在牽手的時候要同心合一，彼此相愛，像pasibutbut的合音一樣，造成族群的融合。

這個傳說版本起始於歷來早為大家熟知的「瀑布說」，狩獵人數則由8人變為10人（包含一位13歲少年），與傳統小米耕作相關的各式祭典以及敬天的信仰已不再被提及，轉而更著重於「瀑布聲響轉化為特定歌唱方式的過

程」，以及這種合音唱法中的「融合」技巧，並點出pasibutbut之字義「我拉你來這邊跟我們一起唱」，隱含著布農族人合群團結的民族性。

pasibutbut的部落傳承

自從1948年基督教傳入之後，布農族傳統宗教徹底潰散，而祭典的廢止，連帶也使得pasibutbut的傳唱幾乎終止。經過近20年的沉寂，由於民族意識的逐漸覺醒，族人對於pasibutbut的記憶再度被喚起……於是經過一番努

力，pasibutbut的演唱傳統再度被重建起來。藉由父子相傳的習俗，加上教會與地方社團機制的運作，從60年代後期迄今，將近40年的時光中，pasibutbut不但由南投傳唱至臺東、花蓮、高雄等地的布農族部落，甚至已廣為國內外關心文化發展的人士所熟知。

1967年左右，在伍德財與金正義等人的號召下，族人們重拾起童年時期跟隨父執輩們歌唱的記憶，一點一滴的共同恢復起pasibutbut的歌唱傳統，至於合音



聲部的配置，則大多承襲著自己父親的演唱角色——比如金正義的mahosgnas與伍德財的mancini，就共同承擔著pasibutbut複音進行最重要的兩個聲部。

當pasibutbut歌聲重新在明德村中揚起之後，藉由到臺東、花蓮與高雄等地教會訪問的機會，明德村人正式在其他布農族部落中演唱並教導pasibutbut，其影響所及，帶動了臺東、花蓮與高雄之布農族人亦紛紛恢復pasibutbut歌唱傳統的風氣。由於布農族群分布甚廣，pasibutbut的演唱方式在輾轉流傳之後，在各地形成許多相異的形式。居住在最接近布農祖先原居地的明德部落居民，秉持著文化傳承的強烈使命感，數十年來一直堅守著從祖先所傳承下來的pasibutbut唱法，在老一輩歌者紛紛凋零之後，他們的下一代繼續接棒。

在明德部落新一代的歌者中，演唱mahosgnas的金國南是當年重建工作發起人之一金正義的兒子，曾跟隨父執輩演唱多年，全來清更是早年重建pasibutbut的歌

者中唯一的年輕人，在父執輩歌者幾已凋零的今日，他直接見證並傳唱著第一手的資料，而金文獻則是後來加入的新血輪，因著高亢嘹亮的音色而擔任mahosgnas領唱和全曲近尾聲時mashal訊號的演唱，至於掌控全曲合音進行之成敗關鍵的mancini，是由伍德財的長子伍福順傳承下去。

1999年，由明德村居民所發起的「南投縣信義鄉布農文化協會」正式成立，布農族歌唱文化的傳承自此進入另一個階段。在1999年至2005年7月赴日參加「第七屆國際合唱論壇」的6年之間，明德村的pasibutbut演唱經歷了一個由合而分，而又由分而合的歷程。6年前，布農族人司阿定積極開發國外演唱的機會，並在族人之間組團出國表演，然而在挑選成員時，卻因著意外因素而將兩位重要的pasibutbut歌者——金國南與全來清——不幸排除在外，這樣的情況引起明德村pasibutbut歌唱團體的由合而分，金國南與全來清於是邀請離鄉牧會多年的伍永山擔任mancini歌者，並

組成「南投縣信義鄉布農文化協會」繼續pasibutbut及其他歌謠的傳唱，自此明德村同時有兩個演唱pasibutbut的團體對外進行演出，而這兩個團體中的mancini獨唱角色則分別由伍德財的兩個兒子擔綱——伍福順在司阿定所主導的團體，而伍永山則在「南投縣信義鄉布農文化協會」的團體中演唱。然而在兩年前，伍福順不幸去世，司阿定的團體缺少靈魂人物，自此再也無法演唱pasibutbut，而伍永山則成了村中唯一的mancini歌者。

回顧這段歷史，讓人一方面慶幸著，在人事的分合中，伍永山在時勢所趨的情形之下，及時傳承下大哥伍福順的mancini歌唱技巧，而另一方面又禁不住意識到，mancini聲部所具有的音色特質與歌唱技巧，讓它在整個pasibutbut歌唱裡始終以單獨的姿態突出於mahosgnas聲部之下，而且看似孤單突兀，卻主導著整體合音架構的運行，並且在其他兩個低音聲部的跟隨、配合之下，融合成一個和諧的整體。





pasibutbut終極目標：

唱到「圓滿」(maslin)

「最近常引用現在的人所說的，pasibutbut就是『八部合音』，其實，我們的八部合音是多種複音的唱法，就是幾個人一起唱的一種合音唱法，仔細聽聽，或許只有五個音，雖然近來外面人士稱呼它為八部合音，實際上，我們布農族稱pasibutbut。我們布農族是以歌唱為主，然後

再融合大家的聲音，才發覺有這種合音的方式，現在所講的八部合音，其實是『合音方式的融合』。」

「八部合音」之別名究竟從何而來，眾說紛紜，但從族人上述的話語中可以肯定的是，布農族人的歌唱概念並非講求「分別」，而是強調「融合」：在pasibutbut歌唱中，族人們相互「拉你來這邊跟我們一起唱」，個體的不同音色及音高在

pasibutbut的特殊音樂結構中融為一體，環環相扣直趨最後的「圓滿」(maslin，或bisosilin)境界。

布農族社會重視群體性，特立獨行的作風往往遭到排斥，但在pasibutbut歌唱中，對於特出的音色卻具有高度的包容性，此現象在pasibutbut之mancini聲部名稱的來源說中特別明顯：mancini聲部在布農族中的另一個稱呼是lacini，這個字的原意是指「離群索居的猴子」（有時是用來罵人的），但用來指稱pasibutbut的聲部時「並有沒有看不起的意思，而是標示出此聲部的來源（筆者按：或許是最早唱這個聲部的人具有突出的音色），是尊重這個音調的來源，並沒有因為他特別的聲音就排斥他。因為唱pasibutbut就是要合，不能只唱自己的，一個人唱，就不是pasibutbut了」。

觀察與省思—pasibutbut 在明德村中的傳承與遞變

傳承與儀式的轉換

1. 由父子相傳過渡向機構式教學

明德村自從60年代後期逐漸恢復pasibutbut的演唱傳統。早期的歌唱成員主要來自父子相傳（如伍德財從13歲起就跟著父執輩一起唱pasibutbut的mancini聲部，而後亦傳給其長子伍福順，而金正義也將mahosgnas的歌唱技巧傳予其子金國南），但亦提攜有天分的年輕人加入（如：全來清是第一代歌者中唯一的年輕人）。

近年來，隨著時代的改變與民族自覺性的提高，明德村的pasibutbut歌者開始參與國內外的表演，甚至在1999年成立「南投縣信義鄉布農文化協會」，從此，pasibutbut的歌唱成為凝聚社區共識的一個重要工具，而其傳承也由自相授受的民間口傳文化，逐漸過渡向有較有組織性的機構教學。在協會的固定練習中，長輩們會帶著村中年輕人一起唱，至於唱什麼聲部，則是依

據其本身的特質與潛力而定。比如金國南就表示：「像我父親他所唱的聲部，我就接棒。新來的，我們都先將他們放在 lamaindu（第三部）和 madaignan（第四部），一邊聽一邊練，我們做長輩的，聽到他們的聲音可以拉到我們這邊的音高，就把他拉到這邊學我們的聲音。」至於 mancini 聲部，由於要求獨特的音色與極佳的音感，除了伍家兄

弟在耳濡目染之下自然領悟此一聲部的歌唱要訣之外，在伍福順於兩年前過世後，任職牧師的伍永山成了明德村目前唯一會唱 mancini 的歌者。目前明德村已開始有新進學習者，開始向伍永山學習擔任此聲部的演唱。

由於民族意識普存於部落之間，現今村中的年輕人對於文化上的尋根工作興趣高昂，多以能加入 pasibutbut 演唱為榮，比如

2005年京都行的成員中，金文獻與伍正明就是年輕一代中表現優秀的人選，而他們個人對於能夠代表族人出國演出，亦懷抱著相當高的榮譽感。

2. 由祭儀歌曲過渡向藝術性的表演

pasibutbut 原本是一首祭儀用的歌曲，它依附於布農族有關小米的各式祭儀而存在。然而布農族以小米為中心的歲時祭儀與生命禮俗，在日據時代被迫從布農故

居 asang 遷移至現居地，並開墾農地種植水稻之後，早已深受動搖，而光復後基督教的傳入，更加速了布農族傳統宗教的消失。於是 pasibutbut 在宗教形式的全然轉移之後沉寂了好一陣子，而當此歌唱傳統再次於族中重建時，其背後支撐著的精神力量與社會制度已全然不同於以往，仍存留著的，是對於祖先之文化遺產的一份緬懷，而演唱的時機也不似從前必須符合傳統的歲時祭儀，



pasibutbut成為隨時可唱的一首曲目。

社會型態的徹底質變，直接影響pasibutbut的傳承及演出型態，經過30多年的蛻變，現今明德村的pasibutbut表演活躍於各式音樂會、音樂節、學術研討會、甚至頒獎典禮的表演舞臺之上，可說已從祭儀式歌曲轉型至藝術性的表演曲目。

1943年，在黑澤隆朝第一次採集到pasibutbut的年代中，布農族社會正處於傳統社會型態的末期，彼時傳統宗教的歲時祭儀與生命禮俗，以及嚴謹的氏族組織仍是維繫社會運作的主要力量之一。

臺灣光復後，基督教逐漸傳入布農族村落中，布農族的天神dehanin成功的被轉換為基督教的上帝，而傳統氏族組織所衍生出的群體性與組織性亦融入教會的結構與運作中，自此，傳統的祖靈信仰和敬天觀念幾乎消聲匿跡，而布農族部落間的發展，也隨著臺灣整體的社會脈動逐漸邁向西化與現代化，到了今日，布



農族散布於山間的各個部落，在外觀上已和平地的現代化村落沒有太大的差別，同時，在世界潮流與臺灣現階段政治氛圍的的驅策下，民族自覺意識普遍存在於布農族村落間。

從有文獻紀錄以來的短短60年間，布農族的外在生存環境與內在的信仰觀念可說完全改變，那麼，以明德村來說，原本依附於傳統祭典與小米耕作節期的pasibutbut歌唱傳統，在60、70年代重新恢復之後，又是以什麼樣的精神內涵來支持音樂型態的傳承呢？

