

藻繪呈瑞——台灣傳統彩繪裝飾

李奕興

Symbol of Favorable Omen—Traditional Colored Drawing Decoration in Taiwan / Lee, Yih-shin

一、前言

中國彩繪行為歷史悠久，早在仰韶文化期，當時原始人即有利用礦、植物性色料作畫的行為，即便後來到殷商時期，從出土文物中已發現漆器殘片，時至今日亦達七千年以上；至於彩繪使用對象的多元，更是擴及日常生活的各個層面上，不見得只拘限於今人所認知的「建築彩繪」層次。倘若單就油漆彩畫於木構建築的對象理解，為防護木構建築並延長使用年限而發展完成的建築彩繪技藝，因其施工範疇實已涵蓋了漆藝、化工、裝飾圖紋平面設計及美術性極高的彩墨書畫，加上隨著中國封建社會建構的禮教和階級規制等人文科技各學科，則建築彩繪在中國傳統美術工藝的領域中，應是一項最具中國區域特色的民族技藝。

台灣漢人自閩粵來墾的四百年來，藉著強勢文化的橫的移植，已造成先住民固有族群工藝形貌的質變，導致今人難窺先住民原有彩繪行為的缺憾；一如在號稱九族的美術類型中，除僅知阿里山曹族、雅美族部落，曾發現在其作為部落象徵的盾上有紅、黑二色畫的圖案外，可說幾近無彩繪行為。至於本屬漢族的彩繪行為，則自原籍地移置台灣後，不但迅速落地生根茁壯蔓延開來且彌久不衰，尤其表現在祠廟建築上，更成今日台灣傳統彩繪的特質所在。事實上此現象形成，最主要緣於清中葉以降，移民社會日趨安定、農作經濟起色及城鄉間宗教信仰結合地方政治的條件完備，促使祠廟建築營造幾成區域族群共同意志下的必要手段。同時，在營建生活空間的過程中，地方對於營造大事，從關心大木棟架結構和小木作裝修的表現，到營造最後階段內、外檐彩繪裝飾的考究，甚至都成為地方上認定營造工程圓滿與否的標杆。因此，有時探究木作建築彩繪的優劣，往往也可作為判定一個地方文化水平的高或低。

站在台灣傳統社會中，庶民生活緊緊祠廟營建的密切關係，以核驗祠廟彩繪優劣的角度，吾人大致可自兩個面向來觀照：一是彩繪材料優劣的問題分析，二是以彩繪類型中表現裝飾圖紋設計優劣作判斷。這也就是說，假若業主懂得新舊材料的特質，再配合匠司嫻熟技巧應用，當可在最經濟的成本情形下獲得較高品質油漆工程，其木構建築保存年限自然相對延長。其次，彩繪圖紋設計和配置也

是考驗匠司才華及建築外觀美醜的要項，此方面牽涉的不僅是匠司本人的美學和文學素養，也充分反映出一個地方文化水平。

另外，有關台灣傳統彩繪技法中大量運用傳統水墨書畫表現的課題，也被視為一種社會性極強的表徵，它更代表著一個族群、個人（業主、匠司）或是一個時代的生命價值觀。一般而言，台灣祠廟彩繪常會有重新粉刷的動作，這種相較民宅而明顯高頻率的彩繪行為，很多原因是來自於油漆工品質要求不高導致；亦即早年油漆素材在本土產量不足下大都仰賴進口，相對成本提高，加上祠廟彩繪發包制中偏重油漆基層面上書畫表現的要求，反使匠司在成本和利潤考量間順勢加重書畫數量，自然形成專業油漆工品質降低的情景。上述現象實則說明建築彩繪於台灣農業社會經濟型態中，本屬一項非大眾化的高消費行為。

因此，如能站在凡事講求成本的現實基點上，體認建築彩繪流程中的書畫作表現，自是能明白油漆和書畫的關係，應是一種因應社會需求的純平面裝飾行為。其主要緣由是一般俗稱的「彩畫」作工範圍本就包括「藻（錦）頭紋樣」圖案設計、「枋心（堵仁）」書畫創作，或木構件各單位繪飾的吉祥符號等三單元，如嚴格劃分油漆彩畫專業作工中必要的單元，則藻（錦）頭紋樣配置反倒才是主要素，因為其組織架構和內容的完備，事實就足於達到建築整體彩繪裝飾的美學實效，至於「彩墨書畫」行為，則應是社會普遍心存「踵事增華」心理作用下的產物。但，無可諱言包括油漆和彩畫的「彩繪」一門技藝，在今日的台灣社會當中，尤其是表達在宗教信仰的民俗生活中仍具有舉足輕重的地位。台灣以即將邁入廿一新世紀，由社會普遍心存祠廟建築必要「彩繪」的堅定信念的事實來看，除了高度肯定建築「油漆工」的成就外，也映現出台灣庶民藝術傳承中國古典美學命脈的可貴！

二、台灣傳統彩繪形成背景

傳統彩繪是人類表現繪畫技藝的本能，其應用範圍相當寬廣，舉凡民生必用的木構建築彩畫、版畫、傢俱彩畫、紙絹彩墨書畫或金石類表面彩飾等等統統涵蓋，只不過在具體可見的外現手法上，或影響人類生活關係的深度上，「彩繪」應用在人類生活空間的建築體，似乎已成大量使用木造建築的中華民族們一致認定是最必需（安全的）且最可觀（美化的）的美術工藝行為。事實上，「彩繪」一詞如單用在建築體，應包含著兩種工藝作法的意義，「彩」泛指在木構件上的油漆作工，「繪」則指純美術的書畫創作。在宋代之前，木建築彩繪工藝本質上

較類近於「漆工」的專業領域。在宋代以後，「建築彩繪」則已正式成為營建工程中的一個部門；宋哲宗、徽宗時期李誠（明仲）所編修《營造法式》一書，其卷十四〈彩畫作制度〉專述建築彩繪的細節，明確將建築彩繪作工定名為「彩畫作」。

