

傳統與變容一

六堆客家地區祖宗畫像與畫師的調查研究

第一章 緒論

客家諺語中流傳著：「天大地大，父母最大」，明晰著對祖先的崇敬，所以才有「神在廟，祖在堂。」的習俗，這份對祖先的尊崇，除展現在神祖牌、風水外，就算祖宗畫像了，祖宗畫像依照習俗，掛置於家族祠堂或是家中廳堂，主要提供後代子孫瞻仰敬拜。透過結合儒教慎終追遠的孝親情懷，以及祭祀活動中祈求祖先護佑的敬天信仰，使得祖宗畫像不但有別於一般的肖像畫，更因畫像背後的倫理、宗教認知、情感的導向，使得它化為鞏固家族連繫感，強化家人內在向心力的影像。而對於這份影像的企求，即便是十八世紀末期、十九世紀初期的清朝嘉慶、道光年間，自中國大陸遠渡來台的漢人移民們，或是早期到南洋拓墾的華人，依然不曾改變，甚或更形強烈。

當時由於台灣近代攝影技術與照像器材尚未普遍發達，因此滿足此項需求的製作者，主要以民間畫師為主。他們依照顧客的意願，有可能是面對尚在人間的長者描繪「壽相」，也有可能是依據後代子孫的口述，為已逝的祖先描繪「追容」。可想而知的是，「像」或「不像」特別是臉部的表現，是評定作品好壞的重要準則。

從祖宗畫像中看到科技的進步與社會的變遷，歷經日治時期、戰後初期物資缺乏期、五〇年代農業復甦期、六〇年代工業起飛期、七〇年代照片流行期、八〇年代彩色照片期、九〇年代數位攝影期，從照片類種分中國線畫、碳精描摹、碳精畫、黑白照片、彩色印刷加照片、彩色沖印、數位列印等等。見證了台灣社會的演變，而畫師們都躬逢其盛，其經驗是最佳的歷史寫照；而如何在「畫師」角色中，自我提升，自我精進成為「畫家」，在沒有顯赫的學術背景下，其人生

經歷自我追求的歷程，更是本調查期望透過口述紀錄的重點之一。

基於此項認知，本調查試圖將以二十世紀初期至二十一世紀留存在六堆客家地區的祖先畫像以及戰後詹浮雲成立「浮雲美術補習班」詹浮雲、呂浮生師生畫師為調查研究的對象，其主旨將不僅止於台灣客家祖先畫像的畫風研究、或是畫師的創作風格整理，而是台灣美術史的自我建構挑戰。同時在這探索過程中，冀望將議題的擴充性延伸至漢人傳統的祖先祭祀觀、家族位階意識，詮釋所蘊含的社會文化意義。

第一節 研究動機與目的

祖宗畫像依照習俗，掛置於家族祠堂或是家中廳堂，主要提供後代子孫瞻仰敬拜。透過結合儒教慎終追遠的孝親情懷，以及祭祀活動中祈求祖先護佑的敬天信仰，使得祖宗畫像不但有別於一般的肖像畫，更因畫像背後的倫理、宗教認知、情感的導向，使得它化為鞏固家族連繫感，強化家人內在向心力的可視物。而對於這份可視物的企求，即便是到 21 世紀的今天，依然不曾改變，甚或更形強烈。

一、研究目的

從祖宗畫像中看到科技的進步與社會的變遷。在這大時代的故事裡，家族成員可能歷經曾祖父母-祖父母-父母親的遺像；從時間的斷代中留下了日治時期、戰後初期物資缺乏期、五〇年代農業復甦期、六〇年代工業起飛期、七〇年代照片流行期、八〇年代彩色照片期、九〇年代數位攝影期，從照片類種分中國線畫、碳精描摹、碳精畫、黑白照片、彩色印刷加照片、彩色沖印、數位列印等等。見證了台灣社會的演變，而畫師們都躬逢其盛，其經驗是最佳的歷史寫照；而如何在「畫師」角色中，自我提升，自我精進成為「畫家」，在沒有顯赫的學術背景下，其人生經歷自我追求的歷程，更是本調查期望透過口述紀錄的重點之一。

基於此項認知，本調查將以二十世紀初期至二十一世紀的台灣祖先畫像以及戰後詹浮雲成立「浮雲美術補習班」師生畫師為調查研究的對象，其主旨將不僅止於台灣祖先畫像的畫風研究、或是畫師的創作風格整理，而是台灣美術史的自

我建構挑戰。同時在這探索過程中，冀望將議題的擴充性延伸至中國傳統的祖先祭祀觀、家族位階意識。此實為台灣文化的重要觀察站。

二、內容大綱

從清末、日治時期到戰後，由於台灣近代攝影技術與照像器材尚未普遍發達，因此滿足此項需求的製作者，主要以民間畫師為主。他們依照訂購者的意願，有可能是面對尚在人間的長者，描繪「壽相」，也有可能是依據後代子孫的口述，為已逝的祖先描繪「追容」。可想而知的是，「像或不像」特別是臉部表現，是評定作品好壞的重要準則。

戰後對台灣來說是一個政局變革的年代，日本投降，台灣重回中國的腹地，國民政府接受，在政局的變革下，對台灣美術發展也產生了劇變，從台灣總督府美術展變成全省美展。

這是官方的美術競技的舞台，但在常民生活裡，美術似乎是奢侈品，似乎是經濟狀況較佳的子弟或是家庭才能從事的活動，一般民眾所能接觸的似乎就只有祖宗畫像了。

一般家庭裡，或許無緣掛上一張裝框的畫作，但即使是平民百姓家庭，一定少不了掛上祖宗畫像。但因為長期以來，總是將畫祖宗畫像不列為純藝術，它只是畫工所為，是以，這些大家都看過的肖像畫，大多都是沒留下畫師的名字，或是年代久遠，畫師已佚。但無可否認的，它在台灣民間及常民生活中佔了舉足輕重的地位。

二則，隨著攝影技術的進步，祖宗畫像漸漸地以照相放大代替，從黑白到彩色，甚至進步到數位錄影等等的方式。其中的演變為何？在科技進步，一切講求快速的年代，那肖像的功能性維繫住了，但象徵意義似乎漸行漸遠，擬從目前所收集到的民間祖宗畫像，依年代分為日治時期、光復初期、五〇年代、六〇年代到近期，做斷代的祖宗畫像表徵介紹分析。

除了高掛在祠堂裡的祖宗畫像收集分析外，畫師才是關鍵性的人物，透過他

們的實際參與的經驗，更能見證此行業的興衰變化。在高雄地區，不乏精湛的肖像畫師，但值得注意的是，高雄地區從戰後詹浮雲開設「浮雲美術補習班」，專教人畫肖像，跟隨他學習的畫師，散布到高雄各地區，為常民百姓需求畫下為數眾多的祖宗畫像。

日治時期，美濃吳其章到竹田吳家學肖像畫，之後留學日本寫真學校，之後回美濃開寫真館。戰後初期 1947 年起，自嘉義因 228 受難移居高雄的詹浮雲，在高雄市設立的美術補習班，為早期高雄有志於畫像工作的學子提供了學畫的管道。1949 年「浮雲美術畫室」設立，1953 年詹浮雲成立「浮雲美術補習班」，歷年來的學生有王五謝、呂浮生、謝峰生、黃惠穆、詹清水、郭聰仁(春陽)、詹國輝、羅皓、侯松岩、郭慶湘、陳春陽等人，皆曾在「省展」、「台陽美展」等大型展覽中獲得肯定，其中王五謝、呂浮生、謝峰生三人更因在「省展」中屢獲首獎而被聘為「省展」評審委員，黃惠穆被邀請在「省展」中展出。詹浮雲因培養出不少藝術人才，而受到省政府教育廳及市政府表揚。早期學生如黃惠穆、王五謝在 1953 年「浮雲美術補習班」創立時即跟隨詹浮雲學習，短短數年間即有良好成就，1956 年兩人作品參展第四屆「南部展」。1957 年黃惠穆作品在「南部展」公募作品中獲「馬蹄獎」。1959 年王五謝作品參展第十四屆「全省美展」獲獎，1960 年代起兩人經常在「全省美展」與「台陽美展」中獲獎。呂浮生更連續三年獲得全省美展獎項，榮獲永久免審查的殊榮，對高雄甚至台灣膠彩畫界的貢獻頗大。

詹浮雲因身受 228 事件案底的影響，直至 1975 年才獲出國，前往日本進入光輪美術研究所、東北繪畫研究所進修，研究油畫，來回於高雄、日本之間，使得在此時得到日本當代名師森田茂指導，因之油畫晚近風格深受影響。詹浮雲早期在台灣藝壇即露頭角，1954 年時便榮獲省主席獎，以後「省展」共獲獎達十四次之多。至今仍保有「省展」最多獲獎紀錄。留學日本期間入選日本東光展八次獲獎一次，1994 年被推薦為會員，成為台灣殊榮第一人，曾參加日本日展及

東北展共入選 23 次，創下台灣人在日本上野美術館展出最多紀錄者。

詹浮雲以及他的學生王五謝、黃惠穆、謝峰生、呂浮生等由以「繪像」為主的民間「畫師」走向藝術創作的「畫家」，其歷程或許不應該只是一個特例。反而應該有其相關性，更可貴的是，他們都經歷了日治時期、戰後初期、五〇、六〇年代到近期因祖先畫像的變革，調整了他們賴以維生的畫師角色。

透過他們實際擔任第一線的畫師，其執業就是一部活生生的台灣祖宗畫像史。是以擬採訪詹浮雲、王五謝、呂浮生，將以口述歷史方式將其一生做成紀錄。另將檢視其所畫祖宗畫像作品，分析其和時代的互動脈絡；在收集過程中不乏提醒我們對於清末、日治時期的台灣祖先畫像進行研究時，不容忽略當時的台灣祖先畫像與清末以來中國大陸的祖先畫像，在人脈上、畫風上的相關性。此外，尚有繪畫與照片之間的寫實性問題，以及由前近代的寫實觀過渡至近代寫實主義的問題。當然，由於祖先畫像非學院派作品、而是屬於民間繪畫一類，因此在訂畫-製畫-賣畫的市場經濟機制之下，所反映出的大眾品味，亦是值得討論的問題。

第二節 文獻探討研究回顧

就祖宗畫像相關議題討論研究，有日益增多的趨勢，如中研院《民族學研究所資料彙編》中，李麗芳的〈台灣漢人早期的祖先繪像與其文化意義〉，¹或國立臺灣藝術教育館的《美育-肖像畫特輯》，²以及漢聲雜誌所編集的《中國民間肖像畫》³，和臺南藝術學院的《藝術觀點》季刊等相關的研究報告。⁴廖瑾瑗在《背離的視線—台灣美術史的展望》一書中以〈祖先的凝視〉做了深入的探討；⁵蘇

¹李麗芳，〈民族所館藏標本圖說-台灣漢人早期的祖先繪像與其文化意義〉，《民族學研究所資料彙編》第 13 期，中研院民族所，1999.01，頁 51-94。

²沈以正，〈我國的肖像畫與官像畫〉，《美育月刊》99 期，1999，頁 1-10。

³漢聲雜誌社，《中國民間肖像畫》，台北：英文漢聲出版社，1994.03。

⁴曾秉中，《台灣早期民間肖像畫修復與保存之研究—以兩幅祖先重彩肖像畫為例》，台南：國立台南藝術大學，2008，頁 18-19；

⁵廖瑾瑗，〈祖先的凝視〉，《背離的視線—台灣美術史的展望》，台北：遠流出版社，2005。

碩斌以〈傳神式寫實：日治台灣的攝影認知與民間肖像〉將攝影跟祖先畫像之間的關係做了比較分析，⁶綜觀這些論述的探討面向，從祖先崇拜、服飾美學、社會變遷、歷史脈絡、影像禁忌到田野調查等，涵蓋所有圖像討論的社會意義，反映出肖像美學的時代變遷。另外，對於肖像的意義屬性上而言，張簡裕益，《台灣近代炭精筆遺像研究》也做了相關探討，在喪葬儀式與肖像的社會實踐之間的關係裡，卻形成兩者各自表述的分離狀態。⁷

在祖先崇拜的溯源方面，則以中央研究院民族學研究所的文獻集刊及相關書籍為主，如凌純聲的〈中國祖廟的起源〉、⁸陳祥水的〈公媽牌的祭祀〉⁹等相關研究來分析，並從相關研究循跡中，窺視出祖宗畫像的機制規範，和傳統慎終追遠，尊崇祖先有著不可分的文化意義。

以整個現象來看，人們的死亡在整個家族到社會之間的關係，就喪葬儀式所傳達的社會訊息，如同黃有志的〈台灣地區喪葬儀式〉專文中有所論述：是指一種個人從一個社會地位轉移另一個社會地位過程。¹⁰而祖宗畫像也是此過程中，能留下來的紀念物之一。

祖先畫像依照習俗，掛置於家族祠堂或是家中廳堂，主要提供後代子孫瞻仰敬拜。透過結合儒教慎終追遠的孝親情懷，以及祭祀活動中祈求祖先護佑的敬天信仰，使得祖先畫像不但有別於一般的肖像畫，更因畫像背後的倫理、宗教認知情感的導向，使得它化為鞏固家族連繫感，強化家人內在向心力的可視物。而對

⁶ 蘇碩斌，〈傳神式寫實：日治台灣的攝影認知與民間肖像〉，收錄於劉瑞琪主編，《近代肖像意義的論辯》，遠流出版事業股份有限公司，2012.04.15，頁380-410。

⁷ 張簡裕益，《台灣近代炭精筆遺像研究》，國立台灣藝術大學造型藝術研究所碩士論文，2004。頁21。

⁸ 凌純聲，〈中國祖廟起源〉，《民族學研究所集刊》第七期春季刊，台北：民族學研究所集刊編輯委員會，1959。

⁹ 陳祥水，〈公媽牌的祭祀〉，《民族學研究所集刊》第三十六期刊。台北。民族學研究所集刊編輯委員會，1973。

¹⁰ 黃有志，〈台灣地區喪葬儀式〉，《禮儀民俗論述專輯》，禮儀民俗論述專輯編輯小組，版2，內政部，1959，頁198。

於這份可視物的企求，即便是十八世紀末期・十九世紀初期的清朝嘉慶・道光年間，自中國大陸遠渡來台的移民們，依然不曾改變，甚或更形強烈。

當時由於台灣近代攝影技術與照像器材尚未普遍發達，因此滿足此項需求的製作者，主要以民間畫師為主。他們依照訂購者的意願，有可能是面對尚在人間的長者，描繪「壽相」，也有可能是依據後代子孫的口述，為已逝的祖先描繪「追容」。可想而知的是，「像或不像」特別是臉部表現，是評定作品好壞的重要準則。然而必須注意的是，固然「壽相」、「追容」均講求「像」，但是此處的「像」並非是「真」，亦並非完全等同西洋美術史觀的「寫實」。

詹浮雲與呂浮生均是由以「繪像」為主的民間「畫師」走向「美術家」、「藝術家」的歷程，或許是一特殊例。不過透過此例，不乏提醒我們對於清末・日治時期的台灣祖先畫像進行研究時，不容忽略當時的祖先畫像與清末以來中國大陸的祖先畫像，在人脈上、畫風上的相關性。此外，尚有繪畫與照片之間的寫實性問題，以及由前近代的寫實觀過渡至近代寫實主義的問題。當然，由於祖先畫像非學院派作品、而是屬於民間繪畫一類，因此在訂畫-製畫-賣畫的市場經濟機制之下，所反映出的大眾品味，亦是值得討論的問題。

清朝末年，照相術傳入中國，由於並不普遍，於是民間的肖像畫師便新興一種「畫照片」炭精畫，而光影的運用也跟著照片融入畫像，帶來新的風格。在那還沒有彩色照片的年代，畫師們並以炭精加上粉彩上色，為人們的祖先「畫」下一張永不褪色的彩色照片。即使到了今天，有的畫師雖然以油畫顏料代替炭精，然而在筆觸上，講究的依然是「綿綿細細、一片自然」的仿相片式畫法。

隨身拍的小型照相機問市時，曾經大大地震撼了美術家們，肖像畫師們還聯名抗議，要求禁止攝影術。然而原本大家認為再無需求的肖像畫，卻並未就此銷聲匿跡，如今全台灣仍有一些畫師，在為人畫像。

過去炭精畫的發明，是為了模仿尚未普及的照片。然而在今天，一個人的一生擁有上百張或上千張照片不足為奇。為何模仿照片的炭精肖像畫還能屹立不搖

呢？

戰後對台灣來說是一個政局變革的年代，日本投降，台灣重回中國的腹地，國民政府接受，在政局的變革下，對台灣美術發展也產生了劇變，從台灣總督府美術展變成全省美展。

這是官方的美術競技的舞台，但在常民生活裡，美術似乎是奢侈品，似乎是經濟狀況較佳的子弟或是家庭才能從事的活動，一般民眾所能接觸的似乎就只有祖宗畫像了。

一般家庭裡，無緣掛上一張裝框的畫作，但即使是平民百姓家庭，一定少不了掛上祖宗畫像。但因為長期以來，總是將畫祖宗畫像不列為純藝術，它只是畫工所為，是以，這些大家都看過的肖像畫，所多都是沒留下畫師的名字，或是年代久遠，畫師已佚。但無可否認的，它在台灣民間及常民生活中佔了舉足輕重的地位。

二則，隨著攝影技術的進步，祖宗畫像漸漸地以照相放大代替，從黑白到彩色，甚至進步到數位錄影等等的方式。其中的演變為何？在科技進步，一切講求快速的年代，那肖像的功能性維繫住了，但象徵意義似乎漸行漸遠，擬從目前所收集到的民間祖宗畫像，依年代分為日治時期、光復初期、五〇年代、六〇年代到近期，做斷代的祖宗畫像表徵介紹分析。

除參考前人研究成果以外，將嘗試跳脫自美術史之「肖像畫」領域導論祖先畫像的觀點架構，在兼顧祖先畫像的宗教性意涵之下，開拓更多元的台灣祖先畫像探討方向。

第三節 研究地區、步驟與概念

本計畫將以戰後至二十世紀中期的六堆客家地區台灣祖先畫像為調查研究的對象，其主旨將不僅止於台灣祖先畫像的畫風研究、或是畫師的創作風格整理，而是台灣美術史的自我建構挑戰。同時在這探索過程中，我們將會發現其議

題的擴充性可延伸至中國傳統的祖先祭祀觀、家族位階意識，此實為台灣文化的重要觀察站。

是以，本調查將以詹浮雲、五五謝、呂浮生三位藝術家亦是祖宗畫像畫師進行口述訪談，並著手收集其作品散布的家戶，進行翻拍及整理，比對不同年代所呈現的民間畫像風格。另其三人均為當代南部地區傑出膠彩畫家，國立台灣美術館、高雄市立美術館均有收藏其作品，官方展覽畫冊亦有其作品登錄，擬將其作品依年代做整理分析。

祖宗畫像一般均吊掛於家戶的祠堂或是廳堂，除了請三位畫師畫下的祖宗畫像外，亦將筆者所蒐集到的六堆客家地區客家人廳堂中祖宗畫像加入，做整體脈絡分析。

是以本研究探索的內容如下：

一、台灣祖宗畫像的演進：

將進行祖宗畫像的形式與表現技法的說明，從而分析台灣祖宗畫像的特色。至於本調查之論述方法，除參考前人研究成果以外，將嘗試跳脫自美術史之「肖像畫」領域導論祖宗畫像的觀點架構，在兼顧祖宗畫像的宗教性意涵之下，開拓更多元的台灣祖宗畫像探討方向。

二、祖宗畫像之形式

每逢祭祖節日、家中喜慶，家族於祠堂舉行相關儀式時，長者往往會面對子孫說明掛吊於祠堂內的各祖先畫像，透過對其行誼的介紹，喚起家族成員的共同意識。因此就祖宗先畫像而言，畫中人物之辨別，乃為最首要項目。將針對不同時期祖宗畫像形式、畫面題字、祖先畫像、以及出現在畫中的各種擺設、器物加以歸納詮釋所代表的象徵意涵，發覺祖宗畫像的存在，並不僅止於對於逝者的緬懷，它同時具有訓誡後代子孫慎終追遠的教化作用，以及保佑家族富貴平安、子

孫永續的祈福意義。

三、六堆客家地區祖宗畫像的表現技法

不同階段有不同的表現技法，採正面向的祖先頭部著重明暗表現的寫實性描寫是一個通則，藉此可清楚喚起觀者對於畫中祖先的影像認同。關於祖先畫像的頭像描繪，文獻中有肖像畫稿《追容像譜》，為中國大陸民間專業肖像畫家所繪製的底稿，作為存檔和課徒的範本。隨著近代攝影技術的發達，我們可以看到祖宗畫像的描繪手法，起了極大變化，20 世紀初興起的炭精筆畫，滿足了擬似黑白照片影像呈現的質感，它的加入促使祖宗畫像的頭像由理想化的概念式描寫，朝向寫實主義的追求，老嫗、老翁臉上的皺摺、黑痣、疣肉，都一一躍上紙面，在他們正面凝視、或低頭、或微揚頸部的輕緩動作中，流露出昔日家人所熟悉的神情影像，他們安靜地端坐在畫面中的居家空間內，顯得富貴又滿足。就在繪畫與攝影相結合的此際，逝去的祖先以最具真實的肉體容貌，再度復活！

四、六堆客家地區鸞堂先賢畫像分析

日治時期在六堆客家地區興起的鸞堂信仰，以忠孝廉節為宗旨，是以，對創堂元老及鸞務有貢獻的鸞生，不僅在鸞堂的功德廳或祿位廳供奉牌位，還為其照像並題像贊，以表彰對堂的貢獻並做為永久的歌頌留念，本調查亦將其納入分析。在照相技術不發達的年代，為了要留下先人的容顏，大費周章，苦心機慮的憑著臆測，憑著想念留下先人的遺像，作為思念或讓後輩懷想，那種慎重，那份虔誠都讓人動容。

五、六堆客家地區祖宗畫像的畫師訪談

戰後帶著一身描繪祖宗畫像技法的詹浮雲從嘉義來到高雄，成立了「浮雲美

術補習班」，在高雄落腳開館營業。展現在祖宗畫像與東洋畫的紮實技法，為他招來學徒，一張張生動逼真的祖宗畫像，為他招來客源。乘著台灣祖宗畫像由「神似」邁向「神形兼具」的時代。其學生王五謝、呂浮生一窮其一生亦從事祖宗畫像。他們的一生是一部台灣民間畫師的奮鬥歷程。

這些畫師們的優異寫實技法，為無數的已逝者記錄下生前的容貌，撫慰了無數失去親人的思念之情。

六、六堆客家地區祖宗畫像的時代意義

祖宗畫像的「真」，未必一定要是以西方近代肖像畫的「真」為準，它自有一套繪製上、觀看上的訴求方式。而就是在這層分享了畫面上對於已逝者、在世者的「活生生」訴求，在世子孫才得以在畫面上尋得一道與已逝祖先意念相通的心靈途徑，在畫面上完善對於人類生命意義的尊重。

換句話說，祖宗畫像的世界既是往世亦是現世，在意義的顯示上，就已逝者而言，它具有時刻喚起在世子孫對於已逝者的認知與尊重，令已逝者持續保有維護家族倫理的重要性地位；相對地就在世子孫而言，畫面中的富貴景像、儘管未必即是已逝者在世時的真實情狀，但是在妍麗色彩、華麗衣著、貴重器物的搭配下，滿足了在世子孫的顯赫心態，在充斥著各類象徵物的安排之下，安撫了在世子孫對於已逝祖先的恐懼，將不存在的無形物轉化為帶來平安、金錢、長壽的吉祥神。

第四節 研究限制及具體成果及效益

一張張中國的面貌逐次展現；眾多熟悉的顏底下，其實正藏著和重視家庭倫理、敬祀祖先而益發敦厚的文化傳統。

嘗試經由調查六堆客家地區祖宗畫像師民間肖像畫行業，探索中國「慎終追

遠」的情愫特質。要知道，在近代攝影術傳入之前，要得到一張肖像是很不易的事，而今天，可說都有肖像—身分證上的頭像即是。懸掛祖先像於廳堂也成理所當然的事了。隨著像片的流行，民間肖像畫興起模仿像攝影效果的炭精擦筆畫。在更精準的、精確的形貌下，以及現實光影所烘托出的臉部骨凹凸效果，更具紀念緬懷先人的初衷。

台灣民間祖先崇拜，除以神主牌祭祀之外，也將祖先的畫像掛在廳堂供子孫追憶、懷念。是結合儒教慎終追遠的孝親情懷，以及祭祀活動中祈求祖先護佑的敬天信仰，使得祖宗畫像不但有別於一般的肖像畫，更因畫像背後的倫理、宗教認知、情感的導向，使得它化為鞏固家族連繫感，強化家人內在向心力的可視物。在家族中佔了舉足輕重的地位。

冀望透過「傳統與變容—六堆客家地區祖宗畫像與畫師的調查研究」，了解這份情懷的表達方式，因攝影科技的進步與社會的變遷，看到日治時期、戰後初期物資缺乏期、五〇年代農業復甦期、六〇年代工業起飛期、七〇年代照片流行期、八〇年代彩色照片期、九〇年代數位攝影期等不同時期的變化；從照片類種看到中國線畫、炭精描摹、炭精畫、黑白照片、彩色印刷加照片、彩色沖印、數位列印等等形式，見證了台灣社會的演變。深入台灣祖宗畫像的畫風研究以及畫師的創作風格整理，而畫師們都躬逢其盛，其經驗是最佳的歷史寫照；而如何在「畫師」角色中，自我提升，自我精進成為「畫家」，在沒有顯赫的學術背景下，其人生經歷自我追求的歷程，是可以作為現代年輕人在傳統與理想中，自我實踐的楷模，更是台灣美術史的自我建構挑戰以及延伸至傳統的祖先祭祀觀、家族位階意識的再釐清。

本調查研究在對於傳統畫師從業及個人畫藝精進深度探尋，及相關宗教和服裝等其它外延的考據調查，礙於篇幅有限，故在眾多相關學域上的涉獵，難以逐一全面講述介紹，只能以部分的現象作為探討。

附圖 1-1：祠堂或是祖堂裡吊掛的祖宗畫像



• 1-1-1.內埔 -三省堂-茄苳路 109 號



1-1-2. 萬巒鄉五溝村東興路劉屋



1-1-3 • 美濃瀾濃里李屋廳下



1-1-4 • 美濃福安里宋屋客廳



1-1-5 • 美濃區吉山里陳屋夥房



1-1-6 • 美濃吉洋里蕭屋客廳



1-1-7 • 吉東吉山張屋夥房



1-1-8 • 美濃合和里張屋廳下



1-1-9 • 美濃合和里張屋廳下



1-1-10 • 美濃福安里黃屋廳下



1-1-11 美濃吉洋里廖屋廳下左側牆壁



1-1-12 美濃吉洋里廖屋廳下右側牆壁

附圖 1-2：客廳或是祖堂廟祠裡吊掛的祖宗畫像



1-2-1 • 美濃東門里雙桂書院林屋夥房



1-2-2 • 美濃中圳里吳屋祖堂前堂左壁

1-2-3 • 美濃中圳里吳屋祖堂前堂右壁



1-2-4 • 美濃廣善堂先賢先覺

1-2-5 • 美濃廣善堂歷屆供職生

第二章 六堆客家地區祖宗畫像演脈

漢人社會對祖先的崇拜，除以神主牌祭祀之外，也將祖先的像掛在廳堂供子孫追憶、懷念。民間為活人的畫像，稱為「壽像」，如果是追念祖先遺容，則稱之為「追容」。追容畫像的方式是由子孫直接描述或根據子孫的容貌特徵描繪，或由畫師就畫譜中的眼耳鼻眉等相像處綜合畫成，但由子孫指認到滿意為止。清朝後期，台灣的祖先畫像中，有的筆法仍然沿襲中國水墨傳統，然而因為處於拓荒的移民社會，顯得比較單薄簡陋，不過也因此自成另種風格。除外，有的畫像採用了西方的透視法。明暗顯影更加立體寫實，栩栩如生。漢人社會自古以來重視家族的傳承意識，講求香火一脈相傳，所以慎終追遠之餘，還發展出一套祖先崇拜的禮節儀式。經濟窮困的庶民社會，也許只能藉著一方小小的牌位，早晚一支香，象徵著薪火相傳。而環境寬裕的富貴家庭當然可多添一幀肅穆凝神的祖先畫像，加強後人的記憶和傳承意識。¹¹居於它對常民生活的不可或缺性，本章擬針對祖宗畫像做一探討，它屬於肖像畫的一種，透過肖像畫的歷史概述，了解其演變。

第一節 肖像畫的歷史概述

何謂肖像，以廣泛的定義來說，可包含眾多媒材的，如繪畫、雕刻、紀念章、相片等等，都可作為描繪人物的表現形式。而這些形式的刻劃，無非是想將人物的身體特徵及個性，藉由表情、衣物、肢體動作與背景等描寫，來構成平面或立體的肖似物。整體來說肖像的呈現方式，頭部的描繪則是構成肖像物作品的重點所在，因此，人們在製作肖像物時，除了是徹底描寫對象的肖似，表現個體原先應有的特徵以求人物的寫實性之外，人們也會將人物修飾成理想中標準美感，塑

¹¹周樑楷，〈從傳承意識到歷史意識-台灣祖先畫像的意義〉，《當代》，119期，1997.7.1。

造成自己以及大眾所認定的樣子，能在某層面上滲入了社會所期待的類型，來呈現在肖像物上，甚至也改變原來被描繪者的面容。因此肖像物製作，多少受到民族性及時代性所認定的標準，而展現人們所認定的肖似性。¹²

一、肖像畫的坊間定義

這好比祖宗畫像中，頭部的描繪為肖像畫主要特徵，並依據被描寫的人物作身體特徵、面部表情的表現，除此之外，姿體動作及衣著，也是祖宗畫像在表現社會身分的表徵，而這將觀看的意義經由場景、姿態的展現，化為二維世界的符號，形成我們所熟悉的面貌。

隨著十九世紀，攝影術的發明之後，攝影成為人們快速複製圖像技術的來源，這也造成寫實主義參照攝影技術的原由，許多藝術家都利用攝影作為創作的輔助工具，他們利用相片的取景構圖的呈規，視之為眼睛之外的精準記錄手法來源，依據攝影照片輔助使用，所使用的機械複製的來模擬手法，用來印證肉眼上的有見覺差異。卻也改變了長期以來華人的繪畫觀，台灣攝影史研究者簡永彬也論述：「攝影術尚未真正登陸之前，唐山傳承來的『精炭畫像』是一般大眾依賴畫像師以炭筆、九宮格人畫，這是為高堂留作紀念的唯一途徑。當畫像師還在花二個禮拜時間才能完成一張人像，而寫真術，僅在幾秒之間就能完成一張絕對逼真，而又能修整無瑕的人像照，對畫像館的師父來講是一項革命。」¹³對畫像如此，繪畫更不遑多讓，以中國繪畫為例，在用筆用墨方面，毛筆所畫成的線條為中國繪畫的要素，造就成線條為主要的描繪和表現形式。在加上毛筆在紙類材質上所營造出皴、擦、點、染等筆觸的皴法，以及黑、白、乾、濕、濃、淡等所謂

