

伊里安查亞(Irian Jaya)原始藝術的文化流動：以 Korwar 祖先雕像為例

Cultural Mobility of Primitive Art in Irian Jaya: A Case Study of Ancestor Sculpture “Korwar”

鄺若銘

Kuang, Jou-Ming

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系造形藝術在職碩士生

摘要

Korwar 祖先雕像來自於印尼的伊里安查亞(Irian Jaya)，具有不合人體比例的超大頭部為特徵，眼神有的凝視帶憂鬱，有的深邃帶微笑，雕像裝飾的趣味感，以及散發獨特的質樸感，在原始藝術中獨樹一幟。在 19 世紀當地受到殖民統治時，就已經被西方的探險家及收藏家格外注意而著錄於圖繪及文字，而現在以研究原始藝術的國外研究機構及博物館，Korwar 祖先雕像是不可或缺的收藏及研究對象。

Korwar 祖先雕像是新幾內亞島(New Guinea)西北方海域 Cenderawasih Bay 的巴布亞人(Papua)部落所製造，這個區域正位於「印度尼西亞」及「美拉尼西亞」兩個文化圈的交界點，製作目的在於紀念死去的家人及祖先，並透過巫術將死去靈魂附身於雕像，藉此保佑家人及問事。島上原始部落主要的經濟活動是捕魚，利用船隻航行到其他島嶼，與外界接觸及貿易；而我們發現，雕像出現了遠在西

南方一千公里，南摩鹿加群島(South Moluccas)的祭壇形式特徵，相較於 19 世紀荷蘭人製作的 Korwar 圖錄版畫之中，這是所沒有出現的風格；究竟是祖靈思想的改變？圖騰的轉化？還是航海的交流？殖民的統治？傳教士的介入？透過藝術風格的分析，以及探究其儀式與風俗，去思索島嶼、族群間文化影響之脈絡，探討文化圈(Culture Circles)的流動與界線問題。

【關鍵詞】 Korwar、原始藝術(Primitive Art)、伊里安查亞(Irian Jaya)、文化流動(Cultural Mobility)、文化圈(Culture Circles)、涵化(acculturation)

一、前言

知名畫家、人類學者劉其偉先生可是臺灣探索大洋洲藝術(Oceanic Art)的先驅，¹在他親歷新幾內亞島(New Guinea)曾說：「這裡人類的最後石器時代世界」。²他多次進出新幾內亞島及東南亞、大洋洲等地，在當地進行田野調查，採集了許多巴布亞人的雕像、盾牌、儀式道具等(如圖 1)；當他把這些大洋洲的文物及藝術品引進國內舉辦多次的展覽，引起社會大眾不小的迴響，一方面驚訝於原始部落的藝術天分與文化差異，另一方面企圖從原始藝術中汲取養分轉化為現代的藝術創作。



圖 1 巴布亞紐幾內亞(Papua New Guinea)精靈像，38*17.5*13cm，國立自然科學博物館

劉其偉主要探索的區域在新幾內亞島東半部，是一個 1975 年才獨立的新國家～巴布亞紐幾內亞(Papua New Guinea)。而島西半部，伊里安查亞(Irian Jaya)，是歸屬印尼所管轄。本文所要探討的 Korwar 祖先雕像，來自於伊里安查亞(Irian Jaya)，西北方的 Cenderawasih Bay 這個區域所製作的。由於獨特的部落文化背景及地理歷史的阻隔及演變，這個區域他們所製作的 Korwar 祖先雕像，其特點強調整體的形式，而不是破碎的輪廓或多色的裝飾；³與同樣位處於新幾內亞(New Guinea)的東半部巴布亞紐幾內亞的希匹克河流域(Sepik River)，也是劉其偉當年到訪採集文物之處，所製作的祖先雕像風格，完全迥異。

¹ 1830 年法國探險家 Dumont d'Urville 在將大洋洲島嶼分為密克羅尼西亞 (Micronesia) 意思為「小島」，美拉尼西亞 (Melanesia) 意思為「黑人島」， 玻里尼西亞 (Polynesia) 意思為「多島」。王嵩山，《大洋洲的物件與文化》(臺中：國立自然博物館，2008 年 4 月)，頁 12

² 王嵩山、楊翎主編，《大洋洲的物件與文化》，頁 65。

³ Adrienne L. Kaeppler, Christian Kaufmann, Douglas Newton, "Oceanic Art". Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1997, p.381

這些原始部落的藝術源頭，可以說是來自於對於圖騰崇拜(totemism)與信仰，⁴是一種原始的宗教形式。原始部落在小型社會化的演變過程中，都同樣在思考一個問題，「我們來自哪裡？」及「祖先來自哪裡？」，世界上許多圖騰神話中，都認為祖先就來源於某種動物或植物，或是與某種動物或植物發生過親緣關係，於是這種動、植物便成了這個民族最古老的祖先，因此英國人類學家泰勒(Tylor)的”*Primitive Culture*”(1871)一書提出了「泛靈信仰」(animism)，以及後來他的學生馬內特(Marret)，認為「泛靈信仰」之前應該先有非人格化的「泛生信仰」(animatism)。⁵基本上這些理論都是觀察研究原始部落的信仰得來，其立論點就是所有自然現象，不僅是有機的動物和植物，甚至到無機的非生物，都是有生命和靈魂的。

圖騰就是彰顯這個部落的信仰型態、祖先崇拜與氏族起源的方式，它從動物或植物的形象被提煉出來，經過原始部落的圖像轉化，成為圖騰表記 (totemic emblem)。⁶圖騰表記被認為是部落的社會組織標誌和象徵，具有團結群體、血緣關係、維繫組織和區別氏族的功能，透過圖騰的信仰，便能夠得到圖騰(抑或是祖先)的認同，受到圖騰的保護，在部落中具有至高無上的神聖性與不可侵犯性；而它也會被應用在任何物件上，例如：雕像、建築、儀式、用具、船隻、服裝、武器等。

筆者十多年來親歷印度尼西亞及大洋洲等地蒐集原始部落文物，當時對 Korwar 祖先雕像的印象深刻，其藝術形式不同於大部分的大洋洲文物藝術，以

⁴ 圖騰崇拜(totemism)，有親屬和標記的含義。圖騰一詞，來自印第安方言「ototeman」，被當作圖騰崇拜的有動物、植物、非自然物或自然現象，但以動物居多。原始人認為某圖騰與本氏族部落有著親緣關係，或其他關係，因而把他當保護神並以它做為氏族、部落的標誌和名稱，於是透過圖騰崇拜便與祖先發生了連結。

⁵ 劉其偉，《藝術人類學》(臺北：雄獅圖書，2002年1月)，頁35-37。

⁶ 圖騰表記 (totemic emblem)，以自然的圖騰物為對象，所描繪、刺青或雕刻出來的符號標記。它是氏族建構不可或缺的條件，而其神聖性在圖騰信仰中也是最高、最不可侵犯的。涂爾幹 (Emile Durkheim)，《宗教生活的基本形式》，1912年著；芮傳明、趙學元譯，臺北：桂冠圖書，1994年。

誇示、危險、趣味、線條張揚、色彩明亮等主要的意象與特徵，反而表現出非洲雕像樸質而親近的特徵，可以說是美拉尼西亞文化圈中的異類(如圖 2)。⁷就目前研究所知，最早提到新幾內亞島的文物藝術是 1827 年法國探險家 Dumont d'Urville，之後就有不少學者及探險家深入該地，描繪及著錄當地的風俗；⁸在 1893 年荷蘭人 Clercq 就在此地採集 Korwar 祖先雕像，並製作成版畫；⁹在 1902 年荷蘭的民族學博物館(Museum voor Volkenkunde)就藏有 Korwar 祖先雕像(如圖 12)；在 1968 年德國 Baaren 首先對 Korwar 祖先雕像進行深入研究並著有專書；¹¹這些可以說是研究 Korwar 祖先雕像非常重要的參考文獻及材料。



圖 2 Wandamen Bay, Cenderawasih Bay, wood and glass trade beads, 19th/20th century 特殊頭型象徵當地人的髮型¹⁰

本文以 Korwar 祖先雕像為主題，研究比對各博物館藏品、知名國際拍賣公司圖錄、國際學者研究，探討當地人民的生活背景及與祖先雕像之間的關係，同時從各區域不同的風格、外觀、製作方式相互比較之異同。我們發現 Korwar 祖先雕像，在藝術風格上出現了遠在西南方一千公里，南摩鹿加群島

(South Moluccas)的祭壇形式特徵，這與一百多年前荷蘭人所作的 Korwar 圖錄版畫中，所沒有出現的，這究竟是部落信仰的祖靈思想改變？所造成的圖騰轉化？

⁷ 新幾內亞島是美拉尼西亞文化圈的主島；德國民族學家萊奧·弗洛貝紐斯最早提出「文化圈」(Kulturkreis, Culture Circles)的概念，同是德國人的弗里茨·格雷布內爾(Fritz Graebner, 1877-1934)對「文化圈」做了系統的從理論到方法的論述。簡單地說，所謂「文化圈」，就是根據一定數量的特定的文化特質(5到20個)對文化所進行的圈層劃分。格雷布內爾把澳大利亞和大洋洲地區分為6至8個獨立的文化圈，分別是：(1)塔斯馬尼亞文化圈，(2)古澳洲文化圈，(3)圖騰文化圈，(4)東巴布亞文化圈，(5)美拉尼西亞文化圈，(6)原始波利尼西亞文化圈，(7)新波利尼西亞文化圈，(8)印度尼西亞文化圈。夏建中，《文化人類學理論學派》(中國人民大學出版社)，1997年，頁56、57、58。

⁸ Kaeppler, Kaufmann, Newton, "Oceanic Art", p.612

⁹ Clercq, Frederik S.A.de, and Johannes D.E. Schmeltz, "Etnographische Beschrijving van de West-en Noordkust van Nederlandsch Nieuw-Guinea", Leiden: P.W.M. Trap, 1893

¹⁰ Anthony JP Meyer, "Oceanic Art", Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1995, p.55

¹¹ Baaren, Theodorus P. van. "Korwar and Korwar Style: Art and Ancestor Worship in North-West New Guinea". The Hague: Mouton, 1968

還是航海交流、殖民統治所受到的涵化(acculturation)?¹²本文以藝術學的方法從 Korwar 祖先雕像的風格分析，探究儀式與巫術風俗，歸納其藝術風格的象徵性，進而探討伊里安查亞(Irian Jaya)西北方的 Cenderawasih Bay 區域，與摩鹿加群島之間的文化影響，從而思索伊里安查亞(Irian Jaya)在大洋洲文化圈(Culture Circles)的流動與界線問題。

二、伊里安查亞(Irian Jaya)的地理及歷史背景

伊里安查亞(Irian Jaya)位於新幾內亞島(New Guinea)的西半部，這個島嶼幅員遼闊，有 786,000 平方公里，是世界第二大島，因區域分散性，受到河川、高山、熱帶雨林、海洋，地形的阻隔，加上其歷史、文化的演進，幾乎呈現靜止狀態，迄今每年都可以在這個島嶼發現生物學上的新物種，是世界上最原始的區域，被稱為人間的最後淨土，當地人生活方式停留在石器時代，完全遺世獨立；根據考古學家研究，早在一萬年前，巴布亞人就已將發展出自己的農業傳統，包含山田燒墾、狩獵、捕魚，無金屬工藝也無使用獸力。¹³

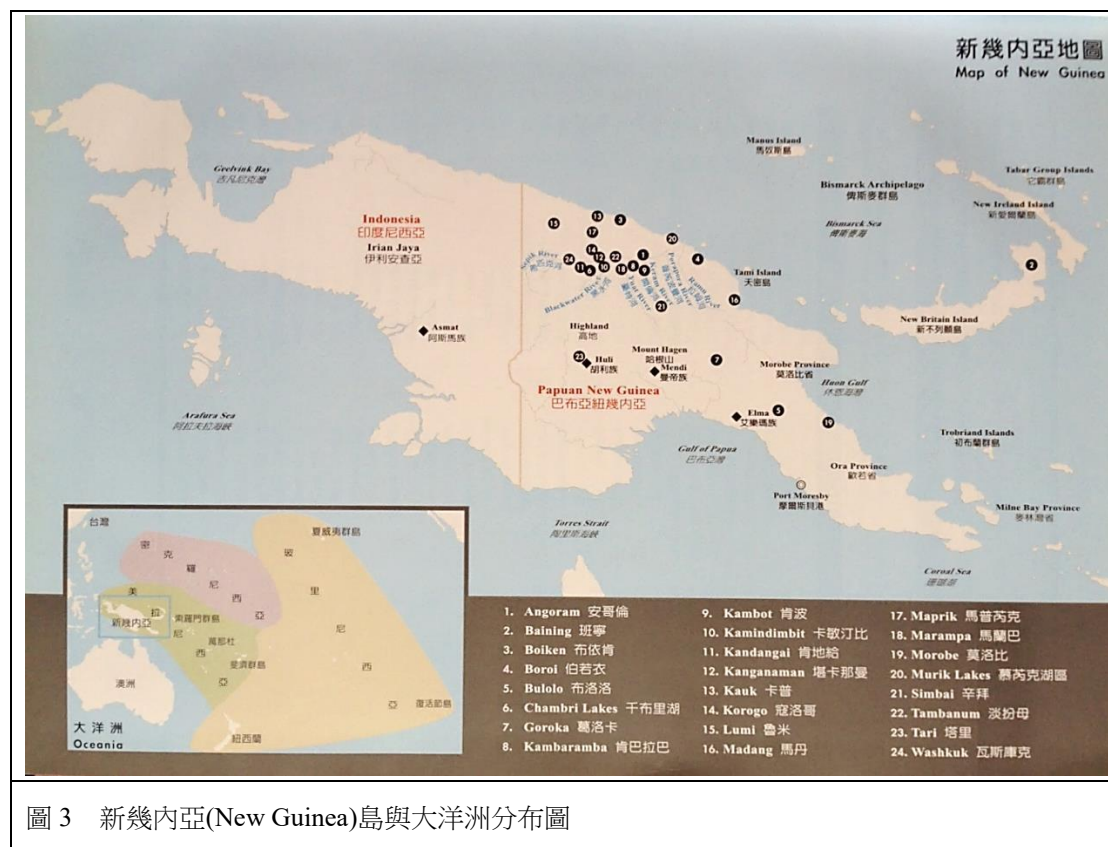
在地理位置上，新幾內亞島(New Guinea)是美拉尼西亞(Melanesia)的主島，它的北方是密克羅尼西亞(Micronesia)，其南方是澳洲，西方是更大的東南亞，東方是多島群的玻里尼西亞(Polynesia)。而伊里安查亞(Irian Jaya)位於這座島嶼的西半部，涵蓋 421,841 平方公里的面積，Irian 這個字起源於 Biak 人的文字(irjan)，含意是美麗的、光亮的、浮現的。新幾內亞島(New Guinea)這個島的形狀也常被形容是像一隻鳥，而西北方海域 Cenderawasih Bay 這個區域看起來像是鳥的頭

