

# 台灣原住民女性藝術創作： 生命故事與族群意識的再現

許如婷（玄奘大學大眾傳播學系）

---

台灣原住民女性身處「族裔」與「性別」的多重邊緣身分，經常為社會忽視與遺忘。原住民女性從事藝術創作，不論人數和活躍程度都遠在男性藝術家之下，且因其創作向來與生活結合而幾乎總是被貶抑為「工藝」，甚至在台灣藝術史中鮮少留下紀錄。

有鑑於此，本研究以原住民女性藝術創作者為主題切入，探討其藝術作品如何再現女性的生命經驗 / 故事與族群認同。本文發現她們透過藝術作品圖像描繪自己的生命故事和歷程，並視創作為自我療癒與敘寫的過程。她們擅長於創作中以圖騰、符號與意象傳達自己對族群 / 部落的認同。在原住民的身分下，她們歷經離開部落生活，不斷遷移、游離的過程，因而寄情於創作以尋根、找尋身分。此外，在族群認同方面，她們以部落為創作場域，開闢工作室、工作坊，藉由集體藝術行動凝聚部落意識，傳承原住民文化。

**關鍵詞：**女性藝術、視覺藝術、原住民、族群、認同、女性

---

收稿日期：2016 年 11 月 8 日；接受日期：2017 年 5 月 16 日。

## 一、問題意識

翻開台灣歷史，「原住民」一直被視為邊緣化與殖民化的「他者」，因而長期扮演著「被教化」、「被觀察」與「被論述」的角色。1990年，隨著政治解嚴、多元文化融合與族群意識的抬頭，「原住民」正名成功，擺脫了被宰制和壓迫的「山胞」、「番仔」與「山地人」身分，邁向新的族群身分，於是開啟了一段「尋根之旅」，試圖找尋、喚回過去被忽略與遺忘的族群文化，尤以藝術創作最為明顯。藉由檢閱相關文獻，發現台灣原住民文化長期以口述神話為藝術與文學的發展基礎，除了語言之外，文化意義也藉由視覺圖像來傳播與溝通——如雕刻、服飾、身體裝飾與用品等圖案符號（林建成，2009）。這些要素的交互運作逐漸形成各族群部落的藝術樣貌（萬煜瑤，2005）。值得一提的是，以原住民文化為基礎所展現的族群藝術，尤其是視覺藝術，往往體現／實踐在日常生活中，強調實用性，因此常被界定於「原始藝術」、「工藝」（technology）與「藝術」等模糊概念中。但不論是工藝傳統或蘊含美學鑑賞的藝術，都構成了當代原住民藝術的創作基礎（王嵩山，2001: 17）。

命名意義的轉變，賦予原住民文化重生、發聲與傳承的機會；更重要的是，相對於主流／漢人的文化霸權，原住民可以不再沉默，或是以異國他者的角色隱晦又匿身地漂流（王甫昌，2003: 101-119）。

---

**致謝辭：**感謝兩位匿名審查人的細心指正與寶貴建議，以及本刊編輯委員之協助，使本文得以更臻完善。也感謝科技部專題研究計畫「台灣原住民女性的藝術創作與自書：女人、生命歷程與族群意識的展現與差異」（MOST 104-2410-H-364-007）的經費補助。最後，感謝本研究所有訪談者在研究過程中分享的生命經驗，謹以本文獻給妳們。

「原住民藝術／視覺藝術」這個文類（genre）存在已久（王雅各，1998: 21），只是在偏重個人創作觀念與風格突破的主流藝術領域中，原住民注重民俗與非純藝術的族群風格創作，始終被歸類為工藝而未受重視（盧梅芬，2007: 12）。綜觀原住民藝術的內涵，多半深植於傳統文化脈絡，展現族群集體意識、自然土地、儀式祭典，並與日常生活緊密關聯。主要創作形式包括編織、製陶、刺繡、雕刻與竹刻。目前原住民藝術創作逐漸脫離部落工藝的形態，藉由多元題材，轉向抒發個人生命歷程、性別、記憶、認同、自然生態與文化反思等面向的創作風格。新生代原住民藝術更紛紛嘗試漂流木、裝置與金屬鐵材等藝術項目與媒材，儼然形成一股「新藝術」風潮。於是，來自傳統、現代與當代的不同藝術創作風格，豐富了原住民藝術內涵。

若視「原住民藝術」為一個研究範疇，以上述原住民藝術風格為出發點的觀察，便成為本研究探討主題的切入核心。<sup>1</sup> 然而，身為「女性」研究者，且長期研究台灣女性藝術創作議題，我期盼以「女性／女人」的立場出發，探討原住民女性藝術創作的面貌。此議題之研究動機源自過去記載顯示，台灣原住民女性在漢化過程中，由

---

1 針對「原住民藝術／視覺藝術」，存在著各種立場的爭議。辯證的觀點包括：原始原住民重建初期，常被強調沒有「藝術」，其創作乃以排灣族語「pulima」（手工精細之人）被探討，因為多數人認為原住民慣常以靈活的雙手創造物質文化，甚至連一般原住民創作者也不稱自己為「藝術家」，而自稱「工作者」。然而，90年代隨著原住民正名，以及藝文界開始關注原住民創作，原住民藝術跳脫傳統形式而邁向當代藝術領域的情況被探討。本文所言之原住民藝術，乃以謝東山主編（2002）《台灣當代藝術：1980-2000》界定的概念為主，即原住民藝術是創作者本身有自覺地以少數族裔的身分進行創作，而且其創作內容涉及族群傳統、文化。不可否認的是「原住民藝術」已成為當代重要議題，亦使本研究以「原住民藝術」為切入重點。

於「族裔」與「性別」的多重邊緣身分，長期為社會結構所漠視。一方面，漢人的婦女經驗排除了原住民女性的差異性考量與關注，因此台灣婦女運動與女性主義思潮中的女性覺醒歷程，反映在原住民女性不過就是一種「無聲女權」；另一方面，漢人／男人與原住民男性的霸權宰制，更使原住民女性被貼上「貧窮」、「底層」與「壓迫」等負面標籤（利格拉樂·阿瑪，1998: 70）。原住民各族群中，女性藝術家的人數和活躍程度皆遠在男性藝術家之下，身處雙重邊緣、雙重弱勢的社會位置（簡瑛瑛，2009）。這些現象促使研究者深思，在族裔、種族、性別與階級的特殊身分中，原住民女性與台灣社會其他族群女性的命運迥異，其「番婆」、「山地婆」之形象背後，究竟有多少血淚史與生命故事需要被關注、敘述與書寫，這也激發了研究者的使命感。

原住民女性身為「女人」的獨特生命故事／經驗，反映在藝術創作過程，具有哪些獨特意義？她們如何於創作中呈現自我生命經驗／故事、原住民族群身分及認同？本文之研究問題為：原住民女性藝術創作者在不同生命經歷及族群身分影響下，其作品具有何種意義？

## 二、文獻的探索：台灣原住民女性藝術創作

本研究探討原住民女性藝術創作者的作品意涵，希望詮釋她們在「族裔」與「性別」的多重邊緣身分中，展現了何種創作風格。因此，本篇討論乃以台灣原住民女性藝術創作的發展作為分析的文獻基礎。回顧原住民女性藝術相關文獻，目前呈現零星。研究者在檢閱台灣女性藝術的文獻時，發現相關論述幾乎忽略了原住民方面的討論。因此，本研究作為初探的文獻，期盼在現有基礎中，探討原住民女性

藝術創作及其作品。

原住民女性藝術創作的發展，比台灣「女性藝術」整整晚了十年。遲至 90 年代，在正名、還我土地、說母語與自治等原住民文化振興運動，及藝文界開始正視原住民女性的經驗與自覺力量之氛圍下，最早由文學運動開始、繼之原住民女性藝術受到關注，而有了發聲機會。<sup>2</sup> 隨後北美館、高美館、原住民藝術文化中心，以及各原住民文化團體、原住民委員會相繼舉辦藝術展覽，皆對原住民女性藝術創作的發展具有推波助瀾的效果。

觀察原住民女性創作者的處境，似乎含括了女性創作者普遍遭遇的問題，甚至須面對更艱鉅的挑戰。原住民各族群中，女性創作者不論人數或活躍程度都遠遜於男性藝術家（陳玲芳、瞿海良、鍾仁嫻、黃小黛、翁立娃，2013: 20），且因其向來與生活結合的創作風格而被貶抑為「工藝」。是以台灣藝術史所記載的原住民女性創作者寥寥無幾，相關論述研究因此呈現零星。

