

魏德聖《賽德克·巴萊》的形構脈絡^{*}

劉智濬

中臺科技大學文教事業經營研究所副教授

摘要

本文將魏德聖《賽德克·巴萊》理解為1990年代以來以台灣（漢人）主體意識建構脈絡下的產物，影片除了再現／創造以霧社事件與莫那·魯道為中心的英雄史詩之外，也銘寫了導演自身國族身分認同的探尋。本文目的不在探討電影劇情是否符合史實，而是魏德聖對事件的詮釋觀點從何而來？如何生成與形構？與他所處的時代氛圍有何連結？事實上，魏德聖在影片中還投射了他追尋電影之夢的信仰與困頓，其自我理想形象與電影主角莫那·魯道的英雄形象彼此滲透、形塑。本文同時引述原住民觀點，說明原漢之間面對霧社事件之再現觀點、認同需求、發言位置以及敘事語境的差異，正因為這樣的差異，霧社事件的再現與敘事至今依然以未完成的時態持續進行。

關鍵詞：再現、敘事、認同、發言位置、語境

* 感謝匿名審查委員惠賜寶貴意見，謹致謝忱。

The Formation Context of *Seediq Bale* by Wei Te-Sheng

Liu Chin-Chun

Associate Professor
Graduate Institute of Cultural and Educational Management
Central Taiwan University of Science and Technology

Abstract

This article interprets *Seediq Bale* as a production from the context in which Taiwanese (the Hans) have been endeavoring to construct their subject consciousness since the 1990s. This film does not only represent/create a heroic epic centered on Wushe Incident and Mona Rudo, but also inscribes a pursuit of the director for his own national identity. The aim of this article is not to examine whether the plot is historically accurate or not, but to discuss where director Wei has gained his interpretive perspective, how the perspective is produced and shaped, and what connection it has with the time milieu. In the film, director Wei also reflects beliefs and predicaments he encountered in his pursuit of cinema dreams, and mutually penetrates and shapes his self-ideal image with the heroic image of Mona Rudo. This article also adopts the perspective of the aboriginal people to demonstrate the differences of representation points, identification demand, position of enunciation, and narrative context between Hans and the aboriginal people. Owing to these differences, the representation and narration of Wushe Incident is still ongoing in the unfinished tense.

Keywords: Representation, Narration, Identification, Position of Enunciation, Narrative Context

魏德聖《賽德克·巴萊》的形構脈絡

一、緒論：史實、再現、詮釋權

本文將《賽德克·巴萊》理解為魏德聖自我身分認同追尋過程中的階段性作品，既指向過去的歷史，也指向可創造的未來，這種未來預存於已然發生的過去，必須回到過去尋找；事實上，這樣的追尋乃是1990年代以來台灣（漢人）主體意識建構脈絡的延續，影響魏德聖的，有王家祥、鄧相揚、邱若龍等漢人作家對霧社事件的再現與詮釋。本文所謂「形構脈絡」包括了魏德聖通過電影創作所進行的國族身分探尋歷程，以及作為他創作語境的台灣主體意識建構之時代氛圍，由此挖掘魏德聖對霧社事件的詮釋觀點如何生成與形構。

2011年《賽德克·巴萊》上映以來，討論議題經常集中於：霧社事件的史實究竟為何？能否再現、如何再現、由誰再現？再現過程中存在哪些詮釋觀點與立場？霧社事件清流部落餘生後代、擔任電影族語翻譯的郭明正所寫、與電影拍攝同步撰述出版的《真相·巴萊：《賽德克·巴萊》的歷史真相與隨拍札記》，便是此種討論的典型例證。

郭明正此書目的在於進行電影劇情與清流部落遺老之霧社事件口述的對照，強調電影劇本是魏德聖對歷史事件的改編，其中的歷史人物形象、歷史情節設計及劇情發展，都要回歸於導演對事件的解讀，相較於掌握敘事權力的導演，事件之原因、經過與陳述，「從未有我族人置喙之餘地」，「本族Gaya反撲的『霧社事件』，就任其『詮釋權』再飄零在外八十年嗎？」

郭明正不僅是電影拍攝過程的語言翻譯者，透過《真相·巴萊》的撰述，也兼具文化翻譯者、詮釋者、傳述者的多重角色，然而這些角色背後存在著忐忑不安，擔憂電影上映後於族群內部再掀波瀾，畢竟「其錯綜複雜的情結實非外人可妄加『自解』」；郭明正意在言外地強調，如何拿捏歷史真相與呈現手法，考驗著導演的「電影智慧」，歷史改編本應忠於歷史，為了劇情張力而增

加電影元素，端視導演在「歷史與戲劇」之間拿捏分寸的功力。¹

郭明正關注的核心問題，顯然在於事件的詮釋權究竟屬誰，他用與電影劇情對照的，是清流部落遺老對事件的口述，亦即通過敘事而再現的記憶，而非高懸一個絕對存在的所謂史實加以論斷；他對魏德聖「電影智慧」與其在歷史與戲劇之間「拿捏分寸的功力」的間接評論，既說明他清楚區分歷史與戲劇的本質差異，更顯露了他對非原住民介入事件詮釋的不安。郭明正此種參與其中又旁觀其外的原住民視角，鬆動了魏德聖《賽德克·巴萊》再現史實之詮釋權的穩固支架。

二、魏德聖的「電影大夢」：身分、敘事、發言位置、語境

2004年，魏德聖接受鄭立明專訪，²形容拍攝《賽德克·巴萊》是一場「電影大夢」，從1999年劇本完成算起，實踐這場電影大夢花了12年的時間；其間，2003年五分鐘試拍版首映，引起熱烈討論；2008年，《海角七號》創造5.3億票房，累積拍攝《賽德克·巴萊》所需資金，2011年9月電影上映。

專訪中，魏德聖談到「這場電影大夢的緣起」，一則來自1997年在電視上看到東部原住民為了還我土地運動到行政院前抗議的畫面，二則香港主權回歸中國，兩相對比的諷刺性觸動了他對霧社事件一探究竟的好奇心。參照後文將會引述的魏德聖2002年《小導演失業日記》可知，原住民還我土地運動與香港九七大限這兩件事觸動的，是他的台灣意識以及此種意識之下原漢關係與台灣族群融合議題。

鄭立明訪談稿強調，魏德聖「言談中無時不刻地表現出對莫那·魯道的高度景仰，與想和他一起去打戰的衝動。拍好一部《賽德克·巴萊》，為台灣電影打一場光榮戰役的熱火在內心燃燒著」，這種將景仰莫那·魯道與對台灣電影的熱情平行並置的情感結構，也是分析《賽德克·巴萊》的重要視角。

訪談還提問了一個詮釋霧社事件的難題：將莫那·魯道塑造為悲劇性英

1 郭明正，《真相·巴萊：《賽德克·巴萊》的歷史真相與隨拍札記》（台北：遠流出版公司，2011.10），頁21-23、35-36、86-88、92。

2 鄭立明，〈許願池上的彩虹橋，電影菲林中的一次出草行動——訪魏德聖談《賽德克·巴萊》〉，周蓓姬總編輯，梁良主編，《中華民國93年電影年鑑》（台北：行政院新聞局，2004.12），頁71-75。

雄的同時，是否可能傷害、或者污名化了事件當中選擇與日本殖民政權合作的其他原住民族群？魏德聖的答覆是：自己並非歷史研究者，而是一個說故事的人，對事件主題的處理，不會單純停留在抗日戰爭的意義上，而是定調為「這是一場為信仰而戰、而走向集體求死的壯烈行為」，主角藉此成為「賽德克·巴萊」（真正的人），走上彩虹橋，與祖靈相聚。

然而，2011年電影行銷出版品《電影搶鮮報》上出現的這段文字，卻存在著無解的矛盾：

這是一個彩虹部落對抗太陽帝國的故事！

從前從前，有一支信仰彩虹的族群和一個信仰太陽的族群，有一天在台灣山區遭遇了，甚至為了彼此的信仰而戰。

可是他們忘記了，原來他們信仰的是同一片天空……³

這段文字同樣再現於電影情節之中。如果彩虹部落與太陽帝國是「為了彼此的信仰而戰」，又如何「信仰同一片天空」？如果霧社事件是被殖民者對殖民者的抵抗？殖民者太陽帝國的信仰又是什麼？這種矛盾、模糊、曖昧，其實肇端於魏德聖自身追尋電影之夢的困頓及其投射的信仰情結，2002年出版的《小導演失業日記》則是解讀這種情結的鎖鑰。