¹² 涵化(acculturation)，是指兩個或兩個以上的文化持續地接觸，形成一個文化接受其他文化的歷程和結果。美國的鮑威爾(P. W. Powell)於 1880 年提出，針對西方文明對美洲印地安土著文化的影響作用的研究，他的論點：文化涵化可能是單向的，也可能是交互影響；受影響一方的反應有樂意而自然地接受，也有迫不得已地接受，主動調適地吸收或排斥抗拒；除了抗拒的以外，涵化是互相接觸的文化間近似的部分日益增加。

¹³ 王嵩山、楊翎主編，《大洋洲的物件與文化》，頁 65。

部。

新幾內亞島(New Guinea)的最早移民是「巴布亞語族」，約四萬五千年至五萬年前首先抵達該島的西部，到了三千至四千年前第二批移民「南島語族」(Austronesians)來到此地，¹⁴島上約有一千多個不同種族，都屬於巴布亞密克羅尼亞人種，屬於巴布亞語系。自古以來，中國、阿拉伯、摩鹿加群島的貿易商都來過這裡，自十九世紀初，由於歐洲帝國主義殖民版圖的擴張，來到這個極為原始的島嶼新幾內亞(New Guinea)，荷蘭在 1828 年來到這個地方首先控制了這個區域，佔領了本島的西半部，並於 1895 年設立東印度公司，及於 1910 年建立省城 Hollandia (即今日的查亞普拉)。¹⁵



¹⁴ 王嵩山、楊翎主編，《大洋洲的物件與文化》，頁 63。

¹⁵ Taylor, Aragon, "Beyond the Jave Sea: Art of Indonesia's Outer Islands", The National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1991, p.253-254

1883 年，法國佔領了本島的東南部，改名為新愛爾蘭，但很快又被昆士蘭自治殖民領佔領。英國在 1884 年反對昆士蘭佔據新愛爾蘭，並把當地變成由英國直接管轄。餘下本島的東北部亦於同年被德國佔領，並宣稱為其保護地。

1906 年，英國把新愛爾蘭的管轄權交給澳大利亞。第一次世界大戰期間，澳大利亞強行奪取德國在新幾內亞的屬地，並於 1920 年得到國際聯盟的承認。

1942 年，日本軍隊南下至本島，同時入侵荷屬新幾內亞及東部澳大利亞的領土，使本島東部和北部的高地成為了第二次世界大戰中西南太平洋的主戰場。盟軍和日軍各自動員所屬佔領區內的原住民協助軍事行動，這種動員有時會造成相同的族群在同時間為交戰雙方所徵召。這種割裂和戰爭所帶來的破壞，帶給了當地原住民嚴重的傷害。

二次世界大戰後，世界強權在地圖上畫了一條直線，將島嶼一分為二，新幾內亞西半部變成印尼獨立後的一部分領土省分，伊里安查亞(Irian Jaya)，該區域於 1959 年舉行選舉，成立巴布亞議會，並籌備於 1961 年 4 月 5 日獨立。當時議會已決定了新成立的國家的國號為新巴布亞、訂立了新的國徽、新國歌，以及以晨星為圖案的新國旗，新國旗於 1961 年 12 月 1 日升起，並與荷蘭國旗並排。1961 年 12 月 18 日，印尼入侵西巴布亞，結束了它短暫的獨立，目前歸屬於印尼所管轄。另外，新幾內亞東半部一直由澳大利亞託管，直到 1975 年正式給予全面獨立的地位，成立了新國家，巴布亞紐幾內亞(Papua New Guinea)。¹⁶

三、Korwar 祖先雕像的發源地

Korwar 是這類型的祖先雕像(ancestor sculpture)代名詞，這個字的來源，並不

¹⁶ 維基百科，<https://zh.wikipedia.org/wiki/新幾內亞>，最後瀏覽 2018.1.2。

是意指這個區域的種族、地名、文化群體或部落，而是一種特殊的雕刻形式。雖然這個區域同為巴布亞語系，但仍有很多不同的種族，而它們有共通的方式，就是都會藉由雕刻祖先的雕像，¹⁷並透過儀式注入神靈的象徵，統稱 Korwar(有的學者稱為 Korvar)，或是稱為 Korwar stlye 的雕刻品。

Korwar 祖先雕像是新幾內亞島 (New Guinea) 西北方海域 Cenderawasih Bay 的巴布亞人部落所製造，這個海灣海域由 10 多個小島所組成(如圖 4)，西谷米 (sago)是他們的主食，先用木棒製作成木樁，將西谷米打碎變成備用材料，可做成糕狀像布丁的食物，此外還有種植芋頭、馬鈴薯、棕櫚等，同時他們也仰賴出海捕

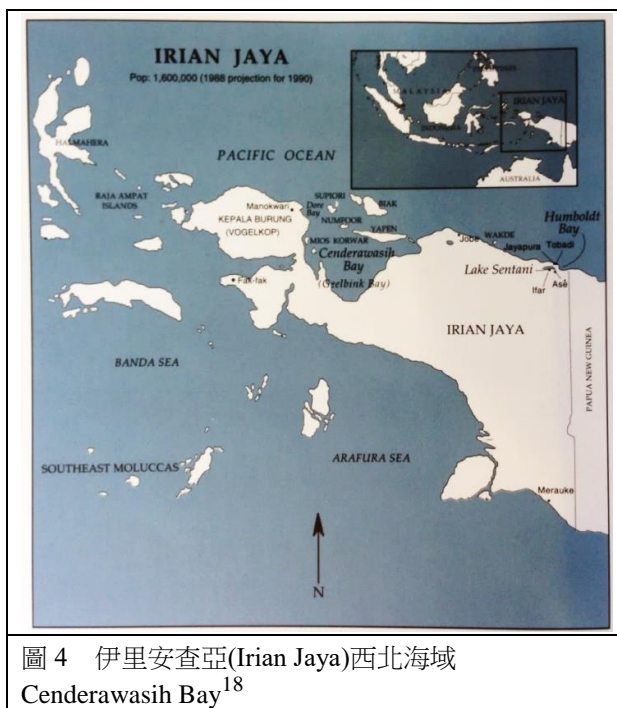


圖 4 伊里安查亞(Irian Jaya)西北海域 Cenderawasih Bay¹⁸

魚作為食物來源。每天的作息就是準備食物、栽種、漁獵，同時還必須進行許多豐富的儀式，也因此他們的雕刻、織品等藝術品，便會呈現他們生活經歷的特徵及特有圖案，如同其他原始藝術的所呈現迥異風格。¹⁹

位於島嶼的西北方海域 Cenderawasih Bay 是一個海上交易頻繁的區域，透過船隻或獨木舟航行到海上或河流直接進行交易，進行以物易物的經濟模式，他們的貿易路線可以連接到遙遠的地區及島嶼，例如：美拉尼西亞和印度尼西亞，提供當地的樹木、天堂鳥、動物、魚竿、麻皮、海參等，得以交換外國人的金屬織

¹⁷ Meyer, "Oceanic Art", p.55

¹⁸ Aragon, "Beyond the Java Sea: Art of Indonesia's Outer Islands", p.254。Cenderawasih Bay 該地的地理名稱另一種用法為 Geelvink Bay，本文通用 Cenderawasih Bay。

¹⁹ Aragon, "Beyond the Java Sea: Art of Indonesia's Outer Islands", p.255

物、紡織品、玻璃珠、鐵器和瓷器等，主要交易對象是摩鹿加群島的商人；通過這種方式，不僅可以獲得必要的外來產品，而且還可以增加他們的聲望，並誘使內部人民的經濟依賴關係，²⁰因此，相較於新幾內亞島其他區域，這個區域的文明要開化許多。

由於島嶼上部落散佈於山林中，彼此的鬥爭及戰爭也相當激烈（獵人頭的習俗仍然存在），再加上地理上的屏蔽，人們的族群數很少超過一千人，各部落以宗族親屬組成，屬於小規模的社會，部落沉浸在家庭關係和複雜的貿易和交流網絡，所以這樣的小規模社會中，往往沒有強有力的領導體系。家族與宗族的系統是父系社會，家族的女性通常擔負起家中經濟的責任（擔任捕魚、西谷米的製作），政治的結構通常是以男人為領導中心，負責慶典儀式，而男人的社交通常是以會所 (karewari) 為中心，禁止女人進入，討論村落的事務政治及知識傳承。²¹儘管同屬 Cenderawasih Bay 區域，而會所 (karewari) 的建築種類形式也有很大的差異，有的具有高聳的樓台，有的是高腳屋形式，有的是大斜度的屋頂形式等(如圖 5)。男人的成年禮入會儀式是最重要的儀式，也在會所內進行，青少年未成年之前，是不可以進入男人會所，所以一些較為私密的知識也無從得知。



²⁰ Aragon, " *Beyond the Jave Sea: Art of Indonesia's Outer Islands* ", p.276

²¹ Aragon, " *Beyond the Jave Sea: Art of Indonesia's Outer Islands* ", p.260

²² Aragon, " *Beyond the Jave Sea: Art of Indonesia's Outer Islands* ", p.264

要成年禮前，會先被集中在另外一個屋子裡，被隔離起來不能與外界聯繫，所需的食物就由村莊的女子供應。酋長會決定成年禮的時間，青少年被帶入會所(karewari)進行儀式，成年禮後對於青少年的教導，是由他們的舅舅來負責，也是屬於這個家族的宗系。成年禮一開始會讓他們經歷痛苦(例如；長時間的站與做，不可笑，禁言)，及剝奪(例如；包含擁有私人財產、食用少量的食物)，期間訓練部落歌、製作武器、吹奏笛子、打獵捕魚、性交訓練、結網結繩、裝飾藝術、學習律法、教導部落傳說故事、慶典儀式等等，²³甚至進行同修與長老之間儀式化的同性戀行為，涉及世代相傳的知識(透過精液)傳授給下一代，以培養他們自身的知識與力量；在這期間，頭髮都不能剪只能一直長，直到被整個領導認可後，會辦理盛大儀式，就能成為成年男子。早期來說美拉尼西亞人沒有宗教信仰，但對於祖先與部落傳統儀式的精神寄託十分重要。不過，由於殖民帝國(荷蘭的統治者)的力量移入，而有了改變，一些傳統的儀式也逐漸消失，還有傳教士讓當地人信奉宗教，也是改變的主因。²⁴

四、Korwar 祖先雕像的面貌

新幾內亞的人對於他們的環境的許多元素，包含風雨雷電、潮汐、植物、動物、自然力量，會融入他們占星學、故事傳說及藝術風格。²⁵另外在新幾內亞的北海岸，人民以捕魚維生，船隻是他們仰賴的工具，水上的風險極大，希望透過祖先可以領導及保護他們，所以祖先意象、魚與鳥類是非常受到重視。到了捕魚季也會有豐年祭的儀式，而儀式所需要被轉化的圖騰，都是整個藝術素材及風格表現的來源。

²³ Galis, Klaas Wilhelm, "Papua's van de Humbolat-Baai: Bijdrage tot een Ethnografie", The Hague: J.N. Voorhoeve, 1955, p.186-191

²⁴ Aragon, "Beyond the Java Sea: Art of Indonesia's Outer Islands", p.261-262

²⁵ Aragon, "Beyond the Java Sea: Art of Indonesia's Outer Islands", p.265

Korwar 祖先雕像在諸多的原始藝術中，是一個極具代表特色的藝術品，在各博物館之藏品、知名國際拍賣公司之圖錄、都可以見到。Korwar 祖先雕像是用整顆木頭下去雕刻，少部分的雕像運用接榫技術手部可以活動，底部通常有個方形或圓形底座(如圖 6)。

由於強調頭像化的雕刻處理，比例上，渾厚頭型特別的大，有時佔整個雕像比例超過三分之一，看起來像是猩猩的頭部；關於頭頂的裝飾，有的完全不裝飾，有的會戴帽子，有的具有植物蔓藤狀裝飾；鼻子的獨特倒心型形狀，可以用來辨識大部分的 Korwar 雕像；而眼睛的裝飾，有的用木刻、有的鑲嵌貝殼、琉璃珠或是植物種子，眼珠周邊再用生漆、貝殼或雕刻強化處理，以表現出雙眼深邃的凝視。臉部表情從誇大的鼻子，加上嘴角帶有淺淺的微笑，有的是露牙而笑，讓人看到有一股親近感，想要接近它甚至拿在手上仔細端倪，而不會產生對神靈的恐懼感、距離感的禁忌。

