

從季・拉黑子的創作歷程
看九〇年代台灣原住民創作意識的覺醒與矛盾

**Observations of the Wakening and Ambivalence of
Taiwan Aboriginal Creation Consciousness in the 90's
from Gi • Lahatze's Process of Creation**

盧梅芬
Lu, Mei-fen

摘要

九〇年代台灣原住民文化復振現象中，許多原住民紛紛投入藝術工作的行列並回歸部落；並以主體之姿，扮演了展現文化內涵的重要角色。然而，短暫的藝術創作蜜月期過後，許多創作者面臨了對自身文化認識不足或所屬部落族群文化衰微、崩解而在創作上無法充分表達的的窘境，甚而落入刻板印象的再製造；或因無法面對部落的社會文化問題與生活觀念落差，而產生了回歸不了部落的焦慮與苦悶。

九〇年代關於當代台灣原住民藝術定位的相關議題，其中以季·拉黑子的木雕創作曾被質疑為不是原住民藝術，備受矚目並受到廣泛的討論。當許多討論朝向為當代台灣原住民藝術定義與定位時，一種普遍被認知的原住民藝術觀念，正不斷影響當代台灣原住民藝術的創作表現。這種普遍為殖民時代的審美態度、觀光的異文化想像以及政治的多元文化表徵需求所影響與服務的原住民藝術，至九〇年代卻普遍成為原住民主體的文化傳承方式。

本文即試圖從季·拉黑子找尋、釐清、批判、擺脫到走出普遍認知的原住民藝術的歷程，探究九〇年代台灣原住民藝術的創作意識在強調文化傳承、主體覺醒與建構的正當性下，同時面臨的文化貧困與矛盾兩面；以及如何超越原住民對自己的設限並逐漸開拓自己與當代台灣原住民藝術的創作意識與表現方式，並成為探討當代台灣原住民藝術的象徵人物之一。

關鍵詞：季·拉黑子、原住民藝術、創作意識、文化傳承。

Abstract

In the 90's Taiwan aboriginal cultural revival phenomenon, many aborigines are not only becoming devoted into art creation and returning to their own tribes, but also playing the important role of revealing their cultural deep inside as the subject of the their own culture. However, after the short honeymoon periods of art creation, many artists began to be stuck in the quandary of the deficiency of the knowledge of their own culture, or in the quandary of being unable to express completely in their creation because of the decline or breakup of their tribes, or even stuck in the re-production of the stereotypes. Some even became agonized about not able to return to their own tribes because they cannot deal with the social and cultural problems in the tribes, and the difference of life attitudes in between.

Among the concerned issues about the identification of the contemporary Taiwan aboriginal arts in the 90's, Gi • Lahatze's wood carving art has been questioned as not one of the aboriginal arts and has aroused a wide discussion. While a lot of discussions lead to defining and identifying the contemporary Taiwan aboriginal art, one commonly recognized aboriginal art idea has been constantly influencing the creation of Taiwan aboriginal art. This kind of aboriginal art influenced by and served for the colonial aestheticism, acculturation through tourism, and political multi-cultural symbol needs, has commonly become the bridge between the old and new aboriginal cultures in the 90's.

This thesis tries to explore the consciousness of the 90's Taiwan aboriginal art, which faces the cultural poverty and the conflict under the legitimacy of emphasis on cultural heritage and subject awakening, from Gi Lahatze's process of creation, from looking for, clarifying, judging, breakaway, into the commonly recognized aboriginal art. It also tries to find out how he transcends his limitation of being an aboriginal, and began to pioneer himself, the consciousness of Taiwan aboriginal art creation, and expressing ways, and how he became one of the representatives while discussing about the issue of the contemporary Taiwan aboriginal art.

Key words : Gi • Lahatze, Aboriginal art, Creation Consciousness, cultural heritage.

一、前言

約從七〇年代開始，透過社會運動方式，原住民爭取的多半是政治、經濟和土地方面的權益(胡嘉玲採訪 2000：5)，開展了原住民的主體意識；九〇年代，受聯合國「世界人權宣言」、「原住民權利宣言草案」等國際力量、多元文化思潮、國家文化政策¹取向等外部環境以及內部自身文化認同等因素影響，原住民積極爭取各方面的文化權益，促使原住民「文化風氣」以及「以藝術發展文化、經濟」為之熱絡(盧梅芬 1999：9)。

九〇年代台灣原住民文化復振現象中，原住民投入藝術創作的人口、工作室與藝術活動增多。有學者以樂觀的態度稱此當代蓬勃的原住民創藝現象為「原住民的全民文化運動」，是繼 70 年代原運後的第二波原運主流(謝世忠 1999：1)；或有人以非學術研究的態度比喻此現象為原住民文化的文藝復興。歷經長期文化與價值流失，甚至失去自信與創造力，藝術人口增多的確是原住民文化發展的重要參考指標之一。然而，原住民藝文的開展提昇，和運動的批判訴求性質並不相同，它更將面臨的是實際的創作表現、文化建構與時代精神的展現。

任何創作總是建立在一定的創作意識基礎上。有甚麼樣的創作意識，就可能產生甚麼樣的藝術活動(謝東山 1996：161)。在這股文化風氣與氛圍裏，九〇年代台灣原住民藝術普遍的創作意識，基本上是在傳統文化瀕臨崩解的危機以及以藝術表現主體性的覺醒下，產生了以文化傳承為創作的使命。然而，原住民藝術工作者的文化認同歷程與創作意識的關係為何？對文化傳承的認知為何？並對文化發展產生了什麼影響？藝術的主體性是甚麼？仍需進一步探討創作者的想法與作品表現。

而在此原住民藝術紛起之際，於 1991 年回歸部落從事創作的季·拉黑子(Gi Lahatze)²，其以木雕創作的作品，一直到九〇年代中期仍被許多漢人、評審專家與原住民藝術創作者質疑為不是原住民藝術。為什麼會有這樣的問題？又什麼是原住民藝術？是身份的界定，抑或是指涉某種風格？會對一位具有原住民身份且投入部落文化工作多年的藝術創作者，指稱其作品不是原住民藝術，隱含了提問者心中已有某種既定、普遍認知的原住民木雕藝術形象。當許多討論朝向為當代台灣原住民藝術定義與定位時，相對的另一面，這種普遍以文化傳承為由，表現特定傳統文化樣貌或泛原住民文化的藝術，正不斷影響當代台灣原住民藝術的創作表現。而這個現象本身以及所帶來的影響卻鮮少被討論。

本文主要透過訪談³、展覽觀察以及文獻資料分析，試圖從季·拉黑子找尋、釐清、批判、反省、走出到擺脫普遍認知的原住民藝術的歷程，探究與比較不同

¹ 本土教育、社區總體營造、週休二日觀光潮、「產業文化化，文化產業化」等。

² 季·拉黑子(Gi Lahatze)，1962 年生於港口部落(Makutaay)(行政區為花蓮縣豐濱鄉港口村)，阿美族人。

³ 季·拉黑子訪談資料主要分為兩大部分：「創作歷程訪談」以及「作品訪談」，由筆者於 2000 年訪談、紀錄與整理。

時期、不同世代的原住民藝術創作者，其創作意識在強調文化傳承、主體覺醒與建構的正當性下，同時面臨的文化貧困與矛盾兩面，以略虧九〇年代台灣原住民藝術的發展樣貌。

二、文化認同與藝術實踐

(一)流浪都市的劉奕興

回到部落創作之前，季·拉黑子在台北從事室內設計相關工作，經過十年的努力，成立了自己的室內工作室，當時他的名字叫劉奕興。會選擇從事設計工作，除自身興趣外，另外則是有感於當時於都市謀生的原住民幾乎都是工人。因此，當時的他立志從事有別於底層的工作—努力當上設計師。

