

# 臺灣戰地圖像：鄭善禧金門舊戰地寫生紀行探析

林香琴

Taiwan Battlefield Images: An Analysis on Zheng Shan-Xi's Paintings of Historical Battlefields in Quemoy / Lin, Shiang-Chin

## 摘要

本文旨在研究臺灣戰地圖像：鄭善禧金門舊戰地寫生紀行，試圖利用訪談法、藝術社會學與風格分析等方法論。就藝術社會學而論，一位藝術家風格的形成涉及到美學的自我生成與社會的構成。祖籍福建省龍溪縣的鄭善禧（1932-），出生於殷實商人之家，民國 38 年（1949）家鄉淪陷後，為了脫離共產政權，18 歲的他與三哥騎腳踏車逃難至深圳，然後換搭火車到香港九龍，翌年（1950）輾轉渡海來臺。以一名流亡青年，到臺灣後受到政府德澤的照顧，能夠進入師範學校就讀，不愁吃、穿、住；畢業後又有教職的工作，衣食無虞，對政府終身感恩。

民國 103 年（2014）、104 年（2015），鄭善禧以 83、84 歲的耄耋之齡，在書畫經紀人的安排與陪同之下，兩次壯遊金門舊戰地寫生，涉及到藝術社會學美學的自我生成、畫戰地圖像——堡壘與遺蹟、畫望鄉與島嶼風情等社會構成之議題。首先，探討其生平、繪畫歷程與美學的自我生成；其次，探析其藝術之社會構成——畫戰地圖像：金門赤壁、濱海堡壘、金門國防陳蹟等遺蹟；最後，探究其藝術之社會構成——畫望鄉與島嶼風情：金門海水故鄉來、常駐亦故鄉、風獅爺與古厝等。研究結果發現，終身擔任美術教員的鄭善禧，其繪畫美學的自我構成是堅守具象的寫生；其金門舊戰地的寫生紀行，感懷政府與前線軍民同胞的努力，讓後方能夠安定生活，展現畫家以紀實寫生來感恩的史實，其懷鄉之作有別於渡海來臺畫家的故國神遊題材，表現畫作根著於在地的藝術社會性。

**關鍵字：**鄭善禧、金門舊戰地寫生、金門赤壁、金門海水故鄉來、風獅爺與古厝

## 壹、前言

藝術史的研究領域在1960年代前後發生重大的變革，主要是在藝術史研究方法論的層面。此變革的核心是藝術史的研究方法由傳統的風格與形式（Style & Form）研究，向藝術社會學（Sociology of Art）轉型。藝術社會學的奠基者匈牙利籍的阿諾德·豪澤爾（Arnold Hauser, 1892-1978）是反對「為藝術而藝術」（Art for Art Sake）的將藝術與經濟、社會環境以及大眾心理等因素切割開來進行考察的觀念，<sup>1</sup>因為藝術現象的產生，與社會環境有相關連結。

就藝術社會學的觀點而論，藝術品型態、特徵、風格變化等，都與歷史背景相關，<sup>2</sup>因此阿諾德·豪澤爾主張，應該將藝術的發展嵌入到他們的社會語境中，<sup>3</sup>也就是說一位藝術家風格的形成涉及到美學的自我生成與藝術的社會構成。<sup>4</sup>祖籍福建省龍溪縣的鄭善禧，出生於殷實商人之家，民國 38 年（1949）家鄉淪陷後，為了脫離共產政權，18 歲的他與三哥拿著中學生用的簡要地圖，騎腳踏車往南方逃難至廣東深圳，然後換搭火車到香港九龍，翌年（1950）輾轉渡海來臺。以一名流亡青年，到臺灣後受到政府德澤的照顧，能夠進入師範學校就讀，不愁吃、穿、住；畢業之後又有教職的工作，衣食無虞，對政府終身感恩。

來臺後，鄭善禧順利考入培養小學師資並享有公費的臺南師範學校，畢業後進入嘉義民雄國校（今民雄國小）等校任教。三年服務期滿後，又考入培養中學師資亦享有公費的臺灣省立師範學院藝術系（今國立臺灣師範大學美術系）。早期藝術系是屬於文學院，梁實秋擔任院長，水墨畫受教於渡海二家黃君璧（1898-1991）、溥心畬（1896-1963），及「臺展三少年」之一的林玉山（1907-2004）；油畫受教於廖繼春（1902-1976）與陳慧坤（1907-2011）；水彩受教於馬白水（1909-2003）與李澤藩（1907-1989）等名家。<sup>5</sup>畢業後，進入臺中師專（今國立臺中教育大學）擔任助教，後轉至國立臺灣師範大學美術系擔任花鳥、畜獸畫教授，直到退休。

鄭善禧的父親在石碼鎮經營頗具規模的碾米廠，兼賣土產的「謙成商行」。幼年家中時有買賣的商人到店裡喝茶，議定當日米價的行情。商人將石碼鎮的米

<sup>1</sup> 馮白帆，〈藝術社會學的奠基人阿諾德·豪澤爾的學術生平〉，《南京藝術學院學報》，2013年6月，南京，頁132。

<sup>2</sup> 滕守堯，〈藝術社會學描述——走向過程的藝術與美學〉，上海，上海人民出版社，1987年，頁33。

<sup>3</sup> Arnold Hauser. Translated by Kenneth J. Northcot. *The Sociology of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1982, p.20.

<sup>4</sup> 本文所論「美學的自我生成」，涉及到藝術家個人繪畫美學觀的抉擇；「藝術的社會構成」，涉及到藝術作品所生成的社會環境等各種因素。

<sup>5</sup> 鄭善禧，〈草地鑼鼓·意象臺灣：鄭善禧創作展〉，臺北，中華文化總會，2014年，頁7。

運往泉州，再從泉州運往金門；回程時，商人將金門的紅蟳、海鬚等上等漁獲以船運載往石碼。從小他就是靠來自金門的錢養大的，也吃來自金門的海產。<sup>6</sup>因為金門地形為火成岩夾雜沙石，土壤貧瘠，雨量稀少，<sup>7</sup>並不生產稻米。<sup>8</sup>僅僅一海之隔的金門，對童蒙時期的鄭善禧來說是既熟悉又親切。

昔日屬於福建省同安縣管轄，位於九龍江口外的金門，呈現閩南建築的原鄉情境。地緣接近大陸，但是統治權歸臺灣。本島形狀為中間狹窄，最狹處僅3公里；東西較寬，約20公里。本島四面島礁縱橫羅列，北有小嶼、西北有大嶼、西南有烈嶼諸島，總面積約178平方公里。惟大、小嶼諸島於1949年為中共所據，今所管轄的含本島、烈嶼及大膽、二膽等10餘座島嶼，總面積約150平方公里。<sup>9</sup>宋代大儒朱熹（1130-1200）擔任同安縣主簿時，曾經渡海到金門講學，以禮教化百姓，民風淳厚，號稱「海濱鄒魯」（典故來自孔子為魯人，孟子為鄒人）。明、清兩代，科甲鼎盛，名將輩出。<sup>10</sup>夙負文風的金門，卻在國共內戰後被迫成為戰地。

就地理位置而論，金門東距臺灣 150 海浬，西距廈門 22 海浬，本島的馬山距離大陸的角嶼只有 2,300 公尺（圖 1）。<sup>11</sup>從金門搭船 30 幾分鐘即可抵達廈門，但是搭飛機到臺灣卻需要 70 幾分鐘。在 1949 年之前，金門人與廈門互動頻繁，互通有無，金門人會前往廈門購買牛、馬、家用品等。兩岸分治之後，金門成為戰地，共軍對金門「單打雙不打」長達 20 餘年，金門為臺灣擋子彈，軍民死傷無數。1992 年金門解除戰地政務後，金廈小三通（2001），轉型為觀光勝地。就經歷過此三階段的老一輩金門人來說，不勝唏噓。<sup>12</sup>戰地生活經驗，成為二、三個世代的金門人與軍人的集體記憶及共同歷史，因為是高度軍事治理的社會，空間地景軍事化相當徹底。<sup>13</sup>在此期間，一般人是無法前往一窺此秘境，因此本文將現今的金門稱為「舊戰地」。

1949 年以後，金門夾處兩個政權的「小兩岸」之間，全面軍事化的結果，產生了戰地文化，意外地造就金門的國際能見度。2004 年第 8 屆世界島嶼會議

<sup>6</sup> 筆者 2016 年 11 月 12 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>7</sup> 金門戰地政務委員會編，《金門》，金門，金門戰地政務委員會，1986 年，頁 16。

<sup>8</sup> 筆者 2017 年 1 月 14 日於國立臺灣師範大學美術系館採訪金門人東南科技大學洪雪娥助理教授。

<sup>9</sup> 金門縣政府編印，《金門縣志》，金門，金門縣政府，1992 年，頁 221-226。

<sup>10</sup> 金門戰地政務委員會編，《金門》，金門，金門戰地政務委員會，1986 年，頁 20-22。

<sup>11</sup> 同上註，頁 16。

<sup>12</sup> 筆者 2017 年 1 月 7 日於臺北「聞名畫廊」採訪金門書院道藝學會理事長李福井、曾英美伉儷。

<sup>13</sup> 江柏煒，〈推薦序：誰的戰爭史？〉，收入宋怡明著，黃煜文、陳湘陽譯，《前線島嶼：冷戰下的金門》，臺北，臺大出版中心，2016 年，頁 vi-vii。

就擇定在金門召開。<sup>14</sup>肇因於是反共的前哨，長期管制的戰地，形塑了其與臺灣地區截然不同的情境，開放觀光之後，其戰地文化亟需研究。2014年11月，鄭善禧受金門書院之邀，前往朱子祠演講，由其書畫經紀人聞名畫廊張勝浪與林素蓮伉儷等10餘人陪同前往（圖2），<sup>15</sup>並且進行旅行寫生。

臺灣戰地圖像，可以追溯到第二次世界大戰日本偷襲美國在太平洋海軍基地歐胡島的珍珠港（Surprise attack on Pearl Harbor, 1941年12月7日），太平洋戰爭爆發。<sup>16</sup>當時為日本殖民地的臺灣，被捲入戰爭成了戰地，因此，在此戰爭氛圍下，林玉山反映了現實情境，曾經畫了《襲擊》（1942）、《沙場傳書》（1943）、《獻馬圖》（1943）、《歸途》（1944）等畫作；李石樵（1908-1995）則畫《合唱》（1943），描繪太平洋戰爭時一群臺灣孩童在防空洞中合唱日本愛國歌曲；<sup>17</sup>楊三郎《船隊航向南方》（1943），則描繪貨輪正駛往南洋補給軍需等，<sup>18</sup>成為臺灣美術史中的戰地圖像。

從事臺灣文學研究的應鳳凰指出一個被忽視的議題，亦即金門戰地文化與臺灣戰地文學之間的密切關係。戰後許多文學出自渡海來臺的軍人作家，戰地或是戰鬥文學在臺灣文學佔有極重要的地位，朱西寧的長篇小說《八二三注》裡有詩人痲弦的〈金門之歌〉詩代序；楊牧在以「葉珊」為筆名時期所寫的〈料羅灣的漁舟〉，都是很好的鄉土文學教材，因此，談臺灣文學不提戰地文學，那這臺灣文學就是不完整的。<sup>19</sup>同樣地，談臺灣美術史的戰地圖像，不提鄭善禧的金門舊戰地寫生紀行，也是不完整。1949年兩岸分治之後，金門、馬祖前線與臺灣形成「生命共同體」，都是中華民國的一部分，<sup>20</sup>因此本文將金門列入臺灣戰地圖像。

行政院文化獎是官辦等級最高、表彰藝文人士終身成就的文化獎項。鄭善禧甫榮獲第36屆（2017年1月）文化獎的殊榮，評審認為其創作圍繞在民藝風土，

<sup>14</sup> 收入楊樹清，《消失的戰地——金門世界文化遺產顯影》，臺北縣，新新聞文化事業，2004年，頁99。

<sup>15</sup> 筆者2016年11月12日於臺北市「聞名畫廊」採訪林素蓮小姐。

<sup>16</sup> Thomas B. Allen. *Remember Pearl Harbor: American and Japanese Survivors Tell Their Stories*. Washington, D.C.: National Geographic Society, 2001, p.9.

