

國立臺灣藝術大學美術學院 書畫藝術學系博士班 博士論文

指導教授 林保堯老師

潘春源關廟葛宅六十幅彩繪壁畫研究

The research of PAN CHUN-YUAN's sixty wall paintings in  
Guanmiao GE's house

研究生 林武成 撰

中華民國 107 年 7 月

# 國立臺灣藝術大學

## 博士學位考試委員會審定書

本校 書畫藝術學系博士班 研究生 林武成 所提

論文 / 創作  
(中文名稱) 潘春源關廟葛宅六十幅彩繪壁畫研究

論文 / 創作  
(英文名稱) The research of PAN CHUN-YUAN's sixty wall paintings in Guanmiao GE's house

經本委員會審定通過，特此證明。

學位考試委員會

委

員：

林昭真

林進忠

王耀庭

林符煥

劉靜敏

指導教授：

林符煥

所長(系主任)：

林文郎

中 華 民 國 107年 7 月 9 日

## 謝 誌

回想來時路，為何要讀博士班？出自於為府城潘春源發聲而已！

春源先生是日治時期職業畫家，他為五斗米而折腰，屈就於民間繪畫這樣的職業背景，向來少有史家從台灣美術與文化的角度來探討他的成就。有感於春源先生風範，冥冥中似乎有這麼一股力量，導引我去發掘更多關於春源先生的事蹟，我想這就是緣份吧！

人生有涯，知識無涯，感謝一路走來家人的支持，尤其是我年邁的父母親。更要感謝我的愛妻淑芬，容忍我的任性，去追求自己的人生目標。吾兒昱廷能在父親忙碌於教學與求學之際，在其為人處事與學業表現讓我無後顧之憂。

葛宅的發現，歸功於筆者在歸仁國中的學生王柏舜，且感謝葛家人對我的信任，使得筆者有機會得以近距離研究這批作品。特別感謝葛公喬年冥冥中助我一力，每每在葛宅神明廳面對這批作品總是有新的發現。

感謝在台藝大求學階段，林進忠恩師從大學以來一直提攜筆者，其治學態度對筆者影響甚鉅。我的指導教授林保堯老師對於筆者專研台灣彩繪壁畫研究的支持，其嚴謹治學與開放性教導，總是能夠為筆者解惑，時時叮嚀論文寫作進度。擔心我負笈閩粵地區長達二個月的田野調查生活，有請李乾朗建築工作室與教授提供寶貴的田野考察經驗。

博士班期間受業於劉靜敏教授研究方法論的嚴格訓練，王耀庭教授對藝術品探究與精闢的見解，馮幼衡教授對於藝術史研究自我觀點的訓練，使得本論文得以成形。而博士論文寫作之際，葛家後代葛育仁、潘岳雄老師接受訪談並且提供相當具有關鍵的第一手資料。審查委員林柏亭教授悉心指導並且補充「春萌會」與「梅檀社」第一手資料，都使得本論文具有創建。

另外，要感謝書畫系主任李宗仁教授的關心叮嚀，博士班同學思婷、松木、家男與系辦公室助教群重亨學長、佳穎、淑芬、基任的協助，得意門生子慧協助校稿，我的好兄弟敬世龍校長提供相關論文寫作經驗，在我南北奔波之際，同事嘉育、穎蓉夫妻協助我接送孩子上學。

正當我完成博士論文之際，少子化的衝擊使我必須離開任教十幾年台南歸仁國中。感謝在歸中曾經幫助過我的人以及飄島社的子民，讓我留下美好的回憶。

謹此

## 摘要

潘春源關廟葛宅六十幅彩繪壁畫是全新發現，是潘春源昭和時期藝術高峰且質量之最的作品。本文從文物調查開始，考察潘春源生平事蹟、葛喬年家族生命史與葛宅建築特色等相關脈絡以做為分析彩繪壁畫的基礎，並以回到歷史現場，直接面對空間作品進行分析。其中發現潘氏具有大量古詩作品及一本「家庭臺帳」個人手札，補正潘氏生平交遊及他受到漢與和書畫影響的證據。其詩人性格，使得每幅作品都有寓意，並非只是裝飾而已。

本文據此調查初步結果得以安排各章節分別是：第一章是緒論，說明研究動機目的與研究回顧與文獻探討，第二章補正潘春源的生平事蹟，第三章是關廟葛宅與葛家考察，第四章彩繪壁畫的建構，第五章彩繪壁畫的表現藝術，第六章結論。

本文研究結果顯示葛宅彩繪壁畫是潘春源藝術巔峰之作，使得葛宅成為該時期的典範。從臺灣美術史角度來看，潘春源可視為臺灣日治時期昭和年間代表書畫家之一；就文化層面來看，潘氏雜揉漢、和、西的藝術表現具有海洋文化不確定與包容的性格，可視為「島嶼型海洋文化」代表畫家。

**關鍵字** 關廟、葛宅、潘春源、彩繪壁畫、島嶼型海洋文化

## Abstract

PAN CHUN-YUAN's sixty wall paintings in Guanmiao GE's house is a new discovery. The artwork was created by PAN CHUN-YUAN during the Showa period, which could be recognized as the most representative artwork of him. In this study, information about the artwork, including PAN CHUN-YUAN's life story, GE QIAO-NIAN's family history, and characteristic of GE's house were investigated, which could be an important basis for wall painting analysis. Also, a direct analysis of the wall painting and building construction in GE's house was conducted. PAN's life experience and social contact are revealed with the discovery of the book "*family day to day account*." Large quantities of PAN's ancient poems showed that PAN CHUN-YUAN was influenced by both Han culture and Japanese culture. Therefore, each of the wall paintings in GE's house is not only for decoration but also for implied meanings.

The preliminary findings of this research would be presented as follows: Part 1 abstract contains research motivation, purpose, and related literature review; part 2 is for PAN CHUN-YUAN's life story; in part 3 the relationship between Guanmiao GE's house and GE QIAO-NIAN's family story is described in detail; part 4 is for in-depth exploration of the construction of the wall paintings; part 5 presents the analysis of artistic expression of wall paintings; part 6 is conclusion.

According to the result of this research, sixty wall paintings in Guanmiao GE's house can be PAN CHUN-YUAN's magnum opus. GE's house can be recognized as an exemplary building in the period. From the Taiwan art history perspective, PAN CHUN-YUAN is one of the representative artists during the Showa period; from the culture side, he can be thought of as a model of "national marine culture system" artist, whose multicultural artistic expression fuses with Han, Japanese, and western culture.

Keywords: Guanmiao 、 GE's house 、 PAN CHUN-YUAN 、 wall painting 、 national marine culture system

# 目次

謝誌.....	I
摘要.....	II
Abstract.....	III
目次.....	IV
表目錄.....	VI
圖目錄.....	VII
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究內容與方法.....	6
第三節 研究回顧與文獻探討.....	13
第二章 詩書畫韻能手潘春源.....	20
第一節 畫師對場展其藝.....	20
第二節 漢和書畫雜揉的大正時期.....	24
第三節 傳統社團的參與.....	32
第四節 近代美術展覽及畫會活動.....	36
第五節 藝術事業發展.....	47
第六節 交遊與傳承.....	49
第三章 葛宅歷史沿革及建築特色.....	56
第一節 關帝廟街的開發.....	56
第二節 落腳關帝廟街-葛氏家族史.....	64
第三節 葛宅建築.....	74
第四節 彩繪壁畫的分部現況.....	93
第四章 葛宅彩繪壁畫建構.....	110
第一節 身堵主題內容寓意.....	110
第二節 頂堵主題內容寓意.....	132
第三節 裙堵主題內容寓意.....	146
第五章 葛宅彩繪壁畫的藝術表現.....	161

第一節 正廳中柱前身堵藝術表現.....	161
第二節 正廳中柱後身堵藝術表現.....	180
第三節 正廳後片身堵藝術表現.....	207
第四節 伸手中柱後身堵藝術表現.....	213
第五節 葛宅頂堵藝術表現.....	218
第六節 葛宅裙堵的藝術表現.....	250
第六章 結論.....	296
參考書目.....	306
附錄一 潘春源擊鉢吟社古典詩作品.....	315
附錄二 潘春源生平大事記.....	326

## 表目錄

表 1-1-1 《臺灣日日新報》書畫、日本畫、東洋畫等關鍵字統計表.....	2
表 1-2-1 研究架構表.....	12
表 3-2-1 葛家第二代發展簡表.....	73
表 3-3-1 葛宅現存楹聯空間位置與內容.....	92
表 3-4-1 前檐牆立面彩繪壁畫作品.....	95
表 3-4-2 廳內回照彩繪壁畫作品.....	95
表 3-4-3 正廳左壁彩繪壁畫作品.....	97
表 3-4-4 正廳右壁彩繪壁畫作品.....	98
表 3-4-5 正廳神龕界屏右壁彩繪壁畫作品.....	100
表 3-4-6 正廳後片彩繪壁畫作品.....	100
表 3-4-7 左伸手前檐牆彩繪壁畫作品.....	101
表 3-4-8 右伸手前檐牆彩繪壁畫作品.....	102
表 3-4-9 潘春源葛宅彩繪壁畫款識一覽表.....	103
表 3-4-10 葛宅彩繪壁畫的位置、名稱、主題及款識.....	106

## 圖目錄

圖 2-1-1 大正十二年竣工立「三老爺宮碑記」與今之面貌乃民國 85 年重建	21
圖 2-1-2 《台灣史槎錄》記載水仙宮廟建築匠師來至於潮州	22
圖 2-2-1 大正時期《臺灣日日新報》紙上藝廊	26
圖 2-2-2 1913 年臺灣日日新報社慶祝天長節奉祝書畫作者名單	26
圖 2-2-3 潘春源 1918 年發表於《臺灣日日新報》作品 19180501(31)	27
圖 2-2-4 《日本繪畫評價番附》(京都洛陽美術社, 1922 年)	27
圖 2-2-5 1914 漢文圖本內容有論語兩課	29
圖 2-2-7 〈漢代繪畫〉	29
圖 2-2-6 〈支那文學史一斑〉	29
圖 2-2-8 〈倫理一斑〉	29
圖 2-2-9 「國譯漢文大成」	29
圖 2-2-10 大阪商船汽船出帆時間表及航線圖	31
圖 2-2-11 《臺灣總督府各州廳旅券發行簿》登錄	31
圖 2-2-12 1925 年《臺灣日日新報》刊載	32
圖 2-3-1 明治 32 年(1899)〈重脩天壇碑記〉	34
圖 2-3-2 民國 40 年(1951)戰後天壇第一次重修, 共立一匾	34
圖 2-3-3 明治 34 年(1901)韓子星全家福	34
圖 2-3-4 潘春源《家庭臺帳》1929 年詩詞手稿	34
圖 2-3-5 太子裕仁的贈旗賞識	36
圖 2-4-1 臺展期間發表於《臺灣日日新報》紙上藝廊作品	39
圖 2-4-2 第五回梅檀社之日本畫展	42
圖 2-4-3 第三回台展參觀紀念照與春萌畫會宣言	44
圖 2-4-4 《善化書畫展覽會出品者芳名錄》	46
圖 2-4-5 昭和 3 年善化工商協會舉辦善化書畫展覽會紀念照	46
圖 2-4-6 發表審查入選點數由新竹書畫益精會主開	47
圖 2-5-1 昭和 4 年《大日本職業別明細圖》	49
圖 2-6-1 潘春源與李應彬合影	50

圖 2-6-2 《家庭臺帳》記載春源畫室入學門徒相關資料.....	55
圖 3-1-1 〈永曆十八年臺灣軍備圖〉.....	57
圖 3-1-2 舊社汛 約今日歸仁舊社口南邊.....	58
圖 3-1-3 〈乾隆臺灣輿圖〉稱之為「舊社街」、「香洋仔庄」.....	58
圖 3-1-4 日治臺灣堡圖與今日衛星地圖相疊.....	59
圖 3-1-5 金子常光繪〈觀光的臺南市〉.....	60
圖 3-1-6 光復初期此地歸仁舊市場.....	61
圖 3-1-7 照片後面可見當時潘春源所繪三川殿門神.....	63
圖 3-1-8 新舊山西宮對照.....	64
圖 3-2-1 葛喬年炭精筆肖像.....	65
圖 3-2-2 盧氏聘儒人 炭精筆肖像.....	65
圖 3-2-3 葛家祖厝福州南後街附近.....	65
圖 3-2-4 南後街黃巷有此葛家大院.....	66
圖 3-2-5 筆者拜訪葛家大院.....	66
圖 3-2-6 現居主人為葛家外戚.....	66
圖 3-2-7 福州葛家大院正廳.....	67
圖 3-2-8 正廳燈梁有彩繪.....	67
圖 3-2-9 1933 年「山西宮重修記」碑.....	69
圖 3-2-10 葛金灼臺灣總督府醫學專門學校畢業證書.....	71
圖 3-2-11 葛金灼醫師免許證書.....	71
圖 3-2-12 日本大學第三中學.....	72
圖 3-2-13 日本高等獸醫學校.....	72
圖 3-2-14 獸醫師免許證.....	72
圖 3-2-15 實業學校教員免許.....	72
圖 3-2-16 光復初期受訓中等學校師資班證書.....	73
圖 3-2-17 民 47 年當選台南縣議員證書.....	73
圖 3-3-1 葛喬年日治時期戶口名簿.....	75
圖 3-3-2 葛喬年戶籍浮籤記事.....	76
圖 3-3-3 葛金灼大正 15 年醫術免許申請書資料局部.....	76

圖 3-3-4 關廟侯夜明宅.....	77
圖 3-3-5 日治時期葛宅店面.....	77
圖 3-3-6 民國 60 年葛宅店面.....	78
圖 3-3-7 民國 90 年葛宅店面.....	79
圖 3-3-8 正身木棟架以 C 型鋼進行加固.....	79
圖 3-3-9 軒亭拆除改搭鐵皮遮陽架.....	79
圖 3-3-10 google 衛星地圖中標示相對位置與今日店面樣貌.....	80
圖 3-3-11 潘岳雄老師至葛宅勘查確認作品.....	81
圖 3-3-12 林保堯教授南下勘查葛宅.....	81
圖 3-3-13 2016 年以來葛宅搶救過程.....	84
圖 3-3-14 葛宅平面格局.....	86
圖 3-3-15 葛宅空間使用.....	86
圖 3-3-16 葛宅對街侯宅以山牆裝立面.....	87
圖 3-3-17 關廟忠孝街現況.....	87
圖 3-3-18 文化二街 26 巷.....	88
圖 3-3-19 砌築紅磚方柱圓拱廊騎樓相通.....	88
圖 3-3-20 頂部為木樑結構相搭承接二樓板.....	88
圖 3-3-21 三峽老街以紅磚築砌方柱單圓拱立面.....	88
圖 3-3-22 屋檐做軟挑出履起.....	88
圖 3-3-23 店屋內部前端開圓拱門殘跡.....	89
圖 3-3-25 後檐牆殘留橫向木搭在廊牆的孔洞.....	89
圖 3-3-24 店屋後檐牆示意圖.....	89
圖 3-4-1 前檐牆立面彩繪壁畫示意圖.....	94
圖 3-4-2 正廳左壁彩繪壁畫示意圖.....	96
圖 3-4-3 正廳左壁彩繪壁畫示意圖.....	98
圖 3-4-4 正廳神龕界屏彩繪壁畫示意圖.....	99
圖 4-1-1 龍岩蓮城芷溪黃氏家廟〈鯉魚圖〉.....	112
圖 4-1-2 二宜樓二樓門兩側彩繪壁畫.....	112
圖 4-1-3 新竹新補林氏家廟彩繪壁畫「魚躍」、「鷹飛」.....	112

圖 4-1-4 浙江衢州廿八都文廟正殿中軸天花板〈魚躍龍門〉 .....	113
圖 4-1-5 蔡草如台南「大人廟」灰泥壁畫 .....	115
圖 4-1-6 蔡草如台南「大人廟」灰泥壁畫 .....	115
圖 4-1-7 五帝廟正殿右壁身堵灰泥壁畫 1947 年 .....	116
圖 4-1-8 正廳左壁中柱後身堵花鳥畫由左至右 .....	117
圖 4-1-9 題詩、觀瀑、尋菊、獨釣 .....	121
圖 4-1-10 吳友如〈元章題石〉 .....	123
圖 4-1-11 清張雨森〈西園題壁〉局部 .....	123
圖 4-1-12 「西廂記」張生石畔私窺鶯鶯燒夜香 .....	126
圖 4-1-13 邱鎮邦〈吳真人醫龍虎〉之玻璃彩繪 .....	128
圖 4-1-14 福州茶亭街上村救生堂 .....	129
圖 4-1-15 救生堂畫人所繪董奉像 .....	129
圖 4-2-1 普寧市泥溝村「進德日新」 .....	133
圖 4-2-2 泥溝村「本立道生」祠堂後包「錫光」 .....	133
圖 4-2-3 泥溝村「本立道生」後包屋 .....	133
圖 4-2-4 百侯鎮侯南村「肇慶堂」 .....	133
圖 4-2-5 雲林二崙廖宅（宏華堂）廳內楣枋 .....	135
圖 4-2-6 潘春源〈柳下雙鷺〉 .....	136
圖 4-2-7 竹內栖鳳〈雨中柳鷺圖〉 .....	136
圖 4-2-8 林玉山 台 3 〈霽れゆく雨〉 1929 .....	136
圖 4-2-9 正廳前檐楣枋左右堵分別是〈紫藤黃鶯〉、〈牽牛花雄鷄〉 .....	139
圖 4-2-10 竹山莊招貴公廳 .....	140
圖 4-2-12 佳冬蕭宅 .....	140
圖 4-2-13 正廳神龕屏枋樑左右堵〈夾竹桃〉、〈雁來紅〉 .....	140
圖 4-2-14 正廳左右次間門額〈月季花〉、〈月下白梅雙雀〉 .....	142
圖 4-2-15 正廳神龕屏兩側門上門額〈水仙雙蝶〉、〈白菊圖〉 .....	143
圖 4-2-16 正廳神龕屏背面兩側門額〈新篁〉、〈蕙蘭〉 .....	145
圖 4-3-1 正廳中柱前左壁裙堵四幅花鳥作品 .....	146
圖 4-3-2 正廳中柱前右壁裙堵四幅花鳥作品 .....	149

圖 4-3-3 正廳中柱後左壁裙堵三幅花鳥作品 .....	152
圖 4-3-4 廣東大埔「肇慶堂」彩繪作品〈傳盧叁甲〉 .....	153
圖 4-3-5 正廳中柱後右壁裙堵三幅花鳥作品 .....	155
圖 4-3-6 正廳後片左右壁裙堵四幅花鳥作品 .....	157
圖 4-3-7 仿趙昌畫韓昌黎句〈葡萄〉 .....	158
圖 4-3-8 台展 2 東洋畫〈葡萄〉蘇氏花子 .....	158
圖 4-3-9 高橋觀月〈芭蕉圖〉 .....	159
圖 4-3-10 高橋翠子〈芭蕉圖〉 .....	159
圖 5-1-1 〈雲龍圖〉 .....	161
圖 5-1-2 狩野一信〈龍虎圖〉 .....	162
圖 5-1-5 橫山大觀〈龍蛟躍四冥〉 .....	162
圖 5-1-3 狩野探幽〈龍圖〉 .....	162
圖 5-1-4 狩野常信〈龍圖〉 .....	162
圖 5-1-9 龍岩芷溪門樓檐下 .....	163
圖 5-1-6 台南佳里某宅日治（1930 年代） .....	163
圖 5-1-7 開山神社照壁 .....	163
圖 5-1-8 呂壁松〈龍圖〉 .....	163
圖 5-1-10 仙游楓亭鎮麟山宮 .....	163
圖 5-1-11 南宋 陳容〈九龍圖〉局部（第四、五龍之間） .....	163
圖 5-1-12 仙游「麟山宮」龍圖有狂態之氣 .....	164
圖 5-1-13 廣州輔棠麥公祠〈教子朝天圖〉 .....	164
圖 5-1-14 龍腳趾前端上緣 .....	165
圖 5-1-15 龍尾 .....	165
圖 5-1-16 龍背、龍腹局部 .....	166
圖 5-1-17 左上方順時鐘旋轉的漩渦雲 .....	166
圖 5-1-18 輪廓線以墨線起稿，漆線修飾 .....	166
圖 5-1-22 台南天壇藏〈雙魚造形八卦盤〉 .....	166
圖 5-1-19 龍頭局部 .....	167
圖 5-1-20 森狙仙〈龍圖〉局部 .....	168

圖 5-1-21 廣東槎頭「鏡波黃公祠」龍圖局部.....	168
圖 5-1-23 〈鯉魚圖〉 .....	169
圖 5-1-24 前方水草正好是觀者直觀的視平線.....	170
圖 5-1-25 中間的形象是草魚.....	170
圖 5-1-26 畫面下端魚是鯰魚的特徵.....	170
圖 5-1-27 浙江衢州廿八都古鎮文廟〈魚躍龍門〉 .....	172
圖 5-1-28 吳松〈魚〉 .....	172
圖 5-1-29 呂璧松〈雙鯉圖〉 .....	172
圖 5-1-30 蔡九五〈鯉魚〉 .....	172
圖 5-1-31 賴火浪〈鯉魚〉 .....	172
圖 5-1-32 鱗片用筆纖細中有變化，細膩的指搨技巧層次分明.....	173
圖 5-1-33 眼睛以水墨烘托出晶瑩剔透而傳神.....	173
圖 5-1-34 〈松鶴圖〉 .....	174
圖 5-1-35 尾竹竹坡〈日出松鶴〉 .....	175
圖 5-1-36 中山秋湖〈松鶴〉 .....	175
圖 5-1-37 中村不折〈松鶴〉 .....	175
圖 5-1-38 小原古邨〈松鶴〉 .....	175
圖 5-1-39 林玉山〈仙鶴〉 1955 年.....	176
圖 5-1-40 潘春源〈白鶴朝陽圖〉昭和後期.....	176
圖 5-1-41 伊坂旭江〈不老長壽〉 1927 年.....	176
圖 5-1-42 〈柏鹿圖〉 .....	176
圖 5-1-43 畫面呈現 s 形動勢 .....	176
圖 5-1-44 以側鋒逆筆而入勾皴並用.....	178
圖 5-1-45 鹿背渲染漸層施出體毛.....	178
圖 5-1-46 石塊僅以簡約筆調勾出外形.....	178
圖 5-1-47 叢葉以筆尖戳點再染以墨色統整.....	179
圖 5-1-48 〈雙鹿〉 .....	180
圖 5-1-49 莊敬夫 〈雙鹿〉 .....	180
圖 5-1-50 楊舟 〈紫芝白鹿圖〉 .....	180

圖 5-1-51 嘉義溪口劉宅 1929 年 廳堂隔斷牆.....	180
圖 5-2-1 正廳左壁中柱後身堵四幅作品構圖.....	181
圖 5-2-2 張妙禪 〈水墨梅蘭菊竹四屏〉.....	181
圖 5-2-3 王席聘 〈花卉四屏〉.....	181
圖 5-2-4 〈月下梅雀〉.....	182
圖 5-2-5 相較於梅幹，石頭用筆粗拙，翠竹則是清秀之氣.....	183
圖 5-2-6 苔點濃厚有立體感.....	184
圖 5-2-7 神情生動頸上墨色變化有韻味.....	184
圖 5-2-8 〈蘭石孔雀〉.....	185
圖 5-2-9 細鈎翎毛，羽毛尾端一筆一筆畫出.....	186
圖 5-2-10 姿態輕盈優美花朵綻放.....	187
圖 5-2-11 〈菊石八哥〉.....	187
圖 5-2-12 石頭輪廓線條有起伏變化.....	188
圖 5-2-13 花瓣以快速行筆勾勒產生一種動態感.....	189
圖 5-2-14 八哥鳥形體顯得瘦靚俊俏.....	189
圖 5-2-15 〈竹鷄圖〉.....	190
圖 5-2-16 石頭造形以上圓下方組合而成.....	191
圖 5-2-17 雙鈎填彩處理竹葉及枝幹.....	191
圖 5-2-18 整體形態、筆力展現出挺拔清高的姿態.....	192
圖 5-2-19 (宋) 馬遠〈山徑春行圖〉.....	193
圖 5-2-21 清末民初畫家王韞泉.....	193
圖 5-2-20 永樂〈高士圖〉.....	193
圖 5-2-22 〈石堅題詩〉.....	194
圖 5-2-23 石塊輪廓線粗細起伏變化極大.....	195
圖 5-2-24 大面積墨色渲染勝於線條.....	195
圖 5-2-25 男子神情專注於壁面略有所思.....	196
圖 5-2-26 男子衣服線條轉折圓滑有速度感.....	196
圖 5-2-27 黃慎筆〈巖壁題名圖〉石面局部.....	197
圖 5-2-28 〈山人觀瀑〉.....	198

圖 5-2-29 小室翠雲〈觀瀑圖〉 .....	199
圖 5-2-30 梁楷〈李白行吟圖〉局部 .....	200
圖 5-2-31 人物分寸之間筆簡意賅 .....	200
圖 5-2-32 山人衣摺局部 .....	200
圖 5-2-33 童僕寫來衣摺抖動曲線過多 .....	200
圖 5-2-34 山石輪廓線線條較比纖細用墨變化靈活 .....	201
圖 5-2-35 〈冒雨尋菊〉 .....	201
圖 5-2-36 髯鬚隨帽帶感受到斜風細雨 .....	202
圖 5-2-37 簡易幾筆寫出菊花向背及墨色變化極具空間感 .....	203
圖 5-2-38 柳葉用筆急促感，筆勢偏右以表受到風的吹拂 .....	203
圖 5-2-39 〈清溪獨釣〉 .....	204
圖 5-2-40 〈清溪獨釣〉局部 .....	205
圖 5-2-41 狩野探幽〈太公望〉局部 .....	205
圖 5-4-42 漳州湘橋村民宅壁畫前檐牆左壁 .....	205
圖 5-2-43 鐵鉤一般的線質規則短弧線 .....	206
圖 5-2-44 根據枝幹前後轉折關係，進行接筆形似錢吉生用筆 .....	206
圖 5-2-45 口緣及下底弧度觀之符合透視原則 .....	206
圖 5-3-1 〈男女愛情〉 .....	207
圖 5-3-2 鵝蛋臉，柳眉細眼挺直的鼻子小嘴 .....	208
圖 5-3-3 眉目清秀，小嘴，神情略有所思 .....	208
圖 5-3-4 枝桠用筆遒勁細長，前後樹枝墨色分明 .....	208
圖 5-3-5 山雀以筆蘸厚彩寫出形體，尾羽用筆遒勁 .....	209
圖 5-3-6 梅鶴姻緣〉 .....	210
圖 5-3-7 左側主幹上段與三分之一處分枝桠 .....	211
圖 5-3-8 後方梅樹主幹向上伸展 .....	211
圖 5-3-9 細長的小枝顯得風骨雅致 .....	212
圖 5-3-10 神情清新充滿智者之韻 .....	212
圖 5-3-11 服飾著色勾勒有變化 .....	212
圖 5-3-12 遠方叢樹無枝幹 .....	212

圖 5-4-1 〈董奉像〉 .....	213
圖 5-4-2 董奉臉部 .....	214
圖 5-4-3 線條力道足以依靠手杖支撐身體重心 .....	214
圖 5-4-4 鞋帶纏繞繫結構成點線節奏變化筆力 .....	214
圖 5-4-5 郭柏川〈自畫像〉 1944 年 .....	214
圖 5-4-6 老虎寫真 .....	215
圖 5-4-7 老虎形象寫實逼真 .....	215
圖 5-4-8 〈嫦娥抱兔〉 .....	216
圖 5-4-9 卵形頭，細眉，鳳眼，蒜鼻，小嘴 .....	217
圖 5-4-10 兔子左側身，臉向左下方 .....	217
圖 5-4-11 以深、草綠色處裡樹葉，表現出空間的深度 .....	217
圖 5-5-1 龍岩芷溪培蘭堂門樓〈八仙過海〉 .....	218
圖 5-5-2 松樹枝幹，以曲線筆筆相接，律動感十足 .....	220
圖 5-5-3 八仙衣服飄逸灑脫，更能感受仙人瀟灑之態 .....	220
圖 5-5-4 潘春源 三疊霓裳〈八仙圖〉 1926 年 .....	221
圖 5-5-5 黃慎〈八仙圖〉 .....	221
圖 5-5-6 〈柳下雙鷺〉 .....	222
圖 5-5-7 以「入」字形中鋒用筆寫出 .....	222
圖 5-5-8 柳幹輪廓線連帶寫皺紋 .....	222
圖 5-5-9 灰墨的魚身看起來有透明感 .....	222
圖 5-5-10 受到畫面高度影響蒼鷺腳短如雁鴨 .....	223
圖 5-5-11 林玉山 台 3 .....	224
圖 5-5-12 〈墨梅圖〉 .....	225
圖 5-5-13 重心在左側下方 .....	226
圖 5-5-14 以淡墨寫花瓣濃墨畫蒂恰似音符般跳躍壁上 .....	226
圖 5-5-15 款識：「疏影橫斜辛未夏春源寫」 .....	226
圖 5-5-16 〈墨蘭圖〉 .....	227
圖 5-5-17 明文徵明〈蘭竹圖〉局部 .....	228
圖 5-5-18 日治 葉漢卿〈蘭〉局部 .....	228

圖 5-5-19 直筆中鋒寫叢草亂中有序 .....	228
圖 5-5-20 〈墨竹圖〉 .....	229
圖 5-5-21 側鋒回筆呈現鐮刀形 .....	229
圖 5-5-22 前竹葉用濃墨後竹幹用淡墨 .....	230
圖 5-5-23 〈墨菊圖〉 .....	231
圖 5-5-24 郭新林使用淡墨飽滿的含水量寫來特別豐潤 .....	231
圖 5-5-25 潘氏明顯的回勾式露鋒有別於一般起筆按壓 .....	231
圖 5-5-26 〈紫藤黃鶯〉 .....	232
圖 5-5-27 叢葉前後推疊層次分明色彩變化豐富 .....	232
圖 5-5-28 紫藤花序由下而上粉紫顏色漸白 .....	233
圖 5-5-29 綠色的藤枝纏繞用比如草書 .....	233
圖 5-5-30 〈牽牛花雄雞〉 .....	233
圖 5-5-31 葉片與藤枝色彩變化豐富。 .....	234
圖 5-5-32 以群青、粉白並用寫花朵 .....	234
圖 5-5-33 羽毛筆觸筆筆清晰 .....	234
圖 5-5-34 今尾景年〈山茶花矮雞圖〉 .....	234
圖 5-5-35 竹山莊招貴公廳 .....	234
圖 5-5-36 北埔姜氏家廟 .....	234
圖 5-5-37 佳冬戴氏宗祠 .....	235
圖 5-5-38 林東令〈花卉〉 .....	235
圖 5-5-39 〈夾竹桃〉 .....	235
圖 5-5-40 深綠色寫前葉及上方葉子；草綠、褐綠寫後葉及梗上葉 .....	236
圖 5-5-41 點以紅色花苞 .....	237
圖 5-5-42 畫中螳螂 .....	237
圖 5-5-43 〈雁來紅〉 .....	237
圖 5-5-44 輪狀延展俯仰其間，增添空間深度 .....	238
圖 5-5-45 表現出高頻率震動翅膀 .....	239
圖 5-5-46 沈周〈雁來紅〉 .....	240
圖 5-5-47 邱金蓮 台展 6 〈雁來紅〉 1932 年 .....	240

圖 5-5-48 〈月下白梅雙雀〉 來源：林武成拍攝 2017.10.12.....	241
圖 5-5-49 寫意筆法結合指搨處理胸前黑色斑痕.....	241
圖 5-5-50 〈月季花〉.....	242
圖 5-5-51 整體重心在右側前束.....	242
圖 5-5-52 呈現用筆運轉之間的節奏感韻味，宛如跳躍式的音符顯得輕快.....	243
圖 5-5-53 花朵藝術表現.....	244
圖 5-5-54 郭柏川〈薔薇〉1940年 油彩、畫布.....	244
圖 5-5-55 蜜蜂顏料厚薄處理相當有韻味.....	244
圖 5-5-56 〈水仙雙蝶〉.....	245
圖 5-5-57 以粉白厚漆色彩寫六瓣平開花朵.....	246
圖 5-5-58 粉蝶圓滑外形顯得輕盈.....	246
圖 5-5-59 前株向右斜伸一朵葉深中株向左斜伸開兩朵.....	247
圖 5-5-60 枝下方棲息一隻蠶蠅兒.....	247
圖 5-5-62 先花瓣後花托 花瓣由內而外.....	247
圖 5-5-61 葉子順序以中為主筆.....	247
圖 5-5-63 〈新篁圖〉.....	248
圖 5-5-64 竹葉呈現燕尾造形組合.....	248
圖 5-5-65 赭黃帶綠寫竹竿，追求物象之色.....	248
圖 5-5-66 帶形長葉半立，叢葉呈 V 字形.....	249
圖 5-5-67 蘭花潔淨秀麗的氣質.....	249
圖 5-5-68 清錢維城〈蕙蘭〉.....	249
圖 5-5-69 葉基葉底為尖.....	250
圖 5-5-70 王少濤 〈墨蘭圖〉1932年 涂勝本藏.....	250
圖 5-6-1 〈桃柳春燕〉.....	251
圖 5-6-2 翎毛用筆清晰.....	252
圖 5-6-3 前深、後淺的黑色變化漸變墨色.....	252
圖 5-6-4 以圓點出含苞花萼.....	252
圖 5-6-5 〈蓮荷翠鳥〉.....	253
圖 5-6-6 筆筆清晰可見.....	254

圖 5-6-7 巧妙劃過留白空間.....	254
圖 5-6-8 翠鳥似乎瞬間暫停時間軸上.....	254
圖 5-6-9 蓮花白裡透紅的感覺相當潔淨.....	255
圖 5-6-10 〈菊石雞鳴〉.....	255
圖 5-6-11 雄雞胸腹用筆.....	256
圖 5-6-12 腳趾線條適勁.....	257
圖 5-6-13 眼臉傳神.....	257
圖 5-6-14 畫面最為清淡的墨色處理前方石塊.....	258
圖 5-6-15 菊花凹凸厚薄之間別有一番趣味.....	258
圖 5-6-16 〈枝上雉雞〉.....	259
圖 5-6-17 歌川廣重 〈菊に雉子〉版畫.....	260
圖 5-6-19 色彩的厚薄處理相當具有層次感.....	260
圖 5-6-18 以薄彩鋪底再以濃彩寫出羽狀.....	260
圖 5-6-20 雙足筆力適勁，顏料本身的透明感，增添雙足的立體感.....	261
圖 5-6-21 梅花狀複葉厚薄溼乾變化增添色彩變化.....	261
圖 5-6-22 複筆寫出枝形與那似草似蘭的線條力道.....	261
圖 5-6-23 〈天香引蝶〉.....	262
圖 5-6-25 從外圈花瓣向內寫入色彩漸變再點已蕊.....	263
圖 5-6-24 模仿紙張彩墨渲染效果.....	263
圖 5-6-26 花苞寫來筆意相連.....	263
圖 5-6-27 葉面疏密變化枝梗軟中帶勁展物象質感.....	264
圖 5-6-28 粉蝶凌空欲降.....	264
圖 5-6-29 隨著似乎忘情不減速度緊追在後.....	265
圖 5-6-30 〈新柳鸚鵡〉.....	265
圖 5-6-31 鳥架以圓筆快速寫出橢圓弧線筆力剛勁.....	266
圖 5-6-33 藉由筆毛形態與運筆角度的變化表現羽毛的質感.....	266
圖 5-6-32 水杯符合透視原理.....	267
圖 5-6-34 中鋒圓筆寫長線披針狀柳葉.....	267
圖 5-6-35 〈玉蘭椿雀〉.....	268

圖 5-6-36 山雀特徵黃胸腹羽黑臉兩側白毛 .....	268
圖 5-6-37 玉蘭花苞錯落分布於枝桠端疏密之間有變化 .....	269
圖 5-6-39 柱狀花蕊有凹凸感 .....	269
圖 5-6-38 先向下行筆之後接筆向上伸展 .....	269
圖 5-6-40 填補老幹與山茶之間的空隙 .....	269
圖 5-6-41 〈枯槎八哥圖〉 .....	270
圖 5-6-42 濃墨寫出、頭向背部逐次寫出墨色漸變 .....	270
圖 5-6-43 筆調輕快如交響樂章 富有柔軟性 .....	271
圖 5-6-44 唐寅〈枯槎鷓鴣圖〉局部 .....	271
圖 5-6-45 〈牡丹雁鴨〉 .....	272
圖 5-6-46 輪廓線與皴紋色澤相融合呈現面狀 .....	273
圖 5-6-48 配合著牡丹花的節奏而走 .....	273
圖 5-6-47 筆筆相間，看是眼花撩亂，卻是筆筆清晰可見 .....	274
圖 5-6-49 墨色變化多，有著斑紋一般或者絨毛之感 .....	274
圖 5-6-50 黃慎〈蘆鴨圖軸〉局部 .....	274
圖 5-6-51 林覺〈野鴨小品〉局部 .....	274
圖 5-6-52 〈天竹繡眼紅蜓〉 .....	275
圖 5-6-53 日本京都寫真 .....	275
圖 5-6-54 紅果逼真 .....	276
圖 5-6-55 繡眼鳥回首仰望上方的蜻蜓是畫面焦點所在 .....	276
圖 5-6-56 下段力道實足 .....	277
圖 5-6-57 叢葉寫來姿態婀娜多姿色彩變化豐富 .....	277
圖 5-6-58 以淡紅色畫出翅膀的透明度與輕盈 .....	277
圖 5-6-59 〈鴨禽圖〉 .....	278
圖 5-6-60 以蘭葉描的線條處理蘆葦 .....	279
圖 5-6-61 頸部以上以線條處理輪廓線再以沒骨法處理 .....	279
圖 5-6-62 禽鴨身體 .....	280
圖 5-6-63 〈芍藥飛禽〉 .....	281
圖 5-6-64 隱約可見飛禽造形與色彩 .....	281

圖 5-6-65 清 黃鉞〈芍藥〉 .....	281
圖 5-6-66 張秋海〈芍藥〉 1928 年 .....	281
圖 5-6-67 花梗的姿態與葉片的舞動配合上方的飛禽形成主要流動的氣流 .....	282
圖 5-6-68 〈梅枝山雀〉 .....	283
圖 5-6-69 起筆為藏鋒向下寫出一段再反方向接續向上逐漸寫出枝幹 .....	283
圖 5-6-70 先以圓筆點出形狀再以濃墨點出花萼 .....	284
圖 5-6-71 以側筆接續寫出花瓣造形點以黃色花蕊 .....	285
圖 5-6-72 羽毛用筆清晰以褐紅色點出遒勁的鳥腳 .....	285
圖 5-6-73 〈葡萄松鼠〉 .....	286
圖 5-6-74 明徐渭〈葡萄〉 .....	287
圖 5-6-75 金城〈葡萄松鼠〉局部 .....	287
圖 5-6-76 松鼠以薄彩寫出 .....	287
圖 5-6-77 〈葡萄松鼠〉局部 .....	287
圖 5-6-78 〈蕉禽圖〉 .....	288
圖 5-6-79 「入」形用筆是畫面結構的樞紐地位 .....	288
圖 5-6-80 受到異物遮蓋依稀可見紅喙大眼藍羽白腹特徵 .....	289
圖 5-6-81 林覺〈芭蕉圖〉 1883 年癸巳 .....	289
圖 5-6-82 蕉樹寫真 .....	289
圖 5-6-83 〈美人蕉〉 .....	290
圖 5-6-84 躲藏在下方角落兩株之間的禽鳥 .....	291
圖 5-6-85 蕉葉用筆渾厚有力層次分明 .....	292
圖 5-6-86 先蘸粉紅筆尖蘸洋紅色畫出體態扭曲較大的花頭 .....	292
圖 5-6-87 〈晚香玉〉 .....	293
圖 5-6-88 左右兩組花束間形成拱形穿透空間 .....	293
圖 5-6-89 由上往下寫出花苞與綻放白花再點以黃色花蕊 .....	294
圖 5-6-90 頭小身體胖，頭部前端有角，應為常見的獨角仙 .....	294
圖 6-6-1 清 鄭燮〈蘭花竹石圖卷〉 .....	303

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

### 一、研究動機

筆者因 2001 年負笈中國敦煌研究院保護研究所學習彩繪壁畫修復，2002 年參與臺南藝術大學古物維護所承辦文建會兩梯次壁畫工作坊，<sup>1</sup>肇始關注台灣建築彩繪壁畫相關議題。十幾年來參與、主持彩繪壁畫調查及修復案，感到日治時期臺灣美術史研究，忽略傳統書畫，有失歷史的真實性。對於具有職業畫師身分的傳統書畫家，更因犯了傳統社會中將職業畫家視同匠人，不似文人畫家有著較高的社會地位，而未受到應有的尊重，<sup>2</sup>少有著墨。<sup>3</sup>

上個世紀 80 年代的改革開放以來，本土意識覺醒，促使「臺灣美術史」成為研究顯學。<sup>4</sup>論者總是以西洋畫及東洋畫作為日治時期的研究對象，從民族主義到後殖民主義觀點聚焦於「現代性」的論述，均取得一定的成果。顏娟英團隊<sup>5</sup>對於該時期史料蒐集整理的基礎上花下了不少功夫，相信在整理《臺灣日日新報》美術文獻，不難發現「書畫」名詞相對「東洋畫」在報紙上的高曝光率，(表 1-1-1)。

---

<sup>1</sup> 此兩次研習工作坊，是邀請德籍修復師，以嘉義笨港水仙宮陳玉峰壁畫為例的實務課程。

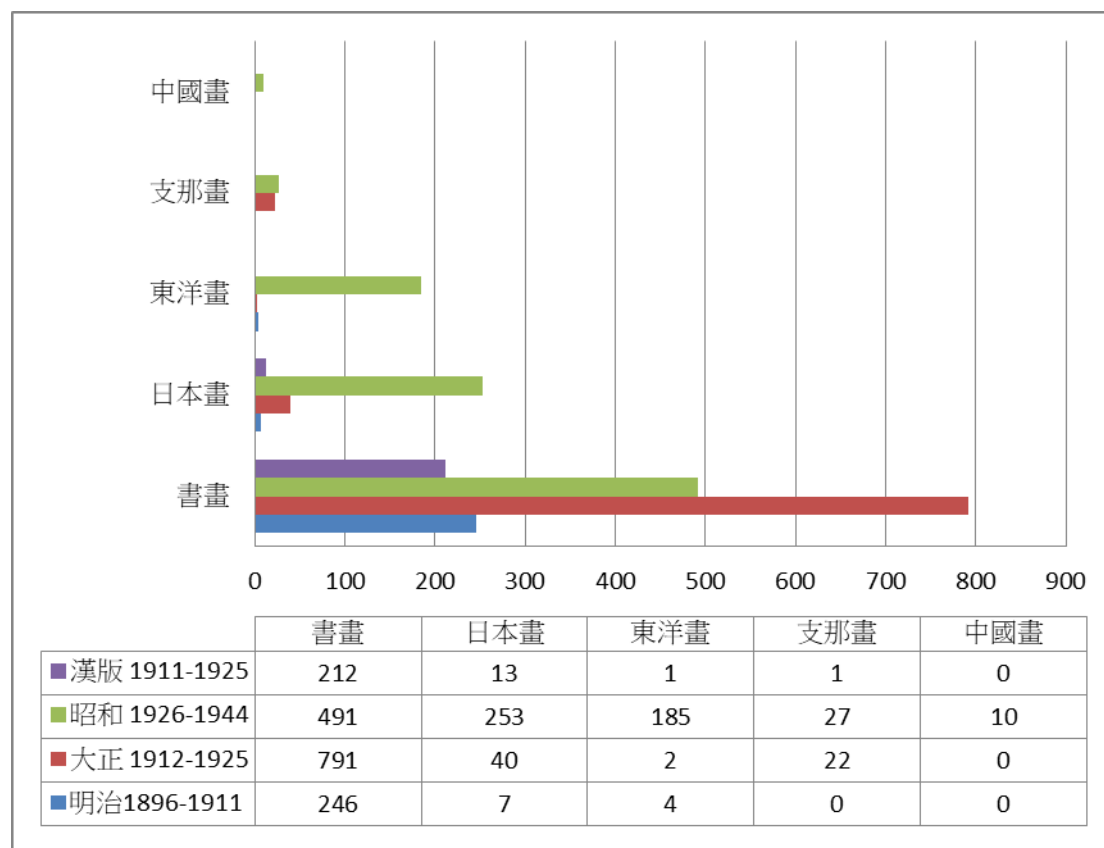
<sup>2</sup> 譚怡令，〈呂紀花鳥畫及院藏其派作品之探討〉，《呂紀花鳥畫特展》(台北：國立故宮博物院編輯委員會，1995 年)，頁 112。

<sup>3</sup> 謝里法在《日治時期台灣美術運動史》一書，甚少提及潘春源。林柏亨〈日據時期台灣的畫會活動〉(1996 年何謂台灣？近代台灣美術與文化認同論文發表)提到潘春源。近年來因謝世英注意他在臺灣美術展覽會的表現，有多篇論文探討。而林保堯則有《婦女》專書。

<sup>4</sup> 1996 年雄獅美術月刊，承辦策畫「何謂台灣？近代台灣美術與文化認同」研討會，9 月 13-14 日兩天討論主題重心以美術為主，相關層面議題擴及文學、社會、文化等領域，期望藉由具體討論作為美術、文化界研究、發展的方向。

<sup>5</sup> 顏娟英指導的台灣大學藝術史研所碩博士生為主，包括中央研究院歷史語言所博士後研究。

表 1-1-1 《臺灣日日新報》書畫、日本畫、東洋畫等關鍵字統計表



說明：本表依據漢珍公司《臺灣日日新報》資料庫(升級版)統計

林武成製圖

因此，該團隊成員黃琪蕙開始轉向研究傳統書畫家。其 2012 年博士論文，便是注意傳統書畫家面對日本近代美術輸入的現代性因應問題。<sup>6</sup>2015 年劉小鈴從官紳雅集的詩社活動及北台灣藏家的角度，來觀看傳統書畫活動。<sup>7</sup>他們都注意到，傳統書畫活動並非像過去研究者所認知，是東洋畫一支獨秀，而書畫突然消失蹤影。這使得傳統書畫家的歷史地位得以重新被探討。

台灣傳統建築彩繪壁畫，主要是以灰泥或木板做為基底材，在其上處理好地仗層，即可繪製，與傳統書畫有著密切關係，可謂是跨界的書畫藝術項目。<sup>8</sup>當 1970 年鄉土藝術浪潮來襲，先輩席德進、林衡道等人的引領，掀起年輕學子一

<sup>6</sup> 2016 年黃氏博論略加修正補充，獲得中央研究院社會科學博論改編出版獎助，可見日治時期傳統書畫研究的重要性。

<sup>7</sup> 劉曉鈴，《日治時期日臺傳統文人書畫研究》（台北：文津出版社，2015 年）。

<sup>8</sup> 無論是東、西方美術史，彩繪壁畫是早期繪畫探討研究的對象。雖然歷史時序已到日治時期（19 末 20 世紀中），台灣島嶼特殊的移民及殖民社會，使得傳統書畫之表現，除了紙、絹本之外，廟宇、民宅之建築彩繪壁畫乃佔有一定之數量，其山水、人物、花鳥之品像不遜色於紙絹作品。

步一腳印，踏尋台灣傳統民間文化及藝術學風，<sup>9</sup>造就今日檯面上不少學者，<sup>10</sup>以傳統藝術、傳統建築領域作為他們研究的對象。其中，畫師的研究及彩繪圖像的傳統寓意、構圖分析，係日後碩博士生研究建築彩繪之主流，近二十年來已有豐碩的成果。2013 年成功大學建築所蔡雅蕙的博士論文《日治時期臺灣傳統彩繪匠師民宅作品之研究》可視為此研究之集大成。另外，自 1999 年台南藝術大學古物維護研究所的成立，彩繪壁畫進一步邁向保存修復跨學科範疇，主要聚焦於物質文物的保存及採取科學調查分析其材料技法，成為該領域新的研究方向。

改隸以來，台灣島嶼處於漢人移民及日本殖民之特殊文化歷史環境，廟宇、民宅之建築彩繪壁畫乃佔有相當之數量，無論山水、人物、花鳥畫都不遜於同時期的紙絹書畫作品，可謂是書畫活動的一部分，應置於臺灣美術史、文化史範疇研究，才是完整的歷史真實。這是筆者進修博士班之動機，也是本論文寫作的原由。

筆者由於工作關係移居臺南，獨得地利之便，特別關注「府城傳統民間畫師」潘陳兩大系統的作品。1987 年成大徐七冠碩士論文，首先對潘陳門神風格進行了比較研究。1996 年「國立傳統藝術中心」委託成功大學（以下簡稱成大）歷史系蕭瓊瑞及建築系徐明福兩位教授，主持潘麗水作品的調查研究，對於潘氏家族介紹及潘麗水現存作品的整理有相當之成果，並且出版《雲山麗水》專書。蕭瓊瑞進一步完成《府城民間傳統畫師專輯》出版，成為研究潘氏家族主要參考文獻。是書未出版前，潘春源的歷史舞台是伴隨著林玉山或潘麗水的介紹曇花一現，主要原因是潘春源彩繪壁畫大多數已經損毀消失之故，沒有足夠的研究樣本可供研究，只能存其「本土第一代畫師」之美名，對其相關之深入研究相當少。近年來學者謝世英、林保堯注意他在臺灣美術展覽會（以下簡稱臺展）的表現，當代藝術學者龔卓軍也開始注意潘春源在特殊歷史環境的文化詮釋。

2006 年筆者調查研究，<sup>11</sup>發現潘春源畫跡有：臺南市中西區「王氏宗祠」、

---

<sup>9</sup> 中建築裝飾藝術：彩繪壁畫、交趾陶、剪黏等被視為是民間藝品，成為藏家收藏文物，導致古蹟竊案四起。例如，台南學甲慈濟宮於民國 69 年 12 月 2 日連續兩夜遭竊，被偷走葉王的交趾陶 56 件。民國 92 年，由財團法人震旦文教基金會輾轉從海外收購回台且無條件歸還給慈濟宮。

<sup>10</sup> 例如林保堯、李乾朗、洪文雄、蕭瓊瑞、徐明福、傅朝卿、李奕興、康諾錫等人。

<sup>11</sup> 參見林武成國藝會 96-2 常態補助案成果，《臺灣灰泥壁畫空間的損壞類型調查研究》（台南：未出版）。

民權路「五帝廟」、善化「慶安宮」、民權路「北極殿」重層壁畫、<sup>12</sup>高雄大寮民宅（後來麗水重新彩繪）及台南大天后宮辦公室紙兩件本仕女作品。當 2013 年，五帝廟因重建關係必須拆除牆壁歸還地主，廟方為了保存潘春源 1947 年繪製作品，採取揭取壁畫的保護方法，揭取過程發現這是重層壁畫，底層另有其 1924 年的作品，廟方決定保留，使得我們今天能夠看到潘春源現存最早的彩繪壁畫。

2014 年筆者受桃園文化局委託，修復大溪「李騰芳故居」正廳兩組灰泥壁畫，其中一幅壁畫，署名呂傳琪，據李家後代指出他是日治時期的詩人，職是之故筆者開始著手進行相關作者考察，因而接觸日治時期古典文學刊物《詩報》，<sup>13</sup>該報並沒有如《臺灣日日新報》出版電子資料庫，只能例假日前往台南市立圖書館藏書室，自昭和 5 年創號刊一頁頁開始翻閱，搜尋他的古典詩作品，同時讓自己回溯歷史現場的感染力。呂氏在大正時期創立大溪「崁津吟社」，昭和 12 年驟逝，筆者持續追查後人對呂氏的哀悼紀念之文，就在昭和 14 年苦尋不得即將放棄之際，「臺南春源」兩字既然出現在目下，腦海浮出被稱為詩書畫三絕的府城潘春源，就此，開始轉向蒐集春源相關之詩約百首，除去有題名無刊出內容的古典詩作品約七十首。

緣分接二連三來，在服務單位（臺南市歸仁國中）推行「文化資產保存」融入美術教學課程多年，2015 年從學生繳交「故鄉文化踏尋」作業附圖（彩繪壁畫）發現「春源」四字，親訪隱藏在臺南關廟市場街道內的葛宅，映入眼簾盡是潘春源憾動人心的彩繪壁畫，數量高達六十餘幅，年款昭和辛未年（1931），對潘春源而言是相當忙碌的一年。2015 年彰化拱範宮也發現，通樑彩繪落款「邨原」就是 1937 年潘春源繪製。是年學者林仁正教授告知筆者，台中霧峰楊宅有彩繪壁畫，為 1938 年潘氏繪製，並提供相關圖片。至此，潘春源的彩繪壁畫之數量已達百幅，筆者與潘春源有不解之緣，自認責無旁貸有義務為這位先賢努力，還給他在歷史上應有的地位之心油然而生，是為本文撰寫主要動機。

---

<sup>12</sup> 上層為潘麗水重繪作品，從顏料層剝落處，可見下層是潘春源的作品。

<sup>13</sup> 臺南市立圖書館藏《詩報》覆刻套書，出版者：籠文出版社，其在蒐集過程，將創刊號更正為昭和五年十月三十日（原誤為六年四月一日），又截止時間亦由（原昭和十七年十二月二十一日）延長至昭和十九年九月五日，較諸中央圖書館臺灣分館所典藏還更完整。

## 二、研究目的

### (一) 必要性

近年來，陸續發現潘春源的繪畫及古典詩作品，使得筆者關注過去學者對於潘春源的研究其中，發現除了潘春源生平活動事蹟有待補正之外，因為他的作品量不多，甚少涉及其藝術的表現，尤其是依附於傳統建築的彩繪壁畫。因此，本文考量物質文物可能消逝，以葛宅彩繪壁畫為首要研究對象，以探討潘春源藝術表現，乃基於下列兩則必要性：

#### 1. 急迫性

葛宅經歷多次地震破壞，建築結構岌岌可危，當前正面臨緊急搶救階段。2016年2月一場地震及連續豪雨，更造成正廳屋頂坍塌，彩繪壁畫暴露於陽光下，微氣候的巨大變化，對文物產生重大影響。筆者於是年3月協助提報歷史建築，並且於9月通過國藝會研究補助，進行初步調查。葛宅目前處於是否保存的空窗期，本研究具有搶救文物的急迫性。

#### 2. 代表性

潘春源繪於關廟葛宅的彩繪壁畫，是目前最新發現，還未對外發表的個案。根據筆者勘查確定葛宅有67幅彩繪壁畫，其中7幅待確定之外，高達60幅作品數量為潘氏作品，係目前發現其繪於廟宇、宗祠、民居彩繪壁畫之最。這些作品雜揉漢、和、洋的形式風格，題材涵蓋花鳥、人物、山水、瑞獸、草蟲、魚藻。從其落款得知年代是昭和6年(1931)，乃潘氏連續參與6屆台展(1928~1933)之際所作，林保堯以為「他是一位左右雙手輪轉作戲的真正畫家」，葛宅可視為其藝事巔峰之代表作品。

### (二) 目的

彩繪壁畫的創作涉及建築空間、人、文化三者的關係，它是依附於建築體的不可移動文物，除了做為裝飾功能外，其圖像背後所隱藏的文化意涵與其所處的建築空間部位有密切的關係，<sup>14</sup>有別於一般可移動文物之架上繪畫。例如畫在布、紙、絹等基底材之油畫、水彩、水墨畫。是故，本研究的目的是在探討潘春

---

<sup>14</sup> 林武成，〈臺灣灰泥壁畫揭取方法之研究〉《媽祖：物質文化研討會：媽祖文化中的歷史物件、保存與再現》（台中市：財團法人台中樂成宮，2016.7年），頁140。

源如何經葛宅建築及葛氏家族渠道，依其個人經驗圖示構思選材，透過個人獨特的藝術表現，具體呈現含有傳統文化程式的圖像，反映出其多樣性的價值。

### （三）預期成果

本文根據上述目的闡明，預期可達到以下五則成果：

- 1.完整補充潘春源生平活動。
- 2.建立葛氏家族史。
- 3.調查確立葛宅建築特色。
- 4.詮釋葛宅彩繪壁畫構思特點。
- 5.分析潘春源彩繪壁畫藝術表現特色。
- 6.確立潘春源葛宅彩繪壁畫的多元價值。

## 第二節 研究內容與方法

### 一、研究內容

#### （一）重點說明

彩繪壁畫乃因建築需要而生；建築因人的需求而起；人為適應群居社會約定俗成、形成各地風俗習慣，與時俱進，促使文化發展愈加複雜，並且反映在我們的生活周遭裡（例如，彩繪壁畫）。大部分的人都無法拒絕文化而獨立生活，也無從拒絕，只有選擇與調適，形成個人經驗圖示。<sup>15</sup>說明建築上的彩繪壁畫，其創作過程（構思及藝術表現），乃是人、建築空間、文化三者相互影響的具體呈現。換句話說，彩繪壁畫是在建築的脈絡中進行創作，同樣地，欲進行解讀詮釋彩繪壁畫的內涵及價值，也必須由三者關係著手缺一不可。一旦彩繪壁畫脫離它存在的建築空間，便失去其「真實性」。

王其鈞：「衡量壁畫的標準應該是看它能否對建築空間環境的涵蓋意念起到

---

<sup>15</sup> 騰守堯：「強調社會文化因素影響個體創造性心理的渠道是多種多樣的。特定的技術和社會傳統，會透過他所在的團體，他接近的權威，他接觸的藝術品傳給他；時代的趣味標準，會透過特定的社會背景和特殊的觀眾的歡迎或不歡迎影響他」。參閱騰守堯，《藝術社會學描述》（台北市：生智文化，1997年4月），頁118。

擴充作用。」<sup>16</sup> 強調空間因素影響彩繪壁畫創作。而在此空間限制之下，如何能夠對空間起擴充作用，自然取決於人對文化的知識系統的建立。

關於彩繪壁畫研究，本文即是在人、建築空間、傳統文化的相互關係上，從田野調查結果所得物質文物（彩繪壁畫）訊息或者說物證，來觀察或證明潘春源那個年代的社會背景，他如何通過台南關廟葛宅建築（格局、功能、使用、空間、裝飾、格調）制約及葛氏家族（贊助者）期望渠道，根據個人經驗圖示，運用象徵符號及寓意敘述，進行規劃構思？這些題材主體究竟反映出怎麼樣的涵義？他如何透過藝術形式具體呈現這些涵義？

三者之間各有涵蓋的範圍，壁畫的具體呈現，即是這些範圍的綜合體。而三者之間，主體為創作者，卻受到業主、建築空間、傳統文化的制約，這是壁畫與之一般單幅作品創作最大差異之處。創作者的藝術表現在此脈絡之下能夠有效的呈現，自然是具有藝術價值之所在。因為，壁畫設計的不同，人們對其空間的感受也不相同，誠如王氏：「一個外部空間既可由於在視覺環境中佔據主導地位的壁畫的渲染而閑靜淡雅，又能莊嚴肅穆，壁畫決定了人們對於空間的感受」。<sup>17</sup>

因此，透過現存葛宅彩繪壁畫的主題、葛宅建築及葛氏家族所透露的蛛絲馬跡，以揭示潘氏構思策略(發想)及其如何運用或組織傳統符號透過形式表現，具體呈現意義，為本文研究重點。

## （二）研究範圍

闡明上述彩繪壁畫與人、建築空間、文化三者關係及具體表現研究重點，其展開範圍如下：

### 1.彩繪壁畫與人

(1) 創作者：潘春源生平事蹟可敘述至光復後的傳承，主要著重於日治時期的發展，範圍包括家庭背景、傳統文化學習、近代美術活動的參與、彩繪壁畫事業及傳承等。

(2) 業主：以葛家三代成員為對象，針對第一代葛喬年與第二代相關之職業身分、生平事蹟及審美素養為範圍。

---

<sup>16</sup>王其鈞，〈壁畫空間論〉，《美術研究》，第1期（總第61期）（北京：中央美術學院，1991年），頁46。

<sup>17</sup>王其鈞，〈壁畫空間論〉，頁47-48。

## 2.彩繪壁畫與建築空間

(1) 周遭環境：葛宅屬於街屋類型，因此必須從關帝廟街的開發由來肇始，說明葛宅落腳興建沿革。

(2) 葛宅現況調查：包括建築格局、木結構、空間功能、立面裝飾、彩繪壁畫。

3.彩繪壁畫與文化：主要以蒐集涉及葛宅彩繪壁畫相關主題為主，為一般民間約定俗成的吉祥象徵圖示、敘述儒家三綱五常思想寓意故事的源流典籍。

4.藝術表現：根據葛宅彩繪壁畫形式表現（經營位置、筆墨、造形、色彩），比較相同主題其它案例作品之異同。本研究之其它案例範圍，包括成功大學建築系調查臺南縣歷史建築普查、潘春源《家庭臺帳》所列書單及筆者 2015 年調查浙閩粵地區村落發現之作品為主，以傳統漢與和書畫相關之作品為輔。

本研究相關之限制如下幾則：

### （三）研究限制

1.業主究竟是第一代葛喬年或第二代葛金灼等人，參與彩繪壁畫的討論，今日已無從準確判定，僅能就周遭相關證物、職業身分、生平背景與彩繪壁畫的關聯性來判斷。某種程度來說，有失其歷史的真實性，卻是目前多數論者所採用的途徑。

2.葛宅第一進（店面）與軒亭已拆除，前者目前搭建二層樓鐵皮屋；後者改搭遮雨棚，葛家卻沒有留下相關照片可供參考，無法獲得原貌照片，僅就目前關廟地方志文內僅存幾張圖片，可窺視一進店面大概樣式。軒亭，除了屋頂水滴的照片之外，整體形式不明。然而根據其後代指出，過去此處的木架上雕刻相當精緻，這樣對於研究軒亭兩側的彩繪壁畫，就缺乏現場參與的感染力。不過，據知 1973 年，石軍導演拍攝台語片電影〈命運的鎖鏈〉，是以葛宅為拍攝地點，為目前唯一記載著當時建築狀況的圖像資料。經查，台灣電影資料館保存著原膠片，老舊底片暫時無對外開放，有待他日修復完成，才能窺視葛宅全貌。

3.葛氏家族溯源，筆者根據葛家後代提供訊息，親往祖籍地福州三坊七巷的黃巷「葛家大院」考察，<sup>18</sup>居住者自稱為葛家（非葛姓）後代。此人指出葛氏家族祖譜，已經於文革期間消失，其對於葛家歷史似乎並不熟悉，無法獲得更進一

---

<sup>18</sup>目前該地為歷史街區，葛家大院為國家保護建築。

步的相關資料。

4.葛宅彩繪壁畫因表面灰塵黏附、保護層老化、漏水污跡等現象，影響畫面清晰度。這樣對於墨色的變化、虛實對比、色彩的辨別、細膩表現的觀察等皆會受到影響，尤其難以透過拍攝獲得正確的色彩。筆者嘗試清洗部分作品髒污畫面，清楚可見色彩變化及細膩表現。礙於時間及經費限制，本研究僅能針對無安全之慮，作品中重要圖像，不易以肉眼辨識色彩及筆墨之處，進行文物清潔處理。藉由修復過程中，觀察細節變化，並拍攝清晰圖片，作為研究分析。

5.葛宅彩繪壁畫中，未署名潘春源之作品，本研究除了邀請潘岳雄老師鑑定之外，僅能比對畫面用筆慣性及造型特徵，以及整幅作品所體現的品味來辨別是否為潘春源之作。其中 6 幅西洋風景畫，為當時流行的新題材新畫法，本研究沒有足夠的樣本能夠確認作者，因此不列入探討潘氏之藝術表現。

6.對於歷時性（歷史縱軸）案例比較，僅限於筆者 2015 年，赴大陸沿海地區，實地考察的案例為主。時間以 1935 年以前的作品為限，僅就相關主體提出比較，不處理統計量化之數據佐證。

7.對於同時性（歷史橫軸）案例比較，此乃需要時間人力經費長時間的投入，僅限於成大建築普查台南地區歷史建築成果為主，對於台南地區民宅依附的題材作用於建築空間、業主的關係，礙於私領域及時間無法逐一研究，因此本文僅能就主題與建築空間的關係、題材的類型及內容佈局進行比較。

8.傳統漢文化的圖像象徵及寓意故事相當龐大，本文僅探討與葛宅相關之象徵圖像及寓意故事，其他不列入本文範圍。

## 二、研究方法

本研究透過田野調查實地考察葛宅，並且訪談潘岳雄及葛家後代，對於髒污不清的彩繪壁畫，將配合修復計畫書進行清潔，以取得更為清晰的圖像資料。另外，將蒐集相關之文獻資料及案例，作為特色之比較分析。最重要的是本文以歷史現場心靈感受，以獲取更多建築、壁畫、人三構面的訊息。下分別說明：

### （一）田野調查

本文所採用的田野調查，包括葛宅建築空間及環境的實地調查記錄、彩繪壁畫的非破壞性光學調查及相關人員訪談，說明如下：

## 1. 建築空間及環境調查

彩繪壁畫因建築而生，對於其所依附的建築格局、風格樣式、使用功能、裝飾類型及周遭環境等相關資訊的蒐集相當重要。依此要項，本文以實地勘察紀錄為首要，於第一次調查基礎上，歷經無數次的選擇不同項目深入調查，盡可能取得所有相關訊息，作為本文分析之素材。

## 2. 相關人員訪談

本文所涉及的相關人員是作者潘春源及業主葛喬年。潘氏後代目前還從事彩繪壁畫工作的是潘岳雄，希望透過訪談，能夠對於潘春源相關的生平及繪畫表現的疑點，進一步確認及發掘（如：他在經文社的角色、精通的樂器、誦經、吃素、德化堂、棋藝、詩集、潮汕說、繪畫參考書籍、畫稿、遺物等）。而葛家現存第三代五大房均已離開葛宅，就目前能夠聯繫之後代為主，以瞭解葛宅空間的使用變遷、第一進街屋使用及建築特色、軒亭精緻的造型（相似圖片比對）及家族成員相關的歷史（如：在台家譜的建立、姓名、職業、事蹟）。

### （二）非破壞性文物光學調查

本調查以筆者 2016 年國藝會專案獎助，文化資產類第 2 期「搶救關廟葛宅潘春源彩繪壁畫調查成果」為基礎，藉由 LED 標準色溫燈管及特殊相機功能，進行光學調查拍照，分別以側光、微距、紅外線檢視彩繪壁畫，進一步在螢幕上觀察分析。這種非破壞性光學調查，普遍運用在文物修復的調查工作，是筆者相當熟悉的操作方法，下列為其具體的操作步驟說明：

#### 1. 側光檢視

根據現場需求，自行組裝簡便層板燈具，為求機動性，以手持層板燈具或將燈具吊掛於腳架，分別從作品四周各個角度打上側面光源，觀察表面彩繪層的厚薄及用筆先後順序，同時拍照記錄。測光檢視可彌補昏暗的室內的光線，更可藉由它所產生的影子來檢視藝術表現手法，同時，清楚可見木板繪畫指搨技法的處理細節。

#### 2. 微距檢視

所謂微距檢視，是以超出肉眼可觀看的限制，來檢視作品表面肌理。SONY DSC-T100 有一項特殊功能，是目前筆者所發現唯一可以 1 公分的距離拍照的機種。拍照過程中，可先透過相機螢幕檢視所需要的位置及特徵，之後可透過電腦

螢幕放大倍數來觀察細節，以分析作品表面肌理現象。

### 3.紅外線檢視

作為專業保存修復的紅外線檢視器具價高，非一般研究人員或個人工作室能力，僅能以紅外線夜視功能的相機輔於紅外光源來檢視作品，它可拍攝一些表層底下的物質，尤其對於墨跡有較高的敏銳度。本文以 **SONY 15X** 機種之紅外線夜視功能檢視。過程中可透過相機螢幕成像來進行補光檢視及拍照，之後進入電腦觀察分析，以輔助判定作品中的墨線或墨痕的訊息，同時也可簡單的辨別材料的相異性。

#### (三) 圖像象徵

本文應用圖像學操作，詮釋建築彩繪壁畫不可移動的圖像與空間之間的關係，包括生產者選擇的圖像原典、圖像相互組合的多義、消費者及空間傳統文化意涵複雜的關係。例如：為何在此空間畫這主題？藝術家有意無意傳達給觀眾（民居家族、宗族成員、普羅大眾）背後的真正指意為何？

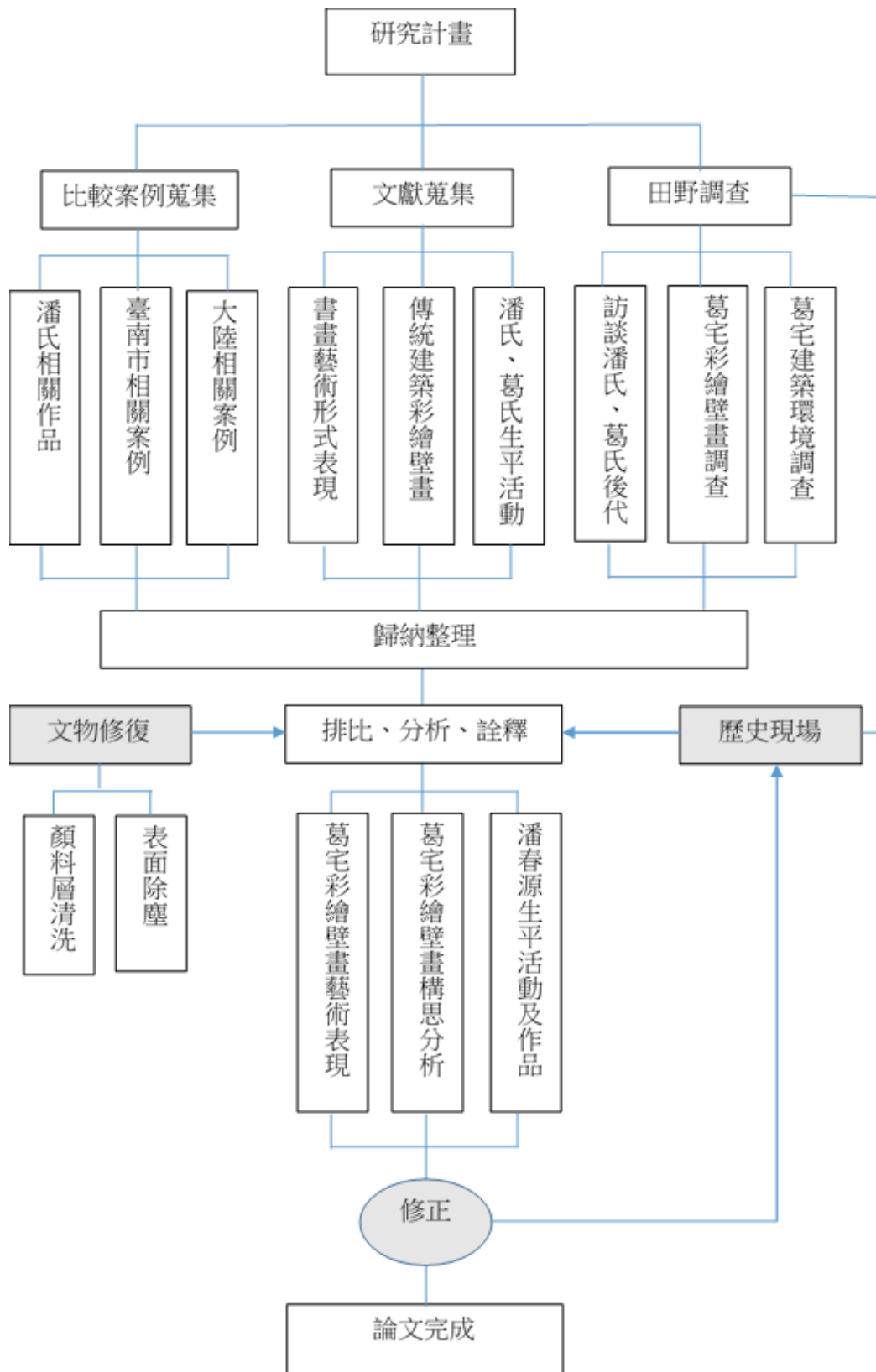
換言之，傳統圖像的典徵相互組合置於不同建築類型空間位置有著多意的詮釋空間。以雲林科技大學楊裕富教授所指導的碩論為例，他們運用圖像學與文化符號符碼（臺藝大古蹟系稱之為「典徵」）方法操作，以設計領域的書寫表格分析之外，對於作品背後所隱藏作者社會關係、觀眾、人事物、文化層面複雜的影響，似乎很少在彩繪研究被探索，也因此出現一再重覆記錄典徵的資料整理階段。因此，本文將在這些基礎上，進一步對文化圖像在空間脈絡的關係進行詮釋。也就是說，傳統圖像之間的相互組合，存在多意的詮釋空間，它必須置於其空間脈絡下，而非獨立詮釋。

#### (四) 風格分析

運用風格類型學，處理圖像脈絡系統中關於形式、題材、主題類型與樣式的排比。其中，圖像脈絡建構於「在場」的概念上。換句話說，在場是指潘氏在日治時期可能參與的行為（指實際參與，觀看及閱讀書畫）。

#### (五) 研究架構

表 1-2-1 研究架構表



### 第三節 研究回顧與文獻探討

本研究回顧與文獻探討分為潘春源研究及傳統彩繪壁畫研究兩方面，敘述如下：

#### 一、潘春源研究

過去學者在研究日治時期的台灣美術，潘春源三個字，只有在探討東洋畫團體「春萌畫會」及「栴壇社」時出現，並且一筆帶過。劉三豪，〈台灣日據時期民間性畫家潘春源〉一文(1977年)，可說是首篇介紹潘春源的文章。劉氏在文中指出：已少見潘春源民間性作品。透過潘瀛洲提供原作讓他拍照，潘麗水接受訪問，簡略介紹其生平事蹟及民間紙本繪畫，並未探討他的彩繪壁畫。不過，卻對他在藝術的貢獻下了以下註腳：「在民間性的繪畫裡，他把對藝術的真誠與才華獻給民間；把中國繪畫的風格傳入廟宇和民間生活中，讓漢室子孫在日政府排擠國畫藝術政策下，仍能重溫祖國藝術的醇美」。<sup>19</sup>

成大教授蕭瓊瑞，《府城民間傳統畫師專輯》(1996年)、與徐明福共著，《雲山麗水》(2002年)，是目前主要研究潘春源的參考著作。蕭氏以為彩繪師與畫師屬於兩個不同系統，二者各有專業，畫師部份古來即有相當研究、著錄，如宋代的《營造法式》、清代的《工程做法則例》。畫師部份，比較偏向美術史研究範圍，歷年來研究較少，為專輯論述的主要範疇。前者收入潘春源門神 7 對、壁畫 2 幅、紙本 32 幅、陳玉峰門神 1 對、壁畫(含木板壁畫)14 幅、紙本 33 幅，提供本研究圖像作品主要來源。然，上述兩本著作，在過去文獻資料未數位化及時間限制，相關資料蒐集佐證較為困難，因此，存在許多有待考證的疑點。

文大陳清香教授，〈民間傳統畫師潘春源〉(1998年)，是根據蕭瓊瑞 1996 年一文的生平活動為要，並且對潘氏的宗教畫進行初步描述，是一篇介紹傳統畫師屬性文章。

歷史博物館研究員謝世英，在研究陳進的同時，發現潘春源臺展優異的表現，之後發表〈日治時期臺灣美術的文化雜揉：陳進與潘春源的美人畫〉(2007

---

<sup>19</sup> 劉三豪，〈台灣日據時待民間性畫家潘春源〉，《藝術家》，第 22 期(台北：藝術家雜誌，1977.3 年)，頁 99-104。

年)·〈妥協的現代性：日治時期臺灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉(2008年)·〈混搭現代性與傳統價值：日治時期臺灣美術中的女性形象 1927-1945〉(2013年)三篇相關文章，分別以「現代性」「後殖民主義」等觀點論述其臺展作品，使得潘春源開始受到台灣美術史研究的重視。

臺藝大林保堯教授，《婦女》(2012年)一書，有別於一般台灣美術研究者，以史為主，他以「風土論」所強調的地方自然氣候、地理環境、文化背景等特徵，來探討圖像語彙的詮釋手法，值得本文參考。

南藝大龔卓軍教授，近年在審視博論之際，開始注意潘春源，並發表〈變政府.跨越語言：民間信仰美學辯證及其三重否定〉(2015年)，指出傳統民間的現代美學辯證之可能性。

上述學者研究，雖然近年來逐漸受到重視，然，涉及到台灣美術研究，主要還是環繞在連續 6 屆入選臺展的作品，其在彩繪壁畫與傳統書畫的表現不見探討。而有關於潘氏的生平事蹟一直沿用蕭瓊瑞之研究，乃有待進一步考證。

## 二、傳統彩繪壁畫研究

民宅彩繪壁畫研究，非經過所有權人同意，難以進入屋內調查研究。即使能夠進入調查，所能運用的時間也相當有限。唯有參與文化單位的普查或修復計畫工作，才有充分的調查時間，不然就得個人與業主博感情。因此，民宅調查工作實屬不易，雖然受到種種主客因素影響，所獲得的第一手資料都是後進作為研究相當重要的資源。下列分別就目前兩岸對於民宅研究的相關文獻概括性回顧：

林世昭(1997年)在前人對傳統彩繪調查的基礎上，<sup>20</sup>首篇以《澎湖地方傳統民宅裝飾藝術之研究》碩論，對民宅進行調查分析研究。<sup>21</sup>整理歸納出裝飾題材類型、內容、運用原則、所在建築空間部位及裝飾表現手法。並進一步探討它的變遷(日治、光復)及反映在社會文化及空間上的意涵。以為傳統建築的裝飾藝術表現即是中國文化中的象徵圖紋。該文調查結果，分別依建築空間、分布類型、裝飾表現部位逐次整理歸納，層次分別，值得借鏡。文中以澎湖島為範圍，涵蓋彩繪、木石雕刻、泥塑、剪黏、楹聯、洗石子、彩繪磁磚表現手法，調查範圍大，

<sup>20</sup> 田野調查(實體調查、訪談)、文獻分析、傳統吉祥圖案解讀。

<sup>21</sup> 林世超，《澎湖地方傳統民宅裝飾藝術之研究》(成功大學建築系碩士論文，1997年)。

難以深入分析。例如，未比較分析個別畫師之間的異同。不過，作為碩論，以具有相當的拋磚引玉之效。

陳美玲(1999 年)<sup>22</sup> 以鹿港郭氏家族第二代畫師郭春江的社口大夫第、摘星山莊民宅作品為研究對象，整理題材、施作空間與部位，探討主題源流與意涵、裝飾原則(木構件的主題的分佈色彩的搭配)等進行分析。透過裝飾原則，探討彩繪裝飾的意義及功能(正面性意義、裝飾主題的意涵、空間內象徵意涵的呈現)。文中僅以線條、造形簡略分析畫作特色，著重於彩繪圖案(堵頭、包巾、錦頭的構成及組合圖形)，再比較分析二、三代之間的特色差異，建立郭春江彩繪裝飾功能的工藝性與藝術性價值及其畫師(技術移民的彩繪發展、世代傳承的家族彩繪)定位。

蔡雅蕙(2000 年)<sup>23</sup> 接續以郭新林民宅彩繪為研究對象，著重於生命史的探討、施作在主、次空間部位主題內容，進行比較分析。並且從落款，探索畫作摹寫與畫譜的關係。文中探討表現形式乃著重於圖案設計分析，對於畫作僅整理出題材主題內容。

卓玲妃(2004 年)<sup>24</sup>從圖像學與文化符碼理論以及根據中國美學理論中形而下美學等操作工具，對彰化民宅彩繪進行研究與分析，能有另一面向瞭解，並且期望透過彩繪分析整理出屬於台灣傳統藝術美的形式原則。其中以「用」為概念，以文化符碼理論為基礎探究台灣傳統彩繪匠師施作美學原理，釐清彩繪在傳統建築空間的運用、施作原則；以傳統工藝創作形式法則，分析傳統彩繪圖像創作的形式原理（審美法則）與創作的設計方法，並藉由彩繪作品分析印證歸納出符合「美的形式原理」之法則。

