《歷史臺灣：國立臺灣歷史博物館館刊》第 25 期 ／ 頁 043-106，2023 年 5 月
臺南：國立臺灣歷史博物館

國立臺灣歷史博物館藏清代新竹周玉樹官服泥塑像研究*

盧泰康**、廖伯豪***

摘要

祖先塑像是清代臺灣漢人家族追念先人的形式之一，而身著清代官服的塑像更能彰顯像主生前的功名、仕途及其在家族中無可取代的特殊地位。祖先塑像有別於祖先畫像，除了形態寫實逼真，立體可觸之外，尚見搭配家具及精巧擬真的服飾配件，藉以再現像主生前實際形貌。

本文針對國立臺灣歷史博物館館藏（以下簡稱「館藏」）新竹周益記家族傳世的「新竹周玉樹官服泥塑像」，進行傳世脈絡、年代風格、服飾特徵、材質工藝的整合分析及考證，同時就臺灣目前所知爲數稀少的傳世清代官服人物塑像，進行完整的類型區分與觀察比較，並確認本件館藏塑像爲全臺罕見保留清代冠帽文化及成套袖珍新竹體家具配件的珍貴案例。

* 本文為筆者承接國立臺灣歷史博物館「108-109 年藏品文化資產價值分析計畫」之研究成果，在此感謝兩位匿名審查人所提供之寶貴意見。

** 國立臺南藝術大學藝術史學系教授

*** 國立臺灣歷史博物館研究助理、國立成功大學歷史學系博士候選人

來稿日期：2022 年 7 月 3 日；通過刊登：2023 年 4 月 27 日

館藏周玉樹塑像寫實再現像主之形貌、服飾與座具，做工精緻，不僅傳承了清代新竹北門地區士紳家族祖先祭祀形式，更見證新竹北門周家自19世紀以來由商入仕的發展歷程，具有相當重要之文化資產價值。

關鍵詞：祖先塑像、清代官服、新竹周益記、周玉樹

一、前言

臺灣傳統民間家族祭祀活動中，普遍存在繪製祖先畫像懸掛於宗祠或廳堂，藉以紀念祖先生前形貌的傳統，常見像主穿戴清代「官服」，藉以彰顯其生前的成就及其對家族的重要性。至於祖先塑像則是運用雕塑技法製作出類似神像的立體形態，藉以呈現祖先的具體容貌，其特徵有別於平面祖先畫像無法輕易更動內容的限制，可以透過衣帽服飾配件的穿戴設計與替換，重新再現祖先曾經擁有的儀容服貌，另有袖珍家具供塑像倚靠安坐，同樣是一個可供後世一窺像主生前真實行儀的焦點。

立體形態的祖先塑像，因其製作工序頗爲複雜，製作成本較高且表現形式特殊，常有遭竊遺失之事，致使傳世數量相當稀少，倖存於世者亦多有配件佚失缺損的狀況，故能完整保留者更加彌足珍貴。國立臺灣歷史博物館所藏「周玉樹官服泥塑像」（以下簡稱「周玉樹塑像」），是臺灣傳世祖先官服塑像之罕見案例，原爲新竹北門周益記家族傳世之物，後歷經輾轉周折入館典藏。[1]

本文第二部分針對中國古代祖先塑像的源流與功能進行討論，第三部分參考周氏家族史料與相關口述紀錄，釐清館藏「周玉樹塑像」的背景脈絡及其傳世歷程。第四部分與第五部分則分就館藏「周玉樹塑像」及其附屬家具進行研究與討論，首先是文物形態特徵的觀察與分析，探究各項部件之衣著形制、紋飾特徵，比對臺灣現存傳世之清代袍服官員與祖先塑像案例，同時透過科學檢測結果探究其製作工藝訊息，最終確認「周玉樹塑像」所體現之文化價值及其重要性。

1 本文為筆者執行國立臺灣歷史博物館委託國立臺南藝術大學執行專案計畫之部分研究成果，盧泰康、廖伯豪，〈108至109年藏品文化資產價值分析計畫〉期末報告（國立臺灣歷史博物館提供，2020，未刊行。）

二、清代祖先塑像的功能

明清時期漢人祭祀祖先的儀式中，存在「立主」與「設像」的傳統，皆源自先秦時期的「尸」禮，其做法是在親人往生之後，以家族昭穆世系中的孫輩喬扮死者接受祭祀，享用祭品牲禮，做爲「視死如視生」的體現。有關於設置塑像之初始，清人趙翼《陔餘叢考》曾提到：

> 自佛法盛而塑像遍天下，然塑像實不自佛家始。《史記》帝乙為偶人以象天神與之博，殷時已開其端。《國語》范蠡去越，越王以金寫其形而祀之。《國策》宋王偃鑄諸侯之象，使侍屏側，則并有鑄金者。孟子有作俑之語，宋王招魂亦云「象設」，魏文侯曰:「吾所學者，乃土梗耳」。又《國策》秦王曰:「宋王無道，為木人以象寡人而射其面」……則泥塑木刻，戰國時皆已有之矣，又《韓非子》記桓赫刻削之道：「鼻莫如大、目莫如小，鼻大可小、小不可大也；目小可大、大不可更小也。」此又塑像之秘訣至佛像……。[2]

上引趙翼所述內容，反映了清人認知「製作人形塑像之俗」其來有自，早在殷商至東周時期已見運用泥塑、木刻製作人俑，藉以從事宗教或政治儀式的文獻紀錄，並且形成了一套判別雕刻人像面容比例的技法與口訣，而隨著佛教傳入之後，中國本地傳統的塑像工藝，亦被應用於佛教造像的製作。

秦漢之後，「尸」禮廢而「像設」興，隨著魏晉南北朝佛教日漸盛行，進一步帶動宗教雕塑造像的活動，各地興起佛教法像的製作，出現以開鑿石窟寺供奉神佛造像的形式，並且繪製供養人等被紀念者之相關圖像，稱之爲「影

2　趙翼，《陔餘叢考》（臺北：世界書局，1990），頁 367。

窟」。[3]至唐宋時期影堂的出現，最初目的在於紀念追懷佛寺祖師，供奉其畫像或塑像，名之爲「祖師堂」，[4]爾後衍生出皇室貴族爲了奉祀先祖及朝廷賜敕有功官員所設置的功德寺，[5]以及紀念地方官員德政的「生祠」，[6]民間建廟祭影的風氣，日漸盛行。[7]

宋代對於神像設立與否存在著相當多元的態度，其中有積極建廟立像者，其意在慰達忠魂、表勸節義、表達思慕感念或是撫慰人子之心，皆需要製作祭祀對象的具體形像，並透過定期的祭祀與瞻仰，方能有效達成追思紀念的目的，故務求其形影「神像盡妙」、「宛然如生」。[8]然而在宋代程朱理學中，對於民間懸影祭祀有著相當嚴肅的看法，其中程頤主張廟制祭祖儀式中的「主」（立神主牌）與「影」（設像）之間，必須嚴格遵守分際，並批評「影祭」的正當性，主要理由在於無論採用是繪畫或塑造祖先形像，只要鬍鬚頭髮存在「毫釐之差」，就無法真正代表先人的實際樣貌。[9]大體說來，雕塑製作先人具體形像，不若設置「神主牌位」，因透過文字書寫形式可以完全避免容貌形象的辨識問題，故程朱學派仍將神主牌位視爲家廟祭祀的核心。但面對古代聖賢的祭祀儀式，理學家在「設像」議題上卻又變得相當積極，他們認爲透過瞻仰聖像，可以有效追思其德行舉止，方能達到育才教化目的，故製作立體塑像又

3 彭美鈴，〈「立主」與「懸影」：中國傳統家祭祀先象神樣式之源流抉探〉，《臺大中文學報》51期（2015.12，臺北），頁69。

4 彭美鈴，〈「立主」與「懸影」：中國傳統家祭祀先象神樣式之源流抉探〉，頁72。

5 劉淑芬，〈唐、宋時期的功德寺：以懺悔儀式為中心的討論〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》82本2分（2011.6，臺北），頁262-263。

6 何淑宜，〈晚明的地方官生祠與地方社會：以晚明嘉興府為例〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》86本4分（2015.12），頁812。

7 彭美鈴，〈「立主」與「懸影」：中國傳統家祭祀先象神樣式之源流抉探〉，頁77。

8 廖咸惠，〈傳神與造像：宋代士人的像設觀和崇拜行為〉，《近代史釋論：多元思考與探索》（臺北：東華書局，2017），頁28-29。

9 程顥、程頤，《二程集：河南程氏遺書》，卷22上（臺北：漢京文化公司，1983），頁286。

比平面畫像顯得更爲隆重崇敬。[10]

隨著隋代科舉制誕生，逐漸打破過去世家大族依憑血緣世系做爲任官的依據，平民百姓亦可藉由國家所辦理的考試制度進入官僚體系，唐代以後科舉儼然成爲經常性制度，致使地方平民宗族勢力逐漸抬頭。[11]到了宋元時期，一般平民透過科舉或買官晉身官僚階層的比例逐漸增加，中國政府官僚的身分結構改變，傳統世族漸趨式微，新興官僚群體對於建立宗族組織、推展宗親活動的興趣增加。[12]地方上的宗族組織普遍設立祠堂，做爲家族成員共有的祭祀場所，一般普通家庭則繼續沿用「影堂」制度與名稱。明清時期「影堂」、「祖先堂」、「家堂」持續做爲士庶人家祭祀先祖的場域，他們將先人穿著正式袍服的形象面貌付諸畫像或塑像，並祀奉於廟堂之內，可視爲其將已逝先人或祖先神格化的展現。

至於民間影堂祀奉祖先具體形象的做法，是選擇平面畫像抑或立體塑像呢？早期學者梁思成認爲：自唐玄宗以後，畫像的地位逐漸高於塑像，到了晚唐時期，運用雕塑手法製作祖先形像的方式逐漸被世人所忽視，反觀製作畫像則較塑像容易，且具有成本較爲低廉的特點。[13]另有學者進一步指出傳統民間祭祀存在「外神多以塑，內神多以繪」的觀點，凡是具有卓越功德而被尊奉爲神者，認爲是萃集天地精華而富有能量，故往往藉由金屬鑄造、石刻、木雕、泥塑等手段，具體刻劃其真實樣貌，然而對於常民家內祭祖來說，畫像具有「易製且廉」的特點，且家族祖先終究是普通人，故子孫後輩多採取畫像形式，較雕塑來得更爲簡便經濟，[14]突顯了製作祖先立體雕塑形象，實需耗費相當大的經濟成本及複雜的工藝技術。清人趙翼《陔餘叢考》另亦指出歷來「祖

10 廖咸惠，〈傳神與造像：宋代士人的像設觀和崇拜行為〉，《近代史釋論：多元思考與探索》，頁31、39。

11 常建華，《宗族志》（上海：上海人民出版社，1998），頁35。

12 馮爾康，《中國古代宗族與祠堂》（臺北：臺灣商務印書館，1998），頁38-39、74。

13 梁思成，《中國雕塑史》（臺北：明文書局，1987），頁121-122。

14 彭美鈴，〈「立主」與「懸影」：中國傳統家祭祀先象神樣式之源流抉探〉，頁7。

先塑像」被使用的情形：

> 近世祠堂皆設神主，無復有埏（塑）像者，其祖先眞容則有畫像，歲時展敬。唐宋時則尚多埏（塑）像，陸魯望建祠，[15]埏己像於其中，咸淳中有人醉仆其像，腹中皆生平詩文稿也。前明士大夫家祠亦有之，陸深《谿山餘話》云：「子謫延平時路過蘭溪，謁章楓山祠堂，祠中埏（塑）像乃公服……」。[16]

趙翼認爲唐宋時期製作先人塑像的風氣較爲流行，甚至有文人建生祠時，將自己生平創作的詩文裝藏於塑像之中的行爲。到了明代，宗族祠堂中仍然存在奉祀先人塑像的傳統。但是清代以後，祠堂中皆設神主而不見有塑像，至於祖先畫像則是在每年特定時間祭祀時，方得懸掛展示。

事實上，透過傳世之清代塑像案例可知，不僅民間仍然可見祖先塑像的製作，清代皇室或內監亦不乏有製作塑像的案例，例如北京故宮（雍和宮）所藏泥塑彩繪雍正帝著吉服坐像（圖1），以及清宮太監著常服塑像（圖2），二者皆身著清朝官服袍褂。清代人物塑像除了具備供奉廟堂設像的用途之外，亦有出於個人趣味或壽辰紀念的人像雕塑，例如乾隆15年（1750）石

圖1　泥塑彩繪雍正帝坐像，北京故宮博物院藏（原藏於雍和宮）

資料來源：北京故宮博物院，〈鎮院之寶—泥塑彩繪雍正帝坐像〉，《紫禁城雜誌》9期（2017，北京），頁11。

圖2　太監塑像（著常服），北京故宮博物院藏

資料來源：萬依、王樹卿等，《清代宮廷生活》（香港：商務印書館，1985），頁167。

15 陸龜蒙，字魯望，晚唐詩人。

16 趙翼，《陔餘叢考》，頁367。

刻唐英像（圖3），所見像主身著便服倚坐一側，其右手肘所倚靠之靠墊（迎手）後方落有款識「庚午春寫於九江關署」，王世襄對照唐英〈題石鐫刻小照小序〉內容，確認其爲唐英生前由汪木齋爲其所雕刻之立體雕像，以資後人紀念。[17]另有清代石雕人像一尊（圖4），身著便服席地盤坐，其左手肘倚靠書函上有題籤「百壽圖」，應是像主個人紀念壽辰而專門製作之雕像。[18]

圖3　清汪木齋雕唐英像（著便服）

資料來源：王世襄，《堆灰錦：王世襄自選集》（北京：三聯書局，1988），頁490。

圖4　清石雕人像（著便服）

資料來源：王世襄，《堆灰錦：王世襄自選集》，頁778。

過去有關臺灣傳世祖先畫像及塑像功能性的分析討論，可見李麗芳從民族學的角度，認爲其充分反映清代臺灣先民自大陸渡海拓墾的移民特色，畫像與塑像正是民間信仰與清代臺灣社會秩序結構相結合的體現。[19]李建緯則指出祖先畫像做爲提供家族後代子孫懷念並瞻仰其遺容，藉由圖像再現先人容貌及衣冠特徵，成爲形塑後人集體記憶的物質證據。祖先畫像在特定重要節日方懸掛於廳堂的特性，反映其在家族內的公共性，是家族所共同擁有的資產。[20]儘管祖先塑像與畫像的功能大體一致，同樣被視爲像設的體現，但吾人仍需留意的

17 王世襄，《堆灰錦：王世襄自選集》（北京：三聯書局，1988），貳卷，頁490-491。

18 王世襄，《堆灰錦：王世襄自選集》，貳卷，頁492。

19 李麗芳，〈民族所館藏標本圖說：臺灣漢人的早期祖先繪像與其文化意義〉，《民族學研究所資料彙編》13期（1992.2），頁70。

20 李建緯，〈祖先的再現：彰化大村賴氏祖先像的品級、風格與功能〉，《歷史、記憶與展示：臺灣傳世宗教文物研究》（臺中：豐饒文化社，2018），頁322。

是，二者之間最大不同之處，在於塑像是三度空間的立體物件，屬於模擬真人形態的袖珍模型，除了講求像主的容貌與身形刻畫栩栩如生之外，亦包含與塑像配套設置的服裝衣帽、用器、家具等配件，以供塑像穿戴使用，或更進一步營造像主的生活形態及空間。

