



陳壽彝

的作畫生涯及其門神 彩繪特色分析^{*}

楊美麗^{**}

^{*} 本文乃是彙整筆者碩士論文〈陳壽彝的作畫生涯與作品特色〉一文，第三章「陳壽彝的作畫生涯」及第四章「陳壽彝傳統建築彩繪特色」，並側重陳壽彝繪畫歷程及門神彩繪作品特色分析。

^{**} 楊美麗 國立台北大民俗藝術研究所碩士。

一、前言

陳壽彝，台南地區傳統建築彩繪名家陳玉峰之後，在父親嚴厲的督促下，札實了傳統建築彩繪的基礎；又在表兄蔡草如啓蒙下，開啓了另一項藝術的視窗。西元1985年獲第40屆省展獲省政府獎，1994年獲第8屆教育部薪傳獎「民間彩繪類」，兼具傳統彩繪畫師與膠彩創作畫家的雙重身份。

在「父傳子」的傳統師承形式下，陳壽彝習得傳統彩繪的各項技法，並以門神畫作立名於傳統彩繪業界。本文將就陳壽彝的繪畫歷程、作品分佈及其門神彩繪爲論述主題，依序分析陳壽彝的作畫生涯與作品特色。

二、陳壽彝的繪畫歷程

陳壽彝，台南市人，出生於西元1934年5月11日，父親陳玉峰（祿司）爲台南府城著名傳統建築彩繪畫師，母親蔡治；陳玉峰與蔡治育有一女一男，陳玉峰26歲得女陳珠蘭，直到34歲，在家人殷切的期盼下得子陳壽彝。陳壽彝本名「金鐘」，小名「銘生¹」，待陳壽彝年歲稍長，父親陳玉峰另以「壽彝²」爲其字行。

在台南府城優越的政治、地理條件下，當地人文薈萃，如：莊敬夫、林朝英、呂璧松等本土畫家，促使了台南書畫之文風鼎盛；而從小生活在祀典武廟旁的陳壽彝，對於宮廟中的建築藝術、彩繪藝術、藝陣表演及祭典儀式自是不陌生，而這些動、靜態的藝術呈現，也爲陳壽彝奠定了美感的基礎。

1 李奕興在《府城·彩繪·陳玉峰》頁80，提到陳壽彝的偏名爲「銘星」，但業界以「阿生先」之名稱呼，遂再向陳壽彝求證，証實爲音誤，實爲「銘生」爲正確。

2 陳玉峰覺得「金鐘」之名就形、音上太響，且俗氣，於是再取字行「壽彝」，「彝」代表「鐘」，就是彝倫，爲五常之一的意思，而字數上「壽」與「彝」才相稱。

（一）求學

童年時期的陳壽彝，或許是受父親職業的影響，平日就喜歡塗塗畫畫，在就讀明治公學校³期間，擔任導師的宮崎二郎⁴先生與王發達⁵先生，發現了陳壽彝的繪畫天份，陳氏並曾以一幅「赤嵌樓」粉蠟筆作品，獲得全校美術比賽第一名，此後，更屢次代表學校參加全市或全台兒童美術比賽，迭獲殊榮。這也奠定了陳壽彝對於繪畫高度興趣的開始。

身為家中唯一的獨子，是家中所有希望的寄託，陳玉峰希望自己的兒子能脫離這條「做工仔路」，陳壽彝也恪遵父親的期望，依循正規的教育系

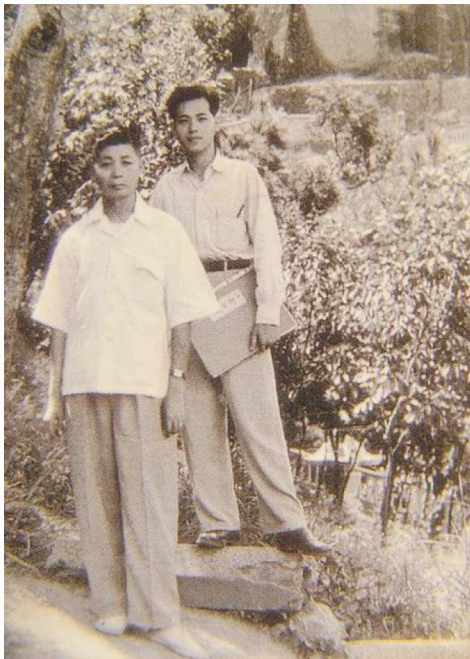


圖1：陳壽彝與父親陳玉峰
陳壽彝先生提供

統求學，幼年按部就班接受日本統治下的正規教育，直到西元1945年台灣光復後，教育制度有了極大的變革，原本的日語教育轉變為鄉音濃重的國語教育，陳壽彝回憶道：

「在唸國民小學的時候，對繪畫就很有興趣，考上初中沒多久就遇上了大東亞⁶戰爭，以至於學業中輟，到戰後（台灣光復）復學，國民政府推行國語（北京話），在面臨新的教育體制的衝擊下，加上當時家中的生活也不是很好，我阿爸說我對唸書也不太熱衷，於是提出專心學畫、到廟裏幫忙的意見，這個建議最早

3 現為台南市成功國小。

4 陳壽彝就讀明治公學校時三、四年級的導師。

5 陳壽彝就讀明治公學校時五、六年級的導師。

6 「大東亞戰爭」應該指的是1940年9月日軍進駐越南以後的戰爭，美軍最初空襲臺灣似乎在1943年11月24日，但是比較密集應是1944年・10月以後的事，陳壽彝所指應是戰爭末期。

是我母親提起的，因為我是獨子，也頗有承傳家業的意思。^{7]}

當時陳壽彝國小畢業，初中一年級輟學，15歲的少年，正式踏入了傳統建築彩繪的職場，繼而開啓了陳壽彝日後的傳統建築彩繪生涯。

（二）習藝

1. 「父傳子」的傳統師承形式

柳宗悅在《工藝美學》強調「遵循傳統的脚步」是工藝的特質之一，他認為：

因為傳統是祖先們理智與經驗的結晶，真正的創造不是否定傳統，而是在肯定的傳統基礎上尋求穩定的發展，而匠師之所以忠實於傳統，是因為他們須常常遵循著時代的形式。當某種秩序存在時，匠師就能充分發揮他們的技能。⁸

傳統行業特別是賴以維生的特殊技巧，有所謂「傳子不傳女」的傳承模式，為的就是避免自己的特殊技法外傳，台灣傳統彩繪業界之師承亦有此現象。畫工初作學徒時，一般為期三年。開始只做研墨調色等雜務，漸次練習筆道（線條）；使用界尺（畫線直尺）慢慢隨師作畫，得見底樣（粉本），暗記畫訣，直至出師後，方可開始創作。所以“畫訣”和“畫樣”是民間藝匠教徒傳藝的唯一教材和範本，畫師決不輕易示人，故作坊里有句成語：「能贈十錠金，不撒一句春」。“春”即畫訣，這種畫訣不僅外行人難以聽到，即使師傅傳授徒弟時能聽到師傅所講，也不見得懂得含義。

如前所述，陳壽彝傳統建築彩繪的畫藝技巧，主要師承於父親陳玉峰，陳壽彝提到父親陳玉峰的授藝方式：

教授的方式就是要現場實習，這是一種私人的傳統，跟學校不同，但

7 2003·2·12訪談陳壽彝。

8 柳宗悅，《工藝美學》，頁144，1993。

是比學校的方式好，在於早、中、晚針對『要訣』的部分作指導，私人的教育，在你一邊做的同時，就會一邊提醒哪邊做得不好，如此練習的過程會比較順遂，進步也會比較快，所以說亦父亦師，也就是父親就是老師，老師就是父親，比其他學徒算是比較容易，比較能快速知道『要訣』。⁹

真是一語道出「父傳子」的傳承體制，相較於一般師徒制的差異之處。

2·摹本

陳壽彝在習藝過程中，父親陳玉峰傳授技藝的方式，以畫稿之「映」、「臨」、「默」三法¹⁰，作為訓練的基礎。「映」：又稱「映摹」，初學圖樣及書法時，覆薄紙於所習之稿上，依其筆順而摹其筆劃，蓋先以養成其筆勢，練習其筆力，而使之就範，凡能執筆，均可從事，久久純熟，自見筆力。「臨」：又稱「對臨」，對稿摹仿是也。「默」：又稱「默寫」，背擬，如讀書般背誦熟捻，將畫稿圖樣完全背默，則心、手、眼三者俱熟，自可隨意變化。



圖2：《鶴巢人物畫稿三千法》

陳玉峰於西元1938年所編撰的《人體服裝畫稿集》及《古今中外人體服裝畫譜》十九章，成為陳壽彝最早練習的摹本。他說：

阿爸編摹的那些圖稿集是他自己整理的，並不是為了教我才特地編摹

9 2003·2·12訪談陳壽彝。

10 《鶴巢人物畫稿三千法》一書〈鶴巢習畫問答〉即提到此入門三法。

的，但我學習的過程中，最早是依照這些圖稿用毛邊紙描繪臨摹開始的，從如何起筆、描繪開始，堵頭也是這樣，給個範本後就自己練習，譬如說：「水波紋」阿爸畫二、三種給我看之後，接下來自己去變做變化……在我學畫的過程大概每一個月換一種題材，譬如：人物、花鳥、飛禽、走獸等。¹¹

摹本的來源，除了陳玉峰所編撰的二輯畫稿之外，還有師公呂璧松所留下的畫稿、或託人從大陸、日本買回的畫稿，另外，最大宗的就是陳玉峰兩次遊歷潮汕地區所帶回上海出版的木、石刻版印畫集，如：《鶴巢¹²畫範全集》、《鶴巢人物畫稿三千法》、《鶴巢十八羅漢真像》、《吳友如¹³畫寶》、《飛影閣叢畫》、《點石齋叢畫》、《馬駘¹⁴畫寶》、《醉墨軒》…，皆是臨摹時重要的範本，特別是「鶴巢」一系列三十多本的畫集，其畫法講求「摹古畫以知其筆法，寫生以求其真確而觸其類。¹⁵」，重視結構與肌理，如：人物的畫法應該事先畫軀體，衣服再層層穿上的作畫觀念；而不光是人體，衣飾也要講求肌理。陳壽彝認為即使是傳統也應該依循著繪畫方式，打好基礎。陳家並奉此人物畫集為傳家之寶。

