

宗教與藝術合一的人間天堂

——巴里島的藝術探訪——

蘇振明

二十世紀的巴里美術變革，
先是源自外緣文化的界入，
繼而是發自內省的更新；經過這場文化的蛻變，
新藝術的生命力展現更鮮活的氣勢。

降臨地球的肚臍

從飛機窗口往下望，巴里島浮現在南太平洋的碧海白浪間，宛如一顆閃亮多彩的貝殼。隨著飛機的盤旋和降落，眼前呈現了一幕幕快速閃動的畫面，那是一張由椰林、村舍、稻田、青山和曲道交織而成的織錦（圖一）。巴里島位居地球赤道，島上的阿貢火山號稱為「世界的肚臍」，這裡四季如夏，但是風景迷人、景觀原始、民風純樸，是渡假遊客和民俗學者嚮往的聖地。

圖二 海神廟是巴里島民的精神殿

圖一 椰林、青山、稻田與勤樸的人民，創造了巴里島的綠色天堂。



逛遊藝術之島

巴里島素有「人間天堂」、「世界之晨」、「彩虹盡端的島嶼」和「千廟之島」的美稱。在這橫九十英哩，直五十英哩的小島上，住有二百五十萬混血蒙古民族的後裔，勤勞的農民除了上山種田下海捕魚之外，幾乎把工作和睡覺以外的時間都拿來祭神禮佛；為了娛神驅鬼，百分之九十以上的島民必需學會一種或數種藝術工作——跳祭舞、雕神凍、刻面具、編敬神花、繪民俗畫、唱民謠。

從藝術史的角度來看，宗教與社會溝通的需要是原始藝術創作的原動力。有趣的是巴里島當地的語彙裡並沒有「藝術」一詞；原本的藝術表演和創作，可以說都是人神溝通的儀式或視覺符號。直到一九三〇年代，西方外來藝術家移植入現代藝術思想以後，巴里島才有所謂「藝術家」這個角色，也才有人在作品上簽名，確認這是代表其個人心智表現的象徵物。

也可以說，二十世紀以前的巴里島藝術，是農業社會宗教文化的社會集體意象；一九三〇年代巴里繪畫發生了「文化變革」之後，藝

術創作除了繼續為宗教服務外，另外衍生了富有民俗色彩的生活藝術，同時也發展出了富有藝術家個性色彩的現代藝術。

筆者近十多年來，致力於兒童美術與樸素藝術的研究和推廣工作，期望透過這兩項影響大眾深遠的文化課程，能夠使台灣的美術逐日步向「全民化、生活化、本土化」的理想境地。這趟巴里島的旅遊和考察，所見所聞，感受深刻，宛如走入「全民藝術之島」的仙境；這種體驗不禁讓我興起了一個念頭：「台灣的美術應該學歐洲的巴黎呢？還是學亞洲的巴里呢？」

居於「他山之石可以攻錯」的心理，筆者試將九日旅遊所思所見，撰寫成此文，期望能引導讀者們瞭解巴里島的宗教與藝術的互動關係，繼而並探索廿世紀巴里島美術的發展與流變。

圖四 巴里島民坐於自家山門石階前宛如博物館門口。

圖六 這座山門是神廟公

以火山原型轉換設計的巴里島神廟山門。造型對稱向上延伸，紅磚象徵著火山噴射的意象。

圖五 置於民宅庭院中的石亭又稱為許願亭，其用意在提醒返家的人將惡息拋棄，將喜氣攜回。



印度教與巴里文化

阿加瑪印度教(Agama Hindu)是巴里島的宗教；印度教的宗教儀式與慶典，引領巴里人，從生至死，而至死亡的世界。

印度教的文化不僅影響了巴里的政治、經濟和文化，還規範了巴里人的生活道德和社會秩序，甚至於說：「沒有印度教，就沒有巴里島藝術」，這絕不是誇大之詞。

印度教原本是發源於印度恒河流域，盛行於印度的一種古老宗教。以波斯語發音，印度教則稱之為「興都教」，在古老的中國則稱為「身毒」或「天竺」；現代人所稱的「印度」即是根據波斯語轉譯成英語的結果。

要確定指出印度教何時傳到印尼巴里島，那是不容易的事，不過，印度教南傳至巴里，在這濕熱、多雨多震的火山島上，已經本土化了，形成了印尼式的「阿加瑪印度教」，這支新印度教的文化信仰是值得探討的。