但是，在台北謀職與工作期間，他也面臨了幾乎所有原住民都會遇到的問題—不敢承認自己，極力掩飾自己的身分與學歷，甚至努力使自己更像漢人。有時謊稱父親是外省人、母親為客家人，或說自己為香港人，以此合理化自己難以掩飾的口音；若被發現，就自動辭職。當父母親想從花蓮港口部落來台北探望他，或工地原住民朋友想找他時，他都會極力躲藏，深怕自己的「污名」身份曝光。對於好不容易進入主流社會上層階級並脫離都會原住民底層生活的他，背負了除了不敢承認自己，甚至也不敢承認親人與朋友的雙重折磨與痛苦，更因此造成部落的不諒解。回部落時，常常喝的大醉，覺得族人不了解自己的心情。季·拉黑子的例子，是污名時代下原住民普遍處境的一個縮影。不敢、不願承認自己，更遑論對於自身文化的認同。

因受台灣原住民社會運動力量影響，季·拉黑子有了承認自己的勇氣。在一次和工地的族人回到第一次工作的地方—來來飯店聚會時，大家找尋自己的工作成果，「這個樓梯是我做的」、「柱子是我做的」聲音紛起之際，忽然有人冒出一句：「為什麼我們要一直這樣流浪？」因為這句話以及回想起部落一位長老曾對他說的話：「你再不回來，你家前面的田就快被雜草淹沒了！」1989年，27歲的季·拉黑子，邁向了回歸部落之路，是一個開始重新認同自己與文化的新起點。

(二)回歸部落的季·拉黑子—找尋生命裡的另一種能量「椅子系列」

90年代投入文學、藝術創作的人口增多，可說是原住民族文化發展上一個重要的藝文回歸潮。王應棠(2000：244)則指出近十餘年來呈現的原住民知識精英回歸部落的現象，可視為是對文化傳統再認同的主體建構過程。對於藝術創作者來說主體建構的過程，除了重新認識與學習母體文化為創作奠基外，更要面對的是創作表現的挑戰。

1991年，29歲的季·拉黑子回到部落，開始了部落溯源與塑造自我的文化認同與創作歷程。剛回到部落的他，先展開文史調查工作。時常以溯溪的方式，在山林之間感受部落文化與土地的關係；同時花了大部分的積蓄蒐集部落荒廢的

舊房舍留下的樑柱、木頭以及往返舊部落挖掘破碎的陶片。就在檢拾過程中，從部落老人那聽到了木頭、陶片的傳說與故事，而從傳說與故事得到的體會都成了他未來的創作能量。有感於保存不如再現，這些蒐集來積存在工作室，本看似無用，但具歷史文化意義的木頭與陶片，卻成了他未來重要的創作媒材。

港口部落阿美族語「住(kamaluan)」與「坐(maluan)」分別意指「我住的地方」與「我坐的地方」。在港口部落的習俗裏，有時說「我坐的地方」即意指「我住的地方」；或當族人請客人至家裡坐坐時，亦含有來家裡住住的意思。這樣的說法含有歡迎、不分你我之意涵(梁琴霞 1998：46)。季·拉黑子回歸部落的第一件代表作品「阿美族的椅子」即以舊房舍蒐集來的木頭創作為可坐的椅子，詮釋族人親切好客的民族性。並將傳統房子的卡榫方式用於椅子的結構，不用一根釘子與螺絲，表現出另一種美感，和學過木工以及自修設計有密不可分的關係。

而他也從親自搬運舊房舍木頭的勞動過程中，體會到過去建材的取之不易以及族人互相協助搬運木材、蓋屋的辛苦；而家的建成，更是人與人之間的關係的構築。體會這些時，當時的族人正一窩蜂追求現代化的生活，以不符合原有生活的現代化建築標示自己的地位，現代價值取代了原有的部落價值。因此希望藉由椅子提醒、傳達背後更深的意涵是「家」的意義。

「椅子系列」在創作上另一個重要意涵，即以椅子的三隻腳，詮釋港口部落男子年齡組織的八大年齡階層⁴中，最高的三個階層的重要性。這三個階層分別為 mama-no-kapah(青年之父)⁵、ci-mila-tcay(分配組)⁶與 mala-ka-caway(先鋒組)⁷，是維繫八大年齡階級團結與穩固的力量。部落的結構—人與人之間的關係，是身為男子年齡組織一份子的他，深刻感受到的文化價值。

1993 年首次個展「阿美族的驕傲」，展出的二十幾件椅子作品，幾乎都以舊房舍蒐集來的木頭創作，由於建材因素而使作品呈現出方整與厚重的感覺；阿美族長老也蒞臨展場特別強調木頭的來源與意義。1994 年於台北第二次個展「阿美族的女人」，則大量以漂流木創作椅子，著重線條與速度感，並保留了木頭原有線條與材質的自然肌理；這個階段，他更在意的是作品所呈現的美感。有別於受台北設計工作的影響—刻意挑選須符合或趨近於自己設計圖上線條與造型的木材，漂流木自身的線條美感，開啟了他創作上的另一種能量必成為日後創作的主要媒材。

對於剛回到部落不久的季·拉黑子來說，「椅子系列」可說是將台北的設計背景和自身所感受到的部落文化結合的表現。而此時開始陸續有人對他的作品產

⁴ 阿美族的男子年齡組織雖基本精神相似，但各部落有其特色與差異。港口部落的男子年齡組織分為老年組與青年組。其中，青年組依年齡約十八至四十一歲分成八大年齡階層，依照部落的實際需要分配不同的任務，並依不同的職責有所屬的職稱。

⁵ mama-no-kapah 青年之父，39-41 歲。Mama 父或長者之意，Kapah 青年之意。負責管理、領導青年階級。推動部落公共事務。

⁶ ci-mila-tcay 分配組，36-38 歲。milat 分配之意。祭祀或共獵共漁時，負責分配食物與招待。

⁷ mala-ka-caway 先鋒組，33-35 歲。lakaca 探察之意。負責巡查、保護部落與收取共食之食物。

生疑問，如椅子是藝術嗎？並指稱其作品不是原住民藝術。這樣的問題對他來說不勝其擾，但因自己也逐漸意識到椅子無法充分反映所想表達的文化內涵，因此開始嘗試另一種風格的創作。

三、文化認同過程的文化批判與文化貧困

(一) 批判抗爭背後的文化貧困

回到部落後，除了基礎的文史工作外，季·拉黑子更加認識與了解外來國家力量、宗教等對部落與原住民文化的影響，並發現了許多不平等的地方。遂開始以作品表現對各種議題的批判，如 1994 年所作的「現代集會所」⁸，作品集合了傳統集會所、教堂、十字架以及教會為吸引族人上教堂而贈予的衣服與牛奶，用以批判部落原有信仰與社會組織被西方宗教與國家政權所取代。由於自己的父母親也分別信奉基督教與天主教，對當時身負文化使命感的他無疑是一種挫折，並在心中打了一個大問號，憂慮傳統文化以及部落的未來在哪裡。

