

六堆地區廟宇彩繪畫師的發展困境與展望

—以內埔地區為例

張孟珠*

摘要

在傳統社會中，廟宇不僅是宗教信仰的中心，也是社區聚合、價值傳承、教化勸俗的重要場所，而彩繪畫師則是廟宇最佳的化妝師，其所繪製的彩繪作品則是最接近庶民大眾的繪畫藝術，除了彩繪技巧之良窳外，彩繪內容背後所隱藏及欲傳達的文化價值觀亦是另一個值得關注的層面。因此不論廟宇彩繪的藝術價值如何，不論彩繪者被尊為畫師或被評為畫工，它所反應的並不只是單純的藝術價值之高低，而是庶民大眾日常生活中真實文化現象的投射。

近年來關於彩繪畫師的探究多半著重在著名閩籍彩繪畫師的研究，客籍的畫師向來不被看重，因為不少人認為彩繪是盛行於閩南地區，因此認為客家地區的彩繪或客籍的彩繪畫師均不足觀。事實上每一座廟宇不論其間的彩繪作品優劣與否，都是真實文化現象的投射，以文化現象觀之皆應被等同看待，且事實上客籍彩繪畫師的作品不僅遍及客家鄉鎮，閩南地區的廟宇中亦不乏他們所留下的佳作，其彩繪的水準甚可睥睨於閩籍畫師，也因此引發筆者欲探究當地彩繪畫師的動機，尤其是六堆客家區域的畫師向來未曾有人留意，因此本研究擬將關注的焦點轉移至六堆地區，並以其文教中心—內埔地區的匠師為訪談的取樣對象，將焦點集中在這群默默無聞的畫師身上。

本研究所訪談的畫師雖有地域性的限制，然此地畫師所面臨的困境同時也是現今各地畫師所共同面臨的難題。目前彩繪這項技藝正處在傳統與現代交接的邊緣，傳統的制度已逐漸消失而新的制度又尚未建立，倘政府與民眾持續漠視，則這項極具傳統文化特色的民間藝術將只留下空洞的表現形式，在失去其精神與內涵後亦將逐步走入歷史，因此本文研究的重點旨在探究六堆地區彩繪畫師的工作現況及其所面臨的困境，更重要的是如何展望未來，因此文末撰寫的重點即試圖對此地畫師及現行彩繪的未來發展提出具體可行的建議，以期對彩繪工藝及畫師未來的發展有積極的助益。

關鍵字：六堆、內埔、客家、彩繪、畫師、廟宇

*美和技術學院通識教育中心專任講師

壹、前言

一、研究背景

「六堆」¹為台灣南部六個著名客家鄉鎮的統稱，橫跨高屏兩地，內埔舊稱「後堆」，位於「六堆」的中心點，也是六堆客家聚落中發跡較早的聚落。這些客家鄉鎮有著不同於其他族群的特殊文化，然因長期遭到忽視而使得部分的文化逐漸式微甚至消失。

談到客家文化，就不能忽視藝術的層面。民間的廟宇彩繪其實是最接近庶民大眾的繪畫藝術，然而這些最接近我們生活周遭的藝術也是最為學界所忽視的，因為一般人提及藝術總是將目光集中在美術館或博物館，彷彿唯有這些地方才是藝術的殿堂，至於人民精神信仰所在的廟宇彩繪則常被認為是不登大雅之堂的畫工之作而少有人觸及。

事實上，在中國傳統社會中，廟宇不僅是宗教信仰的中心，也是社區聚合、價值傳承、教化勸俗的重要場所，而彩繪藝術則是廟宇藝術中極為重要的一環，彩繪畫師可說是廟宇最佳的化妝師。姑不論廟宇彩繪的藝術價值如何，不論彩繪者是畫師或被認為是畫工，它所象徵的正是庶民大眾的文化，因此在看待民間廟宇的彩繪作品時亦不應只是單純的評比其彩繪技巧之良窳，因為彩繪內容背後所隱藏及透露出的文化價值觀亦是另一個值得關注的層面。

近年來關於彩繪畫師的探究多半著重在著名閩籍彩繪畫師的研究，至於客家地區的畫師則向來不被看重，因為不少人認為彩繪是盛行於閩南地區，因此認為客家地區的彩繪或客籍的彩繪畫師均不足觀，甚至認為這些人充其量不過是畫工或畫匠，實不值得細究。然而，如前所述，廟宇彩繪所象徵的正是庶民大眾的文化，每一座廟宇不論其間的彩繪作品優劣與否，都是真實文化現象的投射，以文化現象觀之皆應被等同看待，因為彩繪內容的背後所投射出的正是當時及當地人亟欲傳達及傳承的文化價值觀，而這些文化價值觀也正是目前正日漸消失的。筆者身在六堆聚落的中心，得以接觸並觀賞當地不同的廟宇彩繪，也因此促使筆者著手於六堆地區廟宇彩繪畫師的相關研究。

二、研究目的

筆者任教地點正位於六堆的文教中心，也即是昔日所稱的「後堆」——內埔，由於校區座落於客家聚落中，因此在生活中常有機會接觸當地的廟宇，也發現當地廟宇的建築形式及彩繪皆有不同於閩南區域的特色，相形

¹ 清康熙六十年(西元 1721 年)朱一貴亂事時，高屏地區客家先民組「六」支民間義勇軍「隊」，保衛家鄉，抵禦外侮，合好這「六」支軍「隊」來自各客家鄉鎮，後來就統稱這些客家鄉為「六堆」。「六堆」分別指的是「先鋒堆」(萬巒)、「中堆」(竹田)、「前堆」(長治、麟洛、九如圳寮、屏東市田寮、鹽埔七份仔)、「後堆」(內埔)、「左堆」(新埤、佳冬)、「右堆」(高樹、美濃、杉林、六龜、甲仙一部份、里港武洛旗山手中寮)。

之下，客家區域廟宇的彩繪則顯得更加素樸而有別於閩南區域廟宇彩繪的富麗，也因此引發筆者欲探究當地彩繪畫師的動機，特別是由歷來的研究可發現，過去對於彩繪畫師關注的焦點往往是鎖住府城幾位知名的畫師及其衍生的流派上²，相關的研究也以這些畫師為主³。至於其他名不見經傳的民間畫師則極少受到重視，特別是六堆客家區域的畫師向來未曾有人留意，因此本研究擬將關注的焦點轉移至六堆地區，並以其文教中心—內埔地區的匠師為訪談的取樣對象，將焦點集中在這群默默無聞的畫師身上。

本研究旨不在探究此地彩繪畫師的成就，而在藉此了解在此地眾多廟宇中曾默默奉獻過心力，為傳統文化盡過心力的畫師，了解其發展現況、現今之處境及其所遭遇之困境，並對畫師及現行彩繪的未來發展提出具體建議⁴。事實上本研究所訪談的畫師雖有地域性的限制，然此地畫師所面臨的困境同時也是現今各地畫師所共同面臨的難題，而研究的目的除了回顧過去外，更重要的是如何展望未來，因此文末撰寫的重點乃在對未來彩繪工藝的走向提出具體可行的建議，這些建議事實上並無地域性的區別，不獨針對內埔地區，同時也是針對目前全體彩繪業界所共同提出的。

三、研究方法

本研究主以田野調查的方式為主，因此研究的第一步即是先探尋本區域之相關畫師，再就畫師進行深度訪談，最後並就訪談的結果進行歸納分析及比較，同時提出相關建議。訪談的進行依不同的進程分成以下三種模式進行訪談：

(一) 非正式的會話訪談 (informal conversational interview)：係指開放式、無結構性的訪談。此一訪談方式，用於訪談初期，以無結構性的訪談、閒聊的方式建立與畫師間的熟悉度，此外在正式訪談前先不預設議題及方向，如此的談話顯得輕鬆自在，使受訪者沒有被訪談的拘束感，彷彿是朋友間自然的閒談，藉由談話的內容逐漸建構出進一步訪談的大綱。

(二) 一般性訪談引導法 (general interview guide approach)：亦稱半結

² 一般較受矚目的畫師主要是府城的二派系統，一派是以潘春源為首所衍生的系統，如潘麗水、李漢卿、丁清石、潘岳雄等人；另一派則是以陳玉峰為首所衍生的系統，如陳壽彝、陳振吟、蔡草如等人。見蕭瓊瑞，1996，《府城民間傳統畫師專輯》，頁34。

