

我是一個聖經的旅人，遊歷在聖經事件之間、遊歷在藝術與信仰之間。在旅行途中，獵取可辨識的符號、製作可閱讀的圖像：那是符號交織出來的意義，是關於我這個旅人信仰生活的靈修方式。遊歷在聖經事件之間，像地下莖般的建造起自己的起居處，慶幸的，我正逐次地建造起自己的起居物。



聖經旅人：時刻之間

緒論

「聖經旅人：時刻之間」是我針對基督新教（Protestantism）思維進行創作時所設現的創作範圍，在進入這個「標題」闡述之前，先行敘述創作者本身的背景養成，說明何以在現今的「台灣社會」裡依然選擇這樣的主題進行創作。

出生於基督教家庭（族）的我，第五代信徒¹的身分促使自己的創作長期以來都關注在信仰的層面上，面對含有大量基督教文化色彩的西方藝術，無疑地是在支持自己將創作擺在「基督教」（Christian）的框架中發展，海德格（Martin Heidegger, 1889~1976）在《現象學與神學》（*Phänomenologie und Theologie*, 1927）中曾說道：「信仰始終只在信仰上理解自己」²似乎也正呼應了這樣的創作意念。但嚴格地說，台灣是個非「基督教文本」的島國，四周的環境既沒有其文化分子的存在，就連「聖誕節」（Christmas Day）也成了聖誕老人³發送禮物的日子，甚至將字面上原有的 Christ 變為簡寫的 X。這樣的文化隔閡能提供多少養分給「基督教藝術」（Christian Art）的創作者擷取，勢必會是一個不容忽視的問題，尤其在我進入藝術的創作領域後，卻無法因為本身基督信仰的背景而順勢做出有「基督教藝術」調性的作品。現在回顧這個現象，可知道西方基督教藝術的豐富面貌是由注重儀式的天主教（Catholic）所造就而成，所以由此界定出自己的「基督教藝術」觀點，是不同於「天主教」的「新教」思維之中。

「天主教與新教之間的差異」是我創作上剛開始琢磨的範疇，對於這個想法的產生，是為了要在現今各路思想早已蓬勃的時代中，有效率地思考「基督教藝術」的核心意義，面對這兩者之間的差異，我將歷史中 1517 年馬丁·路德（Martin Luther, 1483-1546）的「宗教改革」（Reformation）視為轉折，從中區分這兩個廣義的基督教派別，對於視覺藝術裡形式與內容的著重之處。在信仰觀的改革中，

¹ 基督徒的族譜觀念是從第一位信仰基督的祖先開始算起，但若是第一代的初信者，則不分彼此在輩分上的差異，同稱為第一代信徒。

² 摘自海德格爾／奧特等著，孫周興等譯，《海德格爾與神學》，香港：漢語基督教文化研究所，1998，頁 10。

³ Santa Claus 原為是土耳其 Myra 大主教 Saint Nicholas，為人善良且喜愛分送禮物給貧窮的人家。西元 342 年，Nicholas 過世後，荷蘭人把他那討喜的形象保留下來，便成為今天聖誕老人的由來。參考網址：<http://www.epochtimes.com/b5/3/12/24/n435904.htm>。

最大的差別是在於人跟神的關係程度；也就是說新教中個人的「告解」（penance，天主教用語）不需要透過神父或「聖使徒像」才能與神溝通，而是直接在個人的「禱告」之中進行。

從上述再進一步來看「天主教藝術」，我們可以瞭解到對於制度與儀式的要求，是較「新教」來的重視與神聖化（神父、主教相對於一般的信徒，有更顯著的身分地位），而「新教」所提出的信仰觀點，首當其衝的便是棄絕偶像（idol）的形塑與敬拜，根據《聖經》「舊約」（Old Testament）裡的十誡（The Ten Commandments）規定，基督徒是不能雕刻「偶像」和對其崇拜⁴，所以相對地造成「新教藝術」的音樂比視覺作品來的興盛，甚至質疑那些「聖使徒」的畫像，就連耶穌也不例外⁵（圖 1）。

回顧我在 2005 年之前的作品（圖 28-30），發現自己過於侷限在「基督教藝術」的藝術史中，但在對「新教」與「天主教」的差異進行思考之後，重新審視「新教」的思維發現，「基督教藝術」除了有「天主教藝術」（Catholic Art）外還能發展「新教藝術」（Protestantism Art）⁶，而它的基本原則，便是要專注那本希伯來的經典——《聖經》。英國基督教符號學者理查·泰勒（Richard Taylor）在《發現教堂的藝術》（*How To Read A Church*）一書中說到：「（新教）藉著信心與上帝的恩典來與上帝和解……；聖經的權威比傳統重要。」於是在藝術創作中，從個人對信仰的認識與閱讀《聖經》出發，避開聖像的形塑、描寫，以「符號」取代「聖像」並轉向營造「新教氣息」的風景世界來作為我主要的作品樣態。

將創作推向一個「聖經藝術」的範疇裡可說是更純粹的「基督教藝術」的追求，我想，面對創作這個貼近個人生命的活動，就必須是在一個自己關心且熟悉的視界（horizon）⁷中進行。在這樣的基礎上，單純地將自己視為一位《聖經》的旅人，遊走在「舊約」與「新約」（New Testament）事件當中，擷取我所需

⁴ 參照舊約 出埃及記 第二十章 3、4 節：「除了我（耶和華 / Yahweh）以外，你不可有別的神。不可為自己雕刻偶像 不可跪拜那些像，也不可事奉它，因為我耶和華你的神是忌邪的神。恨我的，我必追討他的罪，自父及子，直到三四代。」

⁵ 1563 年主教會議最後一屆全會制定內容在於，回答新教徒對偶像崇拜提出的控訴。參照 Damisch, Hubert 著，《雲的理論：為了建立一個新的繪畫史》第二章 符號與表現 注釋 24，臺北：揚智文化，2002，頁 113。

⁶ 田立克（Paul Tillich）在《*On Art and Architecture*》一書中以畢卡索的 格爾尼卡 為例，說明「新教繪畫」（Protestant Painting）所帶有的訊息是人與神之間無限遠的關係。

⁷ 詮釋者的視域包含三個層面——社會化：對於過去歷史、文化等的承襲；教育化：當下社會的共同價值；個人化：自我的期望。參照黎志添著，《宗教研究與詮釋學：宗教學建立的思考》，香港：中央大學出版社，2003，頁 43。

要的圖像加以製作編排，在如此有機的創作模式裡，逐漸找尋信仰的核心意義，和神與我的獨特關係。這是一個長遠的大計劃，是必須在不斷地發現與研究之中進行創作，所以將「聖經旅人」視為我創作的命題，而以「時刻之間」作為首先階段的子題，在順序地逐次建立起個人認知的「新教藝術」。

「聖經旅人」的姿態為得是將創作行為投射在「自助旅行」的機動性裡，甚至是一個「朝聖」的旅途。過程中是緩、是漫、是停留或跳躍，像是在旅程前理論性的準備、旅行中經驗性的擷取、旅行後一一地反省和整理。「時刻之間」所傳遞的訊息在這裡有兩種脈絡，一是《聖經》的文本內容。「聖經事件」就如同一個符號，往往一個圖示或標記便說明時間軸中的一段「時刻」內容；在宗教氛圍的框架之下，「新約」與「舊約」的事件會彼此尋找對應的關聯，也再次為「聖經事件」帶來特殊的存在意義。所以《聖經》中的「神聖時刻」，就像是永恆的符號，隨時等待錨點的落下；而所有懸浮的時刻符號，則像是歷史中數個永遠循環的個體。如同「最後晚餐」（The Last Supper）與「逾越節」「The Passover」對現今而言是一同不斷地發生的事件，彼此之間原本千年的差距，將在兩者平行對比時，瞬間消失。

對於另一個「時刻之間」的脈絡，便是創作者本身在建構「新教藝術」的思維時產生的刻度痕跡，對於這個想法的確立，是在呈現此次「聖經旅人：時刻之間」的所有作品之後所得到的整體見解，令我能以一個遠距離的閱讀者身分，整理自我創作中形式轉變的背後思考，並對創作旅程中清楚的說明「文字與圖」兩者結合的創作意義，和世俗世界與神聖空間營造的「新教徒」思維。我試著在這次的畢業論述中，初步地建構起「新教藝術」的概略想法，以便往後的創作與研究中，有更明確的行進方向。

第一章、關於創作的自我表述

我的創作是在尋找一個跟天主教的「基督教藝術」不同的表現方式；或者說是對「新教藝術」的建立。這裡「天主教」與「新教」的區別當然直接以 1517 年的「宗教改革」作為轉折。馬丁路德推翻舊制教會權力的無限上綱，重新回到《聖經》，以此作為裁判，並且重新思考信仰的意涵價值。故此我便是以這樣的心態進行所謂的「新教藝術」創作：回到《聖經》的字句當中，尋求關於上帝與人之間溝通的意念，琢磨在終極關懷的價值上，以此作為信仰上「靈修」⁸的活動。

第一節、信仰與藝術

創作對我而言就是一個勞動的事，是需要運動到全身肌肉細胞的活動狀態；而「靈修」是一位基督徒該有的生活方式，藉著閱讀上帝的話語建立彼此（我與上帝、我與其他基督徒）熟識的關係。所以我在這裡設定了一個創作目的，是表現在《聖經》中所看見的話語，思考字句裡的訊息，將這些形而上的思緒化為視覺的圖像，座落在一個有限的平面空間中完成屬於「靈修」的藝術勞動。因此，我的藝術創作活動，可以說是「靈修」後的產物或痕跡。

長久以來對於自己信仰的思考認為，基督徒信仰的表現應是建立在「屬靈」的範疇裡，是超越現實面的存在狀態，不是行為給外在世界的人們觀看、不是高道德的行為表現，或是標榜與眾不同。耶穌在 馬太福音 裡告誡門徒說：

「你們禱告的時候，不可像那假冒為善的人，愛站在會堂裡和十字路口上禱告，故意叫人看見。……你們禱告的時候，要進你的內屋，關上門、禱告你在暗中（in secret）的父……」

（摘自馬太福音第六章 5-6 節）

⁸ 「靈修」（Spirituality）一辭天主教稱之為「神修」。十八世紀的耶穌會的施嘉拉馬力（Giovanni Scaramelli, 1687 – 1752）把苦修（Asceticism）及神秘主義（Mysticism）神學建立為靈修生活的一種科學。基督徒的靈修生活，包括整個人與神的關係，既是那位透過聖經及耶穌基督啟示出來的神。這種關係始於創造（Creation），卻給罪（Sin）破壞了，現在只能透過耶穌基督的信心（Faith）重建。基督徒靈性生活的標準，乃是承認耶穌是主，並且在心靈與生活上活出所承認的信仰。摘自《當代神學辭典》，楊牧毅主編，臺北：校園書房，1997，頁 1103。

這段文字除了直接地告誡人們信仰不可張揚的心態外，特別還以「暗」字對比出信仰行為的內在性和私密性，將本來宗教儀式該有的「對群體顯現」特質，以「禱告」的行為模式帶入了屬於個人的「內向」狀態。如同神學家田立克（Paul Tillich）所說的：「信仰就是一種終極關懷（ultimate concern）的態度，……人除了關心食與住的問題之外，也關心精神方面的問題。」當我逐漸關注存在的價值時，便開始進入了「屬靈」的領域中，並且在《聖經》裡找著完全的解答。「舊約」的申命記（*Deuteronomy*）第六章第五節說道：「你要盡心、盡性（soul）、盡力，愛主你的神。」基督信仰所給予的是明確清楚的法則教導，並非是尋覓自我或自我尋覓的狀態，而是將形上意念作為生命目標的永恆運動。在「信仰與神聖的動力」一文中，田立克寫到：「人類心靈之所以渴求無限的境界，是因為有限之物視無限為其歸所。」所以有限的人類在無限的上帝面前，將會獲得滿全（fulfillment）。因此這樣的結果，影響著原本是要滿足人類自身的藝術創作，以致於古典作品中的基督教藝術，多半處在對「聖經事件」或「神蹟奇事」的描繪與再現（representation）。

在有著明確信仰的生命裡，我可以是一位藝術的欣賞者、收藏者、評論者或研究者。但若要成為一位創作者，那藝術的終極關懷是否會在宗教信仰裡得到滿足？對於屬於「探索」般的創作過程，若已有了清晰的方向和目的，是不是會削弱作者在創作中前進的驅力？因為它將變得不再無限；信仰與藝術的定位開始出現了模糊的狀態，無法看見之間平衡的關係。然而在閱讀了彼得·布爾格（Peter Bürger）所寫的《前衛藝術理論》（*Theorie der Avantgarde*）之後，我對他為了要在資產階級社會中建立起「藝術自主性」說法，而對歷史中的藝術進行的分類產生共鳴。他分類背後的藝術觀是建構在「功能性」的思維之上，讓我對藝術原本具有的崇高獨立感，有了「實在」、「親民」的認知。在這樣的機能中我看見的，是功能性裡「服務」所帶來的踏實感，能讓我回到中世紀（Middle Ages）或更早之前的藝術中閱讀，理解那時的創作與生存之間密合的關聯，提醒我在現今充滿著「作者已死」、「作品會說話」的氛圍之下，還保有創作樸實的實踐意義，讓我在從事基督教藝術創作時，有一個清楚確鑿的依據。因此對我而言，一切的勞動與製造，是為了把自己推到上帝的面前，並與閱讀者產生在同樣文本認知上的共鳴。

