

第六章 當代原住民藝術的幾個趨勢

第一節 去脈絡化與文化再製

原住民藝術往往不可避免的產生脫離脈絡的現象。博物館收藏社會文化生活的見證物(標本器物)，是物質文化保存與維護工作被視為不得已、但較合理的場所。近年來博物館的新觀念即要求館務活動有文化傳遞、互動、思想啓蒙的積極功能。除了自然的破壞、戰火的摧殘之外，臺灣原住民的標本流落於海外者，以日本的天理大學參考館、東京大學、大阪民族學博物館等處為多。為了配合日本殖民政府的南進政策，其時日人的蒐集顯然是較有意識與步驟，戰後又挾其經濟力大肆收購，雖未能得知其詳，卻可推測必積聚不少標本。

光復後，國內雖然未有明確的政策支持文物及其他非書資料入藏管理的積極有效的方法，幾個研究教學機構(如中央研究院民族學研究所博物館、國立自然科學博物館人類學組、臺灣大學人類學系、國立臺灣史前文化博物館籌備處、國立臺灣博物館、政治大學民族學研究所、中央圖書館臺灣分館、臺南市永漢民藝館、順益臺灣原住民博物館)也有下述的標本收藏品、錄音帶、錄影帶、照片、畫片、模型、古文書與出版品。前述幾個機構的土著文物之收藏計10,000件。如果包括登錄不善，以及廣佈於民間收藏家的收藏品，則目前現存於臺灣的南島民族文物收藏，應在20,000件左右。

脫離了社會文化脈絡與歷史情境的標本文物，卻又弔詭的見證了一個族群生活痕跡與思考方式，是不可替換取代的文化資源。配合社會文化體系的認識，管理良好的標本文物，可以做為科學研究、具啓發性教育展示的例證。

在博物館的運作之中，對於各族瀕臨消失邊緣的文物，除了收藏必須有整體性及系統性的考量之外，這方面的收藏管理機構急待解決的問題是收藏與展示預備及製作空間需求的增加，收藏與管理經費的籌措，蒐藏、管理、維護、修復方法的改進，並建立各

機關間互通網絡。或考慮如何使博物館內的收藏品，以圖錄或其他方式編纂，增加蒐藏品的「可用」與「可及性」。其中「可用」的層面，由於標本是被「抽離」於其社會文化體系，而牽涉「再脈絡化」的要求；更牽涉使其轉化出對當代生活的意義、增加知識上的瞭解之功能，而能形成知識與物質形式上的「再繁衍」。

各地方上簡單且小型的文物館，可以協助文物的蒐藏與展示，特別是在保存與呈現地方性的特色與獨特的發展史上，可以獲得較好的成果。國家公園則因其具備獨有的生態與原住民人文資源，可以做為原住民文化保存的一個重要基址，傳統文化在此可與原有生態和社會制度相結合，各族人士也較易接觸到其所擁有的文物。雖然如此，這些單位無論從蒐藏標本、保存文物或提供休閒等標準來看，對待文物的態度、對文物原處於更大社會文化、對其獨特的意義觀念，沒有正當的建立起來。因此，由於文物館還是被抽離於原有的社會文化而成立，這些相關單位組織與社會資源未必有利於該族群；承辦人或整個社會因不瞭解或能力不足，不明白成立這些機構的真正要義所在，往往只有聊備一格的心態、將之視為官僚行政在執行「文化建設」時的一小部份工作，便使得蒐藏品的價值大打折扣。

在幾個文化保存的形式之中，文化村或園區的設計，有助於以「脈絡」、「整體」的方式展現文化現象。目前此類展示臺灣土著民族的場所有二個，分別代表政府與民間對待少數民族的態度與基本方式，也顯示出個別的缺陷。



博物館中的阿美人與鄒人形象



博物館展示中泰雅人的器物與服裝



博物館展示中的魯凱服飾

(一) 九族文化村：做為商業經營的九族文化村，以仿製木雕及根據日據時代千千岩助太郎一九三七年至一九四三年之調查所復原的各族建築展示為主，邀請各族長老參與建構，並經常有來自各族的表演以及族與族之間的歌舞比賽活動。62公頃的園區中，除了依九族分村展示外，雖有表演館與文物館的設置，但文物的蒐藏並非此文化村的重點工作。

(二) 行政院原住民文化園區：民國七十年由中研院民族所完成規劃報告，七十四年十月成立臺灣山地文化園區籌建委員會，七十五年十一月管理處成立，七十六年七月十八日完成第一期開放，七十七年七月第二期開放，完成九族四區傳統建築聚落文化及其他綜合設施的展示，總面積廣達 82.65公頃。相關的視聽館、工藝館、文物陳列館、生活型態展示館等次第成立，發揮的效果卻不大，削弱園區整體配置所可能達到的功能，也使其展現在外的資源，沒有強而有效的後援(如資料庫、專業研究、展示規劃人員、教育人員、技術人員)的支持。