<sup>17</sup> 邱琳婷，《臺灣美術史》，臺北，五南圖書，2015年，頁295。

<sup>18</sup> 龔卓軍，〈學主體的美學政治：從藤田嗣治到台灣的戰爭動員畫〉，《藝術家》489期，2016年2月，臺北，頁130-141；李淑珠，《表現出時代的「Something」：陳澄波繪畫考》，臺北，典藏藝術家庭，2012年，頁40。

<sup>19</sup> 楊樹清，《消失的戰地——金門世界文化遺產顯影》，臺北縣，新新聞文化事業，2004年，頁60。

<sup>20</sup> 美國喬治城大學戰略研究中心主任克萊恩博士（Ray Cline）是戰略專家，曾先後訪問金門三次，他說：「『八二三金門炮戰』是一個歷史性事件，改變了金門在世人心目中的地位，金門的堅強防禦擊退了中共的侵襲，我認為金門的象徵意義比其他方面的意義都來得大，現在要區分金門和臺灣已沒有意思，年輕的美國人甚至不知道金門和臺灣有什麼區別，它們都是中華民國的一部份。」參見遠見雜誌編輯部，〈克萊恩談金門〉，《遠見雜誌》，1986年10月，臺北，頁30-31。

體現質樸融通的美學，為臺灣的鄉土風情留下草根味的記錄。<sup>21</sup>根著於臺灣，也成為其繪畫風格的一大特色。

現有的資料有關其傳記與書畫之研究有：黃光男〈鄭善禧畫進平實的世界〉（1983年2月）、蔣勳〈淺談中國近代水墨畫的發展——致畫家鄭善禧〉（1985年6月）、顏水龍〈鄭善禧布娃娃、玩具圖冊跋文〉（1985年6月）、王秀雄〈戰後臺灣現代中國水墨畫發展的兩大方向之比較研究——劉國松、鄭善禧的藝術歷程與創造心理解釋〉（1995出版）與〈樸拙、民主、現代的國畫風貌——評釋鄭善禧治學、教學與創作之道〉（1989年）、黃寤蘭《鄭善禧：畫壇老頑童》（1998年出版），為首屆的美術類「國家文藝獎」（1996年）得主鄭善禧所作的傳記；鄭惠美《鄭善禧：畫壇拾荒老人》（2004年出版），為鄭善禧的繪畫作初步地整理；王儷芬《鄭善禧藝術研究》碩士論文（2005年），探討鄭善禧各類型的藝術；鄭芳和《醇樸·融通·鄭善禧》（2013年出版）等，將鄭善禧的生平與各類型的繪畫作品，如鄉土寫實、走獸、民俗戲偶、異國寫生、瓷畫、人物畫等做概略性地介紹；林慧珍〈書畫界耆老——鄭善禧教授〉（2016年9月），節錄幾則畫家生活小故事與受訪語錄。以上學者的研究，提供了鄭善禧的生平與繪畫歷程的豐富資料。本研究是奠基在前賢的研究基礎上，採用訪談法、藝術社會學與風格分析的研究視角，將鄭善禧的金門戰地寫生圖像近作，做實證研究以及議題的梳理與詮釋。

旅行對畫家來說是相當重要的，代表一種寬闊的視野，在中國古代已經強調「飽遊饒覽」。2014、2015年，鄭善禧以83、84歲的遐齡，在書畫經紀人的安排與陪同之下，兩次有計畫地到金門旅行寫生（圖3、圖4）。此金門舊戰地寫生涉及到藝術社會學美學的自我生成、以及畫戰地圖像——堡壘與遺蹟、畫望鄉與島嶼風情等社會構成之議題。限於資料所見，目前尚未有學者研究此議題。

阿多諾（Theodor Wiesengrund Adorno, 1903-1969）的美學理論提出「客體的優先性」（the primacy of the object），意即藝術作品具有不可抹滅的優先地位，因此在方法論上強調研究者必須具體地面對個別作品。<sup>22</sup>本文的操作模態先是採用微觀（micro）的角度來探討鄭善禧的生平、繪畫歷程與美學的自我生成，其次利用宏觀（macro）的觀點來探究其藝術的社會構成，具體地就《金門赤壁一》、

<sup>21</sup> 《自由時報》，2017年1月15日。

<sup>22</sup> 黃聖哲，〈美的物質性——論阿多諾的作品理論〉，《師大學報：人文社會類-藝術專刊》，2002年，頁1；Theodor W. Adorno. Translated by E.B. Ashton. *Negative Dialectics*. New York, Continuum, 1983.

《金門赤壁二》、《大膽島碼頭一隅》、《金門軌條砦》、《濱海堡壘》等戰地寫生圖像作個別或是類型作品的論述。

## 貳、生平、繪畫歷程與美學的自我生成

民國 21 年（1932）出生的鄭善禧，上有 4 位兄長，2 位姐姐，為鄭良琳的幼子，生母黃秀英在他 4 歲時即過世，由視他如己出的嫡母陳寶娟撫養長大。嫡母與父親育有一子一女（大哥和大姐）；生母與父親育有四男一女（二姐、二哥、三哥、四哥與鄭善禧）；庶母謝籐娘與父親育有一女，但未成年即夭折（詳見下表）。<sup>23</sup>鄭善禧乳名「自在」，典故來自〈心經〉：「觀自在菩薩，行深般若波羅蜜多時……」，家族排行「自」字輩；報戶口時為「善」字輩。<sup>24</sup>

### 鄭善禧家族簡表

稱謂	名字	稱謂	名字	稱謂	名字
嫡母	陳寶娟	大姐	隨娘		
父親	鄭良琳	大哥	善祥		
生母	黃秀英	二姐	石榴		
		二哥	善祺		
		三哥	善祐		
		四哥	善祚		
		五弟	善禧	長女	愷平
		妻	羅昆芳	次女	愷文
庶母	謝籐娘				

資料來源：黃寤蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998 年，頁 18。

（林香琴製表）

由於父親 50 餘歲才生他，轉眼即 60 歲，生怕無法看到此子長大成人，因此對他要求相當嚴格，5、6 歲時即抓他的手握毛筆寫字，而他對此也並不排斥，父親可以說是他書法的啟蒙老師。10 幾歲，父親要他挑水種菜。因為父親在石碼鎮是有頭有臉的人物，私自忖度——若此子將來能讀書便罷；假設不能讀書，

<sup>23</sup> 鄭善禧之父鄭良琳像清末民初的大戶人家一樣，擁有一妻（陳寶娟）、一妾（黃秀英）；後又將隨妻陳寶娟陪嫁的婢女謝籐娘收為側室。

<sup>24</sup> 筆者 2016 年 11 月 12 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授、林素蓮小姐。

至少還能挑水種菜養活自己。若孩子將來不成器，淪落為流氓或是乞丐，都會讓他臉上無光。<sup>25</sup>為此，父親還特地延聘一位江西籍的畫師許逢蘭（讀音）到家中畫《課子圖》，鄭善禧猶記得垂髫之齡時的情景：

畫像中我持書侍立父親身旁做學問狀；父親則藍色長袍、手持羽扇端坐石臺上，桌子上泡著小種茶，背景是古松、蘭花與石竹，白鶴優遊於花叢間。我幼年不敏，沒有領受到父親叫我讀書向學的心意，只覺得畫師桌面上放著盤盤碗碗的各色顏料很好玩，從此就留心上了繪畫，抓到可塗寫的東西就在牆上塗鴉。<sup>26</sup>

出乎意料之外，父親要畫師繪製《課子圖》來教導他專心向學，卻開啟童蒙時期鄭善禧的繪畫意識。小時候曾經讀過幾年私塾的鄭善禧，老師是前清的秀才，學問豐富，他猶記得上課的內容是讀《千字文》、《三字經》、《昔時賢文》<sup>27</sup>等，還必須要會背誦，<sup>28</sup>這些是奠定他國學素養的基礎。除此之外，父親還會帶著他逛廟會，鄭善禧回憶童年時光：

童年的回憶幾乎盡是父親，是他老人家帶著我四處逛廟會，為我講解地方戲碼的歷史故事，上元的元宵燈會和中元盂蘭普渡，我們父子倆始終是最忠實的觀眾，父親還會引經據典地一一解說。迎神賽會中各種熱鬧有趣的雜技表演，最好玩就屬紮紙人、糊紙玩、雕布袋戲偶，那些五顏六彩，亮麗奇特的造型，深深地吸引我。……相當重要地，在那些紮、糊、玩的過程中，來自玩偶的動態變化和靜態的文化內涵，讓我不知不覺了解中國文化的精髓，還領略到除了正統繪畫之外的趣味。<sup>29</sup>

<sup>25</sup> 筆者 2016 年 11 月 12 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>26</sup> 黃寤蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998 年，頁 19。

<sup>27</sup> 《增廣賢文》為中國古代兒童的啟蒙書，又名《昔時賢文》、《古今賢文》。書名最早見之於明代萬曆年間的戲曲《牡丹亭》，據此可推知此書最遲寫成於萬曆年間。後來，經過明、清兩代文人的不斷增補，稱《增廣昔時賢文》，通稱《增廣賢文》。作者一直未見任何書載，只知道清代同治年間儒生周希陶曾進行過重訂，很可能是民間集體的創作。內容大致可分為四方面：一是談人及人際關係，二是談命運，三是談如何處世，四是表達對讀書的看法。

<sup>28</sup> 筆者 2016 年 12 月 10 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>29</sup> 林慧珍，〈書畫界耆老——鄭善禧教授〉，《中部美術》2 期，2016 年 9 月，臺中，頁 7。

讀書之外，鄭善禧的童年還沉迷在大自然裡，栽菜、種花，迎風奔跑於郊野，在泥沙堆中捏塑出小貓、小狗、廟會裡的關公。<sup>30</sup>透過遊戲的實作課程，鄭善禧體會到雕塑最重要。因為雕塑無透視、光影，但是小孩子捏泥巴即能走進美術，能按其本性畫。<sup>31</sup>意即從日常生活學習具象的雕塑，可以開啟孩童的美術天分。

童稚時期的記憶，家中四面牆壁都掛有字畫，父親也擅長寫字，寫的是館閣體的楷書，家中藏有《漢碑大觀》的隸書。所以鄭善禧踏入繪畫的初步即是寫字。在繪畫工具中，他認為毛筆最有彈性，變化最多，沾顏料最好用，但是必須是受過訓練者才會使用。<sup>32</sup>在其學畫歷程中，八大山人（朱耷，1626-1705）的禿筆、石濤（1642-1707）的濃墨、黃賓虹（1865-1955）的運筆、齊白石（1864-1957）的簡筆和用色等，都給予他不少的影響。他在學習各家之長後，將之吸收轉化，在面對現代題材時，融入自己的感覺和情感，然後大膽地以自己的風貌呈現。<sup>33</sup>由此可知，鄭善禧繪畫上的成就有不少是受到前賢的啟發。

就讀臺南師範時期，鄭善禧即到處速寫，觀看自然物象，也畫水彩、油畫，學會了用色。1977年，林玉山教授退休，美術系缺少花鳥、畜獸畫教師，因其擅長花鳥、動物畫，藉此因緣回到母校任教。身為美術教員，終身奉行「具象」的繪畫美學觀。<sup>34</sup>

我的繪畫歷程與一般中國畫家不同之處，就在於學習路子走對了，不以臨寫（臨摹）為主而專畫現實景象，這不是有誰教導，而是自發性地去做，不期然而然中，竟然走對了路子，後來教導青年學生時，也將這種經驗傳續下去，告誡他們畫真的，不要畫假的；畫活的不要畫死的。捕捉動態，不要老寫靜物，不要從照片裡臨寫，不要從人家畫稿裡抄襲，要從所觀察的事物去體驗、去學習，要真感受，不要假感受。<sup>35</sup>

從這段話可以得知，鄭善禧繪畫美學的自我構成即是寫生而非臨摹。告誡學生不要從照片裡臨寫，不要從人家畫稿裡抄襲，要從所觀察的事物去體驗去學習，要畫出自己內心的真感受。對於繪畫，他強調要「如人飲水，冷暖自知」。

<sup>30</sup> 同上註。

<sup>31</sup> 筆者2016年12月31日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>32</sup> 筆者2016年12月31日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>33</sup> 王秀雄，〈樸拙、民主、現代的國畫風貌——評釋鄭善禧治學、教學與創作之道〉，原文收入鄭善禧，《鄭善禧作品選集》，臺中，臺中市文化中心，1989年，頁6。

<sup>34</sup> 筆者2016年11月12日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>35</sup> 黃寤蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998年，頁58。

進入臺灣省立師範學院藝術系，水墨畫受教於黃君璧、溥心畬與林玉山；油畫受教於廖繼春、孫多慈（1913-1975）；水彩受教於馬白水等。<sup>36</sup>這些大師級的畫家都有一個學生叫「鄭善禧」，所以他自稱是「名徒」，意即名師的徒弟。

猶記得當年上鄭善禧老師的課，林慧珍憶及他要學生坐在草地上「白描」校園內樹木，要求學生用心觀察，做精密細微的描繪，並說：「寫生和素描是一切繪畫的基礎，務必踏實地勤練，我若不嚴格，就會誤了你們。」<sup>37</sup>嚴師出高徒，他強調繪畫首先要重視基本功。

王秀雄（1931-）說，鄭善禧聰明絕頂，穿著簡樸，無論上課或是辦事，出門總攜帶著多年縫補的藍色布料提包，是頗有仙風道骨的現代藝術家風度。他出國遊歷，也從不改變其平常簡樸衣著的習性，所以有一次在東京，竟被日本警察帶到警察局詢問了半天，結果是一場有趣的誤會。<sup>38</sup>受業黃光男（1944-）也說，他對日常生活用品、飲食、衣著都不太講究，獨鍾情於花錢買書。他認為採購書籍猶如繳學費，找到大老師，隨時可以請益，既方便、也可靠，又不會擺架子發脾氣，真正是教導自己的利器。<sup>39</sup>其生活簡約，體現在畫作上是具有樸拙的風味。

### 叁、藝術之社會構成——畫戰地圖像：堡壘與遺蹟

金門在1956年被劃為「戰地政務區」，直到1992年11月17日才解除戰務，結束了軍事前哨的戰略角色。長達36年的戰地政務，美國哈佛大學費正清研究中心主任宋怡明（Michael Szonyi）的《前線島嶼：冷戰下的金門》（*Cold War Island: Quemoy on the Front Line*），從冷戰<sup>40</sup>社會與文化架構下的觀點，論述一個地域社會的變遷過程。以「軍事化」(militarization)、「地緣政治化」(geo-politicization)、「現代性」(modernization)和「記憶」(memory)等四個議題，建構起1949年之後的金門歷史。<sup>41</sup>此特殊的戰地文化，是臺灣戰地文化的一部分。如前所述，基於幼時對金門的情感，鄭善禧在耄耋之年兩度壯遊金門舊戰地寫生。

<sup>36</sup> 筆者2016年12月31日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>37</sup> 林慧珍，〈書畫界耆老——鄭善禧教授〉，《中部美術》2期，2016年9月，臺中，頁5。

<sup>38</sup> 王秀雄，〈樸拙、民主、現代的國畫風貌——評釋鄭善禧治學、教學與創作之道〉，原文收入鄭善禧，《鄭善禧作品選集》，臺中，臺中市文化中心，1989年，頁5。

<sup>39</sup> 黃光男，〈鄭善禧畫進平實的世界〉，《雄獅美術》，1983年2月，臺北，頁1。

<sup>40</sup> 冷戰時期始於第二次世界大戰結束，劃分為共產主義的東方與資本主義的西方，終止於1989年11月柏林圍牆倒塌。參見Edited by Peter Romijn, Giles Scott-Smith, Joes Segal. *Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West*. Netherlands: Amsterdam University Press, 2012, p.I.