第二節、不在乎真實

世界如果真如電影「駭客任務」(Matrix)所說的,一切都是大腦細胞的化學反應結果,所有的影像都只是大腦中電子刺激下的產物,那麼,我想追求「真實」似乎失去了意義。可惜對於這個說法我們無法在有生之年得以求證;但如果「駭客任務」的「擬真」是個真實的論點,那身旁所見之物,只不過是一種個人意識投射的產物,是母體給腦部的電子刺激。當然以上只是理論上的假設或學說,對於活生生的我們不乏缺少了說服的能力。因此,我試著從生活週遭來查看這個對於「真實」的界定,思考人們與世界之間的種種關係。

身在「啟蒙運動」(Enlightenment)之後的我們,漸漸地熟悉了「科學的思維」分門別類的專精專業,奧地利作家斯蒂芬·茨威格(Stefan Zweig,1881-1942)在《昨日世界:一個歐洲人的回憶》中描寫到:

「十九世紀懷著自由派的理想主義堅信,自己沿著一條康莊大道走向『最美好的世界』。……人們藐視以往的世紀,因為那時還有戰爭、饑饉和動亂,人們覺得那時的人類還未啟蒙,沒有完全開化。……大街上很少再看見畸形與殘疾的人。所有的奇蹟都是科學造就的,科學,是進步的天使。」⁹

當時的時代是如此信服科學,社會的制度規範也因而步上軌道運行,隨著時間的演進,員警辦案的方式也越漸走向「科學偵查」的模式之中。這樣的改變,影響至社會的,是對於受到質疑的事件,我們習慣質疑著他人口中「誠懇」的說詞,並相信某些「客觀」物件所顯示的訊息。數據、文件、相片、錄影、錄音,這些東西似乎存放著一些真理,是解開何謂真實、真相的謎底;若從2005年台灣社會發生的一些活動來看,不難理解上述所說的道理。政壇文化和媒體效應之間的相互依存,導致了在一切報導上一定有著「科學道具」的伴隨,且在這樣的習慣下產生了一種惡習,套一句閩南諺語說:「看見黑影就開槍」。置身在這一切模仿科學的擬像文化中,許多的「類科學」思維逐漸地混淆了真正科學的精神,最後讓人忘了到底「真實」在哪裡,甚至說不清為何如此執著地尋找「真實」。少詮釋、多記錄和描述的求知態度,是真正的科學思維所具有的價值,是那些「類科學」無法相提並論的層次;然而目前「類科學」的思緒卻逐漸地趁虛而入,攻佔了「啟蒙教育」的心靈,混淆了我們對生活該有的態度。

⁹ 摘自斯蒂芬·茨威格(Stefan Zweig)著,史行果譯,《昨日世界:一個歐洲人的回憶》(Die Welt von Gestern Erinnerungen eines Europäers),臺北:邊城出版,2005,頁9-10。

回到我個人的信仰範疇中思考關於「真實」的問題。《聖經》中的「神蹟奇事」，是文學「創作」的象徵故事，目的為要告誡人們關於生命的存在價值。但客觀而論，接受高等教育的我卻似乎有些花而不實，竟會去相信「處女懷孕」、死人復活升天，甚至認為「上帝的臨在」有如電流竄走全身，並與上帝交談得到啟示；這樣的行為，就好比相信《西遊記》的字面而非其象徵，認為曾經真的有隻猴子騰雲駕霧。但若回到個人意志中，身在「信仰的框架」裡面，便會體會到特士良（Tertullian）¹⁰說過的一句話語：「正因為荒謬我才信仰（Credo quia absurdum）」¹¹。而面對《聖經》中超現實的描述，田立克也說出了有明確不逃避的字句：

「人們應該承認，《聖經》、教義和宗教禮儀都具有神話色彩，……象徵和神話沒有任何替代品，因為它們是信仰的語言。」¹²。

所以，當今社會環境所帶來的影響，讓人執著於對「真實」的要求，以它作為思考判斷的標準，更令基督教成為「解除神話」（demythologization）的一門；但田立克卻始終認定基督教的「破碎神話」（broken myth）¹³，依然有實質神話的意義與色彩。因此，這樣的觀念打開了我在「神話思維」上的理解，支持我對《聖經》的創作。德國符號學家凱西勒（Ernst Cassirer, 1874–1945）說：

「神話和宗教絕不是完全無條理性的……它們的條理性更多地依賴於情感的統一性而不是依賴於邏輯的法則。……當科學思維想要描述和說明實在時，它一定要使用分類和系統化的方法。生命被劃分為各個獨立的領域，它們彼此是清楚相區別的。……但是原始人卻對這一切都置於不顧，他們的生命觀是綜合的，不是分析的。」¹⁴

在這段話中看見了神話是一種不同於科學的思維，並且同樣在顯示世界的真理。而且，若試著從歷史的演進脈絡上來閱讀，則會發現神話是原初的思緒，是早於科學的時代。對現今的我們而言，它是一種能夠解開表像符號的辨識能力，

¹⁰ 特士良（Tertullian），大約是 2 世紀末 3 世紀初的人，被推崇為拉丁基督教最偉大之著作家。非洲道德家、護教家，及神學家，生平少有人知，是迦太基很文明的外邦人家庭出身。本習法律，受過文學、修辭學、法學之訓練，操業於羅馬時，於主後一九 年皈依基督。資料來源：「CCIM Bible On-line Tools」<http://ocean.ccim.org:8088/index.jsp>。

¹¹ Ernst Cassirer 著，甘陽譯，《人論》（*An Essay on Man*），桂冠圖書，1990，頁 107。

¹² Paul Tillich 著，魯燕萍譯，《信仰的動力》（*Dynamics of Faith*），桂冠圖書，1994，頁 45。

¹³ 「破碎神話」（broken myth），是指那些未被淘汰或替換的神話。同註 12，頁 45。

¹⁴ 同註 11，頁 120–121。

見著背後帶來的意義訊息。生活在科技時代下的人們，可惜生疏了原本該有的生活技能，深陷在尋找「真實」的迂迴之中，因此現今必須除去「神話」和「科學」之間的進化論調，轉為以平行關係看待，這樣便能更提醒我們對於事件終極關懷的注意，而非在乎表像短程的利益。我們會藉著「希臘傳說」、「聖經事件」或「天方夜譚」等找出屬於個人的終極關懷和信仰歸屬，就是因為「神話」讓我們在一個距離之外觀看，進而感受最為貼近的生命真諦。如此讓人深刻的張力，是閱讀理解之後才有的結果，因為讀者若不對觀看之物進行思考，那文本之外的涵義便無從得知，而且只會生活在被動之中。因此，科學語言與神話語言的區別，為得是讓人思緒更為清晰；而藝術語言的出現，則是打破線性式的語言邏輯。

所以在這個時代中成長的我，變得不去爭論事物的「真相」，藝術原本具有觀察、紀錄、批判的功能，在創作中開始驚手又驚腳，對於這樣的社會環境，產生不再在乎真實的心態，原因不是認為世界沒有公平正義，也並非背後伴隨的複雜權力體系，而是在信仰的框架中不需消耗無意義的能力。因此藝術創作離開對現世世界的直接關注，轉回到信仰中思考自身與神的關係，開始追求屬於超越現實層面的意義，在當中形塑出自己終極關懷的風格造型。

第三節、「聖經旅人」行前準備

尋找信仰與創作之間的平衡點，框限現實與自我的關係。在進入「聖經旅人」的計畫之前，我將對這個「命題」做進一步的說明。

關於「聖經旅人」的創作計畫，是個長時期創作的模式。對於創作者或觀者來說，面對作品的同時就像是身為一位旅人：由他者觀看的姿態介入畫面，呈現凌空鳥瞰的懸浮之感；一切所見的景象，都稍帶不明的表徵，有時如霧籠罩、有時僅只輪廓清晰。好比旅人所到之處短暫停留；不是片面、也不是深入，能做的似乎只是先行界定在暫留的空間之中，懸置地等待往後的下錨。「聖經旅人」的創作計畫，對作者而言是如此的情境，對作品樣貌似乎也產生同樣影響。要進入「聖經旅人：時刻之間」之前先回顧過去的作品，讓往後的書寫有根源的脈絡可循。

創作對我而言內容非常重要，它不能只流於平面或是與作者之間毫無瓜葛。將創作視為一件可代表自己的活動，其勞動後所產生的作品會代替短暫的主體存活下來。面對「作者以死」的時間框架，時代產生的評論所伴隨的價值觀，輕忽

了作品是源自於作者的意識與勞動，僅將作品置放在所謂的議題之中；當然這樣的結果可能帶來藝術史演進上的豐富性，但似乎是將作品屬於內在性的層面給輕忽遺忘。當作品以凝視、閱讀的方式介入，內在性的特質始終會被看見，作者個別性的身分，此刻也將會浮現。所以在這前提之下，作品所具有的「身分代表」，令我對「創作」有所堅持，也有所緩慢進行。

回顧自己以往的作品，都是開始於一個清楚的圖像畫面。雖然在創作過程當中會有所遊離或轉換，但始終不脫離對基督教的興趣。在 2003 年創作的一系列蛋彩繪畫中，畫面呈現的是我描繪身邊家人的信仰活動，紀錄下當時在宗教氣氛尋求一種屬於自己熟悉的認同。在祖父的葬禮中（圖 32）或是目不識丁的奶奶手上（圖 31），都存有著一個熟悉的信仰記號——是十字架的顯現、是禱告的雙手緊握，或是一群人聚集的低頭祈求（圖 33），這些狀態都使我有種回歸的感受，讓我更興起將自己投射在「聖經事件」之中。這樣的投射，並非僅限於形象上的連結併置，甚至是讓「聖經文本」與現世結合。在我 2003 年的創作自述之中將創世記裡的「神話描述」，轉而詮釋說明自己對於世界發生演變的理解。在這裡我體驗到了「聖經信仰」與現實接合的親切感。

異於天上的人間世界，脈絡根源的飛蛾撲火永遠無從明瞭
有一古老傳說，說人必遠離家園
男人需汗流滿面才得以餬口
女人要生產兒女並為眾生之母
因此循環世代流離。

（摘自 2003 個人創作自述）

在創世記裡說到，人被趕離伊甸樂園，是因為違背了和上帝的立約關係，是因為人開了眼、得了智慧卻也有了「惡」的本質。因此，人必須離開屬於「永生」的樂園，才得以安年。所以我在 2003 年寫下了這段關於《聖經》文本的字句，以文字的方式創作，統整了我對人類原初模型（model）的解釋。又想，若創作是回到《聖經》之中，是否就等於回到那個原本與上帝同在的時空，如同浪子回頭一樣重回「上帝之城」？因此「投射」的欲求越來越濃，將《聖經》與現實結合也逐漸成為我作品內容的表現方向。

2004 年我從一位德國雕塑家諾史帝夫特（Joseph Michael Neustifter, 1949-）的作品（圖 2）中，學習到以「趨向性」來表現信仰。當然我看見的源自於畫冊中的圖片，這種在平面中出現的雕塑，是絕不能等同於原作。所以也許錯意了藝

術家根本的意思，但卻能引起我另外一種思考的方式。在有距離且需要以想像力落實閱讀的圖片裡，讓我意識到在一個畫面中符號間彼此相對的平行關係，是不在乎尺寸的大小懸殊或是邊垂位置的不起眼。只要同時存在於一個框架之中，就會產生交集對話、就會進行串聯。閱讀的眼睛會建構出完整作品的主體。

因此畫冊中人群與建築體之間的關係，在我看來是一整個有機體趨向巨大的永恆立碑。對於這樣的閱讀結果，使我確立了「趨向性」的視覺形式裡產生的內在邏輯：「一群人」是代表信念相同的移動、流離；單位化的「建築體」，則隱含了追求永恆的意念思緒。在關於「趨向性」的內容創作上，我以三張水彩素描來進行試驗，素描 1（圖 3）是以模仿的方式將諾史帝夫特的雕塑 *Arbeitsamt*（1976）（圖 2）平面化，並且改變了它原本是屬於「勞工局」的一個紀念雕塑，轉而成為一間教堂的意象；接著這個想法繼續地關注在「教堂」的建築符號上面，最後在素描 3（圖 4）中，以室內的空間呈現出一種屬於「神聖臨在」的宗教氛圍，這樣的結果，造成我往後在一個單純空間中，反向性地將具有特殊性的符號置入世俗空間，造成具有宗教特殊意涵的閱讀世界。

統合上述零碎的話語進一步地說明，作品所呈現的方向和速度感，象徵著時間的進行；空間**聚焦點**的營造，則是造成**趨向性**的視覺訊息；在符號圖像與空間合併之後，令閱讀畫作的思緒方向，坐落在屬於《聖經》文本的思考之中，也是創作者本身關注的事物之間。

第二章、創作文本的延意

在一件符號交織的「聖經繪畫」中，往往背後所伴隨的文本有著深刻的意涵。因此讀者的閱讀與認知就更顯得重要。阿爾維托（Alberto Manguel）在《意象地圖》（*Reading Pictures: A History of Love and Hate*）中對壁爐罩前的聖母子¹⁵（圖 6）進行精妙的敘述，特別是將畫中窗外的建築物看成一個符號，串聯起《聖經》內容中的信仰思維，在此經文的引述裡，深化了本為平實風景的淺層認知。又好比十八世紀德國浪漫主義巨匠佛列德利赫（Caspar David Friedrich, 1774–1840）的作品《有牧羊人的風景》¹⁶（圖 12），畫面雖然看似平實樸素，但依然是建構在深層的《聖經》文本之上（詳見第三章第一節）。所以我在本章中，先對《聖經》進行個人的詮釋，建立對其關注的角度，接著再從「逾越節」和「最後晚餐」分別進行闡述，回應第一節中談論到的思維模式。最後，由「最後晚餐」延伸出對「罪」的議題進行反省。這些由閱讀所引起的框外之意，即使看不出和作品直接的關聯，但卻對創作者的意識活動有相當的作用。