王美雪(2005 年)<sup>25</sup>以參與臺南縣歷史建築調查為本，對於新發現的麻豆黃矮師徒作為研究對象，首次針對黃矮派系的研究，對於其生平、師承關係的探討是必要，同時整理案例彩繪施作的空間部位以及油作、畫作題材進行分類整理。對畫作的構圖(強調構圖概念)及落款進行分析，裝飾原則、題材運用、題材特色分析，可作為本研究橫向比較的台南地區案例。

---

<sup>22</sup> 陳美玲，《鹿港郭春江（柳司）民宅彩繪研究》（中原大學室內設計所碩士論文，1999 年）。

<sup>23</sup> 蔡雅蕙，《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，2000 年）。

<sup>24</sup> 卓玲妃，《彰化民居彩繪之研究》（雲林科技大學工業設計技術研究所碩士論文，2003 年）。

<sup>25</sup> 王美雪，《日治時期傳統民宅彩繪風格研究-以麻豆黃矮師徒為例》（成功大學建築學系碩士論文，2005 年）。

倪晶瑋(2009 年)<sup>26</sup>以客家文化為研究主軸，調查新竹新屋鄉范姜老屋群的建築彩畫的宗族文化意涵。是文將彩畫範圍擴大，涵蓋大木構件 6 類及非大木 6 類裝飾的種類彩畫，<sup>27</sup>企圖推知，解讀范姜一族的治家傳家理念與彩畫裝飾呈現的文化意涵。其分析透過題材類型、主體的彙整、位置(中軸)、主題(內容:一般，特選；意涵、意涵分類；主題相關性)等分項內容進行彙整分析，道出人、建築彩畫與住屋空間互動的關係存在著「大文化相關」、「宗族相關」與「地方相關」等不同面向的文化意涵。該文將建築裝飾訊息通盤整合分析的整體性筆者頗為贊同，是否涵蓋在彩繪一詞來論述有待商榷。不過啟發筆者對於構思的重視及置於營建者族群的意涵解讀。而其所設計整理歸納訊息要項也值得借鏡。

蔡雅蕙、陳彥仲(2009 年)<sup>28</sup>對霧峰林宅宮保第因保存修復之須進行調查研究，該處彩繪作品雖然留存不多，整體風格相當一致。有趣的是，從落款及筆法上來看，卻不是出於一人手，是包括了鹿港郭氏家族、彰化地區師傅及石岡阿沛司等人，在不同時間施作所呈現出來的結果。造成這種現象是郭氏於當時彩繪業界的領導地位影響了其他同業的畫作風格。宮保第的彩繪主題及堵頭設計則沿襲了傳統象徵手法-吉祥圖案的意涵，表達其忠孝節義的寓意(故事)，僅出現一小幅西洋風景畫，反映主事者傾向舊有制度習慣或傳統的態度。

何淑娟(2010 年)<sup>29</sup>研究日治時期大林地方民居彩繪，以地方歷史文化脈絡為基礎，從屋主視域探討民宅彩繪壁畫的意義，企圖找出屋主的內在情感及核心價值。他以符號、儀式性語言模式、文本主體性三層次，歸納彙整作品圖像背後思想、情感價值，以探究文本的時代性、地域性及主要傳達價值觀。以分析個別古厝彩繪作品，所反映出屋主的社會地位和品味，並比較富紳和富農異同。結果發現符號的組合存在不同詮釋，並指出日治末期，大量出現中日歷史文化中，都代表著吉祥圖案確有不同詮釋。例如，「丹頂鶴」傳統文化是官位長壽的象徵；日本是幸福長壽。「菊花」是長壽，日本是皇族表徵。另外，隨著 1920-1940 臺灣經濟發展，引入西方元素表現於大木彩繪、泥塑、彩繪磁磚、洗石子，同時也出

---

<sup>26</sup> 倪晶瑋，〈范姜老屋建築彩畫中之文化意涵〉，《建築學報》，第 68 期（台北：中華民國建築學會，2009 年 6 月），頁 223-248。

<sup>27</sup> 老屋中的其他裝飾，如磚石雕、剪花（剪黏）、交趾陶等。

<sup>28</sup> 蔡雅蕙、陳彥仲，〈霧峰林宅宮保第建築彩繪之研究〉，《文資學報》第 5 期（台北：國立台北藝術大學文化資源學院，2009 年），頁 33-82。

<sup>29</sup> 何淑娟，〈地方民居彩繪中的生活世界：日治時期大林地方民居彩繪之研究〉（南華大學建築與景觀學系環境藝術碩士論文，2010 年）。

現一些寫生在地風景、植物的作品，這是一個時代地方的人文歷史血肉。何氏提出在地文化的詮釋，表達日治時期特殊的時代精神意念，具體呈現風土特色的在地文化社會。提醒筆者注意圖像的漢和表徵差異，日治時期大時代的詮釋陷阱。

蔡雅蕙、徐明福(2013)<sup>30</sup> 受到廟宇強調主祀神會有不同彩繪人物故事的啟發，以 1866 至 1958 年間的厝屋為對象，企圖探討鹿港郭氏家族面對不同民宅業主的身分職業背景與彩繪目的之差異，是否同樣會出現不同主題的人物畫表現。同時從作品的落款名稱、參考的書籍圖稿，以及當時流行的圖像等，分析比對郭氏家族，人物圖像的來源及其運用在建築中的轉化。認為，郭氏人物作品的主題僅少數會針對厝屋主人之背景、彩繪目的而有特定象徵意義的主題出現，而在作品的呈現上雖然承襲自傳統的畫譜圖稿，但能夠隨繪圖需求以及個人對主題的認知而有自己的表達方式，並非流於機械式的模仿，顯示具有良好的技藝價值。

林世超(2013 年)<sup>31</sup>認為目前傳統建築的研究中，針對民宅裝飾的研究，大多僅止於象徵意涵、技法或反映之空間觀，少見由創建當時的歷史背景切入，進行裝飾背後主事者與動機之解讀。基於此，在過去對澎湖裝飾的研究基礎，以臺中市兩棟傳統仕紳宅第「筱雲山莊」及「摘星山莊」之裝飾為研究對象，藉由對兩者興建歷史及裝飾題材、部位、意涵的分析，解讀裝飾所反映出之屋主企盼；同時藉由比較分析，探討在不同社會角色、不同營建屋子的緣由下，裝飾所反映的異同性內涵。期能藉此在傳統民宅之文化資產價值探究上，提供另一研究視野。

張智凱(2013)<sup>32</sup>探討如何辨別臺灣客家建築的裝飾藝術，結果顯示無想像中的清晰。客家與福佬人在建築、裝飾藝術上真正的差異，是在思想上及許多細節處理。題材的運用以花鳥類及人物為多，主要表現於漳派大木構建築內。另外諧音的轉化發音都是以國語為主的問題，提醒本研究注意諧音所使用的方言系統。

徐建文(2001 年)<sup>33</sup> 在中國第三次全國文物普查-梅縣地區，整理明清民國時期壁畫的主要分布空間部位及作品內容。發現與秉承儒家傳統中原壁畫一脈相

---

<sup>30</sup> 蔡雅蕙、徐明福，〈鹿港郭氏家族在傳統厝屋彩繪作品之人物圖像來源研究〉，《民俗曲藝》第 179 期（2013 年），頁 1-74。

<sup>31</sup> 林世超，〈傳統民宅裝飾之解讀：以筱雲山莊與摘星山莊為例並比較之〉，《文化資產保存學刊》第 24 期（2013 年），頁 59-80。

<sup>32</sup> 張智凱，《臺灣客家地區傳統建築裝飾藝術之研究》（台灣藝術大學古蹟藝術修護學系碩士論文，102 年）。

<sup>33</sup> 徐建文廣東梅縣文化館，〈淺談客家傳統民居壁畫的功用〉，《客家文博》（廣東：中國客家博物館，2001 年），頁 49-54。

承，採用寓意性的形象和運用象徵手法，符合民俗觀念、傳說、活動的要求。結合楹聯、詩詞，使得詩書畫組合在觀眾易觀看的位置。讓起居者在日常生活中時時感受壁畫所營造的藝術教化氛圍。而面對近代它文化觀念的衝擊，徐氏以為它們總是在保持傳統民居建築風格的基礎上，吸收南洋、西方的建築元素，形成中西合璧式的客家民居。

沈妙芬(2008)<sup>34</sup> 依俞源村落現存壁畫為研究對象，從宗教社會和文化等地域性文化的歷史背景，以雅俗文化互動為視角，揭示俞源壁畫藝術的個性。對於壁畫與建築關係，首先分析地域文化生活中所具有的社會功能。其次從題材切入分析壁畫的內涵，揭示壁畫所折射的反映地方社會生活和精神狀態的文化心理及價值觀念。最後從其形式探討藝術面貌，分析其構圖方式、典型紋樣、色彩處理和表現手法的特色及地域文化的關係。結果顯示壁畫不是一種簡單的裝飾，它是一種綜合的社會文化現象和民俗藝術。

吳宗敏(2008年)<sup>35</sup>在研究潮汕近代民居裝飾時，注意到僑鄉帶進東南亞、西洋建築裝飾風格。是在傳統布局和裝飾的基本面貌的前提，只在偏門和其他建築的內部才使用海外元素。這種雜揉外來裝飾的再創造，反映出不同文化影響下裝飾藝術的繼承與發展。潮汕地區裝飾以門樓為重，反映出對傳統文化的尊崇，匾額、門簷體現出業主追求美好生活，緬懷先祖的意願及精神訴求。另外，工業化時代烙印表現於混凝土、彩瓷大量生產模具的使用，也說明潮汕人保守的性格和開放意識的融混。

柯培雄(2010)年<sup>36</sup>調查閩北傳統民居的建築與裝飾，認為民居結構形制-區域特色裝飾手法很多，常常是綜合運用在同一的空間中和諧統一又相得益彰，這與它的特殊地理歷史環境(連江浙，是中原入閩要道)有關，指出閩文化是中原文化與鄰近區域影響複合體，以朱熹為首理學家群，儒、釋、道文化與五夷文化的融合。

---

<sup>34</sup> 沈妙芬，《地域文化視野中的俞源民居壁畫》(中國藝術研究院美術學碩士論文 2008年)。

<sup>35</sup> 吳宗敏，〈潮汕近代民居裝飾細節的文化分析〉，《藝術教育》第7期(北京：中國文化部，2008年)，頁30-31。

<sup>36</sup> 柯培雄，〈閩北傳統民居建築與裝飾特色研究〉，《武夷學院學報》第29卷第4期(2010.8年)頁17-70。

張穎超(2013 年)<sup>37</sup>以符號與民居建築設計(構思)進行分析解讀，處理人、建築、環境、社會、自然之間的關係。其以為建築的物質內容(思想或概念)不僅體現作為物質現象客體存在的特徵，還受到社會的規範、文化等多因素的制約，

傳統民居建築具有符號的一般特徵，作為一種人工創造的事物，具有某種傳達性，負載某種信息構成符號的一般特徵。與本文所欲探討的全面性的思考一致。

丁琴(2014 年)<sup>38</sup>以保存修復之需，對徽州黟縣關麓村連體民居「八大家」進行研究，他從歷史與現狀分析，約明代作品的製作是在木板上以礦物顏料直接在木板上塗刷白色底，提高室內亮度再繪畫。該調查結果顯示，在顏料底層的施作及象徵圖像來源方面，與本研究有關聯性，促使筆者面對傳統建築壁畫彩繪題材時，對於它究竟是如何傳播，又哪些題材最受臺灣歡迎提出發問。

中央美術學院王曉明(2015 年)<sup>39</sup>，從考察徽派明清民居壁画得到啟發，發現藉由不同的壁畫功能闡釋畫面將有意想不到的結果。我們可從作品中了解當時業主的精神面貌，是因為匠人對其思想概括透過圖像表達出來。但是無法從中辨識

業主的職業身分是商業或農業起家，主題幾乎都是高雅文士題材。因此，壁畫上只有工藝高低沒有題材差異化。

綜合上述關於彩繪壁畫研究，探討內涵的構成要素不斷擴充，無論使用哪一種操作工具，不外乎探索其內容的意義。包括從象徵的源流、意義的解讀、空間主從關係到業主的職業身分地位及營建目的等。事實上，從單一或二、三觀看彩繪視域切入，都只是見樹不見林，應當是各個視域全方位觀看才得以窺見全貌。

與此文獻的啟發，筆者認為從創作的本質脈絡，彩繪壁畫才有自身的話語權，才能夠全面性觀看以提升自身的高度。因此，本文企圖以觀看全局的視野來探討彩繪壁畫，而以圖像傳播的概念，作為本文的操作工具，解決象徵圖像寓意故事內容的共同性，著重於構思的選材上以及具有個人特質的藝術表現價值上，這樣的思維乃是建構在彩繪壁畫的創作與傳統書畫的創作本質差異上。

---

<sup>37</sup> 張穎超，〈傳統民居建築符號學研究對現代住宅建築設計的啟示〉，《文藝生活》2013 年 9 期(湖南，湖南省群眾藝術館，2013.9 年)，頁 73。

<sup>38</sup> 丁琴，〈徽州壁畫的創作特點剖析—以黟縣關麓村民間彩繪壁畫為例〉，《黃山學院學報》第 16 卷第 2 期(2014 年 4 月)，頁 81-83。

<sup>39</sup> 王曉明，〈從民居壁畫缺席引發的思考〉，《中國藝術時空》，總第 24 期，2015 年第 3 期(北京：中國藝術研究院，2015 年)，頁 48-57。

## 第二章 詩書畫韻能手潘春源

研究葛宅彩繪壁畫，首先必須認識創作者潘春源。這位活躍於日治昭和時期的書畫家，由於自身為職業畫師，<sup>40</sup>上個世紀九〇年代以來一股「何謂台灣美術」的熱潮並未吹向他，反而是隨者國人對於傳統建築古蹟保存的重視，使得依附於傳統建築的彩繪壁畫受到前所未有的重視。有府城本土第一代畫師之稱的潘春源、陳玉峰，是臺灣傳統彩繪壁畫的牛耳，兩者之藝事時為鄉里所討論，一場 1922 年府城三老爺宮彩繪壁畫對場競技，引起雙方支持者的論戰，刊載於《臺南新報》「一本萬殊」專欄。至此揭開本文之序幕。

### 第一節 畫師對場展其藝

#### 一、府城三老爺宮潘、陳畫師對場

受到 1921-1922 年全球經濟衰退影響，臺灣的生活普遍困難，遇有工作機會即是競爭激烈。是時府城舊廟三老爺宮興工重修（圖 2-1-1），許多彩繪師相互爭取工作互不相讓，廟方董事最後決定由兩位共同承包彩繪壁畫對場競技。諺語：「輸人不輸陣，輸陣歹看面。」兩造分別敦聘潘春源、陳玉峰畫師，將廟宇隔為兩畔各展其藝。據說只要稍微有瑕疵則重新修正，所耗費用早已超過原來的四倍價錢。兩畫師各畫 200 多件，共計 400 多幅作品，數量之大實為少見。11 月 22 日竣工，開放讓民眾觀賞評價，議論紛紛，各種奇怪評語有之。陳派支持者以為潘春源年紀較長（32 歲），精於表現熟練的傳統題材已是司空見慣；年輕的陳玉峰（23 歲）選擇日常用品為題材，畫面寫實而新穎，易受到注視而能夠醒人眼目。<sup>41</sup>潘派支持者認為從技術方面來看，兩者落差很大，指出陳畫師所取之日常題材，不過是一些洋火、數島、小紙幣等造形，只有幾件稍微可觀，不如潘畫師之筆法神飛每一件作品都很生動。認為廟方董事若要評定孰優孰劣，不應該有個

<sup>40</sup> 臺灣人的階級有所謂的上九流：師爺、醫師、畫工、地理師、卜卦、相命、和尚、道士、琴師。參閱片岡 巖著，《臺灣風俗誌》（臺北：臺灣日日新報社，大正 10 年），頁 181-182。

<sup>41</sup> 尚競爭，〈一本萬殊〉，《臺南新報》，1922 年 11 月 22 日，第 5 版。

人感情因素之考量，<sup>42</sup>應該邀請地方名人、定市協議員共同親臨現場，逐幅評比統計優劣總數，才是公正的評選，這樣才能無愧於兩位畫師賠錢競技的心意。<sup>43</sup>可惜，昔日潘、陳兩畫師不惜成本搏命演出，共同繪製龐大數量的精彩作品，不幸毀於第二次大戰，吾人無緣一睹此一對場氛圍下他們的戮力之作。<sup>44</sup>



圖 2-1-1 大正十二年竣工立「三老爺宮碑記」與今之面貌乃民國 85 年重建

來源：林武成拍攝 2017.10.21

三老爺宮的對場，無論時人如何評論潘春源作品的優劣，都顯示他對傳統人物、花鳥、山水題材的熟悉，以及在傳統筆墨功夫的生動表現。回顧潘春源的繪畫歷程，18 歲（1908 年）於自宅開設「春源畫室」是府城耆老共同的記憶，<sup>45</sup>這表示他足夠以熟練的技巧，繪製民間所需的神仙人物、花鳥、山水等作品正式掛牌營業，踏上職業畫家之路。若以 1904 年春源師從公學校退學算起，<sup>46</sup>似乎就是所謂師徒制 3 年 6 個月出師時間。天賦異稟，強學默記的潘春源在這段無師自

<sup>42</sup> 且該廟前，常有數人團聚評談，間有微洩不平之言，細查底蘊，方知該廟董事不公，因董是事者，與陳畫師彼方知油漆請負人，感情較密，故幾事多偏向於陳玉峰。《臺南新報》，1922 年 11 月 23 日，第 5 版。

<sup>43</sup> 一市人，〈一本萬殊〉，《臺南新報》，1922 年 11 月 28 日，第 5 版。

<sup>44</sup> 三老爺宮管理委員會，《開台聖地三老爺宮》（台南市：三老爺宮管理委員會，年代不詳），未編頁。

<sup>45</sup> 從過去學者研究及筆者訪談潘岳雄都指出潘春源畫室在此時間成立。

<sup>46</sup> 潘春源 11 歲（1901 年）才就讀臺南第二公學校（暫時以水仙宮廟內為教室），處於青春叛逆期潘春源，對於日本教師的歧視有所不滿，時常曠課之舉，因此只讀三年（1904 年），毅然退學，力學漢文，臨摹書畫，後受坎城諸畫伯之薰陶，藝事日精。參閱楊乃胡，〈潘老先生生前涯略訃聞〉，1971 年 11 月 29 日。

通自學而成期間，究竟是建構在怎麼樣的環境基礎上？

## 二、日治初期府城書畫環境

概觀台灣漢人歷史，是以移民社會為主軸的漢文化，短短幾百年間，早期以適應環境與之搏鬥開墾勞動為主，無暇於悠閒的美術活動。作為移民者內心安頓的宗教信仰是最大的力量來源，廟宇彩繪壁畫、民俗畫、年畫等隨草根性而來的民間藝術，有別於美術史上皇宮、貴族、士人商紳等階級藝術。因此，這些神仙畫、忠孝節義重人倫的儒家思想及祈求生命的吉祥、祈福的訊息符號圖像也跟著進入台灣，成為專職畫家的工作內容。

按當時府城來說，廟宇、民間彩繪有一定的需求，多指向從大陸聘請唐山師來台，完事便回大陸。本地人只有林覺等人有繪製壁畫的紀錄。那些一般士紳階級流通的書畫作品，對潘春源來說是可遇而不可求。反而是府城諸寺廟內的彩繪壁畫（圖 2-1-2）、裱畫店、佛像店內懸掛的神像人物畫及傳統古字畫，以及明清以來流行的畫譜《芥子園畫譜》，成為他學習的對象。



圖 2-1-2 《台灣史槎錄》記載水仙宮廟建築匠師來至於潮州

資料來源：台灣圖像記憶

改隸之後，記載最早的書畫活動是 1899 年 4 月 1 日，台南城的蘇琿谷<sup>47</sup>及

<sup>47</sup> 前清秀才，於 1917 年 12 月病故。參閱〈生榮死哀〉，《臺灣日日新報》，1918 年 1 月 5 日，第 5 版。

王壽山分別以〈英雄獨立〉、〈相馬畫〉作品參與日本內地「愛知縣繪畫共進會」活動，展現做為明清首府的府城人文薈萃，藝術風氣鼎盛的文化底蘊及包容性。<sup>48</sup> 當時能夠遊走於名士及民間之間的專職畫家好少，大概只有呂璧松（1872-1931）一人，他是臺南歲進士呂陽泰先生的孫子，<sup>49</sup>自習入塾，即喜繪事。<sup>50</sup>與吳南溟（1869-1933）<sup>51</sup>、陳瘦雲（1879-1912）<sup>52</sup>等南社成員有所交遊，論述繪畫理論頗受推崇，是府城相當活躍無人不曉的專業畫家。<sup>53</sup>由於求畫者眾，遲至 1913 年 10 月，呂璧松才在頂打石街設畫室，晚春源畫室 5 年。<sup>54</sup>

1908 年以前潘春源是否向他請益，目前並沒有可靠文獻可證，然而為人和藹可親的呂氏，其作品在府城的流通，相信潘春源可能在裱畫店或府城前輩家中目睹而受其薰陶。<sup>55</sup>

另外，潘春源就讀公學校之際，並未學習相關的近代美術課程啟發。<sup>56</sup>《臺灣日日新報》直至 1908 年全台鐵路開通，銷往南部數量才大增，且報上的「紙上藝廊」作品要到 1912 年以後才陸續出現，因此這些視覺圖象語彙對他影響不大。此時雖然有日本畫家來到台南從事繪畫活動，主要還是仰賴府城士紳階級的

<sup>48</sup> 從歷史發展脈絡來看，府城相較於新竹、鹿港士紳面對外來文化的衝擊包容性較強，能夠接受並融入自身文化。因此，能夠在漢文化的基石上雜揉和風文化。以當時詩社與日人的關係可為代表，例如府城南社。

<sup>49</sup> 「歲進士」係「歲貢生」的別稱，而非經科舉制度循序取得進士身份者。《全臺詩》記載呂陽泰，清道光年間（1821~1850）人士。生平不詳。參閱「搜韻網詩詞庫」：  
<http://sou-yun.com/PoemIndex.aspx?> 2016.07.12 點閱。

<sup>50</sup> 春萌會黃靜山、吳添敏也是自學而成。許多文獻顯示臺灣早期書畫家大多是自學而成，新式教育出現，出國、拜師方盛。不著撰，〈臺南畫家〉，《臺灣日日新報》，1913 年 10 月 5 日，第 6 版。

<sup>51</sup> 胡殿鵬(南溟)(1869-1933)。字子程，號南溟，臺南人。光緒年間生員。1891 年與許南英、蔡國琳等組「浪吟社」。乙未割臺時，內渡寓居廈門，次年局勢稍定始返臺。先後擔任《臺灣日日新報》記者(1898)、《臺南新報》記者(1902)、《福建日日新聞》編輯(1905)等職。1906 年南社創立，為該社重要社員，生平著作有《南溟詩草》及《大冶-爐詩話》。許雪姬總策劃，施懿琳撰，〈胡殿鵬〉，《臺灣歷史辭典》，頁 610。

<sup>52</sup> 陳涓川，字瘦雲，明治卅年（1897）蔡國琳偕許南英、陳瘦雲重振「浪吟詩社」。參考連橫《臺灣詩乘》，（臺北：臺灣省文獻會，1950 年。）明治年間與連雅堂任臺南新報漢文記者。羅秀惠任臺灣日日新報漢文部主筆。

<sup>53</sup> 鵬，〈大冶一爐（二百〇二）〉《臺灣日日新報》，1911 年 10 月 8 日，漢文第 1 版。

<sup>54</sup> 呂璧松當時住家在岳帝廟街上(今台南市中西區民權路東嶽廟附近)。〈臺南畫家〉，《臺灣日日新報》，1913 年 10 月 5 日，第 6 版。

<sup>55</sup> 經文社、臺南樂局、南社之間部分成員有相互重疊交流，潘春源或許在這些具有科舉功名的前輩中，目睹書畫作品是可能。

<sup>56</sup> 1891 年改隸前出生的潘氏，並未受到公學校圖畫課教育，日治公學校圖畫課始於 1912 年，其內容以近代西方美術為主。

贊助，<sup>57</sup> 即使是一般性的肖像畫也是以商紳為主要寫照對象。<sup>58</sup> 一般民眾是難以參與目睹日本畫作。府城在前清漢人移民文化耕植及作為科舉府學的所在地，有著文人薈萃的美稱，前人預留收藏之書畫作品不在少數，因此，府城士紳對於這些作品並未產生共鳴，與在台日本人的美學品味存在著文化差異，<sup>59</sup> 從商業角度來看，銷售量自然不高於民間繪畫及明清以來的傳統書畫，學習者少。潘春源是在傳統書畫的環境背景下自學而成，是道地的傳統書畫家。

## 第二節 漢和書畫雜揉的大正時期

### 一、臺南公館（臺南公會堂）時代來臨

1911年1月南清觀光團前往廈門、汕頭、廣東、香港考察觀光，已明顯感受廈門汕頭等地衛生環境髒亂，這無非是反映日治初期重視環境衛生改善臺灣進入現代化的成效。2月「臺南公館」落成，<sup>60</sup> 更是象徵府城近代文化活動公共場域時代的來臨。開幕當月分別有共進會舉辦「古書畫器物展」、<sup>61</sup> 日本畫家那須豐慶、西鄉孤月、吉村南良、村崎雅章、川田墨鳳、鹽川一堂、後藤樵月、田尻角士、中川桃源、大野南鶴等日本畫家聯展「臺南書畫展覽會」。<sup>62</sup> 潘春源面對這些日人作品勢必帶來第一波視覺上的衝擊。當時位於公館同一條街道「振富堂」，<sup>63</sup> 得知日人酷好書畫，並前往福州搜集羅柯輅、張瑞圖、郭柏蔭等人作品。其中趙子昂〈馬〉、官上青〈山水〉、瑄樵〈蘭竹〉等名畫正是日人所喜好，亦乘時懸掛於其店內，當時前往觀賞者相當多，也賣了不少的畫。

臺南公館除了書畫骨董商舉辦相關漢和古書畫展之外，主要還是日人畫家為

<sup>57</sup> 〈南瀛帆影／籤分贈畫〉：「村瀨君，東京有數畫伯也，此次來南，帶有百餘幅素畫，無論山水花鳥，其傳神俱皆逼真，裱亦精雅，臺南內地人川原義太郎，本島人王雲從等，為發起人。招集百名紳士，每一人金五圓，於去廿三日午後一時，開宴於四春園，以饗畫伯。聞將以所費餘者作贖儀，而畫伯即以素畫用籤分之法，贈與諸紳，誰家好運兒而較得便宜云。」，《臺灣日日新報》，1908年2月27日，第5版。

<sup>58</sup> 〈肖像畫師〉，《臺灣日日新報》，1911年6月30日，漢第3版。

<sup>59</sup> 〈臺南短札／佳畫轉贈〉，《臺灣日日新報》1908年3月24日，第4版。

<sup>60</sup> 1911年2月落成，成為內地人本島人有古今名人書畫皆可申請展出。參閱〈赤埃春帆／名人書畫〉，《臺灣日日新報》，1911年2月18日。後來稱為台南公會堂。

<sup>61</sup> 〈共進會的書畫骨董〉，《臺灣日日新報》，1911年2月11日，第6版。

<sup>62</sup> 〈臺南書畫展覽會〉，《臺灣日日新報》，1911年2月12日，第3版。

<sup>63</sup> 「振富堂」是福州表具師阮寶添、阮寶治所經營。

主。<sup>64</sup>例如藤島耕山畫展、<sup>65</sup>川端玉章門人末永感、<sup>66</sup>花鳥畫家萬木悟窓、<sup>67</sup>東京芝皓會同人，小林蓬雨、木下靜涯、陣內松齡、瀨尾南海 4 人來台寫生、台南出身日本畫家秋山春水歸台寫生、<sup>68</sup>南畫家宅野田夫、<sup>69</sup>文展入選家作品展、<sup>70</sup>南畫家笠井竹亭等。<sup>71</sup>

直到昭和年間台南公會堂才開始有臺灣及中國畫家為主的展覽。例如 1927 年 12 月 28 日楊草仙畫展、1929 年 9 月 19-20 日，台南南社社員洪鐵鑄、西山社社員廖用其、林觀濤、鄭起東聯展暨拍賣會及 1930 年 4 月 12 日-13 日，春萌畫會第一回展於台南公會堂。

## 二、漢與和視覺圖像一覽無遺的紙上藝廊

潘春源面對第二波視覺衝擊大概就是當時官報上的紙上藝廊作品。從《臺灣日日新報》觀之，明治年紙上藝廊所刊載的作品相當少見，有的是南畫或文人畫的作品，而台北漢、和文人活動主要還是以詩為主。1912 年 5 月「現今十五名家書畫」首發其端，紙上藝廊於焉成形。接續有：1912 年 9 月-1913 年 10 月「古今書畫名蹟」、1913 年 10 月「天長節奉祝」、1915 年 7 月-10 月「展覽會出品書畫」、1916 年 10 月-11 月「會心書畫」、1918 年 5 月「現代二十畫家」、1918 年 1 月-3 月「臺灣南宗畫會作品」等專欄及新年等節慶，均有刊載書畫作品，其中以古今書畫名蹟刊載 175 幅作品最多（圖 2-2-1）。臺灣畫家主要出現於天長節奉祝專欄，有新竹范耀庚、范鈞鯨，台南呂璧松、蘇瑋谷，打狗王坤泰，鳳山鄭坤五等人（圖 2-2-2），<sup>72</sup>其他零星刊登除了姓名不詳之外，1918 年 5 月 1 日第 31 版出現潘進盈（潘春源）（2-2-3），夾雜於現代二十畫家專欄作品之間。雖然當

<sup>64</sup> 大正時期日內地人對臺灣有進一步的了解，吸引許多畫家紛紛來臺寫生、觀光、借道及賣畫。

<sup>65</sup> 〈耕山氏畫展〉，《臺灣日日新報》，1913 年 5 月 28 日，第 7 版。

<sup>66</sup> 〈大開畫會〉、〈臺南感來畫會〉，《臺灣日日新報》，1913 年 12 月 13 日，第 5 版。1914 年 1 月 20 日，第 7 版。

<sup>67</sup> 〈悟窓翁南畫會〉，《臺灣日日新報》，1914 年 2 月 14 日，第 7 版。

<sup>68</sup> 《臺灣日日新報》，1920 年 2 月 16 日，第 4 版。

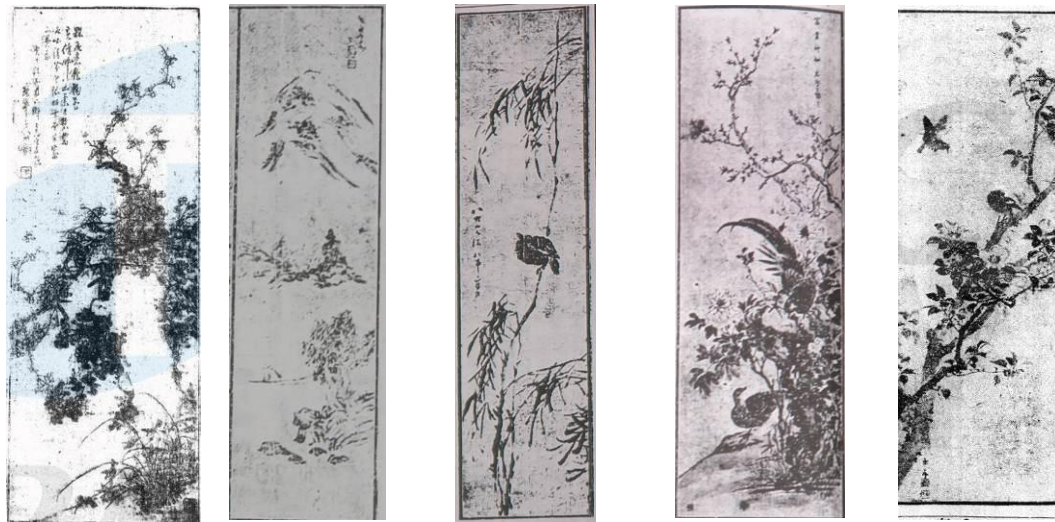
<sup>69</sup> 《臺灣日日新報》，1921 年 1 月 11 日，第 7 版。1 月 28 日，第 7 版。1 月 29 日，第 2 版。1 月 30 日，第 7 版。2 月 1 日，第 3 版。3 月 3 日，第 2 版。3 月 18 日，第 4 版。3 月 30 日，第 2 版。4 月 14 日，第 7 版。10 月 14 日，第 2 版。

<sup>70</sup> 〈公館の日本畫會〉，《臺南新報》，1922 年 1 月 11 日，第 10 版。

<sup>71</sup> 《臺灣日日新報》，1923 年 3 月 7 日，第 4 版，3 月 25 日，第 7 版。3 月 29 日，第 9 版。5 月 5 日，第 3 版。5 月 13 日，第 4 版。5 月 23 日，第 4 版。8 月 19 日，第 4 版。

<sup>72</sup> 「臺灣南宗畫會作品」有魏潤庵作品。「展覽書畫作品」有蔡雪溪作品。

今臺灣畫家出現作品不多，卻也呈現一片漢和書畫雜揉的視覺饗宴，與日本內地京都、奈良、大阪深受漢文化想影響的城市，所舉辦的繪畫活動，共同編織出東洋文化的想像(2-2-4)。<sup>73</sup>



古今書畫名蹟 57 臺灣南宗畫會作 作者不詳 〔富貴長壽圖〕 現代 20 名家  
樵岡環翠 品 久保田米遷 今尾景年

源：1913 年 1 月 23 日，第 3 版 來源：1918 年 3 月 3 日，第 6 版 來源：1918 年 1 月 1 日，第 57 版 來源：1918 年 1 月 1 日，第 57 版 來源：1918 年 5 月 2 日，第 5 版

圖 2-2-1 大正時期《臺灣日日新報》紙上藝廊

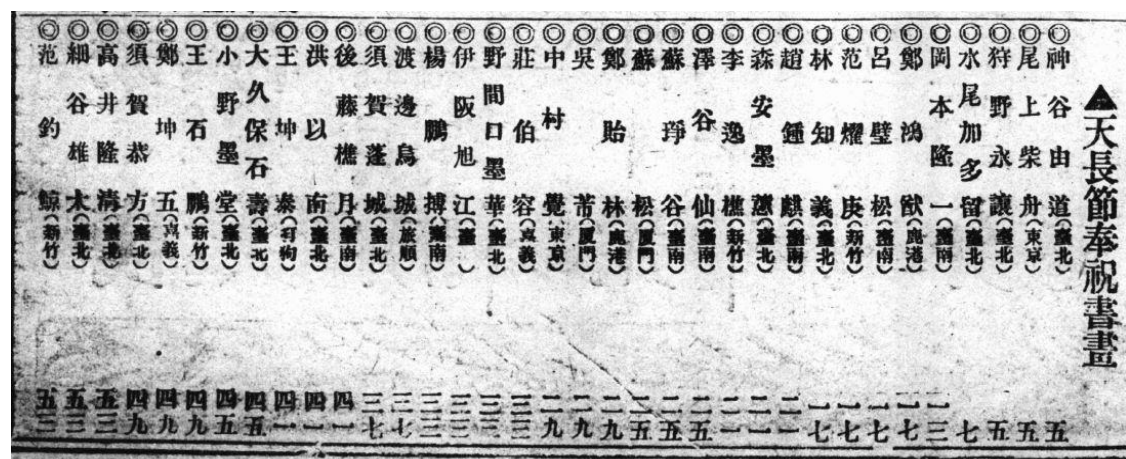


圖 2-2-2 1913 年臺灣日日新報社慶祝天長節奉祝書畫作者名單

<sup>73</sup>此時期這些地方所舉辦的美術競賽，可在《臺灣日日新報》獲得訊息，呂璧松、呂峻岩參與奈良全國書畫展覽會、大阪市書畫展覽會獲得不錯的佳績。參閱《現代台灣書畫大觀》。



圖 2-2-3 潘春源 1918 年發表於《臺灣日日新報》作品 19180501(31)



圖 2-2-4 《日本繪畫評價番附》(京都洛陽美術社，1922 年)

來源：<http://www.gettann.com/introduce.html> 2018/1/5 點閱

漢與和書畫之所以盛行，是建立在「同文」的漢字漢文的基礎上，<sup>74</sup>並在社會較安定自由之下產生。1919年精通漢學的田健治郎開啟文官總督時代，漢與和書畫又與當時所倡導的東洋文化相契合。<sup>75</sup>他們認為日本與中國有著不可抹滅的歷史關係，正當推行西洋文化之際，也要努力於東洋文化。必須先振興以漢字文主體的儒教思想，具體表現於尊孔，文學史、繪畫史的傳播。當時《台灣教科用書漢文讀本》卷五，內容選錄論語 19 則編為 3 課（圖 2-2-5）。<sup>76</sup>1922 年《台南新報》連載〈支那文學史一班〉（圖 2-2-6）、<sup>77</sup>〈支那繪畫〉（圖 2-2-7）<sup>78</sup>及〈倫理一班〉（圖 2-2-8）。<sup>79</sup>同時國民文庫發行會刊登「國譯漢文大成」的廣告（圖 2-2-9）。報社適逢週年慶推出和式書畫廣告。此時奈良、京都、大阪內地城市舉辦之書畫比賽，也透過報紙向臺灣畫家徵件。<sup>80</sup>埋下古典詩社如雨後春筍的高度發展。而詩書畫三絕士紳有之，自然也促成書畫的發展。

---

<sup>74</sup>當時來台許多日本官員都是具有深厚之漢學素養，且大多能夠作古典詩，寫一手書法。

<sup>75</sup>東洋文化學會主旨：「本會有力學者及有力政治家之一團體，而係大正十年十月設立(1921.10)。其目的在迴漢學於既隆，今茲揭其設立趣旨書，以供本島和學者瀏覽焉。欲增進社會之福祉，期圖國家之隆昌，實不可不賴文化之靈能活力也，世界文化之思潮，概別可分為二大源流矣，乃如西洋文化多發於希臘，東洋文化，主基於支那，在東西交通未盛之昔時，乃其文化各獨立，雖以遂發達，及四海交通知今日，勢自不免有所衝突，故非善調和融合彼我之特性特色而妙用之.....現社會國家，□要西洋文化之宣傳共，亦不可不努於東洋文化之主張，且西洋文化之業，西洋學者，固致力于此，我國學者，亦茲茲從事此研究，共促其進運。然東洋文化，東洋人反而自閑却之憾，若及于今不努於此主張，則不止抹殺我數千年有名譽之歷史，.....顧我國夙與支那交通，接觸其文明.....方今之也，與採西洋文化共圖東洋文化之振作，豈非我國識者天職乎。.....與支那有重大關係勿論新附之臺鮮，租借之滿州等亦皆為漢字民族，故吾人與其識者，相提挈呼應努力于此調查及主張.....唯物有本末，事有先後，東洋文化之淵源，為祭出于支那，則本會事業，先以自支那智識中樞之漢字，即儒教之振興始。.....蓋於漢學，如考證講習業於國學，如言語文典課.....」。參閱〈東洋文化學會〉，《臺南新報》，1923年1月1日，第21版。

<sup>76</sup>《臺灣教科用書》，1914年7月15日。

<sup>77</sup>〈支那文學史一班〉，《臺南新報》，1922年6月1日，第5版。

<sup>78</sup>〈支那繪畫〉，《臺南新報》，1922年11月9日-11月30日刊載從漢代繪畫至唐代繪畫。

<sup>79</sup>〈倫理一班〉，《臺南新報》，1922年6月1日，第5版。

<sup>80</sup>〈賽畫獲獎〉奈良縣全國書畫大會獲獎。



圖 2-2-5 1914 漢文圖本內容有論語兩課

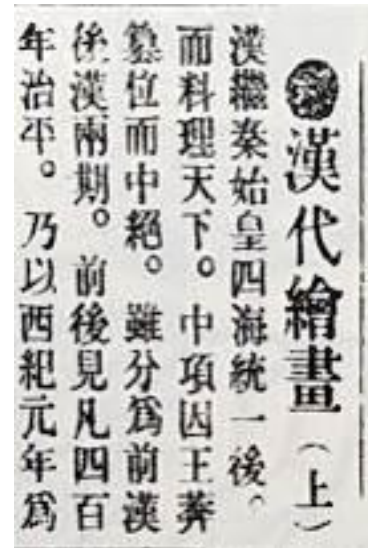
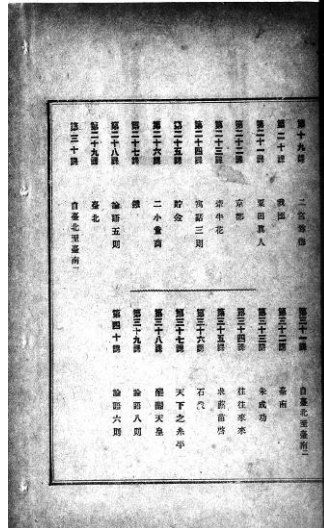


圖 2-2-7 〈漢代繪畫〉  
來源：《臺南新報》1922.11.9(5)



圖 2-2-6 〈支那文學史一班〉  
來源：《臺南新報》，1922.6.1(5)

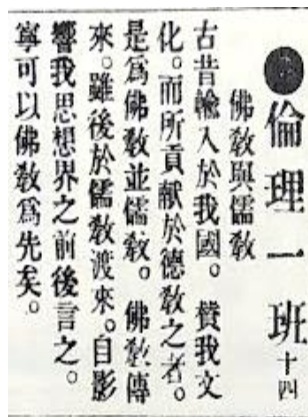


圖 2-2-8 〈倫理一班〉  
來源：《臺南新報》，1922.6.6(5)



圖 2-2-9 「國譯漢文大成」  
來源：《臺南新報》，1923.1.1

### 三、負笈廈汕眼界開

日治時期兩岸交通往來並未中斷，從《臺灣總督府各州廳旅券發行簿》出國地項目，可知主要還是集中在廈門、汕頭、廣州、香港、福州等幾個重要港口，南支那線分別從打狗或基隆出航，經廈門、汕頭、廣州到達香港（圖 2-2-10），1922 年 6 月 5 日<sup>81</sup>潘春源暫時拋下妻小隻身從高雄搭乘蘇州丸號，沿著南支那線

<sup>81</sup>1922 年 1 至 9 月《臺灣總督府各州廳旅券發行簿》(旅 94)，頁 263。

航行，負笈廈門、汕頭兩地，進行遊學（圖 2-2-11），開啟更為寬廣的視野。<sup>82</sup>

許多研究指出：潘氏到汕頭美術學院速成班學習肖像畫，以當時的臺灣藝術環境，學習肖像畫應該不是難事，而且廈門美專也有開設相關之速成課程，隨然沒有確切的史料可證明他就讀汕頭美術學校，不過確實汕頭有這麼一所學校，1925 年有兩則與之相關的報導，指出該校全名「廣東汕頭侯鐵士美術學校」，應該為私人速成學校，主要是傳授繪像，學生分為兩種，甲種四十天，乙種八十天即可畢業（圖 2-2-12）。<sup>83</sup>曾經前往，只是《現代台灣書畫大觀》刊載他是「中國美術速成班」。肖像畫的學習，這種以炭精筆作畫方式，是一種以筆蘸碳精粉慢慢刷染出漸層及細膩的五官描寫及頭髮的刻劃的方法，對日後潘春源在絹本繪畫的墨色渲染發揮相當大的作用，這也是為何臺展參加的畫家中出現許多民間肖像畫師之故。它可以說是一種變體的西方式素描，有別於學院式的素描訓練。

潘春源祖籍漳州，汕頭並未有親戚，若非有他人引領獲指點迷津，如何能夠在三個月期限內，<sup>84</sup>一面學習肖像畫，一面遊歷學習傳統書畫及彩繪壁畫？

事實上，汕頭美術學院可能是潘春源落腳汕頭的根據點，至少能夠節省不少住宿費用及其他盤纏。汕頭市鄰近潮州、揭陽、普寧等地不遠，順道去大埔也不是難事，此行他結識來自於普寧市的何金龍，當時何氏居住在中山馬路 2 號，<sup>85</sup>過去該處是一棟大樓，當時相當現代化，汕頭最為熱鬧的地方，出了中山路段，一片都是傳統街景四點金柱的潮汕建築。潮汕無論在彩繪、木雕、剪黏等藝術方面都相當的精彩豐富，府城過去與此也有所關連。例如安平劍獅，在這裡也可被看見，或許是府城文化背景（水仙宮、三山國王廟、廣州會館）關係，來到潮汕自然在心理上可為安定。

這段時期，當時畫師之間的流動是很平常，朱錫甘東山島人，曾經到過澎湖天后宮彩繪壁畫，有著潮汕的風格，梅縣大埔、潮汕、漳州甚至於香港，相互聯繫著，潘春源與之潮汕大埔畫師交流似乎頗為頻繁，他們對於潘春源也有所影響，例如葛宅神明廳中脊，出現邱鎮邦擅長的播金畫花卉作品可為證。

---

<sup>82</sup>正當許多知識份子選擇赴日留學之際，尤其是美術，春源選擇前往新中國學習，自有著不同的思維立場。

<sup>83</sup>按報導內容近年歸臺設館傳授，表示經歷許多年，可能台北楊華周學期肖像畫時間與潘春源相近。〈美術設館授徒〉、〈傳授繪像〉，《臺灣日日新報》，1925 年 5 月 19 日。

<sup>84</sup>日本所發之護照，最長時間是三個月。

<sup>85</sup>潘春源《家庭臺帳》記載此地址在何金龍名下。

<b>東支那行</b> 長春丸 七日(前十一時) 榮慶丸 十三日(高雄發) 基隆、福州、 上海、天津、 大連行	<b>北支那行</b> 盛京丸 六月九日(午前七時) 福建丸 廿三日(高雄發) 兩船共青島寄港	<b>南支那行</b> 廈門、汕頭、香港 廣東行 六月七日(高雄入港)	蘇州丸 廈門、汕頭、香港行 六月十七日(午前十時) 開城丸 六月十八日(基隆出帆)
--	--	--	--

大阪商船汽船出帆時間表



臺灣支那間航路圖

五三六二	五三六六	五三六一	五三六〇	五三六六	五三六六	五三六五
翁清草	翁環方	葉廷義	施棟全	陳秋力	蔡鴻煥	林春源
廈門、汕頭、香港	廈門、汕頭、香港	廈門、汕頭、香港	廈門、汕頭、香港	廈門、汕頭、香港	廈門、汕頭、香港	廈門、汕頭、香港
二月七日	三月三日	八月八日	五月十日	五月十日	二月八日	二月八日
全	全	全	全	全	全	全
全	全	全	全	全	全	全

圖 2-2-10 大阪商船汽船出帆時間表及航線圖

圖 2-2-11 《臺灣總督府各州廳旅券發行簿》登錄

說明：潘科（潘春源）1922年6月5日前往廈門汕頭

來源：中央研究院臺灣史研究所檔案館影本。

來源：《臺南新報》1922年6月7日，第7版。臺灣總督府交通部遞信部，《臺灣の海運》（台北：臺灣總督府交通部遞信部，昭和10年），頁30

1922年1至9月臺灣總督府各州廳旅券發行簿(旅94)，頁263

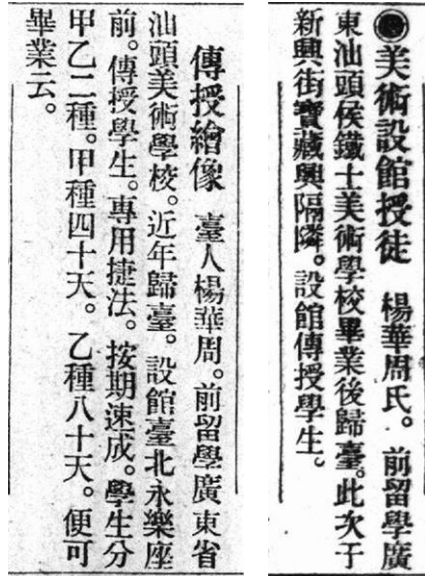


圖 2-2-12 1925 年《臺灣日日新報》刊載  
 來源：《臺灣日日新報》，1925 年 5 月 19 日

### 第三節 傳統社團的參與

#### 一、漢學詩韻

潘春源與經文社的關係，要從其父親談起。潘照時任府城著名金同利商號的掌櫃，作為掌櫃一職，並非一般泛泛之輩，至少要略懂基本漢學及算數，才能勝任記事帳冊，盤點進出貨物等買賣事宜。而金同利老闆王昭宗來台經營事業有道，版圖擴及多間店鋪及製糖間，財力相當雄厚，同時熱心地方事務。明治 32 年(1899)府城「天公壇」(今稱天壇)蔡國琳董事等人倡導重修，他個人響應捐銀 30 元，〈重脩天壇碑記〉列名次位，可見其與天壇董事等人有密切的關係(圖 2-3-1)。

天壇與一般寺廟最大不同之處，在於它孕育出三社團，從神明會「如蘭堂」、宣講善書的「講善局」到誦經團體「經文社」相繼成立，多數成員之間相互重疊(圖 2-3-2)。他們(第一、二代)大多是有功名或三郊之士，漢學極為深厚。平日實有吟詠、誦經及宣講聖諭勸人為善。先輩韓子星(?-1916 年)，約在明治 37 年(1904)於天壇內設立「尚志齋」書房，收徒數十人，跟隨他求學者眾，同時夜

間還在自宅開設夜間班，不久受到日人禁止私塾影響，搬離市中心。教書餘暇，常在廟內宣講善書，以收社教之效，可惜於大正 5 年(1916)英年早逝，享年 49 歲（圖 2-3-3）。<sup>86</sup>

有論者以為潘春源自學漢學之說。然而，根據上述潘父、王金同利、韓子星線索來看，值得商榷。吾人知曉學有傳承，業有專攻。依此推論，潘春源幼時可能受其父親潘照啟蒙，1903 年他自公學校退學，翌年正好是「尚志齋」書房成立，透過父親任職金同利這層關係，前往天壇受教於韓子星門下或為從遊。由於這層關係，潘春源得在 1912 年，以未具功名身分加入經文社。隨著私塾搬離市區及韓子星的早逝，潘春源未能學習詩作。

事實上，在那個年代許多書畫家都是詩書畫三絕。例如林玉山、朱芾亭、蘇友讓、施雲從等友人各個都是能詩能寫能畫之士，也分別參與詩社活動。<sup>87</sup>

作為一位傳統書畫家，潘春源內心早已萌起於古典詩作的創作之志。他在事業高峰期間，1929 年已開始嘗試著作詩（圖 2-3-4），直到 1936 年「皇民化運動」時期，繪事工作減少，<sup>88</sup>無事閒暇日多，開始學習古典詩作。

1939 年 6 月潘春源參與「聽濤吟社」<sup>89</sup>第五期課題「畫筆」的詩作，首刊載於《詩報》，<sup>90</sup>後續又分別以台南市詩會、集芸詩學研究會(集芸吟會、集芸吟社)、臺南市聯吟、桐城吟會、北園吟會、西山吟社總會等活動出現，並參與鯤島同吟(2、3、8、9 回)、高山文社徵詩、楊如昔氏徵詩論元等活動，有相當數量詩作發

<sup>86</sup>林武成，〈淺析府城畫師潘春源的社會資源-天壇「經文社」〉，《書畫藝術學刊》第 22 期（新北市，臺灣藝術大學書畫藝術學系，2017 年），頁 163。

<sup>87</sup>蘇友讓是一位儒學木材商人，詩書畫通，選入東寧擊鉢吟集、鴨社成員。

<sup>88</sup>1938 年日治尾聲，日本推行「皇民化運動」、「寺廟整理運動」、「鋤佛運動」、「正廳改善運動」等政策預使台灣人效忠日本天皇之際，伴隨寺廟裝飾、民居彩繪工作受到極大的影響。

<sup>89</sup>1937 年洪鐵濤、吳子宏、林草香、張家標、李步雲等人組成「聽濤吟社」。台灣詩社資料索引 [http://xdrm.nmtl.gov.tw/twp/pclub/srch\\_list\\_result.aspx?PID=000188](http://xdrm.nmtl.gov.tw/twp/pclub/srch_list_result.aspx?PID=000188) 參閱賴子清，〈古今台灣詩文社（二）〉，《臺灣文獻》十卷三期，1959 年 9 月版，頁 93。洪鐵濤善書法，吳子宏善繪畫。臺南日治時期最早詩社「南社」成員主要是前清有功名者，隨著耆老老去擊鉢吟減少，年輕成員紛紛另組他社。後期出現的詩社有西山、桐侶、錦文、留青、芸香、敦源、崁南。潘春源以「聽濤吟社」正式出現於詩壇活動，參與當時的詩社活動有：吟社例月課題、擊鉢吟、聯吟、徵詩等形式。

<sup>90</sup>張我軍為文批評台灣舊文人的前一年大正 13 年（1924），正是台灣傳統詩壇的關鍵年，那年 2 月 6 日，台北星社同人發行《臺灣詩報》，它是第一份以詩為名的漢文詩文月刊雜誌，而相隔 9 天的 2 月 15 日，連雅堂《臺灣詩薈》創刊號也接續登場。《臺灣詩報》主要刊登詩社擊鉢吟作品，附帶刊載其他文類的創作；而《臺灣詩薈》除了刊登時人詩、詞、文鈔外，也刊載先賢遺稿，當然不可或缺的仍是當時騷壇訊息。而擊鉢吟活動又成了台人「維繫漢文於一線」的寄託場域？

表。

統計潘春源從 1939-1944 年之間刊載於《詩報》之古典詩約有七十首(如附錄一)。若非過去從學於韓子星的漢學基礎，難以短時間有所成就。

光復後，台南相關詩社合併為「延平詩社」，春源被推為理事，開始醉心於詩作的創作，占據春源後半輩子。每每在自家門口推敲漢字念念有詞，由於敲詩過程廢寢忘食，春源不鼓勵後學跟進。因此，麗水、岳雄並未學習作詩相關技巧。

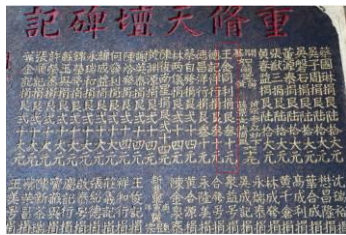


圖 2-3-1 明治 32 年 (1899) 〈重脩天壇碑記〉

來源：林武成拍攝，2016.11.25

圖 2-3-2 民國 40 年 (1951) 戰後天壇第一次重修，共立一匾

來源：林武成拍攝，2016.11.25

圖 2-3-3 明治 34 年(1901)韓子星全家福

前排左至右：長子石岩、次子石泉、三子石福、長女揚治

來源：韓石泉，《六十回憶-韓石泉醫師自傳》修訂第三版，頁 57

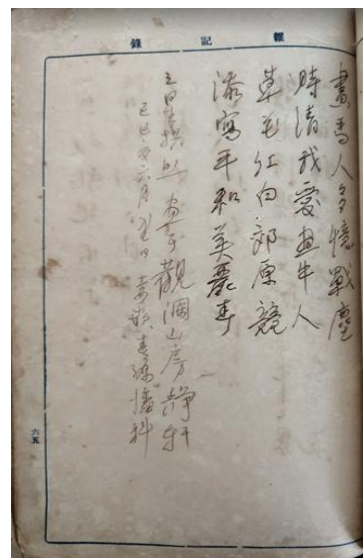
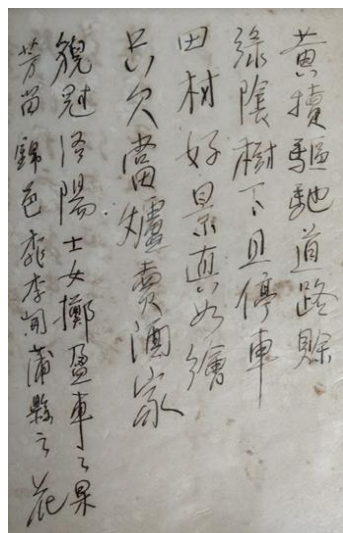
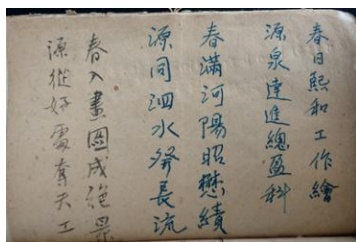


圖 2-3-4 潘春源《家庭臺帳》1929 年詩詞手稿

來源：潘岳雄提供

## 二、以和社

改隸以來，府城孔廟被挪為學校之用地，大正 6 年學校移出重修，大正 7 年竣工，必須舉行落成之禮以安置孔子牌位。有感「雅樂」之必要，以成書院生卻大半已亡，<sup>91</sup>必須招募成員練習十三音雅樂，做為來日祭典的準備。1918 年以成書院更名「以成社」重新招募新社員，編入臺南樂局。按制度必須具有生童資格，由於科舉已廢已無此限制。當時經文社成員中通曉音韻者<sup>92</sup>與潘春源等人加入台南樂局的招募。1921 年以成社樂生人數成長至百餘人，已經超過所需 64 員樂生，<sup>93</sup>有必要分成兩團以利練習祭祀奏樂之事，於是，另組「以和社」共同負責聖廟春秋之祭。當時《臺南新新日報》刊載〈新編樂部〉消息：

樂器十三腔，臺南原有以成社，因樂生多至百餘人，乃新組織一以和社舉石秀芳為社長，林仲魁副之二社皆編入樂局。<sup>94</sup>

其實不難發現，從過去因祭孔服儀跪拜之爭始，臺南樂局內部存著兩股新舊力量，雖然並未如祭祀儀服之論見於報，然「以和社」舉石秀芳為社長，林仲魁副社長，都是地方新思想商紳，可能對於樂生參與演奏一事相左。<sup>95</sup>雅樂是正樂，主要負責聖樂與文武聖廟媽祖繞境活動之廟堂演奏，很少參與私人演奏活動。<sup>96</sup> 1923 年 4 月，東宮太子欲仁行啟台灣，石秀芳、林仲魁率領潘春源等以和社成員，晚上在行館表演十三音獲得太子裕仁的賜金贈旗賞識（圖 2-3-5）。

當府城文武聖廟祭祀繞境活動，可見潘春源撫琴列隊其中隨音韻而起。而專精揚琴、二胡的潘春源平日時常與友人一起合奏娛樂，並且在晚年還任臺南樂局十三音指導員。1931 年晚上飽足五臟廟之後，潘春源、林獻堂、蔡培火三人，在霧峰菜園一起合奏自娛，這是當時尚韻者的平日消遣的活動。

<sup>91</sup>趙雲石，〈以成書院沿革概略〉，《聖廟釋奠儀節》（台南：以成書院，1933 年），頁 169。

<sup>92</sup>經文社的誦經過程有搭配樂器演奏，由成員中通曉音韻之學者負責。

<sup>93</sup>按林海籌《聖廟釋奠儀節》一書記載聖廟與祭人員人數：樂生 64 員，正副樂部長 2 員。

<sup>94</sup>不著撰者，〈新編樂部〉，《臺灣新新日報》，1921 年 5 月 6 日，第 6 版。

<sup>95</sup>1933 年 7 月 8 日出版《聖廟釋奠儀節》、《同聲集》二書，仍稱「以成書院」，不見「以成社」、「以和社」，這種在稱謂的矛盾心理可見一斑。

<sup>96</sup>1921 年 5 月 6 日《臺南新新日報》發刊是日晚上八點，以和社成員於州衙前廣場參與歡「鐵道協會員」工商活動演奏十三腔。參閱不著撰者，〈迎接會員〉，《臺灣新新日報》，1921 年 5 月 6 日，第 6 版。



圖 2-3-5 太子裕仁的贈旗賞識

來源：[http://www.taoworld.info/cn\\_simplified/kiseki/10/20050323.html](http://www.taoworld.info/cn_simplified/kiseki/10/20050323.html) 2017/1/12 點閱

## 第四節 近代美術展覽及畫會活動

### 一、台灣美術展覽會

1927 年第一回臺展，開啟所謂「臺灣美術現代化」。這是過去不曾在臺灣出現的綜合性全島徵選競賽活動，姑且不論競賽項目何以只分為西洋畫、東洋畫<sup>97</sup>，本文上節討論大正時期主導東洋文化，應該極易將競賽內容導向漢與和書畫的雜揉現象。且 1927 年臺展前，在台的日本畫家組織的「臺灣日本畫協會」共展出八回。而關東關西兩地現代一流畫家松林桂月、小室翠雲、池上秀畝、中村不哲、野田久浦、飛田周山、吉田秋光、田中賴璋、田村彩天、矢澤弦月等人在<sup>98</sup>臺灣日日新報社樓上展出 800 多件作品並現場揮毫，為普及美術趣味破格廉價出售。當時上山總督亦到現場觀看。同時他在地方長官會議席上訓示：<sup>99</sup>

<sup>97</sup> 昭和 3 年書畫名稱與東洋畫名稱混合使用。參閱〈全國書畫展開于臺北現募出品〉，《臺灣日日新報》，1928 年 2 月 14 日，第 4 版。〈全國書畫展覽本日及三日兩日關於臺北博物館〉，《臺灣日日新報》，1928 年 4 月 1 日，第 4 版。〈墨友會書畫展〉，《臺灣日日新報》，1928 年 4 月 1 日，第 2 版。〈墨友會書畫展百餘點陳列〉，《臺灣日日新報》，1928 年 4 月 2 日，第 2 版。

<sup>98</sup> 〈書畫展覽〉，《臺灣日日新報》，1927 年 8 月 20 日，漢第 4 版。

<sup>99</sup> 〈宜謹奉戴聖旨藉期民族融合在地方長官會議上山總督訓示〉，《臺灣日日新報》，1927 年 8 月 20 日，漢第 4 版。

大和民族，原非單一，融合數民族之血液，以成新一大民族者已相融合，……然東洋民族富有融合性，事非可輕看過者，於本島之在住同胞，非完融和結合……明國民道德之基本，應時興處，努力啟發民智，進取實向上之途，是為當務之急也。為應此之故，前乃新設文教局，整其中樞機關，以期實現文教之振作改善，與社會教化之進展，孔門之遺教，實為東洋教化之根柢，故如孔廟之維持，舉行釋奠，特要留意及此，以期貢獻風教之振興。又在我臺灣，如鄭成功，曹瑾，吳鳳之可崇敬人物，出亦不少，宜顯彰此等事蹟，用意以資社會教化。

該訓示文雖然是極為官方之用語，對於身受漢學教育者，對儒教尊孔的提倡，自然也就支持漢字漢學有關的詩書畫活動，再加上臺展前刊出專訪畫家諸如蔡雪溪等人，顯然臺展東洋畫的方向已一目了然。萬萬沒想到這些傳統書畫家被高高抬起重重放下，心裡自然憤憤不平。呂璧松及西山書畫會成員不在參加，呂璧松後來反而參加 1929 年中華民國南京政府在上海舉辦的第一屆全國美展，時任教上海的陳澄波，<sup>100</sup>落籍中國的王悅之也參加之盛會。當時國畫部門參展有齊白石、王一亭、張大千、劉海粟等人。

潘春源是否參加第一回臺展，至今還是一個謎，第二回至第七回連續六屆入選相當受到畫壇的重視。潘春源在接受記者的訪談時，指出因為身體有異，必須休養，而不參加此回展出。至此不見潘氏參展。<sup>101</sup>

臺展的高知名度，入選似乎就是取得進入全島性畫壇的入門票。《台灣日日新報》新曆新年刊載著臺展入選的台灣畫家作品，論傳統書畫作品有別於臺展出品的東洋畫（圖 2-4-1）。可見他們內心的矛盾與掙扎。尤其是面對傳統書畫養成者的衝擊更大。對於潘春源而言，學習尚像畫的目的自然是希望多一項賺錢之能事，能夠接受這種改良式的素描訓練，或許是迫於現實環境的需求，也說明他勇於嘗試新事物的性格。對於從事藝術專業者而言，參與臺展更是鞏固其在畫壇地

---

<sup>100</sup>陳澄波時任上海美大西洋科主任，王一亭聘兼任昌明藝大。《臺灣日日新報》，1930 年 4 月 3 日，第 4 版。

<sup>101</sup>1935 年 9 月 7 日《臺灣日日新報》刊載其養病。1937 年之後不見報導。

位於不墜的捷徑。因此吸引取多職業畫家參與，尤其是肖像畫師。<sup>102</sup>

潘春源轉化以短毛筆蘸碳粉在紙上來回摩擦做出漸層的肖像畫技法，運用於絹本的渲染上，同時掌握寫實造形能力也不是困難的事。至於礦物色的使用，《芥子園畫譜》也清楚地說明，具有天賦的潘春源清楚只要壓抑線條的表現，自學而成不成問題，臺展連續七回的人選不證自明。



潘春源作品 1930年1月4日第四版



潘春源、黃靜山、郭雪湖、徐清連 1931-01-01  
〔29〕

<sup>102</sup>從現實面觀之，除了競賽名次所賦予榮譽及成就感之外，以後續將可能帶來的聲望與商業行為等複雜因素。



潘春源、郭雪湖、鄭啟東  
1932-01-04(6)



張金柱、林玉山、潘春源、李學樵、郭雪湖  
1933-01-01(19)

圖 2-4-1 臺展期間發表於《臺灣日日新報》紙上藝廊作品

## 二、北梅檀南春萌

### (一) 東洋重鎮梅檀社

第三回臺展展期之後，時任臺北第三高女教諭鄉原古統（又名鄉原藤一郎氏），有鑒於臺展一年只展一回，展出機會過少，對於台島東洋畫家難以鼓舞志氣，於是與臺展審查員木下靜涯討論，邀請曾經入選台展的畫家潘春源、陳氏進、林玉山、林東令、郭雪湖、那須雅城、村上無羅、村澤節子、野間口墨華、大岡春濤、國島水馬、鄉原古統、佐佐木栗軒、蔡氏品、木下靜涯、宮田彌太郎等

16人，<sup>103</sup>於2月初成立畫會，名曰「梅檀社」。<sup>104</sup>他們志在純寫生創作研究，<sup>105</sup>發揮自我個性以推動所謂鄉土藝術的特色價值，<sup>106</sup>所需費用由鄉原負擔，<sup>107</sup>定每年春季期間開展，事務所設在臺北市神島表具店。<sup>108</sup>

為了推動寫生鄉土藝術之道，第三回特別以「鄉土愛」為主題，規定每一位會員各以居住地之名勝景點為題創作。<sup>109</sup>1934年第五回適逢溥儀繼位滿洲國皇帝，16名會員合作完成裝裱成《台灣風景畫帖》，做為臺滿兩地友誼的祝賀禮物

---

<sup>103</sup> 〈梅檀社展覽會〉，《臺灣日日新報》，1930年4月3日，漢第4版、與〈有志研究畫團「梅檀社」生る〉，《臺灣日日新報》，1930年2月4日，夕刊第2版（日文版）首發會員13人，增加潘春源、林東令、佐佐木栗軒3人，共計16位成員。又根據實際展出作品名單，沒有大岡春濤、村上無羅只有14人，可見當時成立之初，倡導者鄉原古統、木下靜涯，邀請台展入選者之過程與報導存在二點問題：第一，成員名單的產生與順序？第二，梅檀社成員的選擇具有哪些特質？13人名單從何而來？是鄉原古統提供？還是成立當天記者在場？姓名順序又是如何產生？有研究者可能根據此篇報導撰文，後人引用不查，導致於梅檀社社員中沒有潘春源荒謬之事。隨然今日已無從考證，不過從後續漢、日版報導內容可看出些許端倪。一般報導新聞，時有搶先報嚐鮮，事件未完備之際已發出，導致上述社員名單更迭。事件發生人物的出場順序有依照年齡、聲望、筆畫及書寫者記憶或新聞提供者來排列，因此，創社是年《臺灣新新日報》報導梅檀社訊息，除首篇日版報導無潘春源之外，〈梅檀社展覽會〉（4月3日漢4版）、日文版〈潘春源、陳進之他諸氏之臺展東洋畫出品者中研究團體〉（1930年4月3日，第7版）潘氏列16人之首。另外，梅檀社第一回試作展覽會出品目錄順序1〈山村晴朗〉潘春源、2〈秋暉〉林東令、3〈青衣の人〉蔡品氏等。（見謝里法，〈梅檀會第1屆試作會目錄〉《日治時期臺灣美術運動史》，頁174。）報導梅檀社試作展消息只有列出潘春源、陳進等，潘氏被列為首位。4月5日漢文版〈梅檀社東洋畫概觀〉就依地區由北而南排列報導16位社員，克服姓名出場順序：臺北 那須雅城、郭雪湖、野間口墨華、宮田彌太郎、鄉原古統、國島馬水 淡水 木下靜涯 新竹 蔡品氏、陳氏進 嘉義 林東令、林玉山 臺南 潘春源、佐佐木栗軒 高雄 村澤節子 而上述社員中，除那須雅城、野間口墨華、佐佐木栗軒、國島馬水、潘春源等人是中老人之外，其餘暨屬年輕者。〈梅檀社之由來附各氏漫評〉（1930年4月6日，漢第4版）。

<sup>104</sup> 「梅檀」是梵語 *candana* 的音譯，和印度教有密切關係，除了作為香使用之外，也作為染料用來畫在額頭上表示不同宗派或階級。佛經中以梅檀樹、根、華俱香，來比喻菩薩的行持如同風吹草偃，見聞者無不受感化，隨順同行。取其無不受感化，隨順同行之效法，推動寫生鄉土藝術之道。參閱〈梅檀社之由來附各氏漫評〉，《臺灣日日新報》（1930年4月6日，漢第4版、1930年2月4日，夕第2版）。

<sup>105</sup> 《臺灣日日新報》，1930年4月1日，夕第2版。

<sup>106</sup> 此地方色彩不是臺人自主性發現。過去日人畫家感受台灣有著義大利南部的異國情調特色。這樣被動的他者觀點導引觀看的地方色彩或鄉土藝術與台灣七十年代自主性的鄉土在本質上是不同。

<sup>107</sup> 《臺灣日日新報》，1930年4月1日，夕第2版、《臺灣日日新報》，1930年4月4日，夕第2版。

<sup>108</sup> 《臺灣日日新報》，1930年2月4日，夕第2版。1931年第二回展出前變更為大岡春濤宅。參《臺灣日日新報》，1931年1月27日，夕第2版。

<sup>109</sup> 《臺灣日日新報》，1932年6月28日，漢第4版。

(圖 2-4-2)。<sup>110</sup>潘春源為了配合展覽主題以及當初成立社團的宗旨，必然以寫生作為創作的�方法。1936 年鄉原退休回日本，<sup>111</sup>這由臺展畫家所組成的唯一東洋畫團體，<sup>112</sup>並未消失，不久舉辦第七回會員展，鄉原還特地從日本寄來作品參展。<sup>113</sup>1937 年以慶祝台展十一年之誕生迎接成熟期，舉辦第八回春季作品展<sup>114</sup>。同年 7 月 7 日因爆發中日戰爭台展停辦並在 1938 年改為府展。對於以參加臺展為要的梅檀社，已無意義，梅檀社不再有活動報導。<sup>115</sup>潘春源能夠受邀加入該社，反映出其臺展作品具有指導者：鄉原、木下心中所認定，比較符合他們所謂的鄉土藝術特質，而潘春源也認同以寫生出發的觀點。<sup>116</sup>當時蔡雪溪（蔡寬榮）、蔡九五（蔡秉乾）已改變風格因而入選台展，卻始終未受邀入社，這或許是不符合他們的品味。

<sup>110</sup> 1934 年 3 月 1 日滿洲國溥儀繼位皇帝，台灣 16 畫家呂鐵州、宮田彌太郎、郭雪湖、市來榮、木下靜涯、潘春源、林玉山、鄉原古統、陳進、野間口墨華、村上無羅、村澤節子、田部蕉圃、徐清蓮、陳敬輝、蔡雲岩等合作完成裝訂成冊之「台灣風景畫帖」獻上祝賀獻上之動機 梅檀社之代表鄉原氏談 16 位：呂鐵州、宮田彌太郎、郭雪湖、市來榮、木下靜涯、潘春源、林玉山、鄉原古統、陳進、野間口墨華、村上無羅、村澤節子、田部蕉圃、徐清蓮、陳敬輝、蔡雲岩。尚若鄉原氏語畫帖獻上之動機台灣出身之人入滿洲國多數奉職台滿關係密接。《臺灣日日新報》，1934 年 3 月 1 日，夕第 2 版、1934 年 5 月 4 日，夕（漢）第 4 版、1934 年 5 月 5 日，夕（漢）第 4 版、1934 年 5 月 4 日，夕第 2 版。

<sup>111</sup> 〈鄉原氏送別會〉：「大硯會主辦三月二日午後六時半江山樓送別會，會費二圓五時錢，婦人席之準備一般之參加希望。」參閱《臺灣日日新報》，1936 年 2 月 26 日，第 7 版。「3 月 2-3 兩日榮町菊園七階大硯會主辦鄉原氏送別展」。參閱《臺灣日日新報》，1936 年 2 月 29 日，夕第 2 版。

<sup>112</sup> 《臺灣日日新報》，1936 年 4 月 2 日，第 5 版。

<sup>113</sup> 本年是鄉原回日後展出，參展「甲南風景」二件其之畫境轉換振如實觀、大作特屏風六雙之出品，觀者讚嘆尚同氏同人相互之互選依優秀作品推薦鄉原賞贈呈由之出品。參閱《臺灣日日新報》，1936 年 4 月 25 日，第 5 版、1936 年 4 月 29 日，夕（漢）第 4 版。

<sup>114</sup> 《臺灣日日新報》，1937 年 4 月 23 日，第 10 版、《臺灣日日新報》，1937 年 5 月 15 日，夕第 2 版。王白淵指出：「該會至民國廿四年（一九三五年）解散為止，共舉行七屆」。參見王白淵，〈臺灣美術運動史〉；林玉山指出 1940 年梅檀社解散後，他與同人呂鐵州、陳進、郭雪湖、陳敬輝等併合為臺陽美術協會第一部會員。參見林玉山，〈藝道話滄桑〉，《臺北文物》第三卷第四期，（1954 年），頁 21；頁 76。謝里法指出因一九四〇年臺陽美協增設東洋畫部時，會員呂鐵州、林玉山梅檀社會員加入，只好宣佈解散。見謝里法《日治時期臺灣美術運動》，頁 73。

<sup>115</sup> 創始會員台展出身，台展派畫家，當初成立其實是為了台展熱身，如今台展已不復在，自然梅檀社跟隨著台展而結束，事實上，依然可作為府展熱身，或許台展爭議事件再改為府展之後，加上指導者鄉原氏已回日本，無預警的結束，多數研究者認為是鄉原古統離台之後停辦與當時報導不符合。或許此為停辦遠因，台展停辦轉為府展應為近因，台日畫人交流的梅檀之名正式走入歷史。

<sup>116</sup> 從台展前三回入選名冊來看，未加入該社團有：施玉山、黃華仁、田中謙堂、黃靜山、呂鐵州、徐小六郎、常久常春、野村誠月、蔡雪溪、任雪崖（任瑞堯）、周雪峰、蔡秉乾（蔡九五）。名單中可知呂鐵州、黃靜山在第一時間並未加入，而蔡雪溪、蔡九五雖然已改變畫風參加台展，卻始終未加入。觀看加入者所繪大概就是指導者鄉原木下心中所認定比較符合他們所謂的鄉土藝術特質，1931 第三回加入五位新會員：清水雪江、呂鐵州、市來榮、徐清蓮、黃靜山。《臺灣日日新報》，1932 年 6 月 24 日，夕第 2 版、漢第 8 版。作者不詳，〈東洋畫の重鎮-梅檀社〉，《臺灣婦人界》（臺北：臺灣婦人社，1935 年 5 月 10 日），頁 80-81。

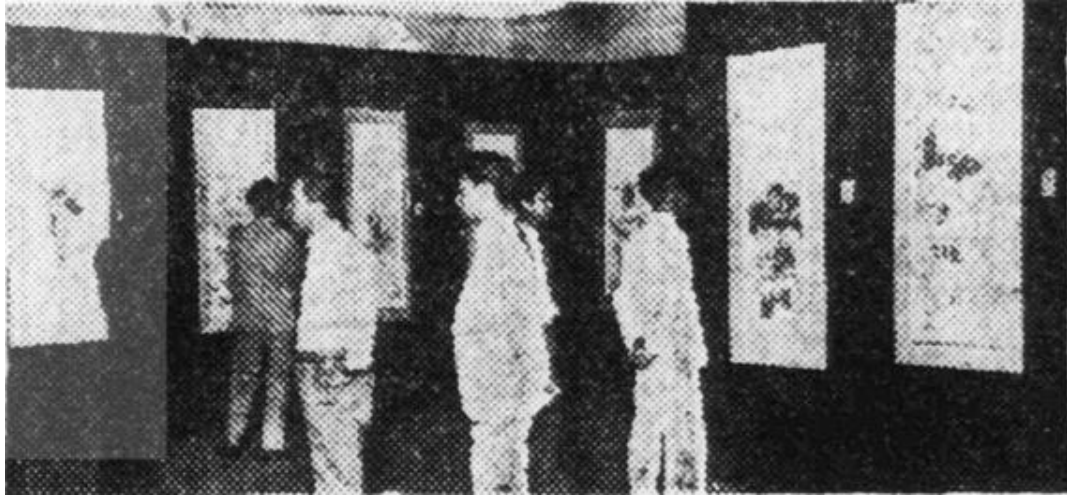


圖 2-4-2 第五回梅檀社之日本畫展

來源：《臺灣日日新報》，1934 年 5 月 5 日夕[2]版

## （二）嘉南春萌畫會

潘春源與林玉山共同籌組的「春萌畫會」時間與梅檀社同為 1929 年<sup>117</sup>，翌年正式對外宣布。春萌畫會有別於「梅檀社」以北部日本人為主，主要是嘉南地區的臺灣人自覺發起的東洋畫團體。其實稍加注意，「梅檀社」台人主要是隸屬台南州嘉南地區人士，要結合嘉義、臺南兩地共同組成臺灣人自己的畫會，必須藉由兩地在東洋畫上，頗具分量者，起而領銜。因此，是年同入北部梅檀社的林玉山、潘春源發軔倡導組織畫會，內舉不避親，嘉義的朱木通、林東令、徐青蓮、施玉山、蒲添生多是林玉山的學生或鄰居，而台南的黃靜山、陳再添、吳左泉則是親戚或友人，他們共同以研究繪畫組織畫會，<sup>118</sup>並利用春季臺南媽祖祭、秋季

<sup>117</sup>團體組織非一觸即成，從發軔籌組到正式宣示有一段歷程，因此就目前文獻來看有 1928 年、1929 年之說法。1954 年 12 月 15 日台北文獻委員會舉辦「美術運動座談會」，林玉山：「東洋畫方面，地方性的有嘉義的春萌畫院，民國十七年創立，繼續到現在的，這是由我主持的。……是受臺展影響。收入《台北文物》第三卷第四期，頁 12。台南市立文化中心所出版的《黃靜山九十三回顧展》，頁 15〈林玉山序〉中，載為 1928 年成立春萌畫會。但 1928 年台展第二回結束，12 月 2 日林玉山、徐清蓮、常久常春三人共同於嘉義公會堂辦「台展第一回及二回入選紀念畫會」，將其入選作品其他一起展出。〈嘉內臺青年擬開畫展〉，《臺灣日日新報》，1928 年 12 月 1 日，第 4 版。而 1929 年林玉山修畢川端學校之學業於 8 月回台，10 月是第三回台展，並且在展後鄉原邀木下倡梅檀社之際，依此時間來看，1928 年 12 月可能是林氏有此構想，1929 年回台，邀潘春源共同籌組畫會才合理。

<sup>118</sup>潘春源與林玉山是舊識，黃靜山因臺展第二屆入選因而透過潘春源介紹加入畫會，吳佐泉（與潘氏有親戚關係，陳再添與吳佐泉為鄰居。請參考馬慧燕，〈「春萌畫會」初探〉，《台南文化》新四十一期（臺南：文化局，1996 年 7 月），頁 199。（馬氏民 85 年 2 月 17 日訪問黃靜山）。

嘉義城隍祭前後，每年舉行兩回展覽，藉以切磋公開展覽（圖 2-4-3）。<sup>119</sup>

以臺南為畫會宣示首展，潘春源、林玉山於四月三日梅檀社展覽結束，緊接著移師臺南討論首屆春萌畫展。適逢媽祖祭祀列隊演奏之事，以和社正在展開練習，做為東道主的潘氏特別忙碌。原定臺南市天后宮媽祖祭典兩日前舉行，第一回試作展覽會，因為公會堂都合（情況），變更為祭祀後，十九二十兩日，展出三十幾件作品，出品人十人，<sup>120</sup>含臺展、梅檀社展作品，計 39 件，最多潘春源七件、次為林玉山六件。<sup>121</sup>

