

# 彩墨話人生：鄭善禧戲曲創作系列

Colorful Ink Shows Life:  
An Analysis on Zheng Shan-Xi's Paintings of Dramas Creation Series

林香琴／臺灣師範大學美術研究所東方美術史組博士  
Lin, Shiang-Chin / Ph.D. of the Fine Arts Institute, National Taiwan Normal University



## 摘要

本文旨在研究彩墨話人生：鄭善禧戲曲創作系列，試圖利用訪談法、文化研究、藝術社會史與風格分析等方法論。幼年成長於福建龍溪鄉間的鄭善禧（1932-），童稚時期即喜歡觀看京劇、布袋戲與傀儡戲等傳統戲曲，此類戲劇是他人生最初的記憶。1950年渡海來臺後，考進臺南師範學校（今國立臺南大學）藝術師範科；3年國民學校（今國民小學）教師服務期滿之後，又考入臺灣省立師範學院藝術系（今國立臺灣師範大學美術學系），接受正規的學院派訓練。鄭善禧畫作植基於生活，生活即是藝術，彩墨傳統戲曲，是對文物的記憶，也是文化的記憶。這些文物反應了自身，讓他回憶起自己的過去，涉及了文化記憶、懷舊與歷史記憶的議題。所以研究其描繪傳統戲曲的背後意涵，有助於理解其作畫初衷。本文的操作模式是先探討文化記憶——彩墨京劇，再探析懷舊議題——布袋戲偶，最後論述歷史記憶——傀儡戲偶等。研究結果發現，鄭善禧戲曲創作系列將藝術實踐切入真實的生命中，表述己身無法返鄉，但是藉由描繪傳統戲曲等文化符碼，回應現實生活與歷史記憶，在現實世界做精神的回歸。

**關鍵字：**鄭善禧彩墨京劇、布袋戲偶造像、彩墨話人生、傀儡戲偶造像

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

## Abstract

The theme of this essay is “The Colorful Ink Shows Life: An Analysis on Zheng Shan-Xi’s Paintings of Dramas Creation Series”. Interviews, culture researches, the art sociology and style analysis methodologies are applied. As a native of the Longxi County, Fujian Province, Zheng (1932-) liked to watch traditional dramas such as Peking drama, puppet shows and pipa since his childhood. In 1950, he came across the strait to Taiwan and was admitted to the art section of Tainan Normal School (now known as National Tainan University). After serving as a teacher for three years in a national school (now known as national primary school), Zheng was admitted to the Art Department at Taiwan Provincial Normal College (now known as the Department of Fine Arts of National Taiwan Normal University), and was under the influences of formal college training. Zheng’s paintings are based on life, and life is art. The traditional dramas of color ink is a memory of cultural relics as well as the memory of culture. These artifacts reflect themselves, and triggered his memories to the past. It involves topics of cultural memory, nostalgia and historical memory. As a result, studying the meaning behind his depiction of traditional dramas enables us to understand his original intention of paintings. This paper firstly explores the cultural memory - color ink Beijing drama; then explores the nostalgic issue - the puppets for the puppet show; finally, it discusses the historical memory featuring the pipa. The research result indicates that Zheng’s paintings of dramas creation series integrate artistic practice into real life, and present his inability to return home. But by depicting traditional dramas to respond to the real life and the historical memories, he created a spiritual homecoming in the real world.

Keywords: Zheng Shan-Xi's Beijing drama, Puppet show idol, colorful ink shows life, Pipa show idol

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



## 壹、前言

自幼成長於福建省龍溪縣石碼鎮鄉間的鄭善禧，童稚時期故鄉常有宗教活動、廟會唱戲，他總是隨著人群，以看戲為樂。<sup>1</sup>這是他人生最初的記憶，也是生活中的文化記憶。戲文之外，他常聚焦於繽紛多彩的戲服。

戲曲是社會文化組成的一部分，呈現人類的社會性、人性與社會生活的各個層面，創造一種特殊的文化符號，藉此我們得以認識自身與所處的世界。<sup>2</sup>上述源自中國民間的戲曲，是文化的符號。就此而論，成年後看戲、畫戲也是鄭善禧對昔日生活的一種追憶，其涉及了文化記憶、懷舊與歷史記憶的議題。

俄國的文化學者洛特曼（Juri Lotman, 1922-1993）用符號學方法研究文化，把文化看作人類運用思維，創造自身所處布滿符號的世界，<sup>3</sup>人們藉此得以辨識民族的文化符號。受過完整美術學院派中西繪畫訓練的鄭善禧，也曾以水彩、油畫等西方媒材創作，但是近年來卻鍾情於彩墨的創作。水墨是東方繪畫的媒材，有「國畫」之稱；京劇是東方的文化符號，有「國劇」之名，兩者同屬國粹，文化內涵深厚，鄭善禧以彩墨描繪其所熟知的京劇、布袋戲偶與傀儡戲偶等傳統戲曲，展現古意新趣，值得深入探究。

京劇是中國傳統文化的結晶，包含了哲學、美學與文學等各領域，藝術特色體現了中國傳統的美學觀。<sup>4</sup>早期布袋戲是以「野臺戲」的方式搬演，貼近一般大眾的生活，是傳統民間文化的資產，內容展現社會型態與歷史文化的脈絡。而流行於福建鄉間的提線傀儡戲，起源於祭祀儀式文化，內容豐富、形式多樣，是融合宗教與藝術為一體的民間藝術。

文化是累世相傳，京劇、布袋戲與提線傀儡戲是漢文化群體的觀念、價值與信仰的象徵，是屬於民間藝術的範疇。繪畫美學來自於生活的鄭善禧說：

我是儒家思想，儒家講修身、齊家、治國、平天下的一貫大道，是生活的、民生的。周遭生活是我感受的本源，一切應以人為本，成仙是道家的，成佛是佛家的，成人則是儒家的，也是我的美學觀念所依附。<sup>5</sup>

植基於生活，生活即是藝術，彩墨傳統戲曲，是對文物的記憶，也是文化的記憶。這些物反應了自身，讓他回憶起自己的過去，抒發懷舊的議題。

懷舊（nostalgia）一詞來自兩個希臘字的字根，nostos表示「歸鄉」，algos意指「痛苦」，始見於1688年瑞士醫生約翰內斯·霍費爾（Johannes Hofer）在其所發表



圖1 鄭善禧布袋戲偶寫生 2013年 82歲  
（圖片來源：聞名畫廊提供）

1. 筆者2018年9月5日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

2. 汪曉云，《神鬼人：戲曲形象探源》，北京，中國社會科學出版社，2012年，頁21。

3. 鄭文東，《文化符號域理論研究》，武漢，武漢大學出版社，2007年，頁1。

4. 陳國華，《京劇藝術論》，長春，吉林人民出版社，2007年，頁32。

5. 黃麗蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998年，頁185。



的醫學論文中：「懷舊源於在外征戰的士兵渴望回鄉的悲傷情緒。因此對於記憶和細節等有著驚人的能力」，所以斯維特蘭娜·博伊姆（Svetlana Boym）認為，懷舊是一種歷史情感，<sup>6</sup>具有重現記憶和返老還童的願望。國共內戰分裂後，1950年，將近弱冠之年的鄭善禧為了逃離赤色政權，和三哥騎腳踏車從閩西往南方逃難，輾轉從香港到臺灣，60幾年常住臺灣。因為戰亂被迫離鄉，其對故園文物依戀的情感，一如在外服役士兵渴望回歸的情緒。2014、2015年，他在耄耋之年於金門寫生時，面對一海之隔的家鄉，書寫「但見家鄉近，終知返路難」的題畫文字。

社會學家佛瑞德·戴維斯（Fred Davis）提及，懷舊引領我們尋找過去個人時空的記憶，重構自己身分的認同。<sup>7</sup>浪漫懷舊的對象必須超越目前的經驗空間，在過去的某個地方，那裡的時間已經快樂地停了下來。<sup>8</sup>因此鄭善禧描繪幼年時期鄉間所見的京劇、布袋戲偶與提線傀儡戲偶，也是建構其對故園生活的追憶。

由此可知，懷舊是以一種非常獨特的方式，在激起那些古老的記憶。<sup>9</sup>限於資料所見，目前尚未有學者以文化記憶、懷舊議題與歷史記憶等探討鄭善禧彩墨傳統戲曲。職是之故，研究其描繪傳統戲劇的背後意涵，有助於理解其作畫初衷。本文的操作模態是先探討文化記憶——彩墨京劇，再探析懷舊議題——布袋戲偶，最後論述歷史記憶——傀儡戲偶等。

## 貳、文化記憶——彩墨京劇

京劇是清道光20年到同治年間（約1840-1860）在北京所興起的一種嶄新戲劇，當時演唱京劇的戲班，主要是從乾隆55年（1790）進京為皇帝80壽辰祝壽的徽班而來。承差既畢之後，便留在北京的民間演出，因其表演精彩，所以受到廣大觀眾的歡迎。<sup>10</sup>民國19年（1930），北伐成功後，國民政府將北京改為北平，所以京劇又稱「平劇」；因為具有國族意識，又有「國劇」的稱呼。

中國的傳統戲曲是「唱念做打」的綜合體，用說、唱、舞等多種手段扮演角色，表演一個完整的戲劇故事，對話是音樂性的、動作是舞蹈性的。<sup>11</sup>京劇亦有如此的表演形式，演員主要有生、旦、淨、丑四種角色。鄭善禧彩墨京劇，即以筆、線、墨、彩繪寫劇情的精彩片段。

6. Svetlana Boym. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001, p.1.

7. Fred Davis. *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press, 1979, pp.vii.

8. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001, p.9.

