

台灣宗教建築中的門神彩繪

施弘晉



▲圖① 貼在民屋門上之年畫門神「神荼鬱壘」

一、台灣寺廟建築中的彩繪探源

若從民俗學的觀點來分類傳統中國建築的話，大致可分為宮殿建築、宗教建築、公共建築（例如衙門、書院等）、民宅等四大類。其中屬於民間藝術範疇之內的，只有宗教建築與民宅兩大類。尤其宗教建築的寺院、道觀等，更是集民間藝品之大成，連時間空間綜合藝術（也即是視覺聽覺綜合藝術）的民間戲劇、民間舞蹈等，也都是藉著宗教建築的存在而延續其「生命」到今天。可知民間傳統寺廟，在民間藝術中所扮演的角色之重大。

嚴格地說：台灣各地方寺廟或少數豪宅上出現的彩繪，屬於道道地地的民間彩繪，可是它們都是附屬於建築物，無法單獨作為一件作品存在，所以亦可視為民間傳統建築的一部份。

台灣傳統寺廟及少數豪宅上所見彩繪，從整個中國彩繪的承傳觀之，應屬華南（尤其是福建泉漳）系統之風格。雖然有人認為台灣寺廟彩繪「屬於蘇式彩繪系統，亦即

南方風格之彩繪」。然而筆者却認為台灣寺廟上的傳統彩繪，雖然繼承了泉州、漳州的傳統，但約二百多年之間，閩南地區本身的彩繪，已經少有原來的面貌了。詳言之：由於道光年開始清廷的腐敗及至民國初年軍閥的猖獗，國家動亂，然後又是中日戰爭、繼而內戰、文革……等，災禍接踵而至，整個泉州漳州的寺廟建築及彩繪，不是放任自然頹廢就是被破壞再破壞。近十多年來，雖然中共當局略作修護，但從比例上而言，真是鳳毛麟趾，連著名的泉州開元寺、天后宮、福州的鼓山湧泉寺、西禪寺，漳州的開元寺等，近年亦略作修繕，然而也只是重新油漆，以期收到對外宣揚「重視古蹟」的效果，其實，那簡直就是皮毛的修繕，不但沒有實質恢復舊觀的績效，相反地，往往把原有的傳統彩繪掩蓋在下層，等於將傳統古典彩繪又一次最徹底的破壞。

可是，我們回顧台灣的傳統彩繪，雖然也有過重建或修復等的歷程，但並不像大陸的由於外力的破壞所引起的重建或修復。更重要的

是清初到清中期，著名的寺廟重建或修復時，其部份的彩繪亦有來自於泉州或漳州的名匠動手揮毫的，甚至於日據時代也有少數大陸彩繪名匠來台工作。例如：大正年間，有汕頭名匠何金龍來台南作寺廟彩繪，浙江溫州人方阿昌也到台，在麻豆鎮、將軍鄉一帶從事彩繪。潮州人邱玉坡亦前來新竹一帶為寺廟及豪宅作彩繪。使台灣的寺廟建築有緣保留了真正閩南彩繪的傳統風格。

近幾年來，由於政策的開放，可以自由自在地前往大陸觀光，凡到過泉州、漳州、福州等地的人，都會異口同聲地說：他們的寺廟彩繪不及於台灣的。這種觀感所以會產生，主要是台灣寺廟的彩繪，大致上還能保持清代以來的閩粵系統的彩繪傳統，尤其門神的用色、造形……等，還非常完美地被繼承下來，這是大陸的任何省份都無法望其項。

總而言之，台灣的寺廟建築上之彩繪（包括門神繪畫），一直沿襲閩南的傳統風格與內涵，不過閩南（尤其泉州、漳州）的傳統，與整



▲圖② 台南市清水寺中門「哼哈二將」潘春源畫，潘麗水重繪

個華南或中原的關係與遞變過程，至今尚未明朗，然而唯一可以判明的，是閩南彩繪與中原的，原有許多不同的意味與內涵，即使同屬華南系統的蘇州式彩繪，亦與閩南的不一樣。可以初步確定的，是閩南彩繪有其獨特而固有的傳統風貌，而它在閩南因四十多年來中共政權的破壞及忽視而已面臨消聲匿跡的危境，然而相比之下，在台灣因近一百年來，生活的安定及民間信仰未曾遭受到干擾，因而閩南彩繪的傳統風格，相當完整地保存在台灣的寺廟建築之中。

