

《赛德克·巴莱》对族群记忆的重构与困难

洪长晖

摘要：魏德圣导演的《赛德克·巴莱》号称是台湾第一部民族史诗电影。电影所反映的是著名的“雾社”事件，围绕这一事件，以往的叙述和各种仪式性实践已经形成了固化，同时也是偏执的社会记忆，这种社会记忆在很大程度上通过确认他者，以促进和完成台湾社会的自我认同。但是，台湾自解禁以来，社会认同日趋多元化，这也为像类似“雾社事件”这样的历史事实提供了重述的可能。在此意义上，《赛德克·巴莱》就应当被视为台湾社会对族群记忆重构的一次努力，一次全新实践。然而，由于电影所反映事件本身的限制，认同确认的主体却指向不明，导致影像叙述与认同主体的悖论。

关键词：族群记忆建构；社会记忆；认同；主体悖论

作者简介：洪长晖，男，讲师，传播学博士生。（浙江大学 传媒与国际文化学院，浙江 杭州，310028）

中图分类号：J905.2

文献标识码：A

文章编号：1008-6552 (2012) 05-0001-04

一、研究的背景与问题

“雾社事件”是台湾在日据时期爆发的一次发生在原住民与日警之间的冲突。事件缘起于日警对原住民的肆意侮辱，进而引发大规模暴动，雾社地区的日本人被集体诛杀。事件扩大后，驻台日军出动三千人前往赛德克族部落聚居地马赫坡等残酷镇压，甚至动用了糜烂性毒气等极其恶毒的手段。赛德克人虽然殊死抵抗，但由于双方力量悬殊，再加上部落内部的“反水”，最终使得赛德克族几近灭族。这一历史事件此前已经数次通过影像的方式予以回顾和呈现，最近则更是凭着台湾导演魏德圣长达近五个小时的电影《赛德克·巴莱》再一次成为人们关注的话题。

保罗·康纳顿（Paul Connerton）指出，历史重构的实践可以在主要方面从社会群体的记忆获得指导性动力，也可以显著性地塑造他们的记忆。^[1]在雾社事件之后，日方的事件亲历者江川博道就写作了《雾社血樱》一书，对这一事件进行描述；而此后的台湾作家如钟肇政更是以《马赫坡风云》、《川中岛》、《战火》三部曲试图历史性描绘“雾社事件”参与者及其后代的命运起伏。但是，这些写作者都是在特定的政治语境中进行资料处理的，前者作为事件参与者诉诸于文明与野蛮的二元对立，而后者则应是介于演义与历史之间的文学想象。而一个相关的后果是，赛德克族人几近灭绝，在整个历史重构的过程中已然没有他们的声音，因此，康纳顿所言的历史重构实践获得指导性动力就很有限，反倒是对族群记忆的塑造作用非常突出。甚至在更广泛的意义上，它已经演变成一种拓展到整个社会的认知，撇开日本方面不论，在台湾社会，一系列的纪念仪式、碑文、影像等通过不断地“操演”已经成为公众普遍接受的记忆。

正是在这样一个大背景下，魏德圣试图重现这段历史，用他自己的话来说就是“用电影来达到台湾历史的和解”。从电影本身来看，《赛德克·巴莱》已经成功超越了殖民者与被殖民者冲突这样的二元叙事框架，注重从族群内部来叙述这场波澜壮阔的“斗争”。只是，问题随之而来：魏德圣的努力实现了吗？或者换句话说，魏德圣所重建的叙述在多大程度上契合了赛德克族的历史记忆，而不是又一次地量身定制？

二、族群记忆的建构与重构

按王甫昌先生的解释,“族群”(ethnic group)这一概念指的是“因为拥有共同的来源,或者是共同的祖先,共同的文化或语言,而自认为、或者是被其他人认为构成一个独特社群的一群人”。^[2]从这一解释可以看出,族群的存在既包含着客观实在的共性,又是一种“想象的共同体”。对于自身属于一个特定社群的想象,就是一种族群意识,而很显然地,这种族群意识是经历了长时间的历史记忆逐步形成的。历时性的共同体想象通过一系列外化形式予以稳固、累积,便构成了特定族群的“族群记忆”。

