

桃園文獻

中華民國九十九年九月



Taoyuan

Journal of History

民國 108 年 9 月

第八期

文化資產





桃園文獻

第八期 Taoyuan Journal of History

《桃園文獻》的刊行以保存文獻史料、研討區域知識、紀錄重要歷史為宗旨，民衆生活所有的總成和留存就是歷史文化，這都可成為本刊所涵蓋的內容，這些文化總成若被賦予法律身分者，就是所謂的「文化資產」，桃園市的有形、無形文化資產極為豐富多元，目前累積總件數達 195 項，排序為全國各縣市第七位，故本期特別規劃「文化資產」為專題，呈現本市文化資產的風貌。

李汾陽綜論式的文章回溯國際重視文化資產到我國制定文資法，述及文化資產的範疇與主管機關，文化資產保存問題以及前瞻的看法，有助於對文化資產的認識。文化資產一般分成兩大類：有形和無形文化資產，葉俊麟針對本市有形文化資產的國定和市定古蹟、歷史建築和文化景觀與歷史遺址作清楚扼要敘述，也提及活化再利用狀況，肯定文化資產彰顯多元、平權的特色，公有文化資產的保存再利用較有所成。陳世榮探討 17 項各類型的無形文化資產的特色與地方發展關係，並提出未來提報的方向與可能，此二文除可豐富文資知識，也是職司文資事務的參考。

目前本市登錄的史前考古遺址只有一處（大園尖山考古遺址），朱正宜對新屋區笨港里「榕樹下遺址」的發掘撰寫專文，初步將發掘物與臺灣其他史前遺址作比較，乃至探討與島外關係，拓展了腳下地底所存之歷史視野。大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典是登錄的無形文化資產，大溪百年來陸續成立的 31 個社頭是維繫此祭典的主力，吳敏惠從社頭的傳習存續技藝，到組織在地民衆參與遶境沿革，指出社頭組織與維繫慶典的關係。神將是大溪關聖帝君慶典的特色，精研日本及臺灣民俗的林承緯著重在大溪神將藝能的生成變遷與在地特色，並借重日本人形淨琉璃的文資保存型態，提供了極佳的國際文資保存參考案例。

近年來桃園注意到海岸的生業文化，如永安海客活動，另存在已久的新屋石滬也被「再發現」，在地人進行調查保護，已提報並登錄為文化景觀，邱傑作初步探述，是新屋蚵間石滬群的基本歷史文獻。泰雅族的編織藝術極具特色，楊馥翎介紹復興區泰雅族弓織的材料與工法，考察由弓編到弓織的演變創新。新屋范姜祖堂甚早就已登錄文化資產，老屋群形同本市客系民居代表，宗族春秋祭典更是地方盛事，張秀琪敘述族人用心努力進行老屋群的保存維護，並採多功能用途的規劃，使之成為多元古蹟文化園區，還曾得過古蹟維護評比優良獎，堪為私有文化資產保存的借鏡。

墓地墳塚是有祀（嗣）者祖先的安息場所，相對又是他者所諱避之地，但總有其歷史元素，尤其年代較久的墓地，許聖迪勘查茄冬溪畔年代已屆 200 年的十二冥靈君墓，試探所在地點、相關人事等，雖然尚未能盡細究其實，不過有可能作為保存或黑暗觀光的案例，至少多了一個探究地方歷史的途徑。

「話說桃園」配合無形文化資產題材，集中在剪粘匠師徐明和、專注於古蹟修護的張文利、木雕藝師游禮海、客家八音藝師謝旺龍等四人的訪談，從中了解工藝與藝能的傳習內涵，他們都提及藝能失傳的隱憂，這也反映臺灣快速工業化現代化過程中，傳統文化藝能流失的狀況，這不只桃園也是全國各地都需關切應對的問題。

戴慶村 謹誌

民國 108 年 9 月

桃園文獻

目錄

2	編輯誌言
7	文化資產保存及其應用的現況與回顧 李汾陽
	■ 專題論文
13	桃園市有形文化資產的類型與特色概述 葉俊麟
25	桃園地區的無形文化資產 陳世榮
43	新屋區榕樹下遺址在臺灣史前史的重要性 朱正宜
55	日治時期成立之大溪社頭在地發展脈絡與傳承 吳敏惠
73	日本民俗藝能保護制度下的日本人形淨琉璃與大溪神將 林承緯
	■ 史料文獻
95	桃園新屋的石滬 邱傑
	■ 桃園古今
105	桃園市復興區泰雅族男子弓織技藝的消逝與演化 楊馥羽
115	新屋范姜老屋群保存與維護 張秀琪
123	茄苳溪畔「十二冥靈君之墓」初探 許聖迪
	■ 話說桃園 （依受訪者姓氏筆劃順序排列）
133	交趾陶、剪黏及泥塑的全方位匠師——徐明河藝師訪談紀錄
141	傳承記憶的修復者——張文利先生訪談紀錄
147	初心奉獻的大溪木雕工藝守護者——游禮海藝師訪談紀錄
155	客家八音：龍鳳頭系統保存者：謝旺龍藝師訪談紀錄
162	大事記
166	徵稿啟事

文化資產保存及其應用的現況與回顧

李汾陽*

一、緒論

人類珍視及保護自我認同的祖先遺產（Heritage），在人類的發展進程中起源極早，可說是人類在時間與空間的歷史進程中找尋自我定位的一種方法。自工業革命開展至今 260 多年以來，人類歷經前所未有的快速經濟發展，帶來的人文與自然風貌急速變化，更刺激了這種行為。近代民族國家在歐洲發展以來，要形成文化傳承的想像共同體認同，成為執政者重要的政策任務。在此環境下，遺產的指定保存被用來激發民眾認同意識的重要途徑，進而促成了世界各國陸續將遺產保存行為的法制化，保存與再利用的各階段歷程發展。

我國自民國 60 年（1971）退出聯合國及其相關組織之後，在國際上的孤立，使國人對於民國 61 年（1972）通過的《保護世界文化與自然遺產公約》（Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage）及其所帶動的世界遺產（World Heritage）保存的蓬勃發展趨勢也相對陌生，雖然政府為因應社會經濟發展的轉型以及教育的普及化，體認到文化符號保存的重要性，在民國 70 年（1981）於行政院下設置文化建設委員會，民國 71 年（1982）5 月 18 日由立法院審議通過《文化資產保存法》，取代民國 19 年（1930）制定之《古物保存法》。將祖先遺產命名為文化資產的官方名稱因此正式出現，雖然晚了十年，仍可視為是我國面對世界發展浪潮的具體回應。文化資產不應僅是經官方指定保護的祖先遺產，廣義而言文化資產泛指我們承繼於祖先以有形或無形方式呈現的遺產，未來將轉化為子孫的文化符號，均屬其範圍與內容。¹ 三十七年來隨著環境變遷，《文化資產保存法》也歷經八次修法，現階段《文化資產保存法》係於民國 105 年（2016）由文化部修訂，主要修訂的原則歸納有三，趨向與世界相關公約一致化、

* 開南大學觀光與餐飲旅館學系專任副教授

1 李汾陽著，《文化資產概論》（臺北：秀威資訊出版社，2010 年），頁 6。

強化對公有文化資產的管理、提高對違反《文化資產保存法》者的罰則。

《文化資產保存法》在終極目標上，應與聯合國教科文組織（United Nations Education、Scientific and Cultural Organization），《保護和促進文化表現形式多樣性公約》（Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions）理想相互結合，同時依照十四種文化資產的種類來比較，古蹟、歷史建築、紀念建築、聚落建築群；考古遺址；文化景觀；史蹟、自然地景八類的保存項目，和《保護世界文化與自然遺產公約》（Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage）的精神相符，傳統表演藝術、傳統工藝美術、口述傳統、民俗藝能與製作技術、傳統知識與實踐五類的保存項目，則與聯合國教科文組織《保護非物質文化遺產公約》（the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage）的精神相當，古物部分，則和聯合國教科文組織《關於採取措施禁止並防止文化產非法進出口和所有權非法轉讓公約》（Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property）；考古遺址、古物還兼涵聯合國教科文組織《保護水下文化遺產公約》（Convention on the Protection of the Underwater Cultural Heritage）的保護精神一致。²

二、文化資產的範圍與主管機關

依照現階段《文化資產保存法》規定，在負責執行文化資產保存的政府部門，我國採取的是中央與地方政府的分層負責管理制，在中央政府，文化部為文化資產主管機關，僅自然地景之主管機關為行政院農業委員會。為了重視原住民族文化資產的特性及差異性，對其指定與保存，也納入原住民族委員會為共同協議機關。在地方政府方面，文化資產指定與保存的責任，直轄市為直轄市政府；縣（市）為縣（市）政府。

在種類上首次明定文化資產分為有形文化資產與無形文化資產兩類，有形文化資產九種：一、古蹟：指人類為生活需要所營建之具有歷史、文化、藝術價值之建造物及附屬設施。二、歷史建築：指歷史事件所定著或具有歷史性、地方性、特殊性之文化、藝術價值，應予保存之建造物及附屬設施。三、

2 謝登旺、李汾陽編，《桃源尋跡》（桃園：桃園市公所，2011年），頁7。

紀念建築：指與歷史、文化、藝術等具有重要貢獻之人物相關而應予保存之建造物及附屬設施。四、聚落建築群：指建築式樣、風格特殊或與景觀協調，而具有歷史、藝術或科學價值之建造物群或街區。五、考古遺址：指蘊藏過去人類生活遺物、遺跡，而具有歷史、美學、民族學或人類學價值之場域。六、史蹟：指歷史事件所定著而具有歷史、文化、藝術價值應予保存所定著之空間及附屬設施。七、文化景觀：指人類與自然環境經長時間相互影響所形成具有歷史、美學、民族學或人類學價值之場域。八、古物：指各時代、各族群經人為加工具有文化意義之藝術作品、生活及儀禮器物、圖書文獻及影音資料。九、自然地景、自然紀念物：指具保育自然價值之自然區域、特殊地形、地質現象、珍貴稀有植物及礦物。

無形文化資產五種：一、傳統表演藝術：指流傳於各族群與地方之傳統表演藝能。二、傳統工藝美術：指流傳於各族群與地方之傳統技藝。三、口述傳統：指透過口語、吟唱傳承，世代相傳之文化表現形式。四、民俗：指與國民生活有關之傳統並有特殊文化意義之風俗、信仰節慶、民俗藝能與製作技術。五、傳統知識與實踐：指各族群或社會，為因應自然環境而生存、適應與管理，長年累積、發展出之知識、技術及相關實踐。³

文化部文化資產網站資料顯示，截至民國一〇八年（2019）8月23日止，已於文化資產局登錄之文化資產數如下：一、在有形文化資產方面，古蹟有960處，歷史建築1,484處，紀念建築9處，聚落建築群13處，考古遺址50處，史蹟1處，文化景觀69處，古物件數為2,043組。二、在無形文化資產方面，傳統工藝152項，傳統表演藝術193項，口述傳統3項、傳統知識與實踐2項、民俗及有關文物189項。三、其中保存技術共計有18個保存者。桃園市法定公告文化資產總量計有192項，在六個直轄市中排名第五，僅超越高雄市的167項。在全臺灣二十二個各級地方政府中則排名第七。⁴

三、文化資產保存的問題

臺灣在過去發展過程中保有舉世罕見的多元民族互動經驗，民衆歷經多

3 《文化資產保存法》，臺北，民國105年7月27日總統令修正公布，第三至四條。

4 行政院文化部文化資產總管理處公告資料統計，<https://nchdb.boch.gov.tw/>，2019年4月14日。

表 1：桃園市法定公告文化資產總量於各級地方政府中排名第七

項目 單位	古蹟	歷史建築	紀念建築	聚落建築群	文化景觀	史蹟	考古遺址	古物	傳統表演藝術	傳統工藝	民俗	口述傳統	傳統知識與實踐	保存技術與技	合計
臺北市	177	262	2	2	10	0	0	1449	22	5	6	0	0	0	1935
臺南市	142	74	0	1	2	0	9	89	31	27	42	0	0	3	420
臺中市	56	118	1	0	6	0	7	73	10	18	9	1	0	0	299
金門縣	74	148	1	1	2	0	0	3	1	1	9	0	0	0	240
彰化縣	50	95	0	0	3	0	1	31	16	16	7	0	0	0	219
新北市	83	65	2	0	4	0	4	15	16	15	12	0	0	0	216
桃園市	22	88	0	0	1	0	1	70	7	4	2	0	0	0	195

資料來源：桃園市政府文化局。行政院文化部文化資產總管理處，<https://nchdb.boch.gov.tw/>，2019 年 8 月 23 日。

階段文化的匯集，層累形成一種特定多元的內涵文化與價值觀。對文化資產保存者來說希望保護它的真實性、完體性、敘事性、永續性。對應用者而言，要將文化融入創意及行銷手法，跨越公私部門的整合，辦理各種與文化相關的活動，以文化為途徑，達到衍生教育及創造經濟效益的目的。希望能帶動地方經濟產值，凝聚住民記憶與情感，更能建立社區品牌形象。⁵

同時文化資產保存是促進歷史與文化意識覺醒的一個很重要面向，社區中的文化資產是民衆生活的共同記憶，對於社區認同的維繫或重建扮演了很重要的角色。因此，若是文化資產保存的過程能結合社區民衆參與，那麼保存工作對不同社區的社會動員都是一個有力的工具。⁶

民國 101 年（2012）1 月 30 日聯合國教科文組織總幹事（Director-General of UNESCO）Ms Irina Bokova 在教科文組織巴黎總部啟動《保護世界文化與自然遺產公約》通過 40 週年的慶祝活動演說時。在談到世界遺產時指出：「……如果沒有各國政府、相關部門及當地社區的長期關懷和努力，獲得批准收錄的光榮一刻是沒有任何意義的。」⁷

5 李汾陽，《文化資產概論》（臺北：秀威資訊出版社，2010 年），頁 139。

6 李汾陽，〈臺灣地區古蹟保存與歷史意識建構的關係〉，《社區營造與知識份子的關懷學術研討會論文集》（宜蘭，2003 年），頁 1-11。

7 聯合國教科文組織，<https://en.unesco.org/director-general>，2012 年 2 月 20 日。

這說明了我們對未來這種臺灣特色應該如何保存與彰顯的道路。與世界潮流比較，我國在主管機關與制定相關法律方面已落後了一段距離，同時又非聯合國與教科文組織的會員國，在文化資產領域接受國際合作與協助上也產生隔離現象。未來應從聯合國教科文組織對於文化遺產保存的推動與趨勢介紹為起點，並審視我國在文化資產保存上的相關法規、權責機構、過程及發展特質及執行層面進行探討，嘗試教育民衆對文化資產的注意與保存意識。

四、結論

民國 107 年（2018）2 月，聯合國教科文組織針對遺產保存趨勢提出新的政策目標，保護我們的遺產和培育創造力（Protecting Our Heritage and Fostering Creativity），指出在當今相互關聯的世界中，文化轉變社會的力量是顯而易見的。其多元化的表現，從我們珍愛的歷史古蹟和博物館到傳統實踐和當代藝術形式，以無數方式豐富我們的日常生活。遺產構成了社區的身分和凝聚力的來源，這些社區因混亂的變化和經濟不穩定而受到打擾。創造力有助於建設開放、包容和多元的社會。傳統和創造性為充滿活力、創新和繁榮的知識社會奠定了基礎。⁸

政府部門與民間團體要體認文化資產的維護保存，是讓我們的人文活動軌跡透過每一個世代的承繼，轉化給後代子孫，成為我們特有的文化印記。文化資產的有效應用，則可讓我們的人文活動軌跡對外顯現，為世人熟悉知曉的有效途徑。如果，只作保存不作應用，或是只作應用損害了保存，都不是恰當的做法。

文化資產的保存與有效應用本應是互為表裡相輔相成的，畢竟文化資產原本就是人類歷史文化演進的象徵，保存祖先所留下來的生活遺蹟，也是彰顯今日我們自己的生活特質與人文延續的重要途徑。因此，若我們沒有人文的認知和理解，就沒有足夠的文化與文化保存內容；沒有妥適的文化與文化保存教育，就缺乏豐厚的文化內涵，文化資產與產業原本就應根源於豐厚的文化內涵，否則只是空中樓閣。

8 聯合國教科文組織，<https://en.unesco.org/themes/protecting-our-heritage-and-fostering-creativity>，2019 年 4 月 20 日。

徵引書目

專著與期刊論文

李汾陽，2003，〈臺灣地區古蹟保存與歷史意識建構的關係〉，《社區營造與知識份子的關懷學術研討會論文集》，頁 1-11。

李汾陽，2008，〈臺灣文化資產保存的發展與特質 1984—2007〉，《通識研究集刊》第 13 期，頁 1-16。

李汾陽，2010，《文化資產概論》。臺北：秀威資訊出版社。

謝登旺、李汾陽，2011，《桃源尋跡》。桃園：桃園市公所。

李有容、李汾陽，2015，〈工具化下的文化資產與臺灣價值形塑：臺灣民主紀念園區與樂生療養院〉，《文化資產保存學刊》，期 33，頁 22-53。

法規

《文化資產保存法》，臺北，中華民國一百零五年七月二十七日總統華總一義字第 10500082371 號令修正公布全文 113 條；並自公布日施行。

網路資源

行政院文化部文化資產總管理處，2019 年 8 月 23 日，<https://nchdb.boch.gov.tw>。

聯合國教科文組織網站，2012 年 2 月 20 日，<https://en.unesco.org/>。

桃園市有形文化資產的類型與特色概述

葉俊麟*

摘要

桃園市目前已指定或登錄之有形文化資產（不包含古物），截至民國 108 年（2019）7 月 31 日為止可分為四種類型，依數量多寡排序為「歷史建築」88 處、「古蹟」22 處、「文化景觀」2 處與「考古遺址」1 處，總計 113 處，年代橫跨史前時期、清代、日治時期與戰後美援時期等。桃園市是臺灣設籍人口第五多城市，由閩南人、客家人、外省人、原住民族及新住民等多族群組合而成，其文化資產也表現出多族群文化的融合，以平權及多元化為其特徵，彰顯多元文化資產價值，亦是桃園市有形文化資產的重要特色。

關鍵詞：文化資產、有形文化資產、古蹟、歷史建築、文化景觀、文化資產保存法

* 中原大學建築系助理教授，東京大學建築學博士

一、文化資產與有形文化資產

桃園市位於北臺灣，在歷史上其政經發展的重要性，雖不及首都臺北市與日治時期新竹州廳所在的新竹市，然而有形文化資產的分布年代從史前時期、清代、日治時期至戰後美援時期皆有留存，類型相當多元為其特色。

「文化資產」一詞，依文化部所頒布《文化資產保存法》¹ 定義：文化資產指具有歷史、藝術、科學等文化價值，並經指定或登錄之下列有形及無形文化資產。所謂有形文化資產包含九大類：「古蹟、歷史建築、紀念建築、聚落建築群、考古遺址、史蹟、文化景觀、古物、自然地景及自然紀念物」，無形文化資產包含五大類：「傳統表演藝術、傳統工藝、口述傳統、民俗、傳統知識與實踐」。

依據桃園市政府文化局提供的有形文化資產清冊統計資料（古物類暫不計入），截至民國 108 年（2019）7 月 31 日為止，桃園市目前已指定或登錄的有形文化資產，共有四種類型，依數量多寡排序為歷史建築 88 處、古蹟 22 處、文化景觀 2 處與考古遺址 1 處，總計 113 處。以上統計亦可知紀念建築、聚落建築群、史蹟、自然地景、自然紀念物等類型，目前仍未見於指定或登錄於桃園市文化資產之列。

二、國定古蹟與市定古蹟

文化資產保存法述及「古蹟」² 的定義：「指人類為生活需要所營建之具有歷史、文化、藝術價值之建造物及附屬設施」。對一般民衆而言，普遍對文化資產一詞的共同認知，常解讀為「文化資產就是古蹟」，其因在於民國 71 年（1982）訂定的文化資產保存法，³ 並無現今九大類型⁴ 的區分，早期文化資產又以古蹟為大宗，故常有此認知。桃園市古蹟種類⁵ 以「宅第」6 處居冠，其次為

1 文化資產保存法為保存及活用文化資產，保障文化資產保存普遍平等之參與權，充實國民精神生活，發揚多元文化，特制定本法（參照《文化資產保存法》第一條，民國 105 年 7 月 27 日修正）。

2 參照《文化資產保存法》第三條有關有形文化資產的條文內容，民國 105 年 07 月 27 日修正公告。

3 民國 70 年（1982）行政院文化建設委員會的成立，《文化資產保存法》在民國 71 年（1982）5 月 26 日總統令制定公布全文 61 條，確立了文化資產保存的體制與政策，民國 94 年（2005）進行整體性與結構性的修法，民國 105 年（2016）再次進行全文修正，現時文化資產保存法共有 11 章、113 條。

4 古蹟、歷史建築、紀念建築、聚落建築群、考古遺址、史蹟、文化景觀、古物、自然地景及自然紀念物，合計九大類（參考《文化資產保存法》第三條有關有形文化資產的條文內容）。

5 此處的種類，指各法定文化資產於指定或登錄當時所登記之種類。

「寺廟」6處，「祠堂」4處，「產業」及「其他設施」各為2處，「橋樑」及「燈塔」各1處，共計22處（公有6處，私有16處）。

國定古蹟李騰芳古宅⁶始建於咸豐10年（1860），建築格局完整且木作雕飾精細，是清中葉臺灣傳統民居的佳作之一，中軸線上有半月池、外埕、內埕、兩落四護龍格局形成建築群的核心。李宅也是桃園市僅有的一處國定古蹟，相較於六都其他直轄市的國定古蹟，⁷如臺北市有19處（175處古蹟）、新北市有7處（89處古蹟）、臺中市有4處（56處古蹟）、臺南市有22處（142處古蹟）、高雄市有7處（53處古蹟），桃園市國定古蹟數量最少。

日治時期昭和13年（1938）完工落成的「桃園神社」即為桃園忠烈祠的前身，民國74年（1985）桃園縣政府編列預算原要拆除重建，然因反對聲浪出現並造成一股新聞熱潮，同年5月華視主辦電視辯論會討論神社去留，最終因桃園縣議會決議「不同意拆除」，桃園神社得以幸存復有今貌。⁸回首「桃園神社保存事件」⁹具有特殊意義，更可視為桃園縣文化資產保存的轉捩點。全臺灣「唯一完整保留」的神社即為桃園



圖1：已有近160年歷史的李騰芳古宅，是桃園市僅有的一處國定古蹟。（葉俊麟攝）



圖2：「桃園神社保存事件」可視為桃園市文化資產保存的轉捩點。（葉俊麟攝）

6 李騰芳，生於嘉慶19年（1814），卒於光緒5年（1879），本名有慶，騰芳為清皇帝所賜的官章，李家祖籍福建詔安，先祖於清乾隆年間來臺拓墾。李騰芳同治4年（1865）年至福建參加鄉試高中舉人，三年後加捐內閣中書，李騰芳古宅又稱「李金興古厝」。（參考國定古蹟李騰芳古宅導覽摺頁與大溪木藝生態博物館網站）

7 參照文化部文化資產局國家文化資產網（<https://nchdb.boch.gov.tw/>）所統計的古蹟數量（2019年6月30日止），惟近年有部分市定古蹟升格為國定古蹟，如臺北保安宮或萬華龍山寺等，實際古蹟數量可能有部分增減或重複。

8 戰後政府發布「清除臺灣日據時代表現日本帝國主義優越感之統治紀念遺跡要點」，全臺各地神社在此法令之下大多被損毀。參考林一宏，〈桃園神社保存事件・1985年〉，文化部文化資產局，2007年12月17日。

9 黃士娟，〈桃園神社保存事件〉，<http://nrch.culture.tw/twopedia.aspx?id=4900>，2001年9月24日。

神社，現存有本殿、拜殿、社務所、手水舍、高麗犬、石燈籠、鳥居、東司、參道等建築，其文化資產價值不言可喻。

龍潭聖蹟亭始建於光緒元年（1875），現貌主要維持大正 14 年（1925）重修之樣貌，民國 68 年（1979）地方人士發起重修，增建牌樓和地磚。聖蹟亭全區採中軸對稱的布局方式，配置亭身、中門、頭門等建築，石材構成的亭體概分成三層，底層有「麟吐玉書」等雕刻，中層正面為爐口，上層有「聖蹟」二字及雙龍環抱的雕刻，頂部收頭為葫蘆形塔頂。龍潭聖蹟亭不僅是全臺灣面積最大、建制格局最完整的惜字亭，台積電文教基金會亦曾撥款認養，成為企業界出資維護文化資產的典範佳例。

三、歷史建築與移民城市

文化資產保存法述及「歷史建築」¹⁰的定義：「指歷史事件所定著或具有歷史性、地方性、特殊性之文化、藝術價值，應予保存之建造物及附屬設施」。桃園市歷史建築種類以其他類 36 處居冠，其次為宅第 27 處，產業 5 處，橋樑 4 處，衙署 3 處及碑碣、寺廟各 2 處，其餘商店、祠堂、教堂、機關、辦公廳舍、墓葬、集會堂各 1 處，共計 88 處（公有 47 處，私有 41 處）。為了推動歷史建築活化再利用，歷經調查研究、修復工程、活化再利用與營運再生等階段，未來她們將扮演桃園市空間改造的重要任務。

桃園市從過客之城蛻變成移民之鄉，由閩南人、客家人、外省人、原住民族、新住民等多族群融合而居，是近十年臺灣移入人口最多的城市。若以新住民為例，桃園的新住民人口約 5 萬 8,000 人，占全國第 4 位，僅次於臺北、高雄、新北。¹¹桃園市政府推動新住民照顧、輔導等福利措施，不僅成立新住民事務委員會，亦將歷史建築舊桃園縣警察局桃園分局，改造為「桃園市新住民文化會館」，推動四大任務：友善尊重、權益保障、多元服務、培力發展，讓文化資產發揮最大效益值得肯定。

桃園市龍潭、龜山、八德、平鎮、中壢一帶眷村戶數相當密集，如陸軍司令部、國家中山科學研究院等均位於龍潭區，桃園市為眷村大市，不僅眷村戶數密度最高，大型眷村數量亦居北臺灣之冠。¹²中壢馬祖新村、龜山憲光二村、

10 《文化資產保存法》第三條有關歷史建築的條文內容，民國 105 年（2016）07 月 27 日修正公告。

11 桃園市新住民文化會館，<https://www.taoyuannewimmigrants.com.tw/>，2019 年 6 月 30 日。

12 桃園眷村鐵三角，<http://tynewvillage.tyccc.gov.tw/ch/m0/index.php#gsc.tab=0>，2019 年 6 月 30 日。

大溪太武新村，三者有「桃園眷村鐵三角」之稱號，從保留眷村建築經由修復與再利用，目前馬祖新村、憲光二村配合修繕工程但有部分空間已開放使用，是熱門文化景點。值得一書的是桃園市政府在民國 90 年（2001）年率先全國辦理「眷村文化節」，此傳統延續至今未曾中斷，秉持社區營造的精神，結合在地文史社團，為眷村注入新的活力並傳承眷村文化，已形成桃園市城市空間之一大亮點。

四、文化景觀與考古遺址

桃園市文化景觀「土牛溝楊梅段」¹³、「新屋蚵間石滬群」與考古遺址「大園尖山考古遺址」，三者不僅反映出在地特色亦具文化資產保存價值，分述如下。

「土牛」、「土牛溝」或「土牛紅線」¹⁴，是清代臺灣自南而北陸續劃定的人文界線。康熙六十一年（西元 1722 年）朱一貴事件後，浙江總督滿保主遷民劃界，藍鼎元力持不可，代之為「唯立石禁入番地」來隔離生番漢民；至乾隆年間演為劃分漢民、熟番、生番的界限。起初在生番出沒處立石為界，後「以山溪為界，其無山溪處，亦一律挑溝堆土，以分界限」。界限的土堆，外型如臥牛，故稱土牛；其側的深溝，則稱為土牛溝。¹⁵



圖 3：土牛溝楊梅段是桃園市第一處登錄之文化景觀。（葉俊麟攝）

土牛溝楊梅段是桃園市第一處登錄之文化景觀，位於永平工商附近樹林中，目測長度約百公尺，現況仍清楚可見人工挖溝形成的痕跡，不僅見證清代漢人移民墾殖歷程，也是全臺

13 做為原住民與漢人分界線的土牛溝，不僅見證清代漢人移民墾殖歷程，亦為清代治理臺灣之重要史證。

14 土牛紅線的設立是為防止平埔族失去土地，因為滿清承認原住民地權，因而有類似的措施防止漢人侵墾番地。周婉窈，《臺灣歷史圖說》（臺北：中研院臺史所籌備處，1997 年），頁 95。

15 施添福，〈清代臺灣竹塹地區的土牛溝和區域發展——一個歷史地理學的研究〉《臺灣史論文精選》，1996 年，頁 157-219。

灣土牛溝遺構殘跡中，最接近原貌保存者，絕對是臺灣稀有文化資產的瑰寶。

新屋蚵間石滬群為民國 108 年（2019）4 月剛登錄的文化景觀，從清代族譜及寺廟碑文已有相關記載，日治時期官方為了統一管理，石滬使用者需備有「漁業免許狀」¹⁶ 方能合法捕撈，免許狀明確登載石滬漁業及相關權屬資料。石滬是沿海先民運用大小卵石交互堆砌，藉由海岸地形與潮汐變換所構築的捕魚設施，與苗栗後龍外埔石滬群一樣，是北臺灣少數尚使用與維護之石滬群，具有產業、歷史與生態上的意義，反映當地沿岸漁業特殊形式與環境永續關係，呈現人類生活智慧與自然互動之定著地景，深具保存價值。

大園尖山考古遺址¹⁷ 位於大園國小，目前是桃園臺地上唯一指定的考古遺址，民國 20 年（1931）由大園國小退休校長徐張水流所發現，民國 38 年（1949）年起陸續有考古調查與挖掘，出土遺物有木工用的石鐮、紡紗用的陶紡輪、捶打用的石錘、砍伐用的石斧等，屬於新石器時代圓山文化和植物園文化。當年考古調研的試掘坑均已回填掩埋。

五、有形文化資產活化與再利用

近年來桃園市政府文化局致力於推動歷史建築活化再利用，為了讓這些有形文化資產更為人們所親近，永續訴說屬於桃園城市的歷史故事與未來願景，「桃園城市故事館群」孕育而生，彙整桃園市文創、藝術、博物館與地方文化館等最新資訊。

各館舍主要以登錄文化資產身分的歷史建築為主角作活化再生，目前已在營運的有中平路故事館（中壢中平路縣府日式宿舍）、壠小故事森林（中壢國小日式宿舍）、南崁兒童藝術村（前內政部北區兒童之家宿舍群）、桃園市新住民文化會館（舊桃園縣警察局桃園分局）、桃園 77 藝文町（桃園警察局日式宿舍群）、龜山眷村故事館（前龜山陸光三村活動中心）、鍾肇政文學生活園區（龍潭國小日式宿舍 / 龍潭武德殿）、桃園市立大溪木藝生態博物館（大溪國小日式宿舍 / 大溪武德殿）、憲光二村移民博物館（龜山憲光二村）、馬祖新村眷村文創園區（中壢馬祖新村）等，此外正進行修復工程尚有楊梅故事園

16 漁業免許狀為日治時期官方公告的文書證明，當時新屋地區石滬漁業的漁場位置登記主要在桃園廳竹北二堡蚵殼港庄沿海地區。文化部文化資產局國家文化資產網，<https://nchdb.boch.gov.tw/>，2019 年 6 月 30 日。

17 文化部文化資產局國家文化資產網，<https://nchdb.boch.gov.tw/>，2019 年 6 月 30 日。桃園市政府文化局，<https://culture.tycg.gov.tw/index.jsp>，2019 年 6 月 30 日

區（楊梅國中校長及教職員宿舍群）、中壢警察局日式宿舍群、大溪警察局宿舍群等歷史建築。換言之，桃園城市故事館的定位並非大型博物館，而是由小型地方文化館串連在地生活、民俗節慶與庶民文化等日常，不僅承載著上一代的時光記憶，也訴說著城市歷史與你我的故事。

六、結語

桃園市是臺灣設籍人口第五多城市，不同於臺灣早期開發地區「一府二鹿三艋舺」等地，以漢人開發歷史久遠著稱，但桃園市人口族群由閩南人、客家人、外省人、原住民族、新住民等多族群的移居遷入，文化資產種類¹⁸也涵蓋多族群之文化，以宅第、祠堂、宿舍、眷村以及產業相關設施占多數，各族群生活發展的歷史軌跡，更能顯示出本市文化資產確實符合文化資產保存法之宗旨，以「平權及多元化」為其特徵，彰顯多元文化資產價值，無疑是桃園市有形文化資產的重要特色。

表 1：桃園市有形文化資產（古蹟與歷史建築）總類統計表

種類 數量	商店	宅第	祠堂	寺廟	教堂	衙署	機關	產業	其他設施	燈塔	橋樑	碑碣	墓葬	辦公廳舍	集會堂	總計
古蹟	-	6	4	6	-	-	-	2	2	1	1	-	-	-	-	22
歷史建築	1	27	2	2	1	3	1	5	36	-	4	2	2	1	1	88

資料來源：桃園市政府文化局，資料統計至 2019 年 7 月 31 日截止。（筆者製表）

從目前有形文化資產的使用現況分析，目前約 5 成維持原功能使用，有 2 成正在進行調查研究、規劃設計或修復工程，有 15 處以上已進行活化再利用與營運，比例約占 2 成，另有 1 成比例為閒置空間。若從所有權屬做統計，公有文化資產的比例略高於私有文化資產，如前述分析，桃園市法定文化資產類型以居住、祭祀等為大宗，因此不難理解有半數以上案例會維持原本用途；但從再利用且開放參觀的案例，其中七成以公有機關或學校建築之活化為主，顯示公有文化資產於保存、修繕、運營、維護方面的資源相對較為充足。此外近兩成的文化資產也將陸續對外開放與加入營運使用行列，如何宣揚及彰顯多元文化資產價值，將是未來桃園市有形文化資產的重要課題。

18 現有統計以其他設施類 38 處居冠，其次為宅第 33 處，寺廟 8 處，產業 7 處，橋樑 5 處，祠堂 6 處，衙署 3 處，碑碣 2 處、墓葬 2 處，其餘商店、教堂、機關、辦公廳舍、燈塔、集會堂各 1 處，共計 110 處，若加計文化景觀 2 處、考古遺址 1 處，總計 113 處。

表 2：桃園市有形文化資產一覽表

行政區	類型	公告名稱	種類	公告日期
八德區	市定古蹟	八德呂宅著存堂	祠堂	97.11.18
	市定古蹟	八塊無線送信所	產業	107.2.26
	歷史建築	八德三元宮	其他設施	94.6.13
	歷史建築	八德中正堂	宅第	96.9.29
	歷史建築	八德喻竹居	宅第	96.9.29
	歷史建築	八德呂達川祠堂	祠堂	98.3.27
	歷史建築	八德林奇珍古墓	墓葬	98.3.27
	歷史建築	八德廣福宮	寺廟	99.5.25
	歷史建築	八德敦德堂	宅第	106.11.24
大園區	市定古蹟	前空軍桃園基地設施群	其他設施	105.6.3
	考古遺址	大園尖山遺址	考古遺址	107.3.21
	歷史建築	尖山配水池	其他設施	107.4.24
大溪區	市定古蹟	大溪蓮座山觀音寺	寺廟	74.8.19
	市定古蹟	大溪齋明寺	寺廟	74.8.19
	國定古蹟	大溪李騰芳古宅	宅第	74.8.19
	歷史建築	大溪公會堂	集會堂	93.1.13
	歷史建築	大溪石板古道	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪武德殿	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪陵寢	其他設施	93.1.13
	歷史建築	月眉通路	其他設施	93.1.13
	歷史建築	慈湖陵寢	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪中央路赤龍	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪中央路隆泰	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪中央路廖宅	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪中央路翠鳳	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪和平路 Kenko	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪和平路永發	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪和平路玉寶堂	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪和平路李記興源	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪和平路協興	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪和平路金記同興	宅第	93.1.13

行政區	類型	公告名稱	種類	公告日期
大溪區	歷史建築	大溪和平路金源	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪和平路茂發	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪和平路廣大	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪和平路錦發	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪林宅梅鶴山莊	其他設施	93.1.13
	歷史建築	大溪國小日式宿舍	宅第	96.12.24
	歷史建築	大溪中央路 148 號	其他設施	97.12.4
	歷史建築	大溪太武新村	其他設施	98.3.30
	歷史建築	大溪中山路 19 號	宅第	98.8.26
	歷史建築	大溪和平路 48、48-1 號	宅第	98.8.26
	歷史建築	大溪和平路 54 號	宅第	98.8.26
	歷史建築	大溪簡氏古厝	宅第	99.4.15
	歷史建築	大溪警察局宿舍群	宅第	101.8.29
	市定古蹟	大溪簡送德古宅	宅第	103.2.25
	歷史建築	大溪建成商行	其他設施	103.7.2
	歷史建築	大溪蘭室	宅第	104.11.19
	歷史建築	大溪農會倉庫	產業	106.11.16
	歷史建築	大溪和平路盛源（29 號）	商店	106.11.16
	市定古蹟	大溪敬字亭	其他設施	106.5.24
中壢區	市定古蹟	國際無線電話中壢送信所	產業	106.6.14
	歷史建築	中壢聖蹟亭及東伯公	寺廟	93.1.5
	歷史建築	中壢馬祖新村	其他設施	93.3.3
	歷史建築	中壢新街國小日式宿舍	其他設施	93.4.29
	歷史建築	中壢中平路縣府日式宿舍	其他設施	99.7.13
	歷史建築	中壢警察局日式宿舍群	宅第	101.8.27
	歷史建築	中壢國小日式宿舍	宅第	104.3.16
	歷史建築	原中壢高中教師宿舍白馬莊	宅第	104.4.30
	歷史建築	中壢龍岡圓環軍人雕像及周邊營舍	其他設施	106.10.23
平鎮區	歷史建築	平鎮延平路日式宿舍	宅第	107.10.9
桃園區	市定古蹟	桃園景福宮	寺廟	74.8.19
	市定古蹟	桃園忠烈祠	祠堂	83.2.15

行政區	類型	公告名稱	種類	公告日期
桃園區	歷史建築	桃園大樹林橋	橋樑	96.4.24
	歷史建築	桃園警察局日式宿舍群	宅第	101.8.27
	歷史建築	舊桃園縣警察局桃園分局	衙署	104.3.16
	歷史建築	桃園車站舊倉庫	產業	105.6.29
	歷史建築	桃園郡米穀統制組合倉庫	產業	106.11.10
	歷史建築	桃園大廟口派出所	衙署	106.2.16
	歷史建築	桃園農工宿舍群	宅第	106.3.24
	歷史建築	國際土地政策研究訓練中心	機關	107.2.27
	歷史建築	土地改革陳列館	辦公廳舍	107.6.12
復興區	歷史建築	佐久間總督追懷紀念碑臺基	碑碣	93.8.30
	歷史建築	新竹林區管理處大溪工作站復興分 站招待所	其他設施	93.8.30
	歷史建築	溪口吊橋	其他設施	93.8.30
	歷史建築	基國派教堂	教堂	93.8.30
	歷史建築	角板山賓館	其他設施	94.2.23
	歷史建築	角板山薰風閣	其他設施	95.11.13
	歷史建築	溪口吊橋遺構	橋樑	98.10.27
	歷史建築	復興巴陵橋暨巴陵一、二號隧道	橋樑	105.10.31
	歷史建築	復興巴壠橋紀念柱	碑碣	105.11.8
新屋區	歷史建築	Gogan（卡奧灣）日治彈藥軍械室	其他設施	108.5.2
	市定古蹟	新屋范姜祖堂	祠堂	74.8.19
	文化景觀	新屋蚵間石滬群	農林漁牧景觀	108.4.8
楊梅區	歷史建築	新屋農會倉庫	其他設施	93.10.13
	文化景觀	土牛溝楊梅段	其他場域	104.1.13
	市定古蹟	楊梅道東堂玉明屋	宅第	104.7.29
	市定古蹟	楊梅道東堂雙堂屋	宅第	108.5.30
	歷史建築	楊梅江夏堂	祠堂	99.3.10
	歷史建築	楊梅茶業改良場宿舍	宅第	103.4.8
	歷史建築	楊梅國中校長及教職員宿舍群	宅第	103.4.8
	歷史建築	臺灣電力公司楊梅倉庫（I棟通風倉庫）	產業	106.4.6
楊梅區	歷史建築	楊梅分局警察宿舍群	宅第	106.4.6

行政區	類型	公告名稱	種類	公告日期
龍潭區	市定古蹟	龍潭聖蹟亭	寺廟	74.8.19
	市定古蹟	龍潭翁新統大屋（正廳、右第一護龍）	宅第	98.10.19
	歷史建築	大平橋	橋樑	92.10.15
	歷史建築	龍潭三坑川盛信記商店	宅第	92.10.15
	歷史建築	龍潭三和江夏科文祖堂	宅第	92.10.15
	歷史建築	龍潭烏樹林翁宅祖堂六桂傳香	宅第	92.10.15
	歷史建築	龍潭武德殿	宅第	97.2.1
	歷史建築	龍潭國小日式宿舍	宅第	101.1.13
龜山區	市定古蹟	壽山巖觀音寺	寺廟	74.8.19
	市定古蹟	龜崙嶺鐵道橋遺構	橋樑	97.2.22
	歷史建築	前龜山陸光三村活動中心	其他設施	93.3.3
	歷史建築	龜山憲光二村	其他設施	95.10.26
	歷史建築	黃繼炯公墓園	墓葬	97.5.16
蘆竹區	市定古蹟	蘆竹五福宮	寺廟	74.8.19
	市定古蹟	蘆竹德馨堂	祠堂	99.6.24
	市定古蹟	前內政部北區兒童之家院長宿舍	宅第	103.5.29
	歷史建築	前內政部北區兒童之家宿舍群	宅第	104.8.17
	歷史建築	蘆竹慎德居	宅第	108.7.15
觀音區	市定古蹟	觀音白沙岬燈塔	燈塔	91.9.2
	歷史建築	草漯石門水庫移民新村衛生室	衙署	106.4.6
	歷史建築	國際電話株式會社觀音崙坪受信所設施群	產業	107.5.30

資料來源：桃園市政府文化局，資料統計至 2019 年 7 月 31 日截止。（筆者製表）

徵引書目

專書

文化部文化資產局，2014，《文化資產法規彙編》，文化部文化資產局。

文化部文化資產局，2018，《文化資產保存法相關函釋彙編》，文化部文化資產局。

中原大學建築研究所歷史與理論研究室，1987，《桃園縣二級古蹟李騰芳古宅修復研究》。桃園：桃園縣政府文化局。

莊秀美主編，2017，《桃園市文化資產導覽手冊》。桃園：桃園市政府文化局。

周婉窈，1997，《臺灣歷史圖說》。臺北：中研院臺史所籌備處。

施添福，1996，〈清代臺灣竹塹地區的土牛溝和區域發展——一個歷史地理學的研究〉《臺灣史論文精選》。

莊秀美總編輯，2018，《我村·我家—桃園眷村文化節 18 週年》。桃園：桃園市政府文化局。

網路資料

林一宏，2007，〈桃園神社保存事件·1985 年〉，<https://www.boch.gov.tw/>。

黃士娟，2001，〈桃園神社保存事件〉，<http://nrch.culture.tw/>。

桃園地區的無形文化資產

陳世榮*

摘要

自 1919 年起施行《史蹟名勝天然紀念物保存法》以來，桃園地區雖陸續有文化資產被指定為史蹟、名勝與天然紀念物，惟偏重在有形之古蹟與史蹟方面。自 1982 年起《文化資產保存法》所保護的文化資產，雖涵蓋部分的無形文化資產，但遲至 2016 年文資法修正案通過後，無形文化資產才正式與有形文化資產加以區分。迄今桃園地區被指定及獲得登錄之無形文化資產及保存者，計 17 項。本文之主旨，即在介紹這些與桃園地區歷史發展息息相關之無形文化資產，除說明其特徵及與當地發展之互動關係外，亦提出未來提報登錄無形文化資產之方向與可能性。

關鍵詞：桃園地區、文化資產、天然紀念物、無形文化資產、古蹟

* 國立臺灣圖書館參考特藏組編輯、國立臺灣科技大學人文社會學科兼任助理教授

一、前言

西元 1919 年 4 月，日本政府公告《史蹟名勝天然紀念物保存法》，同年 6 月 1 日起施行。臺灣總督府則於 1930 年 3 月 5 日，公布「史蹟名勝天然紀念物保存法施行要旨」，並自 1931 年開始著手調查臺灣的史蹟、名勝、天然紀念物。其後，臺灣總督府分別於 1933、1935、1941 年三次指定史蹟、名勝與天然紀念物。¹自日治時期以來，桃園地區分別有臺灣總督府指定的國家級天然紀念物，如新竹州桃園郡八塊庄的野生稻種自生地（竹南郡竹南街字中大埔亦有）²，以及各州廳政府指定的地方級「史蹟」兩類，如指南宮（文昌廟）、五福宮、壽山巖、角板山、大溪公園、龍潭陂、石觀音。以現代文化資產的概念來看，臺灣總督府於相關調查資料及三次指定史蹟、名勝與天然紀念物中，雖然多數仍偏重在有形的古蹟、史蹟、歷史建築、特殊地景與特殊天然動植物，但實已涉及傳說、童話等少部分現代概念中的「無形文化資產」（「無形文化財」或「非物質文化資產」）。

戰後，臺灣在 1982 年制定及公告《文化資產保存法》，將文化資產定義為具有歷史、文化、藝術價值的資產，包括：古物、古蹟、民族藝術、民俗及有關文物、自然文化景觀。2000 年，該法案修正新增歷史建築一項，2005 年再修正為（1）古蹟、歷史建築與聚落、（2）遺址、（3）文化景觀、（4）傳統藝術、（5）民俗及相關文物、（6）古物、（7）自然地景等七種類別。2016 年《文化資產保存法》再次修正，將文化資產定義為經指定或登錄之有形與無形文化資產，正式出現無形文化資產一詞，用以包括過去的傳統表演藝術、傳統工藝、民俗及新增的口述歷史、傳統知識與實踐共五項無形文化。³法案中的無形文化資產概念，對應聯合國《保護非物質文化遺產公約》分類方式，以「人」為載體，將五類無形文化資產，由各級公部門主動挹注經費，用以維繫傳統與技藝、建立保存維護機制與人才傳承。⁴截至 2018 年止，經文化部及各級地方政府指定或登

1 臺灣總督府內務局地方課，《本島史蹟名勝天然紀念物概況》（臺北：內務局地方課，出版時間不詳，國立臺灣圖書館藏），頁 1-10；臺灣總督府內務局，《本島史蹟名勝天然紀念物概況：史蹟名勝天然紀念物調查案要項》（臺北：臺灣總督府內務局，1930，國立臺灣圖書館藏），頁 43-44；臺灣總督府內務局，《史蹟名勝天然紀念物調查資料》（臺北：臺灣總督府內務局，1931，國立臺灣圖書館藏），頁 1、5、200-201；臺灣總督府內務局，《臺灣總督府內務局・天然紀念物調查報告・第一～六輯》（臺北：臺灣總督府內務局，1933-1940，國立臺灣圖書館藏），第 1 輯，頁 18-19。

2 〈大埔、八塊地方で野生稻を發見〉《臺灣日日新報》，1937 年 4 月 2 日。

3 《文化資產保存法》，<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?PCode=H0170001>，2019 年 5 月 30 日。

4 行政院，〈無形文化資產的保存與維護〉，<https://www.ey.gov.tw/Page/5A8A0CB5B41DA11E/2b5961cd-e238-4cf5-a870-f878578786f7>，2019 年 5 月 30 日。

錄之無形文化資產，均已建置成資料庫，並免費公開相關資訊，提供民衆使用，包括有：傳統表演藝術 193 筆、傳統工藝 152 筆、民俗 184 筆、口述傳統 3 筆、傳統知識與實踐 2 筆，以及保存技術及保存者 18 筆，合計 552 筆資料。⁵ 其中，桃園地區經指定或登錄之無形文化資產及其保存者，傳統表演藝術 5 筆、傳統工藝 7 筆、民俗 2 筆、口述傳統 3 筆，共計 17 筆資料，占總數的 3%；桃園市文化局在其官網「無形文化資產」中，則僅依 2005 年版《文化資產保存法》的架構，開列經指定或登錄之「傳統藝術」及「民俗及有關文物」兩類，共 11 項。⁶

過去相關研究中，雖有部分涉及桃園地區單項無形文化資產的研究，特別是傳統表演藝術類的部分，主管單位文化局更陸續邀請學者針對這些資產進行研究、撰稿、出版專書，包括原住民口傳文化林明福、客家山歌賴碧霞、客家戲黃秀滿、劉玉鶯、曾先枝、客家八音林祺振、謝旺龍、和成八音團與廣東戲宜人園等研究，將於下文中一併加以討論，於此暫不贅述。⁷ 也正由於桃園地區的無形文化資產，目前仍未有整體性之前行研究或介紹，故本文之目的，旨在概念性的介紹桃園地區的無形文化資產及其與當地發展的互動關係。又，為避免行政區域變革引起混淆，本文概以「桃園地區」一詞，涵蓋前桃園縣治區域及今桃園市治區域。

