

台南市政府文資處 傳統彩繪講座

主講人／蕭瓊瑞

一、前言

二、寺廟彩繪的生成與意義

- 1、教化功能
- 2、階級意識
- 3、宗教觀念
- 4、審美觀念
- 5、保護作用
- 6、誇耀作用

三、寺廟彩繪的範圍與類型

台灣寺廟彩繪：

- (1)門神
- (2)壁畫
- (3)樑枋畫

四、台灣寺廟彩繪源流與風格

五、府城彩繪匠師源流

六、結論：台灣寺廟彩繪的困境與發展

台灣傳統彩繪藝術

■ 國立成功大學歷史系所教授 蕭瓊瑞

彩繪一詞，主要係指建築彩繪而言。臺灣建築彩繪的最古老起源，固不可考，但原住民建築，在其石板、木雕橫樑、簷桁上，以色彩塗繪浮雕圖案，應是可以理解的一種原始的建築彩繪手法。

俟十七世紀初期，荷蘭傳教士干治士(George Candidius)自印度來臺，以相當篇幅描述臺灣原住民的建築形式，衷心地讚美說：「福爾摩沙有高大美麗的房子，我有自信說：在整個印度沒有比這更精緻、美麗的房子。」

這些形式高大美麗的房子，除了寬敞、明淨，同時在建築外觀也顯然有以色彩加以精緻妝飾的作為。清初，黃叔璥的《臺海使槎錄》，即謂：新港、目加溜灣、蕭壠、麻豆、卓猴等社，均在住屋門口兩側，「丹腹采色、燦然可觀」。

而這樣的建築樣貌，到了十八世紀，仍留存一些形跡，可在巡臺御史六十七屢託畫工所繪〔番社采風圖〕中，得見一二。

不過這些在建築上施彩繪作的原住民傳統，顯然在後來的發展中，已經失傳，不復可見。今天我們所稱謂的「臺灣建築彩繪」，基本上仍以傳自中國大陸的漢人木構建築彩繪為指涉。

臺灣的建築彩繪，雖言大體延續自中國大陸的漢人傳統，但由於臺灣特殊的歷史背景與社會條件，在將近三百多年的發展中，也逐漸走出自我特色與風格成就。戰後由於社會經濟的發展，與宗教信仰的自由，乃至古蹟保存的需要，彩繪藝術的發展，也形成一個高峰的表現。

一、彩繪的生成與意義

就傳統漢人建築彩繪而言，其生成與意義，大抵有如下幾種可能：

(一)教化功能：

在壁面、樑枋繪作圖像，以其中之歷史故事、聖賢畫像教化後世子孫，以達見賢思齊或警惕勸誡的目的。《孔子家語》有載：孔子在周王室祭祀之明堂，「睹四門墉，堯舜之容、桀紂之象，而各有善惡之狀，興廢之誠焉。又有周公相成王，抱之，負斧戣，南面以朝諸侯之圖焉。」

建築彩繪，從門神、壁畫，到樑枋畫，大多以教忠教孝的儒家傳統道德為內容，無疑如同一座圖像教育場，對一般庶民大眾，進行著終生教育。

(二)階級意識

以色彩區別階級。《春秋》〈穀梁傳〉有謂：「楹(柱)，天子丹(紅)、諸侯黝(黑白)、大夫蒼(青)、士黻(黃)。」即是春秋時代以色彩作為體制分別的明證。

即使到了明清兩代，大明及大清會典中，仍清楚界定官品階級與彩繪形制之標準。如明循唐宋舊例：「庶民所居房舍不過三間五架，不許用斗拱及彩色妝飾。」即使大門設色，亦要求：王公府第用「綠油銅環」、諸侯用「金漆錫環」、一、二品官用「綠油錫環」，三至五品用「黑油錫環」，六至九品用「黑門鐵環」，絲毫不容踰越。

(三)宗教觀念

中國對色彩的使用，深受陰陽五行觀念的影響。陰陽調和，乃是宇宙和諧的基本前提；屋宇色彩之使用，亦以配合五行之意義為原則。如臺南市北極殿門神以黑色為底，即為顯例。

(四)審美觀念

基於審美慾求之滿足而進行裝飾彩繪。所謂「山節藻梲」，意在增美建築之內涵。

(五)保護作用

中國式的木構架體系建築，木質遇潮易腐、遇蟲易朽，基於保固需求，除加高臺基、擴大屋頂挑簷外，亦在木材表面刷塗油漆，以為保護。

(六)誇耀作用

臺地建築，早期規制不大，乃在裝飾上著力，謂之「繁飾」。臺民好勝，各庄頭以廟宇之華美與否爭強，誰也不讓誰專美於前，因此，競相延聘知名畫師，擅揚競技，也形成臺灣建築彩繪的盛行。¹

二、建築彩繪的範圍與類型

彩繪之作，依宋代李誠《營造法式》卷十四〈彩畫作制度〉所載，謂：「施之於縑素之類者，謂之畫；佈彩於樑棟斗拱或素像雜物者，謂之裝鑿；以粉朱丹三色為屋宇門窗之飾者，謂之刷染。」

