

# 從臺灣交趾陶洪派始祖洪坤福說起

Recounting the Story of Hung Kun-fu — The Founder of ‘Hung Style’ in the Development of Koji Pottery in Taiwan

文·圖／施慧美 Shih Hui-mei (國立臺灣藝術大學通識教育中心副教授)



自1910年應聘來臺而於1929-1930年離臺的福建泉州藝師洪坤福，為早期臺灣交趾陶發展中的重要人物，由於洪坤福在臺期間培養了多位藝師，經由其風格之開枝散葉，如今已形成臺灣交趾陶的主流。本文追溯洪坤福自首次來臺至返鄉的過程、他所留下的作品，及其與在臺培養的六位藝師的作品特色，以此個人歷史的陳述，映射臺灣交趾陶的發展歷程。

Hung Kun-fu, a craft master from Quanzhou, Fujian, who came to Taiwan in 1910 and left the island in 1929 or 1930, is a key figure in the development of koji pottery in Taiwan. During the 19 years he stayed in Taiwan, he had been an instructor to a group of apprentices, who have passed on his teachings through generations until today. The ‘Hung Style’ thus formed becomes the mainstream of koji pottery in Taiwan. In recounting Hung’s career on the island, his numerous works for temples island-wide, and the characteristics of ‘Hung Style,’ this essay intends to project the history of Taiwan koji pottery from the story of the craft master.

## 前言

交趾陶過去曾經是臺灣傳統建築中常見的裝飾物之一，約在清代中葉，隨著大批的中國移民傳入臺灣，主要見於寺廟與富宅的裝飾上，迄今已有兩百多年的歷史。交趾陶是一種低溫鉛釉軟陶，由民間的工匠以手工捏塑後上釉藥燒製而成，是常民文化的一種，它具有藝術與教化的功能<sup>1</sup>。

在臺灣交趾陶傳承的體系中，洪派應該是最有貢獻的一派，它的始祖就是來自中國福建泉州府的洪坤福。約在日治時代初期——明治四十三年（1910年）左右，福建泉州的交趾陶匠師柯訓，攜其胞弟柯仁來與徒弟

洪坤福應聘前來臺灣，從事雲林北港朝天宮的裝飾工程。一年後柯訓返回中國，洪坤福與師叔柯仁來繼續留臺工作；兩人在臺留下不少作品，更重要的是自此開啟了洪坤福在臺發展的契機。

洪坤福在臺灣的停留時間，前後長達十九年，最大的貢獻乃是替臺灣培養了不少交趾陶匠師，藉由第二代的弟子繼續將洪氏的技藝傳承下去。由於洪氏弟子傳藝給諸多徒子徒孫，洪派遂成為現今交趾界與剪黏界最舉足輕重的一個主流，可說臺灣交趾陶發展是以洪派為主所形成的。





1 柯仁來落款署名之「龍虎堵」中的虎堵  
錦玉文物研究協會藏

2 柯仁來落款署名之「龍虎堵」中的龍堵  
錦玉文物研究協會藏

### 洪派的萌芽

洪派的師祖柯訓與其胞弟柯仁來，來自中國福建泉州府，約在明治四十三年（1910年）左右<sup>2</sup>應聘來臺參加北港朝天宮的整建工程<sup>3</sup>，因為這個工程，種下洪派在臺萌芽的種子。

柯訓為福建泉州府同安縣馬鑾鄉人，約出生於同治末年至光緒初年間（1870-1885年間），卒年不詳，擅長交趾陶與剪黏<sup>4</sup>，至今朝天宮還保存著柯訓工資借支的收據兩張，文件上記載的日期分別為日據時代的明治四十四年（1911）六月十一日、二十七日<sup>5</sup>，不過，柯訓在工程結束前留下柯仁來與徒弟洪坤福，獨自返回中國。現在北港朝天宮的正殿後牆水車堵上，尚有柯訓留下的一些交趾陶：樓閣亭台與幾尊人物，造型細緻優美，可見其技藝高超。柯訓可說是臺灣近代剪黏與交趾陶藝界的一大啟蒙宗師。

