

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 王益順匠師在台灣之廟宇建築之研究

A Study of Taiwan Temple by Wang I-Shun

doi:10.6154/JBP.1983.2.006

建築與城鄉研究學報, (2), 1983

Journal of Building and Planning, (2), 1983

作者/Author：李乾朗(Chien-Lang Lee)

頁數/Page：87-121

出版日期/Publication Date：1983/06

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.6154/JBP.1983.2.006>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



王益順匠師在台灣之廟宇建築之研究

李乾朗*

A STUDY OF TAIWAN TEMPLE BY WANG I-SHUN

by
CHIEN-LANG LEE*

摘 要

本文依據實地勘察之資料並結合幾位老匠師訪問追憶之片段，嘗試對一位福建建築匠師在本世紀二十年代於台灣所設計之四座廟宇作初步之綜合研究。這四座大廟是台灣建築史中屬於後期之精緻建築之重要典型，它們除了總結前期之發展，尚對後來的廟宇產生了深刻的影響。企圖透過建築細部及形式之討論，對台灣的閩南式建築提出一個技術層面之整理，作為中國地方建築支流之比較。研究的重點將側重於匠師流派之手法及個人風格之特質。王益順出身泉州溪底派，他的木匠生涯跨於清末及民初，是中國建築匠家之最後一代。他的作品基本上承繼了宋代以來福建插拱建築之傳統，但是以廈門與西洋文化長期接觸之背景及王氏勇於汲取創造之性格，王益順的作品適切地反映了時代之風貌及審美之價值取向。建築詮釋時代流風，他的廟宇為我們提出了註腳。本文除了環繞在這四座廟宇作建築之分析外，並時而與台灣本地出身之重要匠師陳應彬之風格與技巧作整合之比較。希望對台灣建築史之整理，闡出一個從匠師與作品之間之關連作為研究角度之新視野。

ABSTRACT

This article is based upon the material of on-the-spot investigational and combines the fragments of the retrospections of several old craftsmasters in interviews. The article tries to make a primary colletive study of 4 temples designed by a Fukien craftsman-architect in the second decade of this century. These four great temples are important models of the delicate architecture that belonged to the later period in the architectural history of Taiwan. Besides

民國71年7月3日收稿

* 私立中國文化大學建築及都市設計系講師

Manuscript received July 3, 1982

* Lecturer, Department of Architecture & Urban Design, Chinese Culture University

summing up the developments of the former period, they also had great influences on the temples after them. This article tries to arrange and organize the Southern Fukien style of architecture in Taiwan into order on the technical level. They serve as a comparison of the tributaries of Chinese local architecture. The major emphases of the study will be on the methods of the branches and dimensions of the craftsmasters and the characteristics of the individual style.

Wang I-Shun was from the Hsi-Ti school of Chuan-Chow. His life as a carpenter strode over the period between the end of Chin Dynasty and the beginning of the Republic of China, and he belonged to the last generation of Chinese craftsman-architect. His works basically succeeded the tradition of cha-kung (one way style of bracket) architecture of Fukien since Sung Dynasty. Yet, with a background of constantly contacting western civilization in Amoy and his own charter of hold, asseptauce and créations, Wang I-Shun's works reflected appropriately the manner and appearance of the age and its inclination of aesthetic value judgment. Architecture expounds the style of an age, and his temples served as a footnote.

Besides making architectural analyses surrounding these four temples, this article also makes collective comparison now and then between them and the style and technique of an important craftsman in Taiwan Chen Yin-Pin of local birth, with a view to open up a new field of vision using the relationships between craftsmasters and their works as an angle of study in the compiling and organizing of architectural history of Taiwan.

一、前言

中國傳統建築在漫長的歷史過程裡，其形態之演展反映著社會之需求，各階段之形式表現著不同的審美判斷。形式背後的技术實掌握於從業匠人之手，構造技術之開拓是工匠經驗之累積。匠家世代師徒相傳，匯成一脈嚴密而封閉的專業系統，行外人甚難真正深入瞭解其堂奧。在重道輕器觀念下，所謂形而下的技巧普遍未受知識界所尊重，而匠人本身亦拙於文字或圖繪記述之能力，長久以來唯有賴於口傳方能使技術得以承傳。這種透過實際操作學習之承傳精神，益發形成其專業封閉經驗之性格，非但南北各地之建築因地理隔閡等因素而導致特徵有異，同一地區因不同師承，風格亦大有別。各派匠師因競爭及自尊關係，也頗能珍惜其特色，造成了建築細部之多樣化。因此，中國建築雖仍貫徹於軸綫院落組織及矩形樑架結構大原則之下，在細部構造方面卻能有多采多姿之表現，無礙於匠家個人風格之流露。甚至在固有之師承基礎下，亦出現勇於創新，長於攝取外來形式的匠人。他們發揮了承先啓後，繼往開來的作用。

歷代之建築工匠見於文獻記載者甚少，最早的魯班是戰國時代人物，他被後世的中國木匠尊奉為祖師。漢代建築之木結構已趨成熟，感信出現甚多傑出匠家，惜見於記載甚少。隋朝之工匠最著者有李春及宇文愷等人，（註1）北宋出現了名匠喻皓，他所著的「木經」傳頌一時，被認

為是官修營造法式之基礎著作。喻皓為南方人，木經可能是當時南系建築之總結，他受聘至北方，可能曾對北系建築造成一定程度之影響。李誠的營造法式完整地留傳下來，成為研究宋代建築之重要術書，南宋時又傳至南方。相信這是繼魏晉南北朝之後，第二次南北兩系建築之技術交流。（註2）至於明清之匠家，據營造學社之調查，出名的蘇州木匠香山幫曾於明初受聘至北京建造宮殿。清代江西雷發達、雷禮、雷鑿及雷家壘等亦長期主持北京宮殿苑囿之設計，世稱棟房雷。至清末民初，蘇州姚氏亦為著名之營造家族，蘇州之住宅、寺廟及庭園多有出自其手者。（註3）

由於傳統的中國匠家匯聚了艱深複雜之高度木構造技術，對於木結構之創造實已到達了一種成熟的極限。成為中國建築形式及精神之所繫，要了解中國建築，捨木結構別無途徑，尚且近代之中國傳統百工雜匠瀕臨沒落絕亡之危機，對建築工匠及其技術之研究，實為刻不容緩之事。本文即是要藉著對一位傑出的中國傳統大木匠師之廟宇設計探討，希望闡出新的研究視野，窺探隱藏於建築內部之技術精髓，作為進一步研究之基礎，並給予其肯定的歷史地位。

台灣的傳統建築屬於中國南系中的閩粵形式，歷經清代兩百多年之經營獲致了甚高的成就。廟宇尤為精緻建築之代表，自初步之勘察，約平均每隔十多年即可得一實例，其風格演變及斷代特徵已漸明朗，大體上反映著台灣社

會自單純而複雜之歷史現象，廟宇之發展至清末同治及光緒年間已具備了幾種完全成熟之形式。而就在這些類型即將定型的尾聲，發生了甲午戰爭，乙未割台之遽變。日據以後的二十世紀初葉，台灣社會面臨了新舊文化交替的過渡時代，廟宇建築自然適度地作了一次形式的調整。回溯有清一代，台灣之富庶提供了廟宇及大宅蓬勃發展之有利環境，施工匠師悉自閩粵聘來，即所謂唐山師傅，據傳工資為大陸之三倍。同光之際，台灣本地培育之工匠亦初露頭角，漸能獨當一面並匯成一股獨立之系統，其中以台北、台南及澎湖馬公三派的匠師較具實力。而日據後，唐山師傅即暫時消失於台灣之廟宇建築活動，本地的匠師乘機填補空檔，掌握了傳統營建業之主流。（註4）

然而，一九一九年王益順率泉州溪底派匠人抵台，受聘建造艋舺龍山寺，成為台灣近代廟宇工匠界之一大盛事，對當時已經鼎立而三的本地匠師無疑是一項挑戰。各派名匠竭盡所長互相競賽，頗有百家爭鳴之勢。加以經過割據動亂之後，廟宇普遍需要重修，日人初期政策亦鼓勵民間之宗教信仰，而二十年代前後台灣之經濟呈現豐裕之景氣，在這諸多適切的因素配合之下，形成了有史以來台灣廟宇建築改革運動之最高潮。

作為一個當年名重泉州的匠師，王益順受聘來台，對日後的台灣廟宇發生了深遠的影響力。他的傳奇性木匠生涯及際遇，亦是整個時代之寫照，有關他的成就及事蹟，今日健存的老匠人猶言之鑿鑿，推崇備至。筆者於研究台灣古建築之過程中，偶然發現1951年刊行的艋舺龍山寺全志中王益順及其匠幫之名錄，引起想較深入了解之動機。其後陸續勘察王氏之作品並拜訪曾見識過他的老匠人，希望借助於實物完整及年代較近且資料較詳之利，嘗試研究一個傳統廟宇匠師與其建築。匠師身兼設計，估料及施工之多重任務，角色繁重，從理論到實踐皆直接參與。相信匠師之研究是建築史領域裡甚為重要且有豐富意義的一環。王益順是一位中國傳統建築匠師之最後典型，他代表著南系建築長期發展累積經驗下的一個高峯。他的結束，象徵了傳統形式之結束！

本文研究之廟宇範圍乃縮限於王益順在1919年後至1930年之間十二年的四座大廟，附帶提及來台在福建之作品及其過逝後徒弟們所建造之幾座廟宇。對於這位偉大的匠師，過去幾乎被埋沒了，本文在可能的範圍內提出一個初步之討論，以期對台灣建築史之研究或有某角度之補充，並算是筆者與他神交數年，敬佩之情躍然而生之下的一份謝禮。

二、福建泉州惠安溪底派匠師之背景

福建自古以來即為手工業發達地區，如陶瓷、漆器、刺繡及木彫藝術皆在中國工藝中佔一席之地。閩地盛產適合精彫細琢之木石，晉江上游南安出的礪石，世稱泉州白，屬於質地細密之花崗石，據載自唐代以來即廣應用於建築，宋代泉州開元寺東西塔全為礪石造，同時表現了精湛之石工技術。（註5）明清以後，木彫工藝亦列中國之冠，如福建之民俗掌中戲台均施精彫細繡，華麗繁飾之風格為他省所不及，被認為是一明顯特色。福建通志載：「泉之為郡，風俗淳厚，其人樂善，素稱佛國，百工技藝敏而善做。」（註6）。基於這些背景，促使了木石匠業之蓬勃興盛，而終於在清代出現一支技巧高明，成就卓越的木匠幫——溪底師傅。

溪底村舊隸泉州府惠安縣崇武鄉，其地理位置在泉州東部瀕海的小半島上，負山阻海，地瘠民貧。舊置戎為防海要隘，與泉州外港蚶江遙遙相對，距離台灣只有一夜之航程。在困苦的環境下，卻孕育出甚多傑出的匠人，崇武鄉之十三莊中，官住村出泥匠，峯前村出石匠，而溪底村出木匠。他們世代相傳，以承建廟宇大宅為業。溪底村中有魯班廟，供巧聖先師。據說昔日任教當地之私塾老師，都必須懂得魯班尺或文公尺之應用。（註7）

至清末光緒年間，王益順脫穎而出，成為溪底派大木匠之代表匠師，並奠定了溪底派在中國匠界之崇高地位。此派初現於台灣之時間不可考，但至少不會晚於道光朝，道光九年（1829年）重修之鹿港龍山寺即出於溪底匠師之手。（註8）若以早期移民之壁壘分明情勢推測，泉州惠安、南安及晉江三邑人之廟宇當多屬溪底匠人所作。

三、王益順之生平及早年在福建之木匠生涯

王益順，泉州府惠安縣崇武鄉溪底村人，出生於清咸豐十一年（1861年）（註9）。幼年家境貧窮，僅就讀鄉塾四年，此為一般中國匠家之教育背景。後以父逝而輟學，從木匠當學徒。他之初受注意，約在光緒四年（1878年），恰有惠安青山王廟欲移建於峻嶺陡坡之間，廟方廣徵各地名匠承建，但無敢應者。是時王氏年方十八，遂勇承下來而終予完成。自此之後聲名漸揚，開始其獨立設計廟宇之生涯。（註10）

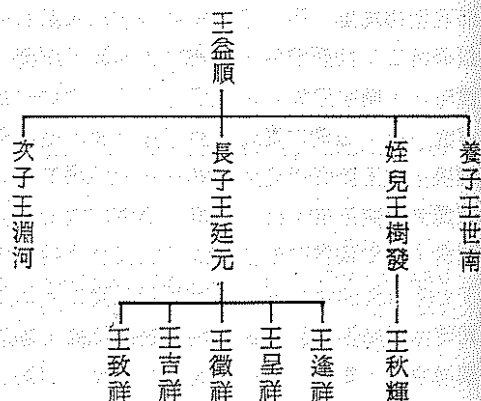
在民國成立以前，王氏設計建造閩南一帶為數不少的大宅及寺廟。大約在民國五年（1916年），因承建廈門黃培松武壯元宅邸，邂逅台北殷買亭顯榮。後經辜氏相邀

於 1919 年來台北設計建造艋舺龍山寺，自此揭展其在台灣十二年之巔峯鼎盛期之序幕。為便於了解王氏之創作生涯，先列下生年表：

- 咸豐 11 年 (1861) —— 出生於泉州惠安崇武溪底村。
- 同治 6 年 (1867) —— 就讀私塾，年七歲。
- 同治 10 年 (1871) —— 父逝輟學，從木匠拜師為學徒，年十一歲。
- 光緒 4 年 (1878) —— 年十八，承建惠安青山王廟，此為其第一座獨力設計之廟宇。
- 光緒 10 年 (1884) —— 承建閩南一帶宅廟，並曾修建泉州開元寺。
- 民國 5 年 (1916) —— 承建廈門黃培松武壯元宅，年五十六。
- 民國 7 年 (1918) —— 遇辜顯榮氏，受邀設計艋舺龍山寺。
- 民國 8 年 (1919) —— 率姪兒及溪底匠師十多人抵台北，開始建造龍山寺，時年五十九。
- 大正 9 年 (1920) —— 溪底匠人修建艋舺晉德宮黃府將軍祠，與彬司派陳田對場。
- 大正 10 年 (1921) —— 至台中會晤林獻堂，商議林氏宗祠事，後由陳應彬承建。
- 大正 12 年 (1923) —— 艋舺龍山寺告竣，下台南設計南鯤鯓代天府，工地由王樹發負責，時彬司正在修建木柵指南宮。
- 大正 13 年 (1924) —— 應新竹股戶鄭肇慶之聘，設計建造新竹城隍廟，姪兒王樹發修建彰化南瑤宮三川殿。
- 大正 14 年 (1925) —— 二月受聘設計台北大龍峒孔廟，寄居陳培根別墅索園，十一月立台基 (註 11) 。
- 大正 15 年 (1926) —— 南鯤鯓代天府落成。
- 昭和 2 年 (1927) —— 至鹿港，評審天后宮競圖簡尺，結果由王樹發與新莊吳海桐對場合作。八月台北孔廟東西廡興工，十二月大成殿興工。
- 昭和 3 年 (1928) —— 四月，孔廟大成殿舉行上樑禮。
- 昭和 4 年 (1929) —— 孔廟大成殿落成，崇聖祠興工。
- 昭和 5 年 (1930) —— 八月，孔廟崇聖祠、儀門及西廡告成。回泉州設計建造廈門南普陀廟及大悲殿。
- 民國 20 年 (1931) —— 積勞成疾，逝世於廈門南普陀工地。

總計在王氏六十八歲之生命裡，自十八歲至逝世，足有五十年之廟宇設計生涯，完成了數座著名的大廟。而

尤以五十九歲時渡台建造艋舺龍山寺為其事業之高峯，寺亦是他一生之代表作。現將王氏家譜簡列如下：



氏之先人並非木匠，其後裔亦只有兩三位繼承家業，能得其真傳者為姪兒王樹發。長子王廷元定居金門，設計金門陳氏、王氏祠堂及頂蘭金剛廟等。孫王徵祥設計金門護國寺、天后宮、東沙廟、水仙王廟及李、洪、林、許氏等宗祠。姪兒王樹發跟隨來台，設計鹿港天后宮。王秋輝設計雲林麥寮拱範宮。養子王世南設計台北青山宮及戰後重建之龍山寺大殿。

四、艋舺龍山寺設計改建之始末

王益順於 1919 年率溪底匠人抵台建造艋舺龍山寺，揭開了二十年代台灣廟宇建築競築運動之序幕。龍山寺在清代咸豐以後，因三邑人之傾力支持，漸成為北部之重要廟宇，改建之事受到各界密切之注意。二十年代後台灣開始顯現了世紀初以來的近代化改革之成效，工商繁榮，經濟景氣而社會富足。舊式地主及其知識化的新一代經過社會之蛻變，形成一種新形態之士紳，有的投身到當時朝氣蓬勃的社會運動裡，有的潛心於來自日本的西洋文化，更有的熱衷於社會公益事務。也許由於諸多力量之制衡，日人統治者之政策較接近所謂大正民主潮流，尤其對宗教信仰活動採取任其自由發展之態度，不加壓抑反有鼓勵之趨勢 (註 12)。這裡，我們也必須注意一個現象，二十年代的台灣雖已步入近代化，而寺廟之修建仍能得到社會各階層之支持，其背後真正的力量當不止於宗教信仰之熱情，相信有相當成份的民族化色彩之因素。一座廟之改建，動輒耗費數萬元，且常發動全島奉獻捐建。(註 13)

王益順於 1916 年承建廈門黃培松大宅期間，巧遇來往台廈經商的辜顯榮。辜氏原為鹿港人，日據後活躍於台北商界。艋舺住民以泉州惠安，晉江及南安三邑人為主，

咸豐年間之頂下郊拼，同屬泉州之同安人（下郊）敗退大稻埕。也許來自地緣因素，同安地近廈門，民風較開放，而三邑偏北，性格反趨保守。（註14）。1919年蘊藏重建龍山寺時，辜顯榮當即推薦惠安籍的王益順。

艇舩龍山寺原係泉州府晉江縣安海鄉龍山寺之分靈廟，故寺名同。初建於清乾隆戊午三年五月十八日，同五年二月八日落成。建寺費用悉由三邑人捐獻，後亦有泉郊人士出資增建後殿，奉祀天后、五文昌及關帝。三殿式格局即初成於乾隆時期。嘉慶乙亥二十年六月五日毀於地震，經三邑人於同年十月十八日重建，維持五十二年後，又於同治丁卯六年八月二十日遭颶風侵蝕，山牆略有崩損，復於同年十月八日再行第二次大修。此次修建之規模由於在日據初期曾保留下照片資料，故形式甚為確定，為盛行於清代中葉的院落三殿式，兩翼各夾一列護龍，屋頂均為硬山單簷。

1895年日據後，寺之西廂及後殿曾被充為保良局，艇舩區長役場及總督府國語學校第一附屬學校分教場等用途。自同治年間大修後，又維持了五十多年的龍山寺，至1919年時，棟樑皆遭蟻蝕之害，且壁柱丹青剝落，情況危岌。當時之住持福智和尚及地方人士乃協議改建，公推辜顯榮任總董事，吳昌才任副總董事。王益順抵台時間可能在1919年秋，1920年元月十八日正式動工，至1924年三月二十三日始落成，工期達四年多。以寺之規模及彫琢之繁細而言，進度是很緊湊的。（註15）寺之方位坐子向午，兼壬丙，用丙子丙午分金，改築時未予變動。台灣之廟宇，高級神祇之方向才使用坐子向午之正位。據文獻記載，方向係乾隆三年創建時，由堪輿師張祭元相驗地形所定。並認為是風水中之美人穴，故日後於寺前空地開鑿一池，取「美人照鏡」之意。池於1923年被市政當局填平，改為公園。事實上，按乾隆三年為戊午年，也許為了符合動工時辰，龍山寺雖坐北朝南，但略向東南偏二度。