然而，在台灣對建築彩繪作工的認知，「油」一字似乎更簡潔而傳神道出「彩繪」一詞的真諦，因為建築彩繪必須透過油漆防護的基本訴求，在台灣自閩粵移入的三百年間，從「建築彩繪」作工內涵的理解中，也的確凸顯出「油=彩」的關係，甚至還表徵出繪畫應用建築裝修層次的本質。

台灣傳統彩繪之深受社會普遍關注，緣起於人和生活容器使用關係的密切度，加上建築彩繪內涵所牽涉者不只是平面繪畫如何表達的問題，更是一套相當嚴謹的油漆工法如何施作的問題；因此，台灣建築彩繪又被認定是漢族墾台三百年來，至今仍保有最具原鄉技藝本色的工藝類種之一。當然就台灣區族特性來看建築彩繪的源起，僅知清康熙年間黃叔敬的《臺海使臺槎錄》曾提及諸羅原住民在門板上彩畫人像的案例，而此也再一次驗證所謂台灣本土木構建築的油漆彩畫，確是一門延續中華民族傳統文化精神的技藝，甚至是漢族在台灣已另創新局的一門民俗工藝。事實上，台灣彩繪本是閩粵原鄉橫的移植來台的產物，也是中原傳統彩繪工藝的一支，而此技藝發展源流尚可追溯七千年前的上古時代，故指台灣彩繪技藝是千年活化石，應是無庸置疑的。

說台灣彩繪技藝是中華千年文化的活化石，立論基點在於台灣彩繪作工乃隨著中國商周以來，累積各代匠司智慧結晶而仍然活絡神現的一種民族技藝，且其脈絡是清晰可尋的。以建築彩繪在中華歷朝發展的軌跡回顧，周代以封建政治完備社會階級制，造成美術工藝行業的高度分工化，當時各類工匠各司其職，如《考工記》載有的「攻木之工」或「設色之工」中，就有所謂的「匠人」、「畫工」及「績工」專業從事營造與彩畫相關的手工藝。

春秋時期建築運用彩繪也有明文規限，《春秋·穀梁傳》直指柱子用色，天子漆紅色，諸侯漆黑白色，大夫漆青色，士漆土黃，代表當時社會已將房舍用色視為一種階級分化的工具。《孔子家語》文中說孔子曾入明堂參觀壁上歷代先君圖像，而魯莊公的桓宮有漆朱立柱和滿室的木件雕刻，至於魯國大夫臧文仲為藏神龜所造華舍，更逕以「山節藻梲」四字來形容，顯見二千年前的中國人，對建築的裝修早已超脫最原始的居家實用概念。

秦滅六國結束春秋戰國後，建築彩繪呈現空前奢華景象；《史記》說始皇咸

陽宮木作披錦，牆敷紅土，而《水經注》則指始皇驪山陵牆遍繪天文星宿萬物，且用明珠嵌日月，尤其室內圖紋裝飾已採嚴謹的幾何配置手法，充分反映秦國政治的一絲不苟。漢代繼起，彩繪格局寬宏，不少文獻或文學作品中，如《漢記》、《西京雜記》、《西京賦》及《東京賦》等文中咸皆涉及時人在裝修建築的淫靡流氣，其中一項善用絲織披敷樑柱美化和炫耀的風尚，甚至演成日後宋代彩畫作「五彩遍裝」儘施綾錦織繡圖紋的典型，似乎已為建築彩繪裝修類型立下基礎。

六朝時期，此時西來佛教興起並引入佛教藝術，不僅造成東西文化的交流，也帶給中國本土藝術莫大的衝擊，表現在建築彩繪上，更成一股全新風貌的異國情調。隋承六朝由大唐一統，政經文化繁盛壯闊凌越秦漢，彩繪技藝隨著自由風氣變化多元，在內容上追求自然和反映生活現實之美，技法上也不拘一方；不過建築彩繪在封建階級框限下，則相對地日趨嚴格而制度化，其中針對庶民階層造屋，尚明文設限「不得過三間四架，不得輒施裝飾」，顯示唐代建築彩繪裝修是官方獨享的特權。宋代時期，有關建築彩繪裝飾的規限更加嚴明，除宮室寺觀建築外，庶民皆不得油漆彩畫木棟架和雕鏤柱礎，甚至在宋哲宗、徽宗時，且由李明仲編修《營造法式》正式明定建築彩畫作的法則。

宋《營造法式》〈彩畫作〉的行世，代表中國建築彩繪一科的建立，已成日後元明清各朝彩畫作工的依歸。明清兩代的五百年間，中國建築彩繪樣式咸以宋式為師，應用對象仍墨守封建階級觀，像在大明、大清會典中就對庶民建築裝修，明定不許三間五架及彩畫斗拱，而官府宅第正門彩色和用環，也一樣依官品秩序列用。唯清雍正朝工部頒行的《工程做法則例》中，在「彩畫作」另出現和壘、旋子、蘇式三類樣式後，則有將中國建築彩繪裝飾類型一次定制而形成全國通行的不變模式。其中蘇式彩繪樣式，還曾被視為中國華南區域彩繪的宗脈。

姑且不論漢族移墾台灣後的建築彩繪，是否即為清代蘇式彩繪一脈，但從現存中台灣數幢清末官紳宅第，如潭子摘星山莊、神岡筱雲山莊、社口大夫第或霧峰宮保第等彩繪作品標本觀察，將發現自閩粵橫植來台生根的本土彩繪，其構圖樣式確與蘇式無異；然而台灣本土彩繪在「藻頭」部位慣用交尾夔龍紋，及各木構件畫心空間善用彩墨書畫的表現，不僅在造形上處處保留商周建築裝飾紋樣遺緒，連同在彩墨書畫的題材及技法也流露出唐宋彩繪壯大碩實的神韻，十足驗證台灣民俗彩繪深具同源中原傳統工藝的歷史情感外，也無形彰顯出閩粵彩繪在台異地開花的斑斕神采。

三、台灣傳統彩繪器物

「工欲善其事，必先利其器」，工藝專業化先決於工具的道理，是任何一位專業工藝技師無法顛覆的真理。台灣彩繪匠師在運使器物習俗上，由於深受現實環境影響，常有各路匠師非襲用大陸原鄉產品即因地制宜自造的情形；一般來說，在台灣光復前的彩繪大都親手自製工具，近代才開始有各類現成品可資替用。