柯仁來為柯訓的胞弟，約出生於清光緒元年（1875年）左右<sup>6</sup>，他隨柯訓參與北港朝天宮之工事後繼續留在臺灣，自立門戶，從事交趾陶的工程。之後與鄭阿香結婚，落戶定居於臺北三重，晚年移居基隆與兒同住，技藝傳其子柯吉田與柯城。柯仁來早期常與洪坤福門生陳天乞、姚自來一起合作；戰後柯仁來曾擔任基隆城隍廟的管理委員會主任委員，並於1955年主持城隍廟的修繕工程。

柯仁來的作品目前所知包括：日治時期有北港朝天宮（1912）、宜蘭羅東震安宮（1925）、二重埔先嗇宮（1926）、基隆天公廟（1932？）、萬華青山王宮（1938）、北方澳進安宮（1942）；戰後有基隆媽祖宮（？）、基隆城隍廟（1955）、基隆八斗子度天宮（1959）等。由其遺存作品來看，造型工整，人物典雅生動，十分傳神，確有一派之風。

（圖1、2）



### 洪坤福的來臺與返鄉

洪坤福為福建泉州府同安縣人，約出生在1885年前後，娶有二妻並曾攜妻小來臺<sup>7</sup>，擅長交趾陶、剪黏與泥塑技藝，作品上有「製作人洪坤福」或「銀同鷺江洪坤福」的落款，表明他來自泉州廈門<sup>8</sup>。洪氏由於技藝精湛，在日治時期剪黏的領域裡，常與遲他十七年來臺的汕頭剪黏名匠何金龍相提並論，而有「南何北洪」之雅譽<sup>9</sup>。

洪氏師承柯訓，約在1910至1911年間隨師父來臺，施作北港朝天宮的裝修工程，完工（1912）前後又受聘至新港奉天宮（1912）與朴子配天宮（1915）施作，工事完成後才返回中國。1918年再度來臺時攜帶十三歲的妻弟陳天乞（1906-1991），參與臺北市大龍峒保安宮裝飾工程，並與本土師傅陳豆生對場，獲勝後聲名大噪，各大廟競相邀請，至此常往返中臺兩地。中日戰爭爆發前，洪氏思念家鄉，同時認為已賺夠財富，足以返鄉安享天年<sup>10</sup>，遂匆匆返回廈門定居。洪氏回鄉後，以在臺所賺的錢，在廈門經營雜貨店，可惜不久中日戰爭吃

緊，全家不得不疏散他鄉避難；待戰爭結束後返回家鄉，發覺其故居全毀於二次大戰。戰後生活困苦，亦無裝飾工事可做，最後於1946年逝世於廈門<sup>11</sup>。

關於洪氏何年離臺返回中國，至今仍無法確定，據姚自來稱：在北港朝天宮工作（1928）途中，洪氏突然心血來潮，認為來臺工作多年，已累積有不少積蓄，將這些日幣兌換為中國幣值的話，可換取兩倍的中國幣，如此回鄉後可成為富人，不愁吃穿，遂萌生返鄉念頭，並立刻採取返鄉之舉。雖然這個行為有些唐突，可是姚自來堅定地說，是因洪氏此時始知日幣較中國幣值錢，因此放棄臺灣的工作返回家鄉從商，該是可信的說法。

而根據洪坤福最後一位弟子江清露稱：他跟洪氏學藝僅一年四個月，當時（1928）拜師的地點在員林福寧宮<sup>12</sup>，福寧宮的工程結束後，接著在洪坤福的帶領下前往嘉義地藏庵工作，數個月之後（1929），參加北港朝天宮的工作<sup>13</sup>，在工程中途，洪師卻離臺返中。根據以上的幾個線索，可知

- 3 洪坤福 文財神 1928  
彰化員林福寧宮  
錦玉文物研究協會藏
- 4 洪坤福 武財神 1928  
彰化員林福寧宮  
錦玉文物研究協會藏
- 5 洪坤福製模，李祿星鑄造  
「三仙會破萬仙陣」（封神演義）  
之雷震子 1924  
龍山寺三川殿前銅鑄龍柱
- 6 洪坤福製模，李祿星鑄造  
「三仙會破萬仙陣」（封神演義）  
之姜子牙騎四不像 1924  
龍山寺三川殿前銅鑄龍柱。



