





# 4.

## 嶄露頭角與重拾「頭目的尊嚴」

1991年，在本土化時代背景下，《雄獅美術》認為原住民藝術是回頭探索本土的重要代表，策劃了「新原始藝術特輯」。哈古從該雜誌所拜訪的手藝人、尤其是有著深厚雕刻傳統的排灣與魯凱族雕刻師中脫穎而出，受邀至臺北雄獅畫廊舉辦「頭目的尊嚴：哈古首次雕刻個展」。《雄獅美術》成為哈古等待已久的知音，木雕自此改變了他的人生，哈古更因此重拾頭目的尊嚴。

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts



【本頁圖】  
「頭目的尊嚴」展覽開幕茶會一景。  
圖片來源：哈古提供。

【左頁圖】  
哈古家園裡有木雕的一景。  
圖片來源：藝術家出版社攝影提供。

## 從鄉土運動到本土化，從族群到個人

1991年，主編王福東在《雄獅美術》發行人李賢文的支持下，策劃了「新原始藝術特輯」。王福東在策劃此特輯時，除了認為原住民藝術是回頭探索本土文化的重要代表，同時也思考如何與十九年前鄉土運動背景下所策劃的「臺灣原始藝術特輯」（1972年22期）有所不同，報導原住民藝術的角度應該有所突破。

1971年《雄獅美術》創刊，是主導藝術圈鄉土運動的主要據點。創刊隔年第22期由主編何政廣策劃「臺灣原始藝術特輯」，原住民藝術也在鄉土運動初期被納入主流藝術的視域中。

此專輯廣邀當時活躍或關心「臺灣原始藝術」的研究者與收藏家執筆，包括陳奇祿、高業榮、施翠峰及劉其偉等人，主要介紹族群藝術，尤其著重於排灣族與魯凱族藝術。這個階段的「臺灣原始藝術」概念，主要是族群藝術與文物，且著重於傳統文化的搶救與保存；而當時的時代背景，正是原住民族文化受到主流社會同化政策的影響與破壞極大的時期。

1991年的「新原始藝術特輯」，則是不同於族群藝術與文物的概念，希望透過原住民「手藝人」的自我闡述，跳脫過往的既定範疇。「手藝人」的概念，類似藝術界所著重的創作個體；希望透過創作個體，認識作品與個體，以及與社會的關係。

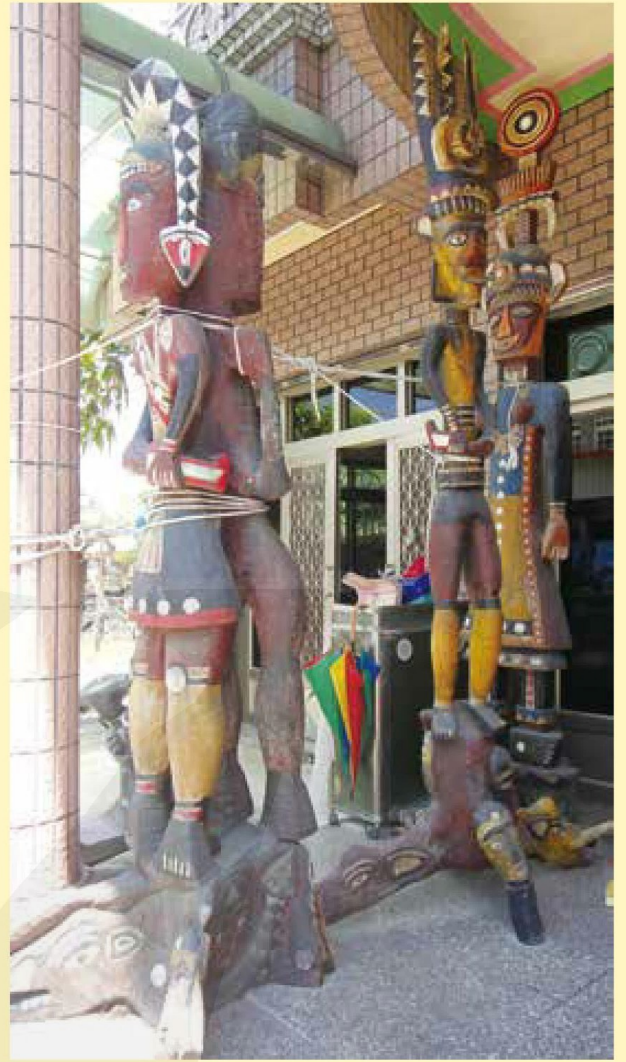
王福東分析完原住民藝術文獻與現況後，發現該專輯所面臨的挑戰為如何尋找「手藝人」。因為是開創之舉，而當時藝術界幾乎很少有關於原住民「手藝人」的文獻資料。王福東在〈與獵人共枕〉自述先是寫信給位於南投的九族文化村卻石沉大海，後來是詩人李敏勇建議可從甫於1990年發行的《獵人雜誌》著手，此雜誌發行人對原住民藝術或許有相關資訊。