<sup>41</sup> Michael Szonyi. *Cold War Island: Quemoy on the Front Line*. New York: Cambridge University Press, 2008, p.3.

法國實證主義學者丹納（Hippolyte Adolphe Taine, 1828-1893）《藝術品的本質》（*The Essence of Art*）提出，藝術的目的是表現事物的主要特徵、某個突出的主要屬性、某個重要觀點、某種主要狀態。<sup>42</sup>金門的文物，構成了特定社會的物質文化（constituting the “material culture” of a particular society），<sup>43</sup>鄭善禧的金門舊戰地寫生圖像，多為海景、波浪、礁石、戰爭遺蹟等，印證此論點。

國共內戰分裂後，金門發生重要的戰役有：1949年10月古寧頭戰役、1950年7月26日大二膽之戰、1954年9月3日九三炮戰（通稱第一次臺海危機）、1958年9月28日八二三炮戰（通稱第二次臺海危機）。從八二三炮戰之後，金門戰略角色轉變為：實施戰地政務時期（1956-1991）；戰地角色轉變時期（1992-1999）；小三通試行時期（2001-迄今）。<sup>44</sup>作為反共前線的金門，護衛著臺海的安全。

回顧金門的歷史，西元317年，五胡亂華，西晉滅亡，瑯琊王司馬睿即位於建康（今南京），冠冕、仕紳與黎民紛紛逃難，金門也成為避世的桃花源。西元804年，唐朝安史之亂後，失去水甘草美的隴右、河北、淮北等牧馬地，為了軍事需要，轉而到內地設監牧馬，於是在福建泉州設置了「萬安監」，擇定了五處的牧馬區，派了陳淵到時稱浯洲的金門島牧馬。他帶來12姓牧人及四位部將，在島西的豐蓮山麓設牧飼馬，營田生產口糧，但是因為馬匹經常亡故，不到一年就廢止。陳淵率眾開闢，化荒蕪為樂土，被金門人稱為「開浯恩主」。<sup>45</sup>從此，金門躍上了戰事後援地的位置。

北宋末年也在浯洲、烈嶼（小金門）設置牧馬區，產「洲嶼馬」，但是低弱不做戰馬，僅做舖馬。宋金交戰，東南海上時有趁亂打劫的海盜，1217年，泉州知府大人就在浯洲嶼的料羅灣擊退海賊，並且經略海上防務。南宋末年，浯洲又成為避難的聖土，受到朱熹政治正統自覺精神的影響，金門士子不赴元朝科舉，只是徵鹽之地。明太祖洪武20年（1387），江夏侯周德興奉命籌建海防，翌年在浯州建了一座千戶的所城，取其「固若金湯，雄鎮海門」，而名之曰「金門城」。<sup>46</sup>崇禎17年（1644），明思宗自縊於煤山，結束明王朝276年的國祚。2年後，鄭成功在烈嶼吳山結盟起義。<sup>47</sup>至此，金門展現其戰略位置的重要性。

<sup>42</sup>（法）丹納著，傅雷譯，《藝術品的本質》，上海，上海書畫出版社，2011年，頁55。

<sup>43</sup> Jonsthan Harris. *Art History: The Key Concepts*. London: Routledge, 2006, p.86.

<sup>44</sup> 戴振良，〈從八二三炮戰後論金門戰略地位與發展〉，收入楊加順主編，《金門學術研討會論文集2006年》，金門，金門縣文化局，2007年，頁94-95。

<sup>45</sup> 許維民撰文，《有情金門（風獅爺）筆記書系列2》，金門，金門縣政府，2001年，頁20-28。

<sup>46</sup> 金門縣政府編印，《金門縣志》，金門，金門縣政府，1992年，頁222。

<sup>47</sup> 許維民撰文，《有情金門（風獅爺）筆記書系列2》，金門，金門縣政府，2001年，頁28-35。

在1600多年的歷史長河上，金門幾度滄桑，曾經是避世的「仙洲」；但是近半世紀以來，卻一直代表著「戰場」。從古寧頭戰役(1949)到八二三炮戰(1958)，金門是冷戰的遺物，也是國共對峙的標幟，在海峽兩岸多數人的心中，其象徵著「古戰場」。2000年經由監察委員黃煌雄與尹士豪共同參與「金門閩南文化與戰地文化維護總體檢」案的調查工作，兩人腳踏實地在金門履勘三天，遍及閩南文化與戰地文化的遺跡，最後在調查工作報告上嚴肅地提出：行政院宜責成有關部會努力「將金門閩南文化與戰地文化登錄成為聯合國世界遺產」。從「古戰場」到邁向「聯合國世界遺產」之路，代表金門戰爭與和平的轉向；<sup>48</sup>也代表戰地文化研究的開始。

出身學院的鄭善禧，受過學院派的完整訓練，然而他卻從寫生中走出戰後臺灣學院派的傳統框架。許嘉猷指出，學院派藝術的意義為——通過嚴格訓練、師生相傳、層層因襲，呈現出保守性質和傳統風格的繪畫。整個藝術學院制度的運轉模式，是藉由一系列之逐級競賽和獎賞來掌控參賽者。而參賽者如欲得獎，其作品必須合乎評審者的品味與偏好。在此情形下，遂造成學生們溫馴和依賴之特性。<sup>49</sup>當時臺灣省立師範學院藝術系的教授黃君璧、溥心畬、金勤伯(1910-1998)與林玉山等教授，皆擔任省展國畫部的評審，的確主導了省展國畫部的繪畫主流。

戰後初期，來自中原的保守派文人畫曾經主宰了臺灣的水墨畫壇，其原因追溯自明朝末年董其昌(1555-1636)提倡「南北分宗」說以來，文人畫盛行，《容臺別集·畫旨》云：

禪家有南北二宗，唐時始分。畫之南北二宗，亦唐時分也，但其人非南北耳。北宗則李思訓父子著色山水，流傳而為宋之趙幹、趙伯駒、伯驪，至馬、夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡，一變鈎斫之法，其傳乃張璪、荆、關、郭忠恕、董、巨、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之後有馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。要之，摩詰所謂：「雲峯石迹，迥出天機，筆意縱橫，參乎造化」者，東坡贊吳道子、王維畫壁云：「吾於維也無間言」，知言哉！<sup>50</sup>

<sup>48</sup> 黃煌雄，〈戰爭與和平〉，收入楊樹清，《消失的戰地——金門世界文化遺產顯影》，臺北縣，新新聞文化事業，2004年，頁8。

<sup>49</sup> 許嘉猷，〈布爾迪厄論西方純美學與藝術場域的自主化——藝術社會學之凝視〉，《歐美研究》第34卷第3期，2004年9月，頁366。

<sup>50</sup> 董其昌，《容臺別集》卷4，明崇禎刻本。

董氏係以禪宗中「北漸（悟）南頓（悟）」之說來做譬喻，而非畫家籍貫的南北。其所謂的南宗實際上是指文人畫；北宗是指畫院的畫師畫，揚南而抑北。文人畫作畫歸納公式，採用固定手法，忽略了現實自然。題材狹窄，反覆抄襲，逐漸喪失描寫的能力；又自限於水墨之作，缺乏使用色彩的經驗，<sup>51</sup>自此中國畫漸漸失去顏色。鄭善禧回憶自己在臺南師範學校的習畫歷程：教國畫的汪文仲老師，能畫白雲堂（黃君璧）的山水，或是傅抱石的風貌，他收到留居美國名畫家張書旂送他的一套彩色印刷聖誕賀卡，帶來教室供大家欣賞，當時很少見到鮮麗的國畫圖片，真是愛不釋手。<sup>52</sup>對年少的他來說，是一種視覺的震撼，其回憶道：

潘天壽原為白社五虎之一，早年鋒頭不及張書旂，張書旂去了美國之後，畫風更張，顏色漸漸流於華麗，花花草草地很俏麗，脂粉味太重，用筆輕佻，流於輕薄，不及潘天壽沉重厚實。……後來，我非常崇拜白石老人，從白石老人上溯吳昌碩、趙之謙、揚州八怪、明朝徐渭、陳道復、沈周等，這一路才是我學習的路子，但是這是在上了師大以後的事，在南師時只是很粗淺地學習，看到卡片中好的印刷就以為見識到好的藝術了，所以張書旂的弟子在臺南舉行展覽時，我一日看三回，看到頭來想想不對路，又再思忖創作的本質。<sup>53</sup>

繪畫有雅俗之別，過於精巧華麗的繪畫容易流於俗氣，鄭善禧透過自己切身的體驗，發現從齊白石往上追溯到吳昌碩、趙之謙、揚州八怪、明朝徐渭、陳道復、沈周等，這樸拙一路才是他想追求的意趣。

大學畢業後，經過幾年的歷練，1965年，34歲的鄭善禧以《山村晴曉》獲得第20屆全省美展國畫一部第一名；以《風雨歸牧圖》獲得全省教員美展國畫第一名；1966以《逆水行舟》獲得全省教員美展國畫第一名；1967年以《草堂敘舊》獲得全省美展國畫一部第一名；1968年以《白雲青山》獲得全省教員美展國畫第一名；1969年以《懷古》獲得全省教員美展國畫第一名。其以亂筆狂掃，雄放猛勁的畫風著稱，連續五年得獎。<sup>54</sup>事後他說，連續參展是要以畫會友，只求不被

<sup>51</sup> 雄獅美術月刊社，〈訪鄭善禧談創作歷程〉，《雄獅美術》，1985年6月，臺北，頁63。

<sup>52</sup> 鄭善禧，《草地鑼鼓·意象臺灣：鄭善禧創作展》，臺北：中華文化總會，2014年，頁7。

<sup>53</sup> 黃寤蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998年，頁69。

<sup>54</sup> 鄭惠美，《臺灣近現代水墨大系——鄭善禧》，臺北，藝術家出版社，2004年，頁39。

落選，只求和賞畫者見面便已達到目的，不以得獎為滿足的心境令人欽敬。<sup>55</sup>參展，也是督促自己要自我努力的一個動力。

在校當中，師承的老師對鄭善禧各有啟發，如溥心畬教學生做畫要讀書，是不變的道理；黃君璧揮寫白雲瀑布，有其獨到之處；金勤伯的工筆畫、廖繼春的用色豐富、林玉山的寫生紮實基礎，對他都有交互參和的影響。<sup>56</sup>來自民間藝術薰陶和受到學院派完整美術教育的鄭善禧，畫作融合了文人畫與民俗藝術，其〈文人畫與民俗藝術之結合〉提到：

……南宗謂之文人畫家，北宗為職業畫家，……這兩系可謂之傳統古典的繪畫，是純繪畫的獨立表現，不論是文人畫家或是職業畫家，其畫路還是獨立地供人欣賞。至於民藝部分是著重於實用效果，為建築式工藝用品的裝飾，宗教活動的設施，出於民間的藝工，發展在基層社會，作者的身分地位不太為人重視，只算是做「細活」的工匠而已。……一般認為文人畫是高雅的，民藝作品是俚俗的。……明代以吳派大家標榜文人畫，已將所謂北宗與其同時的浙派職業畫家壓抑到不能抬頭，……文人畫得勢，則囂張自大，狂妄放逸，自趨於空洞沒落，至於晚後，居然自限於水墨之作，沒有使用色彩的經驗，而強調「墨分五彩，墨分七彩」，能有幾位靈通的文人畫家做出「色感」之表現來？<sup>57</sup>

從這段話推論，鄭善禧認為放棄俚俗民藝的精華，只追求高雅的文人畫，最終失去對色彩的使用能力。民藝的範圍很廣，除了繪畫之外，尚有各種工藝：迎神賽會之戲劇歌舞、諸神像、戲偶、花燈、彩樓、建築石雕木刻、兒童玩物（麵人、糖像、泥娃娃）、年畫、刺繡等。民藝的創作來自基層社會，內容豐富，研究美術者不應該忽視，「通俗」是其普遍性，是帶有一種「拙味」的美感，此種「誠樸天趣」，往往是正式畫家無法企及者。<sup>58</sup>由此可知，民藝也是鄭善禧汲取繪畫養分的來源之一。

對於中國畫的改革，鄭善禧有別於劉國松（1932-）「革中鋒的命」，在長時間研究西方藝術後，認為油畫的濃彩厚實的視覺感受，才能感動觀者。

<sup>55</sup> 黃光男，〈鄭善禧畫進平實的世界〉，《雄獅美術》，1983年2月，臺北，頁49。

<sup>56</sup> 雄獅美術月刊社，〈訪鄭善禧談創作歷程〉，《雄獅美術》，1985年6月，臺北，頁62。

<sup>57</sup> 鄭善禧，〈文人畫與民俗藝術之結合〉，《藝術家》，1980年5月，臺北，頁114。

<sup>58</sup> 同上註，頁115。

去美國之前，鄭善禧已經嘗試重彩，1971年6月回國後，這時他為了對照西方油畫的厚重改用重彩重墨技法，甚至用不透明的顏色，讓畫面的表現進入了敦樸厚重。而構圖的空間留白，也參考油畫的處理方法，揚棄中國畫固定的表現手法，使「留白」成為靈活的空間，甚至別出心裁地以一題、再題、三題的方式，然後全部鈐上印章，使畫面達到「滿幅式」的充實。陳瑞庚提到這些改變，對於看慣傳統中國畫的觀眾而言，就不免有「髒」、「亂」的感覺。一時間，大家無法接受鄭善禧苦心孤詣的成果，客氣一些的朋友會表示「頗有鄉土氣息」、「風格樸拙」……。在經過時間的考驗後，他的畫終於被接受了，近年來更是到了展前被搶購一空的地步。其創作前大量思考的態度，是一位嚴肅創作者所必須具備的，其畫作一掃傳統中國畫的模式化，<sup>59</sup>也為傳統中國畫的改革注入一項新的契機。