9. Katharina Niemeyer Ed. *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, p.85.

10. 徽班的演唱是諸腔雜呈，有徽調、昆曲、漢調、梆子等。但是京劇形成之後，其唱腔較為和諧、統一，並且迅速地往南方各省發展，包括福建的漳州、泉州等地。參見北京市藝術研究所、上海藝術研究所編，《中國京劇史上卷》，北京，中國戲劇出版社，1990年，頁76-111。

11. 在古代中國，戲曲常在廣場、寺廟或草臺演出。在鄉鎮農村，成千上萬的觀眾聚攏，人聲嘈雜，藝人為了不讓戲劇淹沒在喧響之中，所以採取了高亢悠揚的唱腔，搭配敲擊有力的鑼鼓；穿著鑲金繡銀的戲服，襯著塗紅抹綠的臉譜；動作是火爆激烈的武打，配戴如浪花翻滾的長髯……，構成了具有高度美感的文化藝術。參見章詒和，《一陣風，留下了千古絕唱》，臺北，時報文化，2005年，頁148-151。

觀看京劇是童年的文化記憶。鄭善禧認為京劇就很有妙造自然的條件，以往一有機會就會去國軍文藝活動中心看戲，不是去研究戲文，而是專注的看人物的作表、神韻、身段。誇張兇猛的大花臉，或是端莊、俏麗互見的青衣、花旦，其身段、動作雖然和平日所見不一樣，但顯得更真、更具體，好人、壞人一上場來就能分辨。繪畫與京劇一樣要有妙造自然的條件，有藝術深度，比自然更加強烈明顯，不用太多布景、道具就能表露演員性格、角色本體，是繪畫學習的對象。他曾根據戲文畫過不少畫，像《拾玉鐲》裡孫玉姝拾鐲子時又羞又喜的神情，就收在其畫冊裡。<sup>12</sup>圖說戲曲，擷取其中的重要片段呈現，是鄭善禧作畫的題材之一。

在1960年代，鄭善禧即有京劇的創作。《平劇人物》（圖2）：「民國五十三年（1964）於臺中，善禧畫。祺兄若能見得此畫，料其興致應不減於當年，鈍在寫於台北。此畫製成即為祺兄所愛好，索存懸玩，時而置其辦公廳，時而掛之家中。其後遷徙者再為雨水所濕，為黴漬所污。祺兄走後棄之亂紙堆中，又不知幾時矣，後為作者檢得，見其色彩猶存，形像無損，民國六十六年重付裝裱，觀此古色斑斕亦自成趣，辛酉五月善禧又記。」此畫為鄭善禧33歲的作品，原本背景留白，上面畫4個京劇人物。畫好之後，二哥善祺相當喜歡，有時就將它掛於辦公室，有時掛在家中。因為經常遷徙，畫面被雨水所濕，為黴漬所污。二哥過世之後，遭棄亂紙堆中，後為鄭善禧檢得，見其色彩猶存，人物形象無損，於是重付裝裱，覺得有斑斕的古色頗為有趣。<sup>13</sup>從線條來分析，此圖的京劇人物，多以淡墨作勾勒。有時甚至直接用毛筆以墨彩描繪，清晰呈現筆觸，並不勾勒外型。就色彩而論，除了朱紅色外，整幅畫的色彩偏向淡雅。

《丑與旦》（圖3）：「人生如戲，戲似人生。然戲得真唱，各如其份。此寫荷珠配中之趙旺和員外娘。歲戌午之冬，善禧製。」《荷珠配》一劇演才子佳人歷經波折，終於歡喜團圓的經過。<sup>14</sup>畫中身著黑色戲服的為家僕趙旺，而穿著白底淺藍色花紋，身材豐腴者為員外娘。主僕體態一瘦一胖，互為對比，此畫可以看出鄭善禧從學生時期所累積的深厚速寫功力，雖是簡單的幾筆，但能充分顯現表情、動作與兩者的關係，筆法更為熟練、流暢，墨色逐漸增強。以行書書寫觀戲之感，書畫線條互相輝映。鄭善禧表述自己的創作：一幅畫如果只有畫而無書法，必定減損畫的韻味，題識表現內涵，也是構圖的一部分，在彩墨畫中相當重要。<sup>15</sup>就此而論，



圖2 鄭善禧 平劇人物 1964 66×35公分  
（圖片來源：聞名畫廊提供）

12.黃窈蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998年，頁77-78。

13.筆者2017年8月27日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

14.窮書生趙旭不被嫌貧愛富的岳父劉員外所喜，其女金鳳憐才，命令丫環約生赴花園相會贈金，不料被劉所知悉，金鳳羞愧難當投魚池，幸被搭救出府。劉將丫環荷珠驅出府宅，後遭祝融，一貧如洗，只得帶家僕趙旺住在城隍廟。趙旭獲得金援後赴試，高中狀元打馬遊街，荷珠假冒金鳳之名相認，趙旭一時不查。後來荷珠冒充之事被識破，遭金鳳斥責，幸賴趙旺從中勸說，最後趙旭與金鳳完婚，並且收荷珠為二房，歡喜團圓。

15.筆者2017年8月29日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。





圖3 鄭善禧 丑與旦 1978 67×34.5公分 (圖片來源：聞名畫廊提供)



圖4 鄭善禧 玉堂春 1978 70×46公分 (圖片來源：聞名畫廊提供)

書法成為其彩墨戲曲構圖的一部份。

從清朝中葉到民國以來，觀看京劇已經成為一般民眾的生活娛樂，有不少畫家也喜歡京劇，甚至自己粉墨登場，彩筆描繪京劇，例如林風眠（1900-1991）、關良（1900-1986）與丁衍庸（1902-1978）等。鄭善禧的《玉堂春》（圖4）：「女起解，劇中崇公道與蘇三，歲戊午冬，善禧畫。」此京劇演述一名因冤獄被定罪的女子蘇三，從洪洞縣的監牢由差役崇公道押解到省城太原複審，三堂會審後，得以平反團圓的故事。

畫面描述起解發配上路，一路與解差訴說冤情之橋段。畫中年老的崇公道臉譜形式是文丑的「白豆腐塊」臉，戴黑帽、白色的髯口，身著藍色戲服，黑色長褲。<sup>16</sup>

16.廣義上來說，戲曲中的生、旦、淨、丑的面部化妝都可以稱之為臉譜。但是習慣上稱生角叫抹彩，旦角叫拍粉貼片子，淨、丑角叫勾臉。參見楊玉棟，《京劇塗頭與彩型臉譜製作技法》，北京，學苑出版社，2011年，頁45。

蘇三貼水鑽與珠子頭飾，頭髮採「小彎大柳」的樣式，為青衣、花旦行當最常用的髮型貼法。<sup>17</sup>劇中配戴魚形枷，表述「有比魚兒落網，有去無還」之意。戴上枷鎖，表示尊重「朝廷王法」。此畫著重在善良的崇公道有感於大熱天蘇三戴著刑具走路頗為辛苦，於是為她卸枷的一段劇情。

此為鄭善禧47歲的作品，就線條而言，筆線簡潔有力，能充分掌握物像，墨色濃淡有致，表現物態在受光之後的陰陽反映。以虛實的墨色線條，描繪蘇三水鑽、珠子的頭飾，呈現多彩華麗的行頭，及卸下魚形枷之後臉上閒適的表情。就色彩而言，與之前的《平劇人物》相較，衣飾顏色相當鮮明，用色已非傳統的國畫顏料。採用京劇服裝經常使用的紅色、藍色作為兩位主角的色調，冷暖色彩對比強烈，人物臉部的神情與肢體的動態頗為傳神。在紅、藍兩大重彩之前，魚形枷的顏色較為素雅，色彩有重有輕，讓畫面聚焦在兩位主角身上。

女起解是京劇的名作，關良與丁衍庸也曾經畫過《蘇三起解》，鄭善禧有別於前述二位簡約的畫風，採用空白的背景，讓物像呈現多元的色彩，以舞臺之前觀眾的角度，具體描摹物象，將傳統水墨、戲曲文化、書法與鈐印結合，詮釋舞臺上真實的演出，傳遞兒時的文化記憶。

解析京劇畫，其涉及到寫實與寫意的觀點。寫實和寫意，鄭善禧認為猶如西裝和長袍各異其趣。西裝總是比較緊身貼體，因此剪裁要配合穿著者的身材，製作衣服之前要先依照身體各部位尺寸量度正確，而後裁剪縫製。衣成之後穿在身上，衣服和體型極為相襯，讓人家看出服裝之下有豐滿的肌肉，連腰部和臀部的曲線都能一一表露出來。此觀念猶如昔日崇尚寫實的西畫，很接近自然。對照之下，中國人的長衫，總是給予適量的放寬。漢裝的裁製，對於尺寸比測，無如西裝之嚴謹，存其寬綽，有高度的融通性。穿在身上，不見體型肌肉曲線，蓋「衣取蔽體」，使身軀有隱藏含蓄之雅，長袖寬裾，臨風飄然，有仙風道骨之意象，出塵超世之感。試觀東方文化圈的日本、韓國之傳統服飾，皆有此風格。所以東方繪畫大抵主寫意的格調，不拘泥於自然現實的刻畫，也不背離自然的感應，作品在不真之真的意味中，往往富有物外之趣。<sup>18</sup>《鎖麟囊》、《畫戲》等京劇畫，人物身著寬鬆的中式長袍，卻可以看出有骨有肉的身形；人物的動態宛如速寫，兼具寫實和寫意的風格。

17.由人物的裝扮而論，旦角的化妝較為複雜，有些頭查製作費工費料，如鳳冠、如意冠，而且還要加上水鑽、珠子做成的頭飾，術語稱為頭面。此外，還要貼片子，將頭髮用榆樹皮黏液浸泡，梳理後按照一定的式樣貼在額頭和臉頰，一般常見的有「小彎大柳」。特點是額頭前有七個小彎呈現半圓形，其排列的高低疏密可以適度掩蓋演員臉型上先天的不足，美化其臉型。兩頰上如柳葉的大柳依照演員的胖瘦做調整，較胖的演員可以往前貼，反之則往後貼，呈現傳統美學的「鴨蛋型」臉譜。參見楊玉棟，《京劇查頭與彩墨臉譜製作技法》，北京，學苑出版社，2011年，頁49。

18.鄭善禧，《學畫感懷》，《雄獅美術》148期，1983年6月，臺北，頁52-56。





圖5 鄭善禧 鎖麟囊 1979 70×45.4公分  
(圖片來源：聞名畫廊提供)



圖6 鄭善禧 畫戲 1979 69.8×45.4公分  
(圖片來源：聞名畫廊提供)

京劇《鎖麟囊》演述富家女薛湘靈新婚之日慷慨贈鎖麟囊給貧女趙守貞，後遭遇水患獲救，善有善報的劇情。<sup>19</sup> 鄭善禧《鎖麟囊》(圖5)題識：「趙守貞避雨春秋亭，己未之夏，善禧畫戲。春秋亭外風雨暴，何處悲聲破寂寥，隔簾只見一花轎，想必是新婚渡鵲橋，吉日良辰當歡笑，為何鮫珠化淚拋，此時却又明白了，世上何嘗盡富豪，也有飢寒悲懷抱，也有失意痛哭嘔，轎內人兒彈別調，必有隱情在心梢，右錄薛湘靈唱詞一首，亦此齣戲之重點也。」此畫作描繪趙守貞避雨春秋亭巧遇薛湘靈之情節。

畫作左下角蹲著一位請來敲鑼，卻因趙家貧寒而不肯奏樂的鑼夫，令人見識世態炎涼；其旁站立著戴水鑽頭飾、著粉紅戲服的貧女趙守貞，容顏嬌羞，難掩經濟拮据的淒涼之態，其從花轎出來接受右邊薛家男僕所贈的鎖麟囊；京劇以紅色布幔象徵花轎，轎旁一男子窺見持贈鎖麟囊的情節。<sup>20</sup>

時年48歲的鄭善禧，以毛筆做人物線條的速寫勾勒，並且精準的掌握神態，以彩墨做塊面的塗抹，生動又傳神。在兩大濃墨戲服之間，趙守貞即以淡粉紅色為之，讓畫面呈現鬆與緊，輕與重的平衡感。又利用黑與白、藍與白、紅與白、紅與黑等作色彩的反差，呈現視覺的衝擊效果。畫面空白處，採用大量的書法文字做補充說明，左上鈐上「國劇書畫」一印，巧用文人畫中書、畫、印合一的手法。