5

洪氏離臺返鄉時間，應該是在1929年，最晚不會超過1930年。

姚自來也提及洪師在返鄉後曾經再次來臺，但回去後不久中日戰爭（1937-1945）爆發，想再次來臺已不可能；戰後不久，洪氏即逝世（1946）。

### 洪坤福在臺作品與傳承

洪氏來臺工作期間，足跡遍及全臺各大寺廟，作品包括雲林北港朝天宮（1912、1929），

嘉義朴子配天宮（1915）、新港奉天宮（1917）、臺北大龍峒保安宮（1919）、臺中林氏家廟（1921），屏東海豐三山國王廟（1923），艋舺龍山寺（1924），臺北縣樹林濟安宮（1926），嘉義地藏王廟（1926），彰化員林福寧宮（1926），臺北大龍峒孔子廟（1928），彰化員林廣寧宮（1928）、臺南普濟殿（？）等14，可謂名聞遐邇（圖3、4）。目前這些廟宇留存洪氏的作品數量不多，大部分為水車堵或壁堵上的交趾陶，有許多作品經過多次整修，早已難窺原貌；至於剪黏方面的作品，多已毀損或重新翻修，原作一件也未留下。

洪氏精於捏塑陶偶人物，風格上「重姿勢、亦不馬虎」，強調人物造型「首重神韻，次求技巧」，因此人物的比例上，手腳較長為其特點，武將姿態威武，而文人仕女的身段姿態優雅，線條流暢。目前最具代表性的作品，如保安宮正殿內龍、虎堵的龍與虎氣勢雄壯，靜中帶動。臺北艋舺龍山寺三川殿前的銅鑄龍柱（1924）上三十多尊人



6



物，最能展現洪氏的個人風格。

(圖5、6)

洪氏在臺期間傳徒六人，依學藝順序為梅菁雲（1886-1936）、陳天乞（1906-1991）、張添發（1904-1977）、陳專友（1912-1981）、姚自來（1911-2007）、江清露（1914-1994）。其中正式拜師而且學完三年四個月出師者為陳天乞、陳專友、張添發、姚自來四人<sup>15</sup>，江清露雖正式拜師過，但僅和洪氏學習一年四個月，可是他的天分與努力讓他在剪黏業中大放異采，他們五人在戰後被業界譽為「五虎將」（圖7、9~12）。

### 洪派師徒的作品特色

洪派師徒的作品典雅細膩，人物動作誇張，但十分自然，作品尤以武戲的造型表現最佳。綜觀洪派作品的特色，可歸納成下列數點：

一、從洪派祖師柯訓的作品來看，其人物姿態優美，描寫細膩，充滿傳統戲劇的韻味與動感。而洪氏較著重對象的神韻，不重細部。柯訓、柯仁來與洪坤福三人共同的特色是人物的頭部較小（圖8），這種共通性也可見於泉州蘇派作品

上，明顯表示泉州來的師傅，在交趾陶人物的造型上頭部較小，重神韻。其造型亦符合泉州布袋戲的人物造型。

二、洪派第二代的「五虎將」雖師出同源，然而每個人又能在細微處表現出自己的特色，形成獨自的風格。例如陳天乞作品人物腿部細長；張添發的人物頭部較大，注重裝飾細節；陳專友人物古典細膩，姿態傳神，臉部較圓，身段柔軟；姚自來人物優雅古典，比例頗佳；



- 7 陳天乞 「四聘」之「堯聘舜」  
1931 雲林土庫順天宮水車堵
- 8 洪坤福製模，李祿星鑄造  
「三仙會破萬仙陣」（封神演義）中  
之哪吒 1924  
龍山寺三川殿前銅鑄龍柱
- 9 張添發 「八仙」之漢鍾離與曹國舅  
1974 新北市蘆洲保和宮  
龍山寺三川殿前銅鑄龍柱
- 10 陳專友 「八仙」之韓湘子  
約1960年代 錦玉文物研究協會藏
- 11 姚自來 「八仙」之李鐵拐  
約1990年代 錦玉文物研究協會藏  
(圖片提供：鶯歌陶瓷博物館)
- 12 姚自來 「五老君」之一  
約1970年代 錦玉文物研究協會藏