以下，本文依新修訂之《文化資產保存法》架構，依序說明桃園地區客家傳統表演藝術、傳統工藝、口述傳統與民俗等類型之無形文化資產。

二、客家傳統表演藝術及保存者

客家移民自清代移入桃竹苗地區後，因社會衝突不斷，特別是在桃園地區的分類械鬥中，漸次形成閩客南北分籍聚居現象。客家山歌的傳唱、客家戲及客家八音，遂隨著客籍移民的聚集，不僅成為南桃園客籍分布區域的重要文化特徵，也成為客籍居民建構共同生活圈、共同體與認同意識的主要來源之一。

5 文化部文化資產局，〈國家文化資產網·文化資產〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/>，2019 年 5 月 30 日。

6 桃園市文化局，〈文化資產·無形文化資產〉，<https://culture.tycg.gov.tw/home.jsp?id=130&parentpath=0>，2019 年 5 月 30 日。

7 吳榮順、林明福、李佳芸，《泰雅史詩聲聲不息：林明福的口述傳統與口唱史詩》（桃園：桃園縣政府文化局，2014）；陳怡君編，《山歌好韻滋味長：賴碧霞與她的客家民歌天地》（桃園：桃園縣政府文化局，2011）；徐亞湘編，《客家劇藝留真：臺灣的廣東宜人園與宜人京班》（桃園：桃園縣政府文化局，2011）；林曉英、蘇秀婷，《兩臺人生大戲：劉玉鶯與曾先枝》（桃園：桃園縣政府文化局，2011）；徐亞湘，《母女同行：阿玉旦、黃秀滿的客家戲曲人生》（桃園：桃園縣政府文化局，2011）；林曉英編，《打八音·唱北管：林祺振、謝旺龍與和成八音團》（桃園：桃園縣政府文化局，2007）。

換句話說，無論是客家山歌、客家戲或八音，這些無形文化傳統的分布與流傳區域，並不及於清治以來以漳州腔閩語方言為主的北桃園地區。又，文化部通過登錄的說明中，亦特別提及，客家山歌與客家民謠、傳統戲曲「三腳採茶戲」之間關係密切，故一併加以介紹及說明。⁸

（一）客家山歌·賴碧霞（2010 桃園縣政府提報登錄、2011 文化部指定）

客家山歌亦被稱為「採茶歌」或「九腔十八調」，反映臺灣客家聚落常民生活娛樂、社會功能、音樂藝術及語言智慧。桃園地區之客家山歌被登錄為無形文化資產之關鍵人物，實為賴碧霞女士（1932-2015）。賴碧霞於 1932 年出生在竹南，曾向胡琴名師官羅成學唱山歌，且曾拜師賴廷漢、蘇萬松學習三腳採茶戲唱腔。1954 至 55 年間成為廣告播音員及電臺主持人後，其客家歌謠、戲曲的表演能力及其影響力，始獲得充分地發揮。1971 年退休之後，賴碧霞更全心投入客家歌謠整理、分類、歸檔與著述，並於 1973 年拍攝純客語電影《茶山情歌》，大獲客家族群的喜愛。⁹1994 年成立「碧霞鄉土客家民謠劇團」，推廣客家山歌與戲曲，而於 2008 年獲頒行政院客家委員會客家文化獎終身貢獻獎。2010 年因其為「國內客家山歌代表指標性人物，具全國知名度，擅長各類型客家山歌演唱，唱腔婉轉細膩，對於客家山歌紀錄傳承及創新不遺餘力，在臺灣歷史上具有衝要地位」；同時，也因其「以民歌演唱方式，在演唱傳統山歌外，並將客家戲曲中的各種腔調，收離戲曲表演，成為民歌



圖 1：客家山歌保存者賴碧霞。（桃園市政府文化局提供）

8 文化部文化資產局，〈客家山歌〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/traditionalPerfor mingart/20110825000002>，2019 年 5 月 30 日。

9 賴碧霞，《臺灣客家山歌》（臺北：百科文化公司，1982），自序、頁 1-14；賴碧霞、朱美璇、許淑娟、王宜文，《臺灣客家山歌：一個民間藝人的自述》（臺北：百科文化公司，1983）；賴碧霞，《臺灣客家民謠薪傳》（臺北：樂韻出版社，1993），頁 1-5、8-18、22-31；徐亞湘計畫主持、范揚坤協同主持，《賴碧霞客家山歌專輯研究及影音保存計畫》（桃園：桃園縣政府文化局，2004），頁 15-22、41-46、56-66；鄭榮興、蘇秀婷、陳怡君著，《賴碧霞客家民歌藝術》（臺中：行政院文化建設委員會文化資產總管理處籌備處，2010），頁 1-20、26-35、38-45、80-87；陳怡君編，《山歌好韻滋味長：賴碧霞與她的客家民歌天地》（桃園：桃園縣政府文化局，2011），頁 19-24、25-26、28-33、47-54、59-75、80-82。

的表演曲目之一部分」¹⁰之藝術性與特殊性，2010年由桃園縣政府提報，經桃園縣傳統表演藝術無形文化資產審議委員會審議通過，復於2011年文化部指定為重要傳統藝術客家山歌保存者。

賴碧霞得以成為國定級無形文化資產的理由，包括：1、客家山歌反映臺灣客家聚落常民生活娛樂、社會功能及音樂學習樣態，在臺灣民間歌謠中具有重要價值；2、本項藝能具民間歌謠素樸氣質與專業表現深度，展現本地客家民歌之歌唱傳統，惟傳承不易，有失傳之虞。3、賴碧霞女士擅長各類型客家山歌演唱風格與表現技巧，曲風多元、唱腔細膩，為具代表性之客家山歌表演藝術家。¹¹以上三項皆符合登錄標準，並在全國具有領先地位。2012年，賴碧霞獲頒第16屆國家文藝獎，2015年初過世。其相關生平已有相當多研究成果，不再贅述。

（二）客家戲·黃秀滿（2010 桃園縣政府提報登錄）

客家戲，又稱為客家採茶戲，為南桃園客家文化特徵之一。戲曲內容以茶文化為核心，結合歌舞表演，由採茶唱、相褒等表演形式逐漸發展成「改良採茶戲」等大戲形式，內容亦由茶文化生活擴大至反映先民生活、愛情和勸世教化的意義。¹²獲得登錄的關鍵人物，則為黃秀滿女士。

黃秀滿，1938年出生於苗栗，10歲起，即隨其母、同時也是客家知名戲旦阿玉旦（黃楊玉妹）學戲及登臺演出，唱過上千齣客家採茶戲、客家大戲。¹³黃秀滿曾由鄭榮興為其申請執照，自組「黃秀滿歌劇團」，除了經營內臺戲園之外，亦接受邀請在節慶、酬神時，兼做外臺戲。黃秀滿歌劇團曾榮獲第一屆「客家戲劇比賽」甲等團體獎，以及第二屆的優等團體獎與最佳文武場獎，甚至因此受邀錄製錄影帶。由於黃秀滿傳承其母客家大戲藝術，內臺戲及外臺戲的演出經驗豐富，在客家戲旦角之詮釋上，具有舉足輕重之地位，不僅成為桃園縣

10 文化部文化資產局，〈客家山歌〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/traditionalPerformingart/20100421000001>，2019年5月30日。

11 文化部文化資產局，〈客家山歌〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/traditionalPerformingart/20110825000002>，2019年5月30日。

12 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲之研究》（苗栗：財團法人慶美國文教基金會，2000），頁3-6、21-31、44-50；鄭榮興，《客家戲的榮興》（苗栗：財團法人慶美國文教基金會，2011），頁128-133、136-140；鄭榮興，《臺灣客家戲之研究》（臺北：國家出版社，2016），頁35-73、233-258；蘇秀婷，〈客家戲〉，<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=20986>，2019年5月30日。

13 王佩琪，〈臺灣客家採茶戲傳承之探討：以知名藝人阿玉旦到黃秀滿為主要觀察〉（臺北：國立臺北藝術大學音樂學系碩士在職專班學位論文，2007），頁6-22、42-53；徐亞湘，《母女同行：阿玉旦、黃秀滿的客家戲曲人生》（桃園：桃園縣政府文化局，2011），頁13-18、25-30、46-55、69-75、199-207、209-223。

客家戲曲指標人物，也成為桃園地區的無形文化資產。¹⁴ 2010年由桃園縣政府提報，經桃園縣傳統表演藝術無形文化資產審議委員會審議通過，獲得登錄為無形文化資產。

（三）客家八音

客家八音，為客家族群的喜慶音樂，以嗩吶、鑼、鼓為基本樂器的音樂表演形式，多出現在結婚、壽誕、滿月、新居落成、神明聖誕等場合。演奏內容可分為「吹場樂」和「絃索樂」兩類，吹場樂主要用於廟會或婚喪喜慶等場合，絃索樂多在北管戲及純演奏場合。臺灣北部與南部的八音，無論在曲目、表演風格，甚至是師徒在技術傳承的方式上，如北部重文本、南部重口傳等，都存在著頗大的差異。¹⁵

1. 范姜文賢系統：范姜新熹（2010 桃園縣政府提報登錄）

范姜新熹（1934-2015）於 1946 年起即師從其父范姜文賢學習八音，范姜家族為桃園地區重要的八音樂派之一。范姜新熹除學習嗩吶、絃仔、唱曲、鑼鼓之外，同時也學習亂彈、傀儡戲和北管。1950 年代起，范姜新熹已陸續參加過不少戲班的演出，1955 年起開始收徒授業。¹⁶ 依文化部國家文化資產網登錄資料顯示，桃園地區約有百分之九十以上的八音樂手，皆出自范姜新熹教授，學生至少三百人以上。此外，登錄理由載明，范姜新熹為桃園新屋客家八音范姜文賢一派第三代重要傳人，致力於客家八音傳習，授徒眾多，擅長各類八音演奏及道士壇科儀、宗教音樂等技藝，曲風活潑多元，為桃園縣客家八音藝術的指標性人物。¹⁷

資料中提及范姜新熹「擅長各類八音演奏及道士壇科儀、宗教音樂等技

14 文化部文化資產局，〈客家戲〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/traditionalPerformingart/20100421000002>，2019 年 5 月 30 日。

15 鄭榮興，《臺灣客家音樂：客家音樂的風格展現與戲曲歌謠的演變》（臺中：晨星出版社，2004），頁 21-49；吳榮順，〈客家八音〉，<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=21399>，2019 年 5 月 30 日。

16 國立傳統藝術中心臺灣音樂館，〈范姜新熹·生平簡介、大事記年表〉，「臺灣音樂群像資料庫」，<http://musiciantw.ncfta.gov.tw/list.aspx?p=M053&c=&t=1>，2019 年 5 月 30 日；鍾春枝，〈現階段客家文化資產傳承之研究：以桃園縣觀音鄉為例〉（桃園：國立中央大學客家社會文化研究所，2012），頁 57-103、142-149；林曉英，《陶渭流芳八音情：范姜新熹的遊藝回顧》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2012），頁 21-33、35-41、73-84、173-174、182-187。

17 文化部文化資產局，〈客家八音：范姜文賢系統〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/traditionalPerformingart/20100421000003>，2019 年 5 月 30 日。

藝」，看似突兀，因傳統八音向以喜事場為主，如生日、廟會慶典等；八音投入喪事場，成為喪禮的一部分，則是 1980 年代初期才開始，恐與八音樂團的營生有關。喜喪八音的差別，則在於不同嗩吶的比重、吹奏曲調的不同及喪事盡量不講口白。2010 年由桃園縣政府提報，經桃園縣傳統表演藝術無形文化資產審議委員會審議通過，獲得登錄為無形文化資產。2013 年，再由桃園縣政府文化局推薦為 102 年績優臺灣鄉土文史教育暨藝術社教有功人員。

2. 龍鳳頭系統：謝旺龍（2010 桃園縣政府提報登錄）

桃園地區客家八音另一個重要的系統，即是 1904 年出生於龍潭、擅長嗩吶演奏的劉鳳雲所開創的龍鳳頭系統，其弟子以開創新屋八音葉家班的葉斯油、葉斯賞最為知名。另外，即是 1934 年生的謝旺龍，曾受劉師指導。¹⁸ 謝旺龍致力於保存傳承客家八音的人生故事詳見本期「話說桃園」單元，此不贅述。

3. 客家八音：和成八音團（2012 桃園縣政府提報登錄）

桃園地區登錄的兩個八音系統，其差別在大致在於其師承傳統上的差異，而這兩大系統則共同孕育出和成八音團。桃園市八德區和成八音團創立於 1979 年，團長袁明瑛先生即創團人，精通鼓和揚琴等樂器。其祖父袁奕麟曾於戰後初期，邀請范姜文賢學生朱誠正指導袁氏宗親子弟學習八音。八音團雖起自范姜系統，但因成員不多且逐漸凋零，故袁明瑛創團以「和成」為名，即寓有任何人來和，都會成功之意。¹⁹

自 1994 年起，和成八音團聘請資深八音樂師謝旺龍、林祺振授課，一方面致力於薪火相傳，融入了新增的龍鳳頭系統力量，一方面積極參與及推動傳統藝術表演工作。文化部國家文化資產網登錄資料提及，和成八音團演奏技藝精良，家族傳承推廣組織完整，表演精彩甚受好評。²⁰ 故由桃園縣政府提報，經桃園縣

18 鄭榮興，《臺灣北部客家八音研究》（宜蘭：臺灣傳統藝術總處籌備處，2008），頁 7-10、16-23、45-46、49-50；林曉英，《打八音·唱北管：林祺振、謝旺龍與和成八音團》（桃園：桃園縣政府文化局，2012），頁 30-33、63-80；林曉英，〈唱片樂音的隔代傳承與音樂傳統的認知建構：從桃園林祺振、謝旺龍等八音樂師的學習與表演經歷談起〉《臺灣音樂研究》，6（2008）：頁 67-198。

19 林曉英，《打八音·唱北管：林祺振、謝旺龍與和成八音團》（桃園：桃園縣政府文化局，2012），頁 35-37、76-78、85-116；林曉英，〈唱片樂音的隔代傳承與音樂傳統的認知建構：從桃園林祺振、謝旺龍等八音樂師的學習與表演經歷談起〉《臺灣音樂研究》，6（2008）：167-198；邱文芳，〈探討臺灣北部客家八音打擊樂音樂內容〉（臺北：國立臺北藝術大學管絃與擊樂研究所碩士學位論文，2010），頁 39-42。

20 文化部，〈文化工具箱·客家八音〉，https://toolkit.culture.tw/teaminfo_166_16.html，2019 年 5 月 30 日。文化部文化資產局，〈客家八音〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/traditionalPerformingart/20120110000001>，2019 年 5 月 30 日。

傳統表演藝術無形文化資產審議委員會審議通過，2012 年復經文化部公告登錄為無形文化資產。

三、傳統工藝技術資產及保存者

大料炭早期木器業的興起，可能與嘉慶 24 年（1819）林本源家族遷居大料炭及聘請匠師建城築邸、製作日用家具有關。事實上，林本源家族遷移大料炭除避禍（漳泉械鬥）外，最可能的因素，恐怕正是爲了就近開發內山資源。²¹

（一）大溪木器：協大木器行（2010 桃園縣政府提報登錄）

協大木器行創業者李阿維（1917-1996），爲李金興祭祀公會開臺祖李善明長房後代，1962 年創業，人稱「阿維司」。李阿維曾師「九叔公」學藝，其後入同宗「阿番司」之東興家具製造工場實習。學成後，曾於臺北胡回邦家具工廠任職，並於 1946 年在貴陽街設立工廠，生產 Nami（波浪）式嫁妝組。1959 年結束臺北的工廠，返回三層小角仔，繼續製作未上漆的櫥櫃、桌椅等家具，再運送至臺北販售。1962 年，適逢臺灣經濟與民間信仰蓬勃發展，李阿維遂於大溪老街（和平路）開設協大木器行，從事漢式佛桌、神桌、太師椅、屏風及仿唐風古典家具的製作生產。因木器製作是由木工、鑿花工、漆工三組匠師協力完成，故店名號爲「協大」，即取其不同匠師協力完成之意。1980 年代末至 1990 年代初，臺灣木器製造業面臨越南、中國廉價家具的衝擊，協大第二代繼承者李炳榮以產業升級與轉型，改營佛寺或佛堂的新建、整修與室內裝潢及佛器製作等大型木器工程。²²

文化部國家文化資產網登錄資料提及，協大木器行以產業的維持，支撐傳統藝術的發展，完整保存大溪傳統木器工藝製作的全套流程，且其匠師皆具多年經驗，精通傳統木器藝術。具木作、雕工、螺鈿、髹漆整套工藝，特具保存傳統藝術的意義。²³ 故於 2010 年，協大木器行經由桃園縣政府提報，登錄爲無形文化資產保存者。

（二）大溪木雕（佛具、佛像）：林天生、藍偉文（2010 桃園縣政府提報登錄）

21 陳世榮，〈近代大料炭的菁英家族與地方公廟：以李家與福仁宮爲中心〉，《民俗曲藝》（臺北：財團法人施合鄭民俗文化基金會），138（2002），頁 239-278。

22 賴明珠，〈木彩崢嶸：桃園縣百年木器風華〉（桃園：桃園縣政府文化局，2007）。

23 文化部文化資產局，〈大溪木器〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/traditionalCraft/20100811000002>，2019 年 5 月 30 日。

1980 年代末至 1990 年代初，臺灣木器製造業面臨越南、中國廉價家具的衝擊，重創大溪的傳統木器產業。大溪地區の木器工藝匠師，也因此面臨失業、轉業問題，自然也就造成大溪木器工藝技藝面臨凋零與失傳的危機。

在此危機下，桃園縣政府於 2010 年提報林天生、藍偉文二位木雕匠師為無形文化資產保存者。其中，林天生從事家具、佛具等木器雕刻工作，其花草、龍鳳、人物雕花，雕工流暢細緻，鑿花技法精湛，完整保留傳統細木雕技法及自繪手稿，作品精美具藝術價值且堅持傳統本業傳承。藍偉文從事佛像雕刻，曾師臺南、屏東潮州之林明棟等人，返回大溪後，繼續追隨吳榮賜日籍雕刻師上原一明，造就個人獨有的佛像雕刻風格，不僅技藝精湛，且並持續從事傳統木雕之創新。²⁴ 二者皆值得登錄為桃園地區大溪木雕工藝保存者，鼓勵並輔導其致力於傳承及保存工作，經桃園縣政府提報登錄為無形文化資產保存者。

（三）大溪傳統木工藝（生活家具）：游禮海、陳力維（2012 桃園縣政府提報登錄）

桃園地區在傳統木工工藝方面，於 2010 年提報協大木器行登錄為無形文化資產保存者外，復於 2012 年再提報游禮海、陳力維為無形文化資產保存者，獲得通過登錄。二者的差別，一為人物花鳥等造型木雕、一為日常生活家具雕刻。

游禮海，1933 年出生於大溪街頭寮庄。戰後漸長，於 1948 年拜黃全習藝，1952 年再赴臺北學藝，1962 年返鄉創立吉美木器行。據文化部登錄資料顯示，游禮海為大溪木雕工藝指標性人物之一，其作品具備極高層次的傳統藝術價值，精彩人生故事詳見本期「話說桃園」單元。

年輕一輩的陳力維，大溪人，出生於 1964 年，畢業於振聲中學美工科。1990 年開始從事傳統家具製作，成立陳力維木器工作室。文化部登錄資料記載，其傳統木雕工藝技藝精湛，且活用於日常生活用品設計中，具有新意。²⁵ 故於 2012 年，經「桃園縣 100 年度無形文化資產傳統工藝美術審議委員會」審議通過，由桃園縣政府提報登錄為大溪傳統木工藝保存者（無形文化資產保存者），鼓勵並輔導其致力於傳承及保存工作。

24 文化部文化資產局，〈大溪木雕〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/traditionalCraft/20100811000001>，2019 年 5 月 30 日。

25 游禮海口述、莊秀美總編輯，《木藝：頂真執著的大溪瑰寶》（桃園：桃園市政府文化局，2015），頁 6、12-29；陳銘礪撰文，《木藝師游禮海：雕琢生命智慧的工藝瑰寶》（臺北：布克文化出版，2017），頁 22、64-168；文化部文化資產局，〈大溪傳統木工藝〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/traditionalCraft/20120130000001>，2019 年 5 月 30 日。

（四）傳統剪黏、交趾陶工藝美術：徐明河（2015 桃園市政府提報登錄）

除了木器工藝之外，與傳統建築技術或裝飾工藝技術相關者，亦有兩項，一為桃園市提報登錄傳統剪黏、交趾陶工藝美術及其保存者徐明河，另一為文化部指定土水修造技術（瓦作）及其保存者廖文蜜。徐明河藝師的學成與對傳統工藝技術之保存與貢獻於本期「話說桃園」單元將有精采呈現，此不贅述。

（五）重要土水修造技術（瓦作）：廖文蜜（2016 文化部指定）

廖文蜜，1935 年出生於桃園，現職為土水匠師。依據文化部公告資料，廖文蜜師承其岳父彭由昌，精通泥水作，尤擅於傳統民居及寺廟屋脊瓦作，無論是閩南瓦、琉璃瓦的施作，皆有其獨到之處。另外，廖文蜜深諳傳統尺寸吉凶與禁忌，熟悉各地瓦材的物理性質，在屋脊曲度及燕尾起翹的尺度控制上，更有其獨到之技藝，堅持傳統施工技法。



圖 2：土水修造技術（瓦作）文化資產保存技術及保存者廖文蜜。（桃園市政府文化局提供）

其參與施作之民宅，閩客兼俱，廟宇作品遍布全臺，代表作品包括大溪齋明寺、北投關渡宮、板橋接雲寺等，為保存修復文化資產貢獻良多，更是為古蹟、歷史建築及聚落等有形文化資產進行保存修復時，不可或缺之技術。²⁶ 因此，文化部於 2016 年指定為「土水修造技術（瓦作）」文化資產保存技術及保存者。

五、泰雅口述傳統文化資產及保存者

（一）泰雅口述傳統史詩吟唱及其保存者：Watan Tanga（林明福）（2012 桃園縣政府提報登錄、2012 文化部指定、2019 桃園市政府提報登錄）

泰雅族群的歷史記憶與文化傳承媒介，是以祖先所流傳下來的語言，透過

26 文化部，〈文化部公告〉，文化部 105 年 4 月 1 日文授資局傳字第 10530027411 號；文化部文化資產局，〈重要土水修造技術（瓦作）〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/ptp/20171030000001>，2019 年 5 月 30 日。

口說或吟唱的方式來進行，泰雅族人稱之為 *Lmuhuw*（古謠）。泰雅族 *Msbturnux* 群的 *Lmuhuw* 具豐富的文化內涵，不僅是泰雅族 *Msbturnux* 群語言智慧的結晶，內容包含泰雅族歷史脈絡、生活方式及其與環境互動等，描述族群起源、族群遷移、祖先遺訓、族群規範與祖先生活智慧等族群認同、歷史與習慣。泰雅族傳統的 *Lmuhuw* 吟唱，通常以傳統曲調，依情境即興填詞，復以口說或吟唱的方式，在開會、談判、提親、結婚、祖靈祭、交誼等各種場合，利用象徵、比喻的手法來傳遞的訊息。1930 年出生的 *Watan Tanga*（漢名：林明福），為目前大嵙崁溪流流域少數能吟唱 *Lmuhuw* 泰雅古謠者。更特殊的是，*Watan Tanga* 是以羅馬拼音及錄音的方式記下其父 *Tanga Hola*（林榮春）的吟唱，學習 *Lmuhuw* 吟唱及其精髓——*Msgamil*（史詩吟唱）。*Msgamil* 的內容保留了泰雅族群起源、族群遷徙、祖先遺訓等族群認同要素，具高度文化資產價值。此外，*Watan Tanga* 亦熟悉泰雅傳統樂器縱笛、口簧琴的製作與吹奏，而於 2012 年經桃園縣政府提報登錄，且於同年 9 月獲文化部指定為重要傳統藝術「泰雅族口傳歷史」保存者，有人間國寶美譽；又，其口頭傳統及所吟唱的 *Msbturnux* 群 *Lmuhuw*（古謠），亦經桃園市政府提報登錄為無形文化資產。²⁷

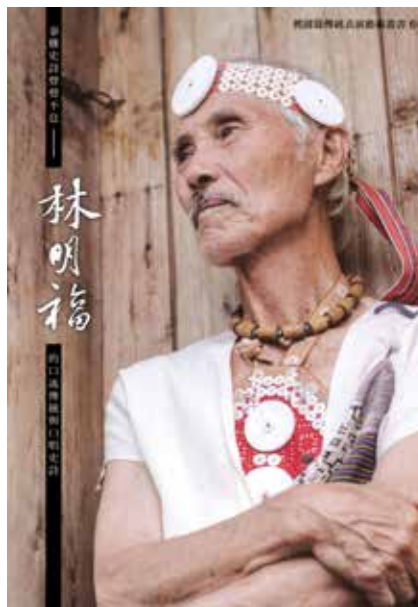


圖 3：「泰雅族口傳歷史」保存者林明福。
（桃園市政府文化局提供）

（二）泰雅口述傳統保存者：*Masa Tohui*（黃榮泉）（2015 桃園市政府提報登錄）

27 吳榮順、林明福、李佳芸著，《泰雅史詩聲聲不息：林明福的口述傳統與口唱史詩》（桃園：桃園縣政府文化局，2014），頁 14-18、20、23、26-32、40-49、51-87；李佳芸，〈泰雅族大嵙崁溪流流域口述傳統（*Lmuhuw*）與口唱史詩（*Msgamil*）的比較研究〉（臺北：國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士學位論文，2015），頁 21-33、45-69、75-80、84-89；桃園市政府，〈桃園市政府公告〉，桃園市政府 108 年 2 月 11 日府文資字第 1080024583 號；文化部文化資產局，〈泰雅族 *Msbturnux* 群 *Lmuhuw*〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/ote/20190225000001>，2019 年 5 月 30 日；文化部文化資產局，〈泰雅史詩吟唱〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/traditionalPerformingart/20120903000003>，2019 年 5 月 30 日；文化部文化資產局，〈泰雅族口述傳統〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/traditionalPerformingart/20120903000003>，2019 年 5 月 30 日。

桃園復興泰雅族人 *Masa Tohui*（漢名：黃榮泉，1942-2019），為桃園地區泰雅族第一代受高等教育者。曾參與過外籍學者的泰雅語翻譯，且能設計並畫出建築圖，極具特殊性之人物。此外，*Masa Tohui* 也具泰雅口述傳統知識、技藝與經驗，精通泰雅族傳統遷移史詩演唱及說唱者，是少數能吟唱 *Lmuhuw*（古謠）的優秀文資保存者。因 *Masa Tohui* 的古謠吟唱具有宏觀的文化意涵，且記錄泰雅文化及泰雅語，傳承泰雅口述傳統知識、技藝與經驗，於 2015 由桃園市政府提報登錄為泰雅口述傳統保存者，2019 年 2 月過世。²⁸

六、民俗及其保存者

桃園地區經桃園縣政府提報登錄為民俗類無形文化資產者，計有 2 項。

（一）大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典：大溪普濟堂管理委員會（2011 桃園縣政府提報登錄）

大溪普濟堂原為大溪街江姓氏族的私人信仰，奉祀江姓族人自中國奉請之關聖帝君、關平及周倉三尊神像。1900 年代大溪居民王天恭與福仁宮廟祝李才旺在兩人，經地方仕紳江序益倡導，迎苗栗三聖恩主香火至大溪街上設立普濟堂並設鸞堂，進入鸞堂時期。普濟堂除扶鸞降筆外，亦投入宣講聖諭及倡導捐建義渡、義學、捐棺等社會公益事務。及至 1907 年，地方領導仕紳江序益、呂建邦、江健臣、江次全、黃希隆、鍾會南等人共同發起建廟，並成立管理人制度管理廟務，扶鸞儀式在 1926 年結束後，開始朝向公廟發展。普濟堂自 1914 年起，已開始在關聖帝君聖誕日（農曆 6 月 24 日），舉行遶境儀式。1917 年同人社組成並加入遶境後，引起街上各行各業的重視，各種職業團體或聚落為基礎的「社頭」不斷加入遶境，如同人社、樂安社、三層新勝社、興安社、永福永安社、協義社、三層福安社、大有社、永福同義社、共義團等，普濟堂遂得以不斷擴大其影響力，成為大溪及周邊地區重要的民間信仰之一。²⁹ 另外，

28 中華民國總統府，〈褒揚令—黃榮泉〉，<https://www.president.gov.tw/Page/80/2/>，2019 年 5 月 30 日；文化部文化資產局，〈新增泰雅口述傳統保存者〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/traditionalPerformingart/20150925000001>，2019 年 5 月 30 日；吳欣紘，〈泰雅口述傳統保存者黃榮泉辭世，獲總統褒揚令〉，<https://www.cna.com.tw/news/acul/201902230118.aspx>，2019 年 5 月 30 日；楊綿傑，〈泰雅族口述傳統保存者黃榮泉辭世，獲頒贈總統褒揚令〉，<https://news.ltn.com.tw/news/life/breakingnews/2707742>，2019 年 5 月 30 日。

29 桃園廳編，〈普濟堂〉《寺廟調查書》（桃園：桃園廳，1915），無頁碼；陳建宏，〈公廟與地方社會：以大溪鎮普濟堂為例（1902-2001）〉（桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2004），頁 84-124、151-187、188-210；文化部文化資產局，〈大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/folklore/20111229000001>，2019 年 5 月 30 日。

至今由 32 個具有地方行業及聚落特色之「社頭」組織為主體參與的遶境活動，也與其他關公信仰有別，具鮮明之地方特色與典範性。³⁰ 2011 年普濟堂的關聖帝君聖誕慶典及其以社頭為基礎之遶境活動，包含普濟堂管理委員會，經桃園縣政府提報登錄為民俗及有關文物文化資產及保存者。

（二）竹圍福海宮飛輦轎、過金火：竹圍福海宮管理委員會（2013 桃園縣政府提報登錄）

大園竹圍福海宮所奉祀輔信王公，為 1853 年竹圍船商陳佑，前往福建省漳州府漳浦縣墩上輔信王公祖廟迎請，返臺後安座於陳佑家中。1854 年，陳佑、李天財、李德龍等人倡議建廟，集資八百大圓建成。1896 年，福海宮因日軍佔用，部分燒毀，遂由陳益清、陳清華、陳百福等人於 1897 年發起重修，募集四百日圓修繕完成。每年最重要的祭典，為農曆 3 月 8 日的輔信王公誕辰。³¹ 福海宮獲得登錄為無形文化資產是過金火的飛輦轎。過金火為過火儀式之一，是民間常見之淨化儀式，用來增加神尊的神性與靈感，可分成過炭火及金紙火兩種。福海宮過金火規模盛大，加上地方民衆積極參與，尤其輦轎過火時騰空飛舞的飛輦轎，極具祭祀文化特色與指標性意義，並可藉此凝聚地方向心力、建立認同感。又因廟宇本身的歷史價值與未來「配合航空城發展的空間改變需承載之信仰圈」，故於 2013 年由桃園縣政府提報登錄為民俗及有關文物文化資產及保存者。³²

七、持續消失中的無形文化資產

《文化資產保存法》自 2016 年修正以來，如前所述，桃園地區經指定或登錄之無形文化資產及保存者，在文化部文化資產局的資料庫可查得資料，共計 17 項。

30 桃園廳編，〈普濟堂〉《寺廟調查書》（桃園：桃園廳，1915），無頁碼；陳建宏，〈公廟與地方社會：以大溪鎮普濟堂為例（1902-2001）〉（桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2004），頁 84-124、151-187、188-210；文化部文化資產局，〈大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/folklore/20111229000001>，2019 年 5 月 30 日。

31 林呈祜，《大園庄誌》（桃園：桃園郡大園庄，1933），頁 59-60。

32 羅景賢，〈徵收神明：民間信仰與土地徵收的互動關係〉（新竹：國立清華大學社會學研究所碩士學位論文，2015），頁 30-38、54-57、60-61、79-81；羅景賢，〈徵收廟產：當土地徵收碰到民間信仰〉《臺灣學研究》，24（2019），頁 64-96、98、105-106；文化部文化資產局，〈竹圍福海宮飛輦轎、過金火〉，<https://nchdb.boch.gov.tw/assets/overview/folklore/20130927000001>，2019 年 5 月 30 日。

傳統表演藝術 5 項：賴碧霞（山歌）、黃秀滿（戲劇）、范姜新熹（八音）、謝旺龍（八音）、和成八音團（八音）；傳統工藝 7 項：協大木器行（木器轉佛堂裝潢）、林天生（佛器木雕）、藍偉文（佛像木雕）、游禮海（木器雕刻）、陳力維（生活家具木藝）、徐明河（剪黏）、廖文蜜（瓦作）；泰雅口述傳統 3 項：Watan Tanga（林明福）、Msbttunux 群 Lmuhuw（古謠吟唱）、Masa Tohui（黃榮泉）。

民俗 2 項：大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典、竹圍福海宮飛輦轎及過金火。

桃園地區無形文化資產的數量，即經文化部指定，或由桃園縣政府（包括 2014 年 12 月 25 日正式改制的桃園市政府）提報登錄之轄下無形文化資產及保存者數量。迄今，若與全國或六都總合之數量相較，則可明顯看出桃園市所屬之無形文化資產，特別是在傳統表演藝術、傳統工藝與民俗三大類別方面，相對數量均處於偏少的情況，參見表 1。

表 1：全國無形文化資產資料量統計

項目	傳統表演藝術	傳統工藝	民俗	口述傳統	傳統知識與實踐	保存技術及保存者
全國	193	152	184	4	2	18
臺北市	22	6	6	0	0	1
新北市	16	15	10	0	0	0
桃園市	5	7	2	3	0	0*
臺中市	10	18	9	1	0	0
臺南市	31	28	41	0	0	3
高雄市	13	5	13	0	0	0
六/全 %	50.3%	52%	44%	100%	0	0
桃/六 %	5.4%	8.9%	2.5%	75%	0	0
桃/全 %	2.6%	4.6%	1.1%	75%	0	0

註：在傳統表演藝術、傳統工藝及口述傳統中，已含有無形文化資產及技術保存者，故不再重複計算。

資料來源：文化部文化資產局，「國家文化資產網·文化資產查詢」，<https://nchdb.boch.gov.tw/>，2019 年 5 月 30 日。

除了數量偏少之外，隨著無形文化資產技術保存者的凋零，即便該項技藝已培育出技術的繼承人，但倘若繼承人無法一併被指定為保存者，則項無形文化資產技術及保存者，恐將因未保存者身故而遭到廢止註銷。例如，文化部於民國 105 年（2016）4 月 1 日文授資局傳字第 10530027411 號公告中，除指定

廖文蜜為土水修造技術（瓦作）為文化資產保存技術及保存者外，同時也因臺南市大木作技術保存者廖枝德亡故，而將保存者予以廢止。³³ 桃園地區已凋零的客家山歌賴碧霞、泰雅口述傳統保存者 *Masa Tohui*（黃榮泉），皆可能因其身故而遭到廢止。這也意味著，近期內桃園地區的無形文化資產若無增加，則勢必將自然減少。

然而，桃園地區實際上似乎仍有許多值得提報為無形文化資產的項目。首先，在民俗方面，例如：自清代以來，每 12 年一科（逢丑年、6 年後完醮），桃園北部地區以景福宮為核心、聚集十五街庄的漳州籍移民所組織的聯庄建醮祀典，不僅是北桃園地區漳州閩籍移民的信仰中心之一，更是在各種社會衝突（分類械鬥）中成為建構共同體的具體象徵與精神指標；又如：同樣是清代以來，桃園北部地區每逢中元節由西廟與景福宮聯合舉辦的普渡與水燈排邊境，在西廟遭到拆除之後，恐需更加刻意地加以保護。³⁴ 此外，又如中壢以仁海宮為核心的十三街庄聯庄祀典、³⁵ 南崁五福宮的五大街庄祀典、³⁶ 南崁教會設立與傳教、桃園地區與水圳管理及聚落合作有關的三官信仰「三界爐輪祀祭典」等民俗，不僅都具有地方特殊性，而且都與地方開發史、地方社會發展特色緊密結合，亟待文化資產保存單位、研究者與文史工作者的投入。

33 文化部，〈文化部公告〉，文化部 105 年 4 月 1 日文授資局傳字第 10530027411 號。

34 桃園廳，〈寺廟調查書：桃園廳〉（桃園：桃園廳，1915），未標註頁碼，景福宮項、西廟項；陳世榮，〈北桃園地區的區域發展與地方公廟〉，收入於張素珍、陳世榮、陳亮州撰《桃園縣口述歷史研究：北桃園區域發展史》（桃園：桃園縣立文化中心，1998）；陳世榮，〈清代北桃園的開發與地方社會建構（1683-1895）〉（桃園：國立中央大學歷史研究所，1999）。

35 陳雪娟，〈中壢十三庄輪祀網絡之研究（1826-1945）〉（桃園：國立中央大學歷史研究所，2008）。

36 陳世榮，〈五福宮與南崁地區的發展〉，李力庸主編《樂聲響起：第一、二屆桃園鄉土文化學術研討會論文集》（桃園：萬能技術學院通識教育中心，2003），頁 17-64。

徵引書目

專書

- 吳榮順、林明福、李佳芸著，2014，《泰雅史詩聲聲不息：林明福的口述傳統與口唱史詩》。桃園：桃園縣政府文化局。
- 林呈禎，1933，《大園庄誌》。桃園：桃園郡大園庄。
- 林曉英，2012，《打八音·唱北管：林祺振、謝旺龍與和成八音團》。桃園：桃園縣政府文化局。
- 林曉英，2012，《陶渭流芳八音情：范姜新熹的遊藝回顧》。宜蘭：國立傳統藝術中心。
- 林曉英、蘇秀婷，2011，《兩臺人生大戲：劉玉鶯與曾先枝》。桃園：桃園縣文化局。
- 徐亞湘計畫主持、范揚坤協同主持，2004，《賴碧霞客家山歌專輯研究及影音保存計畫》。桃園：桃園縣政府文化局。
- 徐亞湘，2011，《母女同行：阿玉旦·黃秀滿的客家戲曲人生》。桃園：桃園縣文化局。
- 徐亞湘編，2011，《客家劇藝留真：臺灣的廣東宜人園與宜人京班》。桃園：桃園縣政府文化局。
- 桃園廳編，1915，《寺廟調查書》。桃園：桃園廳。
- 陳怡君編，2011，《山歌好韻滋味長：賴碧霞與她的客家民歌天地》。桃園：桃園縣政府文化局。
- 陳銘礪撰文，2017，《木藝師游禮海：雕琢生命智慧的工藝瑰寶》。臺北：布克文化出版。
- 游禮海口述、莊秀美總編輯，2015，《木藝：頂真執著的大溪瑰寶》。桃園：桃園市政府文化局。
- 臺灣總督府內務局，1930，《本島史蹟名勝天然紀念物概況：史蹟名勝天然紀念物調查案要項》。臺北：臺灣總督府內務局，國立臺灣圖書館藏。
- 臺灣總督府內務局，1931，《史蹟名勝天然紀念物調查資料》。臺北：臺灣總督府內務局，國立臺灣圖書館藏。
- 臺灣總督府內務局，1933-1940，《臺灣總督府內務局·天然紀念物調查報告·第一～六輯》。臺北：臺灣總督府內務局，國立臺灣圖書館藏。
- 臺灣總督府內務局地方課，出版時間不詳，《本島史蹟名勝天然紀念物概況》。臺北：內務局地方課，國立臺灣圖書館藏。
- 鄭榮興，2000，《臺灣客家三腳採茶戲之研究》。苗栗：財團法人慶美園文教基金會。
- 鄭榮興，2004，《臺灣客家音樂：客家音樂的風格展現與戲曲歌謠的演變》。臺中：晨星出版社。
- 鄭榮興，2008，《臺灣北部客家八音研究》。宜蘭：臺灣傳統藝術總處籌備處。
- 鄭榮興，2011，《客家戲的榮興》。苗栗：財團法人慶美園文教基金會。
- 鄭榮興，2016，《臺灣客家戲之研究》。臺北：國家出版社。

鄭榮興、蘇秀婷、陳怡君，2010，《賴碧霞客家民歌藝術》。臺中：行政院文化建設委員會文化資產總管理處籌備處。

賴明珠，2007，《木彩崢嶸：桃園縣百年木器風華》。桃園：桃園縣政府文化局。

賴碧霞，1982，《臺灣客家山歌》。臺北：百科文化公司。

賴碧霞，1993，《臺灣客家民謠薪傳》。臺北：樂韻出版社。

賴碧霞、朱美璇、許淑娟、王宜文，1983，《臺灣客家山歌：一個民間藝人的自述》。臺北：百科文化公司。

公告、報刊、期刊論文、學位論文

文化部，2016，〈文化部公告〉，文化部 105 年 4 月 1 日文授資局傳字第 10530027411 號。

王佩琪，2007，〈臺灣客家採茶戲傳承之探討：以知名藝人阿玉旦到黃秀滿為主要觀察〉。臺北：國立臺北藝術大學音樂學系碩士在職專班學位論文。

林曉英，2008，〈唱片樂音的隔代傳承與音樂傳統的認知建構：從桃園林祺振、謝旺龍等八音樂師的學習與表演經歷談起〉《臺灣音樂研究》。6，頁 167-198。

邱文芳，2010，〈探討臺灣北部客家八音打擊樂音樂內容〉。臺北：國立臺北藝術大學管絃與擊樂研究所碩士學位論文。

桃園市政府，2019，〈桃園市政府公告〉，桃園市政府 108 年 2 月 11 日府文資字第 1080024583 號。

陳世榮，1998，〈北桃園地區的區域發展與地方公廟〉，收入於張素玢、陳世榮、陳亮州撰，《桃園縣口述歷史研究：北桃園區域發展史》。桃園：桃園縣立文化中心。

陳世榮，1999，〈清代北桃園的開發與地方社會建構（1683-1895）〉。桃園：國立中央大學歷史研究所。

陳世榮，2002，〈近代大嵙崁的菁英家族與地方公廟：以李家與福仁宮為中心〉，《民俗曲藝》。臺北：財團法人施合鄭民俗文化基金會。138，頁 239-278。

陳世榮，2003，〈五福宮與南崁地區的發展〉，收入李力庸主編，《樂聲響起：第一、二屆桃園鄉土文化學術研討會論文集》。桃園：萬能技術學院通識教育中心。

陳建宏，2004，〈公廟與地方社會：以大溪鎮普濟堂為例（1902-2001）〉。桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文。

陳雪娟，2008，〈中壢十三庄輪祀網絡之研究（1826~1945）〉。桃園：國立中央大學歷史研究所。

黃美娥，2018，〈新加坡與鳳飛飛：《3688 想入非非》電影的記憶敘事與聲音感知〉，發表於桃園市政府、國立中央大學圖書館「經緯桃園：2018 桃園學研討會」論文稿。

臺灣日日新報社，1937，〈大埔、八塊地方で野生稻を発見〉《臺灣日日新報》。

賴明珠，2007，李佳芸，2015，〈泰雅族大嵙崁溪流域口述傳統（Lmuhuw）與口唱史詩（Msgamil）的比較研究〉。臺北：國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士學位論文。

鍾春枝，2012，〈現階段客家文化資產傳承之研究：以桃園縣觀音鄉為例〉。桃園：國立中央大學客家社會文化研究所碩士學位論文。

羅景賢，2015，〈徵收神明：民間信仰與土地徵收的互動關係〉。新竹：國立清華大學社會學研究所碩士學位論文。

羅景賢，2019，〈徵收廟產：當土地徵收碰到民間信仰〉《臺灣學研究》，第24期，頁87-110。

網頁及資料庫

《文化資產保存法》，2019年5月30日，<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?PCode=H0170001>。

中華民國總統府，2019年5月30日，〈褒揚令－黃榮泉〉，<https://www.president.gov.tw/Page/80/2/>。

文化部，2019年5月30日，〈文化工具箱・客家八音〉，https://toolkit.culture.tw/teaminfo_166_16.html。

文化部文化資產局國家文化資訊網，2019年5月30日，<https://nchdb.boch.gov.tw/>。

行政院，2019年5月30日，〈無形文化資產的保存與維護〉，<https://www.ey.gov.tw/Page/5A8A0CB5B41DA11E/2b5961cd-e238-4cf5-a870-f878578786f7>。

吳欣紘，2019年5月30日，〈泰雅口述傳統保存者黃榮泉辭世・獲總統褒揚令〉，<https://www.cna.com.tw/news/aci/201902230118.aspx>。

吳榮順，2019年5月30日，〈客家八音〉，<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=21399>。

桃園市文化局，2019年5月30日，〈文化資產・無形文化資產〉，<https://culture.tycg.gov.tw/home.jsp?id=130&parentpath=0>。

國立傳統藝術中心臺灣音樂館，2019年5月30日，〈范姜新熹・生平簡介、大事記年表〉，<http://musiciantw.ncfta.gov.tw/list.aspx?p=M053&c=&t=1>。

楊綿傑，2019年5月30日，〈泰雅族口述傳統保存者黃榮泉辭世・獲頒贈總統褒揚令〉，<https://news.ltn.com.tw/news/life/breakingnews/2707742>。

蘇秀婷，2019年5月30日，〈客家戲〉，<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=20986>。

新屋區榕樹下遺址在臺灣史前史的重要性

朱正宜*

摘要

自 1970 年代起，大坌坑式繩紋陶即被視為臺灣年代最早的陶器，並認為全島各地新石器時代文化皆源自於此。但在桃園臺地至曾文溪北岸之間，現今年代最早的紅毛港類型或牛罵頭文化皆未見有高比例之典型大坌坑式繩紋陶，因此多被認為年代較晚。近年來一些新的定年資料及發掘出土遺留顯示，臺灣大坌坑式繩紋陶的年代可能未必如先前所推測的早，而一些不見明顯大坌坑式繩紋陶特徵的遺址反而與一些大坌坑文化的遺址約略同時，而桃園市新屋區的榕樹下遺址即是其中一例。將榕樹下遺址與全島其它繩紋陶文化遺址之出土遺留相互比較可見，所謂的紅毛港類型實與牛罵頭文化同屬一個文化範疇；另外包含榕樹下遺址在內的若干紅毛港類型遺址的年代可能與大坌坑文化同時，而這隱含臺灣全島的新石器時代可能不止來自單一祖源。

關鍵詞：榕樹下遺址、紅毛港類型、牛罵頭類型、大坌坑文化

* 國立臺灣大學人類學系博士、庶古文創事業股份有限公司董事長

一、前言

早在日治時期鹿野忠雄¹及國分直一²等學者即認為繩紋陶文化可能是臺灣最古老的新石器時代文化。之後民國 54 年（1965）張光直與宋文薰進行了鳳鼻頭、營埔以及大坌坑等三處遺址的發掘，其中南部的鳳鼻頭遺址及北部大坌坑遺址的最底層皆出土一類特殊風格的繩紋陶，張光直特別將其獨立出來，並命名為「大坌坑文化」³。依照張光直的定義，大坌坑式繩紋陶最明顯的特色便是它獨特的陶器型制及紋飾：「……底部常有圈足、圈足靠底部有時有小圓孔，口部直折、口緣上常有一環凸脊……口緣內外和肩部常有篦劃紋……」⁴。自此以後，口部帶有凸脊、口緣內外或肩折以上飾篦劃紋、穿孔圈足等便成為辨識大坌坑式繩紋陶的主要依據，也是研判遺址年代的相對依據。即使一個遺址出土了高比例的繩紋，只要未見或少見帶脊及篦劃紋之口部，便被視為年代較晚的遺址。民國 63 年出土大坌坑式繩紋陶的臺南市歸仁區八甲遺址所測得的年代經校正後接近距今 6,000 年前⁵，更使得臺灣考古學界認為臺灣大坌坑文化的年代可以早到距今 6,000 年前。

雖然大坌坑式繩紋陶分別在臺灣南、北皆有出土，但從桃園臺地到曾文溪北岸一帶，即使也發現了多處出土高比例繩紋陶的遺址，但迄今尚未發現出土高比例大坌坑式繩紋陶的遺址，而僅少數遺址出土零星飾有篦劃紋的特殊罐口。其中在桃竹苗一帶是以盛清沂所發現之紅毛港遺址作為代表，稱之為「紅毛港類型」⁶；臺中盆地及其周邊則稱之為「牛罵頭文化」⁷。由於這兩者都缺乏明顯的大坌坑文化特色，因此多被認為年代較晚，至早也僅在大坌坑文化晚期的階段，年代不會超過距今 5,000 年前。但這樣的空間分布狀況卻有其吊詭之處，

1 鹿野忠雄原著，楊南郡、李作婷譯註，《東南亞細亞民族學先史學研究》（臺北：原住民族委員會，2016 年）。

2 國分直一，〈臺灣先史時代の貝塚〉，《農林省水產講習所研究報告・人文科學篇》7，1962 年，頁 53-72。

3 Chang, Kwang-chih and the Collaborators, Fengpitou, Tapenkeng, and the Prehistory of Taiwan, Yale University Publications in Anthropology, 73: New Haven: The Yale University Press, 1969.

