

## 時代的圖像：林天助的民俗彩繪藝術<sup>\*</sup>

林素芬<sup>\*\*</sup>

慈濟大學東方文學系副教授

林素綉<sup>\*\*\*</sup>

醒吾科技大學國際商務系副教授

## 摘要

林天助先生（1914-1998）是金門縣烈嶼鄉的民俗彩繪師。其作品以寺廟壁畫彩繪為主，又及書法、泥塑等，皆為當前金門重要的歷史文物資產。天助師一生歷經變動劇烈的歷史大時代，又僻處當時政治地位敏感關鍵的金門烈嶼小島上，在封閉緊張的戰地氛圍中，憑著個人天賦與興趣所至，勤學勤練，為當地廟宇壁畫留下可貴的資產。其繪畫創作歷程，與作品內容風格等，猶如一個時代圖像的展演，值得紀錄與瞭解。本文之作，在敘述天助師書藝彩繪的地域特色與歷史意義，介紹畫師本身的藝術造詣與作品價值，以呈現民國 60-80 年代間其賦與金門廟宇的特殊面貌。

關鍵字：林天助、烈嶼、金門、寺廟壁畫、彩繪

## 一、前言：海隅瑰寶

林天助先生（1914-1998），是金門縣烈嶼鄉的民俗彩繪師。地方民眾多敬稱他為「天助師」，其作品遍佈烈嶼各村里，甚至及於金門本島，已成為當地歷史文物展演的一道重要風景。2016年烈嶼前埔保障宮以「林天助彩畫」提報金門縣文化局登錄為歷史建築，由政府單位協助保存。2017年11月的「百人移廟」活動，也將東林佛祖廟的廟繪交由金門文化局接管，後亦登錄為歷史建築。天助師一生歷經變動劇烈的歷史大時代，且僻處當時政治地位敏感關鍵的金門烈嶼小島上，卻能在封閉緊張的戰地氛圍中，打開一片自由創作的天地，其繪畫創作歷程、作品內容與特色等，實可做為反映那個特殊歷史情境的多稜鏡之一面，值得紀錄與瞭解。

由於時空的限制，天助師的書藝創作，並無師從，但憑個人興趣所至，勤於觀摩，廣泛閱讀書冊，多方面鑽研、練習，長期的涵養與摸索，終自成一家。其作品既具文化傳承意義，又充滿個人藝術創造力，雖處軍管時期，卻有超乎時空限制的表現，可說是在無意間，創造了一個「時代的圖像」。

在天助師的作品中，最大量也最廣為稱道的是寺廟彩繪與書法，另有不少泥塑與私人宅邸裝飾彩繪創作。晚近由於地方歷史文物保存的意識普遍覺醒，其作品在鄉里也被視為地方文化資產。重視文資保存的人士，多推崇他為「大師」、「素人畫家」與「民間通俗藝術工作者」；文史學者也有以「畫家」、「藝術家」稱之者。<sup>1</sup> 稱號雖美，然而時光之流對於這些袒露於民間

\* 本文承蒙三位匿名審查委員給予寶貴的專業意見，受益良多，謹致謝忱。論文撰寫期間，得到諸多金門烈嶼鄉親好友及師長專家的協助與指導，在此一併致上最高感謝與敬意。

\*\* 林素芬，第一作者，電子郵件信箱 sufен0707@gmail.com

\*\*\* 林素綉，通訊作者，電子郵件信箱 079007@mail.hwu.edu.tw

1 見許維民，〈金門寺廟壁畫大師——林天助的筆下乾坤〉（《金門》季刊第51期〔1986年12月〕，金門縣政府，頁55）；談宜芳，〈傳統建築油漆彩畫材料之研究〉（內政部建築研究所研究成果報告，2008年，頁56）以及談宜芳，〈從建築彩畫探討金門的特殊性〉（《2015年金門歷史、文化與生態國際學術研討會論文集》，2015年，頁12），以及洪國正編輯，〈烈嶼鄉志〉（金門縣烈嶼鄉公所，2002年，頁292）。

現實生活當中的文物，其侵蝕是無時無刻的。所幸者，目前金門政府與民間有識之士皆積極投入這些作品的維護；而為天助師的文化遺產做一系統的影像紀錄與文字論述，自有其必要性。

本文之作，主要是透過田野調查，親訪天助師從 1965 到 1998 年間在烈嶼及金門本島的宮廟彩繪及散落鄉里間的作品，一一求證其繪製年度與各廟宇主題，並攝錄存證及製作統計表；其次，與天助師的親人、好友及當年的工作搭檔進行深度訪談，進一步了解天助師的生平及其廟繪風格；再根據相關文獻探討，探索其在金門特殊時空背景下的養成過程；最後，呼籲地方相關單位及民間團體對於天助師結合了廟宇彩繪與民間信仰，從民國五十年代起，為烈嶼地區所繪製的特殊時代圖像，應有積極保存之作為。

## 二、生平概述

### （一）動盪的早年歲月

林天助，字輔臣，出生於民國 3 年（1914）農曆 3 月 24 日，金門縣烈嶼鄉中墩（今上林村中墩區）人。婚後不久移居西方村，生育子女 9 人。天助師祖籍福建省南安縣，於清嘉慶年間，高祖父遷居烈嶼中墩。當時的金門民眾，多是務農或討海過活，維生不易。<sup>2</sup> 由於中墩近海，高祖父主要以打棉花、養蚵、晒鹽為業；到了其父林遣的時代，改業貿易，擁有一艘二桅帆船「大春號」，往來金門、廈門、石碼，載運日常雜貨等，做買賣生意；天助師自十三、四歲起，便是其父貿易事業的好幫手。直到日據期間，船貿被迫中止，遂改務農。<sup>3</sup>

2 《新金門志》記：早期金門，「大小二島，不過七十里，土薄水淺，沙飛石走，幾同不毛。金門之人，揮汗雨於硯碯，覓生涯於風波，常苦不飽。」見許如中編輯、陳槃審閱，《新金門志》（金門縣：金門縣政府：1959年）。

3 根據天助師自述，當時烈嶼這樣的商船，只有二艘，另一擁有者是堂叔。可以推想當時烈嶼人士能夠前往福建遊歷者，天助師是少數之一。參見林玉茹，〈清末至日據烈嶼與福建之商船貿易活動——林天助先生訪問記錄〉（《史聯》26期，1996年10月，頁1-8）及許維民文章記載天助師自述早年遊歷福建廈門、漳州、同安一帶。

雖生於窮僻的海濱，天助師自幼喜好文墨。據其後人及鄉里耆老陳水炎先生(1925-)憶述，天助師幼時曾入師塾求學，跟隨當時烈嶼唯一的私塾先生「撢仔」(音)學習；陳水炎先生稱，由於天助師資質高，先生所教無法滿足他，不出幾年便改以自學方式進修。又由於跟隨父親跑船做生意，得以走遊各地，日漸熟諳福建省其他地方的文化藝術。<sup>4</sup>

年長後的天助師身高 182 公分，挺拔軒昂，文質彬彬。(圖 1) 陳水炎先生說，相較於鄉里同儕，天助師可謂見多識廣，足智多謀，且處事嚴謹，公正不阿，往往幫助鄉人解決紛爭，因此自年輕時便頗負人望；又由於有海上經商以及與海盜周旋的經驗，22 歲便被推舉為保長。<sup>5</sup> 唯接下來的日據時代，只能務農，無施展空間。1949 年(民國 38 年)，大陸易色，國民政府接管金門，軍管之下的戰地，烈嶼尤其是前線之前線，邊境之邊境，風聲鶴唳，管制甚嚴。<sup>6</sup> 值此兵馬倥傯、方寸金門屢經改制之際，天助師乃被軍方徵召，先後受聘任職金門軍管區烈嶼民政處處長、烈嶼區區長。<sup>7</sup> 天助師與夫人李金滿女士(1930-2017)結褵亦在此時。後來由於李金滿女士西方村娘家親人相繼往赴汶萊，故將祖業囑託其照管；肩承重責，天助師遂往西方村長住，協助夫人共同守護家園。

4 天助師後人，主要指天助師子女九人(包括筆者)。陳水炎先生，西方村人，採訪日期 2015 年 7 月 5 日，2016 年 8 月 17 日。地點於陳先生西方村住家。陳先生自民國 38 年至 60 年，擔任西方村長 23 年，是天助師鄰居兼好友，十分敬重天助師，曾長期共事，協助西方村各方面建設。

5 由於閩南沿海、金門附近自明末以來，海盜猖獗，金門自古重視民間自衛。民國 24 年金門試行地方自治，25 年整編保甲，全縣 93 保。(參見呂允在總編輯，《增修烈嶼鄉志》〔金門縣烈嶼鄉公所，2010 年〕頁 86、124、726。)天助師是烈嶼地區首批保長之一。此根據陳水炎先生口述，及林玉茹文頁 1。

6 金門自 1948 年進入戒嚴時期，隨後進入軍政期。1949-1958 之間，是兩岸關係最激烈的十年，在金門曾發生多次戰役，其中以 1949 年的古寧頭戰役，與 1958 年的八二三炮戰，最為慘烈。1958 起，大陸持續 21 年的「單打雙不打」的長期砲戰模式，直至 1979 年停止。1992 年解除戒嚴。參見：呂允在總編輯，《增修烈嶼鄉志》「民國後的兵事」，頁 726-758。

7 呂允在總編輯《增修烈嶼鄉志》記：民國 4 年金門正式設縣。民國 38 年，為適應軍事措施，改為軍管區，成立金門軍管區行政公署，設置烈嶼民政處。39 年民政處撤銷，設立烈嶼區公所。(頁 125)天助師為烈嶼首任處長及區長。





圖 1 左：天助師與夫人子女 - 約攝於民國 60 年。右：天助師 - 約攝於民國 80 年之間。  
資料來源：家屬收藏。

成年之後的天助師，亦曾擔任塾師。當時西方村是比較大的聚落，白天有一私塾，塾師是來自雙口村的林明來先生。白天的私塾收費較高，不是每個人都付得起的；天助師素有博學之名，又為了幫助鄉里年輕子弟識字求學，故設「暗書」（「夜間私塾班」之意）。村中不少年輕人都來就學，陳水炎先生也曾在其列。

天助師個性恬淡謹默，質樸無華。時代板蕩，仕途實非所願，遂於 1951 年（民國 40 年，37 歲）辭官。而為了生計，乃重拾經商行業，辦「復興商行」，販售雜貨文具。鄉人見之，仍尊稱「區長」。