¹² 張簡裕益，《台灣近代炭精筆遺像研究》，國立台灣藝術大學造型藝術研究所碩士論文，2004。頁 21。

¹³ 簡永彬，〈鏡像寓喻的對話〉，收錄於簡永彬主編，《凝望的時代：日治時期寫真館的影像追尋》，台北：夏綠原國際有限公司，2010，頁 20。

墨分六色的濃淡層次變化，構成了傳統繪畫的表現基礎。和中國所不同的是，西方繪畫也是由線條開始的，之後在表現形式上，則轉向於強調描繪表現物的光影、色彩、體積、質感等具體形態的層次感，並模擬描摹物二度空間的立體呈現。因此，和西方繪畫相較之下，傳統中國繪畫物像的表現方式，所追求不是描摹物一絲不苟的形似來模擬，而傾於心靈意念的神似為表現目標。

宋代中國的文人畫理念浮現，期使繪畫與造化同功的「畫以載道」理念盛行，促使了山水樹石的水墨畫成為主流，文人也自許與工匠有所區隔。¹⁴隨著意境模寫人物的肖像畫則漸漸退至邊緣，肖像畫師也漸偏向民間發展，為常民百姓追祀紀念祖先而作畫，並遭文人畫家鄙稱為「俗工」，且在元代以後民間肖像畫技已為專業性的獨立畫科，¹⁵及至明代，中國肖像畫已發展為「殿堂真容、傳記肖像、書齋肖像、民間肖像」四類，前三類分屬於帝王、士宦、文人的世界，最後一類則屬於底層民間。¹⁶也即是本文所探討的這種專供家族追祀祖先用途的祖宗畫像。

在中國繪畫史上，真正可以稱為肖像畫大家的畫人是顧愷之〈晉代345-405〉，他主張「以形寫神」，把肖像畫的形似和神肖兩個極端加以統一處理，對肖像畫上有很大的貢獻。¹⁷等到西方宗教傳入之後，帶來了西洋人物畫的圖範，而影響到中國傳統肖像畫的變革，如明朝萬曆四年因澳門成立教區，促使利瑪竇的到來，並將相關西方藝術方面的繪畫觀念均帶入中國，其技巧有別於傳統中國肖像畫正面平光的運用，這與近代民間炭精擦畫肖像畫，在繪製的過程可看出多少受到西方繪畫的影響。如傳統中國肖像繪製的光影變化，及人物面容的取自，在明代有明顯的轉變，這是受到西方油畫材質，不同於中國水墨的暈染描繪法則，像這種混合西方描繪的方式，讓中國傳統裡，畫陽不畫陰的繪畫原則，有其

¹⁴石守謙，〈中國文人畫究竟是什麼？〉，收錄於《從風格到畫意——反思中國美術史》，台北：石頭出版公司，2011，頁58-59。。

¹⁵單國強，〈肖像畫歷史概述〉，《故宮博物院院刊》第2期，1997，頁65-66。

¹⁶參見沈以正，〈我國的肖像畫與官像畫〉，《美育月刊》99期，1999，頁1-10。

¹⁷徐默，《晚明、清代肖像畫的藝術表現形式》，杭州：中國美術學院出版社，2013.05。

極大的改變。

之後再加上清代中、末期時，經由通商及傳教士的影響下，使攝影及廣告技法的傳入，導致月份牌畫技術的出現，也間接影響傳統肖像畫技法的革新。其月份牌的歷史來源，主要和當時上海商業繁盛有密切的關聯，由於經濟上的發展，使人們對消費品需求，開始更重視物質娛樂的享受，外商開始在上海，引進新的企業化經營模式，和商品行銷的管通，因此在商業形式的改變下，廣告形式也隨著商品及商業的活動開始熱絡起來，由於受外國美術廣告的理念及技法的影響，因此月份牌畫的海報形式，也是屬於這一類商業宣傳模式。

如次的演變形成目前民間祖宗畫像常可見到兩類型，一種是丹青重彩肖像畫，大都是日治末期到四〇年代，如圖 2-3-1；圖 2-3-2；圖 2-3-3；圖 2-3-4，人物皆著正式服飾，有如清朝士紳家族服飾，畫法是以工筆勾勒後再施以丹青重彩描繪色彩。另一種類型則是炭精擦筆肖像畫，畫中人物幾乎都是未著官服的一般人物，畫法是以炭精擦筆為主要工具，以素描的基礎技法加上層次堆疊與反覆擦揉，將畫中人物光影變化模製至極似相片效果。

在這兩大類之外，根據田野調查，民間祖宗畫像還有一種特殊變形，主要指的是「立體佈景肖像畫」，也就是先以工廠繪圖印刷方式製成標準化的全身肖像及布置背景，但頭部位置留空，最後再將被繪者本人頭像用描繪或攝影人像剪貼、砂磨至平整而成。¹⁸這種拼貼的方法出現時間稍晚，約為六〇年代，目前保留的數量也最為龐大，如：圖 2-8-1 至圖 2-8-27。

炭精肖像畫大約出現在 1900 年代前後，相對於元明以來就流傳坊間的傳統丹青重彩畫法，炭精畫是近百年來台灣民間供奉祖先遺容的最盛行肖像畫類型。

¹⁸曾秉中，《台灣早期民間肖像畫修護與保存之研究—以兩幅祖先重彩肖像畫為例》，台南：國立台南藝術大學，2008，頁 18-19；廖瑾瑗，〈祖先的凝視〉，《背離的視線—台灣美術史的展望》，台北：遠流出版社，2005，頁 50-51。

¹⁹炭精肖像畫一般的高 40 至 60 公分〈16 吋至 24 吋〉，使用的工具主要以炭筆演變的炭精筆為主。早期畫師的一般工具就是「畫箱裡，四、五十枝畫筆，一盒炭精粉，幾團棉絮」，²⁰而後出現將炭粉加上蠟油精煉而成的炭精筆，不僅保留炭粉用於灰階著色的特質，另增加各種軟硬程度及色調畫師更有能力模擬各種光影明暗及組細線。因為這種炭精粉或炭精筆在紙上作畫時，還須借用軟式橡皮等工具來擦揉塗抹，因此炭精畫又稱「擦筆畫」，²¹而後由於炭精筆技術的演進，擦筆技法後來也開發出彩色畫法，或者施加薄油彩於其上，同樣明確展現光影且歷久不褪色。本文行文中即以炭精擦筆畫稱之。使用炭精作畫，使肖像畫有能力表達由全白到全黑各種層次光線陰影，原本屬於攝影照片專有的光影變化，也就過渡轉移到民間畫師之間。若再考量炭精肖像畫的作畫幾乎都以「攝影照片」為底本臨摹繪製，既非根據真人作像，也不根據前人圖冊範本重描，肖像畫與攝影術之間的關係，就更形重要了。²²

擦筆肖像畫的圖型構製，在某層面上和傳統中國的肖像畫，有著密不可分的關係，以中國歷史來說，在春秋時代就有記載，如漢人劉向「說苑」說：「齊王起九重之臺，召敬君圖弋，敬君久不得歸，思其妻，乃畫妻對之，王因知其妻美，與錢百帶納之。」²³而這樣立像的目的，不外乎視圖像為真人代表之意。就喪葬儀式中的遺像，這種替亡者畫肖像的習俗，可追溯到戰國時代「祭必有尸」的習俗，而所謂尸的意思是指人死還沒入葬之意，也就是在古代祭奠祖先之時，由後代子孫裝扮成二者生前模樣，來作為亡者接受祭祀的代表。²⁴如在《儀禮·士虞

¹⁹蘇碩斌，〈傳神式寫實：日治台灣的攝影認知與民間肖像〉，收錄於劉瑞琪主編，《近代肖像意義的論辯》，遠流出版事業股份有限公司，2012.04.15，頁 382。

²⁰蔡文婷，〈代代「傳神」-祖宗畫〉，《光華雜誌》4 月號(1997)，頁 44。

²¹奚淞，〈邁入廿世紀的炭精人像畫一訪一筆畫室〉，《漢聲雜誌》63 64 上卷(1994)，頁 39-44。

²²。

²³殷登國，《圖說三百六十行》，民生報社，1985，頁 697。

²⁴「尸」的作用性，和祖先牌位、肖像等，都是作為靈魂的依附對象物，大都由亡者直系血緣生者的孫子扮演，享用著後代子孫所供奉的祭品。

禮》中有指出：「『祝迎尸。』」注「尸，主也。孝子之祭，不見親之形象，心無所繫，立尸而主意焉。」²⁵而就名詞釋義而論，「尸」則是代表鬼神受人祭祀，而「祝」則是傳告鬼神訊息之人，這些喪葬儀式的背後，除了這種利用活人扮演亡者的形式之外，若以繪圖及雕像形式來呈現的話，都是以人造建構的機制，作為召喚祖先遺容之用。

《家語觀周》中有記載：「孔子觀乎明堂，睹乎四門之墉，有堯舜桀紂之象，而各有善惡狀，興廢之誠焉。又有周公相成王，抱之而負斧戾，南面朝諸侯之圖焉。」²⁶而這種將祖先刻繪於祠堂宗廟墉壁之上，其用意不外乎以圖像作為替代亡者的表意。而為亡者畫遺像，此習俗在宋代已非常流行，《司馬氏書儀》卷五《魂帛》說：「又世俗皆畫影，置於魂帛之後」。²⁷也就是說在宋代時就已盛行為亡者畫遺像，而這種替亡者面容作畫，又稱之為「揭帛」，而揭帛的意思是將亡者頭部的面帛揭開來，以方便畫工們按亡者遺容作畫。肖像作畫大致上分作兩種，一種是替在世者作畫，又稱「寫真」；第二種是幫亡故親人的面容作畫留念，稱之為「追影」。如中國四大奇書之一《金瓶梅》，在書中的第六十三回中記載，西門慶所寵愛的李瓶兒死時，西門慶花了十兩銀子請了畫師韓先生為李瓶兒畫遺像，而文中把當時為亡者畫遺像過程、作畫的情形及酬勞等均有詳細的描寫，顯示出當時人們為亡者留影寫真的習俗。

就早期炭精擦筆肖像畫的製作機能而言，除了作為紀念祖先的功能外，在應用上也和現今拍照留念的意味相似，如畫一家老小的合影的家慶圖及畫子孫輩繞膝及與友人對酒吟詩的行樂圖一般，這些圖像製作的取得，要有專業畫家的製作能力才能完成，非一般人所能勝任。因此，當攝影照相技術普及到人手一機的情況下，所有家庭生活的重要時刻，以及重大事件的紀念，屬於這些家庭儀典的圖

²⁵ 張道一，《中國民間肖像畫》，漢聲雜誌，1994，頁104。

²⁶ 凌純聲，〈中國祖廟的起源〉，《民族研究所集刊》第七期，中央研究院民族學研究所，1959，頁143。

²⁷ 徐吉軍，《中國喪葬史》，江西高校出版社，1998，頁487。

像，只須簡單的相機操作技巧，就能取得代表該家族的生活影像，因而造就了每個家庭的室內擺飾，以及相本相框等，各式置留影像的製作保存。藉由這些拍攝蒐集而來的家族照片，作為一種家族群體的價值凝聚，有如血緣親族般賦予意義真實的代表。

就圖像表象而言，它所營造的展示意義，符合人們對物質或精神生活的追求，換言之，無論是祖宗畫像、個人肖像或明星照等，這些肖像物的生產過程，在某層面上是不斷被重新再生、定義的象徵符碼，符合某時代當下的情境，由這些肖像所形成意義流通及交換，藉這些肖像物物體關係，形成人和人間的中介狀態，反映這些圖像所蘊含在 日常生活中實踐機制。

二、祖宗畫像從神似轉向形似

中國民間肖像畫雖然並非文人肖像畫的白描風格，但是否已經脫離「神似」傳統而轉向「形似」性質？是否再延續成為流行台灣民間的炭精擦筆肖像畫之元祖？本文認為當中似乎不無疑問存在。

中國自明代中期之後的中國肖像畫發展，雖已符應社會的流動、多元與複雜化而發展出多種樣式，以配合不同場合及雇主需求，但基本上仍不脫這個「不以形似而求傳神」的認識，若以這樣的概念來檢視前述《追容像譜》與人物畫「神似」傳統的關係，丹青重彩肖像畫的歷史位置或許也有重新解讀的必要。

傳統中國民間肖像畫的畫法，約在元代王鐸提出稱為「八格」的八種面相畫技的《寫像祕訣》時初步定型，至清乾隆年間丁皋的《寫真祕訣》，更詳盡論述歸納出人物的五官，鼻型、眉型、眼型與髮型等不同圖錄，進而成為民間肖像畫的基本百科，也是民間畫師的繪圖底稿。²⁸《追容像譜》就是在這個傳承系譜下將民間畫稿分類集冊，「追容」意指先人已逝，畫師依照後代子孫的描繪以追溯

²⁸明末清初另有蔣驥的《傳神祕要》、沈宗騫的《芥舟學畫編》的〈傳神〉一卷，與丁皋《寫真祕訣》，合稱明清人物畫的「傳神三論」。

繪出祖先容顏。所以《追容像譜》基本上是各種類型的祖先容貌範本，作為師徒授課及範本檔案的功能。這些肖像畫一般都是先以線條描繪人臉輪廓、再以敷染畫出陰暗的方式呈現臉部凹凸，進而達致肖像的寫實性。²⁹

若對照清朝畫師張庚在《國朝畫徵錄》中指稱「中國只能畫陽面故無凹凸」，而西洋畫則「兼畫陰陽，故四面皆圓滿也」。凡人正面則明而側處即暗，染其暗處稍黑，斯正面明者顯而凸矣」，³⁰此即說明了中國原無處理凹凸的繪畫傳統。《追容像譜》所表達的人物面部的凹凸關係、皮膚氣血的真實光澤，並不是參考光線的陰暗，而是借助工筆重彩畫技，先以線條描繪，後加淡墨烘托五官凹陷處，最後再做膚色深淺和氣色好壞上彩的所謂「丹青畫法」。這種畫法的臉部整體幾乎全是亮面，左右兩邊臉部沒有陰晴之分，相對的反而重視臉部皮膚黑白、氣色，因此五官形狀及膚色清晰易辨，甚至可以傳達面相學的訊息。³¹就如廖瑾瑗所分析，這種畫法應是承自明末「波臣派」，只在崇尚「神似」傳統中國畫之上強調「形似」的要素，而仍有別於西方近代著重自然光影的理性寫實。³²

這樣看來「不以形似而求傳神」這種中國傳統對於祖宗畫像的認識基礎，不僅在宮廷畫像如此，在民間畫像亦然，而且即使到了明清之際，應該也還未出現斷裂。而日治時期在台灣常見的丹青重彩畫像，基本上也是中國畫論傳統的一個類型，相對的，炭精擦筆畫則與丹青重彩畫有所斷裂，其所處的歷史位置也就益形特殊。

從以上的演變可知，攝影技術的引進，對祖宗畫像一定起了一個技法或是觀念的轉變，清朝末年，照相術傳入中國，由於並不普遍，於是民間的肖像畫師便新興一種「畫照片」炭精畫，而光影的運用也跟著照片融入畫像，帶來新的風格。

²⁹廖瑾瑗，《祖先的凝視》，頁 50-51。

³⁰張庚，《國朝畫徵錄》，《國家圖書館藏古籍藝術類編》，北京：北京圖書館出版社，2004，頁，477。

³¹賴佩君，《台灣家族紀念照研究》，台北：國立台灣師範大學，2008，頁 19-20。

³²廖瑾瑗，《祖先的凝視》，頁 50-51。

在那還沒有彩色照片的年代，畫師們並以炭精加上粉彩上色，為人們的祖先「畫」下一張永不褪色的彩色照片。即使到了今天，有的畫師雖然以油畫顏料代替炭精，然而在筆觸上，講究的依然是「綿綿細細、一片自然」的仿相片式畫法。³³從以上的敘述，炭精擦筆畫的出現流行，對祖先畫像有明暗的接受到產生了變化。

炭精擦筆畫像的對象，很明確是處在「有光線的環境」之中被畫，因此正面嘴鼻呈現為亮部，臉部側面靠近耳朵和髮鬢處則加深色，亦即以自然光影」的認識概念而使臉部中間凸出，形成臉部整體的立體效果。³⁴從炭精擦畫畫師的描繪過程可以清楚得知，炭精擦筆畫像乃是依造照片描摹，模擬自然光影之合理性寫實，不論在光影技巧或製作流程，都大異於明清以來的中國民間肖像畫傳統。

因此，可以說明清民間肖像畫是中國文人畫「神似」傳統的延續，而炭精擦筆肖像畫則是這道傳統的斷裂。³⁵因此，炭精擦筆畫像究竟是在什麼樣的社會脈絡下產生呢？炭精擦筆畫像既然是民間畫師的工藝，實際上起源自何時與何人？已難有資料可確切查考。但重要的是炭精擦筆畫像如何由丹青重彩畫像轉化而出，演變成一種利用光線原理的繪圖形式？在綜觀整個民間祖宗畫像的歷程，這絕不是少數畫師的奇想所能改變的過程，而是整個社會對人物圖像從線條平面到明暗立體的認知需求轉折。

從目前所可知，至少在 1920 年代的台北已經有炭精擦筆肖像師執業做生意，有趣的是，當時肖像畫館與攝影相館甚至同時經營。³⁶在高雄地區田調的過程中，詹浮雲先生戰後開班授徒畫祖宗畫像外，也開設照相館兼賣攝影器材及照相；美濃的吳其章即是如此，他原先是炭精擦畫師，後到日本寫真學校留學，返國後開設攝影塾局畫祖宗畫像。而他早年到竹田學炭精擦筆畫的老師吳昭華，也是在竹田地區開寫真館兼畫像。

³³ 蔡文婷，〈代代「傳神」-祖宗畫〉，《台灣光華雜誌》，1997 年 4 月，頁 44。

³⁴ 賴佩君，《台灣家族紀念照研究》，頁 19-20。

³⁵ 蘇碩斌，〈傳神式寫實：日治台灣的攝影認知與民間肖像〉，頁 387。

³⁶ 蘇碩斌，〈傳神式寫實：日治台灣的攝影認知與民間肖像〉，頁 387；漢聲雜誌，〈《中國民間肖像畫》〉，台北：英文漢聲出版社，1994.03。

第二節 祖宗畫像呈現內涵與形式

除了呈現形式不同外，祖宗畫像除了畫中人之外，畫中的裝飾佈局，亦代表著不同的意涵，其中如古代家俱的紋飾，或背景所掛的中國山水圖畫，以及仿傳統正廳的太師椅，或是長裙、綁小腳的繡花鞋等，這些都是祖宗畫像中所常見的元素。

一、祖宗畫像中的呈現意涵

以炭精擦筆肖像畫所描繪的圖示內容而言，畫面中的直幅山水畫，通常都會出現梅蘭竹菊等，四種吉祥含義的植物；或是放置於小茶几上的盆飾，象徵著高風亮節的意含，而花瓶涵義在傳統為平安之意。此外也會在畫面裡，繪上代表福、祿、壽等民間祈福的圖像，如以蝙蝠(福)、鹿(祿)、鶴(壽)的取義，來表示一些吉祥之意，這都是運用了圖像移情原則，以期許自己如獲得福報的意味。

而這種圖像的運用，在早期水墨丹青畫像的圖紋裝飾，也有異曲同工之處。如圖 2-1-6 的祖宗畫像幅畫，是美濃廣興里黃家來台祖，在運用上，則以清代官服圖式為制，因此在官服中的補子，則繡上象徵文官的飛禽圖示，用來作為個人封建制度中，彰顯官場權勢地位的象徵。而這種運用服飾補子圖紋的象徵，來作為明示職位的表現手法，也在民間肖像畫師的轉換下，成為一種典故的範例。

畫中人物的補子形制，以白禽居多，由其特徵判斷，應為象徵五品文官之「白鵬」、或是九品文官之「練雀」(即「綬帶鳥」)。但因各圖案之表現未必統一，常有混淆，此外，若是比照畫中人物的任官經歷，可發覺往往與畫面中的補子形制不一定吻合。其中含有許多子孫對來世的企盼。

擺放在祖宗畫像中桌面上的瓶花、蔬果與香爐，根據中國傳統吉祥圖案，瓶花、蔬果均有其特殊的象徵意涵。「瓶」與「平」同音，象徵著「平安」，以及荷

花、牡丹花、菊花、玉蘭花亦各有象徵。「荷」與「合」同音，除代表吉祥，也有君子出污泥而不染之意；牡丹花是富貴的象徵；菊花是長壽之意，且暗喻德行高潔，這一點與玉蘭花的象徵意義相同，而將玉蘭花插於瓶中，則有「玉堂和平」之意。如圖 2-1-5；圖 2-3-1。在男士的畫像中，桌面上擺放的植物，則以松樹為主，期許家族事業長青，歷久不衰之意。如圖 2-1；圖 2-2；圖 2-3 各圖。此外蔬果佛手意謂長壽，紅柿子有慶賀之意，「柿」與「事」音同，若繪有二顆柿子，代表「事事如意」，又《爾雅》說：「木中根固者惟柿為最。」因此柿子有基盤穩固之寓意；而孔雀翎毛與珊瑚，皆是尊貴富裕之物，特別是孔雀翎毛常使用在官帽的裝飾上，代表著仕宦爵位，而將此二者皆插放瓶中，意謂「翎頂輝煌」，代表清朝的一品官，至於在香爐的描繪上，可見到裊裊上升的煙氣，作為煙火不斷、子孫綿延的吉祥象徵。³⁷

綜合上述，出現於祖宗畫像的瓶花、蔬果、香爐、屏風、壁上畫等等所代表的象徵意涵，可發覺祖宗畫像的存在，並不僅止於對於逝者的緬懷，它同時具有訓誡後代子孫慎終追遠的教化作用，以及保佑家族富貴平安、子孫永續的祈福意義。換句話說，祖先畫像的世界既是往世亦是現世，在意義的顯示上，就已逝者而言，它具有時刻喚起在世子孫對於已逝者的認知與尊重，令已逝者持續保有維護家族倫理的重要性地位；相對地就在世子孫而言，畫面中的富貴景像、儘管未必即是已逝者在世時的真實情狀，但是在妍麗色彩、華麗衣著、貴重器物的搭配下，滿足了在世子孫的顯赫心態，在充斥著各類象徵物的安排之下，安撫了在世子孫對於已逝祖先的恐懼，將不存在的無形物轉化為帶來平安、金錢、長壽的吉祥神。

再以畫像中的手持物而言，婦女畫像手持手巾則是有教養，手持扇子則為擁有閒情優雅；如圖 2-1；圖 2-2；圖 2-3 從日治初期到光復初期所有婦女的話像

³⁷ 廖瑾瑗，〈祖先的凝視〉，《背離的視線—台灣美術史的展望》，台北：遠流出版社，2005，頁 50-51。

均如此。而男士手持書本則表示受過教育；即是沒有受過教育不識字，在畫像時，也將對知書達禮視為來世的追求，至於手持扇子，則在男性及女性之間廣泛應用，它所指涉的是個人在交際應酬時，表現出人際關係上的圓融得體。

到了近代，擦筆肖像畫的圖飾背景，也隨著時代的腳步漸而改變，在背景上開始出現西方傳統紋飾，如樑柱、沙發椅、拱門等巴洛克式誇飾造形，這些運用的方式，囊括了上述祖宗畫像的型制，因而構成這種混合式的圖像意義，並可看出畫師們在背景取材的應用上，受其外來文化影響的再詮釋，提供了消費者具有吸引成份的媒介符號。也因這種東西方物質生活的意義混合，使印刷肖像物結合這些華服美景的幸福表徵，在購買這些肖像物的情境中，肖像畫中的畫面，提供了一個未來憧憬的建構，使得人們藉由這種形象的交疊，想像著一種天堂世界架設的美好憑藉。

隨著喪葬文化的市場需求改變，因傳統彩色擦筆肖像製作繁瑣複雜，以及價格不菲，因此在求新求快的心態，而產生出由印刷廠，大量印製的肖像畫複製品，而這種印刷品的產生，除了因應傳統肖像畫的形貌之外，在背景中滲入當時時髦的室內擺置，如圖 2-8-1 至圖 2-8-27，從這些印刷肖像照可了解，這些圖像背後的語意，隱含著西方居家的情境，如電視機、時鐘、檯燈、電冰箱等，就現代人們而言，這些物質是屬於一般家庭日用品，但對於六〇年代的民眾來說，仍屬高檔奢侈品。因此這些當時流行的電器商品，除了部分標示商品名之外，大多家電的圖飾描繪，是採用圖示的表現手法，如同傳統圖示一樣，是一種象徵手法的應用。

因此，祖宗畫像是將畫中人殖入一個由商品堆疊出來的圖像中，就如同傳統肖像運用了象徵圖像的表現手法，或是陪葬品及各式召喚的儀式，來作為肖像畫中人物身份氣質的標誌。藉由這種圖像身份的虛構扮演，顯現出被描繪者對有產階級的嚮往，也符合人們在死後入殮時，其身著的服飾衣物，所透露出社會價值

的自我期許。因此，這些圖像製作的畫師、攝影師及一般民眾所認同的普偏性法則，是構成祖宗畫像形象的原因，也就是祖宗畫像的本身，承襲從古至今傳統的發展脈絡，並在外來文化的影響下，逐漸形成這種融合外來思想及技法的混合產物。

然而，隨著時代的變遷，人事上都有許多的改變，如一些肖像老師傅的凋零，與面臨無人傳承的狀況，再加上攝影科技的普及，使肖像業者的性質漸被照相館所取代，無形中，造成祖宗畫像師面臨經營上的問題。

早期祖宗畫像大多手工繪製，通常有人過世前或身亡後，都會準備肖像畫，直至民國六十年代左右，出現某種特殊行業，其特質則是該業者都非當地人士，通常則是身著西裝，並於胸前懸掛專業相機出現在鄉里之間，平時則住宿旅舍，一到白天農作之時，則以放大的黑白或彩色身份證之印刷肖像物，向一些未諳真偽的老農夫推銷肖像畫。由於一般人無法察覺手繪及印刷的差異性，再加上傳統人們預製肖像的習俗，以及標榜比手繪便宜 3/4 的價格，一時間，大多數農夫都向這位人士訂購肖像，和當場由該人士為每個顧客拍攝頭像，並謊稱作為繪製肖像畫的依據之用。之後，該人士再將每個人的底片依比例放大，並黏貼合成於印刷物交由顧客，等到所有款項均收齊，再收拾行囊跑到下一個村落。

二、祖宗畫像之構圖形式

在台灣社會中，祖宗畫像的最大意義，在於供後代子孫瞻仰容貌、加以敬拜，透過結合儒教慎終追遠的孝親情懷，以及祭祀活動中祈求祖先護佑的敬天信仰，使得祖宗畫像不但有別於一般的肖像畫，更因畫像背後的倫理。宗教認知情感的導向，使得它化為鞏固家族連繫感，強化家人內在向心力的聯繫依據。而對於這份彼此聯繫依據的企求，即便是清朝嘉慶、道光年間自中國大陸遠渡來台的移民們，依然不曾改變。清代的臺灣捐錢當官的風氣日盛，有錢的人也可以賜配章服，

演變為後人為了滿足先人當官的想法，而請畫師為祖先畫上官服，因此經濟許可的家庭都有手工繪製的祖先畫像，多數畫像裡的祖先都穿著官服，³⁸據聞昔日每逢祭祖節日、家中喜慶，家族於祠堂舉行相關儀式時，長者往往會面對子孫說明掛吊於祠堂內的各祖先畫像，透過對其行誼的介紹，喚起家族成員的共同意識。³⁹因此就祖宗畫像而言，畫中人物之辨別，乃為最首要項目。

一般而言，祖宗畫像之像贊文除了標示畫中人物姓名之外，對其容貌、性格、言行亦以加以描述。贊文內容與提贊者，多由畫中人物的家人、友人擔任之。其中題字者往往委請知名人士、或是擅長書法者。

惟贊文中所署年代，往往未必即是畫中人物卒年，因為許多像贊都是子女或是後代子孫為了紀念畫中人，請人畫像，或是依其畫像再請地方仕紳或是文人做贊後，請擅長書法著書寫上去，因此落款時的名字就不是畫中人物卒年。例如：圖 2-1-6，為美濃廣興里黃家來台祖畫像，身著清代官服，帶著官帽，坐在太師椅上的莊嚴肖像，其像贊曰：「恭維 泗翁淑祖，年登七一，延丹青繪真容，往觀像，道以序，屬愚援筆而讚曰，嗶嗶這像是，公耶鬚眉酷肖，形神逼真，觀 公之像，想 公之立身，和宗族睦比鄰，勤儉創業，自少至老，一生不憚維辛，時而談今說古，脫略風塵，時而設筵款客，誼洽朋賓，不識公當為何，地官長為何人，只惟呼童耕種，早起教子，讀書遲眠，不嗜旨酒，不尚時新，淡淡乎衣服，肫肫乎樸誠，落落生平清苦，是個無懷氏之民，葛天氏之民。乾隆五十四年乙酉歲蒲月上澣吉日，昭和庚午季冬中澣日，依舊畫從繪」。從像贊中得知是昭和 5 年〈1930〉歲庚午所繪，而畫中人卻是乾隆 54 年〈1789〉時的來台祖。

同是此祖堂裡，一懸掛著另一幅黃文星祖宗畫像，黃文星為家族中廿氏，其父日治時期遷移到台東拓墾，因為協助國民政府抗戰有功，廳下掛了一面民國 37 年 2 月由國民政府題頒「忠義衛國」的匾額，黃文星的畫像是由吳其章所畫，

³⁸簡明婕，〈心靈的寄託-館藏宗教文物〉，國立台灣歷史博物館，《珍藏台灣-館藏選要圖錄》，190。

³⁹參見漢聲雜誌，《中國民間肖像畫》，台北：英文漢聲出版社，1994.03。

在其畫像下方押著一首由黃文星自己作的頂頭七言律詩：「文明未達避東方，星被雲遮幸有光。雙歸故里常追遠，喜得同心整祖堂。祖德源流世澤長，竹林恩愛永無忘。叨蒙授像堂中立，自愧薄才那堪當。文星字雙喜作。」從頂頭呈現文星雙喜祖竹，將其姓名，字號及祖籍竹頭角貫入，其像讚：「恭維 文星黃君性秉堅剛，式玉式金，令聞令望，春申派下江夏流光，待人忠厚，處己溫良，幼年就業，壯歲離莊，長途險歷，避難東方，追念祖宗，幾度回鄉，竹林和睦，協整祖堂，生財大道，家道贊襄，兒孫繞膝，濟美成芳，眉齊夫婦，案舉孟梁，年逾花甲，壽比高岡，仰觀肖像，紀念不忘。歲在昭和九年甲戌孟冬上澣吉旦為題文星黃君福像。通家弟傅兆榮敬題，堂族代表秀德、良鵬。」⁴⁰可見此像為昭和九年〈1934〉所畫福像，並非黃文星的卒日。

除了透過贊文知曉畫中人物身份以外，在中國大陸的祖先畫像中，常見於畫中牌位，書寫祖先名。⁴¹但在田野過程中，並未見有將牌位畫入畫像中的現象，但在子孫為了能讓後代記得畫中人，習慣用紅紙書寫畫中人的世代及名諱，例如：圖 2-1-3；圖 2-1-9；圖 2-2-2；圖 2-2-27；圖 2-3-15；圖 2-3-16 均是如此的做法。

在祠堂裡，基本上神祖牌位之層次排列以及書寫順序，為輩分愈大者愈居上方、愈是居中，以世代為順序。此種觀念也影響了祖宗畫像擺設於祠堂的位置。祠堂左邊龍邊為男性、右邊虎邊為女性，且依輩分之先後，由內到外，依序掛設。

