

許連成 師傅

# 門神彩繪成就初探

黃佳慧<sup>1</sup>



<sup>1</sup> 本文發表時撰者任職於中央研究院計算中心後設資料工作組。



### (摘要)

許連成(1919—2002)，13歲起跟父親許幼、祖父許章瑞習藝，18歲出師後協助家中彩繪事業，其技法由祖先傳承自大陸，隨著遷播到台灣生根、繼而成長，其彩繪生涯可說深受家學影響。許連成主要以建築彩繪、掛軸神像著稱，作品多樣而產量豐富，多以分布北部為主。本文希望藉由許連成生平事蹟與相關彩繪作品，認識其繪畫尤其是門神彩繪之成就。

關鍵詞：許連成、彩繪、門神彩繪、台灣

## 壹、前言

台灣傳統建築彩繪師傅的養成，始於清末及日治時期前後，由於當時社會經濟條件逐漸穩定，在此條件下對藝術的供需增多，而當時台灣能提供服務者相對較少，因此吸引不少唐山師傅來台從事服務，後來定居下來者亦不少。他們的技法在台流播傳授，培育在台人士的學習與從事。除文人畫之外，基於宗教或裝飾目的的民間繪畫，包括肖像畫、道壇彩畫、佛像畫、裝飾用繪畫、年畫等，都相當盛行，尤其以台南為當時年畫的集中地。（徐七冠 1997：7）另一方面，較具規模的廟宇也益加著重裝修，為民間畫師提供另一個發揮的市場與管道，因此呈逐漸蓬勃發展之勢。

1895年台灣進入日治時期之後，許多唐山師傅返回大陸，但是在北、中、南部，已經出現本土第一代的彩繪畫師，譬如南部的潘春源、陳玉峰，



中部的郭新林等人。本文則以橫跨日治與戰後的北部彩繪師傅許連成爲對象，探討其彩繪成就。

## 貳、許家來台的彩繪發展歷程

許連成的曾祖父許文達，爲許家來台第一代，他隨兄弟由福建泉州同安來台發展，進而定居。許連成表示，曾祖父在大陸即已從事建築彩繪，是出外拜師而習得技藝。據筆者調查所得，目前尚未發現許家在大陸的師承記錄，因此推論許文達也是家族從事彩繪工作的第一代。來台之後，開始將手藝傳承後代，慢慢發展成家族經營之形式。其家族傳承至今已至第6代<sup>2</sup>，有一百多年的歷史，而許連成的舅公李興，亦是建築彩繪師傅，因此家族傳承之色彩濃厚。（訪問許榮德 2003.10.03）以下僅就許氏家族傳承彩繪之成員做一介紹：

許文達與家人於現今的松山區內的「下塔悠」一帶興建許家古厝，與現今對照，詳細地點位在松山機場塔台與高速公路交界處。

第二代許章瑞，七歲開始學國畫、神明彩畫、掛軸神像等，也是立軸裱畫的師傅。（訪問許榮德 2002.12.08）許連成從13歲起開始跟當時七、八十歲的祖父學藝，兩人相差超過一甲子。基於許章瑞對幼孫的期望，年事已高的他仍未退休，在作畫之同時也負起指導畫藝的傳承工作。許章瑞相當長壽，於近九十的高齡仙逝。關於他的建築彩繪工作之經歷，目前尚無相關資料可供佐證，僅知其擅立軸裱畫與平面繪畫。

---

2 根據《台閩地區傳統工匠之調查研究（第一期）（第二期）》李乾朗訪問許連成的基礎資料表，許連成的祖父爲「許專生」，應爲口傳筆誤。其祖父名爲「許章瑞」、曾祖父爲「許文達」。



第三代許幼、許春兄弟兩人。日治時期因興建機場之故，祖屋拆除因而分家，許幼、許春遷居到大橋町民樂街居住。1910年代（民國初年），兩人一同在迪化街上做茶葉買賣。許春負責生意往來，許幼則繼承父業，從事彩繪相關工作，以店內茶箱彩繪收入做為維持家計的主要經濟來源。（圖1）

許幼由於遲遲無弄璋之喜，且認為家中多為女眾恐無人繼承家業，因此於知天命之年續弦，生下獨子許連成。許幼亦傳授許連成繪畫技藝，於76歲時過逝。僅知曾繪今迪化街二段之大橋福德廟，該廟已重修多次，其作品無以得見；叔父許春因轉業之故，作品並無傳世。

第四代單傳許連成，他擅長建築彩繪、茶箱彩繪、糊紙、掛軸神像、神明彩畫、開面及醮壇的製作等，在家族的地位是承接上面兩代的手藝，並肩負傳授給第五代的工作。許連成的職業登記上標明為「油漆工」，因當時職業別並無所謂「畫師」之名稱。

第五代許榮華、許榮德、許榮宗三兄弟，皆繼承家族手藝。許連成長子許榮華已過世；次子許榮德（圖2），西元1948年生，目前繼承衣鉢；三子許



圖1 第三代－許幼



圖2 第五代－許榮德





圖3 第六代－許錦龍、許錦峰



圖4 林雨平

榮宗，西元 1957 年生，原本在外從事其他工作，後於 92 年返家協助彩繪工程。三人都有彩繪的工作技能，但因許榮華的猝逝，傳承的重任便落到次子許榮德身上。

第六代有許錦龍（西元 1973 年生）、許錦峰（西元 1976 年生）2 人，先後投入家族事業（圖 3），以及妻舅林雨平三十年來的支持（圖 4），使得許家的彩繪技術能夠傳承下去。

由上述可知，許家歷代傳承彩繪事業至今，家族中的男丁都必須肩負家族傳承的工作，就目前所知的例外僅第二代的許章瑞可能沒有從事建築彩繪之工作經歷。或許這是在時代背景與環境需求下，使得各代從事的類別有些微的不同，但對於彩繪工作的執著與對薪傳的立意並無改變。

## 參、許連成的生平事蹟

### 一、生長背景

許連成（圖 5）別號「連成師」，祖籍為福建省泉州同安，西元 1919（大正



8) 年6月13日<sup>3</sup>生於台北之大橋町(今台北市大同區)<sup>4</sup>，卒於西元2002(民國91)年12月1日，得年83歲。有關他的詳細生平年表詳見表1。

許連成住家位於當時屬住宅區的大橋町，鄰近迪化街只有數百公尺，自大橋公學校(今「大橋國民小學」)畢業後，每天徒步到父親與叔父合開的茶行工作、練習作畫。茶行位於今迪化街二段，為迪化街一段過民權西路的老街屋區，靠近昔時的外國使館聚集地。此區房屋當時皆為磚造街屋，而此店在西元1950年代歇業，後被拆除。(訪問許榮德2004.03)

許家在大廟慈聖宮附近，雖然周邊有櫛比鱗次的商店街，但是住宅區內仍不失寧靜，由街轉巷的對比，展現朝氣與活力的市井生活。

許連成生長在北部最繁華的大稻埕周邊，熙來攘往的人群，與頻繁的商業活動，使他不曾感到寂寞。有時去慈聖宮廟前的大樹下聽人講古，到廟前看「亂彈」演出，或者到位在現今迪化街上，找開寫真畫像館的朋友泡茶聊天，有時看朋友為客人畫像，同時並切磋畫技。此畫師主要服務項目為人像畫，範圍包括人像素描、祖先畫像。許連成雖沒有接受過西方寫實技法的訓練，但並不諱言其畫技受到這位畫師朋友寫生技法的一些薰陶。(訪問許榮德2003.11)

