

家將的裝扮與傳說*

賴亮郡**

摘要

本文一方面藉由家將的裝扮與傳說，解讀其象徵意義及其傳達的主要思維，另一方面則探討不同身分與立場的人，如何因其個別的需求，解讀這些象徵與符號；最後綜合此二方面的討論，推測台灣家將文化之所以多樣與易變的原因。

「陰陽」、「五行」、「無常」的思維，貫穿於整個家將的裝扮與傳說之中，這些圖像與元素，強烈表現出家將的「中介」(liminality)性質與狀態。將爺起源的傳說顯示他們一開始是來自於「陰」與「惡」，後來他們的力量經過「收服」(馴化)後，轉化為高深的驅邪除惡法力。在此「禁忌」與「神聖」的轉化與交織中，塑造了家將神鬼雜揉的兩面性，也因此造就其特殊的跨界能力與邪惡的高深法力，用以壓制並驅逐另外一種惡鬼，達到保護生人與宇宙和諧的最終目標。

在意義的傳達過程中，家將團的成員不是遭到各種素材綁架的人質，而是特殊環境背景中積極的代言人。過去的人根據相同的母題，採取無常的詮釋方式，創造出形形色色的家將團；而如今，各家將團也在變動的慶典背景中，考慮新的變遷，就原有的符號元素發展出新的解釋，並透過身體的表演及語言的論述，重新定義自己。這是一持續不斷的文化建構，也是一個動態與靜態穿梭交叉的對話過程，就像陰與陽並非靜止不動，卻又不是一直處於變動之中，而是以動、靜交錯的「無常」方式呈現。從這個角度，我們才較能理解台灣家將文化的多樣性、易變性與創造性。

關鍵詞：家將、裝扮、傳說、陰陽、中介、無常

* 本文為國科會補助專題計畫(編號：NSC 100-2410-H-143-007)研究成果之一部分，承蒙兩位匿名審稿人指出原稿失察之處，並提示相關研究成果供筆者參考，使拙稿更能夠臻於完善，特此致謝。筆者已遵照審稿意見勉力修改，唯文責仍由筆者自負。

** 國立台東大學社會科教育學系/文化資源與休閒產業學系 教授。

一、問題、方法與材料

(一)問題所在

所謂「家將」，有廣、狹二義之分。狹義係指某種固定成員及組織、展演特定陣法之神將組合，其職責除作為主神的私人衛隊之外，更重要的是協助主神執行驅邪除煞、捉妖除魔的任務，其成員多為八人一團，但也有四人、六人、七人、十人、十二人、十三人、甚至更多人者，分稱為四將、六將、七將、什將等。其組織、裝扮和陣法，均大同小異，且以其中的八名成員為展演主力，故又俗稱「八家將」。¹本文所討論的「家將團」，即屬此類。²

廣義係指由「家將」角色擴散後，在台灣各地所形成不同組合及名稱各異的神將團體。在台灣民間信仰中，不同的主神，會因其神職的不同，而配祀不同的神將，諸如八將團、官將首、五虎將、十二家司、五靈聖將、二十四司、三叉五毒大神等。這些具有不同組合及名稱的神將團體，其裝扮與舞動方式雖與家將有所差異，但大致上仍是家將性質的延伸，故可視為「家將」類的神將團。台灣的廟會慶典中，屬於家將類的藝陣團體約有二十種左右。³其中，「官將首」似乎較為特殊，有學者主張，「官將首」是唯一發源於台北縣境內的特有將種。⁴1990年代以後，一方面因許多「家將團」成員操實亂紀、吸毒犯法而廣受批評，二方面因「官將首」人數簡約、陣式孔武有力，更受到廟宇及藝陣界的青睞，於是「官將首」以異軍突起的雄姿襲捲全台，令其它將種望塵莫及，「家將團」也隨之有逐漸式微的趨勢。⁵

¹ 參看石萬壽，〈家將團——天人合一的巡捕組織〉，《史聯雜誌》，4，1984-1，頁1。此文又以原名再刊於《臺南文化》，22，1986-12。

² 為行文方便，本文中提及「家將團」時，或稱「家將團」、「家將團體」，或簡稱「家將」。

³ 參見呂江銘：〈臺灣傳統藝陣——家將概論〉，《北縣文化》，69，2001-6，頁69-87。

⁴ 呂江銘強烈主張，官將首是1945年，由隨軍來台的周漢儀少將，將其大陸家鄉之地藏王菩薩座前增、損二將名諱及符法、陣式等，授予新莊之黃秋水先生，並於1949年開始進行開光降靈、三趟喊班等儀式，成為新莊俊賢堂繼北管、神將團之後第三種重要的隸屬編制。參見呂江銘：《官將首》（台北：唐山出版社，2002），頁10-13、152-153。

⁵ 「官將首」最基本的成員是「中尊」、「損將軍」及左右班「增將軍」三人，後來許多團體又增加「引路童子」、「虎爺將軍」、「陰陽官司」，甚至是「差役」、「謝、范將軍」等，但一般的官將首團體，多為三、五人一組，人數不會太多，以免用以支持該團體的開銷過大。這是官將首普及全台，在全台組陣最多的藝陣團體之鍵因素。關於官將首風行全台的討論，參看呂江銘，〈將神人敬四方名——淺談「官將首」〉，《台北縣立文化中心季刊》48，1996-5；李宗益：〈俊賢堂與地藏庵新莊大拜拜的演變〉，《文化新莊》，5，1999-4；同氏，〈發源於

然而，本文即將論證，「家將團」所蘊涵文化的豐富性、意義的延展性、驅邪(鬼)除疫的普遍性，看來都相當特殊，值得深入探討。筆者自接觸「家將團」以來，經常聽到人們關於家將的疑惑：1、家將的各個成員代表什麼意思？2、家將的臉譜為什麼畫成那個樣子？3、為什麼不同的家將團，所組成人數與角色都各不相同？4、各家將團所裝扮出的臉譜，為什麼都不太一樣？5、同樣是四季大神，各家將團所穿戴的服飾(色)、所持法器(刑具、寶)、排列的順序怎麼都不相同？

這些疑惑，不僅是觀看者經常問的問題，也是長存筆者心中的疑問。這其中，前二個屬於同一類，即：「家將團所蘊涵、表現出來共同的主要思維是什麼？」；後三個又屬另一類，即：「造成各家將團所呈現歧義性、易變性、創造性的主要原因為何？」此二類問題雖然屬於不同的層次與面向，但卻彼此緊密相關，同樣都是問：「家將的意義究竟是什麼？」

然而，有關家將的意義，到目前為止沒有單一的答案。重要的原因之一，是台灣大部分的家將團體，都沒有相關儀式、圖像、陣法、步法、或起源傳說的文字書寫紀錄，因此廟會活動中，觀看家將的人只能獲得一個大略的印象。而大部分家將的裝扮者，僅知如何操作表演，本身也都不清楚之所以「如此如此」的道理。絕大多數現任家將團的教頭，或許可以詳細的述說陣法變化、臉譜畫法，卻說不清楚明確的理由，只說陣法、臉譜、服飾、排序等，都是前一代師傅傳承下來的。⁶

台灣各家將團中分歧最大、即使連專門研究家將的學者也很難清楚解釋的，厥為「四季大神」在臉譜、服色、法器、方位、排序的混淆與錯落問題。為了回答家將團中最易引起混淆與爭議的「四季大神」臉譜、服色、所持法器、排列方

臺北縣的文化資產——以官將首為主軸的新莊官將文化》，《北縣文化》，93，2007-6。

⁶ 例如，2011年11月12日，為了進一步釐清家將各個成員臉譜的意義，筆者第三度拜訪嘉義慈濟宮所屬振裕堂八家將堂館。振裕堂是嘉義地區八家將系統之龍頭首堂，全台由振裕堂分行而出的八家將團不計其數，具有舉足輕重的龍頭地位。振裕堂現任執事、輩份最高、也是首席臉譜師的陳金鑫先生(65歲)，在嘉義地區極有聲名，全台「振」字派「填色」畫法的家將臉譜師多出自門下。筆者特別請教陳先生：(1)為何大爺的雙眼繪成黑色蝙蝠，雙頰靠耳之處又有兩隻蝙蝠？(2)為何柳將軍要特別繪成大小眼及歪嘴臉型；甘將軍又為何是紅黑陰陽臉，左右對稱，顏色互補？(3)為何文差爺與大爺的臉譜竟如此的雷同？對於這些問題，陳金鑫先生無法清楚說明，最後只表示：這些都是父親陳元成(振裕堂第三代教頭)與葉海(振裕堂第三代臉譜師)二位先生所傳，但兩位前輩只傳下畫法，並未清楚說明其意義。

位，甚至是來源問題，筆者曾草就〈家將「四季大神」初探〉一文⁷，嚐試從家將的源流、排列方位及陣法三方面，對「四季大神」的出現提出新的視角與解說，認為家將是一種多重複合體，從各種古代神話傳說中汲取角色混合而成，其來源相當複雜，無法以單一的源頭解釋。該文主要的論點有三：

1、「四季大神」角色的出現，推測是因強化展演陣法之需要而產生，用以搭配「四大將軍」合演大型的陣法如七星陣、四門陣、八卦陣、五方陣等，其實與「審問」功能無關。後來「四季神」被認為與「審堂」的角色有關，則是有心人士按清代地方巡捕組織，賦予家將一套完整司法體系，並與四大將軍結合以湊成「八」此一神秘數字的結果。但其角色扮演，主要仍在於「緝捕、捉拿」，而非「審問」。

2、「四季大神」的形象，可以說是五福大帝造形的更進一步具體化，並將傳說中五瘟使者及鬼使五人造型與所持器物，納入四季神的臉譜與所持法器中，稍加改變造形及樣式，使之更符合五行思維中的服色、時間(四季加季夏)、空間(五位)等屬性，也更符合其「審問」的職能。簡言之，四季大神形象的塑造，遠則溯源於古代的五瘟使者、五鬼造型，近則脫胎於家將的主神五福大帝形象，都與傳統的五行思維脫離不了關係。

3、目前台灣各家將團四季神在服色、臉譜、法器上的錯落與紛亂，部分是民俗藝師以訛傳訛或標新立異所致；其排序與方位的不一致，則極有可能與廟宇的座落方位，以及五行相生相剋的原理有關，各家將團因其所屬廟宇的坐向不同，來調整四季神的排序與方位，以適應廟宇的相對空間位置，並與五行原理相應。

然而，該文著重在歷史性、根源性的考據，提問及回答因而也都傾向於封閉式的。這種根源性的考據，無法有效理解家將本身所呈現的文化符號及其在歷史脈絡中的意義。更重要的是，台灣的家將文化一直處於分歧與變動之中，任何封閉式的提問及回答，一方面難免失之偏頗，另一方面也可能失去對該文化繼續深入追究的能力。例如，如果真如筆者所說，四季大神在服色、臉譜、法器上錯落與紛亂的原因之一，是各陣團的民俗藝師標新立異所致，那麼就可以再繼續追問：1、這些民俗藝師標新立異的根據何在？2、即使是標新立異，為什麼熟悉家將的人仍然一看就知道哪些是四季大神、哪些又不是？3、標新立異的民俗藝師如何在創造

⁷ 刊登於《興大歷史學報》，18，2007-6，頁315-350。

與變異之中，仍然維持整個家將團的共通性與一致性？這些問題，都不是筆者過去的提問及研究方式所能回答。因此，本文嚐試改變提問方式，試圖推究過去與現在，不同的人如何根據傳說與圖像，在意義的變動中陳述與理解家將。本文主要檢視家將團的成員、名稱、裝扮(包括臉譜、服飾、法器等)及傳說，討論以下二個面向：1、家將的各種裝扮與傳說所呈現出來的主要意義與思維；2、造成台灣家將文化多樣性與易變性的主要因素。

(二)方法與視角

首先，由於台灣家將文化呈現多元與歧義，因此，以根源性的考據方式來追尋各個家將團的起源及文化意義恐怕會徒勞無功，或許，考慮不同的家將團體本身對自己的看法，亦即了解家將文化的參與者，如何根據對事件、歷史、記憶、過去的看法來建構其文化，是一個較為可行的方式，這也是筆者本文及未來相關論文所嚐試探討的方向。「社會記憶」原來是Maurice Halbwachs(阿布瓦克)所發展出的概念，他以「集體記憶」(collective memory)的觀念，來說明在家庭、宗教團體、社會階級等不同的環境裡，「過去」如何被理解與記憶。Halbwachs 揚棄當時流行於歐洲的過於傾向個人的心裡學的解釋，認為要瞭解一個人或一個群體對過去的記憶，不能不考慮記憶的社會脈絡；也就是說，親屬關係、社區、宗教、政治組織、社會階級等等社會制度，是建構記憶的過程整體的一部份。阿布瓦克的研究引發許多人類學家和歷史學家，討論社會如何建構對過去的記憶。總結來說，這些研究探討了過去之於現在的關係，如何在現在，於當地被陳述與瞭解，討論了歷史性(historicity)、歷史意識(historical consciousness)、歷史想像(historical imagination)、歷史表述(historical representation)等課題。⁸

Halbwachs所提示的方向，固然對學界有重大的啟發，但他側重社會體系而忽略文化層面的取向似乎也應該有所調整。以台灣家將文化的研究來說，筆者同意阿布瓦克的方向，但更傾向於以作為概念和價值系統的文化體系為主要關懷，而這樣的概念和價值系統基本上是文化的建構。更進一步說，本文強調家將文化是所有參與者及觀看者所建構的一套有意義的、變動的象徵系統，也是不同的地方

⁸ 參看 Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*. Chicago, University of Chicago Press, 1992。中譯本見莫里斯·哈布瓦赫著，畢然、郭金華譯，《論集體記憶》(上海，上海人民出版社，2002)。有關阿布瓦克「社會記憶」理論的簡要介紹與評論，參看柯塞(Lewis A. Coser)著，邱澎生譯，〈阿伯瓦克與集體記憶〉，《當代》91，1993-11。

觀點所建構出來的文化。因此，本文關心的焦點不在於家將文化如何在不同的地方客觀的演化，而在於百餘年來，參與家將活動的人(包括觀賞者、裝扮者與訓練者、廟方主事者等)，如何記憶、表現、和建構家將的過去，又如何把新的變遷納入家將文化的一部份，或發展出新的文化要素來適應新情勢的變遷。

其次，台灣眾多的家將團體既表現出差異性、多元性，但也呈現某種程度的一致性。Maurice Freedman最早開始討論中國宗教一致性與多樣性的相關意義。他發現，中國的宗教傳統中，會出現某些相當雷同的樣式(patterns)，可以說是「一致性(unifying)的水平延伸；同樣的，也會出現不少差異性的證據，他稱之為「垂直的」差異，即代表不同的社會觀點和立場。⁹在Maurice Freedman之後，有許多研究也循此方式探索華人世界的宗教。James L. Watson在香港新界調查媽祖崇拜時發現，有關媽祖神話(或傳說)的不同解釋，與信眾社會地位的差異有關。相較於文化菁英而言，一般民眾較容易把異常的事物轉化為信仰或信仰的儀式。¹⁰同樣的，Arthur Wolf也發現，台灣北部鄉下，人們的信仰態度雖然有相當程度的一致性，卻也充斥著不同的地方觀點，呈現出複雜的、多樣並存的現象。¹¹Robert Weller考察台灣農曆七月的宗教活動時，也發現其中同時存在一致性與變異性。¹²Jean DeBernardi研究馬來西亞華人社區民間信仰後，依Mikhail Bakhtin「雙聲論述」(double-voiced discourse)的概念，以及不同社會階層對諺語的不同解釋，以「社會複音」(social polyphony)總結當地信仰觀點的多樣性。¹³

上述學者關於華人民間信仰中一致性與多樣性的討論，對筆者在本文及未來相關論文的討論有相當大的啟發。筆者認為，要理解台灣家將文化的歧異性，除了要重視不同的家將團，如何在當時、當地「瞭解過去」與「陳述現在」以外，

⁹ Maurice Freedman, "Geomancy." and "The Sociological Study of Chinese Religion." 二文均收入氏著, *The Study of Chinese Society: Essays*, selected and introduced by G. William Skinner, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1979, pp. 313-333, 351-369.

¹⁰ James L. Watson, "Standardizing the Gods: The Promotion of T'ien Hou('Empress of Heaven') Along the South China Coast, 969-1960." 文載 David Johnson, Andrew J. Nathan, and Evelyn S. Rawski, eds., *Popular Culture in Late Imperial China*, Berkeley: University of California Press, 1985, pp. 242-334.

¹¹ Arthur P. Wolf, "Gods, Ghosts, and Ancestors." 收入 Arthur Wolf, ed., *Religion and Ritual in Chinese Society*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1974, pp. 131-182.

¹² Robert P. Weller, *Unities and Diversities in Chinese Religion*, Seattle: University of Washington Press, 1987, pp. 144-172.

¹³ Jean DeBernardi, "The God of War and the Vagabond Buddha." *Modern China* 13(3), 1987, pp. 310-332.

也必須考慮不同社會立場的參與者對家將的詮釋。

第三，家將的裝扮，包括其服飾、臉譜、法器、排序等，林林總總都呈現其不同的職司與地位。裝扮，也可以說是一種圖像。所謂的「圖像」(icon)符號，依美國符號學家皮爾斯(Charles Saunders Peirce)所說，是指「有意義的視覺元素」，一切視覺影像通常都可視為圖像符號。而圖像研究(iconography)是指研究視覺影像系統，或是繪畫、攝影、電影裡的一系列主題。圖像研究原本是藝術史的一個枝幹，主要並不針對形式(form)，而在於探討藝術作品的主題(subject matter)或涵意(meaning)。若依藝術史學家帕諾夫斯基(Erwin Panofsky, 1892-1968)在《視覺藝術中的意涵》(*Meaning in the Visual Arts*, 1955)一書中的看法，當一位藝術史學者對一件畫作進行分析時，他必須就該繪畫所涉及的個人、區域、時代、社會背景(政治、文化、宗教、哲學等)進行通盤的了解，方能解讀出該圖像所隱藏的背後真義。¹⁴依此定義，本文所謂的裝扮，係指家將的組織成員、名稱、臉譜、法器、服飾等視覺影像系統，這些裝扮的圖像，乍看之下似乎是不連貫的、無邏輯的，在各個不同傳說中的解釋也互異且分歧，但筆者試圖說明這些裝扮及其分歧變化，並解讀其中所隱藏的意義。

第四，本文所謂的「傳說」(legend)，是指有關五福大帝或各家將成員來源的故事。事實上，這些故事有的是「神話」(myth)，有的則屬於「傳說」(legend)。神話、傳說與民間故事(folktale)，這三者有許多重疊之處，但又不完全相同。不論如何，本文所提及有關神明或將爺起源的故事，多半是描述一個人(鬼、神)或數個人(鬼、神)的事，有鮮明的地方性，許多人也信以為真，所以本文有時稱為「傳說」，有時又以「神話」、「故事」視之。¹⁵這些故事粗看之下沒有太大差異，

¹⁴ 有關圖像(icon)與圖像研究(iconography)的意義，以及其方法論，參看彼得·布魯克(Peter Brooker)著，王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙(A Glossary of Cultural Theory)》(台北，巨流圖書，2004)，頁196-197。另參看陳懷恩：《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》(台北，如果出版社，2008)。

¹⁵ 長期旅居台灣的俄羅斯科學院通訊院士李福清(B. Riftin)，對於台灣的原住民神話與中國民間文學有深入的研究，在《從神話到鬼話：台灣原住民神話故事比較研究(*From Myths to Ghost Stories: Comparative Studies on Taiwan Aboriginal Tales*)》(台北，晨星，1998)一書中，他也對神話、傳說與民間故事做出了區分。他分析「傳說」與「神話」二者的差異如下：1、神話描寫的是創世、史前時代；傳說描寫的是歷史時代，人物是歷史人物。2、神話解釋一些最基本的概念的來源，如宇宙、火、人類等的起源；而傳說解釋一些不那麼重要的事物的起源，如一個東西、一道菜或一個地名的由來。3、神話一般與信仰、儀式有關，傳說的基礎卻是歷史事件，但都被認為是真實的。4、神話講全人類、全部落、全民族的事；傳說

但有時不同傳說中的小差異，卻透露出非常重要的訊息，因此，本文採取個別解讀的方式，嚐試探究差異的所在，以及這些差異對家將的裝扮所產生的影響。

(三)材料及研究史回顧

台灣首先對家將做專業研究者，是成功大學歷史系的石萬壽教授。他於1984年撰寫的〈家將團——天人合一的巡捕組織〉，¹⁶實地採訪台南白龍庵、西來庵、忠澤堂幾個重要家將團的代表人物，追溯其來源、組成與陣法，並參考史書與地方志，推論家將傳的產生應該是模仿清代官府的巡捕組織而成。此文扼要的勾勒台灣家將團的信仰來源與組成要素，是一篇開創性的論文。尤其重要的是，由於台灣家將團的始祖是台南的白龍庵與西來庵，此文的口訪所得，可視為早期重要的田野資料。

此後家將的研究並未引起學界的注意，直到1990年代，才有人重拾此一題目。1993年，葉明生發表〈論「八將」在福建的流布、變異及儺文化意義〉一文，¹⁷將台灣家將的研究延伸到其起源地福建，並且整理「八將」的不同變異表現，推論其與「八蠻」、「八閩」等儺儀的關係，也考慮其與先秦巫術、漢代道教等信仰的關聯。此文極具啟發性，同時也提醒我們，不能太過執著於台灣「八家將」或「什家將」的名稱，而試圖在福建尋找形式完全相同的儺儀。¹⁸

吳騰達的《八家將調查研究計畫期末報告》，¹⁹廣泛收集台灣各地著名的家將團資料，概略分疏了家將的源流、組織及表演內容，並列出各式陣法的詳細圖譜；而呂江銘的《家將》，以嘉義地區的家將團為主要調查對象，圖列及表列出嘉義地區各家將流派的臉譜裝扮、法器服飾、陣法拳步、禁忌、儀式等。

講的是一個人物、一個小地方發生的事。5、傳說有鮮明的地方性(特別是地名、名勝的傳說)，而神話一般沒有那麼濃的地方性。6、傳說流傳於某個有限的地區，神話則普遍地流傳於各地。7、傳說往往與各種行業有關，像是各行業都有自己的傳說，神話則與行業無關。8、傳說與神話相同，也與宗教有關係，有一類特別是宗教的傳說(頁39-40)。而民間故事有一個與傳說、神話極不相同的特性，即一般人大多不相信民間故事內容的真實性，只認為神話與傳說是可信的(頁42)。

¹⁶ 石萬壽，〈家將團——天人合一的巡捕組織〉，《史聯雜誌》，4，1984-1，頁1。此文又以原名再刊於《臺南文化》，22，1986-12。

¹⁷ 葉明生，〈論「八將」在福建的流布、變異及儺文化意義〉，《民俗曲藝》，85，1993-9，頁63-103。

¹⁸ 台灣家將團中幾個重要的成員，的確早見於福州「五帝」的遊神活動，但其表演形式，與台灣家將將有非常大的不同。關於這一點，本文稍後會有說明。

¹⁹ 台北，國立傳統藝術中心籌備處，2000。

王見川著有〈西來庵事件與道教、鸞堂之關係〉，利用報紙等資料，說明台灣五福大帝信仰在福州的歷史淵源。²⁰同氏〈白龍庵與八家將在台灣的流傳〉中，引用日據時期《台灣日日新報》等資料，推算台南白龍庵的建立時間不會早於1863年(同治2年)，而家將團於1898年(明治31年)已開始活躍於白龍庵的驅瘟活動中，其傳布路線是先在台南府城內，大正初期傳向嘉義市，再由嘉義市傳入台南縣，到了大正末期，台北霞海城隍繞境活動中也有了家將團的表演；而且，王氏認為五福大帝信仰不必然與家將團的存在並行，家將團的頂頭上司有可能是其他神明。²¹

呂一中〈台南佳里鎮鎮山宮八家將〉、〈佳里鎮三五甲鎮山宮八家將文化源流探討〉二文，嘗試探討台南縣佳里鎮三五甲鎮山宮八家將的文化源頭，以及四季神加入八家將行列的原因。前一篇文章特別針對鎮山宮家將團做訪談，得到豐富且難得的田野資料。²²

呂江銘《家將》一書，²³則以嘉義地區的家將團為主要調查對象，詳細圖列出嘉義地區各家將流派的臉譜裝扮、法器服飾、陣法拳步、禁忌、儀式等，且指出家將應源自於福建地區的「八蠻」信仰，以及「跳八蠻」、「八大將」、「打八將」等習俗，對石萬壽氏的巡捕體系說提出質疑。其中，尤以臉譜裝扮、法器服飾的調查最下工夫，為後續的研究者提供絕佳的研究素材。

最新一本介紹家將的專書，是妙蓮生、吳寧馨編的《就是要將！》²⁴。但這本書非學術著作，其中所呈現的，仍不出上述幾位學者的調查所得。

此外，鄭志明〈王爺傳說(上、下)〉所採錄的雖然不是家將故事，但其中有幾則與五福大帝有關，也是不可多得的田野資料。²⁵

以上各專著或論文，大多有豐富的田野素材為基礎，為本文接下來的討論有

²⁰ 王見川，〈西來庵事件與道教、鸞堂之關係〉，《臺北文獻》120卷1期，1997。

²¹ 王見川，〈白龍庵與八家將在台灣的流傳〉，發表於“Religious Thought and Lived Religion in China.”：歐大年(Daniel L. Overmyer)教授榮退學術研討會。University of British Columbia 主辦，加拿大溫哥華，2001年9月15-16日。

²² 呂一中此二文均刊《臺灣宗教研究通訊》，3，2002-4。不過，呂一中這兩篇論文僅以三五甲鎮山宮為例，難免有以偏蓋全之嫌。

²³ 呂江銘：《家將》(台北，綠色旅行文教基金會，2002)。在本書出版前，呂江銘曾發表數篇有關家將的文章，其中較為重要的是〈臺灣傳統藝陣——家將概論〉(《北縣文化》69，2001-6，頁69-87)。

²⁴ 台北，云游天國際文化事業有限公司，2012。

²⁵ 鄭志明：〈王爺傳說(上、下)〉，《民俗曲藝》，52、53，1988-3、5。

極大的幫助。然而，現有的研究成果，絕大部分只是各衍派臉譜、傳說與陣法的基本資料蒐集，其中尤為詳細者，當推吳騰達的《八家將調查研究計畫期末報告》、呂江銘的《家將》、呂一中〈台南佳里鎮鎮山宮八家將〉及〈佳里鎮三五甲鎮山宮八家將文化源流探討〉二文。然而此三位學者的著作，用力雖勤，僅能說是「初級資料」的蒐集，對於筆者所欲論述「家將圖像與裝扮、陣法等」所呈現出的文化內涵與意義，其實毫無著墨。上述三位學者之外，近年來也有不少碩士論文談及了家將，但這些碩論較之於吳、呂三氏，就更等而下之，大部分皆人云亦云，甚至連「整輯排比」都談不上，不足深論。²⁶

