

# 玄天上帝之穹宇冥思

## —情、色、玄天—

賴婉萍

(屏東教育大學視覺藝術所)

### 摘要

為突破傳統宗教藝術形式的束縛，探索宗教藝術的新展現，本論文從對於道教陰陽五行的探討理解後，筆者悉知道教神明眾多，故將抽離出特定主神玄天上帝，對其特色做為分析，以轉化成個人創作內涵，研究的最終目的為探討陰陽五行在藝術層面上的展現。

筆者從對道教陰陽五行的探究，將宗教文化內涵移轉到視覺藝術上的融合應用。透過對道教祭典的淵源發展的探析、臺灣道教的發展及現狀了解、陰陽五行認識，筆者發現，這些傳統社會習俗、宗教禮俗、族群特色文化…等，可以從色彩學及藝術社會學的角度，成為創作基本內涵，其色彩與空間作為主架構，與宗教哲理結合，並融合現代藝術造型表現方式，以觀念藝術、裝置藝術作為展演方式，達到綜合體的空間裝置藝術表現。創作理念綜合傳統的與當代的藝術表現形式整體呈現。

期待觀賞者在參與此論文創作作品「情、色、玄天」的展演時，能從藝術的角度看這些宗教儀式文化，欣賞其中所蘊含的古老信仰與傳說，從新的角度看宗教藝術，接納自己所處的文化特質之美，而這些屬於我們本土的文化特質，也有待本土藝術家在有深度認知之後，能以更創新的手法持續耕耘展現。

### 一、緒論

在臺灣道教信仰就以道教的信仰居多，其特有的宗教傳統，早已在臺灣人的心深化，而道教的各種傳統，在臺灣經過三、四百年與本土文化的融合，漸漸融入臺灣人的現實生活中，深深影響本土信仰者生活作息的一種文化現象。道教思想觀念與現實生活結合，融合成臺灣社會文

化的一種，成為民眾在生活上最普遍的宗教信仰活動。玄天上帝為道教信仰最為廣泛的神明之一，在道教神明中神格僅次於玉皇大帝，為道教信仰中少數受到官方正式認定的神明之一。以玄天上帝已存在的特徵重新分析再創造，從回顧道教的歷史淵源的過程中擷取精華，結合現今藝術文化的精神內涵，解構再建構，重新再詮釋玄天上帝，賦予它有另一個領導地位的新面貌。

## 二、道教與玄天上帝

### （一）道教的沿革

#### 1. 道教的歷史概述

##### 1) 道教的演進

「道教」一詞最早見於《墨子》。不過卻是儒家最早使用的一堯、舜、禹、湯、文、武的先王之道和孔子的五經之道，謂之道教。因此在南北朝以前，這只是一個為諸子百家所共用的概念，其語意，實與後世的「道教」不同。直到初期道派完成了對老子的神化，建立了以「太上老君」為核心，而後來道教的神學理論亦逐漸完備後，「道教」遂為其統一意識所出現獨有的專稱。

##### 2) 道教創立發展史

- 1) 中國上古史 (B. C. 5000 至 4000) 玉皇五帝至黃帝軒轅氏，可稱為道教學術思想之遠古淵源。
- 2) 唐堯、虞舜、夏禹三代 (B. C. 2300-2200 )，是道教學術思想的胚胎期。政治與宗教互為體用，是君道師道合一的時期。
- 3) 商湯到西周 (B. C. 1800-1700 )，是道教學術思想的充實階段。儒道不分家，天人、鬼神之宗教信仰萌芽期。
- 4) 春秋、戰國 (B. C. 722-222 )，儒家與道家各立門戶，後世道教與道家之學術思想開始分野，諸子百家學說門庭分立。
- 5) 秦、漢至二國時期 (B. C. 222-280A. D. )，是道教學術思想孕育階段。漢末、魏、晉時期 (280-419A. D. )，巫術與巫師和道教的宗教思想融合在一起，是道教成長時期。

- 6) 南北朝時期 (419-588A. D. )，因佛教的輸入，引發民族意識的覺醒，產生本土文化運動，極力地建立自己的宗教，藉以抗拒外來的文化思想。這段時間可稱道教的擴張期。
- 7) 唐朝 (588-906A. D. )，是道教正式建立的時期。唐朝開國，唐高祖 (李淵) 即尊奉道教為國教，道教地位確定且深植根柢。但唐太宗貞觀二十年，佛教的名僧玄奘至印度取經，佛教興起，常與道教對立，互爭地位。
- 8) 宋代以後，經過元、明、清三個朝代 (909-1900A. D. ) 道教產生複雜的演變。宋徽宗篤信道士巫術，造成道教在宋史上的污點。到宋真宗信道教後，正統道教已邁入道、佛合一，禪道同參的途徑。

### 3) 道教在台灣的發展

臺灣民間道教信仰是臺灣人傳統的宗教，是一多神主義的宗教，深深影響本土信仰者生活作息的一種文化現象。道教多神信仰和鬼神崇拜，自東漢以來，長期流傳於中國社會。尤其在明清時期，中國南方鬼神崇拜的風氣更盛，廣東、福建等地區的普通家庭一般都要供奉歷代祖宗以及天神、玉皇大帝、財神、城隍等諸神。此時，隨著福建、廣東等地居民大量湧入台灣，道教鬼神信仰亦傳入台灣。經過長期的歷史積澱，道教成為台灣地區傳播最廣、對民眾的生活影響最深的宗教之一。