¹ 參見蕭瓊瑞《府城民間傳統畫師專輯》，臺南：臺南市政府，1996.8。

對照於臺灣彩繪匠師之實況，應可依其作法構件部位，分成三項六類，分別為：

畫	(1) 門神。 (2) 枋心、堵壁(含灰壁、板壁)、水車堵。
妝(又稱「彩」)	(1) 大構件：通樑、枋楣、束檣、堵頭、中脊衍、藻井等。 (2) 小構件：雀替、瓜筒、斗座、斗拱等。
油	(1) 門窗、立柱。 (2) 附件：匾、聯。

狹義的「彩繪」藝術，係僅指「妝」(彩)的部份，即各類圖案的繪作，此即《營造法式》中所謂之「裝鑿」。廣義的「彩繪」，則在圖案繪作外，再包括門神、壁畫之畫作，即《營造法式》中的「畫」，主其事者，則稱「畫師」。至於門窗「刷染」的「油漆工」，則簡稱為「油」，一般並不包括在彩繪的範疇之內。

臺灣目前所謂「建築彩繪」，主要針指畫的部份，依其位置，大概可包括：(一)門神、(二)壁畫、(三)樑枋畫等部份；另外也包括「妝」的部份。而其作法，則依藝師擅長，各有所專，各具特色。

三、臺灣建築彩繪源流與風格

由於木構建築本身的材質特性，和彩繪顏料的保存限制，加上臺地多風多雨多地震的天候因素，臺灣建築彩繪的保存極其困難，大抵清代晚期以前的作品，均已不可得見。因此欲釐清臺灣建築彩繪藝師的源流，自有一定的困難。

不過以近年來學者的調查研究為基礎，大抵可以整理出各地區歷來主要藝師名姓及其可能的作品存處，自北而南，情形如下：

(一)臺北地區：

- 1.洪寶真(艋舺人)，人稱憨司，1910 年至臺北，參與 1920 年艋舺龍山寺大修，作品：艋舺清水祖師廟、青山宮——(徒)莊武男(1942-)，後又受教新竹傅定英，作品：三峽祖師廟、淡水祖師廟、福祐宮、龍山寺、國立歷史博物館門神。
- 2.吳烏棕(艋舺人)，1919 年參與艋舺龍山寺工程——(子)吳阿枝(阿枝司)、(徒)黃榮貴。
- 3.許友(三重人)——許連成(1929-)，作品：臺北保安宮門亭、艋舺龍山寺中殿、艋舺將軍廟、八里鄉將軍廟門神、桃園壽山巖。

- 4.張長茂(新莊人)，名字見於新莊媽祖廟石碑(1874)。
- 5.張長春(大龍峒人)，日治初期參與臺北保安宮門神。
- 6.江寶(艋舺人)，曾參與北港朝天宮大修，作品：臺北青山宮、龍山寺(均已重繪迭失)。

(二)宜蘭地區：

- 1.顏金鐘——(子)顏文伯，活躍於宜蘭、基隆、北縣山區。

(三)竹苗地區：

- 1.邱玉坡(粵東大埔人，約 1874-?)，1920 年代初來臺，作品：北埔姜祠、獅頭山雪霞洞、大溪李騰芳古宅——(子)邱鎮邦(1895-1938)、(子)邱定邦；作品：八德三元宮、竹北枋寮余宅、獅頭山靈霞洞、海會庵、員樹林齋明寺——(孫、鎮邦子)邱有連。
- 2.李九時(新竹人)——(子)李金泉、(徒)傅定英——(孫、金泉子)李秋山、(定英子)傅德川。

(四) 臺中地區：

- 1.劉沛然(客籍、生於光緒初)，落款「石莊」。

(五)彰化地區：

- 1.葉成(彰化人)，師承潮州匠派，作品：彰化曇花佛壇正殿內牆屏板——(徒)陳萬福——(萬福子)陳穎派，作品：彰化孔廟、臺中林氏祖厝、南投藍田書院、彰化節孝祠。
- 2.郭福蔭(兄)，人稱蔭司；郭柳(弟)，字友梅(1849-1915)，人稱柳司。生於咸豐年間，先祖於道光間來臺定居鹿港；友梅作品：神岡呂宅筱雲山莊、大里林宅、社口林宅大夫弟、霧峰林宅花園頂度厝、潭子林宅摘星山莊、彰化永靖陳宅餘三館——(福蔭子)郭新林(1898-1973)，作品：鹿港龍山寺、天后宮、元昌行、臺中林氏祖厝、彰化節孝祠、彰化南瑤宮、嘉義吳鳳廟；(新林堂兄子)郭佛賜，擅堵頭，作品：艋舺龍山寺、鹿港龍山寺、淡水燕樓李氏家廟、金瓜石勸濟堂。
- 3.郭啟薰(同屬郭氏匠派)，人稱荃司——(徒)柯煥章(彰化伸港鄉人)，別號笑雲，作品：鹿港天后宮、和美道東書院、鹿港文關書院、臺南南鯤鯓代天府。
- 4.郭黎光(同屬郭氏匠派)，作品：臺中張廖家廟正殿拜亭脊桁。