綜觀pasibutbut在布農族社會中的用途（use），從早期（1943年

之前）在各氏族成員的共同參與下，作為小米祭典中祈求豐收的祈禱歌，到現今轉型成為特定一群歌者在文化表演舞臺上所演出的音樂曲目，其性質已趨向純粹藝術（pure art）；至於pasibutbut對於整個族群在功能（function）層面的深層意義，則隨著其用途的轉換而產生本質性的改變——在古老的年代中，pasibutbut除了是人類面對大自然未可知的種種現象時，訴諸超自然力量的控制，欲以之建立一種安全感的手段，也同時具有鞏固氏族社會之團結和諧的意義，到了2009年代的現代，pasibutbut歌唱傳統的本身，除了已內化為「追求聲響之完美

境界」的一種審美活動，就另一個層面來說，它更代表著布農族文化傳承的一股極大的向心力。

依據筆者的觀察，明德村的 pasibutbut 演唱，呼應著生存環境的徹底轉換，以一種獨特的型態繼續存在著。不同於某些臺灣原住民族群的音樂文化仍結合著祭典儀式的舉行而傳承——如阿美族的豐年祭（ilisin）、鄒族的馬亞斯比祭（mayasvi）和賽夏族的矮靈祭（pasitaai）——pasibutbut 歌唱藝術以一種脫離傳統文化情境（cultural context）的形式被傳

遞下去，終至發展出新的藝術生命，而新一代的繼承者，面對舊傳統與新思潮的衝擊，自覺或不自覺地慢慢形成了屬於自己這一代的新美學觀與演唱詮釋風格，於是，音樂形式仍在，但其背後的精神已產生質變。

傳統上，pasibutbut 只有在小米播種祭前三天直到除草祭舉行的三個月期間可以唱，但現在隨時都可唱；最後，音樂終了時之「圓滿」（maslin）音響的意義，已從「取悅天神以獲取小米豐收」轉為「對聲音表現之完美

境界的追求」。很明顯的，對傳統禁忌的服從與敬天觀念已不在，取而代之的，是一種審美性的追求。

由於全村幾乎皆信仰基督教，明德村歌者在專訪中表示，對他們來說，pasibutbut 已經完全「是一種文化的累積，與信仰完全無關。」他們的信念，是要將祖先們傳下來的文化遺產加以傳承。

由於沉潛內斂的民族性使然，加上高度群體性的社會制約，布農族人由祖先傳襲下「每歌必合」、且莊重含蓄的歌唱風格，

然而在一片和諧中，pasibutbut 獨特的歌唱方式卻帶來一股強烈的爆發性——pasibutbut 音樂所不斷重複著的「不協和」到「協和」的聲響，就彷彿生命中一次又一次的「衝突」與「解決」……，於是從集體圍圈低吟到仰天長嘯，布農族人對生命的巨大熱情在一種天人交感的狂喜中找到了出口！在音樂裡，生命種種的經歷內化為抽象的聲響過程，未完成的圓滿追求，族人始終努力不懈地嘗試與演唱，渴望達至最終的和諧（maslin）。



本文作者／吳榮順

現任國立臺北藝術大學音樂系暨音樂學研究所專任教授、國立臺北藝術大學傳統音樂系系主任，專長領域：民族音樂學、世界音樂、原住民音樂、客家音樂。著有：【高雄縣六大族群傳統音樂】叢書、《南島民族樂器專刊》、《臺灣原住民音樂之美》等。

〔布農族音樂 pasibutbut 南投縣信義鄉布農文化協會〕

來自天神眷顧的天籟複音

漆工藝 王清霜

蒔花養繪 臺灣漆藝的巨擘



文◎簡榮聰

漆藝，是中國源遠流長的藝術，也是日本最璀璨優良的工藝。臺灣承傳中國傳統的漆文化，也融合日本特殊的漆技藝，且表現地方區域的題材特色，匯成一系獨特風華的民間美術。

漆器的優質，在於漆的黏性極強，可附著於木、竹、藤、革、布、紙、陶瓷、金屬等材質，當漆附著器物乾固後，即形成優秀之絕緣體、不氧化剝落、且耐強酸強鹼、經歷百年千載，仍能保持原貌之秀色風華，而器物之胎體、或仍保有原質、或經漆而強化，可說是「保護」與「美化」兼具的工藝。已知中國在史前的河姆渡文化就使用漆器，其後歷經七千多年歷史文化的發展，開創多元的漆器技法，藉由髹塗、描繪、雕刻、填充、堆漆、鑲嵌、罩明、打磨、拋光的技巧，製作漆彩、平脫、螺鈿、剔紅、剔彩、填漆、犀皮、款彩、戩金、夾紵等漆藝器物，在生活用具方面使用廣泛，大至建築裝

飾、家具，小至細品、物件，漆之為藝，真是千文萬華、漪歟盛哉！

日本承傳中國漆藝，更加創新光大，創造出利用金銀粉表現的「蒔繪」技法；由於漆藝的精妙，遂使日本漆器遠播西洋，英文的「Japan」遂為漆器的指稱。漆器在臺灣的發展，一方面傳承唐山大陸祖籍的漆文化，一方面自日治時期以後加入日本內地的漆技藝與漆用品，遂使臺灣漆文化較為多樣，影響及於現代。而臺灣現代的漆藝趨勢，已由傳統的漆器工藝走向現代漆器工藝的領域，而放眼臺灣現今漆藝界，能夠兼擅傳統與現代風格技藝，又同備傳承與創新美術品味，且並具領導與教育風範人格者，王清霜可稱是臺灣漆藝的巨擘、工藝的導師、人間的國寶。

游藝涵才 學思並行

王清霜的漆藝成就，源於他對工藝的學習與涵養過程。我們從他在這領域的教育與研習，可

以探索他成就非凡的因素。現居住於南投縣草屯鎮的王清霜老師，是在民國11年（時日治大正11年）出生於臺中縣神岡鄉的圳堵村，此村多為族親聚集村落，其父經營「福成米店」，由於王

由此看來，王清霜在幼年時已受漢學訓練，人文素養略有根基。

民國24年（昭和11年），他從神岡國校畢業後，又至岸裡國校補習科（相當初中部）繼續求學。畢業後考進臺中工藝學校漆



避邪

氏族親團結而家境富裕，為維持社會地位，希望子孫都能光耀門楣，因此相當重視子女教育，除了聘請漢學老師在族親公堂設立私塾，教導家族子弟學習漢文，寒暑假或夜間空閒時，還需到私塾接受進一步的漢學指導，學習千字文、四書等之字義思想。——

工科，是年16歲。臺中工藝學校是當時全臺灣唯一的工藝學校，要進入該校就讀頗不容易，錄取率只有三成，競爭激烈。此校前身是「山中工藝美術漆器製作所」，昭和3年（1928），臺中市政府將漆器製作所改制為「臺中市工藝傳習所」，昭和11年

(1936)，傳習所改制為「私立臺中工藝傳習所」，昭和12年(1937)又改稱「私立臺中工藝專修學校」，交給山中公先生管理，政府每年提供經費補助。

山中公畢業於日本東京美術學校，並師事當時的蒔繪漆藝家北山松哉，他是最早將臺灣的風物



雄獅

特色表現於漆器，並向日本推廣宣傳的工藝家兼工藝教育家。工藝學校「學科」之外的「術科」包含工藝史、美術、漆的特性教學、胎體製作、圖案設計、漆藝技法與理論，漆工科第一年學習工具整修及基本技法的操作練習，第二年開始試作工藝品，第

三年是畢業製作，其養成教育嚴謹而紮實。昭和15年(1940)，王先生以優異成績畢業，隨即由山中公校長推薦至其母校東京美術學校(東京藝大前身)深造，一起前往深造的尚有賴高山先生，後來他也成為臺灣漆藝界有名藝術家。

王先生在日本進學受教於知名藝術家和田三造、羽野禎三、及河面冬山，而河面冬山是當時日本漆藝界國寶級人物。在名師指導下，「漆藝」不再祇是單純的技術，而是具有深刻內涵及豐富生命力的獨特藝術，更是要窮畢生之力，時刻惕勵學習，才能有所成就。當年日本嚴謹的教育訓練，使王先生驚覺學藝不易，惟有勉力求學才為正道；因此在日期間，他吸收多方面的體驗與知識，並不斷思索，也即是先聖所言「學而思」的態度，每一階段的教導都有所啟蒙與得到創意的啟發。

所以他日以繼夜、勤勉進取，除了白天跟隨河面冬山老師習藝，晚上還到東京圖案專門學



庭園孔雀

院、精華美術學院學習圖案，在熊田耕風大師的薰草社學習繪畫，另外還利用星期日向黑岩淡哉大師學習雕塑。從民國29年至33年(1940-44)是他在日本的習藝進修與養成涵深，民國33年他學成歸國，受聘母校「臺中工

藝學校」擔任漆工及美術教學。由於他除了漆藝之外，尚精於雕塑、膠彩畫，所以他參加的省美展與臺陽美展，也都榮獲特選及入選的佳績。

民國36年至38年(1947~1949)，因戰後學校解散，王先





天人合一

生轉到知名的「新竹漆器工廠」任職，此廠規模宏大寬敞，一貫化的漆器生產作業，即使在日本也前所未有，王先生在此擔任工務課長，掌理技術指導、設計及管理之責，後來擔任代理廠長。民國38年新竹漆器工廠裁撤，王先生依舊關切漆器工藝發展及技術的精進，於是自立自強，自行創業。民國41年，南投縣首任縣長李國禎先生關心南投工藝發展，聘請顏水龍先生與王先生一同籌備創辦「南投縣特產手工藝講習會」，王先生認知這項使命的重要及影響，便毅然放棄自己稍

具規模的事業，投入臺灣工藝的培育與訓練、推廣，從民國41年到42年，王先生擔任訓練班教務主任（副教務長），由於成果精美，民國43年8月，進一步成立「南投縣工藝研究班」（臺灣工藝研究所前身），王先生繼續擔任教務主任，對臺灣工藝人才發展、奠立良基。

民國45、46年他奉派日本進修考察，民國46年至48年轉任臺灣手工業推廣中心擔任技術員，並兼任工藝研究班教務主任及關廟竹細工訓練班及各縣推廣班視察，也曾到「美成工藝社」指導。民國48年

