

## 第二章 文獻探討

還記得我們在學習一樣新的事物時，不一定是一次就成功，大部份的人總是試了許多次，累積一定的經驗，最後終於嘗到成功的果實，例如學騎腳踏車、學游泳等，一定要多做練習，因為這樣才能「熟能生巧」，也會因多練習而累積經驗，這種努力下功夫得到的果實，往往是比較真實的。我們也是經過一次又一次的嘗試，使我們的經驗加深，我們的技能才會慢慢漸入佳境。

《辭海》中對「經驗」的解釋為：「(1) 經歷，體驗。(2) 泛指由實踐得來的知識或技能，有時也指歷史證明了的結論。(3) 通常指感官經驗，即感性認識。是人們在實踐過程中，通過自己的肉體感官（眼、耳、鼻、舌、身）直接接觸客觀外界而獲得的，對各種事物的表面現象的初步認識。」所以「經驗」通常指的是經過感官的親身體驗，從親身體驗裡獲得經驗。在傳統技藝中，例如雕刻、陶土、織布、籐編等，如果要對這些技藝有爐火純青的技術，往往是需要一次又一次的練習，累積經驗，方能出師。「技」在《辭源》中的解釋為：「(1) 技藝、本領。“禮王制”：凡執技以事上者，祝、史、射、御、醫、卜及百工。(2) 工匠。“注”：技，工也。」由此可知，技藝表示的是一種實作。

本研究的周師傅以他豐富的妝佛技藝回應生命數十載之後，至今，他在小小的工作室裡，畫出一個個令人崇敬的神明，在這個將近七十歲的生命裡充滿著感性與張力，就讓我們跟著周師傅的故事，一起去發現與研究對象和主題相關的理論基礎或研究。

本章共分三個章節，第一節「技藝學習」的知識觀點，將分兩點來說明，分別是以 John Dewey 的「經驗學習」(experience learning)，以經驗、理性反思及美學為探討的主題，另一是以「技術學習」為主，分別從行動與認知、暗默知識 (tacit knowledge) 與非正式學習 (informal learning) 為探討的重點。第二節則介紹妝佛藝術，從妝佛發展與社會背景切入，接著談佛與妝佛藝術，介紹我們常見的神明，最後將妝佛的技法做一簡單的介紹，並帶出妝佛現在的發展情形。第三節將對近幾年來有關傳統技藝的論文，做一介紹與分析，並點出研究對象所站的知識觀點、待回答的問題及本論文研究的重要性。

## 第一節 技藝學習之知識觀點

技藝的學習是一段經驗累積的過程，從「生手」變「師傅」，除了身體與他物（object）的接觸互動之外，另外還有內心、外在環境等與他物的互動，是一經驗學習的過程。從Dewey對經驗的分析，生手到師傅的過程，需要自我經驗與外在經驗交融，個人積極規劃，親身實踐。

### 壹、經驗學習

經驗論是Dewey教育哲學的核心，他在《經驗與教育》中說：「教育是經驗繼續不斷的改造或改組，教育是「屬於經驗、由於經驗和為著經驗（eng）」（趙祥麟，1995）。Dewey十分重視個人的經驗，強調教育與個人經驗之間的有機聯繫。

#### 一、Dewey對經驗的詮釋

Lewis(1989)指出，「經驗」是Dewey哲學成熟時期的主要概念。從Dewey1925年後的重要作品《Experience and Nature，1925》、《Art as Experience，1934》，以及《Experience and Education，1938》等著作中可看出經驗為其討論的重點。

##### （一）「經驗」的定義

Dewey在《Art as Experience》裡對經驗下一個較詳細的定義：「所有的經驗都有一個共同的型式，這個共同的型式就是：每個經驗，都是一個生物與他生活世界中某些方面交互作用的結果。」（Dewey, 1934：220）

對Dewey來說，一個經驗能產生，是因為生活中要有與其互動的結果。李常井（1985：2）認為Dewey的經驗概念主要是建立在「有機體」與「環境」相互滲透的模式上，這是「經驗」的基本範疇。

「經驗」與有機體要有交流，「環境」是一個重要的中介變項。Dewey（1916）所認為的環境，包括能促進或阻礙、刺激或抑制生物活動的各種條件。人類的環境則包含自然的、社會的以及文化的條件、近在身邊的事物、相隔遙遠的、具體

的，抽象的、已經存在的，以及尚未發生的事物。

除了自然環境之外，和人類交互作用的環境，還包括了社會文化的因素。所謂「交互作用（interaction）」，是指有機體（包括人類）與其環境之間的動態的關係及過程。例如Dewey（1938：8）寫到：「經驗就像耕種，播下種子後，不分日夜、季節、旱雨或是冷熱，都須付出勞動才能有收割的機會。在這過程中，耕種的人會經歷享受、希望、害怕與計畫。經驗表示所經驗的世界，也表示正在經驗中的事件。」

## （二）經驗的兩個層面

經驗的基本形式是「有機體與環境的交互作用」（Dewey，1938），若把經驗看做一種過程，則這個過程可依個人與環境的作用分為「領受」（having）與「認知」（knowing）兩個層面；若把經驗看成一種結果，這個結果也可依個人與環境的交互作用的程度而分成「初級的」與「次級的」兩個層面，茲分析如下（Dewey，1938）：

### 1. 領受經驗與認知經驗

Dewey 認為「領受」的經驗是指一切的事物，在一般的情況下，只有欣賞、享受、經歷等直接的感受，並不會對事物加以思考。而當所經驗的情境出現問題或不確定的情況時，人會對該事物加以思考、分析、評斷，所得到的經驗就不只是純粹的感受或經歷，這經驗就成為「認知」的經驗。

### 2. 初級經驗與次級經驗

從所經驗的事物（experienced objects）與經驗主體交互作用的結果分析，例如欣賞一幅畫、回憶一段往事，其中含有極少量思考的成分，是「初級的、未經反省的經驗」（primary，unreflective experience）。相對的，對一幅畫的質疑、一段往事的分析，其中包含了有目的、有步驟的思考，是「次級的、反省的經驗」（secondary，reflective experience）。

由此可知，當經驗主體與所經驗的事物之間的交互作用已從單純的「領受」轉成有目的的「認知」，當中所形成的抽象概念或理論，是所謂的「次級經驗」。

Dewey所說的經驗，是有機體與環境之間交互作用的結果，經驗不只是一種感覺或是一個概念，而是存在於日常生活中種種屬性的材料。

## 二、 內外經驗相互作用

Dewey之內外在經驗交互作用，分為反省思維（reflective thinking）和美感/藝術（Aesthetics/Artistic）經驗。

### （一）經驗之反省思維

Dewey（1910）稱理想的思維為反省思維（reflective thinking），是心智產生困惑，決心面對疑難，並採取行動解決問題的經歷。這種心智的積極性包括健全的思維態度和方法。

#### 1. 思維態度

要培養健全的思維態度，Dewey認為有賴三種心理素質，包括心胸開放（open-mindedness）、專注（whole-heartedness）、責任感（responsibility）（林逢祺，2003）。虛心是一種隨時準備面對新問題、新觀念、新事物的意願，Dewey所說的虛心，不只是態度問題，見聞的深廣也息息相關，見聞愈深愈廣，愈有能力將自己的觀念放入適當脈絡並進行反省。專注，Dewey指的是全心沉浸在某一事物的精神，由興趣產生而來。而責任感不僅是一種德行，也是反省思維的要素。Dewey認為思維的責任感，就是要有貫徹思維的決心，包括集中和協調思維對象，並依思維的結果進行批判，改變信念的意願。

#### 2. 思維方法

林逢祺（2003）指出Dewey認為反省思維的發生，是因為面臨了不確定、待解決的問題，或是遭遇一時無法解決的困難，因此，沒有疑難就沒有反省思維。在解決疑難的過程中，同時運用感官知覺和思維推理，感官知覺能對事實做徹底地觀察，藉以觸發聯想、形成假設，思維推理則是經過嚴格的行動或檢證，來支持或否定假設的結論。Dewey（1910）的反省思維分為五個階段（林逢祺，2003；陳雪雲，2000）：

