

臺灣漢人的神像： 談神如何具象*

林瑋嬪

臺灣大學人類學系

本文從具象化 (objectification) 的觀點來探討臺灣漢人的神像。論述上，分別從內在與外在兩個方面來說明「賦與形體」(embodiment) 與「定著一地」(localization) 為神明具象的兩個主要象徵過程。由此，本文進一步指出神像之力不僅從神之形體化而進入信徒社會網絡而來，更具有地域化、定著於一地的意涵。而如此之靈力的性質背後則以臺灣漢人的人觀與五營空間概念為基礎。

關鍵詞：神像，具象，宗教，臺灣漢人

* 本論文田野調查經費由行政院國家科學委員會專題研究計畫 (NSC91-2412-H-002-023) 補助。田野工作於 2002 年 4、5 月及 7、8 月間進行，非常謝謝萬年村民的協助。論文初稿曾在中央研究院民族學研究所演講會以及於臺中東勢林場舉辦之「物與物質文化研討會」宣讀。Teri Silvio (司黛蕊) 的評論、兩場與會者的提問以及會後胡家瑜的意見都使筆者獲益良多。在隨後的修改過程中，也謝謝張珣與王正華提供了相關的書目以及編輯王薇綺代為修飾原稿。最後要特別感謝主編黃應貴與兩位匿名審查人，他們提供的修改建議使得本文的論點在最後有了較大的突破。

一、引言

神像林立是臺灣很普遍的現象。但是人類學者對神像的關注，較之於民間藝術工作者或民俗學家，明顯地少了很多。究其原因，應與人類學發展的背景——西方猶太基督教傳統——不無關連（Eck 1998[1981]:20; Gell 1998:96）。《舊約·十誡》明確地規定了「不可爲自己雕刻偶像，也不可做什麼形象，彷彿上天、下地和地底下水中的百物」（出埃及記 20:4）。《新約》亦提到：「我們……不當以爲上帝的神性像人用手藝、心思所雕刻的金、銀、石器」（使徒行傳 17:29）。因此，在這種反對形象的經典傳統中，偶像被視爲只是無生命的物體。雖然，西方的教會不乏雕像存在，但它的用途主要做爲訓導（didactic）、教育（pedagogic）與紀念（commemorative）（Kamerich 2002:9）。

雖然聖經中有明文的訓示，但是基督教發展的不同時期，對神像的看法也歷有爭議（Halbertal and Margalit 1992; Besancon 2000）。特別是對一般人而言，教會的聖像更是充滿多義而複雜的面向。以 Kamerich 在其有關中世紀晚期英國的研究爲例，她從教徒的祈禱文以及聖徒的傳說故事中，說明教會聖像並不只做爲訓導教誨或替代經文之用；尤其是那些傳說中會流血、垂淚或開口說話的聖像更被視爲耶穌或聖母瑪莉亞親自來到人世的見證（Kamerich 2002:56, 67）。不過，這些與地方歷史傳說結合的神像並未被納入正統的神學中（Belting 1994:6）。而且在十六世紀宗教革命之後，由於新教將經文視爲理性思考的依據而對教義更加重視，相形之下，神像便逐漸地失去了重要性（同上引：465）。¹

如果我們把焦點轉到東方兩個古文明來，神像的位置就有了明顯的不同。以印度爲例，強調信徒與神像視覺接觸（*darsan*）一直是印度教崇拜的核心（Eck 1998[1981]:7）。信徒到廟裡不是去祭拜，而是去「見神」並且「被神看見」。因此，他們通常會選擇在神像被鮮花裝飾得最漂亮的時刻到廟裡去。不過，*darsan* 的重要性在於它並不只是一種純粹的視覺行動，而是它本身也是一種接觸（a kind of touching）與認知的方式（a form of knowing）。從印度教中「看」

¹ 天主教會針對新教對聖像的抨擊也做了反省，並訂下嚴格的聖像使用之規定。不過這過程與內容牽涉到十六世紀末、十七世紀天主教會內部複雜的因素，暫不在本文做進一步的論述。感謝陳慧宏提供這方面的訊息。

與「知」的不可分，Eck 指出將「看」與「知」分開事實上是西方知識體系中的預設(同上引:14)。如果印度神像的研究挑戰了西方知識體系的一些假設，那麼，研究漢人的神像是否也能夠帶給宗教，至少是臺灣民間宗教，一些新的啟發呢？

剛接觸印度神像的人，多半都很快地就被印度神像多變的造型所吸引。但是對一個臺灣的讀者而言，可能以下這個儀式更令人有“cultural shock”的感覺：

在印度東部的Orissa省每十二年左右都要舉行一個盛大的Navalevara祭典。它主要是一個將印度神Jagannth以及他的兄妹Balabhadra, Subhahadra 等人神像中的生命物質(life-substance)從舊的神像中取出，放置到新的神像內的儀式。失去了生命物質的舊神像從此被視為沒有生命，埋在廟的庭院中。……類似的，Orissa省的人也有另一種較普遍的街道嘉年華，稱為Durga Puja(Durga神的祭典)，在這個慶典中，鄰里間無不絞盡腦汁製造最美的Durga女神像。儀式的最後，大家則競相首先將神像丟入Mahaladi河中。此時此刻，群眾興奮異常，臉上流露出愉悅的表情！（摘錄自Preston 1985）

雖然這是Orissa省的習俗，但是幾乎所有印度神廟中的神也都具有類似於此儀式之神像所呈現的非恆常性原則（the principle of impermanence）（Cutler 1985:161-163）。即使是在神廟中相當普遍之非人形的Linga，也被印度教信徒描述為不斷長大或改變形狀。一般神廟的神像則少有不在年度祭典中更新衣服。祭物、祭儀內容也隨之調整。印度神像如此的多變與非恆常，事實上是因為印度神乃可化身於不同物質、形式的神像，也可隨神像的腐朽而撤離。因此印度人可藉由每一次的「觀看」，不斷地重新認識神。

以上印度的研究已讓我們看到了神像對於瞭解印度教的重要性。類似之不再局限於美學形式探討的神像研究，也逐漸在其他亞洲宗教研究中受到重視（Davis 1998；Sharf and Sharf 2001）。臺灣漢人的神像可以在日據末期大肆除神毀像的劫難中（陳玲蓉 1992:91-93）與光復後國民黨政府對民間宗教曖昧的態度裡（何鳳嬌 1996:2）持續地發展，也使得我們不能忽視神像對理解漢人信仰可能具有的潛力。

在研究漢人民間宗教信仰的人類學者中，Sangren 曾經將馬克思論的論點

帶進神像的研究。他以「異化」(alienation)的觀念來分析神像,論證神像是個人與社會集體自我再製之異化的表徵(2001[1991]:69)。他認為個人與社會集體在儀式(worship)與神蹟見證(testimony)中再製、互相確認與合法化後,以一異化或具象化的形式呈現,此即神像(2001:16)。Sangren的論點固然指出了神像濃縮、連結與異化個人與群體的互動與再製,卻沒有說明為何神像——即,具象的神——如何能夠做為個人與群體的互動與再製的表徵?換言之,關鍵在於到底是透過什麼樣具象的方式以及具象的象徵過程,使得神像可以濃縮、連結與異化個人與群體的再製?因此,相對於Sangren著重在個人與集體辯證層面的探討,本文將探討的焦點放在神明具象化(objectification)的議題。此時,南亞研究再度提供了一些啟發。Gell在研究神像時曾經從內在(internal)以及外在(external)兩個面向來解讀印度神像的「力」(agency)(1998:126-154)。他所指的內在涉及一個原本無生命的偶像如何在聖化禮(consecration)中被賦與人形與靈魂的方式,外在則是此一具有人形的神像在聖化禮被活化之後,如何進一步嵌入了人類的社會網絡,成為一個社會的行動者(social agent)。本文亦將從內在與外在來檢視臺灣漢人神明具象的象徵過程。然而筆者將進一步指出臺灣漢人神像之力不僅如Gell所言,從形體化、進入信徒社會網絡而來,更具有地域化、定著一地的意涵。而且,此靈力概念的背後又以漢人的人觀以及五營空間概念為基礎。

二、萬年村及其奉祀神像簡介

如前所述,神像在臺灣漢人社會隨處可見。本研究以臺南縣鹽水鎮萬年村為例來探討神像,²固然與筆者曾經在當地從事長期的田野工作有關,然而萬年村的居民與村廟、村神密切的關係更是十分有助於我們對神像的理解。該村只有一座公廟。由於沒有私壇的設立,因此該公廟一直是村人共同信仰的中心。常見村人早晚到廟裡燒香點火。此外,村人因播種、收成與疾病醫治等生活各種需要,而到廟中請神回家敬獻的情形亦相當普遍。村民與神像之間如此緊密的關係提供了本文豐富的材料,做為以下討論的基礎。

萬年村的村神由來與聚落形成過程之關係相當密切。萬年村位於臺南縣鹽

² 本文中所有的村落與人名都經更改以維護村民的隱私。

水鎮急水溪畔。由於沒有族譜與其他相關古籍可考，該地開墾過程之確切年代已不可考。不過，在清嘉慶至同治年間（1796～1874）編修的《臺灣府輿地纂要》，就已經出現「萬年村」的村名，因此可知萬年村早在當時已集結成庄。雖然萬年村沒有文獻清楚記載其聚落形成的過程，但是卻流傳著這樣一個關於結庄的故事：據說最早來到萬年村開墾的人是李姓人家，村中目前奉祀的韓府老爺就是李姓的祖佛。之後有兩個住在紅瓦厝（現臺南縣歸仁鄉）的高姓兄弟帶著他們的祖佛大道公北上尋找耕地時，路過萬年村。由於兩兄弟在休息後無法抬起所攜帶之神像，於是便在萬年村留下來當苦力，後來便入贅至李姓人家。經過幾代之後，高姓逐漸發展為村中最大的姓氏。而第三大姓，王姓，則由萬年村南鄰之大港村王姓第四房遷移而來。目前萬年村的住戶即為此三主要姓氏加上後來陸續移入的其他姓氏所組成。

