

並非簡單的文明與野蠻之對立

《賽德克·巴萊》裡的歷史再現與認同政治^{*}

劉亮雅^{**}

摘要

本文將探討電影《賽德克·巴萊》裡的歷史再現與認同政治。我認為電影對霧社事件的歷史再現和電影裡的認同政治相互纏繞，試圖拆解事件之內及其外文明與野蠻的對立。電影的歷史再現涉及了它所採取的手法和對事件的詮釋，而後者又蘊含了認同政治，包含賽德克族的自我認同或分裂認同、及其與電影隱含的台灣意識之關係。第一部分我先概述過去對霧社事件的呈現，《賽德克·巴萊》貼近賽德克族觀點如何可能，第二部分討論片中的歷史再現，聚焦於太陽旗與彩虹橋兩組文化符碼的對位(contrapuntal)呈現。第三部分探討電影裡如何透過描寫認同政治與生死掙扎的關係，拆解野蠻與文明的對壘。結論則探討電影的環保意識和當代意義。

關鍵詞：《賽德克·巴萊》，歷史再現，認同政治

* 本文104年10月26日收件；105年7月7日審查通過。

** 國立臺灣大學外國語文學系暨臺灣文學研究所特聘教授。
中外文學・第45卷・第3期・2016年9月・頁15-48。

Historical Representation and Identity Politics in *Seediq Bale*

Against a Simple Dichotomy between Civilization and Barbarism

Liang-ya Liou*

Abstract

This article examines historical representation and identity politics in Wei Te-sheng's film *Seediq Bale*. I argue that the movie's historical representation of the Musha Incident is interwoven with its identity politics to deconstruct the dichotomy between civilization and barbarism both in and beyond the Incident. Whereas the historical representation has to do with its use of film genres and interpretation of the Incident, the latter entails identity politics, particularly regarding its portrayal of the Seediq tribesmen's self-identity or split identity as well as their relationship with the film's implicit Taiwanese consciousness. The first section traces the historical, literary, and filmic representations of the Musha Incident in the past, which make it possible for the film to adopt a view closer to those of the Seediq tribespeople. The second section discusses the film's historical representation by focusing on the contrapuntal relationship between the two sets of cultural signifiers surrounding the Sun flag and the Rainbow Bridge. The third section deals with how the film debunks the dichotomy between civilization and barbarism by its depiction of the relationship between identity politics and the Seediq tribespeople's struggle between life and death. The conclusion addresses the film's portrayal of Seediq community's environmental consciousness and the contemporary significance of the Incident the film brings into focus.

Keywords: *Seediq Bale*, historical representation, identity politics

* Distinguished Professor with a joint appointment in Foreign Languages and Literatures and Taiwan Literature, National Taiwan University

並非簡單的文明與野蠻之對立

《賽德克·巴萊》裡的歷史再現與認同政治^{*}

劉亮雅

魏德聖2011年的電影《賽德克·巴萊》贏得第48屆金馬獎最佳影片，創造了前所未見的風潮、現象。根據2015年底《自由時報電子報》鄒念祖的報導，上集《太陽旗》賣了4.72億，是台灣電影史上第二賣座國產片（鄒念祖2015）。2012年魏德聖受訪時則說，上集賣了4.3億，下集《彩虹橋》賣了3.8億，總共8.1億（項貽斐2012: 85）。魏德聖個人的電影企圖心和對台灣歷史記憶的關注，乃是驅動此現象的最大動力。在《賽德克·巴萊》之前，魏德聖就以《海角七號》（2008）異軍突起，為當時遇到瓶頸、失去觀眾支持的台灣電影，注入強心針。再以《海角七號》的票房獲利為基礎，史無前例地大手筆集資七億拍攝「台灣史詩英雄鉅片」《賽德克·巴萊》。然而從魏德聖的角度，《海角七號》其實是因《賽德克·巴萊》而生。早在1997年他就想拍《賽德克·巴萊》，曾推出五分鐘試拍片籌資，卻沒有成功，轉而藉《海角七號》籌資（周婉窈2010: 11-12）。

魏德聖在拍攝《賽德克·巴萊》期間受訪時指出，他對歷史電影情有獨鍾，因為「可以拍很多不同年代所產生的時代意義和觀念」（張靚蓓

* 本文為科技部專題計畫「重新記憶日治時期：以幾篇後解嚴小說中的反記憶、認同與混雜為例」（編號MOST 102-2410-H-002-148-MY3）成果之一，感謝韓震緯、游雁茹兩位助理幫忙蒐集資料。也感謝《中外文學》兩位匿名審查者的寶貴意見。本文部分初稿曾宣讀於2016年6月29日在韓國濟州大學舉行的「戰後東亞文學與文化研究」國際學術研討會。該會議由韓國濟州大學中文系與台灣大學台文所合辦、臺灣師範大學台文系協辦。

2009: 39)。他認為台灣四百年歷史發展出三大文化：「原住民文化、漢人移民文化、外來殖民文化」，然而由於欠缺對彼此的了解，台灣的多元文化很容易產生質變，變成只有妥協與同情的爛泥巴。在他看來，唯有了解不同族群的歷史，才可能放下仇恨，產生真正的尊重（張靚蓓 2009: 40）。他的歷史電影試圖促進族群之間的相互了解，化解仇恨。以《海角七號》引發的景點朝聖風潮為例，他認為，透過電影影音畫面述說歷史故事很有力量：「當你了解這塊土地的祖先曾經做過些什麼，當你站在這塊土地上，當你遇見的人正是那個民族的後代，你會對他產生真正的尊重！」¹而自己的後代知道自己的祖先曾經發生過這些事情，他們也會真正的驕傲。我有什麼，我發生過什麼，我很驕傲我的祖先們做過些什麼！」（張靚蓓 2009: 40）。藉此他暗示，在台灣，殖民文化常常變成強勢文化，讓弱勢族群的歷史文化被外來殖民者排除、無法發聲，乃至於後代也可能逐漸失去自我認同，而他的電影則是一種歷史想像的介入，改變這種強弱不對等關係。

《賽德克·巴萊》引發眾多討論，包括 2011 年《聯合文學》第 27 卷 11 期與《鹽分地帶文學》36 期的專輯、文化研究學會與《共誌》、媒體改造學會合辦的原住民觀點文化批判論壇、¹學術論文、網路部落格等等，從文學學者、影評人、歷史學者、人類學學者、賽德克族、其他原住民乃至於一般觀眾等不同角度，讓討論《賽德克·巴萊》成為全民運動，並引發追索霧社事件真相的熱潮。然而評論褒貶互見。正面的看法包括史詩般地呈現原住民反抗、重現台灣歷史、重啟對原住民歷史文化的興趣；負面的看法包括曲解簡化霧社事件歷史、歷史錯誤、刻板印象、漢人觀點、英雄主義、男性中心等等。在《賽德克·巴萊》電影團隊中負責將劇本翻譯為賽德克語、並擔任電影族語指導老師的賽德克族德克達

1 此一論壇後來文字稿刊於《文化研究月報》。汪明輝主持、陳張培倫、蔡志偉、娃丹、理新、哈魯蔚與談，〈《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 (2012): 106-51。

雅群郭明正(Dakis Pawan)，特別強調電影並非歷史，並接連出版了《真相·巴萊》(2011)、《又見真相》(2012)兩書，試圖透過訪談倖存者和歷史研究，呈現賽德克族人對霧社事件的觀點以及賽德克族的歷史、文化、語言。

《賽德克·巴萊》確實難以完全擺脫漢人觀點。魏德聖看了邱若龍的漫畫，引發拍片念頭。如同許多國外真人實事電影，為了加強戲劇效果，魏德聖對於歷史事實也有所改編。² 郭明正因此批評他違反史實，例如莫那魯道並未參與人止關之役和姊妹原事件，莫那魯道不可能像電影裡那樣違反賽德克族倫理，威脅道澤群鐵木·瓦力斯不讓他長大；郭明正對於事件中是否有「少年隊」，也持保留態度(2011: 87, 170)。³ 莫那魯道家族後代蔡志偉認為電影仍有侷限，例如無法呈現事件之前與之後發生的事，也可能造成刻板印象，例如讓人誤以為霧社事件是莫那魯道獨力完成，而呈現事件中青少年對老弱婦孺出草也很有爭議，按照賽德克族過去的Gaya(祖律)不可能有這種行為(汪明輝2012: 129-31)。周婉窈也批評電影將光環聚焦於莫那魯道，霧社事件其實有許許多多英雄(2011: 4-5)。而魏德聖由於語言障礙，只能以漢語模擬賽德克族的精神世界。郭明正幫魏德聖將劇本翻譯為賽德克族語時發現，像「血祭祖靈」、「雷光削巨石」概念都並非來自賽德克族，很難精準譯成賽德克語(郭明正2011: 83)。然而，魏德聖能克服種種困難、完成這部大作，上述這些問題或許只是瑕疵。畢竟，在拍片過程中除了遭遇資金不足、語言障礙，最大的挑戰卻是許多事件當事人或死或逃，留下難解的謎團，

2 例如2014年以黑人民權運動領袖金恩博士為主角的美國電影《築夢大道》(*Selma*)，描寫金恩博士為了推動黑人投票權，而在種族隔離與歧視依然十分嚴重的阿拉巴馬州賽爾瑪市，帶領群眾進行非暴力遊行抗爭，而同時與詹森總統談判。這部電影在史實方面遭到兩項主要批評：一是遺漏了參與賽爾瑪市非暴力遊行抗爭的一些人物，二是扭曲了詹森總統與金恩博士的關係，把詹森總統刻畫成勉強支持民權法案，批評者認為詹森總統其實很支持，參見Joseph 2015；Tumulty 2014。

3 《真相·巴萊》第五章甚至將劇本內容與族老說法加以比對參照(郭明正2011: 149-75)。

而賽德克族內部對霧社事件也看法紛歧。由於電影改編自歷史事件，涉及真實人物的歷史評價，對於他們的後代來說茲事體大，難以面面俱到。郭明正坦承族群內部有抗日和親日兩派，對於莫那魯道是英雄抑或罪人看法不一（郭明正 2011: 21），⁴ 對於道澤群和德克達雅群的關係也沒有共識（2011: 104, 103, 222）。⁵ 郭明正不認為道澤群就是「親日」，但他卻不否認道澤群執行了二次霧社事件（2011: 222）。⁶ 他將之歸咎於「以番治番」策略，認為「味方蕃」與「反抗蕃」是分化手段，霧社事件中的「反抗蕃」德克達雅群也曾在 1920 年的紗拉茂事件中成為「味方蕃」，襲擊泰雅族（2011: 237；2012: 204-06）。