其實彩繪工具隨時代變化也會出現不同時空的彩繪面貌，這是不同種類的工具特性使然，比如說使用傳統桐油材質的漆刷，非得人髮製刷始能見其功即是一例。另外，彩繪作工流程的繁簡，也會直接牽動匠師選擇不同工具種類的要求。以台灣當前傳統彩繪匠師操作工具觀察，漆刷可說是彩繪工具之母。漆刷又稱漆梳，其造形依作用而異，有直杆狀的「榭仔（俗名）」、圓管狀的「龍刷」、三角如馬蹄狀的「馬蹄刷」或如杯狀的「角杯刷」等，尤其各類漆刷均由匠師手工自製，更顯其重要性。按匠師對漆毛使用經驗指出，人髮和牛毛有毛長耐刷不易斷的優點，而豬毛或豬鬃毛則毛短粗硬且製作成本低，卻有易斷不耐刷的缺憾。

除漆刷外。匠師從事彩繪使用的工具，尚有枋心表現書畫的毛筆，柳枝炭筆和鉛筆為起譜打稿用；坡楞尺為畫直線的板尺；界尺即擱臂尺，畫界畫必備工具，油色杯是填裝桐油色漆的容器，為台灣彩繪匠師在圖畫上敷彩化色的主要道具；雞、鵝羽毛是鏤鈿作工中專用；過譜拍子、譜子針、紮譜麻墊等物盡作複寫輔助工具，而瀝粉器則是浮雕圖紋的利器，含瀝粉筒、通針及修粉刀成一套。

另外 彩繪塗料是保護器物最基層處理的素材，深具實用純度最高的絕對機能，這種運用顏料於油漆塗料的技藝，從目前考古成果來看，早在殷商時期中原人士即懂得用朱、墨色飾物，隨後到漢晉朝，更可自出土的陵墓內堂彩畫表現了解當時對顏料的熟悉程度，尤其在南北朝時代，謝赫提出繪畫「六法」理論，更直指時人彩畫和顏料間的如影隨形關係。盛唐時期，像現存敦煌莫高窟等洞窟藝術類型中，當年匠師曾使用的顏料即有石青、石綠、朱砂、鉛粉、梔黃、紅礬土等十二種以上的礦、植物色料，此現象充分映現出當時匠師使用各類顏料的多元面貌。

元代時，顏料是當朝依法設庫管制的宮中專用品，像《元故宮遺錄帝京景物略》書中就指出元朝特設「甲字庫」專藏彩繪顏料，而此例至明代仍被沿襲，在《大明會典》卷三十之戶部十七，同樣載有管理顏料的甲字庫單位。不過中國顏料發展到了清中葉時期，因遭逢鴉片戰爭、歐美日帝國人侵及通商口岸洞開，導致洋製顏料大舉進口的衝擊，使中國本土顏料產銷相對也面臨彼長我消的窘境。

當時像來自德國的洋藍、綠或英日製的洋紅、毛藍、沙綠及法國巴黎綠、加拿大綠等顏料，均以價廉物美與方便施工而廣為國人選用。

在台灣，清代以前所用的顏料大皆取自大陸原鄉，即使到了民國一〇年代依然如此，民國廿年代初，日本實業開始引進包括日本的各國顏料產品後，才使彩繪業界匠司有較多選擇的便利。不過，依資深匠司實務操作所用顏料觀察，當年匠司所用顏料也僅有必需的亞鉛白、朱砂、銀朱、胭脂、赭黃、藤黃、石綠、佛青、錳土、黑煙及金箔等幾樣原色之礦、植物性顏料。

由於彩繪所用顏料分為礦物和植物性兩類，礦物性顏料方面，石青、朱砂、石綠、石黃、白堊及石墨一直是彩繪匠司不可或缺的顏料。其中石青類在台灣建築彩繪使用最廣，石青類計有空青、曾青、扁青、回青、白青和波斯青等數種，上述又以空青質地最優，自古即廣為中國畫家採用，而回青為西域沙青：與西藏的藏青同種，在台灣俗稱「佛頭青」，是傳統彩繪的主色之一。另外，朱色顏料的朱砂一般僅用於特定對象，而以我國發明最早的化學顏料「土朱」代替；又石綠顏料也是彩繪常用色，尤以俗名「銅青」的銅綠，因不畏日照廣受青廣受青睞，與土朱皆為中國最早發明的化學顏料。

礦物顏料外，植物性顏料習見有紅藍花、胭脂、檀木、藤黃、花青藍澱草、槐花、煙墨等數種顏料；至於金、銀色，雖非礦、植物顏料，卻也是建築彩繪必用的裝飾色。一般金、銀色裝修，是以金、銀箔片成品為材料，作工稱「貼金」或「安金」。以台灣彩繪習俗來看；彩繪顏色有多層屬於民俗象徵意義，像紅宮、黑祖厝和青宅第等簡單色相，就呈現豐富的意涵，意味台灣本土色彩十足的文化特質。

台灣傳統彩繪匠司對塗料，一直是以中國千年來慣用的天然漆和桐油為素材。由於天然漆的成本較高，及運用對象局限在傢俱或日常手工藝等小木作範圍，導致大木作之建築類彩繪塗料，均以桐油為主要，其實民間俗稱的「油漆」，本是油料和漆料二類素材的總稱。其素材包含天然漆、桐油漆等含樹脂的人造漆及化學漆三種。其中，天然漆即採自漆樹幹的汁液；人造漆為植物性油脂或由樹膠溶解於酒精的煉製成品；化學漆為二次大戰後，因高分子化學科技的發展，以胺類、乙烷基、苯乙烯、環氧類和矽脂等合成樹脂配合展色劑改良而開發的新塗料。

由於彩繪各類塗料成分不同，彩繪匠司在面對不同施工對象時，端視成本利潤的高低而將有不同塗料的選擇。按照現行台灣彩繪匠司所用塗料來看，天然漆使用時機顯然不及植物性油脂和化學人造漆普遍。植物性油脂所指含用量最高的