4 張光直，〈中國東南海岸考古與南島語族的文化起源〉，《南方民族考古》1（1987 年），頁 1-13。

5 黃士強，〈臺南縣歸仁鄉八甲村遺址調查〉，《國立臺灣大學考古人類學刊》，卷 35 期 36（1974 年），頁 62-68。

6 盛清沂，〈新竹縣地區史前遺址調查報告〉，《臺灣文獻》，卷 15 期 4（1964 年），頁 93-122。

7 宋文薰，〈由考古學看臺灣〉，陳奇祿編《中國的臺灣》（臺北：中央文物供應社，1980 年），頁 93-220。

即在一個南、北皆見有大坌坑式繩紋陶分布區域之間，卻有近千年是無人活動的空白地帶。

近年來愈來愈多大坌坑式繩紋陶遺址在南、北兩地被發現，而這些地點的定年資料多未超過 5,000 年前⁸。另一方面，中部地區雖然同樣仍未發現出土高比例大坌坑式繩紋陶的遺址，但在被認為屬於牛罵頭文化的若干遺址中，所測得的年代卻反而接近距今 5,000 年前，而與上述南、北兩端的大坌坑文化約略同時。這些新資料一方面使得大坌坑文化可以早到 6,000 年前的論點開始受到懷疑，另一議題則是臺灣中部是否存在另一個與大坌坑式繩紋陶同時、但風格迥異的考古文化，而新近發掘的新屋區榕樹下遺址（圖 1）所呈現的諸多現象，隱含著它極有可能是臺灣新石器時代早期與大坌坑文化並存的另一支考古文化。



圖 1：西濱快速公路觀音至鳳岡段規劃路線及榕樹下與鄰近相關遺址位置圖。（庶古文創提供）

二、榕樹下遺址內涵

榕樹下遺址位於桃園市新屋區笨港里榕樹下聚落西側。遺址是在民國 98 年（2009）4 月 24 日因進行「西部濱海快速公路建設計畫北部路段—觀音至鳳岡段主線工程（大潭交流道～竹 1 上下匝道）環境影響差異分析」之文化資產調查工作時，由吳美珍所發現，⁹當時調查僅發現少量繩紋陶片遺留，因此在民國

8 朱正宜、楊鳳屏、鍾亦興、張益生、宋昱潔，《鹽水溪大昌橋遺址搶救發掘》，經濟部水利署第六河川局主辦，庶古文創事業股份有限公司執行，2015 年。

厲以壯，《淡海新市鎮配水池新建工程水碓尾遺址搶救發掘暨施工中文化監看工作成果報告書》，世久營造探勘工程股份有限公司委託，社團法人臺灣打里摺文化協會執行，2015 年。

9 郭素秋，《西部濱海公路建設計畫北部路段—觀音至鳳岡段主線工程環境影響差異分析報告》附錄 6：桃園縣新屋鄉笨港村榕樹下疑似遺址試掘工作報告，2010 年。



圖 2：榕樹下遺址發掘時鳥瞰照，由北往南拍攝。（庶古文創提供）



圖 3：民國 104 年 10 月 26 日文化資產主管機關及委員進行會勘。（庶古文創提供）

98 年（2009）郭素秋進行了試掘，但並未發現考古遺留。因此該工程進行初期，針對本路段僅進行施工監看。但後續在監看過程時，該處工程路段再次發現零星史前陶片遺留，數量雖少但地層顯示應屬原位堆積。經會勘後，主管機關決議以搶救發掘方式處理。田野發掘由庶古文創事業股份有限公司於民國 104 年（2015）9 月至年 11 月進行，總計發掘面積 1,884 平方公尺（圖 2、圖 3）。

由發掘及地表調查推估，遺址位於南圳及大坡溪之間的海階西北緣及其往北延伸的緩坡上。遺留分布範圍南北長約 180 公尺、東西寬約 60 公尺，面積約 11,150 平方公尺。遺址所在海階現今階面標高約海拔 10 公尺左右，西側則以約 5 公尺之階崖與一水產養殖池相接壤，該一養殖池應是由先昔沙丘內側之潟湖修築而成。養殖池迄西不遠則為近 10 公尺高的南北向沙丘，再往西即臺灣海峽。另遺址北側所鄰之南圳實為社子溪先昔最南側之分流，而遺址即在古社子溪河口灣之南緣最前端。

由於榕樹下遺址恰好位處海岸、河岸、紅土臺地三類地形之間，沉積環境相對複雜。由發掘所見大致可以階崖為界，區分為南北兩個分區。地勢較高的南側區域土色較紅，為紅壤化之中壠系 / 竹園系。相對地階崖北側則為風積及河流沖積而成之內海系，土色偏褐。在內海系南側接近紅壤堆積一帶常見有卵礫石堆積。這些卵礫石堆積應是全新世海退



圖 4：遺址南側中壠系紅壤土堆積，地層明顯偏紅褐，已變厚且趨褐色。（庶古文創提供）

後，受河流沖積及河口風浪所形成，之後陸地抬升，受河流及海浪影響變小，即轉為砂土或壤質砂土堆積。其中榕樹下遺址的遺留大部分出土於此一堆積之下層，部分更嵌入卵礫石堆（圖5），顯示當時遺址距海岸線不遠，地勢也不高，年代距全新世海退的時間可能不久。



圖5：卵礫石灘中可見陶片嵌雜其間。（庶古文創提供）

除了上述卵礫石灘上見有較多史前遺留外，另外在遺址南緣另外發現了一處當時先民為掩埋廢棄物而挖掘之坑穴，其內出土了大量陶、石遺留。坑穴輪廓略呈長方形，長度至少在3公尺以上，寬幅則在2公尺上下。灰坑上方部分地區已受工程擾亂，殘餘灰坑的深度約50公分左右，其內見有大量的打剝石核、石片及少數陶片。

上述出土遺留中，石器多是以當地的變質砂岩打剝而成。除為數不少的加工工具如錘、砧、砥形器外，更出土了大量加工過程時所產生的廢料，如打剝石核、打剝石片、斷裂石塊等，因此可確定絕大部分的石器應是取自當地之石材，並且在當地製作加工。出土的石器皆是以打剝方式製作，且打製方法相當一致：皆直接在原石皮上打剝加工，未預作打擊平臺，且打擊點多位在端、邊等窄面最凸出的中軸稜線上，並且是斜向寬面打剝。另外出土的打剝石核，常在打擊點相對的兩寬面都出現斜向之打剝面，相對的兩端也常同時出現打剝面，顯示打剝時的力量分別來自上方的石錘以及下方的石砧，亦即所謂的「兩極打剝法」。另外大部分的石片背面多保留原石皮，而其剖面曲線多是先略向下向外延伸後即急弧轉向下，石片最厚處多在打擊點附近，因此可確定打擊點位於窄面中軸稜線上。再者大部分石片上的打擊點多較為寬大、部分呈月牙凹窩狀，而石片近尾端則常見階狀圓弧凸等，以上種種皆可證明：榕樹下遺址大部分的打剝石片皆是以兩極式的銳稜砸擊法打剝而成。這樣的技法也是舊石器時代長濱文化石器的主要製作方式。但由於攻石技術與石材岩性具有高度的關聯性，在臺灣從舊石器時代起，直至新石器時代晚期，變質砂岩材質之石器多是以打剝方式製作，因此並無法因此一打剝方法見於舊石器時代而做為時間早晚的判斷依據。

發掘出土之石質標本中，有刃工具有：石核砍砸器、石片砍砸器、石片刮削器、打剝厚背形石片刮削器、石片端刃器等。製作工具則有錘砸形器、砧形器、砥形器、砥砧形器、礪形器等。另外也見有大量的打剝石核、打剝石片，其中大部分都是銳棱砸擊法所形成之廢料。

榕樹下遺址出土的陶片器表皆呈紅褐色，少數呈淡褐色，但不見灰黑色陶，而其摻和料以高度滾磨的石英顆粒為主，這樣的摻和料組成與早期西北丘陵的海岸沙丘組成相同，因此可以確定即使不是在當地製作，也是在鄰近相同沉積環境的海岸一帶製作。另外少量的中粗砂陶則以變質砂岩與石英為主，與桃園臺地上之再生性紅壤組成相同，因此應是來自桃園臺地較內陸的各溪流附近。出土陶片的內壁常見手指凹窩痕及指甲壓印痕，因此以手捏塑應是最初的成形方法。但在陶片口緣及圈足表面常見同心圓狀之平行修整痕，顯係慢輪修整而成，另外共有七成左右的體部施有繩紋，或是施繩紋後再加以抹平，僅約三成陶片為素面。可辨識器類者僅陶容器一類，可區分為罐瓶形器以及鉢盆形器，另外也發現圈足部位之殘件，因此可確定當時已有圈足器。罐口以略外凸弧轉斜敞罐數量最多，其次有近直侈斜敞罐口、近直侈微敞高口、∠形折形脊口部、近頸棱形脊罐口、直侈外翻簷形脊罐口等。紋飾與部位及器類具有高度之關聯性。扣除體部施繩紋可能是製作痕外，唇面有相當比例飾齒刻紋，少數則見刻劃弦紋，少數口部則見有刺點紋、刻劃紋等。

三、相關遺址比較

（一）紅毛港與牛罵頭文化間的關係

當時即提出了紅毛港類型與牛罵頭類型間具有高度相似性。而由上述出土內涵來看，榕樹下遺址也不例外。如石器多以變質砂岩為主要石材，且多以打製方式製作。陶器則以紅褐色為主，容器中罐形器口式都是以略外凸弧轉微敞罐口為主流；亦見穿孔圈足；陶器施繩紋比例極高，雖然少見刻劃紋，但幾乎所有的近豎伸外翻簷形脊罐口的口部外側皆施加刻劃紋。

但在這些遺址中，又可劃分為兩組：第一組包括：榕樹下遺址、上沙崙Ⅱ遺址等，現暫以最早發掘之上沙崙Ⅱ遺址為代表，稱之為「上沙崙Ⅱ亞型」。這組遺址的石器以變質砂岩為主，僅見打剝石器，且多僅一次加工，即使再修整，也以單面打剝為主。器類以石片器為主，主要為刮削器，幾乎不見斧鋤形器等複合加工而定型化之工具。而陶器則單純僅見紅褐色陶，完全不見灰黑陶，

器類上以罐形器為主，少數盆形器，不見鼎形器、豆形器等。罐口口式較為簡單，以略外凸弧轉斜敞罐口為主，體部多施繩紋，唇部施齒刻紋比例高為本組陶器最大特色。

第二組則包括：新竹紅毛港遺址、犁頭山遺址、苗栗談文湖遺址、白沙屯•過港遺址、店子窩遺址等。其石器雖同樣以變質砂岩為主，但見少數外來石材，如玉簪等。石器多經再打剝修整，另外也見磨製石器。器類雖然同樣見有刮削器、砍砸器等，但數量上則是以複合工法打製而成的斧鋤形器為主，另見打製鑿形器、刀形器，種類較為繁複。陶器同樣以紅褐色陶為主，但見少量灰黑陶。器類較上一組更多樣，除罐、盆外，另外還見有豆形器、連杯豆形器、蓋形器以及可能尚有鼎足器。在型制上，雖然同樣以略外凸弧轉斜敞罐口為主流，但唇面施齒刻紋之比例低，甚至不見。

由兩組遺址空間分布的模式而言，兩組並未呈集叢分布，反而交錯分布，因此並無法用地方文化相來解釋。另外從生態區位而言，雖然第二組多偏內陸丘陵地帶分布，但也有若干遺址屬海岸沙丘如紅毛港遺址或河口階地如談文湖、白沙屯•過港遺址。由石器製作之複雜性及陶器比對等來看，這些差異有可能是時間上的差異，因此可將上沙崙Ⅱ亞型視為牛罵頭文化中年代較早的時期，亦即「牛罵頭文化上沙崙Ⅱ期」，但是由於本次發掘仍然未取得可靠的絕對定年資料，因此此一年代分期的推論是否正確，尚待更確切的定年資料。但不論是否確實是年代下之差異。先前的紅毛港類型與牛罵頭類型確實具有高度的同質性。

（二）與臺灣其它繩紋陶文化之比較

1. 北部地區

依現有考古材料，北部繩紋陶文化包含大坌坑以及訊塘埔兩個類型，先前多認為兩者為前後期之關係。但具高比例大坌坑式繩紋陶的水碓尾遺址¹⁰與屬於訊塘埔文化之萬里加投遺址¹¹、大龍峒遺址¹²等定年資料皆在距今4,800-4,300年間，這反映大坌坑與訊塘埔類型兩者至少在距今4,800年前後時可能同時存在。

10 厲以壯，《淡海新市鎮配水池新建工程水碓尾遺址搶救發掘暨施工中文化監看工作成果報告書》。世久營造探勘工程股份有限公司委託，社團法人臺灣打里摺文化協會執行，2015年。

11 劉益昌、劉鵠雄、施錫洲，《臺北縣北海岸地區考古遺址調查報告》。臺北縣立文化中心委託，中國民族學會執行，1997年。

12 劉益昌，2007年，《臺北市大龍國小考古探坑挖掘計畫》期末報告書》。臺北市政府文化局委託辦理。朱正宜、邱水金、戴瑞春、鍾亦興、張益生、邵美華、宋昱潔、莊詩盈、劉鵠雄，2012年，《大龍峒遺址搶救發掘及施工監看計畫成果報告》。臺北市政府文化局委託；財團法人樹谷文化基金會執行。

大坵坑類型最明顯的特色便是它獨特的陶器：質地脆弱、厚重而含砂礫、器表顏色相當多樣化，見有紅褐、乳黃色至暗褐色，主要器類為大型的陶罐及盆，部分器底可見附加穿孔矮圈足，口部常帶脊。體部以纏繞繩索之圓棍或拍板碾壓表面以形成交錯之繩紋，另外則是以二或三根尖棍捆綁在一起，在口部或肩折以上刻劃出各式幾何紋飾¹³。

至於訊塘埔文化，可以大龍峒遺址做為訊塘埔文化早期的代表。其石器材質多樣，包含安山岩、砂岩、閃玉、矽化頁岩等，而製作上則是以磨製為主。有刃工具中，斧鋤形器皆是以安山岩磨製而成，石鏃則見有閃玉、矽化頁岩、砂岩、安山岩等質地磨製而成；另見砂、頁岩磨製石刀、閃玉及板岩磨製箭頭、砂岩網墜、灰色頁岩磨製之樹皮布打棒等，打剝石片器數量極少。陶類包含褐色安山岩碎屑陶以及紅褐色陶泥質及夾砂陶。器類以罐形器為主，另見細長頸瓶、高口瓶、長卵體瓶、平沿盆形器（豆）、無沿盆、器蓋、支腳、勺形器等。其中器蓋、支腳僅見褐色夾安山岩碎屑質地，而細長頸瓶、高口瓶等則僅見於紅褐色夾砂質地；其它則兩種陶類皆有所見。兩種陶類的罐口型制也有所差異。其中褐色夾安山岩碎屑陶最常見之口式為略凸弧轉斜敞唇緣趨薄罐口，而紅褐色陶系則為略凸弧轉／近直侈近平敞罐口。盆形器除帶平沿盆、等口／微敞口盆等之外，另外也見連杯豆形器之殘件。紋飾以繩紋為主，但幾乎不見任何刻劃紋。由兩者的出土遺留相互比對可見，差異性頗高。另外一個比較特殊的現象即是在以大坵坑式繩紋陶為主流的遺址中，或多或少都會出土若干訊塘埔類型之陶片；但在以訊塘埔類型為主流的遺址中，即使可能屬於早期的大龍峒遺址或圓山遺址第二地點¹⁴也不見有大坵坑式篋劃紋出土，這似乎隱含大坵坑類型可能較早消失。

上述北部兩繩紋陶類型與榕樹下遺址相比，在石器方面，不管是大坵坑或訊塘埔類型的石器多是以磨製為主，且材質多樣。相對地榕樹下等遺址所出土的石材則相對單純，主要以變質砂岩為主，且製作上多為一次打剝加工，器類也相對簡單，因此榕樹下遺址與北部的大坵坑及訊塘埔文化等在石器的製造及使用上，存在極大之差異。但如前所述，石器的製作與石材之岩性較為相關，未必代表年代的早晚或類緣的親疏。在陶器方面，榕樹下以及上沙崙Ⅱ遺址至

13 Chang, Kwang-chih and the Collaborators, Fengpitou, Tapenkeng, and the Prehistory of Taiwan, Yale University Publications in Anthropology, 73: New Haven: The Yale University Press, 1969.

14 黃士強，〈臺北市圓山遺址第二地點試掘報告〉。《國立臺灣大學考古人類學刊》45，1989年，頁20-65。

今尚未發現有訊塘埔陶類，反而在紅毛港遺址、犁頭山遺址中偶見，相對地，榕樹下遺址也出土典型大坌坑類型之淡褐色泥質稜形脊罐口，反映了其與大坌坑類型存在的年代至少有所重疊，也與上述唇面帶有齒刻紋的遺址年代可能較早的推論相一致。另外訊塘埔文化同樣也是以略外凸弧轉斜敞罐口為主流，僅其陶器器身較厚而已，且訊塘埔文化口部雖少劃紋、齒刻紋，但在圓山第二地點中仍見有刻劃弦紋，因此訊塘埔文化與榕樹下遺址也可能存在關聯性。

綜上，北部繩紋陶文化早期可能存在不止一個文化類型，且兩者可能都與榕樹下遺址有所關聯，如齒刻紋、弦紋等，而這也反映了榕樹下遺址的古老性。

2. 南部地區

以近年出土資料較為豐富之臺南市歸仁區大昌橋遺址出土材料為例¹⁵（圖6），當時石器已大量使用來自澎湖的橄欖石玄武岩製成端刃器，大多以打製方式製成粗胚後，再加以修磨；另見變質砂岩磨製石刀、板岩磨製箭鏃等。在陶器方面，依其質地及器型研判，可能同時存在三組遺留。

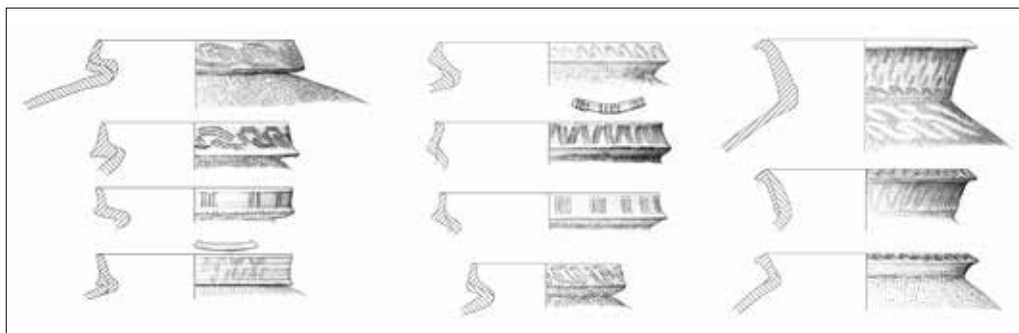


圖 6：大昌橋遺址出土石器。（庶古文創提供）

1. 內陸類型：陶器質地見有夾變質砂岩粗砂／細礫、板岩細礫、砂岩粗砂等，顯示製作地點應在山地或丘陵地帶。陶器口式以略凸弧轉罐口比例最高，在紋飾方面，則是以唇緣施齒刻紋、口部外側見輪修弦紋最為常見，另少數近直侈斜敞短口見附加條紋，但幾乎不見彩繪及其它刻劃紋飾。
2. 平原類型：質地以泥質或極細砂為主，除了各式折形脊罐口為其特色以外，另外無脊的直侈削薄圓唇或平唇罐口也占有一定比例；另外也見有少數施齒

15 朱正宜、楊鳳屏、鍾亦興、張益生、宋昱潔，2015 年，《鹽水溪大昌橋遺址搶救發掘》。經濟部水利署第六河川局主辦，庶古文創事業股份有限公司執行。

刻紋及刻劃弦紋的略凸弧轉罐口以及唇位折形脊罐口。在紋飾方面，各式口部多施各式刻劃紋，其中以几字形母題比例最高。

3. 菓葉類型：以褐色夾石英細中砂陶為主。而其器型及口式包括：直侈斜敞等厚罐口、唇位折形脊罐口、雙側短平簷罐口及各式極短口系列。而在紋飾方面，器表除少數見有凹弦紋、齒刻紋以外，不見其它刻劃紋飾，反而是以紅彩為主流裝飾手法。

將榕樹下遺址或上沙崙Ⅱ遺址與大昌橋出土遺留相比可知，兩者在石器的製作及器類上，確有相當程度的差異，但這可能是受到石材岩性的影響。但在陶器方面，榕樹下遺址或上沙崙Ⅱ遺址與大昌橋遺址之內陸類型卻具有極高的同質性，包含口式皆以略凸弧轉罐口為主流，唇面常施加齒印紋，輪修弦紋痕跡明顯等。

（三）島外關係

閩江是福建省境內最大的河川，其下游一帶也是現今福建省考古材料最為豐富的地區，包含殼丘頭遺址、曇石山遺址等。其中殼丘頭遺址位於閩江口南側的平潭島上，分別於 1985-1986 以及 2004 年進行了發掘，遺址的年代經定年約在距今 6,500-4,800 年左右¹⁶。其中距今 6,500 年及距今 4,800 年兩個極端的年代可能都有疑異。而由數據的集中趨勢來看，其年代應在距今 6,500-5,500 年左右。其中殼丘頭遺址的陶器質地以夾砂為主，占全部百分之九十，其餘為泥質；顏色以灰、灰黃、黑、紅四色為主，其中以灰陶為主，其次為灰黃陶、黑陶、紅衣黑胎陶等。製作上以手製為主，但口沿常見輪修所形成之輪旋狀弦紋痕。器型以釜、罐為主，而豆、壺、盤、碗等可能屬於禮器的器物，則以泥質陶居多，另外也出土為數不少的夾砂陶支腳。不管是釜或罐，其最常見的口部即是外凸弧轉、唇面施齒印紋、外沿見輪修階形弦紋，而與榕樹下遺址之主流罐口極為相似。紋飾多在夾砂陶上，主要有拍印麻點紋以及拍印細繩紋，並常再加以抹平，另外也見有貝緣壓印紋、刻劃紋、戳點紋等，另有少量器表抹平後通體施加紅衣，而圈足亦常見穿孔¹⁷。

16 安志敏，〈閩臺史前遺存試探〉，《福建文博》1990 增刊，1990 年，頁 3-20。林恭務，〈福建沿海新石器時代文化綜述〉，《中國東南沿海島嶼考古學研討會論文集》，2005 年，頁 75-90，馬祖：連江縣政府文化局主辦。

17 福建省博物館，〈福建平潭殼丘頭遺址發掘簡報〉，《考古》1991(7)，1991 年，頁 587-599。福建博物院，〈2004 年平潭殼丘頭遺址發掘報告〉，《福建文博》2009(1)，2009 年，頁 1-15。

在榕樹下遺址，除了主流器型與殼丘頭相同外，另外有些特徵也可見於殼丘頭遺址，如 $\angle$ 形折形脊罐口、或有些與曇石山下層文化相類似，如外翻帶尖脊罐口、外侈簷形脊罐口等。而這一現象隱含了兩個意義：一者顯示榕樹下遺址在大陸的祖源應與殼丘頭遺址極為相關，或甚至可能同源。由於榕樹下遺址與閩江沿海後一期之曇石山下層文化差異較大，因此榕樹下遺址的年代應是在殼丘頭轉變為曇石山下層文化之際，亦即距今 5,500 年前之後。

四、結語

先前考古學界多將牛罵頭文化視為晚於大坌坑文化的中部地方文化類型，而紅毛港類型則是與牛罵頭文化約略同時而分布於西北丘陵地區之地方文化類型。但經上述比對所見，原先的紅毛港類型與牛罵頭類型實為同一文化範疇，其中若干遺址可能年代較早，至少在距今 4,800 年左右或甚至更早，其中即包含榕樹下遺址。

另外由現今全島新石器時代早期遺址出土遺留相互比較可見，榕樹下遺址中的一些特色，如唇面飾齒刻紋、刻劃或刮削弦紋、穿孔圈足等，都可在西海岸各區新石器時代最早期的遺址中發現，即使在所謂的大坌坑文化遺址中，亦與典型的大坌坑式繩紋陶伴隨出土，而這些遺址中經定年皆未超過五千年前，因此榕樹下遺址的年代至少應約略同時，而這與其石器的原始性也相吻合。

另外由上述簡要的說明可知，在距今 4,800 年前臺灣及澎湖群島可能同時存在多個文化類型，包含北部的大坌坑類型、訊塘埔類型、桃竹地區的榕樹下及上沙崙Ⅱ遺址、南部的八甲類型、澎湖的菓葉類型等，因此臺灣新石器時代的祖源未必只源自單一的大坌坑文化。況且榕樹下遺址所屬之類型反而分布範圍最廣，不僅出現在西北丘陵及臺中盆地一帶，距離頗遠的臺灣西南部內陸地區，可能也存在以外凸弧轉唇面施齒刻紋為陶器主流風格的社群。這些同質性遺址在島內如此廣泛分布，一個可能是早在距今 4,800 年前或更早即已抵達臺灣，並開始迅速散布於全島各處；而另一可能則是從同一個祖源地分別往臺灣不同地區移民所造成。另外，與大陸東南沿海相關遺址相互比對後可見，榕樹下遺址之祖源或可上溯至殼丘頭遺址。相對於大坌坑類型分布於臺灣島的南、北兩端，上沙崙Ⅱ類型則主要分布於西北丘陵一帶的海岸地區，而這一地區恰是臺灣與大陸直線距離最為接近的地方，因此也可能是島外移民最早登陸臺灣的地點，之後或許沿內陸迅速向南擴散至臺南、高雄一帶，而另一支則在中部地區發展成牛罵頭類型。

徵引書目

- 安志敏，1990，〈閩臺史前遺存試探〉，《福建文博》1990 增刊，頁 3-20。
- 朱正宜、邱水金、戴瑞春、鍾亦興、張益生、邵美華、宋昱潔、莊詩盈、劉鵠雄，2012，《大龍峒遺址搶救發掘及施工監看計畫成果報告》。臺北市府文化局委託；財團法人樹谷文化基金會執行。
- 朱正宜、楊鳳屏、鍾亦興、張益生、宋昱潔，2015，《鹽水溪大昌橋遺址搶救發掘》。經濟部水利署第六河川局主辦；庶古文創事業股份有限公司執行。
- 宋文薰，1965，〈臺灣西部史前文化的年代〉，《臺灣文獻》16(4)，頁 144-155。
- 宋文薰，1980，〈由考古學看臺灣〉，《中國的臺灣》。臺北：中央文物供應社，頁 93-220。
- 林恭務，2005，〈福建沿海新石器時代文化綜述〉，《中國東南沿海島嶼考古學研討會論文集》。馬祖：連江縣政府文化局主辦，頁 75-90。
- 張光直，1987，〈中國東南海岸考古與南島語族的文化起源〉，《南方民族考古》1，頁 1-13。
- 盛清沂，1964，〈新竹縣地區史前遺址調查報告〉，《臺灣文獻》15(4)，頁 93-122。
- 郭素秋，2010，《西部濱海公路建設計畫北部路段-觀音至鳳岡段主線工程環境影響差異分析報告》附錄 6：桃園縣新屋鄉笨港村榕樹下疑似遺址試掘工作報告。
- 焦天龍、范雪春、羅萊，2009，〈殼丘頭遺址與臺灣海峽早期新石器時代文化〉，《福建文博》2009(2)，頁 8-12。
- 黃士強，1974，〈臺南縣歸仁鄉八甲村遺址調查〉，《國立臺灣大學考古人類學刊》35/36，頁 62-68。
- 黃士強，1989，〈臺北市圓山遺址第二地點試掘報告〉，《國立臺灣大學考古人類學刊》45，頁 20-65。
- 福建省博物館，1991，〈福建平潭殼丘頭遺址發掘簡報〉，《考古》1991(7)，頁 587-599。
- 福建博物院，2009，〈2004 年平潭殼丘頭遺址發掘報告〉，《福建文博》2009(1)，頁 1-15。
- 劉益昌，2007，《臺北市大龍國小考古探坑挖掘計畫》期末報告書。臺北市府文化局委託辦理。
- 劉益昌，2009，《新竹市考古遺址普查與研究計畫成果報告書》。新竹：新竹市政府文化局。
- 劉益昌、郭素秋、楊鳳屏、戴瑞春、林美智、陳惠君，2002，《新竹市上沙崙暨相關考古遺址調查研究》。新竹：新竹市政府。
- 劉益昌、劉鵠雄、施錫洲，1997，《臺北縣北海岸地區考古遺址調查報告》。臺北縣立文化中心委託，中國民族學會執行。
- 厲以壯，2015，《淡水新市鎮配水池新建工程水碓尾遺址搶救發掘暨施工中文化監看工作成果報告書》。世久營造探勘工程股份有限公司委託；社團法人臺灣打里摺文化協會執行。
- 國分直一，1962，〈臺灣先史時代の貝塚〉，《農林省水產講習所研究報告·人文科學篇》7，頁 53-72。
- 鹿野忠雄原著，楊南郡、李作婷譯註，2016，《東南亞細亞民族學先史學研究》。原住民族委員會印行。
- Chang, Kwang-chih and the Collaborators, 1969, Fengpitou, Tapenkeng, and the Prehistory of Taiwan, Yale University Publications in Anthropology, 73 : New Haven: The Yale University Press.

日治時期成立之大溪社頭在地發展脈絡與傳承

吳敏惠*

摘要

信眾為神明辦理慶典而辦理的醮典科儀、信仰活動，一直是臺灣民間展現高度凝聚力、包容力及整合力的場合，大溪普濟堂關聖帝君聖誕日遶境亦是如此。百年來陸續成立的31個社頭，為了神前獻藝，每年照例進行向社員收緣金、夜練、整頓隊伍行頭、遶境、入廟行拜禮……等行事。本文從探討大溪社頭參與遶境儀式的沿革及過程、組織在地居民的方式、陣頭技藝維持、購買陣頭用具等面向，從迎神組織的角度探討本慶典能夠維繫百年的眾多因素之一。

關鍵字：桃園市、大溪、普濟堂、關聖帝君、社頭

* 2016-2019 年大溪社頭文物調查、影像紀錄暨輔導計畫計畫主持人

一、前言

在傳統農業社會，神明遶境是全庄、全街總動員的大事，北部地區農曆3月15日保安宮保生大帝聖誕遶境、農曆5月13日大稻埕迎城隍以及本文所要探討的農曆6月24日大溪普濟堂關聖帝君聖誕遶境等民俗，在日治時期就已是萬人空巷的年例活動。廟宇或慶典主事者為集結更多人力、物力投入其中，往往會依照地方族群屬性、經濟結構及社會脈絡等特性，再分由次一級社會群體的頭人們，號召社群內有關人士成立一個又一個的迎神組織，在每年特定日子組織集合起來、編列成隊，迎請神明巡守地方，保佑境內人畜興旺、四時無災。有些規模較大的遶境，遶境隊伍有時甚至綿延數里，在短短數日慶典之內，每一迎神組織莫不募集大量人力、物力及財力投注其中，以求「輸人不輸陣，輸陣歹看面」。每個迎神組織募集遶境資源的過程、動員方式及其參與遶境的方式，各地、甚至各組織之間都存有顯著差異，進而形塑成全臺各地大不相同的遶境文化。

大溪普濟堂關聖帝君聖誕遶境隊伍大致上是由本地習稱「社頭」的迎神組織組成。以2019年遶境為例，普濟堂管理委員會公布的遶境名單共有：同人社、大有社、興安社、協義社、慶安社、樂安社、慶義社、新勝社、共義團、福安社、永安社、農作團、仁安社、同義社、樂翺社、農友團、振興社、大溪聖母會、老人會、鎮豐社、嘉天宮同義堂、金鴻慈惠堂、一心社、百吉慈惠堂、溪洲忠義堂、帝君會、玄元社、¹溪洲福山巖、聖廟無極總宮、哪德社、大溪義消中隊等31個社頭，其中有15個社頭更是自日治時期傳承至今。以本地迎神組織做為隊伍主體為本遶境儀式最大的特色之一。

透由文獻資料蒐集、田野調查及耆老訪談等研究方式，本文以15個成立於日治時期的大溪在地社頭為主要探討對象，究其發展脈絡與關聖帝君信仰的關



圖1：聖母會將軍組裝千里眼、順風耳將軍。
(吳敏惠攝)

1 玄元社因要籌建廟宇、為節省資金開銷，報請普濟堂管理委員會今年度暫停參與遶境。

聯性，以及組織內部運作及集結地方資源的方式。也因大溪眾多社頭百年來的發展、傳承並傾全力支持，才使得大溪普濟堂關聖帝君聖誕遶境儀式能夠維持百年，並成為桃園市最具代表性的民俗慶典之一。

二、普濟堂三聖恩主信仰發展脈絡

普濟堂三聖恩主信仰來到大溪本地的源由，非屬族群遷移、家族、地緣等歷史脈絡發展出來的神明信仰。據普濟堂已逝主委呂傳命先生所著的《大溪普濟堂沿革誌》所述：

「…大溪本地王天恭與福仁宮廟祝李才旺兩人，為事業上前往竹東沙坪地區，獲知該地三聖恩主，神靈顯赫，乃往投誠，求之靈驗，頓起尊敬之心，遂分靈到鎮，首假江傳興先生私宅，再借江序抱先生之家設座奉祀。所幸香火昌盛，又得弟子心誠，共推江序益先生為堂主，以呂銘新、廖運藩、徐李妙枝、黃贊同為副，並邀同志游垂進、黃國柱、鄭清松、江次全、陸昌義、陸南安、江奠安、江克明、黃明益、簡連成、江加昌、李木等三十餘人分擔正副鸞生執事，奉旨副設『鸞堂』計擁有外鸞（即信徒）三、四百人之多，隆重開壇降筆。一面請來居士，日夜勸善，並念行旅跋涉，於炭下津頭，設置『炭川義渡』以期彼岸同登，因而深受地方重視，宏收揚善之功，為此遂以『善堂』而名焉，自茲而後，主神有感，鸞筆生花，問因得果，善惡昭彰，指示分明…」。²

由上述可知，普濟堂原屬自外地迎來的鸞堂信仰，因問事靈感而為大溪街區民衆所信仰。從其鸞堂組織堂主、正副鸞生多為仕紳階級，且信徒人數多達三、四百人可知，普濟堂到建廟時已發展成為組織嚴密的信仰團體。

鸞堂階段的普濟堂於明治 35 年（1902）設立，明治 40 年（1907）由江序益、呂建邦、江健臣、江次全、黃希隆、鍾會南等多位地方仕紳共同發起建廟，身為發起者之一的江次全甚至還賣田買地建廟，³聘請當時甚為知名的葉金萬藝師主持建廟工程，明治 41 年（1908）8 月竣工，所在位置為：大溪郡大溪街大溪字草店尾 104 番地，⁴與今日普濟堂所在位置大致上相同。

相對於創建於嘉慶 18 年（1813）大溪街區俗稱大廟的信仰中心—福仁宮而

2 《普濟堂弘道寶錄》（桃園大溪鎮普濟堂管理委員會，1986），無標示頁碼。

3 藍植銓，〈廿世紀普濟堂歷史初探〉，《2001 大溪文化節—神恩·豆香·木器馨》，2001，頁 16。

4 不著撰者，《桃園縣大溪鎮寺廟台帳》，年代不詳，典藏於中央研究院民族學研究所，頁次原書未標註。

言，以三聖恩主為主祀神明的普濟堂透由組織嚴密的鸞堂組織，到大溪短短不到十年，就展現出強大的凝聚力、號召力及影響力。

普濟堂扶鸞儀式有多靈感，由這則自日治時期就在大溪廣為流傳且為人津津樂道、與同人社創社背景有關的故事即可知悉。當時，大溪樟腦業逐漸沒落，實業家簡阿牛與其他股東呂建邦等人為了拓展事業版圖，糾集眾人前往九份開採金礦（8號坑及9號坑），後來因無法順利尋得礦脈，便到普濟堂請關聖帝君去點礦脈，想不到一點就中得金無數，幫助這群投資者、工頭及工人採金致富。⁵為了感念關聖帝君的靈感，股東之一黃丙南，發起集資為當時還沒有乘輿的關聖帝君製作神轎，同時創立同人社，這段過程詳細記載在同人社百年神轎捐贈芳名匾上：

「今般花轎之造也，原為敬神起見，非為徒博雅觀也。蓋普濟堂內祀神聖至尊也，間雖有備品，未設乘輿，南因倡首募諸善心，聘請良工，購超美木，製造此花轎也。其花鳥之精，人物之雅，亦可謂神乎技。然而所費者頗繁，而所募者有限，恐有不敷之處，於是南之四男及長孫出首負擔，綜包金額，而勸贊玉成，爰議立一社，名曰：同人社。蓋所以存紀念，誌同心也。云爾。黃丙南敬撰」。

這面芳名匾亦是大溪眾社頭中，保存其創立背景、倡議人、捐金者姓名及金額最早也是最完整的史料。

鸞堂為一種以扶乩（扶鸞）為神人溝通方式的宗教組織，約在明末隨移墾民眾傳入臺灣，日治時期因扶鸞戒煙影響鴉片專賣收入及日人認為鸞堂散布漢人思想而遭到日人強力取締。⁶普濟堂也不例外，其扶鸞儀式在建廟後約至大正末年至昭和初年（1926年前後）之間就已停止。

自扶鸞儀式停止後，廟內除關聖帝君以外的兩位恩主一孚佑帝君及九天司命真君對信眾的影響力及重要性自然逐漸減少；再者，日本人對於關帝信仰亦有其淵源，除皇民化運動期間，對於關聖帝君信仰並未像其他神明信仰予以打壓。筆者搜集到最後一則出現在日日新報上「迎六月廿四」的報導為1936年8月13日，⁷同年9月新總督小林躋造上任、1937年中日戰爭爆發，至此之後，

5 此同人社創建的故事，採集同人社社長簡來發、總務游三郎、神轎組總顧問鄭龍彥等人口述而得。

6 王志宇，《臺灣的恩主公信仰—儒宗神教與飛鸞勸化》（臺北：文津出版社，1997），頁29。

7 〈大溪迎神異常熱鬧〉，《臺灣日日新報》，號13068，1936年8月13日，版4。

普濟堂遶境全面停辦至臺灣光復，1946 年旋即復辦。這與曾任三層新勝社總幹事李今吉耆老所述，「迎六月廿四」只有在二次世界大戰期間曾被日人禁辦的說法不謀而合。爾後，普濟堂廟務運作漸由呂建邦、江健臣等地方菁英所掌控，一切施為比照傳統寺廟的作法。⁸總總因素都使得普濟堂從建廟時期的三聖恩主轉為獨尊關聖帝君的現況。

三、大溪地區聚落分布與產業發展

桃園市大溪區被大漢溪從中間穿過分為河東與河西，河西地區的發展早於河東，區域內聚落形態上屬北部地區典形的散村型聚落群。本區自清代至光復初期，雖因行政區劃分曾有分屬不同管轄權屬，但聚落發展並沒有受太大的影響，河東的聚落包含：大溪街區、田心仔、月眉、石屯、三層、頭寮、內柵、新溪洲、舊溪洲、烏塗窟等地；河西的聚落包含：中庄、缺子、埔頂、南興、員樹林及番仔寮等地，但由於大漢溪橫互本區，河東與河西在陸運交通未達便利之前，兩區呈現獨立發展的樣態。

此一地理環境亦使得本地神明信仰也呈現出河東、河西各自獨立發展的狀況。大溪街區的福仁宮分迎自埔頂的仁和宮，分迎原因就是因為街上信眾覺得每年慶典都要跨過大漢溪到對岸參拜，不但危險也不方便，所以分迎仁和宮香火建立福仁宮。而普濟堂關聖帝君遶境儀式，至 1965 年才將遶境路線自河東擴展到河西地區。⁹

河東地區聚落與產業發展分別說明如下：大溪街區，在清代中葉之後就發展出具貨物運輸及商業功能的大溪老街，將鄰近山區生產的樟腦、大菁、木材、茶葉、山產等貨物運送出去，再將各類日常用品運送進來轉賣到鄰近區域，屬商業貿易型聚落；田心仔、月眉及石屯因地勢較平且土壤肥沃，屬農業生產區域，以水稻為主要作物；三層地區做為農業生產的區域，以稻米及茶為主要作物，日治時期因發現烏嘴尖山煤礦，煤礦業成為影響三層地區經濟、人口結構最重要的產業；內柵屬農業生產區，以稻米為大宗；新溪洲及舊溪洲原本也是以稻米為主的農業生產區，日治時期發現炭層。雖然礦藏不富，均曾陸續開採；烏塗窟範圍內都是山坡地，能做為水稻種植的平坦地有限，大多開發為茶園及

8 陳建宏，《公廟與地方社會——以大溪鎮普濟堂為例（1902-2001）》，桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2004 年，頁 153。

9 財團法人綠色旅行文教基金會，《大溪普濟堂關聖帝君聖誕無形文化資產調查及保存計畫成果報告書》，桃園市政府文化局委託，2009 年，頁 48。

柑橘園，日治時期在金瓜坑發現煤礦，到1960年代停採前，煤礦業對於當地的經濟及人口結構有舉足輕重的影響。

從清代到日治時期，大溪地區產業發展除了與自然資源分布狀態、聚落發展有密切相關以外，仕紳階層直接與間接的投資或參與有直接關聯性。

從多則日日新報的報導、普濟堂建廟之初參與廟務運作者、106年度大溪社頭文物調查計畫找到的大有社文物、¹⁰ 108年度尚在進行的大溪社頭文物調查計畫搜集到的耆老口述資料，不難看出當時富甲一方的多位大溪紳商，如簡阿牛、¹¹ 呂建邦、呂鷹揚、江序益、江健臣、江次全、¹² 周江海¹³ 等人透過擲爐主、寄附陣頭用品、捐金出資等不同方式積極參與社頭事務、慶典儀式及普濟堂廟務，藉此將其對產業發展的影響力延伸到地方信仰，這樣的背景或多或少也直接影響到日治時期成立的社頭組織普遍具有職業色彩。

福仁宮的十姓輪值，¹⁴ 透由姓氏集合不同族群的居民，減少因省籍不同而帶來的衝突；而普濟堂慶典及廟務運作更是透過新組織的成立（即社頭），更廣泛整合街區以外的聚落、各行各業的民衆。上承過去以姓氏為連結基礎的社會網絡，續以普濟堂關聖帝君聖誕慶典儀式將河東地區的居民以跨越族群及姓氏的方式更加高度的整併起來，對於一處集商業貿易、自然資源開採為命脈的內陸河港都市而言，愈是關係緊密的社群網絡無疑帶來不少正面效益。



圖2：大有社將軍組夜間練習。（吳敏惠攝）

10 106年度大溪社頭文物調查計畫於大有社倉庫找到呂鷹揚擔任大有社值年爐主時寄附的長幅旗一件，寄附年代介於大有社創社（1919年）至呂鷹揚卒年（1923年）間。

11 簡阿牛參與「迎六月廿四」的報導有2則。則一：〈炭津迎神豫報〉，《臺灣日日新報》，1916年7月14日，版6，文中描述簡阿牛擔任值年爐主；則二：〈炭津迎神〉，《臺灣日日新報》，1918年7月27日，版6，文中描述簡阿牛招桃園永樂社女優及諸多珍趣參與遶境。

12 江建臣及江次全參與「迎六月廿四」的報導見於〈大溪迎神先聲〉，《臺灣日日新報》，號9409，1926年7月14日，版4。文中描述江次仕為1926年值年爐主，江健臣為1925年值年爐主。

13 周江海為烏塗窟人，曾經擔任烏塗窟聯合保甲書記、大溪街協議會員，經營製材業、煤礦業等事業，為永安社成立時的主要出資者，同時也有參加大有社。

14 福仁宮十姓輪值的順序為：一李、二江、三林、四簡、五張廖、六黃、七呂、八王游、九陳、十雜姓。

四、「迎六月廿四」的起源與發展

「迎六月廿四」、「迎帝君祖」是大溪本地人對普濟堂年例在關聖帝君聖誕日（農曆 6 月 24 日）舉辦遶境儀式的口語稱呼。以筆者近年來進行的田野調查、訪談年齡在 80 歲以上或是參與廟務較早的耆老可知，「迎六月廿四」不是只有農曆 6 月 24 日這天熱鬧而已，其實早在值年爐主開始向信眾收緣金時就已經開始進入籌備期。

農曆 6 月 1 日上午由值年爐主、副爐主及普濟堂管理委員會邀集有關人員參與慶典籌備會，宣布當年度關聖帝君聖誕慶典正式展開，接著下來連番上陣的儀式及活動包含：6 月 6 日契孫聯誼參拜大會、6 月 10 日貼封標、6 月 10 日社頭夜練啓動、6 月 18 日洗廟、6 月 21 日請神、6 月 23 日遶境儀式、6 月 23 日上午三獻大禮、6 月 23 日上午及下午之誦經儀式、6 月 23 日夜巡暨請神入廟儀式、6 月 23 日早子時賀壽大典、6 月 24 日遶境儀式、6 月 24 日遶境結束後的擲下屆爐主、6 月 27 日送客神返駕儀式等。¹⁵而「迎六月廿四」自日治時期就因遶境隊伍組織龐大、旌旗鼓樂無一不俱，是慶典中最具代表性及可看性的儀式，進而成為大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典的代名詞。

最早出現「迎六月廿四」的文字記錄為 1915 年 8 月 1 日的臺灣日日新報：

「桃園廳下大料炭街。逐年舊曆六月二十四日。恭迎山西夫子遶境。□年之計畫。當年欲十分整頓。目前當街重要紳商。協議已定。市街全部裝飾。又雇藝閣五十餘閣。梨園二十餘臺。鼓樂百數十陣。其他種種餘興。難以枚舉。是日到炭參觀者。必人山人海。此乃領臺後炭津未曾有之盛況也。」¹⁶

由報導中的文字敘述可知，由當年農曆 6 月 24 日遶境盛大的規模應不是首次辦理，且街上重要紳商有著很高的參與程度。

「迎六月廿四」是以何種型式發起的？據訪談同人社社長簡來發及興安社前任社長江鳳兒先生所述，「迎六月廿四」是由廟祝¹⁷發起的，剛開始的規模不是很大，只有在和平路一帶，神尊是用人抱，沒有坐轎。這樣說法符合臺灣民間辦理遶境由簡而繁、由樸而華的演進；至於「迎六月廿四」起於何時，陳建宏認為始於 1914 年，¹⁸即首次出現文字記載的前一年，從文中描述場面來看，

15 所列者為 2019 年普濟堂關聖帝君聖誕慶典全月行事狀況。

16 〈桃園賽會〉，《臺灣日日新報》，1915 年 8 月 1 日，版 6。

17 發起普濟堂遶境的廟祝簡來發與江鳳兒的說法不同，一說是簡進富，一說是姚回想。

18 陳建宏，《公廟與地方社會—以大溪鎮普濟堂為例（1902-2001）》，桃園：國立中央大學歷史研究所碩士論文，2004 年，頁 153。

實難想像一個廟會活動在辦理的隔年即可達到「藝閣五十餘閣，梨園二十餘臺，鼓樂百數十陣，其他種種餘興，難以枚舉」的規模。

筆者搜集到臺灣日日新報記載「迎六月廿四」的報導計有 24 則，¹⁹ 參與遶境組織名稱及陣頭種類至 1918 年之後出現明顯改變。1918 年之前，如 1915 年 8 月 1 日 6 版報導、1916 年 7 月 14 日 6 版報導、1918 年 7 月 27 日 6 版報導：「…因得富紳簡阿牛氏出為提倡。將招桃園永樂社女優及諸多珍趣。以為餘興。聞其陣頭有遠自桃園各地來者。想屆時必有一番熱鬧也…」等內容可以得知，「迎六月廿四」發起初期，富商們為了讓場面熱鬧，可能憑藉著自己豐厚的財力從外地直接聘請藝閣、軒社。

當然也有可能因迎神組織的組成、音樂性陣頭的訓練都需要幾年時間才能成形，在 1915-1918 年間，大溪其實不乏已成立的本地迎神組織，如成立於 1915 年的樂安社、²⁰1917 年的同人社，²¹ 特別是在 1918 年 8 月 6 日 6 版的報導中提及：「…最趣味者。有黃宗求發起同人社員。服色一致。隊伍亦整。炭津之青年樂隊。若不再加整頓。則瞠乎人後矣…」，²² 即可知，黃宗求在 1918 年

19 〈桃園賽會〉，《臺灣日日新報》，1915 年 8 月 1 日，版 6。〈炭津迎神豫報〉，《臺灣日日新報》，1916 年 7 月 14 日，版 6。〈炭津迎神〉，《臺灣日日新報》，1918 年 7 月 27 日，版 6。〈炭津迎神狀況〉，《臺灣日日新報》，1918 年 8 月 6 日，版 6。〈炭津迎神誌盛〉，《臺灣日日新報》，1919 年 7 月 23 日，版 6。〈炭津短訊炭津準備迎神〉，《臺灣日日新報》，1920 年 7 月 31 日，版 4。〈炭津迎神誌盛〉，《臺灣日日新報》，1920 年 8 月 11 日，版 6。〈大溪社團招宴〉，《臺灣日日新報》，1921 年 3 月 3 日，版 6。〈準備祭典〉，《臺灣日日新報》，號 866，1924 年 7 月 1 日，版 4。〈桃園特訊·迎神準備〉，《臺灣日日新報》，號 8683，1924 年 7 月 18 日，版 4。〈祭典記盛〉，《臺灣日日新報》，號 8696，1924 年 7 月 31 日，版 4。〈大溪迎神盛況〉，《臺灣日日新報》，1925 年 8 月 16 日，版 4。〈大溪迎神先聲〉，《臺灣日日新報》，號 9409，1926 年 7 月 14 日，版 4。〈大溪準備迎神〉，《臺灣日日新報》，號 9418，1926 年 7 月 23 日，版 4。〈大溪迎神盛況〉，《臺灣日日新報》，號 9431，1926 年 8 月 5 日，版 4。〈大溪迎神遶境〉，《臺灣日日新報》，號 9781，1927 年 7 月 21 日，版 4。〈大溪迎神誌盛·兩夜行列觀客殺到〉，《臺灣日日新報》，號 10069，1928 年 8 月 12 日，版 4。〈大溪普濟堂·祭典先聲〉，《臺灣日日新報》，號 12678，1935 年 7 月 17 日，版 8。〈演奏洋樂〉，《臺灣日日新報》，1935 年 7 月 24 日，版 4。〈大溪迎神雜觀〉，《臺灣日日新報》，號 12688，1935 年 7 月 27 日，版 8。〈普濟堂祭典·開磋商會〉，《臺灣日日新報》，號 13045，1936 年 7 月 21 日，版 8。〈大溪普濟堂·盛行籌祭按廢披枷塗面〉，《臺灣日日新報》，號 13062，1936 年 8 月 7 日，版 8。〈大溪文衡聖帝祭典·一時極呈熱鬧〉，《臺灣日日新報》，號 12433，1936 年 8 月 12 日，版 4。〈大溪迎神異常熱鬧〉，《臺灣日日新報》，號 13068，1936 年 8 月 13 日，版 4。共 24 則。

