

# 歷史再現的詮釋權 — 以比令·亞布《霧社·川中島》 為討論對象

鄭勝奕\*

## 摘要

電影《賽德克·巴萊》上映後，台灣掀起一股「霧社事件」討論熱潮，值得注意的是：在眾多史料評述中，似乎未見任何原民觀點的發聲。本論文試圖針對上述議題，以台灣原住民紀錄片導演比令·亞布所拍攝的《霧社·川中島》中，賽德克內三方語群 Tgdaya、Toda、Truku 族人觀點的記憶回溯，再次探討「霧社事件」，讓部落彼此聲音於部落內有對話的機會，於外則可以建構一個論述的討論平台。透過比令·亞布導演呈現的紀錄視角，引領觀眾們去思考：在電影《賽德克·巴萊》熱映後的現實處境中，「霧社事件」討論熱潮日益高漲下，再次掀起賽德克族人內心的歷史創傷，這

---

\* 現職：國立新竹教育大學中國語文學系副教授  
電子信箱：angugu@mail.nhcue.edu.tw

其中要如何去面對「霧社事件」這個「集體記憶」所帶來的矛盾與糾結，以及如何從多元的面向去傾聽和溝通，才有可能去建構對話的橋樑，和處理「霧社事件」的歷史創傷。

關鍵詞：《霧社·川中島》、霧社事件、比令·亞布、《賽德克·巴萊》

## 壹、前言

近年來，由於魏德聖導演所拍攝的電影《海角七號》的熱賣，使得國片在台灣有了明顯復甦的跡象，這股力量延續到了 2011 年，在許多台灣人引頸企盼之下，魏德聖導演後續拍攝的電影《賽德克·巴萊》上映後，便陸續引發許多的討論熱潮，在當時，觀賞《賽德克·巴萊》幾乎成了台灣人的全民運動，面對這樣的現象，鄭秉泓認為：

萬眾矚目的《賽德克·巴萊》終於在 2011 年九月以上、下集形式相隔三週上映，以關於此片從構思、試拍籌資未果、2008 年海角奇蹟後計畫正式啟動到正式上映，在這十二年的漫長等待期間，究竟寫下多少傳奇、創下多少記錄，已經不是一篇評論、一本專書、或者一份專題研究的篇幅了。《賽德克·巴萊》已然成為你我這一代人的集體記憶，變成一個台灣夢的具體實踐，巨大到，我們註定要茫然地深陷迷霧中，無法再以平常心看待它。<sup>1</sup>

對於台灣的原住民來說，尤其是賽德克人，1930 年爆發的「霧社事件」，至今依然是族人不願意多談的歷史創傷，此外，關於「霧社事件」的描述大都皆由「他者」來詮釋，至今仍少有以原住民觀點為主體的「霧社事件」紀錄，一直到了電影《賽德克·巴萊》熱映之後，逐漸引發了族人對於這段歷史的詮釋與辯證。對此，台灣

<sup>1</sup> 《鹽份地帶文學》（台南：台南市政府文化局，2011 年：52）。

原住民紀錄片導演比令·亞布認為：<sup>2</sup>

在電影《賽德克·巴萊》還沒上映的時候，我的姊夫是賽德克的 Tgdaya 語族，我的太太是 Truku 語族，那個時候我常到他們的部落與他們的族人聊天，那個時候到 Tgdaya 的部落去的時候，談到莫那·魯道，大家都說他真的是英雄，但是我又因為幾個朋友的關係，跨到幾個 Toda 部落去以後，他們都跟我說，莫那·魯道是土匪、壞蛋，此刻我心想怎麼會差那麼多？一直到後來《賽德克·巴萊》的電影上映之後，我又再跑去問當初那些罵莫那·魯道是土匪、壞蛋的 Toda 朋友「莫那·魯道是怎樣的人」的時候，他卻跟我說，莫那·魯道是英雄，我們的偶像！這讓我當場感到非常錯愕和不理解。後來有一段時間，我開始反思《賽德克·巴萊》這部電影對於賽德克部落的影響，我覺得它具有一種很高的教育意義，從好的層面去想，族人會因為這部電影的影響為榮，也會讓大家知道賽德克這個族群，但是從另一個層面來看，我更關心的是 Toda 的年輕人他們對於歷史知識的取得，據我所知，他們大部分對於霧社事件的認知是來自於電影《賽德克·巴萊》，但身為一個教育工作者的角度而言，這是一件非常恐怖的事情，因此促使我想要去拍一支影片，特別是從族人觀點的紀錄來呈現霧社事件。<sup>3</sup>