當台灣女性藝術大張旗鼓捍衛女性立場時，女性藝術的意識揚升僅止於主流／漢人女性的意識覺醒與集結；即使原住民女性創作者同樣受到藝術結構的歧視，但她們在這波運動中是缺席、沉默的。直至 90 年代原住民文化復興運動，加上文化評論界開始正視原住民女性

---

2 有關原住民女性藝術創作，本研究在檢視文獻時，發現以原住民女性藝術創作者為議題的研究，多半探討單一創作者或某區域原住民女性創作，而未以一整體的概念界定原住民女性創作。因此，本研究探討此主題時，並不試圖界定某一固定、統一的學術性研究範疇。台灣「女性藝術」(women's art) 首次被提出，是與「女性主義」及「女性議題」一起公開探討；80 年代末期，正值婦女解放運動的女性意識覺醒，呂秀蓮（1974）提出「新女性主義」口號及「先做人，再做男人或女人」的訴求，為長期受父權意識型態主宰的台灣社會投下震撼彈，並影響藝術、文化領域對女性的關注。自此，女性藝術工作者開始對圖畫、影像中的父權意識型態進行全面批判。

的經驗與自覺力量，許多原住民女性藝術創作者才開始受到關注。

綜觀而論，原住民女性從事藝術創作，靈感來自在部落族群勞動的過程。她們生活窮困，勤儉持家而嘗試自製用品，如竹籃、布匹、服裝、飾品、刺繡、器具等，由於其創作媒材多來自天然資源、土地生態、傳統圖騰、部落象徵與神話儀式，因此常被界定為「手工藝」與「原始藝術」，其中也有少數從事藝術創作的女性是從家傳、繼承而習得手工技藝。由於傳統父權文化的影響，原住民女性除需面對自身族群的弱勢、邊緣身分，也與一般主流家庭一樣，被賦予母職、家庭勞務的責任。她們多半不被鼓勵、期待從事藝術創作，即使手工技藝頗具藝術水準，一般也不被視為藝術創作。

再者，台灣原住民女性藝術創作者較常以自己部落族群的文化象徵為題材，此與台灣其他女性藝術創作中較常出現女性身體、性器官與性象徵圖像的風格不同。原住民女性較擅長運用織布、皮雕、樹木裝置、編織、刺繡、琉璃珠、陶藝、雕刻與油畫等素材。同時，受到部落純樸、自然與神靈文化的影響，原住民女性創作者熱衷於社區營造、藝術村等集體參與的創作方式，強調對不同部落族群的關懷，更試圖描繪與模塑不同的原住民文化特色（陳玲芳等，2013）。因此，她們的作品實為一種反映、再現與描繪原住民文化的藝術創作，值得深入探究。

根據文獻記載，原住民女性藝術創作者於 90 年代積極發聲並參與各式展覽，各部落族群中有諸多具代表性的創作者受到矚目，包括：排灣族的芮絲若斯從傳統服飾得到靈感，創作了多種編織作品，對排灣族的文化傳承具使命感；賽夏族的潘三妹基於童年幫忙父親編製竹、藤農具的經驗，成為有名的藤編創作者，並屢屢參賽得獎；阿美族的張梅娘採用蝸牛殼、苧麻、樹葉與樹皮等自然素材，透過作品

傳達對自然、生命的體悟。另一位阿美族的荳荳（石瑛媛）喜以木雕、多媒材為題材，成為少數原住民女性木雕創作者之一。此外，泰雅族的瑠瑠瑪邵擅長皮雕，靈感來自日常生活經驗、祖先傳說、夢境意象，其創作泉源便是透過創作來感應生命祖靈。魯凱族的峨冷·魯魯安（安聖惠）以漂流木為創作核心，關注自然生態、土地議題，並在作品中蘊含許多對部落原鄉的記憶。

上述原住民女性由家傳、自學進入藝術領域；她們來自不同的成長背景和族群部落，透過學院／非學院派、或專業／非專業管道接觸了藝術創作。她們以各種形式實踐藝術創作，在原住民女性藝術創作領域扮演了重要角色，也是本研究的訪談對象。她們最初憑個人力量發展部落傳統手工藝，並成立工作室延續、傳遞原住民文化。90年代在政府的原住民文化政策推動下，她們開始以集結的方式積極參與聯展、個展與藝／畫廊展覽，傳達自己的理念。類似展覽有1998年台北市立美術館舉辦的「台北原住民文化祭——台灣原住民現代藝術特展」；2000年高雄市立美術館舉辦的「台灣女性當代藝術展：心靈乍現」，展出三位原住民女性藝術創作者的作品。2007年高雄市立美術館舉辦第一屆「南島當代藝術展」，是蒐集、整理原住民當代藝術最具代表性的展覽，原住民女性的作品亦在其中。其他相關展覽包括「銘刻在記憶中的花香」當代藝術展、「強烈意念——原住民女性藝術聯展」、「靈舞系列——孫瑞玉油畫個展」、「解離與重聚——東海岸與南部原住民藝術展」、「海洋印記」，以及2011年「呼吸與甦醒」原住民藝術展等；這些定期或不定期舉辦的展覽，成了原住民女性大展身手的平台，亦讓大家看到原住民女性藝術創作特有的女性美學。

原住民女性藝術創作者逐漸嶄露頭角之際，除上述以「原住民」為題的展覽相繼出現外，專屬原住民女性藝術創作的空間也如雨後春

筍般出現。2000年布農族成立「台灣原住民現代藝術中心」，為原住民創作提供了難得的展出空間；都蘭的「女妖藝廊」也成為花東地區原住民女性藝術創作的聚會與展出空間；「升火女性創作工作室」亦是台東地區女性藝術創作的專屬發表空間。<sup>3</sup>

在這波風潮下，東海岸都蘭部落於2002年發起「意識部落」概念，強調融入原住民交流、凝聚共識的文化特質（盧梅芬，2007：144），以及實踐生活行動藝術的創作方式；許多原住民女性藝術創作者加入此行列。亦有許多原住民女性於部落中成立「個人工作室」，除了展售自己作品外，也開班傳授技藝，對於原住民文化的傳遞具有重要意義。最後，原住民委員會為了鼓勵藝術創作，於2008年辦理「原住民藝術家駐村促進部落在地就業計畫」，此方案的執行讓許多女性獲得補助而在部落進行創作。因此，在原住民藝術空間、另類藝文空間與駐村部落的藝術展演平台中，原住民女性藝術創作者的作品得以被看見、關注。<sup>4</sup>

隨著原住民女性藝術創作的發展，結合族群、藝術評論與性別研究的學術領域也開啟了相關討論。其中，簡瑛瑛（2009）探討台灣原住民女性藝術家如何於創作中呈現特殊身分處境與藝術風格，並發現其創作呈現三個面向：母系傳承、祖靈與自我再現，以及生態關懷；李韻儀（2003）試圖從少數族裔女性的族群與性別認同觀點，分析具布農族與鄒族血統的女畫家 Ebu 在作品中再現的台灣原住民女性生

---

3 「女妖藝廊」取名「女妖」，是為了喚醒女性心中創作之火，並釋放其自由能量，希望以此象徵意義的名稱，為原住民女性藝術創作者提供屬於女性創作的自覺空間。

4 「原住民藝術家駐村促進部落在地就業計畫」方案，乃由台灣原住民數位內容產業協會執行，相關細節請參見該單位公布資訊：[www.taiwan921.lib.ntu.edu.tw/88LIFE/L8825.doc](http://www.taiwan921.lib.ntu.edu.tw/88LIFE/L8825.doc)

命經驗與身體書寫。

吳淑君（2010）以花蓮地區從事藝術的女性工作者——如石雕家賴秀玲、設計師吳秀梅、舞蹈家彭郡茹、織布家胡秀蘭——為研究對象，詮釋其藝術內涵及創作歷程；簡扶育（1998）以自己的攝影專長記錄台灣由北至南原住民藝術家的創作，為探討台灣原住民藝術創作重要的文獻書籍。

檢視台灣原住民女性藝術相關文獻，可發現幾個問題：其一，對於女性創作者或其作品的探討，多半從原住民藝術主題切入零星女性的創作，而缺乏完整、全觀性的發展討論。其二，多半選擇單一原住民女性創作者為主題分析，或聚焦某一區域的原住民女性藝術創作進行詮釋。其三，較少觸及原住民女性創作者的生命故事、女性經驗與族群意識議題。基於以上發現，本研究期盼能討論原住民女性藝術的創作者和作品，以豐富文獻內容。

