

# 叙事的零度：《赛德克·巴莱》中的反日殖姿态

邵 栋

**摘 要：**魏德圣电影对于日据时期台湾历史事件的表现一直受到学界的关注和争议。在《赛德克·巴莱》中爆发式的抵抗并没有成为魏德圣设定固定的价值判断的理由，出人意料的是，魏德圣在许多场景中都意图建立一种价值中立，而“零度叙事”则是他选择的最主要手段。通过解读，魏德圣对于殖民史的表现手段与思路将得到重构，他个人的创作姿态也将得到更好的阐释。

**关键词：**台湾；零度叙事；殖民主义；抵抗姿态；《赛德克·巴莱》

**作者简介：**邵栋，香港大学中文学院博士研究生。

**中图分类号：**J905 **文献标识码：**A **Doi：**10.3969/j.issn.2095-042X.2016.04.012

2008年电影《海角七号》在台湾引起轰动，扭转了台湾本土市场的衰势，而导演魏德圣也一跃成为受人瞩目的新锐电影人。在《海角七号》中就已方兴未艾的本土意识以及殖民史叙事，在魏德圣睽违十年的作品《赛德克·巴莱》中得到了更为充分地展示，引起了巨大社会反响的同时亦引起了巨大的争议。究其原因，相较于《海角七号》作为虚构作品，《赛德克·巴莱》以具体的日据时期历史事件为背景，所本之“雾社事件”乃史载有据的历史事实。因此，其电影书写势必有了一维殖民史书写的面相，对于史实的再现、叙事角度的选择以及殖民者形象等问题，引起争议自不足怪。而这类议题本身即是魏德圣最为着迷的书写对象。

本文将《赛德克·巴莱》为研究对象，着重梳理魏德圣电影中零度叙事（narrative degree zero）下本土性的抵抗姿态：即爆发式的革命。

## 一、零度叙事与殖民元叙事

长久以来，魏德圣影片中所呈现的日治时期的殖民者形象始终是一个颇具争议的问题。媚日的指摘<sup>[1]</sup>以及“自我再殖民”<sup>[2]</sup>的标签，都将魏德圣的作品推到了舆论的风口浪尖。为何偏偏魏德圣的这几部电影受如此大的争议呢？林克明对此有着非常独到的见解：

如果仔细观察对于评断历史电影所采行的依据，即使这种评断是基于所谓的历史真实，但事实上却不同于历史学者所关注的“精确”真实，而是建立在一种共有的历史知识上，或者说，是社会大众对历史的普遍“共识”。回到魏德圣的电影。当他所处理的日治时代，正是一个因为被刻意压抑而无法建立历史“共识”的时代时，这个真伪的问题便被彰显出来。而在这种以真伪的评断作为观影前提时，魏德圣的电影自然很容易地被贴上“媚日”或“仇日”的标签。<sup>[3]</sup>

魏德圣描述的时代是个长期“因为刻意压抑而被赋予过份诋毁或者过分美化”的时代,是被“单一事实”统摄的历史叙事所掌控的时代。诚如海登·怀特所言:“所有历史叙事都具有一种潜在或明确的渴望,要将所处理的事件予以道德化。”<sup>[4]14</sup>而政权兴替以及殖民退场的出现,使得历史的话语权以及道德标杆发生逆转。而对于魏德圣的一些批评,如“媚日”“美化日殖”等,皆来源于此种非此即彼、二元对立的意识形态:“此时的文明当然难掩其虚伪:只要描写日本人不够坏,就会使赛德克人‘猎杀日本人’的行动显得‘不合理’‘过分野蛮了’”<sup>[5]</sup>,“只要描写日本人的彻底野蛮,‘猎杀日本人’就变得比较文明。此时的文明只能是被野蛮所决定的表面价值。”<sup>[6]</sup>

