

藝術生活叢書 ⑥

台灣傳統彩繪

THE TRADITIONAL ARCHITECTURAL COLOR PAINTINGS IN TAIWAN

李奕興／著



48.33/23

藝術生活叢書⑥

台灣

傳統

彩繪



作者●李奕興

目錄

活絡彩繪再生源頭

林保堯序	5
自序	6
彩繪名稱界定	8
錦屋繡堂屹青史 絕妙風華三千年 彩繪藝術概況	9
花花世界開宇宙 萬紫千紅皆有情 建築色彩的緣起	16
人世幾回笑春風 化得方圓儀萬千 彩繪的類型式樣	22
跨越時空的斑斕 彩繪的顏料	34
莫道彩妝冠群芳 一片冰心在玉壺 彩繪的塗料	40
雙手萬般巧 不如家什妙 彩繪的工具	45
繁華雖落盡 布衣終不悔 彩繪的塗地施工技術	51
巧匠妙筆蓮花燦 彩屋呈瑞連生輝 彩繪的裝飾技法	58

群英薈萃風雲起
繽紛遍彩繪千秋

台灣彩繪匠師

圖像解析

(一)門神	66
(二)門窗	73
(三)雀替	93
(四)瓜筒	106
(五)斗座	115
(六)斗拱	129
(七)通樑	139
(八)枋楣束槓	146
(九)中脊桁	152
(十)天花板	167
(十一)匾	178
(十二)枋心	185
(十三)水車堵	194
(十四)灰壁看堵	201
(十五)板壁看堵	206
(十六)堵頭圖案設計	216
參考書目	224
作者簡介	238
(謝誌)	239

· 以心存感激
謹將此書 獻給
精神、物質全力支援的玉鑾姐

活絡彩繪再生源頭

「兩隻手，兩隻腳」賣力地走遍全島，然後集結多年搜羅的數千餘張珍貴田野調查資料，呈顯有台三百年來台灣傳統建築彩繪藝術面的圖譜年輪建構系統，是此部專書最為驕傲且又溫馨感人的用心之處。

這片大地，曾經有著豐富無盡的島民生活記錄與圖繪。像那百年來，代代先民祖先們不畏黑風高浪，橫渡大海，終於帶來了進駐本島移民文化的落腳據點。那庇護族人、家園、鄉親永遠安寧的一間間廟宇、宅邸、土角厝等，便隨著移民們開墾、屯居、遷徙等等的生活作息動線，在本島的各地留下了點點滴滴的各種信仰文化的空間實體構築。然而，多年來，卻隨著高經濟強勢生活的成長，尤在大都會區裡，反而變成早已「沒有移民文化音響」的廢墟了！就是有些老舊社區裡，即使留下富麗堂皇的外觀宮廟建築實體，但也早已是「沒有移民信仰蘊藏的空箱了」！

事實上，這個美麗的島嶼因為有著珍奇富饒的明麗大地，三百年來，好多好多不同種族都曾前來門陣打拚，使得這塊島國文化版圖，不僅豐富多姿，而且壯闊燦爛。您看！在建築體面上，有荷蘭式、西班牙式、日式、英國式、南洋式等。這些外來族羣興起的建築作息文化，或多或少地進入本島的宅邸、庭園、大厝、甚而廟宇之類不起眼的裝飾環帶或角隅上，成為這一塊島嶼「濃得」化不開的島民文化信仰情結。但是，多年來，尤其是近四十餘年來困於民族的情結，以及囿於時代的不是，使得建構本島文化年輪極為重要的「地磚板塊」標記，不知不覺地一一消失。原本極為和諧的本島大地空照文化的版圖序數，一下子錯亂得令大家拚湊不起來呢！

本島文化年輪的地磚標記消失，不僅是這塊泥地生息文化的否定，更是這塊土壤文化的終結！試問！消失掉的時空文化年輪，您如何織補圖繪？錯亂的文化方塊序數，您又如何排列組合？因而，超越民族的情結，以及超越時代的不是，可能是這一代我們不得不修習的國民文化素養與認知吧！這樣地看，作者的這部專著，實在是令人敬佩的一道台灣本土建築文化記錄的重拾與綴補。書中的「日據期」調查記錄，正也是超越此二面課題的浩然成就，值得此面修習者所珍惜學習的。當然本書針對偏重建築學理的史蹟專家，與傳統師匠間為國內古建築維修面的爭議，提供一道可以互知互惠的闊然動機，更是點出國內此面的長久缺失！當然，在古蹟修護面，太過偏於建築體的外構空間形制，而忽略更為重要的內構空間生息文化這一點，實在也是大家不妨加以深思與調整之處。不然，將來維護好的棟棟古蹟，僅有靜的形制外殼，而無動的生息活力時，怎麼辦？當然，此書傳達「傳統技藝傳承，一定要有基礎的背景認知，以活絡彩繪的再生源頭」的作者意圖，實在也是極度中肯的良知之言。望此輩同好，能惜之！更愛之！

封塵齋

於台北、梅園·封塵齋

自序

中國傳統建築彩繪裝修，是一門歷史相當悠久，且是結合了油漆技法和書畫藝術的民族工藝。幾千年來，以木結構為主的中國建築，在工藝家專業油漆技法的早熟，及裝飾圖紋美術設計的靈巧活現下，不但延長了木結構建築的使用年限，也達到建築美觀及滿足封建社會禮教階級的心理需求，因此說中國傳統建築彩繪藝術，是今人探索中國油畫美術發展史的活範本，應非過譽之詞。