至80年，王先生在草屯重新創設「美研工藝公司」，在漆器降低成本與提升產量方面作了改善，外銷對象擴及歐美地區，並保持一貫的藝術性、獨特性、品味性；在民國74年、81年、86年、87年，分別獲得臺灣省手工藝產品評選比賽的優良獎項，印證王先生多才多藝，不僅擅長漆藝、雕塑、膠彩，而對竹工、木工，與及行政管理、訓練教育、企業經營等各方面，都有獨到的才能與涵養，盱衡國內外，如此漆藝家，更是難能而可貴。

民國80年以後，王先生陸續應各級政府文化藝術機構及團體的邀請，暫時放下手邊企業，重拾工具致力漆藝創作，更大放異彩，迭獲大獎與榮耀；證明「德不孤、必有鄰」的古訓不誣，而「桃李無言，下自成蹊」，青萍結綠，自是到處爭價。民國80年，應省立美術館「臺灣工藝展——從傳統到創新」展覽之邀，以「雄獅」作品獲獎。民國82年應手工業研究所「臺北國際傳統工藝大展」之邀，又以「登高遠眺」作品，展現其細膩的技巧及



深厚的創作功力。民國83~84年，他以「庭園孔雀」作品參展「千文萬華漆藝展」，又獲佳評。民國84年，王先生以一幅四人合力創作巨型漆畫「天人合一」參加臺北國際設計展「臺灣工藝五十年」，更成為眾目焦點。85年，王先生受聘擔任國立傳藝中心諮詢委員、手工藝研究所講師、培育人才。民國86年，王先生作品「避邪」漆畫獲日本明治神宮「漆之美展」特別獎。民國88年，王先生榮獲「第七屆全球中華文化藝術薪傳獎」之殊榮。此後創作不斷，年近九十高齡，仍致力漆藝創作，洋溢大師風範，民國99年，終於榮獲行政院文建會指定為國家無形文化資產保存者，尊為「人間國寶」，肯定他在漆藝創作的深厚功力與傑出表現，更是對他一生奉獻工藝、培育人才，不曾須臾間斷的貢獻，表達敬佩與尊崇。

薪火傳藝、繼往開來

從王清霜先生的漆藝創作及技法加以探賞，我們發現他不僅傳統的技藝精湛，現代技藝更有創新。他

對漆藝技法有其個人獨到的見解及歷練，成就與表現卓絕，尤其他的「蒔繪技法」，細膩寫實、技巧高妙，在國內更是首屈一指，作品之精美無人能及，允稱巨擘宗師。

從「蒔繪技法」探賞，「蒔繪」乃日本漆藝的主要裝飾技法，在漆面描繪圖像紋樣，撒（蒔）上金粉、銀粉、銅粉或乾漆粉，上面再髹塗數道漆，經研磨表現金銀圖樣光輝熠熠華麗的裝飾技法。此技法自中國「平脫」技法發展而出，正好彌補「平脫」鑲嵌金屬片較僵硬的缺點，而有明暗漸層效果，使圖紋更生動而有變化。王先生在「平蒔繪、研出蒔繪、高蒔繪」等技法都能圓融綜合運用。例如1990年創作的「雄獅」、1992年創作的「避邪」、乃是高蒔繪技法，以民俗文化為題材，運用玄黑與金銀結合的材質，配以雕塑等立體堆錦技法，表現獅的威嚴與神威，令人震撼。

又例如1991年創作的「庭園孔雀」，運用天然漆、金粉、貝殼、顏料，以高蒔繪技法，表現孔雀華麗高貴的形態、細膩燦爛的身羽，鳳凰花葉的飄逸，使人讚美



神怡。此外，又如1998年創作的「清香」檳榔葉花漆畫，以「研出蒔繪技法」，描繪南臺灣檳榔花盛開，圓圓撒撒的吐露清香涼爽的氣息，綠葉隨風搖擺披垂的美景，正是蓬萊迷人的風采。

從「鑲嵌貼付技法」探賞，此技藝將螺鈿、金屬、骨、玉、石、角、陶瓷、蛋殼等，加以鑲嵌漆面，經髹漆、研磨、擦漆、推光，顯出圖紋的對比與材質的光澤色彩。例如1995年創作的「天人合一」大型漆畫，乃是運用螺鈿、蛋殼貼付、高蒔繪、布目磨顯、貼金箔技法，以不同抽象造形表達過去、現在及未來不同的意涵、氣勢磅礴、寓意幽遠。

總之，王清霜大師不論在各種傳統與創新技法上，都有卓絕的表現，而圖案設計、題材取法、色澤布局皆有獨到之處，展現漆藝或幽遠沉靜、或華麗高貴、或典雅優美的氣質風華，而圖案或取材中華文化之上古圖騰、或日本文化之中古器飾、或臺灣鄉土之現代風物，都能融合涵薈，令

人感動。從漆藝成就觀之，王清霜是臺灣百年來薪火傳藝、繼往開來的漆藝一代宗師，他名揚中外，他是臺灣之光。



本文作者／簡榮聰

前臺灣省文獻會主任委員，任內創辦臺灣歷史文化園區及創修《臺灣原住民族史》、《臺灣客家族群史》、《臺灣水資源史》等二十幾項創新智遠計劃；榮獲中興文藝獎章特殊貢獻獎並列入臺灣名人錄。專長領域：臺灣民俗、文物、工藝、文史研究。著有相關專書三十餘冊、詩詞千首。



竹編工藝 黃塗山

細工巧藝 手腦心思皆柔韌

文◎黃世輝

黃塗山老師與竹工藝緊緊相連迄今約有70年，無論是選竹、刮青、煮竹、剖竹篾、修篾、定寬、染色、各種竹編、籐編、擦漆等等技術都了然於心，也熟練於手。做為無形文化資產保存者，黃老師可以傳授的手藝十分多樣精深，在創新研發方面更有豐富的實務經驗與頭腦，更重要的是黃老師有一顆富有彈性，如同桂竹般柔韌的心。

學藝：

技藝基礎來自竹細工傳習所

回顧黃老師的生命歷程，黃老師出生於1926年竹山郡的街仔尾，從小學畢業後1939年進入竹山郡立竹材工藝傳習所，向池田、二神等老師學習竹編，並在畢業後留校擔任研習生一年半繼續學習，1944年才從研習生畢業，這段時間奠定了黃老師竹編技藝的良好基礎。

黃老師自述在傳習所的3年主要是向身材

較小的池田老師學習，其後的研修生1年半則主要是向身材略胖的二神老師學習。前者細緻而後者粗獷，但粗獷並非粗糙，而是粗中有細。有這樣的經歷，黃老師也主張學竹編從剖竹篾等基本功開始，先學細緻後學粗獷，反之則不行，因為習於粗獷則難以學會細緻表現。

從軍與戰後：

糕餅與竹藝並做

黃老師研修生結束時已經是二次大戰最激烈的時期，1944年隨即進入日本海軍成為志願兵，1945年隨著大戰結束而除役。從1939到1945年，是日治下臺灣進入戰時體制以致戰爭結束的時

期。黃老師在動亂的時代很幸運的在相對安穩的傳習所學習，畢業後進入「走路有風」的海軍，在未經出征的情形下就戰爭結束，或許可以說黃老師是個有福氣的人！

戰後黃老師一面幫助家中的糕餅生意，一面製作竹行李箱等。戰後第3年（1947）與林秀圓小姐結婚，隨後黃老師的事業也從糕餅業與竹編並進的情形，逐漸轉而專一在竹編教學上。其中的轉機是1953年，黃老師決定應顏水龍老師的邀擔任嘉義縣政府設立的嘉義工藝專修班竹工部的助講師，為期4個月，這段教學經驗燃起黃老師教學的興趣。

任教授業：

工藝學習與生產的新基地

竹山郡立竹材工藝傳習所在大戰結束、國民政府接管臺灣後的1946年結束。其後臺灣並沒有正式的竹工藝學校成立，一直到1954年南投縣政府在草屯設立南投縣工藝研究班，其中有竹工部，這才承續下來日治時期的正



式的竹藝傳習。而黃老師在1954年進入竹工部，從此正式成為公部門工藝教學機構的重要成員，也開啟了黃老師做為竹藝教師兼公務員的37年歲月，一直到1991年退休。

工藝研究班的教學仍然以傳承自日本老師的竹細工即竹編為主，但因應社會的需求，研究班也開發竹花器、竹燈具、竹日常用品等。而且除了教學之外，也設置了師生合作社，將作品販賣出去，也增加師生的收入。

推手：

導入機械與開創竹藝產業

南投縣工藝研究班竹工部的「作品」受到市場歡迎，促使竹工部思考運用機器協助生產「產品」的方式。引進機器協助生產後，「產品」也受到市場

接受，因此進行「技術移轉」到竹山地區，促成了竹山竹產業的機械化以及自動化的風潮。

在竹藝產業方面，1970與1980年代輝煌的竹山、1990年代呈現衰退的竹山，還有進入21世紀後多元經營的竹山，是竹山竹產業發展的概略圖像，而黃老師在南投縣工藝研究班、南投縣工藝研習所，甚至臺灣省手工藝研究所時期所付出的努力，時機配合良好，成為帶動竹山竹產業發展的重要動力源。

工藝研究班在1958年改為南投縣工藝研習所。謝東閔在擔任臺灣省政府主席時，1973年提倡「客廳即工廠」，工藝研習所於同年改隸省政府建設廳，改名「臺灣省手工業研究所」。幾次的改名與改隸，黃老師依然是其中重要的支柱，但黃老師也有短暫的「出走」時候。

1957年黃老師在增廣見識、待遇優厚的考慮下，接受臺灣手工業推廣中心的邀請，前往關廟鄉竹細工技術訓練中心任指導員3年，黃老師與關廟的學員相處愉



快，同時培育出來的技術人才也帶動了關廟竹籐產業的發展。

創業維艱：

重回公部門產官合作

離開關廟後，1960年黃老師與學生李六樹共同開發各種竹藝新產品，包括自動疊式手提籃、鳥籠、胸針、茶盤、網仔籃、手提包等。這段期間可以說是黃老師的創業嘗試期，對做事業而言雖然沒有很成功，但在外銷暢旺的當時，黃老師的嘗試也是許多企業家的嘗試。

這段從竹藝教學「出走」的時期大約3年，隨即因為1964年南投縣工藝研習所竹工部出缺，黃

老師又被請回研習所，繼續開發半手工半機械的竹藝產品，例如信箱、咖啡盤、燈罩等。當時黃老師的學生很多已經從事竹藝產業的工作，產業界與在公部門的黃老師正好可以做多方面的搭配，不是產學合作，而是「產官合作」，研習所就扮演地方工藝產業支援的重要角色。研習所在1973年改名「臺灣省手工業研究所」，也繼續扮演相同角色。而這位被文建會視為重要無形文化資產的保存者，其實在竹產業界曾經是研發的大將。