在鄉里間，天助師經常參與各種重大建設工作，例如：規劃學堂（學校）、廟宇、西方街道的建設等；據後人回憶，家中常常有人來「講事情」，天助師也多次居中協調西方村與其他村莊的衝突事件等，有時還要幫鄉親寫狀紙。<sup>8</sup> 地方耆老笑稱，天助師雖無行政實位，卻與村中事務息息相關，猶如運籌帷幄的軍師角色。

8 根據天助師家藏官方文書複本，天助師曾受聘為金門縣土地調解委員會委員。

## （二）創作的中晚年彩繪生涯

自年少起，天助師便好讀書，興趣廣泛，尤喜蒐羅文史典故，最熟悉的是古代演義小說；早年遊歷福建廈門各地，對於閩南文化藝術，多有見聞。平居則以奕棋、書、畫自娛，又酷愛觀賞傳統戲劇。在那一座與世隔絕的軍管戰地小島上，這些有限的活動與節目，或許都成了天助師連結年少藝文經驗、生產藝術異想與創作的靈感來源吧！居家二樓廳堂大方桌，是天助師經常端坐之所在，或讀書看報，或運筆練字、作畫，往往一坐便是數個鐘頭，非常專注，有時甚至到了廢寢忘食的地步。家裡長期訂閱中國時報，看過的報紙便被用來練字，報紙吸力強，寫過一遍乾了再寫一遍，一張報紙可以寫上好幾回。不同於臺灣傳統畫師多是以父傳子的師徒關係，<sup>9</sup>天助師也無師承，大概就是憑藉這樣的愛好與勤學，而達到相當的畫書造詣，且久之自成一格。

據天助師後人憶述，天助師寺廟彩繪事業之緣起，實出偶然：民國30年左右，上林村建有將軍廟，內部壁面尚無裝飾，當時彩繪師傅既不易敦請，復有經費短缺之虞；鄉里「兄弟群」乃起鬨鼓舞，讓他試筆圖繪。當時他年僅二十許，就這麼大膽嘗試，完成了生平第一座寺廟圖繪。然而當時的金門地區貧窮，建設不易，廟宇並不多，老舊寺廟也多無力重建。時局迭變，1960年代之後戰局緩和，地方經濟也稍見起色，而旅汶華僑匯錢回鄉協助地方建設者也增多，加上政府開始大力提倡「文化復興運動」，<sup>10</sup>因緣際會之下，各地陸續有廟宇重修與新建，天助師於是有機會以繪廟為業，展開了其民俗藝術創作的生涯。

9 臺灣傳統彩繪家族為數不少，最知名者如臺南潘氏家族與陳氏家族、宜蘭曾氏家族等。參見李乾朗，《臺灣傳統建築彩繪之調查研究：以臺南民間彩繪畫師陳玉峰及其傳人之彩繪作品為對象》（行政院文化建設委員會，1993年），蕭瓊瑞，《府城民間傳統畫師專輯》（臺南：臺南市政府，1996年），謝世英，〈妥協的現代性：日治時期臺灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉（《藝術學研究》第三期，2008年5月，頁131-169），吳佳蓉，〈宜蘭曾氏家族彩繪研究〉（國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2010年），張秀雲，〈臺灣傳統建築彩繪藝術研究〉（國立臺北大學古典文獻與民俗藝術研究所民俗藝術組碩士論文，2013年）等。

10 金門廟宇文化與1967年政府倡導的「文化復興運動」的關係，可參見談宜芳，〈從建築彩畫探討金門的特殊性〉（頁11-13）。

繪作一座廟宇的時間因寺廟大小而長短不一，大者可能費時數月。在寺廟中繪作壁畫，有時需要站在板凳或梯子上，更高處則需站在特別搭建的木座高台上；如此一整日，默默地構思、圖繪。若是應邀到大金門的寺廟作畫，天助師通常也就以廟為家。其後人回憶，天助師從來不曾提過一聲辛勞，這一方面固然是出於他堅毅與負責的個性，另一方面，必然也是由於對繪畫的熱愛。

天助師寺廟壁畫彩繪，從民國 54 年繪製中墩忠義廟始計，到 86 年埔頭吳府王爺廟是最後一座，中間歷經由水墨彩繪過渡到磁磚彩繪，若以次計（含初建、重修、改建，包括全寺獨力完成與部分參與者），總數約在四十至五十座之間；現存者有 23 座全寺繪作（見表 1），以及數座部分參與者。<sup>11</sup>除了寺廟彩繪，天助師也從事其他民俗藝術創作，如泥塑、私人家庭的門聯、裝飾彩繪等。

### 三、時代與社會文化背景

藝術作品的生成，必定與其發生的時代與社會文化背景密切相關。同樣的，作品往往也反映了時代條件、社會需求與人心嚮往。在那個飽受砲火威脅的時代下，廟宇是庶民尋求身心安頓的神聖空間；而鄉民們朗朗上口的忠孝節義故事，又通過天助師的廟繪內容而彰顯其教化意義。神明信仰與廟宇彩繪遂相結合，在當時蔚為一股風潮。以下就從民間藝文傳統、政治社會情勢以及宗教信仰需求三方面，對當時的客觀條件做一說明。

#### （一）民間藝文傳統

民間藝術的發生，與其所在的藝術環境和庶民文化息息相關。由於地處偏僻小島，天助師未曾接受過正統的學校美術教育，然而興趣所致，主動接

11 由於大部分早期寺廟皆已重修或改建，水墨作品皆已損毀，因此總數係依靠天助師後人記憶及鄉親耆老提供資訊，只能取約數。現存數目則比較接近實況。



觸了許多現實環境中所能提供的各種藝文資源，包括觀摩寺廟繪畫作品、觀賞地方戲劇、閱讀正史或通俗小說，以及臨摹畫譜等。習之熟之，凡此皆成為他的創作養分。

天助師曾自述，在金門受日治（民國 26 年—34 年，1937—1945）之前經常遊歷中國福建廈門、漳州、同安等地，頗為熟悉當地寺廟壁畫與廟繪、戲曲等各種民間藝文活動。根據林國平的研究，閩台地區的寺廟壁畫，淵源自中國北方漢文化壁畫，可追溯至漢唐以前；南宋之後，漢文化圈南移，福建繪畫文化大興，於明清之際高度發展，地域繪畫傳統形成。且清代福建畫史上的代表性文人畫家，多善於工筆人物、神仙故事、歷史傳說等；這些工法以及題材都影響了民間宮廟的繪畫文化。<sup>12</sup> 由此可以推見天助師年少遊歷福建各地時所見所聞，並對他後來畫作產生重大影響。

地方戲劇演出以及通俗演義小說，也是天助師創作的重要依據與靈感來源。寺廟繪畫做為公共傳媒，畫作者必須考慮觀賞者的體驗，因此題材上一般會選擇當地人熟悉的內容。其中，戲劇題材應是優先選擇，因為在天助師的年代，地方上能識字讀小說的成人民眾並不普遍，然而年節慶典上的酬神戲曲曲目，則是大部分民眾熟悉的。據洪春柳記述，1949 年以前，除了本土戲班，亦常聘請大陸戲班前來「大熱鬧」。古寧頭戰役後，大陸戲班才一夕隔絕。金門的本土演藝本淵源自大陸，以閩劇和南管為主。閩劇多為節慶酬神演出，軍管期間一度沒落，1950 年代成立「金門民眾反共抗俄閩劇社」，稍有恢復，而劇目皆具強烈的政治主題，如《蘇武牧羊》、《勾踐復國》、《毋忘在莒》等歷史劇。京劇方面，在 1950 年之後由於軍中獨尊京劇團，因而盛極一時。60-70 年代，在政府「復興文化」口號下，閩劇和南管又曾有盛行。當時小小烈嶼島上就有東林之烈聲閩劇團、上林之少女歌仔戲社。另外東林也有皮影戲劇團。<sup>13</sup>

12 參見汪潔、林國平，《閩臺宮廟壁畫》（九州，2003 年），頁 1-16。

13 相關記述，可參見呂允在總編輯，《增修烈嶼鄉志》「鄉土藝術活動」（頁 449-465），洪春柳，《當代金門演藝的變遷》（秀威資訊，2013 年），頁 77-8。

天助師酷愛戲劇，經常與年幼兒女講述歷史典故，也曾提及年少時看過福建高甲戲。除了觀賞家鄉廟會節慶時的歌仔戲酬神演出，有時還不辭煩擾，向村公所申請路條、通行證，特地搭船前往金門本島去「看戲」。民國 60 年以後，有線電視進入，多了電視京劇節目可供觀賞。戲劇演出多本於通俗演義小說。從天助師身後留下來的藏書中與文藝書畫相關者，亦可一窺天助師的創作根柢及藝想世界的形成。這些書有純文字的《封神演義》、《三國演義》、《月唐演義》、《薛仁貴征東》等，有繡像小說《東漢演義》、《繪圖征西全傳》（薛丁山故事）、《五虎平西》、《孫龐演義前七國志》等，也有歷史故事如《列女傳》、《山海經圖說》、《中國歷史故事畫傳》等；另有著名畫譜《馬駘畫寶》（多本）、《芥子園畫傳》、《繪圖歷代神仙譜》等，皆是其臨摹用書。（圖 2）

舊書大多是早年購自福建，例如《山海經圖說》出版於丁巳年（1917）上海會文堂書局，《三聖經靈驗圖註》出版於壬申年（1923）上海法租界的明善書局。（藏書中年代最早的一本是《十五音彙集》。是一本漳州方音的字典，出版於清宣統 3 年〔1911〕廈門會文堂書局，估計是天助師的私塾用書。）這些珍稀書籍，既可反映天助師的自學面貌，也可以看到天助師無意間扮演了文化傳播的角色。



圖 2 天助師藏書：《山海經圖說》、《繪圖征西全傳》、《三聖經靈驗圖註》。  
資料來源：家屬收藏。

## （二）政治社會情勢

中國繪畫史，流派極多，各有宗師，素以文人畫家與宮廷畫師的創作為主流；民間畫師則向所忽略。即使明清時代福建的宗教壁畫鼎盛，民間畫工已經形成行會，其中更不乏佼佼者，但是其人姓氏幾無記錄。原因之一應是寺廟圖繪一般被視為集體性創作，而不是個人作品。天助師前期的作品，皆無落款，可見寺廟壁畫在閩南地域，其形制傳統，有強烈的歷史延續性。<sup>14</sup>