皮耶·布爾迪厄（Pierre Bourdieu, 1930-2002）說：「客觀的藝術場域與作者主觀的心智結構相互一致時，對個人的藝術而言才有意義與價值。」<sup>60</sup>所以在美學規範還沒有被場域內的大多數人所共同接受時，那些挑戰、輕視或違反現存既有的美學典律者，被迫忍受場域內人士的非議與責罵，然而歷史終將還原其應有之地位，因其經得起新舊美學的考驗。<sup>61</sup>創新，有時必須經過時間的嚴峻檢視。

臺灣的山形特色與大陸迥異，鄭善禧說僅以國畫中的花青來描寫臺灣山的青蔥綠意是不夠的。淺絳山水的花青、赭石等色彩表現力太過於柔弱，起先以藤黃加花青來染綠色的青山，但是灰灰的彩度不夠，後來改用英國水彩顏料。遊歷美國回來之後，再改用水性壓克力顏料。這種顏料固著性強，且性韌不易裂開，不像以前用石綠（氧化銅的綠色粉末）時得用重膠才塗得上去，而重膠之後畫紙常常會裂開。壓克力顏料的優點是薄可以似水彩，厚可以似油畫。畫畫時第一層敷染水彩，末了再以壓克力加厚顏料，營構出濃墨重彩的塊面影像，表達臺灣山巒的特質。他認為現階段中國畫，應該恢復唐宋時代的寫生經驗和用色，追隨敦煌壁畫的厚彩質感。<sup>62</sup>鄭善禧不拘泥於傳統中國畫的顏料，並且體悟到顏色與媒材的運用也當隨時代而改變。

---

<sup>59</sup> 陳瑞庚，〈我眼中的鄭善禧〉，原文收入黃寤蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998年，頁224。

<sup>60</sup> Pierre Bourdieu. Randal Johnson Ed.. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press, 1993, p.257.

<sup>61</sup> Pierre Bourdieu. Translated by Susan Emanue. *The Rule of Art : Genesis and Structure of the Literary Field*. California: Stanford University Press, 1996, pp.60-64.

<sup>62</sup> 黃寤蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998年，頁154。

我用中國傳統筆墨畫早期臺灣社會生活、民俗、人物、臺灣山，用重彩，因為草地生活中的布袋戲、歌仔戲服裝刺繡細緻、色彩鮮明，尤其是臺灣的山不同於大陸山，更非傳統國畫的紙上雲煙，遍地蒼翠，身在其中，我畫出了蔥青翠綠，渾圓不峻的「臺灣山」，畫出有臺灣風味的中國畫。<sup>63</sup>

馬內說我畫我看見的，鄭善禧也畫他眼中所看見的世界，他的彩墨畫並不套用傳統程式化的皴法。對於用重彩的感悟，他說兩個女兒小時候曾經批評他的畫黑漆漆不好看。<sup>64</sup>大自然的色彩繽紛，紅、橙、黃、綠、藍、靛、紫各具特色，透過女兒的童言童語，他想他可以找回中國畫的顏色。

文人畫雖然豐富了中國水墨畫的內容及技巧，但長期下來，在庸俗的畫家手裡逐漸僵化下來，梅、蘭、竹、菊的象徵，成了固定反應的符號，「逸筆草草，不拘形似」，成了技巧欠精的飾詞。於是民國以後，有一些畫家主張拋棄那些腐朽的公式和技法，主張到戶外去寫生，因為寫生可以從中發現新的內容與技巧，可以避免陳陳相因之病。<sup>65</sup>意謂師古人之後，必須再師法自然。

南山、北山是金門最早發展的聚落之一，和林厝合稱古寧頭。這兩地歷經多次戰役，尤其以近代古寧頭戰役和八二三炮戰影響最大，處處可見慘烈遺跡。<sup>66</sup>古寧頭戰役，共軍原本選擇在金門島中間最狹長的海岸登陸，如此便可以切斷金門東、西半島的聯繫，順勢攻向太武山取得制高點。可能是船隻不諳金門水道水性，或因強勁的東北季風吹向，致使共軍的戰船轉了彎，最後被迫在北山海灘的峭壁斷崖處登陸。<sup>67</sup>同樣名為「赤壁」，此一戰役決定了兩岸的分治；與歷史上的「赤壁之戰」不謀而合。

位於北山斷崖的金門赤壁，令人觸目驚心。鄭善禧畫出島上青翠的綠地與丘陵，多採平行的構圖，重墨重彩，意象鮮明。依序是波浪起伏的蔚藍大海、土黃色的沙灘、沙灘上三三兩兩的遊客、赭紅色的赤壁、赤壁上的綠地、灰白色的建築物等。視覺的焦點集中在畫面三分之一處的紅色赤壁，以及做為指揮中心的建築物，其上有象徵主權的中華民國國旗。《金門赤壁一》（圖5）落款：「金門赤壁，古寧頭重點景段之憶，兩千年前因長江赤壁之戰而三國鼎立，當代則以古

<sup>63</sup> 林慧珍，〈書畫界耆老——鄭善禧教授〉，《中部美術》2期，2016年9月，臺中，頁7。

<sup>64</sup> 筆者2016年11月12日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>65</sup> 羅青，〈論文人水墨畫〉，《藝術家》，1980年3月，臺北，頁79。

<sup>66</sup> 楊樹清，〈消失的戰地——金門世界文化遺產顯影〉，臺北縣，新新聞文化事業，2004年，頁119。

<sup>67</sup> 楊樹清，〈消失的戰地——金門世界文化遺產顯影〉，臺北縣，新新聞文化事業，2004年，頁230。

寧頭一役成兩岸分治。古寧頭有此紅土斷崖一片，果真是赤壁雄峙，古今史事也真巧合。宋東坡先生〈赤壁賦〉寫曹操破荊州，下江陵，順流而東也，舳艫千里，旌旗蔽空，釃酒臨江，橫槊賦詩固一世之雄也，如今安在哉？當代毛澤東，攻南京，下江南，志氣高昂，他一首〈沁園春〉云：『秦皇漢武略輸文采，唐宗宋祖稍遜風騷。一代天驕成吉思汗，只識彎弓射大雕，俱往矣，數風流人物還看今朝。』確是俱往矣，如今安在哉？俱皆留待史家之評論也。鄭善禧並識。二零一五元月製。」

毛澤東（1893-1976）認為，如果拿下金門，臺灣就不可能守得住。<sup>68</sup>回顧在1949年4月，人民解放軍佔領南京後，他曾經寫下「宜將剩勇追窮寇，不可沽名學霸王」，就是要一鼓作氣追殺到臺灣，把中華民國滅了，不讓蔣介石（1887-1975）有喘息的時間。<sup>69</sup>楊清國敘及當年10月25日凌晨，共軍進犯金門，幸賴蔣介石總統運籌帷幄，促成「古寧頭大捷」，使金門成為舉世著名的反共堡壘，才有今日臺灣的安定、繁榮與進步。<sup>70</sup>金門與馬祖互為犄角，直接封鎖了大陸海岸最接近臺、澎的廈門灣與閩江口兩大港。而後大膽、二膽、九三、八二三諸戰役，又使共軍鎩羽而歸，從此不再越雷池一步，確保臺灣海峽的安全。<sup>71</sup>因為古寧頭戰役，使臺灣免於赤色政權。

面對金門赤壁，鄭善禧頗有感懷，其母親為九龍江畔行船人的女兒，古寧頭戰役時，有一位舅舅被共軍抓去當船伕，可能就在此地沈船，未能安然返家。面對此景，讓他在此沉思許久。<sup>72</sup>《金門赤壁二》（圖6）題識：「金門赤壁，兩千年前，因漢代長江赤壁一戰，而三國鼎立；當代則以古寧頭一役，成兩岸分治。古寧頭有此一大片紅土斷崖，看來果然赤壁雄峙。古今之事，何如是巧合。東坡先生〈赤壁賦〉寫曹操當年破荊州，下江陵，順流而東也。舳艫千里，旌旗蔽空，釃酒臨江橫槊賦詩，固一世之雄也，如今安在哉？當代毛澤東攻南京，下江南，志高氣昂，寫了首〈沁園春〉云：『秦皇、漢武略輸文采，唐宗、宋祖稍遜風流，一代天驕成吉思汗，只識彎弓射大雕，俱往矣。數風流人物，還看今朝。』確然俱往矣，如今安在哉？後之視今，亦猶今之視昔，一切故事，存之史家之評論也。鄭善禧遊金門歸，二零一五年二月於台北並記。」此段文字以古寧頭戰役的北山

<sup>68</sup> 宋怡明著，李仁淵譯，〈戰火下的記憶政治：1949-2008〉，《考古人類學刊》71期，2009年，臺北，頁47-69。

<sup>69</sup> 邵維華，《地緣政治與中美博弈》，臺北，大雁文化，2016年，頁111。

<sup>70</sup> 楊清國，《金門真美》，金門，楊清國發行，1992年，頁1。

<sup>71</sup> 楊清國，《金門真美》，金門，楊清國發行，1992年，頁74。

<sup>72</sup> 筆者2016年11月12日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

斷崖與三國時的赤壁做對照，可見其蒞臨此地弔古頗具感懷之意。鄭善禧說：「圖以表形，字以表意。形之不足，意以幫襯。」基於此因，他喜歡題字以補畫意之不足。<sup>73</sup>從畫面上對金門赤壁的長篇論述可以得知，弘揚表意文字視覺之美的書法補足畫意。通過這些有意義的筆畫，畫家可以寄託自己的一切。從筆畫剛與柔、激越與寧靜、緊張與和諧，表達其感性的多重方面。<sup>74</sup>書法的線條，亦是個人內心情感的抒發。

在教學上，鄭善禧主張「中國畫」不應該只注重水墨，古時繪畫即以丹青稱之，可見色彩相當重要，因此濃墨重彩、運筆大方至為重要。黃光男回憶，他一再叮嚀學生：

有顏料還不一定做出色彩效果來，況乎無顏料要墨分五彩，經驗不足不要奢談，初學還是照樣用色才合理，無色總是『遜色』。又說，誰謂中國人不用色彩尚水墨，試看建築中的畫棟雕樑，刺繡織錦的多彩，瓷器釉色的光澤，平劇面譜的強調，在在都證明國人之善於用色。<sup>75</sup>

從《金門赤壁一》與《金門赤壁二》，畫面色彩鮮明，都可以窺見鄭善禧善於大膽地運用顏色。

共軍登陸古寧頭後，旋即佔領北山東北處的一棟洋樓，作為向前挺進的指揮所。國、共兩軍亦在洋樓發生激烈巷戰，洋樓牆垣上彈痕累累（圖7），迄今依舊怵目驚心。<sup>76</sup>此戰役之後，美國認為臺灣在遠東的戰略地位極為重要，因為臺灣在日本到東南亞的海運線上佔有關鍵的地位，要確保臺灣不落入中共手中。韓戰爆發（1950年6月25日）之後，更是決定對臺灣軍事援助，<sup>77</sup>金門在當時成了國際戰事要點。

鄭善禧〈現代中國畫的創作途徑〉論及：

文人畫重視文學靈韻，而鄙視技巧的運用。上焉者很有靈性，具有哲理禪

<sup>73</sup> 同上註。

<sup>74</sup> （法）程抱一著，涂衛群譯，《中國詩畫語言研究》，南京，江蘇人民出版社，2006年，頁16。

<sup>75</sup> 黃光男，〈鄭善禧畫進平實的世界〉，《雄獅美術》，1983年2月，臺北，頁50-51。

<sup>76</sup> 楊樹清，《消失的戰地——金門世界文化遺產顯影》，臺北縣，新新聞文化事業，2004年，頁230。

<sup>77</sup> U.S. Department of State Ed., *Foreign Relations of the United States 1950*, Vol.7. Korea, Washington, D.C.: United States Government Printing Office, 1976, pp.161-165.

