

# 民族所館藏標本圖說

## —台灣漢人早期的祖先繪像與其文化意義

李麗芳 撰

民族所博物館收藏了許多民族關於祖先崇拜的標本，包括排灣族、魯凱族、卑南族、赫哲族、菲律賓的GJIMOR族等，其中又以台灣漢人部分的收藏最為豐富，筆者撰寫本文之動機乃希望藉由不同角度整理本館所收藏的標本實例及相關資料，作為未來進一步比較研究之參考。本文前言部分擬就人類祖先崇拜與人物雕刻、人物肖像畫等藝術發展的關聯略作敘述；第二部分乃以民族所收藏的五件清末民初台灣漢人祖先繪像為主要研究對象；第三部分則從台灣早期漢人社會中的祖先繪像所蘊涵之意義看台灣的移民發展史、服飾文化、民間的祖先崇拜信仰，以及當時美術發展的情形，試從其中所顯台灣移墾社會的歷史與文化意義等現象進行探討；第四部分為結語，另將館藏三件繪有祖先牌位的標本文字內容抄錄於附錄中。由於本所收藏之台灣漢人早期的祖先繪像只有五件，為比較研究的需要，幸蒙台灣民俗北投文物館、基隆市立文化中心、懷舊文物館及台南西甲林家提供相關圖片，張建富先生並提供珍貴的明代官像圖片，可作為明清時期祖先繪像異同比較時的參考，此外，陳宗琛先生在圖片來源及文章內容方面提供諸多幫助，及莊吉發老師提供之協助，謹此一併致謝。筆者在文中並期望藉由對於館藏其他民族祖像雕刻的圖版及資料之整理，呈現出各民族以不同質材及方式創作的祖像雕刻，表達對於祖先相同的崇敬心理，希望能不囿於標本圖說的範圍，將漢人祖先繪像所蘊藏的史情與史識傳達萬一。

## 一、前言

### (一) 人類的祖先崇拜

相信人死後靈魂依然活著的信仰在人類社會裡產生得很早，許多民族進而將人死後變成的「鬼」分類為善鬼與惡鬼，凡屬橫死者或是死後無後代奉祀的鬼，通常被歸類為惡鬼或是惡靈，能夠保護子孫後代平安的家族祖先通常被視作善鬼，並因而產生祖先崇拜的信仰（蔣炳釗1994：167）。人們進行祖先崇拜大致上不出於慎終追遠、奉行孝道、感恩報德、維繫親屬團體、求祖先授福以及避免祖先降禍等目的。

祭祀祖先自古為中國人的傳統習俗，漢人社會中的祖先崇拜在商代便已經十分發達，祖先崇拜為當時宗教生活與社會關係的重心。商周時代並將對於祖先的祭祀劃分等級，共同始祖只有帝王可以祭祀，諸侯則只可以祭祀五代，卿大夫可以祭祀三代，庶民便只能祭祀本家的祖先（蔣炳釗1994：176）。中國早期的祖先崇拜多只限於貴族社會，並僅具有宗教的意義，後來經由儒家大力的宣揚與推廣，祖先崇拜逐漸走向普遍化與平民化，並開始富有道德的意義。宋元以後，家族或宗族組織中祠堂及族田的興起與完善，又為家族與宗族的祭祖活動提供了制度化的場所與穩定的經濟條件，明世宗時更採納夏宮大學士的建議，允許民間聯宗立廟，於是宗祠普遍在各地發展起來（蔣炳釗1994：176），使得傳統的祭祖活動更趨於規範化與實用化，祭祖活動的社會功能得到了更有效的發揮（圖1）。

除了漢族之外，祖先崇拜在其他一些民族社會中也成為一種普遍的文化現象，如台灣的泰雅族雖然沒有個別祖先的觀念，但是他們相信不論是遠古的祖先或是近代死亡的祖先都能帶給人們吉凶與禍福；賽夏族則有象徵祖先的祖靈籃（sa'ang），是祖靈祭儀式中的重要象徵器物（胡家瑜1996：80）。凌純聲在〈臺灣土著族的宗廟與社稷〉一文中也曾經提到台灣原住民社會中的排灣、魯凱及卑南等族存在著類似漢人社會的宗廟與社稷制度，其中排灣族的統治階級更將宗廟與社稷制度視作貴族制度的具體

表徵，因而特別加以重視（凌純聲1958：5-6）。

## （二）祖先崇拜與人像雕刻

人類社會從遠古時期開始盛行祖先崇拜，並衍生出珍貴的藝術文化與宗教信仰，許多民族早期的雕塑作品都是人像，人像雕刻成為造型藝術的重要題材。埃及與希臘等幾個古老民族的早期藝術中，人像一直是雕塑與壁畫創作的主題，他們用壁畫來描繪狩獵與農耕等關於整個社會群體的生活；而雕塑之所以與人像藝術結合，一方面是人們希望用物質之不朽來代替肉體生命的結束；另一方面則是想藉由雕塑來複製人的形象或是藉以誇大人的能力，古代埃及的人像雕塑作品中，便有逐漸以堅硬的花崗岩作為材料之驅勢，人像的主角多是政教領袖與貴族，許多人像雕塑甚至高達真人的十倍高度。在中國，西周以前多是以部族共同的圖騰作為信仰的對象，因而缺乏與個人結合的人像藝術。春秋戰國時代盛行以「俑」來代替活人殉葬的方式，使得以俑為性質的人像雕塑成為當時人像藝術發展的主流，然而和其他民族不同的是，它並不具備「崇拜」或「紀念性」的意義（蔣勳1986：38，42）。一直到相當晚近的時代，漢族仍不熱衷於替自己立像，立像留影彷彿是生後之事，因此長期以來，雖然也有祖先雕像的製做，但是為數不多。

中國的一些少數民族中不乏以人像雕刻作為祖先崇拜的主要方式，如台灣的排灣族便留下豐富的祖像雕刻，有抽象、寫實；有石刻、木雕；有深雕、淺刻；有未施彩及染色等等不同的作品（圖2-7），其中石刻的祖先像多是代表勇敢的祖先，用以告誡後世子孫，做人要效法祖先，有如石頭一樣地堅強（凌純聲1958：31）。排灣族祖先像雕刻的技術源遠流長，許多作品已趨向型式化的造型（圖8），一般寫實性的排灣人像雕刻，由於不具備宗教或社會的意義，作品相對較為寫實而生動（陳奇祿1961：95）。花蓮縣太巴塱阿美族kakita:n 家的祖祠也有記述其祖先神話故事等的雕刻柱（任先民1958：102），現收藏於民族所博物館（圖9）。中國東

北的赫哲民族以石質與木質雕刻的老祖婆像及老祖宗像（圖10-12），利用簡單容易取得的素材創作出各種不同卻生動有趣的作品。此外，本所收藏的菲律賓GJIMOR族木雕蹲踞祖先像，其雙手舉於胸前，性別表示明顯（圖13），也是該民族因祖先崇拜而衍生出的人像藝術作品。

### （三）祖先崇拜與人物肖像畫

中國古代繪畫強調以「像人」為先，繪畫理論中尤其重視所謂「傳神」與「寫真」，自漢魏開始，繪畫題材的中心一直圍繞著人物畫發展。南北朝時期以宗教為題材的神佛人物故事畫盛行，到了隋唐以後，佛教繪畫中神佛形象的描繪逐漸被世人為父母、親人做功德與求福祐的供養人畫像所取代，有些供養人像與亡者遺像畫等作品傳神的程度，幾乎與唐代肖像畫名家周昉的畫作難分軒輊，這種肖像畫盛行與普及的情形，在某些方面反映了隋唐人從宗教世界與神秘力量中重新建立肯定現世與重視自我的新美學。人物肖像畫在唐代臻於發展的高峰，這與當時門閥世族對於自我的肯定與炫耀有著密切的關係，這一時期以「忠孝」、「烈勳」等具褒揚紀念意義為主的帝后貴族肖像畫便成為人物藝術的主流，其中閻立本的「歷代帝王圖卷」更是傳世的代表作（圖14，蔣勳1986：80-81）。中國從周朝開始，王室的明堂內便供奉有堯、舜、桀、紂等人的畫像，作為教示人臣賢否之用。漢宣帝時也曾令畫官將霍光與蘇武等十一名功臣畫像懸掛於麒麟閣，供百官效法與致敬。從此，歷代皇帝多循例將功臣名將的圖像懸掛於特定的宮殿裡，以資表揚，如東漢的雲臺十八將、唐代的凌煙閣功臣像，以及清代的紫光閣兩百五十名功臣像等均是（張建富1996：7）。因此，人物肖像畫作為「紀念」與「崇拜」之用，在中國已經有悠久的歷史。

中國傳統人物畫自宋元起被文人畫取代而日漸衰微，士大夫以寫貌為眾工之事而輕之，人物畫家被摒於文人之列，除了宮廷貴族的歷代帝王圖像與民間祭祀祖宗的肖像畫外，描繪個人形貌的寫實肖像極為少見（林育

淳1996：3），然而中國人物畫的傳統並未消失，元、明、清以來，著名的人物畫家仍不乏其人，尤其明清時期西方傳教士傳入寫生觀念與油畫技法後，對於中國人物肖像畫產生重要的影響力。在一般的民間，由於人物畫具有與俗民社會歷史故實、神話傳說等相結合的特性，一直為生活中親切的藝術，也是寺廟畫的重要題材，因此，在民間，人物畫仍舊保有其重要的地位（林柏亭1989：438-443），而民間畫工活潑的表現與創造力也為人物肖像畫注入了新的活力，傳世的祖先繪像便是最好的實例。

由於中國傳統對於祭祖習俗的重視，祖先畫像便成為貴族與官宦門第必備的禮器之一，當攝影技術尚未傳入中國或未普及之前，請畫工為祖先作畫供奉，為民間祖先崇拜除神主牌之外的主要方式，少數家庭則以立體形式的祖先像雕刻作為供奉對象。一般民間的祖先像除了少數由專業畫家繪製外，多係出自民間畫工的手筆，目前所見存世的祖先肖像畫，部份畫像上題有繪者姓名及相關的落款（圖15），有的畫像上方還加裱有「詩塘」，專供請人題贊之用，有的則在畫像背面有題籤。人們多將為祖先立像視為莊嚴而隆重的人生大事，往往需重金禮聘畫工並花費月餘的時間才能完成，除了求人物面貌的神似外，更希望能將祖先的精神與氣度傳達後世。一般祖先像是在長輩生前便請專人依據其容貌繪製，以利於與真人參照比對，當長輩過世後，才將其姓氏堂號、輩份排行、官位與生卒年月日時辰等寫在畫像背景供桌的牌位上，係由子孫添加上去的；有的畫像則是在祖先死後才請畫工依據後世子孫所描述先祖的特徵來作畫（張建富1996：54）。在祖先畫像的形式方面：有單獨成幅的男祖像或女祖像（圖16及圖17）；也有男女祖先共繪為一聯者（圖18）；有的祖先像因係追溯世代祖，所以有將幾世祖先同繪於一幅畫上的情形（圖21），也有將妻妾並繪於畫像上的（圖30）。在畫像的內容方面：除了人物面部、衣冠珮帶、鞋履、坐椅及背景擺飾等描繪外，也有將祖先牌位、子孫、供桌與香爐等並繪於畫中（圖19，20）等多種不同的內容。祖先繪像中所描繪的豐富內容，在一定程度上反映了當時的倫理與家庭制度、風俗習慣與生活場