<sup>2</sup> 泰雅族人，現居於苗栗縣泰安鄉麻必浩部落，是台中市和平區達觀國小的校長。從1996年《土地到哪裡去了》的紀錄片開始，長期以部落現況與發展作為拍攝主題，如1998年《彩虹的故事》、1999年《部落的高速公路》、2000年《建橋築夢》、2001年《打造新部落之路》、2002年《走！親近祖靈》、2003年《我們的畢業典禮》、2008年《日昇部落》、2009年《走過千年》及《祖先的腳步》、2012年《霧社川中島》及《天國計程車》。

<sup>3</sup> 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。

之後，比令·亞布以三年的時間深入賽德克族的部落（Tgdaya、Toda、Truku），透過拍攝三方族人的訪談過程中，比令·亞布不斷地嘗試著去了解，和傾聽不同部落族人們對於「霧社事件」的詮釋方式。同時，比令·亞布也希望能在「霧社事件」發生後的 81 週年，族人們可以透過賽德克族傳統的和解儀式，去弭平族人們過去的衝突與仇恨，走出殖民政權留下的陰霾與分裂。

根據上述，本論文將嘗試透過比令·亞布的《霧社·川中島》作為主要論述對象，並與漢人導演魏德聖拍攝的《賽德克·巴萊》劇情片並置，進行交叉論述與辯證。藉由這部紀錄片，筆者欲討論三大問題：其一，《霧社·川中島》拍攝動機與討論課題為何？其二，電影《賽德克·巴萊》如何與紀錄片《霧社·川中島》對話？第三，《霧社·川中島》中 Gaya，與賽德克族傳統文化的關係和重要性為何？

## 貳、《霧社·川中島》的紀錄觀點

1930 年發生的霧社事件，經由《賽德克·巴萊》一片，讓賽德克、原住民及台灣人整個社會開始討論這個議題，但這是真的霧社事件嗎？我們試著用原住民的觀點，由部落人來詮釋，平衡賽德克三個亞族。<sup>4</sup>

——比令·亞布 (2013)

<sup>4</sup> 比令·亞布在 102 年第四屆台灣原住民族文學論壇，他發表對於他所拍攝的紀錄片《霧社·川中島》的意義。

## 一、《霧社·川中島》的討論價值

在2009年的時候，比令·亞布的紀錄片《走過千年》入選為該年台灣國際民族誌影展的閉幕影片，睽違了五年，在2013年之時，他以紀錄片《霧社·川中島》再次入選台灣國際民族誌影展。從《走過千年》到《霧社·川中島》，比令·亞布的紀錄片經常涉及「漢族」導演與「原住民」導演影片之間的對話，例如：《走過千年》是與漢人導演陳文彬拍攝的《泰雅千年》做對話，而《霧社·川中島》不僅只是與電影《賽德克·巴萊》對話，它更開啓部落與部落之間對於「霧社事件」的歷史回顧，並進一步促成部落與部落之間對話的可能。

值得一提的是，在《霧社·川中島》這部紀錄片中，比令·亞布首度嘗試採用了「解說式」的影片模式，這和比令以往的風格有很大的不同；過去比令所拍攝的紀錄片，以及所要處理的議題，大多都聚焦在關注泰雅族的部分，而且影片大多採用第一人稱「參與」、「互動」模式的紀錄片手法，這一直是他特有的拍攝模式和態度，但在拍攝《霧社·川中島》的時候，由於拍攝對象不再是泰雅族，而是賽德克族，拍攝的主題又是談「霧社事件」這樣一個創傷的歷史，因此比令改採「解說式」的紀錄手法來呈現。從另一個角度來看，比令·亞布身為教育工作者，他更希望可以從一個比較客觀的角度，去呈現賽德克族人對於「霧社事件」的歷史詮釋。對此，我們可以透過《霧社·川中島》影片的形式與風格，做更進一步的討論和分析。

## 二、《霧社·川中島》的歷史再現與詮釋

比令·亞布導演拍攝的《霧社·川中島》在結構上大致可以分為三個階段，分別處理「霧社事件」所面臨的三個問題：「歷史記憶」、「電影效應」、「賽德克族 Gaya 的文化觀」。其中在處理「歷史記憶」這個部分，影片的開頭，比令·亞布採用「川中島」（清流部落）過去（日治時期，1930 年代）的老照片和現在場景做「歷史穿梭」的對照，再搭配 Tgdaya 族人 Takun·Walis（邱建堂）的訪談進入畫面，Takun·Walis（邱建堂）提到：

其實我們清流的人是不談霧社事件的，你一談霧社事件，簡直就是翻他的舊傷，你問他們，他們就傷心，你問隔壁鄰居，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。<sup>5</sup>