第三節 祖宗畫像的表現技法

所謂的「行樂圖」是描寫畫中人物在世時的居家生活。著重悠閒雅致的情景。在台灣的祖先畫像中可見到類似的構圖安排。常見祖先畫像一手倚靠在椅面上的

⁴⁰ 田野人：黃氏廿三世黃新久。

⁴¹ 廖瑾瑗文。

置物台，身體微傾，顯得姿態放鬆，身後則有怡情養性的盆栽、代表時尚流行的西洋紅蕃持鐘座台，點綴出畫中人物的尊貴身分。

「行樂圖」要素的祖先畫像中，可發覺另一項共通點，就是畫中祖先與童子的不同表現技法。首先是二者的大小比例，差距甚大。透過此類手法，觀者自然可依其身軀大小，分辨出畫面中的尊者與卑者。其次是畫中祖先與童子的頭像描寫技法，顯然不同。相形於採正面向的祖先頭部著重明暗表現的寫實性描寫，採側面向的童子頭部則幾近平面式表現，不具立體感，透過此類對比，可清楚喚起觀者對於畫中祖先的影像認同。

透過如此，我們更加意識到祖先畫像的觀看意義，原來它的存在，並不僅止於對於已逝者的緬懷，它同時具有訓誡後代子孫慎終追遠的教化作用，以及保佑家族富貴平安、子孫永續的祈福意義。祖先畫像的世界既是往世亦是現世。就已逝者而言，它具有時刻喚起在世子孫對於已逝者的認知與尊重，另已逝著持續保有維護家族倫理的重要性地位；相對地就在世子孫而言，畫面中的富貴景像，儘管未必即是已逝者在世時的真實情狀，但是在妍麗色彩、華麗衣著、貴重器物的搭配下，滿足了在世子孫的顯赫心態，在充斥著各類象徵物的安排之下，安撫了在世子孫對於已逝祖先的亡魂恐懼，將不存在於世的無形物體，順利地由「鬼」過度為「神」，轉化為帶來平安、金錢、長壽的吉祥物。

台灣的祖宗畫像多傾向單幅男、女端坐正面像的形式，較少有周邊場景的描繪，但是極有意思的是，田調中發現高雄美濃的祖堂中，常見到祖宗畫像與玻璃彩繪的福祿壽、八仙獻瑞共同掛吊，無形中流露著居民在神格化祖先的同時，亦對祖先充滿著親愛之情。

關於祖宗畫像的頭像描繪，中國大陸南京書畫收藏家王逢弗曾於 1950 年代末期，發現清末民初的肖像畫稿《追容像譜》，根據王逢弗的說明，《追容像譜》的近三百幅男女老少頭像，為中國大陸民間專業肖像畫家所繪製的底稿，作為存

檔和課徒的範本。相對於此點若比對高雄地區的祖先畫像，可察覺畫中的女性祖先，臉孔長得幾乎一模一樣。以《寫真秘訣》所列樣式來看，畫中的女性祖先不僅符合「三停」的「天三分法」，額頭、鼻樑、左右顴骨、下巴，高聳突出，是典型的「五嶽」；鼻是「勾鼻」，代表壽位高長；眼是「覷目」，特殊處是「氣裡毛長，珠大神懸」；嘴是「喜意」；耳是肥人耳；眉則是「平眉」，換句話說，不論真人長相如何，出現在畫面上的這個臉孔，就是個理想的祖先面像。

在丹青設色、身著清朝官服正面坐像的高雄地區祖宗畫像當中，均有發現符合上述《追容像譜》與《寫真秘訣》頭像描寫特徵的作品，而且基本上在技法上還是融合二者之特色，也就是說，所描繪出的頭像擁有《追容像譜》以明暗之對比，突顯凹凸變化的真實感，在這同時它又具有《寫真秘訣》所列出的典型理想樣式，可說是又「傳神」又「傳形」。值得注意的是，這一點尤以女性祖先畫像的臉部描寫，最為明顯。

一、祖宗畫像的表現技法

乘著台灣祖先畫像由「神似」邁向「神形兼具」的時代樣式轉變需求，然而不容否認的是，在技法的表現上，可明顯看出畫中的頭部與身軀的樣式截然不同。頭部是屬自然光影下的近代合理性寫實手法，相對地運用於描繪頸部以下、由衣服包裹舊的身軀，卻仍然停留在前近代性的寫實感營造手法，透過衣物上線條的勾勒、濃淡的對比，標示出概念性的人體凹凸感。在頸部以上與以下之間，所傳遞出的那股無以名狀的不自然感，詳實記錄了近代。前近代的寫實樣式相遇一超時的不安。畫面上因為這二種截然不同的樣式搭配，使得畫中人像看似貼上人頭相片的剪紙娃娃一般，令人久看後感到不適。但是在另一方面，我們的目光卻又被此二種不同樣式的並存現象，所深深吸引。甚至在一陣視覺作用來回擺蕩於近代、前近代寫實樣式的調整過程當中，我們的視線最終仍歇落在「與我們真

入很像」的頭部上。如此的結果，不乏向我們透露著屬於祖宗畫像的非常特殊觀看方法。

戰後炭精擦筆祖先畫像紙版印刷品，是個周遭景物已完全設置妥當，唯獨頭部空白的印刷品。其用途為供作範本，由顧客挑選喜歡的樣式，再由畫師依據照片，以炭精筆技法，將祖先臉孔繪入印刷品上的頭部空白處。到六〇年代亦有業者，將此類印刷品的頭部空白處挖洞，直接將大小適當的祖先照片頭像剪下，黏貼於上；或有人再進一步拿去印刷製成塑膠版；或有人是將頭部挖空的紙版拿去印製成塑膠版，再將祖先的頭部照片黏貼上方。而彩色祖宗畫像紙版印刷品是六〇年代最常見的一類。基本上不分單色或彩色，此類祖宗畫像印刷品已發展得相當制式化。極有意思的是，圖中的佈置擺設，極為豪華。順著回旋樓梯走下，可見到一台就算是在 1970 年代中期仍甚為昂貴的大電視，上方擺著電話；再往前走去，可看到單門式的大冰箱，裏面擺滿了各式珍肴與飲料；在祖先身後的空間是臥室，由半圓型拱門進入，即可見到偌大的彈簧床出現在眼前，抬頭一望，天花板上吊飾著亮眼奪目的水晶燈。出現在此畫面中的各項擺設，幾乎可說是集合了 1970 年代中期前後，人們心目中最足以代表台灣富裕家庭的生活物資。

上述不論單色或是彩色的祖先畫像印刷品，皆是個周遭場景不更換、惟獨頭部可以任意套裝的祖宗畫像。可發覺即便炭精擦筆祖先畫像紙版印刷品的頭部與身軀，在寫實表現的技法上，已較能達到樣式統合，但是「接頭式的人像處理手法」再配合上形制化的身軀體型、姿態、周遭居家景物，仍是未能去除頸部以上、以下的不協調感。

有意思的是明明具有不協調感，卻被庶民一般人所接受而且沿用，在田調的第一現場，發現類似的印刷品祖宗畫像是數量最多的。分析，一方面價格便宜，二方面祖宗畫像含有對未來世界的想望以及對現世無法達成的願望的祈求，所以，此類印刷品所呈現的是六〇年代最時髦、最時尚的裝飾，加上又是一般炭精

擦畫價格的四分之三而已，⁴²所以惟一般庶民家庭所接受並延攬使用。

20 世紀初期台灣近代攝影技術已介入筆繪的台灣祖宗畫像領域。而此類黑白照片的人像攝影技術，又大大刺激炭精筆祖宗畫像的興起。目前留存 20 世紀初期乃至戰後到六〇、七〇年代，大部分祖宗畫像是根據生前拍攝的照片所繪製完成。

然而綜觀描繪有居家場景的作品，可發覺畫面中的室內場景趨向固定化、頗有攝影棚內配套佈景的感覺。刻意搬來屋內的傢俱，而且婦人的坐姿、周遭擺設，明顯與前述採行居家空間場景的炭精擦筆祖宗畫像相同，在此似乎已道出祖宗的人像攝影與炭精擦筆祖宗畫像之間，互為影響的深刻化。

或許正是如此，在另一方面我們可以看到炭精擦筆的祖宗畫像，出現了較為活潑的身體姿態，例如：或是側坐翹腳、一手持扇、一手持書的，或是手執書卷、張口吟誦詩詞的，除了整身的炭精擦筆祖宗畫像以外，亦有採半身胸像作品等等，而且受攝影相片影響，六〇年代之後，炭精擦筆祖宗畫像漸漸地幾乎呈現只描繪半身頭像，有如身分證上照片的放大版，當然，六〇年代之後，採用炭精擦筆祖宗畫像者已經漸漸減少，幾乎被放大相片取代。

此外，亦有援用照片橢圓框設計的作品，如：圖 2-2-2；圖 2-3-11；圖 2-3-12，此類半身頭像的炭精擦筆祖宗畫像，不僅與照片人像越來越接近，其繪製概念也越來越趨向西方的肖像畫系統。

隨著近代攝影技術的發達，我們可以看到祖宗畫像的描繪手法，起了極大變化，20 世紀初興起的炭精擦筆畫，滿足了擬似黑白照片影像呈現的質感，它的加入促使祖宗畫像的頭像由理想化的概念式描寫，朝向寫實主義的追求，老嫗、老翁臉上的皺摺、黑痣、疣肉，都一一躍上紙面，在他們正面凝視、或低頭、或微揚頸部的輕緩動作中，流露出昔日家人所熟悉的神情影像，他們安靜地端坐在

⁴²2015. 04. 05 呂浮生畫師口述。

畫面中的居家空間內，顯得富貴又滿足。就在繪畫與攝影相結合的此際，逝去的祖先以最具真實的肉體容貌，再度復活！

二、照相術所造成的影響

就現今炭精擦筆肖像畫的結構而言，除了先前所提及的儀式、宗教等，具有慎終追遠、感恩圖報的意圖，在傳統漢人對祖宗肖像，崇拜信仰的圖像美學中，無論是拍攝、繪製，或以大量印刷複製的肖像印刷物，在某種層面上，肖像畫的圖像機制，多少受到西方攝影、肖像畫以及消費文明的影響，攝影提供了畫家繪製圖像的參考來源。以肖像製作而言，在古代歷史中，肖像製作是屬於貴族階級的身份指標意涵，但隨著攝影技術的改良更新，肖像的取得，形成一種人人可以負擔的圖像製造途徑。

因此，攝影術的發明，被畫家們視為一種剝奪圖像製作的威脅，因而改行從事攝影的不在少數，也因為攝影具有工業形式的大量複製，以及具有圖像紀錄的特質，使攝影框架取景漸而滲入傳統繪畫領域，成為畫家描繪對象物的借助。

以炭精擦筆肖像畫製作的程序為例，所有草稿大都得經過照相館的沖片放大，在手續上多了一道流程。也因此，繪畫的模仿取景方式，使攝影成為被描摹物的取代品，而變成非以自然景觀為描摹對象了。如以炭精擦筆肖像畫的繪製來參照，除了一般相片為取景對象物之外，身份證照也一直是其最大的影像來源。而這種應用的模式，和早期民間肖像畫師，在繪製畫中人肖像時，大多由畫師事先預製各種官階職位的身體圖型，並預留頭部的空白處，到時候只要在空白地方，繪上臉部即可成為一張肖像畫，而這種俗稱「賣太公」⁴³的肖像預製做法，

⁴³ 見漢聲雜誌《中國民間肖像畫》，頁 120。

演變到近代，則形成以放大頭部肖像的照片，和大量複製肖像身體的印刷品，作一種相互交融的結合。

炭精擦筆畫法是用畫筆沾炭精粉細畫於畫面，再依照照片人物的光影，以擦揉的方法對照照片產生各種灰階色調的亮部與陰影。這種技法正是源自於人像攝影技術的影響，而除了在描寫技巧方面極度模擬黑白照片，構圖內容也日趨自然、周遭家具的光影表現也越來越具備立體感。若與傳統中國肖像技法相較，炭精擦筆法已經不再採用重彩堆疊技巧來表現立體凹凸，而是借助光影模擬來表現。

炭精擦筆畫技的起源如何，並無確切史實記載。根據既有的文獻及老畫師的訪談所知，大致以父子相傳及無師自通為多，而不是如正統繪畫一般的強調師承傳統。由於沒有師承傳統，因此作畫也沒有一定的程序，雖然有些畫師強調會從眼睛開始畫，稱為「開眼」，但更多畫師則憑自己的習性。其原因，除了不須沿襲師承，更重要的原因就在於畫法乃是翻印自照片，不須費神於布局構圖。

炭精擦筆畫技的出現並不是繪畫流派傳承的變化，而是過去從未呈現在畫布之上的光影變化成為照片，才被畫師發現並進而高度模擬，而且因為逼近寫實的特色而廣被台灣社會接納。因為炭精擦筆畫技既可高度模擬到幾乎與照片毫無二致，還可以展露理想中的人物形象，成為客觀化的主觀性圖像。

台灣民間的祖宗畫像，傳遞了常民挪用視覺影像來勾勒真實人物的關係。在日治末期起流傳於民間的炭精擦筆畫，看似承繼自元代王鐸的《寫像祕訣》、清代丁皋的《寫真祕訣》、及至清末畫師作畫範本《追容像譜》等舊有中國崇尚神似不求形似的傳統，然而在細究畫風以後，當中其實不是承繼的系譜，而是歷史的斷裂。亦即，炭精擦揉摹擬自然光影的理性寫實，不用線條重彩而改用擦揉光

影、不用範本抄寫而用照片臨摹，不論在光影技巧或製作流程都大異於明清以來的中國民間肖像畫傳統。這個變化，肇因於攝影術的引進。

但是從整個經過探討，並非意指攝影術新科技造成肖像畫舊技法的汰換更迭。攝影術是現代機器複製技術的開創者，在十九世紀前半被發明出來時，在西方嚴重衝擊了一般的人物肖像畫。但是，攝影在二十世紀初期進入台灣時，並未立即取代傳統的民間肖像畫，反而被學習挪用、成為新的作畫技法，並成為兼具傳神及寫實的社會實踐，造就了炭精擦筆畫的大量興起。

台灣在日治時期攝影幾乎都是採用自然的天光，雖然精確傳遞光線寫實，卻又同時形成臉部陰影的忌諱，科技在這個時代帶來的兩難情境，也造就民間傳統肖像畫的突圍而出。這個時期新出現的炭精擦筆肖像畫，幾乎都依照片人物的光影臨摹，而且以精確的九宮格對照基準，用擦揉方法高度模擬黑白照片的灰階色調及構圖內容。

特別的是，寫實的肖像畫技並未成為攝影的跟班追隨者而走上凋零之路。在光影寫實的年代，肖像畫作為一種「大眾化」與「不確定」的藝術作品，既藉由複製技術將藝術提供給大眾的生活真實，又藉由藝術作品提供了超越日常生活的可能性。

民間肖像畫在日治時期台灣以來的生產與消費，不僅有其廣為大眾接納的格套構圖、又具有允許客製微調的修補畫技這個重要特質。台灣的肖像畫在攝影的科學技術引進之後，對世界的真實認識也開始接納光學理性寫實的認知模式。但是，攝影術在台灣歷史發展固非取代傳統肖像畫而獨佔人像市場，亦非肖像畫留存中國神似傳統而拒斥攝影術。

總歸來說，應該是攝影術帶進光學理性寫實並展現其社會用途，使得肖像畫在迎合社會認知下，改換了新的畫技。炭精擦筆畫這種高度模擬光影的畫技因而誕生，卻恰好轉換、調整了攝影嚴格光學理性寫實下缺乏人文世界的模糊與彈性的問題，致使中國講求神似、期望理想的思維傳統得以重新附身在攝影寫實之上而延續。

第四節 不同時代的祖宗畫像

由現代攝影觀點來看，民間肖像畫確實是個技術過時的工藝作品。因為隨著放大顯影、電腦修片、甚至 LED 電子相框的技術發達，祖先遺容的市場幾乎不容民間肖像畫師分享。但是，民間肖像畫是否在攝影術現身台灣的二十世紀初期便即崩解？答案其實是否定的。二十世紀以來的台灣祖宗像畫，反而在攝影術引進之後開展了畫技及功能的變化，直至 1970 年代之後方才嚴重凋零。⁴⁴

這段時期的台灣民間一直存在不同畫法的肖像畫市場，至少包括傳統的工筆丹青重彩畫法，以及炭精擦筆畫法，還有就是以攝影呈現的肖像跟結合攝影及現代印刷品的祖宗畫像。

這次田野調查高雄地區民間祖堂裡的祖宗畫像，以現存畫作的特徵來分辨，丹青重彩像畫的人物皆著正式服飾，多與清朝士紳家族有關，且依官階等級品式描繪，以及家庭經濟狀況較好的庶民家族為主，畫法是以工筆勾勒後再施以丹青重彩描繪色彩。相對的，炭精擦筆肖像畫則幾乎都是未著官服的一般常民男士及婦女，畫法是以炭精擦筆為主要工具，以素描的基礎技法加上層次堆疊與反覆擦揉，將畫中人物光影變化模製至極似相片效果。

⁴⁴蘇碩斌，〈傳神式寫實：日治台灣的攝影認知與民間肖像〉，收錄於劉瑞琪主編，《近代肖像意義的論辯》，遠流出版事業股份有限公司，2012.04.15，頁 382。

從日治初期到現今，高雄地區祖宗畫像約略可分為幾個階段，以下分別作介紹：

一、工筆丹青重彩畫像

中國民間肖像畫在元明之後獨樹一格，在功能上要求明確而可指認的人物「形似」關係，因而有別於文人藉人像傳遞心境、重現理念的「神似」傳統。中國肖像畫的傳統確有「形似/神似」的對立、原則，這個對立可以追溯到顧愷之以來的中國畫論將神似置於較形似更高位階的理念，⁴⁵認為肖像畫除了「形似」更要「神似」。是以，民間祖宗畫像乃被認為在元代之後就已經發展出「在野」傳統，有別於宋代文人肖像畫以白描為正宗的畫法。在這種想法下，劉道廣反駁「凡能體現立體感的肖像畫是西法影響的結果」的說法，主張中國在明末清初的民間肖像畫系統已能掌握圖像真實的比例結構與體積感。」⁴⁶中國收藏家王達弗於 1950 年代末發現清末畫師繪製肖像畫的範本《追容像譜》，當中整理收錄近二百幅男女老少頭像的畫法，⁴⁷更強化民間重彩肖像畫傳統延續為炭精擦筆畫像之意義。

二、炭精擦筆畫像

炭精擦筆肖像畫大約出現在 1900 年代前後，⁴⁸相對於元明以來就流傳坊間的傳統丹青重彩畫法，炭精擦筆畫是近百年來台灣民間供奉祖先遺容的最盛行肖像

⁴⁵顧愷之〈畫論〉稱「以形寫神而空其實對，荃生之用乖，傳神之趨失矣！空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟對之通神也。」參考顧愷之〈畫論〉，李來源、林木，《中國古代畫論發展史實》，上海：人民美術出版社，1997，頁 45。在這條脈絡下，北宋文人蘇軾的名言「論畫以形似，見與兒童鄰。」更是強化肖像畫神似思維的重要基礎。

⁴⁶劉道廣，〈中國傳統的肖像畫〉，《漢聲雜誌》63、64 上卷，1994，頁 114。

⁴⁷王達弗，〈從「賣太公」談起一民間肖像畫的理論和發展〉，《漢聲雜誌》，63、64 上卷，1994。

⁴⁸蘇碩斌，〈傳神式寫實：日治台灣的攝影認知與民間肖像〉，頁 383。

畫類型。炭精肖像畫一般的高 40 至 60 公分〈16 吋至 24 吋〉，使用的工具主要以炭筆演變的炭精擦筆為主。早期畫師的一般工具就是畫箱，裡面有四、五十枝畫筆、一盒炭精粉、幾團棉絮，⁴⁹而後出現將炭粉加上蠟油精煉而成的炭精筆，不僅保留炭粉用於灰階著色的特質，另增加各種軟硬程度及色調，畫師更有能力模擬各種光影明暗及組細線。因為這種炭精粉或炭精擦筆在紙上作畫時，還須借用軟式橡皮等工具來擦揉塗抹，因此炭精畫又稱「擦筆畫」，⁵⁰而後由於炭精筆技術的演進，擦筆技法後來也開發出彩色畫法，或者施加薄油彩於其上，同樣明確展現光影且歷久不褪色，本文論述就以炭精擦筆肖像畫稱之。

使用炭精擦筆作畫，使肖像畫有能力表達由全白到全黑各種層次光線陰影，原本屬於攝影照片專有的光影變化，也就過渡轉移到民間畫師之間。若再考量炭精擦筆肖像畫的作畫幾乎都以「攝影照片」為底本臨摹繪製，而不再是根據真人作像，也不根據前人圖冊範本重描，炭精擦筆畫像與攝影術之間的關係，變得更形密切。

根據訪談呂浮生及張簡樂場所得的資料，作為一名祖宗畫像畫師，原本是面對真人當場作畫，但當攝影術出現以後，他們開始配合利用人像照片作畫，內容也可根據客戶要求。作畫所需的照片來源除了客戶自行提供外，亦可當場利用相機幫忙拍攝，以作為繪畫之參考。這種根據照片先在畫筆上端繫上細繩、再綁上一支尖細長棒，瞄準照片底稿反覆移動對應到畫紙的作法，⁵¹大致就是後來炭精擦筆畫像畫師的普遍模式。

炭精擦筆畫法是用畫筆沾炭精粉細畫於畫面，再依照照片人物的光影，以擦揉的方法對照照片產生各種灰階色調的亮部與陰影。這種技法正是源自於人像攝影技術的影響，而除了在描寫技巧方面極度模擬黑白照片，構圖內容也日趨自然、

⁴⁹ 蔡文婷，〈代代「傳神」-祖宗畫〉，《光華雜誌》4 月號(1997)，頁 44。

⁵⁰ 奚淞，〈邁入廿世紀的炭精人像畫一訪一筆畫室〉，《漢聲雜誌》63 64 上卷(1994)，頁 39- 44。

⁵¹ 廖瑾瑗，〈祖先的凝視〉，頁 44。

周遭家具的光影表現也越來越具備立體感。⁵²若與傳統中國肖像技法相較，炭精擦筆畫像已經不再採用重彩堆疊技巧來表現立體凹凸，而是借助光影模擬來表現。

炭精擦筆畫像的起源如何，並無確切史實記載。根據既有的文獻及老畫師的訪談所知，大致以父子相傳及無師自通為多，而不是如正統繪畫一般的強調師承傳統。由於沒有師承傳統，因此作畫也沒有一定的程序，雖然有些畫師強調會從眼睛開始畫，稱為「開眼」，但更多畫師則憑自己的習性。其原因，除了不須沿襲師承，更重要的原因就在於畫法乃是翻印自照片，不須費神於布局構圖。可見炭精擦筆畫像的出現並不是繪畫流派傳承的變化，而是過去從未呈現在畫布之上的光影變化成為照片，才被畫師發現並進而高度模擬，而且因為逼近寫實的特色而廣被台灣社會接納。

也就是說，日治末期台灣的祖宗畫像畫師，已不再依附傳統祖宗畫像畫技，而是藉由攝影像片為底稿，以細筆擦拭方式對應照片而完成的高度模擬，但卻又可以「調整」為顧客理想的形制。

三、彩色炭精畫像

大約在 1960 年代就出現以薄油彩取代炭精畫技的人像畫法，造型、格局、筆觸皆同，只是把炭精改為油彩，油彩色調也以彩度較低的顏色表達。⁵³戰後 1958 年代才到高雄跟詹浮雲學畫的呂浮生指出，油彩祖宗畫像的作畫方式與炭精基本上相同，「只要會炭精畫，油畫就沒問題。……用哪一個色跟哪一個色調，就會變成我們主要的皮膚的顏色，用主要顏色完全畫好，就和畫炭精筆意思一樣。後來再加一些有點偏藍、有點偏紅，再加上一些黑，就完成一張彩色的祖宗畫像了。」

⁵² 廖瑾瑗，《祖先的凝視》，頁 63。

⁵³ 莊伯和，〈民間肖像畫漫談〉，頁 33。

四、光復初期攝影相片之祖宗畫像

台灣在攝影術引進之後，民間流行的祖宗畫像才由原本承襲中國傳統的丹青重彩畫法，改換為模擬攝影照片的炭精擦筆畫法。那麼，這個變化過程如何成為可能？至少必須思考一組對反的疑問：假若民間接受攝影光學的寫實性，為何數十年來民間仍大量採用炭精擦筆畫像來為祖先留影？以及，假若台灣民間不接受攝影的光學寫實性，又何以接受祖宗畫像畫師要以炭精擦筆畫法來模仿攝影？

「攝影」必定對於當時的台灣社會帶來某種認知變化，因而將先提出「攝影改變認知」的社會理論基礎，主張攝影既造成寫實概念的大眾化，也造成寫實概念的鬆動。

另一方面，由於「攝影會奪人魂魄」的說法仍為當時的人所顧忌，加上照片的褪色問題一時地無法解決，所以這種寫實的新概念，讓社會逐漸放棄傳統寫意肖像畫法，並帶動一種新的激似寫實的繪畫技法

攝影術進入社會、並以科技的姿態成為「寫實」的工具，似乎讓傳統肖像畫講求神似而不求形似的概念，因為缺乏光學的寫實性而岌岌可危；傳統肖像畫的認知改變，並不代表肖像畫本身被攝影取代，反倒是攝影作品的明暗對比太過明確而缺乏人文神韻，促使肖像畫汲取攝影作品的光學寫實性，從而再以中國肖像畫的「神似」原則進行修補。

五、六〇年代印刷背景貼頭部照片之祖宗畫像

台灣民間祖宗畫像還有一種特殊變形，主要指的是「六〇年代印刷背景貼頭部照片之祖宗畫像」，也就是先以工廠繪圖印刷方式製成標準化的全身肖像及布置背景，但頭部位置留空，最後再將被繪者本人頭像，以繪圖或攝影方式剪貼、砂磨至平整而成。⁵⁴這種拼貼的方法出現時間稍晚，從戳印落款都是民國六〇年代，這類的肖像占了很大的比例。

⁵⁴有的是貼上照片頭像，有的則採描繪頭部像。

祖宗畫像發展至炭精擦筆畫像，都可清楚見到，台灣的祖宗畫像未曾改變過「活生生」的追求。反應在其間的共通現象：何處才是最必須掌握住「活生生」的地方？答案是頭部。它是直接訴諸視覺認知的部位，因此描寫的技法要越寫實越好，最好要能一眼便分辨出畫中祖先是誰。相形於此，出現在畫面上的其他物件，也必須要「活生生」，只不過它是個藉由讀取象徵物意涵之後的被喚起式認知，例如畫面內的現世呈現或是物質材質感，要越能勾起觀者的認同感越好，因此重點不在於高度的寫實技法與否，而是在於實際物境的虛擬手法高明與否。換句話說，祖先頭像的「活生生」是屬於已逝者的，而畫中其他場景的「活生生」，則是呼應在世子孫當下的生活情境，是屬於在世者的。祖先畫像的「真」，未必一定要是以西方近代肖像畫的「真」為準，它自有一套繪製上、觀看上的訴求方式。而就是在這層分享了畫面上對於已逝者、在世者的「活生生」訴求，在世子孫才得以在畫面上尋得一道與已逝祖先意念相通的心靈途徑，在畫面上完善對於人類生命意義的尊重。

附圖 2-1：日治初期大正年間祖宗畫像

		
圖 2-1-1	圖 2-1-2	圖 2-1-3
		
圖 2-1-4	圖 2-1-5	圖 2-1-6
		
圖 2-1-7	圖 2-1-8	圖 2-1-9

附圖 2-2：日治末期昭和年間祖宗畫像



圖 2-2-1



圖 2-2-2



圖 2-2-3



圖 2-2-4



圖 2-2-5



圖 2-2-6



圖 2-2-7



圖 2-2-8



圖 2-2-9



圖 2-2-10



圖 2-2-11



圖 2-2-12



圖 2-2-13



圖 2-2-14



圖 2-2-15



圖 2-2-16



圖 2-2-17



圖 2-2-18



圖 2-2-19



圖 2-2-20



圖 2-2-21



圖 2-2-22



圖 2-2-23



圖 2-2-24



圖 2-2-25



圖 2-2-26

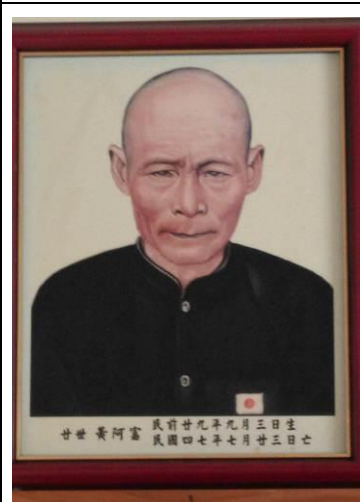


圖 2-2-27

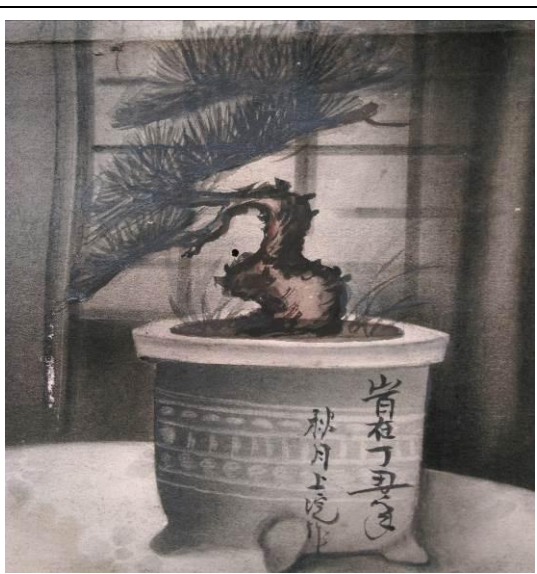


圖 2-2-28

圖 2-2-29

附圖 2-3：光復初期炭精擦畫祖先畫像



圖 2-3-1



圖 2-3-2



圖 2-3-3



圖 2-3-4

		
圖 2-3-5	圖 2-3-6	圖 2-3-7
		
圖 2-3-8	圖 2-3-9	圖 2-3-10
		
圖 2-3-11	圖 2-3-12	圖 2-3-13



圖 2-3-14



圖 2-3-15



圖 2-3-16



圖 2-3-17



圖 2-3-18



圖 2-3-19



圖 2-3-20



圖 2-3-21



圖 2-3-22

附圖 2-4：光復初期用照相相片之祖先畫像

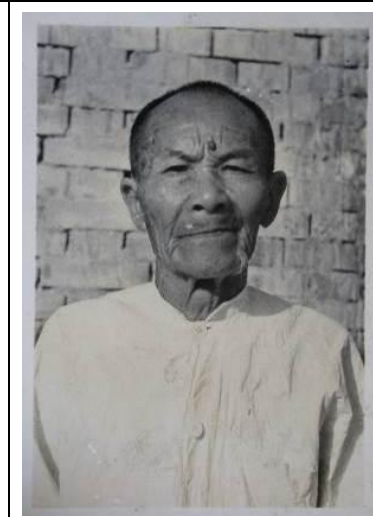
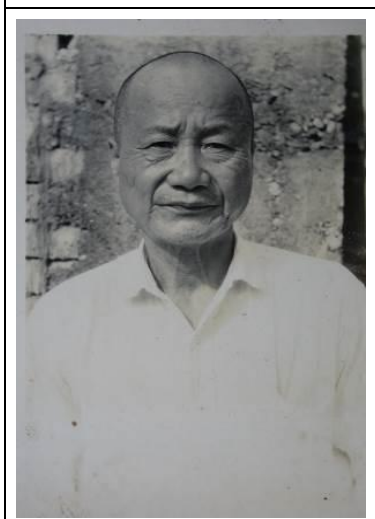
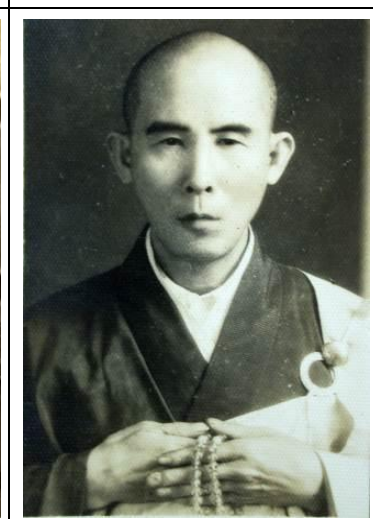
		