然而塑像不似卷軸畫像易於收納存放，長期放置於龕中保存，移動不易，往往需要特定空間安置或長期陳設於廳堂，祭祀時則伴隨神主一併展示。祖先塑像身上所穿著的袍服衣飾，具體再現了祖先真實的服儀面貌，透過祭祀時對塑像帽冠的替換，模擬像主生前穿戴習慣，更是追念先人儀態形貌的具體實踐，增添祖先塑像與家族後人之間的互動關係。此外，透過目前所知中國傳世案例可知，像主亦可在生前製作塑像與畫像，顯示其不僅被視爲提供後人紀念瞻仰的擬真形象，同時可做爲像主記錄自我形貌的重要方式，除了體現日常生活的休閒趣味，也透過面容身形反映像主的內心世界、身分認同與社會定位等多種特殊訊息。

綜觀全臺灣現存傳世清代官服人物塑像形式特徵，大致同於傳世的清代祖先肖像畫，有正襟端坐與倚坐兩種姿態，藉以呈現像主莊嚴肅穆或休閒行樂的狀態（以下所舉實例見附表1）。祖先塑像主要是被安置於私宅祠堂內，但並非家族中所有逝去先人皆會被製作塑像，而是其中曾經獲得特殊功名、頭銜的成員，例如臺中霧峰林家下厝宮保第的肇始人——福建陸路署理水師提督並獲「太子少保」銜的林文察（1828-1864），以及「開臺進士」鄭用錫（1788-1858）傳世塑像。另有奠基宅第及家族產業，創業有成且獲有官銜者，例如彰化鹿港慶昌行之創始人陳克勸（1775-1861）塑像，以及館藏周玉樹（1838-1892）塑像。

另有奉祀於廟宇佛寺的地方官員功德像，通常是發起興修該廟的官員，或者是官譽甚嘉、造福鄉里的地方行政官僚，例如宜蘭昭應宮所供奉之三老爺像，分別是規劃蘭陽地區開發者臺灣府知府楊廷理（1786、1806、1810-1812

任職）、首任噶瑪蘭廳通判翟淦（1812-1817任職）、第三任噶瑪蘭廳通判陳蒸（1817任職），皆因地方仕庶感念其貢獻而製作的長生像，以供後世永續祀奉；另有臺南市廣慈庵所供奉之諸羅縣知縣張玿像，其於康熙31年（1692）建廣慈庵於府城，因信眾感念其功德，遂塑造其像並敬奉祿位。[21]

三、周玉樹塑像傳世歷程

有關館藏「周玉樹塑像」之傳世歷程，[22]根據新竹周氏家族後人周友達表示，像主周玉樹為新竹周氏家族開臺第二世祖（圖5），官名（官章）其華，字植庭（1838-1892），其塑像原放置於「周益記」宅二樓神明廳北面。回顧新竹北門周家之發展，始於道光26年（1846）開臺祖周嘉（友）諒（1810-1849）抵臺，[23]最初在竹塹城內太爺街（今新竹都城隍廟入口附近）開設「茶泰號」，從事商業貿易。之後嘉諒公所生諸子陸續在城隍廟及淡水廳同知署衙門周邊購地置產，其中第三子周玉樹派下居住於西門一帶。有關周玉樹的歷史文獻紀錄，可見《新竹廳志》記載：

> 一善堂亦設於竹北一堡下寮庄，奉祀三寶佛、阿彌陀佛、觀音佛祖、三官大帝、地藏、目連、韋馱（護法）等神像。新竹之紳鄭如蘭、周其華及故林汝梅等信徒所提倡建立並維持。[24]

新竹「一善堂」創立於光緒11年（1885），透過上引文可知周玉樹為當時新竹地區頗為活耀之地方仕紳。另參考《淡新檔案》所錄光緒5年（1879）7

21 臺南市文獻委員會，《臺南文化（文物專刊）》4卷2期（1954.11，臺南），頁7、115。

22 《新竹周玉樹官服泥塑像與冬夏帽組》，（臺南：國立臺灣歷史博物館藏，1892-1926），2013.020.0441。

23 引自周友達，〈周益記的身世與家族故事〉，《竹塹文獻雜誌》62期（2016.10，新竹），頁47。關於周家開臺祖周嘉諒名諱因不同文獻問傳抄故版本眾多，另有周家亮、周友亮、周友諒等稱法，故本文依照周家所提供譜系及神主牌的稱法，統一採用「周嘉（友）諒」稱之，以免混淆。

24 波越重之著、宋建和譯，《新竹廳志》（新竹：新竹縣政府文化局，2014），頁241-242。

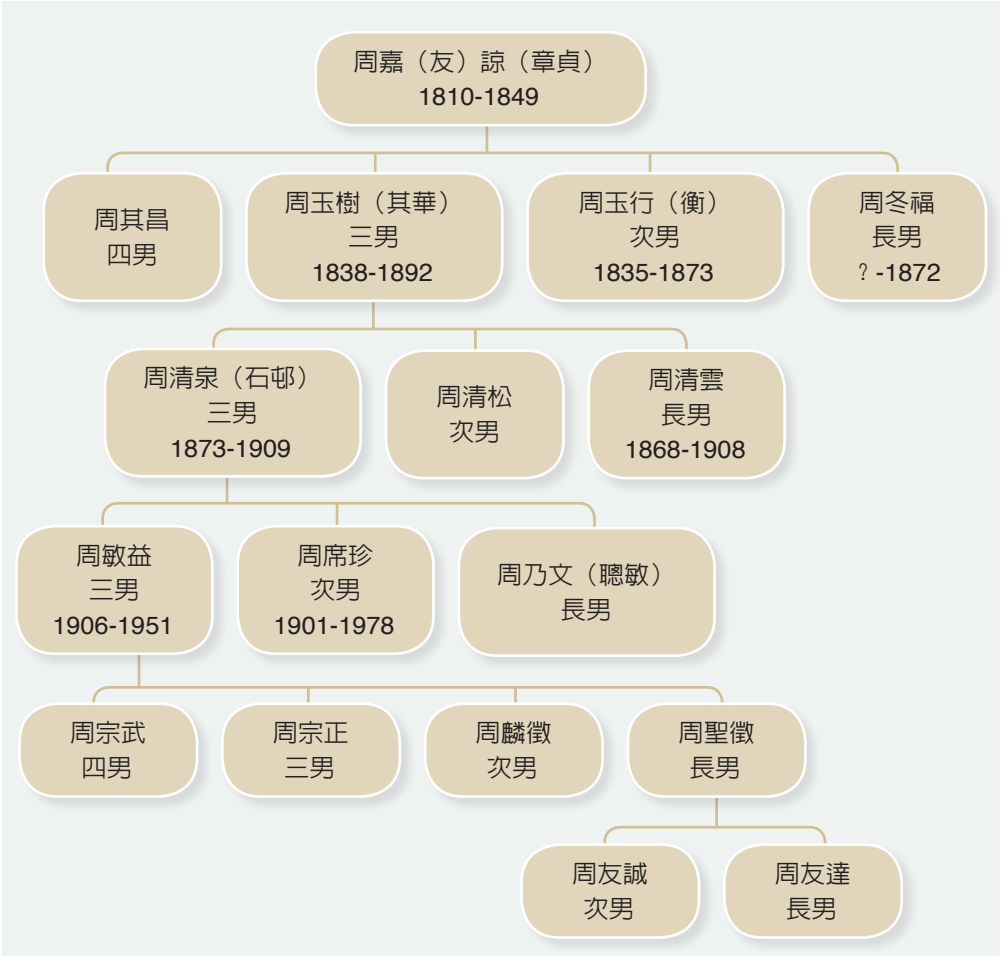


圖5　新竹周氏家族世系表

資料來源：周友達，〈周益記的身世與家族故事〉，《竹塹文獻雜誌》62期（2016.10），頁47。

月17日〈貢生周其華爲局謀扛烹銀收態變無奈指交懇乞提訊押追事〉，載明其具狀人爲「貢生周其華」，證實周玉樹在光緒5年（1879）已具有貢生頭銜。[25] 根據周友達表示，周玉樹第三子周清泉（1873-1909）爲周友達的曾祖父，至

25 周其華，〈貢生周其華為局謀扛烹銀收態變無奈指交懇乞提訊押追事〉(光緒5年7月17日，檔案名稱：ntul-od-th32502_004_00_00_1)，國立臺灣大學圖書館數位典藏館「淡新檔案」，https://dl.lib.ntu.edu.tw/s/Tan-Hsin/item/1095581，2020/11/12。

日治時期因新竹市區街道改正，舉家自西門搬遷至南門外的新興町客雅329番地，周清泉亦在此地居住直至過世。

另供奉「周玉樹塑像」的空間——「周益記」大宅，始於開臺第三世周清泉之妻李桔（1877-1927）。李氏爲新竹北門李錫金家族（李陵茂號）李祖訓（1849-1908）之女，李氏於大正12年（1923）偕第三子周敏益買下李錫金家族第十三房厝，17世李雪樵（1878-1944）在北門203、204番號的大厝，[26]大正15年（1926）從新竹街客雅庄搬入大厝，並邀請李雪樵之弟李逸樵（1883-1945）爲大厝題寫「周益記」門額爲商號，[27]可見新竹北門李錫金家族與周家存在密切的姻親關係。

昭和3年（1928）周敏益娶大稻埕富商陳天來（1872-1939）次女陳寶釵爲妻，昭和4年（1929）後陸續生下周聖徵（周友達之父）等七子，皆持續居住於周益記大厝，爾後子孫多因求學就業陸續搬離，自民國40年（1951）周敏益過世之後，僅夫人陳氏獨居於周益記宅。民國58年（1969）周聖徵攜妻兒四人搬回周益記大厝居住並就近照顧母親，至民國70年（1981）再度搬回臺北，之後曾經將周益記部分空間租給「建新理髮廳」營業。

館藏「周玉樹塑像」爲新竹北門周氏家族所傳世之祖先塑像，其最大特徵是身著清代官員服飾。根據周友達的回憶，其父周聖徵曾經告知「塑像像主爲周家渡臺第二世祖周玉樹，曾捐買官銜至五品，故家族甚爲重視，愼重敬塑其像以供奉」。儘管如此，現存周玉樹神主及墓碑（圖6、7），並未註明其生前官銜封號，亦尚未發現周玉樹獲得最終誥封之文獻紀錄，僅在周玉樹神主銘文中署稱其妻陳錢娘爲「孺人」。「孺人」爲清代七品命婦之稱號，另考量到周家祖

26 李雪樵，名瑞興，為李錫金家族第十三房厝17世，日治時期曾任地方保正多年。

27 周友達，〈周益記的身世與家族故事〉，《竹塹文獻雜誌》62期，頁48。

籍爲福建泉州安溪，[28]屬於閩籍漢人族群，且神主名諱生辰應爲20世紀後所重寫（有西元紀年），若排除客家族群尊稱過世婦人爲「孺人」的傳統，[29]或許可就清代命婦頭銜從夫品第的邏輯，推敲周玉樹生前已經具備官銜。

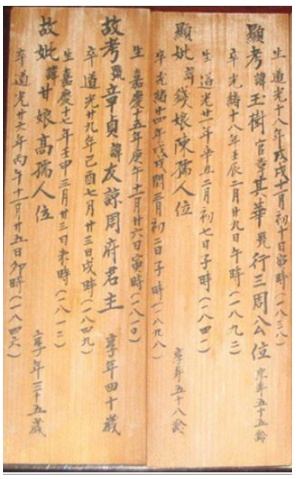


圖6　周嘉（友）諒及周玉樹神主牌背面墨書

資料來源：周友達提供。

圖7　周植庭（周玉樹）暨周清泉墓碑

資料來源：周友達提供。

綜觀周嘉（友）諒家族相關文獻及家傳資料，可知家族中明確具備官方身分者，惟開臺第二世周玉樹具有貢生（生員）身分，開臺第三世周清泉的神主牌中，則是署明「誥授奉直五品銜賞戴藍翎即用州同」。[30]關於周玉樹及周清泉是以何種方式捐得官銜，目前尚無進一步的文獻紀錄，然綜觀清代後期清廷爲了因應各地戰事、賑災與地方公共建設的經費需求，以緩解地方財政壓力，故允許外省開辦地方性的捐納活動（捐輸事例），[31]亦爲有經濟實力且欲提升社會身分的人士，提供了另一種晉身的管道。

清代自嘉慶朝至清末之間，竹塹地區商人以正途科舉或異途捐納、軍功取得士紳地位的風氣極爲普遍，數量多達38戶之多。[32]在具備強大的經濟實力基礎下，竹塹商人的「士紳化」不僅僅是積極取得官員頭銜身分，試圖拉近其與

28 周友達，〈周益記的身世與家族故事〉，《竹塹文獻雜誌》62期，頁46。

29 曾純純，〈從「孺人」到「女兒入譜」：客家女性在族譜中腳色的歷史變遷〉，《客家族群與在地社會－臺灣與全球的經驗》（桃園：中大出版中心，2007），頁221-222。

30 感謝周友達提供周清泉神主影像資料。

31 伍躍，《中國的捐納制度與社會》（南京：江蘇人民出版社，2021），頁94-95。

32 林玉茹，《清代竹塹地區在地商人及其活動網絡》（臺北：聯經出版社，2000），頁187、292。

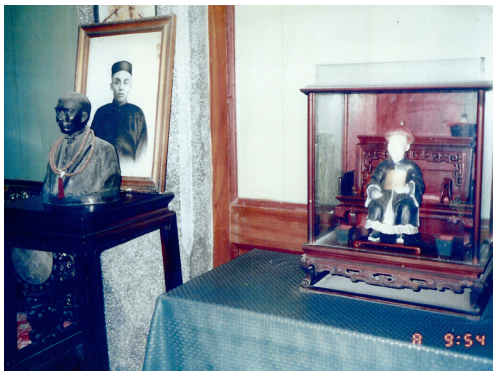


圖8　祖先塑像原擺設位置，左側為周清泉的半身雕像及照片

資料來源：周友達提供。

圖9　館藏周玉樹塑像暨帽冠組件總照

資料來源：國立臺灣歷史博物館提供。

清朝官方統治者的距離，進而躋身地方社會領導階層，享受諸多特權利益，以便在商業競爭上取得優勢。[33]

根據周友達表示，周家後人僅將「周玉樹塑像」視爲緬懷家族先祖之紀念物而陳列供奉，而在實際的家族祭祀儀式中，仍然是祭拜安置於供桌正位上的祖先牌位。「周玉樹塑像」曾於民國83年（1994）耶誕夜遭竊，然而宵小僅偷走塑像及官帽，其餘袖珍家具配件及神龕則留在原處未取，另連同二樓神明廳之部分家當亦失竊，雖後人有向派出所報案備查，然此後長達24年的時間，塑像不知所蹤。後於民國102年（2013）輾轉由臺史博入藏，爾後館方於民國107年（2018）「神界人間——臺史博館藏神像特展」時再度亮相，並被後人發現主動接洽，[34]此時已過塑像失竊案之追溯期，經館方與周家後人達成共識，由館方繼續典藏。[35]