學習落款則是從《詩法入門》、《聲律啟蒙》入手，來學習平仄關係，書法最初臨摹柳公權、顏真卿，陳壽彝提到：

要能畫出什麼戲齣，其實靠的就是讀書，早、晚都要唸書，如果沒有工作的時候，上午練筆法，下午看歷史典故，晚上練書法，所以當時

11 2003·2·12訪談陳壽彝。

12 鶴巢，王鶴（1876-1960），字「雲軒」，別號「鶴巢主人」，江蘇無錫人。人物畫家，善寫生、花鳥畫俱工，著有《鶴巢畫冊》傳世。

13 吳友如（約1840-1893），名「嘉猷」，字「友如」，室名「飛影閣」，江蘇元和（今吳縣）人，清光緒10年（1884）應聘主繪《點石齋畫報》，人物、仕女、山水、鳥蟲，靡不精能，擅用透視原理與光影立體描繪技法。

14 馬駘（1885-1935）字「企周」，號「環中子」。四川建昌人，僑居上海。曾任上海美專教授。于畫無不能，尤擅北派山水，布置嚴整，渲染深秀惟作家氣較重。於1928年著《馬駘畫問》。

15 王雲軒，《鶴巢人物畫稿三千法》，頁7，求古齋發行，1929。

幾乎沒有什麼朋友，時間都拿來練畫了。¹⁶

相異於一般活潑好動的青春少年，沉浸於畫藝世界的陳壽彝¹⁷，在這般日夜晨昏的練習及父親嚴厲的督促下，練就了陳氏不需畫譜，隨筆揮毫的白描功力。

3·得自表兄蔡草如的啓發

西元1946年，27歲的蔡草如，因日本川端畫學校毀於戰火而回國，重新投入¹⁸舅父陳玉峰門下協助廟畫工作。少年陳壽彝，適才決定踏上傳統建築彩繪的起點，研習父親的畫藝與傳統技法，而蔡草如的出現，除了是慈愛的兄長、工作的夥伴，也扮演著啓蒙者的角色，開啓陳壽彝繪畫事業的另一個視野——「藝術創作」。他一方面在嚴父督促下練習傳統技法，另外得到的鼓勵與指導，從事現代寫生創作，奠定日後陳壽彝跨越在傳統與現代繪畫之間的開闊道路。

（三）獨立

陳壽彝從15歲接受父親嚴厲督促的學藝歷程，直到陳壽彝19歲那年（1953），在隨父親前往佳里黃氏崇榮堂從事彩繪工作，他的畫藝上獲得父親認可，終於能夠在廟畫作品上，落下了自己的款識「壽彝」，陳壽彝正式出師。

西元1955年，陳壽彝隨父親承作北港朝天宮從事廟畫工作，已是翩翩少年的陳壽彝，畫藝甚受朝天

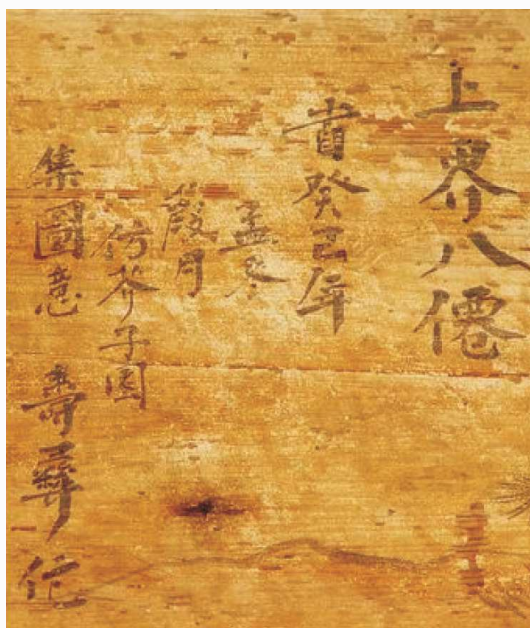


圖3：陳壽彝於佳里黃氏崇榮堂之落款

16 2003·2·12訪談陳壽彝。

17 當時陳壽彝因高燒誤用抗生素，造成右耳聽力障礙，但卻也促使他對於繪事能更加靜心投入。

18 蔡草如於西元1937年跟隨舅父陳玉峰學習繪事，1943年入日本川端畫學校。

宮主委的讚賞，遂介紹北港人氏江春葉小姐與其結識，兩人經過短暫交往，翌年，22歲的陳壽彝組織了自己的家庭，雖然仍與父母親同住，也依舊跟隨在父親身邊作畫，但在經濟上開始獨立。江春葉女士提到：

譬如說共同作一間廟錢就對半分，如果對外畫佛像¹⁹，公公畫的就是婆婆收。²⁰

早期工資是以「天²¹」來計算，雖然同是畫師，但陳玉峰的工資是一般司傅的五倍，當時陳壽彝還沒有打出自己的名氣，所以工資較少；之後廟畫轉變為「包工程」的方式，與現在不同的是，過去畫師大多是廟方指定的；而現在則是畫師與包商合作。即便是與包商合作，陳玉峰大多會要求直接向廟方請款，陳壽彝也延續這樣的彩繪工程承接模式。



圖4：陳壽彝結婚照。

陳壽彝先生提供

西元1964年3月，摯愛的嚴父、人生的導師——陳玉峰的驟然離世，對陳壽彝而言，不啻是極大打擊，但台南陳氏家族在傳統建築彩繪所奠定的口碑，使承攬廟作的包商仍不斷上門請託，至此，台南陳氏家族傳統彩繪的招牌，由陳壽彝一肩扛下。

19 以前喜事、入厝有請名畫師作畫裱褙送畫的風氣，這大概是傳統畫師在光復初期除廟畫工程外的的工作。

20 2003·2·12訪談江春葉。

21 即固定一天多少工資。

陳壽彝依循著父親「水若滿，船就會浮」的人生格言，也或許是天生藝術家的風骨，從不主動出面承攬廟宇彩繪工程，都是由廟方或包商來請託，其中最常配合的包商有：虎尾鎮油漆大匠師蘇永，台南市陳水福，北港鎮葉金池（皆已過世），承作廟宇遍滿足跡踏遍整個台灣西部，一個月常有半個月的時間，在外從事傳統建築彩繪工作，在沒有傳授徒弟的情況下，許多廟畫工程都是陳壽彝獨力或搭配油漆師傅完成，而俐落的作畫速度就在這樣的職場環境下練就出來。

西元1990年起，陳壽彝逐漸淡出傳統建築彩繪的工程工作，一方面因為年事已高，不適合再爬上爬下工作，另一方面則是醉心於水墨、膠彩的藝術創作。西元1994年陳壽彝獲教育部「民間彩繪類」薪傳獎，至此，陳壽彝投入傳統建築彩繪這個領域已滿45個年頭，而薪傳獎對陳壽彝而言，是對投身傳統建築彩繪的一項光榮與肯定。

目前，陳壽彝除了廟方的請託或人情難以推辭的情況才偶爾為之，但其廟畫的功力並沒有因為這樣而衰退，身體依舊硬朗，仍有能力承作傳統彩繪工程，並未完全捨棄廟畫工作。

三、陳壽彝門神彩繪特色分析

對於畫作的分析，除了追溯師承關係與傳統外，藝評家摩瑞利（Morelli，1816-1891）認為：

藝術家必須建立科學的基礎，尤其是從事藝術批評的時候，必須特別注意繪畫中造形的風格或表現手法（如人物的耳部、手部或衣服褶紋等）；根據這些細節，往往可以研判作品的真偽。²²