意，真是『超乎象外』，清拔雅俗。下焉者，空洞無物，流於形式。文人畫的思想支配中國畫風近千年，末流弊端也就在於泥古不化，創意者少，作畫都是歸納公式，用固定的手法，忽略了現實自然。<sup>78</sup>

所以如果不面對自然寫生，只套用公式，就會欠缺創意。

沒有火車的金門，卻有紀錄片的導演拍了一部《火車在海邊遊》，畫面中出現了用火車鐵軌裁成的一節節鐵柱，遍布在北海岸海邊。其末端削成尖狀，隨海水的深度不同，從 1.5 到 2 公尺不等，每節約成 50 度角，斜插在水泥漿灌鑄的底座上，每根鐵柱向前射向海灘外的天際。<sup>79</sup>追溯產生的原因為「古寧頭戰役」後，金門守軍為了預防對岸隨時可能進行突擊戰，於是開始在大、小金門島四周，以及最前線的大膽島豎立「軌條砦」（砦，音義同「寨」），又稱之為「反登陸樁」，被視為國際級的重要軍事遺跡。其中，金門本島從湖下、歐厝、后湖以迄成功、料羅至溪邊海灘約有 6600 餘支之多，延長海岸線佈防，防止漲潮時共軍船隻靠岸登陸。軌條砦是金門意象中最能突顯戰地氛圍的一景。每當夕陽西下，總是吸引不少遊客於慈堤海濱取景，懷想這裡曾經作為戰地的滄桑身世。<sup>80</sup>惟金門縣政府有計畫拆除、遷移，引起金門人大聲疾呼：「搶救軌條砦、保存戰地記憶」。<sup>81</sup>軌條砦護衛金門人免於共軍的生命威脅，訴說金門的戰地歷史。

《金門軌條砦》（圖 8）：「金門和馬祖兩地，是維護中華民國臺灣民主自由之前哨，昔兩地軍民辛勤患難犧牲，至堪敬佩，今日尚見當年海防陳蹟。此寫金門海濱軌條砦散佈岸邊，成為特別景觀，亦是歷史古蹟。二零一六丙申，善禧。」此畫題材取自金門海邊最具有戰地意象的軌條砦，來呈現當年作為前線艱辛的防守任務的具體戰地史蹟。近景的土黃色沙灘、白色海浪、灰黑色的軌條砦、碧海、青山、遠山，以及在寬闊天空翱翔的候鳥，不論構圖、用色都顛覆傳統中國畫的表現形式。從此畫可以看出鄭善禧出自學院紮實的西畫基本功，他將之轉換用在中國畫的創作上。

從師大畢業後，鄭善禧到臺中師專任教，經常利用時間收集資料書籍，參證在師大的所學，因而悟出了一些藝術研究的途徑，就立志要長期從事美術工作。

<sup>78</sup> 鄭善禧，〈現代中國畫的創作途徑〉，《藝術家》，1980 年 3 月，臺北，頁 98。

<sup>79</sup> 楊樹清，〈消失的戰地——金門世界文化遺產顯影〉，臺北縣，新新聞文化事業，2004 年，頁 249。

<sup>80</sup> 《金門國家公園電子報》，2010 年 2 月 4 日。

<sup>81</sup> 楊樹清，〈消失的戰地——金門世界文化遺產顯影〉，臺北縣，新新聞文化事業，2004 年，頁 43。

在學校念書期間，原本是各類型畫作平均發展，但是到臺中師專任教後，興趣逐漸由水彩的寫生轉入國畫的領域，他體認自己是樸拙的料子，於是就守著自己的本性，誠樸地經營下去，過著畫畫、讀書、思考的單純生活，將一切感觸歸納在美術範疇中。讀到三民主義時，瞭解國父的思想根源不外是我國優良傳統文化、泰西的長處與個人的創見。他想當今的繪畫創作也離不開此精神，中西繪畫相輔相成，兼併融入自己的人文思想中，達到藝術為修養心性，闡揚文明生活的功用。<sup>82</sup>觀看其畫作，以西畫的構圖入彩墨畫，使用英國的水彩顏料塗色，並不足為奇。

採用橫條幅全景式構圖的《大膽島》（圖 9），描繪碧海藍天，綠色的山丘，土黃色的山壁，白底紅字的精神標語，忠於自己崗位的軍人、軍犬，利用英國的水彩顏料，營造出一派和諧的景象，長篇的題字述說大膽島的戰地歷史以及自己的感觸。款識：「大膽島原名大擔島，一九五一年經國先生蒞臨而命名，勉官兵們大膽方能肩負復國的大擔，並題大膽擔大擔，島孤人不孤勒石於島上，高十七尺，民國四十年立，為守軍指標，金門百姓珍重，永成史蹟。一九五零年共軍登陸，被我軍俘虜兩百五十二人。一九五八年八月二三，共方大舉炮轟，二十六日二次戰役，落彈如雨霖，計近十萬發，遍地彈痕，前線國旗幾次轟壞，我護旗勇士立即重升新幟，及至第十八面青天白日滿地紅國旗揚起，共方才以單打雙不打為收場。歷次戰況都無比激烈，而我軍恆屹立不搖，著實令人讚佩，為國際人士所注目。島上有神泉井，傳是鄭成功插劍出泉的奇蹟，英雄遺澤永世留傳，成為美談。圖中碼頭岸邊石面上，鑿點斑斑，原是插黏玻璃銳片，用防敵方水鬼夜襲之遺蹟，應知金門當年軍民捍衛民主自由之付出，永存歷史於不朽。余於二零一五年十月九日從金門搭船上大膽島，並步行履勘，在昔守防設施，深有所感，特查史料，謹寫是圖而誌之。二零一六三月鄭善禧於台北。」

大擔，現在改名為大膽，位於烈嶼西南方，與廈門海岸形成等邊三角形，面積僅 0.39 平方公里，為控制廈門港交通之據點。共軍在古寧頭之役挫敗後，自認為以大部隊的行動，絕對無法攻取金門，於是使用出奇不意的方式，企圖爭奪此一戰術據點，進而擴大進犯金門、臺、澎，以達到其所謂的「血洗臺灣」。所以當時共軍喊出的口號為：「要保證放響進攻金、馬的第一炮，堅決打下大擔。」

<sup>82</sup> 鄭善禧，〈自序〉，《鄭善禧書畫選集》，臺中，鴻庭國際有限公司，2015 年，頁 2。

86 師的團長曾經向上級保證：「只要兩個連的兵力，便可打下大擔。」<sup>83</sup>回顧歷史，在敵眾我寡的氛圍下，金門的確是岌岌可危。

1950 年 7 月下旬，共軍 4 個連 500 餘人，登島與國軍史恆豐營長中的兩個半連，展開一日的生死血戰，包括共軍營長在內全部被殲滅，生俘 200 多人。大擔島戰役後，蔣經國（1910-1988）先生到此巡視防務，以「有大膽者，方能擔雪恥復國之大擔」來激勵守軍士氣，並於島的花崗岩巨石題「島孤人不孤」，石旁築「介壽亭」，另一塊石頭由反共義士合題「自由屏障」，大擔島自此進入愛國、反共語言豐富的島外之島，並更名為「大膽島」。<sup>84</sup>「島孤人不孤」的標語，透露大膽島作為舊戰場的史實。

《大膽島碼頭一隅》（圖 10）：「大膽島原名大擔島，經國先生數度登臨，鼓勵官兵更為今名，並於島上巨石題刊：『大膽擔大擔，島孤人不孤』，島上岸邊石頭上處處鑿點斑斑，是戰時插粘尖銳玻璃，以防敵方水鬼夜襲。當年戰爭之際，雙方都訓練兩棲部隊，以金廈水域很近，常以夜間游水過海相互偷襲。陣地軍人至為艱險，或上岸即被槍殺；或在崗哨打瞌睡被敵方暗殺，割去耳鼻帶回報功，異常可怕。我方雙棲士兵稱謂蛙人，敵方來者叫做水鬼。這石上斑紋存顯當戰時險象故事，令人無限感懷。余二零一五年遊大膽島，二零一六於台北追憶繪製，善禧。」

此幅畫作採用邊角式的構圖，畫面的色彩豐富。蔚藍的天空，有光影的變化，湛藍的海水，翠綠、深綠與濃墨的山，山腳有幾顆巨石，巨石上種的是金門的特產——瓊麻。右下角有六名穿著草綠色軍服的軍人在洽談公事，旁邊有三條隨侍在後的土黃色軍犬。中間偏右處是白底紅字「島孤人不孤」的精神標語；左上角題滿了文字，是畫家面對此景的感觸。

對於題畫的字句，鄭善禧頗有心得，他說有些題畫的文字只在空白處寫幾行，不一定非詩詞不可，僅是配合畫面的需要而題寫。例如唐宋畫不題字，已有其完備性，明清以後文人將題畫納為文學表現的範圍，也有其整體感。民初漫畫家豐子愷（1898-1975）活潑生動、貼近現實生活的題畫文學，典雅而平易近人，鄭善禧由此領悟出：中國一條燦爛的文學史，現在已經走到白話文學的時代，繪畫與文學的結合，可以是文言文的文學，也可以是白話文的文學。我既然汽車、洋樓、食攤、飯碗，乃至現代人與生活器物都能入畫，又何必拘泥於題畫的格律，

<sup>83</sup> 楊樹清，《消失的戰地——金門世界文化遺產顯影》，臺北縣，新新聞文化事業，2004 年，頁 217。

<sup>84</sup> 同上註，頁 234-235。

孔子說詞達而已矣，一切自然就好。<sup>85</sup>就鄭善禧金門舊戰地畫作而論，其洋洋灑灑的落款，可以就題畫文學視之。

觀看鄭善禧的畫作多有書法性的線條，他說書法是中國獨特的藝術，真、行、草、隸、篆各體，筆姿間架變化無窮。因為書畫一體、書畫同源，所以書法的運筆用在畫中是很自然的。<sup>86</sup>豐子愷、齊白石和吳昌碩（1844-1927）、趙之謙（1829-1884）等人在題畫形式上的自由變動對鄭善禧的啟發頗多。吳昌碩、趙之謙、揚州八怪、沈周（1427-1509）、陳道復（陳淳，1483-1544）、徐渭（1521-1593），等的題字都很考究，白石老人則潑辣自由，他加以融會貫通運用。有時遍索枯腸作不出好文章時，抄錄古人適當的詞句來配合作品的需要，也能達到很好的效果。<sup>87</sup>他強調書法是中國式的素描，能寫好書法即能精確地掌握線條。<sup>88</sup>

長期戰地化、軍事化的過程，讓金門充滿標語、碉堡、火藥區、雷區、軌條砮等，<sup>89</sup>呈現戰地文化的特色。作家龍應台〈面對大海的時候〉提及：「2002年，我看見金門的許多防風林仍舊用警戒線圍起，警告的牌子畫著骷髏，寫著『地雷』……」。<sup>90</sup>諾曼·布列遜（Norman Bryson）認為，藝術作品能夠產生政治、社會和文化的意義，<sup>91</sup>鄭善禧的金門舊戰地寫生的國防遺蹟圖像，是屬於國共內戰分裂之後，在兩岸對峙時期所大量興建的堡壘，涵蓋了政治、社會與文化意義。《濱海堡壘》、《金門海岸一小灣》、《金門國防陳蹟》、《烈嶼海灣》等，都是表述此特定時期的歷史圖像。

《濱海堡壘》（圖 11）：「金門環島處處碉堡，軍民防衛備顯辛勞。二零一五孟夏，鄭善禧並題。」

《金門海岸一小灣》（圖 12）：「金門海岸一小灣，今日金門島成為兩岸觀光勝地，清和美景，昔日戰雲密佈環海設防，如今遺跡猶在，應知國軍當時之辛勞，金門百姓之重負，善禧恭繪並記。」

<sup>85</sup> 黃寤蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998年，頁174。

<sup>86</sup> 鄭善禧，〈現代中國畫的創作途徑〉，《藝術家》，1980年3月，臺北，頁105。

<sup>87</sup> 黃寤蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998年，頁175。

<sup>88</sup> 筆者2016年11月12日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>89</sup> 楊樹清，《消失的戰地——金門世界文化遺產顯影》，臺北縣，新新聞文化事業，2004年，頁255。

<sup>90</sup> 龍應台，〈面對大海的時候（上）〉，《中國時報》「人間副刊」，2003年9月29日；龍應台，《面對大海的時候》，臺北，時報文化，2003年，頁36。

<sup>91</sup> Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey eds. *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994, p.xv.

《金門國防陳蹟》（圖 13）：「金門國防陳蹟，此為島上特有景觀。當日海岸處處布防，以禦共軍來襲，守備之苦可知。現今兩岸和平互通，為觀光勝地，何等幸福。二零一五，乙未立夏，鄭善禧識。」

《烈嶼海灣》（圖 14）：「烈嶼一段小海灣，二零一六年秋，鄭善禧畫。」

這一系列金門舊戰地的畫作，也有鄭善禧一貫的繪畫風格，濃墨重彩，色彩豐富，有油畫般的厚重感，但卻保留中國畫特有筆觸，意即在塗色時並未刻意去掩蓋筆觸。諾曼·布列遜說明，西方傳統的油畫顏料具有消除性（*erasive*）的規則，用來覆蓋自身的筆觸；而在水墨畫中，畫面上的筆觸皆清晰可見。<sup>92</sup>由此可知，鄭善禧在吸取西畫的優點時，仍刻意保有中國畫的筆法墨韻。

回想初入師大時，鄭善禧見到舊王孫溥心畬以行草書題畫的溫文儒雅神采，相當仰慕，因此就去練習米芾、王羲之那一路精巧的字……。過了一段時日之後，畢業到臺中當助教，私自忖度，體認到自己並非溥心畬那種天才型的藝術家，沒有才子氣，只有工匠氣，適合繪寫鈍拙樸素的字畫。自此開始改練習魏碑、金農（1687-1763）體，也寫伊秉綬（1754-1815）比較平整的漢隸，作為題畫之用。<sup>93</sup>這說明藝術家在進行創作時，會積極並且有意識地建立自己依循的美學脈絡，<sup>94</sup>是屬於美學的自我生成。

鄭善禧金門舊戰地寫生圖像，涉及到藝術的社會構成議題。此特定的環境（歷史的、自然的和社會的），凝結為人的心理過程時，也可以稱之為「文化心理結構」，<sup>95</sup>由此而產生了藝術的主題與題材。

#### 肆、藝術之社會構成——畫望鄉與島嶼風情

中國人自古就有安土重遷的思想，但是因為戰亂等因素，被迫不得不遷徙，文人常藉物感懷，時有懷鄉之作。1949年國共內戰分裂，一兩百萬的軍民隨中央政府渡過臺灣海峽，遷居臺灣。在有家歸不得的因素下，因而產生了鄉愁文學與鄉愁圖像。

<sup>92</sup> Norman Bryson. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983, pp.89-92.