霧社事件需要被放在日本政府「理蕃」政策的背景下。對日本人而言，「蕃」乃是尚未文明化的台灣原住民，也就是仍保有其社會與文化自主性的原住民。在日本統治之前，平埔族曾被荷蘭、西班牙、鄭氏王朝或清朝統治，受到多重殖民。然而住在高山或蘭嶼的原住民卻因為其與世隔絕的地理優勢，仍維持各自自治與自主狀態。清代在 1874 年日軍侵台、攻入牡丹社事件後，才將「番地」劃入行政管轄，但並未實際治理。沈葆楨、劉銘傳曾推動「開山撫番」政策，殺害不少原住民，並設立「撫墾局」，試圖教化「生番」為「熟番」，但成功的例子很少。日本人為了農林礦產資源，不但承繼了清代的「蕃政」，且首度將山林納入了整體規劃（藤井志津枝 1997: 30, 32）。藤井志津枝認為，山地的農林礦產乃是日本人取得台灣的最大目的（1997: 6），由於原住民盤據山地，於是日本人由

4 但認為莫那魯道是罪人的聲音都不是來自清流部落（亦即抗暴者的遺族）（郭明正 2012: 259）。

5 賽德克族有德克達雅群（Tgdaya，或譯為德固達雅群）、道澤群（Toda，或譯為都達群）、托洛庫群（Truku，或譯為德路固群）三群。霧社事件起事者為德克達雅群之中的六社。日方後來以利誘和挑撥方式讓道澤群和托洛庫群加入「味方蕃」襲擊隊，但這兩群人未必全都支持此行動。日方後來又唆使道澤群在倖存者被拘留於收容所期間，對之屠殺，是為二次霧社事件。

6 道澤群娃丹在《賽德克·巴萊》所說／沒說的台灣原住民：原住民觀點論壇裡表示，道澤群並非全數成為「味方蕃」，沒參加的後來卻被迫概括承受，背負親日的惡名，並不公平（汪明輝 2012: 110）。

籠絡原住民到進而對之壓制。第五任總督佐久間左馬太1910年開始的五年「理蕃」計畫帶來劇變，⁷ 期間有無數場原住民為了求生存而反抗的戰役，而1930年發生的霧社事件則是「理蕃」後續引發的反抗。

《賽德克·巴萊》是魏德聖對於霧社事件的詮釋；儘管改編有違反史實之處，大致仍努力貼近賽德克族觀點。此一觀點的出現有其文化生產的條件。如果沒有八〇年代以來台灣意識的升高、全球原住民運動的風潮、台灣原住民運動所帶來的正名運動、以及民間人士鄧相揚、邱若龍、舞鶴、姑目·答芭絲(Kumu Tapas)、郭明正、邱建堂(Takun Walis)與學者周婉窈等人的努力，我們很難想像賽德克族觀點能夠浮現。本文將探討電影《賽德克·巴萊》裡的歷史再現與認同政治。我認為電影對霧社事件的歷史再現和電影裡的認同政治相互纏繞，試圖拆解事件之內以及之外文明與野蠻的對立。電影的歷史再現涉及了它所採取的手法和對事件的詮釋，而後者又蘊含了認同政治，包含賽德克族的自我認同或分裂認同、及其與電影隱含的台灣意識之關係。第一部分我先概述過去對霧社事件的呈現，《賽德克·巴萊》貼近賽德克族觀點如何可能，第二部分討論片中的歷史再現，聚焦於太陽旗與彩虹橋兩組文化符碼的對位(contrapuntal)呈現。第三部分探討電影裡如何透過描寫認同政治與生死掙扎，拆解野蠻與文明的對壘。結論則探討電影的環保意識和當代意義。

一、霧社事件的賽德克族觀點

郭明正與莫那魯道家族後代蔡志偉，都肯定《賽德克·巴萊》重現霧社事件、造成風潮，有助於賽德克族觀點的出現。⁸ 在台灣，賽德克

7 藤井志津枝指出，佐久間總督的五年「理蕃」計畫先後有兩次。第一次是從1907年開始，以「甘諾」政策為手段，軟硬兼施、威脅利誘地企圖侵占原住民的土地財產，但沒有成功。第二次是從1910年開始，以軍警圍剿的五年「理蕃」計畫，則獲得成功。因此一般稱後者為佐久間總督的五年「理蕃」計畫(1997: 228)。

8 蔡志偉的曾祖父是莫那魯道的兄弟。他表示，成長過程中家族裡不討論霧社事件，看了電影之後他才從外面獲得大量訊息(汪明輝2012: 127-28)。

族觀點遲至九〇年代才逐漸出現，這其中的曲折又與台灣高山原住民屬於口述文化、兩度被殖民，失去話語權息息相關。殖民者挾著國家權力形塑歷史知識，如同法國哲學家福柯(Michel Foucault)指出，官方歷史標舉的大寫的歷史其實歷經刪除、壓抑他者的記憶，因此其真理性需要被質疑，「反記憶」(counter-memory)乃是出現在官方歷史的矛盾、縫隙和斷裂處，這些長期被忽視的記憶打破了官方歷史的宰制，揭示官方歷史的真理性及其神話性的權威有問題(1977: 139-46, 153-62)。福柯又指出，官方歷史是勝利者的歷史，唯有「反歷史」(counter-history)才能讓失敗者異質的歷史得以呈現，破解官方歷史所營造的歷史連續性(2003: 69-70)。然而相對於福佬族與客家族，台灣原住民的「反歷史」更晚出現，這又是因為原住民更弱勢，再加上擁有文字文化的族群經常貶低口述文化的族群，認為其沒有歷史，使原住民的「反歷史」遭遇更多不被重視、不被承認的困境。阿美族歷史學者Nakao Eki Pacidal指出，歷史學界研究的歷史基本上是「文字傳統的文化(cultures of literate tradition)處理過去的手法(treatment of the past)」(2012: 184)。在此前提下，她難以想像霧社事件「如何能夠被視為賽德克族的歷史，說它是將現代文明帶入賽德克社會的日本人的歷史或許還比較恰當一些」(2012: 184)。當然更諷刺的是，與霧社事件毫不相干的國民黨政府在接收台灣後，將之移花接木，套入中華民國抗日史觀，硬扯上七年之後才發生的中日戰爭，編造假歷史；一邊歌頌莫那魯道抗日，一邊嚴重歧視原住民、加深對原住民語言文化和社會制度的破壞。郭明正指出，有關對霧社事件的陳述，不外乎當時日本殖民者對賽德克族人「暴行」「剿亂」的紀錄，以及二戰後國民黨謳歌莫那魯道抗日，但從未有賽德克族人說話的餘地(郭明正2011: 22)。

霧社事件存在於賽德克族倖存者的記憶裡，⁹ 他們即是活生生的歷史；他們的歷史記憶即是「反記憶」，經過爬梳與比對驗證後，足以構成

9 倖存者人數不到三百位，大多為反抗者的遺族。

「反歷史」。然而幾近滅族的慘痛、二次霧社事件自相殘殺留下的傷痕、兩度殖民造成的語言文化斷裂的危機，以及賽德克族遲至2008年才脫離泰雅族、正名為賽德克族，在在使得傳述歷史記憶變得困難。郭明正說，被迫遷至川中島(今清流部落)的遺族，由於歷經日本人數度報復性殺害所造成的白色恐怖，即使到戰後都不敢談論霧社事件，擔心被國民黨政府告密、出賣(2011: 212, 240; 2012: 225-26)。在事件後十多年，花岡二郎的姪子、莫那魯道的堂姪就加入高砂義勇隊，赴南洋為日本帝國征戰(郭明正2012: 238-39)；相對的，五〇年代出生的郭明正則漢化、信基督教。戰後原住民在國民黨統治下，遭遇另一波的國家暴力、國語政策所帶來的箝制：年輕世代不會族語，也因為國民黨仇日而不會日語，世代的斷裂讓歷史記憶和祖律難以傳承。郭明正八〇年代才開始學習族語，卻不會日文，因此無法與受日語教育的長輩直接溝通、或閱讀有關霧社事件的日文資料。川中島一直到1972年電視誤將花岡一郎、二郎報導為兄弟，才開始談及霧社事件。郭明正直到受到漢人民間文史工作者鄧相揚的啟發，才在1991年開始向部落耆老進行訪查(郭明正2011: 32-33, 214)。¹⁰

在郭明正之前，賽德克族高愛德(Awi Hepah)和高永清(Pihu Walis)分別在1985年和1988年以霧社事件倖存者的身分出版日文回憶錄。高愛德的書譯成中文，於2000年出版。但周婉窈認為，高愛德的證詞以今日看來「很難說『是以原住民為主體』」(2010: 39)。究其因，八〇年代以前主要是日本人在研究霧社事件，訪談對象限於日語流暢的族人，而族人講述事件的對象也限於日本人，雙方的認知框架以日本文獻為基礎(周婉窈2010: 42)。周婉窈並未評述高永清的證詞，然而她指出，雖然高永清和高愛德的觀點有其價值，但他們都是擁有特別資源的菁英，過分聚焦於他們，可能遮蔽、排除了其他不到三百位倖存者的聲音

10 但那時事件倖存者已老病凋謝、只剩十二人，而且事件裡有些細節已無法交叉比對(郭明正2011: 214)。

(2010: 42)。鄧相揚、邱若龍、舞鶴三位漢人則各自在八〇或九〇年代深入訪談霧社事件倖存者，分別出版報導文學、調查報告漫畫和小說；賽德克族道澤群姑目・答芭絲也出版訪談紀錄。這些經由長時間投入所獲得的材料與紀錄都在九〇年代及其後出版，都屬於不同程度的賽德克族觀點。漢譯需要具備族語、日語、國語能力，並非易事。¹¹ 魏德聖《賽德克・巴萊》的風潮，則以史詩影像和聲音帶動最強一波對此議題的關注。