「當我們閱讀畫面……乃是把敘事的時間特質帶入畫中。我們把侷限在框架裡的延伸到了以前與以後，憑著說故事的能耐，使不可改變的畫面有了無窮、用之不竭的生命。」¹⁷

第一節、對《聖經》的思考

西方基督教學術界裡有一個普遍性的名稱叫做「聖經文學」（Biblical Literature）¹⁸，意指對《聖經》相關文獻的研究。而相關文獻的範圍大致分為兩大類別，一是對正典（Canon）¹⁹《聖經》的各書卷，以及當中所涉及的專題進

¹⁵ 原名為 *The Virgin and Child Before a Firescreen*，傳為羅貝康班（Robert Campin, 1378-1444）於 1430 年所作。

¹⁶ 作品原名為 *Regenbogen über Rügener Landschaft mit Schäfer und Herde* 譯為「雨過天晴後的彩虹有著牧羊人和羊群的風景」，在此簡稱為「有牧羊人的風景」。

¹⁷ 摘自 Alberto Manguel 著，薛絢譯，《意象地圖：閱讀圖像中的愛與憎》，臺北：台灣商務，2002，頁 17。

¹⁸ 「聖經文學」是有關聖經文獻的研究，其所涵蓋的範圍可分為兩大類：一是對正典聖經各書卷以及當中所涉及的專題的研究；二是對聖經書卷以外但卻又與聖經有關的古籍文獻的研究。參考黃錫木等著，序言，《聖經正典與經外文獻導讀》，香港：基道出版社／國際聖經協會，2001。

¹⁹ Canon 一詞源於希臘文，原指「蘆葦」，而後衍伸為「準則」、「限度」之意。同註 18，頁 5。

行研究；二則是研究《聖經》書卷以外的相關古籍文獻²⁰。

藝術史裡大量的「聖經繪畫」(Bible Painting)開展了許多藝術面貌的風格流派，然而在這個時代中再將《聖經》作為創作對象，可說是一件龐大的工程，更難有創新的表現。在不以「圖解」內容的前提下，我轉向將《聖經》中的象徵意涵以藝術手法重構組合。這種要對書卷經文瞭解的藝術創作，應該算是一項具有研究性質的活動，所以當要對這類有著深厚文本的作品面貌進行論述之前，我該對如此複雜的文化累積先行界定，因此直覺地借用康丁斯基(Wassily Kandinsky, 1866–1944)的「點、線、面」說詞來予以框架。我想這似乎是一個不錯的介入，說不定能將《聖經》這個文字的作品，理出屬於視覺藝術的面貌。

「點」是延續、重複的開始，屬於凝視(gaze)的狀態；或者說是沒有開頭也沒有結束，不屬於時間範疇的存有；康丁斯基在《點線面》談到點是完美的小圓圈，是沒有界線可定²¹，如同完滿的永恆象徵，神話般地適合每個朝代。以上帝作為《聖經》唯一中心的内容來看，第一卷書的《創世記》從亞當(Adam)這個「點」的符號開始，以神話寓言的姿態展開了神人的關係，經文裡敘述著人與神的互動，引起了一連串議題的探討。而亞當和夏娃(Eva)離開伊甸樂園的原因，是上帝為要避免他們永遠活在知罪的狀態中：

「主上帝說：『那人已經跟我們一樣，有了辨別善惡的知識；他不可又吃生命樹的果子而永遠活下去。』於是主上帝把他趕出伊甸園，讓他去耕種土地」

(摘自〈創世記〉第三章 22–23 節)

而在《創世記》第四章裡，亞當的長子該隱(Cain)，因為耶和華看中了兄弟亞伯(Abel)的羔羊獻祭，進而起了忌妒心，在一次言談之間將他殺害。這形同人類史上的首件謀殺案，中間產生的爭寵心理，似乎應映了幼小孩童在主體意識建構中的狀態。書卷再往後閱讀，描寫到「挪亞方舟」(Noah's Ark)(圖 11)與降雨四十晝夜，突顯了上帝的主動性，最後強調的重點，則座落在對虹的凝視：

上帝說：「我使我的彩虹在雲端出現，作為立約的永久記號。這約是我與你們以及所有生物立的；彩虹是我與世界立約的記號。無論甚麼時候，我在天空鋪上雲彩，彩虹在雲端出現，我就記得我與你們以及所有

²⁰ 同註 18，序言。

²¹ 康丁斯基著，吳瑪俐譯，《點線面》，臺北：藝術家出版，1985，頁 24。

生物訂立的約：洪水不再毀滅所有的生物。」

（摘自〈創世記〉第九章 12-15 節）

創世記 前段在挪亞的歷史中告結，但在接下來進入亞伯拉罕（Ibrahim）的記事之前，突然出現了一段「巴別塔」（The Tower of Babel）的寓言（圖 9），如此突兀的事件內容，是天使下凡將人類口音打散，好叫他們不把眼光放在自我驕傲中。從這個神話的寓言中，依然帶出深刻的普遍議題——語言是溝通、團結的觸媒，也是驕傲誇口的利器。如此的「寓言」契合著神話的定義，是對自然現象投以自我解釋的創造，如田立克說的「破碎神話」一樣，《聖經》帶有「神話語言」色彩的本質。接下來，發生的「事件」（event）便是經常出現在繪畫中的「亞伯拉罕弑子以撒」（圖 10）。在這個上帝的考驗裡，呈現了基督信仰對「信心」的觀點，也啟示了往後在「新約」中耶穌作為「道成肉身」的神性位格：

以撒說：「請看，火與柴都有了，但燔祭的羊羔在哪裡呢？」

亞伯拉罕說：「我兒，上帝必自己預備作燔祭的羊羔。」

……亞伯拉罕在那裡築壇，把柴擺好，綑綁他的兒子以撒，放在壇的

柴上。亞伯拉罕就伸手拿刀，要殺他的兒子……

（摘自〈創世記〉第二十二章 7-10 節）

創世記 中段的內容開始進入亞伯拉罕的記事當中，具有普遍性質特點的「點」，已開始產生質性的轉變。經文內容縮小到猶太人的歷史裡，慢慢導入雅各（Jacob）與他十二個孩子的框架範疇。讓我們以視覺的想像來觀看這一連串的演變。亞伯拉罕的記事，就好像許多小點逐漸成線一般，而經文的敘述也出現經歷路線的書寫紀錄，創世記 第三十七章記錄著約瑟（Joseph）離開迦南地的希伯崙谷（the vale of Hebron），到示劍（Shechem）去找他十一個兄弟們，然後又被他那牧羊的兄弟們陷害，變賣到埃及地區（圖）。所以我們便開始進入第二個關於「線」的詮釋探討，也就是希伯來歷史中的奴役、遷徙時期。

「線」的形貌所帶來的訊息，是時間的開啟和結束，是一個累積與組合的關係。雖然它有著至少兩者相對望的張力（兩點相互接連的現象），但在這裡我們將會把焦點放在時間的層面上。

《聖經》第二卷書 出埃及記 裡，開始發展出以色列的「族群」認知。作為一部歷史性質的書卷來說，「線性」是 創世記 以後的「舊約」所傳遞的訊息象徵。從神啟摩西的帶領之下，以色列人脫離埃及朝向迦南地前進，在曠野四

十年的「移民」過程，替換了老一輩在埃及奴役的族人，由新生的一群進入那上帝的應許之地。這樣的時間過程、階段的紀錄，呼應了出現在視覺中路徑的線痕。

以色列民族在曠野之中，為了要解決作為群體組織的集體生活模式，摩西溯源到雅各的十二孩子，將人民編列成十二部族，把這散亂的一群賦予樹狀的線性樣貌，更象徵耶穌挑選門徒十二人背後的意義。進入「新約書卷」之後，便轉而以「面」的思維進行「解經」。「面」直接傳達的是空間的象徵意涵。由線條交織界限的區域，是佔據的狀態，它顯示了範圍的場域，並且區別出他者的臨在。我們以這樣的思維介入「新約」，對當中所釋出的訊息予以解讀。

著重耶穌事蹟書寫的 四福音書 裡，紀錄了耶穌在加利利附近的傳道狀態，以視覺鳥瞰的方式閱讀，呈現的是空間地域的形態，具有「面」的區域性特質。在耶穌傳道的內容中，一再地打破「信仰耶和華」（希伯來信仰）的固舊思維，改革所謂「外邦人」的意識分劃，甚至面對有著嚴謹學養的法利賽人時，當面指責他們過於保守的形式主義。馬太福音 第二十三章和 路加福音 第十一章裡，大量紀錄了對法利賽人的批評，經文中出現多達六次「你們這些假冒為善的文士（teacher of the law）和法利賽人（Pharisees）有禍了！」這樣的說詞，耶穌挑戰了傳統體制的獨一專制。

首先在這裡得加以說明的是關於法利賽人與文士的身分，他們在整個「信仰耶和華」的希伯來文化中佔著極為重要的地位。世代承襲的身分和職位的背後，是精通所有摩西法律制度的典範；在舊約時代裡，是進行獻祭儀式的執行者，又因為得以進入「會幕」²²之後而更顯榮耀。而到了新約時代，耶穌基督來到世上，卻打破傳統的形式格局，開展出更為寬闊的面向。在一次的事件中，耶穌應許了一位稅吏的跟從，卻受到法利賽人和文士的質疑：

「你們為什麼和稅吏並罪人一同吃喝呢？」

耶穌對他們說：「無病的人用不著醫生，有病的人才用的著；我來本不是召義人悔改，乃是招罪人悔改。」

（摘自〈路加福音〉第五章 30-32 節）

耶穌帶來的「宗教改革」，打破了舊有的僵化階級，向下傳達向上的提升力量，顯現了宗教信仰給予人們的真正價值。馬太福音 的最後寫到，耶穌對門

²² 參照自舊約 民數記（Numbers）第十八章 23-24 節。「從今以後，以色列人不可接近會幕，免得他們擔罪而死。惟獨利未人要辦會幕的事，擔當罪孽；這要作你們世世代代永遠的定例。」

徒說：「你們往普天下去，傳福音給萬民聽……」（太：十六 15），在此點出了一個屬於「面」的連續性，造就往後教會建築體興建的「體」的景象。

總結上述對《聖經》繁複的敘述，以「點、線、面」所帶出的思考給予了這個文本視覺上的具體造型。神聖數字「3」的對應，使其在視覺上構成的基本形態，正是作為象徵三位一體(Trinity)的三角形，在這個架構中，核心傳遞著「人歸向神」的訊息，內容鋪陳則以「點」開始敘述普及、宏觀的「神話範疇」；接序出現的「線」，則縮小至特定民族的界定中，產生出「原型」的基本模具，可視為思考中的對照群組。到了「面」的框架階段，主要傳達的是人類回到作為自主的個體，以這樣貼近自身的思緒串流整個「新約」的場域。此外，另一個「點線面」基本樣貌是「圓形」。由無限多點或線串聯劃界而來的面，有著時間的本質，卻毫無始與終的呈現，於是從中擷取出的是時間的片斷、時刻的樣態，相互交連尋找共鳴象徵的意義。這樣的方式，說出「新約」與「舊約」的關係，也是「新約」之於《聖經》的必然特徵。

新約 馬太福音 第五章 17 節中耶穌說：「莫想我來要廢掉法律和先知（舊約），我來不是要廢除，乃是要成全。」傳達了新約與舊約相互呼應啟示的關係，就像門徒十二的數字等同希伯來的十二支派；基督受難的殘破樣貌，如同早於當時五百年之遠的 以賽亞書 中的描寫：

「許多人因他驚奇，他的面貌比別人憔悴，他的形容比世人枯槁……他誠然擔當我們的憂患，背負我們的痛苦……因他受的刑罰，我們得平安；因他受的鞭傷，我們得醫治……耶和華使我們眾人的罪孽都歸在他身上……他像羊羔被牽到宰場之地，又像羊在剪毛的人手下無聲，他也這樣不開口……。」

（摘自〈以賽亞書〉第五十三章）

第二節、逾越節與最後晚餐

「逾越節」（圖 15）是屬於「舊約」 出埃及記 中的特殊事件，是以色列人最為重要的節日之一，是關於他們根源與民族歸屬的符號代表。其發生的背景是以色列人在埃及作奴役的時期。希伯來的神祇耶和華（或稱亞威（YaHWeH））啟示摩西（Moses）作為以色列領袖，並且帶領他們離開埃及，進入應許的迦南富地。「逾越節」的出現，是在摩西與其兄長亞倫（Aaron）對埃及法老蘭塞二世

(Ramses)²³進行協商過程中，耶和華所降下的十個災難裡的一個儀式。因為法老王的頑固，前面九個災難都駁回了摩西的請求，但最後在第十次的災難「天使弑長子」(圖 16) 的惡夜行動中，法老王才屈服。

「夜裡，法老召了摩西、亞倫來，說：「起來！連你們帶以色列人，從我民中出去，依你們所說的，去事奉耶和華吧！也依你們所說的，連羊群、牛群帶著走吧！並為我祝福。」

(摘自〈出埃及記〉第十二章 31 節)

屠殺的過程，以色列百姓在門框上塗抹了羔羊鮮血，使天使見著這記號便越過門戶，沒有進屋行刺。關於這節日的儀式，在 出埃及記 的十二章中有詳細記載，是指宰殺「頭生」牲畜作為獻祭燔物。但是這裡的祭品，不再是祭壇上焚燒的貢物，轉而成為食用之物。替代救贖的羔羊肉被以色列百姓食用，象徵著人們與上帝同在一起。

「在黃昏的時候，以色列全會眾把羊羔宰了。各家要取點血，塗在吃羊羔的房屋左右的門框上和門楣上。當夜要吃羊羔的肉，用火烤了，與無效餅和苦菜同吃。……這是耶和華的逾越節。」