民俗藝術向來為文人畫家所鄙視，但是自幼汲取民間藝術養分長大的鄭善禧認為其植基於生活，有文人畫所不及之處。因此以民俗藝術作為題材，吸取其造型與色彩，搭配文人畫的內涵與書法，將兩者作一融合，<sup>21</sup>使其各顯特點。

就戲服而論，表現題材廣泛的京劇，服裝種類繁多，主要是根據明代的服裝而設計的，並且參酌唐、宋、元、清的服裝而加以創造。其樣式與色彩各有不同，不受朝代、地域、季節等的限制，具有很強的概括性。<sup>22</sup>《畫戲》(圖6)：「歲在己未之夏，善禧畫戲。」此畫描繪《五花洞》(又名《掃蕩群魔》)的劇情，由小丑、小旦(花旦)擔綱演出，是所謂的「小戲」形式。<sup>23</sup>

19.山東登州有一風俗習慣，女兒出嫁必須有一繡得極美的鎖麟囊(荷包)陪嫁。臨上花轎時，母親將裝滿值錢的飾物持贈，取將「麟兒」鎖住之意，祝福早生貴子。富家女薛湘靈于歸，其母贈與裝滿夜明珠、赤金鏈與碧翡翠等之鎖麟囊。而當日另一貧女趙守貞出嫁，卻囊空如洗，其父趙祿寒甚為愧疚。趙女安慰父親，沒有妝奩一樣婚嫁。薛、趙兩家同日嫁女，同日起轎，兩頂花轎同時抬到春秋亭附近。此時，天空忽然下起雨來，送親的人都到亭中躲雨，兩頂花轎都在雨中澆淋。薛湘靈之婢女見趙家花轎又小又寒酸，出言譏笑，趙父嚙不下這口氣與之爭吵起來。趙守貞勸父親人窮志不窮，隨她們去說吧。但想到人情淡薄，家貧無端受到嘲弄，不僅悲從中來，痛哭失聲。薛湘靈聞哭聲心生同情，問明緣由，慷慨贈送鎖麟囊。後來趙守貞以此鎖麟囊助夫經商致富，6年後薛湘靈因為水患流落他鄉，從富家女落難到趙家當奴僕，無意中瞥見當年所贈的鎖麟囊，兩人相認，趙女慷慨贈產，以歡喜做結。參見楊筠，《中國京劇故事選》，北京，金盾出版社，1999年，頁251-253。

20.筆者2018年4月18日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

21.筆者2018年7月8日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

22.陳國華，《京劇藝術論》，長春，吉林人民出版社，2007年，頁55。

23.京劇裡的《打花鼓》、《打櫻桃》、《小放牛》、《荷珠配》等都是小戲，通常是醜男、美女的裝扮，屬於一俗一俏的組合，表現世俗人物的趣味。

《五花洞》演武大郎與潘金蓮因家鄉鬧旱災，準備去陽穀縣投奔弟弟武松，途中經過五花洞，洞內的妖魔鬼怪幻化成武大郎與潘金蓮，與他們糾纏不清。兩人不知如何是好，後來只好到知縣衙門請求排解，但是連審案的丑角官員都難以分辨誰是武大郎？誰是潘金蓮？誰是妖怪？幸賴龍虎山的張天師適時出現，用掌心雷、如意針將妖怪消滅。

畫中潘金蓮穿著窄袖襖褲，或立於官吏背後，或站在一群飾演武大郎的矮子群中，頗為醒目。武大郎出場時，是使用矮子步法蹲立舞臺。<sup>24</sup> 此畫幅雖小，但人物多達9人，或蹲、或坐、或立，各有各的神情與姿態，並有交互的動態美感，戲服以朱、藍、黑、白等色為主。左上是朱色區塊，中間藍色區塊，下方是黑白區塊，具有設色和諧、墨韻層次分明的特色。採取S型的構圖，借鑒了傳統國畫注重畫面虛實、疏密、呼應等技巧，讓畫面疏密有致；又融入個人看戲的主觀情感，寫意傳神，將故事情節在筆墨變化間鋪陳出來。

《小放牛》是一齣小型的歌舞劇，演述1位牧童正在放牛，適鄰村的小姑娘路過，2人相遇，互相對唱山歌，表達彼此愛慕的心意。《杏花邨牧童》（圖7）款識：「途遇村姑沽酒，兩小無猜，調情度曲，以為戲載歌載舞，亦邨野兒童活潑天真之緻也。偶閱藝海百丑圖，而寫此牧童為玩。騰霄先生雅愛平劇，特請名手刻製國劇書畫及小放牛兩方圖章，於是來寒舍，索寫此圖為玩，服農先生見之，以為造形意構尚有可看，因再以此呈獻，并乞教正。歲戊午（1978）之冬，善禧於臺北錦安里。」

解析此京劇畫人物形象的描繪、動作與走路姿態，得力於西畫的速寫涵養，筆法流暢，線條濃淡有致，色彩簡單俐落，充分掌握筆線與自然的靈動韻律。把京劇的戲劇動感、抽象的場景等特質融入畫面，展現人物的力與美。其將西畫鉛筆的速寫改成東方媒材的毛筆，以英國水彩顏料著色，只用藍、黃、黑、白、粉紅等色，既有西方對人物實景寫生的觀察手法，又以東方彩墨的韻味為主調。鄭善禧在臺南師範求學時期，經常去火車站對著往來匆忙的旅客速寫，有時為了要掌握人走路的模樣，街上畫不夠，回去還將長筒雨靴不斷地前後排動，以領會人物走步交替的動態。<sup>25</sup> 此畫人物走步的動態感十足，畫面的題識、寫意的線條都具有文人畫的趣味。

戰國時代廉頗、藺相如的故事亦為京劇常見的題材。《將相和》（圖8）：「司馬遷史記廉頗藺相如傳：秦昭襄王為欲攻打楚國，特與趙言和，約澠池之會。趙王懼強秦，不欲赴會，廉頗、藺相如促大王不可示弱，宜當赴會。會中藺相如極力維



圖7 鄭善禧 杏花邨牧童 1978 67.5×36.5公分（圖片來源：聞名畫廊提供）

24. 筆者2018年4月18日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

25. 筆者2018年7月9日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。





圖8 鄭善禧 將相和 2017  
34.8×90公分 (圖片來源：聞名畫廊提供)

護趙王不受辱於秦，相如因功授官為上卿，位在廉頗之上。廉頗甚不服氣，百般抵制以羞辱之，而相如處處迴避禮讓，示以謙遜。後來廉頗悟知相如相忍為國，委曲求全，大大感動，乃自親扣相府，負荊請罪。將相和洽，共輔趙惠文王以制強秦，平劇據此故事編作『完璧歸趙』、『負荊請罪』戲目上演。將相和，公曆一九八八年夏，曾繪此一齣戲，二〇一七年夏見之於拍賣圖冊中，即興又寫此，並敘史記題之。鄭善禧於聞名畫廊。戰國而後之文官武將幾人有此雅量。」此畫原本為57歲時的舊作，86歲時見之於拍賣圖冊，再繪製1幅，並且以《史記·廉頗藺相如傳》所述，作為款識的內容。畫中描繪廉頗負荊請罪，藺相如致意的京劇片段，色彩雅致，線條、墨色濃淡相宜，人物動作、表情躍然紙上。畫面空白處，以書法題寫，補充畫意，顯現人書俱老的境界。

縱觀鄭善禧的彩墨京劇，時間跨越半個多世紀，多以寫實素描融入中國畫，能掌握人物的身形、比例，是受過素描訓練之後，自出新意展現彩墨畫另類技法的一種時代性風格，呼應石濤《苦瓜和尚畫語錄》「筆墨當隨時代」的觀點。他體悟溥心畬（1896-1963）老師所說：「多讀書增加內涵，寫書法練筆線，畫畫不用學自然就會了。」<sup>26</sup>整體而言，其以民間藝術的京劇人物作為主角，文人畫中最具特色的詩、書、畫以至於篆刻等都同時出現，造成一體調和的現象，<sup>27</sup>承襲「寒玉堂」繪畫思想，以謝赫六法為本，<sup>28</sup>呈現雅俗共賞的畫境。

京劇人物的扮相是以古裝為主，鄭善禧彩墨京劇表述心中復古的文化記憶。巫鴻指出，「意圖」是任何復古設計中的必然成分——這個設論在藝術史的研究方法

26. 筆者2018年8月29日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

27. 鄭善禧，〈現代中國畫的創作途徑〉58期，《藝術家》，1980年3月，臺北，頁98-103。

28. 鄭善禧提及《芥子園畫傳》註解有謝赫《畫品》六法：「一曰氣韻生動，二曰骨法用筆，三曰應物象形，四曰隨類賦彩，五曰經營位置，六曰傳移摹寫。」筆者2018年9月5日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

論上具有重要的意義。換言之，任何的藝術作品都具有某種意圖性（intentionality），是與其產生的歷史背景相連。仿古的器物——不論是一件銅器，一方石刻，一幅卷軸畫，還是一座禮儀建築，都反映了對自身政治、社會、及藝術目的強烈的自我意識。<sup>29</sup>對鄭善禧的彩墨京劇來說，也是如此。

### 叁、懷舊議題——布袋戲偶

布袋戲起源於福建泉州，又名掌中戲，根據史料文獻與藝人的傳說，認為是明代不第書生梁炳麟所創，開悟神仙所示「功名在掌上」。<sup>30</sup>傳統布袋戲的角色行當大致可分為生、旦、淨、末、丑、雜、獸7大類。一尊傳統的布袋戲偶，可說是一件精美的藝術作品，<sup>31</sup>也是民族文化的符號，孩提時期的鄭善禧就經常被其吸引。

幼年時的鄭善禧極喜歡看廟會的布袋戲、歌仔戲。戲未開演之前，草地（鄉下）會先敲鑼打鼓，吸引觀眾前來，就是所謂的「鬧臺」，因此衍生出一句諺語：「草地鑼鼓，歡喜就好」。<sup>32</sup>據此可知，看布袋戲是鄭善禧童年裡重要的回憶之一，<sup>33</sup>根據其追憶所描述：

民國39年（1950）考取臺南師範美術科，享有公費，依之維生，寒暑假都是住在校中宿舍。一有時間，便練素描或水彩寫生，尤得力於速寫。原前兒時在家鄉先父就督導我寫毛筆字，因此結合了素描和書法，也就奠定我的繪畫基礎來。幼年時社會貧窮落後，並沒有什麼遊樂活動，鄉間有人建大廟，看著石匠木工雕花樣、塑神像，時或有迎神賽會、露天臺戲，就覺得很有趣，陶醉其中。<sup>34</sup>

看石匠木工雕花樣、塑神像；看露天野臺戲、看迎神賽會，鄉下的童年確實帶給鄭善禧多采多姿的回憶。民國59年（1970），黃俊雄布袋戲團《雲州大儒俠——史艷文》於臺灣電視公司播出，連續演了583集，風靡全臺灣。<sup>35</sup>看布袋戲幾乎成為當時民眾的全民運動。