由於商業取向的關係，九族文化村構造極多不屬於臺灣原住民文化生態的事物，以及經改頭換面的歌舞展示與文物販售。真正的原住民社會結構與文化價值的要點，在此處沒法得到參觀後的啟發。而行政院原住民文化園區，雖然經由中研院民族所專業的人類學家與建築學者從事深入規劃，期待它不只成為休閒遊憩之所，更要成為南部原住民族研究與資訊的中心，並通過有系統的研究設計，來帶動戶外博物館的整體展示、社教活動等功能與目的。但到目前為止，其整體的規劃未見落實，營運也遭遇極大的困難，要期待其通過形的展示達到社會體系、技術體系、觀念體系之傳達，尚有待努力。這方面的不能成功，不但顯示出原住民文化的邊緣特徵，也牽涉到整體的經營與目前一般人在面對文化的基本知識與態度。

事實上，原住民本身亦有運用傳統的形式與圖案、從事微小模型的建構。例如：達

悟拼板舟、臺東布農部落為募款而做的石板布農屋為博物館收藏而做的家屋模型如魯凱的石板屋、阿里山鄒族的會所、卑南族的少年會所等都是。

造船對達悟族傳統男性而言是必備的謀生技藝，一般都是在飛魚季結束時開始造船。造船、刻船往往都是以一把斧頭完成，刻上文飾的船，需要通過儀式活動才可下水。蘭嶼島上的男子多半擁有傳統刻船技藝，並且嘗試製作小的模型拼板舟。由於目前蘭嶼拼板舟如非經鄉公所許可無法出口，模型船木刻一方面也滿足了觀光客的需求，提供島上人民另一種經濟上的出路。

綜合來說，去脈絡化的藝術與工藝，也有可能成為文化再製的基本素材。

第二節 追求文化認同

藝術活動不止滿足創作的需求，也結合弱勢族群的文化認同過程。例如，南部族群的雕刻，已不再和往日一樣與日常器用、階層制度的關係緊密結合。目前木雕品的藝術創作成分愈來愈重，創作的目的是為發揮個人自我的創作力；另一方面，因為族群意識再興，木雕等藝術表現又得以和族人的生活再行結合。因此，現在雕刻已不再是某些人的特權——以排灣和魯凱為例，以前只有貴族才進行雕刻活動。但在圖案應用上，仍



博物館展示中的魯凱家屋模型



魯凱人邱金士詮釋傳統家屋形式



當代原住民雕刻作品



當代原住民雕刻作品

有所區分。例如人頭、百步蛇、陶壺等圖案仍是屬於貴族階層的；平民階層用的圖案則多以日常生活為主題，如狩獵、耕作、舂米等。以「第一屆臺灣原住民巨型木石雕展」為例⁵⁵，來自九個原住民族群、二十二位藝術家，分別以木雕、石雕、板雕、織藝進行現場創作。主辦單位多元文化協會理事長愛麗斯表示，原住民的文化向來被視為邊緣，能夠到大安森林公園來進行創作，原住民藝術家們覺得有種被大都會接受的感覺，認為到此處創作是種成就，對原住民來說相當具有意義。事實上，以文化作為創作基地的雕刻家，出現在南部幾個族群。

著名的排灣人撒古流（許坤信）。自一九七九起至一九八一年便嘗試帶動部落發展傳統手工藝，並開發傳統工藝市場。一九八一年至一九八五年再製作失落的陶壺工藝，重建陶壺的完整類型。一九八四年成立的「撒古流工作室」，從事培訓石雕、陶藝、木雕人才，影響深遠。一九九二年開始，以三年的時間改良沒落的傳統石板屋，以求符合現代之居住空間又不失排灣石板屋的特色及精神。事實上，撒古流自一九七九年至一九九五年長期在原住民部落做田野調查，熟悉族人生命脈危機。於一九八八年開始繪製「民族學校」，想像一座可供族人了解民族智慧的基地，以期族人在適應現代社會的同時，亦能使原住民諸族群的文化建立成一個多元特色的社會。他的主要著作：《衛生安全》漫畫（1986）世界展望會，山地陶（1990），《排灣族

55 89年11月25日起，在臺北大安森林公園展開，展期到12月17日為止。

的裝飾藝術》(1993)臺灣省政府教育廳，《排灣、魯凱民族文化學園計劃書》(1994)國立臺灣史前文化博物館籌備處通訊第四期等，配合其具前瞻性的文化工作，已成為排灣人透過圖像觀看、思考世界的代表作。

排灣人峨格(馬建男)十二歲時刻了一件木雕百步蛇，是他生平第一件作品。十三歲用水泥作了一個面具、十八歲用螺絲起子為工具雕刻等身高(約一百八十公分)的木板及門楣，二十六歲時再用螺絲起子雕刻十餘件木板壁飾。一九九〇年，峨格參加臺灣省政府原住民行政局傳統石雕班結業。一九九一年到「撒古流工作室」學習製作陶壺，認識了專業雕刻工具。一九九二年自組「峨格手藝工作室」，與妻子拉法吾斯共同創作。一九九三年參加臺北車站大廳藝廊「原住民手工藝巡迴展」。一九九四年參加「國際陶磁博覽會」全家人的作品皆參與展出。一九九五年，臺灣省手工業研究所木工技藝訓練結業，入選臺灣省工藝設計競賽，參加臺北手工業研究所「原住民手工藝聯展」，同年當選臺灣原住民才藝楷模。一九九六年獲得三地門鄉八十五年度「優秀文化藝術工作者」表揚。一九九六年「生命與傳統：峨格雕塑展」在臺灣原住民文化園區展出。