(摘自〈出埃及記〉第十二章 6-8 節)

一個象徵「罪」的替代物，經過「逾越節」的轉換，成了一個屬於身體力行的生命活動；它不再處於相隔遙遠的祭壇之上，而是貼近到自我身軀之中。它原本顯示祭典不同於生活的特殊質性，但在守節進餐的「逾越節」裡，儀式成了一種生活方式，生活有著儀式化的調性。如此的轉變打破了神與人(希伯來人)的關係，從只能存在於「儀式」這樣外在性中，進而開啟了一個新的思維觀念，是人類與神對話於內在深處。

這樣的轉變在宗教畫作中清晰可辨。在「彼得的眼淚」(The Tears of St. Peter) 這類的宗教繪畫中，畫面內容的「空間」大多呈現上下的關係：神父祈禱的姿態引頸向上(圖 7、圖 8)，顯示出普遍的「宗教」思維，是屬上下相連的主僕模式；在藝術家卡拉瓦喬(Caravaggio, 1571-1610)的作品 聖保羅的死難 (The Conversion on the Way to Damascus, 1600)(圖 17) 中，光源雖是由上而下照射，但保羅雙臂張開的姿態，宛如呈現向上投射的光感，以這個形式回應文本

²³ 蘭塞二世為第 19 王朝的法老，在西元前 1279 到 1213 年之間統治埃及，由考古發現他很有可能就是 出埃及記 中的法老。參照約翰 鮑克(John Bowker),《聖經的世界》，頁 47。

內容，傳達出內而外的光亮象徵。原本是法利賽人的保羅（原名掃羅）到處迫害基督徒，被基督光照失明之後三日又得以看見，之後保羅因著與神同在而四處傳講福音。這樣的失明悔改，顯現的不再是看見的動作姿態，當在黑暗中與耶穌對話，所引起的是對內心的探索，而非四處引領尋覓。

「掃羅行路，將到大馬士革，忽然從天上發光，四面照著他。他就僕倒在地，聽見聲音對他說『掃羅、掃羅！你為什麼要逼迫我？』……同行的人站在那裡，說不出話來，聽見聲音，卻看不見人。」

（摘自〈使徒行傳〉第九章 3-7 節）

這裡以圖像的語言傳達信仰活動的改變，回應了「逾越節」所顯示的神人關係是種內在的需要，以這樣的關係再解讀新約的「最後晚餐」，耶穌與十二門徒的共同生活，就好比有著中心點的圓形；而猶大的背叛，是這個圓的內在缺陷，猶大的行為，顯示出個人獨一性的存在。舊約中群體性的背叛²⁴來到這裡，變成一個人的表現，正如同耶穌帶來實際的救贖意念一樣。義大利導演帕索裏尼（Pasonini）的電影「馬太福音」裡我們清楚看見，耶穌傳道的對像是街邊路旁的人們，他說：「時機成熟了，上帝的國快實現了！你們要悔改，信從福音。」²⁵。這裡耶穌不再像先前的先知是對猶太民族發出集體的籲求，相反地是向每個個人勸戒。當代神學家布林特曼（Rudolf Karl Bultmann, 1884-1976）指出「耶穌的教訓與先知們不同的地方，在於他不是針對全體百姓，而只是針對個人」²⁶然而這樣由全體轉向於個人，就像是現代主義將藝術視為一種個人內在性的表現一樣。

「最後晚餐」的背景，是耶穌死前與十二門徒一同用餐的時刻，正在進行屬於以色列的傳統「逾越節」飲食、禮儀。當晚耶穌表明他將受釘十字架，且在三日之後復活。接著與門徒的談話，便是立下「新」的誓約，以餐中活動的形式作為一個象徵記號，視為往後門徒們省思紀念「基督受難」的依據，也就是今日基督徒聚會時所行的「聖餐禮」。

在這紀念「基督受難」的儀式中，可說是新約使徒（基督徒）的「逾越節日」，重新紀念與上帝（基督）的立約關係；因此從「逾越節」到「最後晚餐」，分別

²⁴ 摩西在西乃山上領受十誡時，以色列百姓在山下拿金飾鑄造牛犢。參照自舊約 出埃及記第三十二章。

²⁵ 摘自《聖經》馬可福音，第一章 15 節。

²⁶ 參照叢日雲，《在上帝與凱撒之間－基督教二元政治觀與近代自由主義》，臺北：左岸文化，2004，頁 80。

象徵著群體的團聚和個人的悔改。我以這兩個事件作為創作內容的起始點，從中開啟思考信仰的創作：「逾越節」裡待宰的羔羊與人立了新的誓約；食下羔羊肉的行為，是接受基督受難的表現。於是，我們在天使越過之後得到洗滌，並依然存活，而且看見與神之間本已存在的歸屬關係。

第三節、「聖」與「罪」

「最後晚餐」的事件意義，會隨著時空的框架而有所差別；像是一個囚犯的刑前一餐，或軍營生涯未了之時對比，「最後晚餐」在裡面所隱藏的情緒意義都有著明顯不同。當然在個人創作中所提出的「最後晚餐」，是屬於一個宗教框架，是基督教文本的顯現，在這個特殊事件的框架下，我想談論關於「聖化」與「罪」的議題。

首先讓我們從聖經歷史的角度來看。當時「最後晚餐」的執行是一個節慶——「逾越節」的遵守，而非「基督受難」的紀念聖禮；其次顯而易見的是將焦點放在「耶穌」身上。在此事件裡，耶穌做的行為和所說的話語，變成了後來基督教一個明顯的信仰告白和神學思維；第二個焦點則是在「門徒」的反應上。以當時事件的發生有兩個特別突顯的角色——彼得（Peter）和猶大（Judas）（圖 25），兩人在當時的事件裡分別做了兩個極端的決定，也預示了未來成「聖」和成「罪」的命運。

猶大是一位稅使，是耶穌親近的十二門徒之一，往往我們現今的讀者都會馬上將其冠上「出賣、背叛」的「罪」的角色。但我在創作的過程中有機的易變現象，使我體驗到人的不可名狀，是有趣而且無法預視的。身為一位創作者，常在實行已預定的計畫時改變了原本要走的路線，就像是自助旅行時的機動性一般，當我們偏離預定的計畫前往未知的路上，更清楚那無法掌控的程度遠大於之前的計畫，而經驗和知識則會在此時成為我們判斷的依據。然而在下錯判斷時就會出現一個命題——人的有限性。猶大的「出賣」行為，正是座落在這個範疇之中，進而延伸所謂的「成全基督受難的背叛使命」。德國導演史隆多夫（Volker Schlöndorff, 1939~）的作品「第九日」（Der Neunte Tag, 2004）便觸及到這個議題。²⁷因此，對於猶大的定位應否重新看待？

²⁷ 影片是根據一位神父在納粹集中營裡的日記改編而成。主要內容圍繞在納粹特赦他的九天中，與蓋世太保隊長之間的對話。資料參照部落格[提歐多文件]文章：
<http://blog.yam.com/songn/archives/660123.html>。

「基督受難」的起因是因為被利未人起訴到羅馬法庭受審，最後以「政治叛亂」的名義定罪；而猶大在這當中則是成為一個「溝通」的仲介，向利未人報告耶穌受難前的一切活動行程。在「最後晚餐」進行的開始，耶穌以暗示性的口吻說出猶大內心所想的行為意念，接著他便奪門而出去通風報信。

這個「背叛」的屬性，是在一個內在的自主性框架中被建立起來。猶大以一個親密的動作向羅馬兵報備吹哨——親嘴的問安，變成一個緝凶逮捕的記號。然而出賣耶穌的行為其實不需猶大來執行，耶穌當時作為一位改革性的宗教團體領袖，他對猶太教所引起的壓迫是極大的，因此猶大作為耶穌門徒所帶來的象徵意義，則是再次傳達「背叛」的真正意義是完整圓內的缺陷。耶穌和十二位門徒之間的關係是以耶穌作為中心的圓形，整體且完整，所以猶大「出走」的行為，破壞了圓的整體，但也顯示了他不可取代的特殊價值；在「上帝的救贖計劃」中成了關鍵性的環節。因此在這天命的工程中，猶大的背叛似乎是他另一種「神聖受難」的過程。

在對上述「猶大受難」的命題定案之前，先回到另一個角色——彼得身上。「最後晚餐」中耶穌預告了彼得在雞啼之前將「三次」不認主（耶穌），然而彼得豪爽的個性，在當場便直接地承諾將忠誠到底。當然以此時的氣氛狀態，這樣的反應絕對是理所當然的表現，而事後所發生的「否認」行為，也理當是人之常情。因為在當時的氣氛之下，基督被羅馬兵捉捕的原因是政治叛亂的罪名，而那些屬於同黨的學生門徒也必會遭追緝、圍捕。當然如果一直追究其「真實」為何，便會沒完沒了的循環下去。以一位藝術工作者的身分思考，面對早已過去的歷史，其實還原「真實」是一個最無意義的活動，這不外乎只是滿足一種人類窺視的慾望與好奇的心理，卻無法在談論交集之間產生何種效益。所以在此我以神話思維進行思考，是關於符號背後意義的象徵，在耶穌與彼得的對話之中，預言與諾言之間，存在一個對未來的期許，而預言的落實說明瞭命定的模式，是屬於上帝計劃的一部分；反觀彼得「不認主」的表現，則是說出了「違約」的罪行。

上述的彼得與猶大所作的反應是一個相反的關係。猶大的「犯罪」是「神聖的」，彼得的「犯罪」則是「惡的象徵」；因為猶大成全了「基督受難」（The Crucifixion）的救贖使命，彼得僅僅只是顯示了人脆弱的有限性。當然如果事件停在這裡，《聖經》背後的邏輯結構將會有很大的動搖，所以有著後續的發展才得以完備作為象徵性的神話邏輯。而最後猶大的上吊和彼得的放聲大哭，其實都是一種自我負責與懺悔的反應，兩者相較之下，猶大犧牲生命看似強過彼得哭哭就過的發洩心理，但以基督教的信仰思維來看，彼得最終卻因此被後人推崇稱

「聖」，這樣的結果根本原因，是他的反應沒有逃避、是「面對上帝（基督）」的承擔意志。彼得的存活告訴了我們「基督受難」的真正意涵，是上帝無限原諒的真理，和必須承認自我軟弱的有限生命。

上帝與人之間已由外在轉向內在，所以「面對上帝」就是面對自己。彼得就是真正知道「基督受難」的使命意義，瞭解了在上帝面前「惡」不只是必然性的存在而已。真正重要的是擁有悔改反省的絕對意志，自我建立起神、人之間的「新約」關係。所以違約的背後是「惡」的象徵意義，而悔改則是一個「成聖」的關鍵契機，是面對、回歸上帝的唯一途徑。

第三章、「聖經旅人」的創作形式

以《聖經》作為創作對象所造成的是必須顧及到文本內容的真確性。不同於「基督教藝術」那般自由地繪畫一些屬於「神蹟事件」的作品，而是讓讀者藉以進入一個思考的機制之中。因此這裡產生了兩個主要的表現形式，首先對「併置」進行闡述，爾後再對文字加以論述。

第一節、回溯與併置

《聖經》原本就是具有極高價值的文字書寫作品，以新約 啟示錄 (*Revelation*) 為例，書卷中文字的敘述，往往是畫家極感興趣的領域，因為它提供了創作者在想像力的無限發揮中，擺脫現實層面的禁錮，也在非專研「啟示」背後的人文意涵下，創造出深具豐富符號的圖像世界，甚至因此超出當時社會所有的視野。

以波希 (Hieronymus Bosch, 1450-1516) 的作品而論，是被二十世紀的「超現實主義」(Surrealism) 藝術家推崇為系譜的源頭，就畫面中那些光怪陸離的圖像來說，是極具想像力的超現實世界 (圖 18)。若按以時代框架檢視，早已顯露出「浪漫主義」(Romantism) 的美學氣氛，對當時社會滿是勢力龐大的教會來說，波希就好像一位異教徒般地興風作浪；十五世紀佛羅倫斯的大主教聖安尼多尼諾 (St. Antonino) 斥責道：「錯在畫者不該畫出與我們的信仰相悖之物，不應將三位一體用三頭的畜生 (圖 19) 代表……」²⁸。但是二十一世紀的藝評家尼可拉斯 包恩 (Nicholas Baum)，卻在一些生平考古的文獻中發現，波希其實是位虔誠的天主教徒，其詭譎奇幻的符號造型，是由《聖經》經文的敘述中建立而來，目的是為了告誡人們不該荒唐度日。面對上述兩種說辭，我們可以看見在回溯的閱讀中所造成的詮釋結果，而不論誰對誰錯，我們都可看見波希的創作是在一個「回溯」《聖經》文本的狀態中，展現出個人風格面貌。因此在這裡，我的「聖經繪畫」創作，便是把「回溯」當作作品表達與觀看的方式，作品 晚餐 便是以達文西的 最後晚餐 作為創作的圖像根本來源，以仿照其構圖來達到閱讀上銜接連結的結果，接續它在當時文藝復興時期的人本精神，進而探討基督教文本裡神性與人性之間的相對關係。