(1) 聯想 (suggestions)：於陷入或面臨困惑之際，根據感覺觀察，以及過往經驗，綜合反省所產生之物。

(2) 理智化 (intellectualization)：排除非理性的情緒反應，對問題性質作客觀分析與界定的過程。

(3) 假設 (hypothesis)：依據初步聯想所得的各種可能假設，作系統的觀察與資料的蒐集，以比較、修正假定，並求得合理的假設。

(4) 推理 (reasoning)：選定較合理的假設後，思維者根據經驗與知識，在想像的情境中進行沙盤推演。

(5) 假設之實際或模擬驗證 (testing the hypothesis by overt or imaginative action)：精心設計和嚴格控制變數的情形下，用實際行動或模擬的實驗對思維所預測的內容加以驗證，並對不確定的因素進行探索的歷程。

經驗的總結是根據以上行動驗證後，行動者應就驗證結果，反省過去經驗和知識，並建立原理原則以指導未來行動的，提升既有的知識。

雖然 Dewey 重視經驗，認為經驗是知識之源，但也指出經驗必須經過概念的抽象化作用（或抽象思維），才能擺脫習性，得到自由，並發展為有力的思想（郭博文，1988）。誠如前述，Dewey 主張日常的初級經驗比抽象的次級經驗來的更真實或更高級。初級經驗既是探索的起點也是終點，而這點正是 Dewey 經驗方法的核心要旨。

## （二） 美學（美感）/藝術經驗

由前述的討論，我們可以清楚地理解思維歷程的分析，但是人類的思維並不一定在遭遇問題的狀況下才會活躍起來，一首感人的歌曲、或是一部精采的小說，都可能帶給我們無比的快樂與安慰，甚至是偉大的啟發。在藝術和文學的欣賞中，我們不僅有理性思維活動，情感也被打動。

Dewey (1934) 認為藝術的產生是在物體的生產過程中，人們掌握了此物體可感知的藝術特質，且該物體能立即給予滿足。Dewey (1934) 認為每件藝術品均涉及美感經驗，而且藝術 (artistic) 與美感 (aesthetic) 是一體的兩面。「藝術性」是指藝術品的實體，「美感性」指的是作品被經驗的方式。藝術之所以為藝

術，就是同時具有藝術性和美感性，同時具有主觀和客觀的部分。

Dewey (1934) 認為任何的經驗都具有美感特質，例如化學家完成一個實驗，數學家建構一個論證，或鞋匠完成一雙鞋，雖然彼此的經驗不同，但彼此都經驗了美感上的滿足。這種自覺的完滿感，就是 Dewey 所說的「經驗中的美感要素」，在人類的活動中都可找到這種美感體驗，只是藝術家事抱著這個目的去從事創作，而其他人則有其他的目標。

所以 Dewey 說藝術的重心在於我們自覺的欣賞一幅完整的創作過程，也就是 Dewey 所說的「一個經驗」(an experience) (張淑君、劉藍玉、吳霽恩等譯，2004)。Dewey 認為藝術是人類創造的潛能，不是只能在博物館內才看的到，藝術是存在於我們的日常生活中，例如家庭器皿、房屋的擺設、瓶瓶罐罐等，這些物品對 Dewey 來說不再是生活中的附屬品，這些物品所與神社崇拜、節慶、群體與宗族成員有著綿密的關係，也包含與生命週期有關的節奏轉折。

所以，一個「經驗」是指依照自己的想法，體驗某種物質材料，以達到完滿境界，代表著開始與結束都是圓滿的，整體的，伴隨個人化的特質與自足。

對於純藝術或技術工藝，Dewey 認為的「藝術」是指「做」或製造 (making) 的過程 (張淑君, 劉藍玉, 吳霽恩等譯, 2004)。是「做」(doing) 與「感受」(undergoing) 之間可被察覺到的關係，也是生產創作和感知美感的結合。每一種藝術，都和材料、身體或身體之外的事物有關，以工具作為中介，製造出看得見、聽得到或觸摸得到的產品。在一項藝術產生的過程中，「行動」或「做」的過程是核心技術，所以字典經常將藝術定義為「有技巧的活動、執行的能力」(張淑君, 劉藍玉, 吳霽恩等譯, 2004: 14)。

在藝術創造的過程裡，藝術家會持續修正自己的作品，直到自己滿意為止。在創造的過程中，看到的、聽到的、感覺到的及觸摸到的，彼此之間已作了緊密的結合，動作是累進的，可同時控制「做」與「感知」(張淑君, 劉藍玉, 吳霽恩等譯, 2004)。當我們的經驗具有美感特質時，手和眼只是工具而已，透過手和眼，把內在的詮釋表現出來，進而順利運作。

因此，一個完整的經驗形式存在於每個動作，雕工、畫師或作家，在工作中的每一點都是朝完成前進，他們必須在過程中的每一點上，把先前發生的事物儲存、統合成整體，同時參照之後即形成整體，否則，在他的連續動作中，就會失去前後一致的連貫性和穩固性。

對 Dewey 來說，「藝術不是孤立存在，也不是提供少數人使用，而應是賦予一切生活活動之終極意義，使其完善。」(謝攸青，2003：121)。藝術就是經驗，一種部分與整體交融，朝向完成的目標，同時藝術不應該脫離勞動，不應脫離自然，尤其不能脫離人們正常的經驗。

## 貳、實作學習

技術的學習多半是隱性的，是在「實作」的過程中完成。它是不完全用敘說的，必須靠不斷的做和練習，技術才能與身體合一，才能精進。在技術學習的過程中，必須親自做，「knowing」是在行動當中才能獲得。另外，技術學習的場域除了學校或非正規機構外，職場中學習深化實作經驗，技藝、知識、技藝和智慧。以下將分上述的三方面來做探討。

### 一、行動與認知

日常生活中的即時反應和直覺行動，是以一種很自然的行動在表現，說不上來為什麼知道要這樣做，當我們試著要描述時，卻發現找不到適當的辭彙來加以描述，或是用「就這樣」一詞來帶過。Schon (1983) 認為暗默存在於行動模式當中，存在於對事物的感受裡，認識是存在於行動當中 (knowing is in our action) (夏林清、鄭村棋，1989)。以下分行動中認識 (knowing-in-action) 和行為中反思來討論：

#### (一) 行動中認識

一般人在記憶中都存有對事情要「如何做」(know-how) 的知識，但是很少人會去思考把「如何做」置於行動中來做解釋 (夏林清等，2004)。雖然在行動前會先思考，但對於如何精確的思考與實踐所有的動作，就如 Ryle (1949: 32) 所說：「『知道如何做』(knowing how) 並不能說是『知道了什麼』(knowing that)」(夏林清等，2004)。

從上述可以知道，有些行動在行動前是不需先做思考的，行動者知道如何自

發性地去實行，而且通常是在不自覺的情況下學會；有些時候會意識到認識（knowing），這種認識隨後會內化到行動的感覺中，但是行動者通常無法描述出行動中所隱含的暗默知識。

## （二）行為中反思

Schon（2002）認為「認識」是知道如何自發性地去行動或判斷，是不自覺就學會，通常無法描述出行動所顯露的隱含認識，這也是日常實踐知識的一種特有的形式。以下將討論兩種實作中的反思：行動中反應（Reflection-in-action）和實作中反應（reflecting-in-practice）。

### 1. 行動中反應

人在某些時刻可能會思索關於「我正在做什麼」這件事（Argryis & Schon，2003），例如「行動中思考」（thinking on your feet）、「做中學」等話語，都指出了人們能在做動作的同時，腦中的思考是並進的。例如在技藝的學習過程中，邊做邊學，在行動的過程中修正自己的動作、想法，使自己的技藝日趨成熟。

Schon（2002）認為要表達「行動中反應」，無法避免必須用文字表達認知及其變化，雖然它們根本沒用文字表達過，但是試圖描述行動過程時，就必須用語言以描述在行動中的理論。