當三個主要姓氏在萬年村逐漸定居下來，聚落發展到某一個階段時，當時的居民便商議將李姓的祖佛（韓府老爺）與高姓的祖佛（大道公）一起「打落公」（*p'a lo kong*）成為萬年村人共同的神明，並以當初村中最大的姓氏高姓之祖佛大道公，做為村落中的主神。此外，由於萬年村的地理位置位於四周祭祀區域體系——鐵線橋媽祖廟、學甲慈濟宮以及大埔南天宮——的邊陲（見圖1），因此在聚落形成不久後，村民就以大道公孫思邈與二大道公吳本原為結拜兄弟的神話為根據，³ 到南方的祭祀區域中心學甲慈濟宮請回二大道公的分身奉祀。萬年村與鐵線橋媽祖廟以及大埔南天宮的關係，也呈現在村民經年參與兩地廟會的節慶當中。不過其中與學甲的關係可算是最為密切的，這可能與萬年村主祀神為大道公有關。以前萬年村在缺乏一個能夠下到陰間與鬼魂交涉的神明時，慈濟宮的謝府元帥爺便是他們經常借用的神明。然而在長年借用而頗感不便的情形下，便透過元帥爺的交涉，去鄰近的菁埔庄鋸了一棵榕樹並雕塑「境主公」。之後境主公便負起了大部分與陰間鬼魂交涉的工作。另外，大道公的守護神，虎爺，在萬年村也被視為主要的村神之一。虎爺在傳說中因曾受大道公醫治，在治癒後便跟隨著大道公四處行醫，供他坐騎，成為大道公的守護者。於是大道公、二大道公、韓府老爺、境主公以及大道公的腳力虎爺，就成了萬年村的五

3 一般而言，祭祀保生大帝的廟宇主要祭拜的是吳本，但也有祭拜孫思邈的情形（鍾華操 1979:225；仇德哉 1983:1）。不過萬年村民則認為他們是結拜兄弟，其中以孫思邈為長，吳本次之。

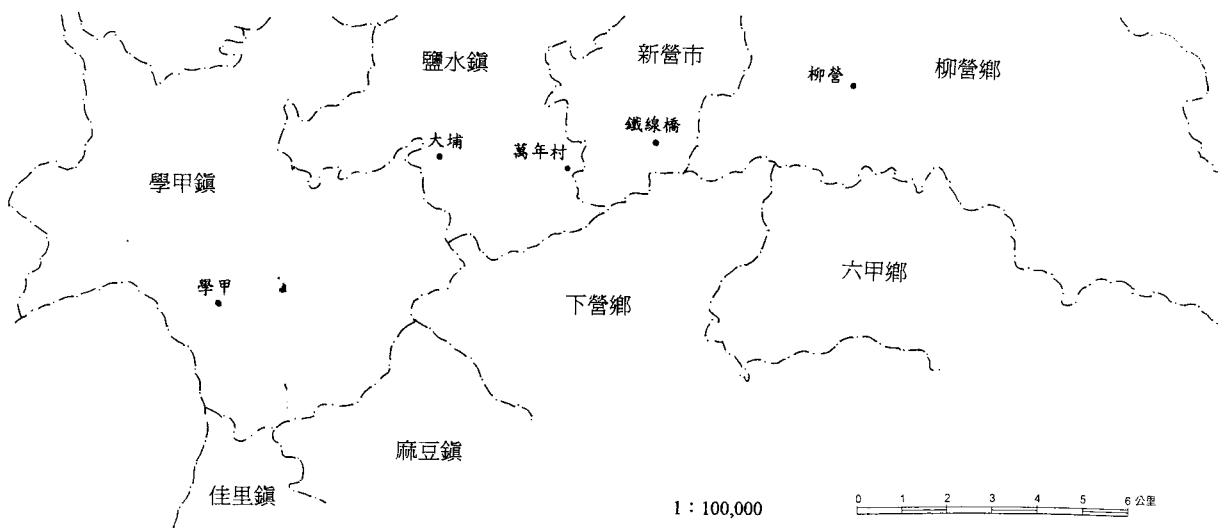


圖 1 萬年村所在區域位置

個主神。約三十年前，柳營代天院的遊王出巡至萬年村，從那時起就在萬年村設立遊王「令旗」一座，遊王公成為萬年村的第六個神明。⁴

雖然目前廟中最大的神明是大道公。不過村民認為最終應在廟後修建觀音佛祖殿，以「佛祖做靠山」。目前在未建佛祖殿之前，村廟一直與六甲赤山巖觀音佛祖有非常密切的關係。村廟有舉行儀式時，都會請佛祖媽來參加。觀音佛祖也經常借用村內大道公的乩童傳遞她的訊息。

六位神明與觀音佛祖之間的關係如手足般，並按照輩分以兄弟姊妹稱呼彼此。例如，大道公（的乩童）稱二大道公為「兄弟」，二大道公則回以「哥親」。佛祖媽則是所有村神共同的「姊姊」。此外，乩童在神明附身傳達神意時，也依照輩分而依序述說，若是大道公認為他的「兄弟」怠慢，還可以（由乩童）出言譴責，並可出符，命令其即刻到來。

從萬年村民選擇村神的過程，可以觀察到村民如何透過神像的奉祀來打破原有的姓氏團體之間的界限，創造共居一地的象徵（大道公與韓府老爺）。也透過神像的分靈來建立與更大區域的連結（二大道公與遊王）。不過，神明的奉祀也蘊含了陰／陽的概念（境主公）與神話的根據（大道公與虎爺）。

⁴ 柳營代天院遊王的分靈方式並非以金身，而是以令旗為標誌。原因將留至本文第五節更相關的部分再做說明。

三、哪些靈有「金身」(*kim sin*)?

雖然萬年村民與村神有著相當密切的關係，但是當筆者問及村人「神明是什麼？」或是「神明在哪裡？」等問題時，村民往往無法清楚地說明。猶豫了一會兒，他們的回答常是：

神明是無形的。

神……來無影，去無蹤。

呼即到！

舉頭三尺有神明！

以上的答案乍看之下，不但與沒有回答沒什麼兩樣，而且更呈現了神難以捉摸的性質。不過，細想之後，如此的答案反而暗藏玄機：它蘊含了漢人對神明很重要的一種認識。我們可從兩方面來談此「難以捉摸」的性質：首先，它呈現神是「無形的」(formless)。這點在以上村民的回答中都已顯現出來，例如，「神來無影，去無蹤」以及「舉頭三尺有神明（但我們卻看不到祂）」。其次，神不僅是無形，祂也是遍在的 (omnipresent)。因此，祂可以一呼即到，但同時也在「每一個人三尺高的頭上」。⁵

如果神真是無形且遍在，那麼，為何我們看到漢人社會中反而有那麼多的神像？村民的回答往往是：

那麼我們才可以拜（祂）。

這樣才看得到。

神像是無形化有形！

以上村民的論點大致上說明了神像乃為神的具象，它以非常具體的方式，讓人實質地感觸到無形之神的存在。不過村民的回答仍然留下許多未解的謎題，如「人為何需要神像？」以及「無形的神與有形的神像之間究竟有什麼關連？」等。

⁵「舉頭三尺有神明」的意思當然有勸人不可作惡之意，不過這句話之所以有說服力，也因它道出了神四處遍在的前提。

爲了對這些問題有進一步的理解，筆者請教了村裡一位重要的「桌頭」高金宏。⁶ 他解釋說：

一個神的「金身」[神像的福佬話]雖有千百種，但本源都是同樣來自一個無形的神。這叫做「一本散萬殊」。而人會為神塑像是因為人都有「著相」(*tio sion*)的天性。「著」是「執著」的意思，「執著於相」也就是必須看到神明的相，才相信。

他接著又分析了塑像所蘊含之人與神的關係：

神明是「大家」尊敬、祈求的對象，但是神來去無蹤。因此人們就透過為祂雕塑「金身」的方式，將祂的靈「固定」下來，也就是對祂有了束縛，讓祂的靈「不離」此像，即使要離，也要有所「委任」。而人們也必須按時祭拜雕塑的神像，因此人與神之間有了「牽連」。

「桌頭」高金宏的說明使我們對金身有了以下幾點進一步的認識：首先，「金身」的存在是因人有「著相」的天性；人必須透過神像才能確認無形之神的存在。其次，神像是神明一個較穩固、恆久停留的地點。神當然也可以化身為某物或附於某處，但這些都只是暫時性的停留而已。第三，一個神的神像在各地雖有不同的形貌，但是這些不同是因「一本散萬殊」的結果。即，神的形象雖各地有異，但對漢人而言，其根源仍是同一無形的神。最後，高金宏也說明了人神關係因神像的雕塑而使得原本無形、遍在的神能夠定著下來，並開始與崇拜者建立關係。崇拜者須按時祭拜神明，神明也須保護崇拜者，使其免於災禍；這是一種互惠的關係。因此，與前面之無形、遍存的神明性質較之，有了「金身」的神明，不但有了形象，也與崇拜者有了牽連。如此的性質也可以進一步幫助我們理解村民對「祖先」與「鬼」的想法。

祖先與神明不同之處，在於一般人很少為祖先雕塑金身，而只以一木牌為代表。此外，祖先牌位只由其子嗣負責祭拜，因此祖先又稱為「家神」。對於為何以牌位做為祖先靈位所在，而不雕塑形像的原因，有的村民提到因為祖先牌

6 「桌頭」即乩童被神明附身時，負責翻譯以及與神明對話並記下祂所派藥方的人。這段話節錄自高金宏與筆者的一段對話，其他另有三位村民同時在場，並對其言表達贊同之意。引言中有「」符號者是高金宏的用語。

位製作簡單，代表了子孫與祖先之間隨著時間流逝，日趨稀薄、鬆散的關係。事實上，村民的確很少為祖輩以上的祖先「做忌」(*tso ki*，個別在其忌日祭拜)，只有在重要年節時以祖先做統稱，一起祭拜。另外，也有村民以丁蘭的故事來解釋設立牌位的緣故：

從前有一個人叫丁蘭。他的脾氣很壞，對他的母親很不好。因為他喜歡吃熱的食物，他的母親必須每天帶著午飯到田裡給他吃。假如她來得晚，他會斥責或甚至毆打她。有一天，當丁蘭要到田裡去工作時，他看見一隻小羊跪在地上吃奶，他非常感動，且為自己的行為感到十分地羞愧，因此決定從此之後要好好孝順他的母親。當天他的母親提飯到田裡時，又延遲了一些時間，當丁蘭遠遠看見他母親流著汗、氣喘噓噓的前來，他馬上跑去要為他粗魯的行為向她致歉。沒想到他的母親看到丁蘭急急趕來，想必她又要因延誤而挨一陣打，索性丟下午飯轉身而逃，丁蘭跟著揮手大叫「別跑！別跑！是我的不對！」但他母親因驚慌而認為他是追打而來，眼見前面無路可逃，只好跳入河中。雖然丁蘭也跟著跳入河中要救她，無奈水勢洶湧而不見她的人影，最後只撈到一塊木頭，他悲傷地帶著這塊木頭回家，將它奉為其母的牌位。每天以食物供奉，希望他的母親能再活過來。

