

七彩電光琉璃花

台灣常民文化圖像轉譯

文/黃文勇（崑山科技大學視覺傳達設計系副教授）

常民文化是最貼近生活底層的一種生活型態，一般指的是實際社會中普羅大眾的文化，它相對於菁英美學和精緻文化，是易懂、易接近的；是通俗（庸俗）的、豪邁的。即在日常生活食、衣、住、行之中所展現出來的文化模式及內涵，與宗教信仰、慶典活動及生產工作三者整合為一體的生活實踐。

台灣美術發展脈動自90年代喚起一股追求台灣主體性及本土意識的思潮，凝聚一股後解嚴台灣文化主體性之探索熱潮，全面性的涵蓋了政治、經濟、社會、文化的主要議題。此時，台灣的藝術生態發展，也受到歐、美藝術思潮的影響，引進了西方的美學觀念與表現技法。相對的，有些台灣當代的藝術家，當他（她）們吸收西洋當代



●陳三火《舞獅》，陶磁剪黏，56×36×51 cm，2007，作者提供。

藝術模式時，也很用心地參照台灣傳統（常民）文化的形式、內涵與精神，並且用很個人又很獨特的當代語言，作為其作品表現的內容主軸，藉以對常民文化作一深化的探討，或藉常民文化的表現來對社會進行理解或批判，傳述了對台灣傳統（常民）文化各種的可能性與多元性的解讀與詮釋。這種以反思、自覺的回溯，以及參照自身文化本質的養分作為創作方式，正凝聚形成了一股“無聲的革命”，沈靜卻有力的模塑著真正的台灣常民性格為主體的藝術風格與樣貌。

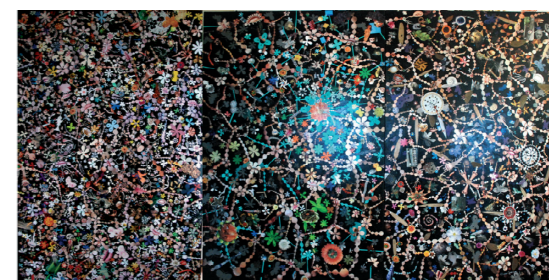
一、對傳統技法的溯源與擴張新詮釋

台灣是個民間信仰、宗教發達的國度，到處可見規模宏偉的「大廟」與「角頭廟」林立，這些規模宏大的廟宇表示地方經濟的雄厚以及眾多虔誠信徒的心意奉獻建設，往往使用昂貴的材料並禮聘優秀的匠師相互「對場」較勁，群策群力嘔心瀝血的精心傑作，特別重視細部及裝飾效果，展現出艷麗堆砌濃厚的多元風格，其中以雕刻（龍柱、花窗）、牆面彩繪、屋頂上的剪黏及交趾陶最具特色。這些展現了先民筆路藍縷開拓的精神，在經濟富裕之後將物質轉化成一種精神上信仰寄託的力量，藉著精雕細琢的表現形式表達苦盡甘來之後的成就感及精神慰藉，更蘊含了最為底層的生命力與自身文化的精髓，往往吸引後人瞻仰學習的養分與元素，廟宇建構了台灣常民文化最具特色的藝術場域。台灣藝術家創作的內涵，有很多源自於民間廟宇文化的傳統養分，更將這些傳統的圖像元素與表現技法（工法）加以更深入的研究與更新，轉化成自我創新的藝術風格，表達了既當代又在地的特殊風味。

1-1陳三火—以傳統剪黏工法新詮釋的風貌

陳三火十七歲開始跟著哥哥李世逸學剪黏，南征北討到各地的廟宇工作，奠定了扎實的剪黏根基，2003年兄哥的往生讓陳三火（當年52歲）深覺人生的無常，為了讓傳統的剪黏藝術繼續發揚留下傳承，同時；又意識到時代的變遷傳統的剪黏被多元生動的「桶燙模」技法取代，剪黏的傳統技法慢慢地被沒落。一次在豐原慈濟宮工作的機緣，從廟祝手中接獲一只丟棄的花瓶，靈機一動，心想，如果能將這些瓶罐將他廢物利用，回溯到最為原味的工法（最原始的剪黏其實是以破碗盤片黏貼而成，後來因量的需求性及簡便性才改以彩色玻璃片代替），這個念頭讓火師擺脫僵化的剪黏技術及創作模式，以陶磁花瓶、陶瓶片隨意賦形的拼湊，巧妙的化腐朽為神奇，形塑出一尊尊唯妙唯肖傳神的達摩、關公、舞獅…像。這些民間傳說故事中的主角，個個造型生動、衣飾飄