台灣從明末清初開始有大量閩粵移民前來墾拓，自然也帶來閩粵風格的傳統建築。在清代中葉的乾嘉時期，隨著當時政經環境的日趨穩定成長，和移民社會對民居、祠廟等類建築量需求的提高，相對助長了閩粵傳統建築相關部門匠司來台展藝的風氣；其中，傳統建築彩繪部門可確定在清道光年以後，就已有一支郭姓彩繪匠派落腳鹿港，並從事專業的建築彩繪工程，則說明閩粵傳統建築彩繪落土台灣的事實。

閩粵傳統建築彩繪在台灣的發展，最保守估計，時間應不會超過三百年，這是因為早期移民習慣聘用「唐山司」的社會俗性使然。基本上，當時受聘往來台灣的「唐山」彩繪司，其工作形態應是機動性的遊走台海兩岸，本身也少有計畫性授徒傳藝的意願，所以就建築彩繪精神來看，仍應算是閩粵傳統建築彩繪原貌的延續。不過，唯一值得注意的是，大約在清道光年以後落籍鹿港的郭氏彩繪匠派，則已分別在台灣中部數處宅第祠廟留下不少帶有本土符號的彩繪作品，所以要探究屬於台灣傳統建築的本土彩繪發展時間長短，清道光年應是一個關鍵的年代。

或許，拿不足三百年的台灣傳統建築彩繪，相較千年歷史的中國建築彩繪，將難免遭到患有「大中國情結」人士的睥視，甚至貶為中原彩繪文化的末流、大傳統下的小傳統等微不足道的民間小技。其實，就文化傳承的精神來看，台灣傳統建築彩繪儘管沿襲自閩粵樣式，且發展歷史才短短二百餘年，但，就因為閩粵彩繪文化具有保留唐宋古風的特質，以致接受橫植傳承的台灣彩繪樣式，在今日中國閩粵傳統彩繪技藝已將近淪喪式微的當頭，卻意外擁有中國千年彩繪活化石的歷史價值和意義。

將台灣傳統建築彩繪比喻為千年彩繪文化的活化石，絕非夜郎自大。從台灣現存清同治年以來，由鹿港郭氏匠派所作建築彩繪實物觀察，或分析自清末民初台北、台南各派匠司的彩繪實作，無論塗料、基層施工、圖案設計、繪畫用色用筆等項，將可清楚認識到和千年前的彩繪作工，實無分軒輊。尤其像鹿港郭氏畫師的門神人物油畫，墨筆線條則根本即是唐宋釋

道人物畫的筆意墨趣。

然而面對台灣如此豐富的傳統彩繪藝術文化資產，卻發現研究傳統建築結構學問的人很多，但真正投入傳統建築彩繪研究的情形，就少得相當奇怪。以現實面來看，「彩繪」絕不僅是畫畫廟的玩意兒，她和我們今天生活還是息息相關的；例如室內油漆裝修，所謂「傳統建築彩繪」作工，事實就是一種最根本實用的技法，而這種技法是不分古今的，有的只是使用塗料的差異。再以古建築保存維護的角度論之，尤其是「古蹟」的修護問題，今天很多有關古蹟彩繪修護與否，或如何修復的爭議，除一再凸顯「史蹟」學者無知建築彩繪學問的缺失外，亦證明儘快著手基礎調查研究彩繪藝術的迫切性。

