

靈魂與軀殼

談台灣原住民當代藝術

口述/撒古流·巴瓦瓦隆（藝術工作者） 整理/林佳禾

何謂當代藝術

「當代」應該是發生在你正在生活的環境裡面擠壓出的藝術形式。藝術品，無論是舞蹈、詩詞、雕刻……等形式，可分為兩個要素，一為靈魂，一為軀殼。一件偉大的藝術品，背後一定有耐人尋味的靈魂在，其要訴說的是什麼？他的感觸、觀察、情感……等，都是屬於靈魂的一部份。這兩個如果是在當代發生的，不管是靈魂或軀殼，用當代去解釋是很貼切的。但是，如果不是，我覺得應該用「流行藝術」去說明。簡單舉例，畢卡索有些作品應屬於流行的作品，而不具備當代，他有幾件很好玩的作品，像立體派的形成，他把收集非洲藝術的面具轉型到繪畫裡。面具出現的年代是不是當時？絕對是古老的，那一件作品，背後的靈魂是以前的人所創造的，只是他揣摩，用他的方式呈現，意即軀殼是現代，靈魂是過去的。

台灣有好幾個藝術家也是這麼表現，拉黑子就是一個典型，他不管用多麼流線的線條表現漂流木，但是跳脫不出，也離不開年齡階層，或部落裡古老的東西，也就是說他的劇本就是以前的人所創造出來的，只不過用現代的手法去創造一個軀殼，這樣的形式，比較貼切的說法應該是流行。因為這個流行是過去的人創造的，不斷的經過好幾種方式呈現，一直讓它流行。就像 ● 賴合順的木雕椅子（攝影：林佳禾）

大部分的原住民藝術家，很多素材其實是取自於傳統，那些創造神話、圖形、技藝的，都是古早的人，他只是把這些古早的劇本運用在鐵雕、銅雕、繪畫上面。如果要讓它變成「當代」，除非劇本、靈魂，已完全不採用過去的東西，甚至創造一個新的符號。

在過去，如果百步蛇是守護排灣族很重要的圖騰，那麼這個神話是誰創造的？誰發現百步蛇在守護人？誰從百步蛇身上提煉一些圖案用在排灣族的雕刻上？是誰？那個人就是當時的「當代」。如果現在同樣的做一件作品，完全撇棄百步蛇，用的是中華民國的軍隊來守護家園，把中華民國軍隊運用在創作裡面，不出現任何百步蛇的影像，這樣的作品，很可能就是我認定的那個「當代」，他的靈魂和軀殼完全是現代發生的。

我有一個已經過世的朋友力大古，他做的小煙斗從來不刻人頭，只刻脖子到下半身，我問他：「你的人頭哪裡去了？」他說年輕的時候出草過，人頭被他殺掉了。那個煙斗是不是屬於當代？的確是，因為是他發生的。如果我把這個故事引用在現在的繪畫上面，大部分的東西都不具備，大部分的雕刻都已經沒有人頭，只剩身體，我說，這是排灣和魯凱的出草文化，那這就是過去人的劇本，並沒有發生在我身上。

現在的原住民藝術家大部分都還在做流行的藝術品，像最近流行琉璃珠，把過去非常單純的琉璃珠形制發展到更多樣，連耳環、髮簪上面都有琉璃珠的影子，甚至發展到燈具、門簾、窗簾，那是趨於流行。以前原住民吃飯不是用桌子，是用蹲軀，大家圍在灶、鍋子周圍一起吃飯，後來日本政府統治，認為不雅，就把桌子和椅子的概念傳入原住民地區。60年、70年代開始流行雕刻桌子和椅子，是由賴合順、沈秋大這些前輩開始的。

這種很現代的桌子、椅子概念，要坐著吃飯的概念，進入到排灣族的藝術創作裡面，便在桌子、椅子上做一些古老的圖紋，這是異於漢族的桌子、椅子文化。這是一個當代的原住民所表現的手法，其一直在流行過去的東西，只是把它變得更多樣而已，很少有原住民完全用自己的觀點去創造一個新的符碼、新的圖騰、新的傳說。如果要遷就於當代藝術家，所謂的「當代」，是不是這些桌子、椅子是現代產物，所以那些雕刻師是屬於當代藝術家？如果是，為什麼上面的圖紋都是過去的。像拉黑子的線條，是他個人的揣摩，用他的方式去呈現，但是為什麼背後的故事都是以前的，如果運用「當代」這個字眼是不是太牽強，是不是用「流行藝術」會比較貼切。除非這些藝術家的形式，完全跳脫於劇本（靈魂），更嚴苛的說，如果真的完全放棄了過去的東西，完完全全的去創