由此可知，台灣的宗教信仰為儒、道、釋三教合一的多神信仰，也就是一種民間信仰。就台灣民間信仰的族群而言，它屬於台灣社會基層人口的閩南系 (泉州、漳州) 與客家系的傳統宗教。以文化性而論，它是台灣社會主要的文化現象，更是台灣人賴以安身立命的文化宗教。

## 2. 道教的分類

### 1) 五派和二宗

道教後來發展的宗派當然龐大無比，據〈諸真宗派總簿〉言，共有八十六派，而其衍支更不知凡幾，所以無法一時言盡，但仍概分為五派、二宗。五派就是

- 1、積善派：積功修德，敬修神人相感。
- 2、經典派：研證經義，敬修神人相顯。
- 3、占驗派：陰陽易卦，敬修神人相應。

4、符籙派：飛符演法，敬修神人相通。

5、丹鼎派：結丹煉養，敬修神人相發。

二宗便是「南北二宗」，宋朝以後道教分成南北二宗，「南修性、北修命」。

## （二）玄天上帝的淵源與沿革

### 1. 玄天上帝信仰起源

玄天上帝原名「玄武」，玄武一詞在文獻中最早見於《楚辭·遠遊》以及《禮記·曲禮》，似乎證明玄武一詞最晚在戰國末年就被使用，實際誕生的年代可能更早。玄武指的是「北方之神」，古時統稱北方的七星：斗、牛、女、虛、危、室、壁七宿為玄武，也就是指北斗星，據《禮記》所載：「前朱鳥，而后玄武」。朱鳥是指南方的七星。玄武信仰即源自於古人的星辰崇拜，將天上的恆星定位為二十八星宿，又把二十八宿分為東西南北四組，每組七個星宿，想像成一種動物形象，依各組星宿排列形狀予以一靈獸的名稱，根據五方配五色的說法，即：東邊青龍、西邊白虎、南邊朱雀、北邊玄武所謂「四象」。其中北方七宿（斗、牛、女、虛、危、室、壁）組成龜形，亦有「龜蛇合體」一說，位於北方屬水，其色玄，故稱「玄武」。

### 3. 玄天上帝的造型

玄天上帝的原始造形「披髮，赤足，仗劍，腳踏龜蛇」，其實也與傳說有關。據說玄天上帝昇天後，所棄之臟腑即化為龜、蛇，為害百姓，於是玄天上帝特地下凡收伏。因爭鬥激烈，以致冠履俱失，而成此貌。玄天上帝之造型呈現威風凜凜之態，頭戴皇冠、威嚴顯赫、面容慈祥或怒目、身披黑衣或金甲玉帶戰袍、五絡長鬚、赤足、跣足屈腿、右腳踏蛇、左腳踩龜、右手持執七星寶劍、左手印訣一指向天，表圓道之意。

### 4. 玄天上帝的護法神將

1) 龜蛇二將（水火二將）

2) 四元帥

3) 三十六天將：

## （三）玄天上帝在道教的影響與發展

### 1. 玄天上帝在道教的影響

真武大帝，又稱玄天上帝、佑聖真君玄天上帝，為道教神仙中赫赫有名的玉京尊神。現在武當山信奉的主神就是真武大帝，道經中稱他為「鎮天真武靈應佑聖帝君」，簡稱「真武帝君」，民間稱蕩魔天尊、報恩祖師、披髮祖師。明朝以後，在全國影響極大，近代民間信仰尤為普遍。

玄武的這些特性，不但贏得了社會各階層的普遍信仰，而且還為唐宋以後玄武演變成道教大神奠定了基礎。東漢後期是玄武地位上升的階段。自宋真宗封真武為靈應真君之後，真武得到了宋元明三代皇室的尊崇，其信仰迅速遍及全國，香火極盛。入清以後，真武在官方祀典中的地位逐漸衰減，但在民間仍有著極大的影響力。

## 2. 玄天上帝在道教的發展

北玄宮顧問黃發保先生認為研究北極玄天上帝瞭解其神格特質去實踐去弘法，為世人及黎民重拾心中生活與行為的準則，自然不會為非做歹，而不會為非做歹就不會有危難，自然可以趨吉避凶。只要我們能運用智慧修持正道，我們也可得到七星寶劍所賜的方法，去斬掉人的生、老、病、死之苦難，去除心中之魔心與惡術，則我們一樣也是玄天上帝，只是我們修為有限，所做影響較小，是一個小樽的玄天上帝罷了。我們雖渺小但一樣也是神！只要我們能研究北極玄天上帝的神格特質，去實踐去弘法幫助更多苦難的人，未來我們生命走到終點，回到北斗，就會頭頂北極玄天上帝之太極、左持黑令旗、右握七星寶劍、以七星寶劍之法、運用水火之道、驅使四空間之生靈（烏龜、烏鴉、靈蛇、老虎），到一方之地，去除黎民之苦，被眾生建廟奉拜成為北極玄天上帝。

玄天上帝信仰的特質是起於天際的道、轉化為神、降生為人，這正是人文與科學的聯結點，由斗經隱轉為光明、由光明經隱轉為斗。研究玄天上帝必須從道、神、人三個領域去探討，這已是人文科學的一部份，基於黎民百姓有太多的苦難，其心中可以安放一尊守護之神，來給予這個人行事的規律與依循，如此才能安心，心安了人就能和睦自處與相處，為了和睦的社會，研究玄天上帝、推動玄天上帝信仰應是一個好的方法，因此玄天上帝的信仰研究與推動有必要開展起來。

