

緒 論

第一節 研究動機與目的

常民文化是人們在這塊土地上，經年累月所傳承，且賴以生存最主要的心靈歸宿。

透過學者的田野考察、研究論述中，台灣常民信仰除了有物象表層的現象追述外，其實尚有更深層的精神探索；然而這些豐富的文化資產，就筆者觀察，時下對常民文化的認知，尚停滯在物質性與實用性表象物件上，如傳統厭勝物、民藝品或艷俗裝飾品，作自我情境的假性投射與滿足，這種形式常侷限在其感性形象的描述，難以接近其本質與特性，而忽略許多在儀式當下動人的藝術性「中介媒材」，或許是因為這些視覺媒材的精神性，具有更直接對於文化信仰基本形式原型構念的指涉，因此對其認知並不普及與受重視，只能在特定的時間空間場域中，配合特殊儀式行為，才能引發程度上的共鳴，並保存下來。

筆者自幼生長在屏東漁村，生活與成長無不與海洋息息相關，此地又正是一個充滿各式儀式的國度，敬天地、拜鬼神，便是當地重要精神生活，許許多多的信仰儀式(神聖或神秘)，在不可解讀的禁忌中順從地流傳；屬於海洋文化下的宗教信仰活動，成了個人成長中最重要的精神記憶，因此在創作過程，這些訊息常常流露；其實創作本身等同宗教儀軌，藝術則是類宗教性的活動。為此在創作過程中希冀能加入個人宗教情懷中的祈福辟邪理念，運用色彩與造型元素，達到一種「藝術宗教化」的慰藉禱禳功能，並朝此原初努力。

藝術代表著個人與外在現實世界之間的綜合體，它是靈魂說話的管道、照料的工具，提供了某種心理治療的對象，對於神秘或神性的追求和感受，有許多形式，其實是世界性的共同特性，而對藝術信仰的永恆靈動力正是我想在本論文論述中企圖探討。

第二節 研究方法與步驟

本論文的研究方法，著重在紀錄當下個人生活與藝術創作相互交關的歷程，強調個人經驗感受與主觀意念取向，畢竟在生活的情境中，個人在感覺時刻常常是多於思考時刻，這並非是個人刻意規避理論性的去考察檢驗作品，事實上，在創作的歷程，學理式的思考常無助於真實創作上的元素運用，許多理論與作品的貼合，也非是在某種基本前提的基礎上，去確使系統化章節與創作思考的矛盾有無，事實上在作品完整呈現後，個人才真正去面對、省察、回溯並眷顧當時生活情境，以紀錄生活當下的所思所慮，而非削足適履地犧牲真實經驗感受，去迎合方法論上的形式主義；除此之外在某些理論架構上，我會利用類比來避免定義，類比可以活化意義，定義卻有程度上的危險與漏失。因此個人的創作與生活歷程絕對是獨一無二的生命體驗，掌握住這些體驗，在對作品風格的理論性敘述寫作過程中，倍感真實。

職是之故，創作與生活的體驗，並非是空想的歷程，在研究的過程中，信仰的原始思維與精神內涵，可以用學術理論來檢驗，聖奧古斯丁(St. Augustine 西元354-430年)有句名言：[我信故我了解](I believe in order that I may understand)，面對生長的台灣常民信仰文化，雖深入個人文化血脈中，卻僅存一般性的粗淺認知，但欲形成學術論述，則必須以嚴謹的態度去檢視這些信仰，我重視無形實質的奧秘，而非助長愚昧與曖昧，以親身參與宗教儀式的過程，代替扭曲、成見的道聽塗說、或臆測，甚至偏執幻想式的宗教迷思與信仰偏見。訪談儀式參與者當下的心理層面，亦是本研究實踐與心理探索的方式。畢竟透過傳媒系統的再處理，實無法體察其真實本質與氛圍，因此作現場實際訪查才是最根本之道，實踐是賦予意義的過程，而這同時也標示著個人的藝術創作事實來自生活形成，並終將回歸生活。

作為儀式性意向的探索中，了解信仰如何經由儀式過程來維繫其完整性，如何應驗個人在藝術創作中從思考、行為、完成一連串有如宗教儀式行徑般完成作品，並從中闡述個人作品風格與脈落。

本論文的論述中，在儀式性創作方式前提下，概分為兩大部份，第一部份針對個人創作的脈落與回顧作分析，這部份又分為三小單元章節，分別是「鄉·根」、「厝仔標」、「鍊金術」三系列，「鄉·根」是個人面對藝術創作時最早的啟萌時期，當時在個人主觀概念下思考自我的主體性，從母土回溯與覺醒的歷程，找尋到海洋文化的滋養成長以及對生態環境的關注。

「尪仔標」單元，是個人回溯信仰下的成長與記憶，在遊戲與教育功能的雙重指涉下觸發，搜尋個人與族群集體意識共驗的符號，藉由尪仔標的創作，尋找屬於個人心靈上的故鄉；「鍊金術」單元中，個人面對台灣百年來慘重的九二一地震天災後，再次省察藝術的功能性與社會性價值的問題，也讓我改變藝術創作的心理取向，由個人內在式的情感抒發，轉而是宗教式的祈禳儀式行為。

第二部份針對畢業作品『合境平安』來闡述理念與作品探討，所有形式的信仰目標皆在求得內在與外在、現在與未來、此境與彼境的平安；最後以「偃旗息鼓」的靜默方式，作為儀式結束前迴向的人文觀想，在尋求心靈的原鄉與祈求眾生平安中，達到欲渡人先自渡的自我觀照。

最後的結論，筆者再次闡述個人創作上的藝術觀與美學觀，以應驗在常民文化信仰層面；當然在創作過程中，筆者亦產生一些無法解決的藝術問題，這或許是因為作品形式的模糊，導致主體與客體詮釋下的拉距，然而這中間的游離，正是藝術純粹的獨立王國，當然亦是個人不斷創作的原動力。

第一章 儀式¹意向²

信仰(宗教)的產生，不論是根源於費爾巴哈(Ludwig Feuerbach)的依賴感(Abhängigkeitsgefühl)說³，人的願望說⁴，或者是起於涂爾幹(Emile Durkheim)所認為是整個社會的崇拜與象徵⁵，從人類學、宗教學、社會學、心理學等等眾多理論的探討，來切入信仰(宗教)的根源與精神內涵，這些理論總是離不開主體(人)、主體與客體(外界)、主體與超自然(辜且用「神」來定義)，然而主體 - 人本身才是最終之根源；神，它雖超然於眾生之上，卻也只能活在人的意識中，因此藝術作為類宗教式信仰的心靈活動，亦是個人在創作過程中的救贖力量。

¹ 「儀式」，廣義是指執行某種人類活動(社會、宗教、政治等等)的既定方式，狹義則單指與宗教信仰有連結的活動；李亦園先生認為「儀式」實際上來自英文的(ritual)一字，其原意是指「手段與目的並非直接相關的一套標準化行為。」參閱李亦園《宗教與神話論集》台北：立緒文化公司 1998,頁 51；鄭志明先生曾說到：民間信仰是來自民間神話的靈感思維，是社會自發性的一種精神體系，經由祭典(ritual)與儀式(ceremony)的長期演練，不斷地書寫與重現其內在的思維模式，是民眾共同記憶的文化母體，體現了神話的意義象徵系統，反映了民眾內在的價值意識與宇宙觀念。參閱鄭志明《神明的由來-台灣篇》嘉義大林：南華管理學院 1993，頁 20。其中筆者認為祭典(ritual)是指事先規定，有程序的儀式，具一定性格的特徵；而儀式(ceremony)則指有特殊形式與程序的儀式，具社會集體的慣性與情境，較莊嚴而神秘。ritual與ceremony的比較，請參閱《文馨當代英漢辭典》台北：文馨 1991，頁 238。在此筆者所使用的儀式一詞，在創作的意向上大致指後者。

² 意向(Intention)通常指的是一個人在做一件事之前的心意或目的。雖然它隱藏於內心，但卻支配外在行為的動向，所以在探討人類行為時常不免涉及意向問題。從美學觀點看，藝術與意向的關係主要可從三方面來論討：第一、作者的意向與藝術作品的定義有無關係？第二、作者的意向與作品之涵義是否相干？第三、作者的意向與作品本身的價值有沒有關係？另外，就藝術創作活動而言，「意向」至少有兩個意思。第一個意思指的是作者想利用作品達到什麼目的。這樣的意向在作品本身之內容或意涵之外，故可稱之為「外在的意向」。第二個意思指的是作者想在整個作品或作品中的某一部份中表達些什麼而言，因為這種意向直接關涉作品本身的內容或涵義，故可稱之為「直接的意向」。參閱劉昌元《西方美學導論》台北：聯經出版公司 1986，頁 221

³ 費爾巴哈提出：「除了依賴感或依賴意識以外，我們就不能發現其他更適當、更廣泛的宗教心理根源的解釋了。」只要「人知道或相信他的生活依賴於什麼東西，他就把這個東西尊奉為神。」參閱李毓章《人：宗教的太陽：費爾巴哈宗教哲學研究》台北：遠流出版公司 1995，頁 176

⁴ 費爾巴哈從人本學宗教哲學角度看來，依賴感並不是宗教產生的全部原因。宗教不僅是情感、幻想的事，亦即不僅是心和理性的事，而且也是願望因而也就是意志的事。宗教也使人的慾望、努力和希求的產物。「人雖然有幻想和感情，但若沒有願望，就不會有宗教，就不會有神。」見同上註，頁 183

⁵ 涂爾幹認為人類制度不可能建立在謬見或謊言的基礎上，「最野蠻和最異想天開的儀式以及最奇怪的神話都體現了個人或者社會的某種人類需求、生活的某個面向。」「實際上，沒有一個宗教是虛假的。一切宗教都在其自己的方式上是真實的：它們以不同的方式對人類生存環境做出反應。」參閱 Durkheim, Emile. 著 芮傳明 趙學元譯 《宗教生活的基本形式》台北：桂冠出版社 1992，頁 2

台灣的常民信仰是吸收遠古漢民族原始崇拜的文化內容，這其中包括鬼神、自然、祖先、生殖、動植物等神靈崇拜，這些原始信仰一層層地包裹著神話的靈感思維，加上歷史傳奇故事中人物的再創造，將幻想、捏造、虛構的人物神格偶像化，因其具有「神話」⁶作用的功能，尤其是靈感思維的部份，可以內化為靈異事蹟，反映成對信仰的情感體驗，在此常民信仰的真實內涵與包容力是無法以理性、科學、真理來檢驗這些神話內容的純度。只要神話／傳說中的神明／邪靈具有的神力（不論偶發或巧合），得以護佑族群或個人福祉，維持正常的自然規則與宇宙秩序，自然而然被吸納成為常民信仰的一部份，由此可見常民信仰具有普羅包容性格，雖無系統化的教義和傳世經典，也沒有常態性的嚴密組織，事實上其信仰內容確是與生活行為息息相關，成為生活的部份規止。