### 三、研究方法與對象說明

本研究從觀察台灣原住民女性藝術創作者的多重身分出發，試圖詮釋她們在此身分中，如何透過作品再現女人的經歷故事，以及傳達了何種族群意識與認同。為了深入詮釋這些生命故事與族群身分意識，故採取深度訪談法，以台灣原住民女性藝術創作者為最主要訪談對象，透過互動、對話，以「生活史訪談法」（life history）的方式進行，即強調受訪者的生活經驗，讓受訪者談論其生命故事，對自己的生命作一番檢視與咀嚼（畢恆達，1996）。

本研究並輔以參與觀察法，透過參與原住民女性的藝術創作過程，感受她們日常生活中的創作與作品展演情境脈絡，包括公／私立

美術館、藝文中心、公共空間、藝術村、畫廊、藝術另類空間、藝術展演活動。本研究選擇了具代表性的原住民女性創作者：卑南族的米類（周美玲）、排灣族的芮絲若斯、賽夏族的潘三妹、阿美族的魯碧司瓦那（石瑛媛）、太魯閣族的瑠瑠瑪邵與高雪亮、泰雅族的哈娜達給斯、魯凱族的峨冷·魯魯安（安聖惠），共八位進行訪談。

選擇訪談及參與觀察對象的原則包括：（一）鑑於過去相關論述甚少，故以 90 年代開始嶄露頭角、而於此時期創作能量較高、文獻評論較常探討的創作者為對象，即以具代表性者為優先。（二）考量訪談對象的多元性，選擇不同部落族群／區域的女性創作者進行訪談及參與觀察。（三）曾經參與「原住民女性藝術聯展」、或加入某藝術展演空間、或可在原住民藝術中心名單搜尋到的創作者，或是作品受到矚目、多數文獻有記載者。（四）考量創作題材、媒材運用的多元性。最後發現 90 年代嶄露頭角的原住民女性藝術創作者，現今年齡集中於 40-50 歲，成為本研究探討對象的獨特處。訪談對象相關資料請參見表一。

除了深度訪談和參與觀察法，本研究也藉由文本分析法，分析原住民女性在繪畫、織布、刺繡、製陶、樹雕、漂流木、裝置藝術、雕刻等作品中，利用藝術媒材、表現題材，所欲傳達的女人經驗／故事及族群意識。本研究所分析的作品影像，由研究者徵詢受訪人同意後引述；影像資料的主要來源有三種：創作者本人提供、創作者建議從網路影像引用，以及研究者經創作者同意於訪談現場翻拍。本研究期盼透過以上取徑，能完整探討台灣原住民女性藝術創作者及其作品。

本研究以原住民女性藝術創作者及其作品為主題，同時在多元的藝術領域中，基於興趣而選擇以視覺藝術為研究範圍。就定義而言，「視覺藝術」涉及面向廣泛，基於本研究考量具代表性的原住民女

性藝術家擅長的媒材，將以雕刻、織布、藤編、竹編、陶藝、琉璃珠、繪畫、漂流木與圖騰用品為分析重點。同時，本研究將視覺藝術創作視為一種傳播的過程、形式與意義，它構成了我們日常生活互動的基礎，是一種文化再現。因此，視覺藝術作品於美術館、藝術村等各種不同機制的展演，也是本研究參與觀察的場域，藉此了解原住民女性藝術創作者於不同展演空間呈現的作品意義。

表一：研究訪談及參與觀察對象

受訪者	部落族群	教育背景	資歷／經驗	專長領域
高雪亮	太魯閣族 藝術創作者		1. 北縣婦幼發展協會飾品與拼布製作講師 2. 北縣原住民族部落社區大學講師 3. 淡水社區大學工藝講師 4. 開設伊蔣藝術工作室	拼布與工藝飾品製作
米類 (周美玲)	卑南族 藝術創作者	銘傳商專日本東京設計學院空間造型設計	開設米類工作室	圖騰藝術創作
魯碧司瓦那 (石瑛媛)	阿美族 藝術創作者		東海岸「意識部落」創作	漂流木、葛藤、繩等媒材創作

受訪者	部落族群	教育背景	資歷／經驗	專長領域
瑁瑁瑪邵 (林玉秋)	太魯閣族 藝術創作者	國立東華大 學民族藝術 研究所畢業	1. 1992年成立藝術 工作坊 2. 1998年回歸部落 從事手工藝教學 工作，成立瑁 瑁·瑪邵工作室 3. 現任大葉大學造 形藝術學系兼任 講師	皮雕創作
芮絲若斯	排灣族藝 術創作者		1. 曾獲台視歌唱比 賽節目「五燈 獎」五度五關獎 項 2. 於北縣新店區開 設個人工作室， 製作排灣族傳統 工藝 3. 成立米靈岸音樂 劇團	刺繡藝術 創作
潘三妹	賽夏族藝 術創作者		1. 1992年獲山胞藝 術季美術特展 2. 創立苗栗南庄蓬 萊部落工作室 3. 參與編織工藝展 獲獎無數	編織工藝
峨冷·魯魯 安(安聖 惠)	魯凱族藝 術創作者	內埔高工家 政科畢業	1. 成立個人創作工 作室 2. 定期參與藝術展 演展出作品 3. 不定期獲邀擔任 藝術活動策展人	漂流木創 作
哈娜達給斯	泰雅族藝 術創作者		素描與繪畫藝術	

資料來源：研究者整理

#### 四、台灣原住民女性藝術創作的生命經驗、 故事與族群意識之蘊意

本研究試圖探討台灣原住民女性藝術創作者在其特定身分中，透過作品所再現的女人經驗、故事與族群身分。以下敘述與各創作者深入訪談的過程，並逐一詮釋研究發現。訪談日期請參見附錄說明。

##### (一) 藝術的對話：生命中偶然的邂逅

利格拉樂·阿瑪曾經以「樓上樓下」的概念詮釋原住民女性的角色：如果一棟樓房，平地男性居住在四樓，平地女性則在三樓，原住民男性分配到二樓，最底層則由原住民女性居住；所以原住民女性是被樓上三個階級所壓迫的底部（利格拉樂·阿瑪，1998: 71）。利格拉樂·阿瑪的譬喻，道出了原住民女性在族裔、階級與性別位置上所處的雙重邊緣身分，也道出原住民女性從事藝術創作所面臨的困難。本研究探討的女性創作者，多在各族群部落中藉由負責編織、珠繡、刺繡、服裝、琉璃、製陶與藤編等手工技藝，開始發展出獨特的美學創作（簡瑛瑛，2009）。她們通常未受過正式美術／藝術教育，而是從日常工藝或受原住民文化影響而接觸藝術創作，其高超技藝與創作天賦讓人印象深刻。

魯凱族的安聖惠提及自己開始創作的經驗：

魯凱族的女人很會編織，我媽媽也是。我小學以前，在教會幼稚園的遊戲，就是模仿大人編織。我看著整個部落的女人都在編織，我也跟著每天做，所以自然的部落裡的女生都從事編織創作。

安聖惠在日常生活中接觸藝術創作，她形容部落裡最常見的景象：「老公騎摩托車，老婆坐在後座刺繡。」也就是這樣的部落文化賦予了安聖惠藝術天賦。在某次參加藝術創作營時，她於二十八歲真正開始創作：

八八水災之後，我參加部落老師辦的藝術創作營。什麼東西都沒有帶就去參加活動。只想著要全心把自己交給活動，將身體跟身心投入環境中，輕鬆享受。就在這樣的過程中，突然醒了，從此開始投入作品創作。

生長在南庄鄉蓬萊村的賽夏族潘三妹，從小看父親為族人編織背簍、酒器及生活用品等竹藤器具，長大後才正式學習編織。訪談過程中，她描述開始接觸藝術創作的心情：

從小看著父親做竹編的生活器具，家中有十個小孩，父親必須用竹編器來製造生活上所需的器具，那時心裡就想著以後也要從事竹編創作。直到三十歲的時候，我開始去族裡的家政班、草屯手工藝中心，學習編織，後來回到部落裡，真正開始從事編織創作，就這樣和竹編結下不解之緣。