從 Takun·Walis（邱建堂）說的這段話，我們得知，對部落族人而言，他們不談「霧社事件」不全然是來自殖民者的壓迫，最大的因素是，「霧社事件」這段歷史記憶，對於部落而言是一個嚴重的內部創傷，導致現在的部落族人們都不願意去談這段傷心的往事。這似乎對應了「後殖民」理論特別關注的「記憶」的問題，在後殖民論述中，霍米·芭芭（Homi K. Bhabha）提出的「抵抗遺忘」這個概念，霍米·芭芭認為：

<sup>5</sup> 《霧社·川中島》影片片段（00:00-1:37）。

所謂的「抵抗遺忘」是指記憶是殖民主義與文化身分問題之間的橋樑，記憶絕不是靜態的內省或回溯行為，它是一個痛苦的組合，或再次成為成員的過程，是把被肢解的過去組合起來以便理解今天的創傷。<sup>6</sup>

上述所指涉的意涵為，被殖民者的記憶是痛苦的，因此躲避這種痛苦的記憶是人之常情，如果不想要遺忘這段過去被殖民的記憶，被殖民者就必須去選擇反抗、忍痛這些殖民記憶帶來的痛苦，但假設這個被殖民者選擇接受遺忘這段殖民所帶來的痛苦，這將會讓自己失去過往擁有的自我意識，甚至連如何遭受欺壓的主體性都不復存在，最後只能淪為殖民者任意宰制的教化對象。換句話說，假如不能捨去自我的身分認同所造成記憶的遺忘，就必須去忍受和抵抗殖民統治所帶來的壓迫和改造。霍米·巴巴點出了記憶對於被殖民民族的重要性。

但「抵抗遺忘」這個論點並不能完全的解釋「霧社事件」，例如：在《霧社·川中島》影片中，莫那·魯道的曾孫女，Tgdaya 族人馬紅·巴丸說：

我不要跟她（馬紅·莫那）一樣，其實馬紅這個名字我真的抗拒很久，我媽媽也是最近才知道的，因為我說我不喜歡，人家叫我這個名字，她問我說為什麼？因為我從小看她（馬紅·莫那）一直哭一直喝酒，我沒有辦法說，我以後變得跟她一樣，只因為我的名字跟她一樣，我就覺得會變得跟她一樣。<sup>7</sup>

<sup>6</sup> 陶東風，《後殖民主義》（台北：揚智文化，2000：10-11）。

<sup>7</sup> 《霧社·川中島》影片片段（2:25-3:19）。



從上述馬紅·巴丸的話語中，我們可以發現，對於經歷「霧社事件」的族人來說，他們選擇遺忘過去那段慘痛的殖民記憶（霧社事件），這裡呼應了先前 Takun·Walis 說：「我們清流部落是不談霧社事件的，……那不是我一個人的歷史，是大家的傷心，所以大家都不要談。」因此，在多年以後，大家都不談「霧社事件」的情況下，部落的族人們，他們的後代就像馬紅·巴丸一樣，她無法理解祖母馬紅·莫那經歷「霧社事件」所感受到的極大痛苦。在《霧社·川中島》的開頭，馬紅述說童年的時候常常看她的祖母馬紅·莫那成天喝酒掉眼淚，因此她抗拒使用「馬紅」這個名字。藉此，導演想要告訴觀眾，霧社事件對遺族而言是一段被壓抑的歷史，透過孫女的角度去看自己的祖母，由於不瞭解霧社事件，因此不知道馬紅·莫那為何要喝酒，但當她知道這段歷史後，才能理解自己的祖母默默的、獨自背負了這樣一段沉重慘痛的過去。

由此可知，導演試圖用一個遺族家族的親子關係去呈現一種「霧社事件」造成的後續影響，在孫女不理解霧社事件的時候，她是拒絕沿用祖母的姓名，這是一種對於過去記憶壓抑之下所產生的結果，族人們因為對於「霧社事件」既「悲傷」又「恐懼」。與霍米·芭芭提出的「抵抗遺忘」便是一種「後殖民」的動作，重新挖掘被壓抑的創傷歷史。

影片中，導演訪問了 1930 年代，當時「平靜部落」<sup>8</sup> Toda 群總頭目 Temu·Waiis（鐵木·瓦歷斯）的女兒 Away·Temu，讓她說明對於父親的記憶和「霧社事件」的了解。年紀約 60 到 70 歲之間的 Away·Temu 提到：

<sup>8</sup> 「平靜部落」為賽德克族 Toda 的部落，位於南投仁愛鄉清靜農場附近。

我是被撫養長大的，對於我的父親，我不知道，我是我母親的妹妹（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。<sup>9</sup>

