

# 撒古流·巴瓦瓦隆研究報告

## 盛裝魂魄的 Pulima：撒古流藝術的當代性

龔卓軍

2009 年 1 月，國立自然科學博物館研究助理劉憶諄曾經策辦了「祖靈的居所：臺灣排灣族古陶壺展」，這個展覽調用了科博館、中研院民族所、台博館、史前文化博物館、中研院史語所的 40 件形制不同的古陶壺與多項陶片，展現了博物館的「文化資產保存」功能。然而，這個展覽最重要的「文化資產活化」部分，卻是透過合作藝術家撒古流·巴瓦瓦隆（Sakuliu Pavavalung）工作了二十年以上的成果，突顯了他特有的田調分類「月亮的眼淚」、「來自完整」、「來自豐盛」、「被叮嚀」，不僅有別於傳統人類學者多用幾何線條的構造命名，如「圓形壺」、「菱形壺」、「瓶形壺」，而且，撒古流還打破了原本只為貴族所擁有的陶壺傳統，透過「部落有教室」的陶藝教育實踐，把文化與藝術的詮釋權挪移回部落自身，由達瓦蘭部落的青少年藝術教育中追尋古陶壺的當代手藝，充分回應了「誰在詮釋？」、「如何詮釋？」以及「詮釋什麼？」這幾個敏感而根本的當代人類學認識論問題。

這篇文章的目的，本為國家文化藝術基金會頒予撒古流先生國家文藝獎的美術獎項而寫，理當陳述撒古流藝術的當代性，但是，為什麼本文要從一個當代的詮釋人類學問題入手呢？因為，撒古流藝術的當代性，翻轉的正是當代「部落」如何與「國家」折衝協商的表現模式，創造出當代「部落」的藝術如何超越與拆解「國家」疆域的想像，以不同意和抗爭中的協商，在政治、文化與藝術認同上，多角度地取代廉價的想像共同體。

首先，在與現代國家的糾纏關係中，台灣當代藝術的論述，分別在原住民藝術、民間藝術、現當代藝術各有所屬，其中，又以與國家機器積極塑造和抗衡的現當代藝術，最早取得正當性。台北市立美術館在 1983 年成立以後的走向，可以說是參照著歐美日等第一世界國家的「藝術」概念而行。這種現當代藝術的走向，伴隨著 1982 年國立藝術學院的成立（今台北藝術大學），日漸強化。與此同時，所謂的「民間藝術」和「原住民藝術」，在當時尚未能從閩粵東南亞的華人文化、南島民族的原民文化獲得完整論述聯結，進入機構化與市場化的階段，因此，在國家機器的分類中，它們顯得溫馴而無害。

正值此時，撒古流在 1979 年開始了他的「部落教室」計畫的原型，這個原型是基於後殖民意識的覺醒：「突如其來的太陽旗統治、國民政府的接收、到現代社會的衝擊。我們還來不及學會縫製繡有百步蛇的上衣，就換上日本的軍裝，然後是穿著白紗禮服進禮堂，唱起“梅花”那首歌。我們的孩子總是在學會之前忘記一切。」（《跨世紀文化扎根運動：部落有教室》〈自序〉）一直到 1999 年，歷經二十年，藝術家針對達瓦蘭部落的歷史與文化地理環境，重新繪製了部落的教育藍圖，以自然生活教育和部落生活教育打開西方宗教教育與國民教育中的空缺，也重新繪製了部落教育與部落當下社會組織的關係圖、食衣住行育樂各方面的考現學地圖與批判性圖式。在這個龐大的製圖學工程中，撒古流避開了單一景框的攝影學靜態框架，實踐了「活出文化、活出藝術」的藝術家精神，在創作之餘，動態結合了部落兒童的創作，導引出部落藝術教育、在地文化知識生產的嶄新機器，不僅超越了傳統部落對於陶壺與部落的共同體想像，也超越了國家共同體想像的規訓。

其次，2009 年的八八風災之後，撒古流走出了一條與所有「藝術下鄉」不同的藝術家路徑，以自主性的部落組織規畫、災後建築設計、儀式與物件展演，從 2006 年的出版、2007 年的「祖靈的居所」的展覽，延展出真實的災後藝術事件。導演陳若菲在《排灣人撒古流：十五年之後》（2013）這部紀錄片中，忠實記錄了藝術家撒古流在試圖在當代災難情境中保留「祖靈的居所」的努力及衝突，這種努力與衝突，同時指向部落的災後現實與國家機器的失靈，藝術家兩面受敵。