金門早期寺廟彩繪是敦請大陸畫師（「唐山師傅」），後來由於政治情勢丕變，此一支援嘎然中斷，乃出現了本地畫師。<sup>15</sup> 談宜芳從歷史時空背景，指出了金門建築彩畫的特殊性，其云：自 1937 年日本佔據金門，接著國共交戰，政權易改，1949 年金門進入軍政管制年代，「長達 50 餘年的戰亂與封閉，將金門如同時空膠囊般封存了。」由於這樣的時空背景，使得金門建築彩畫發展出許多「標準或定義之外」的情況，造就了其殊異性。而自 1966 年起，政府為了對抗大陸「文革」，彰顯文化正統，開始大力提倡「中華文化復興運動」。當時軍管下的金門，無論在人口遷徙、交通與傳播媒體往來聯通上，都受到軍方嚴格管控，幾乎是與世隔絕。因此，在軍方主導下的「保存歷史文物及鄉土文獻」計劃，無法依賴境外人力物力供給，只能從軍人與民眾中找人手。為了因應市場需求，稍有基礎或有意願者，便紛紛加入了這一波傳統建築產業，許多未受過專業訓練的素人也來參與。<sup>16</sup> 天助師這類自學出身的畫師，便是在這樣的特殊時空背景下，接下了延續廟繪傳統的工作。緣於此一特殊歷史情境，「素人畫家」於焉誕生。就此時期的烈嶼廟繪畫師言，早於天助師的有洪碰能先生，與天助師大約同時的有洪萬源先生，<sup>17</sup> 惜乎二位先生的作品由於寺廟改建，皆已湮沒；天助師的作品尚有少數倖存，實屬珍貴。

14 林國平，《閩台民間信仰源流》（福州市：福建人民出版社，2003 年），頁 422-428。

15 李蕙萍，《金門廟宇彩繪研究：以烈嶼「連環畫式」彩繪為例》（金門：金門縣文化局，2009 年），頁 18。

16 談宜芳，〈從建築彩畫探討金門的特殊性〉，頁 12。

17 參見李蕙萍，《金門廟宇彩繪研究：以烈嶼「連環畫式」彩繪為例》頁 18、31。



### （三）地方信仰特色

天助師的民俗藝術創作，除了有裝飾美化功能，同時也配合了民間信仰。

金門的傳統民間信仰相當多元化，包括佛教、道教的神靈崇拜，以及祖先崇拜、歲時祭儀、生命禮俗，甚至符咒法術等，其中往往又含有傳統儒家禮教觀念，未有顯著區分。宗教學者楊慶堃云：「在中國廣袤的土地上，幾乎每個角落都有寺院、祠堂、神壇和拜神的地方。……它們是一個社會現實的象徵。」<sup>18</sup> 這種多元融合的民俗信仰，屬於多神崇拜的「普化宗教」或「混合宗教」之類型，與一神信仰或制度性宗教不同。<sup>19</sup> 而多神信仰社會，反映在寺廟文化中，可見到大多的寺廟同時供奉多座神祇，有主祀、陪祀，不同神祇信仰反映信眾不同的現實需求。由於前線戰地的特殊性，金門又出現了一些與當地好巫信鬼的傳說相結合、且具有政治意識的寺廟，專門祭祀戰地亡靈，在烈嶼最著名的有青岐的烈女廟、湖井頭的白府將軍廟，皆是此一特殊時空之下的產物。可見金門既是屬於華人傳統多神信仰，長期下來又發展出了其地方性特色。而多神崇拜的信仰慣習與地方性特色，對寺廟彩繪也起了影響。

依據學者研究分類，傳統福建宮廟壁畫內容主要是工筆人物，畫神仙故事、歷史傳說。在這些以人物事件為主的題材類型中，數量最多的四類（依數量排序）是：（一）通俗小說、戲曲故事、歷史典故圖，（二）群神圖像（八仙、十八羅漢、四大金剛、文殊普賢等），（三）主副神傳說故事連環畫，（四）二十四孝圖。其中第一類之所以佔最大多數，一方面是由於明清以降市民文藝的興盛，使得這類題材最符合一般大眾的欣賞趣味；而這類宮

18 楊慶堃著，范麗珠等譯，《中國社會中的宗教·導論》（上海：上海人民出版社，2007年），頁24。

19 「混合宗教」（Diffused religion）的概念，係劉創楚、楊慶堃提出，意指一種並不獨立自在的宗教，其教義、科儀、組織、成員，與其所在的世俗制度如宗法、族群、家庭、政治等混雜，而依附於世俗制度，甚至成為它的一個部分。見楊慶堃，《中國社會：從不變到巨變》（香港：中文大學出版社，1989年），頁65。李亦園稱此概念為「普化的宗教」，強調一種沒有系統教義的宗教信仰，也沒有成冊的經典，更沒有嚴格的教會組織，並經常是與一般日常生活混合。見氏著，《文化與修養》（臺北縣：幼獅文化，2010年），頁168。

廟壁畫，也反映了「民間信仰與民間美術通過小說和戲文相結合，產生了宗教性、世俗性共存」<sup>20</sup>的現象。換句話說，從宗教信仰的角度而言，由於多神崇拜的信仰包容性，正賦予了繪畫者更大的創作空間，亦即天助師彩繪創作可以自由發揮的沃壤之一。

天助師寺廟彩繪作品中的題材選擇，大多是來自通俗歷史演義小說與神怪小說。藏書中的《三聖經靈驗圖註》。每一頁皆有細緻的圖繪；天助師在書上有紅筆批點。此書應是天助師於民國 26 年以前在漳州、同安或廈門一帶的宮廟取得的善書。清人將太上老君、文昌帝君（文聖）、關聖帝君（武聖）降著的三篇經文合成一部，稱為「三聖經」。宗教善書一向講究插畫，使得即便是不識字的民眾，也能認識與親近。而對天助師而言，這類書籍的圖繪皆可供作欣賞與臨摹，彌補了他僻處金門、缺乏師資的處境。

除了宗教善書，傳統通俗小說與戲曲中的忠孝節義故事，也承載著儒家的社會教化功能。庶民教化觀念與民間信仰，透過圖像傳達，寺廟裝飾圖案的內容及其象徵隱喻，是一種長期的傳承，兼具宗教意涵與教化意涵。天助師的寺廟繪作，可以說是將這些因素都做了連結。許維民稱許這些壁畫說：「幾乎每一幅作品均讓人佇足流連，想像逸飛。」<sup>21</sup>觀賞者在佇足流連與凝視中，跌入另一個時空。因為這些作品重新串連起個人與文化原鄉之間的疏離，正如席慕蓉所云：「深藏在我們心中，有一種很奇妙的『集體的潛意識』，影響每一個族群的價值判斷。」<sup>22</sup>通過觀賞這些圖像而造成的短暫的時空錯置，引人神思回到文化的原鄉，而帶出了新的人文體驗。天助師雖然不是有意識地帶動社會風氣，但是他的作品，他個人對藝術工作的執著，已經在無意之間，為烈嶼、乃至為金門，創造了一個屬於當地人、甚至是每個人都需要的人文空間。

20 參見任潔、林國平，《閩台宮廟壁畫·緒言》所載福建宮廟壁畫題材類型調查表（頁 5），進一步說明則見頁 17- 頁 55，引文見頁 28。

21 見許維民文，頁 55。

22 席慕蓉〈風裏的哈達〉，見《江山有待》（臺北：洪範，1991 年），頁 164。



寺廟壁畫之外，天助師也有門神的繪製，以及相關的泥塑作品，如北風王、風雞等，皆是因應地方信仰需求而作。

#### 四、寺廟彩繪創作工法

天助師寺廟彩繪創作工法，基本上可分前期水墨彩繪與後期磁磚彩繪，以民國 68 年為界。前期寺廟作品，屬水墨彩繪，現存已不多，目前保存比較完整的有：烈嶼東林村佛祖宮（民國 57 年繪製）、前埔的保障宮（民國 58 年），以及金沙官澳村龍鳳宮（民國 65 年）、塘頭村金蓮寺（民國 66 年）；碩果僅存的四座，特顯珍貴。其中縣定古蹟龍鳳宮中的壁畫，更被譽為「論技巧、論藝術，均堪稱是他藝術顛峰時期的代表作」。<sup>23</sup> 其他多已因寺廟重修或改建，一一消殞，或有少數殘存者，如料羅代天宮，大廳兩壁皆已重刷白漆覆蓋，僅存神龕後的大幅神像畫。

天助師前期的水墨壁畫，是屬於灰壁畫中的乾壁畫，工法是直接在廟壁上以墨筆作畫，既下筆就要一氣呵成，不容有失誤。首先以黑線大致勾勒出輪廓界限，再用墨施色，或描線，或疊暈，淺深有致，靈動生風。<sup>24</sup> 根據中墩耆老林水德先生（1930-2018）回憶，天助師於民國 54 年（約 51 歲時）為家鄉中墩「忠義廟」繪製壁畫。<sup>25</sup> 這是自其二十餘歲時的上林將軍府以來、金門進入軍管時代之後，天助師再作寺廟彩繪的第一座。

23 見許維民文，頁 55。

24 天助師水墨壁畫屬乾壁畫，此根據談宜芳〈傳統建築油漆彩畫材料之研究〉（2008 年），頁 34、56。另黃振良主持：〈金門縣定古蹟官澳龍鳳宮調查研究計畫〉（金門縣文化局委託，2008 年）記：「未乾之際，以墨或礦物質色料混水畫上。」（頁 132），似歸屬濕壁畫。李蕙萍亦有類似說法（見頁 31）。黃振良報告中，又據鄉人報導云，天助師「整個繪製過程完全不用任何一支毛筆，純用粗細不等的高梁桿，蘸墨之後或畫製人物，或在畫幅上題字。」（頁 26）。此說著實令人稱奇。然而細察天助師水墨壁畫濃淡之控制，及書法之撇、押、鉤、格，絕非高梁桿能奏功。而根據當時曾至宮廟探視天助師長子憶述，天助師作畫前的牆面是乾的，而且確以毛筆作畫。又當時金門日報記者顏恩威對天助師的採訪報導，亦云：「全係用毛筆蘸墨作畫。」（見 1976 年 12 月 10 日，金門日報）。因此，以高梁桿繪製壁畫，或恐誤傳。當時村民所提供的高梁桿，比較可能是用於勾勒起草或描線。