除了以上各學者的採錄之外，筆者也在多年的走訪家將團體中，獲得不少田野資料。筆者於1970年代末期開始接觸家將，1991-1996年間，在台南、嘉義、高雄、屏東、台中、台北地區斷斷續續的、非正式的蒐集家將的田野資料；1998年以後，田野地區則多集中在較有地利之便的台東、屏東、高雄、台南四地。之所以是「斷斷續續」，乃因筆者自小喜歡看各種藝陣表演，家將只是其中之一，最初並不將之視為研究的對象。也因如此，筆者的田野方式，多半是隨意性的。有時是在廟會現場，集中某一段時間大量收集材料；有時則是順路經過，下車走訪閒談，經常是毫無所得，但偶而卻得到相當珍貴的訊息。不論是哪種情況，都很少有刻意的約定訪談或記錄。²⁷這種田野方式的好處之一，是所接觸到的人不限於家將團的裝扮者或主事者（訓練者、臉譜師），很多時候是廟方的其他人員或信眾，以及觀賞表演的群眾。也因如此，本文所關注的焦點之一，就不僅是家將團本身，還包括持有其他社會身分和立場的人。這種經驗，對本文從不同的地方（社會）觀

²⁶ 例如陳文洲，《臺灣家將陣頭之研究——以東港迎王平安祭典為例》（台南，國立台南大學台灣文化研究所碩士論文，2006，未出版）；王俊榮，《臺灣什家將陣團臉譜圖像之研究——以臺南白龍庵如意增壽堂為例》（高雄，樹德科技大學應用設計研究所碩士論文，2006，未出版）；張昱騰，《台灣民俗藝陣什家將之研究》（台北，國立臺灣體育學院體育研究所碩士論文，2007，未出版）；林怡君，《東港迎王與家將陣頭研究——以丙戌正科為例》（高雄，高雄師範大學國文研究所碩士論文，2008，未出版）；陳麗莉，《八家將表演程式與步法研析——以台南縣佳里鎮「三五甲鎮宮八家將」為例》（礁溪，佛光大學藝術學研究所碩士論文，2009，未出版）。

²⁷ 2004年9月起至2008年7月，筆者在任教的台東大學指導「神將藝陣研究社」，與台東忠合宮合作，學習該宮所屬「什家將」的各種儀式與陣法。這段期間內，受到該宮主任委員張堅能，家將會會長林建州，家將團成員董漢文、張冠生、李宗益等諸位先生極大的幫助，謹此致謝。也因忠合宮諸位先生的熱情幫助，筆者與東港共善堂、東港共心堂、東港保安堂、東港福龍堂、屏東南州福興宮、台南市開基共善堂、台中一心堂、台北新店共榮堂等配有家將的廟宇接觸較多，在田野觀察與資料採集上帶來更多的方便。

點討論些一來主的將致性與變易性時，有極大的啟發和幫助以自然，這種隨意性象錄方較所得的素材，式無系統性，但並不妨礙本來所欲討論的焦點以神外，本來。下所附各較圖片，除了特別說明圖片文源者外，其餘均為筆者親自走訪拍攝所得以

團團。下一筆者這家年化要走訪觀察的些一體，依地區列表如下：

〈表1〉：些一化要田野對採將覽表

編號	地區	所在地	依附宮廟	堂名	宮廟化此	類別
1	新北市	中和區	振安堂	振安堂	吳府千歲	八家將
2		新莊區	振義堂	振義堂	地藏王菩薩	什家將
3		新店區	共榮堂		邢府千歲	什家將
4	台中市	大里區	東隆宮		溫府千歲	什家將
5		南區	一心堂		邢府千歲	什家將
6		太平區	法天壇		池府千歲	八家將
7	嘉義縣	嘉義市	鎮南聖神宮	拱吉堂	五府千歲	什家將
8		嘉義市	巡天宮	如意振義堂	吳府千歲	八家將
9		嘉義市	嘉義城隍廟	吉勝堂	城隍爺	什家將
10		嘉義市	嘉義吉安堂		城隍爺	什家將
11		嘉義市	嘉邑山海鎮總堂	山海鎮刑堂	城隍綏靖侯	什家將
12		嘉義市	嘉邑慈濟宮	如意振裕堂	五府千歲	八家將
13	台南市	佳里區	三五甲鎮山宮		池府千歲	八家將
14		麻豆區	地藏庵		地藏王菩薩	八家將
15		鹽水區	振義堂	振義堂	吳府千歲	八家將
16		新化區	鎮狩宮	吳敬堂	吳府千歲	八家將
17		台南市	開基共善堂		邢府千歲	什家將
18		台南市	全台西來庵	吉聖堂	五福大帝	什家將
19		台南市	全台白龍庵	如意增壽堂	五福大帝	什家將
20		台南市	白龍庵	如性慈敬堂	五福大帝	八家將
21		台南市	忠澤堂		城隍尊神	什家將
22		台南市	米街澤祐堂		石獅城隍	八家將

23	高雄 市	烏松區	威明殿		地藏王菩薩	八家將
24		仁武區	五龍殿		五福大帝	八家將
25		旗山區	如意開基白龍庵		五福大帝	什家將
26	屏東 縣	萬巒	鎮天五顯宮		五福大帝	八家將
27		歸來	五龍殿		五福大帝	八家將
28		南州	五顯宮		五福大帝	什家將
29		南州	福興宮		邢府千歲	什家將
30		潮州	城隍廟		縣城隍爺	什家將
31		東港	共善堂	共意堂	邢府千歲	什家將
32		東港	共心堂		邢府千歲	什家將
33		東港	北極殿	保安堂	玄天上帝	八家將
34		東港	福龍堂		蔡府千歲	八家將
35		東港	南平共心堂		邢府千歲	什家將
36		東港	同安堂		吳府千歲	八家將
37		台東 縣	台東市	忠合宮		邢府千歲
38	台東市		忠善堂		邢府千歲	什家將
39	台東市		救世殿		關聖帝君	八家將
40	台東市		邢福堂		邢府千歲	八家將
41	台東市		東邑宣靈堂		五福大帝	八家將
42	台東市		五龍庵		五福大帝	八家將
43	台東市		顯陽堂		犁山老母	八家將
44	台東市		聖豐堂		五福大帝	十六家將
45	台東市		藝真軒傳統民俗藝 陣館		三太子	八家將

關於上表必須說明以下二點：首先，由於本文認為家將文化的發展是一個動態的過程，因此，有關臉譜、步法、手勢、陣式、衣著等「最原始的」、「最傳統的」、「最正確的」、「最正統」的概念，²⁸固然可以在某種程度上澄清某一家將團

²⁸ 在與各堂館師父閒談中，常常聽到本堂對其他堂館的家將有如下的評價：「他們的腳步(步

的來源或派別，但對本文的分析討論沒有太多幫助。職是之故，筆者田野工作的對象，就不執著於所謂「開基的」、「始祖的」家將團如全台白龍庵如意增壽堂、西來庵吉聖堂、三五甲鎮山宮、嘉義城隍廟吉勝堂、嘉邑慈濟宮振裕堂等全國知名的堂館，也包括不少在傳承上不太明顯，甚至屬於職業性或半職業性的家將團如烏松威明殿、仁武五龍殿、鹽水振義堂、萬巒鎮天五顯宮等，²⁹或是刻意創新的團體如台東顯陽堂、台東聖豐堂、台東藝真軒傳統民俗藝陣館、台南新化鎮狩宮吳敬堂等。³⁰這樣的選擇與採錄，或許更能理解家將文化的常與變。

其次，關於「八家將」與「什家將」的系統問題。台南地區，或受到台南白龍庵、西來庵影響較大的其他地區家將團(如東港)，其出軍時家將的數目有傳統上的規定：五福大帝(或稱「五靈公」)張、鍾、劉、史、趙各部，依職務及大小，各有隨行的家將。其中張部為五福大帝之首，故配祀什將隨行，其他各部出巡時，也配置不同數目的家將(參見〈表2〉)。一般所稱家將團可二人、四人、六人、八

法、手勢)不夠正統」、「他們亂改原始的脚步」、「他們失去了原來的意思(意義)」、「他們的臉譜亂來」……這些評價一方面透露出各家將團間彼此競爭、一較高下的心態，另一方面也顯示他們對「正統」觀念的重視。

²⁹ 職業或半職業性家將團崛起於1970、80年代，多半以操弄五寶名噪一時。如烏松威明殿成立於1984年，安居於一小工廠內，主持廟務者是一名貨車司機。1990年代初，筆者走訪烏松威明殿時，該殿堂務蒸蒸日上，經常(有酬)受邀為其他廟宇出軍。但事隔幾年，筆者再度走訪時，該家將團業已解散。而仁武五龍殿、鹽水振義堂，近年來也因財務及人手不足問題，有逐漸式微的趨勢。此外，東港福龍堂八家將，據目前擔任該堂家將指導者亦為該堂鸞生林文賢先生表示，是1988年為了三年一科的迎王活動才組成，從東港東南宮劉部堂商借而來，1997年丁丑科平安祭典時，差點因人手不足而無法出軍，此後各科的迎王活動，福龍堂八家將也未必每次都順利成軍。

³⁰ 台東顯陽堂創立於2001年，由加拿國小林琮翰主任主持堂務，以提昇優質民俗藝陣為宗旨。其所屬八家將、官將首於2006年「阿猴媽祖文化季」藝陣觀摩賽時，榮獲第一名。以該堂八家將的組織而言，2006年參加「阿猴媽祖文化季」時，除謝、范將軍外，另有與謝、范二將極為相似，但持傘的黑無常、白無常；另除鑼鼓外，以音樂曲目搭配陣法走位及創新的脚步，呈現其創新之處。2007年，該堂八家將參加台東元宵嘉年華會時，家將成員為刑具爺、文武差爺、甘柳將軍、謝范將軍、陳沈將軍、枷爺鎖爺、黑令旗12人，較之2006年又有新的變化。除八家將、官將首外，該堂另有「五路財神」、「鍾馗嫁妹」，都是創新而頗具觀賞性的新陣頭。此外，台東聖豐堂的家將稱為「十六家將」，人員組成除刑具爺外，有：一排文武差、二排甘柳爺、三排謝范爺、四排甘柳爺(但持三叉尖槍)、五排謝范爺、六排春夏神、七排秋冬神、八排文武判。其中四、五排是二、三排的重複，也是一種新的組成方式。台南新化鎮狩宮吳敬堂八家將為王延守先生所創立，以技藝精湛與規矩良好著稱，這幾年四處參加比賽屢有新獲，幾乎都包辦冠、亞軍，2010年，王延守旗下的八家將、官將首，均已登錄為台南傳統藝術類文化資產，他也獲邀到崑山科技大學講授傳統藝陣。

人、十人成將出巡的說法，³¹或是「八家將」就是「什家將」的說法，³²應是指台南、屏東、高雄地區，以五福大帝為主神(主公)的家將團而言。

〈表2〉：早期台南全台白龍庵五福大帝(五靈公)堂號表³³

部堂	堂號	尊稱	執掌	配屬家將堂號	成員
張	福壽堂	顯靈公	主宰	如意增壽堂	十(什將)
鍾	福善堂	應靈公	檢察	如善范司堂	四將
劉	福良堂	宣靈公	進表	如良應興堂	八將
史	福眾堂	揚靈公	糧草	如順協興堂	六將
趙	福安堂	振靈公	刑事	如性慈敬堂	八將

雖然編制如此，1999年白龍庵五部堂同時參加大銃街元和宮三朝清醮送天師廟會時，卻只見負責張部堂的如意增壽堂、負責趙部堂的如性慈敬堂援例出軍，其他三部堂原屬的家將團則未見蹤影。³⁴

此外，台南府城另一重要堂館——全台西來庵吉聖堂什家將團，據前堂主楊耀成先生表示，西來庵五福大帝源自於全台白龍庵分靈，但卻以排行第三的劉部堂為主神，因此全台西來庵雖與全台白龍庵形式相仿，即五部堂皆各有所屬之家將館侍候(如〈表3〉)，但因尊劉部為主宰，故人數最多的什家將即配屬在劉部堂麾下。2001年，全台西來庵新廟落成時舉行遶境安座大典，筆者只見主神劉部堂神轎前有一團本堂(吉聖堂)的什家將，其餘四部堂則均坐在車上，無神轎也無駕

³¹ 見石萬壽：〈家將團—天人合一的巡捕組織〉，頁5-6。

³² 見黃文博，〈威猛神武者——八家將的組織與表演〉，氏著，《台灣信仰傳奇》(台北：臺原出版社，1989)，頁232。

³³ 本表是筆者2000年走訪白龍庵時，承如意增壽堂堂主陳欽明口述製成。據陳欽明先生表示，早期白龍庵執事人員於清道光年間為其供奉五福大帝中的張部顯靈公成立「駕前什家將如意增壽堂」，是為家將團之濫觴，當時五福大帝各部堂號、職掌、及所屬之家將堂號與組成人數，有一定的編制。但此編制與石萬壽於1980年代初期據蔡火城、王神福、陳金永三氏口述所得有所差異，參見石萬壽，〈家將團—天人合一的巡捕組織〉，頁5-6。

³⁴ 據傳此次未出軍的鍾部堂所屬如善范司堂、劉部如良應興堂、史部如順協興堂中，只有鍾部如善范司堂尚活躍於府城本地，其餘二堂則已多年未見。所以當時廟會活動中，雖然五部堂前均有家將團護衛神駕，但鍾、劉、史三部堂駕前的家將團，均是由負責迎奉之交陪境廟(分別為杜建成、南廠保安宮、下林建安宮)出資聘請，僅是維持各部堂均有家將團護駕而已，其出軍人數與編制已不若古制。

前家將團。³⁵

〈表3〉：全臺西來庵五福大帝(五靈公)駕前配屬家將堂堂號表³⁶

部堂	尊稱	配屬家將堂號
張	顯靈公	吉愿堂 ³⁷
鍾	應靈公	吉龍堂
劉	宣靈公	吉聖堂
史	揚靈公	吉虎堂
趙	振靈公	吉春堂

以上是台南系統家將團的區分法，但嘉義地區的家將則與此有異。嘉義地區的家將團雖也源自台南府城，³⁸但其編制與台南地區不同，也大概可以分為什家將系統及八家將系統，但少見有如台南之四將、六將……等少於八員的編制。³⁹嘉義的「八家將」系統，是以隸屬於嘉義慈濟宮駕前振裕堂為首的「振」字頭堂館

³⁵ 東港系統家將團中，屬共善(意)堂什家將最早。2001年，筆者走訪東港共善堂時，該堂老鸞生高延陵先生表示，該堂主神邢府千歲是日治時期由台南石精白共善堂分靈而來。當時的頂中里里長沈文欽先生、該堂陳進成先生、該團訓練者張義先生補充說明，邢府七位結拜兄弟中，只有邢府三千歲為了救世辦案，才配有家將人員共同協助處理信眾祈求的案件，其他的邢府王爺則未必配祀有家將。該堂的什家將，是由郭榮耀先生(已故)到台南白龍庵學習傳承而來，之後到東港創立共意堂什家將，且為五福大帝劉部的駕前。據說郭榮耀死後得道成神，成為「郭將軍」，現供奉於共善堂中。據此，則東港共善(意)堂什家將實即傳承自全台白龍庵，卻又不隸於張部顯靈公，而隸於劉部宣靈公駕前，與全台白龍庵的傳統不合，卻與全台西來庵相仿。其中原因，據戴璋志調查研究如下：東港共善堂於大正13年(1924)，由台南人高獻圖先生從台南石精白共善堂，迎請邢府千歲的分身至東港供奉，高獻圖又從台南府城邀請郭榮耀先生南下教導什家將，成立「福州白龍庵五福大帝駕前什家將」，並特立堂號「共意堂」為家將館名，自此共善堂與共意堂分別為文武鸞堂。後來，此文武二堂扶鸞時，據說有兩位神明時常下降協助，即東港頂頭角朱姓信眾家中所奉祀的劉部大帝(即劉部宣靈公)與三奶夫人，於是朱姓信眾遂將兩尊神明入祀共善堂。由於高獻圖為東港共善堂筆基元老，後受邢府千歲賜號為「高書卿」，至今該堂仍留有高府書卿像。參看戴璋志，《台灣邢府千歲信仰之研究——以台南、高雄、屏東、台東為範圍》(台南，國立台南大學台灣文化研究所碩士論文，2009，未出版)，頁90-91。

³⁶ 本表據2000年全台西來庵吉聖堂前堂主楊耀成先生口述製成。

³⁷ 另據楊耀成先生表示，前任堂主「猴仔福」曾將吉愿堂堂號更改為吉聖堂，因此現該堂現今都以吉聖堂之堂號對外行事。

³⁸ 見前引王見川，〈白龍庵與八家將在台灣的流傳〉。

³⁹ 據嘉義地區「廣」字系統什家將臉譜師蘇國本表示，嘉義過去也曾出現過「文武差、甘柳謝范」六將出巡的情況，但這通常是人手不足，或為節省經費所致。尤其嘉義地區一年一度的城隍出巡時，所有的家將團幾乎同時出勤，人手的調配就非常困難，也因此會有「駕前六將」的情形出現。但如今這種情況已非常少見。

為主；「什家將」系統，則是以嘉義城隍廟所屬吉勝堂為首，傳衍為以「義」、「拱」、「廣」、「巡」為字頭的眾多分系家將團，比八家將多了文、武判官。造成此種差異的主要原因，與各家將團奉祀的主神有關。主神若是所謂的「王爺」，就家將團的說法，其神格不夠配有文、武判；只有城隍或地藏王菩薩為主神的宮廟，才會有文、武判的編制。以「振」字系統來說，家將出軍一律無文、武判。而什家將系統因分支所傳甚廣，除本支「吉」字頭外，主神信仰並不統一，但仍照上述慣例，若主公為王爺者，一律無文、武判。在吉字系統中，唯獨吉昇堂的主公是吳府千歲，這是因為吉昇堂主神為女神媽祖，不方便帶將，故商請吳府千歲帶領，因此該堂雖為什家將系統，出軍時卻無文、武判。由此可見，雖然什家將與八家將的成員幾乎雷同，但其宗教上的分際卻十分清楚。

二、家將的組織與裝扮

「家將」是「八家將」或「什家將」的簡稱，但這一詞彙中的「家」，實際上有兩層涵義。第一是表示數量，如「八家」、「什家」；⁴²第二是指「家臣、侍從」，意指這些將爺們是某一特定神明的從屬。

家將的職責及其所擁有的法力，端視其所隨侍的神明而定。這些神明主要是掌管陰陽兩界司法監察的神明如城隍、⁴⁴救渡煉獄中苦鬼眾生與洗滌罪惡的神明如

嘉義地區家將團的衍派，呂江銘做了很詳盡的描述，參看前引呂江銘《家將》一書。

據振裕堂長老葉海、蘇金山等人表示，該堂主神為五府千歲，神格較低，其職務不需要文、武判輔佐，因此省略此二員跑龍套角色，改稱八家將團；而另一大派系吉勝堂，則因主神城隍本身就配祀有文、武判，所以沿襲舊制，以十三名成員之「什家將」為正式編制。另據該堂前任主事者陳金鑫、陳坤煌先生表示，該堂創堂導師蔡連從台南白龍庵來嘉義指導扮將時，見其主公為范府千歲，即清楚明言，王爺神格尚不夠配有文、武判隨侍，所以不傳此二將爺之步法。

中國大陸福建地區所見的「儺儀」陣團，有時就單稱為「八將」、「八蠻」等，見前引葉明生，〈論「八將」在福建的流布、變異及儺文化意義〉。此外，據東港共善(意)堂現任家將指導師張義、吳通士兩位先生說明，該堂什家將所謂「什」，是指「眾多」、「增加人手協助」的意思。

這種侍從的性格，Avron Boretz有詳細的描述，因此他把「家將」英譯為「military retainers」(武衛侍從)。詳見氏著：“Martial Gods and Magic Swords: The Ritual Production of Manhood in Taiwanese Popular Religion(China).” Ph. D. diss., Cornell University, 1996.

城隍神的由來、其在唐宋間神格提昇的原因，以及其掌管冥界司法的情況，參看拙著，〈唐五代的城隍信仰〉，《興大歷史學報》17，2006-6。另可參看陳登武，〈唐代城隍爺信仰轉變的法制意義〉，《台灣宗教研究通訊》4，2002-11。

地藏王菩薩、⁴⁵專司瘟疫的神明如五福大帝，以及遍佈台灣各地的諸姓王爺(千歲)。⁴⁶這些神祇雖然各有所司，但都由玉皇大帝掌管，在俗世中也各有轄區，會定期或不定期的巡視轄境內的善惡與治安，維持秩序，相當於民間的地方官；同時，也透過巡行、遶境、進香等活動，維護寺廟的威嚴與自身的權力，並接待、拜訪友廟及其他轄區的神祇。然而，廟裡的主神身分太過崇高，不適合親自驅鬼除疫，捉邪除妖，所以，家將團或廟宇的主事者總是如此說明：「我們的神明是位尊權高、令人敬畏的，祂們無法屈尊就駕，親自驅除危害，因此由家將代為執行職務。」

家將各式各樣的臉譜、法器、服飾、排序，都隱含其地位及職權，如〈圖1〉、〈圖2〉、〈圖3〉所示。⁴⁷



⁴⁵ 六朝至唐初，佛經中的地藏王菩薩，最初和地獄無關，而以接引世人到諸佛淨土及人間救苦為主。唐初以後，受到道教太乙救苦天尊地獄救亡神格的影響，漸漸在北宋以後成為地獄救贖的幽冥教主。時至今日，民間信仰中，奉地藏王菩薩為地獄教主的廟宇遠遠多於太乙救苦天尊，而原屬道教先天神的太乙救苦天尊，大多僅存於地獄救贖、薦拔的各種法事科儀中。關於六朝以來地藏、太乙救苦天尊神格及性質演變的詳細討論，參看蕭登福，《道教地獄教主太乙救苦天尊》(台北，新文豐，2006)。

⁴⁶ 學界過去將瘟神與諸姓王爺(千歲)均視為同樣的「王爺信仰」，但康豹(Paul Katz)極力主張：應該把瘟神信仰與王爺信仰區分開來。瘟神信仰是指五福大帝(五瘟使者)、五年千歲(十二值年瘟王)，是在天庭的瘟部裡掌管瘟疫、懲罰惡人的神明；而台灣大部分的王爺，其實源自於「厲鬼」信仰，這些厲鬼因瘟疫而死，成神後卻因此有行瘟的能力，通常被視為一個地方的守護神，其靖疫的能力特別高強。見氏著，〈屏東縣東港鎮的迎王祭典：台灣瘟神與王爺信仰之分析〉，《中央研究院民族學研究所集刊》70，1991-3，頁95-210。依康豹的看法，著名的東港東隆宮溫府千歲原本就是厲鬼。不過，此一看法在筆者多次走訪東港迎王祭典時，卻受到不少當地人的抨擊，認為他褻瀆了神明。這種王爺不論原本是瘟神或厲鬼，祂們最後都擁有行瘟(或驅瘟)的能力，也都「代天巡狩」視察幽明兩界而配有家將，因此本文不強調如此的區分。

⁴⁷ 〈圖1〉與〈圖2〉中各家將神尊之臉譜，出自全台白龍庵如意增壽堂臉譜師陳宗和先生手筆，2005年11月，台東縣警察局李宗益先生將此臉譜贈與筆者，筆者重新翻攝排列。



〈圖1〉：台南全台白龍庵如意增壽堂什家將位置、職司及裝扮圖



〈圖2〉：台南全台白龍庵如意增壽堂什家將所持法器圖



〈圖3〉：台南全台西來庵吉聖堂什家將位置及臉譜⁴⁸

⁴⁸ 此圖採自財團法人西來庵董事會，《余清芳與西來庵——西來庵滄桑史》(台南，財團法人西來庵董事會，無出版日期)一書所載圖譜。此什家將臉譜，由西來庵臉譜師楊耀成先生所繪，圖譜之前，書有「福州縣福建省全臺西來庵瘟部主宰五靈公五福大帝駕前中軍都督府什家將」字樣。

台灣各家將團在臉譜、排序、服飾、法器等各方面的差異不小，由於各流派都由全台白龍庵家將團傳衍而出，最基本的成員(包括文、武判)共13員。〈圖1〉、〈圖2〉即根據台南全台白龍庵如意增壽堂的傳統編製而成。以下以如意增壽堂為主，參考其他家將團的增減變化稍作說明。

(一)『什役』(刑具爺)：

負責肩擔36項刑具，⁴⁹或打面或不打面，左手持鯉魚狀刑具板，右手持虎頭狀刑具板，各掛上18種金屬或木製的小型刑具。家將行軍時，刑具爺位於最前方，負責指揮隊伍的進止及陣法、橋段的展開。某些家將團開啟陣法時，刑具爺也成為陣法中的要角。⁵⁰



〈圖4：右手虎頭狀刑具板〉⁵¹



〈圖5：左手鯉魚狀刑具板〉



〈圖6〉：台東忠合宮什家將刑具爺所持刑具擔



〈圖7〉：打臉裝扮後的台東忠合宮什家將刑具爺

⁴⁹ 依石萬壽的口訪，36項刑具分為記、鎖、捆、關、打、敲、夾、扎、捲、鑽、燒、印、割等13類，每類各有刑具數種，分罪刑輕重及男女而有不同的適用。參見前引石萬壽，〈家將團—天人合一的巡捕組織〉，頁3；黃文博，〈威猛神武者——八家將的組織與表演〉，頁238。

⁵⁰ 有關家將的行軍、佈陣與各種橋段，甚為複雜，筆者將另草專文撰述。

⁵¹ 以下圖片，除特別說明之外，均為筆者親自拍攝。

(二) 『文差』：

位於陣左，白底紅臉或白底黑臉，偶而有不同形式的紅、綠印記。身著黃色虎皮衣，右手(內手)持該堂或該寺廟侍奉神明之令牌，左手(外手)持羽扇。東港共善堂、台東忠合宮之文差，皆為白(粉)底紅臉，鼻樑中線兩邊，以紅色線條勾勒出一對極像蝴蝶翅膀的圖案；如意增壽堂的文差，則畫上類似柳爺左右兩邊大小不對稱的「章魚足目臉」。(參看〈圖8〉～〈圖11〉)⁵²



〈圖8〉

〈圖9〉

〈圖10〉

〈圖11〉

(三) 『武差』：

位於陣右，身著黃色虎皮衣，左手(內手)持令旗，右手(外手)持羽扇。通常是白底黑臉，放大的紅色嘴唇，前額上有紅色的「中」字(台南、東港)或類似「三叉尖槍」(嘉義共義堂)記號。有些陣團會畫上兩對黑色鱗狀或尾狀圖案，類似刑具爺鯉魚刑具板的圖樣，但有時看起來更像是兩支旗子；另一些陣團則畫上類似大爺的「白底蝙蝠臉」。(參看〈圖12〉～〈圖16〉)⁵³

⁵² 〈圖8〉為台東忠合宮什家將文差神偶；〈圖9〉為台東忠合宮打臉裝扮後的文差；〈圖10〉為嘉義如意振裕堂八家將打臉裝扮後的文差；〈圖11〉為東港共心堂什家將打臉裝扮後的文差。