(六) 臺南地區：

- 1.潘春源(單名科，1891-1972)，人稱科司，創「春源畫室」；作品：臺南縣關廟山西宮舊廟、臺南縣善化慶安宮。——(子)潘麗水(1914-1995)，字雲山，作品遍布南北各地，代表作：高雄三鳳宮、臺南市北極殿、臺南市法華寺、臺北市保安宮；(子)潘瀛洲(1916-2002)、(徒)曾竹根(1910-1984)，字雲林、(徒)丁網(1912-1972)，字雲鵬——(麗水子)潘岳雄(1943-)；作品臺南縣烏山頭保安宮、臺南市五帝廟、高雄旗山竹峰寺；(麗水徒)薛明勳(1936-2001)，作品：臺南市葯王廟；(麗水徒)蔡龍進(1948-)，作品：臺南市辜婦媽廟；(麗水徒)王妙舜(1947-)，作品：臺南市德化堂；(網子)丁清石(1940-2003)、清山、清川。
- 2.陳玉峰(1900-1964)，本名延祿，人稱祿司，作品：臺南大天后宮、臺南市陳德聚堂、澎湖天后宮、北港朝天宮、嘉義水上善德堂——(甥)蔡草如(1919-)，也是臺灣知名膠彩、水墨畫家，作品：臺南市開元寺、臺南市和意堂、(子)陳壽彝(1934-)，本名金鐘，作品：臺南市興濟宮、總趕宮、安平城隍廟、北港朝天宮。
- 3.李金順(福建漳州人)——(子)李摘——(孫、摘子)李漢卿(1935-2002)，作品：學甲慈濟宮、大甲鎮瀾宮、白河大仙寺、佳里金唐殿、南鯤鯓代天府。
- 4.柳德裕(1898-)，臺南麻豆人，作品：南鯤鯓代天府。
- 5.方阿昌(清末至1950年代)，浙江溫州人，曾與李摘合作，擅西洋畫法，作品：麻豆林宅、將軍鄉武廟。
- 6.洪華
- 7.黃矮

(七)澎湖地區：

- 1.朱澍傳(兄)、朱錫甘(弟)，大正年間自潮州來澎，擅播金畫。錫甘作品：馬公天后宮。

(八)金門地區：

- 1.黃飛騰，宣統年間自泉州至金門山后，作品：金門王氏祠堂。
- 2.陳英宗，泉州匠師，擅花鳥人物。

綜合臺灣各地區畫司源流，就其風格分析，應可以鹿港郭家及臺南潘、陳二家為主要代表。鹿港郭家代表的是一種延襲中國大陸造型傳統，講究古樸、威嚴的儀態，設色典雅、形態誇張；人物多鳳眼、寬鼻、大嘴、肌肉扭曲。而臺南潘、陳二家，則從西方寫生入手，人物體態比例均整，強調典麗、華美的韻味，設色多彩、構圖穩健，人物較具現實感、講究明暗、衣冠裝飾細膩，屬於本地自生發展的代表類型。這種分別，我們只需對照中國內地壁畫或門神造型，即可清楚分

辨。造成這種分別的主要原因，自然和郭氏家族係自內地遷移來臺，而世世相傳；臺南潘、陳二家則係日治中期之後，春源和玉峰二人以自學方式，受西洋炭精人像畫影響，投入彩繪創作的成學方式有關。

四、府城民間傳統畫師源流

早期府城民間傳統畫師，都是來自中國大陸，尤其是潮汕地區的「唐山師父」。這些畫師接受此地寺廟之聘，來台工作；工作完畢後，即返回大陸，未聞有留下定居者。同時，可能是基於技術不外傳的原則，也可能是為了保障大陸師父得以繼續受聘來台工作的機會，這些渡海來台的畫師，始終不曾在此地正式收徒授藝。因此，儘管自明末漢人開台以來，廟宇興建始終不斷，但屬於本地土生土長的民間畫師，就府城一地而言，卻遲未出現。

依目前所知：最早活躍於台南府城的畫師有來自福建同安的莊敬夫，活動時間約在乾隆年間。莊氏號「桂園」，來台後，居當時台灣縣西定坊，約卒於嘉慶初年。其傳世之作，多為松鹿圖，筆法粗勁狂野，頗具勁道。史載莊氏曾應台南寺廟之請，製作壁畫，唯作品均已佚失。至於本地出生之畫師，大約要到了道光年間（1821—1849），才有嘉義人林覺，遊走於台南、新竹之間，留下不少壁畫作品，被日本學者尾崎秀真在〈清朝時代之台灣文化〉一文中，稱許為「……過去三百年間，唯一台灣出生的畫家。」光緒年間（1875—1907），又有台南人謝彬（一作謝斌），承襲林覺人物畫系統，擅作廟宇中之八仙等人物。此外，又有黃雲峰者，字云奇，亦台南府治人，活動於清道光、咸豐年間，以工筆宗教人物及山水知名。