25 林水德先生，中墩村人，天助師堂弟。採訪日期 2016 年 8 月 15 日，地點中墩天助師舊居。

正如許多傳統工藝師傅通常都會自行研製工具；由於繪畫材料不易取得，天助師也善於就地取材，自製繪畫工具。比如說，勾勒造型的炭筆，是自己採村裡的柳枝燒製成的。顏料方面，主要用礦石粉，也曾經自己研磨調製。現今雙口村林水清先生（1939-）的居家，仍完好保存著天助師的水墨彩繪壁畫。據林先生憶述，當年他家房子竣工（民國 65 年建），敦請天助師為做彩繪裝飾。<sup>26</sup> 由於林先生本身是水土工匠，對土石有一定認識，因此便和天助師一起討論色料研發。他們刮削山裡的黃色礦石，研磨篩取後，調入細石灰，製作成黃色的礦物顏料。40 年過去，林先生家裡的彩墨壁畫，依舊鮮豔奪目，幾無褪色。而為了加強顏料附著力，使用時通常必須添加膠質物，熬煮牛皮膠也是天助師常做的事；而前述的細石灰應亦具此功能。（圖 3）



圖 3 林水清先生居家門額上的吉祥神獸螭龍。大約繪製於民國 67 年。  
資料來源：家屬拍攝。

民國 66 年，當時已經 63 歲的天助師，考慮到彩繪的長久保存，專程到臺灣鶯歌鎮學習釉彩技術，並於同年自起爐灶，建作電窯，運回烈嶼，從此開始創作手燒磁磚彩繪。民國 71 年，更受聘於汶萊國華僑，遠赴重洋，為當地「騰雲殿」彩繪。由於當地藝師難求，整座廟的圖繪裝飾，包括正廳、廊院、門牆等，裡裡外外，皆出天助師一人之手，日以繼夜工作 8 個多月，終於完成，是其彩繪生涯的又一個代表作。（圖 4、圖 5、圖 6、圖 7）

26 林水清先生，雙口村人，從事泥水建築，是天助師工作搭檔。採訪日期 2016 年 8 月 16 日，8 月 18 日。地點 林先生雙口住家。





圖 4 上為電窯，下為鐵線格架。  
攝於民國 103 年。  
資料來源：談宜芳提供。

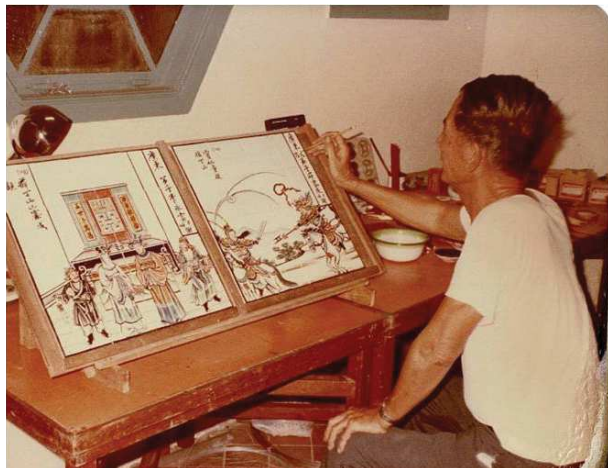


圖 5 天助師繪製騰雲殿情景。  
攝於民國 71 年，汶萊。  
資料來源：家屬收藏。



圖 6 騰雲殿正廳牆面之繪作。  
繪於民國 71 年，汶萊。  
資料來源：家屬拍攝。



圖 7 騰雲殿前廊牆面之繪作。  
繪於民國 71 年，汶萊。  
資料來源：家屬拍攝。

天助師的寺廟水墨圖繪，有延續自金門早期從福建傳來的傳統；其磁磚彩繪，在當時金門則是一個創舉。水墨彩繪屬臨場創作，手燒磁磚彩繪則是在個人工作室中完成，再將成品運至廟裡，拼裝貼上牆。對天助師而言，磁磚彩繪是一門新技術，以釉料手繪於磁磚上後，一片片置入電窯，經  $800^{\circ}\text{C}$  左右的高溫窯燒，將磁磚表面的白釉軟化，足以吸收釉料，熔合為一。窯內溫度下降後，鈾色固著，才告完成。初期歷經無數次的實驗、摸索與失敗，終能逐漸掌握到燒製訣竅。



圖 8 天助師於自家工作室。攝於民國 75 年。  
資料來源：許維民提供。

## 五、寺廟彩繪內容介紹

金門寺廟文化豐富，廟宇總數約 260 座。其中的烈嶼，雖僅有 26 個自然村，卻有約 50 座廟。<sup>27</sup> 天助師現存的寺廟彩繪，主要分佈在烈嶼，少數在金門本島。一座寺廟的彩繪構作，故事內容及人物構圖自有整體的規劃考量，並隨廟宇的空間作適當之配置；由於天助師所繪製廟宇現存二十餘座，限於篇幅，無法根據各廟宇故事構圖配置詳述，以下就整體性將廟宇的空間，分作四部分說明之：（一）寺廟內部神龕壁的正龍與神像壁畫，（二）山牆頂端及壁面大幅圖像，（三）龍虎兩邊的方格連環圖式壁畫，以及（四）門神彩繪、樑枋彩繪與廟門外龍虎堵彩繪等。

### （一）神龕壁的大幅正龍與神像壁畫

神龕壁的正龍或神像壁畫，是單幅式大像形制。一般廟宇都有置於正中

27 這些數字主要根據李蕙萍，《金門廟宇彩繪研究：以烈嶼「連環畫式」彩繪為例》；唐蕙韻、王怡超，《金門縣寺廟裝飾故事調查研究》（金門縣文化局，2009 年）；楊天厚，《金門寺廟教堂名錄》（金門縣政府：2009 年）作出的統計。以上三書對某些祠堂或小廟的認定有異，故數字稍有出入。因此本文取其約數。



的主祀神塑像及神龕，早期由於塑像較小，神龕後方往往繪製與主祀神相應的大幅圖像。這類圖像必須表現宏大之氣象，傳達神明的震攝能量。陪祀神一般也會有塑像，但也有不置塑像的情況，而是繪製一幅大像，以供信眾膜拜，不只是裝飾作用的圖像而已。陪祀神中，以註生娘娘和福德正神最為普遍，神情則表現為溫潤可親。天助師前後期皆繪製了不少這類圖像，前期水墨作品尤能見出其深厚的繪畫功力，所製圖像流露渾穆雄秀的氣韻。（圖 9）



圖 9 保障宮神龕壁的正龍與神像壁畫。陪祀的福德正神與註生娘娘以神像壁畫取代了塑像。民國 58 年繪製。

資料來源：家屬拍攝。

## （二）山牆頂端及壁面大幅仙佛、文武官圖像

山牆頂端及四面高處壁面單幅式大像形制的，多畫星官與羅漢、神仙圖像，主要有三十六星官、十八羅漢、哼哈二將、文官武將、八仙圖等。這些圖像都出自極精細的工筆畫，不同的族群煥發不同的神采，以東林佛祖宮（民國 57 年繪）為例，廟內山牆上方，兩邊是黃安、東方朔與劉清虛、僕僕先生等得道修仙之士，皆一派與世無爭的平和氣象。保障宮大門內側上方



牆面，則繪有麻姑獻壽與南極仙翁圖像，線條纖柔靈動，體態維妙，衣褶輕翻，仙意飄飄，自然流露雋永美感。（參見圖 10、圖 11、圖 12）。值得一提的是，這一類水墨壁畫，與傳統文人水墨畫的差異，至少有四：其一，傳統水墨畫用的宣紙，吸水性與滲水性皆強，上墨之後能產生豐富而自然的墨韻變化；相對於白灰壁上的水墨繪作，則因無法產生渲染效果，只能靠重疊筆法，因此想要作出傳統水墨畫的暈染流暢韻味，困難度較高。其二，以宣紙為紙材的水墨畫，大多可先以淡墨勾勒出主要輪廓，再進行繪製，若不滿意，可隨時換張畫紙；繪製於壁面，則事先的勾勒構圖更簡，且無修改餘裕，更需要一氣呵成；其三，平鋪桌面的水墨畫，運筆時需要懸腕或懸肘；壁面繪圖，則需全程懸臂，力道更不易控制；其四，平面作畫，工具取置容易；壁面繪製，特別是比較高的壁面，需站在臨時搭建的檯子上長時間作畫，筆墨工具大多極為簡化。再加上天助師身處的年代，物資本極匱乏。在如此簡陋的情境之下，天助師可說是以工筆畫揮灑出文人水墨畫的境界，所依靠的無疑是個人深厚的素養與功力。

此外，八仙圖，也是天助師經常繪製的吉祥神仙人物，群像常顯「八仙過海，各顯神通」的快樂逍遙，意象活潑（參見圖 13，圖 14）。寺廟大門外牆上，則經常繪製神勇威武的守護神哼哈二將。



圖 10 東林佛祖宮大門口壁上的哼哈二將。民國 57 年繪製。  
資料來源：家屬拍攝。



圖 11 東林佛祖宮山牆上方的得道仙人。  
民國 57 年繪製。  
資料來源：李有忠提供。



圖 12 保障宮大門內壁上的麻姑獻壽與  
南極仙翁。民國 58 年繪製。  
資料來源：家屬拍攝。



圖 13 青岐天師宮八仙圖。民國 74 年繪製。  
資料來源：家屬拍攝。



圖 14 青岐天師宮張天師謝別八仙圖。民國 74 年繪製。  
資料來源：家屬拍攝。



天助師擅長人物畫，所繪製寺廟圖飾，大多有道教天官三十六官將圖像，三十六官將相傳是玄天上帝的護法神，具有收妖除魔的威力；天助師所繪官將，尊尊生氣勃發，英氣逼人，坐騎造型尤其極盡想像之能事。

雖然根據《閩台宮廟壁畫》研究指出，臺灣寺廟的三十六官將壁畫，「從名號到神像的坐騎」，與福建漳州 1980 年代建造的帝君廟壁畫畫像與構圖，完全一樣，可見同屬一個傳統。<sup>28</sup> 但關於這個議題，高振宏更細緻地比較，指出福建官將圖像還存在著不同的傳統；臺灣則在福建傳統與地區信仰（如道士儀式咒文）互動下，形成新的官將系統。可見三十六官將的來源複雜，名目也不完全統一。各地畫師又往往是代代相傳，且地域性很強。因此，即使經過文革十年，並不至於失去其規範性與區域性的藝術傳承。圖像之繪作多講求一定規矩，包括臉色、坐騎與手持法器；官將圖稿也極可能是繪師之間私相傳授。<sup>29</sup> 根據這些考述，可以推知三十六官將圖像及畫師的淵源、系統、流行，關係是千絲萬縷，釐清不易，值得未來續作考察。