逸、面貌傳神，火師巧手精塑細琢的功夫令人感受到繽紛豔麗的感官衝擊，更能從心裡體會寓意的巧思與趣味。脫離了匠師一味追求的「能」、「逸」傳移模寫與經營位置的工匠技術，提昇到應物象形與氣韻生動「神」、「妙」的境地。令人領略到藝術創作的精神性不是再於技術層面，而是以成熟的技術根基用一種很拙趣的關係去呈現生動，用很巧妙的編排去傳達難以形容的神韻。以「拙」的力道轉化「生動」表現，用巧練的技法表現玩味拙趣。這些作品附有民間吉祥寓意的旨趣，並蘊含了火師貼近民間生活的寫照。作品開拓了剪黏的新視野，豎立獨特的剪黏表現風格。



●劉時棟，《蔓生》，複合媒材，192×390cm，2007-2008，作者提供。

1-2劉時棟—以剪紙表現民俗性的丰采精神

劉時棟從綜合媒材裝置的表現風格，落實到選擇最「簡單」與「單純」的材料——物質性的印刷品，做為創作的元素。將原本繁縟的裝置空間壓縮成多層意涵的平面思考，屏棄以往學院的辨證理論與思維，受到民俗藝術剪紙的拙趣與剪黏交織層疊結構美感的感動與吸引，研究了剪紙以及跟隨老師傳學了半年剪黏技術，從中發現其中的奧妙，並將將剪紙與剪黏的精神融合在一起，進入如同素人作畫般的勞動實踐，「黜聰明」回到剪、貼貼反覆簡單的行為模式，從中去感受「離形去知」的單純美感。

在劉時棟的創作脈絡裡，可以觀察到他善用一些剩餘價值再利用的創作模式，貼近了常民利用資源價值的思考，作品直接的反應他的生活樣貌，紀錄自己的生活方式。利用這些資本主義所消費剩餘價值的雜誌，將印刷品中的圖像（眼睛、嘴巴或臉）符徵轉化為符指的語彙，在不確定的探尋方向的指引之下，一刀、一剪將這些五彩繽紛的色彩、造型給以分類，並夾雜著感性、理性與隨機性的直覺思維，在物質與精神之間，進行一種相互轉換的實驗與遊戲狀態。

這些碎型的大拼貼作品，乍看混亂與重複，但卻又有一種牽引的能量與秩序感，有意綻放出朵朵心花。微觀猶如桿菌般的細微組織，結構嚴密；宏觀恰似混沌初開的宇宙視野，氣象萬千，鋪成燦亮耀眼的繽紛，像似滾動中的萬花筒。讓人不得不去思考這位「剪花王子」在勞動操作過程中，如何藉由「意」與「刀」單純的情境氛圍與內在思維的心境結為一體，達到物我合一的零點，並將每一個圖像的結構與形體加以重新肢解，有意識／無意識地將它重組，編織出一個無止境詩性浪漫的場域。作品當中自然流露層疊意象，而這些形體在語意上的情緒化又能夠個別地從整體中脫離穎而出，每個圖像又有它自己存在的位置並提供了作品整個結構的統一性。同時；又各自在表達被單獨化處理，個別地顯示出它所具有的某種意涵與特質，而又附屬於這個表達形式的整體之中。難得見到一位年輕世代的藝術家能將參悟民俗藝術中剪紙與剪黏的精髓，並加以應用、研究，開拓另一格局的藝術觀點與美感。

二、從民俗、宗教信仰圖像的拼裝轉譯到多元的造神運動

台灣過去三百年來，無可否認深受所謂大中華文化影響，也曾經為荷蘭、西班牙、日本等殖民文化的侵淫更是事實，形塑多樣的文化型態的混搭綜合體是個典型的殖民（移民）流動社會。一方面台灣從各民族的殖民到不同族群的遷徙、移民，演進呈現了各種族群各自發展並相互對照的現象。另一方面在近代西方思潮意識氾濫之下更交疊了東、西方不同文化承襲與社會異化的結果，在不同文化的起落與撞擊更為分歧發展，或許因時代的更迭及族群的融合，形構出一種去核心「拋離性」的思考模式與游離的社會性格，塑造出一種獨有“拼裝”的社會性格，也造就了另類文化藝術的異象。

