

## 第二章、創作歷程整理

本次所研究的手稿，年代坐落於 1990-2000 之間，正是拉黑子回到部落最重要的奠基時期，也是目前最少資料紀錄的時期。回鄉的拉黑子從田野調查做起，1990 前期屬於母文化的再認識期：跑田野，向老人家學習，歌謠、樂舞、傳說採集，平日在部落遊走撿拾舊部落拆除的老房舍的廢棄的木材，在田野間撿拾過去家中最為重要的陶甕破裂碎片，然而這一切都還在摸索。

1990 年的時候，開始做了很多有關椅子的作品，因為在台北曾經也是做設計的工作，發現好像椅子對一個人、對一個文化來講都很重要，所以我在那個年代做了一系列的椅子。---拉黑子

「1990 年代，是原住民開始追尋正面認同、主體性及自我表達的時代…這是原住民開展文化產業的時代，亦是原住民異國情調觀光景氣再度回春的時代；這是原住民文化重建啟動的時代，同時是原住民政治消費更為成熟的時代。」(2007 盧梅芬，16)

拉黑子亦曾自述那時他自己「對原住民阿美族的雕刻非常的模糊」，在阿美族語中「住就是坐，坐就是住，你坐著的地方就是你住下的地方」，於是把撿拾回來的木頭做成椅子，用阿美族房屋結構的線條詮釋椅子（1993 驕傲的阿美族系列椅子），而後慢慢摸索出自己的「雕塑」的形式，相較於當時以「排灣族式雕刻」為主的大潮流，拉黑子的創作相對「抽象」。「褪去傳統服飾的符號，僅以簡約流暢的線條，抽象與略為誇大的造型，表現舞者的肢體表情。(2007 盧梅芬)」。1990 年代中期，拉黑子的「抽象」作品，引發什麼是原住民藝術的問題。

我心中就一直浮現這一句「mikilim to sakailaan」

尋找 / mikilim

有什麼呢？可以做的 / sakailaan

一直想要找出「有」，找到一個屬於自己要用的東西，想到什麼就一直畫，我的認知裡沒有憑空想像的事。---拉黑子

拉黑子融合個人、部落與時代精神的作品，曾因看不出，也看不到和所謂原住民藝術的關係而被質疑，1996 年甚至被評為「你做的不是原住民藝術」甚至被譏為是寫實功力不足的障眼法(2007 盧梅芬，94)。此時的拉黑子似乎也陷

入抽象與具象的拉鋸，或是有一點證明的意味，他做了抽象的「傳統集會所」，也刻了像「長者」、「祖父」等具象的作品，在 1997 年「敬酒舞」與「回敬舞」等作品中，呈現了部落文化與敬酒時的肢體與人體線條的美感，根據拉黑子本人在 1999 年在「第四屆原住民文化工作者培訓營」中曾自述這是「因應台灣原住民基本雕刻手法，為了了解原住民傳統雕刻而做」。

故事是文化的背景，創作是內化後的概念，所以花了很多時間從這部分來探討。---拉黑子

對拉黑子自己而言，1993-94 年間開始的變化，給他自己很大的發現，領悟到必須從作品的技術，概念、形式去出發，自己開始內化。1994 是很大的轉變，到 1997 開始面對真正創作問題，純粹去探討什麼是創作，作品往內諷刺，不再對外訴求批判外人，批判自己的同胞，而是更深度的反省。他開始不在意自己是原住民，不喜歡被當作「原住民藝術家」，如此歸類讓他覺得有點歧視的感覺。

「藝術它是一個概念，它是有時代性的，所以如果我只是留在部落或是說只是關起門來去談自己的作品，我覺得是不夠的」---拉黑子

這個時期的巔峰代表作包含 1998 與優劇場合作的「橫跨的歲月」系列作品，以及 1999「末始」與「孕育」等系列。1991 年回到部落後不久，拉黑子即於部落農地上展開破碎陶片的挖掘，並同時進行部落傳統文化的田野調查。

「末始」系列作品，即以漂流木表現陶甕的弧度，來參照阿美族以母系為主體的文化，型塑女性的肚腹。陶甕、祭杯等原是阿美族重要的傳統技藝，在外來宗教的洗禮加上政治社會的變遷，多數陶甕已經被敲碎而棄置。透過創作，拉黑子將母體文化進行轉譯，也著實走出他獨特的藝術之路。本次所欲數位典藏的手稿，其中許多，便來自這系列作品的前身。