反觀金門烈嶼，各寺廟三十六官將的名號與臺灣（及福建）差異更大。<sup>30</sup> 根據李蕙萍的統計，以及筆者的田調，烈嶼寺廟官將圖像，大多是天助師繪製，其中湖下忠義廟、上林李府將軍廟、西方西甲宮、青岐天師宮，皆有完整三十六幅。其後人亦藏有天助師自己手繪的三十六官將畫稿（圖 15），是其繪像根據。然而有趣的是，天助師所繪製的三十六天官圖像，其中有十四尊的名號，與臺灣、福建完全不同；名號全同的只有十三尊。此一特殊情況的意義可能有二：其一，由於身處當時封閉的金門戰地，相關資訊取得不易，天助師很可能是根據當地道教傳統，以及年少取得的廟繪記憶，與手邊古

28 引文見汪潔、林國平，《閩台宮廟壁畫》。頁 82。另外相關論述可參見同書頁 52、107。

29 參見高振宏，〈臺灣府城三大家三十六官將圖象考論〉，（《第十三屆宗教與心靈改革學術研討會論文集》。高雄師範大學國文系、高雄三清道德院、如實佛學研究室，2011 年 12 月），頁 45-63。

30 參見李蕙萍，《金門廟宇彩繪研究：以烈嶼「連環畫式」彩繪為例》。「表 3-1：烈嶼三十六官將名稱一覽表」，頁 232-237。

籍，作歸納整理，而創作了部分星官名字與造型圖像，以符合三十六之數；<sup>31</sup>而此正是前述談宜芳所謂的「標準或定義之外」，亦即造就其作品的殊異性之一例證。其二，此例亦反映了普化宗教多元信仰的特色，也就是對信眾而言，最重要的是崇拜的需求與宗教的氛圍，天官名號與造型並不需十分求真。也由於這種民間信仰特色，天助師在創作時有更大的揮灑空間。



圖 15 天助師手繪三十六官將畫稿（部分）  
繪製年不詳。  
資料來源：家屬收藏。

圖 16 龍鳳宮山牆官將畫像。  
民國 75 年繪製。  
資料來源：家屬拍攝。

普化宗教的信仰慣習之下，一廟兼容並蓄同時祀奉多神，有時主祀神也不只一座。以 1980 年代重建的西方西甲宮為例，此宮同時主祠釋迦牟尼佛和玄天上帝，兩側並陪祀觀音佛祖、三府王爺、敝審巡察、註生娘娘。在天助師的寺廟彩繪中，只有這間廟有完整的十八羅漢圖像（圖 17），繪於靠近神龕的龍虎邊，兩側各一大幅對襯，各有九像，姿態各異，趣味橫生。又有完整的三十六天官，次於羅漢群像，也是兩邊各一大幅對襯，各有十八像（圖 18）。羅漢群上方又有四尊菩薩圖像，也是兩邊對襯，可惜已有部分磁磚掉

31 而根據鄧思平的研究，三十六官將在通俗文學如《封神演義》、《西遊記》裡都只對其中部分官將的描述刻畫。見鄧思平，〈臺南三十六官將門神之研究〉（成功大學藝術研究所碩士論文，2014 年）。

落。佛祖宮與金蓮寺，雖然都是主祀觀音佛祖，在繪製星官神仙的圖像選擇上，也是兼採並用。



圖 17 西甲宮十八羅漢(部分)  
民國 75 年繪製。  
資料來源：家屬拍攝。



圖 18 西甲宮三十六官將(部分)  
民國 75 年繪製。  
資料來源：家屬拍攝。

### (三) 方格連環圖式壁畫

寺廟內龍虎兩面牆，天助師是以方格連環圖式壁畫呈現，規模龐大壯觀。目前烈嶼此種形制的廟宇，有二十八座，其中二十座為天助師作品，加上金沙鎮二座，汶萊一座，天助師繪製的方格連環圖式壁畫之寺廟，現存共二十三座。（參見下頁附表）

#### 1. 連環圖式格子圖的淵源與發展

根據《閩台宮廟壁畫》的研究，在明清以降福建宮廟壁畫中，大幅壁畫與小格連環畫，皆是常見畫式。然而，臺灣卻很少見到小格連環畫圖式。<sup>32</sup>此一壁畫格式獨盛於金門，成為區域特色，原因為何，值得一探。

連環式格子圖尤其是烈嶼寺廟彩繪的特色。筆者結合 2009 年以前的統計資料，以及目前做的田野調查統計結果，金門現存寺廟壁畫屬此形制的，

32 參見汪潔、林國平，《閩台宮廟壁畫》。頁 17-23、79。



大金門僅 5 座，烈嶼有 28 座，共 33 座；<sup>33</sup>33 座中，由天助師繪製者，有 22 座（水墨彩繪 4 座，瓷磚彩繪 18 座）。這個統計數字透露：第一，大金門、烈嶼的數目，比例懸殊，主要集中在烈嶼，可見出此形制具有很強的地域性；第二，大金門 5 座，皆分佈在金沙鎮，也是地域性的表現；而金沙鎮五座中，最早繪作的是 65 年的龍鳳宮與 66 年的金蓮寺，皆出自天助師手筆；其餘三座重建年代均在此二廟之後，很可能是在受前二座影響之下而續此形制繪作的。據此可以合理推測，金門寺廟壁畫的連環式格子圖，應該是由烈嶼傳到大金門金沙鎮的。而天助師很可能即是其中關鍵的傳播推手。

天助師由於年少時代遊歷中國福建的經驗，對閩南寺廟的連環畫式格子圖形制，應早已相當熟悉。《閩台宮廟壁畫》一書所調查的福建宮廟 266 座，大部分是 1980、1990 年代重建，書中附有一幅建於 1988 年的漳州龍海許平廟中的「東海遊記」壁畫圖照，與金門的連環式格子圖，非常接近。<sup>34</sup> 由於傳統民間藝術的傳承性極強，金門早期宮廟彩繪深受福建畫師影響，故與福建系屬同一區域風格。儘管政局變動，時移事易，早年金門的寺廟彩繪已隨著歷史灰飛煙滅，卻能靠著一兩個當地畫師，保留下古老傳統，可見民間文化的潛在力量之強大。

自 1937 年日據金門，接著 1949 年國民政府接管金門，從此金門與福建，懸隔一水，中斷交流。中國大陸由於文革期間 (1966-1976) 而一時消歇的民間傳統，在 1980、1990 年代才又陸續重興，繼續延續早期形制；至於因為軍管而幾乎與世隔絕的金門，卻一直延續著早期自福建傳來的壁畫傳統，並

33 參見李蕙萍，《金門廟宇彩繪研究》（頁 5）及與唐蕙韻、王怡超，《金門縣寺廟裝飾故事調查研究》（頁 108）。

34 《閩台宮廟壁畫》一書出版於 2003 年，僅調查 266 座福建宮廟。對照金門、烈嶼二島的宮廟，就有 200 多座，可以想見福建宮廟之數，必定遠在 266 數之上。而據《閩台宮廟壁畫》一書的調查，266 座福建宮廟中只有十多座是建於 1970 年代以前，應是少數位置偏僻而躲過文化大革命劫難者；至於臺灣的部分雖只調查了 28 座，其中建於 1970 年代（含）以前的，則有 20 座之多。由此數據或可見兩岸寺廟傳統的一些差異（參見《閩台宮廟壁畫》頁 10 及附錄二「閩台宮廟壁畫分佈表」頁 100-113）。該書所調查的福建廟宇，全都建於小三通（2001 年開始）之前，且調查對象並沒有包括金門。另黃紹堅網站 [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_4b531f640102wu7u.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_4b531f640102wu7u.html) 有〈牆上的故事——廈門民間宮廟內的壁畫（一）〉（點閱日期 2016 年 9 月 28 日），介紹廈門宮廟壁畫，於《閩台宮廟壁畫》有可貴補充，附圖亦多，可見大概。可惜文章對這些宮廟壁畫繪製的年代都未說明。可見此一領域，尚有很大的探索空間。

與時俱進地有了新的發展。天助師後期所創制的磁磚彩繪，仍繼續方格連環圖式形制，唐蕙韻亦指出，「金門寺廟方格連環磁磚彩繪出現在對外暫絕往來的民國七十年代後，與烈嶼鄉林天助師有關」。<sup>35</sup> 此一推斷雖然可信，不過年代上還需往前推，因為天助師在民國 68 年已繪製了後頭村的麟護宮方格連環磁磚畫。<sup>36</sup>

據研究指出，明清二代大陸漢民陸續移居開發臺灣，「移民為神靈修建的宮廟往往模仿家鄉宮廟的建築形制、內部布置，營造出一種與發源地相似的信仰氛圍」，因此，往往以聘請閩籍師傅繪製宮廟壁畫為榮。<sup>37</sup> 然而有趣的是，臺灣的寺廟壁畫據筆者目前所見，皆屬大幅壁畫，並未發展出連環式格子圖的傳統。因此，從烈嶼到金門本島，連環式格子圖成為金門地區寺廟彩繪的地域特性，天助師實是一關鍵人物。

連環式格子圖之所以成為烈嶼寺廟壁畫的主要形制，還存在另一個實用的原因。在烈嶼，此種圖式又被稱作「女兒圖」或「女兒壁」。由於廟宇重建的經費是由村中男丁分攤，出嫁的女兒們則可以透過捐獻廟宇彩繪的經費，回饋鄉里。格子圖以「堵」（方格）為單位，將捐款的女兒女婿之名落款於圖中空白處。格子圖符合了地方鼓勵募捐的需求，凝聚了地方民眾的向心力，被認為是一值得記錄保存與彰顯的文化傳統。<sup>38</sup> 此一傳統，甚至也出現在為汶萊當地繪製的騰雲殿彩繪中。晚近此一方式已有轉變，捐款芳名錄多鐫刻在建碑公告之上，不再題名在格子圖內，有些廟宇則在碑石上說明某人捐一圖、某人捐二圖等。「女兒壁」的傳統之所以消失，有幾方面的可能：一、女兒女婿捐款的傳統已經形成，無須再以捐圖形式鼓勵；二、地方經濟情況好轉，捐款來源更充沛，不需要再以此種形制鼓勵；三、鄉親的審美觀