● 賴合順的木雕椅子（攝影：林佳禾）

造一個新的排灣、新的阿美、或是新的泰雅的藝術形式的時候，你到底捉住多少的民族的精神？藝術表現的東西會不會被接納？或具備你民族的身分？我們談的是文化多元這個東西。

在森林裡飛來飛去的鳥，外人看來只不過是鳥，實際上，每一隻鳥都有牠的屬性、牠的特性，膚色和叫聲都不一樣，因為這樣，才讓森林裡面多出很多生命、很多鳥類，這也是多元。同樣的，生活在這塊土地的人們所把持的各民族的特色、符碼，是不是他自己的屬性？是不是因為這些而讓文化變得很多元？不管是力大古和賴合順的桌子，或拉黑子的漂流木，如果裡面的劇本已不具備過去的東西時，是不是民族最深沉的多元？最深沉的東西會不見了。

身為原住民的藝術創作者，自己要清楚，如果你有這個能耐，要不留法、留美，受他們影響之後回來，完全用西方的思想灌溉你的土地；或者把這邊的東西帶到西方去殖民他們，讓別人一看，怎麼搞的，歐洲都使用百步蛇，原來是受排灣的殖民，這是兩件事。就像台灣原住民的整個藝術是被排灣殖民化，台灣原住民的歌是被阿美殖民化，因為大家都知道「哦海濤」。大家以為台灣原住民是百步蛇、太陽、人頭、頭骨這些，其實那是一個民族的圖紋而已，但是各大小慶典，不管什麼裝置，少不了這幾個元素，可以很典型的說明，這些大家所認定的符號，都已經被排灣殖民化了。「當代」這個字眼為什麼把它弄得那麼嚴肅、明確？我只能說，原住民的藝術應該都是流行藝術，流行豈不是「當代」嗎？100年後大家還是不肯放棄百步蛇圖紋，依然可以用在自己的生活，美化自己的環境，又可以多出一些異於別的民族的神話時，哪怕是讓它流行1000年，有什麼不可以？這1000年的流行豈不是每年都是「當代」嗎？而且藝術創作者更應該秉持著多元的元素，如果你的屬性是阿美，就扮演好阿美的精神，就像拉黑子一樣，他用他的手法去表現漂流木，但是他的靈魂卻是阿美的，是來自於過去。

原住民當代藝術與傳統表現之不同

在50年代之前已經凋零的老雕刻師們，他的每一個藝術的形式都是和土地、和他的生命綁在一起的。現代的原住民是卡在一個尷尬的年代，尤其是創作者本身，他處於一種很矛盾的環境裡，大社會看他的作品時會說你的作品怎麼不像原住民，原住民看他的作品時，會說你的作品怎麼那麼像平地人，好像沒有捉住我們自己的精神，所以他要捉的到底是過去的還是現代的？一直都在徘徊。舉一些好玩的例子，有一些雕刻師做作品時，標榜這個作品是圖騰雕刻，這種圖騰到底是要幹什麼？如果照過去一個雕圖騰的人對圖騰的理解，這個東西一定是在房子裡面，一定是上面會掛上很多刀、槍，一定在年度大慶時要在這個圖騰柱前面祭拜祖先，而且要賦予一個神聖的任務，它是屬於圖騰，所以要祭拜的，就像馬祖、關公一樣要被祭拜的。可是以現代人去雕這個圖騰時，問他這個放在哪裡？他說是觀光區要收藏、要賣，它已經不具備神聖的東西，也不具備圖騰該有的功能，所以這是蠻尷尬的事情，依外人看來，會覺得這不是圖騰嗎？為什麼會在美術館或博物館，它已不具備圖騰的意象、意義了。那個作者本身所做的圖騰其實它的位置是蠻模糊的，現代的藝術創作者也大部分在這個位置上面，根本



