



# 從當代原住民藝術的考現學中 尋找原住民當代藝術史方法

林育世／樹德科技大學藝術管理與藝術經紀系專任助理教授

國立台灣美術館

*National Taiwan Museum of Fine Arts*

本專題報告「從當代原住民藝術的考現學中尋找原住民當代史方法」係綜合本人兩篇各發表於 2019 年的〈從當代原住民藝術的考現學中尋找原住民當代藝術史方法〉（原刊於「當斜坡文化遇到垂直城市－大山地門當代藝術展」展覽專刊）以及 2020 年〈時間長河在歷史場域中披瀝的身體圖像〉（原刊於《我們與未來的距離－臺灣原住民當代藝術》專書，臺北：原住民族委員會原住民族文化發展中心，2020）之研究心得，對於臺灣原住民當代藝術史的工具與研究方法，所提出的心得，並發表於本次「技術·身體·多重宇宙－2022 台灣美術雙年展論壇」中。

對於臺灣當代原住民藝術史的理解與書寫方式，我們第一個提出的考現學式的觀察法是臺灣原住民當代藝術與「臺灣原住民運動」間的臍帶關係。臺灣原住民運動開啓於 1980 年代中期，臺大原住民學生刊物《高山青》及「臺灣原住民權利促進會」的出現，揭開了臺灣原住民運動的序幕，原住民精英走上街頭為原住民雛妓、勞工、蘭嶼核廢料、「還我土地」、破除吳鳳神話等議題大聲疾呼，帶動臺灣政府全面檢討並落實原住民政策的高潮。原住民運動的出現，對原住民當代藝術發展的影響有幾下幾點值得觀察：一、原住民運動中對原住民族主體性的主張，逐漸地被社會接受並落實為政策，如「原住民」稱呼從原運人士的主張到被臺灣全體居民所認同。此一由「受支配的客體」轉變到「主觀認同（identity）」的過程中，原住民文化主體地位的自我確認，同時也為日後的原住民當代藝術的主體論述建立了基礎。二、原住民文學如田雅各、阿女烏、瓦歷斯·諾幹、夏曼·藍波安、莫那能及胡德夫等人的文學及音樂作品伴隨著原運出現，進而影響人心，是為原住民藝術中最先斬露頭角的部門。三、後期的原住民運動分為兩個方向發展，一部份精英被政府體制吸納成為臺灣原住民政策的制定者，一部份離開街頭回到部落，成為部落主義者，總體來說，均有利於臺灣原住民主體認同過程第二階段的深化與細緻化的表現，相對亦有利於美術運動在臺灣社會的著床與發展。四、由於原住民運動的經驗，許多原住民精英開拓了國際原住民文化交流的視野，亦有利於原住民當代藝術內容的逐漸充實與養分吸取。

第二個方法則是對目前臺灣當代原住民藝術家們的社群出身背景及來源進行描述。以大山地門原住民藝術社群為例，我們可以發現，關於大山地門地區的藝術家們，他們大致有四類來源：一、是來自「藝匠」家族的傳承，例如有著白浪·巴瓦瓦隆（漢名許坤仲）、撒古流·巴瓦瓦隆等藝術巨匠的巴瓦瓦隆家族，還有「現代琉璃珠」之父巫瑪斯·金路兒（漢名雷賜）分別由雷賜及雷恩兩個藝術家兒子繼承的金路兒與雷拉登兩個家屋的名字，另外拉夫拉斯·馬帝靈與馬郁芳姊弟的馬帝靈家，以及峨塞與尼誕·達給伐歷兄弟的達給伐歷家等等，這類藝術家的學藝過程來自家族淵源；二、是俗稱的「撒古流學校」，藝術家撒古流·巴瓦瓦隆自 1980 年代起就在部落裡開設工作室，既作為自己田調及藝術創作的處所，也是他親炙部落年輕人，帶領他們學習部落文化、從事藝術生產的處所，許多撒古流的學生後來也都成為出色的藝術家或工藝家；再來第三類則是出生在較為晚近的年輕世代，跟過去的藝術家世代比起來，他們有更為豐富的社會資源，例如進藝術相關學校或科系就讀而習得藝術創作技能；第四類，則是頭目或貴族家庭的身份，這類例如魯凱族好茶部落的峨冷·魯魯安，以及達瓦蘭部落的武玉玲等女性藝術家，雖非藝匠家族，但因出身頭目或貴族家庭，耳濡目染或繼承家中的物質美學與審美修養有關。