江清露的人物架勢好，人物腹部較大，人物全身充滿了裝飾意味。

三、洪派的人物造型上服飾繁多，是繼承了洪師的風格。共通點包括頭身比例為優

美的 $1:7^{16}$ ；服裝華麗裝飾多，人物衣帶為表達飄動柔軟感而呈S形；文戲人物著重面部表情與柔和姿態，武戲中的武將架式十足，具有動態感，身披戰甲的層數較多，戰甲邊緣作放射狀穗子花邊，有時邊緣貼飾扁平圓點，帽冠上亦貼以圓



10



11



12

點，以示花球，是為洪派特色（圖14）。此外座騎雙腳高大，馬頭配合人物的姿態與方向做變化，呈現出生動的動態；馬身上披掛的裝飾物多，其造型類似唐代三彩馬，而座騎人物的臀部一定高於馬背，以示人物的動態感（圖13、15）。

洪派在陶偶的造型上雖然著重人物架式的表現，但是對於服飾、動作、表情等的描寫也顯得很細膩，能充分表現出戲劇張力與動態美。而洪派第二代在掌握熟練技術與經驗後，在創造上明顯加入自己的想法，走向自我風格，同門兄弟在風格上有細微的表現區分。這些區分都可做為交趾陶時代與匠師判斷的標準。

### 結語

比較洪派第一代與第二代作品，可看出匠師們一方面忠於傳統，一方面也隨著時代的進步呈現新形式。在技藝上他們維持傳統的造型

模式，也跟隨時代進展充分利用新材料、新方法改進過去交趾陶的缺點。例如隨著時代、科技的進步，明顯可見釉色增多（釉料變化），燒製溫度提高，燒製法從露天低溫燒製發展到高溫瓦斯窯、電窯、甚至於「寄窯」等<sup>17</sup>，證明他們並不僅恪守傳統，也能妥善利用新知識來變化與革新。

洪派始祖洪坤福來臺之際，正是臺灣進入日治時代，經濟逐漸邁入佳境時期（1910年代），他在臺時把技藝陸續傳給本土的六位弟子，前後停留近二十年後返回中國（1929），不久臺灣便進入戰爭時期；戰後因臺灣政治的不穩定、社會型態的改變，匠師們歷經長達二十年的停滯蕭條期，直至1960年代臺灣經濟逐漸開始繁榮，廟宇興建盛行，匠師們才重回本行，因工程多，他們也開始傳授技藝給弟子們，培植新生代。可惜到了1970年代中期，臺灣寺廟多採用剪黏

- 13 陳專友 「七美圖」之三美 1982  
臺北士林神農宮。
- 14 姚自來師展示他在2005年所捏塑的交趾陶武將素坯
- 15 陳天乞 武場之座騎人物 1973  
桃園平鎮褒忠廟（義民廟）



13



14



15

為裝飾，之後開始向中國訂購大量進口廉價石雕取代交趾陶裝飾，外加交趾陶、剪黏以翻模注漿的簡便方式大量生產。在工廠量產下，價格低廉，純手工製作的交趾陶自然難以競爭，陳天乞、姚自來等匠師們，遂在此時陸續停止製作，呈現退休狀態。可見政治、經濟與社會發展的取向是最能影響交趾陶業興衰的因素。

洪坤福的貢獻除了留下優秀作品在臺灣（可惜目前他的作品留存者少），更重要的是他

培育的臺灣匠師，經由洪氏所傳承的弟子，目前已經達到第五代，匠師人數相當可觀<sup>18</sup>，也說明洪派是臺灣戰後在寺廟界、交趾陶匠師人數最多者，他們對臺灣交趾陶的發展，具有很大的影響力。在現今交趾陶大量使用翻模量產，手工捏塑所呈現的美感已喪失的情形下，傳統交趾陶的技藝若再無人繼承，日後將消失殆盡，值得有關單位的正視與關注。

