

台灣傳統建築彩繪

李奕興

傳統彩繪研究專家



摘要

傳統建築彩繪是運用天然漆和礦植物性油料髹塗器物的技術，若單就傳統木構建築彩繪施作來說，為防護木構建築並延長使用年限而發展完成的彩繪技藝，因其施工涵蓋了漆藝、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，則建築彩繪應是一項最具地域特色的民族技藝。

台灣傳統彩繪是一項絕對落實於生活各層面的技藝，建築彩繪即是常見於各廟宇、民宅的「化妝術」，事實上，「彩繪」一詞包含著兩種工藝作法的意義，「彩」泛指在木構上的油漆作工，「繪」則指純美術的書畫創作。意即，在木結構上，透過油質色漆髹塗木構件以達到防護和美觀的目的，同時再將人類繪畫才藝加諸外表以擴張華麗感，所以說「繪」的動作在建築裝修層面中，具有一種增強效益的烘襯作用。

此外，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繪、版畫、傢俱彩繪、紙絹本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。

關鍵詞：傳統彩繪、天然漆、傳統木構建築

一、台灣傳統建築彩繪的歷史背景

台灣傳統建築彩繪之深受社會普遍關注，緣起於人和生活器物使用關係的密切，加上建築彩繪內涵所牽涉的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，台灣傳統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。

當然探究台灣本地建築彩繪源起，僅知清康熙年間黃叔瓚《臺海使槎錄》中，曾提及諸羅原住民在門板上彩畫人像的案例，但却無法驗證與今日台灣漢人木構建築彩繪有何血源關係。除此，台灣傳統建築彩繪本是閩粵原鄉橫的移植來台的行業，而此手工業源流尚可追溯至七千年前的上古時代，故指台灣傳統建築彩繪是千年活化石，應非過誇之詞。

說台灣傳統建築彩繪是中華千年文化的活化石，立論基點在於台灣傳統建築彩繪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行業，且其脈絡是清晰可尋的。

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，如《考工記》載有「攻木之工」或「設色之工」，就有專業從事營造與彩繪相關手工業的「匠人」、「畫工」及「績工」之稱。

《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，士漆土黃色，代表當時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，對建築裝修早已超脫最原始的居家實用概念。

秦滅六國後，建築彩繪呈現空前奢華景象；《史記》說咸陽宮木作披錦，牆敷紅土，而《水經注》則指驪山陵牆遍繪天文星宿萬物。漢代繼起，彩繪格局寬宏，在《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，佛教及佛教藝術西來，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；宋代有關建築彩繪裝飾的規限更加嚴明，李誠編修《營造法式》正式明定建築彩畫作的法則。

宋《營造法式》「彩畫作」代表中國建築彩繪一科的建立，也成元明清各朝建築彩繪的依歸。明清兩代的五百年間，中國建築彩繪樣式咸以宋式為師，唯雍正朝工部頒行的《工程做法則例》，在「彩畫作」另出現和璽、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，還普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的彩繪觀察，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近似；然而台灣本土建築彩繪在「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，十足驗證台灣傳統建築彩繪深具中原傳統的歷史情感外，也彰顯出閩粵彩繪在台異地開花的斑斕神采。



圖1 寺廟彩繪以金碧輝煌為訴求，圖為重修的鹿港玉渠宮正殿

二、台灣傳統建築彩繪的工法

台灣傳統建築彩繪是台灣民間藝術中一項極具表現技藝性的行業，工法上有兩種：

「彩」泛指木構件上的油漆作工，即是木構件與灰泥壁基層的塗地工事，一般稱「地仗處理」；「繪」則是純美術的書畫創作，木基層（或灰泥壁體）經地仗處理並髹塗底漆後，匠司在木基層（或灰泥壁