33 林玉茹，《清代竹塹地區在地商人及其活動網絡》，頁293。

34 張淑卿、張瀛之，《神界人間：臺史博館藏神像特展》（臺南：國立臺灣歷史博物館，2018），頁24。

35 關於周玉樹塑像失竊及入藏歷程，感謝周友達及國立臺灣歷史博物館陳靜寬副研究員提供資訊。

值得注意的是，根據周友達所提供該塑像未失竊前的影像（圖8），可以確認該塑像原先安放於周益記二樓公廳北側供桌上，而非西側正位祖先牌位供桌，其原配套整組物件包含長型扶手椅、條案、踏几、帽架等袖珍木家具，連同塑像在內全部被收納安置於木框嵌玻璃罩內，而其中座椅所見形式，明顯並非目前館藏塑像所配之座椅。此外，照片中的塑像並未懸掛朝珠，推測塑像原配朝珠早已佚失，故可確認目前館藏「周玉樹塑像」所配座椅及朝珠，應是失竊之後的持有者自行補配。

四、周玉樹塑像分析

（一）塑像形制及其製作工藝

「周玉樹塑像」[36]，特徵爲一坐姿男性泥塑像，像主端坐於木椅上（圖9、10、11），整體頭部與身體比例約爲1：4，人像可與座椅分離。塑像頭頂後腦勺處薙髮留辮（圖12），正面五官雙眼直視前方，嘴角微開牽動兩頰，並隱約露出牙齒（圖13），細看臉頰靠近右耳處有一黑痣（圖14），表現像主面容特徵及嘴部周邊肌理細微起伏。塑像頸間佩掛白色玻璃珠串，身著石青色補褂，補褂下露出立水紋裙襬，具有清代「吉服袍」特徵。觀察塑像之左手作捻持朝珠狀，細看拇指與無名指處，分別穿戴綠色扳指與金色戒指（圖15）；右手微抬起於膝上，雙袖因手部抬起，可見內搭蟒袍之馬蹄袖呈現外翻狀態（圖16）。

像主身著圓領對襟補掛、對襟處綴有五鈕五釦（其中一釦藏於補子內），前後與左右兩側皆作開衩，前胸與後背各飾有一方章補子，其中前補又分左右對半，方補紋飾先施以一層朱漆後安金，輔以墨線白描圖樣（圖17）。補服下

36 《周玉樹塑像》，（臺南：國立臺灣歷史博物館館藏），2013.020.0441.0001。

圖10　周玉樹塑像之正視角影像

資料來源：國立臺灣歷史博物館提供。

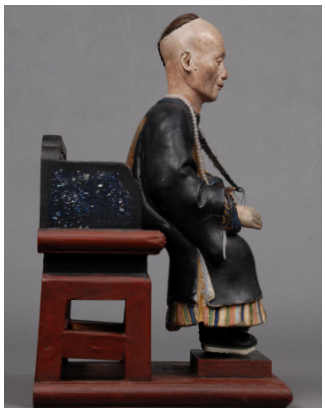


圖11　周玉樹塑像之側視角影像

資料來源：國立臺灣歷史博物館提供。

圖12　周玉樹塑像移除木椅後之背面影像

資料來源：筆者拍攝。

露出內搭袍服之立水紋下擺（圖18），雙腳著皂靴，側面可見白色襯墊，靴底面則呈淺橘色，並飾有白點，爲模擬靴底鋪針狀態（圖21）。塑像背部亦有一方金色補紋，補服背面開裾僅見於臀部貼椅面以上部分，椅面以下因有座椅遮擋不易看到，故而省略。

塑像面部眉心處顏料層略見輕微龜裂剝落（圖19），右耳部分缺損，補服對襟處上方第一顆釦子的金漆塗層已失（圖20）。細看手指有部分缺損，同時可見多處有黏合修復痕跡，雙足研判曾經斷裂，之後可能是以草木屑拌膠黏合加固。[37]右腳鞋底彩繪磨損剝落，露出灰色泥胎（圖21）。另透過不可見紫外光進行檢視，可見部分區塊補服之石青色彩繪，明顯呈現深淺不均勻色塊與筆觸，應是塑像經過修補並重新妝鬆後所留下的痕跡（圖22）。

37 此特徵為傳統塑像之黏合修復技法，感謝國立臺灣藝術大學古蹟藝術修護學系邵慶旺助理教授協助確認。

圖13　塑像面容特寫

資料來源：筆者拍攝。

圖14　近右耳處點有一黑痣

資料來源：筆者拍攝。

圖15　拇指戴扳指及無名指戴尾戒

資料來源：筆者拍攝。

圖16　補掛內搭蟒袍馬蹄袖外翻處

資料來源：筆者拍攝。

圖17　後背章補特寫

資料來源：筆者拍攝。

圖18　蟒袍下擺紋飾特寫

資料來源：筆者拍攝。

圖19　所見面容之顏料層呈龜裂狀裂開

資料來源：筆者拍攝。

圖20　所見鈕扣處金漆剝落

資料來源：筆者拍攝。

圖21　所見像底雙足以草木屑黏合加固之痕跡

資料來源：筆者拍攝。

圖22　透過紫外光下所見補服石青色彩繪出現不均勻塊面與筆觸

資料來源：筆者拍攝。

圖23　「周玉樹塑像」X光透視正面（圖左）與側面（圖右）影像所見內部結構關係
資料來源：臺史博鄭勤思研究助理協助拍攝。

「周玉樹塑像」之坯體製作，通身以灰泥製成，表面塗覆白灰及黃色顏料打底，最後施彩著色。透過X光檢視其內部結構影像（圖23），可知塑像由頭部、身體、手部、腳部各單元所構成，其中頭部與雙手係分別製作。所見塑像頭部以「土包木」工法施作，於後腦頭蓋處開一圓槽，將毛髮植入圓槽一周，然後封閉頭蓋，再將所植毛髮向後腦勺梳理結辮而下，但因毛髮長度有限，再接綠繩延長。頭部製作完成後，再行插入頸部預留的插槽中。

與館藏「周玉樹塑像」採用類似植髮結辮的案例，可見彰化縣鹿港十宜樓「陳克勸像」、嘉義縣城隍廟「周鍾瑄像」。其中「陳克勸像」（圖24）像後腦一端略微削平，亦作有一圈植槽，原本植入毛髮因歷時久遠而脫落殆盡。而「周鍾瑄像」（圖25）雖通身以樟木雕刻而成，[38]其後腦處亦作有一圈植槽，留有部分毛髮與寸段長辮。值得注意的是，植髮區中央還鑽有一圓形插孔，不排除原植有一束毛髮爲芯條，以方便周圍兩側毛髮能與芯條編結成三綹長辮，同時起到加固的作用，類似的圓孔亦可見於臺南法華寺「吳國柱塑像」（圖26），可惜圓孔因周圍植槽在毛髮脫落後，又歷經後世填平重髹，今已不可復見。另透過X光影像檢視周玉樹塑像頭部之眼瞼處，呈現無法穿透的現象，推測在眼睛塑形之時，內部包覆貼有墊片所導致。[39]

38 莊竣傑、林仁政，〈地方宗教文物的保存與維護以諸羅知縣周鍾瑄木雕神像的修復為例〉，「第一屆文化與社會國際學術研討會」（臺中：逢甲大學文化社會與創新碩士學位學程，2022/4/22-2022/4/23），頁6-8。

39 感謝國立臺灣藝術大學邵慶旺老師協助辨識判讀。

圖24　鹿港十宜樓「陳克勸」塑像頭部背面特寫

資料來源：逢甲大學李建緯教授提供。

圖25　嘉義縣城隍廟「周鍾瑄像」頭部背面特寫

資料來源：莊竣傑、林仁政老師提供

圖26　臺南市竹溪寺「吳國柱塑像」頭部背面特寫

資料來源：筆者拍攝。

周玉樹塑像的頭頂後腦髮辮（圖27）源自北方遊牧民族髡髮的傳統，清《建州紀程圖記》有載：「胡俗皆剃髮，只留腦後少許，上下二條辮結以垂。口髭亦留左右十餘莖外，餘皆鑷去」。[40]滿州人入關前的髮辮樣式，分作三綹髮束結辮而成，而在視覺上則是呈現二條結辮狀，其留髮面積小如銅錢，髮辮特徵又狀如鼠尾，固有「金錢鼠尾」之稱。[41]隨著時間推演，至清代中晚期留髮的面積則有擴大的趨勢，成爲整個後腦勺區域（圖28）。日治時期伊能嘉矩《臺灣文化志》亦提及清代臺灣人薙髮之事：

> 剃頭結辮，由來係滿人誇負自己民族唯一之象徵，原（滿）語稱「Son oho」（官話稱「辮子」，屬於閩語系之南部福建語稱「頭鬃尾」。）爰以清人南下中原之際，為使漢人，誓證自新向化之政略上，使其遵守剃頭結辮之制。……至此漢民之俗尚為之一變。[42]

40 申忠一撰，《建州紀程圖錄》，清史資料第三輯（臺北：臺聯國風出版社，1968），頁23。

41 海外散人著，《榕城紀聞》，收入《臺灣文獻匯刊》第二輯（北京：九州出版社，2004），頁139。

42 伊能嘉矩著，《臺灣文化志》上卷（南投：國史館臺灣文獻館，2017），頁656。

圖27　塑像髮辮特寫

資料來源：筆者拍攝。

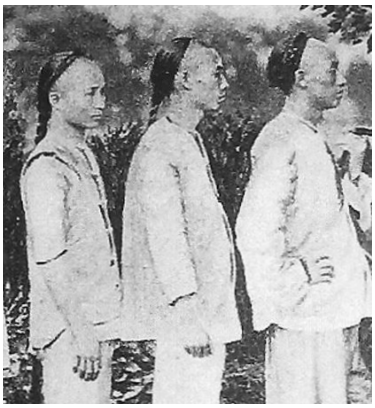


圖28　1895年馬偕出版《From Far Formosa》中所見晚清臺灣漢人男子薙髮形象

資料來源：馬偕在臺灣，http://www.laijohn.com/Mackay/MGL-album/5/2.htm，2022/4/25

透過上述引文可知，滿清入關以後，終止了漢人男子「身體髮膚，受之父母」的蓄髮傳統，[43]滿族治下的漢人一律實施「薙髮」之制，象徵其接受新來統治者的習俗與文化。

此外，透過X光影像可見塑像身體內胎有多處斷裂痕跡，顯示「周玉樹塑像」曾歷經重新修復黏合。根據周友達表示，自其兒時有記憶以來（約民國50年代），該塑像並未有任何修繕，故推測應是更早時期所進行的修復。塑像身體內部中央安置芯棒，除了做爲穩固本體的支架外，亦可用來安置加固頭部構件；塑像外部以灰泥堆疊雕塑身形及各式衣摺，最後在坯面施彩著色，勾勒細部紋飾。[44]塑像雙手另行製作，泥質手掌與袖筒內皆嵌入木桿插栓（圖29），再以插接方式安裝於塑像本體之馬蹄袖筒內。

塑像的補服與足部大面積施以黑彩，袍服前後補子處則髹塗朱漆底，再以金箔安金於其上，最後以墨線白描勾勒補子紋飾。另在馬蹄袖與下擺立水紋處施以各色彩繪，並用泥金精細勾繪紋飾細節。透過XRF針對補紋彩繪進行成分檢測，測得金（Au）元素，可知其成分應爲真金。另檢測塑像左膝區域之黑色顏料層，呈現重金屬之油漆漆料成分反應，對比其它區域之彩繪，如塑像

43 侯傑、胡偉，〈剃髮・蓄髮・剪髮—清代辮髮的身體政治史研究〉，《學術月刊》10期（2005，上海），頁82。

44 楊萬寶，《淺談傳統泥塑佛神像》（南投：南投縣立文化中心，1996），頁13、54。

圖29　「周玉樹塑像」手部零件及木杆插栓特寫

資料來源：圖左為臺史博鄭勤思修復師拍攝、圖右為筆者拍攝。

之膚色、黃色、黑色、白色則呈現較一致的礦物彩繪反映，研判本塑像部分彩繪的修補全色，曾經使用現代漆料重新妝鬆。[45]

（二）塑像服飾特徵

1. 冠帽

「周玉樹塑像」另配有袖珍涼帽、暖帽各一頂，涼帽即清代官員所戴用之夏吉服冠（圖30），製作精緻，各處細節極爲擬真。所見帽頂頂座上嵌有一金色頂珠（圖31），頂座爲纍絲花蕾樣式。帽纓爲紅色細線，覆於帽胎上。帽胎外觀作覆釜狀，弧頂寬檐，細看結構所見外覆白布，內部以兩層紙張爲

45 感謝國立臺灣藝術大學邵慶旺老師協助辨識判讀。

圖30　袖珍夏吉服冠正視（左）與下視照（右）

資料來源：國立臺灣歷史博物館提供。

圖31　官帽帽頂特寫

資料來源：筆者拍攝。

圖32　帽胎結構特寫

資料來源：筆者拍攝。

圖33　帽胎正面綴珠特寫
資料來源：筆者拍攝。

圖34　袖珍冬吉服冠正視（左）與下視照（右）
資料來源：國立臺灣歷史博物館提供。

胎（圖32）。帽檐正面綴有一顆白色圓形小珠（圖33），帽胎內側以紅布爲裏，並綴有紅色帽圈。帽緣則以織金布作鑲邊，緣下縫有一條褐色絆帶。

袖珍暖帽即清代官員所戴用之冬吉服冠（圖34），其帽頂嵌有明藍色圓形料珠，頂座亦作纍絲花蕾樣式，帽胎作翻檐式，以黑色油紙紙糊塑形，黏接處隱約可見內夾有一層藍布，帽胎內側則以紅布裏覆。

「周玉樹塑像」涼帽、暖帽之形制特徵，皆與原尺寸真人穿戴官帽一致，涼帽的冠胎做單層片金緣，前緣綴珠，胎內另有帽圈與絆帶，形制特徵同於臺史博所藏「新竹李錫金家族傳世七品夏朝冠」（圖35；典藏登錄號：2009.002.0001）。暖帽的帽頂、帽纓與帽胎，亦以栓合方式構成，所見冠胎作黑色翻檐，則與同館收藏「七品暨進士冬吉服冠」（圖36；典藏登錄號：2014.010.0095）的形制特徵一致，惟後者已缺絆帶。

清代涼、暖帽是依照季節的變換更替使用，涼帽用於春、夏二季，暖帽則用於秋、冬二季，故每年的農曆3月與9月的15日、25日爲涼、暖帽換季的日子，即3月起換戴涼帽，9月開始穿戴暖帽，由禮部擇其間一日向皇上請旨，