把《賽德克・巴萊》放在有關霧社事件的藝文作品脈絡上，更加顯出它的傳承與特殊。以霧社事件為題材或相關的文學與電影從日本人到漢人，從戰前到戰後，不同國族立場將霧社事件視為日本人、中國人、台灣人的創傷，卻直到九〇年代才出現當事人賽德克族的聲音(Berry 2008: 53-107；荊子馨 2006: 183-208, 226-32；邱若龍 2010；周婉窈 2010: 24-52；楊智景 2011: 52-55)。荊子馨認為，日本作家大鹿卓 1935 年的小說〈野蠻人〉受到霧社事件影響，藉由描寫一位日本男性變為「蕃人」，暗示隨著日本將蕃人納入帝國統治，日本人也發現了自身的野蠻性，但文明與野蠻的二元對立卻更形強化(2006: 203, 206)。我以為，當代漢人小說以舞鶴的《餘生》(1999)最為特別，試圖進入賽德克族的精神世界，並反思漢人作為田野調查研究者的位置是否挾帶漢人中心的觀點。漢人敘述者在川中島訪談，辯證霧社事件的適切性和歷史意義，不但呈現族群內部親日與反日的眾聲喧嘩，也深入探討當時鮮為人知的二次霧社事件。漢人敘述者並遭原住民女性知識分子反嗆，要求他反思是否將其研究對象原住民加以客體化，要求他回去研究漢人從終戰到二二八到白色恐怖的歷史問題(參見劉亮雅 2004)。《賽德克・巴萊》一方面承繼了大鹿卓對於文明與野蠻的二元對立的探討，卻試圖加以拆解；另一方面

11 早於郭明正，姑目・答芭絲出版事件訪談紀錄《部落記憶》，受訪者擴及太魯閣族人、泰雅族與布農族，呈現眾聲喧嘩。郭明正則擔心若耆老使用族語，在族語各異、耆老又可能說出艱澀古語的情況下，語意的漢譯能否貼切。他引書中三段批評莫那魯道的口述記錄，質疑其「原語」以及口述者的角度與立場(郭明正 2012: 258-59)。

在精神上相當程度延續了舞鶴的觀照，試圖貼近賽德克族的聲音與觀點，避免落入漢人中心，因此在電影拍攝期間延攬郭明正擔任族語指導與顧問。

《賽德克·巴萊》以賽德克族的視角為主，但同時將重點放在霧社事件雙方的文化和統治衝突，試圖呈現多元觀點，它的表現方式超出了過去所有的漢人創作者。無論是張深切劇本《霧社櫻花遍地紅》(1949)、何基明的台語片《青山碧血》(1957)、洪信德的台語片《霧社風雲》(1965)、¹² 鍾肇政的小說《馬黑坡風雲》(1971-72)、¹³ 邱若龍的《台灣第一部調查報告漫畫書：霧社事件》(1990)，舞鶴的《餘生》，甚至嚴云農根據魏德聖劇本所改寫的電影小說《賽德克·巴萊》(2004)，到萬仁執導的連續劇《風中緋櫻》(2005)，都是以中文或國語或台語為主，只有邱若龍的紀錄片《Gaya：1930年霧社事件與賽德克族》(2008)訪問賽德克族遺老，採用賽德克族語。但紀錄片與重現霧社事件的劇情片相比，其震撼力畢竟相當不同。魏德聖曾參與邱若龍的紀錄片，《賽德克·巴萊》從五分鐘試拍片到上下集劇情片，在語言的表現上都延續邱若龍的作法，強調原汁原味。劇情片《賽德克·巴萊》以賽德克族語為

12 根據白睿文(Michael Berry)的研究，戰後1949年張深切為一家電影公司寫了劇本《霧社櫻花遍地紅》，在雜誌上連載，但從未拍成電影，後來改以《遍地紅》標題於1961年出書。白睿文認為，張深切在二二八事件中差點遭到迫害，很可能試圖將霧社事件放在台灣論述的框架，但礙於1949年的氛圍，改以霧社事件諷喻二二八時國民黨政府的鎮壓；而何基明的台語片《青山碧血》(1957)和洪信德的台語片《霧社風雲》(1965)，則承繼張深切，都是早期台灣影人為台灣人歷史經驗發聲的集體努力，對抗當時國語片在政府獎勵政策下所具有的霸權力量及其所傳送的「中國」歷史觀(2008: 58, 62, 68, 70)。然而從今天的角度，張深切與洪信德的作品都有不符史實之處。

13 鍾肇政的小說《馬黑坡風雲》先在1971、1972年連載，再於1973年出書。1971年台灣退出聯合國，接下來又遭逢一連串的外交挫敗，因此七〇年代出現了回歸鄉土的呼籲。不過，《馬黑坡風雲》仍有一些歷史錯誤(周婉窈2010: 33-34)。鍾肇政親赴部落透過日語訪談，持續關注霧社事件的後續影響，1985年他出版了《川中島》、《戰火》兩本小說，前者探討事件遺族被迫遷到川中島後的生活，後者探討皇民化時期遺族參加高砂義勇隊。

主，夾雜日語、布農語、福佬語等，完全沒有國語，試圖重現霧社事件的時空背景，並以影像呈現在被殖民前獨立自主、自成一國的賽德克族的山林生活。它破解文字文化的優越，呈現口述文化的活力和力道。

不論是採用原住民、日本演員，讓演員以賽德克族語、布農語、日語等「原音重現」，或是在服裝、布景上的考據，試圖原汁原味地「重現歷史」，魏德聖顯然試圖貼近歷史現場，這是一般商業電影不會關注的，光是這點就具有劃時代的貢獻。固然《賽德克·巴萊》的語言呈現讓漢人觀眾感到陌生，但它試圖貼近歷史現場，更加強調原住民的主體性，挑戰我們對台灣這塊土地歷史記憶和語言文化的瞭解。受到《賽德克·巴萊》的鼓舞，漢人湯湘竹的紀錄片《餘生》(2012)與泰雅族比令·亞布的紀錄片《霧社·川中島》(2013)繼續探討霧社事件。賽德克族爭取歷史詮釋權，釐清霧社事件真相。

二、歷史再現

《賽德克·巴萊》以劇情片的形式重現霧社事件，其歷史再現偏重於賽德克族，但也呈現了另一方的日本人，以及在邊緣旁觀的漢人。電影混雜了民族志電影與好萊塢史詩戰爭片元素，但特別以彩虹橋與太陽旗兩組文化符碼構築了薩依德(Edward Said)所說的「對位式」(contrapuntal)手法。前者包含狩獵、獵首、紋面、部落裡的共舞、共飲等場景，後者包括軍艦、整齊劃一的軍警、騎馬的將軍、具現代機能的霧社大街、樹下賞花、婉約的和服女子、茶道、榻榻米等視覺意象，以便呈現殖民者與被殖民者不同的語言、文化、習俗和世界觀。並呈現兩者重疊交錯的地帶，包括「歸順式」上日警銷毀莫那魯道獵得的頭顱、視之為野蠻，莫那抗爭卻被制伏，巡查吉村克己在瓦旦的婚禮上拒絕與達多共飲，引發鬥毆等場景所呈現的文化衝突，以及蕃通小島源治說賽德克語、蕃童花岡一郎、花岡二郎、高山初子等則日本化所顯現的文化交流或影響。此一方式賦予雙方主體性，呈現雙方都異質多元，並非簡單的文明與野蠻之對立。

電影開始於事件之前三十五、六年，呈現年輕的莫那魯道第一次出草、下巴紋上刺紋，以及賽德克族德克達雅群與其他族群因為爭奪獵場的緊張關係。但電影鏡頭立刻拉到海上軍艦，割讓台灣的清朝官員將台灣政權交給日本官員，再轉到首任台灣總督樺山資紀對著台灣地圖表示將採恩威並濟政策，但特別覬覦被「蕃族」占據的中央山脈的林產礦產，想要開發。此一交叉剪接貫串全片，一邊是高山上以莫那魯道為核心的賽德克族的生活，一邊則是日本帝國挾著現代國家機器和資本主義一步步進逼，從打敗漢人義勇軍（「台灣民主國」早已迅速滅亡）到逐步進攻山區。兩個原本文化迥異、互不相屬的世界，因為日本政府的「理蕃」政策而相遇，此一相遇也就是賽德克族被殖民統治的開始，讓霧社變成日本化的「模範村」，也種下了霧社事件爆發的因子。

將割讓交接儀式移至遠離賽德克族山林世界的海上，意味他們都是外來統治者；畫面上清朝官員從日本軍艦下到接駁小船，仰視站在軍艦上的日本官員，一方面暗示清朝戰敗，另一方面暗示清朝對於賽德克族而言遙遠、幾乎不存在，並無統治權與影響力。清代與他們有接觸的只有交易所的漢人老闆，提供鹽等必需品，與他們維持以物易物的生意關係。歷史上，原住民被漢人移民或清兵驅趕到山上。漢人老闆對前來交易、年輕高大的莫那魯道既敬畏又微帶鄙視的態度，一方面顯示文化差異、隔閡，另一方面暗示清朝視高山原住民為「化外之民」，也就是「生番」。¹⁴

不論「生番」或「蕃族」都是外來者將高山原住民視為野蠻的稱呼，「人止關」也有類似意涵，主要關鍵乃是出草與紋面風俗；文明與野蠻的二元對立及可能拆解，成了電影的核心關注。《賽德克·巴萊》的片名採取賽德克語音譯，意味「真正的人」，不但標示出魏德聖對霧社事件的詮釋，也試圖貼近賽德克族觀點。作為歷史電影，片子混雜了民族志電影與好萊塢史詩戰爭片的拍法，一邊強調賽德克族有其宇宙觀、價值體

14 不過到了霧社事件時，漢人商店老闆巫金墩則與賽德克族感情甚篤，莫那魯道叮嚀族人不得傷害漢人。

系和文化，以及冒著滅族危險抗暴的英雄主義與悲壯，一邊呈現日本殖民統治所帶來的現代性、日本文化與國家暴力。民族志元素有其必要，因為現代觀眾不懂出草和紋面習俗的文化意涵，可能產生排斥。電影將出草和紋面置於由賽德克族人的山林與部落生活、Gaya、Utrux（超自然力量）與彩虹橋所構築的一組符碼。當年輕的莫那魯道與族人奔馳於森林、追逐獵物，驍勇矯健、充滿力與美的身體線條將我們帶入了豪邁陽剛的世界。與此交織的是爭奪獵場的緊張與出草的剽悍肅殺。出草讓莫那魯道成了賽德克族定義裡真正的男人，獲得全部落英雄式的歡呼；老嬤嬤幫他紋面時，強調血祭祖靈的他可以刺上男人的記號，今後他須遵守Gaya，保護部落。紋面畫面充滿儀式性的莊嚴，賦予紋面與出草精神性。而當日本人利用族群矛盾，唆使布農族人在姊妹原事件中誘殺賽德族人後，賽德族人開始節節敗退。此時輕柔的祖靈女聲吟唱，佐以莫那魯道父親的旁白。他強調在神靈為我們編織的有限生命裡，真正的男人必須出草、死在戰場，而真正的女人則必須擅織美麗的戰衣，否則沒有資格紋面；紋面的人死後才能上彩虹橋、進入祖靈之家，看到永恆肥美的獵場。畫面插入年幼的莫那魯道聆聽年輕的父親說話，然後這又變成了揹著垂死父親奔逃的莫那魯道的回憶。這段祖律叮嚀強化了先前紋面師的教導，也呼應片子最開始父親教導莫那魯道如何打獵的聲音，強調口述記憶的銘刻與迴盪。

電影裡出草一方面是賽德克族男人的成年禮，另一方面具有捍衛土地、保有獨立自主的社會性目的。出草嚇阻外人、使其不敢進犯，顯示原住民族之間以及他們與漢人和日本人之間相互敵對，有著領域衝突。父親魯道鹿黑曾對莫那魯道耳提面命，千萬不能讓日本人進到他們的部落；喪父之後，部落立刻落入日本人之手，出草同時被禁。賽德克族被沒收槍枝、番刀，出草所獲頭顱也遭銷毀。攜刀少年被大島少將殘忍地砍斷手臂；在「歸順式」上，莫那魯道為了代表戰功的頭顱在大坑裡與軍警格鬥、寡不敵眾被制伏時的吶喊，喊出了無法遵循祖律、失去自主的痛苦無奈。二十多年後，出草已被禁絕多年，然而頻頻出現的彩虹依

然召喚 Gaya。在山上替日本人砍樹的達多與族人，看到彩虹便唱起出草歌；在私人獵場上，莫那魯道的父親顯靈，以話語和歌曲召喚祖律，然後走入瀑布前的一道彩虹。達多在瓦旦的婚禮上宰牛，戲謔地將砍下的牛頭比喻成台灣總督的頭顱。在出草被禁的時代，出草依然是成為「真正的人」(賽德克·巴萊)的精神召喚。統治者卻忽視了賽德克族對主體性的要求，沒有妥善處理、轉化出草的精神性意義。

片中對日本殖民者的刻畫則是由太陽旗、警察、日式房舍、和服、西服、柔道、風琴、茶藝、郵局、蕃童教育所、公學校、醫療所、雜貨店、旅館、飛機、大砲構築的另一套符碼，一方面展現現代化的井然秩序、日本文化的細膩優雅，另方面顯露某些帝國官員的粗暴和優越感。惡行惡狀的馬赫坡(今廬山)製材廠巡查吉村克己和好色的馬赫坡駐在所巡查杉浦孝一，以及霧社分室警部主任佐塚愛祐，都蔑視原住民文化，將賽德克族人當成奴隸。但也有細膩懷柔的殖民官，在霧社和馬赫坡的大多不顯眼，比較特出的則是屯巴拉駐在所員警小島源治和能高郡(今埔里)警察課長江川博道，然而事發當時他們都不駐在霧社。佐塚愛祐對霧社的現代建設沾沾自喜，雖然娶了賽德克族妻子十多年，仍將賽德克族視為生番，高度歧視性的用語引起前來視察、低調平實的江川博道關切。小島源治則是蕃通，瞭解賽德克族語言文化，姿態柔軟。相對於他們的溫和有禮，吉村則態度傲慢、動輒辱罵。吉村在賽德克族瓦旦的婚禮上與莫那魯道之子達多莫那鬥毆，事後莫那魯道攜子親自登門道歉，他卻拒不接受，將莫那魯道逼到絕路，乃至於先發制人突襲。花岡一郎認為，吉村的惡劣和報復心引爆眾怒，換了是小島在霧社，事態不至於如此嚴重。霧社事件爆發後，道澤群原本想加入抗暴、殺了小島，但與小島友好的總頭目鐵木·瓦力斯立刻出手相救，小島恩威並濟地自我辯護，巧妙化解危機。

不過，小島得知妻兒死於霧社事件後，憤而在反抗蕃被留置於拘留所期間，策動味方蕃道澤群發起二次霧社事件。小島運用蕃通對賽德克族的瞭解，採取以蕃治蕃方式陰狠報復，令人想起在征服台灣義勇軍過

程中，大島少將騎在高大的馬上緩緩進城，從容冷靜的形象。大島想出了封鎖霧社、找尋賽德克族最大敵人等謀略。在漢人撤離的交易所前，他翻閱清朝第一本台灣地方志林謙光的《台灣紀略》，顯示他對台灣民情與原、漢文化的掌握。這也影射日本在明治維新以前以漢化為主，因此領台後運用對漢字的掌握統治台灣。大島一手安排了姊妹原事件，教唆布農族誘殺賽德克族。攻入部落後，太陽旗升起，大島則孤身站在賽德克族便橋上遠眺，凸顯他作為日本國家暴力的執行者的角色。

從結構面看來，當帝國主義挾著國家權力以及資本主義入侵，把原來獨立自主的民族變成奴隸，就是一種暴力。一旦殖民者的文明與野蠻二元對立確立，殖民關係便已形成，殖民者的文化成了強勢文化，占據文明優雅的位置。小島的日本妻子歧視家中的賽德克族女傭、嫌她笨，兒子則在莫那魯道的私人獵場聲稱，賽德克族的土地都是日本人的，沒有所謂私人獵場。出自小孩之口，格外令人心驚，暴露了殖民者掠奪土地的意圖。另一方面，刻意培養的蕃童都已成家立業。並非親兄弟的花岡一郎與二郎分別有了政治婚姻——娶了川野花子和高山初子，都是國家體制下的警察，成為新階級。鐵木・瓦力斯也和小島源治友好。與此同時，統治者以強大的武力壓制反抗勢力，讓反抗者深知起事便可能滅族。莫那魯道原本希望賽德克族德克達雅群十二社聯合抗暴，但一半的頭目因過去反抗傷亡太多、並未參與。最後只有六社三百位戰士參加，¹⁵顯然「理蕃」政策已消耗弱化了原住民的反抗力道。統治者以國家權力一再採取以蕃治蕃策略，由族群之間相互殘殺、各個擊破，再進而製造族群內部的分化。賽德克族的祖律「同族不可互相戕首」（邱建堂2012: 287），霧社事件中日本人鎮壓時不但教唆道澤群與托洛庫群加入味方蕃，襲擊反抗的德克達雅群，並將出草結合金錢的誘惑，造成賽德克族內部自相殘殺，讓出草喪失其原有的文化與社會目的，應是最嚴重的「異化」。¹⁶

15 不過根據周婉窈的研究，仍有另外三社的族人參與抗暴（2011: 4）。

16 周婉窈指出，早在紗拉茂事件，日本警方動員「味方蕃」，協助擁有新式武器的軍警

電影讓太陽旗與彩虹橋兩組符碼形成對位關係，並結束於走上彩虹橋，都貼近賽德克族觀點。然而在公學校突襲的場面，旁白的祖靈之歌，以輕柔的女聲由撫慰、理解轉而責備嘆息：「但是，我的孩子啊！／你們的恨意讓天地暗下來／看不見遠方的星辰／啊！那些星辰已漸漸垂滅／……你們看，染紅的土地沉默不語／你們看，波索康夫尼的樹皮一片片剝落／……我的孩子啊，你們到底怎麼了？」。少年巴萬在事件中對日本老師和老弱婦孺出草，也引發是否違反祖律的爭議。雖然霧社事件可以被看成是祖律的大反撲（郭明正 2011: 217），但獵首仍須符合祖律的規範。事件已非傳統的出草，而是結合現代戰爭的反抗。廖朝陽認為，「這裡祖靈的責備與其說是質疑行動本身，不如說是對族人決斷的艱難表達認知並接受不確定的共同未來」（廖朝陽 2013: 7）。邱貴芬則認為此一場景由於聲音與畫面分離，顯現魏德聖其實是漢人觀點。¹⁷ 我以為兩人看法都有部分道理。起事後很多女人在樹林裡集體自殺，把糧食留給戰士，顯示共同的承擔；另一方面，突襲時獵首的場面太過血腥，過度的視覺衝擊令不少觀眾感到不適，而事件中是否有少年隊、是否有對婦孺出草，則引發賽德克族觀眾質疑。不過，我認為此處魏德聖主要試圖並置賽德克族和日本人的雙重視野，卻不經意流露出他個人的漢人位置，因而顯得曖昧猶疑。他不但刻劃賽德克族並非單一立場，且凸顯不同女性人物的聲音，增添了複雜性。電影一方面同情被殖民的賽德克族的憤怒和仇恨，理解他們因公學校運動會聚集了眾多軍警，而藉機突襲。另一方面，軍警之外，鏡頭捕捉了運動會之前身穿洋裝與和服的女子逛街的優閒、小島源治與妻兒的溫馨送別，用以反襯婦孺在運動會遇襲時所感到的驚駭。和服的川野花子在混亂中驚恐地抱著嬰孩，幸好花岡一郎及時趕來。和服的高山初子驚惶地和日本人一起躲避，卻被

征討「兇蕃」，「這樣的獵首文化已經和傳統『異化』了」，而「霧社事件中用人頭換取金錢，更是徹底違背Gaya（傳統規範）」（2012: 20）。

17 中華民國比較文學學會舉辦的「思想－運動」系列論壇活動第四場邱貴芬的引言，2015年10月17日台大校史館（舊總圖）外文系會議室。

問「你不是蕃人嗎？為何跟我們躲在一起？」她被父親／荷戈社頭目塔達諾幹救出時哭著問「為什麼要出草？」一位傳統服飾的賽德克女子哭喊「孩子們，你們在做什麼？」她的恐懼和惶惑與祖靈之歌呼應，接下來便是巴萬帶著少年隊的畫面。傳統賽德克女子的哭喊不但彰顯她事先不知情，且透露族群內部另有不主張攻擊日本人的聲音，主要是擔憂將被滅族。揹著多隻長槍的莫那魯道與護著妻兒的花岡一郎交錯而過，花岡一郎的眼神充滿無奈，強化了兩種立場的不同。

透過對位式的呈現、民族志電影和好萊塢戰爭片元素、以及影像畫面與聲音的關係，電影一方面呈現出草具儀式性與社會性的目的，並非「文明」所簡化的野蠻，並批評某些日本警察的暴虐和文化歧視導致了原本可以避免的事件，另一方面又暗批霧社事件中公學校突襲時殺了婦孺和老師。而蕃童、蕃通，乃至於跨族群的友誼則顯示殖民關係中含混交織的地帶。

三、認同政治與生死掙扎

然而電影最動人的仍是它呈現霧社事件所涉及的認同政治與生死掙扎的關係，不僅具有倫理性的面向，且拆解了文明與野蠻的對立。這個部分我將先採用加勒比海後殖民黑人理論家法農(Frantz Fanon)在《地球上的苦難者》(*The Wretched of the Earth*)對於殖民統治下本土知識分子的認同的探討，再參照德希達(Jacques Derrida)在《馬克思幽靈》(*Specters of Marx*)裡對於哈姆雷特的討論以及沒有彌賽亞主義的彌賽亞性(the messianic without messianism)等概念，探討莫那魯道的生死掙扎，將莫那魯道與花岡一郎、二郎的分裂認同做比較。

法農曾在《地球上的苦難者》中指出，「殖民宰制迅即以壯觀的方式打斷被征服者的文化生活。此一文化上的抹除之所以可能，乃是藉由否定民族存在的現實，藉由占領勢力所引進的新的法律關係，藉由殖民社會將土著及其風俗習慣放逐到邊緣，藉由徵用，藉由有系統地奴役男人與女人」(Fanon 1968: 236)。而土著的反應也不一：大多數人民維持傳

統生活，有的知識份子則狂熱地吸取征服者的文化、不斷貶低自己的民族文化，有的知識份子則熱切地實體化民族文化的訴求、但很快地發現無效(Fanon 1968: 237-38)。之後，歷經一個多世紀的殖民宰制與剝削，民族文化受到摧殘，「人民貧窮、民族被壓迫與文化被壓抑，三者連成一氣」(Fanon 1968: 238)。自日本人1906年占領霧社地區，1910年之後展開有效地統治(郭明正2012: 211)，到霧社事件發生，只有二十幾年。而且相較於今天，當時賽德克族仍保有很多傳統文化。然而由於日本警察力量大量進入，族人已深切感受到法農所說的被殖民、被奴役、以及被現代文明入侵之後民族文化被全面否定的情況。賽德克族的律受到現代國家法律的嚴重破壞、原有的社會結構開始被侵蝕。出草和紋面等習俗被禁絕，槍枝和部分獵場被沒收，頭目作為仲裁者的權威被忽視、地位被日本警察取代，無止無盡的勞役讓他們無法按時舉辦祭儀。吉村強迫他們搬運檜木，動輒打罵、苛扣工資，杉浦騷擾路邊的賽德克族女子、強拉陪酒，都是他們經常遭到的羞辱。資本主義的貨幣邏輯被引進，取代部落以物易物的文化，則迫使原本自給自足、平等的關係，也被資本主義社會階層以及殖民／被殖民的主從關係所改變。賽德克族的部落固然努力維持原來的運作，但日本人和漢人已進到霧社，不同種族佔據不同位階、形成新的社會關係。在這新的社會階層制度下，他們被視為野蠻落後，被貶到社會的邊陲，成了最底層、最貧窮的一群。隨著蕃童及蕃童教育所的設立，國家透過同化教育進行更強大的控制，否定賽德克族文化習俗和社會結構。

莫那魯道深感賽德克族從驕傲的民族變得卑屈，被宰制壓迫、文化被否定、被剝奪原有秩序、變得貧窮，為此感到憤怒無奈。當花岡一郎問他：日本人帶來了文明日子，族人不必要再靠野蠻的獵殺，被日本人統治有何不好？莫那魯道怒斥：男人被迫彎腰搬木頭，女人跪著幫傭陪酒，該領的錢全都進了日本警察的口袋；族人生活沒有變好，反倒看到自己的貧窮。即使花岡一郎學歷高於駐在所所有的日本警察，他的薪水仍是最低，而且花岡一郎在學校裡打賽德克族孩子，複製了主流社會對

賽德克族的歧視。莫那魯道表達的是部落裡對於國家透過不公平的法律宰制、欺壓、歧視原住民的不滿。一郎苦勸莫那魯道再等二十年，但莫那魯道反駁，再過二十年，就不是賽德克，就沒有獵場，統統變成日本人了。莫那魯道並非沒有看到日本的好；他強調，被日本人安排去日本觀光時，發現內地警察真好，不像山地警察壞得讓他想出草。

電影透過莫那魯道之口，道出了族人在翻天覆地的巨變下集體的強烈危機感和被剝奪感。在這新秩序裡，除了全面否定自己的文化傳統，難以立足；在這祖先的土地上，即將流離失所。失去獵場的威脅（迅即被小島源治兒子的童言童語所印證），一方面代表失去最基本的賽德克男人的獵人身分，另一方面則代表失去祖先的土地。這成了吉村事件之外激化反抗的另一主因。莫那魯道在事件中對戰士們喊話：「霧社的獵場守不住了，讓我們去祖靈的獵場吧」，標示了反抗是捍衛賽德克族身分與祖律。電影並未暗示霧社事件只有莫那魯道一位英雄。相反的，若非莫那魯道一再攔阻，年輕族人早就想要反抗，即使滅族亦在所不惜；公學校突襲也出於他們的主意。

花岡一郎則認為反抗只是白白送命，不可能成功，他的看法未必沒有道理。¹⁸ 然而作為日本人刻意培養的蕃童，他夾在日本人與族人之間，他的雙重認同成了文化矛盾的衝突點，他的聲音也被主張反抗者所淹沒。蕃童是受過現代教育的知識分子，屬於法農所說，當殖民者變成優勢文化後，極力模仿殖民文化的本土知識分子，特別感受到法農所說的「黑皮膚，白面具」(black skin, white masks)的內在分裂。族人嘲笑蕃童靠日本化而獲得階級與經濟晉升。花岡二郎勸族人不要將微薄的工資用來買酒，族人反譏他是日本人，不瞭解他們的痛苦，還叫他趕快避雨，挖苦他的警察制服是珍貴的日本毛皮。而日本人則因為他們原住

18 郭明正指出，德克達雅群總頭目瓦歷斯·布尼不贊成攻擊日本人，也極力勸阻最大的巴蘭社之族人參加抗暴。事件結束後日本人有資格殺倖存者，幸虧他斡旋，才同意採取「迫遷川中島」的提案。而他也在事件中救了日本人（2012: 141-42）。

民的膚色、輪廓而不接納他們。一郎在武德殿裡對二郎感嘆，不管多麼日本化，賽德克族的臉仍不被「文明」所認同。一郎希望再等二十年，就可以徹底改變野蠻的形象；但二郎則認為，二十年後，就沒有賽德克人了。一郎喜愛日本文化，這一點是屬於他的日語世代許多原住民及漢人共有的經驗；他尚未進入法農所說的有自覺的本土知識分子的階段，然而這並不意謂他未來不可能產生自覺，而以某種方式抵抗。¹⁹ 年長的莫那魯道則對「文明」反感，認為「文明」所加諸於族人的乃是暴力。當花岡一郎驚覺莫那已準備起事，衝進部落裡試圖攔阻，莫那魯道堅持反抗，「可以輸去身體，但一定要贏得靈魂」，「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」。莫那魯道意謂，若接受殖民者的文明／野蠻二分，則完全喪失自己文化的主體性，等於坐視自己的文化走向黃昏，就算再優秀，統統變成了日本人。莫那魯道兩度問花岡一郎死後要上祖靈之家？還是進日本神社？起事前也問他是達奇斯？還是花岡一郎？一郎在事件中穿上了賽德克族服飾，卻沒有加入反抗，而選擇寫遺書、切腹，顯現他內在分裂的痛苦。

莫那魯道說服了荷歌社頭目塔達諾幹為了出草和驕傲而戰，但霧社事件是結合現代戰爭的集體抗暴。莫那魯道在贏得第一場勝利後，立刻要族人接受死亡。廖朝陽認為，莫那魯道刻意凝聚祖律「超越經驗的精神時間（彩虹彼端的靈力存在）」，在「一次性的行動中，展現為破壞現代性因果的絕對力量」（2013: 8）。他又說，殖民權力禁止出草和紋面，是取消「表達實體底下因果律的形式連結，使經驗內容（由形式到實體）失去明確地位而成為治理對象。起事族人無法扭轉情勢，只能以保存最容

19 例如鄒族知識菁英吾雍·雅達烏猶卡那（日本名矢多一生，漢名高一生）。根據魏貽君的研究，吾雍因父親意外身亡，被日籍警部收養，就學期間身分由「蕃童」變為「內地人」。吾雍返鄉任教並兼駐在所巡查補之後，面對多重身分的矛盾，但逐漸由早期依附殖民者的立場，轉而在1942年公開反對殖民者徵調鄒族青年赴南洋征戰。戰後擔任鄉長，卻因主張鄒族自治，遭國民黨政府羅織罪名逮捕，最後遭槍決（2013: 107-25）。

易聚焦的部分(族律的形式連結)²⁰為主,接受必須犧牲內容實體(生命)的事實」(廖朝陽 2013: 9)。由於反抗乃是以卵擊石,可能遭到滅族,莫那魯道在起事前躊躇猶豫。他所面對的生死掙扎,既關乎個人,也關乎賽德克族,陷入了哈姆雷特式的天人交戰。莫那魯道和哈姆雷特一樣,都遇到父親顯靈。德希達在《馬克思幽靈》裡認為,哈姆雷特父親的亡魂叫他採取行動,提醒他對鬼魂、人民、國家的責任,但同時這是艱鉅、幾乎不可能的任務,因為他處在法律與正義嚴重脫節的時代,需要透過懲罰、復仇才能匡正法律,取得正義(Derrida 1994: 20-21)。莫那魯道的情況,何嘗不像哈姆雷特?殖民者以其制定的法律蠻橫地宣布祖律無效,以便逐步侵奪土地,奴役、宰制、歧視被殖民者,剝奪其作為「真正的人」的主體性。對於賽德克族而言,日本人的法律背離了正義,因它乃是勝利者所強加於被征服者的,它保障了日本人的利益,卻犧牲了賽德克族的主體性。從這個角度看莫那魯道父親顯靈之景,某個意義上亡魂其實是被他的哀悼所召喚,而哀悼之中又纏繞著他對於祖律與正義的追求、對於族群所遭受的壓迫與未來命運的深切關注。

德希達在《馬克思幽靈》裡提出哀悼工作、沒有彌賽亞主義的彌賽亞性(the messianic without messianism)等概念。²¹他認為,現今世代繼承了過去,對死者負有責任,然而由於死者無法復生,我們的哀悼工作

20 按,廖朝陽此處是指藉由啟動獵首情境,「『真正的人』仍然對應到彩虹橋世界」(2013: 8)。

21 德希達自承書名來自馬克思(Karl Marx)和恩格斯(Friedrich Engels)的《共產主義宣言》(*The Communist Manifesto*)(1848)的第一句「一個幽靈——共產主義幽靈——正纏繞著歐洲」(Derrida 1994: 4)。《馬克思幽靈》寫於1993年,正值蘇聯解體、西方新自由主義者歡慶共產主義死亡之時。德希達認為此時更需要馬克思的幽靈,因馬克思主義不等於共產主義。他試圖繼承馬克思基進批判的精神和強調正義的理想,一方面批判共產主義國家並未實現理想、淪於極權主義,另一方面批判資本主義、自由主義新霸權的危險。郝爾絲(Christina Howells)指出,《馬克思幽靈》內容複雜,有多重焦點,例如歷史的終結、法律不符正義等(1998: 151-52)。此處我挪用德希達對歷史、幽靈、哀悼、責任、正義的討論。

就只是見證：「我們在哀悼。……不管喜歡與否，知道與否，我們的存在首先就是繼承。而……我們只能見證」(1994: 54)。相較於彌賽亞主義(messianism)期待彌賽亞最終降臨，完成對特定民族的既定承諾，未來因此已預先被決定，德希達則提出沒有彌賽亞主義的彌賽亞性，意謂對未來抱著微弱的期待，期盼正義，卻不知是否將有正義：「彌賽亞性，包含其革命形式(彌賽亞性總是革命性的，它必須是)，將是緊急性、迫近性，但同時也是無法化約的弔詭、看不到期待的等待(a waiting without horizon of expectation)」(1994: 168)；「除魅並非要趕走鬼魂，這次乃是給它們權利，如果這意味讓它們還魂，亡靈將不再是亡靈，而是其他的將來者(arrivants)；這些將來者是悅納(hospitable)的記憶或承諾必須表示歡迎的……在這個意義上不是為了給它們權利，而是為了關注正義」(1994: 175)。²²

莫那魯道為了無法保護族人，向父親的鬼魂致歉，顯然是認為他的哀悼失敗了，有負死者對祖律的叮嚀。然而在當時的時空條件下，不再可能完全執行祖律，哀悼之失敗乃是必然。鬼魂卻邀請莫那魯道合唱〈賽德克·巴萊〉，也就是莫那魯道內心依然想要執行祖律、追求正義。但這並不意味在現世的意義上，他有把握得到正義；他和全族反倒可能遭遇更大的黑暗與災厄。他孤注一擲地帶領族人抗暴，所堅持的是即使滅族也要無愧於祖律。他回到自己的精神傳統，以死亡後上彩虹橋的驕傲來抵銷可能滅族之痛。²³ 然而弔詭的是，如果滅族，則彩虹橋所賴以維繫的祖律也將隨之瓦解。我認為這即是德希達所說的沒有彌賽亞主義

22 此段文字的英譯如下：To exorcise not in order to chase away the ghosts, but this time to grant them the right, if it means making them come back alive, as *revenants* who would no longer be *revenants*, but as other *arrivants* to whom a hospitable memory or promise must offer welcome.... Not in order to grant them the right in this sense but out of a concern for *justice*.

23 莫那魯道決定反抗後，荷歌社頭目塔道諾幹質疑「這一戰一定會輸，為什麼還要打？」，他回答說「為了Gaya」。塔道諾幹再問「你以年輕人的生命來換Gaya，以什麼來換年輕人的生命？」他回答說「以驕傲」。

的彌賽亞性。莫那魯道深知他面對的是一個現代國家，對抗必然引發現代戰爭，雖然族人具有叢林戰和奇襲的優勢，一開始可以痛擊日本人，但無論就武器、兵力、後勤補給上最終都難以獲勝，將日本人趕走。早在達多帶著年輕人請求他帶領反抗行動，莫那便坦率指出「行動之後，一定會死，甚至滅族」。這顯示他並沒有勝算的把握（沒有彌賽亞主義），更何況他號召霧社蕃十二社一起反抗，卻只有六社參加。他所堅持的微弱正義（彌賽亞性）則有兩個層次：一是執行祖律，死後光榮地走上彩虹橋；二是縱使死亡，甚或滅族，仍可讓日本人看到賽德克族戰士頑抗不屈的尊嚴與驕傲。而這兩點電影最後都實現了。

愛登絲(Jill Petersen Adams)指出，德希達的沒有彌賽亞主義的彌賽亞性，乃是挪用了班雅明在〈論時間概念〉(“On the Concept of Time”)(1940)一文中的「微弱的彌賽亞力量」(weak messianic power)概念(Adams 2007: 144; Benjamin 2003: 390)。班雅明和德希達都批判歷史主義(historicism)以進步之名高舉線性歷史，都轉而強調非線性、不可預測的時間，期盼將正義還給被線性歷史所遺忘的死者，「微弱的彌賽亞力量」因此展現對這些死者的倫理責任(Adams 2007: 144)。如同福柯，班雅明關注於被忽視的歷史失敗者，但他對於線性、進步的批判，隱含對現代性的批判。在〈論時間概念〉一文中，班雅明描寫歷史天使面朝過去，關注於被暴風不斷拋擲在他腳下的歷史殘骸、碎片、死者，卻被這名曰「進步」的強大暴風推向未來，而無能為力(Benjamin 2003: 392)；在〈『論時間概念』補遺〉(“Paralipomena to ‘On the Concept of Time’”)(1940)一文中，歷史唯物論者則是「先知」，關注於「救贖」過去，挽救不同的時間性(Benjamin 2003: 407)。雖然霧社事件的反抗者最終失敗，但它震驚了當時台灣與日本，賴和與陳虛谷等人都曾寫詩哀悼、謳歌抗暴者。事件本身的強度拒絕被遺忘，戰後台灣漢人持續書寫霧社事件，大多藉此諷喻戒嚴時期的再殖民。魏德聖也被召喚，《賽德克·巴萊》重新記憶霧社事件，是實現「微弱的彌賽亞力量」。藉由描寫莫那魯道的生死掙扎，以祖律對抗國家暴力的悲壯，電影強調莫那魯道的主體性。但

除了莫那魯道，電影也讓我們記憶霧社事件其他英勇的抗暴者如塔達諾幹、達多莫那、悲劇性的花岡一郎、死裡逃生的高山初子等等。

電影特別從當代還給了抗暴者尊嚴與驕傲。它刻劃賽德克族人展現縝密的軍事奇謀和死戰決心，面對日軍鎮壓，在武力懸殊下仍抵擋五十多天，震懾了原先鄙視他們的日方。起義者最後大多戰死或自盡，讓日方鎌田司令感嘆重現了日本已逐漸消失的武士道精神，並承認這場戰爭其實是日本輸了，「沒想到被我們視為野蠻至極的蕃人，竟讓我們對於勝利感到如此慚愧！」至此，文明與野蠻的位勢似乎被翻轉，而這即是莫那魯道所堅持的驕傲。²⁴

泰雅族瓦歷斯·諾幹在九〇年代初，初次聽聞二次霧社事件和川中島餘生時，盼望有可能改變「『強／弱』的文化權力結構」：一方面原住民能夠建立歷史主體性，另方面「台灣住民乃至今天的當權者」也能夠「尊重原住民族的歷史文化，迎接原住民進入大社會」（1992: 152）。雖然電影裡的人物援用了日本人的文明與野蠻對立，但電影對於莫那魯道、花岡一郎乃至其他頭目的生死掙扎的描寫，拆解了此一對立，將之改寫為現代國家與少數族裔的衝突對立。電影所描寫的資本主義及同化政策的交相入侵，令少數族裔的社會和文化傳統受到威脅，其實是全世界所有原住民族持續遭遇的困境。莫那魯道與花岡一郎的辯論透露了賽德克族的自我認同。而同時，花岡一郎的日本化與分裂認同也透露出進入新體制後對優勢文化的狂熱，可能有逐漸失去對自己族群的文化認同之危險。

四、結論：環保意識與當代意義

過去以台灣歷史為題材的歷史電影數量很少，除了有關霧社事件的電影，只有何基明的《血戰噍吧哖》（1958）、洪智育的《一八九五》（2008）、許明淳的《阿罩霧風雲》（2014, 2015）等；以二二八為題材的

24 雖然這也為二戰期間日本人徵用原住民參加高砂義勇隊埋下伏筆。

侯孝賢的《悲情城市》(1989)和林正盛的《天馬茶房》(1999)也勉強算得上。究其因，製作成本太高、歷史考據、歷史重現的技術等等都是問題。更重要的是，台灣歷史被國民黨政府抹煞，披露台灣歷史真相本身就是禁忌，遑論拍成電影。²⁵ 於是當鄰國日本的NHK將其歷史故事拍成一齣齣精緻動人的歷史劇，給予日本人民最具體生動的歷史教育，台灣在這方面卻甚少耕耘。魏德聖以大成本拍攝歷史電影算是異數。不同於侯孝賢的藝術電影，魏德聖刻意以好萊塢英雄片為師，讓《賽德克·巴萊》通俗易懂，堪稱國民電影，增添了他想要藉由電影提升歷史意識的效能。《賽德克·巴萊》呈現霧社事件中的認同政治與生死掙扎，其所蘊含的歷史意識賦予霧社事件當代意義。但電影的當代意義並不僅止於此，我們尤其不能忽略電影裡的環保意識如何強化了事件的當代意義。

電影裡賽德克族的傳統生活與自然融為一體：一再出現的蔥鬱綠林、飛瀑和清澈溪流、雲霧環繞的奇萊山巔，與賽德克族社群和諧並存。在《彩虹旗》裡中年的莫那魯道要一群孩子輪流講述賽德克族起源於半石半樹大白石的故事，這呼應《太陽旗》裡莫那魯道之父講述紋面才能上祖靈橋、回到祖靈的世界的故事。這些故事裡，人與自然交融，人須遵循祖律才能得到祖靈庇佑，大自然具有某種魔魅。電影裡狩獵的族人在蓊鬱森林中奔逐，身影一如其所追捕的野獸。獵場是他們的生命領域，因此狩獵需要有夢兆、祖靈鳥的指引，莫那並須與其他獵人分享獵物，這暗示狩獵有其禁忌與規範，不能過度；²⁶ 獵物甚至是祖靈

25 黃仁指出，何基明為了拍《青山碧血》，深入查訪霧社事件，全部實地拍攝，1957年拍完《青山碧血》後，原想續拍日本人以飛機、大砲、軍隊對事件的鎮壓，但經費不足，又得不到軍方支援，只好作罷(1994: 101, 104-05)。白睿文認為，不知是因為實際抑或政治因素，電影沒有呈現事件後的殘暴懲罰，這個空白也影響了後來對此事件的呈現(Berry 2008: 70)。

26 郭明正指出，賽德克族人在動物繁殖期間禁獵，顯示他們具有生態保育意識(2012: 53)。《賽德克·巴萊》裡，莫那魯道獵得夢中之鹿，這點不太符合郭明正所說的夢兆(2012: 77-78)，但暗示了必須取得祖靈允諾狩獵的夢兆，才能打獵。電影裡，莫那魯道獵獲後，立刻邀同行的獵人共飲鹿血、吃鹿心。

的禮物，因此獲得禮物之後須與人分享。²⁷ 同樣的，森林也是祖先的禮物，不能濫伐，才能維持獵場的永續。石岱崙(Darryl Sterk)曾以牟斯(Marcel Mauss)的禮物經濟(gift economy)理論研究台灣原住民小說，指出禮物經濟強調給予、接受和回報禮物，禮物的交換代表某種精神性的聯繫(2013: 557-58)。我認為這也適用於《賽德克·巴萊》裡的賽德克社會。禮物經濟與自然魔魅的結合，讓賽德克族人相信人與自然共生共存，而成為山林生態的守護者。²⁸ 直到日本人進駐之後，以資本主義經濟取代了禮物經濟，採取開發主義破壞自然環境。一位賽德克族人感嘆「祖先的樹變成了木頭」，意謂自然被去除魔魅，樹被化約為貨品，遭大量砍伐、運下山。達多也說，沒有了森林，獵物也將消失，遲早將失去獵場。在此變局之下，扛樹的原住民一如被砍下的樹，被工具化。而意圖將賽德克族獵場逐步沒收的小島源治，則讓兒子學打獵，但這是遊樂式的狩獵，疏離於自然，已非賽德克族傳統的狩獵文化。賽德克族對開發主義的批判，反映出其與土地、自然緊密連結的宇宙觀。如同簡鴻模指出，賽德克族德克達雅群「將人與自然的互動整合到人與超自然、人與人的關係中」(引自郭明正2012: 50)，不論在農事或狩獵時都需恪守祖靈的訊息和祖律，因此祖靈、人、土地三者之間相互依存(引自郭明正2012: 50)。

《賽德克·巴萊》裡賽德克族的環保視野結合土地意識，而與國家的開發主義對壘，令人想到世界原住民運動標舉的原住民烏托邦。德立克(Arif Dirlik)認為，原住民烏托邦的視野有四點動人之處：1. 拒絕資本主義與社會主義式的開發主義；2. 肯定與土地及自然的聯繫乃是生存與社群身分的來源；3. 將自然再魔魅，反對疏離於自然；4. 世界作為社群聯邦的想像(1998: 159)。德立克意謂，原住民運動讓我們重新認識人與

27 郭明正指出，賽德克族人「在過去的年代，只要有獵獲物，都會歸於祖靈所賜」(2012: 60)；耆老曾說，「獵物は祖靈要送給我們的才獵得到」(2012: 75)。

28 電影裡賽德克族也有以物易物的買賣方式，特別是在與其他族群交換物資之時，然而以物易物乃是附屬於禮物經濟。

土地、自然緊密相繫的原住民視野的重要性。德立克洞悉開發主義未必是資本主義式，而也可能是社會主義式，兩者都過分強調現代性。此一原住民烏托邦想像很像電影《阿凡達》裡的理想國；在《賽德克·巴萊》裡則只有前面三點，沒有第四點，因為歷史上台灣原住民族之間彼此敵對。第四點乃是當今原住民運動的泛原住民認同的產物。而我認為，魏德聖以鏡頭捕捉台灣山林之美，隱含以自然保育結合土地意識，肯定原住民的自我認同。

賽德克族人的環保意識讓電影裡的認同政治更具當代意義。如果公學校突襲之景對某些觀眾而言，仍不能翻轉文明與野蠻二分，電影則在環保議題上強烈質疑了文明與野蠻的對立。它呈現「理蕃」政策假借教化野蠻人、使其文明為口實，征服原住民，其實是為了掠奪土地、圖利大財團開發農林礦產。然而「文明」的開發主義卻十足「野蠻」，嚴重破壞環境，讓珍貴的原始森林快速消失，動物失去棲息地而銳減。尤有甚者，日本人為了搶奪原住民土地而動員強大軍力、進行不對稱的戰爭，以燒夷彈燒毀整片原始森林的方式逼出賽德克戰士，乃是「文明」的另一種野蠻。莫那魯道說「日本人有大砲機關槍飛機，日本人像濁水溪的石頭一樣多，像森林裡的樹葉一樣繁密，但我反抗的決心卻比奇萊山更堅定」，一方面指涉國家一再恫嚇將對少數族裔發動不對稱戰爭，另一方面他以鮮活的在地自然隱喻來強調反抗的意志，暗示賽德克族與自然緊密連結的世界觀。此外，女聲祖靈之歌優美的自然意象也強化了賽德克族與自然交融共舞的神話想像，以魔魅的自然隱喻守護自然生態。

《賽德克·巴萊》的反開發、環保意識引發原住民觀眾的共鳴（汪明輝等 2012: 125-26）。無獨有偶，在鄭有傑的劇情片《太陽的孩子》（2015）裡，同樣是將原住民的土地意識結合自然保育。在台北媒體工作的阿美族女子回到花蓮部落，帶領族人復育梯田，並對抗開發主義，而其背景則是2014年太陽花學運反黑箱服貿。電影暗示兩岸經濟統合不但鼓勵大財團開發，並可能將台灣吸納到中華人民共和國的黨國資本主義體系，讓台灣原住民失去祖先留下的土地。

《賽德克·巴萊》的悲壯令人思索莫那魯道如果活在今天，他會希望賽德克族如何？舞鶴的小說《餘生》裡，敘述者從一九九〇年代末期的時空回顧，認為如果活在今天，莫那魯道會嚴格限制像電視機這類強勢文化同化的工具進入部落，並要求去都市討生活的族人在一定的節日「回歸部落溫習傳統的生活」，甚至「如果『國家』不准大自治」，他會「只能做不能說」地「實際進行小自治」（1999: 60）。我以為，在電影《賽德克·巴萊》裡，莫那魯道也想要自治，保有族群的主體性，而這也是參與抗暴者的集體慾望。莫那魯道並不排斥族人學習新知識，但他斥責花岡一郎過分向日本傾斜，缺乏足夠的族裔認同，甚至複製主流社會對賽德克族的歧視、在教育所裡打同族的孩子。花岡一郎何嘗不像今天接受國語教育的原住民？需要部落耆老的提點才會產生原住民意識的自覺。

統治者運用文明與野蠻的對立，在文化、社會、經濟等各個層面上壓迫賽德克族，令他們失去尊嚴，在主流社會沒有話語權，是抗暴者心裡最大的痛苦。然而在霧社事件被鎮壓後，賽德克族達克達雅群反抗的六社幾乎被滅族、並受到白色恐怖的威脅，二戰時紛紛參加高砂義勇隊。在主流社會裡，原住民又是甚麼面貌？根據荊子馨的研究，日治時期1910到1930年代廣受歡迎的〈吳鳳的故事〉和〈莎韻之鐘〉裡對原住民的再現，乃是「從『自然野蠻人』轉變成『國家子民』」（2006: 209）。兩則故事都含有統治者意識形態的操作，都或明或隱地含有文明與野蠻的對立：〈吳鳳的故事〉描寫「原住民如何透過殖民主義的恩澤體悟到自身的野蠻性並進行自我譴責」，而〈莎韻之鐘〉「則藉由自我犧牲來誇耀原住民對日本國的贖罪與自我奉獻」（荊子馨2006: 209）。²⁹ 荊子馨認為，日本人〈吳鳳的故事〉挪用了清代漢人的傳說，添加了原本沒有的吳鳳犧牲自己、受人景仰的情節，一方面為了將獵首簡化為野蠻殘酷，另一方面為

29 周婉窈的〈「莎韻之鐘」的故事及其周邊波瀾〉（2002）一文對於此一故事如何被第十八任台灣總督長谷川清表揚為「愛國」事蹟，乃至於成為俳句、歌曲、繪畫、電影的題材，再進入台灣的小學教科書，有深入研究。

了早期鎮壓原住民時強化原、漢既有的衝突(2006: 209-13)。*〈莎韻之鐘〉*則將一則原住民少女溺斃的新聞，加油添醋改寫為帝國子民為了完成愛國任務而犧牲奉獻，以便動員原住民參加戰爭(2006: 218-19)。

到了戰後，國民黨一邊歌頌莫那魯道抗日、痛罵高砂義勇隊親日，一邊繼續宣傳日本人的*〈吳鳳的故事〉*，將之放在國小課本裡。從日治時期到國民黨統治的八〇年代，儘管不同的統治者對霧社事件的詮釋互異，卻同樣運用文明與野蠻的對立來對待原住民。直到八〇年代以來，原住民運動與原住民書寫強調原住民的主體性，才能真正介入此一意識形態。*《賽德克·巴萊》*以賽德克族為主體，展現賽德克族的精神世界、霧社事件中抗暴的尊嚴與悲壯性。一方面，莫那魯道所追求的主體性和歷史正義似乎預示了八〇年代以來原住民運動的訴求。另一方面，花岡一郎的日本化、接受現代文明其實是他的世代難以抗拒的，電影對他的分裂認同有著同情的理解，也藉此暗批現今的國語教育打壓原住民母語文化。

*《賽德克·巴萊》*述說賽德克族的故事，讓人重新想像台灣歷史。台灣原住民意識與台灣意識雖然不同，卻又高度相關，特別是在歷經八〇年代以來的原住民運動洗禮之後。郭明正在*《又見真相》*裡指出，他的「父執輩、懂得一些日文的長者們，他們最在乎、最憤怒的，是外來者殖民時代竟視台灣為『無主之島』或『無主之地』；換言之，當時的殖民者將台灣原住民分類為『非人』的屬性」(2012: 274)。但不只是日本人如此，「清朝大臣也曾說：『台灣生番係我化外之民』」(2012: 274-75)。述說台灣原住民的歷史故事，既是回到台灣歷史的開端，也是重視台灣歷史極重要的一部分。戰後懷有台灣意識的文學家與電影人持續以原住民歷史記憶為題材。除了霧社事件的相關作品之外，布農族田雅各（拓拔斯·塔瑪匹瑪）的*〈洗不掉的記憶〉*（1992）描寫布農族加入二二八反抗以及布農族傳教士和山區的福佬警察遭到白色恐怖。漢人作家王家祥的*〈山與海〉*（1996）描寫十六世紀中國海盜屠殺打狗社馬卡道族人事件，*〈關於拉馬達仙仙與拉荷阿雷〉*（1996）描寫日本人類學家蕃化成為布農族，觀察、紀錄布農族抗日，而*《倒風內海》*（1997）則刻畫十七世紀西

拉雅族與荷蘭殖民者、漢人移民的關係。施叔青的《行過洛津》(2003)描寫清朝原住民被漢人移民欺壓剝削；《風前塵埃》(2008)描繪太魯閣族抗日的悲壯。李昂的〈頂番婆的鬼〉(2004)刻畫混血平埔族女子被漢人親戚強佔土地、再遭清朝官員凌虐殺害。卑南族巴代近期的《笛鶴：大巴六九部落之大正年間》(2007)和《馬鐵路：大巴六九部落之大正年間》(2010)描寫日治時期卑南族如何因應外來政權，而《最後的女王》(2015)則聚焦於卑南族女王如何聯合日本打敗清軍。

台灣原住民意識與台灣意識之間可能有緊張關係，但也可能合作。正如同原住民可能選擇自治，也可能選擇進入台灣社會，改變主流社會對原住民的刻板印象。當莫那魯道的英雄形象和名言深植人心之際，它不但強調原住民的主體性，更召喚我們細緻對待台灣原住民複雜、血淚斑斑的歷史經驗。

引用書目

- Pacidal, Nakao Eki. 2012.〈中間者之臉：《賽德克·巴萊》的原住民歷史研究者映像〉。《台大文史哲學報》77: 167-97。[<http://dx.doi.org/10.6258/bcla.2012.77.05>]
- 大鹿卓。1935.〈野蠻人〉。《中央公論》50.2: 67-101。
- 王家祥。1996.〈山與海〉。《山與海》。台北：玉山社。13-75。
- 。1996.〈關於拉馬達仙仙與拉荷阿雷〉。《關於拉馬達仙仙與拉荷阿雷》。台北：玉山社。17-74。
- 。1997.《倒風內海》。台北：玉山社。
- 巴代。2007.《笛鶴：大巴六九部落之大正年間》。台北：印刻。
- 。2010.《馬鐵路：大巴六九部落之大正年間》。台北：印刻。
- 。2015.《最後的女王》。台北：印刻。
- 瓦歷斯·諾幹。1992.《荒野的呼喚》。台中：晨星。
- 田雅各(拓拔斯·塔瑪匹瑪)。1992.〈洗不掉的記憶〉。《情人與妓女》。台中：晨星。61-73。
- 汪明輝主持、陳張培倫、蔡志偉、娃丹、理新·哈魯蔚與談。2012.〈《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: 106-51。
- 李昂。2004.〈頂番婆的鬼〉。《看得見的鬼》。台北：聯合文學。9-43。
- 周婉窈。2002.〈「莎勇之鐘」的故事及其周邊波瀾〉。《海行兮的年代：日本殖民統

- 治末期台灣史論集》。台北：允晨。13-26。
- 。2010。〈試論戰後台灣關於霧社事件的詮釋〉。《台灣風物》60.3: 11-57。
- 。2011。〈英雄、英雄崇拜及其反命題〉。《真相·巴萊：『賽德克·巴萊』的歷史真相與隨拍札記》。郭明正2-8。
- 。2012。〈歷史的悲哀與希望〉。《又見真相：賽德克族與霧社事件》。郭明正16-21。
- 邱若龍。2010。〈《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。台南：成功大學。Pdf檔。
- 邱建堂。2012。〈附錄一：台灣原住民餘生後裔眼中的霧社事件〉。《又見真相：賽德克族與霧社事件》。郭明正276-89。
- 施叔青。2003。《行過洛津》。台北：時報文化。
- 。2008。《風前塵埃》。台北：時報文化。
- 荊子馨。2006。《成為「日本人」：殖民地台灣與認同政治》。譯：鄭力軒。台北：麥田。
- 張靚蓓。2009。〈我要化解仇恨：專訪魏德聖〉。《電影世界》2: 39-41。
- 郭明正。2011。《真相·巴萊：『賽德克·巴萊』的歷史真相與隨拍札記》。台北：遠流。
- 。2012。《又見真相：賽德克族與霧社事件》。台北：遠流。
- 項貽斐。2012。〈《賽德克·巴萊》的成功經驗——專訪導演魏德聖〉。《2012年台灣電影年鑑》。台北：財團法人國家電影資料館。80-85。網路。2016年9月12日。
- 黃仁。1994。《悲情台語片》。台北：萬象。
- 楊智景。2011。〈雲霧氤氳：文學中的「霧社事件」〉。《聯合文學》27.11: 50-55。
- 鄒念祖。2015。〈《台灣影史票房 前5強出爐》海角七號連霸7年 少女時代第5〉。《自由時報電子報》12月23日。網路。2016年9月12日。
- 廖朝陽。2013。〈災難與密嚴：《賽德克·巴萊》的分子化倫理〉。《文山評論》6.2: 1-33。
- 舞鶴。1999。《餘生》。台北：麥田。
- 劉亮雅。2004。〈辯證復振的可能：舞鶴《餘生》中的歷史記憶、女人與原鄉追尋〉。《中外文學》32.11: 141-63。本文收入劉亮雅。2006。《後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論》。台北：麥田。197-229。[[http://dx.doi.org/10.6637/CWLQ.2004.32\(11\).141-163](http://dx.doi.org/10.6637/CWLQ.2004.32(11).141-163)]
- 鍾肇政。1973。《馬黑坡風雲》。台北：商務。

——。1985。《川中島》。台北：蘭亭。

——。1985。《戰火》。台北：蘭亭。

魏貽君。2013。《戰後台灣原住民族文學形成的探索》。台北：印刻。

魏德聖、嚴云農。2011 (2004)。《賽德克·巴萊》。台北：平裝本。

藤井志津枝。1997。《理蕃：日本治理台灣的計策》。台北：文英堂。

Adams, Jill Petersen. 2007. "Mourning, the Messianic, and the Specter: Derrida's Appropriation of Benjamin in *Specters of Marx*." *Philosophy Today* 51: 140-47. [<http://dx.doi.org/10.5840/philtoday200751Supplement17>]

Benjamin, Walter. 2003. "On the Concept of History." *Walter Benjamin: Selected Writings*. Vol. 4 (1938-1940). Ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Cambridge, MA: Harvard UP. 389-400.

——. 2003. "Paralipomena to 'On the Concept of Time.'" *Walter Benjamin: Selected Writings*. Vol. 4 (1938-1940). 401-11.

Berry, Michael. 2008. *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*. New York: Columbia UP.

Derrida, Jacques. 1994. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge.

Dirlik, Arif. 1998. *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*. Boulder, Colorado: Westview.

Fanon, Frantz. 1968. *The Wretched of the Earth*. Trans. Constance Farrington. New York: Grove.

——. 1967. *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove Weidenfeld.

Foucault, Michel. 1977. "Nietzsche, Genealogy, History." *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca: Cornell UP. 139-64.

——. 2003. "*Society Must be Defended*": *Lectures at the Collège de France 1975-1976*. Trans. David Macey. New York: Picador.

Howells, Christina. 1998. *Derrida: Deconstruction from Phenomenology to Ethics*. Cambridge, UK: Polity.

Joseph, Peniel. 2015. "'Selma' Backlash Misses the Point." *NPR* 10 Jan. Web. 8 Sept. 2016.

Said, Edward. 1994. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage.

Sterk, Darryl. 2013. "The Hunter's Gift in Ecorealist Indigenous Fiction from Taiwan."

Oriental Archive 81.3: 555-80.

Tumulty, Karen. 2014. "'Selma' Sets off a Controversy amid Oscar Buzz." *The Washington Post* 31. Dec. Web. 8 Sept. 2016.