20 106 年度大溪社頭文物普查計畫於樂安社文物中紀錄到一張署名為稻江萃興社林先旺紀念樂安社成立十六週年票券。由此張票卷上書寫之年份為昭和 6 年可推得樂安社成立於大正 4 年（1915）。

21 106 年度大溪社頭文物普查計畫於同人社文物中紀錄到同人社神轎寄附名冊及建轎源由芳名匾，匾上詳細記載同人社成立於 1917 年。

22 〈炭津迎神狀況〉，《臺灣日日新報》，1918 年 8 月 6 日，版 6。

就已從服裝顏色一致及隊伍排列整齊兩方面整頓同人社，並認為大溪本地青年樂隊若不加以整頓即會落外來隊伍之後，顯見在前幾年本地組織數量、陣頭種類及華麗程度，還不足與外來陣頭一較長短。

接下來數年之間，大溪本地迎神組織開始大篇幅出現在報導中，如：1919年7月23日6版：「…是日行列清音洋樂、南北梨園、詩意閣而外。有大有、同人、義樂、同樂、興安、協義、慶義、樂安諸團體收假裝行列。頗受一般喝采…」²³ 1920年8月11日6版報導：「…但見鼓樂喧天。旌旗蔽日。大有社、同人社、興安社、義樂軒、協義社、慶安社、樂安社、慶義社、宣和會、同樂軒、鰲龍社、諸團體。俱見熱誠翻躍…」²⁴ 1924年7月18日4版報導：「…大溪街。例於舊曆六月二十四日。恭迎普濟堂文衡聖帝遶境。年盛一年。雖財界不況。略無減色。就中最活躍者。雜商之興安社。工匠之協義社。金山客之同人社。鼎足競勝。本年當者事。及各團體種種準備云…」等，顯見至1919年之後，大溪本地迎神組織已大量成立，並足以支撐起「迎六月廿四」熱鬧的場面。

後續更有本地迎神組織間的子弟拼棚、拼場的報導，如：1924年7月31日4版報導：「…演子弟戲三臺。連演三天。所費亦鉅而中臺協義社築二層樓棚左右同人社興安社。則平屋形而已。中間裝備相為伯仲。演藝亦難分甲乙…」²⁵ 1925年8月16日4版報導：「…其鼓樂數十隊“而大有社興安社協義社同人社。公賞優勝旗。其他十二社各賞與特勝旗幟。而同人興安協義三社。連演子弟戲三天。各金牌一面。皆形喜色云…」²⁶ 等；更有本地迎神組織參與當時其他地區知名廟會者，如1926年大有社曾受邀參與新竹迎城隍：「…且聞屆期。臺北靈安社共樂軒桃園鈞天社大溪大有社諸弟子團亦將到竹參加…」²⁷ 1927年興安社曾受邀參與臺北法主聖公遶境：「…至日前聲明加入者。有板橋平安樂社。大安安樂軒。古亭市共進軒。士林集英社。大溪興安社等…」²⁸ 等。顯見到日治時期中期，大溪本地迎神組織已有相當程度發展，陣頭技藝亦已精進到足以受邀到外地演出。

透由文獻整理、106年度大溪社頭文物調查計畫、107年度大溪社頭文物調

23 〈坎津迎神誌盛〉，《臺灣日日新報》，1919年7月23日，版6。

24 〈坎津迎神誌盛〉，《臺灣日日新報》，1920年8月11日，版6。

25 〈桃園特訊·迎神準備〉，《臺灣日日新報》，號8683，1924年7月18日，版4。

26 〈大溪迎神盛況〉，《臺灣日日新報》，1925年8月16日，版4。

27 〈竹邑城隍·遶境先聲〉，《臺灣日日新報》，號9430，1926年8月4日，版4。

28 〈法主聖公遶境·製優勝牌彩牌金牌獎賞各音樂團藝閣〉，《臺灣日日新報》，號9796，1927年8月5日，版4。

查計畫及耆老訪談將日治時期曾經出現於各類文獻且至今仍有運作的大溪本地迎神組織整理如表 1。

由表 1 可知，至 2019 年為止，大溪地區計有同人社、大有社、興安社、協義社、慶安社、樂安社、慶義社、共義團、新勝社、永安社、農作團、仁安社、同義社、福安社、樂翹社等 15 個迎神組織自日治時期傳承至今，均是由地方居民自力組成的迎神組織，自發性參與農曆 6 月 24 日遶境儀式，為迎請關聖帝君 / 三聖恩主出錢出力。此一模式延續至今，成為大溪普濟堂關聖帝君聖誕遶境儀式最大的特點之一。



圖 3：新勝社龍組於三層福安宮前表演。（吳敏惠攝）

表 1：日治時期大溪本地迎神組織參與遶境 / 成立時間表

名稱	日日新報	徐亞湘 (1995)	陳建宏 (2004)	陶庭創意開發股份有限公司 (2017-2018)
同人社	1918	1917	1917	1917
大有社	1919	1921	1921 之前	1919
興安社	1919	日治時期	1921 之前	1919
協義社	1919	日治時期	約 1919-1920 左右	**
慶安社	1919	日治時期	1921 之前	1919
樂安社	1919	1916	約 1915-1916 左右	1915
慶義社	1919	日治時期	1921 之前	1919
臥龍社 / 共義團	1921/1935	1924	1924	1924
新勝社	1926	1919	1919	1919
永安社	1926	1925	1925	**
農作團	1926	日治時期	昭和初期	1926
仁安社	1935	光復初期	光復初期	1935
同義社	1926	日治時期	日治時期（一說 1905，一說 1931）	**
福安社	--	1921	1921	**
樂翹社	--	日治時期	1927	1927

資料來源：1. 1915-1936 年間臺灣日日新報共 24 則，該欄位顯示的年份為該迎神組織首次出現於報導的年代；2. 徐亞湘，1995，《大溪鎮參與廟宇慶典活動之社頭調查計畫報告書》，大嵙崁文化促進會委託；3. 陳建宏，2004，《公廟與地方社會—以大溪鎮普濟堂為例（1902-2001）》，國立中央大學歷史研究所碩士論文；4. 陶庭創意開發股份有限公司，2017，大溪社頭文物調查、影像紀錄暨輔導計畫（第一次後續擴充）報告書，桃園市立大溪木藝生態博物館委託；陶庭創意開發股份有限公司，2018，大溪社頭文物調查、影像紀錄暨輔導計畫（第二期）報告書，桃園市立大溪木藝生態博物館委託。

註：** 表示該迎神組織尚未進行文物調查工作。

五、日治時期大溪本地迎神組織的成立背景

迎神賽會場合中，由民間自發性組成的迎神組織，一般習稱為「軒社」、「館閣」、「子弟」或「子弟班」，桃園大溪則將這類迎神組織稱之為「社頭」。迎神組織的成立目的在於為神明熱鬧，組成的人際脈絡大致可分為：共同認同某件在當地十分具有影響力的事（如迎神賽會、曾經發生的重大事件等）、興趣相同（如對學習北管、南管、將軍、童仔等有共同興趣者）、同職業（如船員、挑夫、林木業、礦工、農人等）、地緣屬性（住在某一區域範圍的居民）、家族屬性（相同家族內的成員）、廟宇（同一廟宇的信徒）等因素，且往往同時交錯一個以上的原因。茲將大溪地區日治時期成立的社頭組織，依所在區域、依附廟宇及成立之初社員屬性整理如表 2。

由表 2 可知，大溪老街區成立的社頭共有 8 個，本身沒有依附任何廟宇，各社頭社員職業屬性不同，含括採礦工人（金礦、煤礦）、藍領階級（輕便車夫、雜工）、仕紳、富商、雜商、林業從業人員、伐木工人、土水業者等，多元的職業屬性亦是當時大溪街區商業活動的縮影。

緊鄰大溪街區的月眉成立 1 個社頭—農作團。因地當農業生產區且李金興家族的李騰芳古宅就在此地，因此農作團的團員除當地農民及碾米廠老闆以外，也有不少是李氏家族成員。

三層地區成立有 3 個社頭，位在三層老街上的新勝社、福安社及位在頭寮的樂幽社，3 個社頭與福安宮之間關係密切，自日治時期就要協助福安宮迎神賽會活動。新勝社與福安社社員職業屬性直接反應出三層地區產業特性，以礦工及農民為主。樂幽社的成立是由頭寮梅鶴山莊林昌源家族成員號召鄰近農民成立，初期成員具有強烈的家族屬性及地緣特性。

烏塗窟地區成立有 2 個社頭，日治時期本區又分為上保及下保，上保為金瓜坑一帶，下保為中庄一帶。金瓜坑因煤礦而興盛，本區成立的同義社即是以礦工為其社員主要職業組成；中庄一帶則是以務農—茶葉及柑橘類果樹為主，區域內成立的永安社即是以茶農、果樹農為其社員主要職業組成。

內柵地區成立有 1 個社頭—仁安社。仁安社依附在內柵庄頭廟仁安宮之下，因此社員多為仁安宮信眾。內柵地區以種植稻米為主，故社員職業屬性多以農居多。

表 2：大溪日治時期社頭組織成立背景表

社名	所在區域	依附廟宇	社内主神	成立初期之社員屬性
同人社	大溪街區 (草店尾及後尾巷一帶)	--	關聖帝君	金瓜石採礦者、礦工、雜工
大有社	大溪街區	--	王天君、關聖帝君	仕紳、富商
興安社	大溪街區	--	財神爺、關聖帝君	雜商
協義社	大溪街區	--	巧聖先師	林業從業人員、伐木業者
慶義社	大溪街區	--	荷葉先師	土水業者
慶安社	大溪街區	--	關聖帝君	無從考究
樂安社	大溪街區	--	關聖帝君	對學習北管有興趣的同好
共義團	大溪街區(新街尾一帶)	--	關聖帝君	輕便車夫、雜工
農作團	月眉及下石礮仔	--	五穀先帝	稻農、李金興家族成員
新勝社	三層地區	三層福安宮	天上聖母	烏嘴尖山煤礦礦工、農民
福安社	三層地區	三層福安宮	五穀先帝	農民
樂翹社	三層頭寮	三層福安宮	關聖帝君	梅鶴山莊林家、 頭寮一帶農民
永安社	烏塗窟 - 下堡(中庄)	永福龍山寺	關聖帝君	烏塗窟一帶茶農、橘子農
同義社	烏塗窟 - 上堡(金瓜坑)	永福龍山寺	田都元帥、關聖帝君	金瓜坑一帶礦工、 烏塗窟一帶茶農
仁安社	內柵	內柵仁安宮	玄壇元帥	內柵地區農民、仁安宮信眾

資料來源：財團法人綠色旅行文教基金會，2009，大溪普濟堂關聖帝君聖誕無形文化資產調查與保存計畫，桃園市政府文化局委託；陶庭創意開發股份有限公司，2017，大溪社頭文物調查、影像紀錄暨輔導計畫（第一次後續擴充）報告書，桃園市立大溪木藝生態博物館委託；陶庭創意開發股份有限公司，2018，大溪社頭文物調查、影像紀錄暨輔導計畫（第二期）報告書，桃園市立大溪木藝生態博物館委託。

由表 2 可知，日治時期成立有社頭的區域包含街區、月眉、三層、烏塗窟及內柵等地，直接反應出這些聚落的產業及經濟發展都有相當的基礎，地方頭人才有能力糾眾參與需要整合大量人力、物力、財力的遶境儀式。

六、大溪社頭組織型態與運作

透由 105-107 年度大溪社頭文物調查計畫完成日治時期成立的 11 個社及光復後成立的 25 個社的調查工作，可從組織運作、技藝傳承及社頭用具購置等三

方面來說明大溪社頭的組織型態與運作方式。

（一）組織運作層面

大溪各個社頭組織型態大同小異，大致是由祭祀組織、管理組織、陣頭組織及社員等四個不同屬性的次群體組成。

1. 祭祀組織：

為迎神組織的基本單位。為了凝聚社員的向心力，各社都會依其需求設置人數不等爐主、副爐主及首事群，²⁹於每年遶境儀式結束後擲筊選出。祭祀組織在辦理慶典時，代表社員參與各種敬神、謝神儀式。各社值年爐主們要負責的工作不盡相同，如向社員收取緣金、採購各項慶典用品、協助整理各項慶典用品及用具……。早期，對一般信眾而言能夠被神明選中當爐主是件很驕傲且光榮的事情，常見信眾競相參與擲爐主。



圖 4：透過擲爐主讓社員參與社內祭祀組織。
（吳敏惠攝）

2. 管理組織：

因大溪社頭的成立主要目的即是參與每年「迎六月廿四」，除了農曆 6 月份以外，其他時間呈現半停止的運作型態。在社員人數較少時，管理組織並非絕對必要，由值年爐主搭配幾位熟悉社務運作的社員即可運作順利。但隨著參與人數增加，原本消極的管理組織已無法順利運作整個社頭，因而出現了推舉較有處事能力且熱心於社務的人士出來運作社頭，即所謂的頭人制，頭人（們）再選幾位能與他互相配合且熱心的社員協助其處理社頭事務。

到了 1960 年代，隨著大溪整體經濟發展快速，為了感謝關聖帝君保佑而參與社頭者也愈來愈多。約在 1970 年代左右，大溪社頭為管理日漸龐大的社團事務，管理組織開始有分工合作的雛型，像是將軍組、神轎組、獅組、童子組、總務組、清潔組……等，各組設有組長，由其負責組內事務，組長之上為各社

29 首事，有的社稱為頭家，為協助爐主辦理慶典相關事宜者的頭銜。

實際管理人。³⁰ 以組織內部分工增加社員參與社務的機會，也減少社務實際管理人的負擔及壓力。

3. 陣頭組織：

即為參與「迎六月廿四」而成立的文陣及武陣，為在遶境時彰顯社內雄厚的實力及維持由大溪社頭參與遶境的傳統，大溪各社在陣頭組訓上莫不煞費苦心。

日治時期大溪各社社內的組織是

以音樂性陣頭為主，如北管、什音及西樂，較有規模的社頭如同人社、興安社、協義社、新勝社、永安社、同義社等社甚至能運作子弟戲。



圖 5：北管是大溪社頭組織中最重要的陣頭之一。
(吳敏惠攝)

大溪地區的文陣泛指音樂陣頭，如北管、什音或是西樂，音樂性陣頭從無到有，到能順利出陣往往費時經年，從練習場地張羅、聘請教授曲樂的「先生」、購置樂器、排場行頭、服裝、練習後的點心等等都需要經費長期支持；武陣指的是動態表演型態的陣頭，將軍陣、童仔陣、龍陣、轟天鼓陣、廣東醒獅陣等均屬之，武陣的訓練難度雖不若文陣困難，各類用具購買、服裝、點心等等的開銷，兼之以人員流動快、用具耗損大以及成員管理問題等等，在在都考驗管理階層的能力及耐性。陣頭組織的運作順利與否往往成為社頭存續的關鍵。

4. 社員：

社員為認同社頭經營理念，同時願意出錢出力的人士。透由 2017-2018 年大溪社頭文物調查計畫蒐集到多社緣金簿³¹ 可知，即便像新勝社及樂翺社等有依附在地庄頭廟的社頭，其組織運作所需的經費也必須靠各社自行籌措。對於各社而言，花精力維持與社員間良好的關係，某種程度也等同於穩定社團經費來源。

社費來源最主要是來自社員、幹部、委員、顧問、爐主繳交社費而來，社員的社費較低，掛職銜者的社費較高。日治時期大溪地區的仕紳、富商、頭家們參與信仰事務十分積極，這樣的風氣也延續至近代。透過訪談及社頭內部保

30 大溪各社組織制度不盡相同，社務運作實質管理人的職稱也不同，如：主任委員、社長、團長、總幹事等，

31 由 2017-2018 年大溪社頭文化普查計畫搜集到的緣金簿包括樂翺社、共義團、農作團及新勝社等社。

留的緣金簿及經費收支表等文件，大溪本地不同階層的頭人以繳交社費、寄附社內文物、邀請其人際網絡內的關係人士也參加社團、親身參與遶境儀式等方式參與及協助社頭事務的發展，使得大溪具備有良好的社頭組織發展的環境。

一般性的社員提供各社人力的來源，遶境需要大量人力支援。各社繳交的社費都在一般受薪階級可以接受的範圍內，一邊招募新血、一邊減少社員流動就成了各社人手是否充足的關鍵。過去，由於婚喪喜慶場合都少不了北管出陣，大溪社頭對於社員本人及其直系血親出殯時，社內音樂陣頭有提供排場³²的義務，再加上某部分年紀較長的長輩們仍保留著過世後可以好好的熱鬧一下的觀念，各社的音樂性陣頭往往成為願意長期參與社務、繳交社費的誘因。但隨著社會風俗及喪葬禮俗改變，對此需求已快速降低，又或者認為「聘請職業的來吹一吹」比較省事，也不用經常需要到社內幫忙。種種因素都使得社頭與社員間關係日漸薄弱。

（二）技藝傳承

為了維持「迎六月廿四」是由大溪本地社頭組成遶境隊伍的核心精神，在農曆6月1日開完慶典籌備會之後，各社頭的值年爐主、管理組織、陣頭組織的幹部及耆老們也會自行召開會議，討論各項遶境準備事宜要如何進行。其中最重要者莫過於傳統上約從農曆6月10日前後開始的社頭夜練。³³由於大溪社頭屬非職業陣頭，除參與「迎六月廿四」、支援交陪廟宇及團體或協助社內成員婚喪喜慶外，否則少有常態性出陣。為了讓社員熟悉已放下一年的陣頭技藝，同時招募新血加入，夜練就成了每年都要演練一回的重要行事，舉凡要在哪裡練習、幾點練習、從哪天開始練習、陣頭用具有哪些要進行整理及新購、有哪些要新購置、練習結束後的點心如何準備等，看似不起眼的小事，加總起來就成為「迎六月廿四」至今仍能維持由大溪本地迎神組織做為遶境隊伍主角的原因。

夜練已是各社維持近百年的傳統，除了熟悉技藝之外，同時也是社員及在地居民們閒聊及聯絡情感的重要場合，更是小孩子們學習融入地方社交環境的時機。在訪問多位目前社頭內的青壯輩主事者，都表示他們從國小就跟著爺爺、父親、伯叔、哥哥或鄰居長輩們參加夜練。在體力及氣力還無法勝任強度高的

32 一般而言，各社音樂性陣頭義務出陣的範圍是以社員本人、父母及兒女為限，不必支付出陣費用，但必須負責餐食、涼水、飲料等出陣基本要求。

33 大溪社頭夜練，近年來因應大溪文藝季的邀演，受邀演出的社頭常會提早開始練習。

訓練時，就在旁邊敲鑼打鼓及模仿扛將軍、舞童仔的動作，等到體型高大到可以參與練習時，自然容易上手；也有人從小在北管練習時在旁邊聽著聽著，正式參與練習後因熟悉旋律及節奏更快可以上手。以臺灣目前北管子弟團已大量消失的今日，大溪本地社頭仍有永安社、同義社、新勝社、福安社、農作團、慶義社等 6 個社頭至今仍能維持北管組的運作，實屬不易。

（三）社頭用具購置

2017-2018 年大溪社頭文物調查計畫，總計進行新勝社、興安社、同人社、樂安社、樂園社、共義團、大有社、慶安社、慶義社、農作團等 10 個成立於日治時期的社頭，各社文物的種類繁多，按文物材質可分為三大類：照片、文書檔案及文物等三大類，其中直接用於遶境的文物大致就可分為：神像、爐主信物、印章、牌匾、服飾及配件、紀念品、禮物、旗幟、北管、將軍、童仔、龍、西樂隊、花籃宮燈隊、狀元騎白馬陣、蜈蚣鼓、轎前鼓、關刀、藝閣、文轎、三寶架、輦轎、武轎、八仙彩、家具、圖畫、砲車、慶典儀禮、神龕、香爐、開路鼓、淨爐、鑾駕類、家具類、安館用品類及其他等 30 餘類，各社文物動輒百餘件，每件文物都是運用社員繳交的社費及社員募款及寄附而來的經費所購置，由一社文物的數量、種類及其華麗程度，也是各社向心力、凝聚力、經濟實力及社務運作的具體呈現。

七、結語

在過去傳統藝陣的研究中曾指出，臺灣各地非職業性的迎神組織在全盛時期，南北加起來可能超過萬組。自 1980 年代起，由於整體社會、經濟由農業社會轉向工商業社會，常民生活面貌也隨之改變，也影響了按農曆行事的神明信仰活動，以桃園市為例，非職業性迎神組織除大溪以外的地區，可能僅剩不到 30 年前的一成，大溪地區仍能維持這樣榮景絕非偶然。

年輕一代的社頭幹部，爲了維持先輩交在他們手上的社頭組織，幾年跌跌撞撞的摸索下來，已逐漸在傳統鬯子弟出錢出力不求回報的精神，與現代功利社會只要回報不願付出的價值觀中找到平衡點，一邊維持老社員們的向心力及凝聚力，一邊運用時下流行的網路工具、社群語言及經營方式持續吸引新社員的加入。這群爲了迎帝君祖而默默奉獻的現代子弟即是大溪本地社頭文化最珍貴的資產，亦是「迎六月廿四」至 2019 年仍能維持 31 個本地社頭參與盛況的核心精神所在。

徵引書目

專書

- 不著撰者，《桃園縣大溪鎮寺廟台帳》，典藏於中央研究院民族學研究所，頁次原書未標註。
- 徐亞湘，1995，《大溪鎮參與廟宇慶典活動之社頭調查計畫報告書》，大料崁文化促進會委託。
- 財團法人綠色旅行文教基金會，2009，《大溪普濟堂關聖帝君聖誕無形文化資產調查及保存計畫成果報告書》，桃園市政府文化局委託。
- 陶庭創意開發股份有限公司，2017，《大溪社頭文物調查、影像紀錄暨輔導計畫（第一次後續擴充）報告書》，桃園市立大溪木藝生態博物館委託。
- 陶庭創意開發股份有限公司，2018，《大溪社頭文物調查、影像紀錄暨輔導計畫（第二期）報告書》，桃園市立大溪木藝生態博物館委託。

論文

- 王志宇，1997，《臺灣的恩主公信仰—儒宗神教與飛鸞勸化》，臺北：文津出版社，頁 29。
- 陳建宏，2004，《公廟與地方社會—以大溪鎮普濟堂為例（1902-2001）》，國立中央大學歷史研究所碩士論文，頁 153。

報紙

臺灣日日新報

- 〈桃園賽會〉，1915 年 8 月 1 日，版 6。
- 〈崁津迎神豫報〉，1916 年 7 月 14 日，版 6。
- 〈大溪迎神異常熱鬧〉，號 13068，1936 年 8 月 13 日，版 4。
- 〈崁津迎神〉，1918 年 7 月 27 日，版 6。
- 〈崁津迎神狀況〉，1918 年 8 月 6 日，版 6。
- 〈崁津迎神誌盛〉，1919 年 7 月 23 日，版 6。
- 〈崁津短訊崁津準備迎神〉，1920 年 7 月 31 日，版 4。
- 〈崁津迎神誌盛〉，1920 年 8 月 11 日，版 6。
- 〈大溪社團招宴〉，1921 年 3 月 3 日，版 6。
- 〈準備祭典〉，號 866，1924 年 7 月 1 日，版 4。
- 〈桃園特訊·迎神準備〉，號 8683，1924 年 7 月 18 日，版 4。
- 〈祭典記盛〉，號 8696，1924 年 7 月 31 日，版 4。

- 〈大溪迎神盛況〉，1925 年 8 月 16 日，版 4。
- 〈大溪迎神先聲〉，號 9409，1926 年 7 月 14 日，版 4。
- 〈大溪準備迎神〉，號 9418，1926 年 7 月 23 日，版 4。
- 〈法主聖公遶境·製優勝牌彩牌金牌獎賞各音樂團藝閣〉，號 9796，1927 年 8 月 5 日，版 4。
- 〈竹邑城隍·遶境先聲〉，號 9430，1926 年 8 月 4 日，版 4。
- 〈大溪迎神盛況〉，號 9431，1926 年 8 月 5 日，版 4。
- 〈大溪迎神遶境〉，號 9781，1927 年 7 月 21 日，版 4。
- 〈大溪迎誌盛·兩夜行列觀客殺到〉，號 10069，1928 年 8 月 12 日，版 4。
- 〈大溪普濟堂·祭典先聲〉，號 12678，1935 年 7 月 17 日，版 8。
- 〈演奏洋樂〉，1935 年 7 月 24 日，版 4。
- 〈大溪迎神雜觀〉，號 12688，1935 年 7 月 27 日，版 8。
- 〈普濟堂祭典·開磋商會〉，號 13045，1936 年 7 月 21 日，版 8。
- 〈大溪普濟堂·盛行籌祭按廢披枷塗面〉，號 13062，1936 年 8 月 7 日，版 8。
- 〈大溪文衡聖帝祭典·一時極呈鬧熱〉，號 12433，1936 年 8 月 12 日，版 4。
- 〈大溪迎神異常熱鬧〉，號 13068，1936 年 8 月 13 日，版 4。

紙本資料

大溪普濟堂管理委員會 2008、2009、2019 年大溪普濟堂慶典會議籌備資料。

日本民俗藝能保護制度下的日本人形淨琉璃與大溪神將

林承緯*

摘要

由人穿戴大型神偶進行採演的神將、童仔，可說是當今臺灣各地最普遍的陣頭之一，神將文化在臺的傳承可上溯至清領時期，在今日，神將文化在臺的發展，不論就數量、類型、普及度、活動力皆達到發展的高峰。其中，桃園大溪每逢農曆6月24日舉行的大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典，便以擁有為數眾多且造型多樣的神將而享有盛名。在這場祭典中，百尊的神將行列，精美的北管彩牌、花籃鼓架及華麗的神轎，皆反映出木器產業重鎮大溪的地方特色。本文旨在探究神將做為一項文化資產的保存維護方向，首先從文資保存觀念的發展歷程著手，以最早推動無形文化資產保存的日本國內制度為例，解說日本在廣義無形文資保存及地方振興層面的推動情形。接著以結合唱念、樂曲伴奏及人偶採演的日本代表性傳統藝術人形淨琉璃文樂為例，說明該項文化資產反映的傳統藝術及民俗藝能等兩層面的文化屬性與其價值。

「大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典」這場大溪人共同的宗教盛事傳承至今已達百年，近年來這項祭典在民俗文化資產的登錄，以及來自於文化部及當地行政機關推動文化節慶升級、常民文化及地方資源振興活化等資源挹注下，讓這場祭典及周邊活動更受社會各界的矚目。做為這場祭典主幹的傳統社頭多數活動力充沛，特別是做為當地祭典特色的神將傳統，多由各社頭自主肩負其傳承，是大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典的重要元素之一。本文旨在將大溪神將文化做為主體來思索保存維護的可能，相較於重視藝術價值、審美觀及時代流派特色的傳統表演藝術，大溪神將的傳承延續更重要的在於反映藝能的產生與成立、變遷過程及構成的在地特色。本文將借鏡日本人形淨琉璃的文資保存型態，思索大溪神將文化進行文資保存可能的做法及發展方向。

關鍵字：大溪神將、人形淨琉璃、民俗藝能、表演藝術、文化資產保存維護

* 國立臺北藝術大學建築與文化資產研究所教授

一、無形文化資產保存制度的成形：從文化保護、藝術振興到地域活化之路

「文化資產」的行政措施及所衍生的各項議題，從 1930 年代由臺灣總督府推動史蹟、名勝之調查、保存，再由府報第 902 號公布施行「史蹟名勝天然紀念物保存法」也經歷一段漫長的歷程，其中，臺灣總督府當局分別於 1933、1935、1941 年推動的指定，直到 50 年後的 1980 年代初期，當局所制訂的《文化資產保存法》正式實施，讓文化保護的系統性法令開始深根於臺灣社會。近年來，隨著國家文化政策從過往的社區營造，朝向文化創意、設計翻轉、地域創生等各種新概念所掀起的潮流，在上對下的政策主導、鼓勵引導等文化實踐力的發酵下，一波又一波如浪潮般的實踐確實也對臺灣社會產生影響。只不過在當今社會之下，有另一股遠比前述的社會實踐更具延續性，並與文化根本密切不可分的文化概念已數十年穩定發展，就是所謂的「文化資產」。1980 年代初期登場的文化資產保護政策，起先以古建物、遺址類型為保存維護的重心，到了 2005 年經修法之後，傳統藝術、民俗及有關文物為首的無形文化資產類別成為了新關注的焦點，如此對文化資產理解及文化保護類型轉變的背後，實有必要留意相關國際社會的發展動向。

聯合國教科文組織（UNESCO）在 1971 年前後即起草發布〈建立保護民間藝術國際規範之可能性〉，其時間早於 1972 年制定，以保護建築、古蹟、遺址等有形性遺產為主的《世界文化與自然遺產保護公約》，不過相關動向已引起國際間對民間藝術等無形文化資產保護的關注。在相關議題凝聚共識與周邊知識體系日趨成熟下，1989 年建立首份國際規範《保護傳統文化與民俗建議書》，接著聯合國教科文組織在 1997 年第 29 屆世界大會中，通過「人類口傳與無形文化遺產代表作宣言」。隔年 10 月，再通過「人類重要口傳與無形文化遺產公告計畫」，正式提出人類口傳與無形文化資產的文保概念。¹

2001 年 5 月 18 日，聯合國教科文組織發布第一次「人類重要口傳與無形文化遺產（Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible heritage of Humanity）」公告，共有 19 項資產以具備歷史學、藝術學、民俗學、社會學、人類學、語言學、文學價值及傳統文化代表性等理由獲得認定，並在該年 11 月 2 日，再通過「文化多樣性宣言」。此宣言強調文化之獨特性及多元文化的價值，

1 愛川紀子，〈ユネスコ無形文化遺產保護條約—採択（2003）から第1回政府間委員 開催（2006・11）まで〉，《無形文化遺產の保護—國際的協力と日本の役割》（東京：東京文化財研究所無形文化遺產部，2008 年），頁 13-22。

主張異文明、文化間的相互理解及尊重，這篇宣言的內涵與精神，無疑將成為往後在無形文化遺產保護上的重要思想依據。無形文化遺產保護制度的出現，源自2003年由聯合國教科文組織發布的「無形文化遺產保護公約（Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage）」²。由於這份國際保護公約的問世，讓世界遺產的範疇擴及至「無形文化遺產」，促使人類共有文化遺產的



圖1：人行淨琉璃文樂的操偶模樣。（林承緯攝）

內涵更顯周延完整。聯合國教科文組織對於「無形文化遺產」概念，賦予如此的定義：「指被各社區、群體，有時是個人視為其文化遺產的各種社會實踐、觀念表述、表現形式、知識、技能及相關工具、實物、工藝品和文化場所。這種無形文化遺產世代相傳，在各社區、群體提供認同感和持續感，從而增強對文化多樣性和人類創造力的尊重。」³這種制度性的文化保護機制從落實至無形、非物質文化層面，造就今日於亞洲各國如火如荼推動的相關保存工作。²

關於全球各國文化資產相關法令制定的情形，日本的起步甚早，早在1897年（明治30）即出現《古社寺保存法》這部以文化資產保護為核心的法令。該法對無法維持保護建築物、保護的神社寺院支助經費，各種維護修理的執行將由地方官員監督指揮。同時也開始對具悠久歷史及可做為美術模範的文化財，施以特別保護建築物或國寶的身分，並制定如國寶有義務到公立博物館參展等規範。這條法律的制定可謂近代日本朝向文化資產保護大國奠定重要的里程碑。其後在大正8年（1919）制定《史蹟名勝天然紀念物保存法》、昭和4年（1929）有《國寶保存法》、昭和8年（1933）施行《關於重要美術品等保存法令（重要美術品等ノ保存スル法律）》等法令。這兩則在1930年代問世的法令是因應日本國內在經濟不景氣條件下可能出現的國寶外流情形，透過法令的力量禁止國寶輸入海外，在1934年認定的國寶有1,022件，主要包含了美術工藝品與建築物兩大類別，此時在日本文化財保護法令中尚未出現無形文化財與考古遺址方面的類型。³

2 林承緯，《臺灣民俗學的建構：行為傳承、信仰傳承》（臺北：玉山社，2018年），頁248-249。

3 中村賢二郎，《文化財保護制度の解説》（東京：ぎょうせい，2007年），頁14-20。

到了二次大戰期間，特別是 1943 年底至 1945 年這段時間，受限於戰爭國家體制應因戰局等因素，文化財相關事務全面停止運行，直到 1945 年 10 月份起，為避免戰後混亂期間戰前體制及價值觀崩解帶來的文化財變賣風潮，同時又因珍貴具悠久木造建築構造且宗教地位崇高的法隆寺金堂發生火災意外，加速日本政府對文化財保護工作的投入。1950 年，為有效因應在社會變革及戰敗衍生的價值觀劇變之下，諸多文化資產保護遭逢的危機，制定《文化財保護法》這部全球首度施行的綜合性保護法令。將戰前包含了《古社寺保存法》、《國寶保存法》、《關於重要美術品等保存法令》一併納入整合而成。文化資產一詞在日語中稱為「文化財」，其範疇之下包含：有形文化財、無形文化財、民俗文化財（可細分有形民俗文化財與無形民俗文化財兩類）、紀念物、文化景觀、傳統建造物群、文化財保存技術及埋藏文化財等類別）。在《文化財保護法》制定之下，首先組織文化財保護審議委員會作為文部省的諮詢機關，同時在都道府縣市教育委員會之下也設置負責文化財管理、保護、公開、調查等部門。

1954 年，這部制定不到 4 年的《文化財保護法》進行第一次法令改正，導入無形文化財的指定制度，對原本法令僅針對可能消失衰弱的文化財保存提供資助，開始提升至指定制度的落實及順應各個文化財發展狀況給予的保護協助。這項指定制度的落實，讓無形文化財保護從非可視的、無形的技術保護，進入到透過保持者來延續該文化財的保護脈絡。首度的文化財保護法修正在導入指定制度的無形文化財保護執行之外，民俗資料的制度化也在這次修法中通過。之後至今歷經昭和 50 年（1975）、平成 8 年（1996）、平成 16 年（2004）等多次修法，持續展開日本的文化財保護法令的建構工程。⁴日本政府《文化財保護法》第 2 條第 1 項所定義的「無形文化財」，是對於我國（日本）在歷史上、藝術上具高度價值的演劇、音樂、工藝技術及其他無形文化，其指定對象是這些無形文化的技術。關於無形文化財的指定基準可分成藝能關係與工藝技術相關兩方面而論，在 1975 年文部省告示第 154 號〈重要無形文化的指定及保持者與保持團體認定基準〉所示，「藝能關係」：

（一）音樂、舞踊、演劇及其他藝能中符合以下的一基準

4 菊池健策，〈日本の文化財政策——無形文化遺産と文化的景觀〉，鈴木正崇編《アジアの文化遺産：過去・現在・未来》（東京：慶応義塾大学東アジア研究所，2015 年），頁 423-427。

1. 藝術上特別具高度價值者
2. 藝能史上擁有重要的地位者
3. 藝術上具高度價值、而且在藝能史上也具重要地位，並擁有地方性、流派的顯著價值者

(二) 具備在前項的藝能成立、構成上重要素的技法，是特別優秀的存在者陶藝、染織、漆藝、金工及其他工藝技術中符合以下各項的資格

1. 藝術上特別有高度價值者
2. 工藝史上特別具重要地位的者
3. 藝術價值高且在工藝史上也具重要地位，而且有顯著地方特色者

在法令明訂的指定基準之外，《文化財保護法》第 71 條第 2 項針對國內慣用的保存者、保存團體（日本稱為保持者、保持團體）於法令中的功能目的進行界定。

「藝能關係」保持者

1. 能夠高度體現被指定為重要無形文化財的藝能或藝能技法者
2. 正確且精通藝能或技法者
3. 兩人以上呈現一組來展現高度藝能或技法的情形，指這些主要成員保持團體藝能或技法的個人性較弱，而且該藝能或技法傳承者具多數的情況下，就是以主要構成分子的團體

「工藝技術關係」

1. 被指定為重要無形文化財的工藝技術高度體現者
2. 正確體現且精通工藝技術者
3. 兩人以上具有共通特色並能高度體現工藝技術的情況，指這些團體的主要成員

保持團體

工藝藝術的個人性較弱，而且該工藝技術保存者還有多數的情況下，就是以主要構成分子的團體

在無形文化財的指定措施而言，保存者的認定是指定技藝保存者中具有最優

秀技術的人，倘若同一種技術中特色不同的技藝者出現複數以上的情形，也可以針對複數保存者進行指定，只不過這些都需個別認定處理。相對之下，藝能、工藝技術各認定基準可見，像是傳承人形淨琉璃文樂表演技術的「人形淨琉璃文樂座座員」那種兩人以上的技藝傳承團體，便採用綜合認定來處理，至於工藝技術方面則使用團體認定的概念。綜合認定的觀念是將每位團體內的個人都視為保存者，至於團體認定則是團體組織的部分，這是日本文化財行政對藝能與工藝技術採取的不同保護思維。現今（2019）日本文化財保護法所指定的重要無形文化財數量，包含了個別認定的藝能 36 項指定、51 位保持者，工藝技術有 39 項指定，59 位保持者。綜合認定的部分，共有藝能 14 件指定、14 個保持團體，團體認定方面，指定有 16 項、保持團體也是 16 個。⁵ 藝能的種類包含有雅樂、能樂、文樂、歌舞伎、組踊、音樂、舞蹈、演藝等八個種類。工藝技術的種類分成：陶藝、染織、漆藝、金工、木竹工、人形、和紙、截金等項目。《文化財保護法》對於保持者施以特別助成金進行文化財保護措施，這樣的制度從 1954 年無形文化資產保護制度施行以來，由於歷年經費增加幅度有限，只不過保持者的數量年年增加，像是在 1960 年保持者已從六年前的 31 名一舉增加到 50 位，也因此 1969 年將指定保護的保持者、保持團體限額為 70 人，這樣的情況到了 1990 年代才取消限額，僅以維持藝能與工藝技術各半的前提。⁶

現階段日本的無形文化財保存維護措施，主要著力於傳承者的養成與公開及調查記錄兩方面，第一區塊的文化財保護工作，可細分成對於重要無形文化財保持者給予的「特別助成金」，另一部分稱為「傳承者養成事業」也就是國內所稱的傳承工作。關於特別助成金是為了鼓勵無形文化財維持者能夠投身傳承者的培育，並且透過製作維持自身的技術，這項補助制度從 1964 年實施以來，每位保持者可獲得日幣 200 萬圓左右的補助。這筆經費並非是給工藝技術或藝能保持者做為個人的薪資或獎金，而是必須用在後繼者培育及個人技術提升之上。關於傳承者養成事業這方面，就以能樂而言，從 1950 年代起陸續在東京、京都、大阪等地開辦能樂養成會，透過教學培育工作來培養後繼者。人形淨琉璃文樂也從 1970 年起，於國立劇場、國立文樂劇場等據點開辦太夫、三味線、人形操作的後繼者培訓課程。⁷ 至於工藝技術的傳承者養成事業則委託給各保持團體主導，在各產地辦理工藝藝術養成課程。這部分關於重要無形文化財傳承

5 日本文化庁文化財部，〈未来に伝えよう〉，<http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkazai/shokai/shitei.html>，2019 年 5 月 21 日。

6 中村賢二郎，〈文化財保護制度の解説〉（東京：ぎょうせい，2007 年），頁 95-96。

7 文化庁文化財部，〈人が伝える伝統の「わざ」重要無形文化財～その「わざ」を保持する人々～〉手冊（東京：文化庁文化財部，2015 年）。

上的補助辦法內容，如下所示：

「重要無形文化財傳承事業費国库補助要項」⁸

(1) 傳承者の養成

傳承者の養成を目的とする研修会、講習会の開催及び実技指導

(2) 研修発表会

傳承者の養成事業による研修等の成果の発表会

(3) 資料の收集整理（文化財保護法第71条の重要無形文化財に限る。）

(4) 指定の要件の品質管理（工芸技術のうち文化財保護法第71条の重要無形文化財に限る。）

指定の要件に基づく製品の分析検査、外観検査

(5) 技術研究

調査、研究会等の技術研究

(6) 原材料・用具の確保

傳承に不可欠な原材料及び用具の製作、確保

(7) 関連技術事業

無形文化財の知識・技能等を有する団体が関連技術として行う (1) (2) (5) (6) の事業

(8) 重要無形文化財人形淨琉璃文楽の傳承を実施する団体の活動運営経費

這份「重要無形文化財傳承事業費国库補助要項」羅列出八項補助項目，簡單而言就是技術的傳承延續與用具器材的維持兩大方向，傳承可謂無形文化資產延續最重要的行為模式，利用研修會、研習會並辦理發表會的做法來培育傳承者。至於技術延續所需的周邊輔助物品，可再細分出相關資料的收集整理及管理、原材料與用具的確及技術研究的層面。除了透過技藝養成課程來培育後繼者，日本也著重於文化財公開的活動。藝能的部分採取兩個面向展開，其一是在國立劇場、國立



圖 2：位於大阪的國立文樂劇場。（林承緯攝）

8 日本文化庁文化財部，〈「文化財補助金関係要項」系統資料庫內容〉，<http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkazai/joseishien/hojo/hojokin.html>，2016 年 5 月 10 日。

文樂劇場、演藝資料館等展演設施中定期演出以普及這些藝能文化。其二是透過政府相關部門與各地的藝術季、藝術劇場，還有各級學校，策劃執行傳統藝能公開演出以達到文化財公開推廣的目的。

日本政府於今日在無形文化財保存與維護層面採用的保護措施、特別政策與計畫，特別是「重要無形文化財傳承事業費國庫補助要項」與「重要無形文化財等公開事業費國庫補助要項」這兩項具體的保存傳承執行方案，是直接從國庫支應的文化財經費。除此之外，日本社會在歷經戰後高度經濟成長及泡沫經濟的震撼，對於文化財如何有利做為地域活化的力量的課題，也有進一步的動作。平成元年（1989）12月，由文部科學省發起並邀集財經界、藝文界人士共組「藝術文化振興基金推動委員會」及「日本藝術文化振興會」。這個組織成立的目的是在於推動國民對於藝術文化的理解，並且透過對藝術團體、藝術家等藝術創作的支持，以達到文化振興的成果。具體的基金籌資是由政府出資 541 億日圓，民間各界出資 120 億日圓，總計 661 億日圓的基金規模。⁹「藝術文化振興基金」主要獎勵支持各項文化振興及藝術展演，特別對於日本文化財保護法中的民俗藝能這部分有相當多的直接補助措施，該基金是以「傳統藝能」一稱來概括這方面的傳統藝術表現、該項藝術文化振興基金目的，¹⁰顯示傳統藝術為該基金的執行重點。

日本政府在無形文化財的文化資產保護與藝術文化獎勵振興，分別透過文化財保護法行政體系就傳承、公開兩大面向的補助辦法，及獨立行政法人「日本藝術文化振興會」管轄的藝術文化振興基金，來推動各項傳承、振興、記錄、研究等事業。相較於文化財行政著眼的文化內涵與技術傳承的核心價值，藝術文化振興基金所著重的是藝術文化於社會的普及，雖然出發點及目標不全然相通，不過正好提供給文化財概念下民俗藝能不同的支持力量。除此之外，藝術文化振興基金的營運委員會對於文化財的重視，這點反映於該委員會下設有文化財部會，舞臺藝術等部會、映像藝術部會、地域文化・文化團體部會共同構成這項委員會。各種不同類型方針的補助內容分別由不同部會負責審查，其中，

9 關於藝術文化振興基金推動委員會及日本藝術文化振興會的沿革及補助措施，主要參照：獨立行政法人日本藝術文化振興會公式網站，<http://www.ntj.jac.go.jp/about.html>，2016 年 5 月 8 日。

10 文化振興、各種芸術団体の芸術文化活動への補助金助成。

- ・伝統芸能や現代舞臺芸術の公開及び公演。
- ・伝統芸能の伝承者や現代舞臺芸術の実演家の養成及び研修。
- ・伝統芸能や現代舞臺芸術に関する調査研究並びに資料収集とその利用の供する。
- ・運営する国立劇場などの各劇場施設を、法人の事業主旨に沿った目的の利用に供する。
- その他、各事業の付帯業務を行う。

「文化芸術振興費補助金（伝統文化親子教室事業）交付要綱」與「文化遺産地域活性化推進事業実施要項」兩案，執行目的及具體措施皆是與無形文化財息息相關，不過可申請的補助對象不僅侷限於已受文化財保護法指定之文化財保持團體。另一方面，補助辦法所重視侷限於文化財本身核心的技藝傳承及紀錄公開，對相對廣泛的社會大眾藝術文化教育推廣方面，另一補助辦法稱為「傳統文化親子教育事業」，是透過辦理親子間關於傳統文化、生活文化的活動，讓未來主人翁的幼童能夠繼承傳統文化、生活文化內涵，進一步培養更豐富的感性及創造力。這項補助方案提供了傳統藝能在文化資產保護視野延伸對藝術文化素養的培育。

另一項由日本藝術文化振興會推出的補助方案為「文化遺産地域活性化推進事業実施要項」，從名稱所出現文化遺産一稱難免讓人對這裏所採行的文化遺産感到疑問，究竟補助什麼樣的藝文事業，其對象是 UNESCO 的無形文化遺産還是日本國內的各項文化財？該補助辦理在說明中指出日本保有豐富多樣的文化遺産，這個補助是支持傳統行事、傳統藝能的公開、培育繼承者、親近古典及文化振興等涉及到地區活化的各種活動。然後，文化遺産究竟是文化財或是其他不同的理解，該辦法明訂了傳統藝能、傳承於生活文化與國民娛樂中的傳統事物、文化財及各地固有的傳統藝能與民俗藝能。從這項施行辦法內容來看，¹¹ 該補助適用的幾乎涵蓋日本文化財保護法的無形文化財及無形民俗文化財領域，甚至還全面涵蓋各方面的傳統文化事物。詳細補助細項如下方收錄的辦法說明，綜合前述的藝術文化振興基金補助辦法，及文化財保護法針對無形文化遺産所投入的「重要無形文化財傳承事業費国庫補助要項」與「重要無形文化財等公開事業費国庫補助要項」，可知透過經費挹注無形文化的傳承、研究等措施，若要當仰賴政府一己之力相當困難，也因此日本透過官民合作成立的公益法人日本藝術文化振興會及基金，正可彌補文化資產行政受限於行政規範、預算額度等侷限來觀照傳統文化的傳承保護。

二、多重保護機制下的人形淨琉璃：無形文化遺産、無形文化財、民俗文化財

戲劇、音樂等文化表現形式在日本文化財保護制度中，是以無形文化財的範疇加以保護，對於日本國家而言，具歷史、藝術價值者將被指定成為無形文

11 日本文化廳文化財部「文化遺産を活かした地域活性化事業」補助辦法說明，http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkazai/joseishien/chiiki_kasseika/h27_kasseika/，2016 年 5 月 8 日。

化財，這項保護制度著重於技藝的保護，對於個人或團體保有的藝能技術加以保護，屬性相當於我國文化資產保存法的傳統藝術類項。只不過日本文化財保護法除了戲劇、音樂這一類無形性質的藝能之外，在「民俗文化財」中還可見無形民俗文化財的民俗藝能，民俗藝能與無形文化財的藝能在定義內涵都不相同，民俗藝能多半依附於各地民俗行事中傳承而來的藝能呈現，其演出者皆非專業並以此技藝維生者。至於無形文化財則是涵蓋有雅樂、能樂、文樂、歌舞伎等具備高度歷史、藝術價值的傳統戲劇音樂，這類型的文化財中特別重要者經過國家指定，成為重要民俗文化財，為了保護具高度體現技藝的人，日本文化財保護法採取人或團體的認定做法，針對不同的藝能傳承情況，再細分為「各個認定」、「總合認定」、「保持團體認定」三種型態。¹²關於重要無形文化財保護措施相關的補助，國家主要僅針對每位認定保存者，也就是人間國寶給予年額 200 萬日圓的特別助成金，除此之外，在其他篇幅中已詳細說明的傳承者養成事業、公開事業則提供保持團體在人才培育與文資公開等事業的經費支持。在國立劇場方面，也有針對能樂、文樂、歌舞伎等藝能進行的後繼者養成課程，這些方案都是日本國家現階段對於無形文化財保護所執行方式。



圖 3：人形淨琉璃文樂女人形偶。
(林承緯攝)