就雾社事件而言,在台湾历史教科书上只有区区两行字的记叙,“在1930年,台湾高山族爆发了对日抗战的雾社事件,首领叫做莫那·鲁道”。尽管只有两行字,可是其中的定性已经非常明确:对日抗战。无疑地,将雾社事件统摄到抗日的主流叙述中,与整个台湾社会在国民党统治时期的步调是一致的。特别是国民党从大陆败退到台湾以后,面临一个非常迫切的问题,就是对台湾原住民的安抚并获得自身统治的合法性。总体而言,国民党的策略是失败的,失败的原因是多方面的,最突出的应该是国民党实施的族群分化政策带有极为突出的歧视色彩。^①但具体事件需具体分析,譬如在对雾社事件历史叙述的处理上,应该说就很好地服务了国民党统治的需求,即很好地形塑了原住民乃至全台湾对这一事件的“族群记忆”。

先简略看看国民党治下对雾社事件的一系列举措:1953年,国民党政府就建立了纪念碑(褒义坊),上题“碧血英风”;雾社重建为“大同村”,建有多处历史遗迹供人凭吊;起事领导人莫那·鲁道的骸骨几经周折被迎回台湾南投(即当年雾社所在地)安葬;2001年,台湾“中央银行”发行以莫那·鲁道为肖像的硬币以兹纪念,面额为20元;2004年,台湾公共电视台制作了电视系列剧《风中緋樱》,在寻找后人的过程中叙述雾社故事。可以这么说,“雾社事件”在很长时间里都在国民党政治话语体系里存在,并反过来支配了人们对事件的历史认知和记忆。其手段就是上述这一系列的“仪式”。

黑格尔说过,历史同时是一种发生和对这种发生的叙述。另一位德国人扬·阿斯曼则称“每个社会和每个时代……的全部文字材料、图片和礼仪仪式,通过对它们的‘呵护’,每个社会和每个时代巩固和传达着自己的自我形象,它是一种集体使用的,主要(但不仅仅)涉及过去的知识,一个群体的认同性和独特性的意识就依靠这种知识”。^②对照之下,我们可以看出,雾社事件首先是黑格尔意义上的“发生”,进而存在着由国民党主导的“叙述”。这种“叙述”借助于前面所述的一系列“仪式”及其他辅助性手段,完成了国民党政治话语体系中的“族群记忆建构”。

谁在定义台湾的过去?谁又能够完成历史叙述?按福柯的观点,无疑是政治权力的拥有者,正是他们将事件阐释制度化、形象化和主流化。对于雾社事件,台湾族群意识经过国民党苦心经营,已大抵上接受了这样一种主流族群记忆。另外值得注意的是,雾社事件本身所具有的悲剧色彩也极大地满足了台湾社会自20世纪50年代开始弥漫的悲情,也就是说在社会心理与政治话语间存在着一种情感共振,从而推动了划一的记忆建构。

20世纪80年代末,台湾经济持续发展,国民党当局在各方压力下宣布解除长达近四十年的戒严,社会民主建设进程逐步加快。与之相伴而生的,是台湾的主体意识逐渐增强,套用陈其南先生的说法,台湾已经完成了从“移民社会”向“土著社会”的转变。^[3]族群区分也从当年的外省人与本省人对立,