季拉黑子的例子亦反映在許多滿懷抱負而回歸部落的藝術工作者身上。短暫的藝術創作蜜月期過後，剛開始回歸部落的熱情與文化使命，卻因無法面對部落的社會文化問題與生活觀念落差，而產生了回歸不了部落的焦慮與苦悶。王應棠(2000: 255)在其研究原住民藝術工作者 J 的例子中亦指出，原本認為回家是再出發的原點，但無論在生活方式、人際關係和價值方面，家鄉的變化與他的想像有相當差距；而現實生活的經濟問題也是回家後必須面對的。一味的批判與抗爭，亦是一些原住民藝術創作者回歸不了部落的出口。不斷重複相同的批判議題與方式，久而久之甚至成為一種不紮實的呻吟與憑弔。但季·拉黑子很快地即停止批判性的作品，並對自己當時的心境有極深刻的反省：

如果內心不斷想著要批判，會產生一種恨，而忽略、放棄美的部分。我花太多的時間在討厭、批判別人，影響了我繼續前進的道路。如果我這樣一直下去，又能怎麼樣？難不成沒有其他的方式來表現我的部落文化？沒有我自己內心的東西、我自己創造的東西？這不是我的創作所要的。我覺得最重要且關鍵的是，我的部落或原住民美的地方在哪？我自己感受到的美或文化價值如何透過創作呈現出來？你拿出來給我看嘛！

控訴、批判、訴求、悲情是原住民爭取主體的一個必要過程，尤其可從原住民文學的發展看到這樣的表現。透過作品批判原住民相關議題，亦是季·拉黑子創作過程中極為重要的一個階段。如果無法了解自己族群所面臨的問題、缺少危機意識與深刻的反省，就很難認清自己的位置以進一步探求文化的發展。然而，季·拉黑子亦誠實的面對剛回歸部落的自己，如果作品表現只是不斷的批判或政治抗爭，卻成了往後要以創作表現深層母體文化的阻礙。

⁸ 樟木，1994 年，140x54x33(cm)，於 1997 年高雄市立美術館典藏。

(二)文化貧困與創作瓶頸

另一個創作上的挑戰，則是許多創作者同時面臨了對自身文化認識不足或所屬部落族群文化衰微、解體而在創作上無法充分表達的的窘境。甚而落入刻板印象的再製造，這是沒有傳統卻只能刻意死抱傳統的普遍狀況。曾經師承於哈古⁹的卑南族藝術工作者伊命自承，哈古以自己源源不絕的生命經驗為創作題材的作品，對於許多年輕一輩的藝術創作者來說是一種困擾。以傳統生活樣貌為創作的題材，和他們實際的生活是那麼的遙遠。沒有經歷過過去的生活，若一味跟隨老一輩創作者的表現，做出來的作品也只是一種表象的形式。一位阿美族木雕藝術工作者亦指出：「我們這一代因為刻的是現代生活，因此作品比較現代化。但是我們同時也是矛盾的一代，因為想弄過去沒辦法，要搞現代也不適合，被夾在中間！而且，當別人要評論我們的作品時，也不知道要說是『現代』還是『傳統』。」(引自許功明、黃貴潮 1998：95)

除了因文化斷層而產生創作內容表現的瓶頸外，另一個問題則是傳統與現代藝術品質的落差。北排灣藝術工作者芮絲・若斯(曾金美)在「原住民的工藝世界—傳統、創新與商機研討會」¹⁰感慨的指出：「我本以為自己的作品是很精緻的，一直到博物館之後，才發現自己的東西不是想像中的那麼好。」同一場研討會，來自加拿大的 Ms. Viviane Gray¹¹在其演講「The Importance of the object」中指出加拿大原住民族的藝術，亦面臨品質低落的問題。更大的問題是由於他們自身普遍沒有看過傳統的藝術，而對於相較於過去、品質普遍低落的現今藝術的問題並不自覺。

祖先的美麗何處尋？以十年的時間尋找泰雅族織物文化的泰雅族染織工作者尤瑪・達陸陳述她的文化認同與創作歷程的困境：「從日據時代開始，原住民部落成為日本人類學者有計劃研究的田野地，並對原住民的物質文化進行蒐集購買；後來的漢人研究者也繼續從事蒐集研究。從收藏家到博物館、台大、中研院等學術機構，好的東西都被帶走了。經歷了半個多世紀來外人陸續的蒐集購買，剩下的幾乎都是收藏家和研究者看不上眼的東西。(引自盧梅芬編 2002：45)」而受制於原住民普遍的教育水平問題、博物館自身的典藏制度與侷限，要看到精美的傳統文物並進而了解背後的知識內涵，已不是一件易事。九〇年代台灣原住民族文化復振現象與文化傳承背後，在藝術創作者實際表現時，暴露了長期文化營養不良的問題。

⁹哈古，漢名陳文生，於 1943 年生於建和部落(kasabakan)卑南族人，行政區為台東縣建和村。43 歲開始雕刻。

¹⁰ 1999 年由行政院原住民委員會與台灣民俗北投文化博物館於國立歷史博物館舉辦。

¹¹ Chief of Indian and Inuit Art Centres, Ottawa.

三、創作意識裡的文化特色或刻板印象

(一)找尋所謂的台灣原住民木雕藝術

我必須很清楚知道，為什麼他們做的才是原住民藝術，而我做的不是？但我明明是原住民，難道是我有問題，是我錯了？為了釐清這個問題，也為了檢討、發現自己，我開始心平氣和地觀察他們的作品，並站在他們的立場思考為什麼認為我的作品不是原住民藝術。(季・拉黑子)

90年代初期，季・拉黑子卻面臨了另一個令他感到矛盾與困擾的問題—「你做的不是原住民藝術」，這個肯定的否定來自一些漢人、官辦展覽的評審以及原住民藝術工作者。而伴隨這個問題而來的困擾，包括90年代初期欲參加官方舉辦的原住民藝術聯展不被接受。而季・拉黑子自身也意識到自己的「白作品」和這些清一色的「黑作品」是多麼的不一致。亦有人質疑「阿美族有雕刻嗎？好像只有排灣、魯凱族有雕刻」，受到這些問題的影響，他開始蒐集與觀察有關原住民藝術，尤其是木雕藝術的資料與展覽，找尋與釐清所謂的原住民木雕藝術是什麼。

1.泛排灣、魯凱化的木雕風格類型

論及台灣原住民木雕藝術，其中以排灣、魯凱族的傳統木雕最受青睞與推崇。而當排灣、魯凱族的傳統木雕脫離了原有社會文化脈落，轉變為現代社會的藝術創作或商品時，作品形式則從「式樣化」風格逐漸趨於「圓刻立體人像」表現¹²。而早期因觀光與收藏喜好等因素，為了塑造山地原始的感覺，除仿製與改良的排灣雕刻外，還包括模仿、採用非洲或其他世界少數族群的木雕形式或元素，而新製成的所謂「台灣山地木雕」(江韶瑩 1999：19；盧梅芬 1999b：26)。這樣的方式，亦是一種經濟上的生存策略。

九〇年代許多投入藝術創作的原住民選擇以木雕為創作媒材，但許多非排灣、魯凱族的原住民創作者，卻也因自己所屬族群沒有顯著的傳統木雕，而面臨了如何以新媒材表現所屬族群文化的課題與矛盾。受「原住民」認同之一體感因素影響，主要集中於西部排灣、魯凱兩族的木雕藝術，遂普遍成為他族藝術創作者在創作上藉以認同的依據。而排灣、魯凱族的木雕也常常成為對外彰顯與塑造整體原住民文化形象的象徵代表。

原住民地區的學校木雕班，亦有排灣化的傾向(盧梅芬 1999a：62)。藝術創作者積極介入文化工作，也扮演了藝術教育者的角色。許多原住民藝術工作被延攬至原住民地區的學校擔任木雕老師或美術教育者的角色。然而，從許多原住民