退而不休：

榮譽與展覽接續而至

黃老師在手工業研究所一直工作到1991年才以66歲屆齡退休，但依然在民間教導竹工藝，同時也繼續協助研究所的研習課程，以及雲科大文資系的課程至今。

黃老師14歲進入竹山郡竹材工藝傳習所，開始接觸竹工藝，到66歲退休時，已經有52年的竹工藝經驗，雖曾在1984年參加文建會的中日工藝展，但第一次的個展則是退休後1992年由手工業研究所在其臺北展示中心舉辦。其後更多的展覽與榮譽接續而至，1993年獲得教育部第9屆「民族藝術薪傳獎」（傳統工藝類），1998年獲教育部遴選為第2屆「重要民族藝術藝師」（竹籐編織類），2008年獲國立臺灣工藝研究所（原名臺灣省手工業研究所，1999年改隸文建會並改名國立臺灣工藝研究所，2010年又改名為國立臺灣工藝研究發展中心）「國家工藝成就獎」，以及2010年文化資產總管理處因為黃老師是無形文化資產的保存者而將為黃老師舉辦特展。

保存無形文資：

多樣基本編法與應用編法

在竹編技法方面，黃老師通曉各種竹編技巧，筆者等在1999年為黃老師整理《民族藝師黃塗山竹藝生命史》一書時，大致整理出基本編法16種，包括波浪回紋編、梯形編、長方梯形編、福字編、喜字編、祿字編、卍字編、孔雀編、六角編、六角穿插編、六角雙色編、雙輪口編、八角編、蜘蛛網編、風車編、立體方塊編等，實際上可能還更多。

竹編器物的胴體部分，其技法也有很多種，有些會跟基本編法重複，有些則不同，另有些則多種編法併用。上述專書中，筆者等整理了30多種，包括挑一編、三角編、四角編、六角孔編、風車編、亂編、絞編、輪口編、山道紋編、松花編等。因為有技法併用的方式，所以30多種並不代表所有的可能性，反而創新編法也是對竹編技藝的期待。

另外在竹器的足部、緣口收編，以及提手方面也各有多種不同的做法。例如足部多數用以抬高竹器胴

體，因此有圓形、長方形、六角形等各種形式的圈足，也有三根或四根支撐柱的短足，也有以圓竹橫躺當作足部的，或可稱為筏

編、籐皮IV型紮法等。同樣的，這些只是就黃老師的部分作品用到的作法來整理，並非代表全部。



足，另外也有直接以胴體底部接觸桌面的，或可稱為無足或起底足。

緣口收編的方法以經篾反折為最多，包括經篾反折包芯捲繞、經篾反折收編、經篾反折包芯、經篾包芯圍繞、上下單芯捲繞、輪口收編、細竹條穿繞緣口、七條穿繞、竹根緣口籐皮捲繞收

黃老師的竹工藝觀

70多年的竹藝生涯，黃老師對竹工藝有自己的觀點，以下從1998年的訪談資料抽取黃老師的竹藝概念，大致上可以分成以下幾點來看：

1. 在竹藝基礎學習方面：黃老師依據多年的教學經驗，主張學

習竹編首重剖竹篾，他認為「要教就要教會學生，要教真實的不是教假的，要教會竹編就要先從剖篾開



始」，而要剖好竹篾就需要好幾年的持續練習。

2. 在竹藝材料取得方面：黃老師覺得臺灣竹材本質很好，但缺乏取得好竹編材的環境，他在參觀日本專家示範時發現「那個竹子好漂亮，表面都沒有刮痕」，而「臺灣竹編使用的材料沒有專業的水準」。

3. 在竹藝培訓時間方面：黃老師認為短期訓練的效果不如長期連續的培訓效果好。黃老師便覺得「在竹山高中辦5年，但不像草屯培育人才的6個月來得有效率，因在手工所的6個月，都天天在學習」。

4. 在竹藝品消費環境方面：黃老師認為臺灣與日本的差異在於臺灣沒有營造愛竹的社會環境，並開玩笑說「美國人與日本人愛竹，臺灣人愛塑膠」，但黃老師認真的說：「在日本喜愛竹子的環境是臺灣人該學習的，環境好是因為日本人在生活上會去注意竹編的產品」。

5. 在竹藝的環保價值方面：黃老師認為竹藝很能展現環保價

值，他記得「兒時的生活很快樂，生活環境也很好」，但「光復後，樹都隨意砍……（中略）整個環境都被破壞光了，實在是眼光看得不夠遠」。換句話說臺灣人過去並不太珍惜土地及資源，今後「竹產品會回歸自然，是應該提倡竹藝」。

6. 在竹藝創作構想方面：黃老師退休後在創作時常常一面做就有新的想法跑出來，可見勇敢嘗試是創作的重要因素，例如有一件以刺竹完成的作品，「當時也是想說做做看，試試在結構上突破，也是沒想到就這樣創作另一多元化的作品」。

頂真竹藝師：

手腦與心思皆柔韌

綜觀黃老師這70多年的竹藝生命史，有學藝時期、創業時期、產官合作與人才培訓時期，以及退休後的藝術創作與民間教學時期，從學竹、做竹、教竹，到創作竹，幾乎一輩子都與竹為伍。黃老師的手巧技術好，腦快構想新，所以才能一直扮演輔導竹產

業、帶動竹產業的角色。但他心中並非沒有堅持，例如學竹始於剖竹篾、竹原材要仔細對待、桂竹表皮原色就很美、短訓不如長訓、培養更多愛竹人、提倡回歸自然的竹藝、一直勇敢嘗試新構想等可能都是黃老師心中的堅持，只是黃老師有仁慈與體諒別人的柔韌的心思，所以寬以待人而已。

參考文獻

黃世輝、林秀鳳等著，1999，《民族藝師黃塗山竹藝生命史》，財團法人社寮文教基金會。

本文作者／黃世輝

現任國立雲林科技大學創意生活設計系所副教授，專長領域：產品設計、文創產業、工藝研究；社區營造、地方文化館研究、展示設計。著有：《民族藝師黃塗山竹藝生命史》（合著）《社區自主營造的理念與機制》（合著）《台灣早期工藝產業的發現與推廣——探討顏水龍的工藝振興工作》（合著）等。



文化資產
保存技術及
保存者



A man with a mustache, wearing a light-colored short-sleeved shirt, is focused on working on a large, intricate clay sculpture of a dragon's head. He is using his hands to shape the clay, which is mounted on a wooden stand. The background features a large, framed piece of traditional Chinese art, possibly a painting or a relief, depicting a figure and a landscape. The overall scene is set in a well-lit, traditional Chinese environment.

交趾陶保存修復技術 林洸沂

保存神氣 良工苦心巧煉補

文◎江韶瑩、陳磅礴

交趾陶民間多稱「尪仔」、「廟尪仔」或「淋搪花仔」等，為一種應用於臺灣傳統寺廟、宅第建築裝飾及觀賞、實用器物之低溫彩釉軟陶。「交趾陶」之稱呼，相傳起源於日治時期日人對其與來自「交趾支那」航線、甚受日本歡迎的「交趾三彩」風格相近的印象，故以「交趾」名之。

交趾陶的淵源可上溯到漢綠釉，唐、宋、遼等鉛釉彩陶的唐三彩系統與明代的五彩，其配釉方式並受江西景德鎮釉上彩、以及山西的琉璃與法花彩等影響，逐漸在民間默默醞釀而成。

華美交趾陶 傳統建築焦點

臺灣交趾陶手藝於清代由粵、閩一帶來臺工匠所傳入。其中最為世人所稱道者，首推臺灣本土第一位文獻可徵的交趾陶名師葉王（1826-1887）¹，葉王祖籍福建漳州府平和縣，出生於諸羅打貓，相傳藝出於廣東名師；其作品造形生動不落俗套，且釉色溫潤鮮豔兼具，其中尤以「胭脂

紅」之釉色為其顯著代表，其作品分布於學甲慈濟宮、佳里震興宮、水上柳仔林苦竹寺等地，並為識者譽為國寶，對臺灣寺廟建築裝飾與當代交趾陶藝創作影響深遠。另臺南安平洪華一脈相傳亦承藝自潮州師傅，除交趾陶外亦兼擅剪黏，傳徒有葉鬚等人。

此外泉州同安柯訓等泉州系統之藝師亦在臺灣留下許多珍貴的手藝；柯訓以下並兼做剪黏，自成脈絡。柯訓的傳人洪坤福亦為泉州廈門人，日治時曾來臺製作交趾陶及剪黏，作品可見諸北港朝天宮、臺北大龍峒保安宮、艋舺龍山寺等處；在臺期間傳徒梅菁雲（1886-1936）、張添發（1905-1977）、陳天乞（1906-1991）、姚自來（1910-2009）²、陳專友（1911-1981）、江清露（1914-1994）等多人，其下的徒子徒孫更是開枝散葉遍布全臺，在臺灣剪黏、交趾界中舉足輕重，蔚為主流。另泉州惠安師傅蘇陽水（1894-1961）於清光緒末年來臺，授藝予新竹新埔朱朝鳳（1911-1992），其作品多分布於桃竹苗一帶，惜留存之傳世作品不多。

由交趾陶「廟尪仔」的別稱可知，早期除少部分用具器玩外，交趾陶主要仍依附在建築裝飾上。傳統建築中交趾陶常見的裝置部位，包含了屋頂處之正脊、垂脊、牌頭，山牆之懸魚、鳥踏，以及身堵、頂堵、水車堵與墀頭等部位。其中屋頂、山牆與水車堵等處，多藉由人物的表情、身分、扮相、動態與聚散開闔，背景襯托山水樓臺、風月木石等，形成一齣齣高潮迭起並寓意深遠的戲文故事。至於左右對牆頂堵、身堵等處之交趾陶，則多風雅文質的博古圖、螭虎團爐、花果瓶供以及吉祥獻瑞的仙人等題材。這些傳統建築中的交趾陶裝飾多具有美觀隆重、增進風雅、表彰地位、驅邪納福與教化人心等意涵；所裝飾的部位、題材及造型，並經形貌大小、光線色彩、材質硬度及空間區隔等多重考

量，與臺灣明麗的天候及建築人文調和一致，成為臺灣傳統建築工藝中最絢爛華美的精采焦點。



林光沂仿作葉王的作品

¹ 亦有葉王卒於1876之說

² 亦有姚自來藝師生於1911或1912之說法。

臺灣交趾陶搪釉的方法主有兩種系統：一是「生料」，即生釉覆燒時加著色劑，採「釉下彩」的燒法，因生料不易直接觀察色彩，需待燒成後才能看到發色的情形；不過其優點是可以氧化鎘或還原鎘燒成，也可產生流釉或染色的效果，釉色也較為溫潤，但缺點則是較難控制。另一種採「熟料」即「釉上彩」的燒法，事先將原料燒熔融成「熔塊」以去氣體，減少釉中的氣泡和可能產生的針孔，可擴大燒成溫度的範圍，加強固著且易塗抹均勻，增加釉的穩定性等；其優點是色彩豔麗可直接調色，缺點是耐磨