## 註釋

- 1 詳見施慧美，〈談日治時期台灣的交趾陶師傅群（上）（下）〉，《藝術欣賞期刊》第2卷第10、11期，臺北：國立臺灣藝術大學，2006年10月、11月。
- 2 由於在寺廟建築過程中，裝飾部分是放在最後快要落成的階段，而製作交趾陶約需費時一到二年之間。北港朝天宮於1912年竣工，因此由此推測柯訓一行人應該是在1910年左右前來臺灣。
- 3 雲林北港朝天宮自明治四十一年（1908年）起開始進行整建，當時主持大修的是居住在板橋，祖籍漳州南靖的大木匠師陳應彬，主要負責剪黏與交趾陶的陶匠包括柯訓，與同樣來自泉州城內東街菜巷的陶匠蔡錦。見李乾朗，《北港朝天宮建築與裝飾藝術》，雲林：財團法人北港朝天宮，1996年，頁44-48。
- 4 關於柯訓的師承及其在中國的作品，目前尚缺乏資料。在中國，傳統剪黏與交趾陶被破壞得比臺灣更嚴重。
- 5 見李乾朗，《臺灣傳統建築匠藝》五輯，頁100之圖片；《臺灣傳統建築匠藝》八輯，頁124之圖片。
- 6 根據筆者訪談姚自來，柯仁來年紀約長洪坤福十歲。因此推測約出生於清光緒元年（1875年）左右。
- 7 筆者訪談張添發兒子張福諒，據他所知，當年有一次曾隨洪坤福來臺短期居住過的女性為其妾，可見洪氏收入之優渥。
- 8 銀同是同安的雅稱，原屬泉州府，同安縣轄域包括現在的廈門市、金門縣及龍海市東北部。
- 9 何金龍，字翔雲，1880-1953年，廣東汕頭人。師承潮州名師，為清末民初汕頭地區的剪黏師傅，亦擅長畫畫。何金龍僅製作剪黏，不作交趾陶，他於1927-1933年來臺，在南臺地區寺廟施作剪黏，技藝精湛，來臺僅六年，傳徒王石發（1905-1987），王石發也是著名的匠師。
- 10 訪談姚自來時，姚氏表示當時的日幣可換得兩倍的中國幣值。明治四十四年（1911年），臺灣實施「日本貨幣法」，臺灣與日本幣制合一，當年日幣值高於清幣一倍，致使許多大陸師傅爭相來臺工作。
- 11 訪談陳世仁匠師，他曾聽其祖父陳天乞提起。
- 12 員林福寧宮在1928年峻建，洪坤福正在該廟製作剪黏。
- 13 見李乾朗，《臺灣傳統建築匠藝五輯》，匠師訪談錄專輯，臺北：燕樓古建築出版社，2002年，頁99。
- 14 不少研究者均提及洪坤福曾製作過屏東萬丹媽祖廟，經筆者查詢廟方，1927年重建時聘請的交趾陶師傅為臺南洪順發（洪華之弟子），並非洪坤福。
- 15 亦有認為共有八人，還包括詹懷枋與劉藤，根據訪談姚自來，姚氏說劉藤曾拜師，但僅短暫學習，就放棄了。另外詹懷枋則是曾經跟隨洪氏的小工，他本身有色盲，不適合從事這行業，因此嚴格說來他們僅是從事雜役工作。
- 16 五虎將中唯一未符合1:7比例的是張添發，他所做的人物頭大身小。
- 17 交趾陶製作技術發展，可分為使用傳統技法的日治時期到戰後的1960年代，採用革新技法的鳶歌寄窯時期（約1960年代到1975年左右），以及開創商業化的自設窯時期（約1973年迄今）。
- 18 主要由洪派第二代的梅菁雲、姚自來與江清露三人所傳承的弟子人數最多；梅菁雲傳徒三人，但其徒弟石連池（1907-1981）傳徒十九人、林萬有（1911-1980）傳徒十人，姚自來傳徒九人，江清露傳徒十人，陳天乞傳徒三人，張添發傳徒一人，陳專友傳徒三人，但他們之後的後繼者非常少，如張添發傳徒之子張福諒，但張福諒並沒有再傳徒，可說是後繼無人。

## 參考書目

- 李乾朗：《北港朝天宮建築與裝飾藝術》，雲林：財團法人北港朝天宮，1996年。
- 李乾朗：《臺灣傳統建築匠藝》五輯，臺北：燕樓古建築出版社，2002年。
- 李乾朗：《臺灣傳統建築匠藝》八輯，臺北：燕樓古建築出版社，2005年。
- 施慧美：〈談日治時期臺灣的交趾陶師傅群（上）（下）〉，《藝術欣賞期刊》第2卷第10、11期，臺北：國立臺灣藝術大學，2006年10月、11月。