經常繪寫布袋戲偶的鄭善禧坦言，到臺灣後忙於教學與創作較少看布袋戲。<sup>36</sup>

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

29. (美) 巫鴻著、梅玫等譯，《時空中的美術》，北京，三聯書店，2010年，頁16。

30. 在福建形成戲劇的雛型後，再向浙江、江蘇、廣東、河北、臺灣發展，是屬於中國南方傳統的地方木偶戲。表演時，結合文學、音樂、造型美術、燈光、舞臺等各種藝術形式。參見王嵩山，《扮仙與作戲——臺灣民間戲曲人類學研究論集》，臺北縣，稻鄉出版社，1997年，頁39。

31. 黃春秀編，《偶戲之美》，臺北，國立歷史博物館，2007年，頁19。

32. 筆者2017年7月5日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

33. 筆者2017年7月5日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

34. 鄭善禧，〈編後語〉，收入鄭善禧編著，《鄭善禧作品選集》，臺北，鄭善禧發行，1990年，頁150；筆者2018年9月5日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

35. 劇本來自其父親雲林西螺五洲園掌中劇團黃海岱（1901-2007），其年輕時根據18世紀中葉的中國小說《野叟曝曝》改編而成。參見陳淑華編撰，《掌中天地寬：臺灣民間戲曲布袋戲》，臺北，創意力文化事業，1994年，頁147。

36. 筆者2017年7月5日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。



圖9 鄭善禧 布袋戲偶—戲偶群像 彩墨  
2013 50×136公分  
(圖片來源：聞名畫廊提供)



但是近年來他的布袋戲偶創作量大增，戲偶角色各異，戲服色彩繽紛。<sup>37</sup>《戲偶群像》(圖9)題識：「神仙鬼怪奇幻新，帝王將相與平民，小小布偶容千變，多少故事傳真情。莫謂小小掌中班，人員簡約播遠鄉，三百年前過臺海，憑此宣揚識宗邦。憶我童年亦戲迷，每攀棚柱立不疲，於今老朽尚樂此，彩筆書寫情所依。布偶群像，臺灣布袋戲偶神奇古怪，多彩多姿，甚有畫趣。癸巳夏，鄭善禧并題。」此言具體道出「彩筆書寫情所依」，意即布袋戲偶是其幼年時期感情所依戀的事物，描繪的內容是懷舊的情緒。

此幅《戲偶群像》總共描繪10個布袋戲偶，戲偶服裝有紅、黃、藍、綠、橙、靛等色，色彩繽紛；人物偶與動物偶高高低低，各具姿態與表情。長波長的色相黃、橙、紅給人前進膨脹的感覺；短波長的色相藍、藍綠、藍紫有後退收縮的感覺，<sup>38</sup>鄭善禧將冷暖色彩做交叉錯置，戲偶前後交疊各展風姿，帶有現代美術設計的美感，表現構圖的新意。

題畫文字「憶我童年亦戲迷，每攀棚柱立不疲。於今老朽尚樂此，彩筆書寫情所依」，表述童年攀在棚柱上看布袋戲，樂此不疲的往事。鄭善禧說家鄉的土質很好，可以塑泥人，他很喜歡以泥土仿造一些熟悉的神像。當時漳州北橋亭一帶，有不少人專門從事泥製兒童玩具的製造，有許多名鋪產製泥娃娃，也有神像，也有布袋戲偶等，他經常省下零用錢去購買來玩，並且加以仿製。<sup>39</sup>據此推論，看布袋戲、買布袋戲偶是他童年時光的美好回憶。

誠如宇文所安(斯蒂芬·歐文Stephen Owen中文名)所言，回憶是來自過去斷裂的碎片，它闖入正在發展的現實裡，沈復的《浮生六記》把凝聚成點的回憶鋪陳開來，寫成某種敘述文字、某種描寫，某種反思的詮釋。沈復只要回想到「盆景」，

37.為了2013年國立歷史博物館「閩臺三傑」的展覽，策展人林素蓮特地去「彰藝坊」借布袋戲偶讓鄭善禧畫，所以此次的展覽布袋戲偶數量最多。鄭善禧說現今戲偶作工較以前精緻，提升了繪畫的興致。筆者2017年9月10日於臺北市「聞名畫廊」採訪林素蓮小姐。

38.趙平勇編著，《設計色彩學》，北京，中國傳媒大學出版社，2006年，頁22。

39.鄭善禧，《鄭善禧書畫選集》，臺中，鴻庭國際有限公司，2015年，頁2。

周圍環境中所有細節以及對他個人生命具有意義的人事物，就全數湧現心頭。寫作使回憶轉型成為藝術，把回憶演化到一定形式內，讓一去不復返的過往可以反覆沉吟。<sup>40</sup> 鄭善禧描繪布袋戲偶亦是如此，戲偶讓他勾起童年裡對他具有意義的一花一草、一人一物。他將回憶用彩墨描繪，憶述一段無法挽留，但是美好的時光。

對於布袋戲的起源、流傳與戲偶造型，鄭善禧知之甚詳，《布袋戲偶造像》、《掌中班》等題畫文字都做了闡釋。《布袋戲偶造像》（圖10）：「布袋戲偶造像，歲壬辰隆冬於聞名畫廊，集布袋戲偶對景寫此，善禧。布袋戲亦稱掌中班，乃操弄戲偶於指掌之間。概自明、清流傳於福建漳、泉、潮、汕間，延平郡王鄭成功來臺，布袋戲即隨移民發展於臺灣，綿延相續，至今不衰。日本統治台灣恆半世紀，而我臺灣同胞還能保持民族意識，以忠孝節義行操，應與歌仔戲和布袋戲之演導在民間基層而深植於人心有關。在日據時代，上層知識份子視現實利益，依附新政權改名易姓，歸化日本。而基層人士，卻能不忘祖先血緣與傳統道德，堅忍不拔，實乃出於戲劇之影響，更以神怪故事，如封神榜、西遊記等之上演，使觀眾有奇幻想像之思惟。其口白文詞，所以培養文藝素質，開發民智，深有社教功用。布袋戲是最小型戲種，人員、道具簡小精緻，幾筐戲籠，三五人員，即可以熱鬧演出。民間宗教信仰，藉此祈願謝神，敬神娛人，最為經濟方便。戲偶雖小，演師講唱效果不遜於大型劇團，是以歷經明鄭、日據以迄光復至今，台灣布袋戲始終繁衍不絕，比福建漳、泉；粵東潮、汕原鄉更發揚創進。其人偶雕製，亦堪稱藝術絕品。中國大陸遭文化革命破壞，其製偶與表演已然斷層，而台灣布袋戲則青出於藍，乃藉大陸開放之機，更光榮回導原鄉。布袋戲蘊含鮮明台灣精神，是台灣特出表演藝術，於世界劇種中，獨樹一格，確是彌足珍貴的傳統文化資產。歲壬辰冬寒雨之夕，鄭善禧並識。」此畫依據寫生而來，前有一老虎動物偶，後有小孩、文生、圓眉旦、神仙、道士，服裝色彩姿態各具其趣，也呈現個人善用濃墨重彩的視覺藝術效果。

《布袋戲偶造像》標題以小篆由右至左橫書於最上方；而整幅畫三分之二的畫面，是以楷書長篇寫對布袋戲偶的認識與情感，補畫意之不足，書法也成為全幅的構圖。畫中5位人偶，有老有少，各有表情、各有姿態。衣服以重彩近似乎塗的技法，呈現工藝美術的圖案之美。前方的動物戲偶老虎，黃色的毛與黑色花紋交錯，表情與動作都帶有擬人化的美感。

一位布袋戲藝師演出時，戲齣要精彩，講口白必須文章、詩詞、字情、俗語都



圖10 鄭善禧 布袋戲偶造像 彩墨 2012  
130×69.4公分（圖片來源：聞名畫廊提供）

40. Stephen Owen. Remembrances: *The Experience of the Past in Classical Chinese Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1986, p.105. 中譯本（美）斯蒂芬·歐文著，鄭學勤譯，《追憶——中國古典文學的往事再現》，上海，上海古籍出版社，1990年，頁120。



圖11 鄭善禧 掌中班  
彩墨 2008 45×69.5  
公分 (圖片來源：  
聞名畫廊提供)



可以隨口而出。布袋戲的劇情，大都取材於歷史故事中的忠孝節義，表述愛國情操，其中雖夾雜各朝代之小說，民間野史等，但是仍以隱惡揚善為劇情重心，具有教化人心作用。<sup>41</sup>《掌中班》(圖11)：「布袋戲，亦稱之謂掌中班。其製作雕刻及演弄、說唱，師傅皆源出於大陸福建漳州、泉州一帶，由來久遠。明清之季，播遷來台，廣為流傳於本島各市鎮草地，頗有創發，落地生根，已然成為臺灣文化之代表，泛為歐美人士注目。酬神樂眾，說理傳情，助化無形，其功大矣。公曆二〇〇八年，歲在戊子盛夏，鄭善禧寫此並識。主演師傅都具有說書口技之才，兼能各角色不同之聲調，一如口技唱白，忽男忽女，時文時野，莫不各如其性格。」

年幼時期的鄭善禧，經常在後臺看操演布袋戲偶的師傅表演口技，一人聲音分飾多種角色，或男或女，或老或少，或人或動物，相當有趣。<sup>42</sup>此畫戲偶採取左一右二的構圖之法，戲偶衣服採橘色、灰色等主調，並且強調衣服的工藝美術圖案。在背景的空白處以書法題寫畫意，表現如波浪起伏的視覺意象，讓畫面具有拙趣。鄭善禧自謙：「我練字不專，是為題畫用而練的，把它當作裝飾圖案，甚喜於中國文化底子裡有書法可以發揮。」<sup>43</sup>從題畫文字可以看出其對布袋戲頗有研究。

閩南語稱「布袋戲尪」的布袋戲偶，戲偶的頭可以呈現其性格與品相，甚至藝術價值。偶戲的服裝，多是以漢、明的服制為主，並且參雜唐、宋各朝的風格，若是演清朝故事，也有特製清朝服飾。<sup>44</sup>傳統戲偶的頭盔是以真人所戴，依比例縮小

41. 正因文化編輯部編，《掌中巨匠——黃海俗的藝術》，臺北，正因文化出版，2003年，頁24-25。

42. 筆者2018年5月12日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

43. 黃麗蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998年，頁181。

44. 黃春秀編，《偶戲之美》，臺北，國立歷史博物館，2007年，頁19-24。



圖12 鄭善禧 布袋戲偶——過招 彩墨 2013 49×92.3公分  
(圖片來源：聞名畫廊提供)

來製作，可以分為軟、硬兩種。戲偶衣服有內外之分，內衣用於連接偶頭、身軀、手腳；外衣講究美觀，各種衣飾頭冠將戲中角色的身分、個性、文武、貴賤、忠奸、老少、善惡等展露無遺。<sup>45</sup>《布袋戲偶——過招》與《時裝布袋戲偶》，都是日治時期臺灣布袋戲偶反映時代潮流的戲偶服飾。