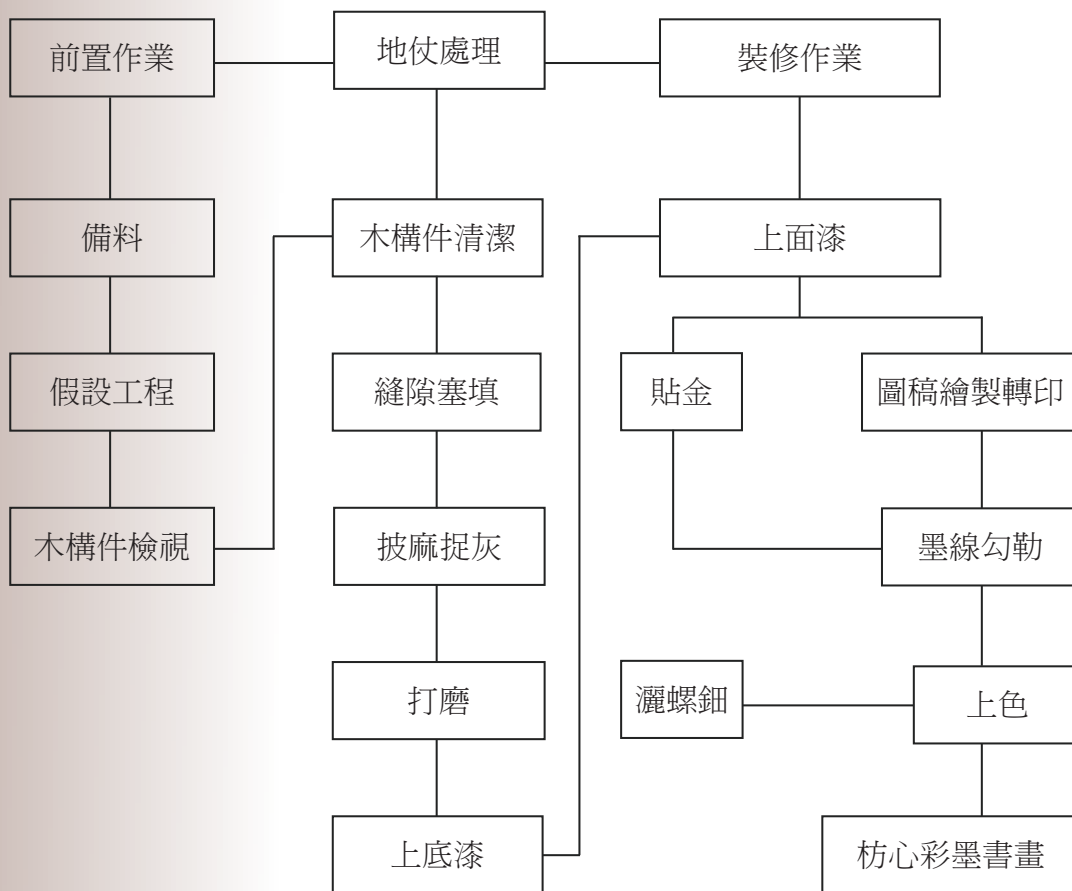
圖2 寺廟神案雖非建築木構件但也是彩繪工程內容之一

體）上的美術畫作表現。換言之，即是在木結構物上透過油質色漆的髹塗，達到表層防護和裝飾美觀目的，再將繪畫技藝加諸外表以增添華麗感，對於整個空間頗具畫龍點睛之妙。

尤其油漆作工部門，更是彩繪裝修工程優劣與否的先決要素，且深具關鍵性的角色，因為良好的油漆工，從材料的擇定、工法的講究與工具的擅使，都影響著品質的良窳，也直接衝擊後續美術裝飾作品保存的穩定性；亦即，彩繪工程是門結合工藝與美術的民族技藝，但其作為傳統建築後階段裝修的主體，正說明彩繪工程本身必要的技法和媒材，除了有先人智慧結晶的傳承外，更有必要導循作工的精神所在。