¹²排灣群諸族木雕的題材，以人像、人頭、蛇文、鹿文為主。木雕人像大部分為比較式樣化的人像，可見其源遠流長。寫實生動的人像雕刻，則大多數沒有宗教與社會的意義所記述若干圓刻木偶(figures carved-in-the-round)，由尋得的知識和其他種種跡象推知，這些較具立體形式的雕刻，可能都是晚進的發展。(陳奇祿 1996：160，164)

木雕班作品可看出，木雕的材料多是平板形，圖案與形式都趨近像「傳統排灣群木雕」。

2.立體寫實人像的木雕風格類型

約 42 歲投入創作的哈古的立體寫實人像作品，1991 年為雄獅美術發掘並於台北雄獅畫廊舉辦「頭目的尊嚴」個展，受到廣泛的討論與肯定、甚至被喻為可媲美當年洪通的盛況，可說是一個重要的突破與分界。雄獅美術發掘哈古的原因：

他的作品一律都是立體，具有相當明顯的現代雕刻風格，相對於原始雕刻藝術多做平面或側面的浮雕或圖案雕刻，哈古的作品帶給人一種相當真實的美感展現(引自李歡 1991：115)。他的作品可貴之處是已脫離傳統原住民木雕的圖騰形式，加以注入現代族人日常生活的姿影百態，雖然傳統的袈裟已被哈古逐一寬解下來，不過他的每一件作品還是可以看出是屬於原住民的藝術表現，我們也許可以這麼說，這就是「新原始藝術」吧(引自李歡 1991：116)！

從浮雕到立體、從圖騰到生活百態、從傳統式樣到現代寫實風格，哈古被雄獅美術定位為脫離了「傳統原住民木雕的圖騰形式」範疇，展現了現代風格，但又「可以看出是屬於原住民的藝術表現」。在這裡浮雕、圖騰以及意指排灣、魯凱傳統木雕的「傳統原住民木雕的圖騰形式」，成為評定台灣原住民木雕創新與否的標準；亦是許多原住民藝術創作者作為比較的傳統。另外，「可以看出是屬於原住民的藝術表現」的特質是什麼？在雄獅美術的報導中並沒有提及，哈古的作品主要以人物為題材，表達其所屬族群的生活樣貌或傳統原住民文化樣貌，題材或許是可看出原住民藝術表現的主要因素。哈古表示：「我的作品要讓族人看得懂，透過藝術讓別人分享我們的文化。」當時創作不被族人認同的他，細緻地表達了記憶中或不斷進行中的生活面貌，是生命經驗的自然表現。許多消失的生活面貌得以藝術創作再現，可說是哈古的作品另一重要的價值。

這類型作品為九〇年代台灣原住民藝術展覽、活動之大宗，創作者遍及排灣、魯凱、卑南、阿美、布農族等¹³。其中原住民現場雕刻活動，如 2002 年之前的「南島文化節」、「雕鑿山海情」等，塑造了這類型作品特有的展現方式。有別於前述帶有象徵意涵的泛排灣、魯凱化的木雕類型，「立體寫實人像式」在內容、題材上，主要以人像為軸，重塑傳統原住民形象或生活面貌；在技巧表現上，以不重視細部的處理方式刻意表現原始純樸的感覺；創作媒材主要以圓木表現；創作意識雖標榜透過上述藝術表現以達文化認同與文化傳承之目的。然而，為符合

¹³ 台東地區以此種類型為主要創作方式的藝術工作者有：卑南族的哈古、沙洼岸、盧華昌等；阿美族的 Eki(林益千)、阿水(陳正瑞)與黃約瑟等；布農的胡光輝(師法林益千的木雕)；排灣族的撒巴里(朱財寶)與陳春和(已過世)等。東部的木雕藝術工作者多數崛起於 90 年代，西部排灣、魯凱兩族人數甚多，在此不再贅述。這類型的藝術工作者，亦有幾位獨具個人風格，或因地域與師承系統關係，風格表現亦有差異，可作為後續更細緻的研究(盧梅芬 1999a：104)。

市場需求的影響也並未曾間斷。

再細究作品的傳統文化表現，有一些原住民藝術創作者的創作意識與作品表現則強調與主流漢文化的差異與區隔。為了突顯原住民且有別於漢人的傳統生活面貌，則不能有明顯的漢文化色彩，如不能刻一個看書的人、不能穿現代服飾。而最好的區別與文化差異的強調，則是傳統服飾。以下為訪談舉例(引自盧梅芬 1999a：108)：

第一件作品刻我自己，穿裙子、背籃子與背山豬，有原住民的味道。這是原住民文化的工作，所以，我雕刻都刻原住民的東西。

現在的作品表現出自己族群傳統的生活，如打獵、過去的服飾、老人背小孩、搗小米等生活。如果雕一個看書的人，就不是傳統，要刻傳統文化的特徵。

如果雕像是穿現代的衣服，不能接受，因為是漢人的東西，是外族引進來的東西。要穿就是穿原住民的，代表我是原住民。我不會去雕龍或魚。我比較喜歡原住民的，還有就是排灣族這些圖騰。

雖然各族均有特別的文化內涵，而且這類型藝術創作者也強調要突顯自己族群的特色。但是從各大小展覽、比賽所呈現的作品結果來看，更多的作品表現卻是泛原住民文化特質。「原住民刻板印象」常被用來指涉弱勢文化在殖民審美價值下所檢選出有於己的文化特色，進而受殖民政治、觀光等需求不斷強化的結果。這種刻意與主流比較始顯現出來的特質，易落入偏狹的傳統文化特性，而結果卻是殊途同歸的刻板印象再製造。

(二)反思原住民雕刻藝術裡的符號與人物表現

1.原住民符號的認知與溝通

當季·拉黑子的木雕作品被質疑不是原住民藝術時，以上兩類風格即為普遍認知的原住民木雕藝術，或可說是當時台灣原住民木雕藝術的「主流」。蘇啓明指出衡量原住民現代雕刻的美學標準，如果僅以部落圖騰的有無為準也是一種偏差(1999：28)。原住民藝術創作和「圖騰」、「原始」、「復古」、「粗糙」與「傳統人物樣貌」等的關係並非絕對，卻因不斷的被強化，普遍成為原住民藝術的認知標準，並影響了許多原住民藝術工作者的作品表現。而季·拉黑子的「椅子系列」與抽象造型作品，則因無足以辨識原住民文化的元素，讓普遍的認知無法將其作品和原住民畫上等號。

季·拉黑子同時也面臨了創作上的另一矛盾與焦慮—如何溝通部落和外面的世界。憂慮觀賞者、尤其是部落族人是否能從作品了解所欲表達的原住民文化內涵。這種焦慮亦可在所屬族群沒有傳統雕刻的原住民藝術工作者身上看到(引自洪國隆 1996：21)：

目前所做的是(主要為原住民舞蹈木雕)大部分參考的是圖片或從小留下的印象。我有一個想法，認為我完成的不僅是一件藝術品，而且可能作為阿美族的圖騰，可以讓許多人知道，阿美族曾有什麼樣的生活方式。

阿美族本身沒有圖騰，沒有一個可以代表自己的符號。一條百步蛇可以代表排灣族，但阿美族的文化裏並沒有類似的元素。這個問題不但困擾了我的生活，也困擾了我在創作上的表達，我認為如果可以找到一個足以作為族群的代表圖騰，對凝聚全族的向心力，應該會有積極的作用。