35 唐蕙韻等，《金門寺廟裝飾故事調查研究》頁 110，註 32。

36 天助師在烈嶼運用磁磚釉彩繪製宮廟方格連環圖，係其新創。雖然中國大陸福建地區晚近亦出現宮廟磁磚彩繪，天助師並非受其影響。就時間推算，天助師首座方格連環磁磚畫繪製於民國 68 年 (1979)。臺灣於 1987 年宣佈解嚴，金門縣解除戒嚴則遲至 1992 年。由於阻隔日久，重建交流的管道不易，金門與福建重新開始較為頻繁的往來，遲至 2001 年的「小三通」之後。

37 汪潔、林國平，《閩台宮廟壁畫》。頁 80-81。

38 參見李蕙萍，《金門廟宇彩繪研究》頁 31；唐蕙韻，《金門寺廟裝飾故事調查研究》頁 216。

念進步，讓格子圖有更大空間可以呈現圖繪本身的美感，而不受捐獻題字的干擾。而另一與此相關值得注意的是，天助師早期寺廟作品並未落款，晚期則往往落款題上繪作年月以及「林輔臣承作」；此一情況，突破了前述閩南民間寺廟或民俗建築彩繪不留畫師姓名的傳統，很有可能是出於天助師個人圖繪的魅力，由於其畫作、書法，深受地方人士的賞愛，因此口耳相傳；後期出現更多為鄉親的私人宅第繪作彩繪或書寫門聯的作品，可見其書畫藝術廣受地方歡迎與肯定，故而跨出了寺廟繪畫的空間。

## 2. 連環式格子圖的繪作題材：

相較於大幅壁畫的傳統，方格連環圖式畫幅較小，而且每幅畫往往加上簡單的文字介紹，可藉以明瞭繪作題材的來源（圖 19）。現存天助師所繪製連環式格子圖，計金門加上汶萊國，共 23 座。所有寺廟的連環式格子圖，皆可對應上民間廣為流傳的通俗歷史演義章回小說與神怪章回小說。參見表 1，依繪作年代排列：

表 1: 現存天助師繪製之連環式格子圖

	村名 / 國名	廟名	章回小說	繪製格數	繪製民國年 (墨 / 磁)
1	東林村	佛祖廟	孫龐演義	共 72 格	57(墨畫)
2	前埔村	保障宮	薛仁貴征東	共 64 格	58(墨畫)
3	官澳村 (金沙鎮)	龍鳳宮	左：封神演義 + 岳飛傳	共 60 格	65(墨畫)
			右：三國演義 + 岳飛傳	共 60 格	
4	塘頭村 (金沙鎮)	金蓮寺	左：西遊記	共 32 格	66(墨畫)
			右：薛丁山征西	共 32 格	
5	后頭村	麟護宮	三國演義	共 40 格	68(磁畫)
6	上林村	李府將軍廟	岳飛傳	共 108 格	70(磁畫)
7	汶萊國	騰雲殿	薛仁貴征東	共 180 格	71(磁畫)
8	湖井頭村	李府將軍廟	薛丁山征西	共 100 格	73(磁畫)

9	青 岐 村	仙祖宮	五虎平西	共 100 格	73( 磁畫 )
10	庵 頂 村	天師宮	封神演義	共 56 格	73( 磁畫 )
11	青 岐 村	天師宮	三國演義	共 132 格	74( 磁畫 )
12	西 方 村	西甲西方宮	薛丁山征西	共 88 格	74( 磁畫 )
13	下 田 村	真武廟	薛丁山征西	共 80 格	75( 磁畫 )
14	后 井 村	劉府王公宮	三國演義	共 100 格	77( 磁畫 )
15	西 方 村	北極上帝廟	三國演義	共 66 格	79( 磁畫 )
16	西 吳 村	田帥廟	薛丁山征西	共 80 格	79( 磁畫 )
17	中 墩 村	真武廟	薛丁山征西	共 72 格	79( 磁畫 )
18	湖 下 村	忠義廟	楚漢相爭( 前廳 )	共 30 格	80( 磁畫 )
			三國演義( 內廳 )	共 50 格	
19	青 岐 村	關聖廟	三國演義	共 20 格	81( 磁畫 )
			楚漢相爭	共 20 格	
20	雙 口 村	拱福宮	岳飛傳	共 64 格	83( 磁畫 )
21	西 宅 村	忠仁廟	三國演義( 內廳 )	共 100 格	85( 磁畫 )
22	西 路 村	忠義廟	楚漢相爭	共 48 格	85( 磁畫 )
23	埔 頭 村	吳府王爺廟	封神演義	共 48 格	86( 磁畫 )

根據表 1 統計，使用《三國演義》題材繪了八廟，《薛丁山征西》（樊梨花故事）繪了六廟，《楚漢相爭》繪了三廟，《岳飛傳》繪了三廟，《封神演義》繪了三廟，《薛仁貴征東》繪了二廟，《孫龐演義前七國志》一廟，《西遊記》一廟，《五虎平西》（狄青故事）一廟。其中有些寺廟的格子壁畫同時使用了二至三部小說題材，也就是在同一廟廳之中，展演了不同的精彩故事。

傳統閩南宮廟壁畫，好以通俗小說為題材，<sup>39</sup> 助師的作品，應即承繼了此一傳統。學者考察宮廟壁畫的源頭，一般皆溯源至敦煌石窟壁畫，以及後來的佛寺、墓室壁畫等，題材多屬佛、道之宗教神仙人物故事。元、明以降

39 汪潔、林國平，《閩台宮廟壁畫》。頁 24-33。



民間通俗演義小說與神怪小說及戲曲發展空前，至清代更為風行，寺廟壁畫也出現了新題材。<sup>40</sup> 而小說戲曲的盛行，有雕版印刷術的助力，再加上民間畫師的參與，繡像小說（通常被稱為「插圖本小說」）乃出現於元代，極盛於明、清；此「融合了文學與繪畫兩種藝術而成就的一種嶄新的藝術品種」，<sup>41</sup> 被視為中國大陸近代廣受歡迎的「連環畫書」的前身。不過，第一本正式以「連環圖畫」為名的書《連環圖畫三國志》。1927 年於上海問世。<sup>42</sup> 閩南宮廟壁畫既以通俗小說為主要題材，而繡像小說的連環格子圖式，是否成為促進福建宮廟出現小幅連環格子圖壁畫的原因之一，也是一個值得繼續探究的議題。



圖 19 金蓮寺連環式格子圖壁畫，《薛丁山征西》。民國 66 年繪製。

資料來源：家屬拍攝。

天助師繪製寺廟兩壁格子圖時，在選用題材上，考量因素為何？若從與主祀神的關係的角度觀之，以關帝廟為例，則可考察其中是否繪製與關公有

40 參見楚啟恩，《中國壁畫史》（北京市：北京工藝美術出版社，2012年）頁234，汪潔、林國平，《閩台宮廟壁畫》，頁88-90。

41 引文見陳正宏，〈近世中國繡像小說圖文關係序說：以所見幾種元明通俗小說刊本為例〉（《中正大學中文學術年刊》2010 年第一期（總第十五期）2010 年 6 月），頁 262。

42 以上參見阿英，《中國連環圖畫史話》（濟南：山東畫社出版社，2009 年）「貳：小說戲曲插圖中的連環圖畫」，頁 83-168；陳正宏〈近世中國繡像小說圖文關係序說：以所見幾種元明通俗小說刊本為例〉頁 247~264。



關的事蹟。而根據上文統計，演義小說中的《三國演義》確實是運用最頻繁者，原因之一，應是烈嶼地區的關帝爺信仰相當普遍。<sup>43</sup> 在現存天助師繪製過的廟宇中，有四座是主祀關公，其中，有三座是採用《三國演義》繪製兩壁方格連環圖。此外，《三國演義》忠孝節義的故事在民間流傳極廣，也常見於地方戲曲，且情節豐富精彩，可謂膾炙人口，又具教化意義，鄉親普遍接受度高，此當是原因之二；另一原因，從創作的角度言，天助師必然是選擇他最熟悉、最能信手拈來、左右逢源，從容創作的題材。

天助師繪作，非常講究細節，而最擅長的是人物的傳神寫照。民國 65 年天助師正在金沙龍鳳宮工作時，有《金門日報》記者顏恩威採訪報導云：

林天助畫這些畫最難得的，也是獨到和最受讚佩的本領，是他作畫時的不必看樣本，全係選一個題目，在想像中走筆成圖。

他說，畫這類圖除了要具作畫基礎外，最重要的是也要懂得所畫「題目」中的歷史淵源、小說原意、和人物背景等等，才能畫得更傳神。<sup>44</sup>

可見天助師對這些創作題材，皆已成竹在胸，且有個人深刻感受，故能據以想像、揣摩而生產，成為他最擅長與專攻者。報導中一再強調「傳神」二字，云：

林天助舉例說，如關雲長、岳飛屬於英雄義士一類的古人，因此，在一般人的想像中，他們兩人的形象應當面貌堂堂、英武不群的。所以畫這類型的人最重要的也就是要能憑著想像，將這種特徵表現出來，才能引人，也才能傳神，反之，若是由根本不知道關雲長、岳飛是何許人物的人去作畫，那畫出來的畫必定是要大打折扣的。

又如，各朝代的服飾，和使用的武器皆各有所不同，因此，

43 根據李蕙萍、唐蕙韻、楊天厚三書，目前烈嶼寺廟中，有六座主祀關聖帝君。參見註 24。

44 此根據《金門日報》1976 年 12 月 10 日，顏恩威報導。

雖年代久遠已不容易全部考知，但最起碼也粗略具些已知的知識，力求其真，畫出來的人物也才能更加傳神。<sup>45</sup>

許維民也稱許：「天助師的壁繪，工筆細膩，甚有國畫的精神，落筆瀟灑俐落，人物的比例動作，表情均甚傳神、生動，十分耐看。」<sup>46</sup> 黃金財也稱道天助師壁畫：「前後遠近，十分醒目，生動傳神，頗具立體感。」<sup>47</sup> 欲達此「傳神」之境，一方面，在繪作之前，必需下相當的考證工夫，以求基本之形似；另一方面，更必須體會人物之精神意態，方能「神與物遊」，故不能「強調個人主觀意念」，<sup>48</sup> 所以創作者的感受力與想像力是最重要的。追求形似方面，由於有年代久遠的問題，加上身處孤懸海上又復軍管時期的金門，不免史料缺乏、文獻難徵；在有限的知識支援之下，天助師繪作更大的成就當在其「傳神」。