人形淨琉璃文樂是日本相當重要的一項傳統表演藝術，結合了唱念、樂曲伴奏及人偶操演的無形文化財，向來與能劇、歌舞伎並稱日本代表性的藝能文化。人形淨琉璃文樂的演出形態的完成可上溯到江戶初期，原本獨立操演的人偶劇在與說唱藝術的淨琉璃結合之下，構成了今日所見的人形淨琉璃的演出形式。其演出劇目主要分成以封建時代歷史故事為題的「時代物」，以及著重於人情義理產生的糾葛的「世話物」。如此藝能形態的發展在江戶時期與庶民文化融合之下，讓人形淨琉璃文樂一舉成為人人愛戴的藝能，在 17 世紀前後，人形淨琉璃演出開始使用固定的小屋，到了 18 世紀中葉，該藝能發展出演出獨特的演出形式及舞臺樣式，從觀眾席可見三位操偶師露出腰部身體操作人偶，人形舞臺旁端坐著說唱物語及演奏三味線的太夫。¹³

12 參見文化庁文化財部，《人が伝える伝統の「わざ」重要無形文化財～その「わざ」を保持する人々～》手冊（東京：文化庁文化財部，2015 年）。

13 人形舞臺史研究会編，《人形淨琉璃舞臺史》（東京：八木書店，1992 年），頁 1-5。

太夫爲人形淨琉璃演出時除了人偶操作之外的靈魂人物，不論男女身著紋付袴的傳統服飾，透過說唱來扮演出眼的人偶腳色，太夫的說唱除了依循歷史物語文本，也有即興演出的部分，太夫的說唱聲音、三味線樂曲帶配著三人操演的人偶，動作、樂聲、說唱三者調和並存是人形淨琉璃演出的特徵，人偶的臉部變化、服裝樣貌的調整、人偶體態的變化等細節構成了人形淨琉璃人偶演師的展演形式如此的藝能特徵是 19 世紀的劇場文樂座爲核心的發展之下，構成今日所見的人形淨琉璃，因此，「人形淨琉璃文樂」成爲劇種的正式名稱。

人形淨琉璃文樂是江戶時期最受民衆喜愛的一項藝能表演，不過近來就傳統藝能而言，歌舞伎相對於人形淨琉璃文樂擁有高度的人氣，爲了避免該藝能衰退甚至落入消滅的危機，日本政府從戰前以來即逐步推動人形淨琉璃保護振興的措施。人形淨琉璃文樂的傳統，目前大致分成兩種傳承模式，其一爲專業劇場屬性的傳統藝能型態，由位於大阪的國立文樂劇場及公益財團法人文樂協會負責文樂展演傳承推廣等一切事務。就文化資產行政層面而論，1995 年，文樂被指定爲「國家重要無形文化財」，2009 年 9 月被聯合國教科文組織（UNESCO）登錄爲無形文化遺產。¹⁴

除此之外，做爲人形淨琉璃文樂中樞機關的國立文樂劇場在 2014 年迎接開館 30 週年，文樂在這座固定展演的舞臺劇場之外，戰後至今也積極在東京及日本各地巡迴公演。今日在國立文樂劇場可上演的劇目約有 160 齣，雖然不及人形淨琉璃文樂興盛巔峰的江戶時期高達 700 齣光景，然而透過國立劇場公演來推廣保護這項具 400 年歷史傳承的傳統藝能，日本文化財行政結合公益財團法人文樂協會，藉由無形文化財的補助方案「重要無形文化財傳承事業費國庫補助要項」與「重要無形文化財等公開事業費國庫補助要項」之外，¹⁵ 如何擴大世人對於人形淨琉璃的理解，以及積極培育新生代的人形淨琉璃傳承保持者，是近年來人形淨琉璃發展上最大的目標。

人形淨琉璃的藝能傳統除了前述從江戶時期的舞臺興業演出的發展脈絡，在日本各地透過人形搭配樂曲、說唱傳承於各地祭典行事的人形淨琉璃也存在。目前成爲日本文化財行政機制保護的對象共有十多項，¹⁶ 其中有 9 項爲國指定無

14 參閱人形淨琉璃（Ningyo Johruri Bunraku puppet theatre）入選 UNESCO 無形文化遺產名錄公告資料，<http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/ningyo-johruri-bunraku-puppet-theatre-00064>，2016 年 5 月 11 日。

15 詳細資料參照公益財團法人日本文樂協會網站刊載之歷年事業報告書等行政公告，<http://www.bunraku.or.jp/>，2016 年 5 月 7 日。

16 日本文化財個別指定登錄資料，主要參照文化廳文化財部國指定文化財系統資料庫及各縣市文化財指定內項公開資料，http://kunishitei.bunka.go.jp/bsys/index_pc.html/，2016 年 5 月 8 日。

形民俗文化財，其他還有數處為縣指定無形文化財。國指定無形民俗文化財的人形淨琉璃分布於日本列島各地，從北到南依序有石川縣白山市的「尾口のでくまわし」、¹⁷ 神奈川縣厚木市及小田原市的「相模人形芝居」、¹⁸ 新潟縣佐渡市的「佐渡の人形芝居一文弥人形、説経人形、のろま人形」、¹⁹ 岐阜縣本巢市的「真桑人形淨琉璃」，²⁰ 真桑人形淨琉璃上演的會場舞臺也以「真桑の人形舞臺」被指定為國家重要有形民俗文化財。

傳承於日本列島民間社會的人形淨琉璃不僅東日本可見，在文樂大本營的西日本更顯蓬勃發達，在三重縣志摩市阿児町安乘一帶傳承著「安乘の人形芝居」。²¹ 位於瀨戶內海內的淡路島（兵庫縣南あわじ市）有「淡路人形淨琉璃」，²² 該項民俗藝能由當地市長兼任保護團體會長，還設有淡路人形淨琉璃館展示該民俗藝能文化。在四國地區的德島縣有「阿波人形淨琉璃」，²³ 除了藝能成為了國家指定無形民俗文化財保護對象，上演所使用的器具也同時獲國家重要有形民俗文化財的指定。在九州地區，宮崎縣都城市有「山之口の文弥人形」。²⁴ 日本本土南端的鹿兒島，縣境西南部的薩摩川內市有「東郷文弥節人形淨琉璃」。²⁵ 各地的人形淨琉璃傳統依附於神社祭典，演出時間、劇目內容以及傳承模式也與各地氏神組織、青年會等運作相關，不同於國立文樂劇場型態的人形淨琉璃文樂發展型態。

前述這些不同於人形淨琉璃文樂，以無形文化財進行保護的民俗文化財人形淨琉璃，隨著各項民俗藝能在當地自古以來的傳承型態而構成不同的保護做法，基本上每項民俗藝能設有明確的保護團體，譬如「東郷文弥節人形淨琉璃」就是「東郷文弥節人形淨琉璃保存会」、「安乘の人形芝居」的「安乘人形芝居保存会」。另一方面像是「相模人形芝居」保護團體採行的是聯合會的型態「相模人形芝居連合会」，這項藝能保護組織更包含了林座（厚木）、長谷座（厚木）、下中座（小田原）、前鳥座（平塚市）、足柄座（南足柄市）等六處的傳承組織，透過這樣另設整合組織的方式來執行文化財保護措施。

17 保護團體：東二口文弥人形淨琉璃保存会、深瀬木偶廻し保存会。

18 保護團體：相模人形芝居連合会（林座（厚木）、長谷座（厚木）、下中座（小田原）、前鳥座（平塚市）、足柄座（南足柄市）。

19 保護團體：佐渡人形芝居保存会（佐渡文弥人形振興会、新穂村人形保存会）。

20 保護團體：真桑文楽保存会。

21 保護團體：安乘人形芝居保存会。

22 保護團體：財団法人淡路人形協会。

23 保護團體：財団法人阿波人形淨琉璃振興会。

24 保護團體：山之口麓文弥節人形淨琉璃保存会。

25 保護團體：東郷文弥節人形淨琉璃保存会。

民俗文化財保護系統下的人形淨琉璃歸類為「民俗藝能」，這與國立文樂劇場所主導的人形淨琉璃文樂的「傳統藝能」屬性不同，可以說兩者都是人形淨琉璃的藝能類型。只不過民俗藝能的人形淨琉璃，該藝能文化與當地的常民生活關係密切，演出時間僅在村落祭典前後，演出人員也都無法以此為業，傳承的藝能知識及技術都是當地數百年來傳承累積下的技術。至於傳統藝能的人形淨琉璃，在江戶時期人形淨琉璃藝能形成歷程中，廣泛吸收各地的藝能文化加以成長，在定期演出及演師專業化之下，成為一項得以為業的專業藝術技能，進而能夠在演出技術、劇目編寫、展演場所方面不斷的精練成熟，成為代表該藝術表現重要的指標。日本文化財保護法針對同屬人形淨琉璃藝種的文樂與地方人形淨琉璃在指定歸類方面，便採行了無形文化財與民俗文化財兩種不同的類分，這種情況同樣出現於歌舞伎與農村歌舞伎的情況。這樣的情況雖然在國內文化資產保護行政上尚未出現這樣的討論，只不過在 2016 年文資法修法過程之中，曾有在無形文化資產概念下新增「民俗藝能」的構想，目的在於希望為民間自主組織的陣頭等兼具表演性、藝術性及民俗意涵的藝能，增設一個足以對應其文化特色的類項。但是，最後仍取消如此調整的可能，而是在民俗項目的型態說明欄中，加上「包含儀式、祭典、節慶之相關藝能，如陣頭」的文字說明，但是在民俗類像其他的定義及保存維護說明之上，對於這種藝能文化的保護措施方面，無法有一套不同於民俗類項的做法。

日本文化財保護法的無形文化財（藝能分野）共有雅樂、能樂、文樂、歌舞伎、組踊、音樂、舞踊、演藝八大類項，文樂類種下的保持者也就是民間通稱的「人間國寶」指定對象，根據文樂的演師性質分成「大夫」、「三味線方」、「人形方」三類。目前「大夫」類的人間國寶有七世竹本住大夫、八世豐竹嶋大夫，過去獲指定而後往生的有：六世竹本住大夫、十世豐竹若大夫、豐竹山城少掾、八世竹本綱大夫、四世竹本津大夫、四世竹本越路大夫、九世竹本源大夫。「三味線方」也就是三味線演奏的人間國寶有七世鶴澤寬治、鶴澤清治，歷代獲得人間國寶的有四世鶴澤清六、六世鶴澤寬治、野澤松之輔、二世野澤喜左衛門、十世竹澤彌七、四世野澤錦糸、五世鶴澤燕三。操偶演出的「人形方」的人間國寶為吉田文雀、吉田簀助，過去曾獲人形方人間國寶的有二世桐竹紋十郎、二世桐竹勘十郎、初代吉田玉男。各類型的人間國寶在國立文樂劇場的傳承培育系統下擔任技藝員（大夫・三味線・人形）的主要培育師資。

人形淨琉璃文樂（文樂協會 / 國立文樂劇場）從西元 1972 年 5 月起開辦文樂技藝員養成課程，至今 26 期養成教育共培育了 45 位技藝生，這些技藝保存者目前都在文樂舞臺上活躍演出。文樂養成研修課程為兩年制，課程內容有：

義太夫、三味線（太棹）、人形實技、箏曲、胡弓、日本舞踊、狂言、謡、作法、講義、舞臺實習、公演見學等，授課地點位於大阪的國立文樂劇場。²⁶

比起無形文化財人形淨琉璃文樂的文化財保護措施，地方的人形淨琉璃做為一項民俗文化財，所著重的文化財價值非歷史層次、藝術層次的意義，而是該民俗藝能的產生與成立、變遷過程及產生的地區特色是否明確。同樣地，在具體的保存對口單位也非個人而採團體保存會的方式。就以「阿波人形淨瑠璃」²⁷為例，阿波人形淨琉璃傳承於四國德島縣一帶，自十七世紀起隨著人形操演與淨琉璃的流行，開始在阿波國（德島舊名）流傳發達，過去阿波人形淨琉璃是在各神社境內搭蓋的農村舞臺上演出，在農閒與祭典期間可見各地上演著阿波人形淨琉璃。到了近代以來，隨著社會環境及戰爭等因素之下，該民俗藝能發展受到阻礙，民間在 1954 年籌組財團法人阿波人形淨琉璃振興會來推動藝能復興工作，²⁸而後在西元 1999 年被登錄為國指定重要無形民俗文化財，同時在 2002 年該藝能的人形師・天狗久制作用具及製品成為了「國指定重要有形民俗文化財」。

阿波人形淨琉璃的文化財保護工作分成三大區塊，第一類是設立常設人形淨琉璃相關展館，有德島縣立阿波十郎兵衛屋敷、阿波木偶資料館、松茂町歷史民俗資料館、人形淨瑠璃芝居資料館、阿波木偶人形會館等館舍，主要在展示阿波人形淨琉璃的藝能文化。第二類為維持阿波人形淨琉璃特有的演出會場農村舞臺，²⁹包含重新復原的舞臺目前約有九座。譬如「坂州農村舞臺」為西元 1898 年重建的舞臺，舞臺的建築樣式為全國罕見，每年在 10 月份最後一個週日與神社秋季大祭的 11 月 22 日夜晚上演，該農村舞臺也具有縣指定有形民俗文化財的文資身分。第三項為人才培育方面，目前德島縣內共有入形座、大夫部屋、三味線師匠及各級學校社團約 30 個推廣阿波人形淨琉璃的組織，其中多數納入阿波人形淨瑠璃振興會之下，校園社團培育出來的阿波人形淨琉璃經驗者多因日後的求學或工作搬遷而無法延續技藝傳承。³⁰相較於人形淨琉璃文樂的傳承養成機制，地方人形淨琉璃的保存現況，可提供像是大溪各社頭傳承的神將該如何落實文資保存精神及技藝傳承一些參考。

26 公益財團法人日本文樂協會公式網站訊息，<http://www.bunraku.or.jp/>，2016 年 5 月 7 日。

27 保護團體：財團法人阿波人形淨瑠璃振興會。

28 長瀬淑子，〈阿波人形淨瑠璃の伝承への取り組み〉，《德島地域文化研究》1，2003 年，頁 157-161。

29 高橋晋一，〈地神芝居のこと〉，《德島地域文化研究》8，2010 年，頁 32-35。

30 阿波人形淨瑠璃振興會編，〈國指定重要無形民俗文化財・阿波人形淨瑠璃〉（德島：阿波人形淨瑠璃振興會，2005 年）。

三、大溪神將的保存策略與在地文化資產

臺灣的迎神賽會傳統淵源已久，早在明清時期便有相當熱絡的民間廟會活動，如清乾隆年間朱景英《海東札記》所云：「俗喜迎神賽會，如天后誕辰，中元普渡，輒釀金境內，備極鋪張，導從列仗，華侈異常。」又如日治初期報紙描述的島人於迎神賽會之事，莫不竭誠敬以為之，雖因此至家傾產蕩，亦其所不辭也，由此可見民間社會對於迎神賽會的熱衷。全臺各地伴隨著環境條件、信仰屬性、社會背景等原因，各自形成不同的廟會慶典風貌，有莊嚴隆重的祝壽大典、嚴肅神祕的科儀法會，除此之外，還有一般民衆最熟悉的遶境巡庄。神明遶境可說是世人腦海中最熟悉的祭典印象，當然民間俗稱的迎熱鬧、吃拜拜這些祭典活動，並非僅止於遶境，不過鑼鼓喧天、鞭炮聲響及滿街陣頭巡行的畫面，相信再也熟悉不過。神靈暫時或永久性離開祭祀場域的移動行為，舉凡世界各宗教皆可見，當這樣的移動有意或無意行經信仰居住地區，同時賦予驅除凶煞、賜福祈安等功能的話，則被民間通稱為「遶境」或稱巡境、出巡、云庄、云境等，遶境的目的相當多元，從神明聖誕或祭典日的定期性遶境，或是為了暗訪查夜、安營釘符、請水火進香、交陪境應援等目的，遶境始終如廟會代名詞令人印象深刻。臺灣南北各地的遶境現場，分別由不同的陣頭隊伍及神轎、信眾交織成一股和諧的狀態，其中陣頭的屬性從過去多由庄頭習藝組陣的情形，今日在全國各地都出現職業導向的陣頭傳承狀態，不論是龍獅、神將、北管甚至家將，都可見職業陣頭穿梭於大小廟會間的情形。

其中，由人穿戴大型神偶裝置進行操演的神將，可說是臺灣各地最普遍的遶境陣頭之一，像是高大的七爺謝必安搭配矮胖造型的八爺范無救，媽祖駕前威風凜凜的千里眼、順風耳，還有護衛關公兩側的關平、周倉，以及民間常見的三太子、土地公、童子、濟公等。³¹ 神將文化在臺的傳承至少可上溯至清中葉，回顧近百年來神將文化在臺的發展，顯示今日的神將在傳承現況上，不論就數量、類型、普及度皆達到顛峰，也因為新材質及技術推陳出新，加上中國廉價的製作成本讓價格降低，再加上近年裝神將的各種條件遠比過去寬鬆，都讓神將成為全臺灣廟會遶



圖 4：威風凜凜的大溪將軍神將。（林承緯攝）

31 林承緯，〈日治時期祭典節慶中的神將與假裝行列〉，《臺灣學通訊》，第 92 期，2016 年，頁 12。

境最普及的陣頭。這些原因造就臺灣南北各地凡有廟宇舉行祭典遶境，少則十餘尊，多則數百尊的神將的景象。在此之中，每年農曆 6 月 24 日舉行的大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典，便以擁有龐大的神將而享有盛名，在每年例行的遶境慶典之中，皆可見百餘尊以上的神將行列。³² 大溪地區之所以保有龐大的神將，這點與傳承於大溪當地的木雕產業有關，當然木雕於遶境的展現除了神將，北管彩牌、花籃鼓架等陣頭器具也是當地的特色。

大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典草創於大正 3 年（1914），而後在大正 6 年（1917），伴隨著礦工組成的同人社成立，讓祭典規模更為擴大。昭和元年的《臺灣日日新報》記錄下該年祭典盛況：「（前略）舊六月二十四日自午前十時起，至午後五時，恭迎普濟堂文衡聖帝遶境，歷年最著名社頭，有大有社、興安社、協義社、同人社，各具競爭優勝之勢。本年如三層之新勝社亦甚整頓。其餘十五六社，及其他樂隊十餘陣，頗見齊整。而興安社之繡旗，雖非新色而再遊庄之時，五花十色若大有社之旗幟，有模染萬國之符號，及繡緞縫錦色彩奪目，人多稱秀雅。其洋樂隊北管，及童男女之挑花攔舉花燈者，兩社均見良好。當日行扮神將者五六百人，隨香之信仰者數千人，計約六千人之多，是地方稀有暑天熱鬧云。」³³ 大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典從草創歷經十年光陰，祭典活動已蓬勃如前述報刊描述的榮景，這樣的祭典文化傳承至今，雖然傳統社頭依舊健全傳承著，但畢竟在社會環境、生活習慣、宗教觀念等因素變遷下，顯著的變容與傳承的斷層是日趨顯著。當然文化表現的變化是民俗文化發展的常態，只是造成變化的成因是否出自傳承者、自然而然發展下的傳承消融，或者出自各種不同外力的影響所致。

近年國內隨著文化資產保存腳步從有形延伸至有形的保存，「大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典」也在 2011 年 12 月經桃園市政府登錄為「民俗及有關文物（修法後改稱為『民俗』文化資產）」，其登錄理由特別強調當地保有的「社頭」組織對該項文化資產傳承具有的意義，其他理由不外乎是祭典行事的複合性，以及祭祀型態從私至公的演變所呈現的歷史、傳統價值等。在此必須有所認知的是，民間自發性的祭祀組織並非大溪獨有，只是他地不以社頭相稱，而是依照各組織屬性而稱為軒社、轎班會、駕前陣頭等組織名稱。也因此，究竟大溪

32 根據呂江銘的研究調查，大溪境內 39 個社頭組織共擁有 335 尊神將，其中小型神童可組裝出 34 種神祇角色，大型神將有 52 種神祇角色，個別數量為 162 尊與 173 尊。詳細內容請參閱：呂江銘，〈大溪神將的神格屬性探討〉，《2015 臺閩文化與藝術交流研討會：大溪神將的文創、調查與研究會議論文集》，2015 年）。

33 《臺灣日日新報》，1926 年 8 月 5 日，版 4。

的社頭文化有何獨特性，這點在當年的文化資產登錄上並未清楚指稱，是神將的數量、種類、造型呈現當地特色嗎？或者是社頭的組織運作不同於他地祭典的陣頭組織，這部分應視為社頭文化之所以獨特，且對於大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典的傳承發展具意義的關鍵。

今日大溪社頭的數量從戰前的樂安社、同人社、新勝社、興安社、永安社、協義社、福安社、大有社、同義社、共義社、樂翺社、農作團、慶安社、慶義社等，分別出自職業、聚落交誼為基礎所成立的迎神陣頭組織，發展至今根據文化資產登錄資料，指出今日大溪參與農曆六月二十四日遶境的社頭達 32 組，其中除了前述十餘社相繼成立於戰前之外，從戰後至今相繼成立如：振興社、老人會、鎮豐社、聯聲西樂隊、聖母會、金鴻慈惠堂、一心社、溪洲忠義堂、嘉天宮同義堂、溪洲福山巖等社頭。社頭的組織過程從過往常見的職業、聚落性質構成的社緣組成性格，擴大到年齡社群、信仰取向甚至祭典同好導向的發展趨勢。像是目前已推出社頭行列的人人社，2006 年成立時就以「只要你是人就可以來參加本社」為組織宗旨。金鴻慈惠堂則是先成立金鴻醒獅團，日後再擴大成擁有龍獅陣、鼓陣及神轎的社頭規格。大溪社頭最具特色的應該是多數社頭擁有神將，包含了高大威武的將軍類型及靈活動感的童仔，這部分雖未明記於「大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典」文資內涵及做為登錄理由，但是應該可更有意識確立出該無形文化資產保有的特色。

神將為臺灣各地遶境普遍的宗教性陣頭，只不過大溪普濟堂遶境所見的神將多出自在地社頭，這點過去是常態的廟會遶境做法，但是在近十年來當外來性的泛職業陣頭的發展蓬勃，成為各地缺乏人力（神將腳）的迎神組織仰賴之力。大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典例行的舊曆六月二十四日遶境行列，若能維持在地社頭出神將、北管、龍獅陣等傳統，將是相當有意義的傳承展現。成為法定文化資產保護對象的大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典必須思考的是，祭典遶境對於社群發揮的整合效應，做為各社群凝聚表現的社頭透過出陣、祭祀型態來參與維繫地方年度宗教盛事。先不論聖帝祖信仰靈驗談、祈福禳災等宗教層次的言說，在地各社頭以神將出巡迎神的做法將是該民俗文化資產傳承延續的重要表徵。

也因此不禁要試問，傳承於大溪的社頭文化與神將是否可視為文化資產保護的對象，再者，該如何做可讓這項民俗永傳承下去。相信這些問題不僅是大



圖 5：農曆 6 月 24 日大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典盛況。（林承緯攝）

溪人、桃園人所關心，也是身於文化資產年代的你我應思考的。「大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典」於 2011 年經法定文化資產登錄程序，成為了桃園市第一項登錄的民俗文化資產，此舉代表這項宗教祭典已從純粹大溪人宗教盛事的位置，再增添做為桃園人共有的民俗文化資產這樣的文化價值及地位。登錄機關的桃園市政府有義務透過經費挹注、行政協助等方式支持法定文化資產的保存傳承，做為文化資產的「大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典」也必須承擔除了原有的宗教目的之外，做為文化資產保存者的義務及使命，才能達到自主性的文化資產傳承延續。

綜觀國內至今獲得法定登錄指定的民俗文化資產已達 150 餘項，其中與「大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典」性質相近的宗教性祭典、儀式又占多數，神將在「大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典」的文化表現上具重要位置。雖然在文資的登錄理由尚未提到神將陣頭，而僅說明當地的社頭文化，不過多數社頭傳承的神將構成了今日大溪普濟堂遶境的特色這點無庸置疑。如此顯示，大溪神將與普濟堂遶境構成緊密的依存關係，這與本論前篇章提及的日本人形淨琉璃做為一獨立民俗藝能或傳統藝術的保存模式有所差異。神將為民間社會為迎神所發展而出的扮神假裝文化，就宗教信仰角度而言也可謂護衛祀神的延伸。「神將藝術」一詞近年在學界民間開始被使用，姑且不論該用詞是否周延恰當，必須先考量的是神將是否能脫離原生的信仰氛圍獨立成為一項藝種（藝能），一種具備獨立性格的藝術文化呈現，這點是思考神將該歸類為「民俗」或「傳統表演藝術」所該思索的。

當我們根據神將的文化屬性、價值取向、表現形式而論，特別是大溪這種由社頭自主傳承的神將文化，就文化資產保存上若視為「傳統表演藝術」類別來審議認定值得商榷，雖然根據現行《文化資產保存法》、《文化資產保存法施行細則》及《無形文化資產實務執行參考手冊》所明示的分類，都顯示神將在「民俗」中也找不到明顯可對應的分類，當然若從大範圍而論，「祭典、儀式」是最為恰當的類項。若從「傳統表演藝術」包括「人聲、肢體、樂器、戲偶為主要媒介，具有藝術價值之傳統文化表現形式，如音樂、歌謠、舞蹈、戲曲、說唱、雜技」的定義來論，「神將」確實也非完全符合此定義。過去在 2016 年文資法修法前所採用的《文化資產執行手冊》，³⁴ 曾把「神將」項目視為「傳統

34 傅朝卿等編著《文化資產執行手冊》所收錄「傳統藝術分類」的資料來源為國立傳統藝術中心，將傳統藝術分成傳統工藝美術與傳統表演藝術，在傳統表演藝術分類下收錄民間遊藝（藝陣）項目，細分有宗教類、音樂類、歌舞類、遊藝類及民俗體育類。其中，神將與家將、官將首、蜈蚣陣、小法陣、十二婆姐陣同列於宗教類。

藝術（傳統表演藝術）」類別下「民間遊藝」，但是在新修法之後，如此的分項已不再施行採用。目前全國以「神將（神偶）」做為文化資產主要核心的登錄情況，僅有 2011 年由臺北市政府登錄的「臺北靈安社神將陣頭」。³⁵ 臺北靈安社成立於清同治十年（1871），是大稻埕商人為配合臺北稻江霞海城隍老爺祭典遶境，前往中國福州製作一對謝范將軍神將所成立的祭典組織。這樣的組織構成緣起與大溪早期多數的社頭一致，臺北靈安社以成立於清同治年間的歷史價值，及神將陣頭與造型、儀式方面的獨特性，以及與臺北地區祭典活動構成的依存性等因素而成為文資保存對象。一方面，促成臺北靈安社組織的「臺北霞海城隍廟五月十三迎城隍」也是臺北市政府登錄的民俗文化資產。³⁶ 如此呈現祭典與陣頭個別具備法定文化資產身分的例子並非少數，只不過就神將獨立於祭典的文資保存情形，臺北靈安社是僅有的一例。

回到大溪神將的現況，大溪神將與傳承於臺北都會老城區的臺北靈安社相較，不論就傳承模式及與祭典的依存關係皆不同，當然以大溪神將一稱來理解的話，神將在大溪具其地方特色，如此的文化表現就以年度例行的普濟堂遶境為呈現舞臺。與大溪在地緊密結合的神將文化在文資保護上，確實做為祭典遶境的一部分來保存最為恰當，當然在文化資產保存傳承作法方面，首先必須要了解該文化資產的價值並非出自藝術性、歷史性，而應該著重的是反應的在地文化價值，透過神將所傳承體現當地對於地方盛事及表現對宗教信仰崇敬的文化表現形式，這才是神將的本質精神與意義。

四、結語

本論文選擇日本傳統藝能中結合唱念、樂曲伴奏及人偶操演的無形文化財，向來與能劇、歌舞伎並稱日本代表文化傳統的「人形淨琉璃文樂」為例，來說明這項藝術表現於各層面所受的文化保護措施。人形淨琉璃文樂這項藝能傳統，在日本文化財保護制度中又依照藝能屬性，而分屬無形文化財與民俗藝能來進行保護，比起一般世人較熟悉也是收錄為 UNESCO 無形文化遺產名錄「表演藝術」的人形淨琉璃文樂，日本各地還傳承另一種地方型態的人形淨琉璃，被視為民俗文化財。這種人形淨琉璃所著重的文化財價值非歷史層次、藝術層次的

35 參照文化部文化資產局「文化資產查詢」系統收錄之「臺北靈安社神將陣頭」文化資產登錄表，<http://www.boch.gov.tw/boch/frontsite/cultureassets/caseBasicInfoAction.do?method=doViewCaseBasicInfo&caseId=BF10101000016&version=1&assetsClassifyId=5.1&menuId=310&iscancel=true>，2016 年 5 月 8 日。

36 林承緯主編，《民俗文化資產在臺北》（臺北：臺北市立文獻館，2017 年），頁 15。

意義，這與國立文樂劇場為主導的人形淨琉璃文樂的「傳統藝能」屬性不同，可以說兩者都是人形淨琉璃的藝能類型，只不過民俗藝能的人形淨琉璃，該藝能文化與當地的常民生活關係密切，演出時間僅在村落祭典前後，演出人員也都無法以此為業，傳承的藝能知識及技術都是當地數百年來傳承累積下的技術。

反觀做為傳統藝術的人形淨琉璃，在江戶時期人形淨琉璃藝能形成歷程中，廣泛吸收各地的藝能文化加以成長，在定期演出及演師專業化之下，成為一項得以為業的專業藝術技能，能夠在演出技術、劇目編寫、展演場所方面不斷的精練成熟，成為了代表該藝術表現重要的指標。如此的文化資產認定基準用來檢視國內目前對神將陣頭的理解，雖然現今文化資產保存法下的神將該歸屬哪一分類的討論仍不多，唯一以神將為文資保存的案例「臺北靈安社神將陣頭」，是歸屬於民俗文化資產的「信仰（新修法後，應改定成：祭典儀式）」³⁷細項。當參照當時登錄時期採用的《文化資產實務執行參考手冊》的無形文化資產分類，可見「神將」被視為傳統藝術之下的「民間遊藝（藝陣）」，這種情形也出現於家將的登錄。目前國內各縣市分別登錄的家將團體共有六團，從2009年臺南登錄的佳里吉和堂八家將、佳里三五甲鎮山宮八家將，到2015年嘉義登錄的嘉義市慈濟宮駕前如意振裕堂八家將、2016年高雄登錄的鼓山地嶽殿吉勝堂，文化資產登錄選項都是「傳統表演藝術 - 雜技」或是「傳統表演藝術 - 其他」，如此的登錄現況到修法之後，有另外一種看法認為這些帶有宗教性格的陣頭應該登錄為「民俗」，更有利於這些珍貴的陣頭文化得以保存延續。

傳承於大溪的神將文化多由當地自主性的祭典團體社頭肩負其傳承工作，農曆六月二十四日為大溪神將最重要的展現場合，年度循環的傳承呈現所構成的結構感，是做為民俗文化資產下藝能呈現的典型模式。大溪神將的傳承與文化認知須明確掌握其文化的價值，也就是說大溪的神將傳承比起藝術性、歷史性的價值評價，更具有意義的是反應在地文化價值，並對神將這項民俗藝能的產生與成立、變遷過程及產生的地區特色呈現的意義。日後有必要在評估「大溪神將」是否有獨立構成另一項文化資產，或者是具備文化資產保存價值的社頭更自經由文化資產提報程序，各自單獨成為一項文化資產保存團體的發展走向，就像「臺北靈安社神將陣頭」這種模式，這些選項都是大溪神將、大溪社頭在面對各界如火如荼推動文化資產保存工作下，可以思索並投注心力的方向。

37 主管單位臺北市政府文化局尚未依據新修文資法針對類別名稱進行變更，故本項文化資產目前的類別仍為當年登錄的「信仰」類項。

徵引書目

專書

- 王學新編著，2015，《日治時期大溪史料選編》。南投：國史館臺灣文獻館。
- 中華世界遺產協會編，2011，〈2009-2010 非物質文化遺產年鑑〉，《世界遺產》，第 12 期。
- 文化部文化資產局編，2017，《文化資產法規彙編》。臺北：文化部文化資產局。
- 文化部文化資產局編，2017，《無形文化資產實務執行參考手冊》。臺北：文化部文化資產局。
- 呂江銘，2015，〈大溪神將的神格屬性探討〉《2015 臺閩文化與藝術交流研討會：大溪神將的文創、調查與研究會議論文集》。桃園：元智大學。
- 林承緯，2016，〈日治時期祭典節慶中的神將與假裝行列〉，《臺灣學通訊》，第 92 期。
- 林承緯，2018，《臺灣民俗學的建構：行為傳承、信仰傳承、文化資產》。臺北：玉山社。
- 林承緯主編，2017，《民俗文化資產在臺北》。臺北：臺北市立文獻館。
- 財團法人綠色旅行文教基金會，2009，《大溪普濟堂關聖帝君聖誕慶典無形文化資產調查及保存計畫》。桃園：桃園市政府文化局。
- 傅朝卿等編著，2006，《文化資產執行手冊》。臺北：行政院文化建設委員會。
- 謝宗榮，2015，〈神將陣頭與廟會文化〉《2015 臺閩文化與藝術交流研討會：大溪神將的文創、調查與研究會議論文集》。桃園：元智大學。
- 謝維修撰，2014，《神遊大溪：大溪普濟堂沿革誌》。桃園：桃園縣大溪鎮普濟堂。
- 龔詩文，2015，〈大溪神將與三國演義〉《2015 臺閩文化與藝術交流研討會：大溪神將的文創、調查與研究會議論文集》。桃園：元智大學。
- 人形舞臺史研究会編，1992，《人形淨琉璃舞臺史》。東京：八木書店。
- （日）富永編，1985【1944】，《台灣省大溪誌》。臺北：成文出版社。
- 「鄉土」研究会編，2003，《鄉土：表象と実践》。京都：嵯峨野書院。
- 大石泰夫，2007，《芸能の「伝承現場」論：若者たちの民俗的学びの共同体》。東京：ひつじ書房。
- 川村清志，2015，〈民俗文化の「保存」と「活用」の動態：祭りと民俗芸能を事例として〉，《国立歴史民俗博物館研究報告》，第 193 號。
- 中村賢二郎，2007，《文化財保護制度の解説》。東京：ぎょうせい。
- 文化庁文化財部，2015，《人が伝える伝統の「わざ」重要無形文化財～その「わざ」を保持する人々～》。東京：文化庁文化財部。
- 文化庁文化財部，2015，《未来に伝えよう》。東京：文化庁文化財部。

水落潔，1989，《文楽——そのエンチクロペディ》。東京：新曜社。

本田安次編，1986，《芸能伝承》。東京：国学院大学。

長瀬淑子，2003，〈阿波人形浄瑠璃の伝承への取り組み〉，《徳島地域文化研究》1。

阿波人形浄瑠璃振興会編，2005，《国指定重要無形民俗文化財・阿波人形浄瑠璃》。徳島：阿波人形浄瑠璃振興会。

星野紘，2012，《過疎地の伝統芸能の再生を願って：現代民俗芸能論》。東京：国書刊行会。

高橋晋一，2010，〈地神芝居のこと〉，《徳島地域文化研究》8。

鳥越文蔵等編，1997，《今日の文楽岩波講座歌舞伎・文楽 10》。東京：岩波書店。

菊池健策，2015，〈日本の文化財政策——無形文化遺産と文化的景観〉，鈴木正崇編《アジアの文化遺産：過去・現在・未来》。東京：慶応義塾大学東アジア研究所。

福田裕美，2011，〈民俗芸能の保護をめぐる文化財政策の研究——地域社会における保護政策の運用を中心に〉，《音楽芸術マネジメン》，第3号。

報紙

1926年8月5日，《臺灣日日新報》，版4。

網路資料

文化部文化資產局「文化資產綜合查詢」資料庫，2016年5月8日，<http://www.boch.gov.tw/boch/frontsite/cultureassets/CultureAssetsAction.do?method=doEnterTotal&menuId=310&siteId=101>。

桃園新屋的石滬

邱傑*



圖 1：桃園新屋石滬群之美。（邱傑攝）

一、新屋石滬由來與特色

澎湖的石滬起源，目前仍無定論，但最早的記載，出現於清康熙 35 年（1696）高拱乾纂的《臺灣府志》：「澎湖…大滬 2 口、小滬 20 口…納雜稅」；乾隆 3 年（1738）尹士俚的《臺灣志略》載澎湖：「有大滬 2 口…小滬 70 口半」；乾隆 29 年（1764）胡建偉的《澎湖志略》載：「通澎共小滬 69 口半…通澎共大滬 2 口」；道光 12 年（1832）蔣鏞的《澎湖續編》：「又小滬半口，徵銀錢 1 分」；光緒 19 年（1893）林豪編著《澎湖廳志》：「澎湖有大滬 2 口、小滬 76 口半」。¹

* 本名邱晞傑，臺灣桃園人，曾任聯合報任記者、特派員、主編、組長，先後出任桃園文化基金會執行長、桃園時報創報總編輯、文化部文化資產局顧問、桃園市兒童文學協會創會理事長等職。

1 李明儒，2017，《2017 年台澎石滬論壇》，桃園新屋愛鄉協會出版。

清朝政府明定漢人向道卡斯人購買石滬，讓渡契約皆須約定繳交「大租權」，俗稱番租，直到日治時代才廢止大租權。另據日治時代農漁總清查，苗栗共有石滬三十五座²。日治時期調查新北三芝石滬共十五座，經三芝文化基金會主持重建，2014 年獲指定為歷史建物。³

前列石滬專家學者資料記述石滬於日治前之清朝時代已存在於台澎，臺灣本島之石滬據古文獻⁴所載道卡斯族捕魚之繪圖中，也直接佐證新屋乃至整個北臺灣石滬極可能皆出自道卡斯族人之手。在中央研究院民族學研究所資料中曾有如下記載：

平埔族人最早的生活方式是以狩獵為主，在接受文明生活後，原有的並未放棄。農耕雖然是主要生產方式，但平埔後人還是保有狩獵文化，器物的使用有幾種如：弓箭、標槍、陷阱，獵物以水鹿、山豬、鳥類居多。魚獵方面器物有：網、籠及用箭。

更大量的魚獲則是使用最特別的「石戶」，以石頭在海邊，利用海水，漲退潮的水位落差捕魚，其捕獲量看石戶的大小而定。大一點的有時一次的漲潮之後，可得幾千公斤的魚獲。目前因為漁場資源的枯萎，平埔族人已很少使用。石戶的使用目前臺灣可能僅剩三口，在後龍鎮南港里有兩口，另一口則在外埔里。現在的道卡斯魚獵文化並未消失，我們常看到的醃製溪哥魚及各種小魚是他們的特有文化，其腥味很重，一般人不敢嘗試。

上項文獻中記稱石戶（滬）的使用目前臺灣可能僅剩三口，在後龍鎮南港里有兩口，另一口則在外埔里，事實上與現況有所出入，桃園新屋現仍使用中的石滬群並未獲列入。新屋石滬在遍查臺灣古文獻中幾無文字記載，何以長期皆被遺漏令人費解，但觀察後龍、外埔與新屋之地緣關係、昔道卡斯族活動場域，及現存三地石滬之構築工法，吾人似可據以推論新屋石滬群之最早築造者為道卡斯人。

「臺灣原住民歷史語言文化大辭典」網站中關於石滬記載，有更具體的道卡斯族與石滬之關連：⁵

2 王啟仁，《2017 台澎地區石滬論壇論集》（桃園：新屋愛鄉協會，2017）。

3 周正義，2017 年台澎石滬論壇，桃園新屋愛鄉協會出版。

4 平埔文化專題，〈道卡斯族文物〉，<http://ianthro.ioe.sinica.edu.tw/%E9%81%93%E5%8D%A1%E6%96%AF%E6%97%8F%E6%96%87%E7%89%A9/>，2019 年 4 月 13 日。

5 臺灣原住民歷史語言文化大辭典，<http://citing.hohayan.net.tw/>，2019 年 4 月 13 日。

「石滬」是居住在沿海地區道卡斯族捕魚的方式，以石頭為建築主體，圍堵於鄰近沿海，利用海水漲潮與退潮之間，捕獲漁獵。其間所反映的是，後壠社群從乾隆 47 年（1782 年）到明治 37 年（1904 年）間，122 年的石滬捕漁權的轉讓過程。（中略）

南社有另一項重要的文化遺產，便是南社至今仍保存完好的大型石滬。石滬是道卡斯族最特別的生產工具，為道卡斯族現存最明顯完整的文化古蹟，代表平埔族人的漁獵文化。由後龍鎮南港里（過港）起，至灣瓦西湖溪出海口止，在日治時期還有 19 個大小不一的石滬，大的一口石滬廣達十餘公頃。（中略）

以前後龍鎮外埔及水尾地區共有 22 座道卡斯人所築的石滬，目前外埔里的北埔有 2 座，南港里有 1 座，是保存較為完整的。平埔族人漁獵的技術很高，利用海潮的漲落與進退捕魚。後來建造的石滬往內陸遷移，不同於平埔族人建造的較深入海水。可以確定道卡斯人他們的水性很好，而漢人較不敢往深的地方，捕魚也是等退潮之後才進行。石滬到漢人接手之後，大的二、三十人共同持有，小的七、八個人，每個漁民是以持份多寡來排定作業月期，石滬的名稱有合歡石滬、武耐石滬、新港石滬、阿九石滬等，以道卡斯的土目命名，這些名稱我們在契約文書中都能找到。時至今日石滬持有人以同樣的方式捕魚，道卡斯文化在這方面並沒有消失，這是道卡斯族的驕傲，同時也是僅存的活古蹟。

桃園新屋民間文史資料中，新屋海岸線福興宮大廟廟誌記載：同治 13 年（1874），福建省泉州府府尾鰲口建造，供奉七府王爺及七位夫人神像的王船，渡臺灣海峽漂流至新屋蚵間海岸擱淺在石滬區，當地住民許姓兄弟發現通報全村，初建草寮而後集資興建福興宮。此記載已直接證明新屋石滬在 1874 年前便已存在。新屋另一座大廟永安保生宮碑文也記載，清雍正乾隆年間，先民在沿海墾荒時與平埔族爭地，間接證明平埔族先民較漢民族更早在此耕墾捕魚。而據在地耆老口述，本地石滬至少相傳已近三百年，新屋永興里葉家族譜記載第一代始祖在雍正 13 年（1735）來台，永安里郭家第一代始祖在雍正 5 年（1727）來臺，迄今均已近三百年。而據苗栗後龍石滬文獻記載，指稱石滬形成年代約已 300 年，也是由來臺漢族移民向平埔族交易所得，恰與新屋石滬年代與由來相呼應。

新屋海岸線地形大致上呈北高南低，海岸線潮差約二點五公尺，石滬堤依地勢最高點高約 1.6 公尺，滬堤配合潮差高度足可誘引魚群於漲潮時游進石滬，退潮時留在滬內。在那科學不發達的年代，築滬得利用地形、潮流、風向，吾人今日已無從請教先民如何觀察？如何選址？如何設計出每一口造型都不同的造型？只能憑現有殘跡想像。

新屋沒有像澎湖那麼嶙峋崢嶸的石材，每一塊石頭都是被海浪沖打得無稜無角而呈圓狀或卵狀、枕狀，殊難往上疊砌，觀察現存築滬工法，主體滬堤採一心五石或六石或七石，一顆軸心石外圍環以五至七顆外環石，逐步高砌為三至五台尺石牆，前後兩層外牆內則投以較小石塊，形成大石包小石之牆體。這樣的工法構築成滬已由歲月證實經得起十百年狂風浪濤，而深入比對澎湖石滬與新屋石滬之最大差異性還能發現，新屋石滬皆設有排水口，早期透過砌石工法直接留設，有只設一孔者，也有一滬二孔者。近代則改以水泥管或塑膠管代替砌石，澎湖石滬則未見設排水孔。

二、新屋石滬之再發現

新屋石滬群存在已歷數百載，當地海濱人家視為尋常物，後來卻被「發現」，2012 年，新屋在地社團愛鄉協會進行導覽和田野調查培訓，「發現」散置海岸的石滬群而驚喜不已，立刻組成採訪團徹底探訪石滬，將每座石滬的尺寸、方位、保存狀況甚至前世今生詳加調查，2013 年 6 月出版《新屋石滬傳奇～全台最大石滬群田調實錄》，這是新屋石滬首次被詳實曝光，也成為本島石滬首見於臺灣近代媒體並引起各界矚目的新聞。

此項「再發現」帶著因緣。新屋愛鄉協會出版的《新屋石滬傳奇》⁶記載 2012 年 6 月 30 日當天石滬勘查結束後，參與人員迫不及待將結果回報當時擔任協會顧問的筆者，當時我白石農莊家中高朋滿座，現場來了十餘位藝文界友人，很幸運巧遇文化部的貴客－文化資產局王局長壽來，經向王局長簡報石滬勘查心得，獲得王局長迴響支持，當場即指示結合在地的新屋鄉愛鄉協會、地方的縣府文化局、中央的文化部，共同關注新屋石滬漁業文化案。

同年 7 月 18 日文化部及桃園縣政府文化局官員會同勘查永安漁港南岸石滬現場，與會學者專家建議未來發展石滬文化可結合客家漁港、壘石、煮

6 桃園市新屋區愛鄉協會，《新屋石滬傳奇～田調實錄》（桃園：桃園縣新屋區愛鄉協會），2013 年。

鹽等海洋文化特色元素，採生態教育導覽方式發展，並應先做好石滬文史調查，建立在地先民與石滬歷史連結資料，為將來石滬修復及辦活動做好充分準備。

在愛鄉協會自主性的導覽解說培訓活動中，透過田野調查「再發現」石滬，因緣際會直接將地方無人聞問的石滬群推薦到最高主管當局，也同時打通了從社區到市級政府的文化局再直達中央文化部的任督二脈。揮汗如雨的田調工作者為之士氣大振，辛苦田調獲得的成果也先一步獲得期許與肯定。

2017 年文化部文化資產局普查則記稱新屋石滬共有二十二口，但在 2012 年新屋愛鄉協會會員勘查僅獲十口，丈量紀錄如下：

永安漁港南岸目前仍留有十座石滬，經丈量測繪資料分別如下：

1. 第一座，深圳北岸的方形石滬，石岸滬堤局部毀損，全長 293 公尺，滬堤最深處至岸邊 97M，設有 2 處排水管。
2. 第二座，深圳南岸方形石滬，石岸滬堤完整，全長 330 公尺，滬堤最深處至岸邊 127M，設有 2 處排水管。
3. 第三座，蚵間北岸外層石滬，石岸滬堤局部毀損，圓周全長 472 公尺，滬堤最深處至岸邊 273M，設有 2 處排水管。
4. 第四座，蚵間北岸夾層，是一座迷你型小石滬，圓周全長 120 公尺，設有 1 處排水管。
5. 第五座，蚵間北岸內層石滬，石岸滬堤完整，弧形滬堤全長 232 公尺，滬堤最深處至岸邊 154M，設有 2 處排水管。
6. 第六座，蚵間村中段海域的外層石滬，石岸滬堤半毀，弧形滬堤全長 230 公尺，滬堤最深處至岸邊 280M，排水管已流失。
7. 第七座，蚵間中間中層石滬，石岸滬堤半毀，弧形滬堤全長 252 公尺，滬堤最深處至岸邊 198M，設有 2 處排水管。
8. 第八座，蚵間中間內層石滬，石岸滬堤完整，弧形滬堤全長 112 公尺，滬堤最深處至岸邊 115M，設有 2 處排水管。
9. 第九座，蚵間左側外層石滬，石岸滬堤半毀且積沙，弧形滬堤全長 350 公尺，滬堤最深處至岸邊 226M，排水管已流失。

10. 第十座，蚵間左側內層石滬，弧形滬堤全長 125 公尺，滬堤最深處至岸邊 80M，設有 2 處排水管。（新屋石滬傳奇 0213 桃園新屋愛鄉協會）

在同年 6 月 30 日場勘深圳石滬（按，指前述第二口石滬，位於觀海亭前），有了較詳細的場勘觀察描述如下：

本座石滬為深圳村保留最完整石滬，與右側方形石滬並連成兩個馬蹄形，形狀像大寫「E」字。滬堤中段設有簡易排水孔，是直徑約 2 尺的水泥涵管。俯視石滬，第一層滬堤設有捲曲處，目地為讓魚入滬後，游至彎曲處而調頭，不讓魚群跑出滬外。

第一層為內層，滬堤用鵝卵石堆砌而成，附著的石蚵蚵殼，已鈣化將鵝卵石緊密結合，不易受潮汐海流衝毀，而保存了完整的滬堤。第二層外層「滬房」中間有一片矮堤，是在滬堤內增設的堤，目的為縮小捕魚的範圍，有一端會和滬堤相連，圍住滬堤一小部分，如此設計可讓捕魚較省力。

此「伸腳」右側為第二層（外層）「滬房」，左側為第二層（外層）「滬房」所附屬的小型「滬房」，一般石滬多為單層滬房石滬，像七美的雙心石滬為雙層滬房只佔少數，本石滬為 2.5 層（實際為 3 層）更相當罕見。⁷

經訪談多位石滬滬主與漁民以求進一步瞭解石滬，其中八十三歲的許方香妹，驕傲地說她的二兒子許旺明會堆疊石滬，他是從小跟隨爺爺、爸爸學會的。

許方香妹自己從 19 歲嫁入許家，就跟公公家人一起去石滬抓魚，每到退潮時，女生負責在石滬邊敲打石頭，趕魚游入中間，方便在海裡的男人捕撈。等到把魚抓完，男人扛著魚回家去，女生留下繼續在沙灘上採牡蠣、挖海瓜子。牡蠣最多一次潮水間隔就可採到約十斤，海瓜子一人一次可挖五斤左右。巡石滬、挖牡蠣和挖海瓜子之外，有時候聽到鄰家吹螺牽罟，就去幫忙召集左鄰右舍一起參加，多少賺點兒漁獲當酬勞。這都是討海的事。

