

第二章 認識原住民藝術

第一節 水墨畫中的「台灣原住民族群」

第二節 原住民泰雅族的藝術

第三節 彩墨畫於原住民藝術上的運用

第四節 作為族群藝術的「當代泰雅藝術」

第一節 水墨畫中的「台灣原住民族群」

清乾隆九年三月，歲次甲子，西元 1744 年，滿人六十七以巡臺御史身份，自北京到臺任事，年間走遍台灣南北二路，采風問俗，勤加紀錄；復命畫工依其見聞，繪成〔番社采風圖〕數卷，成為描繪十八世紀中葉臺民生活最原始且最具系統的珍貴圖像史料。⁸

從這一段話可以看的出，原住民在十八世紀中葉即因滿人六十七以巡臺御史身份來到台灣考察，並且紀錄了台灣十八世紀中葉的台灣原住民生活，成為最具代表且最有參考價值的原住民生活圖像。但在六十七駐台前，還有一位巡臺御史便於六十七之前到台灣，並且留下一卷重要的歷史長卷，有關於原住民生活記事，由下面一段話便可知道：

⁸蕭瓊瑞《島民·風俗·畫~十八世紀台灣原住民生活圖像》。台北市：東大，民 88。

「有首任漢籍巡臺御史黃叔璥於康熙六十一年（1722）所作〔台灣番社圖〕一卷，全長一丈七尺七寸，幅寬二尺二寸，為淡彩絹地……」

9

由此可得知，在六十七之前，便由前任的巡臺御史黃叔璥作〔台灣番社圖〕一卷，現作品存於台灣省立博物館，而此件作品與六十七不同之處為，此幅多以地圖方式繪成，人物風俗的部分為穿插，而六十七所作的〔番社采風圖〕，六十七採一圖一主題的方式繪製，並配以圖說、並撰就圖考的手法，而這兩者完成的時間僅相差二十年，而六十七成就此作品在歷史地位及藝術的價值，勝過黃叔璥之〔台灣番社圖〕，而此作品若再比較日治初期，日本人人類學家伊能嘉矩、鳥居龍藏¹⁰之原住民調查，六十七的采風圖在時間上更早一百五十餘年，更見此圖在研究台灣原住民史料上之珍貴價值了。

〔番社采風圖〕作為風俗畫範疇

〔番社采風圖〕在目前的繪畫分類中，應可視為「風俗畫」¹¹的一種。「風俗畫」一詞按《大不列顛百科全書》定義如下：

⁹ 同註六

¹⁰ 伊能嘉矩、鳥居龍藏之台灣原住民調查，係始於日人統有台灣的一八九五年之後，相關問題可參宋文薰〈鳥居龍藏與台灣〉等文，收入《跨世紀的影像—鳥居龍藏眼中的台灣原住民》，順益台灣原住民博物館，1994 初版，台北。

¹¹ 見名詞釋義 3

「風俗畫 (Genre Painting)，廣義指一種題材類型——日常生活場面，狹義指畫家處理題材的方式。在狹義的風俗畫中，各種主觀屬性如戲劇性、歷史性、禮儀性、諷刺性、說教性、浪漫性、感傷性和宗教性等成份，都壓縮到最低限度，注意力集中在對人物典型、服飾和環境的準確觀察，以及色彩、形式和結構的美與分寸上。」¹²

在這樣的定義中，定義者對狹義風俗畫的內涵，有較多的詮釋，風俗畫似在強調「準確觀察」的大前提下，繪者必須刻意壓縮許多被視為主觀屬性的成分，然而他卻不能自外於色彩、形式、結構等等被認為「美」的形式要素。

不過在廣義定義中的「日常生活場面」及「Genre Painting」等字義上，似乎存有較難理解的意涵。尤其所謂「日常生活場面」及「Genre Painting」的界定，更令人有空泛、無從掌握的的困惑。其原因，即在「日常生活場面」及「Painting」，事實上均是西方文化發展下脈絡下出現的兩個概念，不從其歷史演變的過程去做瞭解，即無法掌握此二概念的真義。