³ 過去相關研究主要集中在潘麗水畫師身上，相關的研究專著如徐明福(1996)所編之，《府城傳統畫師潘麗水作品集》及徐明福、蕭瓊瑞(2001)所合著之《雲山麗水：府城傳統畫師潘麗水作品之研究》兩本；碩士論文則有徐七冠(1996)《潘麗水寺廟門神畫作之研究》，及為數不少的期刊論文。陳玉峰的相關研究則有李乾朗(1993)所著之《台灣傳統建築彩繪之調查研究：以台灣民間彩繪畫師陳玉峰及其傳人之彩繪作品為對象》、李奕興的《府城·彩繪·林玉峰》。其他較為零星的研究論文如蔡雅蕙(2000)《鹿港郭新林民宅彩繪研究》；劉秋琴(2001)《藝師李漢卿之「佛寺彩繪」研究》等，這些研究皆鎖定在幾位知名畫師身上。

⁴ 本文的焦點主在探究內埔地區廟宇彩繪畫師之工作現況、發展困境及對未來畫師及彩繪發展的建議上，其餘訪談重點，如廟宇彩繪畫師的習藝歷程及六堆地區廟宇彩繪的特色與轉變等皆不列入文中。未來亦將以此為基礎進而探究客家地區廟宇彩繪的各種現象及特色。

構式訪談法，係由初步開放式訪談的結果中探索出一組題綱，列出核心議題，再逐一增列及修改問題。提綱的主要目的在集中問題焦點，避免訪談內容遠離主題，而成爲漫談。此一訪談方式並不限制訪談範圍，在此訪談中仍可能發現新的議題，以作爲下一個訪談的參考資料。

(三) 結構式的訪談引導(Structured Interview)：本研究最終仍是以結構式的訪談爲主，此一結構係由無結構及半結構的訪談中逐一建構或增列出主要的訪談架構及綱要，組織出訪談的問題，以利進行有系統的訪談，使訪談的焦點能夠集中，此外當受訪的畫師偏離主題時，訪談者亦能透過訪談大綱將畫師拉回問題的焦點，以避免漫談或無系統的訪談，並按相同方式與順序向不同的畫師提出相同的問題，藉由控制和標準化的訪談獲得系統性的資料。

四、研究範圍

內埔舊稱「後堆」，在六堆之中，後堆雖名其爲後，然以交通上的便利性而言，實爲六堆的中心，如以商場之繁榮言，內埔亦應居首位⁵，同時也是六堆自治中心及文化中心⁶。由於六堆範圍之大並不易涵蓋，因此筆者擬以內埔地區之彩繪畫師作爲本研究的取樣範圍，在此一區域內所尋訪的畫師，其見解雖未必能代表六堆地區所有的畫師，然相信亦具有若干程度的代表性。事實上，每個人都是以自我爲中心的角度觀看事物，雖有其侷限，但也都各自代表了其中的一種角度與觀點，雖然每一種角度及觀點都有其片面性，但集合不同畫師的見解，相信還是可以概括出六堆地區彩繪畫師發展的大致樣貌。

五、研究對象

過去彩繪畫師的相關研究多以較爲著名並已有一定成就的畫師爲對象，除討論相關作品風格外並探究其成就。然本研究之目的並不在探究畫師的成就，而在探究南部六堆地區彩繪畫師的工作現況及困境並提出相關建議。本研究所取樣的範圍以六堆內埔地區爲中心，除了設籍在內埔鄉的畫師外，亦涵蓋部分曾居於此地或生活於內埔鄉周遭，但仍以此區域爲主要工作職場的畫師。

⁵ 曾彩金編纂(2001)，《六堆客家社會文化發展與變遷之研究—六堆各鄉市概況篇》，頁64。

⁶ 依照六堆的地勢，內埔雖被排爲後堆，但於交通方便上說，實是六堆中心。雖有俗諺「頭美濃、二萬巒、三麟洛、四內埔」這是以人口的多少來說，如依商場之繁榮言，內埔應居首位，現在仍如此。公元1721年朱一貴之亂六堆成立之初，邀集士紳協議對策時，也在內埔天后宮集會，可知早已是六堆自治中心，亦是文教中心，尤其是內埔天后宮，建於清嘉慶八年(1803)，更是六堆地區最古老的媽祖廟，目前列爲國家三級古蹟；緊鄰天后宮的昌黎祠更是台灣唯一祭拜韓愈的廟宇，與天后宮同建於清嘉慶八年，曾列爲古蹟，由於整修時未依原貌施工，致遭撤消古蹟之名。同上註。

其次，如何尋找當地廟宇的彩繪畫師並篩選出具有研究意義的訪談對象並不容易，除了多方進行訪察外，諮詢當地廟宇及地方人士亦是主要的方向，因此必需逐步建立人脈並取得信任及協助。本研究所訪談的畫師並非以其彩繪成就之高低作為衡量的標準，原則上，只要是在此區域廟宇長期從事彩繪工作者皆為本研究所欲訪談的對象，因為不論其彩繪技巧之良窳，其所呈現的即是本地實際的彩繪面貌，也即是本地文化特色最真實的投射。

本研究訪談之相關畫師及其基本資料如表一，研究內容皆由訪談內容歸類分析，然如遇不同解讀或見解，筆者將取多數畫師的說法為主要論述依據，不同見解的部分則以附註的方式加以說明。

表一：六堆內埔地區廟宇彩繪畫師

受訪畫師	黃松明	謝政傑	邱賢財	潘信平	黃春福	楊期明	林秀華
年齡	67	62	60	48	58	60	64
學藝年齡	16 七年二個月 出師	17 三年四個月 出師	17 三年四個月 出師	8歲後開 始自學 (小一)	14 三年四個月 出師	15 三年四個月 出師	17 三年四個月 出師
籍貫	屏東縣 內埔鄉	屏東縣 竹田鄉	屏東縣 竹田鄉	屏東縣 內埔鄉	屏東縣 萬丹鄉	屏東縣 內埔鄉	屏東縣 萬巒鄉
住所	內埔鄉	屏東市	竹田鄉	內埔鄉	萬丹鄉	內埔鄉	萬巒鄉
學歷	國小畢	國中畢	國小畢	國中畢	國小畢	高中畢	國小畢
主要工作地點	高屏地區為主，年輕時曾至新竹、台東	屏東地區為主。	高屏地區為主，年輕時最遠曾至台北。	屏東六堆地區為主。	高屏地區為主，年輕時最遠曾至台北。	高屏地區為主，近年以內埔為主。	屏東六堆地區為主。
師承關係	唐文增 (福州師父 92歲作古)	不記得	鄭抑揚？ (福州師父 90歲作古)	自學	1、李文元 (萬丹) 2、潘麗水 (台南)	1、蕭復猛 (萬丹) 2、梧桐師	賴世瓊 (客籍) (萬巒)
專長	• 彩繪 • 雕塑 • 廟宇整體 建築	• 彩繪 • 油畫 • 電影看板	• 彩繪 (北式彩繪 ⁷)	• 彩繪 • 油畫 • 油漆	• 彩繪	• 彩繪 • 油漆	• 彩繪 • 油漆 • 電影看板

⁷ 邱賢財畫師擅長北式彩繪，北式彩繪又稱和璽彩繪，大多用於皇帝宮殿等建築，所以也稱殿式彩繪，其彩繪施作較為嚴謹，題材以龍鳳及幾何圖案為主，流行於中國北方，所以多稱為北方宮殿式。相形之下另一種蘇式彩繪則較自由，題材及彩繪紋樣變化豐富，中國南方大多流行蘇式彩繪，一般多稱為南方蘇州式，台灣民宅與寺廟亦多為蘇式彩繪系統，筆者所訪問的畫師中亦多半學習蘇式彩繪系統。

貳、內埔地區廟宇彩繪畫師的工作現況

一、彩繪工作承包管道

據目前在內埔地區從事廟宇彩繪工作者口述歸納，其彩繪工作的取得一般可分為幾種方式，分別是人脈介紹、廟方主動尋才、毛遂自薦、神明指示、公開招標等方式。

(一) 人脈介紹

常見的方式是由廟方尋問多方意見後，經熟人介紹值得信賴的畫師。由於是熟人介紹，因此廟方多半較為放心，然由於雙方未曾合作過，因此主事者通常會要求先看畫師的畫稿，謹慎一點的則會協同畫師觀看過去的彩繪作品，如彩繪品質受肯定，雙方議價後即可成交。