### 2. 實作中反應

Schon（2002）指出一連串的行動所組合成的結果，可稱為實作（practice）。「實作」這個字是隱晦不明的，例如某人在練習鋼琴時，指的是他為了增進自己對此樂器的精熟度，所進行的反覆或實驗性的練習活動。因此「實作」指的是在專業情境中的表現，也指涉了為專業表現而做的準備，當實作漸趨穩定，所需處理的相同類型案例愈來愈多，從「實作中認識」將愈來愈少，朝向專業化發展。

夏林清等（2004）指出當行動者對實作做反應時（reflection in and on his practice），眼前出現的各種現象是他反應的意向和對象。當所面臨的現象呈現出它的獨特性與不穩定性時，行動者會批判自己先前的理解，提出新的描述，並在當下測試此一描述。透過反應，行動者能夠揭露和批判在專業化實務工作中的隱



含知識，如果自己去經驗，就會對情境的不確定性或獨特性有新的理解。

所有相關的行動理論都認為在某一情況下，假如想要得到結果，就必須要付出行動才能得到結果 (Argryis & Schon, 2003)。也就是說，假如想要達到一定的結果，必須要去做才有可能。去學習理論、技法或技術，不可能只用問的，必須要去看其行為表現，在實作過程中，展現暗默知識、常規，才能讓技藝更臻於成熟。

## 二、暗默知識

Michael Polanyi (2003: 209) 說：「**我們所能知道的事物多於我們所能言辯的。**」Polanyi認為有些事情知道要如何做，但是卻無法用言語表達出來 (彭懷棟, 1985)。例如我們可以從千百個陌生人中認出一張自己熟知的臉孔，但是卻說不出來這是如何做到的。這正展現了我們所不能言辯的知識。

論語「述而篇」中有「默而識之」。朱子《四書章句集注》：「識，記也，默識，謂不嚴而存諸於心」。故「默識」一詞在中國思想史上早已有定義，其定義似乎為 (彭懷棟, 1985)：人於其所知所識已經詳明，且能以之教人，只是有意「不言」而已。原文有先見、不能明言，不必明言、無意明言等意思。

如果我們知道且能說出來，我們便稱它為顯性知識 (explicit knowledge)，或是明言的知識 (鄒川雄, 2005)。一些知識不能用語言加以表達，只能意會不能言傳者，稱之為暗默知識 (tacit knowledge)，也稱為內隱知識 (implicit knowledge)。

Polanyi的顯性知識與暗默知識並不是兩者截然二分的知識型態 (鄒川雄, 2005)。如圖2-1-1所示，知識的獲取及使用好像一座冰山，顯性知識是我們可看到的冰山上的一部份，至於知識的根基則是埋藏在水平面下的暗默知識中。因此，Polanyi說：「**所有的知識不是暗默知識就是根基於暗默知識**」(鄒川雄, 2005: 37)。

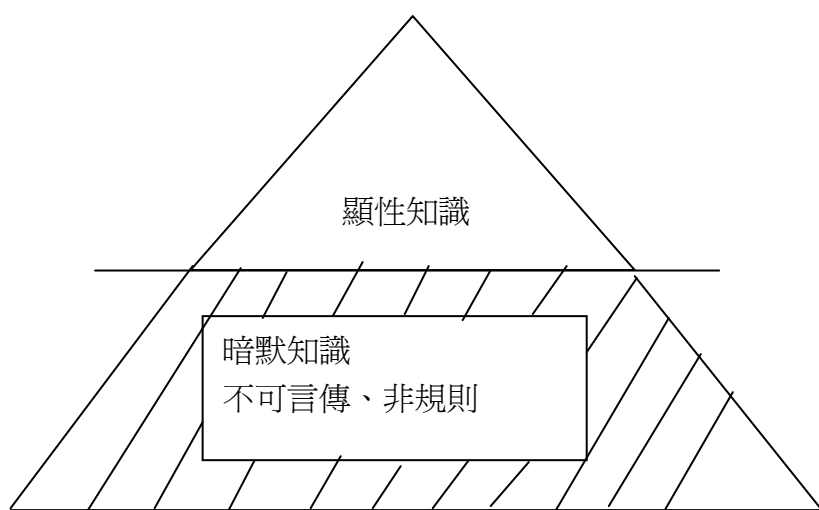


圖 2-1-1 顯性知識與暗默知識

(資料來源：鄒川雄(2005)。生活世界與默會知識：詮釋學觀點的質性研究，頁 38)

按照 Polanyi 的講法，語言詮釋在本質上仍是暗默的，因為在理解語言說過程中，人們仍然是依靠一種「非言述的能力」(inarticulate power)(鄒川雄，2005)。也就是說，知識都有不可化約的暗默成分。而 Polanyi 更重視專家的技藝或訓練等這些高級認知活動的暗默知識，這種知識不是從課本中可以學到，而是經驗累積中學習及沉澱，這就是 Polanyi 的暗默知識。

獲得暗默知識的過程是如何運作的？Polanyi把它區分為「焦點意識」(遠側向)(focus awareness)與「輔助(支援)意識」(近側向)(subsidiary awareness)(Polanyi, 2003; 鄒川雄, 2005)。前者是行動意義之所在，後者則是為了完成意義所必須預先具有的能力、工具或輔助工具。例如釘釘子，當我們拿一個鐵鎚要把釘子釘進去時，這動作包括兩個意識在內，一是眼睛專注的盯著釘子；第二是你必須拿起槌子往後提並適時地往釘子上釘下去。眼睛盯著釘子，這是「焦點意識」；等到學會時，把鐵鎚拿起然後連續釘下去(這需手、眼、心與槌子的搭配與平衡)，這是「輔助意識」。Polanyi認為我們只能專注於焦點意識，至於輔助意識只能以暗默的方式覺知，如果我們想把輔助意識提升至焦點，例如釘釘子時專注於鐵鎚如何釘，這樣一定會釘到手。

當我們學習使用某種工具來找出我們的認識方式時，依照Polanyi的用語，「從」手到應用工具探測對象的感知影響整個過程，唯有在技巧熟練時，初始覺知的感受，內化成我們的暗默知識。

另外，Eraut(2000)把知識分成「編碼的知識(codified knowledge)」及「個人知識(personal knowledge)」兩種。所謂編碼的知識指的是公開的知識或計劃

的知識，它是生產者所控制，如教育體系中的課程、技能考核、評量和認證等，但是並未說明何謂”knowing how”的過程或程序。個人知識是程序的知識（processed knowledge）或是過程的知識（process knowledge），是經驗知識與片段的印象。編碼的知識會受學習內容的影響，所以在不同的情境中他會需要進一步的學習，相對的，個人的知識是否要再進一步的學習，則是從個人過去的生活經驗來決定。Eraut 認為個人知識比分類、明確的知識多一種暗默的視野。

Eraut(2000)從實作經驗中解析暗默知識的模型中分析出其特殊性。依圖 2-1-2 來看，A 路徑是由實際生活中所歸納出來某些事情應該要如何做的一般性法則，例如鞋匠、木匠、鐵匠、建築工人等所仰賴的知識，可以用語言與文字表達出來讓人明白。路徑 B 則是一般人獲取知識的過程，從公開的知識，透過語言的表達而獲得。其中，路徑 A\*則是 Horvath（1996）所說的「暗默的學習（tacit learning）」（Eraut，2000），透過實作來獲得經驗，但是卻無法用言語來表達所知道的經驗。

