

從自己的位置談起

文/拉黑子·達立夫 (藝術創作者)

進入二十一世紀的我們，企圖跨越身份認同等社會性議題的思索泥沼，以整體人類存在的意義，發現自我存在的意義，並試圖與環境與世界主動產生聯繫與對話。

二十世紀末是自我意識蓬勃發展的時段，強調自由、開放、多元的社會價值觀，像一股強烈颶風由權力中心向島嶼土地的個個角落旋刮，連帶影響偏遠、邊緣、地處深山與海濱的部落同胞。那段時間是「山地」同胞追尋身份認同、自我定位、文化溯源與重塑、主體發聲，充滿熱情與希望的時段；同時也是對教育、經濟、政治、宗教、文化等相關社會性議題的詮釋角度與可能提出批判與質疑的年代。隨著「原住民」這三個字的確定與建立，各種鮮明、直接而凸顯自我的實驗與嘗試，從街頭運動的搖旗吶喊到搖筆桿寫字的文學力量，有學術界、文化界、教育界與部落青年等等的投入，大家紛紛從對話論談與文字敘述裡編織起對自己、對未來的期許與願景，一路下來的努力與行動，到現在逐漸轉為與藝術創作、與創意產業有關的呈現與發展。

早期為生活而離鄉背井的同胞們，特別是擁有自覺能力的同胞們，也在這股潮流與衝擊下，面臨思考與提問，最後並以選擇離開大都會回到自己的家鄉為依歸，進行每個人不同方式與途徑的實踐與探索。大家皆從原點出發，企圖為自己心中失去的母體的根，也為部落擺盪、漂泊的文化，進行重新建立或是再次挖掘的工作，無不是希望振興與發揚母體文化。



● 拉黑子·達立夫 (劉奕興) <流動>, 2006。(攝影:黃培宜)

以我出生、成長、離開又返回定居 (1990) 的東海岸這個區塊來說，如同我所選擇的返鄉並以文化與創作為終身志向的決定一樣，許多回歸部落的人也做了如是的选择。

以東海岸來看，因為部落傳統文化裡對雕刻這項技藝的實作狀態，並未像南邊的族群那樣，已經從生活需求的層面發展成為較成熟與較細緻的一項可承襲、可榮耀的特殊技藝，因此早期在談到所謂傳統雕刻上，普遍是用魯凱或排灣的形式與標準來界定所謂的「山地」雕刻。同樣的，因為東海岸的傳統雕刻發展較陌生，較不成熟，有部分人士也以傳統排灣的木雕形制做為自己的木雕風格，這不僅是受到古董商收購的趣味與方向影響，也受到地方政府舉辦的各項傳統木雕技藝比賽與研習的標準與評選結果影響。如台東的Eki林益干，師承父親的雕刻技藝，早期的作品以類似排灣與蘭嶼的、以具象的、具山地圖騰與符號的風格為題材。但是也確實有一些人，譬如我自己，在當時 (1991-1994)，並不採取以迎合商業收購或是主辦單位的口味這樣的方式進行創作，也因為題材似乎與那樣的雕刻作品毫無關連性或是不符合主辦單位的想像，而陷在自我爭辯與理清困惑與摸索發現的階段裡。

隨著所謂的「山地雕刻」變為「原住民雕刻」的時間裡，有人紛紛提出以傳統圖騰與具象符號為木雕創作題材之正當性的想法，同樣的，在木雕創作上較沒有傳統包袱的東海岸木雕創作者，譬如我自己，也從世代祖先生活的一塊土地上，企圖創造出屬於自己體悟到的、跟海洋或是跟祭典儀式的樂舞有關連性的、屬於這個時代的，自己的「線條性的符號」，並以此環境蘊含的內容與精神為創作題材與形制。這樣的嘗試確實與所謂「傳統」、「山地」、「排灣」的雕刻有很大的不同，也逐漸形成距離與另一個「支派」。

東海岸每年都有颶風，颶風帶來豐沛的雨水。短而急的東西向的溪流面向太平洋，每逢大雨，溪水便暴漲。或從中央山脈，或從海岸山脈，隨湍急溪水漂流而下，來到大海的漂流木，年年皆有。從南邊發源於中央山脈的知本溪開始，到中間發源於中央山脈又襲奪河川且切穿海岸山脈的秀姑巒溪，再到北邊花蓮的木瓜溪與更北的立霧溪，隨著颶風不同的登陸路徑而將深林裡的倒木隨豐沛溪水帶至太平洋海岸，各式各樣的木頭便在颶風過後群聚於海岸邊，且自花東海岸有人居住以來便與這些來自中央山脈或海岸山脈的漂流木建立起關係，形成花東地區居民運用漂流木的一個古老文化特色。