「Genre」一詞，源起法文，原有「樣式」、「類型」，或「範疇」的意義，之後才轉為「日常生活」，及今日「風俗畫」的概念。

不過，無論是 Genre，或今日所謂的「風俗畫」一詞，基本上，

¹² 見《大不列顛百科全書》(中文版)第五冊，頁130，「風俗畫」條，丹青圖書公司，台北。本書係中國大陸《簡明大不列顛百科全書》之翻印本。

是被當成一種「權宜性的分類概念」來使用。¹³以廣義的定義而言，範疇既難掌握，印象派這些描繪中產階級生活的作品，也就不宜視為「風俗畫」；以狹義的定義言，十六、七世紀歐洲最具代表性的荷蘭風俗畫，顯然亦難符合所謂「刻意壓縮戲劇性、歷史性、禮儀性、諷刺性、說教性、浪漫性、感傷性和宗教性等主觀性成分」的要求，如早期以逼真肖像畫著名的法蘭斯·哈爾斯（Frans Hals, 約1581/85~1666），或稍後的威廉·白提威赫（Willem Buytewech, 1591~1624），以迄最具才華卻英年早逝的阿德里安·布魯爾（Adriaen Brouwer, 1591/6~1638），其作品始終充滿中下階層歡樂飲酒、笑鬧嬉戲的熱絡情節，畫面均帶有作者豐富的情感的投入，絕非一種刻板、客觀的「記錄」性格而已。

因此，與其以西方文化脈絡下發展而成的定義，來作為瞭解、掌握中國風俗畫的內涵和範疇，不如從中國本身的歷史事實，及古典「風俗」概念的流變，做一些回顧與釐清。

在中國的傳統的畫譜分科中，「風俗畫」始終沒有被單獨提出來成爲一個門類，而是歸納在「人物門」，與我們所知的道釋畫、仕女畫、肖像畫、歷史故事畫並列。而最早出現跟「風俗畫」名稱接近的意義近似的，該屬張彥遠的《歷代名畫記》，其中記載：晉明帝司馬紹有「（人

¹³ 以上論述，主要參考島本浣等主編、潘禧譯《藝術學手冊》〈風俗畫〉，頁138~142，藝術家出版社，1996.6，台北。

物風土圖)傳於代」、南朝宋之顧寶光有「(射雉圖)、麻紙畫(洛中車馬鬥雞圖)、(越中風俗圖)，並傳於世。」而唐范長壽有「(風俗圖)、(醉道士圖)傳於代。」等¹⁴

在我的創作中論及風俗畫，無非是呼應本次創作的畫作亦有風俗之味，在以《大漢和辭典》為本擴展編成的台北《中文大辭典》，其「風俗畫」條，則作：

「風俗畫，謂以時代精神、社會風俗、人民生活、家庭瑣事等為題材之繪畫也。重寫實亦輔以詩意與幻想。¹⁵」

而在我的作品中，對於原住民的風俗，以及重現原住民的現代生活，用寫實及幻想的方式作一個呈現，在此多有所著墨，所以我亦認為我的作品中亦出現些「風俗畫」的味道。一九八五年，日本京都「東洋美術中的風俗表現」國際學術研討會，日本學者戶田禎祐在〈風俗畫與風俗表現〉一文中，試圖以一種較囊括性的語言，為「風俗畫」下一界定，謂：

「所謂風俗畫是受想描繪人類生活的熱情與好奇心所支配繪畫，是反映畫家力求再現人類生活中的喜怒哀樂的繪畫。」¹⁶

「風俗畫是一種以描繪、呈現同時代大眾生活內容和氛圍為目

¹⁴ 分見唐張彥遠《歷代名畫記》卷5、卷6、卷9，「畫史叢書」第一冊，頁69、82、110，文史哲出版社，1974.3，台北。

¹⁵ 見林尹、高明主編《中文大辭典》第10冊，頁111，「風俗畫」條，中國文化大學出版部，1985.5七版，台北。

¹⁶ 轉見畏冬〈中國古代「風俗畫」概論〉(二)，《雄獅美術》238期，頁91，1990.12，台北。

標，並藉以滿足人們好奇與熱情心裡的的寫實性繪畫。」¹⁷

從這樣的說明中便可以清楚呈現，「風俗畫」於現代之定義，所以想要從我的作品中表達的是，具有同時代性的表現藝術，而非過度追憶其他的時代，重視生活的內容，而非純粹的想像，取材來自社會寫實，不是憑空捏造，而表現的形式為寫實，而非完全抽象的表現。

