

從「五十步的空間」個展看拉黑子・達立夫的藝術

王嘉驥

「五十步空間」是拉黑子・達立夫引用父親生前說法的另類自創，也是他從藝術家的身分與視角出發，面對台灣花東海岸一帶，特別是他生於斯長於斯的大港口部落，以及阿美族人賴以為生的潮間帶生態，所展開的一連串創作對話。

「五十步空間」以人的身體為測量單位，如詩亦如預言般地傳達阿美族人與海洋之間的依存關係。此一語詞不僅反映客觀現實，也富含隱喻，甚至是一種預警，提示了即將來臨，或已在發生當中的危機。進一步說，「五十步空間」不單純只是替代「潮間帶」這一生態名詞的文學或藝術修辭，同時，也指向當代人類生活不再永續的困境。

仰賴潮間帶維生的大港口部落，累積了世世代代對於海岸和潮汐的細微體察。從拉黑子父親所提的「我們只剩下五十步」警語，到拉黑子現在給出的「五十步的空間」展覽及概念，明顯地都是有感於當前全球自然環境急遽惡化的迫切回應。

拉黑子選擇以撿拾作為初階的手段。誠如他所言，阿美族人自來即以採集見長，而他將此進一步應用於藝術創作。事實上，早在農業和製陶發明之前，採集一直是舊石器時代人類在狩獵和漁獵以外，取之於自然的最本然也最重要的維生之法。不幸的是，人類社會進入工業化的時代以後，肆無忌憚地剝削、掠奪並破壞地球生態，最終造成大自然反撲，災難性的浩劫排山倒海而來。侵略性的工業化暨現代化歷程，壓迫了雖然淪為少數，卻已延續數千年的原民文化，導致其生存邊緣化，傳統也瀕臨消逝。就此角度而言，拉黑子的「五十步空間」亦同步凸顯了這些族裔能否存續的憂懼。

面對今日高度資本主義化與工業化的商品消費社會，拉黑子選擇以撿拾的方式，取得創作所需的物質媒材，明顯不無諷喻的意圖，特別是策略性地彰顯了原民部落的社會邊緣性。回顧現當代藝術發展的歷史，利用剩餘、廢棄或回收的物質作為藝術材料，自二十世紀以來，多有所見。拉黑子的做法雖非首見，亦非創舉，卻依然有其罕見的特色。

顯著的差異在於，拉黑子撿拾的地點並非人群密集居住的都會城市，而是地廣人稀的花東海岸，也就是沿著台十一線公路所及的濱海地帶。以這樣一個狹長的海岸區域作為田野基地，拉黑子能夠撿拾的物品，除了一般熟知的漂流木，大多是拜潮汐牽引所賜，伴隨海流沖激上岸的物品，而且，絕大多數屬於垃圾等級的民

生廢棄物。非但如此，這些物質因為受波濤和岩石衝擊的緣故，最後往往變成殘缺不全的碎片；據拉黑子指出，其中又以工業巨幅量產的塑化和玻璃之類的容器製品為最大宗。

除了海邊撿拾的漂流木、塑膠、玻璃等素材，拉黑子也在部落和鄰近地區，採集傳統木構造家屋曾經使用過，卻因為改成鋼筋混凝土建築以後，遭到棄置的許多原木樑柱。經過回收與處理之後，這些物質成為拉黑子創作的基本媒介。此一流程，涉及經常性的往復與來回；無論搜尋、選取，或是搬運，這些行為本身就已經體現大量的身體動員。可以這麼說，「五十步空間」初期進行的做法，本身就是一個行動計畫。

拉黑子撿拾廢棄物的行為本身，在某種程度上，彷彿是把潮間帶的海岸區域視同生態廢墟。甚至於，他所身處的部落也正黯然地淪入一種文化廢墟的處境。支撐歷史家屋核心的木造樑柱已遭族人棄置，昭然若揭地宣告傳統生活結構走入歷史，甚至受到遺忘。踩在這雙重廢墟的礫堆之上，拉黑子以斷裂為鑒，從文化斷層的裂隙中找到自己跳脫傳統部落圖騰樣式的契機，直接從當代的觀點、手段和方法切入。表面看來，這樣的創作路徑像是把自身的藝術傳統推開，也解構了歷史。實際上，拉黑子的做法並非斷離，也不是為了強調個人的現代性，而蓄意地反叛與自我放逐，藉以宣示一種標新立異的姿態。

有別於部落已有悠久歷史的圖騰符號及其樣板格式，拉黑子更自由地探尋部落的神話、傳說、歷史、宗教、語言，以及物質文化，作為發想個人創作的靈感，從而演繹出一套象徵主義的視覺語言。以《守護者》這件代表作而例，至少運用了三重象徵。首先，也最顯而易見的，便是代表基督教與天主教信仰的十字架；其次，是拉黑子以半抽象的自由雕刻手法，所擬造的阿美族傳說中的先祖 Sra 和 Nakaw 兄妹；最後，則是讓這整件木雕結構，得以結組、共伴，並穩固矗立的榫接工法。可想而知，榫接工法自古有之，絕非拉黑子自創；然而，他刻意用於此處，成為一種顯著的風格，確實是別有寓意。