景，為社會生活史提供了可觀的研究材料。

## 二、標本圖說

本所博物館收藏有五件台灣漢人早期的祖先繪像，均為紙本工筆設色，係於民國八〇年代購自台北松山地區，由於畫像脫離了其原本存在的宗祠或祖厝，又缺乏相關的家族史等文獻資料，因而無法針對標本本身進行更深入的探討，實為可惜，惟其中三幅畫像由於並繪有祖宗牌位，得以知道其家族姓氏等資料，併抄錄於附錄中，謹將標本資料整理如下，並在後文嘗試針對五件館藏標本及其他存世的祖先繪像、祖像雕刻所呈現的文化意義略作探討。

### (一) 07699 F1467女祖先像一幅（圖16）

畫中所繪之女祖面容清瘦有神，微露笑容，雙眉細長而左唇下方有一顆痣，耳戴玉製耳飾。上身著深藍色地金扣對襟女外褂，內襯紅色裡布，闊袖，袖端有淺藍色地套袖，具保護衣物的作用。下身著清末民初盛行的褐色地黑邊百褶裙，其上飾以團花及雲紋，頭戴烏巾箍並插頭花為飾，雙手合抱，圖像上方另繪有祖先牌位三座。

明代以前，中國服飾皆為結帶式，明萬曆以後開始使用扣子，到清代益為盛行，一般平民的扣子為素面小如豆粒的銅扣，貴族則可使用大顆粒的銅扣或鎏金扣，甚至是金扣、銀扣及翡翠與寶石製成的扣子（林淑心 1988：7 -13）。此幅祖先繪像中所繪女祖便身著金扣對襟女外褂，從畫中祖先牌位所書錄者，得知此件為許氏家族的祖先像，其家族先祖曾分別為清代的國學生及儒林郎。中國官制中「命婦」依其丈夫官位的差異，分別有不同等級的尊稱，一、二品可稱為「夫人」；三品稱為「淑人」；四品稱為「恭人」；五品稱為「宜人」；六品稱為「安人」；七品稱為「孺人」，此幅畫中祖先牌位所書錄之祖妣多稱為「安人」與「孺人」，可知

畫像主人的家族祖先多為清代的六品與七品文官。

(二) 07700 F1468男祖先像（圖17）

畫中男祖蓄短鬚，面容清瞿而神態怡然，著深藍色地文官補褂，其上綴有文官象徵的禽鳥補子，內著藍色地馬蹄袖蟒袍，頸部有披領及獸皮毛製圍領，為清代最常見的禮服，適合朝見、宴會與吉慶儀禮等場合。男祖頭戴官吏冬朝冠，上綴紅纓，金色冠頂。左手自然平置於大腿上，右手平舉，蓄長指甲。

(三) 07701 F1469祖先聯（圖18）

本件畫像中男祖面容清瘦，穿石青色地文官補褂，內著蟒袍，神情肅穆，有披領並配戴朝珠。清制，凡百官武職四品以上，文職五品以上及侍衛等，著正式禮服時均得配戴朝珠，除東珠及珍珠不許使用外，質材並無限制，一般以珊瑚、瑪瑙、象牙、蜜臘、琥珀、翡翠與碧璽為多。男祖頭戴文官帽，右手自然平置於右大腿上，左手平舉。女祖身著紅色地襯金文官夫人外褂，頭戴鳳冠披雲肩，表情肅穆，外褂上則有一方形補子，補子上所繡圖文與其夫的品級相當。

(四) 07702 F1470祖先聯（圖19）

此件畫像中男祖著黑色地團花文官補褂，披領，頭戴文官男冬帽，面露微笑，左手自然平置於大腿上，右手平舉。女祖身著紅色地暗黑團花文官夫人外褂，面容慈祥，予人高貴忠厚的感覺，戴鳳冠披雲肩，紅色女袍上也綴有一方形補子。

男女祖先後方繪有一供有祖先牌位的供桌，牌位中央書寫「天水姜氏百代流芳」，左右兩邊則分別書錄「可正公 徐氏、之和公 耆老余氏、之漢公 胡氏、可興公 徐氏、之渙公 王氏」等祖先姓氏。下方中央所繪的兩個祖先牌位也分別書錄有先祖姓氏。下方牌位所書錄祖先姓名的筆跡

較失工整，並有用紙重寫後黏貼的痕跡，左右兩個牌位還留有空白處甚多，可供後世子孫繼續書錄祖先姓氏。供桌上繪有金色香爐與燭臺，其前並繪有正行祭拜之禮，比例明顯較小的男女子孫各一，男子手捧金色酒壺，女子則雙手托酒杯與碗等。

### (五) 07703 F1471祖先聯（圖20）

此件畫像中男祖著黃色地暗花文官補褂，其上綴有「皇欽恩賜」四字的補子，內穿蟒袍，袖口並飾有獸皮毛，肩有披領，頭戴文官獸皮冬帽，金色冠頂，雙手自然平置於腿上，蓄長指甲，面容肅穆清瘦，其所端坐之座椅且襯以獸皮毛。女祖面容肅穆清瘦，身著紅色地品官夫人外褂，戴鳳冠披雲頭飾肩，褂上飾有一方形補子，腰配有束帶，其下綴以魚珮。標本中所繪著官服的男祖像，其上所綴之補子繡有「皇欽恩賜」四字，既非文官所繡的禽鳥，亦非武官所繡之猛獸，但從畫中牌位所書錄之祖妣多被尊稱為「孺人」，可知畫像主人的家族祖先多為清末民初的七品官。

男女祖先像前方也繪有一供有祖先牌位的供桌，由牌位上所書錄者得知此為徐氏家族所擁有。供桌上繪有金色香爐、兩個花插與燭臺，紅色的對燭上且飾有「人財」與「大發」等字樣。人像後方的供桌只繪出局部，上有供奉的祭果。

以上五件標本之尺寸與基本資料如下表：

編號	名稱	尺寸	購買地	入藏日期
F1467 07699	女祖先像	畫心 65×105 cm	松山	81.7.15
F1468 07700	男祖先像	畫心 87×147 cm	松山	81.7.15
F1469 07701	祖先聯	畫心 79×91 cm	松山	81.7.15
F1470 07702	祖先聯	畫心 94×165 cm	松山	81.7.15
F1471 07703	祖先聯	畫心 92×110 cm	松山	81.7.15

五件祖先繪像中的人物身形構圖相似，而特別著重於人物頭部的描繪，或許是拓墾艱辛的經濟環境，祖先繪像中的人物普遍呈現面容清瘦有神的移民特質，畫中人物均採取坐姿，男祖像一般為兩肩平放，或是雙手自然下垂；或一手置於座椅扶手上，另一手放於平彎的腿上。女祖則均繪為雙手合圍。畫中人物的神態刻畫傳神，男祖像多神情肅然、溫文恭謹；女祖像則多是體態端莊、秀骨清象。

### 三、台灣早期祖先繪像所蘊涵的意義

#### (一) 從台灣早期祖先繪像看台灣的移民發展

漢人移民在明鄭時期雖然有舉族遷徙台灣者，但是到了清治時期，卻多被迫令遷回，直到搬移眷口令頒布以後，渡台漢民人數方才激增。雍正十年(1732)時，清廷從大學士鄂爾泰等議奏：「查明有田產生業，平日安分循良之人，情願攜眷來台入籍者，地方官申詳該管道府，查實給照，令其渡海回籍，一面移明原籍地方官，查明本人眷口，填給路引，准其搬移入台」。乾隆十一年（1746），戶部議准巡台御史七十六所奏：「在台人民如果有祖父母、父母在籍，准其赴台就養；如祖父母、父母在台，准其子孫赴台伺奉。若本人在台，而內地妻少子幼、並無嫡親可託者，亦准其搬移聚處；即赴台伺奉父母、父母之子孫，果有幼少妻子，亦准一體赴台。」乾隆四十一年（1776），清高宗從閩浙總督鐘音所奏，諭「嗣後台灣文武各官，無論年歲若干，有無子嗣，如有願帶眷口者，俱准其攜帶；其不願帶者，亦聽其便。」明鄭時期，台灣漢族人口原約為五、六十萬，經過清代歷次對渡台禁令的修改，從康熙至乾隆，渡台漢民人口應達百萬之數，嘉慶以後則已在二百萬人以上（戚嘉林1985：162-163）。

祖先崇拜一直是台灣漢人宗教生活中很重要的一部份，許多大族都設有宗祠，供同宗的族人共祭（林美容1993：169），因而臺灣地區各姓宗祠與祠祀的人數相當多，各地宗祠及祖公會多成立於清末民初，據統計，

民國八年台灣地區共有各姓宗祠一百二十所，各姓祖公會則有六百二十七會（蔡相輝1989：153）。台灣各姓祠廟的設立，象徵漢人在文化意識型態上的重大轉變。漢人移墾台灣初期，由於傳統安土重遷與落葉歸根的觀念，以及清廷禁止攜眷或不便攜眷等原因，遷台漢民多為暫時性之移民，希望有朝一日腰纏萬貫，榮歸故里，並無長久居住的打算，他們往往春來秋返，成為季節性的移民，其中尤以客家人為多（蔡淵黎1986：61）。他們原本心存衣錦還鄉的觀念，即使埋骨異鄉，也期望能歸葬故土，更以能夠入祀故鄉的祖祠為榮，但隨著在台開墾代代相傳的事業與對台灣文化意識的認同，原本僅為隔海故鄉象徵的祠堂，便因各地豪族相率創建家廟與宗祠而興盛（蔡相輝1989：153），祖像繪畫與雕刻便成為當時凝聚宗族意識的一種憑藉。

昔時台灣孤懸海外，為荒蕪之地，瘴癘與瘟疫歲時所有，閩粵先民遠渡重洋來臺開拓，備嘗艱辛，移民為開拓新天地渡台發展，以冒險犯難的精神將祖籍神與故鄉的公媽牌或祖先像隨著拓墾的腳步攜台供奉，希望獲得神明與祖靈的庇佑。後世子孫往往特別感念祖先的福蔭，繪製渡台先祖畫像或雕刻祖像供祀，渡台先祖為朝廷命官的宗族，為弘揚家世，更積極地繪製畫像供祀。一般漢人將渡台先祖畫像懸掛於宗祠祖先神位中央，其前再配祀其他祖先牌位與香爐、供品等（圖22），也有直接將祖先牌位、供桌、香爐及祭拜的子孫圖像等並繪於畫中者。台灣宗祠、祖厝、宗親會的設立以及祖先像的供祀，象徵著同血緣族群的維繫力與文化認同，家族、宗族、血緣聚落、姓氏組織、祖籍同鄉關係等在早期台灣漢人社會形成的歷史過程中扮演了相當重要的角色（蔡相輝1989：153）。

## （二）台灣早期祖先繪像所顯的服飾文化意義

服飾文化為一複雜的社會現象，是人類文化中變化最快最多的一項，直接反映了社會、政治、經濟以及風俗的變遷，並呈現各民族獨特的精神面貌，因而傳統服飾往往為一民族文化的具像。其中，民間服飾往往又和

