

Flying Fish

夏曼·飛魚

原運精神的續航者

文／黃滄瑩

訪談首次刊載時間／2010年8月於《藝術認證》第33期

作為原住民藝術工作者，夏曼·飛魚的藝術經驗，從未在精神上離開其原生部落——蘭嶼。如同蘭嶼最被世人知悉的兩種高反差印象：達悟族的文化原生地與現代社會所排泄的科技垃圾（核廢料儲藏所）；飛魚的藝術問題，亦是擺盪於「部落生存哲學」與「面向集體社會的抗爭意識」兩極。

都會的啟蒙經驗

1985年，如同部落絕大多數青年的生命經驗，十五歲的飛魚離開了蘭嶼。或許因為早熟的獨立意志，也厭倦了填鴨式的漢式一言堂教育，飛魚當時並未升學，反而進入臺灣勞動市場底層，在高風險的工作環境中出賣勞力，體驗達悟男人旅臺的典型生活。當時正值解嚴後社會運動勃發時期，原住民自覺運動成為許多原民知青共同的意識與目標，飛魚也受其感召，兩年兵役的沉澱後，決定以自己的方式走一條路，並進入臺北復興美工就讀。



座落於臺灣島東南方海域的蘭嶼，一直是原運最尖銳衝突的核心戰場。蘭嶼的問題，不只是傳統文化在經濟型態轉型的洪流中所遭遇的稀釋沖刷，更包含了島國政權對少數族群的強勢殖民與政治暴力。1991年，在矗立著玻璃帷幕大樓的臺北街頭之抗爭現場，飛魚見證了無法忘懷的一幕：穿著傳統服飾（戰鬥藤帽及盔甲）的耆老們，在人群中兀自地走著。飛魚形容當時的震撼：「我看著那些老人，為什麼都沒有其他蘭嶼的青年族人跟他們走在一起？我很清楚這是認同的問題。」社會運動現場的沉痛與失望，是一次深刻的心靈啟蒙。最初的創作經驗銘記著社會抗爭的立場，是在街頭運動的激憤之後，提起畫筆所進行的沉澱。首件油畫作品〈控訴〉（1992年作，已捐贈給蘭恩文教基金會拍賣），即是當時寫照。自此之後，與社會運動的自覺意識緊緊揉合為一體的部落情感，一直是飛魚最主要的創作軸線。

居留臺北期間，飛魚感受體內的母文化引力，持續創作，如以寫實技法呈現的〈我們的故事〉、〈最後的豐收〉。1994年，考上公視籌備處並加入為期兩個月的原住民記者培訓班，透過密集的知識吸收與田野調查，飛魚養成了此後不斷自我充實、更新的態度，同時在歷史的縱深中更進一步體會達悟的處境。1995年作品〈何去何從〉以灰濁的色彩、樸直的線條及充滿暗喻性的筆觸，描繪出充滿傷痕意象的拼板船壟罩在虛幻的國家意識中，原本應當驕傲標記的「船眼」如今被核輻射警示標誌所取代，在青年出走的達悟當代社會，老人牽著懷抱小船的孩子赤足佇立在油汙爛漫的海上。1995年的另一件作品〈藍色眼睛〉，則是飛魚的自畫像，在棕黃色塊面所組構的剛毅臉龐上，我們察覺到泛藍色的眼睛其實是對遠方海洋的極度渴望。



藍色回歸與金色年代

如同飛魚描述作品〈藍色眼睛〉時所說：「不管我在臺北再怎麼樣地投入運動，蘭嶼，畢竟離我很遠」。經歷臺北都會的生活與原運思潮後，1997年，飛魚隻身回到蘭嶼，為父母親蓋房子，與父親一起上山伐木造船，期間也嘗試繼續深化創作，並開始在報章雜誌上發表插畫作品。由於繪畫並非部落傳統文化的主流表達形式，飛魚除了嘗試從達悟特有的「泥塑人偶」中延伸一種訴說「人」的語態及質感（如1997年作品〈父親的祈禱〉、1996年作品〈海洋之戀〉），也進一步將返鄉所見的生活點滴融入油畫作品中。如1998年作品〈外婆的晚餐〉、〈野豬〉，或可形容為一種貼身經驗的提取，而作品〈迎接〉、〈盛裝〉、〈髮舞〉，則是描繪達悟族之飛魚文化一年三季的種種祭儀，此外也創作了線性風格的〈藍色的回歸〉及深具諷刺性的〈賄選萬歲〉。這些階段性的豐碩結果，都呈現在1998年於蘭嶼舉行的第一次個展——《藍色的回歸》。