路邊貨櫃切割而成的「檳榔攤」焊接成七彩霓虹燈的裝置藝術，裡面坐著穿的媲美巴黎紅磨坊小姐的「檳榔西施」，賣著南島文化的神聖祭品——檳榔。檳榔西施的文化或許不足以登大雅之堂，但不可否認的這種結合裝置藝術與行動藝術的思維，它是台灣社會人文美學的一部份，是台灣社會最底層最具生猛、活力的視覺（常民）文化表現。

台灣雖然是個已開發的文明國家，但社會結構卻一直呈現在流動的狀態，社會階層也一再調整，加上移民社會的普遍性促使人們到了一個新環境落腳，生活材料必須就地取材，很自然會帶著原生的文化與當地的文化相互撞擊與融合。再者；台灣是一個「包容性」、「適應性」、「消費性」極強的族群，能快速地將歐、美流行





● 侯俊明《侯氏八傳》局部，紙版油印，210×150cm×8件，2007，作者提供。

資訊加以消化改良並嫁接加以“拼裝”。這種“拼裝”也是社會階層不嚴謹的表現，到目前為止仍然是普遍的台灣文化的意象。

2-1 侯俊明—六腳侯氏的「神話」國度與「造神」運動

侯俊明是個製造問題（議題）的創作高手，尤其以「造神」獨霸台灣藝壇。早期發展《侯氏神話》、《極樂圖讖》、《搜神記》更刻畫、投射了人類各種慾望、罪惡與貪婪，藉由古代荒唐神怪的圖像造型轉譯、塑造為人格化的神。並妙用文字語彙的魅力以理解性的詞句加以詮釋，建構成另類獨特的六腳侯氏「神話」國度。在侯氏的作品除了圖像造型的強悍之外，最大的特色是令人迷戀又難以嚼嚙的「釋文」詞彙。這一些文字所傳達出來的是隱藏在個人也是社會底層不彰的壓抑（病態）真實。

近作《侯氏八傳》與《八仙過海》是侯俊明自傳體新作的書寫與表現，更是他一貫「造神」運動的顛峰之作。《侯氏八傳》以八個不同生命經歷與身份的化身形塑出八個自我生命階段、狀態的神像，結合常民文化樸拙



版印的工法與民間藝術的精緻窗花圖案相配，是侯氏少見的「光明」之作。《八仙過海》以民間喜慶掛於廳堂「八仙彩」的意象，隱涉侯俊明將自己神格化，展現成仙歷經艱難的經歷過程與及神通廣大的自信。綜觀侯俊明創作脈絡的思緒，不難看出是一連貫的「自傳體」式的敘述，不斷的以書寫、繪畫來陪伴自己、解剖自己、拯救自己，表現出他人人生各階段的所遭逢生命經驗的感受，「將藝術還原到開拓性的隱藏原生地以解放被束縛和壓抑的生命狀態」（侯宜人,1993），藉由「信仰」自身的力量達到自我療程的藝術治（自）療。

2-2 鄭政煌—以藝術信仰審判敗德的社會現象

處於世紀末的台灣，過度信仰資本主義的囂張，靡漫著一股頹廢與貪婪，任由沉藏於內心禁錮的慾望毫不保留的流露與擴張，人因慾望的擴張而失去心靈的那一份真誠、因迷惑更看不清表面事物所背後所隱藏的危機問題。所

● 鄭政煌，左：〈四殿閻王〉、右：〈六殿閻王〉，壓克力顏料，366×155cm，1995，作者提供。

有事件的質變必有其運作軌跡的「因」與「果」，只因人短利的迷惑而無法認清。當物質大量被消耗的時代，貪心、瞋恨、妒嫉、傲慢等多種劣根性的物性卻擴張而遮掩了人性中本然的光明，人在這種利益引誘之下不自覺地陷入迷惑，在現實的利益追求下更是快速動搖良心的本性，將生命投注於追求虛幻意識的現實利益之中，矇蔽了良心種下一些滅絕天理與幻滅心靈的孽行，在汲汲營營的短利追逐過程之中，獲得的少，失去的更多。