達卡那瓦的木雕

第三節 以原住民為主體的創作觀

當代原住民的藝術出現以原住民族為主體的創作觀。也就是說，是否可以被視為一種「原住民藝術」，應該以創作者的「身

分」作為判準。這樣的觀點普遍的見之於當前的文化藝術評論者、藝術家，涉及我們究竟是以何種主體的立場來觀看、詮釋世界。卑南人哲學家孫大川便極具啟發性的指出：（原住民的藝術如）原住民文學（不止）應嚴格的界定在「具有原住民身份」的作者的創作上，也應當將「題材」的限制拋開，勇敢的以第一人稱主體的「身分」，開拓屬於自己的文學世界⁵⁶。

事實上，原住民的藝術近年來捲入真假辯證、牽涉藝術創作之主體性的問題，其中臺北市新近設立的「原住民公園圖像並非原味」的爭議，便是一個突出的例子⁵⁷。原住民主題公園圖像及石雕被批評為：呈現風貌全由「漢人意識」認定，公園內設置十三座原住民圖像石雕，並非由臺灣原住民創作，而是在大陸雲南雕刻完成之後運來的，批評者認為：「圖像完全看不出代表臺灣那一族原住民」。這個事件至少顯示出兩層不同的意涵。首先，公園內的石雕「都不是臺灣原住民的作品」；其次，原住民藝術家批評「這些圖案扭曲原住民文化」。前者以族群的政治正確為訴求，後者則與藝術創作（以及信仰）所涉及的文化真實性相關。

如前面的章節所透露出來的，文化的內在告訴我們，不但陶壺具有的性別、用來創作的不同生長時期的自然物具有不同的性質，編籃者、製陶人、甚至使用手工藝成品的人，都有性別的限制。藝術的多樣化表現，依賴於文化的種種規則。排灣族與魯凱族是以貴族領導社會的族群。貴族家屋的雕飾就是社會地位與權力的表徵。家屋的立柱、簷下橫木、檻楣、門板等都裝飾了式樣化的圖案。如前所言，在石板上浮雕的排灣族正面祖先立像，通常是左右對稱、雙腳直立、雙手舉在前胸，並搭配百步蛇圖樣或幾何形狀

56 孫大川2000〈原住民文學的困境〉，載：《山海世界：臺灣原住民心靈世界的摹寫》，頁：152。臺北：聯合文學。

57 參見：劉時榮 2000〈原住民公園圖像、並非原味〉。《聯合報》，89/5/4。

的紋飾。這些文化的形式與主題，依舊深刻的影響到當代排灣族與魯凱族雕刻師。

已經過世的屏東佳興部落的沈秋大(排灣族)是著名的原住民雕刻家。日據時代沈秋大曾在高雄學過木雕，回到部落之後便嘗試走出屬於排灣族自己的立體雕刻風格。創作的主題是從小便熟悉的族人生活中的打獵、勞動的形象。這些源自傳統的作品，細看頭部上寬下窄，臉部特徵有明顯的雙眼皮與高鼻樑，左右鼻孔上方各有裝飾性的弧線，嘴形含笑。雖然人物造型多半重複或類似，但是刀法簡潔俐落，造型穩重厚實。同族中受沈秋大影響極深的有高富村具有部落頭目身份，曾跟隨沈秋大學習雕刻，因此表現出人物上寬下窄的臉形與加了弧線的鼻樑。

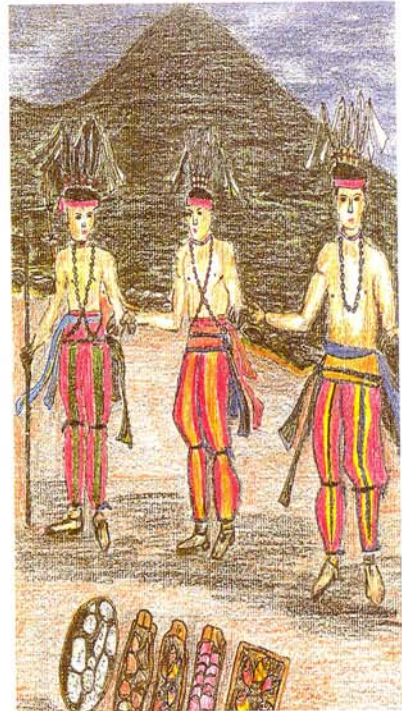
此外，屏東古華部落的排灣族貴族賈瑪拉，父親也從事雕刻工作。賈瑪拉不但从小就喜歡繪畫，曾學過一陣子的寫實肖像畫，與高富村維持著亦師亦友的關係，其石雕與木雕都可看到高富村的影響。近年來開始嘗試布畫創作。粗棉布經過初步處理之後，直接用不易褪色顏料上色。色彩的選用仍延續傳統排灣人的白、黑、紅、黃。取材也多自傳統出發，如婚禮儀式中的古陶壺、感謝祖先留下的小米、慶豐收時宰豬殺魚並感謝太陽幫助等主題。即使主題中有較不同於傳統式樣的表現，如賈瑪拉逗弄隨行小狗的自畫像，依然戴著貴族的頭飾作獵人打扮；新形式的繪畫構圖可以圓碟形狀為基準，周圍排列了傳統日用器皿與農獵工具。