生活禮俗密不可分，民間對於人生的期望，除了藉由各種儀式表達之外，也經常透過衣飾文化流露出來（高本莉1995a：58）。對於照像術尚未普遍的台灣早期社會，祖先繪像與祖像雕刻為當時人的髮式、配飾以及服飾穿戴方式提供了珍貴的民俗材料，差可補文獻記載與服飾標本之不足，進一步探討台灣早期祖先繪像中所呈顯的服飾文化意義，將能對於中國服飾的另類功能以及當時的生活禮俗與特殊社會文化現象有更深刻的瞭解。

目前存世的祖先繪像中之人物，有相當數量屬於品官命婦的服飾穿戴，這並非歷史現象的真實寫照，而是與中國特有的服飾文化有關。中國自明太祖時起，對於地方官任地便有迴避本籍的限制，清代對於此規定較明代更趨嚴格，吏部規定地方官一律迴避本籍，且不得出任本籍五百里以內的地方官，所以清代台灣的地方官均係來自其他省籍。台灣遠居海外，為海疆重地，情形特殊，閩粵內地移民、漢人與原住民族雜處，吏治良否與民心向背最關緊要，故清政府特揀選賢能良吏赴台並要求其能夠熟悉台地風土民情（盛清沂等1977：261，272），清代派官來台頗多特制，許多並不見於大清會典的記載，因而有清一代台灣良吏輩出，如蔣毓英、高拱乾、沈葆楨與劉銘傳等俱是。清聖祖康熙二十三年(1684)台灣設府，光緒十一年(1885)台灣設省，當時已設置了二府八縣四廳，到光緒二十一年(1895)台灣割讓予日本為止，台灣共設置了三府十一縣三廳及一個直隸州。雖然史書記載「漳泉民人在台灣大小衙門充當書辦衙役者居多」，但治理百姓的文武官吏中真正能獲賜品官章服穿戴者實際上並不多，然而台灣漢人社會中卻留存著為數不少的章服，許多早期的祖先畫像中所繪者也多為穿戴章服的先祖，如民族所收藏的五幅祖先肖像畫，其中的四幅如圖17- 20便為著品官或品官命婦章服者，劉文三《台灣早期民藝》一書中也收錄有五幅著品官或品官命婦章服的祖先繪像，蔡相輝《台灣的祠祀與宗教》一書中收錄身著章服的王得祿祖先畫像，台灣民俗北投文物館所收藏的清代祖先繪像也多為官服穿戴，此部分反映出清代後期「捐官」制度下所產生的特殊歷史現象。

由於渡海移墾是冒險的行爲，因而領導人物多為豪強之士，經濟性的大批移民，使得初期台灣的移墾社會中出現富於創業精神與社會特重財富的現象，並有財富分配不均、豪強稱雄與文治落後等情形（蔡淵黎1986：47，57）。在移墾的特殊環境中，由於土地的開墾，促使社會經濟快速發展，帶來社會地位上升流動的機會，其時社會上升流動特別活潑，擁有科舉功名之士，其父兄卻多為農工或屬商賈。遷台人士中，由於上層士紳與富豪在當時移民人口中居於少數，因而社會中下層人士如具有團民聚眾的領導能力、精湛的武藝與任俠精神以及經營農商事業的能力，都有晉升社會上層的機會。清代台灣移墾社會中的社會下層人士或上升為士紳階級，或上升為富豪，也有先上升為富豪再晉升為士紳階級者，其中尤其以後兩者透過財富的累積而攀登社會上層的情形最為普遍（蔡淵黎1986：54-58）。清初台灣武風盛行，康熙領台的39年間，台灣武進士舉人是文進士舉人的6.6倍，而到19世紀中葉以後，台地因開發而文教興盛，武風漸弱於文風，所以清末民初台灣民間社會中所流傳的祖先肖像多繪作文官章服穿戴。

清代由於商品經濟發達，平民往往藉由職業改變而取得上升的管道，除了參加科考外，經商致富以獲得官位（捐官）的情形，在當時社會普遍地反映出來（鄭政誠1993：222），許多漢人渡台移墾，當經商致富或家有積財時，便捐錢買官，而得以賜配章服，各品級官位的價錢有所不同，捐五品官的人便獲賜配五品章服，捐七品官者則獲賜配七品官服，此外，秀才、進士及脩生也可穿戴章服。依清代官制，品官夫人可視其夫的品級官位穿戴品官命婦章服，因此「捐官」夫人也得以賜配章服。除了透過財富累積取得「捐官」以獲官服穿戴外，台灣許多人家的後代子孫為了能夠滿足先人仕宦的心理，往往也請畫工為其祖先繪上穿戴官服的肖像，正是一種孝思及尊親隆祖的表現（高本莉1995b：2），因此家族中祀有穿戴章服的祖先繪像，並不表示其家族必屬於仕宦之家。民間崇祀繪有穿戴品官服飾的祖先像，正表現出中國民間傳統以仕宦為貴的普遍心理，由於以上

兩種原因，章服穿戴的祖先繪像便廣泛存在於早期的台灣社會裡。

清代服飾在中國服飾史上處於重要的變革期。滿清入主中國，積極推行滿服，官服制度規定甚為嚴謹，不可任意踰越，依據「清會典」規定，品官服飾穿戴均依其官階品位與文、武官職的不同而有嚴格的定制，主要的服飾有朝冠、吉服冠、補服、朝服及蟒袍等，質料精美，有華麗的織錦與刺繡，係為官者獨享的榮銜，職官外褂的胸背正中並以「補子」來表徵官職的品級差別，文官繡禽鳥，武官繡猛獸，命婦亦得隨其夫的品位而穿用同級的補褂。然而這種服飾的政治表徵作用在台灣早期的祖先繪像中並未發揮絕對的功能，如圖20編號07703 F1471的標本中所繪著官服的男祖像，其上所綴之補子係繡以「皇欽恩賜」四字，既非文官所繡的禽鳥，亦非武官所繡之猛獸，官服不得「僭越」的規定，在祖先像的繪製上，得以有所例外，這與明代原本規定霞披祇有九品以上的命婦可穿用，士庶婦女一生中只在結婚與入斂之日得以「借用」的意義類似，所以民間婚禮中新娘可「借穿」原為品官命婦方能穿戴的鳳冠霞披，新郎雖不為官，新婚三日內也可穿用七品補褂；祖先雖不為官，亦得被繪以章服穿戴供祀，中國傳統服飾不得「僭越」的規定，在婚喪禮俗中轉變為「借穿」的文化，滿足了一般百姓嚮慕仕宦的心願，正表現了中國特殊人情味的一面（高本莉1995a：60）。

在台灣早期的民間服飾方面，由於大量的移民自閩粵來台開墾，生活起居、婚喪祭祀都與內地沒有太大差異，早期的服飾，由於傳統禮俗根深蒂固，一般民間服飾仍舊保留著固有傳統，附屬於中國傳統服飾文化的大環境中，從清末民初的祖先畫像與雕刻中往往可窺其形制。閩粵早期移台漢民，由於生活不易，來台後勤儉奮發，不論從事各行各業，生活習俗上皆表現出刻苦節儉的美德，男子服飾主要以青、黑素布的對襟外褂或大祫衫為主，鮮有綾羅綢緞，當時對於一般台灣鄉紳而言，在上衣口袋掛個懷錶、戴支眼鏡、手上拿著摺扇，有著象徵地方精英或上流身份的特殊意義（賴志彰1989：195），在存世的祖先繪像與雕像中便不乏見到手持摺扇

作文人雅士穿戴的男祖像（圖23，26）。清政府對於民間服飾主要採行「男從女不從」的原則，所以台灣民間婦女服飾仍多沿襲明式漢服，改變較少，日常服飾由於棉布耐洗，便以棉布製做一般的便服，以藍布地鑲黑色寬邊的布褂為主，並在領口與袖端加緣飾，兼具保護衣物的作用，如圖26中女祖像所著常服，而一般婦女只有在吉慶節日才穿其他色彩或質地較好的上衣，紅色的衣裙多為民間禮服所喜用，裙色以「紅色」為貴，妻妾多的家庭中，在重要場合時只有妻可穿紅裙，紅色的染料美觀而出色，如圖18、19、20及21中的女祖像便都是穿著大紅色禮服，代表著尊貴與喜氣。禮服除了在上衣與下裙分別著重袖口的大小及襟邊與下擺花邊的鑲法外，當時並流行加細褶的百褶裙，節慶或婚禮時婦女並可加飾鳳冠與雲肩，髮飾增加金銀或珠玉等頭釵髮簪，如圖18 -20中的女祖像。

由於繪畫有著並不完全注重表現生活真實性的特點，如從明清所留傳著章服的祖先像畫中，可以發現無論其章服的紋飾或是顏色並非完全依照當時定制（張建富1996：35），鮮麗的色彩與紋飾為此類畫工所喜好採用的，尤其是象徵吉祥富貴的紅色，因而「據圖論史」引用作為民俗史或服飾史材料時須特別加以注意。漢人藉由「官從民不從」、「男從女不從」的漢服穿著，表達對於滿清異族統治無言的抗議；品官命婦用章服定制凸顯尊貴的身分地位；土庶百姓運用不同色彩、質地及款式的服飾傳達吉慶節日時的歡愉氣氛；民間崇祀繪有穿戴品官服飾的祖先像，則表現出中國民間傳統以仕宦為貴的心態。中國人的服飾除了保暖禦寒的功能外，兼具了彰顯社會地位的作用，並間接將人們對於人生的期望、政治的意向，藉由衣飾文化生動地傳達出來。

### （三）從台灣早期祖先繪像看台灣民間信仰

民間祭祖活動主要是用以表達子孫對於先祖的思念與感懷之情，漢人祖先崇拜的內容除了墳墓崇拜外，一般以牌位崇拜（圖24-25）最為普遍（莊英章1994：127-128），祖先像的繪製與雕刻也屬於牌位崇拜的宗教活

動。中國古代所稱的「宗廟」，便是指放置有祖先形貌繪刻的地方，除了直接將祖先形貌以繪畫或是雕刻標識於壁柱和楣栱上外，也有另外繪刻祖像於木質或石質「神主」上進行祖靈崇拜的方式（凌純聲1958：2），這種祖先崇拜的形式同樣也見於台灣的排灣族社會。漢人社會裡，除了將祖先牌位、繪像供祀在自家廳堂外，也有將之供奉於宗族的祠堂中，某些地區還有共同祭祀祖先的場所，如台灣竹北六家地區的「大夫第」與「忠孝堂」便是以祭祀渡台先祖及其派下人為主要的對象，當地居民稱之為「公廳」（莊英章1994：149）。早期台灣漢人家庭或宗祠之中所供奉的祖先靈位，除了書寫先祖輩分與名字的神主牌位即「家神牌」外，繪製祖先畫像做為祭祀對象的也不少，如嘉義王氏祠堂中的王得祿畫像、台北市北投區一德里陳祖厝中供祀的陳懷夫婦像（蔡相輝1989：154，156），而供奉祖先塑像（陶製祖先像，劉文三1978：101）或雕刻像的例子則較為少見，如澎湖白沙鄉瓦硐村張百萬故居有張百萬及其親人的木製雕像（劉文三1976：65-69）。除了畫像的攜帶較雕刻為容易外，漢人傳統上人物肖像畫較人像雕刻藝術發達，也是原因之一，所以如圖26台南林家所藏清代立體木雕的男女祖先像，連座高達32cm，不僅雕工與用色準確精細，人物形神兼似，保存狀況也良好，實為難得見到的祖像雕刻作品。