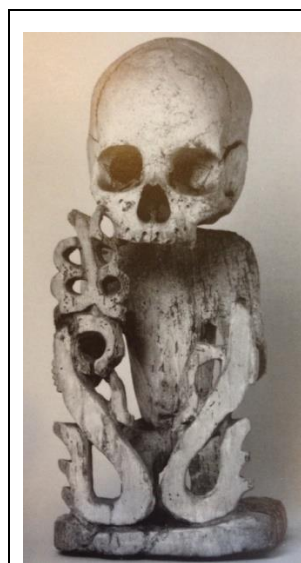


圖 7 Rumberpoon Island, Jembekiri, Cendera wasih Bay, wood and skull, h 36cm, Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden

還有一種比較特別的頭部裝飾處理，就是直接用人的頭骨取代，而這頭骨就是這個家族死去的人；手法上，有的將頭骨承接是象徵頸部的木頭上(如圖 7)，有的會用木頭雕刻成一個承接的盆槽，然後再將頭骨放在盆槽內，這樣的雕像型態在其他的印度尼西亞區域也有，例如：帝汶島(Timor)也會使用猴子的頭骨作為雕像的一部分。有些 Kowar 的頭骨會被布包裹著，是要模仿死去的人被埋葬的情形，在安葬之前，屍體會在宗教儀式中被清洗，並用白色的棉花包起來，再用布蓋住，再用粗的繩子綁起來，所以有的 Kowar 就是在呈現這樣的形態(如圖 8)。

身體的裝飾比較簡單，基本上沒有裝飾，比例上呈現簡化，只呈現身體的曲線，站著或是蹲著；大部分的雕像是蹲著，少部分站著的雕像是出產於 Doreh Bay 及其北方。²⁷手腳的部分，有的會呈現蹲坐放在膝上，有的是手上拿著像是盾牌的物品。手部所持的盾牌狀圖案，也是辨識 Korwar 雕像類型的主要依據，有的是呈現簡單的幾何形狀，有的是呈現複雜的縷空捲曲紋飾，有的是呈現一個站立的小人或孩童。



圖 8
Cenderawasih Bay, wood, cloth, glass beads, human skull, twine, 45*17.5*26cm, Museum National Indonesia, Jakarta
有些不見的牙齦、臉頰、頭骨上的眼窩，會被用灰油填滿，用裹屍布及繩子固定在雕像，琉璃珠及木頭裝飾眼睛及鼻子²⁶

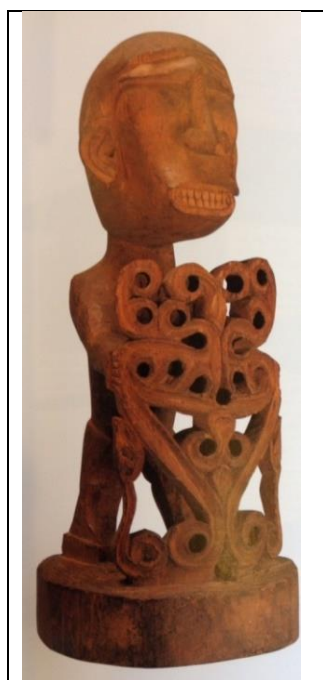


圖 9 Ambenamben-Waropen, Cenderawasih Bay, wood, 30*12.5*14.5cm, Museum National Indonesia, Jakarta

與大部分原始藝術的祖先雕像相同的是，藉由雕像的製作、祖靈的護持，來維持整個部落文化的傳承，而新幾內亞島地處熱帶，天然植物顏色來源不虞匱乏，所以有許多的雕像色彩極為豐富，甚至具有遏制敵人或邪靈入侵的功能，其藝術風格以誇示、危險、趣味、線條張揚、色彩明亮等主要的意象與特徵，而 Korwar 祖先雕像相較於島上其他部落的色彩運用，基本上僅保持原有木頭的顏色，頂多在表面上一層深棕色的漆，而且臉部表情帶有反而表現出非洲雕像樸質而親近的特徵(如圖 9)，在美拉尼西亞文化圈中相當具有自己的特色。

²⁶ Meyer, "Oceanic Art", p.56

²⁷ Kaeppler, Kaufmann, Newton, "Oceanic Art", p.608

五、Korwar 祖先雕像所呈現的巫術與思想全能

原始部落的巫術信仰，與我們現今所認知的宗教不同，而有時我們聽到原始部落巫師使用巫術治病、占卜問事、風俗儀式等等，事實上這其中包含了巫術及魔法兩種不同的概念，巫術的施術對象為人，在本質上是透過對待人的方式來影響靈魂的做法，包含：使它息怒、改善關係、和解、剝奪權力、服從命令等等；而魔法的施術對象是人以外的事物，基本上無視於靈魂的存在，而採取與日常生活心理方式不同的做法，²⁸使人對真實事物的一種錯誤想像。

魔法的概念在泛靈理論中非常重要，宣示能透過魔法的方式，人類可主宰自然，藉此保護自身的生命及財產，或是給予他人傷害，例如：祈雨的儀式，用灑水來模仿雨的產生；稻米快收成時，帶妻子到田裡進行性行為企圖引起稻米的效法而增加產量；吃了敵人的肉，就具備敵人的某種特質與力量(比如：勇猛、強壯、功績)。²⁹也就是說，透過聯想的心理因素，讓人用錯誤去解釋自然定律而深信不疑。

因此，演變到後來，心理的作用變成了行動，透過行動更強化施術者的心理效應，而引起族群其他人的效仿，在面對真實的世界裡，原始部落更相信宗族所共同擘劃而承襲的想像世界，也就是說思想的全能，造就了泛靈論的現象，換句話說，魔法的出現要比泛靈論更早，到了後來便成為泛靈論的核心；在萬物有靈的基礎上，使用魔法可以與靈魂溝通，開始將不好的事物歸咎於魔鬼的出現或附身其物體(或是人，或是動物)，所以事實上，靈魂和魔鬼都是人類將自身情感的一種心理投射作用。為了讓降低心理的恐懼而築起一道防線，便開始製造了禁忌

²⁸ 佛洛伊德(Sigmund Freud)，文良文化譯，《圖騰與禁忌》(北京：中央編譯出版社，2005年2月)，頁84-85

²⁹ 佛洛伊德(Sigmund Freud)，頁86-88

與儀式，到了後來轉化成道德與風俗。³⁰這些約束成為原始部落強化族群的一種手段，犧牲了自我來成就宗族的存續，否則他們將會遭到魔法或是靈魂的懲罰。到了宗教時期，人們發現自身的能力有限，光憑思想的全能無法應付真實的世界，因此開始將思想的全能歸咎於神明或是魔鬼。³¹



圖 10 Biak Island?Schouten Islands,Cenderawasih Bay,White limestone,19th/20th century,16.5*9.3*16.4cm 石雕的 Korwar 較為少見³²

當禁忌與儀式被產生後，心理的寄託與投射便造就了圖騰(totem)的出現，被當作圖騰崇拜的有動物、植物、非自然物或自然現象，但以動物居多。在原始部落的圖騰神話中，都認為祖先就來源於某種動物或植物，或是與某種動物或植物發生過親緣關係，於是這種動、植物便成了這個民族最古老的祖先，圖騰就是彰顯這個部落的信仰型態、祖先崇拜與氏族起源的方式，它從動物或植物的形象被提煉出來，經過原始部落的圖像轉化，成為圖騰表記 (totemic emblem)。圖騰表記被認為是部落的社會組織標誌和象徵，具有

團結群體、血緣關係、維繫組織和區別氏族的功能，透過圖騰的信仰，便能夠得到圖騰(抑或是祖先)的認同，受到圖騰的保護，在部落中具有至高無上的神聖性與不可侵犯性；而它也會被應用在任何物件上，例如：雕像、建築、儀式、用具、船隻、服裝、武器等。

Korwar 祖先雕像是新幾內亞島(New Guinea)西北方海域 Cenderawasih Bay 的巴布亞人部落所製造，其雕像本身就具有辨識性極高的圖騰表記 (totemic emblem)，具備：超大比例的頭部、心形狀的鼻子、如同藤蔓的捲草紋為主要特

³⁰ 佛洛伊德(Sigmund Freud)，頁 100

³¹ 佛洛伊德(Sigmund Freud)，頁 95、99

³² Meyer,"Oceanic Art",p.57

徵。在海灣的比亞克島(Biak)，Kowar 是他們對於祖先雕像的稱呼，由於對於祖先的崇拜，他們製作祖先的雕像，大部分以木頭製作，石頭比較少(如圖 10)，³³ 有時候會將逝世者的頭骨放在雕像內，這些雕像通常由他們的家人所製作，但也有時候，是他們死亡前為自己自行製作的；直到幾年之後當有人再度往生，下一個雕刻才會被製作出來。目的在於紀念死去的家人及祖先，並透過巫術將死去靈魂附身於雕像，藉此保佑家人及問事。

如同之前所言，雕像製作的心理動機來自於圖騰的崇拜、歷代氏族血緣的庇祐，祖先雕像被視為生者與死者的溝通媒介，這些雕像平日被放置在家裡或是墓園裡，其功能透過巫師使用魔法來求得神諭，或是企圖改變大自然的定律。特別是重要事件發生之前，巫師會在儀式中詢問雕像的意見，藉此尋求協助，例如求雨、捕魚豐收、遠離邪惡、風調雨順、打仗、成年禮、航行遠方、女性月經第一次來時、婚禮、喪禮等。Korwar 祖先雕像被製作完成後，有幾種使用方式，一般是放置在家裡用布包裹起來，需要問事的時候拿出來，也有製作較為小型的雕像可以當作護身符配戴在身上，或是出遠門、出海捕魚或貿易時，也會放置在船頭或船尾以保佑豐收與平安(如圖 11)。³⁵

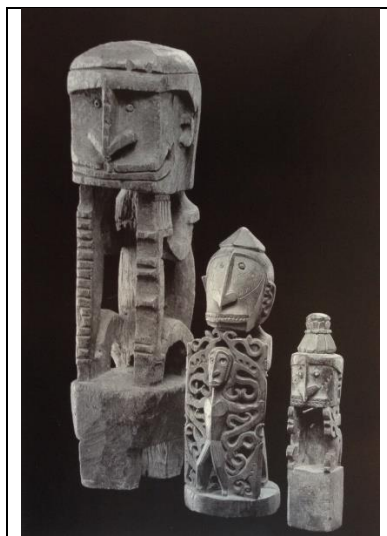


圖 11 Cenderawasih Bay, Hardwood, 20th earlier, h 42.5cm, 30cm, 22cm. , German museum 左側及右側是放在船尾，中間是放在家中祭祀用³⁴

當族人要向祖靈諮詢建議時，便透過巫師(或是通靈者)進行一連串的儀式，可謂是魔法的轉化，首先巫師把整個雕像拿起來一直敲地板，敲到這個巫師進入恍神並全身顫抖的狀態，此時你就可以向祖靈問問題，而巫師發出奇怪的語言回

³³ Solheim, Wilhelm G., "Irian Jaya Origins", Australian Natural History 19(10), 1979, p.326

³⁴ Douglas Newton, "Arts of the South Seas: Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia". Prestel Munich, 1999, p174

³⁵ Newton, "Arts of the South Seas: Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia". p174-178

答問題，當巫師恢復意識後，便會翻譯剛才奇怪語言的涵義。³⁶



圖 12
Manokwari, Cenderawasih
Bay, Wandamen
Bay, Windesi: Bentuni, Irian
Jaya, wood, glass
beads, before 1902, Museum
voor
Volkenkunde, Rotterdam
被認為失去法力，而拿出來
賣³⁷

比如說，特別是他們要遠行航海時，就會詢問 Korwar 祖先雕像，如果這個預言是不好的，他們的航行就會被延後，直到 Korwar 祖先雕像顯示預言是好的，他們才會出發。但也有一種狀況，就是說祂會告訴你一個好的預言，但結果是你們家有人受傷或去世，不如預言般的結果，他們就會認為祖先神靈已經離開了這個雕像，或者是附身於雕像的靈魂已經不乾淨、受到了干擾，而失去祂的超能力，或是這個雕像拋棄祂的祭拜者，就會被人們認為沒有用了而被丟棄(如圖 12)；³⁸而這個雕像就會被摧毀，若沒有被摧毀，就會被放在墓園旁，直到他們認為祖先神靈完全離開乾淨為止。³⁹

巴布亞人他們認為當人死去後，靈魂會上升到天堂(suruka)，⁴⁰但他的陰影(nin)會留在人世間在家裡附近，直到這個人的 Kowar 被製作出來，這個陰影(nin)

才有地方可以去(附身於雕像)，透過祭祀，希望 Kowar 能保佑全家大小有足夠的食物可吃，以及一切平安。所以，Korwar 祖先雕像會在很多的慶典上會被拿出來供奉祭祀著，周邊放上許多豐盛的佳餚，甚至把香菸會放在耳朵的後面，主要是要慰解祖先留在人世間的陰影(nin)。⁴¹

³⁶ Baaren, "Korwar and Korwar Stijle: Art and Ancestor Worship in North-West New Guinea", p.53

³⁷ Anna D'Alleva, "Arts of the Pacific Islands", Harry N. Abrams, 1998, p.49

³⁸ Clercq and Schmeltz, "Etnographische Beschrijving van de West-en Noordkust van Nederlandsch Nieuw-Guinea", p.158

³⁹ Solheim, Wilhelm G., "Korwar of the Biak", In Feldman 1985c, 1985, p.150

⁴⁰ 可能來自馬來人的 suruka，意指天堂。Balén, J.A. van, "Iets over het Dodenfeest bij de Papoea's aan de Geelvinkbaai: Uitreksels uit een Brief van de Zendelingleeraar J.A. van Balen te Roon", 1886, p.557-558

⁴¹ Clercq and Schmeltz, "Etnographische Beschrijving van de West-en Noordkust van Nederlandsch Nieuw-Guinea", p.158