如同自我實現的預言，撒古流為「月亮的眼淚」所作的手繪圖畫與神話敘述中，有一對太陽部落的姊弟，因為父母上山工作時不幸被敵人獵首了，部落的族人視之為不祥而逐漸遠離、嘲諷他們，把他們的家當做垃圾場，最後是月亮聽了他們的落難故事後，從天上拿了兩樣東西給他們，一樣是「含著月亮淚水的陶壺」，另一樣是「猶如甜甘蔗的長矛」。這正是《排灣人撒古流：十五年之後》這部紀錄片中，藝術家的 Pulima 家族面臨的窘境。所幸，「含著月亮淚水的陶壺」讓撒古流的創作如湧出的淚水一般，生產出各種的建築設計圖、社區設計圖、教育計畫、陶壺、木雕、石雕、繪畫、公共藝術與展覽，滋潤著災後部落的群聚精神場所；「猶如甜甘蔗的長矛」就像是一道一道的風與光，讓撒古流的文字與動畫，吹走了傾頹殘壁間的垃圾，像一組游牧的戰爭機器，照亮了猶有野性滋味的藝術意志。

最後，在 2014 年至 2016 年的個展「才昨天」、「末梢的枝葉」、「邊界敘譜：光的記憶—撒古流」，藝術家撒古流已經透過電、火、光三個基本的宇宙元素，穿越現代國家與部落的經驗邊界，發展出其特有的藝術認識論：與宇宙的基本元

素共同運作來思考宇宙；凝聚出饒富當代性的原民藝術本體論：回返原民文化的形成層，在電、火、光的個體經驗與神話敘事之間，在傳統部落建築與末梢枝葉的當代建築學之間，構造其藝術之力；打破學院壟斷的人類學問題，積極回應「誰在詮釋？」「如何詮釋？」以及「詮釋什麼？」的難題：這裡早已不存在陳界仁所說的當代藝術「自我田調」的困局，而是一入手就由原民藝術家為發動詮釋的主體，以部落神話與物質文明的重新創作和教育來進行實踐式的詮釋，至於詮釋的主題，則以差異的重覆來指向原民部落的當代精神地理學處境。撒古流的倫理學，在此漸漸趨向精純的藝術倫理，以創造性的藝術家生命為倫理原則，撒古流的政治學，也終於回歸經過淬煉後的個體，微型政治的游牧聯結，面對現代資本與帝國主義的傾軋。「邊界敘譜：光的記憶」中，用素描「路上的兔子」發展成關於電與光的動畫《森林的路上·兔子》，可以說既總結又翻新了他先前一系列關於光與火的部落記憶素描與再創製。

撒古流藝術的當代性，在今天的台灣藝術界，已經顯示出其事件性。他的藝術，譬如關於古陶壺的再創製、部落教室的文化生產與藝術教育、災後社區重建的多重實踐，在美學上不僅具有高度的可聯結性，也深具異質性。撒古流的創作歷程，不同於任何社區總體營造的再生產形式，他創造的公共藝術是多重的實踐樣態，卻不以任何總體藝術之名行之。他以不可預知的百步蛇逃逸路線，挑戰「現當代藝術」之邊界，最後落實在大量的製圖學創作平面上。他的大量素描與想像，跳脫了攝影術的靜態藝術思維，猶如藝術家生命與族群共同體再想像的實戰手冊，沒有凝固的對象。

於是，撒古流像是一位當代藝術的戰士，腰間配備的是名為「裝魂魄」的古

老排灣陶壺，在這只古陶壺裡，盛裝的是他從藝術的敵人的天靈蓋中取回的魂魄，是資本主義的魂魄、族群政治、現代國家的僵固魂魄，而 **Pulima** 戰士的魂魄，正因為超越了這些執著於西方現代藝術思維的魂魄，得以呈現百步蛇捲曲的彈跳力度，呈現出藝術家生命的圓滿豐盛，這是一種具有高度滲透力的藝術生命，「正如蝴蝶翅膀上的鮮艷花紋，可以是人類繪畫的靈感泉源，因此我並不只是要找回原住民的藝術文化，而是希望自身的族群文化，也能像蝴蝶一樣，進入到各個不同的族群生活中，被採納、被引用，對所有的文化都有所貢獻。」。