唯上提諸家，目前可知資料頗為有限，且他們是否涉及傳統畫師最具代表性的工作——門神繪製，尚不可考。就現存可信資料顯示：1891 及 1900 年出生的潘春源、陳玉峰二人，或可謂為府城本土第一代民間傳統畫師，並因其傳人的傑出表現，而形成兩大畫師家族。

潘春源（1891-1972）生於日人據台前四年，陳玉峰（1900-1964）小潘氏九歲；均為台南府城人氏。

1909 年，潘氏年僅十八歲，即於府城三官廟旁（今忠義路），開設「春源畫室」，正式掛牌為人繪製畫作。而 1915 年左右，年僅十餘歲的陳玉峰，也以為鄰里鄉人繪製陰宅墓地的風水圖象而知名。

據二氏的後人表示：在廟畫方面，尤其是門神畫作，他們的父祖，均未曾正

式拜師學藝，往往是趁唐山師父來台工作時，悄悄從旁觀察，默記於心，返家後再迅速筆記寫下，描成圖形。這種「偷學」的工作，基本上因為是犯忌諱的，因此總是背著唐山師父進行。

除了現場觀摩唐山師父的運筆、用彩，以及施作過程外，遍佈府城大街小巷的上百座廟宇，其間的廟畫作品，也是這些有心的本地畫師，觀察學習、描繪揣摩的最好教材。

1920 年左右，大陸畫家呂璧松客居台南，前後約三年時間，潘、陳二氏得有機會問學於呂氏。呂氏係福建泉州人士，1872 年（同治 11）生。曾祖一度遷居台南。呂璧松乃一水墨畫家，而非民間畫師，但他擅長南宗畫法，無論山水、花鳥、人物、走獸，均頗為專精，史載其曾有門人許春山、鄭清奇二人，皆有聲於時；唯二人資料，目前已不可考。

呂璧松客居台南時，年近五十，正是藝事精熟、聲名卓著之際；時潘春源廿九歲，陳玉峰廿歲，乃先後請益於呂氏。其中潘、呂二人關係實乃介於師友之間，而無正式師徒名份。一般人將潘、陳二氏，視為同門師兄弟，似乎只是一種方便的說法。

據潘氏後人包括其子潘瀛洲、其孫潘岳雄表示：其父祖在世時，從來不曾聽聞他提及「拜師呂璧松」之事；潘春源過世時，由府城耆老楊乃胡為其所撰事略、生平年表，也均未提及此事。

不過潘、陳二人師出同門的說法，是府城老一輩人士共同的認識，如果此事不去輕易推翻，那麼潘氏後人的說法，似亦正顯示潘春源與呂璧松間關係的淡薄。又據陳氏後人表示：呂璧松於離台返回大陸時，曾將部份畫稿贈送給陳玉峰，則更進一步證明了呂、陳關係之更為密切；二人正式的師徒關係，殆無疑問。

潘、陳二人同時問學於呂氏，而有如此關係淡密之分別，捨棄人事上的問題不論，似乎藝術的走向，也是值得留意的關鍵。呂璧松係一水墨畫家，潘、陳二人自以請益水墨之事為主要內容；唯據日後的表現觀，潘春源在水墨之餘，亦從事膠彩寫生的創作，並因而多次入選當時台灣最具權威的「台灣美術展覽會」（簡稱「台展」），這是自日本傳入的一種中國古代丹青畫法，這種走向，似乎也有可能拉遠了呂、潘二人藝術見解上的距離。陳玉峰對水墨的堅持，一方面使他始終未列名當時以「膠彩」為主流的「台展」，二方面也影響了他所製作的門神，畫面呈顯出強烈的「繪畫性」，有別於潘氏較富「裝飾性」的風格。

潘春源與陳玉峰二人的個人風格，大體決定了府城畫師風格的二大系統。

1909年，潘春源設立「春源畫室」以來，事實上已擁有一定的社會尊崇與肯定，可以想見當時潘氏已受聘從事一些寺廟的繪圖工作。因此當他遇見呂璧松時，以近卅歲的年紀與聲名，再加上已經結婚生子的家累，自不同於年僅廿歲的陳玉峰，能毫無牽制的全心投入學習。這種情形，造成他與呂氏之間情感的疏淡，也是可以理解之事。

陳玉峰在問學於呂氏之後，旋即赴大陸潮汕等地遊學，並在1922年，參與桃園景福宮三川殿的門神製作，並於1925年，以廿五歲之年紀，和潮汕匠師朱錫甘合作澎湖天后宮，負責三川殿的部份。此時的陳玉峰顯然已確立其畫師的地位與聲名。

1924年，潘春源也在克服家庭的羈絆之後，赴大陸短期留學，於廣東汕頭集美美術學校學習，前後約三個月；1926年二度赴大陸，遊學各地。

1928年，另有一位傑出的大陸匠師來台，即廣東汕頭的剪黏名師何金龍。何氏，字翔雲，生於1878年，1945年去世。1928年，何氏年約五十，以名氣鼎盛之際，受聘前來台南縣市等地，從事廟宇屋頂的剪黏工作，除知名的學甲慈鎮宮、佳里金唐殿外，台南竹溪寺也留下了他的作品。