在历史权杖交接时真相何在?是否有还原真相的可能,这都是十分关键的问题。一种非政治伦理的、过份诋毁或者过分美化的历史,一直有着一种民间在场的需要。而在《赛德克·巴莱》的创作中,主创人员即看到了回答这种问题的可能。电影顾问郭明正在其撰写的《真相·巴莱》中就阐释了他自己对此的历史嗅觉:“至今使人对‘莫那·鲁道’的历史定位依然扑朔迷离、难以定论,究竟他是民族英雄?还是民族罪人?端视诠释者是谁而定……本族 GAYA 反扑的‘雾社事件’,就任其诠释权再飘零在外八十年吗?”<sup>[7]</sup>按照郭明生的话语来看,他显然是希望自己参入的这部作品能够起到和那些道德化的、政治化的道德解读做一种对抗,或曰一种对话,探寻一种新的解读路径。罗兰·巴特(Roland Barthes)在其成名作《写作的零度》(*Writing Degree Zero*)通过对加缪(Camus)《异乡人》(*The Stranger*)的评论提出了“中性书写”或曰“白色书写”的美学观点,罗兰·巴特非常犀利地辨识了这种不着痕迹的新美学,是中性不介入,“呐喊”与“判断”缄默的直述式表达。

那么,魏德圣是如何选择的呢。在《赛德克·巴莱》上映期间,他在多个场合提到要“化解仇恨”,“心理治疗”,为台湾充满矛盾的历史和现实提供一个出口:

历史的伤害已经产生了,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,而不是一直活在仇恨跟遗憾里面?和解的目的不是原谅日本,而是走出自己的骄傲,走一个自己的身形出来……我为什么一定要亲谁仇谁,我不能活出自己的样子吗?我不能讲述“请看我的表现,不要看我的出身”么?我一定要活在历史的这种罪恶里面才能够成长么?台湾人最大的矛盾就是在这里了。<sup>[8]89</sup>

魏德圣非常明确地想要跳出“亲日仇日”的历史阴影与二元困境,讲述属于个人视野的、抛却政权意识的历史现场。魏德圣在实践的,就是用典型史实的出现,来对抗乃至击碎殖民叙事与政党书写的台湾史中的元叙事(meta narration)。然而这种尝试并非易事,诚如林玲(Nakao Eki Pacidal)所说,“‘赛德克性’终究还是魏德圣的建构(虽然确实是建立在相当程度的知识和自我要求上),是一部沾染着吴宇森的暴力美学、以十九世纪欧洲的浪漫文学为叙事蓝本、以好莱坞主流历史改编剧情片为模范的商业电影(而不是历史学定义下的历史)。”<sup>[9]183</sup>魏德圣显然不可能通过两部电影就将过往的历史叙述全然击退。而使用这种混合的技术风格,带有多种面相的艺术生产,又何尝不是和台湾族群混杂、自我意识与认同纷繁的“混搭”现实相仿佛呢?而这种组合与多元中的共性,似乎就是魏德圣所要寻找的对象吧。

在笔者看来,作者在《赛德克·巴莱》中集中显现出了自己追寻的取向:一种零度叙事下的抵抗姿态。在《赛德克·巴莱》中,这种抵抗是直接性和爆发性的,是一种带有反现代性(anti-modernism)的原教旨主义(Fundamentalism)。零度叙事在这里有利于在历史纷繁的景象中,使得历史书写变得更加客观化,而导演的主观意志在这样的景况之下可以与观众一起探讨其所关心的历史问题。零度叙事则是对这一历史问题之再现与解读的重要前提。而继承罗兰·巴特的“中性不介入”之美学,也有利于电影作

为艺术形式在呈现过程中，不会被沉重的“说教式”社会历史所捆绑，呈现历史书写的美感与真实。

零度叙事作为一种与艺术对象保持一定距离的书写方式，无疑是呈现复杂历史现场的最好的武器。

## 二、对抗殖民暴力的任意空间

《赛德克·巴莱》所描绘的“雾社事件”，在日常的历史叙述中，可能会被习惯性地冠以反殖民起义或曰原住民抗暴的称谓。殖民地事件的原因就一定纯然是殖民性的吗？这是一个重要的问题。然而就其“出草”行动本身而言，其猎杀妇孺以及猎头等行为，以现代观念来看，带有恐怖主义色彩。而且这起行动并非是为了占山为王展开革命拉锯的暴动，相反，起事的族人并没有以雾社为基地进行长期战斗的计划，反而转入山野进行游击。可见，赛德克人并不以割据为目的，相反起事的过程比结果更为重要。也就是说这种爆发式的抵抗姿态本身是最为重要的。就像莫那·鲁道对花冈一郎说的：“日本人比森林里的树叶还要繁密，比浊水溪里的石头还要多，但是我反抗的决心比奇莱山还要坚定！如果你所谓的文明是让我们卑躬屈膝，那我就让你们看一看野蛮的骄傲！……达奇斯，你这个从来不想了解自己民族的子孙给我听好，‘赛德克·巴莱’可以输掉身体，但是一定要赢得灵魂！！”