益順司為了建造龍山寺，特在惠安組織了一個工匠團，匠師皆一時之選，名單如下：

大木匠師——王益順

大木助手——王樹發（益順之姪）。

彫花匠頭——楊秀興（雞母興）。

石匠師——莊德發、蔣金輝、楊國嘉、蔣細來、蔣連德、辛金賜、蔣玉坤、辛可救、王雲玉。

泥水匠師——莊廷水、楊溪。

陶匠（剪黏及交趾燒）——洪坤福、林平。

油漆匠師——林德旺、黃榮貴、蔡萬沛、張阿九、江寶

、吳烏棕、洪寶真。

這些匠師中亦有來自廣東方面的，陣容整齊，在當年之台灣匠界頗受重視。益順司為福建首席名匠自不待言，其姪兒王樹發頗具天賦，多負責現場管理。1930年益順司回大陸後，樹發司仍留下來，繼續完成鹿港天后宮。彫花匠師楊秀興，匠界稱呼其「雞母興」，被推崇為當年斯界之佼佼者（註16）。石匠師人數較多，（因彫石費時），其中蔣金輝、蔣細來、蔣連德及蔣玉坤似為父兄或同宗關係，皆來自惠安峯前之石匠好手。據說，當時他們年輕，為博得聲名而全力以赴，現龍山寺三川殿後付點之一對龍柱即為蔣氏兄弟所彫琢。大殿之龍柱為辛阿救所彫，辛氏原籍廣東，居竹南，為龍柱名家，惜大殿後遭炸毀，龍柱亦不存（註17）。至於陶匠洪坤福，其軼聞甚多，作品遍佈北台，與在南部的汕頭名匠何金龍享有齊名。洪氏手法出奇，造型生動，工資甚昂貴，自完成龍山寺及保安宮後機會漸少，只得以開班授徒為業。今日北部尚活躍之剪黏匠，多為其關係門人（註18）。

五、1924年至1930年王益順在台灣的廟宇作品

艇舩龍山寺施工期間，吸引了各地的匠師來觀摩。並進而向王氏請益，互相切磋技藝。當時台灣之首席大木匠師陳應彬刻在木柵山上營建指南宮，常蒞臨艇舩與益順司交換意見。兩位大師之相遇，自有相惜相敬之氣概。據傳益順司每聞彬司來訪，必忙備大煙招待。王氏對彬司之「雌虎拱」造型讚譽有加，兩位廟宇大師之契合實為台灣建築史上之大事。

龍山寺落成之後，成為各派匠師討論摩仿之對象，其木結構技巧及形制均為台灣所未見。藻井、平閣及繡目之作法均為首先出現，益順司之聲名遠播全台，接二連三地廟宇設計也落到益順司身上。1923年，王氏受聘設計台北門鄉南鯤鯓代天府，這座台灣最大的王爺廟由地方故老倡議改建，募集十四萬元。而益順司挾龍山寺之盛譽，花了很多心血在代天府之設計上。尤以正殿前之圓形藻井，構思奇巧，堪稱為空前之創作。隨後1924年又接受委託設計新竹城隍廟，1925年設計大龍峒孔廟。他待待以貴賓之禮，住在眷宿陳培根家。

孔廟之建造，至1930年12月時因捐款頓挫，財政拮据，工程遂告中止，而年底益順司亦回廈門建造南普陀寺。回廈門之前，曾於1927年因評審鹿港天后宮篙尺之事，在鹿港遇到施水龍匠師，施氏當時二十八歲。益順司

表 1

	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930
艋舺龍山寺		●	—	—	—	—	●					
南鯤鯓代天府						●	—	—	—	—	—	●
台北孔廟								●	—	—	—	●
新竹城隍廟							●	—	●			

有意推薦其主持孔廟樑星門之建造，但旋以他故而未成（註 19）。

1930 年元月二十五日，台灣建築會第二次總會在台北召開，會後全體會員特地至大龍峒孔廟參觀。當時王氏在場解說藻井（蜘蛛結網）之技巧，日人看到滿頭白髮的王益順，譽為「中國的建築家」。會長井手薰透過翻譯與王氏交談，認為中國建築家老當益壯，愈老愈見功夫，驚為不可思議（註 20）。

王氏在台灣設計寺廟，按當時之建築法規，除施工圖樣外，尚須附工料分析及估價表才能申請建築執照。為此，王氏且特別被日人當局認定為乙等建築師（註 21）。在建造龍山寺時，益順司在艋舺認了一位養子王世南，時年十七。其後因跟隨王氏十年，也頗能得其真髓，他保存了龍山寺之設計圖，戰後於 1955 年重建大殿時，即出自他的設計。另外如艋舺青山宮亦是王世南之代表作，結網及斗拱技巧完全承繼王益順遺風。

六、王益順在台灣四座大廟之建築分析

對於王益順來台以前完成於福建的廟宇或住宅，以目前之資料尚無法進一步明瞭。據艋舺龍山寺全志中所載，譽為「其建築術老練精巧，中國各省大廟宇之設計建築，出於氏之手者，其數不知幾許。」據推測，從十八歲完成惠安青山廟至五十九歲受聘來台的四十多年木匠生涯，顯然可以累積相當數量的作品。從一些片段的口傳資料，他的作品可分成三個階段，在清代屬初期，包括惠安青山廟及泉州開元寺之修建，民初之作品屬中期，1919 年來台之作品屬後期，最後的作品是廈南南普陀大悲殿。在同時代的幾位著名大木匠師中，他是不算長壽的，否則應留下更多的廟宇作品。

泉州名刹開元寺，一名紫雲寺，是南中國著名的佛寺。初建於唐代，有百柱之譽的大雄寶殿於元代遭回祿，現存物為明洪武永樂年間所建。寺之東西畔聳立著宋代石塔一對，為研究宋代南方插拱造之重要實例。王益順於光緒年間曾修建開元寺的那一部分不得而知，在大雄寶殿後方

的「甘露受戒壇」年代較晚，外觀頗富變化，屋頂上為八角檐，下為四角檐。殿內裝置八角形結網，在樑枋上，每邊各以四個三跳計心斗拱出跳，框成較小的方井，方井上抹角成八邊形，再以十六朵斗拱集向頂心。這種先由大的方井縮成小方井，再轉為八角結網之手法，一直為溪底派之特徵。我們判斷溪底派匠人與甘露受戒壇有必然之關係。尤其屋頂簷口翼角起翹使用鏢形「風吹嘴」，王氏或有修建之可能。

至於 1919 年以後在台灣所建之四座大廟，目前維護良好，可作深入之分析討論。1924 年之後，有三座廟同時進行，而新竹城隍廟之規模較小，兩年即完工。代天府施工五年，孔廟則長達六年尚未完成。各廟年代如表一。

(一) 艋舺龍山寺 (1919 年～1924 年)

初創於清乾隆三年（1738 年）的艋舺龍山寺，經嘉慶 20 年（1815）及同治六年（1867 年）大修後之格局為三殿院落制，（大殿為宋法式所謂之廳堂式，而非殿堂式），屋頂皆採硬山式。益順司將三川殿擴為五開間，正殿採殿堂式，為立於較高台基上的重簷歇山，簷下設「四面走馬廊」（即法式之副階周匝）。前院左右護室聳立著重檐盔頂式鐘鼓樓，後殿採牌樓式重簷。整體觀之，屋頂形制頗富變化，高低大小有序，主從分明。落成後於 1938 年會重繪丹青，至 1945 年 6 月 8 日，大殿及部分的右廂遭盟機燃燒彈所燬，同年 7 月得某舊厝材料之助臨時建造一單簷式大殿充用。戰後於 1955 年再行募捐重建，王世南匠師提出設計圖，施工時採對場作，左邊為彬司長子陳已堂匠師，右邊為彬司高徒廖石成匠師負責。因此今日所見之龍山寺，除大殿外均仍為益順司原作。溪底派與陳彬風格並存於一廟，應為兩位名匠在世時未曾預料之契緣。

前殿及後殿之石柱悉為 1919 年所置，但東廂簷廊石柱為嘉慶六年（1801）物，依文獻在嘉慶二十年（1815 年）有修建記錄。若非有誤，則石柱或可能自他廟移來。台灣之廟宇常有利用舊廟拆除棄柱之例。寺之平面，前殿面寬十一間，分成三組，六路內為三川門，兩翼之「五門

」亦為三開間，屋頂各自獨立。三川殿採牌樓升簷式，歇山重簷，五間升三間，步口廊裝置網目。「五門」之屋頂有若一完整之小廟，「凹壽門」上架帶軒式小頂，兩側夾有「番邊式」小山牆。山牆下出鋪瓦短簷，簷下為踏置「水車堵」。在形式上，兩翼的「五門」顯比中央的「三川門」緊湊繁雜。寬潤舒展而華麗有序的立面，是龍山寺給人的第一印象。

三川殿作拜殿用途，中門常以柵欄圍起，香客皆由五門出入。進入前院，大殿映入眼簾，高聳的鐘鼓樓分峙兩側。四周的屋頂連接成起伏昂揚的天際綫，包圍住這一充滿張力的空間。大殿被拱立於全寺之中央，面寬五間，進深六間，側廊加置中脊柱，使得左右側得到連續的柱列節奏。殿內柱分二槽，內槽四根點金柱構成正方形開間，上置圓形結網一座。後殿寬十一開間，以山牆分隔成三組屋頂，中為歇山重簷，兩翼為單簷硬山。

寺坐北朝南，地面平坦，鋪石自北略向南傾以利排水，出水口設於西南角。依魯班寸白集，子山午向，兼壬丙分金，用丙子丙午丁財貴吉，龍山寺即為此向，依納甲法屬坎卦。依傳統匠師所遵循的天父卦及地母卦，尋求出所謂吉利之數字當成高度與長寬之尺寸。龍山寺之各部尺寸既控制在這個系統之下，柱間及斗拱未能形成嚴密之模矩制度。三川殿明間寬 6.92 米，點金柱深 3.84 米，故壽樑上再加置二支通樑以構成正方井框。方井上抹角架八卦形結網。網內分上下二圈，下圈邊出三拱，上圈邊出一拱，集向傾心，各拱之間以枋連繫。至於點金柱上之大通樑為明伏，露出於天花板之下，上置二架看架，為三跳七躡計心造，頂住平板。邊港間（次間）亦作天花板，部分為斜樑，以利屋頂內之通氣。

三川前步口上置複雜之網目斗拱，係一種斜拱與直拱交織而成的如意斗拱，未見於清代之台灣廟宇，一般公認為益順司所初引入之技巧。中港間（明間）寬 6.92 米，步口深 1.45 米，劃分成 9×26 個小方格，計得 234 個小方眼（每眼 $26.5 \text{ cm} \times 24 \text{ cm}$ ）。方眼中再施以斜拱穿梭，層層墊高，形成濃厚的裝飾性構造。

三川次間之網目，劃分成 90 眼，每方眼為 $31.7 \text{ cm} \times 24 \text{ cm}$ ，較明間網目為大。作成矩形網眼之目的，有意使雲紋斜拱顯露較多，加強正面性明朗的視覺效果。三川後步口作捲棚，但壽樑過高，中間所加的步口通樑無法呈水平，似是高度計算不準之誤。

大殿從保留下來的照片看，前列有六根繫飾之石龍柱，為名匠辛阿教所彫，後面角柱亦彫雲龍。台基頗高，殿

前凸出安置香爐之月台。台階設於次間之前，殿左右側亦設石階，連通左右護寮。台基石欄干為花瓶式，柱頭彫圓球，若與道光年間彰化孔廟大成殿比較，王氏將條石易為花瓶，十四面體柱頭換為圓球。這種沒有欄板之作法，在宋法式及清官式中皆未見，可能只是福建之一種地方形式。

大殿正面排棟不裝福扇，僅以鐵柵區分內外。蓋因大殿既居於前後殿及兩廂所圍之封閉空間之中，原可避風。殿之山牆厚達半米，外貼日本進口之白色瓷磚，第二縫柱列按於牆內側，呈附壁柱狀。牆外面另有石造假柱凸出壁面，顯然得自西方建築之手法。戰後重建時全部改為觀音石牆，石堵上環繞著連續之水車堵，壘溢幾層，內置交趾陶飾。

大殿之柱位安排嚴謹，殿內柱分內外二間，角隅各置串角步通（註 22），點金柱呈正方形開間，中置圓形結網（斗拱為順時針旋螺式，戰後改為逆時針向）。方井轉八角井後，在八個獅座上出拱向中心迴旋疊起，頂心明鏡為平板。戰後重建時以集向圓心之龍頭拱代替獅座。在內外槽柱之間亦均覆天花板，如神龕頂外，皆施網目，三跳斗拱加斜拱，非常華麗。

歇山上下簷間之斗拱以看架補間，柱頭出四十五度斜拱，各鋪作之間連以橫枋，此法後來亦重現於大龍峒孔廟。益順司處理看架斗拱似嫌疏鬆，缺乏一種均佈性的連續感。而同時代的彬司却強調此處之構造表現，補間鋪作密集，形成飾帶。這種較疏鬆的構架精神一直是溪底匠師們的共同作風。然而在戰後重建時，上下簷間之斗拱承受了彬司派密佈的雌虎拱風格。原先上下簷之距離較近，上簷之串角吊筒壓住了下簷屋脊，吊筒懸垂之童盡失。重建時將上簷升高數尺，吊筒遂獲懸空，對整體之造型而言，顯得勻稱而挺拔，在台灣的重簷歇山大殿中，尚無出其右者。

至於後殿，雖亦採重簷歇山，然進深只得三間，上下簷間以琉璃花窗封住，算是一種簡化作法。翼角處的角樑並非四十五度安置，造成前後坡較陡，左右坡較緩之屋頂。台灣廟宇在兩廂屋頂上建造鐘鼓樓者，以龍山寺及保安宮為鼻祖，王益順首先將轎頂式（盔頂）引進來，略有喇嘛藝術趣味。樓之平面呈扁六角形，左右兩角略向內縮，作了視覺校正（註 23）。大殿左右側的過水亭，乃戰後由溪底派匠師王錦木所作。

龍山寺之格局雖然只有三殿，但是台灣清末以後之大廟常演變為一廟共祀多神，這是佛道混合不清之結果。信

徒們不可能了解艱深之教義，信仰只是出於崇拜神祇本身之心理狀態。一座廟中同時具備了各種民間信仰之神像，對信徒而言是最方便的。台灣廟宇裡人羣熙熙攘攘穿梭之氣氛即是一廟共祀多神造成的。殿堂之左右翼及兩廂亦設神龕，龍山寺大殿中龕供觀世音菩薩，釋迦如來，韋馱尊天及護法尊天，佛像係福州名匠潘德氏所彫，造型典雅渾厚。左右龕奉祀文殊及普賢，東西廂供十八羅漢、土地神、山神及四海龍王。後殿中室供道教的天上聖母、太陽公及太陰娘。左室供水仙王及城隍爺（註24）。右室供註生娘娘、池頭夫人（安產神）、朱夫人（保安神）及大肚夫人。後殿之左翼殿供文昌帝君、大魁星君、紫陽夫子。右翼殿供關聖帝君、三官大帝及地藏菩薩。總計奉祀了包含佛道諸神之二十多位神祇，是台灣一廟共祀多神之典型。（註25）。

益順司完成了龍山寺，成為匠界爭論之對象，社會輿論亦不時予以關注。一般評價甚高，謂雖過於華美，尚能保有古剎之風。引1923年7月27日台南新聞報所載：「台北艋舺龍山寺重建，自一昨年著手以來，連續工事。前殿既已完畢，唯後殿屋蓋尚未完竣。所用土木工人，俱泉州聘來，個個老練，石匠木工所彫花鳥人物，皆有可觀。諸工人具有獻身精神，非僅為利起見。若比較本島工資金，則省却半數以上。」（註26）。龍山寺在台灣之廟宇發展史上，是一個重要的作品。尤其是匠師之角色受到重視與肯定，清代之建築多未給予設計者相當的名位，因此匠師姓名都被埋沒了。王益順及其匠幫建造龍山寺，確立了工匠及其作品之真正關係，流派風格及個人作風被提昇出來，建築物被灌注以生命力。龍山寺的幾個特點均開台灣廟宇之先例，有的是在傳統之基礎上總結出來的形式，有的則是王益順的個人創造，無怪乎當時被認為是一新耳目之形式：

- 1 三川殿較一般廟宇高敞，並首次使用網目斗拱。
- 2 三川殿及大殿均出現結網，正殿之圓形結網為台灣第一座。
- 3 轎頂式鐘鼓樓亦首見於台灣。
- 4 三川殿及大殿首次使用天花板。
- 5 西式柱頭首次出現於台灣廟宇。

（二）南鯤鯓代天府王爺廟（1923~1928）

位於台南縣北門鯤江村的南鯤鯓代天府是一座聞名全台的王爺廟。台灣之諸多通俗道教信仰，以媽祖及王爺最盛，清代官方之媽祖信仰中心為台南大天后宮，民間則屬北港朝天宮。而民間之王爺信仰中心則為南鯤鯓代天府。

此廟創建之起緣，為台灣沿海地區王爺廟之典型例。據代天府沿革誌，明末清初在台南縣北門鄉蚵寮之西外海上有謂南鯤鯓之島嶼，於某月色皎潔，風恬浪靜之夜，漁者發現一華麗壯觀之三檣大帆船自海上漂來。翌日往視，始見係一破舟。舟中置有六尊綢製神像，此即所謂大王李府千歲，二王池府千歲，三王吳府千歲，四王朱府千歲，五王范府千歲及中軍府鎮守。此舟實為大陸濱海廟宇於建醮酬神時所放出之王船。漁者乃發起建廟之議，渡海至福州開杉，泉州購石，漳州估磚瓦。在康熙元年端月落成一廟。台灣初期廟宇多為簡陋草創，代天府能自福建購材，大概略具規模。這段傳說式記載只是提供了廟宇起源之背景。廟之初址後遭海潮侵蝕，遂於嘉慶年間遷至桄榔山，民間謂風水上屬虎穴。十九世紀以後之修建沿革始較明朗，廟於嘉慶廿二年（1817年）春二月動工，五年後於道光二年（1822年）六月六日告成，道光三年王得祿曾獻匾「靈祐東瀛」一方。此後至日據時期重建的一百年中未見有修建記錄，筆者推測其格局應屬於清代中期型，只有前後三殿及左右護室。

日據以後，大正十一年（1922年），因附近急水溪氾濫，危及廟址，遂有兩萬人義務築堤搶護，曰「五王堤」。於此可能其受民間重視之程度。繼此築堤高潮，醞釀了改建廟宇之運動。1923年，地方人士協商籌備重建，聘請王益順設計建造。

台灣之王爺信仰以中南部為盛，嘉南及高屏沿海地區因早期之環境衛生不良，疾病蔓延，被認為具驅瘟作用的王爺廟最受重視。南鯤鯓代天府既為全台王爺廟之總廟，改建時得到大量之支持，廟宇之規模及精細度亦得到相對的成就。重建設計，經問神指示，不動方向及爐位，僅增其高度，並略擴大。同時一切營建細節、收支費用及施工時辰均留下詳細記錄，有助於我們作進一步了解。

王益順設計完成後，擇定於大正十二年（1923年）二月一日動工，十四年五月十一日未時拆除舊廟，第二年正月十日卯時先由中殿上樑。1928年4月26日舉行入廟典禮後，再續建後殿。至1937年仲春始全部完工，前後施工期達十四年。

王益順於龍山寺工程進行至尾聲時，承接代天府之設計。為了展現他的創造力，代天府所使用之技巧更見匠心獨運，與龍山寺迥然不同。據老匠人傳述，王氏繪出設計圖後，緊接着於1924年又受聘建造新竹城隍廟，故命其姪兒王樹發在南鯤鯓工地持篙尺，石匠及彫花匠仍為龍山