大部分的 Kowar 雕像是被用來做為紀念男性的家人，女性 Korwar 祖先雕像非常少見(如圖 13)，這尊雕像手持著一個有趣人臉的盾牌，雕像頭部內放有一個女性的頭骨，年齡約 18-35 歲；與男性雕像不同的是，當女性死亡後馬上就要製作，他們透過巫術來製作雕像，在過程中會不斷唱歌以確保祖先力量(靈魂)能進入雕像。接下來，這 Roon 族人他們有一個特別的儀式，如何安置頭骨放在雕像裡面的製作過程。⁴²

聚集家人及族人在一個房子裡，經過神聖的儀式後，將這名女性的頭骨、肋骨、脊椎取出，並清理乾淨，然後將頭骨及脊椎交給死著的媽媽，死著的媽媽將死者的頭骨綁在自己的脖子上，並進行追思的哀悼儀式，為了感應這位死去的女性的靈魂，他們會把她的脊椎骨拿起來，從脊椎骨突出位置用線穿過去並懸吊著，並且測試是否能夠平穩地放在手掌上而不會晃動，如果是平穩的，那麼表示可以將這個頭骨迎回家放置。

如果脊椎骨懸吊著，呈現著不平穩或不平直地晃動，那麼此時無法迎回頭骨，就必須被移到森林裡面放置，先取兩根木頭交叉，頭骨就放在交叉木頭的下方，並且周圍懸掛著西谷米的植物，太陽下山後他們就會把頭骨取回，並放到後陽台的土地上。由於頭骨不能夠上樓梯的習俗，所以死者的媽媽從房子後方的洞將頭骨取上來，⁴³並帶進自己的房間進行哀悼，之後再拿到放在房子的大廳中央，此時參加儀式的的朋友都已在大廳內，唱著沒有樂器伴奏的歌曲，然後會一直唱歌到隔天晚上。等到退潮的



圖 13 Cenderawasih Bay, wood, female human skul, twine, 41*23*25cm, Museum National Indonesia, Jakarta
有時頭骨會被放置在的木頭容器，外側雕刻著耳朵

⁴² Balen, "Iets over het Dodenfeest bij de Papoea's aan de Geelvinksbaai: Uitreksels uit een Brief van de Zendingleeraar J.A. van Balen te Roon", p.562-563

⁴³ 當地的房子多為高腳屋，如圖 5。

時候，他們會將頭骨及 Kowar 帶到海邊的土地上，進行結合的儀式，之後 Kowar 祖先雕像便製作完成，而這個雕像也成為這個家族的一份子，被帶回家裡供奉著。

泰勒(Tylor)的「泛靈信仰」(animism)以及馬內特(Marret)的「泛生信仰」(animatism)，基本上都是觀察研究原始部落的信仰得來，其立論點就是所有自然現象，不僅是有機的動物和植物，甚至到無機的非生物，都是有生命和靈魂的。因此，原始部落在創作過程中，思想的全能造成了「分靈」與「分形」的概念，被實現在藝術作品中。以分靈概念來說，巴布亞人他們認為人死去後，靈魂會上升到天堂(suruka)，但他的陰影(nin)會留在人世間在家裡附近，直到這個人的 Kowar 被製作出來，這個陰影(nin)才有地方可以去(附身於雕像)；這個與中國文化講的三魂七魄，⁴⁴人死後其中一魂會留在人世間的概念相同，透過祭拜儀式與留在人世間的魂魄溝通，並追思死去的家人，若是追尋南島語族的遷徙歷史，巴布亞人這樣的風俗有可能是從中國傳承迄今。另外一種較為原始的說法，就是使用巫術來改變靈魂，例如：使息怒、和解、剝奪權力、服從命令等，或者使用魔法來讓靈魂得到其他的力量，例如：吃了敵人的肉，就具備敵人的某種特質與力量；或是經由其他靈體的附身來化身為動物、祖先、神靈或魔鬼。我們看到知名小說哈利波特的故事情節中，佛地魔的分靈體也是從這個概念得來。

分形的概念，主要透過外形的塑造，藉以形似來進行心理投射的想像，而且這種形似的投射可能是多重的，即為象徵主義的多重意義(包含群體表現、個人主觀的)，透過魔法或巫術來賦予力量(注入分靈)，在原始部落的作品我們可以看到許多例子，但它與中國道家所講的分形概念不同。⁴⁵Korwar 祖先雕像除了辨識

⁴⁴ 東晉 葛洪《抱朴子》：「守一存真，乃能通神……師言欲長生，當勤服大藥，欲得通神，當金水分形。形分則自見其身中之三魂七魄，而天靈地祇，皆可接見，山川之神，皆可使役也。」

⁴⁵ 宋 曾慥《道樞》：「真一煉質分形。古先至人有分形散影之道，何以致之乎？此金水分形者也。夫日之中、水之中、鏡之中皆能分形者歟。分形之日，元神六甲一日而出，當斯之時，其勿怖焉。夫識玄珠則知法矣，如冬至之聞雷法，當烹之則功成，行滿達上清矣。」

性高的圖騰表記外，也發現雕像之間差異特徵來自於創作者的自我造作表現，而事實上也是表現死去家人的特徵，例如：頭髮、表情、在世的身分地位、身上的裝飾(帽子、琉璃珠)...等，除了表象的物件外，也加入了情感的投射象徵。

六、原始藝術的分析方法與限制

藝術史領域中產生的研究方法主要以風格分析，⁴⁶與圖像學為代表。⁴⁷在古典意義上，作品可分為形式與意義，風格分析就是討論作品的形式問題，而圖像研究則是探尋作品的主題與內在意涵的人文意義。20 世紀的學者發表了許多藝術理論及方法學，基本上都脫離不了形式與內容(意義)兩大範疇，我們固然可以用這樣的研究方法對原始藝術進行分析，但是光靠形式與內容(意義)，似乎還不夠；也許我們試著以「再現」(representation)，⁴⁸去解釋原始藝術的源發行為及傳達意義，那麼原始部落的基模(schema)，⁴⁹無論是先驗的或是經驗的，我們該如何理解及界定範疇？這樣的分析方法似乎過於著重於個人的創作表現與心理狀態，而忽略了部落社會因素對個人所形塑的影響，而觀看者如何投射其時空背景進行解碼？豈非產生過度詮釋的非客觀語言。

有學者嘗試使用風格分析及象徵主義的方法，來拆解原始藝術的圖像與象徵

⁴⁶ 沃夫林(Heinrich Wölfflin)，風格分析法，主要研究在於探討文藝復興到巴洛克時期特徵與風格，用世界觀的角度透過形式分析找到「藝術史的基本概念」，進而歸類藝術品的年代、範疇與位置，後來衍生為「概念→風格分析→結構分析→象徵分析」的藝術方法學。陳懷恩，《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》(臺北：如果出版社，2008年1月)，頁188-201。

⁴⁷ 帕諾夫斯基(Erwin Panofsky)，圖像學(iconography/iconology)，主要針對畫面圖像的理解由意義的認識層面推向意義的重建層面，進而成為圖像解釋或之後的圖像詮釋學，使用三個層次「描述→分析→闡釋」來解釋圖像。陳懷恩，《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》，頁280-281

⁴⁸ 再現(representation)，貢布里希(E. H. Gombrich)所提出，意指造形活動中的代碼製作與解讀，這些再現並不是對現實形象的模仿，而是企圖擁有現實事物的心理衝動所驅策的替代行為。陳懷恩，《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》，頁38。

⁴⁹ 皮亞傑(Piaget)，認知心理學的基模(schema)概念，貢布里希(E. H. Gombrich)在《藝術與錯覺》借鑒其理論提到：圖式或基模(schema)不是「抽象」的產物或者「簡化」的取向，而是先驗的、最初產生的粗略的範疇，這個範疇會根據經驗逐漸被完善；在造形過程中，製像者製作代碼(codes)的方式來進行圖像意義的傳達，觀看者則進行讀取和解碼的工作。

符號，所進行的序列為：寫實→變形→簡化→純粹→抽象→圖案化→象徵符號，⁵⁰但可能會面臨到兩個問題，第一：流程過於繁瑣，一件作品的多重圖像及其象徵意義，將使研究陷入複雜而找不到源頭；第二：單體的群像是否能反映整體，一件作品經由不斷的切割變成許多單一圖像，而諸多的象徵性是否能夠代表作品整體，過於形式化的結果，其原始藝術的精神性是否就此消失？

或許我們都忽略了原始藝術的發生，是來自於魔法及泛靈思想，也就是說，藝術作品的精神面，往往是被稱為原始藝術的重要元素，超越了內容與形式的範疇，原始藝術之所以讓我們感動，讓畢卡索、高更著迷不已，就是原始藝術所散發的生命力(life force)及神秘感(mysticism or subtle)，⁵¹其藝術精神性是發展極為成熟的東西方文明所無法達到的，看到一件雕像，所呈現的離奇與怪誕、恐怖與陰沉、鮮豔與誇示、趣味與活潑、嚴肅與剛強、質樸與平靜...等等，都超乎我們對現實世界的想像，完全無法以現有的生活經驗去解釋，而讓我們感到驚嘆與不可思議，似乎所有的觀看者都被作品施了魔法，眼光駐足良久而無法自拔。這些來自於原始而自然的悸動，與我們所知的東西方主流藝術不同，原始藝術往往帶給我們直覺的、真摯的、感性的、神秘的。

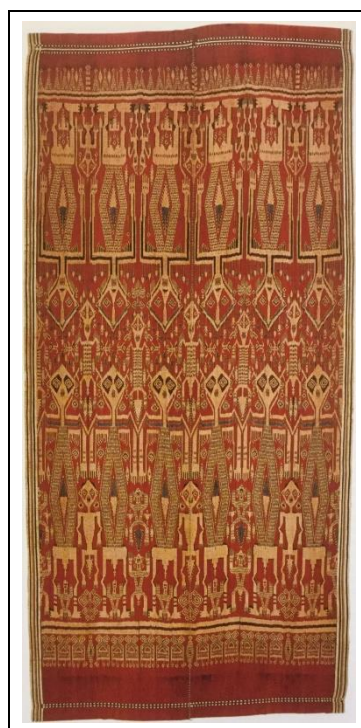


圖 14 “pua kumbu”,ceremonial cloth,Iban people,Sarawak,Malaysia handspun cotton,natural dyes warp ikat,250*120cm, Australia National Gallery

那我們感受的到作品帶給我們的震撼，要如何去理解原始藝術的精神面？以我們的生活經驗及現有知識限制很難能投射及真正詮釋，就如前篇所說，思想的

⁵⁰ 劉其偉，《藝術人類學》，頁 112-113。

⁵¹ 劉其偉，《藝術人類學》，頁 18。

全能造就了魔法與泛靈論，轉化成禁忌與儀式，長久流傳下成為了道德與風俗。也許我們可以使用人類學的方式用田野調查或是民族誌的作法，去理解原始部落風俗背後的神話、禁忌、圖騰意涵等，這樣的方法或許直接而真實，故事的怪誕與凄美令人神往，但是有時只能呈現部分面貌，無法綜觀全局，搞不清楚究竟是否可為評判之準則？以婆羅洲 Iban 人的織品(如圖 14)來說，以夢境的題材轉化圖像⁵²，除了群體的圖騰表記外，也加入了個人詮釋，想像的過程是否過於一廂情願？再者原始部落沒有文字，仰賴祖先的口耳相傳，闕誤與流變往往偏離真相；又或許，這個原始部落的共同記憶與群體表現(collective representations)，⁵³是否受到外界涵化的影響？這些讓我們竭力追尋仍找不到源頭的真相，該怎樣拼湊故事的片段，是有相當的難度。因此有人這樣說，對於原始藝術所可能傳達的意義選單中，並不存在「藝術表現意義」這個選項。⁵⁴

在原始美學理論中，泛靈論轉化提煉後的圖騰是我們辨識原始藝術一切的視覺象徵，透過「象徵性」的傳達與間接的暗示，藉以觀察其內在精神的一種超越內容和思想，體會一切的秘密，顯示出較之本身更為豐富的內涵；⁵⁵透過象徵主義(symbolism)的方法似乎能夠幫我們說些甚麼，⁵⁶主張傾向於靈性、想像力和夢幻的感覺，作品的藝術風格經由多種形式因素所組合而成。

以 Korwar 祖先雕像來說，作品的產生來自於社會功能論的需要，來凝聚團體的共識及穩定，創作的藝術家依據部落宗族的圖騰為基礎，並藉自身的個性及

⁵² Newton, "Arts of the South Seas: Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia", p64

⁵³ 群體表現(collective representations)，李維思托(Levi-Strauss)指未開化的原始部落的心理活動，對藝術創作有相當的作用，這種神祕活動具有力量、影響、行動的信奉，即使不易感覺到，但它確實存在。劉其偉，《藝術人類學》，頁 45。

⁵⁴ 陳懷恩，《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》，頁 43。

⁵⁵ 劉其偉，《藝術人類學》，頁 48，頁 105。

⁵⁶ 莫雷亞斯(Jean Moras)的象徵主義宣言發表於 1886 年。Moras 宣告象徵主義反對「平鋪直敘，雄辯，矯情和就事論事」，它的目的於「思想觀念用可察覺的形式裝飾起來」、「形式本身不是目的，思想觀念是目的」、「在這樣的藝術中，自然景觀，人文活動，和所有其他世界萬象自身並無任何意義，它們只是與原始觀念之間的奧秘聯結」。