《小導演失業日記》起筆於2001年7月5日，終止於2002年2月10日，亦即完成《賽德克·巴萊》劇本（1999）之後，與構思台灣三部曲第一部《火焚之軀——西拉雅》之間。日記中，失業的魏德聖面臨房貸壓力、妻子受孕困難、劇本苦思無著等難題。日記開始不久，魏德聖便披露一個採取三部曲模式、「關於台灣歷史的大戲」的拍片計畫：

我想要重新開始寫那我一直想寫的三個劇本，那是一個關於台灣歷史的大戲，那是荷據時期的台灣，我計畫要以原住民、漢人、荷蘭人等三種

3 果子電影有限公司企劃，黃一娟、Yu撰文，《夢想·巴萊：賽德克·巴萊 電影搶鮮報》（台北：遠流出版公司，2011.02），頁4。

角度來寫出三部屬於那個時代的劇本。每一部的開場都是荷蘭人來了，每一部的結尾都是鄭成功來了，我甚至想以三種台灣特有的動物來詮釋這三種共生的族群。

原住民是鹿，漢人是鯨魚，荷蘭人是蝴蝶。

這是在五年前心裡就產生的一個計畫，雖然已經翻閱了無數的史料，但至今仍無法完成。如今我的想法已越來越成熟，故事的輪廓也越來越明顯。這三個劇本……我越想越偉大。⁴

這個以荷蘭時期的台灣為歷史背景的三部曲，來自王家祥小說《倒風內海》的啟發，試圖呈現「原住民、漢人、荷蘭人等三種角度」所看到的「那個時代」；展演這三種視角的三個族群，則被魏德聖理解為「共生的族群」，並以鹿、鯨魚與蝴蝶等「三種台灣特有動物」加以象徵；對日記一開頭就寫下「我負債累累」的魏德聖而言，想像「一個關於台灣歷史的大戲」，是他可以「偉大」起來的重要動力，並持續到《賽德克·巴萊》的漫長拍攝歷程之中；將土著原住民、移民漢人、殖民者荷蘭人視為「共生的族群」所展現的台灣史觀，以及突出「台灣特有種」這樣修辭背後的「台灣意識」，也一直延續到《賽德克·巴萊》的拍攝觀點與行銷語彙；⁵「共生族群」概念甚至運用在後來由他監製、編劇的《KANO》裡那支漢人、番人、日本人三族混編的「雞尾酒球隊」中。藉此，我們可以理解《賽德克·巴萊》中兩個「為了信仰而戰」族群何以「信仰同一片天空」，就如同原住民、漢人、荷蘭人可以視為共生的族群，漢人、番人、日本人可以共組一支族群混雜的球隊，「台灣」這個既是地理空間、同時也是想像共同體符碼的名詞，成為魏德聖詮釋台灣歷史的意識容器；相較於1990年代本土化運動常見的語言民族主義，魏德聖的立場屬

4 小魏（魏德聖），《小導演失業日記——黃金魚將撒母耳》（台北：時報文化出版公司，2002.10），頁21。以下引文皆在文末直接標明書名及頁數。

5 《賽德克·巴萊》拍攝階段，電影公司出版《夢想·巴萊：賽德克·巴萊 電影搶鮮報》，其中由魏德聖執筆的「導演的話」，便取名〈台灣特有種〉，同註3，頁2。

於歷史民族主義，基礎則是不同民族共存的空間場域——台灣。

回到日記。思考著劇本、苦惱著生命出口的魏德聖，為了「做些什麼來讓自己生活得有尊嚴」，決定暫離台北，回到故鄉台南，騎著借來的摩托車，遊走於安平古堡、台江內海等歷史遺跡之間，讓思緒回到四百年前的婆娑之洋、美麗之島：

明天我是想先去看看麻豆，去看看赤崁樓，去看安平古堡，去看看台江內海，先讓自己沉浸在那古老的氣氛中，看祖先們的思想能不能也同時進入我的心裡。

我來到了入海口，這寫著「海關天險」的歷史關口，讓我差點流淚。原來我已乘著父親的船不只一次地進出過這裡，父親還曾讓我親自操舟自大海進入這長達一兩公里的水道吶！

我沒因為曾駕船駛過鄭成功的路線而感動，卻為了從前的無知而流淚。……

我站在高處往左看是一間紀念鄭成功的廟宇，廟前一隻豢養的跛腳迷你馬靠在柱子邊喝水。往右看是被蚵架占去大半，深長的鹿耳門水道。

我望向大海，思緒回到了四百年前的婆娑之洋，福爾摩沙。（《小導演失業日記——黃金魚將撒母耳》，頁21-23）

回到台北的魏德聖，依然在淡水河系的某些都市邊緣地帶漫遊，並在觸目所及的河灘地、河邊公園景致中進行穿越時空的歷史想像，想像「這地方數百年前的樣子」，想像化身成為自己劇本中「一名赤身裸體的平埔族人」，或者「在海上走投無路後、只能逃往陸地」的「漢人祖先海盜」，甚至想像自己變成一隻象徵台灣人命運的巨鯨：

台灣人像鯨魚，在海中逞馳，無懼於海洋的深廣，但卻只能浮出水面仰

望空白的天空，而無法如蒼鷹俯視輪廓鮮明的大地。所以走一步算一步，前進後退、過去未來都只能海洋……

我走路到河邊的運動場上，一路上還是邊走邊想著劇本的事。我總是幻想我就是劇中的漢人海盜，在海上走投無路後，只能逃往陸地。逃。他們總是在逃。我的漢人祖先們總是在逃。我一直在逃。逃什麼呢？反擊。憑什麼呢？鋤頭對大砲。（《小導演失業日記——黃金魚將撒母耳》，頁83、91）

這樣的歷史想像，起始於五二〇農民運動與原住民「還我土地」運動，同時指向歷史上不斷出現的「台灣人以卵擊石的海盜血統」、「原住民族的驕傲」與「台南（台灣）人的驕傲」，也指向台灣之所以是個海洋國家的「海洋性格」與「海盜性格」，這樣的想像，不僅是歷史想像，也是「台灣四百年史觀」與「台灣國族共同體」的想像；創作霧社事件劇本則是具體實踐的一環，其目的在於透過事件的真實場面及思想，改變過去皆以同情、弱勢看待原住民，甚至連原住民本身都如此看待自己的眼光；換言之，魏德聖將明鄭時期的海盜、解嚴前後的農運與原運，以及日治時期的霧社事件，全部壓縮到共同的歷史命運之中，理解為「四百年來」「我們台灣人」絕處求生的共同作為：

我想著十幾年前的五二〇農民運動，想著從十幾年前就抗爭到現在的原住民「還我土地」運動，想著到如今還覺得模糊的WTO。歷史總是不斷的重復，以今天思考昨日總不會有太多失誤，像鄭氏王朝之於蔣氏王朝；荷蘭人對平埔族之於日本人對高山族。台灣人以卵擊石的海盜血統，總是不斷的一代代傳承下來。台灣進入歷史的四百年來，英雄太多了。但「王」呢？似乎還不見格局。

「台南」從史前到近代開發都是台灣歷史的開場，怎是一句「沒落的貴族」就能帶過的。我當年決心寫霧社事件就是看不慣大家都以同情、弱勢的眼光來看待原住民，甚至連許多原住民本身都這麼看待自己，才決

定重視霧社事件的真實場面及思想，來喚醒原住民族的驕傲的！而如今這「沒落的貴族」一句話，更是扎痛了我的自尊，我非得把這夢想中的台灣三部曲寫出來不可，為了這句話，我更是決心非要把他拍出來，讓全世界人都看見台南人的驕傲不可。（重點為筆者所加）