22 Giulio Carlo Argan · Maurizio Fagiolo著，曾培、葉劉天增譯，《藝術史學的基礎》，頁12，東大出版社，1992。

然而，除了風格、特色的判定之外，作品的品質也是一種經驗的具現，藉由作品的表達模式，也可觀察到藝術家對於美感的認知與個性，因此，作品分析也就顯得份外重要。

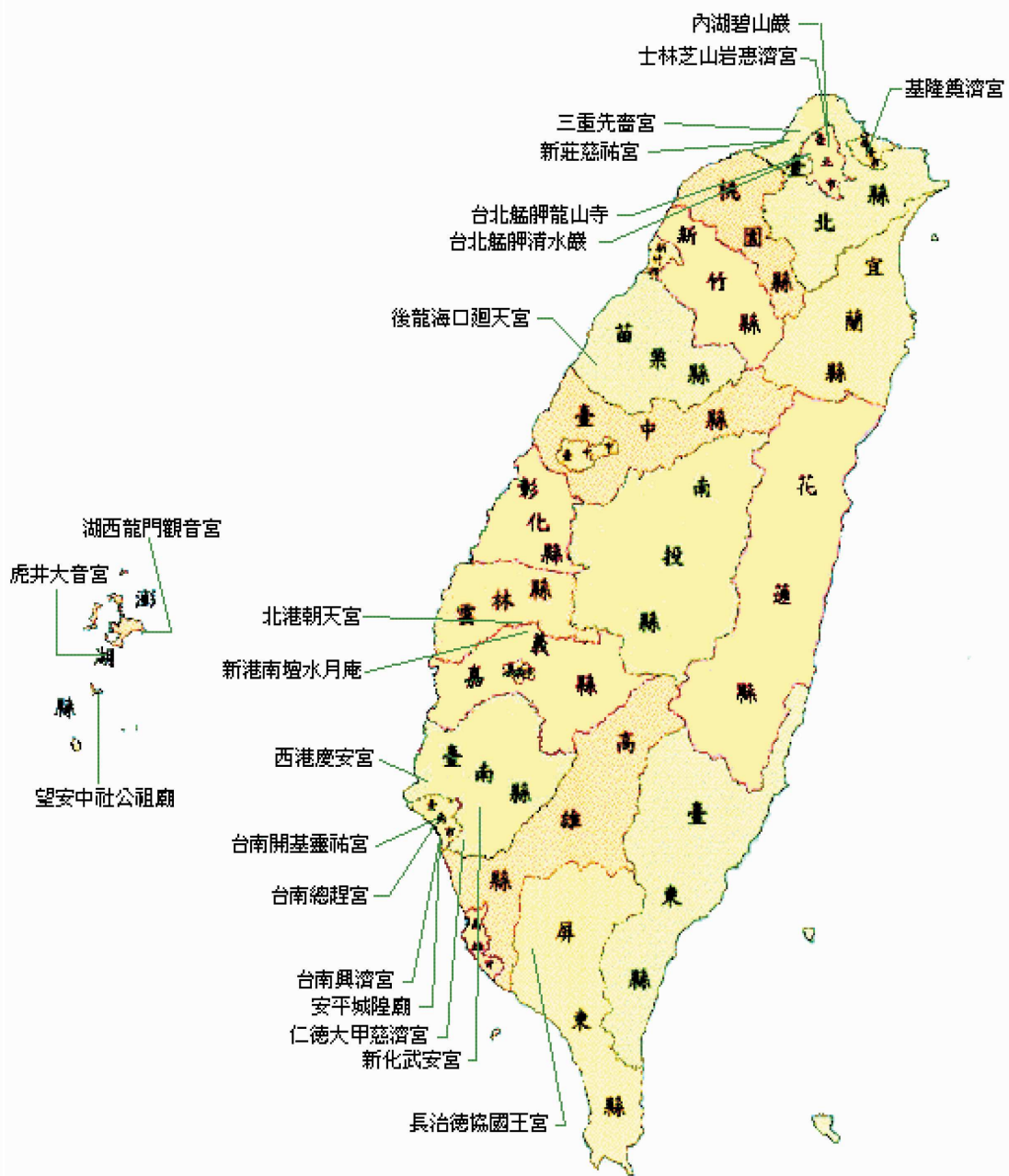
（一）陳壽彝門神畫作分布與題材類型

1．門神畫作分布

在陳壽彝現存的36座傳統建築彩繪中，門神畫作的數量高達21座，約佔總數的6成，其分布位置，大抵以台南縣市最多，台北居次（其分布地點詳見圖5）。北部工程的承包，主要由北港包商葉金池²³所引介，如：艋舺龍山寺、新莊慈祐宮、三重先嗇宮；部分則承襲父親曾經從事門神畫作的傳統建築，如：艋舺清水巖、北港朝天宮、西港慶安宮。

23 已過世，後人定居於三重，但已不再承攬宮廟營建工程。

圖5：陳壽彝門神畫作之分布地點



2· 陳壽彝門神畫題材內容

(1) 主門

一般寺廟的門神除了由畫師決定外，門神類型有時亦依照廟方的傳統或由廟方舉行儀式、問神來決定。陳壽彝的門神題材，大多是對應於主神階級的考量，因此，約六成的畫作題材，以秦瓊與尉遲恭為主；而純粹的佛教廟宇，如：新港水月庵、龍門觀音宮，則選擇韋馱、伽藍的題材類型；相較於此，其他類型的題材，在數量上則呈現比較大的落差，就主門題材內容統計的結果，如表1所示：

表1：陳壽彝主門門神題材類型之比例分析

題材	秦瓊 尉遲恭	韋馱 伽藍	哼哈 二將	天地 龍門	牛頭 馬面	文官	武將	劍童 印童	總數
數量	13	3	2	1	1	1	2	1	24
百分比	54·1%	12·5%	8·3%	4·1%	4·1%	4·1%	8·3%	4·1%	100%

* 北港朝天宮有3組主門，包含1組「天地龍門²⁴」及2組「武將」；三重先嗇宮後殿2、3樓皆繪有門神，有2組主門。因此，有21座傳統建築中有門神，而主門類型總數有24組。

(2) 邊門

邊門的題材大多是順應主門類型作變化，陳壽彝所繪製之秦瓊、尉遲恭類型門神，邊門會搭配文官、宦官或宮娥的題材內容。現存文官題材畫作，其手捧物品，圖樣分別為「冠帽」、「鹿」、「牡丹」、「酒爵」，其意涵代表「加官晉祿」、「富貴（簪花）晉爵」等吉瑞之意；陳氏所繪製的韋馱、伽藍及哼哈二將等佛教系統類型的門神，則常搭配四大天王作為表現題

24 門神採用雙龍圖案，並呈現翻天覆地的姿態。

材，茲就陳壽彝之邊門題材整理分析，如表2所示：

表2：陳壽彝邊門門神題材類型之比例分析

題材	文官	宦官	文官、宦官	宦官、宮娥	四大天王	三十六官將	廿四節氣	天干地支	衙役	門聯	童子	總數
數量	8	3	1	2	4	1	1	1	1	2	1	25
百分比	32%	12%	4%	8%	16%	4%	4%	4%	4%	8%	4%	100%

*北港朝天宮共有5組邊門，除三川殿、凌虛殿及聚奎閣及左右廂房之邊門；基隆奠濟宮亦為五門開間，因此也有2組邊門；三重先嗇宮後殿2、3樓亦有2對邊門。

除了一般常見的門神等題材內容外，對於傳統創新的求變性格，促使陳壽彝顯現了較多樣的題材變化。他強調，在傳統建築彩繪的範疇中：「不能推說是傳統的畫法，就不求變化。²⁵」，也因此，他除了父親留下的圖稿之外，自己亦創造許多不同的門神表現類型與風貌。

（二）陳壽彝門神畫作特色

台灣早期傳統門神畫作，歷經世代更迭、翻新重繪，最初的面貌已不復得見。然而，日治期間出版介紹台南開元寺明信片，使後人得以藉由存留下來的影像資料，窺看當時門神畫作之樣貌。

台南開元寺，據稱創建於明永曆年間，為台南地區最早的官建寺院之一。（圖7）台南開元寺邊門門神——增長天王及廣目天王之明信片出版品，出版於日治時期（實際年代不詳），若追溯此門神畫作年代，可以發

25 2004·3·18訪談陳壽彝。



圖6：日治時期台南開元寺門神
楊蓮福先生提供

現：日昭和七年（西元1932年），開元寺雖曾整建，但為偏殿建築，並非正殿或三川位置。或許，可以更大膽地將年代追溯至清同治三年（1864）因重修而繪製，目前此門神作品，為台南地區最早的門神影像資料，堪為該時期門神畫風格之代表。

以舊有開元寺廣目天王門神畫作與陳玉峰在西元1960年於士林慈誠宮所繪製同樣題材的廣目天王門神畫作，大致可以檢視其異同之處。其相同之處為：

- （1）門神頭身比例皆約莫1：5。
- （2）五佛帽之帽冠式樣完全吻合。
- （3）戰袍鎧甲款氏同樣採用唐制風格。

一方面遵循傳統的陳玉峰，在另一方面，也接受著來自各界的刺激而成長著，從呂璧松、何金龍及大量上海木石印畫譜的啟蒙下，接觸了廣東、潮汕畫法中擅用的「搨色²⁶」手法、雕塑立體概念及西洋寫實的人體結構及光影概念²⁷，陳玉峰巧妙的轉化了傳統與現代之間的衝突之處，加入傳統門神畫法的革新技法—光影畫法。

光影技巧的加入，為門神彩繪開啓了另一種形式的革命。以台南開元寺

26 運用手部按壓來調整顏色的濃淡明暗，為廣東、潮汕地區上色時常用的技巧。

27 陳玉峰摹本中的《鶴巢人物畫稿三千法》石印畫稿，對於西洋美術中的人體結構及光影皆有詳細的敘述。



圖7：開元寺門神局部
楊蓮福先生提供



圖8：陳玉峰士林慈誠宮門神局部

門神畫頭部（圖8）與陳玉峰於士林慈誠宮同樣題材的畫作（圖9）來比較，開元寺門神面部採單一色系加上輪廓勾勒，雖然在眼窩及脖子部分，加入陰影來強調眼睛及面部，但整體而言仍趨於平面化呈現；反觀陳玉峰門神畫作（圖9），除了臉部的描寫趨於寫實之外，光影的加入，使眉骨、顴骨、鼻更具立體感，而眉頭、法令紋及嘴角的陰影，更加強了面部肌理的表現，使門神畫作更見穩重與威武。

陳玉峰憑藉自身對於畫藝的自信與美感特質，創出獨特的「陳氏」風格，此一技巧，如同風潮般地影響了台南地區同時期的傳統畫師，光影的運用成為日後台南地區門神畫風格之特色所在。

陳壽彝門神畫之畫藝風格，主要承襲父親陳玉峰風格，除了勤練傳統圖式，加入父親創造的光影技巧，陳壽彝並以「寫生」為基礎，帶入更精準的「觀察」入畫。陳玉峰透過光影形塑的門神畫，透過傳人陳壽彝的演繹，而益趨成熟。以下就陳壽彝門神畫作品，分析其畫作之風格與特色：

1·動態與頭身比例

《馬駘畫寶》²⁸中所提：「凡畫人物須先得主骨之法，全體尺寸乃能適當。故畫站立者，自頂至踵，古法有七頭之訣。」門神之姿，為求神聖威武，多少會誇大臉部的表情，故而放大頭部比例，以達效果。

約西元1950年代中期，陳壽彝隨父親陳玉峰前往鼓山元亨寺²⁹所繪製的邊門門神畫——四大天王之多聞天王，可視為陳氏門神畫之早期風格（已佚失）。陳壽彝主要承襲父親門神圖樣風格，所採之立姿，以一腳為重心腳，一腳為輔助腳，輔助腳腳尖上翻，顯示出戰靴底部；頭身比接近1：5，主身長與身寬比則約1：3，以雙腳站立點營造側身動態，但肩線卻未隨姿態傾斜，促使了上半身的平面化，在姿態上顯得扭捏。雖然陳壽彝在1952年之後，開始接觸西洋寫生技巧，寫生的觀察與結構的重視，但與父親共同承作的廟畫作品，大致仍依循父親的圖稿式樣，作為彩繪的內容表現。

父親過世後，西元1966年，陳壽彝獨自前往台北艋舺龍山寺彩繪三川殿門神，開始嘗試將西洋寫生技法帶入門神彩繪，配合艋舺龍山寺狹長的邊門門扇，陳壽彝將以往較為側身的表現，調整為較為正面直立的姿態，並縮小肩寬，面部開始呈現出肌肉的塊狀與量感，但在頭身比例，還是維持著約莫1：5的頭身比。1971年承作北港朝天宮門神，此時陳壽彝的寫生技巧已十分純熟，除了光影手法融入傳統門神彩繪之中，也將門神畫帶入寫實的階段，約在這時期開始，陳壽彝的門神的頭身比（特別是主門），大多調整為1：6，上半身佔3頭身，主身長與身寬比依舊保持在1：3，側身約30度傾斜，重心腳在左，輔助腳在右，整體姿態符合人體結構的圖式，作為門神畫的創作基礎。

