

山頭林立、遍地插旗

——台灣傳統建築彩繪匠派的生成與行跡（1830-1980）

**Mountains and Flags Everywhere—The Origin and Developmental Traces
(1830-1980) of the Colored Drawing Craftsmanship on the Traditional
Taiwanese Architecture**

李奕興 Lee, Yih-shin

一、引子

清道光十年（1830），家居泉州府日湖村的郭姓彩繪匠司，應台灣鹿港八郊商戶之邀渡海來台，為眾所矚目的鹿港龍山寺新建物進行彩繪裝修工程；一位「唐山彩繪司」受聘來台施工的案例，就當年台灣大環境來看，似乎是件極其稀鬆平常的小事件，然而就現在來回顧漢人建築彩繪技藝橫的移植來台這二、三百年的經過，泉州日湖郭姓匠司來台且就此定居鹿港執業的事實，則頗有為大陸原鄉建築彩繪工藝類種，經轉化定根為台灣在地彩繪生命大樹的實質意涵，相對於同時期前後的台灣各地，也確有不少來自潮州匠司遊走執業建築彩繪的事實，但鹿港郭家彩繪團隊的率然落籍歸戶，這意涵說明屬於漢文化影響下的台灣，業已開始了台灣在地化的建築彩繪技藝一門的生成，更等同於台灣美術工藝發展史頁書寫的開篇。

二、特殊年代下的特殊背景

台灣漢族建築營造文化在清中葉的乾、嘉、道時期，因政經明顯穩定成長的鼓舞，直接帶動大量移民潮和城鄉聚落的建制，營建工程及附屬其中的相關工藝產業，也在此時期獲得空前茁壯的契機，不但延聘大陸原鄉「唐山司」來台營建的風氣大開，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」在台灣幾成各類傳統工藝品質的象徵，舉凡大木營造、細部裝修如磚瓦窯燒、建築構件的木雕、石雕或是傢俱小木作，及泥塑剪黏、交趾陶，還是彩繪和刺繡等工藝部門承製的匠司個人、團體，咸成台灣各新興城鎮鄉村聚落爭聘的對象，因此，當台灣在提及「唐山司」同時，也正反映台灣人對原鄉文化不忘本的一種難解的心結情愫，更確切的說，是對當時台灣社會在工藝表現的薄弱自信使然。

漢族移墾台灣之初，以墾殖增加生計及立命安身為第一首要的現實，民生技術的表達和發展，自以生活安定為前題，因陋就簡、因地制宜和就地取材，加上

本島內陸物資受制於「番界」設定的自我侷限，有關物質建設需求的營造和美術工藝發展呈現點的零星狀態，甚少獲得正面和全面啟動的關照；如此現象儘管自明鄭據台（1661）後一路發展至雍正八年（1730）的七十九個年頭中，也一直大都是以稻作增產的經濟手段和目的為生活核心，而這階段在建築營造與其相關工藝在台灣的發展內容上，並無具體可徵彩繪相關匠司在地化的文獻實證，間接也反映該時期仍是「唐山司」採流動式執業狀態的局面。

乾隆年（1736）後的台灣社會，在攜眷來台移民政策放寬鼓舞下，此時全台人口、城鄉質量有明顯加強和膨脹，尤以水利設施開發有成、商業活動（如區域農作分工、兩岸航運）和信仰宗教活動日益活絡，更讓台灣南北城鄉建置深化推波助瀾之勢，而在建築營造與其相關工藝雖仍屬閩粵原鄉型式再現為主流，且專業技能匠司亦為遊走兩岸的流動式執業方式呈現，遍地土木大興連帶啟動營造工程週邊產業的在地初步生產，不過，匠司是否啟開在地化契機，或根本仍未有系統、組織化的建構，甚至匠司名留史書者受傳統士大夫「重道輕器」影響，在在都令現階段台灣建築彩繪匠作與行業生態依然輪廓不得聚焦。

有關原鄉工藝美術類匠司來台謀生發展現象，自乾、嘉年以降至咸、同年之際將近一個世紀時光，一直甚少成為清代台灣社會關注的文化課題，在產業經濟論述內容中，傳統農業社會中的工藝美術產業的產值，絕對有其不可忽視的條件，但作為一項特定年代的社會文化課題，就延續既有士大夫優於一切的慣性思維，總是看似缺乏自信下的不願正面記訴，導致清代台灣中末葉年代凡匠藝人文表述篇章的零零落落，還有付諸闕如終難一窺梗概的窘境；尤以號稱傳統建築營造美化的化妝術，即建築「彩繪」發展生態樣貌描述的隻字片語等實狀，堪稱莫名異常。就像自文獻上依稀僅見有台南府城於乾隆年間來自同安的「畫師」莊敬安、道光年間嘉義人林覺、彰化人蔡催慶，或為咸豐年府城人黃雲峰，還是同光年台南人的謝彬（斌）及台北地區的張長茂、張長春等人士，雖聲稱是寺廟畫師，但其所專司職技內容即是建築彩繪一門實務仍有待商榷，則更難定論此時期台灣彩繪匠司活動的真意。