圖 2-4-1	圖 2-4-2	圖 2-4-3
		
圖 2-4-4	圖 2-4-5	圖 2-4-6
		
圖 2-4-7	圖 2-4-8	圖 2-4-9



圖 2-4-10



圖 2-4-11



圖 2-4-12



圖 2-4-13



圖 2-4-14



圖 2-4-15

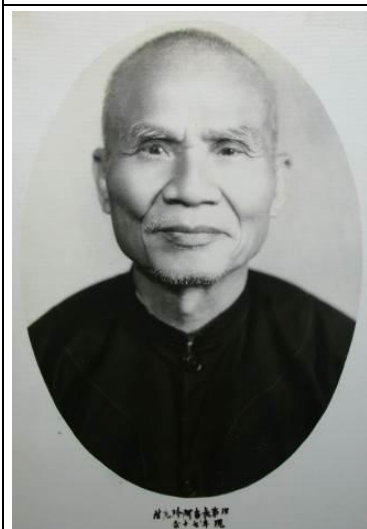


圖 2-4-16



圖 2-4-17



圖 2-4-18

附圖 2-5：六〇年代炭精擦畫的祖宗畫像



圖 2-5-1



圖 2-5-2



圖 2-5-3



圖 2-5-4



圖 2-5-5



圖 2-5-6



圖 2-5-7



圖 2-5-8



圖 2-5-9



圖 2-5-10

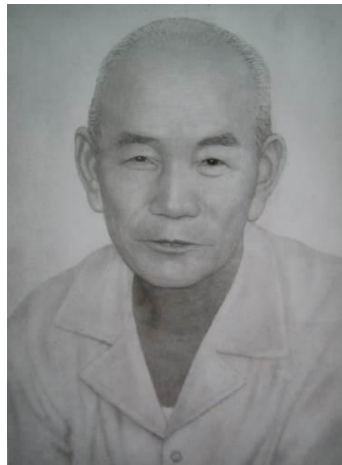


圖 2-5-11



圖 2-5-12



圖 2-5-13



圖 2-5-14



圖 2-5-15



圖 2-5-16



圖 2-5-17

附圖 2-6：六〇年代彩色炭精擦畫之祖宗畫像



圖 2-6-1



圖 2-6-2



圖 2-6-3



圖 2-6-4



圖 2-6-5



圖 2-6-6



圖 2-6-7

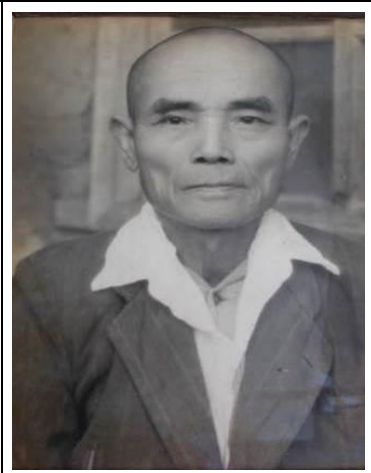


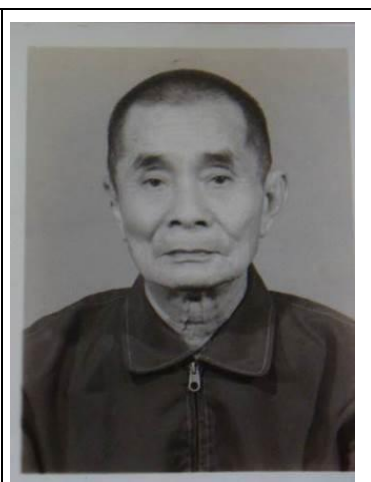
圖 2-6-8



圖 2-6-9

附圖 2-7：六〇年代用白照片之祖宗畫像

		
圖 2-7-1	圖 2-7-2	圖 2-7-3
		
圖 2-7-4	圖 2-7-5	圖 2-7-6
		
圖 2-7-7	圖 2-7-8	圖 2-7-2-7-9

		
圖 2-7-10	圖 2-7-11	圖 2-7-12
		
圖 2-7-13	圖 2-7-14	圖 2-7-15
		
圖 2-7-16	圖 2-7-17	圖 2-7-18

附圖 2-8：六〇年代印刷背景貼頭部照片之祖宗畫像



圖 2-8-1



圖 2-8-2



圖 2-8-3



圖 2-8-4



圖 2-8-5



圖 2-8-6



圖 2-8-7



圖 2-8-8



圖 2-8-9



圖 2-8-10



圖 2-8-11

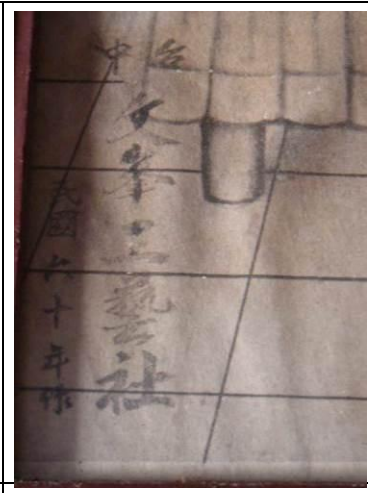


圖 2-8-12



圖 2-8-13



圖 2-8-14



圖 2-8-15



圖 2-8-16



圖 2-8-17



圖 2-8-18



圖 2-8-19



圖 2-8-20



圖 2-8-21



圖 2-8-22



圖 2-8-23



圖 2-8-24



圖 2-8-25



圖 2-8-26



圖 2-8-27

附圖 2-9：八〇年代用彩色照片之祖宗畫像

		
圖 2-9-1	圖 2-9-2	圖 2-9-3
		
圖 2-9-4	圖 2-9-5	圖 2-9-6
		
圖 2-9-7	圖 2-9-8	圖 2-9-9

		
圖 2-9-10	圖 2-9-11	圖 2-9-12
		
圖 2-9-13	圖 2-9-14	圖 2-9-15
		
圖 2-9-16	圖 2-9-17	圖 2-9-18

第三章 記憶的容顏炭精擦筆肖像畫實務

第一節 炭精擦筆肖像畫的技術面貌

祖先畫像在我國的發展歷史，有其一段長遠過程演進，在照相術發明之前，我國傳統祖先像畫的製作目的，是本著如同現今拍照留念一樣，為祖先留影，而供為後代所供奉紀念之用，是為傳統文化的道德規範。在以往傳統畫像技法表現上，可分為祖先遺容追憶的形式，以及當事人生前就已經請人畫好的。這種人倫觀念的表現形式，皆表現在一般庶民到士族大家等各社會階層，這使我們更能從對亡故祖先的尊敬中，產生一種慎終追遠和緬懷報恩的意識，並希望其祖先能以威懾的力量，保佑家族的財源旺盛、子嗣繁多的期待心理。

在早期攝影放大術未普及便利的年代能夠以大尺寸的肖像照，作為為先人留影緬懷的家庭為少數。因此，早期炭精擦筆肖像大都是以喪葬留影功能為目的，就和傳統喪葬儀式立神主一樣，畫像的本身除了是紀錄亡者的容貌之外，藉由喪葬儀式的祔靈寄魂觀念，將肖像畫這個平面影像的物件，成為象徵死者亡魂的符號，接受親友家屬的祭祀對象。以擦筆肖像畫的技法來看，傳統的中國水墨肖像技法，是以線條描繪為主要的技法表現。過程通常是以紙、絹、毛筆及傳統國畫顏料，在畫面上用淡墨線條，準確地勾勒出人物面部的輪廓特徵，其中包含五官在內，再以赭石加淡墨的混合，於人物面部五官的凹凸之部位，施以輕染，並反覆多次，然後再用胭脂、藤黃、赭石等染料的調合繪於各部位，最後再重墨勾描眼、眉、鬚髮等，便可表現出傳統民間的水墨肖像畫。

擦筆肖像畫的取景，和早期傳統水墨肖像畫有所不同，在照片影像尚未普及中國之前，利用傳統的中國繪畫水墨技法，將人的容貌描繪在紙上，以求兼具紀錄影像及教化的作用。當時給活著的人畫像叫「小照」，畫死去的人叫「影像」。

⁵⁵在當時，人工手繪的肖像，和精準逼真的攝影相比之下，除了費時費工，在價格上無法和攝影相比擬，於是很多畫師想設法學習照相技術，並改業經營照相

⁵⁵陳申、胡志川、馬運增，《中國攝影史》，台北：攝影家出版社，1990，頁 31。

館。因此，如同當時月份牌畫師鄭曼陀一樣，⁵⁶擦筆肖像畫師在當時是兼具攝影照相技能，再加上那時照相放大技術未普及，因此多將小幅照片作為依據而繪成大幅畫像。⁵⁷而這樣運用相片構圖作為肖像畫的範本，對於炭精擦筆肖像畫起了先導的作用，間接形成擦筆肖像畫類似攝影取景的藝術風格。

以表現技法來看，擦筆肖像畫的材料及用法，和月份牌畫所用的技巧大同小異，而月份牌畫的技法其畫中人物面部的陰影及透視角度，和運用照片構圖的取景，多少受到西方技法的影響，擦筆肖像畫在繪製圖畫方面，則是用畫筆沾炭精粉擦拭於畫面上，依人物畫面的形貌明暗擦揉，產生各種灰階色調的陰影，另外可在畫面上，加上水彩的暈染效果或彩色炭精粉，以產生出有別於傳統水墨的畫面層次，因此月份牌畫對擦筆肖像畫，產生某種間接的影響。

在國內外相關月份牌畫的研究中，有關運用擦筆技法的發展過程指標性人物，為月份牌畫家鄭曼陀，他是早期發展擦筆法眾多代表人物之一。1885 年生於安徽歙縣，早年隨父母移居杭州，學過肖像畫與照像式人像。⁵⁸而鄭曼陀則利用炭粉擦筆技法，在杭州二友軒照相館用來人物寫真，而這種人物寫真的方式又稱之為「畫鉛照」。在畫人物畫時，將照片及畫紙以採用類似九宮格的方格放大，而部份業者則利用放大尺來放大圖像，因此，不少月份牌畫家都曾畫像師，有過畫 肖像、壽像、遺像的經歷。⁵⁹

另外，就擦筆肖像畫和月份牌畫之間除了用途不同，彼此之間的技法多少都與西方技法的傳入有關，也在混合活用西方的寫實技巧，並勾勒出擦筆肖像畫的細緻風格，有別於傳統中國水墨肖像之處。擦筆肖像畫的繪製工具、技術，則是受到近代西方廣告畫的影響，也就是月份牌畫。在早期運用擦筆肖像技法的遠因，主要是當時中國的攝影術尚未普及發達，一般人民百姓拍攝個人肖像照的機

⁵⁶關於鄭曼陀的生平，參自王恬文，《中國「月份牌」海報美女圖像研究》，國立成功大學藝術研究所碩士論文。1998，頁 31；阮慧敏，《一九四九年以前上海地區月份牌所反映的市民品味》，國立臺北藝術大學美術史研究所中國美術史組碩士論文。2002，頁 11。

⁵⁷陳申、胡志川、馬運增，《中國攝影史》，台北：攝影家出版社，1990，頁，32-71。。

⁵⁸王恬文，《中國「月份牌」海報美女圖像研究》，國立成功大學藝術研究所碩士論文，1998，頁 11。

⁵⁹宋家麟，《老月份牌》，上海畫報出版社，1997，頁 5。

會不多，而利用底片放大成肖像照，和擦筆肖像畫相較之下，除了前者價格便宜之外，早期的相片易褪色變質，而無法長時間保存，因此利用紙張及炭粉繪製而成的擦筆肖像畫，自然就受到一般民眾的青睞。

一般肖像畫的名詞界定，是稱之為「寫真」、「傳神」、「寫照」等等一定的名詞。在整個擦筆肖像畫裡，人物是畫面主要的表現角色，因此各種狀態的描繪，有一定的傳統名詞界定，在中國傳統肖像畫裡，民間畫工對其肖像畫的稱詞，都有其象徵性詞句。如學者張道一在漢聲雜誌社新編集的《中國民間肖像畫》裡，收集民間對肖像使用的功能，所產生各式描述性的作用，如

整身：是以畫全身的肖像，又稱之「冠靴像」。

花整：坐在椅子上的全身肖像畫。

雲身：為半身像。也就意謂著下半身被雲霧所遮住之意。

雲整：直立或有動作的全身像。

大首：只有畫頭部像。

壽相：為老人之像。

福樣：婦女之像。

家慶圖：畫一家老小合影，稱之「合家歡」，似現今全家福照。

行樂圖：畫子孫輩繞膝，或與朋友對酒吟詩等。

喜神：為一般祖先去世的畫像。

揭帛：給死者畫遺像，即照死者的遺容作畫。

追影：或稱「追容」。根據死者生前特徵，而追寫的畫像。

衣冠像：畫人像衣冠楚楚，幾與人等身，多加貼金，製作富麗，專供節目祭祀所用，又稱「記眼」。

在以上述專有名詞界定，和一般炭精擦筆畫的作法，大多有與上述幾點相同。但不管名詞的何種意義功能，肖像畫的目的，是將人的面容予以紀錄下來，以供做緬懷之用，也就是為保存容貌的藝術。

此外，炭精擦筆肖像畫使用照片的再現性，存在有選擇性及重組性的虛擬複制，有些部份家屬因找不到母親往生前的任何照片，只好以當事人的親哥哥為範本，將男性(非亡者)照片中的容貌以手繪成虛構的肖像圖像，裝扮成往生者的形象供作祭拜的替代品。也因此對肖像製作的描繪程度上，在製造者對於被所描摹的對象物，因它不在場或有缺陷的狀態下，是該忠實描摹原狀，還是加以修改，對繪畫手操作和攝影紀錄性而言，在作為肖像的物體，與作為被畫家描摹的人之間(真實的人、相片中的人、被繪製成的人)，具有著某種的依存關係，相片則作為畫家在「擬真/仿真」之間的工具，有著複雜社會造像的心理對話。

炭精擦筆肖像畫的製作，從攝影照片的取樣，到圖像放大及手繪刻畫，是一項融合現代技術及傳統模式的圖像製作。而這一項肖像製作的手藝，在大環境的變遷下，大多被照相館的放大沖印所取代，而呈現日漸凋零。基於此，在本章擬透過採訪畫師呂浮生，記錄其所從事的肖像畫行業描寫的製作流程，由筆者作為第三者角色來從旁觀察，再將肖像畫製作所見所聞，以轉換成文字、圖檔的方式，記錄這項已漸漸沒落的民間畫師行業。

第二節 炭精擦筆肖像畫工具與實務

一、炭精擦筆畫像的製作工具

1. 工具箱和畫架

工具箱為擦筆肖像師傅，放置保存工具最主要的容器，基本上都是隨畫家的習慣而設，其畫具位置的配置多大同小異，呂浮生老師所用的是他學畫出師時，他的師兄用檜木板幫他製作的，一用就五十多年，以呂浮生為例，其工具箱的配置分為上下三層；在上層放各式大小特製的擦染筆、炭精粉盒、橡皮粉盒；第二層放有脫脂棉及塑膠膜，下層由右至左為剪刀、尺、鑷子、橡皮擦等。其中若是要使用彩色的炭精畫時，則需另外準備彩色炭精粉盒以方便使用。至於畫架的規格配置，則是以一般畫架鋪上畫板，並在左手邊設置放大鏡，右手邊則貼上調色

用的紙版。工具箱和畫架都漆成黑色，呂老師說，因為炭精粉都是黑色的，如此防弄髒，且畫在白紙上，比較不會受到干擾。

2. 炭精粉

炭精擦筆肖像畫的基本色為黑色，幾乎占九成以上的使用量。以呂浮生所使用的進口炭精粉，為香港松記有限公司出品的。除此之外，松記也有彩色炭精粉的產品系列，除基本的黑色之外，外加白色、紅、洋紅、橙、黃、靛綠、深綠、藍、天藍、土黃、咖啡色等等。和一般黑白炭精擦筆肖像畫相比較，彩色擦筆肖像畫繪製速度較費工且價格貴(黑白約四千五百元，彩色則一萬元左右以 2003 年台幣值為準)，因此要求繪製彩色的顧客不多。

3. 繪製畫筆

通常炭精擦染筆都是畫師依畫面需要，自行自製各種粗細尺寸的擦染筆，以便於畫面相互搭配使用的便利性。在選材上，則一般以坊間羊毫毛筆為主，並以水膠或是一般膠水，作為封固處理的膠合劑，⁶⁰並將黏劑塗附於筆毛底部之處，再以炭爐或電爐烘乾定型。而為了方便各種畫面大小部位的效果，則可使用一般砂紙來製成不同形狀的筆頭，如平頭、尖頭、圓頭等，而筆頭的尺寸則由最細到粗可分為七、八枝左右，其硬度可分為鬆散或結實等。

開始繪製時都是以最細的結實畫筆來描繪眼瞼或眼珠部位的輪廓線，或是處理較細線條的效果，如睫毛、髮絲等等。至於筆毛呈鬆散狀的擦筆，則方便將炭色暈開可產生柔和效果，如眼珠層次或五官凹凸等，不同明暗層次部位的陰暗處理。部分業者則以黏貼金泊的專用筆，作為較大擦拭工具之用，而較大的揮筆，其功能和一般製圖，所繪製的羽毛刷相似，主要揮刷畫面的浮塵以及作畫時掉落的炭精粉碎渣。

此外，在勾勒線條時，則以一般炭色較深濃的繪圖鉛筆如 6B-9B 之間的軟蕊鉛筆，或是硬蕊紙捲炭精筆做搭配使用。

⁶⁰水膠成份為動物性膠質，為傳統常用的材料。

4.修正用畫具

在繪製過程中的失誤修正，大多以固狀橡皮擦及粉狀橡皮擦粉為用，以固狀橡皮擦為例，通常畫師都以坊間工程繪圖，所用的橡皮擦為主，並以刀子切割成高約 0.5 公分至 0.7 公分，長寬約 0.3 公分的橡皮擦小顆粒，並夾於活動夾的鴨嘴筆或是金屬加工過的小鑷子中，並在另一頭削切成尖頭狀，其功能是用來擦線條或擦掉細小的污點，並可以用在已塗抹炭色的部位擦出高明度的線條，如頭髮受光處等。

至於橡皮擦粉的使用，大多是畫師自行以橡皮擦研磨成粉，而其用途，大多使用在較大面積的炭色修正或柔化上。因此，須另外準備一套沾取橡皮擦粉的畫筆，如此將可必免與畫線條的筆相互混用，而造成失誤的狀況。

5.脫脂棉花

脫脂棉具吸附炭粉、色粉的特性，多用於擦拭大面積的炭色效果(如圖 3-17)，並可在畫面做出明暗層次感來，如背景、臉孔膚色、服飾等，多以棉花作為主要的工具。此外，也可以沾橡皮擦粉作為炭色的柔化修正之用。

6.遮蓋膜

材質分為紙類和塑膠類兩種，其用途是拿來遮蓋畫面中，無須塗抹擦拭的部份。例如畫像畫妥後，為了畫背景，必須區隔邊線，則將四周邊緣遮住，大塊面積塗抹。

7.放大儀

放大儀的使用，在畫像業界中，占有一定的使用比例，一般而言，它使用的便利性，比傳統九宮格方法，更能精確掌握人物的面部特徵，只要有清晰的人物照片，透過描繪複製，可以重描摹出肖像底稿。其材質有金屬及木質兩種，有些繪師則是購買當時日本進口的木質放大儀，也有是特別請車床工，按比例複製一架材質較佳的。

二、製作程序

1. 照片取得、沖印

一般而言在開始肖像畫製作前，照片的取得為最先必要的程序，以遺像製作為例，通常由家屬將先人的身份證照片為基準，若是尺寸過小、年代久遠，或是沒有當事人的個人肖像照，如只有家庭照及團體照等等，則用生活照，畫師依它為描摹的對象。

而此作畫程序，則是以呂浮生先生親自示範的過程作為紀錄，一般是常見的半身像，所參考的是一般彩色照片，將其固定取出畫像的長寬比例，其餘地方用白紙遮蓋掉。呂老師表示，曾前來請他繪製先人畫像的，也有部分是早期祖先畫像儲放保存的方式不佳，已經破損或是浸漬模糊而決定重繪，請求為其重新描繪的遺像。如此則依原畫紙的大小繪製。

2. 放大儀的照片複製

祖先畫像畫師所利用圖像放大的方法，大致上可分為兩種，第一種是將照片及畫紙均畫上以鉛筆勾出淺淺的方格線稿，類似九宮格的座標用途，方便放大比例之用。第二種則是以製圖的放大儀，可方便依圖像大小需要按相片比例來放大。放大儀中的小配件有軸座、卡隼、圖釘、描圖用針、及特製的細長 HB-2B 的鉛筆。就程序而言，其組合放大儀的配置和照片尺寸有一定的影響，其過程如下：

(1). 通常在組合之前，用尺計算出照片所要縮放的尺寸，來調整放大儀上的數據比例，便可將照片上的圖像縮放於畫紙上。而放大儀的主體組件有 2 組，其上分別有數十個不同比例的卡樺洞，之後再按比例組裝放大儀，如要放大 3 倍則將組件中有 3 號洞口的位置，以特殊螺絲組合在一起，再與固定桌面的金屬軸座組裝，並將描圖針接至必要位置上，以及連同長約 12 公分、寬約 0.4 公分的特製細長鉛筆，也組合於放大儀上，而整個放大儀的狀態就呈描圖針、金屬底栓、金屬軸座以及繪圖鉛筆四個立足點的組成形態。

(2). 在完成描圖器的組合後，依顧客所需尺寸的白色繪圖紙，將其固定於桌

面操作者右手位置上，而在左手下方則以圖釘固定照片，並放置在描圖針的位置上，以便於描摹。

(3).之後，畫師則左手持放大鏡，右手握住繪圖鉛筆，以兩眼目視描圖針的位置，以描圖針描摹出照片中臉部五官的位置，相對手持著鉛筆這一邊的圖畫紙上，就會出現同樣於相片裡肖像人物臉部表情的放大勾勒線條。除了這些輪廓描繪之外，五官凹凸面的高低明度區域，也可以用線條預先做出炭色示意範圍區。

三、肖像描繪過程

1.在完成草稿線圖後，撤除放大儀，並將線稿以圖釘固定於畫架上，連同照片固定於畫架左邊放大鏡之處，而這裏的放大鏡則是架在特製約三角架上，主要是方便繪製肖像時能看清楚，以方便對照肖像相片的影像，而畫板的右邊為移動的長條枕腕木，長度則大於畫板的高度，主要是方便右手的施力，及避免接觸紙張而弄壞畫面之用，而在畫架上最右邊的紙，則是用來擦拭多餘炭粉，如同調色盤的使用方式一樣，以便畫筆在紙上調出各種明暗色階來。

2.這時則以最細的畫筆沾拭炭粉，直接重新再描繪草稿線圖一次。此外，通常一開始都從左眼線條畫起，主要視畫師的慣用手而定，如以右手繪製時，則可避免一開始畫完右眼後，再畫左眼時手腕會擋住畫師比對雙眼的視線，造成兩眼大小不均。

3.在完成眼睛上下眼瞼的明暗炭色後，其中可用尺寸較粗的平頭畫筆，來擦拭炭色或柔化輪廓線，使眼睛炭色的層次更加豐富。此外，在畫面繪製進行到整個眼框的部位時，原先描繪在畫面的明暗示意線，則以鑷子來橡皮擦，擦拭掉原先的鉛筆輪廓線，這時畫面上有少許橡皮擦屑及炭粉，則以筆毛較長及鬆散的大揮筆，揮掃多餘的浮屑。

4.之後，完成左右眼的部份，緊接著進行鼻子的描摹程序，一開始也是以最細的畫筆畫出鼻孔的輪廓位置，隨後則以較粗的平頭畫筆處理鼻孔的暗處，至於

鼻樑及左右鼻翼陰暗的塗抹，則由各種粗細尺寸的畫筆，分別處理五官各部位的陰暗處。

5. 在完成嘴唇和法令紋的繪製，基本上，肖像面部五官的描繪可算是完成，大體而言，描繪的程序都是以最細筆打輪廓線，隨後再逐一以平頭較粗的畫筆修飾陰暗處。至於頭髮的部份，一開始則以平頭畫筆在所需的範圍內塗上黑色，並呈現略微中低明度炭色，之後則以鑷子夾橡皮反擦，將頭髮的受光處擦出光亮的髮線，再以細筆加深髮絲的深色處。

6. 接下來的程序，則是炭精擦筆肖像畫常用的遮蓋膜製作，可分紙膜及塑膠膜兩大類，以紙膜來說，通常在每次作畫都用的到，則依據每個人臉型、髮型、體態等不同狀況，來切剪出符合型態的紙膜。先將要使用紙膜之處的部位，以硬蕊炭精筆或 6B 以上的鉛筆，沿著輪廓線再一次的加強炭色描繪，以便製作紙膜的參考依據。隨即則以透明度較高的薄白報紙及日曆紙，將紙覆蓋在所需之處，這時依原先在畫紙上，所加重的輪廓線，重描於白報紙上，並以剪刀剪出內外膜，依臉形、髮形、服裝等，剪出各自型板作為區隔用，至於全身像的作法和半身像一樣，也是會運用到遮蓋膜的程序。

7. 剪完紙膜後，其用法如同噴修用的遮蓋膠膜一樣，則用來遮住不要塗抹的區塊，避免其它區塊擦到炭色。這時則用棉花沾取炭粉，並在畫板右手邊的白紙上調出所需的明度色階來，再以左手拿膜版，右手拿沾有炭精粉的脫脂棉塗擦背景或衣服，塗擦時可做畫面需要，運用手勢的方向、輕重、大小做出炭色的層次感。

8. 最後，完成的畫稿，則交由裝框業者完成裝裱手續，成品大多裝於木頭框架及玻璃片，並加上報紙包紮以防玻璃破裂，再用繩索結成帶子方便顧客的提拿。呂浮生老師表示，裝框他還是會建議裝上玻璃片，因為壓克力片時間久了會泛黃且容易模糊。通常繪製一張畫像的過程，從繪製到交件大約三天左右，依每個畫師能力而定。

第三節 呂浮生畫師實作紀錄

在田調的第一現場，看到許多祠堂裡，還掛著壽鏡，這些壽鏡大多是家長長輩六十秩一、七十秩一、八十秩一大壽時，親朋好友所贈送的賀禮，一般家庭都懸掛於客廳或是祖堂裡，尤其它大約流行於六〇、七〇年代，所以被祝壽者幾乎都已往生，是以，家族將其懸掛於祠堂。

大部分的壽鏡都是採鏡面彩繪，上面描繪一個大大的壽字或是福字，幾乎占滿了空間，在鏡面的右上方，用油漆寫著被祝壽的長者，左下方落款祝壽者稱呼及姓名。

從這些壽鏡來看，客家人是很重視大壽的生日，親朋好友或是子孫一定為長輩宴請好朋友。在送的賀禮中，有一份貼心的禮物，就是壽星的肖像畫，過去，要描繪一張肖像，要大費周章，請畫師到家哩，對景描繪，六〇年代之後，一般人只要準備身分證，將身分證上的照片放大成頭部肖像，如果要全身，可能就是親屬跟畫師討論，該要如何地呈現，著什麼服裝，背景要如何呈現，討論妥當後就由畫師著手繪製。所以在前章介紹畫師時，張簡樂場就有一些鑑本，提共給顧客挑選所要的樣式。

甚者，筆者的祖父母，在民國六十四年左右，筆者祖父六十大壽前，家人幫祖父母準備肖像，當時在鄉下正流行印刷品祖先畫像時期，在農閒時期，常有一商人到各家串門子說可以用低價又快速的方式為先人畫像，當時祖父母就留下了他們的肖像，在往後的日子，我常常看到奶奶拿出他的肖像擦拭，似乎很滿足的認為後市都已經交代妥當似的，只是，祖父到 85 歲仙逝，其六十歲時的肖像已變色，在情急之下，還特意再請呂浮生老師畫肖像。

如今，他依然掛在祠堂裡，每回回家進入祠堂上香，對先人的思念一擁而上，久久不能忘懷。

本章擬請呂浮生老師畫像，記錄他繪製一張肖像畫的過程。

家母今年八十大壽，她在十六年前一場車禍，傷及腦部，造成植物人狀態，不省人事，失去生活自理能力，十六年來，長年臥床，加上腦部開了三次刀，臉型已變，更無法對焦，這期間換發身分證，還申請無法照相而以不貼照片為由印製，十六年來，媽媽的影像說模糊卻清晰，雖然無法言語，但思念不減。再和家人商量提出我的看法之際，我建議今年媽媽大壽何不就遵循古禮，請老師幫媽媽畫像，作為她的生日賀禮。

找出十六年前的夏日，帶媽媽到花東的側身獨照，邀姐姐一起去拜訪呂老師，請呂老師畫像，呂老師已經呈半歇業狀態，近十年來，幾乎已經沒生意上門了，以前他每天一定盛裝騎摩托車從溪洲到旗山火車站前的石拱廊下擺畫架畫肖像，即使沒有生意，他依然出門，當成是到街上走走，偶而，藝文界人士前來聊天，日子也容易打發，但這兩三年來，一則年紀大了，二則生了一場腸胃病，他覺得既然沒有生意，乾脆收攤在家畫膠彩畫，反正，大家也知道他在畫肖像，如果有人有需求，自己會找上門。

跟呂老師討論一番後，他決定畫一張一尺二寸的肖像，打定後，他找出畫紙，他說這些話只以存放多時，是他在南州紙店挑選過，太光滑的又不上炭粉，太粗糙的紙，畫上去，塗抹後容易起毛球，墨色不均勻，所以紙張是經過多次挑選後的紙張，平常他是買全開大張紙捲起存放，要使用時再依大小裁切。

他依比例在紙張上用長針點出四腳的距離，用鉛筆畫出外框，之後才切。

僵化只固定在畫桌上，取出放大尺，調整好位置。

比例放大尺是一曲狀的圓規，訂出固定軸後壓下，兩端各自擺動，一端是鐵針，對準小相片，另一端是鉛筆，有如圓規狀，當鐵針指向小相片的地方，則另一端鉛筆則點描繪出線條。依小相片從眼睛、鼻子、嘴巴、耳朵、眉毛、臉型輪廓，一一點到，另一端一一描繪。描繪中，呂老師說，在放大時，雖然照著比例放大，但經驗也很重要，鐵針點處，要以深色處為主，因為線條畫下去，線條銳利，如果是圈點淡處，在描畫上炭精粉時，看不清楚，而且要擦拭，會留下痕跡，