季·拉黑子嘗試刻意在抽象造型的作品上，加註一個原/漢認知的、可辨識且具象徵意涵的原住民符號，希望藉由這個線索讓觀賞者知道這是一件傳達原住民文化的作品。例如：最常使用的象徵符號是在阿美族文化裡非常神聖的羽毛。1996年由財團法人布農文教基金會於布農部落舉辦的「山與海的呼喚聯展」，特別邀請季·拉黑子以石雕表現台東六大原住民族之特色，以添加園區之原住民形象。作品包括「布農的生命作息」表現布農族曆板上的符號、「排灣」表現傳統木雕上的臉譜與「壺與杯的阿美」表現阿美族之陶器文化等，但他也自認因對於各族文化僅為浮面之認識，這幾件作品僅是一種文化符號與圖像之表現，較無個人創作之想法。

然而，這種文化傳承的方式，讓他感到疲憊並成了創作上的包袱。難道非得表現大社會認知下的原住民藝術，如「圖騰」、「傳統人物」等，才能與外界以及族人溝通？若不是主流社會價值所熟識但卻是自己深刻體會的文化特色與價值該如何表現？他在創作觀念上進一步提出：「我們沒有意識到自己的視野太制式，我們所謂的美是如此的渺小。微弱的力與美，展現的是我所體認到的部落價值。」「微弱的力與美」即希望表現、強調回歸部落與創作過程中所體悟到的，但卻不被注意或重視的部落價值與精神。但在創作上又能擁有創作者個人的自由意志，而不須考慮過多的訴求。希望走出刻意的族群辨識與文化表徵，進入文化價值的認識以及視覺美感的體驗兩個層面，讓觀賞者能有直接的感動。

2.粹練的原住民人物形象「舞者系列」

為了了解普遍被認知的原住民木雕藝術並向質疑他的人證明自己也會雕刻這類型的作品，季·拉黑子約創作了幾件立體寫實人像的作品。如「背陶的女人」¹⁴，即刻意以寫實手法表現大熱天部落阿嬤裸著上身在田裡背負農作物的模樣，作品忠實呈現傳統部落婦女勞動的情形。當釐清了所謂的台灣原住民木雕藝術後，很快的即跳離這個負氣證明的階段。有鑑於立體寫實人像的創作表現愈趨僵化、樣板，他在創作觀念上進一步提出如何表現立體人像雕刻的精神性。

1994年左右創作的「舞者系列」，即欲表現祭典時男子歌舞的肢體力量與精神。他指出：「部落老人曾說，舞可以跳三天三夜不會累，是因為你跟自然能夠

¹⁴ 1993年創作，布農文教基金會典藏。

結合，你已不是用身軀再跳舞。」他認真的觀察部落 illisin¹⁵(豐年祭)時，男子年齡組織的變化、歌舞表現與盡全力的精神。如「互相敬酒」這組包括「敬酒舞」與「回敬舞」的作品¹⁶。「敬酒舞」表現的是當年屬於年齡階層第六級 mala-ka-caway(先鋒組)的季·拉黑子，於 illisin(豐年祭)歌舞時，舉杯向男子年齡階層的最高階 mama-no-kapah(青年之父)敬酒；「回敬舞」則表現 mama-no-kapah(青年之父)向自己回敬酒的領導者姿態。在作品形式上著重兩者相互呼應時腰部的頓力以及敬酒時手的力道。創作這件作品則是表達自己嚮往成為 mama-no-kapah(青年之父)的意涵。歷經六、七年的時間，季·拉黑子已由當年的 mala-ka-caway 先鋒組(33-35 歲)，歷經 ci-mila-tcay 分配組(36-38 歲)而成為 mama-no-kapah(青年之父)(39-41 歲)，領導部落青年。

另一種形式的表現，將舞蹈肢體抽離出來，並以簡單的線條強化肢體的動作，架構出舞者的動力。若要充分掌握這種表現方式，前提是必須深刻體會箇中精神。有別於許多僅止於表現原住民手牽手跳舞的作品，這種強調阿美族獨特的誇張、大動作舞蹈的力與美，可說是開闢出另一種原住民立體人像的表現方式並跳脫了對於原住民舞蹈的刻板認知。師承於季·拉黑子的藝術創作者希巨·蘇飛(Siki-Sufin)¹⁷的作品，即擅長以此種創作方式。由於師承與地緣關係，這種類型的創作，成為東部原住民獨特的人像木雕風格。

(三)文化內涵與美學觀的自然體現「末始系列」

不管是符號或傳統人像，季·拉黑子將之視為重要的過程，但渡過、擺脫了需要符號的階段，創作上輕鬆許多。這個階段最大的反省是，只是和原住民藝術比較，有什麼意義？不再刻意的表現原住民文化。「末始系列」讓多年尋找漂流木的過程、漂流木自然的顏色、紋路、質感與觸感以及從陶甕、舞蹈、漂流木、溪流、大海等汲取的線條與累積的靈感，說出自己和部落、大自然的關係與生命脈動。

溯溪或是在海邊與颱風搏鬥搬運漂流木的過程與經驗，發現、吸收了海洋、溪流以及山的線條。有時漂流木剛好停留在礁石旁或卡在岩石間，我會篩選、切掉局部後，即成為一件作品；有時於海邊隱藏的壕溝，漂流木突然被海浪衝激上來而瞬間滑落的那一剎那，成為我的創作表現。我將這些線條輸入我的腦海裡，成為創作靈感的寶庫。沉澱、消化與醞釀後，加上腦海裏跳出的一些故事或傳說，

¹⁵ Illisin，祭典儀式的意思。國民政府時代以後，則成為大眾所熟悉的稱呼「豐年祭」。Illisin 主要由男子年齡組織執行，分層負責各項工作已完成年度盛事。在分工合作、歌舞與儀式的過程中，教育傳承並延續部落文化。傳統的 Illisin 歌舞亦以男子呈現為主。

¹⁶ 「敬酒舞」，樟木，1994 年，45x33x27(cm)；「回敬舞」，樟木，1994 年，36x26x38(cm)。其中「回敬舞」於 1997 年由高雄市立美術館典藏。

¹⁷ 希巨·蘇飛(Siki-Sufin)，漢名廖勝義，於 1966 生於都蘭部落(行政區為台東縣東河鄉都蘭村)，阿美族人。1995 師季·拉黑子。

再融合、架構、轉化為我的創作。(季・拉黑子)

每天和大自然相處，季・拉黑子汲取自然環境的線條創作了一些模擬或再現自然景觀的作品。1998 年為優劇場推出的「優人神鼓」所創作、作為鼓架的作品，則是以親自至海邊挑選、搬運的漂流木創作所深刻體會的部落文化表現出「原始、自然與人文」結合的精神與意象。例如「精神山」詮釋在部落歷史上具有守望與防衛功能的 kakasawan 山，族人輪守於山上，掌握與傳遞訊息，以保護、穩固部落的安全；當表演者站在這件作品上擊鼓時，對他來說猶如族人站在守護部落的 kakasawan 山上。優劇場邀請季・拉黑子共同合作的原因，在於尋找一種人類共通的原初、原始以及和自然的關係。而這裡的「原始」，並非原住民藝術的原始迷思，如傳統樣貌、圖騰等。這次合作演出遠赴法國亞維儂藝術節與巴西聖保羅藝術節與優劇場一起展演，受到較為廣泛的注意，並是象徵季・拉黑子走出原住民藝術的限制，邁向國際的一個起點。