或許成立當初設想未必周全，第二回秋季輪由嘉義舉辦，正好距離第四回臺展時間很近，會員各有抱持入選的抱負，因此忙於準備臺展，四處寫生創作，<sup>122</sup>已無心於秋季聯展，因此將展期延至臺展閉會後。又因故延到 1930 年 12 月 13-14 日在嘉義公會堂展出。

考量臺展參加時間，第三回因此變更為每年僅主辦春季展，嘉義及臺南輪流，當初選擇春在臺南秋在嘉義就是要利用祭祀活動所帶來的人潮開展。<sup>123</sup><sup>124</sup>可能因此造成部分年經畫家不滿。1933 年一則〈嘉南春萌會協議會務〉報導：「會員春季忙於準備在秋季的臺展作品，所以要再次更正廢止春季試展，茲為開拓新生面。定十二日午後一時。在嘉義市林玉山氏住宅。召集會員，爰議策。一、役員選舉。一、基金作成。一、試作展。一、會費」。<sup>125</sup>此報導應該是臺南嘉義決裂後招收會員的報導。從第四回只有潘春源參展，第六回潘春源、潘雪山(麗水)。

若從東洋畫的製作時程來看，郭雪湖在談及創作第二回〈圓山〉一圖時表示：「半年繪十餘張素畫，決定原畫本製作，考慮色彩深淺，因操勞臥病或材料中斷（母親賣金飾），送件前一天完成三尺六尺風景畫共花半年又二個月的時光」<sup>126</sup>又

<sup>119</sup> 〈嘉南畫家組春萌會畫展在臺南公會堂利用媽祖祭開會〉，《臺灣日日新報》，1930 年 4 月 11 日，第 4 版。

<sup>120</sup> 《臺灣日日新報》，1930 年 4 月 11 日第 4 版、〈春萌會畫展日期變更〉，《臺灣日日新報》，1930 年 4 月 14 日，第 8 版。展出之日增加徐清蓮。

<sup>121</sup> 黃琪惠，《日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊》（臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012 年），頁 224~225。

<sup>122</sup> 〈嘉南春萌會準備臺展附錄會員希望〉，《臺灣日日新報》，1930 年 7 月 14 日，第 4 版。

<sup>123</sup> 〈嘉南春萌會主催畫展在嘉義公會堂〉，《臺灣日日新報》，1930 年 12 月 7 日，第 4 版。

<sup>124</sup> 〈嘉南春萌會展覽延期〉，《臺灣日日新報》，1931 年 11 月 14 日，第 4 版。

<sup>125</sup> 《臺灣日日新報》，1933 年 2 月 4 日，第 4 版。

<sup>126</sup> 郭雪湖，〈我初出畫壇〉，《臺北文物》第三卷第四期（臺北：臺北市文獻委員會，1954 年），頁 70~73。

潘春源也因準備臺展花費時間創作而胃出血。<sup>127</sup>已一年兩回展覽，難已達成。另有一則有關，嘉南畫壇消息報導春萌會同人準備參與第九回臺展近況，<sup>128</sup> 可知臺南潘春源之外都是嘉義畫家，大概可知一二。隨著 1937 年中日戰爭臺展停辦，1939 年變更為府展，「北梅檀南春萌」短暫十年，在民間臺陽美協的成立與春萌會大多數成員加入，轉為地方性畫會。<sup>129</sup>

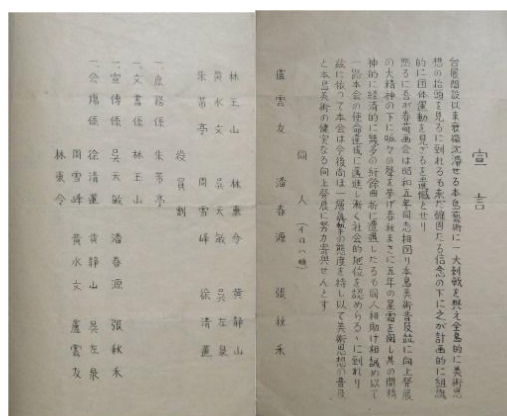


圖 2-4-3 第三回台展參觀紀念照與春萌畫會宣言  
來源：林柏亭教授提供

## 全島書畫展覽會

### (一) 善化書畫展覽

全島書畫展覽會開始於大正時期，如臺灣日日新報社藉慶祝「始正紀念日」教育展覽會之際辦理書畫展；<sup>130</sup>台灣新聞社舉辦類似慈善活動募款性質的展覽，<sup>131</sup>兩者皆不屬於競賽活動。1927 年臺展開啟全島書畫展覽風潮，此種風氣同時表現於擊鉢吟社全島徵詩活動，這是過去台灣所未有的現代書畫展覽形式。1928

<sup>127</sup>楊乃胡《潘春源訃文》指出畢生最大作品 1930「琴瑟和鳴」八台尺六台尺屏風費三個月疲勞過度胃出血臥床半年。

<sup>128</sup>《臺灣日日新報》1935 年 9 月 7 日，第 5 版指出：「潘春源因為病氣靜養未出品，林玉山人在京都來信說明正在製作臺灣風景〈故園追憶〉，朱芾亭支那寫生作品〈蘇州城外〉相當期待、〈菜燕〉（林東令）、〈苦瓜〉（楊萬枝）、〈蓖麻〉（盧雲友）、〈胡麻〉（張秋禾）、〈椿〉（張李氏德和）、〈天星木〉（黃水文）等」，結果林東令、朱芾亭、張李氏德和等人並未入選第九回臺展。

<sup>129</sup>隨者潘春源因某種因素不再參加展出之後，嘉南春萌會的稱號不在，成為嘉義地區春萌會。

<sup>130</sup>〈教育品展覽會〉、〈書畫展覽會一瞥〉《台灣日日新報》1915 年 6 月 10 日，第 6 版、1915 年 6 月 23 日，第 6 版。

<sup>131</sup>〈中報主辦書畫展覽〉《台灣日日新報》，1924 年 6 月 30 日，第 4 版。

年善化孫東亞商會、蘇友章氏、陳會川、馬朝和氏外 24 名發起，舉辦全島畫賽會，名為「善化商工書畫展覽會」(圖 2-4-4)，經歷 1929 年 2-5 月 10 日止徵選，1929 年 5 月由馬朝和(字毓奇)任評審委員長(圖 2-4-5)，評審委員 7 名。評選出書畫作品 356 幅，<sup>132</sup>22-23 日分第一會場善化圖書館，第二會場善化公會堂展出。

因地利之便，台南市書畫家參與最為踴躍。有黃長橋、白璧甫、施嬋娟、呂璧松、林紫璋(子章)、鄭啟東、蔡應謙、吳左泉、吳俊岩、鄭大聰、王英凱、黃靜山(添泉)、陳延祿(陳玉峰)、陳再添、潘春源、莊清源(小川)等 16 人。根據〈臺灣日日新報〉1928 年 2 月 3 日〈西山書畫陳列〉報導：<sup>133</sup>

臺南西山吟社書畫會，<sup>134</sup>此次為舊曆初春，人皆有餘暇，故擬來六日舊燈節夜，乘市人假末廣町報恩堂該社事務所，開春季榕樹大會之好機，由是會員之鄭大聰、鄭啟東、莊小川、吳佐泉、呂峻岩、張枕山、吳連科、林觀濤，蔡應謙及教師呂璧松等氏，要提出書畫成績品陳列於同所聞當日因兼內祝創立三周年紀念日，亦於前夜竝開教育活動寫生，……。

除了張枕山、林觀濤之外，全數入選，西山吟社書畫會成員<sup>135</sup>佔了一大半，可見當時府城書畫活動呂璧松為師的西山吟社書畫會盛況。台南州其他郡市僅有嘉義市卓邦文，東石郡朴子街施雲從及曾文郡麻豆街柳德裕。新竹鄭氏家族、陳心授及詹培勳相當踴躍，大體上反映出，台南市昭和年間書畫活動現況。

---

<sup>132</sup>全島現代書畫家、篆刻家、名人、本人新作為限，出品人數 248 名(刻印 2 個)，出品件數 356 件。

<sup>133</sup>《漢文臺灣日日報朝刊》，1928 年 2 月 3 日，第 4 版。

<sup>134</sup>台南市內西山書莊主人陳璧如 1921 年設立，1922 年 2 月 11 日後選出回光醫院主人黃延楨為社長，陳璧如為副社長，陳鴻鳴、黃若臨、許子文、施欽璿四位幹事。參閱〈西山吟社〉，《臺灣日日新報》，1922 年 2 月 18 日，第 6 版。西山吟社書畫會為鄭大聰及鄭啟東等人於 1925 年創立，以呂璧松為師。1929 年 7 月 20 日開擊鉢吟，並邀桐侶、錦文、留青社友出席。參閱〈西山例會〉，《臺灣日日新報》，1929 年 7 月 17 日，第 4 版。

<sup>135</sup>1930 年 11 月 2-3 日武廟正殿會員展出者有呂璧松、鄭啟東、鄭大聰、蔡應謙、黃雪峰、呂峻岩、張花潘、林月澄、蔡培楚(堃)、廖用其等人。參閱〈臺南西山〉，《臺灣日日報朝刊》，1930 年 10 月 30 日，第 4 版。

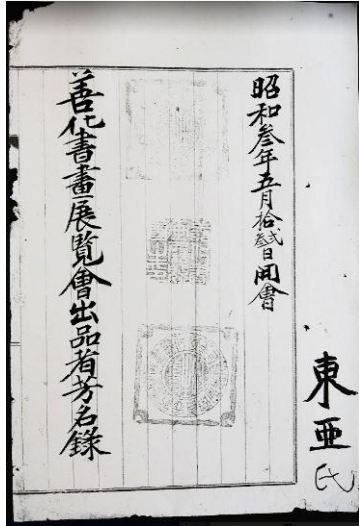


圖 2-4-4《善化書畫展覽會出品者芳名錄》

資料來源：中央研究院台史所檔案館影印翻拍



圖 2-4-5 昭和 3 年善化工商協會舉辦善化書畫展覽會紀念照  
說明：前排為評審委員，右一馬朝和評審委員長。

中排為顧問團，後排右一為孫江淮(字東亞)善化商公會會長。  
來源：中央研究院台史所檔案館 翻拍列印

## (二) 新竹益精會全島書畫展覽

1929 年，新竹書畫益精會，成員黃瀛豹倡導主辦全島書畫賽會，推鄭坤寶、周春渠等 13 人為幹事及張純甫氏等 9 名為顧問，會員 40 餘人，首發會決定籌開全島書畫展覽會公開徵選報導，<sup>136</sup>徵選公告頗為詳實包括說明展出時間、地點、截止日期、即計畫編次臺灣書畫名人錄發刊，凡出品者請明紀略歷。並且規定一人最多 5 件新作，以絹本創作更好，依賣約價錢百分之三十寄付本會。書、畫部各 50 件入選，再各選 20 件特選。審查委員由本會推薦，擬聘書畫名家及鑑賞家擔任。入選者贈送入選狀及本會發刊之臺灣書畫名人錄一冊。特選外加賞品等。<sup>137</sup>

8 月決定展覽會長鄭神寶，副會長周春渠、李逸樵。<sup>138</sup>審查委員 14 名有：李霞、趙蘭、詹培勳、楊草仙、臺北尾崎秀真、西川鐵五郎、魏潤菴、新竹大木俊九郎、鹿港鄭汝南、莊太岳、嘉義三屋大五郎、蘇孝德、臺南羅秀惠、趙雲石<sup>139</sup>，其作品以參考作品展出，參加徵選作品有 500 多幅。

<sup>136</sup> 〈新竹益精會去二日發會懇親〉，《臺灣日日新報》，1929 年 1 月 4 日，第 8 版。

<sup>137</sup> 〈新竹益精會籌開全島賽會〉，《臺灣日日新報》，1929 年 6 月 6 日，第 4 版。

<sup>138</sup> 〈新竹益精會書畫展準備事宜〉，《臺灣日日新報》，1929 年 8 月 13 日，第 4 版。

<sup>139</sup> 〈書畫展覽 選審查員及賞品〉，《臺灣日日新報》，1929 年 7 月 17 日，第 4 版。



圖 2-4-6 發表審查入選點數由新竹書畫益精會主辦

來源：《臺灣日日新報》，1929年8月21日，第8版

畫部特選入選 20 名有：台北：5 等〈游鯉〉蔡九五、20 等〈春暉曉艷〉蔡雪溪；新竹：2 等〈家童掃路徑〉范侃卿、4 等〈訪友歸來〉王連、7 等〈墨竹〉范耀庚、8 等〈觀瀑〉鄭江立、10 等〈山水〉陳維楨、17 等〈福祿龜壽〉陳心授、18 等〈竹〉鄭雨軒；台中：11 等〈山水〉呂孟津、12 等〈山水〉詹芑；鹿港：19〈山水〉洪璽嘉；嘉義：1 等〈曉靄〉林英貴、6 等〈鬥鷄〉蒲添生、14 等〈阿里山神木〉蘇友讓、16 等〈梅妻鶴子〉林東令；台南有：9 等〈高士觀瀑〉吳左泉、13 等〈秋山訪友〉潘科、15 等〈雲嵐煙翠〉呂璧松；高雄：3 等〈睥睨〉許春山等（圖 2-4-6）。於 8 月 19-23 日駕新竹女中展出，約計有三萬人看展，即書畫賣出近 500 件，總價約 500 餘圓。<sup>140</sup>會後由幹事黃瀛豹計畫編次作品寫真帳〈新竹益精會展覽作品攝影編次寫真帳〉<sup>141</sup>。堪稱民間自辦規模最大，制度完善的新型制展覽，惜僅此一屆，不再續辦。

## 第五節 藝術事業發展

從過去學者研究及筆者訪談潘岳雄所知，論其彩繪壁畫學習歷程，主要是以偷學默記自行學成。他總是每每在廟宇有彩繪工程，聘請唐山畫師來台施作之際，前往在旁觀察。潘春源以其過人的記憶力默記創作過程，回府自行練習訓練

<sup>140</sup> 〈新竹書畫會閉會〉，《臺灣日日新報》，1929年8月28日，第4版。

<sup>141</sup> 1929年9月8日《現代台灣書畫大觀》記錄了當時參加的畫家及作品。

有成。<sup>142</sup> 春源從事彩繪壁畫工作最早記錄是 1922 年三老爺，當時他已經是一位筆墨功夫相當成熟的畫師。1924 年府城(今中西區)「五帝廟」，因為大正市街改正拓寬馬路，被迫遷移至春源畫室旁「三官廟」對面重建，邀請潘春源繪製〈商山四皓〉、〈山人觀瀑圖〉、〈竹苞花鳥〉、〈松茂花鳥〉等彩繪壁畫作品，十月竣工。1928 年臺展他以人物畫參加「善化書畫賽會」徵選獲三等獎，隔年，參加第二回臺展作品〈牧場所見〉入選，這可能是潘春源第一件東洋畫作品，無論在題材技法都有別於過去任何傳統表現。1929 年再次負笈大陸泉州遊歷各地。同年〈秋山問道圖〉參加新竹益精會全島書畫展獲十三等，〈牛車〉、〈浴〉參展第三回臺展，遊走於傳統書畫及東洋畫之間。參加鄉原古統發起之梅檀社，與台北之畫友切磋畫藝，這乃是第一次漢和畫家組織以臺展及發展地方特色並結合南北畫家的社團，具有時代之意義。如日沖天的聲譽，相對來事業的發展，例如《大日本職業別明細圖》6 月刊登記載（圖 2-5-1）。1930 年，潘春源已經是一位全島性的畫家，並且開始在《臺灣日日新報》新春祝賀發表作品〈觀海〉，4 月以〈山村晴朗〉、〈山家〉、〈鵝鳥〉、〈鏡〉、〈雙鹿〉等作品參加梅檀社第一回展出。緊接著，第二回春萌試作展出〈山莊〉、〈閒庭〉、〈燈下〉、〈村路〉。體現他在山水、翎毛、人物、走獸的寬廣題材。秋季以生平第一大作〈琴笙雅韻〉參加第四回臺展，因為用功過度，生了一場大病。

1931 年，是潘春源畫業最為巔峰的一年，從《臺灣日日新報》新春發表〈蘇武牧羊〉、繪製台南關廟葛宅民居 60 幅彩繪壁畫、以〈婦女〉作品參加第五回臺展，年底更在蔡培火的引介，為霧峰林獻堂夫婦繪製肖像畫。<sup>143</sup> 1932 年以有別於過去的台灣特色的傳統題材〈武帝〉，參展第六回臺展，1933 年〈山村曉色〉水墨表現，是他最後一次參展臺展的力作，就在此作品獲得不錯的評價之時，因病不再參加臺展。從此，未見其東洋畫之作品。光復後 1947 武帝廟整修繪製灰泥壁畫、安平歐宅彩繪壁畫。1952 年善化慶安宮灰泥壁畫為最後之作，1954 年潘麗水結束戲院廣告工作承其衣鉢，傳統彩繪事業進入第二代潘麗水時代，轉向古典詩作創作及傳統紙本書畫創作。

<sup>142</sup> 訪談潘岳雄所指。

<sup>143</sup> 〈本社林社長雙壽內祝親友畫像紀念〉：「特口美術家東京張秋海氏、臺南潘春源氏，畫林氏夫人肖像四幅，呈口永久紀念云。」參閱《臺灣新民報》，1931 年 12 月 5 日，第 5 版。

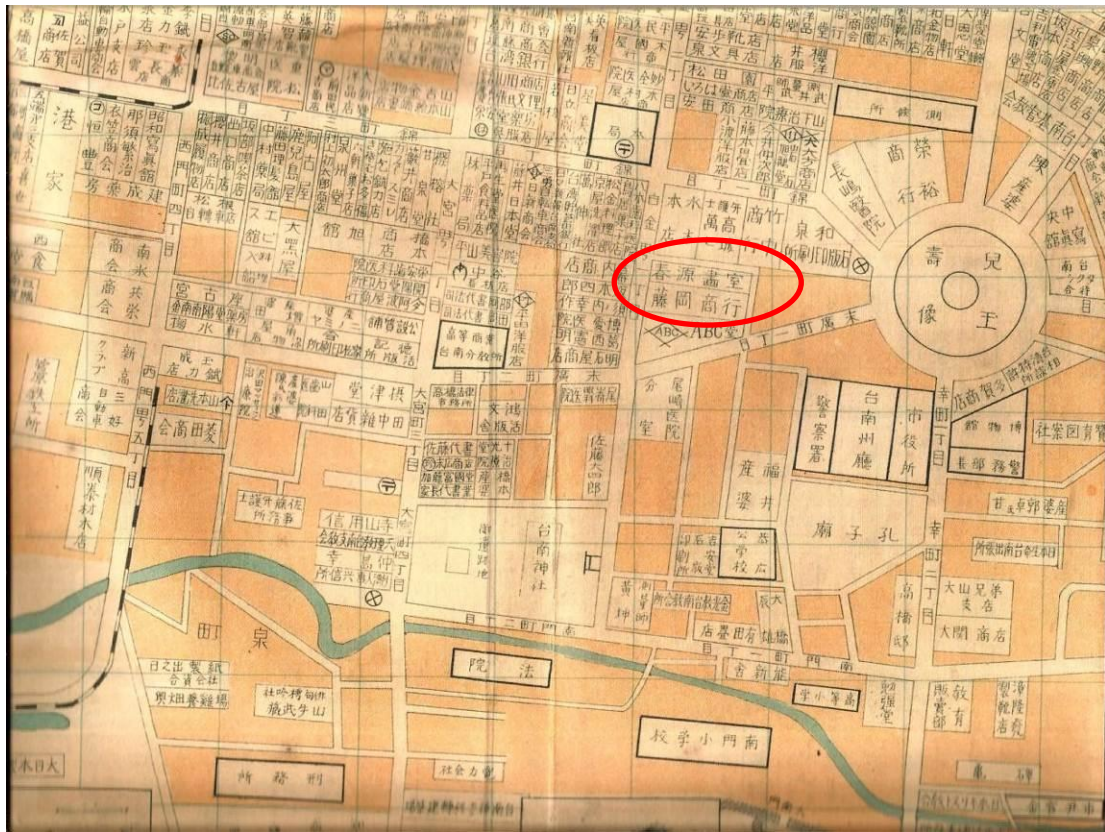


圖 2-5-1 昭和 4 年《大日本職業別明細圖》

說明：畫家黃添泉、春源畫室 嚴添壽 劉青雲。呂璧松未掛牌。1931 年標示每月十日、二十五日定期發行

來源：木谷，《大日本職業別明細圖》（東京：東京交通社，1929 年 6 月 26 日）

## 第六節 交遊與傳承

府城詩人楊乃胡指出：「潘春源為人謙恭，交遊甚廣，凡有來問學就教者傾囊相授，提攜後進，可謂一代之完人」。據潘岳雄指出：在其記憶中，不見安公生氣的印象，他總是溫文儒雅，和藹可親面人，更是重情重義的忠勇之人。這可從兩件當事者後代的回憶中得知：

### 一、長者風範

據知 1938 年正是皇民化運動的年代，艋舺龍山寺仍然有彩繪壁畫工程，潘

春源與李應彬<sup>144</sup>同時獲邀，分別為後進大殿繪製門神，一老一少的對場傳為佳話。在此沒有第二章 1922 年潘陳兩畫師對場的論述，有的是惜才之情。李應彬後來成為普安堂主持，乃一直保留著當時他與潘春源的合照（圖 2-6-1），可見兩者關係良好，潘春源是一位惜才之士，展現一位長者之風範。



圖 2-6-1 潘春源與李應彬合影

說明：左為李應彬（龍泉老人），右為潘春源

圖片來源：[http://puantang.blogspot.tw/2013/04/blog-post\\_12.html](http://puantang.blogspot.tw/2013/04/blog-post_12.html)（2017.3.27 點閱）

## 二、重情義力保李摘

李摘兒子李漢卿在一次傳統彩繪習活動中，道出潘春源曾經力保其父李摘遭受政治迫害的感人故事：<sup>145</sup>

十五歲冬夜父母與我被外頭急促的敲門聲驚醒，父親被一群荷槍實彈的憲兵帶走。父親自那夜消失，一直到除夕日午後，派出所警員通知去台南看守所辦理保釋手續，備好相關手續資料搭公車再轉三輪車直奔看守所，所方卻答

<sup>144</sup>台灣前輩藝術家李應彬，台北中和人，土城媽祖田龍泉路「普安堂」主持，人稱龍泉老人。藝術史學者李長俊之父，普安堂為齋教先天派齋堂，筆者就讀新北市土城區頂埔國小時期，此地是遠足之聖地，環境優雅而寧靜，惜 2013 年在文保團體努力之下，還是被拆除。參見 [http://puantang.blogspot.tw/2013/04/blog-post\\_12.html](http://puantang.blogspot.tw/2013/04/blog-post_12.html) 2013 年 4 月 13 日星期六

<sup>145</sup>筆者每每讀到此段口述之文，淚水早已滿盈眼眶。試想一位無助的孩子，內心的恐慌。

覆必須有台南市在地人作保釋人。年僅 15 歲人情世故全然不知又逢除夕午後，正當心急如焚，舉此失措之際，他想起曾經與父親合作禮聘的潘春源畫師。憑著父親曾經告訴他潘老住在忠義路三官廟附近，連走帶跑搭三輪車去三官廟問廟祝，得知潘老的住處正在斜對面。看到潘老昂首在吟哦敲詩，趨前說明原委，潘老二話不說，立刻轉身入內拿印章、戶口名簿，拉著我的小手到忠義派出所說明緣由。警員向潘老說：「要保釋的是思想犯要三思」，小小年紀的他感覺事態嚴重內心唯恐潘老萌生退意。潘老以堅定的語氣：「我了解李摘的為人，它絕不可能是思想犯，請您趕緊為我辦手續，拜託。」拿著公文至看守所看見父親身子不停抽搐著，面無血色雙眼呆滯，內心錐痛非外人所能體會。潘老與我扶持父親僱了兩輛三輪車將我們父子接到他家，先帶父親理髮，再到天公廟拜拜解運，請我倆父子圍爐吃年夜飯，然後僱計程車(當時沒有計程車名詞，應該是自動車或私家車)送我們回家。<sup>146</sup>

1950 年是二二八事件發生後的第三年，那個年代思想犯像是可怕的瘟疫，人人談之色變，避之唯恐不及。<sup>147</sup>在這充滿白色恐怖的社會裡，菁英份子隨時有被扣帽逮捕之險。<sup>148</sup>六十歲的春源師不畏懼可能帶來的迫害，力保李摘(彩繪師)，對當時僅十五歲且未涉世的李漢卿，家族無人脈的窘境，二話不說伸出援手，這已經超出一位雅士的膽量與氣魄，用一句俗語：「真漢子！」。此一事件後，李摘與潘春源交情更加深厚，促使李漢卿十六歲拜潘春源為師，成為潘春源最後一位弟子，兩家人也因為這件是有了傳承上的關係。

---

<sup>146</sup>葉佳雄計畫主持，《李漢清傳統建築彩繪技藝保存傳習計畫持成果報告書》(台南縣：台南文化局，2000 年)，頁 114~115。

<sup>147</sup>顏一秀，〈灰色的青春〉《臺大校友雙月刊第 28 期》(台北：國立臺灣大學，2003 年 7 月)。取自 <http://www.alum.ntu.edu.tw/wordpress/?p=1743> (2014/1/5 點閱)。

<sup>148</sup>對於府城人來說，曾經與潘春源共同在王氏大宗祠留下作品的林茂生博士，時任台大文學院院長，於 3 月 11 日晚上被武裝人員帶走，就此從人間蒸發。3 月 12 日國民黨軍隊在台南以叛亂罪逮捕湯德章律師，為逼供交出集會名單，將他反綁懸掛刑求一夜，肋骨被槍托全部打斷。3 月 13 日綁在卡車上遊街示眾後，於今天的府城民生綠園公開槍決暴屍 3 日，經家屬哀求才准予覆蓋毛毯。3 月 25 日藝術家陳澄波也在嘉義被國民黨軍捆綁遊街至嘉義火車站前槍決。4 月 27 日黃馬典醫生在新營被處死。想想那些懷抱祖國之心，換來小人的誣陷，無端的罪名心中難道無憤慨與不滿嗎？

### 三、《家庭臺帳》的發現

潘麗水搬出忠義路時，隨手攜帶一本潘春源記載潘氏家族生辰八字的《家庭臺帳》記事手冊，該手冊是大正 15 年發行，內頁有許多繪畫材料廣告，看來可能是當時購買相關材料時所贈送。在這本極為個人私密的記本中，另外記載有友人的地址，以及春源畫室入門學生。反應昭和時期潘春源遊走在不同階級領域的朋友圈。

誠如上述所言，他交遊甚廣，冊子記載有：地方人士（新庄郡林得口、桃園景福宮盧添壽、桃園街張傳、新埔庄林國華、中壢郡劉心眾、大甲楊肇嘉、大里楊春木、<sup>149</sup>霧峰楊緒汀<sup>150</sup>、斗六劉毓川、虎尾陳敬方、新港王明順、朴子黃班爵、<sup>151</sup>鹽水周清溪、曾文郡胡珠、後壁庄蘇登造、新營庄沈益、麻豆謝厝寮胡楚、新化街康榮如、大樹陳金方）。嘉義人士（商紳周元助、諸峯醫院長張錦燦、嚴文啟、旭日表具）。台南在地人士（郊商楊豬屎、安平鹽商王雞屎、詩人劉青龍、<sup>152</sup>竹園町林阿口、開仙町王莉、公界內張枝）。書畫家（台北蔡雪溪、周啟元(周圭元)、客家美濃劉富仁、朴子施雲從）。東洋畫家（勝田蕉琴、鄉原藤一郎、吳添敏、周啟元(周圭元)、林玉山、朱芾亭(朱木通)、林東令、<sup>153</sup>盧雲友、黃水文、呂鐵州、陳永森）。畫師（桃竹邱鎮邦、新竹李金泉、麥寮林干傑、麻豆柳德裕）。彩繪師（台北黃榮桂、將軍庄李金順、學甲李摘、嘉義市謝知屎<sup>154</sup>）。剪黏、交趾陶師（梅青雲、<sup>155</sup>蘇陽水、<sup>156</sup>汕頭增泰交、何翔雲）。雕刻師林英富（林玉山兄）等。其中值得注意的是潘春源似乎與中部地區郭氏家族無交集，而汕頭市中山馬路二號究竟是潘春源還是增泰交、何翔雲(何金龍)等人在汕頭的居留地？這

<sup>149</sup>台中州協議會員，資產家。參閱臺灣總督府職員系統 <http://who.ith.sinica.edu.tw/mpView.action> (2017/10/27 點閱)。

<sup>150</sup>1935 年（昭和 10 年）4 月 21 日清晨 6 點 2 分，新竹、台中一帶發生 7.1 級地震，霧峰庄吳厝楊緒汀宅受損，約 1937 年重建，1938 年潘春源彩繪壁畫。大甲楊家也是損壞嚴重，1937 年重建或整修。

<sup>151</sup>台南仕紳，精通四書，曾任台南嘉義廳巡查補、六腳庄長。參閱楊建成：日治時期台灣人士紳圖文鑑[稿本]本網頁始於 2008/。<http://blog.xuite.net/wu20130902/wu20130902> 2017/10/26 點閱。

<sup>152</sup>劉青龍〈就安平築港而言〉，《臺南新報》夕刊，1930 年 6 月 10 日，第 4 版。

<sup>153</sup>1921 年曾隨宋光榮學畫四君子，1925 年師事潘春源學畫三年。之後受林玉山影響。

<sup>154</sup>〈南鯤鯓廟〉：「油漆落札來月興工，新竹市李金泉、高雄市王和尚、嘉義市謝知屎、屏東市丘如熙、彰化市柯煥章，麻豆黃亭」。《臺灣日日新報》，1934 年 8 月 18 日，第 12 版。

<sup>155</sup>福建廈門洪坤福在台唯一弟子。

<sup>156</sup>字本水，(1894-1961) 泉州府惠安縣洛陽橋西方村人。來台後居住於新竹新補。參閱台灣大百科全書 <http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=7209> (2017/10/26 點閱)。

有待查證。另外與邱鎮邦、林玉山的關係可再說明如下：

### （一）邱鎮邦

邱鎮邦（1895-1938）是廣東大埔的畫師，1910年隨父親邱玉波來台彩繪桃園大溪齋明寺之後，時常受聘來台工作，逐漸在桃園新竹一代闖出名堂。1928年才落籍台灣苗栗市頭屋庄李石添宅，1937年遷至關西。<sup>157</sup>

潘春源《家庭臺帳》冊記載兩條邱氏住址：<sup>158</sup>分別是「基隆市<sup>159</sup>新興町二番地建築商行」及「苗栗郡頭屋庄頭屋四九番地」。可見潘春源至少約在1924-1927年這段來台期間就已認識邱鎮邦，而基隆建築商行可能就是當時邱氏來台的暫時居留所。這份僅存的資料至少可確認，潘春源並不是只有在台南活動，他與北台灣艋舺、桃園、新竹一帶彩繪師、畫師、剪黏師有所交流，相互影響有之，可見葛宅正廳中脊出現潘春源首見播金畫可能與邱鎮邦有關。

### （二）林玉山

手冊內不同筆跡墨水反映不同時間的書寫。其中關於林玉山有6筆紀錄最多，除一筆「林英貴嘉義街字總爺九七之一」，其他5筆是林玉山或玉山，地此分別有嘉義市○町、元町六之三六。京都市東山區、上京區。台北市重慶北路三段七十巷十四號。有一殘頁地址是東京市。另外，林英富（嘉義北門町）是林玉山的二哥，可見潘春源與林玉山舊識。當時米街雖有許多裱畫店及神像畫師輩出，但是並無畫室，由於當時嘉義中埔一帶與臺南有交通往來，林玉山（1907-2004）還介紹林東令（1905-2004）到潘春源畫室學習3年。林玉山與潘春源的認識或許肇因此。<sup>160</sup>

### （三）春源畫室入學門徒

1922年9月潘春源從汕頭回府城，馬上投入三老爺宮彩繪壁畫繪製，年底竣工稍加休息，翌年「春源畫室」正式收徒，以「雲」字輩為別號，<sup>161</sup>首批門生

<sup>157</sup>蔡雅蕙，《日治時期臺灣傳統彩繪匠師民宅作品之研究》（國立成功大學建築博士論文，102年6月），頁2-25。

<sup>158</sup>根據筆跡及墨色深淺，為不同時間書寫。有經過重新裝釘頁碼161-164不見，部分頁碼次序有誤。

<sup>159</sup>基隆郡1924年10月升格為基隆市。

<sup>160</sup>1925年，林玉山19歲，林東令21歲，潘春源35歲。林柏亭口述2018年7月9日。

<sup>161</sup>文獻中幾位門生無別號。而後期所收門生沒有列入。例如最後門生李漢卿（未完成三年四個月時間）、李秋山曾言向潘春源學習1年。這是否意味。名單中門徒都是經歷3年四個月的師徒制畢業，中途離開者不列入。

為 1923 年學生邱澄波（台南市老松町人 3 月入學）、黃文慎（新營郡鹽水街 5 月入學）及陳再添（台南市明治町 10 月入學）。第二批學生是 1925 年林東令（嘉義郡中埔庄人，4 月入學）與沈慶祥（新營郡新營人 6 月入學）。第三批學生是 1926 年曾竹根（台南市開山町 4 月入學），以上為大正年間入學生。昭和年間則有：1928 年莊德明、李贊福。1929 年沈家齊、李溪泉。1930 年嚴文啟、何阿修。1931 年薛撰。1932 年黃進庚、柯登山。1933 年馮順發。1934 年林炳煌等（圖 2.6.2）。<sup>162</sup>

此時，春源畫室從神像繪製，到彩繪壁畫的承接，最後加入肖像畫種類，展現出潘春源左右雙手的輪轉，工作量也漸漸地增加，潘春源因而開始收徒，一方面說明他的名氣及藝術事業已經打開，吸引遠從澎湖西嶼、桃園、屏東滿州、林邊、岡山、旗山、嘉義等地的追隨者；另一方面龐大的工作量需要有助手的協助幫忙才能完成業主訂購之作品。

環顧前三批學生中，曾竹根(1909-1983)於 1973 年在南市「五瘟宮」有繪製道教人物題材的灰泥壁畫。陳再添與潘春源參與當時現代美術活動春萌會及善化商工書畫展覽會。林東令在嘉義開設裱褙店兼任民俗釋道畫師，並且參加梅檀、春萌，看來他們主要學習的是傳統的書畫、民俗釋道畫及裱褙等謀生技能為主，非後來現代美術活動的東洋畫。

---

<sup>162</sup>該頁最後兩位盧添壽、黃水文未載明入學時間。

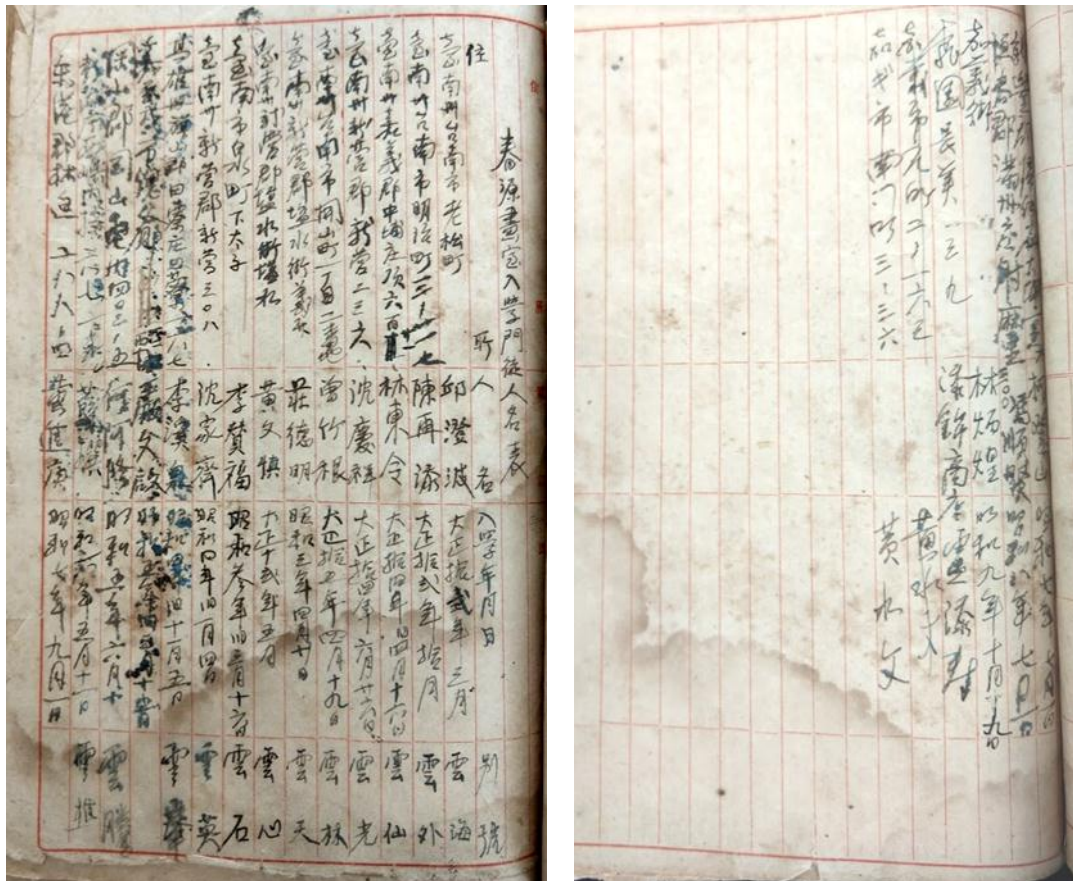


圖 2-6-2 《家庭臺帳》記載春源畫室入學門徒相關資料  
來源：潘岳雄提供

臺灣光復後，潘春源將彩繪壁畫事業交給兒子潘麗水，延續其日治後期的古典詩創作及臺南樂局十三音的教學。晚期隨著天壇經文社具有漢學深厚基礎者的消逝之後少有出入。由潘麗水參與，並曾擔任經文社長一職。1950 年受聘為台南市美術展覽會國畫部評審委員一職。卻在 1953 年以來的臺灣南部美術展覽會不見不見潘春源、黃靜山、陳再添等人參與。<sup>163</sup>1960-1963 完成大批傳統水墨畫。1964 年台南市國畫研究會成立被聘為顧問。至 1966 年因白內障從此封筆。1972 年一代完人不幸逝世，享年 82 歲。

<sup>163</sup>民國四十二年八月，劉啟祥聯合顏水龍、郭柏川、張啟華、劉清榮、曾添福、謝國鏞和張常華諸人，以「高雄美術研究會」及「台南美術研究會」為基礎，發起台灣南部地區的美術展覽會，稱為「南部展」，並邀嘉義的「春辰會」與「春萌會」參加。同年十一月開始輪流由這三區的畫會主辦，假高雄、台南、嘉義舉行年度展。不見當時春萌台南畫家潘春源。

## 第三章 葛宅歷史沿革及建築特色

葛宅，係建在地窄人稠的關帝廟街（今武聖路）旁，何以落腳關廟的葛喬年，以此地興建「起家厝」？筆者考究其因，應該與他從事中藥買賣有關。該地是當時臺南關廟地區最為繁華的市街，又緊鄰當地信仰中心「山西宮」，優越的地理位置對於從福州來台的葛喬年來說，是一處相當不錯的落葉生根之地，也因在此風水寶地上的葛宅，日後造就第二代開展他們的事業。光復後，因家族成員者眾，陸續搬離它處，獨留刻畫葛氏家族記憶的老厝宿命。

本章節，將依上述引言，首先回顧關廟街的興起。其次，建構葛喬年家族史，以了解居住者的職業、生平背景。最後，依據現況調查的結果，歸納整理葛宅建築格局使用裝飾及彩繪壁畫的空間分布、主題等相關訊息，作為後續探討潘春源創作構思及藝術表現的參考。

### 第一節 關帝廟街的開發

#### 一、關帝廟街始末

關帝廟街的開發，始於嘉慶年間，歸仁「舊社街」<sup>164</sup>漳泉械鬥事件。寡不敵眾的漳州人，最後遷徙至山西寮另一關新市街。

早在明鄭時期《永曆十八年臺灣軍備圖》，已在新豐里（關廟）「小香洋民社」屯墾（圖 3-1-1）。《康熙臺灣輿圖》載有「舊社汛」（圖 3-1-2），兩地古地名，在《乾隆臺灣輿圖》稱之為「舊社街」、「香洋仔庄」（圖 3-1-3）。前者是漢人集散市街；後者是漢人庄厝，因築弼衣潭（今大潭）以灌溉，成為臺灣春耕最早之處。

舊社街位於今日歸仁看東村，緊鄰關廟，以泉州人為主的活動據點，據知清

---

<sup>164</sup>舊社街原為新港社西拉雅族部落，從赤崁地方移此建社之地，漢人入墾後，遷移至現龍崎番社（今牛埔、大坪兩里）。請參考張伯祿總策劃，《關廟山西宮沿革誌暨五朝王醮輯錄》（台南縣：關廟山西宮管理委員會），頁 7。

朝中葉以前相當繁華，<sup>165</sup>當時住在東邊新豐里的漳州人也會前往做生意，兩地人時常有所衝突。嘉慶年間，爆發漳泉械鬥，漳州人居下風，<sup>166</sup>於是遷移至現今關廟村一帶，以古廟「山西宮」為其中心，另闢一新街市，名為「關帝廟街」（圖 3-1-4）。<sup>167</sup>1920 年 10 月（大正 10 年），因行政區改制施行市街庄制，更名為關廟庄地名



圖 3-1-1 〈永曆十八年臺灣軍備圖〉

說明：本圖原藏於清內府，現在收藏於「國立中央圖書館」。陳漢光、賴永祥所編的《北台古輿圖集》收錄此圖，稱之為「永曆十八年臺灣軍備圖」。

資料來源：中央研究院臺灣歷史文化地圖 <http://thcts.sinica.edu.tw/>，（2017.7.5 點閱）。

<sup>165</sup>康熙 33 年（1694）（清）高拱乾纂輯《台灣府志》：「舊社街在歸仁南保」。康熙 57 年（1718）撰修《臺灣縣志》：「舊社街在歸仁北保。舊社街：在歸仁北里。系中路臺灣縣【四坊、二十里、一保、二莊】坊：東安坊、西定坊、寧南坊、鎮北坊。里：永康里、長興里、歸仁南里、歸仁北里、永豐里、新豐里、保大東里、保大西里、永寧里（原屬鳳山縣，雍正十二年改歸）、仁和里、新昌里（原屬鳳山縣，雍正十二年改歸）、依仁里（原屬鳳山縣，雍正十二年改歸）、文賢里、仁德里、崇德里、武定里、廣儲西里、廣儲東里、新化里（原屬諸羅縣，雍正十二年分半改歸）、效忠里（即安平鎮，康熙六十一年改今名）」。

<sup>166</sup>張伯祿總策劃，《關廟山西宮沿革誌暨五朝王醮輯錄》，頁 141。

<sup>167</sup>山西宮重建於康熙五十七年（1718），奉祀關聖帝君，新街遂命名為「關帝廟街」。



圖 3-1-2 舊社汛 約今日歸仁舊社口南邊

來源:國立台灣博物館 <http://formosa.ntm.gov.tw/maps/page02.html> (2017.7.6 點閱)

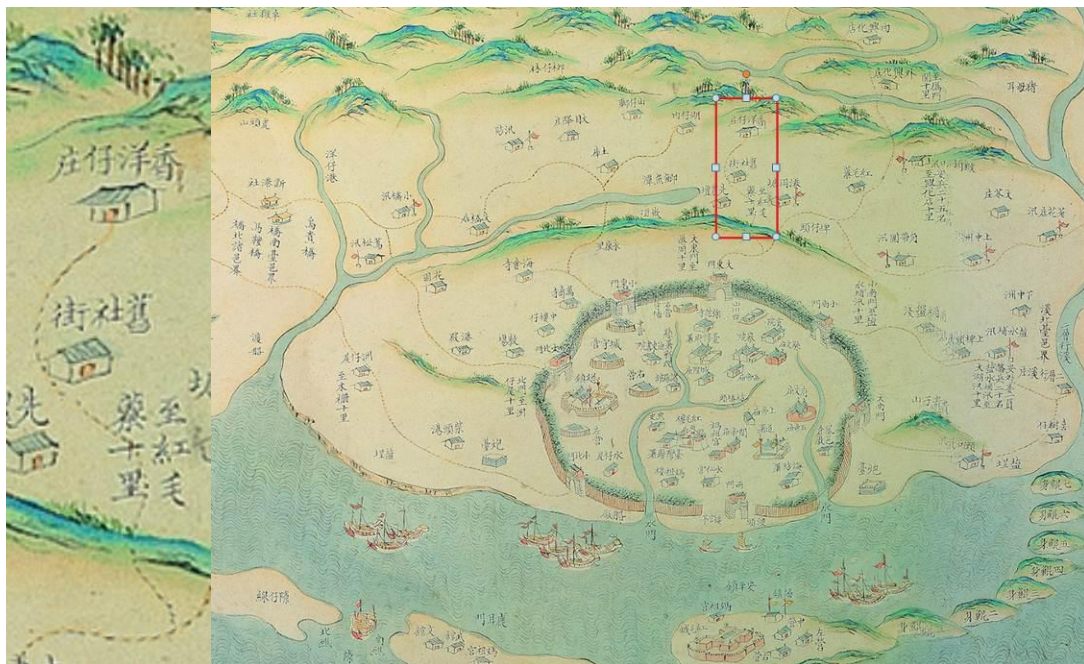


圖 3-1-3 〈乾隆臺灣輿圖〉稱之為「舊社街」、「香洋仔庄」

來源: 國立故宮精彩一百國寶總動員 [https://www.npm.gov.tw/exh100/treasures/cn/ch\\_03.html](https://www.npm.gov.tw/exh100/treasures/cn/ch_03.html) (2017.7.6 點閱)。

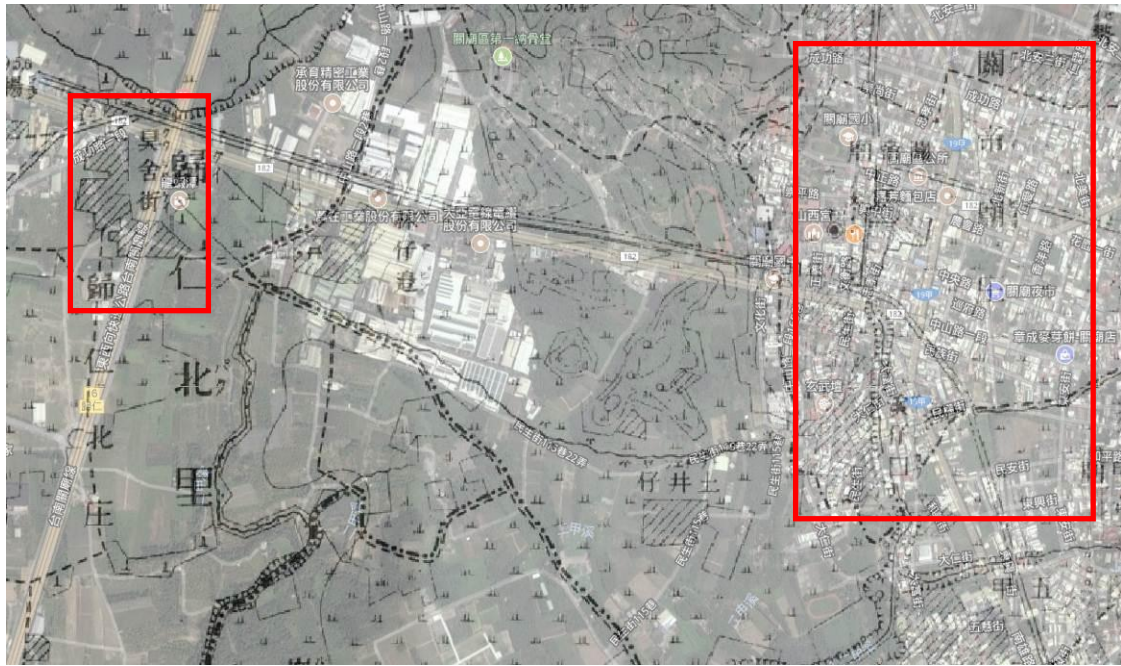


圖 3-1-4 日治臺灣堡圖與今日衛星地圖相疊

說明：將 1904 日治臺灣堡圖(明治板)與今日衛星地圖相疊來看，今日舊社街正好位於台南 86 快速道路通過，已是一片荒蕪之地，而關帝廟街發展成為關廟市中心。

來源:中央研究院人社中心 GIS 專題中心 (2016). [online] 臺灣百年歷史地圖. Available at: <http://gissrv4.sinica.edu.tw/gis/twhgis/> [Accessed Date]. (2017.7.6 點閱)。

根據《臺灣日日新報》幾則相關報導指出：有清以來關廟地區的治安與環境衛生不佳，外新豐里時常有土匪出沒搶奪百姓錢財物品，鼠害、農害四起，這可說是清末日治初期臺灣山麓村庄普遍的現象。<sup>168</sup>

由於關帝廟街距臺南市區不遠，當時甚為熱鬧，「往來肩挑者流，多自該處販賣火炭、蔗以及雞鴨龍眼實，釋迦菓子甘蔗等物。」<sup>169</sup>如此聚集在狹隘的街道上買賣相當混亂，且汙穢不堪，衛生環境不佳。日本當局因此著手挖掘水溝、興建市場，於 1905 年 7 月(明治 38 年)完竣。<sup>170</sup>孰料，日治初期因開鑿新道路，(圖 3-1-5) 通過歸仁北里紅瓦厝，該地成為行旅休息之地，日益聚集買賣，店鋪日

<sup>168</sup> 〈南部百斯篤〉，《臺灣日日新報》，1906 年 11 月 18 日，日刊第 5 版，漢文。〈臺南廳轄鼠疫〉，《臺灣日日新報》，1906 年 12 月 11 日，日刊第 2 版，漢文。〈關帝廟通信／疫入市街〉，《臺灣日日新報》，1908 年 5 月 6 日，日刊第 6 版，漢文。〈關帝廟通信／築收容所〉，《臺灣日日新報》，1908 年 5 月 28 日，日刊第 4 版，漢文。〈緬南近信／罹百斯篤〉，《臺灣日日新報》，1909 年 5 月 29 日，日刊第 6 版，漢文。

<sup>169</sup> 〈臺南通信／關帝廟市場〉，《臺灣日日新報》，1905 年 8 月 9 日，(3 日發)日刊第 4 版，漢文。

<sup>170</sup> 〈蕃薯寮通信／市場落成〉，《臺灣日日新報》，1905 年 8 月 4 日(7 月 26 日發)，日刊第 6 版，漢文。〈市場落成〉，《臺灣日日新報》，1905 年 8 月 16 日，日刊第 6 版，漢文。〈關帝廟市場之狀況〉，《臺灣日日新報》，1905 年 10 月 25 日(10 月 19 日發)，日刊第 3 版，漢文。

見增建，形成新市場，因此受到不少影響，盛況銳減（圖 3-1-6）。<sup>171</sup>



圖 3-1-5 金子常光繪〈觀光的臺南市〉

說明：一九三四年(昭和 9 年)，金子常光/繪〈觀光的臺南市〉，可見新建關廟歸仁直通台南市的新道路。

資料來源：轉引歸仁國中林武成製作「歸仁窯」專題網站。文建會台灣古地圖計劃：<http://www.cca.gov.tw/>（2006 點閱）。

未幾，日本新式糖廠出現後，當地舊式糖廊逐漸沒落，工人失業，物價又升高，1906 年終生意一落千丈。<sup>172</sup>上述新市場、新式糖廠的出現，對於鄉村的民生經濟有很大的影響，1909 年 9 月(明治 42 年)《臺灣日日新報》記載：<sup>173</sup>

去念八日七月十三。和境例年於是日普度熱鬧非常。其外又有兩處小普。一在下橫街。一在關帝廟街每處亦費數百金。爾來該街舖戶。因生意蕭條。口備祭品。均從節儉。且致祭之家。因礙道路規則。不能任意在舖前演戲。故演劇者寥寥。是晚市上。冷淡非常。比之曩時。不無今昔之感也。

<sup>171</sup> 〈關帝廟市場之狀況〉，日刊第 3 版，漢文。

<sup>172</sup> 〈關帝廟年末市況〉：「年末雜物雖頻頻增多。觀其貿易皆屯市。無甚活潑。幾與平時無異。商務亦然。詢之當事輒曰。際此年末。歷年各舖每日所收至少亦有一二十千。故所備之貨大半售盡。而於各賬亦還清。亦有免煩口舌。而輒交還者。若本年不特賬項非易取討。至於商貨亦多無銷。每日所收僅三四千而已云云。然則商務之陷落如此悲境。……蓋歷年此際。農民工隙。多借糖廊之工以謀多少餘費。至若蔗主雖未值鬪。亦可先向糖間支取。抑向已值鬪者先借。此固鄉村特例信用。絕無東困西裕之虞。財源既充。商務活潑。奚怪其然。若本年舊式廊已廢。存者無幾。勞動失業者。不知凡幾。徵之日昨有某處出廣告帖。乞為人傭之事。苦況如何。不難揣知。況乎蔗苗經會社採收不似從來缺費。可漸向彼處挪移。雖欲多費。其可得乎。且也米價日昂。在去月壹圓光銀尚糴米官斗九升。今日已騰八升矣。他如蕃薯簽亦到處報昂。聞近日每百斤亦騰參圓矣。餘如菜蔬魚類日用最不可缺之物。亦種種騰昂。是孳孳謀三餐。尚顧不足。奚暇計及餘外之費哉。此陷落悲境之所由來也。」，《臺灣日日新報》，1907 年 2 月 17 日，日刊第 4 版，漢文。

<sup>173</sup> 〈天南雁音〉，《臺灣日日新報》，1909 年 9 月 1 日，日刊第 4 版，漢文。

關廟庄位於山壤之間，為農場品之集散地，<sup>174</sup>因此前清以來台南市販賣的物品，大部分多往新豐郡關廟庄市場購買。然而該市場物品大部分來自於只隔數里之遙的龍崎庄。1923年(大正13年)，龍崎庄與關廟庄意見衝突，以致龍崎庄自行創設市場與之互相角逐，商機再次受到衝擊。<sup>175</sup>



圖 3-1-6 光復初期此地歸仁舊市場

說明：日治初期開闢新道路，通過歸仁北里紅瓦厝，形成新市場。光復初期此地（舊市場）還相當熱鬧，今日已經拆除殆盡，中心向南移至歸仁圓環。

資料來源：林武成編著，《永結同心歸中情-歸中七十周年特刊》。

昭和年間，由於交通便利，有利於獎勵產業的開發，故山產物出產逐年增加，地方之發展與時俱進，商業逐漸繁盛。然而市街店舖依然舊觀。當局認為有必要改正市區，委託新豐郡仙波技手設計，「欲先制定改正線，俾此後人民新築家屋有所依據云」。<sup>176</sup>1933年（昭和8年），因市場過於狹窄，又以二千八百圓，增築工事，<sup>177</sup>形成今日關廟區武聖路（舊稱關帝廟街）的主要面貌。

光復後，於民國60年2月市場重建竣工並於3月啟用。當時市場內販賣南北貨五金百貨應有盡有，可說是早期關廟地區的百貨公司。隨著藤竹工藝產業的

<sup>174</sup> 今日關廟是台南新豐區鳳梨、竹筍等農產品的集散地。

<sup>175</sup> 〈赤崁特訊 行商者之幸福〉，《臺灣日日新報》，1924年2月16日，日刊第6版，漢文。

<sup>176</sup> 〈新豐關廟庄市區改正〉，《臺灣日日新報》，1932年10月4日，日刊第8版，漢文。

<sup>177</sup> 〈關廟庄役場新築興工〉，《臺灣日日新報》，1933年10月3日，日刊第8版，漢文。

沒落，現今新市場已不見當年之榮景，成為關廟當地的傳統市場。

## 二、信仰中心「關帝廟」

關帝廟街之所以能夠聚眾為市街，主要是該地為信仰中心「關帝廟」（今稱山西宮）所在地。它是關廟地方上的公廟，亦是昔日府城東門外的三大廟之一。

關帝廟的興建源於來臺屯墾的漢人先民，當他們隨著家鄉神明一路上庇佑，安然渡過險峻的黑水溝，內心就更加虔誠景仰，因此設堂膜拜。據 1720 年（清康熙 59 年）歲貢生陳文達編撰纂《臺灣縣雜記志》卷九寺廟條云：「在新豐里關帝廟，偽時建」。<sup>178</sup>可知關帝廟為明鄭時期，渡海來台開拓「香洋仔」之先民們，有感關聖帝君庇佑，祈求民安兩順，始建土屋葺茅茨堂宇供奉，朝夕清香膜拜。到了 1762 年（乾隆 27 年）才由知府蔣允焄歷三年重建竣工，成為正式廟宇。嗣後歷經 1844 年（道光 24 年）、1853 年（咸豐 3 年）、1862 年（同治元年）三次災變重建或重修。<sup>179</sup>

改隸之後，遂成為漢人民族意識知堡壘，信仰者眾。日治期間於 1900-1913（大正 2 年）年修繕竣工，隨之建醮。1933-1935 年（昭和 8 年-昭和 10 年）擴大規模重建，當時更禮聘潘春源彩繪壁畫及門神（圖 3-1-7），然因第二次世界大戰，未及建醮。至 1944 年（昭和 19 年）皇民化運動時期，迫令奉祀「大麻」，關帝神像為居民搶護匿藏，其餘小型神像全被燒毀，獨對鎮店之大聖像未敢侮蔑。<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup>王禮主修、陳文達編纂，《臺灣縣志》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1961 年），頁 213。

<sup>179</sup>參閱張伯祿總策畫，《關廟山西宮沿革誌暨五朝王醮輯錄》（台南縣關廟：關廟山西宮管理委員會，2009 年），頁 8-10。

<sup>180</sup>參閱張伯祿總策畫，《關廟山西宮沿革誌暨五朝王醮輯錄》，頁 10-12。



圖 3-1-7 照片後面可見當時潘春源所繪三川殿門神

來源:《戀戀風情》

1945 年臺灣光復，恭迎避難之神像回殿內，1958 年（民 47 年）修繕建七朝大醮，決定嗣後每 12 年建醮一次。1974 年（民 63 年）重建，舊廟中殿設法易地完整保存。1975 年（民 64 年）興建，歷時 7 年 7 個月竣工，禮聘潘春源長子潘麗水彩繪壁畫。1982 年（71 年）竣工，隨之舉行建醮，<sup>181</sup>堪稱歷年最大之盛事。

今日武聖廣場為舊廟原址，面臨文衡路，坐西朝東，三川殿正對關帝廟街。所見建築是 1982 年竣工之貌（圖 3-1-8），廟內有大量潘麗水的大幅壁畫作品，為潘麗水代表廟畫作品。舊廟正殿原本移至新廟左側，今已不見完整正殿建築體，且潘春源舊作已毀。今年 2018 年底適逢建醮大事，廟董事已請潘岳雄修復其父親部分受損之彩繪作品，準備紀錄潘春源三代彩繪世家之紀錄片，葛宅與山西宮彩繪壁畫將串起潘氏家族在關廟共同的記憶。

<sup>181</sup>參閱張伯祿總策畫，《關廟山西宮沿革誌暨五朝王醮輯錄》，頁 14-15。



圖 3-1-8 新舊山西宮對照

說明：左圖是 1935 年舊廟山西宮山川殿，前面是文衡路。右圖 1982 年興建山西宮前面是廣場，原舊廟地此。

資料來源：《關廟山西宮沿革誌暨五朝王醮輯錄》

## 第二節 落腳關帝廟街-葛氏家族史

### 一、落腳關帝廟街-葛喬年

葛宅主人葛喬年（圖 3-2-1），福州人，生於 1864 年（同治 3 年）10 月 1 日，卒於 1939 年（昭和 14 年）1 月 3 日。父親葛登羸，母親楊氏夫人。改隸前與其兄葛祺年（出生不詳，1909 年明治 42 年 6 月 18 日逝世）來台，<sup>182</sup>落腳關帝廟街，開設中藥店。妻吳占亡，1906 年（明治 39 年）後續弦五甲庄盧源三女盧聘（圖 3-2-2），育有五子。長子為養子，次子葛金灼是吳氏孺人所生。三子葛文發、四子葛文仁、五子葛文安為盧氏所生。

<sup>182</sup>根據葛家日治時期戶籍記載，葛祺年逝世於明治 42 年 6 月 18 日（1909）。



圖 3-2-1 葛喬年炭精筆肖像  
來源：江國銘拍攝 2016.4.29



圖 3-2-2 盧氏聘儒人 炭精筆肖像  
來源：江國銘拍攝 2016.4.29

關於葛家在福州的記載，根據第三代葛育能指出，長輩曾說，祖厝在福州南後街附近（圖 3-2-3）。兩岸開放後，已有族人回福州省親旅遊。經查，該地為福州古城市中心，建於西晉，成於唐宋，精裝於明清，歷百代千年之里坊制度活化石。2006 年中國大陸為了發展觀光，開始拆遷整頓歷史建築，形成今日福州著名的「三坊七巷」歷史街區旅遊勝地。



圖 3-2-3 葛家祖厝福州南後街附近  
說明：左圖 2006 年拆遷改建前，黃巷內的南後街道舊貌，右圖 2015 年改建新貌  
來源：林武成翻拍三坊七巷保護修復成果展 2015.7.31

許多「三坊七巷」相關旅遊書籍或網頁介紹，都有提到黃巷內的「葛家大院」相關之報導。這些報導內容，係出自於目前居住在此大院內，一位非葛姓外戚後代。南後街也僅有黃巷有此一葛家大院，這裡可能就是葛喬年的老家(圖 3-2-4)。2015 年筆者親自前往福州葛家拜訪(圖 3-2-5)，這位葛氏外戚主人家正專注於棋藝。或許過多觀光客的來訪，他已無心回答筆者的問題，只說：「祖譜在文革期間燒毀」，繼續專注在他的棋藝上(圖 3-2-6)。



圖 3-2-4 南後街黃巷有此葛家大院

說明：葛家大院位於南後街黃巷今日成為福州著名的「三坊七巷」歷史街區旅遊勝地

來源：林武成拍攝 2014.7.31



圖 3-2-5 筆者拜訪葛家大院

說明：筆者在林則徐後代及麻王廟郭陳輝陪同拜訪葛家大院。

來源：林武成拍攝 2014.7.31



圖 3-2-6 現居主人為葛家外戚

說明：目前居住在葛家大院外戚主人家，正專注於棋藝。

來源：林武成拍攝 2014.7.31

葛家大院為四合院格局，正廳牆面的木構架顯得特別高大粗壯，表面飾以黑色面漆保護，楹架之間距離寬敞，並以灰泥壁面為主(圖 3-2-7)。由於已經過整

修，是否為當年之模樣不可考。目前僅存燈梁有彩繪（圖 3-2-8），其他無法確認。



圖 3-2-7 福州葛家大院正廳

說明：福州葛家大院正廳棟架木料高大粗壯，飾以黑色面漆

來源：林武成拍攝 2015.7.31



圖 3-2-8 正廳燈梁有彩繪

說明：福州葛家大院僅存正廳燈梁有彩繪

來源：林武成拍攝 2015.7.31

稍加注意，發現葛家大院何以會出現在黃巷呢？據說這原是一位唐代文人黃璞的舊居，不知道是葛氏哪一位祖先買下古厝落地生根。而關於葛氏的先祖，卻有三種說法：1.葛宏的後代。2.葛姓是福州的外姓。3.明朝來朝貢，回程不幸生病死於福州的古麻刺朗國王，因隨臣留在福州守喪，寓居福州，成為福州葛氏始祖。<sup>183</sup>第 3 種說法按照記載，在時間點上是無法成立，實在是眾說紛紜。

中國著名歷史學家葛兆光<sup>184</sup>的父親葛耀昌（1922 年-2004 年）正好是出生於福州葛家大院。晚年寫信給他指出：他小時候曾經去福州城外洪塘國嶼的葛家祠堂參加祭祖活動。而根據祖墳《皇清敕授儒林郎蔚庵葛先生墓志銘》碑文記載，<sup>185</sup>這位祖先名葛煥（1647 年-1702 年），字子章，別號蔚庵，生于清順治丁亥年（1647 年）十月十九日，卒于清康熙壬午年（1702 年）六月二十四日，享年 56 岁。<sup>186</sup>其先人諱回公曾在明永樂年間中進士並督學山左，後來的子孫都沒有中過

<sup>183</sup> 方士娟，《古蹟：還原古蹟真相》（汕頭：汕頭大學出版社，2015 年）。

<sup>184</sup> 原籍福建，1950 年出生於上海。復旦大學文史研究院及歷史系特聘教授。曾任日本京都大學、東京大學、比利時魯汶大學、台灣大學、美國普林斯頓大學、哈佛燕京學社、芝加哥大學客座教授或訪問學者。主要研究領域是東亞及中國的思想、文化與宗教史。

<sup>185</sup> 洪塘國嶼 1990 年因大興土木，祖墳必須拆遷，其二伯趕去時，一塊大碑已毀，僅搶救一塊清代康熙年間的石碑，以篆文題刻《皇清敕授儒林郎蔚庵葛先生墓志銘》，約高 80 公分，寬 50 公分。

<sup>186</sup> 葛淵泓，〈黃巷葛家與葛家大院〉，《福州晚報》（福州），2008 年 1 月 28 日。轉引於林則徐紀念館 [http://www.linzexu.cn/news\\_dl.asp?InfoID=3236&ClassID=724&pid=670](http://www.linzexu.cn/news_dl.asp?InfoID=3236&ClassID=724&pid=670)（2017.7.8 點閱）。

進士。經其考證蔚庵公只是一位監生而已，卻被誇耀寫出「少攻儒業，卒人成均」，主要是他的道德典範。其素好行善，聞人有義舉，必心羨之，日彼何幸，乃得好事行之。常出錢，為人完聚骨肉，匪直葡萄救喪而已。遇後生寒酸，出贄禮，勸之卒業，往往因而成名。<sup>187</sup>

2015年，當筆者拜訪葛家大院之際，順便繞道三坊七巷外圍，驚覺隨處可見百年中藥商店，<sup>188</sup>看來葛喬年、葛祺年兄弟當初順著閩江口輾轉到臺灣，落腳關廟，看準的是臺灣環境衛生的需要，做起家鄉的事業。這樣，一方面貨物有來源，另一方面得以在臺灣安身立命。<sup>189</sup>

1906年（明治39年）2月23日《臺灣日日新報》一則報導：<sup>190</sup>

關帝廟支廳計十五個所之藥種商。其間營業人兼為醫者五名而已。餘者俱以便藥單而賣。於衛生上不無多少妨礙。是以當道著令各營業人。此回再願書申請。以便查察。不然將令其停業云。

可知，當時關廟地區包括葛喬年在內，僅有5位藥商兼行中醫之道。葛喬年經營中藥店有方，收購擁有沙崙田地與埤子頭大片農地及關帝街店面。他為人和善遵循先祖義行，平日急公好義，行醫救世，喜幫助窮人。據葛氏後代指出，葛喬年懸壺濟世，曾經有貧困人家就診不收費，仁心仁術。閒暇之餘，熱心參與地方事務。

例如關廟地區在清末時期已有專門從事竹器加工的行業，日治時期的振興村經濟獎勵相關副業，優渥的天然環境及傳統，使得關廟以竹細工為主。當時關廟庄長楊健，在昭和4年第一期講習會上以聘請日本教師。於昭和6年辦理第四期

<sup>187</sup> 葛兆光，〈福州黃巷葛家-《葛生蒙楚》〉，《書城》第12月號（上海：書城雜誌社，2013年，12月），頁5-11。

<sup>188</sup> 據知福州鼓樓區的「三坊七巷」、「朱紫坊」和台江區的「上下杭商業街」（位於閩江北港旁）。清末民初，上下杭地區有中藥房近40家，而且國藥業大戶多集中在隆平路和上杭路一帶。筆者2015年前往此地考察，還能看見整區號稱百年的中藥老店舖還在經營。請參考：「壹讀」，〈福建：「上下杭商號建築群」概述〉，2015.9.12。原文網址：<https://read01.com/xmzQ44.html>。（2017/7/8點閱）。

<sup>189</sup> 根據葛淵泓考證，早在清末板橋林家林國方將養女高氏許配給葛蔚庵第八世孫舉人葛世鑿（字宇寬，1856-1900）並生二子（葛其駿，葛其麟）。清林朝崧撰《無悶草堂詩存》中有贈葛宇寬孝廉（世鑿）及哭宇寬孝廉兩首詩作。由此可見，葛世鑿當時在臺灣也算得上名流了。葛蔚庵第八世孫葛世鑫、葛世民也多有後人在台生活工作，現今黃巷葛氏在台親屬有數十人。

<sup>190</sup> 〈關帝廟通信〉，《臺灣日日新報》，1906年2月23日，漢第3版。

講習會，特地聘請福州講師蔡桂鳳，教導中國式樣式欲銷售到中國南方，這可能是葛喬年牽線。<sup>191</sup>另外，最為關廟人熟悉的是，1933 年癸酉（昭和 8 年）他與張陶、<sup>192</sup>曾水泉<sup>193</sup>等鳩資擴大規模重建關帝廟（圖 3-2-9），舊廟現存龍柱、壁堵之石雕，前殿蜘蛛結構木雕，兩側鐘鼓樓皆這此時建造，歷史兩年完成。未及建醮即進入第二次大戰。<sup>194</sup>由於 1931 年葛喬年禮聘潘春源為其起家厝彩繪壁畫，兩者建立不錯的情誼，1935 年再度敦請潘春源，為地方公廟關帝廟彩繪壁畫門神，為時人傳為佳話。未幾，1939 年葛喬年逝世，為後代子孫留下葛氏在台起家厝。



圖 3-2-9 1933 年「山西宮重修記」碑

說明：關帝廟舊廟正殿左壁，1933 年（昭和八年）十一月「山西宮重修記」記載以葛喬年為首、張陶、曾水泉、侯夜明等人芳名

來源：何培夫，《南瀛古碑誌》（台南：台南縣文化局，民 90），頁 294-295。

<sup>191</sup> 張伯祿總策劃，《關廟山西宮沿革誌暨五朝王醮輯錄》，頁 10。

<sup>192</sup> 張陶新埔大地主，曾擔任關帝廟第五保的保正。經營成美號臺灣瓦製造工廠。參閱張伯祿總策劃，《關廟山西宮沿革誌暨五朝王醮輯錄》，頁 158。

<sup>193</sup> 曾水泉，生於明治 31 年（1898），逝於（1988），享年 90 歲。其父親來自仁德鄉，落腳關廟開設「橘井堂」中藥房，父親逝世回鄉接掌中藥房，開拓事業。大正 14 年（1925）開設端方煉瓦工廠（今關廟國中操場）生產建築用磚。並兼營客運車（類似今日計程車）及馬車（載貨運送關廟至台南）。昭和年間推動地方產業和當時庄長楊健遠赴南洋拿回鳳梨種苗供鄉人種植，昭和 16 年（1941）成立「共益竹笠工場」，改良技術拓展銷路。戰後捐地興學蓋青果市場農會倉庫等善舉。參閱張伯祿總策劃，《關廟山西宮沿革誌暨五朝王醮輯錄》，頁 158-159。

<sup>194</sup> 張伯祿總策劃，《關廟山西宮沿革誌暨五朝王醮輯錄》，頁 10。

## 二、家業鴻運-二代葛金灼

葛喬年的行醫之德，影響著他的五位孩子，分別走上相關的行業，除了養子繼承家業開設中藥房，其他四子均從事現代醫學相關工作。下列分別簡略說明之：

### （一）次子葛金灼

葛喬年與吳夫人領養長子多年之後，於 1898 年（明治 31 年）11 月 14 日喜獲麟兒葛金灼。他天資聰慧，受父親行醫影響，虛心求學以致用。1926 年（大正 15 年）3 月畢業於臺灣總督府醫學專門學校（圖 3-2-10），<sup>195</sup>與張陶長子張榮泰（1899-1981）為當時關廟地區早期醫學院高材生。<sup>196</sup>隨即 10 月取得醫師執造（圖 3-2-11）於關廟戲院旁開設「重德內科小兒科醫院」為鄉里服務。其以身作則鼓勵弟妹克勤好學，承續葛氏行醫祖業，開啟葛氏在台第二代醫生世家。葛金灼他奉父命迎娶後母之女為妻，育 4 男。臺灣光復後，曾任 1946 年（民 35 年）關廟鄉第一屆鄉民代表<sup>197</sup>，隨即退隱，為葛家後代在台最早從政者。

葛金灼四位兒子皆有很高的成就。長子葛士珍畢業於成大土木系，為臺灣早期土木技師前輩。次子曾任台大醫院小兒科主任。三子葛育哲畢業於台大農業系，曾任旗山國中教師。四子葛佑昌畢業於中國醫學院，曾任關廟、旗山等國中教師。具有左派思想，時常受到治安單位關切搜查險遭迫害，還好家中擁有蔣中正肖像躲過劫難。<sup>198</sup>目前第三代均已搬離關廟分散於各地。

---

<sup>195</sup>張陶長子張榮泰（1899-1981），前後畢業於臺灣總督府醫學專門學校。張氏在關廟開設「陶山診所」，任關廟庄協議會員、戰後第一屆參議員、第三屆縣議員、第一、二屆鄉長。參閱台南縣關廟鄉公所編，《濃濃關廟情戀戀香洋風》，頁 158。

<sup>196</sup>張榮泰於 1923 年畢業於台北醫學專門學校，1930 年開業醫。

<sup>197</sup>任期民 35 年 4 月 1 日-民 37 年 3 月 31 日。請參考台南縣關廟鄉公所編，《濃濃關廟情戀戀香洋風》（台南縣：南縣關廟鄉公所，民 91 年），頁 67。

<sup>198</sup>據葛育能描述，其父親當時擔任縣議員之故，家中有當時縣政府所發蔣中正肖像，某日軍警單位來到葛家搜查時任關廟國中教師葛佑昌反叛思想證據，驚見葛家既然擁有蔣中正肖像，因而停止。



圖 3-2-10 葛金灼臺灣總督府醫學專門學校畢業證書

來源：臺灣總督府檔案（2017.5 點閱）



圖 3-2-11 葛金灼醫師免許證書

來源：臺灣總督府檔案（2017.5 點閱）

## （二）三子葛文發

葛文發元配為日本籍，因日本戰敗離台，經媒人介紹另娶趙天憐（篤生，1882-1959 年）<sup>199</sup>之女趙淑瓊為妻，之後再納婢女為妾，<sup>200</sup>共生 4 男 2 女。他在日治時期學習牙醫技術，並在葛宅開設牙醫診所。光復後曾任山西村第 6 屆村長（民 47 年 6 月-民 50 年 5 月）。第三代長子葛應昌曾任中油高雄公司。次子移居加拿大多年。三子葛應欽，高雄醫學院博士，曾任高醫、中國醫藥學院副校長，為國際著名流行病學專家，奔波於台美兩地。

## （三）四子葛文仁

葛文仁，日治時期與三哥一起學習牙醫技術，為人勤學篤實，原在葛宅與其兄開設牙醫診所，曾在 1931 年（昭和 6 年 3 月 3 日）負笈福州家鄉探親，育 5 子 5 女，光復後，曾任第 3 屆鄉代表（民 39 年 11 月 1 日-41 年 10 月 31 日）。未幾，移居高雄開設診所。目前所知第三代長子移居日本近 40 年，五子繼承父業於美濃開設牙醫診所。

## （四）五子葛文安

葛文安出生於 1915 年（大正 4 年）10 月 26 日，自小聰穎活潑，受到二哥葛金灼影響至深，13 歲獨自前往日本內地讀書。1934 年（昭和 9 年）完成日本

<sup>199</sup> 台灣總督府醫學校出身，曾在台南、東港、廈門、麻豆等地開業，曾任大阪商船會社船醫及樂山園園長等職。娶許悅（許柿之女）為妻，生子趙榮宗、趙榮昌、趙榮傑、趙榮發、趙榮顯，女有趙淑貞（適王森林）、趙淑瓊（適葛文發）、趙淑璇（夭折）、趙淑璣（適張文明）、趙淑理（適黃興旺）。四子趙榮發是臺灣治療痲瘋病權威。曾任新莊樂生療養院院長、董事，參與創立馬偕醫院皮膚科。參閱《台灣教會公報》2344 期，1997 年 2 月 2 日、2926 期，2008 年 3 月 24-30 日。

<sup>200</sup> 日籍元配離台，原受其父之意娶婢女不果。經媒人介紹娶趙妻之後，婢女卻願為妾。

大學第三中學學業（圖 3-2-12）。1941 年（昭和 16 年）3 月畢業於日本高等獸醫學校（圖 3-2-13），7 月取得獸醫師證照（圖 3-2-14）。翌年，再取得文部省實業學校畜產獸醫教員證書（圖 3-2-15）。同時擁有牙醫、補習班執業等證照。是繼葛金灼之後，勤於學業者。光復後曾任台南高農老師（圖 3-2-16）與第 4 屆台南縣議員（圖 3-2-17）。<sup>201</sup>其子葛育仁指出父親與胡大春醫生、葛宅對街侯老師為同時期留日好友。在日本期間娶日本妻育 2 男 2 女，並開設診所。妻亡續絃，又育 2 男 5 女。

第三代長子葛耀琛畢業於中山醫專。次子幼亡未報戶口。三子葛育能現居台南永康，原為公職人員，因奉母離職隨侍在側，母親逝世之後一直待業在家。四子葛重甫，服憲兵役期間，於高雄壽山翻車亡。

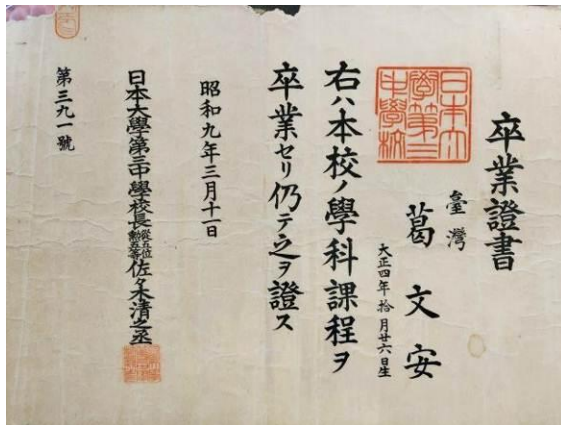


圖 3-2-12 日本大學第三中學  
來源：葛育能提供

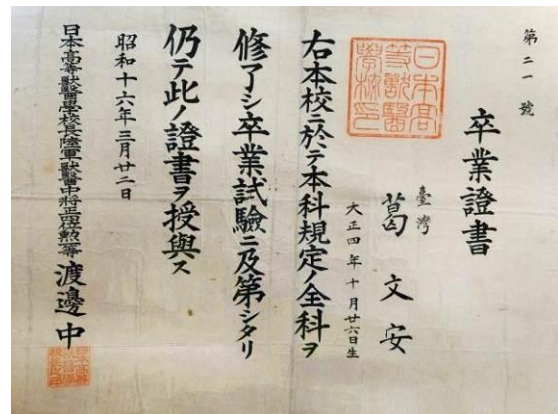


圖 3-2-13 日本高等獸醫學校  
來源：葛育能提供

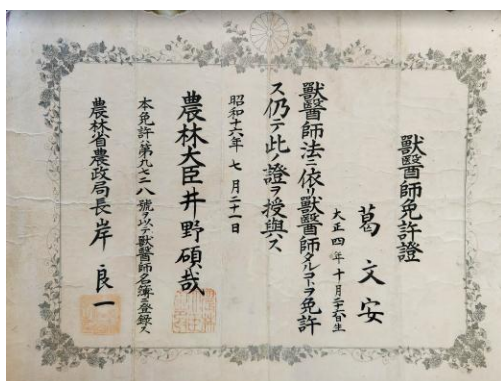


圖 3-2-14 獸醫師免許證

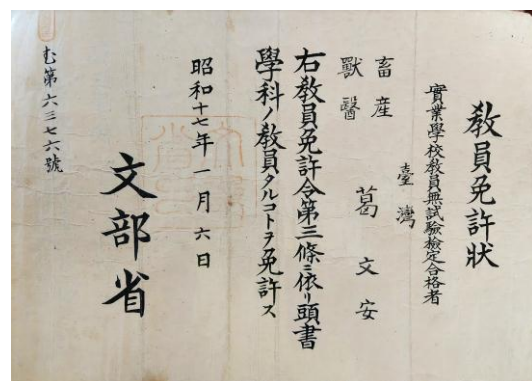


圖 3-2-15 實業學校教員免許證

<sup>201</sup>僅擔一任，任期為民國 47 年 2 月 21 日-民國 50 年 2 月 20 日。台南縣關廟鄉公所編，《濃濃關廟情戀戀香洋風》，頁 63。

