

## 走出族群符號辨識，邁向作品價值分析：當今原住民木藝創作綜觀

Contemporary Indigenous Woodworks

文·圖／盧梅芬 Mei-fen Lu (國立臺灣史前文化博物館展示教育組副研究員)

**族**群辨識到自我解放，今日的原住民木藝創作從風格、媒材至主題皆有長足突破，同時文創產業的概念則刺激了傳統木雕創作的轉變。本文放眼近十年來原住民木藝創作的歷史縱深，分析原住民創作者從被動走向自主、族群走向世界的過程，以及各種藩籬的消弭，對原住民木藝創作與產業所激發的可能。

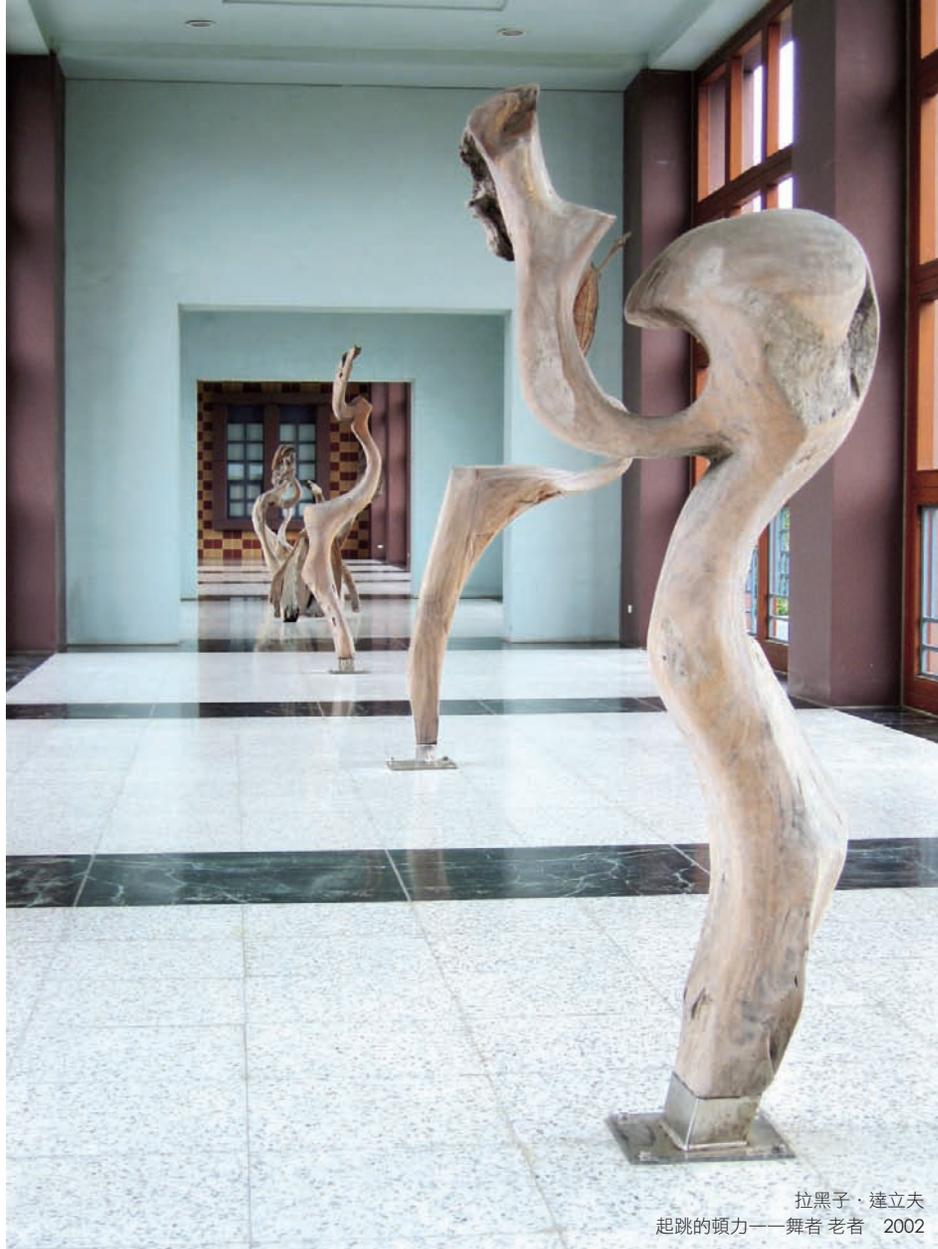
From ethnic identification to self-liberation, contemporary indigenous woodwork has made striking breakthroughs in style, medium, and subject; meanwhile, the concept of cultural creative industry has spurred the transformation of woodcarving tradition. Observing the development of indigenous woodworks in the recent decade, the essay analyzes how the indigenous artists are moving from the passive, tribal identity to the autonomous, international identity, and how the breakdown of various boundaries may further inspire the development of indigenous wood creations and industry.