圖35　館藏「新竹李錫金家族傳世七品夏朝冠」

資料來源：《新竹李錫金家族傳世七品夏朝冠》，（臺南：國立臺灣歷史博物館館藏），2009.002.0001。

圖36　館藏「清末七品暨進士冬吉服冠」

資料來源：清末七品暨進士冬吉服冠》，（臺南：國立臺灣歷史博物館館藏），2014.010.0095.0002。

並詔示全國官民換用。[46]

帽上之「吉服冠頂」又稱爲「平時帽頂」或「便頂」，[47]顧名思義，其設計是官員即使非身處於大型儀典場合，亦能透過所穿戴之帽頂彰顯自己的身分地位。自雍正8年（1730）以後，更訂三品至六品官員之帽頂頂珠材質，可以採用相似成色的玻璃材質替代寶石，即所謂的明玻璃（亦稱「亮玻璃」）與涅玻璃（亦稱「暗玻璃」、「呆玻璃」），意指透明與不透明質地的玻璃。[48]有關周玉樹塑像之袖珍帽冠頂珠特徵，可見冬冠帽頂頂珠呈色爲亮（明）藍色，可以對應瀋陽故宮博物院所收藏之三品藍色明玻璃頂冬吉服冠（圖37）。至於夏冠頂珠的呈色爲金色，相同案例可見屏東六堆江昶榮進士傳世鎏金吉服冠頂

46 崑岡等，《欽定大清會典事例（光緒朝）》（臺北：新文豐出版社，1976），頁9471。廖伯豪，《清代官帽頂戴研究：以臺灣考古出土與傳世文物為例》（臺北：花木蘭出版社，2019），頁187。

47 「平時帽頂」一詞出自：〈禮部儀制司為酌定大小官員帽頂事〉（雍正八年十月九日），《內閣大庫檔案》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1730），164103-001。另「便頂」一詞出自袁棟，《書隱叢說》，收入《續修四庫全書》編纂委員會編，《續修四庫全書》1137冊11卷，（上海：上海古籍出版社，2002），頁545。

48 引自〈禮部儀制司為酌定大小官員帽頂事〉（雍正八年十月九日），《內閣大庫檔案》，164103-001。

圖37　清，三品藍色明玻璃頂冬吉服冠

資料來源：圖引自瀋陽故宮「院藏精品」：http://www.sypm.org.cn/products_detail3/productId=530.html，2020/10/12。

圖38　清光緒七品暨進士鎏金吉服冠頂，屏東六堆江昶榮進士文物，苗栗客家文化發展中心客家文化館藏

資料來源：廖伯豪，〈寶頂珠光—從院藏吉服冠頂談清代帽頂珠料製作及應用〉，《故宮文物月刊》419期（2018.2，臺北），頁100。

（圖38），研判其等級應爲七品暨進士頂制。

兩件袖珍帽冠的帽頂頂座皆爲纍絲花蕾形式，一顆顆花蕾層層排列堆疊其上，呈現滿花的裝飾效果，呈現精緻細密的視覺感。此一裝飾風格流行於清代光緒朝，中國內蒙古、北京、福建甚至臺灣等地皆有傳世與出土案例，分布廣泛。[49]例見南投埔里北路屯千總潘踏比厘傳世六品白色涅玻璃吉服冠頂（圖39），以及臺南市南區誥授朝議大夫張虞廷墓出土四品藍色涅玻璃吉服冠頂（圖40）均採用此一形式，年代皆爲光緒朝，可知周玉樹塑像所附官帽屬於典型晚清光緒時期之形制。

細看兩件袖珍官帽帽頂的座軸頂花、座托與座底，皆作纍絲花蕾裝飾，可知其頂座紋飾製作技法，主要包含四層工序。第一層爲基底層，先運用纍

49 廖伯豪，《清代官帽頂戴研究：以臺灣考古出土與傳世文物為例》，頁94-96。

絲工藝（filigree或wire work）將金屬絲纏繞出座底的基本造形，[50]有時可見在基底層下襯以薄片者（圖41）。第二層製作數個小花蕾，各用金屬絲以彈簧形式纏繞一圈成形，再將花蕾逐層排列堆疊焊接（soldering）於基底層上。第三層則是進行焊珠（granulation），其製法是將金屬珠焊於花蕾中央。[51]第四層工序是將製作完成的纍絲胎體進行鎏金，又稱「火鍍法」（fire-gilding），使用金泥混合汞液敷於胎體表面，透過加熱方式使汞揮發，讓鎏金附著於器表（圖42）。[52]透過XRF進行成分檢測結果顯示，兩件帽頂頂座成分皆測得高比例的銅（Cu）、鉛（Pb）成分及微量的金（Au）元素，[53]可知袖珍帽頂頂座材質是以銅鉛合金爲主，明顯有別於實體帽頂以銅鋅爲主的高硬度黃銅合金，其原因應該是考量純銅的延展性，以及鉛可降低金屬熔點的特性，便於製作體型較小且能呈現高精密裝飾的器物。

此外，兩件袖珍官帽帽頂的頂珠、帽檐綴珠

圖39　清光緒六品白色涅玻璃吉服冠頂，埔里北路屯千總潘踏比厘文物，臺史博典藏。

資料來源：2012年廖伯豪拍攝於潘怡宏先生家。

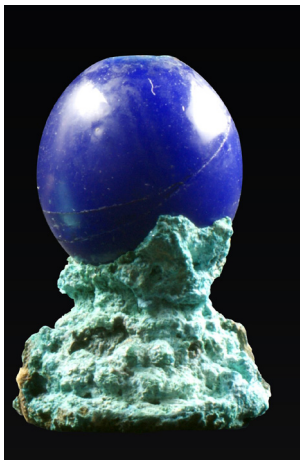


圖40　清光緒四品藍色涅玻璃吉服冠頂，臺南市南區誥授朝議大夫張廣廷墓出土。

資料來源：廖伯豪，〈寶頂珠光—從院藏吉服冠頂談清代帽頂珠料製作及應用〉，《故宮文物月刊》419期，頁97。

50 李建緯，《中國金銀器的時尚、表徵與技藝》（臺中：捷太出版社，2013），頁170。

51 第二道與第三道工序各別金工製作方法，皆參考自李建緯，《先秦至漢代黃金製品工藝與身體技術研究——兼論其所反映的文化交流與身分認同問題》（臺南：國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士論文，2010），頁61-64、74-76。

52 李建緯，《中國金銀器的時尚、表徵與技藝》，頁174。關於纍絲花蕾裝飾之帽頂工藝亦詳見廖伯豪，《清代官帽頂戴研究：以臺灣考古出土及傳世文物為例》，頁154。

53 相關成分內容鄭勤思協助檢測，特此致謝。

圖41　80倍放大所見袖珍夏帽帽頂頂座纍絲頂部金屬襯片之工藝特寫

資料來源：筆者拍攝。

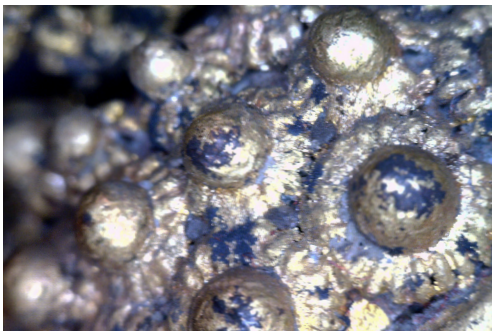


圖42　80倍放大所見袖珍冬帽帽頂頂座纍絲工藝及鎏金層斑剝特寫

資料來源：筆者拍攝。

圖43　80倍放大所見袖珍冬帽帽頂玻璃頂珠表面氣泡、砂眼及橫向紋路特寫。

資料來源：筆者拍攝。

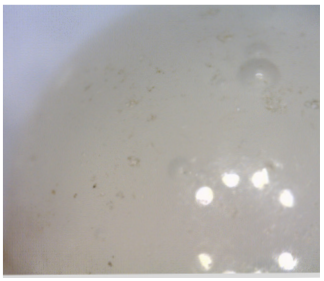


圖44　200倍放大所見「周玉樹塑像」朝珠配件表面玻璃氣泡特寫

資料來源：筆者拍攝。

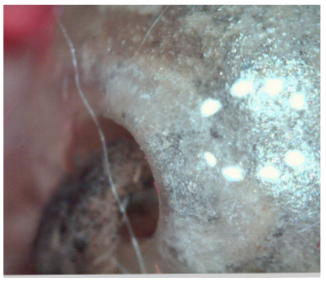


圖45　200倍放大所見袖珍夏帽帽檐綴珠表面細密玻璃氣泡特寫

資料來源：筆者拍攝。

及朝珠串，表面皆清晰可見玻璃熔融之氣泡特徵（圖43-45），其中袖珍冬冠帽頂之藍色玻璃頂珠所測得成分爲：鉛（Pb）29.98%、銅（Cu）13.85%、矽（Si）6.76%、硫（S）3.44%，應屬含有「玻璃白」的鉛玻璃。袖珍夏冠帽檐綴珠所測得成分爲：矽（Si）4.79%、鈣（Ca）0.78%、鎂（Mg）0.64%、硫（S）0.35%、鉀（K）0.17%，可知爲鉀玻璃材質。[54]有關於清代晚期玻璃的材質種類，見《清稗類鈔》所載玻璃配方：

54 相關成分數據由鄭勤思協助分析檢測，特此致謝。

> 玻璃種類甚多，大別之，為鉀玻璃、鈉玻璃，鉛玻璃三種。鉀玻璃，以炭酸鉀、石灰、白砂等製之，質堅難鎔，宜作化學器具，是為上等品。鉛玻璃，以鉛丹、炭酸鈉、石灰、白砂等製之，折光力頗強，宜作光學器具。鈉玻璃，以炭酸鈉、炭酸、石灰、白砂等製之，平板瓶管之屬，多以此製，微帶綠色，為最普通之品。性脆硬，不傳電氣，熱之，則熔如飴，粘於鐵管，吹泡入模為器。[55]

可知鉀玻璃、鉛玻璃與鈉玻璃皆屬晚清常見之玻璃類型，而周玉樹官服塑像官帽所綴玻璃珠，包含鉛玻璃與鉀玻璃，可視爲典型清代玻璃製品。

兩件帽胎的工藝特徵，以及帽頂、帽纓之拴合結構，亦能對應真實的清代官帽。袖珍冬吉服冠以藍布爲胎（圖46），紅色緙花紗綢料爲裏（圖47），帽檐外以黑色油紙糊製，頂部安裝紅色帽緯及帽頂。另透過X光檢視該帽頂結構（圖50），可見其內部座柱爲一公螺絲結構，底端栓有方形夾片，用以結合固定帽頂、帽緯與帽胎。

袖珍夏吉服冠的帽胎，以紙製成，外覆白

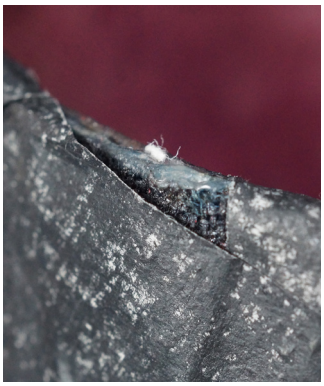


圖46　袖珍冬吉服冠藍布胎特寫

資料來源：筆者拍攝。

圖47　袖珍冬吉服冠內側油紙包覆紅紗綢內裏特寫

資料來源：筆者拍攝。

圖48　「周玉樹塑像」袖珍夏帽帽胎外覆白羅特徵

資料來源：筆者拍攝。

55 徐珂，《清稗類鈔》5冊，（北京：中華書局，1984），頁2389-2390。

圖49　國立臺灣歷史博物館藏「新竹李錫金家族傳世七品夏朝冠」外覆白羅特徵

資料來源：筆者拍攝。

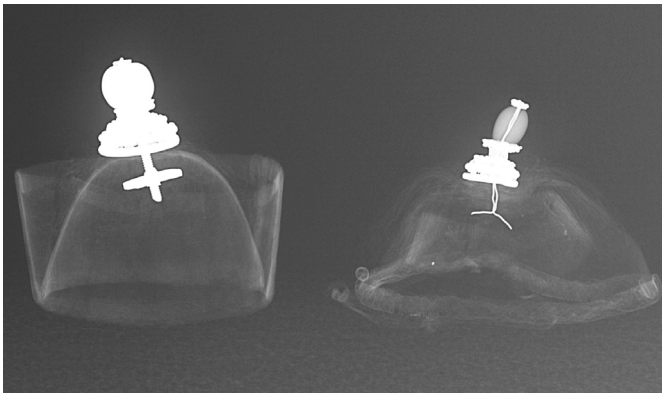


圖50　X光透視所見「周玉樹塑像」袖珍冬冠（左）及夏冠（右）官帽栓合結構圖

資料來源：鄭勤思協助拍攝。

羅、內裏紅紗，帽檐處作石青片金緣（圖48），正面綴仿珍珠料珠一顆，帽胎內部綴有紅色帽圈，上繫有絆帶，其織品材質特徵皆與該館所藏「新竹李錫金家族傳世七品夏朝冠帽胎」如出一轍（圖49），惟袖珍夏帽尺寸極小，故無需製作藤篾骨架。帽胎頂部安裝紅色帽緯及帽頂，透過X光檢視該帽頂結構（圖50），可見內部自頂花起，由兩根平行銅絲貫穿帽頂、帽緯與帽胎後交紐固定而成，不同於上述袖珍冬吉服冠之黃銅螺絲結構，推測其原因爲夏帽胎較爲輕軟，使用銅絲不僅可以減輕帽頂重量，同時可預防帽胎頂部因承載過重而造成塌陷。

綜上所述，兩件袖珍官帽之形制特徵、製作工藝及其所用材質，皆相當類似於原尺寸的清代官帽實物，且可確認其所屬年代，可定爲晚清光緒時期之物。

上述兩件袖珍官帽的諸多寫實特徵，顯示出製作匠師有意識地複刻現實生活中的官帽外觀與細節，以便祖先塑像可以在不同季節替換符合儀式需求的帽飾。根據周友達回憶，兒時曾見祖母生前每逢端午、中秋之時，會開啓龕門將

塑像所配屬之官帽進行穿戴替換，此一習慣延續至祖母過世後方止。回顧中國清代民間祭祀儀式，在《清史稿》中提及清代家祭：「歲祭以四時仲月諏吉，讀祝、贊禮、執爵皆子弟爲之。子孫年及冠，皆會祭。」[56]可知清代家祭主要以四時之仲月，即仲春（2月）、仲夏（5月）、仲秋（8月）、仲冬（11月）擇吉日舉行。另有關臺灣傳統家族祭祀時節，見於清代《臺灣府志》所載本地祭禮習俗：

> 臺鮮聚族，鳩金建祠宇，凡同姓者皆與，不必其同枝共派也，祭於春仲、秋仲之望，又有祭於冬至者……常人祭於家，則不然。忌辰、生辰有祭，元宵有祭、清明有祭（或祭於墓）、中元祭、除夕祭、端午則荐角黍、冬至則荐米圓。[57]