以上文「引子」所提，道光十年（1830）間自泉州日湖來鹿港龍山寺彩繪，且日後定居鹿港，歷經前清、日治、國府三個不同政權，專業彩繪工藝職場達一百六十年之久的郭姓彩繪團隊，不僅為台灣橫的移植原鄉彩繪而落地生根為技藝本土化的先聲，也顯示清中葉時台灣社會的穩健發展，說明建築彩繪新市場開發有其必然具備的需求和實力。

再者，鹿港郭家彩繪團隊之立足鹿港，同時驗證鹿港在道光年間成為中台灣門戶的經貿地位，和營建產業的方興未艾，亦即，這現象明白指涉到鹿港區域已具備提供建築彩繪行業落籍生根和在地化養成的資源；最主要是建築彩繪一門不單是建築裝修技藝表現，以其實務內容所針對的工法及工料的施作，都是一項高成本開銷的工藝製作。

因此，就當時台灣社會在建築營造的開支，本需借重族群集資傾力挹注的現實來看，蓋得起一座建築同時可施作基本的髹漆油飾已是難得，能進一步彩繪畫作裝修則更屬尊榮之舉，而這意味是時的台灣社會在營建的消費能力或許足夠，但能否足於支撐營建裝修的本土彩繪行業全面性發展，除鹿港一地外，並無法驗證清中末葉時的台灣本土的彩繪匠作行業已然成形；回顧這時期的台灣南北各地，截自清咸、同年才始見新竹籍的李九時（1851）確為彩繪執業人士，餘者盡是形同游牧族群的原鄉閩、粵籍匠司個人或團隊，且大都暫置鴻爪而未留存名號，正映照出此時台灣建築彩繪行業和職場仍未臻達專項產業的特殊背景。

有別於清朝本國內憂外患影響，台灣經歷道光年以來的安定發展，隨各地營建工程興起，有關建築彩繪施作的匠司雖如前述仍呈游牧式經營者居多，但南北各大城鎮在咸、同年間，在鹿港確有郭姓族人落籍執業事實外，亦開始有匠司匯聚共事或就地落戶定居的現象，只是距離構成匠司在地化的狀態尚未明朗；而如此的情勢發展，要一直等到日治時期（約大正年前後，1912）才有所謂建築彩繪本土匠司成形全面化的開端。這個時期，台灣除持續延聘或接收原鄉專業藝司來台外，自前清咸、同年逐漸在地養育專技的匠司也略成氣候與「唐山司」競技，正所謂是山頭林立、遍地插旗的風起雲湧時，一時間人才輩出、各顯神技。

三、山頭林立、遍地插旗

日治時期的大正一〇年代是一個畫時代的分水嶺，由於台灣日本政權推行全區農經改革的成功結果，肇令社會空前穩定繁榮，南北祠廟、民居等各類建築營造業欣欣向榮，新建者或全面擴大改築案例如雨後春筍，另一波受聘東渡的「唐山司」來台展技的高潮再起，而台灣本土建築彩繪匠司從清中葉來台「唐山司」入室習藝或見習潛修歷練以來的醞釀醅成，也因勢利導獲取在地職場拓展的契機，且有主從易位完全改觀的形勢。

當時台灣南北本土彩繪名匠能手倍出，更有各據山頭之勢，不僅本人為戶籍轄內彩繪從業的主流人物，也是地方頗受敬重的區域性美術創作者，一般感受尊

為「畫師」稱號。時間自日治大正年至台灣光復初的民國七〇年代，具代表性的匠司個人或家族，由台北一路向南再往東部宜蘭，或是外島的澎湖馬公，計有台北縣市的江寶、洪寶真、洪詩榮、吳烏粽、吳萬居、黃榮貴、黃鎮邦、許幼、許連成、許榮華及莊武男等；桃竹縣市有李九時（狗？）、李金泉、李秋山、李秋江、傅錠英、傅柏村、邱玉坡、邱鎮邦、邱有連、張劍光、王順、李登勝等；苗栗中彰投的郭連成、郭鐘、郭友梅、郭福蔭、郭盼、郭光傳、郭瑞麟、郭啟輝、郭啟薰、郭新林、郭佛賜、郭炮、郭天成、郭竹坡、柯煥章、劉沛然、黃演凱、葉成、陳萬福、陳穎派、陳登科、林振章、林華國、盧振金等；台南縣市的潘科、潘春源、陳玉峰、李摘、黃矮、方阿昌、柳德裕、蘇濱庭、蔡草如、李漢卿、陳壽彝等；宜蘭的曾愍盛、曾萬一、曾水源、顏金鐘、顏文伯等及澎湖的朱錫甘、黃文華、黃友謙等。