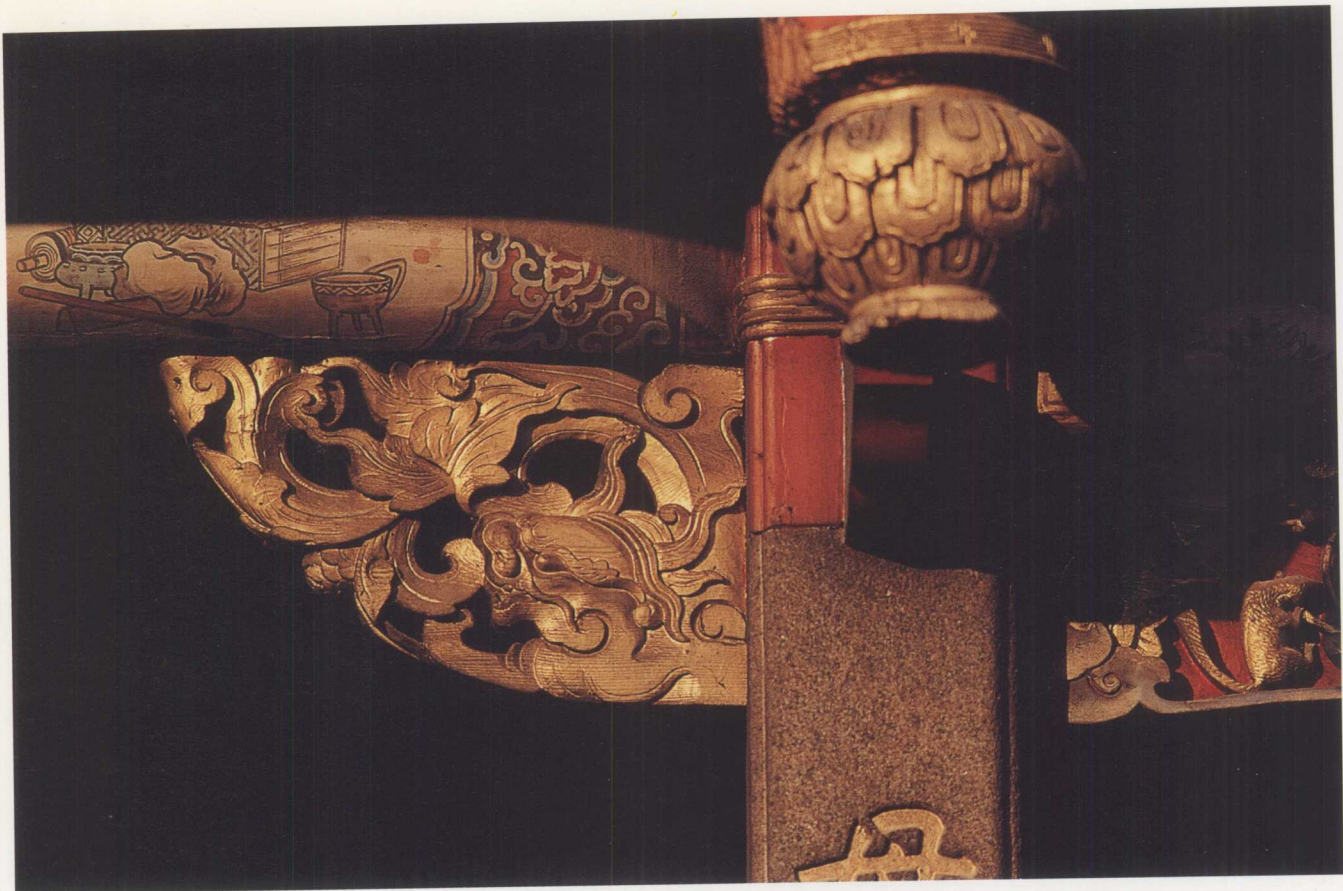
一切破壞，來自無知！從我開始投入傳統建築彩繪調查研究的十幾年來，親眼目睹一些存有精美彩繪的古宅祠廟，慘遭政府單位或業主無知下的無情摧殘，也看到史蹟學者和古蹟修護廠商，為私利便宜行事而毀損古建築彩繪作品，還看到政府主管文化部門官員，也是因為對彩繪的無知，索性作出否定彩繪的基礎研究計畫；更感傷的是，看到僅存零星幾位身懷傳統彩繪絕藝的老藝師，不是封筆，就是隨著時間逝去而逐漸凋零。總總的一切，讓我深深感受台灣空有「文化立國」的口號，卻使寶貴文化資產在多數人無知情況下遭到破壞的無奈。

如何為台灣傳統建築彩繪藝術描畫出一幅人人可辨的臉形，進而塑造成真正屬於台灣本土美術工藝的一位壯漢，幾乎也成為我個人心中最大的志趣。在此之前，個人除花費不少時間去查閱文獻資料外，在金門服役期間，亦曾親身上樑參與當地的祠堂彩繪工程，體驗實務操作的樂趣；同時，在民國七十五年任教職期間，趁鹿港龍山寺封廟之便，進行全寺彩繪作品的描摩作業，以了解鹿港彩繪大師郭新林創作風貌，而這些在今天看來，似乎更讓我堅定作為推介台灣彩繪之美的運動員。

如今這本書的出版，或許正代表我十餘年來，努力描繪出台灣傳統建築彩繪藝術基本輪廓的成績吧！由於本書是集結近一年來，在藝術家雜誌刊登的專欄文稿而成，因此各章節依序所談的名稱界說、彩繪概說、色彩裝修緣起、類型式樣、塗料、顏料、地杖施工處理、工具及裝飾技法等篇，均採各篇獨立方式呈現；至於最後一個章節的彩色圖錄部分，則是用圖片直接說明建築構件上彩繪的圖象意義，希望能從瑰麗精美彩繪的圖版中，讓讀者感受到彩繪迷人的視覺震撼。

李英男

謹誌 1995.5



彩繪名稱界定

中國建築營造，雖結合了木、石、竹、泥、磚、五金等素材構成，但在以木結構為主體的前提下，如何使木材免於蠹腐破壞危及安全，木構建築使用年限延長，並兼具裝飾美感或合乎禮教的目的，則在木構件上髹漆油飾，就變成是項很科學的工藝手段。

這種利用油漆髹塗木構件，使其披敷彩衣，或提供畫師配置圖紋書畫的作法，通稱為「彩繪」。

「彩繪」一詞，其實涵蓋面可以很廣，所運用的對象，也可延及到木材以外的其他素材。像灰泥牆壁上的圖紋繪製，或石刻雕像部分部位的點描等，都不時可見彩繪的手法。至於，建築空

間中布置的棹椅櫥櫃等「小木科」家具類，其髹漆彩繪作法雖與「大木科」的樑柱斗拱的彩繪，有原料及技法相通的地方，然而在本質上，兩者彩繪工藝表現的精神仍有些許的差異性。

宋代以前，傳統木結構建築的彩繪工藝，是接近「漆工」一類的專職範圍；像周朝工藝制度相當嚴謹完備，在〈考工記〉中即列有「設色之工」，其「畫工」和「績工」兩類匠人，正是專事一切與繪畫有關的手工業代表。