然而，台灣常民信仰所外顯的相當程度的功利性與實用性，它一方面有著龐雜多元的文化性格，另一方面有與其他信仰相互滲透擴散，乃至於融合的整體性。由此可知，神話是信仰精神理論的基礎，透過神話中的語言體系，表達出神人交感的思想模式，建立族群共同的價值與圖騰信仰。

常民信仰靠著民間自主性再創造的神話，透過廟宇與儀式活動，進行神話教義的傳播；廟宇有凝聚神話本身的具體功能，不僅作為與外界其他語言交換信息的地方，更有建立族群統合、聚集的能力，構築一套在地性適用的生活規範與習俗。儀式便在這信仰中佔有重要的物質性外在角色，它所表現出的行為，通常是有深遠的目的與企圖，作為連接人與神的觸媒行為，以及神話語言活化的唯一方式，透過儀式的轉化，信仰更能紮根。

信仰的最終目的在於對現實生活的終極關懷，而儀式則體現個人或社會的某種需求，生活的某個面向，它使民眾的心理上獲得安全感、信賴感，透過儀式行為的具體表現，這種因集體性所完成的大眾儀式，頓時匯集並激盪族群的情感與信心，消除集體意識所潛藏的危機，而有「生命共同體」⁷的感受；

⁶ 對於神話的概念，參閱 Barthes, Roland(羅蘭·巴特)著 許薔薔、許綺玲譯 《神話學》 台北：桂冠圖書 1997。[神話是一種言談。當然，它並不是任何一種言談：語言需要特別的條件才能變成神話……神話是一種傳播體系，它是一種訊息……一種意指作用的方式，一種形式。頁 169。神話意指作用的本質，事實上可以藉一個特殊的明喻清楚傳達：它和表意符號(如、
、 ϕ 等符號)一樣曖昧，神話是一種純粹的表意符號，形式仍由概念激發。頁 187。]本論文中的神話，指常民信仰的基本概念，而儀式乃是由概念所激發的形式。

⁷ 涂爾幹在《宗教生活的基本形式》一書中認為一個群體的神話傳說是該群體共同信仰的一個體系，它永久保存著的傳統表現了社會代表人類和世界的方式，它是一個道德體系，是宇宙觀，也是歷史。因此，儀式為維持信仰服務，也只為它服務。儀式保證信仰不從記憶中消褪，使集體意識最基本的要素重新生機勃發。通過舉行儀式，群體定期地重新煥發集體情感，

因此，儀式的動機無非在維護個人與群體的生存與秩序，其行為終將推向一個純粹的內在目的性 - 祈祥禳災。

以上便是儀式在常民信仰中，作為客觀外在的因素，其意念是鞏固信仰本身的內在思維。

而當我在敘述常民信仰中一個對應於一些客體概念體系時，通常會有某多種形式會被感知，諸如神聖、理念、大自然、屬靈(spiritual)、神秘、禁忌等等，不過這期間的差別並不是那麼重要，而其基本概念的形成與發展過程的要素，相形之下更為珍貴；儀式被概念的形成與過程所賦予外在形式，由此，無論是常民信仰或社會性行為，儀式不過是這些內在狀態的外在行為，它是物質性的、機會的、氛圍的外衣，掩蓋著精神思維，不過卻是明確引導內在狀態真正價值外顯的方式。

儀式是人類集體的文化記憶。

儀式意向成為個人一直尋找某種永恆不變的面貌的驅動力；它的精神效力是真實的，它直接地被參與儀式者所感知，從而獲得某種啟示與重生。

儀式作為個人藝術創作的的外在意向，它是維繫個人生活理念與創作實踐的一種工具，所以我以「鄉·根」、「厝仔標」、「鍊金術」來作為尋找藝術創作儀式上的內在動機，而個人的創作行為與生活理念，便是在此前提下展佈開來。

同時個人也增強了他的社會本性。參閱同註 5，頁 424

第一節 「鄉．根」：1993-1998 作品探討

『你無論走得多麼遠，也不會走出了我的心；黃昏時刻的樹影拖得再長，也離不開樹根。』 - 印度古諺

所有的思索與找尋都因為眷戀，眷戀著內在的原鄉，種種內心深處的記憶，從童年到成長歲月，一直在綿密的交織與重疊，在久居外地偶然回首中，慢慢被發掘曾經有過的點點滴滴；故鄉與我的聯繫，唯一的憑藉是因為我的存在，我靈魂的存在，順著記憶回溯故鄉，那才是真正的家園，記憶中永遠被烙上戳記的家園，就是原鄉。眷戀原鄉，或許正是每個人內在所既存的某種古老的原型。

個人內在原鄉的呼喚是這系列中的主體訴求，這其中又有分為 1993-1996 年、1996-1998 年兩個不同情境氛圍時期。

1993-1996 年的我經常旅行台灣各地，甚至嘗試飄洋過海，尋覓某種旅行者們共同理想，人也許必須藉由不斷的旅行來肯定內在自我的存在，然而美麗的地方一一經過，但總遍尋不著心中那一塊夢土，內心的美也總是建立在對他鄉的反應眷顧，我想真正的夢土，其實也就是故鄉吧。

當時總想，我和社會，土地的關係是什麼？這是最初時期追求藝術過程的第一個課題，從旅行、采風、探民俗、並廣泛閱讀常民文化中的種種風俗等等，一直是個人所熱衷的溯源活動，更是用以找尋與這塊土地情感聯繫的方式。然而，也許是我執使然，總無法獲得滿意的答案，於是開始閉門造車，並且渴望著一個不會分心的環境，好讓自己可以更好認識自己，在不斷思考中，反省著生命與藝術的價值，並在繪畫上自我挑戰，企圖尋找繪畫創作的本質，而這是一段重要與成長的隱居、閉塞、自絕干擾於外的歷程。

有天，隨漁船出走，這是一次以全視的角度望見海洋，四周遠眺窮極天邊，真正感受到大海的溫馴與暴怒，在向來依海成長的歲月中，唯有此次的感覺最真實、最強烈，我開始認真地認識它，與它生活，向它學習，一反掠奪經驗的心態，且歷來未有如此親密過。

當時我突然發現：維繫個人創作情感的，並非是這塊腳踩的土地，而是海洋，海的力量，海洋文化下的地方風俗，早都在血脈中流動，隨成長默默潛藏；當下打開心海，有感而發的認識到，海洋才是我的母親，是我藝術上

的信仰，我是海洋文化下的子民，而宗教上的象徵、儀式、行為，是藝術創作上的養分；這些精神的向度，更是我對藝術的初心。我想，我終究知道自已的身分，所追尋的毋寧是自我的真實；為此在未來創作的冒險上終將不覺得危險。

1996-1998 年的創作期間，某種理想性與強烈的反叛性格依舊引導我獨居在雲林麥寮的偏僻小村莊；而這裡的土地被重金屬污染過，被大量高機能的人工肥料快速摧肥過，也被農藥強力灑散過，在重金屬、肥料、農藥的相互競力下，土地的地貌一寸寸地慘不忍睹，雖是如此，卻依然有順著風，飄來的植物，在貧瘠的土壤中，往土地更深處採取些微的濕潤水分，向上伸展，索求陽光、空氣和自由；這單元的作品，其實寄託了對這裡，或者說是土地生活的另一種經驗情感的再現，由於上述的種種認知，我想我可以真正赤腳踏在這片土地，忘情的接觸。

以下便是在海洋情境與土地情境下所創作的作品分析：

(作品一) 意象與心象<圖 1.1993>

一.內涵理念：

在這組系列中，每一張作品的形象，是內心自發性過程發酵的象徵符號，類似自由聯想的過程，直接起於心而形諸於外，當意念昇起，外在繪畫轉換成符號的形式，直接穿越生命、思想、情感，而這正是物我溝通的重要契機，外在的形式便成為默想性的符號了。

二.形式技巧：

我用自動性技巧與運動來創作，原因是在避免創作當下令人煩雜的理性指揮與制式符飾浮現，創作過程中過度思考，常會干擾創作剎那原型出現的能力，而忘記自身創作當下的處境，自動性技巧讓我腦中空白，內心平靜，行動敏捷，為此用炭筆、白色壓克力顏料、牛皮紙等簡單素材，進行大量塗鴉式的實驗，由於快速度繪畫，留存許多意外痕跡，這種「活過」的痕跡，讓每一張這時期的作品，畫面上均有動能存在。

(作品二) 意象與心象系列<圖 2.1994 年>

一.內涵理念：

南台灣豐沛明亮的太陽下，光亮的視覺感受，引導個人使用亮、快、鮮明的素材，也確實地能配合畫面上的動力、符號、色彩表現。這時期的作品，是在實驗性質狀態下完成，也是對素材掌握控制的練習，當意念來臨，這種素材可以以最快速的方式捕捉，畫面上的造型，的確傳達了某種曾經經歷過的經驗，這種經驗感受的表達形式雖有許多種，但我選擇以動植物的型態來表現，或許真的是一種人類自然的‘基本天性’⁸，例如鳥的飛行美姿、植物的成長、魚類的跳躍悠遊，等種種可以寄託個人在生活上的遐想和情感；畫面構成的目的在創造心象。每一個創作意象，旨在展現「活著」的行動，亦即每一個行動其實是在肯定自我的存在。

二.形式技巧：

有時，我無法敘述在繪畫過程中美好的失神狀態，只為塗鴉而塗鴉，無預設任何一個既有的形象，而預設則是練習的中心過程，因此完全隨即興意識升起，或許漂流過的凝固再一次確認，確認之前的不確定。藉著運動與自動性的繪畫方式，以及伴隨而來的運動活力與內在潛能而感到滿足，這種潛能深含著神性、自身生命能量、靈魂、無意識或潛意識，最重要的是在此時此刻能被感知到。

(作品三) 鳥觴<圖 3.1995 年>

一.內涵理念：

這件作品是個人對環境這一環節關注下的作品，畫面敘述著百鳥自縊時的刻畫，從棲息地的破壞消失、人類的誘捕、空氣的污染、食物與水源的匱乏，導致百鳥們必須以集體殉難的方式，控訴人類迫害，整個大動態的形體循環不息，猶如人類必須以殉難的方式，方能獲取淨土的悲劇史詩故事般一再重演，無止境，我想這也代表環境的敗壞會一直持續，直至人類滅絕為止。

⁸ 作為繪畫性的儀式，自然地表現出這種動物或植物的最具特徵的型態，是因為沒有其他東西更接近每個人的念頭，他們是這種念頭最直接的、可說是自然而然的詮釋。這些表現手段都明白無誤地將心所懷的目的表現出來，敘述想實現的願望，召喚、誘發想要的東西。這種需要既不限於某個時代，也不限於某個特殊的宗教，它是人類的基本天性。參閱同註 5，頁 405

二.形式技巧：

作品從製作到完成是一條漫長的歷程，時間、體力、耐力考驗著對這社會性儀式理念的信仰，畫面全面鋪陳在每一個角落，一種全面性的繪畫(all over paint)，沒有焦距、漂浮、無重力，卻關照到每一個受殘的肢節形象，巨大的壓迫，正視與投入其動態漩渦，是一種視覺力量，造型、線條、色彩使形象在生存與死亡的糾纏中，顯得驚心動魄。