排灣人代表性的雕飾

第四節 原創藝術的探索

當代藝術不免有原創性的嘗試。目前阿美族雕刻藝術中的「漂流木雕刻」頗具特色。所謂「漂流木」就是海邊撿回的廢棄木頭。阿美人將「漂流木」加以雕刻。三十出頭的達鳳就是一個漂流木藝術家，和前輩季·拉黑子一樣，他們常到海邊尋找漂流木作為創作素材。達鳳說「海邊多的是漂流木，看到「廢物」在自己手下成為一件件作品時，感覺真是很棒。」⁵⁸。



阿美人季拉黑子的畫風與阿美文化內容

阿美人劉奕興(季·拉黑子)是傑出的雕刻家，早年曾在臺北從事室內設計工作，後來回到花蓮故鄉，在秀姑巒溪畔築屋而居，積極的探索以「阿美族母文化精神」為基礎的藝術創作。為了在傳統的基礎上從事新的創作，季·拉黑子搜集阿美族歌謠、神話傳說，也研究部落史。一九九〇年開始木雕創作，第二年受邀參與「藝術家椅子聯展」，同年，又參與「藝術家衣服聯展」(展出木雕作品)、以及花蓮「多羅曼」展 ---- 阿美族文化系列。一九九三年的「驕傲的阿美族」個展，也是〈椅子〉系列。

新的媒材如油畫也有人嘗試。例如，達悟人黃清文(傑勒吉藍)，便有《最後的豐收》、《何去何從》等作品。新竹縣尖石鄉的泰雅人賴安淋(安力·給怒)，更受過專業的訓練，舉辦過數次個展與創作展⁵⁹。主要作品為《老者》、《泰雅爾母子》以及「愛·生

58 李蓮珠2000〈原住民雕刻藝術大受矚目〉，《大成影劇報》，89/8/7 22:02。

命·尊嚴」系列，畫中詮釋了做為人應有的本質，他說：「唯一能內聚一切美善的是愛、自我肯定、自我創造、自我超越的是生命，有自知、自覺、自決本能與表現是尊嚴。」強調神按著自己的形象造了人，也將這些做人的屬性賜下，使人身變得無可計量，人的回應是去重視它，並重新建立與神和好，與人共融的關係，「愛·生命·尊嚴」才有可能被實現。接受高等教育又信仰西方宗教的安力，藉著藝術的表達，提昇人性的價值，成為他的生活見證與創作的目的。

藝術擁有溝通行動上象徵或隱喻的內涵，因此「轉換」便是其中極重要的動力。轉換的工作是雙向的；而使用象徵符號、學習使用象徵符號、理解象徵符號，是藝術表現的重要面向。象徵符號包含極多由創作者操控的抽象要素。而一幅「幾可亂真」的肖像，不論其如何逼近「真實」，只是他所描繪對象的一種「轉換」。

藝術因受其所處時代文化形式的影響，變成一種不是全然地個人的創作品，而是文化的產品⁶⁰。藝術的表現往往有其自成一格的傳統，因此文化與文化間可以出現極為不同的藝術風格。藝術風格往往是明顯的，而且是可以被辨認的。在變遷的過程之中，這些風格通過個人詮釋所進行的累積性的再創造(reproduction)，便構成了藝術形式發展的基礎。

59 中國文化大學美術系畢業(1986)。美國紐約視覺藝術學院研究所創作碩士畢業(1992)。玉山神學院研究所道學碩士畢業(1997)。個展：1999年臺灣原住民文化園區管理局「愛·生命·尊嚴」作展。1996年臺北市立美術館「愛·生命·尊嚴」創作展。1994年花蓮文化中心「新異象系列」創作展。1993年臺北彩田藝術空間「畫靈系列」創作展。1991年美國紐約法拉盛第一銀行畫廊「幾何系列」創作展。1986年臺北中國文化大學華岡博物館「油畫首展」。參加展：1997年紐約—臺北「新市民美學空間·花蓮」。1997年臺北原住民文化祭「臺灣民俗北投文物館·臺北」。1995年「詮釋·尊彩」尊彩藝術中心·臺北。1994年「人與空間的對白」尊彩藝術中心·臺北。1992年Selections from the MFA Special Projects·Visual Arts Gallery·紐約。1991年「紙藝展」福華沙龍·臺北。

60 參閱：王嵩山1988/1997《扮仙與作戲：臺灣民間戲曲人類學研究論集》，頁：18。臺北：稻鄉出版社。

不同於現代社會，在族群藝術的領域中，強調「可理解性」比強調「創新」更為重要。現代西方社會由於強調藝術的形式之創新；有些時候，現代的藝術家們甚至信仰「不創新就等同於死亡」，這使得一般人爲了理解和欣賞藝術，便不得不求助於專家來作解說。因此，在現代社會出現專業的藝術「詮釋者」。藝術或文化機構開始生產創作者、評論者；另一方面，非學院的藝術家則往往在一個對立的場域開創另一個表現系統。這個現象說明藝術的形式與社會文化體系的本質有極大的關係；而藝術人類學研究所強調的重點之一，就在於把藝術、技巧的行爲放在整體的社會文化脈絡中來瞭解。