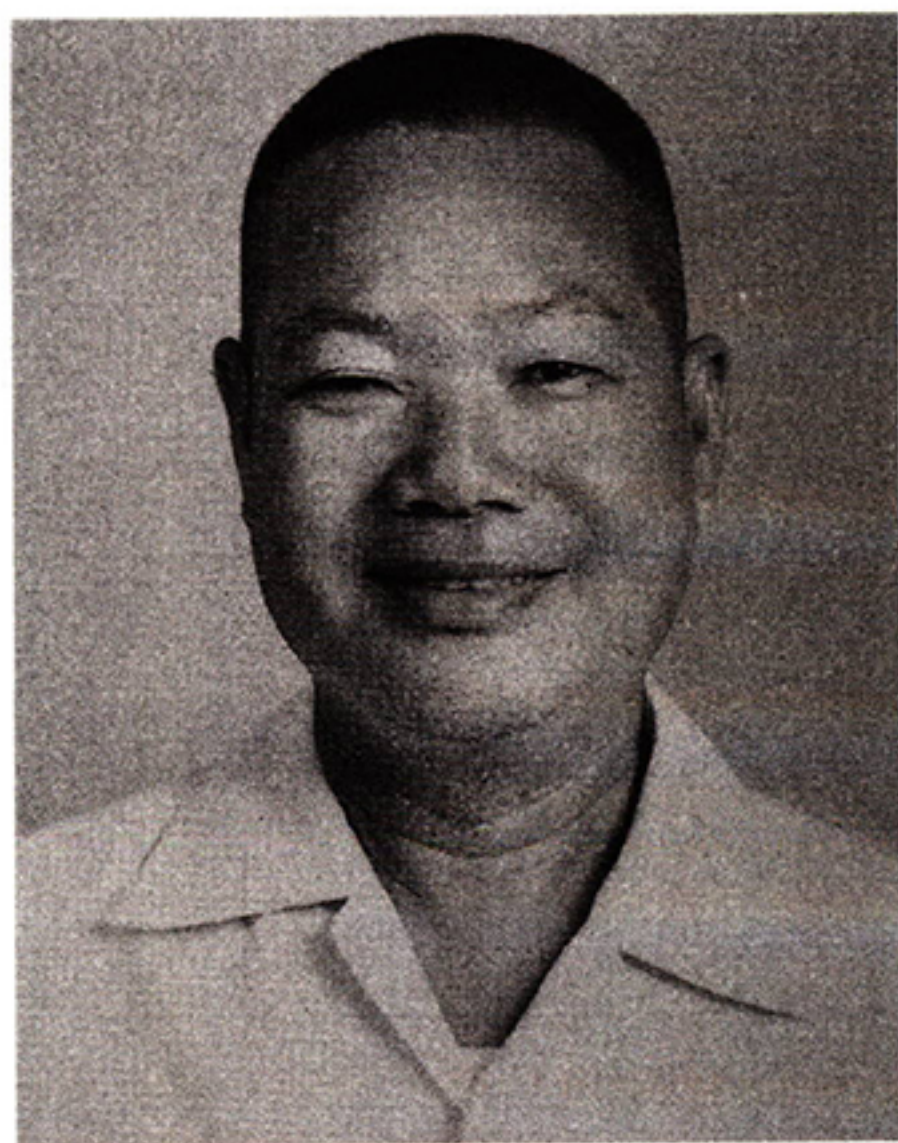


圖5 許連成像

3 此為戶籍登記日期，本人表示為西元1919(大正八)年4月23日生。

4 沿著迪化街往北，過台北橋到大龍峒附近，稱之「大橋町」。



表 1 許連成生平年表

西元	年齡	生平	作品地點	位置	備註
1915	—	—	—	—	彩繪師傅邱有連出生
1919	1	06.13 出生於台北州大橋町	—	—	—
1932	13	開始在家習藝	—	—	—
1937	18	出師，在父親與叔父合開的茶行工作	—	—	—
1939	20	與陳螺女士結婚	—	—	—
1940	21	長子榮華出生	—	—	—
1942	23	—	—	—	01.27 淡水彩繪師傅莊武男出生。
1945	26	搬到現今三重的河邊北街一帶	—	—	5 月台北市受美軍轟炸。龍山寺中殿燒毀，因而搭建臨時中殿。
		跟隨洪寶真做建築彩繪工程	台北天后宮	—	
			艋舺龍山寺	中殿	
1948	29	次子榮德出生	—	—	—
1950 年代	—	—	艋舺高氏宗祠（學海書院）	門神	—
1951	32	長女出生	—	—	—
1953	34	次女出生	—	—	—
1954	35	—	—	—	06.12 新竹縣彩繪師傅李登勝出生。
1956	37	三子榮宗出生	八里開山凌雲寺	重繪門神	—
1957	38	—	汐止忠順廟	全廟	第一次重修



西元	年齡	生平	作品地點	位置	備註
1958	39	設立小廟「紫雲禪寺」祀奉觀音			許連成的父親許達在西元 1912(大正元年) 1 月時到大陸洛迦山法雨寺紫竹林，恭請一尊觀世音菩薩金身到台北市大橋町二丁目一五番地之住宅祭拜。後許連成遷居三重，改建「紫雲禪寺」。
1959	40	三女出生	台北天后宮	全廟	—
1960	41	—	艋舺三王府	門神	與黃榮貴合作，與莊武男對場
			艋舺青山宮	無資料	與黃榮貴合作
			艋舺祖師廟	無資料	
			霞海城隍廟	全廟	—
			新竹市安南宮	—	
1961	42	—	大龍峒保安宮	中殿迴廊樑枋	—
			內湖碧山巖	正殿	
			新埔廣和宮	正殿、三川殿	
			艋舺黃祖厝	全廟	對場作：黑龜師、許連成配合（龍邊）與洪寶真、李金泉（虎邊）分兩邊對場
1964	45	—	艋舺地藏王廟	門神、神桌	—
			新莊大眾爺廟	門神	
1966	47	—	艋舺龍山寺	後殿	與吳烏棕合作
			林口竹林寺	門神	—
			桃園景福宮	三川殿龍邊	
1967	48	—	大園仁壽宮	油漆	—
			保安宮	後殿	與莊武男對場
			大稻埕慈聖宮	全廟油漆	



西元	年齡	生平	作品地點	位置	備註
1969	50	—	大稻埕檁林宮 (三王府)	神龕彩繪、貼金	
			台北天后宮	全廟	
1970 年代	51	—	大溪龍山寺	全廟	—
			景美集應廟	門神	
			霞海城隍廟	門神	
			大稻埕慈聖宮	註生娘娘殿、觀音殿樑枋彩繪	
1971	52	—	內湖碧山巖	正殿：	對場，匠師不明
1972	53		紫雲禪寺	正殿	第二次重修，整修工事直到 1976 年結束
			汐止忠順廟	門神	—
			利澤簡廣惠宮	全廟	—
			大福鎮安宮	門神	以距離現今時間推估
			台北孔廟	儀門	—
			花蓮勝安宮	—	—
1973	54	孫錦龍出生	—	—	—
1974	55	—	北投慈后宮	後殿、鐘鼓樓	與莊武男對場
			艋舺晉德宮	全廟	—
			金山媽祖廟	全廟	與莊武男對場
1975	56	—	三重護山宮	正殿一樓門神	—
			艋舺晉德宮	全廟	完工
			頂泰山巖	全廟	—
			霞海城隍廟	門扇彩繪	—
1976	57	孫錦峰出生	紫雲禪寺	門神	完工
1978	59	—	台北孔廟	儀門	已被重繪
			紫雲禪寺	三樓	—
1980 年代	—	—	艋舺黃祖厝	門神	—



西元	年齡	生平	作品地點	位置	備註
1980	61	三子結婚	大溪濟陽堂	全廟油漆	—
			新埔廣和宮	三川殿、正殿	
1981	62	—	大溪福仁宮	全廟：與李登勝對場	—
			松山慈祐宮	前殿	1、分成四個匠師對場，其中兩人為許連成（虎邊右）與莊武男（龍邊） <sup>5</sup> 2、現已重繪
			大龍峒保安宮	後殿四樓凌霄寶殿門神	—
1982	63	—	壽山巖觀音寺	全廟	—
			金山慈護宮	全廟	與莊武男對場
1983	64	—	大同區榕林宮（三王府）	神龕彩繪、貼金	第二次重修
1984	65	—	淡水蘇府王爺廟	門神、正殿步口	—
			土城福安宮	拜亭	
			大同區和德祠	全廟油漆彩繪	
1987	68	—	大龍峒保安宮	正殿 三川殿明間、次間門神	—
1988	69	—	八里安福宮	門神	—
1990	71	—	大同區福興宮	拜亭	—
			大龍峒保安宮	廟埕涼亭、門亭彩繪	
1991	72	—	大龍峒保安宮	後殿三樓大雄寶殿彩繪、壁畫	1、門神為次、稍間，明間為李登勝繪 2、已被重繪

5 出自莊武男訪談，92.06.02。



西元	年齡	生平	作品地點	位置	備註
1992	73	—	新莊大眾爺廟	正殿彩繪	—
1993	74	—	三峽白雞趕天宮	全廟	中部彩畫師傅邱有連幫忙作描金畫
1994	75	—	大稻埕慈聖宮	三川殿（含門神）	第二次重修
1995	76	—	新店太平宮	門神：正、後殿	—
1996	77	—	汐止忠順廟	神龕、門神、桌裙	第三次重修
			台北天后宮	玉皇殿壁面彩繪	第二次重修
			台北晉德宮	全廟	第二次重修
			大稻埕慈聖宮	除三川殿之全廟	第二次重修
			大園富文宮	全廟	重修
1997	78	—	海口福元宮	門神	—
			大稻埕慈聖宮	觀音殿、註生娘娘殿、文昌殿、屋頂彩繪	第二次重修
1998	79	—	大直鎮安宮	全廟外觀 壁面彩繪 三樓外樑柱	工程直到 2002 年完工
1999	80	—	大溪濟陽堂	全廟	1、第二次重修 2、與吳松合作
2000	81	04.21 長子過世	北投慈后宮	門神	—
			壽山巖觀音寺	全廟	
			大溪普濟堂	全廟	
			南崁五福宮	全廟（殿內樑枋彩繪外包）	
			大直鎮安宮	全廟油漆、彩繪	