以匠司從業區域分布情形來看，台灣西海岸的北、中、南三區自古就是漢人墾台後的主要聚居區，生活圈明確，人力組織嚴密集中，產業經濟實力堅強，交通便利，自然也是各類匠司聚集所在；而東台灣除宜蘭外，花東縣市族群主要為先住民，漢族建築彩繪應用僅見寺廟，後山彩繪匠司惟鹿港郭啟薰一人執業，但未成氣候，因此在論及東台灣彩繪匠司，大皆以宜蘭的曾氏和顏氏為代表。

宜蘭曾愍盛、曾萬一、曾金松、曾阿茂、曾水源、曾焰灶為彩繪家族，是當年宜蘭地區相當活躍的彩繪團隊，惜作品數量保存有限，目前除曾水源較具知名也略可見其寺廟畫作外，實已難窺全貌。另一聞名的彩繪司顏金鐘，其職場範圍含括宜蘭、基隆及台北縣郊的九分、金瓜石等地，日治末期擅長白瓷面磚彩繪，目前在基隆社寮媽祖廟、九分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，作品風格屬漳州彩繪系統，傳子顏文伯，宜蘭市昭應宮彩繪為其近年新作，畫風一如顏金鐘。

大台北地區自清乾隆年開發後，彩繪相關課題甚少受關注，有清一代文獻隻字未提，日治大正年始見洪寶真（1898）和吳烏粽二人。洪、吳俱是艋舺人，其職場蓋以台北老城區鄰近鄉鎮為主，如艋舺、士林、大稻埕、松山一帶，兩人皆擅樑枋彩繪的堵頭圖案設計施工，如觀察其堵頭圖案作品形式風格，皆近潮州大埔匠司手法影響下的趣味，有構圖嚴謹、繁複及設色華麗多彩的特徵，其中吳烏粽以專擅的「包巾」圖案畫為時人所重，大正年曾攜子吳萬居（1910）、徒黃榮貴聯袂彩繪艋舺龍山寺。日治期，洪、吳兩人亦曾合作彩繪台北市和平西路上的武功周氏祠堂。

至於出生於北市大橋頭的許連成（1919-2002），13歲起師承祖父許章瑞、其父許幼（1898），18歲即出道，專職建築油漆彩繪及紙本畫作，亦擅信仰宗教類神像畫和相關祭器等物製作，在昭和二十年（1945）時，曾隨洪寶真施作艋舺龍山寺彩繪，也與黃榮貴合作承攬彩繪工程，在台北縣市受尊為畫師，一生中承製台北縣市無數大小祠廟彩繪，如艋舺龍山寺、地藏王廟、高氏、黃氏宗祠、青山宮、祖師廟，大龍峒保安宮、孔廟、霞海城隍廟、台北市天后宮、大稻埕慈聖宮、景美集應廟、桃園景福宮、壽山巖觀音寺等，晚年足跡亦及於南投和花、宜等寺廟。觀察許連成彩繪作品風格，不難發現其揉雜不少潮州匠師慣用多色彩、繁複構圖和線條貼金的亮麗作風，在人物如門神造形表現則較為拘謹而形制化，圖案化呈現手法明顯。

桃、竹縣市彩繪師，除日治期的新竹城內以李金泉為首屬泉州系統外，城外因多為客家聚落而盡是粵東籍潮州大埔縣彩繪師，可視為北台灣客籍專屬的「唐山師」。

新竹市自設城以來，有清一代在遊宦流寓幕士及地方文藝人士積極推動文教活動下，本就是北台灣的文化重地，日治期緣於「全島書畫展」開辦，更獲北台「書畫巢窟」雅稱。祖籍泉州晉江的李金泉（1899）師承其父李九時（1851），習得一手傳統彩繪技藝，職場含及新竹市和台北縣市，如艋舺龍山寺、關渡媽祖廟、林口觀音廟，或新竹市內知名的城隍廟、竹蓮寺、關帝廟、長和宮、東寧宮、內媽祖廟、天公壇等廟彩繪均出自他的手筆；當年李金泉名氣甚響，應聘一律以頂轎、煙茶侍候，成為一時美談。傳徒有其子李秋山（1914-1997）和外姓弟子傅錠英（1913）、黃興、陳榮華、彭榮華等人，其中李秋山與傅錠英、彭榮華學藝有成，皆為新竹市出色建築彩繪師，李秋山代表性作品尚得見於鄭氏家廟及滴雅宮；而今日仍活躍的傅柏村（1942）即是傅錠英傳人，尚為新竹城隍廟重新彩繪工程的主筆。較之李秋山和傅柏村彩繪作品特色，得知一脈相承李金泉風格，即保留原鄉泉州晉江簡樸作風，用色亦遵循傳統五行五原色相的相互搭配，看似單調却是端莊持穩，內斂平素，惟一不足是筆法流暢度明顯滯澀。