時至今日，漂流木與當地居民的關係，已經從早期的生活模式裡的實用功能轉變為承載部落文化的象徵與個人進行美學嘗試與藝術創作的媒材。也因為撿拾漂流木的身體勞動美感與背後所蘊含精神性的詩意，撿拾漂流木本身彷彿是創作的一種形式，當然，更是創作背後承傳文化與自我轉變的原動力。

由於漂流木的數量夠多，不同材質、不同形狀、不同特性的各色各式木頭，確實提供花東海岸一群從事木雕創作者不虞匱乏的材料。不同的人有不同使用漂流木的方法，不同的背景與不同的思考模式帶出漂流木不同呈現的可能。有人因為漂流木經過大自然那雙無人能比的創作雙手，而形成的自然造型與特殊節理，因為漂流木本身已經非常美、非常好看了，便在使用過程中完整留下漂流木原有的面貌；也有人 (好比我自己) 是將漂流木原有的形貌完全打破，重新思索，探看更深，企圖從具象、實體的漂流木生命中對照出環境、人類、部落與自我之間在時間與空間發展過程中的抽象性體悟與發現。無論以何種角度切入進行製作，無論以何種狀態面對製作，漂流木被使用為創作媒材，在族群文化與個人生命中扮演不斷嘗試、淬煉、挑戰的媒介與舉足輕



● 依命 (林志明) <山的呼應>, 2006。(攝影:林宏龍)



● 陳正瑞 <豐年祭盛裝>, 1996, 高雄市立美術館典藏。



重的角色。「漂流木被熱愛著，且被花東地區以外的人使用著，且持續被發現著新生命」這樣的現象，確實是存在且不可被忽視的。

在花東海岸有幾位持續以漂流木為創作媒材的工作者，因為地緣、族群與師徒的關係，是我接下來想談談的（由南邊往北邊略做介紹）。如果說我的搬運與撿拾漂流木的創作生涯已經有十七個年頭的話，這些同胞也在同樣的道路上如同我顛簸而行一樣，少也有十多年了。他們也希望能傳統制式的雕刻形式裡創造出屬於自己的風格，承襲祖先的智慧，但也挑戰自己，試圖在當下這個時段裡留下可能屬於自己也屬於族群生命的新符號。

伊命，偶也選擇在地石頭為創作材料，但漂流木仍是主要媒材。回歸部落後嘗試從老人之口與自己的想像雕刻出對傳統山中部落的追尋。有一系列命名為「山中部落」的作品，搭配卑南族細緻傳統刺繡紋案的豔麗著色，令人驚豔。此外也有椅子與刀的製作。可以明顯看到作品裡源自卑南母體文化的蛛絲馬跡與自己嘗試創造的「現代」雕刻形式。

阿水，也是選擇以漂流木為創作媒材，對人物具象的詮釋與呈現方式總有自己的獨特風格。或是從自己生活周遭的近處，或是從噶馬蘭母體記憶長河裡的遠端，也許是傳說故事裡的想像，一個個自然拙樸呈現的人物造型，但也有細緻簡約的處理。其作品在台東地區自有其重要性。

Eki，是前輩，性格率真自然，阿美族人的天性，幾乎日日與海為生。後期許多的作品常是在海邊生活，取材漂流木的同時現場直接製作。雕刻技法裡擅長大面積的方式直接完成。因為使用切割器具的純熟精練，可以從頭至尾完成一件作品，卻只使用一支鍊鋸，幾乎不用其他雕刻工具。有時僅局部處理的木雕作品卻已完整，再結合色彩的運用。特別不拖泥帶水的創作形式，作品粗獷簡潔而有力。題材多以海洋、人物與舞蹈為主，具象呈現。

希巨·蘇飛，深受都蘭部落影響，熱愛參與部落事務，也因此發現部落深厚的文化內涵而常常激動落淚。幾乎都以漂流木為創作媒材，題材來自神話傳說，早期有關樂舞的作品，最近有一「水鬼」系列作品，皆反應他對海洋身體力行的深刻體會。比較不同的是，他也用反諷的表現方法提出他對現代社會的批判。也從事跨領域的戲劇演出，在花東地區是嘗試性比較大的一位。