⁵³ 〈圖12〉為台東忠合宮什家將武差神偶；〈圖13〉為台東忠合宮打臉裝扮後的武差；〈圖14〉為東港共心堂什家將打臉裝扮後的文差；〈圖15〉為嘉義如意振裕堂八家將打臉裝扮後的武差；〈圖16〉為台東忠合宮什家將的刑具爺與文、武差。



〈圖12〉



〈圖13〉



〈圖14〉



〈圖15〉



〈圖16〉

(四) 『甘爺』：

位於陣左，「紅黑陰陽臉」。左臉紅色為底，右臉黑色為底，⁵⁴再各自勾勒白色線條，左右臉表現出極為強烈的對稱圖形，但其嘴形卻是誇張的斜歪一邊，左臉頰繪有大爺「Y」字形鯉魚枷的小圖案。前額上有「亞(行、壽)」字的幾何條紋

⁵⁴ 1997年，著名的畫家，也是與東港共善堂結緣五十餘年的著名臉譜師朱坤章先生(1937-2006)告訴筆者，據他在1950年代所看到的臉譜冊，甘爺的陰陽臉應該右邊是紅底、左邊是黑底。但目前筆者所看到的甘爺臉譜，大部分是左紅右黑，與他所述並不一致。朱坤章先生花數十年時間，收集「什家將」各項資料，將什家將各員所代表的意義及職司，以臉譜為主勾勒成大量畫作，表現出民俗信仰及宗教哲學的省思，確實是台灣的藝術瑰寶，可惜逝世於2006年，筆者無緣再向其請教。其什家將系列作品共三十多幅，曾於2007年1、2月間在高雄市中正文化中心展出，筆者曾抽空觀賞。其畫作中，廟會祭典及家將陣式的氣氛都躍然紙上。

設計。⁵⁵總之，甘爺的臉譜強調陰陽雙色、陰陽相對的特色，因此，有些地方的甘爺又俗稱「陰陽仔」。甘爺頭戴六角帽，髮型為辮子或清朝式散開的假髮，身著深藍色(或黑色)「半甲」，服緣從左上肩斜下至右腰，右肩及右上臂裸露，有時繪有藍色刺青狀的龍形圖案。右手(內手)持半片竹製的戒棍，通稱為「板筴(板杯)」，左手(外手)持羽扇，行太祖長拳或花草拳。(參看〈圖17〉~〈圖20〉)⁵⁶



〈圖17〉



〈圖18〉



〈圖19〉



〈圖20〉

(五) 『柳爺』：

位於陣右，白底黑眼的「章魚足形臉」，其臉譜的最大特色是不對稱的大小眼，臉上白色為底，通過左右兩眼有大小、方向極不對稱的黑色三角形斜紋(因此有些地方稱之為「三角仔」)；鼻子有波浪似的火燄記號，左前額上有卍字花。帽子、髮型與甘爺相同，深藍色(或黑色)「半甲」亦同於甘爺，只是斜下方向相反，左肩以下赤裸，左上臂或有刺青的虎形圖案。左手(內手)持戒棍，右手(外手)持羽扇，

⁵⁵ 此「亞」字形幾何符號似是道教中的符字，台灣正一及靈寶派道長衣領處或其法器也常見此一符字。嘉義「拱」字系統家將團又增加了紅色壽字及黑色卍字飾其雙頰。東港共善堂系統則在前額正中分劈為精準的兩半而成雙亞字形，雙頰再配以流暢的舒捲雲紋。

⁵⁶ 〈圖17〉為台東忠合宮什家將甘爺臉譜(已故臉譜師王清海先生繪)；〈圖18〉為台東忠合宮打臉裝扮後的甘爺；〈圖19〉為東港共心堂什家將甘爺臉譜；〈圖20〉為台南全台北龍庵如意增壽堂甘爺臉譜(臉譜師蔡金永繪)。就筆者所知，家將「前四班」(四大將軍)的名諱、排列及臉譜、服色，以台南全台北龍庵如意增壽堂最為特殊。絕大部分家將團體，列於左儀(俗稱「高班」)、手持戒棍、位在大爺前方、具紅黑陰陽臉的左掌刑，稱作「甘爺」，其右儀(俗稱「低班」)的對手，則是章魚足目臉，稱作「柳爺」。但如意增壽堂將紅黑陰陽臉者稱為「柳爺」，章魚足目臉者稱作「甘爺」，與其他家將團體的通稱正好相反。此外，該堂的大、二爺是內手持扇、外手持法器，與其他將爺相反，這一點也絕異於大部分的家將團。

行太祖長拳或花草拳。(參看〈圖21〉~〈圖24〉)⁵⁷



〈圖21〉



〈圖22〉



〈圖23〉



〈圖24〉

(六) 『大爺』:

位於陣左，又稱謝將軍，「白底蝙蝠臉」。臉上白色為底，紅色誇大下垂(傾)的嘴形，通過眼睛兩邊，畫有一對直立的蝙蝠翅膀，鼻樑上至前額或畫成火焰圖案(台南、東港地區)，或「中」字變體圖形(嘉義地區)，臉頰靠耳朵兩側有對稱的紅黑色波浪狀的條紋及卍花圖樣。下寬上窄的白色四角高帽書有「一見大吉」四字，辮子或清朝式散開的髮型，身著白色「半甲」罩衫，服緣從左上肩斜下至右腰，右肩及右上臂裸露，右手(內手)持鯉魚枷，左手(外手)持羽扇，行白鶴拳。(參看〈圖25〉~〈圖28〉)⁵⁸



〈圖25〉



〈圖26〉



〈圖27〉



〈圖28〉

⁵⁷ 〈圖21〉為台東忠合宮打臉裝扮後之柳爺；〈圖22〉為東港共心堂什家將柳爺臉譜；〈圖23〉為台南米街澤祐堂柳爺臉譜；〈圖24〉為台南全台白龍庵如意增壽堂什家將柳爺臉譜(臉譜師蔡金永繪)。

⁵⁸ 〈圖25〉為東港共心堂大爺臉譜；〈圖26〉為台東忠合宮打臉裝扮後的大爺；〈圖27〉為大爺所戴「一見大吉」下寬上窄四角高帽；〈圖28〉為嘉義振賢堂八家將大爺。

(七) 『二爺』：

又稱范將軍，「猴臉」，行猴拳。臉上以黑色、深褐色或紫色(嘉義拱吉堂、拱斌堂)為底，兩眉上方及嘴邊有紅色或白色火焰符號，前額上以兩個平躺的「S」形狀在眉尖上交接。臉頰上中空方形的記號類似虎頭枷，頭戴黑色或深藍色、下窄上寬的四角矮帽，通常寫著「善惡分明」四字，與大爺的帽子形成強烈對比。身著黑色「半甲」罩衫，左肩以下裸露，左手(內手)持方形的虎枷(虎頭牌)，常見書有「賞善罰惡」字樣，右手(外手)持黑色羽扇。相傳范將軍為黑猴演化而成，性情剛烈急躁，因此許多陣團以黑色或深褐色為底。(參看〈圖29〉~〈圖32〉)⁵⁹



〈圖29〉



〈圖30〉



〈圖31〉



〈圖32〉

(八) 『春大神』：

位於陣左，「龍臉」(葫蘆臉)。大部分家將團在春大神前額繪有倒掛葫蘆，少數陣團則在前額繪有龍角或蓮花形狀圖，雙頰以藍色為底色，以白線條勾勒出一個大蓮花圖形(有些家將團為藍色線條和綠色斑點)。頭戴後腦不相接的額眉冠。⁶⁰身著天藍色或淺綠色、繡有吉祥圖案的及胯有袖長衫，右手(內手)持木桶，左手(外手)持羽扇。(參看〈圖33〉~〈圖36〉)⁶¹



〈圖33〉



〈圖34〉



〈圖35〉



〈圖36〉

⁵⁹ 〈圖29〉為台東忠合宮二爺臉譜(已故臉譜師王清海繪)；〈圖30〉為嘉義振賢堂八家將二爺；〈圖31〉為東港共心堂二爺臉譜；〈圖32〉台東忠合宮打臉裝扮後的二爺。

⁶⁰ 台灣民間信仰的神像裝飾藝術中，通常玄天上帝及法主公所戴者即為額眉冠。

⁶¹ 〈圖33〉為台東忠合宮春大神臉譜；〈圖34〉為台南全台白龍庵如意增壽堂春大神臉譜(臉譜師蔡金永繪)；〈圖35〉為台南米街澤祐堂春季大神臉譜；〈圖36〉為台東忠合宮裝扮打臉後的春季大神(已故臉譜師王清海繪)。

(九) 『夏大神』：

位於陣右，「蓮花臉」，紅色為底，前額有白色火燄(蓮花)狀的設計，雙頰則為捲雲圖案。身著大紅色、繡有吉祥圖案的及胯有袖長衫，左手(內手)持火盆(或花盆)，右手(外手)持羽扇。(參看〈圖37〉~〈圖39〉)⁶²



〈圖37〉



〈圖38〉



〈圖39〉

(十) 『秋大神』：

位於陣左，「鵬鳥臉」，大多以黑底為主，細尖鳥喙、雙頰繪大鳥展翅、額頭繪尾翼，是其臉譜重點。頭戴額眉冠，身著白色、繡有吉祥圖案的及胯有袖長衫，右手(內手)持金光槌，左手(外手)持羽扇。(參看〈圖40〉~〈圖42〉)⁶³



〈圖40〉



〈圖41〉



〈圖42〉

⁶² 〈圖37〉為台東忠合宮夏季大神臉譜；〈圖38〉台東忠合宮裝扮後的夏季大神；〈圖39〉為嘉義如意振裕堂裝扮後的夏季大神。

⁶³ 〈圖40〉為台東忠合宮秋季大神臉譜；〈圖41〉為台南米街澤祐堂秋季大神臉譜；〈圖42〉為台東忠合宮裝扮後的秋季大神。

(十一) 『冬大神』：

位於陣右，「虎臉」，黑色為底，臉上有虎鬚或虎尾的記號，有時在額頭畫一「王」字。頭戴額眉冠，身著黑色、繡有吉祥圖案的及膀有袖長衫。左手(內手)持靈蛇，右手(外手)持羽扇。(參看〈圖43〉~〈圖46〉)⁶⁴



〈圖43〉



〈圖44〉



〈圖45〉



〈圖46〉

台灣家將團中，春、夏、秋、冬四季太神的圖像(臉譜、服色、法器、排序、名諱等)，實在紛亂得令人幾乎無法整理出頭緒。⁶⁵嘉義地區的什家將，夏大神以額頭蓮花為臉譜重點，且多為具像蓮花；春大神則為倒掛葫蘆，其葫蘆形體亦較八家將系統具像。除了吉勝堂外，嘉義地區的什家將，春大神為葫蘆、夏大神為蓮花，恰與八家將系統之春、夏大神相反；秋大神繪為鵬鳥臉，額頭如鵬鳥尾部，臉頰或繪為鳥腹蓋羽、或繪為鵬鳥展翅；冬大神為黃底虎面，額間多飾以「王」字。⁶⁶

(十二) 『文判』：

位於陣左，頭戴官紗翅帽，身著深藍色官服，臉上著淡彩老生臉，左手持判官筆，右手持生死簿。

(十三) 『武判』：

位於陣右，頭戴官紗翅帽，身著大紅色官服，臉譜各地不同，沒有定制，一

⁶⁴ 〈圖43〉為台南米街澤祐堂冬季大神臉譜；〈圖44〉為台東忠合宮冬季大神圖譜；〈圖45〉為台東忠合宮裝扮後的冬季大神；〈圖46〉為台東忠合宮四季大神排序圖。

⁶⁵ 參看拙著：〈家將「四季大神」初探〉，頁320-326。

⁶⁶ 參看前引呂江銘：《家將》，頁97-100。

般為黑底臉頰、紅底上額。左手持金鋼，右手持紅色大摺扇。(文判、武判，參看〈圖47〉~〈圖50〉)⁶⁷



〈圖47〉



〈圖48〉



〈圖49〉



〈圖50〉

這些家將的成員，除刑具爺外，大體可分為三類：(1)第二、三排，或稱為「四大將軍」、「前四班」，分別是甘爺、柳爺，一高一矮的大爺與二爺，此四者負責追捕與刑罰，相當程度上代表陰森恐怖的冥界角色；⁶⁸(2)第四、五排，稱作「四季大神」、「後四季(貴)」，此四者裝扮的服色與其手持法器有相當大的關聯，臉上也會出現四靈或花朵植物的彩繪；就服色來看，四季大神所戴盜帽、所著衣服樣式、衣服上的繡圖等，其地位要比四大將軍來得高；就名稱而言，稱作「四季大神」，其地位也高於四大將軍，似乎具有某種神性；(3)第一排的文武差，以及第六排的文武判，是兩組較為世俗化的文、武差使與判官：第一排的小差持有令牌和令旗，

⁶⁷ 〈圖47〉為台東忠合宮裝扮後的文判；〈圖48〉為台東忠合宮裝扮後的武判；〈圖49〉為台南全台北龍庵如意增壽堂武判臉譜(臉譜師蔡金永繪)；〈圖50〉為台東忠合宮武判臉譜。

⁶⁸ 美國學者唐能理(Neal Donnelly)收集許多中國民間信仰中的地獄圖像及神像，編為《中國地獄之旅(A Journey Through Chinese Hell):台灣地獄圖卷軸》(台北，藝術家出版社，1990)，以及《台灣的神像：一名美國文物收藏家研究紀事(Gods of Taiwan: With an introduction by Paul Michael Taylor)》(台北，藝術家出版社，2006)二書。其所收集的地獄十殿掛軸中，第二殿楚江明王、第九殿都市明王圖軸，就有一對手持竹板(板笏)施打犯人、極似家將甘柳爺的冥間獄吏，此圖的最下方，又出現分別頭戴高帽及矮帽、明明就是家將中謝范二大將軍的冥吏。同樣的，第五殿閻羅天子掛軸中，閻羅天子案前左右兩側，分別站立以上四位家將人物。見《中國地獄之旅：台灣地獄圖卷軸》，頁31、43、59、85；《台灣的神像：一名美國文物收藏家研究紀事》，頁157。可見，家將中的四大將軍，最早的淵源，應是來自於早期中國民間信仰對地獄冥吏的想像。後來，許多地獄的冥吏形像，又收編進入兼管陰、陽兩界的城隍信仰體系中。

最後一排的文武判則持有筆簿和金鋼。就整體裝扮的圖像意義來說，隊伍排列越往後，其職司越高等，很明顯，此一組合跨越了人界、神界與冥界三種範疇。(參看〈圖1〉～〈圖3〉)

在組織上，近年來，越來越多的家將團重複四大將軍取代四季大神，稱為「陳、沈、枷、鎖」，⁶⁹或以其他城隍爺的隸祀神如牛頭、馬面、枷爺、鎖爺、董爺、李爺、日遊神、夜遊神來取代四季大神。也有家將團增加與大、二爺類似的「黑白無常」，更有些家將團把城隍體系的諸將諸司加進組織中變成十六將或二十將，還有將團把官將首的角色、法器、動作也加進了家將之中。⁷⁰

這些臉譜及法器，使每個角色的裝扮者具有神聖不可侵犯的靈氣。臉譜與顏料，是陣團傳統中極為重要的部分，一般多為保密，面譜師一般也極受尊崇。一旦「開面」⁷¹之後，裝扮者即視為重要的儀式轉換，從此開始，俗世的人轉換成主神的副手，也就是轉換成某一種「神」；也就從此開始，裝扮者必須嚴守許多禁忌(戒律⁷²，參看〈圖51〉)。⁷³



⁶⁹ 如高雄烏松威明殿、仁武五龍殿。

⁷⁰ 如屏東萬巒鎮天五顯宮。一般來說，「八家將」是以甘、柳、謝、范四位將軍與春、夏、秋、冬四季大神為主。但許多廟會及表演現場，也會看到另類家將團，成員少了四季大神，改以與甘、柳、謝、范四將軍造型雷同的「陳、沈、枷、鎖」四大將。據嘉義振裕堂首席教頭陳金鑫解釋，這是因為四季大神的服飾和刑具配件都比較特殊，訂製價格昂貴，一般陣頭平日都相互借用，但若遇上大型廟會，就會出現僧多粥少的窘況。因此家將團在變通下，才發展出另類八家將的組合。

⁷¹ 家將的臉譜彩繪，一般稱為「打面」，這是指彩繪的動作而言；但「開面」一詞，則較屬於儀式上的用法，指的是透過「打面」，從俗世人轉換成神明的儀式。

⁷² 〈圖51〉為台東忠合宮家將公館所掛「什家將出軍戒律」牌，上書：「玉敕福州白龍庵五福大帝降日(曰)：『口不可言、馬不離鞍、靴不離馬、手不離寶、身不離甲、頭不離盔。』違令者中軍府重罰。」

⁷³ 筆者看過許多家將團開面的現場，不少裝扮家將的人在開面的時候，就有家將神降駕的靈動感應，有時會不斷打嗝，有時會不由自主的淚流滿面，就像一般人常看見乩童「訓乩」，當神明降駕時所出現的反應。2002年元宵當天凌晨四點，筆者在台東忠合宮什家將出軍前開面現場，親眼看見裝扮武差及春大神的兩位年輕人在開面打底時靈動，既打嗝又淚流滿面，但因開面了，禁忌之一是「口不可言」，只見他們極力忍耐，表情痛苦不堪，且神智出現短暫的恍惚狀態。當時的臉譜師王清海先生(也是當年該宮的住持，已故)告訴筆者，因為他們原屬該宮在台中友廟(一心堂)的家將成員，向五福大帝擲筊獲選任到該宮裝扮家將，所以較容易靈動。王先生也說，既然家將神降駕了，此二員家將一定會獲家將神傳授「正港」的步法，裝扮起來必定更為傳神，這是難得的機緣。



〈圖51〉

此外，家將團使用的法器(法寶，即刑具)，在出軍前幾天就必須透過「安館」的儀式，整齊而恭敬的排列在家將館內階供桌上；當收軍後，則必須再舉行一「謝館」儀式，小心的收藏在堂內或廟中。這些法器，不只是將爺個人情感上的聯繫，也不單只是物品而已；透過層層儀式的轉換，其本身已具有神明的法力，成為驅邪除魔、鎮煞改運、捉妖拿鬼、確保平安的無上法寶。

家將雖然有「大神」或「大將」、「將爺」的尊稱，但其臉上陰森恐怖的彩妝及其手上的法器所代表的，並不是一般意義上的神明，而是神明的副神，有如閻羅王駕前的冥吏一般，其神格甚至比地基石還低。一般而言，除了家將團的主事者和裝扮者上香禮敬外，平日不會有信眾到家將公館中敬祀；家將館中，除了五福大帝神像外，只有13名家將的神偶，沒有家將的神像；廟會活動時，這些家將神偶沒有資格坐在神轎裡，更不會在廟會隊伍中受到友廟神明的迎接和禮遇。從種種儀式的現象看，家將始終是扮演一種「從屬的」、「侍從的」角色。

不過，我們不可輕忽家將的從屬角色，正因為家將位在神與人的中間，可說是神性的延伸，這種隸屬的關係使其在廟會節慶中具有無比的重要性。廟會活動中，家將不單純只是畫了妝的表演者，祂們至少扮演了三種重要的角色：1、神明的護衛者；2、廟會活動中的驅邪鎮煞者；⁷⁴3、神明與民眾的娛樂表演者。對一般群眾來說，家將的侍從角色及低級神格，的確少了神明至高無上的力量與權威，

⁷⁴ 家將出軍時，除了在神轎前護衛主神外，還經常在行進時替跪在前面的民眾「改運」、「解煞」，也經常到信眾家中舉行「淨宅」儀式。甚至在其他廟宇改建(新建)落成舉行醮典時，代替道士或法師來「開廟門」。

但也因此不像高高在上的神明一樣不容易親近。⁷⁵家將比神明更容易親近，對群眾更有直接的幫助。不過，我們也不可忽略一點，就是他們畢竟又是陰森的、恐怖、執行司法權力的、可以懲罰群眾的。家將就是具有這種兩面性格。

家將究竟「屬陰」或「屬陽」？在傳統民間信仰中，家將是否為「陰神」？⁷⁶這不僅是觀賞家將者常存的疑問、學者心中的疑惑，也是各家將團與其他陣頭間爭論的議題。Wolf指出，漢人的超自然觀念，其實是傳統中國社會的反映，漢人依照自己的社會模型，尤其是傳統的科層體系模型，創造了一個宗教。具體說來，神、鬼、祖先就像社會中的三種人，神像是科層體系中的官員，鬼像是社會上的陌生人、乞丐或流氓，祖先則是親屬。⁷⁷Wolf關資神、鬼、祖先與社會人群類別、科層體制的比喻，後來不斷受到學者的引用與重視。⁷⁸王斯福甚至認為，神明是靠鬼來統治，建立一套鬼的秩序(demonic order)。⁷⁹但葉春榮認為，神明的兵將雖然從孤魂野鬼中招募而來，但他們一旦投靠到神明之下，就跟服兵役一樣，必須遵守一定的紀律，行為受到約束；同時，這些兵將也受到信徒的供奉(如初一、十五的犒賞五營)，不愁食衣住行；再者，一般經常以符、令代表神明的兵將鎮守在廟宇或家中，如果兵將是鬼，那麼神明豈不是派鬼來住在廟宇或家中？所以，不能把這些神明的兵將看成是鬼。⁸⁰

⁷⁵ 華人民間信仰中有一個普遍的現象，即神明之神格越高者(如玉皇大帝)，就越不容易親近；神格越低者，就越容易親近，這種思維深深影響了信仰的儀式與供品等級。關於這一點，李亦園有精彩的說明和解釋，參見氏著〈祭品與信仰〉，收入氏著，《信仰與文化》(台北，巨流圖書公司，1985)，頁125-132。

⁷⁶ 著名學者王斯福(Stephan Feuchtwang)，就特別強調家將是陰界的將軍。見王斯福(Stephan Feuchtwang)著，趙旭東譯，《帝國的隱喻：中國民間宗教(*The Imperial Metaphor: Popular Religion in China*)》(London: Routledge, 1992；中譯本，南京，江蘇人民出版社，2008)，頁88-89、118-119。

⁷⁷ Arthur P. Wolf, "Gods, Ghosts and Ancestors." 文載Arthur P. Wolf ed. *Religion and Ritual in Chinese Society*, Stanford: Stanford University Press, 1974, pp. 131-182.

⁷⁸ 如Emily Martin Ahern, *Chinese Ritual and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981；Robert P. Weller, *Unities and Diversities in Chinese Religion*, London: Macmillan, 1987；Stephan Feuchtwang, *The Imperial Metaphor: Popular Religion in China*, London: Routledge, 1992.

⁷⁹ 見前引Stephan Feuchtwang, *The Imperial Metaphor: Popular Religion in China*, pp. 41-45。中譯本見王斯福(Stephan Feuchtwang)著，趙旭東譯，《帝國的隱喻：中國民間宗教》(南京，江蘇人民出版社，2008)，頁48-51。

⁸⁰ 見葉春榮，〈厝、祖先與神明〉，收入張珣、葉春榮合編，《臺灣本土宗教研究：結構與變異》(台北，南天書局，2006)，頁52。

許多家將團的主事者堅稱：「家將當然是陽神，官將首才是屬陰的，因為官將首一開始就配屬於地藏王菩薩，地藏王掌管地獄，官將首自然屬陰；而家將的主神五福大帝是陽神，家將當然也是陽神。」這種說法似乎忽略了一點，就是許多家將團的主神也是地藏王菩薩，而另一些家將團的主神城隍爺則通管陰陽兩界。⁸¹

渡邊欣雄認為，七爺、八爺不是「天庭」的神，而是不經玉帝救命的神，既非天上世界的神，也不是陰間的神。由於祂們浮游於人間，是無從認可的神，所以才被等同於鬼，像鬼一樣具有「外人」的性格，可以稱作是「野神」，相當於域外或邊緣之神。同時，這種野神因為在人們觀念中，具有作為鬼的起源和本性，所以，祂們不是一般普通的神，只有被當作神來對待時，祂們才是神，因此可以稱作是「小神」，是一種處於天界與冥界間隙空白領域與邊緣地帶的神。渡邊又指出，台灣的神靈世界，除去玉皇大帝等一部分從自然天象產生的諸神之外，其構成幾乎全都是由「鬼」發生，由「鬼」變化而來的存在。鬼的變化是從無秩序到有秩序，從無體系到有體系，從無結構到有結構。⁸²

的確，家將正具備鬼與神、陰與陽的雙重性質。因此，不少人告訴筆者：「家將有點像小神，又似乎是惡鬼。」這種看法其實代表一般人對家將的印象。

家將屬「陰」的性格，可以從其種種裝扮的圖像中得到印證。家將紅色下垂的、誇大的血盆大口清楚的表達了凶惡的性格，而其陰森與恐怖，除了由可怕的臉譜表現之外，更由在行進隊伍中的保持沉默、以扇遮面，佈陣時「對照(笑)」⁸³刻意扭曲的猙獰表情，以及各式各樣的刑具中強烈的表現出來。⁸⁴

四大將軍裸露的肩臂，表面看來似是傳達了原始的粗獷與活力，同時也意味

⁸¹ 其實，就五福大帝信仰的來源看，它脫胎於古代的「五鬼」、「五瘟使者」信仰，本來就是鬼，後來才昇格為神，並非是先天神。關於這一點，參看拙著，〈家將「四季大神」初探〉。

⁸² 渡邊欣雄著，周星譯，《漢族的民俗宗教：社會人類學的研究》（台北，地景企業股份有限公司，2000）第1篇第3章，〈鬼魂再考——為了理解民俗宗教的小論〉，頁127-135。

⁸³ 「對照(笑)」，或稱「照面」，是指某些家將團開展各種陣法中，某一位將爺與另一位將爺交會時兩兩齜牙咧嘴的表情、動作與橋段。「對照」時，兩位將爺面對面，表情猙獰，雙雙以下巴畫一個平躺的「8」字，部分陣團的成員在「對照」時，喉頭同時發出恐怖的低吼聲。家將佈陣時，「對照」是一個極為重要的橋段，通常表示在重要的方位進行位置的交換。關於這點，筆者將在另文〈家將的行軍與佈陣〉中詳述。

⁸⁴ 東港共善堂系統什家將中，就特別強調大、二爺是屬於地府的，因此其法力特別高強。見前引康豹，〈屏東縣東港鎮的迎王祭典：台灣瘟神與王爺信仰之分析〉，頁139。此一說法也可以從東港共善堂家將傳衍開來的家將團中得到印證。台東忠合宮什家將傳襲自東港共善堂系統，據忠合宮家將會會長林建州先生表示，大、二爺中的二爺，陰氣與煞氣特別重，所以其手中所持為黑色羽扇，不同於其他將爺所持的白色羽扇。