寺之班底（註 27）。

代天府為王氏在台灣所建廟宇中，構造精煉而彫鑿最為精細的一座，溪底匠師之真正實力於此展露無遺。代天府既是王氏在台灣南部之初作，顯然是以陳應彬的北港朝天宮為較量之對象（註 28）。朝天宮一直被匠家視為經典作。

三川殿平面廣三間，深亦三間，兩翼夾「五門」，皆獨立之歇山重簷頂。正殿及後殿面寬與三川齊，三殿之間又接以拜亭，使得前後相連一氣，成整體之深長式室內空間。重簷歇山之上下簷間以水車堵封閉，殿內陰暗。正殿前之拜亭採三重簷之八角攢尖頂，形式頗似泉州開元寺的甘露受戒壇。屋脊自寶蓋而下，先鼓起再起翹，屬於盔頂式。亭內出現一座巧奪天工的圓形結網，四柱邊距達 4.09 公尺。結網之結構是先自通樑框成的正方井上每邊各置十五個斗位，再逐次出拱。第一跳先框成方井，第二跳方井後內接一圓枋，圓枋阻斷了第二跳之枋木。為了圓井內斗拱圖案之系統完整，第二跳拱有八支是曲綫出挑的，誠屬中國建築史上罕見之手法。圓井內總計疊了七層斗拱，會於頂心明鏡。每層之主斗出三叉拱，兩曲一直，構成華麗異常之蓮花圖案藻井。

後殿拜亭之結網，四柱邊距 4.35 公尺及 3.68 公尺，通樑上每邊各置五斗位出拱。由於並非正方形開間，左右再加二枋以框出正方井。方井四隅抹角後成八角井，每邊再置二斗位，出跳三次再框出較小的八角井後，疊枋向上抽起，造成上層穹窿。其高度已近於主脊了。最後再以十六支斗拱出三跳集於頂板，這種八角內圍之技巧，即所謂圍八藻井。

代天府的兩座結網較低，予觀賞者巨細無遺之感受，井內斗拱未施吊筒（稍後的鹿港天后宮即加置吊筒），然結構出奇大方，斗拱組之分佈疏密有序，運思精微，充滿了一種向上湧起內聚之動態趣味。頂心置平板明鏡收頭，為溪底派一貫特徵，也是宋遼以來中國藻井之傳統作法。（彬司派則留出空井，露出主脊）。（註 29）

斗拱部分，精華集於三川殿。步口簷下仍施龍山寺式的綱目，殿內陽坡之三架五架及陰坡之五架七架均置「看架斗拱」，採連拱式的三跳計心造。溪底派看架接近中國北方作法，每跳必有橫拱，即四鋪作或五鋪作。（註 30）由於排牌門扇裝在五架，後點金柱在七架，本應使用三通五瓜式棟架，但因屋身低，乃減為二支通樑。大通樑上除了兩個瓜筒外，尚多置「獅座」一個，此為少見之變通方式。瓜筒及東木具飽呈裝飾風，瓜筒形狀較瘦長。

三川後點金柱上，以四十五度岔出「串角步通樑」，作為歇山頂下簷之角樑，在屋架之水平穩定方面有相當作用。（一般而言，五開間以上之大殿才施此法，如彰化孔廟及艋舺龍山寺大殿等）。近年來鑑於香客擁擠，乃於兩側山牆開八角門以便出入。

正殿之歇山頂，上簷較前殿為寬，其山花位置偏外，係在次間架兩支桁條，內側桁條承山花檐，外側桁條對準上下簷間之博脊水車堵。下簷屋頂在左右側留出採光窗，在烏暗之大殿裡，透進了神秘的光束，更益烘托出王爺廟之神秘怪異氣氛。（王爺廟喜暗）。

彫花材的圓光、托木及束檼之輪廓均留邊框，彫花約束於框內，因此顯得較渾厚有力。視其風格，可能出自楊秀興之手。由於阿里山通車，木材均使用本島之紅檜及樟木。石彫方面頗具水準，石材由王翰生自廈門將鑿石廠購入，以青石及泉州白相間配合。各石堵之間呈現明確之段落，風格突出。石匠似仍為龍山寺班底的峯前蔣氏兄弟。石彫較為纖細，花草枝葉浮出壁面，有風若會動。三川殿左右牆之「祈求吉慶」（旗球戟磬）堵，為高度寫實作風之精品，人物頗有躍出之勢。龍柱較短，龍身盤轉糾葛帶勁，散發著一股氣脈貫通之生命感，在王氏四座大廟中，是形式最精煉的作品。拜殿的八角石柱，各面均施淺彫，有如宋法式中之勾欄望柱。總的來說，代天府的石彫，刻綫富輕重緩疾及強弱粗細之變化，運鑿如運筆，藝術水準甚高。（註 31）

屋脊上之剪黏為戰後所重修（1950 年 10 月 18 日辰時至 1952 年花月二日），難見當年真蹟。現存物略嫌粗糙，作工不精。由於王爺廟之剪黏題材多喜用道教傳說中之荒誕怪異角色，故其面貌猙獰，亦是特色。1972 年農曆 11 月 25 日卯時在原廟埕上建造一座龐大壯麗的水泥造外門，歷時六年多才告落成，設計者為溪底派的王錦木匠師。

（三）新竹都城隍廟（1924 年～1926 年）

新竹都城隍廟據文獻載由福建台灣北路淡水總捕分府同知曾日瑛首倡，經地方官紳籌資創建於清乾隆十三年（1747 年）。乾隆五十七年重修成二殿式，至嘉慶四年（1799 年）才增建後殿，祀觀音佛祖。道光八年及三十年又有重修記錄，光緒十八年曾換補通樑。（註 32）。據廟內牆日瑛昭和十八年（1943 年）之碑文記載，前後共修過七次。

1924 年，新竹北門鄭肇基自捐巨金，至台北敦聘王益順主持設計建造。是年起工，至 1925 年多，前後二十個月即告落成。廟位於市區中，格局並不大，為三開間狹

長式平面，兩翼缺護室。王氏在這座廟中有三點特色：①三川殿屋頂使用牌樓重簷式，突出了明間入口。下簷斷為左右兩部份，並將山牆縮入造成山花。②三川步口簷下仍有龍山寺之網目，但增列十八顆小吊筒，彫工精緻有加。三川廳置八角結網一座，次間則採平基作法。③兩廊作歇山重簷式，結構奇巧，柱位之靈活移動運用，反映出益順司善於變通之性格。

三川殿明間寬6公尺，次間寬3.5公尺。縱深三間，點金柱開間3.5公尺×6公尺。正殿深五間，帶軒式，點金柱開間6.3公尺×6公尺，近正方形。後殿深四間，屋身較低。廟之右畔臨街，左畔平行配置一座法蓮寺及一小祠，亦為同時期由溪底匠師所作。

三川殿之山牆甚厚，至頂部驟減一半，成為歇山頂山花，頗有創意。殿內置八角結網，大楣及壽樑上加置兩支通樑以構成正方井，抹角成八角井後，每邊置二斗位，拱出三跳後抽高圍成小八角井，每邊即減為出一拱，三跳達於頂板明鏡，形式嚴謹，彫工細緻。

正殿及後殿均屬傳統作法，但正殿前之兩廊甚值注意，西廊本為過道，作歇山重簷兼為鐘鼓樓。（註33）。廊柱間為4.33公尺×1.93公尺之長方形，若直接架重簷歇山，則顯得太窄，形態不易控制。王益順很巧妙地將落地的四根廊柱之吊筒位當成下簷之串角柱位，亦即下簷之四十五度翼角椽通過吊筒，而扇狀分配之翼角椽發射點則落在壽樑上一個新的瓜柱位上，瓜柱即為上簷之主要支撐。經此調整後之骨架，系統分明，且合於力學原理。克服了廊柱開間之限制，塑造出一座比例玲瓏之鐘鼓樓，非有老練經驗之匠師是不能勝任的。

木彫是龍山寺風格之延續，因廟身低，反使得彫花材更形精細。三川殿後付點龍柱為辛阿敦所彫，柱身蟠龍又穿插許多「人物帶騎」，異常熱鬧。中門的一對青斗石獅，尺度雖小，但姿態昂揚挺立，氣勢非凡，彫工精湛，可列入台灣石獅之佳作。從整個來看，新竹城隍廟要以三川殿成就最高。若有缺點的話，筆者認為其重簷頂上下簷太接近，上簷翼角缺少角樑吊筒，使得形式較為侷促。

(四)台北大龍峒孔廟(1925年~1930年)

台北孔廟（府儒學）原於清光緒五年（1879年）創建於城內南門附近。在光緒十年（1884年）完成禮門、義路、翼門、泮宮、泮池、萬仞宮牆及櫺星門、大成門、大成殿、崇聖祠等中軸上之建築，形制已甚完備。日據之後，屢遭破壞，又疏於管理，遂於1907年遭拆除，其址改為學校用地（今台北女師）。

大正十四年（1925年）元月，台北地方士紳商議復

建孔廟，大龍峒素以文風盛，陳培根氏獻地，組織籌備處決定規模及募款辦法。推舉數位理事應請辜顯榮擔任主理。基於前緣，又聘王益順主持設計建造。三月，陳培根獻地二千餘坪，辜氏亦購一千餘坪充為建廟基地。八月聘鄭孝廉伯嶼定分金錢（軸線方向），「位大龍峒，坐大屯山，朝文山」。十月即開始築造台基，1927年6月填地，8月東西廡首先興工，12月大成殿開工。至1929年大成殿竣工。同年崇聖祠興工，至1930年8月崇聖祠、儀門及東西廡均告成。年底因募捐遭挫，工程遂停頓。這期間，王益順寄居工地東側的素園，整個工程悉由其親身掌握。後於1935年再行復工，至1939年始完成中軸線上之建築。而王益順已於1931年逝世於廈門，他無法目睹孔廟完工之全貌。

按王氏之原設計圖，尚有左畔的明倫堂及朱子祠，右畔的武廟及奎樓未續興建。戰後於1955年，由盧毓駿先生設計，在孔廟右側新建水泥造明倫堂。自王益順原設計透視圖看，武廟為三開間之兩殿式，奎樓為二層之八角形樓閣，上覆重簷轆頂。明倫堂寬五間，朱子祠寬三間。（註34）。

孔廟坐北朝南，櫺星門面寬七間，中央五間採樑架結構。兩翼為承重磚牆構造，深四間。儀門寬達十一開間，分成三組屋頂，中央五間採牌樓式斷簷歇山重簷頂，兩翼為三開間之硬山頂。大成殿寬五間，進深六間，立於高約1.26公尺之台基上，為一比例均稱，造型秀麗之重簷歇山式殿宇。崇聖祠略似儀門，進深四間。

櫺星門之面寬大而進深淺，重簷歇山顯得單薄。為調整比例，使山花收得高，串角通樑向中央移進約一公尺，同時不經過角柱而搭在枋上，此法亦可加長下簷出挑長度。於修正屋頂造型或可起部分作用，但却失去了結構之嚴整性。此門為王氏去世後所建，細部之施工水準略遜。

儀門之形態頗近似龍山寺前殿，中央三開間升起。棟架之大通樑升高數尺，其下另加一通樑及連拱（註35）。上簷之點金柱落在步通樑上。彫花部分分兩組工匠進行，故左右風格迥異，成為有趣之對照。

大成殿之木結構系統為典型的閩南式重簷歇山傳統作法，柱位安排與龍山寺大殿如出一轍，左右側多置一根山柱，俾使柱列節奏均勻。棟架達十七架，步口深三架，上簷十一架。殿內中央裝置八角結網，由於點金柱開間非呈正方形，故通樑出三跳斗拱，壽樑出二跳斗拱才能獲得同一高度之方井。抹角成八角井後，每邊出二拱，共二十四組斗拱集向中心，四跳後略升，再減為十六支斗拱收至頂心明鏡。結網甚高，結構有如飛躍。邊間作平頂天花，

表2

起工竣工年代	1920—1924	1924—1926	1923—1928	1925—1930
廟宇名稱	龍山寺	城隍廟	代天府	孔廟
材	木料	16.98 %	10.44 %	不詳
	石料	23.33 %	12.67 %	
	磚瓦	10.33 %	12.42 %	
	油漆	4.56 %	4.74 %	
工	木匠工	13.65 %	43.62 %	不詳
	石匠工	2.70 %		
	剪花匠	2.63 %		
	泥匠工	7.89 %		
工費所佔百分比	34.71 %	43.62 %	不詳	不詳
總費用	237,311 圓	164,021 圓	140,000 圓	260,000 圓

二路棟架出兩朵斗拱，山牆面因多出一山柱，故出三朵斗拱，二跳後托住平基枋。平基上以欄干框成長方形井，欄干上再覆以斜格露明天花。此作法非但與龍山寺不同，在中國建築史上亦屬罕例，平基上置欄干，有如長條街屋之樓井。

大殿上下簷間之「看架斗拱」分佈較疏鬆，上簷之角柱出斜拱，挑住「捧前楹」（撩檐枋）。看架斗拱出二跳，外帶卷頭。捧前楹交點原應懸吊筒，但却作成屋頂柱，立於博脊水車塔上，吊筒之意全失。

王益順如理的重簷常被爭論，上簷出簷若遠，當可表現翼角飄逸飛揚之韻味，而懸在簷口下的吊筒暗示著向下的重力。但王氏在龍山寺大殿、代天府前殿及孔廟大成殿却放棄吊筒作法，實不可思議。（戰後龍山寺大殿重建，即抬高上簷，並使用吊筒）。（註36）。

七、四座廟宇之造價分析

民間廟宇既由信徒捐資興建，因而捐贈名錄及收支費用常刻於石碑上以供徵信。據緬緝龍山寺落成時之收支決算記錄，可以統計出建材及工資之各項比例：

木料	40,313 元 29 錢
石料關稅金	3,974 元 12 錢
石灰料	8,974 元 77 錢
土及沙礫	3,346 元 8 錢
土水工費	18,726 元 60 錢
鋸工費	3,495 元 41 錢
油漆費	10,837 元 48 錢
鐵釘鉛綫	6,165 元 5 錢 5 厘
雜給金	3,175 元 63 錢

利息	4,198 元 72 錢
旅費	971 元 63 錢
代辦石料	36,160 元 83 錢
石料	19,225 元 93 錢
磚料	4,877 元 95 錢
瓦料	7,374 元 82 錢
木匠工費	32,411 元
石工費	6,419 元 14 錢
剪花費	6,252 元 65 錢
運搬費	4,299 元 95 錢
給料費	6,734 元 33 錢
募集宴會費	1,785 元 89 錢
雜費	4,052 元 4 錢
賞與金	1,550 元 70 錢
銅牌費	1,987 元 53 錢

總計 237,311 元 57 錢 5 厘，木材多用肖楠、樟木及福州杉，角樑用較硬的烏心石木，部分自泉州運來。石材購自廈門蔣鑿石廠（故需關稅），有泉州白及青斗石兩種。次要部位則用台灣觀音石。（註37）。石料在整個工程費中所佔比例最高，達 23.33 %。現將四座大廟之造價比較分析表列如表 2。

依上表之統計，孔廟之規模最大，造價亦最高。但代天府之規模雖大於城隍廟，造價却反而低。論彫琢之精細，代天府亦勝一籌。據筆者推測，代天府為繼龍山寺之後的工程，匠師們為建立信譽，博取聲名，乃壓低工資之故。而在諸匠中，木匠工資所佔比例甚高，以其工作繁多，費時費工也。大木匠之地位最高，石匠次之。在建造過程中，下砑定礮時以石匠為尊，上樑時以木匠為尊，合脊收

表3

	前殿					大殿					後殿																			
	面		寬			進		深			面		寬			進		深												
龍山寺	322	317	692	317	322	145	109	384	230	78	231	324	582	324	231	231	218	292	292	291	231	294	319	535	319	294	198	480	300	
代天府	251		409	251		181	362	237			251	409	251		216	496	102			220	238	435	238		146	457	93	120		
城隍廟	295		600	295		150	350	110			330	530	330		210	115	530	130			350	345	500	345		120	500	240		
孔廟	386	350	566	350	386	165	295	163			220	379	646	379	220	220	253	294	294	331	220	375	380	630	380	375	180	600	180	175

規時以泥匠爲尊。大木匠師掌握大小尺寸及控制進度，其地位即今天之總工程師。

八、一九三〇年回泉州廈門建造 南普陀寺

位於廈門五老峯下的南普陀寺，背山面海，氣勢萬千，爲聞名海內外之名利。寺爲唐末五代僧人清浩所創建。初名「泗洲」，至宋治平年間改名「普照」。清代康熙年間靖海將軍施琅重建，才易今名。道光十三年地方人士又會醮金重修，（註38）至1929年左右，南普陀寺又醮醮重修，由王益順著手設計建造，成爲一座依山而立，巍然壯麗的四殿式廟宇。寺之配置依前後序爲天王殿（重簷歇山）、鐘鼓樓（重簷歇山）、大雄寶殿（重簷歇山）、大悲殿（三重簷八角閣）及地勢最高的藏經閣（重簷歇山）。天王殿外兩側各立山門，成爲全寺之外門。

天王殿面寬五間，正面爲磚石牆，闢三拱券門。大雄寶殿亦寬五間，上下簷探封閉式作法，面貼彩色磁磚。簷柱爲方形石柱，無蟠龍柱。雖然屋脊上仍有耀目之剪黏，但仍予人以簡樸之感覺。

大悲殿是南普陀寺建築羣中最重要之偉構，完全是王益順獨特之風格。殿內奉祀千手觀音，故實即中國佛寺中的大士殿。平面呈正八角形，台基甚高。柱子分內外兩周，內爲圓石柱，外爲八角柱，迴廊環繞。殿爲三重簷之閣樓式，殿身自下而上漸收，輪廓勻稱優美，頗具塔之高雅超逸之韻。殿之大木結構，中層之簷柱落在底層步口通樑上，下簷與中簷之距離較大，使用兩次的排樓連拱，每面出三架三跳之計心斗拱。上簷與中簷之距離較小，只置一次彎枋連拱，翼角均出吊筒。上簷之形制頗值注意，八角形屋頂並未收於中心之寶頂，而是一座歇山頂，左右坡折爲三面。（註39）。

九、王益順設計廟宇之細部綜合分析

中國建築經漫長之歷史發展，有所謂官式手法及地方手法之分，前者指的是歷代建都地區所通行之手法，大體上黃河流域所受之影響較深。帝王宮殿及公共建築之作法

及形式即成爲那個朝代之官式手法。同時官方爲控制施工水準及工程預算，亦頒佈營造規則，如宋法式及清工部營造則例及算例。至於離市都較遠之地區，如長江、粵江流域一帶所受到之約束則較少，營造方式之影響力較弱，且在就地取材，因地制宜之條件下，產生了多采多姿的地方手法。中國南系建築之分佈較北系爲廣，其中最主要的有三江系（江南、江西及浙江）、川滇系、兩廣系及閩系等。閩系又可分閩北（福州）、閩南（漳州、泉州）及閩西（汀州、永定）三支流派。江西南部及廣東東部（潮汕）亦屬閩系風格。（潮汕操閩南語）。這些不同地方手法雖有明顯的分野，然而基本的構架及空間形態仍是大同小異。其分佈與方言之分佈相疊合，即口音及風俗習慣不同時，建築亦跟著不同。

閩南式建築流佈之區域除了泉州、漳州、興化府及粵東的潮州汕頭外，亦包括澎湖及台灣。與中國其他系統之建築相比較，約有十二項特徵：

(1) 結構方面：

1 棟架以「抬樑式」被視爲最高級，廳堂及殿堂多用之。「穿斗式」用於稍間或雜屋。室內使用「徹上明造」，不作平基。故棟架之構件加工度高，成爲視覺上之重點之一。

2 棟架之上檁數分配較密，常在九架以上，以其椽子採圓形斷面，受壓力弱之故。抬樑式棟架之上「侏儒柱」除壓在「通樑」之上，並作成尖嘴狀包住通樑身，有所謂「尖鋒筒」及「瓜筒」之形式。強調棟架之上出拱，所以侏儒柱以疊斗出現，每斗均出垂直於棟架面之拱，以承托榑木（楹）。