一般在台灣所見到的祖先牌位，主要可分為三種：第一種是「個人牌位」，也就是為每一個祖先（考或妣）單獨設立一個牌位，或是為一對祖先（考與妣）共同設一個牌位，這也是傳統家宅廳堂最典型的供奉形式，而目前這種牌位已極少見。第二種牌位是「集體牌位」，即牌位背面夾以一木板或貼上紅紙，記載歷代祖先個別的生辰忌日。以前有學者將之視為台灣移墾社會的遺留，認為是當初從閩粵渡台的移民不便將所有祖先牌位一併攜台，所產生的權宜做法，但事實上這種集體牌位在大陸的閩南地區也隨處可見。第三種是「龕式牌位」，即是以日本式的小神龕作為牌位，正面寫上「某姓歷代祖先牌位」，內側以許多小木片寫上個別祖先的記事，目前以第二及第三種祖先牌位最常見到（莊英章1994：131-132）。民

族所收藏的祖先畫像中，一幅為單獨的祖妣畫像，一幅為單獨的祖考畫像，另外三幅均為一對祖先（考與妣）的祖先聯，其中三幅祖先聯上並繪有「某姓歷代祖先牌位」，正是企圖將集體牌位的精神結合於祖先畫像之中，也解決了初期渡台漢民不便將所有祖先牌位一併攜台的困擾。圖19標本編號07702 F1470的祖先聯中，男女祖先前後方均繪有一供有祖先牌位的供桌，其前並繪有正行祭拜之禮而比例較小的男女子孫各一，則是進一步將儒家所謂「不孝有三，無後為大」的思想表現於畫中，藉由後嗣對祖先進行宗教性的祭祀，把個人、家族與子孫整合在一起（莊英章1994：127-128），繪者並以畫中人物大小不同之比例來區別祖先與子孫的位格階層。

一般民間供奉於各宗祠中的祖先牌位雖無一定的體例，但大致可分為中、南、北三龕。中龕稱「仁位」，以供奉該祖祠的始祖或有特別功勳的先人十二位，南龕為「義位」，北龕為「禮位」，分別照祖先的輩分依序排列，如仍不敷使用，則再依左、右次序列入「智位」與「信位」，全龕甚至有多達四、五百人的例子，一般則多為一、兩百人。民間崇祀的祖先畫像中，也有將幾世家族祖先共繪於一幅之例，如圖21的祖先像中便繪有男女祖先共十二人，或許正是供祀於祖祠內的中龕。圖19標本編號07702 F1470的祖先聯中所繪之牌位書錄了數目眾多的祖先姓氏，也兼具了類似的功能。有一些宗祠為求一勞永逸，甚至將仍在世者也寫入祖先牌位上，再用紅紙將名字貼掉（劉還月1994：252），有的地區之家族則不忌諱將生人的名字也書寫上牌位，而且不必用紅紙將生人的名字遮蓋起來（莊英章1994：151），這與圖19標本編號07702 F1470號的祖先聯中，左右兩個牌位上還留有空白處甚多，以供後世子孫繼續書錄祖先姓氏的方式，實具有異曲同功的作用。

閩粵移民渡台開墾，將家鄉信奉的神佛、祖先像、神主牌位以及與信仰有關的習俗觀念帶到台灣，成為求生奮鬥的精神寄託，一方面是感懷祖先們胼手胝足的辛勞；另一方面是積極的砥礪自己發奮圖強，不辱祖先教

誨。基於對祖先崇祀的心理，人們每逢年過節或家中遇事都要向祖先稟告，求祖先保佑，當人們認為本身與前世父母恩怨未結而導致不順遂時，還有必須燒紙錢以爲補償的民間習俗（圖27-28），由此可見，台灣漢人祖先崇拜的民間信仰已經根深蒂固，融合成為一種生活化的行為。

#### （四）台灣早期祖先繪像與台灣美術發展的關係

中國繪製之祖先肖像屬於宗教圖像的一種，其作為中國人物畫的一個分支，上自宮廷達官士族，下至民間販夫走卒，沉潛深入中國社會，歷代皆有，而以明清為最盛，其目的主要是傳諸子孫，為具有紀念意義的非賣品，並非以市場取向或商業價值為主，故中國繪畫有所謂「寫真，孝道也」。除了紀念祖先外，中國人傳統上在遇到困境挑戰、仕途發達或是事業有成、經商順利以後，往往感念祖先德澤的庇佑，多以修墓、做風水或繪製祖先像來表達感懷之意，黃苗子在《古美術論集》便提到，清乾隆年間，揚州一地由於經濟繁榮，大商人（尤以鹽商為主）、地主、官吏豪族薈集其地，受到中國傳統宗法觀念的影響，富商豪族時而延請傳神畫師描繪祖宗畫像、家慶行樂及影像揭帛等圖，像人寫真之術因而大盛（黃苗子1987:91-92），正是最好的例子。祖先繪像大量的出現在台灣的移墾社會中，正是移民藉以面對環境挑戰，祈福避禍的精神支柱，更是他們辛勞有成後感念祖先福蔭的文化產品。明清時期的祖先畫像發展與從前最大的不同是，由於西洋光影與立體寫實技法的傳入，逐漸取代中國傳統人物畫以水墨線條為主，缺乏立體感的畫法。祖先畫，一般以紙或絹布為材料並加上礬水或膠水，而以真金泥、銀泥等礦物為顏料，所以雖是歷經數百年的歲月，只要把畫上的灰燼與香火煙油洗去，祖先的身形面貌又清晰可見（張建富1996：26）。

初期台灣移墾社會中由於移民多為經濟性與暫時性的移民，以及勞力多投注於生產活動和師資的缺乏，因而文教建設不興。移民中，社會上層人士較少，大多數的移民均為質樸無文的下層民眾，因此，移民所攜入移

墾社會中主要是閩粵地區的常民文化，而非傳統中國的高度精緻文化（蔡淵黎1986：61-62）。當社會各方面的建設與生產有所進展，村落與城鎮陸續形成後，從事文化者才逐漸興起。台灣雖為海中孤島，在地理與人文上卻和大陸有密切的關係，尤其在清末民初，大批的移民自東南沿海地區遷移來台，其中以福建人居多，由於南宋到清末，多數畫壇大家或生於江浙，或遊居於此，江浙因而成為藝術中心，福建在地理上與江浙繪畫中心相鄰，宋元以來便頗有名家出現，台灣的繪畫傳統來自福建，當地的藝術風尚便左右了台灣繪畫發展的方向。當時所引進台灣的藝術風格大致上可分為兩種：一是流行於仕紳階級，由流寓畫家帶來的師古臨摹風氣；二是盛行於民間，講求豪放快捷與霸氣十足的閩習畫風。就藝術表現的題材而言，當時台灣的仕紳豪族多偏愛金石篆刻，與以四時山水、梅蘭竹菊四君子、與花鳥蟲魚等畫題；民間則流行一些和故事神話結合的虛構人物畫像等，通常也是廟宇裝飾和節慶活動的主要繪畫題材（林育淳1996：3）。

台灣移墾社會中書畫家的來源大致可分為明鄭時期來台發展的畫家及台灣本土畫家兩類，大體而言，當時台灣藝術的發展是書勝於畫，繪畫又以源自中原文人畫的傳統為主流，早期主要的人物畫家有朱承嘉、陳邦選、林貴、蒲玉田、洪毓琛、廖慶三、謝彬及許龍等（王秀雄1995：25），另外還有由廟宇畫工和肖像畫家進而成為書畫家的林朝英與莊敬夫等。然而，台灣社會中也承襲了中國專業畫家地位低落，子弟習畫不易為家人接受的社會傳統，少數選擇以繪畫為職業者，多跟隨大陸流寓來台的畫家習畫，有的僅能藉由臨摹裱畫店內的書畫作品，或是參閱各類的畫譜自修，專業畫家人才終屬有限（林育淳1996：3）。在人物畫方面，由於繪畫材料取得不易，繪畫人材無法得到嚴謹的訓練，簡逸的閩習風格水墨人物便易為新移民社會接受，工筆設色的人物繪畫與當時人民仍須胼手胝足，勤實勞動以求溫飽的生活是有所脫節的，目前台灣傳世的清末民初祖先繪像，幾乎都是細膩工筆設色的人物畫，而非逸筆草草的水墨人物畫風，如館藏五件祖先繪像均以細膩之工筆畫法繪製，圖16 編號07699

F1467的標本上並有填以真金泥作為扣子及耳環之裝飾，這在台灣早期墾荒拓殖的社會是無法從事的，因此渡台漢人社會中祖先像的繪製與雕刻，在台灣文風尚未鼎盛的初期，或許並非在台所做，而係出自中國南方，尤其是福建與廣東一帶，為移民生活模式必需品的延續，同樣的情形也普遍見於民間神像雕刻的製做上，可見祖先繪像由於具有生活實用與民間信仰的重要性，在當時社會占有重要的地位。

清中葉以後，隨著渡台移民增多與交通日益頻繁，台灣繪畫的發展更為迅速，當時來台的游宦與流寓之士，多精於文藝。清嘉慶以後，渡台漢民由於生活日漸富裕，社會也漸趨安定，因而文風由南至北日益興盛，其時閩南大港的廈門，除了對台物資的輸出外，與繪畫有關的繪畫用具、裱背材料、畫軸與古董書畫等，也成為重要的輸出品，當由移民社會進入定居社會，隨著渡台漢民經濟生活改善、社會安定與文風日盛的影響，祖先繪像與雕刻等與民間宗教信仰相關的藝文活動，也隨之日益盛行，清末民初開始已逐漸有出自本土畫家之手的作品，如圖15台灣民俗北投文物館所藏的文官姜秀巒及其夫人像，從畫作上所題「台北市太平町二丁目 羅訪梅繪」落款加以推敲，「台北市太平町二丁目」為日治時期對台灣的行政區劃，1920年時，日本政府大改台灣的地方制度，改廳為州，台北州下轄有台北、基隆及宜蘭三市，所以此件畫作所繪之年代應在1920至1945年間的日據時期。由於渡台漢民祖籍不同、移入的時間先後也有差異，加上經濟因素與家庭背景等差別，各宗祠、祖厝中供祀的祖先肖像正栩栩如生地呈現渡台漢民當時生活的種種面貌。從傳承的祖先畫像中，除了得以一窺清末民初台灣的人物畫風，也呈現出台灣先賢對文化藝術的播種與經營（潘元石1989：444）。過去美術史研究者受傳統文人畫理論的影響，視許多風俗畫與祖先肖像畫的藝術價值不高，因而未予以重視及研究，而人文科學的研究者，在進行相關領域的探討時，又多限於歷史文獻或考古發掘，對於傳世文物，尤其是民俗繪畫作品較少重視，使得蘊藏豐富史料價值的民俗文物，一直名不見經傳，也罕於被研究利用，其本身所包含的史