第五節 原住民意象之挪用與拼貼

原住民意象的被挪用與拼貼是目前常見的現象。對於「原住民風格」的喜好，是當代社會的一部份。挪用與拼貼往往不只是平面的，也是立體的。秀麗的三地門地區，自日據時代即已被規劃爲風景區，至今更以豐富的「原住民文化」著稱，成爲國內原住民藝術家的創作基地。排灣族的藝術家撒古流，蜻蜓雅築珠藝工作室的施春菊，峨格手藝工作室都是當地的駐鄉藝術家。三地門鄉的排灣族、魯凱族的「原住民風格」顯著，建構出臺灣人對於三地門的印象。

三地門不只是排灣族文化形式的保留地，已經發展爲新生代的藝術部落。例如，原住民藝術在「古流坊」有上百件風格特殊的創作收藏，儼然成爲南臺灣老中青藝術工作者的展覽館。峨格(馬健男)的陶壺、木雕作品在這兒可以看得到。「古流坊」創始的裝潢格調還是出自撒古流之手，以流行又不失古典的手法蒐集當地藝術作品，並規劃成仿如置身原住民花園中的空間。

「蜻蜓雅築工作室」⁶¹則是頗具規模的原住民文化教室。琉璃珠擁有美麗的集體記憶。傳說中，孔雀王子深愛排灣族大頭目的女兒，很想娶她為妻，於是王子從天際飛翔而下，撒下多彩絢麗的琉璃珠作為聘禮，隨後與公主消失在彩虹的另一端。所以，傳說中的琉璃珠又稱為「孔雀珠」，成為排灣族人最珍視的珠寶。每一個琉璃珠子都有各自的畫法與名字，隱涵一個古老的傳說故事與意義，好比護身避邪的黃珠(vurau)、守護排灣族祖先居住地的土地之珠(cadacadagan)、代表頭目身份的太陽之光(mulimulitan)等。琉璃珠至今不但作為婚禮中的聘禮、家族傳承的寶物，更是每一位排灣族人必備的佩飾。

對當代的三地門排灣人來說，製作多彩並富變化的琉璃珠，不止是創作、更是族群神話再生的方式。因此，珠藝創作者除了傳承排灣文化外，也試圖將琉璃珠手工藝再發展，比方說把各有故事的琉璃珠與中國結相結合，搭配服飾或裝點個人品味。「蜻蜓雅築工作室」最重要的使命就是讓有才華的原住民在自己的故鄉，以祖先留下的二十多種色彩、上百種圖案，勾勒琉璃珠的藝術價值與未來。「蜻蜓雅築工作室」平時可供參觀，並舉辦彩繪琉璃教學活動。

在全臺灣的原住民藝術家當中，排灣族撒古流的作品分布相當廣泛，從臺北市區的漂流木餐廳、屏東縣三地門鄉公所到

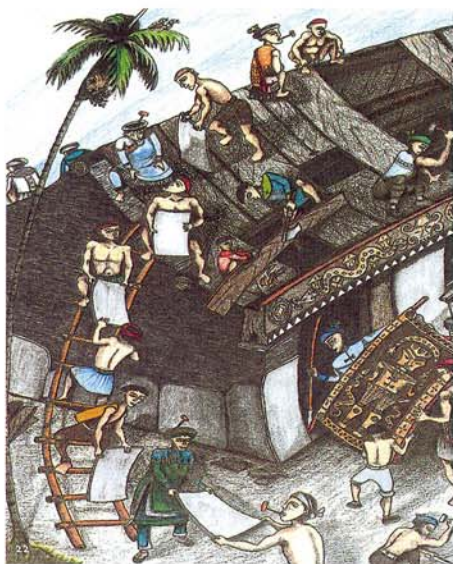


原住民風格的工藝品與藝術進入市場

61 施秀菊於一九八三年創設。

臺東縣的布農部落，都有撒古流不同創作主題的作品，而大多數的作品都是撒古流位於三地門鄉的工作室內辛苦完成的。成立於一九七八年的撒古流工作室，是三地門最早成立的原住民工作室之一，座落在山崖上的工作室目前仍以簡陋的木屋為主。

身為在地藝術家的撒古流，作品也散布於村裡的各個角落，例如三地門鄉公所便是結合公家與藝術家的力量，經過撒古流的巧手設計後，原本平凡的辦公大樓加上庭園門面、雕塑的裝置後也彷彿置身於藝術庭園之中。雖然如此，藝術作品與環境的難以維護令撒古流傷心；甚至覺得自己在村裡的作品，被任意棄置而成爲一種「垃圾」，也因此撒古流不再輕意設計公家的案子，而以私人的設計案爲目前創作的主體。撒古流的認知與行動，突顯了原住民意象之挪用與拼貼的問題。