丁蘭娶妻之後，供奉其母食物的責任便落到妻子的身上，每日對著木頭供奉食物逐漸使她覺得非常不耐煩。有一天，一隻雞跳上供桌去偷吃食物，丁蘭之妻看到了非常生氣，便對著牌位大罵「柴頭 *ta ke* (婆婆)，柴頭 *ta ke*，會吃不會管家 (*e tsia be kuan ke*)！」說著便拿起一支針向木頭牌位刺去，沒想到木頭牌位竟流出血來，原來是木頭牌位經過了每日食物的供奉，已經逐漸地牽血筋 (*kan hue kin*)，要活過來了！不過經丁蘭之妻這麼一刺，血流了出來便無法再活過來了，這就是我們現在為何要點主的緣故。如此，死人才不會再活過來！

丁蘭的故事說明了牌位做為紀念祖先，並提供祖先亡魂依附的用途。而牌位經過食物的供奉後，本已開始有了生命，然而由於丁蘭妻子的一點(刺)，牌位終究仍是牌位，成不了人身。死去的人永遠無法再活過來。

這個故事讓我們對現在葬禮中的點主儀式有進一步的理解。例如，點主時道士亦須以紅硃筆在牌位劃上一點。在此之前，他曾請死者的子嗣（主要是孝

男)在筆尖呵氣,以加強死者與後嗣子孫間的連結。此外,道士在點主時誦念的經文(黃文博 1992:40)也隱約地顯示出牌位有著人體的隱喻,具有生命:

點天天清,點地地靈,
點左眼清,右眼明,
點左耳聰,右耳穎,
點人人長生,點主子孫昌盛。

不過,點主儀式本身,如同上述丁蘭的故事所示,更重要地是蘊含著死者將永遠無法再活過來的可能。這與下節探討的神像開光點眼儀式中,雕刻師不但以動物的鮮血來開光,而且清楚地標示出神像全身重要部位的方式是有相當大的差別。

總而言之,我們可說祖先牌位的設立強調地是祖先與其子嗣的連結。但此連結隨著時間的過去而日趨鬆散、稀薄。點主雖賦予了牌位生命,但牌位的身體隱喻相當模糊。而且,點主本身已否定了祖先能夠再度擁有如人一般之生命的可能。

萬年村從末有不為祖先設牌位而刻金身之例,不過,村民亦提到曾有兩個亡魂要「討金身」的例子。⁷其一是一乩童早么子,屢屢作祟要求為其雕金身,希望能「給眾人拜」。同樣地,村民也提到有一個住在鄰村當過道士者的靈魂來到萬年村,附身於一位由該村移居過來的村民身上。該亡魂聲稱願意尊大道公為「哥親」,並要討一金身在萬年村留下來。在處理這兩個案件時,村民都請村裡的主神大道公來解決。大道公認為二者並沒有行使什麼對大家都有幫助的神蹟,因此否決了他們的請求:祂不但喝令前者退去,也不允許後者在萬年村居留。然而後者,也就是鄰村的亡魂不服,不肯退去,大道公於是請來佛祖媽、學甲謝府元帥幫助。最後該亡魂被佛祖媽用「捆仙索」「捆去做兵」(意為「當佛祖媽的兵將」)。

這兩個亡魂討金身的例子再度透露出有關金身的幾個重要訊息。第一,從亡魂「討金身」要「給眾人拜」的例子,我們可推知擁有金身是亡魂跨越家戶,與眾人建立關係的重要管道。第二,既然擁有金身是跨越家戶與眾人建立關係的管道,因此一亡魂若無法透過行使神蹟而得到眾人的肯定,即使該戶私下為

⁷ 類似之祖先要求雕像的例子也可在金門(甚至福建惠東,見李翹宏、莊英章 1997)或澎湖看到(余光弘 2000:100, 102)。

它塑了金身，也無法得到眾人的祭拜。第三，萬年村是由村神大道公爲首的六位神明管轄之處，任何一個亡魂想要進入此地域成爲該地村民共同祭拜的神明，就必須得到村神的認可，而此認可的基準往往是依據該亡魂的神蹟是否對大家都有幫助。第四，若有糾紛無法解決時，則可透過更大一個地域的神明居中協調。總而言之，從這兩個例子看來，金身的有無是亡靈與大眾以及某一地域建立關係的重要媒介。這兩點是筆者在下節中將要進一步探討的主題。

從另一個角度來談，萬年村的兩個要求塑金身的例子都沒有成功，這也與萬年村長年以來人口改變不大、沒有新增的角頭，以及一直維持單一廟宇與信仰共同村神相關。在其他地方我們則看到私人家中安裝的「私佛仔」靠著自己發威顯靈引起他人注意，逐漸跨越家神的範疇，朝向角頭、聚落發展，成爲角頭性神明或聚落「公佛」的例子。

至於飄流在荒郊野外無人祭祀的孤魂野鬼，村民以「廟仔公」（即俗稱之「有應公」）稱之。村人認爲它們沒有人祭拜、無依無靠，專靠捉弄人來「討吃」過活。人們爲了讓它們少作怪，就建了「三片壁」，讓它們有個歇息之處，並應允在三節去拜它們，期望它們少找人麻煩。在三片壁中，一般人們並沒有爲這些孤魂野鬼設像，只是隨便爲它們取個名字寫在三片壁的牆壁上。有的三片壁中則有爲有應公立牌位，但也沒有如立祖先牌位一般，行「點主」儀式。村人解釋說：

他們是無主孤魂，誰要去給牌位點主？

跑都來不及了！誰願意爲孤魂野鬼安金身呢？安金身就要去拜他們了。

村人從沒想過爲野鬼安金身。因爲孤魂野鬼需索無度，村民根本不能滿足他們。而且安了金身後，村民就要常常去祭拜他們，不是更自討苦吃？這些野鬼是沒人依靠的無主孤魂，更不會有人願意爲他點主。然而，因爲村民在野外工作難免會遇到這些野鬼作祟討吃，所以才爲他們建小廟並應允三節去拜，避免他們四處找人麻煩。村人對野鬼的想法再度呈現金身的設立是人們藉此與某一神靈建立關係、彼此互相牽連的方式。人們不爲鬼安金身，也不願意爲他們點主，正顯示了人們對其敬而遠之，並不願真正與他們建立關係的想法。

若是如此，那麼我們進一步要問：人手所雕的神像爲何可以固著神靈？依附在神像上的神與祂的崇拜者之間，究竟有著什麼樣的牽連？要回答這些問題就必須從神像的雕塑過程、相關儀式以及祂與村民日後的關係來理解。

四、神像雕塑

有關漢人神像雕塑的文獻已有不少的累積(李獻璋 1970; 宋龍飛 1979; 席德進 1973; 劉文三 1976, 1981; 王嵩山 1984; 曾堯生 1990; 石弘毅 1994a, 1994b; 謝宗榮 2003), 其中不乏相當精彩詳實的記載。由於為萬年村民雕刻過神像的師傅很多, 因此以下的敘述將不以特定的雕刻師為主, 而是綜合文獻記載與訪問所得一起討論。

(一)開斧

雕塑神像的材料有很多種, 包括陶土、青銅、石頭與木材等。然而由於前三者所雕塑之神像較為沈重, 所以普及率不及木材。在各式木材中又以樟材使用率較高, 因為樟木本身有防蟲蛀、不易龜裂的特色, 且樟木本身散發出一種獨特的芳香氣味, 相當符合一般人對神明有著馨香之氣的想法 (另參見劉文三 1981:28)。

雖然樟木是用來雕造神像相當普遍的木材, 但是萬年村民提到在神像雕造前, 神明往往會預先啓示村民其金身約略尺寸以及告知至何處取材。即使神明沒有預先告知, 村民也可以用擲茭的方式詢問神明去哪裡取材或找哪裡的雕刻師傅。例如先前提到村民在長年借用學甲謝府元帥, 頗感不便而想自己雕造一座境主公時, 透過學甲謝府元帥的媒介, 境主公便已先告知村民在什麼時辰去附近的菁埔庄鋸一棵榕樹來雕祂的金身。不過, 據說當時村民扛著神轎, 敲鑼打鼓到達榕樹下, 拿起鋸子開始鋸樹時, 竟有人不小心受傷了! 由於村民早先便已聽說此樹頗有靈性, 先前有人來鋸樹皆受了傷, 無功而回。因此當村有人也因鋸樹而受傷時, 他們更心生畏懼, 有了折返的念頭。但是此時學甲謝府元帥透過乩童告知村民不要害怕, 因為境主公既然已經應允, 就表示他「有歡喜」(u hua hi), 村民可繼續鋸樹。最後果然順利將樹幹鋸下, 帶回萬年村。

無論是由神明預示或由雕刻師傅建議取得的雕材, 都須經「開斧」才能開始雕造。「開斧」須根據黃曆擇一吉時, 準備四果, 由負責雕刻的師傅點香燃符淨木後, 以雕刻刀(斧)在木材的四角砍鑿一下即可。鑿木的方式在各地略有不同: 有的鑿五點——即, 頭、兩手以及兩腳處——稱為「五點金」(李獻璋 1970:48); 也有的以斧頭在木頭上砍三或七下, 表示賦與此塊木頭三魂七魄(劉文三 1981:29; 石弘毅 1994:117); 有的只是以寫著神明的符貼在上面而已。

開斧後，便可即刻開始進行雕刻。文獻上強調神像的造型通常在表現該神明的個性，如土地公通常看起來溫和慈祥，媽祖則有溫柔幽雅的氣質等等（劉文三 1976:23-71, 1981）。⁸ 不過，萬年村民對神像的造型則有進一步的解釋。他們認為神本身會透過托夢的方式，化景（*hua kian*）給雕刻師傅，讓他可根據此景幻化，雕出祂的形象。雕成後再將神像黏上金箔，成為「金身」。⁹ 最後，再描繪神像臉部，雕刻工作至此大致完成。