性及抗化學侵蝕的耐久性略低，較不適用於實用品，所以多製成擺飾陳列等觀賞之作品。早期交趾陶釉料多以「石塘」³為主，日治後因對大陸交通漸趨疏遠原料取得不易，遂改以日本進口較為便宜的「水塘」代替，雖顏色浮燥俗豔，但因產製成本低且製作窯燒容易，故仍廣受到寺廟工匠的歡迎。

醉心傳藝 少年立志

隨著現代化的腳步，傳統營造工法與材料的轉變，以及交趾陶繁複的製作工序與相對昂貴的生產成本等因素，傳統建築中的交

趾陶裝飾多被彩色玻璃剪黏或大量生產的淋搪材料所取代。而前輩大師所遺留下來、理應永世寶愛的交趾陶作品，亦因其裝設位置常在露天處，在經年累月風吹日曬雨淋，以及地震、颱風等天災與寺廟改建、宵小竊盜等劫難交攻下，致使文物形神銷褪甚至毀敗散裂。凡此種種，莫不令珍護臺灣傳統藝術的人士深感黯黯憂心。

而其中既承繼傳統匠師的心路，又身體力行為交趾陶振衰起敝並綿延久遠者，當推陶然居—林洸沂陶藝工作室主持人林洸沂師傅。

林洸沂師傅，嘉義縣新港鄉月眉村人，民國40年出生，民國53年初中二年級時，因祖父林清泉為村廟新港月眉光天宮主事，統籌光天宮相關整修工程，故林洸沂經常到廟裡看著作廟師傅如變魔術般自如揮灑出一隻隻生龍活虎或一齣齣生動戲文，在傾慕醉心之餘，最後終於鼓起勇氣向祖父提出自己的志向；經祖父首肯後，即透過祖父的介紹拜新港名師林萬有（1911-1980）為

師，全心投入學習剪黏、堆花與作廟等技藝。經過三年多的磨練後出師，仍繼續留在萬有師身邊工作，直到民國63年師父退休才正式自立門戶，開始承包寺廟工程。

民國67年林洸沂師傅向鶯歌訂購一座瓦斯窯，擬全心投入陶藝製作，然因萬有師健康情況不佳，故也不敢再麻煩師父指導。期間雖然靠著自己不斷的嘗試摸索而技術日益精進，並經常騎著摩托車遍訪全臺各地匠藝觀摩學習，但卻始終感覺欠缺臨門一腳，在釉色上仍不及前輩大師作品的腴潤瑩澤，故又興起重新拜師學藝的念頭。

民國69年在一次偶然的機會中，林洸沂師傅再拜嘉義交趾陶名匠、為當時臺灣少數碩果僅存專擅「石塘」釉法的林添木（1912-1987）為師。在添木師領進門習得交趾陶釉藥調配與燒製要訣後，林洸沂師傅對於交趾陶的熱情益發不可收拾，除在題材、造型上不斷創究外，並改良釉色、對於釉彩的掌握更加地爐火純青，以及將交趾陶燒製的溫

³「石塘」民間匠師亦作「石場」，「塘」為閩南語釉藥之語音。

學甲慈濟宮葉王作品——梁武帝升天，

其中部分人物已由林洸沂進行修復。

攝影者／黃國蒼





度大幅提升，改善了交趾陶鬆軟易碎的缺憾。其作品屢獲各界的肯定，如1987年中華民國陶業研究學會「優秀青年會員獎」，1992、1995及1996民族工藝獎，1998年第一屆傳統工藝獎，2000年第八屆全球中華文化藝術薪傳獎等，作品並廣為世界各地展覽、珍藏。

在林泐沂司傅的自序〈一路走來 始終如一——交趾陶創作30年的心路歷程〉中嘗寫道：

寺廟師傅的工作，有點像遊牧民族，俗話說，遊縣吃縣，遊府吃府，工作到哪，就住到哪兒，不論是山寺、漁村、城市或鄉間，我無處不住，這也是我喜愛這份工作的地方。是機緣吧，所見所聞，皆是新鮮，皆是知識，也因此更開闊了我的心靈與視野，無端加大了自己的學習與成長空間，結識了不少良師益友，與人的互動也都是良性的。⁵

「機緣」的牽引，經常在時刻把握當下的林泐沂司傅生命當中，起到難以言說的作用。從少

年時期毅然地投身作廟，到再度拜師習藝於林添木師父門下領受了交趾陶配釉、燒製技術。而一次的偶然機緣，更將林泐沂司傅的生命與臺灣交趾陶的「祖師爺」葉王緊密熔鑄為一體，愈加奠定了林泐沂司傅深厚的交趾陶製作與修復技藝。

民國69年12月2日，存有清朝咸豐年間葉王交趾陶文物甚多的學甲慈濟宮連續兩夜遭竊，總計被偷走56件⁶；為防國寶再度遭竊，廟方遂將大部分葉王的作品卸下保存於文物館。民國72年文建會聘請添木師主持修護慈濟宮葉王作品的工作，然因添木師年歲已高，遂推薦由林泐沂司傅董其事，既負責修補殘損的舊作，亦仿製部分葉王原作裝復原位。

修復陶作 依他不依自

雖葉王去世已有百餘年，然手跡猶存，透過對葉王遺作的參讀、復原，仍可神會心謀，挾入

古人頭目腦髓。是故回顧為期一年的葉王交趾陶修復過程，林泐沂司傅自認從中獲益無窮，曾云：「能為葉王作品作修復，實一難得經驗。目之所視、手之所觸、心之所思，無不欲窺葉王手藝精髓，雖然，仍不敢謂得之，於今嚮往之情未已。」

林泐沂司傅以為，修復與創作不同，創作是「依自不依他」，可以任性主意；但修復則為「依他不依自」，必須尊重原創，故在修復之前，須先掌握原作的三個方向，即（1）造型的領會；（2）陶土的選用；（3）釉色的調配。

以修復葉王交趾陶作品為例，在修復前即應盡量廣蒐資料；除舊照片外，更需勤走學甲慈濟宮、佳里震興宮等有葉王作品之處，以題材、姿態相仿者作為對照參考，並在朝夕浸沉之中，領會其意。林司傅以為，葉王的作品造型圓暢精練，於繁簡互見間

佳里震興宮葉王作品

3 江韶瑩，〈台灣交趾陶藝〉，收錄於《傳藝典藏菁華展：專輯圖錄》。宜蘭，國立傳統藝術中心，2003，頁14-25。

4 鄭木益總編《印象交趾陶：林泐沂作品集》。嘉義，嘉義縣文化局，1990，頁5。

5 民國92年（2003），由財團法人震旦文教基金會輾轉從海外收購回臺且無條件歸還予學甲慈濟宮，慈濟宮乃設置「葉王交趾陶文化館」陳列葉王作品。



愈顯精神。例如葉王所做文官袍服多大器舒朗，僅以竹筆等硬物於胸腹處淺刮龍紋裝飾，乍看若有似無，細看便覺精神儼然；而在帽飾、腰帶等細節構件，亦僅以泥團、泥條略作捏製即得逼肖完滿，凡此種種皆顯露葉王舉重若輕的嫺熟功力，絕非刻意勉強所能達致。而在人物的表情形貌上，葉王亦依天真童子、詼諧丑角、綺秀仕女、入定老者、正氣文士與奮威武將等不同生態各彰其貌、各盡其姿，在在俱見大師法理非凡。

在陶土的選用上，葉王陶作坯胎色澤不一，多黑、白土混合。黑土臺灣多處有之，色黑灰，粒子細緻塑性極佳，土色黑，主要因土中含有機物故，若土中不含鐵等呈色物，素燒後坯胎呈白色，若含鐵份越高，燒成時越呈赤褐色。白土主要出於金門高嶺土，適合燒化瓷化器物，然因黏性不足較不利製作精緻手捏塑像，而多用於開模壓形。製作交趾陶若純用細緻黑土，坯胎收縮大，耐火度差，容易產生龜裂，宜適度加入白土與少量矽石粉增



強其穩定性。而除土質外，坯體的大小、厚薄亦會影響收縮與龜裂的程度；故於修補舊作之新燒接合處，需掌握原料土收縮程度，配土比例應一再試驗調整。⁶

在釉色的調配上，葉王常用的釉色有黑、赭黃、淺黃、濃綠、綠玉、海碧、古藍、赤紅、紅豆紫、棕色、醬色、胭脂紅等，並因釉色配方、土性成分與火候老嫩等而變幻萬千，需經多方嘗試，方得略近其一、二。另因葉王遺作歷經百餘年歲月撫拭，釉色多已銷沉韻老，為新燒製釉色所不能到，故修補時釉色亦需稍作仿古處理，使整體作品不致有突兀不協之處。

除此之外，林洸沂司傅投注交趾陶藝術已有三十餘年，熟諳傳統裝飾題材的劇情典故，或見一、二殘缺陶偶之情態與穿戴配飾等，則常可辨明該戲文的齣頭與腳色；並因用功之深，所見之廣，故尤精於賞鑒，對前輩諸家風格品地之殊別饒有見識。這些經驗、知識的積累，皆使得林洸沂司傅在修復交趾陶時總能掌握

的更為全面、周到。

更難得可貴的是，世俗每好強以體完如新為美，故在對殘缺的文物修護時，經常有以己意強補曲解，反而造成原作俗濁不堪入目、愛之適足以害之之憾事。林洸沂司傅對待待修復交趾陶的態度，卻猶如對待親朋師友一般，每以敬愛對之，務求保存其本來的神氣、面目；因為林司傅相信，既為物質則斷傷損壞在所難免，何況是質軟易碎、年代久遠的交趾陶，然縱使有殘缺，文物的精華不會全失，而仍然自成其美。同時林司傅也意識到，修復有時也會是一種破壞；因此在修復交趾陶時，每每針對各件作品設身思量，如何能將傷害降低到最少？並盡量藏拙隱去修復之跡痕，以減少後來者附加的干擾。

交趾陶文物留存迄今，當初製作之斯人或逝，然手澤心路仍在，其不僅見證了臺灣交趾陶工藝的物質文化與歷史脈絡，更飽含了世代承傳的人文審美及情感價值。透過交趾陶修復技術的協助，不但延長了這些文物傳諸久