排灣人撒古流的畫風與排灣文化內容



排灣人撒古流的畫風與排灣文化內容

第六節 藝術的再脈絡化：族群、社區與藝術

爲了擺脫藝術邊緣化、去脈絡化的威脅，原住民族開始思考再脈絡化的方式。比方說，霧台、臺東的布農部落便是很好的例子。霧臺鄉位於屏東縣北端、海拔一千公尺左右，共有霧臺、阿禮、好茶、大武、吉露（舊名去露）、佳暮六村。其中霧臺村已發展出觀光的氣氛，其他部落則維持傳統。霧臺村聚落分爲「上霧臺」及「下霧臺」，分別設立了結合了藝術創作的休閒山莊、民宿。藝術的表現納入整體的部落空間。霧臺屬於魯凱族所有，而山腰處的三地門則屬排灣族。兩地隔鄰而居，在築屋、服飾製作、飲食等方面相互影響。前述的三地門因交通方便且不必辦理入山證，更成爲觀光遊憩的地點，擁有許多傳統服飾、琉璃珠工作室。更具規模的、新近創立的藝術村落，見之於臺東的「布農屋」。



雕刻造型被運用在太巴壘國小的壁飾



太巴壠社區協會聚會所中的創作品



霧臺魯凱豐年祭（廖紫均攝）

臺東縣延平鄉桃源村，在群山環繞的河階地形上，布農族牧師白光勝和他的五個兄弟姊妹，拿出僅有的兩萬元新臺幣，花了六、七年的時間，把父親留下的荒地開墾成臺東地區最負盛名的原住民觀光園區。園裡到處可見知名原住民藝術家的雕刻作品，也有典藏畫作的藝術中心，定期都會舉辦展覽。有現煮咖啡及鬆餅的咖啡屋和包括烤豬肉、小米酒、月桃葉飯等多種原住民傳統食物的風味套餐；有石板和木材搭成的小木屋。還有各種手工編織的織品和阿媽自製的小米酒。周休二日假期，尚有表演的「部落劇場」。由當地的原住民青年演出布農、達悟、鄒、阿美等族的傳統舞蹈，布農屋的創立者白牧師則在現場解說原住民的歷史及社會現象。

「布農部落屋」的建立，不僅提供了當地原住民工作機會，帶動了地方繁榮，也成為吸引布農知識青年返鄉的最大動力⁶²。布農屋已是臺灣原住民文化與藝術發展的一個重要範例。因此，通過布農屋內部所發表的資料，描述其十幾年來的大事，有助於了解當代布農人建構文化形式的方式。

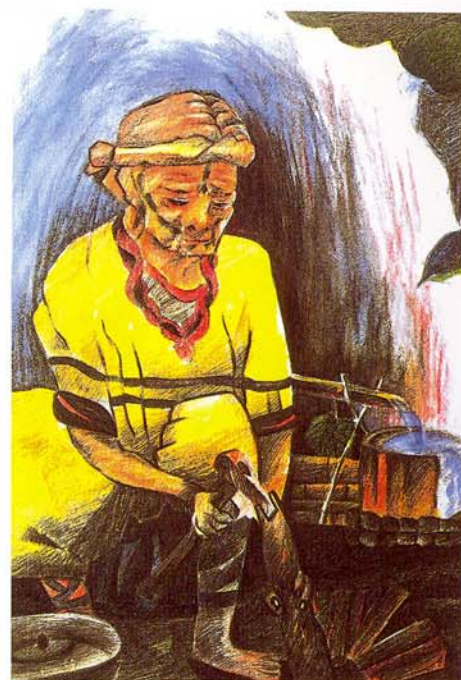
早自民國七十三年起，執行長白光勝牧師開始在臺灣基督長老教會延平教會佈道；自今年起每年持續辦理教育營。七十八年延平教會重建開工，七十九年完工，七十九年起每年持續辦理獎助學金。八十一年創辦布農幼稚園。八十二年部落劇場

62 「流連臺東桃花源 布農部落屋歡迎」陳芳毓。

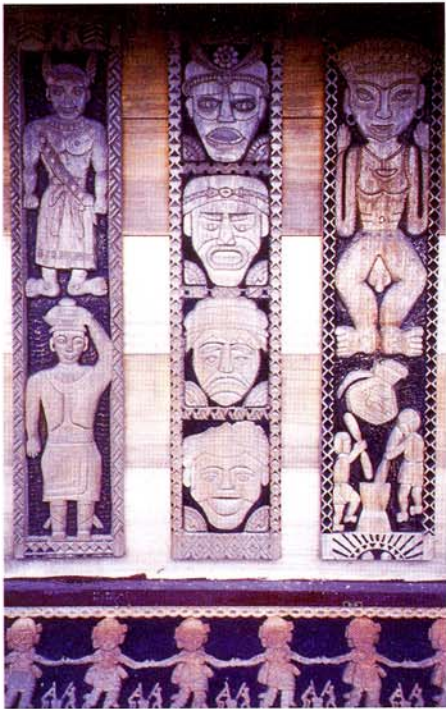
全國巡演，成立身心障礙暨老人庇護工廠。八十三年部落劇場成軍；年底布農文教基金會立案，到日本巡演。