當王福東拜會該雜誌發行人瓦歷斯·尤幹，瓦歷斯·尤幹一下就開出了十來個「手藝人」的名字，主要屬於南部的排灣族、魯凱族與

【右頁三圖】

達卡納瓦（賴合順）木雕作品。圖片來源：黃雅琪攝影、盧梅芬提供。







卑南族；在聽了介紹後，王福東預期因推動排灣族文化而在當時十分活躍的撒古流·巴瓦瓦隆，以及在藝術表現上獨具特色的陳文生（哈古的漢名），應是首要需造訪之人（P62表）。

王福東將此「情報」告訴發行人李賢文後，李賢文心情為之振奮，預期「新原始藝術特輯」的理念應該有機會落實。1991年3月，王福東與李賢文隨即南下先行一次初訪，以掌握推出「新原始藝術特輯」的可行性。首先拜訪之人為撒古流·巴瓦瓦隆，在撒古流的工作室中，他很快地畫出可參訪的手藝人的路線圖。撒古流熟知此區域、族群的手藝人動態，是當時外部社會進入排灣族內部社會的重要媒介。

隨後，撒古流開著吉普車帶領兩位訪客前往拜訪當時已移居古樓村的達卡納瓦（賴合順，1938-不詳，排灣族）、佳興村的沈秋大（1915-1995，排灣族）與高富村（1951-2012，排灣族，高富村剛好不在故未受訪）；接續至好茶村拜訪魯凱族陳志恆（1922-不詳），以及去年剛過世的力大古（1902-1990）的作品。

當晚李賢文與王福東兩人又趕往臺東，隔天凌晨2時許抵達大武後找到一家簡陋的旅店過夜。一早出發先是驅車至土板村拜訪朱財寶，雖沒有遇到人但看了作品，他們當下評估可惜數量不足以辦展覽。隨後，又驅車至臺東市建和里拜訪哈古。拜訪當天，李賢文就以雄獅美術畫廊的名義，邀請哈古上臺北辦展覽。積極邀展，反映了哈古的作品一定可以衝擊既有的原住民藝術觀念，甚至是刻板印象。這一訪，改變了哈古的生命。