何金龍除擅長剪黏人物，水墨人物亦稱一絕。就目前存留在他的弟子——佳里王石發後人宅中的何氏之作而觀，其人物畫，體態修長，氣宇軒昂，富京劇人物之動態。何氏滯留府城之際，住今「東市場」附近，與住於嶽帝廟的陳玉峰相近，因此陳玉峰亦曾問學於何金龍，其後人甚至仍保存有何氏之畫稿。陳氏日後之觸及泥塑佛像，或與此一機緣有關。

1920、30年代，是府城寺廟興修的全盛時期。台灣社會在淪入日本之手以降，歷經慘烈的武裝抗爭，此時已漸趨平靜。就台灣人而言，深知「武裝抗日」之不成，乃逐漸走向「文化抗日」的路徑；就統治者而言，第一任文官總督田健治郎，也在1919年上任，結束此前的武治階段，開始文治的紀元。

台灣社會在政治、經濟穩定之餘，宗教、文化活動也趨於活絡；寺廟興修正是在這種背景下，出現了空前興盛的景況。

此時，即使仍有像何金龍這樣的大陸名師受聘來台，但整體而言，自日據以來，台灣與大陸分屬不同國家，無形中也阻絕了大部份匠師，包括傳統畫師，來台工作的意願與管道。這種情形，正提供了潘春源、陳玉峰這些本土畫師興起的機會。

1920、30年代的寺廟興修工程，帶給潘、陳等畫師較豐富的工作機會，也因工作上的需要，讓他們培養了下一代的承繼者。

其中潘春源系統，長子潘麗水在1934年已能獨當一面，另有曾竹根、丁網等人，先後從學；春源司分別為他們取號雲山、雲林、與雲鵬。至於潘瀛洲為春源次子，也一度投入寺廟畫師工作，但日後則轉向戲劇發展，為日據末期、戰後初期，府城重要的新劇導演兼作者。

潘麗水是春源系統最主要的繼承者，曾竹根後來以膠彩畫創作，成為戰後「全省美展」中的知名畫家；丁網則較偏重彩繪系統，包攬廟宇的油漆工程，傳至其子丁清石、清山、清川，及族人丁介斌等人，成為府城最主要的彩繪師父系統，其中丁清石，則亦參與畫師工作。

陳玉峰傳人，在日據末期，主要以其外甥蔡草如為主。1937年，當時原名錦添的草如，至玉峰處學習，並參與了一些廟宇工程，唯在實際畫作風格上，所受影響較為有限。1943年，草如轉赴日本川端畫學校留學，當時玉峰獨子壽彝年方十歲。

1920、30年代之交形成的寺廟興修熱潮，在1930年代後期，又見消沈。其原因一方面固然是中日戰爭的影響，二方面更是1938年以降，日本殖民政府在台灣推動的皇民化運動下，一連串「寺廟整理運動」、「鋤佛運動」、「正廳改善運動」等措施的影響，這些措施的目的原在打壓台灣傳統信仰，但也直接影響到依附著這些信仰而發展的民間藝術。

這一波低潮，對甫剛出頭的第二代畫師頗為不利，如潘麗水等人，迫於生計，紛紛轉往戲院發展，為電影繪製宣傳廣告、看板。

戰後的台灣社會在1950年代初期，又見復甦契機。潘麗水在1954年，結束戲院廣告工作，重回廟宇畫師崗位；同時，這一波熱潮，又培養了潘家系統的第三代接班人，包括年甫十餘歲的長子岳雄，以及年紀較長的薛明勳、蔡龍進，和較年少的王妙舜等人，紛紛從學。這些人至今仍在工作崗位上，其中蔡龍進遷居北部，也成為北部寺廟爭相聘請的重要畫師。潘岳雄、薛明勳、王妙舜則留在府城，繼續培養了一些傳人。

陳玉峰於戰後亦先後培養了一些相當優秀的傳人，包括其子壽彝，以及姻親宋森山，和較早的鄭文淡、謝平祥等人；可惜其中在廟畫工作有所表現者，只有蔡草如及陳壽彝二人。而他們兩人又因有感於寺廟畫作的不易保存，逐漸減少廟

畫工作，轉向紙本畫作及純粹的水墨創作。

蔡草如以其戰後府城畫壇的先輩角色，對府城水墨畫發展頗有影響，在民俗繪畫方面，也指導了一些出色的傳人，如其子蔡國偉，及一些未正式拜師，但時常問學於他的洪英傑、胡明宏、柯武鐘等人。不過這些屬於第三代的傳人，主要工作偏重於民俗畫及神佛畫像的製作，旁及水墨、膠彩的純粹創作。就嚴格的角度言，他們不再受託繪製寺廟壁畫及門神，已非真正的傳統畫師角色了。