潘三妹從小受父親影響，耳濡目染接觸了竹編。排灣族的芮絲若斯與藝術創作的相遇，同樣是一段奇妙的過程：

我原來是歌手，年輕時在西餐廳駐唱，後來才開始接觸刺繡創作。接觸刺繡是在很偶然的機緣下，有次回到部落看到大家都在

刺繡。我跟部落朋友借了刺繡的布和工具，陸續做了一些作品後，就慢慢開始刺繡了。

卑南族的米類也有一段與藝術創作相遇的曲折經歷。米類原本是台灣「木蘭足球隊」國手，參加過許多國際足球賽事，在家人鼓勵下至日本修讀建築設計，後來因為想念家鄉而回台灣從事藝術創作。她敘述：

我之前念銘傳商專，三十歲時到日本東京設計學院讀空間造型，之後在日本工作七年。生活和經濟的壓力，後來回到台東部落，想以原住民身為原住民文化努力，因此開啟了藝術創作的人生。

魯碧司瓦那談到投身藝術創作的始末：

我原來在百貨公司做櫥窗設計，因為喜歡創作過程中透過直覺，將作品與空間結合，也喜歡在戶外環境創作，就像地景藝術，可以結合作品與空間對話，所以離開櫥窗設計工作後，就全心投入藝術創作了。

魯碧司瓦那捨棄原來百貨公司的工作，毅然投入藝術領域，將原來櫥窗設計的美學基礎融入創作，開啟另一段藝術創作之路。高雪亮也有類似的經驗，她原來任職貿易公司，受到家庭因素影響而未投入創作，直到小孩逐漸長大，才嘗試創作。她自述踏上藝術創作路程的經驗：

我年輕的時候在貿易公司上班，93年離開貿易公司。因為小孩年紀小，所以在家自學創作。95年慢慢體會原住民元素加入創作，再結合家裡家飾品、燈具、布包，及購物袋等媒材進行創作，慢慢進入藝術創作領域。

如上所述，本研究訪談的創作者，接觸藝術皆有段特殊因緣，並非從小受到鼓勵，而是在部落從事工藝創作時，耳濡目染地具備了藝術才能，因而踏上創作之路；有些在求學階段、職場從事不相關的工作，但始終抱持傳承原住民文化的責任感，終於毅然決定回到部落從事藝術工作。在雙重邊緣的處境中，同時面臨社會傳統價值對「女人」、「原住民」的角色期待，原住民女性從事藝術創作，一路走來備感艱辛，卻堅持以創作為「女人」、「原住民」發聲，再現、重建原住民族群圖像。

## （二）自我女性生命歷程的凝視——女人、母親的記憶縫補與創傷療癒

本研究所探討的台灣原住民女性，從女人的立場出發，期盼在創作中展露及敘述專屬她／她們的故事（herstory）。因此，創作對她們來說，是一種「自我療癒」、「自我再現」、「心靈自覺」與「生命探索」過程。如安聖惠自述：

我看到的媽媽都在勞動。那時沒有多想，只覺得她在做喜歡的事情。小時候，媽媽幫我做了一些傳統服飾。在沒有錢的時候，一點一點收集，總是看到她做的籃子裡堆滿了一堆塑膠袋、一包一

包的琉璃珠和細珠或繩子。想到那些畫面時，覺得永遠失去了。所以在那樣的心情下，藉由創作表達對母親的情感。

安聖惠的作品傳達「母親」在自己從女孩轉換女人角色的生命歷程中之意義。透過創作，她敘說對部落的記憶、對部落親人的思念，以及對部落生活的渴望，每一件藝術作品皆內含不同女人的心靈深層生命故事，是一種內斂的、虔心的、類似「女性心靈」(women's spirituality) 導向的創作策略。

因此，原住民女性的創作貼近生活，描繪其生命歷程中重要的故事。關於記憶中的母親，以及對逝去母親的情感，安聖惠系列作品包括《大地兒女系列》、《生命與記憶的碎形圖》、《裸露的靈魂》和《搖籃》等，以漂流木、椰子纖維、毛線、琉璃細珠等素材傳達自己對部落、母親濃厚的感情。同時，她更企圖以部落及母親的愛，延伸至更大的母體即土地，視土地為原住民的母親。八八風災後她回到部落，目睹自然生態受到天災衝擊，而開啟了藉由創作療癒創傷與填補記憶缺憾的過程。安聖惠的創作呼應生態女性主義者的觀點，將女性「自然化」，並視為「萬物之母」(Mother Nature) (顧燕翎編，2000)，藉由作品關注生態保育，以描繪對自然土地、母親的情感。在 2009 年《心靈懸掛的地方》，安聖惠更從魯凱族以「家」為靈魂懸掛的地方，是心靈朝思暮想的歸屬之意涵出發，利用鋼板塑形材質與花朵意象，創作宛如母親子宮的作品，強調生命的潛能，並彌補生命的傷痕與土地受到的破壞。

除此，安聖惠在 2012 年以大型漂流木創作的《遠行者的阿拜》作品，描述了魯凱族「阿拜便當」的傳統，是母親為孩子準備的便當或禮物。安聖惠憶起：「我要到台北找工作的時候，母親準備了阿拜

便當，想到阿拜就會想到母親。」她的創作中重新拼接、連結蔓延的組構，不僅是她對部落文化的眷戀，也是想念母親情感的寄託。安聖惠自道心情：

我利用苧繩、漂流木、椰子纖維、毛線、琉璃細珠媒材，加上繽紛的顏色呈現，用顏色療癒自己。在這個過程中，自己也被喚醒，生命像活過來，觀看者也被療癒。

安聖惠的創作充滿對母親的想念，其創作幾乎就是生命歷程的再現，包括二十二歲結婚、二十八歲離婚，成長過程中情感帶來的傷痛；八八風災衝擊部落，母親離開。自己離鄉至內埔唸書，高職畢業到台北，離婚後又回屏東，最後到了台東。一路的生命歷程，都在創作中呈現。

圖一：安聖惠《心靈懸掛的地方》 圖二：安聖惠《遠行者的阿拜》



資料來源：安聖惠（2009）



資料來源：許滄月（2014: 152）

彷彿創作是一種自我生命故事的療癒及觀照。原住民女性創作者以自己生命歷程注入藝術創作，在作品中即能窺見其生命經驗、生活與心境。在瑋瑋瑪邵的創作歷程中，祖母是能量的來源，即使祖母已經過世，但她總覺得祖母一直陪伴在身邊，每當創作遭遇瓶頸，祖母總會入夢來指引、鼓勵，讓她能持續找尋創作能量，勇敢對面人生，如她所描述《祖母的晚餐》的創作來源：

1996年含淚睡夢中的一個夜晚，剛好是祖母往生的五年忌日，也是離開婚姻的日子。祖母一樣在我們小時候爬上工寮看到她的同一位置砍柴起火、煮晚餐。但是這次她並未讓我靠近她，抱她。只讓我席地而坐，聽她說話，夢了七天相同夢境，第七天祖母便告訴我這是最後一個晚上，她說：「當你迷路的時候，自然有人引導你。」帶著哭腫的眼醒來後，我拿起畫筆將這七天的景象畫出來，花費了六個月的時間將作品完成。

圖三：瑋瑋瑪邵系列以祖母為題的創作



資料來源：瑋瑋瑪邵提供

瑁瑁瑪邵二十四歲結婚，十一年後離婚，有三個小孩。她的創作描繪了自己的人生故事，是一種創傷敘事（narratives of trauma），為自己所處雙重邊緣位置發聲。北上結婚後，由於幼兒需要照顧，暫停所有創作，當全職家庭主婦。丈夫反對她從事創作，甚至不認同她的原住民身分；在面臨婚姻帶來的打擊及離婚的創傷後，度過人生低潮，直到祖母入夢鼓勵，創作了《祖母的晚餐》。也因如此，藝術創作成為瑁瑁瑪邵自我療癒的方式，其自我反映（self-reflexivity）策略，藉由創作傳達內心世界、揭露心情，進而帶領觀影者關注長期被忽視的女人生活經驗、心情與成長故事。

