

Siki Sufin

希巨·蘇飛

看，都蘭之子的著地奔馳

文／黃滄瑩

訪談首次刊載時間／2007年12月於《藝術認證》第17期

不願虛擲的力氣 / 起始

因為曾經離開而開始強烈認同、意識著部落，幾乎是大部分原住民藝術家必經的「折返」歷程。對出生於1980到1990年代的原住民青年來說，到城市求學、工作，是必然的生涯選項，留在部落中的青年，除非擔任軍警等公職，往往會被認為沒有出路，甚至會被長輩譴責。然而隻身進入城市謀生的青年，必須獨自面對族群或階級之間的剝奪，卻也是無法迴避的現實。由於北上求學，希巨·蘇飛早年曾離開都蘭部落，當兵退伍後至臺北做板模工謀生，這段時間雖然短暫，卻讓他深刻知覺到先於個體存在的普遍事實—少數族群在主流社會中所遭遇的區隔、排除與對立。年輕的希巨在大環境底下承受著工作與生活上點點滴滴的不順遂，逐漸凝結成一個憂鬱的自我認識。而恰逢世界組織正興起族群意識（1993年為國際原民年），希巨接收了當時的氛圍，二十七、八歲便決定回返並留在部落，「因為不這樣太浪費了」。上述經歷是希巨創作的開端，同時也因為這些經歷中的切身體悟，這讓從木雕著手開始接觸創作的希巨，不僅只進入作品中發聲，在後期更以劇場的形式號召動員社群總體，並大量串聯周邊的資源與脈絡，與現實的條件進行肉搏戰。



嘗試與伸展 / 從木雕到劇團

大約在 1994 年，希巨進入藝術家拉黑子·達立夫的工作室開始學習木雕創作，雖然希巨認為自己的創作風格受拉黑子影響不大，但毋寧說因為有了拉黑子先行的身影，讓他得以看見另一種生存方式的可能。修業半年後，希巨回到都蘭部落，結識藝術家 Eki (林益千) 與阿水 (陳正瑞)，更進一步向他們請益木雕技術。在希巨近期的作品中我們發現，藝術家偏愛直接呈現鏈鋸走出來的痕跡，而較少細刻、打磨、修飾，如此的處理方式一般會被認為是粗糙與偷懶，但希巨強調當中的技術性乃是在於刀的走向：「當角度對的時候，木頭就會被拋出漂亮的紋理」。與一般的木雕相比，希巨部分作品具有粗澀、薄脆的特點，如 2005 年的作品〈無題〉，鏈鋸拖行掀露出木質，以一種粗放的筆觸模擬羽葉；或如 2003 年的〈羽〉以及 2005 年作品《羽系列》，透過其最擅長的羽狀扁平形式，讓木頭原有的厚實轉化成反地心引力的柔軟及扭曲，這是希巨對於細節的經營。而另一方面，如 2000 年作品〈盾〉，則是以鑿切所留下的團塊形塑出近似於「堆砌」的樣態，木質本身反而被固化成更加強悍與剛硬。僅就目前在新東糖廠庫房所展示的作品而言，我們發現在漂流木這個材料中，希巨所呈現者時常不是溫潤的平衡感，而是在輕薄與厚重兩極間追尋。

除了作品予人的視覺經驗外，若總觀希巨的木雕作品，我們清晰可見一個鮮明的符號——羽毛。關於羽毛的各種敘述是作品最重要的構成元素，除了因為「羽毛」對部落而言向來都是階級表徵與勇士形象的隱喻外，其觸動希巨的另一原因還來自部落流傳的古老傳說：「最



〈羽〉
木雕 14×33×55cm 2004
高雄市立美術館典藏

初的世界有兩個太陽，大地乾枯貧瘠，部落裡的兄弟兩人決定前往射日，在朝向太陽逼近的途中，卻因過度炙熱瀕臨無法承受的邊緣，然而射出的箭卻還是與太陽差了一段距離，最後是一隻紅嘴鳥將羽箭啣住，送往太陽，才使兄弟的射日任務圓滿成功。」希巨以為在這個神話裡最讓他敬佩的反倒不是射日勇士，而是那犧牲的紅嘴鳥，「羽毛」因此成為希巨作品中時常呈現的主題。某種程度，誠如傳說所勾勒那般，在熱度下將自身拋出、消耗，這是希巨所認同的生存形式，同時或許也是其個人的局部寫照。