桐油，其次為蘇子油（荳油）、亞麻仁油、大豆油、脫水篦子油、紅花籽油及部分動物性油脂，如魚油。其中，由油桐樹籽榨出的桐油，不僅材質或施工便利性最受彩繪匠司青睞，咸認是建築彩繪油漆塗料之王。在中國油漆史上，早在北宋李誠之《營造法式》書中，有關桐油煉製、施工方法皆已詳載得知，桐油確是一種相對於天然漆外的主要塗料。在台灣，清代時期皆由大陸進口桐油使用，日據時期始在雲林縣古坑鄉等低海拔地栽植自產，不過，民國七十年代以後，因經濟農作不振、人工價昂，加上大陸進口限制的解禁等因素影響，台灣傳統桐油產業已面臨崩盤凋零的處境。

在彩繪塗料應用上，桐油質性澄明，其塗膜呈白色且快乾，屬乾性油類；使用前，初榨的桐油稱「生桐油」，又俗名「白油」，經過火煎熬煉後，塗膜方生堅固、面光透明和能屈的硬膜，即成可用的熟桐油。針對桐油使用，傳統彩繪匠司都要具備自行熬製的技術，以降低成本及方便掌控油性。至於化學漆，是一種合成樹脂以單獨或混合用來改良展色劑而製造的現代塗料，分為噴漆與合成樹脂兩類，目前在社會一切講究效益的基點上，化學漆的確有其新興的條件，如易髹、速乾、價廉、省工等優勢，幾成當前建築彩繪塗料無法抗拒的新主張，所以要說台灣傳統的彩繪工藝的未來，其勢將走向機械式生產量品的結果，並非不可預期。

四、台灣傳統彩繪髹漆技術

彩繪工藝部門的工具、塗料和顏料可說是匠司必備的材料，而地杖處理則可視為如何發揮材料之美及匠司才藝的基本動作。地杖指提供彩繪裝飾的基層處理，在對象上分為木構件彩繪地杖處理和壁體灰牆彩繪地杖處理。所謂木構件地杖處理，為木材基層與表層油皮的灰殼製作工法；壁體灰牆地杖處理則指磚面基層砌抹灰泥的表面技術，而上述兩種材質的表面基層處理，最主要在於油灰塗料的調製和施工流程的穩定性，往往也是決定日後彩繪品質優劣的關鍵。

在中國各代有關木構建築的地杖處理，清代時，建築彩繪匠司在紫京城從事地杖處理的施工技術，可認為是中國歷代最繁瑣又嫺熟的時代，其地杖作工程序甚至高達十五道以上，有所謂「一麻五灰」或「一布四灰」等工法。像「一麻五灰」工法，依序為「斬斫見木」、「撕縫」、「下竹釘」、「汁漿」、「捉縫灰」、「掃盪灰」、「披麻」、「磨麻」、「壓麻灰」、「披中灰」、「披細灰」、「鑽生」等手續。按彩繪地杖處理的實務工法內容，其程序包含對木材本身處理的木基層作工，還有披

麻與捉灰等三步驟。所謂木材表面的木基層處理，目的在防患木構件遭受氣候溫濕度變化產生冷縮熱脹影響，而導致第二道披麻捉灰處理或最後一道油漆髹塗的硬膜產生龜裂毀損，所以此道作工可認為是彩繪施工最底層的基礎。而其正常作工程序首將木材表面應用利器以橫著木紋砍出痕路，並順著木紋撓淨，此道作工稱為「軟砍見木」；接著再以刀斧對木材之裂縫鑿開成叉口 V 字形的外翻口狀，叫做「撕縫」；隨即在撕縫口回填灰漿，同時紮下竹釘，最後再罩上一道油漆，名為「汁漿」的第四個步驟始成。

目前台灣傳統施工的彩繪匠司對打竹釘作法，習以竹頭部位製作竹釘，並在下竹釘前會先用米糠熱炒過，目的是逼出米糠油令竹釘吃油，以防日後蠹蟲蝕腐。至於「汁漿」作法。台灣匠司均以「點目」施工，就是在含油較豐的樹木截枝處塗刷豬血灰漿以防日後木截枝處節目油水。自漆皮內向外吐出而破壞了油漆表層的美觀。木基層處理完成後即可進行「地杖灰」的披麻捉灰工程，一般而言，披麻和捉灰作工是交叉進行的，亦即披麻前必先捉灰，讓木基層在平滑無縫下方便披麻上布；其次，待披麻後再捉幾道灰漿，必將粗細不同的灰漿依序在麻布上層層塗刷包裹，最後才將乾灰漿磨細並刷塗一道桐油「鑽生」，使木件表面達到光滑的效果。

至於傳統地杖灰漿的兩種主要材料的豬血灰和桐油灰，豬血灰屬水性灰，是以發酵過的豬血調配石灰水，經人工手持稻草紮束成棒狀用力搓研，令原已凝固的血塊分解為無血絲、血塊的稀血漿，然後過篩去蕪後再加入石灰水點漿，隨即攪拌到適用稠度待用。而桐油灰的作法是在生桐油中加入石灰、瓦灰攪拌成塗地的「底灰」，其特點是耐水性較豬血灰高，屬油性灰。目前台灣的匠司為節省開銷且方便施工，大都購置汽車補土代替；尤其是豬血灰，在調製過程中不僅費時費力，其豬血發酵後氣味腥臭難聞更令人不耐且影響環境衛生，所以勢將遭受淘汰的命運。

相對於木基層地杖處理的壁體基層地杖處理也起源甚早，從出土的漢墓壁畫成就來看，二千年前的中國人對灰壁地杖處理技術理應相當成熟，另像歷經千年不毀的敦煌洞窟壁畫、唐代五台山佛光寺、宋代山西高平開化寺、繁峙嚴山寺，或元代山西洪洞廣勝寺、永樂宮三清殿精彩絕倫的道釋題材壁畫作品，充分彰顯出當時壁體基層地杖技藝的高度水平。