我的心裡有了一個總結——我們台灣人是絕處逢生的族群，就像是在混亂的水溝裡所冒出來的一撮花草，也許又小又醜，也許為了生存而自私短見，但是生命卻充滿了爆發力。有人說台灣雖然是海洋國家，但如今海洋性格已全然不見。我對這番話持反對意見，我認為台灣才是保存海洋性格最完整的國家。我認為人類的海洋性格就是海盜性格，而海盜正是「不擇手段在絕處求生的族群」。（《小導演失業日記——黃金魚將撒母耳》，頁83、87、100）

通過這種歷史／國族想像，魏德聖所形塑的「我們台灣人」便有了共同的歷史命運，漢人面對的是「鄭氏王朝之於蔣氏王朝」這樣的政權，原住民則歷經「荷蘭人對平埔族之於日本人對高山族」的異族壓迫；擁有共同歷史命運的漢人與原住民應該如何共處？魏德聖在「族群融合」的概念上，提出不同族群擁有各自色彩，應該「把每個顏色還原」，然後「以互相尊重的態度將他們並置在一起」、最終形成「一道多麼美麗的彩虹」的遠景：

每個族群都有屬於他自己的顏色。族群融合？我們的族群融合的概念已經變成了族群「溶」合——把你的顏色混上我的顏色，再混上他的顏色，結果竟變成了一堆黑泥。我們四百年來的努力竟然讓台灣變成了黑泥的顏色。如果我們能夠即時抽離，努力把每個顏色還原，然後再以互相尊重的態度將他們並置在一起，那將是一道多麼美麗的彩虹啊！（《小導演失業日記——黃金魚將撒母耳》，頁203）

魏德聖的想像，除了指向過去的歷史與當下的族群融合，也指向超乎現實、屬於死後世界的靈魂不朽，「希望我能像英雄般的死去，像我所愛描寫的

英雄人物：莫那魯道、加踏、郭懷一、卡隆」，這是「賽德克·巴萊／真正的人」的原型，形塑於魏德聖的內心世界，也展演在後來的電影人物身上：

我希望我能像英雄般的死去，像我所愛描寫的英雄人物：莫那·魯道、加踏、郭懷一、卡隆……我愛極了這些敢挑戰世界的人物，我希望我死了之後，親人朋友們能為我敢於成為英雄的壯舉驕傲。我希望他們能在我死亡的當下為我流淚婉惜。我希望他們能在我每年的忌日聚在一起，聊天歡笑地談論著我生前的勇敢與歡樂的事蹟，甚至調侃著我的怪脾氣與笑話，我死去的靈魂也將邀請那些我所崇敬的土地英雄們一同蒞臨筵席，與大家同飲水酒，同歡笑……（《小導演失業日記——黃金魚將撒母耳》，頁172）

當魏德聖重新回到現實世界，伴隨著這些歷史、國族乃至死後世界的想像，他的日記呈現的是沒有人知道他正在做的是「一件偉大的事」、「一件沒人敢做的事」，但是「（生計上）我真的沒有門路」，「我徬徨，我又在街頭閒晃」：

她（丈母娘）不知道我現在正在做一件偉大的事，正在做一件沒人敢做的事。我用了好幾年的時間整理出了一個系統，我要把四百年前的台灣給拍出來，她們不懂，她們不懂。生計上的問題我也想多增加一些，但是我真的沒有門路啊！我自認不比人差，但為何總是沒有人願意找我，大家總是要用最低的價錢來壓制我。工作之後，該拿回來的錢一直拿不回來，寫了那麼多的劇本，卻沒一本被人看到，看到的盡是一些沒有見識的野心份子。

我不懂，我徬徨，我又在街頭閒晃。

沒有心情寫劇本我只是想閒晃。（《小導演失業日記——黃金魚將撒母耳》，頁106）

於是，想像的世界成為現實生活的出口，一方面「希望我的前生能經歷

劇本所寫的那個世代，與那些單純相愛、單純殺戮的人一起生活」，另一方面則清楚意識到「我實在太討厭城市的感覺」、「我是個被城市給養壞了的文明人」，從而「我把自己圈在四百年前的世界」裡，因為「那個野蠻的世界單純多了」（《小導演失業日記——黃金魚將撒母耳》，頁106、169）；這些話語是《賽德克·巴萊》裡莫那·魯道經典台詞「如果文明是要我們卑躬屈膝，那我就讓你們看見野蠻的驕傲」的原初版本：

我是個被城市給養壞了的文明人，我厭惡自己活得猥瑣。所以我把自己圈在四百年前的世界，……想像自己砍下兩顆異族人的頭顱；也想像另一名紋身戰士手裡揚起了我的頭顱……那個野蠻的世界單純多了。（《小導演失業日記——黃金魚將撒母耳》，頁169-170）

2008年《海角七號》上映，《小導演失業日記》新版上市，初步獲致成功的魏德聖在新序〈給還在等待中的人〉中依然強調：無論是悲歡交集還是山窮水盡，這本書所述說的，「無疑就是一種在困頓中等待突破的心情」，同時獻給每一個還在等待中的人，「因為我也曾經是一個無人聞問的小人物」，所以特別能感受那種在不確定的困局中，「仍想奮力一搏的心情」。

2004年，根據魏德聖劇本、嚴云農創作的同名小說出版時，封面摘要文字也特別突出「肉體／靈魂」、「困乏而死去／信仰和自由」的二元對立，藉著「反抗」與「戰鬥」的具體行動，實踐「賽德克·巴萊／真正的人」的價值理念：

在沒有信仰和自由的肉體裡，靈魂會因困乏而死去！如果有人逼迫你忘記不該忘的東西，你應該反抗、你應該戰鬥，你不該讓自己變成被豢養的野獸！因為我們都是驕傲的賽德克·巴萊——真正的人！⁶

封底文字則強調這是一個關於「夢想」與「英雄」的故事：「夢想」是

6 魏德聖原著劇本，嚴云農小說，《賽德克·巴萊》（台北：平裝本出版公司，2004.10），封面頁。

莫那·魯道的，也是「小導演」魏德聖的；最終成為「英雄」者，是莫那·魯道，也是魏德聖，都是「台灣這塊土地永遠的英雄」：

小說裡的主人翁莫那·魯道有一個夢想，就是將那些外來侵略者趕出賽德克族的土地，堅持驕傲的生存下去！小說幕後的主人翁『小導演』魏德聖也有一個「大夢想」，他想拍一部能讓國際影壇對台灣電影刮目相看的大製作，不僅叫好，更要叫座，讓不看國片的人都願意到電影院去！

莫那·魯道是賽德克族的英雄，也是台灣這塊土地永遠的英雄！……魏德聖也是我們這個時代的典範，他義無反顧地熱情追求自己的電影夢想，無怨無悔。我們每個人心底其實都曾有一部電影的夢想，但只有魏德聖無視外在環境的艱難橫逆，勇敢而堅持地走下去。

小說人物莫那·魯道與電影導演魏德聖之間的互文指涉，看似書商出版廣告用詞，然而參照《小導演失業日記》內容，便發現這不只是廣告。小說首章〈手上的血痕〉以莫那·魯道第一次獵首行動為核心，拉開「英雄的誕生」的序幕，獵首行動完成那一刻，作者透過敵對部落首領之眼，描寫莫那·魯道的英雄背影：

「莫那·魯道……我記住你名字了！」千卓萬頭目朝地上啐了一口唾沫，滿肚子不甘心，卻又無可奈何。如果這時的他能夠預知莫那將會成為霧社地區最英勇的戰士，那麼他的挫敗，或許也能成為一種誇耀吧。至少他目睹了一個英雄的誕生！⁷

這是英雄誕生的預知敘事，從他者眼中投射而出的未來形象，而且是只能望其項背的形象，眾人此時不知英雄實為英雄，但是英雄已然預備好成為英雄了，一如很長的時間裡，沒有人知道魏德聖正在做「一件偉大的事」、「一件