不好處理。

輪廓線描繪後，作業改上畫板上，他將描繪圖稿釘在正前方，將小照片釘在描繪圖左側。畫板上架有一垂直版，當作手軸的撐板，在描繪時，才不會觸摸到描繪圖。

描繪時，第一筆稱為開眼，掌握的原則是從中心到邊緣，從精細到粗曠，五官是傳神的關鍵，尤其是眼神，所以必須從眼睛開始描繪，從眼睛輪廓描繪後，不斷換毛筆，用比較尖硬的毛筆沾炭精粉畫輪廓後，輕輕描摩，之後用較軟的毛筆擦拭，製造灰階。

依序描繪鼻子，從鼻孔較黑處開始描繪，人中線到嘴巴，將嘴型描繪後，描摹出濃淡。

此時五官的中心點描繪妥，看著畫師拿出橡皮擦在砂紙上摩擦，得出橡皮擦的粉屑，利用毛筆沾橡皮擦粉屑，在剛剛所描繪過的線條及濃淡灰階上輕擦，讓整個畫面看起來柔和，線條不再銳利。

記憶裡
家中長輩做大壽
親友致上
福如東海 壽比南山的壽鏡
它成了客廳最美的裝飾
壽鏡外 子孫幫壽者備容顏肖像
是對壽者最高的尊崇
田野中 發現曾廷掄老先生七旬開一榮壽的紀念照
竟將記憶與實境連結
先母八旬開一時
特邀請 呂浮生老師畫容顏
留下
深深感恩與感激

附圖 3-1：七旬開一榮壽致贈肖像祝壽



附圖 3-2：榮壽致贈肖像及壽鏡祝壽



1 • 光復初期位長輩祝壽送肖像



2 • 光復初期位長輩祝壽送壽鏡



3 • 祖堂廳下吊掛壽鏡之一



4 • 祖堂廳下吊掛壽鏡之二



5 • 八旬開一之壽鏡



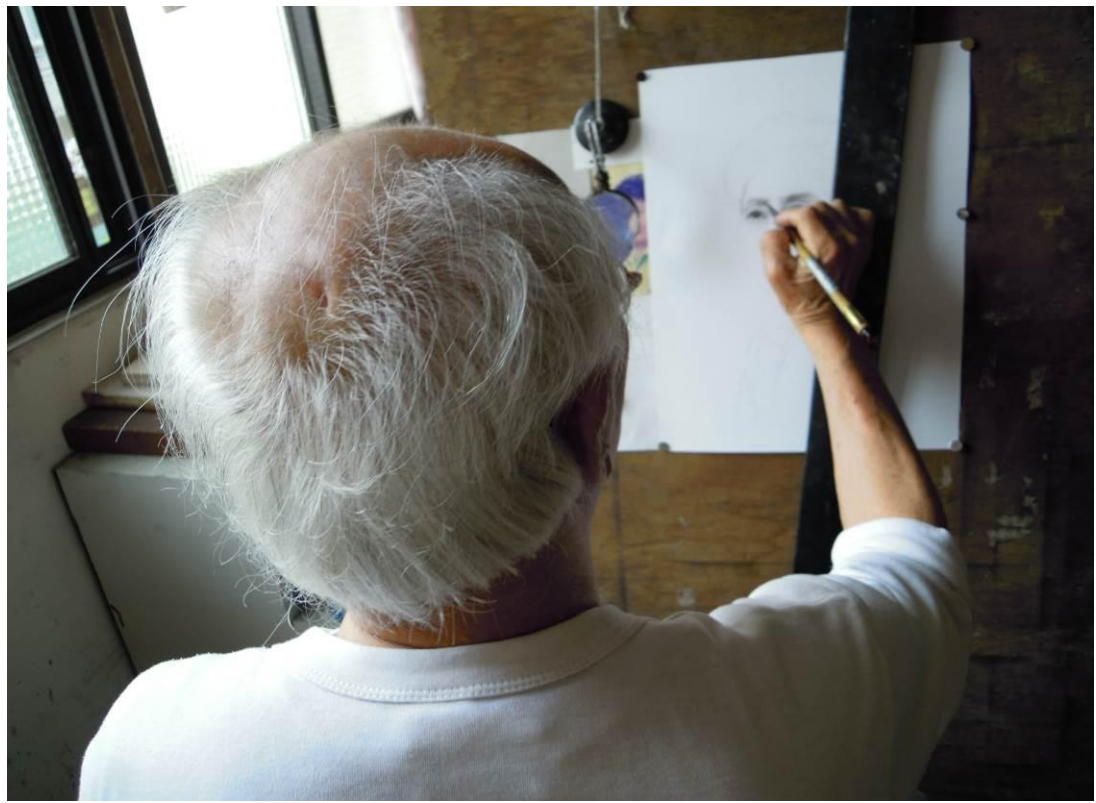
6 • 八旬開一之壽鏡

附圖 3-3：呂浮生老師炭精畫像流程--勾邊線稿描繪

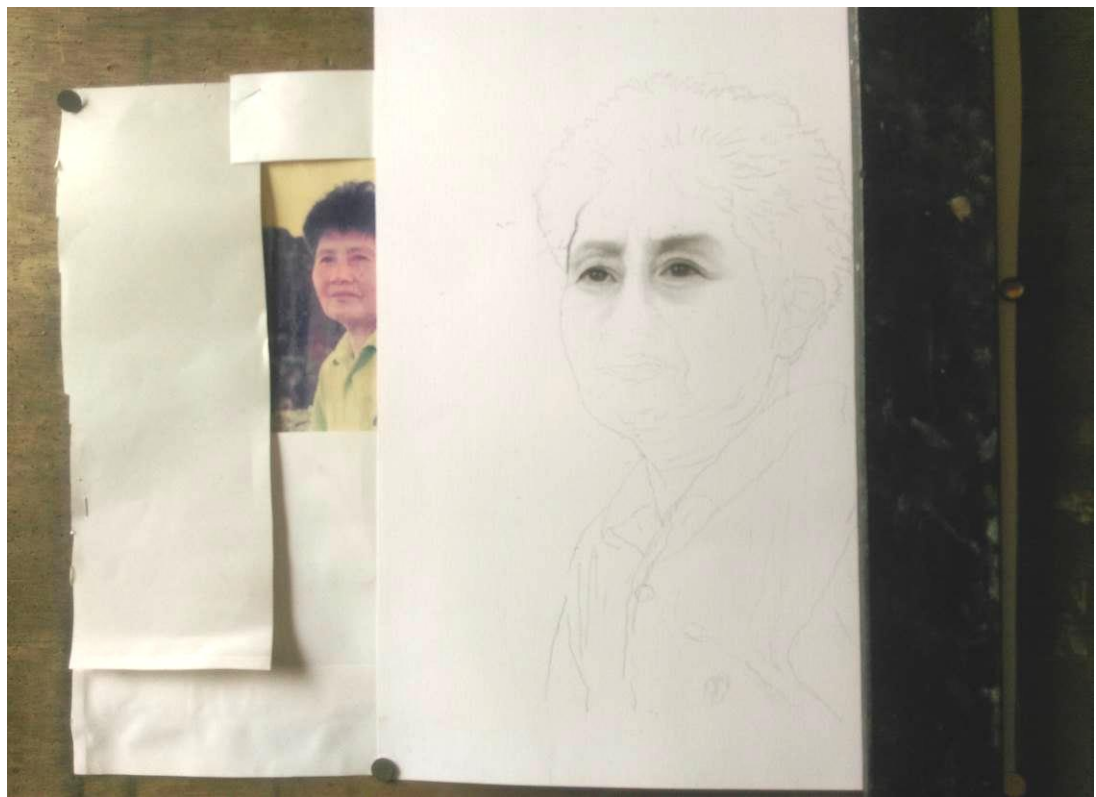
	
1 • 裁紙-1 尺 2 寸大小	2 • 依客戶所需裁定紙張
	
3 • 放大儀軸座定位	4 • 放大儀主體組件組合
	
5 • 一照片放大 2.5 倍描繪	6 • 透過放大鏡準心勾輪廓
	
7 • 放大儀另一邊鉛筆勾輪廓邊	8 • 線稿描繪狀態

附圖 3-4：呂浮生老師炭精畫像流程--著炭粉描繪

	
1 • 透過放大鏡觀察細部明暗	2 • 從眼部開始描繪
	
3 • 將毛筆紮硬沾炭粉描繪	4 • 將毛筆紮硬沾炭粉描繪
	
5 • 將毛筆紮硬沾炭粉描繪	6 • 將毛筆紮硬沾炭粉描繪
	
7 • 將毛筆紮硬沾炭粉描繪	8 • 將毛筆紮硬沾炭粉描繪



9 • 將毛筆紮硬沾炭粉描繪



10 • 將毛筆紮硬沾炭粉描繪

附圖 3-5：呂浮生老師炭精畫像流程—以雙眼為中心往外擴描繪

1 • 先畫右眼	2 • 再畫左眼，避免弄髒
3 • 用硬毛筆勾出鼻樑線條	4 • 依序描繪鼻子
5 • 手透過畫樑撐著	6 • 照著打稿的線條再次勾勒
7 • 換毛筆皴擦製造明暗	8 • 從五官漸漸擴散出去



9 • 描繪嘴巴



10 • 將臉部輪廓線畫出



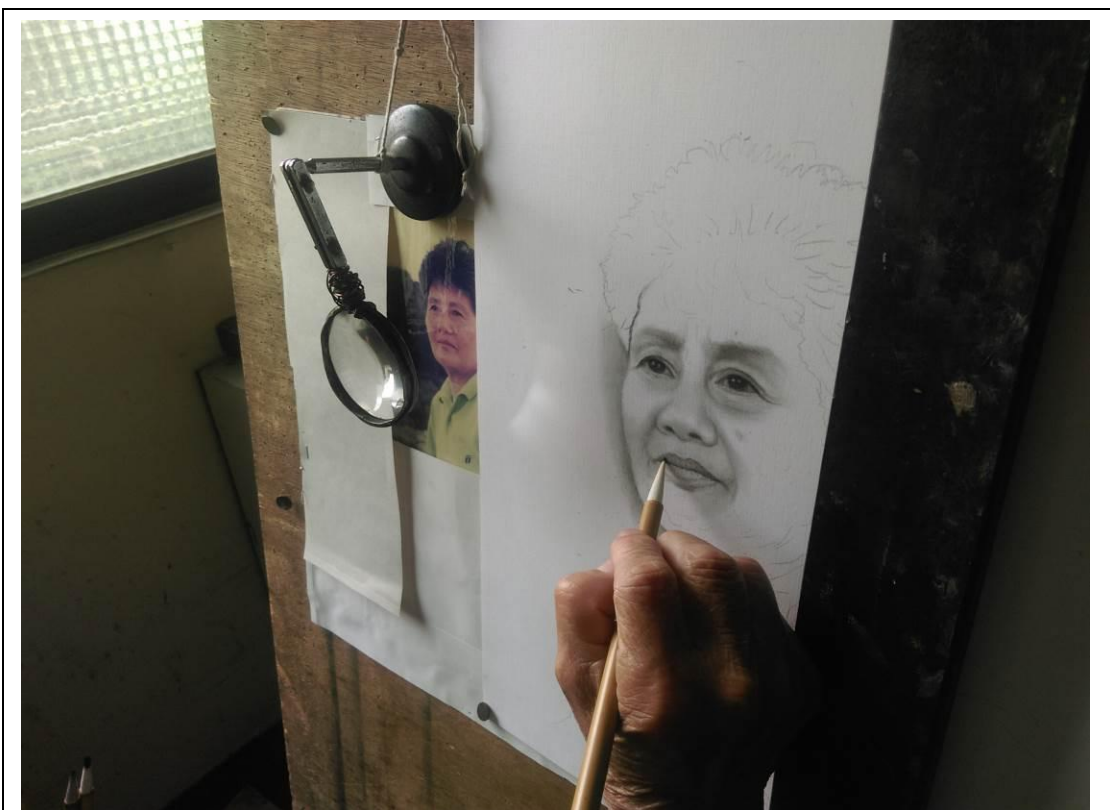
11 背景加深呈現臉部



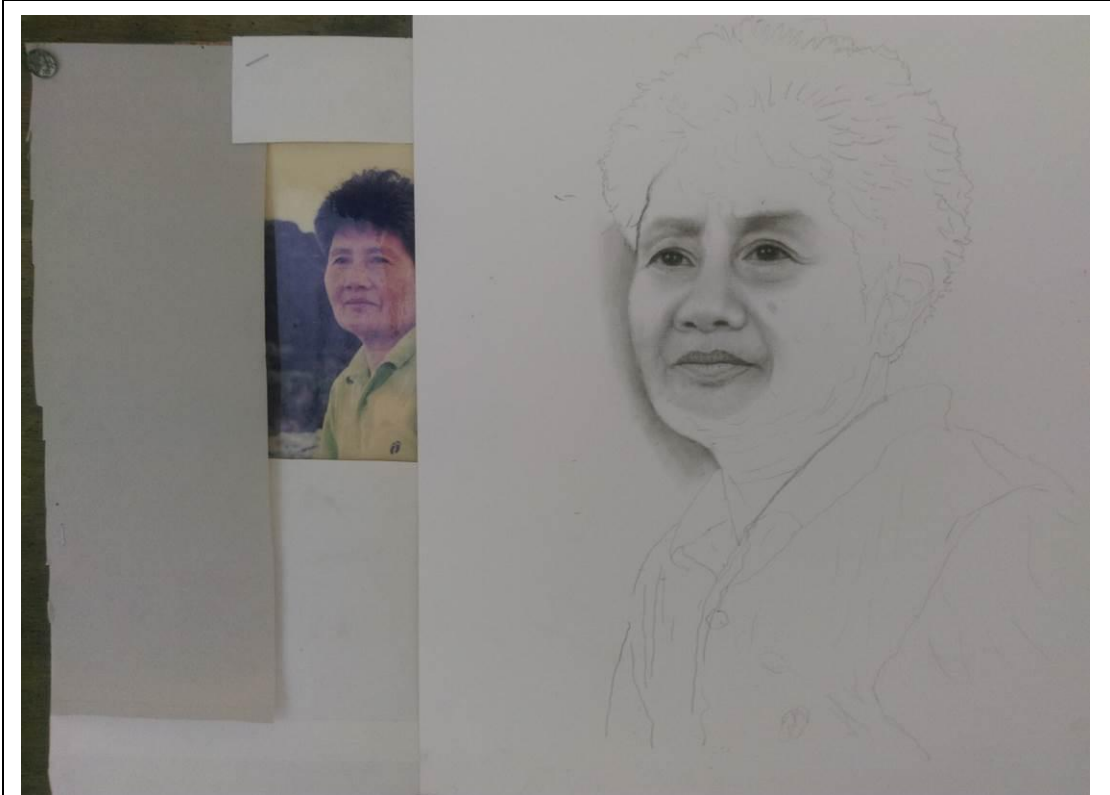
12 • 皴擦出層次



13 • 較明亮處用橡皮擦擦出



14 • 用硬筆擦出一些炭精粉，製造暗中的層次



15 • 照片和描繪五官圖比對，適時修正

附圖 3-6：呂浮生老師炭精畫像流程—背景灰階處理描繪

	
1 • 描繪頭髮及背景	2 • 將頭髮中的亮處擦出
	
3 • 用遮蓋尺畫出背景	4 • 作局部明暗修正
	
5 • 與遮蓋尺遮住留白處	6 • 遮蓋尺蓋住塗抹處，用橡皮擦擦白
	
7 • 用擦筆沾橡皮屑擦出亮處	8 • 局部修正，讓畫面更柔和

附圖 3-7：呂浮生老師炭精畫像流程—彈除炭灰擦屑完成作品



1 • 完成後彈去炭灰擦屑



2 • 呂浮生老師完成作品，準備裝框

第四章 旗山亭仔腳下的藝術家呂浮生

一個永久免審查的畫家，沒有顯赫的學歷，沒有彰顯的家世，在結婚面臨失業下，毅然決然地投入學畫的歷程。〈學畫會凹死〉之後返回旗山就在旗山亭子角當起人像畫家，沒有店面，沒有招牌，卻讓他走出一片天。

第一節 童年對繪畫的興趣

呂浮生昭和 10 年(1935)出生於高雄縣旗山鎮溪洲，父親呂德福、母親呂張景。在呂浮生出生之前，呂家曾獲有二子，但皆不幸夭折。悲傷之餘，對於三子呂浮生的來到，自是又喜又疼。呂浮生原名呂炎坤，上有一名大姊，下有兩名妹妹和兩名弟弟。一家八口生計，主要依靠父親從事泥水匠的收入。

呂浮生形容自己幼時是個活潑好動的小孩，白天常和左鄰右舍的小朋友結伴上山撿柴，沒一會兒忙完了，一夥兒人就在山上追著玩。玩到餓了、倦了，才下山回家。回到平地後稍作休息，午後，帶頭的小哥一喊，一群小孩兒又紛紛衝出家門，繞著巷口、田地、香蕉園，繼續跑跳玩耍。

相形於如此，唯獨一件事情，可以讓東奔西竄的呂浮生頓峙安靜下來，那就是畫畫。「其實也沒人教、沒人可以跟著學，但是在無形當中，自己就愛上了。」呂浮生記得一九四二年進入溪洲國民學校就讀時，一、二年級的圖畫老師是個女老師，叫作林月華，她經常稱讚呂浮生的圖畫，還告訴他：「畫圖不用完全照樣畫。」後來一九四四年上了三年級，因為戰亂的關係，根本沒怎麼上學，等到翌年八月戰爭結束、升上四年級時，不僅老師換了，上課內容換了，就連學校名字也換成「溪洲國小」。而唯一沒變的，就是呂浮生愛畫畫的心，「當時教室的黑板上，掛的都是我畫的畫哩！」

不過在新來的老師當中，似乎有人仍不知呂浮生的這項才能。當時五、六年級的導師是郭忠佑，負責教國語。有一回郭老師代上圖畫課，在黑板前利用掛圖作示範，要大家畫一幅以「牽牛花」為題的圖畫。老師交待完後，即先行離去，並表示廿分鐘後會再進來。沒想到呂浮生的速度超快，不僅不用參考掛圖，就連作畫時間也用不到十分鐘便完成了。「畫好後，我把紙翻過來，蓋在桌子上，就一溜煙跑去操場玩。過沒多久，郭老師回到教室，一看到我座位上沒人，而且桌上的圖畫紙也白白的，當下便要同學把我叫回來。等我低著頭、衝進教室時，老師的第一句話就是：『你去哪裡？畫好了嗎？』我只得趕緊把紙翻過來，拿給老師看。結果老師先是訝異了一會兒，才露出微笑：『你要好好畫，說不定將來會成為一位畫家。』聽完這句話後，不知怎麼搞的，我覺得好快樂，原來自己以後可以『作畫家』，……雖然那時並不詳細知道什麼叫作『作畫家』。……不過很有意思的是，那兩位鼓勵我畫畫的老師：林月華和郭忠佑，後來竟結婚成為夫妻了！」

1948 年呂浮生考上旗山中學初中部。就讀期間，不僅學科成績平平，就連最感興趣的「美術，也變得沒什麼特殊感覺或是表現，回想起來，像是有點渾渾噩噩度過了這段中學時期。一九五一年畢業後，呂浮生無意再繼續升學，透過親友的介紹，在旗山糖廠和西藥房，做些臨時工，直到考試進入旗山地政事務所當抄字員，工作才算穩定下來。

第二節 學畫的歷程

亭子腳的肖像畫師之後，「有一次到屏東玩，無意中看到一家畫像室，師傅正在畫人像，他用毛筆再加黑黑的東西，我足足看了半個上午，我就向他請教，黑黑的是什麼東西，他說炭精，我向他買三支毛筆及一點點炭精，心裡想，現在我可以真真正正地畫人像了。無事就拿當時影星中號稱最美麗的動物張仲文的相

片來畫，把畫好的像掛在牆壁上，厝邊人看了都說畫得真像。」

一九五八年呂浮生與林春梅結婚，在眾人眼中，太太美麗賢淑、先生收入穩定，好不幸福。未料婚後不久，從事七、八年的地政事務所抄字員的工作，突然宣告停擺，改成「留職停薪制」，家裡一下子沒了收入。這會兒嚇壞了剛嫁入門的太太，整天流著淚不知如何是好。

一天，呂浮生的好友來訪，指著呂浮生家中掛的那些人像畫，說：「我知道高雄市有一個很會畫這種人像畫的畫家，你一定要去看看！被好友這麼一說，呂浮生不禁心動起來，昔日愛畫畫的那股衝動又被勾起。

但是另一方面卻又不禁猶豫起來，心想：「現在是什麼時候了，都沒飯吃了，還想作畫？」所幸太太林春梅觀察入微，發覺丈夫有話悶在心裡不敢說，只好直接問：「你最喜歡做什麼？」呂浮生老實回答：「美術。」太太一聽，鬆了口氣：「那你就去學、就去做啊！」聽到如此回答的呂浮生，足足嚇呆了十秒鐘，「怎麼有這麼好的太太！願意讓我去發展'美術』！有錢沒錢賺都還不知道哩。」

或許當時太太林春梅真的是太天真，真的是不懂什麼叫作「靠畫圖過生活」，不過正因為她能夠全然站在丈夫呂浮生的立場，尊重並支持丈夫去完成自己的心願，因此自是形成一股莫大力量，不斷激勵著呂浮生必須全力以赴。

數日後，探聽清楚好友口中「浮雲美術補習班」的所在地，呂浮生便和林春梅一同搭車前往拜訪。呂浮生回憶，當時向詹浮雲請求收他為徒時，詹浮雲並沒有什麼特別要求，只是先問他：「你住在哪裡？」呂浮生回答：旗山。」詹老師就說：「好啦。」原來詹老師有個習慣，收學生時，不喜歡學生的居住地點相同，因為擔心將來學生學成開業後，會往同一地盤爭生意，破壞同門情誼。

一九五八年順利進入「浮雲美術補習班」的呂浮生，選擇的是定價一千兩百元的「包畫制」(學到會為止)。而為了減省開支，呂浮生就住宿在補習班內，自

已搭伙。每天跟著詹浮雲學習炭精筆肖像畫，一學就是十多天，偶爾回家探視一下，一、兩天後就又回到補習班，繼續學習。這樣的情形，大約持續三個月之久，一些基礎的作畫技法都讓呂浮生熟習了，還深獲詹浮雲的稱讚：「看你頭殼長得小小的，倒還畫得不錯嘛！」此後，詹浮雲漸漸將一些畫作交待給呂浮生負責。起初，重要的臉部表現仍會留下由詹浮雲最後完成，但日久之後，就全由呂浮生繪製了。至此階段，呂浮生在「浮雲美術補習班」的人像畫「包畫」課程，也約莫告一個段落，是離開老師、自立營業的時候了。

1959 年呂浮生回到故鄉旗山，先是在旗山農會，租了個走廊的攤位，開始正式「畫肖像」。由於早在 1958 年「浮雲美術補習班」期間，他相當感念詹浮雲的教導，因此替自己取了新畫名：「浮生」，意謂「浮」雲的學「生」，因此當 1959 年營業時，他便已對外正式使用「浮生」此名號。

對於丈夫學成回來，太太林春梅自是欣慰不已，不但不為自己這一年多來，外出打工、賺錢養家、提供生活費讓呂浮生使用等等辛勞叫屈，還不停鼓勵呂浮生說：「既然出道都已經廿四歲，比別人晚了許多，現在不努力、不成功是不行的啊！」而呂浮生果真不辜負妻子的期待，開業後畫名逐漸遠播，不僅畫約不斷，一九六四年還將攤位遷移至旗山火車站附近、福安旅社的廊道上，生意越作越好。「1960 年代的畫價大約是十二吋一幅三百元、十八吋一幅五百元，相當於小學老師一個月的薪水，算是一個收入不錯的行業。」

第三節 畫肖像與純藝術

在事業順利步上軌道的同時，呂浮生從來不曾忘記詹浮雲的指導恩情，有空時便常常拜訪詹浮雲，向老師請安。而且，最重要的是，他還想再向詹浮雲學！學什麼呢？原來早在 1958 年呂浮生步入「浮雲美術補習班」時，便曾見到牆壁

上掛的一幅膠彩作品(夕陽)，並且「心靈上受到一大震撼，心想如果有一天我也會畫得那樣好該多好。」只是當時呂浮生的目標是以炭精筆肖像畫為目標，無暇顧及其他畫類，因此也只是留下個粗淺的印象而已。即至進入「浮雲美術補習班」後，才注意到其實詹浮雲、同門師兄王五謝、黃惠穆，除了炭精筆肖像畫之外，還會以彩色顏料繪製另外一種畫風截然不同的繪畫，而且他們還會將此類畫作送件參賽，每每到賽前，補習班內的氣氛都會不同以往，顯得特別興奮、緊張。受此環境感染，呂浮生對於此類膠彩創作，逐漸產生也想學習的念頭。

1968 年前後，呂浮生正式向詹浮雲表明學習意願，進入下一階段的膠彩創作時期。在這過程中，呂浮生明顯感受到詹浮雲的要求不同，之前的炭精筆肖像畫首重比例、講求像或不像，但是到了學習膠彩創作時，詹浮雲則要呂浮生不要把關注點放在技巧或效果上，而是一、要重視構圖；二、要有重點；三、用色要細膩；四、畫面整體(含明暗、大小、遠近等要素)要均衡。受到這四項重點指示的呂浮生，配合辛勤的外出寫生訓練，不斷摸索與嘗試。

1970 年呂浮生先以台陽展作為初次挑戰的舞台，並且順利入選，數月後，又另以 30 號的(馬頭山)參賽第 24 屆全省美展「國畫部」，未料竟也入選，短期內雙雙登上台灣畫壇的兩大代表性舞台。此項榮譽，引來呂浮生莫大的歡喜，全省美展開辦期間，還特意偕同太太北上觀覽。

有了此次的入選實績，呂浮生更加投入膠彩創作，並且繼續參賽全省美展與台陽展。「送件之前，會拿作品到詹老師家中請益。由於每幅作品動輒五十號以上，而我家又沒車子，所以只好勞煩太太幫忙。我騎一輛 80c.c.的摩托車，太太背著小孩坐在我後面，一隻手縷住我的腰，另一隻手提著作品，一家大小早上七點由旗山出發，一直騎到十點，才到詹浮雲家。我下車後，太太背著小孩騎車回家，而我則留在老師家裡修改作品。一改就是兩天。有時改不好，就延長一天。日也

改、晚也改，改到身體累得牙齦都腫起來……為什麼會改得這麼累，就是因為詹老師的改法不是由他動筆改，而是非常堅持一定要由我們自己改。而且他看畫不是直接告訴我們畫面哪裡有問題，只會說：『這裡不恰當。』之後就由我們個人去體會。所以往往要坐在自己的畫面前觀察很久。好一會兒詹老師才會走過來看一下，再補一句：『怎麼還不動手改？』……說也奇怪，幾次後，就能了解老師所看到的缺失，也能自己想辦法去作修正了。」

呂浮生的努力不懈，陸續為他贏得不少入選、獲獎佳績，偶有成績不理想或是心感評審不公時，詹浮雲總會在一旁說：「阿坤仔(呂浮生)，你不要受別人影響呀，我們慢走快達，不取巧，總有成功的一天。」詹浮雲的這番話，呂浮生始終謹記在心，埋首默默耕耘。終於在一九七八至一九八〇年的第卅四、卅五、卅六屆全省美展「膠彩畫部」，他創下連續榮獲前四名的成績，並因此取得全省美展「膠彩畫部」第一位永久免審查資格的畫家殊榮。

對於自己的畫作要如何表現出自我風格，呂浮生有一項簡單的原則，就是「不作假」。在技法上，呂浮生認為畫家只要花一點腦筋，就能變出花樣，「像是炭精筆畫使用棉花在畫面上拍打出薄染效果的技法，我就將它改良、導入膠彩畫中，營造出畫面上的色斑效果，有別於其他膠彩畫家的作法……但是作畫的要點不是在這裡，而是要能畫出畫家對於畫中景物的情感。我愛畫旗山、美濃，因為它們是我親眼所見、親身所感。雖然是日常平凡之物，但卻真實而真切……如果我這一輩子能將我所看到的旗山、美濃，畫得很好很好的話，那我就很心滿意足了。」

實際上，呂浮生以旗山、美濃為題的作品，也是他最受畫壇稱譽，被視為無人能出其右的代表畫風。有以建物特殊造形為題的 1972 年〈旗山古屋〉、1981 年(紅窗)，亦有描繪鄉鎮人家生活即景的 1977 年(菸樓)、1978 年(農村夕照)、1981 年(農家午日)，或是放眼平原，寄情牧野的 1984 年(秋野)、1988 年(黑山頭落日)。

詹浮雲便曾以「嗅得出鄉村味」，形容呂浮生的旗山、美濃風景畫，並指出：「呂浮生的創作風貌，是在傳統與新潮的中間，尋求獨立的民俗風格！不標新立異。其入畫景物，取材自旗山、美濃近郊農村之舊有建築，保存鄉土特色。他畫遍了二鎮農村風情景色，他生於斯、長於斯、畫於斯，所以所畫作品富有感性。」此外，「膠彩畫」的命名者，同時也是全省美展重要評審委員的林之助，也甚為欣賞呂浮生的旗山、美濃作品，認為其畫風「充分表達鄉村山林的純樸、寧謐、恬適的氣息，每一幅畫宛如蓬萊仙島，今人感到親切舒暢。」

誠如上述對其書風所作各種形容，呂浮生之個性、為人亦是質樸而真誠。儘管他早已享有畫壇名聲，呂家也不再需要他掙錢養家，而社會一般也不再興什麼炭精筆肖像畫了，但是數十年來如一日，呂浮生依然天天到「亭仔腳」報到，繼續他「畫肖像」師傅「阿生師」的身分。「每天清晨五點起床，修改畫稿，提筆創作，到了八點，整裝出門，不用看鐘就很準。呂浮生對於長年從事民間人像畫工作的珍視，一切只因這個「亭仔腳」、這個畫攤，不僅有他一群好友的忘年情誼，亦是陪他走過人生冷暖、養活他一家大小的場所，同時更是鞭策他不以作「畫匠」為自滿，莫要因享名而迷失謙和待人的「良心之地」。

呂浮生這項生活作習的堅持，再加上畫壇名聲的遠播，竟使得這個日日可見他身影的「亭仔腳」，成為不少慕名者自動造訪的地點。經常遠遠由街口望去，便可見一夥兒人圍坐在畫攤前，中間夾著率直的呂浮生，東南西北聊畫作、談藝術，宛如一區藝文小沙龍。而一九八七年，以呂浮生為首，結集了高雄縣中小學美術教師的「旗山蕉城美術協會」，便是在此氣氛中逐漸凝聚形成的。

「旗山蕉城美術協會」的理想，除有推動地方美術的重任之外，就身為會長的呂浮生而言，他一心期待能夠透過傳授會員膠彩畫一事，一方面增加地方膠彩畫家的人口，另一方面借重會員的教師工作背景，共同朝向推動膠彩畫落實中小

學美術教育的目標。呂浮生認為未來若能使「膠彩」亦如「蠟筆」、「水彩」、「油畫」一般，正式編列為中小學美術教育課程的一環，必能為台灣膠彩畫的發展，奠下深厚基礎。

守著這個目標，今日呂浮生又騎著他那台 80CC『的小車』，來到福安旅社的「亭仔腳」，熟稔地架起畫攤，處身人群當中。他的入世、他的心繫鄉土，為台灣膠彩畫留下真實紀錄台灣在地人情的風貌，娓娓道出台灣膠彩畫中的台灣味。