第三個方法則是有關原住民當代藝術家所處的世代問題，再以 2021 年徐文瑞與伊旦·巴瓦瓦隆所共同策展的「我們與未來的距離－臺灣原住民當代藝術」展為例，受邀參展的藝術家中，如果參照他們的出生年，計有哈古（陳文生）出生於日治時期的最後二年，其餘則有阿道·巴辣夫·冉而山、沈萬順、瓦旦·塢瑪、安力·給怒、米類·瑪法琉、魯碧·司瓦那、瓦歷斯·拉拜（吳鼎武）、伊誕·巴瓦瓦隆、尤瑪·達陸、巴勤發等十人屬於出生年介於 1945 年至 1965 年間，如果借用世界史的框架，適屬於所謂的戰後嬰兒潮世代；宜德司·盧信、撒布·噶照、伊佑·嘎照、瑪籟·瑪卡卡如萬（林琳）、張世凱、莎韻西孟、林介

文、東冬·侯溫等九人則屬於臺灣當代框架中的解嚴世代。其餘希巨·蘇飛、達鳳·咎赫地、張恩滿、馬躍·比吼、峨塞·達給伐歷得、莊國鑫、達比烏蘭·古勒勒、武玉玲、秦榮輝、瑪斯斯格·金碌兒(雷斌)、古勒勒·羅拉登(雷恩)等中生代十一人，或者再計入1970年代末出生的宜德司·盧信、撒布·噶照、伊佑·嘎照、瑪籟·瑪卡卡如萬等四人，則共有十五人，則是過去我們所習稱的X世代。緊接在戰後嬰兒潮世代之後出生的X世代，在這次的展出中佔有參展人數的一半，所具有的歷史世代意義則特別值得一提。X世代除了在西方主流媒體的描述中，具有「通常指欠缺身份認同、面對著前景不明朗、甚至惡劣的未來的一群青年」(John Urich)等特徵，這個世代也是中研院學者蔡友月所著的《達悟族的精神失序——現代性、變遷與受苦的社會根源》中所稱的因為時代與文化的斷差而在原住民族群中好發精神受苦現象的一個世代，恰恰也是臺灣原住民當代藝術人數最為眾多，生命歷程背景最多相似處的年齡層世代。居於歷史世代鏈接地位的原住民當代藝術X世代，其在藝術史中所佔的重要性在策展團隊篩選後，仍佔所有展出藝術家人數的二分之一強。

因為臺灣原住民藝術家的人數及社群規模在1990年代之後的大量增加，因此我們將「世代關連」作為深化考現學式的描述的重要工具。原住民當代藝術史考現學中的「原住民當代藝術衍發的世代假說」，與蔡友月所著的《達悟族的精神失序——現代性、變遷與受苦的社會根源》(臺北：聯經，2009)一書中所提出的以蘭嶼島上的達悟族原住民精神失序好發的世代差異模型相關，以下加以概要說明。原住民當代藝術「世代假說」模型的第一要件與社會及政經發展的歷程有關。以蔡友月的《達悟族的精神失序——現代性、變遷與受苦的社會根源》為例，書中將與蘭嶼相關的社會與經濟發展階段分為一、日據時期(1895-1945)，蘭嶼島上達悟族仍處部落經濟形式，二、「中華民國政府來臺初期」(1946-1960)，此時處於政治經濟學所分析的「進口替代、節制私人資本、發達國家資本」時期，三、「現代性衝擊下快速變遷時期」(1960之後)，此時則是所謂的「出口導向、快速資本主義市場化」時期。在第一階段日據時期中，日本殖民政府認為蘭嶼對其殖民統治沒有資本積累價值，而特意把蘭嶼封閉成為日本人類學家研究的後花園，因此這個歷史階段，蘭嶼基本上是不受外界干擾的。在第二階段一緩慢資本化時期。臺灣推行資本主義的生產方式，商品化、市場化的速度是相對緩慢的，而遠在離島的蘭嶼也因此尚未被商品化、市場化的資本主義生產方式大量入侵。在第三階段，1960年代後快速資本主義化時期臺灣本島越來越商品化、市場化、資本主義化的發展也就快速入侵蘭嶼，對蘭嶼政治、經濟、社會及文化造成巨大的衝擊，蘭嶼達悟族精神失序的歷史命運就從此開始。到了第三階段的巨大衝擊時期，又可細探蘭嶼達悟族精神失序問題的社會根源為以下三者：一、部落關係瓦解，在作者訪談的51位精神失序者中，清一色都有因為必須遷移臺灣本島的經驗。教育程度低，從事勞力密集、低技術性、高危險性、流動性大及替代性高的體力工，惡劣的工作環境、極度的被剝削、種種挫折、承受巨大的壓力；作者分析，這是達悟族人精神失序的社會根源之一。(所訪談的精神失序者中半數以上是在臺灣本島發病的。)二、家庭及家族系統解體，95%的精神失序者是青壯年世代—經歷或成長於快速資本主義化時期的世代。流離遷徙、夫妻分離、隔代教養、離婚、疾病、自殺、家庭暴力等等家庭不穩定因素，是達悟族人精神失序的社會根源之二。三、快速商品化過程酒精流入部落，酗酒、失業、貧窮、無助感、認同混亂之間的惡性循環是達悟族人精神失序的社會根源之三。