早期以此種方式取得彩繪工作者較為常見，筆者所訪談的畫師早年也多半是透過熟人介紹取得工作，工作成果獲得肯定，累積一定的口碑後，未來承接的工作泰半是經由口耳相傳介紹而來。由於過去的年代講究人情，熟人介紹較易取得信任，尤其是新出爐的年輕畫師，在口碑尚未建立前，透過人脈介紹更是取得工作與否的重要關鍵。黃春福畫師即坦言：早期年輕的畫師剛出道時，還是得靠關係介紹，在價錢方面自然也不能拿得太高，此外也需靠交情的建立，往往靠朋友穿針引線之後，畫師仍得去廟裏多走動，培養感情，等彼此熟識了，取得了廟方的信任後就較有機會承接他們的工作。不過最後仍得讓廟方了解自己的作品，如能符合廟方要求的水準，自然就可以取得合作的機會（黃春福，2002.11.26）。由此可知，人脈的介紹確不可少，然人脈的介紹只是第一步，接下來則要靠畫師與廟方建立情誼取得信任，當然，最終還需加上合理的估價及一定的彩繪品質才是取得彩繪工作與否的最後關鍵。

(二) 廟方主動尋才

部分廟宇主事者較重視彩繪品質，如遇彩繪需整修重繪時，則會主動打聽求才。潘信平畫師即指出，找他作畫者泰半是朋友介紹或是口耳相傳而來。黃松明畫師亦常因過去彩繪口碑的建立，而有廟方多次主動前來邀請的經驗；有些則是早期彩繪過的廟宇，後來翻修時又再度尋求合作的⁸（黃松明，91.12.6）。內埔上樹村宣化堂彩繪翻修時，該畫師即是透過堂主主動尋訪而來，當時堂主耳聞某地畫師彩繪技藝精湛，為確定畫師彩繪品質，並實地勘察其彩繪過的作品，確認品質後才前去延聘該畫師前來彩繪（宣化堂堂主，2004.6.20）。過去不少較具規模的廟宇在興建或重新裝修彩繪時，會重金禮聘知名的畫師前來彩繪，且多以門神為主要的彩繪重點⁹。

⁸ 除了彩繪口碑外，黃松明畫師指出，品德操守也常是廟方考量的要素之一，有時廟方還會私下打聽畫師的人品以作為考量的依據。

⁹ 門神彩繪常是一座廟宇的門面所在，廟方通常較為重視，也因此願意重金禮聘知名畫

事實上，廟宇彩繪畫師人選的決定方式與廟宇主事者的態度息息相關，主事者對彩繪的重視與否及彩繪人選的考量即是主導整體彩繪品質的關鍵。

(三) 毛遂自薦

此一方式多由廟宇主事者透露，畫師通常不太會告知本身毛遂自薦的過程。在廟宇興建或重建、整修時，有些無特定彩繪人選的廟宇會釋出求才的消息，畫師取得消息後則向廟方自我推薦，廟方經過評核後再決定錄用與否。倘有數位畫師同時前來，則廟方通常會經由比價、比圖或擲筊等方式作最後決定。此外，亦有畫師見廟宇彩繪燻黑老舊，而主動向廟方提出彩繪重修的建議，如廟方接受建議且無特定人選時通常該畫師即有取得彩繪工程的機會。

(四) 神明指示

有時廟宇主事者在無法決定畫師人選或為求尊重神明時也會請示神明，透過擲筊的方式請示神明或作最後的定奪。如黃春福畫師早年在取得台北龍山寺彩繪工程前，主事者為求慎重，在決定人選前先將其畫稿置於神案三天，三天之後再擲筊請示神明意見（黃春福，2002.11.26）。如果前來應徵的畫師較多，廟方無法決定時也有以擲筊的方式交由神明裁決的，這種方式通常是由內定的幾位畫師經由擲筊的方式決定人選。黃松明畫師指出，曾有一座廟宇的彩繪工程，前來應徵者多達十八位，廟方則交由神明裁奪，分別由這十八位畫師輪流擲筊，由最多聖筊者勝出。此外黃松明畫師亦曾有廟方主動尋訪的經驗，據廟方說法係經由神明的指示找來的（黃松明，2002.10.26）。

(五) 公開招標

以整體新建或改建的廟宇較常見，因為新建或改建的廟宇，整體工程較複雜，彩繪工程僅是其中一環，而廟宇主事者為求省事，往往將廟宇整體興建工程發包出去，由承包者發落所有工程，廟方只需找承包者負責即可。目前畫師亦以此種模式取得工作較為常見，亦即由設計師或廟宇承包業者取得廟宇興建工程後，由工程建造單位分門發包。一般在設計師設計圖完稿後，交由建築業者完成建築本體，其工程依序可分為板模、鋼筋、混凝土、水電、泥水，加上後續的油漆粉刷，最後才是細部的剪黏、雕塑及彩繪，這一系列多由一個工作團隊組成，彼此之間環環相扣，相互支援，因此多由承包業者尋找熟識的合作伙伴，久而久之形成一個關係緊密的工作團隊¹⁰。

師前來彩繪，如早期台灣南部廟宇常重金禮聘台南府城知名畫師潘麗水前來彩繪門神，目前在台灣南部高屏縣市較著名的廟宇中仍可看到潘麗水畫師的門神彩繪作品。對於知名畫師的門神彩繪作品，為求長久保護，有些會在彩繪門片上加上一層壓克力罩以加強保護，由此亦可見廟方對門神彩繪的重視。

¹⁰ 工作團隊中，彼此間是合作關係也是共生關係，旁人很難融入該團體中，除非是人手不足才需借調外來人才支援，支援人手通常是透過關係或朋友的介紹，有些支援

此一承包模式，所有的責任歸屬及盈虧皆由承包商負責，也因此承包者需掌控每個工程的進度及預算。尤其是承包業者在招標時，為求得標常壓低承包價格，也因此得標後自需嚴格控制各項工程預算，倘標價過低或為提高獲利，在壓縮每項工程預算下，整體工程自然得不到應有的品質。而廟宇彩繪屬於廟宇建造工程的最後階段，分為「彩」與「繪」，「彩」的部分一般是由油漆師傅兼任，「繪」的部分由於涉及較深的專業，一般的油漆師傅無法勝任，因此需另覓彩繪畫師完成¹¹，由於延聘專業彩繪畫師的工資較高，因此倘經費有限，彩繪部分也會出現由油漆師傅兼任的現象，也因此，有些油漆師傅為因應彩繪工程，省去聘請彩繪畫師的經費，也會學習彩繪技法，必要時可由自己上陣¹²。由上述可知，彩繪工程的取得已由個人化走向團體發包方式，一般的彩繪畫師已難獨力取得彩繪工程¹³，即使找到承包商尋求合作，其經費也被壓縮得十分有限。

二、議價模式的轉變

廟宇彩繪議價方式並沒有一定的標準，一般而言，其計價方式大致可分為以彩繪的「才」數、天數、幅數計算，以及以招標總額計算等。

(一) 以彩繪的「才」數計算

早期多以「才」數計算。黃松明畫師指出，通常廟方以「才」作為計算的單位(一尺四方算一才)，至於一才多少錢則無一定標準，得視畫師知名度而定，有名氣的畫師，一才可到一千二百元，但未出師的學徒則一才可能是幾百元不等。此外，不同的彩繪內容也有不同的行情，通常以「戲齣」¹⁴的價錢較高，因為有固定的內容及形式，不能憑空想像；其次則是「人物」，如招財進寶、迦官、進祿或才子壽等；價錢較低的則是「風景」，因為風景畫並無固定形式，且多半是用來搭配人物或故事的背景，表現時自由度較高，無特定的要求及標準，因此其單價也較低(黃松明, 2002.12.6)。

(二) 以彩繪的天數計算

此外，也有以彩繪的實際天數計價的，至於彩繪一天的工資亦無一定標準，名氣較大的畫師彩繪的價格自然較高，不過如名氣不大但彩繪技藝佳的畫師亦能有不錯的報酬，基本上一般的畫師是一天六千元，但擁有較

純粹是「賣人情」，尤其是過去曾透過人情幫忙，必要時自需償還人情。

¹¹ 廟宇彩繪實際分工是「彩」與「繪」分開施作的。「彩」的部分主要指油漆技法，如箍頭、藻頭、包巾等的油彩，一般由油漆師傅(也稱畫工)施作；「繪」的部分則較接近書畫藝術，一般施作於坊心、垛仁之內，施繪者被稱為拿筆師傅(或稱畫師)，由於其彩繪較具藝術性，因此工資亦遠高於畫工。