(作品四) 人·土地系列<圖 4.1997 年>

一.內涵理念：

繪畫這個系列的所在地是殘破、乾裂、空曠、荒涼，色彩慘烈的偏壤小鄉村，生活經驗的差異，使線條更犀利，筆觸更深重，色彩不再雀躍明快，而是逐漸沉澱深沉；這時期的作品，明顯代表生活環境的變遷，使風格轉移，當農村經驗來臨，黑色正代表沉苛的污染，侵蝕著早已破敗卻因人為的助長假性豐收但表面仍是一片欣欣向榮的林貌，火紅的色彩，是烈豔燒燙乾烈的土地，刺眼的反射，猶如傾圮的紅磚屋瓦，在夕陽西下時，因著日落餘暉，反映殘存的斑斕；唯有象徵滋潤成長與生命躍動的白色，形體在兀自存活，無視於人們寄託的期待與遐想，成就自身的夢想，像飛舞在八月的黃色蝴蝶，即使逆著風，也要朝著目的飛去。

二.形式技巧：

這個時期的技巧，比起前一時期更穩定也更準確，先前的狂熱減退，畫面許多隨機式的自動性線條逐漸減少，甚至感性成分也減少，生活中的素材，紅色、炎熱、土性，紮實的沉落在畫面中，不再輕浮，而顯得內斂，縱使色彩依然強烈，美麗的艷陽天，在此不再是原本的祝福。它、牠、我、作品，都各自寓言著一個未來。

(作品五) 叢林的自殺儀式<圖 5.1998 年>

一.內涵理念：

『除了順從，我們並不能支配自然』 - 培根(FranceBacon

)。然而這個世界假使有未來，也將是充滿苦澀的未來；畫面中溫馴的動物面對詭譎、虎視眈眈，充滿神秘不可知的外力侵擾時，顯出無力反擊而順從。人類摧殘造物的自肥行為，違逆環境孕育生命的自然法則而顯得沾沾自喜的同時，卻也忘記自然的生命力必將反映在日後刻骨銘心的反撲行為中；面對這種環境，我不得不再一次使用集體式的殉難儀式，以控訴現代，在此個人的無助變成一種集體性的悲愴，其實是創作繪畫上的小儀式，擴張為人類所要面對的共同課題。藉由畫面中最明顯可辨的雛鳥型態，作為犧牲者的殉難姿態，來為環境解除某些集體性的災難。

二.形式技巧：

我未曾想過，作品完成時畫面的結構會呈現什麼模樣，只是在作畫時會有一種曾經經歷過的特殊經驗，隨色調、線條、筆觸，一筆一筆的堆疊，那種沉重的添加，直是過去情感累積能量的呼出。

綜合 1993-1998 年的作品，在持續不斷地嘗試生活不同情境中，以游牧式的歷程來實踐我對藝術本質的探討，在這些環境轉變的過程中，作品的呈現，總離不開對生活週遭經驗的反芻。

每一個人都有自我的神聖性，它源自於自我內在的意念與意向之中，並且與其內心生活維繫在一起，同命運；從海洋、海洋文化、到海洋文化下的宗教信仰，土地，以及土地的深切經驗，儘管面對的情境不同，但付諸的關懷卻等同。對於內心原鄉所產生一種古老的想像的憧憬，那是存在著和諧與理想的生活想像，但真正面對著海洋、森林、土地自有美麗情景的詠嘆，及經年累月慘遭掠奪的殘敗哀鳴時，這種美與惡的印象交戰，便是這時期作品在製作時的原初感嘆。創作作品是環境訴說的一部份，誠懇描繪發自對環境本體的情感，正是我在這一時期作品中最大的努力與嘗試。

第二節 尪仔標：1998-1999 作品探討

尪仔標作為原初一種遊戲形式，在童年的記憶中，有著一股無以名狀的魅力，它上面的精美裝飾或忠孝節義的內容情節，對筆者童年而言，似乎可以隱約地感應到，但卻又無法精準的掌握其內在元素，它提供一個‘想像的世界’⁹；現在利用其保有遊戲與教育的功能，甚至有傳播訊息功用的特性來創作；尪仔標本身的造型意義與畫面的內涵，雖只是一種‘符號’¹⁰，但其功能與各自表述時，卻常常是模糊地，有時是一種標誌，有時是種表示，而無論如何這些作品，即是一種保留神話的創造性與藝術性的嘗試結合過程。

個人作品外部造型除了有形的類似能指性質外，其內涵上有宗教意義上祈禳的所指性質的隱射；天、地、神靈、生靈，凝聚而成的空間，渾然而成的場所，儀式場域的所在地，是使每個參與者都意識到和自己長成經驗的生命過程相關深刻維繫的場所，這種聯結構成個人與族群的認同，場域與族群依賴著儀式、神話，使其神靈性與永恆性得以延展；儀式轉換了空間與族群的邊緣性，象徵永恆的自然秩序與人的歸屬。

透過儀式情境的了解，可以發現儀式實際關注的是人，特別是儀式請託者(個人或群體)的心理調適過程，儀式所處理的對象是虛擬的他者，觀者才是主角；儀式形式的再確定，是族群對儀式內容的鞏固，心理共驗的約定符號，創造集體記憶，透過這種象徵行為，是加強族群共同的自我認同，也是集體意識與情感象徵的組合。

集體的神話與宗教意向及思想是否有一共同的源頭 - 原質思考?在尋找

⁹ 眾所周知，遊戲和藝術的主要形式似乎起源於宗教，而且長期以來一直保留著宗教色彩。只有當客觀社會與象徵性地表現社會的神聖事務之間存在著相當大的距離。人類感覺到的真正印象是形成宗教的最初始的材料，但他們必然要被修飾化裝，改頭換面，弄得面目全非。因此儀式事物的世界在外表方面是想像的世界。參閱同註 5，頁 428

¹⁰ 符號包含了能指與所指的綜合體，能指表達了形式，所指成了內容。胡塞爾(Edmund Husserl)認為，每一個指示(sign)都是對某事物的指示，但是，並不是每一個指示都有一個意義，一種藉由指示來表達的意義。他指出，「指示」(sign)這個字的用法通常是很模糊的：有時它是一個標誌(marks)或記號，作為某事物的象徵，有時它是一種的表示(expression)。在這兩種用法之間予以明確的區分，是件極其重要的事。一個指示，在它作為一個「標誌」時，它只是指那些它所指示的事物或狀態；除此之外，它並不「表達」其他任何東西。相反的，「表示」(expression)包含著意向的活動，而且具有一種完全不同的功能。他們是「語言」(language)的一部份。表示就是「由意義來賦予生命」(animated by meaning)的指示。他們主要是透過他們所意味的東西，來指涉事物。參閱 Pivcevic, E. 著 廖仁義譯《胡塞爾與現象學》台北：桂冠出版社 1986，頁 74

集體意識原型的歷程中，我發現某些圖騰符號¹¹，具有後人所無法明瞭的神秘性，彷彿永恆地諭示著一特殊的訊息或寓之效果，每個造型在渾然天成中，都隱含著天啟；宇宙間存在著無限豐沛的啟示，如同陽光有其獨特的宇宙力量，它在冥冥之中隱隱地釋放著天地間超越生死，輪迴的獨特語言，這語言包括萬象世界，而人們欲想了解它，必須透過特殊的時空機緣與等待。

原質思考或許是引導人們生存的希望，抑是一種勾勒原始慾望的版圖？

在這個尋根、原形、本質、成就穩定力量的創作系列中，每一種生命形式都會引起我的好奇，每種植物、動物、鳥獸等進入我的生活領域都會引起注意，因此在作品中，諸如封火山牆等一些特殊的符號，常是具有符咒的功能，凡有它的出現，總能喚起記憶與想像。這時期製作了約 100 多張作品，大約可分出五個系列子單元，這五個子單元，並非在繪畫過程中的預設排序，而是在完成時，或許因時間、造型、情境、色系等種種主客觀因緣際會的因素，致程度上的相似或雷同，並可歸納的性質，以下分別描述之：

(作品六) 儀式 - 厭勝<圖 6.1998 年>

一.內涵理念：

這單元我以清晰明確可辨識的民間象徵物為主，這些傳統的常民符號，大多具備有驅崇納吉、祈求平安的意念，在這裡意念本身提供可學習辨識的功能外，經作者繪畫儀式性的再確認、再信任，確保符號轉換的正當性；在每一個特定的樣式再持續能動的過程轉換成另一種形式，而形式也將依著內容再現屬於原始信仰下的基本功能；早期人類在確保生命與生存安全時，寄託圖像會多過於語言文字，這些圖像的樣式決定便在於需求與冀望的契合。

二.形式技巧：

原型符號是人類集體的表徵，表現一種功能，而非人格特質。我用壓克力顏料，在常民文化中的既存概念下描述具體的符號，符號的形式是意欲下的產物，非特定選取或參考其他圖飾，色彩的堆疊(尤其是背景)，加深具像物本身歷史意念的厚度，它是人文的、情境的、精神的向度。

¹¹ 例如：南美拿茲卡(Nazca line)文化，英國(Wiltshire, Salisbury Plain)巨石文化，(Machu Pichu)馬雅文化，台灣屏東萬山崖畫...等。

(作品七) 儀式 - 中介<圖 7.1998 年>

一.內涵理念：

每一種科儀均有固定的儀式意義與象徵，傳統常民信仰中儀式空間的舉行過程，所有儀式相關人員，但求心念純正專一，儀式中的行為結構，足使相關人員在儀式者的帶領下，冥想於這特殊空間，意識到某物在共同情感中發酵，並非自我，卻比自我更強大，此強大的形象被建立，神因此產生，在存思見神明的誠信心理狀態下，感染其中的氛圍，而造成強烈的共感，亦凝造出安和順暢的個體與群體關係；神靈經由此共感產生，然而這種共感，並無法從真實現場的現象中獲得解釋，亦無法從生活經驗中歸納，更無法從確實意識中得到解答，事實上這種人神溝通的橋樑，並非是科學實驗所能建構的，只能藉助幻覺、想像、直覺等的感知管道，來搭建這座橋樑；近代西方學者常用幻想與想像，來說明超感知(神)的產生，而且也都肯定幻想與想像具有主體隨意、能動(創造)的要素，如同表象、看法一樣，幻想或想像是理性的感性形式，是感性的、想像的理性，人之所以有幻想、想像活動，乃是因為人有想像力(幻想力)，亦即肯定了人的‘主體能力’¹²；這是純粹思維和直接的自然直觀的交叉點，是抽象性，但也是塑造具體存在的方式；我們通過感官經驗到已知的事物，我們的直覺卻指向那些未知的隱藏的事物，這些事物本質上是神秘的¹³；在儀式現場的展演中，儀式者的象徵行為，配合現場的視覺媒介物，拖曳出集體的意識情感，隨著儀式者的帶領，