此外，有獨領桃、竹、北苗一帶潮客聚落彩繪風騷於一身的邱氏父子邱玉坡（1865-1927）和邱鎮邦（1895-1938），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，當年邱玉坡、邱鎮邦為首的彩繪師，確有令時人耳目一新且應是驚艷的震撼，若譽為該區域建築彩繪的靈魂人物無庸置疑。

大正五年（1916），來自潮州大埔縣橫溪的邱氏父子據傳曾為大溪齋明寺彩繪，隨後即返鄉；其間邱鎮邦因數次來台承攬工程且市場穩定成長的趨使，遂於昭和三年（1928）定居於新竹縣專業建築彩繪。大正十二年（1923），邱鎮邦受聘北埔姜祠施作彩繪工程，特地返鄉請來其父邱玉坡總縮工程事宜，從此聲名大噪備受矚目；但邱玉坡隔年即返回大埔，而邱鎮邦則奔走於新竹地區各客家村落，至昭和十三年（1938）因工地意外過世的十個年頭中，新竹縣峨眉、關西、北埔、竹東等地宅第祠廟彩繪皆出其手。今日從有限實例中觀察邱氏父子在台彩繪作品，將發現邱氏父子如實搬來粵東大埔傳統彩繪一貫精實細密，華麗多彩的手法，使該地祠廟宅第呈現富麗繁華景象，正可視是北台灣呈現正宗原鄉潮州大埔彩繪裝飾風貌的典型。

中台灣含苗栗、台中、彰化、南投、雲林五縣市的建築彩繪活動情形，自清道光十年（1830）以來，除上述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，其餘於清咸、同年有南彰化的永靖、田中潮客籍彩繪匠和彰化城區以號「磺溪」的彩繪匠共事分食市場。較確切說法是，這些落籍於彰化城區和永靖、田中的彩繪匠，類屬為家族從業營造分項工程中一環，亦即同時承製泥塑、剪黏也兼施作彩繪工；難得的是，這些看似非專屬彩繪匠的施作品質，在日治期的表現一樣令人激賞，作品水平可與鹿港郭家分庭抗禮。只不過，若要論及中台灣彩繪業界的核心理，仍為鹿港郭家彩繪團隊執牛耳。

清咸、同年後，鹿港本土彩繪行業建制下代表人物以行號「錦益」的郭柳（友梅）為靈魂人物。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。

郭柳承繼父親郭連成創下「錦益號」經營漆、油料買賣和工程承攬的商號，但所謂「郭家彩繪團隊」真正成形，要到郭柳於光緒元年（1875）起主持今台中縣社口林大夫第（1875）、潭子摘星山莊（1876）、神岡筱雲山莊（1888）、大里林大有宅（1890）、永靖餘三館（1891）、東勢潤德堂（1903）、梧棲楊瑤卿宅（1909）等彩繪工程後而確立。目前上述前清時期古建築如社口林大夫第、潭子摘星山莊、神岡筱雲山莊的彩繪作品大部份尚保存完好，時間且已長達 135 年之久，除上述古建築本身已深具歷史意義及獨特的藝術價值，所映現當年以郭柳為首的鹿港彩繪團隊的專業外，就彩繪作品表現的嚴謹作工和高雅古趣的藝術精度，亦傳

達出鹿港郭家彩繪團隊獨領時代風範的必然性。

此外鹿港郭家彩繪團隊第二代成員的郭鐘、郭福蔭（1851-1909）、郭盼等兄弟，則可視作是郭柳在職場上的協力支柱，第三代成員代表為郭瑞麟、郭啟輝、郭啟薰、郭新林同房四兄弟；至於郭家第四代成員雖兄弟眾多，但歷經台灣政權更迭、時局變動和職場萎縮諸因素衝擊，多數成員不得息業轉行，導致郭家彩繪團隊影響力消退式微，第四代尚稱繼承衣鉢的最後絕學傳人，唯郭啟輝長男郭佛賜（1909-1982）一人。另郭新林三男郭竹坡（1930）曾參與民國五〇年代鹿港龍山寺彩繪工程，之後常駐三峽祖師廟專業木雕貼金工作。