料價值，不能充分發揮作用，實為可惜，換一個角度去作投影，每一件祖先繪像作品，都是不同學域進行研究時的絕妙好材料。由於人物繪畫不像攝影般寫實，它可以藉由畫筆將主角人物美化，並傳達不同的人生期望與生活禮俗，所以即使在攝影技術發達的現代，仍有不少人將家中祖先的照片請人物畫家另繪畫像供祀或是留作紀念。

#### 四、小結

祖先崇祀不僅是一種民間的風俗與禮儀，由於祖先與現實生活中的後世子孫有著血緣與心理情感上的聯繫，因此在許多文明與原始社會中皆有祖神信仰的文化現象。台灣民間信仰本質上是一種社會的結合，而以祖先的名義來聯結鄰近地區的血緣村落，這與以神為名義來結合利益相關的區域人群，同樣都是社會結合的重要手段（林美容1993：165）。

清末民初台灣漢人社會的祖先繪像，實際上蘊涵了整個社會體系運作與文化內涵的呈現，也忠實地記錄了那個年代的歷史，顯現出早期台灣移民的特質—歷經渡海、開拓、墾荒與定居的生態適應以及與民間信仰結合的特質。漢人移墾台灣之初，生存競爭激烈，武質社會的色彩強烈，當時社會團體的分化並非以血緣關係為基礎，而是以地緣關係來結合。當台灣漢人社會逐漸從祖籍分類的意識中跳脫出來，而以現居的聚落組織為主要生活單位，在整個轉變過程中，村廟與宗法組織實際上擔任著整合社會秩序的重要任務。馮爾康等在敘述清人的宗族社會生活時，便提到中國宗族制度的社會控制與管理功能，由於宗族對於族人的約束力與幫助，衍生出宗族與政府相互依賴的現象，宗族的祠堂有時候便如同政府一般，具有法律、教育、經濟與祭祀等諸多功能（鄭政誠1993：222）。祖先崇拜的民間信仰在台灣發展的不同歷史時期也扮演了不同的角色，漢人赴台移墾初期，為求渡海平安與移民順利，紛紛從原鄉將神明的分香帶到移墾地以祈福，隨著定居台灣日久，視台灣為家鄉的本土觀念益漸加深，便將祖先繪

像與雕刻一併攜帶來台，表現出企圖凝聚宗族意識的努力，以共同先祖為祭祀對象的宗教活動，便成為渡台漢民在新移民環境中建立生活新秩序的精神支柱。

台灣漢人的祖先繪像承襲了中原漢文化源遠流長的敬祖傳統，中國人物肖像畫拘於形似與型式的特性，也充分反映在這類繪畫作品中，有些職業畫工在事先便畫好祖先身型的部分，有各種不同官職的類型或是背景，並預留出頭部空白的部分，屆時再依據被繪者的形貌特徵畫出頭部（高本莉1995b：1），這種現象與陳奇祿研究所指出排灣族祖像雕刻日趨型式化的發展似乎有著類似的趨勢，如屏東縣泰武鄉佳平村的排灣族頭目金果祿家的第一代、第二代祖先像雕刻見圖8，與其第二代的祖弟像見圖4，便有著極為相似的造形與圖案（凌純聲1958：12及文中圖版參）。而一般民間漢人的祖像雕刻，雖然也富有宗教或社會實用的意義，其作品卻明顯較為寫實生動。祖先繪像與雕刻栩栩如生地刻劃出台灣早期移民富於強韌的生命力，勤奮刻苦，在困境中，為營造下一代的幸福與整個家族的發展，無畏於天災人禍的挑戰，由於祖先像所具有的宗教與社會實用意義，使得這項常民文化長久以來得以傳承發展。

攝影寫真的傳入台灣，逐漸改寫了傳統祖先繪像的歷史，其發展主要分為兩個階段：第一個階段是清咸豐八年（1858）中國與英、法、美、俄簽定天津條約，開放五口通商並准許外國傳教士自由傳教，中國大陸沿海與台灣便在此一開放政策下，湧入了大批的外國商人與傳教士，照相術隨之也被引進，1880年代前後少數台灣本地的士紳商賈，除了生意往還之間在大陸沿海通商口的寫真館拍攝紀念寫真外，也有少數人在好奇心的驅使下買臺相機把玩；第二階段是清光緒二十一年（1895）馬關條約將台灣割讓予日本後，在1895 -1900年時，日本官方有意藉由隨軍記者、人類學家及博物學家所大量拍攝的台灣各地風土民情照片，作為殖民統治的參考，其中最著名的有鳥居龍藏與森丑之助等人。部分隨軍記者在政局與社會逐漸安定以後，便開始從事一般的「寫真」留影服務，在所落腳的地區開設

寫真館，並進而調教出台灣第一代的攝影師，台灣在1920年以後也陸續出現本地人自己開設的寫真館，1926年前後登記有案的寫真館便有45所，其中由台灣人經營的只有8所，直到1931年前後，隨著攝影器材的推廣，照相便不再是有錢人的專利（賴志彰1989：178 -179）。攝影寫真傳入台灣初期，一般多被作為家族合照或個人紀念照等具特別紀念意義的留影工具，隨著民間生活習俗的改變以及攝影技術的發達與普遍，祖先肖像畫也逐漸為照片所取代。有些後世子孫由於家中祖先猝逝，手邊缺乏適合的遺像，便將祖先生前所拍攝照片的頭部剪下，再以傳統手繪的方式，依比例畫出祖先的下半身與背景等，成為攝影技術與傳統繪畫相結合的特殊祖先像作品（圖29），這與傳統祖先像先畫好身型部分並預留出頭部空白，屆時再依據被繪者的形貌特徵描繪的方式，實有著異曲同工之妙。

祖先畫像除了作為中國漢人傳統祖先崇拜意識的表達外，也為當時民間美術的珍貴史料。由於特殊移墾社會中人民質樸和與天奮鬥的生活特性，使得台灣早期的藝術作品透露出閩粵先民墾殖拓荒的歷程，富於旺盛的生命力與地方特色，而作品中所呈現出當時的社會生活、服飾衣物與人物造型等，也提供了有關台灣服飾史、社會史、家庭史與美術發展史研究的最好材料。隨著時代的演進與科學技術的進步，後世子孫不忘藉由不同的媒材、技術與形式，來傳達千古以來對於先祖不變的尊敬之情，一方面緬懷先人創業維艱，草昧經綸；另一方面以繼往開來、毋忘先人筚路藍縷之功自期。現今的台灣社會，部分漢人家庭逐漸將家中的祖先牌位請入宗教廟宇中供奉，成為當代社會中一種新的宗教文化現象。在一些少數民族社會中，祖像製做原本在其民族文化的傳承中扮演了極為重要的角色，與他們部落生活無法分離的祖像雕刻，被用來記述民族的神話傳說、風俗習慣，或表達感情思想、人生觀念、家族及社會的倫理秩序等，然而這項傳統文化同樣也在急速凋零之中。無論是以立體或是平面的祖先像來傳達敬天法祖的心理，在人類社會中已有悠久的發展歷史，但隨著時代環境的改變與家庭結構或宗教信仰的變遷，祖先像原來所富有的宗教與社會功能日