在电影中，主角莫那·鲁道在起事时强调“在彩虹桥上与祖灵相见”，也是为了使得族人通过“血祭祖灵”成为“赛德克·巴莱”，迎来真正的成人礼，才能获得见面祖灵资格。同时他在此也反复向族人确证必死的决心，因为大家都明确地知道起事的结果必然是失败。所以从现代战争和现代政治角度是无法全然解释“雾社事件”的动机的。目下学术界也主要集中在“内因说”，回归族律 Gaya 的解读角度。而赛德克人出草的行动则很明显地带有原教旨主义的倾向，因为日本人的殖民使得他们的种族原始信仰所生的一套律法失效：青年男人无法再出草，再纹面，以致无法获得“赛德克·巴莱”的称号。也就是说赛德克人的信仰系统被日本人阉割了，对于信奉祖灵意志的赛德克来说无疑是一种侮辱。而在多种种族冲突作为导火索之下，赛德克人通过原教旨主义恢复出草，则明确针对了现代性进行反击。这套行动本身就是反对现代性的，而其行动模式与动机也无法纳入现代性的逻辑来进行讨论。与其说赛德克人在抗击殖民，毋宁说是在抗击现代性对他们生活生产模式的改变与破坏。而他们所要做的就是恢复作为传统信仰的 Gaya，是为原教旨主义<sup>①</sup>。因此在电影中就有了血祭祖灵这一场戏的表现。

如果电影仅此而已地表现雾社事件，将会呈现出一个压倒式的，带有论断性质的大屠杀场景，魏德圣并不会愿意观众停止思考，将雾社事件简单归于殖民压力下的暴力。因此魏德圣在血祭祖灵这场戏中制造了一个开放的视听空间，试图将赛德克的抵抗姿态深化，让观众可以思考其中的复杂矛盾之处。这场戏试图从视听上挖掘赛德克人这种抵抗姿态背后的迷思。

对于观众来说，最令人难忘也最富争议的一场戏当然就是雾社事件的直接表现，即赛德克人在雾社运动会上遵照 Gaya 祖训，大肆出草，屠杀日本人（主要是女人和小孩）的场景。这场戏是电影上半部中最重要的一场戏。即便是熟悉“雾社事件”的观众都可能会感到不适，因为影片中展现的与其说是一场种族屠杀，毋宁说是一场猎杀活动，是带有生存本能式的杀戮。而诚如赛德克少年巴万在小学教室内

① 廖朝阳在《灾难与密严：〈赛德克·巴莱〉的分子化伦理》一文中提出其观点，认为族律在雾社事件中带有不稳定的特点，是极端状态下的呈现：比如屠杀妇孺并不是族律中的应有之义。虽然族律固有其义，但是反过来也说明了赛德克人面对的客观现实已经发生了根本的不同，族律的实现已经没有了土壤。这种信仰回溯的“出草”的象征意味超过它的功能，因此象征意义足够了的话，相对不完整的形式也可保证其实行。

对妇孺动手的时候说道：“可怜日本人，一起到我们天上的祖灵之家里，做永远的朋友吧！”这种杀戮思维显然不是种族仇恨，而是一种猎人对于猎物的态度，是猎手与猎物同在彩虹牧场的完美境界。是始于信仰的心境澄平的动作。这显然超出了一般现代观众的接受范围，因此魏德圣一方面不愿意扭曲雾社事件本身以利于观众读解，同时也不希望观众完全不能进入这场戏，于是他选择了一种开放式的操作方式。而这种开放式的操作方式即零度叙事。魏德圣自己就解释说：

真正“雾社事件”爆发的那时刻，并不是一场战争，而是一场屠杀……即使你前面酝酿了太久让观众都同情他们，理解他们的爆发，理解他们的无奈，但是最终你看到那个场面还是没有办法直接接受。这部电影最难拍的也就是那一场，不是技术上，而是观念的执行上。怎么让现代文明的观众能够接受这一场，这是我们最大的挑战……因为我对这一场是有矛盾的，所以我在想能不能把我的矛盾放在里面，让观众也感受到矛盾……从画面、音乐上给他们一个答案，这个答案并不是要告诉他什么原因，而是安抚他的情绪。<sup>[10]52</sup>