¹² 楊期明畫師早期即從事油漆工作，為節省聘請畫師的經費，近二十年來則積極學習彩繪技法，並將重心轉至彩繪上面。

¹³ 如潘信平畫師指出，過去多透過口碑介紹取得工作，但近幾年要靠個人單打獨鬥取得工程已越形困難，為求工作不得不參與廟宇招標作業，但幾次經驗後，發現廟宇招標的過程並無一定標準，而更讓他無法釋懷的則是發現得標者彩繪技藝並不佳。

¹⁴ 指的是有歷史典故的故事。

高名氣的畫師一天則可高達一萬伍仟元左右。由於計算才數較困難，因此後來的畫師在估價時，大多會評估一組畫需花多少工時，再乘以天數來計算工資。

(三) 以彩繪的幅數計算

此外也有以彩繪幅數計價的，黃春福畫師指出，彩繪可分有彩色和無彩色，彩繪前需先確定是否有彩色才能議價，因為有彩色的需上色，無彩色則只畫出輪廓。無彩色的畫因為尺寸的不同，大概可區分一仟元、兩仟元、參仟元等。無彩色的作品如果一幅兩仟元，那麼有彩色的加上色彩，就是再加一仟伍佰元，也就是參仟伍佰元。不過不論以天數或幅數計算都各有利弊，因為以天數計算，如果畫師畫得很慢，廟方會划不來，以幅數計算，如畫師畫得很快卻畫得很草率也不行，因此也有結合兩者的做法，即是除了計算天數也要計算幅數，兩者折衷（黃春福，2002.11.26）。

(四) 公開招標議價方式

一座新建的廟宇，由於興建工程分工極細，由板模、鋼筋、混凝土、水電、泥水，一路到油漆粉刷，最後才是細部的剪黏、雕塑及彩繪等，這些並非廟方可以一手發落的，因此為求省事，多半交由廟宇建築業者承包，由包商發落每一個環節，包商則根據每個環節評估工程費用，再向廟方報價，或與其他建商競標。因此，彩繪部分並非單獨議價而是涵蓋在整體工程中，而廟方對彩繪品質的要求亦不如過去般重視，因此議價時也常以價錢高低作為衡量的標準。然據潘信平畫師指出，也有廟宇在招標時並不取最低價，分別去掉金額估得太高及太低者，而由中間價位者得標，原因是怕估得太低者做工草率，估得太高的廟方又有成本的考量，因此取中間價位者得標（潘信平，2002.12.11）。當然其中也有綁標及收取回扣的情形出現，由內定的畫師估價，最後再以最接近廟方所訂的底價者得標，而不是由最低價者得標，因此通常必須知道底價者方有得標機會（黃松明，2002.12.6）。楊期明畫師亦曾指出，有些廟宇名義上是公開招標，實則已內定人選，不知情的參與者只是陪榜而已（楊期明，2004.8.20）。而此種議價模式，如彩繪並非單獨招標，而僅是整體工程的一部分，則建商通常會找固定的班底合作，或交由合作的油漆師傅發落，可以想見的，在有限經費的限制下，最後犧牲的常常是彩繪的品質。

三、多元化承接工作以因應彩繪淡季的現象

依目前內埔地區廟宇彩繪畫師的工作現況來看，欲單純以廟宇彩繪維生並不容易，必要時還是得承接其他工作以維持生計，尤其是現代不少廟宇已鋼筋水泥化，壁堵彩繪常以油漆粉刷代替，畫師能施展的空間有限；此外，景氣的影響也使得廟宇施工工程拉長，相對也影響了畫師的生計。謝政傑畫師指出，如果廟宇彩繪的工程拖太久，便會從事其他副業以補生

活開銷的不足，也就是靠多元化的經營來生存（謝政傑，2004.5.2）。潘信平畫師則指出，從事彩繪相關工作主因於興趣，彩繪對他來說是一種創作而不僅只是工作，在遇到彩繪工作空檔時會承接油漆工作，以賺來的錢買畫具（潘信平，2002.12.11）。楊期明畫師亦是從事油漆相關工作來度過彩繪工作淡季。由相關的訪談可知，畫師為了生存，這種多元化承包其他工作的現象十分普遍¹⁵。黃松明畫師也指出，依目前的彩繪現況，要單純靠彩繪工作生存十分困難，必需多元化，也因為他早年曾學習廟宇的規劃設計，因此除了彩繪工作外，也可以承接廟宇整體興建工程，相較於其他只學習彩繪的畫師而言，自己在工作的選擇上更有彈性¹⁶。通常黃松明畫師在承包整座廟宇工程時，設計並規劃各項工作後，彩繪工作由自己承接，其餘的細項如板模、鋼筋、混凝土、水電、泥水、剪黏、雕塑等則發包給其他師傅，近年則因年事較高，彩繪的工作也會再分包給其他師傅，自己只從事監工的工作。畫師指出，每次承包到工程時，手邊沒工作的彩繪師傅就需要找他合作了（黃松明，2004.5.2）。由上述內埔地區彩繪畫師對彩繪淡季的因應方式來看，面臨工作青黃不接時，多元化的承接其他相關工作或二手承接其他彩繪工作，是不得已卻也十分普遍的作法。

四、工作職場分佈範圍一以六堆為主向外擴散

內埔地區的彩繪畫師，其工作職場仍以高屏六堆地區為主，這些畫師雖然以客家聚落為主要的工作職場，但並不侷限於客家庄，且偶爾也會應邀至中北部作畫，特別是年輕時隨著工作四處為家的情形十分普遍，成家後為顧及家庭生活無法長期待在外地，因此逐漸以高屏地區為主要的工作場域。黃松明畫師指出，過去彩繪行情好，廟宇對彩繪也相當重視，一些老師傅常受聘四處作畫，足跡遍及全台，四處為家，有時接到北部或東部的彩繪工程，一個工程做下來就是好幾個月，如果接到的是大廟的彩繪工程，畫上一年也是有可能的，尤其是當年的交通並不如今日便利，有時幾個月才回家一次，也因此常衍生不少家庭問題。時至今日，廟宇彩繪畫師南征北討的情形已大為減少，尤其是現今彩繪工程多為招標性質，招標工程有其地域性，需配合工程北上的機會也相對減少（黃松明，2004.5.2）。以黃松明畫師為例，畫師指出早年工作地點曾遠至新竹，結婚後為顧及家庭，因此在承包工程時則多半限定在嘉義以南、高屏地區為主；黃春福畫師早年也曾南征北討，曾遠至台北龍山寺從事彩繪，三十幾歲以後為顧及家庭，最遠只到斗六，現則以高屏地區為主；邱賢財畫師年輕時亦曾至台北圓山

¹⁵ 不過也有畫師堅持只從事彩繪工作者，如黃春福畫師即指出，其專長是彩繪，因此都只承攬與彩繪直接相關的工作，其他的部分不做，遇工作淡季則會去承接「二包」的工作。彩繪工作主要承包者稱「頭包」，承包者如將工作再分包給其他師傅做，二手承包者稱「二包」。二包者向頭包者負責，頭包者再向廟宇主事者負責。

¹⁶ 黃松明畫師在學藝時，除了彩繪外，也學習廟宇整體建築規劃設計，也因此學藝時間比一般學徒來得更長。在傳統中，學藝者入門至出師需三年四個月，黃松明畫師則學了七年二個月。

飯店從事彩繪，目前亦以高屏地區為主；其他如謝政傑、潘信平、楊期明等畫師則都以高屏地區為主。由上述畫師職場分佈來看，畫師的工作場所多半是不固定的，需隨著工作四處移動，常需以工地為家，因此成家後為顧及家庭生活則會考量距離的遠近，偶爾會承接較遠的工作，但並非常態。此外，經調查發現，除了早期因語言因素限制了客籍畫師的工作區域外，目前不論是福佬畫師或客籍畫師，皆不限定其工作區域，即便是客家聚落在考量畫師人選時，對於是否為客籍畫師也並非考量的重點，彩繪品質、人脈或估價高低才是決定的關鍵。

綜合上述內埔地區彩繪畫師工程承包的管道可知，彩繪工程的取得早期以熟人介紹居多，現今則由建築業者或設計師得標後，以整個工作團隊合作為主，也因為是整體工程一併招標，多由低價者得標，彩繪僅佔整個工程的一小部分，因此廟宇彩繪的品質往往無法兼顧，而廟方主事者也多以價格為主要考量，原則上都是愈省愈好，而此一現象在客家聚落尤其明顯。此外一般民眾對於彩繪品質的良窳通常無法判別，原則只要整座廟宇看起來富麗堂皇即可，至於彩繪品質是否精工細緻則不是那麼重要了，也因此在近來興建的廟宇中，處處可見彩繪品質逐漸庸俗化的現象。