61

也許是從小被他畫入腦海的深刻記憶，呂浮生似乎早已與全國唯一的古蹟藝術品「石拱圈造亭仔腳」結合成為一體，一直存在著藝術迴廊底下永恆的回憶，總覺得他莫測高深，所以也一直沒去訪問他的繪畫歷程，因為他已長年累月地在亭仔腳底，向旗山人展現他的一生。呂浮生並非科班出身，二十四歲在他太太鼓勵下，拜繪畫名師詹浮雲學畫人像，約民國五十二、三年開始，在中山路亭仔腳為人畫像餬口，數十年如一日。

對於肖像畫師的敬佩與敬畏，正如宋宜澄對呂浮生的描述：「他是旗山人從小就無法抹滅的記憶，不發一言蹲踞在古色古香的藝術迴廊裡，冷靜地用身體言語，告訴許多旗山的小孩，「藝術」是啥米？

小時後，每次在爸爸的腳踏車嘎吱嘎吱聲中，鄉巴佬進城第一眼看到的，就是蹲在亭仔腳「變人」的那個人，而且每次都看得到他在變變變。

看他「變人」，給我幼小心靈一種永生的震撼，從來沒聽過他出聲，只有他手中的魔術筆唏唏唆唆的動個不停，夾在上面的小人，過一陣子就被他變大了，而且變得一模一樣。

⁶¹廖瑾瑗，〈呂浮生-生於斯、長於斯、畫於斯〉《台灣現代美術大系-抒情新象膠彩》，台北：行政院文化建設委員會，2004.12，頁 58-68。。

人物跟場景數十年不變，在記憶中唯一變更的是他面前擺著的有時是一張白紙，有時是已經完成一部分的作品，幼稚的心靈裡，直覺地認為他是個永遠不說話的巫師，一直在玩著恐怖的變人遊戲，變了一個又一個...，小時後一直不敢太靠近他，深怕被他變進紙裡去，那股懾人地氣勢，就這樣活生生地把這幅場景，深深地烙印在每個旗山小孩的腦海中。」⁶²

成為畫壇人人稱頌的大師，呂浮生沒有因此驕傲，更沒有擱下畫筆，仍一如往常地出現在旗山鎮石拱亭仔腳、小火車站，幫人畫人像維生；有空時，也會騎著摩托車到美濃尋幽探勝，將客家夥房、菸樓風光，一一寫生入畫。

一輩子不曾放下畫筆，呂浮生前前後後共得過大大小小美術比賽，四十次金牌獎及十多次的銀牌獎。民國八十四年，高雄縣立文化中心出版的「呂浮生膠彩畫集」中，這麼描寫他的繪畫「呂先生的畫風獨樹一格，突破了傳統膠彩的形式，同時運用油畫厚塗的特性，重新譜出了鄉土的生命力，其作品獲頒國內第一位膠彩畫的永久免審查畫家的榮銜，他的作畫技巧精妙筆觸成熟有致，用色淡雅鮮明，有口皆碑。」

呂浮生膠彩畫創作就地取材，旗山地區的火車站、老街、亭子腳等古蹟、美濃的農村、古厝、田野風光，無一不在畫中出現，寫實的描繪出旗美地區的在地風采與精神內涵。

早在二十五年前，他在中山路亭仔腳替人畫像，那一條街是旗山最具特色的老街「石拱圈亭仔腳」，他每天從溪洲騎機車到旗山街替人畫像，風雨無阻，數十年如一日，為生活奔波，錢賺得並不輕鬆，收入勉強可以糊口，行有餘力，才執筆畫膠彩，如果沒有一股追求永恆藝術之心，早就打退堂鼓了。

呂浮生作畫態度嚴肅，量少質精，通常每幅畫皆耗費好幾個月的時間，構圖

⁶²宋宜澄，〈旗山亭仔腳下藝術家呂浮生〉，台灣時報副刊，1999.9.11。

嚴謹，設色均勻協調，遠近光線明暗的處理均極其用心講究，從未有即興的作品出現，可見其經營繪畫的苦心。

擁有一顆懷舊的心，對泥土的眷戀，很自然從一開始就畫週遭熟悉的景物，每一幅畫皆深深表達對台灣鄉土那份愛，舉凡舊樓、古井、老廟、古蹟、田園、山水……整整畫了三十年，以前畫這些，現在畫這些，大概以後也繪畫這些。

「如果畫家能夠用心用腦深入觀察思考自己所站立的土地，不用畫全台灣，一樣可以深深感動別人！」

三十年畫人像長期所累積的功力，素描基礎的紮實，題材又是最熟悉的、最親切的、最深刻的，源於「慢工出細活」的藝術要求，他已型塑出一己的風格面貌。⁶³

膠彩畫在全省美展中獲得正名為獨立的比賽項目後，呂浮生參賽連連奪魁，因而成為知名人物，全省各文化中心開始邀請他個展，省立美術館也公開甄選收藏他的畫作，這位工筆藝術人像素人畫家，才一躍成為家喻戶曉、光彩奪目的藝術大師。

⁶³ 江明樹，〈呂浮生的繪畫歷程〉，《文曲星在台灣》高雄縣八十二年文藝作家作品集 6，高雄縣立文化中心，頁 159-162，1993.6。

附圖 4-1：呂浮生歷年繪製炭精擦筆肖像畫的過程



1 • 透過放大尺將相片依比例描繪在畫像紙上。



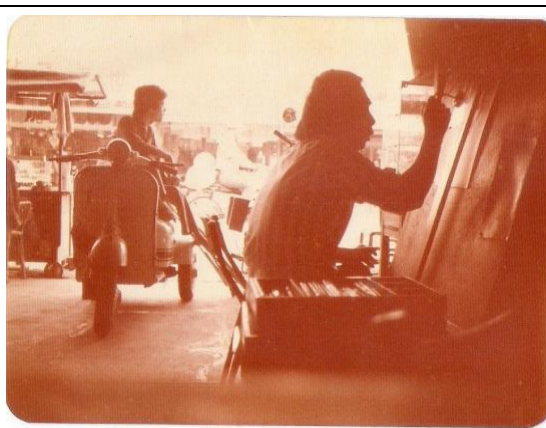
2 • 細部地方透過放大鏡精準描繪。



3 • 將浸水破損的畫像重新描繪



4 • 重繪的肖像，同比例從眼睛開始。



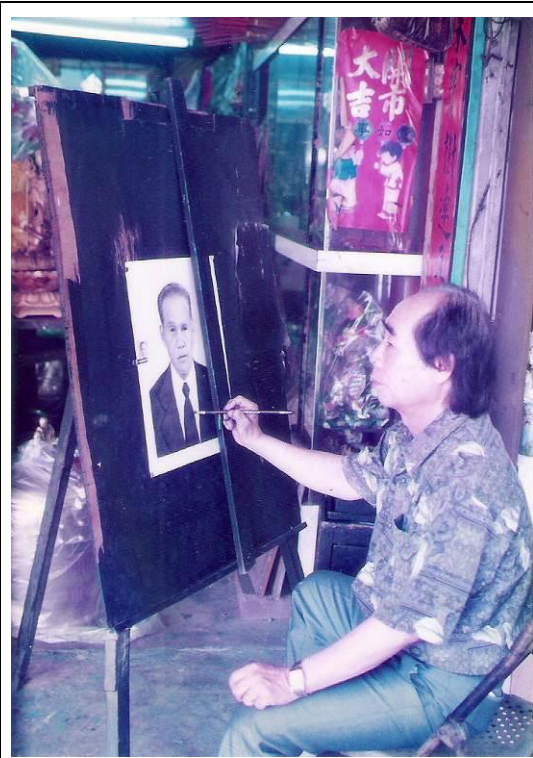
5 • 重繪破損模糊的畫像。6 • 六〇年代在旗山火車站前石拱走廊下擺架畫像。



7 • 在描繪前，先將比例輪廓線描好



8 • 用毛筆沾炭精粉皴擦出明暗。



9 • 七〇年代在旗山石拱廊下畫像



10 • 六〇年代在佛具店前畫像



11 • 八〇年代畫像神情一



12 • 八〇年代畫像神情二

附圖 4-2：呂浮生老師炭精擦筆畫舉偶



1 • 1972 年呂浮生描繪之結婚照



2 • 1972 年呂浮生描繪之結婚照局部



3 • 透過炭精擦畫描繪妻子呂太太



4 • 描繪夫妻照作為鑑本



5 • 呂浮生初中時期照片



6 • 呂浮生用炭精擦畫所繪初中時期

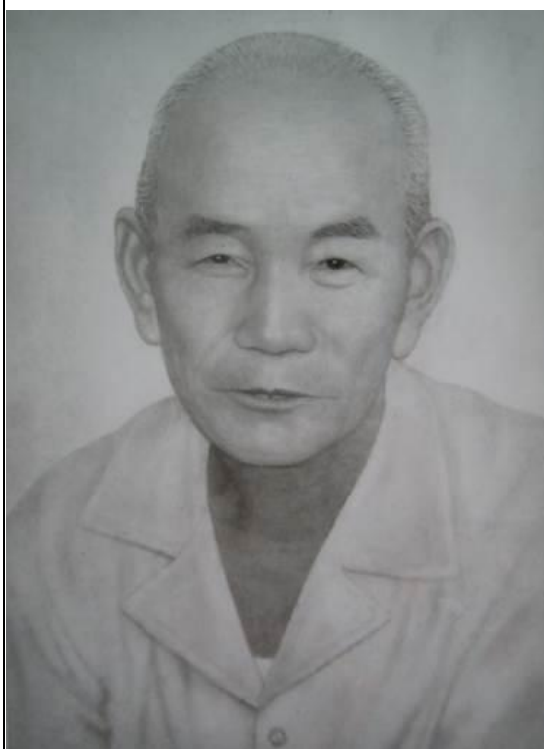
附圖 4-3：呂浮生老師以炭精擦筆畫方式描繪模特兒照片舉偶



附圖 4-4：呂浮生老師描繪祖宗畫像舉偶



1 • 六〇年代婦女半身肖像



2 • 六〇年代男士半身肖像



3 • 家人為緬懷親人特請描繪的肖像



4 • 先拍照後再描繪的全身婦女坐像

第五章 人生若夢的詹浮雲

高雄資深畫家詹浮雲先生，1927 年出生於嘉義市，本名詹德發，18、19 歲時，受同居住嘉義，極富盛名的台灣第一代畫家陳澄波、林玉山啟蒙，開啟他的藝術之路，且成為油畫、膠彩畫兼備的畫家，為台灣畫壇極特殊者。

詹浮雲在嘉義萌發的藝術志向，因緣際會於高雄發展成就，綜觀其繪畫歷程，可清楚劃分為兩個時期，1950 與 1960 年代，以膠彩作品在「全省美展」、「台陽美展」連連得獎，享譽畫壇，可謂在台灣畫壇發光發熱的黃金 20 年。進入 1970 年代後，則以油畫活耀於藝術界，並達成赴日留學、入選「日展」等夢想，也逐步成為「東光展」的正式會員，展現「活到老、學到老」的熱情與驚人的毅力。他一生苦學的精神，與對繪畫藝術的執著，實值得世人敬佩與學習。

其在 1960 與 1970 年代，還一手拿畫筆、一手寫藝評，成為當時高雄少有的台籍畫家兼藝評家。也因兼擅油畫、膠彩，將油畫之畫理、技法，運用於膠彩畫土，致使詹浮雲的膠彩畫深具油畫風韻、肌理面貌，有別於傳統膠彩畫的華麗之情。此更成為其特有風格，並深深影響著他的學生群，被譽為「高雄膠彩畫的導師」。

詹浮雲雖身歷 228 的創傷，但展現的藝術生命與繪畫語言，不但毫無悲情的詠嘆。還充滿堅定、明亮、奔放的情感，猶如其以太陽光輝為抒發之一系列作品。燃燒著熱情與希望，照耀自己超逾一甲子的繪畫人生。其作品畫面真實而富有生命，流露鄉土情懷；沉靜的畫面，躍入生命的律動，在浪漫、鮮麗的色彩中，卻又顯現質樸、優雅的韻味；其與大自然的脈動共生息，創造美而和諧的情境，樸拙中洋溢真趣與淡淡的詩情。

詹浮雲出生於嘉義市，因 228 因緣潛居高雄，在第二故鄉開展繪畫志向，發光發熱，進而負笈日本習畫，往返台、日十餘載，實現畢生夢想。其生命歷程猶如浮雲遊子，作品在渾厚、質樸中顯現鮮麗、明亮色彩，有如耀眼奪目的翩翩雲

彩。

除了藝術風采外，他南下高雄，開設「浮雲美術補習班」除了幫人畫肖像外，亦授徒畫像，雖然「肖像畫」被一般人界定為畫師商業作品，稱不上藝術作品，但因為其嚴謹的畫技以及追求維妙維肖的寫實能力，卻也相輔相成，成就了他藝術輝煌的奠基石。

高雄美術館曾為了向在地資深知名藝術家詹浮雲長年創作可佩的毅力表達敬意，這位青澀年華時便因為 228 事件牽累而埋名、移居到高雄的詹浮雲，後來將高雄當成了自己的故鄉，也在這裡完成了他的繪畫夢想的詹浮雲。曾於 101 年 3 月 3 日至 5 月 27 日間推出《人生若夢：詹浮雲藝術研究展》，為當時高齡 85 歲，創作超過一甲子的詹浮雲辦理回顧性研究展。

第一節 詹浮雲的藝術啟蒙

一、特殊身世藝術萌芽

高雄資深畫家詹浮雲先生，1927 年出生於嘉義街(今嘉義市)，本名詹德發。其自幼即顯露藝術性向，他自述說四、五歲時，見母親替外祖母做纏足布鞋，為了鞋面繡花必須先剪下紙花再繡上去，因好奇心起，便依樣自己畫自己剪，且和母親畫的剪的一模一樣，而被其母親誤以為拿她的紙花玩，還差一點挨打。母親知其具有繪畫天份，從此畫筆、畫紙供應不斷，並鼓勵他往藝術發展。詹浮雲深感，如果自己在繪畫上有所成就，首先得感謝自己的母親。⁶⁴

伯父詹君菜開設漢文私塾，詹德發白天接受日式教育，晚間學四書、詩經、千字文，但仍不忘情於繪畫的樂趣。當時陳澄波、林玉山已在藝術風氣鼎盛的嘉義地區享有名氣，除了兩人都是留日之外，一中一西繪畫風格不同，但詹德發兩者都喜愛，因此陳澄波成立的「春晨會」、林玉山創辦的「春萌畫院」及「書畫

⁶⁴ 《聯合報》1981 年 4 月 28 日，第 7 版；詹浮雲自序，《詹浮雲油畫集》，自行出版，1992 年，頁 1。

自勵會」都吸引了詹德發強烈的興趣，也造就了他日後既擅長於膠彩，又深研油畫而且又是藝評家的文學根柢。

約莫 18、19 歲時，詹浮雲受同樣居住嘉義的台灣第一代畫家陳澄波、林玉山教授啟蒙，開啟了他的藝術之路，且成為油畫、膠彩兼備的畫家，為台灣畫壇極特殊者。日治時，陳澄波與林玉山倆教授在台灣畫壇皆已享譽盛名，詹浮雲雖已自行摸索從事繪畫創作，但覺自己作品還生澀，不敢正式拜師學藝。戰後，覺得自己作品略有基礎了，且住家離陳澄波寓所僅十來分鐘路程，每當完成一件作品後，便向他求教，陳澄波也總是熱心的給予指正，教導其作畫時應注意的事情。詹浮雲也常出入於林玉山執教的「書畫自勵會」，而受林玉山影響，開始向他學習膠彩和水墨技巧，另亦於林玉山所創之「春萌畫院」深造。

二、化身浮雲潛居高雄

1947 年，台灣發生震驚社會的 228 事件，陳澄波以嘉義參議員的身分，且因曾於上海任教、精通國語，而出面調和、翻譯，卻遭莫須有罪名逮捕，未經法院審判，遊街示眾後，於嘉義火車站前槍決。當時，無人敢至陳家祭拜，詹浮雲感念陳澄波平時對自己的指導，徘徊於靈堂外合十悼念，便被冠上「疑是叛亂份子」罪名，遭羈押於嘉義衛戍司令部，幸經家人奔走營救而獲保釋。隔二天，同房被監禁者依然未經法院審判便被槍殺，且又至詹浮雲家中欲追捕，幸其未在家而逃過一劫。在此風聲鶴唳之際，詹浮雲毅然離開嘉義，隻身潛逃到高雄，定居至今，因此因緣，高雄成為其第二故鄉，最終，其繪畫事業亦在此地發光發熱。

詹浮雲體悟人生無常，自身有如一朵浮雲在空中漂浮而飄落到高雄，取其「視富貴如浮雲」之意，遂改名為「浮雲」沿用迄今，除了以此為筆名及書作發表之用外，亦隱喻「跑路」之意。直到 2003 年，詹浮雲獲得政府頒發「回復名譽證書」，始稍撫平其因 228 所受之心靈創傷。

詹浮雲潛居高雄後，仍無法忘情藝事，惟 228 緣故，暫不敢對外發表油畫，

而以膠彩為繪畫重心。詹浮雲表示，陳澄波在 228 事件被槍殺後，其家人欲向陳澄波的醫生友人借用擔架以帶回他的大體，但其怕被牽連，不敢出借，陳澄波家人只好拆下自家門板充當擔架，將其遺體扛回；有陳澄波畫作者，也趕緊丟棄或燒掉，藏起來者，亦終致毀損。林玉山教授膠彩作品(獻馬圖)1944)，所畫為二戰末期日本軍伏牽著從民間徵調來的馬匹之景象，馬背上原插著日本國旗，亦在二二八肅殺氛圍中，急忙將其改成中華民國國旗，並藏於家中天花板。該畫最終亦因日久遭白蟻啃毀右半邊，塵封 50 餘年後，始於 1999 年由林玉山教授補畫毀損之半邊，並重新裝裱後捐贈高雄市立美術館典藏。

第二節 從畫師到畫家的自我要求

一、肖像畫師培養後進

詹浮雲為了謀生，於 1949 年在前金區中正四路 235 號開設「浮雲畫室」為人畫像，後來也兼營照相器材生意。鑑於自己苦學出身，及對藝術的愛好、推行社會美術教育之信念，1953 年再創立「浮雲美術補習班」對外招生。但張貼招生廣告時，不意引來高雄市政府教育局教育科人員前來取締，告知補習班沒有立案不得招生，要求補申請立案，但詹氏未照辦。一段時間後，教育科人員再次登門造訪，並指著牆上「全省美展」的獎狀說：「你是夠資格的人，把證書拿來，我就幫你辦，為什麼不來？」無奈當時白色恐怖的陰霾，向政府辦理立案需做身家調查，詹浮雲深恐 228 黑名單身分曝光，遲遲未前往辦理，因而只正式招生一次。其對外仍以「浮雲畫室」為招牌，對內方以「浮雲美術補習班」稱之，陸續接受自行尋線、聞名而來的學員。

「浮雲美術補習班」因非以賺錢為目的，且考量有的人經濟不佳，若繳不出學費，恐就不敢再來，而中斷學習。因此，詹浮雲只對新進者收取一次學費，之後即不再收費，隨自己要學多久。〈2015 年訪問呂浮生時，呂浮生老師也是如此說，在他學成返家開業後，因看到師兄們屢屢再次登門向詹老師請益膠彩畫，他

亦鼓起勇氣向老師表明想學膠彩畫，卻礙於束脩遲遲不敢啟齒，老師明白告訴他，凡是他的學生本來就要畫藝術化，教過一次費用，以後都是我的學生，不再收費的。⁶⁵且顧及學生有上班、就學等牽絆，所以上課時間也非常彈性，沒有固定時段與限制，隨時都可前往，來了就教。有的學員因上班，需星期日或晚上才能前來，也都給予自由選擇；有的人在「浮雲畫室」畫，有的在家裡畫後，再帶到畫室請其指導。詹浮雲感到自豪的是，有讀美術科系者，參加競賽無法人選，但來到這裡，就得獎。因此口耳相傳，來學畫者漸漸增多，前後學生共 50 餘人。其中有諸多學生至今仍與其保有深厚的師徒情誼，例如已 85 高齡的王五謝、將屆 81 歲的呂浮生等人，對詹浮雲給予的畫藝教導，與創作態度的身教，抱持著「一日為師，終身為師」的心念，以禮對待，甚者呂浮生後來在藝術上創作以「浮生-浮雲的學生」為名，更顯示出其對恩師的敬重。由此可見，他雖然幫人畫像，但行有餘力，仍然以參加公辦展覽入選為目的，取得一般人對藝術家的認定必須取得公辦展覽會得獎的肯定。

二、畫藝飛揚奠立畫壇聲譽

1951 年起，詹浮雲積極參與美術競賽與畫會活動，尤其是當時各為台灣民間與官辦美術展覽中最具權威之「台陽美術展覽會〈簡稱『台陽美展』〉」與「台灣省全省美術展覽會(簡稱『全省美展』)」，也參加「南部美術展覽會(簡稱『南部展』)」，逐漸累積其成績與名號，並建立在畫壇地位。

台陽美術協會於 1934 年 11 月 14 日成立〈陳澄波亦為發起人之一〉，並於翌年起以公募制辦理「台陽美展」，扮演台灣民間推動美術之重要角色，此在日治時，已辦理八屆官辦美展「台展」之際，實屬台灣畫壇大事，台陽美展至今已歷 80 載，為台灣歷史最悠久的美術團體。而「全省美展」則於 1946 年由台灣省政府教育廳開辦，至 2006 年共舉辦 60 年，為戰後台灣美術界最重要的活動，也是

⁶⁵ 2015.04.04 呂浮生口述。

美術家顯露光芒，晉身藝壇的重要舞台。

1951 年，詹浮雲首度入選「台陽美展」；1952 年以一幅靜物油畫獲高雄市政府舉辦之「高雄市第一屆美術展覽會(簡稱『高雄美展』)」特選；1954 年又以膠彩作品〈曙塘〉榮獲第 9 屆「全省美展」國畫第二名，漸於畫壇嶄露頭角。也因「高雄美展」而認識擔任評審的劉啟祥先生，經其引介和高雄畫界朋友往來。

1952 年至 1971 年間，詹浮雲在 1952 年開始向林玉山學習膠彩畫，並於 1964 年獲全省美展省主席獎。⁶⁶詹浮雲參與「全省美展」競賽，共獲優選 6 次、第一名 2 次、第二名 3 次、第三名 3 次，合計 14 次，其中他以膠彩畫作〈向上〉榮獲 1964 年第 19 屆全省美展第一名，膠彩畫作〈夕陽〉榮獲 1967 年第 22 屆全省美展第一名，這樣的成績，在「全省美展」中創下另類的紀錄，無人出其右。自 1973 年起，詹浮雲晉身以「邀請」身分參展；1979 年起，多次受聘擔任「全省美展」評審。

1955 年至 1963 年間，亦參與「台陽美展」徵件，在 1955 至 1960 年間共獲 4 次佳作，1961 年以〈秋香〉獲峰山獎，1962 年以〈赤山〉獲省教育會獎，1963 年以〈餘暉〉獲台陽獎，成績亦相當斐然。1964 年詹浮雲被推薦為「台陽美術協會」會員，並自此年起以會員身分參展至今。

「南部展」成立於 1953 年 8 月，由劉啟祥、郭柏川、張啟華、劉清榮、顏水龍、曾添福、謝國鏞、張常華等人發起。其源於 1952 年劉啟祥組織「高雄美術研究會〈簡稱『高美會』〉」，同年，「台南美術研究會」亦成立，在各界熱心藝術人士的推動下，遂聯合組織展覽會，定期展覽，名為「南部美術展覽會」。繼之，邀請嘉義的「春辰畫會」與「春萌畫會」加入，遂使「南部展」成為南台灣最具規模之美術團體。約定每年發表作品，由高雄、台南、嘉義輪流主辦展覽。1953 年 11 月 24 日，首屆「南部展」於高雄華南銀行舉行。

「南部展」幾經變革，1956-1957 年首度採公募制，1958-1960 年因嘉義方面

⁶⁶洪根深、朱能榮，《台灣美術地方發展史全集-高雄地區》，國立台灣美術館編輯委員會，台北：日創設文化事業有限公司，2004.12。

人事困難，停辦三年展覽會，1961 年開始取消地域輪流展覽辦法，決定每年在高雄舉行展覽，並改名為「台灣南部美術協會」，取消公募制度，採取會員制，詹浮雲亦加入為會員，1970-1978 年、及 2004 年至今，兩度恢復公募制。

1952 年「高美會」成立時，詹浮雲原亦應為其中成員，惟因與另一名成員意見相左，而受抵制，因而錯過第一屆的「南部展」。第二屆 1954 年起，詹浮雲因得嘉義方面邀請，故以嘉義「春萌會」的身分參與「南部展」的展出，一直到「春辰畫會」與「春萌畫會」等退出「南部展」。事實上，1955 年「高美會」第一屆會員展的目錄上，亦刊載其參與展出。

詹浮雲積極參與「南部美協」會務與展覽活動至今，並在 1961 年-1967 年間擔任「南部展」總幹事，負責展覽一切事務，包括撰寫新聞稿、發布新聞稿、召開會後檢討會等，對該團體貢獻良多，且具有舉足輕重地位。其座落於高雄市中正四路的畫室，鄰近展覽場地台灣新聞報文化服務中心及高雄市議會，成為 1970 年代「南部展」辦理公募徵件時收件的場所。而在「南部展」幾度辦理公募徵件階段，其亦擔任評審委員職務。1997 年，「南部展」正式向內政部申請立案核准，全名為「中華民國台灣南部美術協會」，詹浮雲當選為常務理事。1988 年因理事長劉啟祥先生仙逝，詹浮雲被選為第一屆遞補理事長，2000 年，第二屆會員大會決議通過聘其為名譽理事長。

六〇年代起，詹浮雲在繪畫創作之餘，亦撰寫藝評發表於報章，介紹「南部展」與成員之表現，及其對藝術的觀點、高雄畫壇活動、與對展覽的觀察及感想，亦為個別畫家展覽撰寫評論等。以其生長於日治時代，受日本教育之背景，戰後猶能以中文書寫藝評，實為當時台籍畫家中極少數者。對此，詹浮雲敬佩其父親的遠見，洞察日本統治終會結束，屆時台灣仍會回歸中國治理。因此，小時除了日本學校的課程以外，詹浮雲的父親亦強迫他夜間到伯父的私塾學習漢文，奠立其中文書寫表達能力。中學三年級時，為躲避日本徵兵，考入「台拓化學株式會社」化學研究組，攻讀化學養成課程〈化學汽油〉，至第二次大戰結束。

浮雲的學生群跟隨他的腳步，參加「全省美展」、「台陽美展」與「南部展」等，亦獲獎無數，歷年來的學生有王五謝、呂浮生〈呂炎坤〉、謝峰生、黃惠穆、詹清水、郭聰仁〈春陽〉、詹國輝、羅皓、侯松岩、郭慶湘、陳春陽等人，皆曾在「省展」、「台陽美展」等大型展覽中獲得肯定，其中王五謝、呂浮生、謝峰生三人更因在「省展」中屢獲首獎而被聘為「省展」膠彩畫部的評審委員，黃惠穆被邀請在「省展」中展出。早期學生如黃惠穆、王五謝在 1953 年「浮雲美術補習班」創立時即跟隨詹浮雲學習，短短數年間即有良好成就，1956 年兩人作品參展第四屆「南部展」。1957 年黃惠穆作品在「南部展」公募作品中獲「馬蹄獎」。1959 年王五謝作品參展第十四屆「全省美展」獲獎，1960 年代起兩人經常在「全省美展」與「台陽美展」中獲獎，1980 年起呂浮生更連續三年獲得前三名佳績，成為全省美展膠彩畫不第一位永久免審查畫家。此讓其深感莫大成就，而「浮雲畫室」也儼然成為高雄膠彩畫最大的培育中心，詹浮雲因培養出不少藝術人才，而受到省政府教育廳及市政府表揚。更值得一書的是，謝峰生、王五謝、呂浮生、黃惠穆等人，都是一邊畫肖像畫為生，行有餘力，一邊創作，秉持詹浮雲的告誡，必須在官辦展覽中有所成績，才能在畫壇奠定地位。

第三節 勇於築夢堅持圓夢

一、負笈東瀛實現夢想

1973 年的第 28 屆「全省美展」國畫二部〈膠彩〉停止徵件，〈至 1979 年第 34 屆〉，致使膠彩畫家頓失競賽舞台，且 1970 年代，228 陰影逐漸淡去，詹浮雲因而重回其原即熱愛且無法忘情的油彩世界。詹浮雲的繪畫啟蒙老師陳澄波曾對他叮囑：「台灣畫壇風氣未開，藝術環境亦尚未成熟，如果想走藝術這條路，一定要出國留學，最好是日本，日本的藝術風氣鼎盛，從事繪畫人口多，參考也多。若去日本留學，就要拼「帝展」，「帝展」入選便會受人肯定。」詹浮雲覺得很有道理，也符合自己的理想，使其腦海中滿是東瀛深造的憧憬，於是這段勉勵話語

深深烙印在他的心中，且暗自許下視為藝術追求的目標。

1974 年，詹浮雲膠彩作品〈廟〉入選日本畫院展，於東京上野美術館展出，認識了幾位日本畫友，建議他可以用這個資格，進入「光輪美術院研究所」就讀。恩師陳澄波勉勵其前往日本留學的話語迴盪腦中，重拾油畫筆後，深感自己所學不足，此時其公子也已大學畢業服完兵役，子女一一成長獨立，較無家庭顧忌，且時局漸趨穩定，出國管制逐漸放寬。年近半百才遠渡重洋，詹浮雲在畫集的〈自序〉中說：「當時左鄰右舍譏笑這個阿公級人物放下生意不做，老遠跑去日本當老學生。」他們實在想不通畫圖有啥好學的？一定是畫圖畫到走火入魔。幸好家人都知道詹浮雲一生只愛畫圖，只因食指浩繁，孩子還小，為了家計一時分不開身。詹浮雲當時雖已歷 30 年藝術生涯，且已受聘為「台陽美展」、「南部七縣市書畫展」、「高雄市美展」等多項展覽評審委員，仍謙虛認為自身藝術涵養還不足，在獲得家人支持下，遂於 1975 年在年近 50 歲之齡，毅然決然隻身赴日，進入日本「光輪美術院研究所」進修，於 1981 年畢業，開啟其數十年穿梭於台、日間的藝術旅程。

進入「光輪美術院研究所」擴展了詹浮雲視野，但在日本看過眾多展覽和畫會後，深覺「東光會油畫研究所」更能符合自己的理想，也和自己的畫風較相近，遂於 1980 年另進入日本「東光會油畫研究所」專攻油畫理論，充實其對藝術的歷練，與更深一層的見解。其中，以榮獲日本最高榮譽「文化勳章」之油畫家森田茂最為詹浮雲所推崇，對其作品也影響最多，而兩者也有些許的共通點。森田茂愛好創作「黑川能」，即是日本獨有，佩戴面具演出的一種古典歌舞「能劇」。詹浮雲則愛畫「歌仔戲」、「京劇」等戲曲人物，有異曲同工之妙。

詹浮雲為展現自己的實力與在團體中的競爭力，因此幾乎以 100 號作品參展。其自 1981 年至 1988 年，年年入選「東光展」，1988 年參展之〈城〉更榮獲該展之「朝日繪具賞」；1989 年被推薦為會友，此年至 1993 年間改以會友身分參展；1994 年起更進一步被推薦為正式會員，是年起，以會員身份參展至今。