²⁸ 同註 17，頁 68。

「回溯」是一種意識的活動，是身處在這個時代創作「聖經藝術」所產生的必然反應，它代表著主體往「歷史」的方向前進，到達早已發生的境地；從藝術史來看，從事「聖經繪畫」的藝術家也相同具有「回溯」的企圖。屬於「新教」系統的林布蘭特（Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606–69）在表現舊約題材時，往往都將模特兒打扮為身穿東方服飾的人物，以契合「聖經繪畫」是中東地區的文化背景，甚至為了要在畫面中表達出「上帝話語」這樣的主題，林布蘭特更是抄寫「希伯來文」於畫面之中（圖 23）。另外屬於「拉斐爾前派」（Pre-Raphaelitism）的漢特（William Holman Hunt, 1827–1910），為了要描繪出「替罪羊」（圖 22）的「寫實」，特地前往死海寫生風景，並且回到耶路撒冷的工作室畫下山羊²⁹。十九世紀初期的「拿撒勒人畫派」（Nazarener），為了重建德國宗教藝術的信念，不僅繪畫以基督事蹟為內容的作品，更是在生活上將自己裝扮為耶穌的樣貌，留著長髮與鬍鬚。以上這些形式的表現，都是具有「回溯」的創作態度，在作者的心中，將要表現的藝術樣貌與文本原本該有的形象相互連接，以符合一個「忠於原味」的內在滿足。

上述表現的原因，是因為「基督教藝術」不論是分析還是創作，都無法脫離閱讀文本這個必要的動作，而就在對繪畫的文本（或故事）閱讀研究之後，藝術家都慣常回到文本中的那個世界創作圖像的樣貌，從中尋求與表現主題相互產生的共鳴之處。在這裡，「求實」的因數讓藝術作品產生某種深度的張力，呈現作品某一面向的「求實」，讓作品的內容主題更顯「臨在感」。2004年3月由梅爾吉勃遜（Mel Gibson）所執導的電影「受難記：最後激情」（The Passion），從嚴謹的「回溯」考古研究裡，以極度寫實擬真的手法將基督鞭打受刑罰的過程血淋淋的呈現，我們可以清楚的知道導演為求寫實逼真的背後動機，在一個宗教文化的範疇之中如此表現，就像是為了讓信徒們感同身受基督受的苦難；但若放在視覺藝術的領域裡，似乎削弱了原本可以進入符碼的世界中，玩味象徵所帶來的深刻思維。這樣的結果，依然是因為「求實」的因數，造就了作品最後呈現的風格走向，詮釋了作者要表現的意念。

在回溯《聖經》的創作意念中，造就了對「求實」的關注，但也有一些藝術家不拘泥在著墨於「求實」的層面之上，而是轉向到「象徵」的思維之中。德國文藝復興大師杜勒（Albert Dürner, 1471-1528）的木刻版畫作品（圖 21），時常針對「啟示錄」書卷的經文進行製作，以複雜象徵的符號具體出文字的描寫，宛如另一種啟示性的繪畫。在富有意義的圖像中，建構文本背後所要表達的訊息樣

²⁹ 參考自網路：<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/online/pre-raphaelites/scapegoat.asp>。

貌，是另外一種「回溯」的表現。然而在這之間存在著一個狀態，是對文字藝術進行圖像藝術的轉化，顯露出創作者與詮釋物之間存在著某種轉述承載的主從關係；但不是單向性的臣服複寫，而是亦主亦僕的意志狀態。然而雖說形式的表現能跳脫經文的束縛，卻還是屬於「聖經插圖」的藝術範疇，是極直接依屬經文敘述的創作。

由上述的「回溯」文續中，反觀「聖經旅人：時刻之間」的作品，是不屬於這樣的「回溯」機制。在「聖經旅人：時刻之間」中的「回溯」基本上，是創作者的信仰活動。位在現今社會裡閱讀《聖經》，從中審視經文的意涵，而「再現」連接當下的時代氛圍，造成在繪畫的圖像世界裡，觀看符號相拼的隱喻關係，進一步地從這些「宗教符號」的線索中，回溯到《聖經》文本的意涵裡，產生與當下自我存在意義的相互重疊，思考「遠古」基督信仰所帶來的訊息。

在一系列的「時刻之間」的作品裡，非科學考證的圖像創作，是我直覺地回到《聖經》和藝術史中尋找到的結果。在象徵語言或與自我共鳴的形式裡，製造出屬於「聖經文本」的圖像世界，讓閱讀者能在其中進行「回溯」的行為，思考當中所產生的「信仰意念」，再與自身相互重疊串連。因此對於「閱讀」行為所具有的「回溯」，實質上是必需在認識這個《聖經》文本的前提下進行，而這也是我要建立「新教藝術」所具有的基本層面，就像藝術史學家特萊戈(Jörg Traeger, 1942~)在《浪漫主義時代的動盪：論十九世紀德國繪畫》一書中提到：「若想瞭解德國浪漫主義藝術，就得先認識基督教的信仰，或者更明確地說，認識其教義的觀點所帶來的影響。」

以德國浪漫主義畫家佛烈德利赫的作品為例，在一張看似平常的風景畫 有牧羊人的風景（圖 12）的畫面中，若以宗教思維閱讀起，便會發現框架裡到處充滿基督教的符號，而且直指新教的精神。

圖畫世界的天、海、地，是佛烈德利赫經常表現「新教精神」的符號，是回應 創世記 中「上帝創造天地」的個人語彙。

「上帝又命令：『在眾水之間要有穹蒼，把水上下分開。』……他稱穹蒼為『天空』。……上帝又命令：『天空下面的水要匯集在一處，好使大地出現。』……上帝稱大地為『陸』，匯集在一起的水為『海』。上帝看陸地和海洋是好的。」

（摘自〈創世記〉第一章 6-10 節）

在這個世界中出現的彩虹，以一股正面巨大的姿態顯示，道出了《舊約》中的神聖立約，也將畫面再度引到屬於基督教的範疇之中，將這個看似平實的風景空間賦予一層宗教性的內涵框架。題目的名稱，提醒了讀者在面中的人物是在牧羊，而牧人與羊群間的關係，正是象徵了新約中的基督與門徒。遠方巨大的樹木和近景的枯木形成對比，有牧人與羊群的茂密樹叢是生命樹的代表，落在陰影之中的，是隱喻著那棵帶出原罪（Sin）議題的善惡之樹；一個位於光明之下、一個處在黑暗之中，正如同 創世記 第二章³⁰所描寫的一樣，是種「分辨」的對比關係。整體畫面傳達出一個訊息，是牧羊人在一個分辨善惡的世界中顧養他的羊群，如同耶穌在 馬太福音 中說的比喻一樣：

「一個人若有一百隻羊，一隻走迷了路，……他豈不撇下這九十九隻，往山裡去找那隻迷路的羊嗎？……你們在天上的父也是這樣，不願失喪任何一個。」³¹

「聖經藝術」的回溯活動，有的是回到《聖經》本身的經句內容、有的是時代中宗教與社會的特殊關係，另外則是個人對文本解讀（回溯）之後，所呈現自我詮釋的構成世界；礙於個人對《聖經》裡神學意涵的不純熟，使我在創作作品時，是用直觀的感受擷取藝術史中具有與《聖經》共鳴的視覺形式，也因為這樣的手法，使得畫面中產生了「併置」的狀態。

在「聖經旅人：時刻之間」的「併置」，並非意指藝術史中原有深厚文本的 collage，而是單純的中文字譯，是指將個別元素置放在同一個畫面之中。所以，統整自己的作品於以閱讀發現，可將「併置」的手法分為三個層面的思考，首先談論到的是以「完型」心理作為對閱讀畫作的反應。受到位在德國的奧伯阿瑪高鎮（Oberammergau）每十年演出一次的「基督受難劇」（The Passion Play）³²（圖 13）啟發，在他們演出的「新約」劇碼中，不時穿插舊約的活人圖³³（圖 14）在舞臺的一端，這樣同時出現兩個符號文本的框架，造成一種強迫「完型閱讀」的結果。又如超現實主義那群藝術家一樣，在學生時期玩著「浮雕遊戲」，任意選擇三個名詞併置³⁴，沒有原因的組合，卻依然激起人們想要造就那些無意涵詞彙

³⁰ 舊約 創世記 第 2 章第 9 節：「有棵能賜人生命的樹，也有棵能使人分辨善惡的樹。」

³¹ 新約 馬太福音 第十八章 12 - 14 節。

³² 奧伯阿瑪高鎮位於巴伐利亞阿爾卑斯山山區。「基督受難劇」從 1634 年開始公演至今。詳見電子報「螢光筆帶著我旅行德國」（<http://enews.url.com.tw/gutentag.shtml>），第 39、40 期。

³³ 「基督受難」是屬於新約聖經，與舊約聖經相差 430 年。參照《聖經－尋道本》，紐澤西：更新傳道會，2002，年代表。

³⁴ 參照自 Meredith Etherington-Smith 著，林淑琴譯，《記憶的堅持：達利》，臺北：臉譜出版，2000，頁 90。

的世界。因此我便以這樣的思考模式創作，在一個畫面之中，同時存在著許多元素符號，是各自帶著自己的文本出現，對於觀者來說，將會以「完型」的心理益智對框架下的眾多元素加以統整，串聯出一個具有主架構的秩序世界。

在這個「完型」的意志活動中，其實背後淺藏著架構一個世界的趨想，是一種包含狀態的框架機制。我的作品 十字路口（圖 48）便是以這樣的相互關係製造出來。原本不是繪製關於「聖經世界」的畫面，而是對於「複製」（copy）這個議題進行創作，並且預定最後將「摹寫物」與「繪畫物」同時呈現的對話關係。這當中之所以改變作品內涵的因素，還是來自於個人內在的欲望趨力。於是在殘缺不全的路口空間裡，一一安排符號在畫面中。當中符號所構成的內在邏輯，便是由「自我完型」的心理型塑而出；是對生命前進的抉擇為題，流逝的形體在斑馬線上，圍繞著生命樹與善惡之樹。

另外一件作品 應許地（圖 63），依然是在一個世界中進行符號間串聯的對話狀態。在台灣國際定位的議題中，我將舊約神話中「過紅海」的寓言事件和前景的柏林圍牆（圖 64、圖 66），作為兩陸地間的符號表徵，以曖昧雙向的可能交叉出閱讀者個人終極關懷的詮釋。這裡「過紅海」（圖 65）象徵的「脫離」與柏林圍牆的「統一」，形成懸置於空等待下錨的狀態，有待閱讀者主動介入予以詮釋解讀。這樣的符號串聯與詮釋，是一種對文本需要認知的閱讀活動，作品 路口上的羔羊（圖 70）中，那上吊的猶大（圖 73）預見馬利亞懷中的耶穌（圖 72）和獻祭的羔羊（圖 71），三者之間的符號訊息坐落在一個路口的拼碎世界，事件的溯往與時代的超越，將凝聚於觀者主體意念上的思考，在自我犧牲或是獻上自己意愛的（孩子）作為活祭，讓更為廣大的「救恩」³⁵得以完成。

「併置」的手法在結果上引起視覺的「原型閱讀」，所以在創作過程中我刻意將不同屬性的形式置放在同一世界當中。作品 見證（圖 78）的左圖畫面裡，源自於新約文本的「多馬觸摸聖痕」，是用繪畫性的表現筆觸將門徒與基督交織於一體；畫面還以硬邊線性的造型對比出，繪畫性所造成時間流逝感的運動狀態，讓硬邊造型的永恆象徵更為明確。左圖畫面上方的三角代表燈罩，是象徵三位一體上帝的基督教藝術符號；下方略帶透視的平面矩形，和右方暗示裡外空間的門框，架構起基督和使徒處在室內的空間狀態；而桌面的梯型造型與右圖中同樣屬室內墓穴的石台，彼此呼應相對，將兩個相拼的矩形畫框串聯，並在兩者特殊「時刻」中產生寓義上的對話。

³⁵ 這裡所指的「救恩」是指耶穌無罪地被釘在十字架刑具上，目的在於要承擔世人所犯下的罪，無論是古亦今的永恆赦免。

最後一項對「併置」的思考，是當中符號間主僕關係的建立與分配，是作品中非同質元素的組合。以作品「記事：基督、耶穌」（圖 82）為例，在墨綠色的平面上，同時出現水準順序的三個矩形畫面，兩旁浮貼的木片是描繪耶穌基督的形象，左邊（圖 83）那清晰的臉孔是意表「聖像」基督；而右邊（圖 84）較具繪畫性表現的，則為耶穌在十字架形具上受難的狀態。畫面中間部分向內鑲嵌的是現成物——《聖經》，書的內頁翻至舊約「以賽亞書」，內容是在描寫上帝僕人的受苦：

我的僕人行事必有智慧，必被高舉上升……許多人因祂驚奇，（祂的面貌比別人憔悴，祂的形容比世人枯槁。）……祂被欺壓，在受苦的時候卻不開口，祂像羊羔被牽到宰殺之地，又像羊在剪毛的人手下無聲……
（摘自〈以賽亞書〉第五十三章）

在這作品中，我試著由對照呼應的閱讀模式，傳達藝術史中反覆描繪「基督受難」的現象，除了要表達基督人性的無罪受苦之外，還回應了西元前七世紀「以賽亞書」中的預言，讓「耶穌」成為「基督」，讓平實的「基督受難」畫面回到一個信仰層次中，落實「道成肉身」的思維。因此，在這三組畫面之下，我分別以文字註解圖像背後所具有的文本，讓閱讀作品的視野，能集中在思索基督信仰的範疇。

在「聖經旅人：時刻之間」中的作品，文字和圖像的併置所產生關係，往往在閱讀文字內容之後，圖像便會產生隨從的現象，造成讀者會企圖在圖像中找著印證文字的部分。面對這個限制對圖像自由幻想的表現手法，卻是能符合我個人在創作上言說、傳遞訊息的創作衝動。我個人意愛於這樣的圖文相行思考呼應，在一個清楚的範圍中，凝視和閱讀圖像。對於這個「文字與圖」的併置模式，我在下一節中再加以談論，由「聖經旅人：時刻之間」的作品來直接對其進行思考，從中整理出我的創作中文字與圖的並存關係。