其身分的低下與流氓氣息。據石萬壽推測，甘、柳爺是模仿清代巡捕組織中皂班館的皂役而來，謝、范爺是模仿快班館的捕快而來。⁸⁵「皂役」就是「皂隸」，「捕快」是「捕役」和「快手」的合稱，他們都屬於所謂「三班衙役」。這種工作在明清時期沒有人要幹，一般都由無業遊民、地痞無賴充任，清廷入關後，更將這些衙役列為「賤民」。願意充當衙役的人，都是衝著可以欺壓善良百姓、作威作福，而且可以透過職務向百姓訛詐金錢而來。皂隸類似現在的法警，每日輪流站堂、看門，所以又叫「站班」，每一班有一「班頭」(家將團的甘、柳爺也稱作「班頭」)。明太祖時，規定皂隸一律穿黑袍，所以留下「皂隸」一詞，他們所著的衣服稱為「青戰袍」；後來到清代時，才改穿皂青色衣服(家將團的甘、柳爺也身穿藏青色衣服)。明清時，皂隸所持武器為「毛竹刀」，就是竹板刑具(家將團的甘、柳爺所持為「板笏」，也是繫鈴的半邊竹節)。⁸⁶皂隸以打人為主要收入來源，所以給民間百姓的印象是又凶又惡。至於捕快，類似現在的刑事警察。明清法律中，捕快是最主要的「應捕人」(負逮捕罪人之責的人)，後來訛稱為「陰捕」(家將團中的大、二爺似乎就是陰間的捕快)，往往也是無賴潑皮才幹的職業，但其身分較皂隸略高一點。皂隸被上級派任拿著「火籤」出外拿人，捕快拿著「牌票」出外「勾攝」疑犯(有些家將團的大爺正是拿著火籤，二爺則是持虎頭牌)。⁸⁷總之，皂隸和捕快都是身分低下、窮凶惡極的人，正與甘、柳、謝、范的地位和形象相同。

至於四大將軍為何身著裸露肩臂「半甲」，曾任嘉義振裕堂家將堂館執事的陳坤煌先生(已去世，為現任該堂首席臉譜師陳金鑫之胞弟)曾向筆者解釋：「因為四大將軍是表演的主力，其步法和揮動是強而有力的，需要較大的自由空間，所以必須身穿如此的衣服。」

然而，這種說法只強調衣著在表演時的功能性。如果我們暫時撇開這種展演

⁸⁵ 見前引石萬壽：〈家將團——天人合一的巡捕組織〉，頁3-4。

⁸⁶ 其實，明清時期的「毛竹刀」，應源自更早的「竹篋」，即「批頭棍」，是一種用竹片札成的刑具。(宋)王明清《揮塵餘話》(北京，中華書局，1961)記載：「沈之才者，以棋得幸思陵，為御前祇應。一日，禁中與其類對弈。上喻曰：『切須子細。』之才遽曰：『念茲在茲。』上怒云：『技藝之徒，迺敢對朕引經邪？』命內侍省打竹篋二十逐出。」(頁270)又，(宋)周密《癸辛雜識(後集)》(北京，中華書局，1988)〈學規〉也記載，太學宣講時，「用一新參集正宣講彈文，又一集正權司罰」，對於違反學規之人，司罰之集正「以黑竹篋量決數下，大門甲頭以手對眾，將有罪者就下堂毀裂襪衫押去，自此不與士齒矣」(頁64)。可見，明清皂隸所持的「毛竹刀」，即從古代的「竹篋」刑具改良而來。

⁸⁷ 有關明清時代衙門中的皂隸和捕快的惡形惡狀及其低下身分，參看郭建，《衙門開幕》(台北，實學社，2003)，頁120-137。

上的實用理由，再從家將的職務(驅邪除魔)上仔細思考「半甲」圖像的意涵，就可以發現，這種衣緣穿過胸前的「斜」紋圖像，也許正是四大將軍們遭遇或對抗「邪」惡在圖像與聲韻上的雙關與相似聯想。在中文裡，「斜」的意思是「不正、不直」，「邪」的意思也是「不正」(所謂「邪不勝正」)，這是字面意義上的相似聯想；而利用穿過胸前的斜紋衣緣，來制服人們想像中妖魔鬼怪的邪惡形像，這是圖像上的相似聯想。這兩種聯想，都運用了「相似律巫術」的思維及其所能產生的力量來壓制邪惡。⁸⁸同樣的相似律巫術，也可以從甘爺斜(邪)歪一邊的嘴形、柳爺眼睛上大小及方向極不對稱的黑色三角形斜(邪)紋獲得旁證。

這裡有一個極為關鍵的問題必須回答：即家將團憑什麼可以捉拿妖魔鬼怪？尤其是四大將軍，他們憑什麼擁有制暴除惡、懲罰凶徒、驅除不祥的能力？最簡單的回答可能是，因為家將既是地獄十殿的冥吏、城隍爺的下屬，同時又屬於原為瘟神五福大帝駕前護衛，自然就因其頂頭上司的關係而有了某種力量，就有如媽祖駕前的順風耳與千里眼一般。

然而，問題絕不如此單純，因為我們可以繼續追問：就算是天后媽祖駕前的順風耳與千里眼，他們為什麼又可以擁有某種神力？⁸⁹家將是否如其一般所認為的頂頭上司五福大帝(來自於厲鬼或瘟神)一般，同樣帶有先天的邪惡元素，使其較有法力對抗惡靈？使他們能夠「以暴易暴」、「以邪制邪」、「以惡治惡」、「以凶伏凶」？

中國古代的信仰中，就有不少「以鬼制鬼」、「以惡治惡」的傳說和實際案例。例如，東晉的干寶在《搜神記》中就記載了一則「蔣子文」(蔣侯神)的故事，原文甚長，今摘譯其大致內容如下：

⁸⁸ 人類學家弗雷澤(Jams George Frazer)在其所著的《金枝(*The Golden Bough*)》(汪培基譯，台北，桂冠，1991)一書中，分析了交感巫術(sympathetic magic)的兩種類型(頁11-44)：一是相似律巫術(imitative magic)，二是接觸律巫術(contagious magic)。前者是基於「同類相生」，把彼此相似的東西看成同一種東西。民間因此便藉由此種巫術，對那些被視為有神力的東西進行模仿，以便也能同樣獲得那種神力，如道教的「押(鴨)煞」科儀必取一白鴨為工具進行「救鴨」，就是取「鴨」和「押」「同音相似」的聯想，這也是相似律巫術的表現。後者是認為經由接觸的過程，可將神力傳遞給被接觸者，民間信仰中甚為普遍的神像「開光點眼」儀式，就是此類思維的表徵。

⁸⁹ 據傳，千里眼(高明)、順風耳(高覺)是桃花山妖魔，被媽祖收服後成為媽祖的隸祀神。此一傳說有各種不同的版本，參看鍾華操，《臺灣地區神明的由來》(台中，台灣省文獻委員會，1988)，頁140。

蔣子文生前不過是一名武職小吏，嗜酒好色、挑撻無度，在東漢末年因追捕盜賊而被殺害，變成所謂的「厲鬼」。後來孫權建都建康(今南京)時，蔣子文乘白馬、執白羽扇顯靈現身，連續三次以疫疾、蟲災、火災威脅孫權立祠崇祀。孫權最後不得已，封蔣子文為「中都侯」，立廟祭祀。⁹⁰

其後蔣子文信仰大盛於六朝，一直都有辟邪與消災解禍的神力。經過人君不斷加封，蔣神的神格不斷提高，甚至被封為「帝」，五代、宋、元間又數度封帝，一直都保有「帝」號。⁹¹蔣子文生前「嗜酒好色、挑撻無度」，不能算是好官；後來橫死成為厲鬼，厲鬼是邪惡的，因此擁有邪惡的力量，也邪惡的降災加禍百姓，脅迫孫權立廟崇祀，因此也不能算是好神。但其辟邪與消災的神力，正是來自於他的厲鬼出身與降禍的本質。這就是「以邪制邪」、「以惡治惡」。

更早的例子，則是古代的「儺」儀。「儺」之本義，是一種驅鬼逐疫的巫術活動。唐代以前的歲末大儺，⁹²主事者方相氏率眾驅惡，《周禮·夏官》、《禮記·月令》都說他頭戴假面(面具)，金色四目，身披熊衣，玄衣朱裳，手執戈盾，率百隸逐崇。⁹³《後漢書·禮儀志》記載，舉行大儺時，方相氏率黃門子弟百二十人為儺子，皆赤幘皂製執大鼗，逐惡鬼於禁中，並持火把出端門，將所捕惡鬼棄於雒水。除方相氏外，另有十二獸代表十二神，由中黃門衣毛角裝扮，進行舞步以追捕惡鬼疫鬼。十二獸與方相氏唸咒語云：「赫女軀，拉女幹，節解女肉，抽女肺腸，女不急去，後者為糧！」最後亦將之送出端門。⁹⁴除了金、黑(玄)、朱(紅)色

⁹⁰ 原文見干寶撰、李劍國輯校：《新輯搜神記》(北京，中華書局，2007)卷6〈感應篇之三·蔣子文〉，頁107-108。

⁹¹ 關於蔣子文信仰的研究，參看宮川尚志，〈民間の巫祝道と祠廟の信仰〉，收入氏著，《六朝宗教史》(1948；東京：國書會刊行，1974年修訂增補)，頁191-235(213-231)；梁滿倉，〈論蔣神在六朝地位的鞏固與提高〉，《世界宗教研究》，1991：3，頁58-68；林富士，〈中國六朝時期的蔣子文信仰〉，收入傅飛嵐、林富士主編，《遺跡崇拜與聖者崇拜：中國聖者傳記與地域史的材料》(台北，允晨文化，1999)，頁163-204。

⁹² 周代順時而作儺，除冬儺之外，季春、仲秋也行儺，因以季冬為最重要，故漢唐以後就只在季冬舉行大儺。見李豐楙，〈鍾馗與儺禮及其戲劇〉，《民俗曲藝》，38，1986，頁69-99。

⁹³ (漢)鄭玄注、(唐)賈公彥疏，《周禮注疏》(《十三經注疏》1815年阮元刻本，台北，藍燈文化事業公司，1989)卷31〈夏官·方相氏〉，頁475；卷28〈夏官·司馬〉，頁432；(漢)鄭玄注、(唐)孔穎達疏，《禮記注疏》(《十三經注疏》1815年阮元刻本，台北，藍燈文化事業公司，1989)卷15〈月令〉，頁305、326、347。

⁹⁴ (南朝·宋)范曄撰、(唐)李賢等注，《後漢書》(台北，鼎文書局新校標點本，1977)卷5〈禮儀中·大儺〉，頁3127。

彩的搭配，有巫術對色彩的特殊涵義之外，⁹⁵頭戴面具象鬼、披熊衣象凶，執戈盾象惡、十二獸也象徵凶惡，也都蘊含以凶制凶、以惡制惡的思維。

家將也是如此。凶惡的四獸臉譜、陰森的行進與佈陣、扭曲變形而猙獰的表情、可怕的施罰刑具、裸露的肩臂、斜(邪)惡的服飾與臉譜、身分來源的卑賤與流氓氣息，⁹⁶種種裝扮、種種圖像，都表達出家將「陰」與「惡」的本質與概念；⁹⁷正因如此，他們才擁有窮凶惡極與邪惡的巨大法力(能力)，用以暴易暴、以邪制邪、以惡止惡的方式，來壓制與驅逐另一類的邪靈。⁹⁸

就某些方面來說，家將確實是「陰」與「惡」的。家將成員有一部分來自於與地獄信仰有關的冥界小吏，是冥府系統中的冥官；然而，家將也同時是屬於「善的」、「陽的」一方，因為家將存在的目的不是為了殘害陽世間的人，其最終的目標是驅邪除惡，恢復平安和諧的秩序。⁹⁹家將的組合和排列順序，在在顯示對邪惡勢力按部就班的拘捕過程：主神下令後，文差接旨，拿令牌傳旨給武差，武差

⁹⁵ 見李澤厚：《美的歷程》(台北，風雲時代出版社，1994)，頁35。

⁹⁶ 家將的凶惡裝扮與流氓氣息，有學者稱之為「神界的流氓」。見Avron A. Boretz, "Righteous Brothers and Demon Slayers: Subjectivities and Collective Identities in Taiwanese Temple Processions." in Paul R. Katz and Murray A. Rubinstein eds., *Religion and the Formation of Taiwanese Identities*, New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003, pp. 219-251.

⁹⁷ 四季大神臉上的猛獸圖像，與古代儺儀中十二獸代表十二神的意義相同。此外，冬大神手持的靈蛇，「以惡治惡」的象徵非常明顯。在台灣的法教傳統中，可以取其蛇頭、蛇身、蛇尾的意象，幻化為法師的「法繩」(又稱「法鞭」、「淨鞭」)，用來鞭打凶神惡煞，具有驅邪、押煞、改厄、除病的法力。這是依巫術原理中的象徵律(symbolism)，「以惡治惡」的一種運用。關於靈蛇與法繩的象徵關係，參看李豐楙：〈天靈靈地靈靈——靈蛇幻化成法繩〉，《民俗週刊》，58，1989-2。

⁹⁸ 漢人民間信仰中，死於非命(強死、枉死)者(如車禍、溺死、燒死、自殺、吊死、遭謀殺、曝屍荒野等)，因其是冤靈所聚，其靈力最強，且為害最烈，是一種「煞」。因此，多年前台灣盛行「大家樂」，民間多有至「應公廟仔」求報明牌之現象。參閱呂理政，〈禁忌與神聖：台灣漢人鬼神信仰的特徵〉，收入氏著，《傳統信仰與現代社會：台灣民間信仰研究論集》(台北，稻鄉出版社，1992)。下文即將論及，家將的成員大部分是屬於強死、枉死之一類，因此其法力特別高強。

⁹⁹ 據李亦園研究，華人民間信仰舉辦定期或不定期的廟會活動，其最終的目的，是要透過某種方式，使可能業已紛亂的自然系統中的時間與空間、社會系統中的人間與超自然界，恢復原有的均衡與和諧。李亦園將這種恢復宇宙秩序的努力，稱為「致中和」。參閱李亦園，〈和諧與均衡：民間信仰中的宇宙詮釋〉，收入林治平主編，《現代人心靈的真空及其補償》(台北，宇宙光出版社，1986)；同氏，〈傳統中國宇宙觀與現代企業行為〉，收入氏著，《宗教與神話論集》(新店，立緒文化事業有限公司，1998)；同氏，〈傳統漢族的宇宙觀與心理健康〉，收入氏著，《宇宙觀、信仰與民間文化》(台北，稻鄉出版社，1999)。就此觀點而言，如果家將始終都是邪惡的一方，那麼，又如何能夠恢復和諧均衡的秩序？因此，家將的性質，必然有正面的、善的一面。

則以令旗下達主神令旨，接著甘、柳大、二四大將軍負責捉拿與施刑，四季大神拷問，文、武判則審判與記錄。¹⁰⁰雖然就筆者所見，這麼如學者所說合乎邏輯的巡捕過程與順序，從未在任何儀式與陣法中完整上演，尤其四季大神的角色更是曖昧，¹⁰¹但家將團的裝扮與組合，的確清楚的表現出法律天網恢恢的力量，展現出司法神明的法力，這是一種善的、正面的、陽的力量。

1998年，筆者於台南地方法院欣賞畫家郭振昌先生「聖台灣系列」中的家將作品，在偶然的機會下與郭先生有短暫的交談。郭先生說：

因為八家將本身也是「將軍」，就這個層面而言，既然是將軍，我就頒一個勳章給你，把你神化；但就另外一層來看，八家將也是地下的「惡鬼」，被派到地上來執行驅邪的任務，如果執行得不錯，我也頒給他一個勳章……

此一創作動機，更清楚的表達了一般人對家將的看法：「既屬陽，也屬陰；既似神，又似鬼；但最終止於善的一方，他們是有利於人間世界的。」否則，民眾不會給予讚賞，畫家更不會頒授惡鬼勳章。四季大神中的春大神，以及部分陣團武差前額上的倒掛葫蘆，就是除病避邪的象徵，¹⁰²是有利於世人的。家將正是集「陰」、「陽」於一身，但此處的陰與陽不是對立的，而是調和的、互補的。

此外，家將圖像中所表達出來的「文、武」概念，同樣也是相反(相對)的，但同時又是互補及調和的。

就「武」的方面來說，家將軍事性、懲罰性的性格，表現在許多方面。例如，緩慢行進時所走的八字步(虎步)、猙獰的表情、近乎武打的拳路步法與手勢等等，都說明他們是「駕前武將」。此外，性情剛烈的二爺，下窄上寬矮方帽上的「賞善

¹⁰⁰ 石萬壽在前引文中，認為大、二爺的職務是「捉拿」，但如果從其所持的刑具鯉魚枷與虎枷來理解，他們最主要應是拘捕後的「收押」。

¹⁰¹ 一般相信四季大神的職務是「審問」，但筆者對此甚表懷疑。筆者認為四季大神在家將團中角色的出現，是為了配合大型陣法的演出，其形像可遠溯自古代的鬼使五人、五瘟使者，近則取材於五福大帝，其在陣團中的角色是曖昧不清的。詳見前引拙著：〈家將「四季大神」初探〉。

¹⁰² 傳統觀念中，葫蘆是避邪去病的象徵。例如：用於端午的「五毒符」，常見五毒配葫蘆的圖案，具有收妖的作用；《西遊記》和《封神演義》中，法力高強者也常以葫蘆收妖。所以，像李鐵拐、土地公、藥王等眾神列仙，手中不免握個葫蘆作為法寶。參看莊伯和，〈葫蘆裡賣的是什麼民俗〉，《民俗周刊》，25，1988：7。

罰惡」字樣、手持方形虎枷(牌)、虎枷(牌)上的「善惡分明」、重複出現在臉頰上的小方形虎枷(牌)圖案等等；大爺手持的魚尾狀形鯉魚枷，這小形圖案又出現在柳爺的左頰上；柳爺臉上大小極不對稱、方向相反的斜形條紋，以及其眼睛恰好位於斜形紋上的缺口，似乎表示已將「邪惡」囚禁其中。凡此，都象徵「武」的概念。

同樣的，「文(有教養、和諧)」的概念也出現在許多圖像上。首先，是家將手持羽扇所傳達的一種隱喻。羽扇，又稱「塵尾扇」。趙翼說：「六朝人清談，必用塵尾。」¹⁰³魏晉時期，羽扇是文人清談時的必備物，也是清談的代稱或象徵。¹⁰⁴羽扇不僅為士大夫偏愛，軍中將領也常揮舞羽扇指揮軍事。據傳，諸葛亮曾以白羽扇指揮軍旅，眾軍隨其進止。於是，羽扇又成為發號施令的信號，因此，《三國演義》中屢屢出現諸葛亮羽扇綸巾、指揮若定的描述。¹⁰⁵前文提及蔣子文死後顯靈時，也是乘白馬、執白羽扇，一副仙人模樣。總之，羽扇的象徵意義之一，是代表一種有教養的文化氣息，這是屬於「文」的部分。

其次，廟會活動中，四大將軍胸前經常會掛著「鹹光餅」，分送給圍觀的小朋友，據說會帶來好運和福氣。這當然是好意，是善的一面。

再者，家將的圖像中，幸運的象徵也時有所見：大爺及柳爺臉上的卍花圖案、甘爺額頭上的「亞(行、壽)」字樣、代表出於淤泥卻不染的蓮花出現在好幾位將爺的臉譜上、代表宇宙和諧的八卦偶而也出現在某些衍派的臉譜上、大爺「一見大吉」的高帽子、春大神鼻樑到額頭上的倒掛葫蘆等，凡此，都屬於「善的」、「文的」、「和諧的」一面。此外，某些較為陰柔的、女性化的樣式，也使得家將團的整體形象，看起來不會那麼的霸道與陽剛。例如：繫在鞋子上的可愛虎頭配件及鈴鐺、四季大神身上所穿繡有各種吉祥圖案的絲質服飾、文差粉紅色的臉譜、家將所穿的紅色長褲等，這些都使整個家將團的角色介於兩種性別之間，呈現文與武、陰與陽的互補調和狀態。

以上所舉各種裝扮與圖像，隱含了文與武、陰與陽的意義，但更重要的，恐怕是其所傳達的「模稜兩可」與「中介」(liminality)概念。「Liminality」或譯為「闕

¹⁰³ 見趙翼，《廿二史劄記》(北京，中華書局，1963)卷8，〈清談用塵尾〉條，頁151。

¹⁰⁴ 參見寧稼雨：《魏晉風度：中古文人生活行為的文化意蘊》(北京，東方出版社，1996)，頁269。

¹⁰⁵ 見談梁笑：〈諸葛亮服飾論考〉，《社會科學研究》，1994年5期。

限」、「過渡」，是由民俗學者Arnold Van Gennep，以及人類學家Victor Turner所發展出來，指「轉變的狀態或階段」，也指「拋棄角色扮演，突破結構限制」。¹⁰⁶Turner提出「中介」階段理論(liminal phase)，強調儀式過程所創造出來的「既非此、又非彼的矛盾時期(a paradoxical period which is betwixt and between)」，使儀式的參與者透過戴面具，得以跨越生理、心理與社會的鴻溝，將自我整合於一個新的身分地位中。¹⁰⁷簡單的說，「中介」代表跨過兩個階段中間的那個「門檻」，像是從門外走入門內在跨過門檻時，既不在門外，也不在門內；或是從黑變白時的灰，既不是白也不是黑。用在描述時間上，黃昏和黎明就是白天與黑夜之間的Liminal time，半夜十二點是今日與明日的Liminal time，新年是今年與明年的Liminal time。「中介」階段是一種行動或思想的場域或階段，也是一種「似此似彼」，卻又「非此非彼」的狀態。

家將們不僅介於文武、陰陽之間，甚至也介於動物與人、鬼與神四者之間。從以下兩位將爺的臉譜符號中，可以清楚說明其「中介」的性質。首先，大爺臉頰上的線條，許多陣團都認為是兩隻蝙蝠或蝙蝠的兩翼；而其「對手」¹⁰⁸二爺臉上潑猴的特徵，或有人說是蝴蝶的翅膀。¹⁰⁹然而，從來就沒有一個家將團的民俗藝師能向筆者清楚解釋，為什麼家將的臉譜上會出現蝙蝠及蝴蝶的圖像。

如果考慮到Turner所說的「中介」階段理論(liminal phase)，我們就會發現，重點也許是因為蝴蝶和蝙蝠具有某種奇特性質。蝙蝠除了「福氣」(「蝠」與「福」諧音)的象徵外，也是倒吊著的哺乳動物，但卻又像鳥類一樣能夠飛行，而且住在

¹⁰⁶ Victor Turner, "Myth and Symbol." 文載 David L. Shills, ed., *International Encyclopedia of the Social Sciences*, New York: Macmillan and Free Press, 1968, pp. 576-582。另外，關於Liminality的精簡介紹，參看彼得·布魯克(Peter Brooker)著，王志弘、李根芳譯：《文化理論詞彙(A Glossary of Cultural Theory)》(台北：巨流，2003)，頁227-228。

¹⁰⁷ Turner的理論來自於他對尚比亞Ndembu人的研究，見氏著*The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1967。

¹⁰⁸ 「對手」是家將團的慣用稱法，指的是與某一家將成員的「配對」。例如，〈圖8-1〉到〈圖8-3〉，是家將行軍時的兩列縱隊。此兩列縱隊，從行進方向看，位於左側的稱作「左儀」、「陽儀」或「高班」，位於右側的稱作「右儀」、「陰儀」或「低班」；橫向來看，除刑具爺外，每一排的陰、陽二儀兩個成員，都彼此互為「對手」。

¹⁰⁹ 蝙蝠翼和蝴蝶翅的圖像，在東港共善堂大、二爺的臉譜上尤其明顯。此陣團大、二爺裸露的手臂上也畫有蝙蝠翼和蝴蝶翅的圖像。台東藝真軒民俗藝陣館會長張宏榮先生對於二爺的臉譜有獨特的見解。張先生告訴筆者，在他看來，二爺的臉譜不像是潑猴，更像是虎面，因為大部分家將團的二爺臉譜上，在眉毛上緣都繪有白色或淺色的鬚狀線條，而且，血紅色大嘴邊也有虎鬚，鼻下到上嘴唇間，更像是老虎的開唇模樣。

洞穴中，黃昏或夜間才外出覓食。而蝴蝶則從在地面爬行的毛毛蟲，蛻變到空中振翅飛翔，經歷了一連串的改变。蝙蝠和蝴蝶是極為特殊的，是屬於數個領域的，或者根本不屬於任何領域，但是牠們能在各領域間行動，這種中介與模稜兩可的特性，是其不可思議能力的來源。同樣的概念也出現在二爺的臉譜上。大多數的將團都說二爺是潑猴臉，而猴子具有人的特徵，卻又不是人，也是位於人與動物間的一種中介狀態。

Victor Turner又強調，台灣常見「進香」的廟會活動，也是一種「中介性儀式」(liminal ritual)。這套概念是以為人類社會有能力將兩種不同意義的身分與地位互相轉換，使自己能適應一種前所未有的、甚至和當前現實相反的狀態，這種轉換，是經由一系列的脫離、中介或邊際、整合的過程來完成。在此過程中，尤其重要的是「中介狀態(liminal phase)」，此一狀態不僅是「過渡性的(transitional)」，也是具有無比潛力的(potentiality)；不僅是一種「將成為(going to be)」的狀態，也代表一種「可能成為什麼(what may to be)」的狀態。因此，Victor Turner就認為，進香(朝聖)具有一種「通過儀式(rites of passage)」的中介性。此中介性通常表現出以下現象：1、從世俗結構中解放身分；2、地位的同質化；3、交融的狀態；4、嚴厲的考驗；5、對基本宗教和文化價值意義的反映；6、對人類共有經驗間相通性的儀式化表現；7、產生一個完美無缺的個體；8、從一個世俗社會，轉移到一個具有神聖意義的外緣，而這個外緣，又突然成為朝聖者個人的中心與信仰的軸心。¹¹⁰台灣的進香活動過程，基本上在個體的層次上，就有如Turner所說，其儀式可以視為一種特別的生命禮儀，並且與其他生命禮儀一樣著重「中介(liminality)」的觀念。進香活動是藉由刻意安排的外出旅行，擺脫例行的生活、習慣、社會關係、思考模式等，使得過渡階段(即中介階段)，成為從舊有的階段，引導至新階段的象徵儀式行為。人們在此與平常生活隔離的儀式行為(中介狀態)中，打破原有的社會關係，在人生的個體層面，特別是心理層面上，達到一種新的結構，再返回現實社會重新生活。

另一方面，許多研究指出，面具(臉譜)涉及人類思考模式中處理「變形」的方式與性質；面具的呈現，同時掌握了隱藏與彰顯的兩面。例如，John Hurt的作品「象人」(*The Elephant Man*)中，呈現出醜惡外表與隱藏在內心中溫柔的不一

¹¹⁰ 見V. Turner原著、劉肖洵譯，〈朝聖：一個「類中介性」的儀式現象〉，《大陸雜誌》66卷2期，1983，頁51-69。

致，就生動的突顯出這個特徵。面具(臉譜)不但與各種形式的宗教性表演有關，更能成為根據某些固定的原則所建構而成的特定「標誌」(element)。英國學者Mack甚至認為，面具(臉譜)的世界並非真實世界直接的反映，而是反映實體的另一種形式(another form of reality)。¹¹¹

某一特定的文化中，對於面具的功能與意義有不同的內在定義，某些形式往往是某種特定觀念的象徵；被人們認為值得典藏的面具藝術品，對當地居民而言，往往是日常生活中一種具有精神力量的「文化工具」。¹¹²就此而言，人們所慣用的「假面」(另一種形式的臉譜)，對許多民族而言，卻正是如假包換，具有神聖力量的「真面」。因此，除了直接解析面具的形式與意義外，也可以透過面具來了解人類如何在不同的歷史與社會文化脈絡中的思想和行動。也就是說，透過面具，人們獲得了生物、心理、社會上各種可見形式的思考模式，反映出人的觀念與人在世界中的地位。¹¹³

文化內容創造了面具，而面具的使用，則突顯出獨特的文化觀念。面具的涵義因文化而不同，並非單獨的物品，而是與整體文化形式中的固定規則有關；因此，面具的使用通常都與服裝配套穿戴，服裝的外表和樣式，一般都與臉譜一致。也就是說，一旦進入臉譜的世界，服裝的選用就必須考慮到臉譜所代表的整個形象。¹¹⁴

臉譜的形象大部分取材、模擬真實的容貌，但有些面具形式則是抽象的，其藝術的表現是使用多重的象徵形式(symbolic forms)。¹¹⁵因此，臉譜或面具可以是某個具體人物的肖像，但經常用來代表超自然的神明，或代表某個文化中的祖先、傳說中的虛構人物、魔鬼或動物；也因此，臉譜經常是人類和各種神靈對話的工具。透過面具及其相關儀式的「作用」，人們相信可以獲得超自然力量的保護，或

¹¹¹ 見John Mack, "Introduction: about Face", 收入Mack編, *Masks: the Art of Expression*. London: British Museum Press, 1994, p. 31.