魯碧司瓦那的藝術創作亦與她的生命經驗、故事息息相關。她在1995年投入創作，並選擇漂流木、枯樹、石頭、樹藤、竹子、貝殼等為創作媒材。其主題從生命經驗出發，不斷反思自身、人與自然的關係。阿美族的魯碧司瓦那生長在台東縣長濱鄉長光部落，從小嚮往自由自在，國中就離家北上工作，如同她在訪談中所述：「我喜歡自由自在，年輕的時候不懂事，走錯婚姻。」婚姻出狀況後，她做出人生重要抉擇，決定順自己心意踏上藝術創作之路。抉擇過程中，魯碧司瓦那由於未能善盡母職，常於夜深時想念女兒。2005年初，父親過世，想起自己過去為避免父母操心，時常「過家門而不入」，久難平復心情；於是她在2009年台南新光三越「原藝重現——當代原住民藝術創作展」中，以「女人、夢」為題，訴說自己的生命故事，並道出創作自我療癒與心靈對話的心情：

生命過程中，總面臨許多的抉擇，身為女人的我，步入了婚姻，繼而為母親，在婚姻生活裡，扮演著各種角色。我在創作與家庭生活間遊走。創作對我來說是自我對話的過程，聆聽心靈的聲

音。(謝慧青、彭佳慧、賴孟君, 2009: 75)

因此,「女人、夢」裡的每一件作品,都是魯碧司瓦那與自己心靈深層的對話,藉由在作品中的自我現身(self-representation),傳達女人情感、心路歷程。她道出自己的創作心境:「創作是反省、是撫觸脆弱的心靈,是回首、是追尋,是千言萬語,是夢與現實的糾結」(謝慧青等, 2009: 76)。創作是魯碧司瓦那對自我生命的觀照:「我是一個選擇藝術創作作為生命飛翔的女人,我喜歡自由自在,在創作面對生命,創作是我的生活,透過創作可以找到自己。」

本研究所探討的原住民女性藝術創作者,在作品中呈現女人的生活經驗,每幅圖像都蘊含所欲傾訴的心情、故事。甚至記憶中的親人也是創作題材,藉由視覺想像、重組已逝親人的容貌,追憶心靈深處思念的人。因此,創作對她們來說是一種療癒、撫慰與觀照自我的過程。

### (三) 原住民圖騰的藝想靈感·母體文化的交織

原住民部落作為傳統、歷史、記憶與家的歸屬。本研究的原住民女性創作者,透過回歸祖先的靈魂/心靈/精神,探索信仰中的「祖靈召喚」。她們擅長呈現部落的神話、寓言、圖騰、故事與符號,以為族群文化發聲、編撰與重建,並實踐自我身分認同。其創作靈感來自部落的文化軌跡,同時交織了母體文化,試圖再現/描繪自己的部落文化。潘三妹說:

我的編織作品融入原住民的元素,如賽夏族的圖騰、雷女紋(閃

電符號、菱形)、祖靈的眼睛等。一開始以傳統生活器具製作為主，後來逐漸有藝術創作品，還有編織商品。

潘三妹過去三十年的竹藤編織歲月，就是賽夏族文化的再現。她早期看著父親編織，後來師承張憲平，編織的器具種類繁多：背簍、背帶、魚籠、藤帽、月桃蓆與花瓶等。她喜歡在作品上搭配賽夏族的圖騰雷女紋，並解釋：

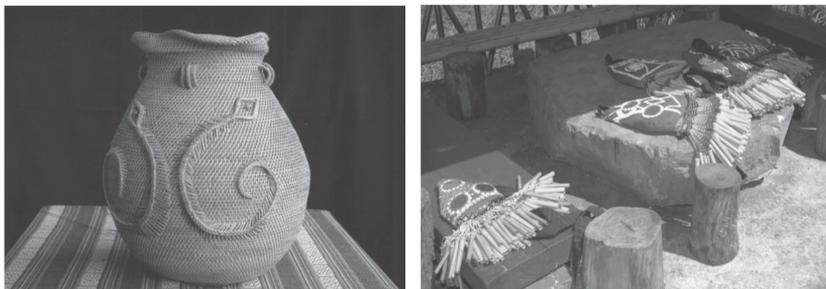
這是賽夏族特別的圖騰，卍圖騰是由兩道閃電交錯而成，傳說是為了紀念雷女下凡，教導賽夏族人織布和耕作，也紀念雷女和賽夏族勇士動人的愛情故事。因此，這個圖騰是有重要意義，我希望藉此讓大家認識賽夏族文化。

潘三妹的創作再現賽夏族多元文化，充滿著「族群意識」(ethnic consciousness) 與對族群的歸屬情感 (Kottak, 1997: 50; Geertz, 1973)。她藉由作品傳達自己的文化記憶和族群認同，亦期盼延續賽夏族的傳統文化 (Connerton, 1989; Fentress and Wickham, 1992)。

同樣地，米類的藝術創作也以卑南族石生系統的母體文化為元素，其靈感多半來自對家鄉部落的思念，並以卑南族的圖騰為題材。即使創作路程很辛苦，她還是認為能在其中融入原住民的情感，是充滿能量的：

我的創作從日常生活擷取元素，並以自己族群的圖騰與符號呈現。我認為部落文化保存很重要，所以希望能在作品中利用原住民符號及圖騰，表達自己對族群鮮明的記憶。

圖四：潘三妹以賽夏族圖騰為題的系列創作



資料來源：吳莉玲、林瑩貴、黃淵、陳詠笙、魏靜怡（2012）

米類的創作除了以族群象徵圖騰為主，亦融合阿美族的圖騰色系取材，藉由紅黑白比例搭配，以海浪波紋、三角形連貫的圖騰進行創作。她解釋取材原因：「我在創作中詮釋海浪波紋，因為阿美族是海洋民族，希望以此表達阿美族文化對自己的影響；三角形連貫圖騰是象徵團結，希望所有族群都可以相互連結。」

圖五：米類以不同部落族群圖騰為題的系列作品

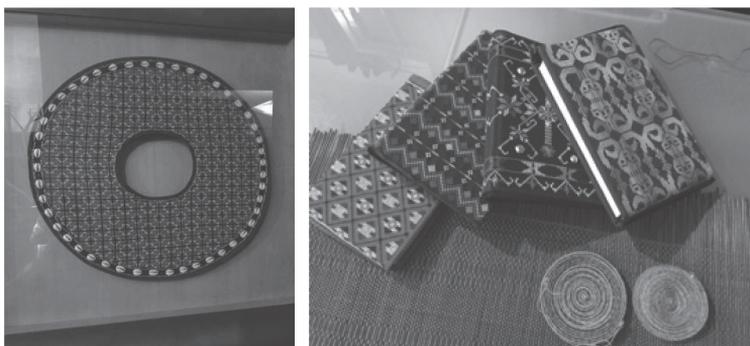


資料來源：米類提供

排灣族的女性藝術創作者芮絲若斯，其題材不論刺繡、古琉璃珠或劇團表演，皆與排灣族母體文化有關，並且以排灣族的「祖靈與

蛇」合體圖騰為主軸。她敘述：「我試著傳達排灣族將蛇視為祖靈附身的一段故事，族人視每一條出現的蛇如親人般，不會驅趕與侵犯。」芮絲若斯將「族群成員的共同歷史記憶，以及特別文化表徵，藉由作品再現排灣族傳統神話故事、歷史，以描繪、建構族群的意象」（張茂桂，1993: 243）。

圖六：芮絲若斯以排灣族圖騰為主的刺繡創作



資料來源：研究者拍攝

除了展現刺繡的藝術天份之外，芮絲若斯擁有族靈賜予的天生好歌喉，曾在 2004 年以《芮斯歸來》專輯獲得金曲獎肯定。她與幾位同好組成「RS 傳唱者劇團」，將傳統排灣古調加入新意，融合現代劇場表演舞台，藉以傳承排灣族的母體文化。芮絲若斯提及自己的表演，興奮地敘述：

劇團演出內容是以排灣族的一些古調，搭配劇場情境呈現。其中，《米靈岸音樂劇場》作品，我想呈現小時候在屏東涼山部落生活的情景，那時生活很簡單，煮飯去溪邊提水，住在石板屋，

洗衣服到溪邊洗。部落生活的記憶非常片段，但在我內心深處是非常渴望。部落的母體文化，一直是股牽引我的力量。

在此理念下，芮絲若斯創立米靈岸音樂劇場表演，藉由創作將排灣族文化融入當代生活文化。<sup>5</sup> 在她的《芮斯歸來》專輯封面，更呈現自己手上的排灣族刺青圖騰。訪談中她迫不及待地拿出專輯分享：

排灣族刺青圖騰有分身分，每一個身分有不同的圖騰。不同於泰雅族紋面，排灣族刺青圖騰在手上，如果是有土地的，手上就會畫有土地象徵的圖案，當時專輯封面呈現，是想跟大家分享排灣族的母體文化。