鄭政煌有感於此，對那些「隸屬於生命的莊嚴性卻因龐大的慾念而被層層捆綁，被貪求的禁咒所制約，動彈不得，豐沛渾厚的生命力被世俗的禁咒所凝結，失去原先應有的原始韌性與內在張力。」的芸芸眾生，透過宗教的儀式，創作出一系列「現世報」的警世之作《十殿閻王》，企圖從台灣這塊土地上找尋一種有別於以往的造形符號與圖碼，哺育成自己創作的元素。《十殿閻王》以台灣「政治亂象」、「環保議題」、「情色議題」、「女性主義」…等，存在台灣社會的現象議題，運用道教信仰「十殿閻王」的圖像元素與意涵，透過具體化的輪迴形象，以一種警惕的儀式表現出台灣社會病態的事實——背後被操縱的無力感與怪象。隱藏在這些儀式、圖像的背後，所彰顯的往往是被隱匿的公開秘密，透過這些莊嚴的儀式譴責，表達對因果輪迴法則與德性的表態，一則對台灣社會生態的觀察給於沉痛的控訴讓人警戒，二則將這一些喪天害理的眾生給於懺悔超度的現世報，期望對社會有一種正面的能量與教化。

三、對常民文化語彙的圖像轉譯與原鄉性格的認同

語言（方言）、文字的溝通最具生活化，其衍譯的意涵更具“拼裝”性格，中、西、日不同語言的拼裝性用詞，以及福佬話、客家語、原住民母語的混搭並用，成為當下時尚的溝通流行用語。這種“拼裝”性格展現出區域的人文色彩以及常民文化的真諦，相信必根植於存在背景的真實意義。對於“拼裝”文化的看待，相信不是對待，而是必須要置身其中的敏銳觀察才能領略其展現的風采。如此的狀態在藝術創作中也可察覺加以深刻化。

3-1 李俊賢—本土性方言語彙的圖像轉譯

「本土化」意味著對生長土地的認同，對所處的環境、歷史、人文、文化的觀察與思維。台灣自1987年國民政府解嚴後，喚起追求台灣主體性及本土意識，是近代台灣社會運動的主要標的，凝聚一股後解嚴台灣文化主體性之探索熱潮，全面性的涵蓋了政治、經濟、社會、文化、藝術的主要議題。然而；面對此一課題，或從社會現象著眼，或由歷史記憶下手，每一個人都有各自觀察的觀點與詮釋，而李俊賢則是以「土地意象」作為詮釋的起點。

李俊賢感受到土地的現實片段，也在台灣的歷史記憶中攫取關鍵的意象，並反思自身的生命經驗。從1991策劃「台灣土雞競選專案」、提出高雄強烈的「黑畫」在地藝術風格及在地精神，到持續十年（1990-2000）「台灣計劃」以地域環境中各種自然環境與人文現象作為探討標的，去關照體察現地環境的互動，2001年策展「土地辯證」、「後解嚴時代的美術高雄」，接任高美館館長推動、「台灣美術發展脈動」、「南島語系當代藝術發展計畫」…等，一路走來不難看出李俊賢對「土地」情感思維的脈絡，交織著對環境觀察的自身體驗、對社會現實的突破及挑戰與對本土文化傳承的社會使命感，是後解嚴世代在台灣美術發展脈絡當中對「本土意識」極力的推動者與實踐者。

李俊賢的「本土」其實結合了多元的面向，同時也兼容了某種“拼裝”的在地性，塑造出自己的語彙風格。在作品中將「文字」當成圖像的表現手法，文字對李俊賢來說不只是視覺性的符號，文字「音」、「意」的背後所隱藏指涉的意涵，才是傳達的重點及真正的精神所在。李俊賢實用一些地方俚語、俗諺和日常生活中



● 李俊賢，《金焦王和檳榔王》，綜合媒材，128×207cm，1996，作者提供。



常用的口頭禪，這一些文字乍看之下難以理解，必須透過台語發音或諧音才能解讀其中詼諧的語意與寫實性辯證關係。例如「靠腰」、「靠北」、「靠餐」、「幹林周罵」、「午告送」。這些文字的音、意被讀出來的音調及聲音的存在感，是正經充滿「台灣味」的，聽起來雖然不文雅，但直接展現出一股深厚的本土意識，具有一種強悍的草莽性格，即粗曠又通俗，貼近底層人民的聲音及生命力，反應一種常民生活壓抑與無奈的情結，提供一個可讓人宣洩情緒的出口。