其他「末始系列」的作品，如「長浪」與「海祭」，則延續從「椅子系列」即著重的部落結構—八大年齡階層的核心力量，詮釋族人與海邊舉行海祭時，必須藉由 mama-no-kapah(青年之父)的統領，與 ci-mila-tcay(分配組)、mala-ka-caway(先鋒組)，共同帶領其他階層的部落青年團結一致以執行海祭的工作。但有別於「椅子系列」以椅子的三隻腳詮釋三大階層的重要性；「海祭」則更進一步以作品的單一結構掌握核心力量的關係，即以一根代表青年之父的漂流木，以卡榫方式將代表另外兩大階層的漂流木架構起來，以支撐海祭與部落文化的延續(季拉黑子 2000：166)。這三角關係，如爐灶，缺一腳不可。除了部落結構外，另一個「末始系列」最常表現的意涵為陶甕與女性的關係：

一次又一次，從老人的口裡，我發現許多陶甕的故事。陶片完整時，是容器；製作陶甕的，是女性；陶甕的弧度，是女性懷孕的肚腹。我從這裡回溯到以前，像是一直活在傳說與故事裡的人。反反覆覆，進進出出，生命卻因此有了新的力量，我覺得活的踏實，活的清明。我似乎只能看的很近，但是能想的很遠，走的更遠。這些傳說與故事給我力量，讓我繼續往前走。雖然，我依然走的很慢！
(季・拉黑子)¹⁸

1999 年於北美館舉辦的「臺灣與加拿大原住民當代藝術聯展」，其中季・拉黑子參展的作品之一「Atumu(陶甕)的女兒」¹⁹，即汲取漂流木與陶甕的線條創作，表現阿美族母親與生命延續的意涵。2000 年「旭日二千，太麻里迎曙光」，裝置於海灘上的「末始系列」作品所欲表現的意涵為不分族群與國家的「生命共

¹⁸ 梁琴霞於 2003 年記錄、整理。

¹⁹ Atumu 的女兒 1998，木，127x100x25cm。

同體」，是對下一世紀的期望。「未始系列」並非為了創新題材而刻意營造的創作理念與風格，而是回歸部落十年來所累積的文化內涵與美學觀的自然體現。

「未始系列」之後，季·拉黑子更能專注於自己想要表現與追求的創作想法，不再需要刻意的告訴別人、也不需要擔心，自己的創作是不是原住民藝術。2000 年於台北市立美術館「歸零展」的參展作品《歸零儀式 Basalaigul》，以及 2001 年分別於美國紐約中華新聞文化中心(Taipei Gallery)與國立臺灣美術館「形簡意繁一方與圓台灣當代藝術展」參展的作品《初末的靈魂》，則以裝置方式並將部落儀式融入作品裡。其中，「歸零展」更加入了部落族人的參與，讓族人的腳印踩在陶土上並刻上自己的名字，而他循著族人的腳印與破碎的陶片回溯部落的歷史(盧梅芬 2000：410)。

我幾乎溯盡了部落所有的山林溪水，每一次溯入源頭時，我就又一次發現木頭的生命。而我該如何在學會了這環境裡的一切時，再分享給其他的族人？
(季·拉黑子)²⁰

季·拉黑子的第一個十年，不斷探索文化價值與深化個人的創作，現在的第二個十年，則帶動部落青年創作並實際參與部落公共與文化事務的推展。2002 年，國立臺灣史前文化博物館委託創作的公共藝術作品「起跳的頓力—舞者」，即轉以帶動部落青年共同創作這組展現男子八大年齡階層舞姿的作品。他帶著部落青年溯溪或至海邊搬漂流木，希望透過這個過程讓這群分屬不同階層的青年認識與提昇自己。另一個重要因素，則是提供一份工作讓年輕人留在部落，期望創作和部落成為密不可分的關係。

回顧季·拉黑子的創作風格從「椅子系列」、批判性作品、「舞者系列」到「未始系列」，創作內容除了傳達自我文化的精神與價值，亦致力於表現生命共通、普遍的情感與關懷。而不變的是，他一直以最原始的勞動方式，或拉或搬或扛的將漂流木從海邊或山邊帶回工作室，不斷提醒自己過去部落取得木頭的辛苦。甚至在海邊和帶來了豐富漂流木的颱風搏鬥。也就是在這樣不斷經驗的過程裡，他深刻體會人與自然以及部落與自然的關係。而個人藝術創作和部落的關係，對他來說更重要的是永於面對部落並部落沒有脫離。開創出自己的一片創作天地後，曾經不被官方承認為原住民藝術的他，作品於 2000 年與 2001 分別為交通部觀光局東部海岸國家風景區管理處與內政部營建署太魯閣國家公園管理處典藏。

²⁰ 梁琴霞於 2003 年記錄、整理。

四、文化發展與創作矮化

(一) 保護政策下的創作意識與文化表現

九〇年代台灣原住民藝術發展主要依附在官方底下並多借助於政府的經費補助，當季·拉黑子欲參加官方舉辦的原住民藝術聯展不被接受時，反觀政策下的原住民藝術發展取向又是如何？

1992 年於國立台灣美術館(時名為台灣省立美術館)辦的「第一屆山胞藝術季美術特展」²¹，展出的內容為官辦綜合性原住民藝術大型比賽的得獎作品，展出的木雕作品普遍以表現傳統樣貌的原住民文化為主。有別於過去看不到作者的文物展，這個特展以比賽方式強調個人創作，是官辦原住民藝術展覽的一個重要分界。同樣於台灣省立美術館展出的「台灣省 86 年原住民傳統工藝展」，是繼 1992 年「第一屆山胞藝術季美術特展」後，第二個官辦涵蓋所有藝術種類的大型比賽與展覽。大部分的作品主題仍以表現傳統文化樣貌為主，雖有一些創新作品如泰雅族阿麥·西嵐的油畫，全都被歸類在「傳統」且「工藝」的範疇裏。另一個問題是，甚至一些仿製的作品也被延攬至美術館展覽可以看出這類型的展覽，並不強調藝術創作的實質內涵，反而成為一種多元文化活動的表徵。

順益台灣原住民博物館於 1994 年開館之際，所舉辦的「台灣原住民木雕創作獎」，意圖發掘人才並鼓勵創新，在徵件辦法中說明創作主題希望是：「凡能充分表達台灣原住民文化特性與創意之題材均可。」江韶瑩(1999：21)。江韶瑩(1999：21)進一步指出該館提供創作的統一木材規格，顯然有利於且更接近於排灣族的傳統形式表現與習慣。對於其他各族的參賽者來說，則必須借許多其他族群的藝術語彙從事創新。有些作品為標誌原住民身份，除借排灣族雕刻外，亦使用其他少數民族的手法。另外，從 1997 年開始每年由屏東縣立文化中心主辦的原住民木雕藝術創作比賽，亦以提倡原住民木雕藝術創作的保存與再生為宗旨，徵選條件為作品應具有原住民文化特色之平面、立體及器物木雕藝術作品。上述的比賽宗旨雖都彰顯了「創新」與「再生」的重要，但是比賽作品普遍呈現的風格與創新，仍在普遍認知的原住民木雕藝術內有限度的重整或調整。

當這種普遍被認知的原住民藝術品不斷受到原住民展覽、比賽與藝術活動肯定，以及評審原住民藝術創作的觀念不斷被接受時，形成了一種明文徵選條件規定外的不成文標準。而比賽所規範的「原住民文化特色」，卻成了需符合認知下的原住民文化形象的預設條件。又因在展覽、比賽身具的美學與知識權威以及普遍的原住民藝術創作者反省、自修²²不足下，後繼的參賽者普遍依循這個標準創作與參賽。這類作品不斷的重複，加強了技巧的純熟度，卻也忽略了創新的進展。原本希望以比賽促進創新的美意，因不斷依循此種預設的模式，其結果卻逐漸被框限在既定的藝術表現裡。而這樣的藝術並非不能存在，只是不能混淆了藝術的發展。