二、寺廟門神的由來及其種類

無可諱言地，在整個傳統建築的彩繪藝術中，最具有特殊意義，而且面積最大者，首推門神。它幾乎成為一座廟宇的整個彩繪的靈魂存在，有了它才大為增加莊嚴肅穆的氣氛與典瞻優雅的氣息。

所謂「門神」者，即泛指門戶之神，「通俗篇」謂「左曰門丞，右曰戶尉」。漢代以前門神之出現，尚無實指之具體偶像。成書於漢初的「禮記」上所記載的「君釋菜，禮門神」，便是指官方所祭拜的此類門神。

為門神附以名字，大約在東漢。「國策注」謂：「東海中有山名度朔，上有大桃，屈蟠三千里，其卑枝間東北曰鬼門，萬鬼所有往來也，上有二神人，一曰荼與，一曰鬱雷，主治鬼害，故使世人畫二神人置門戶」。「風俗通」又謂：荼與、鬱雷為昆仲，二人能執鬼，以葦索縛之喂虎。不僅如此，「後漢書」、「荆楚歲記」、「戰國策」等，亦均有類似的記載，但「荼與」亦

有寫成「神荼」，「鬱雷」寫成「鬱壘」者（近世，「神荼」與「鬱壘」反而更成為通用的名稱）。

一到明代，「封神榜演義」問世，還對於神荼、鬱壘，有更神秘的解釋，大意云：神荼、鬱壘為棋盤山之桃精柳鬼，先為該山軒轅廟之千里眼、順風耳，後化為高明、高覺兄弟，大戰哪吒，後為姜子牙所殺而封神。此類門神在華北、華中一帶，至為普遍，不但春節，連端午節亦貼這種門神的版畫在民屋門上（圖①）

成書於五代的「搜神大全」及明代的「西遊記」上，又出現另外一種門神。唐太宗有二部將：秦瓊（叔寶）、尉遲敬德（恭），出陣二百戰，均為先鋒，績功封翼國公，分別拜左武衛大將軍與右府參軍，均從征屢著戰績。唐太宗夜寢，時聞門外有鬼魅呼號之聲，詢問群臣，秦瓊建議由其與敬德兩人，以戎裝立門外偵候。太宗許之，夜果無事，因而命畫工繪其像，手執玉斧、腰帶鞭練弓箭，懸於宮門，以息邪祟。

「搜神大全」亦云：「後世沿襲，遂永為門神」。由此可知，視秦叔寶與尉遲恭為門神的風俗，始自唐代；大陸大多寺廟門神，有繪神荼鬱壘，亦有會秦叔寶尉遲恭者。老實說，這兩種門神除了手執武器略有差異以外，在面貌或服飾上並無任何明確的區別。

可是，在福建沿海及台灣地區的寺廟，似與華中、華北的慣例略有不同。道教或民間信仰的廟宇，則多以秦、尉二將為門神，然而佛教則以哼哈二將為門神。哼哈二將之由來，仍見於「封神榜演義」，其卷三「第七十四回 哼哈二將顯神

通」云：「二將相逢各有名，青龍關前定雌雄，五行道行皆堪並，萬劫輪迴共此生，黃氣無聲能覆將，白光有影更擒兵，須知妙法無先後，大難來時命自傾」。

在該「演義」上，哼將軍名為陳奇，哈將軍名為鄭倫，前者為商營之武將，後者為周營武裝，佛教寺院的門神彩繪匠為什麼選用哼哈二將（亦作唏哈二將），已無法考證。其實，哼哈二將作為門神的造形（包括容貌、服飾……等）與四大天王的造形極為接近，這一點特別值得我們留意。也許繪畫者僅憑藉上述「封神榜演義」的一些英勇故事記載，無法想像哼哈二將的服裝，只好借用同屬佛教系統的門神——四大天王的裝束來充當，這是可以理解的。