3 棟架上不作「叉手」或「托腳」，而在每架之間，跨一虹形小樑，稱爲「束木」，「束木」上再置彫花材「束槿」。因此棟架上，除了水平的大通樑，二通樑或三通樑及垂直的立柱或侏儒柱外，尚有許多束木，束槿及員光（置通樑下）構件，其力學功能在填補棟架之上空擋，有如「綽幕」或「雀替」，起穩定之作用。

4 棟架之上主要構件，喜用圓形斷面，呈飽滿感。且

善用曲線，各通樑均略向上彎曲，東木即為彎曲之月樑。（此與宋式較接近，明清之官式作法已無月樑之制）。

5. 步口下常作捲棚，與主屋頂之間尚留「暗厝」，與江南一帶之草架方式甚接近。捧前檯（挑簷桁）下常作吊筒（垂花）。因此從整個棟架來看，其抬樑式仍有穿斗式之意味。

6. 斗拱方面，以插拱式為主，即所謂偷心造。其分佈甚廣，浙江、福建、廣東、廣西、江西、湖南、四川及雲南諸省皆是插拱式分佈區域。（註40）。

7. 屋頂形制中以歇山為最高等級，現存物中似尚未出現五脊廡殿頂。屋面較緩，約在一與四之比左右，與宋法式甚近。屋脊呈曲線，翼角起翹和緩，（比北式高，比江南低）。

8. 用石考究且甚普遍，無論廟宇或住宅皆大量使用漳泉特產之花岡石。石彫藝術發達，清代以後尤盛行龍柱。（註41）。

9. 使用鼓形之柱珠（柱碩或柱礎），並有精彫之表現。（註42）。

10. 雌虎（夔龍）造型成為裝飾圖案之最重要母題。拱頭、窗櫺及石刻多用雌虎紋樣。漳州派之建築尤特別重視雌虎裝飾。

11. 裝飾題材受南洋及印度方面之影響。

12. 剪黏及交趾陶來自廣東，彩畫喜用歷史人物或神話題材，幾何圖案較少。（接近所謂蘇氏彩畫）。

王益順既出身自泉州溪底派，他在設計上之技巧可以認為是此派的傳統風格。事實上，閩南的漳泉建築差別甚微，幾不可分。（註43）。以下就各項特徵，分別分析王氏在台灣的四座大廟。

(一) 平面配置

龍山寺奉祀觀音，孔廟祀孔子，在神格系統中均屬高級神祇，得以享「殿堂式」格局。即有獨立之大殿，四周環以廊廡及前後殿之回字形配置。至於代天府奉祀王爺，城隍廟奉祀都城隍爺，故只能以「院落式」廟宇匹配。孔廟之格局且較龍山寺為寬宏，城隍廟則使用狹長式平面。代天府左右畔有護室，配祀神祇甚眾。基本上都採傳統的中國式中軸對稱之平面形式。

(二) 柱位安排（四座廟宇之柱間寬深比較如表3）。

1. 龍山寺

係拆除舊廟重新改建，格局及柱位之安排均較自由。三川殿深五柱列（一般均作四柱列），可使前點金柱不被封入排樓面壁體。三川正面柱間之比例為1:1:2:1:1。明間為次間之兩倍多，中央入口之氣勢恢宏。壽樑下加

置一對吊筒以彌補寬大的明間所造成之稀疏感。

大殿寬五間，深亦五間，惟殿內神龕處多加一對柱子，殿外迴廊加山柱。調整柱列之均勻節奏，使產生向後推遠之透視效果。（宋法式中副階周匝之配柱亦均置山柱及外圍之中柱，其理亦同）。正面柱間比例為1:1.4:2.5:1.4:1。明次間之比近1.8，而次間與盡間（迴廊）之比為1.4。在幾何組織上，明次間之比較大，似不啻後來的孔廟大殿來得嚴謹。同時為了在殿內裝置圓形結網，四點金柱調為5.82公尺之正方形。又為了使神龕位得到充裕之深度，大殿左右廊柱（簷柱）間缺乏嚴格的對稱關係。第二間與對稱位的第五間小73公分。（孔廟則相差78公分之多）。所幸在視覺上不易被察覺出來。

2. 代天府

三川、拜亭及正殿覆以相連之屋頂，形成封閉陰暗之狹長室內空間，因此結構系統甚為整齊有序。三川明間與次間之比為1.63，近黃金比，（較新竹城隍廟為小）。與歇山重簷屋頂之比例有必然之關係，上簷即是將明間升起而成。後殿之明間反而擴大為4.35公尺，次間縮為2.39公尺。正殿拜亭開間為4.09公尺×4.01公尺，近於正方形，恰可裝置一圓形結網。至於後殿拜亭之開間為4.35公尺×3.68公尺，需再增置枋木內縮始構成方井。（城隍廟及龍山寺前殿因長寬相差較多，乃用增置蓮檁的作法）。

3. 城隍廟

三川殿，大殿及後殿之明間寬度均不同，三川最大，大殿次之，後殿最小。在一個狹長式平面裡，各殿之間以廊道連接，而且次間之後牆亦關門，構成一圈交通系統。事實上各殿之形態較難有不同的表現，主從關係亦不明確。為了使觀賞者在主要的視點上獲得最好的景觀，乃使明間之柱間作適當的調整。城隍廟三川殿之明間被放大，使得人們一進入，在香爐的位置望出，恰好可將正殿之整個正面收入視野之內。其大殿之點金柱間為正方形，當初似有裝置結網之考慮。殿前置捲棚拜亭，屬典型的閩系傳統作法。

4. 孔廟

櫺星門及儀門皆為進深四柱列之形式，（註44）大成殿原設計平面圖台基寬67尺4寸，實測得20.80公尺。進深57尺6寸，實測得18.49公尺。另外原圖注出大殿與儀門距離65尺5寸（實測20.49公尺），與崇聖祠相距39尺5寸（實測11.80公尺），東西兩廡相距95尺8寸（實測29.35公尺）。按匠家用尺（魯班尺合29.7公分）換算，大致相符，施工尚謂精確。大成殿寬五間，

深亦五間，左右第一、二縫多加山柱一根，使得側立面形成較均等的七柱六間之韻律。正立面柱間比例為1:1.7:2.9:1.7:1，明、次間比值等於次、稍間之比值，此微妙之安排頗值注意。

側面之第二間原應對應於第五間，但第五間為神龕，殿內又加一對柱子，因此第五間放大甚多。殿內之四點金柱間為6.46公尺×5.88公尺，內置正八角結網，因此明袱（大通樑）出二跳，壽樑出一跳以構成方井。

若比較龍山寺大殿與大成殿之柱位，兩者甚為接近，孔廟在尺度上稍大於龍山寺，大成殿亦顯得高敞。論柱位安排則以龍山寺較為嚴謹。

(三) 棟架分析

棟架即樑架，是中國建築木結構之最主要部分，它的功能是要形成斜坡屋頂，並且將其重量傳遞下來。棟架之組成構件有斜的椽子，水平的樑枋及垂直的柱子，如何去結合這些功用及位置不同的構件，同時也符合室內之空間需求及柱位安排，而且形成屋頂造型之骨架，即是一位大木匠師最重要的挑戰。王益順在龍山寺及孔廟大殿裡均作平基，棟架藏在天花板及藻井之上，據推測可能為簡單式之作法，即以草袱及蜀柱架出之形態。現提出徹上明造的龍山寺後殿，代天府三川殿及孔廟櫺星門比較：

1 龍山寺後殿為十三架，重簷歇山，下簷作捲棚。架內得七架，採「三通五瓜」式。由於高度大，構材壯碩分明。

2 代天府三川殿為十一架，重簷歇山。前步口以網目天花板封住，架內得六架。因棟架較低，省却大通樑。而二通樑上產生三個童柱落點，置二瓜筒及一獅座。此方式可視為後點金柱經移柱法，向後移一架而成。

3 孔廟櫺星門為九架重簷歇山，通進深小，屋頂反顯得高聳。架內得五架（四界），採「二通三瓜」式。因大通樑高於下簷頂，故於大通下再加置輔助通一支及連拱，頗有助於棟架之穩定。

(四) 斗拱

溪底派的斗拱技巧有三項特徵：

1 喜用輪廓簡潔有力的關刀拱，上緣拱眼內端砍成尖形嘴，下緣卷殺數瓣，有如刀口。

2 雌虎拱較少用，且拱身平緩，不縮喉，拱底翹胸亦短（註45）。

3 內檐多用計心造斗拱，以二跳（五鋪作）或三跳（六鋪作）為多。

現依柱頭斗拱、棟架斗拱、排樓斗拱、看架斗拱、網目斗拱及結網斗拱分析：

1 柱頭斗拱——有三種：吊筒出挑法、兩刀拱出挑法及捧前檐出挑法。任何一種皆可在捧前檐（即撩簷枋）下施托木或橫拱。若以捧前檐出挑，則必需在最上一層拱端上再置橫拱形木塊，稱為「鴨腳踏」，以托住柁條。捧前檐為近於方形斷面之簷枋，有承重作用。王益順在孔廟大成殿及東西廡之柱頭斗拱，出現一種特例，即是在吊筒上方與捧前檐之間再加一斗，造成二斗相疊以容納縱向的束木及束槩（大成殿），外檐的束木下加束槩（東西廡）。究其原因乃是步通樑位置較低，樑頭與簷口之距離加大，必需補上束槩之類的花材。

2 棟架斗拱——檐（桁）下接雞舌，再接正拱，正拱下接副拱，副拱下再接生拱。正副拱通常作較簡單之肘木狀。生拱常施彫，自瓜筒上伸出。這些拱木皆自疊斗式蜀柱出挑，生拱最短，正拱最長。通常棟架斗拱只施於明間，各拱尾皆止於疊斗之後約五寸。若拱尾亦在次間出跳，則稱為擔拱式。

3 排樓斗拱——排樓面即裝置大楣及門扇之位置，在大楣及壽樑上之斗拱，使用多鸞枋（三鸞或五鸞）、連拱及一斗三升，連結成屏，可以視為均勻的補間鋪作。

4 看架斗拱——王氏善用二跳之「五鋪作」及三跳之「六鋪作」計心斗拱，當有天花板時，前後各出三跳即成為所謂品字七踏斗拱。第一跳自大通樑伸出，須架在彫花的斗座草上（龍山寺三川殿），亦有省却斗座草者，直接出第一層拱（代天府三川殿）。其次在拱頭置斗，接橫拱（即萬拱），第二跳華拱亦同樣接橫拱（廂拱），閩南式拱頭不作昂嘴。王氏貫用二架補間鋪作之組合，所以第二層拱上的橫拱採連拱式。代天府三川的看架斗拱，第二層拱上的橫拱只有中央連接，外端露出拱頭，不再置散斗。這種看架斗拱綜合分析起來，其正心（即樑上）部分實以「斗」及「枋」相間疊起，出跳部分，自下而上遞減枋數，成為上大下縮之倒三角形立體架構。

5 網目斗拱——是一種高度裝飾化的平基作法，在步口簷下，以斗拱及縱橫分列的枋材，互相穿插，搭接成網，籠罩住整個開間，亦可視為一種矩形藻井。王益順的作法有兩種：(1)在矩形井內劃分成縱橫皆為偶數之方眼（多為6×10，8×10，10×14），然後自外圍枋節節出跳，縮至內圈而成。(2)在四角隅出斜拱，矩形框之每邊間隔出跳，每斗皆出三拱，升至第二層枋後再行重複，終推至最上層。這是加上斜拱的作法，無論是方眼式或斜拱式，都在上面鋪置天花板，以襯托出構造清晰之網目。網目技巧出現於中國建築中似應在明清以後，（註46），在台灣之建築中首見於1919年修建的艋舺龍山寺前殿。

6. 結網斗拱——即藻井，龍山寺及代天府各出現兩座，城隍廟及孔廟各一。其中龍山寺正殿及代天府正殿拜亭為圓形，餘均為八角。最大者為孔廟大成殿，跨距達 5.88 公尺，其次為龍山寺正殿 5.82 公尺，代天府後殿拜亭 4.35 公尺，代天府正殿拜亭 4.09 公尺，龍山寺前殿 3.84 公尺，最小者為城隍廟 3.50 公尺。八角結網中以龍山寺前殿最為複雜精巧，其作法是在每層斗拱中增置斜拱，有如花瓣圖案。圓形結網作法大同小異，惟尺寸之精確度要求更高。代天府正殿拜亭結網被視為精品，枋及拱均作弧形，仰視猶如一朵綻開之蓮花。而龍山寺正殿則採旋螺式，拱亦作曲形，層層迴轉而上，呈現出輻輳之動感趣味。若與中國北方之藻井相比，則發現北方之斗拱用料較細，純為一種天花裝飾，而台灣所見者均相當碩大，飽呈一種構造性的特徵。

(四) 關刀拱及雌虎拱之形式

拱在力學上承受剪力，藉層層縮短之肘木將屋頂重量傳遞下來，因此拱的形式略作向上彎曲，在視覺上表達「力」的精神。閩南式之拱身較中國北式彎曲，拱眼是真正地挖掉的。清初的台灣廟宇建築多盛行關刀拱，以其形如關刀而名。上緣有一缺齒，下緣卷殺如刀口。清代中期以後才出現以夔龍作為拱頭裝飾之雌虎拱，亦有作龍頭、鳳頭、飛天及捲草紋等其他形式者。按匠人所謂雌虎（或鼠虎）實為瓚虎之誤。宋法式中即見瓚虎用為建築裝飾，（註 47）可能在明代以後才見重於閩南式建築，被大量地應用。一般而言，泉州匠人之雌虎拱較簡單，而漳州匠人之雌虎拱較生動。王益順在台北孔廟之大成門亦使用曲線豐富的雌虎拱，可能係受形司派所影響。（註 48）。

(六) 瓜筒及吊筒

瓜筒實為斗座，具有駝峯或角背之功能，位於童柱與通樑相接之穩定構材，是棟架上最富造型特徵之部位，成為視覺之焦點。當童柱為壘斗時，瓜筒即承接最下的一顆斗，若非壘斗時，則直接在柱底彫成瓜筒，謂之尖峯筒，亦可彫成三瓜式的「披肩尾」。瓜筒既有承重及防止滑動之作用，因此常彫成下垂伸長的三叉形爪子包住通樑，稱為趨瓜筒。王氏所作的瓜筒，筒身較修長，形如木瓜。歸納起來有三種：

1. 單指爪——代天府後殿所用，筒身上圓下尖。
2. 三指爪——又謂「鴨蹼式」，孔廟大成門、龍山寺三川用之。
3. 如意頭——最富裝飾效果，孔廟大成門、崇聖祠用之。

這種修長型的瓜筒為溪底派之特色，鹿港龍山寺亦屬

此型。究其原因，乃是溪底派之棟架較疏鬆，通樑之間距較大所致。吊筒為出簷之吊柱，又稱為垂花，王氏用了三種形式：

1. 蓮花氏——如龍山寺三川、代天府三川及孔廟櫺星門。
2. 花籃式——如城隍廟三川、代天府三川及龍山寺三川。
3. 花瓶式——如龍山寺鐘鼓樓。

通常在明間左右柱子上使用彫鑿緊密的花籃式吊筒，次要的地方才使用蓮花式。在簷口下使用吊筒是清代中葉以後台灣建築之特徵，早期的台南孔廟大成殿只出關刀拱而已。（註 49）在插拱造（偷心）之閩南傳統裡，簷口下之裝飾顯得貧乏，所以吊筒即被單獨抽離出來，成為精影表現之焦點。

(七) 花柴（員光、束槿、托木等）

花柴即彫花構材，在大木結構中具有輔助穩定及填補空擋之作用。依安置部位約有八種：

1. 在大通樑或壽樑之下一置「托木」，宋法式稱為綽幕，晉甚接近，或為轉音而來，亦可作宋式與閩南式相近之證。清式則稱為雀替。一般又俗稱「插角」。
2. 在步通及二、三通之下一置「員光」，因通樑短，可視為運接之托木。
3. 在束木之下一置「束槿」，緊隨束木之意，束木即短月樑。
4. 在束槿之下一置「置看槿」，壘斗多而空擠增大時再填之。
5. 在座斗之下一可置「斗座草」，以穩定斗。
6. 拱身——最下一層拱可彫花，稱為生拱。
7. 豎柴——吊筒前方封住榫口之彫花材。
8. 門窗彫花——頂板及虎口塔（腰華板）。

隨王氏來台的楊秀興，咸認為當年最高水準。花柴之彫花有淺彫及透彫兩種，淺彫時需留出邊界框，內容則多以內枝外葉花草、飛禽走獸、人物帶騎、博古及山水配景。花柴之藝術水準以代天府最傑出，風格高雅超逸，造型古勁雄渾。雖細密而不失之繁雜，佈局至為完整。城隍廟及龍山寺則有相同之水準，孔廟較簡略。以孔廟及龍山寺規模之大，彫花匠乃分成兩組施工，頗似對場作，如此可收競爭鬥奇之效。孔廟儀門及龍山寺三川殿兩翼五門之瓜筒、彫花柴皆分成左右兩種形式，表現各有千秋。

(八) 屋頂形態、翼角、簷板及歇山作法之分析

閩南式建築屋頂之類型甚多，基本上仍是硬山、懸山、歇山、捲棚及攢尖頂之組合或變體。據目前所知之資料

顯示，台灣似乎未出現過五脊廡殿頂，或為受官頒約束之故。王氏在這四座廟宇中使用了六種形式：

1 牌樓式歇山重簷——即下簷斷開為左右兩部分，中間升起。如龍山寺前殿（五升三），孔廟儀門（五升三），城隍廟前殿（三升一）。

2 歇山重簷式——孔廟大成殿（五升三），龍山寺大殿及後殿（五升三），代天府前殿及正殿（三升一），孔廟櫺星門（五升三）。其中孔廟及龍山寺大殿採「副階周匝」。（註 50）代天府正殿，其主脊延長至次間，山花落棟架之間，即兩柱縫之間。（註 51）。

3 硬山——城隍廟大殿。

4 簷頂式——即盔頂頂，龍山寺鐘鼓樓，代天府正殿拜亭。

5 假歇山——城隍廟前殿，側坡係將山牆上段退縮，當成山花而成。

6 組合式——龍山寺前殿兩翼五門，是以硬山為主體，前加一座歇山為軒而成。

其中簷頂式為王氏首次引進台灣，成為日後其他廟宇模仿之對象，如新竹竹蓮寺、松山慈佑宮、馬公觀音亭、淡水祖師廟、台北忠義行天宮、麻豆代天府等。至於彬司派擅長的升庵式假四垂，却未出現於王氏之作品中。（註 52）。

溪底匠師之歇山翼角起翹有其特殊作法，即是在起翹時，簷口板以弧綫升起，底部向外傾斜近十度左右，因此在交角處上方必須再墊楔形的枕頭木以托起椽子。枕頭木上部反而傾出近十度。成船首狀。角椽是以扇形排列的，所以翼角的構造顯得有點誇張，其目的是使翼角更形輕巧，有飄逸飛揚之趣。