傳統彩繪整體施作流程頗為繁複，大致上可概分為「前置作業」、「地仗處理」、「裝修作業」三階段，茲將各階段作業內容簡述如下：

【彩繪施作流程表】



(一) 第一階段：前置作業

前置作業，包括「備料」、「假設工程」、「木構件檢視」。

1、備料

即是準備各個階段施工所須的工具與材料，備料時須考量工地實際操作可及性，傳統材料如桐油、色粉及豬血等，取得較不易，故在準備工作上耗費較多時程，而許多材料僅是原料，必須於工作期間內視工程進度及工作狀態於工地現場調製，亦增添較多工作量。

2、煮油



圖3 備料 / 彩繪所需的塗料「爐底油」的熬煮

傳統建築彩繪施作的主要材料之一即是桐油，生桐油購回後須依工程執行狀況自行熬煮成「明油」及「爐底油」，每次所熬煮的質與量則須視工作內容而定，其用途主要為提供灰料及漆料調製所需之油料。熬煮油料所須注意的即是其火候的控制、油料表面及粘稠度的變化，三者皆須密切注意以防止油料熬煮失敗。在以前尚未有現成代替品可供購置使用時，熬煮生桐油工作是一般入行小徒弟必修的功課，無法掌控煮油技法者幾乎宣告無法從事該行業，由於煮油成敗也涉及工程成本及利潤收益，因此也備受匠司重視，無人敢輕率行事。

3、假設工程

假設工程意指工程施作時的輔助臨時性相關工程，木結構為彩繪工程本體，施工平台的鷹架搭設即是歸屬於假設工程的範疇，但若依較嚴謹的做法來說，除了施工用鷹架搭設外，現代較往昔更注意工地安全，在現場尚有工地安全圍籬及警戒標示的架設，還有牆面及地面污漬防護鋪設等規範要求。



圖4 假設工程 / 是彩繪施作前的必要程序，它提供一個施作平台

4、木構件檢視

鷹架搭設完成後，隨即進行建築木構件檢視作業。通常在一工程進行前，工程參與人員多會先行觀察建築物現況，但觀測到的問題層面及現況的精準程度會由於觀察距離較遠而受到影響，所得結果多僅是個概估值，因此鷹架搭設完成後的近距離檢視將有助於問題的發掘與解決方案的提出。

（二）第二階段：地仗處理

地仗處理，包括「木構件清潔」、「縫隙塞填」、「披麻捉灰」、「上底漆」。

1、木構件清潔

建築木構件彩繪作業，首先著重即是木構件本身的清潔，若未能將附著於木構件表面的塵灰、污垢或動植物殘跡完整清除，則會影響後續的基層處理作業的工作效率及施作穩定度。

2、縫隙塞填

木質構件材料特性之一即是會有乾燥後自然龜裂現象，不論是新舊木料，只要被砍伐下來，其自然裂痕即會出現且隨著時間拉長愈來愈明顯，因此木基層處理的主要作業項目之一，就是要處理木料本身自然裂縫的問題，透過自調的灰料、木竹片或碎屑等物質的塞填，以求適度的遏止裂縫繼續擴大。

3、披麻捉灰

將木構件本身因自然因素或外力所形成的裂痕縫隙填補完成後，接下來的作業即進入披麻捉灰的階段，由於木構件本身會隨著天氣乾濕度高低及本身材質劣化而龜裂，導致建築整體結構的性能降低，因此須藉由披麻捉灰的施作，來增加木構件的保護性及延長其使用年限。所謂「披麻」，就是在木基層上將裂痕縫隙填補完成後，上一層黏劑再披覆布匹，以強化木料表層的完整度；而「捉灰」即將布匹經緯織線的縫隙，運用灰料層層髹塗填補成平滑表面，以便利再來的色漆髹刷裝修。

4、上底漆

底漆是外部彩繪前的防護性髹漆，以確保日後彩繪使用年限；其種類有紅丹漆及一般色漆，而紅丹漆是具有耐酸鹼性能的油漆塗料，髹刷一般色漆則是便於後續彩繪裝修作業的進行。

（三）第三階段：裝修作業

裝修作業，包括「髹面漆」、「貼金」、「上色」、「圖稿繪製、轉印」、「墨線勾勒」、「枋心畫作」。

1、髹面漆

木基層地仗處理完成後，木構件即可髹飾「面漆」。

2、貼金

通常貼金的部位多為木雕構件中主要表現的主題，如人物故事中就以人物為貼金表現，花鳥走獸就以鳥獸為貼金主題，而植物的枝葉裝飾就依「金枝玉葉」原則在枝幹貼金，使表現的主題能更加突顯。

