

I-Jiang Kadadepan and the Bronze Sculpture Art Foundry

訪伊將 · 卡達得伴及銅漢子工作室

邊緣經驗

文／黃滄瑩

訪談首次刊載時間／2010年12月於《藝術認證》第35期

歷史切面

如果說聚落空間中的公共建築體，不僅是一種可閱讀的歷史沉積，同時更是集體意志的展現，由地方政府建造的活動中心，以及教堂、教會在部落建築群中所佔據的高比例（不論其面積或高度），或許正象徵著臺灣原住民族與其他政經勢力、文化族群之間的折衝與異質混合。這是歷史所堆疊出來的景觀，也是許多原住民藝術家只能夠精神投射而難以實地肯認的「原鄉」。

在1980年代的原住民自覺運動之前，經歷各種政經勢力的交鋒，部落傳統在衝突、對立、折衷的過程中，事實上已巨大流失。如同《頭目哈古》一書描述，相對於日治時期採取嚴厲的原漢區隔政策，國民政府來臺後的開放與開發，讓部落更直接地承受各種社會力量的直接干預。對許多耆老來說，這是一個傳統精神越來越稀薄的過程，稀薄到必須依靠另一種價值觀與制度¹，來維持內在的穩定。其中特別是有關信仰的部分，是否接受天主教或基督教信仰？是否依循神父或傳教士所倡議的生活規範？在當時的部落成為一種進行區隔的判准，重新分配出新的社會階級及權力關係。

藝術家伊將·卡達得伴於銅漢子工作室（攝影：黃滯瑩）



也因此，1971年出生於卑南族知本部落的伊將·卡達得伴，如是描述其兒時經驗：「當時沒有人在談自己的文化，談的都是上帝、宗教。」相對於多數原住民藝術家成年之後在外謀生卻因原漢差異而遭致汙名歧視，由此產生對部落原鄉的精神依歸，孩提時代的伊將，卻因家庭信仰（道教）與當時的部落多數相異，過早地經驗到了被區隔與被排拒的處境：「我的母文化是家庭給我的，不是我的部落，而是我的親人，我的祖母。」兒時的記憶，因祖母的厚愛，當然也有童真喜悅的生活點滴，然而伊將無法抹滅的印象，卻是一種被部落群體拒斥的邊緣處境，伴隨著貧窮與被斥責為落後的物質生活。

伊將的經驗，在現今高舉集體榮耀的時代或許是難以啟齒（甚至容易遭致攻擊）的私人體驗，然而這一在原住民自覺運動史上較少被提及的段落，卻讓伊將對所謂的「族群共同體」，始終抱持一份敏感的距離。對伊將來說，身為原住民若有值得驕傲處，是因為能夠憑藉著自己的實力開展未來藍圖，而不僅是沉浸在「族群共同體」的光環中。為了尋求自己的空間（不論是在精神層面或實質生活），十五歲的伊將毫不猶豫地選擇離開部落，並在義務兵役之後，隻身進入臺灣西部就業市場，不依賴任何集體的庇護，從零開始。

藝術作為一種工作

1999年底，臺灣的產業界興起一波大陸熱，伊將待了八年的網路公司也計畫轉移至對岸，因惦記家中長輩，伊將決定留在臺灣，由原先的平面設計拓展至工業設計領域。為了完整理解工業設計的總體流

程，伊將商請友人介紹鑄造工廠，因緣際會，接觸到了桃園縣觀音鄉黃森義師傅的工作室：「當時黃師傅正在鑄造一件委託的藝術作品，看到那景象，我立刻知道，是時候了。」如今扮演伊將的經紀人、藝術家助理兼料理三餐之廚師的黃師傅，因為深刻體驗專職藝術家的路並不好走，起初並不願意接納完全外行的伊將。經過三天三夜不間斷的「騷擾」與哀求，黃師傅終於願意陪這個年輕人賭一賭。