其次，關於歇山頂之結構技巧，王氏提供幾種頭具變通性之方式，充分顯示了匠人塑造形式與結構關係之創造力。

1 收山位置之移動

(a) 龍山寺後殿山花面與棟架重合，博脊置於二通之童柱上，此法可使山簷屋頂縮小。

(b) 代天府正殿之山花面移出，架於二通之童柱上，博脊置於大通樑之童柱上，此法可擴大上簷（註 53）。

2 移柱法

新竹城隍廟正殿前兩廊作歇山重簷式，兼為鐘鼓樓。為配合廊寬及屋頂形態之獨立，將原應立之金柱位改為童柱，立於壽樑之上。而原吊筒位易以落地柱。

3 角樑修正法

凡面寬達五間，而進深較淺之殿宇欲作歇山頂時常用

此法。其目的是要使山花縮入，減小上簷之體積，使上下簷能夠獲得一理想的比例。

(1) 龍山寺後殿，步口廊盡間呈矩形，對角綫置角樑，使得歇山頂之前後坡短，而左右坡長。

(2) 孔廟櫺星門之角樑不通過角柱，反向內移，架在壽樑及門楣上，此法亦是要達到延長屋頂左右坡之目的。

上述三種自由的結構，若從系統之整體性度之，難免有缺乏嚴謹精神之嫌，但亦表露了匠師處理形式，不受結構困限之信心。

(九) 樑柱用材及卷殺收分

通樑及壽樑為承受橫向力之主要構件，大通樑在抬樑式屋架中尤屬主力，樑徑比柱徑大 $\frac{1}{2}$ 至 $\frac{1}{10}$ 之間，壽樑及大楣為拉繫材，只承受排樓連拱之重量，故徑比通樑略小。溪底派之樑常使用矩形斷面，高寬之比為三比二，合於宋營造法式之制。若為圓形斷面時，則採上瘦下肥之形狀，上下作六四分，樑面及樑底作四分。（圓徑作十分）。通樑之比例權衡如下表：

通樑收分比例	中央徑為端徑之 1.25 倍
棟架通樑之比	大通：二通：三通 = 1：0.8：0.6
大通徑與點金柱徑	1：0.8，即通樑為柱徑之 1.25 倍之比

至於柱之收分有兩種：

1 木柱之收分程度相當大，梭柱明顯。宋法式對梭柱之收分是將柱身三等分，中段及下段等徑，只有上段卷殺。上段又分三份漸殺，收至柱頭櫺斗底四周各出四分，有如覆盆狀。但閩南式之木柱收分則更重視曲綫，柱身最凸點落在柱底算上來三分之一處，下段卷殺較疾，中段及上段較緩，漸收至柱頭。柱頭亦作覆盆，與法式作法接近。以代天府正殿點金柱為例，上下徑各為 35 公分，最飽點在下段三分之一處，徑 43 公分，相差 8 公分，收分非常明顯。在四座廟宇中，龍山寺及孔廟用料較大，柱徑多用 37 公分至 48 公分之間，而城隍廟及代天府使用 30 公分至 43 公分之間。

2 石柱之收分甚微，若彫成方柱或八角柱則完全平直。圓柱則自下漸上作細微收分，通常控制在柱徑的四十分之一。也有的只將柱頂較柱底稍減十分之一。（即柱底 30 公分時，柱頂 27 公分）。

柱之高度概由棟架決定，非以斗口為權衡標準。一般檐柱大約等於五十至六十斗口之間。（註 54）若以斗口來衡算，閩南式之斗口寬 2.5 寸，即拱及枋寬，柱徑約為斗

口之四倍，（清官式定柱徑為6~7斗口），事實上一座廟宇中之斗口尺寸不一。溪底派之斗口較淺，而彬司派之斗口較深。

(十)石彫

來自惠安有名的「峯前石匠」是主要的石彫作者，其中蔣金輝、蔣細來、蔣連德及蔣玉坤似為同宗兄弟，辛金賜及辛阿教為來自廣東的客家人。頭手莊德發及楊國喜、王雲玉亦皆閩南名匠。以龍山寺而言，前殿後付點龍柱出自蔣細來及蔣連德（龍柱上彫上作者姓名），戰前之大殿龍柱出自辛阿教，彫琢最精細的三川排樓石堵出自莊德發及蔣金輝之手。（註55）。

然而峯前石匠留在台灣最令人震驚的傑作，是1936年所彫的鹿港天后宮前殿中門左右之石人物窗。窗為質堅細密之青斗石，內容為人物帶騎之武場。在有限的範圍裡，登場人物多達數十人，各成幾組佈局，構圖嚴密，造型精煉，綫條準確而犀利，人物之表情刻劃細膩，栩栩如生，令人真能感受到散發自石頭中之生命力。

石柱珠之形式仍承繼閩南之傳統，依位置有大小二種。肚徑大者約60公分，小者在50~53公分之間。高度有34公分、35公分、36公分及37公分數種，腰高約為全高之0.45~0.5倍。噪盤呈正方形，大者二尺見方（60公分×60公分），小者只得53公分×53公分，噪盤為柱珠徑之兩倍。（註56）龍山寺後殿之柱珠作鼓形，無腰身。屬清初風格，可能為改建前之舊物。

(十一)剪黏

龍山寺之剪黏匠洪坤福及林平均來自泉州，洪氏抵台較早，因1917年大龍峒保安宮之剪黏即由洪氏包作一邊。氏之作品以取勢見長，在1930年代有南何北洪之並稱。（註57）龍山寺屋頂後經數次重修，福司之作品所存者幾稀。現寺前殿及後殿之水草堵上仍殘存少數交趾陶，造型古拙不俗，疑為洪氏之作品。

(十二)彩畫

隨益順司來台的惠安油漆匠有林德旺、黃榮貴、蔡萬沛、張阿九、江賢、吳烏棕及洪寶真等七人。因1938年重漆過，原作已湮滅無存。孔廟及城隍廟亦為近年所重繪，但代天府因所謂王爺喜暗之理由，任由香煙燻成黑色，却保存了部分原跡，樑柱油漆以黑色及金色為主。孔廟則以朱色、黃色及靛青色為主。龍山寺及城隍廟則以黑色、金色及朱色為主。

十、王益順作品之影響

王益順停留在台灣之十年中，南北數廟同時施工，工

匠需求量漸增，陸續也有一些本地年輕人向其拜師學藝。1931年王氏逝世後，隨其而來的大部分溪底匠人都繼續留台從事廟宇之設計建造，較重要的有：

1 彰化南瑤宮——1922年由溪底匠人開始進行三川殿及大殿之建造，至1933年始落成。（註58）

2 鹿港天后宮——1929年由溪底派王樹發與台北新莊吳海相匠師對場建造，至1936年落成，三川殿有跨距4.66公尺之八角結網，正殿之結構嚴謹，極為出色。（註59）。

3 雲林麥寮拱範宮——1930年由溪底匠人與彬司弟子林火寅對場興建，至1936年告成。正殿內有典型的溪底派風格之八角結網，跨距4.6公尺，主匠可能為王樹發。（註60）。

4 西螺廖氏祖廟崇遠堂——1926年重建，屋頂及網目均延續艋舺龍山寺之作法。

5 艋舺青山宮——戰後由王益順養子王世南重建，三川殿內置八角結網，步口簷下亦安置網目。世南司為王氏之傳人，青山宮足以反映溪底渡台第二代於戰後所建廟宇之水準。（註61）

綜觀1920年代之後，台灣廟宇之修建幾乎沒有不受益順司作品影響的，技術之交流與形式之混合，促使傳統匠派之分野日趨模糊。同時代的王益順與陳應彬即互見所長，互為借鏡，且互相影響。（註62）從以下諸例即可見之：

1 1923年的木柵指南宮大殿結網，為彬司初次作螺旋式，顯受龍山寺之影響。

2 王益順在1925年處理孔廟儀門及崇聖閣之雌虎拱，出現了彬司特有的曲頸突胸式。

3 1927年彬司次子陳己元設計建造之中和福和宮，三川步口簷下援引龍山寺之網目技巧。

十一、結論

台灣的廟宇建築歷經清初一百多年之繁衍蛻變，終於在道光年間滲成一個穩定的成熟形式。泉派匠人之作品多分佈於南部，漳派匠人之作品多分佈於中北部，因此又有所謂南派北派之分。雖然整個清代的台灣營建界，匠人仍來自漳泉潮汕，即唐山師傅，但以台灣宗教信仰之蓬勃發展，却吸引了不少匠人長期駐留，甚至落腳為戶。至遲在清末同治、光緒年間，即已出現了本地培養的匠師。日據初年唐山師傅悉歸大陸，造成一個適當的機會來考驗本地出身的工匠。板橋中和漳裔的陳應彬以其精湛卓越之技術，成為所謂北派廟宇匠師之領導者。他的最大貢獻是對清

代二百多年以來的台灣廟宇建築，作了一個歷史性的形式及技術之總結。從他的代表作北港朝天宮裡，我們看到一座傳統的閩南式建築在結構技巧及形式美學之結合上所能推展出來的最高精煉之結局。我們也才了解到匠師個人之情感是可以注入於建築中的，彬司開發了表現主義的廟宇建築，他的作品細膩精巧，充滿了浪漫的暇思，真可謂匠心獨運了。1920年代的台灣是乙未割台之後廟宇之復興期，各地廟宇之修建甚為蓬勃，作為泉州溪底派名匠的王益順得到好機緣，躬逢其盛，在短短十年內，幾乎馬不停蹄地主持數座大廟之設計，不但為中斷已久的唐山師傅再開拓一個坦瀾的局面，同時也對本地的彬司派形成一個挑戰。王益順帶來了新的樣式，他的風格融和了中國北式建築與閩南式建築，同時也滲合了南洋番邊建築之裝飾。（註63）這些來源廣濶的手法，透過王氏之綜合詮釋，竟將人們帶進了一個豐富而綺麗的木結構世界裡。仔細品味其作品，可以感覺到那個新舊社會交替中複雜而矛盾的一面，它們確切地表達了歷史過程中，社會審美價值觀之取向。

總的來說，彬司的作品傾向於古典而保守的，存在著一種自內而外開展之邏輯精神，而王益順的作品則是自外而內之集結，許多不同的形式強而有力地糾葛在一起。前者注重的是系統之嚴整，後者側重於形式之變通與開創，有一種不為傳統所繩之自由趣味。區別這個分野乃是欣賞並進而了解王益順廟宇建築所必具備之基礎。

王益順的廟宇建築是台灣建築史中屬於中國傳統形式的最後一章，他的結束，宣告了傳統形式之終結。透過他的作品之討論，我們發現那個時代中國匠師對於傳統延續之使命與對外來文化之抉擇是有著坦然的態度，建築之形式將只是時代變遷之涵數。重要的是如何藉著審慎的專業精神去調整內容與形式之合理關係而已。

註釋：

註1：據梁思成「中國建築與中國建築師」，漢初長安城及未央宮出自於軍匠陽城延之設計。（見文物參考資料，1953年十期）日人田中談「隋朝建築家之設計及考證」中列出宇文愷、李春、楊素、閻毗、何稠、封倫、楊俊、項昇等建築匠。（見中國の科學と科學者，昭和53年3月）。魯班除被建築工匠奉為祖師外，家具匠亦奉之。台灣唯一之魯班廟在台中東勢。

註2：宋營造法式由朱啟鈞於1929年發現於南京圖書館後，由中國營造學社重刊。並由梁思成詳加研究圖

註，1958年由清華建築系出版部分資料。近年丹麥Aarhus大學的Else Glahn亦有論述發表，可參閱1981年7月Scientific American中Chinese Building standards in the 12th century一文。

註3：關於蘇州姚氏匠家可見張至剛「營造法原」，（1956年）及「姚承祖營造法原圖」陳從周之序文（1979年）。關於南方之匠人在宋代之後似有形成一股勢力之傾向，且一直保存了宋式建築之風格。今江南建築的月樑，瑟瑟斗等猶如宋制，北系建築則早已失傳。明初江南匠人陸祥、陸賢、蔡信、楊青受聘北上，對明清官式確有影響。

註4：本世紀初年最負盛名之台灣本地匠師為台北板橋陳應彬，其代表作為北港朝天宮。彬司之水準與王益順實在伯仲之間。其生平及作品可參閱拙文「一代名匠陳應彬」（房屋市場月刊1980年5月）。

註5：1925年南京中山陵即採用泉州南安靈石建造。

註6：據同治十年重刊本福建通志卷五十六。

註7：崇武三莊分別出木、石及泥水匠，為溪底派王錦木匠師所告知，另據筆者之勘察統計，似乎溪底木匠以王姓為主，峯前石匠以蔣姓為主。關於峯前石匠家在台灣之作品，水準極高，擬於另文專論之。今台南縣北門鄉有溪底寮地名，曾有吳寬永等泥匠修建台中旱溪南天宮，是否與惠安溪底系統有關，尚待查證。

註8：鹿港龍山寺各殿樑架瓜筒及翼角起翹使用「風吹嘴」形式，均屬溪底派獨特手法。另據鹿港老匠師施水龍口述，近代之幾次修繕亦均聘溪底匠人為之。

註9：王氏之生年係根據1930年台灣建築會誌有關台北孔廟之記載為六十八歲，並與其後裔口述之卒年參考推算所定，恐有前後一、二年之誤差。

註10：據金門文獻課李怡來先生來函所記「木匠名師王益順舊聞及其家旅概況」，謂「從木匠為學徒，性聰敏。凡寺院廟宇樓閣等各種建築之棟架結構架式，盡得師傅。並能獨具匠心，別出花樣」，又「泉南一帶有多處新建廟宇，均出自王益順之手，而以廈門南普陀寺，鴻山寺及黃氏祠堂等建築尤為著聞。民初應台北之聘，承建艋舺龍山寺，日本政府曾給予乙等工程師執照」。

註11：見台北市孔廟簡介，民63年台北市政府編印。

註12：日據時期在皇民化運動前，日人仍以尊敬的態度看所謂「支那式廟宇」。在官方及民間之刊物介紹時，每有讚美之詞，見杉山靖憲「台灣名勝蹟誌」

及鐵道部編纂「台灣鐵道旅行案内」等。

註13：台灣之民間廟宇建築，多係地緣或血緣移民所集資捐建，資金來自一村或一莊，屬地區性範圍。然而至日據時期因交通改善，募捐地區漸擴大。1911年的北港朝天宮及1923年的南鯤鯓代天府改建，獻造人即遍及全島。

註14：同安人與臨近之漳州人較有密切來往，故同安人修建大龍峒保安宮或大稻埕慈聖宮時敦聘當年最負盛名的漳籍板橋匠師陳應彬。而整個三邑人地區的艦舩一直未出現過彬司之作品。

註15：龍山寺興建之詳細過程，可參閱「台北文物」二卷一期黃啟明「艦舩與龍山寺」及李根源「艦舩龍山寺廟考」。

註16：楊秀興之傳人連吉可能得其真髓，在三十年代以後有不少傑出之作品。

註17：辛阿救所彫龍柱透彫增多，內容複雜，為典型之清末作風。其龍體之轉身及腳爪之姿態雄奇勁利，恍若有神。二十年代之新建廟宇多有聘其主彫龍柱者，如新竹城隍廟及陳應彬設計之台中林祖祠之龍柱即出自辛氏之手。

註18：參閱拙文「剪黏與彩畫藝術」，1981年2月房屋市場月刊。

註19：見拙文「訪鹿港老司傅施水龍」，1979年8月房屋市場月刊。

註20：見台灣建築會誌1930年3月，二輯二號。

註21：現居金門王呈祥口述，由李怡來告知。

註22：台灣所見之重簷歇山「副階周匝」之大殿，如彰化孔廟均使用四十五度串角步通，板橋林本源庭園來青閣亦然。在結構上可使角隅部分更為穩定。

註23：此鐘鼓樓之造型的視覺修正，可參閱拙文「台灣廟宇建築木結構技巧之分析」，1981年6月房屋市場月刊。

註24：水仙王本有廟，位於艦舩水仙宮口街，日據初期以拓路拆廟才改祀於龍山寺中。

註25：中國寺廟建築中，多神一廟共祀甚為普遍，溯自唐代的五台山佛光寺大殿即有數十座佛像。但佛寺及道觀仍有清礙之分野。台灣之佛教及通俗道教常含混不清，似可解釋為清代移民社會之特殊歷史背景使然。

註26：據艦舩龍山寺全志中所載造價詳細表統計，再與同時期其他廟宇造價相比，以龍山寺規模之大，彫琢之精而言，其造價的確不高，實難能可貴。據傳當

時工匠為求聲名而全力以赴，彫花匠每天只得三角至五角，石匠蔣連德及蔣細來甚至捐獻石柱聯一對，詳見艦舩龍山寺全志。

註27：在代天府之工程契約書中，出面負責的是益順司之族人王維雪及王翰生。二氏可能持有請負業（營造廠）之執照。

註28：關於陳應彬之作品，可參閱拙文「一代名匠陳應彬」，1980年5月房屋市場月刊。

註29：完成於道光年間的鹿港龍山寺戲台藻井亦屬平頂明鏡作法。

註30：彬司派之看架較傾向於單向出拱，成列的插拱，其間貫以枋木聯結。

註31：中國建築史上，施彫之八角石柱最早可追溯至著名的漢代山東沂南石墓，若從代天府之風格來看，似有印度石彫柱風格之影響。

註32：見淡水廳志卷六，典禮志祠祀。

註33：廟之兩廡作歇山重簷，始於新竹城隍廟。後來1936年王樹發修建鹿港天后宮時亦因之。

註34：孔廟建築羣中，明倫堂居左或居右似無定制，大陸上有甚多例是將明倫堂置於大成殿之後，泉州晉江縣孔廟之明倫堂在右畔，而同安縣却是在左畔。

註35：一般較高之歇山重簷常出現這種二支犬通檁之方式，如士林慈誠宮。

註36：閩南式建築對簷口下之吊筒（垂花）似有偏好，尤其清代以後更為盛行。而唐代或宋遼北方遺物中却無此作法。清官式亦無此制，只見於北京住宅中的垂花門。筆者推斷吊筒是產生自「穿斗式」樑架或插拱造之建築。因為插拱式缺乏視覺上之正面性效果，以彫花的吊筒懸垂，可以彌補這方面之缺憾。證諸長江流域或四川、雲南一帶之建築（如四川廣漢廣州會館）即使用吊筒。

註37：建龍山寺時，木料尚有部分購自福建。建代天府時則全部採用阿里山所產檜木。溪底匠師在大陸上慣用肖楠，然在台灣却認為檜木質硬度不夠，屬於二流建材。據調查顯示，台灣建廟之資金充裕，自清末以來即有喜用高級建材之傾向。龍山寺及城隍廟之內廡，以自日本進口之白瓷磚貼面。石材悉自廈門將馨泉與石廠購入，1925年修建彰化南瑤宮時，曾立碑說明，蔣氏贈一李鐵拐石彫像留為紀念。

註38：南普陀寺之歷史沿革可參閱福建通志。

註39：八角形的歇山頂，亦可見於清代所建的台南奎樓書院及海東書院，這是中國建築中甚少見之形式。大

- 悲殿可參見民國 69 年台北新農版「大哉中華」。
- 註 40：南方插棋式在宋代晉東傳韓日，成爲高麗朝及鎌倉時期之一種新的形式。現存者如奈良東大寺南大門，兵庫淨土宗淨土堂。
- 註 41：石彫龍柱在中國北方並不多見，宋代太原晉祠聖母殿之龍柱僅爲木彫。曲阜孔廟大成殿之龍柱爲較著名者。台灣之廟宇比閩南更重視石龍柱。
- 註 42：鼓形之石柱礎在唐宋的北方建築仍甚普遍，至明清以後官式建築漸少。北方建築仍見鼓形柱珠的如山西交城縣玄中寺、五台山龍泉寺、開封相國寺大雄寶殿。至於四川成都文殊院、新都寶光寺、昆明華亭寺及圓通寺等均出現彫鑿花紋之鼓形柱珠。江南稱這種柱珠爲礮磴。
- 註 43：閩南式建築雖然主要分佈於漳、泉、潮、汕等地，但就資料顯示，江西廬山東林寺於清末重建的大雄寶殿亦屬閩南式風格，究竟是來自閩省匠人所造，或是贛省自身之地方傳統，則尙未明。若爲贛省傳統者，則所謂「閩南式」之名稱似有斟酌餘地。
- 註 44：依王益順原設計之透視圖及平面圖，樑星門及儀門之進深柱列應爲五列，未知何故於興建時改爲四列。
- 註 45：彬司派最善長於雌虎拱，其造型縮喉挺胸，頗爲生動，成爲一種裝飾味濃厚之特殊風格，一般且可依此區別兩派。
- 註 46：據目前資料有北京北海陟山門內橋頭牌樓（見中國營造學社中國建築設計參考圖集第五集斗拱），四川峨眉山報國寺山門（雄獅圖書公司版中國名山古剎，1981 年）。一般又稱之爲如意斗拱。
- 註 47：見宋法式卷二十九。
- 註 48：觀察王氏在龍山寺、代天府及城隍廟之斗拱，雌虎都屬平直作法，而唯獨孔廟大成門出現彬司風格，且爲對場作，左右兩邊不同，據推測可能爲聘彬司派木彫匠幫忙完成。
- 註 49：中國建築史上在簷口出吊柱是南方的傳統，北方較少見。完成於宋代的河北正定龍興寺轉輪藏殿，其輪藏即在額枋上出現一對吊筒，可謂目前所見之最早例。
- 註 50：宋法式中所謂「副階周匝」，指重簷頂，並有迴廊。按「副」字當爲「被」字解，意爲台基四周再被一層屋簷。
- 註 51：有關歇山之山花位置之調整與構造，可參閱拙文「對台灣傳統建築斷代特徵之初步分析」，建築師月