八十四年，舉行全國巡演活動，布農文教基金會正式成立，布農部落文化體驗園區開放。八十五年，舉行布農族傳統打耳祭。自八十六年起計畫日漸增加，如舉辦「布農族的成長：嬰兒祭整體活動」；布農部落少年歷史狩獵營會；實施桃源村「空氣品質改善、資源回收及環境教育」計畫；進行 dalunas（鹿鳴溪）河川環境保護暨布農文化體驗營、臺東青少年戲劇研習營等活動；臺東縣延平鄉桃源村部落遷移；口述歷史與文史資料調查保存計畫；「回到部落：布農族射耳祭整體活動」規畫；原住民人才培育暨團隊扶植計畫；原住民成人教育與部落傳承工作計畫。

八十七年，布農文化與獵人成長營；布農族狩獵祭；布農族新年祭；布農部落少年歷史狩獵營會；年回到部落：布農族射耳祭整體活動規劃；年桃源村「空氣品質改善、資源回收及環境教育」實施計畫；桃源村布農部落鄉土導覽暨鹿鳴溪生態之旅；播種的季節：布農播種祭、開墾祭；dalunas 河川環境保護暨布農文化體驗營；山海的呼喚：布農文教基金會年度成果展；臺東縣布農部落長青學苑活動計畫；布農三週年慶：分擔美麗的重擔陪布農一起成長巡迴演唱會；布農族紡織傳習班；全國巡演；延平鄉桃源村生活總體改造計畫；東部布農族傳統樂舞人才培育計畫；原住民人才培育暨團隊扶植計畫；原住民



泰雅人瑠瑠瑪邵的畫風與泰雅文化內容



太巴壠社區協會的壁飾雕刻

傳統樂舞巡迴展演——原貌：臺灣原住民文化研習營。

八十八年除了舉辦「山海太陽光：布農部落原住民環境裝置藝術聯展」之外，也成立了「原住民藝術家工作坊」；建構布農文教基金會網站；架設布農文化藝術教室；布農部落少年歷史狩獵營會；dalunas 河川環境保護暨布農少年生態營；出版布農部落之歌CD專輯；民俗才藝培訓計畫；進行東部布農族傳統樂舞人才培育與原住民人才培育歌舞藝術計畫；扶植原住民藝術團隊，阿桑劇團成立；年度部落劇場海外巡迴演唱會。

八十九年的活動如下：舉行「長虹的跨越：原住民藝術創作聯展」；第一屆原住民藝術創作研討會；「為東基募款」義演；大地的饗宴：布農戲劇營；成立臺灣原住民當代藝術中心；布農族兒童麻打黑絲（編織）營；延平鄉原住民陶藝培育初級班；dalunas 河川環境保護暨布農少年生態營；布農夏日學校；布農族紡織傳習班；原住民人才培育計畫；整闢土地花卉專業區、蔬菜專業區；與部落族人以契作、共同經濟、託管方式達成農業產銷；開始老人居家服務。

民國九十年，開始老人餐食服務並舉辦下列活動：舉行「日昇之屋：布農部落2001年度大展」；調查與推廣延平鄉布農族傳統織物；第二屆「原住民藝術創作研討會」；小小獵人營活動；「布農學苑冬日學校」；協助成立臺灣基督長老教會臺東大專學生中心；想像之外：臺東原住民藝術文化深度探訪之旅；鹿鳴溪蝴蝶復育座談會；「太陽·百合花·百步蛇」創作暨演出；成

立「蜂巢志工團」；布農學苑夏日學校；dalunas河川保育暨布農文化體驗營；編織、陶藝、木雕人才培訓；原住民歌舞人才培訓。本年也開始於布農部落園區，植栽蝴蝶食草。

布農部落通過原住民的雕刻藝術而得以呈現其特色。目前整個園區裡所呈現的雕刻藝術，不僅限於布農族的藝術作品展現，也包含了其他原住民的藝術。根據基金會所提供的資料，布農屋的經營者希望能藉由這個空間，傳遞原住民各族群的藝術特色，不定期的舉辦各項活動，邀請原住民的雕刻家來這裡創作，因此作品的風格非常地多樣化。

例如：〈文化的樑〉(1999年)是一座鐵製作品，長十八公尺。撒古流·巴瓦瓦隆(排灣族)⁶³指出：這一個大型鐵雕作品，祖孫兩人扛著一隻大樑行走。在過去傳統的社會裡，文化教育的責任落在祖父母身上，他們負責將傳統的知識與文化傳授給子孫輩，因為祖父母有豐富的人生歷練，對於自然、山林河川的知識以及部落倫理道德與價值觀都非常豐富。在部落裡，老者一直是扮演著推動與傳承的角色。樑是支撐房屋重要的結構，樑如果不健全，房屋也就跟著不健全。因此，樑的存在就如同象徵著部落過去的老者與子孫之間傳承的連結。

烏滾(胡光輝、布農族)⁶⁴的〈中央山脈的守護者〉(2000年)是八件大型木雕組。作品表現形式及概念為：新世紀的到來，也是原住民新的開始、新的希望。選擇雕刻這張

63 排灣族藝術工作者，長年投身於原住民藝術文化傳承工作。1960出生於屏東縣三地門鄉大社村。1979帶動部落發展傳統手工藝。1981製作失落已久的傳統陶壺。1984成立古流工作室。1992製作傳統石板屋。1993發表專書《排灣族的裝飾藝術》。1994提出《排灣、魯凱民族文化學園計劃書》。1997推動「達瓦蘭」部落教室。