然而，溯源的過程，其實並不如外界所想得那般浪漫。雖說是「返鄉」，但或許更多時刻是「心中的原鄉」與新舊文化快速交替的部落現場產生強烈抵觸、衝突。如同「夏曼·藍波安」在其作品〈冷海情深〉中所描述的境況：「在這個蘭嶼青年『臉朝向』臺灣的時刻，返鄉的路程，注定是逆勢前行。」1999到2000年，是飛魚生命中急劇轉折的一年，除了決定暫居都蘭，飛魚的創作也從油畫作品中出走，開始嘗試裝置藝術的呈現及其他媒材的可能性。



左 夏曼·飛魚1995年作品〈核去核從〉（夏曼·飛魚提供）

右 夏曼·飛魚2000年作品〈飛魚的眼睛〉（夏曼·飛魚提供）

2000年，飛魚與策展人林育世合作共同策畫其於布農文教基金會舉行之第二次個展——《金色年代》。所謂的「金色」其實是核能發電後遺留的放射性物質「銻」之拆寫，另一方面或許也隱喻了在數個世代的漸趨凋零後，達悟族又因抗爭核廢的行動而重新凝結的社群意識。在深具議題性的策展意識下，飛魚在展場的入口處放置許多標記了核輻射警示標誌的黃色鐵桶，在這條由核廢料所構成的壕溝之末端，則是2000年最重要的油畫作品〈飛魚的眼淚〉。昏暗的核廢壕溝，讓不少人望之卻步，也讓飛魚在油畫的質樸表述之外，走向另一種強悍的藝術語彙，某種抗爭現場的「運動裝置」。如同社會運動的抗爭現場時常以具衝撞性、煽動性的行動劇，作為群眾集體情感、意識的出口或催生，飛魚的「類行動劇裝置」也必須被放在社會運動的脈絡中看待，創作的意圖在於透過作品或藝術場域進行社會介入，而不僅僅只是對作品之形式表達的探索。2000年底於宜蘭舊監獄的三件現場裝置——〈黑色彌撒〉、〈神明保佑〉、〈世界大桶〉，以及同年都蘭山藝術節《我的停駐與漂流》展的現場裝置，飛魚同樣以其稱為「柔性的恐怖主義」精神，製造迫使當權者與共犯結構產生恐懼的顫慄經驗。相對於1980年代原運高峰期的旗手，飛魚是社會運動浪潮後，第一波經受其衝擊的蘭嶼青年，訴求改變與實踐的種子一直執拗地蘊藏在體內。類行動劇裝置之目的不是提供審美的沉思，某種程度，它遙遙呼應著二十年前未完成的原運課題。

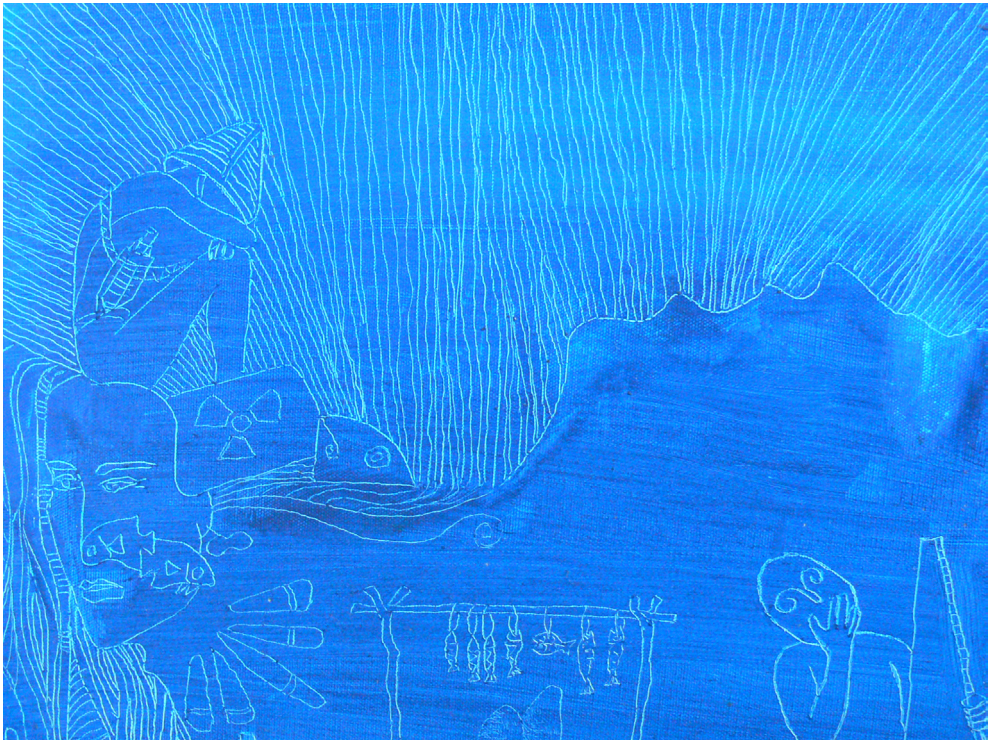
從飛魚咖啡到生態農法 (Perm culture)