當然，佛教寺院的門神，如果開間格較大者（例如三川門），其中央的正門不是只採用哼哈二將一種，也有繪畫伽藍、護法（俗信兩者均為佛寺建築物之守護神），左右側門各繪兩尊天王（計四大天王），例如：台南市開元寺、法華寺便是，也有正門作哼哈二將，側門則繪四大天王者，例如：台南市重慶寺便是。可是，也有例外者：例如台南市清水寺（祖師廟），正門繪畫哼哈二將（圖②），側門理應依照一般佛寺慣例，繪畫四大天王相配，然而彩繪者潘麗水氏，却依照該廟過去的傳統，在一對側門上各繪鬼魅兩個。這實在令人費思（圖③）。（註1）

祖師廟主神清水祖神，俗姓陳名應，法名普定，係北宋景祐四年（1037）出生，福建省永春人，從小出家修行多年，終於悟道，一生仁心善舉，德澤眾生，建中靖國元年



▲圖② 台南市清水寺邊門「血鬼」潘春源畫，潘麗水重繪



▲圖④ 北港鎮義民廟正門「秦叔寶、尉遲恭」

(1101)圓寂，高宗皇帝敕賜「昭應大師」封號，漳州、汀州百姓奉為神祇膜拜。祖師廟本屬佛教系統寺院，然而側門之門神竟以鬼形彩繪，可視為佛教俗信化（或道教化）之一例。俗信此四鬼為主神清水祖師之護衛，亦為捕拿惡鬼之專差，嘴角均長出雙牙，面目可憎，對作惡者具有懾人心魂的威嚇作用。（圖②③）均為彩繪師傅潘麗水氏在三十五年前所繪畫之原作，民國八十年，廟方認為表面已經破舊，僱工拆下而改裝新門，仍請潘氏父子共同繪製新門神，舊門神為某氏收藏，去年十一月間，曾運至台北植物園內國立藝術教育館畫廊公開展出。三對門扉上中央均有貼過紅聯再撕下而留下難看痕跡，一般大眾對於民間藝術或古老文物不知愛惜的程度，可見一般。

在此也要附帶說明一下，若果廟宇中央正門採用神荼、鬱壘或秦叔寶、尉遲恭（圖④）為門神的話，左右兩側門繪畫什麼人物相配呢？若果供奉的主神是佛教神的話，當然是如同上述，以四大天王（持國、廣目、增長、多聞）分成兩組（圖⑤⑥），左右兩門各兩尊天王相配；可是，如果是道教或民間信仰的廟宇的話，左右兩側門則配以穿着文官裝束者（太監）兩尊，各拿冠帽與爵杯，表示「加官進爵」（圖⑦），也有畫成一拿冠帽一拿圓盤，盤上有一隻鹿，表示「加冠進祿」（圖⑧）。可是另外一邊的側門，通常配以一對宮女，她兩手上也是一捧一冠帽與一爵杯，仍表示「加冠進爵」，但也有畫成一宮女手執花朵稱為「簪花」，另一宮女手執爵杯稱「進爵」（圖⑨），也有宮女手捧香、花者與捧果、茶者（圖⑩⑪）。

三、台南地區門神彩繪名匠

那麼，台灣寺廟裡的門神彩繪師傅，究竟有過什麼人，曾經扮演過重要的角色呢？若果依據一些彩繪界前輩們的傳言，清初到清中期，所有台灣寺廟的彩繪，仍以來自福建省（尤其泉州、漳州、福州等地）的師傅為主，俗稱「唐山師傅」。現在仍為老匠師們所樂道的，便是日據初期來自汕頭的何金龍及祖籍泉州的呂璧松，何氏台南一帶寺廟工作，呂氏定居台南設帳授徒。陳玉峯與潘春源為其高弟，後來成為台南派彩繪主流。接著又有浙江省溫州人方阿昌，前來麻豆鎮、將軍鄉一帶為寺廟及豪宅作彩繪。從這些唐山師傅均擅長人物與花鳥的事實推測，當然亦畫過門神，只是目前尚無法調查出他們所遺留的門神在何地寺廟裡。讀者無妨欣賞呂璧松的水墨觀音像（圖⑫）及許多歷史人物畫（圖⑬），真是台灣清代美術史上難得多見的出色人物畫家，而諸多文獻均記載著他為台南地區授徒多人，其中最出色者便是陳玉峯與潘春源兩人，幾乎形成現在台南派彩繪之主流，也是繪畫門神的名匠。