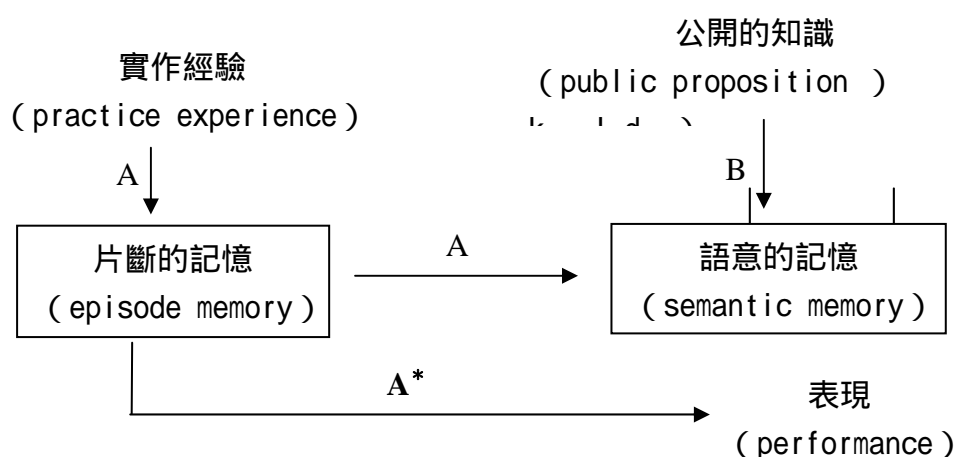


圖 2-1-2 暗默知識的模型

（資料來源：Eraut, M. (2000). Non-formal learning, implicit learning and tacit knowledge in professional work.p.14.）

### 三、 「做」中學

技術的學習，除了書本裡所寫的步驟外，最重要的是動手去做，以體現暗默知識，深化自身經驗，尤其是紮根於實際環境。做是根本；沒有做，暗默知識就沒有依託。

## (一) 學習歷程之積極程度

技術的學習，除了在學校的正式學習中學到的知識內容，技術的學習有很大一部份是非正規（non-formal learning）或非正式的學習（informal learning）（Eraut，2000）。這種學習方式大都在職場進行，或在公民世界實踐，但這種學習卻往往能帶給我們更多的、更實際的經驗學習機會（陳雪雲，2005）。

職場學習分成內隱學習（implicit learning）、回應學習（reactive learning）及深思熟慮的學習（deliberative learning）等三種（Eraut，2000）。依表 2-1-1，內隱學習是將經驗連接到過去曾有的記憶中，未意識到新的經驗對自己的影響。回應學習是很自然的從過去所發生的相關經驗中做反思，在學習新的經驗中偶爾會有自己的意見，並未將來可能的學習機會預做準備。深思熟慮的學習則是從過去的經驗中做系統性的反思，對現在存有的經驗採更積極的態度。除正式的學習外，並參與非正式學習，規劃明確學習目標，追求有利的學習機會。

表 2-1-1 非正規學習類型

引發時間 \ 學習類型	內隱學習	回應學習	深思熟慮的學習
過去情節	現在經驗與過去記憶連結	習以為常的反思過去的事件、溝通和經驗	檢討過去行動、事件和經驗，作更系統性的反思
現在經驗	一種從經驗進入記憶層次的選擇	學習中出現偶發性評論、意見	做決定、解決問題、計劃和參與非正式學習
未來行爲	先前的經驗中未意識到的影響	為慢慢浮現的學習機會作準備	計劃學習目標與有利的學習機會

（資料來源：Eraut, M. (2000). Non-formal learning, implicit learning and tacit knowledge in professional work. p.116）

採相似觀點，Jarvis (1992)將學習歷程分為學習及非學習兩種類型，其中，學習還可分成反省性與非反省性。從表二中可看出，「非學習型」沒有產生學習的過程，包括猜測、未考慮及拒絕。「非反省性」在學習的過程中，只是單純的吸收知識，並未將獲取的知識轉換成自己的經驗，其學習技巧只是記誦、偶然學

習及機械式學習。「反省性」學習是指在學習的過程中，能與自己對話，將學習過程中所獲得的知識轉換成自己的經驗，包括沉思、反省式技術學習及實驗學習。從表2-1-2可知，Jarvis（1992）認為優質的學習屬於反省學習。

表 2-1-2 Peter Jarvis 之經驗學習類型

對經驗反應的類型		學習/非學習的類型
非學習		猜測
		未考慮
		拒絕
學 習	非反省	前意識的學習（偶然的學習）
		機械式學習
		記誦
	反省	沉思
		反省實作
		實驗學習

（資料來源：Jarvis, P. (1992) *Paradoxes of learning: On becoming an individual in society*, p.72）

## （二）從生手到專家

在職場中，如何從生手變成專家，成為實作學習的重要課題。Dreyfus & Dreyfus（1986：21-25）將技能獲取分為五個層次，分別為：生手（novice）、進階初學者（advanced beginner）、勝任者（competent）、精熟者（proficient）、專家（expert）。這五種層次的分析如下：

### 階層一 生手

學習到資訊程序

少許情境洞察力

沒有判斷力

### 階層二 進階初學者

行動的準則是根據特性或是先前經驗

對情境的洞察力仍然有限

所有的特性或面向是同等重要的

### 階層三 勝任者

能妥善應付各種情況

視行動是一個獨立的目標

有深思熟慮的計劃

標準化的步驟

### 階層四 精熟者

全面性看待情境影響的因素而不只是注意某些面向

能看出在情境中影響最深遠的因素

多思考，少勞動

能看出正常途徑外的可能

不同的情況有不同的進行方式

### 階層五 專家

不再依據規則行事

根據暗默知能對情境產生直覺

遇到新的情境才會去分析方法

能看出「什麼是可能」的視野

McPherson (2005) 認為以上五個向度是一個螺旋形的詮釋循環 (hermeneutic circle)，而且每一個向度都是獨立的，這五個向度是會慢慢的將學習者的認知力量整合，反思及深度思考，而在每個情境中，學習者會因為情境的熟悉而使其技能提升。從階段一到階段五，學習者會經歷很多的複雜的折磨，在較早的階段，學習者必須去學習理論或規則。

McPherson (2005) 之後又加入第六及第七階層，分別是實作 (mastery) 與實作智慧 (practical wisdom)。前者強調自我駕馭能力和精鍊概念；而後者具備積極的態度。這兩個新的階段都強調實作者之說、做與行動，愈來愈能身心合一，甚於技術純熟及智慧體現。

## 參、小結

Dewey 認為經驗必須在環境中，從做與感受中獲得，從做當中獲得反省思維，尤其是美感經驗包含理性思維活動，情感也會被打動。Argyris & Schon 提出從行動中認識，從行為中反思，都必須要付出行動才能得到結果。Polanyi 認為技藝的學習所獲得的知識是暗默的知識，從「手」到應用工具探測對象的感知影響整個過程，只有在技巧熟練時，初始覺知的感受，才能內化成我們的暗默致知。Eraut 論及不同的知識獲取方式，無法用言語表達的知識，是為暗默知識。

Eraut 另外提出三種職場學習的類型，深思熟慮的學習能檢討過去，積極參與現在經驗，並對未來規劃明確的學習目標。Jarvis 認為反省性學習，能將自己學習內容轉換成自己的經驗，變成自己所擁有的無價資產。Dreyfus & Dreyfus 對技能獲取和技藝提升的五個層次，讓人們了解生手如何變專家。

綜合上述學者的說法，我們可以發現暗默知識除了是指未被書寫下來的知識外，還包括無法符號化的知識，人類常在互動中模仿教導者的技能，更重要是再真槍實彈中，體現和提升技術。暗默知識本身也很難透過資料庫、演講、教科書或手冊來傳播或檢索，它是無法言語且是無形的，必須在環境中親身體驗計劃完成。

鄒川雄（2005：21）認為「行動與事件只是研究的表面對象，唯有行動與事件背後的『生活世界』，才是研究的真正或深層對象。」「生活世界」是什麼？顧名思義，就是我們生長的這個意義世界。依據 Husserl 現象學的觀點，當我們在對研究對象進行了解時，應先把日常熟知的想法、習以為常的觀念，甚至是學科中已形成的命題或論斷先行抽離，「存而不論」，然後回到事物的源頭，那個源頭最終碰到的就是「生活世界」。

另外從 Dilthey 的詮釋學觀點來看，他重視的是生活中的「體驗」，在我們生活經驗裡的每一次體驗，體驗必須被「沉澱」下來，然後回流到我們的生命之流中。Heidegger 曾提到，人是一個「在世存有」（being-in-the-world），意思是說人不能離開他的生活世界而存在；另外如 Gadmer、Mead、Schutz、Garfinkel 及 Habermas 等人所提出的概念，最終都是指涉到「生活世界」（鄒川雄，2005）。