1990年代為原住民主體與正面認同啟動的時代，藝術具有重尋文化知識、文化詮釋與傳遞，以及重建正面認同的功能，也混合著療傷與生計考量；在美學表現上，可見在「族性」與「個性」之間的探索與焦慮、為族群辨識而淪為異國情調共犯的矛盾，以及「原住民」同時做為身分與風格概念的弔詭。

2000年代初期，「藝術世界」與個人創作者、「創作社群」（以使用木雕媒材創作居多）逐漸占有話語支配權，致力於自我風格的突破；隨著創作社群的推進，純藝術與工藝逐漸分化。「為族群辨識而族群」的美學焦慮在木雕創作上最為顯著，而在突破「為族群辨識而

族群」的糾葛上，也以木雕創作社群有最突出的反思、論述主張與實踐，扮演先導的角色。

當時，往純藝術方向發展的原住民木雕創作者投入者眾，但能以純藝術為主要謀生工具者甚少。2000年代中期後，隨著新媒材的創作者愈來愈多，以及族群識別的時代情緒逐漸消褪，木雕逐漸不再一枝獨秀。2000年代中期至今，文創產業成為官方高度重視的政策目標，除了純藝術路線，有些木雕創作者回頭思考透過生活器具傳達原住民生活觀的文創產業路線，例如漂流木家具，逐漸成為一種盛行的文創產業。



拉黑子·達立夫  
起跳的頓力——舞者 老者 2002

### 「目的即為藝術」及「被動成為藝術」：風格追求與素人奇詭

歷經十年創作歷練的拉黑子·達立夫，期望成為被藝術界肯定的藝術家，致力於原創性的追求，並於藝術機制中加速累積文化資本。2000年6月獲得洛克斐勒基金會亞洲文化協會美術類獎助至美國考察時，他特別在意並希望自己獲獎純粹是作品考量，而非原住民身分。同年8月，他的作品〈歸零〉於臺北市立美術館「歸零聯展」展出，參展者還包括王德瑜、陶亞倫等新生代藝術家。拉黑子·達立夫視這次展覽為自己的作品美學價值受到重視、進入主流社會藝術界競爭的重要指標，亞洲文化協會臺北分會代表與策展人張元茜，則在其中扮演著重要的引介與伯樂角色。

2000年9月，另一個同樣受到主流藝術機制引介的重要例子——杜文喜（阿拉斯，魯凱族，1941-2006），受藝術家張新丕之邀，參加臺北雙年展會外展「驅動 城市2000聯展」（於臺北華山藝文特區，即今華山文化創意產業園區）。展出期間，又獲受邀來臺參觀展覽的國際知名日本策展人長谷川祐子「發現」。時任「第七屆伊斯坦堡國際視覺藝術雙年展」總策劃的長谷川祐子，即邀請杜文喜參加此次雙年展，並在2001年由時任國立臺灣美術館策展人的謝佩霓，協助至土耳其參展，並獲得聯合國教科文組織（UNESCO）「視覺藝術特別推薦獎」的殊榮；隨即又於2002年應邀於靜宜大學藝術中心舉辦個展完整呈現作品，由謝佩霓策展。