圖七：芮絲若斯個人音樂專輯封面照片中，手上刺著排灣族圖騰



資料來源：研究者拍攝

5 米靈岸 (miling'an) 是排灣族語「說故事」的意思。對排灣族人來說，米靈岸就是延續族群生命歷史的具體行為，千年以來，排灣族所有訊息，都是經由米靈岸來傳達，沒有 miling'an 就沒有排灣族。

瑁瑁瑪邵早期的皮雕作品，多半以原住民圖騰為主軸。其中泛泰雅族耆老的紋面圖像，是瑁瑁瑪邵皮革作品中最常出現的經典畫面，她說明原因：

泛泰雅的傳統紋面耆老肖像是我最喜愛的題材。在刻劃歲月痕跡的線條中，訴說著老人家山林生活的拓荒足跡；眼角的笑紋帶著對子孫的愛與期許；緊緊的雙眉中，鎖住了文化衝擊在他們生活中帶來的不安定感與驚恐；生活在顛沛流離青黃不接的時代，無所適從的無奈卻掩蓋不掉眼裡的智慧與對山林生活的情懷。這圖像是我巫醫祖母生命的寫照。

瑁瑁瑪邵的創作表達對族群身分的認同，而將原住民紋面圖騰置入作品中。除了瑁瑁瑪邵之外，太魯閣的高雪亮，在 1998 年也以自己的太魯閣族名「伊蔣 i-yuang」開設工作室，她強調「伊蔣 i-yuang 在太魯閣族語中是『陽光』的意思，我希望更多人能認識太魯閣部落文化」。她敘說：

我原來做拼布，95 年體會原住民元素的重要，開始使用傳統編織，搭配家飾品如燈具、布包、購物袋等創作。在文創商品創作上，也將原住民元素融入，尤其原住民圖騰。

這些原住民女性藉由作品中的部落圖騰、神話故事與生活經驗等母體文化圖像，來展現自我身分認同、族群歸屬感、族群態度與族群投入（Phinney, 1990: 499-500），她們的創作中充滿原住民身分的族群認同，亦凝聚了部落意識。

#### (四) 遊牧 / 游離身分的想像：不間斷的自我對話、異地尋根

原住民女性在創作中嵌入部落的圖騰、符號及母體文化，作品亦隱喻著少數族裔面臨的邊緣化身分，並以自我揭露的方式，傳達尋求失落主體的懇切，而期盼於創作中追尋主體、本根及身分認同。這種離開族群、不斷遷移、尋找認同居所的心情，正如學者 Gilles Deleuze 與 Guattari Félix (1986) 所提的「遊牧」心境：遊牧者的「家」永恆在移動，沒有固定疆界可讓意義與身分安然落地，居無定所是遊牧經驗的常態。

安聖惠的創作呼應了「遊牧」的心情。她的作品寓含身為原住民，但離開部落、不斷遷移的漂泊歷程；2008年《生命記憶的碎形圖：靜靜等待》、2009年《心靈懸掛的地方》，皆表達思念故鄉的情懷。她敘述：

我一直是從一個地方移動到另一個地方，所以心裡就懸掛著。不知道自己在哪裡，也不知道會在哪定下來。心情漂流不定，感覺心一直在流浪，對創作衝擊很大。

安聖惠的「遊牧」心情與「離散」(diaspora)相近：「被流放者、政治難民、移民，甚至是族群或種族上的少數者」(Safran, 1991: 83)，不斷在一個又一個地點遷移中，尋找安定的靈魂。安聖惠2012年的作品《夢與夢之間》，藉由懸掛方式，以一種漩渦般墜落的形式展開，並由保麗龍等塑料編織交纏作品。她試著召喚自己流離的靈魂，面對總是不斷遷移的過程，有種莫名失根的漂流感；作品中則以連結編織、縫補蔓延、扎根的方式，試圖安定自己游離的靈魂，也隱

喻在生生不息的大地中，每個人終將覓得生命歸屬及認同。因此，安聖惠不斷與自己對話、尋找填補自我心靈之道，作品風格如藝評者所述：

安聖惠創作的最大特色即深層的材質對話。她使用材質，經由視覺、觸覺對話，直到彼此成為「命運共同體」。經由綿密深入的對話，安聖惠知道那些木頭、樹葉……在想甚麼，她願意用心聆聽，那些材質就願意放心釋放內在能量，成就安聖惠力量雄渾的巨大作品。（李俊賢，2012: 8）

圖八：安聖惠《夢與夢之間》系列創作



資料來源：研究者拍攝



資料來源：蔡惠婷（2012/1/12）

瑁瑁瑪邵也表達了類似的心境：

我從事皮雕創作已有二十年，每一件作品都跟族群有著血濃於水的情感。我曾經在創作自述裡描述自己親愛的祖母：「這是屬於後山太魯閣族神秘巫醫的行醫事蹟。她接受神靈的洗禮，帶著一雙粗糙而厚實的腳，踏遍後山每一吋土地，使災難得以平息，病痛得以治癒。」祖母的故事是我尋根的動力來源。

瑁瑁瑪邵從求學階段離開部落就學，結束婚姻後到過許多不同地方。一路走來，始終想回部落定居。她描述自己濃烈的思鄉之情：

有時候會不斷自我對話，我身處在哪、我應該去哪，但心中渴望想念的那個家是很明確的，每次回到部落、又離開了，始終不知道自己接下來又要往哪裡去。

瑁瑁瑪邵只能寄情於創作，藉由祖母的容貌、原住民圖騰，安撫自己游離不定的情緒，也希望遊牧的居所最終是回到部落。

部落是原住民女性藝術創作者最重要的寄託與歸屬，但她們卻在不斷遷移的過程中面對部落的成長與巨大變化。芮絲若斯敘述此般心情：

每次回到部落的心情是矛盾的，部落有童年最美好的記憶，也有思念的親人。但回到部落，感覺一切都變了，受到環境的影響，部落自然景觀跟我認識的完全不一樣。心情很複雜，曾經害怕回到部落。

芮絲若斯求學階段即離開部落，童年美好的生活意象始終深藏心

中。身為異鄉遊子，芮絲若斯始終懷念排灣族部落的生活，在遊牧、尋根的心情中，期盼以米靈岸劇場的舞蹈、音樂，呈現排灣族部落生活景象、儀式，並結合神話傳說、原始部落的空間元素，藉由歌聲、肢體融入排灣族故事劇情，以營造部落情境，撫慰遊子尋根、思鄉的渴望。如此表演設計的理念緣由是：

成立劇團演出希望傳達排灣族文化。對我來說，每一次的演出，尋找適合的場地，編排排灣族的劇情，帶入歌曲和舞蹈，就像回到部落，心靈得到安慰。

芮絲若斯藉由劇場表演傳達部落母體文化，並從中撫慰自己在異鄉生活的失落感。然而，劇場展演的部落情境未必真實，在某些情況下會「創造」出一個「想像的家鄉」(imagined homeland) (Cohen, 2008)。因此，芮絲若斯的劇場表演，再現了她記憶中的排灣族部落生活，是一種想像的家園圖像。

魯碧司瓦那的創作亦訴說著自己離開部落、不斷遷移的尋根、歸鄉之情，她於 2008 年以「回家的路」為主題的個展，訴說著「女人，鼓動追逐彩虹的翅膀，穿越生命的長河，尋找母親的眼睛，洞澈鄉愁，彷彿風中的彩虹，安駐當下，就是回家」，提及系列創作的想法，她說：

小時候喜歡自由自在不受拘束，所以求學時就離開部落。很多時候很想家，想回到部落。內心深處總是想念著家鄉親人，這樣的心情是創作靈感。<sup>6</sup>

---

6 此處內容撰寫乃參考魯碧司瓦那個展宣傳海報相關文案。

魯碧司瓦那作品傾訴鄉愁，猶如樹枝纏繞，不斷蔓延無止境。

以上所述原住民女性藝術創作者，儼然形成一股原住民創作特有的「離散文化」(culture of diaspora)，即作品中透露一種外力所造成的散落及不情願的遷徙心境，「這種感覺來自於對歸返的無能為力」(Kalra, Kaur, and Hutnyk, 2005 / 陳以新譯，2008: 15-16)。她們年輕時即離開部落生活，歷經部落生態的轉變與文化衝擊，對於自己族群認同存在著不確定感，對於部落人事物的牽掛與思念，以及自己離鄉不斷遷移的狀態，總有游離及居無定所之感，也因此藉由創作抒發身處雙重邊緣位置，以及複雜洄游的生命路徑。