益消滅，它們有的已淪為古董店、收藏者家中，以及美術館與博物館中的「收藏品」了，不論在漢人或是少數民族社會中，這兩種傳統藝術的式微似乎都已成為無法逆轉的趨勢。

### 參考書目：

王秀雄

1995 台灣美術發展史論。台北：國立歷史博物館。

任先民

1957 記排灣族的一位雕刻師，中央研究院民族學研究所集刊 4:109-122。

1958 花蓮縣太巴塱阿美族的祖祠，中央研究院民族學研究所集刊 6:79-106。

林柏亭

1989 中原繪畫與台灣的關係，刊於1990 台灣美術年鑑，雄獅圖書公司編，頁438-443。台北：雄獅。

林育淳

1996 發現自我：日治時期的自畫像，發表於「何謂台灣？近代台灣美術與文化認同研討會」。行政院文化建設委員會主辦，雄獅美術月刊社協辦，九月十三日，台北。

林淑心

1988 清代服飾。台北：國立歷史博物館。

林美容

1993 台灣人的宗教生活：臺灣人的社會與信仰。台北：自立晚報。

胡家瑜

1996 賽夏族的物質文化：傳統與變遷。內政部專題委託研究計劃報

告。台北：中國民族學會。

高本莉

1995a 台灣早期服飾圖錄。台北：南天。

1995b 清代祖先畫像暨補子特展，台灣民俗北投文物館專題展簡介。  
台北：台灣民俗北投文物館。

凌純聲

1958 臺灣土著族的宗廟與社稷，中央研究院民族學研究所集刊 6：  
1-58。

陳奇祿

1961 臺灣排灣群諸族木雕標本圖錄（五），台灣大學考古人類學專  
刊17.18：85-138。台北：國立台灣大學考古人類學系。

1988 *Material culture of the Formosan aborigines*.台北：南天。

莊英章

1994 家族與婚姻：台灣北部兩個閩客村落之研究。台北：中央研究  
院民族學研究所。

戚嘉林

1985 臺灣史（上冊）。台北：尚峰。

黃苗子

1987 古美術論集。中和：龍泉。

盛清沂、王詩琅、高樹藩 編

1977 台灣史。台中：台灣省文獻委員會。

張建富

1996 明代官像畫。台中：台灣省政府教育廳。

劉文三

1976 台灣宗教藝術。台北：雄獅。

1978 台灣早期民藝。台北：雄獅。

劉還月

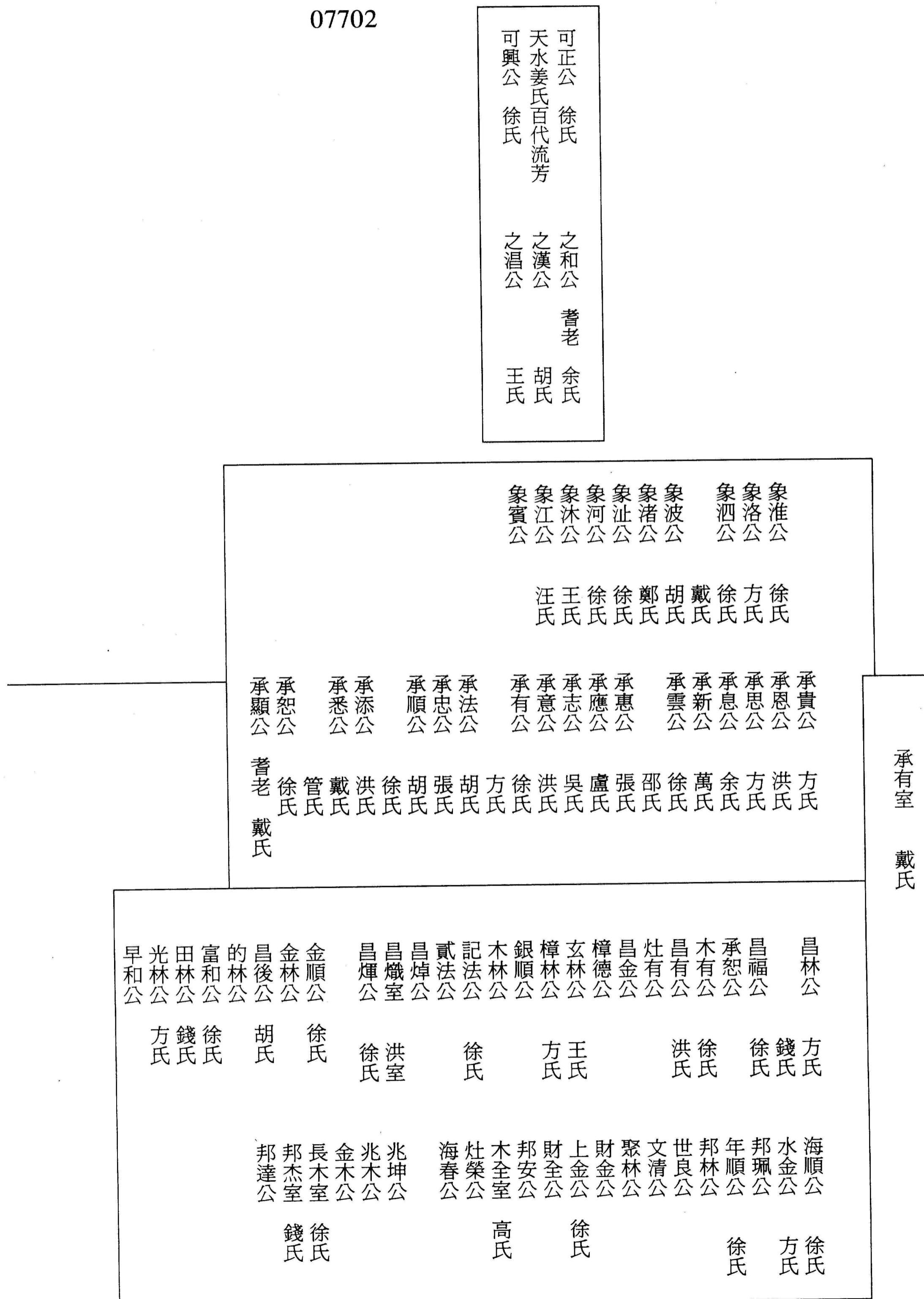
- 1994 台灣民間信仰小百科：節慶卷。台北：臺原。
- 蔣勳
- 1986 美的沉思：中國藝術思想芻論。台北：雄獅。
- 蔣炳釗
- 1994 漳浦地區鬼靈及祖先崇拜，刊於臺灣與福建社會文化研究論文集，莊英章、潘英海編，頁167-182。台北：中央研究院民族學研究所。
- 潘元石
- 1989 明清時代台灣書畫藝術的評價，刊於1990 台灣美術年鑑，雄獅圖書公司編，頁444。台北：雄獅。
- 鄭政誠
- 1993 評介馮爾康等著<<清人社會生活>>，國立臺灣師範大學歷史學報21：221-228 。台北：國立臺灣師範大學歷史學系。
- 蔡相輝
- 1989 台灣的祠祀與宗教。台北：臺原。
- 蔡淵黎
- 1986 清代臺灣的移墾社會，刊於台灣社會與文化變遷論文集，瞿海源、章英華主編，頁45-67。中央研究院民族學研究所專刊乙種第十六號（上冊）。台北：中央研究院民族學研究所。
- 賴志彰
- 1989 寫真相片作為一種意象與語言：談日據時期的臺灣攝影寫真發展：從霧峰林家寫真談起（一八九五～一九四一），刊於臺灣史研究學術研討會論文集，陳溪珍主編，頁177-202。台北：中華民國臺灣史蹟研究中心。

## 附 錄

07699

皇清國學生先太祖考元溥府君許公	皇清例授儒林郎太高祖 正賢	考 府君許公
皇清國學生先太伯祖考元泉府君許公	皇清國學生先太叔祖考元濤府君許公	之位
皇清例贈孺人先太叔祖妣元濤孺人 葉氏	皇清例授儒林郎先高祖 宏炳	考 府君許公
皇清例贈孺人先太伯祖妣元泉孺人 鄭氏	妣 安人宋氏	妣 士瑚 安人汪氏
皇清例贈安人先太伯祖妣元泰安人 葉氏	皇清例贈孺人先太祖妣元溥孺人 汪氏	之位
皇清例贈孺人先太叔祖妣元濤孺人 葉氏	劉鮑氏	劉鮑氏
皇清例贈孺人先太伯祖妣元泉孺人 鄭氏	汪氏	汪氏
皇清例贈孺人先太叔祖妣元濤孺人 葉氏	之位	之位

07702



07703

民故先考承統朝奉徐公  
孺人氏

民故先考承灶朝奉徐公

民故先考石才朝奉徐公

清故先考德風官人

清故先考石同朝奉

民故先考石美朝奉

民故先考承教朝奉徐公

民故先妣石同孺人

民故先妣石秀孺人

民故先妣承泰孺人

民故先妣承灶孺人

氏氏氏氏氏



圖1 祖德流芳圖（採集地／南投  
採集日期／1989年 民族所博物館藏）

全圖以壽字作為構圖背景，畫中並繪有壽星。

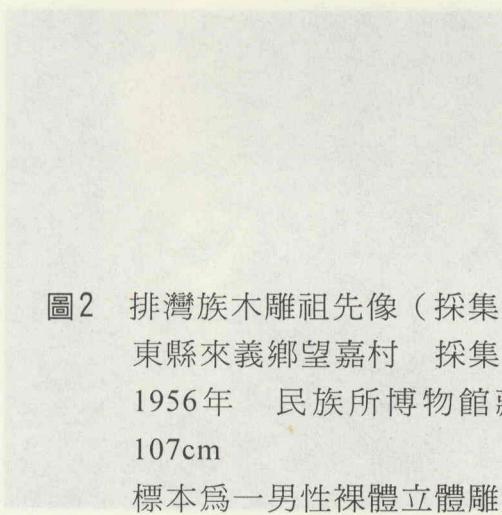
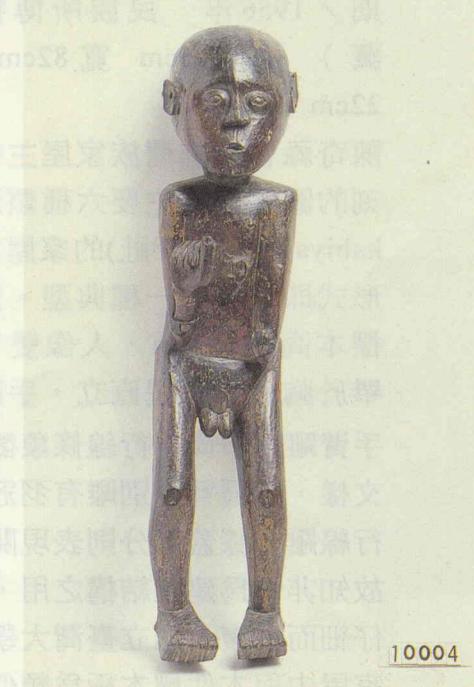


圖2 排灣族木雕祖先像（採集地／屏東縣來義鄉望嘉村 採集日期／1956年 民族所博物館藏）高107cm

標本為一男性裸體立體雕刻，全身以紅色為底，上又塗以黃色，惟大部分黃色已脫落，故所見顏色仍以紅色為主，頭腳與身體的比例特別大，左臂肘部分已斷損，右臂完整手作握拳狀，掌心向外，拳頭與臂相比顯然較大。



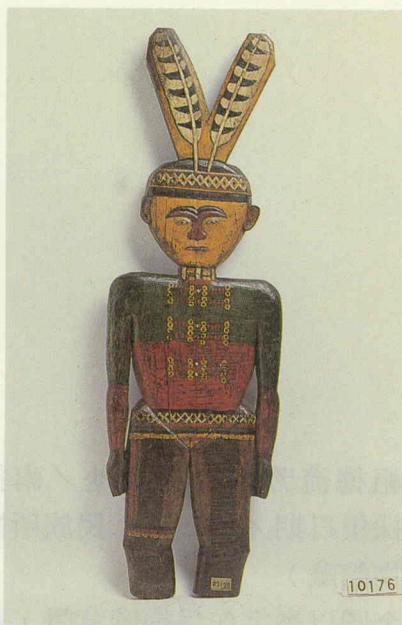
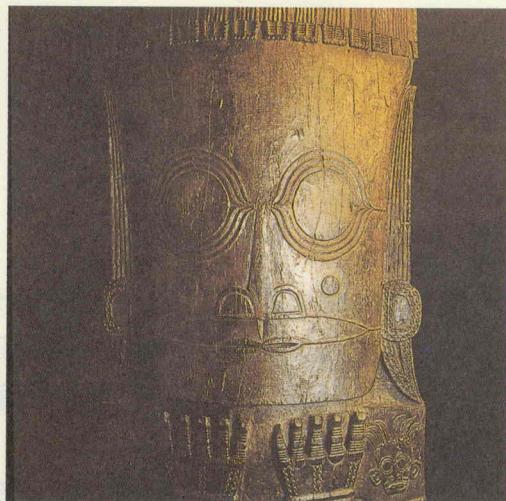


圖3 排灣族木雕祖先像（採集地／屏東縣來義鄉古樓村 採集日期／1956年 民族所博物館藏）長133cm 厚6cm

標本為塗彩人體雕像，小腿下半已鋸去，人頭頂圍一頭飾帶，其上插二羽毛，頸部圍有彩色之頸飾，上身上半與臂之上半為綠色，下半紅色，衣服腰部有塗彩之腰帶，下半身穿有長至膝的褲子。

圖4 排灣族木雕祖先像（採集地／屏東縣泰武鄉佳平村 採集日期／1956年 民族所博物館藏）高303cm 寬82cm 高22cm 厚8cm

陳奇祿曾將排灣族家屋主柱雕刻的圖案分為主要六種類形，kabiyagan (佳平社)的家屋木雕形式即為其中一種典型。此件標本高達303cm，人像雙手平舉於胸前，二腿直立，手腕及手臂雕有多條平行線條象徵環狀飾物，手指背面的線雕為象徵文身之文樣，兩肩臂分別雕有羽冠人頭，大腿與小腿亦有象徵環狀飾物的平行線雕，膝蓋部分則表現關節的文樣。此件雕刻並無銜接用的凹槽，故知非作為建屋結構之用，整件木雕刻之凹入度並不甚深，但雕劃卻仔細而繁複。國立臺灣大學考古人類學刊第四十八期刊有佳平社頭目家屋中與本件標本極為類似的標本，這種富創意的半寫實半抽象祖像雕刻也屬式樣化的作品。