¹¹² 見Franz Boss, "Primitive Art", 收於M. and S. Collins, S. Lukes eds. *Primitive Art*. New York: Dover Publications, INC., 1955, p. 350。另參看Claude Levi-Strauss著、張祖建譯,《面具之道(*The Way of the Masks*, 1982)》(北京, 中國人民大學出版社, 2008), 頁158-185。

¹¹³ 見Marcel Mauss, "A Category of the Human Mind: the Notion of Person; the Notion of Self", in Carrithers, Collins, & Lukes eds.: *The Category of the Person: Anthropology, Philosophy, History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 23.

¹¹⁴ 見王嵩山,〈工藝、變形與力〉,氏著,《集體知識、信仰與工藝》(台北, 稻鄉出版社, 1999), 頁40-41。

¹¹⁵ 見前引Franz Boss, "*Primitive Art*", p. 68.

者取得超自然的力量，用以抵禦不可預見的災難。¹¹⁶例如前述中國古代儺儀中，方相氏頭戴面具象鬼、披熊衣象凶，執戈盾象惡、十二獸也象徵凶惡，就是一個極好的說明。

A. Shelton指出，在廟會活動及宗教儀式中，打上臉譜是一種表示地位變化的過程，許多地方甚至是表現為一種司法過程(judicial process)，藉由繪上臉譜來詮釋歷史和神話、傳說，扮演歷史和神話、傳說故事的角色。¹¹⁷顯然，臉譜所表達的，不只是一各獨特的文化範疇，也是一個持續不斷的社會文化過程，而打上臉譜(masking)，則是一種持續性及普遍使用的變形技術(transformation)。¹¹⁸

臉譜是表現時間與空間的藝術，人們使用臉譜來處理各種曖昧難明的時空與社會的「界限」(boundaries)，既表達出某種界限，也隱含一種跨越界限的可能。¹¹⁹換句話說，打上臉譜類似其他的「通過儀式(rites of passage)」，或者其他標示變化儀式的「可變事件」(transformational event)相關，因此在誕生和死亡的儀式中，就常見面具的使用，特別是邁向成熟(maturity)的階段，例如由未成年進入成年、或舉行割禮的時候。

許多民族都相信，透過畫臉或載上面具，可以轉化為一個非正常的實體(abnormal entity)狀態，如臉譜外形所顯示一般，表示神明或精靈的附身，帶給裝扮者一種強大的非正常力量(abnormal powers)，使「他者的能力(condition of others)」可以轉化為己身所擁有，已畫上臉譜的裝扮者，搖身一變成為臉譜所代表一個神明或傳說中的人物。¹²⁰

事實上，宗教活動與表演藝術的關係非常密切。自然界的生物難免受到各種疾病的威脅，人們往往將疾病想成來自於不可預知的超自然力威脅，於是利用宗教儀式來化解這些威脅。由於畫臉隱含表演的性質，於是打上臉譜就成為節慶活

¹¹⁶ 見Gregory Irvine, "Japanese Masks: Ritual and Drama", 收入Mack編, *Masks: the Art of Expression*, pp. 130-149; 另見王嵩山, 〈工藝、變形與力〉, 氏著, 《集體知識、信仰與工藝》, 頁41-43。

¹¹⁷ 見Anthony Shelton, "Fictions and Parodies: Masquerade in Mexico and Highland South America", 收入Mack編, *Masks: the Art of Expression*。

¹¹⁸ 見前引John Mack, "Introduction: about Face", 收入Mack編, *Masks: the Art of Expression*, pp. 16-24。

¹¹⁹ 例如, 某些族群中, 戴上某種面具的儀式, 是連結過去和現在的重要紐帶, 是「成年禮」的儀式過程。見前引Franz Boss, "Primitive Art", 收於M. and S. Collins, S. Lukes eds. *Primitive Art*. New York: Dover Publications, INC., 1955。

¹²⁰ 見John Mack, "African Masking", 收於前引Mack編, *Masks: the Art of Expression*, p. 23。

動與戲劇中的重要表現方式。例如，國古代的傩儀，就是利用戴面具的方式以驅除邪魔、治療疾病；而流行於中國西南少數民族地區的「傩堂戲」與貴州的「地戲」，就是其中的一種。¹²¹目前台灣民間的「跳鍾馗」儀式，就是以畫臉的方式出現在廟會的除煞活動中。

同樣的，家將打上各式各樣的臉譜，就正如A. Shelton所說，是家將的裝扮者，透過打上臉譜的儀式，來顯示其地位的變化，讓他們從一個普通人(以現今良莠不齊的家將團來說，或可說是學校中的邊緣人)，搖身一變而成為一個司法神明，執行其傳說中緝捕、驅除邪惡與危害的司法任務。

如果結合學者對面具(臉譜)的研究，以及Victor Turner所說的「中介」概念，來思考家將臉譜上各種動物的圖像，就會發現，人們對於「變形」或「變化」，總是存有一種無限的嚮往與想像，因此對於大自然中許多不合於秩序而無法分類、具有「變形」或「變化」能力的動物，如蝴蝶、青蛙、蟬等，都可能成為一種禁忌，而「禁忌」與「神聖」，是一體的兩面，即禁忌的同時也就是神聖的，擁有不可思議的力量。¹²²所以，人們不免賦予這些動物許多神話的色彩。這些關於變化或變形的能力或現象，通常也就是神話中許多神、魔之類的角色與一般常人最大的差異之處。而此類神、魔強大法力的來源，就是其具有跨界的中介狀態與性質。

除了臉譜外，家將本身也具有類似中介的性質。Edmund Leach研究守護在印度寺廟入口石雕塑像的相似性，認為人們藉由突破分類來跨越界線。Leach發現，雕刻塑像具有的特色是模糊的，且安置在過渡點，如寺廟入口處，可說是「門檻的起點」(thresholds of thresholds)，即提供進入天堂或是地獄的入口，這樣的形象具有居中跨越界線的特殊法力。¹²³就如前述畫家郭振昌先生的典型說法一般，家將正是一種介於正面的神與負面的惡鬼中的一種形象，因此具有跨界的強大能力。

家將在其他裝扮的圖像上也表現出橫跨數界的意義。有些陣團強調自己的特色之一是遵從傳統，穿著草鞋，但在筆者看來，這就如同早期台灣風俗習慣中的

¹²¹ 參閱王恒富、龔繼先編，《貴州傩面具藝術》(上海，上海人民美術出版社，1989)；顧樸光、潘朝霖、庾修明、孔燕君編，《傩戲面具藝術：中國巫文化》(台北，淑馨出版社，1990)；薛若琳主編，《中國巫傩面具藝術》(台北，南天書局，1996)。

¹²² 參閱Mary Douglas, "Animal in Lele Religious Symbolism", in *Implicit meanings : essays in anthropology*. London, Boston : Routledge & Paul, 1975 ; *Purity and danger : an analysis of concepts of pollution and taboo.*, London : Ark Paperbacks, 1984, c1966.

¹²³ Edmund Leach. "Gatekeepers of Heaven: Anthropological Aspects of Grandiose Architecture." *Journal of Anthropological Research* 39(3), (Fall 1983): 243-63.

草鞋一般，是生與死、常服與孝服、生存與死亡銜接的一種方式。早期台灣百姓穿草鞋，但有兩種形式：一是平常上山下海所穿者，在打結時採雙鼻結紐，類似「安」字，俗稱安字綁法；而居喪或抬棺時，則採單鼻結紐，形似「土」字，俗稱土字綁法。¹²⁴因此，就家將穿著草鞋而言，其所呈現的是「凶」的一面。但另一方面，家將手持的羽扇除了是「文」的表現外，也是「神仙」的象徵。中國人所謂「羽化而登仙」，確實有圖像上的證據。《楚辭·遠遊》篇就把神仙稱為「羽人」，漢代的文獻常記載神明身著「羽衣」、身生「毛羽」，或展開雙臂為「羽翼」；而出土的漢代墓葬中，則有大量神仙長有羽翼的圖像。¹²⁵這也說明家將跨越神、鬼兩界的「中介」性質，其身分與狀態是「似神非神」、「似鬼非鬼」的。

甘爺的「紅黑陰陽臉」，表現出極為強烈陰陽相對的對稱圖形特色，其對手柳爺的臉譜，則表現為大小極不對稱的「章魚足目」形象，但兩者的服飾除左右斜向相反外，其他的卻一模一樣，這又是另一層次的陰陽相對與銜接。此外，甘爺對稱又垂直中分的「紅黑陰陽臉」，顯示陰陽兩界「模稜兩可」的轉換；大、二爺的蝙蝠和蝴蝶（或猴子），則突顯了將爺們的中介角色，以及陰陽界出入口守衛者的高深法力。¹²⁶

家將裝扮的各種圖像中，對稱的概念不只是「大、小」、「文、武」、「陰、陽」而已，也處處表現中國太極化兩儀的宇宙論內涵。家將團用兩儀區分陣團的兩邊。左儀是高側，稱「高班」；右儀是低側，稱「低班」，就像廟堂左側的青龍邊對應右側的白虎邊一樣。在此，陰與陽是彼此相生的，雖不必然相等，但狀態是和諧的，而不僅是代表好與壞。因此文差、甘爺、大爺、春神、秋神是為陽側（高班）；而武差、柳爺、二爺、夏神、冬神為陰側（低班）。在展演的動作上，台南白龍庵如意增壽堂與東港共善堂系統的家將團，就特別強調高、低班的差別。不論是「參禮」或「拜神」，不論是馬步或弓箭步，或是「對照（笑）」時，兩兩一組的將爺，高班的體位與姿態總是高於低班，這是陰陽成對、彼此相生，但暗示階級高下區

¹²⁴ 參看徐福全，《台灣民間傳統孝服制度研究》（台北，文史哲出版社，1989），頁64。按，喪禮穿「土」字綁法草鞋，一方面用「土」表示入土，一方面也表示去除華麗，在過去是廣義喪服的一部分，現在多數人已不這麼做了，但偶而還是會看到喪禮中穿草鞋抬棺者。

¹²⁵ 關於古代神明多有羽翼或身長羽毛的圖像研究，參看蕭登福：《先秦兩漢冥界及神仙思想探原》（台北：文津出版社，1990），頁113-116。

¹²⁶ 參看P. Steven, Sangren, *History and Magical Power in a Chinese Community*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1987.

別、不必然相等的明證¹²⁷(見〈圖52〉、〈圖53〉¹²⁸)。單獨一人、不成對的什役身上，也有陰陽的區別，其肩上揹負的刑具分別為代表龍邊的鯉魚(左手)，以及虎邊的老虎(右手)，鯉魚是準備要躍過龍門的，所以為高側，就如同廟宇建築分為龍邊、虎邊一般。



〈圖52〉



〈圖53〉

雖然拙稿〈家將「四季大神初」探〉，曾經對眾多家將團四季大神在臉譜、服色、排序上的紛亂與錯落提出解釋，但筆者認為，台灣家將的起源地台南白龍庵與西來庵，其四季大神的排序方式仍是極有道理的。因為從起源上看，陰陽觀念與四季觀念的系統血脈相連。陰陽的本意是太陽照得到與照不到的地方或狀態，在氣象上表現為陽光普照與陰霾密布。¹²⁹

夏神與冬神之所以為「陰」，是因為這兩個季節與每天或每年的太陽運行位置中相對的南、北方位有關。美國甲骨文學者吉德煒(David N. Keightley)曾經推論：商代晚期，商人的地理空間觀念裡，東西軸向非常重要，而東方則更是重要。於是，商人面朝東方。准此，則代表寒冷和死亡的北方就位於左手邊，是凶惡之所出；而另一個極端南方就位於右手邊。¹³⁰如果考慮到北半球的大陸氣候、農業經

¹²⁷ 但這種觀念和動作上的陰陽區分，許多家將團的表演中已看不出來。

¹²⁸ 〈圖52〉為嘉義山海鎮刑堂家將文、武差「對照」，圖中右邊的文差姿態高於左邊的武差；〈圖53〉為台東忠合宮什家將甘、柳爺「對照」，圖中左邊的甘爺姿態高於右邊的柳爺。

¹²⁹ 見龐樸：《一分為三：中國傳統思想考釋》(深圳：海天出版社，1995)，頁56。

¹³⁰ 參閱吉德煒(David N. Keightley)著，馬保春翻譯整理，〈晚商的方輿及其地理觀念〉，收入唐曉峰主編，《九州》第4輯(北京，商務印書館，2007)，頁133-175。

濟，以及近代以前的流行病學，南、北方也是一種危險的位置，夏季與冬季都不利於草木成長，也容易招致疾病，因此處於「陰」位。而春是生命成長的季節，秋是農作收穫的季節，所以處於「陽」位。正因為陰陽必須交替，所以季節也就依此陰陽規則循環。家將團的四季大神，就正是依此四時觀念排序。¹³¹

除了陰陽普遍性、循環性與連續性的概念外，四季神在服色、臉譜及法器(刑具)上也表現出「五行」的概念。五行理論自漢代確立之後，收納入各家思想中，成為知識上的大傳統，此大傳統也大大的影響了屬於小傳統的家將團。春神應為青色的服飾¹³²，以木桶代表五行中的木；夏神為紅色，以火盆代表五行中的火；秋神為白色，以金瓜錘代表金；冬神為黑色，以蛇代表水。而四靈(青龍、朱雀、白虎、龜/蛇)的裝扮則呈現在臉譜上。就如前文所說，四季大神的「四時」觀念又分為「陰、陽」二組，清楚的呈現了陰陽與五行的觀念。¹³³

〈表4〉：四季大神五行配置表

時(名稱)	五行(刑具)	色(服色)	獸(臉譜)	方位(屬性)
春季神	木(桶)	青色	龍面	東方 / 陽
夏季神	火(盆)	紅色	鳥面	南方 / 陰
秋季神	金(錘)	白色	虎面	西方 / 陽
冬季神	水(蛇)	黑色	龜面	北方 / 陰

筆者走訪觀察過的許多陣團中，五行的各種配屬元素(時、色、獸、味)業已大亂，似乎夏、冬二神的五行配色較春、秋二神固定，但五獸中的龍臉和龜臉，在許多家將團的臉譜中，已變化到幾乎無法辨認(或變成葫蘆面和猴面)，火盆或

¹³¹ 此處四季大神的排序與方位是以白龍庵如意增壽堂為準，但各處家將團的四季神排列方式極不一致，不按此邏輯排列的隨處可見。參看前引拙著，〈家將「四季大神」初探〉。

¹³² 「青」原指藍，但許多台灣的家將團，春大神所著為淺綠色上衣，這似乎是一種誤解。不過，春像徵草木初長，以淺綠為服色，似也有理。

¹³³ 據學者研究，中國古代的思想中，「四時」是先民最樸素的一種自然觀，其起源更早於陰陽觀念與五行觀念。而後起的、代表中國古代主體思維的陰陽五行觀，就是在不斷的吸收與融攝「四時」系統觀念中發展出來，而成為一種哲學。後來春、夏、秋、冬配為陰陽兩對，再加上「季夏」，就成為五行的配屬元素之一。關於從四時觀念到陰陽五行的思想發展，參看武占江：〈四時與陰陽五行——先秦思想史的另一條線索〉，《河北師範大學學報》，26：2，2003-3。此外，四時配置為陰陽兩對元素的詳細討論，以及其與大陸氣候、古代醫學理論間的關係，參看Angus Graham, *Disputers of the Tao: Philosophical Argument in Ancient China*. La Salle, III.: Open Court, 1989. 頁343以下。

木桶則轉換成花盆，許多陣團所持刑具更是錯置紛亂。顯然，現代人已逐漸缺乏五行及陰陽的基本常識。¹³⁴即使如此，前文所討論的各種裝扮圖像義涵，以及業已紛亂的五行配屬元素，仍大致可以發現，整個家將團所呈現出來的傳統中國宇宙觀及和諧統一的基調。例如：東港共善堂堂主張義、共心堂堂主林谷川都表示，四季大神中，左側穿橘衣手持金錘的春神與右側穿白衣手持蛇的夏神是一對，穿青衣持木桶(水桶)的秋神與穿黑衣持花盆的冬神是一對，他們認為金錘是要打蛇用的，而水桶則是要澆花的，都象徵五行方位中相生相剋的原理，代表「風調雨順」之意，不可亂配。¹³⁵儘管這種對於五行原理的解說太過簡化，也有點古怪，但其表現傳統中國宇宙觀與和諧統一基調的企圖則相當明顯。此外，家將團所展演的各種陣法，更可以視為這些宇宙相關概念的進一步發揮。¹³⁶

大致說來，家將的圖像相對地算是穩定，但在展演方式及傳說上的差異和改變則相當大。大、二爺的動作，據說改編自中國武術中的鶴拳與猴拳；柳爺和甘爺的動作，則來自於太祖長拳和花草拳，其手中揮動的板筴(板杯、板筴)則不只是道具而已，高雄、屏東、台東的家將團，也用板筴來懲罰惡靈，或是家將出軍時違反紀律者。¹³⁷下文討論各種傳說時，也可以看到因為傳說的異同，會影響到家將裝扮圖像的改變和發展，這是家將文化具備多元性、創造性與易變性的重要因素之一。

在家將文化的創造性與易變性中，經常可以看到法器及圖像增加了許多實際運用上的功能。就以羽扇來說，上文說過它象徵「文化教養」的「文」的一方，又象徵將爺的「神性」。但在實際運用上，羽扇有許多不同的功能。例如，家將在行進及表演時，藉由大體上整齊與對襯的揮扇動作，使家將兩兩成對又是獨特的實體。訓練有素的陣團，可以看見完全協調的羽扇揮舞，以及刻意放慢的動作，有時在「外手」最大的伸展點或重要的節骨眼，會有戲劇性的彈扇或誇張的停頓

¹³⁴ 關於這一點，參見John, Henderson. *The Development and Decline of Chinese Cosmology*. New York: Columbia University Press, 1984.

¹³⁵ 據1991年10月，張、林二位先生口述。

¹³⁶ 家將有許多陣法，不論大陣小陣，其走位變化相當複雜，筆者將另文詳細討論。

¹³⁷ 台灣廟會活動中，各種文陣、武陣爭奇鬥艷，有時的確會產生「拼陣」的現象，一旦因「拼陣」而鬧出糾紛，或大打出手，就必須到大廟或王爺面前認罪受處罰。見李豐楙，〈迎王與送王：頭人與社民的儀式表演——以屏東東港、臺南西港為主的考察〉，《民俗曲藝》129期，2001。筆者也親眼看過，紀律森嚴的台東忠合宮什家將團，其團員裝扮家將時因違反戒律，立刻遭到家將館教頭持「板筴(筴)」一陣痛毆。

動作。許多家將團在展演時，由「低班」(右儀、陰儀)將爺藉由羽扇的指、點或揮，來保持兩兩成對將爺動作的一致性；有些將團在佈陣時，也由號稱「班頭」的柳爺以揮扇動作來指揮陣法的變化或動靜行止。

此外，羽扇的實際功能尚有多種，稱為「掌扇遮面」：1、維護將爺的紀律：當將爺們休息或喝水時，以羽扇遮面，可避免被旁觀者看到；2、避免其他陣團經過時的眼神接觸所引起的衝突；3、避免無形物與將爺彼此的傷害：例如隊伍經過喪家門前或通過公墓時，必須以羽扇遮面，這是因為家將的職責之一是捉鬼，而居喪中的身亡者，其靈魂狀態仍是鬼，還沒有升為家神；¹³⁸4、避免其凶惡陰森的臉譜嚇到廟會活動中的小孩。¹³⁹

本來，羽扇都是白色的，象徵家將的「神性」，但後來不同的將團使用不同的顏色。例如，台東忠合宮家將會會長林建州先生表示，大、二爺中的二爺陰氣與煞氣特別重，所以其手中所持為黑色羽扇，不同於其他將爺所持的白色羽扇，顯示其獨特的地位。又如，台南、嘉義地區，許多家將團不持白羽扇，改用棕褐色、桃紅色或火紅色，至於採用其他顏色的原因，眾說紛云，誰也無法真正說出個所以然來。據屬於嘉義八家將系統的嘉邑振裕堂面譜師陳金鑫說，家將的羽色原來應是黑色(強調家將「陰」的一面)，但後來火雞養殖業者因應市場要求，將火雞羽色從黑色改良為白色，這就苦了羽扇的製作者。他又表示，嘉義什家將的陣團，有七個拿黑扇，三個拿白扇，因此，黑羽扇的需求量是白羽扇的兩三倍。但為什麼是七黑三白，他也無法解釋清楚。

不論如何，從羽扇功能的增加，以及顏色的變化多端，我們可以看到台灣家將文化多元性、創造性與變易性之一端。類似的創造與變化也出現在刑具、臉譜及表演形式上。

就刑具方面來說，除了圖像上的意義外，甘、柳爺手持的板筴也有不同的用法：一般陣團以戒棍敲打地面作為一套橋段開始或結束的暗號，有些陣團則直立支撐在地上形成單腳站立，另一些陣團或是操作成「丁」字樣式。台南白龍庵如

¹³⁸ 台灣喪禮中，初死之鬼在未經「點主」儀式前，其靈魂的身分仍是鬼，而不是神；「點主」之後，亡者的身分才提升為「神主」，成為家神。關於這一點，參看呂理政，〈漢文化的傳統喪禮〉，氏著，《傳統信仰與現代社會》(台北，稻鄉出版社，1992)。

¹³⁹ 現任嘉義振裕堂首席臉譜師陳金鑫表示，家將團出軍時的重要禁忌有：禁口不言、入廁解符、從中穿陣、天橋遮穢、掌扇避喪、遇陣遮面、繞路避聖、不擋正門等等。其中，天橋遮穢、掌扇避喪、遇陣遮面，都必須借用羽扇。

意增壽堂，甘、柳爺的板筭一般是交叉在一起，不會分開，但東港系統的板筭，則是拜廟或佈陣時才交錯在一起，平時則不交叉。

就臉譜的變化而言，更是隨衍派的不同而有極懸殊的差異。有一次筆者走訪麻豆安業地藏庵八家將團，大爺的前額上竟然增加了蜘蛛，筆者詢問臉譜師蜘蛛所代表的意義，他沒有任何解釋，只說是師傅教的，這也成為其陣團的特色之一。但筆者稍加思考，認為這與「五毒」有關。古代中國，五毒是五種有毒的動物(蝎子、蜈蚣、蛇、蜘蛛、蜥蜴)，大部分與端午節的習俗有關。¹⁴⁰時至今日，仍有母親在小孩的衣服刺上五毒圖形，以避疾病，這仍是「以毒攻毒」的相似律巫術思維。儘管面譜師說不出所以然來，但蜘蛛的形象不論在表演時，或捉拿惡靈、壞人時，都延展了家將團「以惡治惡」的文化義涵。其實，東港共明堂與共和堂，與東港共善堂一樣，也主祀邢府千歲，此二堂的陣頭就是由小孩裝扮的「五毒大神」，也是為了驅邪收毒。¹⁴¹此外，有一次筆者觀察三年一科的西港慶安宮醮典活動時，三五甲鎮山宮八家將的資深臉譜師，在其家將團二爺臉上的蓮花，畫在一根乾枯的枝梗上。這個改變實屬創新，但蓮花主要的意義仍然不變。

以上關於家將種種裝扮圖像的討論是在強調：相較於廟會活動中的其他陣頭如宋江陣、官將首，家將的組合及其裝扮所蘊涵的意義實在複雜豐富多了，¹⁴²而且總是圍繞著以下幾個重要的思維。

第一、這些裝扮和象徵，總是不斷重複強調古代陰陽思維的延伸，例如「文武」、「男女」、「大小」、「高低」、「善惡」、「剛柔」、「強弱」的相對概念等。《易經》哲學研究者成中英指出，宇宙是透過陰陽二股力量，在彼此相互對立、互涵、滲透、交感、互補的關係下創生著，其過程是生生不已、往復無窮的動態發展，由一而二，又由二又為一，顯出多元而一體，一體而多元的的宇宙整體。因此，二元對立的設定並不是絕對對立的劃分，對立的雙方是互感、互涵、互攝、互補的，且可以相互轉換。陰陽當然有其內在的區別，但就具體事物的具體方面而論，陰陽的區別和對立顯然具有確定性，不過，若從事物的週遭環境或從其處於變化或轉化的過程而言，則不能一概而論，正是由於陰陽範疇兼而有確定性和變易性，

¹⁴⁰ 黃石：《端午禮俗史》(台北：鼎文書局，1979)，頁166、171-177。

¹⁴¹ 關於此二堂的由來及其五毒大神(帝)陣，參閱李秀娥：〈東港丁丑年(八十六)迎王陣頭的籌組〉，《研究與動態》第6期，大葉大學共同教學中心，2002，頁156-160。

¹⁴² 不論是36人或72人、108人的宋江陣，雖然其所持武器看來較多樣，但其裝扮上的意義非常固定，臉譜上的元素與變化也單純多了。

因而能夠廣泛而有效地運用於具體事物的領域。¹⁴³這種古代流傳下來的思維方式，呈現在小傳統家將團的裝扮中，就是每位將爺的裝扮圖像中，有一部分是其對手的寫照，另一部分又是其對手的對比，兩兩成對卻又彼此互異。家將裝扮所表現出來的陽與陰固然有「左高於右」、「陽勝於陰」的區別，但它們不是對立的，而是調和的、互補的，最終的目標是驅邪而有利於生人，止於善的一方。