以上從取材、開斧及接下來的雕刻過程，我們可看到原本無形的神如何逐漸具象的方式。一開始祂先告知信徒其身軀大小尺寸、材質所在。開斧時由雕刻師點出約略形體後，再於雕刻過程以托夢的方式逐漸化景給雕刻師，讓他可據此幻化而雕琢出祂的形象。這整個步驟說明了原本無形的神如何逐步具象的過程。其中不僅包含了信徒的誠心、雕刻師傅的想像，也有著神明願意來到人間的樂意與歡喜。

（二）入神

神像雕好後，接著須選擇吉時為神像舉行入神儀式。入神是將神靈貫注在神像裡，使神像成為神靈依附所在。神像在雕造的過程中都會在頸背後留下一個小洞，做為入神之用。置入洞中的物品一般包括：一些香灰（或符令）、¹⁰ 活雄蜂一隻，五寶（金、銀、銅、鐵、錫，也有人加上珍珠與玉成為「七寶」）、¹¹ 五穀（米、麥、豆類與芝麻等）以及五色線（紅、黃、青、黑、白）一捆。當吉時接近，信徒須奉以四果鮮花，焚香乞求神靈到來。然後由雕刻師傅將上述物品置於頸背洞中，以木片塞緊便完成入神儀式。

入神的物品對於理解進入神像的神靈性質是相當重要的。根據村民的說法，香灰或符令為神靈的代表，活雄蜂則用來增加神力。五寶的概念則較模糊：有人說代表的是神的五臟六腑，也有人說是金身尊貴的表徵，五穀象徵的則是物產豐收，至於五色線則代表了神明統御的五營兵馬。由於接下來的開光點眼儀式也會涉及神像的靈力，因此筆者待整個雕塑過程描述結束後，再針對神像靈力的性質做一綜合性的討論。

8 劉文三所著二書對於各種神明的造型都有詳細的說明。由於萬年村民對神像美學方面的描述不多，因此本文在這方面便不再多做討論。

9 金身另一說為以「金」來表示神明尊貴之身。

10 香灰通常在設立分身時使用，乃向祖廟求取而來。符令則是在延請新的神明到來時，由其他（比其更高位階）的神明所敕。

11 若是女神如媽祖或觀音佛祖，則不放蜜蜂，而傾向置入「七寶」（「五寶」加上珍珠與玉）。

(三)開光點眼

開光點眼同樣需要擇定吉時並準備鮮花、四果、圓鏡、銀硃筆與一隻白雞。儀式開始時，雕刻師先念咒語敕過銀硃筆、圓鏡與白雞。等到吉辰一到，圓鏡就被拿到室外太陽光下，將太陽的光以鏡子反射到神像的眼睛。接著雕刻師傅再回到桌前，以刀劃開白雞的雞冠，執銀（紅）硃筆沾雞冠上的血，開始從神像的頭顱中心到底座四方，由左而右，逐一點開額頭中心、眼、耳、鼻、嘴、心臟、肚臍、腳、手關節、指頭與背側。邊點邊念咒語（李獻璋 1970:50）：

一筆舉來點聖頭，二筆舉來點聖帽，
三筆舉來點聖身，真神正神來歸身。
開左眼，看天堂。
開右眼，看地理。
開左耳，聽四方。
開右耳，聽萬里，
開神鼻，知香味。
開神口，不食家中物。
開左手，弟子丁財年年有。
開右手，捉拿邪魔不用求。
開神肚，神通廣大展威靈。
開左腳，踏斗行正法。
開右腳，腳踏七星五雷輦。
開背葉，度眾生。

另有更複雜的咒語，如（王嵩山 1984:114）：

一開如鏡萬年光，兩眼光輝甚分明；先開上頂達天庭，下開地戶靈四方。
左眼開來右眼光，眼似日月兩光明；觀天查地人康泰，善男信女永無災。
點開聖鼻多香味，物生太極分兩儀；運通萬年神如在，招祥集福慶有餘。
點開聖口食天蒼，一聲號令百鬼藏；判斷世間人萬事，興旺喜路有餘光。
點開聖耳聽四方，應知地厚似天堂；歲月迪吉財子到，富貴榮華及天長。
點開聖心通七竅，仙機聖術實是妙；吉日良時開聖心，四時坐向得萬金。

點開後心堅泰山，四時幽遊保平安；香火興旺千古在，福如東海壽如山。

點開聖肚食天祿，庇佑全家（合境）人興旺；

真機投筆永無差，子孫代代得賢郎。

點開聖手是十指，六十甲子掌中開；推算人間得喜來，時時招來萬里財。

點開聖腳踏四方，騰雲駕霧在虛空；迎鎮壇中保神像，庇佑全家人興旺。

監察世間人善惡，神靈如在真顯赫。

弟子一心專拜請，××神明降臨來，神兵火急如律令！

以上兩種版本重複的部分主要在金身重要部位。因此我們可知此咒語主要的目的在點開金身的重要部位，其他只是做為祝福或押韻之用，可隨雕刻師的喜好而增減。

總之，開光點眼首先將自然之力灌入神像，使神像在吸收了自然之氣後得以活化起來。然後，再以象徵純淨的白雞鮮血點通金身各個重要部位，使得神像的血脈筋骨活絡暢通，如活人一般。

整體而言，一個神像從開斧、入神，到開光點眼整個具象化的步驟所呈現地是神如何被賦與形體與靈力的過程。首先，在神的形體方面：我們看到用來刻製金身的木材在開斧時先略分形象。原本無形的神透過托夢化景的方式讓雕刻者可依其夢境來揣摩祂的形象，逐漸刻劃出祂的身軀。入神時再置入五寶，以此代表身軀內已具有五臟六腑。最後，在開光點眼時以雞血點開眼、耳、鼻、嘴、前肚、後背與四肢等重要部位，使神像成為一個生命體。如此賦與神靈形體的方式非常近似於 Gell 所討論的印度神像聖化禮由內在賦與神像行動力的策略（1998:126）。由於擁有一個具有生命的形體是神像行動力的來源，因此形體的構成本身對神像之力便有所影響。這點我們可以再度從萬年村的例子中得到證實。村民說萬年村的二大道公常常「興外面」（*hing gua bim*，意為「在外地發威顯靈」）。這是因為當初雕刻時，雕刻師傅將神像的眼睛畫得太高，使得二大道公常常看得比較遠，以致常常興外面的緣故。這個例子說明了神像的形體的確影響著神明靈力的施展。

此外，我們可以看出整個儀式中對神像的身軀，無論是可見的外貌或是不可見的臟腑都十分重視。這也使得神明具象為「金身」與其他具象的形式，如畫像或圖像，有所區別。後者有時雖亦行開光點眼，也可能有靈力存在，¹² 但是

¹² 如 Siggstedt (1992)；Little (1999)；Stuart and Rawski (2001) 等人討論的祖宗像。

由於缺乏了具體的身軀，因此與其崇拜者建立的關係以及產生的作用就少了許多。關於這一方面的探討，筆者將在本文的第六節「神像與生活」中詳述。

其次是有關神像靈力的問題。神像被視為具有靈力，不僅是因祂有了如同真實生命體的存在，從另一個角度來看，這些儀式並不只是要使神像成為一個具有生命力的形體而已。例如，金身雕塑的過程中之取材、雕工也是創造神明靈力的重要方式（參見 Gell 1992:44）。接下來的入神與開光點眼則讓我們進一步瞭解神像靈力的來源。例如，將活雄蜂置入金身以及以鏡子折射太陽光至神像眼睛的方式，顯示出神像的靈力有著來自動物與自然的助力。另外，值得注意的是置入祖廟的香灰或符令。它代表了新的神像之靈力有其祖廟的根源。最後，置入的五色線代表著神明統御的五營兵馬，這是神像靈力另一相當重要的性質。因此，以下將進一步探討五營概念的內涵。

一個神像在開光點眼之後，若只是為私人請回家中膜拜，即所謂的「私佛仔」，那麼該家通常不會馬上為此神明「開營放兵」。一般的情形是等到神明逐漸發威使力、得到一群人的崇拜後，該信徒才會為神明「安營」，並定時「犒軍賞兵」。五營通常位於聚落（或角頭）的中心與四方。透過五營我們可以劃出聚落（或角頭）的象徵領域，這在南臺灣地區相當普遍。即使是一些較靠近都市的聚落，因快速發展而取消了原有的五營，我們仍然可以透過耆老的記憶而找出五營所在。討論五營（黃文博 1989:39-51；黃有興 1997:130；高怡萍 1998）或以五營來探討漢人聚落概念已獲得不少學者的共識（陳其澎 1995；潘朝陽 1995；李豐楙 1998:117-119；曾光隸 1999；林會承 1999）。如陳其澎與林會承從 Cohen（1985）的概念來分析五營，認為它是社區領域的象徵建構。五營的「中心—四方」空間概念更是探討的興趣所在。此一「中心—四方」的空間形式早在上古時代即已存在，為一悠久的中國空間／宇宙觀（邢義田 1981:435）。隨著時間的演進，逐漸融入了五行的系統（潘朝陽 1995:91-102），並增加了五神將與神軍兵馬的概念（同上引:103）。最後形成如表 1 之體系。

不過，對於萬年村民而言，除了五方與五色（五營兵的五色旗）之外，村民並沒有如下表之仔細的概念。他們對五營的理解主要是他們認為五營是村神麾下的兵將，其中又以中營為發號施令的中心。未受神明招募之前，他們原本是死者的靈魂。¹³ 村神可以自行招募或以進香刈火的方式向更高層次的神明

13 這是村中大部分人的想法。但是對於究竟是哪些死者的靈魂，村人並無清楚的概念。不過我們在萬年村附近一個聚落的民族誌，也看到村民請神明將時常作祟的祖先抓去做兵的記載（程俊南 2002:68）。

表 1 五營神兵一覽表

營	東營	南營	西營	北營	中營
旗〔臉〕	青	紅	白	黑	黃
元帥*	張〔基清〕 羅昆	蕭〔其明〕 文良	劉〔武秀〕 羅燦	連〔忠宮〕 招賢	李哪吒
兵頭	胡其銘	蔡坤君	金記宿	王直元	吳德祥
軍隊	九夷軍	八蠻軍	六戎軍	五狄軍	三秦軍
軍馬	九千	八千	六千	五千	三千
兵員	九萬人	八萬人	六萬人	五萬人	三萬人
請神方位	東方甲乙木	南方丙丁火	西方庚辛金	北方壬癸水	中央戊己土
調營巫器	七星劍	月斧或銅棍	銅棍或鯊魚劍	鯊魚劍或月斧	刺球