創造力加以製作，這些藝術家即便彼此沒有溝通其製作方式，製作的步驟也沒有統一，但是最後都可以得到同一譜系的作品，以另一個文明世界角度來觀看，我們依然可以區分出這是非洲還是大洋洲抑或是美洲的原始藝術，進而去辨識哪一個種族部落，更細化出自哪一個區域或流域；有的學者會認為他們的作品容易辨識，歸咎於因循傳統而無創造力，這顯示社會象徵符號確實在創作者的心理起了相當的作用，但當我們仔細端詳作品時，可以發現創作者在造形的過程中，試圖多次修改圖案及設計去呈現心中的形象，而在作品上留下了獨特的痕跡，這就是創作與嘗試的過程。⁵⁷因此，原始藝術除了擁有共同的圖騰視覺、生命力與神秘感外，我們還可以看到其個別差異的質樸感及趣味感。

藝術史的治學方法，可以針對一件畫作或是一個時期的作品進行研究，進而探討時代的問題或成為觀看的準則；大多數原始藝術作品的產生來自於社會的需要，而並非個人創作，我們或許很難用單一作品的分析去探討整個原始藝術的問題，因此若我們能從研究對象相近或鄰近的作品，以相當的數量進行歸納，試圖找出該部落區域的作品特徵，或許可以找出沃夫林試圖建立的基本概念(*grundbegriffe*)，以世界觀(*weltanschauung*)的角度去確立風格分析的準則，就能幫我們還原整個部落的群體表現(*collective representations*)，進而從文化的角度去探究相關問題。

七、〈Korwar 祖先雕像圖錄〉的風格分析

針對 Korwar 祖先雕像，本文嘗試以圖像學的流程為架構，第一步從描述作品著手，詳實紀錄作品的特徵，第二步使用風格分析的方法，分析其象徵符號，第三步引用人類學及民族學的田野調查研究，巫術儀式神秘性與心理學的相互參照，詮釋作品並探討其文化問題。

⁵⁷ 劉其偉，《藝術人類學》，頁 65，頁 114-116。

首先我們要進行分析的文本，是 1893 年荷蘭人 Clercq 在當地採集 Korwar 祖先雕像共 28 種，所製成的版畫(如圖 15)，⁵⁸我們定名為〈Korwar 祖先雕像圖錄〉，這些可視為 Korwar 祖先雕像的參考標準類型，將以此進行整體風格的探討。

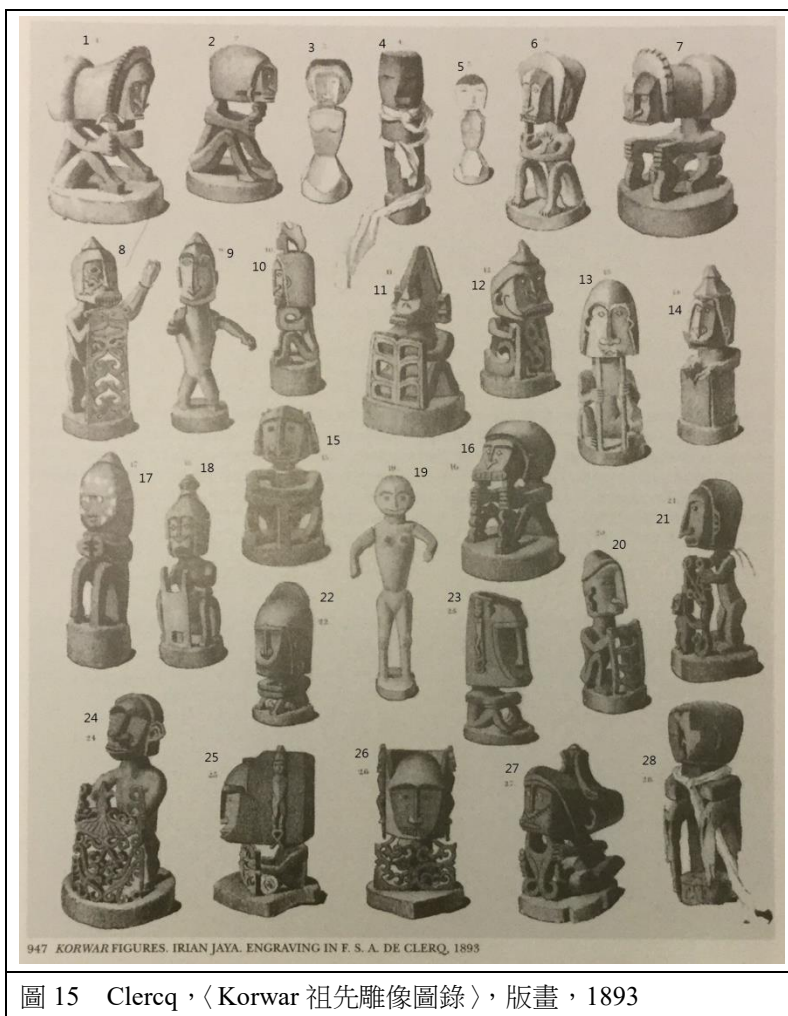


圖 15 Clercq，〈Korwar 祖先雕像圖錄〉，版畫，1893

(一)圖像描述

每個圖像旁邊都有數字編號，總共有 28 種，依雕像各部位元件分析如下：

1、頭部的比例

以頭部高度與身長比例劃分如下：

(1)超過身長 1/3 有 14 種：2、6、7、9、11、13、14、15、16、17、18、20、21、28。

(2)超過身長 1/2 有 8 種：1、10、12、22、23、25、26、27。

(3)低於身長 1/2 有 6 種：3、4、5、8、19、24。

2、頭部的處理

⁵⁸ Clercq, Schmelz, "Etnographische Beschrijving van de West-en Noordkust van Nederlandsch Nieuw-Guinea"

(1)戴帽子或裝飾有 14 種：8、9、10、11、12、14、17、18、20、22、23、
25、26、27。

(2)髮式呈現有 11 種：1、2、3、5、6、7、13、15、16、21、24。

(3)無特別裝飾有 3 種：4、19、28。

3、鼻子的處理

(1)心形狀的鼻子有 22 種：1、2、3、6、7、8、9、10、12、13、14、15、
16、18、20、21、22、23、24、25、26、27。

(2)其他樣式的鼻子有 6 種：4、5、11、17、19、28。

4、身體的姿勢

(1)蹲姿有 20 種：1、2、6、7、10、11、12、13、14、15、16、17、18、
20、22、23、25、26、27、28。

(2)站姿有 8 種：3、4、5、8、9、19、21、24。

5、手腳的藝術表現

(1)寫實表現有 19 種：1、2、6、8、9、11、13、15、16、18、19、20、
21、22、23、24、25、26、27。

(2)抽象表現有 9 種：3、4、5、7、10、12、14、17、28。

6、手部的處理

(1)手持物件有 16 種：2、7、8、11、12、13、14、15、16、18、20、21、
24、25、26、27。

(2)無持物件有 12 種：1、3、4、5、6、9、10、17、19、22、23、28。

(3)可與身體拆解有 3 種：8.、9.、19

7、手持物件

(1)蔓藤型盾狀物有 8 種：2.(暫定，圖識不清)、8.、12.、21.、24.、25.、26.、
27.

(2)方格型盾狀物有 4 種：11.、14.、18.、20.

(3)條狀型有 4 種：7.、13.、15.、16.

8、主雕像附加小人雕像

(1)無小人雕像有 24 種：1.、2.、3.、4.、5.、6.、7.、8.、9.、10.、11.、12.、13.、
14.、15.、16.、17.、18.、19.、20.、22.、24.、27.、28.

(2)有小人雕像有 4 種：21.、23.、25.、26.

9、臉部刺青

(1)無刺青有 23 種：1.、2.、3.、4.、5.、6.、7.、9.、10.、13.、14.、15.、16.、
18.、19.、20.、21.、22.、23.、24.、25.、26.、28.

(2)有刺青有 5 種：8.、11.、12.、17.、27.

(二)風格分析

雖然〈Korwar 祖先雕像圖錄〉取決於 Clercq 在 1893 年取樣，相較於其他研究材料，其真實性及客觀性仍是最具參考價值的，因此我們從這件文本中找到 Korwar 祖先雕像的訊息及象徵符號，與各大博物館的藏品相互參照下，本文認為所推論結果離當時的實際狀況差距不遠，分析如下：

1、主要辨識圖騰的視覺特徵

- (1)大部分的雕像，擁有超大比例的頭部，超過身體比例的 1/3 以上，甚至有超過 1/2。
- (2)大部分的雕像，擁有心形狀的鼻子。
- (3)所有的雕像的底部都有一個近似圓形的底座，來支撐整個雕像使其穩固站立起來。

2、次要辨識圖騰的視覺特徵

- (1)大部分的雕像，在前方會手持盾狀物，以蔓藤型為多，另外還有方格型及條狀型
- (2)大部分的雕像，頭部會進行裝飾，以戴帽子為多，另外還有以髮式呈現。
- (3)部分的雕像，會附上小人雕像，有的在頭部兩側，有的在手持盾狀物中間。

3、個別化與區域差異

- (1)大部分的雕像是蹲著，少部分站著的雕像是出產於 Doreh Bay 及其北方。⁵⁹
- (2)部分雕像的臉部有刺青，以顯示死去祖先的特徵。
- (3)部分雕像的手部可與身體拆解。

若根據上述辨識原則，我們可以在〈Korwar 祖先雕像圖錄〉的 28 種雕像中，輕易的分辨出 25 種確認為 Korwar 祖先雕像，另外有 3 種(3、5、19.)其特徵較難辨識，有可能與其他區域的雕像搞混。

⁵⁹ Kaeppler, Kaufmann, Newton, "Oceanic Art", p.608

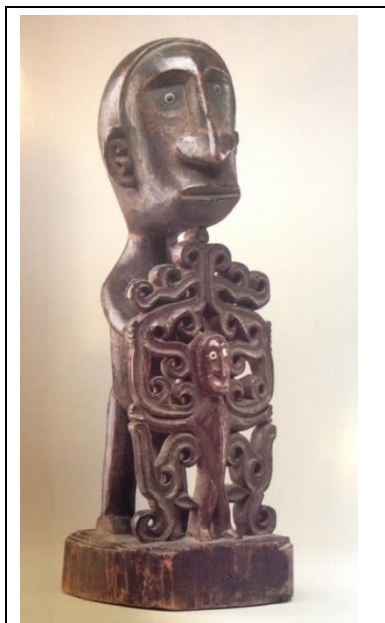


圖 16 Cenderawasih Bay,Irian Jaya,Doreh People,wood ,beads,h 31cm,collest about 1900,Völkermundeliches Misson Museum 臉型被稱為 Doreh stlye , Baaren 認為最具有寫實的樣式，與當地人長相如出一轍⁶⁰

(三)整體風格詮釋與文化探討

Korwar 祖先雕像本身就具備辨識性極高的圖騰象徵，以超大比例的頭部、心形狀的鼻子、如同藤蔓的捲草紋為主要特徵，作品都通常不大，以可放置在桌上的大小，本文歸納整理這個區域的巴布亞人的藝術作品，強調三個重點：

1、巨大的頭部是視覺的焦點

其重要性被認為具有強調權力來源的象徵，⁶¹而頭部的處理，具有誇大而獨特倒心型形狀的鼻子，而眼睛的裝飾，有的用木刻、有的鑲嵌貝殼或是琉璃珠、植物種子，眼珠周邊再用生漆、貝殼或雕刻強化處理，以表現出雙眼深邃的凝視。臉部表情可以看到，有的嘴角帶有淺淺微笑、有的露牙而笑，

讓人感到一股親近感(如圖 16)。

頭部上的雕刻或任何的裝飾，例如：刺青、小人雕像、髮式、帽子、布條、項鍊等，而有的眼睛甚至會裝飾被貝殼或琉璃珠，琉璃珠對巴布亞人來說是貴重的舶來品，因為它是從摩鹿加群島交易得來；因此，這些非統一性的符號可顯示出該雕像是否具有個性化的象徵，可視為死去的人之在世身分或身體特徵，或是經由製造者造形轉化的獨特結果，或是泛靈轉化的心理期待，所產生象徵性的圖騰，有的作品甚至直接使用死去家人的頭骨，心理投射更為直接而強烈。

⁶⁰ Allen Wardwell, "Island Ancestors: Oceanic Art from the Masco Collection", The Detroit Institute of Arts Founders Society, 1994, p.34

⁶¹ Alleva, "Arts of the Pacific Islands", p47

2、手持的盾牌狀物

有蔓藤型、方格型、條狀型、蛇型、小人雕像型等的圖像形式。手部所持的盾牌狀物，被認為是 Doreh 人所製作的，⁶²而我們在 Cenderawasih Bay 附近區域及島嶼也有看到持有盾牌狀物的雕像，所以持有盾牌狀物的雕像並非僅限於 Doreh 人，而即使是持有盾牌狀物的雕像，所表現的各種象徵性圖騰仍然有相當的差異；我們從這海域的經濟活動便可以知道，巴布亞人仰賴獨木舟或船隻進行交通、漁獵與貿易，因此這個區域的文化相互影響，而逐漸產生涵化作用 (acculturation)，但是仍保有各地的特殊風格，從藝術品及會所(karewari)建築的形式特徵都可以得到佐證。

以方格型的盾牌狀物來說，有的直接呈現整塊方形板子，有的呈現縷空的柵欄狀；而條狀型的盾牌狀物來說，有的呈現兩根條狀物，有的呈現條狀物的變形(捲曲狀、或抽象化)，所代表的真正含意為何？有學者認為或許代表勇氣，或者代表精神上的保護。⁶³

而蔓藤型的盾牌狀物來說，複雜的縷空捲曲紋飾到底具備何種含意？有的學者認為是一隻或兩隻蛇纏繞的象徵，蛇被代表是靈界，也象徵是夜晚，這也就是為何製作雕像的巫術儀式要在夜晚進行，儀式與歌唱直到清晨，才視為祖靈已注入雕像而完成結合。另外，有的蔓藤型盾牌狀物，前方站著一個小人雕像，蛇被認為牠具有危險及再生的力量，會轉化的前方有一個小男孩。⁶⁴因此，蛇被巴布亞人認為可以穿越白天及夜晚、人間與靈界，成為圖騰象徵之一。