28 《中國歷代畫譜匯編》第九冊，天津古籍出版社，（無版權頁）。

29 鼓山元亨寺門神已重新彩繪。

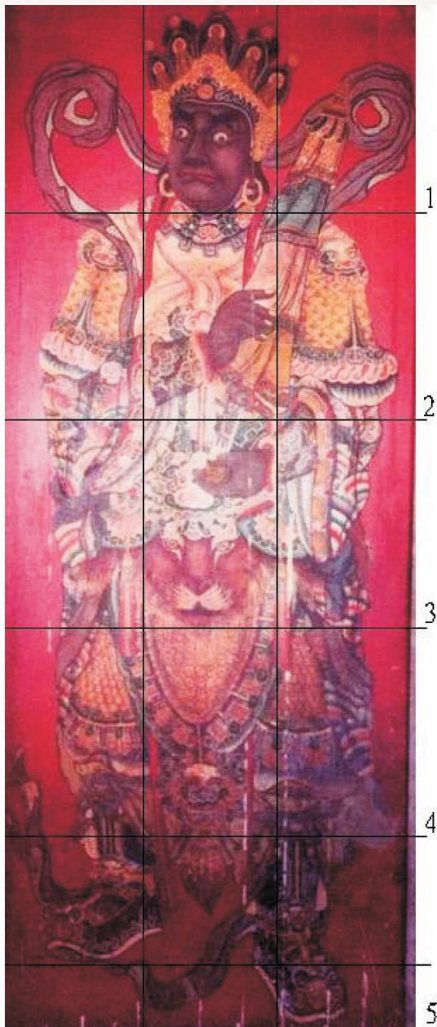


圖9：鼓山元亨寺邊門門神，約1950年代中期。吳泰和先生拍攝



圖10：艋舺龍山寺門神，1966。

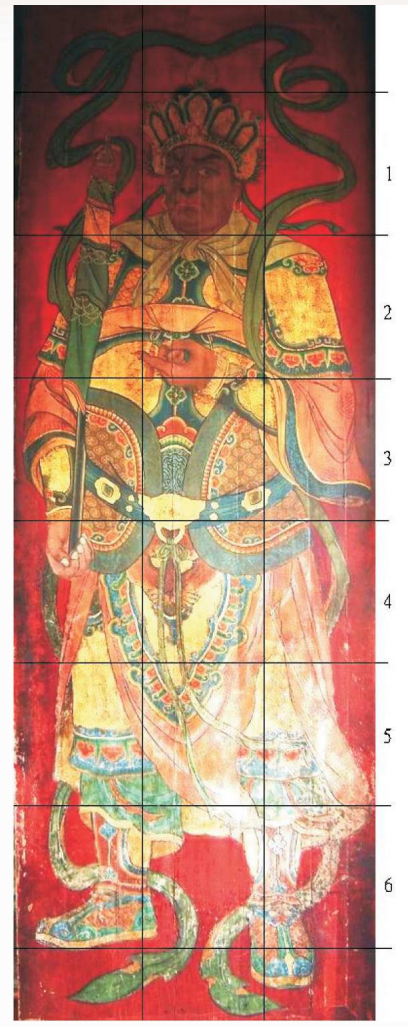


圖11：北港朝天宮龍虎門門神，1971。

筆者整理陳壽彝主門門神之頭身比例，發現陳氏在進行門神繪製，大多承襲父親門神畫之頭身比例1：5~1：6間，但不管身長比例為何，陳壽彝於

1970年之後所繪製之門神，上半身（腰帶以上）皆保持3頭身之比例，並將飄帶調整至頭部以上的位置，來增添門神威猛之感。陳壽彝主門之門神頭身比例分析，如表3所示：

表3：陳壽彝現存主門門神之頭身比例表

編號	名稱	頭身比	編號	名稱	頭身比
1	澎湖龍門觀音宮	1：6	11	基隆奠濟宮	1：6
2	後龍迴天宮	1：5.5	12	碧山巖開漳聖王廟	1：6
3	新港南壇水月庵	1：5.5	13	西港慶安宮	1：6.2
4	艋舺龍山寺	1：4.5	14	台南興濟宮	1：6
5	台南總趕宮	1：6	15	安平城隍廟	1：6
6	新莊慈祐宮	1：6	16	長治德協國王宮	1：6
7	艋舺清水巖	1：5.5	17	新化武安宮	1：6
8	望安中社公祖廟	1：5.5	18	三重先嗇宮	1：6
9	仁德大甲慈濟宮	1：5.5	19	台南開基靈祐宮	1：6
10	士林芝山岩惠濟宮	1：6			

*北港朝天宮主門題材為「天地龍門」，故不列為分析之範疇。

2·面部及五官

面部是人物造型的關鍵部位，最能體現人物的身分、年齡、性格、表情與神韻風采，其變化微妙而複雜。門神畫作亦注重面部勾勒，藉以傳達威猛神韻。

（1）面部角度及形貌

人物面部造型可依其角度，作面部表現，即所指稱之十分面畫法（人物正面）、五分面畫法（人物正側面）等。陳氏所繪之門神，由早期後龍迴天宮，中期三重先嗇宮乃至後期台南開基靈祐宮，門神面部表現皆為九分面畫法，《馬駘畫寶》中對九分面畫法的描述：



圖12：後龍迴天宮門神〈秦瓊〉面部，1964。



圖13：三重先嗇宮門神〈秦瓊〉面部，1978。



圖14：台南開基靈祐宮門神〈秦瓊〉面部，1989。

九分面近於十分之像，雖右面眉目較之左面稍短，右耳亦只露些微，其鼻亦當微向右偏，嘴可全見，左眼離耳約距一支半之地位，此像可畫聖賢隱士之屬，染色宜法而自濁，以渾厚為要。」

古代畫論中有「相之大概，不外八格」之說。「八格」分別為「田」、「由」、「國」、「用」、「目」、「甲」、「風」、「申」等八種類型，是傳統人物畫造型的基本形；另外，在面相學有「中國傳統的十字面圖」，亦將人之臉型分為「田」、「由」、「用」、「目」、「甲」、「風」、「申」、「玉」、「同」、「圓」等十種面相。由陳氏所繪之門神形貌觀察，類近於畫論八格之「目」格與「由」格。「目」格：「目字臉型特點，頭形狹長，基本上似長方形。這種輪廓是由頂骨、顴突和下顎平行，平而不隆起，形成長方臉的特徵。³⁰」「由」格：「由字臉型特點，上削下方。這種輪廓是由頂骨、顴突和下顎兩邊平行而形成的，成為外形扁方的特徵。³¹」在面相學上對於「目」、「由」面圖的描述，分別為「長壽」及「福祿」，顯見雖僅是門神之貌，亦注重其相貌予人之感受。

面部的用色受西方光影表現影響，臉部表情較寫實具現代感，多帶幽容，臉形長方，下巴肥圓、寫實。面部肌理以寫生角度出發，風格上力求「

30 黃輝，《中國古代人物服式與畫法》，頁204，上海人民美術出版社，1987。

31 黃輝，《中國古代人物服式與畫法》，頁204，上海人民美術出版社，1987。

平面立體」，講求自然與輪廓表現³²。

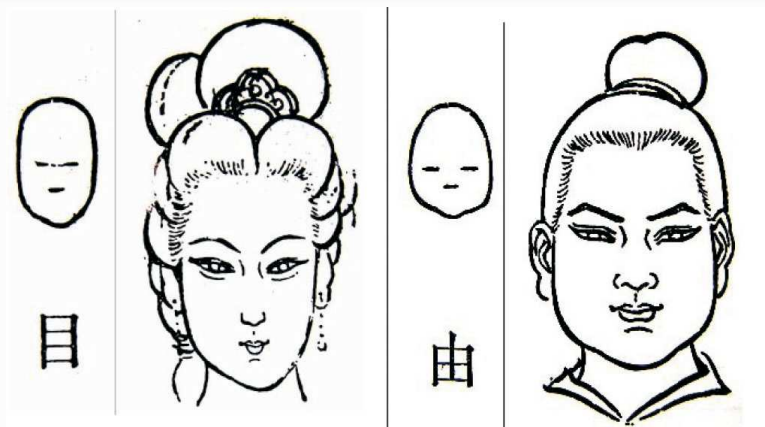


圖15：目、由二格。

(2) 眉目神情及嘴型

丁皋《寫真秘訣》之眼光論：「眼爲一身之日月，五內之精華，非徒襲其跡，務在得其神。」足見眼神對於人物畫之重要。就歷代畫論可將眼形歸納爲幾類：英目、俊目、笑目、暴目、老目等數種類型。

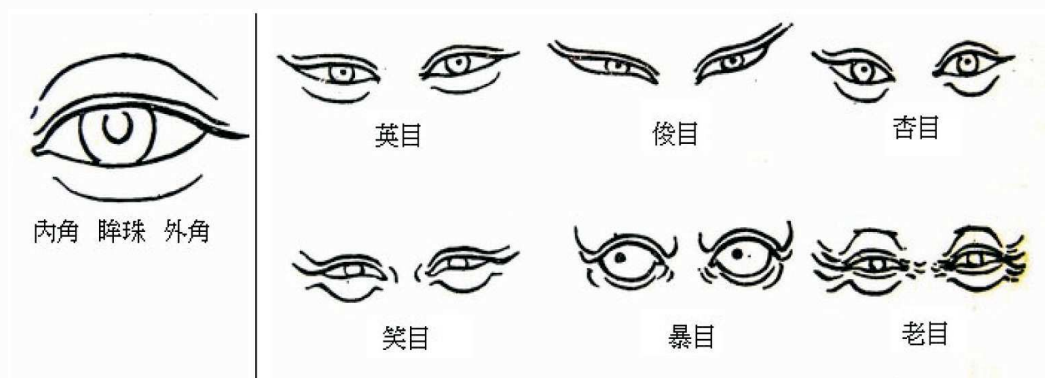


圖16：傳統人物畫眼型

而「眉形」使眼神有畫龍點睛之效果，古代眉曰紫氣，左稱凌雲，右稱彩霞。其眉樣是由眉的長短、粗細、濃淡、傾斜等不同的變化而成各種眉形，可分爲柳眉、劍眉、俊眉、壽眉、平眉、濃眉等幾種主要眉形。

³² 但部分價格較差的廟畫作品，還是會以較平面的方式來表現，如：三重先嗇宮。



圖17：傳統人物畫眉型

陳氏門神依其題材內容，以眉目詮釋角色之不同。例如：西元1965年，新港南壇水月庵之主門門神——韋馱、伽藍。韋馱繪以「英目³³」，搭配「劍眉³⁴」，使其神采充滿俊秀、威武；伽藍點以「杏目³⁵」飾以「濃眉³⁶」，頓使伽藍英挺、威猛。又如：秦瓊與尉遲恭，秦瓊多採「俊目³⁷」，配以「劍眉」或「柳眉³⁸」，尉遲恭繪以「杏目」，搭配「劍眉」或「濃眉」，無非是為了增加門神人物之性格特徵，但無論採用何種型要之眉目，最重要的是「四顧眼」的視覺營造。