第二節 原住民泰雅族的藝術

< 泰雅族的文化內涵 >

泰雅族為 A t a y a l 或 T a i y a l 的音譯，包括泰雅亞族和賽德克族，清代文獻稱為「大么族」和「紗績族」。居住在台灣中北部山區和高山地區河川之中上游河谷一帶，北起烏來，南至萬大；西起西勢，東至南澳的廣大地區，以雪山山系西北斜面，東北側及大料崁溪之中游、上游溪谷為主。分佈範圍是各族中最廣的一族。泰雅族聚落分佈相當分散，垂直分佈也很深，自海平面起一直到海拔二千公尺，約百分之六十的部落分佈在五百到一千五百公尺的山區。

以行政區域而言，主要分佈在台北縣烏來鄉，桃園復興鄉，新竹尖石及五峰二鄉，苗栗縣泰安鄉，台中縣和平鄉，南投仁愛鄉，花蓮縣秀林、萬榮、卓溪三鄉，宜蘭縣大同、南澳二鄉共八縣十二鄉。此

¹⁷ 蕭瓊瑞《島民·風俗·畫》東大圖書公司 民 88.4，初版，頁 23。

外還零散分佈在關西、三民、壽豐、玉里等鄉鎮。在以上鄉鎮地區，泰雅人幾乎都分佈在山區。

泰雅族人聚落分佈形態對他們的經濟生活、社會生活具有重要的意義。他們二十戶以下為一聚落的相當多，大多沿溪而設，散居型的分佈。農耕和狩獵是泰雅族人最主要的經濟活動，畜養是次要的活動工作。農作生產方式乃以燒墾為主，冬季收穫後，在十一月下旬及十二月上旬，焚燒陸稻旱田及種粟旱田，年底開始播種粟，五月播作陸稻，六月粟收穫後種植甘薯。七、八月份有祖靈祭，第二期播種及陸稻的收穫。十月份利用農閒時，開始一般陷阱狩獵。在他們一年之中，除了雨天的日子，女人在家中織布，男人則做些其他手工外，差不多每天都到田裡工作。

< 文 面 >

文面是泰雅人很特殊的風俗，所謂文面就在面部刺上花紋，男子在前額及下顎中央刺縱帶紋一條或數條。女子面紋則在前額中央刺縱帶紋三條至五條，或以中央縱帶一條至三條的兩側，作短帶形平行橫紋，全紋構成十字形，或兩頰自耳根至兩唇中央，斜刺帶紋兩條，交於兩唇中央至下顎上部。文面由來說法很多，主要意義是爲了美麗或

英俊，以避邪氣，並在死後可和已死去的親人會合。文面也是一種族群標記，社團或吸引異性的成人象徵。

泰雅族是父系世系群社會，但祭團組織常有大於世系群的廣泛血緣基礎，g a g a¹⁸就是泛血緣關係，其中雖有部落內的、超部落的兩種區域範圍，但同為祭儀群和禁忌群，每一祭團有一位司祭兼族長。由於外在的因素，泰雅族是一個尚武的族群。