魏德圣对于“出草”这场戏的矛盾态度，是很自然的。“雾社事件”本身的反现代特质和其错综的历史背景，都会使人在下道德判断时不是过于轻率就是手足难措。所以魏德圣在电影中的选择就非常明确了：即通过制造一个缺乏叙事的开放的视听空间，让观众进入这个“历史情境”，在纷繁的影像和声音中催生自己的态度。而所谓的开放视听空间，是由零度叙事为基础的。

在这场戏中，最基础的意象是漫天的大雾。雾天对于猎人来说，是最好的机会。在能见度很低的雾社运动会上，当第一个日本人被枭首时，其他围观者尚还沉浸在轻松的气氛中，杀戮便开始。在雾社这一固定的空间中，大雾的意象起了很好的遮蔽作用，使得不同个体的反应都历历在目，却又和观众和镜头隔开了一段模糊的、看似安全的距离，在模糊的光影而非清晰的线条下，真实与虚幻呈现出一种混沌未明的状态。而文明和野蛮，猎人和猎物，赛德克人和日本人的区别都被消减了。在一定程度上，其杀戮的血腥事实得到了适当的包裹，显得稍稍不那么刺目。

而这样一个迷雾空间，同时也强化了期间发生事件的非理性的色彩，似乎这一切发生在一个与清晰的历史脉络割裂的“任意空间”(any space whatever)，是一个渊源模糊之场景，但却有强烈的在场感。而在这场大戏中，镜头的移动也十分值得玩味，大量的运动快切镜头、追随镜头的出现，极大的强化了即场感，这样的镜头处理的主要作用在于使得电影视角模仿人的视角变化，仿佛使得观众置身于雾社运动场上，被立体的全方位的浓雾包围，无法看清一切，却能感受许多的当下性的真实感。观众会感到自己被不安包围，但是却有着相对的安全。观众于是被置于一个全息(holography)的情境中，在没有历史叙述、没有道德包装的实景下，观众需要安顿好自己的位置，做出自己的判断。而这是基于零度叙事的开放性而得到有力营造的空间。

声音也是这场戏中非常重要的元素。大屠杀场景中的错杂、纷乱的音效本该成为渲染悲情的主轴，但是魏德圣选择运用了一首泰雅古调贯穿整场戏，为他的感情姿态寻找到了一个支撑。这场戏进行中，愈加恢弘的音乐与高昂的女声烘托出一种悲戚的气氛，歌曲代拟了祖灵的声腔，试图与自己的孩子们对话，探讨他们正在做的是应该的吗。

但是，我的孩子啊！

你们的恨意让天地暗下来

……

你们摸摸看，你们染血的双手



还能捧住猎场的沙土吗？

.....

我的孩子啊，你们知道吗？

为唱出祖灵的歌需要吞下许多痛苦

为说出自己的话需要吞下许多屈辱

为实现梦想需要吞下许多遗憾

孩子啊，你们怎么了？

我的孩子啊，你们到底怎么了？

这首与电影同名的歌曲根据泰雅古调改编，歌词由汉人诗人江自得受魏德圣之托填写，而后将汉语翻译成赛德克语，由泰雅族女歌手阿穆依稣路演唱。虽然音乐本身是泰雅文化自成一体的产物，但是歌词以及最终成片时在这场戏中打出来的歌词字幕，却是带有魏德圣个人色彩的。魏德圣自己就谈及：“我觉得这场戏有一个重要的支撑就是音乐，特别是那首歌谣。如果观众看这些影像的时候，特别注意到那一首歌谣所唱出来的歌词，观众情绪会得到一点点的缓和。我找到一位诗人朋友，他说我需要创作一首歌，这首歌象是他们的祖灵对他们孩子说的话，我们好的传统是什么，现在你们在做的这件事情是对的吗？你是这样子贴近我的吗？孩子，你们真的以为用这种行动能贴近我吗？”<sup>[10]52</sup>导演希望通过这种与影像形成不同声部的声效，制造更进一步的开放空间，虽然歌曲没有明确的道德指向，在怀疑其行动本身时亦指出“为祖灵唱歌”是需要代价的。这一切都需要观众思考，然而这整个观影过程因为这段音乐将染上浓重的悲情色彩，音乐中的泰雅古语的神秘感，交织着场景中赛德克人的叫喊声，带有一种陌生化的强烈冲击力。而观众此时的视听感受则被完全调动起来，深入到电影的开放空间中。而这场戏结尾，莫那·鲁道来到旗杆下，看到大屠杀场景，流露出一种犹疑矛盾甚至害怕的神情，镜头逐渐上升超过旗杆，呈鸟瞰视角俯视整个场景，如同获得了祖灵的视角，而观众此刻也从祖灵的悲悯宽容态度中移情，获得了自己的态度。