● 都蘭糖廠舞台上，范志明以漂流木創作之作品（攝影：林佳禾）

還搞不清楚我做這些作品，它真正的精神應該歸屬於那一方面。包括現在所發展出的一些小藝品，像琉璃珠、陶壺這種具備神聖的東西，也已經流行化了，已經不具備守護部落的功能、社會階級的表徵，但大家仍一窩瘋在製作，這是蠻弔詭的事情。把持這種文化在生產的藝術家們，或許他有反省，但還是找不出一條出路，怎樣把這個東西做區隔，怎樣去創造新的圖騰、新的符號，而且這個新的圖騰是大家可尊敬的。

屏東和台東原住民藝術家群呈現之氛圍及組織差異

台東和屏東的原住民藝術家群的創作風格與氛圍有明顯的差異，此和民族個性有關，因為一個靠海，一個靠山，這是完全不同環境。靠海民族的心不像靠山民族那麼細膩、做的工作那麼繁複，光是為了生活，靠山靠海就差別很大，靠海的民族看著天象適不適合下去捕魚，他只要知道什麼時候該下去，什麼時候不該下去，只要有很簡單的漁鏢和潛水鏡，就會下去，捕了魚就可以換取鈔票，或自己吃，很單純只是走到海岸，下去捉魚就上來。靠山的民族必需準備很多便當或食物，這些食物，必需耕種芋頭、小米，必需除草、趕鳥、防鼠害，必需來去爬山的爬山，要半年才收成一次，才能包成一個便當，有了便當才可以去山上打獵。這是一個非常繁雜的生活模式，和一個非常單純的生活模式是不一樣的，所發展出來的藝術形式也是不一樣的。

比較靠山的三地門所發展出來的是精緻而多樣的，從琉璃、木雕、金屬、鐵雕、陶壺、建築，樣樣皆有。三地門的這些工藝家或藝術家們，把工藝產品或藝術產品化成像小米田一樣的經營，所以在三地門這個區塊，很容易在一個工作室裡面發現它有研磨機、轆轤……一直到灌漿的，如果是做雕刻的，他各種雕刻的工具都有。相反的，在都蘭，並沒有建構很細膩的工作室，也沒有發展出該工作室的產品，像三地門一樣固定的在生產那一類的產品，他們大部分的時間都是在做其他的事，譬如捕魚、參加唱歌、或做別的事，反而要讓你看到他在工作室工作的機會很少，不像三地門，幾乎把工作室當作小米田，是離不開的，一直都在生產的，這是兩個很大的差別，這和民族的屬性有關，但其實兩個都好。

台東地區的原住民藝術工作者組織是介於政府與工作者之間串連的功能，在台東很容易看到他們是靠企劃

案在生存的，好像是變相的奴隸制度，好比我是法老王，今天撥了一籬筐的米，你們開始鑿石頭，吃完了，再等下一年，再來一籬筐的米，再把石頭運到定點，這籬米吃光了，再來一籬米，再把石頭立起來，再建構一個文化。沒有計畫案、沒有補助、沒有這些申請的款項時，這些藝術家不會像三地門一樣，只要埋頭苦幹，在他的工作室經營他的小米田就好。三地門不是沒有組織，但形同沒有一樣，因為每一個工作室已經很忙了，無暇參加協會的開會，而且協會給我什麼好處？我只相信我的產品，有就有，沒有就沒有，不管是勞動合作社或協會，或後來經濟部委託的輔導單位來。三地門是有組織，但個人工作室遠遠勝過於組織的功能。三地門的情況，我反而比較傾向於組織工作室聯盟，不要有協會。三地門排灣族的情況，和東部的阿美族情況完全不同，可能是民族所選



●巴勤發〈我的家人〉，鉛筆、粉彩、彩色筆、紙、布，高雄市立美術館典藏。

擇的發展項目不同的關係，排灣族每個家庭或多或少都有人會刺繡、織布、編織，東部阿美則侷限在幾個人的身上。所以在排灣、魯凱，很容易在部落裡看到一個雜貨店的老闆娘正在認真的繡她的東西，很容易看到她家的廚房旁有個老人正在編籃子，可是在阿美，這種現象很難見到。所以在排灣族，所謂的工藝是家常便飯。