²¹ 文建會策劃贊助；中華文化復興總會主辦；台灣省立美術館承辦。

²² 多數原住民藝術創作可說是非學院出身的素人藝術工作者。

展覽、比賽並強化了以此為藝術創作與文化傳承的正當性。不管是自身意識到文化傳承的重要，或只是純粹的仿古作品，皆被各地方政府邀請至西部或國家各展覽館展出。由於這是政府認知的文化推動工作，展出者也多認為自己是在從事文化傳承的工作(盧梅芬 1999c : 10)。透過創作重塑甚至仿製傳統文化樣貌，可說是創作者在文化長久解體後原住民主體意識覺醒階段，回歸母體文化與標示主體的一種表現。在當時的時空背景下，具有重要的文化傳承價值。然而，因 90 年代初期社會環境背景下所產生的政策與創作表現，仍普遍為十年後的今日的原住民藝術表現主要方式，則不免讓人憂慮文化的創造力與藝術發展。

綜觀九 0 年代政府所推動、以原住民為名的展覽、比賽、活動、各種研習班與工作室等，是原住民藝術表現的主要場域，亦是溝通、認識原住民藝術的管道。其宗旨為鼓勵創作、發掘人才以及促進文化的保存、傳承與發展。然而，多數活動卻是文化表徵的功能大於提昇藝術創作發展的實質內涵。若所強調的是一種藝術創作，則需要一個更嚴謹的標準檢視，然而，在此以保護為名、本為促進文化發展的文化政策下，其結果卻是一種創造力的矮化。

(二)文化傳承與文化認同的危機

九 0 年代台灣原住民藝術發展，並不盡然如謝世忠先生所指，觀光場域、蒐藏家、休閒遊憩心態者、學政合作之堅護傳統理念之大作、以及除藏型(類)博物館等亦能使傳統體現的範疇，紛紛失去他們的影響位置(謝世忠 1999 : 1)。例如，當代原住民木雕藝術蓬勃發展與創作表現，其實是長久以來強大的觀光市場需求與主流藝術價值偏好下的結果。台灣原住民藝術並沒有因 90 年代政府的推動而馬上煥然一新(盧梅芬 1999a : 135)。這些因素再加上 90 年代以保護、發展為名的泛原住民展覽、比賽或藝術活動，強化了文化傳承的正當性，使許多原住民藝術工作者盲目跟隨，失去反省的力量。而這種普遍為殖民時代的審美態度、觀光的異文化想像以及政治的多元文化表徵需求所影響與服務的原住民藝術，至九 0 年代卻普遍成為原住民以主體之姿所展現的文化傳承方式。在原住民的歌舞方面，山地歌舞從政治宣言轉換到原住民本身面對這現況改變後的思考邏輯時，基本上套用的是一成不變的漢人的政治語言，竟而族人自己也認為再進行著一項傳統文化被保存的莊嚴工程(王墨麟 1998 : 100)。

因原住民認同一體感內在因素而造成藝術創作意識的封閉，而形成具原住民身份之藝術創作者的創作表現需符合原住民的既定形象，亦是季·拉黑子的作品被質疑的主要因素。然而，這些藉以認同、定位與標榜自我所使用的原住民藝術特質，竟是主流社會長期以來模塑的結果，再憑藉其強大的知識建構與傳播力量反過來灌輸、影響原住民藝術，原住民自身也內化以為自己特質就是如此。漢人強化與形塑的原住民藝術觀，實已影響了原住民的藝術表現。從部落認同到原住民認同一體感，在藝術上刻意表徵原住民身份、對外強調與主流文化的差異，其實是創作意識對於外力的一種反抗、反漢化(盧梅芬 1999c : 12)。

然而，這類型原住民藝術的主體覺醒與解放，基本上仍在主流的讚揚之下。

結果除了產生藝術創作的原住民化與同質化的問題外；甚至有創作力者如季·拉黑子，被排除在這所謂的正統、主流之外，暴露了在封閉的創作意識與偏狹的族群主義下，是另一種創造力的阻礙與文化認同的危機。現實上，原住民已無法自外於全球化的潮流與影響，反觀過去各族傳統藝術的發展亦有吸收其他文化而融合為適合自己的藝術表現。

(三)走出過度的原住民藝術光環假象

長久以來，原住民藝術常被描述為具原始、淳樸與自然的特質。直至 90 年代，多數人對於當代台灣原住民藝術的描述與認識，基本上仍多套用諸如此類的語言。過去的一些原住民雕刻或許拙於表現，今日許多原住民藝術創作者則刻意表現原始。但是，仔細探究作品的表現，既不自然也不原始，甚至是沒有生命的仿製品。而探討當代台灣原住民藝術表現時，要不就是以「傳統」就是「現代」來界定原住民藝術的實際發展。大部分的台灣原住民藝術仍無法以其作品的風格與內涵被討論與定位。

季·拉黑子曾在公開場合指出：「請直接稱我為藝術工作者，不要冠上『原住民』這三個字。」乍聽之下，易讓人誤以為季·拉黑子不願承認原住民身分。誠如達悟族藝術工作者飛魚所說：「季·拉黑子不是不承認原住民，只是要轉移注意力。」²³這句話其實帶有深刻的反省，不僅希望大家在觀賞或討論具原住民身分者所創作的藝術時，能跳脫普遍認知的原住民藝術觀念進而將注意力放在作品上；另一更深層的意涵是希望擺脫原住民這三個字背後隱含的保障。也拒絕參加官方舉行的泛原住民活動，諸如南島文化節等。原住民藝術如果永遠依附在政治正確的泛原住民活動底下，永遠只能美其名是多元文化之一環，這或可說是多元文化之假像。

89 年度亞洲文化協會(A.C.C.)台灣獎助計劃，季·拉黑子為美術類得獎者之一。他特別關心並希望自己獲獎純粹是作品的考量，希望自己是以藝術家而非原住民的身分獲獎。但亞洲文化協會台北代表、中美亞洲文化基金會秘書長鍾明德表示，季·拉黑子的獲獎，原住民身分的確是評審的考量之一。²⁴面對主流藝術時，原住民是很好的保護色，就剛起步的原住民藝術而言，或可成為引發關注的籌碼。爾後，則需回歸作品本身。然而，一些原住民藝術工作者並無深切地意識到這兩者的差別，這些優待或特別的關注反而誤導了原住民藝術工作者檢視自身作品的標準，甚而自我膨脹，形成了某程度的原住民名牌現象。

當原住民藝術創作者被冠上原住民這三個字時是創作限制的開始，另一面也是一種藝術區隔的保障。台東的一位陶藝老師教了不少原住民學生捏陶。他無奈且感慨地表示，他教出來的原住民學生自立門戶以具所謂原住民符號的陶壺販售，可以賣得不錯的價錢，但他製作同樣的陶壺販售，卻賣不到如此高的價錢。台灣似乎也有著原住民名牌現象。陳佩周(1999：230)指出，美國正流行著「印

²³ 引自「2000 台灣原住民現代藝術座談會」，布農文教基金會舉辦。

²⁴ 轉引自〈亞文協會公布藝術嘉獎助名單〉，中國時報藝文版，2000/06/16。

地安」名牌，任何商品只要貼上原住民標籤，就成為市場上最好的銷售策略之一。而美國之「印地安」名牌主要為白人所操控之商業市場。這樣的情形亦如在政府的保護政策下，參加過政府所推動的泛原住民藝術展覽活動，即成為藝術工作者。

另一個創作上的現實因素實為經濟弱勢問題而在創新上無法自主。許多原住民藝術工作者刻意創作所謂的原住民藝術，是因為怕別人不知道這是原住民藝術。其實是害怕走出族群辨識領域後，不但失去認同與標誌身份的線索，也失去了和市場區隔的保障。