第二、家將所裝扮出來的圖像與元素，強烈表現出家將的「中介」性質與狀態：將爺們的身分是「似鬼似神卻又非鬼非神」、「似陰似陽卻又非陰非陽」、「似此似彼卻又非此非彼」，他們介於神、鬼、人、動物四種領域之間，可以自由穿梭於各領域中，具有特殊的跨界能力與身分，造就其邪惡的高深法力，用「以惡治惡」、「以暴易暴」的方式壓制並驅逐另外一種惡鬼，達到保護生人與宇宙和諧的最終目標。

第三、家將裝扮圖像元素的豐富性，造就了家將文化的多元性、易變性與創造性：任何一個家將團的主事者，可以在臉譜、刑具、動作上稍加改變，擴大其操作與運用的範圍，創造許多新的意義。近幾年在屏東「阿猴媽祖文化祭」陣頭表演中屢屢得獎的「台東藝真軒傳統民俗藝陣館」，就推出了「粹妹八家將」、「變臉八家將」等創新劇碼。但表面上的變化與差異，仍隱藏著家將的內在邏輯，也就是家將仍有其共通性與一致性。例如，從服飾的裝扮及刑具的持有上看，家將的整體輪廓沒有改變，「大將」、「大神」、「大臣」的分類與層級依然存在，不因陣團與區域的不同而改變其高下有別的身分。同樣的，前述「陰陽」的理論與家將「中介」的性質，也仍然保留在家將團的各種裝扮與圖像之中。¹⁴⁴

三、家將傳說的邪惡本質及其「突破結構」概念

學者研究指出，在某一種特定的傳說或神話中，其內容的變化遠大於圖像的改變。¹⁴⁵在家將團的訓練中，相關的傳說與故事，並非教授或學習的重點，因此，

¹⁴³ 以上關於《周易》陰陽思維的闡釋，見成中英，〈論易哲學與易文化圈〉，《周易研究》1993年第1期。

¹⁴⁴ 例如，台東顯陽堂八家將是台灣最具創造性與革新性的家將團之一，據堂主林琮翰先生（2010年，林先生當選為台東縣議員）表示，該團家將表演活動，是展現執法嚴峻不容妖魔挑釁的特性，藉著演練陣法捉邀驅邪、維持陰陽兩界之和諧。

¹⁴⁵ 有關台灣傳說與神話內容的分析，參看Emily Martin, Ahern. *The Cult of the Dead in a*

扮演家將的人通常未必知道其所扮角色的由來。然而另一方面，大多數的堂館或家將所屬的廟宇，都有其本身的傳說或神蹟。整體看來，這些傳說都有某種不斷出現的模式與清楚的邏輯，當某陣團的師父或寺廟人員敘述了一則故事或將之寫成書面文字時，都是在解釋該陣團特殊的組織方式與裝扮模式，或者其所附屬的廟宇及神明的由來及神蹟。¹⁴⁶下文以各種起源的故事為例，說明不同的故事中，重複著相同的基本寓意，此基本寓意也呈現在家將的各種裝扮與圖像中。

大部分的學者都同意，五福大帝就是古代的五瘟使者信仰。¹⁴⁷至於家將與五福大帝的關係，卻有許多不同的傳說和故事。

各種有關五福大帝的傳說大致相同，都說明是源自於福州的瘟神：

張、鍾、劉、史、趙五位舉人赴京趕考，湊巧同宿於福州一客棧，遂結拜為兄弟。當晚，土地公托夢說，玉帝派遣五瘟神於城內五處古井下毒，處罰福州居民的惡行。五人夢醒後，各投一井，以浮屍示警。福州人感其大仁大勇，遂建祠奉祀，並由皇帝敕封為五福大帝，保護人民免於瘟疫。¹⁴⁸

五福大帝與瘟疫、瘟神的關係其實有好幾個轉折，不過這不是本文討論的重點。本文較關心的，是有關家將與五福大帝關係的傳說，以及有關家將本身的傳說。

(一)家將與五福大帝關係的傳說

1、有一則與五福大帝直接相關的家將起源傳說如下：

眾將爺原本就是五人(五福大帝)的下屬，跟著主人一起投井。他們臉上之

Chinese Village. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1973, 頁203-219；以及Robert P. Weller, *Unities and Diversities in Chinese Religion*.

¹⁴⁶ 參看康豹：《台灣的王爺信仰》(台北：商鼎文化，1997)，頁78-88。

¹⁴⁷ 此一看法康豹有精簡的整理和討論，見康豹：《台灣的王爺信仰》，頁20-22。

¹⁴⁸ 這則傳說廣為流傳，參見前引鄭志明：〈王爺傳說(上)〉，頁20-21；鍾華操，《臺灣地區神明的由來》，頁58；仇德哉，《臺灣之寺廟與神明(四)》(台中，台灣省文獻委員會，1983)，頁219；曾景來，《台灣宗教之迷信陋習》(臺北，臺灣宗教研究會，1939年二版；台北，南天書局影印二版，1995)，頁143；吳瀛濤，《臺灣民俗》(台北，眾文圖書股份有限公司，1994)，頁76。

所以繪有臉譜，就是因中毒太深所致。¹⁴⁹

2、另一則「古樹化生」的傳說與上則類似，都與五福大帝直接相關：

五福大帝轄下古樹的根莖化為手腳、枝葉化為眼目，五福大帝將這些部將借予李世民，成為唐初攻打天下的重要將官。

3、再一則台南的傳說，其家將的來源，與上述兩則傳說頗為不同：

一群海盜在臉上彩繪作為偽裝，攻擊微服出巡福州的皇帝船隊。五靈公適時出現於船隻的桅杆，收服了海盜。皇帝於是封五靈公為五福大帝，奉祀於白龍庵，而海盜也一併置入庵內，成為五福大帝的侍從。¹⁵⁰

這則故事採錄於台南全台白龍庵。白龍庵原廟因余清芳事件之牽連遭日人拆毀，信徒搶救神像寄放於主祀保生大帝的大銃街元和宮內，至今元和宮與白龍庵仍同處一室。很顯然，這則傳說解釋了為什麼台南全台白龍庵沒有單獨供奉五福大帝的廟宇，而是借祀於元和宮內。

4、台灣王爺的傳說也起源於福建南方，但與五福大帝屬不同的信仰系統。各姓王爺如五府千歲等或為厲鬼，五福大帝則原為瘟神，於是我們在主祀王爺的家將團裡常聽到另一種傳說：

八將原是被捉的盜賊，押解途中適逢端午，衙門差役謝、范二人大發慈悲，暫放他們回家團圓。不料犯人誤期未返，謝、范兩人畏罪自殺。盜賊們回來發現范、謝屍體後，自責之餘也自殺了。玉帝得知此事，深感眾人義行，遂命范、謝二人為首，率領眾人在王爺駕前為吏，出巡時負責保護王爺。¹⁵¹

5、另有一則韓德、盧清的傳說更是廣為流傳：

¹⁴⁹ 這是1992年6月，筆者走訪台南忠澤堂時，依堂裡家將的王姓教頭口述採錄。

¹⁵⁰ 1993年7月採錄於台南元和宮全台白龍庵。

¹⁵¹ 這個傳說是筆者1987年採錄於嘉義如意振義堂。

八個異姓結拜的兄弟，因瘟疫淪為山賊後被捕入死牢，時值端午，八人懇求衙役韓德、盧清放其返家團圓，約定過完節自動歸獄受死。不料八人因雷雨至期未歸，韓、盧二人因縱囚自殺，八人愧歎之餘也自殺謝罪。城隍感其義行可範，遂封八人為八家將，韓、盧二人則是二將令，跟隨城隍驅魔護駕。

第四、第五則傳說有兩個值得注意的地方。第一是強調家將也是其他神明(王爺或城隍)駕前的侍從，不單只是五福大帝的。東港保安堂主祀玄天上帝，堂主陳水河向筆者解釋該堂家將時說：「家將起源於福州白龍庵，白龍庵才有五福大帝，而王爺神原本沒有這些家將部屬，是向五福大帝借這些神兵，來此協助保境安民的任務。」¹⁵²此外，東港共善堂主祀邢府三千歲，原本並無家將，「但為了邢王救世辦案，約於日據七、八十年前(1910年左右)，福州白龍庵便奉玉旨敕封一班什家將到東港協助邢府三千歲處理境內事務」。¹⁵³東港保安堂和共善堂的說法雖然不屬於傳說故事，但與解釋家將來源的傳說一樣，不論是「借」的也好，是「奉玉旨」的也好，都在強調本身廟宇配有家將的合理性。總之，不單只是五福大帝才能配屬家將。

此傳說的另一重點是在解釋大爺、二爺或韓德(陳枷爺)、盧清(沈鎖爺)的領袖身分。筆者所接觸的家將團中，大部分的家將團都有一個看法，即大、二爺是所有將爺的頭頭，法力也最為高強。因此，一般將團都特別重視此二將員的訓練。如台東忠合宮家將會會長林建州在教導家將時，就特別重視大、二爺的「腳步」、「手路」與「神韻」，不斷調教裝扮成大、二爺的將團成員。他認為，一個陣團是不是訓練有素、是不是有下苦工，從大、二爺的身段中就可以看得出來。

6、此外，嘉義地區另一個相當普遍的說法是：家將團的祖師爺是「九天千眼古聖佛」，住在福州常山，後來由五福大帝借為家將。這個別出心裁的說法，改變了家將僅專屬於五福大帝的觀念，並合理的解釋了為何嘉義地區一些職掌陰司的神明也能配置家將。¹⁵⁴

¹⁵² 據1992年10月陳水河先生口述。

¹⁵³ 據1992年10月東港共善堂沈文欽先生口述。

¹⁵⁴ 此一說法參見呂江銘：《家將》，頁3。

(二)家將本身的傳說

除以上六則外，其他有關眾位將爺本身傳說的重點，則在於解釋四季大神的來源與圖像意義。

1、嘉義有一則傳說如下：

四季大神原為四位妖精，被觀音降伏收為侍從，各以觀音的四個寶物為形：葫蘆是觀音的淨瓶、蓮花是觀音的座席、烏喙啣著觀音的念珠、老虎則負責守護南海的紫竹寺。¹⁵⁵

由於嘉義地區(不論其系統是什家將或八家將)的四季大神臉譜是以強調「葫蘆、蓮花、鵬鳥、老虎」為主¹⁵⁶，因此，這則傳說很明顯是在合理化此四樣東西與四季大神的關係。¹⁵⁷

2、高雄旗山白龍庵有關四季大神的另一則傳說則是：

四季神原為葫蘆、蓮花、鵬鳥、黑虎等四種妖怪，佔領松山為害百姓。此四者和其他家將成員(甘、柳、范、謝及文武判)，在玄天上帝的協助下，被五福大帝所收服，成為五福大帝的部將。¹⁵⁸

這個版本除了說明四種臉譜的來源外，另一重點是解釋了玄天上帝與廟宇的關

¹⁵⁵ 1994年3月，據嘉義吉安堂張金仁先生口述採錄。不過，此一傳說應來自嘉義拱吉堂什家將本館。拱吉堂是依附於嘉義鎮南神聖宮的家將館，其館內就祀有「九天千眼古聖佛」；而且，拱吉堂現任(第三代)導師林錦錄先生(現年80歲)，是嗣漢天師府奏職的大法師，對於家將的臉譜、傳說、手勢、橋段、陣法等，都有極為特殊的解說，是相當值得注目的研究對象。

¹⁵⁶ 參閱呂江銘：《家將》，頁88-102。

¹⁵⁷ 筆者曾經推測，四季神臉譜上的這四個圖像元素，其實是來自傳說中五福大帝鍾、劉、史、趙四部的神貌，除了張部顯靈公「三眼紅髮」或「金面三眼」是人臉外，其餘四部各以烏鴉、猴、龍、虎作為臉部圖像的特徵。四季大神角色在家將中的出現，其實就是根據五福大帝的形象補充強化而來。見前引拙著，〈家將「四季大神」初探〉，頁333-340。

¹⁵⁸ 1992年6月28日採錄於高雄旗山白龍庵。

係，同時也說明該廟家將團後方使用黑色令旗的原因。¹⁵⁹

3、另有一個與上幾則類似的傳說出自於東港，將妖怪或盜賊的起源延伸至除了刑具爺外的所有家將成員：

天上原有十二星神無法無天，玉皇大帝責罰他們下凡思過。沒想到他們在人間繼續為非作歹，玉皇大帝命令五福大帝收服他們作為護衛。因為他們尚未完全變形為人，因此將畸形的面孔塗上五顏六色，並以扇子遮掩臉孔。由於此十二人原是天上的星神，所以擅長捉拿惡鬼，這也是以檳榔和香煙獻敬他們的原因。

這則傳說相當特殊，以包裹的方式解釋了家將的扇子、臉上的彩繪、祭祀的用品，以及其任務和法力的來源。就傳說(或故事)發生學的角度來看，此傳說顯然是經過整合與創新的。¹⁶⁰

不論如何，以上三則關於四季大神及所有將爺的不同傳說中，有幾個非常值得注意的共同主題(線索)。第一，不論四季太神(或其他家將)從何變來，他們強大的法力都源自於「陰」與「惡」(妖精、精靈、為非作歹的惡神)；第二，他們都在陰界、陽界、神界、物界(動物、物品)之間，經過雙重甚至是三重的轉換與跨界轉移；第三，他們最終都止於「陽」與「善」，以驅惡除煞、保護生人為最終目標。

¹⁵⁹ 台灣家將團在陣後有一黑令旗押陣，是相當普遍的現象。例如，家將團最早的起源之一台南西來庵中，就有黑色令旗，兩面均以黑底白字，繪滿各式符圖。又如，台東忠合宮家將進行出軍及收軍儀式時，都以黑令旗發號施令。據學者劉文三推測，這是由於五福大帝為瘟神，亦為陰府之鬼魂，黑令旗是用來鎮邪壓煞，為民祈福(見氏著：《台灣神像藝術》，台北，藝術家出版社，1995，頁162)。不過，據筆者所知，家將團後方的押陣黑色令旗，其實就是玄天上帝令旗。由於台南及嘉義地區早期的家將步法傳授者(民俗藝師)，多半具有道教或法教的背景，而法教的祖師爺，就是玄天上帝，通常以黑色令旗作為代表。所以，家將團使用黑色令旗押陣，恐怕是源自於此一傳統。台東藝真軒傳統民俗藝陣館的張宏榮先生告訴筆者，黑色令旗就是玄天上帝，因為家將出巡等於是眾將爺(家將神尊)在裝扮者身上「安坐」(即上身)，為了使家將擁有法力，必須透過代表玄天上帝(其實就是法師)的黑色令旗來「催動」陣法。

¹⁶⁰ 這則傳說1992年10月採錄於東港同安堂。以檳榔、香煙祭獻家將，是台灣大部分家將團共同的傳統。這一方面表現出家將地位不高(副神)的角色，也說明其近似地痞流氓的性格。

4、最後，還有一個特殊的傳說，原是刻在福州白龍庵石柱上的銘文。此一傳說不但詳細說明五福大帝與家將的來源，也強調家將可以為其他王爺(神明)所借用。其中，五福大帝的來源與前引傳說相同，不再引述。比較特別的是家將本身來源的傳說，因原文太長，今摘要如下：

眾將爺(文差、武差、畢中軍、陳枷爺、沈鎖爺、甘、柳、謝、范、春、夏、秋、冬、文判、武判、李大神)原是上界十大洞天真君，奉派下凡轉世到福州各地，分別投胎至不同的人家，後來成為五福大帝駕前什家將。其收妖除魔的法力特強，如其他神明無法克制眾邪，則可向五福大帝商借家將驅邪除害。¹⁶¹

此一傳說的原文中，記載了將爺們的天界神號、姓氏、名諱、轉世投胎地、生辰、職務等，是眾將爺的來源傳說中最詳盡的版本。但本文更關心的是，這則傳說認定共有十六位將爺，這與其他傳說明顯不同；此外，這則傳說有關家將的來源與背景，完全跟「陰」、「鬼」、「惡」無關，這在各種其他的傳說中也顯得相當不尋常。¹⁶²

National Chung Hsing University

前述各種有關五福大帝及家將來源的傳說或故事，雖然版本不同、詳略不一，

¹⁶¹ 這是Donald S. Sutton 1983年在福州白龍庵石柱上發現的銘文，見氏著，“Transmission in Popular Religion: The Jiajiang Festival Troupe of Southern Taiwan.”文載 M. Shahar and R. Weller eds. *Unruly Gods: Divinity and Society in China*, Honolulu: University of Hawaii Press, c1996, pp. 212-249。此則傳說又見於台南西來庵藍德孚的《五福大帝》(台南，西來庵管理委員會，1965年原編，1996年重印)小冊，頁44-46。

¹⁶² 因此筆者強烈懷疑，此一有關家將來源的說法，應晚於前述各種其他傳說。不過，這不是本文的重點。另一值得注意者，是西來庵藍德孚的《五福大帝》小冊，不但詳述家將是來自於上界十大洞天真君，同時也紀錄了眾將爺的天界神號、姓氏、名諱、轉世投胎地、生辰、職務等，更說明「諸神有不能制伏邪禁者，即向五福大帝借其部下諸位將軍幫助，無不馬到成功」(頁46)，與白龍庵銘文上的記載幾無二致。不同之處有二點：一是藍德孚《五福大帝》所述家將多了掌管其餘15將爺的「李大神」(諱文生)，共16名將爺，而Donald S. Sutton採錄所得只有15位；二是福州白龍庵的銘文敘述五福大帝的由來似乎更為詳細豐富。石萬壽在〈家將團——天人合一的巡捕組織〉中，認為這是藍德孚所自創的說法，故不予採用。但根據Donald S. Sutton 1983年在福州白龍庵的採錄，此一說法是源自於白龍庵石柱銘文的版本，與藍德孚所傳應有前後相承的關係，藍德孚的敘述應有所據，或可據此二傳說，證明台灣的家將團的確是來自於大陸福州地區。

但都有以下共同的重點：首先是闡述陣團配屬於其主神(不論是否為五福大帝)的緣由，其次是說明將爺們複雜而多重的本質，第三是解釋將爺們奇特的臉譜由來。在此，筆者嚐試分析如下：

首先，所有的傳說都認定家將的職責是驅邪除魔，而其強大的法力，則是來自於他們最初的「陰」(妖精、精靈、為非作歹的惡神)或「惡」(海盜、盜賊、中毒)的本質。

其次，每位將爺都在「陰陽」的相對概念中經過雙重的轉換，如「冥界與人界」、「他世與現世」，「為害與行善」等。

第三，將爺們一開始可能是生或死，他們因為在人世所犯的錯或是冤死而到陰間成為鬼魂或惡靈，因此具有邪惡的元素與本質。

第四，最後，他們都獲得了(皇帝、玉皇大帝、或是觀音、城隍的)救贖。

第五，將爺們在傳說故事中，都有二次甚至是三次陰陽界的跨越轉移，而最終止於善的一方，或冥界中的「陽」方。

就像本文前一節討論家將的裝扮與組織一樣，各種有關家將的傳說，也都呈現出家將是一種「突破結構」(over determined)的思維。如同Edmund Leach所說典型的中介者，家將本身是模稜兩可，似此似彼卻又非此非彼的。他們最後雖獲得救贖(salvation)而具有正向的、「陽」的一面，但他們仍具有「陰的」、「惡鬼」的力量。Victor Turner指出，中介(liminal phase)是創造力和力量的場域。¹⁶³家將在各種傳說中持續於陰陽界的轉化與中介狀態，賦予人們將之調和與轉變的力量，而此調和與轉變的力量，便隱含在家將的圖像及儀式表演中，使得家將成為賞善罰惡的陰間神明完美的護衛者。¹⁶⁴正如家將的主神多是「為惡」或「枉死」(或兩者都有)一般，為惡或枉死產生了強大的法力，這種法力被更高階的神明馴化掌控之後，便可為人世社會服務。正如同彌馬瘟孫悟空由猴精化成，道行高深卻桀傲不馴，經如來馴化之後，成為三藏取經的扈從。

以上的分析表明，想在民間信仰的傳說中尋求其正統性，或在傳說中追求解

¹⁶³ 見前引Victor Turner, "Myth and Symbol." pp. 576-582.

¹⁶⁴ 除五福大帝外，家將的主神大多為各姓王爺。康豹在《台灣的王爺信仰》中，把台灣的王爺信仰分成三類：一是瘟神系統(五瘟王、十二值年瘟、五福大帝)，二是厲鬼(各姓的「王爺」)，三是英靈王爺(生前有功，死後為神的王爺，如城隍)。除了英靈王爺外，瘟神與厲鬼的起源都是「陰」與「惡」的，因此成為所謂的「陰神」。而一般認為，陰神的法力(神力)是較為強大有效的。

釋神明或神與神關係的最終淵源，這實在很冒險，也沒有必要。家將的傳說衍生了家將團的儀式、裝扮與組織，不同的故事，則表現出不同的民俗藝師如何結合並合理化家將的種種要素、該將團裝扮與組織的由來，以及其所奉祀主神的緣由。種種傳說在此是實際的操作與運作，而不是根源與基礎；傳說的本來面目是次要的，而非主要的；傳說是取決於上下脈絡的，而不是放諸四海而皆準的。試圖追究一個權威的傳說，或在眾多故事裡強求表面的一致性，最後一定無功而返。然而，在多樣性、創造性與易變性中，家將團還是有一些基本的原則與共通性。

家將團的創造與革新，一方面是考量觀眾的感受；另一方面則是由民俗藝師，依表演與儀式的需要而改編(改變)其裝扮像和傳說，這裡加一點新的要素，那裡減一點舊的要素。新舊要素的增減，通常是默默進行的，所以不容易察覺，但最終則塑造出陣團與陣團之間的區別。

在廟會活動中，即使是對民俗藝陣並不熟悉的人，通常也能一眼就看出哪些是家將，哪些又不是家將。即使是小孩子，也能區分哪一個是大爺(謝將軍)，哪一個是二爺(范將軍)，哪一組是小差，哪一組是文武判。這說明家將一定有其固定不變的意義和傳統，即使加入了新的裝扮與傳說(神話、故事)要素，以及延伸多變的表演橋段，這些新舊裝扮的圖像與傳說要素全部融合在一起，在廟會活動中，在觀眾面前，反覆述說著家將長久而普遍的思維。

這些思維包括：死後賞罰、冥界的審判、冤魂的昭雪、求神與酬神、神格的高低、天庭秩序與人間秩序的對應、歲時的祭祀、降神與採童(神明降旨選任乩童)、陰陽理論、五行理論與配屬元素的對應、無形的力量與驅邪除煞等。更重要的，是家將藉著驅除儀式，復原宇宙和諧與平安的力量。

這些民間信仰中的各種思維，分散在各式各樣的故事與傳說中，由此，我們可以從故事裡，區分出某些特定的神明、特定膜拜儀式，或特定的傳統。這些傳說及故事所蘊涵的豐富概念看似抽象，但透過廟會活動與家將的儀式性表演，清楚而合理的傳達個人與家庭、社會間的等級關係與秩序。各家將團的民俗藝師，總是從各種習俗信仰與傳說中，借用一些元素，例如廟宇建築的概念(龍、虎邊)、起乩(操寶)、道教或法教儀式(令旗、令牌、符咒、步虛)、喪葬禮儀(草鞋)等等，強化與創造出各具特色的家將裝扮與表演形式，甚至是新創一種與其所屬廟宇或主神相關的起源傳說，有意無意間、稍越雷池一步的，造就了家將文化的革新與變易。但不論如何創新與變化，各式各樣的家將團裡，仍維持某種相對穩定的核

心思維。

四、家將的原型及核心思維：無常與陰陽

大部分家將團的民俗藝師(師傅、教頭)都強調，家將表演的核心角色是大爺及二爺。此二者與許多廟宇中的「大神尪仔」謝、范將軍(或稱「七爺、八爺」、「黑、白無常」)有許多相同點。大神尪仔中的黑白無常，各戴高、矮有別的方帽，面色或衣服各是白、黑二色，姓氏同樣是謝和范，手中也拿著扇子，脖子上一樣掛著鹹光餅分送給路上的信眾。有時候，若有人跪在他們面前時，黑白無常甚至會表演一小段驅邪的儀式。某些家將團，也經常用「無常」二字來稱呼大爺、二爺。此二位神尊，在台灣可說是無人不知、無人不曉。但問題在於，為什麼家將團的核心角色是此號稱「無常」的大爺、二爺？如果是核心角色，此二者對家將團整體的裝扮與表演又產生哪些影響？筆者發現，大爺與二爺的傳說與形象，充分展現了「陰陽」與「無常」的思維，而且，其他家將的成員，以及家將團的裝扮與表演，很可能就是以黑白無常為核心所延伸投射出去的結果。

無常，本指變化不定。《易經·乾傳》稱：「子曰：『上下無常，非為邪也。』」¹⁶⁵後來華人民間信仰中，黑白無常卻成了地獄的勾魂使者，並且幻化為鬼卒，擁有諸多的傳說。¹⁶⁶

但在台灣，黑白無常最常是眾多司法神駕前的衙吏，而且有相當標準化的傳說。此傳說與其他家將成員傳說的多樣性極為不同，其故事內容大致如下：

謝、范二人均為福州人，是結拜兄弟，也是衙門的差役。某日，二人一同出外辦事，偕行至南臺橋下，天將下雨，謝要范在橋下稍待，回家拿傘，范則答應在橋邊等候。豈料謝走後，雷雨傾盆而下，河水暴漲；而謝則因腹痛有所延遲。范極重承諾，不願因大雨而失約，竟抱著橋柱被水淹死。不久謝取傘趕來，遍尋四處後只見范的屍體，謝爺痛不欲生，吊死於橋柱，

¹⁶⁵ (魏)王弼、(晉)韓康伯注，(唐)孔穎達等正義，《周易正義》(台北，藍燈文化事業公司，影印阮元校刊《十三經注疏》本，1984)卷1，頁14。

¹⁶⁶ 見馬書田，《中國冥界諸神》(台北，國家出版社，2005)第5章〈鬼卒篇〉，頁272-284。

二人共赴黃泉。後來閻羅王嘉勉此二人信義深重，命令他們在城隍爺駕前捉拿不法之徒。¹⁶⁷

這和前文討論的與五福大帝相關的第4、5則傳說類似，都在說明二將的由來。不同的是，此一專門敘述二無常的故事，似乎另外暗示了兩人身高的不同。

謝、范二人的死，可以說是「強死」、「枉死」，指「非正常死亡」。古代觀念中，「強死」之鬼無後，必為「厲」作祟於人，因此必須用「立後」的方式加以安撫，使之得到後嗣的祭享，便不會為祟害人，¹⁶⁸這顯然有祈福避禍的用意在。遍見於台灣各地的有應公廟、大眾廟等，正是因此而建立。法國宗教學者Jean-Claude Schmitt認為，人們相信鬼魂的存在，其實指的是人們談論並且創造有關鬼魂的形象，同時也意味著人們想要利用相關的文獻和圖像資料，來達成某些實際的效果，並且使別人也相信這些鬼的故事和形象。¹⁶⁹換言之，過去人們在討論及寫作有關鬼的概念和故事時，同時也創造了一個鬼魂的世界，此鬼魂的世界，會在現實的世界發生實際的功能。黑、白無常的傳說也是如此。

學者指出，渺不可知的「死亡」對人們所帶來的震撼，轉化為一種禁忌與不安，解除禁忌與不安的方式之一，就是使其轉化到另一個「神聖的」神靈與範疇。¹⁷⁰在人、鬼、祖先、神靈的轉化關係中，所產生的禁忌與神聖的交織，呈現民間信仰中神鬼雜揉的面貌，也是持續誕生神靈的動力。¹⁷¹黑、白無常因為「枉死」，所以是一種「厲鬼」，擁有「為惡」的能力，也是一種禁忌，但後來被「收服」了，轉化成為賞善罰惡的冥吏。

這一則無常的傳說，有許多面向可供進一步思考。首先，此傳說創造形影不離的兩個異姓好友，並安排一種在友情與家庭之間的選擇難題。傳統中國倫理一

¹⁶⁷ 見王詩琅蒐集整理，〈七爺八爺〉，收入陳慶浩、王秋桂主編，《中國民間故事全集(1)：臺灣民間故事集》(台北，遠流出版社，1989)，頁187-190；另參見仇德哉：《台灣廟神大全》(台北，著者發行，1985)卷7，〈通俗信仰〉，頁852。

¹⁶⁸ 參看前引蕭登福：《先秦兩漢冥界及神仙思想探原》，頁28~33。

¹⁶⁹ Jean-Claude Schmitt; translated by Teresa Lavender Fagan, *Ghosts in the Middle Age: the living and the dead in Medieval society*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1998.