¹² 費爾巴哈(Ludwing Feuerbach)提出：幻想、想像力是宗教及其對象即神的理論原因或理論根源。休謨(David Hume)亦認為想像是心靈「復現」印象的能力，它「不受原始印象的次序和形式的束縛」，「可以自由地移置和改變它的觀念」。黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)更把幻想力規定為表象的一個環節，並區分出再生想像力和聯想想像力。幻想(想像力)是在主體內部喚起感覺，內容及對象的圖像(Bild)，依據主體的主觀願望把他們聯結起來的能力。但想像的對象也可能不是實在的。然而作為宗教中把握絕對(上帝)的方式，幻想是純粹思維與直接的自然直觀的中間點，是自我意識用以形成內在的抽象或塑造起初是一直接存在的外在性，並把它規定為具體東西的工具。「因此，神靈是由人的想像創造的。」參閱同註 3，頁 187-188

¹³ 榮格認為幻覺和內心體驗的本原是不可知的，幻覺代表了一種人類情感更深沉難忘的經驗，不管理性主義者怎麼說，幻想無疑是一種真正的原始經驗。它不是某種外來的、第二性的東西，它不是別的事物的朕兆，它是一種真正的象徵，就是說，是某種事實的，然而尚未知曉的東西的表達……。幻覺本身心理上的真實，並不亞於物理上的真實；人的情感屬於意識經驗的範圍，幻覺的對象卻在此之外。參閱 Jung,C.G.著 鴻鈞譯《榮格分析心理學》台北：結構群出版社 1990，頁 16

彷彿形成真實的意象¹⁴；而這意象並不是外在世界的反應，而是由內心體驗產生的幻覺，並且是個人與集體在意識與無意識的瞬間情境中所聯合的產物；面對儀式的情境，雖每個主體均有個人意識，但儀式的內容，經由幻覺、想像、直覺，儀式者與信仰者透過這三種方式，集合所有人的共同內在意識，建構出情境當下的期望力量與存在。

二.形式技巧：

神秘的，不可辨識的，抽象化的語言也許來自於驚懼的經驗，驚懼並非害怕，而是面對某種情境超越自己經驗時，所產生的情緒反應；個人曾到澎湖望安的一處美麗沙灘戲水，在四下無人時，潛入清澈的海底，清楚望見海底下的沙岸，陡峭的往海的更深處延伸到消失無邊無際，當下彷彿有股黑洞般的力量，我被吸引著往下拉去，一股巨大的流體力量，安靜、深邃而冰凍，驚懼沁上心頭，猛然襲來，一種恐怖氛圍與歇斯底里包圍著。物質外形誠然可佈，但一種無形的實質，也就是想像力，它的能量擴散，會一直引導出無限異質事物，包括現在所面對的土地、大海、宇宙、虛空、空白，這種無形的實質才是最令人懼駭，而或許也是最偉大與崇高；在創作的過程中，想像力提供了心靈的某種真實，它以無窮的多樣形式與神秘的型態出現，不須捕捉，只等待流露，然後以非理性的方式，碰觸那最深奧的真理，以無意識的初始創作，宛如知覺到真理的存在；這種存在是終極的、永恆的、看不見的存在。

¹⁴ 榮格強調：“當我說到‘意象’的時候，我指的並不是外部對象的心理反映，而是……一種幻想中的形象(即一種幻想)。這種幻想只是間接地與外部對象的知覺有關。實際上，意象更多地依賴於無意識的幻想活動，並作為這一活動的產物，或多或少是突然地顯現於意識之中。意象的形成並不僅僅依賴無意識，也要依賴意識，它是作為整體(同時包括意識與無意識)的心理情況在一瞬間的凝煉的表現。”意象無疑表現了意識心理內容，然而卻並不是其全部內容，而僅僅是那些在一瞬間集合起來的內容。這種集合，一方面固然是無意識自發活動的結果，另一方面也是意識處於某種瞬間狀態的結果。而於此同時它也抑制和制止不相干的材料

(作品八) 儀式 - 躄 <圖 8.1998 年>

一. 內涵理念：

東晉葛洪《抱朴子》中有言：「若能乘躄者，可以周流天下，不拘山河，凡乘躄道有三法，龍、虎、鹿。」躄，上下神交的溝通工具，儀式者運用行為與象徵性的工具擺置物，賦予其內在新意義，營造出一股神秘感，信仰者為此產生共鳴，在幻想與想像中，勾勒出共同的情境，神秘的溝通對話便以此情境完成；躄，中介者常具有其內在神秘性，扮演氛圍的催生者、情境、人的位階等轉移樞紐，從常至非常，凡至不凡，俗至聖等境界，某些儀式(如開臉¹⁵)的功能，在此中介中轉移；在儀式場域，除了儀式者所主導境域氛圍的完成外，還有那些屬於靜態的中介媒介物(如神像器物、桌案、法器與符令¹⁶)，通常這些媒介物在整個信仰儀式中，除了扮演神人交通的感應物，也只有驅邪除煞或祈福奠安的效用；藝術意志主要的並不在於感知外物，而在於聯想、在於對外物獲得一個聯想的整體，正是這種打破現實世界的具體秩序，由抽象所構成的聯想整體，才能給觀者以棲息的意識。

二. 形式技巧：

作品中可辨識的符號，是借物表演活化‘存在’，那是一種完全屬於臨場感的儀式產物，神秘的幻想形象源自於內心體驗，我藉此功能，與存在物之外的事物產生互動，去尋求正視這個‘透過物’的中介本質，用景仰、謙卑、理解、同情、驚悚..的態度以創作顯露，將空間的情境深度，在繪畫中，盡可能的平撫深度。

進入活動。參閱同前註，頁 12-13

¹⁵ 在東港平安祭典的例子中，有彩繪臉譜為習俗的陣頭，畫師謂彩繪臉譜為「開臉」，根據李豐楙先生認為開臉對於陣頭成員是相當重要的過程，可讓原本的“我”，成為“畫裝了的我”，在打臉譜的面具之下，隱藏了的“我”，卻以模擬的形象重新出現。..如此暫時性的角色互換，使之完全獲致了中介狀態的模糊、曖昧，連觀看者也受激於這一狂熱氣氛而融入其中，這是凡俗生活所未之能有的神聖性狀態。參閱李豐楙《東港迎王-東港東隆宮丁丑正科平安祭典》屏東：財團法人東港東隆宮 1998，頁 151。

¹⁶ 安土神儀式擺飾物，水火祭紙船，替身草人，草蓆等靈媒物。

(作品九) 儀式 - 祈穰<圖 9.1999 年>

一.內涵理念：

從面對外在世界的不安到尋求安身知命的過程中，抽象衝動通過宗教轉化的藝術意志，達到一種心靈上的祈求，而獲得撫慰；其中模糊但似乎又可仔細辨識的形體，在整張畫面的呈現是游離、流動的許多可能性變化，形本身又是種秘密語言，但其背後創造性的意義，則是儀式行為及靈化過程，視覺或行為轉媒的模仿，而物件經過形的賦予，所呈現出神聖或神秘的繪畫性語言，便是個人創作的欲求表現；有些常民信仰有徒步進香的儀式行為，在繞境過程中，對體力與意志力是一大沉苛考驗，在身體的超越之中，帶領意志與心靈提昇；靠著集體性的祈求，彷彿產生一股能量，那似乎是股組織與重整宇宙渾沌的力量。

二.形式技巧：

色彩的處理上，使用了台灣常民所熟悉的原色色系，雖是如此，其實早在中國漢代的馬王堆遺址中，即可清楚察覺到原色色系的內在深層力量，而在民間儀式性場域中，也被大量使用，因此這種色系稱得上是人對宗教上的色彩原質思考；在本組作品中，除了色彩外，另一值得注意的，便是線條流動的節奏，在作品中幾乎是常態性質，配合整體內部造型，清楚又隱晦；從卡西爾的‘符號論’¹⁷看來，這些均可視為符號的一種，但又是深富概念的信號，我們似乎也依存在這符號化了的作品中活動，隨著線條而游離著；作品的視覺語言，除有平面裝飾的圖案之外，其空間的背景，作者堆疊的營造，企圖追溯其基本原質部份，然而在熟悉的能指部份，它傳達了宗教符號，亦是一種標誌，而所指部份，其意義便來自於信仰所賦予的生命。

¹⁷ 在卡西爾(Ernst Cassirer)符號論的基礎上，朗格(Susanne K.Langer)對符號與信號做了嚴格區分。她指出，信號是事件的一部份，是指令行動的某物或某一種方法，它為動物和人類所共有；符號與信號雖然有密切的關係，但其本質截然不同。符號比信號高級。一般信號祇包含三個基本要素：主體、信號、客體。符號卻包含四個基本要素：主體、符號、概念、客體。這就是說，符號包含了概念活動，符號不像信號那樣祇停留在當下的、個別的物的表面，它已具有某種從個別上昇為一般抽象能力。動物的行為祇憑信號，只有人才能發明利用理解符號。所以符號為人所獨有，符號行為是人類的本質特徵。參閱李醒塵《西方美學史教程》台北：淑馨出版社 1996，頁 590

(作品十) 儀式 - 圓神<圖 10.1999 年>

一.內涵理念：

神秘的轉換，儀式使空間氛圍成為某精神臨界狀態，處於氛圍中的個人，想努力保持超然與清醒，以使用一種方法去面對想像，幻想中的觀眾，而到底我是否清醒著，疑惑常使我忐忑，事實上我仍在作夢，仍沉醉在興奮中，被意識網糾纏，希望陷入迷亂的幻象陷阱中，無想自拔，無想辨證，無想甦醒，持恆在自欺欺人的圓滿境域；在此物體主題性的支配，轉而成為以氛圍為中心的敘述，空間的異質性，一種進行中的情境，成了這單一的主題，在可辨與不可辨中介。

二.形式技巧：

在這組中個人是以直覺且理性的完成，這裡的直覺是創作上理性的活動¹⁸，有別於(作品七)的以幻想直覺的渾沌狀態創作方式，一個是氛圍凝聚的狀態描述，另一個是情境圓融的敘述；這裡排除故事性的情節，解放可辨識形式的屬性，這組作品似乎在隱約中喚起一些古老的記憶，加上柔順的線條，明亮的原色，觸發內心祥和的部份，它是永恆。

文化習俗本無貴賤優劣之分，它只是很紮實地反映出現實狀態，筆者時常參與民間信仰的儀式祭典，在不同的場域中，經常感受到每一段不同的歷史澱積下的智慧，一次又一次地重複與紀錄，而至完備；在儀式的現場，場域的氛圍，神秘是第一個印象，氛圍的產生，除了必須有人的參與外，視覺上的媒介物，便扮演了觸媒的角色，觸發了神與人的溝通與人們共同的情感。

作品的符號化，已非表現「事件本身」，而是創作者欲表現那「事件」的媒介物，正如儀式現場的中介物一樣，但唯有建立起這符號性質，才能重建

¹⁸ 有如朗格(Susanne K.Langer)所認為的，直覺是一種基本的理性活動。由這種活動導致的是一種邏輯的或語義上的理解，它包括對各式各樣的形式洞察，或者說包括著對諸種形式的特徵、關係、意味、抽象形式和具體事例的洞察和認識。他的產生比信仰更加古遠；信仰關乎著事物的真假，直覺祇與事物的外表的外表呈現有關。所以直覺又是對事物“外觀”的直接洞察力。它在經驗的基礎上形成，表現為頓悟，不假造於概念和推理，但包含某種理解，所以並不神秘。在藝術中，直覺就是對藝術作品的生命意味的直接把握和評價。參閱同前註，頁 592