### (五) 回歸部落 / 意識：藝術創作場域的轉換<sup>7</sup>

自 1980 年原住民意識抬頭之後，原住民族對其主體地位先是「認同」，繼而「彰顯」，乃為原住民藝術的出現提供豐富的土壤(林育世, 2001: 18)。原住民意識高漲，促使藝術創作者投入創作活動。2002 年，十多位創作者聚集在台東金樽海邊，以漂流木進行集體創作，自稱「意識部落」；從此原住民藝術創作場域也轉換了，變成以族群、部落為場域的創作形式，此為原住民藝術創作獨特的文化景致。

為了傳承族群文化、營造部落集體意識，本研究訪談的原住民

---

7 原住民文化運動經常宣告回歸部落，部落意識乃指回歸部落之意涵。2002 年，十多位藝術工作者在台東金樽海邊就地取材，以漂流木建造出生活與藝術創作實驗的空間，自稱「意識部落」。成員絕大部分是外地原住民藝術工作者，因緣際會落腳台東都蘭周邊。從金樽「上岸」後，他們又陸續參與各級公部門主辦之藝術創作活動，形成一個組織鬆散但情感緊密的團體。

女性藝術創作者，帶著部落成員的使命感回到自己的部落，以在地扎根的方式，開始了不同場域的藝術創作。她們期待邊緣發聲的創作行動，能透過文化再現的敘事，重建文化認同。瑁瑁瑪邵於訪談中自述：「離婚之後，被邀請到豐原文化中心擔任皮革工藝講師，1993年在台中成立個人工作室，應該是第一個原住民工作室，教導皮革創作，也販售原住民手工藝品。」

瑁瑁瑪邵投入各原住民部落參與創作，並開班授課，教導原住民學員皮雕工藝，將部落視為創作場域，藉由集體行動感受原住民美學，凝聚族群意識。她描述此創作心情：「我覺得一定要回到部落生活，重新建立自己與部落的關係，這是一種教育傳承，也是身為藝術創作者的責任。」也因如此，瑁瑁瑪邵回到部落實踐文化傳承的夢想，而在原有社會文化的基礎上，將現代性（modernity）文化予以原住民化（indigenization）或地域化（localization）（王嵩山，2005: 7），即教導原住民創作，增強部落的集體認同，並確立部落文化的基礎。

潘三妹於南庄設立個人工作室，教授賽夏族竹編技藝，並在蓬萊國小開設社區課程，傳授原住民藝術。她敘述回到部落轉換創作場域的心情：

我現在擔任里長工作，每天多半忙跟部落文化有關的事，例如教導賽夏族的傳統祭典舞蹈、歌曲，帶遊客體驗賽夏族文化，教導如何做竹編，這就是我想要的生活方式，跟部落族人一起創作、分享，凝聚情感。

潘三妹透過課程教授原住民竹編藝術，藉由創作場域建構集體認

同，以促進族群互動、分享生活（Melucci, 1989）。魯碧司瓦那以台東都蘭糖廠二倉展覽空間為個人工作室，也曾於 2002 年加入金樽海灘的「意識部落」行列。她解釋參與部落集體創作的的原因：

參與意識部落的創作經驗對我影響很大，從事藝術創作十幾年，東海岸的藝術能量很驚人，只是過去沒有被看見。2002 年我們一群原住民藝術家聚集在金樽海岸，利用漂流木進行地景藝術創作。藝術生態的發生是很自發的，它會形成一股能量，它的量愈來愈多時，就會吸引更多人到這裡。

魯碧司瓦那參與「意識部落」創作，轉換創作場域與情境，期盼與大自然、部落結合，融入集體的美學思維，讓更多人關注東海岸的藝術創作，亦能讓這股創作能量延續下去。

米類自日本東京完成學業歸國後，回到部落進行創作，在台北及台東成立文創工作室，教授原住民飾品與配件的製作：

我的工作室在台北和台東，開設工作室除了是自己很想回部落創作外，其次是我認為原住民文化真的很重要，一定要傳承讓更多人都知道，我希望原住民的故事可以被大家重視。

米類述說自己回到部落成立工作室，並販售與教授原住民工藝創作的心情。對她來說，回到部落創作還有另一層重要意涵：「部落是我成長的地方，能與族人一起共創藝術作品，並且融入自己部落的文化，就像回到部落生活般，快樂又單純，我很想再回到童年成長時的部落生活。」

部落原初的土地空間充滿「子宮」意象，是一個甜蜜溫暖的懷抱；原住民在這片土地上展開的生活，則是安詳和平、如人間仙境般的世界。此種原初的「樂園」意象，是原住民知識青年在一度離家之後，亟欲洄游歸返的「母體」（楊翠，2006: 20）。也因此，本研究訪談的原住民女性藝術創作者，以一種返鄉的創作心情，在部落成立工作室或文創商店，或開班教授藝術創作，成為原住民女性創作的獨特文化。藉由轉換創作場域，來到部落、大自然，傳承原住民文化，並延續原住民藝術，是本研究訪談的女性創作者最重要的目標。

## 五、結論

台灣原住民女性在以父系漢文化為主流的社會中，具有在種族與性別上處於雙重邊緣的特殊身分。而當代女性原住民創作的原始素樸特質與特異動人之處，往往在族群的邊緣處境中被消音與隱形化。因此，本研究期盼以台灣原住民女性藝術創作者為研究對象，探討其作品中蘊含的女人、生命故事與族群認同。

原住民女性創作呈現了多重視域，包括對族群、性別等社會控制的反省；不同於男性創作者，她們的作品側重個人成長經驗、女性生命經驗、日常生活體驗等議題；其創作以「創傷敘事」的方式描繪自我情感，藉創作撫慰心靈、自我療癒。同時，她們在創作中書寫部落女人的離／返家鄉、遺忘／記憶部落，試圖再現「部落原鄉」的元素：土地生活空間、圖騰符號、親族生活經驗、親族情感連帶關係、傳說故事；作品充滿了成長的「故事」與記憶中的部落想像。

因此，原住民女性的雙重邊緣位置，建構、再現了獨特的藝術文化；不同於男性創作者，在她們的人生經驗中，接觸藝術創作之路皆

有一段曲折的過程。她們試圖在創作中傳達身為女人的心境、人生歷程，並藉由創作療癒與撫慰自己的心靈。這些女性大多在求學階段即離開部落，歷經結婚、工作，甚至離開婚姻，因此不斷遷移、游離於不同地方，面對生態環境與人事變化，甚至對部落親人的思念，使她們在創作中呈現一種游牧、尋根的心境，試圖回映內心深處對家鄉的想念與渴望。最後，本研究訪談的多數創作者都回歸部落轉換了藝術創作的場域，辛勤奉獻，期盼傳承原住民文化，並延伸創作能量。研究者發現，台灣原住民女性藝術創作者展現了一種獨特的美學文化，不同於一般女性藝術創作的風格。

藉由以上發現，本研究期盼能提供台灣女性藝術研究另一個思考的議題，即從多元族群的差異，完整描繪台灣女性藝術發展的面貌。同時，本研究在跨學科、跨族群之研究過程中，希望讓更多人關注原住民女性藝術創作。未來本研究亦有需修正之處，例如本研究以原住民女性藝術創作者與作品為題，在訪談對象上先以 90 年代嶄露頭角、具代表性的創作者為主，但此策略必然產生界定上的主觀與偏差等問題，此為本研究所面臨的困難，提供後續探討此議題的相關研究參考，期能進一步釐清。本研究對於原住民女性藝術創作的探討只是一個起點，未來希望有更多研究者加入。

另外，本研究在選擇訪談對象時，由於受限於時間，無法完整訪談所有原住民族群的女性藝術創作者，實為可惜。期許未來能延續、擴展與各族群女性藝術創作者對談，提供更完整、系統性的觀點，以詮釋其作品差異。