7 同註6，頁19。

沒人敢做的事」，魏德聖其實按照他的自我理想形象創造了電影中的莫那·魯道，而這種理想形象又來自對莫那·魯道的英雄想像。

霍爾（Stuart Hall）曾經指出（身分）認同與歷史再現（敘事）的關係，強調認同問題就是再現問題，所謂再現，不僅是發現傳統，更是創造傳統，同時也關乎記憶的選擇；認同，既是沉默，也是記憶，總是如何在未來提出關乎過去的說法；通過故事敘述，文化認同主體告訴自己究竟是誰，以及從何而來。⁸

從霍爾的論點來看，《賽德克·巴萊》固然敘述了一個關於誰才是「真正的人」的故事，其拍攝動機，除了再現／創造一個以霧社事件與莫那·魯道為中心的英雄史詩之外，還包括魏德聖「如何在未來提出關乎過去的說法」，亦即魏德聖關於自我身分認同追尋的探問。

2013年，魏德聖監製的《KANO》上映，針對「台灣歷史的耙梳，試圖理出一條認識與理解的紋路」的提問，他說了與霍爾極其相似的話：「我們在找未來，台灣的未來，棒球的未來，我們的未來，能不能不要從未來找未來，能不能從過去找未來。」⁹從《賽德克·巴萊》到《KANO》，魏德聖的角色如他自己所說是「一個說故事的人」，但是他說的，不只是賽德克族與嘉農棒球隊的故事，更是他自己的故事。

霍爾分析兩種「文化認同」論述方式差異時也曾論及歷史：本質論者將「文化認同」定義成「共有共享的文化」，乃是歷史無常變化中，提供給「同一民族」的「我們」某些「穩定的、不變的，以及連續參考框架與意義框架」；非本質論者則強調「我們」之所以成為「我們」，除了那些共同點，還包括來自歷史介入而造成的差異，成就了此刻的、而非固著於穩定的、不變的意義框架之下的「我們」；因此，認同議題不止探問「我們真的是誰」（what we really are），還包括「我們已然變成誰」（what we have

8 Hall, Stuart. "Negotiating Caribbean Identities", *New Left Review* 209 (1995.01-02), pp.3-14。

9 米果，〈專訪KANO電影監製魏德聖（下篇）：讓真正的球員，打進甲子園……〉（來源：<http://opinion.cw.com.tw/blog/profile/57/article/715>）。

become)；¹⁰《賽德克·巴萊》片名所謂「真正的人」，可以是霍爾所說的「what we really are」，也可以是「what we have become」，魏德聖的本意在尋找前者，實際呈現的則是後者。

霍爾強調，文化認同絕非永恆地固定在某個本質化的過去，如果「過往的敘事指定我們的所在位置」，我們也可以「藉此定位我們自己」，認同因此是「定位自己的方式」（《認同與差異》，頁87）；換言之，透過歷史建構（敘事）將過去、現在與未來聯繫起來、並賦予意義的作為，同時涉及認同／身分的探詢；於是，強調「本片根據霧社事件史實拍攝」的《賽德克·巴萊》，也涉及導演關於台灣文化／原住民文化的認同議題。

霍爾還提醒文化認同建構過程中，「再現實踐」與「發言位置」及其「語境」之間不可忽略的關係：「我們都從特定的時間和地點，以及特定的歷史與文化中書寫與說話。我們所說的話總是『在語境中』（in context），所在的發言位置是被指定的（positioned）」（《認同與差異》，頁83-84），因此，試圖再現霧社事件與莫那·魯道英雄史詩的《賽德克·巴萊》，究竟站在甚麼「發言位置」、從何種「特定的時間和地點（語境）」進行其「再現實踐」，便是值得探問的議題，除了上述魏德聖《小導演失業日記》提供了解讀鎖鑰之外，還有1990年代以來通過書寫原住民以建構台灣（漢人）主體意識的時代脈絡，其中影響魏德聖的，有邱若龍、王家祥、鄧相揚等人。

三、漢人的原住民／霧社事件書寫：國族認同與他者想像

2011年電影上映，魏德聖與陳芳明對談，提及邱若龍對他的影響，在於1998年紀錄片《Gaya：1930年的賽德克族與霧社事件》拍攝過程的參與，包括賽德克母語的片名「賽德克·巴萊」的啟發。¹¹

邱若龍對霧社事件的探詢，始於1984年認識餘生族人Obin-Tadaw（花岡

10 Stuart Hall，〈文化認同與族裔離散〉，Kathryn Woodward等著，林文淇譯，《認同與差異》（台北：韋伯文化國際出版公司，2006.10），頁83-103。以下提及本書內容，皆於內文中直接註明書名與頁數。

11 言叔夏，〈在野蠻與文明的皺褶——魏德聖×陳芳明對談電影《賽德克·巴萊》〉，《聯合文學》27卷11期（2011.09），頁30-38。

初子，戰後改名高彩雲），進而認識更多清流部落族人，從此霧社事件不再只是歷史書上幾頁簡單文字，而是一群活生生的人的故事。¹² 1990年，《霧社事件》調查報告漫畫書出版，邱若龍在自序〈在山上的日子〉中說明創作動機，重點包括：對被埋沒的原住民歷史深感可惜，同時不諱言對異文化的好奇心；期待族群之間的和諧，強調相互瞭解以及有感於賽德克族「把我當成家人」；追求不同族群社會地位的平等，期許為「復興山地文化」略盡微薄之力；從漢人視角強調原住民傳統文化中真誠、無私、犧牲等特質，藉以凸顯現代都會漢人的「文明的匱乏」：

1. 莫那·魯道及霧社事件的事蹟之壯烈是世界上少有的。

（感到很可惜竟然被埋沒了！）

2. 原住民同胞的人情味對待

（把我當成家人一樣令我感動）。

3. 對異文化的好奇心。

（相互瞭解，是友誼的基礎）

4. 發現當今少數民族在各方面仍受到許多不平等的待遇。

（想到就會生氣。）

現在終於完成了也將出版，希望這本書能為「復興山地文化」盡一點點微薄之力。畫完這本霧社事件給我自己最大的感想是瞭解到在從前社會中那種互助合作、生死共存亡、人與人之間的真誠及勇敢無私的犧牲精神，正是現代生活在城裡、平地的人所最缺少的。我想自己需要學習的東西還很多。比如在高山深谷裡如何生存下去，還是得請教原住民朋友，這就是山地的文化，幾千年來和大自然搏鬥所孕育出來的文化！……不簡單！¹³

12 邱若龍，〈《Gaya》與《賽德克·巴萊》：非政治角度看霧社事件的二部影片〉，「霧社事件八十周年國際學術研討會」論文（行政院原住民族委員會、成功大學人文社會科學中心、國立臺灣歷史博物館、暨南國際大學人類學研究所合辦，2010.10.25-26），頁5。

13 邱若龍，《霧社事件》（台北：時報文化出版公司，1990.10），此文置於書末，無頁碼。

這些動機反映了解嚴後1990年代台灣社會對多元族群和諧共處、平等對待的期待，工業化、都會化發展的反思，以及漢人把自我匱乏投射到他者身上而建構出來的文化想像：原住民的「山地文化」與平地人的「現代生活」，被邱若龍置放於過去與現在、前現代與現代之線性時間軸的兩端，以回首凝視的眼光將「山地文化」理解為一個深具省思價值、可以反璞歸真的世界，與魏德聖的「從過去找未來」其實是同樣的思維邏輯。

《霧社事件》調查報告漫畫書出版後，邱若龍續拍紀錄片《Gaya：1930年霧社事件與賽德克族》（1998完成），原因來自朋友某次帶著漫畫書去春陽村訪談賽德克族Toda群老人，老人翻閱後，竟將漫畫丟到垃圾桶，邱若龍驚覺他的漫畫讓一個Toda群老人勾起霧社事件後與莫那·魯道所屬Tgdaya群對立的記憶，覺得應該拍一部以賽德克人思想角度來看霧社事件的片子，於是決定以賽德克人Gaya祖訓觀點拍攝，認為只有加入Gaya的角度，才能補充霧社事件的事實；全片使用賽德克族語，拍攝對象涵括賽德克三群（Tgdaya／Toda／Truku），以三個軸線串連：現代賽德克生活剪影、各群族老口述Gaya及其神話、霧社事件當事人親身經歷口述。值得注意的是，邱若龍從相隔12年之後（2010，霧社事件八十周年國際學術研討會）的眼光回顧時，強調所謂從Gaya的角度拍攝，其實是「很主觀的、但自以為客觀的」觀點，同時指出，漫畫出版時期，原住民族運動常把莫那·魯道當成原住民族共通的英雄，以抗暴先驅的角色加以崇拜，「那個時期確實需要一個象徵性的英雄人物」，相較於此，族人則有「讓我們有忘掉歷史的權力」及「不談霧社事件就是一種善意」的想法，但歷史事件是公案，就算自己不談，外人也一樣要研究，目的各有不同，結果可能與事實越來越遠。¹⁴