在郭家第二、三代主力成員的人文內涵上，郭柳，字「友梅」、「春江、江春」，日據期進行戶籍登錄時，以「春江」為名記載，在鹿港各界習以其本名稱呼為「柳司」。柳司生於清道光二十九年（1849），逝於日治期大正四年（1915），享年 66 歲。20 歲時學成出司，光緒元年（1875）隨父同作台中縣社口林大夫第彩繪工程，在事過 132 年後的今日觀來，林大夫第正身彩繪依然高雅絢麗，品相完好，想見年輕的郭柳已具備獨當一面的頭手架勢。由於是時林大夫第新建工程同時，位潭子摘星山莊也正在大興土木，他隨即應聘從事彩繪工程，施作可說是採接龍方式，那邊完工就往前施作；也因為如此，他可說自 26 歲離開鹿港從事社口林大夫第彩繪施作後，即形同遊牧旅人，自此展開其專執中台灣各官宦紳商宅第彩繪事業的人生旅程。

此後郭柳陸續施作光緒二年（1876）的潭子摘星山莊，光緒十四年（1888）的神岡筱雲山莊、光緒十六年（1890）的大里林大有宅、光緒十七年（1891）的永靖餘三館、日治期明治三十四年（1901）的草屯敦德堂、明治三十六年（1903）的東勢潤德堂、明治四十二年（1909）的梧棲楊瑤卿宅等彩繪工程。其間他曾返回鹿港，並在光緒六年（1880）應鄉賢丁壽泉進士之邀施作大街商宅，及為莊德佛堂彩繪裝修板壁佛畫。柳司一生幾乎都沉浸在建築彩繪工程中，當年在社會上並享有崇高的聲望，尤其精湛彩繪技藝成就更成外姓生徒拜師求藝的不二人選，像日治期以來表現優異的伸港鄉柯煥章，就是柳司門下入室的外姓弟子。

第三代郭啟輝原名「鴻」，地方人呼「鴻司」，在彩繪作品落款與乾司所用名號雷同，較獨特少見者有「臥雲軒雲生」的用號。鴻司生於光緒十五年（1889），逝於民國五十一年（1962），享年 73 歲。自小一同接受父福蔭、二伯友梅的教導習文學藝，由於對圖案設計特別有心得，加上雙手能巧，在建築彩繪的堵頭圖案繪製技藝表現上尤其突出，被視為是郭家彩繪團隊中最受倚重的堵頭圖案施作能

手。

鴻司 24 歲時的彩繪職場在台中、南投縣市已占有一席之地，像台中市張廖家廟、草屯黃春帆宅（秀才窩）彩繪作品至今仍被視是日治期郭家彩繪團隊的代表作。隨後鴻司雖仍有獨力承攬彩繪的案例，如埔心熾昌堂（1924）、大里怡和堂（1929）、大里新德堂、福興陳宅（1934），但在當時家族團隊對彩繪市場正熱絡而工程應接不暇下，適時扮演旁助髹漆、堵頭圖案施作的協力角色，在大正十年（1920）起迄昭和十一年（1936）間，所有郭家彩繪團隊承攬施作的初廟宅第彩繪作品，類屬於基層地仗、髹漆、堵頭圖案施作的部份，蓋為鴻司、佛賜父子的手筆。

郭啟薰原名「乾」，業界通稱「乾司」，一般在彩繪作品上落款常見其別號「貞卿」、「墨痴子」、「鹿津釣客」、「醉墨軒漁叟」、「痴墨道人」、「玉樹」、「玉樵」，遷居台東後，晚年偶用「東部老人」；乾司生於清光緒十六年（1890），民國六十年（1971）逝世，享年 81 歲。乾司對基礎的地仗作業工料、工法，還有中階作業的圖案設計、髹漆填彩安全裝飾，及終階詩文寫作與彩墨書畫等實務，都能細心求學而有心得。

大正元年（1912），乾司以 22 歲的英雄少年之姿，先從鹿港後車巷王宅「鶴棲別墅」與鄰鄉福興黃宅彩繪後嶄露頭角，又在台中市同弟兄共事張廖家廟彩繪（1912），隨後在中、彰、投一帶從事彩繪工程遊走近 20 年之久，尤其在南投縣境更遍見其足跡和畫作。彩繪案例除上述外，台中縣市尚有太平念佛堂（1917）、大肚源榮堂（1921）、中市林氏宗祠（1921）、大里新德堂（1932）；彰化縣有埤頭陳宅（1926）、二林陳宅（1929）、社頭芳茂堂（1929）、二林吳宅（1930）；南投縣有竹山陳佛照公廳（1915）、劉祠（1915）、張宅（1916）、莊招貴公廳（1920）等。