第二節、圖畫中的文字

「圖畫中的文字」是一個極為複雜的龐大主題，它分別出現在東方世界與西方藝術的脈絡中，呈現的共生姿態則顯示在作品背後藝術家的「主動」意識。在純粹西方「繪畫圖像」的長久歷史中，許多作品都具有文字書寫的句子，當回溯到早期基督教藝術的表現形式後，不難看見《聖經》經文的敘述會出現在圖畫之

中。以文字直接出現作為當時教會對人民傳教的器皿工具，讓人更貼近一個信仰層面的圖像世界，從中產生一個圖文共鳴的閱讀活動。十四世紀的藝術家馬提尼（Simone Martini）為西恩納（Siena）大教堂所繪的祭壇畫 天使報喜（Annunciation, 1333）（圖 24），便是在天使的嘴邊寫著「萬福，充滿聖恩寵者，上主與你同在」的拉丁文，往馬利亞的方向前進傳送³⁶。

「基督教畫作」中的字句內容，具有銜接《聖經》文本的功能，以詮釋圖像的姿態出現，具有將圖畫空間拉到「特殊時刻」的作用，也就是進一步地暗示出畫作內容所談及的「聖經事件」是必須要被閱讀者所注意的一個範疇。在上述的作品 天使報喜 中，文敘的內容是天使最後所說的「以馬內利」（Immanuel）³⁷，而非是先前對馬利亞說：「妳將聖靈懷孕」³⁸的緊張時刻。所以我的作品則是運用文敘的意涵，標示界定出圖畫所具有的特殊屬性。

在 十字路口 的平面作品中，畫面直接地分為上下兩個部分，下方壓克力鏡面罩著的是文字的書寫和紀錄。在這件圖文的作品裡，文字的內容原本是在紀錄我的創作過程。例如標上每個時間點的作畫日期，或是打畫修改的構圖草稿，是屬於一種後設的意識行為，但又因為轉換了作品的核心訊息，使我在第二階段的創作中，抄寫了《聖經》 傳道書 的章節經文，回應上半部的圖像內容。

「在耶路撒冷作王、大衛的兒子、傳道者的語錄。傳道者說：空虛，空虛，人生空虛，一切都是空虛。人在太陽底下終生操作勞碌，究竟有什麼益處？一代過去，一代又來，世界老是一樣。太陽上升，太陽下沉，匆匆地趕回原處，再從那裏出來。風向南吹，又轉向北，不斷地旋轉，循環不已。……」

（摘自舊約〈傳道書〉第一章 1~6 節）

以鉛筆書寫的結果下，模糊不清的筆跡造成識別上的困難和不易，而草體的書寫筆跡，反應的並非文字傳達的意義，反而呈現書寫者內在節奏的情緒，也因此對應到上方的圖像世界，將對城市異象的《聖經》隱喻，再推進深入到個人內在思維之中。

由於「聖經繪畫」與台灣背景的文化落差，即使經文的字句被清楚閱讀，都

³⁶ 參照黃文捷等編譯，《西洋繪畫 2000 年：1 從繪畫起源到哥德晚期》，臺北：錦繡，1999，頁 126。

³⁷ 「以馬內利」（Immanuel），意指上帝與我們同在。

³⁸ 參照新約 馬太福音 第一章 23 節。

不見得能與作品核心意義產生共鳴。於是我在「註解 A-men」（圖 56）這件作品裡，以「文字」直接的功能性特質，補足無法傳遞的符號訊息。2004 年我在故鄉台南做了一面鑲嵌壁畫 A-men（圖 55），以基督教的符號構成一個風景世界，試圖傳達出屬於「新教」精神的訊息，而作品「註解 A-men」則是針對此作品的圖像語言，進行客觀化地的製作。將 A-men 鑲嵌壁畫翻拍入檔，擷取 A-men 圖中的符號元素，將它們分解獨立於圖面之外，用文字說明圖像的象徵意涵，直接「註解」了畫面中作為文化載體的圖示符號，是一個屬於自我後射的作品。

在作品「晚餐」和「對話」兩件數位合成的圖像（圖 57、圖 60），同樣是具有文字直接注釋的顯現，而兩者所產生的圖像屬性，則是相互互補的對應關係。在同樣是針對「最後晚餐」這個宗教事件進行創作的作品，「晚餐」裡的十二使徒身上分別有著文字描述他們個人在歷史脈絡中的資訊，和在宗教歷史裡所具有的特殊意義。這樣的形式目的，是表明作為「聖使徒」的他們，具有平實的個人特質；而在「對話」中，使徒背後的標號——「聖使徒壹、貳、參」，則反向地顯示出他們是「聖人」的特殊身分，也削弱個人主義帶來的特異性。畫面中猶大與耶穌之間的對話和上方天使方塊中的文字（圖 61），則是分別帶出不同時刻中對同一事件的反應。猶大所說的話是在與法利賽人、文士的交易之際；而耶穌的言語則是直接連結晚餐中的使徒猶大。

猶大：「Was gebt ihr mir, wenn ich ihn euch in die Hände spiele？」

（譯：我把祂交給你們，你們願意給我多少錢？）

〈馬太福音二十六章 15 節〉

耶穌：「Beele dich und tu, was du tun musst！」

（譯：你所做的，快去做吧！）

〈約翰福音第十三章 27 節〉

圖畫上方以天使所持的話語，則是在畫面中作為一個外來詮釋籠罩的姿態存在，讓這整個圖畫空間有一個具體明確的「宗教氛圍」，是從上帝而來的「臨在」狀態，耶穌兩旁的聖餐麵包與葡萄酒，則依然以懸浮地魔幻樣態出現，呼應一個「上帝臨在」的特殊時刻。

Der Menschensohn muss zwar sterben, wie es in den Heiligen Schriften angekündigt ist.

（譯：人子必須去世，正如經上指著他所寫的）

〈馬太福音第二十六章 24 節〉

在這樣的特殊空間之中，我以德文書寫的目的也就被合理地導入「宗教改革」的文化背景之中。1522年9月，是馬丁路德為期12年翻譯工作的開始。在他之前有許多僧侶便已將希伯來文與希臘文原文的《聖經》譯為拉丁文（官方語言）；到了馬丁路德時，則將原文《聖經》譯為地方語言，造成普遍閱讀上的便利。在他所譯的德文《聖經》中，詞彙是從日常生活裡採集，修辭上又深富文學造詣，造成閱讀上鏗鏘有力的順口。因此《聖經》變成平民老百姓的日常讀物，使得人們在親自閱讀之後，便造成了瓦解羅馬教廷專斷「解經」的權利³⁹，並進一步地喚醒德意志民族的國家意識⁴⁰。面對單純的「德文」所帶來的「人本意識」訊息，與基督教空間相互交錯之下，作品「對話」所具有的「新約」意涵便被再次注意，與耶穌被猶太掌權者們視為推動改革的主使者不謀而合。

反觀「晚餐」裡的敘述文字，則是將原本屬於宗教事件的神聖光環，拉到屬於個人世俗的情境之中。「12加1」的圖像符號在基督教中，原本就具有象徵意指的作用，因此能進一步地引起閱讀者在這個宗教空間中，對於同一面孔的角色扮演，在「信仰層面」裡進行自我的省思活動。

畫面裡「文字與圖像」的相互併置，讓原本純粹自由想像的圖像閱讀，被引導到一個特殊文本脈絡之中，對於每個門徒的個人簡介，以如同字典般的注解，點出背後具有各自故事發展的世界，讓閱讀者能夠更深入瞭解這個單純的角色圖像。我以這樣的意念進行創作文字與圖，建立起一個交代圖像文本的閱讀作品。四張別為「樂園」、「父親的父親」、「父親的母親」、「家園」的影像輸出作品（圖34-37），在影像方面是翻拍2004年描繪伊甸樂園和家人的蛋彩畫作，而文字的部分，則是我對此影像的「原型」所作的敘述描寫。也就是說文敘的部分，並不是針對影像進行描述，而是原本蛋彩所描繪的對象的思想意念。這裡我試著融合在閱讀上兩個不同性質的表現形式，讓它們相輔相成，如同阿爾維托所說的：「講故事是時間裡的事，圖畫是空間裡的。」⁴¹

雖然阿爾維托並非是針對「文字與圖」說出這一段話語，但就我個人的詮釋來看，文字是屬於時間、圖像是屬於空間，當在一個畫面同時閱讀兩者，文字造成的結果是順序性的時間消耗，或是一個聲音韻律的流動（包括默念）；而閱讀圖像則是同時觀看的過程，沒有特定的順序，甚至是一個凝望的閱讀。因此圖文併置的畫面，所產生的是兩種身體經驗的交集。

³⁹ 參照杜美著，《德國文化史》，頁82、84。

⁴⁰ 同註39，頁83。

⁴¹ 同註17，頁13。

另一件影像輸出的作品《一年之首》（圖 62），是融合希伯來文化與中國文化的合成作品。圖中一面有著緊閉大門的牆上，天使模糊的影子由右方向左連續落下，交代了時間流動的事件感，對應門縫透出的屋內燈光，而作品內容的訊息，則坐落在門框邊「春聯」的內容之中。

那夜要擊殺一切頭生。
本月為正月一年之首。
越過門框上血的記號。

（摘自〈一年之首〉春聯中文字）

由畫面貼上春聯的圖像符號來說，此圖像是一個屬於中國文化的空間世界，但是春聯中的文字，則將空間屬性拉至希伯來的舊約時代之中，產生一個雙重文本的閱讀內容。關於門框塗上羔羊的鮮血，在本論文的第二章第二節中提到，是作為一個救贖的記號，也是神與人們立約的印記。

「門框上的血是你們居住的記號。當我看到這血，我要越過你們的家。在我懲罰埃及人的時候，絕不傷害你們。」

（摘自〈出埃及記〉第十二章 13 節）

因此我將春聯在門框邊的紅與逾越節中的鮮血相互融合，進一步地思考「農曆新年」所帶來的資訊，回顧舊年生活中與神的關係，尋找在新的一年裡神的應許。這件作品單純地傳達我個人兒時在三合院生活的感受，回溯自身文化和信仰之間交集的意義。在我認為這樣的符號，代表著外面災難降臨之際，屋內的人們是團聚相惜，而事後見著「貼紅」的記號，便是平安喜樂的象徵，神與人立約保守的見證。這裡文字表現的意義，就像是直接穿透圖像進入屋內一般，感受背後文本敘述的固有張力。

第四章、「時刻之間」的符號

當我在針對「最後晚餐」和「逾越節」進行創作的思考中，兩者之間相互對應的關係促使我對於「時刻之間」有不同的想法：將每個時刻視為一個符號，並挪用併置於一個畫面之中，構成具有「基督教性質」的空間狀態，最後從中形塑屬於個人的終極關懷。在這個框架之下，「時刻之間」的世界反覆地出現一些不斷琢磨的對象，首先被發覺的是「建築物」的描繪，再來則是人物的「造型圖示化」，並且影響到圖畫空間背後的意涵。我試著在這兩個面向上尋找、形塑出個人符號的文本脈絡，使往後能更為深刻創作。

第一節、建築物

「建築物」是自己的作品裡一直出現「標誌」，它似乎逐漸佔據了整個畫面。一路從具有「模糊」特徵的表現，轉變到圖案化與非具體的樣貌，之間似乎存在著等待我釐清的意義。身處在當下城市興起的年代裡，兩眼所見的景物早已有了極大的變化。然而從兩次的德國自助旅行經驗中，都市之間出現的平原、景緻是百年之前的視野，石砌的城鎮是中世紀遺留下來的氣氛，即使隨處依然可見車子竄走的情景，但始終沒有現代建築的高樓遮天。短暫的旅行讓我由遠處觀看臺灣，由兩者對比之下發現以往無法體會的視覺訊息，並且重新思考台灣這塊土地所給予的影像養成。回想起暑假期間來回奔走臺北、台中兩地，在高速公路驅車馳騁之餘，發現映入眼簾的除了自然的高山丘陵之外，依然存在水塔、招牌、電線杆。這樣的衝擊和對比，是在回國後的那一陣子最為強烈。在閱讀以往作品的畫面之後，對於我時常繪畫的建築體似乎找到了一個可能的起始原因，是從小到大不斷地閱讀與接受的影像烙印。

首先談到的建築體，是對成長環境的一個記憶。回顧自己 2003 年的大學畢業製作，創作了一批關於家人的作品。以現在遙遠的距離閱讀，發現當時所描繪的建築物，可以繼續進行更為深入的創作探究。記得當時路況先生對我提到，在時間對話三（圖 46）中出現的三合院房舍，正廳牆面上的十字架（圖 47）代替了傳統祖先排位的位置，這樣的現象構成了一個有趣的畫面，於是開啟了建立這個符號的可能，讓我回溯個人成長的背景，找出其文本脈絡的確立。台灣民間信仰的生活型態，對我而言是一個未知的特殊空間，關於台灣民間傳統的習俗規矩，其實真是毫無概念。三合院的房屋結構所呈現的倫理關係，在家裡基督教的

氣氛下似乎沒有多麼顯著的強調與執行。而自己與家中長輩的關係，也並非如中國傳統那般地嚴謹分明。我想，正廳中原為中國人置放祖先排位的位置，在家人掛上十字架之後，顯示同樣的意義，一樣象徵家族信仰的根基，是將自己溯源至基督脈絡的系譜之中，作為上帝子民的一員；建築體的氣氛回歸到信仰的層面，回歸到對形而上上帝的尊崇。

