

Za Num

阿水

從樸素藝術到原住民藝術？還是在「做」！

文／黃靜瑩

訪談首次刊載時間／2007年10月於《藝術認證》第16期

創作 / 經驗

與多數的原住民藝術家相似，年輕的阿水（Za Num，噶瑪蘭語「水」的意思，漢名為陳正瑞）也經歷過離鄉背景討生活的階段，十四歲時就到了臺北都會，曾做過職業軍人、公車司機、油罐車司機等工作。在臺北的閒暇時刻，當時三十出頭的他憑著一股對木頭的強烈喜好以及對雕刻的興趣，開始拿著最簡陋的彫刻器具，敲敲打打平日從金山海邊等處蒐集來的漂流木，這是阿水接觸木雕創作的起始點。與其他在原生部落裡獲得養成的原住民藝術家不同，阿水的藝術養成完全是獨自摸索而來。初入雕刻領域的他，在當時沒有任何關於工具、材質或技術的專業知識，如同阿水所說：「連磨雕刻刀也不會」，便以一種最直覺的方式，憑著他腦中對於雕刻的想像往前衝撞，刻出許多他自稱「十分古怪而且一點也不像原住民」的物件、圓柱狀的桌椅等，當然此間也折損了不知好幾的雕刻刀。



由於木雕特別需要依賴大型工具，原本只是為興趣而做的阿水，在一段時間的摸索後越來越投入，開始搜集機具，到各個木雕集散地觀摩，同時間也慢慢累積出關於雕刻的完整概念，發展出人像的形式。阿水形容當時到三義木雕工場參觀的心境，那些專業級的雕刻工具與技術表現都是他不曾見過的，但是當時的他卻已非常清楚自己對於雕刻的期待完全是另外一種型態。阿水當時居住在臺北最早有意識推動文藝活動的汐止地區，因緣際會認識了許多創作上的夥伴，也開始參與展演，希望這些自發性的創作除了家門口之外還可以找到其他舞台，非常幸運地，第一次作品展出（1993於汐止火車站的《汐止驛站》聯展）就被記錄片導演黃明川相中而收購。在臺北居住期間，同樣熱愛木頭的平埔族理髮師潘源田，偶然路過阿水家門口看見成堆的奇木等物件，之後便一同投入木刻創作；阿水回憶道：「當時就知道我們要的不是三義木雕，也不是一些美美的東西，就是憑著自己的質感在做。」阿水與他口中的好友「阿田（馮源四）」，後來便一同獲邀至法國巴黎馬克斯·傅赫尼美術館參與《臺灣樸素藝術展》。在1994年，長期旅居於外的阿水選擇回到臺東老家居住，除了整修家園，同時也尋找以藝術創作來維持生計的可能，重新接軌東海岸的藝術生態圈，結識了林益千（Eki）、達鳳、昏赫地、魯碧、司瓦那等人，在原生的文化脈絡中再度豐厚個人對雕刻以及藝術創作的體認。

阿水的作品有一個非常突出的特點，若與哈古較為寫實而體態端正的作品相較，我們會發現，阿水在造形上特別地誇張、扭曲與變形。在



阿水最早期的
一件作品（攝影：黃滄瑩）

阿水的雕刻刀下，每一個人物的臉，它的形狀、質感、表情都是獨特的，極度歪曲變形的顏面記錄了生活與情緒的瞬間，但阿水並不認為這是任意的誇張變形，反倒是對童年時期的部落生活或對傳說故事的一種意象式寫實。阿水說：「在記憶裡部落的老人有的就是長成這樣」，那是被艱困的生活磨蝕過的臉龐，而豐厚、碩大的手、腳掌則是長期勞動造成的粗手粗腳。阿水作品中的變形似乎不僅是造型上另類表現的考量，同時也是對某種生存印記的刻畫。如 1996 年的作品〈辛苦的工作〉，深深刻入的臉皮皺摺與因負重而扭曲的面龐，彷彿暴露出與作品質地同樣堅硬粗澀的生命實相。而作品〈給孫子的禮物〉，描述上山工作的老人，在回家的路上偶遇掉落的野生果實，小心翼翼地放置在胸前口袋中想要與家裡面的孫子分享，記錄了那個物資貧乏的年代特有的溫情，來自於阿水童年的真實經驗。

如同阿水所說，一直以來對於木頭本身無可取代的親切與喜愛，是木雕創作的發端契機，也是其創作最無可取代的部份。這樣的特質基本上體現在材料的選取上，他特別偏愛糾結、崩裂、被海蟲蛀蝕而滿是孔洞、根部含咬住石塊等天然構作的奇木，在創作時順應原生自然的形狀來進行鑿刻，勇於挑戰素材的作法，讓作品時常呈現出意想不到的造型與質感。雖然因為就地取材（撿拾漂流木）的關係，所以不管是檜木、樟木、櫟木、花梨等木材都照單全收，但是阿水特別偏愛堅硬的木質（例如櫟木、烏心石等），以平淡無華的刀工鑿刻出細碎、粗澀的塊面，則是他的另外一個特點。個人化的材質感受、直覺式的刀法與作品所呈現出的樸拙質感是互為表裡的。阿水曾形容到達鳳工作室參觀的經驗：「那時非常驚訝他的雕刻刀怎麼磨得這麼利！」同樣專注於木雕創作的達鳳，偏好在較軟的木質上施以細膩的刀法，在