所以不論是現象學、詮釋學或社會理論均把生活世界視為最核心的概念。

因為，研究者所面對的行動者（包括行動、創作、事件及制度），只是研究的表面對象，唯有行動與事件背後的「生活世界」，才是研究的真正或深層對象。

學習一項技藝，經驗的累積是最重要的，從一次又一次的經驗中，使我們的技巧純熟，知道哪邊力道要輕點，哪邊力道要重一點，但是為什麼要這樣做，我們卻又說不出來，這便是暗默知識的力量，它無法用言語表達，都是靠實際去動手做，從實做中獲得反思，經過不斷的練習獲得的暗默知識是屬於個人的，儲存在個人的頭腦及內心理，經由個人內部的轉換成經驗，人們常在模仿、學習互動中獲得技能。因此，以暗默知識為主的技能如果沒能繼續傳承，如果沒有刻意的紀錄、傳承，便會隨時間的流逝而不見。

## 第二節 宗教與妝佛藝術

社會學家Max Weber認為：「造型藝術作品之宗教的定型化，亦即是最早風格的形式，是直接受巫術觀念制約，這些作品是為了他們巫術性意義而專業地製作出來的」（劉援、王子文，1993：9）。基於此觀點，臺灣社會中俗民信仰的精神圖騰—神像，是以封神演藝及歷代搜神傳說等佛儒道思想為根據，將流傳於民間的神話歷史人物，雕塑成有血有肉的具體形像。

神像與宗教就像人類的軀體和思想，兩者是十分密切的。Weber認為：「靈魂、鬼怪及神祇無法以具體的意識來掌握或認知，他們具有一種背後世界的存在（*hinterweltliches Dasein*），只能透過象徵（*symbolen*）及意義（*Bedeutungen*）的媒介，才能接近」（劉援、王子文，1993：8）。在臺灣的儒釋道宗教信仰中，神像就是一個代表。

從現今的神像造型來看，神像的裝扮皆是古人裝扮，披甲冑、穿冕服，包括帝王、后妃、王爺、文臣、武將等造型，或是員外的造型，除符合禮儀、神話傳說外，也參雜師傅心中獨特的「神形」（吳茂成，1995）。

其實，神像被視為祭祀的圖騰，與被欣賞的藝術品之間，神像所擁有的祭祀成分，比被當成欣賞的藝術品多（吳茂成，1995）。祭祀活動已將定型化的神，融入常民的生活文化中。所以，諸神的造型，在經驗的傳承中，深深烙印在妝佛



師傅與信徒心中。

## 壹、宗教與「佛」

在《後漢書》〈劉虞公孫瓚陶謙列傳〉中記載，東漢獻帝丹陽人笮融大起浮屠寺，「作黃金塗像，衣以錦綵」。《太平御覽》卷七十九引《抱樸子》：《汲冢中竹書》言：「黃帝既仙去，其臣有左徹者，削木爲黃帝之像，帥諸侯朝奉之。」可見妝佛工藝起源甚早。歷代佛儒道宗教的發展，名不見青史的妝佛藝師，更完成了無計其數的神像作品，這些作品，歷經戰亂而保存下來，就成爲當代研究妝佛工藝的代表作（中國美術全集，1989；吳茂成，1995）。

### 一、宗教信仰沿革

根據戚嘉林所寫的《臺灣史》（1985）中記載，福建漳泉一帶，在明嘉靖之後，即不斷受到海盜、倭寇的侵擾。鄭成功舉反清復明旗幟，更使此地淪爲戰場。泉州府不少饑民，在謀生日益艱困之下，不得不冒死從廈門等地偷渡來臺，以謀求生路。這些移民人中「包括商賈、漁民，尚有農夫、工匠，以及各種勞工。」。

在初期的移民人口中，泉漳兩府人最多，細分又有南安、晉江、惠安三縣以及同安、安溪等縣居民，探討臺灣早期的神像傳入，可從上述各縣人民的宗教信仰溯源。

鄭成功祖籍泉州府南安縣，南安與晉江惠安二縣，因語言風俗相近，合稱爲三邑人；三邑人信奉觀音佛祖，同安縣人奉祀保生大帝、霞海城隍，安溪縣人奉祀清水祖師、保儀尊王、法主公；另外，同爲移民鄉地的漳州，則奉祀開漳聖王、三官大帝，而媽祖則爲東南沿海航海人共同的信仰，至於玄天上帝相傳爲明朝朝廷奉爲守護神。從上述可以看出各地供奉的神明有所不同。

就像渡臺悲歌所寫的：「勸君切莫過臺灣，臺灣恰似鬼門關；千個人去無人轉，知生知死都是難……」（佚名）。漳泉人不畏暗潮洶湧的「黑水溝」，一心想到臺灣，只能帶著神像或香火，祈求神明庇祐安抵臺灣。1992年出版的《臺灣省通志》將此歸爲三種情形：（1）「將家裡祭拜的神明帶來台灣」，（2）「從廟裡請求神明分身帶來台灣。」，（3）「若廟內神祇無分身者，則請求香袋、或神符帶

上身，以求一路平安」；「因此進而興建寺廟，今查臺灣建廟之沿革，彼彼皆是」。

連橫的《臺灣通史》(2001)記載：「鄭成功開臺之後，設一府二縣，『形屯田之法』，  
，同時期，陳永華為興教化，『請建聖廟，立學校』，可見當時寺廟興建活動頻繁，相關工匠、物料需求勢必增加。」

可惜的是，妝佛工藝的發展，在施琅平臺之後，明鄭移民被迫大量回歸大陸，加上渡海禁令頒布等因素而至停擺；直到十九世紀初，臺灣的妝佛工藝，才隨著本地貿易經濟的繁盛，逐漸復甦（吳茂成，1994）。

在臺灣現在講求速度的社會環境中，凡是都講求快、迅速、用完即丟，大部分的人並不會去注意一樣東西生產製造的過程，而是只會注意到結果，或是只注意一樣東西出現的樣子，就連臺灣這些傳統的工藝品也一樣<sup>3</sup>。臺灣的傳統工藝也面臨一般人不會去注意這項工藝品背後所隱藏的美感或其深層意義，而是只看表面，東西便宜、喜歡就買，所以這也使得臺灣傳統本土的傳統工藝面臨存續的窘境。

## 二、神像範疇

民間工藝的種類，大部分與臺灣的民間信仰與宗教生活有關（倪再沁，2001）。因為文化、社會因素的相互牽連，宗教形成一種集體的力量，妝佛師傅所造的神像，在超自然信仰的意識型態中，成為凝聚社會成員，提供社會支持，強化人們應付人生問題能力的象徵標誌，給予個體安全感與生命意義。換言之，神像增加了成員間共有的經驗與社會溝通的深度，有助於個體的社會連結。人格化神祇的忠孝節義故事，扮演了重要的社會化角色，也帶來了多少的安慰與期盼，神像也從最初的實用性質、功能性質延伸到社會生活的精神面。

神像是宗教生活的一部分。神像是其在世間的化身，依香火的興盛，其分身廣為信徒奉請、妝金身供養（吳茂成，1995）。這些神就像古代的社會體制一般，帝王至上，下有各官府，官府下又有地方神，地方神而下，又有家中自己祭拜的神，層層疊疊，就像民間的行政體系一樣。這些多樣的神都各有其神像，神像的姿勢、性格、形態等，都可從民間傳說中得知其事蹟，例如玉皇大帝是至高

---

3.在大陸的廉價品進攻臺灣市場後，因為它的低價格，所以現在在市場上充斥著大陸輸入的粗糙且無美感的傳統工藝品，傳統妝佛因為工序十分繁複且費時，在臺灣高工資的經濟環境下，市場競爭力薄弱，根本無法與大陸輸入的廉價品抗衡，再加上現代人的速食文化，喜新厭舊，所以他們並不會去管這東西哪裡做的，只要是他喜歡、便宜就好。

無上的神，他的造型、服飾、表情就模仿帝王像的造型加以雕塑（劉文三，1976）。這些神像都是民間藝師的作品，他們依民間普遍的認同標準來製作神像，從神像的雕塑看出民間的普世價值觀。