符號中「所指」部份的原始意義；在作品中個人所使用的形、線、色等造型語言，與形、線、色本身的原始意涵，在斷裂的意義中，找尋雷同的文脈(context)，即形的原質性，線的原質性，色的原質性，而原質在此正意謂著人類原型中，對造形、線條、色彩的原創性共同點。

基於這樣的概念，筆者在創作過程中，一直不斷嘗試尋找那常民信仰儀式中，族群共驗並可認同的原質信念；因為這些東西事實上存在著某些永恆的要素，而這些要素註定其所保持的特殊樣式，族群共驗的信念也成功地隱藏在這些樣式之中。其實，我的內心亦為了體驗它自己，於是熱衷經驗某種既已存在的原型意象和歷程。我正是一種奧秘、想像的場所。

第三節 鍊金術¹⁹：1999-2000 作品探討

鍊金術的精神，一直是我創作以來最重要的精神理念，而創作過程亦有如鍊金術士的實驗，是在尋覓一種圓滿的歷程。

其實鍊金術士的化學實驗，鍊金術的整體成果，與其說是尋求鍊金的秘密，不如說帶有一種精神性；這些鍊金術士自己宣稱：「我們的黃金不是一般的黃金」。²⁰當鍊金術士在他的實驗室工作時，常具有一定的心理體驗，他把這種體驗歸諸於物質的特性。

榮格認為，實際上鍊金術士正體驗著他自己的無意識。在試圖利用它(物質)時，它把無意識投射到物質的黑暗中，以其照亮它；而一般認為，鍊金術士的目的是製造某種奇異非凡的物質 - 金子、長生不老的靈丹妙藥；但實際上一切鍊金活動都高於或超越這一點，實質上是一種精神修煉；他的目的不是別的，就是精神轉化。

藉由鍊金術的精神轉化方式，我可以徜徉在無限可能的神秘領域中；在一筆一筆的堆疊時，能自我敘述與表述畫面中情境的故事性，並且鍛鍊自己以獲得平靜與忍耐的品質，這些故事像是用手工織繡與補網的希求方式，在每一張作品之中，作自我沉澱吸收。

在創作這系列作品期間，台灣發生百年罕見震災，災區一片狼藉、慘不忍睹，應驗了「天地不仁、以萬物為芻狗」的箴言，愛心救援源源不絕地進入災區，社會人心沸騰，某種想像的生命共同體，被凝聚、發酵，藝術作為社會現象一環，既不能涉身世外，但其處境卻也異常尷尬，因為它並無法執行當下第一線所能給予立即的撫助；當時我用「人」來自我定位，盡「人」之所能，傳達最基本的人道關懷與支援，在一片動盪之中，唯有先安定自身，才能成為散播社會安定與積蓄長期關懷的一隅。

這期間的作品以「長河」、「渡」、「祈天」等，作為個人祈福的願力，以作品

¹⁹ 「鍊金術」是化學的一種古老型態，它綜合著現代意義上的實驗化學對自然和人的一般的象徵的、直觀的和準宗教的思考。許多今天看來是屬於無意識的內容以象徵的方式投射到了那些未知的物質材料上。鍊金術士在他們未知的物質上尋找「上帝的秘密」，因而奠定和確立了與現代心理學很相似的某些傳統方法和途徑。參閱 Moacanin, R. 著 江亦麗 羅照輝譯《榮格心理學與西藏佛教：心理分析曼荼羅》台北：台灣商務 民 81，頁 53

²⁰ 參閱同上註，頁 54

尋覓'及'漫遊'來編織願景，儘可能隱藏與排除個人悲傷的外在顯現，而深化為穩定自我並為他者祈福為訴求。

這系列的五件作品，每件都有其內在聲音，創作者的聲音不再強勢顯現，表象的結構造型，強調整體內在重量與厚度，每件均企圖製作更多的量感組合，以形成一股氣勢或氛圍，或者說追求更多的精神性，其神秘的聯繫，在於一種自我堅持與努力的重複；有如西藏的摩尼石堆，「量」、「能」的超越，在每一個被祈願者撫慰與堆疊的巨大能量場；在這過程中，個人內心和這某種神聖或神秘力量默默交流，並按照自我理想啟示來處理宇宙自然的關係，無可言語；而事實上，除了無法克服內心在裸露下的幼稚與靦腆外，更多深層的悸動，怕說出來會消失無影，那種原初模糊的深刻感受，的確也無法用更清晰的觀念和明確意義的概念來取代。

(作品十一) 儀式 - 長河<圖 11.1999 年>

一.內涵理念：

這件作品是一個儀式事件的紀錄，它在造型上表現了神聖與禁忌場域的元素，物體與物體之間的對話有時是在矛盾中產生的，那是一種無法理解清楚的語言模式；在形體的意義上，本身造型扮演敘述性的主角，透過這主角觸媒的引述，共驗者始能明瞭其情境，旁觀者亦因物體在相互衝突之中，接收那一股無可言喻的訊息；紅色的形體是民間渡化儀式的媒介物，它含糊地出現，虛無地漂浮著，似乎是歷史與記憶的一部份；一條類似交感思維之河，蜿蜒而匯集，加上既繁複又單純的背景，彷彿是在紀錄一個遙遠又漫長的神話 - 大河，精神、物質、載送、穿越、平撫、沉默、祝福、傳達、流體、渡化、永恆、遙遠、飄蕩、道別、柔順、歷史、希望。

二.形式技巧：

從這件作品的製作過程，色彩上的強烈對比，符號與符號之間的轉換，是造成神秘性氛圍的原因，民間性的色彩是鮮豔繁雜，很視覺裝飾化的，但如何運用這些色系，並使其沉澱、單純而誠懇，這便是我在這件作品用色的考量；儀式場域的視覺色相，相當具有精神性與藝術性的語彙，比起民間性鮮亮、通俗的色彩而言，更富於視覺語言，因此個人會採用儀式中視覺媒材用色的方式。

(作品十二) 儀式 - 渡<圖 12.1999 年>

一. 內涵理念：

傳統送王遊天河儀式中，王船燒化，民眾咸信一切瘟神、邪煞、疫鬼及民眾的厄運替身，將隨王駕押制下遠離；這一儀式在視覺方面頗具震撼，一大片火苗烘托著一點一點焚毀的王船，信仰人或旁觀者的圍繞，將族群的情感緊密維繫著，這是歷史時間的消逝與再生時刻，一個事件、秩序、宇宙、循環的結束與開始，人的內心情感就在這時空的交錯中翻滾。王船，是場景也是象徵，一個安身立命的意象象徵，更是集體記憶中凝聚出的結晶體。

二. 形式技巧：

鍊金術是一種精神性轉化的過程，繪畫中形、線、色的元素都在鍊金術中提煉；這艘有著五彩俗艷的原色載體，曖昧而迷幻，它雖平面是語言但在晦澀的整體情境中，正迷離在現實與虛幻之間漂流，無起始無終止，在自我的實現中，航向永無止境的前方。

(作品十三) 祈天<圖 13.2000 年>

一. 內涵理念：

信仰與儀式，透過本身的系統，將象徵意義(所指)與符號(能指)相結合，這個過程，即使是由熟悉這系統內部規則的個人，也無法完整解答；精神性的產生，有其自身的因果，與物質的產生不一定成正比，我們身體內在的精神能量，其豐富性遠超過我們所能了解；這件作品在局部佛手變形的有機造型，其意志力是扭動畫面活性的動力，十個象徵宇宙天體的圓形，充滿希望與迷思，氛圍籠罩在山海島嶼間，全面鋪張的迫使某種力量正視。

二. 形式技巧：

有機造型內部用金色點狀完成，視覺跳躍，卻穩若磐石的一股力量呈現，顯的撲朔夢幻、不確定性的永恆。背景的圓滿堆疊是我常用祈使圓滿的手法，畫面儘可減掉可辨識形式的屬性，把物質性去掉，觸發起個人內心柔軟的部份；儀式的記憶，提供一個安全感，作品成為對自我最真實的哀悼，對我說話，召喚我。

(作品十四) 尋覓<圖 14.2000 年>

一.內涵理念：

每一個人均有「信仰」，從遠古的薩滿信仰，或現今的宗教，排除掉那種可見外顯的信仰層外，人還是有著面對環境的互動時對自己的內在信仰與外在社群信仰；集體表現在常民或原民行為中，其實都有著某種原質思考，使得異質族群的符飾都能像大洪水神話般的雷同產生，並普獲個人與社群信賴，創造者把握住原質與時代脈落，因而得神采；在「歌之版圖」²¹一書故事中，老畫家史丹常畫「夢之路徑」，每一條夢的路徑都有一首歌，路徑遍佈各地，涵蓋全澳洲，於是歌和土地是一體的，這便是老者史丹，以及他們社群的信仰；所有信仰來自生活的母土，所有儀式莫不歌頌母土，據此已撫慰眾靈，而這是最原始信仰的心靈狀態，但也許會被宗教所遺棄，而以藝術之名風俗化或風俗名之，當然這即是藝術產生的原初。藝術必須與母土發生關係，它才有力量；然尋覓藝術創作與土地有恆樣式化的歷程雖充滿不確定性，並且常在反覆中敘述，夢、幻想、想像、神話、冥思、內在對話等深富詩意的情境中轉換，但那是驚妙有趣的。

二.形式技巧：

對於長時間地去保持專注，可以培養一種心緒與思緒的紀律，我全神貫注在這些尋覓的路程上重複著有秩序、單調、內向的動作，卻反而帶給我不同形式的自由。愈沉靜愈陷入，愈陷入愈純粹與抽離。

(作品十五) 漫遊<圖 15.2000 年>

一.內涵理念：

作品中圖像大部份是利用動植物的造型，以作為與宇宙呼吸，大地生命脈動的氣息，而延展的特質，講究整體豐沛的緊密結構，它並無一定的焦點，而是做全面性的擴張，來直接迫使觀者面對面對話的功能，由這個基點，個人在運用造型時，以一種尋找軌跡的方式，來找出成形的可能，而非是在創造符號。

²¹ Chatwin, Bruce 著 李麗薰譯 《歌之版圖：澳洲夢土的故事》 台北：季節風出版社 1994

二.形式技巧：

對儀式者而言，如何掌握媒材語言，便能掌握空間氛圍，能掌握空間氛圍，必能掌握觀者心理，因此在經過不斷的手的儀式中，精神力的給予，回溯到媒材本身自我反應後所發酵的文化言語與信仰語言，便是作品吸納觀者情感的重要元素，這就是我製作作品的理想與目的。