壁體基層地杖處理可分白色和有色灰壁地杖兩類，其中白色灰壁可視為中國建築牆壁裝修的一項文化特徵，宋《營造法式》且將其工法依序詳述，若依時下

泥匠說法，即有「壁面澆水」、「抹灰補平」、「灰漿打底」、「罩面」四個步驟。所謂「澆水」是壁體地杖的首道作工，是讓熟石灰轉化成碳酸鈣時，澆水以助催化並加強其附著力。其餘三道程序屬基層處理，有時尚需披麻磨光，以方便打底罩面作工。另外，屬於有色灰壁地杖與白色的差別，在有色灰壁是以有色礦物顏料加入灰漿而成，常見例子是宮殿寺廟紅牆或祠堂的墨壁。

綜觀彩繪的地杖處理工法，可知是油漆工的基本動作，其流程經整理為(一)木構件或灰壁完成。(二)加灰補土。(三)修填細縫。(四)點目。(五)磨平。(六)髹桐油灰。(七)披麻布。(八)壓麻灰。(九)上底漆。經過此九道手續後，則進入彩畫的「繪工」階段，而此階段也可視作彩繪匠司施展其圖案設計、色彩配置、書畫、貼金鏤鈿或彩塑等工藝技法的主要工程。因此，當木構建築經基層地杖處理完成後，匠司隨即可進行起譜打稿、圖案配置、瀝粉貼金及書畫等美術工藝裝修的程序。

起譜打稿簡稱起稿，在台灣俗話打草稿，在中國北式彩繪匠司則專稱為「起譜子」、「攤活」或「打譜子」。其實，起譜循序操作看似繁瑣，卻令彩繪匠司有提高時效和施工品質的便利，因此即使在台灣，彩繪匠司也是如法操作。唯一例外是，出身鹿港彩繪世家的郭新林一派的起譜作法，並不用北式「紮譜子」方法，而是應用轉印的手法，即先將草紙對折一半墨畫半邊圖案，再轉印到另一半的方法，顯然比北式起譜法節省不少時力。

瀝粉貼金是相當純美工範疇的技法，有人說這是北式彩繪裝飾的專有技法，事實不然，在台灣所見無論閩式或來自廣東大埔彩繪匠司的作品實例中，也常見及精美的瀝粉貼金作法。瀝粉工藝是用袋裝粉漿，透過擠壓鐵皮製「粉尖子」出粉漿，以九十五度斜角瀝粉在裝飾構件上，此時瀝出的粉線必需凸起的截面要成半圓狀且連綿不斷，始稱專業。由於傳統作工習慣瀝粉必貼金，最主要是用來凸顯瀝粉圖案的立體效果，因此，匠司對貼金素材選用和操作技法也特別講究。

貼金所用素材即大家熟悉的金箔片，種類上分有庫金、大赤金或產自蘇州的「蘇金」，操作技法上，首先必備貼金黏劑，通稱為「金膠油」，福州匠司稱「金地漆」，在台灣稱「金燭油」；同時也有使用漆液者，但深受空氣溼暖度變化影響，且較不易乾。另外，也有純表現的金飾法，即一般匠司在畫面上常用的泥金、掃金、洒金及上金法，其中最為台灣人所看重的泥金法，俗稱「搗金」，事實此即為中國漆藝金飾法相當基本的泥金飾，廣東大埔的匠司在此方面表現特別突出。

彩繪部門中的瀝粉、貼金或鏤鈿均屬工藝範圍，而油漆書畫則是平面美術的

表達。在油漆書畫技法表現方面，基本上就是油畫創作的類疇。最值得一提是彩繪匠司應用油漆書畫技巧，已經超脫純繪畫技法層次，甚至累積唐宋以來的平塗、退暈敷彩、壓黑、拉白、描金、鏤鈿等技法表現，使畫面上更顯得富麗堂皇。其中，退暈敷彩且是上述技法中的主體；而此處所指之色暈，即俗稱的暈色、暈染、疊潤、退暈、潤色，指色彩可依不同深淺來表現立體感以增加層次感，由於退暈使圖案具有凹凸進退的立體深淺感，故昔時匠司咸稱「凹凸花」。台灣歷經清代、日據時期到民國等不同階段，使油漆畫工藝反倒吸取各地裝飾技法，促使台灣彩繪裝飾激發出既傳統又帶新意的恢宏格局，意味台灣傳統彩繪藝術勢將成中國傳統彩繪的代言，也是發揚傳統彩繪的最後一塊基地。

五、傳統彩繪的類型與特徵

中國建築彩繪工藝有所謂北方官式的樑枋彩繪類型，蓋指元明以來由清代集大成的和璽、旋子、蘇式彩畫類型；而南方雖指華南各省，但在此僅限和台灣有關的閩粵彩畫樣式。和璽彩畫，是明清以來彩畫中最高等級的裝飾類型，其對象只用在宮殿建築，裝飾題材盡取龍鳳瑞禽祥獸以表張皇權，工法上更採用彩畫最頂級的「上五彩」，有大量瀝粉貼金及退暈技法應用來營造富麗堂皇及金碧輝煌效果。和璽彩畫在樑枋構圖方法上，也用近似「金缸齒飾」側倒 M 紋曲線畫出皮條圭線、藻頭圭線、岔口線截分三段落。此處「圭」指的是藻頭外側畫多邊龜背紋的幾何圖形，形狀劍紋叫「線光」。如樑枋過長，則各部位區分的線路需集箍頭線、正圭線、皮條線、藻頭圭線、岔口線、枋心線才算完備。

至於箍頭、藻頭和盒子部位的圖紋配置，箍頭有錦帶套拐編織花紋的「貫套箍頭」，有西番蓮、漢瓦、壽字、卡子圖案為主內容，並只作瀝粉貼金而無他色的「片金箍頭」，及箍頭線內無任何花紋的「素箍頭」等三種。藻頭部分的「線光」位置，有長有短，其底色藍者畫靈芝草，底色綠者畫菊花。盒子部分以四周岔角圖案為裝飾重點，可細分「切活岔角」和「金琢墨岔角」兩類。另外依枋心內所畫圖案題材不同，還有金龍和璽、龍鳳和璽、楞草和璽、蓮草和璽彩畫等四等級。