曾在永安國小擔任主任的涂六郎，愛上石滬之後特別專注於石滬的生態，他說新屋石滬最常見的是石蚵，附著在層層疊疊的舊殼上。石蚵可供食

7 桃園市新屋區愛鄉協會，《新屋石滬傳奇～田調實錄》（桃園：桃園市新屋區愛鄉協會），2013 年。

用，挖石蚵需用特製專屬工具，因為是野生的，味道相當甜美。次常見的是海瓜子，海瓜子因為不同品種而有不同顏色，因此又叫花蛤。因為有上下兩殼，屬於雙貝類，也叫等邊蛤。新屋的海瓜子由於是野生的，味道相當甜美，市價比養殖貨貴了一倍以上。其次是珠螺，也可供食用。其他多種貝類螺類雖不能食用，卻各具生態之美，例如蚵岩螺、草蓆鐘螺、漁舟蜆螺等，這些屬於較大型螺類，還有兩種是小型螺類：笠螺、石蟹等。

滬堤上還常常可以看到海蟑螂，看起來令人生厭，卻是最好的釣餌。涂主任另也提出石滬區有以下這幾種較常見的蟹：肉球近方蟹、日本岩盜蟹、司氏酋婦蟹、環紋蟳以及蝦虎、槍蝦、斑節蝦、明蝦、海葵等，生態豐富多樣。

1984 年間吳金邦和他的兄弟以 15 萬元向家族長輩購得使用權，取得漁場賣渡證明為讓售憑證，之後一直維持巡護捕魚至今。以當時的幣值換算，15 萬元在臺北可以買到一間獨棟的樓房，在本地也可以買好幾公頃的農地。

這口石滬主要的材料為本地海邊的鵝卵石，滬堤以大石頭包小石頭的方式堆疊，這樣的工法，每當海水退潮時海浪撞擊石滬，大石頭不為所動，安穩站立在原地，小石頭卻因受海浪撞擊而產生聲響，讓魚群嚇得不敢逃走，這真是充滿了智慧的設計。整座石滬的結構都是原來的樣貌，每一代接手的人都只沿襲以前，只要把坍塌的部分做些修補即可持續使用。

吳金邦表示，大概 30 幾年前漁獲量很多，他們曾經在石滬裡頭抓到過 20 幾斤的七星鱸，魷魚、鯊魚等也是常常出現在餐桌上的美食，用網子到石滬裡去牽，一天牽個幾千斤都不是問題，但後來因為污染等問題，漁獲就開始愈來愈少。現在巡滬已經是可有可無的事了，連副業都談不上。

吳金邦的石滬中什麼魚種都有，魴仔、鯪仔、尖嘴等雜魚特別多，隨手牽一網都可以撈到三十幾種魚。冬天為石滬的淡季，比較少漁獲，但可以捕到價值很高的烏魚。夏天雖是旺季，若有颱風來，就會造成石滬損壞，影響石滬功能，而必須找時間去修補。而且颱風過後不會有漁獲，大潮或下雨後水濁，比較沒魚。所以基本上一年四季也算平均。而令人意外的是他指出永安漁港北岸以前也很多石滬，但後來都沒人維護所以荒廢掉了，南岸的石滬比較有人在照顧，所以才會讓人覺得石滬都集中在南岸。

受訪的許家三姐妹，老大許吳樣 86 歲，老二許方香妹 83 歲，老三涂玉桂 75 歲。她們家族擁有一口石滬，是公公遺留下來的，公公在日治時代就開

始經營石滬了。公公往生之後，留下來的石滬由老人家的三位兒子共有。日治時代漁獲多，在石滬中捕魚要很多人手，以前公公會帶領全家大小一同去捕魚，只留下一位媳婦在家煮飯。從石滬裡抓起來的魚，盛進竹簍肩挑回家，有時抬都抬不完，所以捕獲量太多時會請左右鄰居幫忙一同挑魚，再分送一些漁獲給左鄰右舍當酬勞。除了留下自己食用的部分，剩餘的會有人定時前來收購。那些魚販仔什麼都買，所以從沙灘上挖到的牡蠣、海瓜子等也一併賣給他們。她們還清楚的記得，每天約有一百斤以上的漁獲。遇到大豐收時，一次還不止一千斤呢！

現在早已改行做木棧板生意的另一位石滬滬主李振賢說，深圳里海岸線上原有八座石滬，目前僅存觀海亭海域還有二座，其餘六座都被風浪沖毀。他的家族原來一直保有一座，位在觀海亭一帶，背向海由左算起第四座，如今已被沖毀得只剩下遺跡。

李振賢的祖父從事各種漁業活動，除了巡滬，還參與牽罟，牽罟的地點位於深圳綠色隧道起點舊名菇寮的海邊。當時他們一共有八個股東，共同擁有一條船，靠海螺為信號，每當螺聲響起，大家就要立刻集合去牽罟，合力拉網上岸，漁獲再分配給每個參與者。每一組牽罟的團體各有不同的海螺聲音，大家都不會弄錯。

李振賢家石滬出現年代已不可考，也不清楚究竟是何年何月何日，由那些人砌築的。他只曉得是祖父在民國 44 年（1955）以八百斤蓬來穀向前手許陣、許萬生、許萬連、許根樹買得，在交易時賣方還提出一件日治時期傳承下的漁場圖一併交割。取得漁場讓渡證書，也就是取得了石滬的永久使用權。（圖 3、4）

深圳石滬每一口都被設計成倒 L 型，因為併排，所以看起來像口字型，石滬依北高南低方式建造，主要原因在於這裡的風浪多從北方來，滬中水窪北方迎風浪較高，南方背風浪較低，形成迴流，才容易留住衝向海岸的洄游魚類。筆者雖然不懂築造技術，在長年使用和長年觀察之下，發現了當初的建造者真是了不起的人，擁有極高海洋學問，非常值得我們尊敬。

受訪的在地漁民許永裕心情沉重指出，他父親那一代，一家三兄弟都是靠海生活，到了他這一代，堂兄弟們加起來總共有九人，只有四個人的工作和海有關。環境的污染讓海中資源慢慢枯竭，即使努力捕撈所獲也是有限。現在的我們如不好好省思如何保護這上天給我們的資產，一定會面臨一場不可挽回的浩劫，以後子孫們可能就沒有魚吃了。



圖 3、圖 4：李振賢家中石滬於民國 44 年（1955）交易時所傳承下來的讓渡書與漁場圖。（李振賢提供）



圖 5：2016 年千人築石滬活動吸引上千民衆參與，場面讓人感動。（邱傑攝）

三、公部門的正式關注與介入

2019 年 4 月 8 日，桃園市政府以府文資字第 1080074320 號文發佈公告，正式登錄桃園市新屋蚵間石滬群為文化景觀，此為依據同年第一次文化資產審議結果所為，公告正式定名「新屋蚵間石滬群」，並詳列其屬農林漁牧景觀，座落位置為新屋區蚵殼港段蚵殼港小段 1383-1、1384、1387 地號附近淺坪海域，範圍新屋蚵間石滬群 2、3、6 號石滬，總面積 40,059.9 平方公尺。登錄理由如下：

1. 利用天然地形、卵石堆砌、潮汐變換所構成的捕魚設施，呈現人類生活智慧與自然互動之定著地景。

2. 具備漁業設施的具體意義，使用者仍擁有傳統知識與文化系絡，表現對土地永續利用的在地技術，甚具價值。
3. 為清領時期所建造，屬北臺灣少數尚有維護及使用石滬群，反映當地沿岸漁業特殊技術與環境關係，具時代與社會意義。

此項公告，將桃園石滬群之再發現賦予了公法之定位。

四、結論

古歷史文獻中幾無新屋石滬之記載，此為吾人深所費解者。往者已矣，吾人當以奮力補遺為職志。

從 2013 年以來，愛鄉協會不斷探究石滬工法，反覆試驗，且透過新楊平社區大學研發標準 SOP 作業流程，卻還是屢建屢坍。這也就促成了 2015 年的第一屆石滬文化祭。鄭文燦市長聞訊趕來參與文化祭目睹石滬的壯麗，也看見了這一群認真搶救石滬文化的鄉親朋友，當他抬著重重的石頭，認真為石滬重建奠下了第一塊基石，當場宣布：「明年，讓我們號召一千個人來築石滬，合力來辦一場千人築石滬吧！」

2016 年 9 月 11 日，三百年來首次啟動的復刻石滬行動吸引大批民衆參與。一千雙腳踩上軟軟的沙，兩千隻熱情的手，伸向了海！

新屋區域海岸線十公里海域內，是北臺灣罕見之優良漁場。筆者在新屋遇著日日巡石滬的耆老，自稱大字不識一個，卻說出「石滬是活的，是有生命的。」這樣動人心弦的道理，他的話在我內心迴盪多時。老人家兒孫繞膝，衣食無虞，巡滬行動得隨潮汐而行，有時白天，有時半夜，有時炎陽烈日，有時冷風如刀，在海洋漁源枯竭的今天，石滬漁獲不多，巡滬的目的何在呢？

我明白有一天老人更老了，石滬可能也就傳承不下去吧，這是現實。愛鄉協會結合地方有志人士一同努力重建石滬，新的方向是嘗試透過工作假期方式擴大年輕族群對石滬的認識及參與，或許這也是地方人達成石滬永續傳承的可行行動。

【桃園古今】



桃園市復興區泰雅族男子 弓織技藝的消逝與演化*

楊馥翎**

一、前言：泰雅男人的織

泰雅族視 *gaga*（祖先流傳下來的話）為生活圭臬，透過祭典儀式及日常生活實踐，兩性有紀律地分工合作，¹男編女織。編織是泰雅族族群的重要生活技能與工藝技術，這個詞彙同時包含了男性的編、織和女性的織布。《番族慣習調查報告

圖 1：桃園市復興區林恩成耆老編織弓織。
（楊馥翎攝）

* 感謝桃園復興區受訪的泰雅族朋友們，貢獻山區生活智慧，裨益本文提出泰雅族部落文化的現況調查與其意涵，匿名審查委員提供之修改建議，以及教育部大學社會責任實踐計畫「部落書香學堂：復興區泰雅閱讀增能計畫」提供經費支助田野調查研究，僅此衷心銘謝。

** 國立中央大學網路學習科技研究所博士後研究員。

1 王梅霞，〈從 *gaga* 的多義性看泰雅族的社會性質〉，《臺灣人類學刊》，卷 1 期 1（2003 年），頁 77-104。

書》²記載泰雅族女性負責遮蔽全家身體和保暖的織布（*tminun pala*），男性則是從小就要學習利用籐、竹、木、網四種不同植物特性所衍生的基本謀生技藝，製造泰雅家庭必備的生活工具，從農具、漁具、獵具、武器到織布機，以及各式編織的竹編、籐編的籃子、簍子、籬筐和苧麻編製的網袋（*tokan*）。

在泰雅族男子編織技藝中，網袋具備族群生存的特殊意義。由於網袋質地輕便、容易收放且堅固耐用，過去泰雅男子外出交易、山上工作或打獵都經常背著，³是傳統的搬運工具。⁴此外，網袋也是男人狩獵及出草用來裝載獵物及首級的重要獵具。在鄭光博文本分析文化部認證人間國寶 *Watan Tanga*（林明福）耆老的大嵙崁溪流域 *Lmuhuw*（史詩吟唱）中，*p'aras mumu na gasil*（叮嚀的約）那段提到 *wakil na tokan*（肩帶的網袋），也是未婚男子之代稱，意指此人已具備謀生能力，⁵可見網袋對過去泰雅男子生活之重要性。⁶日治時代著名的民族學家鳥居龍藏也拍攝和紀錄了泰雅男子使用網袋的照片（圖2）。



圖2：日治時期泰雅族背後揹網袋以裝載物品。
（鳥居龍藏攝，楊馥翎翻攝重製）

資料來源：東京大學綜合研究博物館，〈鳥居龍藏寫真目錄，Torii Ryuzo 照片目錄，臺灣 [1896 年（明治 29 年）— 1900 年（明治 33 年）攝影〉，http://torii.akazawa-project.jp/cms/photo_archive/photo_index.html#tayal，2019 年 8 月 23 日。

李亦園等記錄南澳泰雅族的網袋做法，⁷說明製作網袋需要結網與織帶兩種技術，兩者都是用麻線編製，但「帶」是屬於「網」的附屬品。宜蘭縣政府為推廣

2 黃智慧主編，《番族慣習調查報告書第一卷：泰雅族》（臺北：中央研究院民族學研究所，1996 年）。

3 卡義卜勇，《泰雅傳統文物誌》（臺中：晨星，2007 年），頁 113。

4 李亦園、石磊、阮昌銳、楊福發，《南澳的泰雅人下冊：民族學田野調查與研究》（臺北：中央研究院民族學研究所，1964 年），頁 431。

5 鄭光博，〈大嵙崁溪流域泰雅族 *Lmuhuw* 文本分析〉，《2010 全國原住民族研究優選論文集》（臺北：行政院原民會，2010 年），頁 161-163。

6 達少瓦旦，《*kinhulan na hmali* 舌之根：*qwas lmuhuw*「口述傳統」Atayal 泰雅族》（桃園：桃園市政府文化局，2019 年），頁 82。

7 李亦園、石磊、阮昌銳、楊福發，《南澳的泰雅人下冊：民族學田野調查與研究》（臺北：中央研究院民族學研究所，1964 年），頁 431。

南澳泰雅族傳統工藝，也曾出版《網袋》，紀錄宜蘭縣原住民族部落大學「傳統工藝網袋」課程教導學生製作網袋工具、材料和程序。⁸然而，過去文獻談到網袋，多是解釋其用途、製作方式和民族意義，並沒有針對其配件：肩帶(*wakil*)作深入研究。

肩帶是過去男人空閒時利用長度不足紡織的麻線製作，先將苧麻線搓成

細繩，用一支竹子彎成弓的形狀，以其張力撐住經線，再用竹製梭子穿緯線，因此名為「弓織」。織帶前必須先理經，將經線整齊排開後固定在弓上，經線兩端交匯點再以兩根竹籤分別固定，以竹梭子一上一下穿過經線，再用另一根寬大竹棒拉緊緯線，梭子重複相同動作直到織完。弓織雖使用梭子穿線織成，但做法不同於女性織布，又只有男性可製作，因此被歸類於男性編織工藝中。

原視族語新聞主播達少瓦旦說：「梭子代表陽性，是男生的，它有穿梭的動作，只限男性使用，女生去做是禁忌」。⁹過去 *gaga* 明訂泰雅族女人嚴禁製作和碰觸弓織帶，以免受到 *utux* 的詛咒，讓男人出外時遭受意外。男性會以弓織製作網袋、籃、筐的肩揹帶，也會為家中女性製作地織機的腰帶，女性才能為全家織出日常所需用布匹與服飾，復興區王碧珠¹⁰工藝師示範使用傳統地織機織布時，弓織做為腰帶連結織布機的方式。

鄭光博提到過去男性弓織是從技藝實作中學習，現代則仰賴學校文化與技藝教育，泰雅人才有機會體驗傳統泰雅族群的文化意涵以及織作原理。¹¹根據筆者蒐集



圖 3：王碧珠工藝師織布時在腰間繫上弓織帶。（楊馥翎翻攝）

資料來源：國立中央大學微課程「尋訪泰雅影像紀錄」聘請李學主導演擔任復興區紀錄片拍攝技術指導，拍攝現場同時架有三臺攝影機，此畫面為其中一臺，由李導拍攝之影像紀錄。

8 旨天瑞編，《原住民傳統文化南澳泰雅族傳統工藝：網袋》（宜蘭：宜蘭縣政府，2014年），頁23-48。

9 黃語婷訪談，〈達少瓦旦先生口述訪談〉，2019年5月5日，未出版。

10 王碧珠、王碧珍兩姊妹為泰雅族人，其工作室位於桃園市復興區，運用傳統技法編織泰雅織紋、圖騰服飾與各式織品，也常擔任泰雅族傳統織布課程講師，對於推廣與保存泰雅傳統文化貢獻良多。

11 鄭光博，〈織布教育的興起與展望〉，《原教界》，期80（2018年4月），頁10-11。

的資料顯示，在歷史變遷和生活形態改變下，弓織技藝在宜蘭南澳、新北烏來和苗栗南庄等地逐漸被發揚光大，同時教學與學習者以女性居多，例如 2013 年苗栗南庄成立「花媽手作」，負責人陳秀玉的傳統弓織網袋手藝就是向南庄鹿山唯一會此凋零技藝的魏慶雲（*Bakan Nawei*）女士習得。然而，現在在桃園市復興區，弓織卻漸漸面臨失傳危機，只有少數專門培養此技藝的學校學生，才有機會認識和學習弓織，但也不一定能長期教學授課。

二、尋訪弓織的蹤跡

筆者第一次聽聞弓織是經復興區長興國小許梅珍校長介紹，該校文化課由林士杰夫婦教導弓織，但他們開始青年農作後就停止授課。後來，輾轉探尋過去桃園市復興區觀光導覽協會在羅浮小米園區

曾舉辦弓織課程，是由林月英老師授課，但她從復興區遠嫁宜蘭南澳，目前開設「*Sinramat* 手工坊 # 醒來吧」¹² 教弓織課程。最後，經由復興區立圖書館館長駝·吉駱引介，確定高齡 90 歲的林明福耆老長期在復興區教導弓織技藝，也傳承給家中孩子。由於林明福耆老當時健康狀況不佳，筆者便改訪談其兒子林恩成和達少瓦旦關於弓織學習、傳承與創新的經驗。

後來，筆者又發現復興區泰雅族織布工藝的傳承者尤力阿茂¹³ 因地織機織布需要腰帶輔助，到桃園市學習製作弓織腰帶。她過去也曾向林明福耆老學習弓織。因此，訪談尤力的學習經驗和弓織成果，再參考賴明珠針對林明福耆老的泰雅族編器



圖 4：林恩成製作之雙色弓織帶。（楊馥翎攝）

12 〈*Sinramat* 手工坊 # 醒來吧〉臉書專頁，<https://www.facebook.com/Sinramat%E6%89%8B%E4%BD%9C%E5%B7%A5%E5%9D%8A%E9%86%92%E4%BE%86%E5%90%A7-319796588728649/>，2019 年 6 月 10 日。

13 尤力阿茂，其織布技術師承人間國寶工藝師尤瑪·達陸（*Yuma Taru*），義務從事泰雅老布的組成與織法分析，平日致力重製大嵙崁流域泰雅族傳統服飾，也以創作泰雅傳統服飾和泰雅織布教學維生。

研究，¹⁴有助於瞭解復興區部落傳統泰雅弓織與現代弓織在使用素材、編法的差異。筆者也請碧織屋的王碧珍工藝師示範用弓織帶輔助織布，瞭解她對不同性別織布或製作弓織的看法。此外，筆者也訪談復興區後山的黃隆昌耆老，¹⁵和探尋高義國小學生弓織的學習成果。

三、弓織特色

（一）工具

在尤力阿茂的蒐集中，弓織梭子多為刀削竹製，但因應教學需求會使用漁業用塑膠梭子。梭子中間有孔洞，大小不一，主要是孔洞形狀以及舌頭有無的差別。尤力說沒有舌頭的梭子是南庄泰雅族所使用，繞線的方式不同，可以集比較多線。但她跟林明福耆老學習的梭子是有舌頭且固定比例的版型（圖 5 右 2、右 3）。左邊穿線的梭子下方開口較大，線容易散開，所以多數梭子底部開口都會內縮（圖 5



圖 5：尤力阿茂蒐集之弓織梭子。（楊馥翎攝）

14 賴明珠，〈復興鄉泰雅族編器物體系文化風華的再現—兼論族群認同、物質文化再現、與當今原住民工藝藝術的創新〉，《舞動原住民教育精靈—臺灣原住民族教育論叢 第三輯：藝術教育》（臺北：行政院原住民族委員會，2006 年），頁 81。

15 黃隆昌耆老出生於昭和 15 年（1940），家住復興區三光里爺亨（*Zihing*）部落，九歲時父親就去世了，小時候是跟鄰居男性親戚學習製作弓織帶。過去部落裡種苧麻，他當兵前大約做過五、六條弓織帶，都是自己砍竹子製作弓形編織器，自己使用，做為網袋、竹簍的肩帶。然而，製作弓織費時，加上部落後來改種其他作物，苧麻取得不易，他就直接向一位昭和 11 年（1936）出生，專門製作弓織帶的朋友購買，但這朋友已戰死於 823 炮戰。

中)。在開始編織前，必須事先將緯線纏繞到梭子上。梭子下方開口和上面舌頭比例會相互影響，若比例不對，纏繞在梭子上的線可能不夠長，需要頻繁接線和藏線，但梭子上的線如果塞很滿，也很難穿過經線。創作單色弓織需要一個梭子；雙色則需要兩個梭子。達少瓦旦說：「一般工具就一個梭子，兩個梭子要表現它是特別的。我聽爸爸在講說，這種有紋路的，是比較特殊，使用在獵首，叫做 *tokan bale*（真正網袋）。」

（二）線材

傳統弓織用苧麻線由男性開墾苧麻耕地，女性種植、照顧與採收，歷經撥麻、曬線、染線、捻線和捆線等過程，再將線材提供給男性製作弓織。弓織與織布雖然都用苧麻線，但女性織布使用單一條線，男性弓織卻用三次捲線才得的線，弓織帶才會厚實、強韌且持久耐用，可以揹負上百公斤物品而不斷裂。

黃隆昌耆老年輕時製作的弓織帶是用煮過的苧麻線，比較軟，是苧麻原色，沒有特殊圖案，但因住在物資匱乏的後山，上下集合的經線也是用苧麻線勾住，而非鐵鉤。後來科技進步，各種外來線材豐富了弓織的樣貌，他也曾購買黃色尼龍線、藍色棉線製的弓織帶。林恩成耆老現在仍以傳統泰雅族最常使用的四種顏色做弓織，除了苧麻線，也會使用尼龍線。尤力製作弓織的線材與色彩以手邊方便取得為主，主要是棉線、尼龍線和黃麻線，重視顏色對比和美觀性。高義國小的學生則全都使用尼龍線做弓織（圖 6）。其他弓織工具、線材、圖紋與用途比較，請見表 1。

（三）織法與圖紋

製作弓織前必須先確定經線數量後再固定在竹弓上。林明福耆老的弓織通常使用雙數，12 或 14 條經線，但尤力老師用單數經線，以達到圖形左右兩邊對稱。製作肩揹帶時，經線數量不能太多，以免太寬，肩帶會夾到肉中不舒服；但若做成織



圖 6：高義國小學生的弓織作品。（楊馥翎攝）

表 1：復興區弓織工具、線材、圖紋與用途比較

受訪者	林恩成	尤力阿茂
弓	竹製，短	竹製，長
梭子形式	下方開口窄，內縮，中間有長舌	形式：下方開口寬，中間為短舌
梭子材質	竹子	竹子、塑膠
線材質	苧麻線、棉線、尼龍線	黃麻線、棉線
線顏色	紅、黑、白、藍、苧麻原色	紅、黑、白、黃、咖啡、藍綠、苧麻原色
經線固定棒	木製短棍棒，像冰棒棍	黃銅棒
經線交點鉤子	自製 S 形鐵鉤	購買登山用鋁鉤
紋路	山形、菱形、河流	山形、菱形、河流、網點
用途	竹簍、藤籃、網袋	竹簍、藤籃、網袋、織布腰帶、相機帶、吉他帶、烏克蘭麗麗揹帶、背包帶

資料來源：筆者製表。

布腰帶，則要寬一點比較舒適，長度視使用者身形決定。

賴明珠提到傳統泰雅男子自製的麻繩網袋，其背帶多為苧麻原色、沒有紋飾的寬織帶，但林明福耆老使用兩個梭子鉤出紅波浪圖紋，是「挪用」泰雅傳統服飾中的圖騰紋樣。在訪談林恩成耆老時，他示範使用紅、



圖 7：林恩成耆老創作之紅白雙色弓織，弓最小巧。（楊馥翎攝）

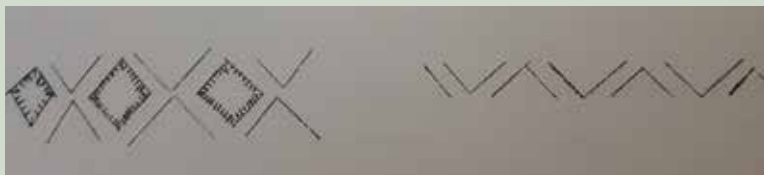


圖 8：大料崁蕃織布圖案。

資料來源：翻攝自《蕃族調查報告書·泰雅族第五冊》，266 頁。

白兩色線織作的弓織帶（圖 7），其圖紋形似《蕃族調查報告書第五冊》¹⁶中大料崁蕃的織布圖案（圖 8），可見林明福和林恩成耆老所製弓織帶圖紋也採用了泰雅

16 呂心純主編，《蕃族調查報告書第五冊：泰雅族前篇》（臺北：中央研究院民族學研究所，2012 年）。

女性織布圖紋，較常見的圖案是水（*qsya*，河流）、山（*rgyax*，高山）、眼（*roziq*，菱形）。¹⁷ 菱形象徵祖靈的眼睛，可以庇佑子孫的平安，山形是指在山中，有些單色弓織帶亦會浮織山形紋，例如尤力阿茂友人贈送，由耆老編織的弓織帶。林明福與林恩成耆老所製弓織帶仍然遵循過去泰雅傳統圖紋，但尤力阿茂的弓織還有其他織布圖案，像交織（*qusay*，交錯織紋），或是斜紋、連續平紋等圖紋。高義國小的學生所製作的弓織則全為類似織布的平紋。

四、打破性別的藩籬

過去泰雅族恪守男女分工的禁忌，女人禁止碰觸男人的獵具，也不能上山打獵；男人跟家中妻子取得苧麻線製成弓織帶，交給家中婦女做為織布腰帶後，即不得再碰觸該弓織帶，以免遭致不幸。達少瓦旦說：「這個是男生的事情啊（按：指弓織），我指的網袋是跟男生有關係，刀子、獵刀跟槍，這些是女人不能碰，碰了就會忌諱，出去打獵會被山豬咬啦！」¹⁸ 然而，現今復興區女性也會弓織。尤力阿茂跟林明福耆老在教會學弓織時，「學生有八成都是女生，兩成是男生。它明明是男生做的東西，但來學習的多是五十多歲的年長女性，反映現今部落的狀態。」達少瓦旦也說：「為了傳承泰雅的工藝文化，現在弓織不再受限於性別，我妹妹也會弓織。」¹⁹ 過去泰雅族男性必須跟父親或是部落內男性親戚學習製作弓織，現在不只能跟男性學，還能跟部落外的女性老師學習。王碧珠說：「男生、女生都可以織布啦！做工具也一樣，女生也可以做工具。」²⁰ 復興區現今泰雅族男女似乎已不再受限過去 *gaga* 規範的禁忌，邁向一個嶄新的生活樣態。

然而，身為織女的尤力，仍然希望遵循 *gaga* 對男、女分工的規範。尤力說：「我是沒有那麼堅持說這是男人做的所以我不去碰它，但是我覺得我自己有自己的角色，因為我自己是織女啊！織女去織弓織很奇怪。」²¹ 尤力阿茂也曾詢問林明福耆老對這種現象的看法，林明福的回應是：「我內心還有 *gaga* 在，不能認同女生做弓織，男性去織布，但我尊重他們的做法。」²²

17 達少瓦旦，〈關於泰雅族的圖騰〉，《源》，期 116（2016 年 3 月），頁 50-55。

18 黃語婷訪談，〈達少瓦旦先生口述訪談〉，2019 年 5 月 5 日，未出版。

19 楊馥翎訪談，〈尤力阿茂女士口述訪談〉，2019 年 6 月 12 日，未出版。

20 江淑英訪談，〈王碧珠女士口述訪談〉，2019 年 6 月 7 日，未出版。江淑英，國立中央大學英文系三年級學生，因選修筆者開設「尋訪泰雅影像紀錄」微課程，由筆者帶領至復興區拍攝「交織」紀錄片時，負責採訪王碧珠的主訪者。

21 楊馥翎訪談，〈尤力阿茂女士口述訪談〉，2019 年 6 月 12 日，未出版。

22 楊馥翎訪談，〈尤力阿茂女士口述訪談〉，2019 年 6 月 12 日，未出版。



圖 9：達少瓦旦創作的弓織裝置藝術。
（楊馥翎攝）



圖 10：復興區弓織帶的多元應用展示。（楊馥翎攝）

時代已經轉變，復興區的泰雅人爲了保存傳統文化，只期望有人學習、承接這項工藝技術，讓後代有機會接觸和延續技藝。弓織雖不再以性別做爲能否學習技藝的界線，但對從信奉 *gaga* 年代走來的林明福耆老，以及恪守傳統織女角色的尤力阿茂，*gaga* 仍然存在心中，只是轉化爲規範自己行儀的尺，不再做爲對外評斷他人的標準。社會互相尊重是這個時代的價值，讓弓織作品激發出更多可能性，形式更創新、多元，例如林恩成耆老製的三色弓織帶，需要更高的工藝技術，年輕一輩的泰雅族較少會此技術，達少瓦旦致力於提升弓織的藝術層次，前所未見地使用三個梭子編成弓織，成爲一個裝置藝術（圖 9）。根據達少的說法，弓織中間由紅綠兩色線共同組成的菱形爲祖靈之眼，左邊紅色菱形是後代的眼睛，右邊綠色菱形是現在的眼睛，兩邊的連結代表祖先跟現代的智慧相連在一起，白線來回穿梭在現代與過去的時間軸裡，故名「傳承」，彷彿反應了復興區弓織現今的處境。

五、地域性差異

筆者觀察宜蘭南澳、新北烏來、苗栗南庄部落大學開設弓織班，或私人開設的工作坊弓織成品，發現最常出現單一苧麻原色及編法製成的圖案，可能因爲這是最基礎弓織編法，也是過去泰雅族祖先使用的編法。第二是雙色菱形紋肩帶（*wakil roziq*），如林恩成耆老編織的弓織帶，普遍使用紅色與米色，可能與泰雅族喜好紅

色避邪的文化背景相關。第三則是雙色山形紋肩帶（*wakil tuki*）。

由於現今棉線和尼龍線有多種顏色可挑選，有些弓織創作會使用特殊配色，或使用多種圖案，但是採雙色編織，以中間為基準，作上下或左右對稱圖案，以彰顯自我創作的獨特性。但各區的圖案、織法和顏色沒有太大的差異性，主要原因可能是現今交通便利且網路發達，容易跨縣市邀請工藝師教學，縣市間泰雅工藝交流頻繁，例如在新北市部落大學開設泰雅風情弓織班的徐輝峰老師，便是師從宜蘭南澳武塔部落中高齡九十歲的泰雅族耆老，²³ 而復興區羅浮里小米文化園區開設的弓織課程，師資也是從宜蘭南澳請來。

不過，相較於其他縣市致力發展更具經濟價值的文創商品，例如製作成相機帶、背包帶、吉他帶，一條動輒上千元，從主要推廣弓織技藝的「桃園市復興區觀光導覽協會」於 2017 年在復興區歷史文化館的弓織展示品（圖 10）、林明福耆老家族所製弓織、尤力阿茂、高義國小和高隆昌耆老之弓織帶可見，復興區弓織帶多半應用於傳統工具，例如地織機腰帶、菜藍、竹簍、背包、刀鞘背帶。然而，從樣式和搭配網袋的創新程度可見，復興區已發展出更為多元、色彩繽紛的弓織帶。

六、結語：新舊文化融合與創新

現今復興區泰雅族人因應大環境生活需求，不再受限於傳統 *gaga* 對男女技藝分工要求，許多男人不會編織，女人也幾乎不知道如何織布，但仍然有少數文化繼承者，依循著祖先的腳步，將過去時代的產物轉化為新世代的意義。現在女可編，男亦可織。

復興區泰雅族男子的弓織技藝雖然隨著耆老的凋零，和現代泰雅青年價值觀的改變逐漸消逝，新世代賦予傳統弓織一個新的價值，融合弓織工藝在日常生活中，讓更多非泰雅族群的漢人，學習泰雅弓織，整合不同文化將族群特色擴充為日常工藝，打造出現今全新的風貌。在歷史淘洗下，泰雅男子的弓織技藝早已跨越性別、族群和傳統生活用途，在新舊文化融合中，演化成更有時代價值的實用藝術品。但願未來復興區有更多學校、團體或年輕一輩的泰雅人重視這項傳統文化，讓後代在懷念過去的生活時有所依憑，持續流傳下去。

23 ETtoday 新聞雲，〈用弓來編織！新北部落大學傳習泰雅「弓織」技藝〉，<https://www.ettoday.net/news/20160818/758297.htm#ixzz5w5XQEj1N>，2019 年 8 月 9 日。



新屋范姜老屋群保存與維護

張秀琪*

一、前言

清朝初年有婦人雷氏因丈夫范集景早逝，無力撫養孤子范文周、范文質二子，於是改嫁陸豐人姜同英為妻，文質受姜同英鞠育成人後，為感念繼父恩情與顧及范家血脈，於是將其五子均冠上范姜雙姓。乾隆元年（1736）來臺祖范姜殿高自廣東省惠州府海豐縣公平墟庵東獅子嶺大壟口，搭乘帆船渡海來臺，自下淡水（今新竹南寮漁港）登陸後，沿海岸北上，到達上庄子（現今新屋區東明里）郭振掬家中暫住。次年，范姜殿高回鄉帶領三弟殿發、四弟殿章同來發展，因清領時期的治臺政策搖擺不定，交通不便、通訊不易，再度返家時父母均已雙亡，於是引領大哥殿榮及小弟殿爵同來新屋發展。

范姜姓為一個特殊的姓氏，他們的姓氏起源於新屋，為「范」、「姜」兩個姓氏的結合，亦代表著對姜氏（姜同英）的感念。范姜姓族人來臺發展迄今已逾二百八十年，乾隆元

圖1：范姜祖堂修復及周圍環境整理後空間規畫整齊。（張秀琪攝）

* 國立中央大學客家社會文化研究所碩士，現為桃園市富林國小總務處主任

年（1736）至光緒 21 年（1895）為其范姜家族第一階段的「拓墾期」。乾隆 14 年（1749），范姜殿高以姜勝本號名義向清朝官方申請墾照，乾隆 16 年（1751）12 月申請核可，於是范姜家族展開以新屋地區為中心的開墾，拓墾範圍東至楊梅（營盤腳）、北達觀音區（泉州屋大堀坑）、南繞社子溪、西抵石牌嶺等地，總面積三千八百餘甲（約三千六百九十公頃），而范姜姓族人亦在此時期成為新屋地區的重要家族。

日治時期至終戰前為范姜家族的第二階段「文教期」，此時范姜家族轉型投資工商業，家業興盛、經濟富庶，鼓勵家族子弟遠渡重洋至日本留學，甚至形成「臺日聯姻」，成為新屋地區傳頌一時的佳話。由於聯姻及政商關係良好，塑造范姜家族日治時期政治與經濟發展的優勢。戰後為范姜家族第三階段的「外移期」，因國民政府施行耕者有其田政策，導致社會結構改變，范姜家族土地銳減，族人開始大量外移。由於日治時期家族著重教育，從事公教、醫生者多，家族勢力龐大且為新屋地區社會領導階層之故，因此政策實施之初對范姜家族而言並無立即性影響，但隨著時代變遷，目前大多數范姜姓族人已遷往外地發展。

二、范姜老屋群介紹

在漢人移墾臺灣的同時，中國的傳統農業文化亦隨著漢人至臺灣之拓墾而移入；17 世紀中葉之後、20 世紀前，歷經三百年的發展，臺灣的文化發展似乎僅是閩、粵社會的延長而已。當時臺灣的富商與地主所興建的宅第與各地的寺廟，大都從閩、粵地區運送材料興建而成，工匠亦聘請自大陸，尤其以泉州的大木匠師與漳州的泥水匠師最多。因此，臺灣上流社會的宅第與閩南、粵東的民居幾乎相同；至於一般平民由於沒有足夠的財力聘請唐山師父建造住居，因此大都採取因地制宜、就地取材的方式，逐漸發展出臺灣民居的風格。范姜老屋群興建之初，老屋建築風格大致沿襲原鄉客家形式，後因閩客通婚及日人統治的影響，范姜老屋群的建築特色也有些許的創新與更動。

現存的范姜老屋群共有五座，皆位於新屋區中正路 110 巷的右側，雖然方位不同、構造亦不盡相同，但形式上仍有相同之處，即各家中間都有一個大廳，兩側為橫屋（閩南人稱為「護龍」）；屋前的曬穀場和乘涼聊天的空地，客家人稱為禾坪（閩南人則稱為「埕」）；¹屋前有一道圍牆，而成為傳統三合院式的屋舍。乾隆

1 高燦榮，《臺灣古厝鑑賞》（臺北：南天書局，1995 年），頁 10。張瓊方，〈臺灣傳統漢式厝、屋空間名稱之研究〉，桃園：中原大學建築學系碩士論文，1999 年，頁 94。

元年（1736），范姜殿高隻身來臺，先至新屋上庄子築屋暫居，再領兄弟前來臺灣拓墾，最後才遷到現今范姜老屋群現址。

門牌 1 號的范姜老屋（圖 2）原是五幢老屋中年代最爲久遠的一幢，建造於乾隆 27 年（1762），不僅是樸實的磚造三合院，也是范姜家族第三房最早的公廳，特別之處爲屋頂漆金的翹峨（燕尾），因老屋拆除重建，目前保存於范姜觀音寺內之文物室。此屋舍以實用爲主，採用淺橘色面磚及泥塑的竹節窗，但皆已剝落，埕前原有一口古井、圍牆內面有一凹入的神龕，客家人稱之爲「天公塔」，²因屋況不佳，已於民國 96 年（2007）改建爲「范姜觀音寺」。

范姜觀音寺爲十四世祖俊汜公派下子弟發願捐資而建，其將原老屋拆卸下來的尺磚、鵝卵石、唐山石等，比照原先老屋的配置，重新安裝於新建觀音寺（圖 3）裡。其爲單殿式寺廟建築，新寺天花板比照老屋規模重建，以期在新建物中保有傳承之意。屋脊採用青斗石雕，主脊以雙龍搶珠爲題材；足踏蓮花之八仙女立於屋頂，恍若飛天下凡。

門牌 2 號的范姜老屋（圖 4）推斷係清朝光緒年間，爲范姜家族的十六世范姜開就所建，距今已有一百多年的歷史。宅第中之白灰外牆、卵石牆基與穿瓦衫牆壁



圖 2：門牌 1 號老屋改建前。（張秀琪攝）



圖 3：門牌 1 號老屋改建爲「觀音寺」。（張秀琪攝）



圖 4：門牌 2 號老屋。（張秀琪攝）

2 康諾錫，《臺灣古厝圖鑑》（臺北：貓頭鷹出版社，1999 年），頁 70。

的運用，使此屋的外觀較為亮麗，堂屋大門上剪黏傳統的「陶渭傳芳」匾額，至於橫屋馬背牆面的紅磚與院門上的洗石子門柱，卻是日治時期的建築風格。³ 本幢屋內正廳供奉「至聖先師孔子」之靈位，顯示其家族著重族內子弟之教育。

門牌 3 號的范姜老屋（圖 5）推斷起建時間與第二幢相仿，於清朝光緒年間由范姜家族十六世范姜開望所建，為距今一百多年之建物。宅第裝飾較多，為老屋群中最為華麗的一幢，全幢採用深紅色的閩南磚、卵石牆基，中庭和兩側橫屋的走廊舖滿了青石板，正門立面的裝飾，更是美輪美奐。門兩側的檻牆上裝飾著卍字磚刻圖案，門額上塑有「陶渭流芳」堂號匾。正門兩側屋簷下，還有交趾陶塑成的故事人物像，此外，外圍矮牆的門開在右側，與大廳正門不相對，完全遵守傳統建築「門不對開」的法則，可見此屋建築格局之嚴謹。⁴

門牌 6 號的第四幢建築物（圖 6）推斷係於清朝光緒年間，由范姜家族第十五世范姜金傳所建，距今已有一百多年的歷史。格局雖然與第三幢相同，但裝飾較少，只有門額上可見「陶渭高風」剪黏匾，兩旁的窗楣上書有「竹苞」、「松茂」的泥塑書卷的裝飾及卵石牆基的建築特色，至於「竹苞」、「松茂」的運用，一般用於家廟的窗楣，希望後代子孫像竹子與松樹一樣的茂密、旺盛，後經演變，只要屋內有祭祀祖先的牌位，即可書寫於窗楣上；此宅屋脊的高低有序，也反映出對倫理序位的尊重。⁵ 此外，正門兩旁左右牆一副對聯「陶穴肇基光輝甲第，渭璜徵瑞彩煥



圖 5：門牌 3 號老屋。（張秀琪攝）



圖 6：門牌 6 號老屋。（張秀琪攝）

3 康諾錫，《臺灣古厝圖鑑》，頁 70-71。

4 康諾錫，《臺灣古厝圖鑑》，頁 72。

5 康諾錫，《臺灣古厝圖鑑》，頁 72。



圖 7：范姜祖堂修復（前）。〈張秀琪攝〉



圖 8：范姜祖堂修復（後）。〈張秀琪攝〉

寅階」，其中的「甲第」、「寅階」提示著陶渭高風堂興建於咸豐 4 年（1854）。

門牌 9 號的第五幢建物～范姜祖堂，起建源自於明治 39 年（1906），經過風水師堪輿地點後，從福建廈門運來上等杉木及磚瓦等建材，咸豐 4 年（1854）第十三世范姜懷寬將原茅草屋改建成「一條龍」房舍（前堂部分），咸豐 5 年（1855）落成。明治 39 年（1906）范姜騰與范姜福生以渡船方式返回原鄉迎回祖先牌位來臺奉祀，並於大正元年（1912）由范姜羅提議興工增築後堂，耗資伍仟餘元，於翌年完成後將祖先牌位供奉於後堂，祖堂內除祭祀祖先牌位外，亦奉祀觀世音菩薩和張天師。⁶昭和 13 年（1938）外牆重新整修，至民國 96 年（2007）申請行政院文化建設委員會及桃園縣政府補助款修復。（圖 7、圖 8）

范姜祖堂為一樸實的客家建築，范姜姓族人將祖先牌位供奉於後堂的中央，堂內高懸「陶釣家聲」匾，門兩旁柱子題有：「籍隸東瀛家聲丕振，支分陶渭世澤維新」。走進大門，兩旁分別寫著「忠孝」、「廉潔」，以簡單、有力的字詞繪於祖堂兩側較為醒目的地方，是范姜姓族人教化、敦品子孫的準則。正堂懸掛著「陶釣家聲」，兩側對聯「陶陽衍派公侯地、渭水流傳宰相家」，表示其家族傳襲自春秋戰國時代越國的范蠡，同時也是周朝渭水姜太公之後，故稱為「陶渭」後世；范姜姓族人將「忠孝」與「廉潔」四字置於祖堂之內，其最終之目的為期許後代子孫能做到忠孝、廉潔而傳家。

范姜祖堂興建後宛如廟宇的宏偉氣派轟動整個鄉里，久而久之，竟成「新屋」

6 范姜雨秋口述訪談，2007 年 11 月 13 日。

范姜騰與范姜福生前往大陸原鄉迎接祖先牌位來臺時，由於橫渡臺灣海峽危險性高，於是在廣東請領張天師牌位，保佑一路平安能夠將祖先牌位帶回臺灣，並將張天師牌位供奉於祖堂內部。

地名的由來，沿用迄今。祖堂興建完成後，每年國曆4月5日與農曆8月1日范姜家族會於范姜祖堂內舉行春、秋二祭，散居世界各地的范姜姓族人都會回到新屋范姜祖堂參與家族的祭祀活動。此祭典是范姜姓族人最盛大的祭祀活動，祭祀儀式採用客家傳統三獻禮及融入國民禮儀之方式，故祭祀現場更顯莊嚴肅穆。

三、范姜老屋群保存與維護

范姜老屋群的建築物，以傳統客家式建築特色為主，融合部分閩南式的建築風格，其中以第三幢老屋最為明顯；日治時期之范姜第二幢老屋因受到日式建築方式的影響，建築亦有些許之創新與更動。⁷ 在客家族群裡，祖堂是奉祀祖先牌位的地方，由於客家人對於祭祖之事非常重視，因此也特別重視祖堂的建築，興建之初多會聘請當時名匠，經過堪輿、計劃開工興建以至於完成，因空間及功能的特殊性，其建築風格會與一般住家不同。

范姜老屋群歷經時代的變遷，加以年久失修，除了第二幢老屋及第三幢老屋目前仍有人繼續居住外，其餘族人有的在附近建造新式房屋繼續居住，有的則搬離新屋地區，往外地發展。范姜姓族人每年會在祖堂內舉行春、秋二祭，這是范姜姓族人最盛大的聚會與祭祀活動。由於范姜姓族人遵循不得私自將祖先請入家中供奉、祭拜之祖規，採取全族統一祭祖的方式，因此，每年春、秋二祭時，散居各地的范姜姓族人均會返回新屋地區，緬懷祖先遺德。此一聯合祭祖方式對於維繫宗親感情及凝聚宗族向心力助益匪淺。

綜觀新屋范姜老屋群的建築特色，大抵合乎傳統客家建築的形式，但由於各幢歷經多次整修，已不復當日的面貌，且起建年代以及屋主、匠師的不同，因此，各幢老屋的外觀上略有差異。「古蹟」代表著不同地域的歷史發展與特色，保存古蹟遺址，主要是為了能夠重塑「活」的歷史現場，讓人類可以拼湊還原先民的歷史與文化、印證時代的變遷，做為探討文化、社會發展的一種依據，從而建立民衆凝聚鄉土情懷與共識的目的。為了讓古蹟與地方教育、文化認知與社區互動起來建構一個活的歷史現場、活的鄉土教材，因此文化資產的保存是一項極為重要的工作。

為保存及活用文化資產，充實國民精神生活，發揚多元文化，特制定《文化資產保存法》。文化資產之保存、維護、宣揚及權利之轉移均依此法規定辦理，其

7 劉還月，《臺灣客家族群史·移墾篇（上）臺灣客家的移墾與二次移民》（南投：臺灣省文獻委員會，2001年），頁126。

未規定者，則依其他有關法律之規定。對於文化資產保存及活用之推動起始於民國 71 年（1982），民國 94 年（2005）進行整體性與結構性的修法，民國 105 年（2016）完成全文修正。本法所稱「文化資產」係指具有歷史、藝術、科學等文化價值，並經指定或登錄之有形及無形文化資產，其中「有形文化資產」區分為 9 類，包含古蹟、歷史建築、紀念建築、聚落建築群、考古遺址、史蹟、文化景觀、古物與自然地景、自然紀念物等；「無形文化資產」則包括傳統表演藝術、傳統工藝、口述傳統、民俗及傳統知識與實踐等 5 類。

民國 74 年（1985）內政部公告新屋范姜祖堂為「臺閩地區第三級古蹟」，民國 95 年（2006）《文化資產保存法》修法後改為「縣定古蹟」（桃園縣於民國 103 年升格為桃園市）。由於年久失修，原有土牆受地震影響傾倒且樑柱蛀蝕嚴重，於是范姜姓族人依據《文化資產保存法》之規定，委請桃園市政府文化局進行調查研究並研擬修復計畫後，向行政院文化建設委員會及桃園市政府爭取修復經費，後於民國 96 年（2007）3 月至 97 年（2008）6 月期間進行修復工程。⁸

依《文化資產保存法》第 24 條相關規定「古蹟應保存原有形貌及工法，如因故毀損，而主要構造與建材仍存在者，應基於文化資產價值優先保存之原則，依照原有形貌修復，並得依其性質，由所有人、使用人或管理人提出計畫，經主管機關核准後，採取適當之修復或再利用方式……。」、「……修復計畫，必要時得採用現代科技與工法，以增加其抗壓、防災、防潮、防蛀等機能及存續年限。」及「第一項再利用計畫，得視需要在不變更古蹟原有形貌原則下，增加必要設施。」而范姜祖堂民國 96 年（2007）之修復計畫即循此原則與規範擬定。

范姜祖堂修復工程係依據「古蹟」修復及再利用辦法，保存原有色彩形貌為原則，採用相近材料、用傳統技法來完成古蹟修復工作，修復範圍包括：禾埕及周圍環境、前堂、橫屋、廊廡、天井、後堂及廁所等；工作內容則包括木作、泥作、瓦作、泥塑剪黏及彩繪等檢修或新作、全區蟲蟻防治及電器設備安裝等。另為彰顯范姜祖堂特殊之歷史文化意義及達成活化古蹟使用目標，修復工程除了進行主體建築的修復及周圍環境整理外，室內空間亦規劃設置古蹟文物室、藝文展示室、簡報室、接待室、圖書室等，104 年並獲客家委員會補助辦理范姜祖堂左橫屋修復工程，擴大再利用效益，使之成為兼具文化資產保存、文物與教育兼具的多元古蹟文化園區。⁹

8 資料來源：桃園市政府文化局。

9 資料來源：桃園市政府文化局。

目前范姜老屋群其餘四幢老屋，是由各起建者後裔負責管理及修繕，雖未申請政府單位相關經費，但因後代子孫著重文化傳承，因此各幢老屋保存與維護狀態尚佳。門牌 1 號老屋因屋況老舊於民國 96 年拆除改建，由范姜家族第三房十四世祖俊汜公派下子弟捐資興建為「范姜觀音寺」；而門牌 2 號第二幢老屋及 3 號第三幢老屋目前後代子孫仍居住於此；至於門牌 6 號第四幢老屋近年由其後裔合資進行內部整修。此四幢老屋目前除范姜觀音寺開放參觀與祭祀外，其餘因隸屬家宅，故僅作外觀展示。