⁶林洸沂、林榮祿，〈慈濟宮典藏葉王交趾陶的修復〉。發表於2008嘉義研究學術研討會。

⁷林洸沂、林榮祿，〈慈濟宮典藏葉王交趾陶的修復〉。發表於2008嘉義研究學術研討會。

⁸同注7。

遠、留給子子孫孫永世享用的可能；同時交趾陶文物的保存維護，能由林泐沂師傅這位知己以良工苦心珍護不已，並從中神交薪傳，成為另一種形式的「師徒相渡」，亦復是一段佳話奇緣。

參考資料

左曉芬

1996 《臺灣交趾陶藝研究》。臺北：國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩論。

江韶瑩

1996 〈葉王創作生命史、世系傳承與交趾陶作品分布情形、題材類型調查研究〉，《全國文藝季第一屆嘉義交趾節交趾陶學術論文集》，頁51-78；嘉義：嘉義市立文化中心。

2003 〈臺灣交趾陶藝〉。《傳藝典藏菁華展：專輯圖錄》，頁14-25；宜蘭：國立傳統藝術中心。

鄭木益總編

1990 《印象交趾陶：林泐沂作品集》。嘉義：嘉義縣文化局。

簡丹總編

1998 《交趾陶：林泐沂作品欣賞與研究（1980-1998）》。臺北：橘子出版社。

蔡明原

2006 〈林泐沂風火少年交趾燒〉。《百世教育雜誌》175：頁28-45；高雄：百世教育雜誌社。

本文作者／江韶瑩、陳磅礪

江韶瑩 現任世界宗教博物館館長，專長領域：臺灣傳統工藝美術、博物館學。著有：〈傳統工藝在博物館中的展示與呈現〉、〈論新民藝〉、〈當代傳統民間工藝的生存空間〉等。

陳磅礪 現為世界宗教博物館專案研究人員。



► 憨番扛廟角 林泐沂仿作佳里震興宮葉王作品



▲ 佳里震興宮葉王作品



石滬修造技術
澎湖海洋文化協會
吉貝保滬隊

胼手胝足 以海做田巡滬埕

文◎江韶瑩、陳磅礪

澎湖群島，星羅碁布於臺灣海峽之中，四面環海有冷暖洋流交會，漁產資源豐富，自古以來即靠海吃海，與海洋關係密切。然而無論是捕魚還是商貿交通，面對陰晴不定的天候與詭譎多變的海象，由諺語「討海人三分命」與「做山有一半，做海攏無看」即道出其中的危險與無奈；在此艱困的生存環境下，卻也淬礪出澎湖人達觀、堅毅的性格，及豐富的海洋文化與智慧。

據清代林豪《澎湖廳志》云：「澎湖風信與內地他海迥異，周歲獨春、夏風信稍平，可以種植，然有風之日，已十居其五、六矣。一交秋分，直至冬杪，則無日無風，常匝月不少息，其不沸海覆舟，斯亦幸矣！」可知澎湖一地每逢秋冬之際季風大作，船隻出海的危險性大增。故許多耕地有限的先民遂充分利用大自然得天獨厚的恩惠，以澎湖在地堅實的玄武岩、灘岩等，於裙礁地形於海水退潮時露出的廣大潮

間帶，堆築出一座座的石滬，藉由潮汐漲退與強勁的風浪，使魚群游進滬內而被捕捉；其既不一定要使用船筏，也不用再受季風的影響，成為曩昔在秋冬休漁的時候，唯一仍能有較大量漁獲的一種生計漁業。

澎湖石滬的文獻記載早見於清代，由康熙50年《臺灣縣志》所記載的「澎湖雜稅，大滬二口，小滬二十口」，可知澎湖石滬迄今至少已有300年左右的歷史。早期的石滬大多僅能在較靠近岸邊的淺水礁棚區堆砌簡單的小型石堤；而後隨著工具、技術不斷的改良，以及更多對潮流的觀察和捕魚效果經驗的累積，人們漸有能力到離岸較遠的水域砌造石滬，並在滬堤增築「岸仔」¹、「滬牙」²與「滬房」³等構造上的改良，同時數量、規模亦日趨擴大。至大正六年（1917），澎湖的石滬總數已增至314口；其中光吉貝一地的石滬即達70口⁴。

一口往往動輒幾百公尺，甚至上千公尺長的石滬，在昔日全賴

人的雙手採運疊砌，作業相當的辛苦，需要投入大量的時間及人力；因此澎湖石滬從漁場所有權的歸屬，填築時石材的挖鑿、搬運與疊砌，漁獲的分配與石滬的管理維護等，都發展出一套歷代相承的獨特機制。透過這些機制的運作，建造管理石滬就如同成立一家公司一般，必須募集股東，擬訂股東間的權利與義務之契約，其不僅適時適地地促進了宗族、宮廟、村莊甚或鄰里等人群組織的結合，並形成一種生產力的提升、漁業資源的再分配，以及社區聚落間傳承、學習與自發性的規範。

每一口石滬的起建都是由一位「發起人」出面邀集親友認股合力建造；待完工後，也會有一位「代表者」來負責維持石滬常年性運作與管理。通常石滬的「發起人」與「代表者」為同一人。而在興築有滬房的石滬時，會先由所有的股東合力填好滬房以求先有魚獲；伸腳的部分則視海水的深度、風浪的強弱和股份數來

分配每位股東的責任區，但是興建時還是要集體出工。石滬完成之後，股東們按股份數以抽籤的方式來排定是年巡滬捕魚權的順序，其交接以日為單位，輪值當日巡滬權的股東稱為「滬主」，具有獨占性的捕魚權，其他人都必須予以尊重；潮水每天原則上多有兩個漲退的週期，每逢退潮即為滬主巡滬捕魚的時機，惟每月初十、廿五兩天因退潮時間正逢子時，為免有捕魚權次序的爭執，而有「初十、二五有日無暝」之諺。

作為重要的生計設施，敬天順命的漁民並發展出祭拜石滬的習俗，所祭拜的對象通稱為「石滬公」或「老大公」，也就是民間信仰中的水中鬼神「水仙」；除石滬的開工與落成外，每逢農曆初二、十六（亦或初一、十五），股東們都會準備祭品祭拜。⁵

昭和10年之後，機器動力漁船雖然陸續增加，先後引進的各種新式漁具、漁法亦日漸普及，使

¹岸仔築於滬堤裡頭，通常一端與礁岸相連，另一端略有缺口，以形成一範圍較小的集魚區。

²由滬堤向內突建的捕魚小平台，以供建滬股東多有一份撈捕丁香魚的區位。

³滬房為弧形滬堤中段拱出的圓弧形構造，開口需對著海水退潮的流向，以成為效果更好的集魚區。

得近海及沿海的漁獲量不斷地提高，但是石滬漁業的總漁產量仍是一枝獨秀。依據戰後《澎湖縣統計要覽》之統計，澎湖在民國39年的漁獲總值有21,331千元，其中石滬的產值約有16,500千元，占了總值將近有八成；當時的石滬不僅提供了經濟生活的基礎，擁有石滬更是社會地位的象徵，及嫁娶、論交的衡量基準，由澎湖俗諺：「上山偷掘墓，落海偷拆滬，掠著就褪褲。」即可見民間對石滬漁業的重視。

但是約1970年代以後，因為其他新式魚具、漁法獲益更多，且石滬股份因愈分愈細，個人獲利越少而失去吸引力，加上漁村青壯人口大量外流、過度開發與漁撈造成生態環境的破壞等影響，石滬這種耗時費力又消極的漁業愈趨蕭條式微。根據研究統計，全澎湖近600口的石滬，已有超過半數以上因缺乏管理維護而半塌、全倒乃至消失。

口傳心授 看石勢疊石滬

石滬的疊築，不僅只要求滬堤

能在強浪衝擊下依舊堅穩牢固，舉凡選址、構造、建材、開口的方向、堤滬的寬窄、高低與坡度等，皆必須與當地的季節天候、地形、底質、洋流與風浪大小、魚類的習性等相互配合因應，如此才能填造出一口耐久又實用的石滬。也因此雖然每一口石滬表面看似漫不經心、沒有太多技術的亂石砌，但實際上卻都是獨一無二且適材適所，蘊含著相當奧妙複雜的經驗與智慧。

例如在構造上，於弧形滬堤中段拱出的圓弧形「滬房」，通常建造於石滬水位較深的地方，捕魚時可將魚群驅趕於滬房內，並於滬門處張設漁網封住出口，使之更利捕抓。滬堤的末端「滬尾」則根據魚類游動的慣性設計成捲曲內彎的造型，使得魚兒游得進來，卻不易出去。而滬堤的坡度亦需考量風浪的大小，在風浪大的地方必須將滬堤外側斜度加大，以求海浪襲來時能減少海浪的衝擊力。

此外在填滬之前必須觀測潮汐，將滬門對著退潮時的海水流



潛水取石（吉貝村）

向，魚兒才容易隨著潮水退困在滬房中。在擇定滬門的方位後，由股東之中熟悉當地海況的人就石滬的輪廓位置先行「放樣」後即可開始填築。填滬的石材多就地取材，在附近岸邊搬運或打石；在諸般石材當中以澎湖盛產的玄武岩「黑石」石性堅實最為優選，大塊的主要用來墊底和砌邊，比較小的石頭或灘岩、珊瑚礁岩等則用來填補隙縫。

為了良好的集魚效果，疊築石塊時不能使用石灰、混凝土等封固，以保持堤內外海水的自然流通與漲退。通常滬堤的底部有2到3公尺寬，一開始砌築時石頭

不可平放堆疊，要盡量犬牙交錯採「站姿」的嵌砌在下層的兩塊石塊中間；石塊間的縫隙亦需以小石塊填補塞緊，以免結構鬆散不禁浪擊。滬堤填築越到上層需以10到15度的斜度向內退縮，並掌握「石頭尾向內底」的要訣以保持重心不致往外翻落。待到最上第二層時要採用「反嘴」的疊法，將嵌砌的石塊斜度加大，同時盡量以石塊較寬粗的一端朝外，如此才能讓最上層的石頭「合面」，藉由左、右兩側向中間推擠的作用力使滬堤更加堅穩並方便行走，且堤面多為弧形的收頭較不會有稜有角，自遠處望



去，蜿蜒細長的滬堤也就更顯得優美流暢。

石滬壘築好後並不是就沒事了，澎湖有句諺語是這麼說的：「巡滬毋是師父，壘石滬才是師父。」除了反映出壘石滬需要相當的經驗及技術外，同時也意喻著石滬建好後，還需要不時的巡檢修理，因為假若滬堤中的一塊鬆動的石頭未能即時填塞牢固，再遇到強勁的風浪很容易造成更嚴重的破壞。