陳玉峯是位出色水墨人物畫家，我們觀賞其早期作品（圖⑭）也可以看出其功力之深厚，而他的彩繪作品，普遍在台南、高雄、嘉義三縣寺廟裡，其中也有不少門神。例如：高雄旗津媽祖廟、嘉義媽祖廟等仍有他所畫門神遺存。嘉義城隍廟的門神該是陳氏的代表作。北港朝天宮及艋舺清水祖師廟門神，已經他人重描過，非陳氏之原作，殊屬可惜。高雄三山國王廟、左營慈濟宮、松山慈祐宮等之門



▲圖⑤ 北港朝天宮邊門「四大天王」(1)



▲圖⑥ 北港朝天宮邊門「四大天王」(2)



▲圖⑦ 北港鎮義民廟邊門「加官進爵」

神，原亦為陳氏所繪，後來經過他人多次重繪，已無原跡可尋。目前唯一保存下來的是六十多年前他為馬公天后宮所作埭內彩繪小部份，彌足珍貴。(按：陳玉峯光緒廿六年出生，民國五十三年歿，享年六十五)。

陳玉峯過世之後，其子陳壽彝繼承父志，從事寺廟彩繪工作，也是特別擅長門神的名家，由於他一方面繼承父親的中國水墨畫式風格，又學到了來自日本的較帶寫實意味的膠彩畫。其實，膠彩畫源於中國隋唐的丹青技法，精緻細膩，是一種工筆重彩畫，是傳統的畫家畫（專業畫家之畫風），元代以後，因明清兩代科舉制度普及全國，文人開始重視書法，接著由於筆墨使用之老練，竟也促進水墨畫之發展，以寫意為主旨的文人畫就在此成為中國繪畫的主流。嚴格地說，上面重彩的膠彩畫是專業畫家的畫，而文人畫是業餘畫家的畫，但因明清兩代的世局環境的因素，反而促進文人水墨畫凌駕其上而成為近代中國繪畫之主流。可是，膠彩畫在唐宋之間傳入日本以後，立即成為日本畫的主流，即使中國文人水墨畫也在江戶時代傳入日本，只成為配襯的角色而已。明治時代日本文化開始從中國文化的舊套蛻變出來，走上西化的路線，寫實主義為出發點的西方美術潮流，充滿日本畫壇，擅長玩弄筆墨而易流於老套的水墨畫，立刻消聲匿跡，日本膠彩畫在大正、昭和兩代，完全脫離了來自中國的傳統風格，進而變得更寫實更重彩，並充滿裝飾的意味。陳壽彝繼承父親陳玉峯的精髓，又加上了膠彩畫筆調的細膩精緻，色彩較艷麗。他畫的門神更是

比例精確，神態自若，衣紋服飾裝備等，無不一絲不苟，線條之頓挫粗細有致。

陳壽彝在民國五十年至七十年之間，在全台主要都市及鄉鎮參與傳統寺廟建築的彩繪工作，其門神作品目前尚留存於台南市興濟宮、北港鎮朝天宮、台北萬華龍山寺、清水鎮祖師廟等。這些門神之中，台南市興濟宮的門保存最為完整，亦被公認最具代表性。其特色在其中門以秦叔寶與尉遲恭，左右兩側門分別繪三十六官將（圖⑮），在題材上的確與眾不同。其所謂三十六官將，即指：康元帥、趙元帥、高元帥、殷元帥、岳元帥、移山大將、吞精大將、馬伽羅、汪仙官、王真君、張聖者、劉聖者、蕭聖者、連聖者、倒海大將、食鬼大將、虎伽羅、黃仙官、楊元帥、卒元帥、伍靈官、勤仙姑、李仙姑、伽大將、捉大將、龍大將、金舍人、李元帥、鄧元帥、王元帥、何仙姑、紀仙姑、鎮大將、縛大將、必大將、康舍人等，每扇門扉上各繪九尊「官將」，由上而下，作「Z」字形之排列，並以雲紋作人物間的連貫作用，這一套門神，完成在「癸丑仲冬」，應是民國六十二年（1973）。所謂「卅六官將」，係民間信仰之下所產生的神祇名稱，通常用在扶乩時「呼請」的神祇，流傳幾百年，已無法查其典故出處。