四、結語

老屋是歷史的一面鏡子，它能夠反應當時社會的生活型態。每一時代的文化特色與建築風格都可透過建築物完整檢視，老屋的建造除了具有實用的價值外，更是先人經驗的累積，因此想要透過傳統建築物來瞭解文化的內涵，必須對建築物的構造有深入的了解。范姜老屋群建築迄今已逾百年，流傳至今實屬不易，從老屋的建築特色可以重建當時范姜姓族人的人文及社會景象，於是為瞭解當時范姜姓族人生活的時代背景，老屋則是一個重要的研究方向。范姜姓族人除了申請行政院文化建設委員會及桃園市政府經費修復祖堂，同時亦募集族內成員經費改建老屋，制定管理制度，朝向多功能、多用途方式規劃內部空間，使之成為多元古蹟文化園區，在族內成員積極管理與經營下，民國 104 年（2015），文化部文化資產局依據《文化資產保存法》規定辦理「104 年度古蹟歷史建築管理維護評鑑獎勵計畫」，評選出 14 個足為文化資產守護楷模的古蹟歷史建築管理維護績優敘獎個案，范姜祖堂榮獲古蹟歷史建築管理維護優良案例殊榮。

范姜祖堂自民國 96 年（2007）修復至今已逾 10 年，修復前筆者正撰寫碩士論文《日治時期新屋范姜家族社會領導階層之探究》，於是常探訪范姜祖堂，因此對范姜祖堂的蛻變深有感觸。記得當時的范姜祖堂牆面斑駁、裝飾藝術老舊及樑柱腐蝕嚴重等；修復後，內部空間規畫整齊、屋簷樑柱裝飾藝術色彩明亮。現今為撰寫本文再次到訪范姜老屋群，沿著新屋區中正路 110 巷進入文化園區，讓我驚訝不已的是范姜祖堂的現況如同修復之初。擔任總務主任多年，深覺經費申請容易而管理維護困難，如何制度化規劃及管理使其能夠永續發展更為艱難，范姜姓族人對老屋群的保存與維護，讓我看見他們的「用心」與「努力」，值得做為其他文化資產保存之借鏡。



茄苳溪畔「十二冥靈君之墓」初探

許聖迪 *

一、前言

桃園區茄苳溪畔有一座距今超過二百年的古墓－「十二冥靈君之墓」，據墓碑顯示此墓於嘉慶 24 年（1819）年，由鄭連彩、葉瑤光、葉伸接三位庠生所立。本文好奇的是，距今超過兩百年前十二位冥靈君在茄苳溪畔發生什麼事？三位庠生又與十二冥靈君有什麼關連？

2019 年為臺灣地方創生元年，臺灣長期缺乏墓地研究的投入，若透過此古墓正視桃園自己在地的歷史，十二冥靈君之墓或許可以成為桃園區古墓保存與推動黑暗觀光的案例。希望透過本文提出的諸多問題，期待未來能有更詳細的證據來解答。

從桃園市區出發，往西南沿省道台一線，約莫里程數 29.2 公里處達永安橋，循著茄苳溪往上游走，約 10K + 400 皮寮

圖 1：由北往南拍攝的十二冥靈君墓地，後方是國道二號。（許聖迪攝）

* 桃園市立武陵高中教師

溪匯入處，¹有一塊古墓碑上面寫著：「吉嘉慶二十四年冬月葬 十二冥靈君之墓理人庠生鄭連彩葉瑤光葉伸接立」，推測是桃園市境內現存年代第二老的石碑²（圖 1、圖 2），十二冥靈君的墓碑座南朝正北，墓碑文字為陰刻，實際量測墓碑長約 45 公分，寬約 30 公分。若從嘉慶 24 年（1819）起算至 2018 年，即為立墓兩百年週年，2019 年為臺灣地方創生元年，各地的地方自明性（place identity）正努力被發掘，筆者發現桃園因長期處於歷史、地緣上的邊陲（相對新竹或臺北），並未有文獻對於十二冥靈君墓做任何基礎研究，甚至沒有任何無文化資產身分的認定。

近年面對桃園都市急遽擴張，有很多深具意義古物或具有歷史年代的老建築被不知不覺拆除，如十二冥靈君墓北側永安祠於 2018 年底就被建商拆除。目前臺灣各地都有古墓的保存運動（如高雄市覆鼎金或臺南市南山），本文希望重新整理桃園非常豐富的「地下歷史」，因此從以下這些好奇出發：兩百年前十二位冥靈君在茄苳溪畔發生什麼事？三位庠生又為何與十二冥靈君有什麼關連？

但本文認為「歷史真相只能臆測、不能完全正確重建」，在還沒有完全的證據前，只提出一些臆測與問題，並嘗試用科學性的證據簡單說明之，因此本文使用「初探」做為題目名，以及結尾用「代結論」取代正式論點，期以未來能有更詳細的文獻紀錄或出土資料可以更確定此墓的來龍去脈為是。

二、十二冥靈君之墓的各種好奇與提問

民國 107 年（2018）全國文化資產會議全國大會上，國立高雄大學德籍副教授奧利華曾表示臺灣許多墓碑的工藝水準，「在國外可以送進博物館」，³碑文的紀錄不僅是歷史證據，墓碑上的字跡一筆一劃也都充滿藝術性，顯見臺灣的墓碑工藝文化水準相當高。不過隨著都市發展與用土需求，很多墓園在建地的需求下遭拆



圖 2：十二冥靈君之墓碑。（許聖迪攝）

1 古墓實際的座標為：北緯 24°59'3"，東經 121°16'59"，標高海拔 90 公尺 10K + 400 亦即從茄苳溪下游與南坎溪匯流口開始往上游算，古墓位在約 10.4 公里處。

2 現存年代最早的石碑在楊梅區永寧村，有一棵老樟樹公告為桃園市珍貴老樹第 78 號，樹旁有一土地公廟，香爐底座旁石碑刻上洪武 2 年（1369）。

3 聯合新聞網，〈臺灣的墓仔埔文化 竟然要靠阿兜仔搶救〉，<https://tw.news.yahoo.com/臺灣的墓仔埔文化-竟然要靠阿兜仔搶救-231327986.html>，2018 年 9 月 24 日。

除，墓碑也隨意丟棄，珍貴的史料可能因此隨之消失。

幸好，十二冥靈君之墓雖然也面臨桃園都市擴張的壓力，但此墓所在地的位置邊緣，刚好在桃園區與八德區的交界，地點也是在茄苳溪畔的邊際土地，墓的上方有國道二號高速公路高架路段通過，目前土地利用分區為公園用地，看起來似乎暫時不會有被拆除的危機。（圖3）



圖3：研究區位置圖。

資料來源：底圖為國土測繪中心—正射影像（混合）。
筆者改繪。

承蒙武陵高中古碑採集隊的奠基，此古墓在姜昌明老師帶領下，曾進行碑文拓印，並以文字作初步記錄，讓筆者得知此墓的簡單來歷。本文在此墓兩百週年後的今日，重新進行田野初探，探討關於此古墓的任何可能說法。由於此古墓年代久遠，文獻資料乏善可陳，目前僅《桃園市文化資產調查-桃源尋跡》一書中稍加描述：「茄苳溪沿線過去都是農田，前人為了爭灌溉用水，經常械鬥，加上原漢爭奪自然資源，彼此衝突造成不少死傷，故研判這些人可能因此曝屍河床，因無人認領，才有三名善心儒生出資造墳，以慰亡者之靈。」⁴

不過礙於碑文線索有限，在各種時空限制下，本文不期以完成此古墓的所有知識調查，反而希望透過提出更多其他可能的想像，藉此為古墓開啓更多值得深究的論題。針對上述，提出1.是什麼（what）、2.何時（when）、3.在哪裡（where）、4.發生什麼事（how）、5.為何（why）會在這裡的幾點可能問題。

三、田野調查與再提問

（一）是什麼（what）—古墓是風水寶地嗎？

此墓是一塊風水寶地嗎？風水一詞出於郭璞所著的《葬書》，這是一本中國風水術的理論大全，書中對風水的解釋為：「氣乘風則散，界水則止。古人聚之使不散，行之使有止，故謂之風水。風水之法，得水為上，藏風次之。」好的風水之地，必然先要「得水」，然後再求「藏風」，風水寶地即是氣所流動的場所。⁵西為茄

4 蘇家明，《桃園市文化資產調查-桃源尋跡》（桃園：桃園市公所，2011），頁41。

5 黃帝／郭璞，王振復譯，《風水聖經—宅經·葬書》（臺北：恩楷股份有限公司，2003），頁10。

芩溪、東爲皮寮溪，十二冥靈君之墓就被兩條水系環繞著，先得水，雖無處可藏風，但也在地點上立下好穴位。

宜居的陰宅有其傳統風水論述：「地理之道，龍、穴、砂、水是也。」「龍」是指系脈，若山高連綿、植被滿載，則是家庭興旺之徵，平地也可比喻成龍，微地形和水流是重要標誌，如高一寸爲龍、低一寸爲水；⁶「穴」要審其生氣有無，陰宅是陽宅的延伸，風水上應與陽宅的考量一致；「砂」指穴場四週的山峰或崗埠，探討位置與相互關係；「水」要視其曲直彎環，水系若環繞成帶狀、呈懷抱之勢，有古代官人玉帶環腰之姿，自是好水。各條河流所聚焦之處，就是真氣所終的地方，是故風水師通常會選擇河水彎曲、水流緩慢的地點進行點穴，期待收水的真氣於墓穴。⁷

桃園臺地前身爲古石門沖積扇，地勢自東南往西北遞降，⁸扇面上有很多微地形與不同年代形成的小河階，除了先民利用平坡坡降微緩的特性建埤塘蓄雨水之外，⁹十二冥靈君之墓於在沖積扇的扇央，四周無明顯高山，但水流環繞兩側，自視爲北低水、南高龍的地理要點。

離十二冥靈君之墓西側爲左邊青龍邊，不遠處就是「崁腳」（今內壢），是一河階陡崖，「砂」若指崗埠，墓地西側有一青龍可倚靠，也是屬寶地，砂若指實質的砂土，明治 37 年（1904）出版的《臺灣堡圖》上，¹⁰也明顯指出此地爲砂地。茄苳溪與皮寮溪合流在此，有如玉帶環腰，自然是做官的好兆頭，所遇的三位讀書人善埋此墓，或許也是求其進官加爵，未來仕途順遂。

（二）何時（when）—嘉慶年間的冬月是如何？

十二冥靈君之墓的立碑日期在嘉慶 24 年（1819）冬月，可見當時的此處可能正值冬季，冬季的桃園是什麼氣候狀態呢？以《淡水廳志》¹¹卷十一的氣候描述來看：

台處閩東南隅，地勢最下，極暑少寒，花卉常開，木葉少落，瓜蒲蔬茹，雖窮冬亦秀，蓋與內地懸殊也。……惟新莊、艋舺四山環繞稍減。自桃仔園至大甲，則颯忽特甚：此淡水風雨與南路不同也。……九月北風發漸冷，十一、二月風

6 黃儒良，《地理風水秘訣》（臺北：四塊玉文化有限公司，2013），頁 10。

7 黃儒良，《地理風水秘訣》，頁 19。

8 陳正祥，《臺灣地誌》（臺北：南天書局，1993），頁 1103。

9 陳鴻圖，〈從陂塘到大圳：桃園臺地的水利變遷〉，《東華人文學報》，期 5（2003 年 7 月），頁 188。

10 臺灣堡圖是由日本人所測，始於 1898 年，當時以前清劉銘傳的土地清丈爲標準，加上現代三角測量技術，地圖的精度提高許多，也是重要的史料證據。

11 陳培桂，《淡水廳志》（臺灣文獻叢刊第 172 種，臺北：臺灣銀行經濟研究室，1963）。

愈甚則寒愈烈。間有不甚寒者，是必風過後夜有隕霜，見曉即消，雖寒尚不透體。諺云：『三日風，三日霜，三日大日光』。蓋其寒在風也。

以緯度來說，桃園位在北回歸線以北，屬副熱帶濕潤氣候。冬天受東北季風吹拂，風大同時也帶來寒冷低溫。嘉慶 24 年（1819）的桃園屬淡水廳治理，而淡水廳治位在竹塹（今新竹市），以中央氣象局新竹氣象站為例，¹² 取 1992-2010 年的平均氣候資料，如月均溫、月雨量和風速，顯見最冷月（1 月）平均氣溫 15.5 度，風速 10 月至 1 月每秒達 3.4 公尺以上（表 1）。

表 1：新竹氣象站氣候資料

	1 月	2 月	3 月	4 月	5 月	6 月	7 月	8 月	9 月	10 月	11 月	12 月	平均
月均溫	15.5	15.9	17.9	21.7	24.9	27.4	29	28.7	27.1	24.2	21.2	17.7	22.6
月雨量	64.5	142.1	168.1	164.1	232.8	261.1	141	182.4	214.2	62	38.1	47.7	1718.1
風速	3.4	3.2	2.7	2.3	2.0	2.2	2.1	2.0	2.6	3.7	3.7	3.8	2.8

資料來源：中央氣象局。註：月均溫單位：攝氏度，月雨量單位：毫米，風速單位：公尺／秒。

（三）在哪裡（where）——茄苳溪流域是什麼景象？

嘉慶年間的桃園茄苳溪流域是什樣的景象？桃園為古石門溪沖積扇，經地殼運動後隆起為臺地地形，古大漢溪為低位河發生向源侵蝕，河川襲奪作用致使古石門溪就往北流進臺北盆地，於是桃園臺地上眾河流就成為斷頭河，亦稱「無能河」，特性是地表逕流短小淺薄，水資源不豐。¹³ 早期來到此處開墾的先民生存不易，遂利用紅土質地細緻的特性，挖埤蓄水、旱田為多，《淡水廳志》卷三曾談及：

謹按：淡北外港有旱田、水田之別，旱田仍賴雨暘為豐歉……凡曰陂（一作埤），在高處鑿窪潴蓄雨水，寬狹無定，留以備旱：此旱田之利也。

對照《臺灣堡圖》，十二冥靈君之墓周遭是埤塘縱橫的地貌，參考堡圖，可以發現周遭即有不少埤塘。

在《臺灣堡圖》的圖例中可以發現，墓地周邊的土地利用多為水田，稻浪叢叢、一片綠油油，宛如中國江南的風光，正符合《淡水廳志》卷十五所描述的：「十里內崁腳，十裏桃園，大村市，山水清秀，田土膏腴，恍如江南

12 中央氣象局，〈新竹氣象站〉，https://www.cwb.gov.tw/V7/climate/monthlyMean/Taiwan_tx.htm，2018 年 9 月 25 日。

13 劉南威主編，《地理景觀》（香港：香港教育圖書公司，2009），頁 175。

道¹⁴上矣。」如今茄苳溪西岸約 10K 宏太社區附近，屬桃園區龍岡里上海路兩側巷弄，名為「江南一街」到「江南十一街」的路名冥冥之中即呼應此景。

目前典藏在大英圖書館有一幅嘉慶 25 年至道光 9 年間（1820-1829）《臺灣里堡圖》（Administrative Map of Taiwan Island），是目前離立墓之時（1819 年）最近的一張地圖（圖 4）。圖中可見「加冬溪」已被標註（紅框處），桃澗保內從中瀝新店街往桃仔園汛的路上，特別用紅點線標記重要道路的路徑，此為官道，也就是今日省道台一線，俗稱「縱貫路」。

（四）發生什麼事（how）—茄苳溪容易氾濫嗎？

茄苳溪是一條什麼樣的河流？《淡水廳志》卷二的描述：

曰茄冬溪，去治九十里。合北內山之流為霄裏溪，去治九十五里。過小龜崙山匯於南嵌社，為南嵌溪。自竹塹至南嵌，每一溪十數灣折，俗稱為九十九溪。由南嵌東受關渡門水，西入海。南嵌以上五溪，水底皆石。

茄苳溪為斷頭河，其水文特性是水量少、水資源不足，致使河流的下蝕力不強，河床淺薄，因此乾季時容易河床裸露、「水底皆石」。那茄苳溪會有水患嗎？因斷頭河的特性，導致古墓所在之處容易有水患發生。古墓北側今永安橋邊，屬八德區境內的龍鳳里永安祠¹⁵也有文獻這樣記錄：



圖 4：〈臺灣里堡圖〉—加冬溪一帶。圖中加冬溪紅框為筆者所加。

資料來源：中研院臺灣史研究所數位方輿，〈臺灣里堡圖〉，http://digitalatlas.asdc.sinica.edu.tw/map_detail.jsp?id=A104000020，2018 年 9 月 24 日。

14 光緒 19 年（1893），池志微坐火車到桃仔園旅遊時，也有提及桃仔園像江南道般：「桃仔園，亦大村市，有城堡，山水清奇，田土膏美，滿山十里皆紅豆，曉風夕陽，嫩嫩可愛，姚碩甫（姚瑩）臺北道里記所謂江南道上行，即此處也。…」轉引自張健豐，《乙未割臺憶舊路》（臺北：海峽學術，2010），頁 232。

15 永安祠已於 2018 年底被建設公司拆除。拆除前張貼告示：「本祠眾信士福安：茲為本永安祠福德廟列位福德正神久居本福地，庇蔭眾善信士農工商、行行業業大吉，地方發展以致廟前、左、右農地不再。今有春虹建設公司意欲易地重建本祠，特此公告，順祝合境平安。丁酉年十一月初三日爐主暨福德會敬具。」

本廟原為黃姓家族的田頭土地公，縱貫公路拓寬後為桃園區和八德區交界的守護神，民國六十六年由李玉枝女士募款籌建，因周邊土地墊高形成窪地，每遇颱風來襲便淹水，導致土地公發生滅頂情形，遂於民國九十七年整修廟地而成現今樣貌，屬於顧橋頭的土地公¹⁶。

今翠堤春福德祠在西側外牆沿革誌也寫到：

民國九十年間因強烈颱風納莉來襲，溪水氾濫，茄苳溪沿岸嚴重淹水，民國九十五年經由地方仕紳及熱心人士協商後，呈報桃園縣政府條築堤防。

兩座不遠處的土地公廟都對茄苳溪的水患有清楚描述，可見茄苳溪容易氾濫成災。茄苳溪屬斷頭河，河路短淺，¹⁷從桃園市政府水務局的開放資料查詢，茄苳溪從上游霄裡溪排水與連城溪排水匯流開始起算至下游與南崁溪匯流口，共計全長15.1公里，集水區面積有73.27平方公里，平均坡度1/165，十二冥靈君之墓位就在約10.4公里處，靠近中、上游河段的橫斷面普遍都不寬，其容納的水量有限。此外，若在雨季或颱風來臨時，短時間降下大量雨水，加上離源頭近、路徑短，上游雨水的洪峰¹⁸很快就可以抵達此處，若以中央氣象局定義，「大豪雨」等級的降水即24小時延時累積350公釐的降水，需河川中、下游防河水水溢淹，來模擬茄苳溪一日降雨350公釐時，就會發現十二冥靈君之墓很容易淹水超過三公尺，然此地又在兩溪匯流之處，水量加倍，古墓周邊當然就容易氾濫。

古墓以冥靈君命名，本摯推測可能與水患有關。「冥靈」意譯為神話傳說中的樹木，《莊子·逍遙遊》曾說：「楚之南，有冥靈者以五百歲為春，五百歲為秋。」唐朝陸德明為此註釋：「冥靈，木名也。江南生，以葉生為春，葉落為秋；此木以二千歲為一年。」以五行相生相剋的規則來看，木與水為相生關係，即「水生木」，茄苳溪為水，水患頻繁為陰，若要扭轉此煞氣，簡單的方法就是以水生木，將十二具無名的屍首取名「冥靈」可能正有此意，或者另一方面的解釋，「水生木」代表十二冥靈君的亡故可能源自茄苳溪的水患。筆者更好奇的是，十二在風水堪輿上是個什麼樣「數」？是剛好巧合而已嗎？還是只有十二具是全屍？遍地還有更多言語無法形容的殘屍？¹⁹

16 蘇家明，《桃氣神仙里長伯—桃園市土地公文化故事》（桃園：桃園市公所，2009），頁210。

17 林朝榮，《臺灣地形》（臺北：臺灣省文獻委員會，1957），頁287。

18 依據水務局計算，50年重現期距的洪峰洪量為523cms（秒立方公尺），25年為457cms，10年為370cms。在永安橋水位站的資料顯示，堤防高度為7.53公尺。

19 桃仔園械鬥不斷，在嘉慶25年（1820）時自蓋土城，擴地整建時發現很多無主骨骼，將其集中一起埋葬並祭拜，就在今日「西廟」。與嘉慶24年（1819）的十二冥靈君立墓，這兩件事間隔只有一年，難道其共通點是桃園遍地都無主骨骼？

這麼容易氾濫的茄苳溪，加上官道經過，若要安全的往來，架橋用以渡河是最容易的方法。《淡水廳志》卷三對茄苳溪橋有此記錄：

廳北七十裏桃澗堡。乾隆四十四年，黃燕禮建造。道光三年，林安承重修。有木碑記。

乾隆 44 年（1779）黃燕禮建造茄苳溪橋。黃燕禮是開墾清代淡水廳桃澗堡霄裡庄的重要人物，在整個桃園地區的開發史占有極重要的地位。²⁰ 乾隆 2 年（1737）墾戶粵人薛啓隆取得官府許可始墾虎茅庄（今桃園市區），²¹ 乾隆 5 年（1740）黃燕禮承買南宵虎茅庄課地一所，坐落土名茄苳溪，此後主權歸黃燕禮，²² 乾隆 38 年（1773）因收成欠佳，黃燕禮在霄裡庄建三官祠，以祈安順，²³ 黃燕禮是當時竹北二堡、桃澗堡和海山堡等開墾區中重要的墾戶業主。

在移墾之際，需要頻繁往來桃澗堡，往西經中壢新街再轉往南連絡霄裡，於是在乾隆 44 年（1779）由黃燕禮出資興建茄苳溪橋，人貨都能在官道上方便運輸，此鋪橋造路的「善舉」，可能不僅有利後續與政府取得墾務的順利推動，當然或許也能贏得嘉惠百姓的聲名，取得其他更有利的拓墾關係。道光 3 年（1823）林安承為茄苳溪橋重修，並立有木碑記，目前無紀錄可得知木碑記載內容。後來茄苳溪橋改名為「永安橋」，於民國 66 年（1977）改建成現今樣貌。現今並未發現上述橋碑記。

（五）為何（why）會在這裡—三位庠生與十二冥靈君有何關係？

十二冥靈君之墓碑由三位庠生鄭連彩、葉瑤光、葉伸接所立。庠生在當時是什麼樣的身分？古代學校稱「庠」，在裡面讀書的學生稱「庠生」，是明清科舉制度中，府、州、縣學生員的別稱，庠生也是秀才之意，秀才向官署呈文時也會自稱庠生（或生員）。庠生具有一定學術成就與聲望，但沒有出仕的資格，介於官、民之間。庠生不是官，卻是四民之首，多已具備鄉紳的地位，依照制度可以享有準官員的禮遇，也因身分享有一些特權，社會地位與一般市井庶民不一樣。

在北臺灣的官學還沒設立前，士子若要就學就要遠赴彰化縣，極不方便。淡水廳儒學學宮何時成立？乾隆 46 年（1781）先有民間的明志書院於竹塹城設立，

20 徐靜蘭，〈清代臺灣北部霄裡地區客家七姓移墾之研究〉（桃園：國立中央大學客家研究所在職專班碩士論文，2012），頁 212。

21 施添福，〈清代臺灣的地域社會—竹塹地區的歷史地理研究〉，（新竹：新竹縣政府文化局，2001），頁 83。

22 臺灣經濟研究室編，〈清代臺灣大租調查書〉，臺灣文獻叢刊第 152 種（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1963），頁 537。

23 吳鴻麟，〈桃園縣誌〉，（桃園：桃園縣文獻委員會，1962），頁 78。

嘉慶 15 年（1810）閩粵總督方維甸巡視竹塹，地方生員呈請設立學宮，嘉慶 22 年（1817）臺灣府淡水撫民同知張學溥率多人提捐興造，至道光 4 年（1824）完工，今為新竹市孔廟。嘉慶 23 年（1818）開考，定額取進文童六名、武童二名，撥府文童二（三）名，廩增各四名，四年一貢。目前無法證明三位庠生是否為當年開考就上榜，也無從得知他們於何時榜上得名。

鄭用錫是清朝竹塹的名人仕族，也是臺灣第一位科考進士。乾隆 53 年（1788）鄭用錫出生於後龍，嘉慶 11 年（1806）舉家遷住竹塹，嘉慶 23 年（1818）戊寅科鄉試中舉人，道光 3 年（1823）赴京參加會試中式，賜同進士出身，為臺灣籍貫首次登科的考生，譽有「開臺進士」之名，道光 6 年（1826）改建竹塹城，鄭用錫因督建城池有功加同知銜，道光 9 年（1829）任明志書院院長。後鄭用錫之子鄭如松也登科為舉人，家族繁衍擴大，鄭氏遂成為竹塹一帶的望族。立墓的庠生之一名叫鄭連彩是否為同一鄭氏家族？目前不得而知。

礙於文獻有限，1871 年《淡水廳志》中卷八職官、卷九名宦中都沒有這三位庠生的資料。目前無充分資料證明冥靈君立墓的三位庠生出身於哪裡？三人的關係又是如何？是應考的同窗好友？還是有什麼特別的關係？三人到桃園茄苳溪來又是做什麼？是純娛樂性質的郊遊旅行？抑或想要離開竹塹的庸擾，尋找武陵人般的世外桃花源？

而且，為什麼會有十二具無名屍在茄苳溪畔？這幾具屍體真的是茄苳溪水患造成的嗎？還是桃園臺地上長期存在著閩客械鬥的問題導致屍橫遍野？抑或是官道上容易發生交通事故？三位庠生與十二冥靈君又是什麼關係？三位庠生為什麼要來這裡幫十二具無名屍埋葬？是捐錢立義塚以求取美名？²⁴還是這是他們念書之餘的副業？還是有其他可能的可能？在筆者有限的閱讀經驗裡，尚無文獻可直接證明冥靈君的立墓理由，此部分期待有更多文獻可補足。

四、代結語——成為桃園區古墓保存與黑暗觀光案例²⁵

《墓誌銘風景》一書裡說：「相對世界文化先進的國家，我們的墓園文化存在許多缺陷，許多亡者之域常存在著凌亂不堪的空間場景，缺乏與人親近的整齊、清潔、美觀、雅靜。……墓園是死者安息之所，墓座是死者的印記，臺灣的墓園文化

24 姜昌明認為：「庠生做公益，捐錢立義塚的善行事跡。」筆者認為此說法仍得更多事證來說明。姜昌明，《活水泉源——從一條河與二片石碑開始的田野調查故事》，（桃園：桃二區體驗城市農業新美學教育計劃工作小組，2008），頁 158。

25 以 2018 年 9 月 25 日查詢桃園市政府文化局有形的文化資產——歷史建築的公告，目前有龜山區黃繼炯公墓園（2013 年登錄）、八德區林奇珍古墓（2013 年登錄）。

極待改善。」²⁶ 臺灣的傳統聚落發展經驗中，墳墓通常不會跟活人一起同住，往往都會設立在離聚落遙遠、或位在城牆外的郊區。隨著都市發展，聚落建地範圍逐漸擴大，以前的郊區現今可能陸續納入都市內部，成為菁華區。「事死如事生」，以臺灣民俗來說，任何人對死亡都有一份禁忌與敬畏，但面對墳區的開發常常都是建商主導，鮮少有人主動積極從事墳墓的文化研究，更遑論投身墓地的保存運動。桃園的第二老古墓「十二冥靈君之墓」，靜靜地矗立在國道二號的高架橋下超過二百年，目前看似暫時不會有拆遷危機，也尚未取得任何文資身分，本文希望在立墓超過兩百週年的今天，重啟對它的認識，以及透過古墓能對茄苳溪周遭地景的變遷做記錄。

《葬書》說：「結穴地有吉氣，土隨而起；支有止氣，水隨而比，勢順形動回復始終，法葬其中永吉無凶。」十二冥靈君之墓東西兩側水帶環繞，墓穴所立的地點與位置可謂「永吉無凶」，與墓碑上開頭第一字「吉」相為呼應。古墓西側有一座福地祠，對聯寫著：「福德陰陽聚，地靈人傑存。」也顯示這塊福地累聚陰陽之氣，實乃一塊風水寶地。三位庠生或許在埋墓時，藉玉帶水象徵官員腰環，來祈求自己未來仕途順遂，也或許由三位庠生所作善舉，與十二位有緣有聚在此，好好的善埋骨骸，與不遠處黃燕禮舖橋之善行相輝映。不管如何，此墓透過文人書人立碑的加持與祈禱，地靈與人傑相互共榮。

隨著時代進步，愈來愈多墓地被當成文化旅遊景點，當今興起一股「黑暗觀光」（Dark Tourism）²⁷ 新的思考。黑暗觀光的型態非常多元，包含各類傷亡紀念碑／館、鬼屋、集中營、戰場、墓園等，這類型空間多與該地方曾發生死亡、災難、傷痛事件相關，如基隆市政府古蹟—清法戰爭紀念園區，或屏東車城的大日本琉球藩民五十四名墓等。另一方面，若能重新省視古墓的藝術價值，涵蓋文學（楹聯）、書法（碑文）、雕刻（墓碑）等，透過現地研究，並邀請景觀設計師、建築師、雕刻師和篆刻家等專家共商討論，一起規劃墓園，走向公園化，²⁸ 推動黑暗觀光的新嘗試，或許可以成為很有教育意義的歷史教學現場。

最後，本文雖無法明確提出諸多問題的解答，但希望透過本文，期待未來能出現更多更詳細的證據以解諸多疑問。以及，我們得以在兩百年的古墓前，學習正視桃園這塊土地的歷史，因此本文呼籲「十二冥靈君之墓」可以成為桃園區古墓保存與推動黑暗觀光的案例。

26 李敏勇，《墓誌銘風景：生命的亮光、人間的印記》（臺北：玉山社，2018），頁35。

27 林潤華，〈傷痛與觀光：淺談「黑暗觀光」〉，《人社東華》期4（2014年）。

28 蕭文杰，〈正視常民歷史：以景觀設計，保留具文資價值的古墓〉，<https://opinion.udn.com/opinion/story/11472/3378501>，2018年9月21日。



交趾陶、剪黏及泥塑的全方位匠師 徐明河藝師訪談紀錄

訪談人：戴靜宜*

訪談日期：中華民國108年7月14日

記錄整理：戴靜宜

臺灣剪黏傳承體系裡，洪坤福所傳後代是重要體系之一，徐明河師承自洪派五虎將之一的姚自來，為洪派第三代傳人。不僅習得真傳，徐明河出師後更憑藉觀摩他人作品不斷自我精進，練就精湛工藝本事，更擁有豐富的廟宇剪黏興建經驗，是洪派剪黏在臺近代發展的重要匠師。桃園市政府文化局於民國104年（2015）將其成就登錄文化資產「傳統工藝－剪黏技術保存者」。



圖2：徐明河師承自洪派五虎將之一的名師姚自來，是一位交趾陶、剪黏及泥塑都專精的全方位匠師。
（戴靜宜攝）

* 日創社文化事業有限公司特約記者

一、師承姚自來 轉行學剪黏

我是桃園市觀音區人，昭和 17 年（1942）出生，過去那個年代升學的人不多，也因為家境不佳，因此我 14 歲在觀音國小畢業後就開始出來工作賺錢。那個時代學功夫是很多人的出路，有功夫、有技術，就有飯吃。

初始是在麵包店當學徒做了半年，其後至臺北長安西路上的中醫診所當學徒，學徒每天要做的事就是切藥、煎藥以及將煎好的藥送去給客人，做久不免感到枯燥。有天趁著假日跟同事去逛街，遇見當時在萬華集應宮（現改名為集義宮）施工的剪黏名師姚自來正在施作牌樓剪黏工程，由於他剛好是同事的鄰居，我們兩人因而有機會進入現場參觀。



圖 3：於中醫診所當學徒時所拍，右為徐明河。（徐明河提供）

當時姚師傅正在進行剪黏的細部作業，我好奇地問了他：「這鳳凰是從後面依序插上的嗎？」師傅一聽，發現我能夠看懂剪黏的製作流程，覺得這小孩子算聰明，就問我是否有意願來當學徒，我考量若能習得一技之長，對將來發展應該有助益，尤其對此工藝感到興趣，於是就辭掉中醫學徒的工作，專心跟隨師傅學習剪黏、交趾陶、泥塑等技藝。

師傅姚自來是剪黏大師洪坤福門下的「五虎將」之一，在臺灣交趾陶傳承的體系中，洪派是相當重要的一個派別，洪坤福師傅替臺灣培養了不少交趾陶匠師，藉由弟子繼續將洪氏的技藝傳承下去，而成為現今交趾陶與剪黏界舉足輕重的一個主流，舉凡臺北艋舺的龍山寺、北港朝天宮、嘉義城隍廟、樹林濟安宮、員林廣寧宮等早期廟宇，姚師傅皆隨洪師傅參與製作。師傅姚自來出師後，工作範圍從苗栗以北到東臺灣的宜蘭都有，包括臺北金瓜石勸濟堂、白沙屯媽祖廟、艋舺龍山寺正殿整修、北投關渡宮等不計其數。

二、專注學習 從基礎到專精

早期臺灣民間對於傳統技藝的傳授嚴格遵守師徒制，並訂有 3 年 4 個月的學



圖 4：拜師當時簽下的合約書，還需要有保人。（徐明河提供）

藝期，期滿才能出師。當時我拜師時還需要簽下合約書，其過程嚴謹而正式，並需要找保人，若半途而廢退出，則是要罰錢繳交期間所供餐等費用。當時的師徒制不僅能讓學徒學好基礎功夫，對於品德的鍛鍊及傳統技藝傳承也能徹底貫徹。尤其要練出硬底子工夫，可得穩紮穩打付出許多努力，從準備材料到作品完成，中間有許多繁複的工序都必須扎實去學習。

當時未出師的學徒薪水微薄，一個月大約只有 100 元的工資可以去「呷涼的」，另外每個月可以理髮一次。直到第二年工資再升 100 元、第三年已經快出師了，再升 100 元，出師之後則是以日薪計算，金額視個人的能力而定。

簽約後，開始拜師學藝的學徒生活，當時我 16 歲，正式開始接觸剪黏這些工藝技術。一開始從最基礎的拌灰、割玻璃、剪玻璃做起，例如要學習辨別哪些項目所用的泥土要硬一點，哪些要軟一些。還需備料供廟頂剪黏師傅所需的龍、鳳、草仔等使用，又或者要爬上爬下地幫師傅搬送補充材料等，一直到具備的程度讓老師覺得可以了，才會交代進行別的工作。我一直非常認真，邊看邊學，一方面也是因為有興趣，為了求進步，曾經連過年都沒有出去玩，只專注在學習製作人物的頭臉。



圖 5：徐明河與師傅及師兄弟在祖厝修復工程的現場合照，屋頂上方右 1 站立者為師傅姚自來，右 6 為徐明河。（徐明河提供）

另外，由於白天沒有時間進行額外的學習，我把握晚上休息時間學著師傅的程序操作，練習坯體製作以及打稿與彩繪練習，包括繪畫捲草、龍鳳等基本構圖等，也常常晚上自己偷偷跑到廟頂去觀摩，然後思考可以怎麼做。不管如何，多看、多想、多做永遠是個人技藝精進的不變原則。

三、師傅肯定 發揮所長

同門的師兄弟間，大家相處融洽，一起在共同工作與生活中潛移默化，學習到匠派的技法與規範，也會互相觀摩作品然後學習改進。學習這些工藝除了需要天分、興趣，最重要的是要自己努力才能達到成果與師傅的要求，當技能與態度能獨當一面時，師傅才會放手讓徒弟出師，如此才不會砸了匠師的招牌與品質保證，這些過程是相當傳統而嚴謹的。

初入門時只有兩位師兄，我排第三個。之後陸續來了十幾位，但是許多都堅持不下去就半途離開了。因為在這個行業，太陽升起就需要開始工作，直到天色暗了看不見周遭時，才收工整理現場。往往人一上到廟頂，就是連續十幾個小時不停歇的工作，中途只有中午吃飯才會下廟頂，典型的「日出而作、日落而息」。而且在廟頂上作業，必須克服夏天極為炎熱、冬天至為寒冷的天氣考驗，因此沒有忍耐力與興趣支持，往往無法持續下來。



圖 6：徐明河出師時，師傅姚自來特地帶他到北港朝天宮遊玩。（徐明河提供）



圖 7：徐明河的交趾陶作品，無論配色或構圖都展現其細緻的好手藝。（戴靜宜攝）

回想學藝過程，我的師傅非常嚴格，兩位師兄有時會跑去看電影，三更半夜才回來就會被師傅罵，所以就算師兄邀請，我也不敢去，就是留下來學習跟工作。也許對師傅的敬畏充分化成努力學習的動力，同時也在嚴格的要求與指導下，磨鍊出一身扎實技藝。師傅覺得我肯學、也對我很好，更是不到一年的時間就讓我參與實際製作，此外隨著時間累積，他覺得我的作品不會「漏氣」（丟臉），也開始讓我參與繪畫的工作。

印象深刻的是，當時我還未出師，師傅已經將萬里瑪鍊一座廟屋頂上的人物剪黏交給我一個人做，一般來說還未出師，師傅不會放心讓徒弟去做，但他當時認為我的技術已經可以交代重任，所以放心交代給我。經過 3 年 4 個月之後，終於學成出師，出師時師傅還特地帶我至北港朝天宮出遊，衆多徒弟中，師傅只有在我出師時帶我去北港旅行，讓其他師兄弟很羨慕，對我來說是極大的肯定。

四、重視品質 看重匠師職責

出師後透過承作廟宇發揮所學，入師門只是學習基本技術，要賦予作品生命，仍需要靠自己的觀察與研究。當學徒期間，大家習得的工法都一樣，技巧也相去不遠，影響日後作品表現的關鍵，是在實作經驗的累積與後續自己精進的程度。我除了觀察別人的作品，也常會回頭看看自己過去所做的有哪些可以改進，如此才能進步，讓技術更純熟。

在剪黏與交趾陶的基本功必須扎實之外，我還特別注重流暢的構圖畫面，而人物則需要針對不同的故事內容與故事中的人數做不同的鋪成排序，這都要對故事內容有深入了解，才能安排對的出場人物及清楚交代故事情節，但其實這些都

需要多年的施作經驗來養成。另外，剪黏與交趾陶的人物、花鳥、走獸、植物等都有其特殊的意義，不可以隨意拼湊，例如麒麟是仁獸，有象徵「祥瑞」之意；牡丹則表示「富貴」；花瓶代表「平安」之意。

剛出來獨立作業時，到木柵仙公廟凌霄寶殿工作，採點工制，已經可以拿到一天 70 元的工資。當時水泥匠大工一天薪資是 30 元，小工是 15 元，我的工資可說是達兩倍以上，算是還不錯的待遇。之後帶著妻子開始承包廟宇屋頂的興建工程，妻子幫忙張羅工地師傅三餐，自己則帶著師傅穿梭攀越在鷹架與屋頂間，為生計而奔波打拼。

獨立承包工程後，我也開始收徒弟，同樣遵循 3 年 4 個月出師的古制，但沒有再簽契約，因為我認為願不願意學習取決於學徒的自我意願，合約能規範的有限。我也教導後輩學習技藝時要更有耐心，一切程序照規矩來操作，才能保證作品的品質。

當時只要有工作，不論是剪黏、交趾陶或是泥塑我們都做，承作工程內容則以廟宇的屋頂剪黏裝飾和龍柱、花鳥柱、壁堵等泥塑為大宗。主要是因為當時的年代交通不便利、道路又不平坦，交趾陶是需要載到固定的窯才能進行燒製，燒窯的時候又容易破裂，因此成本過高。不像現代已經可以自己買小型電爐來燒製，成功率大為提高，成本更是大大降低，因此現在交趾陶已經大幅普及。

五、古蹟修復 更深層的歷史責任

除了廟宇修建之外，我們後來也參與古蹟的修復，數十年來，承接的案子遍布臺灣北部一帶，包括臺北市大龍峒保安宮、北投關渡宮、臺北劍潭古寺、大溪齋明寺等，當然古蹟修復比起一般工程更加複雜而耗時，即使現在科技能讓修復工程迅速完工，但我還是堅持要用傳統道地工法來修復，因為古蹟修復有要負的文化與歷史責任。此外，古蹟修復也需要耐得住性子，而且古物維護不僅是一門嚴謹的科學技術，還要有文化藝術的專業與涵養。

只是這些堅持與匠作藝思，因為現代工廠預製的淋搪材料出現，而遭受嚴峻考驗。工廠以開發模具方式，大量且快速地生產各種不同尺寸與顏色的材料，大幅取代了傳統剪黏材料。由於成本低、產量大又快，這項材料出現時，整個市場很快就被席捲取代，甚至因為同業爭相壓低價格，造成惡性競爭。由於淋搪材料無法裁剪，也無法另外上色，因此作品遠看雖然相當熱鬧繽紛，但其實只要仔細看，就能輕易看出相對顯得生硬，這些作品往往不太具收藏價值。

面對這樣的市場挑戰，再加上廟方往往只問價錢不看作品的成果與品質內涵之下，我們這些真正具傳統技藝的匠師，往往只能無奈以對。因為我們是手工直接特做的，跟外面用灌漿的拼價格怎麼拼？外面報價很便宜，但廟方並不知道其中的差異與不同，只說：「別人這價格都能做，你怎麼不能做？」但是工夫有高低、一分品質一分價格，我不願意去拉低自己與這門技藝的價值，因此後來就不包工，而改採點工的。

所謂「點工制」是廟宇或古蹟的主事者，為了讓匠師們能無後顧之憂地完整展現其功力與技術，就會採用點工制，也就是匠師做多久就能得到多少工資，這是對匠師本身技術層面的一種信任，施作出來的成品也較為細膩精緻。



圖 8：徐明河進入臺藝大任教，將傳統技藝傳授給學生。（戴靜宜翻攝）

六、傳承心切 傳統匠藝傳承的隱憂

民國 93 年（2004），應國立臺灣藝術大學古蹟藝術修護學系系主任之邀，我到臺藝大進行剪黏及交趾陶的教學。我一開始以自己不適合學校教學推辭，但校方說是姚自來師傅所推薦，我後來也認為這門技藝需要廣泛傳承，於是接替師傅進入到臺藝大任教。

從過去傳統的師徒相授，轉變成進入現代的教學體系，一開始不太適應，到學校上課對我來說，不同的地方是做匠師只要展現我們本身的手藝即可，而教學則需要從基礎教起，要邊示範邊講學，也要因應時代的不同，對這些不同世代的孩子施教，還必須操心學生畢業作品不知道做不做得出來，也常必須進行各種一對一的個別指導。

現在在學校收的學生，跟當年收學徒不同，以前是嚴格訓練，實地上場操作，也必較聽話好教，教導他怎麼做他就怎麼做。而現在的學生很聰明也富創造力，

在學校教導學生時，我一樣非常注重他們的基本功，但是每學期只有這麼短時間能學習，其實只能學到皮毛當成雅好而已，很多功夫根本無法扎實學習到，更沒辦法實際到外面上場操作。

除此之外，這個行業的人力斷層才是真正令人憂心的現象。現在的匠師都有一定的年紀了，年輕人願意從事這項技藝的極少。即使是現在新一輩的匠師也大多只會施作某些基本項目，或是購買現成品安裝而已，傳統技藝無法扎實傳承至下一代，這些都是臺灣匠藝傳承很大的危機。建議相關單位應該要設置一個專門專科的技藝訓練課程，比照過去學徒學習的扎實基本功來訓練，這些傳統匠藝才能確實有所傳承。



傳承記憶的修復者 張文利先生訪談紀錄

訪談人：戴靜宜*

訪談日期：中華民國108年7月11日

記錄整理：戴靜宜

文利營造有限公司負責人張文利，專注於古蹟修復，不認為自己是一般營造廠，而是自詡能以文化工作者角度完成古蹟修復工作。因為對古蹟的修復與傳承有著使命感，因此對每件工程的規劃與進行戰戰兢兢，「該修堅固的要修堅固，該留下來的就要保留下來，這是我對這項工作的堅持，也是對自己的交代。」



圖2：張文利對古蹟的修復與傳承具有使命感，期許自己以文化工作者角度完成古蹟修復工作。（戴靜宜攝）

* 日創社文化事業有限公司特約記者

一、對古蹟修復的情感與責任

古蹟，是前人留給現代人的珍貴遺產。臺灣歷史上歷經多樣化的政權，在這片土地上留下大大小小的歷史足跡，至今日已經是臺灣珍貴的文化資產。我是民國 76 年（1987）開始接觸古蹟修復的工作，也因為深入之後，對古蹟的保存維護有了更深的情感與責任。

我一輩子只做過兩樣工作，一個是木工，另一個就是古蹟修復，之所以會先做木工，後踏入古蹟修復這個領域，要回溯到我的求學歷程。我出生於民國 49 年（1960），臺中后里人，家中有 6 個兄弟姊妹，爸爸是個基層公務員，在那個年代靠著微薄薪水養活一大家子的人。知道家裡經濟狀況困頓，我和弟弟從小就立志要賺錢貼補家用，因此我們在國中時就去打工，也就在打工時接觸到木工，當時對木工產生莫大興趣。

國中畢業後選擇職業學校就讀，高職時念的是電工科，因為當時電工是一項熱門的職業出路。只是我對於水電工作實在毫無興趣，因此一畢業就一直從事木工工作。中間經過服兵役兩年，退伍一年多後，我就在自家土地上，簡易地蓋了個廠房、買了幾臺機器開起木工廠，一做也就做了十幾年。直到結婚後，透過原本就從事古蹟修復的岳父介紹，接觸並瞭解到古蹟修復的程序及內涵，愈瞭解愈覺得有趣，就一腳踏進古蹟修復的領域。

爲了承作古蹟，後來就成立文利營造公司；也爲了能專注在古蹟修復上，我們沒有承接別的業務，因為古蹟修復做著做著，也就產生了極大的情感與責任。一直到現在，我雖然有一些年紀了，但不能也沒想過要退休，因為看到坊間有些人取得古蹟修復的案子，卻沒有用心做，讓我憂心也放不下心。我從不認為我們是一般的營造廠，我們自詡是文化工作者，因為對古蹟的修復與傳承有著使命感，因此對每件工程的規劃與進行都是戰戰兢兢。

二、古蹟修復的原則是「修舊如舊」

歷史是一代傳一代下去，原來好的事物與歷史不能丟棄，保存、維護與傳承是非常重要的。古蹟修復原本就屬於特殊性的建築工程，爲了保存有形文化資產，



圖 3：張文利親力親爲，過去超過 30 年的古蹟修復生涯幾乎是逐廟而居。（張文利提供）

其修復方式是以不全面拆除的方式修復，修復成果更要能符合歷史原貌。因此不但是要做完更要做好，除了技術、材料、人才等方面的要求外，在程序、規範及品管要求上，都不能忽略。

古蹟修復的原則是「修舊如舊」，這部分就要看是否用心，例如材料取得不易是古蹟修復上最大的困難之一，但是不能因為如此，就以材料取得方便與否去考量，而是要設法採用與原始材料最相近的。同樣一塊磚，也要衡量，用在不同的地方合不合適。

我們常常會為了找一塊磚，費心地去其他廢棄建築找相近的材料，一塊一塊將它清理下來，這確實耗時又耗工，但我認為這就是用心。許多人會認為既然這個材料缺乏，於是就買新的材料，如此快速又方便，但是那修復後的成果就是不同。我始終認為，這是要在歷史上留下名字與紀錄的，做法上必須要有原則及堅持。

三、清理是修復的重要階段

現在對於古蹟修復的觀念，是在尊重原始材料和真實的史料證物為基礎下，盡可能保存和顯現古蹟建築的歷史與美學。至於古蹟修復工作的流程進行，首先會由文化工作者進行研究調查，具調查結果後由具古蹟修復經驗的建築師進行規劃設計，設計完成再經專家審查會議後發包，最後由廠商依據規劃設計報告書（或施工計畫書）進行修復工程。

而解體清理是發包後至正式施作前的第一段工作與關鍵過程。由於古蹟修復是一個「由有到有」的工作，很多細節資訊在修復前的調查階段不容易清楚掌握，而是隨著修復的解體清理過程中，才能將隱蔽部位逐漸呈現，因此按照古蹟工程特性與品管要求，進行解體清理，其主要目的在於進一步瞭解隱蔽部分的訊息，做為提供修復進行的重要參考。



圖 4：古蹟修復的原則是「修舊如舊」，要能符合歷史脈絡與原貌。（戴靜宜攝）



圖 5：修復工程在尊重原始材料為基礎下，盡可能保存和顯現古蹟建築的歷史與美學。（戴靜宜攝）

清理前我們要先擬定一份清理計畫書，清楚載明要如何清理、清理哪些地方，一般來說，清理的時間約占整個工時的三分之一。這階段非常重要，牽涉到確認材料用的是否正確，是不是能確實修復至接近原始樣貌的細節部分。清理是以局部性重點性為主，也就是小區域以手工仔細慢慢清理。清理進行中若發現古蹟現況事實與建築師出具的資料不一樣，就必須與相關單位進行開會討論。若有需要則進行變更設計，之後才準備材料並且正式施工。