《布袋戲偶——過招》(圖12)：「布袋戲在臺灣，不僅是老少咸宜，廣眾娛樂的戲種，而其偶像之雕作，服式之繡造，色彩之配置，確是一種精緻的藝術品。而其面相表現，性格情調，善惡分明，令人一見便能分別正反角色。忠奸賢愚，聖良、神鬼，真妙肖顯著，意趣非凡，即此圖面選畫兩人，可知其為反派兇相，刀槍對峙，怒目猙獰，冤家路窄，狠打惡鬧，拼死爭活，意味火辣。當今彰化陳氏家族，自日據時代即採演布袋戲。戰後陳火木先生正式成立劇團，其子峰煙擴大傳授於各文化中心及學校。孫羿錫又創立戲偶工作室，一貫作業，屢到歐美各地演出，使台灣文化聲揚世界，大放異彩。公元二〇十三年元宵節，鄭善禧并識。羿錫先生知我素愛民藝，特為攜帶布袋戲偶一批供賞，因即興選此寫於聞名畫廊，禧又及。」畫中兩位反派人物一臉兇相，上戴藍色頭巾，持刀槍對峙，戲偶造型與服飾為日本樣式，紅、黃、藍顏色鮮明，筆線依照布料、金屬兵器等而有不同的質感，款識說明戲偶是來自彰化陳火木之孫陳羿錫的戲偶工作室。此畫「布袋戲偶」標題以小篆書寫，旁邊以大量的行楷書法文字來輔助畫意，呈現書法也是構圖一部分的個人化藝術風格。

45.軟的帽子有繡圖案與素色之分，稱為巾；硬的稱為冠或盔。戲偶的服飾多用棉布、綢緞製成，先畫好圖案，再用有色絲線刺繡，鑲上珠玉亮片。參見正因文化編輯部編，《掌中巨匠——黃海岱的藝術》，臺北，正因文化出版，2003年，頁40-41。





圖13 鄭善禧 時裝布袋戲偶 彩墨 2013 53.8×69.8公分 (圖片來源：聞名畫廊提供)



圖14 「鄭善禧彩墨視界」展覽展出雙虎聞戲偶與圖像 (圖片來源：聞名畫廊提供)

鄭善禧擅長寫金農體，其以金農體書法為標題的《時裝布袋戲偶》(圖13)：「臺灣文化多元，應時創新，於光復前後，即出現有和服人偶，此中為日本藝妓，市井浪人，軍事官兵制服，一應具備，因時代實況，而編製新故事與戲中對白，並穿插流行歌曲，乃漳、泉布袋戲原鄉之所無，可知臺灣文化，涵蓋包容創新之特色，泛能迎合時代現狀，別有奇構之演出。歲次癸巳仲秋，鄭善禧并識。」日治時期(1895-1945)臺灣文化融合了日本的大和文化，布袋戲為了能夠順利演出，也出現了穿和服的戲偶，畫中人物有軍人、工程師、日本藝妓等，服裝色彩艷麗，以毛筆敷彩，採用現代視覺藝術設計近似乎塗的技法，具有樸拙的意趣。鄭善禧體察到幼年在福建漳、泉的布袋戲原鄉並無此戲偶，因此做了題識。

從學生時代開始，鄭善禧畫畫就是面對自然練習的，體察自然光下的物像反應，物態在自然光下的色度，他說如果要畫地圖，看一眼回家就可以勾勒出來，不必在現場大費周章。<sup>46</sup>潘天壽認為，中國畫需要加強寫生，對物寫生要懂得「神」字，才能懂得「形」字、懂得「情」字。「神」與「情」是畫中的靈魂，得之則活。<sup>47</sup>鄭善禧的布袋戲偶系列是由寫生而來，2017年4月15日至6月11日於中正藝廊「鄭善禧彩墨視界」展覽中，策展人林素蓮將鄭氏寫生的布袋戲偶與畫作一起展示出來(圖14)，<sup>48</sup>讓觀者可以將實物與圖像做對照，理解畫家如何「外師造化，中得心源。」

布袋戲獸類戲偶可以分為3類：飛禽類，如鷹、鳥、鶴、鷺鷥等；走獸類，如

46.黃寤蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998年，頁57-58。

47.潘公凱編著，《潘天壽畫論》，鄭州，河南人民出版社，1999年，頁54。

48.鄭善禧寫生之布袋戲偶，多為林素蓮向位於臺北市永康街的「彰藝坊偶相設計」——彰化布袋戲偶之家族陳火木之孫陳羿錫商借而來。筆者2017年8月9日於臺北市「聞名畫廊」採訪林素蓮小姐。



圖15 鄭善禧 布袋戲偶——雙虎鬪 彩墨 2013 46×62公分  
(圖片來源：聞名畫廊提供)



圖16 鄭善禧 布袋戲偶異趣 彩墨 2013 49×92.3公分  
(圖片來源：聞名畫廊)

龍、虎、馬、象、獅、牛等；水族類，魚、蝦、螃蟹等。<sup>49</sup>《布袋戲偶——雙虎鬪》(圖15)：「兩頭虎精闢狠惡爭，勇者為王，敗者稱臣，伏臥在地，露出原形，軀任奴遺，出沒浮沉。二〇一三年歲癸巳，母親節前夕戲筆，時在聞名畫廊，鄭善禧并記。」畫中兩虎相鬥，黃黑色的老虎花紋，鮮黃色的綢緞布料與銀白色的兵器，各有各的線條、筆觸與色彩，鄭善禧用鮮豔的黃、橙、綠等色，表現獸類戲偶的活力，增添視覺的繽紛多彩。

能夠從掌中自出新意是布袋戲的特色之一，畜獸可以修得人形；或成妖怪或登

49. 正因文化編輯部編，《掌中巨匠——黃海岱的藝術》，臺北，正因文化出版，2003年，頁38。



圖17 鄭善禧 布袋戲偶——姹姝花旦 彩墨  
2013 46.4×69.5公分  
(圖片來源：聞名畫廊提供)



仙道。《布袋戲偶異趣》(圖16)：「布袋戲偶異趣，臺灣布袋戲，是最小型的戲偶，簡單輕巧，表現各種故事，其形出於木頭雕塑，好些怪物是畜獸修得人形。所謂得天地之靈氣，受日月之精華，而成妖怪或登仙道，離奇古怪，莫可名狀，頗能引人玄想，更以演師手法操作之靈巧，拋擲騰空，動作精快，遠非大戲演員身段之所能，確然別有生趣。此畫牛怪、靈猴、虎精三像，以選其意。歲次癸巳仲秋，鄭善禧并記。」右為牛怪，身著綠、黃、紫等色衣服；中為靈猴，上身為粉紅色調，下身以褐色為主，配以藍色腰帶；左為虎精，身穿黃色滾褐色紋路衣裳，3尊戲偶各執一兵器，都是根據戲偶寫生而來，具有墨彩鮮明厚重的特色。

一般而言，一個完整劇團至少要擁有「七大方當」的戲偶。是指生、旦、丑三大行，以及淨、童、雜、獸四大當。若再加以細分，至少可以分出60種以上的角色，所謂「七大方當六十角」，大都能明顯呈現傳統人物的特徵。<sup>50</sup>《姹姝花旦》(圖17)：「姹姝花旦，蒼耄老生，居中童稚亦見天真，同台演出，唱作娛人。三件布偶，有老中青，人間萬態，陶樂性情，拈此一闋，賞者歡心。鄭善禧畫並題，公曆二〇十三年，癸巳孟夏寫布袋戲一組。」此畫是描繪布袋戲的傳統人物，居右的是頭髮、眉毛與鬚鬚皆白的老生，左邊是貌美的花旦，前面是純真的兒童，戲偶呈現民間工匠藝術的巧思，服飾鮮豔華麗，鄭善禧以濃厚稚拙的墨色線條融入其中，融雅入俗，營造雅俗和諧的色彩思維。

50.劉還月，《風華絕代掌中藝：臺灣的布袋戲》，臺北，臺原出版社，1990年，頁95。



圖18 鄭善禧 布袋戲偶——老爺與少爺 彩墨 2014 45.8×69.7公分 (圖片來源：聞名畫廊提供)



圖19 鄭善禧 戲偶之趣 彩墨 2013 45.3×69.3公分 (圖片來源：聞名畫廊提供)



圖20 鄭善禧 布袋戲偶——小旦與丑 彩墨 2008 45.3×23.8公分 (圖片來源：聞名畫廊提供)



圖21 鄭善禧 布袋戲偶——帶著孫子戶外走 彩墨 2014 53.2×69.8公分 (圖片來源：聞名畫廊提供)



《老爺與少爺》(圖18)：「臺灣布袋戲是臺灣很重要的戲碼，精小雅緻，流傳廣泛，深植基層，老幼共賞，負有重大的社教意義。滙聚了文學、音樂、雕刻、刺繡，綜合多項藝術於其中，是臺灣文化之瑰寶，亦我中華文化之英華，戲小意義可真不小。公曆二〇十四年，甲午歲始，鄭善禧畫於聞名畫廊並為題識。」此畫採左二右一的構圖，右一男性戲偶與左邊女性戲偶身穿布料衣服，中間男性戲偶上身是綢緞衣料，下身為布料。鄭善禧擅長以彩墨描繪各種不同質料戲偶所呈現的質感、量感與色彩，神情躍然紙上。

《戲偶之趣》描繪戲偶生、旦等的角色。《戲偶之趣》(圖19)：「戲偶之趣，臺灣布袋戲，雖然是小小戲種，操弄在指掌之間，而流行於指掌之通俗基層群眾中。其內容包容萬象，演出明君、賢臣、義俠、盜匪、神仙、鬼怪種種故事。表揚忠、孝、節、義及因果報應，肩負著臺灣普遍社教工作。而其戲偶也多彩多姿，富於藝術趣味，我樂而畫之。歲癸巳孟冬，鄭善禧畫並識。」此畫描繪文生、圓眉旦與角鬚旦，<sup>51</sup>將藍色、橘色調和白色後，成為粉藍色、粉橘色的布料服裝色彩，上有白色小花等工藝美術圖案。鄭善禧的構圖巧妙挪用現代設計的技法，讓畫面具有柔和高雅之美，符合戲偶的身分；並且在重彩的民間藝術之間，利用樸拙的墨線勾勒外型，讓整幅畫具有稚拙的趣味。

《小旦與丑》(圖20)：「布袋戲的角色，小旦、丑和虎，公元二〇〇八，戊子中秋，鄭善禧畫。」此畫以虎、丑和小旦構成簡單的畫面，老虎戲偶放置最前面，丑居中，小旦最後，呈現斜三角形的構圖，服裝色彩淡雅，上繪圖案，表現工藝美術之美。落款以楷書、行書、草書等三種字體為之，和諧中帶有變化，頗富韻味。

《帶著孫子戶外走》(圖21)：「老公公與老婆婆，帶著孫子戶外走一走，心情多快活，臺灣布袋戲偶祖孫排戲一組。鄭善禧二〇一四年，甲午之春，時過聞名畫廊，應物即景塗之。」畫中的老公公與老婆婆即屬於布袋戲偶的「白鬮」與「慘旦」，<sup>52</sup>戲服顏色略淡，中間兩名孫子戲偶身著豔麗的朱紅色，上有「福」、「禧」二字，描繪溫馨的祖孫情。