< 織紋----泰雅族的織布¹⁹ >

泰雅族自己栽種苧麻，採收後紡成麻線，織成麻布，用來做衣服。後來，與漢人接觸頻頻，紡織的手藝也逐漸衰退了。在日據時代，泰雅族人在深山，很少與外界接觸，長久

¹⁸ gaga 是「泰雅人的行事方式或面臨問題時處理的生活策略，或者 gaya 可以是個人心中的道德、也可以是自己的行為、....，也可以是人在生產關係、親屬關係、家庭關係上的行事準則」。gaga 規範在狩獵行為包括了狩獵前的祭祀行為、一起去狩獵的夥伴之間的共食以及共居關係、甚至整個獵團間擬制的血緣關係；而在性別分工上則清楚地禁止「男性織布或者接觸織布工具」以及「女性打獵或碰觸獵具」。除了性別分工，個人或者家庭出現不潔、罪責或者違背分食原則，都有可能使個人、家庭甚至整個家族或部落必須承擔 gaga 引起的不安。違背自己的良心做出傷天害理的事情、婚前性行為或者婚姻外的性關係、違背祖先留下的訓示、殺人等違背常理的行為，而 gaga 除了可能延及違背 gaga 的個人的家庭，甚至具有世代性—違背 gaga 必須由後代子孫承擔。而解除 gaga 的方式通常以殺豬祭祀並分食，這或許可以說明「殺豬」這件事情在泰雅社會的重要性。

¹⁹資料來源：

http://netcity5.web.hinet.net/UserData/tenw/ptasan/atayal_frame.html

以來，族人一直穿著傳統織布衣，所以，泰雅的婦女比其他族更精通紡織。

泰雅族在織布的編織上，可以發現許多優美的花紋和圖案，衣物則常綴飾白色貝珠來表現，被稱為珠衣或貝衣。

織布是泰雅族的傳統，是女子紋面及結婚必備條件，其織品為台灣原住民族群之佼佼者。

麻線製作過程繁瑣，首先將成熟苧麻砍下剝皮抽出麻絲，再把麻絲製成麻線，麻線混合炭灰水煮約三小時，使之軟線並漂白，再以清水洗淨後日曬雨淋數月，越久越白。然後將白線條理上架成環型於木架上配色，織布所呈現的線條有一定的圖形，以幾何、三角圖像為主，如三角形、四角形、直橫紋、斜紋、波紋等，給人以鮮明的感覺，加上顏色強烈的對比。織布過程，不但要花費體力，更重要的是思考顏色的搭配，尤其圖案的設計更要不停創新。

在泰雅族的歷史歲月裡，「織布」是泰雅族婦女必備的傳統技藝，一如「狩獵」在泰雅族男丁是成人的表徵一般的重要。

婦女們除了從事農業生產與料理家務之外，還要肩負全家人衣飾布疋等物的生產工作；包括種植苧麻、收割、去皮、剝絲、編織、染

布，直到完成，每一個過程都要付出相當的細心與耐心，由此可知泰雅族婦女的一生，是備極辛勞，值得敬佩。

根據老人口述，在日本人統治台灣時期，他們被迫放棄自己的傳統文化，不得違抗，之後，泰雅族文化漸漸流失，後代的人不認識自己的文化，這真是悲哀的事情。近幾十年，來台灣社會結構的變遷，人們一心嚮往工業社會的物質追求，種種因素，使得泰雅族織布的技藝，一度斷層，被人遺棄。

< 圖騰 >

一般來說，泰雅族的圖騰來源有以下三個來源：

※圖騰來源一

泰雅族的圖騰，其實就是原住民婦女織布機上的圖紋—衣飾圖紋。

※圖騰來源二

泰雅族的圖騰，亦來自文面上的花紋—紋面圖紋。

※圖騰來源三

泰雅族的圖騰，主要來自生活的事物或動物的物象等—動物圖紋。

傳統泰雅印象

一、跨越彩虹橋

彩虹橋

從前 Truku 人的祖先常勸導他們的孩子說，

“人死了他的靈魂必定會經過彩虹橋頭洗手。

凡是斬獲敵首的男人和會織布與編織的女人，

一經洗手時從他們手中” 啦嘶 “聲冒出血來，

像這樣的人會讓他們通過彩虹橋去祖靈那裡享福。

可是沒有取敵首的男子，不會織布及編織的女人就不能過橋

而讓他們經過河底在那裡被螃蟹吃掉。

因此為了死後能通過彩虹，男人必須要去取敵首，

女人必須會織布與編織。

祖先又這樣說：“不可以用手指指向彩虹，手指會縮短。”

Truku 社會中性別分際嚴明²⁰，表現在性別養成、性別期待以及性別分工，尤其在傳統的性別分工中—「男性必須具有獵首以及狩獵的本事；女性則必須學會編織」，如此才能夠在死後通過彩虹橋。除了性別分工之外，也要求男性必須兼具武勇性格、女性則必須柔順，這是傳統 Truku 社會的性別文化內涵的部份，而當整個社會經濟型態轉變、單純的狩獵或者編織不再能夠維持基本的需求，Truku 人的性別分工有了轉變，過去的獵首或者狩獵行為被限制，現代成衣工業大量、

