

## 彩墨話人生：鄭善禧戲曲創作系列

林香琴

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

Series / Lin, Shiang-Chin

### 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。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

## 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>

<sup>1</sup> 筆者 2018 年 9 月 5 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>2</sup> 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。

<sup>3</sup> 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。

<sup>4</sup> 陳國華，《京劇藝術論》，長春，吉林人民出版社，2007 年，頁 32。

<sup>5</sup> 黃寤蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998 年，頁 185。

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，

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

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

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

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

<sup>10</sup> 徽班的演唱是諸腔雜呈，有徽調、崑曲、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、

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。

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》裡孫玉姣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，黴漬所污。祺兄走後棄之亂紙堆中，又不知幾時矣，後為作者撿得，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，後為鄭善禧撿得，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。

---

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。

<sup>11</sup> 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，藝人們為了不讓戲劇淹沒在喧囂之中，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。

<sup>12</sup> 黃寤蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998 年，頁 77-78。

<sup>13</sup> 筆者 2017 年 8 月 27 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

《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。歲戊午之冬，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，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>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。

<sup>14</sup> 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。

<sup>15</sup> 筆者 2017 年 8 月 29 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>16</sup> 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，《京劇盔頭與彩塑臉譜製作技法》，北京，學苑出版社，2011 年，頁 45。

<sup>17</sup> 由人物的裝扮而論，旦角的化妝較為複雜，有些頭盔製作費工費料，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，《京劇盔頭與彩塑臉譜製作技法》，北京，學苑出版社，2011 年，頁 49。

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，寒暖色彩對比強烈，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。

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

<sup>18</sup> 鄭善禧，〈學畫感懷〉，《雄獅美術》148 期，1983 年 6 月，臺北，頁 52-56。

<sup>19</sup> 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，趙父嚥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

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，也有失意痛哭嚎，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>

《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

---

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，從富家女落難到趙女家當奴僕，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。

<sup>20</sup> 筆者 2018 年 4 月 18 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>21</sup> 筆者 2018 年 7 月 8 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>22</sup> 陳國華，《京劇藝術論》，長春，吉林人民出版社，2007 年，頁 55。

<sup>23</sup> 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。

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

<sup>24</sup> 筆者 2018 年 4 月 18 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>25</sup> 筆者 2018 年 7 月 9 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

極力維護趙王不受辱於秦，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

<sup>26</sup> 筆者 2018 年 8 月 29 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>27</sup> 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。

<sup>28</sup> 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。

<sup>29</sup> （美）巫鴻著、梅枚等譯，《時空中的美術》，北京，三聯書店，2010 年，頁 16。

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，就覺得很有趣味，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>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

<sup>30</sup> 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。

<sup>31</sup> 黃春秀編，《偶戲之美》，臺北，國立歷史博物館，2007 年，頁 19。

<sup>32</sup> 筆者 2017 年 7 月 5 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>33</sup> 筆者 2017 年 7 月 5 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>34</sup> 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。

<sup>35</sup> 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《野叟獻曝》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。

<sup>36</sup> 筆者 2017 年 7 月 5 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>37</sup> 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。

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」，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，

<sup>38</sup> 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。

<sup>39</sup> 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>40</sup> 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。

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。衣服以重彩近似平塗的技法，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

<sup>41</sup> 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 24-25。

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，自日據時代即操演布袋戲。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

<sup>42</sup> 筆者 2018 年 5 月 12 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>43</sup> 黃寤蘭，《鄭善禧：畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998 年，頁 181。

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

<sup>45</sup> 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。

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。

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）：「兩頭虎精聞狠惡爭，勇者為王，敗者稱臣，伏趴在地，露出原形，軀任奴遣，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

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

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

<sup>48</sup> 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。

<sup>49</sup> 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。

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「七大行當」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「七大行當六十角」，大都能明顯呈現傳統人物的特徵。<sup>50</sup>《(女它)姝花旦》（圖 17）：「(女它)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。

《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

<sup>50</sup> 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。

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。

《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

<sup>51</sup> 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。

<sup>52</sup> 「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。

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，確廣能引起大家樂趣。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。

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。

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，再請一生一旦的「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，

<sup>53</sup>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「頭髮尾」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。

<sup>54</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》，臺北，鄭善禧發行，1990 年，頁 5-9。

<sup>55</sup>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。

<sup>56</sup>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。

<sup>57</sup>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。

公曆二〇一四。」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。

<sup>58</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》，臺北，鄭善禧發行，1990年，頁5-9。

<sup>59</sup>金青海，《臺灣地區傀儡戲研究》，臺北，臺灣學生書局，2003年，頁18。

<sup>60</sup>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。

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>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

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

<sup>62</sup> 筆者 2018 年 9 月 5 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>63</sup> 筆者 2018 年 5 月 12 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>64</sup> 現場的小孩子就紛紛去搶拾，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。

<sup>65</sup> 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。

<sup>66</sup> 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。

<sup>67</sup> 在中國已經超過兩千年以上歷史的傀儡戲，因操縱傀儡演出的媒介物不同，至北宋時代已經有懸絲傀儡、盤鈴傀儡、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「芻靈」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。

「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。

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

<sup>68</sup> 筆者 2017 年 8 月 9 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>69</sup> 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。

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

<sup>71</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 64-67。

<sup>72</sup> 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。

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、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、提線杯板與懸絲。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

<sup>73</sup> 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。

<sup>74</sup> 金青海，《臺閩地區傀儡戲研究》，臺北，臺灣學生書局，2003年，頁179-180。

<sup>75</sup> 同上註，頁261-262。

<sup>76</sup> 金青海，《臺閩地區傀儡戲研究》，臺北，臺灣學生書局，2003年，頁249-250。

<sup>77</sup> 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。

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>78</sup> 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。

<sup>79</sup> 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。

<sup>80</sup> 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。

<sup>81</sup> （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。

<sup>82</sup> 鄭善禧，〈學畫感懷〉，《雄獅美術》148期，1983年6月，臺北，頁52-56。

<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

<sup>83</sup> 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。

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

<sup>85</sup> 筆者 2018 年 9 月 5 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

<sup>86</sup> 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、向蓮如秀才。筆者 2018 年 8 月 29 日於臺北市「聞名畫廊」採訪鄭善禧教授。

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。

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*