綜合而言，由於陳玉峰系統的逐漸淡出畫師工作，府城目前持續工作的傳統畫師，乃是以潘氏的第三代傳人，如潘岳雄、王妙舜，以及部份由原來彩繪系統轉入的丁清石、潘義明（為彩繪匠師蔡祺安傳人）為主流。

五、傳統畫師的困境與生機

傳統畫師在全台的傑出表現與地位，是無庸置疑的事實。然而這個具有優良傳統的工作，近年來，正面臨著一些挑戰與困境；值得有心人士的共同關懷與思考。

（一）「創作」觀念的興起，貶抑了傳統畫師的地位。

自日據中期「新美術運動」以來，從日本傳進來強調「寫生」、講求「創作」的觀念，便對傳統的藝術，包括：文人與民間的藝術，造成了相當的衝擊。潘春源會以膠彩參與「台展」競賽以求取認同，便是一例。

儘管這種來自西歐的美學理念，吸引走了一批有志藝術的新生人才，但像潘春源、陳玉峰等人，在那樣的時代，仍能堅持原本的藝術理念，自我突破、自求精進，乃至有成，實值得肯定。

然而這種「純藝術」理念所造成的文化分裂，在二代畫師的身上，已開始產生無法逃避的壓力，像蔡草如、陳壽彝等人，一方面固然鑑於廟畫保持的不易，自覺心血白費，以至逐漸淡出廟畫領域；另一方面，實則更因「創作」觀念的制約，使他們意圖自「畫坯仔」的工藝性、技藝性領域中掙出，以追求更具藝術價值的表現。尤其在獲獎以至受聘為官辦美展評審的競賽體制中，他們似乎更能找到自我肯定的憑藉。

無形中，做為「畫家」總是比做為「畫師」更具尊嚴的想法，也左右了社會一般大眾和畫師本人。

此一困境，是一種文化衝突的問題，自然也應在文化的調適中獲得解決。

在一種世界性的「人類學的美學詮釋」思潮逐漸興起以來，以往被西方強勢文化主導的地域文化，也普遍開始反省：「什麼是藝術？」「『創作』是否是藝術的唯一標準？」

許多地域或國家的文化人士，也開始回頭在自己的文化中找尋自己的藝術定義。

台灣在這一波的文化反省浪潮中，剛好遇上政治的本土化運動，一度流失的文化成果，開始得到較多的注目和研究。民間畫師的研究正是一種基於文化反省而有的行動，對畫師面臨的困境，也進行一些必要的面對與思考。

畫師所面臨的定位困境，基本上也是整個文化面臨的困境。

（二）商業性的運作體系取代了藝匠的運作體系。

目前畫師面臨最大的難題，不在工作機會的缺乏，而是在工作機會過剩所形成的大量人力投入，進而造成價格的競爭與品質的低落。

簡單地說，以往的畫師作業方式，是在一種相當封閉性的運作體系中進行。

有限的寺廟興修工程，維繫了有限的藝匠人口；畫師在此一藝匠體系中，獲得一定的工作機會。畫師可以在工作之餘，還有時間自我進修、自我磨練。然而在社會急遽變遷後，尤其是台灣大型寺廟的快速興修，需要相當數量的廟畫人才，這種需要，吸引了一批並非來自傳統畫師養成體系的人口投入；其中良莠不齊，寺廟在缺乏藝術認知的情形下，只能以競標的方式擇定畫師。原有傳統體系出身的畫師，在此一衝擊下，為求生存，只得降價競標；降價競標的結果是：畫師必須爭取更多的工作機會，才能達到和以往相同的生活水準；更多工作機會的獲得之後，便是趕工的情形出現。以往以作品水準來維持自我招牌形象的觀念，到此完全崩解。廟畫水準的日漸低落，連畫師本人都承認。

（三）傳承制度的崩解，後續人才的斷層。

傳統的畫師養成教育，是一種學徒制。在長期的共同生活中，一點一滴的學習、磨練。這種學徒的傳承制度，當然不是一種有效率的教育制度；但是當學徒制度崩解之後，新的傳承制度並未建立起來，整個後續人才的斷層，幾乎是所有傳統文化的共同困境，而非畫師界的單獨現象。

目前府城的知名畫師，其實都還有一些學徒，作為助手，幫忙工作。但這些助手式的學徒，大多抱持上班、打工的心態。在這項極重品質的廟畫工作中，「品質」的觀念根本不存在的時候，也就是這項藝術走向死亡的時刻。

據府城的畫師表示：現在的學徒，一下工，連筆也不洗，東西一丟，人就走了。晚上繁華的夜生活，也使得他們第二天根本沒有精神工作，更談不上利用夜間磨練技巧、讀書求長進了。至於真正能讀書的青年，則不屑走上廟畫的老路；府城的潘、陳二大畫師家族，都同樣面臨這樣的傳承困境。