51. 布袋戲中的「文生」，經常扮演幸運的角色，他們或是苦讀了幾年書，但一試便高中狀元；或是出身為官宦子弟、富貴公子，原本就不愁吃穿，又有良好教養，散發出溫文儒雅的氣質。而「齊眉旦」是指17、18歲左右，尚未出嫁的小家碧玉或是大家閨秀，擁有一張姣好的容顏，柳眉細目、櫻桃小嘴。已出嫁的婦人稱「圓眉旦」，最大的特徵是不再像齊眉旦額前有瀏海，改梳成半圓形的盤髮，髮釵頭飾等也繁複增加許多。年紀最小的女性角色為未成年的「角鬚旦」，戲偶的特色是頭梳著馬尾，或是綁髻髮，臉色紅潤，動作活潑，天真大方。參見劉還月，《風華絕代掌中藝：臺灣的布袋戲》，臺北，臺原出版社，1990年，頁144-156。

52. 「白鬮」是所有戲偶中，年紀最長者，大都是笑口常開，全無脾氣，是白髮蒼蒼的長壽老人；「開面旦」為頭髮全黑的中年婦女，有眉開眼笑之意，扮演正派人物。而稍老於開面旦，因為頭髮已經黑白參半的稱「慘旦」。這類造型與個性，都跟開面旦類似。參見劉還月，《風華絕代掌中藝：臺灣的布袋戲》，臺北，臺原出版社，1990年，頁152-160。



圖22 鄭善禧 布袋戲偶——九天仙胎兩小無猜 彩墨 2013 34×44.5公分（圖片來源：聞名畫廊提供）

《九天仙胎兩小無猜》（圖22）：「癸巳端午，寫童相布袋戲偶一雙。九天仙胎，兩小無猜，指掌演來，天真無涯，鄭善禧並書。」此畫描繪布袋戲角鬚旦天真無邪的情態，服飾一藍一橘，衣服前襟各有一橘紅「禧」、「福」字，帶有民間藝術追求吉祥的色彩。書法伴隨畫面，或高或低，或楷書、或行書，墨與彩互相交融，畫面錯落有致。

《布袋戲中的丑角》（圖23）：「丑也稱之謂醜，俗語說醜八怪，有幾分不正經的意味，都是些市井小人。在戲中通常如奴才、媒婆、無才，學枉法胡為的狗官，或不務正業公子少爺之類。其演出動作、口白、唱詞都不拘束，插科打諢，逗人發笑，雖非故事要角，確能引起大家樂趣。癸巳仲秋，鄭善禧畫並題。」此畫戲偶服飾為藍、紅、黃等，設色濃烈，兩名丑角各執一扇子，動作詼諧，其白鼻樑令人發噱。<sup>53</sup> 戲偶的身分是丑角，頭飾、戲服、道具是工藝美術的俗文化，鄭善禧不用傳統僵化的筆墨技法來描繪，而是忠實於自己的現代感覺，儘量以符合對象性質之筆法、造型和色彩表達出，所以他筆下的一物一景，均顯得和諧高雅，頗富現代感。<sup>54</sup> 融雅入俗也是鄭善禧彩墨布袋戲偶的特色之一。

53. 丑角為專門扮演滑稽搞笑的角色，是一齣戲中的甘草人物。可以分為「頂手小花」，即是頭上有「頭鬚尾」的丑角；「下手小花」，頭戴帽子圓眼睛的丑角；「三花」為白鼻樑者，是亦淨亦丑的角色；「七丑」為缺嘴、大頭、人相、黑賊仔、憨童、臭頭、殺手等7種角色。參見正因文化編輯部編，《掌中巨匠——黃海岱的藝術》，臺北，正因文化出版，2003年，頁34。

54. 王秀雄，〈模拙、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》，臺北，鄭善禧發行，1990年，頁5-9。



圖23 鄭善禧 布袋戲偶——雙丑 逗趣 彩墨 2013 45.3×47.3公分  
（圖片來源：聞名畫廊提供）



圖24 鄭善禧 布袋戲偶——孔明 劉備 關羽 彩墨 2014 45.3×69.8公分  
（圖片來源：聞名畫廊提供）

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

演出內容改編自中國章回演義小說的布袋戲稱「古冊戲」。<sup>55</sup>《孔明劉備關羽》（圖24）：「布袋戲偶，三國演義人物，諸葛孔明、劉備、關公，各具性格，形相鮮明。公曆二〇一四年歲始，鄭善禧寫於聞名畫廊。」此描繪布袋戲偶《三國演義》中的歷史人物諸葛孔明、劉備、關公，採取左二、右一的構圖，讓畫面呈現疏與密的組合。

55.其中有以歷史章回小說改編的稱「歷史戲」，如《三國演義》、《隋唐演義》等；以俠義章回小說改編稱「劍俠戲」，如《七俠五義》等；以清官辦案為主的稱「公案戲」，如「包公案」、「施公案」等。



圖25 鄭善禧 布袋戲偶——天官賜福 彩墨 2015  
69.3×40公分（圖片來源：聞名畫廊提供）



圖26 鄭善禧 布袋戲偶——公子與佳人 1990 彩墨 45×37.3公分（圖片來源：聞名畫廊提供）

位於左方的關羽「面如紅棗」，在布袋戲偶為「紅冠武生」，為特定戲偶，除了扮演關羽之外，不能扮演其他角色。<sup>56</sup>中間的白面書生為劉備，右方手拿羽扇的為孔明。三人皆有黑色的髯鬚，利用毛筆作枯筆的墨色擦染。頭冠、帽子、兵器、羽扇、戲服等各以綠、黃、藍、白色為主調；或金屬、或羽毛、或錦、或綢、或布，質感鮮明，動作、性格畫來恰如其歷史形象。

民間布袋戲的演出，多是為了酬神，每齣戲正式開演時都必須《扮三仙》、《三仙會》或是《醉八仙》，……接著請老生出場跳加官。戲結束時，再請一生一且的「尪某對」出場團拜並獻詞，祈求每位觀眾闔家平安、吉利福祥、夫妻恩愛、世代綿長等。<sup>57</sup>《天官賜福》（圖25）：「甲午新春，歲始應景祈福，布袋戲亦有戴面具，跳加官以徵祥納福。鄭善禧畫並識，加官進爵。民國一〇三年，公曆

56.劉還月，《風華絕代掌中藝：臺灣的布袋戲》，臺北，臺原出版社，1990年，頁138。

57.典故來自唐王朝皇帝詔田都元帥入宮制樂，元旦新春，皇宮內大作戲場以娛樂百官，三朝元老狄仁傑唯恐年老作戲不像樣，所以掛起面具，穿起大紅朝服跳加官，這就是跳加官的由來。參見劉還月，《風華絕代掌中藝：臺灣的布袋戲》，臺北，臺原出版社，1990年，頁112-113。





圖27 鄭善禧 布袋戲偶——才子佳人 2014 彩墨 69.8×40.5公分（圖片來源：聞名畫廊提供）

二〇一四。」戲偶身穿紅色加官服，也是以近乎圖案畫平塗的技法呈現，衣服邊緣亦有金色工藝美術圖案。主角手拿「天官賜福」，一旁女童一身紅裝手持「福」字，上以金農體書法濃墨書寫「天官賜福」，做此畫時為甲午新春，頗有春節祝福、祈福的景象。

描金又稱泥金畫漆，是一種傳統工藝美術技藝，原本是用在漆器表面，以金色描繪花紋的裝飾方法。《天官賜福》、《公子與佳人》（圖26）與《花旦小生》（圖27）都用到民間傳統工藝的金箔或描金技法，鄭善禧將金色灑於畫面上或是繪製於戲偶的服飾上，使畫面呈現工藝美術的華麗之感；並以書法性線條與落款增添文人畫的趣味。

綜觀鄭善禧的布袋戲偶，構圖常帶有現代視覺藝術的設計手法，色彩濃豔鮮麗，墨線稚拙，表現一種樸拙的美感。他深知筆墨不能勝過意境，意即不可舞墨弄筆太耍巧形式，要懂得於拙中藏巧；他以謙虛樸實的性情，無飾無華地表達出畫境，不使勢、不挺才、純樸自然。<sup>58</sup>整體而言，其融合現代美術設計、工藝美術色彩與文人畫書法性線條、落款，呈現其獨特的拙趣藝術風格。

#### 肆、歷史記憶——提線傀儡戲偶

戲劇用來敷衍故事，呈現藝術特色，基本上是以人來模仿「人」。而傀儡戲，則用工具（木偶）來模仿「人」，但是同樣都可以稱為戲劇藝術，只是風格與趣味不同而已。懸絲（又稱牽絲或提線）傀儡，係以線繫著傀儡各部位。線的數量各地不一，主要以繫頭部、肘部、腕部、腿部等部位，以利操弄，明人謂之提偶。<sup>59</sup>觀看提線傀儡戲，亦是鄭善禧童年的一項記憶，而此戲在福建鄉間歷史悠久，承載鄉人共同的歷史記憶。

福建泉州的木偶戲迄今皆稱「嘉禮戲」，臺灣南部的傀儡戲是從閩南的泉州傳入，仍然保有「嘉禮戲」的古稱。先秦時即有吉禮、凶禮、軍禮、賓禮、嘉禮等5種禮儀。根據《周禮·春官·小宗伯》：「掌五禮之禁令與其用等。」鄭玄注引鄭司農曰：「五禮，吉、凶、軍、賓、嘉。」<sup>60</sup>「嘉禮」是屬於日常生活之禮，如冠禮、婚禮、鄉飲酒禮等。鄉飲酒禮與祭祀之禮相關——「禮成飲酒」；傀儡戲稱「嘉禮戲」，與祭祀儀式相關。

南宋時期與泉州相鄰的漳州民間信仰繁榮，傀儡戲演出活躍，朱熹在紹熙元年（1190）知漳州時曾經發佈《諭俗文》。清代沈定均主修的《漳州府志·卷

58.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》，臺北，鄭善禧發行，1990年，頁5-9。

59.金青海，《臺閩地區傀儡戲研究》，臺北，臺灣學生書局，2003年，頁18。

60.李學勤主編，《十三經注疏·周禮注疏》，北京，北京大學出版社，1999年，頁488-489。

三十八·民風》收錄《宋郡守朱子諭俗文》：「約束城市、鄉村不得以禳災祈福為名，斂掠錢物，裝弄傀儡。」<sup>61</sup>由此可知，傀儡戲流行在福建民間由來已久，當時是作為禳災祈福，但是有些地方有斂掠錢物的陋習，所以朱熹就寫了《諭俗文》來勸戒。

農曆7月或是臘月農作物收成後，福建鄉間的農家會祭拜神明、酬謝戲劇，請一名道士誦經持念「訴文」並燒給神明，以上達天聽。鄭善禧猶記得龍溪家鄉清朝地址是「漳州府龍溪縣11都石碼保林邊社」，<sup>62</sup>黎民百姓先是祈求合境平安，再求一家大小平安，未有祈求大富大貴者。在戲未開演時，先召請「天兵天將，水兵水將」來，之後請傀儡戲偶踏戲棚，祈祝演出順利，並宰殺一頭白色的雞作為祭祀。此時跳傀儡戲時，幼童不能看，民間傳說會中煞。整個酬神儀式中，抬神轎者要赤腳過火堆，道士會先灑米酒與鹽巴降溫，<sup>63</sup>最後念誦「香花香馥郁，盡寶供獻」，將供桌上的鮮花、糖果、食物全部都丟到棚下，<sup>64</sup>儀式隆重而熱鬧。