來源：葛育能提供



圖 3-2-16 光復初期受訓中等學校師資班證書

來源：葛育能提供

來源：葛育能提供

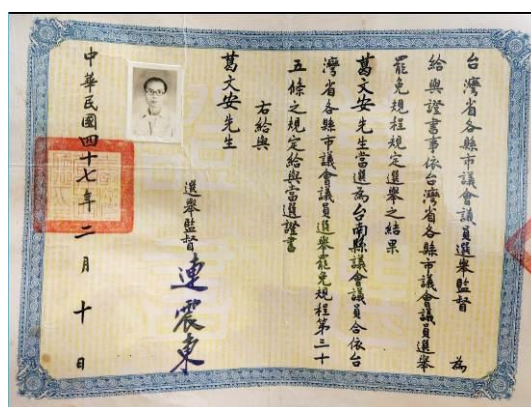


圖 3-2-17 民 47 年當選台南縣議員證書

來源：葛育能提供

綜觀上述葛家第二代發展簡表（表 3-2-1），可知第二代主要接受日治時期現代高等教育或者醫學知識，具有近代思維。而葛宅 1931 年（昭和 6 年）竣工，若以傳統建築一年工程期計算，葛宅應該是在 1930 年興建。此時葛喬年已 67 歲，二子葛金灼 32 歲，已在關廟自行開設診所，最小的葛文安 16 歲正好在日本求學。從此時間點來看，第二代參與葛宅興建提供意見不無可能。葛喬年對於葛金灼的成就相信為人父者必也採納其意見。而葛文發在當時臺灣人與日本人懸殊地位落差，迎娶日本人為妻，相信對葛喬年來說應當有相當大的衝擊。也因為台日聯姻的關係，使得漢和文化的雜揉與衝擊現象，進到臺灣一般傳統家庭生活中。就此，從葛家人的生活背景中，依稀已透露出葛宅建築語彙的可能發展樣貌。

表 3-2-1 葛家第二代發展簡表

	姓名	學習	日治職業	光復初期 參與地方政治
長子	不詳	不詳	繼承中藥店鋪	不詳
次子	葛金灼 1898-?	臺灣總督府醫學專門學校	重德內科小兒科醫院	第 1 屆關廟鄉代表
三子	葛文發	學習牙醫技術	牙醫診所	第 6 屆山西村長
四子	葛文仁	學習牙醫技術	牙醫診所	第 3 屆關廟鄉代表

五子	葛文安 1915-?	日本大學第三中學 日本高等獸醫學校	獸醫師、台南農校 教師	第 4 屆台南縣議員
----	---------------	----------------------	----------------	------------

林武成製表

### 第三節 葛宅建築

一般傳統民宅興建，是由大木作匠師擔任總工程師負責規劃，再聘請其他相關之土木匠師等進場，依序由地面、屋身、屋頂逐步完成。然後進行內外檐裝飾，最後才由彩繪師負責建築彩繪塗裝，留下空白堵面，聘請畫師創作。畫畢竣工，擇日入厝，畫師往往是座上賓，其受尊重之程度，因而被民間歸為上九流階級。

從繪畫創作的角度來看，彩繪壁畫與其他繪畫種類最大不同之處，在於它特別關注於諸多建築因素。例如建築的類型、形制、功能及裝飾功能等。這些因素影響並且左右畫師的構思、選材與內容。因此本節透過訪談及田野調查方法，整理歸納葛宅修建沿革、格局、使用現況、立面裝飾與式樣特色及楹聯內容，做為探討潘春源彩繪壁畫創作構思的論述參考方向。

#### 一、葛宅興建沿革

葛宅業主葛喬年，就漢人移民角度觀之，晚至改隸前，才與其兄長葛祈年兩人，隻身從福州南後街黃巷渡海來臺，進入鹽水溪上游許縣溪所流經之山麓南面地帶的關廟街落腳。未幾，乙未戰爭，臺灣割讓給日本，依照馬關條約，當時臺灣居民有兩年的過渡期可選擇國籍。時年 32 歲的葛喬年與其兄長並未返回福州，選擇在台結婚生子落戶生根，是為福州葛氏開台祖。

根據葛喬年日治時期戶籍資料「現住所」欄位內容，可知有臺南廳外新豐里關帝廟街 684 番地、678 番地、675 番地、675-1 番地四筆門號。<sup>202</sup>再從個人「事

<sup>202</sup>為戶籍管理上便利，將戶籍配合地番號，稱為「番地」，相當於現今之門牌。另在未登錄之土地上設有戶籍者，則設「番戶」管理之。自街庄之一邊起按屋的順序編第一番戶、第二番戶.....一棟房屋住有數戶時加之一、之二予以類推參閱戶政服務網日治時期戶政用語。

[http://www.ris.ntpc.gov.tw/content/?parent\\_id=10059](http://www.ris.ntpc.gov.tw/content/?parent_id=10059) (2017.11.11 點閱)。

由「欄位記載觀之，1905 年（明治 38 年）5 月 10 日寄留<sup>203</sup> 678 番地。1911 年（明治 44 年）10 月 5 日從 678 番地退去<sup>204</sup>，轉居<sup>205</sup> 684 番地。1914 年（大正 2 年）5 月 10 日又轉居 678 番地（圖 3-3-1）。1918 年（大正 6 年）4 月 17 日，訂正 675 番地、675-1 番地。1920 年（大正 9 年）10 月 1 日土地名稱變更為台南州新豐郡關廟庄關廟（圖 3-3-2）。

就此可知，葛宅最初門牌地號取得是明治年間的 678 番地、684 番地。若再比對葛金灼 1926 年（大正 15 年）醫術免許申請書資料之戶籍地 675 番地（圖 3-3-3），可確認大正年間再取得 675 番地、675-1 番地門號。證實葛喬年約在 1908 年（明治 38 年）已在此地，以其兄為戶長，逐年爭購土地，以為昭和年興建葛宅用地。

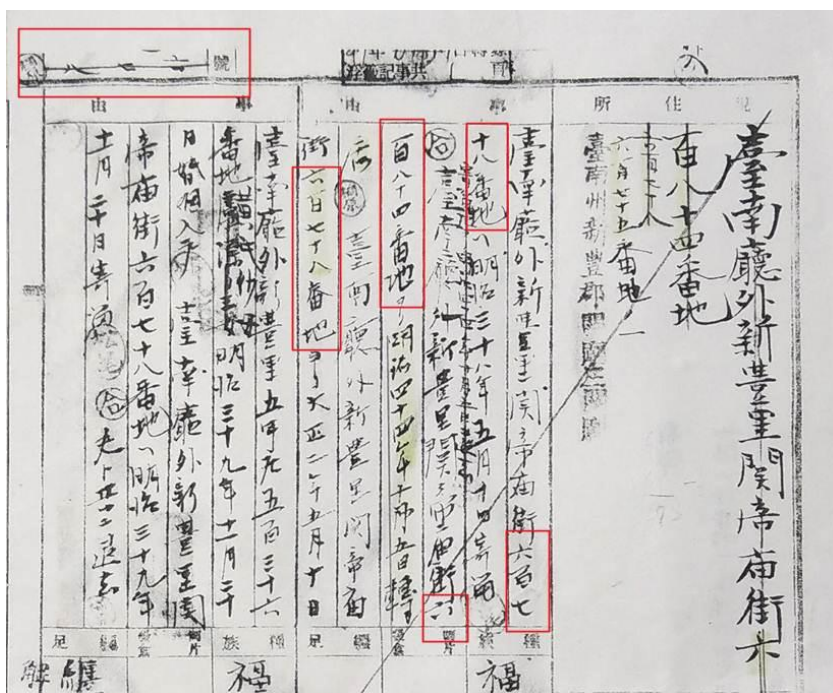


圖 3-3-1 葛喬年日治時期戶口名簿

說明：葛喬年日治時期戶籍記載，678 番地從寄留、退去、再轉居與 684 番地轉居時間

來源：關廟戶政事務所 葛育能提供

<sup>203</sup>於本籍外，在一定場所有住所或居所者。苗栗縣地政土公會 <http://www.miaoland.idv.bz/jname.htm> (2017.11.11 點閱)。

<sup>204</sup>遷回本籍地，寄留地除戶。參閱苗栗縣地政土公會 <http://www.miaoland.idv.bz/jname.htm> (2017.11.11 點閱)。

<sup>205</sup>本籍人口轉往他處變更本籍。參閱苗栗縣地政土公會 <http://www.miaoland.idv.bz/jname.htm> (2017.11.11 點閱)。

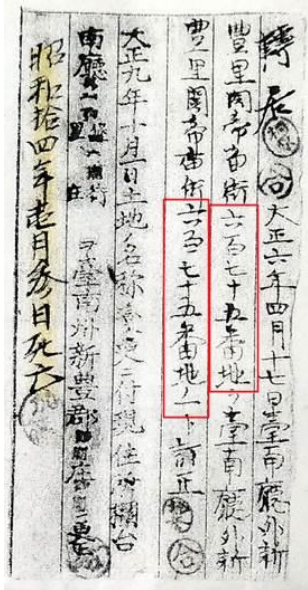
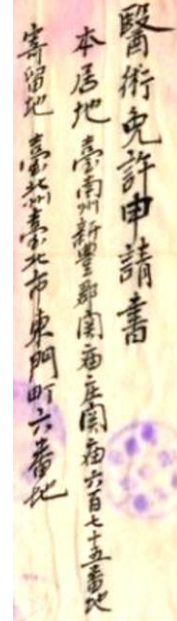


圖 3-3-2 葛喬年戶籍浮籤記事  
來源：葛育能提供



圖 3-3-3 葛金灼大正 15 年醫術免許申請書資料局部  
來源：臺灣總督府檔案（2017.5 點閱）



一則 1908 年（明治 38 年）《臺灣日日新報》新聞指出：<sup>206</sup>

臺南廳關帝廟街之市場建築。已登前報。茲聞去七日開落成式。是日午前十二時。左演大梨園。右唱掌中班。前弄獅隊。後作女優。中開宴會人山人海。觀者如堵。頗極熱鬧……。

顯然，當時 678 番地並非位於市場旁轉角處，此處乃是一塊空地，才能讓戲班子搭建臨時舞台演戲。新市場的啟用，必然帶動街屋的興工，因此葛氏轉居 784 番地，已非空地。而當時是否已有簡便的店面，今日已經不可考。不過，可以確認土地的取得興建葛宅，應該與市場的興建有帶來人潮有很大的關係。

根據傳統建築工序，從潘春源彩繪壁畫落款「昭和辛未年」可知葛宅於 1931 年（昭和 6 年）竣工。當時關帝廟街除了對街侯夜明宅（圖 3-3-4）之外，主要還是以傳統閩南街屋為主。四店面二層樓的店面，實為相當氣派的建築。而紅磚圓拱亭仔腳與客人拉近距離又不失人情味（圖 3-3-5）。據說入厝當時，前來祝壽

<sup>206</sup> 〈市場落成〉，《臺灣日日新報》，1905 年 8 月 16 日，日刊第 6 版，漢文。

的賓客門庭若市，非常熱鬧。



圖 3-3-4 關廟侯夜明宅

說明：今日葛宅對街侯宅，外觀已有變更，不過乃保存當年立面山牆形式。

來源：林武成拍攝 2017.7.26



圖 3-3-5 日治時期葛宅店面

來源：翻拍轉引新豐教會提供，《濃濃關廟情》

葛宅落成之後，四家店面分別為長子經營中藥店、次子一般診所、三子牙醫診所、四子牙醫診所。葛應昌指出當時日本軍官還特地來給父親治療牙齒，為地

方傳為佳話。

光復後，後代枝葉繁茂，葛宅房間數已無法容納家族成員，陸續遷移出，移往他地發展。民國 50 年代，拆除日本時期興建的關廟市場改建為現代鋼筋混凝土三層樓市場，於 1971 年（民國 60 年）3 月開始營運。

民國 60 年葛宅正身中軸線的店面前，亭仔腳立面，已不見圓拱造型。且從右側山牆開窗靠近中柱位置來看，已是室內非亭仔腳空間（圖 3-3-6）。有可能隨著新市場的重建，街道拓寬拆除亭仔腳內縮。

1973 年（民國 62 年）葛宅保有典雅多元風貌，吸引鄉土臺語電影〈命運的鎖鏈〉借用拍攝，作為該劇員外角色住家場景。成為目前保有葛宅精彩影像紀錄資料。<sup>207</sup>

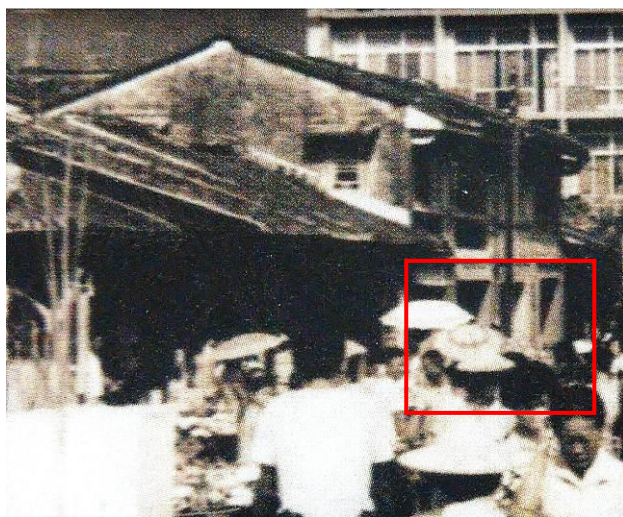


圖 3-3-6 民國 60 年葛宅店面

說明：民國 60 年關廟市場改建為三層樓啟用，葛宅第一進中軸線店面亭仔腳立面，已不見圓拱造型。

來源：翻拍轉引新豐教會提供，《濃濃關廟情》

隨著第二代分家，土地財產劃分，正身中軸線，最右側第四間店面，產權移轉他人，拆除興建大樓。武聖路（關帝廟街）的再度拓寬，其他三間店面又拆除一部分立面，並未加以整修，僅以鐵皮、木板稍作整理，出租他人經營生意。不雅的外觀使得潘春源的畫作一直未被發現（圖 3-3-7）。

<sup>207</sup>經筆者調查，該齣電影底片目前為電影資料館所藏，還未進行修復，未對外開放調閱。



圖 3-3-7 民國 90 年葛宅店面

說明：臨街最右側單建築店面出售，拆除興建大樓。第二間僅拆除亭仔腳，第三、四間第一進拆除，搭建鐵皮屋出租。

來源:林武成翻拍 2017.7.26

2010 年（民 99 年）3 月 4 日，發生高雄甲仙大地震，葛宅受到嚴重損毀，分別針對個別建築體進行整修。正身木棟架以 C 型鋼進行加固，尤其是左右次間後房桁條木的補強（圖 3-3-8）；廳堂前軒亭因嚴重傾斜，是年 4 月遭到拆除的命運，改搭鐵皮遮陽架（圖 3-3-9）。而精采木構雕刻彩繪文物，連同廳堂內太師椅慘遭竊賊偷取。一進店面為各房產權人出租他人做生意，有安全疑慮，因此中間與左次間店面拆除改搭一層鐵皮屋。右次間則搭建二層樓高鐵皮屋，成為今日所見模樣（圖 3-3-10）。



圖 3-3-8 正身木棟架以 C 型鋼進行加固

來源:林武成拍攝 2017.7.26



圖 3-3-9 軒亭拆除改搭鐵皮遮陽架

來源:林武成拍攝 2017.7.26



圖 3-3-10 google 衛星地圖中標示相對位置與今日店面樣貌

說明：上圖 google 衛星地圖中標示舊關帝廟、市場及葛宅位置。下圖是一進店面今日樣貌

來源:林武成拍攝 2017.7.26

2015 年筆者在一項「文化資產保存」融入美術課程計畫-「故鄉文化踏尋」學生報告中，發現學生王柏舜附圖作品有款「春源畫」，並在聯繫葛家後代之後親訪，就此展開葛宅建築及潘春源彩繪壁畫保存運動。是年 5 月 15 日，有請潘岳雄老師確認是否為潘春源之作品（圖 3-3-11）。台藝大林保堯教授帶領博士班南下勘查，並與葛家後代葛育能討論葛宅彩繪壁畫的價值（圖 3-3-12）。筆者開始蒐集相關資料與葛育能討論保存之重要性。



圖 3-3-11 潘岳雄老師至葛宅勘查確認作品

來源:江國銘拍攝 2015.5.15



圖 3-3-12 林保堯教授南下勘查葛宅

說明：林保堯教授率領台藝大博士生南下葛宅  
勘查，與葛育能討論其價值

來源:江國銘拍攝 2015.5.15

無奈 2016 年（105 年）2 月 26 日高雄美濃大地震，葛宅受大前所未有的重創。先是老屋傾斜並有漏水。接二連三的餘震與豪雨，屋頂漏水嚴重。4 月 28 日下午筆者前往關廟葛家勘查時，門廳屋頂前波已塌下，格扇門傾斜欲墜，三塊走馬板、燈柱掉落受損。葛家人有請地方代表來關注，希望能夠獲得相關單位的補助，結果無下文。筆者痛心當下發電子信給文化局長，說明發現潘春源作品及保存相當危急。不到 1 小時時間，文化局來電，說明局長指示成大建築團隊林宜君老師團隊明日先行勘查。接著文化資產局李雪慈秘書與同仁到場確認危急程度之後，臨時調用有限業務費，做了初步的補強工作。

6 月 1 日經文資處審查委員，會同相關單位進行初步勘查，確定有歷史之價值，並曉以盡速辦理審查大會，才能夠獲得經費的挹注。文化局原訂 7 月召開審查大會。卻在 6 月 11 日連夜豪雨，覆蓋在正廳上方的帆布，無法支撐雨水的重量，整座格扇門組、門楣、走馬板及桁條受到撞擊應聲而倒。這一撞使得葛家對文化局的臨時保護措施相當不滿，認為既然肯定葛宅的歷史重要性，那就應該更積極的作為，因而產生不信任感。

經過多次溝通，葛家明白文化局在葛宅還未取得歷史建築身分之際，僅能從業務經費提撥一部分作為簡易暫時性的保護的肯定。但是礙於自籌經費及後續管理問題，葛家後代還未取得共識，因此暫緩 7 月的審議大會，為了能夠安然度過 9 月份的颱風季節，自行請工人將正廳屋頂前坡及左次間後房屋頂，以木架支撐覆蓋鐵皮。

眼見這段無法估計的審查空窗期，葛宅屋況持續惡化，右伸手屋頂塌陷更為嚴重，前檐牆傾斜危急，該處彩繪壁畫已經受到相當程度的破壞，使得筆者心懸葛宅。10 月通過國藝會補助，展開葛宅彩繪壁畫搶救計劃調查持續至今（圖 3-3-13）。



4 月初正廳前坡屋頂塌陷格扇門框傾斜



4 月 28 日筆者與葛育能正在瓦礫堆中尋找正廳彩繪走馬板作品及其他文物



4 月 29 日上午成大建築林宜居博士後研究第一時間到現場勘查



4 月 29 日下午文化資產局李秘書及同仁到現場勘查



5 月 1 日適逢勞動節，筆者親自以防紫外線布暫時保護作品，避免陽光直射破壞文物。



5 月 11 日文化資產局配合工班前來處理，此時台南正下著豪雨



5月12日放晴，處理危險屋瓦及塌落桁條



5月12日筆者暫時以甲基纖維素紙張保護門上楹枋的彩繪作品



5月12日 中門、門楣等有顏料層之處，可能曝曬於紫外光下，均先以防紫外光布保護



5月23日右伸手前廳屋頂塌陷



5月27日趙建築師確認暫時補強支撐架數量



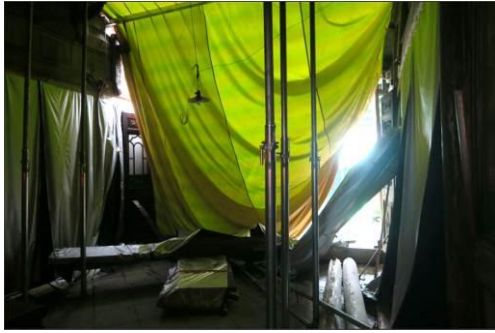
5月27日 暫時以伸縮鐵件支撐木棟架



經費有限僅能訂製大型帆布，覆蓋正廳前後坡。



6月1日 文化資產局古蹟審查委員徐明福、張嘉祥現勘確認其價值



6月12日大雨特報，帆布無法承重雨量，塌陷撞擊格扇門框架應聲而倒



6月16日進一步於前坡以木條搭接補強



6月17日葛家對暫時保護做法無法信任，產生誤會。



葛家暫緩歷史建築審議大會，三房後代著手以木構鐵皮加固



10月筆者獲國藝會補助展開調查



測試顏料層清洗方法

圖 3-3-13 2016 年以來葛宅搶救過程

來源：《搶救關廟葛宅潘春源彩繪壁畫調查計畫》拍攝小組

## 二、葛宅格局與使用

### (一) 葛宅格局

台南地區的民宅主要是三合院、街屋類型。三合院以正身面寬五開間，左右伸手三開間為主，依需求向中軸左右兩邊擴充；街屋位於街道市區，為了集市且

土地取得不易，店鋪面寬不大，有數間店面為一戶者。配合商住兩用，主要向進深發展為長條形格局，俗稱「竹竿厝」。葛宅雖屬於商住兩用街屋形式的建築。卻是兩者的綜合體，單建築體分別有正身、軒亭、左右伸手及店面，圍合天井，形成口字形，類似四合院建築格局。這是因為土地取得並非方正，平面圖形成右側向左內斜呈梯形狀。因此一進面寬四開間，二進面寬三開間。根據正身中軸線左右對稱原則，以正廳帶軒亭，左右伸手對稱的三合院形式，<sup>208</sup>與一進店面組合而成。除此之外面向忠孝街外側，另有一建築店面、廁所及水井（圖 3-3-14）。

## （二）葛宅空間使用

做為商住兩用的葛宅，空間的運用可分為店鋪與住家。葛育能指出，面對武聖路四店鋪在第二代時期，由左至右依序分別開設：中藥店（大房）、內科診所（二房）、牙醫診所（三、四房）。<sup>209</sup>

二進正廳是神明廳，平日是向先祖神明奉茶、燒香請安，極為肅穆的空間。遇有家族會議、婚喪喜慶、年節、祭祖等活動，都在此地舉行。同時也是接待外賓之所。正身左右次間各分前後兩房，依序為左次間前大房、右次間前二房、左次間後五房（與三房對換）、右次間後四房。

正廳前軒亭，具有遮風避雨之用。平日為休憩之所，遇有祭祖相關之活動，人員眾多之際，可拆卸活動格扇門，使內部空間向外擴充。

右伸手前廳為餐廳及通道，後廂是廚房用地，備有兩組灶台，以應付各房烹飪三餐。餐廳與廚房並未隔間，前廳前檐廊備有水槽儲存使用水，後廂前檐廊，另有磨石臼用具。左伸手原本為五房房間，因三房妻住左店鋪，為方面照顧妻妾，兩房對換（圖 3-3-15）。

從上述的空間使用來看，狹小的空間要容納五大房的妻小確實過與擁擠，造成各房子孫陸陸續續搬遷他處。目前僅三房葛文發之妾年近 90 歲，乃居住在葛宅左側房，獨守日漸凋零葛宅起家厝。

<sup>208</sup> 葛宅正身僅三間起並帶軒亭，左右伸手是兩間起。兩建物組成合院格局為台南地區少見。這種格局為澎湖民宅主要格局，不過在建材、立面裝飾上有別。

<sup>209</sup> 葛育仁指出：店鋪的土地權狀所載大小坪數不同，卻繳相同稅。因此五房與四房店鋪自行更換對調。

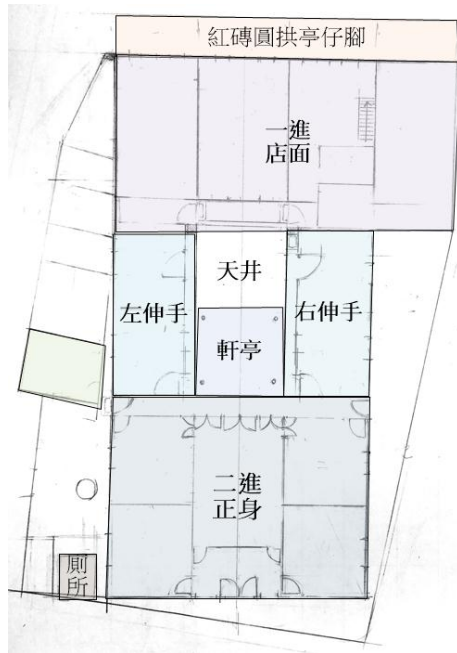


圖 3-3-14 葛宅平面格局

來源：林武成製圖

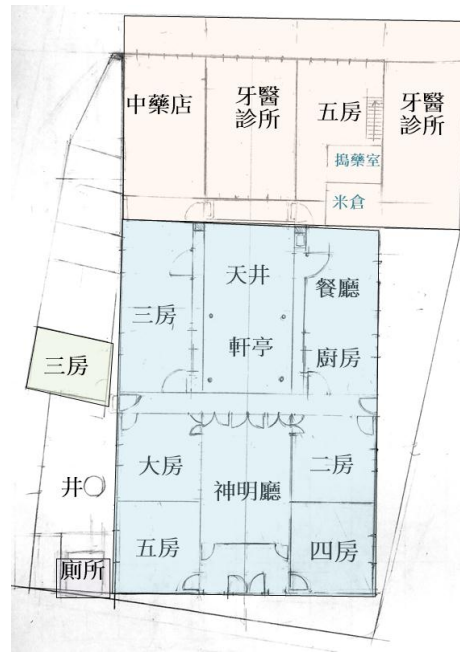


圖 3-3-15 葛宅空間使用

來源：林武成製圖

### 三、立面裝飾與式樣

1920 年代開始，臺灣傳統匠師受到日本公共建築及市街改正的影響，在傳統建築的基礎上混和新舊建材與新語彙元素（對日本殖民者而言，各種西方式樣與日本式樣是正統的建築語彙，傳達的是日本的與進步的象徵）<sup>210</sup>，出現許多兼有西方、日本與傳統閩南建築風格住宅，成為日治時期頗為新潮流行的民宅建築樣式。這些異國建築元素相互混合，各有不同的情趣風情。以西方風格所主導的現象傳達屋主企圖以西方風格的外貌來彰顯社會地位，但卻又無法擺脫傳統生活禮俗的雙重特質。<sup>211</sup>

1930 年左右興建的葛宅也受到這股風潮的影響，主要以傳統建築外貌及格局為主導，和風、西洋建築語彙為輔，從基座鋪面、牆體飾面到屋頂裝飾無所不在。使用磚砌、洗石子、泥塑、木雕、彩繪、彩磁等各種不同的裝飾手法，表現於建築體裡外不同空間位置，傳達圖像的寓意，形塑出該建築之風貌，並且影響著彩繪壁畫的規劃構思。因此，「葛宅所呈現的是怎麼樣的建築風貌？」是研究潘

<sup>210</sup>傅朝卿，《日治時期臺灣建築(1895-1945)》(台北市:大地地理，1999 年)，頁 101。

<sup>211</sup>傅朝卿，《日治時期臺灣建築(1895-1945)》，頁 102。

春源彩繪壁畫前，所必須考察明瞭的項目。它將提供本研究分析潘春源在葛宅彩繪壁畫題材內容構思及表現。

雖然葛宅一進店鋪已拆除，僅留下磚牆搭建鐵皮屋；軒亭搭蓋遮陽罩，已不見當年風華，筆者除了訪談家人之外，也蒐集相關之舊照片。藉由這些片面殘象盡可能串起當年建築風貌脈絡。茲分別依序整理歸納敘述之：

### （一）店屋

葛宅對街的侯宅（圖 3-3-16）與忠孝路上幾棟建築，至今還保留幾棟當時流行兩層樓高街屋形式，它們分別以不同的西方建築語彙裝飾立面（3-3-17）。<sup>212</sup>



圖 3-3-16 葛宅對街侯宅以山牆裝立面

來源:林武成拍攝 2017.7.26



圖 3-3-17 關廟忠孝街現況

說明：忠孝街目前保留幾棟，各以不同西方建築語彙裝飾立面

來源:林武成拍攝 2017.7.26

葛宅一進兩層樓街屋，有別於上述的建築裝飾，以傳統建築外貌所主導，接近當時歸仁新市場附近（今文化二街巷）的街屋樣式（圖 3-3-18）。從僅存兩棟街屋民宅，可見騎樓（亭仔腳）是砌紅磚方柱、圓拱廊相通，有如隧道一般（圖 3-3-19）。<sup>213</sup>其頂部為拱圈結構，承接橫向木樑與二樓樓板，如三峽老街騎樓（圖 3-3-20）。一樓店門構造為門框，設有軌道可左右拉或拆卸的活動玻璃木門。<sup>214</sup>中軸線店屋受到洋樓影響，一樓以紅磚築砌方柱單圓拱立面，也普遍出現於三峽老街（圖 3-3-21）。二樓以街面齊，設欄杆陽台，僅中軸店屋陽台開圓拱廊相通左

<sup>212</sup>相較於鄰近的新化或北部三峽、大溪老街等建築立面以飾以山牆巴洛克風貌，古典裝飾語彙已經減少許多。

<sup>213</sup> 李乾郎、俞怡萍，《古蹟入門》（台北：遠流出版，1999年），頁70。

<sup>214</sup> 葛育能口述，訪談者林武成，時間2017年7月，於台南永康葛育能宅。

右。屋檐做軟挑出屐起，以防雨水濺入室內。此從做法也出現於歸仁地區（圖 3-3-22）。



圖 3-3-18 文化二街 26 巷

來源：歸仁里社區發展協會理事長許繁清



圖 3-3-19 砌築紅磚方柱圓拱廊騎樓相通

來源：google 衛星地圖 2017/11/19 點閱



圖 3-3-20 頂部為木樑結構相搭承接二樓板

來源：林武成拍攝 2017.7.31



圖 3-3-21 三峽老街以紅磚築砌方柱單圓拱立面

來源：林武成拍攝 2017.7.31



圖 3-3-22 屋檐做軟挑出屐起

說明：左圖葛宅一進屋檐做軟挑出屐起。右圖歸仁地區也出現相同的做法

來源：翻拍《戀戀風情》

根據葛育能說法，四間店屋內部，一、二樓前端開圓拱門相通（圖 3-3-23），正好與騎樓圓拱廊形成裡外的聯繫通廊，甚為特殊的空間設計。另外，中軸線右次間店屋內，設有中藥製備間與米倉。有木梯可上二樓。中軸線店屋二樓為儲藏空間，右次間二樓是通鋪床組，可惜今已不復見，僅能從訪談葛家人口述中得知。

左右次間店屋的後檐牆廊道，地基高於中軸線店屋，以石階相連並設圓拱門出入口（圖 3-3-24）。後檐廊頂部木樑結構為承接橫向木搭及二樓樓板（圖 3-3-25）。除上述建築特徵之外，確切的裝飾手法與位置，主要是中軸線店屋後檐牆，設屏門遮隔內外，檐下走馬板有七幅山水作品極為精緻。其它位置是否有裝飾，已無法得知。

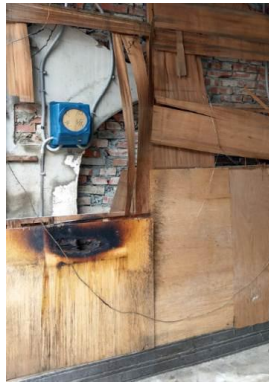


圖 3-3-23 店屋內部前端開圓拱門殘跡

來源：林武成拍攝 2017.7.26



圖 3-3-25 後檐牆殘留橫向木搭在廊牆的孔洞

來源：林武成拍攝 2017.7.26



圖 3-3-24 店屋後檐牆示意圖

來源：林武成拍攝後製 2017.7.26

## （二）軒亭：

軒亭位於正廳前方，天井之後，基座略高於天井，鋪面以仿正八角形面磚做連續排列。原為四點金柱木作棟架，樑枋彩繪、雀替雕刻及前檐板做如意造型內簍空外圓內方錢紋飾。屋頂做平頂薄瓦，<sup>215</sup>向陽面單坡。整座軒亭相當精緻，可惜已拆除。目前搭建鋼骨浪板遮光架，2010年3月，受甲仙地震影響，嚴重傾斜，4月拆除，已不見當年之風采。

## 四、左右伸手

以正廳為中軸線，兩側進深左右對稱向前，右稱護龍。左右伸手基座高度僅次於正身，前檐廊地面鋪長(27\*99)矩形仿石面，做丁字紋排列。廊牆以仿石丁字砌飾面，墀頭做曲線面。

前檐(立面)牆台度下以磚牆洗石飾面，台度(92)以上是日式木作架。以中柱分前廳、後廂。前廳開門，<sup>216</sup>兩側置小窗；<sup>217</sup>後廂開窗，<sup>218</sup>兩側身堵有彩繪壁畫。枋樑上以短柱隔出6堵走馬板，上有彩繪壁畫。西洋式屋架，桁條直接置於承重牆，後廂因側面開門，牆面作法則以枋梁置於磚牆上。出簷出履起。

## 五、正身左右次間立面

台度面有磨石子圖案，紅色回文線框，內為卷草蔓花鳥畫，目前圖案無法清；而台度(95.5公分)上方是日式窗戶，窗戶上方到桁的空間，以直豎木板拼板接成堵面。面向檐廊兩側門框的上橫條有裝飾紋，門堵改為枝條玻璃窗，無法開合。面門窗以中柱分兩對左右對拉窗扇，前有日式特有的窗櫺條（原色窗為木格左右推拉玻璃窗與木格柵外框的組合。）使用不同木材之間的色彩搭配，具有木頭自身的溫潤感。

左右次間空間以木板拼接成隔間出前後房間，頂堵上有交錯透光，並裝修樓閣，以紅檜製作床架與衣櫥，床楣板以簍空日式風景圖案處理。天花板以木板拼接，塗裝白綠色保護更格外凸顯紅檜色澤。天花板為白色系列，年代久以無法確

<sup>215</sup>訪談葛育能所言為平頂，後坡(背陽坡搭在二進屋頂)。一般都是前後坡。

<sup>216</sup>左伸手前廳門已被封閉改為開窗。門框保留。

<sup>217</sup>為支撐窗，窗扇以田字形分割安玻璃。

<sup>218</sup>左右開（上下有軌道），合起來成一平面，做法特殊，窗扇以亞字形分割安玻璃。

認色差。外牆各開一窗上下對開，樓閣窗外有鐵欄杆的使用，窗框為綠色。正身廊道兩側圓拱門上，門額飾以彩繪磁磚。

## 六、正身

正身是葛宅建築基座最高之處，有居高臨下之感，因此子孫巷兩側聯外出口高於戶外地面，兩邊側門分別依不同高度，鋪設階梯，其中左側階梯含門檻為三階。

建築體周圍外牆，牆面台度下以洗石子面飾；台度以上抹泥砂漿整平飾面。外窗、門框以洗石子做各種線腳層次變化。其中二樓窗戶置有鐵欄杆。山牆飾以泥塑捲草如意徽章樣式，順著前後坡連接左右身檐口，以單一元素泥塑(模具翻印品)，做重複性排列飾帶，這是當時流行的樣式。正廳、左右次間隔斷牆及前檐牆下為防止濕氣安置基石，高約(11.5公分)。前點金柱為梯形柱石，中柱為圓形柱石，後點金柱則是圓形柱石。隔斷牆基石約11.5公分，木棟架封柱石為梯形造型洗石子飾面。

正廳門廳堂以三開六扇門分裡外。中門為實木板拼合上有門聯；左右共四片門扇。門檻左右兩端對看，以螭虎吐蔓草裝飾；正門柱下為團龍淺浮雕。此外門檻及門扇設計上皆為可卸下，飾以菊花淺浮雕，花窗玻璃、露根蘭花雕刻。這並非典型的格扇門風格，以溶入和風樣式。門框上橫木飾以回紋，門楣及走馬板有彩繪壁畫。

正廳穿斗式大木構架含檐廊共13架(落地4柱)。中柱及界屏柱為圓形柱，其他是方柱。八方斗、栱兩面都有彩繪，副栱主青色；正栱主綠色，木板壁底色及窗框主綠色。立面柱子及界屏柱以斗頂桁條，無短柱及栱。中脊中軸繪製八卦左右繪製播金花鳥畫。伸栱造型有：雲、螭虎、雲、象、鳳凰、象、螭虎，後片造型則是雲為主，燈梁托木架是荷葉型。聯楹紅底寫有金邊金字，中脊及燈樑施以彩繪，橫條、椽板、直豎拼板、界屏橫批窗皆為白色，木構架則是原木色透明漆。神龕壁粉紅色，短柱(下緣施以浮雕)、板壁主綠色。柱間壁面台度上下木作板堵，後片界屏有彩繪，上層橫批窗簾空錢幣紋飾。外主西洋和風內主漢和

## 七、楹聯內容

不論是寺觀、廟宇、宗祠、民宅，楹聯是必備的傳統建築裝飾元素之一，它使得建築體現文化涵養，增加建築的文學書卷氣，更隱喻著人與建築的關係。這要如何說呢？傳統文化中，春節貼春聯，新年家家戶戶總是貼上祝福吉祥之語，隨著不同類型的建築需求出現，因應不同功能屬性的楹聯文學詩句，或者直接截取引用詩句。因此楹聯的內容，好比書畫的題畫詩一般，成為深入了解該建築不可或缺的重要線索。

傳統民宅建築中，楹聯主要位於門板堵、門框、窗框及柱子上，出現形式有直接書寫、刻或懸掛方式。葛宅的楹聯遵守一般書寫位置，幾乎所有門框堵均有之，且是直接書寫金字於紅底柱壁上，特別顯眼。其中，伸手門柱褪色嚴重且剝落，中柱部分蟲蛀字體缺損，僅能依據上下文識字，藉由文本比對發現，這些楹聯詩句並非直接抄錄範本，難以找到缺損文字。經調查結果顯示其楹聯主要分布位置有：正廳格扇中門板、中門左右柱與門楣中堵、正廳內左右次間前房門框、正廳左右中柱、正廳後片屏左右門框、正廳後片內左右次間後房門框、正廳後門板、左右伸手前廳門框、左右伸手後廂門框等位置。下表為楹聯分布位置及詳細內容（依橫批、左批、右批次序）（表 3-3-1）：

表 3-3-1 葛宅現存楹聯空間位置與內容

編號	主體空間	立面位置	次序	楹聯內容
1	左伸手前檐牆	前廳門框	左幅	千古文章千古業
			橫披	吉星高照平安宅
			右幅	一家孝友一家平
2	右伸手前檐牆	前廳門框	左幅	平安兩字□□□
			橫披	春風先到吉人家
			右幅	和□□□□□□
3	正廳前檐牆	格扇門中門板	左幅	種追董奉
			右幅	德効華陀
4	正廳前檐牆	格扇門中門左柱	左幅	□□
		楣枋中堵	橫披	□□祖武□□
		格扇門中門右柱	右幅	□□□□
5	正廳	左壁次間門框	左幅	金石其心芝蘭其室

	中柱前		橫披	有忍全家福
			右幅	仁義為友道德為師
6	正廳 中柱前	右壁次間門框	左幅	慈孝友恭一堂吉慶
			橫披	一和萬事成
			右幅	詩書禮樂滿堂榮華
7	正廳 中柱	左中柱	左幅	堂皇第宅須知創始維艱
		右中柱	右幅	廣流日明宜念守成非易
8	正廳 中柱後	神龕屏左門框	左幅	是訓是行纂乃祖考
			橫披	謙掛六爻皆吉
			右幅	孝第出入堪稱孝子
9	正廳 中柱後	神龕屏右門框	左幅	吉行相顧可謂完人
			橫披	恕字終身可行
			右幅	有典有財貼厥子孫
10	正廳 後片	後片左壁次間門框	左幅	居家只有天倫樂
			橫披	富貴三春景
			右幅	處世惟宜地步寬
11	正廳 後片	後片右壁次間門框	左幅	有好子孫方是福
			橫披	平安兩自金
			右幅	無多田宅不為貴
12	正廳 後片	後門板	左幅	禎祥迪吉
			右幅	惟德自天

林武成製表

表中，正廳左右中柱「堂皇第宅須知創始維艱」、「廣流日明宜念守成非易」道盡葛喬年，年邁興建葛宅為「起家厝」，希望子孫能夠記取庭訓，今日能夠有美好的住宅，要知道他來臺灣創業的艱辛，守成並不是一件容易的事，更要積極向上。

另外，中門板「種追董奉、德効華陀」以及門楣盒子內「仁醫仁術」，與葛喬年的職業有關係，這種以業主職業理念與讚語的使用，較為特殊，也成為我們探索彩繪壁畫構思的線索。

#### 第四節 彩繪壁畫的分部現況

臺灣傳統民宅彩繪壁畫的分布與木構架、磚牆構造形式有關。畫師根據業主預算及彩繪師事先預留的「壁堵」，進行規劃可繪製的作品數量，並且構思安排

適切的題材內容。葛宅現存彩繪壁畫主要在二進正廳、左右伸手前檐牆。二進面寬三開間，正廳以 6 片格扇門分內外，廳內以隔斷牆區分左右次間、後片屏、後片左右牆及屏門上方額飾均布滿彩繪壁畫，是葛宅裝飾最為精采之處。左右伸手面寬僅兩開間，彩繪壁畫主要表現於前檐牆，上方的走馬板及內廂身堵。

葛宅彩繪壁畫，大部分是每一堵的板面畫一幅作品，唯有正廳中柱後，每一身堵繪兩幅作品，與中柱前一堵畫一幅作品有不同尺寸。個別彩繪壁畫在相同壁堵位置的尺寸差異不大，畫幅面積最大是在正廳後片左右身堵。各壁板、樑枋的畫心寬長尺寸分別是：<sup>219</sup>正廳次間門額 30\*23 公分、前落堵身 45\*102 公分、後落堵身 25\*106 公分，堵裙 50\*80、側門門額 70\*20 公分、後片堵身直徑 107 公分、樑枋 61\*17 公分、伸手走馬板中堵 70\*30 公分、左右堵 50\*30 公分，堵身 55\*105 公分。

本節將依照葛宅主體建築格局位置、牆面位置及作品主題內容進行調查，結果如下說明：

## 一、二進正廳

### (一)前檐牆立面-頂堵



圖 3-4-1 前檐牆立面彩繪壁畫示意圖

來源：林武成拍攝 2015.4.29

面對葛宅正廳三開六扇門，即可望見位於門上方的門楣（楣枋）與走馬板兩組頂堵精采的彩繪壁畫（圖 3-4-1）。依照中軸線左右對稱原則，它們各分隔為三堵。門楣中堵是楹聯橫披，左右堵依序是〈紫藤黃鶯〉、〈牽牛花雄鷄〉。三堵之間以盒子隔開，盒子繪以日本皇室菊形外框，內書寫文字。左盒子：「壽人壽世」；

<sup>219</sup>詳細尺寸請參考林武成，國藝會報告《搶救關廟葛宅潘春源彩繪壁畫調查計畫》，2017 年，未出版。

右盒子：「仁心仁術」。門楣上方是走馬板，以短柱分隔為三堵，中堵是〈瑤池獻瑞〉，左右堵是〈柳下雙鷺〉、〈鴛鴦圖〉。除〈瑤池獻瑞〉為神仙人物畫之外，其他4幅都是花鳥畫，共計5幅（表3-4-1）。

**表 3-4-1 前檐牆立面彩繪壁畫作品**

編號	位置	主題	次主題	題材分科
1	楣枋左堵	紫藤花、黃鶯	無	花鳥
2	楣枋右堵	牽年花、雄雞	無	花鳥
3	走馬板中堵	八仙、王母娘娘	女僕、建築、樹木、石頭	人物
4	走馬板左堵	兩隻蒼鷺、柳樹	小魚、水邊坡石	花鳥
5	走馬板右堵	羅望子、鴛鴦	水塘	花鳥

林武成製表

(二) 廳內回照(前檐牆走馬板背面)

正廳前檐牆，格扇門上方的走馬板背面（向著廳內）板堵，潮汕地區稱之為「回照」多有彩繪壁畫。由於此處位置高，光線不足，不易被察覺，臺灣民宅中，很少在此出現彩繪壁畫。潘春源在此繪〈富貴鳳凰〉做中堵、左右堵繪〈蒼鷹逐禽〉、〈渚汀雙鷺〉實屬特殊。3幅皆屬花鳥題材（表3-4-2）。

**表 3-4-2 廳內回照彩繪壁畫作品**

編號	位置	主題	次主題	題材分科
1	回照中堵	牡丹花、鳳凰	壽石	花鳥
2	回照左堵	蒼鷹	飛雀、樹木	花鳥
3	回照右堵	兩隻白鷺鷥	小魚、水池、雜草	花鳥

林武成製表

### (三) 左右壁隔斷牆

身處葛宅，站在廊道上，眼前所見盡是廳內牆面佈滿著書畫作品，濃郁的書卷氣撲鼻而來，由不得你不注視它的存在感。仔細端詳，一時還不知從何看起。為了方便說明，筆者將依照左進右出的進深次序；牆面由上而下的分布位置，分為左隔斷牆(以下稱左壁)、右隔斷牆(以下稱右壁)，再分為門額(頂堵)、身堵、裙堵(台度以下)說明(圖 3-4-2)：

#### 1 左壁



圖 3-4-2 正廳左壁彩繪壁畫示意圖

來源：林武成拍攝 2015.4.29

(1) 左壁頂堵：左次間門額繪〈月下白梅雙雀〉。

(2) 左壁身堵(由外而內)共 5 堵繪 6 幅，書法 1 幅：〈雲龍圖〉、〈「湖上」詩〉、〈鯉魚圖〉、〈月下梅雀〉、〈蘭石孔雀〉、〈菊石八哥〉、〈竹鷄圖〉。

(3) 左壁裙堵(由外而內)共 7 堵繪 7 幅：〈桃柳春燕〉、〈蓮荷翠鳥〉、〈叢菊鷄鳴〉、〈枝上雉鷄〉、〈牡丹雙鳧〉、〈天竺繡眼紅蜓〉、〈蘆鴨圖〉。

上述左壁頂堵 1 幅，身堵 7 幅，裙堵 7 幅共計 15 幅(表 3-4-3)。

表 3-4-3 正廳左壁彩繪壁畫作品

編號	位置	主題	次主題	題材分科
1	左次間門額	雙雀	白梅枝、滿月	花鳥
2	左壁中柱前身堵 1	龍	千層雲	瑞獸
3	左壁中柱前身堵 2	行書	無	書法
4	左壁中柱前身堵 3	鯉魚	水藻、魚群	魚藻
5	左壁中柱後身堵 4	雙雀、梅樹	石頭、竹子	花鳥
6	左壁中柱後身堵 5	孔雀、蘭花	石頭、蘭葉	花鳥
7	左壁中柱後身堵 6	叢菊、八哥	石頭、竹籬	花鳥
8	左壁中柱後身堵 7	雄鷄、竹子	石頭	花鳥
9	左壁中柱前裙堵 1	飛燕、桃花	垂柳	花鳥
10	左壁中柱前裙堵 2	蓮花、翠鳥	蓮葉、蓮蓬、小魚、 荷塘	花鳥
11	左壁中柱前裙堵 3	叢菊、雄鷄	石頭、竹籬	花鳥
12	左壁中柱前裙堵 4	黑長尾雉	樹木	花鳥
13	左壁中柱後裙堵 5	牡丹、雙鴨	山石	花鳥
14	左壁中柱後裙堵 6	南天竹、紅蜻蜓	紅果、綠繡眼	花鳥
15	左壁中柱後裙堵 7	鴨、蘆葦	無	花鳥

林武成製表

## 2 右壁



圖 3-4-3 正廳左壁彩繪壁畫示意圖

來源：林武成拍攝 2015.4.29

(1) 右壁頂堵：右次間門額繪〈月季花〉

(2) 右壁身堵(由內而外)共 5 堵繪 6 幅，書法 1 幅：〈石堅題詩〉、〈山人觀瀑〉、〈冒雨尋菊〉、〈清溪獨釣〉、〈松鶴圖〉、〈高亭夏日〉、〈柏鹿圖〉

(3) 右壁裙堵(由內而外)7 堵繪 7 幅：〈白梅紅花山雀〉、〈枯槎紅葉雀〉、〈芍藥飛禽〉、〈枯槎八哥〉、〈玉蘭椿雀〉、〈白鸚鵡〉、〈天香引蝶〉。

上述右壁頂堵 1 幅，身堵 7 幅，裙堵 7 幅共計 15 幅（表 3-4-4）。

表 3-4-4 正廳右壁彩繪壁畫作品

編號	位置	主題	次主題	題材分科
1	右壁中柱前身堵 1	士人、山壁	童僕、山水	山水、人物
2	右壁中柱前身堵 2	山人、瀑布	童僕、茶具組	山水、人物
3	右壁中柱前身堵 3	老人、童僕捧菊	山水	山水、人物

4	右壁中柱後身堵 4	老翁垂釣	童僕、溪邊	山水、人物
5	右壁中柱後身堵 5	松樹、雙鶴	太陽	花鳥
6	右壁中柱後身堵 6	行書	-	書法
7	右壁中柱後身堵 7	柏樹、鹿	山徑、石頭	瑞獸
8	右次間門額	月季	蜜蜂	
9	右壁中柱前裙堵 1	梅枝、山雀	山茶	花鳥
10	右壁中柱前裙堵 2	枯枝、山雀	雁來紅	花鳥
11	右壁中柱前裙堵 3	芍藥、飛禽	-	花鳥
12	右壁中柱前裙堵 4	桃枝、八哥鳥	-	花鳥
13	右壁中柱後裙堵 5	玉蘭、山雀	山茶	花鳥
14	右壁中柱後裙堵 6	白鸚鵡	柳葉、鳥架	花鳥
15	右壁中柱後裙堵 7	牡丹、雙蝶	-	花鳥

林武成製表

### (三) 神龕界屏（背面稱後片界屏）（圖 3-4-4）

1 神龕界屏，神龕處，目前懸掛一幅〈漢壽亭侯〉，無法目睹後面板壁全圖，依稀可見應該是蝙蝠與鳳凰。

2 神龕界屏兩側門額繪〈水仙雙蝶〉、〈白菊圖〉2 幅。

3 神龕界屏上方壽枋，中堵無畫，左右堵繪〈夾竹桃〉、〈雁來紅〉2 幅。上述兩側門額 2 幅，壽枋 2 幅，共計 4 幅（表 3-4-5）。



圖 3-4-4 正廳神龕界屏彩繪壁畫示意圖

來源：林武成拍攝 2015.4.29

表 3-4-5 正廳神龕界屏右壁彩繪壁畫作品

編號	位置	主題	次主題	題材分科
1	左側門額	水仙	黃蝶	花鳥
2	右側門額	白菊	蝸蠃兒	花鳥
3	壽枋左堵	夾竹桃花	螳螂	花鳥
4	壽枋右堵	雁來紅	蜜蜂	花鳥

林武成製表

(四) 後月

1 後月屏左右側門上方門額繪 2 幅：〈新篁圖〉、〈蕙蘭圖〉。

2 後月左壁繪 3 堵 3 幅：身堵〈男女愛情〉。裙堵〈葡萄松鼠〉、〈蕉禽圖〉。

3 後月右壁 3 堵 3 幅：身堵〈梅鶴姻緣〉。裙堵〈美人蕉〉、〈晚香玉〉。

上述上方門額 2 幅，身堵 2 幅，裙堵 4 幅，共計 8 幅（表 3-4-6）。

表 3-4-6 正廳後月彩繪壁畫作品

編號	位置	主題	次主題	題材分科
1	後月屏左側門額	新篁	-	花鳥
2	後月屏右側門額	蕙蘭	-	花鳥
3	後月左壁身堵	男女、相思鳥	樹木、滿月	人物
4	後月左壁裙堵 1	葡萄、松鼠	-	花鳥
5	後月左壁裙堵 2	芭蕉葉	禽鳥、紅葉	花鳥
6	後月右壁身堵	梅樹、白鶴、男子	-	人物
7	後月右壁裙堵 1	美人蕉	禽鳥	花鳥
8	後月右壁裙堵 2	晚香玉	雌性獨角仙	花鳥

林武成製表

## 二、左右伸手

一般傳統民宅台度以上，主要是編竹夾泥牆或磚牆抹灰。葛宅左右伸手則是，台度下為磚牆，台度上為木構架的磚木組合。屋頂採用傳統閩南紅瓦，屋脊貼以彩繪磁磚為飾，乃漢和融合的建築風格（圖）。台度上的木構結構，劃分出窗戶兩側板壁及門窗至屋簷之間的走馬板等空間，並在這些板壁上繪製壁畫，與一般常常安排雙窗、門額上書卷不同（圖），此為葛宅之建築特色。因應此建築特色，潘春源根據其位置分別規劃彩繪壁畫內容如下：

### （一）左伸手前檐牆

頂堵走馬板，前廳 3 幅，後廂 3 幅：〈墨梅圖〉、〈山水圖〉、〈墨蘭圖〉、〈江邊暮色〉、〈晨曦映照〉、〈江邊人家〉。

身堵 2 幅：〈董奉像〉、〈嫦娥抱兔〉。

上述走馬板 6 幅，身堵 2 幅，共計 8 幅（表 3-4-7）。

表 3-4-7 左伸手前檐牆彩繪壁畫作品

編號	位置	主題	次主題	題材分科
1	前廳走馬板左堵	梅	-	四君子
2	前廳走馬板中堵	山水	-	山水
3	前廳走馬板右堵	蘭	-	四君子
4	後廂走馬板左堵	白鷺、江邊	-	西洋風景
5	後廂走馬板中堵	石杆橋、白帆	夕照	西洋風景
6	後廂奏馬板右堵	帳篷船、小屋	-	西洋風景
7	後廂窗左身堵	男子、老虎	樹木	人物 走獸
8	後廂窗右身堵	女子、兔子	樹木	人物 走獸

林武成製表

### （二）右伸手前檐牆

1 頂堵走馬板後廂 3 幅，前廳 3 幅，分別是：〈西洋風景〉、〈西洋風景〉、〈西

洋風景〉、〈墨竹〉、〈山水〉、〈墨菊〉

2 身堵 2 幅：〈將軍圖〉、〈蘇武牧羊〉。

上述走馬板 6 幅，身堵 2 幅，共計 8 幅（表 3-4-8）。

表 3-4-8 右伸手前檐牆彩繪壁畫作品

編號	位置	主題	次主題	題材分科
1	右廂走馬板左堵	河畔小徑	山巒	西洋風景
2	右廂走馬板中堵	富士山	石橋、帆船	西洋風景
3	右廂走馬板右堵	石拱橋	小徑、遊客	西洋風景
4	前廳走馬板左堵	竹	-	四君子
5	前廳走馬板中堵	山水	人、屋、山水	山水
6	前廳走馬板右堵	菊	-	四君子
7	後廂窗左身堵	武將戰馬	武將、馬	人物 走獸
8	後廂窗右身堵	蘇武、牧羊	-	人物

林武成製表

### 三、落款

上述調查結果以花鳥草蟲為大宗，其次是人物，瑞獸，最後是山水，作品計有 66 件，實際有落款約 21 幅，部分作品彩繪層剝落殘缺難以辨識。有落款的作品，分別位於正廳左右兩壁身堵、前檐牆走馬板中堵與左右伸手前廳走馬板。

落款主要集中於二進正廳左右兩壁身堵，這與該空間為宅第中心有關。葛宅作品雖然很多，有款可辨識者僅 18 幅，卻也看出潘春源在時間、姓名的款文變化之用心，其落款總計內容如下：

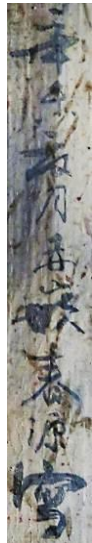
「辛未夏春源寫意」、「春源辛未寫」、「赤崁邨原山人暮寫意」、「臺南春源寫」、「辛未夏月赤崁春源寫」、「邨原外史作」、「赤崁城南春源寫」、「邨原山人寫」、「昭和辛未夏清和月春源畫」、「昭和辛未春源」、「辛未」、「春源畫」、「臺南春源寫意」、「昭和辛未夏春源寫」、「春源外史畫」、「赤崁春源畫」。

上述葛宅款文，並沒有出現早期紙本作品潘進盈、潘科之名，主要還是以「春源」或「邨原」為原形，加入「山人」、「外史」以求變化而已（表 3-4-9）。

表 3-4-9 潘春源葛宅彩繪壁畫款識一覽表

		
<p>NO1 : OLU1</p>	<p>NO1 : OLU2</p>	<p>NO1 : OLU3</p>
		
<p>NO1 : ORU1</p>	<p>NO18 : CFFU2</p>	<p>NO1 : LC1</p>

		
<p>NO1 : LC3</p>	<p>NO1 : RC1</p>	<p>NO1 : RC2</p>
		
<p>NO1 : RC3</p>	<p>NO1 : LC4</p>	<p>NO1 : LC5</p>

		
NO1 : LC6	NO1 : LC7	NO1 : RC4
		
NO1 : RC5	NO1 : RC6	NO1 : RC7

林武成製表

#### 四、小結

綜觀葛宅歷史沿革，葛喬年晚年興建起家厝，當時第二代已經相當不錯的成就，葛宅因為位於市街土地有限，地價也高，雖僅以三開間面寬格局，卻有相當多數量的彩繪壁畫。大部分彩繪壁畫是在所有裝飾工藝完成之後，最後進場施

作。葛宅立面裝飾與式樣風格。可能對於潘春源在規劃題材內容方面有所影響，因此本章節所論將是下一章節，關於彩繪壁畫構思分析的例證。

葛宅彩繪壁畫分布於正身明間前檐牆、左右壁、界屏、後片左右壁、左右伸手走馬板、堵身。以下為各部位詳細分布題材名稱如下表（表 3-4-10）：

表 3-4-10 葛宅彩繪壁畫的位置、名稱、主題及款識

NO	編號	位置	名稱	主題	款識
1	OLU1	左伸手前檐牆 前廳頂堵走馬板	墨梅圖	梅	疏影橫斜。 辛未夏春源寫 意
2	OLU2	左伸手前檐牆 前廳頂堵走馬板	山水圖	人、屋、山 水	秋江疏影。 春源辛未寫
3	OLU3	左伸手前檐牆 前廳頂堵走馬板	墨蘭圖	蘭	□□□□□□ 。赤埃邨原山人 暮□寫意
4	ORU1	右伸手前檐牆 前廳頂堵走馬板	墨菊圖	菊	老圃□□秋江 □□□□□□
5	ORU2	右伸手前檐牆 前廳頂堵走馬板	山水圖	人、屋、山 水	款識剝落消失
6	ORU3	右伸手前檐牆 前廳頂堵走馬板	墨竹圖	竹	款識剝落消失
7	OLC1	左伸手前檐牆 後廂身堵	董奉像	男子、老虎	無款識
8	OLC2	左伸手前檐牆 後廂身堵	嫦娥抱兔	仕女抱 兔、樹木	無款識
9	ORC1	右伸手前檐牆 後廂身堵	蘇武牧羊	男子、羊	無款識
10	ORC2	右伸手前檐牆 後廂身堵	將軍圖	武將、戰馬	無款識
11	OLU4	左伸手前檐牆 後廂頂堵走馬板	江邊暮色 (西洋風景)	白鷺、江邊	無款識
12	OLU5	左伸手前檐牆 後廂頂堵走馬板	晨曦映照 (西洋風景)	石杆橋、白 帆、夕照	無款識
13	OLU6	左伸手前檐牆 後廂頂堵走馬板	江邊人家 (西洋風景)	帳篷船、小 屋	無款識
14	ORU4	右伸手前檐牆 後廂頂堵走馬板	公園 (西洋風景)	石拱橋、小 徑、遊客	無款識
15	ORU5	右伸手前檐牆 後廂頂堵走馬板	富士山 (西洋風景)	富士山、石 橋、帆船	無款識
16	ORU6	右伸手前檐牆	河畔小徑	河畔、小	無款識

		後廂頂堵走馬板	(西洋風景)	徑、山巒	
17	CFFU1	正廳前檐牆頂堵走馬板	柳下雙鷺	蒼鷺、柳樹、小魚	無款識
18	CFFU2	正廳前檐牆頂堵走馬板	瑤池獻瑞	瑤池 王母娘娘 八仙	瑤池獻瑞。辛未夏月寫春源
19	CFFU3	正廳前檐牆頂堵走馬板	鴛鴦圖	鴛鴦、羅望子	無款識
20	CFFU4	正廳前檐牆頂堵楣枋	紫藤黃鶯	紫藤花、黃鶯	無款識
21	CFFU5	正廳前檐牆頂堵楣枋	牽牛花雄鷄	牽牛花、雄雞、竹籬	無款識
22	CFBU1	正廳前檐牆頂堵回照	蒼鷹逐禽	老鷹、樹、飛雀	無款識
23	CFBU2	正廳前檐牆頂堵回照	富貴鳳凰	牡丹花、鳳凰、壽石	無款識
24	CFBU3	正廳前檐牆頂堵回照	渚汀雙鷺	白鷺鷥、小魚、草	無款識
25	LU7	正廳左次間門額	月下白梅雙雀	白梅枝、雙雀、滿月	無款識
26	RU7	正廳右次間門額	月季花	月季花、蜜蜂	無款識
27	LU8	正廳神龕界屏左門額	水仙雙蝶	水仙、黃蝶	無款識
28	RU8	正廳神龕界屏右門額	白菊蠅蠅	白菊 蠅蠅兒	無款識
29	LU9	正廳後片界屏左門額	新篁圖	竹	無款識
30	RU9	正廳後片界屏右門額	蕙蘭圖	粉蘭花、蕙蘭	無款識
31	LUU8	正廳神龕界屏壽枋	夾竹桃	夾竹桃、螳螂	無款識
32	RUU8	正廳神龕界屏壽枋	雁來紅	雁來紅、雙蜂	無款識
33	LC1	正廳左壁中柱前身堵	雲龍圖	龍、千層雲	臺南。春源寫
34	LC2	正廳左壁中柱前身堵	「湖上」詩	行書	香蓉□
35	LC3	正廳左壁中柱前身堵	鯉魚圖	鯉魚、魚群、水草	辛未夏月赤崁春源寫
36	RC1	正廳右壁中柱前身堵	柏鹿圖	鹿、柏樹、山徑	昭和辛未春源
37	RC2	正廳右壁中柱前身堵	「高亭夏日」詩	行書	辛未

38	RC3	正廳右壁中柱前身堵	松鶴圖	松樹、雙鶴、太陽	春源畫
39	LC4	正廳左壁中柱後身堵	月下梅雀	梅樹、竹、石、雙禽	好鳥枝頭亦朋友。邨原外史作
40	LC5	正廳左壁中柱後身堵	蘭石孔雀	孔雀、石、幽蘭	幽谷生香。赤崁城南春源寫
41	LC6	正廳左壁中柱後身堵	菊石八哥	叢菊、石、八哥、竹籬	不是花中偏愛菊。此花開盡更無花。邨原山人寫
42	LC7	正廳左壁中柱後身堵	竹鷄圖	石上雞鳴、竹	清節凌秋。昭和辛未夏清和月春源畫
43	RC4	正廳右壁中柱後身堵	清溪獨釣	老翁、童僕、溪邊	清溪獨釣。臺南春源寫意
44	RC5	正廳右壁中柱後身堵	冒雨尋菊	老人、童僕捧菊、山區	冒雨尋菊。昭和辛未夏春源寫
45	RC6	正廳右壁中柱後身堵	山人觀瀑	山人、童僕、瀑布	山人觀瀑。春源外史畫
46	RC7	正廳右壁中柱後身堵	石堅題詩	士人、童僕、山壁	石堅題詩。赤崁春源畫
47	LC8	正廳後片左壁身堵	男女愛情	男子、女子、樹、相思鳥、滿月	無款識
48	RC8	正廳明間後片右壁堵身	梅鶴姻緣	梅樹、白鶴、男子	無款識
49	LD1	正廳左壁中柱前裙堵	桃柳春燕	飛燕、桃花、柳樹	無款識
50	LD2	正廳左壁中柱前裙堵	蓮荷翠鳥	蓮花、翠鳥、小魚、荷塘	無款識
51	LD3	正廳左壁中柱前裙堵	叢菊雞鳴	叢菊、石上雞鳴、竹籬	無款識
52	LD4	正廳左壁中柱前裙堵	枝上雉鷄	黑長尾雉、樹木	無款識
53	RD1	正廳右壁中柱前裙堵	天香引蝶	牡丹、黃蝶	無款識
54	RD2	正廳右壁中柱前裙堵	白鸚鵡	柳葉、白鸚鵡、鳥架	無款識
55	RD3	正廳右壁中柱前裙堵	玉蘭椿雀	玉蘭、山雀、山茶	無款識

56	RD4	正廳右壁中柱前裙堵	枯槎八哥圖	枯枝、八哥鳥	無款識
57	LD5	正廳左壁中柱後裙堵	牡丹雙鳧	牡丹、雙鴨、石	無款識
58	LD6	正廳左壁中柱後裙堵	天竺繡眼紅蜓	紅果、繡眼、蜻蜓	無款識
59	LD7	正廳左壁中柱後裙堵	蘆鴨圖	鴨、蘆葦	無款識
60	RD5	正廳右壁中柱後裙堵	芍藥飛禽圖	芍藥、飛禽	無款識
61	RD6	正廳右壁中柱後裙堵	枯槎紅葉雀圖	枯枝、山雀、雁來紅	無款識
62	RD7	正廳右壁中柱後裙堵	白梅紅花山雀	梅枝、山雀、山茶	無款識
63	LD8	正廳後片左壁裙堵	葡萄松鼠圖	葡萄、松鼠	無款識
64	LD9	正廳後片左壁裙堵	蕉禽圖	芭蕉葉、禽鳥、紅葉	無款識
65	RD8	正廳後片右壁裙堵	晚香玉	晚香玉、雌性獨角仙	無款識
66	RD9	正廳後片右壁裙堵	美人蕉	美人蕉、禽鳥	無款識

林武成製表

## 第四章 葛宅彩繪壁畫建構

「家」是人們安身立命之地，它從一個簡單的居住功能逐漸發展形成不同文化、區域性的風格，呈現具有特色的文化圖像。台灣是移民社會，主要來自於閩粵地區，原鄉既有之區域文化也隨之傳入，其中，以閩南紅磚民宅為主，各地在建物的布局、外觀裝飾上還是有所差別。這是自然環境及生活習俗差異，反映在建築布局與裝飾特色。

傳統建築彩繪壁畫，常見一般傳統書畫題材，以花鳥為大宗，其次是人物、山水、水族、博古等。這些題材內容都有寓意，並且存在多元意涵，例如：牡丹富貴、公雞鳴叫代表功名；在石頭上代表吉室。

本章節將依第三章調查結果，按壁面身堵、頂堵、裙堵次序，從其形式、題材或寓意等對仗，進行彩繪壁畫的空間分布分析。探究潘春源根據空白牆面，如何規劃哪些地方安置彩繪壁畫？畫作內容？怎麼畫？等相關問題。這裡涉及理解傳統文化（象徵文化、詩詞、儒家思想）是解讀圖像的第一步。其次藉由後現代符號學的開放性與不確定性，假設圖像是有意義，是經過畫家考量空間、業主等關係篩選出來的題材寓意，因此，將從潘春源、葛家族、宅第的脈絡下，詮釋彩繪壁畫的圖像意義。

### 第一節 身堵主題內容寓意

葛宅除了磚牆壁面，木架之間的板壁，只要面積適切，皆規劃以彩繪壁畫裝飾。由於兩柱之間的板壁，受限於柱子是否落地與間距差異，所以並非每一塊板壁畫一幅作品。有畫兩幅或一幅大尺寸作品。其中，身堵作品主要集中於正廳內、左右伸手前檐牆中柱後段。而受到建築牆體構成的影響，正身左右次間內外均無安排彩繪壁畫。

廳堂內作品數量安排規劃，是以中柱為界，左右壁面形式對稱，前坡每一板壁畫一幅；後坡每一板壁繪兩幅，使得各幅呈現細長條幅；後片大壁面僅一幅圓形畫面，以下分別詳述：

## 一、廳堂中柱前身堵

潘氏巧妙地結合多元象徵，有意無意展現其過人才華，此處兩組形式對仗，它們的主題分別是左壁：雲龍、書法、鯉魚；右壁：松鶴、書法、鹿。

### （一）正廳左壁中柱前身堵

#### 1. 〈雲龍圖〉

〈雲龍圖〉描繪一隻龍騰空飛上天，穿梭攪動千層雲朵，氣象萬千。以「龍」為主題的作品常出現於台閩粵地區的廟宇，主要表現於神龕壁和左右對看堵畫龍虎以表現方位。這種左青龍右白虎方位做法不見於民宅彩繪畫，<sup>220</sup>難以想像葛宅在左壁身堵位置表現尊貴的龍，卻沒有對應的虎圖，看來此圖與方位無關。

龍除了是聖獸、帝王、高貴之象徵，關於龍的傳說或者說寓意大概有祈雨、<sup>221</sup>望子成龍等故事。古人以為龍專司水，能興雲作雨。由於農業社會灌溉所需的水源相當重要，求雨豐收，就有畫龍致雨，引申為「風調雨順國泰平安」之意。另外，龍屬水生生物，傳統建築多木構，最怕火災，閩粵多畫水藻以防火。〈蒼龍教子〉常見的傳統裝飾題材，廣泛被運用於工藝品上寓意望子成龍之意。

#### 2. 〈鯉魚圖〉

暫且看看〈鯉魚圖〉，這是民間宅第常常出現以魚為題材，寓意年年有餘，並且有防火之意，尤其以潮汕地區民宅使用最多，主要表現於檐下、頂堵或小構件等位置的作品通常是小品。以中堂形式表現巨幅〈鯉魚圖〉，在福建蓮城縣芷溪黃氏家廟(圖 4-1-1)、華安縣仙都鎮大地村二宜樓二樓門兩側(圖 4-1-2)，新竹新補林氏家廟正堂左右次間可見，其中新埔林氏家廟正堂左右次間窗額分別繪以「魚躍」、「鷹飛」(圖 4-1-3)，寓意魚在水裡跳，鷹在天上飛，各得其所，自由自在。

<sup>220</sup>《禮記》曲禮上：「前朱鳥而後玄武，左青龍而右白虎。招搖在上，急繕其怒。進退有度，左右有局，各司其局」。《禮運》：「何謂四靈？麟鳳龜龍，謂之四靈。故龍以為畜，故魚鮪不澆；鳳以為畜，故鳥不獠；麟以為畜，故獸不狘；龜以為畜，故人情不失」。

<sup>221</sup>西漢 董仲舒著《春秋繁露》求雨：「四時皆以水日，為龍，必取潔土為之，結蓋，龍成而發之。四時皆以庚子之日，令吏民夫婦皆偶處。凡求雨之大體，丈夫欲藏匿，女子欲和而樂」。



圖 4-1-1 龍岩蓮城芷溪黃氏家廟〈鯉魚圖〉

說明：紀念黃氏芷溪開基祖庚福公而建，康熙 31 年落成，現貌嘉慶元年重建（1796）。

來源：林武成拍攝 2014.8.14



圖 4-1-2 二宜樓二樓門兩側彩繪壁畫

來源：林武成拍攝 2014.7.18



圖 4-1-3 新竹新補林氏家廟彩繪壁畫「魚躍」、「鷹飛」

來源：林武成拍攝 2013.7.6

鯉魚單獨使用，根據音聲字彙為「裡」、「理」、「禮」同音。前者為謹守本分，理為道理萬物之理，禮乃修養待人謹慎，對葛家人而言，以禮待人正是葛喬年的為人作風。

若從組畫的脈絡來看龍、魚兩圖，此處以書法為中幅，兩側繪製雲龍、鯉魚，自然讓人聯想到耳熟能詳的「魚躍龍門」題材。<sup>222</sup>考察閩粵浙地區僅在衢州廿八都古鎮文廟發現一幅(圖 4-1-4)，該地是過去福建通往京城必經之路，當時許多赴京趕考生都會來祈求金榜題名，因此文廟正殿天花板就畫了單幅魚躍龍門圖。筆者考察台、閩、粵地區彩繪壁畫，僅在三峽祖師廟出現有一龍柱以表現該題材之外，不曾發現彩繪壁畫題材。顯示潘春源將此特殊題材運用於建築彩繪壁畫。另外，相較於上述兩作品都是單件作品，運用類似將鯉魚、龍分開為單幅作品，再以組畫形式表現。若以其《家庭臺帳冊》記載相關日本畫冊來看，或許受到日本相關作品之啟發。如此看來葛家人進入正廳首要入眼即是「魚躍龍門」組圖，寓意努力追求科舉取士，以獲得功名是可能。葛金灼的優異表現，可說是葛家二代的典範。也是葛公的驕傲期盼葛家子孫能夠效法，能夠有進取之心，以葛金灼為榜樣。潘氏以此耳熟能詳的典故，以此突顯此組畫與葛家的脈絡關係。



圖 4-1-4 浙江衢州廿八都文廟正殿中軸天花板〈魚躍龍門〉

來源：林武成拍攝 2015.7.16

## (二) 正廳右壁中柱前身堵

### 1. 〈松鶴圖〉

松樹與鶴，俱為常見之物，但是在古人的觀念裡，則各具神異稟賦。鶴有「百羽之宗」，傳說凡人登仙後所化。松鶴合之有「千歲之鶴依千年之松」的說法。

<sup>222</sup> 《後漢書》(李膺傳):「士有被其容納者，名為登龍門。」又《三秦記》:「江海魚集龍門下，登者化龍，不登者點額暴腮」。

與松鶴相關題畫詞有：「松鶴長春」、「松鶴延年」、「松鶴壽星」、「松鶴遐齡」、「松鶴同長」等用以祝壽，<sup>223</sup>也廣泛作飛昇登仙的象徵，類似故事在《西京雜記》等書中亦多有記載。在臺灣彩繪壁畫中，松鶴圖是常見的題材，時常搭配鹿圖，例如蔡草如於 1956 年繪於台南市大人廟，正殿步口廊裙堵。左壁繪鶴，題名〈當朝一品〉（圖 4-1-5）、右壁繪鹿題名〈受天百祿〉（圖 4-1-6）。其所寓意並非是長壽或仙鶴之意，而是與高官俸祿有關。說明圖像具有多元意義的現象，必須在相關的脈絡之下詮釋。在此該當何解？

## 2. 〈柏鹿圖〉

鹿的吉祥意義，可見《詩經 小雅 天保》：「天保定爾，俾爾戩穀。罄無不宜，受天百祿。」意思是受到天賜予數不清的福祿與太平，沒有甚麼不如意。鹿也常配合松樹組成畫，卻有不同的題名，例如陳玉峰於台南下鯤鯓陳氏家廟所繪〈松鹿圖〉，名稱為「瑞鹿獻壽」，1913 年杜友紹〈松鹿圖〉因背景有滿月，稱「月夜松鹿圖」。由於松有「百木之長」永垂長青，長壽之意，合為「松鹿圖」意指福祿壽。

如果上述左壁身堵〈雲龍圖〉、〈鯉魚圖〉是組畫關係，那麼從題材對仗原則來看，正廳右壁身堵〈松鶴圖〉、〈柏鹿圖〉，自可詮釋為享受高官俸祿的人世精神，這當何解？

〈松鶴圖〉、〈松鹿圖〉是傳統書畫中雅俗共賞的題材，歷代漢、和畫家時有表現，更是以高頻率出現在台閩粵民宅、廟宇等各類型的彩繪壁畫中。依照對稱的布局原則，那麼柏鹿及松鶴組畫可一起解釋為「松鶴遐齡」、「一品受祿」。鹿配松樹，鶴配松樹，或許在整體布局上不協調，柏樹與松樹本是一家，所謂松柏長青之意。若以組畫待之，其解順暢。

由此可知，這些常見的題材各有不同的寓意，非單向意義。這也就是必須在相關的脈絡中，來解讀圖象深沉的意義。因此，對仗科舉取士，那麼松鶴當以當朝一品來解釋，鹿以受祿為意。當然，作為瑞壽，遐齡松鶴寓意長青也是人們追求的理想，自可做為多元寓意來詮釋。若對仗左壁寓意科舉功名，在此應當是期盼葛家子孫能夠事業有成，奉天俸祿，長命百歲。

<sup>223</sup> 吉亭書屋編，《中國吉祥圖案》（台北市：眾文圖書，1981 年 7 月再版），頁 286。



圖 4-1-5 蔡草如台南「大人廟」灰泥壁畫  
來源：林武成拍攝 2008.7.7



圖 4-1-6 蔡草如台南「大人廟」灰泥壁畫  
來源：林武成拍攝 2008.7.7

### （三）正廳左右壁中柱前兩件書法作品

兩圖之間以書法作為組畫中間地位，少見於一般彩繪壁畫。如前述二宜樓主人畫、陳玉峰的松鹿圖，大抵都是以圖象，配以對聯或詩詞書法。端詳此處廳內兩壁的書法內容，左壁是元代徐元傑〈湖上〉：「花開紅樹亂鶯啼，草長平湖白鷺飛。風日晴和人意好，夕陽簫鼓幾船歸。」；右壁是唐末高駢〈山亭夏日〉：「綠樹陰濃夏日長，樓臺倒影入池塘。水晶簾動微風起，滿架薔薇一院香。」雖然兩首詩作者年代相去甚遠，卻都是寫景詩詞，前者寫春遊西湖的詩，彷彿以聲音和色彩繪出一幅歡樂的湖上春遊圖；後者寫夏日風光，字裡充數著色彩，一幅讓人暑氣盡消悠閒自在的圖象，正所謂詩中畫。

從潘春源藏有《王椒畦詩畫》、《詩中畫》等書來看，顯示詩畫之間的關係是他所注重的部分。另外，他也相當擅長運用音聲字彙傳達寓意。例如其 1947 年繪製在台南市五帝廟正殿右壁身堵一幅山水畫，畫面左上方有款識：「三綱五常」（圖 4-1-7）。按松樹有長春之意，「長」與「常」同音，五棵松樹代表「五常」。又，山崗的「崗」與「剛」同音代表三剛，圖像組合即是三綱五常的寓意。若非款識，實在難以知曉山水畫與儒家思想的關係。可見他對於圖像寓意有其特殊的詮釋手法。

就此觀點來看，筆者認為潘氏沒有理由隨意安排這兩首詩於此重要空間位置。若從此點大膽假設，凡書畫必有意，那麼詩的原意必須經過轉碼，才能符合組畫的脈絡而有所關聯。試著推敲，寒窗苦讀功名成就那將是滿面春風之意，取

春風性質作為轉碼似乎可行；另外在朝為官受祿，繁忙於公務之餘，消消人際之間不愉快，不忘遊走於大自然之間。這似乎承接前述，所謂：智者樂水，仁者樂山之道。



圖 4-1-7 五帝廟正殿右壁身堵灰泥壁畫 1947 年

來源：林武成拍攝 2008.8.2

## 二、廳堂內中柱後壁面身堵

傳統建築空間尊卑以近中軸線為要，那麼左右壁中柱後的壁面是最靠近祖先牌位，其重要性高於中柱前彩繪壁畫。在此處各板壁各畫兩幅，左右各四幅以仿條幅形式對仗。

左壁身堵（由外而內）壁畫內容：〈月下梅雀〉、〈蘭石孔雀〉、〈菊石八哥〉、〈竹鷄圖〉；右壁身堵（由內而外）：〈石堅題詩〉、〈山人觀瀑〉、〈冒雨尋菊〉、〈清溪獨釣〉。前者花鳥有情於內；後者山水豁然開朗於外。中柱前，春天的詩詞配上花卉翎毛；夏天的詩詞配上山水人物，挺有意思，使得中軸對稱統一中有了變化。