3-2 陳義郎—文字象形的圖騰表現

陳義郎（阿龍）年少十九即離鄉背井來到木雕的原鄉——三義，務實的沉浸琢磨於傳統雕刻技藝，承襲早年來台的「唐山」師傅，以精工繁飾的雕鑿工法為基礎，法堅毅、純樸之情感學得一手紮實的木雕手藝。最初藉由「放射蟲」（地球最早的單細胞生物）的形體，進入阿龍作為木雕的創作元素，以紮實細密的傳統雕工融入個人對生命萬物的觀察與想像創造出《火蟲》的原型。

《火蟲》運用線條與圖案之間不確定地劃定形體的輪廓，介於形體與形體之間的悠遊，以一種流動的筆觸線性互相混合、交織成一股動感的率性，放任自由的線條猶如法書行草般的狂傲與絹秀，時而流暢優雅、閒逸韻致；時而驚顛不安，急速落筆順勢而行，寄情刻劃成連綿的線條，靈動自由地穿梭於形體之間，勁道十足，張力鮮明。攪動的複雜情感，大膽地純粹使用點鏤空的手法來製造虛實交錯的多重空間與結構，企圖跳脫藝術純粹的凝視與工藝的功能，釋放出最原始的圖像意涵與魅力。凌厲的線條架構出宛如雕像厚實般的擬人塑形，雖然造形充滿不確定性，但歷歷清晰，個自獨立。

另一系列以遠古甲骨文「象形」意象的造型出發，借「神秘能量的蟲魚鳥獸、植物莖脈的形體」融合民俗的語彙，與生活經驗對話，呈現出字型和文化脈絡思路的《文字獸》系列。《文字獸》藉由平面與深度的虛實二元化的結構，演化成詩意的立體造形，充分運用「字形」自身的本體元素演繹形成一個可讓人意會的主體，其對比的強烈及行氣在刀峰之間的運轉、雕鑿，都隨著背後蘊藏一股濃稠且深厚的日常生活符碼的意識，轉化成多視野的幽靜與冥思，圖像本體傳達出對文字意涵的詮釋，有著細膩傳神的韻味。《火蟲》靈動如翻滚沸騰的蛟龍，燃燒般的火燄；《文字獸》靜逸如沈穩的智者，安靜的觀照，這種手法非常獨到，犀利且鮮明，創建一個能讓心靈悠遊的木雕世界。



● 陳義郎《火蟲7號》，花樟，84×25×30cm，2001，作者提供。

3-3 彭賢祥—客家文化的原鄉與認同

彭賢祥藉著回溯客家族群遷徙的記憶，找尋自我與客家族群定位與結合，思維客家族群如何在台灣的歷史、文化脈絡中穿梭的過程，在現今社會日漸被消蝕的命運「尋找這個『隱性族群』的真正面貌，傾聽這個『沉默族群』的隻字片語。」在「回溯本源」與「中西兼融」兩種不同的文化認同心態中擺盪著，迂迴矛盾的自我定位探索中與客家族群愛離難斷。「是回溯本源的孺慕，也是血緣的桎梏。」同時；在台灣解嚴後政治立場的衝擊，主體性模糊的情況下，彭賢祥面對「台灣客家族群當代處境的危機，並由此危機意識中引發個人文化身份意識的覺醒，進而尋求族群認同。」追求自我定位與文化認同的歷程，自認出身於台灣客家弱勢族群的年青創作者，對於「危機意識與客家文化身份意識的覺醒」，面對台灣與個人身份意識的認同。一般提到台灣本土意識，大多以「大福佬主義」為主體的共識，很少把其他族群、語言、文化平等地融合的對待，甚至不尊重，對許多客家人而言，這種尊嚴的被漠視，是台灣認同隱然的痛與心結。強烈的危機意識使得彭賢祥面對客家文化及身份意識的覺醒，並體悟自己對客家族群的陌生，積極的尋求族群認同的情感連繫。力圖從台灣歷史與文學當中，尋找客家族群的存在軌跡。

《原鄉》所描寫的就是客家族群從唐山渡海來台，尋找土地、建立家園的情解。「我將此一經過建立在尋山圍繞、古意盎然的地理場景上，在畫面左上方至中央有一之字形狀的金色種子群，是客家先民的隱喻，而正中央木條豎立的柵欄為其家園，家園近山而遠海是客家族群聚