64 烏滾是少數全力投身在原住民傳統文化創作的年輕人之一。曾在大溪學習木雕，並拜 Eky (林益干) 為師。近年成立個人工作室後，努力創作，不論是質或量都有大幅的進步。作品多為木雕，刀法獨特，充滿力感，可以輕易感受到原住民名堅毅的生命力，似乎就要從作品中躍然而出。1975生於臺東延平鄉。1998臺北國父紀念館『臺東縣原住民文物特展』。1999『雕鑿山海情』原住民藝術創作聯展。1999延平鄉公所委託製作鸞山村的精神象徵堡壘。

歷史照片，是因為布農族人曾經縱橫山林，在高山上與敵人追逐，獵人頭、狩獵，創造音樂上獨樹一格的八部合音和布農的「記事曆」。

阿亮(諸推依·魯發尼耀、排灣族)⁶⁵的〈生生不息〉(2000年)，以水泥為底，貼上陶片，中間有一月亮造型，材質以陶土為主，高五公尺半，寬八公尺。作品表現型式及概念如下：我們是被創造在臺灣土地上的「人」，我們依循日、夜、秩序，代代生活在這塊土地上，「畫曆」是生活累積的結晶，記敘著布農生命作息。我們遵循祖先賜予的教悔：耕種、收穫、狩獵、祭天地、感念祖先。耕種、收穫、狩獵、祭天地、感念祖先是我們生命的輪迴的意義，代代相傳，生生不息。

阿旦(卡魯達桑·達魯扎龍、排灣族)⁶⁶的〈重生〉(2000年)，是一件由鋼材、石材、木材構成高五米、寬二米、厚一米的作品。作品上為一破裂的陶壺，下為青銅刀造型。在排灣族的古老傳說中，有兩個獵人兄弟，有一次上山打獵，在路上發現一個陶壺，他們把陶壺帶回家，放在閣樓上，每天中午時分，太陽自頂窗投射到陶壺上，陶壺便一天天長大，有一天突然迸裂開來，出現一個女娃，他們將她命名為 MaLavlave，認為這是上天賜予的神聖的人。這件作品以古老傳說為主軸，陶壺意味著大地之母，女娃是大地之母孕育的新生命，獵刀是謀生工具。賴以維生的獵刀、支撐起重生的生命。作者意圖

65 原籍屏東的阿亮，近年來落腳臺東，致力於原住民傳統陶藝之創作與教育傳承之工作。1963生於屏東縣牡丹鄉。1993恆春東海堂學習陶藝。1994臺東知本老爺飯店聯展。1995高雄漢神百貨聯展。1996臺北鶯歌陶嘉年華會聯展。1997高雄澄清湖文化廣場聯展。1998臺北國父紀念館「臺東之美聯展」。1999高雄縣桃園鄉公所公共藝術展：布農畫曆。

66 阿旦自十歲起向撒古學習雕木、陶塑自己摸索研習鐵雕、石板雕。〈作者簡歷〉1971生於屏東縣三地門鄉達瓦蘭部落。1990參與撒古流成立的古流工作室。1996參與國立成功大學原住民藝術展，首次發表石板雕創作。1997成立拉莫工作室。1997第一個展(花蓮)。1997屏東縣三地門鄉大社國小「原住民藝術展」。2000參加布農部落「長虹的跨越原住民創作藝術連展」多媒材創作，作品〈重生〉。2000參加臺東市公所舉辦的「2000熱情·阿美馬卡巴陶觀光節—陽光·莫原·風」。

藉由作品傳達提醒與反省，重新思考與大地的關係。

季·拉黑子(劉奕興、阿美族)⁶⁷的〈起音〉(1999年)，位於〈生生不息〉右邊，魚池的盡頭，水流之處。作者以為：布農的溝通由聲音開始，藉著聲波布農族得以走過中央山脈，走過平原縱谷。布農族聆聽大自然的聲音，回應以和諧的八部傳音，聲音不曾止息，如同布農文教基金會的事功輕輕散發，遠遠影響。

事實上，布農部落裡到處可以看到桌椅的藝術雕刻。部落裡的桌子都是用石板製成，上面有著雕刻花紋與圖案。園區的走道兩旁有著大型的石板雕刻花圃、地面，到處可以看到這些原住民的石板藝術創作。園區內陶藝製品展示區域展出的作品禁止拍照。布農部落裡的牆上，也可以看見繪圖作品。藝術創作無所不在。

67 季·拉黑子曾有多次個展經歷，為優劇場製作《優人神鼓》鼓架而聲名大噪。1962出生於花蓮縣豐濱鄉港口村。1991成立季·拉黑子個人工作室，受聘為豐濱國中雕刻老師。1991首次個展：《驕傲的阿美族》(臺北)。1994 個展《族女人》(臺北) 獲臺灣手工藝研究所競賽入選獎。1994第二屆藝術博覽會聯展《探索現代與原始》(臺北)。1995個展《太陽之歌》(臺北)《舞者系列》(高雄)。1997參與臺灣省立美術館聯展／高雄市立美術館典藏(兩件)。1998優劇場演出之舞臺設計。