從《霧社事件》調查報告漫畫書到《Gaya》紀錄片，邱若龍觀點轉折之處在於看見賽德克族三個語群於霧社事件中的複雜關係，凸顯現代賽德克生活與事件當事人口述的價值，以及後來自己形容為自以為客觀、但是很主觀的Gaya詮釋角度。這些轉折真正影響了魏德聖的，是後來邱若龍轉趨保留的

14 同註12，頁5-6。

Gaya詮釋角度，因為捍衛Gaya而成為Sediq balay（賽德克·巴萊／真正的人）的概念則成為魏德聖電影的片名。

王家祥小說《倒風內海》給予魏德聖台灣歷史三部曲敘事架構的啟發，《小導演失業日記》中已經提過；王家祥以原住民題材書寫的歷史小說，始於1992年〈關於拉馬達仙仙與拉荷阿雷〉，1995年同名小說集出版，初版自序〈漫長的追尋〉說明創作動機時，演繹了關於「這支新興民族的國家」的形塑與建構及其歷史的「挖掘、拼湊與追尋」，以及此種建構、追尋與「找回台灣人自身所站立的位置」的關聯：

這支新興民族的國家仍未成形，歷史也從未被看重，挖掘和拼湊追尋的工作變得很困難。但它卻有驚人的魅力時時在台灣各處與我相遇，令我魂牽夢縈。我的腦海中時常浮現一些片段的畫面，催促我加速找尋其他失落已久的故事，還原他們的完整面貌，找回台灣人自身所站立的位置。¹⁵

這篇序文還呈現了王家祥對登上台灣歷史舞台的各種族群的書寫方案：將布農族獵人、泰雅族戰士、海盜、漁人、日本人類學者、西方牧師、荷蘭士兵與漢人百姓共置於「我的筆下」，因為他們「都曾真切地生活在台灣這塊土地」上；這種將時間性的台灣歷史空間化，進而讓來自各方的多元族群共構歷史的手法，持續出現在王家祥後來的小說創作中，也直接影響了反覆閱讀《倒風內海》的魏德聖，在《賽德克·巴萊》中將對立的日本人與賽德克族人詮釋為「信仰同一片天空」的兩個族群。

1996年，《關於拉馬達仙仙與拉荷阿雷》二版自序〈成蔭之路——賴和文學獎得獎感言〉，王家祥形容自己的歷史小說寫作是靈魂的飛翔、夢的尋找、集體神話的建構，小說所呈現的台灣，則是過去、現在以及未來的同時存在；王家祥還運用了隱喻國族的「台灣這個部落」修辭，一種來自前現代原住民概念的集體認同想像，以形容台灣「這支新興民族的國家」：

15 王家祥，《關於拉馬達仙仙與拉荷阿雷》（台北：玉山社，1995.05），頁6-7。

我所看見的台灣是縱深的，是過去、現在以及未來同時存在。

小說家的靈魂在身體自由進出，在台灣的天空中飛來飛去，急欲尋找這個社會集體的夢——夢是私人的神話，神話是社會集體的夢。台灣社會，便是缺乏集體的夢，缺乏眾人引頸盼望的圖騰，偉大的神話，偉大的文學；遺失祖先的夢想與未來的圖騰，台灣這個部落，目前正不知何去何從。¹⁶

〈關於拉馬達仙仙與拉荷阿雷〉中，王家祥以日本人類學家森丑之助為原型塑造的主角，1926年從基隆搭船返國，啟程的那一刻，毅然決定下船，就此隱入布農族部落，並且受賜「卡飛爾日·沙利丹」之名，以原住民身分度過他的後半生。如同邱若龍將「山地文化」視為都會文明人反璞歸真的世界，王家祥透過小說人物寄寓「成為原住民」的渴望，魏德聖則創造了莫那·魯道的經典台詞：「如果文明是要我們卑躬屈膝，那我就讓你們看見野蠻的驕傲」，此種野蠻的驕傲，是對原初自然世界高貴野蠻人的想像投射，如同《小導演失業日記》裡魏德聖渴望與那些他自己劇本所創造的「單純相愛、單純殺戮的人」一起生活，因為四百年前「那個野蠻的世界單純多了」。

鄧相揚給予魏德聖的影響，根據魏德聖與陳芳明對談所述，是有如歷史編年的霧社事件詳實材料。鄧相揚的霧社事件書寫，始於1993年獲得時報文學獎報導文學首獎的〈霧重雲深：一個泰雅家庭的故事〉，之後陸續寫成《霧社事件》（1998）、《霧重雲深》（1998）與《風中緋櫻》（2000）。在此系列作品中，一般論述／敘事中作為焦點人物的莫那·魯道並非主角，那些置身賽德克族群與日本殖民政府之間被歷史條件所限、身不由己的人物，才是敘事焦點所在，藉此呈現原住民史、台灣史乃至日本史的複雜糾葛，迥異於魏德聖《賽德克·巴萊》以單一英雄為事件中心的宏偉敘事。〈霧重雲深：一個泰雅家庭的故事〉主要人物包括霧社事件中擔任霧社地區最高警政首長並於事件當場被殺身亡的日本警官佐塚愛祐、奉「和蕃政策」之命嫁給他的泰雅族白狗群頭目

16 同註15，頁14-15。

之女亞娃伊·泰目，以及五個婚生子女，這些子女在戰前戰後歷史變動中的認同困境，尤其加深了小人物命運的悲劇性；與此平行的，是另一個日警與原住民頭目之女的合蕃婚姻，兩個家庭原日混血兒進一步相濡以沫的結合，更讓敘事時間延續到戰後，空間延伸到日本，形成極其複雜的歷史「迷惘／迷網」。

對鄧相揚而言，霧社事件書寫既是撥開歷史迷霧、探索泰雅族歷史的真相，也是個人生命追尋的過程；1998年《霧重雲深》序文〈山霧煙嵐——《霧重雲深》寫作的心路歷程〉中便寫道，由於世居多種族群混居的埔里，探詢霧社事件真相之際，發現平埔族與泰雅族的遭遇非常類似，平埔族因為漢人入贅帶來的漢化導致文化式微，正是日治時期合蕃婚姻的本質，霧社山區泰雅族群所遭遇到的武力鎮壓和外來文化衝擊，也是平埔族群歷史遭遇的翻版。這個觀點暗示了鄧相揚某種漢人自省意識：面對原住民，漢人以及日本人都扮演了入侵者的角色。鄧相揚還強調，族群文化的認同追尋、歷史真相的釐清，是他最關切的問題，歷史劇烈變動過程中台灣多元族群如何和諧共處，學習謙讓、容忍與寬恕，更是書寫意圖所在；書末〈跋〉文，鄧相揚形容自己懷著撥開歷史迷霧的心願，「像極了一位追求紋面的泰雅勇士，奔馳於霧社的山林之間」，投入田野訪查與史實寫作以探索事件真相，學習賽德克語、日語以及解讀史料，更是「一段學習與成長的過程，最重要的更是一種謙讓、容忍與寬恕的自我歷練」，¹⁷ 凡此都說明了他在霧社事件書寫中對族群關係的關注以及自我指涉的意義。