臺灣民間信仰的主角--神像，最早是跟著漢人移民到臺灣的，後來又因被殖民等原因，形成了多宗教系統與民間信仰相互輝映的情況。在早期的臺灣社會，由於律法不彰，社會正義的維持往往無法完全依靠政府與司法，因此民間信仰賞善罰惡的功能，對秩序維護具有重要意義（李登財，劉還月，2000）。

臺灣的神明種類眾多，其來源大致上可分成自然神、人格神和被創造的神三類（劉文三，1976；鄭志明，1998；李登財，劉還月，2000）。

### **（一）「自然神」**

宇宙間有天、地、日、月、山、海、川、澤、風、雲、雷、雨、水、火等現象，要維持人類生存的要素，與宇宙間這些自然物有關，人類相信這些現象背後應該有神存在，因敬畏感恩，而產生對自然空間的崇拜，人類生活受到這些神明操控，稱為自然神。

### **（二）「人格神」**

歷史上或傳說中有記載的人物，例如天上聖母、關聖帝君、張天師……等，凡有功於國家和社會，過世之後，仍受人民崇拜敬仰，稱為人格神。自然神與人格神的起源不同，但在民間信仰長期發展，很多自然神也逐漸被人格化了，例如土地公。

### **（三）被「創造」的神**

一般來說，臺灣民間信仰中所崇祀的主神，都有相當完整的事蹟，在時間的累積下，逐漸增加神明至高無上的莊嚴性。不過，也有某些神明是因一些特殊的因素，經由民間傳說的大肆宣傳，才變成神明的，這些被「創造」的因素包括有：心靈的空虛、經濟的力量、鬼怪的懼怕、政治的需要……等。每一種不同的因素，都可能快速的「創造」出許多神明，像是斬妖除魔的法主公、法力高強的二郎神、大戰五王爺的萬善爺、佛教護法天神的四大天王、瑤池金母……等。

另外，生前以忠貞愛國得名者，不論是抵禦外力的在朝忠臣，還是反抗統治者的前朝遺臣，後人必奉為神祇，建廟以虔誠的心來祭拜，像開臺聖王鄭成功、反清復明的朱一貴等。另外還有以孝感人的神明也是祭拜的對象，如入地獄救母的木蓮和以孝得聖的廣澤尊王。

在臺灣的民間信仰中，各地的王爺也是被創造出來的，王爺的信仰也是一種強勢的信仰，遍佈臺灣各地，如派別分歧的五府千歲、總管船隻的王爺總趕公……等。

## 貳、佛與妝佛藝術

### 一、妝佛技藝發展

妝佛的技法大致可分為泉州、漳州及福州等三派。劉文三（1981）指出泉州的技法，較注重神像的架勢，在木雕的過程中，注意大略的格局，而不作細緻的琢磨，在粗形完成後，靠黃土和水膠的混合物，來修護神像的表面，以達到神像的外形美觀。而漳州的技法，與泉州比較起來，較注重粗胚後的精緻整修，不僅在線條的轉折，以及細微部份的刻劃，均追求細微精美。而福州的技法則有上述兩者的綜合情形，不過土與裱紙的工作，做得較多層，對於紋身的線條有較精緻而細密的表現。

臺灣光復後，福州派在臺灣採取開放授徒的方式，故至今繁衍眾多，廣布全臺；而泉州派、漳州派則採取比較保守的家傳方式，發展上較受限制。因為福州派的人手較多，因此很多大廟的外場多是屬於福州系統的作品（吳茂成，1996）。在神像風格上，泉州派神像注重神像的架勢，在雕鑿過程中注意大格局，而在完成初胚後以黃土與水膠混合敷飾神像的表面，達到神像外型美觀的目的，現多分布在彰化、鹿港、宜蘭等地。而漳州派相較之下，則較注重初胚後的精緻修整，在木質部份即以細緻的琢磨修整神像的表面，惟現今在臺灣已幾近失傳。至於福州派則源於脫胎漆的作法，在木雕初形完成後，較注重披土與裱紙的工作，做得較多層，對於紋身的線條也有較精緻而細密的表現，神像的體態較為修長接近人身比例，且製作速度快，分布也較廣。

曾經訪問過一位在高雄鳳山經營佛俱店的神像雕刻師傅，他已有雕刻神像

三十年的經驗（訪談紀錄，2006/08/16，p.34）。這位師傅說在早期的臺灣還有上述的分法，因為技法都是從大陸流傳過來的，但是在臺灣落地生根後，時間久了，就比較沒有這樣的分別，只是臺灣的北部、中部、南部等不同地區畫出來的神像感覺會不一樣，至於要如何區別，就只能憑個人對神像不同地區畫法的了解程度及經驗了。

## 二、妝佛技法範疇

一尊未經開光、點眼、入神等宗教儀式的木像，只是一個木偶。而一位神像雕塑者，要會雕塑技術，也要會粉面等彩繪技巧，以及宗教的禮儀咒術，因此具有打扮意涵的「妝」字，最能生動點出傳統神像雕塑，在於「妝」出一尊神像，而不是雕（塑）出一尊人偶（吳茂成，1995）。

從質材到神像形、韻、性等賦予，以及作為民眾供奉之用，這段歷程茲將妝佛的工序大約可依序分為神形雕塑、神韻彰顯及神性賦予等歷程。茲分述如下（劉文三，1981；吳茂成，1996；王秋桂等，1996；王嵩山，1999；蘇世德，2001；黃志農，2002；許維民，2003）：

### （一）神形雕塑歷程

#### 1. 雕刻階段

**（1）截取木段：**神、佛像雕刻用的木材，可以分成樟木、楠木、檀香木等。取材的方式，有的依神明指示，往何處去即可找到神明中意的木材，而妝佛店裡也有現成的木材。一般來說，樟木是妝佛最常用的素材，樟木含油質，紋理成斜形雲狀，不易裂開、伸縮性大、有光澤、硬度高等特性，所以樟木最常被使用。

取材完成後，木頭必須放在陰涼處陰乾，主要用意是避免有水分，木材容易裂開。然後再進行淨材儀式，有的是以燒紙頭培淨方式，或是以檀香爐上淨掉其穢氣，各地的方式並不一樣。

淨材完成後，這塊木頭，會貼上寫有某某神明的紅紙，放置一段時間，再擇良時開斧。

**（2）開斧：**顧名思義就是動工。一般要挑一個黃道吉日，開斧是在預雕的神像木材四角，象徵性的刻一下，就算完成，也有以斧頭在木頭上輕砍三下或七下，

表示賦予此塊木頭三魂七魄。

**(3) 粗胚砍削：**先依不同神像的比例，鋸出臉和脖子的分界，同時砍出大致的頭型。

**(4) 初步雕刻：**粗胚只能看出大致的中軸線及正面，之後還要定出五官的正確位置。先定出中心線，使兩側臉部有對稱的依據；再定鼻子位置，使其他器官位置有所依據；之後是耳朵位置，早期都會留大塊一些，以便五官不正時可供調整之用。然後再定眼睛位置、嘴位置。

**(5) 細雕：**細部雕刻鼻、嘴、耳跟眼，然後用刀刻出髮鬚的溝位。

**(6) 磨平：**用砂紙把細雕的雕痕磨平順，以利上漆。

## 2. 上色階段

**(1) 裱棉紙：**先用黃土調和水膠成黏著劑，邊刷邊將撕成小片的棉紙貼上，並以排筆筆尖將紙壓入每一個空隙。現在只有客戶要求時使用。

**(2) 黃土底漆：**刷上數層黃土，乾後磨平整。

**(3) 粉底：**以前是以一種氧化鋅為主的白色顏料。大概畫了五、六次，畫到均勻為止，用噴的則只噴上兩次，讓後來畫上的顏色能正常顯色，若為其他顏色，則在白色底漆上再噴上所需顏色三次。

**(4) 漆線盤飾：**技法又分成「粉線」、「漆線」兩大系統。在材料上，粉線攪和物為粉和油，漆線則是在粉和油之外還加上「生漆」，而且漆線的製作過程中需要捶擊，使材料具備彈性，以搓揉成線狀。

泉、福兩派技法最大的差別，就在於漆線及粉線，泉州派採用川漆，用兩塊木板將漆塊磨成細條狀，然後再以竹篾，細細貼上；福州的粉線是以鉛白粉攪水膠，置入類似擠蛋糕奶昔的擠壓器，在神明身上畫上線條。但現在，因原料取得較困難及較費工，漆線這項技術也逐漸失傳，改採粉線。