西元	年齡	生平	作品地點	位置	備註
2001	82	03.20 妻子逝世	大直鎮安宮	門神	—
			大溪濟陽堂	拜亭油漆彩繪	
			土城福安宮	拜亭重修	
2002	83	12.01 許連成逝世	新莊大眾爺廟	—	—
			大直鎮安宮	點金柱聯對彩繪、三樓藻井	
			水仙宮	全廟	

製表時間：西元2003年11月

## 肆、習藝、傳徒與執業

### 一、習藝

#### (一) 幼年家學奠定彩繪技藝基礎

許連成 13 歲開始正式習畫，指導者主要為祖父許章瑞。每天的習畫課程，便是在祖父的作畫時間進行。此時許連成就在一旁侍奉、觀看，潛移默化之下，日積月累便有所得。祖父在畫圖時，以口訣的方式教導他作畫的技巧與訣竅，譬如說畫中人物臉部描寫，均有其特色：「文面」特徵的神明，臉部要表現的較為白皙，而「惡面」特徵的神明眼睛就要畫的較大且突出，才有威嚴之感……。許連成將口訣輔以觀察，一一將它們記在腦海中，日後自行練習，便照著祖父所教授，將題材一一臨摹反覆練習。

另一種更快速的學習方式，便是同其他彩繪師傅的學習方式一般，以相互比較的方式，來吸取各家長處。為了成為一位優秀師傅，許多彩繪師傅都很重視自我練習與沈澱的時間，每天選擇一個固定時間練習繪畫，是訓練恆心與筆力的不二法門。這種學習過程，不但在學徒階段十分需要，從出師後



到晚年爲了保持競爭力，都必須不斷學習。許連成規定自己在每日收工用餐後，無論如何定要拿出紙筆，將白天所思、所想或所見，臨摹練習再三，直到滿意爲止。這種堅持與其說是要對自己負責，不如說他是多麼的熱愛繪畫。這份認真與執著，也影響他的後代養成時時鞭策自己的習慣。這種敬業精神，筆者不只在許連成家族看到，在台灣傳統藝術界的眾多師傅身上，也看到這份令人動容的執著。

## （二）日治戰爭末期學習建築彩繪技藝

日治時期臺灣繪畫環境，在西洋畫的潮流與政治力護航的東洋畫的雙重衝擊下，已失去大半發展空間。雖然文人畫呈現奄奄一息之態，但臺灣的傳統繪畫仍以各種形式滲入人們的生活裡<sup>6</sup>。除了少數不得志而返回唐山的師傅外，許多本土畫師投入民俗繪畫、電影海報、神明彩畫等相關工作，傳統工藝的生命力依然沒有被捻熄。許連成的父親經歷了這一時期的動盪，無法在建築彩繪界有所發展，目睹這種狀態的許連成便想藉由協助彩繪工程的方式返回建築彩繪界，爲的是繼承家業，也算完成父親的心願。

許連成學習建築彩繪的原因，還包括昭和 16（西元 1941）年太平洋戰爭爆發後，內需減少使得各行各業開始不景氣，原本從事茶箱與神明彩畫等非關民生所需的工作，隨著戰局越演越烈，工作機會越來越少。許連成決定放棄承自家族從事的茶箱彩繪，嘗試往其他方面發展。他最先想到的，便是與家學淵源有關的建築彩畫。戰時台灣許多彩畫師傅紛紛轉行改業，但是對他而言，彩繪這項工作似乎不是說放棄就能輕易放棄，即使爲了轉業，也不能將家族傳承已久的繪畫行業終止。

---

6 參自薛雅惠《台灣傳統彩繪裝飾意涵之研究--以台南地區畫師為例》1999：85-87。



當時雖然因皇民化政策而施行許多打壓傳統宗教的政策<sup>7</sup>，但大廟挾其影響力與經濟力，仍有部分寺廟整修工事在進行。（訪談莊武男師傅 2003.07）

許連成雖然對未來有不確定感，在約西元 1945（昭和 20）年<sup>8</sup>時，毅然跟隨當時北部的彩繪名匠洪寶真，幫忙龍山寺中殿彩繪工程，亦曾跟隨過吳烏棕的徒弟一艋舺師傅黃榮貴承接的工程。他以俗稱「拖小工」的方式，意即一方面透過擔任打雜、油漆的工作謀生，另在暗地裡學習家中無法學到的建築彩繪技術。

許連成在已有彩繪技藝基礎上，選擇「拖小工」方式參加工事，可能當時他已有家庭生計之負擔，如此既可提領薪資，又能學得一技之長，所以家族宣稱他沒有對外拜任何師傅來當學徒，是可以理解的。不論許連成當初是基於機緣或為謀取生計而轉業，均可說是由彩繪相關業界或相關工作出身的建築彩繪師傅之一。

許連成從 26 歲跟隨洪寶真做龍山寺中殿工程起的以後幾年間，成為彩繪生涯中的轉捩點。他感受到雖然時局日緊，但大廟仍時有興修，因此，他在這時已展現靈活而善於觀察的個性，培養出獨當一面的自信心，對他日後承接工程，產生的影響力不可謂不大，終於在三年內學藝有成之後便離開雇主自行創業了。

---

7 首先為「民風作興運動」，此政策推行以來，地方上有許多針對台灣既有宗教的改革，包括寺廟祭典改神道儀式、多所寺廟聯合舉行祭典、禁止焚燒金銀紙、拆除寺廟金亭等。而西元 1938（昭和 13）年更推行「寺廟整理」運動，1938 年藉由對地方上原有寺廟與民間信仰團體進行整理與裁併，達到整合民間宗教的目的。具體作為：把同一地方同種類的寺廟合祀或合併，解散神明會、祖公會等宗教團體，財產捐給其他教化團體等。這些行動事關重大，為避免台灣人激烈反對，總督府當時警告地方官廳應「慎重行事」，但已使台灣寺廟齋堂的數量大為減少。（參自吳密查《台灣史小事典》2000：）

8 二次大戰末期，西元 1945（昭和 20）年龍山寺受美軍空襲轟炸，中殿（正殿）及右廂燒毀，諸佛像除中殿觀音菩薩被燻黑無燒毀外，其他全被火化。轟炸過後，為了供奉主尊觀世音佛像，廟方先於舊台基上建了一個臨時大殿。直至西元 1953 年中殿（正殿）才進行重建正式開工，1957 完工。（蔡明芬 1999：無頁碼）



## 二、傳徒

許連成年輕時曾傳徒多人，包括 3 個兒子與許榮德舅子林雨平，對外所收徒弟至今家族只記得二人名字，一是陳樹根，學成後曾短暫投入建築彩繪工作，後轉往政治發展，曾任民意代表，現居新店；還有一人翁清土，出師後至今仍在從事彩繪工作，參見表 2 許氏匠團表。

許連成的傳授方式，與祖父、父親的模式無異，即採「口述心傳」或「口傳身授」的方式，場域不分工作場合或家中，時間也不受限制，隨時隨地都可以進行。

到第五代許榮德時，爲了要指導他兩個兒子學習彩繪，他們長久以來的傳授方式已有了明顯的轉變。一則是除了傳授時間緊迫的因素（許連成已 85 歲，許榮德 50 多歲），二則是他們目睹彩繪的沒落與轉型，也體認到過去那種「自然生成的環境」已緩不濟急；再則第五代也想留一份「畫譜」下來，作爲更長遠的傳承考量，因此許榮德表示，畫譜正在進行中，在門神方面，他還會畫出一份等同於門神實際大小的手繪稿下來，作爲日後子孫做門神彩繪時的藍本。