刊 1981 年 10 月號。

- 註 52：升庵式假四垂係將歇山頂架在硬山頂之上，產生了上簷翼角之屋頂柱，在結構上較困難。但形式却頗爲挺拔秀麗，深爲較重裝飾的漳州派匠家所喜用。陳應彬即以處理假四垂見長，如北港朝天宮、台中林氏宗祠及旱溪樂成宮、台北陳德星堂、保安宮、劍潭寺、指南宮等。
- 註 53：後來 1936 年鹿港天后宮及彰化南瑤宮之正殿即再度使用山花面移出法，以得到較大的上簷。
- 註 54：宋式以材契爲權衡尺寸之標準，清官式以斗口，但南方之建築均無此制，見姚承祖營造法原。
- 註 55：據老匠人回憶，可能有部分石堵如人物窗等係在泉州即彫成，再行運台，謂可減低海運重量及降低成本。戰後大殿重建時之龍柱爲張木成及蔣銀麟所彫。
- 註 56：江南嚙盤亦爲柱珠（礮磴）之倍，見張至剛及姚承祖營造法原。
- 註 57：南何指的是 1929 年受聘至台南佳里金唐殿作剪黏的何金龍。氏汕頭人，於斯界頗富盛名。
- 註 58：南瑤宮之改築實始於 1916 年，當時第三殿由彬司承建，是一座混合日本與西洋裝飾之殿宇，頗值研究。1922 年由溪底派匠人設計三川殿及正殿，王益順似未參與其事。工程一直至 1933 年始告竣。三川殿與慈裨龍山寺甚相近，殿內裝置典型的溪底風格八角結網，跨距較鹿港天后宮爲小。只得 3.6 公尺×3.6 公尺。石材購自廈門泉興石廠，今廟前石碑記載甚詳。三川殿中門兩側石彫與鹿港天后宮者同具水準，爲寫實主義之石彫經典作。另外，正殿之柱位亦爲特例，拜亭及神龕處各增一對柱子，使得殿內佈滿了十四根密集式的柱林，其作用是爲加強捲棚頂所承受上簷重量而設，但左右山花欄之重量甚大，現右側捲棚已發生下陷情形。
- 註 59：鹿港天后宮在 1929 年即行準備改築，時南北匠家多人參加競圖，廟方特聘王益順至鹿港主持評審。結果由新莊的吳海桐及溪底派王樹發入選，主要設計似仍採王樹發案。建造時，溪底派建三川殿，海桐司負責正殿，至 1936 年始全部竣工。三川殿八角結網跨距 4.72 公尺×4.66 公尺，山牆內檐有出色的看架斗拱，全爲斜拱組成。雌虎頭以尖嘴頂住圓斗，頗富創意。正殿結構在台灣之大殿中是最嚴謹的作品。重簷歇山之山花落於次間捲棚之上，內檐佈滿了製作精美的看架斗拱，可能爲南瑤宮匠人移師之作。

註60：拱範宮初建於清嘉慶六年，道光七年有修繕記錄，日據後於明治卅九年（1906年）再行修建。1930年改建時由溪底派匠人與彬司派火寅司對場，三川由林火寅建，正殿由溪底派負責。全殿木彫精緻，頗具價值，但近年三川殿遭改修，於屋頂上加一層上簷，殊為可惜。

註61：青山宮為艋舺惠安移民所供奉之廟宇，戰後重修時，大木匠為王世南，石匠為謝萬來。石材為日本花岡石，質地優但色澤偏黃，係購自被墜機所毀之圓山神社。青山宮三川殿之結構系統嚴密，斗拱用料碩大，格局雖小，但仍有雄渾之風。

註62：王益順與陳應彬同為二十年代之廟宇大師，兩人在世時因相互尊重，並無直接對場之作。當1920年台中林氏宗祠初建時，林獻堂曾邀二氏提出設計圖，並建議分別承建前殿及正殿，但益順司恐因對場而傷和氣，故全力推薦彬司完成。

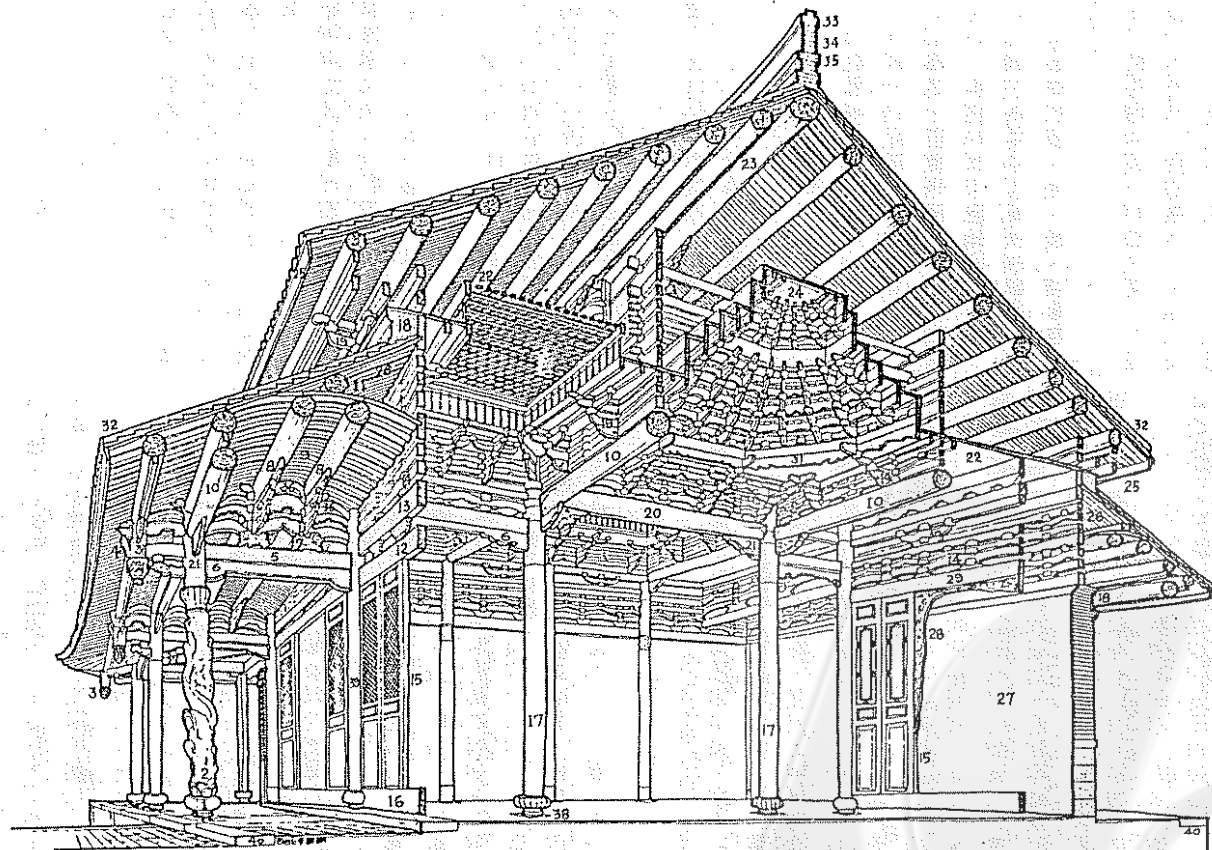
註63：包括計心斗拱、平棊、藻井之作法，得自番邊形式如水車塔之西洋式綫脚、哥林多式柱頭等。以泉州開元寺為例，至少在宋代即受到印度及南洋藝術之影響，自清末五口通商，華僑出入於南洋諸邦，與西洋接觸日頻，所接受之外來影響更多。王益順成長於廈門一帶，當然很容易吸收所謂番邊之裝飾。

參考書目

1. 艋舺龍山寺全志，龍山寺全志編委會，1951年。
2. 南鯤鯓代天府沿革志，代天府管委會，1979年。
3. 新竹都城隍廟簡介，都城隍廟公局。
4. 台北市孔廟簡介，台北市政府，1974年。
5. 台北文物季刊二卷一期及二期，台北市文獻委員會。
6. 台灣的廟宇建築及匠師流派之研究，李乾朗，建築師雜誌，1980年10月。
7. 台灣廟宇建築木結構技巧之分析，李乾朗，房屋市增月刊，1981年6月。
8. 對台灣傳統建築斷代特徵之初步分析，李乾朗，建築師雜誌，1981年10月。

附記

本文之完成要感謝下列諸位先生之指導與協助：廖石成、王錦木、施水龍、李怡來、王呈祥、王淑土、林賢修。



- | | | | | | | | |
|-------|-------|--------|--------|--------|---------|---------|---------|
| 1 石柱珠 | 6 負光 | 11 掩樑 | 16 門檻 | 21 枉木 | 26 暗厝 | 31 結網負光 | 36 束木 |
| 2 龍柱 | 7 獅座 | 12 大楣 | 17 點金柱 | 22 平基 | 27 中龕 | 32 筒瓦 | 37 串角通樑 |
| 3 吊筒 | 8 雞舌 | 13 排樓枋 | 18 水車堵 | 23 中脊檼 | 28 花罩 | 33 上馬路 | 38 封柱 |
| 4 堅材 | 9 鸞桶 | 14 連枋 | 19 看架 | 24 網心 | 29 龕眉 | 34 脊堵 | 39 封柱 |
| 5 步通樑 | 10 壽樑 | 15 扇門 | 20 大通樑 | 25 檐板 | 30 一斗三升 | 35 下馬路 | 40 石吟 |