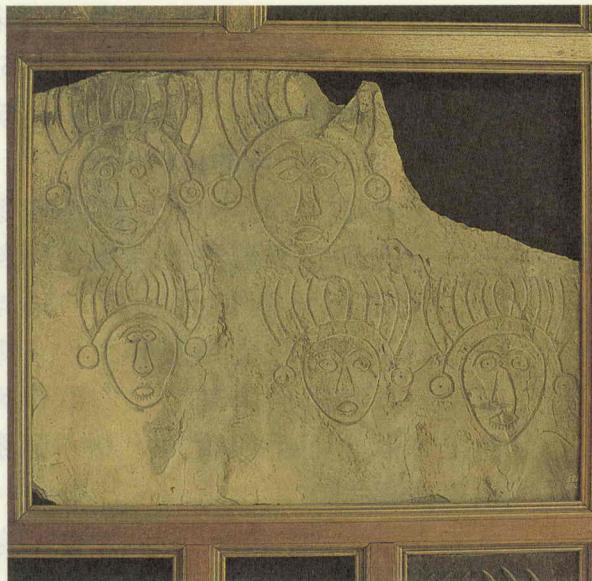


圖5 屏東縣來義鄉來義村排灣族Sadilapan家石雕五人頭戰士像

(採集地／屏東縣來義鄉來義村 採集日期／1958年 民族所博物館藏) 寬約176cm 厚約5cm



圖6 排灣族石雕雙人祖先像  
(採集地／屏東縣來義鄉來義村 採集日期／1958年 民族所博物館藏) 高133cm 寬77cm 厚約5cm  
石板雕有兩個戴羽冠之人像，雙手平舉於胸前。

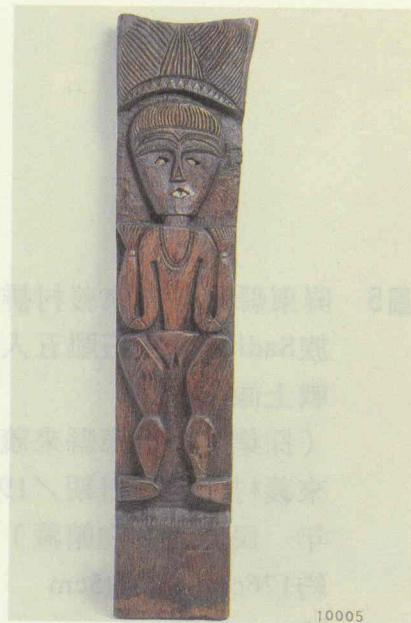


圖7 排灣族木雕祖先像（採集地／屏東縣來義鄉來義村 採集日期／1956年 民族所博物館藏）長145.9cm 寬29.5cm 厚3CM 浮雕厚度4cm

標本為一長方形木板，無其他顏色，中間刻有裸體女性浮雕，頭部除口及眼部為陰刻外，餘均為浮雕，口及眼部分尚鑲有碎瓷片，頸部帶有項鍊垂於胸前，左右臂作彎曲上舉狀，而手與肩齊，左右腳跟相對微離開，頭上方有突出部分，上有雕刻，腳下部分也有突出部分，但無雕刻。

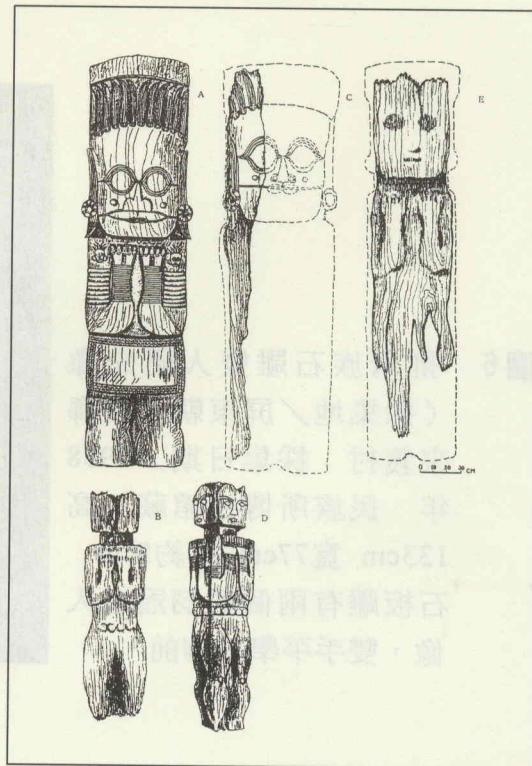


圖8 金果祿頭目家屋中的祖柱，其中A、C、E分別為第一、第二及第三代男祖，B與D則分別是第一代及第二代的祖妻。



圖9 右：為太巴塱阿美族kakita:n家祖祠右側連床底之雕刻柱，高315cm，上端寬90cm，下端寬80cm，厚12.5cm。雕刻柱中間頭戴羽冠且胸至腹部繪作三角形者，為當地傳說中打敗花蓮阿美之領袖，足下刻一人頭，則是被其殺死之敵人大將首級，另外刻有象徵軍人的小人像二個，以及野豬、山羊與鹿等動物，象徵自戰爭勝利後，民生獲得安定，獵獲豐富（民族所博物館藏）。

左：為右側連床旁，走道盡端右面之柱，高385cm，上端寬78cm，下端寬72cm，厚13.5cm。中段刻直立人像二個，其中黑色代表男性，白色代表女性，為傳說中兄妹結婚的祖先，柱下段則刻有一人架牛耕田，以紀念最早開始耕作者（民族所博物館藏，參考任先民1958：96）。



圖10 中國東北赫哲民族木質老祖婆像及老祖宗像（本院史語所借展藏品）  
左像高38cm，寬7.5cm  
右像高43cm，寬7cm



圖11 中國東北赫哲民族木質老祖婆像及老祖宗像（本院史語所借展藏品）

左像高17cm，寬9cm

右像高17cm，寬9cm

（地號：8201民族王達參）

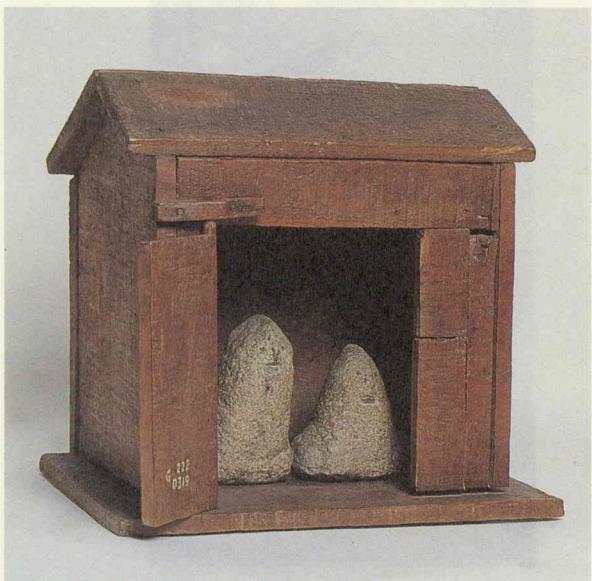


圖12 中國東北赫哲民族石質老祖婆像、老祖宗像及木製祖神廟（本院史語所借展藏品）

左像高15cm，寬10cm

右像高12cm，寬12cm

廟高42cm，寬42cm



圖13 菲律賓GJIMOR 族木雕蹲踞祖先像（採集日期／1991年 民族所博物館藏）



圖14 唐閻立本繪歷代帝王圖卷一陳後主及後周武帝（續足本 唐宋元明名畫大觀，成文出版社，民國六十五年，頁13。）

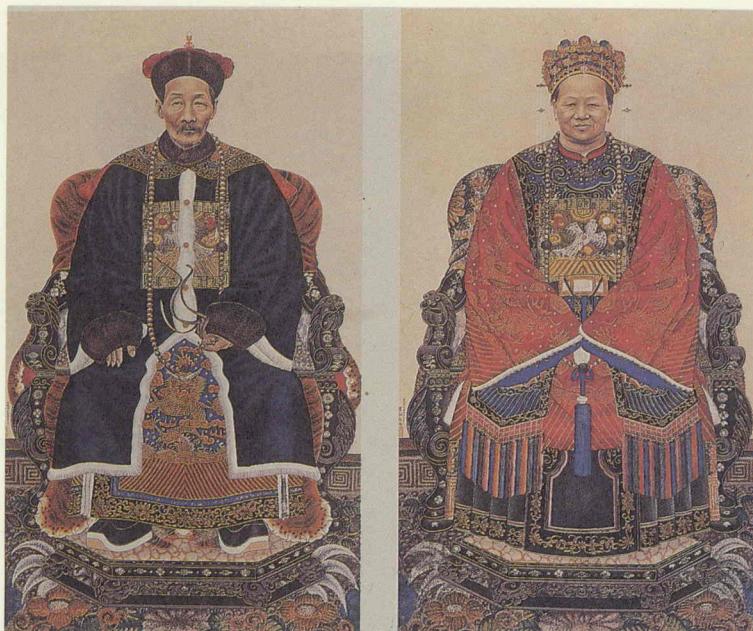


圖15 清代文官姜秀巒及其夫人繪像（台灣民俗北投文物館藏）。  
紙本，各長216cm寬101cm，其上有台北市太平町二丁目 羅  
訪梅繪等落款，應為民初所繪。