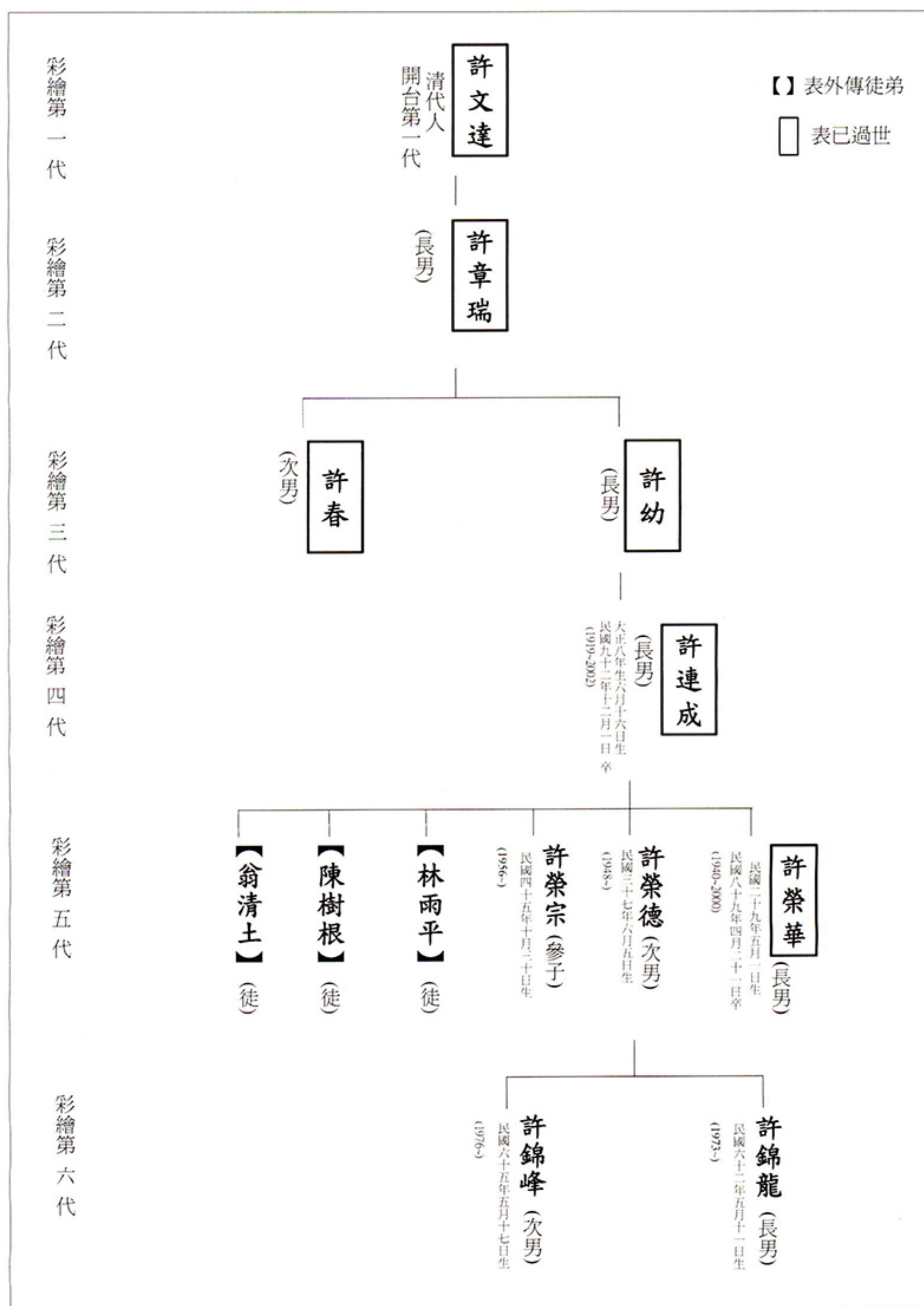
## 三、執業

台灣傳統繪畫內容包括文人畫與基於宗教或裝飾目的的民間繪畫，如肖像畫、道壇彩畫、佛像畫、裝飾性繪畫、年畫、建築彩繪等。這些作品的功用除了實用功能外，還具備符合大眾口味的討喜外觀，反映了我國傳統藝術中的倫理、信仰、美感及庶民精神。

早期的彩繪師傅多由小幅創作或是相關領域來跨入建築彩繪市場，但從事此業必須具備所學之外的其他技能，諸如洽談工程之際必須具備估算工料之能力，估算之精準與否關乎盈虧。是故能獨力承作傳統建築彩繪工事的畫師（頭手）並不多。



表2 許連成建築彩繪師承表





以下試將許連成的作品，略分為兩個時期如下：

### (一) 早期以神明和道壇彩畫起家

#### 1. 茶箱彩繪

由於許連成自小在以彩繪為業的家庭中長大，除了祖父許章瑞繪畫掛軸神像、神明彩畫以外，父親從事的茶箱彩繪工作<sup>9</sup>，也深深影響了許連成。自小在父親工作環境中耳濡目染，也練就一手茶箱彩繪的功夫，18歲出師後至26歲之間，都是以此為主業。

茶箱彩繪的工作，主要是將出口用的木製茶箱四個側面及箱蓋上繪製花鳥、山水、傳統傳說故事等裝飾圖案。日治時期的茶箱主要是銷往美國，以深具中國特色的包裝，來增加市場的競爭力。一般而言，茶箱彩繪師傅並非是給固定茶商僱請，都是在茶商有貨要出口的情形下，將貨一批批的委託給師傅繪製圖案，工作場域多在茶行內。（訪談莊武男，2002.07）

有關於許連成個人的茶箱彩繪作品，因年代久遠，再加上日治時期大稻埕的茶葉貿易所使用的茶箱並非全然需要彩繪，因此數量稀少，現無作品留存可供筆者探討。

#### 2. 神明彩畫

神明彩畫為早期傳統漢人家庭必備的神像，或稱「觀音媽聯」<sup>10</sup>、「神明彩仔」、「公媽彩仔」、「觀音彩仔」、「佛像畫」等。形制為一中堂，配上兩邊一幅至兩幅

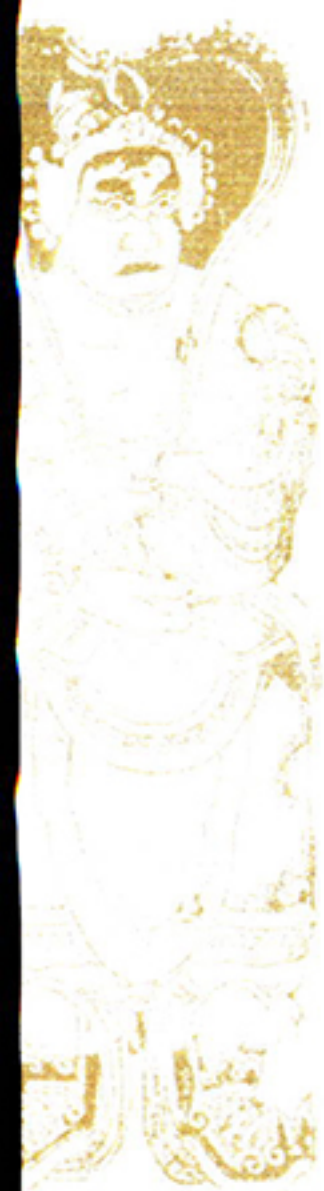


圖6 古厝中的神明彩畫

9 根據許連成次子許榮德表示，原本許幼與許春為合夥關係，但由於許幼不善從商，因此便演變成為主僱關係。

10 因中堂主祀神為「觀音媽」，所以又稱「觀音媽聯」。（謝宗榮，2003:87~88）





的對聯或百壽聯，上方有一橫額，譬如「祖德流芳」(如圖 6)。中堂的神明組合分爲三層：最上層爲觀世音菩薩，兩旁陪祀善財童子與龍女；第二層因漳泉祖籍不同而有所分別，泉籍以媽祖、關聖帝君爲主，漳籍以媽祖、玄天上帝爲主；最下層則是土地公與灶神。神明彩畫早期爲手繪紙本或木刻板印，近期則爲玻璃材質或壓克力材質，技法則由手製改爲印刷。(謝宗榮，2003: 87~88)

早期許連成也曾畫過神龕上所使用的神明彩畫，以業餘方式經營，但受日本政府以「正廳改善運動」打壓臺灣民間傳統宗教信仰，生意清淡，在戰後才和掛軸神像一樣聞名於北部。

承包方式，師傅受到委託，才根據交貨時間寬緊、製作費時長短、金額多寡，以及業主要求來製作。而時間與金額多寡影響到製作的繁簡，若時間緊迫，許連成的妻子、兒女也會協助塗敷色彩。

後來價格低廉的機械生產，逐漸取代了價高費時的手繪生產，紙本神明彩畫直接受到了衝擊，但喜愛手繪者亦有，即使大量生產的印刷製品出現，還是保有小額市場。

一般而言，紙本神明彩畫較爲昂貴，並非一般家庭所能負擔，大多爲富裕家庭直接或經由畫舖向師傅訂製，目前坊間偶見一些保存傳統的畫舖仍製作著。以許連成的狀況而言，由於建築彩繪工程已應接不暇，這方面的創作便因而減少或停擺，況且作品依例不予落款，因此關於這類作品的流向大多無從追查。

### 3. 掛軸神像

掛軸神像可分爲道壇掛軸諸像與十殿閻王掛軸。道壇掛軸諸像，又稱「道壇彩畫」(圖 7)，民間稱「道士彩仔」，內容爲道壇奉祀的各種道釋神明畫像，其功能主要是爲了營造道士演法祭拜的儀式空間，使之成爲一種非常