參、畫師目前所面臨的困境

一、外來人才的競爭優勢—壓縮在地畫師的工作空間

過去在客家聚落中，由於語言上的障礙加上交通不便以及資訊的封閉，因此廟宇彩繪畫師多以客籍畫師為主。當地的客籍畫師由於語言的優勢及地利之便，加上人脈的經營，因此通常較易取得本地廟宇的彩繪工程。而福佬籍的畫師由於不諳客語，因此多半不易深入客家聚落；然時至今日由於國語的通行及交通、資訊的便利，因此過去客籍彩繪畫師所佔有的優勢已逐漸消失，在地的人脈是僅有的優勢，因此目前仍在從事彩繪工作的畫師則面臨了與外地福佬籍畫師的競爭。然早期由於客家人多半期望自家子弟能讀書取得公職或教職等穩定的工作，因此學藝人口的比例遠不及福佬人。此外，在訪談的過程中幾位畫師也不約而同提起客家人不夠團結的問題，客家研究學者羅香林亦曾提及「客家人士自來即富自尊、自驕的習氣，所以不容易與國內諸族系合作…客家人士所以常陷入獨立狀態的，就是因他們賦性剛愎」¹⁷。此一性格反應在彩繪工作上亦復如此，客籍畫師多半單打獨鬥，缺少團隊的力量，也因此在今講求團隊合作的生態下，客籍畫師不僅要面對外來人才競爭的壓力，同時也需面臨工程團隊集體競爭的優勢。

二、景氣影響—廟宇興建相對保守，建造工時拉長、彩繪亦愈形簡化

¹⁷ 羅香林(1992)，《客家研究導論》，頁 285。

除了外來人才的競爭優勢外，景氣的衝擊亦直接影響本地畫師的工作。畫師們普遍反應當前廟宇彩繪所面臨的較大問題即是景氣的影響，過去景氣好時，廟宇興建及彩繪翻修的機會多，近幾年則因景氣變差，香油錢銳減，廟宇的興建或改建也相對保守，也因此彩繪的機會也相對減少，即使有廟宇興建，也因經費的緊縮而使得建造工時拉長，也因此畫師必須同時承包較多的工程來因應。而廟方面對經費緊縮的因應方式則是將彩繪簡化或以壁面油漆取代，以減少彩繪經費的支付，當彩繪面積減少或簡化時，自然直接影響畫師的收入，也因此畫師必需多元化發展，以因應生活開支。

三、缺乏正式組織—單打獨鬥，經驗傳承及交流不易

目前六堆地區的彩繪業界並無正式組織，畫師彼此間亦無交流及連繫的管道，因此形成彩繪畫師單打獨鬥的現象。筆者所訪談的幾位畫師中，彼此間並不相識，更談不上交流，顯見後堆地區的彩繪畫師是十分孤立的，不似台南府城的彩繪畫師如潘春源、陳玉峰等一脈相承，形成密不可分的團隊。也因此，六堆地區的彩繪畫師們彼此間的經驗並不易交流，除了個人師承所習得之技藝外，不易有切磋及請益的對象。畫師們作畫偶遇瓶頸也只能靠自己摸索，也因此畫師不易有成長的空間。

四、承建商總攬模式—工程取得由個人化走向團體發包模式

近來廟宇在遇到較大規模的整修或興建時，為求省事，廟方多半交由廟宇承建商來承包整體工程，由承包者擔負所有建造責任，其中自然也包含了彩繪的部分，通常建商會發包給熟識的油漆師傅來發落。因此，除非是小規模的彩繪裝修，否則畫師欲以個人的力量向廟宇單獨承包彩繪工程的機會愈來愈小。也因此，彩繪畫師欲取得工程常不是直接面對廟方，而是找廟宇承包商尋求合作的機會。通常承包工程的師傅會將設計圖拿給畫師評估，有承接意願者，就估價，議價結果，如雙方都可以接受則成交。不過據其他畫師指出，有時承包商則是已限定了彩繪的預算，畫師必需根據現有的預算評估是否能承接，如預算太低畫師無法承接則由包商再另覓畫師。然有些畫師為了生活，也會壓低價錢承接，在不虧本的前提下只好犧牲彩繪的品質。由於承包商多半尋找固定搭配的班底，獨立作業的畫師常處於無廟可畫的狀態，可見在現今的彩繪業界，如果缺乏穩定的合作系統，靠個人力量單打獨鬥是很難生存的。

五、廟方對彩繪的不重視—以價致勝，求快求省，彩繪品質不斷下滑

廟方對彩繪的不重視，也是畫師們普遍反應的現象，當今廟宇主事者對彩繪重視的程度已大不如前，對彩繪的內涵及品質亦不了解，多數僅將彩繪當成廟宇的裝飾及點綴，必要時可隨時翻新、重新粉刷，此舉也造成

不少精緻彩繪被現今庸俗的彩繪甚至是油漆粉刷所取代。過去雕、塑、彩繪等各有不同的表現，然而現今的廟宇裝飾則求快求省，壁面不僅以油漆粉刷代替彩繪，以機器雕刻取代手工雕刻，失去了過去手工的藝術感，以現今彩繪的實況來看，廟方最在意的並非品質，經費才是主要的考量，一味的求快求省，連帶也使得畫師對彩繪工作採取敷衍的心態，甚至當人手不足時，亦有請油漆師傅充數的現象。由此可見，如何加強廟方對彩繪的認識及重視實是提升彩繪品質的工作中不可忽視的一環，因為廟方才是彩繪品質首要的把關者。

六、彩繪內涵的喪失—逐漸走向形式化

過去的傳統彩繪畫師對彩繪的要求並不僅只於技藝上的表現，對於彩繪本身所表現的內涵亦瞭若指掌，除了彩繪典故的掌握外，典故人物的服飾及配件，亦能根據時代的考據加以表現，然現今多數彩繪畫師對典故的掌握亦僅只知梗概，人物服飾的表現亦不細究，不論其身處於那一時代，都以相同的服飾套用，細節則更不注重，在表現形式上亦常套用固定模式。相較於現在，過去的畫師作畫則較為嚴謹，在時代及服裝上也較考究，例如什麼朝代穿什麼服裝、何種官階戴何種官帽、手持何種信物等皆不得馬虎¹⁸。然現今的畫師僅在表現門神等重要人物時才會注意服裝及朝代的正確性，其他人物彩繪則較不考究相關細節，原則上只要故事情節呈現出來即可。

七、彩繪品質逐漸庸俗化—素樸典雅的特色盡失

此外，客家聚落的廟宇彩繪也逐漸失去原有素雅的特質，在表現上則遠較過去華麗許多，此一改變由改建前後的廟宇即可明顯感受。倘為局部整修，則仍可見其彩繪原貌；倘全面改建，則原屬於客家彩繪素雅的風貌盡失，取而代之的則是華麗的建築形式及俗麗的彩繪，其所呈現出的風格與閩南地區的彩繪亦無二致，以致現今的廟宇彩繪已逐漸失去原屬於客家文化中素樸典雅的特色。畫師們指出，客家地區的彩繪與閩南地區的彩繪已逐漸同化，目前閩、客地區廟宇彩繪產生的差異並不在風格上而在經費提供的多寡，通常福佬人較捨得花大錢在彩繪上，客家人則相對檢省很多，也因此以粉刷取代彩繪的現象，在客家聚落更形普遍。

八、斷層問題—升學主義取代傳統技藝學習模式

目前廟宇彩繪技藝最令人憂心的則是人才斷層的問題，因為老畫師逐

¹⁸ 黃松明畫師曾指出其學藝時的師父對細節注重的程度，如不同季節所搭配的花朵各有不同；即使連公雞的表現也因季節而有所不同，如冬、春之際，此時的羽毛最美，因為冬天很冷，所以公雞秋天開始換毛，以便到冬天得以保暖，也因此冬季時的羽毛最飽滿，一直到春天仍很漂亮，但春季中旬到夏、秋之際，因為正處於換毛時期，因此此時的羽毛就零零落落的，最不好看。當時的畫師在彩繪時連這些細節都必需注意到，但現今的畫師則已不再重視這些細節了。