### 三、陰陽五行、煉丹術與玄天上帝的關係

#### （一）陰陽五行與玄天上帝的關係

中國很早以前就用五行來解釋自然，進而歸類自然。《尚書·洪範》中記載：「五行：一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土。水曰潤下，火曰炎上，木曰曲直，金曰從革，土爰稼穡。」，五行各自有不同的顏色，如《呂氏春秋》所言土氣尚黃、木氣尚青、金氣尚白、火氣尚赤，水氣尚黑。然後五行和早已存在的四方觀念結合，變成屬性分明的文化符碼：「木居東方而主春氣，火居南方而主夏氣，金居西方而主秋氣，水居北方而主冬氣…」。

所以北方的屬性是水，代表色是黑色（即玄色），季節屬冬。冬季的性質接近王逸對玄武的解釋「太陰神」；洪興祖則用靈獸的傳統來解釋，而靈獸名字上的顏色和四方符合。由此可知，對玄武的崇拜，可以引申為對北方（含北方的天空）、冬季、龜蛇的崇拜。

## （二）煉丹術與玄天上帝的關係

玄天上帝與煉丹術是否有關係？換一個角度看，玄武在道教中是不是丹道修煉的一種象徵呢？

### 1) 從武當詩歌意象言之

武當山是中國最著名的道教名山之一，它所崇奉的道教神是玄天上帝。正式有了這個崇拜的偶像，聞名遐邇的武當山之名才得以產生。羅霆震所撰《武當紀勝集》是就武當山的各種聖跡吟詠而成，所以裡面所有的詩作可以說都與玄天上帝存在著直接或間接的關係，因為玄天上帝在武當山因而遠近馳名，所以武當山實際上已經成為玄天上帝的表徵，也可說玄天上帝是武當的總法象。所以，武當山的自然只要人們給予丹道的意涵，作為煉丹的自然符號代碼，也就是說在玄天上帝的總法象上注入了丹道的理念。

### 2) 從故事法術言之

煉丹是以鉛汞為藥物。鉛汞被當作丹道成敗的一大要領。為了弄清黑虎與丹道中的鉛汞之關聯可從《周易參同契》的原文看出：水者道樞，其數名一。陰陽之始，玄含黃芽。五金之主，北方河車。故鉛外黑，內懷金華。被褐懷玉，外為狂夫。

這段文字第一個字水，即刻就會讓人想起玄天上帝，而確也是蘊含著玄天上帝的奧秘。關於其中的意義，俞琰作了詳盡的闡發：水者，道之樞，

陰陽之始也。何者？天一生水，居五行之者也。水一加以土五，是為水之成數。其玄含黃芽之象乎？玄含黃芽者，水中產鉛也。鉛為五金之主，在北方玄冥之內，得土而生黃芽。黃芽即金華也。金華乃鉛之精英。故鉛體外黑而金華隱於其中，猶至寶藏於褐夫之懷也。北方河車，即帝車也，以其隨天河而輪轉，故稱河車。今夫真鉛產於水中，得真火鍛鍊而出，則河車不敢暫留停，運入昆侖峰頂也。俞琰這段解釋文字是以「河圖」象數為本的。它以至十的自然數分列五方。一、六居下；二、七居上；三、八居左；四、九居右；五、十居中。一與六居下就是定位於北方，北方在五行中為水，所以一、六都屬於水的數。一是水的生數，一與居中的五數相加是六，所以六是水的成數。所謂金華從數字上看就是五，因為五數居中，中為土，其色黃，黃即是金，故有金華之稱。河圖象數之大要在於指示修行者能夠運用真一，即懂得北方玄冥之水的妙用所在，運黑鉛而登昆侖（即頭頂）。

### 3) 從師承淵源言之

《心法》在論述如何修心以使三丹歸命時言及天一得之，結繩為証。這個天一即是玄武的符碼轉換，因為河洛象數之法，天一乃居於北方，為壬癸水之所位。《玄天上帝啟聖錄》稱紫元君傳給玄帝無極上道後要他複歸本位，這與《心法》所言之天一之意蘊實不相悖。

另外，《心法》有三一升騰，必定規矩之文。其釋者謂：三一者，準上三丹，各有歸魂守一之法。論至藥門中，四氣筋骨血肉相承之法，不失纖毫，勿令失其陰陽時候，每月初發火，從一日數九九之法，此三一法並是內三一之法，用十二個月，火候管十二時，配十二位，行九宮，象八卦，合五行。有關三一的說法，乃源自老子《道德經》，所謂道生一，一生二，二生三，三生萬物。函三為一。這個一在道教中是很重要的概念。葛洪《抱朴子內篇·地真》曰：道起於一，其貴無偶，各居一處，以象天地人，故曰三一也。天得一以清，地得一以寧，人得一以生，神得一以靈。由此可見，所謂三一，分則為三，合則為一。就九宮八卦來講，五行相生，四時輪轉，返本歸一。這個一仍是玄武之位。

## 四、情、色、玄天

### (一) 創作理念

筆者透過研究歸納道教陰陽五行的結果，將陰陽五行藝術色彩的特質與內涵加以保留，以不同於傳統的視覺形式，將其重新詮釋。主要的理由在於研究的過程，既要留下傳統的特質，亦應該加入時代的藝術性，以藝術的眼光來看待傳承的傳統，將其藝術化、生活化，使傳統的陰陽五行得以創新，走出舊傳統的藩籬，以呈現符合時代性、藝術性的新呈現。