可以這麼理解，拉黑子通過藝術手段，轉化上述已被傳統部落家屋捨棄的木造結構，賦予其象徵意義，重新橋接阿美族人的神話傳說、日常宗教信仰，以及部落內部的社會結構關係。在此，榫接構造微妙地扮演了跨越傳統、現在與未來的角色，也體現了部落社會與文化亟需重建的迫切性。

類似的榫接工法，也見於《牆》這個系列的木結構裝置。拉黑子指出，此一系列的靈感源自今日台灣海岸線隨處可見的消波塊長城。設置消波塊的目的，主要為了阻抗陸地的流失，也為了防止長浪進逼，以致於破壞人類家園。拉黑子說他從中看到了「一種人為的壯碩景觀」，據此發展為《牆》系列。同樣地，拉黑子沿

用傳統家屋木造樑柱結構的榫接關係，先是發展出三角鼎力的自我支撐結構，再橫向延伸如牆。同時，他也將這樣的結構關係詮釋為部落三個最重要的年齡階層之間，能夠相互連結、傳承、壯大的一種綿延象徵。

儘管身為藝術家，拉黑子還是部落重要的導師。他的作品看似個人化，卻也不時導入部落族人的參與。對部落而言，這樣的藝術生產模式別具意義。與其說是拉黑子動員部落協助個人創作，實際更像是他在部落開設了藝術學校。在拉黑子的指導之下，年輕一代的族人得以在做中學，並摸索自己未來的道路。不僅如此，這個原來可能已經失去自我生產動能的部落，或許還能透過這樣的藝術參與和帶動，重建族人對部落的認同，甚至開創文化生產的契機。

以《被遺忘的面像》和《線》這兩個系列為例，拉黑子引導部落的助手們，把海岸線撿拾回來的塑膠廢棄物，予以再利用，並重新裁剪。此一再生產的動作，讓原本已無剩餘價值的殘缺物質，化腐朽為神奇地轉化為超物質性的藝術創造。無論是《被遺忘的面像》，或是以「台十一線」作為主要命名的系列創作當中，五顏六色的塑膠製品搖身一變而為各式各樣的抽象造型元素。重新拼圖之後，形塑了如馬賽克般的畫面，同時，也引人天主堂內彩色玻璃窗的神聖聯想。確實也是如此，拉黑子將這些原無靈光的塑化物質，點石成金地打造成一幅幅喚起部落認同，同時，也向族中長者致敬的莊嚴圖譜。

傳說中的阿美族先祖經歷滅世的大洪水，乘著木臼隨海漂流，最後在這個邊陲之島登陸。生長於山海交界地帶的拉黑子，反覆述說著這個關於族群起源的故事。部落記憶結合現實世界的身體經驗，海洋早也成為拉黑子藝術敘事的起點。《旅行》和《線》都是以海洋為文本的對話，反芻人類對待這位母親的方式與態度。

《旅行》計畫以花東海岸線作為拉黑子每日行走的場域。過程中，他沿岸撿拾漂流的廢棄拖鞋；同時，也以拖鞋的位置作為定位點，就地繪製當下所見的潮間帶場景，並以阿美族語寫下所思所感。撿拾廢棄拖鞋亦如拾荒，回收的行為更接近清理海岸的運動。反諷之處在於，當代人類的物質文明為大自然的環境製造了永無止境的垃圾，非但不能自我分解，還導致地球生態失去平衡。

《線》系列的主要意象是魚和網。人類織網編造陷阱，為的是捕撈漁獲。耐人尋味的是，拉黑子卻將網狀的陷阱設計成如巢穴一般的形體。魚一旦入網，意即死亡；相反地，巢穴是生命搖籃，意味著繁衍。拉黑子指出，塑膠魚線雖然柔細，銳利卻如鋒刃——「一條細碎的線便是一堵強大的阻絕。」如他所言，線能切割，製造裂痕，也能縫補傷口，提供守護。透過這樣的悖論，拉黑子意圖打開《線》的閱讀和想像空間。

「五十步空間」應該是拉黑子父親從部落的主體性出發，所提出的攸關族群命運的憂思。拉黑子進一步予以擴延，如今開展為更全面的反思。尤其是，當代人類無止境的物質追求與消費慾望，無以復加地招致自然世界的反噬。難道說，這是拉黑子已經預見的註定之夢？以《只剩五十步》這件雕塑裝置為例，拉黑子使用了一段崩塌中的騰空木梯——「天梯」？——作為象徵，暗喻人類與自然之間的關係岌岌可危。不只是醒世警語而已，《只剩五十步》更像是喪鐘敲響，觀者驟然與世界未來的廢墟相遇。



展覽現場 (攝影 吳欣穎)