圖18：新港南壇水月庵〈伽藍〉之杏目



圖19：新港南壇水月庵〈韋馱〉之英目

33 英目：目形橢圓，清晰俊秀，黑白分明，眼神明朗。因此古人有歌訣云：「其目神而威，分明黑兼白，對真細細尋，虛染英光射。」

34 劍眉：眉頭下聚，眉腰斜上，眉梢粗而揚起，有威武之感。

35 杏目：目形如杏，明亮透徹，故曰「杏眼如星」，黑白分明，眼大如杏。

36 濃眉：眉頭粗聚，眉腰濃厚，眉梢濃突，有凶猛之感。

37 俊目：目形細長如鳳眼，意遠含蓄，深沉有力。古人有歌云：「意遠而神藏，望人偏灼灼，其光要細長，傳真自如耀。」

38 柳眉：眉頭尖細，眉腰寬厚，眉梢細長，形如柳葉，有秀麗之感。

「四顧眼」即指門神的眼神，會隨著觀賞者的位置移動，這是自台南地區傳統建築彩繪畫派興起之後，「四顧眼」似乎成為門神畫作必須具備的式樣。就目前所見，與陳壽彝同時期的台南地區傳統畫師，如：蔡草如、潘麗水等人，「四顧眼」的表現方式，為：龍、虎邊門神，視線大多向下觀看或維持平視，目光偏向兩側，如同俯視著攸攸眾生。陳玉峰大致也是採取類似的表現手法。



圖20：陳玉峰四顧眼的視線營造（士林慈誠宮）



圖21：潘麗水四顧眼的視線營造（麻豆代天府）

然而，陳壽彝所繪製的「四顧眼」，並沒有依循父親及台南地區其他傳統畫師的表現式樣，而是呈現出屬於自己風格的「四顧眼」，其演繹手法，使「四顧眼」呈現一種「各司其職」之奇妙畫面，陳氏所繪之龍邊門神（如：韋馱、秦瓊），眼神向下，並注視單一視點，使抬頭仰望之觀賞者直接感受其目光；而虎邊門神（如：伽藍、尉遲恭），眼角刻意塑造模糊形象，並不特別清楚勾勒，黑眼球較小，視線向上飄移，眼神向外擴展，似乎感受不到焦距，但是，當觀賞者自遠處走近門神時，從遠處即可感受到投射的目光。而呈現目光焦點除了瞳孔外，眼球反光的白點更加重了這樣的視線投

射。也因此，觀賞者不管遠近之間，感受到的是一種迷朦跟不確定感。



圖22：陳壽彝四顧眼的視線營造（西港慶安宮）

這樣的表現手法，不禁令人聯想西洋美術巨匠達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）〈蒙娜麗莎的微笑〉。達文西以極慎重的態度來啓用他的“sfumato”³⁹手法，將控制臉部表情的眼角與嘴角，刻意塑造朦朧形象，使其消融在柔和的陰暗處⁴⁰，營造出令人曖昧不定的情感，留下一些東西給觀賞者去尋思、猜測。而陳壽彝所描繪的台南總趕宮（1966）、基隆奠濟宮（1970）、西港慶安宮（1973）虎邊門神尉遲恭，除了眼神目光向上且瞳孔外擴的表現外，陳氏以類似達文西的手法，淡化了眼角輪廓（如圖23），增加了眼神朦朧形象，令人對於門神眼神更有無限遐想的空間。

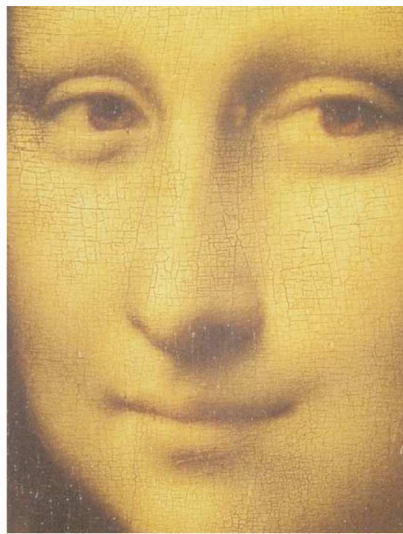


圖23：達文西〈蒙娜麗莎的微笑〉



圖24：典型之慣角口（西港慶安宮）

嘴，古稱海口，亦稱水星。對於人物表情之喜、怒、哀、樂變化，有極大的作用。陳壽彝門神畫之人物嘴型，多為「慣角

39 “sfumato” 義大利文，指：朦朧的輪廓與柔軟豐美的色彩，能使一個形式與另一個相互吞融，並常為觀者的想像力留下一些餘地。

40 E·H·GOMBRICH著，雨云譯，《藝術的故事》，頁303，聯經出版社，1997。

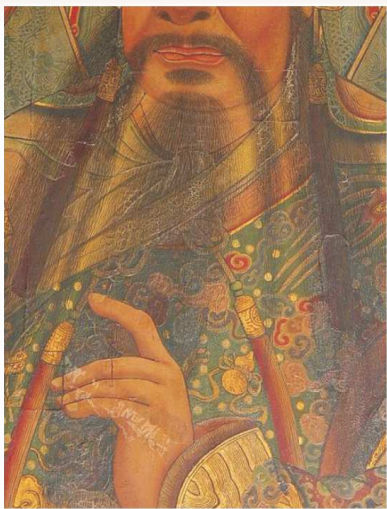


圖25：陳玉峰鬚鬚表現。（士林慈誠宮）



圖26：平行的鬚髮，顯示出於同一筆順

口」，其口形特徵是口角下慣，上唇下唇均等相稱。在傳統人物畫中尤為多見，閉唇養氣，有嚴肅矜持之感。

（3）鬚鬚

「畫鬚」維繫著「開面」之成功與否，傳統畫師更是視為商業機密。

陳壽彝鬚鬚之畫法，自早期的後龍廻天宮、中期之仁德大甲慈濟宮、新化武安

宮乃至晚期的台南開基靈祐宮，承襲頗為一貫的造型特色，若與父親陳玉峰於士林慈誠宮的門神作品作比較，則可以看出陳壽彝「畫鬚」的形式與技巧，主要承襲父親的繪畫形式，即：五綵長髯，鬚髮表現較為稀疏。除此之外，陳壽彝的鬚鬚更是根根分明（特別是發鬚處），鬚根由中心向外翹，線條硬直且交疊延伸，且愈是晚期線條愈硬且直，這或許是為了講求速度，所作線條描法的選擇。

其工法表現：人中及唇下發鬚處，先以淡墨打底，再進行畫鬚動作，先將畫筆筆尖扭壓成2等分的筆叉，筆墨微乾，拖筆交疊，務求根根分明，鬚尾則墨色漸淡，以求飄逸。

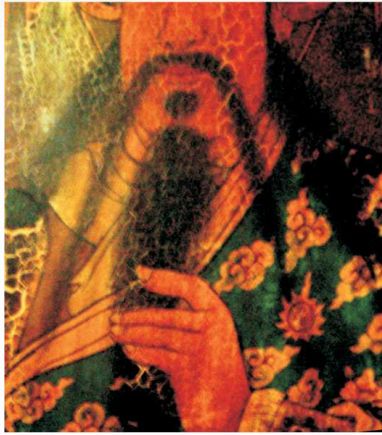


圖27：早期的鬚鬚表現（後龍迴天宮），1964。

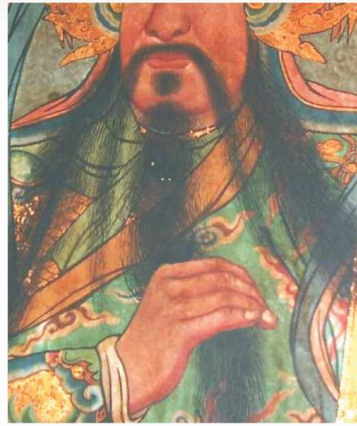


圖28：中期的鬚鬚表現（新化武安宮），1978。



圖29：晚期的鬚鬚表現（台南開基靈祐宮），1989。

3．手部姿態

手在人物畫中被稱為第二表情，人物的心情、意向，常靠手勢來輔助與示意。門神所表現之手部姿態，通常為一手撫鬚或捧鬚，另一手則持握兵器。筆者選擇府城同期傳統畫師握持兵器的姿態表現，作為論述重點。

台南畫師在門神手部姿態的表現，各有其不同的手法，來展現出手部持、握、扣等不同的姿態表情。例如：陳玉峰手部姿態，在早期的嘉義城隍廟（1949）、北港水仙宮（1950）手部握持成拳狀；時至晚期的士林慈誠宮（1960），則手部姿態轉換為以握狀帶扣指，使劍柄持拿於掌心，但無論是早期或晚期，陳玉峰在手部表現並不十分寫實；蔡草如的手部姿態，則是握住劍柄後，將手指翻轉出來，盡量表現出整個手部的結構，也透過寫實的表現手法，所持握的兵器，充滿實體的重量感；潘麗水大致上僅



圖30：陳玉峰門神手部姿態（北港水仙宮）



圖31：陳玉峰門神手部姿態（士林慈誠宮）



圖32：蔡草如門神手部姿態（台南開元寺）



圖33：潘麗水門神手部姿態（台南西羅殿）



圖34：陳壽彝門神手部姿態（安平城隍廟）

繪拇指及食指，以食指扣拿或斜撐來扣住兵器，感覺到手部承受重物的壓迫感，以至於在圖面表現上，裝飾意味較重。

陳壽彝的手部姿態特色，大致上承襲父親握劍柄之姿態，類似握拳的方式來持拿兵器，在描寫上側重寫生，如同蔡草如注重肌理的繪畫性表現，並加入光影及寫實描寫。陳氏手部姿態有時也會有類似蔡草如手指外翻，講求結構的表現手法，如：台南開基靈祐宮、西港慶安宮等。

4．衣飾及裝飾

人物衣飾，多是用來區分官職的品級與身份的尊卑，而飾品紋樣則具有象徵意義。陳壽彝進行門神服飾之彩繪，十分注重衣飾之考據。陳氏繪製最多的門神題材——秦瓊與尉遲恭，源出於唐朝，自然延用唐制之武將衣飾。