在這裡筆者以陰陽五行為表現的主題，主要的理念是要以陰陽五行來創作與主神有關的空間藝術，而非傳統道教中的五行概念，只單純針對陰陽五行概念來施作，而忽略了道教神祇本身的特性。最重要的是要將主神的事蹟與道教陰陽五行的思想觀念，透過個人對宗教的信仰與觀感，以實際的視覺性藝術，傳達給民眾與信眾。

筆者認為創作成為自我揭發、自我分析的一種方式，及藝術生活化、生活藝術化；換句話說，生活與藝術結合在一起，是密不可分的。將人類得心靈崇傳統空間觀念解放出來。

筆者藉由色彩空間的運用，重新建構天體的世界，此種藝術屬於精神上與心理上的抗衡極富幻想的藝術型態。所以，在藝術的創作式裡是一個充滿夢境、神話、隱喻與內在心理世界的體現，必須從心靈底層去挖掘其中的意義。

## （二）轉化

筆者根據第二、三章的分析，以內涵移轉的手法，將一個事件轉化成一種藝術形態，以歷史作為創作背景，事件成為創作內涵，而將筆者的創作理想—玄武四神記，以互動藝術型態傳承下去，成為新的傳統。並以意義移轉的手法，從藝術的角度看這些宗教儀式文化，欣賞其中所蘊含的古老信仰與傳說，讓觀眾在參與作品展演時，能以開放的心接納自己所處的文化特色，發現宗教藝術的新面貌。

### 1. 內涵轉化

自西漢以來，天人感應觀念盛行，「四靈」與「四季」、「四方」、「四色」等架構出龐大的象徵體系，將靈獸與自然現象相互寓意，形成系統化、秩序化的對應關係，四靈乃為青龍、白虎、朱雀、玄武四種動物，根據古代出土的四靈文物看來，就是今日所說的龍、虎、鳳、龜，鎮守在東、西、南、北四方，因為此四種動物皆具有趨吉辟邪、延壽康泰的象徵意義，也



成為崇拜奉祀的對象。

## 2. 意義轉化

道家的陰陽五行學說中，將天地間五個方位配上五種色彩，東為青色，西為白色，南為朱色（紅色）、北為黑色，中央正色為黃色，東西南北四方顏色互為補色，即青（東方）對紅（南方）、白（西方）對黑（北方），黃色又屬於高彩度的顏色，在視覺上具有鮮艷、擴大、前進的效果，因此，此五色多使用於廟宇裝飾及景觀中，達到富麗堂皇、雄偉壯闊的意境。

### （三）綜合表現

#### 1. 觀念整合

「情、色、玄天」整個系列，皆以探討「天體運行，生生不息」為主要內容觀念意涵，透過整合五行五色色彩空間層次的形式，企圖營造出一種具有歷史痕跡的時間感，在色彩氛圍的襯托之下，傳達個人及觀者內在冥想的過程和結果。

筆者對「情、色、玄天」為主題的色彩裝置空間創作，注重觀念的認同，以及強調觀者主觀內在情感的投射，更關心觀念具象化後對觀者的自我內在思維，是一種自由自在無拘無束的心靈活動，感情方能真切表現，引起共鳴；一但透過形式的表達就必須考量客觀的美學原理原則的呈現，本次藝術創作將以色彩裝置空間創作的形式以自我最真摯的情感轉化，期盼能引起多方共鳴。

#### 2. 裝置藝術

本論文之創作作品亦為觀念藝術中的裝置藝術（Installation Art）的形式建構，以開放式的空間和觀眾的互動關係而產生意義。裝置作品的內容與外圍環境有密不可分的關係，作品利用色彩空間裝置的形式來演繹筆者的中心思想——「情、色、玄天」。

「情、色、玄天」為主題的色彩空間創作，它強調個人觀念的傳達重於藝術形式的表現。筆者欲藉由陰陽五行來說明萬物的變化，以極簡的裝置色彩空間元素，象徵天地五行之生生不息，在作品中，筆者以簡單的五行五色，在五色分面表現之中，為此系列創作研究作出一個註腳，惟有透過內心觀照下的主觀情感的推敲琢磨，才能漸漸觸摸而達到物我同一、物我交融的境界。而一切向著未知領域開發的藝術作品，都會構成一種誘人

的氣氛，吸引個人與它一起向著內在的深層探掘。

「情、色、玄天」的創作系列中，單一定點視點的空間的表達已不敷需要，無法傳達筆者的想法，必須作空間並置處理，畫面中元素有時來自融合不同的空間領域，所以五行五色空間的表達是多樣性的，打破了傳統定點視點的空間處理法，是組合五行五色的複合式天體空間、是時空融合多層次空間、是扭曲變形的空間，來呈現人們內心自我玄天的神力與熱力。這種時間空間的相對力量產生的動感，在時間裡的相對速度轉而對色彩空間外觀產生虛幻的錯覺，也將在作品中一一的呈現，為天體運行生生不息作了最直接的新的詮釋。

### 3. 宗教哲學

以道教神話為題材，其已具備了宗教的哲學性，在這裡創作的主題內容是充滿神性、怪誕的一個未知且神秘的世界。在面對變化莫測的外在世界，人類不斷的掙紮，宗教信仰成為人們充滿內在慾望與外在現實落差的一種寄託。在這裡筆者成為此一藝術創作世界的造物者，以個人對道教陰陽五行創作主題的內容與前幾章節的研究，將此以賦神性卻又神秘的情節，以個人欲表達的宗教精神與個人藝術文化的脈絡作一連結，成為非真實世界賦幻想情節的藝術創作。