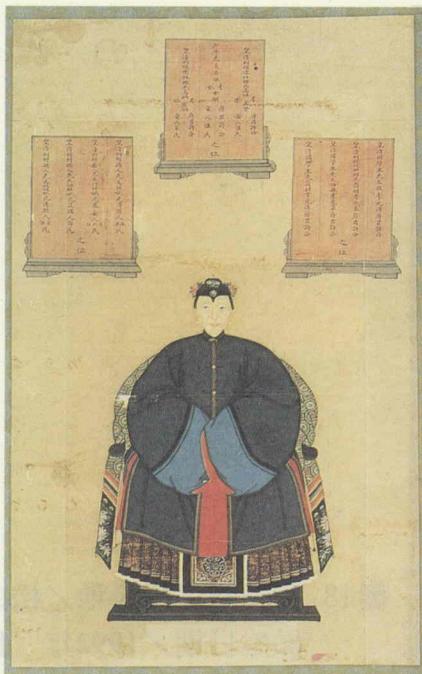


圖16 祖先像（採集地／松山 採集日期  
／1992年 民族所博物館藏）



圖17 男祖先像（採集地／松山 採集日期  
／1992年 民族所博物館藏）



圖18 祖先聯（採集地／松山  
採集日期／1992年 民族所博物館藏）

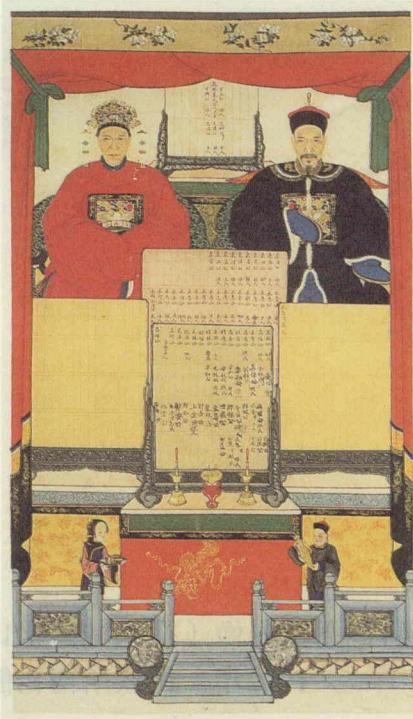


圖19 祖先聯（採集地／松山 採集日期／  
1992年 民族所博物館藏）



圖 20 祖先聯（採集地／松山  
採集日期／1992年 民族  
所博物館藏）

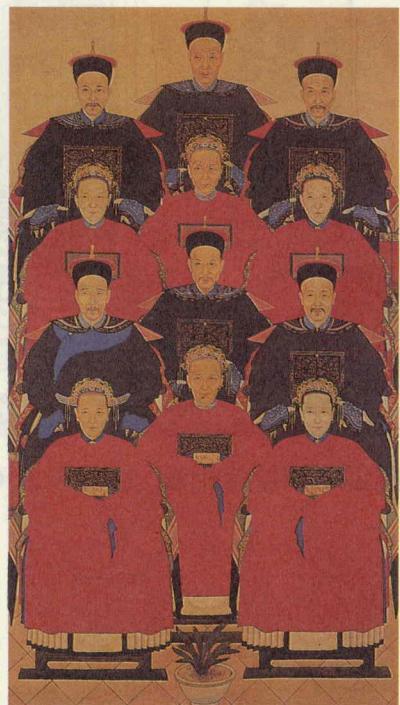


圖21 清代祖先繪像（台灣民俗北投文物館  
藏）。

紙本，長259cm寬115cm

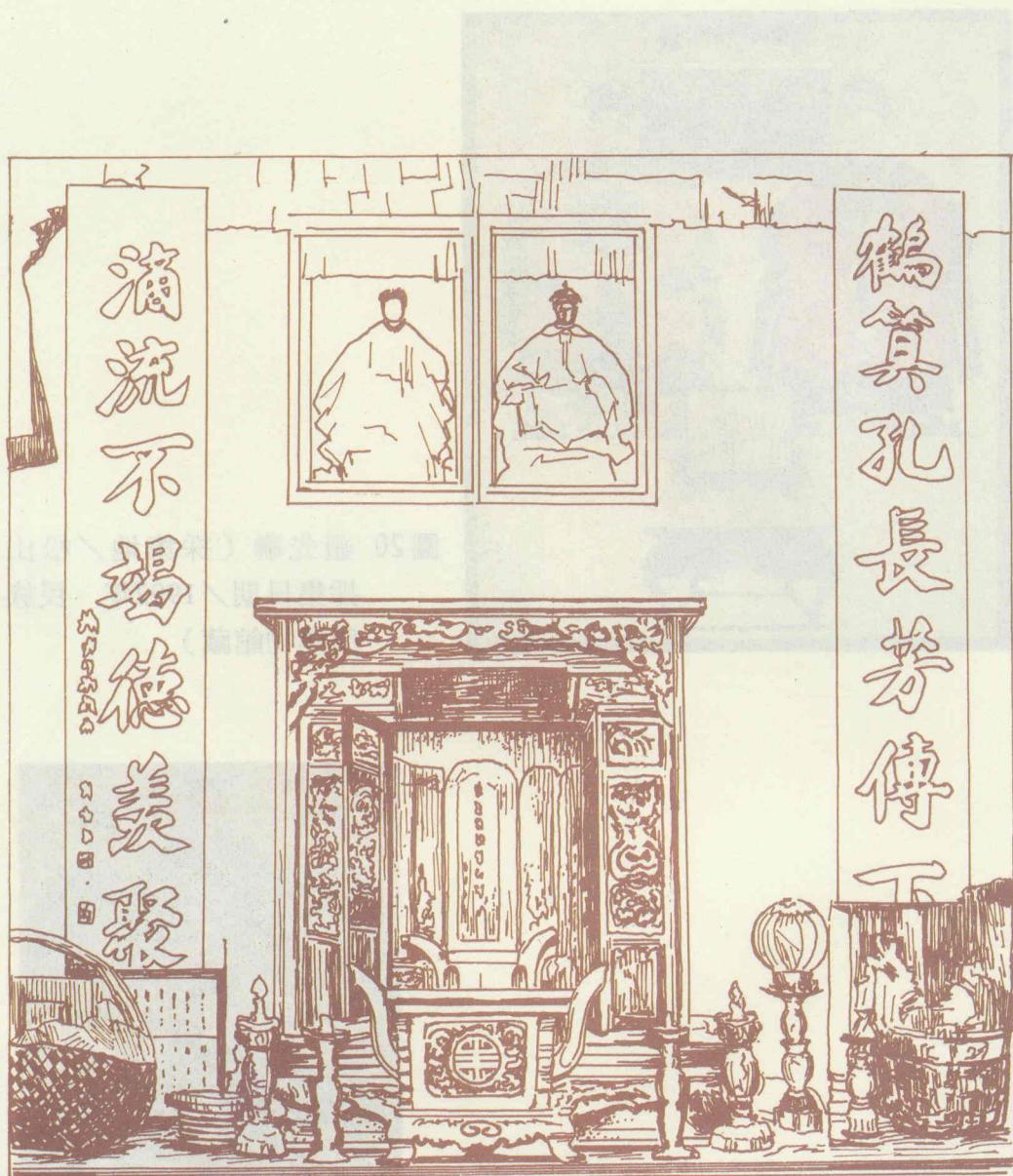


圖22 參考蔡相輝 1989：156 照片所繪。（劉妙芳繪）

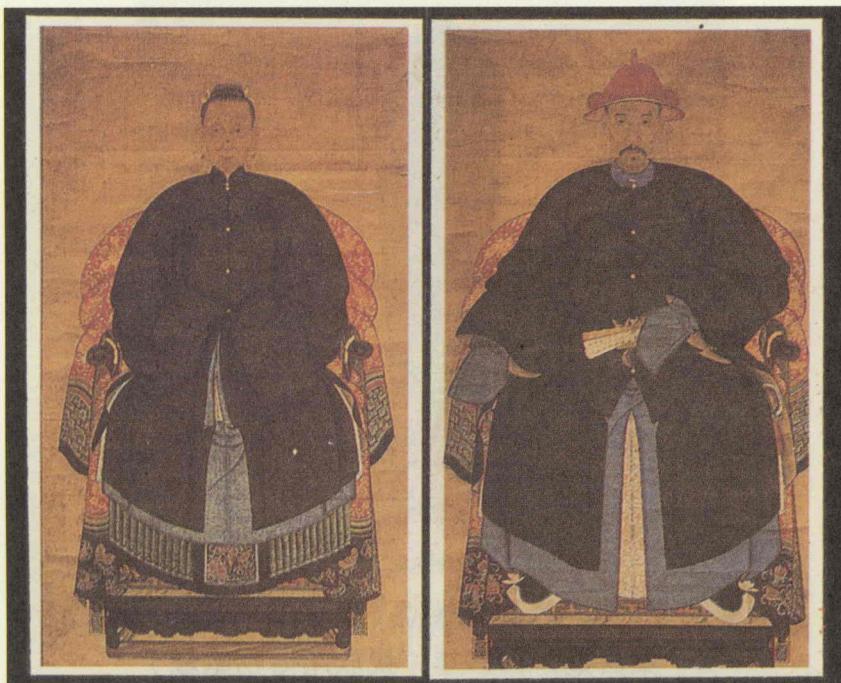


圖23 清代台灣男女祖先畫像（基隆市立文化中心藏）  
各長167cm 寬88cm



圖24 台灣漢人神主牌（採集地／台灣中部  
採集日期／1988年 民族所博物館藏）  
長17cm，寬6.5cm，高38cm



圖25 許官人等長生祿位（採集地／鹿港 採集日期／1989年 民族所博物館藏）



圖26 清代台灣台南林家木雕男女祖先像一對（懷舊文物館藏，圖片由林金木先生提供）。

兩件皆高32cm 寬20cm 厚14cm

男祖手持摺扇，女祖持團扇，雕刻及上色寫實而生動。

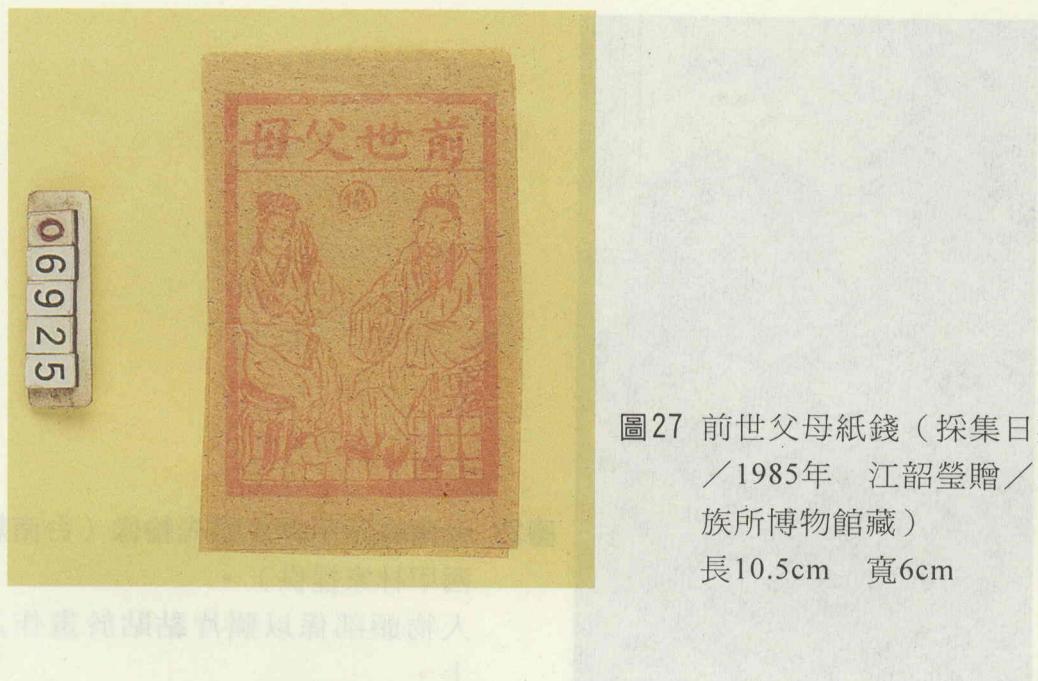


圖27 前世父母紙錢（採集日期  
／1985年 江韶瑩贈／民族所博物館藏）  
長10.5cm 寬6cm



圖28 前世父母紙錢（採集日期  
／1985年 民族所博物館  
藏）

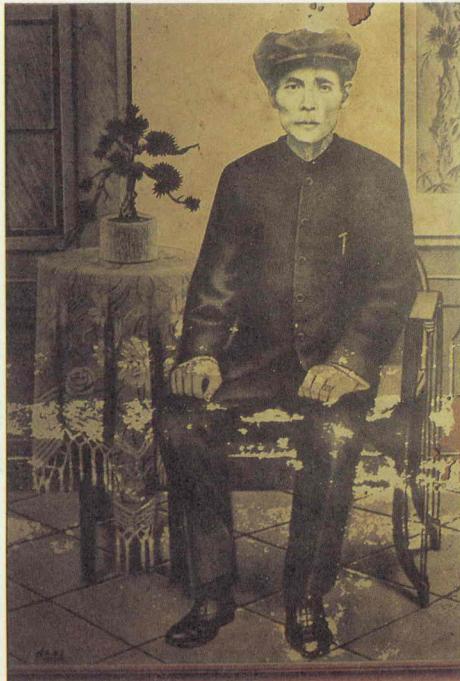


圖29 台南縣西甲林家祖先繪像（台南縣西甲林家提供）。

人物頭部係以照片黏貼於畫作之上。



圖30 明代祖先繪像，90×180cm，畫中有妻妾並繪於畫中祖先左右（張建富先生提供）。