3、上色

通常分為「填色」及「化色」兩階段，「填色」就是主題的全面髹漆，須先將構件主要的顏色髹塗完成後，再作化色處理，而「化色」是一種運用一筆沾兩種顏色作出漸層效果的表現技法，傳統稱該技法為「退暈」。

4、圖稿繪製、轉印

具裝飾性畫框作用的「堵頭」圖案，在紙上打草稿並以針扎成洞的作業完成後，便將該圖稿轉印至木構件上；通常匠司會依針扎有洞的圖稿，透過壓撲裝有色粉的粉包，將其壓印於木構件上即告完成。詳述如下：

（1）構件尺寸丈量

堵頭圖案繪製的第一步驟並非紙上作業的圖稿繪製，而是至現場以 1：1 比例丈量欲施作堵頭圖案的木構件，量測完成後才是進行圖稿繪製的工作。

（2）堵頭圖稿繪製及轉印

通常選擇較易透光且質地堅韌不易被撕破的紙張來施作。圖稿完成後，須以錐子沿圖稿線條扎洞，扎洞時孔徑及間隔適當，通常會於圖紙下方墊一較厚的軟性物，如保利龍、厚紙板等，以方便作業。扎洞完成後，須以細砂紙將圖稿背面均勻打磨，以使孔洞能完全呈現。

（3）圖稿轉印

即是將繪製於紙張上的圖稿轉印於木構件上，以撲粉包均勻地掃過圖紙後即可在木構件上留下圖稿痕跡，轉印時須注意粉痕的清晰度，以

避免勾勒時產生誤判。

5、墨線勾勒

圖樣轉印完成後，須用墨筆將轉印成點狀的圖樣粉痕勾勒成完整的線條。通常是以頭髮筆作為畫筆，因其筆頭可削短，勾勒的線條較平整且粗細均勻，現代做法則是採用油畫筆，稍經加工後，使用上亦可得類似效果。

6、枋心畫作

書法文字及繪畫表現是裝修的後階段作業，須待所有的化色髹漆告一段落方進行。

書畫技法應用部份因是傳統彩繪工程最後裝飾的步驟，

概以水墨繪畫與書法為表現的媒材，水墨畫表現的技法為墨線勾勒圖像再以色漆填彩，其形式以中國傳統工筆畫最為常見，部份也用潑墨寫意方式表達。書法即指毛筆字，一般皆以楷體、篆體、隸書或草書形式表現，因此就書法繪畫應用在傳統彩繪裝飾部門，其技法與媒材均與傳統水墨和書法的表現無異，其應用於木結構彩繪的表現媒材應屬油性材質，故其敷彩的油性顏料與水性彩墨顏料不同，相對也影響其敷彩的技法與傳統彩繪匠師慣用的技法，此種使用油性顏料於木構件油漆的畫面上，多以手指沾油性顏料拓色，這是傳統彩繪墨畫著色技法的一大特徵。其技法為：