作為第一批藝術移民，飛魚在都蘭尚未成為現今東海岸最火熱的觀光據點之前，就曾於2001年實驗性地開設了「飛魚咖啡」，濱海的店內提供道地的飛魚特餐與各種獨門調理的飲品。從一片廢墟到咖啡屋開業，由飛魚一手設計建造的空間，在當時可說是都蘭藝術工作者凝聚的一個起點，也讓飛魚從原先的單打獨鬥，轉而找到並肩而行的夥

伴。或許是新思維的激盪，在媒材的使用上，飛魚開始脫離油畫並體驗各種不同的材質，如漂流木、皮革、陶土、金屬、現成物等，並嘗試實作大型景觀雕塑，如 2001 年於臺東海濱公園以 H 型鋼骨製作的〈千變萬畫〉，以及 2003 年於史前館以大量的銀合歡木條組構而成的〈起飛〉等作品。

2003 年，孩子出生，席·傑藍吉勒（飛魚的本名）正式更名為夏曼·瑪德諾·米斯卡（此因達悟族以新生兒為家族核心的聯名制），隨著父親身分與家庭責任的要求，飛魚更加意識到達悟民族在傳統的生活方式中透過原初的身體勞動餵養自身、家庭所獲得的尊嚴及驕傲。除了先前的藝術型態，飛魚也開始嘗試各種生活器物的鍛造及製作，如特製的刀及器皿，2007 年受邀參與屏東原住民族文化園區二十週年舉行的文物展，飛魚便重製了一整組傳統達悟家庭在飛魚季期間所使用的各種器具。對飛魚來說，這些「手作」經驗，既是創作間歇期的沉澱也是其個人對自我的提煉——全能的達悟男子。在此的「全能」並非十八般武藝樣樣精通，毋寧說是一種生存哲學的實踐——在持刀、捏陶、射魚等技能之中，讓個人身體與環境逐漸產生交互浸透的親密關係。採訪時，飛魚拿出一把把精心鑄造研磨的佩刀與筆者分享：「為什麼要花時間做刀？因為刀是手的延伸」，手若延伸了，便能做到更多的事情。不同於講求製造的效率以提升商品之獲利的邏輯，飛魚詩意的表達或許蘊藏的是：「依賴個人的體能、技巧與生存紀律來過生活」¹，如此的生命實踐。

近二十年的創作經驗，隨著臺北謀生、返鄉蘭嶼、進駐都蘭的遷徙歷程，飛魚的創作充滿階段性印記。近期的飛魚，雖然因各項生活事務而無法讓創作持續穩定，但始終心繫蘭嶼，除了協助「蘭嶼部落文化基金會」進行文創產品的開發，也主動接觸自然生態設計（Permaculture）的觀念並在達悟傳統生活型態中尋求印證。採訪期間的某日



傍晚，飛魚指著其在都蘭山上購置的一塊地，對筆者描述其未來的規劃——以一種貼近達悟文化的生活智慧作為基底，讓創作的帆再次盈滿具有能量的風。

我們還需要原運精神嗎？

第一次聽見「飛魚」是 2007 年採訪意識部落成員時，透過照片及當時報導人的口述，撞見 2002 年飛魚在金樽海邊的裝置〈違章建築〉。當時，在強調生活的感受性與創作之流動性（透過「歸零」的存在意識與自我覺察，將厚重的社會制約暫時剝除）的作品群中，飛魚的作品充滿強烈的針對性、批判性與情緒痕跡，讓筆者因此印象深刻。原運覺醒後、面對族群命運必然產生的沉重感，讓飛魚在許多評論的場合中，時常被歸納為：「壟罩在族群議題或所謂的達悟精神的大敘述作品中」。

但在與飛魚進行為期三天的密集談話過後，卻讓筆者忍不住思索：如同學者盧梅芬在《天還未亮》²中所勾勒的當代原住民藝術之轉機——「摘除差異的光環、剝除既有已過於沉重的原住民標籤、回到文化個體的生命經驗並以此提供具普世性的藝術洞見」，上述的立場，也許類似某種「置入括弧、存而不論」的策略，先選擇避開判斷以方便讓可能性逐步浮現。然而在作品形式的多元化與藝術語彙的個人化之後，現實中原漢二分的界線是否就此破除藩籬？隨著藝術場域之自主性的發展，愈發幽微的區隔形式是否能夠一再地被察覺或突顯？筆者以為，即便冒著可能被消費或忽視的風險，飛魚的社會意識始終提醒著我們原住民藝術的政治性問題，以及那個讓臺灣原住民青年開始思辨主體性與能動性的原初場景。

* 參閱孫大川著，〈臺灣原住民文化的力與美——兼論其現代適應〉。

** 盧梅芬，〈天還未亮——臺灣當代原住民藝術發展〉（臺北：藝術家，2007）