*「元帥」系統頗多，僅錄二組。

資料來源：黃文博（1989:42）。

「請兵」（下詳）。兵將受村神徵募之後，平時駐守於聚落的五方疆界以保護村民，防禦村落外孤魂野鬼進入村落。因此，如果村民到聚落外而被鬼魂劫走元神，以向村民「討吃」時，患者的家屬就必須將祭物拿到五營界限外祭拜。否則在五營兵將保護下，作祟的鬼魂是不可能進入村落而拿到祭品。

五營既防守在村落四周，保護村民，因此村民除了平時準備「馬草水」給兵馬補糧解渴之外，也須定期「賞兵」，於每月農曆十五以祭物犒賞兵將。祭物通常是祭拜孤魂用的「小三牲」，¹⁴ 如此也可見兵將類於孤魂的性質。乩童必須每月在犒賞兵將時重新「調營」，告知兵將必須確實防守村落。在營兵有散失之慮時，也須在聚落性除穢儀式「煮油淨厝」舉行時，重新「安營」，重整軍心。

村神既統御界定、防守村落四方的五營兵馬，我們也就不難理解為何入神時須在神像內放入代表五營的五色線。而且從另一個角度來看，這五色線也具體地呈現了一個原來遍在的神開始與某一地域的人群有了牽連。接下來在有關觀乩過火的部分，神與五營以及與其信徒的關係將有更清楚的呈現。

¹⁴ 村民如果是在廟前廣場「賞兵」，那就不只是酬賞兵將，而且也在拜謝統轄五營的神明，所以必須以「三牲」祭拜。但是如果祭拜是以兵將為主，如「安營」，此時祭物必須擺在營寮前，那麼就只用「小三牲」——生豬肉一塊、豆腐加一個蛋——即可。

五、雕塑完成後的儀式

雕塑的工作在開光點眼後大致上已告一段落，從此神像即可擺在供桌上供奉。不過，也有人隨即會為神像舉行「過火」的儀式（李獻璋 1970:51；宋龍飛 1979:290），以求神與神像的結合更加穩定（下詳）。而如果該神像是用來做為保護某一區域（如角頭、村落或城鎮等）之用，那麼接著就有更多的儀式必須舉行。由於本文的討論以萬年村為例，所以接下來將依照萬年村神在雕成後所舉行的儀式——「刈火」、「請水」、「觀乩」到「過火」——依序討論。

（一）刈火與請水（舀水）

如前所述，在雕塑之初，神明便被賦與統御五營兵馬的能力。但是一個新的神明何來兵馬？因此在安塑新的神像之後，萬年村民通常會舉行「刈火」或「請水」（或稱「舀水」）的儀式為神明招募兵馬。

舉行「刈火」或「請水」通常視該神明的性質而定。如「境主公」須常來往地府與鬼魂交涉，因此安裝金身時就特別需要去「請水」。其他村神則以「刈火」向其他更高層級的神明請兵即可。不過也有地方為「請水火」同時進行者，如學甲慈濟宮之例。

「刈火」時須準備一「香擔」，內置一香爐。村民在事先選好的日子帶著神像與香擔前往刈火的地點。到達之後將香爐由香擔中取出，並與神像同時放進該廟的正殿內部，與該廟神明並列。等到吉時一到，該廟的主事者由廟裡最重要的香爐中舀出香灰，置入萬年村的香爐中。此時神像與香爐就由廟裡的工作人員以接龍的方式，懸空經過該廟主要香爐，同時並大喊「進啊！」以期萬年村的神明的香火能如該廟一般旺盛。香爐傳遞出後很快地被放在香擔中，並以敕封過的封條封住，帶回村裡。回到村廟後，開啓香擔的封條，將香爐的香灰添在村廟的主爐中。

香擔在刈火儀式裡，被視為整個過程中最神秘的一部分。通常乩童都會隨侍在香擔旁。村民認為由主廟刈來的兵馬都在這一香擔內的爐火中。惡鬼邪神知道有人去請兵刈火後，會在路上攔路劫持，因此乩童必須隨時跟著以防兵馬被劫而功虧一簣。

「舀水」則較複雜些，須提前準備。村民在舀水的三天前就必須先前往萬年村所屬的另一區域祭祀中心——鐵線橋——告知當地的主神即將在三日後來

此請水，然後便到離廟不遠的急水溪二分岔支流匯集處，在水勢湍急的地方插上一支綁著紅布條的「招軍旗」招軍。¹⁵ 三日後，村民帶著神像來到溪畔，經過老乩的一番作法調請水中兵將後，便涉入水中以甕舀取溪水，並拔出招軍旗一併攜回村中。

由於村民相信五營兵將是招募自死者的靈魂，而溪流湍急處常是意外事故的發生地點，有充沛的兵源，因此村民認為在此插旗招兵較易招募到兵將。關於這個二水匯流的水勢湍急處也有不少的傳說，多半是描述這裡常有怪異嚇人的現象出現。例如，人經過此地常會被突然傾斜的樹幹嚇了一跳，也有人說這裡的樹叢常發出呼呼的怪響讓人嚇得雙腳發顫！村民認為這些凶死的靈魂特別凶悍，因此若經過神明操練，就更可對付村外那些靠討吃過活的孤魂野鬼。

萬年村民透過到所屬區域祭祀中心調請兵將回到地方保護聚落的方式，除了有上述的信仰基礎外，另外也不可忽視它亦提供了一個邊陲的聚落以「刈火」和「請水」與中心連結的方式。而中心的力量也因此能夠穿透到邊陲，與地方相連（林瑋嬪 2002）。

(二) 觀童乩 (*kuan tan ki*)¹⁶

前面提到了神如何具象化於神像的過程，除此外，神亦具象於一活生生的人——乩童。萬年村的神像在開光點眼後的一至兩年就會為神明觀新乩，選出真正的代言人。¹⁷ 由於有關挑選乩童的過程筆者已在另文中探討（林瑋嬪 2002），此處只就與神明具象相關的部分做一說明。挑選乩童儀式一般分為三個主要步驟。¹⁸ 一是「觀童乩」，二是「坐禁」，最後以「過火」完成選乩儀式。由於乩童是神具象於人的方式，因此觀童乩的目的主要在選出一個合適的代言人選。這位選出的新乩在挑選的過程經歷一個象徵性的死亡，然後在坐禁中再生為神明之子。由於乩童由村民中選出，擁有的是聚落性的身分，因此乩童成為神明之子也蘊含著聚落的成員與神明親屬關係的締結。此外，新乩在觀乩的過程中必

15 紅色的布條與調兵時須綁者紅色頭巾的道士有相當類似的意涵，都與調兵遣將有關。詳見林瑋嬪 (2002:123)。

16 “*Kuan*” 此字到目前為止筆者仍不知其意為何以及如何翻成漢字，暫且先以音譯。

17 在其他地方並不是所有神像在開光點眼之後都會觀童乩。但是一般而言，神明仍希望擁有自己的乩童，直接傳達己意（另參見林會承 1996:123）。

18 Elliot (1955)、陳祥水 (1974)、董芳苑 (1977) 等人都曾討論（部分）成乩的儀式，且主要的步驟與筆者所述相當類似。黃有興 (1997) 另有相當仔細之澎湖乩童成乩過程的論著。然而，萬年村成乩的過程全由村中的老乩帶領，不仰賴法師或道士。本文的描述與分析將以萬年村為主。

須學會以法器指揮五營兵將。最後，在過火的儀式中，乩童在神明附身後，赤腳帶領神像與村民通過由五營兵將進駐、象徵聚落空間的圓形柴火。乩童、神像與村民的安然無恙，不但代表了神明成功地降著在乩童與神像之上，也代表了神明、乩童、神像、村民與聚落完全的結合。一個完整的塑像儀式也因此全部完成。

以上由開斧、入神、開光點眼、請水、觀乩（與過火）等儀式，讓我們看到了神不但具象於神像，也具象於人身。在這一系列的步驟之中，賦與形體（embodiment）無疑是神明具象化的主要象徵過程。不過從入神時放置五色線於神明金身、請水時為神明招募兵將，一直到觀乩過火時神明透過乩童身體與界定聚落之五營結合的過程，我們更看到了神明的具象也包含了將神定著在聚落中（grounded/localized in a village）。因此，我們可以說賦與形體（embodiment）與定著一地（localization）乃村神具象為金身與乩童之兩個主要的象徵過程，而其背後則分別以身體／靈魂以及五營的概念為基礎。二者之間相互連結，並非獨立運作。

我們可以進一步透過萬年村民奉祀的一座沒有金身的神明——遊王——來更清楚地掌握以上之賦與形體以及定著在一地的意涵。萬年村所奉祀之五位神明（大道公、二大道公、韓府王爺、境主公與虎爺公）的神像都經過上述一系列的儀式過程，唯有約在三十年前由柳營代天院分靈而來的遊王沒有金身，也沒有祂專屬的乩童。祂只以一令旗做為代表，平時也只以「借乩」的方式傳達旨意。

要理解此一特殊情形就必須進一步瞭解遊王的性質。遊王每年固定在農曆十月才會由天而降，來到人間「代天巡狩」。遊王既被視為巡狩之神，因此村民認為祂「遊府吃府，遊縣吃縣」，並不需要在祂巡狩的地方安金身。即使是柳營主廟「代天院」，早期未建廟之前也只有設一支令旗。¹⁹ 每年七月柳營居民才開始「觀乩」，準備貢品迎接遊王來到，其他時間乩童並不活動。

我們從遊王不設金身的例子看到了當一個神明不定著於某一處時，人們就傾向不為其塑像。在萬年村更看到了這些無像之神，包括前述之觀音佛祖，都沒有自己專屬的乩童，而只以較非正式的方式向其他神明借用乩童來傳遞己意。

¹⁹ 建廟後已設金身，柳營鄉民說建廟後沒有鎮殿神明看起來怪怪的。不過，令旗仍擺置在金身旁邊。若神明要出巡，村民也一定請令旗（而非金身）出巡。

六、神像與生活

原本無形、遍存的神明被雕成金身，轉變為具象、定著於聚落的性質後，神與人之間便有了更多社會生活交集的可能。事實上，神像與萬年村民之間的關係一直是相當密切的，例如：早期神像並沒有一定的放置地點，而是輪流放置在村落民宅中，由有需要敬獻神明的人家請到家中供奉。一直到戰後一段時間，村人才將神像統一放置在公厝內。1989年萬年村民建廟後，則再移至廟內。