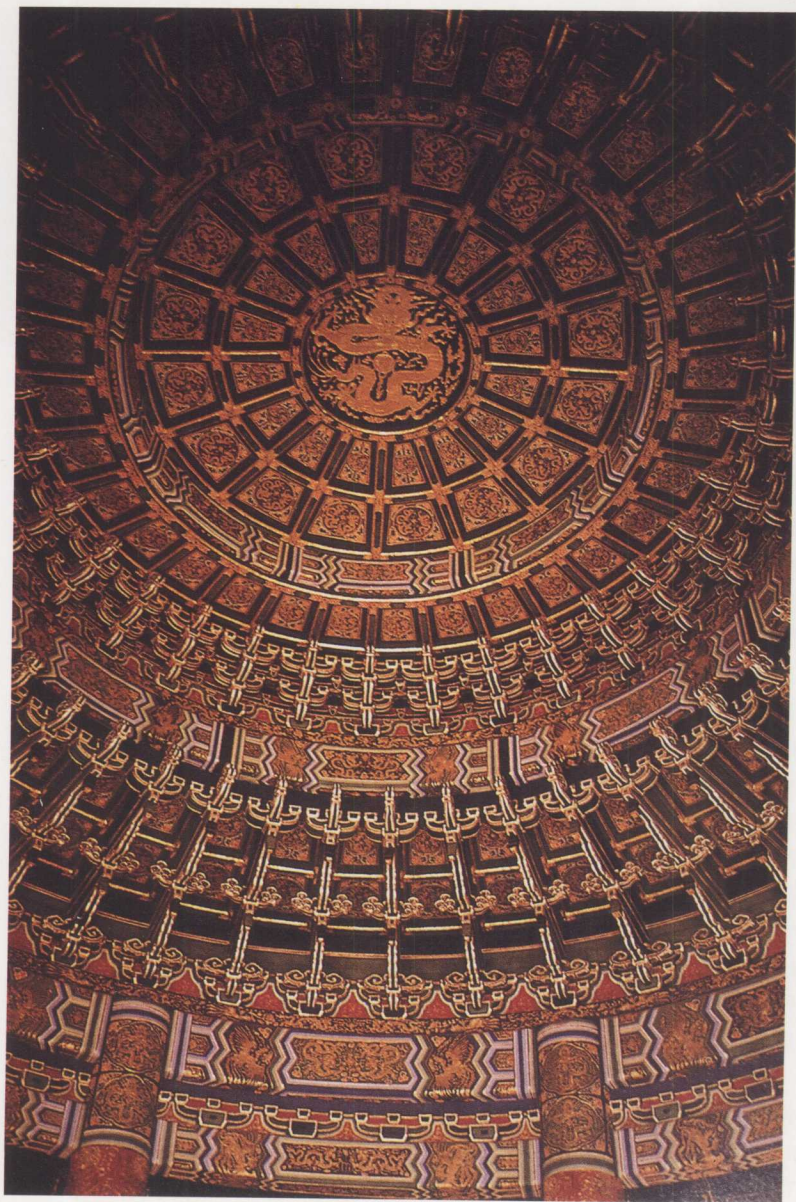
宋代時，李誠〈營造法式〉卷十四「彩畫作制度」中，對建築上各不同部位的彩繪，則已賦有專門的名稱。如「施之於縑素之類者，謂之畫；佈彩於樑棟斗拱或素像雜物之類者，謂之裝鑾；

以粉朱丹三色為屋宇門窗之飾者，謂之刷染。」說明是時彩繪工藝的昌盛，與社會手工業分工之細。

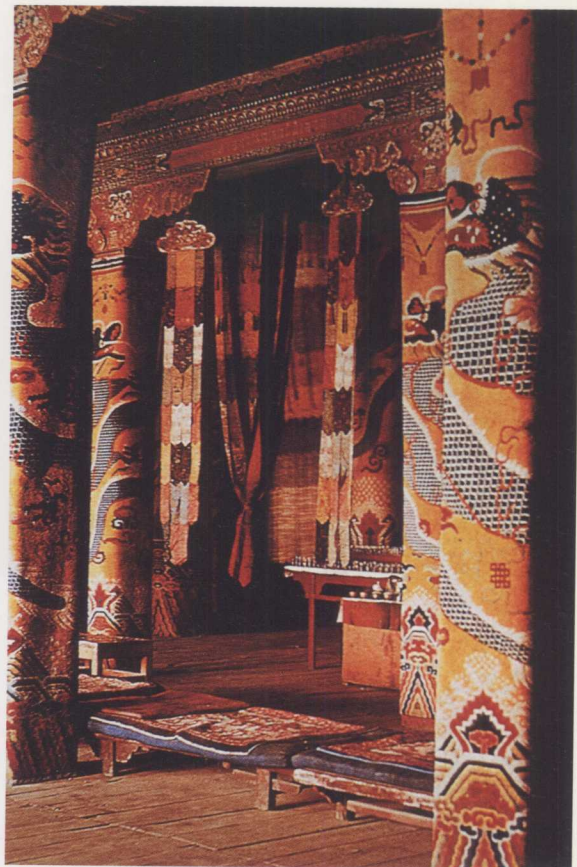
台灣自有漢人移墾的三百年以來，島上以木結構為主的傳統建築，仍為閩粵地區建築形式的一支，在木構材上也是有「裝鑾」、「刷染」的彩繪行為，不過，專業彩繪的匠師的稱謂，則「彩繪」稱呼不一而定。有說是「彩畫」者，有說是「油漆」者，甚至以更簡潔的一個單字「油」，來涵蓋所有彩繪制度的工作層面；像鹿港一地，無論彩繪從業匠師或一般民衆，就慣以「油」來指稱建築的彩繪作。