落的實際考量。」《原鄉》這件作品裡有兩種意含，「『原』一則是作動詞，為『尋求、尋找』找尋家鄉的意思。另一則『原』作形容詞，為『初始的、原始的』，是指心中本原的故鄉。」這件作品場景建立在台灣，明顯指涉原鄉不在雲煙繚繞的唐山，而是以「山作圍牆」的台灣客家農村。彭賢祥建立起對這個族群的歷史知識概括性的瞭解，以及對移民遷徙歷史與現實危機的關心。在這種本土意識認同的洪流下，欣喜的回歸到人與土地情感關係的思考，試圖用途圖像表現去彌補台灣族群融合對客家族群缺陷的事實。正視自身原鄉的自我身份認同，以關懷、參與的角度關心著文化及族群的存續問題。

四、結語

常民文化是作為一種建構視覺文化的根基，在建立一種觀看（凝視、欣賞和視覺的愉悅）與閱讀（解碼、辯證、轉譯等）的態度及方法。在於探討不同文化的層次及面向（如宗教信仰、族群身份、性別與欲望、流行與消費）的社會互動關係所引起的視覺圖像、符號及語言相互撞擊、發展的關係性。我們可以在一個小島同時看到不同時期與世界其他原住民部落同步的琉璃珠、編織藝術、木雕藝術，自覺地關心自身母體獨特的區域文化藝術特質；也可以看到客家族群對自身文化原鄉議題的探討，以及福佬人對宗教信仰多元並進的發展與包容，相互輝映的如此豐富與精采。

常民文化美術的發展演進，是一種個人及整體社會思維來呈現自我生命的感受，以感念生長的土地，奉祭他們自我認定的「神」，希望以一種更合乎自我表達的方式表現。如今：我們如何關照與對待此時此刻源於台灣常民文化本土性藝術發展的面向？用什麼樣的心境與觀點，開始真實、敘述台灣當代藝術的發展樣貌？是硬生生的殖入西方藝術現象直接轉移於台灣這塊土地，勉強認養西方一味的當代藝術思維的觀點，嫁接在台灣這塊土地根生的藝術現象？還是回溯藝術發展歷史的脈絡，找尋自己原初於自身多元文化養分的激盪與元素的運用，整理出自身人文（美術）演進的歷程來自我面對存在的事實。常民文化本土意識的重視是對自身底層文化的覺醒？還是面對全球化國際藝術生態衝擊的對抗？

難得這些在傳統文化遊走的藝師、藝術家能將常民（民俗）文化中的剪紙、剪黏、版印、彩繪、雕刻……等精髓的參悟，在台灣這個結構鬆散的社會勇於嘗試與創新，把當代社會的議題及元素，融合傳統藝術技法當中，並加以運用、研究開拓另一格局與視野的藝術觀點與美感，更淬煉出台灣另一新的藝術格局。這一些運用台灣常民文化的元素所演繹出來的藝術風貌，所呈現出來的藝術形式或風格，相信是絕對顯眼且亮麗的。

參考書目：

- 侯俊明，1994，《搜神記》，時報出版（非賣品），台北市
- 劉時棟，2007，《Play不累—劉時棟個展》，立亨文化事業，台北市
- 陳義郎，2006，《阿龍—陳義郎當代木雕創作》，苗栗縣文化局，苗栗縣
- 李俊賢，1998，《從周處到甲爸—李俊賢個展》，高雄市立美術館，高雄市

論文：

- 鄭政煌，2002，《省察潛藏在無常下的自我—鄭政煌創作論述》，國立台北藝術大學美術學系美術創作碩士論文，台北。
- 彭賢祥，1998，《族群記憶自我—彭賢祥創作論述》，國立臺南藝術學院造形藝術研究所藝術碩士創作碩士論文，台南。

網路文章：

- 紀向，《台灣常民的藝術，常民的裝置》，<http://www.hkartist.net/forums/lofiversion/index.php?t127.html>，2008.01.31瀏覽。

藝術家專訪錄音檔：

- 參照陳三火、李宜修、劉時棟、魏滔、侯俊明、鄭政煌、林正盛、張立暉、李俊賢、彭賢祥、陳義郎等藝術家田野調查專訪錄音檔



● 彭賢祥《原鄉》，綜合媒材，243.5×181.5cm，1992，作者提供。