對前輩的追思

已經凋零的前輩們，雖然不具備國際觀，沒有所謂哪裡的藝術形式，也不會把藝術說得那麼複雜，但一直都在扮演者我是人，我要做美的東西，把自己縮小到定位是人。其實一粒沙子豈不是一個宇宙嗎？他就是那一粒沙子，我敬重的是堅持自己的崗位，從最小開始做起的這種人。我所接觸到，已經凋零的老師們，應該是最後一批具備傳統思想、傳統哲學、什麼叫藝術的這種人，他想要做的是前幾天才發生的事情，非常的單純。不像我們現代年輕一輩的，要冠上很多的問題，還要考慮作品會不會有人要、成本要多少、這個作品是現代還是傳統的，現代的創作者所面臨的問題是比較複雜的。怎樣學會老凋零的藝人們的單純，我想要做就做，而且是我前幾天發生的事情，是我剛剛發生的事情。嚴格說來，就好像在寫日記一樣，他每天很單純，只是在寫他的日記。現代的創作者，有沒有人在寫非常非常小的日記，在他的作品上面，幾乎少見了，都是非常大我的作品，而且很偉大、很雄偉，為了表現民族的什麼什麼……。

有一次我去好茶看力大古，他肩上披了一個孝，頭上戴了一個孝，很高興的說：「孫子，你來看我，謝謝你，因為我的孩子過世，所以戴孝，你不是一直很想要戴我的帽子嗎？今天你有機會戴。」我說：「為什麼？」他說：「因為我現在在哀傷，我不能戴那頂帽子，你比我強壯，所以你可以戴，因為你沒有在哀傷。我那頂帽子，如果我沒有在哀傷的時候，我很強壯，誰也不能戴。」那是一頂皮帽，上面有兩支老鷹的爪，插了一朵百合。我一直想要拿那頂帽子戴在頭上照相，他就是不肯，他說：「你是軟弱的，我比你強，你不可以碰。」他一直這樣，我只能看，不能戴，就是那一次很偶然。他說：「你不是很想要戴？你就戴，因為我在哀傷。」這個雖然只是很單純的見面，很單純的行為，讓你戴了，但是你會從他的舉止裡發現，他對那頂帽子的敬重，和身為男人的尚武。如果把這種行為反映到現在的年輕人，有沒有人對待這種事情那麼單純、那麼嚴苛、那麼嚴謹，並沒有。

對當今藝術工作者日後的期待和自我期許

今日的藝術工作者應該要發展當代的符號、當代的精神出來，如果原住民的藝術只是流行藝術，可不可能把它做成當代藝術，讓它也變成後來的流行藝術，也就是說，不需要再配合鋼琴才能唱古調，可不可能古調裡面的伴奏是自己創造的樂器，而不是別人創造的鋼琴，可不可能吟唱的歌是很現代、當代的歌，所使用是你自己創造的鋼琴、鼓，讓它變成是當代的樂器，我不是很贊同一個音樂家他的主持人報幕說我們請一個要唱古調的人，結果來了一個伴奏是用現代的，一個偉大的音樂家，應該連他的樂器都是他創造的，而不是運用別人的樂器。

除了創造現代符號、現代精神之外，創作者本身應該要創造多元，而這種多元是具備靈魂的，不是流於形式的，也必需能說得出當代所發生的問題，確實讓這些作品感動別人。原住民藝術家有太多的人發展視覺藝術，並沒有發展無形的藝術，大家可以把作品雕刻得美美的去佈置所有的環境，讓燈光打出來漂漂亮亮的，但他的思想並沒有進化到屬於創造性的，我覺得那只是一種技法，真正偉大的不是具象的東西，而是思想，如何讓當代原住民的思想能夠被激發，把過去的價值觀、哲學、對宇宙的解釋，透過思想去釋放，讓人知道。其實原住民最精華的是在思想這部份，只是大部分從事美學的藝術家們並沒有在思想方面跟進，作品做出來後，背後的解釋並不完善，他的腦袋或許知道，但他對作品本身的解釋能力較弱，無法建構新的美學理論，變成操縱在別人的理解裡，而不是自己給它的理解。



●撒部立於港口部落之作品（攝影：李俊賢）