為什麼會這麼強烈地希望進入工作室呢？「其實一直有這個心願，只是沒有機會。」原來早在 1990 年，當時正就讀東方工專美術工藝科西畫組的伊將，在一次非正式的田野調查中走訪卑南族八大部落；午後時分，恰巧遇見正搬出木雕曝曬防潮的頭目哈古，以及那些態勢果決、內在飽滿的木雕作品。突如其來的震撼性畫面，讓伊將在學校的訓練之外，見識到一種與生命經驗竟如此緊密相連的藝術形態。這難以抹滅的印記，經過多年的推遲，終於成為一種非如此不可的意志。

2000 年，伊將正式開始其第一件銅雕作品。為業主賣命已久的雙手接觸到軟土，這過程必須由內而發、全心全意去面對：「幾乎陷入一種狂熱，時常做到半夜兩三點還停不下來。」三年時間，伊將累積了三十幾件銅雕作品，並在 2003 年舉辦第一次個展，賣出了第一件作品，正式成為在藝術市場與藏家互動並以此維生的藝術家，持續至今。

對許多關心原住民藝術的觀者來說，當代原住民藝術，其重要性並不全然在於美學價值，更因為與社會運動的連帶關係（包含原民主體意識與部落文化復甦），因此逐漸產生了某種當代原住民藝術家的「形象」—在部落裡重新以當代藝術氛圍活絡族群能动性的一群工作者。在這樣的傾向中，不曾與其他原住民藝術家或部落團體攜手合作，向來單打獨鬥地在藝術市場交易的戰場中存活下來的伊將，竟成為當代原住民藝術社群外的邊緣人物。

「很多人都會覺得為甚麼我開口就是這些現實的問題？但我覺得這不是現實，而是真實。」對伊將來說，所謂的藝術家不必要包裝過多的浪漫想像，歸根究柢，藝術家就是一種社會職業，一種工作型態。作為資本主義社會中的一種生存方式，它首先必須面對的就是足以養活自己並能夠堅持下去的基本要求。在市場的戰爭中，藝術價值不在於敘述、思辯或是個人生命史，而就是作品本身。也因為這樣實證性的藝術認知，伊將特別重視黃師傅在創作過程中的鑄造師角色，相對於其他銅雕藝術家對鑄造階段假手他人之事採取避而不談，伊將則仿效國外的例子計畫建立共同署名的機制，除了破除藝術家的光環，同時強調技術及手藝作為一不可取代之專業的工作倫理²。

左〈勇士的落寞〉 銅 35 x 47.5 x 75.5cm (含座) 2001 高雄市立美術館典藏



十年創作

就當代原住民藝術的媒材類別來說，雖然如今已有多元混合的趨勢，然而伊將的銅雕作品及其寫實性的美學表現，仍屬少數，因此有時也不免招致「這不是原住民藝術」的論斷。然而伊將不置可否，持續從其早期家庭生活經驗與後來的田野走訪中提取材料，發展出以部落傳說及經典形象為主題的藝術型態，並在不同階段呈現出殊異的風格。

右〈小米豐收〉 銅 34 x 32 x 49cm 2002 高雄市立美術館典藏



2000年作品〈勇士的落寞〉，伊將刻劃一個在現今林地已大部分收歸國有的時代，其身分與定位都逐漸模糊的部落精神指標：「獵人」，以及其失落（無法狩獵，意味著無法在深入山林的追蹤、等待過程中，實踐並體悟傳統狩獵文化的思維）；作品以一種加重的筆調，將被黃昏意象所壟罩的獵人思緒，具體化為疑問句：「不久之後，是否我們連追憶的動作本身，都將遺忘？」2002年的作品〈射馬干一人鹿之戀〉、〈小鬼湖之戀〉及〈愛情來了〉，則在精密寫實的風格之外，揉進巴洛克式的造型語言，極具肉感與魅惑的體態，呈現出趨近白熱的愛慾剖露。在2004年的作品中，藝術家進一步超越以往強調精神性或情感面的表現，更著重在對於勞動者的平實敘述，〈漁獵〉、〈得來不易〉及〈鄒族〉，刻劃因生活勞動而粗大緊實的手腳、沉穩而立的壯碩身軀，作品也因其內斂與簡化的處理，反而更襯托出隱含於作品之外的遼闊天地。