關於這個盾牌狀物的本質、形式及意義，沒有一定的答案，到目前為止仍有

⁶² Baaren, "Korwar and Korwar Style: Art and Ancestor Worship in North-West New Guinea", fig.23,45

⁶³ Aragon, "Beyond the Java Sea: Art of Indonesia's Outer Islands", p.273

⁶⁴ Baaren, "Korwar and Korwar Style: Art and Ancestor Worship in North-West New Guinea", p.81-82

很大的討論空間，特別是蔓藤植物的圖像所代表的意義及象徵性；不過，我們可以從遠方的摩鹿加群島，觀察其雕刻形式相互比較發現，蔓藤植物的圖像極為類似，而且被認為是受到東印度尼西亞及摩鹿加群島最明顯、經常使用的圖騰表記。⁶⁵，而早在 1893 年的荷蘭探險家也說，盾牌上的鏤空捲軸狀圖案，與摩鹿加群島上的雕刻類似。⁶⁶因此，我們可以推斷，Korwar 祖先雕像的藝術風格，明顯受到東印度尼西亞及東南方區域的摩鹿加群島(Southeast Moluccas)，後一篇文章會提到。

3、從寫實到抽象

綜合參照藝術史的風格演變及使用其方法去研究原始藝術可得知，寫實表現要早於抽象表現⁶⁷，我們從 Clercq 〈Korwar 祖先雕像圖錄〉來分析，雕像手腳的特徵，寫實表現有 19 種，抽象表現的有 9 種，但是否可由表現風格來推論確認哪一個雕像的製作年代較早？較晚？在缺乏強力的佐證下，有實際上的困難，原始部落沒有文字著錄，只憑口耳相傳，其真實性待確認，最多只能概括的判斷是哪一個時期。目前我們最可靠的研究材料，是博物館入藏作品的採集時間，但並非製作時間，而我們從可靠的紀錄研究同一時期的雕像發現，寫實及抽象兩種表現風格混雜其中，較難分辨製作時期之前後序列。



圖 17 Wandamen area, Cenderawasih Bay, Irian Jaya, wood, paint, beads, Museum voor Land-en Volkenkunde, Rotterdam

⁶⁵ Kaeppler, Kaufmann, Newton, "Oceanic Art", p.608

⁶⁶ Clercq and Schmeltz, "Etnographische Beschrijving van de West-en Noordkust van Nederlandsch Nieuw-Guinea", p.158

⁶⁷ 原始藝術的圖像分析，所進行的序列為：寫實→變形→簡化→純粹→抽象→圖案化→象徵符號。劉其偉，《藝術人類學》，頁 112-113。

我們參考圖錄以外的雕像，以 1902 年所採集的雕像來進行比較可以看到(如圖 12)，抽象表現的手腳已經看不出真實型態，反而呈現蔓藤般的捲曲狀；至於頭部的風格表現，有的呈現死去的人臉部真實的面貌(如圖 16)，被認為是 Doreh 人的風格；有的呈現抽象化(如圖 17)，來自 Wandamen 區域的風格；有的甚至出現程式化、模組化的工藝型態(如圖 11)。此外，頭部所裝飾的髮式(如圖 2)，也並非我們認知的真實狀態，頭形看起來像是把一顆啞鈴安裝在脖子上。因此，我們推斷 Korwar 祖先雕像的表現風格，是寫實、抽象兩種並存的狀態，可能因為區域不同所造形出來的作品的差異，或許我們可從泛靈思想及部落儀式，參照雕像的風格特徵去尋找演變的脈絡。

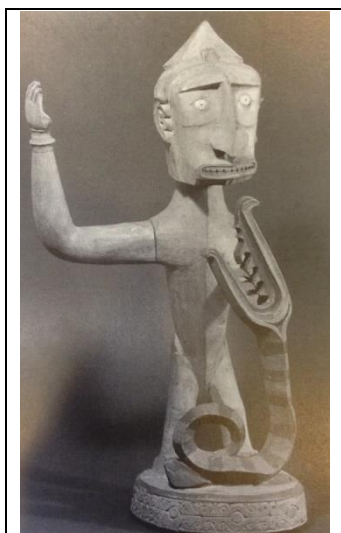


圖 18 Korwar with Snake.Cenderawasih Bay,Irian Jaya,wood,h 42.5cm,Übersee Museum,Bremen

抽象化的表現，創作者從寫實中去篩選與提煉圖像，但在原始藝術，族群的集體影響遠超過個人的造作，當圖騰轉化成象徵符號時，泛靈思想與儀式此時便起了相當的作用，前篇談到，「蛇」是被選擇為 Korwar 祖先雕像圖騰的重要元素，蛇可以轉化為小人雕像，而小人雕像的面容與主雕像的面容類似，換句話說，「蛇轉化為小人雕像，小人雕像轉化為祖先」，從圖騰崇拜的理論來看，意味著 Korwar 人是蛇的後代或是親緣關係，因此蛇與 Korwar 祖先雕像的結合是可以想見的(如圖 18)。

另外這件完全以蛇為主意象的 Korwar 祖先雕像(如圖 19)，十分罕見，完全以抽象的風格去呈現兩種圖像的結合，一個就是祖先，一個就是蛇，蛇的身體從底座以螺旋狀盤曲而上，表現出直筒狀態，身體及頭部塗上顏料，意味蛇身上的顏色，也可視為祖先的刺青，而上方的頭部是蛇的形象，其大小超越蛇的真實比例而以人的頭部方式呈現，張嘴露牙具有親近感的笑容，這都屬於 Korwar 風格；

而整座雕像為鏤空圓筒狀，中間空心，像是蛇盤旋守護著重要的寶物，這樣的意



圖 19 Korwar coiled Snake.Cenderawasih Bay,Irian Jaya,wood and paint, Museum voor Land-en Volkenkunde,Rotterdam

象可謂 Korwar 祖先雕像手持盾牌狀物的轉化，具有保護、再生、穿越人間與靈界的精神寄託。因此這件作品，蛇與祖先已經融為一體，表現出兩種圖像的特徵及意涵，我們可以說它已經超越了傳統 Korwar 祖先雕像的型態，就是由製作者的創作奇想而誕生的新形態作品。

此時我們不禁要想，原始部落在思想全能的演繹及推論下，蛇是否會超越祖先變成雕像主角？或者說是完全取代祖先？那麼信仰中心是否就此改變？會成為原始宗教的起源嗎？那麼從藝術風格來說，究竟是人形擬蛇化？還是蛇形擬人化？這些問題值得我們去探討。

綜合上述來看，Korwar 祖先雕像對於家族緊密的伊里安查亞(Irian Jaya)人們來說是非常重要的，我們看到人們如何信仰以及如何將祖先崇拜視為意識、思想、宗教情感發展的轉變過程，圖像及具像作品對於社會記憶的重要性，就成為整個社會的記憶及結構，用雕像來回顧祖先的生活方式及行為，一方面是傳遞及保存知識，另一方面為了社會組織的合法性，成為造物者神靈及生者的中間人，就是祖先雕像存在的重要意義。

八、〈以「神」為名 Korwar 祖先雕像〉的風格分析

Clercq〈Korwar 祖先雕像圖錄〉中，當然有其限制無法搜全 Cenderawasih Bay 區域所有的 Korwar 品種，而且有的品種或許是到了 20 世紀以後才出現的，也並非不可能。與現今所見，有以「人的頭骨」為裝飾、有以「石頭」材質製作、有以「蛇」為母題製作的雕像等，皆為 Clercq 的圖錄所未見之品種，而前篇已經介

紹過，在此不再贅述，接下來再介紹一種較為特別的雕像〈以「神」為名 Korwar 祖先雕像〉(如圖 20)。

(一)圖像描述

1、頭部的比例：

以頭部高度與身長比例，超過身長
1/3。

2、頭部的處理：

戴帽子，形狀類似雙斜屋頂建築，帽子
上方有 4 根柱狀物；在額頭綁上編織
紅布；耳朵掛有耳環吊飾。



圖 20 Figure of A God, Waigo, Irian
Jaya, wood and cloth, h 68cm,
Tropenmuseum, Amsterdam

3、鼻子的處理：雕刻寫實

4、身體的姿勢：呈現站立，上半身胸膛寬闊，呈現倒三角形；下半身腰細且整體比例小

5、手腳的藝術表現：上臂、手肘、手掌雕刻寫實，製作精細；腳部輪廓簡單，僅取其意象

6、手部的處理：雙手臂張開上揚，手掌張開，無持物，可與身體拆卸分離

7、臉部處理：臉部雙頰略瘦，嘴部露牙

8、臉部刺青：雙眼瞼下兩道半月形稜線

9、身體裝飾：用白布條將脖子、上半身纏繞，下半身用白布片以褲裙的方式包起來。

(二)風格分析

1、主要辨識圖騰的視覺特徵

(1)擁有超大比例的頭部，超過身體比例的 1/3。

(2)雙手臂張開上揚，上半身胸膛寬闊，呈現倒三角形。

(3)雕像呈現站立，底部有一個近似圓形的底座，來支撐整個雕像使其穩固。

2、次要辨識圖騰的視覺特徵

(1)頭部戴帽子，形狀類似雙斜屋頂建築，帽子上方有 4 根柱狀物。

(2)在額頭綁上編織紅布，身體用白布條將脖子、上半身纏繞，下半身用白布片以褲裙的方式包起來。

3、作品細節的視覺特徵

(1)鼻子、胸膛及手部，雕刻寫實，特別是鼻子並非心形狀。

(2)臉部雙頰略瘦，嘴部露牙；雙眼瞼下兩道半月形稜線，應為刺青象徵。

(3)雕像的手部可與身體拆解。

(4)耳朵及耳環吊飾，雕刻寫實。

(三)整體風格詮釋與文化探討

這件〈以「神」為名 Korwar 祖先雕像〉，從外型來看，已經脫離的 Korwar 祖先雕像的大部分圖騰特徵，誇大而獨特倒心型形狀的鼻子已經消失，唯一可供辨識的，就只有大比例的頭部以及圓盤底座，本文整理比較這個區域的通例作品與這件雕像，其差異重點如下：

1、儀式場域的象徵性

大部分的 Korwar 祖先雕像，其帽子的形式多為一個斗笠形的小帽，少部分具有 2-3 層類似塔形的帽子(如圖 21)，或是類似雙斜屋頂建築的帽子(如圖 20)，這樣的帽子型態，與前篇所提到的會所(karewari)建築樣式類似(如圖 5)，而這是

只有男人可以進入，舉辦儀式的重要場所，因此這顯示了三種意義：

- (1)有這樣帽子型態的 Korwar 祖先雕像，意味著當時死去的人為男性，非女性(見前篇提到少數女性死去後製作雕像的過程，無帽子特徵)。
- (2)雕像的製作與儀式，便是在這個會所(karewari)內完成的；額頭綁上編織紅布有強烈的儀式化象徵。
- (3)當這尊 Korwar 祖先雕像完成時，也意味著死去的人已被視為、被列入這個部落的創始、集體祖先之一，而且相較於其他沒有戴帽子的雕像，有戴帽子的具有更為崇高的地位，這也反映了部落社會組織的階級差異。



圖 21 Cenderawasih Bay, Irian Jaya, wood and shell, h 47cm, Tropenmuseum, Amsterdam

2、權力的轉移與擴大：英雄的化身

前篇所提到 Korwar 祖先雕像巨大頭部的重要性，被認為強調權力來源的象徵，不過我們由前段得知，真正的權力來源，是被氏族經過儀式加持後的認同，以帽子的裝飾來顯示其象徵意義，並非雕像的頭部越大而權力就越大。因此，Korwar 祖先雕像相較於其他原始部落的雕像而言，巨大頭部具有強烈的辨識性，至於有的頭部比較大，甚至超過身體比例的 1/2，或者可以說是製作者的創意手法與心理寄託，期望祖先具有強大的力量來保護這個家庭。

從 Clercq 的〈Korwar 祖先雕像圖錄〉中我們可以知道，在 19 世紀時，其藝術風格是寫實與抽象並存的，但基本上都脫離不了巨大頭部的象徵，寫實與抽象風格的差異在於臉部的刻劃，以及手腳的雕刻表現，而身體原則上是概念性的輪廓，並不做任何的強化象徵性處理，但是我們看到這尊〈以「神」為名 Korwar 祖

先雕像)，以人的型態為範本，上半身的手部及身體做了極為細膩的處理，仔細雕刻並打磨上色，整體視覺焦點在雕像腰部以上，其高度超過身體比例的 2/3，與傳統的 Korwar 祖先雕像完全不同。

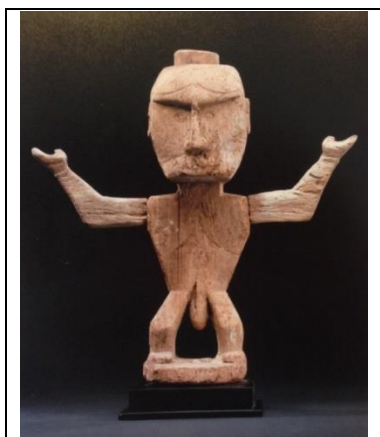


圖 22 Raja Ampat Islands, Cenderawasih Bay, Irian Jaya, wood, h 36.8cm.⁶⁹

從另一件罕見的作品(如圖 22)，與〈以「神」為名 Korwar 祖先雕像〉相似，其形式被認為是 Korwar 風格，⁷⁰而這樣的風格是從巴布亞人自身的藝術創作或是祖靈思想所演化而來的嗎？顯然並非如此，我們在遙遠的南摩鹿加群島，或許可以找到答案，一件被稱為阿圖夫(Atuf)英雄雕像(如圖 23)，有著極為相似的形象，不過光是造型的連結可能缺乏說服力，我們再回到帽子的探討。