錦屋繡堂屹青史 絕妙風華三千年

——彩繪藝術概況



①



②

①北京天壇藻井
設色金碧輝煌，
充分顯現皇家宮
殿建築氣勢。

②秦漢時朝野流
行家居柱壁懸絲
織品炫耀作法，
曾影響日後絲織
品包裹木構件以
代替油漆彩畫的
結果。圖為清代
內蒙呼和浩特席
力圖召。



①



②

中

①灰泥牆上作畫兼具美觀和教化功能。圖為河北石家莊毗盧寺后殿西壁之北極大帝相。

②毗盧寺壁畫人物敷色多樣，想見昔時藝匠使用顏料情形。

③陝西乾縣唐代懿德太子墓中宮闕建築圖像，木結構彩繪一律朱漆。

④佛光寺東大殿壁畫

⑤出土東漢陶製明器，陶屋上有朱漆彩畫紋樣。

國傳統建築在外觀上，不外有以形取勝、因色見長、禮教階級意識等三大特徵；其中，建築結構體襯著絢麗彩紋裝飾，相映增輝成眾人矚目的焦點，端靠彩繪美術工藝的本能表現。因此，彩繪藝術在中國傳統建築裝修中佔有極重要的地位，也是一門兼具實用與裝飾機能的民族工藝。

中國人造就彩繪藝術地位的歷史發展，其實是源遠流長的。約三千年前的遠古時代，中國人從懂得採取天然漆，或桐油等植物性油類，或朱丹藍綠等礦物顏料，到混合利用來髹塗木構件，藉以達到保護木材、延長使用年限及裝飾心理滿足需求，說明中國人和彩繪的密切關係。

像早在仰韶文化出土文物中，即發現岩塊上有原始人彩畫的遺痕，代表原始氏族社會的彩

繪行為已然成形。殷商遺址曾出土的漆器殘片，也有雕花木器上髹塗朱漆的留痕，雖未直接證明與建築彩繪有關，但意味著當時的漆工藝應已具體。周朝則因封建政治產生社會階級化制度，各類工藝美術呈現高度發達，彩繪工藝制度應該具備；周《考工記》中明白記載，「攻木之工」項內有「匠人」專司國家宗廟、明堂的營建工程，而「設色之工」中，也有「畫工」、「績工」等匠，從事和圖繪相關的手工業。意即，這些手工業必然和色彩產生互動的聯結關係，更顯示當時該行業除純為審美意識的表達外，其階級制度標誌建立的意義是必然存在的。

春秋時代，彩繪運用在傳統建築上，在史籍中開始有較明確的文字記載。《春秋·穀梁傳》載有「楹（柱），天子丹（朱

色），諸侯黝垺（黑白色），大夫蒼（青色），士黹（黃色）」，代表當時漆色使用豐富外，統治階層已將色彩視為規範社會秩序的必要手段之一。

另在《孔子家語》文中，曾述及孔子上明堂參觀，眼看四周門牆畫有歷代堯、舜、桀、紂等先人圖像，以形容善惡作興廢告誡的情景；又如文獻記載魯莊公的桓宮的立柱髹漆紅色，屋上方形椽木施圖紋雕刻；《論語·公冶長篇》說魯國丈夫臧文仲為藏神龜所營造宅第，裝飾極其華麗，並以「山節藻梲」四字來描述柱頭斗拱都雕作山峯造形，樑間短柱亦彩畫水草紋樣的做法，或許可證明當時民間畫工專業建築彩繪，應已蔚成春秋社會的習尚。

而《晏子春秋》也記載齊景公將池水樓閣的樑柱，彩繪龍鳳等祥瑞靈活禽圖；屈原《楚辭·



招魂》中「紅壁沙版，玄玉之棨些；仰觀刻角，畫龍蛇些」，同樣傳達千年前的中國社會，建築彩繪發展相當繁榮的背景。

基本上，中國人因漆、油、礦色料的發現，並能將其早熟運用成一門獨特的彩繪工藝美術，不但間接提供木料接合關結處，得以牢固的安全條件，並直接解決木材腐壞的威脅，更讓木構建築獲得一個自由設色彩繪的大好空間。

從千年前這些類屬建築或器物的彩繪高度發展來看，其中有關繪畫技巧的專業操作，實也開啓日後畫家，在紙、絹素材發明前仍得以揮毫彩墨的另一扇藝術之門；甚至驗證油漆彩繪運用在建築的歷史，的確較紙絹的書畫藝術發展史還要久遠。

春秋戰國後，秦人併六國統一中國，發揮前所未有政治及軍

事實力，使各地域文化也獲得交流整合，形成我國古代文化的主要源頭；而反映在國家工藝的產業上，則是秦朝集權制度下特有的統一性及巨大性。此時，建築彩繪已趨向追求奢華的作風。

《史記》說秦始皇建成陽宮的木構件裝修，採披裹厚而光滑的絲織品，牆敷紅紫色土的作法；《水經注》記始皇驪山陵牆彩繪，有天文星宿的圖象，並以明珠嵌飾日月。還有石索也記秦宮室的裝飾，發現室內繪製大量的幾何圖案，色彩力求樸簡單一，除直指秦代彩繪技法的多貌性，尚強調出秦代法家治國的嚴謹。