（四）廟畫表現形式的多樣化，打擊了原有的傳統形式。

最明顯的例子是：許多寺廟在經濟充裕後，開始以浮雕、或玻璃纖維的方式製作門神、壁畫，傳統在筆墨、色彩的平面形式中展現功夫的畫法，也逐漸流失一些工作的機會。

統合而言，傳統民間畫師在社會變遷、價值轉型、競爭激烈、商業掛帥的情形下，的確面臨前所未有的發展困境；然而，有困境即有生機，在面對這些現有的困境中，不管是研究者，或實際從事工作的畫師，都有義務為這項頗具特色的傳統藝術形式，尋得一些可能的生機。

首先應透過研究的成果，重建傳統藝術的價值。在思考「何謂藝術？」的過程中，應從歷史的發展歷程，尋求自我文化藝術的真正精神與價值所在。西方傳進來的「創作」理念，應是充實我們既有的藝術形式，而非完全的取代。

其次，在商業的競爭中，政府應建立藝師的分級制度，保障某些技藝精湛的畫師，得以在政府的古蹟修護過程中，獲得一定的參與機會。否則誠如一位老匠師所說的：如何教一個大學生和幼稚園生來比價格？

分級制度也可提供民間廟宇興修時擇定畫師的依循準則，在凡事講求盡善盡美的廟宇營建工程中，知名的畫師本身便成為廟宇聘求的對象。

第三，加強學校中的傳統藝術課程，包括一般學校中的欣賞課程，以及專業學校中的實作課程。一種屬於民族共有的視覺圖像，不見得要保持他原有的宗教功能；有一天，中正機場的大門、國家劇院的大門、五星級大飯店的正廳，都有這些色彩華美的門神、壁畫時，那應是教育所帶來的自我文化認同的結果。

最後是對各種可能的創新形式的容忍與討論。門神的走向立體化，基本上不

是對門神藝術的否定；傳統的形式可以保留，新的形式也應該開發。台灣的門神，本身便是一個集合歷代畫師不斷自我形塑的文化成果。

六、結語

從文化的觀點看，傳統畫師在台灣的社會中，扮演一個溝通大傳統與小傳統的積極角色。他們是一群為民眾的精神文化造像的心靈工程師。

台灣傳統畫師有優良的傳統與豐美的成果，只有當這個社會有了足夠的能力，對自我的文化成果，抱持欣賞、肯定的態度，這個社會才有了持續發展的堅實基礎；文化的成果，也才不致凋零，而成為我們繼續前進的養分。

.....

講者簡介

蕭瓊瑞(1955-) Hsiao, Chong-ray

現任：國立成功大學歷史系所教授

開授：「台灣美術史」、「台灣文化與美學」、「藝術史與藝術批評」等課程。

曾兼任國立台灣師範大學、國立台北師範學院、國立台南藝術大學、國立台南大學院等校。

曾任：台南市政府文化局局長

國立台灣美術館典藏委員、諮詢委員

台北市立美術館典藏委員、諮詢委員

高雄市立美術館典藏委員、審議委員

台北市公共藝術審議委員、高雄市公共藝術審議委員

國立成功大學博物館備處主任、藝術中心主任

行政院文建會古物審議委員會委員

高等教育評鑑中心文史類評鑑委員

重要著作：

- 《臺灣美術史研究論集》，伯亞出版社，1990.12，台中。
- 《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，東大圖書公司，1991.11，台北。
- 《1991 台灣藝評選》，炎黃藝術文教基金會，1992.11，高雄。
- 《觀看與思維——台灣美術史研究論集》，台灣省立美術館，1995.9，台中。
- 《台南市藝術人才暨團體基本史料彙編》，台南市文化基金會，1995.12，台南。
- 《劉國松研究》，國立歷史博物館，1996，台北。
- 《府城民間傳統畫師專輯》，台南市政府，1996.8，台南。
- 《島嶼色彩——台灣美術史論》，東大書局，1997.11 台北。
- 《島民·風俗·畫——18 世紀台灣原住民生活圖錄》，東大書局，1998.4，台北。
- 《圖說台灣美術史 I：山海傳奇》，藝術家出版社，2003.5。
- 《激盪·迴游——台灣近現代藝術十一家》，藝術家出版社，2004.4，台北。
- 《島嶼測量——台灣美術定向》，三民書局，2004.6，台北。
- 《台灣現代美術大系：抽象抒情水墨》，行政院文建會策劃，藝術家出版社，2004.11，台北。
- 《圖說台灣美術史 II：渡台讚歌》，藝術家出版社，2005.2
- 《盡頭的起點——藝術中的人與自然》，東大圖書公司，2005.11，台北。
- 《自在與飛揚——藝術中的人與物》，東大圖書公司，2006.1，台北。
- 《懷鄉與認同——台灣方志八景圖研究》，典藏，2006.6，台北。
- 《台灣美術史綱》，藝術家出版社，2009.5。
- 《楊英風全集》（總主編）30 卷，藝術家出版社，2011.10，台北。
- 《陳澄波全集》（總編輯），2012.3，藝術家出版社，台北。