這件〈以「神」為名 Korwar 祖先雕像〉，帽子上方有 4 根柱狀物(如圖 20)，這 4 根代表何意義？目前尚無法確切得知，由於前篇已提到：Korwar 祖先雕像的藝術風格，明顯受到東印度尼西亞及南摩鹿加群島的影響。本文思索其脈絡，推斷其概念可能來自南摩鹿加群島 Tanimbar 人的神話故事：英雄阿圖夫(Atuf)與他的三個姊妹所持有的金屬長矛，用身體的力量刺向了天空的太陽，而落下的碎片變成了月亮與星星。⁷¹換句話



圖 23 英雄阿圖夫(Atuf)雕像, Tanimbar, South Moluccas, wood, 1940 年拍攝。⁶⁸

⁶⁸ Aragon, "Beyond the Java Sea: Art of Indonesia's Outer Islands", p.240

⁶⁹ 類似這種型態雕像的相關紀錄：大約在 1930 年 J. C. van Eerde 曾採集過。Jean G. Fritts, "Sotheby's est 1744: African, Oceanic and Northwest Coast Art", New York, Nov 16, 2001, p.123

⁷⁰ Baaren, "Korwar and Korwar Style: Art and Ancestor Worship in North-West New Guinea", p.17-21

⁷¹ Mckinnon, Susan M, "Hierarchy, Alliance and Exchange in the Tanimbar Islands", Ph.D. dissertation, University of Chicago, 1983, p.37-41

說，帽子上方有 4 根柱狀物，有可能代表 Tanimbar 人神話故事中的 4 根金屬長茅，而同在南摩鹿加群島的 Tanimbar 西方的 Leti 島，也有類似的圖騰雕像(如圖 24)。

因此綜合上述兩點來，帽子上 4 根柱狀物以及雕像上半身的姿態，都與 Tanimbar 人神話故事中的英雄阿圖夫 (Atuf) 脫離不了關係，也就是說，這尊 Korwar 祖先雕像被賦予了化身，從以巨大頭部為權力象徵，擴大並轉移到上半身，而具有英雄般的神力，一個可以與造物者(Ubila'a)相抗衡的人間英雄。⁷²

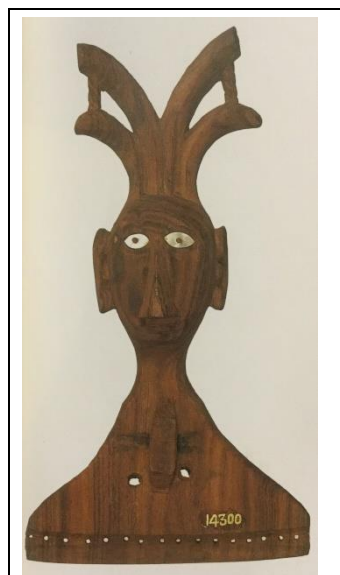


圖 24 Leti,Southeast Moluccas,Indonesia ,wood,Shell, 30*16*7cm,Museum National Indonesia,Jakarta,before 1910

而巴布亞人採用了神話故事裡的阿圖夫 (Atuf) 作為祖先的象徵，但並非是全然模仿雕刻，我們可以看到巴布亞人在造形過程中的借用與轉化，以傳統的 Korwar 祖先雕像為基礎，選擇與他們部落文化相契合的部分，走向更為寫實的風格，臉部雙頰略瘦、表情、刺青及露牙，包含了耳朵及耳環吊飾，都與當地人的臉部及裝飾無異，而手部雕刻展現了關節與手掌的粗細有緻，胸膛開闊呈現倒三角形，顯示身體具有強大的力量，與原本我們所見大部分的 Korwar 祖先雕像相較下，有相當大的轉變。從泛靈思想與心理層面來看，巴布亞人從對於自然力量與魔鬼的畏懼，藉由祖靈的人性轉化，賦予祖靈更大的能力，而不是依附在圖騰的象徵之下，企圖創造一種可以與之相抗衡的想像圖騰。

3、祖靈的神格化

這件〈以「神」為名 Korwar 祖先雕像〉，還有一個極為顯著的特徵「雙手上

⁷² Aragon, "Beyond the Java Sea: Art of Indonesia's Outer Islands", p.231

抬」，這是傳統 Korwar 祖先雕像所沒有的風格，或許在前段的 Tanimbar 人的阿圖夫 (Atuf) 雕像可以找到來源佐證，但問題是雙手為何要張開上抬呢？本文究其起源，其意涵似乎不只是神話故事而已，接下來我們看同樣來自 Tanimbar 人的祖先祭壇(ancestor altars)，首先我們仍以藝術風格分析方法概略介紹這件作品。

這件祖先祭壇(如圖 25)是由三件木板所組成，它所呈現的是二維空間的平面表現，兩側如手臂伸出的木板可以拆卸，用卡榫的原理被安裝在主面板上，上下的卡榫是被用來固定在房屋內的結構上，基本上都一直與房屋共存，是不會被拆卸的。

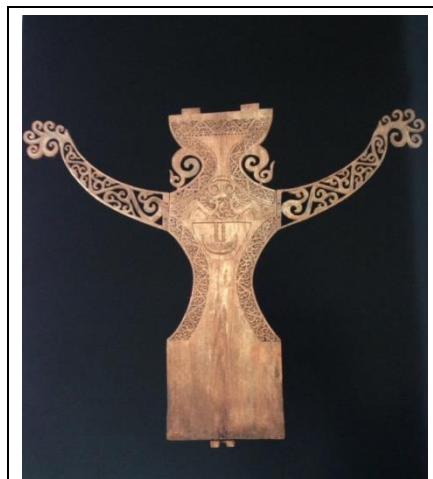


圖 25 Tanimbar Islands, South Moluccas, Indonesia, 19th century earlier, wood, 144*177.5*4.5cm, KIT Tropenmuseum, Amsterdam

上面雕刻的蔓藤狀紋飾與摩鹿加群島的傳統紋飾相同，這樣的圖案也會被用在船隻、建築、雕像等其他雕刻品上面，而蔓藤植物的圖

像，象徵無窮的大自然力量；中間有兩隻相對的鳥，其樣式也是摩鹿加群島經常使用的圖騰之一，被裝飾在船隻、建築、髮釵或是雕像的頭頂，印度尼西亞區域船隻上的鳥類圖騰被認為象徵著祖先的精神，並希望能夠快速旅行；⁷³主面板的中心為半月形的圖案，意指 Tanimbar 人的黃金吊飾，黃金吊飾在 Tanimbar 當地的政治、神話、婚姻和親屬的關係上具有相當重要的文化意義，它被視為財富、地位、權力象徵。⁷⁴

這個祖先祭壇被放置在貴族祭典會所的房屋內，是房屋結構的一部分，被稱為「tavu」，被認為與這個島嶼的名稱「Tanimbar」這個詞的意思有關，「tavu」具

⁷³ Mckinnon, Susan M, "Tanimbar Boats", In Barbier and Newton, 1988, p.157-158

⁷⁴ Susan Rodgers, "Power and Gold: Jewelry from Indonesia, Malaysia, and the Philippines". Prestel-Verlag, 1988, p214-217

有開始、原點、基本的涵義，也就是代表創始祖先的一個抽象概念或者是化成為房子本身結構的人物，也就是現在家族的根源，Tanimbar 人透過祭壇與儀式而轉化成一個持久的社會實體，⁷⁵而這個概念與中國的家族祖先祠堂相似，是用來祭祀祖先的地方。而祭壇的上面有一個架子（kalulun tavu），上面擺放著崇敬的祖先的頭骨和脖子，陶瓷盤子，小祖先的小雕像和其他傳家寶(如圖 26)。⁷⁶

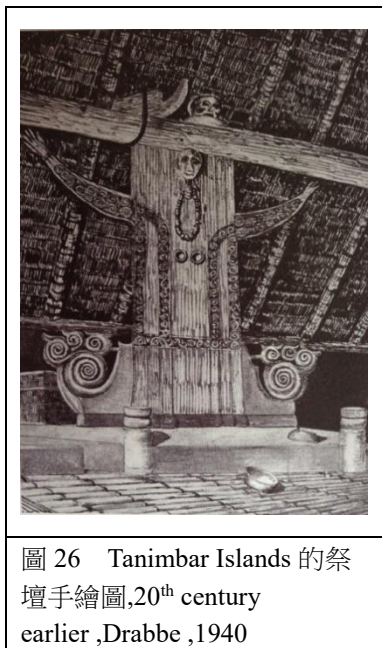


圖 26 Tanimbar Islands 的祭壇手繪圖,20th century earlier ,Drabbe ,1940

而我們看到祭壇本身的外觀，兩邊伸出去的側板，像是一個人形的雙手平舉上抬，有的學者認為是恍惚狀態下跳舞的婦女，⁷⁷這個理由主要來自於部落儀式中，伸出雙手臂的婦女在會場中間跳舞，其姿態就像在船上方盤旋的軍艦鳥一樣，⁷⁸而主面板的外型，與女性的身體曲線十分類似，下半部大面積的梯形部分象徵旺盛生育能力；但是我們也有看到部分的祖先祭壇(tavu)上的圖騰，具有男性的生殖器，而雙手變成鳥的翅膀，腋下有羽毛狀的螺旋紋飾。⁷⁹

因此，我們可得知 Tanimbar 的圖騰記號與鳥有關，其外觀形狀便是由「鳥」轉化而來；而祭壇(tavu)本身會出現男性、女性或模稜兩可的性特徵，從另一件較為小型的祭壇(如圖 27)可以看到雙手張開上揚，與前篇所提到阿圖夫(Atuf)英雄雕像(如圖 23)極為類似，不過我們看到這件的性特徵是女性，因此這件作品並不是指阿圖夫(Atuf)，而是指祭壇(tavu)，這意指與 Tanimbar 人神話中的造物者(Ubila'a)有所連結，祂是男女合一的神，意思是「至尊祖父母/孫子女」，這個名

⁷⁵ Mckinnon,Susan M, "The House Altars of Tanimbar: Abstraction and Ancestral Presnce", Art Triba,1987, p.10-11

⁷⁶ Drabbe,P. "Het Leven van den Tanémbarees: Ethnografische Studie over het Tanémbareesche Volk.",Internationales Archivfür Ethnographie,supplement to vol.37,1940,p.36; Geurtjens,H. ,"Zijn Plaats Onder de Zon.", Roermond-Maaseik: J.J. Romen and Zonen.,1941, p.19-20

⁷⁷ Newton, "Arts of the South Seas:Island Southeast Asia,Melanesia,Polynesia,Micronesia",p.143

⁷⁸ Mckinnon ," Tanimbar Boats", p.163-165

⁷⁹ Aragon," Beyend the Jave Sea:Art of Indonesia's Outer Islands",,p.240

字喚起了崇拜祖先到後代生命力的連續性。⁸⁰因此，我們知道理解，祭壇(tavu)可以有男性、女性或是兩者合一等不同的象徵型態。

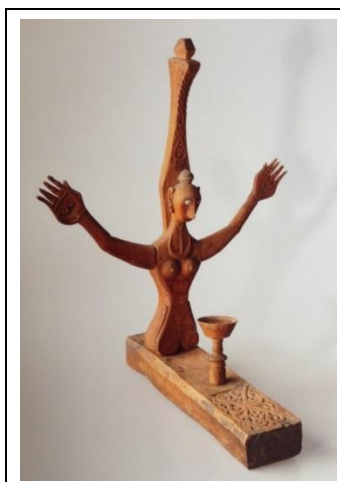


圖 27 Lakor Island, South Moluccas, Indonesia, 19th century earlier, wood, 62*50*44.5cm, National Museum of Ethnology, Leiden 女性祖先的祭壇較為少見

接下來，我們再回到這件〈以「神」為名 Korwar 祖先雕像〉，我們發現「雙手上抬」極為顯著的特徵，分別可以在阿圖夫(Atuf)英雄雕像(如圖 23)、Tanimbar 祖先祭壇(如圖 25)、女性祭壇(如圖 27)看到，再次驗證了 Korwar 祖先雕像藝術風格的轉變，明顯受到東印度尼西亞及南摩鹿加群島的影響。但是，從兩個區域的神靈及祖先思想比較之下，這件〈以「神」為名 Korwar 祖先雕像〉，不僅僅是外觀的形似模仿這般簡單，而是對於祖靈與大自然(造物者)之間的關係，其觀念有了不一樣的想法。

從雕像的「頭部」及「雙手上抬」特徵，可以看到〈以「神」為名 Korwar 祖先雕像〉試圖從圖騰系統脫離出來，變成挑戰造物者的化身，因此挪用了阿圖夫(Atuf)的神話故事，當我們溯源到 Tanimbar 祖先祭壇(tavu)時發現，挑戰造物者的英雄變成與造物者有連結的神，換句話說，意圖把祖先提高到神靈位階～神格化；不過由於 Korwar 本身具有強烈的父系社會系統，因此被稱為「神」為名的 Korwar 祖先雕像都是男性，甚至有明顯的性特徵(如圖 22)，而女性雕像(如圖 13)仍停留在較原始的傳統雕像階段，依附在部落的圖騰系統之下，還稱不上為神。

⁸⁰ Aragon, "Beyond the Java Sea: Art of Indonesia's Outer Islands", p.231

九、結語

伊里安查亞(Irian Jaya) 西北方的 Cenderawasih Bay 本身獨特的地理位置，自古以來就是多元文化交流匯集之處，有馬來人、中國人、阿拉伯人、葡萄牙人、荷蘭人、法國人、伊斯蘭教、基督教的文化先後到來，經過彼此堆疊、交織淬鍊而造就了它的藝術風格與社會文化；從近代歷史來看，受到荷蘭人長期的貿易控制及傳教士的影響，因此目前來說，南摩鹿加群島及伊里安查亞(Irian Jaya)都以信奉基督教為主。