由於過往的美學訓練，伊將擅長西方古典型態的寫實性表現，在市場及相關競賽中也獲得不錯的迴響。然而伊將並不自滿於此，經過兩年較為少產的沉澱，又開展出完全不同的面貌。



2007年的系列作品³，以部落的關鍵角色為主題，如〈教父〉、〈獵鹿人〉、〈山豬王〉、〈精神舞者〉等，作品呈現出前所未有的美學質素。誠如伊將所形容：「這是木雕與銅雕的結合」，捨棄了從心棒開始、逐漸朝空間發展的傳統泥塑形式，伊將在新的系列作品中，則採用大塊的保麗龍切面來進行基礎的結構。

以心棒為中心逐步堆疊塑形，能夠容許創作者較多的重建、拆除與推敲的過程，對慢工出細活的伊將來說，是可控制性較高的創作方式。然而，保麗龍粗胚的使用，卻讓伊將必須放手一搏，在直覺性的基礎搭建後，作品便無法承受過多修改，就像是自己對自己設了一個局（遊戲），得要硬著頭皮玩到底。也因此，伊將在泥塑階段的新嘗試，不僅是塑造程序的簡化，某種程度更是藝術家對自我的挑戰。習慣精細刻描的伊將也自陳：當初在面對爽利的保麗龍結構時，確實產生了不小的精神尷尬及無所適從；然而這樣一種突破慣習的創作方式，卻打開了再轉化的空間。伊將的銅雕創作，也從原先較為嚴肅的緊實形

態，呈現出近似建築體的抽象性與方向感，流露較為輕盈、放鬆的氣息。在古典美學之外，我們因此得以看見藝術家主體更為清晰的表達。

銅漢子工作室

正值壯年四十卻有一頭白髮的伊將，總是在與黃師傅一搭一唱間爆出爽朗的笑聲。銅漢子工作室（諧音偷漢子），對伊將來說，某種程度療癒了童年時被邊緣化的部落經驗。閩漢文化養成的鑄造師黃師傅，以一種深具「臺味」的厚道與善意，接納了遠離部落的流浪者，在相互諒解的默契中，竟也共同生活了十年。

就筆者的採訪經驗來說，許多曾進入都會生活的原住民藝術工作者，都有著某種覺醒時分，以及因此決定回歸部落的後續階段。不論其原因或強度，這決定性的一刻，某種程度勾勒出「謀生處境」與「部落原鄉」難以並立的衝突；面對當中的斷裂並嘗試銜接，幾乎成為原住民藝術家的典型軌跡。也因此，初識伊將，很多人（包含筆者）都會不解而預設地問：「伊將，作為原住民藝術家，你為甚麼不回到部落裡創作呢？」面對這迎面而來的問題，我想，伊將還在他的路上，在銅漢子工作室裡，以游牧之姿，實證所謂「共同體⁴」的最初想像——一種相互允諾：「透過信任與理解的締結，確認生命共享的精神場所」。

* 請參閱《頭目哈古》（臺北：聯經，2005），頁100-105，〈樹葉的故事〉一節。

** 有關伊將對鑄造過程的介紹，可參見其個人網站。

*** 筆者採訪時，恰逢伊將於臺北松山機場藝術走廊的小型個展，也正好遇上2007年的轉型之作；基於一種對藝術市場的謹慎，這系列作品完成後直到2010年才第一次面世。

**** 參見 Zygmunt Bauman 所著《共同體》〈序曲〉，摘要如下「在共同體中，我們相互了解、信任，確認一種安全，這是一個溫暖而舒適的場所。」