五、結論：走出邊陲—面對部落，邁向國際

我帶著部落的生命往外走……，繼續往外走，去碰觸新世界；我帶著融合了新世界觀點的原始思維回到部落……。部落陣痛，我也陣痛；部落新生，我也新生。

我與部落是無法脫節的。我走到哪兒，我更需要部落！我走的更遠，我更需要部落。在我的創作生命裡，部落總是我的泉源。即使許多外在的思維，部落還是有關聯的。

我不斷的嚐試！不斷的敘述！不斷的反省！這條路是多麼辛苦啊！

永遠的路²⁵/季·拉黑子

十年創作歷程，從不敢承認並急欲擺脫自己的「污名」身分到認同與回歸，作品風格歷經不同階段的轉變，我們可以看見「原住民」對季·拉黑子的影響以及他對「原住民」的反省。除了具體反映了 90 年代原住民藝術發展的幾個重要問題，季·拉黑子也在不斷的矛盾中，反問、反省與探索自己的思緒，沉澱、積蓄自己的創作能量與堅持自己的創作理念。實在的回歸部落，是一條需要勇氣與堅持的辛苦且漫長的旅程；而創作則是一個不斷找尋、實踐與創造自己的過程，這個自己包含了部落。

九 0 年代台灣原住民藝術的發展，基本上希望脫離殖民時代的影響與邊陲位置，回歸找回自我並進而建構文化主體。然而，季·拉黑子作品所引發的爭議，卻對比出普遍認知的原住民藝術的邊陲位置。並突顯了原住民藝術創作者不但要破除不自覺的殖民時代後遺症與主流社會的影響；另一方面要面對的是破除自身以表現既定傳統文化才為文化傳承的封閉創作意識。除了對殖民的批判外，當代台灣原住民藝術創作者更該面對的是自己。而文化認同與主體建構的過程應是一條開放的道路，原住民藝術工作者直接面對的是如何在重建辨識自己的系統或符號後，破除這些羈絆與習慣，才能闡然前進並塑造所於自己的創作與族群文化的時代精神。不要矮化自己、限制了自己的可能。

²⁵ 梁琴霞於 2003 年記錄、整理。

季·拉黑子在創作上超越原住民對自己的設限，並逐漸開拓自己與當代台灣原住民藝術的創作意識與表現方式。而對部落文化與當代台灣原住民藝術的發展仍抱著很大的使命感。由於師承關係與地緣因素，他的表現方式與作品風格已影響至許多東部原住民藝術創作者，漂流木也成為東部原住民藝術創作者普遍使用的創作媒材。從部落出發未受過學院訓練的季拉黑子，可視為探討當代台灣原住民藝術的象徵人物之一。

當台灣主流社會的藝術正蓬勃的以各種面貌與方式表現與傳達想法時，90年代，當代台灣原住民藝術發展剛起步的階段，正逐漸從為觀光而藝術、為政治而藝術、為族群表徵而藝術一路探索與釐清。在爭議與釐清的過程中，除了夾雜仿製品、傳統、創新藝術類型或名不符實的泛原住民藝術展覽活動外，九〇年代後期開始陸續出現了展出作品與定位清楚的藝術展覽。文化認同、文化傳承在藝術表現上愈趨於開放，一些新一代的台灣原住民藝術創作者的創作觀念也在不斷的轉型中。許多仍持續辦理的泛原住民或「政治正確」到浮濫的展覽或活動，亦逐漸被一些新一代的原住民藝術創作者歸類為無主體創作精神、甚至是和創新精神違背的文化停滯活動。雖然，以表現泛原住民傳統形象的藝術，仍廣泛的在觀光、政治與各種原住民文化活動裡扮演原住民文化與多元文化表徵的角色。而這些挾媒體宣傳之強大力量，操控了認識原住民藝術的重要管道。我們無法控制上述的力量，但更大的力量來自原住民藝術創作者主體創造性的實踐，並以之與這股洪流抗衡。

引用文獻

- 中華民國台灣原住民族文化發展協會編(山海文化雜誌社)(1999)。《太陽門下的夢想家—原住民文化工作者田野應用手冊》。行政院原住民委員會文化園區管理局，p.34。
- 王墨麟(1998)。〈山地歌舞的地圖政治學〉。《表演藝術》，63期，p.99-101。
- 王應棠(2000)。〈在離家與回家之間：一個蘭嶼達悟族人的「藍色回歸」歷程中的家園意義與認同〉。《東台灣鄉土文化學術研討會》，p.255。
- 江韶瑩(1999)。〈部落工藝美學的過渡—台灣原住民工藝的傳統與再生〉。原住民的工藝世界研討會，行政院原住民委員會， p. 21。
- 李歡(1991)。〈另一個素人藝術家—哈古〉。《雄獅美術》，243期，p.114-117。
- 季·拉黑子(2000)。〈「未始」季·拉黑子創作系列(1999-2000)〉。《山海文化雙月刊》。山海文化雜誌社，21、22期，p.166-169。
- 洪國隆(1996)。《東海岸阿美族木雕藝術祭特輯》。花蓮：雙龍營造山海觀，p.21。
- 胡嘉玲(2000)。〈為原住民文化權把脈—專訪北市原民會孔主任文吉〉。《原住民文化與教育通訊》，p.5。
- 許功明、黃貴潮(1998)。《阿美族的物質文化—變遷與持續之研究》。行政院原住民委員會，p.95。
- 陳奇祿(1996)。《臺灣排灣群諸族木雕標本圖錄》。台北市：南天書局，p160, 164。
- 陳佩周(1999)。《變臉中的「印地安」人》。台北市：麥田出版社，p.230。
- 梁琴霞(1998)。〈橫跨的歲月〉。《勇士的腳印》。台北市：行政院原住民委員會，p.46。
- 蘇啓明(1999)。〈台灣原住民現代藝術賞析—兼論原真藝術再現的可能性〉。《祖先·靈魂·生命—台灣原住民藝術展》。台北市：國立臺灣歷史博物館，p.28。
- 盧梅芬(1999a)。《當代台灣原住民藝術生態與風格—以台東卑南族為例》。國立成功大學藝術研究所，未出版。
- 盧梅芬(1999b)。〈解讀台灣原住民木雕藝術興盛之現象〉。《台灣博物館民族誌論壇社通訊季刊》，第2卷第4期，p22-32。
- 盧梅芬(1999c)。〈認同與藝術表現—當代台灣原住民木雕藝術隱含之原住民化現象〉。《第一屆帝門藝術評論徵文獎》。台北市：財團法人中華民國帝門藝術教育基金會，p.9-13。
- 盧梅芬(2000)。〈個人藝術創作與部落文化傳承—季·拉黑子「歸零儀式 Basalaigul 」的思考與實踐〉。《藝術家》，305期，p.410。
- 盧梅芬編(2002)。《微弱的力與美：當代台灣原住民創作的文化展現》。台東市：國立臺灣史前文化博物館出版，P.45。
- 謝東山(1996)。《殖民與獨立之間：世紀末的臺灣美術》。台北市：台北市立美術館，161。
- 謝世忠(1999)。〈傳統與新傳統的現身-當代原住民的工藝體現〉。原住民的工藝世界研討會，行政院原住民委員會，1999，p.1。

盧梅芬

國立臺灣史前文化博物館展示教育組研究助理

tel : 089-381166-588

0921758776

fax : 089-383447

e-mail : sayo@nmp.gov.tw

950 台東市博物館路一號