所有這些技術的習染與經驗的傳承，除了海洋子民對潮流、魚

性的認知掌握，還需端賴團隊間經驗老到的師傅口傳心授，從師傅們的現場施作中用心觀摩，以了解壘砌時所要求的竅門「看石勢」，並在實際操作中不斷地累積經驗，才能慢慢的由生疏臻於熟練，使石塊能在海浪衝擊下仍牢固的嵌砌在滬堤上，並漁獲豐滿。

保滬家園從吉貝做起

吉貝，為澎湖群島北端的一座小島，四周具有廣大的裙礁地形與潮間帶，因此非常適合發展石

⁴林文鎮《吉貝石滬記憶圖像》。馬公，澎湖采風文化學會，2006，頁8。

⁵林文鎮編著，《澎湖的石滬文化：以吉貝嶼為主的研究》。馬公，澎湖采風文化學會，2003，頁76。

⁶洪敏聰《澎湖菜花：雜唸》。馬公，澎湖縣文化局，2001，頁214。

滬漁業，光吉貝一地即占有澎湖近600口石滬的六分之一，無論是石滬的數量或密集程度皆舉世罕見，並從而培育出優秀的石滬砌造技術，如著名的七美雙心石滬即為日治時委請吉貝師傅所設計。在往昔鼎盛時期，石滬更是大部分吉貝居民養家活口的憑藉，有時一口石滬甚至可以在一個潮汐間卡滿滿滿的魚，使滬主一夕致富，從而買新厝、換新船等故事，至今仍為吉貝人想當年的風光回憶。

然而隨著石滬經濟效益不再及管理不易等因素轉趨沒落後，石滬也漸漸的為人們所忽視淡忘，衰頹荒廢及坍塌掩沒的情形愈趨嚴重。有心人士有感於這些珍貴的文化資產如果今天未能加以重視，明天過後恐將成為陳風故跡徒增喟嘆的迫切性，2004年澎湖縣采風文化學會秉持著將吉貝嶼及其沿岸的潮間帶視為一生態博物館的理念，籌設了吉貝石滬文化館，在隔年正式啟用後，即著手研究整修吉貝石滬的可行方式，並採取了「補助原滬主部分

資材自行修滬」與「物色資深師傅進行修滬示範」雙軌並行的方式，分區展開修復石滬的行動，以及積極辦理「2005年澎湖石滬文化祭」、「2006澎湖縣吉貝石滬文化體驗營」等推廣活動。

透過不斷的激盪、討論與嘗試，部分師傅及地方村民皆自覺到石滬重要的文化資產價值而提出組織「保滬隊」的建議。2007年12月17日「吉貝石滬文化館保滬志工隊」正式成立，成為全國第一個石滬保存志工隊。成立的目的在於建構石滬修建傳承體系，並組織、培訓社區義工分區認養、維護現有石滬，以及協助吉貝石滬文化館辦理各項石滬文化推廣活動。

2008年復以保滬隊的志工為骨幹，聯合國立澎湖科技大學部分師生成立「澎湖海洋文化協會—吉貝保滬隊」，分甲、乙二隊計26名隊員，由柯進多師傅擔任總隊長，專長石滬施作總規劃；莊再得師傅擔任甲隊隊長，專長石滬岸壁反嘴施作；陳金英師傅擔任甲隊副隊長，專長石滬頂層合



面施作；莊仲祥師傅擔任甲隊隊員，專長石滬岸壁施作；謝富全師傅擔任乙隊隊長，專長滬堤深水基礎施作；謝明和師傅擔任乙隊副隊長，專長滬堤基礎施作；陳明吉師傅擔任乙隊隊員，專長滬堤基礎施作，全隊員莊清森、陳仁明、許丁財、莊自順、陳仁勝、呂幸白、莊孝、莊極速、陳高教、莊自德、陳仁欽、楊煌興、莊進國、陳世財、歐明德、莊穎松、陳順發、陳隆源、柯志全等多人，持續進行石滬修復與傳承之工作，並成為推動社區營造及活化石滬的一大動力。

因著土壤礫瘠不利農耕、風多雨少且東北季風強勁等限制，澎湖先民為了生活需要，以海邊唾手可得的玄武岩與珊瑚礁岩等材料，利用澎湖裙礁地形廣大的潮間帶及潮差大、風浪強等特性，集合眾人心力築砌而成一座座的石滬；其充分地體現出澎湖居民與自然環境相互作用下所形塑的生活方式、文化傳統與生態知識等，可說是澎湖最具特色與代表性的產業文化。是故，吉貝保滬

隊所極力護守的，不僅僅是一口有形的石滬而已，其中更包含了吉貝人乃至澎湖人數個世紀胼手胝足、以海作田的情感記憶與生命實踐。

參考資料

王國禧

2008 《澎湖西嶼石滬之研究》。嘉義：南華大學環境藝術碩論。

李明儒、詹雅惠

2006 〈澎湖石滬數位典藏之研究〉，《砗磲石》44，pp.2-19。

林文鎮

2003 《澎湖的石滬文化：以吉貝嶼為主的的研究》。馬公：澎湖采風文化學會。

2006 《吉貝石滬記憶圖像》。馬公：澎湖采風文化學會。

洪國雄

1999 《澎湖的石滬》。馬公：澎湖縣立文化中心。

洪敏聰

2001 《澎湖菜花：雜唸》。馬公：澎湖縣文化局。

陳憲明

1996 〈澎湖群島石滬之研究〉，《臺灣師範大學地理研究報告》25，pp.117-140



吉貝疊石滬師傅與學員合力疊石

本文作者／江韶瑩、陳磅礪

江韶瑩 現任世界宗教博物館館長，專長領域：臺灣傳統工藝美術、博物館學。著有：〈傳統工藝在博物館中的展示與呈現〉、〈論新民藝〉、〈當代傳統民間工藝的生存空間〉等。

陳磅礪 現為世界宗教博物館專案研究人員。

本文圖片提供：澎湖海洋文化協會－吉貝保滬隊

無形文化資產登錄及指定一覽表

縣市「傳統藝術」類文化資產登錄一覽表

名稱	類型	保存者／保存團體	所在地
彰化市梨春園	表演藝術	陳剩	臺北市
布袋戲／掌中戲	表演藝術	陳錫煌	臺北市
布袋戲／掌中戲	表演藝術	許王	臺北市
布袋戲／掌中戲	表演藝術	小西園掌中劇團	臺北市
布袋戲	表演藝術	鍾任壁	臺北市
相聲	表演藝術	吳宗炎	臺北市
印鈕	傳統工藝美術	廖德良	臺北市
獅頭製作	傳統工藝美術	洪來旺	臺北市
木雕	傳統工藝美術	葉經義、林水養	高雄市
傳統彩繪	傳統工藝美術	馮進興、張財雄	高雄市
布袋戲偶	傳統工藝美術	陳忠榮	高雄市
神像雕刻	傳統工藝美術	蘇義雄	高雄市
南管	表演藝術	閩南第一樂團	基隆市
北管	表演藝術	陳添火	基隆市
三坑得意堂北管陣頭	表演藝術	三坑得意堂	基隆市
說唱〈楊秀卿〉	表演藝術	楊秀卿	臺北縣
歌仔戲〈廖瓊枝〉	表演藝術	廖瓊枝	臺北縣
北管	表演藝術	邱火榮	臺北縣
布袋戲	表演藝術	亦宛然掌中劇團	臺北縣
製鼓工藝	傳統工藝美術	王錫坤	臺北縣
陳嘉德 製墨	傳統工藝美術	陳嘉德	臺北縣
謝錦鍾 金屬工藝	傳統工藝美術	謝錦鍾	臺北縣
客家山歌	表演藝術	賴鸞櫻〈碧霞〉	桃園縣
客家八音 范姜文賢系統	表演藝術	范姜新熹	桃園縣
客家戲	表演藝術	黃秀滿	桃園縣
客家八音 龍鳳頭系統	表演藝術	謝旺龍	桃園縣
客家山歌說唱	傳統藝術	徐木珍	新竹縣
傳統藝陣	傳統藝術	新瓦屋花鼓	新竹縣
客家大戲	傳統藝術	慶美園戲劇團／ 新永光歌劇團第一團	新竹縣
客家八音	傳統藝術	田屋北管八音／關西 祖傳隴西八音	新竹縣

名稱	類型	保存者／保存團體	所在地
北館戲曲	傳統表演藝術	竹塹北管藝術團	新竹市
新竹玻璃	傳統工藝美術	新竹市風城藝術玻璃 作家協進會／新竹市 竹塹玻璃協會	新竹市
客家採茶戲	表演藝術	榮興客家採茶劇團	苗栗縣
客家八音	表演藝術	苗栗陳家班 北管八音團	苗栗縣
榮興客家採茶劇團	表演藝術	榮興客家採茶劇團	苗栗縣
南管戲曲	表演藝術	林吳素霞	臺中縣
彰化市梨春園 北管曲藝	表演藝術	梨春園北管樂團	彰化縣
鹿港雅正齋南管曲藝	表演藝術	鹿港雅正齋 南管樂團	彰化縣
鹿港聚英社南管曲藝	表演藝術	鹿港聚英社南樂團	彰化縣
高甲團	傳統音樂	錦成閣	彰化縣
南管樂團	傳統音樂	鹿港過雲齋	彰化縣
北管	傳統音樂	榮樂軒	彰化縣
北管布袋戲	傳統戲曲	吳清發	彰化縣
錫工藝	傳統工藝美術	陳萬能	彰化縣
傳統木雕	傳統工藝美術	施鎮洋	彰化縣
粧佛	傳統工藝美術	施至輝／吳清波	彰化縣
燈籠彩繪	傳統工藝美術	吳敦厚	彰化縣
布農族八部合音 〔pasibutbut 祈禱小米 豐收歌〕	表演藝術	南投縣信義鄉文化協 會	南投縣
竹工藝（籃胎漆器）	傳統工藝美術	李榮烈	南投縣
漆工藝	傳統工藝美術	王清霜	南投縣
漆工藝	傳統工藝美術	黃麗淑	南投縣
竹編工藝	傳統工藝美術	黃塗山	南投縣
布袋戲	表演藝術	黃俊雄	雲林縣
南管南聲社	表演藝術	南聲社／張鴻明	臺南市
道教靈寶派科儀 及音樂藝術	表演藝術	陳榮盛道長	臺南市
竹馬陣	表演藝術	土安宮竹馬陣	臺南縣
白鶴陣	表演藝術	樹仔腳寶安宮 白鶴陣	臺南縣