「傳神」又不僅止於人物，景象亦需傳神。有時為了達到這樣的效果，需要彈性變換固有形制。例如為了呈現演義小說中經常有的壯觀的戰爭場面，天助師有時會用二格一堵來表現一個場景，以傳達壯闊感。(圖 20)



圖 20 青岐仙祖宮《五虎平西》。合二格為一堵。民國 73 年繪製。  
資料來源：家屬拍攝。

45 同前註。

46 見許維民文，頁 55。

47 見黃金財〈天助小金門，壁畫有大師：從墨筆揮灑牆壁到白磁磚彩繪〉，《聯合報》。1997 年 8 月 4 日。

48 同前註。

「傳神」理論，自古而有。如西漢《淮南子》的「神制則形從」，<sup>49</sup>東晉顧愷之的「傳神寫照」、「以形寫神」之論，講究氣韻生動。<sup>50</sup>又如今人王夢歐提出的「體物傳神」之說，指出繪畫之目的，不僅在描繪具體的形象，更需關注形象之後的抽象思維；形似之「物」，只是一個客體的中介物，最終仍要通過作為主體的創作者之「體」悟，才可能達到「傳」寫人、物之「神」態的境界。<sup>51</sup>天助師憑其穎悟力，體會到此一創作的精髓，頗具無師自通的本領。能得其神，則能超越形似的拘限。據其後人憶述，他在創作時，總是屏氣凝神，彷彿身處另一個世界中。作品既求其真，更求「精神」的表現。其筆下的動、植、山、石，皆意趣橫生。至於歷史人物、神仙人物，更是個個風姿爽颯，或踔厲風發，或清新飄逸，在寺廟中特別有其神威與空靈之感，正可與受祀的神明相輝映。

寺廟中的「傳神」之作，同時也成了神明與信眾之間的連結。當「傳神」的創作理念形成之後，則即使物資匱乏也不再是限制，創作力反而可以充分利用有限資源恣意地發揮，而形成特色。透過寺廟中畫像人物的神威精神所營造的氛圍，不正是神明與前來膜拜的信眾之間最好的精神連結？於此，寺廟繪作也成了一種滲透與深化信仰的媒介。無論天助師是有意或無意，其「傳神」的作品，已能達到此一功能。而這一功能，或許也可以解釋何以格子圖繪作題材與主祀神之間的形式上之關聯，並非絕對必要。考察現存天助師繪作連環格子圖的廟宇，以主祀玄天上帝的廟宇最多（共有五座），這五座寺廟的圖繪題材，是《三國演義》、《薛仁貴征東》、《薛丁山征西》等通俗歷史小說，雖然故事中多有神怪出現，但是主旨並未與主祀神直接相關。然而透過天助師的傳神寫照之功，將個中人物表現的忠孝節義精神，以及各種情節展演，皆轉化為神、智、勇的象徵，傳遞了民間信仰與人文意涵交織的意趣（圖 21）。又如官澳龍鳳宮主祀媽祖與廣澤尊王，廟繪則運用了

49 楊家駱，《淮南子注》（臺北市：世界書局，1978年），〈詮言訓〉，頁249。

50 劉義慶撰、劉孝標注，《世說新語》（臺北市：臺灣商務印書館，1968年），卷五〈巧藝〉第二十一，頁177。

51 王夢歐，〈中國藝術之抽象觀念化〉，見氏著《文藝技巧論》（臺北：重光文藝社，1959年），頁19-20。



《三國演義》、《封神演義》與精忠報國的岳飛故事，後者更與軍管時期強調愛國精神有關。這些小說，都是當時在金門、烈嶼地區深入人心的故事，戲劇張力大，是民間戲劇與那個時代電視播放的京劇、古裝劇經常運用的題材。寺廟彩繪中的這些題材選擇，無不反映著民間信仰與大眾心理，與庶民生活緊密結合。天助師創作的穩定性、重複性很高，正意味著鄉親的接受。對鄉親而言，是從這些穩定而重複的圖像中，感受到信仰生活中充滿趣味與豐富的象徵意義。而對創作者而言，則每一次創作都是一種創新，每一次都是在「傳神」。



圖 21 信女在西甲宮中拜拜的神情。背景是連環式格子圖。攝於民國 80 年左右。  
資料來源：家屬拍攝。

#### （四）門神彩繪及其他

門神猶如寺廟之眼，對信眾而言，有阻嚇鬼魅的功能；對寺廟整體裝飾而言，正位於入口處，也是彩繪藝術的重點之一。門神主要以人物為題材，並且以武將為主，也有文官或仕女、仙童等。

門神彩繪是漆作，根據其後人憶述，天助師繪製門神的工法，是先將整

片門板塗上白色油漆底漆，接著打草稿輪廓，確認比例，描底輪廓，再從臉部及各部位一一細部描繪上色。各個細部都處理完後。接著是在鎧甲上安金箔：在需要金箔的地方，先塗上金箔油，趁著油尚未乾前，將沾過米酒的金箔片，覆貼其上。最後做輪廓重線的描繪。全部完成後，再上紅色底漆。



圖 22 天助師於西方居家中庭繪製門神。攝於民國 80 年左右。  
資料來源：家屬收藏。

雖由於門神形制有限，畫工亦彼此有所學習仿效，因此在辨識繪作者上，有其難度。天助師的門神創製，神采靈活，若仔細觀察，不難辨識其個人畫風（圖 22）。以下略舉數例。

金沙慈德宮，是縣定古蹟。該宮門神，是現存天助師較為早期的門神作品（1970 年代）。秦叔寶將軍粉面紅潤，鳳眼蒜鼻而唇厚順髯，腰佩寶劍；尉遲恭則面色如焦，濃眉瞪眼，一臉腮鬍。二將皆手持斧鉞，精神抖擻，威嚴逼人。左右側門則繪製文官門神，手執玉笏，神態雍容。

烈嶼西方西甲宮門神，作於丙寅年（民國 75 年，1986）。正門是秦叔寶、尉遲恭二將，威風凜凜。左右偏門又各有侍神，皆賜福天宮。頭戴相紗，各捧官印、尚方寶劍、花瓶與壽桃，有仕途亨通、鏟奸除惡、平安、長壽等寓意。（圖 23）。



圖 23 西甲宮門神。西方村。民國 75 年繪製。  
資料來源：家屬拍攝。

佛教寺院，以金城靈濟古寺（觀音亭）為例。靈濟古寺，地方稱作觀音亭，主祀觀音大士，並配祀彌勒佛、韋馱護法及十八羅漢。是歷史建築。天助師繪製的是四大金剛中的西方廣目天王與南方增長天王。西方廣目天王，身為紅色，穿甲冑，一手纏龍或蛇，另一手上持寶珠。南方增長天王，身為青色，穿甲冑，手握寶劍。雖為佛寺護法圖像，其形制則明顯漢化，顯示寺廟彩繪藝術無制式約束的自由性，也因此容易形成不同地域的各自特色。

此外，天助師也做樑枋、廟門龍虎堵彩繪，以及寺廟名及寺廟聯對題字等。樑枋通常繪製歷史人物故事或吉祥山水花鳥等。廟門龍虎堵則多繪龍吟虎躍。廟門兩側上方往往繪製哼哈二將。



天助師也喜好作詩，許多地方宮廟聯對皆是自作（圖 24，圖 25），如保障宮大門對聯云：

保烈嶼蒼生同登壽宇，<sup>52</sup>  
障前埔里境普照神光。

烈女廟門聯云：

抗暴全貞名傳千古，  
立祠血食惠及萬方。



圖 24 前埔保障宮。民國 58 年繪製。  
資料來源：家屬拍攝。



圖 25 青岐烈女廟正門。民國 84 年繪製。  
資料來源：家屬拍攝。

## 六、後語：未完的任務

藝術作品的生成，與其發生的時代與社會文化等背景，密切相關；然而，「創作者」才是型塑作品風格的關鍵。正如英國藝術史學家貢布里希（Ernst Gombrich, 1909-2001）所云，藝術風格或類別的形成與發展，深受社會環境的影響；但是，更重要的是根本於個人的自由抉擇，也就是由創作者個人

52 「保烈嶼蒼生同登壽宇」字體為行草，有些字形不易辨認，原被解讀為「保烈嶼蒼生同望春宇」。後經友人沈錦燦先生提示，筆者再多方考證，乃更正「望春」二字為「登壽」。謹記於此。

所發動的，包括具備足夠的相關知識，具有創作能力，並產出作品。<sup>53</sup> 天助師那一代的金門人，都經歷過貧苦與戰亂，艱難的歲月中交織著砲彈、火光的慘澹生活。然而，民間文化卻繼續滋長著，文化、藝術的種子仍然開出奇異花朵。天助師在離島金門所創作出的彩繪世界，猶如無限時空中的一道異彩，代表了一個特殊時代的圖像。

從閩臺寺廟民俗彩繪的發展做一整體觀照，天助師是日據之後，金門最重要的民俗繪師之一，其事業對應於孤懸之島的特殊時空，具有不同於閩臺民俗彩繪的一些特性：（一）就繪師出身言，天助師因戰地時空限制而自學成家，不同於閩南傳統畫工行會出身型，也不同於臺灣繪師父子相承的家族事業型；（二）就作品形制言，由於天助師早年曾走訪廈門、石馬等地，承繼閩南宮廟彩繪傳統，再配合金門民俗需要，發展連環式格子圖，有別於臺灣寺廟大幅壁畫的形制；（三）就工藝技術言，為考量彩繪的長久保存，從水墨壁畫轉變到手燒磁磚彩繪，天助師既是首創此一工法於金門民俗彩繪的畫師，也開創了閩臺寺廟壁畫新傳統；（四）就作品風格言，天助師繪作細膩傳神，書藝遒勁，甚受地方人士賞愛，也廣為鄉親私人居家做裝飾繪畫與門聯等，是以晚期作品多有落款，此亦不同於閩臺民俗繪師傳統。

時代如一條長河。天助師所寄情的書藝，由於時局變動，而轉出了揮灑的空間。然而他前期所留下來的作品，也多湮滅於時代之流中。為了尋訪天助師遺作，透過田野調查與攝像記錄，訪問鄉里耆老，過程中更感受到快速的文化更迭，許多傳統珍寶正被淘洗殆盡。老廟拆毀，就地重建新寺，且大都改用現代中國大陸出產的規制化石雕產品，傳統性與在地性快速流失中。