民族古老的歷史是在傳統中度過，因此都滲透有宗教的觀念。<sup>65</sup>祭拜儀式的傳承，是對昔日群體生活的綿長表述，也是歷史的記憶。王明珂認為「歷史記憶」是指在一社會的「集體記憶」中，有一部分以該社會所認定的「歷史」形態呈現與流傳。人們藉此追溯社會群體的起源記憶，及其歷史流變。<sup>66</sup>傀儡戲偶是漳州黎民群體共有的起源記憶。

臺灣的傀儡戲僅有懸絲傀儡一種。<sup>67</sup>3幅《傀儡戲偶》是鄭善禧於臺北國立歷史博物館民俗文物展會場的寫生，他回憶小時候在家鄉看過傀儡戲，閩南語稱「嘉禮戲」，多是演鍾馗除煞的劇碼。<sup>68</sup>到臺灣後，傀儡戲並不常見。倒是與福建一海之隔，保留民間傳統習俗甚多的金門，在酬謝神明時仍有請道士持念「訴文」，演「嘉禮戲」的文化。<sup>69</sup>如前所述，福建的傀儡戲多與宗教儀式文化相關，所以彩墨描繪提線傀儡戲偶，讓鄭善禧透過歷史的記憶，重編藝術的文化符碼。

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

61. (清)沈定均主修，《漳州府志》，臺南，登文印刷局，1965年，頁11。

62. 筆者2018年9月5日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

63. 筆者2018年5月12日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

64. 現場的小孩子就紛紛去撿拾，是童年生活裡一項鮮明的記憶。筆者2018年9月5日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

65. Maurice Halbwachs. *On Collective Memory*. Trans. and Ed. Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p.84. 中譯本M. Halbwachs 著，華然、郭金華譯，《論集體記憶》，上海，人民出版社，2002年，頁145。

66. 王明珂，《歷史事實、歷史記憶與歷史心性》，《歷史研究》5期，2001年，北京，頁138-142。

67. 在中國已經超過兩千年以上歷史的傀儡戲，因採縱傀儡演出的媒介物不同，至北宋時代已經有懸絲傀儡、鑿鈴傀儡、水傀儡、藥發傀儡、杖頭傀儡、肉傀儡等6種不同的演出形態。臺灣的傀儡戲大致可以分成2種，一是南部的傀儡戲，依照其演出狀況與所應用的戲曲，是屬於閩南泉州系統；二是宜蘭地區傀儡戲，其宗教上的禳災除煞儀式性最強，有閩南漳州遺風。因漳州地形多山，民風崇尚鬼神，懸絲傀儡較含神秘巫風色彩。宜蘭地區傀儡頭與普渡用的「窮靈」近似；南部地區的傀儡造型與布袋戲偶較一致，參見江武昌，《懸絲牽動萬般情——臺灣的傀儡戲》，臺北，臺原出版社，1990年，頁12-19。

68. 筆者2017年8月9日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

69. 金門為18都，仍有3團的傀儡戲團。筆者2018年5月12日於臺北市「聞名畫廊」採訪金門文化局呂坤和局長。



南宋吳自牧的《東京夢華錄卷二》百戲技藝：「如懸線傀儡者，起於陳平六奇解圍故事也。」其實陳平造木偶之事，未見漢人記錄，只有漢高祖用陳平之計解匈奴圍平城之危，此故事經過揣測渲染成陳平造木偶解危。<sup>70</sup>鄭善禧在歷史博物館民俗展寫生的戲偶即是懸絲傀儡。

蔣勳提及，鄭善禧的樸拙淳厚是人如其畫，在許多場合都看見他對極小事物的關心，如歷史博物館的陶俑、非洲木雕、提線傀儡等，那種專注與著迷的表情，蹲在地上一一描摹的情態，使人領略到中國水墨的「拙」中有大智慧，超越了喧囂與自大的表現手法，回歸到對事物的敬重，也是儒學所說的「格物」之心吧！畫家超離了判斷、論辯、分析，質樸地從「格物」的謙卑做起，才能創作出動人的作品。<sup>71</sup>據此推論，在鄭善禧心中凡物皆有可觀，皆有可以成為繪畫題材者。

深具藝術之美的傀儡戲偶，是依照「刻木像人」的造型藝術而來，傀儡頭是雕刻與繪畫的結合。<sup>72</sup>《傀儡戲偶》（圖28）：「提線傀儡今已少見。新年臺北市南海路植物園內，國立歷史博物館展出民俗藝術，有此一組舊造傀儡像懸展，惜未能操演成劇，更無舞台、導具與冠冕配件等全套行頭不得其全，僅此大致。歲己未新正善禧速寫草草，但知民藝造像之妙趣，存為記錄。」此畫以留白為底，讓畫面聚焦在彩色戲偶。以墨線勾勒傀儡戲偶輪廓與懸絲、提線板等，染以紅、黃、藍、綠等顏色，而以紅色為主調，色與墨互相調和，呈現「色不礙墨，墨不礙色」的視覺意象。

臺灣在清康熙23年（1684）列入清朝的版圖，設一府三縣，在這前後清廷共頒佈5次渡臺禁令，而渡臺移民不止，直到乾隆25年（1742）及嘉慶以後，渡臺人數眾多，臺灣才繁榮起來。臺灣民眾在宗教信仰、生命禮俗與習慣上，承襲閩南原來的內涵。臺灣人認為傀儡戲是演給鬼神看的，人看了傀儡戲會招致不祥的後果，因此其演出較不受注意與記載。<sup>73</sup>基於此原因，臺灣的傀儡藝人在學戲之時，已不精於戲劇藝術，又與道士行業結合成為其附庸，娛樂與藝術功能已經消退，<sup>74</sup>所以鄭善禧才有傀儡戲今已少見和無舞臺、導具、冠冕配件等全套行頭不得其全的感嘆。

《傀儡造像》（圖29）：「歲己未之春，臺北南海路歷史博物館舉辦民俗文物展，寫於會場。善禧。」傀儡戲偶的手臂，泉州及臺灣南部係為從手臂、肘、腕、

70.金青海，《臺閩地區傀儡戲研究》，臺北，臺灣學生書局，2003年，頁13。

71.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。

72.戲偶的造型藝術包括偶頭、籠腹、四肢、服飾、道具、面具、頭盔、懸絲、金勾牌、行當、象徵等。其中有些項目名稱，各地區會有不同，例如籠腹又稱偶身；四肢又分成下身及手；懸絲又稱為線位、操縱線；勾牌又稱操縱版、竹杯、抓手板、提線杯板；行當又稱行頭，意即角色。參見金青海，《臺閩地區傀儡戲研究》，臺北，臺灣學生書局，2003年，頁224-225。

73.江武昌，《懸絲牽動萬般情——臺灣的傀儡戲》，臺北，臺原出版社，1990年，頁21。

74.同註70，頁179-180。



圖28 鄭善禧 傀儡戲偶 彩墨 1978  
136×35公分 (圖片來源：聞名畫廊提供)

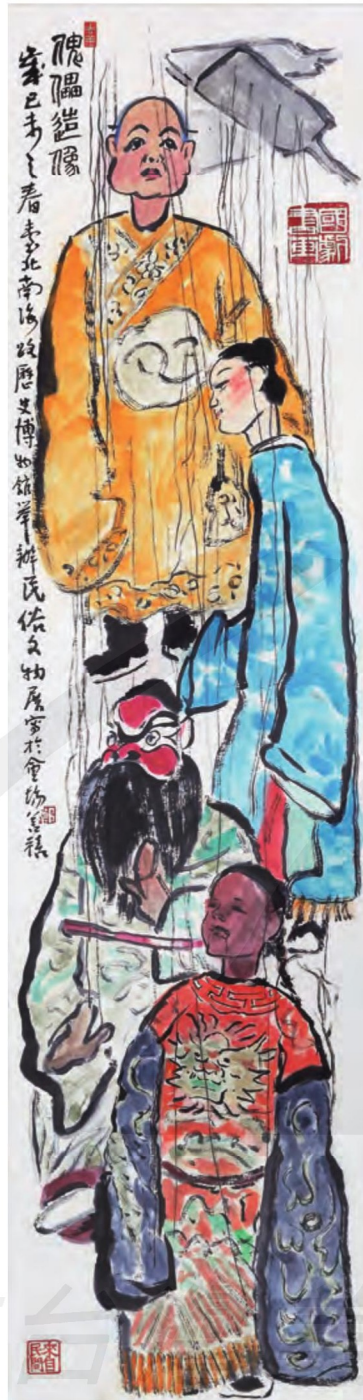


圖29 鄭善禧 傀儡造像 1979 彩墨  
135×34.5公分 (圖片來源：聞名畫廊提供)



圖30 鄭善禧 提線傀儡 1979 彩墨 135×34.5公分  
(圖片來源：聞名畫廊提供)



指連成完整實心的傀儡手；而閩西及臺灣北部傀儡則以空心的布條（帶）連結木雕的手，在翻掌、轉肘、平舉和直伸中豐富了傀儡的手姿、手勢。提線板，泉州及臺灣南部選用木板製作，彎鉤向前，只提供懸掛候場傀儡和纏繞個別懸絲之用；閩西及臺灣北部選用竹板製作，彎鉤向後，除了掛傀儡外，還在實際的操弄間發揮作用。<sup>75</sup>此以縱深的構圖之法，描繪懸絲傀儡的姿態與樣貌，涵蓋了戲偶表情、服飾、提線板與懸絲。戲偶微仰的頭與身著清雅色彩之服飾，戲偶手臂為空心之布條，其上為懸絲，黃、藍、翠綠、橙等透明的水彩，讓畫面具有一種空靈飄逸之美。以墨線勾勒外型具有陰陽、明暗的特點。

傀儡戲偶在除煞的儀式情境中實為神明之象徵。宜蘭地區劇團的角色分類為生、旦、淨、末、丑、動物及神話特別人物。老生有髯，頭戴侯帽或紗帽，身著紅藍或是白色蟒袍；小生著狀元服飾；武生則著戰袍；<sup>76</sup>關公則是紅臉，傀儡戲的演出也是以傳統忠孝節義的故事為主，<sup>77</sup>對民眾具有教化的作用。

《提線傀儡》（圖30）：「六十八年己未新春，臺北南海路歷史博物館舉辦民俗文物展，寫於會場。善禧亦學民俗造形製此，頗有興趣，色增華麗。」此題畫文字說明是現場的寫生，描繪傀儡戲偶的小生、文生、老生、武生等。此四尊傀儡戲偶，或為關公，或為劉備等，姿態各異，鄭善禧以「色增華麗」來強調其色彩。