#### （四）創作內容

##### 1. 空間

##### （1）風水性質

在中國古代，天象、地理、氣候的觀念相通。天象畫分為四象二十八星宿，地理分成四方，與春、夏、秋、冬四季皆相互形成對應。「四象」以動物的形象，將天宮二十八星宿化為青龍、白虎、朱雀、玄武四個象徵概念，與四方地理、四季氣候結合，形成眾所周知的「東青龍（春）、西白虎（秋）、南朱雀（夏）、北玄武（冬）」。到西漢時代，淮南王劉安主持編撰《淮南子》一書，受到老子道德經的影響，內容以道家為宗，博雜諸子百家，論經世之道，也談到宇宙陰陽思想及風水地理學，而青龍、白虎、朱雀、玄武「四象」的概念就被帶入道家風水學中，從此形成道教的基本空間格局，在修行道場或廟宇的選址上扮演著重要的角色。

##### （2）星宿崇拜

古人為便於觀測與記錄日、月、星辰的運動及其他特殊天象，將天球赤道與黃道帶一周畫分為四個星區，由於四象各區涵蓋範圍太廣闊，因此後來各區再細分成七宿，即為二十八星宿，分別以「蒼龍」、「白虎」、「朱雀」、「玄武」等四靈來命名，顯現古人有星宿崇拜之習。

## 2. 色彩

### (1) 色彩與五行

陰陽五行說將五行與五色相配屬，金木水火土對應白青黑赤黃。藉由中國古人對自然的觀察而解釋宇宙形成原因，逐漸歸納整理出「五行」金、木、水、火和土，代表著組成世界的五大元素。而「五色」正是中國古人對於色彩的歸納與對應，這是一種相當抽象的概括。因此，「五色」青、赤、白、黑、黃分別對應著東、南、西、北、中的「五方」，並連結到陰陽五行的木、火、金、水、土與瑞獸「青龍、朱雀、白虎、玄武、黃龍」，其中包含著宇宙萬物的秩序與陰陽五行的哲理。

### (五) 創作過程

陰陽五行的五色是創作的元素之一，經過內化後重新組織排列，已脫離當初五行五色的本質，而成為構成的新元素，在顏色間需要有一秩序，意即在五行五色方位的意念裡，需要有先後的秩序安排。探討陰陽五行的五色之運用聯想，將過去的經驗與眼前的色彩連結，產生新的情感，構築新的認知，藉著色彩作為溝通橋樑，喚醒情感，探測觀者心靈深處的悸動。

我常此空間裝置來觀察、思想、和體驗感覺，對於媒材的選用以及空間色彩的流暢速度有著微妙的關係變化而著迷，並在創作的過程中，體驗空間的不同之處。利用線與面的組合作一簡單敘述，以色彩平塗，色面層次表現等方式，加上光線與色彩變化營造氣氛，闡述自然界中生命的循環現象，也就是天體運行，生生不息的關係。

### 1. 面之運用

在空間上，以色面處理整個空間，相互呼應，使產生空間感與立體感，再運用色彩的衝突與平衡，使整各五行色彩空間充滿生命力與表現力。從五行空間中，均可看出色彩所展現出來的魅力和活力。位於北方的黑色代表玄天上帝，在畫面中有畫龍點睛之功能，使畫面更加活潑、生動富宗教性，並有均衡畫面的效果。

## 2. 空間之運用

利用五行五色建構出色彩空間，五行與五色相配屬，金木水火土對應白青黑赤黃。「五色」青、赤、白、黑、黃分別對應著東、南、西、北、中的「五方」，並連結到陰陽五行的木、火、金、水、土與瑞獸「青龍、朱雀、白虎、玄武、黃龍」，其中包含著宇宙萬物的秩序與陰陽五行的哲理。並且呈現空間之無限性，即在於呈現空間之本質性，但呈現空間的本質性，根本就無法藉任何有限的空間來加以表現，因此，要呈現空間的本質，完全是表達內心層次，即超出形象，超出輪廓，以真正的感覺到達於自我情感的深處。

### (1) 空間互動

在這創作中具有強大的互動性。觀眾參與作品和作品互動，從最簡單的超聯結，或是空間色彩裝置與觀眾各式微妙有趣的互動，都能吸引觀眾的參與，甚至將主控權交予觀眾，不同人的加入，產生不同的效果，使觀眾身歷其境，甚至觀眾也成了藝術內容。虛擬實境，改變以往的視覺經驗，提供給觀眾更多的聯想力，趣味性藝術之於觀眾，變成不只是訴說、而是對話。這種互動式的特性，一方面改變了觀看的方法，同時也改變了藝術創作的觀念與做法。筆者與觀者之間一種比較民主的相互合作的對話，也是一種交互激盪影響，可以產生新的影像或視覺經驗。

這次創作是經由自己對宇宙天體自然萬物的體悟後，將自己的意念傳達給觀者，達至彼此間的互動，並期望觀者將之轉換成更進一步的心靈層次。而這次創作的生命卻包含著時間的成份，而時間的傳遞藉由空間的詮釋方能達至永恆生生不息的生命力。

### (2) 虛實空間

中國藝術創作中絕大部分的創作偏重實體的表現，中國藝術創作中的「計白當黑」是討論虛體空間的重要性，計白當黑中的黑與白，黑是指實體，白是指虛體，實體（實）在背景（虛）中，其主要方面當是論述白的重要，而此白在作品中是指實體外的虛空間，當此白（空間虛體）與黑（實體）相互影響之後，便不再是實體的附屬品了，而是整體創作構思的組成部分。藝術創作的形式，最直接的部分是透過形與色的表現，形與色便可營造出一種空間，與觀者互動對談，再加上觀者直接賦予它的內涵。