阿水作品
〈給孫子的禮物〉
（攝影：黃靜瑩）



材質與技術的相互協調下，呈現出獨特的象徵寫實風格。我們發現，雖然同樣都是木雕創作，但是由於操作經驗、技術養成與對藝術意涵的不同認知，讓藝術家們各自發展出具有差異性的風格語彙。

阿水之所思

採訪過程中，阿水就雕刻與造型的模糊分野問題表達了個人的想法。他認為，在現今的環境中，部分的展覽、比賽將雕刻、造型創作並置而不去進行界定區分的作法造成了相當大的爭議與困擾，例如近年（註：2007年前後）東海岸逐漸成形的「抽象表現」形式、漂流木的搭建構作等，雖然同樣都運用木頭材質，但基本上與「雕刻」相較而言乃是隸屬於不同層次的範疇，必須以不同的標準來進行理解與衡量。在當下的藝術環境裡，阿水的心聲是微弱的，卻也提醒了我們：唯有在特定的材料經驗中才能夠產生的創作狀態與實踐、憑藉著特定載體而產生的不同思考模式，在現今強調媒材與形式創新的思潮中，仍舊是必須要被考慮與重視。而一肩扛起全家生計重擔的阿水，在近年也急欲將個人的創作進一步轉型，除了嘗試駐村機制、公共藝術製作、藝術市集之外，阿水也將觸角延伸到室內設計與建築造景中，同時計劃以一種量產的概念製作大量的小型物件。雖然阿水的作品在同輩藝術工作者中，算是非常早就受到外界的高度肯定，但是對他來說，如何透過創作來維持生活並成為獨立的藝術工作者，始終是一個不曾稍歇的急迫問題。

在阿水的經驗中，除了原住民藝術家的身分之外，他也時常被歸類為臺灣樸素藝術創作者或素人藝術家，阿水的多重身份提供了一種思考



的角度，讓我們得以從另一個層面來稍稍反省「藝術世界」的位置。例如由文建會所主編的《臺灣當代美術大系—議題篇：原始·樸素》，將原始藝術、樸素藝術與原住民藝術並置在同一脈絡下討論，認為它們都位在學院養成系統的外部，也同樣都因為 1960、1970 年代本土自覺與鄉土寫實思潮的影響而逐漸被正視。筆者同意《原始·樸素》一書的觀看方式提供了重要的理解之鑰——以「樸真」的美學意識去串聯「原始、樸素、原住民」這些不同層次的存在，同時賦予了一種強調自然經驗與本真性的人文價值。但或許更縱深地去觀察將會發現，如同作者林建成在書中亦有所著墨：¹雖然原始、樸素與原住民藝術在性格上同樣具有「純真、直率、充沛生命力」等人文質素，然而當我們較細膩地去觀察作品（物件）與作者以及其所身處的社群關係時，不難發現當中的差異點，那些被認為原始、樸真藝術的物件，在原生社群裡的意義有時候根本無法以「自由表達」、「創作」等邏輯來進行理解。以圖騰來舉例，它更多部份是部落的政治關係及歷史神話的體現，或是超自然力量的象徵。也就是說，若以「環境」與「個體」的關係為閱讀重心的話，我們必須在當中注意到藝術概念的形塑過程，上一代或這一代的藝術工作者如何以藝術之名來面向環境或是進行參與的不同方式，特別是藝術家的養成與生命經驗，以及個體在過程中有意識地去進行的「身份選擇」。

筆者在此想提出的觀點是：強調樸素的意識並非直接指向某種藝術型態、意涵或內容的歸類，進而對之賦予特定的藝術價值。從原始藝術過渡到當代原住民藝術（或當代藝術），樸真的美學意識乃是扮演了

這個轉換過程中的其中一種催化性元素。也許在上述的美學意識之外，不論是當代原住民藝術自身，或是對於原住民藝術的詮釋、閱讀、書寫，都將「顯現」出更多元而層次豐富的樣貌。阿水的藝術經驗及其作品呈現，過程中的轉化與克服，無疑提供了一種契機與映照，讓我們得以去觀看除了作品以外的存在情境。



〈豐年祭盛裝〉 29 x 33 x 127cm 木雕 1996 高雄市立美術館典藏

* 林建成，《臺灣當代美術大系—議題篇：原始·樸素》（臺北：文建會，2004），頁19。