杜文喜如一匹藝壇黑馬，當時的他年近六十，長期在深山阿禮部落務農、打零工過生活，可看作是一位素人藝術家。他自身未必了解藝術機制與詮釋體系，亦未必是有目的地進入藝術世界。他自1960年代以來即利用日常閒暇創作，但自1998年起才被伯樂所識，並透過藝術機制一舉成名，亦即，透過一個「成為藝術品」的過程，才讓他獨特的藝術語彙、生命經歷與族群文化背景，為世人所認識與欣賞。過往原住民部落（尤其排灣、魯凱族）不乏這類閒暇時「愉悅的勞動」所產生的美學獨特表現，惟當時未有藝術機制將之做為「藝術品」來詮釋。

### 抵抗姿態與話語權的掌握

2002年，一群主要成員為原住民籍的藝術創作者，成員包括魯碧·司瓦那（阿美族）、娥冷（魯凱族）、哈拿·葛琉（阿美族）、達拉魯奇（阿美族）、達鳳

(阿美族)、伊命(卑南族)、希巨·蘇飛(阿美族)、見維·巴里(卑南族)，及一位客家籍創作者饒愛琴，組成「意識部落」，並選擇於金樽海灘展開長達三個月的創作。他們於海邊「駐村」，並使用海邊媒材如漂流木創作，在內涵上亦有反映藝術家們自身的漂流狀態，來自不同部落最後同樣停駐於東海岸。

「意識部落」的形成，須溯及1990年代中期以來東部地區原住民創作社群一路吸納與重組的關係帶，即1994年起以拉黑子·達立夫為核心的師承系統(希巨·蘇飛與伊命)、1996年花蓮山海關藝術中心「阿美族木雕藝術祭聯展」，以及1996年以來於布農部落集結與落腳的創作者。布農文教基金會所屬臺灣原住民現代藝術中心於2001年結束後，該中心的原住民藝術凝聚力不再，原聚集於該處的原住民創作者多轉移至東海岸都蘭一帶，並和原居住在東海岸沿線及於都蘭糖廠設置工作室的原住民創作者集結。雖然，這些來自不同部落、族群與地區的創作者，離開了自己的部落，再因創作理念、情誼與族群認同等因素組成「意識部落」社群，但都蘭具有實體的部落聚落及山海環境，和他們既有的部落生長環境相似。

他們透過聯展與發表共同宣言等方式，試圖掌握自我論述的權力。在金樽海灘與都蘭糖廠接連出現了以原住民主體論述而生的意識部落後，公部門臺東縣政府文化局嗅到此區域的藝術活力與媒體效應，很快地於2002年10月於都蘭糖廠舉辦第一屆都蘭山藝術節；同年年底及2003年，意識部落連續兩屆受邀參加臺東南島文化節漂流木藝術裝置計畫，而之前文化節的必備節目——大型木雕現場創作，則連續兩屆走下其文化政治舞臺，由此可見立體

人像木雕與漂流木創作的消長。2003年9月第二屆都蘭山藝術節，意識部落再次受邀參展，但不滿官方主導的活動安排與資源分配未能尊重原住民而退出；不再是過去被排除在支配場域外那般無力的他們，另於都蘭鼻海岸懸崖上推出「天佑都蘭鼻」創作，也達到一些媒體效應，這種帶有自主性的抵抗姿態，也成為他們占有論述權的方式。然而，其他原住民木雕仍是該屆藝術節的主要展覽類別，包括「希巨·蘇飛木雕展」及2003年過世的Eky(林益千)的「Eky木雕紀念展」，展場可見Eky從仿製作品、立體人像雕刻、木雕家具，到仿朱銘風格但兼有自我特色的〈硬硬春之戀〉系列作品。

從1990年代中期，不具可辨識性的族群符號的漂流木藝術引發疑慮，至2000年代初期，漂流木藝術已普遍為公部門所接受，漂流木藝術不僅是新的表現方式，更是一種新的觀看方式，它走出族群辨識的糾葛，解放了木雕創作者，也解放了消費者，進入更多層次的探索。