旋子彩畫，又稱「蜈蚣圈」，特徵是在樑枋彩繪的藻頭內畫旋子花紋，這類彩畫頗有承襲唐代習用牡丹花紋裝飾於枋端的作法。旋子彩畫在元代已見粗胚，明代成形，至清代正式定制成官式彩畫類型。在造形上，旋花中心名「旋眼」，旋眼外邊畫兩層花瓣，再外層畫漩渦狀花瓣，叫「旋花一路瓣」，內部花瓣名「二

路瓣」，各瓣距離所留下的三角地稱「菱角地」，在旋花兩端的三角地稱「寶劍頭」。在樑枋的旋子彩畫構圖上，以採用中國圖案慣用「一整二破」的基本式，此法能適應各間樑枋寬窄尺度和長短比例的變化，也能適用於同間木棟架等長不等寬時取得統一秩序的紋路。另就藻頭內旋花的構圖變化來看，清式已發展出勾絲咬、喜相逢、一整二破、一整二破加一路、一整二破加金道冠、一整二破加二路、一整二破加勾絲咬、一整二破加喜相逢等八種。由於該彩畫的旋花輪廓明確，層次清楚，也便於色相交叉變化，圖案端整可機械式作工，不僅可依階級而適用於各類建築物，更是樑枋彩畫中最讓匠司方便操作的類型。

蘇式彩畫是清代京城匠司為區別和璽、旋子彩畫所認定的一種外來類型，一般在彩繪界咸視京城官式的蘇式彩畫為北方蘇式彩畫類型，由於施作對象大都見於園林等休憩性建築，因此又被稱作是園林建築彩畫類型。蘇式彩畫最大特點在枋心構圖的巧意上，尤其在長枋上，將三個木構件聯結成一個裝飾面，北方稱「包袱」，南方稱「搭袱子」。其包袱畫法用折疊的退暈法處理，匠司專名「煙雲」。另在圖案配置上，藻頭部位分別以青、綠底色作變化，底色青者，以動植物圖案為輪廓，內畫山水、花鳥、人物題材；底色綠者，以墨葉花卉或錦紋表現。而藻頭近箍頭的「卡子」圖案，是形似「金釘齒飾」的簡體，以放置青色藻頭上的直線條見楞角者為「硬卡子」，置於綠色藻頭上曲線狀者為「軟卡子」。若論起裝飾最豐富者以箍頭部位莫屬，其兩側可加畫兩條裝飾帶，內填聯珠、錦紋等圖案；柱頭上，箍頭帶以橫向帶為常見，是該彩畫的特色。

台灣彩畫類型是承襲閩粵彩畫系統的分支，基本上，樑枋彩畫類型與上述和璽、旋子、蘇式的構圖原則頗多神似，甚至有學界普遍認定就是蘇式彩畫的嫡系。以構圖原則來看，台灣彩畫一樣以枋木全長來「分三停」，中心部位稱「堵仁」，樑枋兩端稱「錦頭或堵頭」，也有箍頭和盒子飾。如遇到樑枋過長，則可畫分五段，以中間枋心向左右兩端，分別再飾堵頭、箍頭、盒子、箍頭、堵頭、箍頭，而成一條有三段堵仁、二盒子、三堵頭的縝麗畫面。台灣彩畫的堵頭和盒子兩單位常用連體交合的夔龍紋、盤長雷紋、中國編繩結及隱喻開卷有益圖案作為堵頭裝飾符號佈局，不僅與「金釘齒飾」神似貌合，也流露出重視書香文風的情操。除此，台灣彩繪另類的「包巾畫」裝飾，也是不可忽視的一環。

包巾彩畫起源甚早，宋《營造法式》中「五彩雜華」附圖的「豹腳合量」造形，即頗有台灣包巾彩畫的趣味，當然，這類在木構件節點位置畫包巾紋，更有可能是秦漢時期社會喜用綾綢織物懸掛或披覆樑柱習俗的遺意。在構圖及作法上，

包巾飾均用在棟架接點及力學的節點上，像中脊桁、通樑、大楣、枋心兩端最常見；造形上有直線三角形、直線反摺狀、弧線半圓狀、弧線疊摺狀等四種，是在枋心部位最容易引人注視的圖案。

六、台灣彩繪的表現內容與特徵

台灣傳統彩繪表現是台灣社群生活下的共同意識反射，而彩繪匠司所傳達的圖像訊息，則是一種映照台灣民間生活思維意識與物質行為的實踐。在精神上乃承繼中原傳統文化的內涵，是忠孝節義的禮教、棄惡揚善的道德、輪迴報應的宗教、趨邪納福的民俗、社群仁愛的倫理；而物質行為層次上，則又充分彰顯實踐功名利祿的意圖與活力。從精神內涵上的傳承古文化，及物質上專持功名利祿的實踐所牽動著台灣彩繪的內容表現，不僅已成台灣傳統彩繪以形取勝、因色見長的特徵所在，亦將會是未來傳統彩繪命脈維繫的最後基地。

台灣傳統彩繪內容表現，指彩畫題材應用與涵意。由於傳統彩繪匠司工作對象大都以建築彩繪為主流，而建築又與民生關係至為密切，因此匠司面對建築彩繪的考量層次上，必須在發揮油漆的防護機能外，還要兼顧到建築各部位的彩畫裝飾技法及題材配置的意念表達，以確切達到建築彩繪的裝飾美學目的。

台灣木結構建築雖分有抬樑式和穿斗式兩類式，但與彩繪相關的木結構要素差異不大，在彩繪裝飾意念表達的原則上，中脊桁、通樑、楣枋、門板、壁堵部位，分別以位置顯目，關係居家禍福興衰，遂成彩繪施作的重點區位。從民俗觀點來看，中脊桁是建築結構體的靈魂所在，代表中國人對宇宙生命健行不息的信念實踐，所以也是彩繪最早施工的構件。中脊桁在構圖及題材應用上且要遵循尊卑倫理觀，正身（殿）畫包巾太極八卦圖，左右配四爪雙蟒紋；後殿畫雲團無極圖，圖形為圓形內無紋樣，代表宇宙混沌之象；三川殿畫雲團兩儀圖，左右配展翅雙鳳凰紋，還有在拜殿捲棚雙桁畫四隻大象、麟經龜書或河圖洛書紋。