¹⁷⁰ 見Mary Douglas, "Animal in Lele Religious Symbolism", 文載 *Implicit meanings: essays in anthropology*. London, Boston: Routledge & Paul, 1975; *Purity and danger: an analysis of concepts of pollution and taboo.*, London: Ark Paperbacks, 1984, c1966.

¹⁷¹ 參看前引呂理政，〈禁忌與神聖：台灣漢人鬼神信仰的特徵〉。

向強調個人對家庭的情感與責任、義務，不過，《水滸傳》故事中的好漢，則多半重家庭之外的友情，而非親情；宋江「及時雨」的形象，是因為他已諾必誠、赴士之厄困，而不是因為他孝順父親。謝、范二人的傳說也是如此，強調無親屬關係兩人之間的榮譽、忠誠及承諾問題，其寓意對現代台灣或傳統中國人的影響都一樣大。Avron A. Boretz(白安睿)認為，家將團員的儀式表演是個人認同與群體認同的對話，無論是八家將、什家將、宋江陣等，都是台灣或閩南民間用來驅逐地方上的災難或威脅(瘟疫、山胞、族群械鬥、無形的妖魔鬼怪)。成員入團之後，彼此建立咒誓結拜兄弟關係，這種關係遠溯於桃園三結義，是傳統中國社會底層男性闖蕩江湖時一種相當普遍的關係。必要時，結拜兄弟間可能為此情義鋌而走險，在所不惜。¹⁷²

老實說，范無救抱橋而死所表現出來的忠誠實在愚不可及，而謝必安上吊自殺事實上也於事無補，但這個傳說卻廣為流傳，也廣受歡迎，甚至演化為陰間冥府的勾魂使者。地獄十殿圖中的第二殿及第五殿，黑白無常就是押解罪囚的冥界使者(參考〈圖54〉)。¹⁷³真正令人不解的，也是筆者最感好奇的，是家將表演中，謝、范二人的動作和姿勢，以及其所表達的涵義。¹⁷⁴

National Chung Hsing University

¹⁷² 見前揭Avron A. Boretz, "Righteous Brothers and Demon Slayers: Subjectivities and Collective Identities in Taiwanese Temple Processions."

¹⁷³ 見前揭唐能理(Neal Donnelly)《中國地獄之旅：台灣地獄圖卷軸》，頁31、43、59、85；《台灣的神像：一名美國文物收藏家研究紀事》，頁157。

¹⁷⁴ 關於謝、范二人在家將表演中的動作、姿勢與橋段，筆者將另文詳述。



〈圖54：地獄十殿中的二殿楚江王〉

說明：1、本圖採自唐能理(Neal Donnelly)《中國地獄之旅：台灣地獄圖卷軸》，頁31。
2、本圖最底下押解罪犯的陰司，正是傳說中的謝、范二人；而楚江王案前手持「毛竹刀」的陰司，就是家將團成員中的甘、柳二將。

其次，就如同其他的家將傳說，二無常的故事強烈的結合了許多觀念，例如：枉死產生了不可思議的神怪力量，而這力量最終因救贖(salvation)而馴化，卻絲毫不減其威力；¹⁷⁵此二受救贖的鬼魂處於一種中介狀態(liminal phase)，擁有自由穿梭陰陽兩界的跨界能力。用Mary Douglas的話來說，「陰」(禁忌)與「陽」(神聖)是一體的兩面，凡是「不能歸類的」、「曖昧的」，都可能同時具備「禁忌」(陰)、「神聖」(陽)的兩面性。¹⁷⁶黑、白無常的中介狀態也是如此。大爺臉上的蝙蝠、二爺臉上的蝴蝶或猴子，都因曖昧與無法歸類而具兩面性，也因此產生強大不可思議的法力。而此動態的、變化的力量，更藉著范在屬陰的水中死亡，以及與謝吊死在屬陽的空間中而予以強化。在這點上，此傳說提供了家將儀式表演極為重要的根據。¹⁷⁷

第三，從無常角色的根源來看，這則傳說呈現了轉化的概念。范無救在橋下無助的等待而死亡，後來又升格為神，這一過程象徵從生到死、從陽世到陰間、再到神界的不斷轉化，而此象徵對家將團的步法、手勢及陣式開展都有極大的影響(此間的內涵與意義極為豐富，此處無法詳述，筆者將另文深入探討)。

第四，雖然兩無常是「枉死」而為鬼，但他們不會造成傷害，至少不傷害好人，其後來所得到的法力是用來驅趕「惡」的事物，而最終是尋求平靜與宇宙秩序的和諧。家將中黑白無常的角色與「目蓮救母」的劇作一樣，兩種故事在華人社會都廣為流傳，同樣將死亡到救贖之路戲劇化，也都同樣有驅邪的功能。

其實，「無常」本來也是佛家用語，指世間生滅無常，變幻不定，有「剎那」、

¹⁷⁵ 「救贖與馴化」，用台灣民間信仰中最通俗的字眼就是「收」。把「惡」的、「陰」的無形力量「收服」後，它便成為「正向」的力量而為神明所用。就如同《水滸傳》中的108條好漢，從盜賊被收服後，轉變成為108星神。傳統藝陣「宋江陣」，就很巧妙的運用了這個轉化的概念。

¹⁷⁶ 見前引Mary Douglas, "Animal in Lele Religious Symbolism", in *Implicit meanings : essays in anthropology. ; Purity and danger : an analysis of concepts of pollution and taboo.*

¹⁷⁷ David Johnson的研究指出，「目蓮救母」的傳說雖然整合了不同的故事來源，但整體而言，是在表達罪根深結的惡鬼受到「淨化」與「驅除」的概念，後來許多有關目蓮救母的劇作，都延續了這兩個概念。見David Johnson, ed. *Ritual Opera and Operatic Ritual: Mu-lien Rescues His Mother in Chinese Popular Culture*, Institute of East Asian Studies, University of California at Berkeley. 1989, p. 26；另參看太史文(Stephen F. Teiser)著，侯旭東譯，《幽靈的節日：中國中世紀的信仰與生活(*The Ghost Festival in Medieval China*)》(杭州，浙江人民出版社，1999)，第4、5章。同樣的，黑白無常傳說中，兩無常的體態、形貌、陰陽屬性、法力來源、跨界能力、中介性質，也在家將的裝扮與表演中不斷的重複。關於家將行軍與佈陣的儀式表演與橋段，筆者將另文討論。

「相續」兩無常。唐人義淨所編的《佛說十王經》，就是在闡釋生滅無常與變幻不定的義理。後來在《閻羅王五天使經》中，閻羅王以生、老、病、死及治罪五使者，來處理人間無常之事，「剎那」、「相續」兩無常至此被借用指代為「勾魂使者」、「鬼使」（參看〈圖55〉）。¹⁷⁸



〈圖55：黑白無常〉

說明：本圖採自唐能理(Neal Donnelly)《台灣的神像：一名美國文物收藏家研究紀事》，頁157。這兩幅圖極為精美生動，白無常手中所持為鯉魚枷，黑無常手持賞善罰惡牌，正是目前台灣家將團中謝、范二將軍(大、二爺)的造形。

¹⁷⁸ 參看杜斗城，《敦煌本〈佛說十王經〉校錄研究》(蘭州，甘肅教育出版社，1989)；蕭登福，《道佛十王地獄說》(台北，新文豐出版公司，1996)。

「剎那」、「相續」兩無常，以及「生滅無常」、「陰陽」的概念，最後整合在家將黑白無常二角色的圖像與傳說之中，使二者的角色充滿了雙重性。一方面，他們是善的一方，護衛該地的主神並威嚇壞人或惡鬼。而處理無人崇拜也不屬於任何地方的鬼魂，卻是冥界官吏二無常的責任。有些廟宇把二無常當作幾乎和神明一樣奉祀，有茶水及香供奉，他們生日時即使沒有慶典活動，廟方或信眾也會持香祝壽。¹⁷⁹傳說他們因無子嗣，所以特別疼愛小孩，時常化身混入童群中遊戲，以保其平安。¹⁸⁰

但另一方面，黑白無常的外表卻是令人害怕的，其名字叫作「無救」和「必安」，所謂「酬謝則必安」（一見大吉）、「犯法即無救」（善惡分明）是也，因此人們見到他們時總是帶著驚恐與不安。陰陽二無常的職責之一，是處罰不法之徒，當不好的東西（人或鬼）遭到驅除時，信眾當然得到了慰藉與安全感，但與此同時，信眾也因無常的傳說與圖像而經歷了個人的恐懼，因為地獄十殿所懲罰的罪刑多種且模糊不明確，卻同樣適用於我們所有人，任何人在何時、因何事被「勾魂使者」押解到地獄審判和受苦，誰也無法預料。¹⁸¹有一種黑白無常的裝扮，謝將軍高帽上寫的不是「一見大吉」，而是「你又來了」，更增加了黑白二無常的可怕。凡此，都突顯了無常角色集禁忌與神聖於一身的善、惡兩面性，也突顯其角色的模稜兩可，而模稜兩可的特性，也使二者成為陰陽兩界恐怖的中介者與執法者。

任何可見有關謝、范二人的文字傳說中，並無關於大、二爺身材形貌的敘述，然而，目前所有的謝、范圖像，都以文字傳說為基本素材，極為生動的「發明」（創造）了二人的外觀及個性，甚至是儀式表演的手勢及橋段。大爺吊死於空中，因此是白的、陽的，身形高挑瘦長；二爺死於水中，因此是黑的、陰的，身形矮胖。因為大爺是陽的，所以「凡謝必安」，脾氣溫和，是善的一方；二爺是陰的，所以「有犯無救」，脾氣暴躁，是惡的一方。這裡表現的是陰陽的相對性。但相對不等於相等，而是有高下之別的；相對也不是對立，而是互補調和的。大二爺傳說中

¹⁷⁹ 台東天官堂主祀「白佛童」（白佛恩主公），但一般人最記得的，卻是正殿中兩尊巨大的謝、范將軍「大神尪仔」，以及他們在廟會活動中的精彩表演。

¹⁸⁰ 見前引王詩琅，〈七爺八爺〉，頁187-188；另見前引仇德哉：《台灣廟神大全》，頁852。

¹⁸¹ 通說以為，十殿閻羅中除一殿秦廣王、十殿轉輪王外，其餘八殿共掌十八層地獄。但據說是宋代以下就流傳甚廣的善書《玉曆至寶鈔》（《玉曆寶鈔》）中，所敘十殿中各小地獄之多，各種罪名之繁，實在令人嘆為觀止。這本善書的流傳，使善男信女更加相信死後的懲罰與救贖。見前引蕭登福，《道佛十王地獄說》；蕭登福，〈道教與民間信仰〉，《道教與民俗》（台北，文津出版社，2002），頁14-15。

的身形與其他特徵，顯示了高勝於矮、善勝於惡、陽勝於陰的高下之別；但二人情深義重，又是成雙成對，無法分別，所以是互補調和。二人在陣法中所採用的步法和體態手勢，也表達出這樣的意旨。大爺行白鶴拳，大開大闔，動作舒緩，儀態高貴，始終盡量伸長雙臂揮舞，或兩手伸展各畫「8」字在胸前交叉；二爺行猴拳，始終屈膝縮臂，動作急躁。

兩人在陣法中的互動也是如此。大爺是處於主動的、主宰的地位，二爺是被動的、屈從的地位。兩人「對照(笑)」時，二爺總是先就定位，儘量把身形放低，甚至兩膝跪在地上，持扇及虎頭牌的雙手，儘量縮小活動空間在臉前不斷交叉，遮遮掩掩的抬頭仰望大爺；而大爺依舊不疾不徐，在二爺就定位後前來，內、外手一高一低伸展至最遠處，微微低頭俯視二爺。這種「動」等待「靜」，「快」等待「慢」，以及大爺姍姍來遲的表述，極為生動的重演了謝、范二人的傳說。

當四大將軍演行「坐筊(杯)」儀式時，二爺移位至甘、柳爺以兩「板筊(杯)」交叉而成的「筊(杯)」前，屈雙膝以極低的姿態似坐在「筊(杯)」上，雙手依然在臉前不斷交叉，等待大爺的到來；大爺則從另一定位前來「對照」，在二爺面前高舉雙手成「V」字形，俯視二爺。最後，大爺象徵性的舉右腳踢向二爺，二爺急速跳開離去，完成「踢筊(杯)」儀式，大爺又以其大開大闔的姿勢，緩緩離開至下一個定點。從來沒有人能清楚解釋「坐筊(杯)」儀式的意義，即使有些將團稍能說明，也各家說法不同。¹⁸²不論如何，二無常在動作上所表達出來「高下尊卑」卻又「成雙成對」、「互補調和」的陰陽思維相當明顯(參看〈圖56〉、〈圖57〉)。¹⁸³



〈圖56〉

說明：此二幅圖攝自台東忠合宮什家將。右圖為身形矮胖的二爺，左圖為呈現大、二爺高下尊卑有別的「對照」。

¹⁸² 有關家將的動作及表演橋段，這裡僅簡單介紹，筆者將另文撰述。

¹⁸³ 〈圖56〉及〈圖57〉，均攝自台東忠合宮什家將。



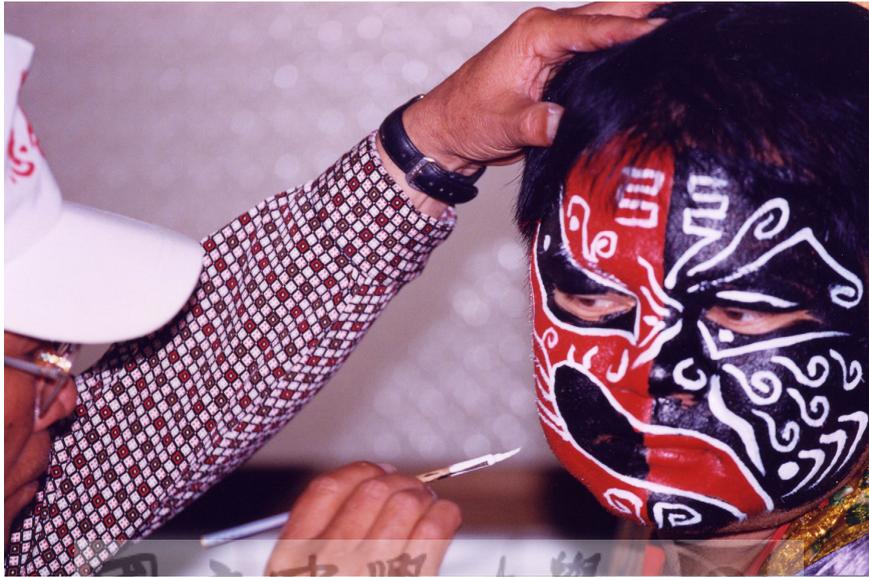
〈圖57：四大將軍「坐筊」〉

另一方面，大二爺的陰陽交錯與互換，也表達了「無常」的另一個涵義。屬陽的大爺，手上居然拿的是陰(水中、地下)的鯉魚枷；而屬陰的二爺，手上持的竟是陽(地上)的虎頭牌。台南白龍庵如意增壽堂及其衍派的大二爺，身上所著「半甲」的斜形方向，以及內手持扇、外手持法器的裝扮，正與其他將爺相反，陰陽配屬元素在二者身上的交錯互換，再一次顯示其無法歸類、模稜兩可、非此非彼的曖昧中介角色，以及穿梭陰陽兩界的能力與法力。「無常」的「變幻不定」意義，不斷的重複出現在黑白無常的裝扮、傳說、動作與陣法移位之中。

整體看來，黑白無常的裝扮與傳說，表達了「白黑」、「大小」、「高矮」、「善惡」、「生滅」、「幽明兩界」、「陰陽」等相對的概念，而「無常」二字所代表的「變幻不定」，則不斷在家將團的裝扮與傳說中，強化其蘊涵的意義，使黑白無常具有「中介」的性質與狀態，非此非彼，模稜兩可。大爺臉上的「蝙蝠」、二爺臉上的「潑猴」或「蝴蝶」，正是這種象徵。因此，他們又擁有跨界轉化的能力，造就其源於「強死」的邪惡高深法力，用以驅邪除惡，最終止於善與陽，恢復宇宙和諧的秩序。

其他將爺的裝扮、組合和傳說，都與大、二爺的裝扮與傳說一樣，反覆敘述著相同的意旨——「陰陽」與「無常」。例如：甘將軍的臉譜不論在圖形或用色上，都大致呈現極為對稱的樣式，然而，其誇大斜歪的大口，卻又與陰陽對稱反其道

而行，稍越雷池一步的反映出了「無常」的意旨(參看〈圖58〉)。



〈圖58〉：甘將軍的紅黑陰陽臉¹⁸⁴

因此，黑白無常兩角色，可以看成是所有家將成員的綜合體；或者說，家將的其他成員，甚至是不被視為家將一員的刑具爺，都是黑白無常的「角色擴散」。也因此，我們可以看到，家將們在裝扮與傳說中所顯示的職務與角色扮演，如獲得救贖的鬼魂、陰陽界的中介者、神明的守護者、驅魔捉鬼者等等，都不斷傳達「陰陽」與「無常」的象徵意義。

處於人世中的常人，之所以會在家將或黑白無常身上經歷個人的恐懼，是因為民眾雖然不一定完全理解家將裝扮或儀式上的意涵，但多多少少感受到人生「無常」變幻不定的意義，「無常」的苦難或災禍，隨時都會降臨在我們身上，任何人隨時都會遭冥界僚吏押解到地獄受苦審判。在這一點上，家將的裝扮與表演，對人們有一定的教育性與警示性，也因此，人們更能體會「無常」的陰森與恐怖。

¹⁸⁴ 2002年，已故台東忠合宮什家將臉譜師王清海先生正為甘將軍「打面」。

五、家將與廟會活動中的民間秩序

長久以來，Arthur Wolf提出一個論點，認為民間信仰的神明體系，是人間官僚體系的反映。¹⁸⁵對此論點，Emily Ahern、Robert Weller、Stephan Feuchtwang等人已加以反思及修正。¹⁸⁶ Robert Weller指出，20世紀台灣雖然有強力的中央政府，但地方宗教信仰卻具有相當大的自主力量。台灣的十八王公信仰盛極一時，李勇、廖添丁、李斯科都成為膜拜的對象。死後無嗣的姑娘信仰、基隆中元普渡、宜蘭頭城搶孤等活動都相當興盛。而這些基本上都是無主孤魂而非國家官僚，但其興盛卻凌駕於某些官僚神明。Weller認為這與1980年代大家樂賭博、股票投資、個人主義經濟行為有關，因此，體制外的投資行為，恰好與體制外的神明崇拜不謀而合。顯見民間信仰有其自主的宗教認同與需求，不是政府能控管的。

Paul Katz以呂洞賓為例，Donald Sutton以家將為例，Meir Shahar以孫悟空為例，都說明中國宗教信仰中非官僚體系神明受到普遍崇拜的情形。¹⁸⁷此外，Robert Hymes用儒家中國之下，人們日常生活中最講究的人情關係，來挑戰Wolf的官僚神理論，認為信徒直接上陳神明，而神明也直接顯靈給信徒，以及信徒直接許願與還願等三種現象，說明信徒與神明之間的私密關係，這相當於人世間的走後門或套交情做法，而非體現層層轉達的科層體系。也就是說，神與人之間，或神與神之間，有另外一套關係存在，有別於正式的官僚體系，是一種私下建立的人情關係。Hymes主張，宗教崇拜行為中，與人世間的情況一樣，官僚體系的公正無私與人情關係兩種模式同時存在，彼此競爭、混合使用，如果能公事公辦就好，萬一不能，就套用交情。¹⁸⁸Hymes的論點提醒我們，信徒與神明互動時，其實際

¹⁸⁵ 此論點最初來自Arthur Wolf, "Gods, Ghost, and Ancestors." 收入Arthur Wolf, ed., *Religion and Ritual in Chinese Society*. Stanford: Stanford University Press, 1974, pp. 131-182.

¹⁸⁶ Emily Ahern, *Chinese Ritual and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981; Hill Gate and Robert Weller eds., "Hegemony and Chinese Folk Ideologies." *Modern China* 13(1), 1987; Meir Shahar and Robert P. Weller eds., *Unruly Gods: Divinity and Society in China*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1994; Stephan Feuchtwang, *The Imperial Metaphor: Popular Religion in China*, London: Routledge, 1992.

¹⁸⁷ Paul R. Katz, "Enlightened Alchemist or Immortal? The Growth of Lü Dongbin's Cult in Late Imperial China.;" Donald S. Sutton, "Transmission in Popular Religion: The Jiajiang Festival Troupe of Southern Taiwan.;" Meir Shahar, "Vernacular Fiction and the Transmission of Gods' Cults in Late Imperial China." 以上三文均收入前揭Meir Shahar and Robert P. Weller eds., *Unruly Gods: Divinity and Society in China*.

¹⁸⁸ Robert Hymes, "Personal Relations and Bureaucratic Hierarchy in Chinese Religion: Evidence from the Song Dynasty", 收入前揭Meir Shahar and Robert P. Weller eds., *Unruly Gods:*

宗教行為，許多時候要借日常生活中的行為模式，尤其是人情私交關係，這有別於冠冕堂皇的官僚體系。

Hymes又以宋、元時期源于江西撫州華蓋山的三仙信仰和道教天心派為例，再次討論中國民間諸神是否為現實官僚的投影？Hymes發現，中國人眼中的神祇有兩種模式——官僚模式(神職人員)與個人模式(一般信眾)，即所謂道與庶道。而這兩種不同的社會身分，對神明似乎有相反的解釋，某一進香廟宇原有的宗教涵義，與香客的認知大不相同。¹⁸⁹ 康豹(Paul Katz)也發現，中國的宗教裡，傳說、故事、神話等多種陳述彼此影響，卻無法凝聚成為一標準的道教習俗觀點；¹⁹⁰而東港舉行水、火醮送瘟活動時，位於「主位」(emic)者和位於「客位」(etic)者的觀念經常有很大的差異。執行醮儀的道士認為，瘟神是天庭瘟部掌管瘟疫的神明；但一般民眾卻可能認為，瘟神是造成災害的鬼神。¹⁹¹

以上這諸多學者有關Arthur Wolf論點的反思，傾向於從信眾的社會立場來分析信仰觀點的多樣性，以及儀式的傳承與變易，這對本文所討論的家將有極大的啟發。

雖然家將的傳說與圖像有共通的主題和意義，但其多樣性也造成詮釋上的變動與歧異。信仰本身或信仰儀式，並非單一觀念的具體化行為，而是各種意義與力量相互競爭的競技場。廟會活動是一連串的儀式表演，必須吸引不同的群眾參與，各種參與表演的團體或類型，並無放諸四海而皆準的依據，特別是家將團，因各種參與者的立場不同，尤其容易產生歧義和爭論。

廟會活動中，家將扮演三種主要的角色：一是廟宇主神的護衛者，二是廟會活動中的驅邪者，三是娛樂神明與信眾的表演者。這三種角色因應不同的需求而

Divinity and Society in China.

¹⁸⁹ 見韓明士(Robert Hymes)著，皮慶生譯，《道與庶道：宋代以來的道教、民間信仰和神靈模式》(*Way and Byway: Taoism, Local Religion, and Models of Divinity in Sung and Modern China*) (南京：江蘇人民，2007)。

¹⁹⁰ Paul R. Katz, "Enlightened Alchemist or Immoral Immortal? The Growth of Lu Tung-pin's Cult in Late Imperial China." In Meir Shahaar & Robert Weller, eds., *Unruly Gods: Divinity and Society in China*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1996, pp. 70-104. 以及 Paul R. Katz, *Demon Hordes and Burning Boats: The Cult of Marshal Wen in Late Imperial Chekiang*. Albany: State University of New York Press, 1995.