神像在開光點眼之後，村民在接下來的第一個月、第四個月與週年都必須準備紅湯圓、發糕等祭品為神像做「滿月」、「四月日」與「度晬」等祝賀儀式。這與嬰兒出生後所行的儀式非常相似（林瑋嬪 2001）。因此，剛裝好金身的神明也就如同一個新生兒一般。此外，「滿月」、「四月日」與「度晬」等儀式基本上也有將新生兒介紹給親友認識，也就是新生兒正式成為一個社會人，進入社會網絡的開始。因此，為神像行此儀式，也同樣具有將該神正式納入村落內社會生活，與村民建立關係的意涵。換句話說，從此之後具有金身的神也開始擁有了 social agency，成為“social Other”（Gell 1998:117，大寫為作者原有）。如果先前所述之塑像儀式是賦與神像 internal agency，那麼這裡為神像所行之類似於出生禮的儀式則就是在給與祂 external agency（同上引：134）。

事實上，自此之後，神像也的確積極地進入了村民的生活。神像不但是村民早晚燒香祈福的對象，也是村民生命儀禮中不可或缺的參與者。在家中成員主要的生命儀禮，如家中幼兒「滿月」、「度晬」，村民建屋「入厝」時，都必須到廟裡請神像到家中來參與儀式。家中若有男丁「娶媳婦」，更需要請神來家中大肆地祭拜一番，稱為「謝神」。而家中若有人過世，則一年內不可到廟裡祭拜、見神。

以前醫療設備不發達的時候，神明更是擔負了醫治村民疾病的責任。村民在久病不癒時往往會到廟裡將神像請來家中敬獻，稱為「獻神明」（林瑋嬪 2000）。神明會令其兵馬特別駐守在病患家，尋找騷擾病患的病因，然後再透過乩童告知，開藥方治病。甚至，連神明的金身都可直接進入人體來醫治人們的疾病！例如，以前乩童仍開藥給村民吃時，乩童開出的藥方時而出現如神像「座底的樟材」或「頭頂的紅紗（線）」等處方。目前萬年村的神像底座都有一個內凹的窟窿，就是由村民日積月累逐漸刮出來的。即使是現在醫療設施已大大改進，村民已不再需要神明開藥治病的今日，請神來問病與不幸之因，或是出遠門、做生意前，請神像到家中，祈求其特別庇佑的情形仍相當普遍。由此，

我們可知有了金身的神明與萬年村人社會生活密切結合，開始有了真正實質性互動（real physical interaction）（Gell 1998:115）的情形。

除了嵌入村民社會生活之外，神同樣也定著在村民所居住的地域之內，負起保護村民安全的任務。如前所述，村神所統轄的五營兵將坐落在村落四周，保衛村落以防孤魂野鬼進入。村中若有人丁接連遭遇不幸，神明也會重新安營並為村裡舉行「煮油淨厝」的除穢儀式，以驅趕侵入的邪靈。由此，可知村神與所在聚落空間密不可分。對村民而言，一個具象的神不但進入了他們的社會網絡，也定著在他們所居住的地域範疇。

村神與村民所在之地域範疇的連結，更具體地表現在離鄉遊子回鄉延請村神分身到移居地點祭拜的例子。村人為了討生活而不得不離開家鄉移居到外地時，神像往往成為外移村民對原鄉記憶的一部分。我們可從延請神明分身的資料來看：1989年萬年村建廟時，村人也同時為五位主神各雕了五座分身，供人請回祭拜。請走這些分身者，幾乎都是萬年村移居外地的遊子（見表2）。

表2 信徒延請萬年村神分身統計表

姓名	與萬年村民的關係	現居住地	延請的神明分身
高炳昆等人	高姓村民之子	桃園八德市	五尊全請
高登福	高姓村民之弟	高雄	五尊全請
王條梓	原居萬年村的村民	高雄	五尊全請
蔡清模	蔡姓村民之弟	士林	大道公、二大道公 韓府老爺、境主公
徐承冬	萬年村王家外移者的朋友	鳳山	二大道公、韓府老爺
高梅春	高姓村民之女	臺南	二大道公
高清仁	高姓村民的親人	旗山	境主公
高重龍	高姓村民之子	嘉義	韓府老爺
高旻璋	高姓村民之子	高雄	不詳
高進興等兄弟	高姓村民之弟	新營等地	不詳
張鴻章	張姓村民之弟	高雄	不詳

資料來源：萬年村村廟記錄。

其中，只請某一神像分身者，通常是因為他們與這些神像有特殊的關連。如高重龍請韓府老爺分身，因為他的父親為現任韓府老爺的乩童；高梅春請二大道公，因為其叔父曾為二大道公的乩童；高炳昆最早也只請大道公分身，因為大道公為高姓的祖佛。

一般而言，分身到他鄉的副尊神像每年都會回來進香或刈火，如此則更加

維繫了外移村民與原鄉的關係。若是副尊神像能在他鄉發威使力，則村民與外移者的關係就會更加地緊密。例如，一群北移至桃園八德市的村民不久之前以高炳昆為首，回到萬年村延請五尊神像到桃園，並且不久就在當地建廟。萬年村民在其建廟的過程中也提供了不少的協助，兩地因此有了更密切的往來。當筆者詢問高炳昆當初為何想回來請分身回去祭拜時，他描述自己從小在萬年村長大，神明一直是他生活中的一部分。現在雖移居他地，但是每當想起萬年村時，總會同時想起村廟、神明與村裡拜拜熱鬧的景況。現在將村神分身請到桃園八德市，大家（指住在桃園的萬年村人）不但可以常常聚會，每年還可以回來萬年進香刈火，見見家鄉的親人。村神分靈至八德市的例子不但讓我們可以更清楚地看到神像的設立對維繫移居地與原鄉的關係的重要性，也讓我們瞭解祂對移居地之萬年村民的意義。

七、神像物質面的改變

此外，神靈所外顯之能力，反過來說也逐漸在改變著祂的內在。我們看到神像在行神蹟，得到人們長年累月的祭拜後，祂的臉往往會逐漸被繚繞的香火燻黑。然而神像被燻黑的臉龐從另一個角度來看，也證明了該神曾如何顯靈助人，因此才能有如此香火鼎盛的盛況（另參見 Sangren 2000[1991]:73-75）。由此看來，也就不難理解民間信仰有所謂「黑面媽」特別靈的傳說，或喜好將新的神像故意漆成黑色的習俗（同上引:79）。

更進一步來說，不只神像的顏色能夠傳遞祂與信徒的關係，雕像的外觀或材質的改變事實上也都被人視為神力的展現。例如，神像雕成後幾百年，祂的臉或身軀常常會因年代久遠而風化，並開始龜裂（例如學甲慈濟宮大道公神像的臉就有明顯的裂痕）。不過對信徒而言，這反而更加成為該神得到眾人崇拜、神威顯赫的標誌。因此，從「黑臉佛」與神像龜裂的身軀我們看到的是神像物質面的改變，不但是來自祂與信徒的互動，而且更是這些互動關係長時間累積、不斷堆疊的結果。現在的信徒無法看到過去神明為他們的祖先所行的神蹟，但是他們可以透過神像物質面的改變來認識到祂與過去先人、歷史的相連。相反地，在另一個極端，也就是當人與神的互動有了齟齬而導致關係斷裂時，我們也看到了崇拜者往往以無情的方式來對待神像本身。例如，早期的大家樂賭徒將報錯明牌、不靈驗的神像拔鬚、燒烤後，棄置在荒郊野外，甚至有人將神像頭部砍斷、肢體剝去（胡台麗 1989:407；陳維新 1988:588）。這些殘破不成形

的神像即已傳遞了人們透過毀損神像的方式來切斷他們與神明的關係。因此，我們可說神像物質面的改變實承載了該神與其信徒之間長期的互動關係。

既然神像累積該神與信徒之間長期的互動關係，那麼即使是同一個神明的神像，在不同地方發展，與不同的人群互動後，也就各自產生了改變。本文一開始提到「桌頭」高金宏所說的「一本散萬殊」，意應在此。在中國的歷史中，另有一個因與中國本土結合、漢化，而幾乎完全改變造型的代表性例子：觀音。

觀音菩薩在印度原是男神 Avalokitesvara。東漢明帝時傳入中國之後，為形象轉變最多、式樣變化最為繁複的菩薩（陳清香 1973:27, 1986:24）。初傳至中土時，無論是衣著、相貌與裝飾皆有強烈的印度風格。這種域外風格為漢人吸收後，逐漸轉化成中國式的形象。發展至兩宋之後，幾乎皆以漢人的面貌呈現（陳清香 1973:71, 76；趙克堯 1990:241；Yu 2001:6）。在眾多的轉化中，最引人注目的應是在第八世紀初觀音女身形象開始出現。過去許多學者對這個現象一直充滿興趣（Dudbridge 1978:8）。雖然至今尚未有令人滿意的解釋，以下幾種說法可提供一些參考。一說是佛教內部的教義發展使然，另有人認為與第八世紀佛教在華活動，甚至與道教信仰不無關連（古正美 1987:157-158）。古正美的研究則進一步指出，觀音女像在中國的出現不但經過長期教理上與信仰上的孕育與發展，也與第八世紀政治與佛教活動有關，特別是來自武則天鼓勵造女佛像與女菩薩像的影響（同上引:205-206）。此外，亦有人認為與送子觀音的出現脫離不了關係（趙克堯 1990:243）。于君方則認為女觀音像在宋朝的普遍性與佛教僧院組織以及新儒主義中男性、父權的傾向有關（Yu 2001:21）。雖然以上解釋各異，但我們從這些不同的說法中仍可看到神像在中國不同時期如何與地方（無論是宗教或政治的）發展結合而展現不同的樣貌。

分析了漢人神像物質面改變的意涵後，我們可以再回到本文初始提出的比較性視野。本文一開始曾提到神像在東方兩個古老文明的重要性遠超過它們在猶太——基督教傳統中的位置。然而進一步來看，這兩個東方文明本身對神像的概念又有一些根本的不同。印度神像有著多變與非恆常性的特質。這是因為印度神性的無限可化身於不同之材質、形式的神像，也可隨著神像的腐朽而撤離。印度人可藉由「觀看」，不斷地重新認識神。然而在漢人的例子，神像卻是無形且遍在之神的形體化與地域化的結果。因此我們可說由於兩個宗教具象化的目的不同，因此也使得神像在兩個宗教中的位置各異：在印度，神性的無限性藉由神像形式的多變與非恆常性原則展現出來。而在臺灣漢人的例子，神像內裡、外觀的轉變則具體地呈現了原本無形、遍在的神進入社會網絡以及定著