根據《唐書·輿服志》所記載，當時武將之服飾為「冑甲制」，即：頭戴戰盔，前有額，頂飾紅纓，內附幘，繫結肩巾，前後兩襠甲，飾有護心鏡，上臂覆膊（臂甲），下臂束以臂鞬⁴¹，腰包肚，束腰帶，白練蓋襠，下

41 「鞬」，古代射箭用的臂衣。

著大口褲，外披膝甲，腿束吊腿，足著戰靴，佩配劍，佩弓箭。這種服式全身披甲，以御兵刃，為唐代將帥作戰時典型服式，歷代也皆沿用⁴²。

陳壽彝所繪之門神衣飾，大致與《唐書》敘述略同，但戰袍的形式主要以袒臂戰袍的形式為主，腰帶（大帶⁴³），由三個部位組成，一是帶鉤，二是帶環，三是帶尾，按官職以金、銀、玉石、犀角、墨玉等飾成；陳氏所繪門神的衣飾紋樣，相較於台南地區其他傳統畫師，呈現較為樸素的式樣表現，大多飾以四爪金龍、彩雲等裝飾圖案，戰盔上所繪製的禽鳥，早期是鷹、鳶、鳩等猛禽，卻逐漸演變為鳳鳥之類，多少也化解武將的凶猛之氣。

秦瓊所穿著的袒臂戰袍為青綠色，尉遲恭則為緋紅色，主要是依循著傳統畫式，亦承襲父親陳玉峰的色系風格，但陳壽彝強調色系使用「溶合配色」，即少用原色，多採二次色⁴⁴，色調多變，重視互補色的利用，使畫面色系均衡。例如：使用比較亮的紅色時，搭配的綠色就會加入黃色系，來均衡整個畫面的色彩，使兩扇門神畫之色調取得協調、平衡而顯得穩重。



圖35：袒臂戰袍

42 黃輝，《中國古代人物服式與畫法》，頁100，上海人民美術出版社，1987。

43 大帶，唐代有所謂「大帶」制度，為區分官職的重要裝飾。

44 二次色，此處指自行調過的顏色，而非間色。

（五）線條

古代畫論有所謂「十八描⁴⁵」筆法。《鶴巢人物畫稿三千法》中提到：「白描技法，以衣褶爲別。自晉唐迄清，雖名家用筆萬殊，然大要不外此十八描法，習者不可不知。」陳壽彝筆法十分的簡潔乾淨，線條與線條間的連接亦十分順暢，但整體而言，門神所採用的線條表現（特別是衣褶部分），若以古代畫論所提「十八描」筆法規範之，偏屬「鐵線描畫法」與「混描法」之類。

「鐵線描畫法」：「下筆時作正鋒長點，須如以鐵錐鏤石面方佳。書法謂當先楷而後草，作畫亦然，當先以骨力勁直者爲白描基礎，則此鐵線描其選也。⁴⁶」。陳壽彝白描基礎深厚，特別注重人體結構與動勢，在門神衣紋表現，重視動勢與衣褶牽引現象，並注意衣飾翻轉關係，講求衣紋疏密相



圖36：左為鐵線描法，右為混描法

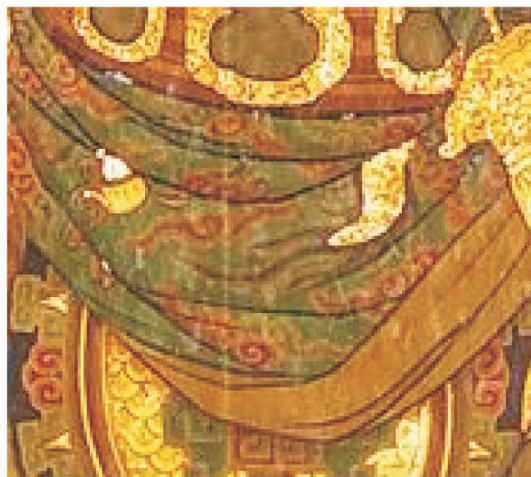


圖37：鐵線描法表現（西港慶安宮）

45 初見明 鄒德《繪事指蒙》提到「描法古今一十八等」。「十八描」分指：1·高古游絲描2·曹衣描3·蚯蚓描4·混描5·琴弦描6·鐵線描7·行雲流水描8·戰筆水紋描9·釘頭鼠尾描10·馬蝗描11·柳葉描12·棗核描13·橢頭釘描14·橄欖描15·折蘆描16·減筆描17·竹葉描18·枯柴描

46 王鶴，《鶴巢人物三千畫稿法一下集》卷二，頁64，上海求古齋發行，1929。

間，使其充滿變化而不紊亂，筆鋒有力，勾勒門神形象，衣摺路等線條生動熟練、一絲不苟，線條頓挫、粗細有致，下筆極快。陳壽彝未收門徒，亦無助手，採用「鐵線描畫法」，除了反映紮實的基本功夫外，筆直剛硬的線條亦可減少作畫時間。

「混描法」：「用正鋒以淡墨成衣皺，而用濃墨破之，秀潤停勻，如游絲蚯蚓，古人多畫之。⁴⁷」。陳壽彝以國畫的表現融入門神繪畫，尤其是衣褶部份勾勒好線條後，再染上黑墨，造成陰影的效果，取代平面的化色效果，其筆意與古代畫論之「混描法」相似，亦為陳壽彝門神畫作的特色之一。

（三）門神畫工法

1．一般門神畫工序與施作法

（1）門板打底：使用數塊板材合一的門板，可避免日後起翹。使用豬血拌製石灰所得之公灰，進行披麻抓灰之整平工法。「厚白漆⁴⁸」調和桐油（使用松香水稀釋）打底2~3次，即完成門神打底工作（桐油加愈多，則門扇底漆愈顯光澤）。

（2）起稿、墨線勾勒：將門板直立作畫，現場起稿。現場使用界尺、粉條（有色粉筆）、毛筆，進行



圖38：已安金之門神

47 王鶴，《鶴巢人物三千畫稿法一下集》卷二，頁62，上海求古齋發行，1929。

48 打底用的白漆，通常為亞鉛華（化學顏料）加桐油攪拌而成的。

門神畫起稿。先以粉條定出單扇門神輪廓，再勾勒墨線，繪製另一邊門神時，則使用毛邊紙，標示已繪門神之輪廓、動態，再將毛邊紙反轉，作複寫定位，即可輕易描繪動態對稱之門神。陳壽彝畫單扇門神畫，打稿含勾勒好墨線，僅約半天工時即可完成。



圖39：化色後門神

- (3) 安金：在敷色上彩前，先進行安金，方便化色時再修飾安金部位的圖案線條。先在需要安金部位刷上金箔油，以指背測試金箔油乾燥的程度（金箔油已乾，但仍帶有黏度時即可安金。又，若天氣寒冷則金箔油乾燥速度快，炎熱則乾燥速度慢），門神畫之安金皆以濕金爲之。主要是門神畫大多於戶外進行，採用濕金可減少金箔在安金過程中的損耗。安金通常是徒弟或助手的工作。
- (4) 化色：顏料就是色粉加桐油，最好用是七分黏（加紅丹一起煮，大約七分或八分黏）傳統的工法是桐油加石油（番仔油），石油爲稀釋功用。陳壽彝以亞麻仁油替代石油，桐油與亞麻仁油的比例大約爲3：7，有時也會使用油畫顏料入畫。化色的方式大多是平塗色塊，如：軀幹之衣飾等，部分需做漸層或明顯色階變化處理者，則施以退暈法。譬如作綠色退暈效果，筆具使用兔毛之平筆，手握三筆，中間平筆不沾色，頭尾則分別爲綠色、白色，來回刷染，即可產生退暈效果。功夫精湛的師傅可同時可作出不同色系的退暈效果。

(5) 裝飾紋樣描繪：使用墨線重新勾勒描繪裝飾紋樣之輪廓，如龍紋、雲紋、水波紋及盔甲裝飾等，等於是門神畫線條的再加強。

(6) 開面、畫鬚：門神畫作施作過程中的開筆、開面、目及畫鬚鬚等階段是需擇吉日再進行，面部先以土朱色打底，再以墨線勾勒出五官，利用搨色法，以手掌輕壓、手指輕按，層層敷色，營造肌膚的層次感，並加入光影效果，使面部呈現立體感。畫鬚，先在人中及唇下發鬚處，先以淡墨打底，再進行

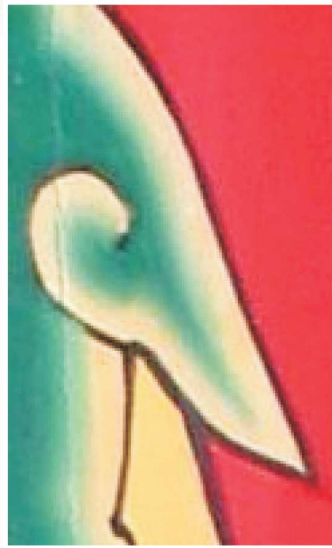


圖40：退暈效果

畫鬚動作，先將畫筆筆尖扭壓成2至3等分的筆叉，筆墨微乾，拖筆交疊，務求根根分明，鬚尾則墨色漸淡，以求飄逸。

(7) 金油髹飾：門神畫好之後會上一層金油⁴⁹（保護漆），在是金油用漆刷髹飾，待乾燥後再上，來回約2至3次，才算完成。

陳壽彝的門神畫彩繪施作過程，早期從門板打底、起稿、墨線勾勒、安金、化色、裝飾圖樣描繪、開臉、畫鬚到金油髹飾，皆由一人或搭配助手⁵⁰及油漆師傅進行；中、後期則僅從事繪製門神畫作，打底工作大多委以油漆師傅進行。陳壽彝認為除了將心力投注於繪事外，也注意到關於繪畫的生活細節，他提到：

一般如果粗重的工作做太多的話，筆會拿不穩，所以這種事情我也盡

49 傳統作法：熟桐油＋番仔油（石油）＋紅丹（硬化劑），比例為1：1紅丹少許，番仔油（石油）外觀像市售的茶油（偏紅色），到了日治時期的金油：熟桐油（七分半熟）＋亞麻仁油比例為3：7，熟桐油的黏度類似麥牙糖（牽絲不斷）。