我經常試著去參加某些儀式性的繞行活動，諸如廟會(進香、繞境、刈香)長時間的繞行，或者社會性議題的聲援遊行，這些儀式性的活動，不管行進的過程是靜默或喧吶的持續，其實都強調了某種程度的苦行與堅持，因為這樣才可以使我們的肌肉脫離每根纖維所聯繫的凡俗世界，而達到某種自我的神聖性與正確性；人只要努力使自己與世俗隔離，肯定內在的孤獨與認知，才能變得神聖，並且更加堅定自己的信念，只要通過某種形式的苦行主義(asceticism)²²便能獲得；在這階段的作品中鍊金術就是一種苦行式的繪畫方式，非僅如此，亦是我對常民信仰與社會信念一種不可或缺的參與部份。

²² 真正的苦行主義者通過禁食、不眠、獨處、沉默、備嘗艱辛，使自己獲得神性，位於眾人之上，而不採取積極的虔誠(如奉獻、祭祀、祈禱等)。參閱同註 5，頁 349

小結

任何創造性的活動都等同於禱告²³。事實上，一切信仰中的科儀，無論是娛神祈福或驅煞除邪，均是信仰儀式的目的，但最終的現實社會功能，不外乎是在照顧信仰人的心理情緒，藉由形式化的儀式行為以達到社會實質的目的。

在儀式現場中的視覺媒介物，從平凡現成物，如何轉化成純造型精神上聖化的神聖物，且有如此強大的力量去引導信仰人的情緒反應，這種情境的營造，勾起區域中群體之意識與無意識共驗的信仰符號，透過抽象與移情，指涉出一個信仰的意象；人的鮮血只是一種有機液體，而紅色也只不過是大自然存在的諸多色系中的一類，但即使在今天，我們見到鮮血流淌著，或大面積的鮮紅色系圖飾，仍會有情不自禁地產生激動或壓迫之情，而這許多情境的依附，其實是自己內心真實存在的力量，往往藉著儀式行為把這力量加諸在儀式對象上。

當然儀式者的催生與信仰者的祈禳心理，共同以幻覺、想像、直覺來形塑一個可供歸依與撫慰的神聖意象世界，這個屬於人類原質共感的領域，是所有信仰者無意識與意識的組合，經過抽象與移情的情境，浮現一個可感知的意象世界。

宗教意念與藝術意念，經由符號的傳遞，無限延伸時間與空間，在創作中，情境的捕捉與反映，完全來自個人主觀的成長經驗，它聯繫作者內部與外部世界，融入而不只介入的關係，作品上的所有具象信號物，表達某種抽象的宗教心靈語彙，意義深遠，它串聯畫面上所有有形與無形之間的曖昧語言，以此突出神秘符號性質，然而這並非是可敘述性的意涵，而是當下情境與視覺的凍結。

然而以符號論來論作品，作品上的象徵物，並非只是某種信號，而是透露出隱藏著原始交感思維的原質，畫面上的任何繪畫元素均共同存在著，並表述著各自深淵的內容，在和諧的情境中；人之所以為人的可貴處，就在於他能擁有這種符號化的心靈活動，也唯有透過藝術的符號形式，人之內在生

²³ France, Peter 著 梁永安譯 《隱士：透視孤獨》 台北：立緒文化公司 2001，頁 389

命世界，人的情感與想像力才得以實現。²⁴

無可否認，面對一幅空白的畫布，第一筆經常是艱難的，它的艱難可能是無目的、無目標的混亂，而根植於純粹藝術王國之中，因而無論是幻想與想像、意識與無意識、抽象與移情等等，都無法正確指涉當下下筆的情境，這情境正是完完全全、實實在在個人的私密產物，是藝術烏托邦的意象結晶體過程，然而回歸土地、人、經驗與感情的真實面，只有千錘百鍊的鍊金術繪畫方式，才能累積人的記憶與情感，也只有同時具藝術遊戲與教育功能的尕仔標內涵(尕仔標造型是能指，其內涵是所指)，才能自藝術烏托邦王國稍稍出走一下。

的確，藝術是獨立於主觀世界和客觀世界之外的一個純粹形式的王國。但是，「藝術的形式並不是空洞的形式」，它是人類經驗的組織，「藝術可以包含并滲入人類經驗的全部領域。它不是對各種人生問題的逃避，而是人性或生命本身的實現，」藝術使我們看到的是人的靈魂最深沉和多樣化的運動。

我們在藝術中所感受到的不是哪種單純的或單一的情感性質，而是生命本身的動態過程，是在相反的兩極 - 歡樂與悲傷、希望與恐懼、狂喜與絕望之間的持續擺動過程；使我們的情感賦有審美形式，也就是把他們變為自由而積極的狀態。

總之，在卡西爾看來，藝術是一種構造形式的活動，他一方面是生命的自我構造，另一方面又是對生活和自然世界的構造，這種構造活動的結果便凝結為「純粹的形式」，因此，藝術作品就是人性或內在生命在直觀、形象的感性形式中顯現，在對藝術作品純形式的審美直觀中，人可以看到自己，也可以看到整個世界。²⁵

以上關於對藝術之功能與表現形式的理想型態表述外，我想以伐楚古的一篇散文「戲袍」²⁶，說明我追求畫面上對「原質」精神，以及追求藝術過程

²⁴ 卡西爾(Ernst Cassirer)認為藝術作為一種美，不再只停留於自然美的層次，而應將其提昇為藝術之美，唯有透過藝術，人才能真正掌握美的本質，因此藝術是人心靈內在之表現，而這種表現也就是符號形式的建構活動，換言之，人因著這種符號化的能力而能使其所存在之世界以各種不同之形式呈現出來。參閱伍至學《人性與符號形式：卡西爾〈人論〉解讀》台北：台灣書店 1998，頁 116-117

²⁵ 參閱同註 17，頁 588

²⁶ 「戲袍」是筆者於 1999 年 4 月參觀台北市立美術館「台灣與加拿大原住民當代藝術聯展」時，在一件台灣原住民作品說明單中的文章，當場所抄錄，作者為原住民詩人伐楚古，筆者以此詩作為自我警惕於創作中所追求的原質精神。

中所必須謹慎的時代角色問題，並以此自我警惕。

戲袍

這是一個遙遠的記憶

記得母親說

孩子啊 媽媽織一條堅韌的布 期盼你快快長大 茁壯

很多年之後 妻子說

孩子的父親啊 我為你縫製一件厚實的 ketep 好讓你在獵場上為我們一家打獵時 不畏風寒和夜露

獵袍上有美麗的圖案 敘述遠古以來 代代相傳的故事

在經緯織線上 也記錄了母親從懷我到育我的心情 當然還有她的夢想

果然有一天

我告別了寧靜的山谷 不時回首眺望幾縷細長的炊煙 身際迴響母親的叮嚀 腦裡泛起淡淡她憂鬱的愁容

獵場上 我舞動著長矛 獵袍隨著身體的律動 飛舞 飛舞

突然發覺林木是枯竭的

獵場竟然是五彩繽紛的舞台 勇武的氣勢 只是一副僵硬的軀殼 笑容是一擠成諂媚的嘴臉

獵袍上 黏膩的污垢層 沾滿了泥濘

我羞愧的拾起銹蝕鈍挫的長矛 以袍子倉促的遮掩瘦弱又佝僂的軀體和空洞無神的魂魄

什麼時候 母親織給我的獵袍 成了取悅過客的戲袍

而且是如此地破敗污穢 還多了刺眼又不協調的圖騰

第二章 關於「合境平安」

車子一上長橋過去便是新國度，遠眺波光潾潾中的小島，彷彿蓬萊，輪胎壓過每一條橋間罅細有著節奏，在一動一動揚頓中，好似熟悉且疏離地進入一個空間前的儀式，椰子樹鋪陳在橋的末端，一直遠去，預示私領域的到來，一排排節慶時的紅彩燈飾，彷彿歡迎歸來地勾起遊子記憶與心靈經驗。

曾經通車上學的日子，在每每經過的長橋，是自我心物鍛鍊的場所，時常在橋的這頭開始憋氣，隨車子的顛簸，體驗自己存在的事實，直到車子下到橋的那頭，在這將近兩分鐘的真實，一種等待、期望、含藏的心情，流速與呼喚，填充在整個當下思緒中，椰子街樹像燈塔般，提供一股力量與平安意象，迎著進入這塊領域的懷抱。

祭典前，在入夜的騷動中，一群群人舞著自洪荒以來祭儀現場所常用的舞步，預演在黑夜中千年不墜的鈴聲 此起彼落；時常我荒誕不經地遁入那記憶中成長的行列，拒絕旁觀，且等待著與神秘交會、指引、支配，唯有此刻，我與族群才能當下密實地結合，在廣大場域中，顯得如此渺小，雖解離卻也實存。故鄉與慶典，是我生命中的成長意象，它一直使我有歸屬感，安全感；而儀式所在地是當地具有公共符號的意義，這個所在地真實地表現公共境域中人的生活方式、記憶、價值。

公共的符號即是經驗，知識穩固的紀錄，這些特殊媒介對於萬物間的彼此關聯與界限，經由群體的共驗後，始為其定義之意，因此凡此有關生命源始，繁衍規律，萬物生成，時序變化，便藏意涵於這些符號之中，雖經千百年之滄海桑田，亦能透出清晰訊息，而神秘儀式即一種符號的再確認行為。

順著創作脈落，我選擇以「合境平安」作為畢業創作標題，在此之前，經歷許許多多其他標題的考慮，但總無法概述心中對原鄉的眷戀，當心中有所掛時，總希望能給予永恆的祝福，因此我以常民信仰中所有祭儀的最終目的地「合境平安」為標題，來祈求、回報、盼望這個境域，甚至這塊土地，這個大千世界，特別是現在許多衝突不斷的彼境，更別具深深刻意義。

第一節 儀式：合境 - 平安

合境²⁷，泛指境域之內共同體制下的全體社民，既先履行奉獻於社神的義務，才可享有共同體內的權利，諸如當境神民的庇祐；合境的構念就在於確定情境的所在，場域的界定。

宇宙中有無限的大小循環與秩序，諸如農事等生產也配合著宇宙循環而生產，春夏秋冬配合耕耘收藏，亦配合地力的生產休養與人力的勞動休息，自然形成一些特定的節日，再加上民間信仰中神話與儀式的運用，使節日的正當性更具合理化，如此形成農業社會族群集體式的休閒，以利節日中儀式祭典等公共事務的進行；人們在此特定節日，配合土地休養生息之際，充分獲得勞動後的休息，也趁此農閒時間，進行宗教儀式活動，所有信仰人在這段期間，以宗教性的休閒方式致力於神聖的事務，來祈求下一次大自然 / 宇宙循環時能風調雨順，境域五穀豐收，是年的諸多厄運，隨年的更替從此遠離。

宇宙循環，萬物運行，民眾配合生活的社會生態中，自有一套既定的生存的常態，既然有常態，是必然會有非常態的行為出現，這種非常態的生活方式即表現在這些特殊的節日之中；李豐楙先生就認為人與自然的密切關係，是根據「常與非常」的律則：平常對於大自然界順應其生命的生長、茁壯與成熟，耕田力作，予取予求；但一到非常的時間，就要停止剝取的活動，讓大自然休養生息，使之還原到無為、混沌的狀態。²⁸另外，從歡會慶典的宗教本質言，不管使用聖與俗、抑或是常與非常，都可發現人類期望透過神秘、神聖的方式，合理化這種狀態，神話、儀式中的世界從遠古至今仍然存在，雖在不同時代、地域會因人所需而加以調整，但在節慶的時間來臨、空間建立後，人們一次又一次地重現神話中的過去、重新回歸太初之時；所以在非常的時空之內，一切都不同於日常-一種積滿時間灰塵的陳舊事務，而重覆地進行潔淨並回復原始的具有生命力的儀式行為，這就是非常態的非常事件。²⁹