族群關係與多元文化論述是1990年代台灣主體建構過程的重要主題，鄧相揚與魏德聖無論先行後至，都在這個時代脈絡的氛圍之中，但是鄧相揚的歷史視野與敘事取材比魏德聖複雜而深廣，這也是柏楊何以在1993年時報文學獎決審意見中推崇〈霧重雲深〉是「莎士比亞型悲劇」，並引述文中亞娃伊之子征雄戰後藉酒而發的悲憤吶喊：「我是日本人，我是泰雅族人！我是台灣人，我是中國人！」「我什麼人都不是，我是泰雅族的棄子，我是日本的孤兒！」柏楊因而寫道：「亞娃伊生下沒有歸屬感的一代，沒有歸屬感就是沒有根！而沒

17 鄧相揚，《霧重雲深：霧社事件後，一個泰雅家庭的故事》（台北：玉山社，1998.11），頁9-10、16、77。

有根，是人類生存的大忌。」¹⁸在鄧相揚的霧社事件書寫中，沒有透過犧牲性命、繼承祖訓的大英雄，只有被歷史巨輪輾壓而過、殘存而活的不幸者。鄧相揚以「像極了一位追求紋面的泰雅勇士，奔馳於霧社的山林之間」比喻自己撥開歷史迷霧的心願，亦如魏德聖希望能像莫那·魯道英雄般的實踐電影夢想，原住民英雄／勇士都成為他們追尋生命意義的隱喻。

如若將此台灣主體建構脈絡再挖深挖廣，《小導演失業日記》中的「鯨魚」、「海洋國家」、「台灣人四年百史」以及沒有王家祥說得那麼直接的「新興民族」等概念又是所從何來？

1996年台灣首次總統直選，彭明敏代表民進黨參選，從黨內初選起，即以「海洋國家、鯨神文明」為競選主軸，形塑橫向仰泳的鯨魚作為視覺LOGO，強調台灣不再是依附於中國大陸的邊緣點狀物，脫離傳統謙卑的番薯造型，轉以鯨魚象徵獨立進取的海洋文化，凸顯「海洋台灣」與「大陸中國」的差異；彭明敏落選後，發起建國會，宣傳台灣獨立理念，LOGO依然是橫躺的鯨魚；同年，謝長廷競選高雄市長，提出「海洋首都」口號，與台北政治首都並立；2000年，民進黨首度執政，根據「海洋立國」理念，在其中中央政府組織調整構想中規劃海洋事務部。¹⁹這五年間，鯨魚成為代表性政治符號，鏈結了擺脫中國附屬地位、台灣獨立、建構海洋國家、面向世界等寓意。

「台灣人四百年史」一詞，眾所周知，始於史明同名專著，在其1962年日文版序中寫道：「筆者想要站在四百年來從事開拓，建設台灣而備受外來統治的台灣人的立場，來探索『台灣民族』的歷史發展，以及台灣人意識的形成過程，同時也希望透過台灣民族發展的歷史過程，尋到一條我們一千萬台灣同胞求生存所能遵循的途徑」，「筆者所接觸到的文獻，毫無例外的，都是由外來統治者即荷蘭人、日本人、中國人以及其他外國人所寫的，而且，這些站在外來統治者的觀點所寫成的史書，與幼時從父老所聽到的傳說或史實相去甚遠，而令人茫然不知所以。因為這樣，筆者即痛感有必要以台灣人自己被殖民統治

18 同註17，頁5。

19 李心怡，〈從海洋首都到海洋立國 海洋台灣指日可待〉，《新台灣新聞週刊》431期（來源：<http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=17989>）。

的立場來書寫台灣發展的歷史。」²⁰ 這樣的論述並未包含原住民族歷史，也因為將「中國人」等同荷蘭人、日本人等「外來統治者」，排除1949年之後流亡來台所謂外省人的歷史經驗；此一論述以戒嚴時代對抗「外來政權」的邏輯為基礎，解嚴之後，一個新的、能夠涵括各種先來後到之「台灣人」的歷史論述遂成必要。

1990年，曹永和提出「台灣島史」觀念，認為應該「重視海島台灣的地理特性」，「架構出結構性、總體性、全球性的史觀，放在世界史的脈絡中加以探考，以建立區域總體史的台灣新史學」；²¹ 1995年，許信良提出「新興民族」論，認為台灣係由移民組成的國家，移民社會對於舊有文明與秩序自會產生去蕪存菁、去腐生新的作用，通過卓越政治領導及正確發展方略，台灣可以成為21世紀新興民族，就像13世紀威震世界的蒙古人、17世紀入主中國的滿洲人、16、17世紀建立海上霸權的荷蘭人，在歷史上大放異彩；²² 1996年，李登輝在就職演說中提出「經營大台灣、建立新中原」口號，強調「台灣位於大陸文化與海洋文化的匯集點」，不但保存固有中華文化傳統，「並且廣泛接觸西方民主、科學及現代工商業社會文化」，勢必擔負起文化「新中原」的重任。²³

從戒嚴時期拒斥外來政權、忽略原住民族的四百年史觀／台灣民族論，到強調「海島台灣的地理特性」的台灣島史觀點，再演進到容納多元文化、開放自由的海洋國家、新興民族與「建立新中原」等論述，台灣作為想像共同體的內涵其實一直處於變動修改的狀態，在魏德聖的劇本與日記中，這些論述則發展成以不同民族共存的空間場域——台灣為基礎的歷史民族主義。

四、原住民觀點：記憶、遺忘、和解

2011年9月電影上映後，文化研究學會於10月舉辦「《賽德克·巴萊》所

20 史明，《台灣人四百年史》（美國洛杉磯：蓬島文化公司，1980），無頁碼。

21 曹永和，〈台灣史研究的另一個途徑——「台灣島史」的概念〉，《中央研究院台灣史田野研究通訊》15期（1990.06），頁7-9。

22 許信良，《新興民族》（台北：遠流出版公司，1995.03），頁179-206。

23 李登輝，〈李登輝總統就職演說全文〉（來源：http://newcongress.yam.org.tw/taiwan_sino/05201.html）

說／沒說的台灣原住民：原住民觀點」座談會，與談者皆為原住民，談論重點亦側重電影劇情與史實的比較，出身清流部落的蔡志偉回想自己成長過程中，家族裡面沒有人會談到霧社事件，原因在於他的祖父是第三次高砂義勇隊成員，日本人戰敗回國時，邀請祖父搭乘軍艦回日本，「你能夠坐軍艦回日本，已經是日本人把你當作日本人了，已經不是所謂的高砂義勇隊了」，但是最終祖父沒去；蔡志偉認為這傳達了一個訊息：1930年才發生霧社事件，1940年代祖父就幫日本人到南洋作戰，其間的心境轉折到底如何，因而讓他願意投入到這樣的戰役？這是祖父埋藏心裡絕對不會跟別人說的事情；尤其戰後，每年到了特定時間，某些日本人就千里迢迢來到部落，跟祖父同住一段時間再回去。蔡志偉藉此凸顯的是，事件前後很多事情電影是無法表現的，特別是餘生遺族加入高砂義勇隊這件事。蔡志偉最後指出，當前所謂文化產業、商業展演或數位工作所呈現的原住民族文化歷史，無論用什麼形式，都無法以全貌性觀點呈現，去脈絡化的結果，很可能讓原住民文化的本質失真、甚至扭曲。²⁴

泰雅族導演比令·亞布則於2012拍攝完成紀錄片《霧社·川中島》，以另一種影像形式與電影對話，拍攝動機來自與清流部落Takun Walis（邱建堂）、Dakis Pawan（郭明正）對話過程中，深感霧社事件相關研究與敘事多為漢人及日人的資料，期望能從族人的觀點來呈現霧社事件。紀錄片開始，比令·亞布便以Takun Walis（邱建堂）「我們清流的人是不談霧社事件」、「大家都傷心，那不是我家一個人的歷史，是大家的傷心，所以大家都不要談」的敘述，凸顯這段歷史記憶乃是清流部落的內部創傷，接著以莫那·魯道的曾孫女馬紅·巴丸拒絕沿用祖母馬紅·莫那的名字，透過幾近斷裂的遺族親子關係呈現事件的後續影響，以對過去歷史記憶的壓抑與刻意遺忘，顯示清流族人面對霧社事件既悲傷又恐懼的情緒。與此平行的敘事是，比令·亞布訪問了當日與莫那·魯道敵對的Toda群「平靜部落」總頭目Temu Walis（鐵木·瓦歷斯）的女兒Away Temu，請她敘述對父親的記憶以及對事件的了解，年約60到70歲之間的Away Temu說：「對於我的父親，我不知道，我是我母親