民國三十六年（1947）三月乾司舉家東遷花蓮，未幾一月再南下台東市落戶，並從此放棄一身彩繪絕學轉而從商，以店號「明華」的雜貨舖開啟東部的新生活。民國五十七年（1968），受胞弟郭新林請託協助，乾司特地返鄉協同郭新林完成鹿港紫極殿、奉天宮彩繪，又因地方人士聞訊請託，在盛情難却下受聘獨力獻藝洽義堂的彩繪工程，此時的乾司年齡已屆 78 歲，可說是老驥伏櫪，也可算是乾司為自己一生所學作一個總結的畢業作品。民國六十年（1971），乾司壽終正寢享歲有 81。

郭新林堪稱是郭家彩繪事業集大成者，專業技藝和人格學養品高一直是業界

的典範。新林生於明治三十一年（1898），民國六十二年（1973）逝世，享壽 75 歲。大正四年（1915），郭新林隨同胞兄郭瑞麟見習書畫和彩繪實作技術。以大正五年（1916）他所完成大肚鄉福山村「源榮堂」陳宅的彩繪作品觀察，其筆法可視為學徒中的初試習作案例之一，此時郭新林才年僅 18 歲。大正六年（1917），郭新林入郭瑞麟戶籍，且在戶籍上正式登錄為郭瑞麟的徒弟，直到同年六月與郭瑞麟分戶搬遷後始自立門戶，並從此展開屬於他個人的彩繪藝作事業。

大正九年（1920），22 歲的郭新林應聘埔鹽鄉慶餘堂施宅新居彩繪工程，在其棟架屏板上的書畫作品，開始使用「鹿津煙秋氏、鹿溪漁人、鹿津叟石、松石山人」字號，儘管下筆已可端倪出婉約柔順之美，唯人物仍不脫前人形影，尤其是郭柳的筆意猶重。大正十二年（1923），彰化節孝祠遭日人迫遷到八卦山下，主持拆遷重建事宜的清末貢生吳德功，夙聞鹿港郭新林頗有才情，異於一般坊間髹漆匠，特邀他共商樑枋彩畫內容事宜，同時也想藉機考驗郭新林國學內涵，結果雙方相談甚歡，吳德巧折服 25 歲的年輕藝匠文兼武備，且當下邀聘他為節孝祠彩繪主筆，也令郭新林贏得各地豪商士紳青睞仰慕，自此打開日後彩繪藝作坦途。

昭和十年（1935），郭新林還一度南下北港某廟與南部匠師從事對場作，此期他喜用「鹿溪筱漁氏、鹿溪釣徒、石香、煙秋、玉壺漁人」等稱號留下蹤跡，如大崙陳宅、竹塘詹宅、大城許宅、田中恒德堂、台中林祠、大有陳宅、鹿港各商行宅第寺廟咸見其彩墨藝術風采。台灣光復後，民國四十年（1951）郭新林由時任縣長的林金生親身邀聘前往嘉義吳鳳廟彩繪。民國四十三年（1954），鹿港天后宮禮聘郭新林新繪三川殿六扉門神，而這也將是郭新林彩繪生涯中，堪稱第一次畫工最壯麗的個案。隔年，各界捐助天后宮彩繪款額陸續充實，郭新林進而完成三川殿後步口棟架和正殿彩繪。

民國四十七年，鹿港商紳黃慶源號、城隍廟和龍山寺幾乎就在同時時間內敬邀郭新林施作彩繪工程，連遠自台北的三峽祖師廟，也由時任重修主持的畫家李梅樹親身南下禮聘，甚至李梅樹教授當時尚帶來畫具，為郭新林寫生畫像並相贈交心以示真誠。另彰化南瑤宮、二林仁和宮、福興同安福安宮、小琉球媽祖廟也由郭新林先後完成彩繪裝修。民國五十七年至過世期間又先後彩繪鹿港紫極殿、奉天宮，而屏東里港雙慈宮或許可視作他辭世前的最後一件作品。