從經濟的角度來看，特別是 15 世紀大航海時代來臨，歐洲人在經濟上大量的需求，使得摩鹿加群島成為了香料群島(Spice Islands)，而伊里安查亞(Irian Jaya) 西北方的 Cenderawasih Bay 人民仰賴海上貿易，主要的交易對象就是為在西南方的摩鹿加群島，他們帶著新幾內亞島的農產品到那邊去交易，在那邊可以買到從歐洲及中國傳來，既新奇又代表富裕的東西，例如：黃金飾品、瓷器、鐵器、織布、香料、琉璃珠...等，當他們回到部落後，這些物品與貿易關係，又可以藉此提高自身的社會與經濟地位。因此，對他們而言，西方的摩鹿加群島是個進步、富裕的區域，而東方的新幾內亞島原始部落是個落後地方，因此在數百年的涵化(Acculturation)過程中，他們受到西方傳過來的制度、物質及精神文化，有相當大的影響。

從文化圈(Culture Circles)的角度來看，Korwar 祖先雕像的發源地伊里安查亞(Irian Jaya) 西北方的 Cenderawasih Bay 正位於兩個文化圈的交界點，以西為「印度尼西亞文化圈」，以東為「美拉尼西亞文化圈」，這說明了為何 Korwar 祖先雕像是如此的特別，因為它綜合了兩個文化的特點。從「美拉尼西亞文化圈」來看，以劉其偉到新幾內亞島東方(巴布亞紐幾內亞)所採集的雕像相比便可得知(如圖 1)，其雕像與 Korwar 祖先雕像同樣具有超大的頭部，比例結構超過身體的 1/3

以上，並有獨特倒心型形狀的鼻子，而且帶有美拉尼西亞人像的趣味感，臉部誇張扭曲又帶著笑容，相當具有「人」的感覺；但所不同的是，美拉尼西亞的雕像擁有強烈而高對比的色彩，而且雕像的輪廓較為扁平，不似 **Korwar** 祖先雕像的外觀幾乎是素色，最多上一層木色漆，而且雕像的輪廓較為立體。

從「印度尼西亞文化圈」來看，各區域的部落種族島嶼很多，藝術風格差異也相當大，但共通的特點就是雕像基本上都保持木頭原本的顏色為居多，而且大部分雕像的輪廓較為立體，以柱狀形式為多，而且雕像較符合人的實際比例，但是臉部表情木然，或者可以說是表現出「去人格化的神性」。因此，綜合上述來看，**Korwar** 祖先雕像即使處在文化圈的交界點，卻沒有被同化(assimilation)而消失，仍然保有它的獨特性與圖騰辨識度，甚至表現出非洲雕像的質樸感(保有木色及皮殼)與趣味感(臉部表情)，是綜合這兩個文化圈特點的最佳代表。

至於新幾內亞島東方的原始部落，受限於地形阻隔，文化演進緩慢而封閉。這也難怪劉其偉先生抵達時，便稱這裡是人類最後的石器時代，因此，**Korwar** 祖先雕像溯其源頭，雕像的巨大頭部是屬於較早期而原始的風格，即為美拉尼西亞的風格；至於「蛇」的圖騰是 **Cenderawasih Bay** 區域性的種族象徵；而被視為與祖先對話的 **Korwar** 雕像，由於航海貿易及人口遷徙的影響下，與印度尼西亞彼此有文化上的聯繫，⁸¹其藝術風格逐漸有了改變。

以目前的研究材料來看，我們尚不知〈以「神」為名 **Korwar** 祖先雕像〉是何時受到影響而出現，從 **Clercq** 在 19 世紀所製作的〈**Korwar** 祖先雕像圖錄〉來看，並沒有收錄這樣的形態雕像，可能原因有兩個，第一：本身採集的限制，無法蒐羅全部的種類。第二：這樣的種類根本還沒出現或是極為少見。因此，即使

⁸¹ Anthony JP Meyer, "Oceanic Art", p.55; Newton, "Arts of the South Seas: Island Southeast Asia, Melanesia, Polynesia, Micronesia", p.176

現在我們來蒐羅，這樣的雕像仍然罕見，也就是說對於祖靈及造物者(大自然)關係改變的觀念尚未普及整個區域，只有少數被稱為先知的巫師或部落首領所認同，引入其概念而詮釋出來新的祖型雕像型態，透過圖騰表記(Totemic Emblem)的轉化(Transformation)，從「蛇」圖騰變成「鳥」圖騰，如同 Tanimbar 的祭壇(tavu)，企圖將祖靈合體變身，向上提升為神的最好例證。

換句話說，我們可以得知 Korwar 祖先雕像對於祖靈思想的演進，已經開始出現了兩種不同的道路，一種是屬於原始圖騰的進化系統：蛇與祖先已經融為一體(如圖 19)；另一種是屬於外來圖騰的轉化系統(如圖 20)：「蛇」圖騰變成「鳥」圖騰。這樣的發現讓我們十分驚訝，儘管這兩種特殊的雕像形式相對傳統的雕像來說還是屬於少數，但仍值得我們持續研究及探索其背後的信仰發展。

此外，我們看到其他相對多數的傳統 Korwar 祖先雕像，最原初的想法是將死去人的靈魂透過儀式注入雕像中，藉此與祖先及神靈溝通，因此雕像製作過程繁複及工藝精緻，並有生前的特徵或地位在雕像上面被彰顯，然而，筆者近年實地探訪所看到的雕像，型態已經開始程式化、模組化，不少作品製作粗糙，不若早期的工藝用心。究其原因，一方面受到西方文明的影響，基督教的傳入，喪葬文化的改變，被視為落後的儀式，人死去後也未必一定要製作雕像；另一方面，探險家及觀光客的進入，新奇的雕像被認為是首選的戰利品及收藏品，當「真品」不敷供應之時，雕像已經變成工藝品，開始大量製造。因此，在涵化(Acculturation)的過程中，從 19 世紀的〈Korwar 祖先雕像圖錄〉，到現今 21 世紀所見的雕像型態，以及對祖先、泛靈思想的改變，我們發現伊里安查亞(Irian Jaya) 西北方的 Cenderawasih Bay 區域人民在文化選擇上，有相當地往西方傾斜，正驗證了「文

化流動」的規律性，⁸²若沒意識是到文化保存的重要，⁸³我們所擔心的，在不久的將來會逐漸被同化(assimilation)。現今，我們已經看到一個現象，新幾內亞島雖然是美拉尼西亞文化圈的主島，但是在政治、經濟、社會與人口移動的影響下，印度尼西亞文化圈逐漸擴大，其文化圈(Culture Circles)界線已逐漸往新幾內亞島的東方移動。

對伊里安查亞(Irian Jaya)的 Cenderawasih Bay 人民而言，摩鹿加群島是他們認識整個文明世界的起點，那麼摩鹿加群島的 Tanimbar 島上祭壇(tavu)的形式，是否受到歐洲人、阿拉伯人的影響呢？目前最早的實物紀錄是 19 世紀(如圖 25)，而學者在當地進行田野調查提到在基督教傳入之前，Tanimbar 人民以造物者(Ubila'a)為其精神信仰，便是透過祖先祭壇(tavu)來與祂進行連結，雙手當開的形象，被視為「鳥」的姿態；但這也讓我們聯想到天主教/基督教的神像，例如：里約熱內盧的救世基督像，就是雙手張開的意象，而歐洲人以經濟控制此地數百年，是否意味著祖先祭壇(tavu)的形象是受到基督教的影響，或許我們尚無證據去說明這個想像的連結，不過，這何嘗不是文化的共時性(synchronicities)？⁸⁴

儘管探究原始藝術所帶給我們的訊息，如同圖繪神話故事裡的人物，充滿想像與未知般的困難，但我們還是要回到藝術品本身，透過藝術風格分析探究所處的時代文化問題以及背後的意涵，進而去了解它所帶給我們遺失已久的自然覺醒

⁸² 文化流動的規律有三，第一：高文化向低文化流動。第二：文化中不同成分流動的不同步性，物質技術層面的文化最容易也最先流動，組織制度層面的文化次之，思想觀念層面的文化最後才能流動。第三：文化流動的整體性。顧乃忠，〈文化流動的規律性〉，《江蘇社會科學》2003 卷 5 期（江蘇：江蘇社會科學雜誌社），2003 年 9 月，頁 13-18

⁸³ 在 Cenderawasih Bay 區域的比亞克島(Biak)，已設立了 Museum Cenderawasih，來保存 Korwar 文化。

⁸⁴ 共時性(synchronicities)所謂「有意義的巧合」、「非因果性的聯繫律」和「神秘性」，在「複雜性的瞬間」(moment of complexity)，自然與心靈以有意義的方式交會，合而為一。知名心理學家榮格(Jung)在 1928 年提出的理論；文化的共時性(cultural synchronicities)，約瑟夫·坎伯瑞(Joseph Cambrey)以榮格的理論為基礎所提出的，在文化中或文化交流之際對人們所產生的廣大影響是有意義的巧合。約瑟夫·坎伯瑞(Joseph Cambrey)，魏宏晉譯，《共時性：自然與心靈合一的宇宙》(臺北：心靈工坊)，2012 年 6 月，頁 48，頁 183-202

與人性啟發，找到人類共通的感知與記憶。當看到 Korwar 祖先雕像時，觸發了人們對於祖先留戀的情感、對於家人富足而平安的期待、宗族部落傳承的儀式文化、死去人們的喪葬習俗以及藝術表現的宙美風格，腦中出現了許多影像的片段與結合，令人再三玩味，這就是藝術品所帶來的共時性，透過神秘感與有意義的巧合，或許才能理解這個原始部落的全貌。

十、參考書目

- 1 Adrienne L. Kaeppler,Christian Kaufmann,Douglas Newton
1997,"*Oceanic Art*".Harry N.Abrams,Incorporated,New York
- 2 Allen Wardwell,
1994,"*Island Ancestors:Oceanic Art from the Masco Collection*",The
Detroit Institute of Arts Founders Society
- 3 Anna D'Alleva
1998," *Arts of the Pacific Islands*", Harry N. Abrams
- 4 Anthony JP Meyer
1995,"*Oceanic Art*",Könemann Verlagsgesellschaft mbH
- 5 Baaren,Theodorus P. van.
1968," *Korwar and Korwar Stlye:Art and Ancestor Worship in North-West
New Guinea*". The Hague:Mouton,
- 6 Balen,J.A. van
1886,"*Iets over het Dodenfeest bij de Papoea's aan de
Geelvinksbaai:Uitreksels uit een Brief van de Zendelingleeraar
J.A.van Balen te Roon*"
- 7 Brij V. Lal,Kate Fortune
2000," *The Pacific Islands: An Encyclopedia*", University of Hawaii Press
- 8 Clercq,Frederik S.A.de, and Johannes D.E.Schmeltz
1893,"*Etbnographische Beschrijving van de West-en Noordkust van
Nederlandsch Nieuw-Guinea*",Leiden:P.W.M.Trap
- 9 Douglas Newton
1999," *Arts of the South Seas:Island Southeast
Asia,Melanesia,Polynesia,Micronesia*".Prestel Munich
- 10 Drabbe,P.
1940,"*Het Leven van den Tanémbarees: Ethnografische Studie over het
Tanémbareesche Volk.* ",Internationales Archivfür
Ethnographie,supplement to vol.37,
- 11 Galis,Klaas Wilhelm
1955,"*Papua's van de Humbolat-Baai:Bijdrage tot een Ethnografie*",The
Hague:J.N.Voorhoeve
- 12 Jean G. Fritts
2001,"*Sotheby's est 1744: African,Oceanic and Northwest Coast Art*",New
York, Nov 16
- 13 Mckinnon,Susan M
1988," *Tanimbar Boats*",In Barbier and Newton

- 14 1987, "The House Altars of Tanimbar: Abstraction and Ancestral Presence", Art Triba
- 15 1983, "Hierarchy, Alliance and Exchange in the Tanimbar Islands", Ph.D. dissertation, University of Chicago
- 16 Robyn Maxwell
2010, "Life, Death & Magic: 2000 years of Southeast Asian Ancestral Art". National Gallery of Australia
- 17 Solheim, Wilhelm G.
1979, "Irian Jaya Origins", Australian Natural History 19(10)
- 18 1985, "Korwar of the Biak", In Feldman 1985c
- 19 Susan Rodgers
1988, "Power and Gold: Jewelry from Indonesia, Malaysia, and the Philippines". Prestel-Verlag
- 20 Taylor, Aragon
1991, "Beyond the Java Sea: Art of Indonesia's Outer Islands", The National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- 21 王嵩山、楊翎主編
2008年4月,《大洋洲的物件與文化》,臺中:國立自然博物館
- 22 約瑟夫·坎伯瑞(Joseph Cambrey), 魏宏晉譯
2012年6月,《共時性:自然與心靈合一的宇宙》,臺北:心靈工坊
- 23 佛洛伊德(Sigmund Freud), 文良文化譯
2005年2月,《圖騰與禁忌》,北京:中央編譯出版社
- 24 夏建中
1997年,《文化人類學理論學派》,中國人民大學出版社
- 25 涂爾幹(Emile Durkheim), 芮傳明、趙學元譯
1912年著,1994年譯,《宗教生活的基本形式》,臺北:桂冠圖書
- 26 陳懷恩
2008年1月,《圖像學-視覺藝術的意義與解釋》,臺北:如果出版社
- 27 劉其偉
2002年1月,《藝術人類學》,臺北:雄獅圖書
- 28 顧乃忠
2003年9月,〈文化流動的規律性〉,《江蘇社會科學》2003卷5期,江蘇:江蘇社會科學雜誌社
- 29 維基百科
2018年1月2日瀏覽, <https://zh.wikipedia.org/wiki/新幾內亞>