Eky 〈硬硬春之戀〉系列 2002



娥冷 穿越 2002



拉黑子·達立夫  
颶風計畫 2010  
(吳欣穎攝, 拉黑子·  
達立夫提供)

2000年代初期，新一代創作者雖出現自主抵抗的姿態，也有著掌握話語的企圖，但有時仍受制於經濟壓力與官方資源，而不易掌有完全的自主性。拉黑子·達立夫仍是這條路線較能穿透官方資源，從民間資源著手並掌有話語權力的創作者，無論是2005年於臺南新光三越展出，傾向商業收入的「原藝重現：當代原住民藝術家創作展」，2007年於臺北誠品信義店發表以細小、無用的漂流木枝條創作的「PONAL殘系列」<sup>1</sup>，還是2010年於臺北藝術大學展出、並獲臺

新藝術獎入圍的「颶風計畫：消失後的入侵」個展，皆可見除了創作本質的追尋之外，拉黑子·達立夫深諳如何以藝術行政綜理的配合達到創作的穩定性，而逐步朝自我設定的目標——卓越的藝術家之路邁進。

### 老一輩木雕創作者之轉型與凋零

自1960年代以來持續發展、主要生產立體人像雕刻的木雕師，隨著新一代木雕創作者之興起而逐漸式微；2002與2003年以漂流木為創作媒材的創作者進入官方臺東縣政



撒卡勒文物陳列館量產性木雕產品 (2011年攝)



臺東建和部落哈古木雕館 (2011年攝)

府舉辦之南島文化節，即是立體人像雕刻趨向式微的一個指標。現今仍延續此條路線的雕刻師，多轉而以自辦陳列館做為教育與推介族群文化的媒介，同時兼做為工作室，但行政與經營管理工作仍非他們所擅長，而需年輕一輩或專業者協助；有些則因年事已高或逝世，而面臨木雕及木雕師生命歷程所承載的歷史文化意義的紀錄保存問題。

七十二歲的哈古（1943-）仍以身為頭目的角色進行思考，眼見部落文化快速消逝與變遷，同時回顧外來宗教拆除部落集會場域並改建教堂的歷史，他希望以部落木雕館的方式，重建一個象徵部落文化的場域，其展示內容主要為哈古以神話故事與部落生活為題材的雕刻作品。惟哈古仍期望木雕館能兼有文化與產業效應。

上述由雕刻師自營的博物館，雖有心延續木雕發展，也具有族群文化推廣或部落認同凝聚的功能，但皆受限於博物館與產品經營管理能力，而使發展受限。而另一類如新一代創作者拉黑子·達拉夫與希巨·蘇飛於都蘭糖廠設立的工作室，由於所在地都蘭糖廠已成為藝文匯集及文化觀光景點，除了做為創作空間，也能自主性地公開展示、導覽與交易作品，並與公益平臺等民間組織整合與資源互享。他們掌握藝術機制的的能力仍勝於老一輩雕刻師。

另外同時浮現的，是老一輩雕刻師逐漸凋零，而作品是否具有文化資產保存價值的評估；而有形物質所承載的無形資產，更需在他們尚未凋零前，加速基礎性的研究調查工作。多數老一輩雕刻師的家人缺乏作品價值判斷與文化資產的概念，少數如沈秋大（1915-1996）的作品，由長子沈萬年珍藏，保存完整。同樣來自佳興村、已七十幾歲的賴合順（1938-），則年事已高、身體健康狀況不佳，不太能再繼續雕刻，尤其是

其所擅長的大型木雕。由於雕刻為一種需仰賴力氣與體力的創作，逐漸邁向老年的雕刻師，多無法使力雕刻，或者產量大不如前。雖然賴合順仍留有大量木雕作品，但因後繼無人、家族目前亦無人管理作品，其作品就隨意堆疊於自宅客廳，布滿灰塵，像個小倉庫。老一輩的雕刻師，其作品所承載的美學與歷史文化意義，須仰賴有眼力者依據木雕師的生涯動態與作品價值來掌握，進而建立基礎資料，或進行通報、揭露，但也須有文化資產單位的政策促成。