可知臺灣民間主要是在農曆2月及8月舉行家祭，亦有在冬至（11月前夕）舉行，一般日常家庭則是會在元宵、清明、端午、中元、除夕等節日祭祀祖先。周家後人定期換戴塑像官帽的行爲與時間點，雖與清代祭儀中春、秋兩季換戴涼、暖官帽之時間存在些許差異，但大致傳承了清代服儀換季的傳統，相當罕見地保存了清代紀念家族先祖的珍貴塑像與配件實物，同時維持特定的紀念儀式行爲，透過塑像展現對祖先的追思，代代相傳，並一直延續至戰後。

2. 袍服

「周玉樹塑像」的衣著形態，係採用對襟補服外罩，內搭吉服袍的形式，清代補服承襲明代常服中的章補制度，將補子綴於大褂之上，並可依照各種儀典場合的需要，分別內搭朝服、吉服與常服，故稱之爲「補服」或「補褂」。周玉樹像補服之內穿搭的是立水紋袍服，具有清代「吉服」特徵，又稱爲「蟒袍」或「花衣」，爲清朝官員服制之中僅次於朝服者，一般會同時搭配吉服冠

56 趙爾巽，〈卷八十七．禮制七〉，《清史稿》（北京：中華書局，1977），頁2611-2612。

57 劉良璧，〈卷六．風俗〉，《重修福建臺灣府志》（臺北：遠流出版社，2005），頁198。

穿用，[58]是清朝官員在各項喜慶節日、迎送及謁見上司等官方場合時之著裝。[59]清代吉服袍（又稱「蟒袍」）依循滿族「國語騎射」之傳統，諸多形制承襲自滿州服飾的特點，例如馬蹄袖在拉弓時可以護手、下擺作開裾形式便於上馬，多方面體現了北方騎獵文化的生活智慧。[60]值得注意的是，「周玉樹塑像」所著吉服長袍下擺處未見開裾，仍然保留典型吉服袍的立水紋飾特徵，此現象亦可見於《清稗類鈔》〈龍吞口〉提及官員衣著「有於常式衣袖之外，或前後不開衩之袍而權作爲禮服。」[61]顯示晚清官員禮服中開始出現以不開衩（裾）蟒袍，混用於朝服與吉服式的情形。[62]

清代官服除了穿戴於官場之外，在日常生活中，亦可穿著於賀壽、婚禮等場合，此一習俗持續沿用到清末民初。透過日治初期日本學者觀察臺灣漢人穿用禮服之習俗，即提到清朝官服亦可做爲當時家中長輩做壽時的禮服。[63]此外，《欽定禮部則例》亦訂「封誥者祇准服用原任官頂戴榮身，以示區別。」[64]凡清代官員及其父母一旦經過封誥，嗣後告老還鄉時，仍然可以保留原任品第之冠服以榮身，並於每年壽辰時穿戴以示其出身，以別於一般庶民階級，同時也象徵其在家族中的權威地位。[65]故此，吾人可以研判穿著官服的「周玉樹塑像」，除了再現像主是穿著做壽禮服的家族先祖，接受後世子孫禮敬拜賀之

58 廖伯豪，〈華服彰祿——從王得祿傳世蟒袍談清代官員吉服〉，頁43。

59 張瓊，《清代宮廷服飾》（香港：商務印書館，2005），頁21-23。嚴勇，〈清代宮廷服飾的種類及其特點〉，《國采朝章——清代宮廷服飾》（香港：香港歷史博物館，2013），頁5-10。宗鳳英，《清代宮廷服飾》（北京：紫禁城出版社，2004），頁62。黃能馥、陳娟娟，《中國服裝史》（北京：中國旅遊出版社，1995），頁347、353。

60 廖伯豪，〈華服彰祿——從王得祿傳世蟒袍談清代官員吉服〉，頁43。

61 徐珂，《清稗類鈔》12冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），頁94。

62 廖伯豪，〈合禮與權宜——從臺灣傳世文物談清代官員禮服混用現象〉，「海洋亞洲全球化與去全球化人文學科青年學者國際學術研討會」（臺南：國立成功大學歷史系，2021/7/24-2021/7/26），頁25-26。

63 譯文引自吉見松代，〈男子禮服〉，《民俗臺灣》4輯（臺北：武陵出版社，1994），頁268。

64 長秀、齡椿等，《欽定禮部則例（上冊）》32卷（臺北：成文出版社，1966），頁235。

65 廖伯豪，〈華服彰祿——從王得祿傳世蟒袍談清代官員吉服〉，頁49。

外，更真實反映了20世紀初臺灣地方官紳混搭穿戴清朝禮服的實際狀況。

本研究亦針對「周玉樹塑像」所著官服前後的方補，進行了紅外線不可見光檢視，清晰可見補紋細節是以墨線勾勒（圖51），其中補紋邊框回紋帶、下部立水，符合清代晚期補紋布局特徵。晚清補子在布局上延續了清代中期補子下方的流雲紋飾，而立水紋則演變成「斜紋式樣」，且布局占據補子約三分之一的畫面。主紋禽鳥特徵爲長喙、頭戴冠羽、翅膀下無腋羽、短尾，整體身形短小、神態呆板。禽鳥與背景紋飾同樣趨於形式化，再經比對傳世清代方補實物（圖52），[66]可以確認周玉樹塑像之方補圖案內容，應爲清末六品鷺鷥紋樣。

圖51　紅外光檢視下所見館藏塑像鷺鷥補紋特寫

資料來源：筆者拍攝。

圖52　清光緒六品鷺鷥方補，私人收藏

資料來源：臧諾，《清代官補》（北京：華夏出版社，2016），頁207。

爲求完整認識「周玉樹塑像」的類型特徵，本研究匯集列出目前臺灣已知所有傳世清代袍服官員與祖先塑像案例，共26例（附表1）。由於本類文物傳世年代久遠，且在流傳過程中遭受毀壞、失竊、重修或後人並未公開等因素，明確可見實物流傳於世者甚稀，可知臺灣傳世清代官服人物塑像的稀有與珍貴。綜觀各件塑像之服飾特徵，可以依照其所呈現之清代冠服形制進行分類，

66 臧諾，《清代官補》（北京：華夏出版社，2016），頁201。

圖53　宜蘭「黃纘緒塑像」

資料來源：凌昌武、林焰瀧，《蘭陽史蹟文物圖鑑》（宜蘭：宜蘭縣立文化中心，1986），頁126。

圖54　澎湖祖先像b

資料來源：黃天橫、吳毓琪，《固園文學文學史暨石暘睢度藏史料圖錄選》（臺南：國立臺灣文學館，2014），頁169。

圖55　蘆洲李宅「李樹華塑像」

資料來源：筆者攝於臺北蘆洲李宅。

明確區分爲朝服、吉服、常服、便服、混搭服式共五類八型，以下各別分述。

第一類爲「朝服」，基本特徵爲頭戴朝服冠，肩部圍戴披領，最重要特徵在於下擺處爲大裙擺，其裙擺細節所見紋飾爲橫向「裙襴」紋，題材多海水紋及雙龍搶珠紋。依其著補褂之有無，可分爲A、B二型。A型爲著補褂內搭朝服，具體案例見宜蘭「黃纘緒塑像」[67]（圖53），其頭戴冬朝冠（朝冠頂佚失），項掛朝珠、肩圍披領，補褂下所露出裙擺，爲橫向「裙襴」紋，裙口邊緣繪有邊飾，爲清代朝服的典型特徵。相同型式亦見於臺中霧峰「林文察塑像」（附表1），林像身坐圈椅，頭戴清代夏朝冠，補褂下所露出裙擺爲橫向「裙襴」飾有雙龍搶珠紋樣，裙擺露出方頭朝靴。林像右手呈托珠姿勢，可知原先應配有朝珠。另有部分塑像在補服中央開衩處露出內袍腰間褶皺的痕

67 本塑像與「四夫人張聯珠像」於2022年5月4日被指定為宜蘭縣一般古物（府文資字第1110004244B號），其夫人塑像屬女性塑像，尚無充分傳世案例及專門研究，故不列入本文討論。〈宜蘭舉人黃纘緒及四夫人張聯珠泥塑像〉，宜蘭縣政府文化資產網，https://nchdb.boch.gov.tw/city/ILN/assets/overview/antiquity/20220607000002，2022/12/12。

跡，腰間係清代朝服「襞積」特徵，[68]例見澎湖「張百萬塑像」、「澎湖祖先像（b）」（圖54）。

B型則是僅穿著清代蟒紋朝袍，並未搭罩補服，例見臺北蘆洲李宅「李樹華塑像」（圖55），今已佚失僅存半身影像照片，所見像主頸圍披領、項褂朝珠，袍服形式呈「厂」字形大襟、飾有蟒紋。[69]

第二類爲「吉服」，基本特徵爲頭戴吉服冠、肩部圍與不圍披領皆有，最大特徵在於吉服袍下擺之立水紋爲多道斜直線。本類塑像可依其有無外搭補褂，區分爲A、B二型。A型爲著補褂者，依其下擺形式可再細分爲兩式，A型I式爲下擺中央作開衩者，稱爲「開裾」，爲最準確之清代吉服袍褂穿搭方式，實物可見以下三例：嘉義縣城隍廟藏「諸羅知縣周鍾瑄塑像」（圖56），周鍾瑄於康熙53-58年（1714-1719）任職諸羅縣知縣，並修有《諸羅縣志》。像主端坐於圈椅之上，頭戴冬帽（頂戴已佚失）、外搭對襟補服、內著開裾袍，雖塑像遭受嚴重煙燻，但仍隱約可見對襟中央似有方補紋飾，開裾袍下擺亦有漆線立水紋飾，係爲秋冬吉服著裝。

關於該塑像之年代，莊竣傑、林仁政以其穿著「方頭軟靴」而判定其具有清代早期之特徵，[70]實則不然，因方頭軟靴實爲有清一代穿著朝服時所使用，吉服則用尖頭皂靴，然臺灣傳世清代中晚期的祖先像中，亦可見方頭靴混搭吉服、常服等形式，如宜蘭昭應宮楊廷理（1786、1806、1810-1812任職）像、新竹鄭用錫（1788-1858）像與李錫金（1786-1865）像，皆著此款方頭朝靴，

68 「襞積」為清代朝服袍上幅拼接下幅裙襬的結構，除可見橫向拼接線外，另做「百摺」紋細節處理，屬清代官員袍服之特殊結構。

69 蘆洲李宅公媽廳現今供奉有祖先像一對，其中李樹華塑像與佚失原件形象差異甚大，呈現身著吉服並頸圍披領之混合風格，應為日後另行重製之物，有失真疑慮，故暫不討論。

70 莊竣傑、林仁政，〈地方宗教文物的保存與維護以諸羅知縣周鍾瑄木雕神像的修復為例〉，「第一屆文化與社會國際學術研討會」，頁9。

圖56　嘉義縣城隍廟「諸羅知縣周鍾瑄塑像」

資料來源：一貫道天皇學院林仁政老師拍攝，逢甲大學李建緯教授提供。

圖57　霧峰林家下厝「林文明塑像」

資料來源：黃富三，《霧峰林家的興起—從渡海拓荒到封疆大吏（1729-1864年）》（臺北：自立晚報，1987），彩圖20。

圖58　金門沙美陳宅藏「陳佐才塑像」

資料來源：逢甲大學李建緯教授提供。

故不能做爲判定年份的關鍵依據。反倒是周鍾瑄像下擺開裾長度較淺，僅至腳踝處，屬於典型雍正朝以前之袍服開裾特徵，到了乾隆朝以後乃至於清末，開裾長度逐漸加大，甚至有長及膝蓋乃至腰際者。

第二例爲臺中市霧峰林家下厝傳世「林文明塑像」（圖57）。林文明生前爲副將，係太子少保水師陸路提督林文察胞弟，其被指控率勇千名圍繞縣署暴動起事，同治9年（1870）3月在彰化縣衙署遭官府殺害。[71]像主端坐於龍頭圈椅，身姿亦與周鍾瑄塑像一致，頭戴冬吉服冠、頸圍硬領、項掛朝珠，著對襟補服內搭開裾立水紋袍，係爲秋冬吉服著裝。第三例爲金門沙美陳姓家族所藏「陳佐才塑像」（圖58），像主端坐於圈椅之上，其官帽散佚，身著對襟補

71　黃富三，《霧峰林家的中挫（1861-1885年）》（臺北：自立晚報，1991），頁208、209、212。

褂，胸前綴有武官三品虎紋方補，內搭開裾立水紋袍。值得注意的是，細看塑像領飾有獸毫特徵，補服邊緣皆繪有白色出丰特徵，屬秋冬吉服著裝，故推測該塑像原亦配戴冬帽，今已散佚。

第二類吉服的A型II式，爲吉服袍下擺中央未作開衩者，呈大裙擺形式，館藏「周玉樹塑像」即可歸屬於本類型式，其它案例尚見臺南竹溪寺藏「臺灣府知府吳國柱像」、臺南法華寺藏「臺灣府知府蔣允焄塑像」。其中臺南竹溪寺所藏「吳國柱塑像」（圖59）以木質雕刻而成，《臺灣府志》載：「竹溪書院：爲郡守吳國柱建，肖像祀焉。守惠政在人，士庶輦石輸材，諭禁不能止，康熙三十二年建。」[72]吳國柱爲臺灣府第二任知府（1690-1694任職），其於康熙32年（1693）主持修建完成「竹溪書院」。吳氏爲官惠政於民，因此在書院建造過程中，地方士庶皆自願協助，然而落成時吳知府已榮遷調任它處，臺民爲感其恩德，特塑像祀奉以資紀念。[73]

圖59　臺南市竹溪寺臺灣府知府吳國柱像

資料來源：臺南市文化資產保護協會理事長曾國棟老師提供。

吳國柱塑像端坐於四足矮榻之上，其

72 高拱乾，《臺灣府志》，臺灣府志三種上冊（北京：中華書局，1985），頁468。

73 盧嘉興，〈臺灣的第一座寺院——竹溪寺〉，《中國佛教史論集（八）——臺灣佛教篇》（臺北：大乘文化出版社，1979），頁244。

圖60　鹿港十宜樓陳克勸塑像

資料來源：逢甲大學李建緯教授提供。

面部帶鬚，冠帽已散佚，頭頂露後腦勺處填黑，疑似有一處植髮孔。塑像肩圍披領、外著色澤偏藍之石青色補服，袖口略窄，整體形式具有清代中早期特徵，衣袍正面方補以粉漆線裝飾而成，所見前補帶框爲「文禽朝日」題材，可惜鳥紋特徵並不清晰，僅呈現像主爲文官的身分。另見鳥紋下方飾有立水紋，顯示出清代晚期的特徵，後補則爲花卉雲紋，更不具備文武品級的識別功能。此外，前後補子除紋飾內容不一之外，紋飾尺幅亦有明顯落差，顯示塑像應曾歷經重新粧鬆。另補服之下所露出內搭袍服下襬紋飾，雖爲吉服袍特有的立水紋樣，形制上卻無吉服袍的開裾特徵，而做朝服袍的裙襬形制，若考慮塑像曾歷經重鬆，不排除其原始彩繪紋樣應亦爲朝服樣式。