漸凋零，年輕學藝者少，技藝傳承不易，最後則會出現後續人才斷層的問題¹⁹。過去彩繪畫師的技藝養成靠的是學徒制，於日常工作中逐步學習²⁰。然這種學徒制已逐漸崩解，尤其是過去學習彩繪技藝的學徒常是迫於生計不得不提早習得一技之長²¹，然而現今的社會，經濟能力普遍提升，升學主義掛帥，學藝人口大量減少，且畫師的培養最好在十八歲以前²²，但目前這個年齡的孩子則普遍仍在接受國民義務教育，會想習得一技之長而放棄學業者極少。此外，畫師們在陳述過去收學徒的經驗時，皆普遍反應了共同的想法，即現今的孩子無法吃苦、愛玩、耐性不足，所以待不住，尤其是學徒的待遇極低，因此留不住現在的年青人，在失去經濟誘因下，則更別提吃苦耐勞了，也因此畫師教授學徒的意願相對降低²³。可見過去學徒式的學藝模式已逐漸崩解，倘未能建立新的學習制度，將造成整個後續人才的斷層，則傳統廟宇的彩繪技藝將因人才的枯竭而逐漸走向歷史。

肆、未來展望之建議

總結上述內埔地區廟宇彩繪畫師的發展現況及困境，不難發現，本研究訪談的畫師雖有地域性的限制，然此地畫師所面臨的困境同時也是現今各地畫師所共同面臨的難題。目前彩繪這項技藝正處在傳統與現代交接的邊緣，傳統的制度已逐漸崩解而新的制度又尚未建立，倘政府與民眾持續漠視，則這項極具傳統文化特色的民間藝術將只留下空洞的表現形式，在失去其精神及內涵後亦將逐步走入歷史，因此如何解決畫師們所面臨的困境亦是本研究所致力追求的。

如上述，目前內埔地區廟宇彩繪畫師所面臨的首要問題即是外來人才的競爭優勢，此外經濟不景氣對廟宇彩繪也造成直接的衝擊，因廟宇興建相對保守，建造工時拉長，以至彩繪時程延長，且因經費緊縮，也直接反

¹⁹ 黃松明畫師指出，與其同一時期出師的師傅，年紀多半在六十幾歲以上，所學習的都是八、九十歲的老師傅，五十幾歲的師傅，則是向七、八十歲的老師傅學習，一代傳一代，以此類推。但以前的經濟條件差，升學的人少，學一技之長的人多，因此從事雕刻彩繪等技藝的人多，現在則因為升學主義充斥，造成拜師學藝的人大量減少，而老一輩的師傅又相繼退休，下一代勢必會出現斷層危機。

²⁰ 據畫師們指出，過去習藝方式，師父都是在工作中傳授，適時指點，並不刻意教，師父通常只給大方向的指引，特別是人身比例的伸縮方面、朝代、身分及服裝的搭配等，其餘則靠學徒自行摸索，有時師父也會將作品拍下，請學徒依照片上的彩圖樣式自行摸索練習。有些畫師也會在生活教育中培養學徒的耐性，如黃松明畫師指出自己在學徒時代即曾受過磨刀及煎豆腐的訓練，目的是培養耐性及定性。

²¹ 早期的農業社會普遍不重學歷而重能力，因此重視技藝的學習。早年會造成學業中輟而來拜師學藝的原因多來自家庭因素。多半是家中務農、家境清寒的家庭，因為沒錢栽培子女，所以只得讓孩子去學習技藝，希望能擁有一技之長，普遍的觀念認為，只要一技在身就不怕沒飯吃。

²² 過去的畫師學藝年齡普遍都在十八歲以前，據畫師們指出，超過十八歲起步都已太晚，需在十八歲以前開始學習較好，否則就不易學好。

²³ 如謝政傑畫師指出：「現在的人不比以前的人那麼憨厚，不要說吃苦，根本沒有耐心，做什麼事情都是恍恍惚惚的，我們沒辦法接受這樣的學徒。」(2004.5.25)

應在彩繪的表現上，使得彩繪愈形簡化。而彩繪行業由於缺少正式組織，畫師必需單打獨鬥，經驗傳承及交流皆不易。此外，畫師個人在彩繪工程招標時亦不敵工程團隊招標的力量，無形中壓縮了彩繪畫師的工作空間，即使取得合作的機會，也需壓低彩繪的價格承接。尤其是廟方對彩繪的不了解及不重視，一切以價錢為優先考量，求快求省，鋼筋水泥、油漆粉刷逐步取代精緻彩繪，以致彩繪品質不斷下滑，甚至庸俗化，導致彩繪表現形式化等現象。

此外，彩繪面臨的另一大問題即是人才斷層的問題。由於升學主義取代傳統的習藝模式，彩繪後續人才的培養面臨斷層，也因此，後續人才的培養與彩繪藝術的推廣是同等重要的。彩繪畫師的存在依附於彩繪藝術的存在，倘彩繪藝術逐漸消失，自然不會有畫師的存在；相對的，如果沒有優秀的畫師，則彩繪藝術的生命也會逐漸枯竭，因此兩者是相依相存的。而未來在彩繪生態上，客籍畫師已失去過去的在地優勢，因此未來需努力的方向並非如何挽回過去的優勢，而在如何提升自身的競爭力，其所面臨的困境及未來需努力的方向與外來的競爭者是相同的，並無閩、客之分。本文擬對彩繪藝術的推廣及畫師的培養提出以下幾點建議，期望能對未來彩繪的發展有實質的助益。

一、推廣及傳習活動的舉辦—提供畫師觀摩成長及再教育的機制

推廣及延續彩繪文化的首要之務應由政府相關單位主動推行，如由各級縣市政府與文建會合辦各項推廣及研習活動，進而再結合教育界及社團以延續活動的成果。過去的研習如葉佳雄於 1999 年在台南計劃主持的「傳統建築彩繪技藝：保存與傳習計劃」及 2000 年所舉辦之「李漢卿傳統建築彩繪技藝保存傳習計劃」等都是值得借鏡並延續的。此外，文建會應定期舉辦相關的研習活動，提供給彩繪畫師、相關文化工作者及感興趣的民眾研習。過去相關的研習活動太少，一般民眾對彩繪的認知有限，相關畫師亟思在彩繪技藝上有所切磋及請益的對象時亦苦無管道，也因此限制了彩繪畫師的成長空間²⁴。而目前有關彩繪及畫師相關的研究都只停留在學術殿堂上，相關研究僅見於各大圖書館及政府機構中，坊間並不易找到足供畫師參考的資料，畫師也缺乏成長及再教育的機制，同時由於彩繪業並無正式組織，更缺乏連繫的管道，畫師進行彩繪時即使遇到瓶頸也缺乏請益的對象，也因此造成現今彩繪內涵及形式更形空洞的現象。因此政府相關單位實應負起再教育的責任，擬定相關傳習計畫及課程內容，相關的講座及研習則應巡迴各地，並主動邀請畫師參加。研習內容亦應涵蓋彩繪技巧的加強、彩繪工具的演進，以及優秀彩繪作品的觀摩、中國歷代名畫賞析

²⁴ 如潘信平畫師即不只一次提到，以其自學彩繪的畫師而言，唯一觀摩的管道也只有至廟宇觀摩其他畫師的作品，即使是相關彩繪的畫冊也苦無管道取得；謝政傑畫師也提到，當不清楚廟宇奉祀的主神應搭配何種門神時，唯一的方法則是到主祀神明相同的廟宇觀摩、拍照，作為學習的範本。

及彩繪典故的解析等，如此兼具技法及文化內涵等層面的研習，相信對畫師及傳統廟宇彩繪生命的延續將有最直接而實質的助益。

二、獎勵制度的建立—建立評比及獎勵制度，鼓勵優秀畫師

(一) 建立評比制度

除了推廣及研習外，政府亦應對優秀畫師的彩繪作品建立評比及獎勵制度，透過評比的制度建立畫師對彩繪品質的要求及自身榮譽感的建立，同時透過評比的過程建立畫師彼此互相觀摩的管道，使得有心的畫師得以藉由觀摩，提升彩繪品質。評比及獎勵制度的建立所代表的更是政府本身對彩繪藝術的重視，同時亦可使畫師不致感慨彩繪技藝的不受重視，進而肯定彩繪工作的價值，如此對於促使彩繪人才新血的注入亦具有正面的意義。