50 2005・5・2・訪談陳壽彝。早期曾有一名助手協助化色、安金等事宜，但因受不了苦而離開，日後大多由陳壽彝的兒子協同進行化色工作。



圖41：修護後的興濟宮門神

陳壽彝先生提供



圖42：瀝粉貼金

量避免。一般外行人也不知道這種事。⁵¹」

這也成就陳壽彝日後以門神畫作聞名的傳統畫師。

2·特殊門神畫作

若論及陳壽彝比較特殊的門神畫作，台南興濟宮的門神畫可為典型。陳氏受到當時興濟宮主委的請託後，抱持著嘗試與求變的創作態度，將以往平面的門神，加入複合媒材的搭配，陳壽彝採用瀝粉貼金技法，作為興濟宮門神畫的表現形式。

門神畫作工序與一般門神工法略同，但在化色之後的墨線勾勒，則以瀝

51 2005·3·17訪談陳壽彝。

粉工法替代墨線處理，在進行瀝粉工法之前，陳壽彝先到妝佛店觀摩神像上漆線的工法，再反覆試驗，尋找適合的媒材來替代妝佛店所用的漆線。陳壽彝以石粉加膠水，填充至腳踏車內胎，前端裝有類似注射用針頭，作為擠瀝粉的工具。陳壽彝準備兩款粗細不同的針頭，輪廓線以粗線圈圍；鎧甲、紋樣…等裝飾線條，則以細線描繪。待瀝粉乾燥之後，再貼金強調線條輪廓。此次工法的試驗，也成為陳壽彝日後門神畫之代表作。

使用瀝粉貼金技法，在表現手法部分，還是有難以克服之處，陳壽彝提到：

其實做到最後，發現鬚鬚的部分變得很難處理，也曾經想過鬚鬚及身體要不要也跟著做浮雕，不過金額有限，當初只是想嘗試看看而已，沒想到這麼費工夫，油漆師父也幫我擠瀝粉，這個工法是一般的匠師都會的，重要的是針頭不要阻塞，之後我就不想再做這種了…。」

這也促使台南興濟宮的瀝粉貼金門神畫，成為唯一絕響。

另外，安平城隍廟門神畫題材「牛頭、馬面」，即是配合祀神的佳構之一，雖然在小琉球地區，亦有畫師將此題材作為城隍廟的門神表現，但在台南地區，安平城隍廟實屬首例，而陳壽彝大膽的採用各種題材類型，在畫作上求新求變的實驗性格可見一斑。

四、小結

身為台南傳統建築彩繪畫派——陳玉峰的技藝傳承者，陳壽彝自是承襲了陳玉峰在傳統建築的繪畫技巧，特別是出神入化的白描功力，以「搨色」渲染烘托門神氣概與神界氛圍，並帶入光影技法，成功形塑了台南地區門神畫特色；除了延續台南陳派彩繪最大的特色，具備創稿能力，工作不帶摹本及畫稿外，陳壽彝更進一步的創造出自我的風格，其門神彩繪特色整理如

下：

1. 門神加入寫生技巧：除了承襲父親所創造的光影效果，陳壽彝更進一步的帶入寫生技巧，講求寫實，強調人體結構、色彩的層次變化及肌理表現。
2. 流暢用筆：線條流暢、剛硬而自信，而果決的「鐵線描」線條表現，亦增加了作畫速度。
3. 根根分明的鬚鬚表現：五綵長髯，鬚鬚根根分明、鬚根由中心向外翹，線條硬直且交疊延伸，且愈是晚期線條愈硬，畫鬚動作，先將畫筆筆尖扭壓成二等分的筆叉，筆墨微乾，拖筆交疊，務求根根分明，鬚尾則墨色漸淡，以求飄逸。
4. 四顧眼的營造：眼角刻意塑造模糊形象，並不特別清楚勾勒，黑眼球較小，視線向上飄移，眼神向外擴展，似乎感受不到焦距，觀賞者不管遠近之間，感受到的是一種迷朦跟不確定感。
5. 拳握式的手部姿態：大致上承襲父親握劍柄之姿態，類似握拳的方式來持拿兵器，在描寫上側重寫生，亦注重肌理的繪畫性表現，並加入光影描寫。
6. 筆序的調整：為增加作畫的速度，陳壽彝在晚期調整了落筆的順序，譬如：明明畫人卻先畫雙手，通常先畫衣帶再畫衣服…。落筆的筆序，以前、後空間作考量，跳脫結構性的邏輯思維，然而，完成的作品卻又符合整體結構。

陳壽彝的畫藝生涯，自外於學院教育，以傳統繪畫工法為基底，加入西洋美術技法，縱跨了傳統與現代的藝術創作領域，無論在傳統彩繪或現代美術創作皆見光芒。

附錄：陳壽彝現存傳統建築彩繪一覽表

年份	地點	彩繪位置	題材內容	落款	現況	備註
1953 年 民 42 年 (癸巳) (19 歲)	台南佳里黃氏崇榮堂	後殿樑枋	上界八僊、孫行者敗走南天門、孫行者鬪牛魔王、百壽圖、四聘、四愛	歲癸巳年孟冬葭月 仿芥子園集圖意 壽彝作	部分彩繪層起撬剝落	
1963 年 民 52 年 (癸卯) (29 歲)	台南麻豆代天府	鐘鼓樓/ 兩側樑楣枋 三川殿/ 主門上方橫 楣 正殿/ 圓形壁畫四 堵、方形壁 畫兩堵	龍邊：長阪坡、在秦張良權、孫武子演鎮斬美姬、專諸進炙刺王僚 虎邊：八槌大鬧朱僊鎮、吳國太佛寺看新郎、孫大聖敗走南天門、魔女眩媚如來主門上方橫楣/ 白虎關 圓形壁畫：四聘	作於民國五十二年秋赤嵌壽彝學寫 畫於癸卯秋壽彝試寫	保存完整	壁畫/ 採灰泥彩 塑技法 (溼壁 畫)
	澎湖湖西龍門觀音宮	全廟彩繪 門神、樑楣 枋	主門：韋陀、伽藍 左右邊門：四大天王		煙燻嚴重	2003/7 月 底拆除
1964 年 民 53 年 (甲辰) (30 歲)	後龍海口迴天宮	門神、正殿 廊口樑楣枋	主門：秦瓊、尉遲恭 左右邊門：文官	無落款	部分彩繪層起撬剝落	
1965 年 民 54 年 (乙巳) (31 歲)	嘉義新港南壇水月庵	門神、三川 殿樑楣枋	主門：韋陀、伽藍 邊門：無憂無慮、律已律人，善養善教、為國為民(門聯-楷書)	門神：無落款 樑楣枋： 露滴荷珠香有跡日 臨秋水影成雙 赤 嵌壽彝寫	部分彩繪層起撬剝落	
1966 年 民 55 年 (丙午) (32 歲)	台北艋舺龍山寺	三川殿門 神、樑楣枋	主門：哼哈二將 左右邊門：四大天王	門神： 中華民國五十五年 丙午九秋台南陳壽 彝作(陳奇-腰際)	門神：彩繪 層起撬剝 落，以卡典 西德作表面 保固	
	台南總趕宮	三川殿門 神、樑枋畫 及壁畫兩堵	主門：秦瓊、尉遲恭 左右邊門：文官 壁畫：甘露寺、富貴 壽考	門神： 延年益壽丙午仲秋 陳壽彝作(尉遲恭- 箭袋)	主門：保存 完整兩邊 門：彩繪層 起撬剝落 壁畫：保存 完整	
1967 年 民 56 年 (丁未) (33 歲)	台南吳姓大宗祠	三川殿龍虎 堵牆面	龍邊：南極仙翁 虎邊：麻姑獻瑞	西池蟠桃大如斗 色 是濃艷味若酒 開花 結實三千歲 食之共 與天地久 丁未梅月 壽彝學作 麻姑獻瑞 時於丁未 孟夏之月寫	保存完整	採灰泥彩 塑技法 土水師/ 安平 莊瑞德 造作
	台南祀典武廟	後殿神龕台 座壁畫	水墨花鳥獅子戲球 (未設色)	時於丁未仲秋重修 壽彝作	保存完整	
	台北新莊慈祐宮	三川殿虎邊 門扇之門神	主門：尉遲恭 左邊門：宦官 右邊門：宮女	門神： 時於丁未隆冬赤嵌 醉墨室陳壽彝作	保存完整	對場

1968 年 民 57 年 (戊申) (34 歲)	嘉義 慈濟宮	壁畫	三川殿/ 龍邊：昭君出塞 虎邊：代父從軍 正殿/ 龍邊：天官賜福(配 置文齣：八仙及童 子) 虎邊：簪花晉爵(配 置武齣：七將及隨 從)	歲立戊申四月赤嵌 陳壽彝作 時於戊申孟夏赤嵌 陳壽彝作 民國五十七年 歲在戊申季春寫	部分彩繪層 剝落	壁畫/ 採灰泥彩 塑技法 (溼壁 畫)
	台南 孔子廟	明倫堂前廊 壁堵	水墨花鳥(未設色)	戊申十一月壽彝試 作	剝落嚴重	溼壁畫
	台北鯤鯓 清水巖	三川殿門神	主門：哼哈二將 左右邊門：四大天王	門神：台南玉峰畫室 陳壽彝恭畫戊申年 季冬吉旦(陳奇-劍 柄)	保存完整	
1969 年 民 58 年 (己酉) (35 歲)	澎湖望安 中社公祖廟	門神	主門：劍童、印童	無落款	保存完整	
	台南安平 文朱殿	三川殿、正 殿樑枋楣	人物戲齣	己酉七月赤嵌醉墨 壽彝作…等。	保存完整	
	台南仁德 大甲 慈濟宮	全廟彩繪 (含門神、 八卦藻井、 樑楣枋、壁 畫)	主門：秦瓊、尉遲恭 左右邊門：文官 樑楣枋：四聘、寫意 花鳥等題材 八卦藻井：八仙 壁畫：三十六官將	門神： 己酉冬日陳壽彝謹 繪(尉遲恭-箭袋)	門神、八卦 藻井、樑楣 枋：保存完 整壁畫：煙 薰嚴重	2003/9/19 拆除
	台北士林 芝山巖 惠濟宮	文昌殿門神	主門：文官 左右邊門：文官	門神： 己酉冬日赤嵌陳壽 彝謹繪(虎邊文官- 奏板)	保存完整	
1970 年 民 59 年 (庚戌) (36 歲)	基隆 奠濟宮	三川殿門神 (共五門)	主門：秦瓊、尉遲恭 左邊門：宦官 右邊門：宮女 偏門：童子	門神： 庚戌桐月赤嵌陳壽 彝謹繪(秦瓊-桃劍)	保存完整	
	雲林北港 朝天宮	土地公神龕 兩側	博古圖二幅	多福多壽多男子 庚 戌夏 壽彝寫	稍有煙燻	
1971 年 民 60 年 (辛亥) (37 歲)	雲林北港 朝天宮	三川殿門神 (共七門)	主門：雙龍 左邊門：宦官 右邊門：文官 次間/ 龍虎門：四大天王	無落款	保存完整 梢間彩繪層 褪色	
	雲林虎尾 天后宮	三川殿樑枋 枋	工筆花鳥、博古	樑楣枋： 時於辛亥季夏學繪 辛亥六月學作 歲於辛亥六月學繪	三川殿外側 已褪色，內 側保存完整	
	台北內湖 碧山巖	三川殿龍邊 門神及龍邊 雙門扇	龍邊主門：秦瓊 邊門：宦官	門神：無落款	煙燻嚴重	與許連成 對場
1973 年 民 62 年 (癸丑) (39 歲)	雲林北港 鎮安宮	壁堵	仙翁、麻姑、八仙， 共六堵	壁堵：無落款 南極星輝 歲在癸丑 年季春三月試作 麻姑獻瑞 時於癸丑 三月學寫	保存完整	