圖 1 台北孔廟大成殿剖視圖

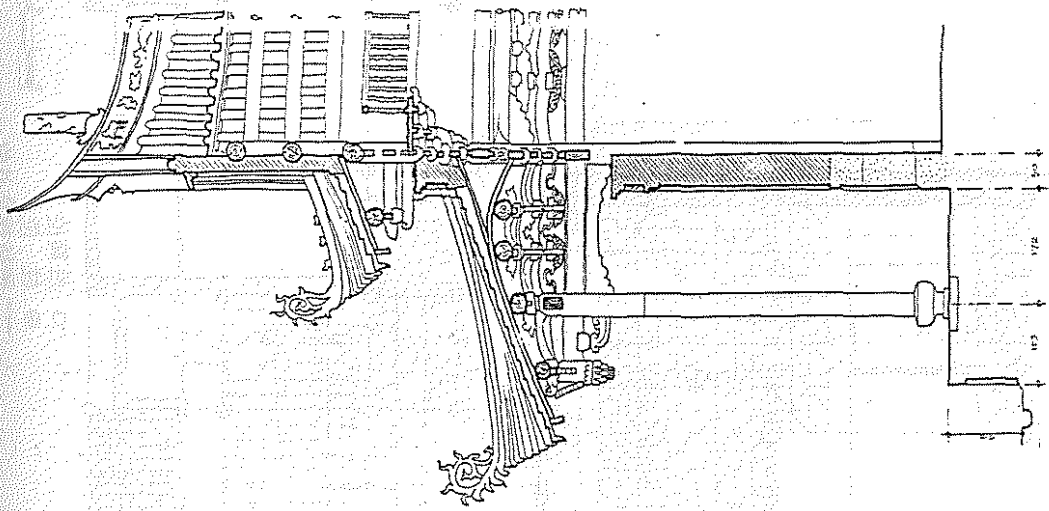


圖 2 台北孔廟大成殿山牆剖面示意圖

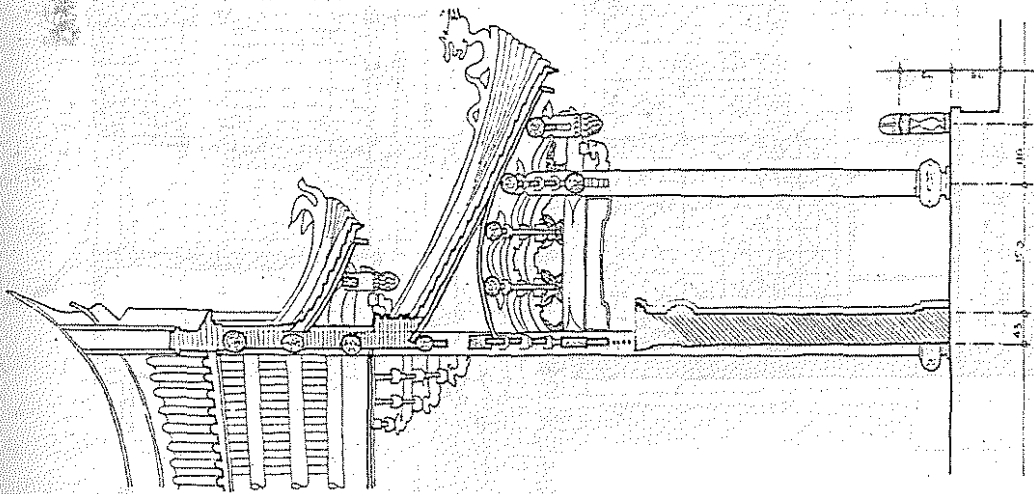


圖 4 基隆龍山寺大殿山牆剖面圖

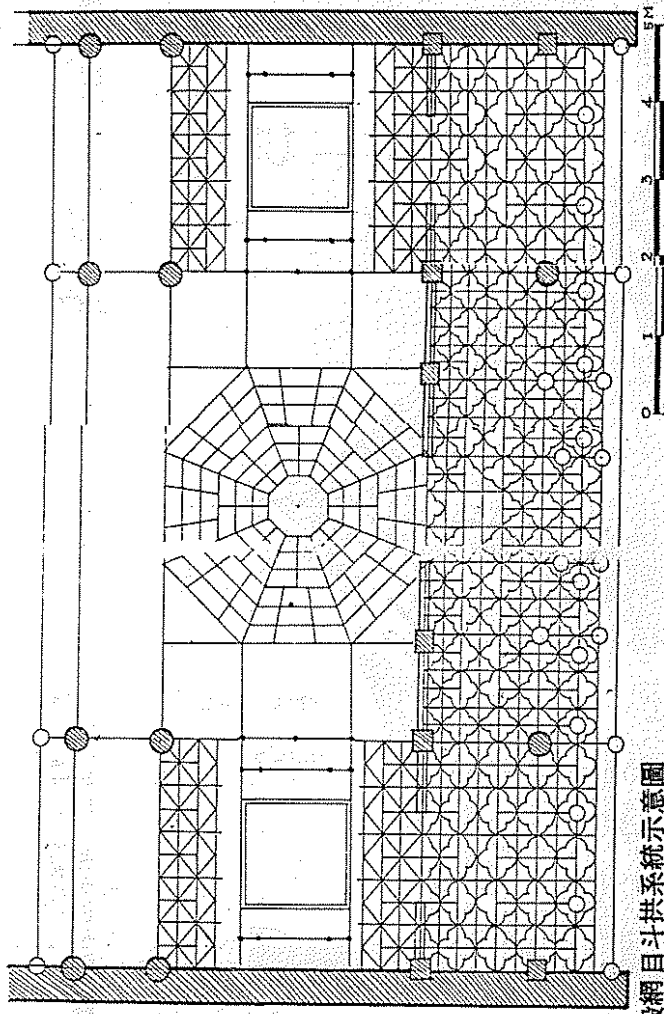


圖3A 新竹城隍廟三山殿網目斗拱系統示意圖

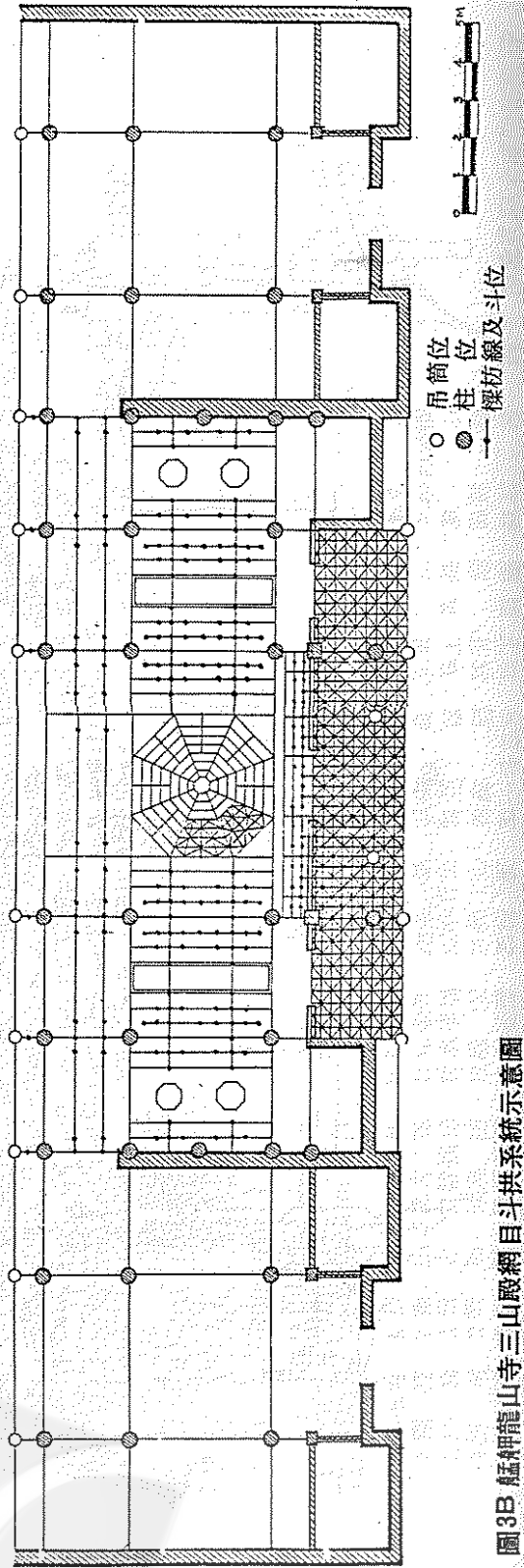


圖3B 恆神龍山寺三山殿網目斗拱系統示意圖

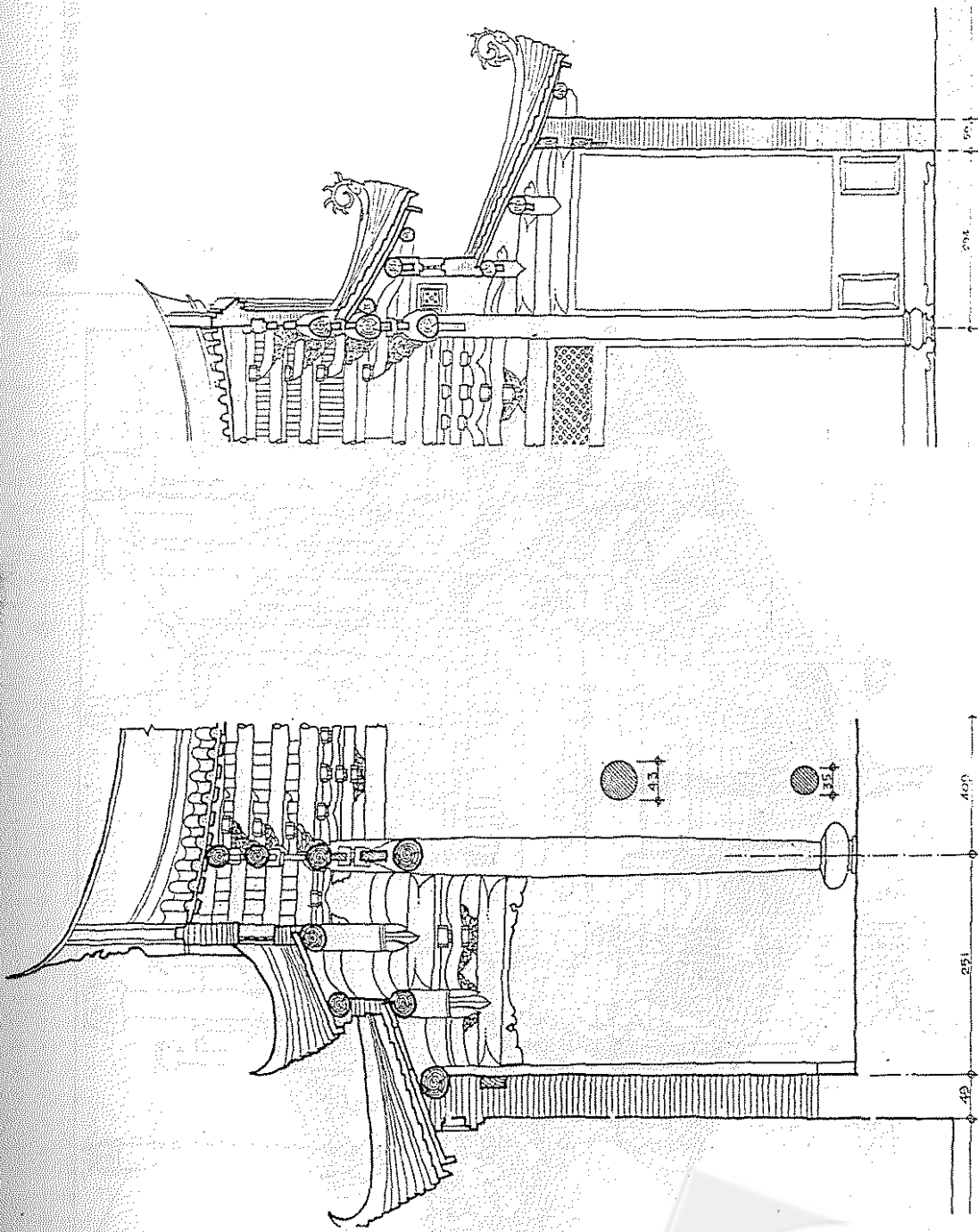


圖 8 代天府正殿歇山頂剖面圖

圖 5 猛獅龍山寺後殿歇山頂剖面圖

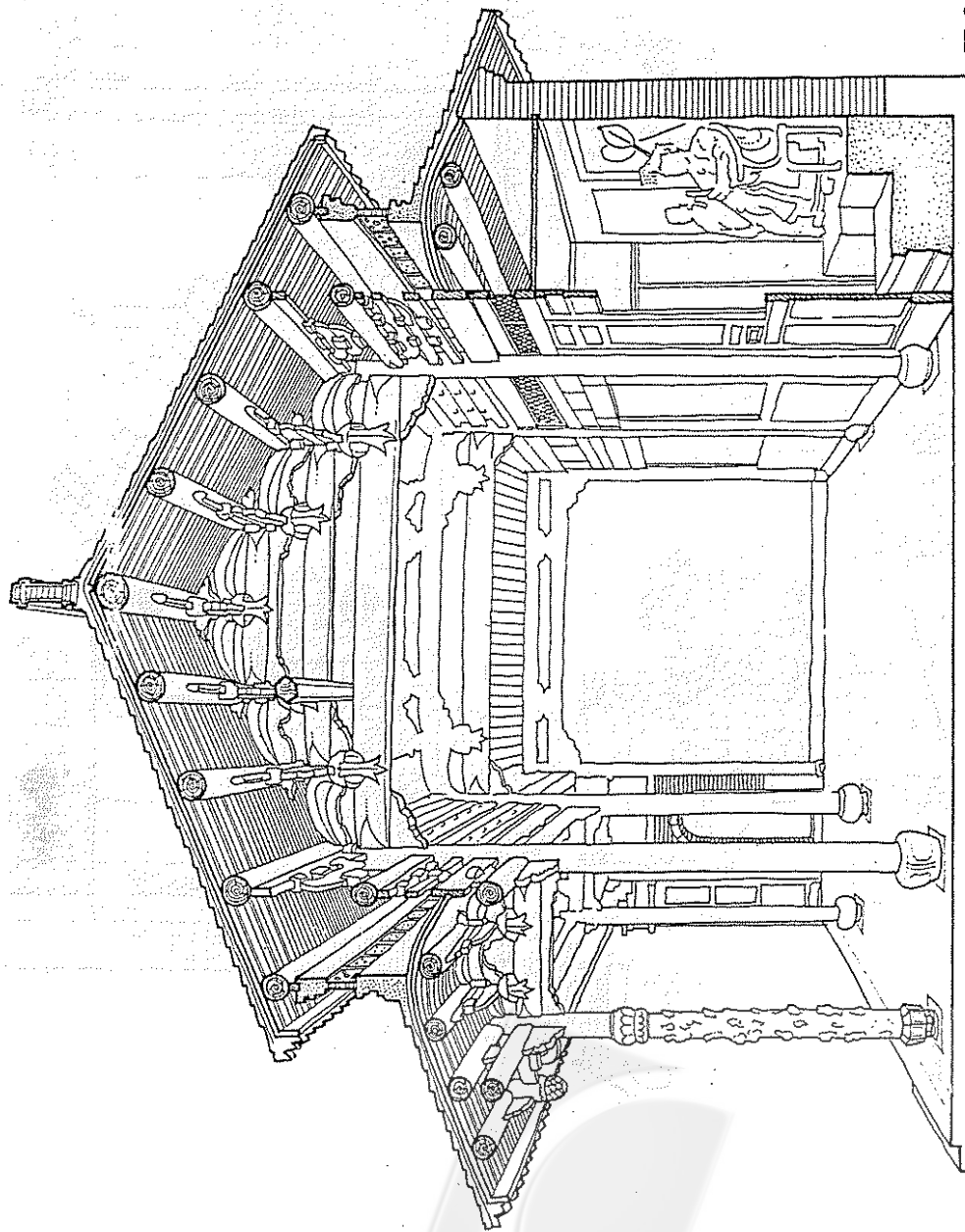


圖 6 龍山寺後殿橫剖面示意圖



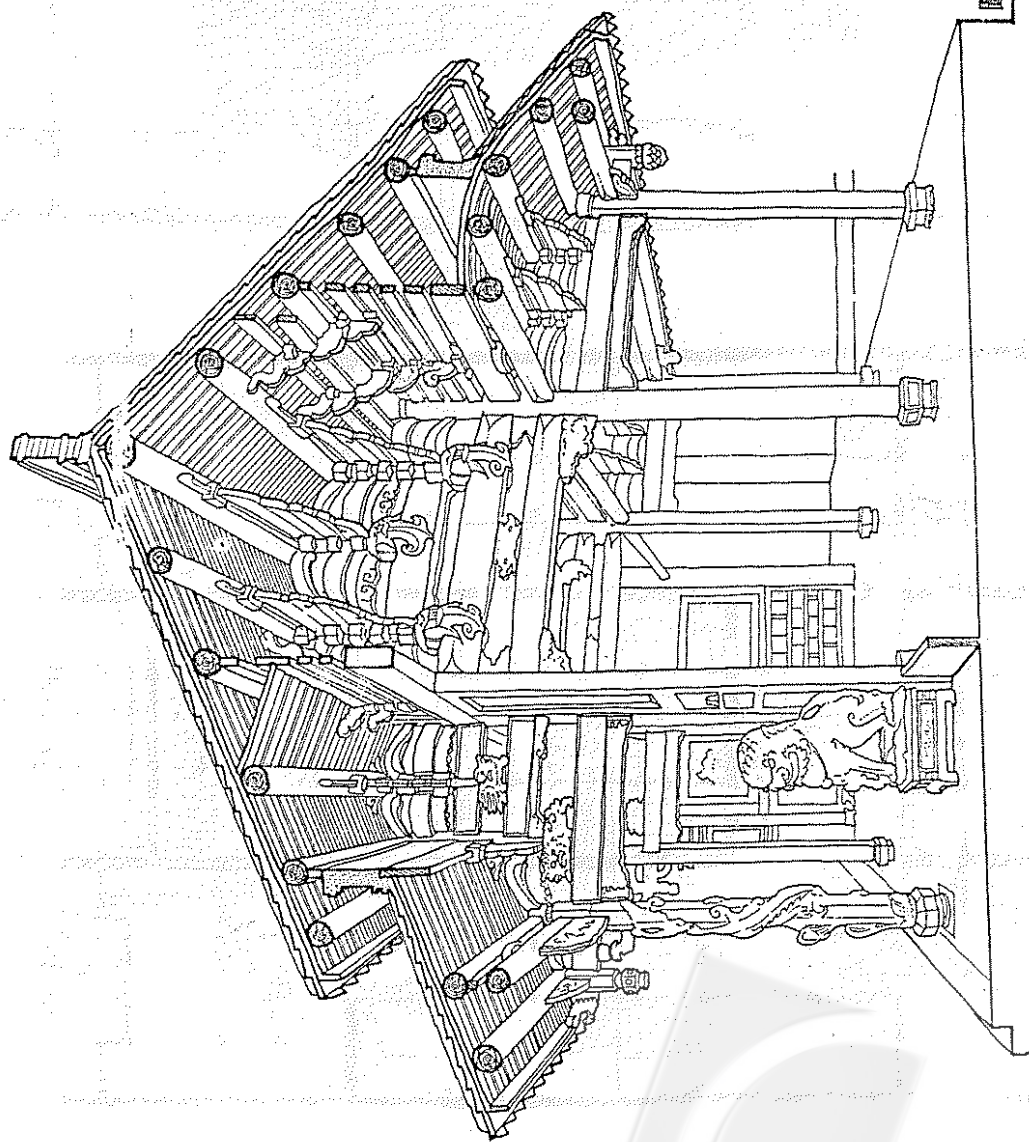


圖 7 台北保安宮三山殿橫剖面示意圖
(陳應彬匠師)

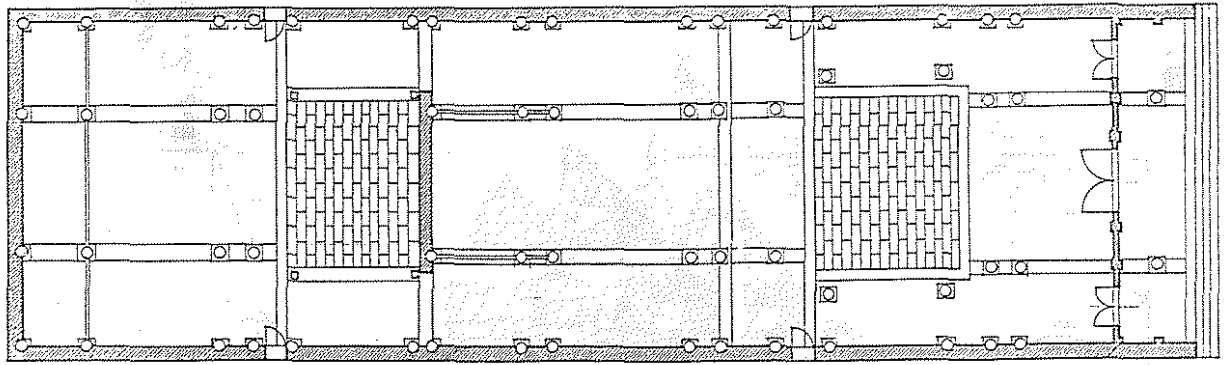


圖 10 代天府平面圖

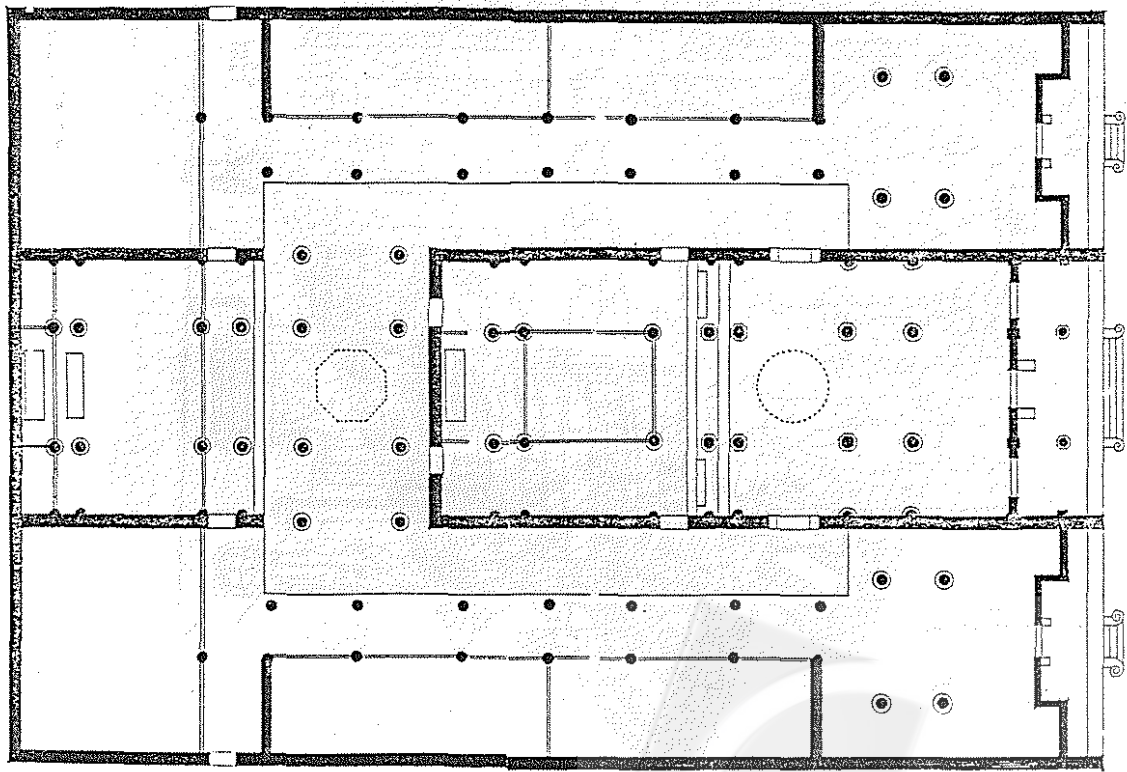


圖 9 新竹城隍廟平面圖

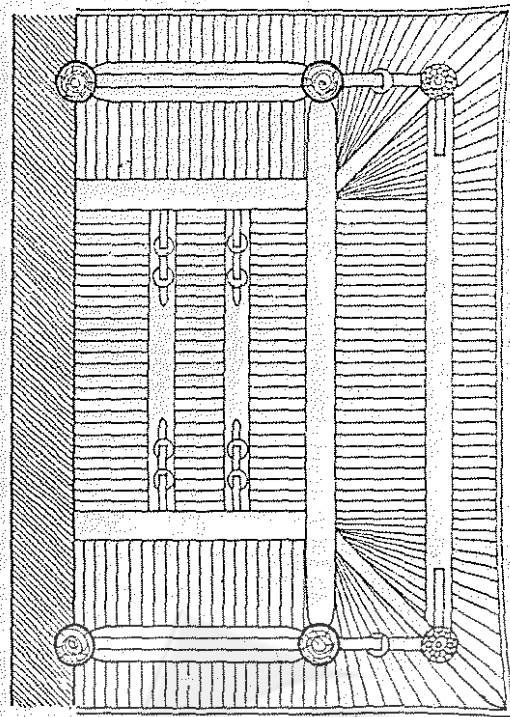
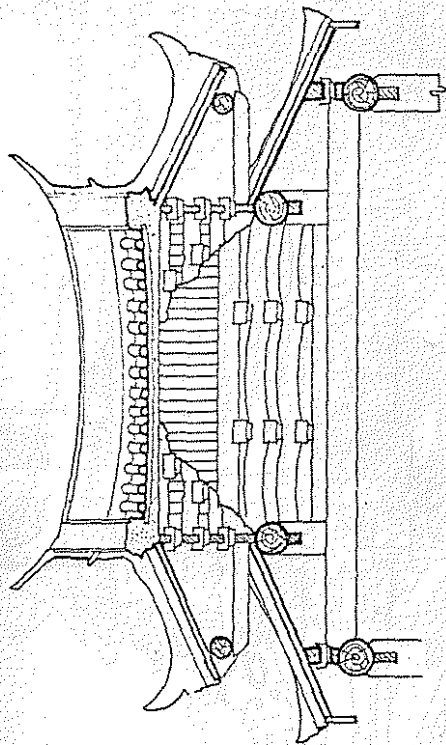
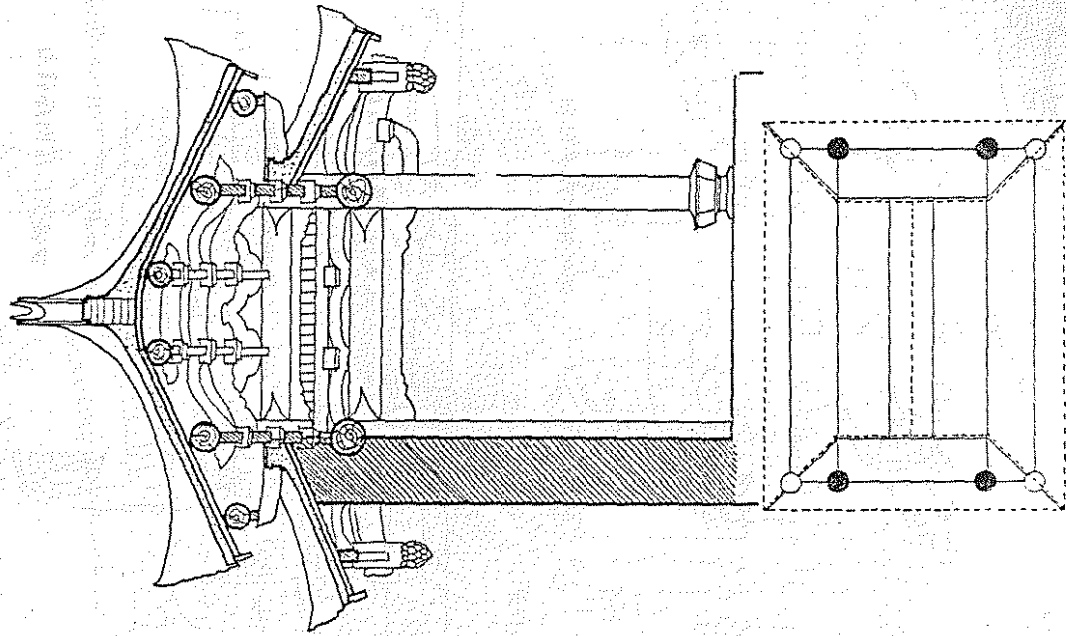
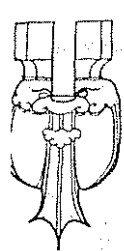
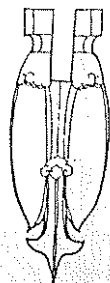