²⁰ 參見王梅霞《規範、信仰與實踐----一個泰雅聚落的研究》。清華族社人所，1989。

低廉以及快速的提供取代過去編織成品的功能（如：禦寒、美觀等），Truku 社會性別分工的要求與整個台灣現代社會、或者漢人社會的性別分工要求接合，Truku 人對於性別分工的期待變成了「男主外、女主內」，主外代表了上山或者下海、或者是從事農耕或者勞力工作，主內則是家務勞動。男性必須上山工作、仍舊必備勇敢的精神，正如父親米努所說「我們 Truku 沒有懦弱的人、沒有不上山工作的人」²¹，因為如果懦弱或者不上山、就違背了祖訓所要求一個男人必須具備的條件、沒有資格成爲一個男人甚至是一個人，而違背的可能結果在死後可能無法通過彩虹橋，而更爲嚴格的規範是 gaya 其中的內涵。

二、界線

在我的作品中出現很多的線條，或縱向穿越或橫向穿梭，在這主要代表的是原住民少女或婦女的織布帶，因為在原住民的婦女的生活型態中，織布是最重的的活動之一，而婦女的織布活動，也直接影響到整個原住民生活的環境，所以在我的作品中出現這樣的線條，是一種涵括式的象徵意義。所以在此簡要介紹關於原住民婦女的織布相關一二事。

第三節 重彩畫於原住民藝術上的運用

²¹ Truku 對於男性特質的期待以崇尚武勇爲主，而這類似於泰雅。

原住民的藝術表現，除在他們優異的體育動能及音樂的表現外，在藝術上的表現，一般人大多都會認為，原住民的色感很好，並且狂放，當說到顏色艷麗斑斕的同時，不免讓我們聯想到雲南的「重彩藝術」及現代所重視的「彩墨畫」。

台灣原住民在色彩的表現是鮮明的，而且每一族幾乎都有屬於自己代表色彩，從服裝的色彩表現即可得知，如阿美族的服裝以艷紅色為主色，輔以純潔的白，對比就顯的相當亮眼，尤其阿美族原本就是生活在海邊的台灣原住民族，再配上海天一色的湛藍，阿美族的服裝，直是逼人，熱情如火！

排灣族的服裝，以沉鬱神秘的黑為主色，綴以濃艷高彩的銘黃琉璃為服裝的飾品，以圖案化之方式呈現在美麗的黑色棉布上，排灣族的衣服顯的如此的高貴華麗，不得不讓人稱排灣族為原住民族中之貴族，華麗而不失莊重。

泰雅族的服裝，輕快可人，尤以上下兩節式的穿著，以紅白為主色，不同於阿美族之紅，泰雅族之紅，深沉而不浮誇，配以麻布白，紅白相間的搭配，顯的相當活潑，俏皮之下亦不失優雅！

由上面所舉的例子便知，原住民族除在服裝上相當有特色外，顏色上的搭配，不稱無功，因為顏色搭的好，所以才有特色，所以稱說原住民族的服裝，因色彩之故顯得更有特色！故提及雲南重彩，無非是一種呼應！

現在大陸對於重彩畫的提倡更甚，並以有別於傳統國畫的方式，重新出發，要在世界的畫壇上另樹一幟，讓世界畫壇對中國水墨重彩有不同的一番見識，以下節錄一段大陸重彩畫派的宣言：

「現代重彩畫派是這樣界定自身的：重彩畫不同于『水墨』、不同於『工筆』、不同于『水墨淡彩』、不同於『工筆淡彩』。它，不是一味遵從『書寫性』的；它是認同『製作』、『裝飾』等諸多表達方式的。它以重彩顏料為依託，著意色彩的塑造力及材質美感；它是關注色彩自身的美性品質及表現力的。它是中國畫的開放形態。因此，它既大力發揚我們民族的藝術精神，又坦然借鑒油畫、版畫及日本畫等繪畫手段。」²²