<sup>93</sup> 黃寤蘭，〈鄭善禧：畫壇老頑童〉，臺北，時報文化，1998年，頁178。

<sup>94</sup> 洪儀真，〈藝術的脈絡與脈絡的藝術——對話性美學的社會學思辯〉，《南藝學報》9期，2014年，臺南，頁32。

<sup>95</sup> 滕守堯，〈藝術社會學描述——走向過程的藝術與美學〉，上海，上海人民出版社，1987年，頁43。

余光中（1928-）發表於1974年3月的〈鄉愁四韻〉：「給我一瓢長江水呀長江水，酒一樣的長江水，醉酒的滋味，是鄉愁的滋味，給我一瓢長江水呀長江水……」，時年46歲，後來為民歌手楊弦譜成歌，傳誦一時。他在詩集《白玉苦瓜》的〈自序〉中提到：「究竟是什麼在召喚中年人呢？小小孩的記憶，三十年前，后土之寬厚與博大，長江之滾滾千里而長，巨者如是，固長在胸臆，細者即如井邊的一聲蟋蟀，階下的一葉紅楓，於今憶及，亦莫不歷歷皆在心頭。不過中年人的鄉思與孺慕，不僅是空間的，也是時間的，不僅是那一塊大大陸的母體，也是，甚且更是，那上面發生過的一切。土地的意義，因歷史而更形豐富。湖北，只是一省，而楚，便是一部歷史，一個夢，一首歌了。整塊大大陸，是一座露天的巨博物館，一座人去臺空的戲臺，角色雖已散盡，餘音嫋嫋，氣氛仍然令人低徊。」<sup>96</sup>回不去的故鄉，卻是詩人難忘的鄉愁。

早年遊遍大陸名山大川的黃君璧，來臺灣後有不少的作品是追憶當年遊歷神州與故國之思的圖像，如峨嵋山、嘉陵江、三峽、長城、金陵、雁蕩山等。用筆嚴謹，仿古意味深長。到了臺灣之後，被選為故宮管理委員之一，因此得以接觸宋元名作，畫藝更精。<sup>97</sup>《峨山雲海》（圖15）是渡海來臺初期繪贈劉真校長，回憶昔日遊歷峨嵋山的鄉愁圖像。斧劈皴的雄偉與雲海的壯闊氣勢，表述了故國神遊的畫境，成了戰後臺灣文化藝術史的重要課題。

進入臺南師範學校美術科後，國文課本的選文有一篇是漢代王粲（177-217）的〈登樓賦〉：「登茲樓以四望兮，聊暇日以銷憂。覽斯宇之所處兮，實顯敞而寡仇。挾清漳之通浦兮，倚曲沮（音居）之長洲。背墳衍之廣陸兮，臨泉隰（音高息）之沃流。北彌陶牧，西接昭邱，華實蔽野，黍稷盈疇。雖信美而非吾土兮，曾何足以少留？……」<sup>98</sup>

此賦的寫作筆法與意思為：首先，是描寫此樓之雄偉，登上這座城樓向四方眺望，姑且利用閒暇時光來消除長期積累的憂愁，暗示客居他鄉之無奈。其次，泛說此樓之壯觀，看這城樓所處的位置寬闊，實在是明亮寬敞，而且少有可以和他匹敵的對手。再其次，描寫其四周之美景與視野——旁邊連接著清澈的漳水廣大水濱，側邊靠近彎曲的沮水狹長沙洲。後面緊鄰高大而寬廣的陸地，前方面臨低溼而肥沃的流域。北邊直通陶朱公（范蠡）墳地的郊外，西邊和楚昭王的墓地相接。風物富庶，滿山遍野盡是鮮花、果實，田裡長滿了黍稷稻粱。此地景致實

<sup>96</sup> 余光中，《白玉苦瓜》，臺北，大地出版社，1974年，頁6。

<sup>97</sup> 李鑄晉，《中國現代繪畫史：當代之部（1950-2000）》，臺北，石頭出版社，2003年，頁62。

<sup>98</sup> 俞紹初校點，《王粲集》，北京，中華書局，1980年，頁19。

在優美，但不是我的故鄉，有什麼值得我駐足流連的呢！<sup>99</sup>賦中道盡斯土雖美，終非故鄉的無奈。

王祭登樓遠望，本欲消除憂愁，卻因為所看見的並非故土（家鄉），反而增添離愁，主旨在去國懷鄉。鄭善禧說，這篇選文其實是給這些渡海來臺的老師讀的，因為臺籍的學生未曾離鄉背井，很難體會其意義，他們幼年受日本教育，因此日文相當好，但是卻不懂國語。來自閩南的鄭善禧說的一口流利的閩南語，就自然而然地幫同學翻譯成閩南語，因此博得同學們的愛戴，在班上當級長，在宿舍當室長。<sup>100</sup>60 餘年後的今天，雖然已經高齡 80 餘，但他用國、臺語依然可以對〈登樓賦〉倒背如流。

有別於早期渡海來臺畫家以故國神遊題材來描繪懷鄉情懷，鄭善禧選擇到離家鄉最近的金門前線寫生，藉由望鄉來作感懷。

《金門海水故鄉來》（圖 16）：「當年炮戰之日，我隨團勞軍，由烈嶼眺望廈門，只見淡淡漁村寮落，灰濛遠岸。今兩岸和平，再來金門觀光，西望廈門，樓影林立，一片繁華。金門亦以遊客觀光，市面繁榮，和平可貴，乃兩岸人民之所共求，鄭善禧畫誌所感。二零一五，冬至。」

面對一海之隔的故鄉，鄭善禧畫的望鄉，主角一人站立在海邊的巨型岩石上，隔海遠眺，以背影呈現在畫面中。遠處是廈門的大樓與天光雲影、接著是湛藍的海水、白色的浪花，近處最顯眼的是主人翁隨風飄揚的紅色圍巾。名為《金門海水故鄉來》的鄉愁，訴說這得來不易的兩岸和平，呈現鄭善禧的鄉愁圖像。

談到繪畫，鄭善禧提到有一類畫家以寫生為出發，下筆之前不知如何去畫，經過觀察思考，斟酌實態，尊重個人感受，一如兒童般隨著接觸的事物，謀求適當的表達方式，沉思自省之後，隨著刺激的反應、美感的觸發才將繪畫的形式立定下來。其認為，真正研究繪畫入道者，是「由熟而轉生」，將之喻為：「老牛拉重車而走山坡，步步賣力而踏實」，才是正確的態度。<sup>101</sup>呼應了明末碑學興起之後，傅山等人強調「寧拙毋巧、寧醜毋媚」的美學觀。

《常駐亦故鄉》（圖 17）：「面此金門海，水由龍溪來。家山近在望，長作臺灣人。先民闢茲土，鄉音悉相同。莫疑是作客，長駐亦故鄉。鄭善禧眺望廈門有感，二零一五乙未秋。」

<sup>99</sup> 張叢林，〈王燦登樓賦的描寫藝術——兼及主題與其他〉，《遼寧教育學院學報》第 15 卷 2 期，1998 年 5 月，瀋陽，頁 97。

<sup>100</sup> 筆者 2016 年 12 月 10 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>101</sup> 鄭善禧，〈學畫感懷〉，《雄獅美術》，1983 年 2 月，臺北，頁 54。

對於家鄉的看法，鄭善禧表述道：我省思臺灣的文化風俗，皆來自於福建的漳、泉。我來到臺灣，語言一樣，食用、民居、廟宇一如故鄉，我逃難輾轉從香港過來，一上岸就像回到家鄉。而閩臺的學術背景源出於宋代理學，宋代理學主要是濂、洛、關、閩四家，由朱熹的閩學集其大成。<sup>102</sup>基於此，面對由龍溪水而來的金門海，他看到家鄉近在咫尺，雖有思鄉之愁，然而他「吃臺灣米、喝臺灣水」超過一甲子，已經將教育他、讓他成長茁壯的臺灣當作故鄉。

此幅畫採用縱深的構圖之法，他一人拎著行李坐在海邊的岩壁平台，面對大海，瞭望一海之隔的廈門。色彩的運用更是由遠而近逐漸明朗：遠方的藍天、彼岸灰濛濛的廈門大樓、碧綠的大海、白色的波濤、赭石的岩壁，以及自己一身藍底白色花紋的上衣，構築自己將異鄉當故鄉的心境。

方塊畫的構圖，舊稱斗方，意即上下左右長度相同，也頗適應客廳之懸掛，搬運、裝包都很方便，鄭善禧也曾經有一段時間作方塊畫。方塊畫雖然合用，但是海景、長瀑還是以縱長或是橫長比較適合景物的性質，可以得見海的壯闊和瀑布的修長。<sup>103</sup>基於此，《金門海水故鄉來》與《常駐亦故鄉》都採縱長的構圖之法。《烈嶼眺望廈門》（圖 18）則是採用橫長的構圖法，小金門青綠的山、紅黃藍白的房屋，壯闊的海水；視覺中心點的青天白日滿地紅國旗，特意將比例放大；遠方在霞靄下的廈門大樓。整幅畫呈現遠近距離的光影變化，也是一般傳統中國畫少見的。

《烈嶼眺望廈門》：「從我小金門越獅嶼眺望廈門島，高樓櫛比，大非往昔。二零一六年，鄭善禧。」

中國人一向有「天人合一」、「心物一體」的思想，以人來觀照宇宙，宇宙有了人才有意義。所以鄭善禧說天、地、人是並立的，試以清代惲南田甌香館畫跋一段來說明更為明白。他說「諦視斯境，一草一木，一丘一壑，皆靈想所獨闢，總非人間所有，其意象在六合之表，榮落在四時之外。」這就是「信造化之在我」、「參與造化之機」，畫乃以「胸中之造化，時漏於筆尖。」於是所有的事物都化於畫家的胸懷，為「靈想所獨闢」，這就是美學所論「感情的移入」。<sup>104</sup>畫家感情的移入，才可以見到畫作的精神。

十分傾慕齊白石的鄭善禧提及，白石老人能將文人畫與民藝結合起來，造成新時代的風格，其能夠接納群眾，造成「雅俗共賞」，近似於白話文學，開門見

<sup>102</sup> 鄭善禧，《草地鑼鼓·意象臺灣：鄭善禧創作展》，臺北，中華文化總會，2014年，頁8。

<sup>103</sup> 鄭善禧，〈學畫感懷〉，《雄獅美術》，1983年2月，臺北，頁55。

<sup>104</sup> 鄭善禧，〈現代中國畫的創作途徑〉，《藝術家》，1980年3月，臺北，頁105。

山，言之有物。<sup>105</sup>不避俚俗是齊白石繪畫的特色，他的繪畫從明代的白陽山人陳淳、青藤道人徐渭、清代八大山人朱耷而至揚州八大家等大寫意的作風，更發揮農村的生活情感，將一些農具、魚蟲、蔬果等等，表現在中國畫中，這是前人所罕見的，畫風色飽墨濃，樸實大方，其書法風格、詩文內容與繪畫一致，配上自己篆刻的印章，畫面呈現豪爽壯麗的氣魄。<sup>106</sup>鄭善禧從白石老人處領悟到凡物皆有可觀，因此他的畫有「敢表世俗是天真」的率性。<sup>107</sup>見到女兒在玩布偶，隨興畫了一冊《布娃娃的悄悄話》（1978），顏水龍認為具有時代的精神，又有傳統的筆法墨趣，<sup>108</sup>這也印證他可以與時俱進。

鄭善禧認為自己是當教員的，所以用傳統觀念技法教學生——「要觀察自然，模仿自然，而至於妙造自然。」然而，要達到妙造自然，是要有無上的智慧。<sup>109</sup>由此可知，觀察之後還必須思考，才能轉化吸收成為自己的。

平常作畫，題材對鄭善禧來說是廣泛的，所有感受到的事物皆可以入畫，不論山水、人物、蔬果、靜物、生活小品，凡是跟他生活環境有關，心有所感，都能信手為畫。<sup>110</sup>《海鬻》是金門的特有生物，而《蠔埕》與《魚蝦滿載》則刻劃了漁民的生活，此三幅畫有一種鄉土寫實的情調。

《海鬻》（圖 19）題識：「海鬻（音後），金門海上特有生物。海鬻，專家考據出現在三億多年前，至今保持原形，故稱活化石。漲潮時身埋沙中，退潮時出來覓食。晝伏夜出，要十三至十四年達性成熟，生於潮間帶，成鬻大都雌雄相隨，漁民補之成對，謂之一偶。二零一五年遊金門，善禧畫記。」鬻是海洋底棲無脊椎動物，其棲息地點與年齡有關，成鬻產卵於潮間帶砂礫中，孵化後會在巢穴裡度過第一個冬天，直到第二年春、夏才離開，在不遠處活動。漲潮時將身體埋在沙中，退潮才出來覓食，有晝伏夜出的習性。會隨著年齡增長，遷徙到較深的水域活動。<sup>111</sup>長期軍事管制下的金門，潔淨的海域適合海鬻生存。

古寧頭子弟李福井（1950-）指出，海鬻的生長環境必須是零汙染，老一輩<sup>112</sup>的金門人都知道，只要看到海上冒泡即知有海鬻。其為雌雄一組不分開，母海鬻