第二類吉服的B型爲吉服未著補服外褂者，例見彰化鹿港十宜樓藏「陳克勸塑像」（圖60），其身著醬色地金蟒紋吉服袍，呈倚坐姿，袍服下擺開裾處露出香色內袍，併附有冬、夏吉服冠一組。陳克勸（1775-1861）爲鹿港慶昌行之創始人，專營廈郊貿易。[74]陳氏透過捐納取得「例貢生」身分，道光12年（1832）又因張丙事件聯庄守禦有功，獲賞六品頂戴，後又獲五品軍功，傳世長生祿位銘文內容「覃恩／敕授內閣中書（從七品）／晉封奉直大夫（正五品）／陳老太封翁印克勤長生祿位」。[75]

74 李昭容，《鹿港意樓—慶昌行家族史研究》（臺中：晨星出版社，2011），頁50。

75 李昭容，《鹿港意樓—慶昌行家族史研究》，頁53、56、58。

圖61　陳克勸塑像冬（左）夏（右）吉服冠配件

資料來源：逢甲大學李建緯教授提供。

「陳克勸塑像」身著吉服蟒袍倚坐於扶手椅上，一側手肘倚靠於方形靠墊（迎手）。[76]塑像後腦部位之髮辮業已脫落，僅見環形植髮孔，其特徵大致同於周玉樹官服塑像。值得注意的是，「陳克勸塑像」所附屬之袖珍冬、夏吉服冠之頂珠皆作藍色，屬三品或四品頂秩（圖61），但回顧陳克勸生前封號爲正五品，明顯與頂秩不符，應是後人爲塑像配冠時刻意逾越章服規制，將帽頂品秩晉級，以示對先人的尊崇。此外，袖珍冬吉服冠的帽纓並非使用典型的辮繩帽緯，而是採用清代朝冠專用的紅色絲絨，另在帽檐綴有小珠（清代官員冬帽帽檐並無綴飾之例），實與清代冬吉服冠存在不少差異。

再者，「陳克勸塑像」之袖珍夏冠綴珠的比例偏大，冠胎帽緣形式亦不似館藏「周玉樹塑像」之袖珍夏冠，後者實更趨近清代夏吉服冠常用織金布料。根據陳克勸之生卒年份，可知塑像年代上限不會早於1861年，故應爲19世紀後半所製作。另就該塑像存放袖珍官帽的木盒上墨書「曾祖泰卿公紅帽盒／孫藻雲（1879-1950）置」，可知該組冠帽製作年代，應晚至19世紀末至20世紀前半，故不能排除該冠帽並非原配的可能性。

76 相同倚坐之姿亦可見於新竹「鄭用錫塑像」。

第三類爲「常服」，基本特徵爲頭戴常服冠（冬夏帽樣式與吉服類同），身著素面袍服，帶馬蹄袖，下擺作開裾式。本類「常服」依其外搭補褂之有無區分A、B二型，A型爲著褂者，以其所著外褂「方補」之有無，可再細分爲I、II兩式。A型I式爲常服外搭補褂者，例見臺南廣慈院藏「諸羅縣知縣張玿塑像」（圖62）、臺南蕃薯崎傳世「陳恒德塑像」。A型II式爲常服之外穿搭素褂者，例見臺南「林金木藏祖先塑像」（圖63），其手持摺扇，內著藍色開裾常袍、外搭石青色素面大褂。

第三類常服B型屬未著外褂者，身著開裾式長袍，通身素色無紋飾另繫有絛帶，實物例見新竹鄭氏家廟藏「鄭用錫塑像」（圖64），呈倚坐形式，頭戴夏常服冠、手持書卷、雙腳相交，隨興自恃。

第四類爲「便服」類，例見新竹鄭氏家廟藏「鄭用鑑塑像」（圖65），見像主倚坐於扶手椅上，頭戴夏帽，身穿無開裾藍色長袍，爲清代士庶居家日常之傳統服裝。

第五類爲「混和服式」，混合穿搭朝服與吉服，頭戴朝冠、頸圍披領，補服下

圖62　臺南廣慈院「諸羅縣知縣張玿塑像」

資料來源：筆者攝於臺南廣慈院。

圖63　臺南「林金木藏祖先塑像」

資料來源：李麗芳，〈民族所館藏標本圖說—臺灣漢人的早期祖先繪像與其文化意義〉，《民族學研究所資料彙編》13期（1992.2，臺北），頁26

內搭吉服袍，例見宜蘭昭應宮藏三老爺像，[77]即「噶瑪蘭廳通判翟淦塑像」（圖66左）、「臺灣知府楊廷理塑像」（圖66中）及「噶瑪蘭廳第三任通判陳蒸塑像」（圖66右），三尊塑像皆頭戴冬冠，冠上頂戴呈塔柱狀，應屬朝冠頂特徵，但其補褂之下露出裙襬開裾並飾有立水紋，則爲典型吉服袍特徵。

此外，館藏「周玉樹塑像」另配有袖珍白色玻璃珠串（圖67），應係模擬清代官服配件中所穿掛之朝珠。朝珠爲清代帝王與高階官員（文職五品以上、武職四品以上者）著朝服與吉服時所配戴之首飾。[78]清代朝珠的組串方式具有一定規範（圖68），其主串運用四顆分珠（稱「佛頭」），區隔108顆主珠，兩側另有三串副串（一串十顆配一墜角），稱作「記念」，背後再垂墜一條絛子，上繫有「背雲」及「大墜角」。綜觀臺灣傳世之清代官服畫

圖64　新竹鄭氏家廟「鄭用錫塑像」

參考來源：伊能嘉矩著，《臺灣文化志》（南投：國史館臺灣文獻館，2017），頁71。

圖65　新竹鄭氏家廟「鄭用鑑塑像」

資料來源：張永堂編，《新竹市志》（新竹：新竹市政府，1997），圖19。

77 迄今宜蘭昭應宮三老爺像因歷經重修，其形貌特徵有所失真，故神像供奉位置與人物名稱有序列錯置之疑慮，本次研究採用國立臺灣師範大學黃文翰博士所發表日治時期舊照，黃博士亦曾針對三老爺像之演變序列進行考證；引見黃文翰，〈圖解昭應宮三大老位序流變〉，Facebook，https://www.facebook.com/photo?fbid=3981033748574135&set=pcb.3981035648573945，2022/3/5。

78 宗鳳英，《清代宮廷服飾》，頁90-94。

圖66　宜蘭昭應宮三大老爺塑像，昭和12年（1937）臺北帝大青山公亮攝

資料來源：黃文瀚博士提供。

像與塑像，不乏有配掛朝珠的案例，且共同特徵皆爲單手呈現托珠或捻珠之勢。傳世祖先畫像例見彰化永靖餘三館「例授休職郎陳漢臣翁像」（圖69），[79] 像主身穿著補服蟒袍，左手將朝珠下端微微托起，馬蹄袖亦作翻袖狀態，使畫面增添動態感，更加增顯威儀。

另一方面，由於袖珍朝珠分離於塑像本體之外，且串繩因年代久遠容易散脫，故往往佚失不存或保存不完整。目前臺灣各地所見傳世清代官服塑像中著朝服配掛朝珠者，例見宜蘭「黃纘緒像」、臺北蘆洲「李樹華塑像」、臺中潭子「林其中塑像」等（附表1）。著吉服配掛朝珠者，例見臺中霧峰林家的「林

79 李建緯，《歷史、記憶與展示——臺灣傳世宗教文物研究》（臺中：豐饒文化，2018），頁304。

文明塑像」。著常服配掛朝珠者，可見臺南「廣慈庵諸羅縣知縣張玿塑像」。其中臺北蘆洲「李樹華塑像」所佩掛朝珠形制相對完整，明確具備「佛頭」及「記念」結構（圖70），只是佩掛方式顛倒，其餘塑像案例皆以單一珠串配掛，部分珠串比例與塑像不符，所見珠料顏色各異。

至於「周玉樹塑像」所佩掛之袖珍珠串，各珠尺寸大小與色彩皆一致，珠徑皆0.4公分，應屬主串，完全未見佛頭、記念及背雲結構，且主串珠僅103顆珠子，明顯與清代朝珠實物形制不符，應是原珠串散脫後重補組串，筆者研判極有可能是後人在不明清代朝珠形制的情況下，另行補配穿掛之物。

（三）小結

「周玉樹塑像」運用高超的寫實技法描寫像主的五官面容，諸如雙眼神韻、臉頰點痣與嘴角動感等細節，以及垂足端坐的身形姿態。另透過本研究針對塑像形制分類結果可知，「周玉樹塑像」身穿清代吉服袍，外罩補掛，下擺無開裾之特徵，可歸於臺灣清代袍服官員與祖先塑像分類中的「第二類吉服A型II式」塑像，同時附有可依季節更換穿戴之袖珍冬、夏官帽，其材質與製作工藝皆擬真模仿實物，反映出當時製作匠師對於像主容貌特徵與晚清官員服飾的細膩觀察，不僅呈現清代官服祖先塑像特殊的寫實美感，同時

圖67　周玉樹塑像朝珠配件特寫

資料來源：筆者拍攝。

圖68　玻璃朝珠

資料來源：〈玻璃朝珠〉，國立故宮博物院「器物典藏資料檢索系統」：http://antiquities.npm.gov.tw/Utensils_Page.aspx?ItemId=635011，2020/10/10。

亦體現了清代臺灣漢人家族爲了追念先祖所訂製的人物塑像，相當重視精準再現先人神貌的寫實訴求。另一方面，「周玉樹塑像」是目前所知臺灣傳世官服塑像中，唯一保存完整且極度擬真的清代袖珍冬、夏帽冠的重要案例。儘管具有相同袖珍官帽配件的祖先塑像另可見於彰化鹿港十宜樓所藏「陳克勸塑像」，然根據其冬、夏帽形制特徵，以及帽盒落款年份研判，後者極有可能是年代較晚的日治時期所補配。

綜觀清代新竹周氏家族男性成員之入仕經歷，皆與「周玉樹塑像」官帽帽頂品級（七品金頂、三品亮藍玻璃頂）、袍服補紋（六品鷺鷥紋）不甚相符，而這種塑像補服與官帽細節並未忠實呈現像主生前衣冠品第的現象，在臺灣傳世冠服祖先塑像中相當普遍，當時製作祖先塑像的主要訴求，只是希冀透過「穿著官服」的塑像形式，彰顯像主生前具有「功名」、「官位」或「捐官得銜」的社會身分與家族記憶，而服飾細節的正確與否似乎不是被關注的焦點。最後值得一提的是，新竹周氏家族後人每年定期爲「周玉樹塑像」替換穿戴冬、夏官帽的儀式行爲，傳承了清代服儀

圖69　永靖餘三館例授休職郎陳漢臣翁像

資料來源：李建緯，《歷史、記憶與展示—臺灣傳世宗教文物研究》（臺中：豐饒文化社，2018），頁304。

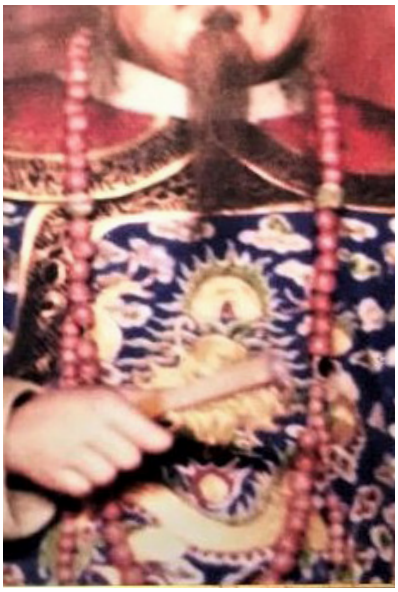


圖70　李樹華塑像舊影（1984年遭竊）

資料來源：筆者拍攝。

換季的傳統，藉以傳達對於先祖的追思與懷念，並且維持此一紀念儀式直至20世紀。

五、周玉樹塑像配附家具分析

（一）家具形制及製作工藝

館藏「周玉樹塑像」現存座椅，爲座椅與踏几一體連座成型（圖71），椅面周圍做三面圍屏形式，具有扶手椅的特徵，椅座下連接四足，座椅正面足間橫梁位在中段，不同於傳統明式家具居於上段的位置。椅面橫寬20.7公分，自束腰以下之雙足跨距則爲19公分，窄於椅面寬度，並非常見的等寬或略寬於椅面寬度的形式。椅座底面粗糙，無髹漆、邊緣可見多處紅漆毛邊、鉛筆畫線，以及鐵釘打入固定痕跡。座椅正面髹以紅漆鏨金彩繪（圖72），椅背及其兩側裝飾藍漆灑螺貝（圖73），整體施彩技法粗劣，刷漆筆觸明顯，漆層中甚至夾雜刷毛。另透過X光透視內部結構（圖74），可見座椅構件皆以鐵釘釘接固定而成，研判應爲晚近現代工藝技法製作。至於其具體所用木材，由於木材表面皆椅髹漆處理，無法取樣放大觀察木材的紋理或細胞，故僅就座椅底部觀察木材表面紋理，藉以辨識其所使用材種。相關鑑識結果如下：所見木材呈黃紅色至紅褐色，未

圖71　周玉樹塑像袖珍座椅及底部特寫

資料來源：筆者拍攝。

圖72　座椅通體正面先髹以紅漆鏨金彩繪

資料來源：筆者拍攝。

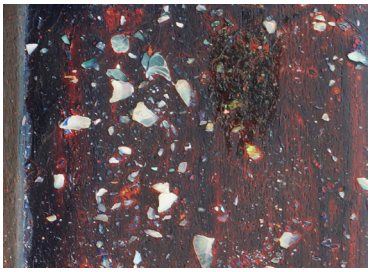


圖73　座椅之藍漆灑螺貝裝飾

資料來源：筆者拍攝。

圖74　X光拍攝所見所見整體座椅內部構件特徵

資料來源：館方鄭勤思修復師協助拍攝。

圖75　「周玉樹塑像」原屬家具配件，周友達藏

資料來源：筆者拍攝。

見導管，具有管胞，年輪細緻且明顯，春材細胞向秋材移行漸進，縱向薄壁細胞分布於秋材帶或散生居多，經比對木材紋理特徵並檢視相關文獻，研判應爲臺灣紅檜。[80]根據上述針對座椅外觀、形制與製作工藝的觀察結果，研判其應爲現代製品。

另一方面，現今周友達宅內仍然保存「周玉樹塑像」原配之袖珍家具組（即1994年未被竊走的塑像配付袖珍家具），包含長型扶手椅、條案、踏几、帽架、方斗形木筒等物件（圖75），其中扶手椅與條案、踏几具有明顯「新竹體家具」特徵，皆採用榫接形式組裝而成，所屬木材樹種應爲臺灣闊葉一級木「烏心石」（Michelia formosana，Formosan michelia）。[81]

有關新竹體家具之工藝特點如下：新竹自清代乃至於日治時期，屬臺灣北

80 感謝一貫道天皇學院林仁政老師協助判讀。

81 感謝一貫道天皇學院林仁政老師協助判讀。

部重要商港，家具製造業頗爲發達，其工藝技法吸收大陸泉州雕刻精華，結合在地小木作工藝，發展出相當獨特的「新竹體家具」。[82]臺灣民間常以「竹雕、鹿繪、南嵌」三項特徵，藉以形容臺灣木作工藝特色的區域脈絡，其中「竹雕」即意指新竹木作雕刻工藝之精湛。日治時期以降，新竹北門街和後車路一帶已成木匠和木器行會聚集之地，[83]根據當地早期木作匠師的描述：「新竹是櫥子、家具和神桌最出名，出名到唐山去，把新竹人做的買回大陸去。」[84]這一類的新竹木作家具形式較爲傳統，其技術主要是延續大陸唐山師傅的漢式風格。