## 3. 安金階段

**安金箔：**大都以市售之金箔膏為黏著劑，金箔則堅持以高純度之材料。

## 4. 彩繪階段

**(1) 繪臉：**畫五官順序為眼珠、眼框、眉毛、嘴，以所畫顏色乾後才能再疊

上其他顏色的原則來繪製。神、佛像的面容要顯得自在、有神韻、圓滿、或是威嚴、或是文質彬彬……等，這就要有精湛的粉面技術才行。

**(2) 亮光漆：**使用光亮、堅固的亮光漆來保護，越厚越堅固越好，除非要求平光，否則以光亮為主。

## **(二) 神韻彰顯歷程**

### **1. 尺寸**

以丁蘭尺上的吉凶為主。丁蘭尺一般運用於墓碑、神主牌與神像雕刻場合，因為在民間的概念中，這些都是屬於「陰的」、「無形的」；而「陽的」、「有形的」如房子、廟宇、家具，則要用「文公尺」或所謂的「魯班尺」來量。丁蘭尺長一尺二寸八（合38.4公分），每尺計分十大格（每格一寸3.9公分），每格又再細分為四小格（每格約公制一公分），大格與小格之中，各有字義指明吉凶。神像雕造的尺度大小，必須依賴丁蘭尺上的指示，擇吉選用。目前最普通的尺寸為七寸二（順科）、一尺二寸（六合）、一尺八寸（大吉）等。

### **2. 造型**

神像的造型基本上有傳統的與受啓示而產生兩種。傳統的造型在面貌上有一定的形象，與該社會整個知識傳統相連貫的，由傳說的敘述、筆墨的造型到雕刻的成品都呈現出一致性，封神榜中所傳遞的一些神的形像，二郎神楊戩的三眼特徵、三國演義中關公讀春秋與周倉、關平的造型……，民間的傳說亦呈現在神的造型之中，例如，哪吒的孩童臉、火炎槍、乾坤圈、風火輪等特徵，民間傳說中的七爺八爺的造型與傳說中的死亡方式相吻合等均是。

受啓示而產生的造型有可分為兩類，一種是信徒受啓示，一種是乩童受啓示，要為原為無神形的神雕造金身。例如主家曾夢到神像顯靈，這個神像是菩薩的身體，騎著龍，另外一尊則是騎著麒麟。或是夢到往生的親屬，這位長輩已經當上神仙，所以要刻一尊跟這位往生長輩的臉一樣的神像。

雕刻師會以乩童或信眾所說的形象為基礎，再參酌中國傳統的神統階級制所允許的神的穿戴，而雕出主家想要雕出的神形。一般來說，乩童或信眾所言的形態、穿戴，面容特色，主要是依據傳統中國古代服飾，尤其是唐宋二代，而變形

或完全依據其造型而成。

### 3. 手的姿勢

雖然神像有繁雜的體系，在基本上有幾項可以依循的類別，例如在面貌上，大約可分成生臉、旦臉、老生臉、老旦臉及一些較為特殊的臉形；手的擺放姿態，大約有所謂朝天式，即雙手合抱作拱狀，有通壽式，即右手平放在右大腿上，左手環身放在右手掌上，有如意式，即左手平放在左大腿上，右手執如意手心朝上，掌置於腹側。其他如手執武器或配件之類的姿勢等。

### 4. 衣服與甲冑的紋飾

呈現出階級與吉祥、避邪三者混合形式。衣飾上，依神的階級身分地位的不同，有文甲、武甲、龍袍、蟒袍、壽形衣、相服，或其他符合神的人格、神格背景的衣裳等；而冠帽的形式，有所謂的帝王帽、狀元帽、元帥帽、紗帽、王帽，五佛帽、鳳冠、太子冠、二郎盔、七星冠、佛祖帽、頭巾、員外帽及其他形式的變化等。

### 5. 龍、鳳、雲、水波的運用

龍形紋樣在使用上有階級的分別，皇帝穿的為九龍袍，只有玉皇上帝可以穿；其他王爺類可繡龍數不可超過九條，一般稱為「蟒袍」。雲文的圖樣，廣泛用於繡補的圖樣上，水波的圖樣則多半運用於繡補圖案的下方，或整件衣服的下擺。

### 6. 顏色與象徵

以綠、藍、黃、紅、白等五色為主。傳統觀念中，有白色對應五行中的金、黃色對應於土、青色對應於木、紅色對應於火、黑色對應於水的說法。

一般來說，色彩運用於衣飾圖案上的，大半以深藍、紅、綠、白色四者較多。臉的顏色，又可代表其人格某些特徵，或傳說中奇異的臉色，如關公紅臉、媽祖因不同傳說而有紅臉與黑臉（溺死）之別、池府王爺因吃下猛藥而亡，它的臉便呈現出中毒者的「黑臉瞪眼」狀。在象徵上，白臉用來表示「奸詐險惡之相」；



黑臉表示「愚魯憨直之相」；紅臉則表示「赤膽忠心之相」；青臉表示「妖氛鬼氣之相」；金色則表示「神之類屬之相」。

### （三）神性賦予歷程

#### 1. 開光點眼

在開光點眼的儀式中，通常要準備「七寶」，亦即金、銀、銅、鐵、珍珠、玉、瑪瑙等。也有的是在神像的後背部挖一小洞，注入活雄蜂或蜈蚣，以增益神明的靈威，再於覆住洞口。或是由雕刻師以一隻新的毛筆，一面小鏡子，用毛筆沾上硃砂，在小鏡子的鏡面中間寫上「敕令靈罡」，然後在鏡子右面寫上「開光」、左面寫上「大吉」，再用毛筆沾上硃砂，象徵性的在神像的雙眼各點一下，如此儀式就算大功告成了。

另外也有套上接合的，如頭部、手掌，或是神像與椅座是分開的。上述是神像的雕造程序，然而由於各地區域的師傅師承不同，也有或多或少的增減過程，因此有不同的風格。

由妝佛的技藝可了解到，工藝技巧雕出形同人的形像的神形，儀式行為與信仰內涵則抽象化了神的內在性質。一塊木頭在漢人的社會文化體系裡，從「最原始的質料」到「賦予神形、神韻與神性」，經過了各種儀式的人為切割和分類，不斷將神聖與世俗的分殊性予以強化，切割人性與神性的特質。

## 第三節 技藝學習與文化傳承研究

近幾年來，臺灣的本土文化愈來愈受到重視，臺灣這些流傳已久的技藝，都各別有其輝煌的歷史，也有愈來愈多有心人士投入這塊研究的領域，讓這些無法發聲的技藝或藝師，可藉著文字、圖片甚至影像，讓我們窺知這裡面的奧秘。

### 壹、 傳統技藝相關研究

在蒐集文獻與研讀的過程中發現，從2000年到2007年來搜尋相關的碩博士論文與專書將近共18篇，這些作者所採用之研究方法大都是質性研究取向，以田野

觀察、訪談為主。相關論文或期刊大多是以某一位藝師為主，介紹他的作品內容、拜師學藝的過程等（詳見附錄二）。

從過去的文獻可看出，政府機關或學者為傳統工藝作紀錄，大部份都是以師徒相授的過程、介紹藝師作品及其意義為主；也有一些論文，如林心明（2004）、羅聿倫（2002）等，分析臺灣傳統工藝背後深層的社會與歷史的意義；蔡麗莉（2004）以深度訪談和參與觀察法來分析小提琴製作技術的經驗傳承，並另外舉出幾個企業中的個案，以說明暗默知識如何透過做中學，如何透過師徒間的互動，以經驗知識的累積達到傳承與分享。侯念祖（2000）對鹿港小木工匠的經驗考察，分別從工匠組織、師徒制度、勞動、薪資、網絡、時間及在教育與知識上的啟發做精闢的解說，並對現況做批判與反思，著實對相關理論有其貢獻。