圖7 許連成所繪道壇彩畫

性的神聖場所。十殿閻王掛軸，又稱「十殿閻羅」圖，民間稱為「功德畫」，內容將十殿閻王之地獄變相，在彩繪掛軸上呈現，規模完整者，為一殿一軸，十軸成一組，抑或以五軸或兩軸形式成組者，用於功德超渡儀式之壇場，屬於傳統道釋畫一脈的風格。（謝宗榮，2003:80~83）

掛軸神像在使用功能上又分為「紅頭」與「黑頭」兩種。紅頭是作「吉事」，屬「齋」、「醮」儀式時使用，「齋」者為道教之齋戒祭祀儀式，「醮」者指道教祭神，如

拜天公、做醮、迎熱鬧時，均使用道壇掛軸，而三清壇使用三清道祖像掛軸居中，三界壇則為三官大帝掛軸；黑頭是做喪事，過世、引魂、作法事時，便使用十殿閻羅圖。

掛軸神像，多以紙本為底，有些則採用絹布。早期是以礦物彩、植物性原料作畫，繪製通常先以墨線勾勒再上彩，現在則多採用合成顏料，譬如壓克力顏料、水彩顏料。（謝宗榮，2003:83）筆者在文後將「道壇掛軸諸像」簡稱為「道壇彩畫」，「十殿閻王掛軸」稱為「十殿閻羅」圖。

許連成彩繪學成後，除箱彩繪為本業之外，亦承接掛軸神像，受「鋤佛運動」、「寺廟整理運動」等政策打壓臺灣民間傳統宗教信仰之故，因此在26歲前，主要以茶箱彩繪為本業，不過即使在26歲開始學習建築彩繪，一直到30歲左右專做建築彩繪之前為止，他仍然承接道壇彩畫生意，若在道士界中持有的知名度，他常被認為是以此起家是可以理解的。

許連成畫製掛軸神像持續到晚年，都不斷有精采作品問世。他自出師開



始製作掛軸神像，約在二、三十年前打響名氣，得到一些道士與收藏家的肯定與收藏。作品大多分布於大台北地區，為數不少的作品流傳於外。筆者訪談收藏不少許連成所畫之道壇彩畫的法師劉漢堯，他十分讚許連成的臉部描繪，尤其是眼神。而這批道壇彩畫，就是二、三十年前請許連成畫的。另外一位收藏者盧安道長，也對他的作品評價很高。價格方面，據訪談許連成宣稱對價格不講究，隨意就好。

#### 4.開面

開面，民間稱「打臉」，為八將團的臉譜畫師。在八將出陣前，為扮演家將的成員畫上該角色的特殊臉譜。性質和歌仔戲的「畫臉」、平劇的「勾臉」雷同，均為先勾勒墨線，然後再將顏料直接塗抹在演員臉上，使其更能清楚標示個人角色任務，但開面不同之處，在於家將打臉之原意是要區分家將角色。由於神明廟會在台灣傳統社會是地方大事，因此臉譜畫師莫不盡全力研究畫臉譜之技法以及出色的顏色對比，使被他開面的家將能在廟會中脫穎而出。（呂江銘，2002:137）

許連成由父親傳授開面技法。十八歲出師後，選擇以業餘方式經營，曾多次為新莊、大稻埕、三重、艋舺等地的廟宇的家將做開面的工作，最為知名者為台北市霞海城隍八將廟以及新莊大眾爺廟。



圖8 許連成為八將開面  
資料來源：《台灣美術》50期 2003：40



另有一說為許連成出師後年輕時便已承接開面一事，但至六、七〇年代政府因國家形象之故不鼓勵廟會遊行，受到影響中間因此這項工作便有所停頓，到1991年時才再度回到這個崗位，直到1996年停止。據許榮德表示，後來因為建築彩繪工程日益繁重，其父親就無暇承接開面的工作了。

後來他為霞海城隍八將廟的八將開面的機緣在西元1991年，許連成參與霞海城隍祭典時，看到為家將開面的畫師進度落後，因此便下來一同協助進度。許連成的手腳不但快速，且與其他開面畫師最為不同之處，他會先為八將在臉上先上一層隔離霜，然後再打上一層粉底，以保護八將的皮膚，接著才開始以毛筆打上墨線，然後用手指上色（圖8），並在家將回廟後還協助以卸妝用品卸除臉上的油彩。而在這一次的偶然協助之後，廟方也一直請託到1996年，直到隔年因許連成辭謝為止。（訪問陳文文、許榮德，2003-2004）而新莊大眾爺廟合作時間最長，廟裡將八將人數分成四人份請人承接，因許連成作畫速度快，通常申請兩人份來做，一直到八年前才不再承接。

價格方面，許連成表示對價格並不拘泥，畫半數家將的酬勞，據他表示只向里長酌收一個紅包而已。

### 5. 糊紙

紙糊藝術一般俗稱為「糊紙」、「糊紙仔」、「糊紙厝」，在工藝上稱為「紮作」。

糊紙品類繁多，造型有簡有繁，若就行事功能之需要，可區分為壇場供奉、壇場守護、儀式用品三大類（謝宗榮，2003:147）。形式如神像、人偶、靈厝<sup>11</sup>（圖9）、王船、表函、表架、水頭燈等。

---

11 「靈厝」是用紙紮成的精美華廈，做七旬的當天夜裏，要將靈厝及依亡者形像製成的「魂身」一併焚燒，做為亡者在陰間居住之用。



許連成的業餘工作除了掛軸神像、神明彩畫、開面等，還有由父親傳授的糊紙技法。住家一樓，即紫雲禪寺辦公桌旁，成為家中的糊紙工作場，長媳也會一同投入工作。糊紙作品以靈厝居多，承包方式也是受到委託，才根據金額多寡、業主要求來製作，形式繁簡不一。

#### 6. 醮壇設計

醮典中最重要的工作，莫過於醮壇的設計與搭建（林會承，2003:22）（圖10）。醮壇若以壇場陳設而論，以舉行醮典的空間而言，一個大型的祭祀儀式可分為「內壇」、「外壇」與「燈篙」等三個祭祀空間。「內壇」是舉行儀式的主要空間，一般都設置在廟宇的殿堂內；「外壇」多位於聚落轄境的四隅，具有標示祭典區域的指標功能，為各角頭的祭場（林會承，2003:22）；「燈篙」則是明顯的祭典標誌，除具有昭告天地、幽陽兩界的信仰功能之外，亦具體象徵祭典儀式的起始與結束。

許連成也曾承包廟宇醮典的「外壇」，包括設計、糊紙與彩繪製作等工



圖9 道壇法會常見的紙糊藝術之一  
—「靈厝」



圖10 關渡宮醮壇



程。此種民俗工藝可說是讓他盡情發揮所學的舞台。外壇由於是開放空間，因此外壇的紙糊或彩繪工藝、以及燈篙、醮燈等，都成為一般民眾對醮典的最主要印象（謝宗榮，2000:20）。作為民眾目光焦點的外壇，形式愈發多樣，也以華麗炫目的外觀取勝。早期以竹搭、木搭的一層、三層或五層的醮壇，到現在用已可重複使用的鷹架、圍幕所搭建的電動醮壇，甚或為固定使用所興建的水泥醮台。它們設計的模式沒有多大差異：一樓為使用功能，為神明奉祀之處，供人進出祭拜；二、三樓為妝點功能，以花鳥、植物、傳統人物故事及傳說等題材表現。

許連成曾做過保安宮與基隆中元祭的醮壇，後者合作時間較長，曾合作到1980年代。承包方式也是受到委託才根據金額多寡、業主要求來製作。

## （二）傳統建築彩繪為主要事業

自彩繪師傅洪寶真之處學成之後，許連成30歲開始自己承接工程。其中一個著名的案子，與干漆師傅劉松塗（黑龜師）合夥，任「拿筆師<sup>12</sup>」；而洪寶真則與畫師陳玉峰搭配，雙方人馬於艋舺黃氏宗祠對場。據莊武男回憶，許連成在約30歲的年紀時開始承接工程，已開始在北部建築彩繪工程界中小有名氣。（訪談莊武男，2002.07）