(二) 提供創意稿本獎

廟宇彩繪由於數百年來的經驗累積，已經建立了一套標準化的表現模式，如同《芥子園畫譜》一樣，方便初學者學習，然卻也造成了中國繪畫不再直接面對自然實景而開始套用畫譜中的模式，以致造成了中國繪畫固定形式的僵化表現。而廟宇彩繪也有著相同的困境，長期以來套用過去彩繪模式的結果，造成彩繪形式化的現象，每位畫師對相同典故的詮釋都十分相近，其構圖多半是源自相近的稿本歷來不斷傳抄的結果，因此除了筆墨技巧的差異外，表現形式極為雷同，畫師也常是相同的構圖模式不斷套用在不同的廟宇而造成了制式化的表現。倘能提供創意稿本獎，針對構圖較具創意、不同於往常傳統表現模式的稿本加以表揚，相信一些較有創意的畫師自會心生創作的念頭。主辦單位可研擬部分主題供畫師創作，如三國演義、水滸傳…等的相關主題，自各典籍中選出二十個主題由畫師自行創作新的稿本再進行評比，優良作品即加以表揚，相信如此必會提升畫師創新的意願。

三、提升廟宇本身對彩繪的重視—建立彩繪及畫師的解說機制

廟宇彩繪本身的保存除因客觀條件的差異外，廟宇本身的維護是否良好也是彩繪保存良窳的關鍵，也因此唯有提升社會大眾對彩繪的認識及重視，才有可能更進一步用心去維護周遭的彩繪作品。因此筆者認為未來在每座廟宇中，除了該座廟宇本身歷史沿革的介紹外，應建立起廟宇彩繪解說的機制，其中也包含彩繪師傅的介紹。特別是傳統彩繪多以忠孝節義、道釋說法、聖賢傳說及民間故事等蘊含教化功能的題材居多，具有教化的正面意義，然這些典籍已不再為現代學子所熟悉，因此適當的加以解說是必要的，民眾透過解說不僅認識了彩繪畫師、了解彩繪主題的意涵，同時對傳統文化也有潛移默化的效果。如此在加強民眾對彩繪及傳統文化認識

的同時，也無形中提升了社會大眾對廟宇彩繪畫師的認識及尊重。而畫師在此一解說機制建立後也將更加珍視自己的名聲及作品的品質，且當一座廟宇因彩繪品質優異而倍受矚目時，自然會提高主事者對彩繪本身的重視，廟方相對地也會更加重視廟宇中的彩繪作品，未來在彩繪作品的維護及重修整建時對彩繪品質的把關也會更加用心。此一機制建立，相信對彩繪內涵及品質的提升將有正面而積極的意義。

四、對現存彩繪畫師進行普查—建立畫師名冊及優秀作品集制度

目前在內埔地區從事廟宇彩繪工作的畫師多半單打獨鬥、獨力作業，彼此間缺乏連繫交流的管道。其往來及合作的對象並非彩繪業者，而是利益共生的工作團隊，因此更不可能進一步形成組織或工會。僅有的油漆工會亦不包含彩繪，彩繪業者在整個社會工作體系中甚至比不上勞工來得有保障。因此建議政府應可委請學者專家或適當機構對彩繪業者進行較為全面的普查，建立各縣市畫師名冊²⁵，甚至加上畫師過去彩繪過的廟宇記錄，以供後進畫師或各大廟宇主事者參考。如此不僅能建立與畫師連繫的管道，同時也可作為廟宇尋找相關人才時參考及評比的依據，有心者甚至可先至廟宇參觀該畫師作品，倘覺彩繪品質值得肯定，則可依循名冊與畫師連繫。如此則可摒除過去被動的尋才模式，相信彩繪應得以在品質上得到提升，而畫師只要專心從事彩繪，提升彩繪的品質，即使不必透過包商也能承接到彩繪工作。

此外，政府亦應建立優秀彩繪作品集的制度，因為彩繪作品每經三、四十年即需整修重繪，倘無適當的保存，即使是再優秀的作品也經不起歲月的摧殘，因此倘有優秀的彩繪作品，政府應當帶頭肩負起彩繪作品保存記錄的工作，適時的將彩繪作品加以拍照保存並出版優秀的作品集以供大眾參考²⁶。因為民間力量有限，政府實不應等到彩繪作品已模糊、龜裂、斑駁甚至被燻黑後方知保存的重要，因為此時彩繪作品已失去原先的風華，倘能事先拍照加以保存則不致使憾事不斷重演，而這些優秀作品集的出版不僅記錄了畫師的作品，同時也將成為其他畫師觀摩的最佳教材。

五、彩繪內涵的重建—整合過去相關題材的研究結合作品加以解說

如前述，過去的傳統彩繪以具教化功能的題材居多，雖有教化的正面意義，然這些典籍已不再為現代人所熟悉，除了社會大眾外，即使是彩繪畫師本身對彩繪內涵亦是一知半解，因此造成彩繪只徒留形式而內涵漸失

²⁵ 目前僅府城有相關畫師資料的集結，如蕭瓊瑞(1996)所編之《府城民間傳統畫師專輯》及《台南市藝術人才暨團體基本史料彙編》，主由台南市政府贊助。

²⁶ 目前已有的彩繪作品集並不多，主以知名的彩繪畫師為主，如徐明福(1996)所編之《府城傳統畫師潘麗水作品集》及徐明福、蕭瓊瑞(2001)所合著之《雲山麗水：府城傳統畫師潘麗水作品之研究》較具代表性，其他彩繪作品則較零星的收集在各個畫師或廟宇彩繪的研究中，且多作為研究的解說用，而非全面性的蒐集。

的現象，因此彩繪內涵的重建亦是避免彩繪形式化的另一要務。過去與廟宇彩繪相關的題材已做過若干研究，但皆停留在學術層面，相關著作如徐祥(1981)《傳統廟宇的雕刻彩繪題材之研究》、曾勤良(1996)《三峽祖師廟雕繪故事探源》、陳益源(1999)《嘉義縣文化藝術長期發展計劃—嘉義縣寺廟雕繪暨傳說故事之調查與研究成果報告書》等；相關的碩士論文則可見石淑棻(2001)《台灣廟宇敘事性雕繪題材分析—以桃竹苗地區廟宇為例》；相關期刊則有陳美娟(1996)〈寺廟畫作內容解讀—以府城傳統畫師潘麗水作品為例〉及陳益源(1999)〈臺灣三國故事與寺廟彩繪—寫在「三國演義文化藝術展」之前〉、劉秋琴(2001)〈傳統廟宇彩繪題材初探：以《三國演義》為例〉等。可見彩繪題材內容的探究也是日漸受到關注的議題。其中也有專以門神彩繪作為研究主題者，相關的著作可見何培夫(1987)《台南市寺廟門神彩繪圖集》；期刊則可見劉靜枝(1992)〈欣賞臺灣寺廟的門神--掌風調雨順之職的四大天王〉、施弘晉(1994)〈臺灣宗教建築中的門神彩繪〉、范勝雄(1995)〈寺廟門神—以台南市為例〉及李躬恆(2002)〈門神〉等²⁷。倘能整合相關彩繪題材的研究，或統計出現在各大廟宇中佔有比例最高的題材並配合精細的解說加以出版，並將出版品分贈給較具規模的廟宇，作為上述廟宇彩繪解說的輔助，相信必可對廟宇彩繪內涵的重建有直接的助益。

六、彩繪網路資料庫的建立—彩繪數位化資料的建構

網路數位化時代的來臨帶給現代人無比的方便，其快速、方便、無遠弗屆的特性使得天涯若比鄰的理想不再是夢想，過去因時空距離不易取得的資訊，透過網路都能在彈指間取得，因此倘能善用網路，建置彩繪網路數位化資料庫，則上述彩繪研習的資訊、經過評比過的優秀畫師、有創意的彩繪稿本、各縣市畫師名冊及上述彩繪相關題材的研究及解說皆能透過網路加以公開，如此使得相關資料的查閱更形方便，資訊的交流也更加容易。此外亦可將彩繪內容的主題與相關文學網站連結，如此透過圖與文的檢索，可輕易的了解歷史典故及相關典故的時空背景，對文化的認識也可因此而加深加廣。

具體而積極的作法應先將優良的彩繪作品數位化保存，且有系統的建在網站上。網路是現今青年學子使用最為廣泛的媒體，傳達既經濟、快速且有效率，透過網路對彩繪相關資訊的提供，除可提升一般社會大眾對彩繪的認知外，同時也可提供畫師再次學習的管道，倘未來能建置完整的彩繪數位資料庫，則畫師在彩繪或構思前，只要上網搜尋即可了解相關典故或更具創意的稿本，透過對彩繪作品的觀摩及解說不斷提升自己對彩繪內涵的了解。此外，一般民眾或學生在參觀某一座廟宇前也能上網先充實