通樑和楣枋彩畫除了必備堵仁、堵頭、箍頭、盒子圖案裝飾外，就以堵仁畫面內彩畫表現最重要，幾成台灣傳統彩繪匠司展演書畫才藝的全部。一般作法，通樑楣枋均分三等堵仁，堵內留自如同畫面以提供畫師創作，在題材上各依不同空間、位置畫有人物、山水、花鳥圖；而人物畫堪稱彩繪題材的主流，習慣上，人物畫題材多出自三國、封神、隋唐演義情節中，也有代表吉祥的清供圖。另外，位置門檻上的大楣彩畫，在台灣普遍會有彩畫八仙綵的習俗，這是一種較華麗而高級的作法，形式完全再現刺繡綵布模樣，代表「群仙獻壽」。其構圖以跨鶴南

極仙翁居中，由左至右分別配置天官進花、韓湘子騎牛、曹國舅騎馬、呂洞賓騎象、鍾離權騎麒麟、李鐵拐騎虎、張果老騎騾、何仙姑騎鹿、劉海背蟾騎獅及天官進香為一幅橫條形畫面。

門板彩繪在台灣彩繪一門是最具民俗趣味的類型，尤其寺廟建築彩繪，門神彩畫更被視同靈魂之窗般重要，而彩畫匠司也往往視門神彩畫為大工程，無論心情或態度均不敢懈怠，有時門神彩畫優劣也連帶影響畫師的社會地位。更值得一提的是，兩岸分治加上中共文革造成大陸門神彩畫技法的式微，更使保有傳統彩畫精華及不斷創新風貌的台灣門神彩畫顯得彌足珍貴、可愛。

中國門神彩畫歷史相當久遠，商周時期即列門神祀為五祀之一，在《禮記·月令》指秋天祀門，到漢代的大門已見神荼、鬱壘圖像，宋代更在王侯貴族宅第門扉正式以金箔裝飾門神，是時門神已增列唐大將秦叔寶和尉遲敬德，所以台灣門神彩畫可謂淵源流長且命脈堅強活絡。目前台灣所見門神類別，一般只有三川殿的王爺廟，明間畫秦叔寶、尉遲敬德，次間左右各畫中軍爺；媽祖和上帝公廟明間皆畫海龍，次間則媽祖廟畫二對宮娥、太監，分別代表「香、花、燈、果」，上帝公廟畫趙、馬、溫、康四大元帥。除此佛寺門神不外有代表護法的伽藍爺和韋馱菩薩，及「風、調、雨、順」四大金剛或呼、哈二將，更特殊是台南一帶的王爺廟，尚畫有廿四節氣、廿八星宿、三十六官將、三十六天罡、七十二地煞圖像，在台灣僅見於南台灣各廟。

至於壁體彩畫，分為木板壁和灰壁兩種，台灣早期壁體彩畫喜歡描摹放大朱熹的「忠孝節義」墨寶裝修，並成一種民俗風尚，晚近約民國一〇年代才開始有本土畫家，大量在壁體基層面上作畫的風氣，題材盡是條幅或中堂格局的歷史人物或四季花鳥畫，純粹是中國文人畫風，整體而言，理應是壁畫表現的類型。

七、台灣彩繪行業制度與匠司流派

台灣漢族建築在清中葉的乾、嘉、道時期，因政經明顯成長的鼓舞，帶動大量移民潮和城鄉聚落的建制，營建在此時獲得空前茁壯的契機，不但延聘大陸原鄉「唐山司」來台營建風氣大開，相對也開啟了台灣本土匠司養成之門。由於傳統社會中，「唐山司」在台灣養成各類傳統工藝品質的象徵，彩繪部門也不能自外。是時台灣建築彩繪活動情形，除鹿港有一支泉州彩繪系統的郭姓族人已落籍設行「錦益號」正式從業外，其餘應近似遊牧謀生方式而奔波各地；以目前有限資料顯示，似有一批來自廣東大埔的潮州司，和部分漳泉司各分食台灣市場。至

於匠司姓氏部分，可能因中國人「重道輕器」思維影響，僅在文獻《彰化縣志》上提到「畫工蔡推慶」等隻字片語而已，說明當年這批逐營建遊牧的唐山彩繪匠司，並未在台灣形成商業行號的事實。

清咸同年後，各地祠廟民宅大興土木，台灣彩繪發展形勢有重大突破，本土彩繪行業建制雛形粗具，其代表人物以鹿港「錦益號」的郭柳為最。現存中台灣的官紳宅第彩繪作品，如潭子摘星山莊、社口林大夫第、神岡呂宅筱雲山莊、霧峰林氏宅第、清水蔡宅、龍井林宅、大肚磺溪書院等，幾乎清一色盡是郭柳派下的作品，可想見郭氏領軍的彩繪團隊，應是全台最早具有本土性格的彩繪業者。

民國一〇年代，由於日本政府農經改革成功，社會穩定繁榮，建築彩繪因勢利導獲取擴張契機而完全改觀，當時台灣南北彩繪名匠流派備出且各據山頭，不僅本人為轄內彩繪行業的主流人物，也是地方頗受敬重的區域性美術創作者，一般咸尊為「畫師」。代表人物有宜蘭顏金鐘，台北洪寶真、吳烏粽、許連成、張長茂，竹苗李金泉、邱玉坡、邱鎮邦，中台灣郭啟薰、郭新林、郭佛賜、柯煥章、劉沛然及南台灣的潘科、陳玉峰、李摘、黃矮等人。

以匠司從業區域分布情形來看，台灣西海岸的北中南三區自古就是主群聚居區，產業集中，交通便利，自然也是各類匠司聚集所在，而東台灣除宜蘭外，族群主要為先住民，漢族建築彩繪應用有限，因此在論及東台灣彩繪匠司，大皆以宜蘭的顏氏為代表。宜蘭顏金鐘活躍於宜蘭、基隆及台北縣郊的九份、金瓜石等地，日據末期擅長白瓷面磚彩繪，目前在基隆社寮媽祖廟、九份福德祠尚存其白瓷彩繪真跡；其彩墨戲曲人物生動寫實，構圖比例正確，也是畫中好手，傳子顏文伯，宜蘭市昭應宮彩繪為其近年新作。