### (3) 思想性空間

筆者運用空間的思想哲學，將空間分為實體空間與虛假空間。就視覺空間而言，實體包含了內部與外部空間，其相互共通而使空間可以無限延伸的可能，反映出陰陽五行天體運行的空間的虛像，因此，達到作品與環境的互動作用，而引起觀者的想像。

這種運用材質表現質感，及以單色色彩直接激發觀者的聯想與視覺經驗是思想性空間的表現，油漆材料在紅、黃、藍、白、黑色的底層中浮現出來，看起來像是宇宙天體運行中的表徵。作者對色彩的五行五色代表性的重視，顯示著重的並非是表面的形態，而是觀念的傳達。由於空間與色彩的變化，向我們傳佈之韻律感；韻律感之傳佈，在空間中，實在是一種極具神秘性的事物。韻律卻是一種運動，而此一運動的性質，並不只限於畫面，而在於其果然對觀賞者，所引起之藝術反應。

#### (4) 自我空間

「自我空間」是一種「意識」的空間概念，所謂「意識」空間是指可讓人自由馳騁的想像空間、心靈的空間。而這些空間組織，須和色域空間節奏及韻律相互衍生而成。為了完整地表達整個天體運行，於是便大膽地打破時空限制，靈活自由地處理五行五色的相對關係，在空間的表現上有更大的靈活性、敘述性及完整性。如此強烈地超越時空就是為了表現「天體運行，生生不息」的觀念，也正是打破時空的界限，不受真實時空的束縛，想像的翅膀才能更自由飛翔，盡情地抒發自我主觀情感。

這次創作是一種真正自我和宗教之探討這是藝術之真正的起始點，同時也是哲學之真正主觀意義之所寄。在色彩空間結構的組成之中，無論是在的空間的運用或色彩的組合上，都會將潛藏的心靈層面由內而外作逐步地整合，建立屬於自我空間結構的和諧與穩定。

### 3. 色彩之運用

色彩可以創造律動空間的感覺，當以單純色彩在構成時，強調某種情緒或是意念，可以傳達情感、思維和心境，以達表現的目的。在繪畫藝術上，使用色彩來創作，不僅僅只是色彩單純的外在顏色，而需要賦予色彩的意義及美感。並且色彩具有的象徵與聯想，會隨著觀者的影響而有所差異，亦即是色彩不具固定的象徵，對不同的創作者而言，色彩會有不確定的看法與解讀。要如何使自己所用的色彩，超脫世俗與感官所見，這正是創作者在使用色彩時，所應該深切體悟的。

單純以色彩來表現實際的空間，在視覺心理上產生前進、後退的立體感，就物件本身無虛或實，與具像的客觀表現無關，因此，不是表現現實的立體空間，而是心理的空間表現。

#### ( 1)、單色表現 (Monochrome)

在作品中，筆者以、黃色、紅色等暖色調為主色，提升造形的張力，以展現天體運行的生命力，以寒色調為主表現社會的無常和現實，利用寒、暖色之對比，延伸無限的空間與視野。更利用明度的變化增加畫面的趣味性與穩定性。在作品空間中以顛覆傳統的方式所呈現的五行色彩流動之下，這股色彩的洪流與刺激也慢慢的流入了觀賞者的心裡，可以強烈的感受到將色彩幻化成對天體運行，生生不息的生命熱誠與堅持，而這些也都是值得人們一再的探索與玩味的。

作品中蘊含了空間裝置的智慧，藉著簡單的色塊，達到所要呈現的空間訴求。在觀賞者參與的過程中，使觀賞者也能從走進展場的同時，感受製作這件作品時的心情與用心。整件作品是以一種個人化以及內在表現形式的方式來呈現的。

#### 4. 虛幻之運用

筆者所重視的不只是色彩空間的諧調性和結構的完整表現，更必須用心地去觀察自我內心，將自我內部的實質性全然地表達出來，所強調的藝術之本質並不在於實質空間，而是另一種的自我內心深處的呈現。

筆者以藝術創作來宣洩自身的內在情感，當內在情感抒發出來後，觀賞者便可由筆者的創作作品一窺其內在心理的蘊藏。藝術是一種強烈而不可遏止的內在情緒感受，伴隨著超越時空的想像力。這作品刺激著直覺感官進而達到無法言欲的空靈虛幻境界觸動人性最深處的內在情感。

#### (六) 作品

##### 作品一：色 (一)



- (1) 創作理念：為了安排呈現出多元的天體空間以及介於虛幻與現實之間的氛圍。利用畫面的分割手法，製造出時間、空間的錯置。創作時光影動態的移動，兩者之間產生了極複雜的變化。跳脫複雜交錯的光影，而用內在心理的光去切割畫面。
- (2) 創作形式內容：利用五行五色建構出色彩空間，在交錯的色點、色線與色面當中，讓寒、暖色產生強烈對比，進而感受畫面整體鮮豔的色彩。有力的分解畫中的光線，各個面的漸層的明化或暗化是光線與色彩相互影響的結果，作為空間組合的手段。