【右頁三圖】

沈秋大木雕作品由兒子沈萬年珍藏。圖片來源：謝宛真攝影、盧梅芬提供。

【左圖】

哈古為卡撒發干部落製作的戶外雕塑。圖片來源：盧梅芬提供。





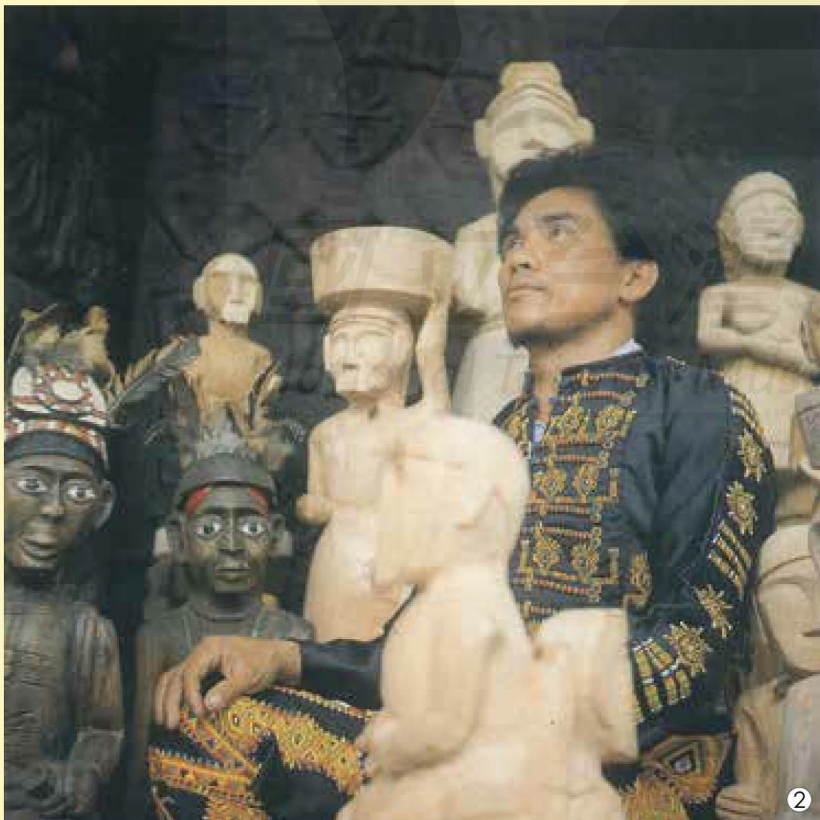




①



③



②

① ② ③ 高富村木雕作品。  
 圖片來源：謝宛真攝影、盧梅芬提供。

# 美術館

um of Fine Arts

④ ⑤ 陳志恆木雕作品。  
 圖片來源：黃雅琪攝影、盧梅芬提供。  
 ⑥ 力大古木雕作品。  
 圖片來源：詹秀蘭攝影、盧梅芬提供。







1991年《雄獅美術》「新原始藝術特輯」手藝人名單			
族別	受訪者	居住地	備註
排灣族	撒古流·巴瓦瓦隆	屏東縣三地門大社村	
	達卡納瓦(賴合順)	屏東縣來義鄉古樓村	
	沈秋大	屏東縣泰武鄉佳興村	
	高富村	屏東縣泰武鄉佳興村	無採訪
	朱財寶	臺東縣達仁鄉土板村	無採訪
	包天水	屏東縣三地門	
	峨格	屏東縣三地門	
魯凱族	卡拉瓦	屏東縣霧臺鄉霧臺村	
	陳志恆	屏東縣霧臺鄉好茶村	無採訪
	力大古	屏東縣霧臺鄉好茶村	訪問力大古女兒
卑南族	哈古	臺東市建和里	

## 誰能舉辦個展？脫穎而出的哈古

時隔一星期（3月27日），《雄獅美術》編輯部再組了一個五人小組，展開了正式採訪，採訪後撰文製作成「新原始藝術特輯」。該特輯可見對受訪手藝人作品的美學評析，還可見團隊對於誰可以辦個展的評估，包括佳興村的賴合順、沈秋大以及哈古。因為此行還有一個目的，評估可至臺北舉辦個展的手藝人，才具有「新」原始藝術的宣示意義。

該特輯所報導的手藝人，幾乎都從事雕刻。而哈古是如何在具有深厚雕刻文化的排灣與魯凱族「手藝人」中脫穎而出，至臺北辦個展？李歡在〈另一個素人美術家——哈古〉一文中先整體分析，「……並不是說我們先前見過的那些手藝人不夠好，而是他們的作品實在還不夠多，不足以開一個個展，頂多是集體來個聯展吧！」；而他認為「或者，像達卡納瓦（賴合順）的作品夠多又夠好，可是傳統的成分高了些，缺少了一點現代感。」達卡納瓦的作品每件看起來都像是博物館裡的精品，若要從這些手藝人之中，再挑選一位辦個展，達卡納瓦應是最佳人選。

在極末的〈現代獵人沈秋大〉一文，則認為以沈秋大的雕齡來看（沈秋大時年約七十七歲），雖然作品不算多，但「不過確有不少人物雕刻堪稱精品，我們愛不釋手，很誠懇地想請他北上開展覽。」但當



沈秋大知道是要賣作品的時候，就斷然拒絕了個展的邀約，因為：「我留著這些是給我子孫的，希望將來子孫看到我的作品時會想起我。如果您們要買，告訴我您們喜歡哪一個，我會照原型再刻一個賣您……。」

達卡納瓦的作品質與量夠完整，可惜缺少了一些「現代感」，未能符合雜誌原先設定的呈現新面貌。沈秋大的不少作品被比喻為「精品」，可見《雄獅美術》給予的評價極高；惟珍藏的作品留給後代堅持不賣，寧可接受原型訂製，因沈秋大年事已高，七十七歲高齡已不太能雕刻太多作品。