24 文化批判論壇，〈《賽德克·巴萊》所說／沒說的台灣原住民：原住民觀點〉，《文化研究月報》125期（2012.01），頁128-129；130-131。

的妹妹阿姨把我們撫養長大的，對於父親和母親的記憶？在事件沒多久，父親就過世了，母親在父親去世沒多久也過世了。」鄭勝奕分析指出，此種記憶空白說明霧社事件對賽德克人，尤其是核心人物的後代來說，是難以言說的傷痛，對善於以口傳保存歷史文化的原住民族群而言實屬罕見，他們（無分Tgdaya或Toda）選擇遺忘這段記憶，而不是想盡辦法保存，並傳遞給自己的子孫。²⁵

紀錄片之外，比令·亞布特別留意電影在賽德克族內部造成的影響，電影上映前，他到Tgdaya部落，談到莫那·魯道，大家都說他真的是英雄，到Toda部落，則說莫那·魯道是土匪、壞蛋；電影上映後，再去問那些罵莫那·魯道的Toda朋友，卻說莫那·魯道是英雄，是我們的偶像！比令·亞布認為，從好的層面想，族人因此為榮，電影也讓大家知道賽德克這個族群，但從反面來看，大部分Toda年輕人對霧社事件的認知竟然來自電影，這是非常恐怖的事情，而這正是促使他拍攝《霧社·川中島》的因素。²⁶

事實上，早於2004年，姑目·荅芭絲即以採集親歷事件耆老口述記憶的方式，呈現賽德克族內部社群矛盾，以及與莫那·魯道英雄形象顯著差異的部落視角，試圖藉此再現「兼具多元化與交疊性的思維，逐漸釐清並正確認識霧社事件歷史再現過程所承載的記憶」。²⁷

根據姑目·荅芭絲紀錄，長期與莫那·魯道所屬Tgdaya群爭奪獵場而敵對的Toda群84歲Iyung Wasaw（男）的說法，莫那·魯道原初想法是先殺掉日本人，奪下武器之後，再去攻擊Toda群，但是莫那·魯道的想法被另一位Tgdaya領袖Watan Labay否決，主張要殺就殺日本人，攻擊Toda部落沒有意義（《部落記憶——霧社事件的口述歷史（I）》，頁28、48）。對Iyung Wasaw而言，莫那·魯道當然不是甚麼「抗日／抗暴英雄」，但是當莫那·魯道在戰後被塑造成抗日英雄時，當時與日本統治者合作的Toda群便背負了某

25 鄭勝奕，《原住民的影像觀點研究：以比令·亞布的紀錄片為討論對象》（台中：中興大學臺灣文學與跨國文化研究所碩士論文，2014），頁101-103。

26 鄭勝奕與比令·亞布口訪，地點：台中市和平鄉達觀國小，2013年9月8日。同註24，頁98。

27 姑目·荅芭絲（Kumu Tapas），《部落記憶——霧社事件的口述歷史（I）》（台北：翰蘆圖書出版公司，2004.05），頁7。以下引文皆在文末直接標明書名及頁數。

種背叛的原罪；反觀霧社事件前十年，莫那·魯道也曾以「味方蕃」角色在薩拉茅事件中協助日人攻打其他社群，1980年代之後才逐漸形成的族群意識或原住民族集體意識當時尚未產生，日本統治者因此得以操控內部矛盾，甚至製造報復性的第二次霧社事件，讓Toda群攻擊清流部落餘生者，徹底摧毀其反抗意識，導致賽德克族群更嚴重的內部對立。不幸的是，這種混雜了內部衝突與外來政權操弄的痛苦，在戰後國民黨政權對莫那·魯道抗日形象的運用中，依然持續銘刻在賽德克族人的內心深處。姑目·荅芭絲採集口述資料中，Truku群80歲族人Robo Wasaw（女）便說：「我們沒有參加霧社事件紀念日，他們是殺了我哥哥的人。他們得到了很大的名氣，設立紀念碑的人是高永清，他們就是利用Mona Rudaw名聲提升自己的地位。……反觀Toda和Truku部落的人（又如何被看待！），我到現在還是懷恨在心，因為我還是會想起他們殺了我的哥哥。」（《部落記憶——霧社事件的口述歷史（I）》，頁346-347）Tgdaya群的Siyac Nabu則認為，日本統治者以夷制夷政策才是引發族群內部衝突的主因，但是，「國民黨罔顧歷史的真相，一味地高舉了Mona Rudaw英勇的抗日形象」，「每年舉行霧社事件紀念日，等於有意無意地不斷地在刺傷Toda部落的人」，「舉行霧社事件紀念日，好像不是在進行一場歷史和解的儀式」，而是「不斷地製造仇恨的心理」，如此，「我們的後代將永遠無法得到和解之日」（《部落記憶——霧社事件的口述歷史（I）》，頁349-350），如何才能得到真正的和解？Siyac Nabu這樣主張：

我衷心期待能夠透過賽德克部落傳統和解祭（waya mddahul）儀式，邀請所有涉及這段歷史事件的人，無論是日本，國民黨，漢人，原住民各族，以及賽德克不同語族的人，共同來舉行一場歷史和解的儀式，……通過一起殺豬，一起喝酒的儀式，讓歷史恩怨一筆勾消，這種以和解祭的儀式舉行紀念日對於促進族群關係的建立才會有實質的意義。（《部落記憶——霧社事件的口述歷史（I）》，頁349-350）

此一和解方案預計邀請的對象包括日本政權、國民黨政權、漢人、原住民

各族，以及賽德克各語族，亦即所有的殖民者、壓迫者、墾殖者、被殖民者、被壓迫者。

比令·亞布《霧社·川中島》結尾也出現這樣的和解期待，薩拉茅（台中和平區）後裔耆老Suyau Walan認為「薩拉茂事件是日本人不好，但他們已經離開了，我們就忘記吧，我們跟賽德克族已經談好，已經和解了，放下所有的仇恨，我們泰雅族的傳統，對於過去的事，是不會放在心裡，特別是作戰的事，都已經過去了。」Takun Walis（邱建堂）也說：「用漢人的角度來看，好像就打來打去，好像把它當作中日戰爭、民族仇恨，所以日本人一走以後，薩拉茂馬上跟我們通婚……，沒有因為你日本人的操弄，而影響感情，所以現在講什麼仇恨，那個都是受過中國教育的那些人在那邊亂寫，……自古以來，Tgdaya、Toda、Truku都是兄弟，不管再怎麼爭執，從血液和根的角度來看，大家彼此依然都是兄弟，這是一個永遠不會改變的事實，大家也應該要透過賽德克族的Tmahun（和解儀式）的方式，把過去的恩怨放下，重新的讓族群再次團結起來。」²⁸

Suyau Walan敘述的和解，存在於泰雅族與賽德克族之間，Takun Walis（邱建堂）的方案則回到賽德克族內部不同語族之間，兩者著眼於泛原住民族或單一民族的和諧與團結，以終止日本人、漢人／中國人等異族外部權力帶來的分裂，Siyac Nabu的和解方案比兩者對象與範圍都大上許多，已然超出現代國族建構／想像的邊界與框架。

上述原住民觀點呈現的霧社事件，是關於這段歷史的痛苦、遺忘、隱藏以及對和解的期待，與魏德聖電影再現霧社事件的內在驅力相去甚遠。從姑目·荅芭絲著眼賽德克族內部記憶差異的口述歷史，到郭明正與電影劇情進行史實辯證的《真相·巴萊》、蔡志偉關於祖父參與第三次高砂義勇隊的家族敘事，以及比令·亞布強調族人觀點進而與電影對話的《霧社·川中島》，其再現觀點、發言位置以及敘事語境，皆與邱若龍、鄧相揚、魏德聖等漢人作者存在至為明顯的差異；此種差異既提醒吾人真實與再現之間的歧異與辯證，也說明同

28 比令·亞布，《霧社·川中島》紀錄片（2013）。

一事件的歷史意義由於原漢差異而投射出不同的認同需求與詮釋路徑。

五、結語：未完成時態的霧社事件

如前所述，在解嚴後1990年代台灣主體建構追尋的時代氛圍之下，魏德聖將霧社事件理解為原漢同屬台灣人共同命運的表徵，《賽德克·巴萊》因此成為以不同民族共存的空間場域—台灣為基礎之歷史民族主義的實踐場域，如同阿美族學者Nakao Eki Pacidal直接而明白的分析指出：《賽德克·巴萊》係以賽德克人和日本人的遭遇為題材，創造出一部以漢人為主體的「台灣人」的歷史，漢人導演以其對賽德克Gaya的理解和想像為基礎，訴說一個會激起台灣人多方且多樣迴響的故事，《賽德克·巴萊》是台灣民族主義的一部分，對台灣民族主義的發展做出相當的貢獻。²⁹

因為莫那·魯道必須成為台灣人的英雄，於是魏德聖必然突出這個人物成為敘事主軸，透過抵抗、戰鬥、死亡歷程，以建構莫那·魯道追尋靈魂自由與信仰堅持的英雄史詩情節，然而作為形塑英雄形象襯景、頻繁出現的獵首、戰爭等壯闊場面，反而讓莫那·魯道成為類似戰鬥機器的扁平人物；這種藝術缺陷也呈現在影片過於露白的結束手法，當莫那·魯道僅存白骨的手掌掩埋在腐爛枯葉之間，抑或年輕獵人發現莫那·魯道遺骸、登上山頂看見彩虹，都是影片畫下句點的理想時刻，但是對魏德聖而言，這顯然不夠，最終還是出現莫那·魯道率領亡靈隊伍走向祖靈之所的壯觀行列，在行軍般的行列中昂首邁步、成為英雄。相較之下，上集《太陽旗》的結束方式便存在多元解讀面向：賽德克勇士衝進操場，復仇的殺戮開始了，殺聲震天之際，導演將一半的音量留給超現實的女聲吟唱，那是來自賽德克曲風，悲傷的、憐憫的、遠遠看著悲劇上演的女性的歌聲；史詩屬於英雄，戰爭歸給男性；奔跑的追殺者、竄逃的斷頭者，在濃重的霧氣裡成了飛梭般的殘影；只有女人的悲憐浮在銀幕前端，她們將承受英雄死後的一切負荷；復仇的殺戮雖已付諸實踐，但也預告另一場更大規模殺戮報復即將來臨，莫那·魯道坐在雲霧深重、無聲死寂的殺戮戰場

29 Nakao Eki Pacidal, 〈中間者之臉：《賽德克·巴萊》的原住民歷史研究者映像〉，《臺大文史哲學報》77期（2012.11），頁184-185。

中央，太陽旗居高臨下凝視他無從逃離、也無意閃躲的命運；鏡頭再拉高，橫陳的死屍與沉默的莫那·魯道相形渺小，那是天眼的視角，也是賽德克祖靈的俯看，無從逃避的命運，注定要走向彩虹橋的彼端；這是待續的結尾，以「未完成」的時態沖淡了魏德聖激昂的英雄期待與信仰情結。

電影無論如何都得在固定時間範疇內完成敘事，不同的結束方式代表了導演對其所敘之事最終意義賦予的差異，魏德聖終究選擇了把話說到窮盡；然而，《賽德克·巴萊》只是魏德聖自我身分認同追尋過程中的階段性作品，以王家祥《倒風內海》原著改編的「台灣三部曲」，才是他向未來預約的封刀之作；³⁰ 另一方面，即使魏德聖完成了《賽德克·巴萊》，霧社事件的再現與詮釋仍將持續下去，此種未完成時態才是霧社事件得以延續至今的本質，史實再現取決於驅動史料取舍的詮釋觀點，魏德聖想為英雄故事畫下宏偉的句點，或者崇仰的驚嘆號，然而霧社事件歷史意義的未完成本質，卻是問號的持續存在。



30 楊瑪利、楊方儒，〈《海角七號》之後的新計畫 魏德聖：我不當暴起暴落的賭徒〉，《遠見雜誌》269期（2008.11），（來源：http://www.gvm.com.tw/Boardcontent_14539.html）。

參考資料

一、專書

小魏（魏德聖），《小導演失業日記——黃金魚將撒母耳》（台北：時報文化出版公司，2002.10）。

王家祥，《關於拉馬達仙仙與拉克阿雷》（台北：玉山社，1995.05）。

史明，《台灣人四百年史》（美國洛杉磯：蓬島文化公司，1980）。

周蓓姬總編輯，梁良主編，《中華民國93年電影年鑑》（台北：行政院新聞局，2004.12）。

姑目·荅芭絲（Kumu Tapas），《部落記憶——霧社事件的口述歷史（I）》（台北：翰蘆圖書出版公司，2004.05）。

果子電影有限公司企劃，黃一娟、Yu撰文，《夢想·巴萊：賽德克·巴萊 電影搶鮮報》（台北：遠流出版公司，2011.02）。

邱若龍，《霧社事件》（台北：時報文化出版公司，1990.10）。

許信良，《新興民族》（台北：遠流出版公司，1995.03）。

郭明正，《真相·巴萊：《賽德克·巴萊》的歷史真相與隨拍札記》（台北：遠流出版公司，2011.10）。

鄧相揚，《霧重雲深：霧社事件後，一個泰雅家庭的故事》（台北：玉山社，1998.11）。

魏德聖原著劇本，嚴云農小說，《賽德克·巴萊》（台北：平裝本出版公司，2004.10）。

Kathryn Woodward等著，林文淇譯，《認同與差異》（台北：韋伯文化國際出版公司，2006.10）。

二、論文

（一）期刊論文

文化批判論壇，〈《賽德克·巴萊》所說／沒說的台灣原住民：原住民觀點〉，《文化研究月報》125期（2012.01），頁106-152。

言叔夏，〈在野蠻與文明的皺褶－魏德聖×陳芳明對談電影《賽德克·巴萊》〉，《聯合文學》27卷11期（2011.09），頁30-38。

曹永和，〈台灣史研究的另一個途徑——「台灣島史」的概念〉，《中央研究院台灣史田野研究通訊》15期（1990.06），頁7-9。

Nakao Eki Pacidal，〈中間者之臉：《賽德克·巴萊》的原住民歷史研究者映像〉，《臺大文史哲學報》77期（2012.11），頁167-197。

Hall, Stuart. "Negotiating Caribbean Identities", *New Left Review*: 209 (1995.01-02), pp.3-14.

（二）學位論文

鄭勝奕，〈原住民的影像觀點研究：以比令·亞布的紀錄片為討論對象〉（台中：中興大學臺灣文學與跨國文化研究所碩士論文，2014）。

（三）研討會論文

邱若龍，〈《Gaya》與《賽德克·巴萊》：非政治角度看霧社事件的二部影片〉，「霧社事件八十周年國際學術研討會」論文（行政院原住民族委員會、成功大學人文社會科學中心、國立臺灣歷史博物館、暨南國際大學人類學研究所合辦，2010.10.25-26）。

三、電子媒體

米果，〈專訪KANO電影監製魏德聖（下篇）：讓真正的球員，打進甲子園……〉（來源：<http://opinion.cw.com.tw/blog/profile/57/article/715>）。

李心怡，〈從海洋首都到海洋立國 海洋台灣指日可待〉，《新台灣新聞週刊》431期（來源：<http://www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=17989>）。

李登輝，〈李登輝總統就職演說全文〉，1996.05.20（來源：http://newcongress.yam.org.tw/taiwan_sino/05201.html）。

楊瑪利、楊方儒，〈《海角七號》之後的新計畫 魏德聖：我不當暴起暴落的賭徒〉，《遠見雜誌》269期（2008.11）（來源：http://www.gvm.com.tw/Boardcontent_14539.html）。

四、影片

比令·亞布，《霧社·川中島》紀錄片（2013）。

魏德聖，《賽德克·巴萊》（台北：果子電影有限公司，2011）。