任何社會都會感到有必要定期或不定期地使自己的群體情感和集體意識

²⁷ 合境：全境，全境的人。《北齊書·彭城景思王攸傳》：攸織介知人間事合境號為神明。見漢語大辭典(3卷) 羅竹風主編 台北：台灣東華書局 1997，頁 158

²⁸ 參閱李豐楙 由常入非常：中國節日慶典中的狂文化 中外文學月刊第二十二卷第三期 台北：中外文學月刊社 1993.頁 124

²⁹ 參閱同上註，頁 134

得到加強、振作、維繫、鞏固，無論是婚喪喜慶與朝會、集合、會議等等形式，通過這些儀式，使個體之間相互緊密地結合，更加深彼此情感，甚至獲得新的生命意義。

由以上的論述中可知時間上的常與非常在特殊的日子中被區隔開來，而空間上的常與非常則在土地休養生息或區域不靖中被區分，明顯的例子，如常態性的平凡空間，會因配合宗教信仰的本質，在傳統醮儀中先有「封山禁水」的狀態產生，即禁止下田耕作、上山狩獵、河中禁捕，希冀境內不殺生、不攫取，以求轉換境域為非常態的神聖空間，清靜無穢，絕對聖潔的祭祀場域，這正是非常態在空間(境域)的完成；儀式在時空中，使全境因常與非常態的轉變下，滿足人們對平安的欲求。

第二節 作品形式與理念探討

有別於過去所慣用的媒材，在這系列作品中，我嘗試使用金蔥粉這種裝飾性強的材料，並試著改變過往外顯嚴謹的創作心態，而顯得愉悅明亮，金蔥粉有裝飾性的炫麗，這種活力正透露常民文化的野性存在，艷俗的俗民色彩，現代工業與廉價性質，正是我想突顯常民文化中人文精神的進階媒材，倒也符合‘禮失而求諸野’的‘野’，這裡的‘野’並非是亂的根源，而是人文的活水泉源，秩序重建的動力。

以下針對近鄉情怯、封禁、安土、合境平安、偃息等五件作品來闡述個人在這系列中創作時的內在風景。

(作品十六) 近鄉情怯<圖 16.2001 年>

一.內涵理念：

唐代宋之問的渡漢江詩：『近鄉情更怯，不敢問來人。』近鄉情怯，原本的意義是對於久別故鄉，再重返家園時，所產生的一種既期待又畏懼的心情；筆者在藝術創作與生活理念上，面對故鄉情境時，常常充滿這種期待又深怕受傷害的複雜心態，美好的原鄉情境被建構在內在的自我想像，它是真實的，但在現實情境中，早已隨時空轉換而消逝，卻仍顯得如此虛假，想像與實際的差距，造成內在矛盾心態在每一次的返鄉過程。青春逝去，世態丕變，‘歸鄉’有時是夢想的幻滅。這件作品是我參加 2001 屏東半島藝術季活動時所作作品，該活動旨在以當地風土民情來作創作主題，然而作為一位遊子返鄉的創作者而言，我卻懷著一顆欣喜與謹慎的心情來作作品，畢竟這是我第一次如此正視我的故鄉與責任。

二.形式技巧：

我無法描繪一種他者所期然的作品，所以個人在作品中情感的真實寫照會多過對現場風光的描述；祈祥、眷顧的心情被隱喻在朗朗乾坤的天空，內心風景中的夢縈大山，訴說著與家園同真實的言說，心靈眷戀原鄉的湧泉所匯集的歷史之河，悠悠地脈流過豐饒的黃金大地，以及挑起雀躍靈動神經的吉慶彩燈高掛，這也許就是內心原鄉。家，在一個消失的遠方，那裡曾是起點，也將是終點。

(作品十七) 儀式-封禁<圖 17.2001 年>

一. 內涵理念：

傳統常民信仰盛大儀式進行前，常會以「封山禁水」的廣泛認知社會儀式為初始，其目的在於使天地萬物休養生息，調節心境，作為儀式前的準備；物質性的封制，是強制停止工作，因為工作是一種顯著的凡俗生活形態，它除了提供日常所需外，也許並不是一種主要的生活目的。一個人或群體，若不能放棄自我心靈的凡俗，那便無法與神聖建立起關係，在維持空間、時間、心靈等秩序的完整中，人與空間的神聖化、崇高化、無喧嘩的肅靜狀態，藉此捕捉與靈動等無可名狀的形象；封禁的原始意涵，或許是在於自我外在的節制，先由外在環境的制約，進而影響內在心靈的清明，作品中掌握對情境氛圍中物我的共時性³⁰，是由抽象、神秘、神聖的語彙組成，它充斥著戒慎與神聖，而那正是面對某種無知的真實存在方式；戒慎，其實是體現神聖的概念，概念來自尊敬，尊敬萬物之間所隱含永恆深刻的統一與秩序，戒慎的目的是使得尊敬得以保持。

二. 形式技巧：

我一直在追求色彩背後所影射的原創精神與力量而非色彩本身的屬性；造形所形成的符號，倘若無法以此為目的，那麼形式也只是線條和色彩的不定形組合物罷了；在作品中，我開始使用作為連結範圍的概念，而用穿的聯繫方式，由外在邊緣的連結所指涉出的區域境，在此線成為最好連結規範的媒材。

³⁰共時性(synchronicity)在榮格的概念中，是一個最抽象、最難以捉摸的概念。榮格把共時性描述為“兩種或兩種以上事件的意味深長的巧合(meaningful coincidence)，其中包含著某種並非意外的或然性東西”。事件之間的聯繫不是因果律的結果，而是令一種榮格稱之為非因果性聯繫的原則(acausal connecting principle)。決定性因素是意義，是來自個人的主觀經驗：各種事件以意味深長的方式聯繫起來，即內心世界與外部世界的活動之間、無形與有形之間、精神世界與物質世界之間的聯繫。最後，榮格總結共時性事件旨在“一切存在形式之間的深刻和諧”。參閱同註 19，頁 61。這種深刻的和諧，把偶然與相關因果巧妙地牽繫，把過去與未來凝聚，在此時此刻。

(作品十八) 安土³¹ <圖 18.2001 年>

一. 內涵理念：

傳統一座深具規模的建築物在破土動土過程中，民間咸信會擾動地脈的龍神，故一但建物完成，必須重新奠安龍神，禮謝土地，以求永基聖域，驅崇納吉，合境平安；作品中地圖的樣式，是引自《台灣輿圖纂要》中清同治初年的東港圖，雖地象地貌一次又一次地改變，秩序一次又一次地破壞，然在重建美好願景的渴望下，又一次復一次地企圖彌補前次的毀壞，再造美好家園；海水動盪卻是穩定的力量，土地穩若磐石，卻也滄海桑田，或載浮載沉不斷變換；然而，作品中的圖樣卻是一頁初始土地的記憶，擺盪安置在人的歷史中。

二. 形式技巧：

客觀的對象並不會改變我們的生命，而是我們主觀的心，因為恭敬而開放，我用失落的純真凝視著古地圖與現在地貌中消長的命運痕跡，遊走在具體與隱晦之間，有意識地保留形成、破壞、塗覆、旋轉、調換、變形、形變的過程。也許我該表現出一種存在在既存的空間，或者必須另外營造一個屬於這個存在的空間，又或者就是這樣吧。

(作品十九) 合境平安 <圖 19.2002 年>

一. 內涵理念：

在此作品中，我以區域性的地圖來強調祭祀圈的範圍，這範圍便稱為境，在許多常民習俗中，廣泛的屬善儀式，無論是祈福或驅辟，莫不以祈求此境平安為旨歸。因此我以繪畫中可辨符號與行為意念，作為作品內容所添加的精神能量。

二. 形式技巧：

『上帝自己就君臨在當下，任何時代的任何時間都不會比當下更為神聖，而我們只要不斷浸潤於周圍的真實，就會領會一切的莊

³¹ 使地方安定。《史記·秦始皇本紀》：安土息民，以待其敝，收弱扶罷，以令大國之君，不患不得意於海內。見漢語大辭典(3卷) 羅竹風主編 台北：台灣東華書局 民 86，頁 1324。

嚴與高貴。³²』；我充滿著成就與滿足感，這並非來自作品有多大的震撼力，而是由於重複，或者是堅持做一件工作，一個簡易的動作，並且持續注視著某個極高的精神標準。

(作品二十) 偃息<圖 20.2002 年>

一.內涵理念：

一個完美結束是無言的，完美的溝通則來自言語的靜默與心靈相通的默契；我一直在畫圓，畫在大量色蔥粉裝飾下的許多情境，企圖平息與回歸某種情境高潮過的穩定；人世的混亂都只是現象而非本質，偃息亦將是這些混亂的歸宿，平撫的力量。我尊重這股力量，也試著讓它來決定作品的完成否，並在此重新出發。

二.形式技巧：

製作過程中，不知覺地時常抿緊嘴巴，專注戒慎地進行著，直到某個可放鬆、戒慎感消失的段落，才發覺肌肉緊繃過的酸楚，在沒有境界，沒有音樂，萬物寂籟而神秘中降臨嘴角、手臂腰腿；然而，無聲的肅靜使我欣賞並聆聽內在無聲的音樂，愉悅自然湧現；我想，任何一件工作都有意義，而完成它的心意終將賦予這件工作的特質，而且注視畫面變成一種冥想，注視越久看到越多，對意識影響越大。

我放棄以精準地態度去面對創作與生活這件事，包括我的現在與未來等許許多多不確定性，事物總被懷疑給延宕，我常無法確定「堅定」某個標準答案，哪怕是一個常識或鐵道交軌平行否的大小事，「也許」、「好像」、「可能」等等不確定字眼，就成為我判斷標準的口頭禪，確定與精準常使我受傷；在所有創作的作品中，我發覺，我時常不滿意最後的結果，甚至沒一件作品能完整表現一個無法定義的「它」，「它」是永遠、永恆地流動在向未來目標顯像的實質，偶而剎那地顯露片段從未固定的形式，而總先在我所認知與著相的當前；除此之外也許是因為我從來就不太瞭解自己的潛力，但我很滿足，也很愉快，因為我享受創作中的每個奇幻步驟，以及一種工作是無目的地性的純粹，我開放的心，充滿與人分享的渴望。