縣市「民俗及有關文物」類文化資產登錄一覽表

名稱	類型	保存者／保存團體	所在地
金獅陣	表演藝術	烏竹林廣慈宮 金獅陣	臺南縣
金獅陣	表演藝術	學甲謝姓獅團	臺南縣
泰山農村鬥牛陣	表演藝術	泰山民俗技藝團	臺南縣
麻豆紀安宮金獅陣	表演藝術	麻豆紀安宮	臺南縣
佳里吉和堂八家將	表演藝術	佳里吉和堂	臺南縣
學甲後社集和宮蜈蚣陣	表演藝術	學甲後社集和宮	臺南縣
安定普陀寺南管	表演藝術	安定普陀寺南管團清 和社	臺南縣
王藝明布袋戲	表演藝術	王藝明布袋戲團	臺南縣
關廟五甲宋江陣	表演藝術	暫無	臺南縣
佳里三五甲鎮山宮 八家將	表演藝術	佳里三五甲鎮山宮	臺南縣
客家八音	表演藝術	美濃客家八音團	高雄縣
皮影戲	表演藝術	東華皮影戲團、 復興閣皮影戲團、 永興樂皮影戲劇團	高雄縣
恆春民謠	表演藝術	屏東縣恆春鎮 思想起民謠促進會	屏東縣
排灣族口鼻笛	表演藝術	屏東縣臺灣原住民文 化研究會	屏東縣
布馬陣	表演藝術	林榮春	宜蘭縣
北管戲曲	表演藝術	漢陽北管劇團	宜蘭縣
本地歌仔	表演藝術	壯三新涼樂團	宜蘭縣
泰雅族口簧琴	表演藝術	江明清	宜蘭縣
纏花工藝（春仔花）	傳統工藝美術	臺灣工藝發展協會	宜蘭縣
宜蘭總蘭社	表演藝術	總蘭社	宜蘭縣

名稱	類型	保存團體	所在地
鷄籠中元祭	節慶	各宗親會	基隆市
北管陣頭	其他	三坑得意堂	基隆市
靈泉禪寺雲板	文物	靈泉禪寺	基隆市
法王寺雲板	文物	法王寺	基隆市
平溪天燈節	節慶	平溪鄉公所	臺北縣
野柳神明淨港	信仰	保安宮	臺北縣
褒忠亭義民節祭典	信仰	暫無	新竹縣
新竹縣賽夏族矮靈祭 (pasta'ay)	信仰	新竹縣五峰鄉賽夏族文化 藝術協會	新竹縣
竹塹中元城隍祭典	信仰	新竹都城隍廟	新竹市
白沙屯媽祖進香	信仰	白沙屯拱天宮管理委員會	苗栗縣
賽夏族巴斯達隘〈矮靈 祭〉	信仰	苗栗縣賽夏族巴斯達隘文 化協會	苗栗縣
中港慈裕宮洗港	信仰	中港慈裕宮管理委員會	苗栗縣
後龍慈雲宮攻炮城	信仰	後龍慈雲宮管理委員會	苗栗縣
早溪媽祖遶境十八庄	民俗	財團法人臺灣省臺中樂成 宮	臺中市
犁頭店穿木屐鑽鯪鯉	民俗	財團法人臺灣省臺中萬和 宮	臺中市
大甲媽祖繞境進香	信仰	財團法人臺灣省臺中縣大 甲鎮瀾宮	臺中縣
新社九庄媽遶境	民俗	社團法人臺中縣新社鄉白 冷圳社區 總體營造促進會	臺中縣
花壇白沙坑迎花燈	節慶	彰化縣花壇鄉文德宮	彰化縣
鹿港魯班公宴	信仰	彰化縣鹿港鎮朝陽鹿港協 會	彰化縣
竹山社寮紫南宮吃丁酒	風俗	紫南宮	南投縣
竹山社寮紫南宮借金	信仰	紫南宮	南投縣

名稱	類型	保存團體	所在地
邵族年祭	民俗	南投縣魚池鄉邵族文化發展協會	南投縣
北港朝天宮迎媽祖	民俗	財團法人北港朝天宮	雲林縣
口湖牽水車藏〈狀〉	信仰	雲林縣口湖鄉萬善同歸牽水狀維護學會	雲林縣
下路頭鞦韆賽會	節慶	暫無	嘉義市
鄒族戰祭(mayasvi)	風俗	鄒族	嘉義縣
大士爺祭典	信仰	財團法人臺灣省嘉義縣民雄鄉大士爺廟	嘉義縣
衡水路迎客王	信仰	新塢嘉應廟管理委員會	嘉義縣
鹽水蜂炮	民俗	鹽水武廟管理委員會	臺南縣
學甲上白礁暨刈香	民俗	財團法人學甲慈濟宮	臺南縣
西港刈香	民俗	西港玉敕慶安宮	臺南縣
大內頭社太祖夜祭	民俗	太上龍頭忠義廟管理委員會	臺南縣
東山吉貝耍夜祭	民俗	東山吉貝耍大公廨管理委員會	臺南縣
永康廣興宮境內擔餅節	風俗	財團法人臺南縣廣興宮	臺南縣
佳里金堂殿蕭壟香	信仰	佳里金唐殿管理委員會	臺南縣
關廟山西遶境暨王醮祭典	信仰	關廟山西宮管理委員會	臺南縣
東山碧軒寺迎佛祖暨繞境	信仰	東山碧軒寺	臺南縣
安定真護宮王船祭	信仰	安定真護宮	臺南縣
歸仁仁壽宮王傳醮典暨遶境	信仰	歸仁仁壽宮	臺南縣
大目降十八嬖	信仰	新化朝天宮	臺南縣
佳里北頭洋平埔夜祭	信仰	臺南縣蕭壟社北頭洋發展協會	臺南縣

名稱	類型	保存團體	所在地
南鯤鯓代天府王爺進香期	信仰	南鯤鯓代天府	臺南縣
安定長興宮瘟王祭	民俗	安定長興宮	臺南縣
七娘媽生，作十六歲	風俗	開隆宮	臺南市
府城迎媽祖	信仰	祀典臺南大天后宮	臺南市
傀儡戲拜天公及謝土儀式	民俗	錦飛鳳傀儡劇團	高雄縣
東港王船祭	民俗	財團法人臺灣省屏東縣東港東隆宮	屏東縣
恆春搶孤及爬孤棚	民俗	恆春鎮福德宮管理委員會	屏東縣
大路關石獅公信仰	信仰	財團法人屏東縣綠元氣產業交流促進會	屏東縣
頭城搶孤	節慶	暫缺	宜蘭縣
礁溪二龍競渡	節慶	暫缺	宜蘭縣
利澤簡走尪	節慶	暫缺	宜蘭縣
冬山八寶掛貫	節慶	暫缺	宜蘭縣
宜蘭放水燈	節慶	宜蘭縣宜蘭市中元民俗文化推廣協進會	宜蘭縣
炮炸肉身寒單爺活動	節慶	天后宮	臺東縣
福龍宮土地公石碑	文物	福龍宮	臺東縣
臺東縣排灣族Maljeveq〈五年祭〉	民俗	臺東縣達仁鄉公所	臺東縣
臺東縣卑南族Mangayaw〈大獵祭〉	民俗	臺東縣卑南鄉公所	臺東縣
澎湖傳統蒙面	風俗	暫無	澎湖縣

重要傳統藝術

名稱	類型	保存團體	所在地
花蓮縣吉安鄉東昌村阿美族里漏部落巫師祭儀	信仰	保存者：黃丁妹 Tevi Tupaw、莊美梅 Epah Akus、黃陳勤蘭 Seraingku、高金妣 Api Renget、楊玉英 Lisin Parata、黃花妹 Tipus Rara、邱金英 Rara Piting、邱碧蓮 Lali' Nanip、陳西妹 Muki Futing 保存團體：財團法人原住民音樂文教基金會	花蓮縣
花蓮縣豐濱鄉豐濱部落阿美族傳統製陶"	風俗	保存者：莊阿妹、莊江玉、蔡娟綱、鍾秋香女士 保存團體：Alik工作室	花蓮縣
紋面傳統	風俗	保存者：古阿采、方阿妹、陳清香、邱春妹 保存團體：花蓮縣柏達散文化學會	花蓮縣

名稱	類型	保存者／保存團體	所在地
歌仔戲	傳統表演藝術	廖瓊枝	臺北縣
布袋戲	傳統表演藝術	陳錫煌	臺北市
說唱	傳統表演藝術	楊秀卿	臺北縣
北管音樂	傳統表演藝術	梨春園北管樂團	彰化縣
北管戲曲	傳統表演藝術	漢陽北管劇團	宜蘭縣
南管音樂	傳統表演藝術	張鴻明	臺南市
南管戲曲	傳統表演藝術	林吳素霞	臺中縣
客家八音	傳統表演藝術	苗栗陳家班北管八音團	苗栗縣
布農族音樂 Pasibutbut	傳統表演藝術	南投縣信義鄉布農文化協會	南投縣
漆工藝	傳統工藝美術	王清霜	南投縣
竹編工藝	傳統工藝美術	黃塗山	南投縣

重要民俗

名稱	類型	保存者／保存團體	所在地
鷄籠中元祭	信仰	(由各姓氏宗親會輪值)	基隆市
西港刈香	信仰	西港玉敕慶安宮	臺南縣
大甲媽祖遶境進香	信仰	財團法人台灣省台中縣大甲鎮瀾宮	臺中縣
口湖牽水輾	信仰	雲林縣萬善同歸牽水狀文化維護協會	雲林縣
白沙屯媽祖進香	信仰	拱天宮	苗栗縣
北港朝天宮迎媽祖	信仰	財團法人北港朝天宮	嘉義縣
東港迎王平安祭典	信仰	財團法人台灣省屏東縣東港東隆宮	臺東縣

99年度重要傳統藝術保存者暨保存團體專刊

指導單位 行政院文化建設委員會

發行人 盛治仁

出版單位 行政院文化建設委員會文化資產總管理處籌備處

地址 40247臺中市南區復興路三段362號

電話 (04)2229-5848

傳真 (04)2229-1993

網址 www.hach.gov.tw

總編輯 王壽來

編輯小組 施國隆、粘振裕、陳昭榮、吳華宗

撰稿 江韶瑩、吳榮順、呂錘寬、李國俊、林茂賢、陳磅礴、
黃世輝、鄭榮興、簡榮聰（依姓名筆劃順序）

承製單位 太乙廣告行銷股份有限公司

企劃統籌：鄭毓鐸

圖片攝影：蘇彥彰、張倚華

美術設計：楊喬雁、李曉如、陳冠宏

校對：鄭毓鐸、林瑞霖、楊琬琳

印刷日期 2010年7月

定價 120元

ISBN 978-986-02-4264-5

GPN 1009902447

版權所有，未經許可禁止以任何形式使用或轉載翻印