哈古則是在《雄獅美術》所造訪的木雕師中，作品數量最多，風格最完整；故受邀至臺北雄獅畫廊舉辦「頭目的尊嚴——哈古首次雕刻個展」（以下簡稱「頭」展）。這些手藝人，都不是專職的藝術家；大多處於農務的環境中，閒暇之餘雕刻，哈古亦是。然而，哈古能夠累積質量完整的作品，在於杜若洲的鼓勵，等待有一天被發掘、被看見。

## 等待知音，既期待又怕受傷害

哈古笑著回憶二十八年前的那一場改變了他一生的相遇，一個既期待又怕受傷害的相遇。1991年，哈古接到《雄獅美術》的來電約定參訪時間後，暗自忖度著這行人是不是如當初的伯樂杜若洲？是否能遇到知音，將自己努力累積的作品讓更多人看見。哈古回憶當時那個既期待但又沒有把握與自信的矛盾：「我的作品不知道夠不夠資格？」

和獨自在鄉下忖度的哈古不同，《雄獅美術》成員在還沒拜訪哈古前，就已對這位正式雕齡不到七年的創作者充滿期待。例如，撰稿人李歡在〈另一個素人美術家〉一文，描述自己在南下訪問前，就先在該年2月號的《文訊》雜誌看到哈古的作品，樸拙、敦厚，已撞擊了他的心；揣想哈古會不會是另一個素人美術家洪通，或是另一個朱銘。

該年3月，《雄獅美術》王福東與李賢文先行探查，第一次與哈古初見面，看到擺在院子裡、三件約30至40公分高的作品〈祖母牽孫



子〉、〈害羞的女孩〉與〈頭目的臉〉，《雄獅美術》直接了當地問，作品願不願意賣。哈古當時有種美夢成真的感覺——遇到知音。

但因為不是很了解行情，哈古反問對方願意出價多少。對方以一件一萬五千元購買，三件全買。因為平常務農、打零工，若遇天災如颱風或蟲害導致收成不佳，打零工的機會就會受影響、收入也就更加不穩定。哈古心裡忖度，這幾件木雕作品若賣出，可能有一甲地水田收成量的收入。哈古回憶當時欣喜的心情：「我只是個務農的人，有人願意買我的作品，自然就很高興的賣出。」

王福東與李賢文又追問：「還有沒有？」哈古從屋裡把木雕作品一件件搬出來，共約四十幾件，有種驚喜連連的感覺；眾人逐一欣賞，不時交頭接耳地討論，接著就提出了10月幫哈古辦個展的計畫。哈古有點抱歉的回說，因臺中有一個素人藝廊要在7月邀請哈古展覽；若10月辦個展，不知道前面的檔期是否已結束。《雄獅美術》為了搶得先機，提出提早到5月就辦個展。

面對如此急切與積極的態度，又再次讓哈古既期待又怕受傷害。由於過往和漢人相處時常受騙，例如哈古不介意與人分享作品，曾有人帶走作品後就沒有歸還，也沒有購買；故哈古再三確認：「真的要幫我開個展嗎？」《雄獅美術》以臺灣藝術界重要雜誌的信用，以及已透過展覽與購買作品支持過許多藝術家，請哈古放心，哈古才逐漸卸下心防。

相隔約一星期，《雄獅美術》帶著編輯團隊再訪南部排灣族與魯凱族的手藝人後，一行人再到臺東與哈古碰面。哈古笑容中帶著靦腆回憶：「為了讓臺北來的這行人認得自己，我特別戴了斗笠。站在巷口大馬路上等待，以免對方在方格狀的建和街巷內迷路。」哈古的口吻好似與都市來的專業人士第一次碰面，自己相形土氣。不過，這就是哈古，他總是最真實、自然的一面，且一致地，面對所有的人。

此次再訪哈古是「新原始藝術特輯」專輯封面計畫以哈古為封面照的拍攝工作，以及洽談展覽細節。哈古又是靦腆地回憶：「我也不知道自己是否有資格上封面？」而主編王福東在〈與獵人共枕〉一文中，則





【上二圖】

以哈古肖像和他的作品為封面的《雄獅美術》及「頭目的尊嚴——哈古首次雕刻個展」的海報。圖片來源：哈古提供。

幽默地描述，哈古是一個很上相的木雕家：「這人的姿勢也真能擺。」既然不用特別指導哈古擺姿勢，沒事的他就跟哈古分享了一顆檳榔。而《雄獅美術》243期封面照，是一位雙眼炯炯有神的哈古，讓人感受到一股自信。