<sup>105</sup> 鄭善禧，〈文人畫與民俗藝術之結合〉，《藝術家》，1980年5月，臺北，頁116-117。

<sup>106</sup> 鄭善禧，〈現代中國畫的創作途徑〉，《藝術家》，1980年3月，臺北，頁99。

<sup>107</sup> 陳坤鴻，〈敢表世俗是天真〉收入鄭善禧，《鄭善禧書畫選集》，臺中，鴻庭國際有限公司，2015年，頁2。

<sup>108</sup> 顏水龍，〈鄭善禧布娃娃、玩具圖冊跋文〉，《雄獅美術》，1985年6月，臺北，頁69。

<sup>109</sup> 鄭善禧，《草地鑼鼓·意象臺灣：鄭善禧創作展》，臺北，中華文化總會，2014年，頁9。

<sup>110</sup> 鄭善禧，〈自序〉，《鄭善禧書畫選集》，臺中，鴻庭國際有限公司，2015年，頁2。

<sup>111</sup> 金門國家公園解說教育課撰文，《金門國家公園》，金門，金門國家公園，2009年，頁64。

<sup>112</sup> 同上註。

較大走前面，公海鬻較小在後面，離開水後還可以活好幾天。<sup>113</sup>在潮間帶，如果發現有「川」字型地爬痕，即可以找到小鬻。民間習俗是不單抓一隻鬻，有句閩南語俗諺「抓鬻公衰三冬」、「抓鬻母衰一斗仔久」，意為若只抓單隻鬻，拆散鬻的濃密情緣，會帶來厄運，<sup>114</sup>這是純厚的島上居民對海鬻的特殊情感。

《蠔埕》（圖 20）：「金門海邊潮澤土埔，為培植海蠔，石柱樹立成行，蠔殼附生其上，所產蠔品質極佳。二零一五年歲末，鄭善禧並記。」

位於北海岸建功嶼的蠔埕產石蚶，是小顆的海蚶。<sup>115</sup>春節前後，家家戶戶都在剝海蚶，蚶殼堆積如山，隨處可見，好像廣西桂林漓江畔的山峰，一峰又一峰，蔚為壯觀。<sup>116</sup>蠔埕對鄭善禧來說是既「新奇」又「親切」。「新奇」是有時間和空間距離而生的美感；「親切感」是出自眼前的生活、周遭所接觸的事物，是現有現成的東西，和我們有密切的關聯性，在生活環境的基本上，對它有很深的情感，這親切是好的。要保有赤子之心，從平凡中找到特性，時時保持敏銳的感受，處處覺察美的感受。<sup>117</sup>蠔埕是畫家旅行寫生所見，既新奇又親切。

《魚蝦滿載》（圖 21）：「老天安排，靠海吃海，勤以作業，漁蝦滿載。公曆二零一五年，乙未之秋，鄭善禧畫並題。」

雖然是從寫生出發，但是鄭善禧認為，中國畫大概主寫意的格調，不拘泥於自然現實之刻畫，也不背離自然的感應，作品不在於求真實中之真實，側重主觀的思維，往往富有物外之趣。<sup>118</sup>《隔海相望和樂共榮》、《鷺江樓影》、《看海》、《海濱浮丘》，都是面對實景寫生，但是畫面都有個人主觀思維這樣的基調。

《隔海相望和樂共榮》（圖 22）：「昔日兩岸戰爭狀態下，從烈嶼看廈門，只是一抹青山。自兩岸三通以來，對岸高樓林立，先後景象大為不同。金門亦以觀光旅遊發展，市面繁榮建設一新，是知和平乃為雙方人民之幸福。鄭善禧二零一六年農曆尾牙並識。」

詩人鄭愁予（1933-）2003 年中秋重遊金門，參與兩岸同步燃放煙火的按鈕儀式，微醺之餘，為金門賦詩〈煙火是戰火的女兒〉：「煙火是戰火的女兒，嚴父的火灼痛，女兒的火開花；花開在天空，疑似星星也在撒嬌；彩光映在海上，莫非波濤跟著巧笑。……哎，讓女兒自由地長大的吧！讓他撒嬌，讓她巧笑，讓她

<sup>113</sup> 筆者 2017 年 1 月 7 日於臺北「聞名畫廊」採訪金門書院道藝學會理事長李福井、曾英美伉儷。

<sup>114</sup> 金門縣政府教育局編，《金門鄉土自然》，金門，金門縣政府，2002 年，頁 102。

<sup>115</sup> 筆者 2017 年 1 月 7 日於臺北「聞名畫廊」採訪金門書院道藝學會理事長李福井、曾英美伉儷。

<sup>116</sup> 李福井，《古寧頭李花開》，金門，金門縣文化局，2016 年，頁 99-100。

<sup>117</sup> 鄭善禧，〈學畫感懷〉，《雄獅美術》，1983 年 2 月，臺北，頁 53。

<sup>118</sup> 同上註。

推開廣廈之門正是金色之門，洛陽兒女對門居呀！中秋圓月是歷史舞臺，……乾守望之杯！乾相助之杯！乾杯呀……哎，兒女的自由長大不就是門當戶對了嗎？」<sup>119</sup>烽火無情，曾經造成多少人傷亡；煙火有情，璀璨了兩岸的天空。金門戰地開放觀光，從兩岸同步施放煙火中，詩人由衷地希冀此歷史悲劇不要再重演。

《鷺江樓影》（圖 23）：「鷺江樓影，民國七十六年，兩岸尚處於戰爭狀態。我隨藝術團體到金門勞軍，從小金門遠望廈門海岸，只見陂陀起伏，如一抹青雲，偶有木板小船海上作業，荒漠一片，滿目蕭條。民國一零三年十一月，我遊金門，兩岸早已三通，人民往來頻繁。辜汪會後，兩岸和平，我從小金門原地眺望廈門沿岸，高樓林立，廣廈櫛比，一片繁榮，金門也以兩地往來觀光，市場興旺熱鬧非凡。當戰亂之世，雙方遭難，兩敗俱傷。而今和平兩利，同享安樂，況兩岸皆是自家同胞，何此相殘？當年廈門射發炮彈，於金門製售菜刀，民生所需，菜刀是好。人同此心，和平為貴。二零一五年，乙未端午前夕，鄭善禧畫並題。」

擅長使用色彩的鄭善禧說，如今將國畫色彩加強，便有人以為類似西畫；追本溯源，中國畫原本也是富有色彩的，唐代的金碧山水，原來是燦爛多彩；而今日所見到的敦煌壁畫，彩色厚重，並沒有人懷疑說是西畫。<sup>120</sup>《鷺江樓影》描繪彩霞滿天的時光，青翠蔥蘢的孤島，佇立在藍色的汪洋大海上，島上有一精神堡壘，青天白日滿地紅的國旗，立於畫面的中間位置，正式對外宣示主權。

《看海》（圖 24）：「海邊觀景連線軌竿，金門特有如此景觀。追憶當年烽火漫天，今日來此怡情玩賞，兩岸互通和平是尚，國家永寧海不起浪。看海，二零一五年十一月十二日國父誕辰，鄭善禧畫。」

《海濱浮丘》（圖 25）：「海濱浮丘似盆景，遊客置身幻象中。二零一四甲午，民國一零三年十一月二十一金門觀光之憶，鄭善禧製，時在臺北錦華里。」

因為金門有多樣的棲息環境，加上之前是軍事管制區，人口密度較低，又位於東亞地區鳥類遷徙的途徑上，因此鳥類的種類和數量都很豐富。每年秋季迄次年暮春，大批候鳥由北方飛來此地覓食、過境，蔚為奇觀。慈湖、金沙水庫、陵水湖皆可以看到數量龐大的雁鴨、鷓鴣、鷗科及鷗行科的水鳥棲息。<sup>121</sup>《金門候

<sup>119</sup> 鄭愁予，〈「即興」使用點擊的手法以攫取永恆——煙火是戰火的女兒，金門的詩〉，《聯合文學》228期，2003年10月，臺北，頁24-28。

<sup>120</sup> 鄭善禧，〈學畫感懷〉，《雄獅美術》，1983年2月，臺北，頁52。

<sup>121</sup> 金門國家公園解說教育課撰文，《金門國家公園》，金門，金門國家公園，2009年，頁59。

鳥》、《群鵲徐行覓食》、《島上賞鳥》都是鄭善禧眼中所觀看到的金門海邊風情。

《金門候鳥》（圖 26）：「金門海邊，處處豎著齊列防登陸之鐵樁，稱謂軌條砦。今通用為寨字。於今尚存，成為海岸特殊景觀。當年局勢緊張，炮火連天，金門軍民捨命苦撐，才贏得今天兩岸同胞情誼和平，互通往來觀光。鳥兒也因和平而翔聚，悠悠自在，一片祥和，兩岸咸蒙其利，幸哉幸哉！二零一五年，乙未新秋，鄭善禧並題。」

《群鵲徐行覓食》（圖 27）：「天朗氣清，風靜浪平，岸上群鵲，覓食徐行。二零一五，乙未仲冬，善禧並題。」

《島上賞鳥》（圖 28）：「島上賞鳥，自國軍進駐金門，於地方大事整建，廣植林木綠化大地，多年來鳥群棲聚成為賞鳥的好地方，愛鳥人士常此攝影，搜集研究四季變遷，更引遠處候鳥過境停息，居山棲海，種類繁眾，叫聲毛彩形態翔姿，各異其趣，大可欣賞。二零一五年，乙未仲夏，鄭善禧並識。」

金門的候鳥當中最多的為鷓鴣，每年10月會飛到金門避寒。白天群鳥飛往廈門覓食，傍晚再飛回金門棲息。<sup>122</sup>《金門候鳥》以較為暗沉的顏色描繪作為戰事工程軌條砦旁的候鳥；《群鵲徐行覓食》則配合天朗氣清的天氣，採用較為疏朗的藍色為主調；《島上賞鳥》則採取近景、中景與遠景的觀看方式。大致說來，顏色與構圖皆是配合畫面的意境。

鄭成功在金門練兵，前後大約15年（1646-1661），取林木為薪，伐木造舟，金門的山林為之一空。永曆15年（清順治18年，1661）3月，他率領2萬5千名士兵，船400餘艘，順著春天季風揚帆東收臺灣。清聖祖康熙2年12月（1663），清兵佔領金門，下「遷界令」，墮城、焚屋、遷民眾進入界內，杜絕鄭家軍的後援，金門的山林再遭一次浩劫。沒有森林的屏障，風沙滾滾，肆虐金門的村落，屬於波狀丘陵、臺地的大、小金門，飽受風沙之苦，<sup>123</sup>於是村民塑造了風獅爺。

《風獅爺與古厝》（圖 29）款識：「金門乃懸於九龍江口外之小島，縣民多依捕漁為業。颱風來時每每災害慘重，風烈浪高，居民畏之，故而處處立此風獅爺鎮村佑民，亦為金門人特殊之隆崇信仰，各個村頭泛有立像，而造型各異其趣，是當地獨特之藝術文化也。公曆二零一五年，乙未暮秋，鄭善禧並識。」

<sup>122</sup> 筆者 2017 年 1 月 7 日於臺北「聞名畫廊」採訪金門書院道藝學會理事長李福井、曾英美伉儷。

<sup>123</sup> 許維民撰文，《有情金門（風獅爺）筆記書系列 2》，金門，金門縣政府，2001 年，頁 29-35。

金門的風獅爺可以分為二種，一種是安置於村落外緣的地面，稱之為「村落風獅爺」；另一種立於屋頂上，稱為「屋頂風獅爺」，<sup>124</sup>《金門縣志·卷三·人民志·禮俗篇》：「活地苦風，村落多在藏風處，其當風路口，每見有石刻巨獸，作狻猊張口人立狀，俗稱風獅，云可擋風。」<sup>125</sup>成為金門的風情民俗特色。

慈悲的佛教與獅子情緣締結甚早，傳說釋迦牟尼佛誕生時，「一手指天，一手指地，作獅子吼，云：天上地下唯吾獨尊。」造型如獅子的風獅爺，也有一份庇佑大眾的慈悲性格，黎民相信其是風神的化身。風獅諧音為「風師」，是民間對風神的稱呼，崇拜「風師爺」讓金門的風不再那麼張狂，因其具有驅邪禳災、安定四方的法力。<sup>126</sup>大都面向東北或是北方的風獅爺，收納一年長達九個月的東北季風，高聳如人，張開大口吞噬風沙鬼怪，成為村落的守護神，為牠裁製一身紅豔的謝袍，感謝牠護衛鄉里的辛勞。迎風飄揚的紅袍，輝映金門的青山綠野紅瓦屋，將大地點綴得充滿生機。<sup>127</sup>據此推論，風獅爺是金門民藝上的一大成就。

在風獅爺後方紅瓦白牆的閩南建築「西堂別業」，建於清嘉慶年間，位於金城鎮水頭村。水頭聚落因為鄰近碼頭，位處交通要津，出外致富者多匯款回鄉修建洋樓。西堂是水頭村人稱「黃百萬」的黃俊所建，建築由門房和兩進宅院所組成，牆外有架著曲橋的半月池，採花崗石材仿木構作法。<sup>128</sup>此圖像也是經過畫家主觀構圖、剪裁而成，以樸拙的線條，亮麗的色彩，描繪金門傳統建築。就實地情況而論，「西堂別業」外面並無風獅爺，然而此布局並無突兀之感。

將近弱冠之年跟隨 1949 年前後移民潮進入臺灣的鄭善禧，與渡海來臺的書畫家個人的生命際遇不同，對於家鄉的記憶與情感表述方式也有所區別，甚至對鄉愁的詮釋也不一樣。有別於故國神遊的創作題材，他畫自己眼中所見，心中所感的臺灣風土。從鄭善禧的金門舊戰地寫生鄉愁圖像推論——不同的年代，不同的世代，不同的社會，勢必會形塑出不同鄉愁文化結構的歷史圖像。