陳壽彝在北港朝天宮的門神，為數也不少，首先，民國六十年（1971）為其三川殿左右七門繪裝「加冠進爵」、「簪花進祿」等門神，又在民國七十七年（1988）為該宮繼續在其凌虛閣及聚奎閣繪製門神秦叔寶與尉遲恭，並重繪其父陳玉峯曾經畫過的天干及二十四節氣



▲圖⑮ 北港鎮朝天宮門「加冠進祿」（冠與鹿）



▲圖⑯ 北港鎮義民廟邊門「簪花進爵」



▲圖⑩ 關廟鄉山西宮邊門「花香太監」潘麗水繪



▲圖⑪ 高雄縣茄定鄉金鑾宮「花香宮女」潘麗水繪

(仍屬門神彩繪)

陳壽彝不但在南部為寺廟繪製門神，還北上前來台北為艋舺龍山寺繪製門神及兩廊的部份彩繪。時在民國五十五年(1966)，為其正門(俗稱三川門之中門)繪哼哈二將，左右兩側門(俗稱次間門)，分別繪以持國、廣目、增長、多聞四大天王，以喻「風雨調順」之意。民國五十七年(1968)，陳氏又在萬華清水祖師廟繪畫其三川殿門神(中門為哼哈二將，次間門為四大天王)。這些在北部所畫的門神，均顯示出他中年時期濃麗威猛の意味。

如同陳玉峯受業於呂璧松者，尚有台南市潘春源(1892年出生)，潘氏日據時代曾負笈大陸，留學汕頭美術學校，研究中國畫法，又遍遊九州名山大川，用心觀摩各地廟宇之彩繪，返台後不少慕名而來的學生，隨其研究民俗畫與水墨畫。同時他也開始接受台南地區的寺廟委託製作門神或壁畫。其數量相當多。

關於潘春源所繪製的門神，依據筆者直接向其子潘麗水老先生查詢後所獲知的是：台南府城隍廟、五帝廟、元和宮、清水寺、保安宮等在日據時代修建時，均敦請潘春源前往繪製壁畫與門神。台南縣的南鯤鯓代天府亦復如此。到了光復以後，上述寺廟均鑿及門神表面油彩及發生龜裂或破損為由，請其子潘麗水重繪，所以現在這些廟宇的門神，均為潘麗水的手筆完成的。為了瞭解潘春源的門神畫風，曾往訪現年八十歲高齡的潘麗水先生：

「那麼，現在那些門神與昔日令尊春源先生的原畫是不是一樣？」

對於筆者這個發問，潘麗水先生回答道：

「題材當然一樣，比方說中門是哼哈二民，我重繪時依樣畫葫蘆，還是依照家父原畫，在新門畫上哼哈二將，但我的筆調與家父稍有不同，我的比較細膩。」

他的說法令人首肯，因為其父係由水墨畫家演變成彩繪畫家的，其筆調必然稍粗些。潘春源傳子麗水、瀛州昆仲，其孫岳雄均為彩繪畫師。(註：潘春痛於民國六十一年十月廿一日逝世，享年八十)。

日據時代在台南地區作為門神的彩繪師傅最活躍的，除了陳玉峯與潘春源以外，還有一個來自浙江省溫州的方阿昌。他落款常用「溫州玉元山」，大約日據時代大正晚期(一九二〇年代)來台，住在台南，初時常為剛剛由宜蘭地區發祥而傳到南台地區方興未艾的歌仔戲班，繪畫舞台佈景。不久也被邀去為寺廟彩繪，並畫門神。可惜只留下傳聞已無法尋獲其遺作。據聞他曾經為台北縣八里天后宮畫門神，亦為麻豆林家及將軍鄉武廟作彩繪。

光復後在台南地區最活躍的該是潘麗水。他出生於一九一四年十一月四日，其父並不希望他也走上繪畫之路，可是，他十八歲時作品與其父的作品同時入選「台展」，給他鼓勵之大無可比擬(筆者按：潘氏所謂年代若無錯誤的話，應該是昭和七年第六屆台展)。二十歲時，他已能獨當一面，受各地寺廟邀請去繪製門神及壁畫，工作應接不暇。