1994 至 1997 年，詹浮雲又入選日本「日展」3 次，該展前身為日治時期日本最具權威之官辦展覽「帝展」〈帝國美術展覽會〉。如此殊榮是戰後台灣畫家第一人，也是詹浮雲自認一生中最值得紀念的事情，因為他所追求的宿願，也即是恩師陳澄波對他的勉勵，期盼赴日本留學、參加「帝展」的願望，在將近 50 年後實現了。其不僅享譽東瀛，消息傳回高雄，也迅速成為地方美談，並獲高雄市政府頒發「卓越成就獎」表揚。在日本深造期間，詹浮雲殷勤精進，完成了 100 號大作品 30 餘幅，小幅作品亦不計其數，其中 100 號作品許多為參加日本「東光展」、「日展」入選與得獎作品，皆可謂其心血結晶之作。

除了上述參與「全省美展」、「台陽美展」、「南部展」，以及負笈日本進修之歷程，詹浮雲亦經常受聘擔任國內許多重要美術展覽會與競賽之評審委員、台灣省立美術館〈現國立台灣美術館〉、高雄市立美術館典藏委員，也擔任「台陽美展」評議委員、「中華民國油畫協會」理事、「南瀛藝術獎」評審主任委員、「台灣國展」評審會主席暨評審長、國立歷史博物館審議委員等。因其一生的藝術成就，於 2002 年榮獲「高雄市文藝獎」之殊榮。

二、畫師為養分，滋長成畫家

詹浮雲在嘉義萌發的藝術志向，因緣際會於高雄發展成就。綜觀其繪畫歷程，可清楚劃分為兩個時期，1950 與 60 年代，以膠彩作品在「全省美展」、「台陽美展」連連得獎，享譽畫壇，可謂在台灣畫壇發光發熱的黃金 20 年。進入 1970 年代後，則以油畫活躍於藝術界，1975 年更達成赴日留學，先在日本「光輪美術院研究所」進修，1980 再入「東北會油畫研究所」專攻油畫理論，也逐步成為「東光展」的正式會員，後又入選「日展」實現夢想。詹浮雲躋身日本畫壇 30 餘年，展現「活到老，學到老」的熱情與驚人的毅力。他一生的苦學精袖，與對繪畫藝術的執著，實值得世人敬佩與學習。

其在 1960 與 70 年代，還一手拿畫筆、一手寫藝評，成為當時高雄少有的台

籍畫家兼藝評家。他將油畫之畫理、技法，運用於膠彩畫上，致使詹浮雲的膠彩畫深具油畫風韻、肌理面貌，有別於傳統膠彩畫光滑、華麗之情，此更成為其特有風格，並深深影響著他的學生群，被譽為「高雄膠彩畫的導師」。

詹浮雲雖身歷 228 的歷史傷痕，但展現的藝術生命與繪畫語言，不但毫無悲情的詠嘆，還充滿堅定、明亮、奔放的情感，猶如其以太陽光輝為抒發之一系列作品，燃燒著熱情與希望，照耀自己超逾一甲子的繪畫人生。其作品畫面真實而富有生命，流露鄉土情懷，沉靜的畫面，躍入生命的律動，在浪漫、鮮麗的色彩中，卻顯現質樸、優雅的韻味。其與大自然的脈動共生息，創造美而和諧的情境，樸拙中洋溢真趣與淡淡的詩情。

在本專題訪談詹浮雲老師時，他自信的認為，只要認真執著，踏踏實實地參與比賽，從比賽中吸收經驗，更重要的是累積知名度，這是台灣步入藝壇，要成為藝術家的歷程，沒有官辦展覽的肯定，是無法成為藝術家的，這也是他為何一直鼓勵他的學生一定要參加全省美展、台陽美展、南部美術協會的原因。

第一次見面，八十八歲的詹浮雲講話，聲調有力精神抖擻，絲毫看不見一絲倦意，經常作畫到深夜二、三點是稀鬆平常的事，可以說是在藝術之路千錘百鍊，求好心切、不滿現狀並勇於檢視自己的畫作勇氣，他曾在一次電視訪問中說道：「1975 年我去日本留學，已四十九歲，我在台灣的藝術成就已有很好的成績，當初自己並不懂藝術理論，不認識什麼是畫的內涵，去了日本，再看過去的作品，深感自己一知半解……。」

從他的表情、語氣，看不出是一種刻意謙遜，而是一種凝重且懇切語重心長的話。站在一個藝術顛峰高度的人，這種話無異對自己畫作永不妥協與積極正面的挑戰，在旁的我們，聽之沒有不為之動容。

在訪談中一直希望他談談「浮雲美術補習班」的狀況及製作祖先畫像的歷程，他一直堅決地說，那不是藝術，那只是為了糊口不得不從事的行業。但我自己心中篤定，他雖然不提，雖然覺得畫肖像不是藝術，但我深信，透過那嚴謹的

比例以及為了求維妙維肖的肖像畫早已為他打下深厚的素描基礎，跟事務的描繪能力，尤其炭精畫必須經過不斷擦拭塗抹製造層次，如此的繪畫技巧轉換成藝術創作，呈現了有如油彩般厚實的肌理，但又反映著與膠彩同樣的細膩粉光，締造了他不同於一般學院派膠彩畫家講求的華麗瓜量的表現手法，是以，另闢蹊徑的繪畫風格，此種創作方式不僅締造他的成就，讓他的作品在參加「全省美展」、「台陽美展」等展中頻頻獲獎。之後他在自己的私人畫室中，開設了「浮雲美術補習班」，學生也跟他效習，不僅畫肖像，也傳承「膠彩」創作，學生們包括黃惠穆、呂浮生、王五謝、謝峰生等人都成為後來的膠彩名家，也讓詹浮雲成為南部地區的膠彩畫主要代表人物，成就一番不一樣的膠彩繪畫路線。

回顧五十年的藝術生涯，詹浮雲笑稱：「雖是得獎一大堆，卻是越畫越沒有把握。」⁶⁷因為藝術恍如一座黑森林，一座永遠讓你走不盡、看不完的大森林，有人帶路、有人指引之外，還得靠自己的恆心、毅力和勇氣，才能夠走出自己的路。

生於 1927 年的詹浮雲。時不我予遇到 228 事件，徹底改變了人生但卻改不了他成為「畫家」的命運，觀詹浮雲的畫，看不到人在現實中容易面對的因頓、貧乏、消極或悲觀等負面情緒，色彩浪漫、層次多。較之一般人敢於應用各種不同的色系。但在畫面上卻又內斂地透過中間色的謹慎應用去呈現整體性的平和。

⁶⁷王芳枝，〈畫壇之松-詹浮雲〉，《長谷 Living》，長谷集團長谷建設，1996，JUNE1，頁 56-59。

附圖 5-1：詹浮雲---浮雲美術補習班師生合影



1 • 1955 年浮雲美術補習班師生合影紀念



2 • 1960 年浮雲美術補習班師生合影紀念



3 • 呂浮生 24 歲才入室學畫，當時呂太太帶孩子探望。



4 • 1960 年慶祝美術節浮雲美術補習班師生合影紀念

附圖 5-2：詹浮雲畫家繪畫歷程



1 • 詹浮雲作畫神情



2 • 詹浮雲後期以油畫創作



3 • 詹浮雲 42 歲



4 • 詹浮雲 17 歲時照片



6 • 詹浮雲光復初期畫的祖宗畫像



7 • 詹浮雲 22 歲時照片

附圖 5-3：高齡 87 歲的詹浮雲畫家訪談



1 • 2015.09.12 偕同呂浮生老師拜會詹浮雲老師



2 • 詹浮雲老師侃侃而談



3 • 他認為堅持是成功的信念



4 • 有靈感隨時記錄

第六章 六堆客家地區其他祖宗畫像師與畫像

第一節 開寫真館的吳其章

吳其章生於大正 5 年〈1916〉，是美濃第一位擁有畢業證書的照相師，他於留學日本，取得日本寫真學校的畢業證書。雖其後來以開寫真館為業，但他踏入攝影也是跟祖先畫像有關。

他公學校畢業後，進入私塾讀漢文，後因其親戚吳昭華從竹田來到美濃替人繪製炭精畫像，並住其家。閒暇跟著吳昭華畫人像，每想到一個多月後，吳其章便可以很精準地依照吳昭華拍攝的人頭相片，替顧客畫好一張十二圓的人像，於是吳昭華決定收他為徒。1932 年他正是跟隨吳昭華師傅南下屏東竹田，主要學習人像攝影與暗房、修片技術，兩個月後，吳其章正式學成返鄉，從 1933 年春天開始，18 歲的青年吳其章，便開始在美濃街頭巷尾招攬炭精畫人像生意，美章只收工本費六圓。

在美濃整整畫了三年炭精畫人像，雖然收入相當不錯，可是時日一久，卻又渾身覺得沒有成就感。於 1936 年正式進入東京寫真學校。⁶⁸

在東京寫真學校三個月裡，吳其章的美術天份獲得毫無拘束的發揮。他的修像技巧固然領先同儕，彩色人像的調色繪製更是獨步同期同學，連授業老師都嘖嘖稱奇。1936 年五月十九日，也就是入學第五十七天後，他使以一幅仕女攝影照片，獲得學校攝影競技會壹等賞〈第一名〉，技驚全校師生！

昭和 11 年〈1936〉六月二十四日，吳其章三個月修業期滿畢業，七月間便回到台灣。回到故鄉以後，二十一歲的吳其章並沒有正式開業。他仍然像遊學以前一樣，悠哉悠哉地以替人繪製炭畫像營生，並且又偷偷地前往日本作第二次遊。第二次至日本時，吳其章曾經到山形寫真館應徵工作，對方並且開出每個月薪水七十五圓的條件，希望他留在日本東京長期服務，但是天性率直愛玩的吳其章其實並不喜歡離開家鄉，因此這份工作並未談成。

婚後，他開口要求妻子把五百圓聘金拿出來，再向邱阿奔和林思貴各借一百圓，終於在現今美濃郵局對面，正式開設明良照相館營業。八年後，他遷回老家附近、永安橋邊、福德正神壇位旁方自宅營業。四十年間〈昭和 16 年至民國 70 年〉，AKILA 的盛名遠播各地，早年美濃學子考試要用的第一張人頭照，絕大多數出自吳其章的鏡頭與修片技術。〈AKILA 是吳其章的「章」字日語發音。〉

吳其章是台灣早期寫真師，留學日本學習攝影回來開業，但他卻也精通炭精擦筆肖像畫。台灣早期寫真師，不少是從「精炭畫像」開始轉接觸寫真術，風格也大致延續畫像時代的構圖，不太講求背景的變化，大多是簡單的一盆花草盆景、一張太師椅、人物端坐或依靠案几，如此而已。反觀在歐洲，肖像攝影的發展，已隨著產業革命帶動新興中產白領階級的大量湧出。攝影術也從單純只是貴

⁶⁸黃森松，《美濃人物臉譜》，高雄縣立文化中心，1993.06，頁 7-14。原刊 1991 年 12 月 7 日《今日美濃週刊》第七期第一版。。

族或新資產階級的特權嗜好、脫胎換骨，轉換成帶有一種「近代人意識形態」的時尚，這「日常生活視覺」的攝影術，打開近代新的一頁歷史。從早期畫像師的正身構圖、到近寫的臉部特寫、服裝扮飾等，寫真師的取景觀照上有很多不同的詮釋。透過寫真師的巧思，所謂「名媛雅士」是如何從容自信、典雅呈現，這種「美」跨越時空穿梭，似乎能與現代對話。

一、見證時代鏡像的氛圍

寫真館除了棚內為主的拍攝外，接受公單位、商社、學校、喪祭喜慶、個人等委託「外寫」的業務，也變成寫場經營的一項大事。日治時期甚至到光復初期，警察單位大多依賴寫真師拍攝類似天災、車禍、滋事等求證的照片。這種外寫的特質，剛好可以符合「攝影術」帶有其與生俱有的平易近人的大眾化性格，透過寫真師，它能滿足各時代階段都會文化在轉型期中，土地與人的集體場域中個人，視學與美學的表現，期待能對台灣早期時代氛圍建立一道記憶長廊。

除了赴日留學之外，到日本當學徒，或在台灣人所開設的營業寫場做「三年四個月」的學徒，也是台籍寫真師出路的考量之一。日本經過大正民主教育時期的薰陶、逐漸形成都會大眾文化產業，連帶也帶動「藝術寫真」質的提升。這些所謂「新中間層」隨著文化的商品化、資訊傳播的發達、複製文化的定著和廣告活動的活性化等、營業寫真館之間逐漸形成競爭。這時，台籍寫真師也陸續「出師」回鄉執業，形成另一種局面，在這一盛花期(1920-1945 之間)有很多著名的寫真館登場。⁶⁹ 而吳其章正搭上這一系列，回到高雄美濃執業。

明治 20 年到 30 年間，大量的手工彩繪照片由寫真館出品輸出到美國，到了大約明治 29 年(1896)間，慢慢漸次衰退。主要的原因是隨著攝影術及印刷術的發展，便宜而又能大量生產的「繪葉書」也就是明信片繼而代之。明治 33 年(1900)民間的販買解禁。這種能滿足大眾普羅人士對異域世界的視覺領航漸而開拓視野，但對日治時期統治階層的最高層「台灣總督府」，它也順連成章成了教化、奉公、褒揚政蹟的工具之一。

二、業餘寫真的濫觴

日本經過大正民主教育時期的薰陶、逐漸形成都會中產階層、大眾文化的「雅好」，特別是「水彩畫」、「藝術寫真」愛好者日益月增。這時，在日本修業的台籍寫真師也陸續「出師」回鄉執業，形成另一種局面，在這一盛花期(1920-1945)也連帶刺激台灣業餘攝影愛好的萌發。營業寫真館或寫真材料屋，就變成一群攝影愛好聚集、指導的中心，開啟台灣另一面業餘攝影家濫觴。

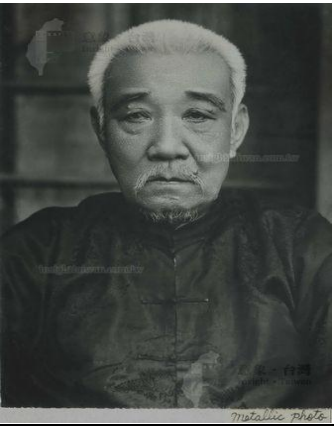
除了營業相館、照相機材行及攝影愛好會的大體制外，台灣民間社會菁英如醫生、議會士、政治家等富紳階層，也產生一股紀錄時代容顏、氛圍見證的清流。

吳其章回鄉執業後，就少畫祖宗畫像了，也轉變了鄉下對相片代替肖像畫的觀念，1980 年左右吳其章退休以後，因其也精通地理，拿起羅盤幫人家看地理

⁶⁹ 〈台灣影像館〉網頁。

造風水，後來又在其好友畫家林享源的鼓勵下，拿起筆與油彩，以筆名「墨客」從事油畫創作。雖有如此的才藝，但終究不如期攝影所留下的輝煌成就，即使他才藝多元，但在祖宗畫像及藝術創作上所花的時間不如其轉業以攝影為職業所累積出來的成果，為大家所謹記。

附圖 6-1：吳其章的人像肖像攝影作品

		
1 吳其章	2 吳其章	3 仿銀版攝影術-白髮老者
		
4 穿漢服的男子	5 美濃東門前梳頭的客家阿婆	6 客家婦人傳統髻髻
		
7 朝元禪寺完工出家師父與信眾合影	8 日治時期的國校師生郊遊合影紀念照	9 吳其章與孫子合照

附圖 6-2：吳其章日治昭和時期所繪祖宗畫像



• 1 轉變攝影後仍以肖像觀念取景



• 2 炭精擦畫像之一



• 3 昭和 9 年描繪之黃姓人士



• 4 昭和年間之婦女畫像

第二節 遊走在農事與執業間的鍾杏仁畫師

鍾杏仁畫師今年已經 85 歲了，鍾杏仁生於民國 19 年〈1930〉，龍肚國小高等科第一屆畢業的學生，比詹浮雲小 3 歲，25 歲時到高雄跟詹浮雲學畫。

幾次造訪，他都靦腆不太願意去談他曾經擔任過畫師，他一直謙詢的說：「那沒甚麼啦！只是為了餬口而已，而且，當時，農忙時節，種菸葉，有固定收入，雖然忙碌，但是公賣局有專賣制度，所以人人都種菸了，我在畫像，都被人笑！」的確，在那個年代，一般人還是停留在畫祖先畫像是喪葬離俗的一環，除非家裡有長輩過世，或是年紀大了，怕後事來不及，先未雨綢繆請人畫像，所以對這個行業仍有忌諱，不太願意去觸及，在那個農村需要大量人力的美濃龍肚，一個年輕人眼看著全家大小都在忙著農事，要叫他靜下來畫肖像，還真不容易。

鍾杏仁說光復後，約民國 44 年左右，他經常來往高雄，在當時高雄大舞台附近，看見有人可以將照片畫得唯妙唯肖，不僅羨慕，更想學習，於是就進去詢問，他的老師就是詹浮雲，詹老師問他是哪裡人，他說明後，老師跟他說，美濃已經有三個人跟他學畫，一個是竹子門陳屋人，二是柚子林張屋人，還有一位是美濃上庄仔溫屋人。龍肚方面倒是沒有人，於是就答應他，他前後在老師那裏待了三個月，之後就回來家裡開業。他只畫了幾年而已，就種菸草了，初期，農忙時就歇業，有生意上門就畫，幾年後，因為家裡種了兩甲多菸葉，要負責兩棟菸樓的工作量，加上種兩期稻子，實在忙不過來，就歇業了。

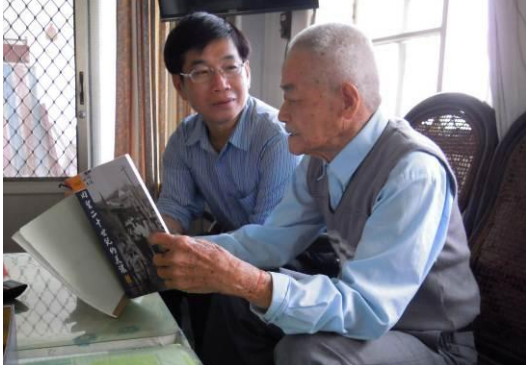
民國 53 年，哥倫比亞大學人類學家孔麥隆來到美濃做研究，選定美濃龍肚大崎下蹲點研究，就住在他們鍾家伙房裡，他成了孔麥隆的助理，幫他通風報信，只要村里哪裡有人婚喪喜慶，都是由他帶領孔麥隆前往。鍾杏仁回憶說：「當時村里大家都知道我會畫肖像，只要家裡有長輩過世，就會將身分證帶來找我，救我畫肖像，我也就知道哪家辦喪事，孔麥隆都會前往記錄觀察。」孔麥隆於民國 102 年回到美濃，將他當時所拍下的照片及收集的地契文件捐贈給高雄市美濃客家文物館，其中就有許多喪葬的照片。

在鍾杏仁執業的十幾年間，附近村莊的人都會請他畫像，他畫像範圍大都是龍肚地區人士，新威新寮新民庄六龜都有人拿來請他畫，十穴、外六寮、高樹也有，九芎林、凹下都有。一般都是因為長輩過世，要辦喪事，必須有先人的遺像，找上他。

早年，她為了招攬生意，曾經畫過于右任、張大千的畫像掛在客廳，後來菸樓翻新，孩子孫子整理後就將它燒掉了，只留下當時他為先堂畫的遺像和張大千美髯公肖像，他將母親的兩吋照片跟所繪肖像裱在一起，母親照片是穿著藍衫，他在描繪是改成大袍，依然唯妙唯肖傳神。

他歇業已經將近五十年，以不復記憶那些人家請他繪像，在我請他瀏覽當時孔麥隆博士所拍下的生活紀錄照片後，他馬上指出那「英丹畫像室」就是他開的畫室，而幾家辦喪事的人家，過世的先人畫像就是他的作品。看他瞪大眼睛，興奮的表情，讓我遐想在菸農全家忙進忙出下，英丹畫像室裡忐忑不安的青年人。

附圖 6-3：鍾杏仁畫師職業及訪談紀錄

	
• 1 鍾杏仁將菸樓當畫像室	• 2 五〇年代開設英丹畫像室
	
• 3-104.01.19 拜訪鍾杏仁畫師	• 4 畫師回憶孔麥隆的照片專輯
	
• 5 吊掛在客廳的先堂畫像及樣本	• 7 鍾杏仁畫師描繪其先慈肖像
	
• 6 高齡 85 歲依然從事農作。	

附圖 6-4：孔麥隆所拍告別式-鍾杏仁所繪全身祖宗畫像



1 • 全身祖宗畫像一



2 • 全身祖宗畫像二



3 • 全身祖宗畫像三



4 • 全身祖宗畫像四



5 • 全身祖宗畫像五



7 • 全身祖宗畫像七



6 • 全身祖宗畫像六



附圖 6-5：孔麥隆所拍告別式-鍾杏仁所繪半身祖宗畫像



1 • 半身祖宗畫像一



2 • 半身祖宗畫像二



3 • 半身祖宗畫像三



4 • 半身祖宗畫像四



5 • 半身祖宗畫像五



6 • 半身祖宗畫像六

第三節 六堆客家地區祖堂裡的祖宗畫像

一、中堆前鋒堆祖先畫像舉偶

6-3-1-1 中堆竹田竹田村中正路吳屋夥房

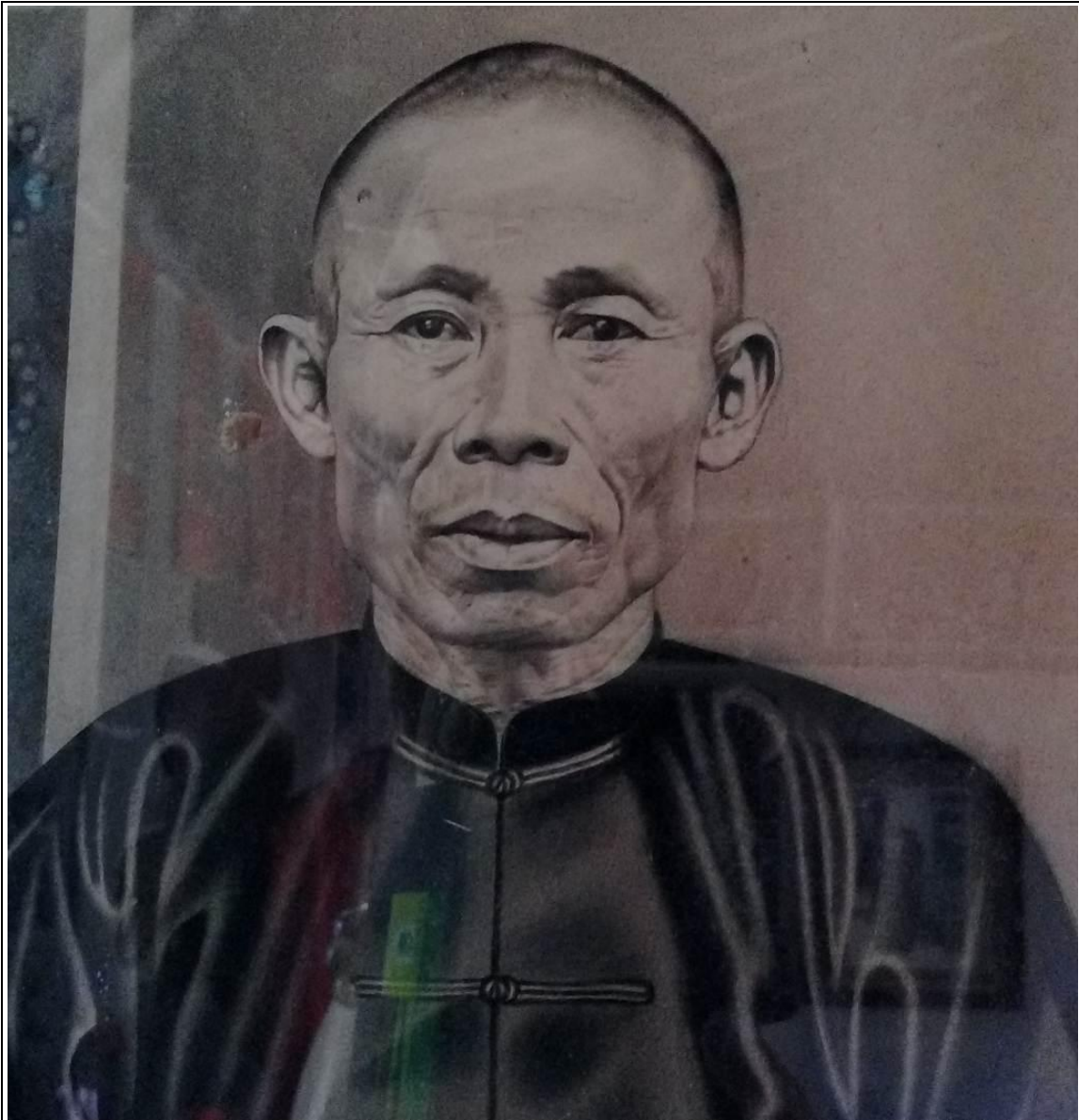




6-3-1-2 中堆竹田南勢村張屋夥房









6-3-1-3 前鋒堆萬巒鄉五溝村東興路劉屋



維中華民國五十年十二月十二日，為岳父大人八旬開一榮慶，傳家有道，堂構肯而常新，啟後有方，箕裘衍於弗替，既貽謀之遠大，乃逢吉而康強，是以，壽積齡椿衍八千之上，紀福臻錫範，陳五福之洪疇，且大人之待人也，雍雍穆穆，鄉里咸稱善士，望之可親，即之可畏，君子人歟，君子人也。 長安等忝

叨半子，聊表微忱，攝影大人肖像懸中堂，得典型而共仰。

敬維

椿齡逢佳節 登堂晉霞觴

福同金石永 壽比海天長

愚女婿林長安、林子齊、鍾傑上、林耀魁、張永田、外孫陳澄夫 一同敬
訟

三幅肖像，分別為：

- 諡誠創裕睦諱吉生劉公

生于民前二十一年辛卯歲十二月十二日卯時，

卒于民國五十四年乙巳歲正月五日巳時

享年七十五歲

- 諡操育勤勳諱鳳妹邱孺人

生于民前二十二年庚寅歲九月初三辰時

卒于民國三十五年丙戌歲五月十九日午時

享年五十七壽

- 諡慈育端襄諱連娣邱孺人

生于民前六年丙五歲十月初三寅時

卒于民國五十六年丁未歲六月廿二日亥時

享年六十二壽



二、後堆左堆前鋒堆祖先畫像舉偶

6-3-2-1 後堆內埔鄉茄苳腳三省堂曾屋



6-3-2-2 內埔鄉和興村茄冬樹下德慶堂祖堂



6-3-2-3 左堆佳冬鄉賴家村









三、右堆美濃地區祖先畫像舉隅

6-3-3-1：日治初期大正年間祖宗畫像



在 22 世祖仁元三郎公的像讚曰：糾糾武緯，志氣雄豪，篤行廉潔，品格清高，謙恭自守，義訓兒曹，早年從事業農，荷鋤力作，壯歲經營商賈，抱策勤勞，清操自勵，守正不撓。仰 翁顏而凜凜，覩 尚像而陶陶，翩翩雅度，悠悠樂滔，有志竟成，笑曰苟完。草創無求大欲，常言無擇土膏，弄孫自樂，福人天叨，命婿作讚，實蹟非褒，獻陳俚句於端右，扼管塗鴉而揮毫。時維乙丑季春之月吉旦 愚婿林富符題



6-3-3-2 大正 11 年公醫陳保貴君母親劉大安人畫像



福像讚：「恭題公醫陳保貴君母親劉大安人，讚曰：古語云：有大德者必得其壽，陳母之壽，殆修德所致歟，其為人也，恬淡雍和，無以逆境桎其心，憶昔時，茹苦含辛無怨無尤，不讓元相貧時婦迨，晚近桂子飄香，不矜不伐，直追陳將嬰，母賢其性之成歟，抑德之修歟余敬之，慕之馨香而慶祝之，挽丹青而圖畫之，蓋甚望同胞之閨秀儀型而是則是法之。時在壬戌之秋七月既望 鄉愚弟吳蘊石拜撰」壬戌是 1922 年，即是大正 11 年。

6-3-3-3：日治末期昭和年間祖宗畫像



21 世勤創雙喜公是畫像，上面書寫乙亥年，即是 1935 年，昭和 10 年。落款處寫：碧騰畫，9.12.31，依時間是昭和 9 年 12 月 31 日。像贊紀：「…志躬耕，○○取善餘，有種種美譽，聊作五言律。而讚曰：偉大應豪氣，生成創業資，躬耕操節儉，瓜瓞騰光輝，祖訓必遵守，○○○切綏，功成身退後，昭和乙亥歲仲夏月下浣吉旦 謝○○敬撰」相片左下方書：「碧騰畫 9.12.31」這張祖先畫像戴著清朝官帽，長袍馬褂，一副士紳家族的裝扮。

6-3-3-4：日治末期昭和年間美郎蕭君祖宗畫像



美郎蕭君之像

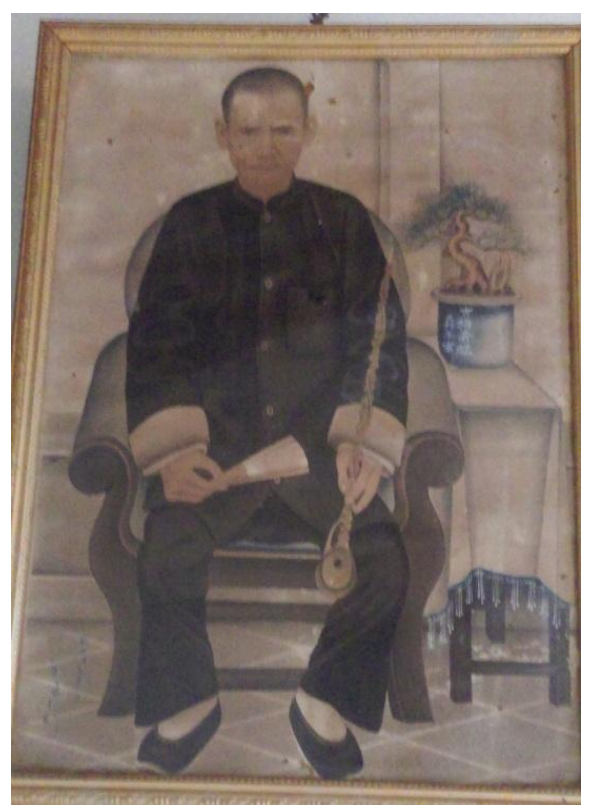
時值暮春春和景明，正淑氣催黃鳥之時，晴光轉綠蘋之候，予乃散步閒遊至蕭府，見有美郎君之像，觀其魁梧卓犖，居然大雅不羣，然而，君本世族，雖未得為士林共賞，而代有偉人，又見其壘麓迭奏，風雅甚美，而君因心則友，與伯兄昆季怡怡一堂，所謂花萼相輝，嗣徽古今，此一快也。且而齊眉舉案得內助之賢，倡隨其宜，詩云：琴瑟在御，莫不靜好，此亦一快也。抑聞芝蘭玉樹稱佳兒者，更不多覩，即其扛鼎搏象之慨，處則為家駒，出則為國珍，此更一快也，夫人生快事莫過於斯，乃今日觀斯圖，錄其行而留之世世子孫，永不怠耳。