## 伍、結論

從小就喜愛美術的鄭善禧，其工作也和興趣一致，一生都是在美術這條軌道上。在龍溪的家鄉生活不到 20 年，而在臺灣則已經 60 幾載，作品都是面對臺灣

<sup>124</sup> 陳炳容，《金門風獅爺》，臺北縣，稻田出版社，1996 年，頁 18。

<sup>125</sup> 金門縣文獻委員會編，《金門縣志上冊》，金門，金門縣政府，1968 年，頁 291。

<sup>126</sup> 許維民撰文，《有情金門（風獅爺）筆記書系列 2》，金門，金門縣政府，2001 年，頁 44-46。

<sup>127</sup> 同上註，頁 52-53。

<sup>128</sup> 楊樹清，《消失的戰地——金門世界文化遺產顯影》，臺北縣，新新聞文化事業，2004 年，頁 118-125。

的感受所形成。<sup>129</sup> 早先，常常到南投山區去輔導國民小學，所以多畫南投風景。畫出沒有筆法、沒有古人技法的「臺灣山」。之所以常以臺灣的風景、人物作為題材，是因為生活在臺灣，是真實的生活體驗，他認為作為一位畫家，最重要的是：要有真確的感情。<sup>130</sup> 他說：「我的畫是具象的，感到有情趣就去畫。」<sup>131</sup> 寫生，是表述真實感受最佳的利器。

累積了 80 幾年的藝術經驗，鄭善禧從如何學習前人的藝術，到建立自己獨特的風格，透過不斷地臨摹與寫生，不拘泥於固定的視覺與表現法，以擴散性思考（*divergent thinking*）方法來面對自然，造就自我流暢性、變通性的創作表現。畫面色墨飽滿濃厚，是傳統中國畫所少見的。<sup>132</sup> 其以色彩與量感，為水墨畫作一視覺文化的變革。

誠如阿多諾所言，藝術作品的真理展現在其歷史—社會的構成，它是歷史環節的客體化，社會關係的沉澱。藝術作品的真理在於「無意識的歷史書寫」——意謂「社會」被寫進藝術作品的結構之中。<sup>133</sup> 就此而論，因為金門的開放，所以才有鄭善禧的舊戰地寫生圖像，其圖像表述了金門曾經作為戰地的歷史。貢布里希（E. H. Gombrich, 1909-2001）認為，藝術家的創作受到環境的影響，但是否認「藝術模仿自然」，認為再現性的藝術是透過圖式與語彙把客體整理為藝術手段所表現出來的形式。<sup>134</sup> 就鄭善禧的金門寫生紀行而言，其描繪自己眼中所見、心中所感，經過自己剪裁、整理過的金門舊戰地寫生圖像，並非全是自然的再現。

戰後的臺灣，文化上幾乎重複了五四運動以後已經走過的道路。在水墨畫方面，渡海三家溥心畬、黃君璧、張大千（1899-1983）統領了30幾年的風騷；江兆申（1925-1996）繼起；期間有莊喆（1934-）、劉國松水墨的大革命，形成了傳統與現代的尖銳對立。鄭善禧有意以「重濁」之色，破除水墨「淡雅」的執著，其以北碑與清代金石派金農、伊秉綬等渾厚樸拙的書法之功，入於繪畫，是齊白石一路的基調，但造型顯得更簡練厚重。<sup>135</sup> 其藝術理念從中國固有的傳統中理出

<sup>129</sup> 鄭善禧，《草地鑼鼓·意象臺灣：鄭善禧創作展》，臺北，中華文化總會，2014年，頁8。

<sup>130</sup> 雄獅美術月刊社，〈訪鄭善禧談創作歷程〉，《雄獅美術》，1985年6月，臺北，頁62。

<sup>131</sup> 呂坤和，〈畫家畫金門〉，收入楊肅民主編，《畫家畫金門·鄭善禧》，金門，金門縣文化局，2016年，頁2。

<sup>132</sup> 王秀雄，〈樸拙、民主、現代的國畫風貌——評釋鄭善禧治學、教學與創作之道〉，原文收入鄭善禧，《鄭善禧作品選集》，臺中，臺中市文化中心，1989年，頁5-9。

<sup>133</sup> 黃聖哲，〈美的物質性——論阿多諾的作品理論〉，《師大學報：人文社會類——藝術專刊》，2002年，臺北，頁6-7。

<sup>134</sup> E. H. Gombrich. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon, 1977, p.20.

<sup>135</sup> 蔣勳，〈淺談中國近代水墨畫的發展——致畫家鄭善禧〉，《雄獅美術》，1985年6月，臺北，頁66。

一條現代水墨創作的新路徑，<sup>136</sup>其藝術的傳統與形式，代表著特定社會中最高的成就與價值觀（the highest achievements and values），<sup>137</sup>色彩更艷麗、更俗世化、更臺灣化。

鄭善禧金門舊戰地寫生圖像，感懷政府與前線軍民同胞的努力，讓後方能夠安定生活，<sup>138</sup>展現畫家以紀實寫生來感恩的史實，其懷鄉之作有別於渡海來臺畫家的故國神遊題材，表現畫作根著於在地的藝術社會性。

**後記：**本文能夠順利完成，要感謝鄭善禧教授多次接受我的採訪（圖 30）；感謝聞名畫廊林素蓮小姐大力協助論文所需圖版、釋文與尺寸等；感謝金門書院道藝學會理事長李福井、曾英美伉儷與東南科技大學數位媒體設計系金門人洪雪娥助理教授提供金門相關資訊；感謝國立臺灣師範大學藝術銀行與藝術學院許世玲秘書協助圖版；感謝三位匿名審稿老師惠賜寶貴意見，讓本文更臻完善。「鄭善禧彩墨世界邀請展」，2017年4月15日至6月11日在中正紀念堂1展廳舉行。此次共展出花卉蔬果、金門馬祖、人物、動物、山水、玩偶、布袋戲、人文水墨、書法等九大系列，從鄭善禧家屬及20餘位收藏家的珍藏中選近250件精品，涵蓋畫家21歲至85歲的作品，可說是鄭善禧最完整、最大型的一次展覽。6月11日（日）下午2:30展覽現場：閉幕會談——「進入鄭善禧彩墨世界與藝術家對談」，歡迎臺灣美術同好蒞臨現場共襄盛舉。

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

<sup>136</sup> 王秀雄，《臺灣美術發展史論》，臺北，國立歷史博物館，1995年，頁228。

<sup>137</sup> Jonsthan Harris. *Art History: The Key Concepts*. London: Routledge, 2006, p.86.

<sup>138</sup> 筆者2016年11月12日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

## 參考書目

### 中文論著

- 王秀雄，《臺灣美術發展史論》，臺北，國立歷史博物館，1995年。
- 余光中，《白玉苦瓜》，臺北，大地出版社，1974年。
- （美）宋怡明著，李仁淵譯，〈戰火下的記憶政治：1949-2008〉，《考古人類學刊》71期，2009年，臺北，頁47-69。
- （美）宋怡明著，黃煜文、陳湘陽譯，《前線島嶼：冷戰下的金門》，臺北，臺大出版中心，2016年。
- （法）丹納著，傅雷譯，《藝術品的本質》，上海，上海書畫出版社，2011年。
- 李福井，《古寧頭李花開》，金門，金門縣文化局，2016年。
- 李淑珠，《表現出時代的「Something」：陳澄波繪畫考》，臺北，典藏藝術家家庭，2012年。
- 李鑄晉，《中國現代繪畫史：當代之部（1950-2000）》，臺北，石頭出版社，2003年。
- 金門縣文獻委員會編，《金門縣志上冊》，金門，金門縣政府，1968年。
- 金門縣政府編印，《金門縣志》，金門，金門縣政府，1992年。
- 金門國家公園解說教育課撰文，《金門國家公園》，金門，金門國家公園，2009年。
- 金門戰地政務委員會編，《金門》，金門，金門戰地政務委員會，1986年。
- 金門縣政府教育局編，《金門鄉土自然》，金門，金門縣政府，2002年。
- 林慧珍，〈書畫界耆老——鄭善禧教授〉，《中部美術》2期，2016年9月，臺中，頁5-8。
- 邱琳婷，《臺灣美術史》，臺北，五南圖書，2015年。

- (法)程抱一著，涂衛群譯，《中國詩畫語言研究》，南京，江蘇人民出版社，2006年。
- 邵維華，《地緣政治與中美博弈》，臺北，大雁文化，2016年。
- 洪儀真，〈藝術的脈絡與脈絡的藝術——對話性美學的社會學思辯〉，《南藝學報》9期，2014年，臺南，頁32。
- 馮白帆，〈藝術社會學的奠基人阿諾德·豪澤爾的學術生平〉，《南京藝術學院學報》，2013年6月，南京，頁132。
- 遠見雜誌編輯部，〈克萊恩談金門〉，《遠見雜誌》，1986年10月，臺北，頁30-31。
- 黃光男，〈鄭善禧畫進平實的世界〉，《雄獅美術》，1983年2月，臺北，頁49-51。
- 黃聖哲，〈美的物質性——論阿多諾的作品理論〉，《師大學報：人文社會類——藝術專刊》，2002年，臺北，頁1-10。
- 黃寤蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998年。
- 陳炳容，《金門風獅爺》，臺北縣，稻田出版社，1996年。
- 許維民撰文，《有情金門（風獅爺）筆記書系列2》，金門，金門縣政府，2001年。
- 許嘉猷，〈布爾迪厄論西方純美學與藝術場域的自主化——藝術社會學之凝視〉，《歐美研究》第34卷第3期，2004年9月，臺北，頁357-429。
- 俞紹初校點，《王燦集》，北京，中華書局，1980年。
- 楊加順主編，《金門學術研討會論文集 2006年》，金門，金門縣文化局，2007年。
- 楊肅民主編，《畫家畫金門·鄭善禧》，金門，金門縣文化局，2016年。
- 楊清國，《金門真美》，金門，楊清國發行，1992年。
- 楊樹清，《消失的戰地——金門世界文化遺產顯影》，臺北縣，新新聞文化事業，2004年。
- 滕守堯，《藝術社會學描述——走向過程的藝術與美學》，上海，上海人民出版社，1987年。
- 鄭惠美，《臺灣近現代水墨大系——鄭善禧》，臺北，藝術家出版社，2004年，頁39。

- 鄭愁予，〈「即興」使用點擊的手法以攫取永恆——煙火是戰火的女兒，金門的詩〉，《聯合文學》228期，2003年10月，臺北，頁24-28。
- 鄭善禧，〈文人畫與民俗藝術之結合〉，《藝術家》，1980年5月，臺北，頁114-117。
- 鄭善禧，〈現代中國畫的創作途徑〉，《藝術家》，1980年3月，臺北，頁98-105。
- 鄭善禧，〈學畫感懷〉，《雄獅美術》，1983年2月，臺北，頁52-56。
- 鄭善禧，《鄭善禧作品選集》，臺中，臺中市文化中心，1989年。
- 鄭善禧，《草地鑼鼓·意象臺灣：鄭善禧創作展》，臺北，中華文化總會，2014年。
- 鄭善禧，〈自序〉，《鄭善禧書畫選集》，臺中，鴻庭國際有限公司，2015年。
- 顏水龍，〈鄭善禧布娃娃、玩具圖冊跋文〉，《雄獅美術》，1985年6月，臺北，頁68-69。
- 張叢林，〈王燦登樓賦的描寫藝術——兼及主題與其他〉，《遼寧教育學院學報》第15卷2期，1998年5月，瀋陽，頁96-98。
- 雄獅美術月刊社，〈訪鄭善禧談創作歷程〉，《雄獅美術》，1985年6月，臺北，頁60-63。
- 龍應台，《面對大海的時候》，臺北，時報文化，2003年。
- 羅青，〈論文人水墨畫〉，《藝術家》，1980年3月，臺北，頁78-80。
- 蔣勳，〈淺談中國近代水墨畫的發展——致畫家鄭善禧〉，《雄獅美術》，1985年6月，臺北，頁64-67。
- 董其昌，《容臺別集》卷4，明崇禎刻本。
- 龔卓軍，〈變主體的美學政治：從藤田嗣治到臺灣的戰爭動員畫〉，《藝術家》489期，2016年2月，臺北，頁130-141。

#### 西文論著

- Arnold Hauser. Translated by Kenneth J. Northcot. *The Sociology of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- E. H. Gombrich. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon, 1977.
- Jonsthan Harris. *Art History: The Key Concepts*. London: Routledge, 2006.

Michael Szonyi. *Cold War Island : Quemoy on the Front Line*. New York: Cambridge University Press, 2008.

Norman Bryson. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983.

Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey Eds.. *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

Peter Romijn, Giles Scott-Smith. Joes Segal, Ed.. *Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West*, Netherlands: Amsterdam University Press, 2012.

Pierre Bourdieu. Randal Johnson Ed.. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press, 1993.

Pierre Bourdieu. Translated by Susan Emanue. *The Rule of Art : Genesis and Structure of the Literary Field*. California: Stanford University Press, 1996.

Peter Romijn, Giles Scott-Smith. Joes Segal, Ed.. *Divided Dreamworlds?: The Cultural Cold War in East and West*, Netherlands: Amsterdam University Press, 2012.

Thomas B. Allen. *Remember Pearl Harbor: American and Japanese Survivors Tell Their Stories*. Washington, D.C.: National Geographic Society, 2001.

Theodor W. Adorno. Translated by E.B. Ashton. *Negative Dialectics*. New York: Continuum, 1983.

U.S. Department of State Ed.. *Foreign Relations of the United States 1950, Vol.7. Korea*, Washington, D.C.: United States Government Printing Office, 1976.

其他（報紙、網路資料）

《自由時報》，2017年1月15日。

龍應台，〈面對大海的時候（上）〉，《中國時報》「人間副刊」，2003年9月29日。

《金門國家公園電子報》，2010年2月4日。