這篇「宣言」是具有相當的突破性、開放性以及回歸意識。

重彩畫，它是強調色彩美和色彩的表現力，突破了文人畫水墨至上、筆墨是評價繪畫藝術性標準的傳統觀念；它強調繪畫手段的多樣性，不一味遵從書寫性，認同製作和裝飾，突破了書法美線條是中國畫造型、表意的惟一基礎的觀念；它以開放的文化心態從東西方姐妹藝術中大膽汲取，超越文人寫意畫的審美原則和規範；回歸到中華美術的大傳統或者可以說是回歸到敦煌壁畫、唐代重彩畫、沒骨畫的傳

²² 資料來源 <http://heritage.cn.tom.com> 2001-09-18

統上來，或者還可以說追溯到佛教藝術的源頭上去了。

中國繪畫有兩大系統：工筆重彩與水墨寫意。現代重彩畫派可以說是工筆重彩中的一支。由於它在藝術發展方向上自覺、明確地提出「它是中國畫的開放形態」，就具有了兼容性、綜合性的藝術追求和特徵，使它獲得了空前的藝術活力。

兼容性表現在現代重彩畫派藝術表現方式的多樣性。繪畫工具的多樣：它不僅採用傳統的工具毛筆、排筆，而且還用噴嘴、滾子、絲團、刻刀、篩子、油畫墩等。繪畫顏料的多樣：它不僅使用有機顏料，而且採用無機礦物顏料、金屬顏料、人造高溫結晶顏料、日本新岩等。繪畫手段的多樣：它不僅採用傳統的描、寫、繪，而且還常用噴、刷、潑、貼、滾、漏、拍，更有衝撞法、透色法、發色法、堆塑法、瀝粉貼金法、硫化法等。文化心態的開放性，繪畫工具、顏料、手法的兼容性、多樣性，為繪畫表現的豐富性、可能性提供了廣闊的空間。藝術家可以憑藉十八般武藝，在藝術創造上各顯其能，馳騁其才華。但是製作、裝飾和各種藝術技巧都不是目的，都只是為充分「表現」提供多樣可能性的手段。此次畫展的作品中，一些比較成功的作品，通過精巧的製作而達到充分表現，在美妙的裝飾中表現。充分發揮礦物顏料結晶體材質的自然之美，製作的技巧之美，來表現藝術家對人類社會生活和大自然之美的審美感受。作品中豐富的人文精神內涵，通過美妙、新穎的重彩形式語言表達出來。由於材質、技法的不同，繪

畫觀念、藝術追求的相異，現代重彩畫派的藝術家們創造出為水彩畫、水墨畫、油畫所不能代替的、又大異其趣的現代重彩畫。

綜合性是現代重彩畫派的另一重要特徵。藝術中的綜合是多種文化優勢的兼容、化合，在綜合中轉化、創造，在轉化、創造中出新。比如：重彩畫創作中為了畫面的需要，採用丙烯堆塑劑，使色彩不但有色度、明度，而且有厚度、高度，做出淺浮雕效果。重彩畫中不但不排斥水墨技法，而且還妙用之，有時以水墨的洇暈為基礎疊加重彩，造成既靈動活潑又富於質感和層次表現力的特殊畫面效果。重彩畫中有時淡化用線，或者簡直不用線，純以色彩塑型、造境，但也並不排斥用線，有時為了強化線的存在和力度，反而用粗顆粒結晶顏料畫線。重彩畫不同于水墨，水墨一筆下去不能修改，重彩畫兼具油畫覆蓋力的優長，可以反復加工。重彩畫一手伸向傳統，一手伸向現代，使傳統與現代相結合。重彩畫既講究工藝性又講究繪畫性，使工藝與繪畫相交融，既具有工藝美，又具有繪畫美。在綜合中創造，在發展中不斷確立自身的藝術個性。