## 附錄

受訪者	訪談時間	訪談者	訪談地點	記錄者
高雪亮	2016/03/25	許如婷 計畫主持人	台北	張凱強 計畫研究助理
米類 (周美玲)	2016/03/30	許如婷 計畫主持人	台北	張凱強 計畫研究助理
魯碧司瓦那 (石瑛媛)	2016/05/26	許如婷 計畫主持人	高雄藝術展 演現場	陳翠樺 計畫研究助理
瑁瑁瑪邵 (林玉秋)	2016/03/18	許如婷 計畫主持人	花蓮藝術創 作者工作室	許如婷 計畫主持人
芮絲若斯	2016/04/22	許如婷 計畫主持人	新店藝術創 作者工作室	許如婷 計畫主持人
潘三妹	2016/04/18	許如婷 計畫主持人	苗栗藝術創 作者工作室	陳翠樺 計畫研究助理
峨冷·魯魯安 (安聖惠)	2016/04/08	許如婷 計畫主持人	高雄美術館 (藝術作品 展演會場)	許如婷 計畫主持人
哈娜達給斯	2016/04/02	許如婷 計畫主持人	桃園龍潭	陳翠樺 計畫研究助理

## 參考文獻

- 王甫昌 (2003) 《當代台灣社會的族群想像》。台北：群學。
- 王雅各 (1998) 〈婦女運動與藝術〉，陳淑玲編《意象與美學——台灣女性藝術展》，21-24。台北：市立美術館。
- 王嵩山 (2001) 《當代台灣原住民的藝術》。台北：台灣藝術教育館。
- 王嵩山 (2005) 《想像與知識的道路：博物館、族群與文化資產的人類學書寫》。台北：稻鄉。
- 安聖惠 (2009) 《心靈懸掛的地方》。高雄市政府文化局。取自 <http://public-art.khcc.gov.tw/ArtWorkList.aspx?appname=ArtWorkList>
- 利格拉樂·阿瑪 (1998) 《穆莉淡——部落手札》。台北：女書。
- 吳淑君 (2010) 《藝步藝趨：花蓮地區女性藝術工作者群像》，東華大學族群關係與文化研究所碩士論文。
- 吳莉玲、林瑩貴、黃淵、陳詠笙、魏靜怡 (2012) 〈工藝之家〉，《臺灣工藝》。取自 [https://mocfile.moc.gov.tw/ntcrihistory/ebook/203V48k\\_f.pdf](https://mocfile.moc.gov.tw/ntcrihistory/ebook/203V48k_f.pdf)
- 呂秀蓮 (1974) 《新女性主義》。台北：幼獅。
- 李俊賢 (2012) 〈李俊賢序〉，行政院原住民族委員會文化園區管理局編《生命記憶的碎形圖：靜靜等待》，8-9。台北：行政院原住民族委員會文化園區管理局。
- 李韻儀 (2003) 《「他者之域」中，「她者」的自癒儀式與力量——布農族女性藝術家 Ebu 繪畫中的性別與族群認同探究》，成功大學藝術研究所碩士論文。
- 林育世 (2001) 〈台灣原住民藝術發展的觀察與評析〉，台北市原住民事務委員會編《藝術的對話——原住民文化藝術研討會活動手冊》，6-19。台北：台北市原住民事務委員會。

- 林建成 (2009)《民族的美感：台灣原住民藝術與西洋藝術的對話》。台北：藝術家。
- 張茂桂 (1993)《族群關係與國家認同》。台北：業強。
- 畢恆達 (1996)〈詮釋學與質性研究〉，胡幼慧編《質性研究：理論、方法及本土女性研究實例》，27-45。台北：巨流。
- 許瀨月 (2014)〈地下塊莖圖譜：安聖惠（峨冷·魯魯安）的藝術創作〉，《現代美術學報》，28: 135-156。
- 陳玲芳、瞿海良、鍾仁嫻、黃小黛、翁立娃 (2013)《LIMA 原住民女性傳統藝術》。台北：文化部資產局。
- 楊翠 (2006)《洄游·游移·游離——原住民女性書寫的多重視域》。科技部專題研究成果報告 (編號：NSC95-2411-H-126-009-)，未出版。
- 萬煜瑤 (2005)〈視覺場觀點的排灣雕刻文本解析〉，《現代美術學報》，10: 81-106。
- 蔡惠婷 (2012年1月12日)〈環繞部落的星圖：峨冷·魯魯安的生命記憶的碎形圖〉，《全球藝評》。取自 <http://artmagazine.com.tw/ArtCritic/article112.html>
- 盧梅芬 (2007)《天還未亮：台灣當代原住民藝術發展》。台北：藝術家。
- 謝東山編 (2002)《台灣當代藝術：1980-2000》。台北：藝術家。
- 謝慧青、彭桂慧、賴孟君 (2009)〈漂流生態與台灣原住民女性藝術——邊緣文化／影像再現系列座談紀錄〉，《婦研縱橫》，89: 72-92。doi: 10.6256/FWGS.2009.89.72
- 簡扶育 (1998)《搖滾祖靈：台灣原住民藝術家群像》。台北：藝術家。
- 簡瑛瑛 (2009)〈邊緣與重生：當代台灣原住民女性心靈與藝術再現〉，《美育雙月刊》，172(11): 61-69。
- 顧燕翎編 (2000)《女性主義理論與流派》。台北：女書。

- Cohen, Robin (2008) *Global diaspora: An introduction*. London: Routledge.
- Connerton, Paul (1989) *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press. doi: 10.1017/CBO9780511628061
- Deleuze, Gilles and Guattari Félix (1986) *Nomadology: The war machine*. New York: Semiotext.
- Fentress, James and Chris Wickham (1992) *Social memory: New perspectives in the past*. Oxford: Blackwell. doi: 0.1016/0191-6599(94)90391-3
- Geertz, Clifford (1973) *The interpretation of cultures: Selected essays*. New York: Basic Books.
- Kalra, Virinder S., Raminder Kaur, and John Hutnyk (2005) *Diaspora and hybridity*. London: Sage. 陳以新譯 (2008) 《離散與混雜》。台北：韋伯。
- Kottak, Conrad Phillip (1997) *The exploration of human diversity*. New York: McGraw-Hill.
- Melucci, Alberto (1989) *Nomads of the present*. London: Hutchinson Radius.
- Phinney, Jean S. (1990) Ethnic identity in adolescents and adults: Review of research. *Psychological Bulletin*, 108(3): 499-514. doi: 10.1037//0033-2909.108.3.499
- Safran, William (1991) Diaspora in modern societies: Myths of homeland and return. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 1(1): 83-99. doi: 10.1353/dsp.1991.0004

#### ◎作者簡介

許如婷，玄奘大學大眾傳播學系副教授。主要研究興趣在台灣當代女性藝術創作與性別再現之關係，相關研究成果包括：原住民女性藝術創作（MOST 104-2410-H-364-007）、客家女性藝術創作的性別、族群

認同、台灣藝術體制中的女性藝術展現、台灣當代女性主義藝術創作蘊意。目前研究試圖以女性主義觀點，撰寫台灣女性主義藝術發展歷史（MOST 106-2410-H-364-008 -MY2）。

〈聯絡方式〉

Email: [luting1975@yahoo.com.tw](mailto:luting1975@yahoo.com.tw)

## **The Art of Taiwanese Female Aborigines: The Representation of Their Life Stories and Ethnic Consciousness**

*Ju-Ting Hsu*      Department of Mass Communication  
Hsuan Chuang University

---

Taiwanese aboriginal women living in their multiple-identity of the “ethnic” and “gender” have been long overlooked and generally forgotten by our society. Aboriginal women engaged in artistic creation, regardless of their numbers and the level of their activity, have been represented far less than the male artist. Their artistic creation has always been understood as a part of everyday life, being classified as “craft” in a derogatory way. There are only a few mentions of aboriginal women in Taiwan’s art history.

Therefore, this research looks forward to probing into Taiwanese aboriginal women’s art as its theme, exploring how their artistic expression manifests their life experiences, life stories, and tribal identity. The historical context and relevant existing literature of Taiwanese aboriginal women’s art will be reviewed. It will be shown that through their art they express their life stories, and that this expression also serves as narrative therapy. They also transmit the consciousness of their tribal identity through the use of totems and symbols. Regarding research methods, the research will employ textual analysis, and in-depth interviews with Taiwanese aboriginal women artists. It will try to analyze aboriginal women’s art and their life experiences, showing aboriginal women’s art

creation as part of their gender awareness, memory, and cultural identity even as they are separated from their traditional tribal life and forced to migrate. Finally, this project will be an interdisciplinary, cross-cutting one, combining issues of indigenous peoples and women/gender, and art and cultural identity-oriented research. The most important goal is to outline a complete picture of Taiwanese aboriginal women's art.

**Keywords:** women's art, visual art, Taiwanese aborigines, ethnic, identity, women