	台南西港慶安宮	三川殿門神、樑枋畫	主門：秦瓊、尉遲恭 邊門：文官	門神：癸丑孟夏陳壽彝作（尉遲恭-箭袋）	保存完整	
	台南興濟宮	三川殿門神樑枋畫及壁畫	主門：秦瓊、尉遲恭 邊門：三十六官將 壁畫：三十六官將	門神：歲在癸丑仲冬赤嵌陳壽彝繪（尉遲恭-箭袋）	門神：預計以修護方式回復原貌	2002 年始，進行落架大修壁畫/採灰泥彩塑技法
	虎井大音宮	門神	主門：韋陀、伽藍	門神：無落款	現況完好	預計 2005 年 8 月拆除
	台南安平城隍廟	門神、樑楣枋（全廟彩繪）	主門：牛頭、馬面 邊門：衙役 樑楣枋：人物戲齣 神龕：八仙、歲朝清供（描金畫）	樑楣枋：中華民國六十二年歲次癸丑孟秋之月范將軍神龕壁畫：白鶴添千歲 蒼松又一年 時逢癸丑 孟冬 壽彝寫	保存完整	
1974 年 民 63 年 （甲寅） （40 歲）	雲林北港朝天宮	三川殿樑楣枋	人物戲齣	甲寅冬 比南齋主寫	部分彩繪層剝落	
1975 年 民 64 年 （乙未） （41 歲）	雲林北港朝天宮	三川殿樑楣枋	人物戲齣	乙未年夏月 金鐘作	部分彩繪層剝落	
1976 年 民 65 年 （丙辰） （42 歲）	台南祀典大天后宮	正殿兩側壁堵	仙翁、麻姑、虎溪三笑	西池蟠桃大如斗 色是濃艷味似酒 開花結實三千歲 時之共與天地久 玉峰寫意 丙辰夏 壽彝仿繪 芙蓉脂肉綠雲鬢 罨畫樓臺青黛山 千樹桃花萬年藥 不知何處憶人間 玉峰作 壽彝仿繪	部分彩繪層剝落	2002 年始，進行大修，2004 年完工。
	彰化城隍廟	三川殿壁畫	廿四孝	丙辰夏 台南阿生畫	部分彩繪層剝落	落款「阿生」
1978 年 民 67 年 （戊午） （44 歲）	四湖下桂山章寶宮	樑楣枋、過水廊天花板壁畫	人物戲齣	福祿壽圖 戊午夏 阿生畫	保存良好	落款「阿生」、「台南人」、「赤嵌人」
	屏東長治德協國王宮	三川殿門神	主門：秦瓊、尉遲恭 邊門：德宏義重、協輔功高、國恩寵錫、王號榮封（門聯-楷書）	門神：五福集祥 時戊午十二月台南大天后宮前陳金鐘寫（尉遲恭-箭袋）	煙燻嚴重	落款「陳金鐘」

	台南西港慶安宮	三川殿門神、樑枋畫	主門：秦瓊、尉遲恭 邊門：文官	門神： 癸丑孟夏陳壽彝作 （尉遲恭-箭袋）	保存完整	
	台南興濟宮	三川殿門神樑枋畫及壁畫	主門：秦瓊、尉遲恭 邊門：三十六官將 壁畫：三十六官將	門神： 歲在癸丑仲冬赤嵌 陳壽彝繪（尉遲恭-箭袋）	門神：預計以修護方式回復原貌	2002 年始，進行落架大修壁畫/採灰泥彩塑技法
	虎井大音宮	門神	主門：韋陀、伽藍	門神：無落款	現況完好	預計 2005 年 8 月拆除
	台南安平城隍廟	門神、樑楣枋（全廟彩繪）	主門：牛頭、馬面 邊門：衙役 樑楣枋：人物戲齣 神龕：八仙、歲朝清供（擲金畫）	樑楣枋： 中華民國六十二年 歲次癸丑孟秋之月 范將軍神龕壁畫： 白鶴添千歲 蒼松又一年 時逢癸丑 孟冬 壽彝寫	保存完整	
1974 年 民 63 年 （甲寅） （40 歲）	雲林北港朝天宮	三川殿樑楣枋	人物戲齣	甲寅冬 比南齋主寫	部分彩繪層剝落	
1975 年 民 64 年 （乙未） （41 歲）	雲林北港朝天宮	三川殿樑楣枋	人物戲齣	乙未年夏月 金鐘作	部分彩繪層剝落	
1976 年 民 65 年 （丙辰） （42 歲）	台南祀典大天后宮	正殿兩側壁堵	仙翁、麻姑、虎溪三笑	西池蟠桃大如斗 色是濃艷味似酒 開花結實三千歲 時之共與天地久 玉峰寫意 丙辰夏 壽彝仿繪 芙蓉脂肉綠雲鬢 罨畫樓臺青黛山 千樹桃花萬年藥 不知何處憶人間玉峰作 壽彝仿繪	部分彩繪層剝落	2002 年始，進行大修，2004 年完工。
	彰化城隍廟	三川殿壁畫	廿四孝	丙辰夏 台南阿生畫	部分彩繪層剝落	落款「阿生」
1978 年 民 67 年 （戊午） （44 歲）	四湖下桂山章寶宮	樑楣枋、過水廊天花板壁畫	人物戲齣	福祿壽圖 戊午夏 阿生畫	保存良好	落款「阿生」、「台南人」、「赤嵌人」
	屏東長治德協國王宮	三川殿門神	主門：秦瓊、尉遲恭 邊門：德宏義重、協輔功高、國恩寵錫、王號榮封（門聯-楷書）	門神：五福集祥 時戊午十二月台南大天后宮前陳金鐘寫（尉遲恭-箭袋）	煙燻嚴重	落款「陳金鐘」

2003 年 民 92 年 (癸未) (69 歲)	台南 景福祠	神龕兩側枋 心	吉祥如意、僊童進寶	時於癸未夏陳壽 彝、癸未夏壽彝	保存良好	
	台南仁德 大甲 慈濟宮	正殿兩側樑 枋壁畫	孔宣兵阻金雞嶺、松 下品茗圖	時在癸未 10 月陳壽 彝繪、時於癸未陳壽 彝作	保存良好	

*表格有網底者，表示該廟於田調期間拆除重建。

參考文獻

王雲軒

1929，《鶴巢人物畫稿三千法》，中國上海：碧梧山莊編印。

王樹村／編著

1982，《中國民間畫訣》，中國上海，上海人民美術出版社。

1994，《門與門神》，中國北京，學苑出版社。

內政部

2001，《全國寺廟名冊》，台北市：內政部民政司。

李乾朗

1993a，《台灣傳統建築彩繪之調查研究—以台南民間彩繪畫師陳玉峰及其傳人之彩繪作品為對象》，台北市：行政院文建會。

1993b，《北港朝天宮建築與裝飾藝術》，雲林：財團法人北港朝天宮。

1988，《傳統營造匠師派別之調查研究》，台北市：行政院文建會。

2003b，《台灣古建築圖解事典》，台北市：遠流出版社。

李奕興

1995，《台灣傳統彩繪》，台北市：藝術家出版社。

2002，《府城·彩繪·陳玉峰》，台北：雄獅美術出版社。

邱麗娟

2004，《台南縣史（期末審查報告書）—宗教篇（上）民間信仰》，台南市：國立台南大學台灣文化研究所。

余光弘、林文鎮

2001，《田野調查研習營專輯—望安·將軍篇》，澎湖：澎湖縣文化局。

何培夫

1987，《台南市門神圖集》，台南市：台南市政府。

吳樹平

1997,《中國歷代畫譜匯編》，中國天津：天津古籍出版。

吳友如／著，庄子灣／編

1998,《十九世紀中國風情畫—古今人物百圖》，中國湖南：湖南美術出版社。

吳超然

2003,《台灣當代美術大系—水墨與書法》，台北市：文建會、藝術家出版社。

洪波浪、吳新榮

1980,《台南縣志：卷八人物志》，台南；台南縣政府。

陳文欽／主編

2003,《陳壽彝七十藝術回顧選集》，台南市：台南市立藝術中心。

劉克明

1951,《艋舺龍山寺全志》，台北市：台北艋舺龍山寺。

劉怡蘋

2005,《台灣美術地方發展史全集—台南地區》，台北市：文建會、日創社文化。

黃輝

1987,《中國古代人物服飾與畫法》，中國上海：上海人民美術出版社。

蕭瓊瑞

1996,《府城民間傳統畫師專輯》，台南市：台南市政府。

1996,《台南市藝術人才暨團體基本史料彙編—造型藝術》，台南市：財團法人台南市文化基金會、台南市文化中心。

蕭瓊瑞、徐明福

2001,《雲山麗水—府城傳統畫師潘麗水作品之研究》，台北市：國立傳

統藝術中心籌備處。

E.H.GOMBRICH / 著，雨云 / 譯

1997，《藝術的故事》，台北市：聯經出版社。

Giulio Carlo Argan•Maurizio Fagiolo / 著、曾埴、葉劉天增 / 譯

1992，《藝術史學的基礎》，台北市：東大圖書公司。