郭新林在傳統彩繪藝術領域的成就，他以深厚國學奠基，設色高雅脫俗和筆墨趣味雋永的特質，加上道釋人物盡存唐宋古風，而花鳥畫的意境濃蘊前清文人

逸氣，樑枋錦頭圖案裝飾設計變化多元，圖案結構且嚴密合理，作品內容有憑有據，尤其裝飾圖紋造形的構圖傳承著古典圖騰精神，並講究傳統文人氣息，連帶在用色配置上，更令整體畫面觀來絢爛華美，卻也不失端淑儒雅。題材部份，像人物畫，尤以寺廟門神彩繪，無論面相、身段、衣飾、器物等描寫，其筆法常以流利穩健和遺留唐宋古風見長；另在水墨畫方面，花鳥山水均帶南風文人畫氣質，書法則洋溢王羲之、趙孟頫的筆趣，所以說是位台灣傳統彩繪業界中深具中國傳統文人書卷氣的民間彩繪藝師，絕非過譽之詞！

中台灣彩繪匠派以鹿港「錦益號」郭氏族聲名遠播外，彰化伸港柯煥章，石岡劉沛、黃演凱等人亦享有盛名。

柯煥章，為郭系派下外姓弟子，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，生於清光緒二十七年（1901），逝於民國六十一年，享年 72。自號友石、笑雲、覺若差主人，顯示其為人謙虛。柯氏 18 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二十五年時，柯氏與台南畫師柳德裕對場的作品。

石岡潮州籍的劉沛和黃演凱雖非直屬鹿港郭家派下，但其作品風格類近似鹿港郭家筆意，反無來自潮州大埔彩繪匠作品的明顯特徵，這意味日治期的台灣彩繪工藝發展已突破區域族群文化封閉性的隔閡，呈現一種工藝表現優質化的相互見習與融溶交織的在地化現象。

劉沛，譜名建智，字沛然，號石莊、作雲，光緒十一年（1885）生於台中縣石岡鄉萬安村，卒於民國六十一年，享歲 88。劉沛早年在豐原向謝來發習糊紙、書畫裱褙技藝，建築彩繪可能以從事大木營造時見習自修而得，亦有機緣於明治三十六年（1903）見識鹿港郭柳彩繪東勢潤德堂工作內容引發興趣，進而以郭家彩繪作品為範，終致有大正七年（1918）施作埔里黃宅的實務。觀察劉沛在大正七年至民國五十九年間所彩繪作品表現，尤以堵頭裝飾圖案構圖設計和設色配置方面，幾雷同於鹿港郭家風格一致，另在枋心書畫的表達形式和內容，也可視作郭柳施作清咸、同年中部數幢官宦宅邸內彩繪作品的一脈相承，不過這並無損劉沛在彩繪界的地位。同屬石岡的黃演凱，石岡九房厝人，生於明治三十年（1897），卒於民國三十五年，享年 50 歲。由於作品僅見鹿港文德宮，但其作品水平不下劉沛，其建築彩繪風格亦近似鹿港郭家。

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。而台南縣市，自清代起就是書畫家群聚的勝地，不過，談到建築彩繪匠司生成，卻要晚到日治期大正年才現形；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，導致後來府城內潘春源和陳玉峰兩位寺廟彩繪司作品亦帶有粵東大埔色彩。除此，台南縣彩繪司則集中在麻豆地區，代表人物有黃矮、柳德裕、陳柱等，其作品分布麻豆、鹽水、將軍、佳里、新營、後壁、下營等鄉鎮。另有一支為學甲的李摘、李漢卿父子，執業偏重建築彩繪前段的油飾作業，職場分布在學甲、北門、白河和六甲等地。其實若論及傳統彩繪匠司的執業內容，府城潘春源（科）和陳玉峰兩氏應類屬於建築彩繪後段的書畫作業，即人稱的「畫師」身分，而黃矮等人則為專業的建築油飾彩繪匠司。

潘春源，生於清光緒十七年（1891），逝於民國六十一年，享年 81 歲，人稱「科司」。18 歲即自設「春源畫室」並開始承接寺廟壁畫，大正十三年（1924），潘氏前往大陸汕頭習畫，日後且向汕頭來台的剪黏司何金龍請益，並專注膠彩創作，曾參加「台灣美術展覽會」獲選，從此奠立他在府城畫師地位。潘春源傳子麗水（1914-1995），享年 82 歲。麗水年輕時即展現優異成績，昭和六年（1931）父子雙雙入選「台展」，不過正式出道在三年之後。台灣光復之初百廢待舉，廟畫工程暫止，一度轉業充當電影看板油畫司，直到民國四十三年始重返寺廟彩繪行列，且以新創漢代衣冠門神彩畫在彩繪界揚名，追隨者無不以麗水新創門神造形為師，民國八十二年獲頒教育部民族藝師薪傳獎，為台灣光復後首位以「彩繪」名項獲獎者。