人物畫是潘麗水最精擅的手藝，他的門神與仕女圖，更是馳名全台。他主張：「門神之彩繪須視



▲圖12 觀音像（水墨紙本）呂璧松作



▲圖13 歷史畫「橋山受書」呂璧松作



▲圖14 「眼前得福」(水墨紙本)
陳玉峯作(施翠峰藏)

寺廟建築性質之不同而有所區分。其實，佛寺門神應繪韋馱、伽藍二護法，或增長、多聞、廣目、持國等四大天王之類神祇，道觀則繪尉遲恭、秦叔寶（瓊）等。至於奉祀女性神祇的廟宇，則多繪兩位仙女。通常，臉是整座門神像的重點之所在，一件好的作品中，神像須令人有彷彿能隨著觀者欣賞的角度與位置而移動的感覺，方能表現出威嚴與神韻。」（註2）真是獨到之論。

潘麗水累積五十多年的寺廟彩繪經歷，在台北各地無數石寺古剎裡，留下難以計量的珍貴墨跡，茲略舉著名者有：台南市元和宮、北極殿、清水寺、保安宮、城隍廟和台南縣南鯤鯓代天府等，是日據時代潘春源所畫門神，戰後由潘麗水重繪者。還有北門鄉的三寮灣東隆宮，高雄市的三鳳宮，麻豆鎮代天府與台南市法華寺等之門神均由他所彩繪。尤其是法華寺的五組門神悉數由他一個人完成。筆者認為這些門神尤能代表潘氏獨特畫風，因為他完全以線條的美來構成畫面（圖16），這種線條是其他畫師所未曾表現的。現年已八十歲的潘氏，已進入退休狀態，現由其長子潘岳雄及徒弟蔡龍進、薛明勳、王妙舜等人繼承彩繪工作。民國八十二年教育部為他頒發民族藝術薪傳獎，他受之無愧。（圖17）。

四、中部北部地區門神彩繪名匠

除了台南地區輩出不少門神名師以外，中部、北部也有不少名家。只是如同昔時在台灣民間流傳的俗語「一府二鹿三艋舺」的順序那樣，

門神彩繪名師北部中部在數量上或品質上略遜一籌，也是難免的。茲繼續由中而北的順序，先談鹿港的門神彩繪師傅。

鹿港在乾隆時代是台灣大埠之一，商務繁隆，人文薈萃。約在日本末據台之前的一八六〇年代，即有鹿港郭氏一門（郭友梅、郭庭珂、郭振聲等人），為中部台灣的寺廟及豪宅作彩繪。目前略可尋獲鳳毛麟趾，潭子林宅摘星山莊及社口林宅宅大夫第等，尚有他們極少數彩繪可看，其他文獻資料都欠缺，無法作介紹，殊屬遺憾。

到了日據時代，彩繪師傅出現更多，但仍屬郭氏一門。首推郭新林，生於光緒十六年（1890），由於其父執輩多為彩繪名匠，他自然而然地繼承他們的衣鉢。他的擅長是門神與堞仁內的歷史人物及花鳥。尤其他的門神，五官描寫生動，表情更是刻劃入微。他作彩繪的地域遍及彰化縣、台中縣、南投縣。其門神尚遺存在台中市林氏宗祠（1923）、彰化市南瑤宮（1924）、鹿港天后宮（1936）、鹿港龍山寺（1963）。這些寺廟的門神也都是出自他的手繪，而且保存狀況尚稱良好，未曾遭受重刷的厄運。大約一九五三年，他也曾應邀遠赴嘉義縣，為著名的吳鳳廟彩繪並畫門神。他的最活躍的年代，自日據時代中期到戰後廿年之間，一九七六年逝世。

郭佛賜，鹿港郭氏族人，雖是郭新林的同堂侄子，但歲數與郭新林相差無幾，也經常一齊工作。鹿港龍山寺的前殿、中殿、後殿在民國五十一年至二年之間翻修之際，所有的門神及彩繪，均以郭新林為主，郭佛賜為副完成的。其他，尚