還有一位是從縱谷太巴壠部落出生的達鳳，他很早（1987）即接觸木雕，創作題材很多是來自部落文化與傳說故事。他的雕工極為細緻周詳，這也許跟他早年向外學習過傳統雕刻技藝有關。每一件作品的主題呈現完整而明確，處理漂流木的方式周到而講究。從作品裡看到很多他對部落文化消逝的感念。第一次個展便在部落故鄉舉行，此舉在當時頗具有深刻的意涵，不僅是第一位，也是第一次嘗試在部落裡為「年輕人現代的創作行為」與「部

落族人在傳統上對年輕人的要求與想法」之間，搭起對話的橋樑。

再北邊，便來到我自己的部落Cepo'，港口部落。前前後後也有幾位年輕人在部落裡以漂流木進行製作與創作。在這裡，我特別想要提出來做介紹的一位是Lekar，阿福。他接觸漂流木與所謂創作這件事情的時間，前後也該有七到八年。最初也以誇大而具象的方式呈現童年記憶、部落生活點滴與文化內涵，譬如一件取名為「吃魚的民族」的有趣作品。但是隨著時間的轉變與接觸層面的擴大與加深，更重要的是自我沈澱與內化的部分，雖然作品的數量並不多，但企圖創造屬於自己的符號的努力、企圖把自己的反省與體悟放進作品形式裡的努力，總在作品最後呈現出來的時候，讓人看見，譬如一件取名為〈當我流眼淚的時候就是我高興的時候〉（2006）的多媒材裝置作品。或許是因為自省的能力足夠，讓他在作品形式的呈現上也相對挑剔（不希望看見前輩的影子），這也許正是他的作品數量並不多的原因吧！

最後，不得不對自己這些年來的創作進行一些交代，也是必要的！回想起來，這真是既漫長又短暫、既辛苦又有趣、既困惑又喜悅的一件充滿矛盾的迷人之事。

在我的部落傳統文化裡並沒有「雕刻」這件事可彰顯，無法承傳先人的腳步確實讓我曾經感到沮喪，但是另一方面，卻也因是之故沒有包袱牽絆，可以自由發揮。從所謂「山地雕刻」到「原住民雕刻」，從所謂的「原住民藝術」到「原住民當代創作」，在這一條路上，無論名稱如何變化與定位，無論外在環境如何轉變，於我自己而言，心中那道「以土地、海洋為母體，以漂流木等具文化內涵的自然材料為媒材，以創作為發聲管道」的想法，愈來愈明確。然而，也許是先天不足的緣由，即使後天努力了，不安且缺少自信的結果，心中對自己的作品總也是不滿意與懷疑的居多。「應該可以更好吧？」對自己的作品，我總是這樣戰戰兢兢的以為。

從無到有的過程，看作品一件一件的做出來，總是因此發現更厚實更豐富的部落文化。不斷由外而內的自我內部轉化過程，我也總是無法壓抑的必須誠實面對自己的聲音，以不同於別人的方式，來呈現自己的作品。從海洋到山林，從溪谷到部落，有太多的感受，因此呈現在作品裡。

進入二十一世紀的我們，企圖跨越身份認同等等社會性議題的思索泥沼，以整體人類存在的意義，發現自我存在的意義，並試圖與環境與世界主動產生聯繫與對話。2007年，高雄市立美術館以南島當代原住民的藝術創作為題，展開一次台灣與世界對話的窗口，也讓生活在台灣這塊土地上的原初住民後代有一次完整呈現的發表空間與平台，但是在作品的量與質的考量上，大家似乎還有努力成長與調整的空間。

另外，就我個人認為一個比較迫切的部分，是有關論述的提出與發表。是否有足夠的、適切適當的參與、觀察與研究，不論是針對策展作業、作品呈現、展覽發表或是其他相關過程的討論與記錄，對未來的經驗累積與推動、執行方向的訂定，皆是非常需要且必要的。從去年開始，不論是國內創作者的館區進駐或是國外創作者的國內參訪，以及最近的國際性展覽，一連串的行動皆發現有它的未來性與可能性存在，但是要如何讓這件事真正落實到成為台灣當代藝文界所共同關注的一件事，要如何讓更多生活在台灣島嶼這塊土地上、有可能是所有南太平洋島民原鄉的這塊土地上的人瞭解，這是一件與你、我有直接關係的事情，那麼推動南島當代藝術的意義與價值，便更直接明確與彰顯了。■



● 達鳳·奇赫地〈部落〉，1997，高雄市立美術館典藏。



● 希巨蘇飛〈羽〉，2004，高雄市立美術館典藏。