據許連成名片上所印頭銜為「慈雲寺主持」，列出主要從業項目包括：廟寺彩畫、門神堵內、美術油漆、干漆安金、請負包辦、

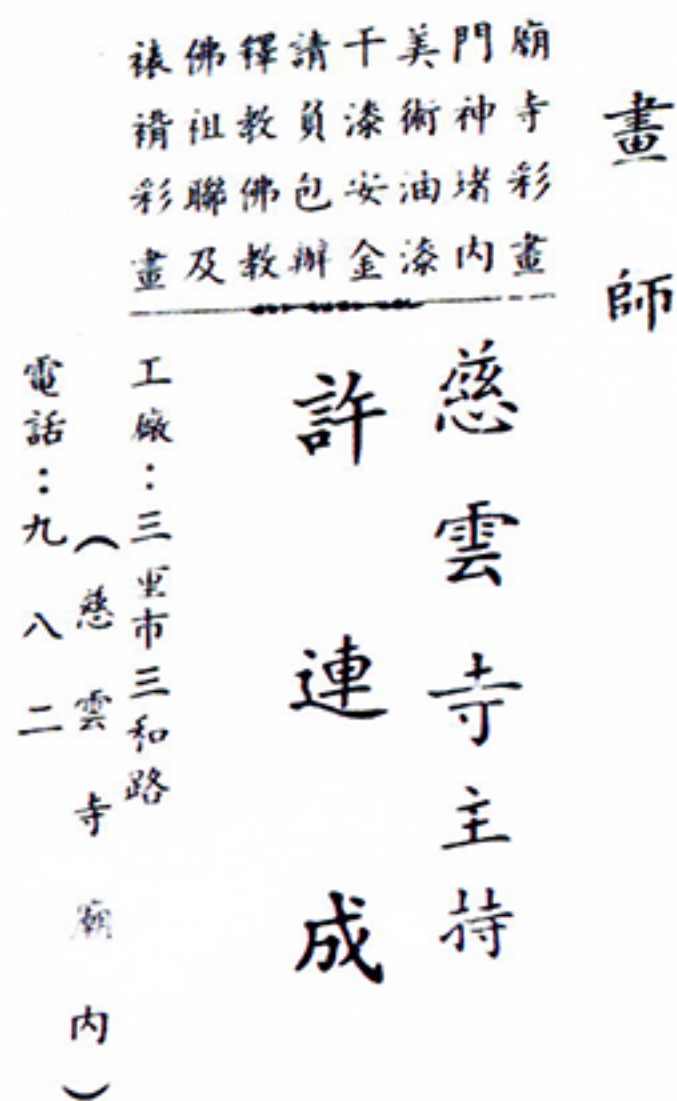



圖 11 許連成的名片

12「拿筆師」為建築彩繪分工中，繪製樑枋彩繪中「堵仁」部位、門神等重點部位的畫師。





釋教佛教、佛祖聯及、裱褙彩畫等八項。前四項及灰壁畫作，均為許氏建築彩繪業務的範圍，因此對於許連成來說，可以承包整個建築物的彩繪工程。

由於許連成自己就是廟宇住持，信仰成為職業生涯牽引的力量。兼具畫師與住持雙重身份的他，對於其他掌管廟宇事務的管理員、主持人來說，更能夠形成交流的網絡，除了進香與交陪的活動外，廟宇成為對外的聯絡處，因此生意上的往來也多半來自宗教同業間的口耳相傳。以筆者訪談經驗，受訪者多半以寺廟管理員、主持人居多，而對方通常也知道許連成的專長與背景，業主對於許連成的專業度與信任可說多半建立於他本身在傳統宗教與藝術的長久的耕耘。

許連成在業務承包時，多半採取與業主直接對口平行狀態，若在技術上有所不足，則可請求外界人手支援或將之分包，反映出家族時常扮演主導的角色，以及與外界頻繁合作的關係。

由於執業建築彩繪後，收入較為豐厚且需全神貫注，因此許連成較不常接洽掛軸神像、神明彩畫、糊紙、開面等工作，將它們當作兼職來經營，有人前來請託才進行工作，但仍將他們列為營業項目（見圖 11）。其業務來源主要以大台北地區為多，與地緣關係有關。

因此，本文下節將針對許連成彩繪作品，以基礎資料之彙整，建構許連成作品分佈及相關特徵。

## 伍、建築門神彩繪作品賞析

### 一、作品分佈

基於許連成過去畫掛軸神像、神明彩畫的經驗，在轉往建築彩繪業界發展後，將其技巧及養成，表現於難度更高的門神彩繪之中。本節即整彙許連成現存作品較多的門神彩繪，透過空間地域分佈及時間縱軸分期作為分析之基準。



以目前所知作品多集中於桃園及北部地區，與早期交通因素有極大關係。詳見表3、圖12。

## 二、風格演變

許連成建築彩繪發展歷程，約可分為四期：第一期為1945-60年，第二期為1960-70年，第三期為1970-80年，第四期為1980-2002年。各時期特徵分析如下：

### (一)1945-60年

1945-50年之間，許連成跟隨洪寶真邊打工邊學習建築彩繪，幾年學成之後開始自行包工程。1950-60年之間便是他的創業摸索期，憑著過去紮實家學繪畫基礎，加上反應靈活，快速打響他的知名度，承作的工程，譬如淡水蘇王爺廟、艋舺高氏宗祠等。

這時期的作品，畫面充滿古樸稚拙之氣，但又不失優美。線條穩重，用色精簡，構圖已十分嫻熟，但個人風格於此期尚未凸顯，或許仍在觀摩學習之階段（圖13）。

### (二)1960-70年

西元1960-70年代是許連成達到人生的第一次高峰期，這時正好遇到戰後以來的寺廟翻修潮。當時社會日趨安定，宗教活動也開始熱絡，因此自日治時代末期以來遭到破壞或老舊的廟宇，都在此時開始進行重建，需求倍增，當時建築彩繪人才輩出，質量遽增，此時他的作品也達到水準，許多重要作品都完成於此時期。著名的是西元1961年，許連成第一次獨自承包台北三大廟<sup>13</sup>之一——大龍峒保安宮的中殿迴廊樑枋工程，這個工程成為許連成早期的代表作之一，可惜已全部重繪。

---

13 彩繪師傅莊武男表示，台北三大廟為孔廟、龍山寺、保安宮，只要是從事傳統工藝的師傅，都夢想能到此試煉一番，而做過這三個地點的師傅，經過考驗，身價便不可同日而語。



表3 許連成建築彩繪作品一覽表

地區	編號	年代 (西元)	作品地點	詳細地點	彩繪部位	備註
北部	1	1940 年代	新莊大眾爺廟	台北縣新莊市	—	許幼承包
		1964			門神	—
		1988			正殿	—
		1996			正殿、三川殿	與黃水樹合作
		2002			秀面油漆	—
	2	1945	艋舺龍山寺	台北市萬華區	中殿	—
		1966			後殿，與吳烏棕合作	—
	3	1950 年代	艋舺高氏宗祠 (學海書院)	台北市萬華區	門神	—
	4		艋舺地藏王廟	台北市萬華區	門神、下桌	—
	5	1957	汐止忠順廟	台北縣汐止鎮	全廟	—
		1972			門神	—
		1996			神龕、門神、桌裙	—
	6	1956	五股開山凌雲寺	台北縣八里鎮	重繪門神	—
	7	1959	台北天后宮	台北市萬華區	第一次彩繪廟內	—
		1969			第二次彩繪廟內	—
		1984- 86			三川殿門神、第一次 玉皇殿彩繪	—
		1996			第二次重修玉皇殿內 壁面、三川步口木雕 與彩繪	—
	8	1960 年代	艋舺三王府	台北市萬華區	門神	與莊武男對場
	9	1961	艋舺黃氏宗祠	台北市萬華區	全廟	黑龜師·許連成 配合(龍邊)與 洪寶貞·李金泉 (虎邊)分兩邊 對場
	10	1960 年代	霞海城隍廟	台北市大同區	全廟	—
		1971- 75			門神(格扇式)	—
	11	1961	大龍峒保安宮	台北市大同區	中殿迴廊樑枋	—
		1967			後殿	與莊武男對場



地區	編號	年代 (西元)	作品地點	詳細地點	彩繪部位	備註
		1971-75			正殿神龕牆面 三川殿之門神	—
		1982			後殿四樓凌霄寶殿門神	—
		1990			廟埕門亭、涼亭彩繪	—
		1991			後殿三樓大雄寶殿彩繪、壁畫	1、門神為次、稍間、明間為李登勝繪 2、已重繪
		1980年代			—	—
	12	1961	內湖碧山巖	台北市內湖區	正殿	莊武男協助工程
		1971			正殿、門神	對場作
	13	1961	新埔廣和宮	新竹縣新埔鎮	正殿、三川殿	—
		1980			正殿、三川殿	—
	14	1961	艋舺青山宮	台北市萬華區	無資料	—
	15		艋舺祖師廟	台北市萬華區	無資料	—
	16	1964	艋舺地藏王廟	台北市萬華區	門神、神桌	—
	17	1966	林口竹林寺	台北縣林口鄉	門神	—
	18		桃園景福宮	桃園市	三川殿龍邊	—
	19	1967	大稻埕慈聖宮	台北市大同區	全廟油漆	—
		1970年代			註生娘娘殿、觀音殿 樑枋彩繪	—
		1994			三川殿(含門神)	—
		1997			金亭、秀面、水車堵	—
	20	1967	大園仁壽宮	桃園縣大園鄉	油漆	—
	21	1969	檁林宮 (三王府)	台北市大同區	神龕彩繪、貼金	—
		1983				
	22	1970年代	大溪龍山寺	桃園縣大溪鎮	全廟	—
	23		景美集應廟	台北市景美區	門神	—
	24		慶安宮(媽祖宮)	基隆市	—	—
	25		慈航寺(佛祖廟)	基隆市中正公園	—	—
	26		基隆濟安宮	基隆市中正公園	門神	—