### （一）正廳左壁中柱後身堵花鳥畫

四季花卉配以翎毛，是雅俗共賞的舊題材，傳統書畫中時常以四季花鳥的組畫呈現，例如，呂紀、齊白石作品，以花鳥畫來象徵四季變化，暗指農業社會靠

天行事的規律，自然造化生生不息，早已無形中影響著我們，順應四季變化而耕。萬物皆欣欣向榮。換言之，依序不逆天，萬物能行，持家之道以孝為先，尊先後次序，長幼有序，相互依存，是順應「天行健，君子以自強不息」之理。

有別於中柱前彩繪壁畫的款識，此處每一幅作品皆有題，題材春梅、夏蘭、秋菊、冬竹等素材搭配禽鳥分別是〈月下梅雀〉、〈蘭石孔雀〉、〈菊石八哥〉、〈竹鷄圖〉，下列分別探討（圖 4-1-8）：



圖 4-1-8 正廳左壁中柱後身堵花鳥畫由左至右（由外而內）

來源：林武成拍攝 2016.4.29

### 1. 〈月下梅雀圖〉

此圖描繪月圓花下的良辰美景，畫面下方石頭前一株梅枝上滿布含苞待放的花蕾，棲息一對麻雀左顧右盼；石頭後方露出翠竹，左上方款識：「好鳥枝頭亦朋友。邨原外史作」。

梅花枝幹，佇立禽鳥的題材，可說是傳統流行文化延續至今，這與之報喜、報春、報佳音的寓意有很大的關係，所以相當討喜。王少濤有詩句：「枝瘦勁如鐵，蕊白明於珠。何處飛來雀，啾啾閒獨呼。靜比羅浮境，彷彿晤仙姝。」<sup>224</sup>雙雀詩作有（唐）賈島，〈義雀行和朱評事〉：「玄鳥雄雌俱，春雷驚蟄餘。口銜黃河泥，空即翔天隅。一夕皆莫歸，曉曉遺衆雛。雙雀抱仁義，哺食勞劬劬。雛既遷迤飛，雲間聲相呼。燕雀雖微類，感愧誠不殊。禽賢難自彰，幸得主人書。」

<sup>224</sup> 〈翠雲畫伯惠寄梅雀圖題詩謝之〉，《臺灣日日新報》，「詩壇」欄，1932年6月22日，第8版。

此圖款識，典出宋元之間的翁森〈四時讀書樂·春〉：「山光照檻水繞廊，舞雩歸詠春風香。好鳥枝頭亦朋友，落花水面皆文章。蹉跎莫遣韶光老，人生惟有讀書好。讀書之樂樂何如，綠滿窗前草不除」。觀其圖象僅是一般常見的梅雀圖。潘春源以「好鳥枝頭亦朋友」道出象外之意，所謂萬物靜觀皆自得，寫美好月光下，一對相逢交頭接耳，嘰嘰喳喳地彷彿在述說美好的景致。正當埋頭苦讀求功名之餘，昂首遠眺那此景，有感美景難得，要懂得珍惜時光，人生惟有讀書好，祈許葛家子孫有進取的美好人生與價值生活態度。而圖中枝桠布滿待開花苞有別於「落花水面皆文章」，那是春天即將到來的美景，科舉功名之路將至，唯有努力，終究金榜題名。

## 2. 〈蘭石孔雀〉

這是一幅仿條幅形式的作品，主體是一隻孔雀，其他物像有石頭、蘭花。

被譽為百鳥之王的孔雀，其艷麗燦爛的羽毛相當適合裝飾，是民間各類型建築彩繪的常客，也是花鳥畫家所好，是雅俗共賞相當受歡迎的題材。

畫面左上方款識：「幽谷生香。赤崁城南春源寫」中的「幽谷生香」可能典出《御定歷代題畫詩類》卷五十一題，題蕭彥祥四景圖二首有（明）薛綱：「昨夜東風入幽谷，春草生香春樹綠，茅簷星散八九家，中有先生讀書屋，讀書偏於靜處宜，白雲堆裏長唔呿，只恐鳴騶陡然至，好山却被英靈移」<sup>226</sup>。又，《淮南子》說山：「蘭生幽谷，不為莫服而不芳」。《花月痕》第五回：「爾乃亭亭淨植，蓮出汙泥，烈烈奇香，蘭生幽谷。」<sup>227</sup>

清陳邦彥《御定佩文齋廣群芳譜卷四十三》：「《爾雅翼》蘭之葉如莎，首春則茁其芽，長五、六寸，其杪作一花，花甚芬香，大抵生深林之中，微風過之，其香靄然達於外，故曰芝蘭生於深林，不以無人而不芳，又曰，株穢除兮蘭芷睹，以其生深林之下似慎獨也，故稱幽蘭。江南蘭只在春芳，荆楚及閩中者秋復再芳。」

228

此畫藉由孔雀聞香到來，所寫的是生長於幽谷中的百花之香-芝蘭馨香。幽

<sup>225</sup>收入《全唐詩》卷 571。

<sup>226</sup>清陳邦彥，《御定佩文齋廣群芳譜卷五十一》，摛藻堂四庫全書薈要版。

<sup>227</sup>清魏秀仁、魏子安，《花月痕》，參閱開放文學 <http://open-lit.com>（2018.06.01 點閱）。

<sup>228</sup>清陳邦彥，《御定佩文齋廣群芳譜卷四十三》，摛藻堂四庫全書薈要版。

幽飄散於畫幅中，正是所謂：「與善人居，如入芝蘭之室」。又《孔子家語》在厄：「且芝蘭生於深林，不以無人而不芳；君子修道立德，不為窮困而敗節。」窺之，潘春源在此重要空間位置，應該進一步寓意祈求葛家子孫應該效法家鄉董奉精神，修道立德守節思想。其運用流行於彩繪壁畫之間的孔雀圖像以裝飾宅第，暗藏詩人隱喻的本能，有別於一般繪孔雀圖，更具有建築空間與家族的深層意義。

### 3. 〈菊石八哥〉

此圖描繪不同菊花倚石圍繞東籬，石上棲息兩隻八哥，畫面右上方有款識：「不是花中偏愛菊，此花開盡更無花。邨原山人寫」。

台灣先賢林覺有〈菊石八哥〉圖，潘春源可能受此圖影響而作。自從隱士詩人陶潛寫出無人不曉的「採菊東籬下，悠然見南山」名句之後，菊花為歷代文人墨客所好，成為超脫世俗的隱逸象徵。

此款識典出（唐）元稹〈菊花〉：「秋叢繞舍似陶家，遍繞籬邊日漸斜。不是花中偏愛菊，此花開盡更無花」。說明百花中我不是特別偏愛菊花，而是菊花開了之後，再也沒有綻放的花朵。點出上句秋天各種菊花聚集環繞屋舍，彷彿陶淵明居所一簇一簇的菊花綻開滿庭院，愛菊之心而忘情賞菊不知不覺已經到了傍晚。潘春源藉由元稹這首詠物詩的寓意，表達葛家子孫必須有堅強進取的決心。

圖中八哥能解語的性格是世俗的象徵，兩隻八哥指明非隱士，那麼繞著叢菊之態，就像詩人堅定的決心。另外，從聲音字彙脈絡來看，叢菊的「叢」同音同聲「從」，菊音近「居」、「舉」。「石」音近「室」。菊花比喻君子。可組合為「從君一室」、「舉室從君」，意謂葛家子孫效法有品格的君子思想，以做為人生終極目標。

### 4. 〈竹雞圖〉

此圖畫石上站立一隻公雞，雞身朝左，合喙回首仰望背後的叢竹，左上方款識：「清節凌秋。昭和辛未夏清和月春源畫」。

「清節凌秋」一詞常見於以竹為題之作品，以寓意竹的「高風亮節」。此詞也出現於其他題材之中，諸如澎湖西嶼鄉二崁村洪華彩繪磁磚，題材主題是布滿畫面的叢菊，搭配鳥、小竹，秋色顯得繽紛，強調「凌秋」。

從畫面組合素材來看，竹子因有節，卻是一節接一節步步挺拔高升的生長特性，常用於寓意高尚的品格與堅定的節操及寓意人的祿位和生活不斷進步。其內

部中空，有可寓意為虛懷若谷、品德高超、堅貞不移。一如陶潛〈咏貧士〉其五：

袁安困積雪，邈然不可幹。阮公見錢入，即日棄其官。芻槁有常溫，采芣足  
朝餐。豈不實辛苦，所懼非饑寒。貧富常交戰，道勝無戚顏。至德冠邦閭，  
清節映西關。<sup>229</sup>

讚賞袁安有高尚的品格與節操，能夠安貧守道，為鄉里之冠。音聲字彙「竹子」音近「祝子」，閩音近「德」寓意有德君子節節高陞。另外，雞有五德（文、武、勇、仁、信），雄鷄的「冠」同音同聲「官」，而一隻大紅公雞立于大石上作昂首挺胸狀，是中國吉祥圖案中歷史最悠久的題材之一，寓意「石上大吉」宅室迎祥的意思。

民國徐悲鴻〈雞圖〉，台南民宅彩繪壁畫有佳里東勢黃宅林石象〈公雞〉。他們分別搭配榴花、菊花、竹子及月季花卉，徐悲鴻圖中配以清竹，雞首偕是朝向景物之外。

潘春源於此重要空間位置，安排頂天立地的叢竹，石上公雞以回首之姿仰望。這可是祈許葛家子孫「追求至德」的象徵，即使是面臨孤寂的環境，也要向袁安學習安貧守道之清神不隨波逐流。

## （二）正廳右壁中柱後身堵

世間凡人有七情六慾，儒家所謂智者樂水仁者樂山，山水對於讀書人有著特別迷人之處，它不是一眼看盡的風景畫，而是看盡人生百態人情冷暖的鏡像。得意時樂山樂水，不得意時澄懷觀道，心情總是能夠豁然。李白、蘇軾之文，唐詩宋詞以來多少讀書人提供了心靈的出口。藉由山水卻是可以說盡人生的不如意。儒家入世經世為用，紅塵滾滾，人生八九不如意。以葛喬年晚年之心營造安家立命之心潘氏應有所感。獨善其身不同流合污。冒雨尋菊的堅持。山人觀瀑洗滌心靈。堅壁題詩，且看心情，為樂到此一遊興緻而作，物我合一；不樂抒發心中之意氣。有感於物與人的關係，就此反映在葛宅，那是一種家的認同；有感家業不易，希望後代子孫銘記在心。

山水人物為題，主題理應以山水與人物的關係來看待，理由很簡單，人物背

<sup>229</sup>（晉）陶淵明，《陶淵明集》，梁昭明太子蕭統版。

景或者說圖中的場景氛圍，有助於觀者對於人物的情境感受有所影響，因此，當創作者繪於背景之人物畫，就有必要等同看待之。

葛宅四幅分別配以場景，以故事的情節出現，卻也暗示著時間四季的變化關係，春夏秋冬，這樣的關係當然與人物的活動互相連結的結果，再加上空間次序，就形成春遊題詩、夏觀瀑、秋尋菊、冬獨釣（圖 4-1-9）。這是從外在現實角度來觀看的結果，反之，內在的心境情思恐怕有不同的詮釋，何以選擇這些題材？究竟背後所要傳達的訊息是怎麼？若以葛宅葛公的脈絡來看待，限時四季遊景，終究不是簡單的裝飾美景罷了！那種無意識的作用於潘氏的選材中是他漢學的涵養內化後的本能反映，他大可選擇流行的四聘、四愛或者對應的四季花鳥，卻在整體充滿花鳥走獸之際，獨特出現於廳內的山水人物畫，或許平衡從外而內的空間關係吧！

從葛宅晚年營建安家立命的起家厝，使之老有所養，退而豁然的心態，能夠有閒情周遊於山水天地間，這是多麼愜意的事。



圖 4-1-9 題詩、觀瀑、尋菊、獨釣

來源：林武成拍攝 2016.04.28

### 1. 〈石堅題詩〉

這是一件條幅作品，畫面前後分四景，中景描繪男子正提筆仰首在壁面上題

字，右後方站立一位童僕，雙手捧著硯台，專注凝視著壁上主人即將書寫的字句，是為景物的主體。男子頭戴硬翅的幘頭，身穿圓領素衣袍服，袖長過手，腰繫飾帶，下身裙擺有格式紋飾，腳穿黑布靴。童僕頭梳雙髻，圓臉，身穿蘆木色上衣，素色褲子、素鞋。

關於在壁上題詩，腦海裡馬上浮現出「到此一遊」。猶記服役期間窺見學長在牆上刻劃入伍梯次，以表曾經到此服役。這種習慣到處留下紀錄的行為今日稱之為塗鴉，古代則是文人雅士發表詩詞書法作品的平台。此行為究竟起源於何時已不可考，許多膾炙人口的作品都於壁上題詩有關。據知宋代文人多喜歡在自家居壁上題詩或請友人題詩，<sup>230</sup>從羅宗濤研究宋人題壁詩目中，除了抒發情感、切磋詩藝之外，就是表現人生態度與建立價值觀。<sup>231</sup>

從吳友如畫寶古今人物圖〈元章題石〉(圖 4-1-10)、清張雨森畫〈西園題壁〉(圖 4-4-11) 兩圖來看，前者似乎是在書寫著人生態度與建立價值觀；後者比較接近好友之間切磋詩詞書法等才藝。浙江俞源村明清兩朝出過進士、舉人、秀才等 293 人之多，民宅壁畫有〈題壁圖〉，這也是目前民宅彩繪壁畫少見的題材。

此圖位於葛宅正廳右壁身堵，最接近神明案桌祖先牌位，從左壁身堵圖像多寓意以科舉功名、志向、德行。對應中柱楹聯字句以提醒世世代代的子孫創業維艱守成觀念。此圖似乎藉由「題詩」行為，指涉醒世的功能，期勉後代孫堅持謹記家訓。

---

<sup>230</sup>羅宗濤，〈從傳播的視角析論宋人題壁詩〉《東華和學》第 7 期（花蓮市：東華大學，2008 年），頁 27。

<sup>231</sup>羅宗濤，〈從傳播的視角析論宋人題壁詩〉《東華和學》第 7 期，頁 57-659。



圖 4-1-10 吳友如〈元章題石〉  
來源：《吳友如畫寶》古今人物圖



圖 4-1-11 清張雨森〈西園題壁〉局部  
來源：台北故宮藏

款識：「石堅題壁」一詞，所從何來？考究潘氏在安平歐宅、雲林拱範宮留下劉禹錫《陋室銘》書法來看，〈吏隱亭述〉：「石堅不老，水流不腐。不知何人，為今為古。堅焉終泐，流焉終竭。不知何時，再融再結。」想必他應該看過，對於被貶的劉禹錫以豁達樂觀態度看待人生及不屈的性格有所讚賞。對偶左壁〈竹雞圖〉，〈堅石題壁〉似乎在提醒葛家子孫，當遇到人生坎坷道路，要保有如劉禹錫以高風亮節的情操和安貧樂道的情趣行走。

## 2. 〈山人觀瀑〉

此圖右上方有款識：「山人觀瀑。春源外史寫。」內容描繪一位隱士坐在磐石上昂首觀看從天而降的飛瀑如白練懸掛於天空。其灑脫放達的形象與梁楷〈李白行吟圖〉相似，看來這位山人顯然是詩仙李白。

觀瀑圖是歷代文人墨客喜愛表現的題材，如大詩人李白〈題舒州司空山瀑布〉：「斷崖如削瓜，嵐光破崖綠。天河從中來，白雲漲川穀。玉案赤文字，世眼不可讀。攝身凌青霄，松風拂我足。」、劉禹錫〈海陽十詠。飛練瀑〉：「晶晶擲巖端，潔光如可把。瓊枝曲不折，雲片晴猶下。石堅激清響，葉動承餘灑。前時明月中，見是銀河瀉。」

該圖出現一位童僕，從箱子裡拿出茶具的動作，有別於台灣先賢王少濤〈題唐寅巨幀觀瀑圖〉詩句：「奚童抱琴追隨親，悠然觀瀑水如銀。」<sup>232</sup>可見他們即

<sup>232</sup> 「詩壇」欄，《臺灣日日新報》，1935年7月8日，第8版。

將在此短暫停留沏茶觀瀑。觀看瀑布從斷崖上傾瀉而下，彷彿萬馬奔騰，激起的水氣瀰漫於天地間，以洗滌世人心靈。暫時放下塵世間的繁瑣事，使用潔淨的山泉煮一壺好茶，接受白練飛瀑洗滌內心的塵埃。時時勤擦拭內心的塵埃，心若明，塵埃不生。看來此圖所寓意乃具有醒世作用。

### 3. 〈冒雨尋菊〉

此圖右上方有款識：「冒雨尋菊。昭和辛未夏春源寫。」內容描繪山間小徑一位士人手持策仗，回首俯視身旁一位雙手捧著菊花盆栽前來的童僕。垂柳搖曳，小徑的足跡，士人頭戴盤帽，皓鬚揚起，這顯然是雨天的景象，相當少見的題材，看來應該是詩中畫，出自於初唐詩人駱賓王所寫〈冒雨尋菊序〉：<sup>233</sup>

白帝徂秋，黃金勝友，解塵成契，冒雨相邀。涼燠則鴻雁在天，敘交遊則芝蘭滿室。砌花舒菊，還同載酒之園；岸葉低鬆，直枕維舟之浦。參差遠岫，斷雲將野鶴俱飛；滴瀝空庭，竹響共雨聲相亂。仰折巾於書閣，行閱飄蕪；挹雅步於琴台，坐聞流水。字中蚪，競落文河；筆下蛟龍，爭投學海。珠簾映水，風生曳露之濤；錦石封泥，雨濕印龜之岸。泛蘭英於戶牖，座接雞談；下木葉於中池，廚烹野雁。墜白花於濕桂，落紫蒂於疏藤。雖物序足悲，而人風可愛。留姓名於金穀，不謝季倫；混心跡於玉山，無慚叔夜。

御製樂善堂全集定本（四庫全書本）卷二十五〈冒雨尋菊〉

秋雨霏霏碧蘚滋。閒情今日步東籬。不知冷夜寒朝裏。開到西風第幾枝。

我愛秋來菊蕊開。天工偏為洗塵埃。倚欄閒咏衣衫濕。應是纔從籬畔回。上首詩句「芝蘭滿室」與下首詩句「洗塵埃」與左右壁中柱後身堵之作品寓意相呼應。此乃儒釋道之思想，對於長期出入「經文社」的潘春源並不感到陌生。「芝蘭滿室」對仗左壁身堵〈蘭石孔雀〉芝蘭馨香，以冒雨尋菊醒世，說明經過洗淨塵埃的潔淨心靈可看清一切世俗。

### 4. 〈清溪獨釣〉

<sup>233</sup>台北故宮藏清〈勵杜訥書〉釋文，請參考國立故宮博物院書畫數位典藏。

此圖右上方款識：「清溪獨釣。臺南春源寫意。」畫中白髮髯鬚坐於坡石獨釣溪魚，後方一魚籠以盛裝捕獲之魚兒，童僕在側，這顯然是隱居之士。據長者形象，彷彿是最為人所熟悉的姜太公釣魚的故事。他是一位智謀遠慮有智慧又忠心耿耿之人，其高風亮節安貧樂道的性格受到眾人普遍崇敬，經歷代流傳成為漢人忠孝節義精神的化身。

文人墨客特別喜歡「獨釣」，如唐戴叔倫〈春江獨釣〉：「獨釣春江上，春江引趣長。斷煙棲草碧，流水帶花香。心事同沙鳥，浮生寄野航。荷衣塵不染，何用濯滄浪。」歷代畫家以漁隱、清溪、獨釣為題出現不少，例如明唐寅〈松溪獨釣圖〉、〈溪山漁隱〉、民國林紓〈野水獨釣〉等圖，大多寓意耕讀、養心隱士生活。值得注意的是，這些圖中並沒有安排童僕，而葛宅正廳右壁中柱後四幅山水人物都有童僕，除了本圖之外無所事，其他三幅童僕手頭上都有事在身。

再看圖中一株松樹矗立於坡石上，常綠樹叢點綴其間，並非獨「獨釣寒江雪」的冬天景象。「清溪」一詞與富春山故事有關。款識「清溪」究竟是此地名，還是泛指清澈溪水，並有確切的解釋。若以清溪指涉潔淨的心靈；「獨釣」指涉獨善其身，是符合前述三幅正廳中柱後身堵作品醒世的寓意功能。誠如沈周〈寒江獨釣〉款識：「一竹自入手。江湖在竹中。無人知此意。持去問漁翁」，可轉化為「江湖事事只有獨善其身者所知。」<sup>234</sup>這擇善固執獨善其身做到堅定不移，實在是件不容易的事。

### （三）後片左右壁身堵

「後片」是指位於正廳神龕屏後方，屬於私人空間，嘉賓不得進入。該空間不大，進深約二公尺，是通往後院的必經之道，主要是通往左右次間後房的後代所用。

潘春源在此左右身堵繪一大圓框，左壁繪〈男女〉、右壁繪〈梅鶴因緣〉，下列分別敘述其在空間的寓意：

#### 1. 〈月下男女〉

此圓形外框內，繪一對男女相背，一寫男女戀愛含情脈脈之情。可能是中國十大愛情故事「西廂記」、「紅樓夢」等文本內容。這些常常被運用在陶瓷工藝彩繪，然而考察閩粵台彩繪壁畫很少見之。若寫婦女形象，則廣東潮汕地區出現不

<sup>234</sup>（明）沈周寫意冊〈寒江獨釣〉，現藏台北故宮。

少現代女性圖像，新竹畫師邱鎮邦在姜氏家廟有類似的婦女圖。

對照《吳友如畫寶古今人物圖》西廂記人物（圖 4-1-12），此圖似乎有相似之處。據知《西廂記》全名《崔鶯鶯待月西廂記》是以愛情為題材，元雜劇的壓卷之作，故事中有追求婚姻自主的衝突張力。

按此圖下方裙堵，兩幅作品寓意招來福氣求得多子多孫，寓意應該是建立在自由的男女戀愛基礎上，這是新時代的新思維，在此似乎表露無疑。

另外，畫圓之意被運用在許許多多的傳統禮俗之中，最為典型的是，祭典儀式結束，燒完金紙，舉起酒杯謝天謝地之後，將酒杯之水，以畫圓方式，將水灑在金爐周遭，代表完滿。因此，圓對於傳統文化有圓滿之意。利用圓形的外在形式，運用於空間的最後頭，意有所指「圓圓滿滿」。人生最後追求或祈求不外乎事事圓滿。



圖 4-1-12 「西廂記」張生石畔私窺鶯鶯燒夜香

來源：《吳友如畫寶古今人物圖》

## 2. 〈梅鶴因緣〉

枝梢盛開的白梅，男士佇立憑依彎取的樹幹上，望向昂首鳴唱的白鶴，形成一動一靜有趣的畫面，這正是描繪林和靖梅妻鶴子典故。據（宋）沈括《夢溪筆談·卷十人事》，知曉宋林逋隱居於杭州西湖孤山，植梅養鶴以為伴，逍遙自在。因其無妻無子，故稱為梅妻鶴子，之後比喻清高或隱居。

潘氏在此空間的身堵，安排林和靖先生終生不娶隱居山林的典故，於情於理都相當不適合。此牆裙堵四幅作品都是寓意多子多孫，左壁身堵也以表現男女之情，這樣的脈絡，卻出現「梅妻鶴子」按照原典故事，那豈不是民間所謂：不孝

有三，無後為大嗎？<sup>235</sup>潘氏不可能不知此道理，就此脈絡來看，潘春源可能改變了原意，若以別稱「梅鶴因緣」一詞，採用「因緣」，那麼期望後代子孫有好姻緣似乎還有點道理。

再看看此圖白鶴與人物動靜之間是畫面張力所在，枝梢上梅花點綴繽紛梅花香氣撲鼻而來，是寒冬的季節，賞梅好時令，如此自信綻放點綴美景，和靖先生能不醉乎！一派慵懶身影佇依梅身，聆聽鶴子喋喋不休的讚賞，恰是居家閒情天倫之樂道，這樣的選題，轉化原典方是合理的解釋。就空間位置處於後片房門旁，當入房休息並能夠觀賞，透過圖象而起潛移默化之效，圓形外形，具有圓滿之意，兩幅左右相對圓圓滿滿，幸福滿滿。

#### （四）伸手前檐牆中柱後

綜觀一般民宅築有軒亭，其裝飾重點主要集中在木作構件雕刻。葛宅也不例外，但是精美的雀替已遺失。這種小格局能夠設有軒亭，僅見於台南安平、澎湖、廣東潮汕等地類似的格局。葛宅左右伸手前檐牆身堵，正好位於軒亭兩側，考察上述地區，像葛宅這樣在鄰近軒亭的伸手空間上，安排彩繪壁畫不曾見過。

潘春源於此身堵描繪人物題材，分別是左伸手〈董奉像〉、〈嫦娥抱兔〉；右伸手〈將軍圖〉、〈蘇武牧羊〉，隔著軒亭相望。軒亭具有遮陽作用，平常時日為葛家休憩之處，遇有祭祀可作為活動使用。可以想像午後斜陽高照，休憩期間的葛家人，眼目隨時與這四幅作品交會，該處在空間的重要性雖然不及正廳，卻是賓客進入正廳必經之地，並非不易見之位置。相對於裙堵，身堵的空間地位較為重要，以下列分敘其空間象徵寓意：

##### 1.左伸手前檐牆中柱後

###### （1）〈董奉像〉

這位兩眼黑白分明炯炯有神，直視左前方，濃眉眉稍呈三角形，鬚鬚連髮，作捲髮不修邊幅狀，獨男子其外型似羅漢像非漢人，加上身旁跟隨著老虎，總是讓觀者直覺聯想「伏虎羅漢」。若是羅漢像，依對仗原則，必須出現「降龍羅漢」，

---

<sup>235</sup>語出《孟子》：「不孝有三，無後為大」。其原意有不同解釋，此處所指的是民間的說法。

然而卻不見於葛宅。<sup>236</sup>雖然與〈雲龍圖〉同時出現於左壁，方位也非左龍右虎，可以排除與上述之關係。事實上，台灣民間所繪的伏虎羅漢具有以手持金箍圈，穿著袈裟，裸肉上身，下身著褲裙，赤腳或穿布鞋等特徵。此圖卻是上身穿著交領右衽小袖的衣服，頸背掛大圓草帽，下身窄管褲子披覆外布，腰繫葫蘆，雙手持杖，雙足穿戴草鞋的裝扮，如果此人非羅漢，那麼為何許人也？

文獻記載關於人與老虎至少有三種說法：保生大帝吳真人醫治老虎咽喉（圖 4-1-13）、董奉虎守杏林及武松打虎。前者在傳說所指老虎是白額金睛虎與此圖形象不符合；後者武大郎打虎肯定是勇猛的少年兄形像，與此圖完全不對味。依葛喬年的職業來看，真人、董奉都是與醫術有關的神醫，最有可能是此畫的主題。



圖 4-1-13 邱鎮邦〈吳真人醫龍虎〉之玻璃彩繪

說明：左圖頭屋隴西邱氏宗祠堂，右圖富里邱氏宗祠堂

資料來源：張智凱，《臺灣客家地區傳統建築裝飾藝術之研究》，頁 183

從正廳中門板一對藏頭聯：「種追董奉。德效華陀」透露出葛喬年效法董奉、

<sup>236</sup>據慶友尊者《法住記》記載：釋迦牟尼佛涅槃時囑咐十六位羅漢常駐世間，護持佛法。然而傳到我們漢地，卻增加了兩位尊者，成了十八羅漢。據說是因為中國人尤其喜歡「九」這個數字，而十八是九的雙數。而後來所增加的這兩位尊者，卻成了十八羅漢中最赫赫有名的，那就是伏虎、降龍二尊者。

華陀行醫精神。董奉是福州附近長樂市人，其德行高尚贏得「董仙師」之名，地方設廟奉祀已追隨其德行，例如福州茶亭街河上村救生堂（圖 4-1-14）所奉祀的就是董奉。

葛公來台以追隨鄉里神醫為己任，入山林不種田，行醫遇貧困者分錢不取，倒是真有此其行為表現，就此脈絡推論，董奉應該就是畫中的主角，呼應楹聯以再現董奉形像，所謂見畫思賢之理也。

潘春源在缺乏有關記載董奉形象特徵的文獻之際，又不見以董奉為題的圖像作品（圖 4-1-15），卻以其擅長神仙羅漢畫形塑董奉像，巧妙地安排傳統中醫界人人皆知的董奉典故〈虎守杏林〉橋段，因相似於羅漢像，一直被誤解為〈伏虎羅漢圖〉，為筆者百私不解，終在一對藏頭聯與葛喬年職業、籍貫脈絡交叉比對之下，揭開了此圖的真義：葛公效法董奉精神，時時提醒自己及後人必須種下德行。後來葛金灼所開設的「種德內科·小兒科診所」，即是以中門楹聯首字為稱，以啟警戒之性。



圖 4-1-14 福州茶亭街上村救生堂  
來源：林武成拍攝 2015.7.30



圖 4-1-15 救生堂畫人所繪董奉像  
來源：林武成拍攝 2015.7.30

## (2) 〈嫦娥抱兔〉

此圖描繪樹下一位女性的造形，曾被記載為觀世音。然而其雙手懷抱胸懷的兔子特徵，清楚指出是嫦娥與玉兔的形象。女子與〈虎守杏林〉隔窗相對，似乎暗指兩者有所關聯，其意義並非單幅存在，依對仗原則，來看嫦娥與董奉關係，

大概是搗藥一事相通。

根據宋《太平御覽》：「傅玄《擬天問》曰：月中何有玉兔搗藥？」而民間傳說嫦娥就是玉兔，他們受罰幫醫仙服務搗藥為人治病。又有一說法相傳兔子犯了天條，被玉皇大帝懲罰終年為神醫搗藥。相傳嫦娥的化身，天帝因嫦娥偷藥，犯了天條，因出自善意，就將她變成兔子，天天替各仙神磨藥以為懲罰，這就是「玉兔搗藥」的神話故事。<sup>237</sup>

男性主導的社會中，潘氏並沒有選擇搭配女神醫，而是以民間故事中關於嫦娥抱兔故事。本文以為是潘春源在閱讀《太平御覽》所載董奉、玉兔搗藥起了靈感。這道理很簡單，選擇作為傳播構通的圖象，自然偏向觀者所知題材為好，然而這裡並沒有以「搗藥」圖出現，而是以女性圖像出現，這是因為考量題材之間的對稱關係--人物對人物。想想，果真在此處畫上玉兔形象的搗藥圖，整體建築空間肯定不協調，並且失去對仗準則。

另外，潘氏選擇〈嫦娥抱兔〉，與〈董奉像〉在構圖上，有相似的布局處理，即是樹的造形極為相似。透過背景相似的景物關係，聯繫成為一幅組畫，使得在繪畫內容上與《太平御覽》文本有所關係。

## 2.右伸手前檐牆中柱後

從軒亭觀右伸手，前檐牆中柱後，窗戶兩側又是不同的故事畫。從現存殘片可見形象，判定為「蘇武牧羊」，另一幅圖像內容是一位著胄甲的將軍牽一匹馬兒，暫時命名〈將軍圖〉。

### (1)〈蘇武牧羊〉

此圖位於右伸手窗戶的外側，從現存殘缺的彩繪層，可見一位長者手持節仗，下身圍繞羊群，眼神惆悵昂首望蒼天，這是描繪「蘇武牧羊」的歷史故事。

唐《藝文類聚》：「《漢書蘇武傳》曰：單于幽武，置大窖中，絕不與飲食，天雨雪，武臥齧雪，與旃毛并咽之，數日不死，匈奴以為神。《漢書》曰：蘇武留匈奴十九年，始以強壯出，及還，鬢髮盡白。《鑒誠》蘇武之守節，可謂固矣。

《言志》秋風別蘇武，寒水送荊軻，誰言氣蓋世，晨起帳中歌。」<sup>238</sup>又府城士人

<sup>237</sup>阮昌瑞，《臺灣動物與民俗》（台北市：臺灣博物館，1999年），頁316。

<sup>238</sup>（唐）歐陽詢，《藝文類聚》，《欽定四庫全書》本。

羅秀惠有詩句：「蘇武牧羊兒，咬氈擁使旌。」<sup>239</sup>蘇武守節十九年，以堅忍意志度過寒冷的氣候，只有羊群為伴，孤身在北，思心在南。當他回到漢地，已經是一位皓白的老人了！

南北朝《顏氏家訓》：「自子游、子夏、荀況、孟軻、枚乘、賈誼、蘇武、張衡、左思之儔，有盛名而免過患者，時復聞之，但其損敗居多耳。每嘗思之，原其所積，文章之體，標舉興會，發引性靈，使人矜伐，故忽於持操，果於進取。」

240

蘇武牧羊的忠節成為儒家思想的典範，時常出現於民間廟宇以教化百姓，家廟宅第也常有。潘春源就有多幅紙本作品存世，可見此題材相當受到歡迎，潘氏特別重視。

回頭觀看這幅作品，蘇武身顏向外，並非隔著窗戶面對〈將軍圖〉，這是有違中軸對稱原則，潘氏不可能無知。再觀其同時期兩幅紙本作品，蘇武都是面朝右方，若直接當作粉本，正好符合面向窗戶，何以此處出現不尋常的方位問題呢？究其原因大概有兩種可能性：第一，左進右出的空間觀念導向，第二，面向南方思漢的方位導向。若以正廳〈柏鹿圖〉來看，鹿身雖朝外，卻是以回首以符合對稱呼應原則，那麼第一點可排除。若以葛宅坐北朝南方位觀之，向外正是朝向南方，符合史實情節：蘇武身在北方，心在南方，當他聽到武帝駕崩心情的哀悼，僅能面南遙祭漢帝。按此脈絡，潘氏忠於歷史的事實，考量葛宅座向，破除成規實在是具有獨到的內涵。

## (2) 〈將軍圖〉

這幅位於右伸手前檐牆窗戶內側，彩繪層已經剝落相當嚴重，端詳殘存的圖像，是一位身著起甲戰袍，頭戴盔帽，後方有一匹淺褐色馬兒，牠似乎受到驚嚇抬起前腳作獅吼狀。

過去此圖同樣遭受誤判為關公與赤兔馬，比對潘春源所繪關公形象，將軍臉形似潘氏繪張飛相，但是張飛與蘇武無關，根據題材對稱原則，對面左伸手前檐牆窗戶兩側董奉對嫦娥抱兔寓意杏林的組合，是圖應該與蘇武有所關聯。從文本的概念來考證相關故事情節，出現與蘇武有關的將軍是李廣，此圖是否是就是李

<sup>239</sup> 〈歡迎席三得句示諸君子〉，《臺南新報》，1925年2月20日，第5版。

<sup>240</sup> 〈南北朝〉顏之推，《顏氏家訓》，《四部叢刊初編》本。

廣將軍，還有待商榷，待以葛宅為拍攝場景的古老的台語電影《命運的鎖鏈》能於修復後公開放映，即可解此一謎題。<sup>241</sup>

## 第二節 頂堵主題內容寓意

前述第三章調查顯示，葛宅正身與左右伸手前檐牆走馬板、門額、枋樑有作品，穿斗式木架構的「穿材」無畫。其中正身左右次間的走馬板，保存整面以豎向拼合的板壁，中間無任何短柱分段，並且未施以彩繪壁畫，反而是廳內前檐牆走馬板背面有作品。該處平時光線黯淡，一般觀者往往不易注意，因此台南傳統彩繪壁畫少在此處安排作品。以葛宅的彩繪壁畫施作現況，理論上應該在左右次間有所作為，卻不施彩，其中原因之一，可能與三開間的狹小空間，使得該處視線受到伸手遮擋之故。另一原因，可能與整體立面佈局有關。

觀看正廳走馬板以短柱分三段，中軸段有款識，門楣位置相當顯著，左右次間裙堵面不分段施以彩色洗石子花鳥畫作品與之呼應，形成立面圖像三角構成對稱。倘若左右次間走板施以彩繪，可想而知將是色彩繽紛，卻削弱正廳彩繪的張力。從觀賞者角度來看，頂堵視線高於身堵，重要性有所不及。不過中軸線上的走馬板與伸手前段隔著天井相望的走馬板皆有款識，顯示潘春源對此位置的重視。下列本節將分別依照走馬板、枋樑及門額位置來探討這些彩繪壁畫的主題圖像內容，以及它們與空間的關係。

### 一、走馬板

本研究調查結果顯示，葛宅走馬板彩繪壁畫主要在正身與左右伸手前檐牆，除了正身左右次間的走馬板，其他皆有繪製。

其中關於民宅彩繪壁畫出現西洋風景題材，是否與台展有關，這是有待商榷！筆者考察閩粵一帶，尤其是潮汕地區，因東南亞華僑衣錦還鄉興建大厝之故，時常出現西洋風景畫；臺南西港某宅，出現大正時期所繪現代船隻，從此看來應該與台展無關，而是當時畫師之間相互影響流行的題材。

---

<sup>241</sup>1973年石軍演出一部古老的台語電影《命運的鎖鏈》，以葛宅作為劇中的場景，該影片目前典藏於國家電影中心，等待來日修復完成公開放映，即可解此謎題。

此六幅西洋風景畫用筆有別於傳統題材，是否為潘氏所畫，無法判定。筆者碰到這樣的作品，大抵保持存疑的態度，乃是因為台灣類似作品幾乎沒有落款，題材風格又是相當接近之故。作為流行題材，當然是一種時代感，新潮炫耀的心態作祟。換個角度思考，海上南洋交通的往來，文化的雜揉，無疑這是海洋文化影響的歷史證物。

另外，葛宅正廳走馬板的背面，難得出現彩繪壁畫，該處光線昏暗，觀者易於疏忽，因此台灣民宅比較少在此施彩繪。不過筆者在調查大埔潮汕地區彩繪壁畫，面向神龕頂堵彩繪壁畫（走馬板或枋）得知潮汕稱呼此處為「回照」，施以彩繪是相當頻繁且精采，例如：廣東汕頭普寧市泥溝村「進德日新」(圖 4-2-1)、「本立道生」(4-2-2、4-2-3)、廣東梅州市大埔縣百侯鎮南村「肇慶堂」(4-2-4)。可見葛宅在此處施彩似乎受到潮汕地區的影響。以下分別敘述正廳前檐牆走馬板、正廳內回照（正廳前檐牆走馬板被面）及伸手前檐牆中柱前段走馬板題材內容寓意：



圖 4-2-1 普寧市泥溝村「進德日新」  
來源：林武成拍攝 2014.8.17



圖 4-2-2 泥溝村「本立道生」祠堂後包「錫光」  
來源：林武成拍攝 2014.8.17

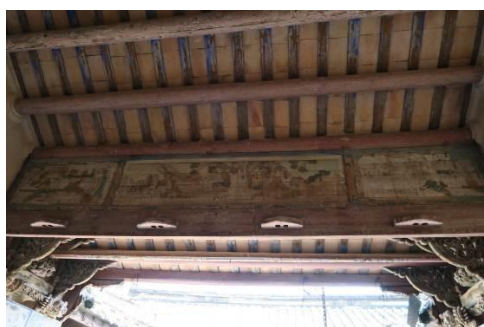


圖 4-2-3 泥溝村「本立道生」後包屋  
來源：林武成拍攝 2014.8.17



圖 4-2-4 百侯鎮侯南村「肇慶堂」  
來源：林武成拍攝 2014.8.16

### （一）正廳前檐牆走馬板

正廳前檐牆為賓客進入廳內的門面，反映出主人家的地位與品味，因此向來是民宅裝飾的重要位置，充分表現於格扇門、門枋與走馬板。依空間次序（中、左、右）分別是：〈瑤池獻瑞〉、〈柳下雙鷺〉、〈鴛鴦圖〉。

#### 1. 〈瑤池獻瑞〉

此圖是描寫八仙前往瑤池為王母娘娘祝壽的情節。以宮殿為背景，中堂三位女子中立者應為王母娘娘。一位右手持杖，左手捧著壽桃，滿臉皓白髯鬚乃是南極仙翁。其浩浩蕩蕩引領著八僊前來瑤池祝壽，增添畫面的熱鬧氣氛。圖右上方有款識：「瑤池獻瑞。辛未夏月寫春源」。

八仙的故事是民間非常喜愛的題材，其常民化、生活化早已不知不覺深入民間生活。舉凡八仙圖像及其象徵器物廣泛被運用於各種裝飾上，例如書畫、木雕、石雕、剪粘、泥塑、彩繪、瓷器、絲品等。台灣民間習慣在喜慶、嫁娶、入厝、新年等慶祝活動，總是張羅紅色為底的「八仙綵」懸掛於大門上方；寺廟更有所謂扮八仙、誦八仙、奏八音等活動演出，以增添慶典的熱鬧氣氛。例如天壇經文社龍華科儀就有誦「八仙讚」項目。

八仙綵張掛於門前的習俗，影響民宅彩繪壁畫，中南部地區通常表現於門上楣枋，以南極壽翁為中左右各四僊人一字排開（圖 4-2-5）。少數表現於走馬板位置，受到以短柱分三段的影響，一般表現於兩端的走馬板為主，以每一堵安排四位仙人方式呈現。另外也有表現於正廳左右身堵，做兩人一組四聯幅，而單幅的八仙圖主要是以中堂掛軸為主。葛宅於中軸走馬板，以單幅形式描寫八仙前往瑤池為王母娘娘祝壽的情節實屬少見。

王母娘娘與八仙的圖像內容與文獻版本及選擇的橋段有關，例如《八仙祝壽讚》<sup>242</sup>

讚偈曰：八仙過海浪滔滔，王母雲頭把扇招，動問眾仙何處去，齊來上壽赴蟠桃……南極翁，率八仙，齊來上壽，慶祝長生，龜鶴遐齡，壽星拱照，萬

<sup>242</sup>轉引自余永湧，〈臺灣首廟天壇女誦經團早晚課與祝壽佛事科儀實錄〉，《臺南文獻》第 2 輯，頁 221~222。

萬餘年，無窮無盡，天地同休。壽星開壽言，壽燭照大千，壽山並壽海，福壽永綿綿。阿彌佻佛，阿彌佻佛，南無清淨大海眾阿彌佻佛。



圖 4-2-5 雲林二崙廖宅（宏華堂）廳內楣枋

來源：張智凱，《臺灣客家地區傳統建築裝飾藝術之研究》，頁 77。

潘春源在此以單幅形式表現八仙前往瑤池向王母娘娘祝壽的吉慶場景畫面，自然是以民間約定俗成的祝壽題材，轉化為吉祥僊祝的移情作用有關。誠如經文社至今每年 8 月 8 日將舉行瑤池大會法事，希望藉由祂們修道成仙之長生觀，祈求祂們能夠以此觀念來普渡眾生，讓信眾所求長生之願望能夠實現。正如該讚，圓滿是以福壽永綿綿來祈願一樣。<sup>243</sup>另一方面，據說這題材在傳統木建築中具有避火防火的意涵，深受民間所喜愛。

## 2. 〈柳下雙鷺〉

此圖垂柳搖曳，湖面小魚三五成群悠游。日暮一對水禽佇立於石坡上，牠們正靜待一頓豐盛的晚餐（圖 4-2-6）吧！

圖中水禽長喙、長臉、頭部後有羽形似蒼鷺，但是身體，短腳卻像雁鴨。仔細端詳其腳無蹼與用色又不似雁鴨之類。探究潘春源的繪製習慣，時常不打草稿，直接就畫。很有可能在畫完蒼鷺一類的頭頸之際，發現橫幅作品的高度沒有足夠的空間可畫細長的腳又不便重繪，直接縮短腳的長度是可能。在此按做畫順序，取蒼鷺為詮釋對象。

蒼鷺，又名灰鷺。台灣文獻《臺灣詩鈔》〈苗圃〉：「林垆仍舊勝，鷗鷺識重來」<sup>244</sup>；臺陽八景〈泮水荷香〉：「心許池間鷗鷺同，揭來羈跡海天東。」<sup>245</sup>記載其季節性移動的候鳥特性。每年 8 月下旬將會飛來台江地區避冬，隔年 4 月離開。牠們與其他的鷺科水鳥混合居住，群體聚集，能夠長時間維持固定不動的姿態，

<sup>243</sup> 余永湧，〈臺灣首廟天壇女誦經團早晚課與祝壽佛事科儀實錄〉，《臺南文獻》第 2 輯，頁 221。

<sup>244</sup> 不撰著，《臺灣詩鈔》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1967 年），頁 267。

<sup>245</sup> 王瑛曾，《重修鳳山縣志》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1962 年），頁 449。

等待獵物經過時在瞬間快速啄食。<sup>246</sup>

類似的形象，可見於 1916 年竹內栖鳳〈雨中柳鷺圖〉（圖 4-2-7）與 1928 年台展第三回，林玉山出品〈雨後乍晴〉（圖 4-2-8）。筆者在台閩粵田調中，僅在廣東潮州古城，發現一座門樓左壁頂堵有一幅〈荷鷺圖〉，不曾在台灣民宅寺廟彩繪壁畫中發現。這應該是潘春源將傳統繪畫題材運用於彩繪壁畫的例子。

蒼鷺在中國吉祥圖案沒有特別的文化象徵記載，主要還是以「鷺」字為寓意。按音聲字彙，「雙鷺」同音聲「雙祿」、「柳」音近「留」、「石」音近「室」、「蒼」音近「昌」、「魚」同音同聲「餘」，餘，剩也。「剩」同音同聲「盛」。其中，「雙祿」與紫微斗數「雙祿朝垣格」同音同字，是指命宮有吉星座守的意思，代表財祿無缺。

據此處空間次序左為進入室內，財祿進室方有餘，並且要留得住。因此，此圖預祝葛家財祿無缺，事業昌盛。



上 圖 4-2-6 潘春源〈柳下雙鷺〉

來源：林武成拍攝 2015.4.4

中 圖 4-2-7 竹內栖鳳〈雨中柳鷺圖〉

來源：《美術畫報三十九編卷三》（1916 年 2 月 1 日），東文化財。

右 圖 4-2-8 林玉山 台 3 〈霽れゆく雨〉 1929

來源：中央研究院臺展資料庫



### 3. 〈鴛鴦〉

該圖表現鴛鴦戲水，一隻站立在樹幹上；一隻水中游，兩兩相望一片夏塘之景。

<sup>246</sup> 台江國公圖官網 <https://www.tjnp.gov.tw/index.aspx>（2018/5/25 點閱）。

羽狀複葉似槐樹、羅望子、鐵刀木，盛開的白花裂片五瓣，非白槐垂下串生，也非鐵刀木黃花，看來 1895 年從印度引進台灣的羅望子。以台南市栽植較多，北部的民眾可能對它較不熟悉。羅望子的花在夏、秋開放，雖屬於豆科蘇木亞科家族，但是它的花瓣只有 3 片發育較完整，其餘片退化成鱗片狀；白色的花瓣上布滿了如莖菜般紫紅色斑紋，搭配上大形、乳白色的萼片與綠色花蕊，秀麗而雅緻。果實於春節過後陸續成熟。<sup>247</sup>

禽經：「鴛鴦、玄鳥愛其類。鴛鴦，匹鳥也。玄鳥，燕也。二鳥朝倚暮偶，愛其類也。」可知鴛鴦生命是相連即時風雨也不相離，因而象徵夫妻和諧美好的意思，廣泛被運用於婚姻相關之產品，例如鴛鴦被、鴛鴦沈、鴛鴦盆等。除此之外，許南英有詩句：「風塵鷹隼翔千里，福祿鴛鴦戲一雙。」<sup>248</sup>、「讓人「福祿」注鴛鴦！」<sup>249</sup>都是有關祝賀夫妻二人雙壽的祝壽賀辭。鴛鴦一詞搭配長春花寓意為鴛鴦長春。另外，從邱逢甲詩句：「藍溪水，清而蓄，中有雙鴛鴦，旁有連理木。上多賢者居，吾丘世聚族。」<sup>250</sup>位處池塘鴛鴦之地，大概都是居住有才德的人。

在此搭配〈柳下雙鷺〉的雙祿（財祿），〈鴛鴦〉可寓意雙壽（福祿），左右對偶呼應，預祝葛家福、祿、壽的吉祥意義。考察廣東潮汕地區門樓處處以「福祿壽三星」來表現吉祥祝賀之意，潘春源巧妙以同音字彙象徵手法，以傳統花鳥對偶為題，避免重複中軸〈八仙圖〉人物題材。除此之外，再搭配羅望子的望子以寓意多子並望子成龍，那麼不就是入世人生追求目標，即是所謂的「財子壽」嗎？

## （二）正廳內回照

### 1. 〈渚汀雙鷺〉

圖中可見水洲濕地小魚悠游，白鷺鷥棲息，一隻嘴裡正從水中銜小魚；一隻挺胸望向遠方略有所思。

白鷺鷥為花鳥畫常見題材，如明呂紀〈秋鷺芙蓉〉（台北故宮藏）、〈群鷺圖〉（波士頓美術館藏）、〈柳蔭白鷺圖〉（昔王己千藏）、清姚元之〈荷花鷺絲〉、林

<sup>247</sup>自然系圖鑑 <http://naturesys.com/>（2018.5.27 點閱）

<sup>248</sup>許南英，《窺園留草》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1962 年），頁 190。

<sup>249</sup>許南英，《窺園留草》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1962 年），頁 99。

<sup>250</sup>邱逢甲，《嶺雲海日樓詩鈔》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1960 年），頁 131。

玉山〈蓮池〉(台展第四回 1930 年)等。

據《彰化縣志》：「鷺，即白鷺鷥也，一名絲禽，一名雪客。林栖水食，群飛成序，翔集必舞而後下。」<sup>251</sup>又《澎湖記略》：「鷺鷥：詩：振鷺於飛，於彼西雍。詩義云：水鳥也；所好潔白，謂之白鳥。凡渡海者，見有白鳥飛翔則喜，以其將近嶼島也。鷺涉淺水，好自低昂，如春、如鋤，故又名春鋤。埤雅曰：頂上有絲毳毳，長尺餘，欲取魚則弭之。禽經曰：鷺啄則絲偃、鷹捕則角弭，藏殺機也。陰陽變化論曰：鷺目感而受胎，一名雪客，一名風標公子。」<sup>252</sup>可知鷺鷥別名有：絲禽、雪客、白鳥、春鋤、風標公子。

《禽經》：「鷺，白鷺也，小不踰大，飛有次序，有百官縉紳之象。詩以振鷺比百寮，雍容喻朝美。《易》曰：「鴻漸于干於磐，聖人皆以鴻鷺之群擬官師也。」官場有關，「振鷺」一詞，被寓意為在朝有操德的賢人。

音聲字彙，鷺鷥的鷺同音同聲「路」，鷺鷥和芙蓉組合為吉祥圖案有「一路榮華」、鷺鷥和牡丹組合為吉祥圖案「一路富貴」、鷺鷥和蓮花、荷葉組合為吉祥圖「一路連科」。

此作品所處位置，光線不足，一般觀者不易注視，反而是神明廳的祖先，直接面對。圖中雙鷺與〈柳下雙鷺〉同樣可寓意為「雙祿」。「一鷺銜魚」的銜與官銜的銜同音同聲，又可解為「食俸祿」；另一鷺遠望可寓意志在千里。在此脈絡下，筆者解讀潘氏取材寓意葛家祖先庇佑後代子孫能夠一路食俸祿，一路懷抱遠大的志向，做一位有操守德性的賢人。

### (三) 枋樑

#### 1. 正廳前檐楣枋

相對於正廳前檐走馬板，門上的楣枋雖然面積不大，同樣地處重要空間位置，台灣中南部許多民宅，利用它橫幅面積，繪製八仙圖，仿製門面懸掛吉祥慶賀八仙綵。葛宅既然在中軸走馬板安排八仙圖，自然不會於此重複神仙題材。正廳面寬不大，楣枋僅分為三堵二盒，中堵為門聯橫批，左右堵分別是〈紫藤黃鷺〉、〈牽牛花雄鷄〉，分敘其寓意如下：

<sup>251</sup>周璽，《彰化縣志》(臺北市：臺灣銀行經濟研究室,1962年)，頁 345。

<sup>252</sup>胡建偉，《澎湖紀略》(臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1961年)，頁 175。



圖 4-2-9 正廳前檐楣枋左右堵分別是〈紫藤黃鶯〉、〈牽牛花雄鷄〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29

### (1) 〈牽牛花雄鷄〉

圖中藤蔓纏繞虯曲，群青花朵綻開，一隻雄鷄箕踞其間，身首朝向中軸。牽牛花朵形似喇叭，台灣鄉野田間一年四季皆可看到它的蹤跡，花朵綻放紅紫爭奇鬥艷，鋪出美麗的台灣地方色彩。誠如《全臺詩》載謝汝銓：「花紅葉綠嫩莖長，喇叭無聲劍有光。」艷光四射，好不美麗。

關於牽牛花的別名及由來，據明李石珍《本草綱目·草七·牽牛子》：「（《別錄》下品）《釋名》黑丑（《綱目》）、草金鈴（《炮炙論》）。弘景曰：此藥始出田野人牽牛謝藥，故以名之……狗耳象葉形。宗爽曰：花朵如鼓子花，但碧色，日出開，日西萎。」可知別名有：黑丑、草金鈴。葉子形狀像狗耳朵，花朵像鼓子花，具有朝開暮萎特性。花名始出田野人牽牛謝藥的傳說。

牽牛花往往也是詩人畫家創作的題材，如詩人宋危稹：「青青柔蔓繞修篁，刷翠成花著處芳。應是折從河鼓手，天孫斜插鬢雲香。」宋姜夔：「青花綠葉上梳籬。別有長條竹尾垂」，畫人明仇英花鳥冊〈牽牛花〉、清鄒一桂花卉畫冊〈牽牛花〉。

牽牛花沒有相關之音聲字彙文化象徵，相較於四季花，只是一般田野間的花朵，誠如蘇東坡言「非佳人」。藤蔓的纏繞往往佔據草叢中的要角，這樣的生態特性，搭配雄鷄箕踞期間，已明白點出「雄踞一方」寓意。

葛喬年為福州來台一世祖，雖然非科舉士人，憑藉行醫救世，熱心地方事務，已經是關廟地方重要人物，因此楣枋二盒子，堵心內書寫「壽人壽世」、「仁心仁術」祝賀詞，顯示葛老在地方的重量。觀者可再比較下圖竹山莊招貴公廳（圖 4-2-10）、佳冬戴氏宗祠（圖 4-2-11）、佳冬蕭宅等楣枋（圖 4-2-12），同樣是畫雄

雞卻是站立，所搭配花卉也不同，各有不同的寓意，潘春源巧妙以牽牛花的特性結合雄雞蹲踞的姿勢，指涉葛喬年財德重於一方，受人尊重的地位。



上 圖 4-2-10 竹山莊招貴公廳

中 圖 4-2-11 佳冬戴氏宗祠

下 圖 4-2-12 佳冬蕭宅

來源：張智凱，《臺灣客家地區傳統建築裝飾藝術之研究》頁 146

## 2. 神龕屏枋樑（壽樑）

神龕屏上的楣枋，為所有彩繪壁畫最接近神明之處，反而沒有落款。考察閩粵台彩繪壁畫，葛宅這種現象必非唯一。筆者以為這可能是考量喧賓奪主，以祖先神明為尊位的概念。有趣的是這裡往往以安排具有時代性的題材為多，如西洋畫、現代人物等。

在此楣枋分三段堵心，中軸段不做畫，以懸掛〈漢壽亭侯〉軸，左右堵分別是〈夾竹桃〉、〈雁來紅〉，都是當時台展流行的寫生題材，關於其在空間的文化象徵如下（圖 4-2-13）：



圖 4-2-13 正廳神龕屏枋樑左右堵〈夾竹桃〉、〈雁來紅〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29

### (1) 〈夾竹桃〉

是幅似竹葉形叢生，紅花綻放點綴其間，背景留白，一隻螳螂停駐於花頭上，身首朝向中軸。

《臺灣通志》：

夾竹桃，似桃似竹，夾雜而成；花開淡紅，略如桃紅，其枝三桠，愈抽愈繁；花開自夏至秋深方歇（「彰化縣志」）。樹幹有節如竹葉、如桃，故名（「鳳山縣志」。謹按「粵中見聞錄」云：夾竹桃花本桃類，葉如柳枝，幹如菴竹而促節；終歲有花不結實；其落以花不以瓣，落至二、三日，猶嫣紅鮮好，得水蕩漾，朵朵不分，開與眾花同；而落與眾花異，又曰地開花，似落於地而始開也。此釋夾竹桃形狀頗詳，可補方志缺略）。<sup>253</sup>

夾竹桃，別名俱那異，又名半年紅<sup>254</sup>，為觀賞花之一。昔日臺道署西院植有夾竹桃一株，花甚豔；戲作一截：「繁枝節節紅雲壓，位置不嫌庭宇狹；仙妹淺笑傍簫簞，桃花何與竹相狎！」<sup>255</sup>

宋湯清伯〈夾竹桃〉：「芳姿勁節本來同，綠蔭紅妝一樣濃。我若化龍君作浪，信知何處不相逢。」常見於書畫作品，不見於民宅彩繪壁畫。

《吉解圖案題解》不見相關記載，考察閩粵台民宅不見夾竹桃題材蹤跡。據音聲字彙象徵，夾竹桃的夾同音異聲「家」、竹同音異聲「祝」、桃為「壽」合為祝壽，寓意葛家祝壽。

## (2) 〈雁來紅〉

雁來紅常出現於詩詞、文人畫中，日治時期台展作品也有之，主要以寫生的方式出現，具有現實感。

《諸羅縣志卷十》：「老來嬌：一名秋紅、一名雁來紅，亦名老少年，榦紫直上，高六、七尺，葉初生即紅，老而紅愚嬌；雖非花而艷特甚，周子羽詩：『翔雁南來寒草秋，未霜紅葉已先愁；綠珠宴罷歸金谷，七尺珊瑚夜不收』。四明黃宗羲有「雁來紅賦」。<sup>256</sup>《吳友如畫寶》有一圖，款識：「其葉中心色紅又有黃色相間……至秋尤美麗嬌紅可愛一名老少年。」，可知其別名有：老來嬌、秋紅、老少年。

明沈周寫生〈雁來紅〉現存最早寫生題材，清惲壽平扇面〈老少年〉，海派

<sup>253</sup> 《臺灣通志》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1962年），頁107。

<sup>254</sup> 唐贊袞《臺陽見聞錄》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1958年），頁165。

<sup>255</sup> 《臺灣關係文獻集零》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1972年），頁150。

<sup>256</sup> （清）周鍾瑄，《諸羅縣志卷十》。

吳昌碩先生及白石先生也頗多作品出品，可見雁來紅為大眾喜歡的題材。按音聲字彙，「雁」同音同聲「宴」，「紅」代表吉祥喜慶；又「雁」同「燕」音，燕來有喜，可見在此可寓意葛家喜事連連。

## 二、門額

### (一) 正廳次間門額

正廳左右次間門額（燈梁前人界）分別有〈月季花〉、〈月下白梅雙雀〉（圖4-2-14）。

郭子儀、百忍圖都是家戶喻曉的多子多孫，持家之道。傳統五倫人與人之關係。始於夫婦，夫妻的相處之道，婚宴上往往祝福新人百年好合，願做比翼鳥，都是形容夫妻之間的相處之道，潘春源在左右次間入口畫上雙喜上梅稍花好月圓時、正是花好月圓時，共枕到天明。另一幅月季花好採蜜多花汁(甜)有趣情調，兩幅作品相對，寓意大房、二房、主人家、夫妻之間都能相互扶持。



圖 4-2-14 正廳左右次間門額〈月季花〉、〈月下白梅雙雀〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29

#### 1. 〈月下白梅雙雀〉

此圖描寫花好月圓白梅綻放，雙雀棲息於枝上，頗有王太俊〈新年其二〉：「雪白梅香正是春」<sup>257</sup>的春天的景象。又有施緝亭〈白梅七絕其一〉：「冰霜為骨雪為姿，疏影橫斜剩幾枝。別有清臞高格調，羅浮山上月明時。」<sup>258</sup>清瘦梅枝風格高尚姿態，這顯然是良辰美景，美好的事物。

以梅、雀為素材，是民間彩繪壁畫常見題材。潘春源正廳進出臥房的門額安排此圖，有「花好月圓時，共枕到天明」之意，藉此寓意夫妻的相處之道相敬如

<sup>257</sup> 此詩收於「詩壇」欄，《臺灣日日新報》，1913年1月8日，第6版。

<sup>258</sup> 此詩收於施性山，《竝玉山莊聯珠集》。

賓。要做到彷彿花好月圓家庭圓滿在於「忍」字，才能相扶相持白頭偕老。

## 2. 〈月季花〉

這是一幅純粹描寫月季四束月季花與一隻蜜蜂的景物。陳淑均有詩：「月季花開應月明，幽芳豔質四時榮·光華未許蟲蝕，免使東坡和「再生」(東坡和子由「季花再生詩」：幽香本長春，暫悴如蝕月)·」<sup>259</sup>

「月季：群芳譜云：「月季花，一名長春花，一名月月紅，一名勝春，一名瘦客·逐月一開，四時不絕，薔薇之類也」·本草：「月季花，亦名 雪紅」·按：此花品類繁多，不亞菊花；江南各處，以金黃者為上品，價甚昂貴·」<sup>260</sup>

圖中月季花好採蜜，頗有趣味情調，按右次間聯楹橫批「一和萬事成」，寓意和氣生財。潘春源在此繪〈月下梅雀圖〉、〈月季花〉兩幅作品對仗，祈望葛家子雖夫妻之間，在此美好的宅第風水，能相互扶持，白頭偕老。

### (二) 正廳神龕屏兩側門上門額

此處的門額為葛宅頂堵最低位置，所占面積最小，分別繪製〈水仙雙蝶〉、〈白菊圖〉，僅以簡單素材搭配昆蟲，分別敘述如下(圖 4-2-15)：



圖 4-2-15 正廳神龕屏兩側門上門額〈水仙雙蝶〉、〈白菊圖〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29

### 1. 〈水仙雙蝶〉

水仙花以精盆植之，可供書室雅玩。<sup>261</sup>舊曆新年，人們總是喜歡在神桌供上水仙花應景。《台海見聞錄卷二》：「水仙花，一本五六莖，鮮芳絕倫。粵東市上標台灣水仙花頭，其實產自漳州及蘇州。範巡方有詩：『霓裳翠袖剪吳綾，煙霧輕籠弱不勝。綽有風神凌海嶠，憐他冷艷斫春冰。銀盤皎潔還疑雪，金盞嬌嬈好試燈。擬與梅花同配食，水仙王廟最相應』。六巡方詩：『凌波仙子世同稱，瓊島芳姿未敢憑。香與春風相應接，神將秋水共清澄。玻璃案上金千點，玳瑁筵前玉

<sup>259</sup>陳淑均，《噶瑪蘭廳志》(臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1963年)，頁413。

<sup>260</sup>屠繼善，《恒春縣志》(臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1960年)，頁163。

<sup>261</sup>《御定佩文齋廣群芳譜》

幾層。不許纖埃侵皓素，檀心夜月一壺冰』。可見水仙別名凌波仙子。

丘逢甲有〈吳秀才贈水花賦謝（二首）〉：「生花妙手奪春工，莫笑金銀氣太濃。網得西施肯相贈，風裳水佩出吳宮。簪弟蘭兄總絕塵，入門便作十分春。珊珊一片凌波影，更遣陳王賦洛神。」<sup>262</sup>台北故宮有：宋趙孟堅〈水仙卷〉、元王淵畫花卉冊〈水仙〉、明仇英〈水仙蠟梅軸〉等圖，可見水仙是相當受歡迎的書畫題材。然而考察閩粵台彩繪壁畫卻很少見，怪哉！

根據音聲字彙文化象徵，以水仙的仙與仙人同音同聲，根據搭配圖像不同，寓意天仙、群仙、仙人等離不開「仙」。蝴蝶的「蝴」音近「福」，其身與水仙花蕊為黃色，為尊貴之色有富貴之意。在此應可解「群仙迎福」之意。

## 2. 〈白菊圖〉

此圖繪盛開白菊三朵，一隻蠶蠅兒在下。自從蔣中正逝世，以菊花裝飾靈車之後，不知何時白菊似乎與死亡有所關聯，被運用於葬禮活動。這與過去文人賦予菊花為四君子的象徵，又是中國十大名花之一，而菊在日本更是皇室家徽，同時被賦予純潔，吉祥長壽之意，實在有著天壤之別。

唐劉禹錫〈和令狐相公玩白菊〉：「家家菊盡黃，梁國獨如霜。瑩靜真琪樹，分明對玉堂。仙人披雪鬢，素女不紅妝。粉蝶來難見，麻衣拂更香。」寫出白菊的潔白純淨如美人。

以音聲字彙文化象徵思考，「菊」音近「舉」、「居」；「蠶兒」，音近「官兒」，「舉」當形容詞為全部的，那麼全部為官的居所不就是「富貴之居」；若以對仗，〈水仙雙蝶〉象徵仙人，〈白菊圖〉菊取「居」是否就是仙人百居，寓意永久居住於此。誠如過往長輩所言：神明能夠來到居家宅第，居住者必能夠感應，表示此地為福地，將帶來好運。

### （三）正廳神龕屏背面兩側門額

此處位於神龕屏背面，是在出此門抬頭方能看見，大概是最不受的關注的位置，觀者將是葛氏家族，外人不見得看見。考察民宅，幾乎不在此處繪製，潘氏以一般常見的沒骨設色處理，〈新篁〉〈蕙蘭〉這種廣泛流行題材，有別於左伸手走馬板的四君子畫法（圖 4-2-16）。

<sup>262</sup> 丘逢甲，《嶺雲海日樓詩鈔》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1960年），頁 81。



圖 4-2-16 正廳神龕屏背面兩側門額〈新篁〉、〈蕙蘭〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29

### 1. 〈新篁〉

此幅畫面不大，純粹以描寫新生的竹子，並無蟲蝶鳥禽之類（圖 4.2.28）。竹為歷代文人墨客喜愛之題材。先賢施士洁詩句：「傳之葉葉，梓子蓀孫。」寓意祖孫相伴樂。<sup>263</sup>又林占梅：「連村修竹陰隨步，一路芳蓀綠到家。」<sup>264</sup>這是竹林香草相伴的景象。音聲字彙竹蓀相伴音近祖孫相伴和樂。

### 2. 〈蕙蘭〉

此圖蘭花、葉子型態，比較接近中國蘭花的「建蘭」品種，別號四季蘭、劍蘭、夏蕙，主要分布於台灣、福建一帶。《御定佩文齋廣群芳譜卷四十三》載：「今人稱蘭為幽蘭，蕙為蕙蘭，蕙大抵似蘭，花亦春開，蘭先而蕙繼之，皆柔萸，其端作花，蘭一萸一花，蕙一萸五、六花，香次於蘭。」<sup>265</sup>可見「蕙」與「蘭」還是有所不同。

先賢王少濤云：「秀質宜寒帶，清高托上方。蕙蘭同品格，一蕊壓群芳。」<sup>266</sup>指出蕙、蘭有共同的品性。他們資質美麗、清高的特質，為歷代文人所好，以為雅俗共賞，寓意為高雅尊貴。

洪棄生〈見樵兒畫蘭感題〉有詩句：「蕙蓀成茅茹」<sup>267</sup>喻同類事物之相互牽引。看來〈蕙蘭〉與〈新篁〉可視為組畫。從音聲字彙，蕙蓀同音同聲嘉惠子孫。兩作品組合寓意葛家祖上有德，嘉惠子子孫孫，與裙堵上下呼應，相當適切於後片私人空間的寓意圖像。正因為這樣地考量，新篁與蕙蘭直接以顏色沒骨寫出，有別於左右伸手頂堵的水墨蘭竹畫及正廳左壁身堵雙鉤填彩繪幽蘭、青竹。

<sup>263</sup>施士洁，〈族叔詒垣司馬象贊〉，《後蘇龕合集》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1965年），頁339。

<sup>264</sup>林占梅，〈薄暮自近村歸新莊精舍〉，《潛園琴餘草簡編》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1964年），頁20。

<sup>265</sup>《御定佩文齋廣群芳譜卷四十三》，頁5。

<sup>266</sup>此詩收於〈阿里山遊記〉稿本，見《蕉村印象》，臺灣瀛社詩學會 <http://www.tpps.org.tw>（2018.06.04 點閱）。

<sup>267</sup>洪棄生，《寄鶴齋選集》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1972年），頁323。

### 第三節 裙堵主題內容寓意

潘春源進場作畫之前，葛宅左右次間台度下的裙堵，整面已經是以彩石洗出花鳥畫裝飾，而左右伸手裙堵則以洗石子處理，其能表現裙堵空間主要位於正廳內和後片台度的裙板。

這些位於牆面下部的裙堵，重要性不如上方身堵，且正廳因為擺設太師椅、茶几等家具的關係，往往觀賞視線受阻，畫面受到磨損的機率相對提高，這在葛宅彩繪作品出現裙堵的磨損高於身堵、頂堵可為證。不過，正廳是民宅空間的中心，空間是極為尊貴，因此裙堵往往有彩繪壁畫的出現。有趣的是某些民宅卻僅在裙堵裝飾，反倒是身堵空白無彩繪壁畫，可見還是有業主或畫家著重於該空間位置。下列本節將依照正廳中柱前、後及正廳後片空間位置，就其出現的題材內容，所承載的文化象徵，並根據脈絡以詮釋潘春源的創作構思：

#### 一、正廳中柱前左壁裙堵

此空間次序，為進入廳內首要，整體觀看四幅花鳥作品，似乎以四季為經緯安排不同物象以傳達四時變化，並且寓意吉祥文化象徵。作品是：〈桃柳春燕〉、〈蓮荷翠鳥〉、〈叢菊鷄鳴〉、〈枝上雉雞〉。以下分別敘述（圖 4-3-1）：



圖 4-3-1 正廳中柱前左壁裙堵四幅花鳥作品

來源：林武成拍攝 2016.4.29

##### （一）〈桃柳春燕〉

此圖是桃花、柳樹及燕子所組成，常見於花鳥畫的題材，廣泛運用於工藝美

術的裝飾，台灣民間習俗認為燕子築巢於住家，代表此地風水好將帶來好預兆，視燕子為吉祥鳥，廣受人類的喜愛。燕子為候鳥，每當春天到來必先知，因此新年賀詞：「春到燕歌新」、「春日燕翻飛」都是說明一年之季在於春的吉祥寓意。

音聲字彙方面，「燕」與「宴」同音同聲，與柳、桃組合稱之為「桃柳賜宴」；其別稱「海燕」與「海晏」同音同聲，李白：「海晏天空萬國來同」，寓意太平的祥瑞之氣。另外其音近願子的「願」，有喜得百子之意。從詞性變化來看，假借為「安」，有安逸樂居之意。題材近於「杏林春燕」，有時轉借為祝頌科舉高中。

據此，觀看此圖為葛宅正廳裙堵第一幅，又燕子在畫面中的安排由景物之外飛入，較接近於春燕到來之意。根據（東漢）崔寔《四民月令》：「三月桃華盛，農人候時而種」三月是桃花盛開時節，此圖含苞待放，應該是在二月末，也可轉借為祝頌科舉高中，完全符應上述文化象徵。

## （二）〈蓮荷翠鳥〉

此圖表現出盛夏荷塘，蓮花綻放，魚兒悠游其間不知翠鳥在後，動靜之間充滿自然的情趣。該池塘景物分別有蓮蓬、荷葉、荷花、蘆葦、翠鳥及小魚等素材所構成。

這些素材分別各有相關音聲字彙，如荷花就是蓮花，以「荷」、「蓮」為吉祥寓意就有頗多同音同聲字，如：「荷」音同「和」、「何」、「河」（清河）。「連」（連生）音同、「廉」（清廉），前者寓意連生貴子；後者寓意心靈的清廉。另外同音異聲有「賀」寓意祝賀吉祥。近音有「年」搭配魚寓意年年有餘。蓮蓬一「顆」蓮籽，寓為連科，配合不同禽鳥有不同寓意，如搭配一鷺絲，寓意「一路連科」、配以喜鵲，為「喜得連科」。藕與偶同音同聲，因荷得藕，乃佳偶天成，喜結良緣。

若依照其特性，那麼蓮花具有花果同生，寓意早生貴子、連（音同蓮）生（得）貴子。蓮是牢固盤根在地下，其枝、葉、花都加倍繁殖，根葉花連在一起蓮顆（連科）植物，寓意「本固枝榮」，搭配蘆葦寓意「連續科舉及第」。<sup>268</sup>

周敦頤愛蓮說中：「予謂菊花之隱逸者也，牡丹花之富貴者也，蓮花之君子者也。」蓮花被稱為花中君子，其出污泥而不染，亭亭淨植，可遠觀而不可褻玩焉。而荷花的香氣陣陣隨風飄散洋溢滿塘荷氣，象徵「一堂和氣」。

<sup>268</sup> 古亭書屋，《中國吉祥圖案》（台北市：眾文圖書，1981年7月再版），頁591。

翠鳥身上的羽毛多彩艷麗，也被視為吉祥鳥，通福作品運用於葛宅同時適用上述吉祥意涵，對於家，何嘗不期望一堂和氣，葛家二代葛金灼的成就，自然使得葛公祈求後代能夠有人追隨更甚於他，就此觀點，「連續科舉及第」的寓意，似乎與此圖上方「魚躍龍門」組畫相呼應。

### (三)〈叢菊雞鳴〉

是圖繪一隻公雞佇立於石頭上昂首鳴叫，背後東籬一簇菊花盛開。雞是與人類生活密不可分的家禽，其台語音與「家」同音，因此台灣民間稱呼成家立業為「起家」，人生第一棟房子稱之為「起家厝」。周亮工《書影·卷一》按《歲時記》：「正月一日帖畫雞，今都門剪以插首，中州畫以懸堂，中貴人（太監）尤好畫大雞於時上，元旦張之，蓋北地類呼吉為雞，俗云：『室上大吉』也，可發一粲。」<sup>269</sup>可見雞具有的文化深度。

石上佇立公雞，也是常見於傳統書畫的題材，表現於彩繪壁畫上，其所搭配的花卉不同或石頭的主從關係將有不同的寓意。檢視圖中的素材，音聲字彙：「石」與「室」、「雞」與「吉」、「菊」與安「居」、「舉」家等同音異聲。可以組合成「居室大吉」或「舉室大吉」。若加上公雞鳴叫的「公」與「功」、「鳴」與「名」、「叫」與「教」同音同聲。雞冠的「冠」同達官顯宦的「官」同音同聲，那麼又是與科舉有關知寓意，應當是期望葛家人都能夠求取功名。從葛家二代的事業發展，還真有這麼一回事。看來當時葛家的現況或許啟發了潘春源在題材安排上的構思。

另外，原典寓意之外，從空間位置無形中另有（內化）意涵，觀看三幅「雞」圖像詮釋，正廳左壁裙堵到身堵，再到門楣右堵，位置節節高升。所謂安家從地起（起家），節節起，家和吉事萬事興（起）；敬天地，從地起。子孫進入謙卑以對先祖創業節節起，後輩子孫懷著謙卑的心，進入廳堂，緬懷先祖創業維艱。

### (四)〈枝上雉雞〉

此圖樹梢佇立一隻山雉。據《康熙字典》鳥部十四：「鷓：《爾雅·釋鳥》鷓，山雉。《郭註》長尾者。《疏》山雉，一名鷓。今俗呼山雞。李時珍曰：雉居原野，鷓居山林，故得山名，大者為鷓。又《王子年·拾遺記》帝堯在位，羽山北有善鳴之鳥，人面鳥喙，八翼一足，毛色如雉，行不踐地，名曰青鷓。聲似鐘磬笙等。

<sup>269</sup>古亭書屋編譯，野崎誠近著，《中國吉祥圖案》（台北：眾文圖書股份有限公司，1981年再版），頁652。此書是古亭書屋主人高賢治請專家翻譯野崎誠近著，《吉祥圖案題解》天津，1928年出版。

世語曰：青鸛鳴，時太平。」，說明山鷄、山雉、雉鷄所指都是同一禽類，只是種類繁多各異。

雉鷄為吉祥鳥，寓意太平盛世，是常出現於傳統書畫的花鳥題材，與仙鶴、孔雀被稱為位列「三台」，主要是因為官服徽章以雉雞是二品官。<sup>270</sup>雉雞除了有吉祥之意外，雉與志、智、治同音同聲。而其長尾的特徵，又寓意「長治」久安，引申為太平盛世。

從葛家脈絡來看，「長治」乃家庭和樂方能長期經營。關於「志」，西漢韓嬰《韓詩外傳·卷九》：「君不見大澤中雉乎？五步一嚙，終日乃飽；羽毛悅澤，光照於日月；奮翼爭鳴，聲響於陵澤者何？彼樂其志也」。這是戴晉生回答梁王之語，以雉鳥自喻，達到理想、志向就如大澤之雉，否則就如困倉之雉，就算吃得好、吃得飽，也不會快樂的。按此雉鷄回首之姿，顯然是祈求子孫在追求科舉功名之際，不忘自己所立下遠大的志向。

## 二、中柱前右壁裙堵

該空間次序，右出最後一組，整體觀看四幅花鳥作品，雖然無明顯的四季物象，卻也存在寓意吉祥文化的象徵。作品是：〈枯槎八哥〉、〈玉蘭椿雀〉、〈白鸚鵡〉、〈天香引蝶〉。以下分別敘述（圖 4-3-2）：



圖 4-3-2 正廳中柱前右壁裙堵四幅花鳥作品

來源：林武成拍攝 2016.4.29

<sup>270</sup>戴爭，〈中國古代服飾簡史〉（北京：中國輕工業出版社，1999年3月），頁141。

### （一）〈天香引蝶〉

牡丹有國色天香之美稱，源於（唐）李正封《牡丹》其中兩句：「國色朝酣酒，天香夜染衣。」寓意牡丹的姿色為一國之選，盡善盡美。<sup>271</sup>又有「百花王」、「一品官」、「富貴花」稱號。富貴一詞使得牡丹花幾乎可與任何花卉、翎毛或者山石搭配出具有吉祥寓意文化象徵。例如：配以長春花稱「富貴長春」、配以香櫟稱「富貴因緣」、配以壽石桃花稱「長命富貴」、配以公鷄稱「功名富貴」、配以鯉魚稱「富貴有餘」等，相當受到歡迎，廣泛地被運用於美術工藝、建築與繪畫。

圖中蝶與耄同音異聲，所謂七十曰耄，八十曰耄，寓意長壽。同時與「陔」同音同聲，一般是在瓜上配以蝴蝶象徵連綿不絕之意。另外，蝴與福近音，寓意福氣。

依左進右出次序，此圖序列為右壁裙堵之末，而左壁多以科舉功名為意義，若將左右串聯，則是取得功名之後享有俸祿，富貴福到。雖然僅以寫生形態配以蝴蝶，看來牡丹花香引雙蝶，似乎暗指富貴雙福（祿、壽）為主要意義，並非僅是描繪牡丹彰顯國色天香之態，也非如同配以貓與蝴蝶象徵「富貴耄耄」。

### （二）〈白鸚鵡〉

白鸚鵡為珍奇異獸，是相當寶貴之動物，聚集世間一切美好事物的吉祥物，往往被作為禮物相贈，為人類所豢養。北宋《太平廣記·禽鳥》〈鸚鵡救火〉：

有鸚鵡飛集他山，山中禽獸輒相貴重。鸚鵡自念，雖樂不可久也，便去。後數日，山中大火，鸚鵡遙見，便入水濡羽，飛而灑之。天神言：「汝雖有志。意（明鈔本意作「竟」。）何足云也。對曰：「雖知不能，然嘗僑居是山。禽獸行善。皆為兄弟，不忍見耳。」天神嘉感，即為滅火。出《異苑》<sup>272</sup>

這則「鸚鵡濡羽」典故，說明鸚鵡明知不可為而為之，緣起一個「義」字。此謂之崇高也。鸚鵡非大鵬，不能扶搖而上九霄，而其志可能比大鵬更高。

潘春源〈讀書聲〉：「夜聞咕嗶韻悠揚。教授皇民振學堂。五十音翻千萬語。」

<sup>271</sup>古亭書屋編譯，野崎誠近著，《中國吉祥圖案》，頁 295。

<sup>272</sup>（宋）李昉，《太平廣記》，欽定四庫全書本。

和文傳誦漢文藏。」<sup>273</sup>詩句中「和文傳誦」為表象「漢文藏」真象。就此來看此圖應當可視為在此美好的吉祥物，潛藏的情義與志氣。這一點與葛喬年、潘春源性格極為相似，為業主與畫家之間心靈的契合的反射。