¹⁹¹ 見康豹，〈屏東縣東港鎮的建醮儀式——兼探討火醮、水醮和瘟醮的關係〉，刊於莊英章、潘英海合編，《台灣與福建社會文化研究論文集(三)》(台北，中央研究院民族學研究所，1996)，頁179-220。

產生，其實代表了廟方人員、家將團的主事者、一般信眾等三種不同的立場與關懷。廟方人員負責安排組織重大的宗教活動，家將團的主事者負責管理經營團務，一般信眾則是尋求家將的協助。

台灣早期歷史中，寺廟具有維護社會正義與秩序的功能，同時也是地方的教化中心。即使是新建的廟宇，樑柱的彩繪和壁畫、浮雕，也仍在宣揚忠、孝、仁、愛與勤儉的美德，達到社會團結與和諧的目的，所謂的「平安祭典」、「祈安清醮」就是這個意思。因此，廟方人員主要關心的是遊神活動中神轎隊伍的行進與秩序，不但藉此確立主神的轄境，也確立廟宇間的社會界線，透過與友廟之間的迎轎送轎儀式，廟方人員重視建立本地與其他社區間的關係。就此需求而言，廟方其實是把家將當作是為神明的護衛、社會高尚莊嚴的驕傲象徵、陽世法律與秩序的維護者。

而家將團的負責人(堂主、會長、教頭、師傅)，則比較在意演行陣法時，是否能夠完整表達出家將生生不息的力量，以及其所代表的宇宙和諧秩序。一般的信眾，則把家將視為一種除穢驅煞的表演，對他們來說，家將最有價值的地方是驅邪的功能，而不是其所蘊藏的意義。

除此之外，這三種不同的立場的人，對節慶活動中常用的詞彙如「陰陽」、「令」、「平安」等，也有不同的認知。

「陰陽」理論中的陰與陽並非截然二分，而是預先假定物體或生物間彼此關聯，把同樣的道理運用在人和宇宙的和諧上。陰與陽的關係是相對而非對立的，是互補調和的、非靜止不動卻又不是一直處在變動中，非勢均力敵而是含蓄的暗示了高下有別的等級。但這些廣泛的陰陽關係與概念，不同社會立場的人可能有不同的理解。¹⁹²

廟會活動的主辦者或各廟宇的廟方人員，所重視者是遊神活動中的秩序，因此他們較強調陰陽的二元相對關係，並將「陰」看成是對人間及宇宙秩序的一大威脅。家將團的負責人，所重視者是陰陽互補與調和的一面，以及此概念在陣法展演中的完美呈現。¹⁹³一般的信眾，則照字面上的意義，把「陰」視為地獄的代

¹⁹² 例如，台灣道壇圖像中的陰陽觀，與一般廟宇中的陰陽觀就有極大的差異。關於這一點，參看 P. Steven, Sangren, *History and Magical Power in a Chinese Community*. 一書的分析。

¹⁹³ 參看 John Lagerwey, *Taoist Ritual in Chinese Society and History*. New York, Macmillan, 1987.

名詞，一種人死後的可怕世界。¹⁹⁴

同樣的，廟方人員傾向於用「令」來表示廟宇主神的無上命令，可以造成方位、運勢的轉換，如「敕令」、「御敕」、「玉旨」等。然而家將團的主事者則有如道士或法師之類的儀式專家，通常用「令」來表示神明的出身或法力的來源，如「太上老君令」、「五福大帝令」、「急急如律令」、「黑令旗」、「五雷令」、「令牌」等。¹⁹⁵對一般信眾來說，「令」則如魔術般具有不可思議的效力，如「符令」可以治病、鎮宅、壓煞等。

再者，無論是定期不定期的醮典活動，或是進香遶境活動，「合境平安」是慶典活動的共同期望。¹⁹⁶然而，「平安」對不同人而言，經常意指不同的事物。對廟方而言，平安代表主神恢復民間秩序的權威，通常藉由道士開壇清醮，或由「武陣」如家將等陣頭的出軍或展演表現出來。對家將團的主事者而言，平安意指完美的宇宙秩序，藉由家將各種裝扮圖像的意涵及陣法的展演充份的表達出來；他們甚至相信，在某種範圍內，家將團的種種儀式表演活動(如「四門」陣、「五行(方)」陣、「七星」陣、「八卦」陣等)，可以重建及保護一個區域(廟宇或社區)，恢復整個宇宙的平安與和諧。¹⁹⁷例如，台東顯陽堂八家將是台灣最具創造性與革新性的家將團之一，其堂主林琮翰就明白表示，該團家將表演活動，是展現執法嚴峻不容妖魔挑釁的特性，藉著演練陣法捉邀驅邪、維持陰陽兩界之和諧。而對一般信眾來說，個人或家庭秩序總是處於妖魔鬼怪橫行的危險之中，必須經由驅邪儀式(如街頭的「改運」、民戶的「淨宅」、「鹹光餅」的取得、「替身」的象徵等)才得以解除這些危害，求得平安。

如果認為這三種不同身分的人都採取同一立場，或將彼此互異的立場視為同一件事，恐怕無法理解整個廟會活動的實態。¹⁹⁸不過，這裡所謂的社會立場也不

¹⁹⁴ 一般民眾的這種陰陽觀，在傳說、神話、戲劇、歌曲及文學作品中隨處可見。參看Emily Martin, Ahern. *The Cult of the Dead in a Chinese Village.*; David Johnson, ed. *Ritual Opera and Operatic Ritual: Mu-lien Rescues His Mother in Chinese Popular Culture.*; Stephen F. Teiser, *The Ghost Festival in Medieval China.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988.

¹⁹⁵ 參看John Lagerwey, *Taoist Ritual in Chinese Society and History*, p. 6.

¹⁹⁶ 見劉枝萬，〈醮際釋義〉，氏著，《臺灣民間信仰論集》(台北，聯經，1983)，頁1-2。

¹⁹⁷ 康豹指出，建醮是一種多采多姿的儀式，最終的目的是重建宇宙的平安與和諧。見前引氏著，〈屏東縣東港鎮的建醮儀式——兼探討火醮、水醮和瘟醮的關係〉。其實筆者認為，家將的活動與表演，同樣也是一種重建宇宙秩序的信仰儀式。

¹⁹⁸ 此一觀點，Robert P. Weller有精闢的闡述，見前揭氏著，*Unities and Diversities in Chinese Religion*, pp. 155-170。

一定是那麼涇渭分明。因為在同一慶典中，同樣的人有時會扮演不同的角色。例如，某一位廟方的委員就可能在不同的時空分別扮演這三種角色，端視他是否主持陣團、是否在家裡奉香設供祭神，或是否參加盛大的廟方祭典儀式(如「開爐」、「三朝」、「午供」、「發表」、「進表」、「分燈」、「經懺」、「調營」、「和瘟」、「押煞」等)。有時候，甚至這三種身分也不是那麼的明確，因為同一慶典活動，可能是由持有不同興趣或社會地位的人所共同促成。但這裡仍然要強調一點，扮演不同角色的人所反應出來的分歧立場，通常非常清楚，而採取特定立場的人，也會試著把自己的想法或立場加諸於他人身上。

分別持有這三種社會身分或立場的人因其關心焦點不同，有時會在慶典活動中造成或大或小的摩擦。當家將團為了完整表達其淨化或恢地方完美的宇宙秩序能力，而進行冗長的陣法表演時，廟方的其他人員，則通常都顯得急切而不耐煩，尤其是大型的廟會活動中，主辦者通常為了時間上的安排，會要求家將團縮短其表演。但是家將團的主事者，則不會理會主辦者或廟方的要求，反而經常在遶境時，進入馬路兩旁的商家或民宅進行「淨宅」驅邪儀式。如此一來，又拖長了整個遊神活動的時間，讓活動的主辦者或廟方人員急得跳腳。此時，廟方人員或家將團的師傅，其實都忘記了家將原來是主神的「駕前」護衛角色。而一般的信眾或觀賞者，他們對家將的陣法或冗長的護送隊伍不是那麼感興趣，除了感受廟會活動的熱鬧與娛樂氣氛外，他們最在意的是身上的不祥或陰氣是否被驅除，因此經常成列的跪在馬路中央，冀求家將團進行以刑具依序輕輕拂過他們的頭與背的驅邪儀式。

以台東每年的元宵遶境而言，遶境活動是台東最大的廟宇天后宮籌畫主辦。此每年舉行的節慶活動一般從中午以後開始，參加的廟宇隊伍有時多達一百二十以上，甚至更多，而冗長的隊伍幾乎佔滿一半的主要街道。排在最後的神轎完成到台東天后宮的參拜儀式時，通常已經接近隔日的清晨了。

依廟宇與廟宇之間的關係而言，包括家將團在內的文武陣頭，都應該在經過友廟時進入該廟進行參拜儀式，家將團的正式參拜儀式一般是「拜神」或「拜廟」，更慎重一點則是「開四門」。但站在遶境活動的主辦者天后宮的立場，在原訂時間內完成活動，或維持所有行進隊伍的秩序才是重點，因此，主辦者或家將團所屬的廟方，會要求家將團盡量減省這些費時較長儀式，有時只是簡化到不行的蜻蜓點水，有時乾脆就不參拜。家將團在整個遶境活動中最常做的，反而是在設有香

案的民家進行「淨宅」儀式，因為這通常有紅包可拿，對家將團的維持團務不無小補。

這些年，台東各家將團又有另一種時間安排，即在正月十五、十六的中午以前，趁遶境活動的時間空檔，前往各已約定好的民家或公司行號「淨宅」，通常這時的紅包報酬較為可觀。這一連串的改變，顯示前文所說，信仰與信仰儀式(活動)，並非單一觀念的具體化行為，而是各種意義與力量相互競爭的競技場。又，過去台東著名的「炸寒單」(也是一種驅邪儀式)，是在遶境隊伍中因民家或商家行號的需求而隨意進行，但近年來則已變成定時定點的表演(觀光)活動，遶境時已無法隨處可見。這除了考慮安全問題外，在筆者看來，最大的因素其實是遶境活動的主辦者基於維持整個遶境活動秩序的動機所做的改變，驅邪者(扮寒單者)的驅邪角色在此要求下已淡化到幾乎不為人知，主事者(遶境活動主辦單位及台東玄武堂)和觀賞者將之視為是觀光活動中的純粹表演，其宗教意義上的角色已為人所忽略淡忘。凡此都證明，信仰本身或信仰活動，並非單一觀念的具體化行為，而是各種意義、力量與需求相互競爭的競技場。而此一競技場，是由前述三種持有不同社會身分與立場的人所共同參與。

前文討論圖像及傳說故事的基本形態與變化時指出，圖像與傳說既有不變的中心思想，也有元素符號詮釋上的極大差異與對比。家將團同時是三類參與者所關注的焦點，但其在三種人眼中所扮演的角色又無法完美的結合或調和。

廟方人士把家將的重點，放在「法律」和「秩序」上，這一觀點在家將的圖像上可以清楚的看出。如同大二爺、甘柳爺(四大將軍)所持懲罰性刑具(板、枷)與對稱互補而有秩序的臉譜(陰陽成雙而又高下有別)，不同的象徵混合了威嚇與允諾，正說明、反映了廟方對於紀律與秩序的重視——以刑具威嚇，用來維護秩序。相對的，送葬的草鞋，以及蝴蝶、蝙蝠的象徵，則傳遞了一般信眾對死亡典型的恐懼與掛念。

至於家將中心(根源)角色謝、范將軍的傳說故事，強調男性間忠實與堅貞的重要性，反映了廟方對人與人和諧的關心；而以王爺地方官角色為主的家將故事(家將服侍主神)，則反映了廟方對地方上秩序的關注。

相反的，陣團師傅則較關心整個宇宙的層面。他們非常注重臉譜與刑具是否合適且合理的安排在適當的位置，也極為注重行進步伐的和諧，以及「雙打」(對照)及「四打」(方陣交叉)的表演形式與陣法，因為這代表陰陽五行的調和與宇宙

的和諧平安。因此，隊形的兩邊通常就稱為兩儀或陰陽、高低班。而在福州白龍庵石柱上與台南西來庵藍德享《五福大帝》的兩傳說版本，最能反映道教的神界思想：眾將爺的法力來自於天庭的敕封，也來自於生死循環中的「生」，而不是「死」。同時藉由道教儀式的操弄或法術咒語的召喚，將爺們轉化為神明。此二版本的傳說中，詳記眾將爺的姓氏、名諱、轉世投胎地、生辰、職務等，使家將又同時具有人的屬性，顯示更重視現世生人的福利。

其他版本的傳說故事，則表現出一般信眾的觀點。這類的傳說都說明家將是「強死」的盜賊、僚吏(或者本來就是「物妖」)，故死後可能為「厲」，此一危害的力量經「收服」後，轉化為神明的部屬，因此他們是「中介者」，擁有穿梭於陰陽兩界的高深法力。這類傳說對一般信眾認為家將是「陰神」、「冥吏」的觀念有直接的影響，也因此信眾在接受家將的驅邪前，都必須先經過一番恐懼害怕的心理過程。用Victor Turner 的話來說，這就是一種「受難儀式」(rites of affliction)，先經過受難的過程，然後得到救贖，最後解決個人和社會的困難。這與用「替身」除過，以戴枷除罪是同樣的意思。¹⁹⁹

種種傳說和故事因人們思維的不同而各自合理化，因此，同樣的一個主旨要義，融合了多樣的觀點。例如：廟會活動和家將團可視為宗教儀式的綜合體，其最終目標是恢復整個宇宙的平安與和諧。而各種不同的傳說在某種程度上，則是立場不同的力量與認知相互爭論的結果。因此我們可以看到，所有傳說都至少融合了陰和陽兩種觀念。傷害人的盜匪與十二星神是陰與惡，與代表善的陽(神明)相對立的天體；而陰間，就是將爺們所來自的世界。在這種敘述方式下，故事傳達了陰間是人死後所赴之處，也是一種威脅的力量，因此，廟方人士必須於廟會活動中站在主神的立場，強調神明屬陽的威權和秩序的維護。

實際上，這三種觀點或立場，幾乎在任何一個出巡活動都可看到。在屏東潮州的一次建醮活動中，兩家將團短時間內連續來到一社區進行執行淨宅驅邪儀式。當我問社區入口處，一個出資聘請家將團的商家老闆為何需要兩個家將團時，他只是笑著說：「為了社區的安寧，越多越好！」或許這個老闆與廟方人員一樣，認為他有義務維持社區秩序，履行社會責任。又在另一個建醮活動中，一個跪在街上接受家將「改祭」的美國歸國華僑說：「這樣可以帶來好運！」這完全是個人

¹⁹⁹ 關於宗教信仰中「受難儀式」(rites of affliction)的過程和意義，參看Victor Turner, *The Drums of Affliction*. Oxford: Oxford University Press, 1968.

觀點。此二種觀點和家將團本身所強調宇宙層次的和諧毫不相關，他們只把家將當成工具，重視的是驅邪的利益，而不是家將團的意義。這是因為三者間的社會立場並不相同。

在此必須強調，各種立場的人事實上對家將都十分尊敬，這在裝扮家將的成員身上尤其明顯。裝扮者將焦點放在表演本身，而不太在意家將的圖像與傳說所代表的意義。他們很得意能成為廟會活動中各方注意力的焦點，然而，眾人的注意力也不在意義的有無，而是程度上的模稜兩可，因為家將表演是一連串意義的轉換，觀賞者和裝扮者其實都不重視這一點。在表演中，裝扮者只知道，他們是趾高氣揚的將軍，是嚇人的鬼怪，是地方的救星，並現身出來重整世界。這些裝扮的青少年們，有些看起來又像是幫派分子，無疑顯示出他們非常喜愛盜匪與鬼怪的角色，喜歡這種既粗魯又威嚴、既具威脅性又具保護性的能力和感覺。

台東有一家將團的師傅告訴我：「阮這間廟本來就是流氓廟，家將本來就是流氓。」的確，大部分的傳說中，家將的本質都是惡的與陰的，是盜賊、是妖精，其力量經馴化與轉化後卻成為善的、制伏惡的一方，正如青少年也許在家庭或學校中不受肯定，裝扮成家將後卻成為重整世界的救星。這種轉化與中介者角色，其實在某種程度上就是「無常」的象徵和表現。在我看來，這位師傅不是在承認 he 自己是流氓，也不是在為受他訓練的青少年義正辭嚴的辯解，而是在陳述家將一個長久不變的古老傳說和傳統，同時也依其所處的環境與背景，製造一個新的詮釋。

在此，我們看到混亂多變裡的一致性，在多變及模擬兩可中，我們仍察覺得到某些概念的一致性與明確性。這其中並無矛盾，而是中國文化縱橫交錯及內含的某些本質所致。Robert P. Weller主張，所謂一致性，端視所問問題以及追求何種程度的普遍性而定。²⁰⁰某一個別文化主題或單一意義，一定內含極高層次的普遍性。例如本文稍早所討論的，在流傳極廣的冥界傳說與故事中，「無常」的概念及「陰陽」的思想，使家將文化充滿了蓬勃生氣。許多圖像的元素的確隱涵著某些傳統的意義，但這些都會持續的消耗和變更。起源的傳說則更具有彈性，總是依廟方、訓練者、觀眾等不同的需求而定。各版本的傳說與意義，是由不同社會立場的人(不論是表演者或談論者)，在特定的背景中建構出來。

²⁰⁰ 參見Robert P. Weller, *Unities and Diversities in Chinese Religion*, pp. 2-11, 85-89, 144, 169-172.

觀賞家將表演的人對家將的詮釋，則又比上述三種社會立場更為多變。無常家將文化的易變性(fluidity)，部分是來自於「無常」的觀念。不斷重複的「模稜兩可」，不但強調了中介(liminality)的性質與想像的機會，更提供額外的爭論空間。例如，某些信眾認為家將是不祥的或具威脅性的，不然家將就不必「掌扇避喪」、「遇陣遮面」；然而，也有人堅稱家將的表演可以為其個人、家庭與社會帶來益處，不然就不會有「鹹光餅」的分贈，也不會有人說「越多越好」，更不會有人動輒跪在街上請求家將驅邪。

家將在組織、表演形式及意義上的多樣性，則又產生更大的爭論。在組織上，「八家將」系統少了文、武判不說，許多家將團以「陳、沈、枷、鎖」取代「四季大神」，也有家將團增加與大、二爺類似的「黑白無常」，更有些家將團把城隍體系的諸將諸司加進組織中變成十六將或二十將，還有將團把官將首的角色、法器、動作也加進了家將之中。在表演形式上，「八家將」的動作看來較像是舞蹈，「什家將」的動作則較像是打拳；有些將團展演最基本的「四門陣」不到十分鐘，有些則長達半小時以上，更不用說較不普遍的其他陣法了。在意義上，家將又經常跟當代的台灣識別產生關聯：有些學者主張家將源自於福建，有些學者則堅稱家將是台灣原創、made in Taiwan。以上這些不同身分的人，大家都在宣示自己的專業性、權威性與正統性；但對更多數的其他人來說，家將只不過是具有豐富色彩的餘興節目而已。

總之，信仰活動中，身分與立場各異的人，在家將的圖像與傳說中各自擷取所需的主題與元素，創造與強調自己的需求，造成家將文化的多樣性、創造性與易變性。

六、結語

本文一方面藉由家將的裝扮與傳說，解讀其象徵意義及其傳達的主要思維，另一方面則探討不同身分與立場的人，如何因其個別的需求，解讀這些象徵與符號。綜合此二方面的探討，推測台灣家將文化之所以多樣與易變的原因。

首先，就圖像來說，儘管各地家將團在服飾、臉譜、法器及排序上紛亂不一致，但其所呈現的意義相對的算是穩定：

(一)「陰陽」與「五行」的思維，貫穿於整個家將的圖像之中；然這些圖像

所呈現出的陰陽關係是互補的、相對的，但不是對立的；陰與陽並非勢均力敵，卻又暗示了某種等級的區別；陰與陽並非靜止不動，卻又不是一直處於變動之中，而是以動、靜交錯的方式呈現。

(二)這些圖像與元素，強烈表現出家將的「中介」(liminality)性質與狀態：將爺們的身分是「似鬼似神卻非鬼非神」、「似陰似陽卻非陰非陽」、「似此似彼卻非此非彼」，他們介於神、鬼、人、動物四種領域之間，可以自由穿梭於各領域中，具有特殊的跨界能力與身分，造就其邪惡的高深法力，用「以惡治惡」、「以暴易暴」的方式壓制並驅逐另外一種惡鬼，達到保護生人與宇宙和諧的最終目標。所以，一般人的印象中，他們「既像小神，又像大鬼」。

(三)圖像元素的豐富性，是造成家將文化具有多樣性、易變性與創造性特色的原因之一。每個家將團可以在臉譜、刑具、動作上稍加改變，擴大其操作與運用的範圍，創造許多新的意義。但表面的變化與差異仍隱藏著家將的內在邏輯，也就是家將仍有其共通性與一致性。例如，從服飾的裝扮及刑具的持有上看，家將的整體輪廓沒有改變，「大將」、「大神」、「大臣」的分類與層級依然存在，不因陣團與區域的不同而改變其高下有別的身分。同樣的，前述「陰陽」的理論與家將「中介」的性質，也仍然保留在家將團的各種圖像之中。

其次，家將圖像與傳說，是家將文化產生差異與改變的根源，但這些圖像傳說都有相同的母題與清楚的邏輯：

(一)各種傳說都在合理化家將本身、或是家將與其所屬廟宇(主神)的起源問題。不同的傳說衍生了家將團各自的儀式、圖像與組織，不同的故事告訴我們不同的陣團師傅如何結合並合理化家將的種種要素、該陣團的輪廓及其所以然，以及其所奉祀主神的緣由。種種傳說在此是實際的操作與運作，而不是根源與基礎；傳說的本來面目是次要的，而非主要的；傳說是取決於上下脈絡的，而不是放諸四海皆準的。試圖追究一個權威的傳說，或在眾多故事裡強求表面的一致性，最後一定無功而返。然而，在多樣性、創造性與易變性中，家將團還是有一些基本的原則與共通性。

(二)將爺起源的傳說都顯示他們一開始是來自於「陰」與「惡」，後來他們的力量經過「收服」(馴化)後，轉化為高深的驅邪除惡法力。在此「禁忌」與「神聖」的轉化與交織中，塑造了家將神鬼雜揉的兩面性。

(三)每位將爺都具有雙重甚至是三重的轉換能力，可以在陰界與陽界、它世

與現世、為善與行善中跨界轉換其身分與能力，而最終止於善與陽。每位將爺本身介於模擬兩可、非此非彼、無法歸類的場域中，而此中介(liminality)又曖昧的狀態，是將爺們展現力量、也是活動參與者創造新意義的活水源頭。

(四)各種傳說與圖象，強烈表達了「無常」的象徵與概念，將爺們可以說是「無常」的綜合體。佛經中「剎那」、「相續」兩無常，以及「生滅無常」、「陰陽」的概念，最後整合在家將黑白無常二角色的圖像與傳說之中，使二者的角色充滿了雙重性，更增加了黑白二無常的可怕。凡此，都突顯了無常角色集禁忌與神聖於一身的善、惡兩面性，也突顯其角色的模稜兩可，而模擬兩可的特性也使他們成了陰陽兩界的中介者。因此，黑白無常兩角色，可以看成是所有家將成員的綜合體；或者說，家將的其他成員，甚至是不被視為家將一員的刑具爺，都是黑白無常「角色擴散」的結果。

第三，要理解台灣家將文化的歧異性，除了要重視不同的家將團，如何在當時、當地「瞭解過去」與「陳述現在」以外，也必須考慮不同社會立場的參與者對家將的詮釋：

(一)廟會活動中，家將扮演三種主要的角色：一是廟宇主神的護衛者，二是娛樂神明與信眾的表演者，三是滌罪活動中的驅邪者。這三種角色分別代表廟方人員、家將團成員、一般民眾三種不同的立場。廟方其實是把家將當作是為神明的護衛、社會高尚莊嚴的驕傲象徵、陽世法律與秩序的維護者；陣團的堂主，則比較在意演行陣法時，能夠完整表達出家將的動能，及其所代表的宇宙和諧秩序；一般的信眾，則把將家將視為壯觀的場面或表演，對他們來說，家將最有價值的地方是驅邪的功能，而不是其所蘊藏的意義和訊息。

(二)圖像與傳說中，「無常」的概念及「陰陽」的思想，使家將文化充滿了蓬勃生氣。許多圖像的元素的確隱含著某些傳統的意義，但這些都會持續的消耗和變更。起源的傳說則更具有彈性，總是依廟方、訓練者、觀眾等不同的需求而定。各版本的傳說與意義，是由不同社會立場的人(不論是表演者或談論者)，在特定的背景中所建構出來的。

(三)但此三類參與者的身分有時又是不明確的，因此不同的參與者所反應出來的分歧，加深與強化了家將文化的多樣性與易變性。家將團的創造與革新，一方面是考量觀眾的感受；另一方面則是由主事者提議，依表演與儀式的需要而改編(改變)圖像和傳說，這裡加一點新的要素，那裡減一點舊的要素。新舊要素的

增減，通常是默默進行的，所以不容易察覺，但最後則加深了陣團與陣團之間的區別。

第四，信仰本身或信仰活動，並非單一觀念的具體化行為，而是各種意義、力量與需求相互競爭的競技場。而此一競技場，是由前述三種持有不同社會身分與立場的人所共同參與。

家將的意義與信念，同時存在於傳說、圖像、儀式與陣法表演裡，彼此聯結在一起，無法分離。意義無法從身體表演中抽離，信念也無法與儀式表演分開。多變歧義的詮釋素材如臉譜、傳說等，雖然大部分是掌握在陣團的手上，但這些素材不是被動的文化史料，其所傳達的意義更不是單向的賦予，而是在活動中、在不同身分的人當中、在形形色色的對話中建構出來，這也是家將多變的重要因素。因此，在台灣的家將文化裡，沒有固定的儀式，也沒有成文的標準；我們甚至無法從看似系譜分明的各派別中，輕而易舉的就找到大家都同意的詮釋觀點。

在意義的傳達過程中，家將團的成員不是遭到各種素材綁架的人質，而是特殊環境背景中積極的代言人。過去的人根據相同的母題，採取無常的詮釋方式，創造出形形色色的家將團；而如今，各家將團也在變動的慶典背景中，考慮新的變遷，就原有的符號元素發展出新的解釋，並透過身體的表演及語言的論述，重新定義自己。這是一持續不斷的文化建構，也是一個動態與靜態穿梭交叉的對話過程，就像陰與陽並非靜止不動，卻又不是一直處於變動之中，而是以動、靜交錯的「無常」方式呈現。從這個角度，我們才較能理解台灣家將文化的多樣性、易變性與創造性。

The Apparel and the Legend of Jiajiang

Lai Liang-chun*

Abstract

The article is on the one hand to interpret the symbols of the legend and the apparel of Jiajiang and also the main thoughts they express. On another hand, it discusses how people in different status and position explain these symbols and thoughts according to their individual needs. Then to consolidate the discuss above to presume the reason why Taiwan Jiajiang is diversified and variable.

“Yin-yang,” “Wu-xing,” “Wu-chang,” penetrate into the apparel and the legend of Jiajiang. These icons and elements show intensely the liminality of Jiajiang. The origin of Jiajiang reveals that they were out of “Yin” and “wickedness” in the beginning. Their power then was tamed and converted into advanced power of exorcism. Interweaving and converting the taboo and sacredness mix Jiajiang’s duality of deity and ghost. This duality accomplishes Jiajiang’s special trans-world ability and advanced power to suppress and expel another evil spirit to protect human beings and make the universe in concordance.

In the process of conveying significance, the members of Jiajiang aren’t the hostages of different materials but the active representation in the particular background. Based on the same thesis, people in the past took the interpretation of wu-chang to create various Jiajiang groups. Nowadays, each Jiajiang group considers new transition in the changeable festivities. They develop new interpretation by using the original symbols and elements and define themselves by their body performance and literary discuss. It’s a continual cultural construction and also a dynamic and static interaction. Just like “yin” and “yang” don’t keep still

* Professor, Department of Social Studies Education / Department of Cultural Resources and Leisure Industries, National Taitung University.

nor always fluctuant, but appear in the way of “wu-chang.” With this viewpoint, we can understand Taiwan Jiajiang’s diversity, changeability and creativeness.

Keywords: Jiajiang, apparel, legend, Yin-yiang, liminality, Wu-chang