有金瓜石勸濟堂及淡水李氏宗祠等之門神及其他彩繪留存。

柯煥章，出生於光緒末年，也即是日據初期，彰化市人，號笑雲、覺若差主人。年輕時就工書畫，由於日本政府在台灣推行正式的美術教育，所以他的水墨畫略帶新意，後來他也研修建築彩繪，與郭新林屬於同門師兄弟，因此畫風上與郭新林的很接近，不過他用色較為明快、寫實。他的門神，現在遺留在西螺鎮廖氏祠堂(1926)與鹿港鎮天后宮(1955)、竹山鎮莊氏家廟(1926)等。

雖然俗語「一府二鹿三艋舺」，把萬華地區列入第三名繁榮的大埠，可是在建築彩繪人材方面，則比新竹略遜遜色，在此先談新竹地區名匠。

邱玉坡：廣東省潮州人，日據時代的一九二二年應邀來台（當時他約卅歲左右），主持新竹縣北埔鄉姜氏宗祠之彩繪工作。當時所畫有埭內彩繪及門神，如今僅留下前者少部份，門神已被重繪，不復有原來面貌。他的筆調似較為細緻。

當時與邱玉坡同時應聘來台的，尚有邱鎮邦(1894~1938)，並參與北埔鄉姜氏宗祠的彩繪工作。除此以外，同屬邱氏一族並於一九二〇年代相繼抵台，在台灣的客家鄉鎮從事寺廟建築彩繪者，尚有邱金蘭（為屏東曾氏宗祠彩繪）。值得注目的是邱玉坡、邱鎮邦父子是門神彩繪師以外，連其孫子邱有連(1914~?)也是彩繪名匠，只是他未曾來台工作。

最後談台北地區名匠，首推台北人許連成，他的父親許友為清末彩繪名匠，他受其影響，也繼承衣鉢。在世時曾為台北市大龍峒保安

宮、萬華龍山寺中殿、萬華將軍廟、桃園壽山巖、八里將軍廟等繪製門神（按：將軍廟之門神前為方阿昌所繪）。其他萬華出現的名匠，尚有洪寶真（俗稱憨師）及吳烏棕等，均參與一九二〇年艋舺龍山寺修復彩繪工作，但未聞有門神之作遺留至今者。

五、結語

上面所列舉之門神彩繪匠師及所遺留作品之概況，只是目前所獲知的一部份而已，台灣自從鄭明開始數起，已有三百年以上的歷史，可是，目前研究傳統寺廟建築者，若能找到五、六十年前彩繪，即雀躍不已，因為台灣先天條件及客觀環境之不足，致使門神在二、三十年之間，不是被香客點燒的香烟薰得模糊不清，便是表皮龜裂或剝落，顯得老態龍鍾，廟祝或管理委員會便發動募捐或利用經常收到的樂捐，請人重繪，愈是有錢的寺廟，愈會快速重繪門神，而且重繪者少有人會尊重前面繪畫者的意思（如潘春源與潘麗水父子的上述例子不多），古老的面貌愈來愈俗氣化。這是值得我們留意的事情。

目前有心研究台灣傳統寺廟建築的彩繪者，通常只能追溯到五、六十年前的作品，即大感興奮，若要尋找更早期的人文資料，真是難上加難，頂多只憑一點口傳消息去摸索而已。有時候，到處碰到瓶頸，無法突破，令人感嘆無奈。

教育部主辦的民族藝術薪傳獎，工藝組從民國八十二年開始，將寺廟建築的油彩藝術亦列入選拔的對象，這對於彩繪工作人員有莫大的鼓勵，亦引起許多學人對此方



▲圖⑭ 台南市興濟宮門神「卅六官將」陳壽彝繪



▲圖⑮ 關廟鄉山西宮邊門「捧果太監」(部份)，線條特別優美潘麗水繪

▼圖① 潘麗水彩繪門神至為精緻。



面的注意關心。筆者在此建議文建會或文獻會，將來應該多多設立講習會，讓寺廟管理人員對於自己的寺廟的沿革必須記載，並存檔案，這種習慣的培養是急待推行的一個重要課題。因為這些寺廟沿革資料，往往是該地的重要鄉土文化資

料之一。

(註1)附圖②③係民國八十二年十一月間，在南海路國立藝術教育館展出時所拍攝者。

(註2)見民國八十二年教育部印行「民族藝術薪傳獎專輯」。