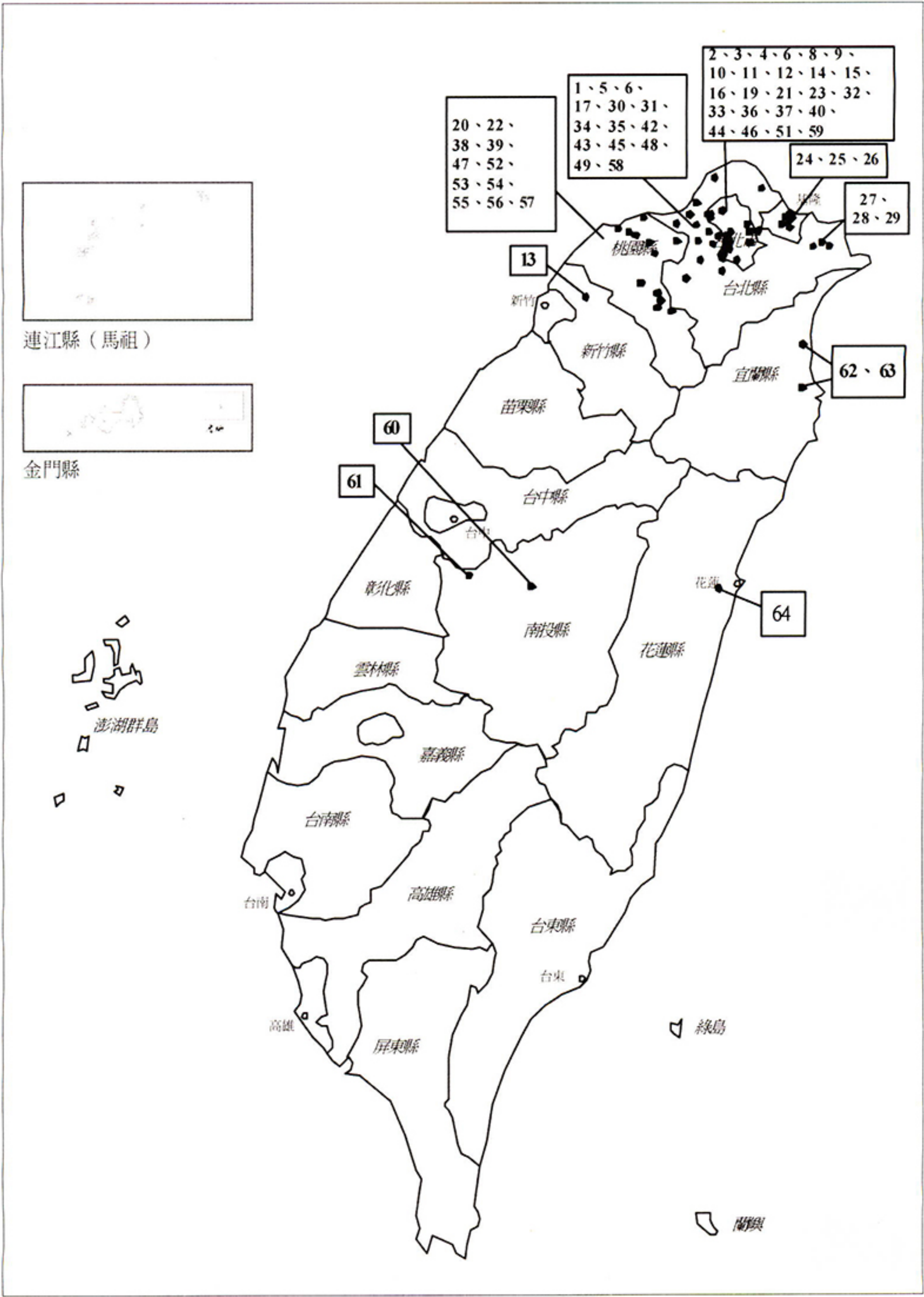
地區	編號	年代 (西元)	作品地點	詳細地點	彩繪部位	備註
	27		暖暖天公廟	台北縣	—	—
	28		雙溪三忠廟	台北縣	—	—
	29		雙溪南天宮	台北縣	—	—
	30	1972	三重紫雲禪寺	台北縣三重市	一、二樓	—
		1978			三樓	—
	31	1974	蘆洲保和宮	台北縣蘆洲市	全廟	—
	32	1974	北投慈后宮	台北市北投區	後殿、鐘鼓樓	與莊武男對場
		2000			門神	
	33	1974	艋舺晉德宮	台北市萬華區	全廟	—
		1996			全廟	—
	34	1975	三重護山宮	台北縣三重市	正殿一樓門神	
	35		頂泰山巖	台北縣泰山鄉	全廟	—
	36	1978-79	台北孔廟	台北市大同區	儀門	已被重繪
	37	1980年代	艋舺大眾爺廟	台北市萬華區	門神	—
	38	1980	大溪濟陽堂	桃園縣大溪鎮	全廟油漆	
	39	1980-81	大溪福仁宮	桃園縣大溪鎮	全廟	
	40	1981	松山慈祐宮	台北市松山區	前殿：分成四個匠師對場	—
	41	1982	壽山巖觀音寺	桃園縣大溪鎮	全廟	—
	42		金山慈護宮	台北縣金山鄉	三川殿	與莊武男對場
	43	1984	淡水蘇府王爺廟	台北縣淡水鎮	門神、正殿	—
	44		和德祠	台北市大同區	全廟油漆彩繪	—
	45	1988	八里安福宮	台北縣八里鄉	門神	—
	46	1990	福興宮	台北市大同區	前殿油漆彩繪	—
	47	1991	大溪永安宮	桃園縣大溪鎮	全廟	—
		2001			全廟油漆神龕、門神、拜亭	—
	48	1993	三峽白雞行修宮	台北縣三峽鎮	全廟	中部彩繪師傅邱有連幫忙作描金畫
	49	1995	新店太平宮	台北縣新店市	門神：正、後殿	—
	50	1996	大園富文宮	桃園縣大園鄉	全廟	—



地區	編號	年代 (西元)	作品地點	詳細地點	彩繪部位	備註
	51	1998	大直鎮安宮	台北市內湖區	全廟外觀 壁面彩繪 三樓外樑柱	全工程到 2002 年完工
		2000			全廟	
		2001			門神	
		2002			點金柱聯對彩繪、三 樓藻井	
	52	1998	明道聖院	桃園市	正殿一、二樓	
	53	1999	大溪濟陽堂	桃園縣大溪鄉	全廟	1、第二次重修 2、與吳松合作
	54	2001	壽山巖觀音寺	桃園縣龜山鄉	全廟	
	55		南崁五福宮	桃園縣蘆竹鄉	全廟（殿內樑枋彩繪 外包）	
	56		大溪普濟堂	桃園縣大溪鄉	全廟	
	57	2001	大溪濟陽堂	桃園縣大溪鄉	全廟油漆（拜亭樑枋 彩繪外包）	—
	58		土城福安宮	台北縣土城鄉	拜亭重修	—
	59	2002	大稻埕天水宮	台北市大同區	全廟	—
中部	60	1980 年代	上帝公廟	南投縣草屯鎮	無資料	—
	61		佛祖廟	南投縣埔里鎮	無資料	—
東部	62	1972	利澤簡廣惠宮	宜蘭縣五結鄉	全廟	—
	63	1972	大福鎮安宮	宜蘭縣礁溪鄉	門神	—
	64	1960 年代	花蓮慈惠堂	花蓮縣吉安鄉	無資料	—
		1976				



圖 12 許連成建築彩繪作品分佈圖





這時期作品延續前期風格，但用色較為大膽，墨色加重，畫面開始呈現如人物書畫風格，也開始呈現個人風格之可辨識性（見圖 14 利澤簡廣惠宮 1972 年）。

### （三）1970-80 年

西元 1970-80 年左右（民國七十年代左右），由於台灣經濟發展起飛，許多廟大興土木，使得需求日增，許連成的作品數量在此時仍處在高峰。譬如大稻埕慈聖宮、新莊大眾爺廟、艋舺晉德宮（將軍廟）。

截至 1979 以前，作品線條較穩定。1970 年代早期作品以站「八二腳」之畫作者如景美集應廟，人物較具動感。此作可窺見 70 年代以前之作品風格，為畫風發展成熟後的模樣。但到後期的其他作品，卻與此作開始呈現差距，譬如內湖碧山巖，開始出現制式化的徵兆，身體的表現方式已與前作有所不同。整體呈現平面感，除臉部著墨仍注重靈動之氣，仍維持依角色變換而調整之用心。各種角色渾圓福態者有之，削瘦英挺者有之，可感受畫中人物靈活表情（圖 15）。