文人畫的發展到清末已經衰微，而民間藝術活潑樸實與生活結合在一起，受業黃光男說：鄭善禧特別喜好風土民藝的題材，也很能平實自然地畫出其特色來，例如布袋戲偶、提線傀儡的形象，物像都很通俗。古人所不畫的，他卻在彩墨畫中表現得淋漓盡致，也形成個人獨特的畫風。<sup>78</sup>此語說明，能夠從生活中開創繪畫新境，也是鄭善禧彩墨創作的特色之一。

繪畫藝術是文化中重要的部分，不能有保守因襲的流弊。鄭善禧認為最重要的是：要勇於去表達生活的感發，這樣才不會拘泥於前人的窠臼，而能有所創新。<sup>79</sup>細究此語，揭示繪畫來自於生活，表述自己所體認的文化傳統，使畫作擁有了新的生命力。雖是古意的傳統戲曲，經由作者的巧筆運用，產生新的趣味。

傀儡戲偶是民間藝術的創作，是屬於俗文化的範疇，戲服色彩繽紛，呈現坊間的色彩美學觀。中國民間藝人配色的口訣：「白間黑，分明極；紅間綠，花簇簇；粉籠

75.金青海，《臺閩地區傀儡戲研究》，臺北，臺灣學生書局，2003年，頁261-262。

76.同上註，頁249-250。

77.筆者2018年5月12日於臺北市「聞名畫廊」採訪金門文化局呂坤和局長。

78.黃光男，〈鄭善禧畫進平實的世界〉，《雄獅美術》148期，1983年6月，臺北，頁49-51。

79.雄獅美術月刊社，〈訪鄭善禧談創作歷程〉，《雄獅美術》172期，1985年6月，臺北，頁60-63。

黃，勝增光；青間紫，不如死。」此為華夏民族喜歡色彩明爽之實證，<sup>80</sup>也可以在鄭善禧的提線傀儡戲偶畫作中得到「分明極、花簇簇、勝增光」的用色印證。提線以書法性的線條為之，或疏或密，成為畫面的構圖之一。落款採由右到左的弧形方式，左方敘述未足，又在右下方補足。此有文人隨興愜意的風格，通幅畫作雅俗兼具。

藝術家創作時，要有主觀的個性，可以獨立專斷，但是欣賞時要打開心懷，容納別人的特有成就。清代詩人龔自珍（1792-1841）《己亥雜詩》云：「九州生氣恃風雷，萬馬齊瘖究可哀。我勸天公重抖擻，不拘一格降人才。」<sup>81</sup>鄭善禧說我們要能體會「我勸天公重抖擻，不拘一格降人才。」天下的鳥，何必只有一種毛色、一樣的聲音；天下的花又哪能都是一樣的體式、一樣的顏色。總要多彩多姿，才顯得活潑有生趣。<sup>82</sup>能於生活中感悟新意，才能表現繪畫的多樣性，鄭善禧的提線傀儡寫生亦是如此。

鄭善禧認為，要希望成為卓然獨立的畫家，自己應該要有獨特的風格，也就是作品要有自我的面目，就是個性的發揮。個性就是畫家個人的性格，有見地、有主意，畫家應該尊重其心靈的活動，外間的事物乃是配合畫家自己目的存在的一種活動。無論任何事物，都是畫家賦予他的性格，南齊謝赫（479-502）六法第一為「氣韻生動」，是因為「生動」而產生「氣韻」，生動是畫家灌注了「生命的活力」，所以感人，這就是個性。如此露出獨特的風格，才可以謂之創作。<sup>83</sup>鄭善禧從創作的過程中，理出傳統中國畫的一條新路。

## 伍、結語

綜上所述，鄭善禧彩墨戲曲創作系列，就數量而言，京劇與傀儡戲偶較少，而布袋戲偶最多。因為植基於寫生，布袋戲偶較容易取得；就題畫文字而論，布袋戲偶的文字數量最多，蓋因童年看布袋戲的機會最多，感觸最深。誠如包華石（Martin J. Powers）在《再造往昔》論文所言，往昔的概念總是複數的，不同的藝術家為著不同的目的在喚起不同的過去。<sup>84</sup>鄭善禧以3種傳統戲劇喚起往昔的記憶，合乎此論點。

幼年時鄭善禧讀《昔時賢文》：「觀今以鑑古，無古不成今」，因此體會到繪畫必須「遵古化製」。所以民風習俗是民族文化的根源，是謂「禮失遂求諸野」。這些流傳於民間的各種戲劇，普遍傳演人民真實的思想感情，當代齊如山對於京劇的研究，多種著述頗為精詳，這是中華文化重要的部分。京劇不論劇情的編作，唱

80.潘天壽，《潘天壽畫語——日月山畫譚》，上海，上海人民美術出版社，1998年，頁38-39。

81.（清）龔自珍著、夏田藍編，《龔定盦全集類編》，北京，中國書店，1990年，頁375。

82.鄭善禧，《學畫感懷》，《雄獅美術》148期，1983年6月，臺北，頁52-56。

83.鄭善禧，《現代中國畫的創作途徑》，《藝術家》58期，1980年3月，臺北，頁105。


84.（美）巫鴻著、梅枚等譯，《時空中的美術》，北京，三聯書店，2010年，頁21。



詞的文學及音樂效果，服飾、身段動作、臉譜的描繪，在在都具有漢文化優異的特質。是以描繪國劇書畫，亦所以紮實繪畫內在的精神，更充實文人畫的根基。<sup>85</sup>

因為酷愛舊文學，所以鄭善禧的戲曲系列，多增添文人畫的豐富內涵；因為寫生，使其能夠充分掌握物像的造型；因為民間藝術的薰陶，使其色彩絢麗耀眼；因為書法，使民間的俗藝術與文人畫的高雅藝術能夠作融合。

文人畫與民間藝術從明末董其昌（1555-1636）的「南北分宗說」以來，分道揚鑣將近五百年，鄭善禧以幼年所受的國學、<sup>86</sup>書法根基與民俗藝術的涵養，青年時期現代美術學院派的素描、設計、中西藝術理論的訓練，成年後巧用現實生活中可見的傳統戲劇作為創作的實踐。其藝術成就在於能融合民間藝術與文人畫，使兩者之間各自彰顯其特點，但又不感覺突兀，表達現代人的藝術情趣，為傳統中國畫開創一新的風貌。

研究結果發現，鄭善禧的彩墨話人生——戲曲創作系列，題材是文化的記憶，呈現傳統戲曲的意涵，也是對昔日生活的一種追憶。由此可知，己身無法返鄉，但是藉由描繪京劇、布袋戲偶與傀儡戲偶等文化符碼，表述返老還童的願望，重溫童年的記憶，在現實世界做精神的回歸（returning to）。

後記：本文能夠順利完成，感謝鄭善禧教授多次接受採訪，逐字閱讀本文並且提出建議、時常鼓勵；感謝金門文化局呂坤和局長接受採訪，提供本文相關的資料；感謝聞名畫廊林素蓮小姐大力協助提供本文所需的精美圖版、釋文、尺寸等；感謝3位匿名審稿老師提供精闢的見解，使本文更臻完善，感謝《臺灣美術》學刊編輯部的辛勞。

## 參考文獻

### 中文論著

王明珂，〈歷史事實、歷史記憶與歷史心性〉，《歷史研究》5期，2001年，北京，頁138-142。

王嵩山，《扮仙與作戲——臺灣民間戲曲人類學研究論集》，臺北縣，稻鄉出版社，1997年。

北京市藝術研究所、上海藝術研究所編，《中國京劇史上卷》，北京，中國戲劇出版社，1990年。

正因文化編輯部編，《掌中巨匠——黃海岱的藝術》，臺北，正因文化出版，2003年。

85.筆者2018年9月5日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

86.鄭善禧幼年時期多位國學老師是前清的秀才：私塾老師、小學時向呂觀秀才學《孟子》、龍溪中學國文老師——徐飛仙秀才、向運如秀才。筆者2018年8月29日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

- 江武昌，《懸絲牽動萬般情——臺灣的傀儡戲》，臺北，臺原出版社，1990年。
- （清）沈定均主修，《漳州府志》，臺南，登文印刷局，1965年。
- 汪曉云，《神鬼人：戲曲形象探源》，北京，中國社會科學出版社，2012年。
- （美）巫鴻著、梅枚等譯，《時空中的美術》，北京，三聯書店，2010年。
- 李學勤主編，《十三經注疏·周禮注疏》，北京，北京大學出版社，1999年。
- 金青海，《臺閩地區傀儡戲研究》，臺北，臺灣學生書局，2003年。
- （美）斯蒂芬·歐文著、鄭學勤翻，《追憶——中國古典文學的往事再現》，上海，上海古籍出版社，1990年。
- 黃春秀編，《偶戲之美》，臺北，國立歷史博物館，2007年。
- 黃光男，〈鄭善禧畫進平實的世界〉，《雄獅美術》148期，1983年6月，臺北，頁49-51。
- 黃寤蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998年。
- 章詒和，《一陣風，留下了千古絕唱》，臺北，時報文化，2005年。
- 陳淑華編撰，《掌中天地寬：臺灣民間戲曲布袋戲》，臺北，創意力文化事業，1994年。
- 陳國華，《京劇藝術論》，長春，吉林人民出版社，2007年。
- 趙平勇編著，《設計色彩學》，北京，中國傳媒大學出版社，2006年。
- 雄獅美術月刊社，〈訪鄭善禧談創作歷程〉，《雄獅美術》172期，1985年6月，臺北，頁60-63。
- 潘天壽，《潘天壽畫語——日月山畫譚》，上海，上海人民美術出版社，1998年。
- 潘公凱編著，《潘天壽畫論》，鄭州，河南人民出版社，1999年。
- 楊玉棟，《京劇盔頭與彩塑臉譜製作技法》，北京，學苑出版社，2011年。
- 楊筠，《中國京劇故事選》，北京，金盾出版社，1999年。
- 劉還月，《風華絕代掌中藝：臺灣的布袋戲》，臺北，臺原出版社，1990年。
- 鄭文東，《文化符號域理論研究》，武漢，武漢大學出版社，2007年，頁1。
- 鄭善禧，〈現代中國畫的創作途徑〉，《藝術家》58期，1980年3月，臺北，頁105。
- 鄭善禧，〈學畫感懷〉，《雄獅美術》148期，1983年2月，臺北，頁52-56。
- 鄭善禧編著，《鄭善禧作品選集》，臺北，鄭善禧發行，1990年。
- 鄭善禧，《鄭善禧書畫選集》，臺中，鴻庭國際有限公司，2015年。



(清)龔自珍著、夏田藍編，《龔定盦全集類編》，北京，中國書店，1990年。

M. Halbwachs 著，華然、郭金華譯，《論集體記憶》，上海，人民出版社，2002年。

#### 外文論著

Fred Davis. *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press, 1979.

Katharina Niemeyer Ed.. *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*.  
New York: Palgrave Macmillan, 2014.

Maurice Halbwachs. *On Collective Memory*. Trans. and Ed. Lewis A. Coser. Chicago:  
University of Chicago Press, 1992.

Stephen Owen. *Remembrances: The Experience of the Past in Classical Chinese  
Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Svetlana Boym. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.



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