漢起，社會經濟實力較秦代增強許多，手工業依然發達，尤其隨建築營造與厚葬民俗的風行，使工藝美術的水平相對提升。

劉歆《西京雜記》談及成帝愛



3



4



5

寵趙飛燕之妹趙飛鵲，其所居昭陽殿中庭鋪地磚和立柱一片漆紅，殿上且間飾金、玉、珠、絲、牙等珍貴寶物。記哀帝替嬖臣董賢營建的大宅第，其柱壁都遍彩雲氣、華礪、山靈、水怪，或以綈錦、金玉踵事增華，十足流露當時宮殿樓閣的彩繪藝術，已非純粹實用機能所能拘限的大格局。

至於像張衡《西京賦》、張璠



①

《漢記》、《東京賦》等文學作品中，「采飾織繡、裛以藻繡、文以朱綠」；「文井蓮華、壁柱彩畫」，雖指明建築裝飾已少不了油畫技巧，但對彩畫用色種類的描寫，似也提供後人認識漢代採行五彩裝修的視野。由於，漢代「陰陽五行」說盛行，按理應對色彩具絕對支配的影響作用，遺憾的是，除近年出土明器陶屋有簡略彩繪圖紋可供參考外，現並無具體留世的木構建物標本，足於解釋是時建築彩繪用色、與五行說的西金白、東青木、南紅火、北黑水、中黃土配置的關係

不過，倒有一個事實值得重視，即秦漢間染織工藝空前的發展，演成全國上下家居柱壁喜懸絲織品炫耀的俗向，加上樑柱原本就有彩繪作法，在日久成習的合一下，使柱樑油漆彩繪圖紋借用織錦團花團案的現象，似已埋下宋代《營造法式》中，有關「五彩遍裝」作綾錦織繡紋飾的伏筆。

漢後三國兩晉南北朝，簡稱六朝，是個社會大動盪的年代，儘管經濟、文化遭受嚴重的摧殘和破壞，但因戰禍連年迫使人民遷徙，倒也促成各族文化的交流。像六朝三百年間的混亂，人民心靈上的創傷苦痛帶給佛教東傳的契機，並自佛教興起連結佛教藝術的傾銷中上，無形中也令六朝建築彩繪風格，散發著一股濃濃的異域宗教色彩。

目前，由六朝時期興建的大

①善化寺天王殿屋身朱漆是有色石灰基層處理的一例。

②山西大同市善化寺，始建於唐開元年間，華麗的木構彩繪可能是遼金時期的風格。



②

齒、大同雲崗、洛陽龍門、敦煌莫高窟等佛教石窟內部，很多當時留下充滿新風格的彩繪作品，都是該時期的典型，也間接證明佛教從漢代相關進入中土至六朝時期，基於市場的需求，寺廟彩繪應成爲一種專門技術外，社會上也已產生專業的彩繪匠師。

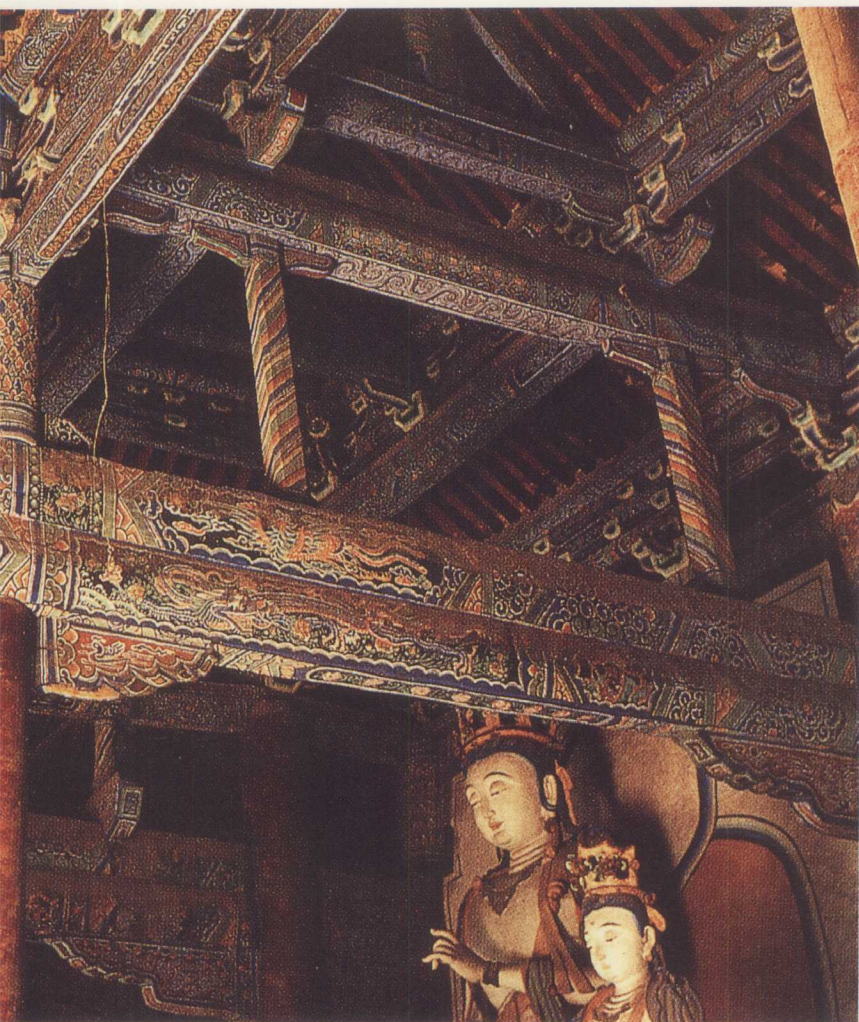
唐朝承六朝、隋朝奠下的基礎發展，政經文化再造空前繁榮的盛況，藝術水平達到巔峯，另起中國古文化的一種重要源頭，就是南方的閩粵文化，截至千年後的今日，在很多民間文化表現方面仍可上溯唐代覓得根據。