### （三）〈玉蘭椿雀〉

此幅畫面由一株玉蘭花枝梢佇立山雀，枝頭滿佈含苞待放的花蕾，枝下有著山茶、野草等素材構成。

臺灣關於玉蘭花的記載有《臺灣通史》：「山茶：彰化最多。玉蘭：種自廣東傳入未久。樹高數丈，花白若蘭。味極清芬。木筆：即辛夷。」<sup>274</sup>《臺灣志略》：「木蘭花，樹高一、二丈，夏秋盛開，歧穗黃，粒粒如珍珠。玉蘭，辛夷也。」<sup>275</sup>《臺灣通志》：「木筆花，花紫而背微白（「彰化縣志」），本較小玉蘭（「淡水廳志」）」<sup>276</sup>可見不同品種，色澤形態有異，分別有木筆、辛夷、木蓮等稱號混合使用。另外，各地開花時節似乎有所不同。《臺陽見聞錄卷下》迎春花條：「即玉蘭，內地正、二月開，臺地北路七、八月亦開。」<sup>277</sup>《諸羅縣志》：「玉蘭七、八月再花：則更奇矣。玉蘭多移跟於木筆，此地有玉蘭、無木筆。」<sup>278</sup>

此圖花瓣長而白，應該就是玉蘭花，非辛夷、木筆、木蓮。據知玉蘭花高華明媚，早春勝賞<sup>279</sup>。杜甫《飲中八仙歌》：「皎如玉樹臨風前」詩句，那臨風而來的清香，真叫人精神為之振奮。至今台灣重要道路、廟宇到處可見弱勢團體叫賣玉蘭花的蹤跡，它與台灣民眾有很密切的關係。

同音同字的象徵寓意，玉蘭的「玉」和玉堂的「玉」相同，而玉堂是「翰林院」的雅稱。山茶花耐冬，花期約 10-12 月（冬季花可作春花）所以寓意「新年」。而日人稱之「海石榴」意思是能發光的樹，寓意春光。就此組合搭配，此圖可稱之為「玉堂春光」是科舉取士理想之地。頗符合此空間位置身堵作品所寓意的科舉功名高官俸祿之寓意，使得葛宅上下堵之間寓意互相呼應，相得益彰。

### （四）〈枯槎八哥〉

此圖描繪一隻停留在枝上的鳥，鳥首看著前方緊閉嘴巴；枝上纏繞藤類，枝

<sup>273</sup> 《詩報》第二六六號(十五)，1942年2月20日。

<sup>274</sup> 連橫，《臺灣通史》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1962年），頁701。

<sup>275</sup> 李元春，《臺灣志略》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1958年），頁36-39。

<sup>276</sup> 薛紹元，《臺灣通志》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1962年），頁112。

<sup>277</sup> 唐贊袞，《臺陽見聞錄》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1958年），頁166。

<sup>278</sup> 周鍾瑄，《諸羅縣志》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1962年），頁299。

<sup>279</sup> 王必昌，《重修臺灣縣志》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1961年）。

稍有著些許葉片。八哥鳥雙翅合收尾羽向下凝視前方，觀者難以不直視牠，是畫面的視點。而枝的曲線姿態及大小葉片的分布，彷彿是舞蹈家隨著音符展現美妙的舞姿。兩者成為強烈對比。

「鸚鵡，五月五日翦去舌端，能效人語。一名塞臯。南唐李煜謂之八哥，俗名加令。」<sup>280</sup>八哥能學習人類的語言，可見是智慧之鳥。從古至今一直是花鳥畫的常客，例如八大山人、民國徐悲鴻作品僅以八哥、壽石配以枯樹落葉，畫面簡潔。

八哥並無相關之文化象徵記載，從其鸚鵡、塞臯、加令稱號來看，加令的「加」音同台語的「家」，「落葉」音近安居樂業的「樂業」，就此組合寓意為「家庭樂業」之意。另外，從畫面看似枝頭稀疏的紅褐葉，不見落葉的景象，卻是深藏落葉的深意。恰似落葉後的復甦，不免讓人聯想落葉歸根之意，這不就是葛家開台祖對福州家鄉的思念嗎？

### 三、正廳中柱後左壁裙堵

中柱後左壁裙堵作品有：〈牡丹雙鳧〉、〈天竹繡眼紅蜓〉、〈蘆鴨圖〉。以下分別敘述（圖 4-3-3）：



圖 4-3-3 正廳中柱後左壁裙堵三幅花鳥作品

來源：林武成拍攝 2016.4.29

#### （一）〈牡丹雙鳧〉

<sup>280</sup>陳文達，《臺灣縣志》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1961年），38頁。

台灣過去農村處處可見養鴨人家，鴨與人類有著密切關係，往往成為畫家表現的題材。圖中兩隻水鴨悠遊於水中，湖石上幾枝蘆葦倒掛著雙朵牡丹花，一派春暖鴨先知的景象。

據《澎湖紀略》：「鴨：爾雅曰舒鳧。尸子曰：野鴨為鳧，家鴨為鶩。」<sup>281</sup>又《鳳山縣志》：「鳧：似鴨而小，浮於面。路璣云：『鳥之謹愿者』，俗呼為水鴨是也。」<sup>282</sup>鴨子別稱有：「鳧」、「鶩」、「水鴨」，水鳥中之誠實者。

由於鴨字偏旁通「甲」，喻為科舉狀元及第。蘆葦同音同字傳盧，兩者搭配寓意傳盧一甲。據知一般讀書人進京趕考，親友都要送一隻鴨子登門祝賀，希望他能「一甲一名」，祝賀狀元及第。<sup>283</sup>

廣東大埔「肇慶堂」一幅 1919 年繪三隻戲水之鴨，配以蘆葦蓮花石頭（圖 4-3-4），款識：「傳盧叁甲」。按此意，那麼此圖應為「傳盧二甲」更勝一籌。

除此之外，牡丹的富貴之象採取倒掛，似乎暗指科舉取士富貴必到之意。再者，雙鳧同福，且為雄雌一對，夫唱婦隨的傳統儒家思想，在此表露無遺。誠如先賢林朝崧：「雙雙鳧鳥未朝天，遊戲十洲采芳芷。」<sup>284</sup>這莫非也是人生家庭追求的理想目標嗎？



圖 4-3-4 廣東大埔「肇慶堂」彩繪作品〈傳盧叁甲〉

來源：林武成拍攝 2015.8.12

## （二）〈天竹繡眼紅蜓〉

<sup>281</sup>胡建偉，《澎湖紀略》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1961年），頁174。

<sup>282</sup>陳文達，《鳳山縣志》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1961年），頁114。

<sup>283</sup>古亭書屋編譯，野崎誠近著，《中國吉祥圖案》，頁475。

<sup>284</sup>林朝崧，《無悶草堂詩存》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1960年），頁130。

此圖三株南天竹，垂果纍纍，一隻繡眼佇立，三隻紅蜓凌空而來。其紅色的果實，乍看容易誤以為是「山裏紅」，藉由枝葉特徵得以辨識。南天竹，又稱為南天竺、南天、藍田竹、天竺、天竹、天燭子，產於中國、日本為中藥及觀賞性植物之一。南天竹雖然不是竹類，然（元）李衍《竹譜卷八至卷十》記載：

碧科喜生池塘及路傍莖細即蒿近下曲屈狀若狗腳南土多茅客早馬見此物必欲食之藍田竹在處有之人家喜載花圃中木身上生神奮阜煎葉相對而頗類竹春花穗生色白微紅結子如豌豆正一瑣灶至冬色漸慶如紅豆穎圓正可愛臘後始凋世僵以為子碧如玉取藍田種玉之善訛右獸四此奉自南天牲國來目為南悉文訛為藍田竹人取此木置鳥籠中作架最宜禽鳥本草津謂蕃百精貧苟寅八馴。

從「冬色漸輕如紅穎圓」來看，此圖是冬季的景象，這與筆者二月赴日京都，山區或民宅處處可見它的蹤影，據知在日本有消災解厄的意涵。

由於竹、竺與祝同音同聲（古為入聲），畫三株為「三祝」，寓意多福、壽、男子。搭配之紅蜻蜓，據《諸羅縣志》：「蜻蜓：《埤雅》：『蜻蜓飲露，六族、四翼。翅輕薄如蟬翼，遇雨，多集水上款飛。色青而大；小而黃者曰胡離、小而赤者曰赤卒。』」<sup>285</sup>蜻蜓的蜻同音異聲情，寓意有情投意合幸福美滿；赤者曰「赤卒」，卒音近祝，三赤卒可曰三祝也。而《恆春縣志》：「繡眼：即綠豆子，一名竹葉青」<sup>286</sup>又是一祝。另外，蜻蜓飛翔軌跡有著一飛沖天之態，寓意飛黃騰達。就此看來，此圖實在是上天眷戀葛家，多福、多壽、多男子，事業如蜓，飛黃騰達是也。

《吳友如畫寶》百花寫生畫譜有南天竹，但筆者考察閩台潮汕民宅幾乎不見於一般彩繪壁畫。潘春源在此安排以流行於臺展的寫生題材，使得彩繪壁畫注入時代性的特徵。

### （三）〈蘆鴨圖〉

這是水邊沙洲蘆葦蔓生水禽棲息其間的景象，一直為畫家所喜好，歷代不少相關之作品傳世。台灣先賢林覺〈蘆鴨圖〉，同時常見於閩粵台灣彩繪壁畫。這

<sup>285</sup>周鍾瑄，《諸羅縣志》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1962年），頁246。

<sup>286</sup>屠繼善，《恆春縣志》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1960年），頁174。

與牠的寓意有很大的關係。

葛宅兩幅以鴨為題都是位於正廳左壁中柱後裙堵。是圖僅繪一隻水鴨，左右襯以蘆葦草與〈牡丹雙鳧〉相對稱，按上述鴨字偏旁「甲」，一隻鴨搭配蘆葦，寓意「一甲一名」是科舉第一甲賜進士及第的狀元，即是第一名。

綜合左壁中柱後裙堵三幅作品的構圖關聯，〈牡丹雙鳧〉游向中幅的〈天竺繡眼紅蜓〉，此圖鴨首回望以對，恰是從傳盧二甲到一甲一名，可謂步步高升，以追求入世最高理想境界-多福多壽多男子。

從此觀之，可見當時葛家對於讀書取士的重視，也再一次證明葛家何以稱為醫生世家的原因。

#### 四、正廳中柱後右壁裙堵

中柱後右壁裙堵作品有內而外分別是：〈白梅紅花山雀〉、〈枯槎紅葉雀〉、〈芍藥飛禽〉以下分別敘述（圖 4-3-5）：



圖 4-3-5 正廳中柱後右壁裙堵三幅花鳥作品

來源：林武成拍攝 2016.4.29

##### （一）〈白梅紅花山雀〉

是圖與下幅作品皆以枯枝構成畫面，枝上站立一隻山雀，枝下安排花卉。枝梢布滿即將綻放的白梅含苞，皎潔如玉珠一般的美麗。

（清）釋敬安〈白梅〉：「人間春似海，寂寞愛山家。孤嶼淡相倚，高枝寒更

花。本來無色相，何處著橫斜。不識東風意，尋春路轉差。」似乎頗為接近本圖之意，但是搭配山雀的雀同鵲，可視為喜雀。而山茶寓意春光，似乎無法將上述寓意有效組合，卻都是好事有關，即可為吉祥寓意。

歷代梅雀組合之作品相當多，但是如此以枯枝又布滿含苞的不多，大概八大山人而已，或許潘春源是受到八大的影響或日本文化中的「侘寂美學」影響呢！<sup>287</sup>

## （二）〈枯槎紅葉雀〉

此圖枯枝上紅腹山雀一隻，枝下三株雁來紅。據《諸羅縣志卷十》記載：「老來嬌：一名秋紅、一名雁來紅，亦名老少年。幹紫直上，高六、七尺。葉初生即紅，老而紅愚嬌；雖非花而艷特甚。周子羽詩：『翔雁南來寒草秋，未霜紅葉已先愁；綠珠宴罷歸金谷，七尺珊瑚夜不收』。四明黃宗羲有「雁來紅賦」<sup>288</sup>《吳友如畫寶》有一圖，款識：「其葉中心色紅又有黃色相間……至秋尤美麗嬌紅可愛一名老少年。」，可知其別名有：老來嬌、秋紅、老少年。

《芥子園畫譜》有一幅仿趙裔畫，台北故宮藏有清錢維城〈菊花雁來紅軸〉、明沈周寫生冊〈雁來紅〉、歡聯慶節冊〈月季雁來紅〉等。台灣先賢與民宅彩繪壁畫少見，卻出現臺展東洋畫部，為近代美術寫生之題材。山雀種類繁多，據其腹色為之紅腹山雀，紅色為漢人喜愛之色彩具有喜慶之意。看來此圖應該簡單代表吉祥之意而已。

## （三）〈芍藥飛禽〉

此圖繪芍藥三株飛禽一隻。由於芍藥與牡丹花形相似易誤認，《芥子園畫譜》中，前者列草本，後者列木本，仔細端詳其葉形與花形即可辨識。

《本草綱目》：「時珍曰：芍藥，猶綽約也。約，美好貌。此草花容綽約，《雅翼》言：製食之毒，莫良於芍，故得藥名……《韓詩外傳》云：芍藥，離草也。董子云：芍藥一名將離，故將別贈之。俗呼其花之千葉者，為小牡丹；赤者為木芍藥，與牡丹同名也。」又，清吳昌碩一幅〈芍藥軸〉款識：「芍藥之絕艷者又名點妝紅。洛陽水際往見之。吾家讓老時寫一莖如帶風露。此幀擬其意。」可見芍藥姿態美好色彩艷麗可與牡丹同名，所以柳宗元〈戲題階前芍藥〉：「凡卉與時

<sup>287</sup>如果一個物體可以在我們內心帶來寧靜的憂鬱和精神嚮往的感覺，那麼它可以說是侘寂。

<sup>288</sup>周鍾瑄，《諸羅縣志》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1962年），頁216。

謝，妍華麗茲晨。歆紅醉濃露，窈窕留餘春。」<sup>289</sup>王貞白〈芍藥〉：「芍藥承春寵，何曾羨牡丹。」<sup>290</sup>人稱牡丹為花中之王；芍藥為花中之相。<sup>291</sup>相當受到歡迎的園林觀賞花之一。<sup>292</sup>據此，芍藥與牡丹同名所以是富貴的象徵，一名將離與離草的離同音同聲，象徵離情依依，惜別之情。

潘春源於此裙堵所繪芍藥圖搭配飛禽，也是很少出現於彩繪壁畫的題材，極為特殊，可惜圖中禽鳥磨損脫落嚴重，已無法辨識牠的身分。不過，至少是具有預祝葛家美好富貴之意。

## 五、正廳後片

從神龕屏兩側門進入後片空間，面積不大進深約三步架，主要是通往左右次間後房和後院必經之道，一般外人難以進入此處，因此其重要性相對不如其他彩繪壁畫空間。正因為這樣的條件，受到限制的條件不多，得以比較具有開放性的題材進行創作，分別在左壁裙堵繪製〈葡萄松鼠〉、〈蕉葉禽鳥〉；右壁裙堵安排〈美人蕉〉、〈晚香玉〉（圖 4-3-6）。這些都是傳統書畫常見題材，也出現於近代美術東洋繪畫，卻是少出現於民宅彩繪壁畫，可見潘氏以其傳統書畫家的背景選擇適切的題材表現於民宅建築上在當時也是一種創新的行為。那麼這些題材主題與空間究竟關係如何？



圖 4-3-6 正廳後片左右壁裙堵四幅花鳥作品

來源：林武成拍攝 2016.4.29

<sup>289</sup>（清）徐倬，《全唐詩》，欽定四庫全書本。

<sup>290</sup>（清）徐倬，《全唐詩》，欽定四庫全書本。

<sup>291</sup>許南英，《窺園留草》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1962年），頁74。

<sup>292</sup>連橫，《臺灣詩乘》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1960年），頁94。

### (一)〈葡萄松鼠〉

葡萄藤蔓如虯蜷曲穿插纏繞蔓生，成串果實累累的特性寓意生生不息，多子多孫；松鼠為多產動物，一胎大約可生 3-4 隻，常與葡萄、南瓜等多種子的瓜果搭配以作為象徵多子多孫圖象，常見於美術工藝及傳統書畫。例如清王子元〈葡萄松鼠〉、近代 齊白石〈葡萄松鼠〉。

考察民宅彩繪壁畫題材，少見此一常見書畫圖像。這可能是流行於畫師之間的畫譜中，可提供參考之摹本較少之故，例如《芥子園畫譜》僅收入一幅仿趙昌畫韓昌黎句〈葡萄〉（圖 4-3-7）。

大抵此圖以寫生為主，而潘春源此時已受到寫生觀念之影響，並且收藏不少漢與和書畫家之畫冊，例如臺展在第二屆就出現蘇氏花子〈葡萄〉作品（4-3-8）。而揚州八怪、海派畫家也有相關之題材作品，因此從中擷取相關之靈感不無可能。<sup>293</sup>



圖 4-3-7 仿趙昌畫韓昌黎句〈葡萄〉  
來源：《芥子園畫譜》台北文化圖書原版印刷



圖 4-3-8 台展 2 東洋畫〈葡萄〉蘇氏花子  
來源：中央研究院台展資料庫

### (二)〈蕉禽圖〉

香蕉的「蕉」與台語音的「招」相同，成為招來各種福氣喜事之意。繁茂的蕉葉更象徵生命力旺盛，多子多孫。而香蕉在此一時空背景下，似乎又有暗指臺灣。臺灣南部熱帶氣候，種植香蕉者眾，至今關廟一帶處處可見香蕉樹，可見香蕉成為此時臺灣風土的象徵流行之圖示。

<sup>293</sup> 虛谷有多幅松鼠搭配不同果樹作品。

對於潘春源來說，清末府城先賢林覺已有〈芭蕉圖〉流行於坊間，其具有吉祥寓意的特性，相當受到民眾的喜歡。更早的揚州八怪、海派相繼有書畫家為之。另外近代美術也有出品，如台展第1回(1927)高橋觀月：圖4-3-9)、第四回(1930)高橋翠子東洋畫(圖4-3-10)。前者畫有香蕉串，後者以芭蕉葉為主。

葛宅畫芭蕉葉不串串香蕉，大概是受到吉祥寓意的影響，凡畫必有意。<sup>294</sup>因此禽鳥望向前方，不就是在等待招來之福氣嗎？漢與和圖像雜揉出現是此時代的環境特徵，潘春源在此潛移默化之下，對此後片左右房間隔牆的裙板構思，以台灣特有的芭蕉為題材，賦予招福招子的期望，增添空間的書畫品味。同時追求具有台灣風土特色的現代意義。



圖 4-3-9 高橋觀月〈芭蕉圖〉  
來源：中央研究院台展資料庫



圖 4-3-10 高橋翠子〈芭蕉圖〉  
來源：中央研究院台展資料庫

### (三)〈美人蕉〉

美人蕉是台灣鄉間小徑常見的花卉，纈紅鮮色點綴在一片翠綠的鄉野之間，真有萬綠叢中一點紅，特別引人注意，具有台灣風土的地方色彩。其美艷也是常

<sup>294</sup>雖然不見與串串香蕉有關之寓意。但就其串串多生的特性與蕉葉，可被解讀招來多子多孫。

見的書畫題材，《芥子園畫譜》收入一幅仿黃居寀畫〈美人蕉〉、《吳友如畫寶》百花寫生畫譜也有一幅。

關於美人蕉的象徵寓意主要用於閩台地區，據《臺灣府誌》美人蕉稱之為「蓮蕉」，連橫《台灣通史》稱「蘭蕉」，由於其音近閩南語男性生殖器，因此台灣民間在婚禮上以蓮蕉花象徵「連招貴子」，在墳墓上亦有種蓮蕉以求多子多孫。可見美人蕉與台灣還相當有淵源。

此圖是葛宅後片右壁裙堵最後一幅按次序是右壁第一幅，緊接左壁〈芭蕉禽鳥〉，就此關係看來，芭蕉「招福招子」接續美人蕉「蓮招貴子」皆在祈求多男子。左右房各對應一幅招子圖，這是符合農業社會對於多子多福氣的思維。

#### （四）〈晚香玉〉

此圖花卉形態符合《續修台灣府志卷十八》：「月下香，葉似鹿蔥；其花白，夜有奇香。」<sup>295</sup>與《植物名實圖考》：「晚香玉北地極多，南方間種之，葉梗俱似萱草，莖梢夏發葇荑數十枚，旋開旋生長，開五瓣尖花，如石榴花蒂而長，晚時香濃，晝則斂。」<sup>296</sup>又《臺陽見聞錄卷下》：「雪鴛鴦即內地月下香，北地(名)晚香玉。葉如鹿蔥，花潔白，夜開，香甚烈。獨臺地者開時蒂必雙出，故以「鴛鴦」名。」<sup>297</sup>可知晚香玉又稱月下香、雪鴛鴦，因為到了夜晚花香四溢有夜來香之稱。

《吳友如畫寶》百花寫生畫譜有一幅〈晚香玉〉，孫元衡有詩云：「風引清芬暗裡來，素花隱約傍莓苔；貪迎月露飄香滿，更領蟾蜍死魄開」<sup>298</sup>台灣氣候溫暖非常適合晚香玉的生長，據知日治時期主要產地在台灣中南部，為台灣地方特色花卉。由於夜晚散發出濃郁的香味，鄉下便有一說，可能有不淨東西出現，此種說法自然不適用於此，雪鴛鴦稱號象徵著「琴瑟和諧」；整串的花卉有多的意思，若配以〈美人蕉〉寓意招子來看，與左壁裙堵〈葡萄松鼠〉、〈芭蕉圖〉形成組畫對稱關係，以寓意招來多子多孫。

<sup>295</sup> 余文儀，《續修臺灣府志》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1962年），頁605。

<sup>296</sup> （清）吳其濬撰，《植物名實圖考》（北京大學圖書館版，中國哲學書電子化計劃）。

<sup>297</sup> 唐贊袞，《臺陽見聞錄》（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1958年），163頁。中研院台史所「台灣文獻叢刊資料庫」。

<sup>298</sup> 《續修臺灣府志卷十八》。

## 第五章 葛宅彩繪壁畫的藝術表現

本章節主要探討潘春源的藝術表現，根據彩繪壁畫調查結果與建構，大體呈現不同的藝術表現手法，分別有寫意與工筆。板壁上的技巧有別於紙絹，是以桐油為媒介，表現傳統筆墨特性，以下分別依身堵、頂堵、裙堵進行藝術表現分析：

### 第一節 正廳中柱前身堵藝術表現

身堵壁面高度適切，約略下方 1/4 處，正好是成人觀者的視平線位置，最能夠體現建築空間氛圍，葛宅分別在正廳左右壁，以工整的工筆畫雙線條勾勒填彩；左右伸手與後月則以寫意的沒骨法為主，描繪人物主題。工寫之間展現出潘氏獨特的藝術語言。本文將依序分析如下：

#### 一、正廳左壁中柱前身堵

##### (一)〈雲龍圖〉



圖 5-1-1 〈雲龍圖〉來源：林武成拍攝 2016.4.29

此幅畫龍向上迴轉俯衝而下，於千層騰雲中翻轉滾動穿梭其間。左上方漩渦式的雲層，由內而外以順時鐘方向轉動，龍頭前方兩平行弧線增添雲龍飛翔的速度感，下方由內而外以逆時鐘迴旋轉動，攪起千層雲，雲霧瀰漫如雪花一斑（圖 5-1-1）。

潘春源稍早的〈精忠報國〉紙本作品圖中的屏風繪有雲龍，形態雖然與此圖有異，但是其周圍漩渦形式的雲層牽引出龍軀的表現是相同手法。這種圖案化的漩渦式雲層，具有裝飾性的色彩，與江戶時期頗多的雲龍圖相似，例如現藏於波士頓美術館藏一批日本江戶時期的〈雲龍圖〉作品：狩野一信（圖 5-1-2）、狩野探幽（圖 5-1-3）、狩野常信（圖 5-1-4）作品及 1936 年晚於此畫的大觀〈龍蛟躍四冥〉（圖 5-1-5）等等，卻少見於閩粵一帶民間彩繪壁畫。



圖 5-1-2 狩野一信〈龍虎圖〉

來源：文部省 編，《帝国美術院展覽会図録. 第 1 回 第 1 部》，頁 65



圖 5-1-3 狩野探幽  
〈龍圖〉

來源：美國波士頓美  
術館



圖 5-1-4 狩野常信〈龍  
圖〉

來源：美國波士頓美術館



圖 5-1-5 橫山大觀 〈龍蛟躍四冥〉

來源：日本國國會圖書館

考察台閩粵地區相關雲龍圖背景很少出現清晰的圖案式造形，有的是表現前後層次的雲朵的輪廓線，包括吐雲氣。例如，台南佳里番子寮某宅日治晚期（1930 年代）（圖 5-1-6）、開山神社照壁有著清晰的雲朵輪廓線（圖 5-1-7）、府城呂壁松

前輩現存龍圖也未目睹（圖 5-1-8）、龍岩芷溪門樓檐下（圖 5-1-9）、仙游楓亭鎮麟山村麟山宮（圖 5-1-10）等。筆者思考潘春源可能受到日本江戶時期的龍圖影響是有可能的。<sup>299</sup>



圖 5-1-9 龍岩芷溪門樓檐下  
來源：林武成拍攝 2015.8.14



圖 5-1-6 台南佳里某宅日治（1930 年代）  
來源：成大建築，《台南縣 91 年度歷史建築清查期末報告書》，2003 年



圖 5-1-10 仙游楓亭鎮麟山宮  
來源：林武成拍攝 2015.8.6

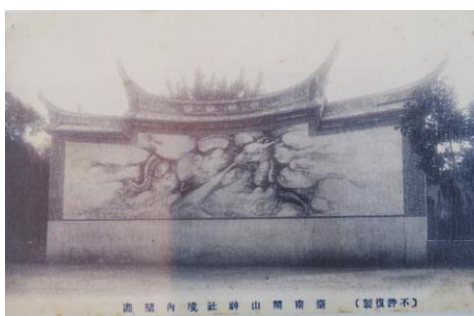


圖 5-1-7 開山神社照壁  
來源：日治時期繪葉書：臺灣風景明信片，臺南州卷(上)，2014 年



圖 5-1-8 呂璧松〈龍圖〉  
來源：鄭再傳，《台灣文獻書畫鄭再傳收藏展》，1997 年



圖 5-1-11 南宋 陳容〈九龍圖〉局部（第四、五龍之間）來源：波士頓美術館

<sup>299</sup>潘春源《家庭臺帳》一書，列有許多日本畫冊，目前隨然無法獲得這些畫冊大部分相關之圖像資料。不過卻可從近代日本的繪畫作品中，看到相似的構圖與表現手法。而這種表現手法在筆者考察臺閩粵地區的彩繪壁畫並未發現相似的形式，因此推論，潘春源很有可能受到他所藏日本畫冊影響有所啟發。例如潘氏藏有橫山大觀畫冊（考察無所獲），考察大觀作品就有一幅〈龍蛟躍四冥〉就是使用這種漩渦式雲層，此圖年代雖然晚於葛宅作品，但是說明大觀有可能更早曾經畫過類似之作，至少可證明這種表現方法是日本繪畫影響。

若以《爾雅翼》：「董羽不真跡，陳容有圖為後人學習之典範。」<sup>300</sup>為真，那麼現藏於波士頓美術館南宋陳容〈九龍圖〉（圖 5-1-11），該畫中段出現如上述所言漩渦式，可說是此形態的表現原形，為日本狩野派發揚光大。此圖 1913 年入館典藏，潘氏理應未曾見過，因此受到當時日本畫家畫冊影響是可能地。

仔細端詳龍首，雙脣微微合上，上脣門牙側面龍牙露出，下顎約略短於上顎，相差無幾。鼻頭高隆，雙眼圓凸如月光炯炯有神。兩眼之間雙坨肉凸，眉毛下緣參差覆蓋至額頭，龍角分叉，前支短小向後微微彎曲；後支斜向後方微向上彎曲。角下旁邊有龍耳短小。兩條細鬚連接龍鼻下緣而出向下迴轉，此龍沒有仙游「麟山宮」龍圖的狂態（圖 5-1-12）、廣州「輔棠麥公祠」〈教子朝天圖〉張牙怒目（圖 5-1-13），而是有著溫文儒雅神情與一股傲氣。



圖 5-1-12 仙游「麟山宮」龍圖有狂態之氣  
來源：林武成拍攝 2015.8.6



圖 5-1-13 廣州輔棠麥公祠〈教子朝天圖〉  
來源：《羊城晚報》，2012.12.16

髯鬚以線條勾出輪廓，龍腳四趾前端上緣有似如火焰造形的鱗。左腳四爪面前，右腳四爪側面向前，用筆流暢（圖 5-1-14），龍尾向右彎曲微微向上昂（圖 5-1-15），龍背龍鱗呈現頓頂錐形，腹部重複排列線條，以墨點表現龍身通體的鱗片（圖 5-1-16）。

左上方順時鐘旋轉的漩渦雲。以刷筆為之，層次分明深邃。龍身從雲而出，由內而外漩渦式轉動帶出龍軀。為了克服底漆上的滑膩感，表現出渴筆或滲化的水墨變化（圖 5-1-17）。而位於龍爪周遭則以指搨處理細節。輪廓線以墨線起稿，

<sup>300</sup>（宋）羅願，《爾雅翼》，摛藻堂四庫全書薈要本。

漆線修飾（圖 5-1-18）。龍爪短而銳利以草綠著色，褐色著鱗。

鼻頭下方有複筆，先以淡墨落筆，線條粗細變化有度（圖 5-1-19），龍象應有所本，整體用色黑白對比層次分明的雲層，配以土黃（褐色）龍首，黃目，白眉、龍角，黃鬚，綠色鬃鬃，龍尾以白粉醒畫。



圖 5-1-14 龍腳趾前端上緣



圖 5-1-15 龍尾



圖 5-1-16 龍背、龍腹局部



圖 5-1-17 左上方順時鐘旋轉的漩渦雲



圖 5-1-18 輪廓線以墨線起稿，漆線修飾

圖 5-1-22 台南天壇藏〈雙魚造形八卦盤〉  
來源：天壇 林武成拍攝 2017.4.21



圖 5-1-19 龍頭局部

此圖較為特殊之處在於腳趾前端上沿火焰形的鱗，每一爪子都有三片尖狀物

敷褐黃色，爪子草綠漸層。類似裝飾性造形出現於日本江戶時代（圖 5-1-20）與廣東一帶宗祠壁畫（5-1-21）。<sup>301</sup>



圖 5-1-20 森狙仙〈龍圖〉局部  
來源：波士頓美術館藏



圖 5-1-21 廣東槎頭「鏡波黃公祠」龍圖局部  
來源：新浪博客〈廣府壁畫拾趣〉  
[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_17e57fcae0102xvel.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_17e57fcae0102xvel.html)（2018.5.30 點閱）

除此之外，依其位置似乎有著八爻之意。從天壇現藏一件八卦木盤，中間太極作雙魚造形來看（圖 5-1-22），〈雲龍圖〉左上角漩渦造形可聯想成，鯉魚躍禹門（漩渦）似乎在此暗指太極變化萬千，使之轉化成龍。

<sup>301</sup>潘春源未曾去過廣州，筆者考察臺閩潮與潮汕地區也未發現此特徵，因此從潘春源藏有日本畫冊為出發點，考察日本近代美術作品，以確認這種特徵的來源。

## (二)〈鯉魚〉



圖 5-1-23 〈鯉魚圖〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29

此圖描繪水中躍起鯉魚占據畫幅要角，龐大的身軀向右彎曲似乎要衝出邊界直逼目前。鯉魚周遭安排了水草與三對比例懸殊的小魚圍繞著牠悠遊（圖 5-1-23）。

從鯉魚前後方與下方水草之比例及透視，可清楚分辨出兩層不同空間。遮蓋鯉魚的前方水草，正好是觀者直觀的視平線，是逼近眼前的近景（圖 5-1-24），由此向下俯視，藉由水草與小魚前大後小的形態安排，隱藏具有前後深度的水面。背景瀰漫處隱約可見從天而降的瀑布，通幅畫面烘染出瀑布直衝水面激起水氣瀰漫，隱藏著垂直水平高低的空間層次，直擊造化之靈氣。

仔細端詳三對小魚，分屬不同種類的魚種：中間無鬚形象是草魚（圖 5-1-25），後方為鱸魚，畫面下端魚頭大而扁，嘴擴上下有四觸鬚，背有斑點腹白，這是鮠魚的特徵，這種魚夜間才出來活動（5-1-26）。畫幅空間深度，體現於水面前、中、後三對小魚身軀大小。整體虛實空間取得平衡，景情境界瀰漫於

朦朧的水氣之間。



圖 5-1-24 前方水草正好是觀者直觀的視平線



圖 5-1-25 中間的形象是草魚



圖 5-1-26 畫面下端魚是鯰魚的特徵

如果合著〈雲龍圖〉圖觀看，這是「魚躍龍門」組畫。龍、魚圖與中幅的書

法之間在構圖上有連帶的關係。<sup>302</sup>潘春源巧妙利用字體筆畫的傾斜方向、粗細變化、字體大小排列及藉由墨色輕重，使得左右之間字形以外的空白處由左向右傾斜，帶出左幅祥龍氣勢；而「花」、「日」、「鼓」等字又將右幅跳躍的鯉魚推向左幅上方的祥雲無限的循環。就此觀之，中幅作品書寫已非單純字體之間的變化，它同時考量左右兩幅組畫之間的關聯性，有別於案上的一般書寫作品。三幅作品連同觀看，順著彎曲的魚身，延伸此線進入中幅的書法品，彷彿一條傾斜拋物線向右幅上方而去，可見這是氣體相同血脈相連的「魚躍龍門」組畫。

觀看浙江衢州廿八都古鎮文廟所畫的鯉魚圖（圖 5-1-27），圖案畫顯著，尤其是後者以規矩的菱形畫鱗片。潘春源則表現出具有深度感的空間，鯉魚形態趨於寫實。再看看吳松（圖 5-1-28）、呂璧松（圖 5-1-29）、蔡九五（圖 5-1-30）、賴火浪（圖 5-1-31）的鯉魚圖，魚身用墨較深，顯得圖案化裝飾性強。

潘春源以纖細的線條描繪輪廓線，強烈的造形取向削弱線條的性格，如此纖細的線條卻能夠支撐起龐大的身軀。這點與其容易接觸的呂璧松、蔡九五的

作品應相似，不過臺展以來，日人纖細用筆與渲染烘托大量使用想必也深植潘氏內心，因此，畫面有那麼一點點和風品味。

---

<sup>302</sup>這是一幅仿中堂掛軸形式的書法作品，以行書體寫宋朝徐元傑〈湖上〉七言絕句，其內容為：「花開紅樹亂鶯啼，草長平湖白鷺飛。風日晴和人意好，夕陽簫鼓幾船歸」。作品首字「花」形體奇中求穩，上收下放以右方一點恰當位置使字體結構力量和諧。就此現象觀看原因，不難發現中軸線的作用。無論字體大小欹正，都依循著中軸線左右之間求得字體的平衡點。越是欹奇不正字體更顯著。而所謂的平衡點並非左右對稱，而是結構上力量的平衡，使得字體重心穩固。例如，「夕」字，重量在上，最後一筆以飛白帶出，減弱傾斜的動勢，反而平衡了字體的重心。通幅字形，結體中心緊湊向外收放。字字之間大小、粗細及墨色變化相照映，行氣相連，筆畫之間充滿節奏韻律感。幾個與景物聲音色彩有關的字義書寫較大，如「花」、「紅」、「白」、「人」、「夕」、「鼓」如音樂中的重節拍，起引領的地位；而「啼」、「草」、「飛」、「湖」墨色較重的筆畫則是連映的音符。



圖 5-1-27 浙江衢州廿八都古鎮文廟〈魚躍龍門〉

來源：林武成拍攝 2015.7.16



圖 5-1-28 吳松〈魚〉

來源：國立歷史博物館，《臺灣先賢書畫選》，頁 55



圖 5-1-29 呂璧松〈雙鯉圖〉

來源：國立歷史博物館，《臺灣先賢書畫選》，頁 73



圖 5-1-30 蔡九五〈鯉魚〉

來源：國立歷史博物館，《臺灣先賢書畫選》，頁 83



圖 5-1-31 賴火浪〈鯉魚〉

來源：《翰墨大觀臺灣早期書畫專輯三》，頁 190

仔細端詳，鱗片勾勒用筆纖細起筆按壓快速運筆，纖細中有變化，肯定是小筆為之，細膩的指搨色技巧層次分明而細緻（圖 5-1-32）。眼睛以水墨烘托出品瑩剔透而傳神（圖 5-1-33），難以想像這是畫在木板的作品。

靜觀此畫，彷彿看見潘氏拿著細筆一絲不苟的一條一條細線慢慢地畫著。與此同時，他正在以符合官方品味的纖細線條描繪〈婦女〉作品，準備參加臺展。

因此，對於這種以纖細線條支撐著軀體的做法，他自然能夠輕鬆自在的表現，對於這樣的主題駕輕就熟。而鯉魚線條的纖細相對雲龍粗細變化的動勢形成對比，動轉靜之間取得協調。



圖 5-1-32 鱗片用筆纖細中有變化，細膩的指搨技巧層次分明

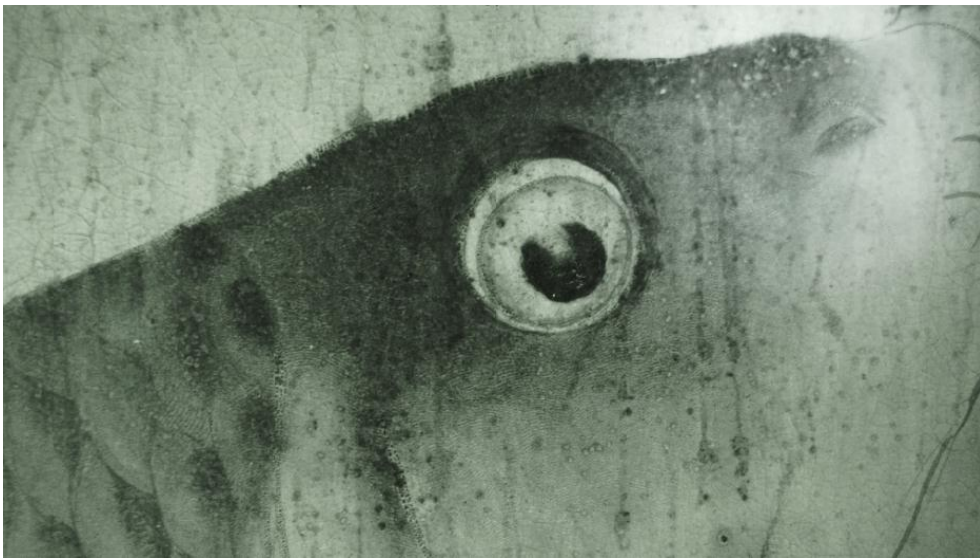


圖 5-1-33 眼睛以水墨烘托出晶瑩剔透而傳神

## 二、正廳右壁中柱前身堵

(一)〈松鶴圖〉



圖 5-1-34 〈松鶴圖〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29

這是一幅仿中堂直幅掛軸形式的作品，以描繪松鶴為主題。兩隻白鶴站立在松樹的枝幹上，一隻抬頭挺胸仰首鳴叫；一隻俯視靜觀，背景高掛紅色太陽，留白面積適切（圖 5-1-34）。在構圖上，主體白鶴安排於畫面中央，雙腳平行站立在下方橫臥的主幹上，四周環繞著松枝叢葉，右後方一隻伴侶。而畫面右上方一枝由景外向下伸展的松枝叢葉補滿右上方空白，一輪紅色太陽，正掛於左上空白位置，極為清晰。以鳴叫的姿態占據畫面中央，使得觀者難以不注視牠，同時視角掃過丹陽及另一隻白鶴。這隻姿態側身向右回首向左下方望去，又將觀者視線引至橫臥的主幹，最後順著前方的叢葉繞回主體白鶴。為了使整體動勢迴繞，右上方巧妙安排，使得松枝叢葉之間，由下而上以 S 彎曲向上流動。

空間上，以前濃後淡墨色及前繁後疏處理雙鶴周遭叢葉。筆墨上，松枝曲折轉折多硬角，主幹輪廓線與皴紋相互融合，使用短線條在轉折處有提頓，斷筆意

連有節奏感，墨色濃淡自然滲化呈現濕潤感。雙鶴輪廓線用筆舒暢不做作，雙鶴神態泰然，頸部黑色帶狀與尾羽水墨滲化，淡墨渲染增添不少詩意。翎毛因用為行筆快速不藏鋒，筆意相連，以纖細線條勾勒鳥足，染以淺黃色漸層變化極為雅緻秀氣，連紅色太陽都不忍豔俗，充分以筆墨表現出具有神仙一般靈性的仙鶴雅稱。整體筆墨顯得線條纖細有變化，墨色渲染溫潤雅緻，色彩沈穩不豔俗，有如詩一般的境界。

考察其構圖，與明治大正時期日本畫家尾竹竹坡（1878-?）（圖 5-1-35）中山秋湖（1876-沒年不明）（圖 5-1-36）、中村不折（1866-1943）（圖 5-1-37）相似，鶴都是站立在樹幹；雙鶴姿態最接近小原古邨浮世繪（圖 5-1-38）。搜尋東京文化財研究所美術畫報，以松鶴圖為題的作品，就有 167 件之多。<sup>303</sup>不過內容上還是有所差異。例如鶴站立於松樹上、松下、岩石等，各有不同的寓意。林玉山（圖 5-1-39）、潘春源（圖 5-1-40）各有一幅站立於海邊石頭的鶴圖，品味極為相似。若將葛宅此畫於伊坂旭江臺展第一回的〈不老長壽〉（圖 5-1-41）放在一起比較，更能顯現出潘氏所繪葛宅作品畫面的空氣感。



圖 5-1-35  
尾竹竹坡〈日出松鶴〉



圖 5-1-36  
中山秋湖〈松鶴〉



圖 5-1-37  
中村不折〈松鶴〉



圖 5-1-38  
小原古邨〈松鶴〉

來 源 : [http://aucview.com/yahoo/w191490192/#\\_ga=2.166745726.1173257513.1502614126-981157559.1502614126](http://aucview.com/yahoo/w191490192/#_ga=2.166745726.1173257513.1502614126-981157559.1502614126) 2017/8/13 拍賣

<https://page.auctions.yahoo.co.jp/auction/f128284927> (2017/8/13 點閱)

<sup>303</sup>此考察目的主要是說明松鶴圖是漢和繪畫中受歡迎的題材，雅俗共賞，廣泛流行，應有粉本。



圖 5-1-39 林玉山〈仙鶴〉1955年

來源：《臺灣早期書畫專輯》，頁98



圖 5-1-40 潘春源〈白鶴朝陽圖〉昭和後期

來源：《魏清德舊藏書畫》，頁243



圖 5-1-41 伊坂旭江〈不老長壽〉1927年

來源：中央研究院台展資料庫

## (二) 〈柏鹿圖〉



圖 5-1-42 〈柏鹿圖〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29



圖 5-1-43 畫面呈現 s 形動勢

這是一幅仿中堂直幅掛軸形式的作品，以描繪梅花鹿為主題。畫面的鹿隻逼近眼前突顯牠的主體地位，以作為描寫刻劃的重點。然而一般出現於鹿周遭景物

是常見母題「松鹿圖」的松樹，此圖並未搭配松樹，而是柏樹種，有別於松鹿圖母題內容（圖 5-1-42）。與左壁雲龍圖相對，一改過去松鹿圖，非以松樹為背景，從其樹的形態觀之，似乎是柏樹。追究其因，可能是〈松鶴圖〉已出現松樹，構圖上不宜重複。擇松柏同為長青之意為之。

觀此圖視平線位置，約略在鹿身，觀者俯觀鹿隻，仰望樹叢。鹿隻側身向右，前腳交叉，後腳平行，做停留狀。並回首望向左前方，專注的神情，似乎發現什麼事一樣！其後方一株柏樹，攀籠樹根裸露在外，拔地而起，樹冠茂密。樹後露出一顆手指狀的山石。畫面右下後方可見路旁小石塊及外形模糊的叢葉，暗示空間的深度感。整體空間表現出於山徑前寬厚窄的透視感、鹿隻由內向前走來的姿態、樹幹上濃下淡的虛實變化，以及後方山徑旁叢葉實中帶虛的渲染境界。遠觀其動勢，即便是受到鹿隻強烈的動態的引領，視線依然受到上方明暗對比顯著的叢葉影響。視線自然從向右下伸展的枝葉回看茂密叢葉，順著樹幹而下，接上鹿背黑色帶紋路沿著頭部朝向物像之外，形成具有前後進深空間的 S 形動勢（圖 5-1-43）。

筆墨上，山徑側面以側鋒逆筆而入勾皴並用，兼用中鋒圓筆，使筆墨滲化淋漓富有墨趣（圖 5-1-44）；鹿隻輪廓線用筆多線斷，筆斷而意連。起筆按壓明顯，部分快速行筆線條以尖筆入出。鹿背渲染漸層施出體毛，鹿角以勾勒再渲染（圖 5-1-45）；樹幹用左右連筆，以勾帶皴，粗細變化靈活，點以橫點苔；後方石塊僅以簡約筆調勾出外形，寫意的點線意思到而已（圖 5-1-46）。叢葉以筆尖轉又戳點而成，最後染以墨色統整成面（圖 5-1-47）。山徑遠處使用烘染處理，雜亂的筆調使之虛實相間，表現出山中的嵐氣。整體看來清新溫潤，閒情逸趣。



圖 5-1-44 以側鋒逆筆而入勾皴並用



圖 5-1-45 鹿背渲染漸層施出體毛



圖 5-1-46 石塊僅以簡約筆調勾出外形

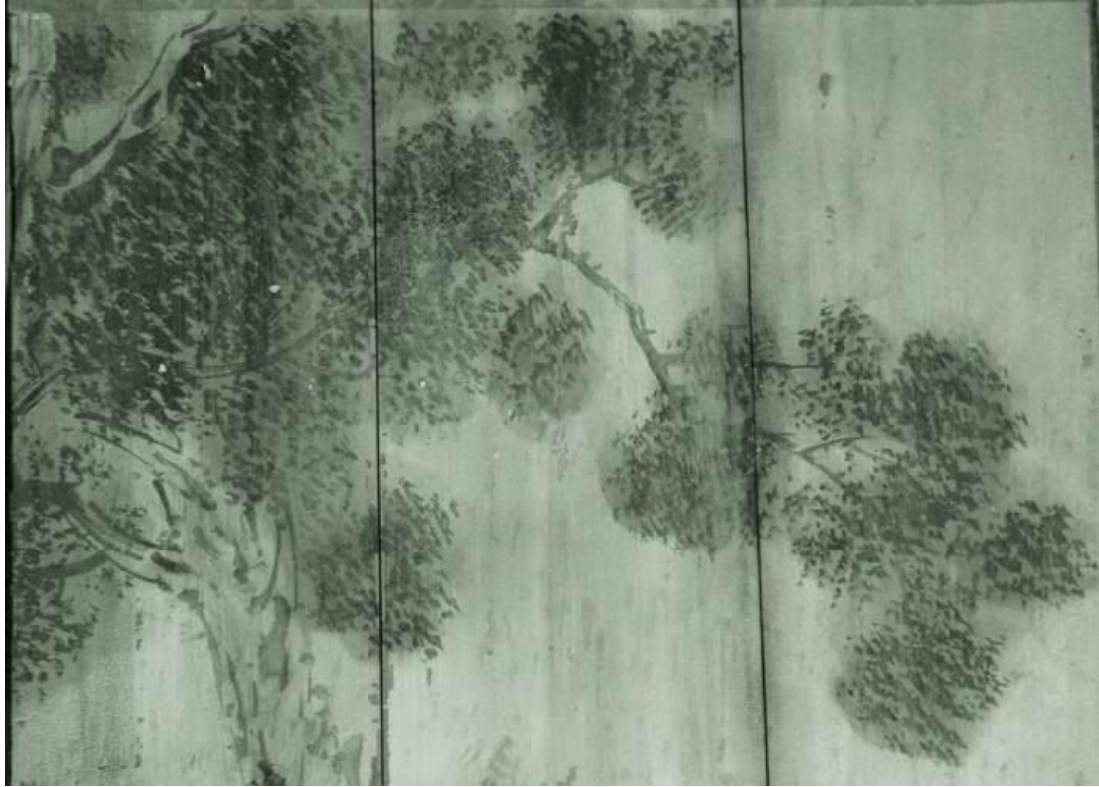


圖 5-1-47 叢葉以筆尖戳點再染以墨色統整

此圖與《古今名人初級》鹿圖、動勢相同，鹿肚線條在後腳前面的特徵同出一轍（圖 5-1-48），比較莊敬夫〈雙鹿圖〉（圖 5-1-49），若將此圖左右水平翻轉，幾乎是一樣的構圖。莊氏用筆狂野潑辣，相形之下，葛宅潘氏此作品就顯得溫文儒雅。而楊州〈紫芝白鹿圖〉作品也類似這樣的構圖（圖 5-1-50），只是畫面動勢略有不同，筆墨上楊州較為圓潤，與潘氏作品一樣具有水墨渲淡的空氣感。上述莊敬夫、楊州的鹿隻皆是搭配松樹，嘉義溪口劉宅出現一幅〈竹鹿圖〉款識：「竹影掃秋月」就有不同的指涉，筆墨顯得古拙平板具有裝飾性（圖 5-1-51）。



左 圖 5-1-48 〈雙鹿〉  
來源:《古今名人畫稿》, 頁 17

右 圖 5-1-49 莊敬夫 〈雙鹿〉

來源:《振玉鏘金:臺灣早期書畫展》, 頁 54



左 圖 5-1-50 楊舟 〈紫芝白鹿圖〉

來源:《支那名畫集第一輯》, 63 頁

右 圖 5-1-51 嘉義溪口劉宅 1929 年 廳堂隔斷牆

來源:李長蔚,《臺灣傳統合院民居建築大木構架之研究》, 頁 261

## 第二節 正廳中柱後身堵藝術表現

### 一、正廳左壁中柱後身堵

此四幅作品構圖(圖 5-2-1)與張妙禪〈水墨梅蘭菊竹四屏〉(圖 5-2-2)、王席聘〈花卉四屏〉(圖 5-2-3)組畫比較,清楚可見潘春源善用動勢相互穿梭流動的構圖法則。因此,各幅作品的構圖,皆在整體範圍內思考,以下分別詳述其藝術表現:



圖 5-2-1 正廳左壁中柱後身堵四幅作品構圖

來源：林武成拍攝 2016.4.29



圖 5-2-2 張妙禪 〈水墨梅蘭菊竹四屏〉

來源：《翰墨大觀臺灣早期書畫專輯一》，  
頁 247



圖 5-2-3 王席聘 〈花卉四屏〉

來源：莊芳榮主編，《臺灣先賢丹青書畫展圖錄》，頁 19

(一)〈月下梅雀〉



圖 5-2-4 〈月下梅雀〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29

此圖描繪梅樹由左下斜向右上伸展，枝桠分叉前後錯落交織，枝與枝之間間隙形成大小不一眼目，樹梢上布滿雪白花苞，一對相互盼望扶持的好鳥兒，佇立，其下方露出石岩竹葉，背景一輪明月，這是一幅夜景，所謂花好月圓時（圖 5-2-4）。款識：「好鳥枝頭亦朋友」。

整體重心在左下方，動勢由此向右上方伸展。焦點落在相互對看的山雀。畫面雖以近景為景致，仍安排三層前後進深空間。前面安排主體梅幹，枝桠布滿雙鉤梅花；中間畫以石頭；石頭後方伸出翠竹。

石頭以簡單的輪廓線勾出，皴紋僅在陰暗面以淡墨處理，點以苔點。翠竹以雙鉤填彩，三層空間的明暗表現分別是灰、白、黑關係，石頭以簡筆處理，使得前後空間得以被推開。

用筆方面，以不同的線條變化，表現物體的質感。枝幹以短線條相接，筆意相連處理有機伸展的梅幹。飛白效果體現粗糙的樹皮，靈活的線條變化，蒼勁細膩。石頭輪廓線，上端線條細，陰暗面線條較粗，與梅幹相比，用筆顯得粗拙。

翠竹則是清秀之氣，秀氣合一（圖 5-2-5）。苔點主要安排於梅幹上，圓點濃墨，順著枝幹錯落有致，彷彿音符般具有節奏感（圖 5-2-6）。山雀用筆細緻，嚴謹不失典雅，生氣盎然，神情生動。頸上墨色變化有韻味。禽鳥的羽毛以絲毛法，依照羽毛走向逐根一筆一筆的畫出。此法嚴謹細膩，真實自然，是工筆鳥類畫法的基礎技巧之一（圖 5-2-7）。

苔點方中帶圓，濃厚有立體感，可見非水墨可為，而是漆墨或者使用黑色礦物顏料。這點在未取得進一步分析顏料元素確認之際，就繪畫過程來看，筆者以為，為了少量的苔點特別去調制漆墨或許有些許的耗時，若是直接以調制黃日子水的墨，加入桐油漆，似乎比較合乎創作的步調。



圖 5-2-5 相較於梅幹，石頭用筆粗拙，翠竹則是清秀之氣



圖 5-2-6 苔點濃厚有立體感



圖 5-2-7 神情生動頸上墨色變化有韻味

## (二)〈蘭石孔雀〉



圖 5-2-8 〈蘭石孔雀〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29

此圖孔雀站立於峭削的石頭上，側身向右，細長的尾羽超出畫幅，眼臉以反方向注視物象外。石下有四、五株蘭花，細長葉片，從基部斜向右上方，彎曲全向右傾，似乎有受到風向吹拂。基部之間疏密有致，間距空白變化恰當；叢葉錯落交疊變化豐富。孔雀後方露出圓狀石頭，頂上一簇蘭花直立向上伸展。右上方有款識：「幽谷生香。赤炭城南春源寫。」，其餘背景留白（圖 5-2-8）。

畫面整體重心在左側，下方蘭葉右傾現象，似乎考量到畫面的平衡所需，少數葉片的葉頂伸展景象之外，以呼應左側超出畫幅的孔雀尾羽，以取得協調。畫面以孔雀為中心，上下串連蘭葉形成左右反向的 S 形動勢。蘭葉基部高低的不同，可知壽石在前，蘭葉稍後，蘭花個別有不同前後關係。另外前後景蘭葉，在造形方面，大小比例、清晰模糊、細緻簡約都有差異，表現出前後的空間感。占據畫面中心又貼近觀者翎毛之美，有著強烈的裝飾性，使得畫幅較為平面化。



圖 5-2-9 細鈎翎毛，羽毛尾端一筆一筆畫出

線條表現上，通幅以勾勒填彩為主。接腮寫背肩，細鈎翎毛，羽毛尾端一筆一筆畫出。彩羽以筆毛分叉絲出羽絲（圖 5-2-9）。石面線條轉折在方圓之間；側面轉折處因頓筆形成銳角三角塊面。山石下部以細筆為之，用筆狂野而流暢。暗處以點以橫苔，濃厚凸起有立體感。整體石頭處理皺紋簡約，線條纖細有變化。如此纖細輪廓線能夠撐起峭削石頭造形，主要在於突出的銳角轉折。下半部蘭葉以纖細的線條勾出輪廓，其葉端轉折變化有度，姿態輕盈優美。仔細端詳，綻放粉紅色的花朵寫來極為有香氣，看來孔雀是聞香而來吧！（圖 5-2-10）。

翎毛色彩處理上，孔雀首頸以石青色漸層處理顏料厚薄之間有透明感，小腹羽以褐色為底點以石青色；指搨石青色寫三級飛羽，內深外淺；並以白粉寫初級飛羽。彩羽以褐、黃及石青色組合，色彩變化豐富，顏料厚薄處理得當。



圖 5-2-10 姿態輕盈優美花朵綻放

(三)〈菊石八哥〉



圖 5-2-11 〈菊石八哥〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29

這是一幅描繪菊花八哥為主體的花卉翎毛題材，景緻安排以石頭為起點，石頭站立一對八哥鳥，周遭菊花叢生，後方可見竹籬，看來應該是人家庭院一隅。

構圖上，中景以石頭上的八哥鳥為中心圍繞大朵的菊花叢。近景僅以數株小菊及花叢草處理。菊花的安排側重中景，觀者視線將從畫幅上方三朵菊花往下移動至中景前方兩朵菊花，再到較遠處花朵上。花朵大小符合應觀看的次序。近景前方以虛景處理，與背景的留白相呼應，虛實之間劃破平面感，增加畫面的深度。此圖整體重心偏向右側，大小各式菊花、八哥鳥、竹籬，叢草及石頭等物象的動勢有向左傾斜的趨勢。整體動線以前景叢草，沿著中景前方菊花至石頭後面菊花，形成由大至小變化的弧線，使得畫面看似平面，卻有深度；又在尾端向上拔起，再度將視線帶往款識。充分結合進深空間與平面動勢（圖 5-2-11）。



圖 5-2-12 石頭輪廓線條有起伏變化

用筆方面，石分三面，輪廓線條，有起伏變化，起筆逐漸按壓毛筆，轉折行筆停頓不明顯，起收筆似乎沒有藏鋒。相較之下皴紋草草逸筆更加顯得有生氣，僅在分面中段的陰暗面表現較多皴紋，石頭上端是向陽無明顯皴紋，表現出一種表面較為光滑的石頭（圖 5-2-12）。



圖 5-2-13 花瓣以快速行筆勾勒產生一種動態感

菊花體態多姿，變化萬千，花瓣以快速回勾的行筆勾勒，產生一種動態感，而葉片輪廓線並非以工整拘謹筆筆送到的方式勾勒，輪廓線葉脈筆意相連，恰似現代的速寫表現。白菊、黃菊、紅菊用色淡雅多變化（圖 5-2-13）。



圖 5-2-14 八哥鳥形體顯得瘦靚俊俏

八哥鳥形體顯得瘦靚，形態俊俏，觀察入微應為寫生所得。其羽毛無明顯一筆一筆之線條感，看來應該是將筆鋒壓成傘形，使筆毛分岔，按羽毛生長方向刷出，卻不失工整之意，寫來生動而有靈性（圖 5-2-14）。

墨色表現以托染整體氣氛為主，相較於菊花叢生分明，菊葉相互穿插，染以墨色以統整紛亂的葉片，以明暗襯托出前方的石頭，為此畫面中實景空間的表

現，正好對應最前方的虛景，相得益彰。

#### (四)〈竹鷄圖〉



圖 5-2-15 〈竹鷄圖〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29

簡單的竹、雞、石內容，卻使得畫面具有充實感。這種「滿」的感覺，來自於竹葉的有效布局。兩株向上仰的晴竹，在中段，為橫向竹叢劃破，穿搭成為十字構架。前方石頭上，站立一隻雄雞回首向上，專注於竹上的某一處，似乎發現什麼有趣之物（圖 5-2-15）。

石頭造形以上圓下方組合而成。猛然一看，像是橫擺著雞蛋。雄雞姿態長頸，長腳，短身的比例，顯得靚瘦而俊俏。與細長清秀的晴竹相呼應。

石頭輪廓線，以纖細的線條表現，卻出現幾處極為突兀的稜角轉折。這是轉折按壓躺筆（筆腹就畫面）快速提起，造成的三角形塊面之故。而皴紋與輪廓線相互融合，無法一目了然。最後藉由墨色的渲染陰暗面及背景烘托出石頭的潔白（圖 5-2-16）。



圖 5-2-16 石頭造形以上圓下方組合而成

雙鉤填彩處理竹葉及枝幹，線條粗細有變化，筆筆並未送到葉尖卻筆意相連（圖 5-2-17）。



圖 5-2-17 雙鉤填彩處理竹葉及枝幹

仔細端詳雄雞重心落在左腳，踏在石頭上方中心點，右腳向右伸出平衡身

體。以 180 度角回首大動態。昂首合乎透視原則，雞喙眼目輪廓線纖細，以蘸粉紅色寫雞冠、肉垂筆意輕快有力，黑色尾羽、次羽、腹部及雞腳用筆方向合乎常態，層次分明。而黑白相間的羽毛自然成為視線焦點，表現出視覺的張力。整體形態、筆力展現出挺拔清高的姿態（圖 5-2-18）。



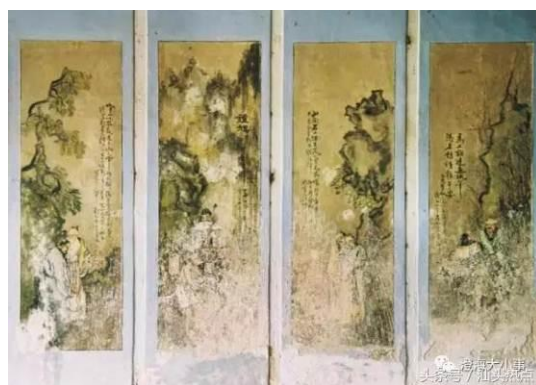
圖 5-2-18 整體形態、筆力展現出挺拔清高的姿態

## 二、正廳右壁中柱後身堵

此四幅作品以山水人物為題，主題理論上應該以山水為主，但是人物比例大小並非是山水畫中的點景人物，且所在畫面的位置顯著，這是兩者共同組合成各為主體的作品，從創作者來看，這是詩人受到大自然的感召，物我合一的具體呈現。這種具體體現天人合一觀念，最早出現於馬遠的作品中，例如〈山徑春行圖〉，

在作品歸類上可同時可歸於山水畫及人物畫範疇（圖 5-2-19）。理由很簡單，作者題名的主體是人，人與山水之間情緒、哲思，藉助的自然給予的感動。除非是形象鮮明的歷史人物畫，不需要借用場景以表故事情節或哲思，那麼背景之物，能省則省，這樣的要求，對於彩繪壁畫具有傳播功能，才能有效使觀者一目了然。

創作者的具體形式表現，必也受到場景的考量，有著相對應的筆墨表現。潘春源分別依據四幅作品故事情節配以相對應的山水場景，類似的表現手法頗多，例如，日本永樂〈高士圖〉（圖 5-2-20）、清末民初汕頭畫家王韞泉在「古葵庵」的彩繪壁畫（圖 5-2-21）。以下本文將依序探討〈石堅題詩〉、〈山人觀瀑〉、〈冒雨尋菊〉及〈清溪獨釣〉等作品的藝術表現：



左 上圖 5-2-19（宋）馬遠〈山徑春行圖〉

來源：台北故宮

右 上圖 5-2-21 清末民初畫家王韞泉

來源：「每日頭條」：2017年3月24日由汕頭熱點發表于文化  
<https://kknews.cc/zh-tw/culture/4qnq2bg.html>  
 （2018.6.1 點閱）

左 下圖 5-2-20 永樂〈高士圖〉

來源：齋藤謙，吉浦祐二 編《狩野派大觀》

(一)〈石堅題詩〉



圖 5-2-22 〈石堅題詩〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29

這是一件條幅作品，畫面前後分四景，中景緩坡上站立人物。男子頭戴硬翅幘頭，身穿圓領素衣袍服，袖長過手，腰繫飾帶，下身裙擺有格式紋飾，腳穿黑布靴。童僕頭梳雙髻，圓臉，身穿蘆木色上衣，素色褲子、素鞋。男子正提筆仰首在壁面上題字，右後方站立一位童僕，雙手捧著硯台，專注凝視著壁上主人即將書寫的字句，是為景物的主體。前景安排露出畫面的石塊，上頭生長一株矮小叢樹，石頭左後下方有雙勾葉片線條的樹冠，顯示前中兩景之間可能是一低窪地區。前景與童僕後方有山石樹叢圍繞中景，共同襯托出寬廣的緩坡面。從山石造形來看，中景壁面拔地而起頂天立地，與後方弧線山形相比較顯得剛硬。另外，畫面上方隱約可見高崇的遠山邊際，構成四層景物深度空間（圖 5-2-22）。

觀者視平線約略在山石上，依此上下左右游移畫面景物。藉由山石之間的樹木、苔點相呼應牽引，形成畫面的動勢。

筆墨表現上，前景石塊輪廓線、粗細起伏變化極大，轉折按壓形成銳角三角塊面，陰暗面皴紋短促（圖 5-2-23），後方山石輪廓線粗細變化與皴紋相似，粗

細變化不大，山石從山頂而下至山腳處漸白的大面積墨色渲染勝於線條，有著以面代線的整體烘染效果（圖 5-2-24）。整體纖細的線條中有變化，墨彩淡雅溫潤不俗豔。山石方圓造形並用，寫出清新舒暢之感。



圖 5-2-23 石塊輪廓線粗細起伏變化極大



圖 5-2-24 大面積墨色渲染勝於線條

「石堅」的典故。此語出自劉禹錫〈吏隱亭序〉：「石堅不老，水流不腐」。它那廣為人知的「陋室銘」運用在安平歐宅及雲林「拱範宮」有著人處逆境要有風骨。因而題壁詩應有感而作，這是有所寄託人生寓意的題壁。

圖中題詩男子頭帶帽，持長峰毛筆正要題字。其髯鬚處理較為堅硬，眼睛處理非以墨點為之，是以勾出眼形及下眼線處理，神情專注於壁面略有所思（圖 5-2-25）。童僕戰戰兢兢雙手捧硯，服侍著主人家。男子衣服線條流暢，起筆多按壓有明顯的釘頭，線條轉折圓滑有速度感，寫出衣服質料的柔軟；童僕上衣線條較為直筆與下身褲子的曲線感有所別，描繪出童子上衣粗麻之類的衣服的質感（圖 5-2-26）。



圖 5-2-25 男子神情專注於壁面略有所思



圖 5-2-26 男子衣服線條轉折圓滑有速度感

整體畫面的暗面處理是以毛筆刷上較濃稠的桐油漆色，再以指搨沾起顏料，產生細膩的層次變化。亮面則直接以指搨法作出漸層。前者可稱之為減法，後者視為加法。兩者並用顯示出厚薄顏料靈活運用的層次變化。

該圖神似黃慎〈巖壁題名圖〉的構圖與用筆，兩者差異在於人物造形不同與其山石分面。例如山石表現，潘氏較為簡化，多以大面積渲染，明顯受到和風影響。但是在輪廓線上繼承他的轉折按壓特徵，尤其是前、後景的石頭；在用筆方面潘氏沒有黃慎來得狂態行筆，多了圓滑之感（圖 5-2-27）。

若再觀浙江俞源村民宅〈題壁圖〉，則可感受到潘春源作品中漢與和雜揉筆墨特徵。



圖 5-2-27 黃慎筆〈巖壁題名圖〉石面局部  
來源：小野華堂《支那名畫集第一輯》，59 頁

## (二)〈山人觀瀑〉



圖 5-2-28 〈山人觀瀑〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29

眼前是一位男子坐在山崖邊仰望從天而降的瀑布景象。畫面前景露出一塊山石，上端呈現乳突狀輪廓，左側由外伸入枝幹樹葉；中景是畫面中的主體，有一寬廣的平坦岩面，岩面的後方邊角上一位席地而坐仰望瀑布的男子，其前方的童僕正從竹製箱盒取出茶具，看來他們有意在此停留。岩面後方左右兩側聳立沖天的岩壁，岩石分面之間點以苔點，右側上方橫入一株松枝茂葉。遠方正是從天而降的飛白瀑布，構成完整的〈山人觀瀑〉圖的結構（圖 5-2-28）。

此圖山石為背景的人物畫，主題清楚，為了有效增加畫面豐富的變化，畫家通常會利用虛實或濃淡變化來處理動線，使得看來非常一般性的畫面，多了讓觀者流連的魔力。整體動勢前景山頭濃墨點苔與之左側樹重墨牽引，右側磐石懸面點苔，使得視線稍微從童僕身上拉回，再沿著磐石輪廓順勢而上，增加構圖得流動性。觀者可從畫中的留白處，感受到瀑布沖刷所激起的水氣瀰漫，隨著風吹飄動，使得通幅畫面生氣盎然。從前景僅在山頭處染出陰暗面其餘留白，中景山石分別平鋪底色，山腳下留白表現出受到水氣及逆光影響的整體明暗感，到遠處留

白漸層處理，彷彿光線射入空間感，正好形成「之」字動勢。整體布局神似日人小室翠雲〈觀瀑圖〉(圖 5-2-29)。

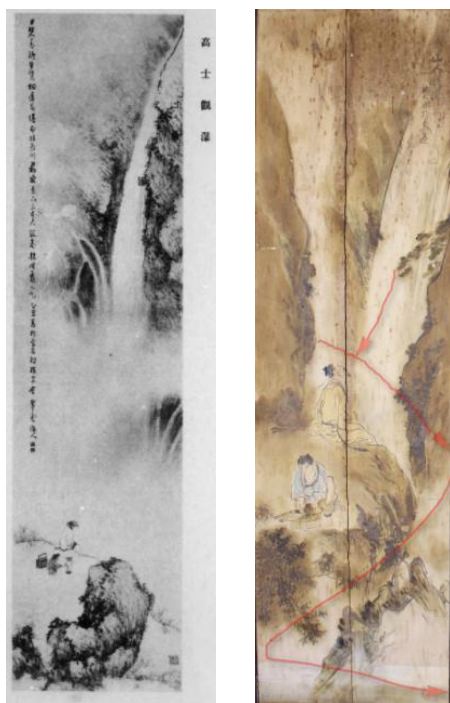


圖 5-2-29 小室翠雲〈觀瀑圖〉

來源：山本岩三郎編小室翠雲画《江城余韻》京都芸艸堂大正 14 年

人物神情專注，帽子左右兩邊的帽帶飄動而髯鬚細筆畫出頗為耐人尋味，衣服線條起筆轉折處按壓，行筆快速有韻律感，一寫灑脫放達的詩仙形象。瞧瞧那山人的神請，是否有相似感，似乎有南宋梁瘋子，梁楷〈李白行吟圖〉的遺韻(圖 5-2-30)，人物分寸之間，筆簡意賅，從額頭淡墨帶出線條點上濃墨眉目鼻樑及下巴，兩段相接成耳，鬚山羊鬍 幾筆稀疏的髯鬚細膩皴髮絲，呈現出輕鬆筆調中見細膩的心思(圖 5-2-31)。看來這不是一般山人，而是有著李白仙人的內心極為細膩的情感，面對那幾近留白的瀑布，真可洗滌人生不如意的煩惱。山人衣摺處理，線條粗細變化略大於冒雨尋菊，兩條帽帶曲線，尖筆帶入，恰似受到瀑布直線而下的沖刷所掀起的水氣風向而起(圖 5-2-32)。再度注視那點狀的眼睛，實在是顧虎頭云：「妙在阿睹之間」。相較山人，僕童寫來衣摺抖動曲線過多，雖然力道，不如山人的堅定，他的堅定再於右手肩膀直下，氣連雙手肯定的線條(圖 5-2-33)。



圖 5-2-30 梁楷〈李白行吟圖〉局部



圖 5-2-31 人物分寸之間筆簡意賅



圖 5-2-32 山人衣摺局部



圖 5-2-33 童僕寫來衣摺抖動曲線過多

山石輪廓線以筆尖起筆，線條較比纖細，逐漸至轉折處按壓停頓形成小塊三角形面積，再提筆運行使線條產生起伏變化。山石分陰陽面，僅在陰暗面施以皴紋表現體積感。點以苔點，前景大遠景小；前景直點，中景圓點並用。以「介」字為葉子形狀，行筆用墨變化靈活，竹編的置物箱及茶壺的透視感合乎現實。整幅作品敷彩淡雅，右側山壁染色有明顯的拖筆痕跡，這是因為桐油漆具有黏性，毛筆不易施展開來的結果。可見潘氏並沒有使用彩繪專用的硬頭髮刷，而是以書畫用毛筆為工具。前面磐石以搨色處理，色濃之處影響墨色（圖 5-2-34）。



圖 5-2-34 山石輪廓線線條較比纖細用墨變化靈活

(三)〈冒雨尋菊〉



圖 5-2-35 〈冒雨尋菊〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29

此圖描繪山間雨景，一位山人與他的童僕冒雨尋找菊花的蹤跡，足跡踏在雨天的泥地，留下清楚的腳印。前景與中景的垂柳，渲染墨色特別重，使得前中景明度接近，行塑雨天的潮溼氣候。卻在背後渲染出山間的嵐氣，增加畫面的深度空間（圖 5-2-35）。

高士的髭鬚用筆曲線弧度不大，相對線條出現 S 曲線，顯得較為混亂向左方向行筆，表現出受風吹的潔白長髭鬚隨風飄逸與之背後的帽袋相呼應，不同線條表現出不同質感受風飄揚的感覺，寫出主題的氣候環境（圖 5-2-36）。

人物衣摺用筆依然粗細變化纖細，尤其那位士人手中策杖以雙鉤處理極為細緻，而童僕雙手捧一盆菊花，為全畫之焦點，簡易幾筆寫出菊花向背及墨色變化極具空間感，把這紅橘給寫得火紅（圖 5-2-37）。



圖 5-2-36 髭鬚隨帽帶感受到斜風細雨



圖 5-2-37 簡易幾筆寫出菊花向背及墨色變化極具空間感

山石以細筆寫輪廓線，大面積渲染為主，僅在側面少許分面處寫皴紋，並點上橫點有凹凸感的苔點。柳葉用筆急促感，筆勢偏右以表示受到風的吹拂（圖 5-2-38）。



圖 5-2-38 柳葉用筆急促感，筆勢偏右以表受到風的吹拂

#### (四)〈清溪獨釣〉



圖 5-2-39 〈清溪獨釣〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29

此圖描寫一位山人盤坐於岸邊坡石上，橫竹垂釣證有一隻魚兒上鉤。山人腳後置放捕魚竹簍，後方一棵長松，童僕雙手依石，站立在石頭後方，遠方簡約山形，一片迷濛山嵐之氣（圖 5-2-39）。

山人身穿寬袖的上衣，白色褲子，足搭藍色布鞋，頭戴大盤套帽，右後方放置竹簍，一尾魚兒正上鉤呢，整體用筆起筆按壓扭動，行筆熟練的節奏感，表現出一種豁然的心情（圖 5-2-40）。漁人表情泰然自若，以灰白曲線描繪眉毛和鬍鬚都白，相對於衣服起筆按壓形成強烈對比。山人搭配竹簍的形象可見於日人狩野探幽〈太公望〉（圖 5-2-41）及漳州湘橋村民宅壁畫（圖 5-2-42），不過人物造形、用筆都有很大的差異。



左 圖 5-2-40〈清溪獨釣〉局部

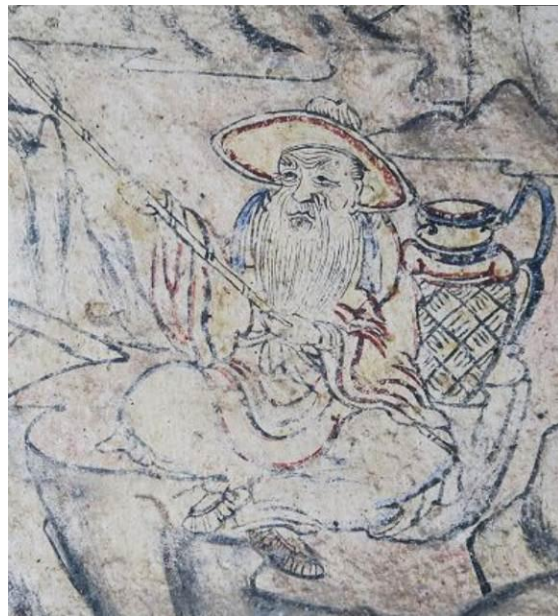


右 圖 5-2-41 狩野探幽〈太公望〉局部

來源：《美術畫報》通卷第 556 號 大正 13 年 12 月號 東京文化財研究所，頁 5。

下圖 5-4-42 漳州湘橋村民宅壁畫前檐牆左壁

來源：林武成拍攝 2015.7.21



仔細端詳，山人面目的眉髯若鐵線，鼻樑至鼻頭線條彷彿鐵鉤，髭鬚下筆如撇，突顯兩眼專注一副神態自若，堅定不移性格。以淡墨較規則性的曲線筆法寫髭鬚，由上略為垂直而下收尾，看來圖中描繪的是沒有風的時節（圖 5-2-43）。

松樹枝幹處理，以一段一段處理，非一筆勾勒出輪廓線，其輪廓線描繪在行筆過程中是根據枝幹前後轉折關係，進行接筆，行筆老練筆筆頓挫，有輕快節奏感，形似錢吉生用筆。（圖 5-2-44）<sup>304</sup>背景以淡墨漸層渲染處理。

<sup>304</sup>錢吉生即是錢慧安（1833-1911），上海職業畫家，潘春源藏有其宣統三年石印《錢吉生先生人物畫譜》。

畫面歲月清楚可視青色味的墨色變化及泛黃柏桐油搨色渲染前後次序。山石皴法為先，三角形造型點葉、直筆苔點，山石背後那松煙墨色渲染的薄染花青與鞋相呼應。

竹簍雖然非主要元素，卻處理得相當細緻，從其口緣及下底弧度觀之符合透視原則，背帶之蒼勁筆氣相互牽引，真叫觀者為之暢快（圖 5-2-45）。



圖 5-2-43 鐵鉤一般的線質規則短弧線



圖 5-2-45 口緣及下底弧度觀之符合透視原則



圖 5-2-44 根據枝幹前後轉折關係，進行接筆形似錢吉生用筆

來源：《錢吉生先生人物畫譜》，1911 年

### 第三節 正廳後片身堵藝術表現

#### 一、正廳後片左壁身堵

##### 〈男女愛情〉



圖 5-3-1 〈男女愛情〉

來源：林武成拍攝 2016.4.29

此圓形畫面（圖 5-3-1），首先躍入眼裡的是樹下左側俯首體態纖細柔媚女子。其側身向左，雙手依附於身前枝幹上，頭梳髮髻，修長身體，穿粉黃上衣白色，下裳腰繫配戴，飾品下垂至膝。鵝蛋臉，柳眉細眼挺直的鼻子小嘴，低頭神情含蓄而嬌媚（圖 5-3-2）。右側那位風度翩翩的男士身行為之對應，呈現文人性格的柔和之態，枝上一對向背鳥兒形成有趣的畫面，從樹幹葉子的型態來看應該是相思樹，所謂：「窈窕淑女，君子好逑」，看來是男女之間熱戀的場景。整體重心偏向右側，男子背樹依靠於右枝幹，左手抬起置於枝上，面向右前於。其鵝蛋

形臉，頭戴烏紗帽，眉目清秀，小嘴，神情略有所思（圖 5-3-3），身體修長，身穿圓領長袍，袖長過手，腰繫一帶，右側兩端垂下流蘇。



圖 5-3-2 鵝蛋臉，柳眉細眼挺直的鼻子小嘴



圖 5-3-3 眉目清秀，小嘴，神情略有所思

主幹以 S 形姿態向右斜上伸展，主枝分向左右平衡伸展，神似日人橫山大觀〈楊柳喜鵲〉。枝幹彎曲較為圓潤具有彈性，主枝分叉出枝桠，穿插於枝幹之間，畫面上方的樹冠較為繁密，枝桠用筆適勁細長，頂生細葉，以逆時鐘方向寫葉形，錯落疏密，前後樹枝墨色分明（圖 5-3-4）。



圖 5-3-4 枝桠用筆適勁細長，前後樹枝墨色分明

人物臉面衣服，以沒骨法寫出，再以流暢圓滑的曲線，筆斷意連簡意勾出服飾輪廓線衣摺。雁來紅葉片作長披針狀，按其自然生長規律，由上而下賦彩，產生由紅轉黃綠的色彩變化。高掛於樹上遠方的月亮，以筆蘸粉黃色濃彩直接寫出。山雀同樣以筆蘸厚彩，分別寫白色的臉頰、胸腹，點以中間黃色斑紋條，尾羽用筆適勁（圖 5-3-5）。



圖 5-3-5 山雀以筆蘸厚彩寫出形體，尾羽用筆適勁

整體透視符合觀者的上下俯仰景物，畫面兩組相互牽引的景物，一為男士與仕女及禽鳥，另為上下枝幹水平伸展，形成相似兩條平行線。隱約隱藏著作者所欲傳達的意義。

## 二、正廳後片右壁身堵

### 〈梅鶴姻緣〉



圖 5-3-6 〈梅鶴姻緣〉

來源：林武成拍攝 2014.11.13

此圖畫面右前方的梅樹，主幹以九十度角向左彎曲平行伸展，再拔起向左斜上彎曲朝景物之外，主幹姿態約略成三段式「ㄣ形」（圖 5-3-6）。

左側主幹上段與三分之一處分前、後下枝，逐漸向上再分枝樞，枝樞頂上綻開無數的雪白梅花（圖 5-3-7）。後方梅樹主幹向上伸展，三段分別出現分枝，枝頂上綻開梅花（圖 5-3-8）。前後兩株梅樹，無論在造形、明暗、粗細都有明顯的差異，前後落差的水平線表現出空間的深度感。