### 從「文化產業」到「文創產業」：設計與轉換能力

原住民工藝產業除了產品本身的現代應用，還有一塊珍貴之地，即將內建的生活文化內涵，透過傳統工藝外顯於主流社會或消費者眼前；而這就涉及了一直以來的商品與文化之間的符號轉換是否成功，即生活與文化內涵是否到位、表演語言是否過於誇大與扭曲的老問題。這種商品與文化間的符號轉換，涉及更為複雜的內外機制的掌握與轉換能力，在文建會（文化部前身）的文創產業政策提出約六年後，行政院原民會始正式納入設計研發之概念，體現於2008年4月公告施行之「原住民族工藝師甄選作業要點」與「原住民族工藝精品認證作業要點」（經濟及公共建設處負責辦理執行），申請資格為在臺灣從事工藝產品設計、研發及生產製作之原住民。從「設計」、「研發」、「品牌」等詞彙的使用，可見中央與地方的工藝產業概念，不再囿限於「傳統」與「技藝」的概念。但從相關施政結果（包括短期研習以達品牌改造），可見其「設計」、「研發」概念過於浮面，也仍未脫原住民藝術人才的預設與浮誇，阻礙了設計力的養成；對文創產品的觀念與品質也存有落差，例如



臺東都蘭希巨·蘇飛工作室展示之立體木雕（2012年攝）



行政院原民會舉辦之原住民族產業博覽會中，傳統形象的木雕人像。（2011年攝）



沈秋大作品由沈萬年珍藏，保存狀態完好。(2010年攝)



臺東機場原住民藝文展示區中，希巨、蘇飛與伊命的漂流木文創產品。(2011年攝)

2011年由行政院原民會所主辦的臺灣原住民文化創意博覽會中的一些木雕作品，與現今觀光區沒落的仿原住民木雕產品相較，未有顯著的差異。這類立體人像雕刻雖然依然存在於觀光區與產業博覽會中，但已呈現過時的現象。

繼之而起的木雕產業，則將漂流木發展成各種實用產品或家具，進入一般人的日常生活，而不再僅是異國情調的裝飾性擺設，並以臺東地區的發展較為熱絡。社區型木工坊則有前新興國小校長鄭漢文促成的「原愛木工坊」及前公東高工校長黃清泰開辦的「向陽樂校」木工坊等。引領花東漂流木媒材進入生活美學與創作的拉黑子·達立夫指出：「原住民生活產品，不需要為了刻意表現是原住民，而『為符號而符號』、『為族群辨識而辨識』」<sup>2</sup>。但漂流木生活產品入門者眾，競爭者多，也容易遭到淘汰，關鍵仍在於作品本身是否夠好。惟部落普遍仍缺乏設

計專才，離品牌建立與產業化仍有一段路要走；即便是優秀的漂流木實用作品，目前也尚未能順利產業化。傾向藝術的創作者，尤其處於尚待調整因應的狀態中。

進入2000年代，專業、創新與批判成為原住民創作者關注的課題，美學分析與價值逐漸受到重視，包括現代與當代藝術的建構、藝術做為一種抵抗與顛覆的角色並取得話語權等，而上述現象是先從使用木雕媒材的創作社群中產生與強化，由木雕佔據先導的角色。隨著商業與文化的藩籬逐漸消解與模糊，原住民創作不再著重於對觀光的批判，而強調商品與文化之間的轉化能力與設計力，族群辨識的枷鎖逐漸解開，原住民藝術不再以退入族群符號做為被主流世界看見的方式，或以差異符號招徠顧客；原住民藝術正從邊界的探索，轉向以開放的方式與世界連結。🌱

#### 註釋

- 1 此系列以漂流木枝條做為創作主角，刻意不挑選被視為比較有價值或可以施以雕刻造形的樹幹部分，看似限制、無用，卻展現另一種創作思想與趣味。
- 2 2012.5.20拉黑子·達立夫於都蘭糖廠接受筆者訪談時所言。