³² 參閱同註 23，頁 213

第三節 偃旗息鼓 - 「靜默」³³的人文觀想

偃旗息鼓是對外在環境的反應，靜默則是它內在體驗，偃息在儀式行為的狀態中，出自於尊崇禁忌(taboo)³⁴的精神，它是儀式結束前的迴向形式，在常民信仰的禁忌儀式中(如驅邪辟崇送、和瘟押煞的驅送儀式或普渡行為)，多有悄然返回的群體情境出現，為的是怕送走的瘟神邪崇，會循聲覓跡返回的禁忌心理，而使在場的信仰者內在雖了卻一樁生命經驗共享的大事，卻因著對禁忌的尊崇，必須以就地解散並默默退去，來取代一般活動高潮結束的喧囂熱鬧，呈現歡欣含翳的態度，這種未被言傳而共感的緘默，顯露在人們身體與心靈的戒慎與愉悅；偃息是靜默的外在形式，儀式圓滿的前奏，然而結束並非停止，而是回顧歷程並開啟一個新視際，人思考、面對存在的重新開始。

靜默作為儀式迴向的內在表現，內心有力的運作的力量，促使無言而心靈的互動融合，這種不張揚而默默消失、離開與迴避，體現高度群性與默契，它是集體共識的蘊釀，非消失，退卻，是一股沉穩的無形群性力量的脈流，使儀式行為漸趨完備的催化劑，甚至是文明發展過程的儲存。

而我常會似有若無地沉溺在這種生命回顧之中，用這種迴向方式去體會作品往往能獲得許多啟示，甚至也以這種方式去體會客觀外在世界的呈現，總有意想不到的驚奇。

『若要明心見性，自當注視靈魂深處。』-柏拉圖

在創作過程與日常生活中，我常懷著靜默、以及與靜默下內心滿盈的孤獨³⁵，享受著現在對當下生活的品質，在沉默中觀看、沉默中傾聽、沉默中不動、凝視與靜待著古老。靜默中的我時常意識到有某種比我們物質世界所認知到更真實的力量存在，並且比意識中想像更巨大；面對這種無垠力量，總

³³ 沉靜，緘默，不發出聲音。《文子·微明》：聖人深古以避患，靜默以待時。見漢語大辭典(11卷)羅竹風主編 台北：台灣東華書局 1997，頁 571。靜默在此是指某種儀式行為與氛圍而言。

³⁴ (taboo)，這個詞原是波里尼西亞語，用以說明一種制度：它要求保存某些東西，在日常生活中絕不使用它們，而它又是一個形容詞，用來描述這些東西的非一般特性；其本原的觀念，即凡俗絕不應該接觸神聖。參閱同註 5，頁 340

³⁵ 孤獨不那麼是一種你應該往你住處邊緣之外張望尋覓的東西，而毋寧是你應該在邊緣之內尋覓的東西。孤獨不是某種你只能期諸未來的東西。相反的，那是一種對現在的深化，而如果你不能在現在找到它的話，你就永遠不會找得到它。參閱同註 23，頁 328

以卑微的態度，來期待並體驗真理的浮現，那至少會比喋喋不休更能傳遞對生命的經驗；事實上，個人曾經歷了一些不可思議的狀況，也許神奇絕妙、驚世駭俗，但我都試圖以靜默的態度對待之，因為我知道我的目的並不只是為了能聽到、見到或體驗到這些不尋常的現象，而是能以謙卑的態度，接觸自我內在潛藏的素質，以獲得正視恐懼與怯弱的智慧；因此，保持靜默與孤獨，讓自己真正面向著那某種無形的影響力敞開。不但不會畏懼退卻而切斷與之聯繫，反而會使這聯繫更形深刻、緊密，甚至與之同呼吸。

莊子，天道篇有云：「夫虛靜恬淡，寂寞無為者，萬物之本也」，又說「靜而聖，動而王，無為也而尊，樸素而天下莫能與之爭美」。這明確說明靜默的無限潛在是一種力量、一種宇宙生成的力量、美的力量；真理是無需用言語表達的，一切盡在靜默中；人往往歷經千辛萬苦才能獲致物質世界的真知灼見，但人往往從不設法弄清自身所處的精神世界中隱藏的巨大能量，而一味的向外界探求，渾然不知真理往往就在己身；人，的確應該需要學習時常反省自己。

我想，最偉大的靈魂特徵應該是自主與獨立，而靜默將是我實踐這種特質最大的勇氣。

小結

藝術的功能與原初，無論是遠古或現代，都扮演有如信仰般的角色，並非是現代主義所強調的疏離、隔閡與病態；然而因時代發展，不管是藝術或社會或宗教，對待神聖的態度正逐漸瓦解，對待禁忌的危險特質亦被遺忘，某種面對新價值的方式，游離在相互消長、互補、取代之中成形。

當區域的變動所引發場域的不安與失序時，或者因一些事故，而有流年不利的因素，更或者是因外在環境的變遷，所引起內在生活的失衡，造成族群生活中集體危機感的產生時，自然有必要透過儀式的舉行，來消解生存的壓力，滿足個人與群體心理或需求，表現出常民信仰儀式中高度的人文精神。

而不論是歡樂或悲傷的儀式，都是集體共同的情感，縱使是傷心的交流也還是交流，因為所有的情感共享，都會增強社會的活力，不論它採取什麼形式。

在這時期的作品中，以我以近鄉情怯作為進入主題‘合境平安’的首要步驟，以封禁為真正啟始，結束前的偃息為終止，由外弛內張到外張內弛的心境轉變，從平凡生活進入神聖領域的戒慎到圓滿生活的回復，其實都是象徵某種關照宇宙生命的態度，在創作中，我非介入這兩種內心極端態度之間的選擇，而是可容許這兩個對立事物的平衡動作，以此追尋自我最終安居的世界，提昇成為一種超越的存在。

我喜歡接近並享受與儀式的認知親密關係及特殊喜好，如同許多人寧可為王子所愛而非王子，或者為神父而非上帝，因為這樣才可能收得到光彩。

結 論

原始人類的宗教，尤其是對生命、死亡與命運的信仰，都有著一套切身的價值觀存在，在這些信仰中，儀式性的祭典活動，存在著一種神秘、不可思議的力量，是真的神力也好，是自信心的加強也罷，一整套的儀式行為，就是一種不可言不可說的神喻訊息。

人類文明的創始，莫不跟信仰有關，從遠古的政教合一制度，到敬神事鬼而遠之的人文思想啟蒙，而至原始信仰民間化，巫覡的角色退出政治舞台遁入民間，繼續活躍在各地的祈禳文化中。民間咸信，基於信仰而發的一連串形式 包括裝置物、儀式祭典、圖像符號……等，深具神秘的功能，是一種族群共通可辨識的文化符號，無論表現在器物、音樂、舞蹈、繪畫、語言，莫不具有公用性，而藝術是有如此之源，亦有如此之能；因此探索民間藝術，不正是與回溯早期原始藝術的精神一致？或許是多了時代性，使創造出的形式有時空上的差異，但筆者仍然相信，人們祈禳的心理是共通的；因此，最高的藝術是表現現在與未來人類所共同的原型意象中，它象徵並揭示人類心靈中最深沉、最超越的東西。

『我們從前也是野蠻人，我們的習俗帶著明顯可見的昔日的痕跡，並且，因為我們是在我們所研究的文化地區上土生土長的，我們很有同感地意識到，在社會生活之河中，表層的浪花是與深層的暗流相呼應的³⁶。』

正如馬累特(Marett,R.R.)所言，我的生活將與信仰，以及藝術創作相呼應；然而現代藝術的藝術價值，雖取決於經濟價值，而非由傳統藝術品的原創精神，或高上的智性與其精神內涵來決定之，但追求藝術形式的獨立性仍是個人創作上的堅持，而對民間信仰的限定，我並不需要去刻意釐清與界定，只要能隨心所欲，充分利用信仰儀式下的形式內涵，在創作的實質上，方能超越附屬於民間信仰下的行為模仿。

在此前提下，我以四個創作歷程來闡述對藝術的信念與回顧，首先是「鄉·根」時期，這是個人藝術創作的萌初期，外在環境的影響與變遷，促使個人在主觀意識下思考並尋找自我內在聲音，其中海洋文化的滋養成長(母土回溯)，生態環境的關注，覺醒土地的真正體驗等，外在因素常是這時期我所面對的省思與回饋。

³⁶ 參閱 Marett,R.R.著 曾召銘譯 《心理學與民俗學》台北：結構群出版社 1990，頁 100

其次是「尪仔標」時期的創作，個人企圖從外在能動因素中的關注，回歸到自我內在不動的原初，我探索著內在心靈的故鄉，正視著個人信仰下的成長與記憶，搜尋個人與族群意識共驗的符號與價值。另外是「鍊金術」時期，個人由內而外地再次正視藝術的社會功能與價值，宗教式的祈禳儀式是這時期的創作態度，創作的目的是祈禳的對象。最後是「合境平安」單元，總結個人由外在而內在，由內在的深化，到內在的外顯，這一連串創作的歷程，其目的在欲求心靈的原鄉，期盼眾生合境平安，而達到自我渡化的終極目標。

‘逆緣增上’，對我而言是創作歷程與人生旅歷中最感同身受的一句話，根據上天對我生長情境的安排，我應該過著某種順服的生活，然而出自一種叛逆，我便孤獨地走上現在這一條路，時至今日倒也無怨無悔；至於未來，那就讓上天來安排，而後我再做決定，而對於緣，我仍期盼將一直透過自己的方式來領略，而非順服。

我想人最終不應該希望從別人那裡學習到生命的意義，而我的夢想，也終將服從我實踐的意志。

參考書目

- 伍至學《人性與符號形式：卡西勒〈人論〉解讀》 台北：台灣書店 1998
- 李亦園《宗教與神話論集》 台北：立緒文化公司 1998
- 李毓章《人：宗教的太陽：費爾巴哈宗教哲學研究》 台北：遠流出版公司 1995
- 李豐楙 由常入非常：中國節日慶典中的狂文化 中外文學月刊第二十二卷
第三期 台北：中外文學月刊社 1993 p.116-150
- 李豐楙編纂《東港迎王 - 東港東隆宮丁丑正科平安祭典》 屏東：財團法人東
港東隆宮 1998
- 李醒塵《西方美學史教程》 台北：淑馨出版社 1996
- 劉昌元《西方美學導論》 台北：聯經出版公司 1986
- 劉枝萬《台灣民間信仰論集》 台北：聯經出版公司 1983
- 鄭志明《神明的由來-台灣篇》 嘉義大林：南華管理學院 1998
- Barthes,Roland(羅蘭、巴特)著 許薔薔、許綺玲譯 《神話學》 台北：桂冠圖
書 1997
- Durkheim,Emile 著 芮傳明、趙學元譯 《宗教生活的基本形式》 台北：桂冠
出版社 1992
- France,Peter 著 梁永安譯 《隱士：透視孤獨》 台北：立緒文化公司 2001
- Jung,C.G.著 鴻鈞譯 《榮格分析心理學》 台北：結構群出版社 1990
- Marett,R.R.著 曾召銘譯 《心理學與民俗學》 台北：結構群出版社 1990
- Moacanin,R.著 江亦麗 羅照輝譯 《榮格心理學與西藏佛教：心理分析曼荼
羅》 台北：台灣商務 1992
- Pivcevic,E.著 廖仁義譯 《胡塞爾與現象學》 台北：桂冠出版社 1986