圖 5-3-7 左側主幹上段與三分之一處分枝 圖 5-3-8 後方梅樹主幹向上伸展  
 樞

人物側臉外輪廓正在圓形畫面的直徑線上，中心點位於左手臂平直的二頭肌，依此將畫面分上下左右四等分，重心落在右下及左上兩區。左下方白鶴側身向左，面眼以反方向仰首朝向男士。右上方枝樞頂梅花與左方美花相呼應。整體動勢從男士的眼清開始，望向左側，受到下支向上伸展的牽引，舒密排列的雪白花朵，以及枝樞的姿態，使得觀者視線順著圓形邊框迴繞至右上方形成一個整體的視野。左下方的白鶴仰首鳴叫的張力，足以與此區塊相抗衡，構成和諧統一的畫面。

梅樹主幹清楚可見以筆寫出的痕跡與墨色的變化韻味，枝樞遒勁具有彈力。而細長的小枝，更顯得風骨雅致（圖 5-3-9）。人物方面，以點畫簡筆，點出眉毛、眼清、鬚鬚，神情清新充滿智者之韻（圖 5-3-10）。服飾著赭色，從上而下做漸層。再以深赭色勾勒衣摺變化（圖 5-3-11），腰帶配上飾物，頭戴黑色方帽，黑領、黑鞋與白鶴的黑色尾羽構成畫面三角形，使兩者在視覺上更具有關聯性。

遠方叢樹無枝幹，以寫意筆法從上而下寫出型態並做墨色明暗變化，表現出空曠地面霧氣瀰漫（圖 5-3-12）。而圓形苔點筆法，濃淡疏密大小之分，點出寬闊平遠深邃的草地。



圖 5-3-9 細長的小枝顯得風骨雅致



圖 5-3-10 神情清新充滿智者之韻



圖 5-3-11 服飾著色勾勒有變化



圖 5-3-12 遠方叢樹無枝幹

## 第四節 伸手中柱後身堵藝術表現

### 一、左伸手中柱後

#### (一)〈董奉像〉



圖 5-4-1 〈董奉像〉

來源：林武成拍攝 2016.9.29

此圖在空間安排上，主體人物在前，老虎在後，側身面向左前方。背景安排兩顆常綠樹木，右方遠景可見樹叢，刻意將地平線壓低，自造深遠的空間感（圖 5-4-1）。

董奉濃眉，眉稍呈三角形。大眼黑白分明，眼珠下看，雙眼炯炯有神。鼻梁中等鼻頭狀如蓮霧。大耳垂厚。鬍鬚連髮作不修邊幅（圖 5-4-2）。仔細端詳上肢，手肘、手腕幾條線條，行筆快速，力道足以依靠手杖支撐身體重心（圖 5-4-3）。雙腳草鞋，以連續按、挑之行筆成波浪狀，寫鞋底編織狀，鞋帶纏繞繫結構成點線節奏變化筆力（圖 5-4-4）。背掛草帽，用筆呈現同心圓，如同兩點皴一筆接

一筆，以表現草帽的質感。人體膚色處理卻是彩中見筆，四肢以深膚色為底，順著結構，依手背、手指、小腿脛骨、後腿肌肉、足踝、足背、腳趾處理明暗，追求實在感，甚至腳指甲隨類賦彩變色。這種以線為面的處理方式，是沒骨法的應用，並非當時主流的油畫處理方法。比較郭柏川的自畫像（圖 5-4-5），潘春源以寫意沒骨法，按照臉部的結構寫出層次分明的膚色與之有著異曲同工之妙。



圖 5-4-2 董奉臉部



圖 5-4-3 線條力道足以依靠手杖支撐身體重心



圖 5-4-4 鞋帶纏繞繫結構成點線節奏變化筆力

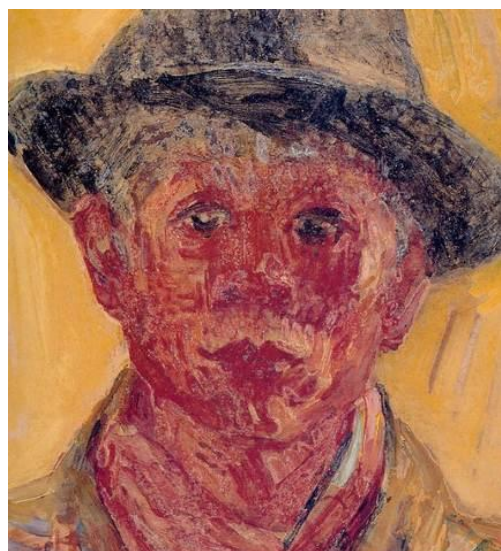


圖 5-4-5 郭柏川〈自畫像〉1944 年  
來源：台北市立美術館典藏



圖 5-4-6 老虎寫真

來源：<http://appsearch.cool3c.com> (2017/8/22 點閱)



圖 5-4-7 老虎形象寫實逼真

再來看看上半身衣服順著衣摺行筆推疊作明暗變化處理，與下半身幾筆白色衣摺線條，描寫單衣一件薄質遮覆的半透明質料，與上半身粗質的衣料有所分別。

其旁邊老虎紋路曲線粗細變化相當優美，用筆流暢，色彩層次厚薄分明，最後以粉白寫出亮面。比照寫真圖（圖 5-4-6）這種曲線之美是從真實世界模仿（圖 5-4-7），無意間畫面形成線條剛柔之美的組合，顯示出董奉嚴謹的神態。

退色的背景叢樹邊左向右伸展，順著橢圓線框視線將再度回到主題上，豐富畫面內容及協調，以少替代多，以幾棵樹替代一片林，以林間近景處理主題。

(二)〈嫦娥抱兔〉



圖 5-4-8 〈嫦娥抱兔〉

來源：林武成拍攝 2016.5.23

此圖嫦娥形象是明清以來的女性造形（圖 5-4-8）。卵形頭，細眉，鳳眼，蒜鼻，小嘴（圖 5-4-9），雙手抱兔依附於胸前，眼神略有所思。兔子左側身，臉向左下方（圖 5-4-10）。削肩衣袖裙擺向右飄動，左前方樹木直立微 s 彎曲與上圖相似，微微向右上方伸展，以深綠寫前面樹葉，草綠後面樹葉，表現出空間的深度（圖 5-4-11）。

所繪女子形態都有這樣的特徵。是年潘春源一紙本作品，神似吳友如畫寶中的仕女。潘春源以傳統仕女形態，用沒骨法寫意的筆調，以追求用筆力度，明暗變化及顏色厚薄變化的層次感，別有一方風味。



圖 5-4-9 卵形頭，細眉，鳳眼，蒜鼻，小嘴 圖 5-4-10 兔子左側身，臉向左下方



圖 5-4-11 以深、草綠色處裡樹葉，表現出空間的深度

## 第五節 葛宅頂堵藝術表現

葛宅頂堵的彩繪壁畫，主要表現在走馬板、枋樑、門額等空間立面位置。這些位置分別位於：正廳前檐牆走馬板、伸手前檐牆中柱前段、正廳前門楣枋、神龕屏枋樑、正廳次間門額、正廳神龕屏兩側入門額、正廳神龕屏兩側出門額等，其藝術表現如下：

### 一、正廳前檐牆走馬板

#### (一)〈瑤池獻瑞〉

日治時期「瀛社」創社會員許梓桑有詩〈題瑤池獻頌瑞圖〉：

偶謫人間十八年，瑤池話舊喜嫣然  
玉京遊遍桃方熟，寶闕歸來吏已仙  
始信東方非俗客，得瞻西母亦奇緣  
丹青著意開生面，捧取祥雲獻御前

「瑤池」為崑崙山的池名，傳說中西王母居住之所，獻瑞自當在她的生日，仙界神仙無不前往祝壽，這可是仙界一大喜事，明清以來民間依此作為祝賀之吉祥圖像。從實地考察發現，民宅彩繪壁畫中表現八仙題材，大概有機種類型：門楣不分堵直接繪以八仙圖像；正廳隔斷牆以二人一組繪於正廳左右壁身；或以八仙過海單幅構成（圖 5-5-1）。



圖 5-5-1 龍岩芷溪培蘭堂門樓〈八仙過海〉 來源：林武成拍攝 2015.8.14

此畫雖位於走馬板中軸線上，是正廳的門面，然而其位置過高，觀者必須昂首欣賞，往往不能久停，因此畫師在處理上，總是以簡單的形式用筆交代過去。能以故事場景安排人物布局，考察台閩粵地區未曾見過。民間習慣以八仙采繡畫的形式，直接畫在楣枋上，因此缺乏故事情節內容。葛宅以瑤池為場域的八仙祝賀，目前並未發現，僅在紙本或廟宇中出現過。據〈八仙祝壽讚〉是「王母娘娘」與「漢鐘離、李鐵拐、張果老、曹國舅、呂洞賓、何仙姑、藍彩和、韓湘子」等八仙齊來慶祝，賀壽赴「蟠桃會」之讚偈。讚偈首曰：

八仙過海浪滔滔，王母雲頭把扇招，動問眾仙何處去，齊來上壽赴蟠桃。末曰：南極翁，率八仙，齊來上壽，慶祝長生，龜鶴遐齡，壽星拱照，萬萬餘年，無窮無盡，天地同休。壽星開壽言，壽燭照大千，壽山並壽海，福壽永綿綿。<sup>305</sup>

看來葛宅內容應該是八仙已經渡海來到瑤池宮殿的末段為內容。八仙前往瑤池赴會，獻上祝賀禮品，階梯前方一位雙手捧花籃應為藍采和，王母娘娘端坐於門廳內，女僕數人隨伺在旁，衣服線條曲線變化有度，行筆速度感的流暢性，使得每一位天上仙人飄飄然。仙人們列隊而行，依序是手捧籃子盛物的藍采和、手持壽桃南極仙翁、手持葫蘆併拐杖的李鐵拐、手執拂塵配寶劍的呂洞賓、手持魚鼓的張果老、手持芭蕉扇的漢鐘離、手執象(玉)板的曹國舅、手持笛子的韓湘子以及手持蓮花的何仙姑。出場順序與讚文八仙上壽出場不同。

瑤池位於崑崙山，西王母是古老的神話故事（東王公、西王母、南極仙翁、北極），其形象根據經典原為人身鳥首，逐漸演變從娘娘、聖母、金母稱號，大概可以想像為不同年齡層的女性造形。因此，此圖作少女像，應稱呼王母娘娘。

潘春源在此圖表現出線條的多樣性，以服膺不同對象物的質感。例如，宮殿式建築已界畫直線處理玉石木構材料的特質；瑤池庭院的壽石外輪廓細緻，凹洞描寫暗面之處，以粗細變化，轉折有勁，寫石頭之硬度，卻不之失其雅致之感。松樹枝幹，以曲線筆筆相接，律動感十足（圖 5-5-2）。八位仙人無論在造形、神

<sup>305</sup> 《佛事科儀》，轉引自余永湧，〈臺灣首廟天壇女誦經團早晚課與祝壽佛事科儀實錄〉，《臺南文獻》第 2 輯，頁 221~222。

情，皆栩栩如生，極為傳神。從它們的衣服飄逸灑脫，更能感受仙人瀟灑之態（圖 5-5-3）。難以想像方寸大小的人物，有如此細膩的表現。如果比較身堵人物衣服用筆之律動感，此先人飄逸之感，寫得再自然不過。



圖 5-5-2 松樹枝幹，以曲線筆筆相接，律動感十足



圖 5-5-3 八仙衣服飄逸灑脫，更能感受仙人瀟灑之態

潘氏有張年代不詳的〈八仙圖〉(圖 5-5-4)，是以黃慎〈八仙圖〉(圖 5-5-5)為摹本的紙本作品，若將這兩張與本圖並列比較，潘氏摹本衣服顯得繁瑣笨重；黃慎衣服處理上顯得輕浮。

仔細端詳左下方奇石略帶纖細的輪廓線與雅緻的松樹持筆看來應該是使用細長的毛筆筆鋒所為。背景樓台場景以界畫表現到位，直線挺拔用力與人物、樹木、奇石之間，形成強烈的對比，更加突顯視覺張力，藉由飄動的衣服更顯八仙的灑脫。仙人境界就此當可遙想「吳帶當風」的瀟灑狀。



圖 5-5-4 潘春源 三疊霓裳〈八仙圖〉1926 年  
來源:房婧如總編,《春萌畫會暨墨彩新象展》,頁 24



圖 5-5-5 黃慎〈八仙圖〉

來源:小野華堂,《支那名畫集第一輯》,頁 61

## (二)〈柳下雙鷺〉

蒼鷺佇立於石坡上，中景柳絮淡靄薄罩，前景柳葉低垂近湖面，三五成群魚兒悠游期間，看來這是微風輕撫的夜晚，似乎暗示夜鷺正在靜待一頓豐盛的餐點。左鷺站立在坡石上，挺胸望前，右鷺微蹲縮頭婉約形成對比，靜動之間是對雌雄佳偶，柳葉的墨色虛實變化增加靄霧的流動感。整體重心在右側，主趨勢在

後方低頭注視魚兒身上，以朝向中軸線流動（圖 5-5-6）。



圖 5-5-6 〈柳下雙鷺〉來源：林武成拍攝 2015.4.4

垂柳以「入」字形由上而下以中鋒用筆寫出披針狀的葉形（圖 5-5-7），畫柳幹輪廓線勾寫連帶寫皺紋，寫出上深下淺虛實變化，將前景往前推出畫面的空間感（圖 5-5-8）。橫過水中的魚兒用筆如柳葉，與即將垂至水面的柳葉相呼應，指引觀者注視。仔細端詳這些簡易用筆的小魚，皆點上小眼，使得灰墨的魚身看起來有透明感（圖 5-5-9）。



圖 5-5-7 以「入」字形中鋒用筆寫出



圖 5-5-8 柳幹輪廓線連帶寫皺紋



圖 5-5-9 灰墨的魚身看起來有透明感

蒼鷺以赭黃畫喙，再點以赭石、朱磬強調；頭頸先以淺色石青色寫出形態，再以深色寫頭形及冠羽。肩背翎毛同樣鋪底色，由後往前處理，深淺厚薄有變化，各部位用筆方向分明，均能夠按照羽毛生長方向行筆，最後再以粉白分次完成胸腹羽毛。受到畫面高度影響，蒼鷺腳短如雁鴨（圖 5-5-10），趾腳直接以赭黃寫出，關節處頓挫筆力遒勁。坡石拖筆帶皴渲染使得線條模糊融入，點以少許苔點以增加墨色的變化，具有醒畫的作用。

整體神似林玉山第三回臺展〈雨後乍晴〉（圖 5-5-11）作品，兩者內容素材、意境相同，林氏以「人」字畫柳葉，葉形比較尖銳，蒼鷺品種不同及應畫幅形式有不同的構圖而已。



圖 5-5-10 受到畫面高度影響蒼鷺腳短如雁鴨



圖 5-5-11 林玉山 台 3

霽れゆく雨 (雨後乍晴)，1929

來源：中央研究院台展資料庫

## 二、伸手前檐牆中柱前段走馬板

### (一)〈墨梅圖〉

此圖首先躍入眼裡的是那經過畫家剪裁的梅樹，枝幹兩段相接由粗而細斜向伸展，止於右上框線邊。樹梢梅花片片，星羅密佈，讓觀者視線暫時停留於花朵上，得以細看畫家快速簡潔的運筆，寫仰俯、側背等各種花姿之美（圖 5-5-12）。

這種強勢的傾斜態勢，是相當普遍的經營法則，通常是藉由往上伸展的三兩新枝暫時壓住斜枝氣勢，同時構成畫面的賓主關係，以強調主題，最後於右下款識拉回觀者視線，使得畫面安定下來。以現代幾何觀念看待，只不過是點、直線、斜線與面的組合關係。

〈墨梅圖〉動勢向右沒有與〈墨蘭圖〉相對，違背一般壁畫對稱或空間秩序規則，實在沒道理，這顯然是有意為之。筆者以為潘春源考量連接原本第一進後檐牆走馬板上的繪畫作品，使之動勢相連接之故。可惜一進後前檐牆走馬板的水

墨山水壁畫已經消失，無法得知這些作品與畫面動勢方向。至少在前面的研究中，可知道潘氏畫面構成，是以整體空間為考量，非以單幅作品為準則。在未獲得更圖像資料，僅能夠從此去想像。



圖 5-5-12 〈墨梅圖〉 來源：林武成拍攝 2014.11.13

另外，〈墨梅圖〉的重心在左側下方（圖 5-5-13），主枝向右彎曲，約略在畫中央分枝，斜向右上伸展至邊框；主枝後方有枝幹向上伸展；左側搭配一組兩向上交叉。枝頂開滿的梅花封住氣口，使得觀者視線被導引至右下方款識，又再度轉回。

主幹用筆蒼勁老辣，反之，新枝英挺勁拔，有別於蘭葉具有女性陰柔且翩翩起舞的線條質感。枝幹前後墨色及線條的漸進變化，由深而淺；由粗而細，造就空間進深。以淡墨寫花瓣濃墨畫蒂，恰似音符般跳躍壁上（圖 5-5-14）。

右下款識因彩繪層剝落，依稀可辨識「疏影橫斜。辛未夏春源寫意」（圖 5-5-15）語出自北宋林逋〈山園小梅，其一〉：「疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏」廣為畫家引以為題。

筆墨上，老幹新枝的蒼勁、清新與彈性感，這種感覺來自於行筆的滑動流暢感與頓挫的轉折；不同於蘭葉描的粗細變化是在中鋒圓筆之下的粗細變化。



圖 5-5-13 重心在左側下方



圖 5-5-14 以淡墨寫花瓣濃墨畫蒂恰似音符般跳躍壁上



圖 5-5-15 款識：「疏影橫斜辛未夏春源寫」

## (二)〈墨蘭圖〉

此畫描繪墨蘭，濃淡墨色變化有致，向右彎的弓形長葉用筆粗細靈巧柔媚，有直筆短線寫叢草之態。構圖依左向右伸展，畫面重心則偏向左側，一簇蘭葉

朝上分向彎曲，右側三兩片長葉拉長。右下方款識：「□□□□□□。赤崁邨原山人暮□寫意」。由於壁畫剝落遺失嚴重，確切內容還有待確認（圖 5-5-16）。

詳實端詳叢間墨色變化，至少為兩叢蘭花前後交疊，以墨色濃淡分前後。蘭花以淡墨寫出濃墨點心。蘭葉以中鋒用筆為主，葉形線條露鋒起筆，轉折處細葉背圓潤，尤其前叢蘭花右側分別向右上、中、下伸展的蘭葉，線條曲度粗細變化交互相當優美。叢蘭的細長蘭葉錯落之間密集向上舒展，前後不同墨色，可清楚分辨兩株蘭葉構成，前株蘭葉更向右展開，恰似垂釣魚兒上鉤。蘭葉那被拉扯彎曲的樣態以及巧妙的落款，使得畫面達到平衡之效果，看是簡單的畫面卻充滿著旺盛的生命力。與明文徵明〈蘭竹圖〉（圖 5-5-17）、同時代葉漢卿〈蘭〉（圖 5.12.18）作品比較，前者蘭葉輕盈柔媚；後者蒼勁有節，潘氏此圖更顯得俊挺秀美。

另外，左葉行筆是由左上而下<sup>306</sup>；右葉反之。下端以直筆中鋒寫叢草，大小空白處錯落，亂中有序（圖 5-5-19）。



圖 5-5-16〈墨蘭圖〉來源：林武成拍攝 2014.11.13

<sup>306</sup>避免畫出畫面，紙張無此問題，畫出僅是桌面，不影響紙張本身，壁畫畫出則是框外的壁面自然受限制，另外在桌上作畫，手的移動比較不受限制，站立與畫面呈九十度，向上行筆，受限制地心引力，較為吃力。



圖 5-5-17 明文徵明〈蘭竹圖〉局部  
來源:台北故宮



圖 5-5-18 日治 葉漢卿〈蘭〉局部  
來源: 台南藏家林武成拍攝 2015.4.11



圖 5-5-19 直筆中鋒寫叢草亂中有序

### (三)〈墨竹圖〉

此圖在橢圓外框內繪叢竹，由於畫面顏料層脫落嚴重，僅殘留右上方圖像，其他已經完全消失。左下方依稀可見款識：□□依稀可見「赤」字，按其他作品脈絡，應為赤崁。

殘存畫面可見重心在右側，由下向上左右伸展，右枝直立而上；左枝彎曲，使得氣勢走向左方，竹所占面積，左側大於右邊，而剝落的畫心下方已經無法判讀。據上述兩幅作品相同重心來看，左下方款識以平衡畫面的結構(圖 5-5-20)。

寫意的竹葉，靠近框邊，以「介」、「个」葉片造形組合叢竹，看來行筆頗為快速。左右向竹葉寫介、个用筆不同，右向從中間起筆連筆右葉再回左葉，左向反之。側鋒回筆呈現鐮刀形（圖 5-5-21），與中鋒竹幹在線條上形成對比。濃墨位於重心位置為多，以淡墨畫竹幹墨色變化有度，前濃厚淡，表現前後空間（圖 5-5-22）。

上述四居子中，以〈墨竹圖〉圖的表現最為草草逸筆，與其對看堵〈墨蘭圖〉多中鋒用筆，在筆墨的表現上，形成顯著對比。



圖 5-5-20 〈墨竹圖〉來源：林武成拍攝 2014.11.13



圖 5-5-21 側鋒回筆呈現鐮刀形



圖 5-5-22 前竹葉用濃墨後竹幹用淡墨

#### (四)〈墨菊圖〉

此圖橢圓線框內圖像嚴重脫落，無法完整辨識整體與細節。依稀可見整體布局居中偏左，右下方有款識。

仔細端詳殘缺畫面，是以線條勾勒處理菊花，墨塊處理菊葉，構圖重心邊左，向右伸展，於右下方有款：「老圃秋□□□」，語出宋韓琦《九日小閣》詩：「莫嫌老圃秋容淡，且看黃花晚節香。」這一題材落款時常出現於彩繪壁畫及傳統書畫中（圖 5-5-23）。左側重心，葉片叢聚於枝梗交錯的中段，與〈墨竹圖〉隔中幅〈山水圖〉相對。比較鹿港畫師郭新林的菊花圖（圖 5-5-24）用筆，潘氏明顯的回勾式露鋒，有別於一般起筆按壓（圖 5-5-25）；郭氏用筆圓潤無此現象，這是使用淡墨飽滿的含水量寫來特別豐潤。這樣的差異，若從花的造形觀之，兩者所繪製的菊花分屬不同的類科，芥子園畫譜有載：「花頭不同，以瓣有尖團長短稀密闊窄巨細之異。」用筆的差異性或許是因為品種不同所致。



圖 5-5-23 〈墨菊圖〉 來源：林武成拍攝 2014.11.13

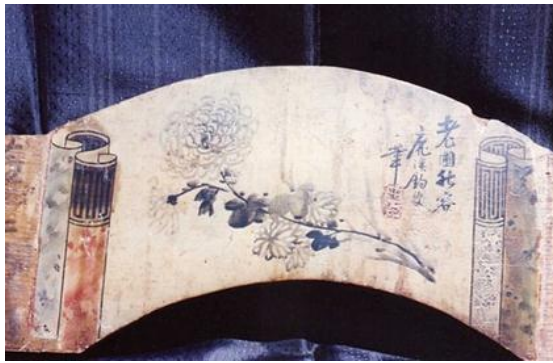


圖 5-5-24 郭新林使用淡墨飽滿的含水量寫來特別豐潤

來源：<http://blog.xuite.net/adacar777/twblog/175621765> 2017/8/22



圖 5-5-25 潘氏明顯的回勾式露鋒有別於一般起筆按壓

### 三、正廳前門楣枋

#### (一)〈紫藤黃鶯〉

此圖描繪紫藤蔓生垂花搖曳，一藤枝向左垂下回繞，蓄勢待發。藤枝上佇立黃鶯，身朝葛宅中軸線，與〈牽牛花雄雞〉相望。該圖右上方為重心所在，動勢由此開始，順著彎曲成橫向 S 形曲線，朝向右方中軸線發展（圖 5-5-26）。

紫藤葉成串蔓生，寫來龍飛鳳舞，分向四面俯仰。橢圓形葉片組合成羽狀複葉，叢葉前後推疊層次分明，色彩變化豐富，葉與葉之間，間隙疏密自然。觀者視野順著右上方深色葉片延著枝梗滑下，止於左下方葉上（圖 5-5-27）。

紫藤花序由下而上粉紫顏色漸白（圖 5-5-28），與叢葉之間形成前後空間，產生虛實變化。黃金鳥側身面左，安排於藤枝中間，正好是畫心焦點。綠色的藤枝纏繞用筆如草書（圖 5-5-29），又神似仕女舞動的綵帶，與垂下的紫藤花形成一動一靜的視覺張力。



圖 5-5-26 〈紫藤黃鶯〉 來源：林武成拍攝 2015.4.4



圖 5-5-27 叢葉前後推疊層次分明色彩變化豐富



圖 5-5-28 紫藤花序由下而上粉紫顏色漸白 圖 5-5-29 綠色的藤枝纏繞用比如草書

## (二)〈牽牛花雄雞〉

此圖描繪牽牛花盤繞於竹籬，從左向右虯曲蔓延，一隻雄雞蹲踞於下，身朝右方與〈紫藤黃鶯〉遙遙相望（圖 5-5-30）。



圖 5-5-30〈牽牛花雄雞〉 來源：林武成拍攝 2015.4.4

畫面主體是雄雞，重心落在左側盤踞於竹籬上的牽牛花叢，藤枝蔓延形成橫向的 S 形動勢朝向葛宅中軸線。

仔細端詳藤蔓曲線用筆轉折頓挫有方，富有生命力；以三筆橢圓形狀寫出狗耳造形的葉片，寫來虛實有變化，產生空間感。色彩上，葉片與藤枝赭紅、草綠、深綠色彩變化豐富（圖 5-5-31）。花朵以群青、粉白並用描繪，姿態各不相同（圖 5-5-32）。雄雞以沒骨法寫成，不見線條。羽毛筆觸筆筆清晰，筆畫就形態而成，先以薄彩寫出形體，由後往前，由深色到亮色依序完成（圖 5-5-33）。

整體雄雞造形與日人今尾景年〈山茶花矮雞圖〉（圖 5-5-34）相似。雄雞以蹲踞造形出現，主要是寓意考量大於橫幅畫面構成，這可從竹山「莊招貴公廳」（圖 5-5-35）、北埔「姜氏家廟」（圖 5-5-36）、佳冬「戴氏宗祠」（圖 5-5-37）等

雞圖，與林東令〈花卉〉(圖 5-5-38) 等作品為證。



圖 5-5-31 葉片與藤枝色彩變化豐富。



圖 5-5-32 以群青、粉白並用寫花朵



圖 5-5-33 羽毛筆觸筆筆清晰



圖 5-5-34 今尾景年〈山茶花矮雞圖〉

來源：今尾景年 画，《養素齋画譜·第1編》  
京都：田中治兵衛 1900年，頁 13



圖 5-5-35 竹山莊招貴公廳



圖 5-5-36 北埔姜氏家廟



圖 5-5-37 佳冬戴氏宗祠

資料來源：張智凱，《臺灣客家地區傳統建築裝飾藝術之研究》（台灣藝術大學古蹟藝術修護系碩士論文，2013年）。頁 146

圖 5-5-38 林東令〈花卉〉  
來源：國立歷史博物館編輯委員會，《振玉鏘金：臺灣

#### 四、神龕屏枋樑(壽樑)

此空間主要包括壽樑、兩側門額四件作品，分別是〈夾竹桃〉、〈雁來紅〉、〈水仙雙蝶〉、〈白菊圖〉，除了水仙、白菊是常見的題材，一般廟宇民宅少有雁來紅以及夾竹桃。壽樑上，氣息走向中軸，倆倆相對，氣的流動方向依空間的次序由左向右流動，圖中主關係在於夾竹桃，右側叢株向上延長，前後參差間隙留白，大小位置與枝梗的傾斜方向，將氣息帶向中軸延伸，相對雁來紅以相似的布局回應這樣的關係。

##### (一)〈夾竹桃〉

此橫幅作品，描繪花期在 3-7 月的一簇夾竹桃與螳螂。夾竹桃枝葉主要聚集於畫面右半部，由下向上直立展開。一對枝葉斜向左半部，一隻螳螂棲息於花冠上。整體布局以反差極大的聚散、疏密安排枝葉，使得重心雖在右側，傾斜枝葉的動勢，更加突顯左側螳螂的主體性。牠更是平衡畫面的樞紐。整體動勢表現於由左向右留白所形成的「W」動線（圖 5-5-39）。



圖 5-5-39 〈夾竹桃〉 來源：2016.4.29

作者似乎深諳夾竹桃生長特徵，以中鋒寫出枝條挺拔適勁圓潤的特徵。葉片以魚雁造形交疊，不畫葉脈，按葉片由下而上從互生、對生置頂輪生等方向寫出，

並以寫意點葉柄。葉形呈現披針形，葉基部較葉頂尖，形態顯得比竹葉厚重，表面出夾桃竹葉革質葉面的質感。

顯然葉頂已藏鋒起筆或回鋒收筆所成。枝葉前後分別以深綠色寫前葉及上方葉子；草綠、褐綠寫後葉及梗上葉（圖 5-5-40）。以粉紅色寫枝葉間出梗頂上生長聚集的花朵，鐘形花冠五瓣。點以紅色花苞（圖 5-5-41）。觀看花簇的安排與深綠色葉片位置，均呈現高低起伏落差的韻律動勢走向螳螂。

螳螂是體型偏大的昆蟲，三角頭形前額觸角細長，雙眼突出大而明亮。頸部細長能夠靈活轉動，綠色長形身體，腹部肥大。前肢末端呈勾子狀以用來獵物。前足捕捉姿態，中、後足適於步行。畫中螳螂幾乎完全符合上述特徵（圖 5-5-42），作者藉由螳螂常以昆蟲為食，具有擬態的保護色，能夠模仿周遭顏色，慢慢地接近獵物，試機以極快的速度攻擊，捕捉獵物等生態習性的了解，巧妙以螳螂蓄勢待發的姿態，將畫面以組畫構成方式橫跨神龕，與〈雁來紅〉景物相串聯，以整體建築空間為考量，非單幅作品之構思。



圖 5-5-40 深綠色寫前葉及上方葉子；草綠、褐綠寫後葉及梗上葉



圖 5-5-41 點以紅色花苞



圖 5-5-42 畫中螳螂

## (二)〈雁來紅〉

此幅橫畫，描寫一簇雁來紅與蜜蜂。3/4 畫面安排六株雁來紅，由左至右分別以 2、3、1 株組合排列，重心在中間的三株繁密的葉簇，一株右斜朝上伸展，劃破直立而上伸展姿態，產生景物的動態感，並且將重力向右傳導，巧妙在畫面下方安排外形如扇的五片葉子，成為平衡畫面重心的樞紐位置(圖 5-5-43)。除此之外注意形狀以外留白空間關係，也是呼應了這種內在的律動旋律，這很像篆刻印面的章法，只是不曾聽過潘氏有金石作品，因此這樣的構圖是潘氏或者說不錯的作品所具備的能力條件。



圖 5-5-43 〈雁來紅〉

說明：外形如扇的五片葉子，成為平衡畫面重心的樞紐位置

來源：林武成拍攝 2016.4.29

右側 1/4 分留白畫面，兩隻由景象外飛入的蜜蜂，與右斜莖葉相互牽引，順著緋紅色葉片與一簇雁來紅高低起伏輪廓，產生韻律感，使得畫面靜中有動；動中有靜。

莖葉造形符合自然生長生態，梗莖線條渾圓，直中彎曲有彈性，三筆寫狹長披針形葉片，葉片互生、對生相間。色彩變化豐富，先寫莖頂緋紅葉片再寫以深綠或草綠葉片，寫出秋冬之際葉色轉變的景象。看是混亂前後推疊，卻是層次分明，株株可辨，輪狀延展俯仰其間，增添空間深度（圖 5-5-44），這種留白背景，強調主體的手法，一直是南宋以來的構圖方式。



圖 5-5-44 輪狀延展俯仰其間，增添空間深度

整體畫面情趣表現於一對蜜蜂，寫出點狀大小的蜜蜂，在留白的背景格外突出，高頻率的震動難以清楚看清翅膀形態（圖 5-5-45）。無花何來蜜？到底是誤闖還是歸巢呢？若以左側〈夾竹桃〉圖一起觀看，更能驚覺兩畫景物的關係，兩蜜蜂似乎受到〈夾竹桃〉畫中螳螂的追擊，使得景物空間不限於單幅作品，而是相互延伸，相互牽引。這說明彩繪壁畫的欣賞與評價，無法脫離其存在的空間關係，正是彩繪壁畫有別於案上作品單幅欣賞的本質差異。



圖 5-5-45 表現出高頻率震動翅膀

此圖用筆墨，沒有像沈周〈雁來紅〉（圖 5-5-46）作品中的露出飛白，這在易滑動的板壁漆底材料上確實難處理，就像開車在雪地上，它戴上了雪鍊，控制住滑動，同時又需要兼顧形似。這樣的筆墨處理是否因為畫家考量所在位置是神龕面的壽梁枋堵，端莊之處，不可放肆，因此無形中使得用筆出現圓潤感。

1932 年邱金蓮以〈雁來紅〉入選第 6 回臺展（圖 5-5-47），這是當時寫生觀念下的作品，邱氏以東洋畫之層層疊染而成，有機、無機顏料並用，<sup>307</sup>而潘氏使用桐油漆做為展色劑，以寫意手法表現，即時材料不同，確實都是以寫生為本。而上述邱氏作品構圖是當時臺展相當常見，草木花卉多以向上伸展的姿態；潘氏的律動感則顯得生動，又不失寫生的調性。看那雙蝶來訪，雖之起舞，卻是一花一世界，天地有情趣，自在有心人。雖然雁來紅在明代已經有畫家入題，但是被運用在彩繪壁畫上，卻是少見呢！

---

<sup>307</sup>此圖現藏於國立台灣美術館，筆者曾經修復這件作品，並以簡單檢視其材料技法，其紅葉是以胭脂配合硃砂使用。



圖 5-5-46 沈周〈雁來紅〉  
來源:台北故宮藏



圖 5-5-47 邱金蓮 台展 6〈雁來紅〉1932 年  
來源:林武成修復拍攝 2004.5.31

## 五、門額

### (一) 正廳次間門額

#### 1. 〈月下白梅雙雀〉

此圖梅枝由左下方朝右上伸展，雙雀棲息於上，雀身向左，一輪明月高高掛於天上，寫出良辰美景溫馨的畫面。

構圖上前景安排新枝，曲線姿態優美；中景是老幹向上以 V 字型分叉向右，枝端長出新芽，背景為一輪明月。整體空間表現於老幹灰墨的虛實變化及新枝以黑墨推出空間感。墨線方面，新枝用筆流暢，轉折頓挫有節奏感，寫出新枝的彈力；老幹以皴代寫，表現樹皮質感。白梅花蕾，點綴於枝上，疏密有序，厚薄不一的白點，彷彿音符的跳躍，像是上演一場音樂盛會（圖 5-5-48）。

畫面中心的雙雀是主體，有別於身堵的〈枝上雙雀〉，以寫意筆法寫生，顏料厚薄變化層次清晰，翎毛筆筆遒勁，以指搨處理胸前黑色斑痕，這是工寫併用的手法（圖 5-5-49）。潘氏所繪生動熱鬧，具有音樂性與空間感，這完全服膺於民宅所需使然。



圖 5-5-48 〈月下白梅雙雀〉 來源：林武成拍攝 2017.10.12



圖 5-5-49 寫意筆法結合指搨處理胸前黑色斑痕

## 2. 〈月季花〉

這是一幅純粹描寫四束月季花與一對蜜蜂的景物。綻開的花多，引來好採蜜的蜜蜂，形成有趣情調。此圖前株枝梗微向右上伸展，粉黃花朵上仰綻開；後株花梗向左彎曲橫向伸展，兩朵粉紅花朵相依偎，前後枝桠葉片錯落穿插，採蜜者環繞其間（圖 5-5-50）。

整體重心在右側前束，其向上的方向與深色梗葉，以少博多支撐左側兩朵花（圖 5-5-51）。而畫面流動方向，是順著重心位置右斜朝上，隨然叢葉密佈，卻

亂中有序，藉由左向葉片的牽引，逐漸轉向左側。符合左進右出的空間秩序方向。另外，畫面右下方枝桠葉片起了構圖上相當重要的角色，試著將手遮住此處看看，你會發現畫面重心偏左失去平衡，這是藝術家巧妙構圖，使得左上方趣味橫生的採蜜者與月季對話，不失整體視覺平衡，留白之處更留有想像空間。



圖 5-5-50〈月季花〉 來源：林武成拍攝：2017.10.12



圖 5-5-51 整體重心在右側前束

通幅以沒骨寫意筆法，墨彩混和表現於葉片變化。前束葉片以墨色混和綠色顏料，筆尖沾墨色寫之，使葉片由黑轉向綠色漸變效果。後束則是綠色顏料為底，蘸紅色顏料，繪出由紅漸變為綠的微妙變化。這是沒骨法中常見的表現手法，有別於工筆畫的層層堆染，使墨彩變化有趣層次分明之外，更能呈現用筆運轉之間的節奏感韻味，宛如跳躍式的音符顯得輕快（圖 5-5-52）。



圖 5-5-52 呈現用筆運轉之間的節奏感韻味，宛如跳躍式的音符顯得輕快

相較於葉片，月季花的厚塗稍嫌厚重，這是直接筆蘸粉白色，筆尖分別蘸上紅、黃色，根據花瓣生長形態，直接從花心向外寫出，用筆肯定層次分明(圖 5.2.53)，與郭柏川〈薔薇〉油畫作品(圖 5-5-54)，有異曲同工之妙，不失月季芬芳之色。仔細端詳，一隻蜜蜂，潘氏依然沒有放棄追求墨色的層次變化，態度謹慎程度，自然是蜜蜂在畫面的寓意有關。看那振動的翅膀與頭身的關係，顏料厚薄處理實在相當有韻味(圖 5-5-55)。





圖 5-5-53 花朵藝術表現

說明：筆尖分別蘸上紅、黃色從花心向外寫出，用筆肯定層次分明，不失月季芬芳之色。



圖 5-5-54 郭柏川〈薔薇〉1940年 油彩、畫布

來源：台北市立美術館典藏

郭氏 1943 年以後改以油彩畫在宣紙上。



圖 5-5-55 蜜蜂顏料厚薄處理相當有韻味

## (二) 正廳神龕屏兩側入門額

### 1. 〈水仙雙蝶〉

此橫幅作品繪有水仙花、粉蝶等物像。畫面左側安排三組水仙，右側僅寫一對黃蝶。將此畫面分成六等分，由右至左來看，以兩等分空間安排粉蝶；三等分排列水仙花叢；一等分留白。二束水仙頂天立地排列，為整體重心所在，葉子由基部向上彎曲伸展，平面看來如傘形狀，兩束在葉片上端交疊疏密有致，基部之間間距，出現尖拱留白空間。另一束，僅從畫面下方露出葉片上段。傘形的葉叢中，朝右彎曲的長條葉片，具有強烈的引領朝向粉蝶觀看的動勢，雖然強勢，卻因為呈現半圓形弧線而減緩。受到粉蝶的飛向依序串連水仙花頭，有了高低變化的韻律感。彷彿水仙花芳香四溢，粉蝶聞香而來，藉由觀者之眼睛的游移，穿梭朵朵花香之間（圖 5-5-56）。

作者以墨綠色彩寫寬厚線條，曲中帶直，寫出水仙花扁平而厚的葉片特徵。以草綠色寫葉叢中串出花莖，莖頂環生數朵花頭，以粉白厚漆色彩寫六瓣平開花朵，再以黃彩寫圓狀花蕊，厚薄之間產生視覺上的張力，厚漆的凹凸感，彷彿真實花朵，頗為立體（圖 5-5-57）。而粉蝶以兩片卵形造型翅膀組合，圓滑外形顯得輕盈（圖 5-5-58）。

整體畫面，厚薄顏料並置、物像的點線面組合及曲線方向的巧妙運用，充分在此小作品中表露無遺。



圖 5-5-56 〈水仙雙蝶〉 來源：林武成拍攝 2016.4.29



圖 5-5-57 以粉白厚漆色彩寫六瓣平開花朵

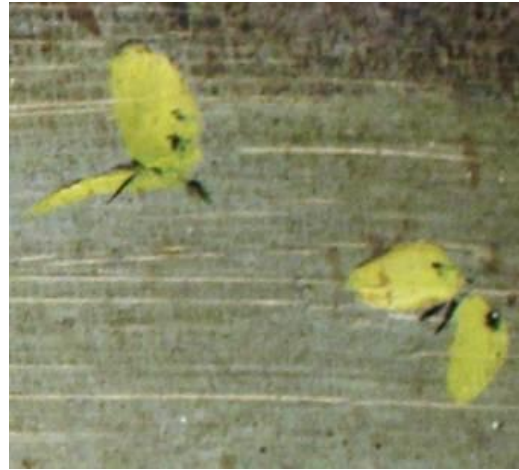


圖 5-5-58 粉蝶圓滑外形顯得輕盈

## 2. 〈白菊圖〉

此作品主要描繪一簇白色菊花與黑色蠨蠨兒的景物。構圖上，莖枝左右交叉，左枝橫躺，頂端分枝複數花朵綻開；右枝彎曲右斜向上伸展，頂端一側面綻開花朵；莖枝交叉處直立一束含苞，遠觀成點狀與三花頭相互牽引，呈現畫心透視消失點（圖 5-5-59）。

左躺莖枝下方，棲息一隻蠨蠨兒，全身漆黑，方頭窄臉，額頭觸角細長，體型較為長寬，雙翅收於背，共有三對腳，後肢粗壯，善於跳躍（圖 5-5-60）。

以寫意的筆調繪卵掌葉形，中鋒圓筆濃墨寫出，互生葉片。從其形狀可辨識葉片正、側、俯、仰與大小變化。花形如扁球形，朝向多變化，花瓣疏密各異。粉白色的菊花瓣，以厚漆由花頭內向外左右交錯寫出多層長條形舌狀花瓣，整體形態寫實，應為寫生作品（圖 5-5-61）。

花瓣用筆由花尖向基部寫入，行筆有節奏，筆意相連。厚漆的運用產生凹凸立體及前後次序感。底色襯托出潔白花色與墨葉形成強烈視覺對比，有著清香氣之感。以寫生方法寫蠨蠨兒之形狀神態，寫意方法的葉形，有著抽象與具象的組合，頗耐人尋味。

傳統書畫中很少背景圖刷單色底的做法，此圖以粉綠為底，有著日本傳統花鳥畫紋樣之感，白菊花卉在底色的襯托下，顯得更加純白。以沒骨直接以色彩寫出花瓣的向上捲曲姿態優美，顏料的厚度形成凹凸立體效果。用三、四點大圓的組合成葉子形狀，互生排列，墨色前後深淺有變化，少了葉脈的勾勒，葉形更加

地抽象。畫面焦點位置，卻安置叢聚的墨點，很快地，觀者視線將被左右的白菊所吸引，在蠡斯的引領，先往左側雙白菊望去，再移至右側獨菊，終點花苞，再回墨團依序循環。潘氏所繪花瓣具有次序感，且花瓣渾厚（圖 5-5-62）。



圖 5-5-59 前株向右斜伸一朵葉深中株向左斜伸開兩朵 來源：林武成拍攝 2017.4.23



圖 5-5-60 枝下方棲息一隻蠶蠅兒



圖 5-5-62 先花瓣後花托 花瓣由內而外



圖 5-5-61 葉子順序以中為主筆

### (三) 正廳神龕屏兩側出門額

神龕屏兩側門額繪〈蕙蘭〉、〈新篁〉兩圖。曲線優美，豔而不俗，兩圖重心在左右外側，分別向內側中軸線聚合的對稱形式構圖。其藝術表現如下敘述：

#### 1. 〈新篁圖〉



圖 5-5-63 〈新篁圖〉 來源：林武成拍攝 2017.4.23

橫幅畫面左側安排兩竹，一竹由下右斜向上彎曲呈弓形，伸展至右側；一竹寫三竹節，已出景象之外（圖 5-5-63）。

畫面重心在左，單一拋物動勢由左朝向右側。竹葉呈現燕尾造形組合，用筆寫意，行筆點畫之間有著意到筆不到的節奏感（圖 5-5-64）。竹用筆遒勁有彈性，竹葉用筆顯得秀氣圓滑。深綠色寫竹葉，赭黃帶綠寫竹竿，追求物象之色（圖 5-5-67）。眼前橫擺彎曲的主竿，竹枝生出竹葉，對比後方竹葉。更加突顯其程式化重複的燕尾造形。潘氏熟練之傳統筆畫基礎，在此可說表露無遺。



圖 5-5-64 竹葉呈現燕尾造形組合



圖 5-5-65 赭黃帶綠寫竹竿，追求物象之色

## 2. 〈蕙蘭圖〉



圖 5-5-66 帶形長葉半立，叢葉呈 V 字形 來源：林武成拍攝 2017.4.23

根據此畫蘭花、葉子形態來看，接近中國蘭花的「建蘭」品種。其特徵是一束建蘭花葉片 2-6 枚，帶形，長可至 60 公分，寬 1-2.5 公分，花葶從基部向上直立伸展，總花序 3-9 朵花，花的色澤變化大，萼片狹橢圓形，花瓣狹卵狀橢圓形，唇瓣近卵形。葉薄革質較硬挺，葉深綠色，葉面平展。

構圖上，帶形長葉半立，叢葉呈 V 字形，基部密不透風，逐漸向上舒展開來，重心偏向右側，兩長葉已半圓形弧線伸展至左下，與〈新篁圖〉相呼應。背景空白表現出蘭花潔淨秀麗的氣質（圖 5-5-66）。

花梗數朵半開與花蕾所組成，增加畫面的變化。三萼片花瓣寫來筆意相連，色澤粉紅、粉白並用，寫出正側、向背、含放、呼應。古人說：「蘭之點心，猶美人之有目。」潘氏巧妙點以黃色蕊芯，豐富了單純景物的內容（圖 5-5-67）。



圖 5-5-67 蘭花潔淨秀麗的氣質



圖 5-5-68 清錢維城〈蕙蘭〉

來源：台北故宮

傳統畫蘭以葉為先，有所謂二筆交鳳眼、三筆破鳳眼等口訣，如清錢維城〈蕙蘭〉（圖 5-5-68）。潘氏已脫離有法之法，造化寫生為我法。直接以深綠寫前葉、草綠寫後葉使得平面空間有變化。葉基葉底為尖（圖 5-5-69），行筆起伏較緩圓筆，提筆與按壓方向不同，葉片手勢也不一樣，同時順筆、逆筆並用寫出蘭葉硬挺姿態。比較王少濤〈墨蘭圖〉（圖 5-5-70），潘氏所繪葉子顯得較硬挺，接近蘭葉薄革質較硬挺的特性。



圖 5-5-69 葉基葉底為尖

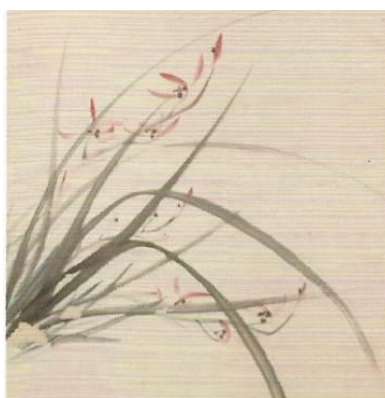


圖 5-5-70 王少濤〈墨蘭圖〉1932年 涂勝本藏  
來源：《振玉鏘金：臺灣早期書畫展》，頁 235

## 第六節 葛宅裙堵的藝術表現

葛宅正廳及後片裙堵位置施有彩繪壁畫，觀者站在中軸線上觀看，視線低於視平線，潘春源必須坐於地上，才能夠繪製作品。裙堵相對於身堵位置而言，並非重要，尤其在實際空間使用上，往往為物件所遮擋。例如葛宅正廳過去兩側隔斷牆置放太師椅，幾乎 14 幅作品全部受到遮擋。因此，常見在該處的表現手法比較隨興。有別於一般的表現，潘春源採取沒骨寫意為主，與堵身勾勒工整之風格有所不同。這樣的形式表現，一方面有主從關係，另一方面考量施做的方便性。例如，左壁一幅上部以工筆手法處理寫實的紅蜻蜓；右壁一幅下部距離地面僅二十公分處僅能以寫意來描繪山雀，可見潘春源相當有巧思的安排動態的禽鳥、草蟲，趣味橫生，充滿著書卷氣。

## 一、正廳左壁中柱前裙堵

### (一)〈桃柳春燕〉

此畫重心在右上部，橫向發展新枝嫩葉，枝上長滿含苞待放的桃花；新柳搖曳與之交叉構成十字形布局。細長的柳葉微微向左彎，恰是一股微風吹拂春意盎然的景致。下方一隻春燕，一股向左飛翔的競速感，主要來自於物象之外，彷彿劃破右方邊界，以弧形俯衝之態進入畫中。而其驀然回首的姿態，又將觀者的視線延伸到畫面右上部以外。有趣的是，牠從外而入畫，卻有回首來時路，使得觀者有著想像的空間（圖 5-6-1）。



圖 5-6-1 〈桃柳春燕〉 來源：林武成拍攝 2015.4.4

造形上，春燕頭部比例略大，額頭狹窄，大眼厚喙（上嘴喙），以俯衝姿態，左翼部分收起，燕尾顯得細長尖銳，符合俯視上大下小的透視變化。

翎毛用筆清晰，以筆意點出雙腳反而更加生動。枝桠墨色的濃淡變化增添景致的深度感（圖 5-6-2）。柳、桃葉子用筆圓潤，枝桠以迴筆出枝，分別依序由前向後寫出，產生前深、後淺的黑色變化漸變墨色（圖 5-6-3）。桃花描繪取其意，

以圓點出含苞花萼，仔細端詳，並非依附於花苞邊緣，卻點出附有節奏感的筆趣（圖 5-6-4）。

桃紅色的含苞（苞蕾），像是裹著粉紅 幾朵綻開的桃花以胭脂般的緋紅處理。紅裏有白，白中透露出紅色的花瓣。整體色澤，除了春燕之外，似乎蒙上一層淡粉味，顯示初春桃花的清香與新柳的含蓄，微風拂來一股新鮮的空氣，更顯得新清。

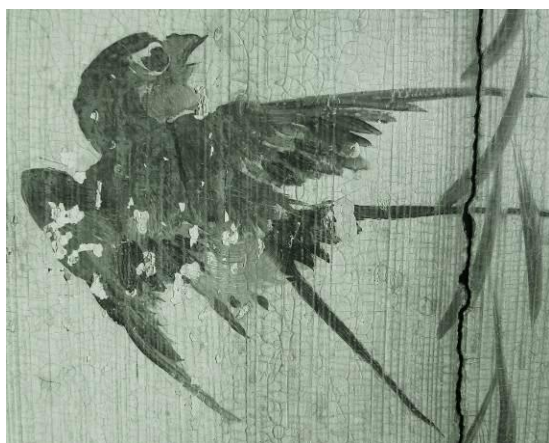


圖 5-6-2 翎毛用筆清晰



圖 5-6-3 前深、後淺的黑色變化漸變墨色



圖 5-6-4 以圓點出含苞花萼

## （二）〈蓮荷翠鳥〉

此幅一眼即可辨識是荷花。搖曳多姿俯仰穿插的荷葉與綻開的花朵，彷彿舞動的芭蕾舞者的美姿，叢草的安排增添景致的豐富性。荷池上有翠鳥，下有群魚穿梭其間，好不熱鬧。



圖 5-6-5 〈蓮荷翠鳥〉 來源：林武成拍攝 2015.4.4

整體動勢朝左側，有著受到夏風吹拂搖曳的感覺。畫幅重心在右下兩片荷葉之間，觀看視線圍繞在翠鳥、綻開荷花、含苞及魚群之間游移。以近景處理景致，畫幅下端留白為第一層，出污泥向上伸展的荷花為第二層，悠遊於池塘間的群魚為第三層。群魚前大後小、水面前有波紋後無痕，巧妙表現出強烈近景張力的深度感。平面動勢呈現 S 形。綜觀畫幅由下而上，即可感受水面、叢草、荷葉、花朵、蓮蓬符合移動透視的變化（圖 5-6-5）。

上述「熱鬧」與筆的運行有關，觀其荷葉，方筆圓筆相互使用，由外而內依其形態寫出，筆筆清晰可見（圖 5-6-6）。浮葉用筆濕潤飽滿，不同於其他兩葉飛白線條所呈現的乾燥感。這似乎滿符合造化生態，因為夏季豔陽高照荷葉顯得乾燥，浮葉處於陰暗面又貼近水面，有著濕潤之感。

葉梗的墨色漸層，上深下淡強弱變化，分出前後空間。相較於桃枝的瘦勁光滑，荷梗的描繪更顯現出其滋潤與柔軟的感覺。第二層下端向前伸展的柳葉形態長葉，巧妙劃過留白空間，推出前後遠近空間，使得近景景致易形成的平面感中，有了深度空間（圖 5-6-7）。



圖 5-6-6 筆筆清晰可見



圖 5-6-7 巧妙劃過留白空間



圖 5-6-8 翠鳥似乎瞬間暫停時間軸上



翠鳥額頭與翎毛用筆彷彿竹葉形態與喙部所成尖筆與荷花瓣類似，讓畫面線條同時出現方、圓、尖筆多元筆墨表現。翠鳥與蓮蓬梗莖呈十字形，一雙纖細的鳥腳必須承載全身的重量，筆力遒勁。較為輕鬆自由的寫意筆調書寫，寫來風動搖曳清香，翠鳥似乎瞬間暫停時間軸上（圖 5-6-8）。

荷花用筆則是由內而外寫出花形，再點以黃色花蕊。荷花用色雅緻不俗豔，白裡透紅的感覺相當潔淨（圖 5-6-9）。叢草以筆腹蘸灰墨再以筆尖蘸黑墨，從前方逐一向後寫出，使之自然產生墨色深淺漸層及乾濕變化的筆趣。



圖 5-6-9 蓮花白裡透紅的感覺相當潔淨

### (三)〈叢菊雞鳴〉

此圖描繪一隻公雞站立在石頭上，石頭後面是東籬叢菊。公雞抬頭挺胸昂首鳴叫。就觀者的視線，符合由下而上觀看移動視點。就組畫之間的關係，橫竹、菊花、雄雞朝向左方，無形中將觀者視線牽引左移。畫面的深度空間表現於菊花大小關係，以及右下角以虛代實的空間處理（圖 5-6-10）。



圖 5-6-10〈菊石雞鳴〉 來源：林武成拍攝 2015.4.4

雄雞胸、腹用筆，模糊線條邊緣的形狀，卻表現出毛茸茸的小羽狀（絨毛）質感，有別於頸部、翅膀、尾部的清晰翎毛（圖 5-6-11）。同時在處理此處所使用的筆觸方向與深淺變化，注意到前後腳與身體之間的空間關係，暗藏豐富的結構。從胸至腹部，由深漸變，襯托出黃色頸部的羽毛。灰色的腹部與黑翅羽明暗分明，腳趾線條遒勁，支撐起氣宇軒昂的姿態（圖 5-6-12）。



圖 5-6-11 雄雞胸腹用筆

再看其紅色單冠、肉髯，渾圓眼睛，身體呈現橢圓狀，頸部有黃色羽毛，背部為褐色羽毛，尾部是前白後黑色長尾羽，黑色翅羽，褐色腳脛。以雙鉤繪喙部，填以紅赭色。從其喙部上下開合關係，推出其正處於欲鳴之狀（圖 5-6-13）。

潘氏以厚塗桐油顏料，攪和白色顏料的粉色感，有法度的寫意筆法，寫出菊花的姿態。葉形輪廓在此已經不重要，以更為寫意的筆調描寫難以辨識的葉子，表現筆墨情趣，賦有節奏感變化。葉片的大小、深淺變化，有意無意之間暗藏前後空間的排布局。

以畫面最為清淡的墨色處理前方石塊，輪廓皴紋交織，並無明顯的線質皴紋之分。點綴少許深色尖形苔點與之畫面呼應（圖 5-6-14），使得重心仍然在近景的第二層上。而十字交織的竹籬，撐住碩大的菊花，並且劃破菊花與雄雞左側外緣的矛盾感，使畫面達到和諧。



圖 5-6-12 腳趾線條遒勁



圖 5-6-13 眼臉傳神



圖 5-6-14 畫面最為清淡的墨色處理前方石塊

葉片三筆成形，筆意相連，寫來急速有狂態之感；菊花瓣由內向外逐一寫出，由深到淺色變化，這是筆蘸色，筆尖蘸粉白漸漸變使得色彩漸變的結果，再以粉白寫前瓣。由於桐油漆色濃厚，菊花有凹凸立體，厚薄之間別有一番趣味，增添畫面的戲劇性效果（圖 5-6-15）。



圖 5-6-15 菊花凹凸厚薄之間別有一番趣味

#### （四）〈枝上雉雞〉

雉雞佇立的樹木是常綠喬木，黑褐色樹皮 葉片倒卵形橢圓狀，組合成梅花狀單元相疊組合。樹幹由左下斜向右上伸展，上下兩端分別分叉枝桠，以芥子園

畫譜中的梅花點為單元，交疊出頗為茂盛樹冠。中段正好是雉雞站立的位置（圖 3-6-16）。



圖 5-6-16〈枝上雉雞〉 來源：林武成拍攝 2015.4.4

雉雞身體渾圓，雙翅短圓，中央尾羽特長，整體彩羽有別於台灣的環頸雉，有著畫家自身的主觀色彩搭配，似歌川廣重〈菊に雉子〉浮世繪用色（圖 5-6-17）。

以綠青、黃色寫喙、眼目周遭出現一圈紅色眼斑，頭、胸、頸、覆尾羽先以薄深藏青色鋪底寫形，再以濃彩順著羽毛生長方向大筆寫出羽狀（圖 5-6-18），尤其是腹部以低明度淺藏綠青色，用筆相當輕快，用回勾的筆調，清晰的刷痕表現毛茸茸的羽毛之感，未乾前以細筆勾出形狀。背部翎毛、副尾羽及長尾，也是以相同的手法，分別是不同的色差的棕褐色組合，表現黃金羽毛的變化，色彩的厚薄處理相當具有層次（圖 5-6-19）。雙足筆力適勁，顏料本身的透明感，增添雙足的立體感，腳趾節、距接筆扎實具有強勁的生命力，使得瘦長的雙腳，得以支

撐上部身體重量（圖 5-6-20）。而那長尾不拖泥帶水，一筆到底，乾淨俐落，再點以黑色斑痕，宛如一把利劍，與柔軟的副尾羽、彎曲的枝幹形成是視覺上的張力，似乎暗藏祈求立下「長治久安」及「遠大志向」的決心。

至於梅花（掌）狀複葉則是筆蘸黃褐色筆尖在蘸紅色，藉由行筆所產生的顏料厚薄溼乾變化，增添色彩變化的豐富性（圖 5-6-21）。以筆鋒直接寫出枝幹形態，尤其在雙足站立之處，複筆寫出枝形與那似草似蘭的線條力道，具有形神兼具之態（圖 5-6-22）。



圖 5-6-17 歌川廣重 〈菊に雉子〉版畫

圖 5-6-19 色彩的厚薄處理相當具有層次感

來源：  
<https://www.adachi-hanga.com/ukiyo-e/items/hiroshige276/> 2018/5/18



圖 5-6-18 以薄彩鋪底再以濃彩寫出羽狀



圖 5-6-20 雙足筆力遒勁，顏料本身的透明感，增添雙足的立體感



圖 5-6-21 梅花狀複葉厚薄 圖 5-6-22 複筆寫出枝形與那似草似蘭的線條力道  
溼乾變化增添色彩變化

## 二、正廳右壁中柱前裙堵

### (一)〈天香引蝶〉

此圖中有綻開的牡丹花香吸引著一對粉蝶，聞香而來。以寫意筆調書寫，含苞初露，點綴其間，豐富了畫面的內容。叢葉色彩或黃綠，或紅黃，或墨綠，變化萬千，不失窮追景物之理。

畫面聚焦於動靜之間的花與蝶，視線依此展開，順著右側疏密有致的叢葉，接連體態婀娜多姿株枝，形成一條S動線，重心在右側朝向左側發展。空間處理上，右側近景二株基部錯落直點大小有別，暗示不同水平線前後空間。並且以近大遠小；近深遠淺處理後方枝葉。左側遠方簡約枝葉與近景形成虛實變化，在留白的背景之下呈現流動的空氣感（圖 5-6-23）。



圖 5-6-23 〈天香引蝶〉

來源：林武成拍攝 2015.4.4

潘氏以洋紅、粉白相融，寫盛開的牡丹。從外圈花瓣向內寫入，色彩漸變，再點以花蕊。厚塗顏料的濃稠難以化開，使得牡丹花色紅中透白。筆筆相接於清晰模糊之間，以模仿紙張彩墨渲染效果（圖 5-6-24），增添牡丹花朵的神秘感與濃郁花香（圖 5-6-25）。花苞寫來筆意相連（圖 5-6-26），整體用筆與形態充分表現出柔媚之態，洋溢著春天的氣息。

熟練的筆調二三筆寫出倒卵形葉，程式化的鴨掌狀葉形組合，葉面分布有俯仰正側及疏密變化。以筆腹筆尖蘸不同顏色寫出色彩變化，並營造前後線條粗細

空間感（圖 5-6-27）。從梗的基部向上表現線條粗細轉折，潘氏似乎關注自然物的常理特性，渾圓線條充分表現枝梗軟中帶勁的物象質感。



圖 5-6-25 從外圈花瓣向內寫入色彩漸變再點已花蕊



圖 5-6-24 模仿紙張彩墨渲染效果  
來源：小野華堂，《支那名畫集第一輯》



圖 5-6-26 花苞寫來筆意相連



圖 5-6-27 葉面疏密變化枝梗軟中帶勁展物象質感

粉蝶的翅膀造型與牡丹花用筆相似，仔細端詳粉蝶腳的姿態，似凌空欲降落苞蕾（圖 5-6-28），另一蝶緊緊跟隨，忘情地緊追在後（圖 5-6-29）。

整體觀之，單幅作品完整，牡丹為靜，簇葉呈跳躍狀態與之飛動粉蝶相比較，有過之而無不及，是歡愉？驚動？那可由看官自我經驗之感受來決定。



圖 5-6-28 粉蝶凌空欲降



圖 5-6-29 隨著似乎忘情不減速度緊迫在後

(二)〈白鸚鵡〉

此幅描寫一隻站立在鳥架上的白鸚鵡，前方垂柳數枝。觀看鳥架上方的鏈條與垂柳之間的關係，可知懸掛於柳樹上（圖 5-6-30）。



圖 5.-6-30 〈新柳鸚鵡〉

來源：林武成拍攝 2015.4.4

垂柳並無隨風起，其右之搖曳是受到鸚鵡搖晃所至。鳥架左右搖盪，鐘擺向右傾斜至高，如箭在弦，充滿緊張，與之〈天香引蝶〉相呼應。整體構圖是直線、

斜線與曲線的組合。

半橢圓弧形的鳥架弧形中心環扣一條鍊子，鳥架左側下端置鐵線圓圈杯架以固定水杯。全身雪白的鸚鵡右腳鎖腳鍊固定於鳥踏上，下有使鳥能夠立於平面上的立腳（圖 5-6-30）。

鳥架以圓筆快速由左至右運筆，寫出橢圓弧線，筆力剛勁。杯架、鍊條及鳥架下端站立的鐵條，以深色中鋒筆寫出渾圓的圓形條狀物有筆趣（圖 5-6-31）。其中水杯口及下緣弧度，符合透視原理（圖 5-6-32），雪白鸚鵡輪廓線條融入翎毛之間，無特別強調。雪白翎毛明暗變化上亮下暗，頸部下端、鳥身腹部與飛羽以下以淡褐色處理暗面。全身雪白色的翎毛是難以表現，畫家藉由筆毛形態與運筆角度的變化，成功表現出物象的體感與各部位軟硬羽毛的質感（圖 5-6-33）。鸚鵡上下喙清晰的外形與遒勁的筆力寫出鳥腳，更是與鳥身上的柔軟舒適翎毛，形成強烈的對比，這是觀察細微，窮追物理，同時照顧到個人筆趣的要求。



圖 5-6-31 鳥架以圓筆快速寫出橢圓弧線筆力剛勁



圖 5-6-33 藉由筆毛形態與運筆角度的變化表現羽毛的質感

垂柳細枝不經意注視，實在難以發現，以近於柳葉的黃綠色澤筆調，寫出筆斷意連與體態的纖細感，同時也說明新枝嫩葉長出的季節變化。

柳葉以中鋒圓筆寫長線披針狀柳葉，微微彎曲宛如月眉之形態，一方面寫出柔媚之情，另一方面有著微風拂面一樣的舒服，與鳥架不協調刻意造成的傾斜度形成對比（圖 5-3-34）。主動被動、一動一靜、賓主之間表露無遺。



圖 5-6-32 水杯符合透視原理



圖 5-6-34 中鋒圓筆寫長線披針狀柳葉

### （三）〈玉蘭椿雀〉

玉蘭枝桠上布滿錯落有致的雪白花苞，一隻山雀棲息於枝幹上，下方山茶綻開，雜草穿梭其間。畫面重心在左下方，順著枝幹曲折而上，山雀側身朝右，眼臉向望去，與下部分又向下彎曲的枝桠平衡了向左傾斜的力量（圖 5-6-35）。

山雀體形略大於麻雀，頭部整體為黑色兩頰有橢圓形白斑，蛋形鳥身，白色腹部並無大型山雀應有的一條黑線特徵。頭部前額窄大眼，嘴型厚短，上喙厚下喙薄（圖 5-6-36）。

玉蘭花苞錯落分布於枝桠端，疏密之間有變化。以左右兩筆寫出長卵形尖頭花苞，用筆直下表現出花蕾直立的特徵。使用汁綠加赭石點出玉蘭花的花萼，隨花朵的前後關係添加花萼。並以粉青灰色寫包覆花包的苞葉（圖 5-6-37）。

潘氏注重枝幹分叉穿插空間，表現在筆墨深淺的變化。老幹用筆方向，是先向下行筆之後，接筆向上伸展，與新枝用筆不同所形成的結果（圖 5-6-38）。



圖 5-6-35 〈玉蘭椿雀〉

來源：林武成拍攝 2015.4.4



圖 5-6-36 山雀特徵黃胸腹羽黑臉兩側白毛



圖 5-6-37 玉蘭花苞錯落分布於枝桠端疏密之間有變化

茶花綻開 5 瓣裂片形態如梅花，柱狀花蕊有凹凸感（圖 5-6-39）。草綠寫出長橢圓形葉面，厚薄之間具有透明感。草草逸筆交織，填補老幹與山茶之間的空隙，使畫面完整不空虛（圖 5-6-40）。整體色澤偏向粉色系，有著潔白芳香之味。



圖 5-6-38 先向下行筆之後接筆向上伸展



圖 5-6-39 柱狀花蕊有凹凸感



圖 5-6-40 填補老幹與山茶之間的空隙

#### （四）〈枯槎八哥圖〉

一隻八哥鳥棲息於枯枝上，鳥身向前方，眼臉側向左方凝視。枯枝點綴泛紅枯葉，枝上卻有著花蕾，纖細的藤狀纏繞於鳥踏枝上周圍，簡約景象內容大量留白。觀其筆墨濃淡變化，畫家作畫順序是先繪禽鳥寫枯枝葉片及含苞，最後勾出藤蔓（圖 5-6-41）。

以灰黃色寫喙部，上喙的羽簇，以濃墨寫出、頭向背部逐次寫出墨色漸變，濃墨鈎畫雙翅飛羽。胸腹同樣已漸層墨色做出變化分出前後腳墨色，直筆而下寫尾羽。以略帶赭墨色適勁比例寫出鳥腳趾。鳥喙、羽尾修長，頭部後額與肩膀轉角方硬，寬厚胸膛顯得健壯。而飛羽用筆直接出鋒，尾羽起筆不藏鋒，使得無論在造型上或者用筆上，都給予觀者剛正不阿的性格感覺。其凝視專注的眼神，加上視平線落在尾羽之下，望之隱約有一股孤傲之態（圖 5-6-42）。



圖 5-6-41 〈枯槎八哥圖〉

來源：林武成拍攝 2015.4.4



圖 5-6-42 濃墨寫出、頭向背部逐次寫出墨色漸變

枯枝體態優美，點綴稀疏的葉片有著音符一般的節奏感（圖 5-6-43），這種表現手法神似唐寅〈枯槎鷓鴣圖〉（圖 5-6-44）。在此靜者為陽剛之態的八哥鳥，動者為柔媚的枝體。

按其用筆的濃淡變化，枝幹首筆是鳥下所站立枝幹後段，前枝向後畫再接著迴鋒朝左下寫出漸細的枝體。前枝明顯有雙叉分枝，色彩濃淡變化大，有別於後方。細枝以淡色處理，藉由線條的粗細變化與色彩濃淡生成清晰模糊形態，以表現空間的深度。草草逸筆的藤蔓與畫面中隨著行筆的節奏，所點綴牽引的筆意，撇開具體型態來看，是一幅以點、線、面所構成的交響樂。



圖 5-6-43 筆調輕快如交響樂章 富有柔軟性



圖 5-6-44 唐寅〈枯槎鷓鴣圖〉局部  
來源：北京故宮

### 三、正廳左壁中柱後裙堵

#### （一）〈牡丹雙鳧〉

此圖描繪一對雁鴨悠游於水面，從其游向，大概可知牠是通過岩壁後方向左游去。由於右上方露出倒三角型狀的岩壁，倒掛一叢牡丹花，雙雙對對的綻開牡丹花與含苞，重心極為不穩定，雙雁鴨位置在撐起畫面，使之穩定。

簡單的素材，看似平面的布局，卻是透過明暗、俯視角度及留白處理空間意

境。觀看其前中後三景的空間關係，中景為實景，前後為虛景，中景與前景經由波紋向前推出空間；雙鴨與水面交接線及墨色整體處理出前深後淡到留白，使得觀者更有想像空間，擴充了空間的深度。而岩壁的向右下延伸及其水平線位置來看，肯定是此畫的前景，而前景則是眼下之景。由於這是彩繪壁畫裙堵位置的作品，喜用俯視視角，以符合觀者的觀看視線（圖 5-6-45）。



圖 5-6-45 〈牡丹雁鴨〉

來源：林武成拍攝 2015.4.4

石面的輪廓線與皺紋相融合，呈現面狀（圖 5-6-46）。觀其行筆走勢，應該是由上而下，中鋒側鋒並用所成。牡丹花以厚塗顏料寫出花瓣，粉色白色相互混合漸層，筆筆相間，看是眼花撩亂，卻是筆筆清晰可見（圖 5-6-47）。筆蘸厚顏料以寫意筆法寫來，有著西洋表現主義的筆調，那是畫家藉由筆的運行節奏所成。至於葉形既不重要，重在葉子與牡丹花的關係之上，以配合著牡丹花的節奏而走，拱出牡丹花的形神（圖 5-6-48）。

以曲線寫長草，似乎有意以雙線條為單元，逆時鐘方向的排列，達到統合畫面素材的效果。試著拿掉長草，即可感覺雙鳧與上方景物之間的不協調。而岩壁上的斜長苔點，有著畫龍點睛之效，去除不得。



圖 5-6-46 輪廓線與皴紋色澤相融合呈現面狀  
圖 5-6-48 配合著牡丹花的節奏而走

雁鴨造形上，後方鴨嘴較前者拉長，頭部扁平而長，頭頸之間趨於圓滑，顯現一種陰柔之狀。前者頭部上方有轉折角，顯得陽剛氣，雌雄已在此表露端倪。筆墨色處理，前者背部翎毛色澤深，墨色變化不大；反之後者色澤淺，墨色變化多，有著斑紋一般或者絨毛之感（圖 5-6-49）。整體筆墨神似黃慎〈蘆鴨圖〉（圖 5-6-50），雁鴨首造形似林覺〈野鴨小品〉（圖 5-6-51），但沒有林覺用筆潑辣，反而顯出潘氏溫文儒雅。



圖 5-6-47 筆筆相間，看是眼花撩亂，卻是筆筆清晰可見



圖 5-6-49 墨色變化多，有著斑紋一般或者絨毛之感



圖 5-6-50 黃慎〈蘆鴨圖軸〉局部

來源:文物出版社資料室編,《揚州八怪》,北京:文物出版社,1981年,82頁。



圖 5-6-51 林覺〈野鴨小品〉局部

來源:《臺灣先賢書畫選》

## （二）〈天竹繡眼紅蜓〉

此圖描繪一簇南天竹，枝上佇立著一隻繡眼鳥，上方飛來三隻紅蜻蜓（圖 5-6-52）。從寫真圖像來看（圖 5-6-53），南天竹是寫生而來。看那三株南天竹前後錯落相生成，倒三角形的外形暗示俯視的視野。逼近眼前的葉子，按其尺寸比例，一下子將空間深度往內推。至此背景留白處，有著無限的想像空間。



圖 5-6-52 〈天竹繡眼紅蜓〉

來源：林武成拍攝 2015.4.4



圖 5-6-53 日本京都寫真

來源：林武成拍攝 2018.1.31

以寫代工書寫三隻由遠而近的紅色蜻蜓。除了近大遠小，三隻蜻蜓飛翔隊形，呈現傾斜三角形的透視感。而能看見蜻蜓身背，視角固然是俯視所為。而三株南天竹前後錯落相生成，叢葉近大遠小符合透視原則。畫面三串紅色果實逼真（圖 5-6-54），分別朝向左右兩側，左側空間受到壓縮，僅以呈現紅果後半部，根據右側兩組對稱形態聯想，空間延展至景物之外。

枝上禽鳥頭部為蛋形，身體橢圓形，身上披黃綠色翎毛，腹部可見為灰色。由於畫面磨損，眼目不見白色外緣，小喙、紅腳纖細，靈性秀氣，觀其整體型態推測應為綠繡眼。其側身朝左，回首仰望上方的蜻蜓，是畫面焦點所在（圖

5-6-55)，寫出萬物間栩栩如生的情趣。南天竹枝下段顯得力道實足（圖 5-6-56），撐起一片紅綠葉叢果實。中段以上按物性由粗漸細，曲線柔軟有彈性，叢葉寫來姿態婀娜多姿，紅、赭、綠色彩變化豐富（圖 5-6-57）。

紅色蜻蜓，形態清晰，暗紅色寫出身形，以淡紅色畫出翅膀的透明度與輕盈（圖 5-6-58），再以小筆描繪細節。通幅畫面工寫並用，一工一寫、一動一靜，使得觀者細細品味箇中細膩造化之美與神情；寫以意境，營造畫面的氛圍。

景物致使觀者產生不同的動靜體悟。動者觀之，蜻蜓的滑翔、繡眼仰首生動神情、搖曳美姿的天竺無所不動；靜者觀之，停格的畫面，仿佛所有景物暫時停留於某一時間軸，展現於世人眼前，引人遐思。



圖 5-6-54 紅果逼真



圖 5-6-55 繡眼鳥回首仰望上方的蜻蜓是畫面焦點所在



圖 5-6-56 下段力道實足



圖 5-6-57 叢葉寫來姿態婀娜多姿色彩變化豐富

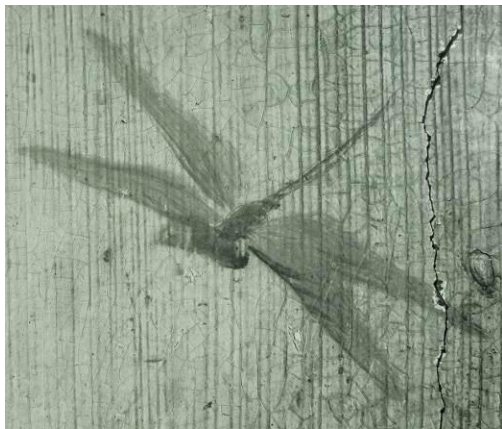


圖 5-6-58 以淡紅色畫出翅膀的透明度與輕盈



### （三）〈蘆鴨圖〉

畫幅僅以鴨禽為主體，左右安排以蘆葦草，鴨腳下以短線點出層次感，看來是表現出泥土質感的鄉間小徑。簡約的構圖中，左右相對的曲線長葉，與下方小徑造成整體動勢趨於圓形（圖 5-6-59）。

兩側蘆葦並非拔地而起，而是由畫外伸入畫心，觀者視野得以更加的寬廣。

以蘭葉描的線條處理蘆葦，橫斜的短線表現著類似蘆葦草的特徵（圖 5-6-60）。

鴨身，背面前方，進深由右下斜向左上，以 180 度回首仰望右上方，增添縱深空間感。禽鴨頸部以上以線條處理輪廓線，再以沒骨法處理（圖 5-6-61）。翎毛直接以毛筆寫出，初羽清晰，形似竹葉造行，有別於絨毛一般的背羽。腹部淡墨之間富有渲染韻味，即使用沒骨法仍然描繪出鴨腳的清楚邊界（圖 5-6-62）。整體鴨禽在神態造形上是生動而雅緻，相形之下，腳下的短粗筆觸處理，在視覺上倒是相當具有張力，同時也能夠呈現出不同物質的質感，端看鴨、路、草用筆，更是因應不同質感。而從清楚的翎毛形態來看，也許禽鴨正好從溪水池塘上岸，悠遊走在路上。巧妙的小地方處理空間，使得看似近景大量留白的畫幅，充滿空悠閒情之感。



圖 5-6-59〈鴨禽圖〉來源：林武成拍攝 2015.4.4 紅外線 來源：林武成拍攝 2015.4.4



圖 5-6-60 以蘭葉描的線條處理蘆葦



圖 5-6-61 頸部以上以線條處理輪廓線再以沒骨法處理



圖 5-6-62 禽鴨身體

說明：背羽褐色腹羽短尾綠色。胸黑至綠 腹腿白色足褐色 頸白色 頭黑色 眼周圍褐色嘴褐色

#### 四、正廳右壁中柱後裙堵

##### (一)〈芍藥飛禽〉

此幅作品描繪草本芍藥與飛禽（圖 5-6-63）。觀看殘留下的飛禽圖象，隱約可見其造形與色彩，腹部面向前方，兩隻紅腳隱約可見，鳥的臉眼面朝左方，喙部眼睛描繪細緻（圖 5-6-64），可惜翅膀殘痕無法判讀飛翔姿態。不過按此來看，飛禽動勢應該是由畫外飛入。



圖 5-6-63 〈芍藥飛禽〉

來源：林武成拍攝 2015.4.4



圖 5-6-64 隱約可見飛禽造形與色彩

從畫面下方的造形與畫法來看，與〈牡丹雙鳧〉相似，只是造形有些微差異。本幅花瓣較為簡略，葉片造形為狹長橢圓形，為芍藥與牡丹花辨識之處。綻開花多接近正面形狀，厚塗顏料紅白相融，由花心內瓣漸向外瓣漸層，花苞豐潤，苞尖色彩從粉紅向下漸白，像是模仿沒骨渲染的花朵，如(清)黃鉞〈芍藥〉(圖 5-6-65)，寫意的筆觸可媲美張秋海〈芍藥〉油畫(圖 5-6-66)。



圖 5-6-65 清 黃鉞〈芍藥〉

來源:台北故宮



圖 5-6-66 張秋海〈芍藥〉1928 年

來源：  
<http://auction.artron.net/paimai-art0007010659/>

(2017/9/24 點閱)

另外，芍藥枝幹布局層次分明，前株線條渾圓粗潤，高底落差的水平線，暗示前後空間的關係，各株間配以雜草，有了線條上的變化。芍藥單枝沒有牡丹分枝，葉形呈現狹窄橢圓葉形特徵。葉片以中鋒兩筆寫出葉身，再以筆尖點出葉尖與葉柄。葉片色彩前株以深綠色為主調，右向分叉梗葉紅中帶赭，花朵四周以紅中帶草綠之色澤寫出。紛亂鬆散的叢葉與濃稠筆調的花朵正好是一疏一密的組合。花梗的姿態與葉片的舞動配合上方的飛禽形成主要流動的氣流(圖 5-6-67)。順著禽鳥臉眼方向，觀者視線落在左側紅赭上仰的葉片，沿著黃綠枝梗曲線形向下，藉由前方深綠色葉簇，銜接右側分叉向上至花苞的曲線形成 C 形的流動方向。此時受到飛禽的紅腳色澤呼應，視線將再度被帶回原點再一次受到牽引。