【1】確立畫面主題→【2】炭筆草圖→【3】墨線勾勒→【4】填彩→【5】拓色



圖5 枋枋彩繪常見有傳統水墨畫的表現

三、台灣傳統建築彩繪的工料

「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。

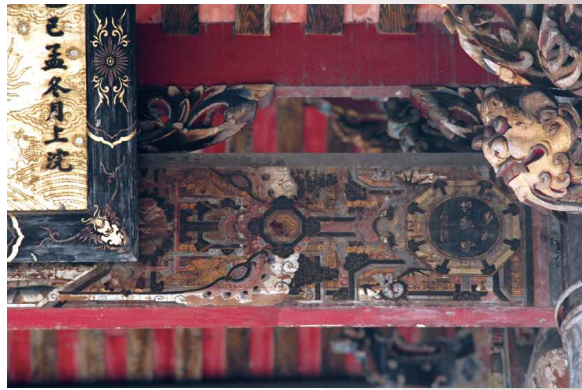


圖6 2007. 1. 3屏東市曾祠彩繪

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。

美術工藝裝飾的媒材以表列方式說明如下：

【美術工藝裝飾油料】

名 稱	說 明
純亞麻仁油 linseed oil	自行分裝，製造商：虹牌油漆，永記造漆工業，可用來稀釋明油濃度。由亞麻仁種子中榨壓而成的乾性油，一般作為塗料用油，乾燥性佳且具彈力的塗膜，耐久性強，為油性塗料製造原料
合成亞麻仁油	自行分裝，可用來稀釋明油濃度
凡立水（金油）	製造商：金鹿牌，國華製煉油漆有限公司
爐底油	自行調煮，生桐油與紅丹粉一起調煮後即為「爐底油」，呈較深的琥珀色，質地略顯混濁，具強大粘性，主要可用於豬血灰調製及礦物色漆粘劑
明油	自行調煮，生桐油經調煮後即為「熟桐油」，匠師一般稱之為「明油」，呈琥珀色，質地略透明澄清，帶少許黏性，主要可用於色漆調製及金箔油製作
松節油 terpentin oil	自行分裝，可用來稀釋礦物色漆，從松柏科植物樹幹取得之樹脂分泌液，或由木材經蒸氣乾餾所得之揮發性油，主要供作塗料溶劑及稀釋劑
金箔油	安全用油料

【美術工藝裝飾漆料】

名 稱	說 明
紅丹漆	製造商：虹牌油漆，永記造漆工業，具抗酸鹼能力
礦物色漆	礦物色粉＋桐油料
油性白底漆	木構件表面打底
紅調和漆	製造商：虹牌油漆，永記造漆工業
礦物色粉	太陽朱、石綠、黃、銀朱、黑煙、白粉、土朱、佛青、金黃、立德粉

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，而地仗處理則可視為如何發揮材料之美及匠司才藝的基本動作。地仗指提供彩繪裝飾的基層處理，在對象上分為木構件彩繪地仗處理和壁體灰牆彩繪地仗處理。所謂木構件地仗處理，為木材基層與表層油皮的灰殼製作工法；壁體灰牆地仗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仗處理，清代時，建築彩繪匠司在紫禁城從事地仗處理的施工技術，可認為是中國歷代最繁瑣又嫺熟的時代，其地仗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。

按彩繪地仗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「軟斫見木」；接著再以刀斧對木材之裂縫鑿開成叉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，使竹釘吸納油質，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「地仗灰」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。

至於傳統地仗灰漿的兩種主要材料是豬血灰和桐油灰。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。

相對於木基層的壁體基層地仗處理也起源甚早，從出土的漢墓壁畫成就來看，二千年前的中國人對灰壁地仗處理技術理應相當成熟，另外如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仗技藝的高度水平。

壁體基層地仗處理可分白色和有色灰壁地仗兩類，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」是壁體地仗的首道作工，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。而屬於有色灰壁地仗，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。

綜觀彩繪的地仗處理工法，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仗處理完成後，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，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「搨金」，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或增加層次感，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、日據期到民國等不同階段，使油漆畫工藝得吸取各地裝飾技法，促使台灣彩繪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。

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，及運用對象侷限在傢俱或日常用

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、乙烯基、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，其次為亞麻仁油、大豆油、紅花籽油及部份動物性油脂，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《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。

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，更可見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，當年匠司曾使用的顏料，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司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、歐美日帝國入侵及通商口岸洞開，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。

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。其中在台灣俗稱「佛頭青」在台灣建築彩繪工程中使用最廣，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。



圖7 傳統彩繪的顏料大都使用礦物質色粉及施作流程圖版

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。藻頭部份的「線光」位置，有長有短，其底色藍者畫靈芝草，底色綠者畫菊花。盒子部份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「金釭齒飾」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壘、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、三堵頭的綢麗畫面。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「金釭齒飾」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「豹腳合暈」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、台灣傳統建築彩繪的特色