我的研究是著重在生命發展階段中，藝師的技藝學習和經驗傳承兩大主軸，從研究對象的生命歷程來看有關妝佛技術學習與轉變，所以它還包括技藝學習的經驗反思，以及理性和美學、美感及宗教，經驗如何在實作中體現也是研究重點之一。

早期的教育學家早已提醒我們，其實技藝是可以透過教育和實做的過程來得到經驗，盧梭（Jean Jacques Rousseau）在《愛彌兒》（Emile）（李平滙譯，1989）一書中有這麼一段話：「在人類所有職業中，工藝是一門最古老最正直的手藝，它在人的成長中功用最大，它在物品的製造中，通過手將觸覺、視覺和腦力協調，身心合一，使人得到健康的成長」。

侯念祖（2000）提出藝師從學徒的訓練開始，到成為師傅，他們終其一生不斷透過實際操作來磨練其技能，並且必須為遇到的各種問題尋求解決的辦法，即使已經身為師傅，但卻還是永遠在學習，這種因為實際的經驗與需求而產生對於未知事物的求知與探索的精神，終其一生以實際操作、身體體驗、觀察材料變化並思索以克服各種工作上的難題，因而養成的知識與能力，在教育與知識上是具有重大的意義與價值。從上述的知識觀念中，可以理解Dewey（1916）強調「從做中學」重要性，藝師在實際生產過程中，藉由身體實踐與操作而產生對於事物的認識與知識的掌握，其對於知識的探索與發展具有相當重要的參考價值。

## 貳、本研究之知識觀點

妝佛技藝的學習，有其一定的步驟，每一個動作都是需要透過不斷的練習，慢慢修正自己的動作，在修正的過程中，是身體、頭腦與作品三者的對話，這種對話是暗默的，說不出來為什麼要這樣做，這是經驗的累積，要親身去體驗才能了解。Dewey (1916) 提出「做中學」的理念，強調「親身體驗、做中學、嘗試錯誤」的精神，運用心到、眼到、手到來學習，較能深切感受學習的意義與內涵，也較能保留學習結果，覺察真正核心問題。親身體驗是直接學習而非間接學習，經由直接操作、親自實踐來學習，不是由觀摩、模仿來獲得知識。做中學則是邊做邊省思邊學，師傅邊看邊協助邊引導，讓學徒在實作中成長。嘗試錯誤是由錯誤中記取教訓，從挫折中檢討，檢討改善以突破學習問題。

妝佛的技藝還包括了藝術的特質，例如配色、裝飾等，它不僅僅只是物質生產的「熟練技能」(skill)，同時還包括了文化與藝術的內涵，而成為一種「技藝」(technique)，關聯著勞動與美、藝術 (侯念祖，2000)。這種對於美的生活上的追求，Dewey (1934) 認為所有經驗都具有美感、藝術的特質，因為藝術是存在於日常生活當中，所有的人類活動都有美感經驗。技藝學習的藝術所指的是「做」與「感受」之間的關係，是創作與美感的結合。

妝佛技藝的學習方法，包括觀察、模仿、詢問等，最重要的是「實作」。透過「實作」，從不斷的練習中獲取專業知識，是隱性的、無法述說，是暗默的知識。Schon (1983) 認為暗默存在於行動模式當中，如果想要達到一定的結果，必須要去做才有可能，去學習技法或技術，去觀察他人的行為表現，才能更了解對方是如何完成的。

民國五、六〇年代，傳統技藝的學習並不是透過學校，而是師徒制或無師自通。這種非正規的學習，學習的積極程度是決定成就的關鍵因素。Eraut (2000) 認為「深思熟慮的學習」是對過去的經驗作反思，對現在作計劃，並對未來設立學習目標，開發學習機會，是非正規學習中最佳的學習方式。Jarvis (1992) 也提出「反省性」的學習，將學習中所獲得的知識轉換成自己的經驗，是可參考的技藝學習方式。而技藝的學習，Dreyfus & Dreyfus (1986) 認為一開始是從完全沒有任何相關經驗的生手，透過實作學習，慢慢成為一個專家，學習過程是慢慢將學

習者的認知能力整合、反思及深度思考，學習者會因對實作情境的熟悉而使其技能提升。

在整套妝佛的技藝中，在表達及雕刻神的形像時，所追求的神格<sup>4</sup>意識中，這些都只是大概的分類，藝師必須用他個人的經驗，才能使神像的神力，透過他的製作顯現出來。這也是民間信仰的神像藝術工作者，在傳統的行業生涯中，自我修煉與人格的自我表現。假如神像本身在信徒的心中，有著不可侵犯的權威，那麼維護這份民間信仰的功臣者，應歸功於它的妝佛者的崇高造詣。這也使得妝佛師傅們，在民間獲得尊重的地位（劉文三，1981）。

臺灣的神像雕塑，雖然受到過去中國歷代雕塑藝術上累積的某種既有觀念的約束，如媽祖的坐姿應該端莊，臉部豐滿，土地公應是慈祥可親的老人等，但是，這些妝佛師傅們，仍然能從這些範疇裡，深刻的表達出人性與神性微妙的結合，將神像予以擬人化，為神像注入人間的喜、怒、愛、樂、威……等感性（劉文三，1976）。神像給予的或許是妝佛師的專注精神，或許是它經由妝佛師的心思而顯現的巧思表現（劉文三，1981）。在妝佛的工作本身，如同藝術家在製造他自己的生命能耐，賦予神像藝術美的神韻，使神像本身就透露出妝佛者生命的表現美感。

臺灣民間傳統技藝是整個民族文化生活的一項產物，所以不能只注意其表面的呈現，傳統技藝是產生於一個特定的社會文化脈絡中，其內涵必須依賴於整個社會體系的性質，並與文化的其他面向（例如宗教、經濟等）相結合；並不能把傳統技藝獨立於文化脈絡與社會生活之外來做探討。傳統藝術的表現形式，是「社會上所要求的」表現形式（王嵩山，1999）。與宗教上連結的妝佛藝術，多半用來呈現這些經由傳說與人們賦予神性的「神」的樣態。它是與民間的信仰體系密切溝通的。

在宗教信仰中，不論是從歷史典籍、宗教經書、或是小說戲曲的流傳，亦不論是神化或傳說，其中的人物能夠成為民間信仰的神明，都可推知民族文化、意識與人民的生活習性（王秋桂等，1996）。這些功能，我們不能不把功勞歸功於妝佛的藝人工匠，這些民間的藝術家，在學習過程中，將神像的精神融入我們的

---

4. 「神格」：所謂神格指的是神明地位的高低尊卑。野史、小說中杜撰的人物，一旦被賦予神格，就會衍生更多的神話、傳奇，根植於心底。只是傳說衍生而出的各種神、佛經宗教團體教義、典籍中賦予其神格、神性，流傳於鄉野。（資料來源 <http://www.fgu.edu.tw/~general/m3-4.htm> 搜尋日期：2006年1月10日）

生活世界中，在民間傳承不息。

本論文的研究重要性在於分析周師傅的學習過程，是如何透過實作知識以獲得相關技藝及經驗？在作畫中，如何與神明互動？如何體會神明的精神？如何透過技藝把神韻表達出來？從文獻探討中得知技藝的學習主要是靠經驗和理性反思，妝佛藝術又多了一塊美感及宗教的部份，技術的學習主要是暗默的，是行動的同時也是認知的，透過學習與生活世界的互動，如何揣摩讓技藝更圓融？如何傳達「技藝」的暗默經驗？技藝在時代轉換下有無改變？在社會變遷中，藝師實作學習彰顯大時代那些精神？這些都是進一步需再做釐清的，也由此可知，對於本土歷史人文中，有關傳統技藝傳承的探討，尚有許多可發揮的空間。