作品二：色（二）



圖 4.2 色（二） 賴婉萍 2008

(1) 創作理念：

觀看五行五色的天體空間，透過心靈的冥想，任由心中抽象的逸氣自由放大，凝聚成不同的意象，再藉由藝術的形式使之具體的呈現作品，再將意象訴諸於內心世界的醞釀，乃是作者將天體運行，生生不息置於心中，而後以冥想的方式來喚醒五行五色天體相互間的關係，進而凝聚成意象創作，必須試著去找尋自己思維的脈絡，讓內心不斷的演繹，創作、思考、情感之間相互影響、相互激盪。在創作中重建天體運行，生生不息的理念，再衍生更為內心深刻的意涵，相輔相成。

(2) 創作形式內容：

色彩是營造情感氣氛的要素，它能使人直覺聯想反應，引發各種情感，為表達五行五色空間，引發聯想為何種情感，要視觀者的個人經驗和領悟而定，何種色彩傳達何種感覺，並無絕對，也無須將某種色彩和某種感覺配對，所以筆者在作品中所營造的色彩氣氛，具有不



同的代表意涵，所以賦予空間色彩的配置效果，以挑起觀者某些情緒波動，激起被人遺忘的內在情感。

### （七） 作品分析

#### 1. 裝置空間與宗教哲理

作品的整體造型，綜合宗教性的哲理、陰陽五行的色彩和常民文化的社會意涵。它非單一性的藝術表現，是一種綜合性的創作思考，亦是一種兼具傳統宗教色彩及現代藝術造形的新藝術新展現。

#### 2. 作品與空間的關係

藉由色彩的張力侵略展場的氛圍，因此，參觀者有如置身於天體運行中，其特有的能量，瀰漫於展場中，使整個展場氛圍壟罩著濃厚的宗教氣氛，但又不失其藝術創作的展示魅力。

#### 3. 美學意涵

作品的最大的特色在於宗教色彩的轉化與藝術化色彩的結合，使宗教色彩成為此件作品在藝術創作上最大的思考，同時它又兼具了宗教哲理，更成為作品深沉底的創作理論根據。在這裡傳述了一項理論創作的哲理，即以傳統的宗教色彩及理論為藝術創作的思想核心，以現代藝術的展現形式為個人藝術創作的突破性展演，將傳統與現代緊緊的結合在一次創作的作品中。

以下為筆者在完成創作及展示之後，對此創作所進行的成果分析：

- (1) 以藝術化的方式調合陰陽五行思想「天體運行，萬物循環」。
- (2) 以空間及色彩的變化消除了人們對陰陽五行的距離感。
- (3) 整體空間的呈現，視覺上的佔有，顛覆人們對陰陽五行的刻板印象。
- (4) 展示作品之後，藉由筆者與觀者的互動與解說，讓人們對陰陽五行有進一步的了解與認識。

### 五、結論

本研究的主題為「玄天上帝之穹宇冥思—情、色、玄天」，再轉化為個人創作。以玄天上帝歷史作為創作背景，將五行說轉化成一種藝術形態，並成為個人藝術創作的內涵，將筆者原始的創作理想—將本土民俗宗教藝術及常民文化的美，以新的藝術型態傳承下去，成為新的傳統。

根據本論文的研究在於空間在視覺藝術上表現的形式做分類，依研究目的的結果如下：

藝術創作者在面對宇宙自然萬物時，經由直接的感官知覺感受與內在的自我體悟，交相影響，方能創作出憾動人心的藝術作品來。

這件作品本身排除傳統藝術的特性，認為真正的藝術作品並不是由藝術家創作的物質形態，而是概念（concept）和理念（idea）的組合，因此，表現的重點不是作品本身的材質、量感等，而是筆者的創作過程與思想。

### 1、玄武空間的意涵

（1）空間是「情、色、玄天」：五行思想則認為世界萬物皆有不同性質，這些性質皆以金、木、水、火、土代之，而各種性質之間均有相生或相剋的關係，例如木生火，火生土等，在相生相剋的關係之下，這五種元素成為了一個循環，並以這個循環解釋萬物出現的現象。

（2）空間是一種知覺，是無形的想像：知覺的現象，使我們容易適應周圍環境，這種視覺傾向也使我們觀看平面的圖形時，有虛與實不同的感知，對具實體的物件產生積極的、凸感、體積等量感，相對地，對於非具實體的物件就產生虛無、消極的、凹感等。因此，對於空間的認知是器官對於環境經驗的認知，以視覺的感官為主，我們可以感知到空間，這是因為感官對空間的判斷，除了視覺生理結構的功能外，還有賴視覺經驗與心理上的視覺傾向。因此，空間是藉著人的感官知覺作用與實際存在的物體被感知的，我們的心理上藉由存在於實際空間的物體，使我們對空間產生所謂虛與實、內部與外部的感知，其兩者是相對應的，也都是視空間中各個物質之間相互作用而定。

筆者藉由「情、色、玄天」的基本架構，加入五行色彩，以空間來創造出新的氛圍，目的不是要分析陰陽五行，而是要藉由藝術化的呈現方式，讓人們多認識這個道教傳衍已久的信仰產物，讓陰陽五行不在成為躲在神祕不可測的角落，從這個研究和創作開始，在大家更了解陰陽五行的歷史與意義之後，對這個向來神祕難測的領域，注入一點新的氣象與正面影響。

此作品是筆者對於思考天體及內在心靈感受的真實表現。除了作品本身外在表現的天體色域空間之外；其作品表現的動力往往又回歸於觀賞者

本身的內在心靈結構。筆者認為空間的產生必須由內在的心靈感覺做起，無論今天創作出來的作品是否受到他人的認同或激賞，最重要的是將自我本身所期望在創作中表達的、傳述的內在感情，賦予於色域空間的藝術創作之中。