²⁷ 由門神之主題的研究可看出門神在廟宇中的特殊地位，同時也是廟宇彩繪中最為重要的題材。

彩繪相關知識，相信如此必能進行一場廟宇的深度之旅。

七、教育制度的建立—成立民俗技藝科系或彩繪科系培育專業人才

過去學徒制的習藝模式，屬於做中學的模式，許多技能必需靠學徒自行摸索，因此學藝時間較長，既辛苦且待遇極低，加以目前經濟能力普遍提升，升學主義造成文憑取向，學徒制的習藝模式漸形崩解，如未能建立新的習藝模式，彩繪人才必有斷層之虞，屆時任何再值得保存的技藝也會逐步走向歷史。有關單位應思考是否可以現行的教育制度取代傳統習藝模式，尋思如何在學校教育體制內成立相關科系，將傳統習藝模式系統化、科學化，建立標準化的習藝課程。

過去對繪畫藝術感興趣的學子多半選讀美術系、應用美術系、美工科系等，這些系科所學與傳統彩繪所需技能仍有一段距離²⁸，因此建議部分技專院校應可成立「民俗技藝系」，其中可以分成不同組別，彩繪即為其中一組，或專門成立「彩繪系」等，此外在一般通識課程中也應加上民俗藝術等相關課程，因為學生可透過相關課程了解畫師的角色、彩繪之功能、美感及內涵，民間藝術的提升應是全民性的而不應只是畫師片面的努力，否則一切的努力都將事倍而功半。

至於師資方面則應摒除過去以學歷為考量的師資結構，而能聘請坊間專門技術人才傳授相關技藝，有效率地傳授彩繪技巧，使這些傳統技藝不致因後續人才的斷層而消失。此外，除了相關技藝及材料、色彩的應用等實務課程外，也應加強人文課程，如建築史、宗教、藝術、歷史、傳統典籍、民俗文學等，使得畫師不再只是專擅技巧的匠師，也能充分理解彩繪內涵，使得廟宇彩繪不再是一項徒具形式而漸失內涵的傳統民間藝術，只要畫師技藝超凡，其表現甚至可由通俗轉為精緻，殊不見米開朗基羅繪於西斯汀教堂的頂棚壁畫已然是世界藝術的經典，如果我們也能訓練出更多大師級的畫師，相信廟方也願意花更多經費聘請專業的彩繪畫師，而民眾在面對精緻的彩繪時也更願意駐足觀賞，使得彩繪這項傳統藝術能永續發展，同時傳統文化及精神也能透過彩繪而不斷延續。

²⁸ 楊期明畫師高中時即就讀美工科，然據楊期明畫師指出，在美工科所學與彩繪工作所需相去甚遠，對彩繪工作並無實質幫助。

肆、參考文獻

一、中文專書

- 李乾朗，1993，《台灣傳統建築彩繪之調查研究：以台灣民間彩繪畫師陳玉峰及其傳人之彩繪作品為對象》，台北：行政院文化建設委員會
- 李漢卿，《民間彩繪演變鄒論》，台北：台灣省政府文化處
- 林本炫，2003，《質性研究方法與資料分析》，嘉義縣：南華大學教育社會學研究所。
- 胡幼慧，2003，《質性研究：理論、方法及本土女性研究實例》，台北市：巨流圖書。
- 徐明福、蕭瓊瑞，2001，《雲山麗水：府城傳統畫師潘麗水作品之研究》，台北：傳藝中心籌備處
- 徐明福（編），1996，《府城傳統畫師潘麗水作品集》，台南：台南市政府。
- 陳運棟，1981，《客家人》，聯亞出版社。
- 陳運棟，1989，《台灣的客家人》，台北：臺原出版社。
- 曾彩金編纂，2001，《六堆客家社會文化發展與變遷之研究—六堆各鄉市概況篇》，財團法人六堆文化教育基金會
- 曾彩金，2001，《六堆客家社會文化發展與變遷之研究歷史源流》，屏東：六堆文教基金會。
- 葉佳雄 計劃主持，1999，《傳統建築彩繪技藝：保存與傳習計劃第二階段報告書》，台南：台南縣立文化中心
- 葉佳雄 計劃主持，2000，《李漢卿傳統建築彩繪技藝保存傳習計劃》，台南：台南縣文化局編印
- 羅香林，1992，《客家研究導論》，台北：南天書局。
- 蕭瓊瑞，1996，《府城民間傳統畫師專輯》，台南：台南市政府。
- 蕭瓊瑞(編)，1996，《台南市藝術人才暨團體基本史料彙編》，台南：台南市文化基會

二、博碩士論文

- 吳玉成、徐明福，1995，7月，〈潘麗水與西華堂〉，《臺南文化》，第三十九期，頁79-100。
- 徐七冠，1996，《潘麗水寺廟門神畫作之研究》，碩士論文，台南：國立成功大學
- 許汶玉，1999，2月，〈替廟宇上色的人：潘岳雄--畫師生涯三十年〉，《鄉城生活雜誌》，第六十一期，頁38-47。
- 唐曉蘭，1992，《台灣寺廟繪畫藝術》，碩士論文，台北市：文化大學，藝術研究所

- 陳美玲，1999，5月，〈鹿港彩繪司郭氏家族研究〉，《師範大學視覺藝術學報》，第二期，頁71~119。
- 劉秋琴，2001，《藝師李漢卿之「佛寺彩繪」研究》，碩士論文，雲林科技大學，空間設計系三、期刊1994，3-4月，〈中國各地民間肖像畫師調查記〉《漢聲》，中國民間肖像畫專輯，第六十三、六十四期，。
- 蔡雅蕙，2001，3月，〈鹿港彩繪畫師郭新林之生平及其民宅彩繪畫作特色〉《臺灣文獻》，第五十二卷，第一期，頁259-30。
- 蔡雅蕙，2004，3月，〈從師承源流看臺灣傳統建築彩繪〉《空間》，第一四八期，頁78-83。
- 蕭瓊瑞，1996，3月，〈一代畫師潘麗水〉《炎黃藝術》門神與民間畫師潘麗水專輯，第七十五期，頁55-57。
- 蕭瓊瑞，1996，6月，〈學院外的美術傳統--以府城民間傳統畫師為例〉，《環境科學技術教育專刊》，第十期，頁12-26。

本文係接受九十二年度行政院國科會獎助完成，計畫編號 NSC92-2411-H-276-001

The Plights and Prospects of the Career Development for the Color Painters of Temples in Liuk-tui—Nei-pu as an Example

Meng-Chu Chang*

Abstract

In a traditional society, “a temple” means not only a center of religious belief, but also an important location for community gathering, value transmission, civilization and education. The temple’s painter would be the best “make-up artist” whose painting works approach to civilian’s life the nearest. Other than craftsmanship of the color painting, the culture myths revealed by the painting content is another aspect worthy of attention. Therefore, no matter how high the aesthetic value of temple painting is, no matter the painters are called as professional painters or limners, the temple paintings reflect more than a high or low aesthetic value. They reflect the real culture phenomenon on common civilian’s daily life.

Through the years, the researches in on color painting art are mainly drawn to famous Min painters, instead of Hakka ones who’ve been ignored for years. This is because it’s commonly considered that color painting is only widespread in Min-nan area. Painters in Hakka area or Hakka painters are out of consideration as a result. In fact, no matter how fine the painting works of each temple are, all should be treated equally in terms of culture phenomenon. Moreover, Hakka painters’ fine works could not only be seen in every corner in Hakka villages and towns but also in lots of temples in Min-nan area. Their level is just the same as Min painters’.

The education organization I’m employed by is located in Neipu, the core of Liu-Tui, where I observed several temples and found many different painting styles from that of the temples in Min area. It is found in field research that in addition to the social factors that have resulted in the change of color painting. Hakka painters’ careers are threatened as they have been replaced by Min painters. Besides, many characteristic temples have lost their original refinement and delicacy after repainted. To investigate into the factors which lead to such results, the discussion over the painters were carried out. This research “The Plights and Prospects of the Career Development for the Hakka Color Painters of Temples in Neipu, Pingtung” intends to take a closer look at the present working situation of the color painters and the difficulties they face. At the end of the study, suggestions over the future development of the color painters and its paintings are also brought up as reference for the development of local color paintings as well as color painters.

Keyword: liu-tui, Neipu, Hakka, color painting, professional painter, temple.

* Instructor, Department of General Studies, Meiho Institute of Technology