到某一地域範疇後與信徒互動的結果。經過印度例子的對照後，我們更可以理解為何臺灣漢人不斷地強調其神像歷史悠久並且不輕易地改變其內裡或外觀。

八、神像與神靈的分與合

雖然神像能將神的靈定著於神像上，但是這並不代表神與神像永遠不分離。萬年村充滿了有關神明離像的故事，例如有一次境主公被搬遷至高雄的村民請去敬獻，回來後神明附身於乩童時，其聲音、唱腔、架勢完全走樣。因此居民才知道神被調換了！只好為神明重新「入神」、「開光點眼」、「請水」、「觀新乩」與「過火」。

不過其中神像與神靈的分分合合最精彩的故事非大道公莫屬了。在村中流傳的神話中，年代最早的是有關大道公燒糖蔴的故事。村民說萬年村活力的來源，氣，是由村子的東北方進入。由於東北角很多地為竹坡村(萬年村北邊)的居民所有，因此兩村便常因該地的使用方式而紛爭不斷：竹坡的村民一直想要搭蓋一座建築物來留住氣，而萬年的居民則想保護這股氣——全村生命的來源——能完整順暢地進入村中。兩村第一次的衝突據說發生在很久以前，村民對此的瞭解是由祖先口耳相傳下來的。吳春田回憶道：

竹坡村民在萬年的東北角建了一座草蔴，萬年村民認為那是竹坡人想要霸佔那裡的「氣」，所以就請村中的大道公與二大道公來幫助他們。大道公與二大道公透過乩童指示某日某時他會去燒草蔴。這事傳到了竹坡村民的耳中後，他們也請了他們的主神，祖師公，到草蔴去保護他們。等到時辰一到，大道公變成一隻小鳥飛進了草蔴，停在香爐上。看守祖師公的人見有一隻小鳥在啄香爐，就馬上拿起掃把往香爐打，結果沒想到這一打不但弄翻了香爐，爐火也蔓延到整個草蔴，最後連祖師公自己也被燒得焦焦的！

但是，據說大道公與二大道公此舉並沒有事先向玉帝奏旨，結果大道公還因此被關了很久。二大道公則是逃往「南山」，²⁰ 據說在那裡因沒東西可吃，因此連兵馬都被二大道公拿去當光了！等到大道公被關回來後，有一次又因一個村民

²⁰ 居民也無法解釋這究竟是什麼地方。

在將神像請回家敬獻的途中摔了一跤，這一跤不但摔斷了大道公座椅扶手的龍頭，也把大道公摔走了！過了很久大道公始終不肯回來，後來據說是因為大道公去勸韓府老爺回村時，被他反將了一軍，才只好跟他一起回來的。

故事是這樣的：韓府老爺的神像在日據末期村民躲避日軍時來不及帶走，結果神像被日本人燒掉，韓府老爺的靈因此離開萬年而逃往鯤身。村民回來後，由於日人查得很嚴，無法再塑金身，因此以一香火袋代表韓府老爺之靈，繼續祭拜。戰後村民想要再為韓府老爺塑金身，請祂回來村裡，但是都未能成功。即使透過佛祖與學甲慈濟宮的二大道公前往遊說，仍徒勞而返。當時也遊蕩在外的大道公聽到了觀音佛祖與學甲二大道公勸說韓府老爺無效，自覺以長兄的身分應該可以說服躲在鯤身不回的韓府老爺。於是便自告奮勇地前往鯤身找到韓府老爺，沒想到韓府老爺聽了大道公的勸說，便反問他說：「你是當然哥親，為何自己不回萬年？」大道公被反將了一軍後，覺得自己也沒有理由拒絕，於是才與韓府共同約定一起回到萬年村。

不過命運多舛的大道公在 1995 年被一村民請去家中敬獻時，又被一位精神異常的人打傷了金身，傷重至必須重新開光點眼。雖然當初村民曾一起跪著求大道公要留下來，但是大道公似乎仍然離開了。2001 年萬年村建醮時，村民還請觀音佛祖去追他回來參加。現在村民普遍認為大道公可能只有在村裡有重大事情時才回來，其他時間都來來去去，不待在村子裡了。

從以上這些故事，我們看到的是：當神明被傷了金身（或是傷了別人的金身），其結果往往是神離開自己的神像與聚落，逃往他地或是被關在某處。神像受傷導致的並不僅是神與神像的分離，同時也是神與聚落的分隔。這樣的結果呈現在這些傳說中，神像只要一受傷，神靈總是逃往他方，無法回來或不願回來；甚至，把保衛村莊的兵馬也賣掉了。因此，這些神明徘徊於外，不願回來的故事所傳遞的正是當神明的金身受到毀損，也就破壞了原本透過塑像而將神明定著於村落中的文化機制，因此其結果就是神的神靈與身體結合失敗，以及神不再認同、定著於所屬的村落。

不過，只要神像存在，神明仍然無法真正斬斷祂與村人間的牽連。村人說：

以前大道公不在村裡的時候，聚落有事請祂回來，或有人生病請祂的神像來家裡敬獻時，大道公[透過乩童]都會說：「要不是因為有這樣一塊“*au ts'a*”[腐柴，即神明謙稱自己的金身]，讓我“*liam sin be ton*”[讓我的心無法割捨]，否則我早就離開這裡了！」

以上這些故事不但以倒反的方式再度呈現了神明具象的象徵內涵，也道出了神像對於維繫人神關係的關鍵性角色。

九、結 論

本文企圖從神的具象化來探討臺灣漢人神像的意涵。那麼，本文的研究成果可以如何與過去的漢人宗教研究對話呢？

首先是具象化的觀點如何讓我們更進一步認識人與神的關係。這方面的探討影響最廣地無疑是“*Gods, Ghosts and Ancestors*”一文 (Wolf 1974)。其中，Wolf 將人神的關係比喻為百姓與官員一般。之後，Feuchtwang (2001) 對人神關係的探討，雖已不直接將神與官員直接等同，但亦不否認彼此隱喻性的關連。然而，如果從本文將神區分為有形與無形兩個面向來思考人神關係，就可看出如此「百姓與官員」比喻，實有其明顯的限制。因為當神明以無形的方式而存在時，祂是一遍在、沒有屬於任一地域或人群的神。祂的超越性也使得祂與一般民眾生活沒有太多交集，更鮮少與人們的社會網絡連結。而雕塑金身便是正式改變這種關係的開始。如前所述，這種改變須來自信徒的誠心、雕刻師傅的想像，與神明來到人間的意願。因為原本無形的神具象化了之後，祂不但要定著在聚落，也必須進入信徒的社會生活。以萬年村為例，有了金身的神，不但如同「人」一樣進入了當地人的社會網絡，參與村民的婚喪喜慶，為其醫治生老病死之苦；而且祂與信徒之間的聯繫，無論從信徒對祂的稱謂，或從「觀乩」、「過火」儀式中由乩童所締結的關係來看，都是一種更親密、如親屬般的連結。

其次是神像的設立也改變了人與地的關係。共同神像的奉祀不但提供了不同姓氏的人群超越原來分屬不同群體的界限，而且創造了對所屬地域的認同。此外，神像定期前往祭祀中心進香刈火的儀式也提供了該聚落與更大區域聯繫的可能 (另參見 Sangren 1987)。而外出遊子也可藉由延請神像的分靈到遷居地，延續了與家鄉的關連。因此，綜合以上的論點，我們可以說神像的有無不但穩固了人神連結，而且更創造出不同範圍與意義之地域關係，使得無論是神與人或人與地的互動都更為豐富。

第三，本文從具象化的觀點來探討神明，那麼，對比於過去的研究 (Sangren 1987, 2001)，本文究竟提供了我們對神的靈力性質那些新的理解呢？文中首先從內在的面向來看，一個神像從取材、開斧雕造，神像的靈力就逐漸在磨塑成

形中。在入神、開光點眼等儀式的施行後，神像更是進一步吸收了自然界與動物的生命力，成為一具有生命力的形體。此外，由入神的物品，也可得知神力具有統御五營兵馬、保衛聚落的能力。等到神像雕造完成，該神像另須向更具有靈力的神明進香刈火，或是到水邊舀水請兵以募得兵源。這些募來的兵馬鎮守於聚落五方，象徵著神力的地域化在聚落中定著。此後（從外在的角度來看），神像一方面如同新生兒一般，經歷了滿月、四個月與週年度胖禮，取得了一個社會人的位置。祂開始進入了信徒的社會網絡，透過為其治病或解決不幸而逐漸累積其靈力；另一方面祂也負起保護村民免於邪靈干擾，展現保衛村民居處之地的能力。因此無論從內在或外在來看，神像靈力都是透過形體化而具有社會行動力以及地域化，定著於特定空間而來。而此靈力性質又以漢人的人觀以及五營的空間概念為基礎。事實上，人觀以及五營空間概念不僅在神像的靈力上，也在臺灣漢人的親屬與聚落的概念中有其重要的解釋力（林瑋嬪 2001, 2002）。因此，我們可以說本文不但使我們對神明靈力的性質有進一步的認識，也再度指出了人觀與五營空間概念在臺灣漢人文化中的重要性。

第四，透過臺灣漢人神像具象象徵過程的探討，筆者也試圖回答神像在兩個東方宗教中的位置有何不同的問題。印度神像有著多變與非恆常性的特質，這是因為印度神性的無限可化身於不同之材質、形式的神像中，也可隨著神像的腐朽而撤離。印度人藉由「觀看」，不斷地重新認識神。然而在漢人的例子，神像卻是無形且遍在之神之形體化與地域化的結果。因此，我們可說由於兩個宗教具象化的目的不同，也使得神像在兩個宗教中的位置各異：在印度，神性的無限性藉由神像形式的多變與非恆常性原則展現出來。而在臺灣，漢人神像的物質性改變則呈現的是原本無形、遍在的神進入社會網絡以及定著到某一地域範疇後，與特定人群互動的結果。據此，我們更可以理解為何臺灣漢人不斷地強調神像的歷史悠久而且不輕易地改變其內裡或外觀。