巴里的印度教雖然是一種典型的多神教，但是主宰天地生民的只有善惡二神。神聖的靈魂是神明或祖先，永遠受生民膜拜奉獻；邪惡

的靈魂是惡魔或巫婆的鬼魂，則透過驅邪的儀式被迫減緩了作怪的魔力。

巴里人的宗教創造了「兩極對立的和諧觀」：高與低、日與夜、生與死、黑與白、善與惡等各種對立的兩極情勢；而人生的和諧，即是在於善與惡、生與死兩極間來追尋其平衡。

這種對立的哲學觀，也深富巴里人文地理的特色。古老的巴里人，很早就告訴其子孫：至高的阿貢山是神聖的，深不可測的海洋是恐怖危險的；神住在天，鬼住在海，而人最好游走於山與海之間的原野草地。巴里的祖先自古以來，即在火山腳下耕種和生活，他們的子孫因此很少下海去發展漁業或航運，可以說是一群勤勞又保守的模範農民。

圓的大門，色彩與彫刻顯現出陰深嚴肅的風貌。

圖八 巴里島的樂團以打擊樂為主，是祭神、扮舞不可缺少的表演文化。

圖七 鮮花是巴里島民獻給神明的最佳貢品。經過手工織綴的花環掛在身上或裝在禮盒上，是印尼最神聖的宗教文化。

圖九 巴里舞蹈是肢體表情與戲劇文學的綜合表現



廿世紀巴里藝術巡禮

● 廟宇林立、街道即美術館

廟是人為神建造的殿堂，是神在人間的旅館，也是辦公室；廟宇越多，人民求助就越方便。

巴里島不愧是「千廟之島」，高高的巴士爾火山下有烏倫達努寺，供奉山林的神祇。朝夕海潮擁抱的南部海岸也有海神廟（圖二），祭拜著海洋的守護神。村頭村尾也有村廟，供奉著土地的守護神。街頭戶戶人家的山門，初看起來也像廟；沒錯，那是家廟——巴里人認為自家門口設有廟宇寺的山門，神明就會駐守到家裡來，這樣才能祈得居家的平安。

值得一提的是：住家的山門和廟宇的門，都呈現了對稱式的雕塑風格，猶如是一座精美細彫的火山被從中切開，站立於門口兩側。根據當地導遊的解說得知：這山門，確實取自阿貢火山的原型。以火山的生生不息，象徵著巴里島民的生命得以代代相傳；同時，這也象徵著印度教之濕婆神把印度的聖山摩梅魯劈成兩半，移居到巴島來，變成巴里島的阿貢山和巴士爾兩座神聖火山，永遠駐守於巴里島；也鎮守於每家門口，負責驅趕作怪的惡靈（圖三、四、五、六）。

當我們沿街散步而行，看到一家家山門聳立，精彫細琢，與椰林村舍和諧並存，遊客們還以為闖進了神仙的國度裡哪！這種源自宗教信仰而起造建築物，使巴里島街頭充滿了美與寧靜的氣息，說他是民間美術街，一點也不過份。

圖十二 印尼的皮影偶在造型上深具民族風格，是聞名國際的工藝美術。

圖十、十一 「獅子與劍舞」是典型的巴里島民俗舞劇。

圖十三 印尼傳統的繪畫換表現。



● 舞樂熱情、人神共歡

舞蹈是酬神趨鬼的儀式，音樂是心靈的祈禱語；人在熱舞和樂中，最容易脫解肉身的羈絆，躍入神的殿堂去淨化。

向晚時刻，廟前廣場在天幕下，會展開熱鬧的慶典，或是歌舞樂，或是皮影戲，總是村民聚集，同歡一場。偶而，會被一陣鑼鈸曲樂所吸引，慢慢的會出現一支遊行隊伍，在各色幡旗的引導下，老少信徒成群在稻田小路中前進。男人舉旗、婦女頂著鮮花聖果，從山上的廟步向海邊的廟；原來是信徒們在迎神互訪（圖七）。