台灣傳統彩繪的特色在於獨特內容表現，即指彩繪題材的應用與涵意。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，堵內留白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，由左自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。

圖8 筆者彩繪鹿港玉渠宮門楣「六丁六甲神將圖」

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》秋天祀門，到漢代的大門已見神荼、鬱壘圖象，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。



圖9 筆者為鹿港玉渠宮彩繪的門神已非傳統形象，而是依廟方指示重新設計施作「風、火二神將」

七、結語

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、驅邪納福的民俗、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。

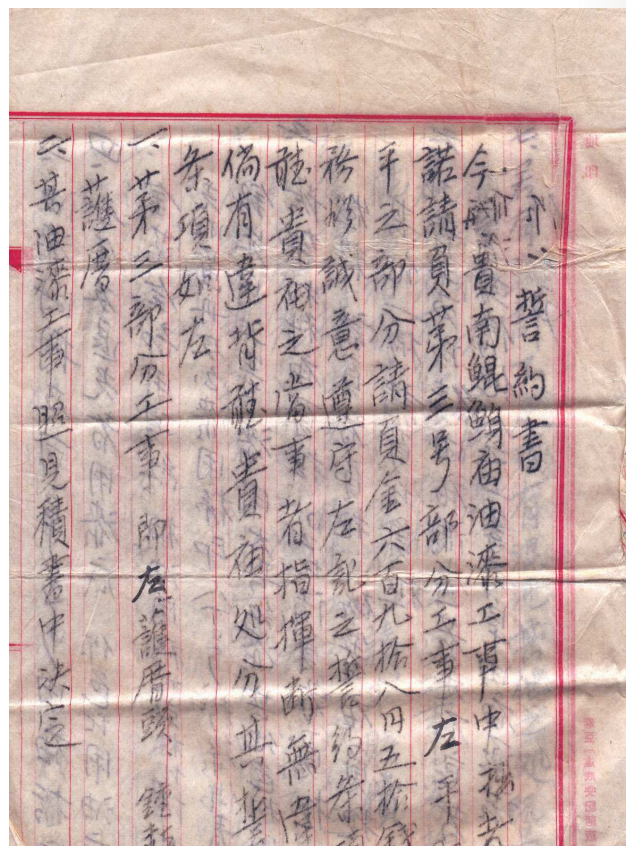


圖10 日治期彩繪司柯煥章承接工程所簽的誓約書文件

參考書目

一、專書

- 王定理，《中國畫顏色的運用與製作》，台北：藝術家出版社，1993。
- 王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北：歷史博物館，1995。
- 于非闇，《中國畫顏色的研究》，台北：華正書局1987。
- 田自秉，《中國工藝美術史》，台北：丹青圖書有限公司。
- 李奕興，《彰化節孝祠彩繪藝術》，彰化：彰化縣立文化中心，1995。
- 李奕興，《台灣傳統彩繪》，台北：藝術家出版社，1995。
- 李奕興，《林圯埔彩繪》，南投：竹山鎮公所，1998。
- 李奕興，《鹿港天后宮彩繪》，彰化：凌漢出版社，1998。
- 李奕興，《台灣民俗彩繪》，台北：漢光出版社，1998。
- 李奕興，《鹿港龍山寺彩繪》，彰化：彰化縣文化局，1998。
- 李奕興，《府城彩繪陳玉峰》，台北：雄獅美術出版社，2002。
- 李奕興，《元昌行彩繪與木雕藝術》，彰化：凌漢出版社，1999。
- 李允鈺，《華夏意匠》，台北：龍田出版社。
- 李廣元，《東方色彩研究》，黑龍江美術出版社，1994。
- 李誠（宋），《營造法式》，台北：台灣商務。
- 何俊壽，《中國建築彩畫圖集》，天津大學出版社，1999。
- 沈柔堅，《中國美術辭典》，台北：雄獅圖書股份有限公司，1989。
- 杜仙洲，《中國古建築修繕技術》，台北：丹青圖書有限公司，1984。