作品 家園（圖 38）是我以蛋彩繪製老家三合院拆掉後的景緻，為瞭解決家族居住的問題，最後不得不決定重建。2003 年在房屋拆除後的土地上，家人在那舉行了簡短的破土禮拜，以此宗教的儀式象徵房屋將建築在基督信仰之上；這裡不同於三合院的正廳之處，在於對居住的建築體標示出宗教信仰的記號。作品 信仰（圖 33）的畫面模糊、流逝的樣態，反映出時間凝固性的時刻；創作者遊走在形與形上之間的意念，寄託在模糊的形式中，也置入了記憶時的情緒感覺。

進入研究所的階段後，建築體的描繪開始脫離了個人情感的層面。作品 十字路口 一開始是為了思考「描寫、模仿」這件創作的行為，從學習古典時期的繪畫方式作為基礎，在圖稿和基底面上打出等比見方的格子，用對位元轉移的方式，將圖稿的合成圖（圖 45）轉繪到木板的畫面上。畫面是有關城市裡路口的景觀，四周的建築物原本應該屬於清晰的造型，但卻在描繪後呈現了一棟棟模糊不完全的建築。這樣的結果，回應了以往個人繪畫建築時的模糊，是不想定型的創作意念；在有辨識性的造型裡，尋求描繪停止的時刻，是種類似「甩尾」（Power drift）與「飄移」（Brake drift）⁴²的感受經驗。在「暴走族」⁴³的競賽裡，面對高速過彎的急迫性，車手都以「甩尾」與「飄移」的技術進行卡位。這裡帶出了一種「失控」與「控制」的雙重存在：車手以「甩尾」讓車輪產生短暫地失控狀態，進而使車身產生離心力「飄移」現象。以此敘述這階段的作品狀態，似乎頗能傳達個人作畫時，手中握筆塗抹的感受。

在模糊不全的形式中，建築物有「瓦解化」的趨向；在這形象建立的機制裡，還受限在物體辨識性的範疇之中；自我省視的結果是將建築物以方塊表現，直接作為象徵的符號角色。作品 克西馬尼園的禱告（圖 67） 應許地 裡，建築

⁴² 「甩尾」（Power drift）是以前輪為重心以手煞車做後輪之圓周運動；「飄移」（Brake drift）又

名「慣性移動」，是以煞車做四輪甩尾，迅速改變車身的方向和車頭的角度。資料來源：「關於頭文字的甩尾」<http://www.hanafujifavorite.net/ChannelD/Dgarage/drift.html>。

⁴³ 「暴走族」意指日本飛車黨，以特異顯眼裝扮和快閃的步調為其特色。資料來源：<http://big5.wyao.com.cn/Article/073D0B21998F4325A6E2AB2F3EF200BF.html>。

物被簡化到只有「格子」的樣貌，沒有真實世界的單點透視，只是作為一種存在體的相互聚集。原本對此形式還沒有深刻的把握，但在今年十月前往柏林後，找到得以共鳴的文本脈絡。位於布蘭登堡大門（Brandenburger Tor）左方大約 500 公尺之外的「歐洲猶太人大屠殺紀念碑」（Denkmal für die Ermordeten Juden Europas）⁴⁴（圖 26、圖 27），地面上佈滿了 2711 個矩形的灰色塊體；位於地底下的展覽室，則呈現猶太人大屠殺事件的資料檔。閱讀地上與地下的景象事蹟，這樣的圖像符號，使我對於「方格體」有了個人的詮釋解讀：

它們是一個個無記名的存在，包含了各自的文本歷史；被得知與不被得知都不會削弱它存在的價值，因為它本屬於無聲匿名的佇立於土地之上。

（2005.10 寫於柏林）

我以自己的方式和經驗建立起「格子」在創作中的符號屬性，是建築精簡形式的存在狀態。在除去個別性的樣貌之下，佈滿於畫面之中，以佔據的數量聚集為一個整體（圖 70）。從描繪原本具體明確的「建築物」，到一個屬於符號式的「建築體格子」，這之間侷限的超越是直接的和跳躍的，是排除「單一透視」的物理（世界）思維，轉而投向屬於神話範疇中的自由想像。為了要將「方格」的形式置入更深一層的意義，我在《聖經》的脈絡中找到轉化的描述，以房屋比喻人的軀體，再以「格子」象徵個體。一封寫給「哥林多教會」的信中，使徒保羅要會眾們不要再分彼此、忌妒與紛爭，要謹醒自己的身體與心靈，信中寫到：「豈不知你們是神的殿，神的靈住在你們裡頭嗎？」⁴⁵這段帶有指責語氣的文字，除了勸戒他們應當潔身自愛，更顯示了基督教文化看重身體、建築之間的關係；將它們放在一個較高的層面中思考，意義化原本平凡的物體。所以造成阿爾維托在解讀「壁爐罩前的聖母子」時，將畫面中一個在窗外看似平常的生活狀況（圖 5），引導至《聖經》文本的範疇之中⁴⁶，並且藉此說出十五世紀的人們，將肉身視為房子一般，是神聖的殿所，是按著上帝的形象所建造的，怠忽不可⁴⁷。

因此「建築物」對我而言產生了屬於宗教信仰的隱喻象徵，除了將建築物件化為「方格」之外，我以另一個觀點詮釋了我在現實世界中看見的景象。作品「街

⁴⁴ 「歐洲猶太人大屠殺紀念館」（Denkmal für die Ermordeten Juden Europas）的設計圖於 1997 年 7 月的徵選中，由建築師 Peter Eisenman / Richard Serra 獲得；1998 年 6 月 Richard Serra 退出，Peter Eisenman 獨立完成；2005 年 5 月正式對外開放。參考資料：《Denkmal für die ermordeten Juden Europas》，頁 32 - 35。

⁴⁵ 參照自新約「哥林多前書」第三章，「論教會中的紛爭」。

⁴⁶ 指舊約「傳道書」第十節 18 章：「因人懶惰，房頂塌下；因人手懶，房屋滴漏。」

⁴⁷ 參照自 Alberto Manguel 著，《意象地圖：閱讀圖像中的愛與憎》，頁 73。

道上（圖 74）的建築物，則是被我幾何化成矩形的堆疊拼湊，而質感上以老舊殘破的樣貌呈現，造成一個荒廢不堪的世界景緻；作品 遷徙（圖 77）中的「建築物」則反向地以只有邊線框架出的空無面積，產生另一個荒廢的情調表現。建築物的描繪，在我導向一個信仰意涵的世界之中時，產生了一層更深的寓意。而這樣的特殊性格，並非單單只視建築個體為一宗教產物，而是應該坐落在一個「特異空間」的氣氛中才得以成立，如同 壁爐罩前的聖母子 的世界是個「基督教」的空間，所以才令「房屋翻修」具有 傳道書 裡深刻的神學涵義。

第二節、空間

在上一節當中所談到「時刻之間」的建築物，正逐漸發展出屬於個人的符號語言，作為一個象徵意涵的繪畫元素，似乎更是令我所繪畫的空間具有一個特殊宗教性的氛圍，因此針對空間屬性進行整理分析，分別產生兩個面向，並以不同的方式促成符號化的成形。首先針對一個由閱讀角度介入的空間佈署，在當中看見一些符號的出現，產生對空間屬性的絕對影響。

在「時刻之間」一系列作品的畫面中，出現的「符號」都是屬於基督教文本的顯現，是企圖將閱讀座標導向《聖經》的經文之中；首先一些反覆出現的「人形符號」，是我為了要排除「聖像」的範疇進而發展出來的繪畫語言，這些沒有面孔的人物造型裡，形體所顯示的並非特定的人物角色，而是以姿態表示當下所發生的事件內容。耶穌受難前的禱告跪拜（圖 69），是傳達順服與上帝同在的特殊時刻；門徒熟睡躺臥的符號（圖 68），是象徵不能儆醒的人性軟弱；一人形佇立在一棵繫繩的樹下（圖 73），是我直接表示猶大最後自刎的前一時刻。以單色且不顯示體積的表現手法，就如同一個「空白」、「影子」，存在於整個畫面之中，佔據了相當的位子。那就像是古老人類在洞穴壁上畫出線條或印下掌印，以表達自己的在場證明、以填補空白的狀態⁴⁸。對於另一類動物的符號，也是由《聖經》的內容出發，羔羊（圖 71、圖 80）的反覆出現象徵了耶穌成為基督，超出時空限制的凌駕感，和復活成為救贖的記號；在作品 街道上 的符號公雞和驢子（圖 74、圖 76），則是導入「背叛」⁴⁹與「進入耶路撒冷城」⁵⁰的文脈之中，交織在耶穌必須受難的相關反應。

⁴⁸ 同註 17，頁 19。

⁴⁹ 詳文請見本論文的第二章第三節。

⁵⁰ 耶穌進入耶路撒冷城的目的是要過逾越節，也是預備要踏上受難之路，因此和他進城時所受人民的擁護歡迎形成極高的對比。詳細請見新約 馬太福音 第二十一章、約翰福音 第十二章。

在作品《世界的想像》（圖 39）裡，我呈現另一個「符號空間」可供閱讀。原本畫面是繪畫一個有著基督教符號（圖 40）的奇想世界，但在 2006 年要展出之前一直無法將其完成，最後，在加上了關於戰爭的符號語彙（圖 41、圖 42）之後，讓我落實了與現實世界的連接，在這些符號交織當中，反省現今世界對於戰爭各持己見的灰暗私利。

因此上述的「閱讀空間」，是在進行多重文脈的串聯活動。我們可以視其「符號」為一個「閘門」（gate），要引導閱讀通往《聖經》的內容之中，甚至穿梭在各個「聖經事件」的交點上。所以符號的出現與存在，標示了空間框架內的特殊情境，顯示它本身就坐落在屬於「基督教」的網絡之中。反觀「聖經旅人：時刻之間」的世界，若少了符號的介入，空間變成了普遍自主的存在，對於這樣一個沒有「特殊」文本的「城市世界」，我對它的基本形塑，依然有其特定的要求，不論圖中城市的氣質是薄霧瀰漫、石化朽濁或是碎塊堆疊，都是坐落在「路口」的範疇裡。對「路口」景象的反覆描繪，則是因為我在當中看見象徵匯集與選擇的意涵，是旅程中必經的心理和物理空間。這樣的主題進一步地深入扣合著創作者的內心深處，並且和《聖經》文本的符號形成融合，相互產生意義化的詮釋語彙，如同我將路口處的紅綠燈架，看作是基督救贖的記號，意義化身邊週遭的氛圍。也就是說，在這具有個性的框架中思考「信仰符號」所帶來的訊息，是這個「閱讀空間」的創作內容，也是令創作者的信仰與時代得以銜接，讓思緒能夠深刻的延續。而在這裡我們若是跳脫出來閱讀「聖經旅人：時刻之間」的作品，不難看出一個基督信徒眼中所見的世界是何種屬性，也進入到接下來要論述的「空間意念」。

黃海鳴先生對「聖經旅人：時刻之間」作品的空間解讀，提出一個「沙漠化」的見解，讓我明確的落實本來懸浮著的遊離。回到我所繪畫的文本中思考，關於這個「沙漠化的世界觀」，是結合舊約希伯來人在曠野中遷徙的文脈，和畫面中城市建築少有人煙的景象，反映出我在當下思考「新教藝術」的觀點。按照舊教天主教藝術的空間系統來看，對於其表現有「神聖」和「世俗」之分，以二元分化的態度，在藝術上由貼金屬箔的背景（圖 24）顯示一個超驗的形上空間意念，一種反深度透視的繪畫語彙。因此當我將「聖經旅人：時刻之間」的空間與之相比，產生了一些貼近於新教思維的表現形式。

作品《晚餐過後》、《應許地》、《路口的羔羊》則是較具鳥瞰的凌空視點，呈現一個有如旁觀者的眼光，呼應了基督徒作為世界過客的生命哲學⁵¹；但我在這裡卻讓觀看的地方反覆出現屬於《聖經》的特殊事件，在世俗中凝望屬於「神聖」的足跡 訊息，將天上世界與地上空間相互結合，由向深度空間的凝望來閱讀「聖經事件」，而非以注視天主教藝術的「神聖空間」（貼金薄的背景），來進行冥想的靈修活動。從這裡我再回到宗教思維上進行搜尋，區分同樣信仰上帝的三個宗教思維；猶太教的核心觀念是在等待還未到來的彌賽亞（救世主，Messiah），天主教則是有著要攀上天梯到天堂之中的信仰異象（vision），而廣義的新教意念則是相信「以馬內利」，如同耶穌所說的應許：「願祢（上帝）的國降臨，願祢的旨意行在地上，如同行在天上。⁵²」，在人間尋獲天堂的對應，看見上帝的榮光。所以，我們可以再從藝術史中看見這樣的轉變，按藝術史學者特萊戈所說：

風景畫為人類在今生與永世之間宗教生活方式的隱喻。在這種觀念之下，基督教認為教會是上帝之城（house of God）的觀念，以融入自然的生命之中；這樣的過程業已深植於新教教義之中。⁵³

德國藝術家佛列德利赫曾經如此說過：「神性無所不在，甚至在一粒沙子中也存在。過去我曾在畫一片蘆葦時描繪過祂」⁵⁴。在「聖經旅人：時刻之間」一系列作品的空間中，樣貌始終具有一定的時間流動感，圖畫的氣息則散發出不安的危機，或荒涼孤寂的視野，這樣的詮釋表現，是現階段我對於「世俗」的體會；而圖中不斷出現的「基督教符號」，是象徵「神性」的臨在，也做為閱讀作品時與上帝的連結。因此「空間」的框架世界，是旅人在路途中尋見上帝的視界。