巴里島的舞樂是迎神遊行中不可缺少的動態儀式；這種舞蹈若結合了神話或歷史傳說故事，就會變成集音樂、舞蹈和文學一體的舞劇。

廿世紀以來，巴里人已經創作出了許多舞劇，其中較著名的有「雷貢舞—仙女之舞」、「巴里斯舞—戰士的進行曲」、「喬克舞—魔鬼之舞」、「姜格爾舞—求愛的民俗舞」、「獅子與劍舞—善與惡之舞」。

在導遊的安排下，我們在巴里島終於花了一個鐘頭觀賞了精彩的「獅子與劍舞」。隨著金碧輝煌的

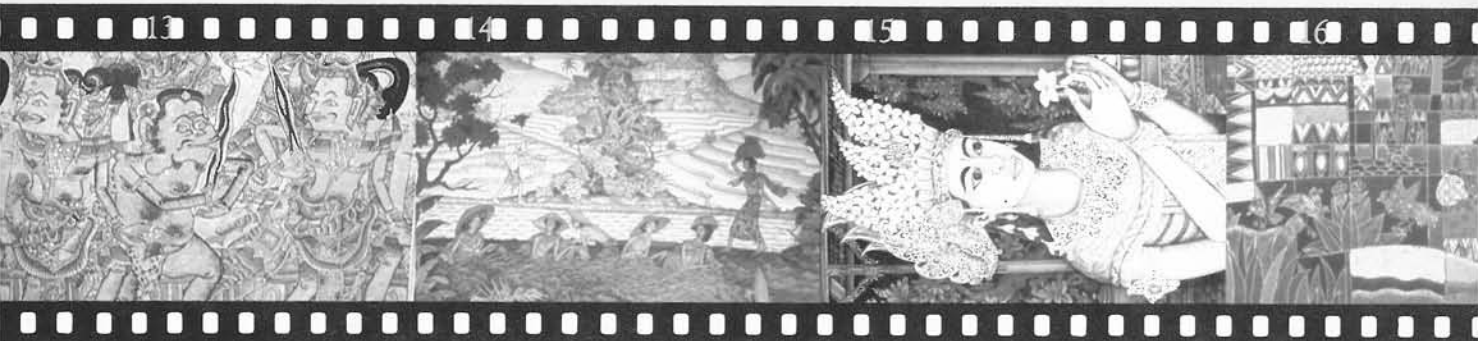
大鑼克比亞甘美朗樂團的伴奏（圖八），遊客們聚集於寺廟旁的舞場，看到了古典優雅的女子舞蹈，以手指的顫動、手腕的旋扭、眼珠的流轉、面部的平靜為特色、小巧慢步的展現了古典之美（圖九）。其中穿插著神鬼的鬪法，人與獸的戲謔，詮釋了巴里印度教「善良」與「邪惡」之間永無止境的對立矛盾。這場舞劇的內容是宗教與人性的探討；而舞劇的形式則是集音樂、舞蹈、面具藝術、說唱文學於一體，是一場具有國際水準的民俗舞劇。

圖十四 「收割」的繪畫風格是傳統與現代的溶合。

圖十六 結合傳統民俗畫與

是寺廟和宮殿的壁飾，造型風格的皮影戲偶的轉

圖十五 「舞女」的風格展現非故事敘述性的生活美學。



●繪畫運動、推陳出新

傳統的巴里繪畫受佛經的圖解，是殿堂牆面的裝飾畫，是歷史傳說的記錄；有如西洋中世紀基督教的聖經插畫，也有如台灣寺廟牆面的戲曲演義彩繪。

以前的巴里繪畫，雖具有宣揚政教的社會意義；但不具個人獨立創作的藝術表現性。此時的繪畫，造型風格多半是皮偶戲偶的移植（圖十二、十三），人物呈側臉正身的慣性模式，空間採非透視性的並列法，色彩局限於紅、黃、褐、黑數色的平塗填色法；這種傳統畫沒有人將它裝框，更無買賣收藏的行為，它是宗教社會的大眾圖畫。

巴里的新繪畫藝術變革，是由一九三〇年代幾個歐洲藝術家的來訪和定居所引爆的。這些人包括德國畫家史畢茲(Walter Spies, 1895~1942)、荷蘭的畫家波奈特(Rudolf Bonnet)和比利時畫家瑪約(A.J. Le Mayeur)等人。正如同法國畫家高更(Paul Gauguin 1848~1903)迷上大溪地一樣，這些藝術家被巴里島的風土人情所感動，於是在此築屋定居下來。