由於海島氣候潮濕，水墨彩繪牆面因為年代久遠，不免發生材料劣化、滲水等情形，加上長年祭祀活動產生的貼紙、煙燻等，損壞嚴重，保存不易。天助師前期水墨彩繪的寺廟在烈嶼原本分佈甚多，如湖下忠義廟、湖井頭李

53 見貢布里希著、范景中等譯，《理想與偶像》（上海：上海人民出版社，1989年），頁75。另參見陳美杏，〈藝術生態壁龕中的創作者、作品與觀者：淺談貢布里希與藝術社會學之間的關係〉《臺大文史哲學報》第60期（2004年5月），頁313-319。

府將軍廟、中墩真武廟、東坑清雲祖師廟、埔頭吳府王爺宮、雙口拱福宮、庵頂天師宮、後宅敬天庭、西方村西甲廟與北極上帝宮等，難以備數。然而1970、80年代以後，都紛紛改建。如今碩果僅存的，在烈嶼僅剩東林佛祖廟、前埔保障宮。此二宮廟原本也都面臨拆毀重建的命運，經過文化保護人士奔走，保障宮於2016年6月，因天助師壁畫具文化資產保存的價值，列入歷史建築，成為法定文化資產並進行修復，目前壁畫修復已經大部分完成。佛祖廟也由金門縣政府文化局接管，於2017年11月發起「百人移廟」行動，終於暫時保住；日後壁畫維修工作，仍待展開。金沙鎮尚有官澳龍鳳宮與塘頭金蓮寺，其中曾被譽為天助師「藝術顛峰時期的代表作」的龍鳳宮水墨壁畫，曾於2012年試圖修復，然未能成功，如今大多已難回復，對之不免唏噓。金蓮寺廟體雖保持不錯，但尚未受到重視，壁畫牆面也一日不如一日，令人憂心。期待官方能以更積極的方式介入協助。

1996年許維民發表〈金門寺廟壁畫大師——林天助的筆下乾坤〉一文時，除了記載龍鳳宮，亦即「較具代表的……大金門有金城觀音亭、外武廟，北門北鎮廟，山外的護國寺，沙美的萬安宮」，這些早期作品，<sup>54</sup>如今僅剩觀音亭、萬安宮還保留著兩扇門神，壁畫也都消失了。又如田調時所見料羅代天宮，廳堂兩壁皆已重新粉刷，壁畫已無蹤影，只剩神龕後方壁面遺留的大幅神像畫作。天助師曾至太武山海印寺的繪作，如今也毫無蹤跡可尋。

天助師後期的宮廟磁磚彩繪作品，雖然也有少數因為建築物年久或施工問題，偶有脫落情況，或是煙燻污損，大致上保存相對完整。私人祠堂或居所的裝飾性彩繪，則無論是水墨或磁磚彩繪，保存狀況皆相對完好。

早期金門由於處地僻遠，又因戰地的封鎖處境，再加上普化宗教多元信仰的特色，開啟了天助師彩繪創作得以發展的機緣，對地方民眾有著極為深遠的影響力和穿透力。由於因緣際會，天助師在民國五十年代開始廟繪生涯，烈嶼地區的民間信仰與廟宇彩繪的結合，也從此進入一個新的世代；一

54 見許維民文，頁48-57。



齣齣忠孝節義的故事，隨著一座座鵲起的宮廟，座落於一個個村里，蔚為風潮；從水墨壁畫走向磁磚彩繪，更從烈嶼走向金門本島。時空移轉，天助師的廟宇彩繪，已然成為一項地方重要文化資產，受到民間與官方的重視。但是，七十年代經濟大幅起飛之後，都市化與現代化對傳統文物造成嚴重衝擊；同時，文化資源知識的普及也帶動了年輕一代對文化保存的覺醒，在地性受到重視。也樂見年輕一代對金門文化資產保護的重視與推動。

文物資產的保護工作，實刻不容緩，包括官方的支持，專家學者的推動，民眾的認知教育，以及從事人員對其工作的充分瞭解等，每一個環節都有其關鍵性。若能環環相扣，則文資保護與地方文化再生，及地方經濟繁榮，可以形成一個良好的循環發展。文資保存，需要考慮到文物的歷史價值、美學價值以及經濟價值，天助師的彩繪藝術，可以說充分具備了前二個條件，至於第三個條件，則可以結合地方觀光資源，而得到開發。前二種價值獲得肯定，自能帶動第三種價值的發展可能。

最後，以天助師自作的二首嵌名詩做為結束。二詩八句，其中庵頂、林邊、青岐、下田、龜山、南塘、西宅、上林皆烈嶼地名，地方意趣盎然，也盡顯天助師對鄉里的深情：

庵頂鐘聲報曉烟，林邊牧笛韻悠然。青岐纔印遊芳履，播穀催人又下田。  
龜山夕陽映晚霞，照得南塘柳半斜。西宅兒童渾不解，聲聲道是上林花。

## 參考書目

- 王夢歐，《文藝技巧論》。臺北：重光文藝社，1959年。
- 吳佳蓉，〈宜蘭曾氏家族彩繪研究〉，國立臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2010年。
- 呂允在總編輯，《增修烈嶼鄉志》。金門縣烈嶼鄉公所，2010年。
- 李亦園，《文化與修養》。臺北縣：幼獅文化，2010年。
- 李乾朗，《臺灣傳統建築彩繪之調查研究：以臺南民間彩繪畫師陳玉峰及其傳人之彩繪作品為對象》。行政院文化建設委員會，1993年。
- 李蕙萍，《金門廟宇彩繪研究：以烈嶼「連環畫式」彩繪為例》。金門縣文化局，2009年。
- 汪潔、林國平，《閩臺宮廟壁畫》。北京市：九洲出版社，2003年。
- 林玉茹，〈清末至日據烈嶼與福建之商船貿易活動——林天助先生訪問記錄〉，《史聯》26期（1996年10月），頁1-8。
- 林國平，《閩台民間信仰源流》。福州市：福建人民出版社，2003年。
- 阿英，《中國連環圖畫史話》。濟南：山東畫社出版社，2009年。
- 洪春柳，《當代金門演藝的變遷》。秀威資訊，2013年。
- 洪國正，《烈嶼鄉志》。金門縣烈嶼鄉公所，2002年。
- 唐蕙韻、王怡超，《金門縣寺廟裝飾故事調查研究》。金門縣文化局，2009年。
- 席慕蓉，《江山有待》。臺北：洪範，1991年。
- 貢布里希著、范景中等譯，《理想與偶像》。上海：上海人民出版社，1989年。
- 高振宏，〈臺灣府城三大家三十六官將圖象考論〉，《第十三屆宗教與心靈

改革學術研討會論文集》。高雄師範大學國文系、高雄三清道德院、如實佛學研究室，2011 年 12 月，頁 45-63。

張秀雲，〈臺灣傳統建築彩繪藝術研究〉，國立臺北大學古典文獻與民俗藝術研究所民俗藝術組碩士論文，2013 年。

許如中編輯、陳榮審閱，《新金門志》。金門縣政府，1959 年。

許維民，〈金門寺廟壁畫大師——林天助的筆下乾坤〉，《金門》季刊第 51 期〔1986 年 12 月〕。金門縣政府，頁 55。

陳正宏，〈近世中國繡像小說圖文關係序說：以所見幾種元明通俗小說刊本為例〉，《中正大學中文學術年刊》2010 年第一期（總第十五期，2010 年 6 月）。

陳美杏，〈藝術生態壁龕中的創作者、作品與觀者：淺談貢布里希與藝術社會學之間的關係〉，《臺大文史哲學報》第 60 期（2004 年 5 月），頁 313-319。

黃金財，〈天助小金門，壁畫有大師：從墨筆揮灑牆壁到白磁磚彩繪〉，《聯合報》，1997 年 8 月 4 日。

黃振良主持，〈金門縣定古蹟官澳龍鳳宮調查研究計畫〉。金門縣文化局委託，2008 年。

楊天厚，《金門寺廟教堂名錄》。金門縣政府，2009 年。

楊家駱，《淮南子注》。臺北市：世界書局，1978 年。

楊慶堃，《中國社會：從不變到巨變》。香港：中文大學出版社，1989 年。

楊慶堃著、范麗珠等譯，《中國社會中的宗教・導論》。上海：上海人民出版社，2007 年。

楚啟恩，《中國壁畫史》。北京市：北京工藝美術出版社，2012 年。



- 劉義慶撰、劉孝標注，《世說新語》。臺北市：臺灣商務印書館，1968 年。
- 談宜芳，〈從建築彩畫探討金門的特殊性〉，《2015 年金門歷史、文化與生態國際學術研討會論文集》。金門國家公園，2015 年。
- 談宜芳，《傳統建築油漆彩畫材料之研究》。內政部建築研究所研究成果報告，2008 年。
- 鄧思平，〈臺南三十六官將門神之研究〉，成功大學藝術研究所碩士論文，2014 年。
- 蕭瓊瑞，《府城民間傳統畫師專輯》。臺南：臺南市政府，1996 年。
- 謝世英，〈妥協的現代性：日治時期臺灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》第三期（2008 年 5 月），頁 131-169。
- 顏恩威報導，《金門日報》，1976 年 12 月 10 日。
- 黃紹堅，〈牆上的故事——廈門民間宮廟內的壁畫（一）〉，收錄於網站：[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_4b531f640102wu7u.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_4b531f640102wu7u.html)，2016 年 9 月 28 日點閱。

## The Image of the Time: Lin Tianzhu's Development as a Folk Painter

Su-fen Lin\*

Su-hsiu Lin\*\*

### Abstract

Lin Tianzhu (1914-1998) was a folk painter in Lieyu Township, Jinmen County. His works mainly consist of temple wall paintings, calligraphy and clay sculpture, forming an important historical heritage of this area. Over Lin's lifetime this area passed through dramatic political, social and economic changes, with the restricted wartime atmosphere on the island of Lie Yu, or Little Kinmen, and its sensitive political status. Despite these restrictions and the lack of a teacher, he pursued his personal interest, studied diligently, and established a local tradition of painting. The creative process, content and style of his works represent an era that is important to document and better understand. This article describes the local characteristics and historical significance of his paintings to demonstrate the artistic accomplishments and value of his work. From this, we can better understand Lin's role in the cultural development of Lieyu from the 1970's through the 1990's.

**Keywords :** Lin Tianzhu, Lieyu, Kinmen, Temple Wall Painting

---

\* Associate Professor. Department of Oriental languages and Literature, Tzu Chi University.

\*\* Corresponding author, Associate Professor. Department of International Business, Hsing Wu University.