最後，從神是否具象化的角度出發，亦可以讓我們重新思考 Freedman 與 Wolf 在 *Religion and Ritual in Chinese Society* (1974) 論文集中的爭論。Freedman 認為有一個「漢人宗教」的存在。相反地，Wolf 則因漢人的儀式與信仰之多樣與複雜性而對是否有一漢人宗教存在抱持相當懷疑的態度。透過萬年村的例子，我們知道漢人對神的認識同時包含著兩者：神可以是同一、無形且遍在，但也可以經由形體化與地域化而與一特定人群、地域結合而產生不同的樣貌。因此，無論是 Freedman 或 Wolf 對漢人宗教的解釋都只說對了一半。本文則提供了這分開的兩半一個轉換與銜接的可能。

參考書目

王嵩山

- 1984 從世俗到神聖——臺灣木雕神像的人類學初步研究。民俗曲藝 29:79-136。

石弘毅

- 1994a 臺灣「神像」雕刻的歷史意義。歷史月刊 80:38-45。

- 1994b 臺灣神像的雕刻藝術。臺灣文獻 45(2):113-122。

古正美

- 1987 從佛教思想史上轉身論的發展看觀世音菩薩在中國造像史上轉男成女像的由來。東吳大學中國藝術史集刊 15:157-225。

仇德哉 編著

- 1983 臺灣之寺廟與神明（四）。臺中：臺灣省文獻委員會。

宋龍飛

- 1979 神像彫刻的種類與製作。刊於民俗藝術探源（下），宋龍飛著，頁 286-295。臺北：藝術家圖書公司。

邢義田

- 1983 天下一家——中國人的天下觀。刊於永恆的巨流，邢義田主編，頁 425-478。臺北：聯經出版事業公司。

李翹宏、莊英章

- 1997 夫人媽與查某佛：金門與惠東地區女性神媒及信仰比較。刊於從周邊看漢人的社會與文化：王崧興先生紀念論文集，黃應貴、葉春榮主編，頁 63-90。臺北：中央研究院民族學研究所。

李豐楙

- 1998 信仰習俗與臺灣傳統建築。刊於聚落與社會，郭肇立編，頁 107-130。臺北：田園城市。

李獻璋

- 1970 臺灣福佬人雕塑神像的儀禮。臺灣風物 20(2):47-51。

余光弘

- 2000 臺閩地區漢人信仰中「上身」的現象初探。臺灣大學考古人類學刊 54:97-114。

何鳳嬌 編

- 1996 臺灣省警務檔案彙編，民俗宗教篇。臺北新店：國史館。

林會承

- 1996 聚落單元：兼論澎湖的地方自治。中央研究院民族學研究所集刊 81:53-132。

- 1999 澎湖社里的領域。中央研究院民族學研究所集刊 87:41-96。

林瑋嬪

- 2000 人觀、空間實踐與治病儀式：以一個臺灣西南農村為例。臺灣大學考古人類學刊 56:44-76。

- 2001 漢人「親屬」概念重探：以一個臺灣西南農村為例。中央研究院民族學研究所集刊 90:1-38。

- 2002 血緣或地緣？臺灣漢人的家、聚落與大陸的故鄉。刊於「社群」研究的省思，陳文德、黃應貴主編，頁 93-151。臺北：中央研究院民族學研究所。

胡台麗

- 1989 神、鬼與賭徒：「大家樂」賭戲所反應之民間信仰。刊於中央研究院第二屆國際漢學會議論文集（民俗與文化組），頁 401-424。臺北：中央研究院。

高怡萍

- 1998 澎湖群島的聚落、村廟與犒軍儀式。澎湖：澎湖縣立文化中心。

席德進

- 1973 臺灣民間藝術：神像。雄獅美術 26:78-83。

黃文博

- 1989 臺灣信仰傳奇。臺北：臺原出版社。
1992 臺灣冥魂傳奇。臺北：臺原出版社。

黃有興

- 1997 道士、法師、乩童。刊於澎湖民間信仰，黃有興著，頁 80-122。臺北：臺原出版社。

陳其澎

- 1995 臺灣傳統社區中象徵界域之建構。中原學報 23(4):41-55。

陳玲蓉

- 1992 日據時期神道統制下的臺灣宗教政策。臺北：自立晚報社文化出版部。

陳清香

- 1973 觀音菩薩的形象研究。華岡佛學學報 3:57-78。
1986 觀音造像系統述源。佛教藝術 2:24-37。

陳祥水

- 1974 關乩記。人類與文化 4:35-39。

陳維新

- 1988 求神爲鬼只爲財：大家樂所顯現的民間信仰的特質。思與言 25(6):575-592。

程俊南

- 2002 三寮灣——臺灣漢人庄頭的社會構成研究。臺南師範學院鄉土文化研究所碩士論文。

曾光隸

- 1999 澎湖的五營：以空間角度來看。澎湖：澎湖縣立文化中心。

曾堯生

- 1990 神靈寓居的軀殼：臺灣神像二三事。文訊 52:20-23。

趙克堯

- 1990 從觀音的變性看佛教的中國化。東南文化 4:238-244。

潘朝陽

- 1995 「中心——四方」空間形式及其宇宙論結構。國立師範大學地理研究報告 23:83-107。

劉文三

- 1976 臺灣宗教藝術。臺北：藝術圖書公司。
1981 臺灣神像的彫造。刊於臺灣神像藝術。臺北：藝術圖書公司。

謝宗榮

- 2003 神像與信仰：館藏臺灣信仰陶瓷。臺北鶯歌：臺北縣鶯歌陶瓷博物館。

鍾華操

- 1979 臺灣地區神明的由來。臺中：臺灣省文獻委員會。

Ahern, Emily M.

- 1975 The Power and the Pollution of the Chinese Women. *In Women in Chinese Society*. M. Wolf and R. Witke, eds. Pp. 269-290. Stanford: Stanford University Press.

Belting, Hans

- 1994 Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art. E. Jephcott, trans. Chicago: Chicago University Press.

Besancon, Alain

- 2001 The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm. A. Todd, trans. Chicago: Chicago University Press.

Cohen, Anthony P.

- 1985 The Symbolic Construction of Community. London: Routledge.

Cutler, Norman

- 1985 Conclusion. *In Gods of Flesh/Gods of Stone: The Embodiment of Divinity in India*. J. P. Waghorne, N. Cutler, and V. Narayanan, eds. Pp. 159-170. Chambersburg, PA: Anima Books.

Davis, Richard H., ed.

- 1998 Images, Miracles, and Authority in Asian Religious Traditions. Boulder: Westview.

Dudbridge, Glen

- 1978 The Legend of Miao-shan. London: Ithaca Press.

Eck, Diana L.

- 1998[1981] Darsan, Seeing the Divine Image in India. 3rd ed. Chambersburg, PA: Anima Books.

Elliott, Alan J. A.

- 1955 Chinese Spirit-Medium Cults in Singapore. London: Department of Anthropology, The London School of Economics and Political Science.

Feuchtwang, Stephan

- 2001 Popular Religion in China: The Imperial Metaphor. London: Curzon.

Gell, Alfred.

- 1992 The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. *In Anthropology, Art and Aesthetics*. J. Coote and A. Shelton, eds. Pp. 40-63. Oxford: Oxford University Press.
- 1998 Art and Agency: An Anthropological Theory. Oxford: Oxford University Press.

Kamerich, Kathleen

- 2002 Popular Piety and Art in the Late Middle Ages: Image Worship and Idolatry in England 1350-1500. New York: Palgrave.

Little, Stephen

- 1999 A Memorial Portrait of Zhuang Guan. *Oriental Art* 45(2):62-74.

Preston, James J.

- 1985 Creation of the Sacred Image: Apotheosis and Destruction in Hinduism. *In Gods of Flesh/Gods of Stone: The Embodiment of Divinity in India*. J.

- P. Waghorne, N. Cutler, and V. Narayanan, eds. Pp. 9-30. Chambersburg, PA: Anima Books.
- Sangren, P. Steven
- 1987 *History and Magical Power in a Chinese Community*. Stanford: Stanford University Press.
- 2000[1991] *Dialectics of Alienation: Individuals and Collectivities in Chinese Religion*. In *Chinese Sociologies: An Anthropological Account of the Role of Alienation in Social Reproduction*. Pp. 69-95. London: Althone Press.
- Sharf, Robert H., and Elizabeth H. Sharf, eds.
- 2001 *Living Images: Japanese Buddhist Icons in Context*. Stanford: Stanford University Press.
- Siggstedt, Mette
- 1992 *Forms of Fate: An Investigation of the Relationship between Formal Portraiture, Especially Ancestral Portraits, and Physiognomy (xiangshu) in China* (命運之形象：肖像畫尤其是祖宗像與向書之關係的一項調查)。刊於中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集(書畫)，國立故宮博物院編輯委員會編輯，頁 715-748。臺北：國立故宮博物院。
- Stuart, Jan, and Evelyn S. Rawski
- 2002 *Worshipping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits*. Freer Gallery of Art: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; Stanford: Stanford University Press.
- Waghorne, Joanne P., Norman Cutler, and Vasudha Narayanan, eds.
- 1985 *Gods of Flesh/Gods of Stone: The Embodiment of Divinity in India*. Chambersburg, PA: Anima Books.
- Wolf, Arthur P.
- 1974 *Gods, Ghosts and Ancestors*. In *Religion and Ritual in Chinese Society*. Pp. 131-182. Stanford: Stanford University Press.
- Wolf, Arthur P., ed.
- 1974 *Religion and Ritual in Chinese Society*. Stanford: Stanford University Press.
- Yu, Chun-fang
- 2001 *Kuan-yin: The Chinese Transformation of Avalokitesvara*. New York: Columbia University Press.

林瑋嬪

國立臺灣大學人類學系

臺北市 10673 羅斯福路四段 1 號

wplin@ccms.ntu.edu.tw

The Objectification of Taiwanese Gods in Icons

Wei-ping Lin

Department of Anthropology, National Taiwan University

This article examines Taiwanese god-icons in terms of internal and external objectification. I argue that embodiment and localization are the two main symbolic processes in the objectification of Taiwanese gods. I suggest that the power of the icon comes not only from embodiment (being able to embed itself into the social network of human beings), but also from localization (being grounded into the territory of the worshippers). These characteristics of power are based upon the Taiwanese concept of the person and the *wu-ying* (lit. five spirit soldier camp) spatial concept.

Keywords: images of god, objectification, religion, the Han people in Taiwan