2001年，希巨與來自太巴塢部落、曾參與「原舞者」的藝術工作者阿道·巴辣夫一同籌劃「都蘭山劇團」。承接阿道在「原舞者」的經驗，希巨開始嘗試編導與劇場演出，他形容這個轉折：「一直都覺得我在做的事情是一樣的，但是劇場真的好迷人。」必須與劇團夥伴、觀者、環境產生最直接的接觸，在大量的溝通協調間行進，自此成為希巨的另一重創作形式。都蘭山劇團基本上由部落耆老、族人共同組成，在編劇、排演的同時亦收集都蘭部落在不同場合、節令、儀式中的吟唱曲調（希巨在採訪過程中不只一次強調，由於阿美族鄰近部落彼此之間的儀式、歌曲並不互通，每一個部落的文化資產都是獨特但也是極為脆弱的），並策劃各種形式的工作坊、研習營隊。回憶劇團成立至今，其中最讓希巨印象深刻的兩次演出，一次是2002年於臺灣史前文化館由學者盧梅芬所策劃的《微弱的力與美》專題展，都蘭山劇團第一次的大型劇展《icuwai ku lalan ？路在哪裡？》共動用近五百人次，進行了一場為時一個半小時的表演，在策劃協調的前置作業上，希巨形容當中耗費的精力是難以想像的龐大。另一次則是由陳明才所編導的劇《舞動都蘭山》，在2003年於總統府附近的廣場進行演出；希巨回憶，部落的劇團要到臺北演出的消息一傳開，當時在北部居住、工作的族人不論遠近紛紛趕來助陣。在希巨自嘲為做苦工的過程中，慢慢凝聚出的是一種渴望持續前行的意志。最近這兩年由於經濟條件的不許可，劇團只得暫時中止運作，卻總還是有許多老人時常問起：什麼時候再找他們去唱歌、表演？老人家的詢問與掛念，意味著劇團確實曾一度連結起集體的記憶與認同，是最重要的回饋，同時也成為希巨心中最難以割捨的一塊。

間歇 / 變異

希巨所投入的都蘭山劇團基本上呼應了「後殖民戲劇」主要以參照、援引少數族群的傳統儀式、歌舞來做為戲劇之基本元素的現象。長期

關注臺灣戲劇發展的學者耿一偉，在《微弱的力與美》特展專文〈打造原住民的文化番刀—談第四世界劇場〉一文末尾，將部落新創的戲劇與傳統儀式的保留問題並置而論，他提問：「為什麼今日的原住民族文化工作者需要透過戲劇或劇場的形式來進行發展，而非保留其本有的儀式或舞蹈就好？」耿一偉認為，這是因為劇場是一種有特定條件的場所，由於劇場要求觀者以美學性的沉思來面對演出者的身體與整體呈現，那將比用照相機將儀式當作奇觀收藏還多了主動感受、發生共鳴與積極內化的可能。而最重要的是，這樣的創作權乃是被掌握在部落手中，因此對於部落透過戲劇形式以進行文化發展，耿一偉基本上持相當肯定的態度。然而，在上述的正面評價與肯定之外，對當下的都蘭山劇團而言，或許難以迴避另一重問題——在必須仰賴外部資源的補助以維持運作的前提下，「擁有創作權」這件事顯然是經過妥協的，當務之急還是必須在現實條件中思考其如何持續運作的模式，如此一來，「創作權」或許才會因經歷過辯證性的發展而進一步深化。

在早些時期，希巨並不認同部分原住民藝術家離開原生部落至各處漂流、創作的的生活型態，他當時的信念是：「如果每個部落都有一、二個像我這樣的人，那整個海岸線會變得多麼美麗？」從開始投入創作至今，希巨確實一直都留在部落，挖掘都蘭積澱的文化養分、進駐糖廠倉庫、發表作品。而在參加完今年（註：2007年）法國的「亞維儂藝術季」後，希巨卻漸漸意識到，不曾離開部落一段較長的時間，



〈羽〉木雕 32 x 33 x 55 cm 2002 高雄市立美術館典藏

希巨·蘇飛於台北288公園參與都蘭山劇團演出（希巨·蘇飛提供）



不曾有一段距離中反思自身與部落的關係，可能是有傷的。從十數年前接觸木雕、劇團、歌唱演出到近期的紀錄片拍攝，我們看見一位生活於部落中的藝術工作者，在當下的生存環境中持續嘗試與各種資源、機構、計畫進行連結。希巨並非完全的單打獨鬥，與其說是與世界持有間距的觀察者，倒不如說是一個積極介入參與的策動者。這是希巨最明顯的特質：血汗的消耗、大量精神氣力的拋出，在現世紛雜的塵土間赤足著地的奔跑。

無可否認地，希巨確實參與了都蘭在東海岸逐漸豐碩凝聚的整個過程，然而今日的都蘭，所欠缺者或許已不再是基本的族群自覺、個體意識。在眾多藝術工作者與生活者所共構的網脈中，若以糖廠咖啡屋為中心輻射，其四周充沛高度的自主性活動（它逐漸融為無需聲稱為藝術的一種生活方式，與或許從來都不需要「藝術」這個概念的另一種生活相互交疊，在人與人之間形成了奇特的「留神」與開放）。如果說，以藝術之名某種程度旨在喚醒意識（無論是那個範疇），那麼如今的都蘭或許正慢慢將那意識內化並沉潛為日常本身。我們因此能夠理解希巨的心境轉折：在持續改變流動的環境中，非得一再折返、迷航與摸索，才能維持初衷和深度，並繼續前行。