6-3-3-5：右堆溪埔寮林屋-廣善堂前劉士賓





6-3-3-6 右堆下竹園林劉屋-廣善堂前劉士賓畫

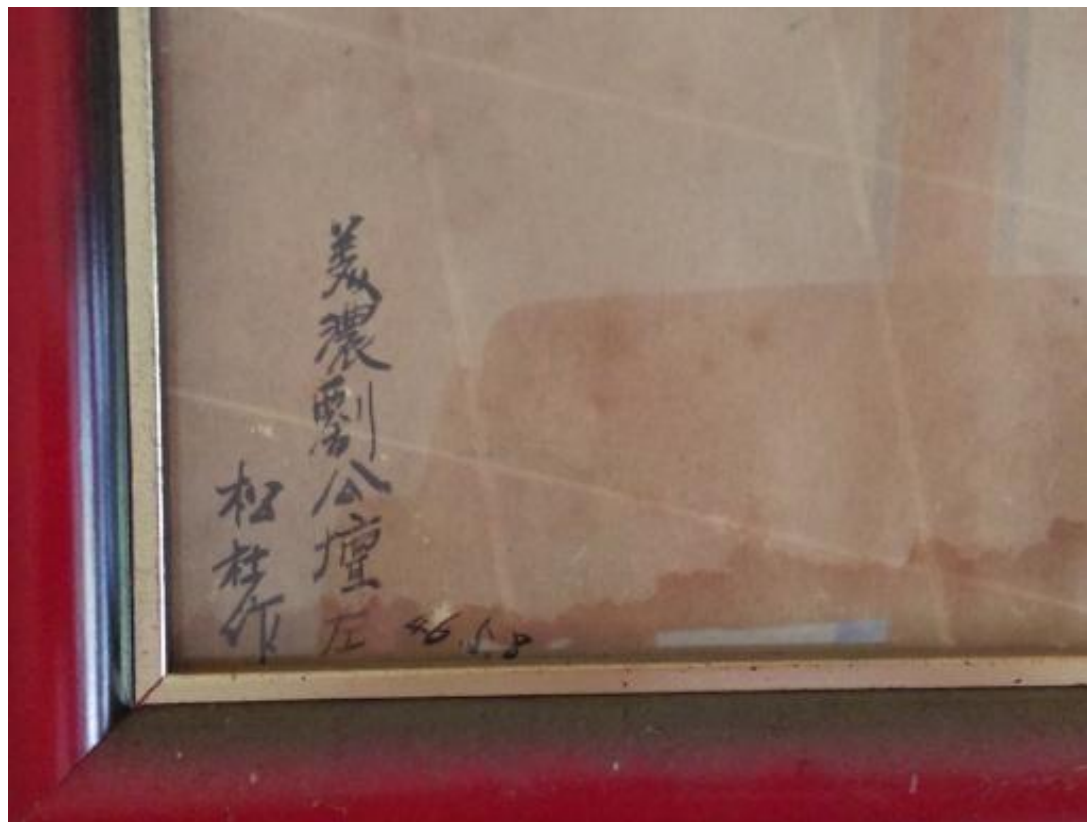
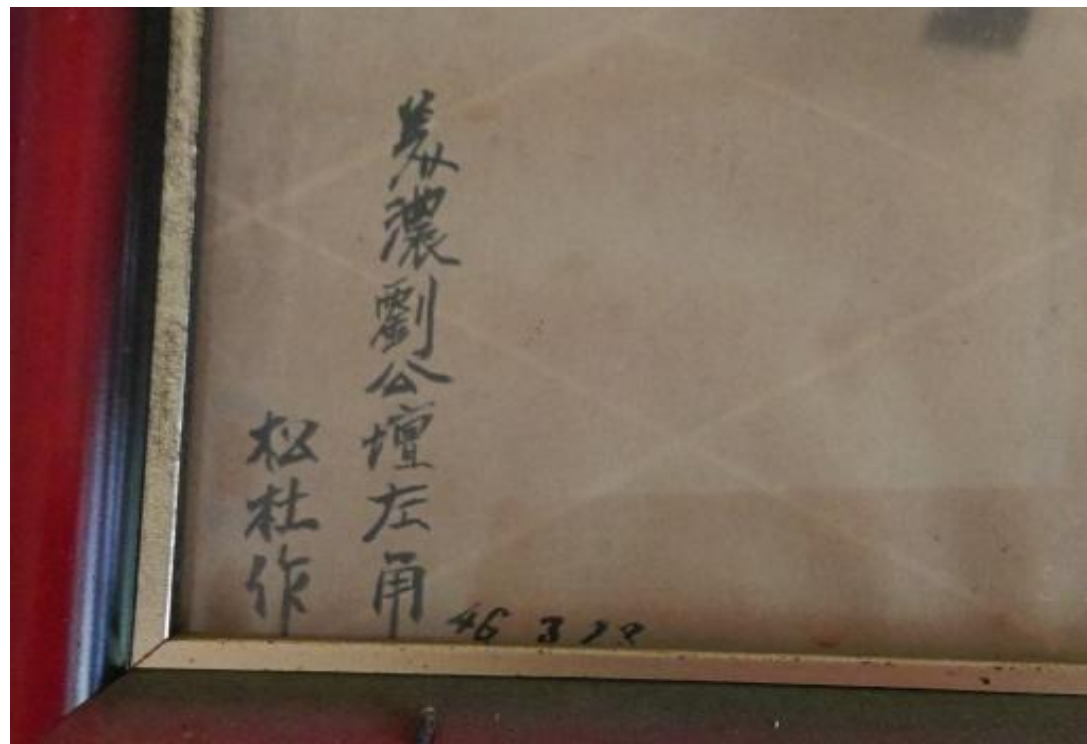


6-3-3-7 右堆南隆清水里李屋夥房



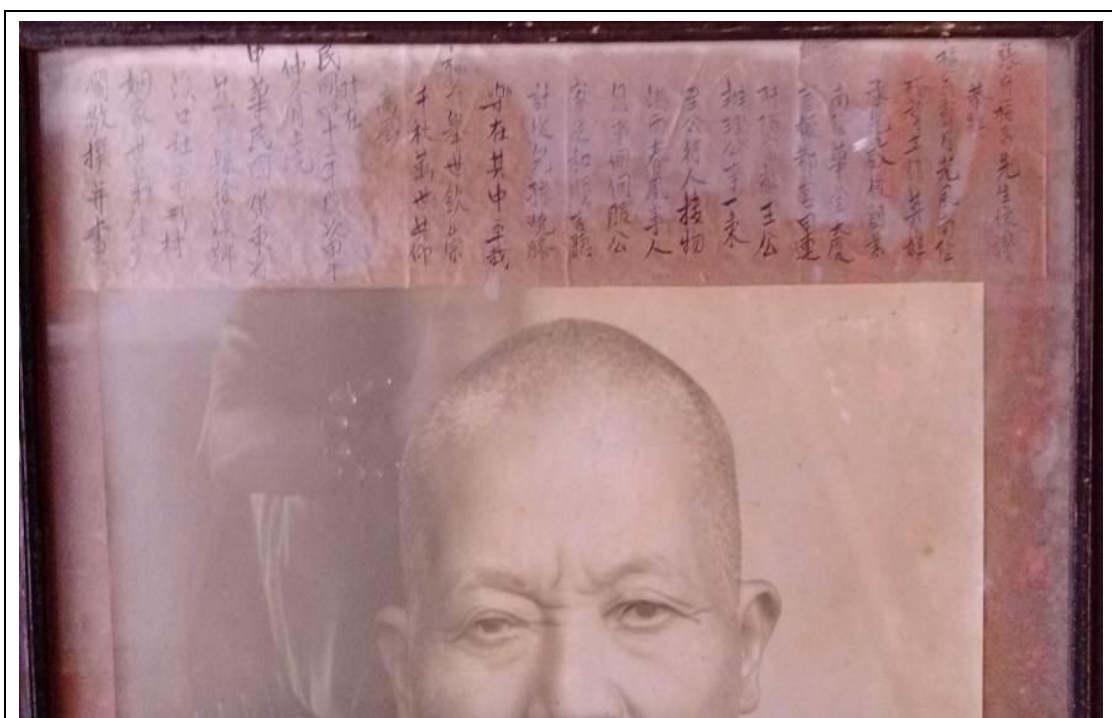
6-3-3-8 右堆南隆清水里鍾屋劉公壇左角松杜畫





6-3-3-9 右堆美濃區吉東里吉山張屋祖堂





張府福昌先生像贊：恭維：福翁霽月光風，南龍碩望，美鎮英雄，承先啟後，創業南隆華堂大廈，室擬都宮，田連阡陌，富敵王公，辦理公事，一秉至公，待人接物，滿面春風，寧人息事，個個服公，家庭和順，言聽計從，兒孫繞膝，樂在其中，卓哉福翁，舉世欽崇，千秋萬世，共仰高風。

時在民國四十三年歲次甲午仲冬月上浣，中華民國廣東省蕉嶺縣徐溪鄉溪口社龜形村姻家世弟鍾少瀾敬撰并書

6-3-3-10 右堆美濃區四維 3 號劉屋-雪峰劉衡舟



落款為丁丑年仲秋月劉衡舟畫。像採坐姿，右手握書卷，左手手肘攙扶在八仙桌上，桌上擺飾著一套線裝書和一盆老松盆栽，背景為兩張卷軸，落款處寫明了年分及作者，這是劉衡舟繪畫的風格。劉先祖眼睛一支閉著，應該是天生眼疾，卻也如實描繪。

6-3-3-11 右堆美濃區四維四號西河堂林屋



棟對：宗支分竹南四世忠旌…，表示從新竹州竹南郡遷徙而來，昭和年間的祖宗畫像裝扮跟南部客家服飾不同，男生著唐裝，婦女為大襟，而不是藍衫。祖先畫像，上面標示著「歲在丁丑孟秋月劉衡舟畫」，丁丑年為 1936 年昭和 12 年。另一張為夫人畫像，標示著「雪峰美術館劉衡舟畫」



6-3-3-12 右堆美濃上庄鍾屋夥房



右堆美濃上庄鍾屋夥房，都是由吳其章所描繪

四、右堆杉林新威六龜祖先畫像舉偶

6-3-4-1 右堆杉林隘丁寮新庄里司馬路南陽清河堂



6-3-4-2 右堆新威地區祖先畫像



• 新威新興村葉謝南陽東山二姓堂祖先畫像



• 新威新興村葉謝南陽東山二姓堂祖先畫像

6-3-4-3 高樹地區祖先畫像





結 論

為期一年的調查案，在近尾聲時，壓力越來越大，因為還有許多未釐清，也有時間的壓迫，眼看著祠堂裡的祖宗畫像一一凋零，甚有流入到古物市場，當然，決不是後代子孫賣掉，而是，這些祖宗畫像幾乎都是吊掛在廳堂，在鄉間，尤其是客家庄裡，祖堂的門白天是不關的，在現今少子化、老人化的社區裡，寧靜的三合院成為宵小光顧的對象。

然而，在六堆客家夥房的祖堂裡原來高懸在牆上的祖先畫像，又該何去何從呢？這可不能當作一般的民俗文物！當後代子孫搬進了洋房公寓以後，清新亮麗的客廳好像只能擺設電視、音響和燈飾之類的東西，陳舊晦暗的祖宗畫像不只是不搭調，還嫌礙眼。如果拋棄或焚毀了，內心難免不安，又恐怕遭人非議，結果那幾幀畫像無形中成為後代子孫最沉重的負擔。如果有意變賣；畢竟少有買主願意把別人的祖先當作自己的收藏品。

這些祖宗畫像是時代的見證，見證著一個在特定時空中曾經存在過的人事物，畫像提供的訊息有時超過文字的記載層面，甚至比文字更能取信於人。

從廣善堂的照片，讓我聯想到祖宗畫像何嘗不也是如此？在照相技術不發達的年代，為了要留下先人的容顏，大費周章，苦心機慮的憑著臆測，憑著想念留下先人的遺像，作為思念或讓後代子孫懷想。那種慎重，那份虔誠都讓人動容。

許多祖宗畫像師即是在如此的背景下，學得一技之長，也有其市場。到了六〇年代，相機技術大為流行，其生意亦走下坡，許多人為照相的「真」而動心，紛紛轉而購置照片肖像，在調查收集的祖宗畫像當中，在此年代，有許多是利用印刷加上照片合成，也就是說只有頭相的部分是利用照片，其他的部位反而適用印刷品，千篇一律，一樣的擺飾，一樣的佈景，這些頭相照片，經過一段時間，即泛黃甚至脫落，成了掛在祖堂沒有頭相的祖先，實在不協調。

歷經時間的淬鍊，反而當時碳精筆畫顯得雋永耐看，時下的放大照片，寫實卻失去意境及想像的空間，對美感的領略，到底是進步與否。

從這些祖宗畫像不僅看到時代的演變，更見證了台灣社會的進步，我想從這些照片中理出一些蛛絲馬跡，從緬懷中看到社會的變遷，從祖宗畫像中看到科技的進步與社會的變遷。在這大時代的故事裡，曾祖父母-祖父母-父親的遺像；從時間的斷代中留下了日治昭和期、光復初期物資缺乏期、五〇年代農業復甦期、六〇年代工業起飛期、七〇年代照片流行期、八〇年代彩色照片期、九〇年代數位攝影期，從照片類種分中國線畫、碳精描摹、碳精畫、黑白照片、彩色印刷加照片、彩色沖印、數位列印。

台灣漢人的祖宗繪像承襲了中原漢文化源遠流長的敬祖傳統，中國人物肖像畫拘於形似與型式的特性，也充分反映在這類繪畫作品中，有些職業畫工在事先便畫好祖先身型的部分，有各種不同官職的類型或是背景，並預留出頭部空白的部分，屆時再依據被繪者的形貌特徵畫出頭部。祖宗畫像栩栩如生地刻劃出台灣早期移民富於強韌的生命力，勤奮刻苦，在困境中，為營造下一代的幸福與整個家族的發展，無畏於天災人禍的挑戰，由於祖先像所具有的宗教與社會實用意義，使得這項常民文化長久以來得以傳承發展。

攝影寫真的傳入台灣，逐漸改寫了傳統祖宗畫像的歷史，攝影寫真傳入台灣初期，一般多被作為家族合照或個人紀念照等具特別紀念意義的留影工具，隨著民間生活習俗的改變以及攝影技術的發達與普遍，祖宗畫像也逐漸為照片所取代。有些後世子孫由於家中長輩猝逝，手邊缺乏適合的遺像，便將祖先生前所拍攝照片的頭部剪下，再以傳統手繪的方式，依比例畫出祖先的下半身與背景等，成為攝影技術與傳統繪畫相結合的特殊祖先像作品，這與傳統祖宗畫像先畫好身型部分並預留出頭部空白，屆時再依據被繪者的形貌特徵描繪的方式，實有著異曲同工之妙。

台灣攝影史研究者簡永彬論述：「攝影術尚未真正登陸之前，唐山傳承來的『精炭畫像』是一般大眾依賴畫像師以炭筆、九宮格人畫，這是為高堂留作紀念的唯一途徑。當畫像師還在花二個禮拜時間才能完成一張人像，而寫真術，僅在

幾秒之間就能完成一張絕對逼真，而又能修整無瑕的人像照，對畫像館的師父來講是一項革命。」⁷⁰

但是，所謂攝影術對祖宗畫像的傷害、革命究竟是什麼樣的歷史過程？只是科技取代純手工觀察人物畫像、快速取代緩慢嗎？經過高雄地區祖宗畫像的田野實察，理解到民間肖像畫與攝影術之間複雜的交替與彼此相輔相成運用，消長興衰的事實，另外，更可詮釋因為攝影的引入，將攝影作為媒介，衝擊祖宗畫像畫發展的社會文化意義。

所謂的祖宗畫像，是歷史久遠的繪畫題材，基於對先人的紀念緬懷與宣示地位的儀禮等社會實踐而生，與畫像中人物具有相似性，不論此相似性是被建構的、被想像的、或被投射的。祖宗畫像與被畫人物之間的「相似性」，也會因為不同的作畫機制而在不同的時代有不同的理解。尤其祖宗畫像一直是我們為了紀念先人的紀念物，在不同的階段有不同的呈現方式，他就是因應當下所能提供的技術或是能力而產生的時代產物。

或許不同時間有不同的方式，但其目的是一樣的，居於供需的對應，在民間自然有人因當時的條件為庶民服務。

因為祖宗畫像有其一定的保存年限，甚至因為它都是吊掛在祖堂或是客廳，隨著祖堂或建築物的翻新，以及對先人的親疏，因隔幾代後，其跟先人的感情疏離。是以，在田野的現場，所能見到保留的祖宗畫像約在清末、日治時期、戰後到今的祖宗畫像，時間約一百年，這期間，我們很清楚地可以將這些祖宗畫像分成幾個時期，依序有日治初期大正年間；日治末期昭和年間；光復初期丹青彩繪；光復初期炭精擦筆畫；光復初期攝影肖像；六〇年代炭精擦筆黑白肖像畫；六〇年代彩色炭精擦筆畫；六〇年代黑白照片；六〇年代印刷畫像；八〇年代彩色攝影肖像。

祖宗畫像除了作為中國漢人傳統祖先崇拜意識的表達外，也為當時民間美術

⁷⁰簡永彬，〈鏡像寓喻的對話〉，收錄於簡永彬主編，《凝望的時代：日治時期寫真館的影像追尋》，台北：夏綠原國際有限公司，2010，頁20。

的珍貴史料。由於特殊移墾社會中人民質樸和與天奮鬥的生活特性，使得台灣早期的藝術作品透露出閩粵先民墾殖拓荒的歷程，富於旺盛的生命力與地方特色，而作品中所呈現出當時的社會生活、服飾衣物與人物造型等，也提供了有關台灣服飾史、社會史、家庭史與美術發展史研究最好材料。隨著時代的演進與科學技術的進步，後世子孫不忘藉由不同的媒材、技術與形式，來傳達千古以來對於先祖不變的尊敬之情，一方面緬懷先人創業維艱，草昧經綸；另一方面以繼往開來、毋忘先人蕁路藍縷之功自期。祖宗畫像來傳達敬天法祖的心理，在人類社會中已有悠久的發展歷史，但隨著時代環境的改變與家庭結構或宗教信仰的變遷，祖宗畫像原來所富有的宗教與社會功能日益消減，它們有的已淪為古董店、收藏者家中，以及美術館與博物館中的「收藏品」了，已成為無法逆轉的趨勢。

從詹浮雲老師、呂浮生老師等即使是民間祖宗畫像師，但行有餘力，堅持藝術的創作，轉化土地情懷寄託於藝術，透過畫筆娓娓道出台灣在地的故事，將社會意識的脈動，以實際的視覺經驗建立起「地方色彩」特質的繪畫風格。將視線聚焦於生活裡種種細節上，將在地生活景象的詮釋與讚頌拉近到觀者眼前，比起其他畫家多了率真的情感，顯示出他們以高度的人文思考與紮實謹慎的態度和土地進行對話。

在東風西潮、民族本位的衝激下，他們耐心的在傳統民間祖宗畫像師與現代藝術創作間，追尋一條忠實於自己與環境的創作模式。以現代寫生觀出發，忠於自己的雙眼與情感，用生活經驗中淬煉出的感情與理想來建構，型塑出一種反映時代脈動、屬於台灣特有生命力的美學，其多元豐富又有土地情感的特質，為台灣美術史上畫上繽紛絢麗的一筆。而他們原先賴以維生的畫師職業，似乎正也培育他們繪畫的基礎實力與毅力。

參考書目

- 中華民國台灣南部美術協會，《第 57 年南部展》，高雄：中華民國台灣南部美術協會，2009 年 11 月。
- 中華民國台灣南部美術協會，《第六十屆台陽美展畫集 1997》，台北：中華民國台陽美術協會，1997 年。
- 王秀雄，〈臺灣第一代西畫家的保守與權威主義暨其對戰後臺灣西畫的影響〉，《中國、現代、美術國際學術研討會論文集》，臺北：臺北市立美術館，1990.8。
- 王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北：國立歷史博物館，1995。
- 王雅倫，《光和電-影像在視覺藝術中的角色與實踐》，台北：美學書房，2000。
- 王育德，《臺灣-苦悶的歷史》。臺北：前衛出版社，2000。
- 王嵩山，《臺灣原住民社會和文化》，臺北：聯經，2001。
- 王怡文，《中國「月份牌」海報美女圖像研究》，台南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，1998。
- 台灣省立美術館，《膠彩畫之淵源-傳承及其影響學術研討會》，台灣省立美術館。
- 行政院文化建設委員會，《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同論文集》，雄獅美術月刊社，行政院文化建設委員會，1997.02.28。
- 李麗芳，〈民族所館藏標本圖說-台灣漢人早期的祖先繪像與其文化意義〉，《民族學研究所資料彙編》第 13 期，中研院民族所，1999.01，頁 51-94。
- 呂燕卿，〈生活課程及藝術與人文學習領域之內涵〉，黃壬來主編《藝術與人文教育》。臺北：桂冠出版社，2002，頁 367-399。
- 何清吟，〈何清吟人性之光系列創作發表與探索〉，《臺灣藝文》，期 257，2007.5，頁 12。
- 宋家麟編，《老月份牌》，上海：上海畫報出版社，1997。
- 林伯亭，〈中原繪畫與台灣的關係〉，《1990 台灣美術年鑑》，台北：雄獅圖書

公司，1989，頁 438-443。

林淑心，《清代服飾》，台北：國立歷史博物館，1988。

林美容，《台灣人的宗教生活：臺灣人的社會與信仰》。台北：自立晚報，1993。

林育淳，〈發現自我：日治時期的自畫像〉，發表於行政院文化建設委員會主辦《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同研討會》，台北：雄獅美術月刊社，1996。

林文軒，〈國寶級的膠彩畫大師呂浮生〉，《蕉心社刊》第 26 期，2003.3.1。

周樑楷，〈從傳承意識到歷史意識-台灣祖先畫像的意義〉，《當代》，119 期，台北，1997.7，頁 102-107。

周文，〈以歷史的眼光鳥瞰台灣攝影的發展〉，《台灣美術》44 期，1999.4，頁 74-82。

周婉窈，《臺灣歷史圖說：史前至一九四五年》，臺北：聯經，2003。

周晉編著，《明清肖像》，武漢：湖北美術出版社，2014.04。

吳國淳，《戰後五十年來臺灣地區中小學美術教育研究》。國立臺灣師範大學博士論文，1997。

吳濁流，《無花果》，臺北：前衛出版社，1989。

吳榮順，〈從回歸傳統生態的保存傳習理念探討南部客家八音的承襲〉，《民間藝術綜合論壇論文集》，宜蘭：國立傳統藝術中心。2005，頁 331-342。

姚漢秋，《臺灣喪葬古今談》，台北：台原出版社，1999。

洪麗完，〈圖像資料與台灣原住民社會文化理解：評蕭著《島民•風俗•畫-十八世紀台灣原住民生活圖像》〉，《歷史月刊》，1999.11。

洪麗完，〈圖像資料與台灣原住民社會文化理解：評蕭著《島民•風俗•畫-十八世紀台灣原住民生活圖像》〉，《歷史月刊》，1999.11，頁 108-115。

洪根深、朱能榮，《台灣美術地方發展史全集-高雄地區》，國立台灣美術館編輯委員會，台北：日創設文化事業有限公司，2004.12。

神林恆道、潮江宏三、島本浣編，潘禧譯，《藝術學手冊》，台北：藝術家出版社，1996年9月。

徐默，《晚明・清代肖像畫的藝術表現形式》，中國美術學院。

倪再沁，《高雄現代美術誌》，高雄市政府文化局，2004年8月31日。

殷登國，《圖說三百六十行下》，台北：聯經出版事業，1990。

凌純聲，〈中國祖廟起源〉，《民族學研究所集刊》第七期春季刊，台北：民族學研究所集刊編輯委員會，1959。

高本莉，《台灣早期服飾圖錄》，台北：南天出版社，1995。

高本莉，《清代祖先畫像暨補子特展—台灣民俗北投文物館專題展簡介》，台北：台灣民俗北投文物館，1995。

高雄市立美術館，《美術高雄當代篇》，高雄：高雄市立美術館，1995。

高雄市立美術館，《人生若夢：詹浮雲藝術研究展》，高雄市立美術館，2012.03。

國立台灣藝術教育館編，〈肖像畫專輯〉。《美育》99期，台北：國立台灣藝術教育館，1998。

國立台灣美術館，《台灣美術地方發展史全集-高雄地區》，台北：日創設文化事業有限公司，2005.06。

國立台灣美術館，《台灣美展 80 年 1927-2006(上)》，台中：國立台灣美術館，2009年10月。

曹若，《美術構圖例釋》，台南：大孚書局，1993年10月。

莊英章，《田野與書齋之間-史學與人類學匯流的台灣研究》，台北：允晨文化2004。

陳祥水，〈公媽牌的祭祀〉，《民族學研究所集刊》。第三十六期刊。台北。民族學研究所集刊編輯委員會，1973。

陳奇祿，《民族與文化》，台北：黎明文化，1982。

陳其南，《臺灣的傳統中國社會》，臺北：允晨文化，1994。

- 陳惠雯，《大稻埕查某人地圖：大稻埕婦女的活動空間近百年來的變遷》，臺北：博揚出版社，1999。
- 陳淑華，〈族譜專題-我從何而來？〉，《經典》，第 25 期，2000.8.1，頁 68-91。
- 陳淑鈴主編，《台灣東洋畫探源》，台北市立美術館，2000.07。
- 陳培豐，《同化的同床異夢：近代化與認同》，臺北：麥田出版社，2006。
- 陳柔縉，《臺灣囍事》，臺北：東關國際文化，2007。
- 陳秋瑾，《尋找台灣圖像-老照片的故事》，臺北：國立歷史博物館，2010.05。
- 張祥傳，《張氏族譜》，臺北：新遠東出版社，1959。
- 張建富，《明代官像畫》，台中：台灣省政府教育廳，1996。
- 黃苗子，《古美術論集》，中和：龍泉出版社，1987。
- 黃明川，〈台灣攝影史簡論〉，《台灣史料研究》，7 號，財團法人吳三連台灣史料基金會，1996.02，頁 3-18。
- 黃文博，《台灣人的生死學》，臺北：常民文化事業，2000。
- 黃有志，〈台灣地區喪葬儀式〉，《禮儀民俗論述專輯》，禮儀民俗論述專輯編輯小組，版 2，內政部，1989。
- 黃冬富，〈視覺藝術教育史概述〉，黃王來主編，《藝術與人文教育》，臺北縣：桂冠出版社，2002，頁 11-36。
- 黃俊傑，《臺灣意識與臺灣文化》，臺北：正中書局，2003。
- 黃文勇，《從「影像高雄：看不見的歷史」的面向－閱讀「歷史・再現」的意義》，高雄市立美術館，2005。
- 莊英章，《家族與婚姻：台灣北部兩個閩客村落之研究》，臺北：中央研究院民族學研究所，1994。
- 戚嘉林，《臺灣史》(上冊)。臺北：尚峰出版社，1985。
- 盛清沂、王詩琅、高樹藩編，《台灣史》，台中：台灣省文獻委員會，1977。
- 曾敏雄，《容顏寫真－曾敏雄人物攝影筆記》，台北市：田園城市文化，2009.11。

- 游本寬，《美術攝影論思》，台北：台北市立美術館，2003。
- 游本寬，《論超現實攝影-歷史形構與影像應用》，台北：遠流出版，1995。
- 馮爾康，《中國古代宗族與祠堂》，台北：臺灣商務印書館，1998。
- 葉立誠，《服飾美學》，台北：商鼎文化，2000。
- 詹浮雲，《詹浮雲油畫集》，高雄：詹浮雲，1982 年。
- 詹浮雲，《詹浮雲油畫集(二)》，高雄：詹浮雲，1995 年。
- 詹浮雲，《詹浮雲油畫集(三)》，高雄：詹浮雲，1998 年 3 月。
- 詹浮雲，《詹浮雲油畫集(四)》，高雄市中正文化中心管理處，1998 年 11 月。
- 詹浮雲，《詹浮雲油畫集(五)》，嘉義市文化局，2001 年 2 月。
- 詹浮雲，《詹浮雲油畫集(六)》，高雄：詹淑卿，2005 年 12 月。
- 詹浮雲，《詹浮雲油畫集》，台北：國立歷史博物館，2009 年 11 月。
- 漢聲雜誌社，《中國民間肖像畫》，台北：英文漢聲出版社，1994.03。
- 廖瑾瑗，《台灣現代美術大系-抒情新象膠彩》，台北：行政院文化建設委員會，2004.12。
- 廖瑾瑗，《背離的視線－台灣美術史的展望》，台北：雄獅圖書股份有限公司，2005.10。
- 廖瑾瑗，〈台灣的祖先畫〉，《民間藝術綜合論壇論文集》，宜蘭：國立傳統藝術中心。2005，頁 290-307。
- 廖瑾瑗，〈詹浮雲-來自跨界的集大成〉《台灣現代美術大系-抒情新象膠彩》，台北：行政院文化建設委員會，2004.12，頁 35-45。
- 廖瑾瑗，〈呂浮生-生於斯、長於斯、畫於斯〉《台灣現代美術大系-抒情新象膠彩》，台北：行政院文化建設委員會，2004.12，頁 58-68。
- 遠流臺灣館，《臺灣史小事典》，臺北：遠流出版社 2000。
- 蔣勳，《美的沉思：中國藝術思想芻論》，台北：雄獅出版社，1986。
- 蔣勳，〈盤古的後裔〉，《歡喜讚歎》，聯合文學出版社有限公司，1999.06。

- 蔣炳釗，〈漳浦地區鬼靈及祖先崇拜〉，刊於莊英章、潘英海編《臺灣與福建社會文化研究論文集》，台北：中央研究院民族學研究所，1994，頁 167-182。
- 劉文三，《台灣宗教藝術》，台北：雄獅出版社，1976。
- 劉文三，《台灣早期民藝》，台北：雄獅出版社，1978。
- 劉還月，《台灣民間信仰小百科：節慶卷》，台北：臺原出版社，1994。
- 潘元石，〈明清時代台灣書畫藝術的評價〉，刊於《1990 台灣美術年鑑》，台北：雄獅圖書公司，1989，頁 444。
- 鄭政誠，〈評介馮爾康等著《清人社會生活》〉，《國立臺灣師範大學歷史學報》21 期，台北：國立臺灣師範大學歷史學系，1993，頁 221-228。
- 蔡相輝，《台灣的祠祀與宗教》，台北：臺原出版社，1989。
- 蔡淵絜，〈清代臺灣的移墾社會〉，刊於瞿海源、章英華主編《台灣社會與文化變遷論文集》，中央研究院民族學研究所專刊乙種第十六號(上冊)，台北：中央研究院民族學研究所，1986，頁 45-67。
- 賴志彰，〈從霧峰林家玻璃版底片看早期的暗房技巧與照片翻拍〉，《台灣風物》，第 39 卷第二期。
- 賴志彰，〈寫真相片作為一種意象與語言：談日據時期的臺灣攝影寫真發展－從霧峰林家寫真談起(1895-1941)〉，刊於陳溪珍主編《臺灣史研究學術研討會論文集》，台北：中華民國臺灣史蹟研究中心，1989，頁 177-202。
- 蕭瓊瑞，〈「台灣人形象」的自我形塑－百年來台灣美術家眼中的台灣人〉，收錄張炎憲、陳美蓉、黎中光編，《台灣近百年史論文集》，財團法人吳三連台灣史料基金會，1996.08，頁 105-156。
- 蕭瓊瑞，〈「台灣人形象」的自我形塑－百年來台灣美術家眼中的台灣人〉，《炎黃藝術》第 72 期，1995.11，頁 66-79。
- 簡明婕，〈心靈的寄託-館藏宗教文物〉，《珍藏台灣-館藏選要圖錄》，國立台灣歷史博物館，2001，頁 190。