圖 6：廟宇修復需要在屋頂爬上爬下，尤其炎熱夏天更是辛苦難耐。（張文利提供）

古蹟修復的工作其實吃力不討好，但能夠保留下來的古蹟建築，我們都希望能將它盡量保留下來。新的建築按照合約施工就可以，當然比較簡單，但是也因為古蹟修復比較複雜困難具有挑戰性，所以我的興趣與熱情一直沒有抹滅。

四、傳統技藝失傳的隱憂

清理後開始準備材料，現在古蹟修復過程中最艱難的部分，一個是材料的取得，另一個遭遇的重大困難點，就在於傳統建築營造技術的缺乏，亦即傳統匠師凋零難覓、傳統營造技術失傳難以延續。現在的匠師 70、80 歲以上居多，60 歲以下的很少，尤其文資局對匠師的認定有其標準，古蹟修復匠師必須要經過口述及現場考試通過後才能符合資格，可預見的是十年、二十年後匠師將會非常稀少。

某些傳統古蹟在修復之後，面臨原樣喪失等缺乏古蹟修復應保有之歷史性與真實性原則，這其中匠師扮演了相當關鍵的角色。匠師部分有瓦作、脊作、剪黏與泥作、彩繪、石材、木作等不同領域的師傅，所以一個工程要同時聚集這些匠師很不容易。

為了品質，我們排除萬難邀請各優秀的匠師合作，例如現在配合的剪黏匠師鄭盛宏，師承自剪黏名師江清露，江清露為泉州匠師洪坤福在臺灣收的最後一位徒弟，在交趾陶、剪黏、泥塑均占有一席之地。鄭盛宏施作過許多地方廟宇剪黏與交趾陶設計，在剪黏人物、動物骨骼和架勢要求雄威上相當具有個人特色。特別的是，他又能使用大木構架營建廟宇，屬於全才型的廟宇匠師。不但是技術通才，對自我更是要求，以細緻手法捏塑出各種充滿靈氣的作品。

在眾多修復經驗中，令我至為佩服的則有廖文蜜匠師。廖文蜜擅長「泥作」

與「瓦作」，也是內政部認定傳統工藝的保存者，今年已經 85 歲高齡。他對工作的過程與工程品質非常要求講究，一直到一兩年前都還每天親自在屋頂爬上爬下，尤其一個案子最少半年起跳，最少一次就要在屋頂上作業半年，炎熱夏天更是辛苦難耐，大家擔心他年紀大，常勸阻他不用再親自爬上屋頂，但是他凡事親力親為，不懼日曬風吹，作品遍及全臺，尤其以廟宇屋脊技藝最具特色。

屋脊的線條與尺寸關係到建築的氣度與美感，稍有誤差便容易看出破綻，更可評鑑出匠師實力。屋脊通常包含「脊」和「瓦」兩種工程，「脊」是建築最顯著的部分，「瓦」則是關係到房屋會不會漏水，因此「脊」和「瓦」也被視為工匠養成最困難的部分。廖文蜜匠師堅持待在屋頂親手完成各項工程，將品質做到最好，也只有他敢完全保證他做的屋頂絕對不會漏水，一流的專業技術與負責態度相當令人敬佩。

五、與桃園市政府文化局合作之工程

我們第一個與桃園市政府文化局配合的古蹟修復案是中壢聖蹟亭的修復工程，同時間有國定古蹟大溪李騰芳古宅的修復。李騰芳古宅，又稱為李舉人古厝，完成於同治元年（1862），至今已有一百多年歷史，是一個格局完整的「家族村落」。然而經歷多次的天災與人為的改建、新建、拆除等，多年下來使得外觀、格局與當初興建時有很大的改變，我們藉由現存的建築殘蹟加以判斷後修復。

另外已修復完成的還有歷史建築前內政部北區兒童之家宿舍群修復工程、八德中正堂屋頂整修工程以及李騰芳古宅銃櫃修復工程。目前正在修復的工程則有大溪簡氏古厝修復工程、大溪林宅梅鶴山莊修復工程以及蘆竹德馨堂修復工程。

從事古蹟修復工作最大的成就感，就是看到這些我們所修復的建築被完整保留下來，也許能保留幾十年甚至百年，這是很有成就感的事，例如我在 20 幾年前所修復的新莊文昌祠，前陣子特地經過時，看到整個古建築依然沒什麼問題，感到相當欣慰。

當然也有令人遺憾的經驗，例如過去我們修復過的西嶼東臺。西嶼東臺是清末澎湖四大砲臺之一，屬國定古蹟，砲臺採長方形配置，由內外土垣圍繞，中開棋形大門兩道，額題「西嶼東臺」四個字。我們剛到西嶼進



圖 7：從事古蹟修復的人員，少說都須要經過十幾年以上的養成。（戴靜宜攝）

行工程時，這四個字尚能看得清楚，但是因為海風侵蝕嚴重，三年過去工程完成之後，這四個字已遭風化等破壞，字跡已看不清楚。對於這種在眼前消失的歷史，卻無力保存下來，甚感遺憾而惋惜。

也因此我認為我們對於修復的工程，要負完全責任盡可能將它修好保存下來，而不只是完成而已。古蹟修復是為了把它完整保留下來，否則就是破壞，會讓後人完全看不出古蹟的歷史。因此該修堅固的就修堅固，該留下來的就留下來，這是我對這項工作的堅持，也是對自己的交代。

六、使命與傳承延續歷史真實脈絡

我從民國 76 年（1987）接觸古蹟到現在，超過 30 年的古蹟修復生涯幾乎就是逐廟而居，足跡遍及臺灣及外島各地，車子四年多就開了 26 萬公里的高里程數，是因為要頻繁跑工地及材料協力廠商，很多都需要親自到現場去確認才放心。即使如此，30 幾年來我從未覺得累或萌生退意過，對這工作依然保持濃厚興趣與熱情。

只是對這行業一直感到憂心的是人力斷層。健全古蹟修復專業市場機制，首要便是需要有足夠且優質的人力資源做後盾，但這在推動上有實際上的困難，因為這一行不但是匠師，連管理人才的人力斷層都非常嚴重，就連我兒子在跟著我做了 5 年之後，也跟我說：「爸爸，古蹟修復這工作你能做，我實在是沒辦法。我先出去拚個幾年，之後有興趣再回來跟你做。」因此千頭萬緒的古蹟維護工作，眼前所迫切須予解決的問題，就是古蹟修護人力資源的規劃與人才的培育養成。

古厝的歷史意義及工法不同，這些都需要時間及經驗的累積，培養一位古蹟修復相關的工地管理人員十分不易，要到能獨立作業，少說需要十年以上時間，這與其他行業有很大不同。古蹟工地管理人員的職責，必須結合營造業工地主任應負責辦理的項目，包含有施工計畫書執行、按圖施工、以及各類表單的紀錄，工地之人員機具材料的管理，另外還有工地勞工安全事項的督導，以及公共環境安全維護，及其他工地行政事務，以及依據法令應辦理的工項等重要環節。

參與古蹟修復工程的人員，其特質需要有熱情與耐心，保持熱情以面對工作難題，保有耐心與人溝通，古蹟修復不只是一項工作，也是學習當代歷史文化的一門課。因此培養這些人才，是重要且迫切的，只是現在願意從事古蹟修復的年輕人愈來愈少，因此這行業的傳承困難很讓人擔憂。

此外，從事古蹟修復的工作需有使命感與傳承責任，期許未來政府與民間面對古蹟修復能更重視其歷史脈絡，能確實延續歷朝歷代先民走過的生活足跡，傳承這些具有承先啓後意義的文史文化與建築。



初心奉獻的大溪木雕工藝守護者 游禮海藝師訪談紀錄

訪談人：樊語婕*

訪談日期：中華民國108年6月19日

記錄整理：樊語婕

素有「大溪瑰寶」美譽的游禮海藝師，為大溪木藝產業指標性人物。長年追求創新、致力傳承，不僅屢獲「民族藝術薪傳獎」、「民族工藝獎」及全球中華文化藝術薪傳獎「民俗工藝類」等多項傳統工藝大獎的肯定，更為「桃園文化資產—大溪傳統木工藝之保存者」。



圖2：游禮海藝師曾帶動桃園大溪成木雕重鎮，堅持創作創新至今不懈。（李政剛攝）

* 日創社文化事業有限公司特約記者

一、從小感悟「手藝更勝田地」

我名叫游禮海，有時候會跟人家開玩笑說，我的名字聽起來很像「有厲害」！我出生於昭和8年（1933）6月15日，在大溪區慈湖福安里頭寮，父親年輕時在頭寮做煤礦礦工，之後因為有職業病塵肺引發氣喘病，轉為在頭寮開一間小小的「柑仔店」（雜貨店），媽媽是家管，會做裁縫代工補貼家用，那個時代生活很辛苦，家家戶戶的糧食都吃不了幾天。我家有五個孩子，依序是大姐、哥哥、二姐、我、小弟。我們兄弟姊妹相處融洽，各人做各人的工作，因為家中沒有財產可分，也沒有什麼可以爭吵的。

我出生在日治時代，接受日本教育，讀到國小四年級，五年級時就爆發二戰，常躲空襲，沒辦法正常上課。我覺得當時的日本教育比較嚴謹，現在講究「愛的教育」，不鼓勵打罵，但我認為太過縱容，小孩會像朽木難雕，就像盆景一樣，不對就要馬上修改，在小孩的成長過程中，應該要不斷調整他的觀念。

我覺得其實不一定要念書，像我就只讀到國小五年級，但是要懂得再去進修。我小時候梅雨期時常聽大人向天哀求：「我家米快沒了！」也有人哀嘆：「以前不會想，如果有學手藝，現在就不會這麼難過了。」因此我感知到「手藝更勝田地」的道理，因為手藝是在自己身上，可以藉此謀生賺錢，而田地會有賣完的一天。

二、十五歲立志學藝 提早出師北上學創新

我在十五歲立定學藝的志向，十六歲時拜師黃全藝師門下。原本臺灣都是念日本書，國民政府來臺後換成念中文的書，我看不懂，覺得這樣不行，因此白天學細木作手藝，晚上到私塾念書學識字，之後又再學設計，一路追求自己的需要，之後還自學繪圖，計劃著未來創業所需。因為年幼時家境清寒，養成訓心持志、刻苦自勵的個性，學藝期間已經徹悟「學如逆水行舟」的道理，不斷淬煉追求工藝的技巧及視覺美感。

在那個時代要學手藝很有限，不是想學什麼就能學，當時我本來對機器比較有興趣，但是哥哥說機械這一行容易全身油膩髒汙，我也認為有道理。有一天我到太溪看人做木藝，覺得不錯，就去當學徒。

我在黃全師傅的門下學習，一般都要3年4個月才能出師，但我提前在2年8個月就畢業。黃全師傅很嚴格，以前只要師傅跟我說話我都會害怕，現在的師傅教法比較自然，有的嚴肅、有的幽默、有的還能與學生打成一片。跟老師學習，

只學會一套是沒有用的，一定要青出於藍。那時候做的東西都僅是簡單用具而已，並不講究美感，因為當時只有嫁娶才會買床鋪等家具，講究的是耐用，比較不在意藝術價值。但是臺灣經濟起飛後就不一樣了，大家都要買漂亮又耐用的家具，所以我持續創新創作，帶動大溪木藝產業，大家開始知道大溪出品的家具不但堅固耐用，還兼具美觀價值。



圖 3：民國 64 年（1975），游禮海（左 2）時任吉美薪傳藝術家具公司董事長，接待故總統蔣經國與當時的桃園縣長吳伯雄參觀廠區。（李政剛翻攝）

我學成出師後還幫著師父做了一年，就要求想出去外面見識，於是就去了臺北。我當時覺得，就只有跟師父學一套是不夠的，一定要有見識，要發展出自己的另外一套才有謀生的空間。當時的臺北是繁榮的地方，觀念比較新潮，大溪還是太過保守，所以我就去臺北闖蕩了五年。不過因為在臺北要經營一間工廠，租金與人力成本都很高，很難生存，我那時沒有能力負擔，所以後來還是回來大溪發展。

在臺北那段期間，我發現他們會持續改變，譬如年初做的東西，到隔年樣子就都不一樣了，這樣生意才會源源不絕。所以我回來大溪以後也嘗試改變、創新，帶動風潮，後來名聲傳開，臺灣各地都有人跑來買我的作品，評價非常好。

三、堅持創新不懈 作品融合各式文化成特色

大溪過去的經營方式沒有辦法把外面市場的人吸引過來，一定要有特別的誘因、魅力，要有這種觀念才可能超越臺北，才有能力在這個社會生存。不可以說跟師父學一百分，然後就做一百分的東西，這樣沒有用，要突破、超越他，才有空間，甚至要走在社會的最前端，不可以說超越師父就好了，在我這樣的觀念帶動下，後來臺灣最流行的家具作品都在大溪製作。

剛回來大溪時是先幫我岳父工作，直到 30 歲才自己創業。創業當然很辛苦，但是不要只想到辛苦，要立定目標後往目標一直推進，一定要付出辛苦與耐勞，

要奠定自己的信心，不能因為辛苦就退卻，上天要給你機會，就會先磨練你的意志、勞乏你的筋骨，哪有可能現成送給你！所以我一路來就是這樣日夜不停地努力，例如讀書時代，人家在睡覺我在讀書，很冷的時候在棉被裡點燈夜讀，還差一點釀成火災。沒有這樣的努力哪會有今天？

創業期間當然有很多困難，例如資金調度的困難，但是我相信，一分努力一分收穫，今天做一分，明天做兩分，後天做四分，就會一直成長，觀念要一直改變，不能一直執著在過往，要往前衝。人生就是要不斷攀爬，不斷提升自己、改造自己，就能改變命運。

我選擇以家具事業為創業主題，一直堅持創新，不能在原地踏步，要改變風格。一開始做中西合併，後來覺得這樣不對，做東西要有文化的概念，譬如看這個時期的作品就知道這是某個時期製作的，例如經濟起飛時、經濟穩定時的家具設計與時俱進的概念都不一樣。



圖 4：游禮海住家的展示空間中陳列收藏各時期家具的代表作。
（桃園市政府文化局提供）

做為一名木藝工作者，要懂得文化，更要研究文化。臺灣的家具產業受到許多文化的影響，譬如臺灣經過日本殖民，有日本的文化，後來受到美國影響，有西洋文化，臺灣經濟穩定下來，就有了臺灣文化。我們要製作的東西都要跟著文化走，必須一直觀察要走到哪一步。我們必須要有一種使命感，不能製作沒有文化的東西，例如我就一直調整作品的風格，從一開始的西洋文化，改為中西合併，再改為具有臺灣文化的家具。要懂得隨時蛻變才會比別人多一點機會，不能等到六、七十歲才蛻變，已經來不及了。

四、以藝載道 傳達生命經驗與人生哲學

從 16 歲到 65 歲期間，我的家具製作分為三個時期，分別是 1960 年代創新



圖 5：游禮海作品：《江雪》，2017 年。（李政剛攝）

求變、中西合璧的「大溪家具」；1970 年代，為推廣「家具藝術化、藝術生活化」及「佛堂藝術化」而精益求精的「藝術家具」；到 1990 年代，心繫傳承、製作「薪傳系列家具」，為臺灣精湛工藝留下見證。外界認為我的作品結合跨領域，流暢圓轉、精緻細膩，見證大溪從戰前融合混搭漢、和（日本）、洋樣式，演變到戰後岩色變體家具的發展。

我常鼓勵大家要將佛堂藝術化，清化心靈。過去我做的作品很多都放在民居、住家，別人要觀賞不方便，我覺得這樣行不通，後來就改放在寺廟裡，因為寺廟永遠公開，民眾可以隨時去欣賞作品，也能提供有需要的人研究觀摩，這樣文化才可以繼續傳承下去。

「典藏薪傳」系列是我晚年的作品，完全表現臺灣文化與工藝的精華，也曾經到海外展出。我們要做有文化的國民，曾經有人跟我說想要看看我的文化作品，我就告訴他，臺灣頭到臺灣尾有很多寺廟都有我的作品，都是我的博物館，他隨時可以去看去研究。



圖 6：游禮海作品：《衝出夔門》，2011 年。（李政剛攝）

我在 65 歲退休後到世界各國旅遊、攝影，開始攝影後才感悟到「自然為師」的道理。比如到美國旅遊，看到大峽谷、拱門國家公園等大自然的景觀很感動，後來又去黃山、張家界，心中就有一種感想：「有一天我要把眼前這一切雕刻出來，我要講道理給人家聽，敦化人生。」我不是教育家，而是希望能藉此薰陶大家，不是用說教的方式，而是透過作品讓你欣賞，潛移默化，譬如說一個人的穿著打扮很漂亮、氣質很好，我們就見賢思齊，這就是敦化。為什麼我會做木藝這一行，就是因為小時候玩的玩具，都是我叔公雕刻的作品，無形中影響了我，所以我鼓勵佛堂藝術化，在家中就能夠薰陶下一代，讓下一代懂得心靈的感受。

77 歲之後我動了「退而不休、雕刻立體山水」的念頭，拿起了雕刻刀，重新回到工作室，進行「景觀雕刻」系列的創作，以藝載道。每一個作品都是一個故事，傳達我的生命經驗、生活態度與人生哲學。

木藝就是人生品味，傳達我想要勸勉世人的想法，例如我的作品「峭壁仙蹟」就描述樵夫迷路進入仙境，在仙境中僅有一瞬間，返回人間卻已經是數十載，有一種「人生恍如昨日」的感觸，想要勉勵年輕人珍惜光陰、努力學習進取。「衝出夔門」是在講述四川偏鄉青年出外打拚的契機；「江雪」就企圖傳達唐代詩人柳宗元《江雪》的意境，展現「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪」的畫面。

自然就是美，人工再怎麼雕琢都無法勝過自然，在我們生活中，大自然是我們的老師，因此我常說「自然為師」，在生活中我常感覺到大自然的力量。一般人看東西都是走馬看花，我看東西不一樣，都會去細細了解，才能細細體會其中的意境，因此才有人說：「愈簡單就愈困難！」

我之後又開始攝影創作，我認為拍照與木雕的道理差不多。俗語說「一理通，萬理徹」，從事創作就是要徹底把精華挖出來，無論是雕刻或是攝影，都是要尋找意境。我會透過攝影輔助教學，例如拍攝荷花，就像佛教經典《梁皇寶懺》所說：「處世界，如虛空，似蓮花，不著水。」展現荷花的意境。

五、教學傳承扛重擔 語重心長多有期許

說起傳承手藝，做老師要有文明的責任，要傳承，不然會斷層，有心人要重挑起接棒的擔子。我曾經在宜蘭傳藝中心授課，透過傳藝中心九十四年度辦理的「游禮海藝師家具、木雕技藝傳習研究計畫」，在那邊授課兩年。那個課程屬於假日班，學生只有在星期六和星期日兩天上課，創作作品都在宜蘭傳藝中心展覽。



圖 6：游禮海雖已高齡 87 歲仍醉心於創作，工具箱與工作室收拾得井然有序。（李政剛攝）

第一年我教他們製作兩個桌子，第三年就教學生製作翹頭案¹。這個班總共教學期間只有 120 天，卻能有如此成績，可見木藝其實沒有很困難，但是要出師當一個可以獨當一面的木藝師，要累積六萬小時才有資格，沒有達到六萬小時的付出，就還只算是「菜鳥」，只有透過足夠的時間累積，才會真正知道創作雕刻時要注意哪些細節。

身為木雕界的前輩，對於現在木雕藝術家創作者，我期許大家要更認真，並且必須透過很多方式取得智慧知識，所以我常鼓勵人家要去讀《論語》，《論語》會改變觀念，裡面有很多道理都可以實踐在生活中。現在年輕人不太願意讀這些經典，實在很可惜，我認為如果看文章開竅，做木藝就會開竅。讀書很重要，所以我一生都堅持讀書，小時候因為家境不好不能讀書，後來我都自己進修，有時間就看書，甚至每次看電視都會準備紙筆，只要看到什麼有用的知識與訊息就記錄下來，這些將來都用得到。

今年 6 月 15 日，我度過虛歲 87 歲的生日，現在依然持續創作，甚至開始畫水墨畫，家中客廳牆上現在都是我最近畫的水墨畫作品。對於目前臺灣木雕藝術或是家具產業的發展，我不敢過多批評，但仍有一些期許。第一要有國際觀，沒有國際觀就沒有機會。臺灣只有兩千三百萬人口，除去孩子與老人還剩

1 一種古老的中國家具，條案其中的一種形制，沒有束腰，案面兩端裝有翹起的飛角，故稱翹頭案，與平頭案相對。後又傳至日本、朝鮮半島、越南、琉球，在明清時期主要供陳設用，多在牙條、牙頭和擋板（或橫枨）的位置具雕花裝飾。

多少？如果再減去宗教信仰的差異，又剩多少？要有國際觀，打進國際市場才有未來。第二，現在木業要與科技跨界合作，靠機器與人一起協作，就是現代化的經營，我們的文化不斷進展，過去從農業轉到工業社會，現在從工業社會轉到科技社會，運用科技方法製作東西，並且出口到全世界去才有空間跟市場。現代化的經營，除了科技化，還要瞭解世界各國文化，譬如銷往日本的作品，就要融入日本的文化，銷往歐美國家，也要清楚當地的文化，過去我也做過外銷，全世界的市場很大，但一定要搞清楚作品的定位。製作要改變，文化要改變，我們前端已經做到這邊，後面應該要繼續接棒，現在感覺比較空洞化，這是我比較憂心的一點。



客家八音：龍鳳頭系統保存者 謝旺龍藝師訪談紀錄

訪談人：陳世芳*

訪談日期：中華民國108年7月2日

記錄整理：陳世芳

謝旺龍，16歲學藝，19歲出師開始做八音，直接師承桃園市龍潭地區知名客家八音噴呐演奏能手劉雲鳳藝師的弟子葉斯賞、葉斯油、葉添進、葉斯鳳等藝師，也因仰慕劉雲鳳藝師，常透過劉師錄音唱盤自行臨摹演奏，噴呐吹奏技巧頗受推崇，承襲龍潭龍鳳頭八音系統，在客家八音技藝上表現優異且致力於傳承與保存工作，於民國102年（2013）受桃園縣政府文化局登錄為桃園縣傳統表演藝術保存者。



圖2：謝旺龍藝師承襲龍潭龍鳳頭八音系統，一生致力於客家八音技藝傳承與保存工作。（李政剛攝）

* 淡江大學歷史系兼任講師，國立政治大學臺灣史研究所博士候選人

一、家庭背景

我出生於昭和 9 年（1934）9 月 27 日的保生村（今觀音區保生里），日治時期的舊地名是茄苳坑對面厝。我的祖籍是廣東，自開臺祖來臺開墾起就世居保生村，父母都是務農維生。家中有四個兄弟、三個姊姊、兩個妹妹，一共有九個兄弟姊妹。

日治時期父親曾擔任保正（類似現在的村長）職務，前一任保正是我的伯父，但伯父 50 幾歲就過世了，而恰好我父親讀過日本書、會說日語，當時村裡會說日語的人也不多，因此父親接替伯父的工作，一直擔任保正至戰後。國民政府來臺後，父親就沒有繼續做村長了，賦閒在家。

求學方面，在日治時代我只念過觀音公學校而已，但讀到四年級時就終戰（1945 年）了。國民政府來臺之後，我開始學國語（北京話）。其實那時候臺灣人會講國語的也不多，連教我們的老師都是下午去中壢補習，學了幾句國語之後，隔天早上就依樣畫葫蘆地教導我們。我記得那時候都是先從一些簡單的字詞教起，像是什麼大狗、小狗；大狗叫、小狗跳這類的東西。戰後，我大概再念了一年多的書，前後念了六年書就畢業了，後續幫忙家中農務，沒有再繼續升學。

二、農務生活與接觸客家八音

從小開始，我就跟著父親下田工作，其實農家子弟大多都是這樣。就讀國小的時候，大哥分家出去獨立生活，家中男丁剩下我、二哥還有三哥，戰後初期工業也不發達，只能務農，我們家中田地大概有五至六甲，這樣的田地農務其實有我兩個哥哥在，大致上已可勝任。戰後父親從保正工作退下來之後，在家安享晚年，未繼續參與農事，田裡的事情都交給我們在做，父親頂多偶爾幫巡一下田水而已。

戰後初期的土地改革，對我們家也造成一些影響，在「耕者有其田」政策下，我們原有的土地也被放領，大約放領了兩甲多土地出去，其中放領出去的九分多田地，我們再用穀子換回，當時一甲地約可換到一萬斤左右的穀子，因此全家大約保有五、六甲地。認真說起來，戰後初期除了作田之外，我們家中子弟沒有其他工作，也沒有其他公司、工廠、公事可以工作，所以就只能顧田而已，正因如此，我們才如此重視田地。

整體來說，農民實際收益並不多，水租要錢、肥料也要錢，還要發工資、當

然也要繳稅，剩下根本沒有多少，因此農民多半都窮得很，像是我們家共有二十幾口人，只有五、六甲地在做，收入根本不夠一家子生活。就我所知，以前我們這一帶農家，十戶裡有八戶肥料都是預借的，意思是用下期穀子做擔保，先賒借肥料來用，穀子成熟後才還債，就知道農民真的很窮很苦。日治後期因為戰爭緣故，還會逼農民們提供糧食給政府做為軍糧，不交不行。也是明文規定一甲地一定要繳出多少穀，但大家多少會偷偷藏一點，家家戶戶都沒有米，我們只能吃番薯籤過活。

我之所以接觸客家八音的原因，就跟我的家庭、生活有關，因為農民窮困，除了種稻沒有其他工作可做，剛好從日治時期到戰後，有一陣時期客家八音很風行，人們老遠聽到八音的演奏，都一定會跑過去湊熱鬧，因此喜事場大多都會請八音，非常流行就是了，也因此家長才會考慮讓孩子去學做八音，這樣孩子有事做也比較不會學壞，學成了還可以貼補家計。

三、學習客家八音的歷程

在戰後初期，保生村這邊有三個班在學習八音。那什麼是八音呢？簡單來說，客家八音有八種樂器，分類上屬於北管，與南管的子弟班不一樣。我自己是八音都學全了，但最專精的是嗩吶。嗩吶也分很多種，有二號、三號，二號吹八音或牌子¹都可以，三號是吹牌子。另外還有短一點的嘸仔（小嗩吶），它是用來合胡琴和唱曲的。南管的嘸仔要比北管的長一點，樂器跟我們不太一樣就是了。

現在在臺北、鶯歌、大溪一帶的子弟班，他們不是客家班，不吹八音、唱曲也少，我們客家班子的唱曲多、唱得也好，也做八音，這都是我們的特色。唱曲唱的是正音，不是客家話、不算閩南語，當然也不是國語，其實閩南人要學我們客家調唱曲，也終究是格格不入啊！

我是 16、17 歲正式開始學八音的，一開始班上有 10 個人左右在學，但學不來的就會離開，最後大概只剩下 6 位學到最後。我那時候是跟新屋鄉下庄子的葉斯賞、葉斯油、葉添進老師學八音，其中葉添是我三嫂的哥哥，算起來我們都是有親戚關係的，他們是教打擊、嗩吶、唱曲等技巧。一般來說，大概要學兩、三年才能去做八音，我從 19 歲開始出去表演，大家可以一整班出去，或是我一個人單獨去表演嗩吶也可以。我的拿手本領就是嗩吶，其他倒是還好，吹八音我一

1 北管的樂曲種類之一，是以鼓吹形式演奏的樂曲。

直都有在做，算是我的副業吧！

19 歲那年我結婚，結婚喜宴上是葉老師來幫我做八音。我另外也接觸過劉雲鳳老師（龍鳳派）的技法，劉老師是葉老師的老師，等於是我的師公。通常葉老師是不隨便請人來教八音的，因為他認為做八音也有「種」（天分），就像是種稻有稻種、種菜有菜種一樣意思，哪個種會生，哪個不能生，都是有差別的，學習八音如同種田一樣，種苗也是要選擇的，誰吹得好聽才去跟誰學習，而葉老師就是無意間聽到了劉雲鳳老師在吹嘸仔的聲音，才去跟他學嘸呐。

對我來說，只有葉斯賞、葉斯油老師直接教導過我，劉雲鳳老師雖然多少有接觸過，也從劉老師那邊聽過一些技巧傳授，劉老師也曾叫我跟他一起去做場，但直接跟他學習的次數不是很多。我從劉老師那邊學習吹嘸呐，主要是靠聽唱盤，劉老師厲害的是花指技巧，所以我透過唱盤自行揣摩這些技巧，算是間接學習，算起來的話，我也可以稱得上是劉雲鳳老師的第三代傳人。

四、有趣的轉氣技巧與哨子製作秘訣

就我的經驗來說，學習嘸呐的時候，一開始不可以先學曲調，一定要先學會轉氣。所謂轉氣，就是說你在吹嘸呐的時候，要能同時換氣的意思。大家可以自己試試看，一邊吹氣的時候，有辦法同時呼吸嗎？正常來說，應該每個人都是不行的，可是吹嘸呐的時候，就是需要一邊吹氣，一邊呼吸，這樣曲調才不會斷斷續續的，也因此在学习吹曲調之前，就應該要先把轉氣功夫學好。我的做法是在口中含氣，然後把氣存在腮幫子處「藏風」，要換氣的時候，就將嘴裡預先留的氣推出，嘸呐還可以繼續發聲，然後鼻子同時呼吸，這樣就能換氣成功了。

如果先看譜學習吹音調，而轉氣還沒學會的話，可能以後都無法學會轉氣了，我也不知道為何這樣，但事實上就是如此。因此我現在教學生吹嘸呐，都要先教轉氣，讓學生們先用吸管吹水來練習。班上學生有人進度快，三天就學會轉氣了，也有人拖一個多月還沒學會，那些已經學會轉氣的學生，在等其他同學跟上進度時，我會讓他們先背譜，不要閒著沒事做。但無論如何，我就是要等到大家都會了，才繼續往下教，中間我都不會先進譜吹曲調，不然還不會轉氣的學生如果也跟著學吹曲調，那就學不會轉氣了。

簡言之，無論曲調吹奏得多好聽，不會轉氣，吹起來的時候還是會斷斷續續的，無法一氣呵成，會轉氣的話，就可以從頭到尾連貫吹曲子，連吹 10 幾分鐘都不會中斷。等到學會轉氣、可以視譜、吹譜之後，我會再教導花指技巧，吹奏

起來才悅耳動聽。而且我教出來的學生，大家都吹同一個調，不會有「一人一把號、各吹各的調」的情況，也就是說，我能把學生訓練得很整齊、牌子吹出來都很和諧。

會吹嗩呐之後，還要會做哨子，嗩呐發聲的關鍵就是哨子，可以說是我們吹嗩呐者的第二生命。我是現在少數會做哨子的人，之前是葉老師教我做的，我現在也教學生做。這東西外面雖然也有賣現成的，但若是在外面店家買，一個都賣 50 元，但不可能給你試吹，你沒有自己吹過，怎知道它發出來的音如何，所以不會比自己做的來得好，合自己用。

哨子是用蘆草做的，我都自己去找材料來做，做這個很不簡單，先是要選好的材料，要看天氣、日照、溫度這些因素，通通都要適合的條件下長出來的蘆草，拿來做哨子效果才會好。一般來說，太陽曬過的蘆草才好，周邊如果樹木高，蘆草生長在樹蔭下，曬不到太陽的話，這蘆草長得也不好。最近我在竹東一帶山上採的蘆草還不錯，大概二月後至三月媽祖生（農曆 3 月 23 日）前割下的蘆草比較好。不過，這個地方今年採的草好，明年再來採也不見得好，這就是做哨子困難的地方啊！

好的哨子，要綁得輕巧、聲音亮還要耐用，若品質不好的哨子，一碰到口水就軟掉，發音就差了。做哨子時，找好材料蘆草之後，先蔭乾，天氣適合的話，約風乾 10 幾天就可以了。然後上膠將蘆管一根根壓扁，把蘆管膠順之後，就算碰到（口）水也不會再脹起來，會一直維持扁管的樣子，這樣才能發聲音。等到蘆管壓扁、軟硬適中後再一束束的綁起來，做到這個步驟大概要花三至四個禮拜左右，全部做到好大概要一個多月吧！不過哨子完成後，若妥善保養維護，可以用 10 幾年都沒問題，不容易壞掉的。



圖 3、圖 4：哨子是嗩呐發聲的關鍵，謝旺龍示範如何做哨子。（李政剛攝）

我養護的方式就是將哨子貼近人身，貼身收藏，用身上的熱氣讓哨子維持乾燥。還有就是用完之後，不要馬上收進盒子裡面，口水會潮濕，那哨子很快就浸潤壞了，應該要先放進口袋中收藏，然後等它乾燥了，再收進盒子裡，一樣還是貼身存放，我不會把它擺在包包、櫃子、抽屜這些地方，一定讓它寸步不離的跟著我。

五、客家八音的做場點滴

以前喪事不吹八音，都是喜事場才做，像是開業、結婚、作壽。每當要祭拜天公的時候一定要請八音來表演的，神明才會開心，如果主人家不請八音的話，外家來拜訪會嫌太寒酸、招待不周。所以吹八音的人很受禮遇，主人家的接待如同貴賓一般。一進門主人就會殷勤地說：「先生、先生，先洗個手吧」，然後就把水盆端到我們面前，伺候我們洗手。上茶、上點心、吃飯什麼的，都是主人家招待，我們很高尚的感覺，真的很開心。

在酬勞方面，還是要看你是否出名，如果較無名氣的，酬勞當然不會很高，如果是師字輩的，當然酬勞會多一點。附近的人都會知道這一帶誰會做八音，也會評比我們誰做得比較好，比較會做八音的人，當然會多一點人來找，場子多一點，賺得當然也多了。

我們還沒出師前，跟班子出去的話，工資都是由老師打分數計算的，看誰做得比較好，就能領多一點工資。簡單來說，全場薪資是 3500 元的話，如果實力好，老師評價 4 分，那你就可以領到 1400 元。工資直接與實力有關，所以以前大家才會那麼認真去學做八音嘛！有人說以前做八音的人，場場都很拚，這是因為大家都想賺錢啊！在有機會表演的時候，當然要讓別人都知道自己很會做八音，下次有機會的話，才有人再來請嘛！

民國 47 年（1958）我去當兵，隔年退伍回鄉後，就覺得做八音的風氣略有減退，喜事場愈來愈少，變成喪事場才有人請八音了。民國 62-75 年間（1973-1986）我當了保生村村長，這段期間八音又比較熱門流行起來，我哥哥偶爾也叫我去幫幫忙，但我都覺得既然擔任村長，還是不要做其他副業比較好，所以暫停了一段時間沒有做，直到卸任村長後，從民國 76 年（1987）起我又開始複習，民國 78 年（1989）重操舊業。此時喪事場慢慢適用中，喜事場一年出不到三場，但喪事場一個月起碼有十場，我那時候是跟袁明瑛團長一起做，一場包括迎棺木至喪家 500 元，正式做場 3,500 元，大概能收入 4,000 元，一個月做十場的話就賺 4 萬，收入非常豐厚，做起來特別有勁。

六、教學與文化傳承

在以前的社會，吹八音是可以用來賺錢的，等同是一種謀生工具，導致許多老師傅都會自己藏一手，不會通通教給學生，免得獨門祕訣被學走之後，生意也就被學生搶走了。可是現在不一樣了，吹奏客家八音變成一種民俗技藝，而老一輩的師傅們也紛紛年邁，有的也已去世了，可以說這種舊世代的技藝逐漸凋零中。

現在我也已年邁，想到再不教的話，以後這些技藝就真的要失傳了，好在目前文化部有提供經費補助，讓一些年輕的學子們來和我學習，雖然這些學生們未來也不見得一定會選擇作八音為職業，但是他們年輕，學習這些技巧還是可以幫助傳承八音技藝，我自己是希望政府的補助不要中斷，這樣可以減輕老師、學生們在教學與學習上的負擔。另外，希望讓學生在學習民俗技藝後能有好的出路，譬如對他們未來升學有幫助之類的，這樣大家才肯來學習，客家八音才能永續傳承下去，希望不至於到我這代就失傳了。



圖 5、圖 6：謝旺龍心繫客家八音的傳承與保存，固定在民間單位指導年輕學子學習八音。
（王麗鶯攝）



大事記

本大事記依據桃園市政府之「市府新聞」以及國內各報紙編撰而成，以資未來編纂史料參考之用。內容如有錯誤、不足之處，祈請各界來函指正，以期紀錄更臻完善。

108 年 3 月

- 3/1 市府訪美團抵洛杉磯、華府及紐約，進行交流學習之旅，期盼桃園國際機場在「人流」和「物流」雙面向都能有更大發展。
- 3/10 ICF 共同創辦人與市長會面，聚焦桃園智慧城市及國際城市科技交流，期盼未來臺灣要持續運用科技，成為亞洲智慧科技發展的民主典範國家。
- 3/12 月眉休閒農業發展協會、國際獅子會和市府共同發起，於月眉人工濕地生態公園中種植約 372 株落羽松，期盼形成桃園另一處落羽松祕境。
- 3/19 桃園自 105 年 2 月起，推動公共自行車政策，YouBike 正式突破 2,000 萬使用人次，預計 108 年底增加租賃站至 320 站，打造桃園綠色交通網絡。
- 3/21 八德區大強里社區榮獲績優治安示範社區認證標章，將持續完善守望相助隊各項制度，讓守望相助巡守隊成為維護桃園治安的最佳幫手。
- 3/25 許厝港國家級重要濕地生態復育營造工程動土，規劃 3 年投入 3 億元，分 3 階段打造具生態性、服務性、景觀性等設施。
- 3/28 桃園物流產業結合 IoT、5G 技術，並結合綠能科技，讓物流產業更環保、更有效率，同時也提升物流產業工作環境，有利於留住產業人才。

108 年 4 月

- 4/1 百年金融業的臺灣銀行亞矽創新分行開幕，將持續以創新、前瞻的精神，為顧客提供最好的金融服務，並共同推動青埔地區的發展。
- 4/3 由日治時期中壠公學校教師宿舍修復改建的「壠小故事森林」開館，這座中壠第 2 座城市故事館將帶領大小朋友們一同了解中壠故事，歡迎一起探索。
- 4/4 市府於 104 年完成「北區兒童之家員工及院長宿舍」全區歷史建築指定登錄，改建為南崁兒童藝術村成為藝術基地、文化綠洲。

- 4/9 IC之音「桃園个天光」客語廣播節目開播記者會，節目將於4月15日至10月4日，每週一到週五上午8時45分播出，期許讓客家文化走入生活，更加創新、普及化。
- 4/10 2019桃園閩南文化節系列活動從6月8日至7月8日，特色活動多元且範圍遍布桃園各區，希望讓桃園閩南文化永續發展。
- 4/10 「客語生活學校計畫」是市府持續推動的政策，期盼讓客語環境於幼兒園扎根，從校園延伸至社區，並透過媒體推廣，使客語成為日常生活中的常用語言。
- 4/13 於桃園火車站舊站大廳舉辦2019印度春漾嘉年華開幕式，現場有印度舞蹈和音樂表演，與設置美食、旅遊及瑜珈攤位，讓市民感受印度文化的魅力。
- 4/14 桃園新屋區高齡人口達全區總人口約16%，以約120萬元經費補助整修及購置設備，並推動共學、共食等理念，讓長者生活更健康有活力。
- 4/18 平鎮婦女數位學習中心正式啟用，市府也將其他社區閒置活動空間改造成為微型社福設施，讓市民可及、福利到家。
- 4/19 市府獲交通部觀光局補助經費，推動「石門水庫跨域亮點計畫」，期盼打造石門水庫成為低碳旅遊、運動及運輸示範區，再現石門水庫風華。
- 4/22 桃園區南門市民活動中心竣工啟用，兼具智慧及綠建築特色，提供桃園區南門里、南華里、西門里、西湖里四里居民共用的優質集會及活動場所。
- 4/26 義興、快樂、內壢、青埔國小和青埔國中等5所學校，推動雙語創新教學成效佳，結合科技智慧教育，讓學生敢勇於開口說英語。

108年5月

- 5/1 「桃園市平鎮國民運動中心暨其他運動中心推動情形」專題報告表示，規劃興建11座國民運動中心，包括桃園、中壢、南平及平鎮等4座皆已正式營運。
- 5/7 桃園捷運A8轉運站BOT案正式簽約，預計3年內完工啟用，將大幅減輕龜山地區的交通負擔，建立更人本、更友善的交通環境。
- 5/18 國際博物館日108年的主題為「博物館作為文化樞紐：傳統的未來」，將以博物館做為地方文化的樞紐，讓桃園市民走讀城市角落，感受豐富的文化。
- 5/20 橫山書法藝術館與國立歷史博物館簽署合作意向書，橫山書法藝術館預定於108年（2019）底開館營運，5月起將由桃園市立美術館策畫一系列的暖身活動。



大事記

- 5/25 由布農族耆老帶領族人進行射耳祭儀式，發揚原住民族智慧與文化，讓傳統文化祭儀於都會區得以傳揚保存。
- 5/26 由市府舉辦「綠色消費樂購月」活動壓軸場，已超過 6 萬市民熱情響應，累積綠色消費金額達 200 萬元以上。

108 年 6 月

- 6/10 市長出席「勇士帶傷的吶喊」影像展開幕記者會，呼籲司法部門尊重原住民族的傳統文化，解除不合理的法律限制，為所有原住民族朋友敲開正義之門。
- 6/12 虎頭山創新園區預計今年 6 月 18 日開幕，打造自駕車、資訊安全、智慧製造等 3 大技術產業育成基地，加速產業研發腳步。
- 6/19 市府推動「桃園市工匠技藝學堂」，讓技職教育向下扎根、多元發展，期望打造桃園成為技職教育的典範城市。
- 6/22 阿美族祖靈祭傳承珍貴的部落文化，未來將持續落實於文化資源、居住正義、長照及就業就學等層面。
- 6/26 為鼓勵各機關學校節電與節油，自 106 年起推動「桃園市政府暨所屬各機關學校節約能源行動執行及成效考核計畫」。
- 6/28 中壢區漁會歡慶 108 年漁民節，持續打造漁業文化特色景點，讓國人能享受優質的水產品，成為我國漁業最強大的後盾。
- 6/29 「2019 桃園藝術巡演」自 5 月 18 日起至 9 月 21 日止，期望透過各區藝術巡演方式，讓藝術沒有城鄉差距，讓市民朋友看見更多藝術。

108 年 7 月

- 7/1 桃園會展中心基地位於機場捷運 A19 站旁，未來結合亞洲·矽谷創新園區、國際觀光旅館等周邊開發計畫，將能全面發揮桃園的產業潛力。
- 7/1 慈文社區公共托育家園開幕啓用，運用學校或社區的閒置空間，收托在地嬰幼兒，提供社區就近服務。
- 7/3 捷運綠線第一站八德 G01 站的細部設計已完成，未來將延伸至中壢火車站，與機場捷運接軌，並積極發展二階段捷運計畫，打造綿密的捷運路網。

- 7/5 Gogoro 團隊利用本市公有停車場畸零空間，設置電動機車充電設施，預計今年 8 月中旬以桃園做為示範城市，推出 GoShare 移動共享服務更多生活圈。
- 7/10 地方稅務局於 107 年（2018）12 月正式上線「跨機關查調系統」，提供全國首創「房屋稅繳納證明、稅籍證明」等查調服務，有效提升戶政業務服務效能。
- 7/17 今年亞總和世總分別選擇在桃園舉辦年會，鼓勵台商回流投資，讓「看好臺灣，選擇桃園」成為最正確的選擇。
- 7/23 擁有百年歷史的「源古本舖」，在文化部及文化局經費挹注下，完成古宅第二進、第三進及附屬空間修復，成為未來古宅修復新典範。
- 7/30 中壢首家社區公托家園開幕，未來將持續投入預算，讓微型公共托育機構更加普及化，發揮以人為本、公私協力精神，提升幼兒照護品質。

108 年 8 月

- 8/1 「原住民族日系列活動 - 轉型正義特展」開展，期望更多人了解原住民族活動的歷史軌跡，取得族群發展新力量。
- 8/9 日本西武集團八景島水族館海外投資首選桃園，臺灣桃園水族館預計民國 109 年（2020）7 月正式開幕，將為桃園帶來更多工作機會。
- 8/15 農博環境教育園區自 109 年起轉型為常態性環境教育及戶外活動基地，其中「碳索生活館」結合藝術家和設計師的創作，為桃園打造出寓教於樂的好去處。
- 8/15 海管處首創全國設置「海岸環境監測科技中心」，未來將與中央氣象局及國立中央大學合作，共同守護桃園海岸生態環境。
- 8/17 市府於全市積極增設 18 處部落文化健康站，持續以都會區「1 區 1 站」、原鄉地區「1 里 1 站」的目標持續邁進，讓桃園成為臺灣原住民族政策領導城市。
- 8/21 自 108 年 5 月 1 日起，公告實施「公車站候車亭全面禁菸」措施，自 11 月 1 日起，於公車站候車亭違規吸菸者，最高開罰新臺幣 1 萬元。
- 8/29 今年桃園農博將於 9 月 28 日盛大舉行，特別邀請全國唯一「三金」設計師方序中操刀設計「種子萌芽」形象主視覺，展現桃園農業的獨特魅力。
- 8/31 「桃園市 108 年度原住民族聯合豐年祭」為期二日，除了傳統祭儀外，原民局策畫原住民舞蹈競賽及傳統趣味競技等活動，致力成為原住民的最佳後盾。



徵稿啓事

- 一、本刊爲桃園市政府文化局發行之刊物，以保存桃園文獻史料、研討桃園區域知識、記錄重要歷史、提供發表園地爲發行宗旨。
- 二、本刊爲半年刊，每年 3 月 30 日、9 月 30 日出刊。（本刊得視編輯情形調整出刊時間）
- 三、與桃園相關之學術論著、口述歷史、田野調查、圖像文獻史料、新知介紹、書評等，皆歡迎各界人士賜稿。
- 四、本刊收稿後，將先依程序初審，通過後則正式送專業匿名審查。專題論文由 2 名學者專家審查，若審查意見相左，則再延請第 3 位審查者；其餘稿件由 1 名專家審查。
- 五、本刊第九期主題：建州百年、第十期主題：文學。隨時接受來稿，惟主題投稿稿件在該期出刊前 4 個月截止，以利編審作業。已出版或已投寄他處之稿件，請勿再投寄本刊。
- 六、非主題投稿，經審查通過之後，則依各期投稿、文稿屬性，放入適當單元依序刊登，時間不受出刊時間限制。
- 七、來稿應提供作者姓名、所屬之機關名稱與職稱、通訊地址、電子郵件信箱與聯絡電話。寫作格式請參閱撰稿格式，專題論文依序包括下列各項：
 1. 中文摘要。
 2. 正文及註釋。
 3. 徵引書目。
- 八、專題與論述之稿件，每篇字數以不超過 1 萬 5 千字爲原則。其他類型之稿件，每篇約 5 千字上下。撰稿格式請參閱以下網址：<https://pse.is/E7U32>，字數或格式未符者，本刊得退回稿件，請作者修改後重新投稿。

- 九、本刊在維護學術專業與中立考量之下，為避免內容敘述造成爭議或損及相關權益，有權增減文字與圖片。
- 十、作者需自負文責，且無條件配合圖文授權書提供。文章中牽涉版權部分（如圖片或較長之引文），請自行事先取得原作者或出版者之書面同意，本刊不負版權責任。
- 十一、獲得刊登之文章，經編輯排版作業後，作者需全權負責修改確認與校稿。
- 十二、獲得刊登之文章，作者需授權本刊以紙本及網路等方式發行。作者享有其著作人格權，本刊享有著作財產權，已刊登之論文，除作者本人出版專書外，非經本刊書面同意，不得翻印或轉載。
- 十三、來稿刊出後，隨即致贈作者當期《桃園文獻》3本。
- 十四、來稿逕寄：10488 臺北市中山區南京東路三段 195 號 4 樓《桃園文獻》編輯部收。亦可以電子郵件方式寄至：askafish@shen.com.tw。投稿後編輯小組將於一週內回覆，倘若未獲回覆，請致電桃園文獻編輯小組，電話：02-7709-4328#21，或桃園市政府文化局文化資產科，電話：03-3322592#8610。

桃園文獻

第八期 2019.09

發行人：鄭文燦

總編輯：莊秀美

主編：戴寶村 臺北藝術大學建築與文化資產研究所兼任教授

編輯委員：（依姓氏筆劃順序排列）

李慧慧 桃園市政府原住民族行政局秘書室主任

徐貴榮 國立中央大學客家語文暨社會科學學系兼任助理教授

張至敏 桃園市政府文化局專門委員

許敏雄 國立臺灣科技大學工商設計學系副教授

許雪姬 中央研究院臺灣史研究所研究員兼所長

詹素娟 中央研究院臺灣史研究所副研究員

劉阿榮 元智大學社會暨政策科學學系教授

魏淑真 桃園市政府文化局文化資產科科长

行政編輯：魏淑真、黃翔萱

承製單位：日創社文化事業有限公司

統籌管理：鄧慧潔

執行編輯：王盈雅

校對：張泓斌

版面設計：林瓊莉、洪乙甄、張曉珍

封面設計：李瑩瑩

印製：沈氏藝術印刷股份有限公司

出版者：桃園市政府文化局

網址：<http://culture.tyccc.gov.tw>

地址：330 桃園市桃園區縣府路 21 號

電話：03-3322592

傳真：03-3316092

本刊圖片、文字皆有版權，非經同意，請勿任意轉載、翻印。

中華民國 108 年 9 月 30 日出版 1,000 本。

GPN：2010500302

ISSN：2414-7729



本刊響應環保，使用環保大豆油墨印刷