唐代建築彩繪延續中國傳統固有丹漆表現、像現存的五台山佛光寺木作部分，即髹土朱色漆爲主，木構件間始用彩繪。從技法上看，唐代因東西文化的自由交溶，使用色彩觀念的改進已產生多色相並彩的變化，並開始運用退暈手法表現深淺層次的色

階。在裝飾內容上，唐代一變往昔動物主導的習慣，起而面向自然、現實生活、豐富生活的情趣及反映生活的多樣形貌，以寫實態度盡情烘托藝術之美，尤其普見卷草花紋設計的採擷西方技法，讓畫面佈局「滿」的裝飾觀，更成唐代國家富足健康的代表與特徵。

然而，唐代建築彩繪在傳統封建制度的框圍下，「庶人所造房舍，不得過三間四架，不得輒施裝飾」的規制，顯示華美的建築彩繪，其實非各階層能享。

中國傳統建築彩繪歷經秦漢、唐到宋代，彩繪藝術成就達到真正的高峯。雖然，宋循前唐禮制，規定「非宮室寺觀，毋得彩畫棟宇，及朱黔漆梁柱窗牖，鏤雕柱礎。」，但宋代手工業更形發達的情況下，官方手工業管理機構卻較唐代龐大，如《宋史·職官志》載，工部所屬文思



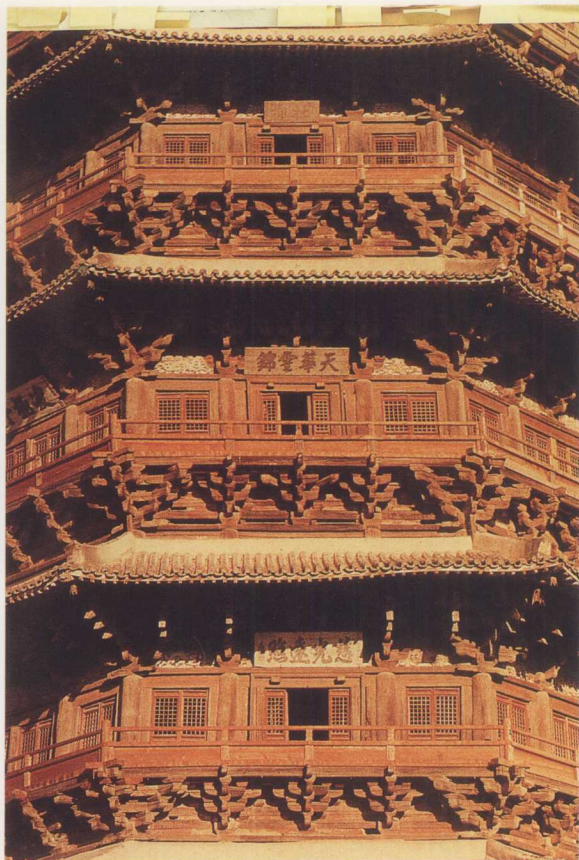
院「掌金銀犀玉工巧及彩繪裝鈿之飾」，連民間工業製作的生產規模、技術及藝術水平，均有高出歷代水準的成績，因此建築彩繪並未因禮制影響發展，反而達到相當成熟的境地。

宋代建築彩繪制度形成，以李誠《營造法式》最具說明的代表性。《營造法式》對彩繪內容、種類、用色及作法無不詳細記錄；在其卷中第十四「彩畫作制度」，記載彩畫有「五彩遍裝」；「碾玉裝」、「青綠疊暈梭間裝」、「解綠結華裝」、「丹粉刷飾」、「雜間裝」等配色原則及類型，也有作工程序的觀地法、調色法、觀色法、取石色法等技巧介紹，或疊暈、剔填的著色及如何煉製桐油方法描述。另外，有關彩畫紋飾應用，如華紋九品、瑣紋六品、飛仙紋二品、飛禽紋九品、走獸紋四品、雲紋二品等圖樣，且還以文

字標註解色，不但為後世彩繪相關文獻留下寶貴資料，亦給後世的彩繪工作者建立典範。

目前，宋遼時期尚留存的代表性建築實物有應縣木塔；獨樂寺觀音閣，少林寺初祖閣及晉祠聖母殿，但其木作上的彩繪作品已非當時面貌，而盡是明清時的彩繪新作。倒是在山西高平開化寺或繁峙巖山寺一些壁畫表現，或許仍可觀察出宋代牆壁彩畫的形式。

宋後的金、元時期沿襲舊制，元代彩繪加上中亞風格，寺廟道觀的壁畫成就亦具可觀條件，而木作上開始出現「旋子彩畫」的藻頭造形，也有箍頭圖案的形樣；斗拱彩繪花紋較略，青綠疊暈技法增多；木作地杖處理技術施工逐漸加強，多見敷底粉或直接繪在木作表面。尤其在整體建築的用色上，已注意青綠比例要求相同的原則。