前述原住民當代藝術的「世代假說」，如果對照蔡友月前述的蘭嶼—第一達悟族受世代衝擊的差異分析，我們發現臺灣原住民族所屬不同世代與社及與經濟變遷之間的關係約略可描述如下三種：第一世代(60歲以上在日據時代或民國初期出生)，第二世代(1946-1981年出生)，第三世代(1981年以後出生)。

我們將原住民當代藝術相關的世代假說，依據不同的描述與採樣範圍，依序由原住民藝術家、排灣族巴瓦瓦隆家族、花蓮大港口藝術家等群體與世代關聯間的對照關係內容繪製表格如下：

第一圖：原住民當代藝術「世代假說」，對照蘭嶼達悟族精神失序背景社會政經因素

世代	出生於該世代的蘭嶼達悟族	出生於該世代的原住民藝術家與1980~90年代原住民運動之關係
I	日據時期(1895-1945)	參與或觸及：低
II	「中華民國政府來台初期」(1946-1960)，緩慢（國家）資本主義時期	參與或觸及：高 多人親自參與，整個世代的人被深度觸及。
III	「現代性衝擊下快速變遷時期」(1960之後) 出口導向、快速資本主義市場化 時期	參與或觸及： 僅以記憶或知識的型態存在

第二圖：借用「世代假說」，對原住民當代藝術家創作途徑的描述

世代	描述	代表性人物
I	出生年不晚於1960年代，日據時期及更早	Pulima家族中的先祖，部落精神傳承人物
II	親炙於第一世代，歷經部落內、外離散與遷徙之苦的第二世代	撒古流，拉黑子，哈古，伐楚古，伊誕，尤瑪達陸，希巨蘇飛，安聖惠，峨各，古勒勒（馬兒）
III	以集體記憶或知識系譜為工具的型態存在	東冬候溫，林安琪

第三圖：「世代假說」中對原住民當代藝術家創作資本的描述，以巴瓦瓦隆家族為例

世代	代表性人物	生活與工作樣態
I	Vauki Pavavalung 及其先輩們 白浪·巴瓦瓦隆	全排灣母語的精神文化及工法技巧
II	撒古流·巴瓦瓦隆 伊誕·巴瓦瓦隆	排灣母文化的傳承，現代技法的習得及應用
III	磊勒丹·巴瓦瓦隆	以集體記憶與當代知識為工具學習排灣母文化。以當代技法進行創作

第四圖：以「世代假說」對原住民當代藝術家的描述，以花蓮大港口部落為例

世代	代表性人物	生活與工作樣態
I	大港口部落老頭目	全阿美母語的精神文化，部落文化的傳承及捍衛者
II	拉黑子·達立夫	阿美母文化的復返與創造性的傳承，現代技法的習得及應用
III	「拉黑子學校」的成員藝術家們	以集體記憶與當代知識為工具學習排灣母文化。以當代技法進行創作

北排灣大社部落重要的藝術創作者、原住民當代藝術展人，同時也是巴瓦瓦隆家族成員的伊誕·巴瓦瓦隆於 2022 年受筆者訪談時，談到原住民藝術創作者與「世代關聯」概念間的關係時，說道：「我認為，原住民藝術家的關鍵的**第二世代**，跟他的創作資歷長短並無絕對的關係，甚至他出生的年代也不是嚴格的判別原因。而跟下面兩個事情比較有關，第一，他是不是往上有明確的「第一世代」可以仰慕與遵循，學習？在我們巴瓦瓦隆家族，這個第一世代指的是我們的藝匠祖輩，指的可能是上一世代的具有鮮明部落文化精神象徵的人或事。例如，拉黑子，尤瑪·達陸，希巨·蘇飛等人。第二，這個「第二世代」必須受過「原住民運動」的洗禮與觸及，才會有關鍵性的創作內涵。2001 年的「意識部落」，到「反美麗灣」則可視為 1980 ~ 1990 年代原住民運動精神的延續。

### 結語

本專題報告試圖提出一種根據臺灣原住民當代藝術發展脈絡中的諸多可觀測與考據的現象，如與世界原住民意識相關的 1980 年代臺灣原住民運動，以及原住民藝術家的出身來源考據，及原住民藝術家所屬的世代板塊與部落內外的社會與經濟變遷之間產生的衝擊與拉扯等內外區力之間的連結等等，作為一種閱讀與書寫臺灣原住民當代藝術現象的新觀點，更期許以此為基礎討論建立與發展原住民當代藝術史的書寫方法學的可能性。

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