① 有关台湾各个不同时期的族群划分,可参见沈慧平.当代台湾的族群想象与族群意识.贵州民族研究,2010年第1期。

② 扬·阿斯曼.集体记忆与文化认同,转引自哈拉尔德·韦尔策编,季斌等译.社会记忆:历史、回忆、传承.北京大学出版社,2007年,第5页。

转向外省人、闽南人、客家人和原住民四大族群的分野。情势一旦起了变化，族群记忆的重构就有了可能和需要。

无须讳言，台湾族群记忆的建构是和政治考量联系在一起的，而当下有关原住民的族群记忆重构也依然如此，只不过，所采取的策略或记忆重构的出发点未必是与政治考量呈一种非常直接的关系。历史学家阿诺德·汤因比（Arnold Toynbee）早就指出这一点，“一种统治着特定社会中的特定时代的制度，再次影响到生逢其时的历史学家们的见解和行为”。^[4]历史学家如此，试图重现历史的电影拍摄者又何尝不是如此？《赛德克·巴莱》的导演魏德圣就自称，乘着陈寅恪的“同情之理解”的精神去重述历史，试图破解台湾这段历史中的难题。

具体来说，在《赛德克·巴莱》这部电影中，魏德圣所采纳的框架就不再是早期已经被固化的“殖民者和被殖民者”之间的压迫与反抗，而是诉诸于“信仰”，日本人与莫那·鲁道之间的斗争被演绎成两种不同信仰的冲突和对抗。正如影片（近五小时的台湾版）上下集各自的名称——《太阳旗》和《彩虹桥》，分别代表着两种不同的信仰，并被冠以文明与野蛮的标签。因此，在《赛德克·巴莱》这部电影中，叙事的框架已经成为原住民在孜孜地追求自己的信仰，也就是“人死之后会通过彩虹桥到达祖先的居所，也就是天堂；而要通过彩虹桥就需要有个条件，就是要真正为自己的土地战斗过，要‘出草’（斩猎人头），然后才可以纹面，进天堂”。^{[5] (115)}顺势推演，雾社事件就变成了一场求死的战斗。于是，就很好理解电影中莫那·鲁道起事的宣言、马赫坡族人男女老幼慷慨赴死的壮烈以及最后战斗人员的决不投降。一切都源自于信仰的力量！甚至日本人对赛德克族人的统治和侮辱，也被理解为对文明力量的盲目崇拜，基于一种“太阳旗”的信仰。正因为如此，电影中设置了大量的细节去描述日本人从事的现代设施（学校、警察局等）建设，而花冈一郎、花冈二郎的悲剧命运更折射出现代文明与原始信仰的冲突。

沿着这样的逻辑，有关雾社事件的族群记忆就有可能被重构。所谓的历史，无非是“对的人做错的事情，错的人做对的事情”（魏德圣语），在这个意义上，魏德圣认为台湾人可以从电影中找到自己原谅自己、自己包容自己的角度。^{[5] (117)}必须指出的是，在雾社事件上这种重构族群记忆的努力并非自魏德圣始，前面提到的《风中绯樱》历史系列剧就已经诉诸于对赛德克族人精神内在的挖掘，该剧认为雾社事件并非简单的反抗殖民压迫，内在蕴含着独特的原住民生存信仰和族群美学。^[6]

三、二元框架再现与主体的缺席

据介绍，魏德圣为拍摄《赛德克·巴莱》已经筹划了近十年的时间，而在拍摄过程中更是四处举债，勉力维持。因此，就导演魏德圣本人而言，其拍摄《赛德克·巴莱》的动机可以说是纯洁的，就是要还历史以本来的面目。但是同样不可否认的是，电影的叙述框架又显然是和当下台湾社会的族群意识分不开的。这一点，魏德圣同样也并不讳言，他自称是“电影风格上的实用主义者”。

我们知道，民进党在台湾社会一直刻意挑动族群意识，尤其是南部本省籍人士的族群意识以及台南的地方意识，将此作为选举和执政的策略。而事实上，“无论在说词上是如何地正当，但却始终隐含着以闽南或福佬语系族群为主体的宰制意识，是以强势族群的力量来达到压迫少数民族的目的”。^[7]所以，台湾社会在历经政党轮替之后，族群之间的关系更加复杂，有关的族群记忆也变得扑朔迷离。

如前所述，《赛德克·巴莱》显然试图要重构族群记忆，即通过对赛德克族无法出草猎首、无法黥面所造成的精神世界的空虚与失落“同情之理解”，通过对他们追寻彼岸世界的肯定，实现脱离了政治的族群记忆。问题是，这样做的结果，又岂非是一种“再政治化”或“泛政治化”？