史畢茲和波奈特是此藝術變革運動中的主角；他們兩人與巴里貴族蘇可哇弟(Sukawati)在烏布村

組織一個「宏願」畫社(Pita Maha)，鼓勵年輕人脫離傳統。波奈特教當地年青人改用西洋進口顏料和工具（事先裁好的畫紙、墨水、水彩、加蛋黃的塗料），並將作品引介給國外的收藏家。史畢茲則以他個人的畫風為典範，開啟了題材生活化、描寫細緻化、明暗對比化的新風潮。

新繪畫運動興起後，寺廟的彩繪工作開始停擺，藝術家也鮮少接到皇宮的工作。畫家的取材，逐漸從超人英雄的國度，轉向生活化的試探——包括鄉村街景、收割、市場、宗教、民俗、奇觀異象的描寫。

從「收割」（圖十四）的作品來看，這種田園生活畫，畫面空間開始應用透視法則，其人體的表現不僅富有解剖學的原理，在姿態表情的描寫上也有正、側、背多元化的表現方式。再從「舞女」（圖十五）的作品來分析，新時代的繪畫已放棄了故事敘述的慣性，此作突破性的以一個半身人像為特寫，畫風細膩且富宗教韻味，很能反映廿世紀巴里島民的當代生活情趣。

由於外來藝術家及其繼承者，先後都招收了年輕的學徒；這些巴里新繪畫運動的新生代畫家，展現

了個人主義的現代巴里風俗畫的新風貌。這場繪畫變革運動，連帶也扭轉了彫刻與蠟染的保守作風（圖十六、十七），整個巴里島的美術風氣，在一九三〇年代之後為之一振，藝術家的人口漸增，個人式的畫坊紛紛成立，一批批的新作品隨著歐美收藏家及觀光客流傳至全球各地；巴里島的美術從此跨進了二十世紀的國際藝壇。

全世界的藝術家及民俗學者，都瞪大了眼睛在注視著巴里島的美術新氣象。對於當代巴里島的新風俗畫，一般都認為那是極能引人入勝的新畫風；面對異國情調和叢林風景畫，藝術家稱讚它是印尼式的「盧梭樸素風景」；面對瘦長人物畫中的纖細線條，也有藝術家比喻為「英國奧布雷、畢茲禮的線畫」(the line of Aubrey Beardsley)。然而，筆者認為，巴里島的現代風俗畫像什麼？那並不重要；重要的是，印尼的新美術不僅贏得了外國友人的稱讚；更重要的，它一如傳統的美術，仍然是巴里島土地與人民的精神意象。

代美術的「現代蠟染畫」展現了印尼的美術新風貌。

圖十八 戴著扶桑花穿著黑白灰格裙的守護神，顯露神人相親的宗教文化。

圖十七 「迎王神」的作品是印尼十九歲青年的繪畫，象徵印尼美術教育的全民性和民俗風。

圖十九 印尼的守護



● 石彫木刻、情趣多樣

彫刻原本是建築的裝飾品；不加彫刻的神殿就不算完成。早期巴里的石彫神像是守護神，從駐守廟堂到遊走民間門口，到十字路口站崗；她是邪魔的剋星，是信徒的保母，也是人間百姓的道德警察。

豬頭人身、張牙裂嘴，手持神棒的守護神處處可見（圖十八、圖十九）；這種石彫神像一定穿上黑白方格的圍裙，象徵具有揚善抑惡的法力，在長久風吹雨淋之後，附近居民會以搶先為守護神換新裙為光榮。想不到這些讓遊客看來面目猙獰的神像，卻是巴里人願意為她獻花果、換花裙的父母神。

一九三〇年代，一場戲劇性的文化變革，開展了石彫與木彫的新風格。原本只為詮釋教義的彫刻，大都以神像塑造、舞蹈面具（圖二十）、佛陀故事浮彫為主體；變革後的石彫和木刻，不再只是裝飾寺廟、皇宮的手工藝，它更成為一門獨立的藝術形式。

新時代的石彫，題材逐漸生活化，造形逐漸放棄繁複的裝飾，從寫實到誇張表現的手法，集純樸的材質感和原始的意象美於一體；這些新作品一方面繼續為巴里的環境扮演美化的角色，另一方面則被遊客大量採購，為印尼賺進不少的外