③



④

明清二朝彩繪發展雖已進入定制化階段，但精神仍以宋式為師；差異點在宋室力求節儉，彩繪種類中貼金表現較保守，明清則因琉璃瓦的大量使用，用金部分有顯著增加；斗拱彩繪的五彩遍裝、丹粉飾法亦較宋式減少，而枋心彩繪部位，在明清也有愈來愈短、如意頭的箍頭圖案愈來愈長且華麗的改變。

在大明及大清會典中，彩繪和封建的官品階級也有一定的準則；明循唐宋舊制，「庶民所居房舍不過三間五架，不許用斗拱及彩色裝飾」，連同大門設色尚規制公主府第正門用「綠油銅

③山西應縣木塔是宋遼時期遺物，為純木色表現的典型。

④潘麗水彩繪之門神



①



②

環」、諸侯用「金漆錫環」、一、二品官用「綠油錫環」、三至五品官用「黑油錫環」、六至九品官用「黑門鐵環」。

清代工部頒行《工程做法則例》且詳列彩繪作工的用料制度，並明示有和璽、旋子、蘇式彩畫三大類型，說明中國建築的彩繪工藝表現，至此已臻全然制式的境域。唯一例外，也是最值得探討的課題，即唐宋政權瓦解後，造成幾次中原族羣的南遷，



③

可能在彩繪這行業，應有一支流到江南或閩粵地區發展。而這些南遷閩粵的彩繪匠師，甚至是移民來台的彩繪匠師，極有可能固持唐宋彩繪法規，並就此與日後北式官方系統彩繪匠派分庭抗禮。

台灣自明末有大量漢人移墾的三百年來，漢人建立的建築文化體系，幾乎都是閩粵建築文化的橫的移植，意即沿襲閩粵文化的傳統，而彩繪工藝的表現亦自不例外。

在漢人開發台灣的三百年間，原始初創的明末建築已難見真蹟，但自清代中葉以降，因經濟富庶條件刺激，移民新社會普遍大興土木的結果，使傳統木構建築獲得立足的契機，更令部分留存前清時期的彩繪作品，給予後人見證及探討台灣傳統建築彩繪工藝美術發展的空間。

據調查顯示，台灣目前尚存

的建築彩繪作品，年代較早的有清道光年（約一八二〇年代）台北林安泰宅的通樑包巾彩繪，同治年（約一八六〇年代）台中社口林大夫第的棟架彩繪，光緒年（約一八七〇年代）潭子林宅摘星山莊與彰化永靖餘三館樑枋彩繪。從上述古宅實例可發現，中部地區的建築彩繪作品，清一色是鹿港郭氏族人的手筆，像社口林大夫第或摘星山莊等，皆係郭友梅氏的精心傑作，除證明有清一代，鹿港的彩繪師派的真正落籍台灣，成為台灣第一代匠派代表外，其彩繪技藝專業化的成就，也為台灣閩式彩繪開創另一片落地生根的新天地，更為已在閩域式微的傳統彩繪留下足供參閱的活標本。

因此，在台灣傳統建築承繼閩粵自宋元明清的傳統下，台灣傳統建築營造作法中，可說是閩粵大傳統下的一支自成格局的小



傳統。就彩繪來看，分明與北式官方定制化的彩繪有極大的差異性；這種差異，不只單是地域因素的區別，更是匠師在觀念及技法表達上，具源頭主支不同的特質。亦即，台灣現存的前清彩繪

作品，可隱約看出是深具唐宋彩繪的嫡系色彩。

綜合言之，台灣彩繪藝術儘管和清式的「蘇式彩畫」近似，但也是異曲同工。構材上，蘇式彩畫的包袱、枋心、海漫、掐箍



5

頭、掐箍頭搭包袱構圖，與台灣彩繪作工雷同，不過，台灣卻無蘇式彩畫包袱將櫨墊枋三構件綜合構圖的實例。另台灣「硬帶」內附錦紋為「箍頭」紋飾，而俗稱「垛頭」的「找頭」部分，以商周銅器紋飾上的交尾夔龍造形，交結成戰國時期「金釭」器的紅齒狀填充；至於，俗稱「垛仁」的「枋心」部位，則為畫師舞文弄墨的展演空間，這些獨樹一格的彩繪風格，都使台灣傳統建築彩繪藝術佔有一席之地。

①山東曲阜孔宅內通樑彩繪，有包袱樣式。

②透過色漆裝修，足以彰顯建築物風格和主人的社會地位。圖為台灣民俗村內新落成的「麻豆林宅」。

③山東曲阜孔宅內棟架之青綠彩

繪頗具宋式遺風。

④鹿港天后宮通樑枋心之人物彩畫。

⑤重修後的台北大龍峒孔廟屋脊髹塗上色作法，並未符合傳統規制，且有破壞之嫌。

花花世界開宇宙 萬紫千紅皆有情

——建築色彩的緣起

①門扉髹漆鮮紅色烘托金字聯對，恰巧和「物阜民康」意義有相映成輝的效果。

②圓山飯店立面宮殿式洋紅色列柱，充分標示漢民族的紅色情結。

③泉州開元寺彩繪主色朱漆，施雕木構件部分的五彩裝飾具凸顯雕花圖紋作用。

④迎風飄揚的五色旗幟，在陽光下更激越戶外活動人們的活力。



①



②



③