## 六、參考書目

### 一、書目

1. 文史知識編輯部，《道教與傳統文化》，出版社：中華，北京，1992年。
2. 王卡主編，《道教三百題》，出版社：上海古籍，上海，2000年。
3. 王必成發行，《繪圖三教源流搜神大全》，出版社：聯經，臺北市，1985年。
4. 中國道教協會，《中國道教》，出版社：和平圖書，香港，2003年。
5. 任繼愈，《中國道教史》，出版社：上海人民，上海，1997年。
6. 牟鍾鑒，《道教通論—兼論道家學說》，出版社：齊魯書社，濟南，1993年。
7. 吳文彬，《傳統人物畫》，出版社：幼獅圖書，臺北，1995年。
8. 吳山主編，《中國工藝美術大辭典》，出版社：江蘇美術，南京，1988年。
9. 何正廣、許禮平，《美術大辭典》，出版社：藝術家，臺北，1988年。
10. 何培夫，《台南市寺廟門神彩繪圖集》，出版社：台南市政府，台南，1987年。

### 二、論文

1. 王麗文，《日據以前臺灣真武信仰之源流與發展》，出版：國立成功大學歷史學系，2003年。
2. 石博進，《從宗教情感中超越—宗教圖像視覺符號之解構創作》，出版：國立臺北市立師範學院視覺藝術教育系，2000年。
3. 王道乾，《台灣廟宇彩繪創作研究》，出版：臺北市立師範學院視覺藝術研究所，2004年。
4. 袁瑞雲，《台灣道壇彩畫研究》，出版：國立臺北藝術大學傳統藝術研究所，2002年。
5. 唐曉蘭，《寺廟繪畫藝術》，出版：文化大學藝術研究所，1992年。
6. 陳秀雯，《台灣廟宇門神之視覺傳達設計研究—以台南地區為例》，出版：國立高雄師範大學視覺傳達設計研究所，2004年。
7. 謝世維，《道教朝元圖之圖像及其宗教意涵》，出版：文化大學藝術研究所，1993年。

### 三、期刊

1. 《閩台道教與民間諸神崇拜》，丁荷生、鄭振著，民族學研究所集刊，出版：中央研究院，1992年，頁33~52。

2. 《北旗尾人- (東海通訊)》，李啟福撰，枋寮鄉東海村第一版第二期，出版：東海村，2004年。
3. 《性別、神格與臺灣宗教論述》，李豐楙、朱榮貴主編，出版：中央研究院文哲所，1997年。
4. 《台灣寺廟的過去與現在》，林衡道，台灣文獻第27卷第4期，出版：台灣省文獻委員會，頁41- 44，1976年。
5. 《台灣的民間藝術》，林衡道，台灣文獻第27卷第3期，出版：台灣省文獻委員會，頁109 - 111，1976年。
6. 《明代道教圖像學研究：以玄帝瑞應圖為例》，林聖智，國立台灣大學美術史研究集刊第六期，出版：國立台灣大學藝術史研究所，1999年。
7. 《台灣早期民間信仰發展與廟宇建築形態的演進》，張至成，台灣史蹟研究中心出版史聯雜誌，第34期，1999年。
8. 《元代道教玄天上帝信仰研究》，莊宏誼，道教與文化學術研討會論文集，出版：國立歷史博物館，2001年。
9. 《玄帝考》，黃兆漢，道教研究論文集，出版：中文大學出版社，1988年。
10. 《台灣民間信仰之認識》，董芳苑，台灣文獻，出版：台灣省文獻委員會，第33卷第4期，頁93 -103，1982年。
11. 《論佛教受中土道教的影響及佛經真偽》，蕭登福，中華佛學學報，第九期1996年。
12. 《玄天上帝神格及信仰探源》，蕭登福，宗教哲學第六卷第四期，出版：中華民國宗教哲學研究社，2000年。
13. 《玄天上帝信仰發展及其人文考辨》，簡榮聰，台灣文獻，出版：台灣省文獻委員會，第46卷第2期，1995年。

#### 四、網路

1. 吳恆昇，《荊楚歲時記》。  
http://www.chinapage.com/big5/science/jt.htm，2008.1.25。
2. 土庫北極殿，《門神彩繪》。  
http://www.alm.ks.edu.tw/goalweb/9201web/M9/m6.htm，2008.1.30。
3. 中國道教，《真武大帝》。  
http://tianyabook.com/zongjiao/cndaojiao3/008.htm，2008.1.30。
4. 《四象二十八星宿略圖》。  
http://www.phy.ncku.edu.tw/~astrolab/e\_book/astron\_chinese/images/constel\_28.jpg，2008.1.30。
5. 大紀元，《道家故事》。  
http://www.epochtimes.com/b5/4/3/14/n484893.htm，2007.12.1。
6. 洪百堅，道教學術資訊網，《白玉蟾生平事蹟考略》。

<http://www.ctcwri.idv.tw/INDEX/A3/A302/A3003/A3040701.htm>，  
2007.12.1。

7. 水玄宮，《玄天上帝聖記》。

<http://kuo3065.myweb.hinet.net/>，2007.12.15。

8. 鑫佛軒佛店，《玄天大帝》。

<http://air23.idv.tw/cfs/images/pdt4.jpg>，2008.1.5。

9. 甘仔井武當宮，《玄天大帝》。

<http://home.kimo.com.tw/linfuchang/>，2008.1.5。

10. 洪百堅，《道教學術資訊網》。

<http://www.ctcwri.idv.tw/INDEX/B4/B402/INDEX/B4-014.htm>，2008.1.5。