台北洪寶真和吳烏粽俱是艋舺人，兩人皆擅樑枋彩繪的堵頭圖案設計施工，其中吳烏粽更專擅包巾圖案畫，曾攜子吳阿枝、徒黃榮貴聯袂彩繪艋舺龍山寺；日據時期，洪、吳兩人亦曾合作彩繪和平西路上的武功周氏祠堂。另家住三重的許連成，民國十八年生，師承其父許友，屬油漆工兼作堵頭圖案彩繪，至今仍從業不懈，在台北受尊為畫師。桃竹苗的彩繪司，除新竹城內李金泉為泉州系統外，城外因多為客家聚落而盡是粵東大埔彩繪司。以現存北埔姜祠、獅頭山靈霞洞、關西羅祠、大溪李騰芳宅等彩繪作品得知，以邱玉坡、邱鎮邦為首的彩繪司，應是該區域建築彩繪的靈魂人物無疑。邱氏在民國廿年來台從業，專擅粵東大埔彩繪精實細密、華麗多彩的手法，使該地祠廟宅第呈現富麗繁華景象，是一種相當純粹潮州式的裝飾風貌。

中台灣彩繪匠派以鹿港「錦益號」郭氏族人為大家，聲名縱貫全台。清末民初以郭新林為首，尤其難能可貴是其族人個個能油擅畫，又是本土最早稱號的專業家族，行內生徒多人，營業遍及中台灣各地祠廟宅第，堪稱執中台彩繪界牛耳。台灣光復前後，郭氏派下名匠計有郭新林、郭佛賜及外姓的柯煥章、劉沛、黃演凱等人。郭新林，生於清光緒廿四年，逝於民國六十二年，享年七十五。生前自號鹿津漁人、釣徒、筱漁氏等，從小耳濡目染且用功詩詞書畫，民國十二年即出師彩繪彰化節孝祠而奠下基業，隨後足跡遍及台中、彰化、嘉義等地，晚年備受畫家李梅樹景仰，曾力邀北上三峽彩繪祖師廟未果。而民國四〇年代在鹿港彩繪的龍山寺及天后宮，至今仍被稱為傳統彩繪的典範。郭佛賜為新林之姪，常年隨新林作工，專擅堵頭夔龍紋設計，左右手皆能彩畫，曾代新林北上三峽，後往艋舺彩繪龍山寺，晚年化名「玉仙」行世。

相對於郭氏的柯煥章，雖為郭系派下，但自小苦學古文字畫，亦是當年名重一時的「詩書畫三絕」彩繪師。柯氏原為伸港人，生於清光緒廿七年，逝於民國六十一年，享年七十二。自號友石、笑雲、覺若差主人，顯示其為人謙虛。柯氏十八歲出師，曾隨新林兄長啟薰東入南投作工，後來自成一家而遊走南投、雲林、彰化等地，目前在南投尚保留有多幢其青壯年的彩繪作品，甚至在台南縣南鯤鯓代天府三川殿也還可欣賞到民國廿五年時柯氏與台南畫師柳德裕對場的作品。

南台灣的雲嘉地區，是鹿港與台南兩系統的交鋒區，像笨港朝天宮、水仙宮彩繪為台南陳玉峰作品，嘉義吳鳳廟則是鹿港郭新林作品，雲林一帶卻又盡是柯煥章手筆；當然也有遊走各地的粵東大埔蘇濱庭畫師身影，總之雲嘉地區彩繪面貌反倒有百家競技的特色。台南城內，自清代起就是書畫家群聚的勝地，不過，談到建築彩繪匠派形成，卻要晚到民初才出現。這有可能是當年府城從事彩繪匠司皆由粵東來台營生有關，導致後來城內兩大彩畫師亦帶有粵東大埔色彩。今天，若論府城彩繪流派，必舉潘春源（科）和陳玉峰兩氏，原因是潘、陳二氏是目前府城土生土長的畫師，頗有開創者角色的象徵意義。

潘春源，生於清光緒十七年，逝於民國六十一年，人稱科司。十八歲即自設畫室並開始承接寺廟壁畫，民國十三年，潘氏前往大陸汕頭習畫，日後並曾多次參加美展獲選，從此奠立他在民俗畫的畫師地位。潘春源傳子麗水，以新創漢代衣冠門神彩畫在彩繪界揚名立萬。追隨者無不以麗水新創門神為師。陳玉峰年少潘春源九歲，他生於清光緒廿六年，逝於民國五十三年，人稱「祿仔仙」。玉峰自幼亦喜塗鴉，十餘歲即為人繪製陰宅墓地等民俗圖像，民國九年左右，泉州畫

家呂璧松客居府城，玉峰因地近之便得朝夕請益且入門拜師，使玉峰在傳統水墨畫精進不少。三年後，玉峰遊學閩粵各地，返台後隨即承接桃園景福宮門神彩繪；民國十四年，廿六歲的陳玉峰受邀前往澎湖天后宮彩繪三川殿，至此立下台灣廟畫頭手師的地位。

綜觀台灣南北本土彩繪匠司的形成，可知日據時期的民國一〇年，以農經改革成功帶來社會繁榮的推波助瀾，促使台灣營造業獲得舒展空間，更直接鼓舞彩繪業的興起。所謂時勢造英雄，同理，是時全台大興土木的形勢正適時提供彩繪匠司群起揮灑的舞台空間，而屬於本土的彩繪行業制度也順勢一併建立。台灣彩繪行業制度的建立，主要著眼在如何共同承包工程的秩序建立。另外，該行業在競標時尚有一個不成文習俗，即匠司與業主的合約書，其簽約對象是無形的廟神，因此不稱合約書而署名「誓約書」，在內容上也要詳述每個構件部位裝飾的題材和用料，對匠司而言，頗有向神明發誓不偷工欺神的意味，是一種相當具有宗教制約精神和自我要求的道德情操。環現今日台灣彩繪業界，若以古鑑今，將發現台灣彩繪業界固有傳統文人氣息及互惜互重的美德，的確已像江水東流，更可悲的是，在同業競相削價求全的時勢下，從此再也尋不著傳統彩繪原有的那份細緻美感了！

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts