

魏德圣：台湾电影的新态度

黄钟军

摘要：作为台湾新生代导演的领袖人物，魏德圣以自己的两部影片彰显出了其明显的艺术个性和作者倾向。文章基于巴赞的作者理论，试图从城市与乡村、文明与野蛮、亲日与仇日等三个面向去研究魏德圣透过影片所表达出来的立场与态度，认为魏德圣在创作时不会用简单的二元思维去看待一些复杂的价值问题，反而能够站在一个更高层面去理性思考、分析，从而表现出对城乡、族群以及民族矛盾等新问题的新态度。

关键词：魏德圣；台湾电影；原住民

作者简介：黄钟军，男，讲师，电影学博士，传播学博士后。（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

文献标志码：A

文章编号：1008-6552 (2013) 03-0079-05

在今天的台湾影坛，魏德圣成为一个被标签化的导演。这不仅因为他创造了台湾电影史上的票房纪录，而且他还成为一个在商业环境中坚守台湾在地意识精神的代表性人物，甚至扮演着引领台湾电影走出困境的新一代领袖。而事实上，到目前为止，魏德圣只拍摄了两部电影，但是这两部影片却在台湾创下了票房奇迹。在收获较大商业回报的同时，《海角七号》还获得第45届台湾电影金马奖年度台湾杰出电影、观众票选最佳影片奖。《赛德克·巴莱》也获得第48届金马奖最佳影片、观众票选最佳影片奖等。可以说，魏德圣打破台湾观众多年不看本土电影的魔咒，开启了台湾电影的“后海角时代”，透视出台湾电影未来的曙光。

在本文中，我们将采用作者论的理论以魏德圣的两部作品作为文本来研究其导演倾向以及创作态度。在电影批评理论中，作者研究算是历史比较“悠久”的一种。1957年，安德烈·巴赞在《作者策略》一文中将作者论总结为一种分析方法，“选择艺术创造中的个人因素作为参考标准，然后假定它是一以贯之的，甚至设想它从一部作品到另一部的发展过程。”^[1]在这篇具有里程碑式的文章中，巴赞提示我们警惕任何美学上的“个人崇拜”，因为这可能将喜爱的导演树立成绝无错误的大师。巴赞也认为，作者论必须通过技术、历史和社会等其他方式加以完善。他指出，伟大的电影源自天才和历史机遇的偶然会合。此后，耶鲁大学的达德利·安德鲁教授也在其《对今天未被认可的作者论的思考》一文中强调了巴赞对电影天生的不纯性的洞察，认为巴赞更愿意将作者与某种类型或者民族倾向或者社会运动联系起来，作者在文化生态中发挥了最显著的功能。基于巴赞的作者理论，我们会发现，作为台湾电影的创作者，魏德圣到目前为止即便只有两部作品问世，他仍然呈现出一位自觉的电影作者的创作倾向，在面对一些极易陷入二元简单对立的议题上表现出了自己的态度与立场。

一、城市与乡村的二元思考

新世纪以来，现代化成为当今世界不可阻挡的浪潮，工业主义渗透到了经济、政治、文化、思想等各个领域当中，并引起了整个世界社会组织与社会行为的深刻变革。自20世纪50年代以来，经过几十年的发展，台湾实现了经济与社会的现代化，经济的现代化成为当代台湾政治转型的根本动力，自90年代以来，台湾成功地实现了从威权政治制度向民主政治制度的转型，现代民主政治制度得以建立和

顺利运行。同时“经济现代化的意义不仅在于改变了传统的生产方式，从根本上促进了传统农业社会的瓦解，导致台湾转变成一个现代工业化都市社会。”^[2]在这个时期，台湾社会结构也发生了较大的变化，尤其是城乡社会的差异依然存在，并随着都市化的进程加剧，越来越多的人从乡村来到都市，《海角七号》里，阿嘉的继父对就对此现象表示痛心：“恒春的海很美，为什么留不住这些年轻人”、“我真想一把火把整个恒春烧掉，然后让他们都回来建设”。这是世界性的时代命题，在这样的命题前，艺术如何去表现，深刻地反映了艺术家们的思考深度以及价值取向。在这当中，魏德圣表现出了其思考的辩证性，对整个社会追求经济发展表示了客观冷静地旁观，并对传统文明进行了重新回望与追溯，在作品中涉及到都市人尤其是青年人回到故乡并追寻传统文化的脉络，对现代人的生存进行了再度思考。在全球化的今天，在喧闹繁荣的现代化社会里，其作品不随波逐流，表现台湾这块土地与生活之上的人的关系、思索现代都市与故乡之间的关系以及传统的农耕文明与现代都市文明之间的关系文，其思考的脉络与角度有些甚至是与社会潮流逆向行驶，体现出较强的人文性。

《海角七号》影片一开始，南部来的年轻人阿嘉在台北一角大吼“我操你妈的台北”，然后砸碎自己的吉他，骑着摩托车从台北回到南部的恒春小镇。电影从头至尾隐去都市的场景，但是都市给南部来的年轻人带来的伤害却显而易见。这是新时代的年轻人在都市里的处境描摹，与阿远（《恋恋风尘》）所经历的一样，都市是令人受伤、找不到自我的地方。不同的是，阿远选择默默地回到故乡，而阿嘉能够在临走时对都市这个“庞然怪兽”咆哮一声，这里面固然有个体性格之间的差异，同样也有时代的变迁带来个人如何重新衡量在社会中存在的价值的不同。与阿远们生活的时空同样有着很大的差距，阿嘉回到故乡恒春小镇，在乡土社会传统日益式微、下一代人不愿留守故乡的今天，也主要以发展观光旅游为主要产业。这个台湾南部的海边古镇与台湾乡村一样，同样面对着多元复杂因而难免冲突的新旧价值对立，以及本土与外来资本权力失衡的问题。电影的故事背后似乎也包含着一些比较大的讯息，如阿嘉的继父主席代表提到：为什么外地人来恒春经营观光事业，但是本地的年轻人却要出去外面当人家的伙计？导演魏德圣在接受访问时 also 说道：“这是台湾很普遍的现象：孩子长大就要到城市里去参加那个混战，不管成功失败都在外面，完全失败的人才会回家，甚至失意酗酒。我一直在思考是什么原因，造成一个有山有海、那么漂亮的聚落和环境变成这样？”^[3]因此，在作品中，导演为了表达这种“在地”的美丽与忧伤，采用了亮丽的影调、轻快的节奏、流畅的镜语将观众带入到一个由蓝天白云、阳光碧海以及生动的乡情、亲情、爱情所筑构的恒春。同时，在男女主角追寻自我与爱情的主轴故事背后，恒春小镇上的乡土人物（如弹月琴的老头茂伯）个个头角峥嵘，争先恐后却又井然有序地穿插出场，自然地呈现出南部小镇的乡土民情风味。所以说，这样的山水故乡，这样的民情风味，如同九份之于阿远一样，使得阿嘉开始忘却都市的繁荣以及所带来的失意，成为救赎灵魂的原乡。同样，也使得观众尤其是台湾观众开始思考在全球化、都市化的今天，个人与故乡之间的关系，电影也如学者所言，“魏德圣对于落实在地文化的坚持，对于片中对草根人物真诚不剥削的刻画态度，与1980年代初期侯孝贤身兼编导的城乡写实言情三部曲《就是溜溜的她》、《风儿踢踏彩》、《在那河畔青草青》互通声气……正如侯孝贤当年走出三厅电影的刻板公式，以超越类型片的细微敏感，活泼地捕捉当代台湾城乡生活，为‘全球情感，在地特色’的商业电影做出最精彩的示范，如今相隔四分之一世纪，魏德圣再度踏上这条轨道……怎能不叫人兴奋？”^[4]

《海角七号》因着天时、地利、人和的意外成功，为台湾电影人注入一剂兴奋剂，并带动台湾电影的新一波热潮。而《海角七号》在台湾所掀起的关于台湾本土情怀的历史和在地文化的相关论述，在“后海角时代”逐步演变成一股透过影像创作论述台湾海岛性格的过去、现在与未来的趋势。《艋舺》、《鸡排英雄》、《当爱来的时候》、《第四张画》、《不能没有你》、《父后七日》等作品都显示了对台湾过往与当下的深沉思索。通过以上论述，从五、六十年代一直到新世纪的今天，我们会看到，台湾电影

里的乡村形象一直以来就是田园牧歌般的理想生活，并且出现了对台湾乡村/农民的单一赞美，田园理想成为一种有意识的追寻，乡村扮演了人间乐土、救赎疗伤、精神原乡等多重角色。深怀田园理想的知识分子（电影人、文明人）通过这种理想化倾向的表达，完成一种乡村理想化的建构，呈现出一个令人向往的美好的乡村形象。

当然，魏德圣对城市的批判与乡村的歌咏并未完全将乡村当成一个逃避的世外桃源，它同样理智地对当下的台湾现状表示了思索与隐忧。当阿嘉将吉他潇洒地在台北都市摔碎后，骑着摩托车回到了南部恒春的老家，家乡是否就是他日后的久居之地？在现代化的侵蚀下，恒春已经变得陌生不堪，连他的继父都对此表示痛心。经受过现代化洗礼的阿嘉已经不能够很好地融入到当地的生活，以至于长时间他都闷闷不乐，不愿与人说话，“回家”此时已经等同于一种没有出息的、失败的选择。这不由让观众思索：为什么在后现代的语境中，回到故乡会被视为一种失败？阿嘉最后因为参加演出、收获爱情而重新振作时，他是否就会从此甘于这种失败而留守故乡？当他在海滩对着友子说“留下来，或者我跟你走”时，观众又不免发现，他对恒春、对故乡的认同是脆弱不堪的，他随时都可能因为爱情或别的原因而成为故乡的背叛者。在现代化的时代里，乡土文明经过现代性的洗礼之后，是“不可能再回去了”，因此，“我是谁？”“我的家在哪儿”困扰着每一个在城乡来回往复的人，《海角七号》里提供了一种逃避式的回归，但却不是真正意义上的解决之道。

二、文明与野蛮的相互对望

2009年，在《海角七号》制造票房奇迹之后，魏德圣开拍《赛德克·巴莱》这部筹划多年的影片。早在2000年，该剧本就获得台湾新闻局的“优良电影剧本奖”，但是只有《海角七号》的成功，才让魏德圣可以开拍这部投资过大的史诗性电影。《赛德克·巴莱》取材于台湾日据时代的“雾社事件”^①，是一部具有历史野心之作。从浅层意义上看，这部电影与大陆不胜枚举的“抗日”电影如出一辙，都具有“抗日反战”的显性主题。也似乎正是因为如此，它才能跨越海峡在大陆上映，并被更广阔的大陆观众接受并激发人们的情感认同。

但是与大陆的“抗日”影片不同的是，魏德圣并未落入一味强调民族精神和抗日英勇的庸常叙事和道德窠臼里，反而以一种更广阔的视野和格局来将事件定焦在对人和族群的关注上。“卡梅隆在《阿凡达》中对现代文明的批判反思，是以地球文明与潘多拉星球原始文化的对比来体现的；罗琳对现代文明的反思是通过现实的商业社会（以哈利·波特的姨夫格里一家为代表）与虚构的原始魔法世界（以霍格沃茨魔法学校为代表）的对比来完成的。魏德圣的不同之处在于，他不是通过文学虚构，而是采用民族志调研的方式，以细节上的真实去再现一个失落不久的原住民世界，特别是他们的精神世界。在《赛德克·巴莱》中，与以日本殖民者为代表的“文明”世界对立的，是台湾岛上真实存在的一个原住民族群。”^[5]的确，《赛德克·巴莱》从表层来看，的确是讲述台湾原住民族群英勇抗日的故事，但是更深层的却是将影片的主题定焦在台湾赛德克原住民对“彩虹”崇拜的“野蛮”与日本对“太阳”崇拜的“文明”的文明对峙上。魏德圣自己也坦言：“一个信仰彩虹的族群，跟一个信仰太阳的族群，他们在台湾的山区里面相遇了，他们为了彼此的信仰而战”，“我希望用更大的视角来看待这个问题”^[6]。正因为如此，魏德圣导演采用了更加丰富复杂的线索讲述了这个历史上曾经发生过的事件，并

① 雾社事件：1930年10月27日，台湾发生赛德克族人反抗日本殖民统治的雾社事件。在这一天，台湾神社大祭典，雾社地方举行一年一度的盛大运动会。赛德克族人在莫那·鲁道的带领下起义，他们冲进会场，发动总攻击，杀死日本人134名。事发后，日本殖民者出动军队、使用飞机、大炮、毒气弹等武器镇压。虽然这次的革命行动未能取得全功，但其民族气节之昂扬、行动牺牲之壮烈，成为台湾民族抗争史上的重要事件，《青山碧血》、《雾社风云》等影片也根据此次事件改编而成。

采用了“信仰”的切入角度。《塞德克·巴莱》台湾版本分为上下两集，其中，上集以象征日本的《太阳旗》为名，从1895年日军占领台湾开始讲起，直至1930年“雾社事件”的爆发，并酝酿着眼于雾社公学校事件爆发前后的描述，而下集则以象征台湾塞德克族的《彩虹桥》为名，进一步描述日军大队兵力进犯，与莫那·鲁道带领赛德克族浴血抵抗的过程，并深入刻画原住民族人从容牺牲后，越过彩虹桥回归祖灵的故事。此种命名，寓意昭然若揭。

而为了更加集中地解读“文明”与“野蛮”这两种异质文化的复杂性，魏德圣还特意设置了两个深受日本文明/文化同化的警察花岗一郎和花岗二郎兄弟，以他们俩的身份矛盾困惑来看待文明与野蛮这二者之间的关系。一郎、二郎兄弟二人为塞德克族人，在他们的身上流淌着台湾原住民族人的血液，也深知祖灵与信仰对于他们的重要性。但是他们俩与其他族人不同的是，他们在日据时代接受了日本文化和教育，深感日本工业文明的强大。正是文明和野蛮这两种对峙的异质文化如此集中又分裂地蕴藏在他们的身上和灵魂中，使得他们活得困惑与痛苦，就像一郎所言：“我们两个不想做野蛮人了，但不管怎样努力装扮，也改变不了这张不被文明认同的脸”。以至于他在临死前还发出疑问：“二郎，我们到底应该是日本天皇的子民还是塞德克祖灵的后代？”可以说，这两个人物是魏德圣在这部电影的神来之笔，他们同样也表达了魏德圣自己的视野和思考。他们放弃靠狩猎为生的野蛮生存方式，选择认同和接受现代的工业文明，在他们眼里，日本的商店、医院、邮局、学校都是文明的象征和产物，当他用这些来劝阻莫那鲁道停止起义时，却遭到了首领的反对：“邮局、商店、学校，什么时候让族人的生活变得更好过？反倒让他们感觉到自己有多贫穷了！”因为在赛德克人的眼里，拥有自己的纹面、保护自己的猎场和部落不被侵犯才是自己的文明。因此，在两种不同的文化和信仰中，文明和野蛮就是两种可以相互替换的词汇，此之文明，彼之野蛮，反过来亦然。所以，当一郎与二郎在面对雾社事件的爆发时，他们既无法像塞德克族人那样用弯刀血刃日本人去祭奠祖灵，也不能协助日本人来反击自己的族人，他们只能穿着和服，手握弯刀——分别象征日本文明和塞德克文明的意象符号，与塞德克族群的妇孺们一起了断自己的生命以完成这种灵魂纠结、挣扎的煎熬和痛苦，正如二郎回答一郎一样：“切开矛盾的肝肠，哪里也别去了，做个自在的灵魂。”

魏德圣的高明之处就在于他绝不是简单地将所谓的文明和野蛮二元对立化，反而站在更广阔的视角将这二者的对立升华为信仰的对立，并能够让这二者放置不同的角度来予以观照，从而给观众带来更深层次的思索。“影片因对日本殖民者、塞德克人、被日本文明同化的塞德克人三方文化与信仰冲突的切入，决定了将《塞德克·巴莱》这部影片定位于‘抗日’影片绝对是肤浅的，‘信仰’才是魏德圣的真正落脚点。”^[7]

三、亲日与仇日的态度之外

在中国近代史上，中华民族与日本的多番冲突与战争，一方面使得两国之间的民族关系变得十分敏感，另一方面，也使得抗日题材或者与日本相关为题材的影视作品层出不穷。在这些影视作品中，通常都表达着“革命”和“爱国主义”的民族诉求，而对日本“鬼子”形象的塑造也多为千人一面式的残暴与野蛮，近些年虽有陆川的《南京！南京！》这种开始出现人道主义与个体人性的电影出现，但也凤毛麟角，且未能获得观众的认可。台湾由于被日本殖民长达50年的历史，与日本之间的关系显得更为复杂和千丝万缕，而多种群体、多种信仰以及多种人格的张力在台湾现实的融合和碰撞，都使得台湾在面对与日本之间的关系上显得更为复杂与敏感。

魏德圣的两部作品都牵涉到中日关系的话题，这个敏感点使得影片不可避免地陷入观众解读最具有意识形态性的角度。《海角七号》在台湾票房上的意外成功以及民众的良好口碑，依然无法阻挡有人将其意识形态化，并撰文攻击魏德圣亲日。在电影中，60年前日籍教师与台湾女学生以及60年后台湾

男青年与日籍女模特之间这两段跨国恋情，通过七封旧日情书的缓缓展开以及阿嘉在垦丁海滩的深情告白，向观众传达了一种浪漫的、跨越国族的爱情，被认为是魏德圣向日本谄媚的表现；电影结尾处台湾女学生（梁文音饰）面对渐行渐远的日籍男教师（中孝介饰）依依不舍地告别，也被视作是魏德圣对日据时代的怀念；而现实时空里阿嘉（范逸臣饰）对友子（田中千绘饰）的告白“留下来，或者我跟你走”，更被过度解读成了明显的政治倾向表露。即便到了《赛德克·巴莱》这样一部明显带有抗日显性主题的电影，魏德圣仍然被更多人攻击为拍了一部“伪史诗性电影”，不仅弱化了台湾汉人的抗日运动，更淡化了雾社事件中台湾原住民反抗殖民统治的意义。

面对这种质疑和批评，魏德圣表达了自己的态度和反思：“历史的伤害已经造成了，我们能不能从更包容的角度去看待它？能不能从伤害里面去找到养分，而不能一直活在仇恨跟遗憾里面？和解的目的不是去原谅日本，而是走出自己的骄傲，走一个自己的身形出来。”^[6]

的确，《海角七号》里头的中日跨国恋情的写作，实际上仍然是讲述历史大环境下个体小人物无力抗争的宿命的故事，其悲剧性的主题如同《滚滚红尘》、《暗恋桃花源》等作品一样，60年后已白发苍苍的孤独友子，一生的命运与沈韶华（《滚滚红尘》）、云之凡（《暗恋桃花源》）一般，被历史大环境的车轮碾过，然后留下无法修复的伤疤。而在《赛德克·巴莱》里，魏德圣也表现出了一个现代人眼光去审视历史问题的视野，当日本的工业文明与赛德克族的野蛮冲突碰撞时，魏德圣展现出逾越一切的精神力量，用惊心动魄的场景和悲壮的结局不仅提醒人们铭记历史，更唤醒人们去坚持信仰，在心中架起那中断许久的彩虹桥。“《赛德克·巴莱》我真正要化解的并不是原住民跟日本人之间的关系，那只是历史背景，我真正要化解的是原住民部落跟部落之间的关系。”^[8]

四、结 语

单就两部已经拍竣的影片对一位年轻且正处在创作旺盛期的导演进行风格的研究来说是不严谨的，且这两部作品本身就存在着巨大的风格差异。但对于魏德圣来说，其创作倾向则具有一定的作者导演意味：坚持本土文化的在地性，但同时也能够用现代文明的眼光去审视传统文化；反思历史，但用更广阔的视野和角度去切入思考，而且更多的是站在“人”的立场去审视个体与历史、民族、时代之间的关系。尤其是在台湾电影创作日趋商业化的大环境下，在两岸三地电影大融合背景下，魏德圣对自己创作个性的坚持以及作品在城市与乡村、文明与野蛮、亲日与仇日等容易陷入二元对立的议题时所表现出的立场、态度以及深沉、理智的思索，则带有巴赞所言的作者导演的倾向，而这也才是魏德圣能够成为新时代台湾电影领袖的最根本原因。

参考文献：

- [1] 安德烈·巴赞. 作者策略[A]. 吉姆希里尔. 电影手册:1950年代:新现实主义,好莱坞,新浪潮[C]. 美国:哈佛大学出版社,1985.
- [2] 李振广. 当代台湾政治文化转型探源[M]. 北京:中国经济出版社,2010:215.
- [3] 黄怡玫,曾芷筠. 不曾遗落的梦[M]. 台北:书林出版有限公司,2010:98.
- [4] 郑秉泓. 台湾电影爱与死[M]. 台北:书林出版有限公司,2010:24.
- [5] 方南菲. 国人谁识赛德克——叶舒宪谈《赛德克·巴莱》[N]. 中华读书报,2012-07-25(5).
- [6] 韩福东. 我为什么要亲日仇日——专访《赛德克·巴莱》的导演[J], 南风窗,2012(10):88.
- [7] 张之薇. 信仰的切入——魏德圣与“赛德克·巴莱”的灵魂对话[J]. 艺术评论,2012(6):84.
- [8] 吴冠平. 骄傲的赛德克·巴莱——魏德圣访谈[J]. 电影艺术,2012(3):54.