更要进一步指出的是，《赛德克·巴莱》采取“两种信仰的冲突”这样的叙述框架，以文明与野蛮的对立展开（当然，魏德圣对“野蛮”的界定显然不是贬抑的，甚至在刻意地淡化杀戮，突出其纯粹

的一面),其所构建的族群记忆依然是一种二元对立的框架。诚如电影中一句标示性的台词所宣告的,“如果文明是要我们卑躬屈膝,我就要让你们看到野蛮的骄傲。”不过,魏德圣的杰出之处在于,没有对二元的任何一方表达出显性评判,相反倒是以悲悯的情怀、悲剧的形态向我们展示了冲突,也以此避免了叙述上的“一边倒”,向着他说的“历史的和解”迈进。这就显示了迈克尔·费希尔所说的,“族群归属是重新发明和重新阐释的某种东西,……对族群身份感的追寻和斗争是一个对伦理的、朝向未来的图景的发明和发现”。^[8]

我在这里不是要评判或拒绝这样一种二元对立框架的处理模式,只是想提出:除此之外,有没有另一种可能?在这样一个问题下面,另一个问题就随之而来:在《赛德克·巴莱》这部电影中,本应作为主体的赛德克人在哪里?他们自己又是如何看待自身的历史的?

尽管导演魏德圣表示曾经走访过赛德克族后人,尤其是对电影里面一个话题人物铁木·瓦力斯的处理更是采取了颠覆以往的方式。可是,整个电影的叙述依然还是在魏德圣本人的操控下(他同时也是剧本创作者),这一点完全不同于《风中緋樱》,后者完全建立在对雾社事件幸存者后人深入了解的基础上,采取影视史学和口述历史结合的方式来呈现。换句话说,且不看电影《赛德克·巴莱》的叙述多大程度上契合了赛德克族人自身的原始记忆,仅是赛德克人的叙述缺席已然是一种缺憾。而恰恰是这一点上,我们又印证了此前作出的判断:这部电影是在试图重构一个族群的记忆,而这种重构的努力又演变为一种“再政治化”或“泛政治化”的过程!

要之,本文并非要否定魏德圣重构族群记忆的努力,而是试图通过上述的分析,既让我们看到这种努力的执行指向和深层关联,又指出整个过程中作为主体的赛德克人的缺席。在做过这样的分析之后,一个结论或已水到渠成:《赛德克·巴莱》虽然号称是台湾第一部史诗电影,但从根本意义上,一种无法完全摆脱的政治考量潜隐其中,一种取悦市场的商业导向明乎其外,它终究是《海角七号》导演拍摄的电影。

参考文献:

- [1] 保罗·康纳顿. 社会如何记忆 [M]. 纳日碧力戈译. 上海: 上海人民出版社, 2000: 10.
- [2] 王甫昌. 当代台湾的族群想象 [M]. 台北: 台湾群学出版有限公司, 2003: 10.
- [3] 陈其南. 台湾本土意识的形成及其含义 [A]. 黄康显. 近代台湾的社会发展与民族意识 [C]. 香港: 香港中华书局, 1987: 92.
- [4] 阿诺德·汤因比. 历史研究 [M]. 刘北成, 郭小凌译. 上海: 上海世纪出版集团, 2005: 9.
- [5] 魏德圣, 王华震. 用电影直视历史 [J]. 收获, 2012 (3).
- [6] 陈美霞. 雾社事件: 悲剧英雄的悲怆史诗——评台湾原住民历史剧《风中緋樱》[J]. 艺苑, 2012 (1): 69.
- [7] 沈慧平. 当代台湾的族群想象与族群意识 [J]. 贵州民族研究, 2010 (1): 30.
- [8] 迈克尔·费希尔. 族群与关于记忆的后现代艺术 [A]. 詹姆斯·克利福德, 乔治·马库斯. 写文化——民族志的诗学和政治学 [C]. 北京: 商务印书馆, 2008: 241.