⁵¹ 參照自新約《哥林多後書》第五章 1 節：「我們知道，如果我們所住的這地上的帳棚拆去了，上帝會給我們天上的住宅，是他親自建造、永遠存在的。」

⁵² 基督教的主禱文內容，節錄自新約《馬太福音》第六章 10 節。

⁵³ 參照自 Jörg Traeger 著，曾曬淑主編，《浪漫主義時代的動盪：論十九世紀德國繪畫》，臺北：南天，2005，頁 15。

⁵⁴ 參照黃文捷等編譯，《西洋繪畫 2000 年：5 從新古典主義到後印象派》，臺北：錦繡，1999，頁 78。

結論

「我仍然相信，無論如何，會有進步的一天。……在恐怖的深淵中瞎子般地摸索，我總是抬頭仰望那曾經照亮自己年少時代的星辰，並且以從祖先那裡繼承下來的信念安慰自己，在永恆向前的節奏中，目前的倒退只是一個間歇而已。」⁵⁵

我藉由上述的一段話說明對於「新教藝術」的創作是如此不清，但又有跡可循。在「聖經旅人：時刻之間」的創作過程中，始終一直有個難題存在，因為將《聖經》作為創作思考的對象和作品內容的指涉，這些因素似乎要求閱讀者必須要具備基督宗教的認知背景，才能從圖像中體認到能與創作者共鳴的信仰體驗。進一步來說，「聖經旅人」作品的圖像符號語言，並不僅限於視覺上的愉悅，它所著重的是需要閱讀圖像的介入，對觀者而言，經文內容的掌握和信仰生活的經驗，是會直接影響作品的深化與延意（延伸意義）的，但我們也可以用「讀者中心」的論點，詮釋作品另外不屬於基督教義的部份，以絕對主權的方式對作品進行解讀；但這樣便弱化了創作者存在的價值，或是廣義地將閱讀藝術作品看成是對文化的現象解析，這對從事「新教藝術」創作的我來說，是必需深思的問題。

對於新教藝術在解讀上的文化差距，可再釐清地說是屬於展出的議題。關於藝術作品表現的樣貌，屬於私領域的創作行為，在過程中時常是由一些不能言語的氛圍所牽引，或是僅僅單純地想滿足自己熟知的領域，實踐本身得以共鳴的思緒。然而創作必須再面臨的是與公領域的交集。因此我認為在現今時代中創作（新教藝術），展出的形式該被視為作者創作思緒的延續。對於展場安排閱讀的順序、對圖像內容標示說明或空間裝置的佈局，這些後製的動作，則可能把作品整體的內容體現出來，也是未來在台灣這區塊中，呈現「新教藝術」必需經營的方式之一。

身在台灣社會之中進行「基督教藝術」的創作，令我自覺必須建立起明確的宗教藝術自主性，也就是要在一個屬於基督教思維的平台中，「新教藝術」才得以釋出作品的內在語彙。所以我利用網路「超連接」的屬性，架設了一個部落格（Blog）——「提歐多文件」（<http://blog.yam.com/songn/>），以它來作為我思考「新教藝術」的媒介，並在這個空間中釋出關於《聖經》思維的新教觀點，利用

⁵⁵ 同註 9，頁 11。

它快速開放的特性，瞭解在他人眼中對此領域的看法，在它「超連結」的網路脈絡中串連相關屬性的網路平台，從中得到創作上表現的依據。

關於「新教藝術」藝術這樣的領域，是我個人在信仰生活中所見的異象，而它在藝術上的表現特質，還未出現一個明顯的母體（matrix），但在我這階段的創作之中，似乎可以嗅到它一些特有的基本元素。從同是新教信徒的佛列德利赫和林布蘭特的作品中便能窺知一二。佛列德利赫時常描繪的是枯寂的墓地荒野，林布蘭特則留連於風霜雪月的老人身影；在他們畫作的空間氣氛裡，同樣帶有暗沉、凋零的氣息。我以這樣的解讀和「聖經旅人：時刻之間」相作連接，深化作品中屬於「曠野」、「荒廢」的城市世界。而這並非是對於世界的悲觀回應，因為在這樣的圖畫空間中，「新教藝術」的創作者不會缺少的，是以符號元素導向《聖經》的文本之中，呈現自身在世俗世界裡尋找從神而來的連結；或是直接地在圖畫的內容裡，思考關於《聖經》中教導的課題，串連身處時代的現實空間。

對於新教思維的進一步體驗，在我書寫「提歐多文件」的影評文章時得到理清。它是藉由「現實」回應「神話」的一種模式，再以「神話」中的原型（model）整合「現實」理解上帝的意指。也就是說，信徒們會在現實界中尋求《聖經》啟示的應許，並由《聖經》中的教導作為生活的依據。所以這樣的關係，導致了我在展覽時必須將作品中的訊息與「信仰生活」串聯於一起，這並不是說要限制創作的內容範圍，而是藝術策展更能在「新教藝術」中得到發揮。將藝術、生活與信仰合而為一相互串連，在一個次序性的閱讀狀態中，思考自身的生命價值，看待自己所具有的終極關懷。

最後回顧「聖經旅人：時刻之間」的創作與論述，對於因為要更深刻地看待「基督教藝術」而開啟的「新教藝術」，在我認為以創作者的身分出發，實質上就是一個旅人的角色，走在這趟藝術與信仰結合的旅程上，是一個身體的經驗過程，也是對文化、理論的研究學習。「聖經旅人」的朝聖之旅，是在不斷的回溯中前進，循著前人的智慧和相遇途中的不可預期，進而修正行走的方向路徑；在這趟漫長的旅程中不急於到達終點，也不宜快速行進；因為對於這在藝術上的另一個可能，其最終要的不是表現的形式樣貌，而是對基督信仰的回應。

參考文獻

(一) 中文參考書

- 01、Barthes, Roland 著，許薔薔 / 許綺玲譯，《神話學》，臺北：桂冠，1997。
- 02、Balthasar, Hans Urs von 著，曹衛東 / 刁承俊譯，《神學美學導論》，香港：三聯書局，1992。
- 03、Bonhoeffer, Dietrich 著，王彤 / 朱雁冰譯，《第一亞當與第二亞當》，香港：漢語基督教文化研究所，2001。
- 04、Berger, Peter L. 著，蕭羨一譯，《神聖帷幕》，臺北：商周，2003。
- 05、Benjamin, Walter 著，許綺玲譯，《迎向靈光消失的年代》，臺北：台灣攝影工作室，1998。
- 06、Cassirer, Ernst 著，甘陽譯，《人論》，台北：桂冠，1997。
- 07、Cassirer, Ernst 著，于曉譯，《語言與神話》，台北：桂冠，2002。
- 08、Damisch, Hubert 著，董強譯，《雲的理論—為了建立一個新的繪畫史》，臺北：揚智文化，2002。
- 09、Eco, Umberto 著，謝瑤玲譯，《玫瑰的名字》，臺北：皇冠叢書，2000。
- 10、Eco, Umberto 著，謝瑤玲譯，《傅科擺》，臺北：皇冠叢書，2002。
- 11、Girard, René 著，馮壽農譯，《替罪羊》，臺北：臉譜，2004。
- 12、Heidegger, Martin / Otto, Heinrich 等著，孫周興等 譯，《海德格爾與神學》，香港：漢語基督教文化研究所，1998。
- 13、Honour, Hugh / Fleming, John 著，吳介禎等譯，《世界藝術史》，臺北：木馬文化，2001。
- 14、Jacob, Edmond 著，宋泉盛譯，《舊約神學》，印尼：東南亞神學院協會，1974。
- 15、Joyner, Rick 著，史濟蘭 / 陳東興譯，《生命樹與善惡樹的分辨》，臺北：基督橄欖文化，2005。
- 16、Lévi-Strauss, Claude 著，楊德睿譯，《神話與意義》，台北：麥田，2001。
- 17、Manguel, Alberto 著，薛絢譯，《意象地圖：閱讀圖像中的愛與憎》，臺北：台灣商務，2002。
- 18、Niebuhr, Reinhold 著，關勝渝 / 徐文博譯，《基督教倫理學詮釋》，桂冠，臺北，1992。
- 19、Ohler, Norbert 著，謝沁霓譯，《中世紀的旅人》，臺北：麥田，2005。
- 20、Panofsky, Erwin 著，李元春譯，《造形藝術的意義》，臺北：遠流，1996。
- 21、Pelikan, Jaroslav 著，楊德友譯，《歷代耶穌形象：及其在文化史上的地位》，香港：漢語基督教研究所，1995。
- 22、Ricoeur, Paul 著，翁紹軍譯，《惡的象徵》，臺北：桂冠，1992。

- 23、Taylor, Richard 著, 李毓昭譯,《發現教堂的藝術》, 台中: 晨星, 2005。
- 24、Traeger, Jörg 著, 曾曦淑主編,《浪漫主義時代的動盪: 論十九世紀德國繪畫》, 臺北: 南天, 2005。
- 25、Wertheim, Margaret 著, 薛綸譯,《空間地圖: 從但丁的空間到網路的空間》, 臺北: 台灣商務, 1999。
- 26、Wilson, Brian 著, 傅湘雯譯,《基督宗教的世界》, 臺北: 貓頭鷹出版, 1999。
- 27、Zweig, Stefan 著, 史行果譯,《昨日世界: 一個歐洲人的回憶》, 台北: 邊城, 2005。
- 28、祁霍華 / 楊富蘭著,《新約神學探源》, 印尼: 東南亞神學院協會, 1974。
- 29、陳俊輝著,《祁克果》, 臺北: 東大圖書, 1989。
- 30、黃文捷等編譯,《西洋繪畫 2000 年》第 1 冊、第 5 冊, 臺北: 錦繡, 1999。
- 31、黎志添著,《宗教研究與詮釋學: 宗教學建立的思考》, 香港: 中央大學出版社, 2003。
- 32、鮑維均、黃錫木、羅慶才、張略、岑紹麟著,《聖經正典與經外文獻導論》, 香港: 基道出版社 / 國際聖經協會, 2001。
- 33、叢日雲著,《在上帝與凱撒之間-基督教二元政治觀與近代自由主義》, 臺北: 左岸文化, 2004。

(二) 英文參考書

- 01、Barasch, Moshe , *ICON : Studies in the History of an Idea* , New York University , 1995。
- 02、Dillenberger, Jane , *Style & Content in CHRISTIAN ART* , London : SCM , 1986。
- 03、Dillenberger, Jane , *A Theology of Artistic Sensibilities : The Visual Arts and the Church* , London : SCM , 1987。
- 04、Meland, Bernard E. , *Fallible : Forms & Symbols* , U.S.A. : Fortress , 1976。
- 05、Tillich, Paul , *On Art and Architecture* , N.Y. : CROSSROAD , 1989。

(三) 畫冊

- 01、Annamaria Petrioli Tofani , *Italian Painting : The Uffizi, Florence* , KÖLN : TASCHEN , 2000。
- 02、Baron Jean-Marie/ Bonafoux Pascal , *REMBRANDT : LA BIBLE* , Paris : Herscher , 1993。
- 03、Baumstark, Reinhold , *The Aite Pinakothek Munich* , Munich : C.H. Beck Scala , 2002。

- 04、 Grafton, Carol Belanger , *Doré's ANGELS* , N.Y. : Dover , 2004。
- 05、 Hommes, Ulrich , *Joseph Michael Neastifer* , Regensburg : Schnell und Steiner , 2002。
- 06、 Michael Scholz-Hänsel , *EL GRECO* , KÖLN : TASCHEN , 2004。
- 07、 Néret, Gilles , *ANGELS* , TASCHEN , 2004。
- 08、 Oxford university , *last supper* , Oxford university , 1977。
- 09、 Oxford university , *annunciation* , Oxford university , 1977。
- 10、 何恭上編著,《圖文 啟示錄》,臺北:藝術家圖書,2003。
- 11、 徐淑真編輯,《新舊約名畫聖經》,臺北:台灣聖經公會,2003。
- 12、 劉振源著,《拉飛爾前派》,臺北:藝術家圖書,1996。

(四) 辭典類書籍

- 01、 Biedermann, Hans , *Dictionary of Symbolism : Cultural Icons and The Meanings Behind Them* , N.Y. : MERIDIAN , 1994。
- 02、 Reese, William L , *Dictionary of Philosophy and Religion : Eastern and Western Thought* , New Jersey : HUMANITIES , 1993。
- 03、 Unterman, Alan , *Dictionary of JEWISH : Lord and Legend* , N.Y. : Thames and Hudson , 1991。
- 04、 Steffler, Alva William , *Symbols of the CHRISTIAN FAITH* , U.S.A. : Wm. B. Eerdmans , 2002。
- 05、 Atkins, Robert 著,黃麗娟譯,《藝術開講》,臺北:藝術家出版,2000。
- 06、 Angeles, Peter A.著,貓頭鷹編譯小組譯,《大學辭典系列:哲學辭典》,臺北:貓頭鷹出版,1999。
- 07、 Bowker, John 著,劉良淑/蘇茜譯,《聖經的世界》,臺北:貓頭鷹出版,2000。
- 08、 Mayer, Ralph 著,貓頭鷹編譯小組譯,《大學辭典系列:藝術名詞與技法辭典》,臺北:貓頭鷹出版,2002。
- 09、 Strange, John 著,《實用聖經地圖集》,香港:基道出版社,2003。

(五) 網路資料

- 01、 「Alte Pinakothek」: <http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/>
- 02、 「Biblical Art on the WWW」: <http://www.biblical-art.com/index.htm>
- 03、 「kunstkopie」: <http://www.kunstkopie.de>
- 04、 「成言藝術」: <http://www.be-word-art.com.cn/>
- 05、 「中華民國聖經公會」: <http://www.biblesociety-tw.org/bible-tw.htm>
- 06、 「螢光筆帶著我旅行德國」: <http://enews.url.com.tw/gutentag.shtml>

07、「提歐多文件」：<http://blog.yam.com/songn/>