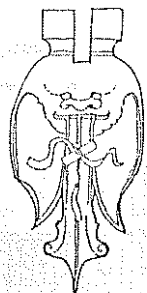
圖1 新竹城隍廟兩廡歇山頂構架及柱位示意圖



台北孔廟大成門



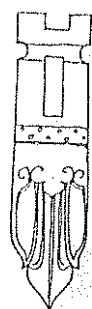
鹿港龍山寺拜亭



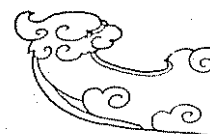
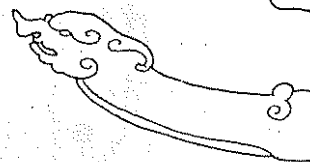
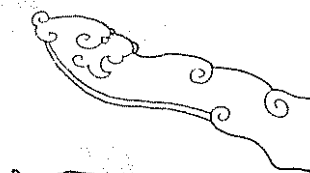
台北龍山寺三川西翼



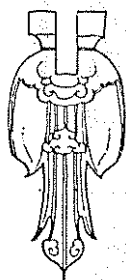
台北龍山寺山川



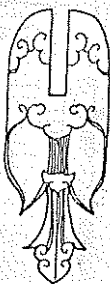
台北孔廟東廡



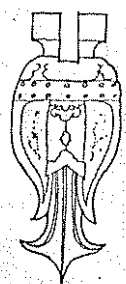
溪底派離虎拱造型



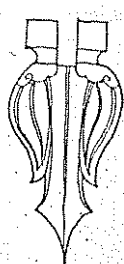
台北孔廟儀門



台北孔廟崇聖祠



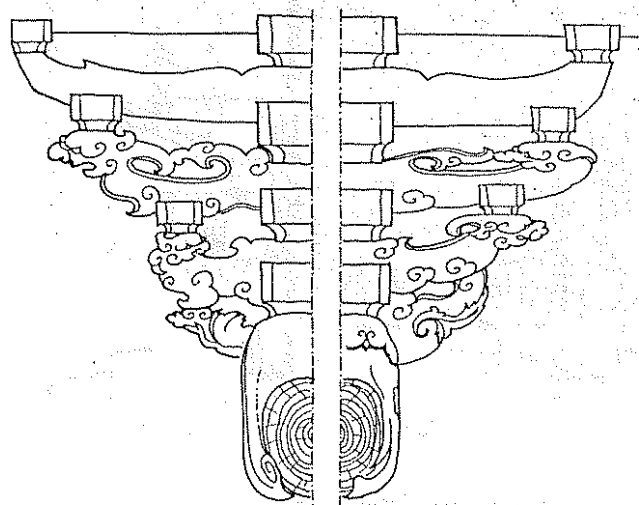
金門某民宅



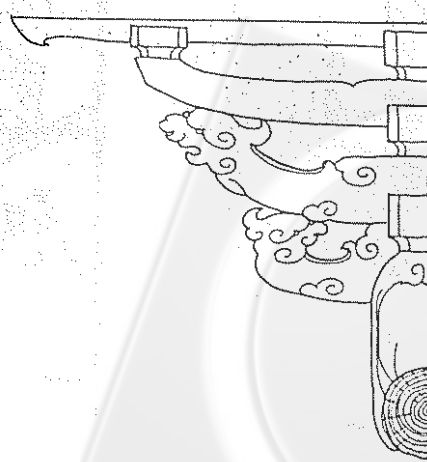
鹿港天后宮兩廊



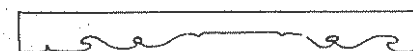
台北龍山寺三川西翼



台北孔廟大成門棟架斗拱對場



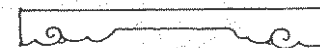
台北孔廟大成門右翼棟架斗拱



代天府三川串角通員光



代天府三川邊港員光



台北孔廟大成門



鹿港天后宮兩廊員光

員光造型數式

圖12 瓜筒、棟架斗拱、離虎拱及員光數類(王順益匠師)

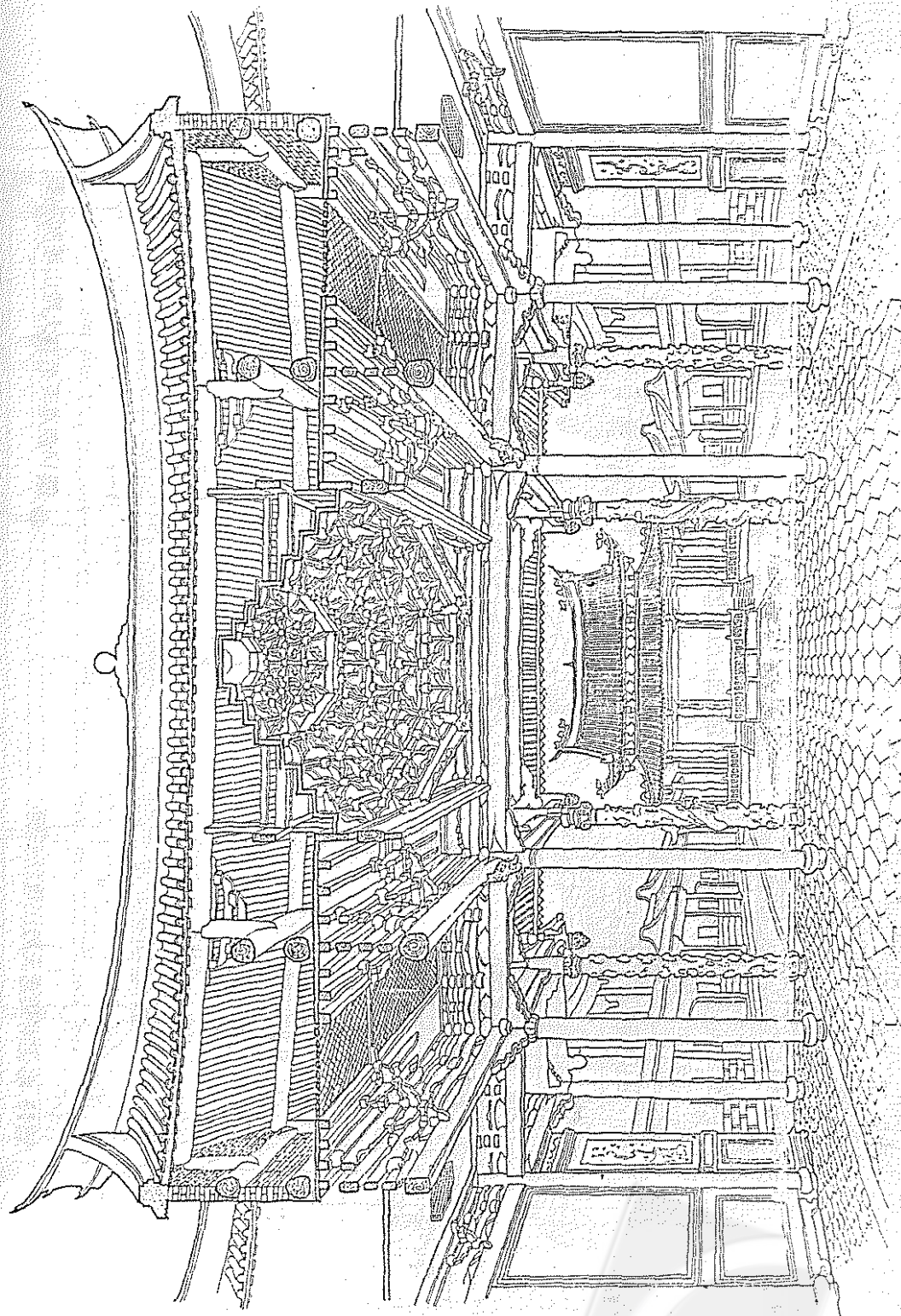


圖13 緬甸龍山寺三川殿剖視圖

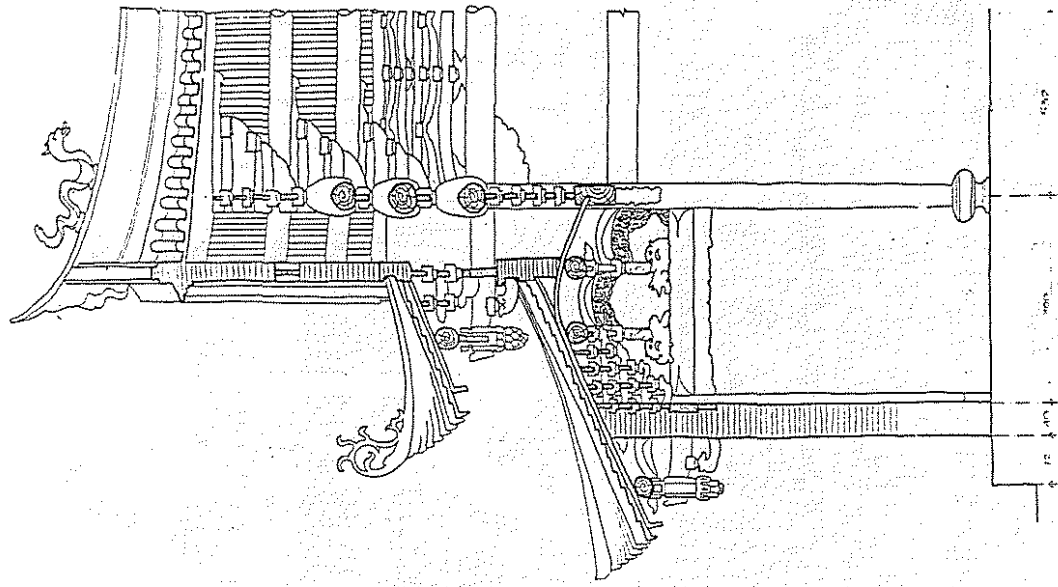


圖 14 鹿港天后宮大殿山牆剖面圖

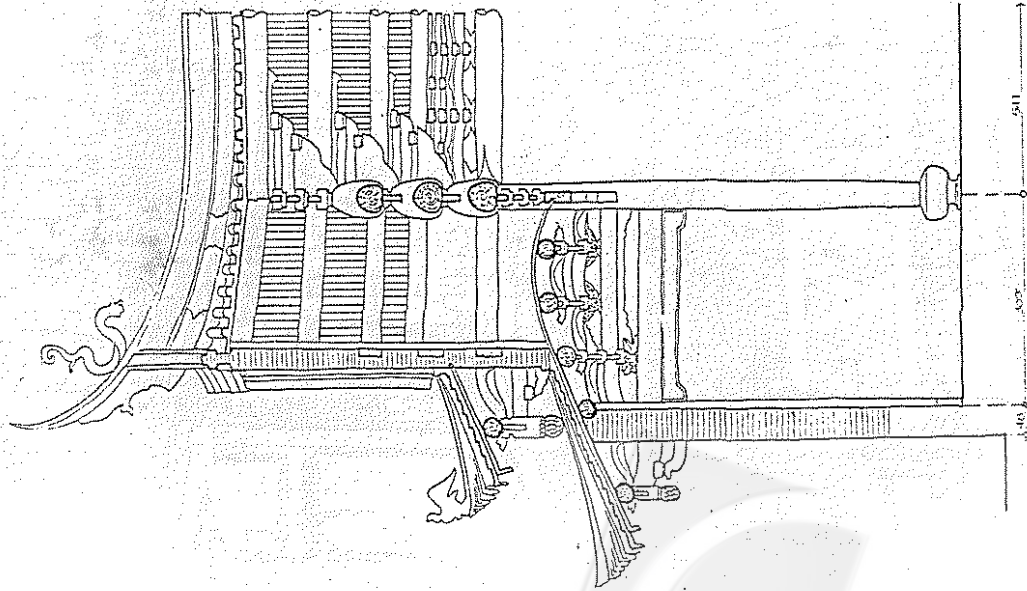


圖 15 彰化南瑤宮大殿山牆剖面圖

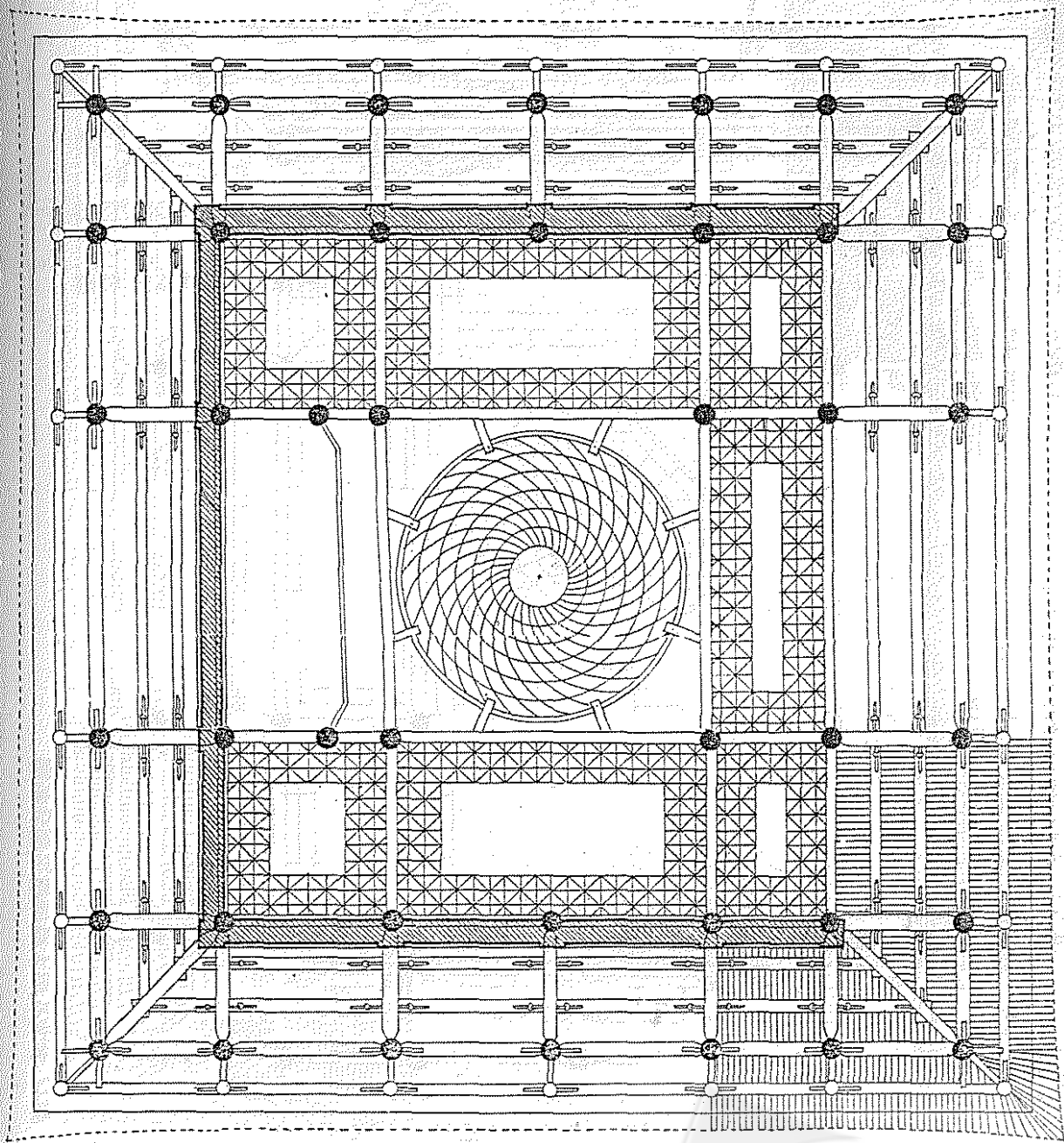


圖 16 旃解龍山寺大殿結構平面分析圖

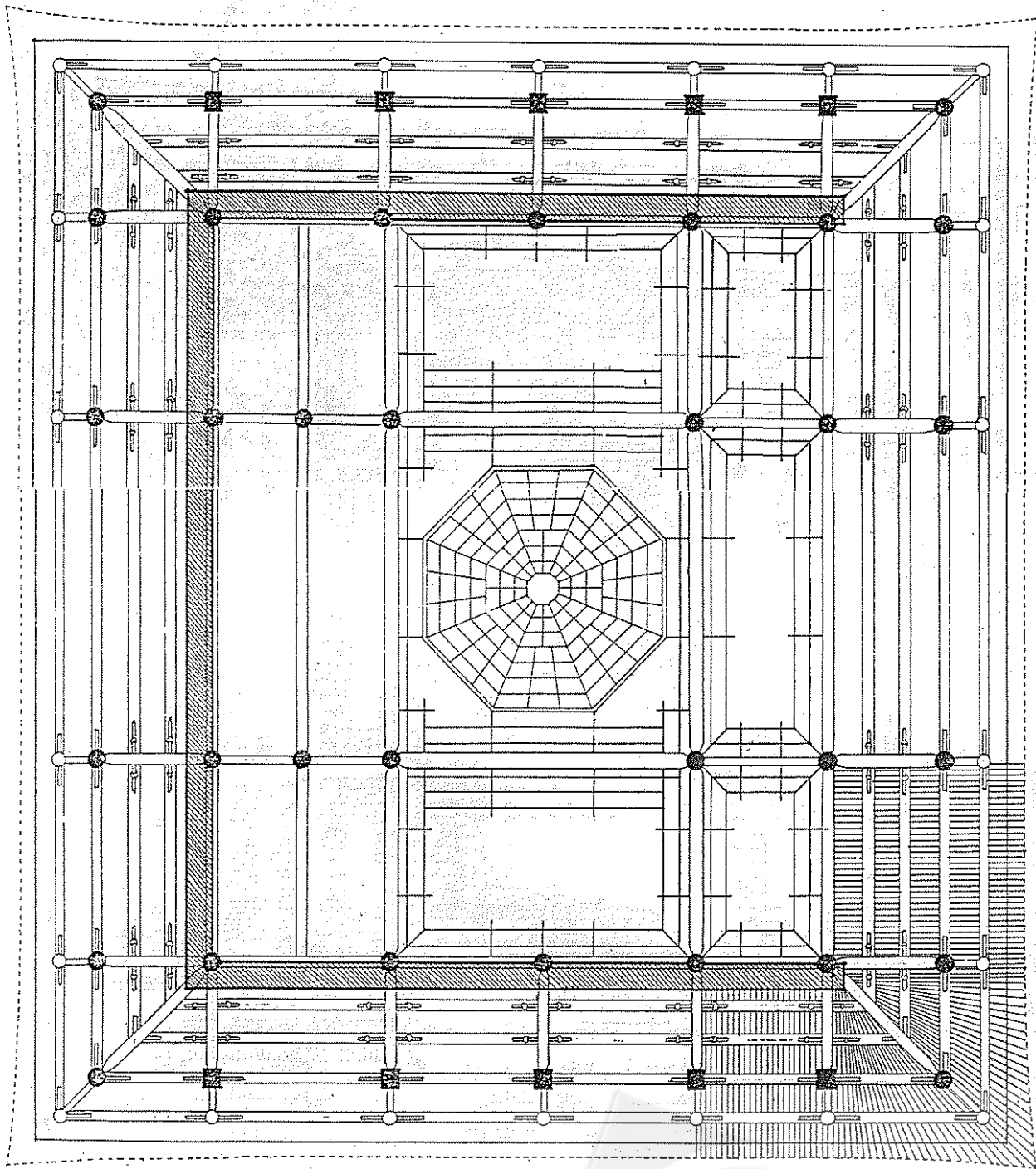


圖17 台北孔廟大殿結構平面分析圖

E.P.S

圖18 王益順繪之孔廟設計圖

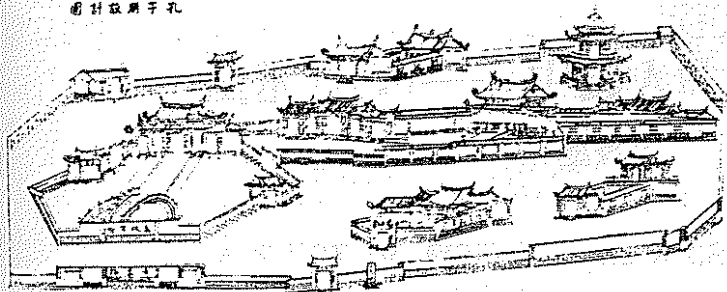


圖18 王益順繪之孔廟設計圖



圖19 王益順