●《戰後台灣美術史》藝術家出版社，2013.3，台北。講者簡介

蕭瓊瑞(1955-) Hsiao, Chong-ray

現任：國立成功大學歷史系所教授

開授：「台灣美術史」、「台灣文化與美學」、「藝術史與藝術批評」等課程。

曾兼任國立台灣師範大學、國立台北師範學院、國立台南藝術大學、國立台南大學院等校。

曾任：台南市政府文化局局長

國立台灣美術館典藏委員、諮詢委員

台北市立美術館典藏委員、諮詢委員

高雄市立美術館典藏委員、審議委員

台北市公共藝術審議委員、高雄市公共藝術審議委員

國立成功大學博物館備處主任、藝術中心主任

行政院文建會古物審議委員會委員

高等教育評鑑中心文史類評鑑委員

重要著作：

●《臺灣美術史研究論集》，伯亞出版社，1990.12，台中。

●《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，東大圖書公司，1991.11，台北。

●《1991 台灣藝評選》，炎黃藝術文教基金會，1992.11，高雄。

●《觀看與思維——台灣美術史研究論集》，台灣省立美術館，1995.9，台中。

●《台南市藝術人才暨團體基本史料彙編》，台南市文化基金會，1995.12，台南。

●《劉國松研究》，國立歷史博物館，1996，台北。

●《府城民間傳統畫師專輯》，台南市政府，1996.8，台南。

●《島嶼色彩——台灣美術史論》，東大書局，1997.11 台北。

●《島民·風俗·畫——18世紀台灣原住民生活圖錄》，東大書局，1998.4，台北。

●《圖說台灣美術史 I：山海傳奇》，藝術家出版社，2003.5。

●《激盪·迴游——台灣近現代藝術十一家》，藝術家出版社，2004.4，台北。

●《島嶼測量——台灣美術定向》，三民書局，2004.6，台北。

●《台灣現代美術大系：抽象抒情水墨》，行政院文建會策劃，藝術家出版社，2004.11，台北。

●《圖說台灣美術史 II：渡台讚歌》，藝術家出版社，2005.2

●《盡頭的起點——藝術中的人與自然》，東大圖書公司，2005.11，台北。

●《自在與飛揚——藝術中的人與物》，東大圖書公司，2006.1，台北。

●《懷鄉與認同——台灣方志八景圖研究》，典藏，2006.6，台北。

●《台灣美術史綱》，藝術家出版社，2009.5。

●《楊英風全集》（總主編）30卷，藝術家出版社，2011.10，台北。

●《陳澄波全集》（總編輯），2012.3，藝術家出版社，台北。

●《戰後台灣美術史》藝術家出版社，2013.3，台北。

講者簡介

蕭瓊瑞(1955-) Hsiao, Chong-ray

現任：國立成功大學歷史系所教授

開授：「台灣美術史」、「台灣文化與美學」、「藝術史與藝術批評」等課程。

曾兼任國立台灣師範大學、國立台北師範學院、國立台南藝術大學、國立台南大學院等校。

曾任：台南市政府文化局局長

國立台灣美術館典藏委員、諮詢委員

台北市立美術館典藏委員、諮詢委員

高雄市立美術館典藏委員、審議委員

台北市公共藝術審議委員、高雄市公共藝術審議委員

國立成功大學博物館備處主任、藝術中心主任

行政院文建會古物審議委員會委員

高等教育評鑑中心文史類評鑑委員

重要著作：

- 《臺灣美術史研究論集》，伯亞出版社，1990.12，台中。
- 《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-1970）》，東大圖書公司，1991.11，台北。
- 《1991 台灣藝評選》，炎黃藝術文教基金會，1992.11，高雄。
- 《觀看與思維——台灣美術史研究論集》，台灣省立美術館，1995.9，台中。
- 《台南市藝術人才暨團體基本史料彙編》，台南市文化基金會，1995.12，台南。
- 《劉國松研究》，國立歷史博物館，1996，台北。
- 《府城民間傳統畫師專輯》，台南市政府，1996.8，台南。
- 《島嶼色彩——台灣美術史論》，東大書局，1997.11 台北。
- 《島民·風俗·畫——18 世紀台灣原住民生活圖錄》，東大書局，1998.4，台北。
- 《圖說台灣美術史 I：山海傳奇》，藝術家出版社，2003.5。
- 《激盪·迴游——台灣近現代藝術十一家》，藝術家出版社，2004.4，台北。
- 《島嶼測量——台灣美術定向》，三民書局，2004.6，台北。
- 《台灣現代美術大系：抽象抒情水墨》，行政院文建會策劃，藝術家出版社，2004.11，台北。
- 《圖說台灣美術史 II：渡台讚歌》，藝術家出版社，2005.2
- 《盡頭的起點——藝術中的人與自然》，東大圖書公司，2005.11，台北。
- 《自在與飛揚——藝術中的人與物》，東大圖書公司，2006.1，台北。
- 《懷鄉與認同——台灣方志八景圖研究》，典藏，2006.6，台北。
- 《台灣美術史綱》，藝術家出版社，2009.5。
- 《楊英風全集》（總主編）30 卷，藝術家出版社，2011.10，台北。
- 《陳澄波全集》（總編輯），2012.3，藝術家出版社，台北。
- 《戰後台灣美術史》藝術家出版社，2013.3，台北。