宏揚本民族文化之美，張揚他民族文化之美，各民族文化在不斷的交流與融會中共同發展繁榮，這是世界文化發展的大趨勢，也是藝術發展的大趨勢。

在我此次的論文作品中，除了在召喚祖靈系列的作品中用色較少，其餘的作品，幾乎皆以重彩彩繪之。自己對雲南重彩的作品亦甚

喜愛，尤其是在造型的追求上是我一直所想要學習的。因為，從雲南的重彩畫之中，彷彿可以看見一些少數民族的影子，生活習慣的接近，色彩的大膽釋放，讓我深深能感受到，原住民熱情奔放的開朗性情，所以我也試著從這樣的想法出發，找到屬於台灣自己原住民的東西，或許是色彩，或許是一種表現形式，總之納不同創作風格創一己之風格，成民族之風格。²³

第四節 作為族群藝術的「當代泰雅藝術」

一、族群藝術

「族群藝術」主要是將藝術視為社會文化範疇的基本內容，而它通常指稱「非西方文化特別是部落社會 (tribal societies) 的藝術表現」²⁴，在某種程度上它與所謂的「原始藝術 (primitive art)」是相通的。原始藝術除了被人類學家用來指稱非西方的或者部落的藝術，同時也是十九世紀末的藝術批評術語，指稱「文藝復興之前，特別是十四至十五世紀的繪畫」²⁵，其後由於非西方藝術受到重視才使得原始藝術有了不同的指涉----亦即前述「部落社會的藝術表現」。

二、當代台灣原住民藝術研究

²³ 同註 4

²⁴ 參見王嵩山《當代台灣原住民的藝術》。

²⁵ 同註 13

族群藝術研究將焦點集中在藝術作為一個社會文化範疇，藝術如何扮演了社會穩定的功能？如何作為集體知識建構的認知工具？如何象徵一個民族的物觀念與美學？如何與經濟或者社會組織相結合？甚至如何進行藝術實踐活動？以上皆為族群藝術所關心的論題，而它所關心的不只是「傳統的」藝術、也關心著受到傳統影響「當代的」藝術表現，即使當代承襲了傳統文化形式的內涵，但當代藝術家仍被要求必須能夠「創造」----而這正是藝術的重要步驟。而「創新」所包含的可能是進入舞台展演的祭典²⁶、科技的介入²⁷、結合部落產業以及文化觀光²⁸、....等等，更多「異質的」、不同於「原初的」因子加入在在都豐富了族群藝術的內涵、也增添了族群藝術研究分析的複雜性。而在王嵩山的研究中²⁹將當代台灣原住民藝術研究指向了族群藝術研究，分析並指出當代原住民藝術的趨勢：（一）由去脈絡化的原住民文物保存進行文化再製；（二）追尋文化認同；（三）強調原住民創作者「身分」的族群政治正確；（四）由母文化汲取元素進行創作；（五）挪用與拼貼原住民意象；（六）結合部落產業進行的再脈絡化。因此，

²⁶ 如 1997 年結合兩岸戲劇工作者、由鄒族原住民展演的「Tsou·伊底帕斯」，將戲劇與儀式實踐以及鄒文化內容融鑄、具有強烈「鄒族本質」美學價值的舞台作品。（參見王嵩山）

²⁷ 例如攝影與影片的創造，1990 以來有許多原住民影片工作者介入「原住民影片」的生產，如比令·亞布、馬躍·比吼、楊明輝等，而在 2000 年更出現了具有強烈個體自覺的單一族群影展----「搖擺阿美·真實邦查」影展。（參見王嵩山）

²⁸ 例如在屏東三地門地區群立的琉璃珠工作坊、泰雅聚落的織布工作室等。

²⁹ 同註 1。

「當代原住民藝術」所指涉的不只是----傳統不變的、擺在櫥窗觀看的、靜態的、素樸的，而是包含----創造的、生活的或者與產業結合的、動態的、除了素樸之外更多豐富的材料，更重要的是「原住民」創作者具有族群身分的自覺由母文化傳統元素汲取靈感進行創作，或許正如孫大川關於原住民藝術家所言：「從建築到雕刻，從陶塑到籐編，從畫布到纏綿的繡線，他們正以造型、顏色以及蠶絲般的線索活出祖靈，建構另一個新的傳統。」³⁰

³⁰引自《搖滾祖靈—台灣原住民藝術家群像》孫大川序「原住民不再是歷史的缺席者」一文。