圖76　「周玉樹塑像」原屬家具之袖珍條案，周友達藏

資料來源：筆者拍攝。

圖77　新竹體乾漆夔紋牙飾條案

資料來源：簡榮聰，《臺灣傳統家具》（桃園：桃園縣文物協會，2000），頁213。

新竹體家具常使用臺灣肖楠木、烏心石、茄苳等木材，製作時經常利用木種材質顏色之差異，配合鑲嵌技術的工藝特色，呈現新竹一帶家具特有裝飾技

82 簡榮聰，《臺灣傳統家具》（桃園：桃園縣文物協會，2000），頁282；鄭碧英，《臺灣傳統寺廟宗祠供桌之研究》（桃園：中原大學建築學系碩士論文，2005），頁2-20、21。有關本組新竹體袖珍家具之材質及製作工藝辨識，感謝一貫道天皇學院林仁政老師協助判讀。

83 吳佳穗，〈新竹木器工業地景輪廓之初探〉，《竹塹文獻雜誌》17期（2000.10，新竹），頁6-20。

84 吳佳穗，〈新竹木器工業地景輪廓之初探〉，頁109-110。

圖78　周益記二樓客廳保存之典型新竹體頂桌

資料來源：林仁政老師提供。

術。[85]新竹體家具可大致可分爲「硬身造」與「軟身造」兩大類；[86]「硬身造」多直角方正，使用在供桌居多；「軟身造」柔軟彎曲，常用於彩牌。「新竹體供桌」常使用回字紋木構單元做爲裝飾單元架構（圖77），通稱爲曲矩裝飾。至於彩牌常見的裝飾手法，則是雕刻精緻的人物、花鳥、博古題材裝飾，鑲入曲矩空隙之間，藉此展現其雕工華麗與變化，可美化原本回字形曲矩的單調感，製作技術大體承襲自中國福建南部泉州的漢體木作工藝。[87]

具有典型裝飾特徵的新竹體家具實物，亦可見周益記宅中的傳世家具（圖78），周友達進一步表示，宅內所收存之新竹體家具存在兩種不同材質，一種爲香楠木，是年代較早的家具；另一種年代較晚者，則是日治時期新竹體家具常用的烏心石木。綜合考量新竹體家具的工藝材質、形制與年代，研判該組袖珍木質家具是周氏家族在日治時期專門爲「周玉樹塑像」添補製作的配件，整組袖珍家具做工精細，組件配置繁複多樣，顯示了周家後人對像主生前社會身分的想像。至於塑像所配灑螺貝座椅，應爲民國83年（1994）塑像失竊後另行補配再製之物，其製作工藝頗爲粗糙，且不符傳統家具形制。

85 簡榮聰、林仁政、阮炯港、孫慶鴻、陳勇成、黃俊傑、蔡育林、蘇文清，《臺灣傳統家具鑑賞與保存》（臺中：文化部文化資產局，2012），頁75-76。關於館藏塑像原屬家具之工藝特徵及材質判定，由一貫道天皇學院林仁政老師協助判讀。

86 鄭碧英，《臺灣傳統寺廟宗祠供桌之研究》，頁3-4。

87 鄭碧英，《臺灣傳統寺廟宗祠供桌之研究》，頁3-3、4-51。

圖79　館藏周玉樹塑像著冬（左）夏（右）吉服冠冠式

資料來源：筆者拍攝。

（二）周玉樹塑像與傢具配置方式

館藏「周玉樹塑像」除了完整保存的冬帽、夏帽配件外（圖79），其所配附之整套袖珍家具亦極具特色，綜觀上文所彙整臺灣清代袍服官員或祖先塑像案例可知，常見塑像所配座椅類型，包含扶手椅、玫瑰椅（圖53）、圈椅（圖56）或矮榻（圖59）等，其中以圈椅數量最多。另以扶手椅爲例，[88]目前所知臺灣傳世祖先塑像採用扶手椅家具者共有四例，三例集中於新竹地區，分別是北門鄭氏家族傳世「鄭用錫塑像」（圖64）、「鄭用鑑塑像」（圖65），李陵茂家族傳世「李錫金塑像」（圖80）；另一例則爲彰化鹿港十宜樓傳世「陳克勸塑像」（圖60）。上述四例皆有一個共通點，所見塑像身形皆採傾身倚靠於一側，並附有靠墊，顯示當時人們坐於扶手椅上常見的姿勢。座椅的椅面寬度通常契合塑像及其靠墊的大小，例見「鄭用錫塑像」、「鄭用鑑塑像」及「陳

88　椅子名稱參考自王世襄，《錦堆灰-家具》（臺北：未來書城，2003），頁181-183。

圖80　新竹李陵茂家族「李錫金塑像」

資料來源：張德南，《北門大街》（新竹：新竹市立文化中心，2000），頁49。

克勸塑像」。反觀周玉樹像的扶手椅形式與前者明顯不同，椅面寬度極長，俗稱「貴妃椅」，像主則是正襟端坐於其上，目前僅「李錫金塑像」之座椅形制最與之接近。

至於館藏「周玉樹塑像」原配之袖珍家具組，爲目前所知全臺所有傳世官服塑像案例中，類型最爲多樣而複雜者，包含了長型扶手椅、踏几、條案、帽架、火籤筒等各種組件。有關此組家具的擺放配置方式，可以參考晚清歷史影像紀錄大致復原其原貌，應是模擬清朝官員正坐公堂之場景（圖81），所見周玉樹塑像端坐於扶手長椅之上（圖82），雙足自然垂下，置於踏几之上，桌案左側可陳放帽架，擺放替換下來的官帽。桌案右側則是併置方斗形木筒一對，其功能應爲裝盛火籤。上述配置方式顯示周氏家族後人有意識地模擬祖先周玉樹做爲「清朝官員」時的排場，呈現清代官場坐堂斷案之情境，給予觀者身處公堂的空間感，其所呈現畫面的複雜性與完整度，實爲所有臺灣傳世祖官服塑像中所未見者。

另一值得注意的細節是，同樣來自新竹北門的李陵茂家族傳世「李錫金塑像」，其座椅形態特徵亦同於館藏周玉樹像，扶手椅椅面寬度較長，且椅足轉角處曲矩裝飾，亦呈現新竹體家具的特徵，不排除是清末至日治時期所製之配件。「李錫金塑像」的座椅與踏几採分別獨立製作，坐踏形式亦頗爲接近館藏「周玉樹塑像」，唯並未附有條案，其家具組複雜度雖然遜於周玉樹像，但仍可被視爲袖珍新竹體家具的重要實例，反映新竹北門地區的家具工藝，明確被運用於袖珍的擬真人物造像的組配木器之中。

圖81　晚清衙門公堂聽審場景

資料來源：萬清軒居士，〈聽訟斷獄：晚清衙門審理案件方式的變遷〉，每日頭條，https://kknews.cc/history/2am52ny.html，2016/11/23。

圖82　館藏塑像配套周家後人舊藏木質家具陳設模擬

資料來源：筆者拍攝。

透過上述比對臺灣各地傳世清代官服塑像座椅與坐姿形式，可以推估館藏「周玉樹塑像」原附袖珍家具的製作時間，有可能是在大正15年（1926）周益記落成之後，周家後人專門爲該塑像所添置之器，其形制與木料材質不僅可對應周氏家族所使用傳世新竹體家具實物，而條案上的曲矩裝飾，更體現了新竹體家具之製作工藝特點。

六、結語

新竹周氏家族爲竹塹北門地區的大家族之一，「周玉樹塑像」像主爲周家渡臺第二世祖，清代晚期新竹地方仕紳，相關事蹟可見於《新竹廳志》與《淡新檔案》。周玉樹的第三子周清泉與北門「李陵茂」號之李錫金家族聯姻，周清泉之妻李桔及其子周敏益於日治時期創立「周益記」號，「周玉樹塑像」遂被安置供奉於周益記廳堂中，成爲周家後世子孫尊崇紀念先祖之像。

透過針對「周玉樹塑像」及其配件之形制特徵、紋樣風格、工藝技法的

觀察分析，並配合文獻史料及周家口述訪談紀錄，可以推斷「周玉樹塑像」製作年代的時間上限，應在光緒18年（1892）周玉樹過世前後，而其所屬年代下限應不會晚於周益記落成，即大正15年（1926）李桔偕子周敏益入住新厝之時。該塑像原來應供奉安放於周清泉在南門外新興町客雅329番地的居所，之後移置於周益記大宅神明廳。本件塑像曾歷經了兩次重新裝修補配，第一次時間應在日治時期，時間下限約在民國40年（1951），即周敏益去世以前。「周玉樹塑像」曾經遭受毀損，故周家後人針對塑像進行重新黏合裝鬆，之後添補了新竹體袖珍家具；第二次爲民國83年（1994）失竊以後，由於竊賊並未偷走新竹體袖珍家具，故之後的持有者又再另行補配了袖珍灑螺貝座椅及朝珠一串。

館藏周玉樹塑像與附屬袖珍涼帽、暖帽，以及原配袖珍新竹體家具組件，極富歷史文化與工藝美術價值，具有我國有形文化資產「重要古物」之潛力，其所體現之文化資產價值與重要性分述如下。

「周玉樹塑像」身著外罩補掛，內搭吉服袍，下擺無開裾，在本研究所區分之五種臺灣傳世清代袍服官員或祖先塑像類型中，可歸於「第二類吉服類A型II式」塑像。本塑像所表現之人物形態、面容特徵及其服裝衣飾細節極爲逼真細膩，栩栩如生，企圖真實復原像主生前之容貌身形，而其所附袖珍涼、暖帽配件的材質、形制與結構，則與清代官帽實物完全一致，充分體現晚清工藝技術之精巧。

「周玉樹塑像」原屬配附之成套袖珍「新竹體」家具組件，具有典型日治時期「新竹體」家具特點，做工精美、典雅大氣，充分反映新竹地方傳統木作工藝特色的代表案例。整體而言，「周玉樹塑像」及其附屬配件結合了泥塑造像、彩繪、裁縫、金工、小木作等多種傳統工藝於一身，爲目前臺灣傳世清代祖先塑像所僅見，彌足珍貴，具有重要藝術造詣，同時保存了當時祖先塑像製

作工藝發展的諸多訊息。

「周玉樹塑像」是見證清代臺灣新竹北門地區商賈逐步發展成爲仕紳階級之珍貴文物證據，像主身著之清代官服，不僅可以對應清代道光朝以降，清帝國大開捐例與科舉銓選等制度的發展，同時具體呈現清代晚期臺灣官用服飾在章典規制下的真實面貌。另一方面，「周玉樹塑像」所配附之清代袖珍冬、夏吉服冠，顯示清代臺灣祖先塑像有別於祖先肖像畫之特殊家族祭儀。周家每年端午、中秋時爲塑像更換所戴帽冠的行爲，實承襲自清代冠服制度中春、秋二季換戴涼暖官帽的傳統，保存了臺灣民間春、秋仲月舉行家祭儀式的傳統舊俗。

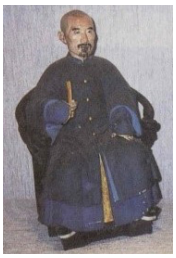
附表1 臺灣傳世清代袍服官員與祖先塑像

服裝形式		文物影像	地點	祭祀空間	出處
第一類　朝服	A型著補褂	 宜蘭黃纘緒（1817-1893）塑像	宜蘭國立傳統藝術中心黃舉人宅	私宅祠堂	〈宜蘭舉人黃纘緒及四夫人張聯珠泥塑像〉，宜蘭縣政府文化資產網，https://nchdb.boch.gov.tw/city/ILN/assets/overview/antiquity/20220607000002，2022/12/12。
		 頭份黃承長貢生塑像	苗栗頭份地區	私宅祠堂	陳運棟總編輯，《照見歷史—頭份老照片集（下）》（苗栗：苗栗縣文化局，2002），頁142。
		 臺中霧峰林文察（1828-1864）塑像	臺中霧峰林家下厝宮保第（遭竊）	私宅祠堂	黃富三，《霧峯林家的興起-從渡海拓荒到封疆大吏（1729-1864）》（臺北：自立晚報，1987），附錄圖19。
		 臺中潭子林其中（1832-1884）塑像	潭子摘星山莊（遭竊）	私宅祠堂	楊仁江，《臺中縣縣定古蹟摘星山莊整體修復工程委託調查研究》（臺中：臺中市政府，2001），頁25-31。

服裝形式		文物影像	地點	祭祀空間	出處
第一類　朝服	A型著補褂	 臺灣知府蔣元樞塑像（1775-1777任職）	臺南風神廟（遭竊）	廟宇佛寺	臺南市文獻委員會，《臺南文化（文物專刊）》4卷2期，（1954.11，臺南），頁8、116。
		 澎湖張百萬塑像	澎湖白沙鄉瓦硐村張百萬故居	私宅祠堂	1. 黃天橫、吳毓琪，《固園文學文學史暨石暘睢庋藏史料圖錄選》（臺南：國立臺灣文學館，2014），頁167。 2. 劉文三，《臺灣宗教藝術》（臺北：雄獅美術，1976），頁65-67。
		 澎湖祖先塑像（a）	未知	未知	黃天橫、吳毓琪，《固園文學文學史暨石暘睢庋藏史料圖錄選》（臺南：國立臺灣文學館，2014），頁168。
		 澎湖祖先塑像（b）	未知	未知	黃天橫、吳毓琪，《固園文學文學史暨石暘睢庋藏史料圖錄選》（臺南：國立臺灣文學館，2014），頁169。

服裝形式			文物影像	地點	祭祀空間	出處
第一類　朝服	B型未著補褂		 李樹華塑像	臺北蘆洲李宅公媽廳（1984年遭竊）	私宅祠堂	2020年10月3日廖伯豪拍攝。
第二類　吉服	A型著補褂	I式　下擺開裾	 臺中霧峰林文明（1833-1870）塑像	霧峰林家下厝將軍府	私宅祠堂	黃富三，《霧峰林家的興起——從渡海拓荒到封疆大吏（1729-1864年）》（臺北：自立晚報，1987），彩圖20。
			 諸羅知縣周鍾瑄塑像（1715-1719任職）	嘉義諸羅縣城隍廟	廟宇佛寺	一貫道天皇學院林仁政老師拍攝，逢甲大學李建緯教授提供。
			 金門沙美陳佐才塑像	金門沙美地區	私宅祠堂	郭肯德拍攝，逢甲大學李建緯教授提供。