匯。

陳列於海濱大飯店庭園的石彫「樂師」（圖二十一），取材生活化，造形古拙親切，展現了巴里新藝術與觀光文化結合的成功典範。

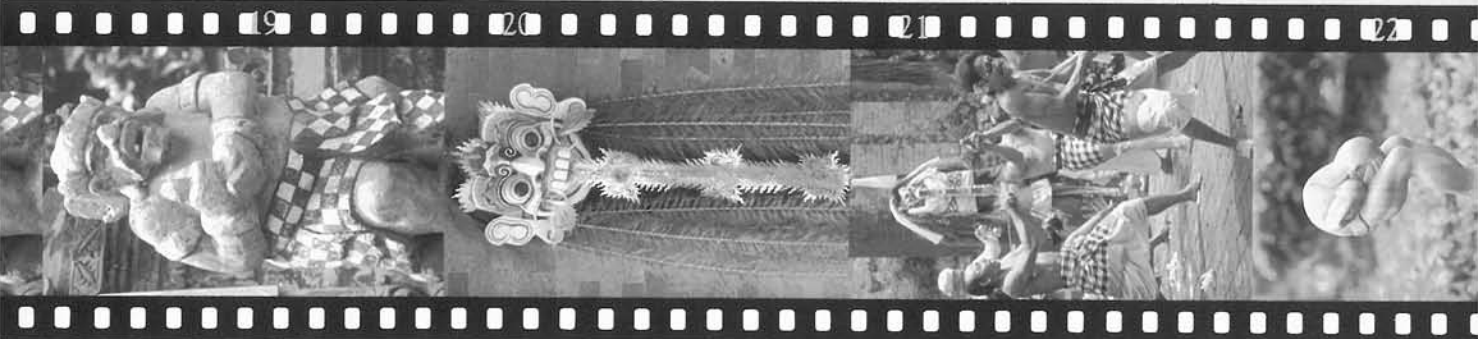
巴里島的彫刻村，取材與風格各有特色。馬斯村是以黑檀木與柚木為材料風格的大本營；不可思議的主題與結構，誇張的人體表現，極具現代藝術的表現精神（圖二十二）。巴土安地區的女孩彫像，軀體渾圓，有變形的趣味。在登巴沙的彫刻工作坊，如雨後春筍的出現，既生產打磨光滑的單純化彫像，也製作精彫細琢的裝飾性小彫像。這些多樣化的彫刻事業正蓬勃發展著，使巴里的彫刻藝術聞名於全球；比起台灣三義彫刻街的商品化木彫——粗俗化、競銷式、盜版式的非創造性特質，真讓有志推展本土藝術的工作者手軟。試問，要把台灣的三義木彫推上國際藝壇，還要爬行多久啊！（圖二十三、二十四）。

圖二十 印尼的面具是宗教與舞蹈不可缺少的道具。

神在寺廟、廣場、十字路口處處可見。

圖二十二 印尼的現代民俗

具民俗美的彫塑陳列於觀光飯店的庭園，是藝術與觀光文化結合的成功典範。



結語—巴里藝術的省思

每一支具有生命力的民族文化，都像一條向前走的河流；然而「流」與「變」總是免不了的。文化之河時而慢走，時而快走；時而滙聚小溪成大河，時而流經懸崖曲岸而形激流瀑布……，只要她不被沙漠吞食，文化之河總是活的。

二十世紀的巴里美術變革，先是源自外緣文化的界入，繼而是發自內省的更新；經過這場文化的蛻變，新藝術的生命力展現更鮮活的氣勢。新藝術以表現巴里當代的民俗生活為本質；除了繼續為宗教服務外，且能展開藝術與民眾心靈、藝術與觀光文化的多元意義。

筆者認為：台灣的地理與物產、種族與信仰，與巴里島有諸多共通之處；台灣的藝術文化改造運動，參照「巴里文化變革模式」的可行性，將遠勝於到法國巴黎去取經！



彫，透過人體造型深刻的表現了生命的內涵。

圖二十四 印尼定期延請藝師為石彫佛像清洗和修護，是台灣值得學習的藝術文化政策。

圖二十三 印尼的寺廟是雕刻與建築的合成表現，圓彫以佛像為題材，浮彫則採故事敘述的手法，創造了宗教藝術的豐富資產。