陳玉峰，生於日治期明治三十三年（1900），逝於民國五十三年，享年 65 歲，人稱「祿仔仙」，畫室號「天然軒」。玉峰自幼亦喜塗鴉，10 餘歲即為人繪製陰宅墓地等民俗圖像，大正九年（1920）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，使其在傳統水墨畫藝上精進不少。大正十一年（1922），受聘北上桃園市為景福宮彩繪門神，為其最早參與寺廟彩繪工作的開端。三年後，玉峰遊學閩、粵各地，返台後隨即受潮州大埔匠朱錫甘邀往澎湖馬公天后宮彩繪三川殿，至此立下台灣廟畫頭手師的地位。昭和十一（1936）年，參與南鯤鯓代天府重建彩繪工程，與新竹市李金泉對場完成，民國四十五年為玉峰廟畫工作發展的最高峰，北港朝天宮特聘其彩繪門神、枋心畫作及 21 幅水陸

法會紙本畫軸，作品中顯露其深厚傳統筆墨表現技法，用色脫俗雅致，就算門神、樑枋彩繪類著重高彩度著色配置的呈現，裝飾趣味濃密，但仍不失其溫文儒雅個性的氛圍，各界對其作品評價均持正面肯定。

再者，陳玉峰以外甥蔡草如為公認的主要傳人，次為其子陳壽彝。蔡草如（1919-2007），享年 89 歲，15 歲時受教於陳玉峰學習畫藝，18 歲開始接觸寺廟彩繪，25 歲赴日本東京川端畫學校接受正規學院式繪畫訓練，28 歲返台即加入陳玉峰的廟畫行列成得力助手。由於他聰敏又好學，作畫態度積極，畫作參賽獲獎無數，在寺廟彩繪工作亦表現不俗，尤以門神及灰泥壁彩繪畫作為時人稱頌，作品散見於關仔嶺大仙寺、佳里震興宮、朴子配天宮、府城開元寺等知名大廟。晚年專研膠彩、宗教畫，備受地方畫壇敬重。至於陳壽彝（1934）在寺廟彩繪業界聲望雖不及蔡草如，但他在民國八十三年與學甲彩繪司李漢卿同獲教育部薪傳獎，倒成府城彩繪界另一個意外話題。

麻豆彩繪匠黃矮、柳德裕和陳柱等人為系出同門，可視為府城外另一山頭，就建築彩繪專業內容來說，以黃矮為首的彩繪團隊較府城「畫師」接近建築彩繪的專業者。黃矮（1890-1974）彩繪技藝師承何人不明，但以其現存彩繪作品手法風格觀察，無論設色、構圖、筆法等特徵或近似潮州大埔彩繪匠手法，就和遊走南台灣的潮州大埔彩繪司蘇濱庭作品有異曲同工之妙；又如黃矮門下弟子柳德裕（1903-1959），其彩繪技法中的黑漆播金畫，或圖框堵頭、沒骨油彩圖畫表現亦與潮州大埔彩繪風格一致，因此黃矮彩繪匠系或許可視為潮州大埔彩繪在台灣生根下的分枝。

澎湖地區建築彩繪匠生成時間較晚，馬公天后宮彩繪工程堪稱澎湖最早有時間紀錄的案例，彩繪匠為潮州大埔匠朱錫甘、福建東山黃文華（1897-1968）和府城陳玉峰擔綱，顯示時至大正年間當地尚無本土專司的彩繪匠；儘管日後黃文華落籍成為澎湖在地彩繪匠，但整個澎湖建築彩繪工程至台灣光復後仍為府城彩繪匠司承攬為主，因此以保守的觀點來歸屬，澎湖彩繪職場理當劃為府城彩繪匠所有。

四、結語

綜觀台灣南北本土彩繪匠司的形成，可知日治期的民國一〇年，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。環視今日台灣彩繪業界，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！

鑑此，在當今「國際化」、「本土化」、「文創產業」等口號響徹雲霄之際，台灣日治期的特殊環境所孕育養成而茁壯的建築彩繪技藝，實不該任其自生自滅，而更應採取正面思維、積極手段予以維護保存和發揚光大，也因此，有關台灣傳統建築彩繪技藝的本土化建立後所衍生的課題，如「本土彩繪文史資料建構不完整」、「本土彩繪技藝保存科學不健全，傳統技藝式微」及「寺廟彩繪職場呈戰國狀態，面貌風格有單一的窄化現象」等，就亟需建置一套後續研究和因應機制。台灣傳統彩繪技藝自日治期大正年落籍歸戶以來，經歷無數匠司演練實作、精益求精下，確切為台灣傳統彩繪一門立戶插旗，與其說是中國傳統技藝，倒可視作台灣傲人的文化資產，就讓吾人向這些為台灣傳統彩繪栽籽護根茁長成樹的先輩，致上最誠摯的敬意。

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