### （四）1980-2002

到西元 1990 年，許多廟經過了一、二十年時間，大多在此時有所修葺。進行重修時，廟方多半找熟悉先前工程，或者是具知名度的師傅，因此，基於過去作品數量，本時期作品的數量佔絕大多數是重修之作。譬如艋舺晉德宮（將軍廟），在西元 1974-75 年第一次參與重修，並於 1996 年再度受廟方邀請進行第二次重修。

本時期在 1980 前期仍保存了 1970 年代發展的風格，譬如新埔廣和宮。但此時期的特點是徒具細膩而缺少靈動感。門神趨向制式化，腳步部分以呈現八字步或平行步等不需刻意著墨的步伐為主，予人感受較為平面，相對的動感減少。表情亦不若前期較具變化性，劃一性的樣貌使畫面無同中求異的趣



味(圖16)。

總而言之，本期的畫作，則因工時、工資的減少，轉向寫意、平面感的風格。以圖像方面舉例，內湖碧山巖與新店太平宮分屬1970、1990年代的作品，在太監作品之細部如菊花的描寫，就有繁簡的不同。前者在花朵的部分與後者並無太大差異，但在枝葉上便有所區別(圖17)。後者的樹枝不若前期有彎曲、突起的寫實描寫，葉子的部分也由波浪狀的掌形葉變成如艾草般的葉子，形成抽象化的風格。(圖18~19)

### 三、許連成畫作特色

經由以上四個階段的探討，除了刻畫出師傅養成之歷史、畫作風格之轉變，亦可由此管窺傳統建築工藝之興衰。歸納上述，可得以下幾點特色：

#### (一) 形式趨向制式

若我們從細部的盔甲描繪來觀察，我們可以發現，早期的作品中，盔甲底面可能會以貼金箔為底，然後再把盔甲的紋理一片片仔細描畫出來，這種技法的效果極具裝飾性，但現在追求工時的快速，近期的門神彩繪作品已不再見到這種綿密的裝飾。

另一方面，許連成可以以無底稿的方式在門扇上以墨線快速打稿，是為節省工時所練就的功力。因此描繪上較粗率的筆觸，在許連成許多近期畫作中可以發現。尤其是在做最後墨線的描邊收尾有些不甚圓滿，甚至有些地方如門神衣服的折子、手指或書卷或飾物等小地方的描邊，可能有些以不完整線條帶過。其中最大原因在於師傅年事已高，運筆已有些不穩，因此在線條表現上的掌握已不若以往。

再者，由於使用化學漆無法如桐油漆般可調色自如，且不擅長運用色調變化處理衣服紋路，因此整作品看起來稍嫌平面而無立體感，就廟宇內通梁或堵內的畫作而言，其所使用的顏色幾乎一色到底，併以漸層或將顏色暈開





圖 13 第一期艋舺高氏宗祠



圖 14 第二期利澤簡  
廣惠宮



圖 15 第三期大稻埕  
慈聖宮



圖 16 第四期艋舺晉德宮



圖 17 內湖碧山巖作品



圖 18 新店太平宮作品

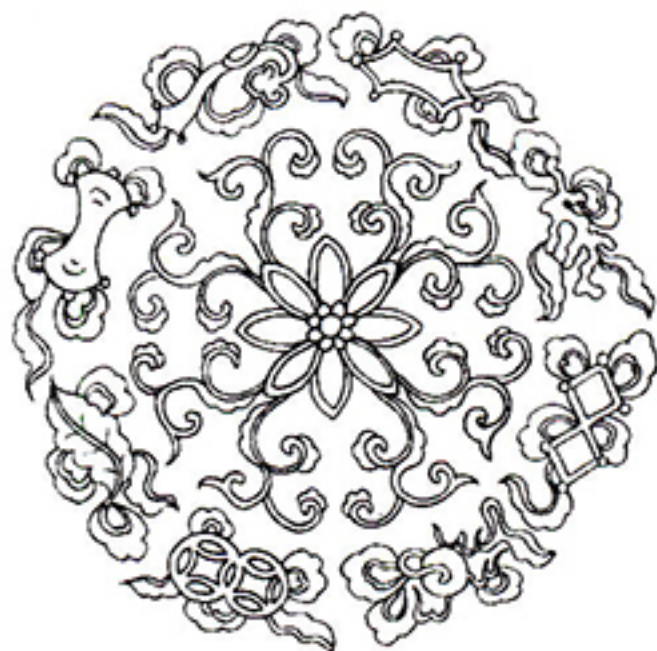


圖 19 團花紋樣中的菊花  
資料來源：馬強等人編繪《美術圖  
譜》1993：129

的手法，而不是利用多重色彩來描繪。筆者認為這是許連成遵循傳統民間人物畫法，而較無個人思考與突破，這種現象可能與家族對技藝傳承的態度有關。

## (二) 用色趨向多彩

色彩的使用可說是許連成經由過去的書畫訓練而養成的色彩感，早期遵循古法的使命與顏料上的限制使得用色因此較為儉樸。直到近年來因為漆料



選擇日多，且上漆等繁瑣工作已交接給下一代，因此用色以熱鬧、繽紛為尚的現代色彩觀取而代之。

### （三）線條益加著重

有鑑於過去經驗的影響，許連成的彩繪整體以線條勾勒出輪廓的形貌。不若其他近代畫師開始使用陰影或調色製造光影，許連成家族依然堅持以線條的美感行速出彩繪的樣貌，因此，繪畫最純粹的元素之一——線條，成為其繪畫表現的主要方式。

## 陸、結語——許連成門神畫作自成一格

基於筆者走訪各大廟宇的經驗，在八里安福宮曾訪問到管理人鄭正楠先生，他表示前村長張登源認識許連成，曾聽過別人的推薦，也曾看過許的彩繪作品，給予不錯的評價，因此便直接指定他來作本廟的彩繪，管理人個人也給予許連成的彩繪肯定的評價，直說：「眼神畫的真的很活，這種師傅沒幾人。」可見不論技法如何，畫中人物的靈動似乎是彩繪師傅必須具備的基本功。

因此在民間的評價來說，許連成的作品能在大台北地區分佈甚廣，與大眾對他的口碑很有關係。筆者訪問許連成個個曾經承包過的廟宇，絕大多數都表示是經由介紹、然後再到他處的廟宇觀看作品的過程，若是對畫作感到欣賞，因此進而聘請之。前述許連成留下地址與電話聯絡方式，即是為進一步洽商而準備的。

基於上述，許連成的彩繪可以說是十分符合大眾的喜好，並符合了傳統廟宇喜好豪華、熱鬧的本質。若以許連成的重要性而論，可謂在北部有其地位的彩繪師傅。但真正令人折服之處，在於他以傳統書畫的筆觸、狂放不羈



的線條、傳統古樸的用色充斥整個畫面，營造出一種雅拙的氣氛，以大方的風格表現傳統彩繪師傅筆下的文人雅氣，以自成一格的風格，自別於其他彩繪師傅。面對大環境之下傳統技藝逐漸沒落的危機，許連成仍然樂觀不減，他認為只要民間信仰不滅，相信傳統彩繪這項技藝便不會失傳。

### ～參考文獻～

#### ◎林會承

- 1990 《台灣傳統建築手冊——形式與作法篇》。台北：藝術家出版社。
- 2003a 《新竹縣北埔姜氏家廟彩繪記錄》。台北：國立台北藝術大學建築與古蹟保存研究所。
- 2003b 《石岡彩繪司傅研究》。台北：國立台北藝術大學建築與古蹟保存研究所。

#### ◎李乾朗

- 2001 台灣古建築彩繪－莊武男畫師作品研究；台北：燕樓古建築研究室。
- 2003 台灣古建築圖解事典；台北：遠流出版社。

#### ◎呂江銘

- 2002 家將；台北：財團法人綠色旅行文教基金會。

#### ◎柳宗悅

- 1993 工藝美學；台北：地景企業股份有限公司。

#### ◎吳密察（監修）

- 2000 《台灣史小事典》。台北：遠流出版社。

#### ◎莊永明

- 1992 《台北老街》。台北：時報出版社。

#### ◎蔡明芬

- 1999 《自己蓋萬華龍山寺大殿》。台北：遠流出版社。

#### ◎陳美玲

- 1999 《鹿港郭春江（柳司）民宅彩繪研究》。中原大學室內設計研究所碩士論文。



◎薛雅惠

1999《台灣傳統彩繪裝飾意涵之研究 -- 以台南地區畫師為例》。雲林科技大學工業設計技術研究所碩士論文。

◎袁瑞雲

2003《臺灣道壇彩畫研究》。國立台北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文。

◎蔡雅蕙

2000《鹿港郭新林民宅彩繪研究》。國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文。

◎謝宗榮

2003 台灣傳統宗教藝術；台中：晨星出版社。