- 杜而未，《鳳麟龜龍考釋》，台灣商務印書局，1966。
- 吳振聲，《中國建築裝飾藝術》，文史哲出版社，1979。
- 吳山，《中國工藝美術大辭典》，南京：江蘇美術，1988。
- 林會承，《傳統建築手冊／形式與作法篇》，藝術家出版社，1994。
- 周大正，《敦煌壁畫與中國畫色彩》，人民美術出版社，2000。
- 范和鈞，《中華漆師藝術》，中華叢書。
- 程萬里主編《中國建築形制與裝飾》，台北：南天書局，1991。
- 施弘晉，《台灣宗教建築中的門神彩繪》，美育，第45期，13 - 2，1994。
- 馬瑞田，《中國古建彩繪》，北京：文物出版社，1996。
- 梁思成，《營造法式注釋卷上》，台北：明文書局，1984。
- 張馭寰主編，《中國古代建築技術史》(二)，北京科學出版社，台北：博遠出版有限公司，1993。
- 張恩耀，《中國古建築裝飾彩繪工程技術速算速詢卡》，北京：兵器工業出版社，1993。
- 蔡耀煌，《油漆工》，台北：台灣商務印書館。
- 趙立德，《清代古建築油漆作工藝》，北京：中國建築工業出版社，1999。

二、研究報告

- 李奕興 等，《台灣傳統彩繪先賢鹿港畫師柯煥章研討會研討手冊》，彰化：鄉土藝術文教基金會，2000。
- 李奕興，《第一級古蹟鹿港龍山寺正殿建築彩繪調查研究報告書》，財團法人國家文化藝術基金會補助（未刊本），2001。
- 李奕興，《第一級古蹟鹿港龍山寺戲台建築彩繪調查研究報告書》，財團法人國家文化藝術基金會補助（未刊本），1999。

李奕興等，《台灣傳統彩繪先賢畫師郭新林鹿港研討會研討手冊》，彰化：鄉土藝術文教基金會，1999。

三、論文

李乾朗〈台灣古建築樑架彩畫運用包巾圖案之繪法〉，p.188 - 203，
《第四次古蹟修護技術研討會專輯》，台北：行政院文化建設委員會，1992。

Traditional Painting on Architecture in Taiwan

Yi-xing Lee

Abstract

Traditional painting used in architecture utilizes natural paint and the technique of applying mineral oil on utensils. Concerning the application of painting on traditional wooden construction alone, it is the technique developed in an attempt to protect the wooden construction and prolong its life span. As the construction involves the art of painting, chemical industry, graphic design of decorating patterns, highly-artistic Chinese color painting, along with the humanities and science developed within the Confucianism and class limit in Chinese feudal society, painting on construction is supposedly one of the most regional-specific ethical arts.

Taiwanese traditional painting is by no doubt a skill applied to all aspects of life. The painting on architecture refers to the make-up in commonly-spotted temples and houses. In fact, the word painting involves the meaning of two methods of arts. Cai generally refers to the application of paint on wooden architecture while Huei indicates painting and calligraphy of arts. That is to say, regarding wooden architecture, it is through oil paint that we can achieve the purpose of protection and making it pleasant to the eye. At the same time, we add our drawing talent to the surface as to create a sense of flamboyance. It is concluded that in terms of interior decoration, the action of Huei serves as a means of reinforcement.

Furthermore, traditional painting is a human nature to

demonstrate painting skills, with its wide range of applications. For instance, it involves the painting on traditional wooden architecture in everyday commodity, Graphic Art, painting on furniture and paper-made handkerchief, even the painting on the surface of gold and stone. Regarding the concrete method or the dept it embodies in influencing our lives, painting applies to the architecture of human living space. For Chinese people who are found of using a mass of wooden architecture, it is unanimously regarded as the most essential, safe and the most remarkable and beautiful behaviors of arts and crafts.

Key Word: traditional painting, natural paint, traditional wooden architecture