李育霖指出：“观众不再处于电影荧幕外的另类空间，更与电影影像交织形构一个浑沌互动的情动空间。而观众与电影文本的遭遇所体现的，则是一段感觉力量的扰动，包括颤动、相应与互斥的一连串过程。”<sup>[11]</sup>魏德圣希望与观众共同深入挖掘赛德克人抵抗姿态的意涵，而这种努力即在这种空间中实现。

### 三、结论

魏德圣作为台湾 21 世纪新电影人中的突出代表，因为其优秀的作品选题，以及通俗明快的电影语言，在岛内乃至华语电影世界博得了大量的青睐。而他同时引起的大量争议，也恰恰反映了他的电影题材本身的魅力与解读空间。

以《赛德克·巴莱》为代表的魏德圣电影本身在处理这些复杂题材时基本上采取了一种零度叙事的姿态，让人物本身之行动说话，建立较为中立的电影立场呈现历史的开放视听空间。他的这套电影语言对于解构旧有的历史政治话语及其相关大叙事，有着非常锐利的作用。而他在电影中表现台湾人族群在殖民史事件中的精神力量与抵抗姿态，都有着感人至深的情感投射效果，而这种情感也与台湾电影中既有的“悲情”传统一脉相承。

## 参考文献:

- [1] 陈宜中.《海角七号》的台日苦恋 [N]. 中国时报, 2008-10-09 (A22).
- [2] 曾健民.《KANO》是自我再殖民的历史想象 [J]. 海峡评论, 2014 (280): 34-41.
- [3] 林克明. 魏德圣的历史电影 [J/OL]. 台湾人文学社通讯·人文论坛. 5. (2014-05-01) [2016-03-03] <http://ths.campus-studio.com/ths/content.php?period=1&id=45>.
- [4] HAYDEN, WHITE. The content of the form: narrative discourse and historical representation [M]. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- [5] 郭誉孚. 魏导演, 下集即将正式上演, 请问您是为了“合理化”日本官方屠杀我原住民而编剧么? 能否请告诉观众, 您采取的是什么“角度”? [EB/OL]. (2011-09-09) [2016-02-20] <http://blog.udn.com/h1234567am/5652611>.
- [6] 廖朝阳. 灾难与密严:《赛德克·巴莱》的分子化伦理 [J]. 文山评论:文学与文化, 2013 (6.2): 5.
- [7] 郭明正. 真相·巴莱 [M]. 台北: 远流出版社, 2011: 21-22.
- [8] 韩福东. 魏德圣: 我为什么亲日仇日——专访《赛德克·巴莱》导演 [J]. 南风窗, 2012年(10): 88-90.
- [9] 林铃 (Nakao Eki Pacidal). 中间者之脸:《赛德克·巴莱》的原住民历史研究者映像 [J]. 台大文史哲学报, 2012 (77): 168-199.
- [10] 吴冠平. 骄傲的赛德克巴莱——魏德圣访谈 [J]. 电影艺术, 2012. (03). 51-55.
- [11] 李育霖. 历史的影像空间: 从《海角七号》到《赛德克·巴莱》[J/OL]. 台湾人文学社通讯·人文论坛. 5. (2014-05-01) [2016-03-18] <http://ths.campus-studio.com/ths/content.php?period=1&id=45>.

## Narrative Degree Zero: The Resistance Posture against Japanese Colonialism in *Warriors of the Rainbow*

Shao Dong

**Abstract:** This essay focuses on the complicated attitude of Wei Desheng towards Japanese colonialism, with his movie *Warriors of the Rainbow* as the research obpponent. Wei Desheng uses narration degree zero as the basic narration strategies to elaborate the resistance posture, as part of Taiwan spirit. In *Warriors of the Rainbow*, it shows its radical dimension.

**Key words:** Taiwan; narration degree zero; colonialism; resistant posture; *Warriors of the Rainbow*

(收稿日期: 2016-05-16; 责任编辑: 朱世龙)