工作人員非常有效率的當場訪談哈古、記錄下所有作品的內涵並進行拍攝工作，然後北返，準備籌劃「頭」展。記憶之河回溯至此，哈古再次滿懷感激地說出對杜若洲的感謝：「他是我的貴人，這些作品就是杜若洲鼓勵我累積作品的成果。」

## 心如小鹿蹦蹦跳：從陳文生到哈古

《雄獅美術》將展覽名稱定為「頭目的尊嚴——哈古首次雕刻個展」，特別選用了陳文生的母語名字——哈古，象徵了對哈古的母文化的尊重，此後哈古也才開始在作品上落款。「頭」展對哈古來說有著雙重意義，一是一位務農失敗的農夫，透過木雕重拾自我的尊嚴；二是一位頭目後代，想要重拾自我族群文化的尊嚴。

開幕當天哈古與妻子，以及一起北上的族人皆盛裝出席；還有早已





【左圖】

「頭」展展場一隅的鹿作品，展示文字「心如小鹿蹦蹦跳——哈古初展的心情」。

圖片來源：哈古提供。



【右圖】

「頭」展開幕茶會，哈古與《雄獅美術》發行人李賢文合影。圖片來源：哈古提供。

在臺北打拼討生活、甚至已定居於此的同族人，幾乎都盛裝出席，整個展場縈繞著歌舞慶祝的熱鬧聲。展場一隅有件鹿作品，展示文字「心如小鹿蹦蹦跳——哈古初展的心情」，訴說了哈古第一次個展，既緊張又在意的心情。

哈古印象深刻的場景是，潔淨的展覽空間裡，作品一件件都擺置在單色的臺座上，因為打光而更顯美麗；和放在家中客廳的情景相比，「好像升級了」，哈古呵呵笑著說。茶會現場有很多哈古口中統稱的「臺北的文化人」，給予哈古作品的評價——是原住民藝術的突破。四十幾件作品一天內全部售出，對哈古更是莫大的鼓舞。李賢文請哈古趕緊再做作品，但哈古說不可能，因他更在意的是把時間留給難得見面的「故鄉人」——在臺北工作的族人。哈古白天多在畫廊現場雕刻或受訪，每天晚上則和族人聚在一起。

主辦單位請哈古帶著雕刻刀於現場雕刻，以讓大眾認識這位「手藝



人」的立體造型功力。沒有經過專業藝術訓練，卻具有天賦的創作才能，以及有別於既定概念的原住民雕刻，例如圖騰或著傳統服飾的人物，哈古個展很快地引起媒體持續發燒的大篇幅報導。媒體報導的主要切入角度為「素人」，如哈古個展被喻為可媲美1976年「洪通畫展」的盛況；而「第六十九代頭目」所帶有的傳奇性則一再被媒體強調。

洪通以奇人奇畫崛起，畫作中從廟會鄉情孕育出民間造型的特殊語彙與絢麗色彩，一度引起藝文界的關注並熱烈報導；在1970年代鄉土意識高漲的形勢下，成為最具代表性的鄉土藝術家。而哈古在1990年代本土化的時代背景下，成為重要的本土藝術家。

「頭」展的成功，讓《雄獅美術》希望與哈古繼續簽約，且一簽就是五年；哈古需一年創作約二十幾件作品給《雄獅美術》，《雄獅美術》則提供每月基本生活費，每件作品再另外定價買斷。哈古可以在這五年內無顧慮地專注於雕刻，條件是哈古不能與其他人進行作品交易。這反映了哈古的作品的市場潛力，不過，哈古也會擔慮簽約是否會被綁住失去買賣的自由，而他又不太能衡量簽約的利弊。哈古的妻子則認為，由於過去務農失敗已虧損了很多錢；既然有這個機會就該把握，生活沒有顧慮，就可以專心做自己喜歡的事情。此段知音之緣就此又延續了五年，而自此哈古專心做自己喜歡的事，也改變了哈古的人生。



【上圖】  
「頭」展開幕茶會。  
圖片來源：哈古提供。

【下圖】  
哈古（左2）與李賢文（右2）等於哈古個展時的合影。  
圖片來源：哈古提供。