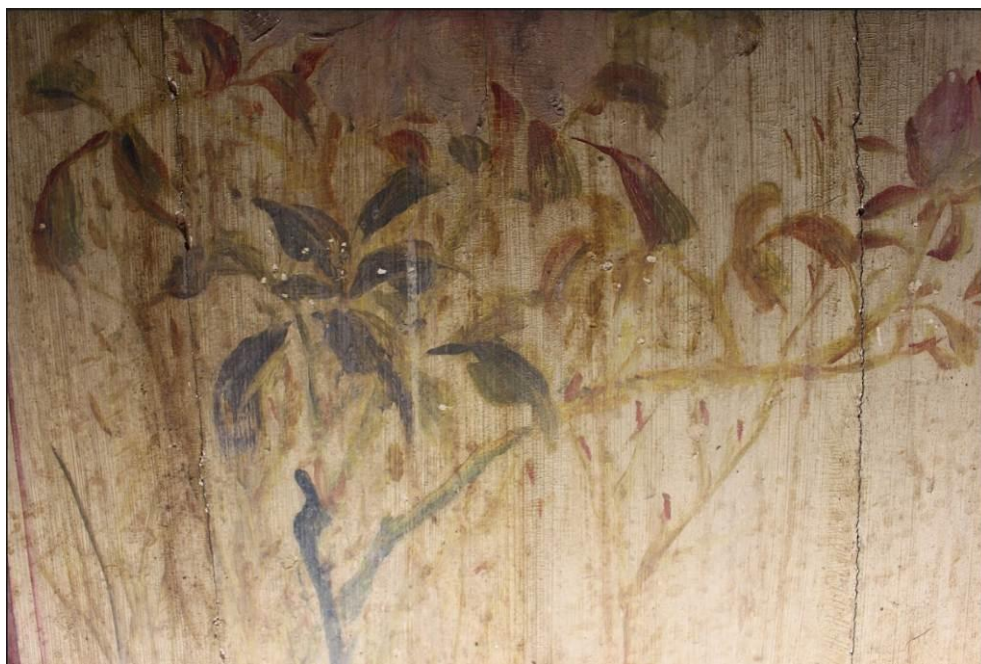


圖 5-6-67 花梗的姿態與葉片的舞動配合上方的飛禽形成主要流動的氣流

## (二)〈枯槎紅葉雀圖〉

這是一幅描繪梅樹上布滿粉白圓狀苞蕾與綻開梅花，枝上棲息一隻對著景物外鳴叫的山雀，梅樹下方綻開三朵五瓣山茶花，少許雜草生長其間。整體背景留白，重心在下方右端，向左上方伸展，形成對角線的動勢。而主幹後方一枝極橫

向左伸展以平衡左上方的重量使之整體畫面達到視覺上的平衡（圖 5-6-68）。



圖 5-6-68 〈梅枝山雀〉

來源：林武成拍攝 2015.4.4

圖中老幹以赭墨從上向下畫出，頓挫適勁。樹幹轉折呈現九十度，橫行停頓僅接著向下止於邊界成斜躺〈形。枝幹上端小枝細長，左右分叉，而下端分叉向左上伸展，均以寫意手法。行筆快速，草草逸筆，著重於筆筆之間的意連重於物理。觀其枯枝運筆慣性，約略可見行筆節奏呈現三段式運行。例如左側上端枝榦分叉處以藏鋒起筆為第一段，接續第二筆分叉意到筆不到，連續運行至第三段筆已飄動提起導致於直接以尖筆寫出，止於上端停頓。而部分彎曲或較粗的細枝，起筆為藏鋒向下寫出一段，再反方向接續向上逐漸寫出枝幹，尤其是下段老幹與新枝為之（圖 5-6-69）。



圖 5-6-69 起筆為藏鋒向下寫出一段再反方向接續向上逐漸寫出枝幹



圖 5-6-70 先以圓筆點出形狀再以濃墨點出花萼

白花含苞待放，點綴整幅畫面，先以圓筆點出形狀，再以濃墨點出花萼。遠觀彷彿是跳躍的音符，展現似靜而動的感覺（圖 5-6-70）。作為配角的五瓣茶花，以側筆接續寫出花瓣造形，點以黃色花蕊（圖 5-6-71）。再以中鋒圓筆三筆寫葉形，以深綠寫前方葉片；黃綠寫後方葉，表現空間色彩變化。雜草以橫畫曲線與之上方細枝相呼應，使之有整體感。

山雀正身胸腹朝向前方，臉眼左望景物之外鳴叫，與〈枯槎紅葉雀圖〉山雀相呼應。鳴叫的嘴形上喙厚短，下喙薄，大眼周遭一圈白色絨毛，窄額方頭，白頰為半圓形狀內有黑斑，蛋形身體前頸胸有黑線，尾羽長。翎毛用筆清晰，直接以按壓出尖狀短線，適勁的鳥腳以褐紅色點出（圖 5-6-72）。



圖 5-6-71 以側筆接續寫出花瓣造形點以黃色花蕊



圖 5-6-72 羽毛用筆清晰以褐紅色點出遒勁的鳥腳

## 五、正廳後片仔裙堵

### (一)〈葡萄松鼠〉

此圖描繪葡萄藤蔓，虯曲纏繞由右上斜向左下盤踞整個畫面。葡萄串串垂下，一隻松鼠行走於藤枝上。畫面重心在右上方，藉由松鼠下方的葡萄串與叢葉平衡畫面。整體動勢呈現「J」形（圖 5-6-73）。

葡萄以灰色墨寫出透明感，並點以黑點特別醒目。以五筆尖形橢圓形組成葡萄葉，畫以葉脈。行筆由後而前；由淺入深層層相互堆疊。近景為右上正面葉，藉由葉形大小以示上下空間。老藤枝用筆彎曲翻轉，藤蔓舞族弄腳，熱鬧非凡。

其葡萄葉交疊滲化現象，沒有明徐渭〈葡萄圖〉（圖 5-6-74）爛漫；沒有金城〈葡萄松鼠〉清晰（圖 5-6-75）。可見潘氏的寫意筆法沒有閩派的狂態，也不似徐渭的潑墨之效。松鼠以薄彩寫出，並無絲毛（圖 5-6-76），如明周之冕〈葡萄松鼠〉（圖 5-6-77）。其神情栩栩如生，鬚鬚一筆一筆畫出，維妙維肖。



圖 5-6-73 〈葡萄松鼠〉 來源：林武成拍攝 2015.4.4



圖 5-6-74 明徐渭〈葡萄〉

來源:台北故宮



圖 5-6-75 金城〈葡萄松鼠〉局部

來源:<https://www.pixpo.net/culture/0IXX9KY1.html>

2018/05/20



圖 5-6-76 松鼠以薄彩寫出



圖 5-6-77 〈葡萄松鼠〉局部

來源：台北故宮

## (二)〈蕉禽圖〉

此圖描繪頂天立地的蕉樹，撐起畫面的主要景致。其左側橫葉上行立一隻禽鳥。蕉樹下依附於三株雁來紅與稀疏的野草。整體動勢以正面向前的芭蕉葉為起點，連接雁來紅外形，由左向右傾斜朝向物像之外，繞過芭蕉主幹，藉由隱身於芭蕉幹後方的幾片葉子引領，朝向左上，直指翠鳥處。這條動勢流向，同時也是暗藏空間變化（圖 5-6-78）。

潘氏運用不起眼的小地方，以其具有斜向水平曲線的特性，巧妙地連結景物，使得畫面達到平衡與動勢之間的連結。例如，蕉樹中段左側一「入」形用筆（圖 5-6-79），是連接上下景物朝向禽鳥重要的關鍵處，其撐起廣大的蕉葉，起

了結構的樞紐地位。畫面下端兩橫向曲線雜草，同樣地具有支撐畫面的功能。或許這是巧合，卻是畫家的表現過程無意或有意，追求畫意布局以求和諧使然。

空間景緻以畫面下部雁來紅為近景，整株芭蕉為中景，蕉樹背後露出幾片紅葉可視為遠景，背景留白。以中景蕉樹為主體，長形片狀蕉葉由樹心向四周以放射狀生長，蕉葉向背，仰俯變化。蕉葉以側鋒由葉柄向葉梢寫去，色澤由深漸淺。藉由清晰的方筆排列線條，表現葉脈。樹幹輪廓線以淡墨寫出，不見皺紋，以表現表面較為光華，色澤較蕉葉為淺的質感。通幅色調為赭色。蕉葉上的禽鳥受到異物遮蓋，依稀可見紅喙大眼藍羽白腹特徵（圖 5-6-80）。

此圖構圖神似林覺〈芭蕉圖〉（圖 5-6-81），蕉葉用筆沒有林覺狂野之態，比較接近實物寫生，造形感強（圖 5-6-82）。



圖 5-6-78 〈蕉禽圖〉

來源：林武成拍攝 2015.4.4



圖 5-6-79 「入」形用筆是畫面結構的樞紐地位



圖 5-6-80 受到異物遮蓋依稀可見紅喙大眼藍羽白腹特徵



圖 5-6-81 林覺〈芭蕉圖〉1883 年癸巳

來源:國立歷史博物館編輯委員會,《魏清德舊藏書畫》(臺北:國立歷史博物館,2007年)。頁 53

圖 5-6-82 蕉樹寫真

來源：  
<http://sofengimage.blogspot.com/2014/05/blog-post.html> (2018.5.30 點閱)

### (三)〈美人蕉〉

這是一幅描寫三株美人蕉叢生，雀鳥穿梭其間的景物。美人蕉拔地直立而起，三株前後錯位相疊，第二株下段梗莖與第一株右側相貼近；上段叢葉與第三

株叢葉前後錯位重疊聚散分明，形成大小兩面狀。兩面狀約略在前株右側葉片邊緣與第二株下段梗莖相靠位置是視線點，觀者可從此處俯仰遊移觀看，美人蕉特徵表露無遺（圖 5-6-83）。



圖 5-6-83 〈美人蕉〉 來源：林武成拍攝 2015.4.4

此圖整體動勢受到三株聚散排列、長形葉片的自然伸展方向與濃淡色彩明度變化影響，視線從前株向右斜而上，再順著第二株傘狀外形的葉片方向，由右至左朝向景象之外。

空間深度表現於三株美人蕉前後排列，前低中高後中，二一排列，中株為主體，葉綠濃淡變化大，賓主分明，躲藏在下方角落兩株之間的禽鳥側身向左，圓頭蛋形身。前額飽滿，不同於過去所繪的窄額。從其褪色所殘留之色澤觀之，是以水墨表現姿態，白粉賦彩胸腹部，點出花卉翎毛的自然情趣（圖 5-6-84）。這種顯對隱、彩對墨、大對小的對比張力，表現無疑。



圖 5-6-84 躲藏在下方角落兩株之間的禽鳥

面對這裙堵位置，觀賞之際，是很難注視畫面下部，尤其是距離牆面柱石不到 10 公分之處，可想 40 歲的潘氏可要盤坐於地，彎腰貼近畫面繪之，這年紀可能已有老花眼的問題，非畫面意境寓意所需，何苦自己呢？此處倒可看出，潘氏乃是一位性情中人。

除了雀鳥為純墨色表現之外，美人蕉以彩為主。蕉葉以中峰圓筆為主，從主脈起筆，圓厚線條筆筆相接成面，寫出葉形，次序大體由後往前寫出，色彩濃淡漸變以表現虛實相間，由上而下，後株上淡下濃；中株上濃下淡；前株變化不顯著（圖 5-6-85）。蕉花上濃下淡，這些都是寫意常見手法，觀其熟練筆法，潘氏以「桐油彩」代之「膠彩」克服材料的限制，經過寫生素材的剪裁，以寫意沒骨表現常見之美人蕉。蕉葉用筆渾厚有力，彎曲外散的葉組合形態中，卻也寫出蕉葉應有的厚度重量感。

串花以紅褐色點出長橢圓形花苞，在用粉紅筆尖蘸洋紅色畫出體態扭曲較大的花頭及被剛冒出的嫩葉柄鞘抱莖的花梗（圖 5-6-86）。



圖 5-6-85 蕉葉用筆渾厚有力層次分明



圖 5-6-86 先蘸粉紅筆尖蘸洋紅色畫出體態扭曲較大的花頭

#### (四)〈晚香玉〉

《臺灣通志》有載：「月下香，葉叢生，細而長，中吐一莖，可數十蕊。花白，開自下而上，至晚愈香，故名。又以開輒兩蕊相偶，名雪鴛鴦。內地夏、秋時開；臺四時皆放(《諸羅縣志》)其花夜開香烈，因名(《臺灣府志》)。葉似鹿

葱，花白，夜開，有奇香；晝則斂(《鳳山縣志》)。即北地晚香玉《淡水廳志》。」

308

此圖形態類似山麥冬，差異性在於，其葉子形狀像禾本科蘆葦屬，長葉從枝梗分出，非百合科直接叢生於基部，但是花串相似(圖 5-6-87)。



圖 5-6-87 〈晚香玉〉 來源：林武成拍攝 2015.4.4

上端穗狀花串微向左彎斜與左側花串呼應，左右兩組花束間，形成拱形穿透空間(圖 5-6-88)。



圖 5-6-88 左右兩組花束間形成拱形穿透空間

<sup>308</sup> 《臺灣通志》，1962年，頁 108-109。

向上伸展的穗狀花串，先由上往下寫出花苞、綻放白花，再點以黃色花蕊(圖 5-6-89)。通體以隨類賦彩寫形體。長葉曲線左顧右盼，相互呼應。形成多處拱形造形，彷彿可在其間穿梭自如的聯想，使觀者無意間增添畫面的空間感。



圖 5-6-89 由上往下寫出花苞與綻放白花再點以黃色花蕊



圖 5-6-90 頭小身體胖，頭部前端有角，應為常見的獨角仙

六束花卉前後錯位相疊，亂中有序，整幅梗莖以赭色由前向後寫出虛實變化。前方兩束以深綠寫線形長葉，中層兩束與後層一束色澤相近差異不大。位於

視平線上叢葉密集，莖稈顏色較淡模糊之處與清晰的葉形形成前後空間感。

葉形線條有著豐富變化，由下往上以蘭葉描寫出葉片翻轉。線條起筆多圓角，轉折處方圓有之。深綠色調的長葉，有著強勢的向右上的動勢，左上方，向左斜舒展的赭色葉面棲息的黑色昆蟲格外突出，詳端其型態，頭小身體胖，頭部前端有角，應為常見的獨角仙（圖 5-6-90）。潘氏寫形窮追物理，使得觀者在動勢之中專注其聞香而來，以體現夜來花香的濃郁芬芳。

## 第六章 結論

本文考察研究分析可歸納出下列五點結果，分敘述如下：

### 一、潘春源生平事蹟新發現

本研究對潘春源的生平事蹟有了新的發現，對於他在傳統文化及書畫藝術的養成發展，參與現代美術活動、交友狀況等事蹟，經考察證實潘春源不但是詩書畫三絕，更是懂得音韻之學的全才畫家，他遊走於傳統與現代、漢與和美學品味、書畫與彩繪之間。

尤其是晚清具有官學背景的天壇「經文社」是府城「南社」之外的重要仕紳團體，潘春源在此養成、茁壯、發展，導引兒子潘麗水進入該社，可見經文社對於潘春源的一生之影響。

從日治時期發行最久的《詩報》刊載其參加擊鉢吟社、全國徵詩競賽等活動的作品，可見潘氏的漢學底蘊。其學詩雖晚，不過《家庭臺帳》有他大正時期早期的手稿。可見具有詩人特質的他，早在天壇經文社的環境中耳濡目染，周遭如嘉義士紳蘇友讓，畫友林玉山、朱芾亭等也都善於詩學可能激勵他 1930 年以後學詩的動機。

潘春源的交友活動不曾被提起，總是以為它僅活動於府城一帶。《家庭臺帳》的發現，讓筆者彷彿撥雲見山。從中可見他交友之廣泛：粵東汕頭何祥雲、大埔邱鎮邦、台北畫師黃榮桂、桃竹畫師李金順、台南畫師北門李摘、麻豆柳德裕等閩、粵、台南北畫師大會師；勝田蕉琴、鄉原藤一郎、蔡雪溪、林玉山、林英富、吳添敏、呂鐵州、林阿琴、陳永森等日、臺畫家切磋才藝；士林、嘉義、台南、台中等地仕紳，潘氏皆與之交遊。

1922 年，當他從汕頭回台，與陳玉峰在「三老爺宮」的百幅彩繪壁畫對場，開始收徒，賜以學生雲字輩字號，詳實記錄入學春源畫室時間，這份紀錄彌足珍貴。

1931 年潘春源年初忙到年尾，春秋兩季忙於經文社、以和社的文武廟例行祭祀雅樂伴奏，準備嘉南春萌會、梅檀社現代美術展覽、繪製葛宅六十幅彩繪壁

畫，並且準備第五回台展作品〈婦女〉，11月15-20日至霧峰林家為林獻堂夫婦寫像之外，發表〈美人畫〉、〈麻姑〉、〈仕女〉等紙本人物作品。其畫藝精進，更加成熟，漢與和美學品味相互雜揉，事業如日沖天，跨越濁水溪以北。

1924、1926年是過去學者以為潘春源兩度負笈大陸的時間，隨著史料的公開，中研院購得日本外交部保留日治時期台人出國登記「外國旅卷」資料，得以確認潘春源1922年6月5日前往廈門汕頭、1929年7月12日前往廈門紀錄。同時也發現當時有林霞到香港學繪畫、周圭元(周啟元)廈汕廣上、王石發(何金龍唯一徒弟)、陳柱等人前往大陸學習相關書畫、彩繪壁畫，反映出這時期的彩繪壁畫與閩粵的關係。筆者經考察，認為潘春源用筆、門神與潮汕地有某些神似之處，可見這不無影響。

上述考察值得注意的是，不見潘春源與鹿港郭氏彩繪家族之間有所交集。郭氏一派，是台灣最早落戶的彩繪畫師，保有相對傳統的表現手法，即時是他們外性弟子柯煥章也不見交友記載。另外府城畫伯呂壁松，是明治大正時期的畫家，隸屬南社一派，從《臺灣日日新報》相關記載不見潘氏有加入當時的西山畫會。由於呂氏1931年逝世，潘氏到晚期才加入西山詩社，不過那已經是年經一輩的成員了！

潘春源雖然是一位傳統書畫家，卻不缺席現代美術活動，這或許是因為，作為職業畫家之故。從其《家庭臺帳》一份藏書清單，幾乎涵蓋傳統與現代書畫、漢與和畫家作品、畫譜、詩畫結合的特質，這樣的結果也反映在葛宅彩繪壁畫。潘氏的包容彷彿大海容納百川來者不拒，與堅持傳統的陳玉峰、鹿港郭氏家族及新竹書畫家有所不同。

## 二、葛宅彩繪壁畫與葛氏家族的關係

### (一) 葛喬年文化涵養

葛喬年以中藥材買賣為業，在過去傳統社會是具兼具漢醫角色，依其職業需求本身必須具有漢學基礎，方能勝任此工作。就此角度來看，葛喬年（以下稱葛公）應當是一位有涵養的地方士紳。早年葛公為人如何？今日雖不可考，不過晚年葛公的與三人揪資興建關帝廟一事，對於當時的關帝廟街可是一件大事。關廟不乏有地方士紳宅第，例如葛宅對街是士紳侯氏宅第，方進士宅都不見有彩繪壁

畫，如果說彩繪壁畫是炫耀地位的象徵，這些商紳或有功名的讀書人宅第應該存有許多裝飾或彩繪壁畫，以彰顯其應有之地位才對。何以這兩宅第，不見彩繪壁畫呢？其中之差異，主要是在於主事者的美感素養，以及對美的要求。

彩繪壁畫之於宅第的有無，說穿了，就是業主個人的喜好，它才能夠存在於建築體上，這同書畫收藏道理一樣。眾所皆知，有能力者未必為藏家，藏家必然對於書畫從喜好開始，逐漸增加其功力。以葛宅相關的裝飾來看，潘春源彩繪壁畫幾乎占了主導的位置，相信以當時的工資應當不斐。而究竟葛公參與作品題材主題的意見所占比例為何，實在難以為證。以今日潘春源所存彩繪壁畫，葛宅之數量及內容之豐富，表現之多元，可說是代表作，相對付出取決於尊重對等的潤筆，從此點觀之，葛公的文化涵養提供了潘春源發揮能力的助力。

葛公是否如上述所言具有文化涵養之事，其實還可從其他的藝術品來佐證，據知落宅第落成，嘉賓贈送一幅葛公肖像畫，<sup>309</sup> 擁有時下現代性油畫為媒材的肖像畫，無論是其自己聘請或他贈送，其實都可說明葛公的藝術涵養。除此之外字畫瓷器作為禮尚往來之物，其實也說明葛公的喜好，或者說其往來賓客的素養。

或許我們會以為那麼葛宅是否存有潘春源的字畫作品呢？今日葛宅神桌壁面原本可能是懸掛潘春源繪製的關帝像，幾十年前，因點燃蠟燭不勝引燃作品而毀，今日所見，為後來所購買之作。可見葛公有一定的美學品味，方聘請潘春源至葛宅作畫。

## （二）職業別

葛公晚年營造葛宅，他作為福州葛氏來台開基祖的身分來看，當改隸之際，他並沒有與其兄選擇回福州，對他們來說關廟或許有無限商機，值得留下落戶台灣。此觀點可以從葛公晚年開始營建葛宅、參與地方事務的心態來推測。葛宅從正廳門板壁楹聯「種追董奉，德効華陀」、門楣枋盒子「仁心仁術」、「壽人壽世」等布置，足以證明其落戶生根後，接踵以經營中藥舖的決心。

葛公以追隨鄉裡神醫為己任，入山林不種田，行醫，遇貧困者分錢不取，倒是真有其行為表現。潘春源也巧妙的在左伸手廂房前檐牆窗堵安排傳統中醫界人人皆知的〈虎守杏林〉。這一則董奉的典故，沒有相關他的形象記載。葛公為杏林人，無論楹聯與圖像的發想是葛公提出或是潘春源創舉，從形象的類羅漢化，

---

<sup>309</sup>蔡培火導引潘春源為林獻堂夫婦畫像，作為贈禮來看，這是當時仕紳之間禮尚往來的一種活動。

這應該是潘氏就其經驗圖示所為之外，更證明了作品與業主的職業關係。

### （三）福州葛氏來台開基祖

葛宅正廳中柱，從結構上來看為主要支撐構件，在這一顯著且具有決定性的結構功能物件上，書寫「堂皇第宅須知創始維艱。廣流日明宜念守成非易」，清楚說明開創事業的艱辛，並且有著「當你住在這樣的富麗的正廳，應該常常想著保持前人的成就不是一件容易的事，必須孜孜矻矻，將前人之成就發揚光大」的期許，對於晚年營建葛宅成為「起家厝」的心願一覽無遺。

起家的「家」閩南音近「雞」，所以民間習俗入厝起家起家人厝就要吃雞，以「雞」作為主體的作品就有三幅，若說這是巧合，還分別位於頂堵、身堵、裙堵，各有不同寓意，倒不如說是潘春源對於傳統文化象徵與用典的內化，本能性的選題。

### （四）二代留日、迎娶日本媳婦

葛家二代台日聯婚，這在當時的鄉下可是大事。殖民不對等的權力，似乎象徵著葛家在地方上的勢力，同時反映葛公包容不同文化與不對等的聯姻。這樣的背景，反映在葛宅建築與裝飾上的形式與題材風格，最為顯著的就是木架短柱筒與門板有日本皇家的菊花圖案。潘春源詩人的敏銳，不可能視若無睹，想必受到影響，使得正廳身堵仿日本掛軸形式，日本皇家菊花瓣的裝飾出現在掛繩鈕扣。形式表現有著日本美學品味。當然葛公的包容，也促使出現時下流行寫生題材。

同時，又再一次，於頂、身、裙堵分別安置不同寓意的菊花素材。看來這是有意為之，非偶然為之吧！

## 三、彩繪壁畫的空間語彙

幾千年來中原先民的智慧結晶，經歷閩粵地區傳遞的發展，移民入臺灣，依舊保有共同的特徵中軸線及左右次序。根據此序，就此展開壁畫的安排。因此，觀賞壁畫及解讀壁畫必須身歷其境，這也是在文化保存方面，壁畫屬不可移動文物之類。

### （一）合中軸線對稱原則

試著站在葛宅天井中央，面對正廳，以神明廳神龕為中軸線，一分為二，觀看左右壁畫的共同性有：畫框類型、尺寸規格、書畫搭配、壁畫數量、題材(組

畫)類型等對稱性原則。以進深方向觀看左右伸手前廳檐下走馬板，各以山水畫為中，左右配上四君子水墨畫；後廂走馬板各描繪西洋畫，堵身則以相同人物題材，無論在題材類型、形式表現、外在框架都是呈現左右相對的形式。

## (二) 合左尊右卑次序

建築空間具有深厚的文化底韻，無論公廟、民宅，左右方向是以神明祖先的視域為主，非依照活人信徒或子孫賓客位置，因此，面對建物的左邊正好與神明觀看的方向相反。同樣閱讀楹聯的次序乃以神明視域由左而右解讀。如此來看左進右出空間關係似乎也符合了這樣的看法。左進右出的概念，今日已很少人知曉，往往有長者告知不能走中門，民宅也已屏風遮擋中軸，進出有左右側門，非祭祀或大事不開大門，說明空間的運用關係。

葛家後代指出，過去一進後檐有木架屏板，非今日觀者可從外頭直接看到神明廳。依此空間觀念，持序來端詳潘春源如何安排，伸手前廳走馬板四君子按左進右出概念正好是「梅、蘭、竹、菊」順口溜次序。想像坐在軒亭望向葛宅一進，抬頭望之或躺在竹椅上，即可欣賞。賓客從左側入內即可依序觀之，無論是晴雨天都可使心中頓實舒暢。

再來，過去受限於軒亭，左右伸手廂房走馬板之處，難以被觀看，此處安排西洋風景畫，極為少見，一般多是出現於神龕屏兩側門額裝飾，或左右壁上枋餘塞板。試著從這處空間的隱密性，來點色彩繽紛的時下題材，似乎有意為引起觀者的注視而規劃，只是，今日所見，已無軒亭在前，難以親身其境感受。

潘春源處理單一畫面構圖之際同時考量整體相互關係，使觀者能夠順著空間次序，隨著視線的移動遊走於各畫面圖像之間。這是運用橫幅手卷的構圖原則，讓作品之間動勢相互牽引，高底變化有律動感，畫與畫之間相互穿透流動。

## 四、題材特色

1922年潘陳畫師在三老爺宮的彩會壁畫拚場，可知主事者尊重畫師的題材構思。葛宅彩繪壁畫按理應當是葛老爺權責交給潘春源，尊重其選擇。畢竟宅第為私人空間觀者多為宅第主，與公共場域觀者為普羅大眾不同。潘春源擇題自有考量，從其作品可歸類具有時代性、現代性與傳承性特徵。

### (一) 時代性

## 1. 運用具有地方色彩傳統題材

將台灣特有的花卉或鄉間所見表現於民居彩繪上，例如雁來紅、水仙、芭蕉、晚香玉等，這些題材體現日治時期臺、府展中常見台灣花鳥風景，受到日本鄉土藝術品味美感的影響。

雁來紅、白菊不常見於傳統彩繪壁畫，可視為新題材，潘春源將案上水墨，表現於壁板上，這是畫家在自然不過的事。例如桃園大溪李騰芳故居壁畫款識主人筆可能出自於李騰芳。漳州二宜樓有主人翁及他所邀請當代上海畫家在壁上做畫(圖)，都是展現出紙本作品的形式。

潘春源創作壁畫時，在題材表現上，出現以色為主的花鳥畫，除了純墨色不易在桐油漆上表現之外，同時也需要考量色彩帶來的喜慶與雅俗共賞的美感。

雁來紅和白菊，有著日本風味，尤其是背景色的白菊，那是昭和時期所能常見的浮世繪色調，潘春源是否有收藏浮世繪畫片，或者葛家大少爺提供，實在無證所依，惟能確實眼前是此風格無誤。

## 2. 寫生觀念

寫生是當時的口號，也是現代藝術臺展所欲追求的，鄉原古統組織「梅檀社」的目的，就是希望透過寫生發現台灣地方色彩。潘春源是該社年紀較長者，他在台展的表現獲得鄉原的認同，當時蔡雪溪、蔡九五改名畫風改變多次入選臺展，始終未加入社團。又林獻堂肖像是在傳統的基礎上結合寫生完成。1933 年第 7 回臺展，潘春源〈山村春曉〉、朱芾亭的「宿雨收」，和徐清蓮的「秋山雨寺」，被評為具有「南畫的新傾向」。這使得葛宅彩繪壁畫融入寫生的觀念。夾竹桃、雁來紅、晚香玉、美人蕉等，構圖多是拔地而起，這是臺展中常見的寫生構圖，對於花卉的生態肯定是觀察的結果。潘氏以熟練的傳統筆調，即使是寫意的花卉，乃寫出物像之形，一點也不馬虎。而正廳左壁身堵鯉魚、雀鳥等就更不用說了！

### (二) 傳承性

台灣先賢承襲明清以來師古臨摹美學品味，往往在款識中書寫仿某家筆意、甚至於直接書寫某家寫。時常可見新羅山人、玉壺老人等。潘春源在葛宅款識已經不見「仿前人之筆意」，而是自認為山人、儒林外史別號，這是目前所見最多。

葛宅彩繪壁畫題材以花鳥畫作多，人物次之，山水最少，完全服膺台灣傳統

書畫的發展現況。潘春源雖然是以神仙畫起家，又是受過改良式的擦筆肖像畫素描訓練，畢竟私家宅第，不適合寺廟宗祠以表現忠孝節義故事畫為主。以雅俗共賞，受到一般大眾喜愛的花卉翎毛，祥獸、水中動物與四君子文人畫等為題，比較能夠切合主人觀喜，這些題材更具有豐富的文化象徵底蘊。一方面可以點綴葛宅具有書香氣，另一方面充滿符合主人家的期望寓意。

彩繪壁畫除了裝飾美化的最低階功能之外，也有著教化的功能。也因此畫師需要牽就主題的選擇，這些主題可說是歷代儒釋道文化的視覺畫符號，如何選擇適合該脈絡的主體有效傳達訊息，最後達到它應有的價值，相當重要，而不能僅以該主題是否為原創來判定其價值與意義。當然，能夠出現原創或者轉化少為人選擇的圖像示之，又能成功傳達訊息，那是更高層次的價值所在。前面我們談過，彩繪壁畫的本質，是不可移動繪畫，與之建築、居住者產生脈絡關聯，這也就是藝術史研究上，比較被忽略的至為重要的判斷標準，可以說是壁畫不能以現今研究傳統繪畫的角度來看待的原因。這種所謂的不能，應當是指向內容本身所引起的藝術表現。不過，它所運用的還是傳統繪畫中的筆墨思維，這一層關係使得雖然材料技法上使用著桐油作為展色黏著劑，卻以搨色技法來製造表現水墨渲染效果。

### （三）內容寓意的切合

「詩中有畫，畫中有詩」對於潘春源同時是詩人又是畫家，自然可以隨時轉換兩不同場域創作。筆者翻閱潘春源晚年投稿詩作獲選刊登於《瀛洲詩選》，何武公評潘春源五首詩之評論如下：

〈蝶翅蘭〉：「秀質生幽谷。迎風勢欲翔。伸鬚沾露潤。展翅散天香。蕙可□摹屈。魂難夢化莊。是花還是蝶。寫照費思量。」何武公評：「所作詩典實光匠心獨運秀句天成尤見深思」。〈七鯤觀釣〉評：「筆力圓湛斯為佳構」。〈安平晚渡〉評：「鷁首鯤身天然對仗通篇造語警秀餘韻悠然」。〈花信〉評：「閒情逸趣清穎可喜」。〈松濤〉評：「狀物維肖擒題有力」

上述雖是晚年作品，然可見詩人的性格早已定型，深思、對仗、擒題的讚語，知道他是一位深思熟慮、對於題目切合相當精準，善於對仗有韻味的詩人。

潘氏為何擇傳統文化作為題材？筆者以為，傳統文化是約定俗成之物，是有效溝通的媒介。這些題材的共同點，就是透過人物故事寓意（明示）某種道德情

操、修為休養（儒家思想）。這在潘春源為葛宅繪製壁畫時有著清楚的體現，例如上述筆者曾提及的〈虎守杏林〉，潘氏藉由此題材講述葛喬年來台落戶，以追求董奉精神為己任的家族精神作為寓意。

## 五、藝術表現特色

### （一）花鳥畫的空間感

從崔白開始，花鳥畫追求畫面中的風的聲音或者說是氣流，增添花鳥畫的靈動感。有了流動感，必有空間感，因為氣流必須在實存的空間中流動，無論是蔚藍天空、深淵海裡、空曠大地、都市、鄉村這樣的經驗對於觀者來說，自然對於畫面產生了空間的想像。因此，風吹草動，鳥語花香蟲鳴，所謂一花一世界，寫其生必也寫其氣，乃為多數畫家追求目標。細看潘氏的壁畫，體現出其對於此的追求與畫中技法之表現。

### （二）構圖

構圖上，進深以中柱，前後以格扇門、界屏分界，上下分段，這是筆者推敲潘氏利用建築結構進行分組的構圖。而葛宅開間面，左右兩側畫面的動線以朝向中軸線為主，少數背向中軸線，呈現兩兩對稱。進深面，以中柱分組，主要安排三幅或四幅組畫，畫面相呼應，動線形成律動。相似於手卷構圖，如清鄭燮〈蘭花竹石圖卷〉（圖 6-6-1）使觀者視線高低錯落游移於畫面中，彷彿在案上展開手卷，一段一段欣賞。



圖 6-6-1 清 鄭燮〈蘭花竹石圖卷〉

來源：上海博物館藏

### （三）色彩

葛宅壁畫出現石綠色為底的花鳥畫，尤其是〈白菊〉背景色，那是昭和時期常見的浮世繪色調，然而潘春源是否有收藏浮世繪畫片，或者葛家大少爺題供，實在無證所依，只能肯定眼前是此風無誤。

### （四）筆墨

在人物衣摺線條的表現上，起收筆有頓挫但不顯著，整體自然隨性，有飄動感，增添人物的豁然達觀態勢。山石輪廓線，粗細變化大，行筆快速，以灑脫不拘泥的線質為之，形成畫面線條之間戲劇性張力。

事實上人物衣摺這種頓挫轉折線條，流行於潮汕彩繪壁畫，考察原因，可能受到木版印刷畫譜影響，如《吳友如畫寶》用筆簡練的形式影響廣大的民間畫師。面對畫譜個人感受不同，模寫學習有所差異，潘氏在此基礎和諧融入傳統雅樂韻學，增加律動頓挫，這種線質約在 1931 年已經形成，到了日治晚期更趨於高峰，成為他個人風格。

筆者判斷潘氏苔點濃厚有立體感，可見非水墨可為，而是漆墨或者使用黑色礦物顏料，這點在未取得進一步分析顏料元素確認之際，就繪畫過程來看，為了少量的苔點，特別去調制漆墨或許有些許的耗時，直接以調制黃日子水的墨，加入桐油漆，看來在過程中比較合乎創作的步調。

#### （五）技法

筆者多次拜訪葛宅並且長年觀賞壁畫作品，以為潘氏繪畫之技法，可以整理如下：

##### 1. 層次分明寫意法

潘氏使用毛筆蘸桐油彩，以寫意筆法，由後方至前方；由暗至亮；暗處桐油漆薄，亮處混合粉白桐油漆厚，出現凹凸感。通常這種寫意彩繪壁畫，先以薄彩打底構圖，再施以濃彩，少有輪廓線。這種以厚薄不一，層次分明表現寫意筆法，不亞於西方表現主義式的筆觸。柳德裕、郭伯川、陳澄波油畫表現就是追求這種寫意的筆趣。

##### 2. 細膩渲染的搨色法

細膩的搨色技法，表現出工筆層層渲染之感。根據潘麗水指出，其父親能夠五指並用，可見他對於此材料的掌握與表現能力以淬煉到媲美水墨渲染氛圍。試想，現場作畫環境，那必須是站立，筆與畫面成九十度角作畫，必須克服垂流滑動等問題，同時期春源正在繪製婦女準備參與第五回臺展，蔡培火引介他為林獻堂畫像，他以傳統畫像特用格子框結合寫生方法完成，是他在畫事的巔峰期，漢與和表現相互雜揉的時期，才能表現出如此細膩的壁畫作品。

##### 3. 黃日子水的運用

水墨能夠在面漆上行筆落墨，那麼必須克服油水分離的表面張力，潘氏於是在墨中加入黃目子水（無患子），利用「皂素」本身的界面活性特性附著於面漆上，隨然解決上述問題，卻又出現行筆過程阻力減小，而顯得特別滑順，這樣的承載筆墨的基底材與紙絹有極大的差異，是否這一因素使得潘氏運筆的速度相對快速，以取得適勁筆力，行塑晚期成熟的「虎起能搖尾」霸氣（氣勢），像是颯起一陣氣流穿梭於畫面中。

## 六、結論

從彩繪壁畫創作的脈絡來看，圖像是否來自於摹本，似乎已不是評價優劣的重點，它只不過是符號的象徵，像字典內容的選擇與運用，是否能夠適切的與空間、業主之間有所關係，使得空間向外擴延、後代子孫能夠經由圖像緬懷先人，這就是彩繪壁畫的價值。能夠在建築條件的限制之下，又有獨創性，那麼這就是具備了文化藝術價值。

潘春源關廟葛宅六十幅彩繪壁畫的創作，是他藝術高峰的代表作品，成為他之後民宅彩繪壁畫創作的典範，是昭和年間彩繪壁畫民宅代表。另外，觀看日治時期昭和年間臺灣傳統書畫表現，潘氏作品反映出雜揉閩粵、臺灣、日本、西洋等大時代多元文化的想像，尤其在彩繪壁畫的表現方面，更有別於閩粵地區受到西洋、地域、中原文化影響之「大陸型」海洋文化，而具有「島嶼型海洋文化」多元不確定特徵。

歷史階段有其特殊性者將有其歷史地位，而畫家的歷史地位，存在其一生的某一階段。從臺灣書畫史脈絡觀看潘春源在此時期的書畫成就，無庸置疑可說是日治昭和年間的 대표書畫家。以臺灣文化史視域而論，其雜揉多元文化的想像及不確定性，具有臺灣島嶼特殊的海洋文化特色，成為「島嶼型海洋文化」的代表。

## 參考書目

### 一、專書

- 小野華堂，《支那名畫集第一輯》（東京府：東華社，大正 11 年）。
- 王耀庭，《繪畫》（台北：幼獅文化，1985 年）。
- 尹建中編，《民間技藝人材生命史研究》（台北：台大考古人類學專刊第十種，1988 年）。
- 矢壁正勝，《石川欽一郎山紫水名集》（臺北：秋田洋畫材料店，1932 年）。
- 杜爽主編，《中國傳統建築裝飾》（北京：化學工業出版社，2013 年 10 月）。
- 成功大學建築系，《台南縣九十一年度歷史建築清查期末報告》（台南：未出版，2002 年）。
- 沈妙芬，《地域文化視野中的俞源民居壁畫》（中國藝術研究院美術學碩士論文 2008 年）。
- 阮昌瑞，《臺灣動物與民俗》（台北市：臺灣博物館，1999 年）。
- 何培夫，《南瀛古碑誌》（台南：台南縣文化局，民 90）。
- 林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》（台北市：國立歷史博物館，1995 年 6 月）。
- 林會承，《傳統建築手冊-形式與做法篇》（台北：藝術家出版社，1995 年）。
- 林世超，《澎湖地方傳統民宅裝飾藝術》（澎湖：澎湖縣立文化中心，1999 年）。
- 林武成，〈臺灣灰泥壁畫揭取方法之研究〉，收入《媽祖：物質文化研討會：媽祖文化中的歷史物件、保存與再現》（台中市：財團法人台中樂成宮，2016 年）。
- 林武成，《台灣灰泥壁畫損壞類型的空間分布調查研究》（國藝會補助計畫：未出版，2008 年 9 月）。
- 林武成，《搶救關廟葛宅潘春源彩繪壁畫調查計畫》（國藝會補助計畫：未出版，2018 年 3 月）。
- 林保堯，《潘春源〈婦女〉》（台南市：台南市政府 2012 年 3 月）。
- 林錫慶，《東寧墨蹟》（臺北：東寧墨蹟編纂會，1933 年，5 月）。
- 羽賀銀松，《高砂文雅集》（臺北：高砂文集社，1917 年 12 月）。
- 尾崎秀真，《翰墨因緣》（臺北：了覺寺，1931 年 11 月）。
- 李乾朗、俞怡萍，《古蹟入門》（台北：遠流出版社，1999 年）。

- 李乾朗，《台灣傳統建築》（台北：東華書局，1996年）。
- 李乾朗，《台灣傳統建築之調查研究：以台灣民間彩繪畫師陳玉峰及其傳人之彩繪作品為對象》（台北：行政院文建會，1992年）。
- 李乾朗，《傳統營造匠師派別之調查研究》（台北：文建會，1988年）。
- 李資浚，《頌南集》（新竹：李資浚(非賣品)，1935年8月）。
- 李登勝、何銓賢編，《台灣文獻書畫鄭再傳收藏展》（新竹市：鄭再傳，1997年）。
- 吳振聲，《中國建築裝飾藝術》（台北：文史哲出版社，1979年）。
- 吳炳輝，《台灣傳統民宅的人文風貌》（台北：稻田出版有限公司，2003年）。
- 涂順從、涂淑君、黃明雅、鄭秀梅，《南瀛歷史建築誌》（台南：台南縣政府，1999年）。
- 徐明福 蕭瓊瑞著，《雲山麗水：府城傳統畫師潘麗水作品之研究》（台北市：傳藝中心籌備處，2001年）。
- 徐明福，《丹青廟筆－府城傳統畫師潘麗水作品集》（台南市：台南文化中心，1996年）。
- 徐明福，《台灣傳統民宅及其地方性史料之研究》（台北：胡氏圖書，1980年）。
- 胡彬彬、梁燕，《湖湘壁畫》（湖南：湖南美術出版社，2009年）。
- 馬企周，《馬駘畫寶》（台北：文光圖書有限公司，1987年）。
- 房靜如總編輯，《再創嘉義畫都生命力.2015：春萌畫會暨墨彩新象展》（嘉義市：嘉市文化局，2015年12月）。
- 國立台灣大學人類學系，《台南地區藝能與技藝調查報告》（台北：教育部社會教育司，1982年）。
- 國立歷史博物館編委，《臺灣先賢書畫選》（北縣板橋：本縣文化局，2001年）。
- 國立歷史博物館編委，《丹青億舊：臺灣早期先賢書畫展》（台北市：史博館，2003年）。
- 國立歷史博物館編委，《振玉鏘金：臺灣早期書畫展》（臺北：國立歷史博物館，2005年）。
- 國立歷史博物館編委，《魏清德舊藏書畫》（臺北：史博館，2007年）。
- 陳兆復《中國畫研究》（台北：丹青圖書有限公司，1986年）。
- 陳傳席，《中國繪畫理論史》（台北：東大圖書，1997年）。

黃光男，《宋代花鳥畫風格之研究》（高雄：復文圖書出版社，1985年）。

黃明惠、黃明雅著，《南瀛古厝誌》（台南：台南縣政府編印，1997年）。

黃靜山，《黃靜山九十三回顧展》（台南：台南市立文化中心，1999年）。

黃瀛豹，《現代臺灣書畫大觀》（新竹：現代臺灣書畫大觀刊行會，1930年）。

莊芳榮主編，《臺灣先賢丹青書畫展圖錄》（臺北：臺北市文獻委員會，2000年）。

陸元鼎、陸琦，《中國民居裝飾裝修藝術》（香港：珠海出版，1992年）。

孫全文，《中國建築空間與形式之符號意義》（台北：明文書局 1987年）。

劉怡蘋，《台灣美術地方發展使全集》（台北市：日創社文化，2004年12月）。

劉小鈴，《日治時期日臺傳統文人書畫研究》（台北市：文津出版社，2015年10月）。

野崎誠近，《中國吉祥圖案》（台北：眾文圖書，2000年）。

葉佳雄計劃主持，《李漢卿傳統建築彩繪技藝保存傳習計劃》（台南：台南縣文化局，2000年）。

張燕風，《老月份牌廣告畫老月份牌廣告畫》（台北：漢聲雜誌出版，1994年）。

張良澤、高坂嘉玲主編，《日治時期(1895~1945)繪葉書-臺灣風景明信片 臺南州卷》上冊（台南市：台南市文化局，2014年）。

張伯祿總策劃，《關廟山西宮沿革誌暨五朝王醮輯錄》（台南縣：關廟山西宮管理委員會，2009年）。

賴俊雄、崔詠雪撰稿，《翰墨大觀臺灣早期書畫專輯一》（南投市：臺灣文獻館，2003年）。

賴俊雄、崔詠雪撰稿，《翰墨大觀臺灣早期書畫專輯三》（南投市：臺灣文獻館，2011年）。

顏娟英編著，《台灣近代美術大事年表》（台北：雄獅圖書，民 87 年）。

顏娟英譯，《風景心境》（台北：雄獅圖書公司，2001年）。

謝理法，《日據時代台灣美術運動史》（台北：藝術家雜誌社，1995年）。

藤守堯，《藝術社會學描述》（臺北：生智文化事業有限公司，1999年）。

蕭瓊瑞編著，《府城民間傳統畫師專輯》（台南市：台南市政府，1996年8月）。

蕭瓊瑞，《台南市藝術人才暨團體基本史料彙編》（台南：台南市政府，1996年）。

遞信部編輯，《臺灣の海運》（臺北：臺灣總督府交通局遞信部，1935年）。

臺南市政府，《臺南市志·卷一土地志·勝績篇》（台南市：市政府，1985年）。

臺南市政府，《臺南市志·卷七人物志》（臺南市：臺南市政府，1979年）。

## 二、期刊論文

丁琴，〈徽州壁畫的創作特點剖析—以黟縣關麓村民間彩繪壁畫為例〉，《黃山學院學報》第16卷第2期（2014年4月），頁81-83。

王耀庭，〈日治時期臺灣水墨繪畫的「漢與和」〉，收入臺灣創價協會藝文中心執行委員會編，《日治時期臺灣官辦美展(1927-1943)圖錄與論文集》（臺北：勤宣文教基金會，2010年），頁98-124。

王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物季刊》，第3卷第4期（臺北市：文獻委員會，1954年8月），頁16-64。

王耀庭，〈李霞的生平與藝事兼記「閩習」在臺灣畫史上的一頁〉《台灣美術》，4卷1期（台中：國立美術館，1991年），頁42~50。

王其鈞，〈壁畫空間論〉，《美術研究》，第1期（總第61期）（北京：中央美術學院，1991年），頁46-50。

王曉明，〈從民居壁畫缺席引發的思考〉，《中國藝術時空》，總第24期，2015年第3期（北京：中國藝術研究院，2015年），頁48-57。

余永湧，〈臺灣首廟天壇女誦經團早晚課與祝壽佛事科儀實錄〉，《臺南文獻》第2輯（臺南市：文化局，2012年12月），頁199~225。

林玉山，〈藝道話滄桑〉，《臺北文物季刊》，第3卷第4期（臺北市：文獻委員會，1954年8月），頁76-84。

林柏亭，〈日據時期台灣的畫繪活動〉《何為台灣？...近代台灣美術與文化認同論文集》（台北：雄獅美術月刊出版社，1997年9月），頁230~247。

林柏亭，〈中原繪畫與台灣的關係〉，收入文建會編，《明清時代台灣書畫作品》（臺北：行政院文建會，1984年），頁428-431。

林柏亭，〈談明清師古臨摹的風氣對台灣早期書畫的影響〉《雄獅美術》，154期（台北：雄獅美術月刊出版社，1983年12月）。

林會承，〈從儀式行為看臺灣傳統建築的意義及空間觀念〉，收入張炎憲主編，《歷史文化與臺灣》，第三冊，（臺北：臺灣風物雜誌社，1996年），頁145-166。

陳清香，〈民間傳統畫師潘春源〉，《慧炬》12月號（台北：慧炬出版社，1998年）。

林世超，〈傳統民宅裝飾之解讀：以筱雲山莊與摘星山莊為例並比較之〉，《文化資產保存學刊》第24期（2013年），頁59-80。

李奕興，〈匠妙筆蓮花燦·彩屋呈瑞連生輝--臺灣傳統建築彩繪藝術的裝飾技法〉，《藝術家》，第38卷第4期（台北：藝術家雜誌，1994年），頁384-391。

《吳宗敏，〈潮汕近代民居裝飾細節的文化分析〉，《藝術教育》第7期（北京：中國文化部，2008年），頁30-31。

柯培雄，〈閩北傳統民居建築與裝飾特色研究〉，《武夷學院學報》第29卷第4期（2010.8年）頁17-70。

徐小虎，〈怎麼是台灣藝術史〉，《臺灣美術》，第51期（台中：國立台灣美術館，2003年1月），頁44-63。

徐明福，〈由南瀛的案例來談台灣傳統寺廟古蹟彩繪的保存與修復〉《南瀛人文景觀【南瀛傳統藝術研討會論文集】》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2002年），頁385~407。

徐建文，〈淺談客家傳統民居壁畫的功用〉，《客家文博》（廣東：中國客家博物館，2001年），頁49-54。

馬慧燕，〈「春萌畫會」初探〉，《台南文化》，新41期（台南：台南市政府，1996年7月），頁193-217。

倪晶瑋，〈范姜老屋建築彩畫中之文化意涵〉，《建築學報》，第68期（台北：中華民國建築學會，2009年6月），頁223-248。

葛兆光，〈福州黃巷葛家-《葛生蒙楚》〉，《書城》第12月號（上海：書城雜誌社，2013年，12月）。

黃鷗波，〈論台展的時代背景與政策-並證實陳進的畫風〉，《藝術家雜誌》，第9期（臺北：藝術家雜誌社，1976年），頁83-85。

黃光男，〈中國繪畫故事性題材之研究—兼談現代水墨畫表現的意義〉，《國立台灣藝術學院美術學系教授論文集》（臺北縣：國立台灣藝術學院美術學系，2001年），頁11-16。

- 趙晶、楊潔，〈「西鏡池」壁畫的文化因素淺析〉，《文博》，4月號，（陝西省：陝西文物局，2000年），頁39-42。
- 郭雪湖，〈我初出畫壇〉，《臺北文物季刊》，第3卷第4期（臺北市：文獻委員會，1954年8月），頁70-73。
- 梁嘉，〈古樸豐富的生活畫冊—淺析客家民居壁畫藝術〉，《環境藝術》，2007年，頁18-19。
- 張穎超，〈傳統民居建築符號學研究對現代住宅建築設計的啟示〉，《文藝生活》2013年9期（湖南，湖南省群眾藝術館，2013.9年），頁73。
- 劉三豪，〈台灣日據時代民間性畫家〉，《藝術家》，第22期（臺北：藝術家雜誌社，1977年），頁99-104。
- 蔡雅蕙，〈鹿港彩繪畫師郭新林之生平及其民宅彩繪畫作特色〉，《臺灣文獻》，第52卷第1期（南投：台灣文獻委員會，2001年），頁259-303。
- 蔡雅蕙、陳彥仲，〈霧峰林宅宮保第建築彩繪之研究〉，《文資學報》第5期（台北：國立台北藝術大學文化資源學院，2009年），頁33-82。
- 蔡雅蕙、徐明福，〈鹿港郭氏家族在傳統厝屋彩繪作品之人物圖像來源研究〉，《民俗曲藝》第179期（2013年），頁1-74。
- 謝世英，〈混搭現代性與傳統價值：日治時期臺灣美術中的女性形象1927-1945〉，《藝術學研究》，第13期（新竹市：國立中央大學藝術史研究所，2013年12月），頁79-139。
- 謝世英，〈日治臺展新南畫與地方色彩：大東亞框架下的臺灣文化認同〉，《藝術學研究》，第10期（新竹市：國立中央大學藝術史研究所，2012年5月），頁133-208。
- 謝世英，〈從追逐現代化到反思文化現代性：日治文人魏清德的文化認同與對臺灣美術期許〉，《藝術學研究》，第8期（新竹市：國立中央大學藝術史研究所，2011年5月），頁127-204。
- 謝世英，〈妥協的現代性：日治時期臺灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》，第3期（新竹市：國立中央大學藝術史研究所，2008年），頁131-169。
- 謝世英，〈日治時期臺灣美術的文化雜揉：陳進與潘春源的美人畫〉，《臺灣美術學刊》，第67期（台中市：國美館，2007年），頁14-23。

編輯部，〈美術運動座談會紀錄〉，《臺北文物季刊》，第3卷第4期（臺北市：文獻委員會，1954年8月），頁2-15。

羅宗濤，〈從傳播的視角析論宋人題壁詩〉《東華和學》第7期（花蓮市：東華大學，2008年），頁57-659。

戴爭，《中國古代服飾簡史》（北京：中國輕工業出版社，1999年3月）。

龔卓軍，〈變政府·跨越語言：民間信仰美學辯證及其三重否定〉，《藝術家》，7月號（台北市：藝術家雜誌，2015年）。

### 三、碩博士論文

王之敏，《傳統吉祥圖案的意象研究》（成功大學中文研究所碩士論文，2001年）。

王美雪，《日治時期傳統民宅彩繪風格研究-以麻豆黃矮師徒為例》（成功大學建築學系碩士論文，2005年）。

何淑娟，《地方民居彩繪中的生活世界：日治時期大林地方民居彩繪之研究》（南華大學建築與景觀學系環境藝術碩士論文，2010年）。

林世超，《澎湖地方傳統民宅裝飾藝術之研究》（成功大學建築系碩士論文，1997年）。

林武成，《絹本重彩古典繪畫的修復研究-以呂紀〈花鳥畫軸〉材料為例》（台南藝術學院古物維護研究所碩士論文，2003年）。

李香蓮，《圖像與意義之關聯性研究－透過台灣一、二級古蹟廟宇為例》（雲林科技大學視覺傳達設計學研究所碩士論文，2000年）。

李長蔚，《臺灣傳統合院民居建築大木構架之研究》（國立臺灣藝術大學古蹟藝術修護學系碩士論文，2013）。

卓伶妃，《彰化民居彩繪之研究》（雲林科技大學工業設計技術研究所碩士論文，2003年）。

徐七冠，《潘麗水寺廟門神畫之研究》（成功大學建築研究所碩士論文，1997年）。

咎明利，《府城寺廟壁畫之研究》（台南師範學院鄉土文化研究所碩士論文，2003年）。

高明，《西安東岳廟畫研究》（西安美術學院博士論文，2008年）。

徐勇，《敦煌壁畫材料研究》，（蘭州大學博士論文，2009年）。

陳美玲，《鹿港郭春江（柳司）民宅彩繪研究》（中原大學室內設計所碩士論文，1999年）。

陳如楓，《陳玉峰廟宇彩繪藝術之研究》（屏東教育大學視覺藝術研究所碩士論文，2003年）。

黃琪惠，《日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊》（臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012年）。

張淑卿，《剪黏師傅何金龍研究－在台期間之事蹟及作品》（國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文，2001年）。

張智凱，《臺灣客家地區傳統建築裝飾藝術之研究》（台灣藝術大學古蹟藝術修護學系碩士論文，2013年）。

劉淑音，《台灣傳統建築吉祥裝飾－集瑞構圖的表現與運用》（台北大學民俗藝術研究所碩士論文，2003年）。

蔡雅蕙，《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，2000年）。

蔡雅蕙，《日治時期台灣傳統彩繪匠師民宅作品之研究》（成功大學建築研究所博士論文，2013年）。

蔡文卿，《台南市大天后宮廟宇彩繪之研究》（屏東教育大學視覺藝術學系碩士論文，2003年）。

潘彥之，《臺灣地區廟宇彩繪畫師傳承研究-以台南春源畫室為例》（中原大學室內設計學系碩士論文，2005年）。

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》（雲林科技大學工業設計技術研究所碩士論文，2000年）。

#### 四、報紙文章

龍文出版社編輯部，詩報：日治時期台灣傳統文學大成 1930~1944 臺北龍文複刻自 1930 年 10 月至 1944 年 9 月止，共 27 冊，319 號。

#### 五、電子資料庫

台灣藝術大學漢珍《臺灣日日新報》資料庫(升級版)

<http://ahrp.ntua.edu.tw:2148/cgi-bin2/Libo.cgi?>

日治時期臺灣期刊全文影像系統 <http://stfj.ntl.edu.tw/>

日治時期圖書影像系統 <http://stfb.ntl.edu.tw/>

國家圖書館臺灣記憶資料庫：<http://memory.ncl.edu.tw>

中央研究院臺灣歷史文化地圖 <http://thcts.sinica.edu.tw/>

國立台灣博物館 <http://formosa.ntm.gov.tw/maps/page02.html>

國立故宮精彩一百國寶總動員 <https://www.npm.gov.tw>

中央研究院人社中心 GIS 專題中心 <http://gissrv4.sinica.edu.tw/gis/twhgis/>

[Accessed Date]

中國哲學書電子化計劃 <https://ctext.org/zh>

## 附錄一 潘春源擊鉢吟社古典詩作品

	詩題	詩文
1	畫筆其一	繪圖寫照兩相宜。露穎尖峰管一枝。北派鈎皴隨馬遠。南宗渲澹近王維。草虫花鳥傳神肖。粉墨丹青著色奇。落欵淋漓三絕巧。詩中有畫畫中詩。
2	畫筆其二	直管纖鋒擅寫生。構圖設色巧尤精。揮毫虎起能搖尾。潑墨龍飛善點睛。繪像形容風貌美。畫眉深淺月痕明。中書雅號通靈手。宛轉江山着意成。
3	負笈東都	年少窮經下董帷。擁書抱籍赴京師。雲車早發登程軻。月桂先攀及第枝。三絕不忘尼父讀。小陰是惜夏王展。神州受業來千里。鼓篋衣冠入學時。
4	太白樓	危欄高聳碧雲連。挑出青旗采石邊。日有登臨唐學士。百篇斗酒此中眠。
6	凌雲筆	飄遊天地氣豪雄。彤管頻收翰墨功。未寫一篇司馬賦。誰人比擬勢摩空。
7	畫眉橋	待查
8	祝壽經詩	待查
9	書畫船	圖載荆關帖載王。晉唐筆墨米家航。丹青自有花如錦。何必舟遊看洛陽。

10	韓愈馬	萬里嘶風乘諫宦。藍關擁雪鐵蹄寒。一言記否傳湘子。收骨休拋駿骨殘。
11	美人圖	絕代蛾眉畫素綃。飄然獨立小紅橋。風姿弄媚桃花笑。雲鬢浮光月色遙。我認真真神欲活。人疑燕燕態多嬌。丹青一幅驚鴻影。掛向江東鬪二喬。
12	學詩	勵志潛心一字師。吟哦徹夜費尋思。精求逸響追元白。驢背推敲得句奇。
13	新秋	早雁南飛氣候移。西風一轉葉先知。初涼未忍捐紈扇。怕听班姬怨恨詞。
14	御溝題葉	一夜題詩費剪裁。渠中蕩漾出宮來。于韓託彼聯佳句。肯為憐才自作媒。
15	泛月	玩景臨流駕短篷。一輪天鏡夜光融。蟬娟影印三潭水。鼓楫船頭莫亂冲。
16	合歡鏡	團圓比月現精華。女貌郎才鑑不差。喜得玉臺求鳳侶。新婚佳話記溫家。
17	對鏡	奩開背處有鸞蹤。爛熳菱花映玉容。一顆靈心明鑒徹。無須甲第卜芙蓉。
18	冰山	天上傾珠雨。枝頭艷雪花。皚皚金井滿。疊疊玉峯斜。姑射肌膚現。匡廬面目遮。王祥求鯉切。恨不凍河涯。
19	洗塵	衣錦榮旋馬解鞍。筵開濯足舉杯歡。征人莫歎風塵苦。美酒澆心百慮寬。

20	七弦竹	琴名比美竹名馨。三百年來葉培青。記取董妃存勁節。龍崗佳種植東寧。
21	公定價	萬商貿易守規條。物價官評配給消。奇價可居無占買。陶朱精算利難饒。
22	讀書聲其一	咿唔徹夜誦文章。句讀分明音韻長。莫毀髮膚人立孝。休言刺股與懸梁。
23	讀書聲其二	夜聞咕嗶韻悠揚。教授皇民振學堂。五十音翻千萬語。和文傳誦漢文藏。
24	讀書聲其三	皇民立塾遍臺陽。語學潛心誦教堂。蒼頡已無空海逝。漢和文字綴成章。
25	讀書聲其四	咿唔隨口响琅琅。句讀分明短復長。欲振家聲連夜誦。非無默識記文章。
26	鄭經井其一	式天繼父輔朱明。事母開元鑿飲誠。汲古能教人憶鄭。勤王枉費子降清。難留島嶼千秋業。空換石欄一片名。太息英雄遭末劫。淒涼忍聽轆轤聲。
27	鄭經井其二	賢之佐父永扶明。鑿飲猶欽奉母誠。八角石欄曾記史。千秋弦竹並留名。泉甘獨異紅毛井。蹟古能追赤崁城。靈液不隨王氣盡。流傳佛地濟蒼生。
28	墨花其一	綠柳紅桃艷不描。研將墨玉染芭蕉。開圖彷彿窸紗影。筆跡淋漓帶雨嬌。

29	墨花其二	不寫丹青血白描。東坡筆法自高超。縑緙一幅梅蘭影。籠月含烟勝二喬。
30	登桂子山其一	獨上靈峯日未昏。祠前依舊古榕存。一坵淨土埋香古。十首哀詩吊烈魂。玉帶遺歌悲國難。白綾畢命報君恩。可憐淒絕寧南路。夜夜啼鴉泣墓門。
31	登桂子山其二	吊古名峯遇五崙。滄桑變幻舊乾坤。法華寺古園留蹟。魁斗山開塚沒痕。月冷妃廟哀蜀魄。雲迷鯤海吼鯨魂。登臨不盡興亡感。往事朱明忍重論。
32	導演家	一幕詼諧一幕開。翻新幕本仰高才。俳優指導皇民化。絕異班衣舞老萊。
33	珊瑚枕其一	紅海珍奇巧製新。洞房一對竝頭陳。高眠玉樹鴛鴦穩。還勝遊仙人夢頻。
34	珊瑚枕其二	龍宮採寶琢磨新。琥珀牀中一對陳。無復宓妃圓舊夢。瓊枝睡穩竝頭人。
35	七鯤觀釣其一	島嶼浮沉列翠微。安平一望景依稀。垂綸豈厭鯤身遠。撒網頻思蝨目肥。水底游鱗情自逸。磯頭釣叟樂忘歸。臨流不見騎鯨客。回首王城鎬夕暉。
36	七鯤觀釣其二	遠望金城景已非。竹竿投處浪花飛。煙波簑笠鯤鯨海。風月絲綸燕子磯。自有漁人求利樂。寧無隱士釣名歸。深淵國姓魚吹水。總為朱明嘆式微。

38	次韻	杖國堪尊老健身。青衿一襲淨無塵。詩書閱遍文章飽。桃李培錦成繡春。莫管滄桑經世變。且談風月樂天真。高人不為功名絆。退隱林泉作逸民。
39	望南 鳳頂格	盟月當頭思折桂。南風吹面勝揮葵。
40	鏡花緣	群芳夷則粹天真。逐日成双証夙因。匣啟高懸金谷曉。梅開斜映玉臺春。無差水月情偏密。不染塵煙品自珍。誰藉佳名修稗史。千秋韵事說津津。左評 風骨自貴不墜纖塵
41	繡花針	待查
42	望南 鳳頂格	望月當頭思折桂。南風吹面勝揮葵。
43	新秋	早雁南飛氣候移。西風一轉葉先知。初涼未忍捐紈扇。怕聽班姬怨恨詞。
44	鯤海飛帆	青浦無恙掛春風。萬里波程瞬息通。水撼鯤身迷列嶼。流冲鷁首逐征鴻。開山客渺鯨魚吼。靖海人歸舸艦空。廢盡王城餘古渡。往來漁火照瀛東。
45	鯤海飛帆	來如燕子去如鴻。泛海斜張十幅雄。檣上銅烏隨輾轉。波中錦鷁共飛冲。笛聲吹徹鯤身月。蒲影搖翻鹿耳風。瞬息輕舟浮萬里。漁灯遍照海門紅。
46	鯤海飛帆	放棹鯤身碧浪冲。檣懸錦幅欲凌空。相烏輾轉追高鳥。畫鷁浮沉御晚風。舸泛五湖疑少伯。艦浮三島憶成功。江山半壁英雄老。夕照津頭駛釣篷。

47	秋山訪僧其一	獨上匡廬策短筇。風吹紅葉積重重。閒尋釋子談禪味。待客應無飯後鐘。
48	秋山訪僧其二	琴琴西風落葉頻。虎邱登眺出紅塵。應知佛愛拈花笑。採菊攜來獻上人。
49	論詩	仙才敏捷鬼才通。豈必無題是化工。說到推敲安字隱。常懷賈島遇韓公。
50	菩提樹	覺樹森森卯葉垂。唐僧求種向東移。自修正果皈依後。法雨滋成不壞枝。
51		禪林道樹覺清奇。蔭佛宣經葉影披。有子心空修正果。念珠一貫付僧尼。
52	重九聽經	記得龍山吹帽日。學成頑石點頭時。華嚴一誦除災禍。何必茱萸插鬢欹。
53	迎春雨其一	商羊欣鼓舞。化霈歲時端。潤穀田方足。粘泥路未乾。催詩千首急。驚夢五更寒。降兆豐年始。聲和萬姓歡。
54	迎春雨其二	為迓休徵歲。甘霖降履端。催花和露滴。濕柳帶風寒。天舞商羊鳥。人裁綵燕冠。不辭青帝召。潤物出雲巒。
55	騷壇消息 大豐詩畸	左十臺南潘春源

56	開元訪梅	探問冰花信。叢林踏碧苔。 未經東閣艷。久向北園開。 羅漢松為伴。觀音竹共栽。 枝南含笑蕊。疑是佛拈來。
57	敬和黃柏卿先生感懷瑤韻	詩星朗朗伴長庚。吟詠騷壇体物情。已著功名多閱歷。 能修福慧足平生。高齡杖國三年過。大德期翁百歲行。 銑後關心听捷報。風雲未息虎龍爭。
58	參禪	菩提無樹皆空悟。明鏡非臺豈垢沾。不問如來窮佛理。 心經一卷細觀瞻。
59	六野村(即開元寺舊地名今改為三分子)	一莊名六也。幽徑崁城通。野竹生瀟灑。籬花襯綠紅。 僧來精舍密。妃去故園空。悠久江山老。幾回易主公。
60	一捻紅	唇脂嬌艷襯芳叢。國色堪推一點紅。 乳上傷痕花上跡。共傳佳話出唐宮。
61	決戰其一	矯矯軍神輔帝邦。捐軀得勝抗長江。古人敢死雄無敵。 抬櫬衝鋒魏有龐。
62	決戰其二	虎鬪龍爭占大江。拚將一死報家邦。同心九位軍神壯。 指日揮戈敵國降。
63	決戰其三	天無二日帝無雙。楚漢爭雄志不降。九里山環兵十面。 肯容項羽渡烏江。
64	防毒面	蓋首防空襲。休時假面稱。 瓦斯飛不入。酸素吸呼承。

65	木瓜糖其一	曾聞張說獻來誠。秋實春花並蒂生。果製餠飴風味好。芭蕉蜜餞共馳名。
66	木瓜糖其二	蜜餞流傳甌果名。也應投我報伊瓊。分甘遺餉兒孫輩。一樣含飴快樂情。
67	松濤其一	老幹千年瘦葉毳。翻風鼓浪水聲含。遙看鱗甲頻搖動。疑是蒼龍起碧潭。
68	松濤其二	曾從老柏戰霜酣。葉韻風聲逗小庵。不受榮封奏苑去。翻波世上我何堪。
69	詩畸	二七含題旨。推敲筆不停。鳶肩成物體。雁足象儀形。謝女吟飛絮。梁公對大廷。凝思時刻限。錢响落盤聽。
70	銀座步月	銀座堂皇冠五州。徘徊直欲廣寒游。舉頭河漢蟾華滿。放步街衢屐影浮。有客觀光登史館。何人懷古問奎樓。嫦娥照我知無缺。萬里追隨未肯休。
71	祝駱鴻志翁還曆榮壽題富貴長壽圖	嘉祥景象現圖中。富貴花開一品紅。鳥繪白頭神欲活。松描蒼鬣壽無窮。四時草木饒生意。幾筆丹青妙化工。掛入高堂資興味。賞心樂事擬相同。
72	詩畸碎錦格	一院梧桐詩酒會。滿城風雨水龍吟。
73	雙喜	嚴君誕日郎完娶。合卺懸弧喜氣揚。壽序題成三祝句。婚書咏就四知章。畫眉嬌美如張敞。舉案娘賢比孟光。最是星期南極耀。弘農戶外夜垂祥。右評機調圓熟且於楊家雙慶確切不移故佳。
74	蕉影	模糊鳳尾映階除。弄月翻風捲復舒。祇為美人留玉照。未堪懷素寫行書。

75	崧南新八景二 喜樹水泳	萬里滄溟洗俗埃。納涼逐隊永寧來。弄潮起伏操身手。蹴浪潛翻展藝才。孤島岸遙漁合密。七鯤海闊浴堂開。臨流不見騎鯨客。極目王城霸氣灰。
76	椽果。避債台 分 詠	夏至甘香應落蒂。年終負欠藉藏身。
77	蝶幸	天子親臨蝶使兼。三千粉黛寵恩霑。晉宮韻事唐宮繼。有時冷暖亦恩沾。
78	詩崎 畫家其一	古畫丹青師北苑。大家行草學南宮。
79	詩崎 畫家其二	南畫藝才推二米。儒家文學仰三蘇。
80	詩崎 畫家其三	米畫堪誇橋梓筆。蘇家難得弟兄文。
81	詩崎 畫家其四	神畫寫龍能致雨。仙家叱石可成羊。
82	詩崎 畫家其五	儒畫徵明工寫竹。僧家懷素慣書蕉。
83	鞋蹤	為表文風著綠華。一双行跡遍天涯。遊春踐踏苔痕亂。陪月徘徊足影斜。履製崇孺遵魯國。覺飛駕令屬仙家。藉君捷步青雲上。好向蟾宮析桂花。
84	臺南新八景四 後 甲競馬其一	迎春門外正秋涼。賽跑銀鞍速力强。駕馭可憐珠汗滴。驅馳豈憚玉蹄傷。士騎八駿鞭推急。客賭千金票買忙。不類鬥鷄同走狗。爭雄未若往沙場。
85	臺南新八景四 後 甲競馬其二	銀鞍賽會崧城東。走踢塵飛十丈紅。八駿奪標憐駕馭。萬人投票賭雌雄。啼聲響應西風裡。漫云血和總無功。
86	燭影	分光歸院引髯仙。映壁迷離蠟化煙。任是花開都有淚。恨無紅艷到春天。
87	雛鳳其一	雄心出殼認禽王。傍母酣眠羽漸長。應瑞初鳴聞上苑。來儀學舞向朝陽。敢將琴曲鐘情奏。欲待簫吹得意翔。食竹棲梧群鳥伏。他年匹偶合求凰。

88	雛鳳其二	神禽出殼燦雲章。阿閣初生羽未長。此日棲巢猶傍母。他年匹偶合依凰。惟堪眾鳥齊來舞。未許群雞作伴翔。昔日周興鳴有兆。岐山山上聽鏘鏘。
89	半月池	一泓春水漲灣弓。唐苑華清漫比同。彷彿水輪遮片面。累人折桂思蟾宮。
90	戰果其一	遙報皇軍捷。收成百戰功。 米英拋島嶼。將士即朦朧。 肉彈心同赤。版圖血染紅。 防空堅鐵壁。銃後我稱雄。
91	戰果其二	製霸興東亞。皇師紀戰功。 九軍神獨壯。三勇士猶忠。 地利星香占。兵強陸海攻。 共榮圈確立。一片旭旗紅。
92	鄭成公銅像揭幕誌盛	鄭王神武冠人天，幕揭翹膽氣浩然，救國重光明日月，誓師復奠漢山川，廿年抗虜支金廈，一旅開荒墾井田，閣自圖形金鑄像，千秋功績駕凌煙。
93	金城春曉其一	月沉鯤海湧晨鳥 節啓三楊景物蘇 金湯已復漢輿圖 覽勝人來話古都
94	金城春曉其二	前朝戰累蹟荒蕪 星月迷殘四草湖 礮轟法寇走幢臚 億載風光緬霸圖
95	蝴蝶蘭	秀質生幽谷 迎風勢欲翔 伸鬚沾露潤 展翅散天香 蕙可級(紉)攀屈 魂難夢化莊 是花還是蝶 寫照費思量

96	七鯤觀釣	一望安平列翠微七重島嶼景依稀垂竿未厭鯤身遠投 餌頻思虱目肥海底游鱗情自逸磯頭釣叟樂忘歸臨流 不見騎鯨客回首王城鎖夕暉
97	安平晚渡	蒼茫古堡日斜申雲墜金烏水隱鱗萬頃波平飛鷁首一 帆風順赴鯤身渡江客返三臺暮隔岸花開四季春遙望 中原鯨影渺金城浪捲送歸艚
98	花信	尋芳消息報封姨破萼香飄蛺蝶知廿四番更花色相嬌 紅姹紫展春嬉
99	松濤	虫 L 幹摩天翠葉毳翻風鼓浪水聲含遙看鱗甲頻搖動 疑是蒼龍起碧潭
100	兩題均獲	林叔桓以蠓園兩字冠首向全國徵聯
101	祝農民節	春風佳節肇農祥 白日旗升耀里鄉 播穀豐收追后稷 分田實踐奉元良 耕耘島產蓬萊盛 灌溉潭流日月長 欲復神州先勸稼 誓師第一是軍糧
102	詠黃花崗七十二烈士	黃花崗上葬牛眠 烈士犧牲革命先 一點忠心成碧 血 千秋義氣感青年 文宣弟子名齊數 武穆英雄譽并傳 傾覆滿清宜有責 匡扶民族作中堅

說明：主要集中於戰時(日治末期)1939-1944年(6年間)。

林武成製表

## 附錄二 潘春源生平大事記

年	歲	生平大事
1891	1	12月16日(農曆11月16日)，生於下打石街(舊郵政局址)
1901	11	就讀臺南第二公學校
1904	14	自公學校退學 入韓子星設立於經文社「尚志齋」書房
1908	18	設立春源畫室
1912	22	加入「經文社」
1918	28	以潘科之名，參與馬公天后宮工程 〈竹林七賢〉紙本水墨設色。現存最早作品。(春源潘進盈)
		5.1《臺灣日日新報》發表紙上作品：〈劉海蟾〉人物畫 加入「以成社」(以成書院編入臺南樂局改稱為「以成社」重新招募樂生演練十三音)
1921	31	加入臺南樂局「以和社」 (臺南樂局以成社，因樂生多至百餘人，乃新組織一「以和社」舉石秀芳為社長，林仲魁副之，二社皆編入樂局。)
1922	32	6月5日廈門汕頭親族訪問
		潘春源、陳玉峰受邀繪製「三老爺宮」對場，繪製百幅作品，毀於二次大戰。
1923	33	3月春源畫室首位門徒邱澄波入學、5月黃文慎、10月陳再添入學
1924	34	繪製臺南「五帝廟」壁畫
1925	35	4月林東令、6月沈慶祥第二批門徒入學
1926	36	4月曾竹根入學
1928	38	5月以人物作品參加善化書畫賽會徵選獲三等獎
		參加第二回臺展，作品〈牧場所見〉
1929	39	7月12日潘科去廈門親族訪問
		參加新竹益精會書畫展覽，作品〈秋山訪友圖〉獲十三等

		參加第三回台展，作品〈牛車〉、〈裕〉
1930	40	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 籌組「嘉南春萌畫會」、加入鄉原古統發起之「梅檀社」</li> <li>· 《臺灣日日新報》1930.1.4.[4]，作品〈巖海〉</li> <li>· 1930.4-6 梅檀社第一回試作展覽會，作品〈山村晴朗〉、〈山家〉、〈鵝鳥〉、〈鏡〉、〈球戲〉、〈雙鹿〉</li> <li>· 1930.4.19-20 春萌會第一回試作展覽會</li> <li>· 參加第四回台展，作品〈琴笙雅韻〉</li> <li>· 1930.12.13-14 春萌會第二回試作展〈山莊〉、〈閒庭〉、〈燈下〉、〈村路〉</li> </ul>
1931	41	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 《臺灣日日新報》1931.1.1 日[29]，作品〈蘇武牧羊〉。</li> <li>· 作品〈仕女〉</li> <li>· 臺南關廟葛宅彩繪壁畫 69 幅</li> <li>· 4.29-5.3 梅檀社第二回展覽會〈麻姑〉、〈歌妓〉</li> <li>· 參加第五回台展，作品〈婦女〉</li> <li>· 11.15-20 潘春源至霧峰萊園(居住)，繪製林獻堂夫婦肖像(照片+寫生)，晚餐後林獻堂、蔡培火(基督徒)、潘春源(齋教龍華派)三人合樂，可見以音韻，漢學音樂是不分宗教信仰</li> </ul>
1932	42	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 《臺灣日日新報》1932.1.4[6]，作品〈雙燕〉</li> <li>· 梅檀社第三回展覽會，作品〈南市の夏〉</li> <li>· 參加第六回台展，作品〈武帝〉</li> <li>· 3 月 1 日滿洲帝國新皇帝溥儀之即位，臺灣 16 名畫家合作《臺灣風景畫帖》奉祝</li> <li>· 呂鐵州、宮田彌太郎、郭雪湖、市來棨、木下靜涯、潘春源、林玉山、鄉原古統、陳進、野間口墨華、村上無羅、村澤節子、田部蕉圃、徐清蓮、陳敬輝、蔡雲岩</li> </ul>
1933	43	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 《臺灣日日新報》1933.1.1[19]，作品〈雞鳴〉</li> <li>· 1933.5.6-7 春萌會第四回小品展，作品〈山村〉</li> <li>· 參加第七回台展，作品〈山村曉色〉</li> </ul>
1934	44	· 第八回台展因病未參與，之後不在參加

		作品〈蘇武牧羊〉(臺北市立美術館典藏)
1935	45	完成王開運等王氏宗祠灰泥壁畫(林茂生完成壁書) 3.16-17 春萌會第六回展，作品〈後赤壁〉 春源畫室收入「職業別地圖」
1937	47	雲林拱範宮樑枋繪製
1938	48	臺中霧峰楊宅彩繪壁畫 潘春源與李應彬分別為艋舺「龍山寺」後進大殿繪製門神
1939	49	首見以「聽濤詩社」發表古典詩作，於《詩報》刊登
1940	50	古典詩作
1941	51	古典詩作 作品〈山水〉
1942	52	古典詩作
1943	53	古典詩作 學甲某宅彩繪壁
1944	54	古典詩作
1945	55	古典詩作 躲避空襲於新化其間:作品一件
1947	57	安平歐宅彩繪壁畫 「延平詩社」成立，被推舉為理事
1950	60	應邀被聘為台南市美術展覽會國畫門審查委員（多次連任）
1952	62	善化慶安宮灰泥壁畫
1960	71	進行水墨山水畫創作
1961	72	進行水墨山水畫創作
1962	73	進行水墨山水畫創作
1963	74	進行水墨山水畫創作
1964	75	「台南市國畫研究繪」成立，受聘為顧問。展出〈八仙圖〉
1965	76	第二屆「台南市國畫研究繪」展出〈獻壽圖〉
1966	77	第三屆「台南市國畫研究繪」展出〈舉杯邀明月〉

		夫人逝世
1972	82	10月21日下午逝世

林武成製表

說明：臺南民權路北極殿(重層壁畫)、府城城隍廟(重繪)、南鯤鯓代天府、三元宮(重繪)、高雄大樹黃宅(重繪)、山西宮(已毀)時間待考。