服裝形式			文物影像	地點	祭祀空間	出處
第二類　吉服	A型著補褂	Ⅱ式　下擺未開裾	 臺灣府知府吳國柱塑像 （1690-1693任職）	臺南竹溪寺	廟宇佛寺	臺南市文化資產保護協會理事長曾國棟老師提供。
			 臺灣府知府蔣毓英塑像 （1684-1689任職）	臺南彌陀寺	廟宇佛寺	臺南市文獻委員會，《臺南文化（文物專刊）》4卷2期，頁7。
			 臺灣府知府蔣允焄塑像 （1763-1765任職）	臺南法華寺	廟宇佛寺	臺南市文獻委員會，《臺南文化（文物專刊）》4卷2期，頁8、116。
			 帆寮陳氏祖先塑像	臺南市西區保安里（保安南街1巷26之2）	私宅祠堂	臺南市文獻委員會，《臺南文化（文物專刊）》4卷2期，頁9、116。

服裝形式			文物影像	地點	祭祀空間	出處
第二類　吉服	B型未著補服		 彰化鹿港陳克勸塑像（1775-1861）	彰化鹿港十宜樓	私宅祠堂	逢甲大學李建緯教授提供。
第三類　常服	A型著褂	I式　著補褂	 諸羅縣知縣張玿塑像 （1690-1694年任職）	臺南廣慈院	廟宇佛寺	臺南市文獻委員會，《臺南文化（文物專刊）》4卷2期，頁7、115。
			 臺南蕃薯崎陳恒德塑像	蕃薯崎（公園 路2巷26號），陳火先生藏	私宅祠堂	臺南市文獻委員會，《臺南文化（文物專刊）》4卷2期，頁10、116。
		II式　著素褂	 臺南林家木雕男祖先塑像	臺南林家，林金木藏	私人收藏	李麗芳，〈民族所館藏標本圖說——臺灣漢人的早期祖先繪像與其文化意義〉，《民族學研究所資料彙編》13期（1992 ，臺北），頁65、圖26。

服裝形式		文物影像	地點	祭祀空間	出處
第三類 常服	B型未著褂	 新竹鄭用錫塑像 （1788-1858）	鄭氏家廟	私宅祠堂	伊能嘉矩著，《臺灣文化志》（中），（南投：國史館臺灣文獻館，2017），頁71。
		 新竹李錫金塑像 （1786-1865）	李陵茂家族傳世	私宅祠堂	張德南，《北門大街》（新竹：新竹市立文化中心，2000），頁49。
第四類 官帽便服		 新竹鄭用鑑塑像 （1789-1867）	鄭氏家廟	私宅祠堂	張永堂編，《新竹市志》卷首上（新竹：新竹市政府，1997），圖19。
第五類 混和服裝		 噶瑪蘭廳首任通判翟淦塑像 （1812-1817任職）	宜蘭昭應宮		昭和12年（1937）臺北帝大青山公亮攝，黃文瀚博士提供。

服裝形式	文物影像	地點	祭祀空間	出處
第五類　混和服裝	 臺灣知府楊廷理塑像（1786、1806、1810-1812年任職）	宜蘭昭應宮	廟宇佛寺	昭和12年（1937）臺北帝大青山公亮攝，黃文瀚博士提供。
	 噶瑪蘭廳第三任通判陳蒸塑像（1817年任職）	宜蘭昭應宮	廟宇佛寺	昭和12年（1937）臺北帝大青山公亮攝，黃文瀚博士提供。

引用文獻

1. 〈馬偕圖像：馬偕帶學生旅行〉，馬偕在臺灣，http://www.laijohn.com/Mackay/MGL-album/5/2.htm，2022/4/25。
2. 〈清亮藍頂冬吉服冠〉，瀋陽故宮博物院．院藏精品，http://ft.sypm.org.cn/products_detail3/productId=188.html，2020/10/12。
3. 〈玻璃朝珠〉，國立故宮博物院器物典藏資料檢索系統，https://antiquities.npm.gov.tw/Utensils_Page.aspx?ItemId=635011，2020/10/10。
4. 周其華，〈貢生周其華爲局謀扛烹銀收態變無奈指交懇乞提訊押追事〉(光緒5年7月17日，檔案名稱：ntul-od-th32502_004_00_00_1)，國立臺灣大學圖書館數位典藏館「淡新檔案」，https://dl.lib.ntu.edu.tw/s/Tan-Hsin/item/1095581，2020/11/12。
5. 禮部儀制清吏司，〈禮部儀制司爲酌定大小官員帽頂事〉(雍正8年10月9日，檔案編號：164103-001)，中央研究院歷史語言研究所「內閣大庫檔案」，https://newarchive.ihp.sinica.edu.tw/mcttpc/mctwebtp?ID=14&SECU=1576994091&PAGE=2nd&VIEWREC=mctmetakm:0@@995408109，2013/05/01。
6. 〈聽訟斷獄：晚清衙門審理案件方式的變遷〉，每日頭條，https://kknews.cc/history/2am52ny.html，2016/11/23。
7. 王世襄，《堆灰錦：王世襄自選集》。北京：三聯書局，1988。
8. 北京故宮博物院，〈鎮院之寶——泥塑彩繪雍正帝坐像〉，《紫禁城雜誌》9期，2017，北京，頁10-11。
9. 申忠一撰，《建州紀程圖錄》。臺北：臺聯國風出版社，1968。
10. 朱軾、常鼐等，《大清律集解附例》。北京：北京出版社，2000。
11. 伊能嘉矩著，《臺灣文化志》(上)。南投：國史館臺灣文獻館，2017。
12. 伍躍，《中國的捐納制度與社會》。南京：江蘇人民出版社，2021。
13. 吳佳穗，〈新竹木器工業地景輪廓之初探〉，《竹塹文獻雜誌》17期，2000，新竹，頁6-20。
14. 何淑宜，〈晚明的地方官生祠與地方社會——以晚明嘉興府爲例〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》86卷4期，2015，臺北，頁811-854。
15. 李建緯，《歷史、記憶與展示：臺灣傳世宗教文物研究》。臺中：豐饒文化社，2018。
16. 李建緯，《中國金銀器的時尚、表徵與技藝》。臺中：捷太出版社，2013。
17. 李建緯，《先秦至漢代黃金製品工藝與身體技術研究—兼論其所反映的文化交流與身分認同問題》。臺南：國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士論文，2010。
18. 李昭容，《鹿港意樓—慶昌行家族史研究》。臺中：晨星出版社，2011。

19.李麗芳，〈民族所館藏標本圖說—臺灣漢人的早期祖先繪像與其文化意義〉，《民族學研究所資料彙編》13期，1992，臺北，頁51-94。
20.宜蘭縣政府文化局，〈宜蘭舉人黃纘緒及四夫人張聯珠泥塑像〉，宜蘭縣政府文化資產 網，https://nchdb.boch.gov.tw/city/ILN/assets/overview/antiquity/20220607000002，2022/12/12。
21.周友達，〈周益記的身世與家族故事〉，《竹塹文獻雜誌》62期，2016，新竹，頁46-64。
22.波越重之著、宋建和譯，《新竹廳志》。新竹：新竹縣政府文化局，2014。
23.林川夫主編，《民俗臺灣》4輯。臺北：武陵出版社，1994。
24.林玉茹，《清代竹塹地區在地商人及其活動網絡》。臺北：聯經出版社，2000。
25.宗鳳英，《清代宮廷服飾》。北京：紫禁城出版社，2004。
26.侯傑、胡偉，〈剃髮・蓄髮・剪髮—清代辮髮的身體政治史研究〉，《學術月刊》10期，2005，臺北，頁79-88。
27.香港歷史博物館，《國采朝章——清代宮廷服飾》。香港：香港歷史博物館，2013。
28.高拱乾，《臺灣府志》。北京：中華書局，1985。
29.袁棟，《書隱叢說》。上海：上海古籍出版社，2002。
30.徐珂，《清稗類鈔》。臺灣：臺灣商務印書館，1983。
31.凌昌武、林焰瀧主編，《蘭陽史蹟文物圖鑑》。宜蘭：宜蘭縣立文化中心，1986。
32.莊竣傑、林仁政，〈地方宗教文物的保存與維護以諸羅知縣周鍾瑄木雕神像的修復爲例〉，「第一屆文化與社會國際學術研討會」。臺中：逢甲大學文化社會與創新碩士學位學程，2022/4/22-2022/4/23，頁1-61。
33.常建華，《宗族志》。上海：上海人民出版社，1998。
34.張淑卿、張瀛之，《神界人間——臺史博館藏神像特展》。臺南：國立臺灣歷史博物館，2018。
35.張瓊，《清代宮廷服飾》。香港：商務印書館，2005。
36.張德南，《北門大街》。新竹：新竹市立文化中心，2000。
37.張永堂編，《新竹市志》。新竹：新竹市政府，1997。
38.崑岡等，《欽定大清會典事例（光緒朝）》。臺北：新文豐出版社，1976。
39.陳運棟編，《照見歷史—頭份老照片集（下）》。苗栗：苗栗縣文化局，2002。
40.梁思成，《中國雕塑史》。臺北：明文書局，1987。
41.程顥、程頤，《二程集・河南程氏遺書》。臺北：漢京文化公司，1983。
42.曾純純，〈從「孺人」到「女兒入譜」——客家女性在族譜中腳色的歷史變遷〉，《客家族群與在地社會-臺灣與全球的經驗》。桃園：中大出版中心，2007，頁215-263。

43.彭美鈴，〈「立主」與「懸影」—中國傳統家祭祀先象神樣式之源流抉探〉，《臺大中文學報》51期，2015，臺北，頁41-98。
44.馮爾康，《中國古代宗族與祠堂》。臺北：臺灣商務印書館，1998。
45.黃能馥、陳娟娟，《中國服裝史》。北京：中國旅遊出版社，1995。
46.黃富三，《霧峰林家的興起—從渡海拓荒到封疆大吏（1729-1864年）》。臺北：自立晚報，1987。
47.黃富三，《霧峰林家的中挫（1861-1885年）》。臺北：自立晚報，1991。
48.黃天橫、吳毓琪，《固園文學文學史暨石暘睢庋藏史料圖錄選》。臺南：國立臺灣文學館，2014。
49.黃文瀚，〈圖解昭應宮三大老位序流變〉，Facebook，https://www.facebook.com/photo?fbid=3981033748574135&set=pcb.3981035648573945，2022/3/5。
50.萬依、王樹卿等，《清代宮廷生活》。香港：商務印書館，1985。
51.楊仁江，《臺中縣縣定古蹟摘星山莊整體修復工程委託調查研究》。臺中：臺中市政府，2001。
52.楊萬寶，《淺談傳統泥塑佛神像》。南投：南投縣立文化中心，1996。
53.廖伯豪，〈華服彰祿—從王得祿傳世蟒袍談清代官員吉服〉，《故宮文物月刊》402期，2016，臺北，頁40-50。
54.廖伯豪，〈寶頂珠光—從院藏吉服冠頂談清代帽頂珠料製作及應用〉，《故宮文物月刊》419期，2018，臺北，頁92-103。
55.廖伯豪，《清代官帽頂戴研究：以臺灣考古出土與傳世文物爲例》。臺北：花木蘭出版社，2019。
56.廖伯豪，〈合禮與權宜——從臺灣傳世文物談清代官員禮服混用現象〉，「海洋亞洲全球化與去全球化人文學科青年學者國際學術研討會」。臺南：國立成功大學歷史系，2021/7/24-2021/7/26，頁1-26。
57.廖咸惠，〈傳神與造像：宋代士人的像設觀和崇拜行爲〉，《近代史釋論-多元思考與探索》。臺北：東華書局，2017，頁1-45。
58.趙文傑、楊玲茹等編，《民俗及有關文物保存維護論述專輯》。臺北：永新印務局，1996。
59.趙翼，《陔餘叢考》。臺北：世界書局，1990。
60.趙爾巽，《清史稿》。北京：中華書局，1977。
61.臧諾，《清代官補》。北京：華夏出版社，2016。
62.劉良璧，《重修福建臺灣府志》。臺北：遠流出版社，2005。
63.劉文三，《臺灣宗教藝術》。臺北：雄獅美術，1976。

64.劉淑芬，〈唐、宋時期的功德寺——以懺悔儀式爲中心的討論〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》82卷2期，2011，臺北，頁261-323。
65.臺南市文獻委員會，《臺南文化（文物專刊）》。臺南：臺南市文獻委員會，1954。
66.鄭碧英，《臺灣傳統寺廟宗祠供桌之研究》。桃園：中原大學建築學系碩士論文，2005。
67.盧嘉興，〈臺灣的第一座寺院—竹溪寺〉，《中國佛教史論集（八）—臺灣佛教篇》。臺北：大乘文化出版社，1979，頁233-254。
68.盧泰康、廖伯豪，〈108至109年藏品文化資產價值分析計畫〉期末報告，國立臺灣歷史博物館提供，2020，未刊行。
69.薩迎阿等，《欽定禮部則例（上冊）》32卷。臺北：成文出版社，1966。
70.簡榮聰，《臺灣傳統家具》。桃園：桃園縣文物協會，2000。
71.簡榮聰、林仁政等著，《臺灣傳統家具鑑賞與保存》。臺中：文化部文化資產局，2012。
72.《新竹周玉樹官服泥塑像與冬夏帽組》，臺南：國立臺灣歷史博物館藏，1892-1926，2013.020.0441。
73.《新竹李錫金家族傳世七品夏朝冠》，臺南：國立臺灣歷史博物館藏，2009.002.0001。
74.《官帽》，臺南：國立臺灣歷史博物館藏，2014.010.0095.0002。

Research on the NMTH collection about clay statue of Zhou Yu Shu in Hsinchu in Qing Dynasty

Lu Tai Kang *、Liao Po Hao **

Abstract

The statue of ancestors in the Qing dynasty is one of the ways for the descendants of the family to remember their ancestors. The image of the official uniform in the Qing dynasty can better show the fame, career and irreplaceable special status of the master in the family. Different from portraits, the statues are often accompanied by small and realistic clothing and furniture accessories. Later generations can reproduce the life of the ancestor by replacing pocket clothes and furniture for the statues.

This article aims at the collection of the NTMH, the "Zhou Yu shu official uniform clay statue" from Zhou Yi ji family in Hsinchu , and discusses the lineage, age style, clothing characteristics, and material craftsmanship. The integrated analysis and textual research. At the same time, compare the few remaining statues of figures in official uniforms of the Qing Dynasty handed down from generation

* Professor, Department of art history & MA program, PHD program in art history, criticism and cultural relics, Tainan National University of the Arts.
** Research Assistant, National Museum of Taiwan History
Received: Jul.3, 2022; Accepted: Apr.27, 2023

to generation in Taiwan, conduct a complete type distinction, observe and compare, and confirm that this statue in the collection is the rare case in Taiwan that completely preserves the Qing Dynasty clothing culture and a complete set of pocket Hsinchu style furniture accessories.

This statue in the collection realistically reproduces the appearance, clothing and seat of the owner. The workmanship is exquisite. It not only inherits the ancestor worship method of the gentry family in the Beimen area of Hsinchu in Qing Dynasty, but also witnesses the Zhou family's transition from merchants to officials in the Beimen area of Hsinchu since the 19th century. Its development history has a very important value of cultural assets.

Keywords: Ancestor statues; Official uniform in Qing Dynasty; Zhou, Yi-ji family in Hsinchu; Zhou,Yu-shu