根據上述 Away Temu 的訪談，我們可以更進一步了解，一個年紀這麼大的老人家，又是 Toda 群總頭目 Temu Waiis 的女兒，居然對於「霧社事件」的歷史脈絡，甚至是對於父親的記憶，都是那麼的模糊，這是多麼讓人感到不可思議的事情。即便 Away Temu 是由親戚撫育成長，但關於家族的、血親方面的故事，不僅沒有在生活中被提及，甚至沒有流傳下來，這種現象對於善以「口傳」保存歷史文化的原住民族群而言應不常見。換句話說，「霧社事件」之所以留下記憶的空白頁，正是「霧社事件」對於賽德克人，尤其是核心人物的後代們來說，是一種難以言說的傷痛。

從《霧社·川中島》的這些例子上來看，這些部落的族人（Tgdaya、Toda）是選擇遺忘「霧社事件」這段記憶，而不是想盡辦法的保存這段痛苦的記憶，並承繼給自己的子孫。

另外，在《霧社·川中島》片頭，比令直接以訪談的方式，讓這些賽德克的遺族們（Tgdaya、Toda）「現身／現聲」，去談他們對於「霧社事件」的看法，我們發現，上述的這些遺族的後代都面臨了一個共同問題，就是他們對於「霧社事件」的歷史認知，其實是非常薄弱，甚至是一無所知，然而這個問題本身的原因，正如 Tgdaya 的賽德克文史工作者郭明正 Dakis Pawan 在〈川中島——清流

<sup>9</sup> 《霧社·川中島》影片片段（31:30-31:39）

部落的歷史沿革〉中指出：

我在 1991 年間，開始向部落族老學習本族的歷史文化時，只要他們談到抗暴事件中的所見所聞，族老本能的反應，總是先問我說：「現在說沒關係嗎？」他們心中的驚恐、狐疑拳寫在臉上……可見得「十月清算（二次霧社事件）」帶給他們的創傷。<sup>10</sup>

據郭明正所言，我們更可以確定，這些耆老們避談過去「霧社事件」所造成的傷痛記憶，影響了後代的認知系統，不僅造成記憶的斷裂，甚至導致大部分的族人喪失對於「霧社事件」的論述權力。而從現今的文獻和教育制度來看，對於「霧社事件」的討論仍然處於一種眾聲喧嘩的階段，尤其在電影《賽德克·巴萊》上映之後，更達到了討論的高峰，這也讓身為資深原住民紀錄片導演和教育工作者的比令充滿焦慮，因此他希望藉由《賽德克·巴萊》引起的這一波討論浪潮，透過他所拍的紀錄片《霧社·川中島》進一步開啓部落與部落之間對話的可能，以及開展原住民的論述權力。

### 參、媒體再現部落的主體與價值觀

賽德克族分為：Tgdaya、Toda、Truku 三個亞族，在霧社事件中，Tgdaya 的六個部落，是主要參戰反抗日本的族人，而

<sup>10</sup> 《台灣學通訊》79 期（台北：國立台灣圖書館，頁 15）。

Toda 亞族是協助日方攻打 Tgdaya。Tgdaya 和 Toda 的後裔，對《賽德克·巴萊》的劇情，深刻描述兩個族群之間的衝突，對於這段歷史，他們有著不同的看法。<sup>11</sup>

——《霧社·川中島》

電影《賽德克·巴萊》的熱映，吸引的觀眾不僅來自主流／漢人社會大眾，亦有非主流／原住民族群，而透過觀看影片參與的方式，電影成爲觀眾認識「霧社事件」歷史的主要媒介。從電影熱映和觸及台灣原住民族的歷史角度來看，電影《賽德克·巴萊》在台灣是一部很好的歷史電影，但放映以後，比令·亞布卻認爲：

電影《賽德克·巴萊》放映以後，對於部落的國中生、高中生，或這是中年人，他們對於「霧社事件」知識的取得，百分之八九十大部分都來自於電影，這是一件很嚴重的事情，因為我身爲教育工作者的關係，我一直都很希望能去拍一部片子，用族人的觀點去談論「霧社事件」，試圖讓族人看清楚「霧社事件事實的真相」。例如在過去的歷史文獻中，對於 Toda 的描述是非常少的，因此我在影片中，便刻意的加了很多 Toda 的觀點，特別是鐵木·瓦歷斯這個人，因為從國民政府來台之後，為了塑造抗日英雄的角色，莫那·魯道就被拉了上來，但是假如國民政府沒有來，是否今天被塑造的英雄依然會是鐵木·瓦歷斯呢？但不管誰是不是今天的英雄，從部落的角度去看，不會改變的始終是自己，自己仍然是賽德克人，那到底如

<sup>11</sup> 《霧社·川中島》影片片段（18:35-19:00）。

何回頭去看整個「霧社事件」的發生始末呢？<sup>12</sup>

比令·亞布的提問，正好可以對應到《觀看的實踐——給所有影像世代的視覺文化導論》中作者提出的論點：

不管製作者原先的企圖為何，優勢意義往往是多數觀看者在某特定文化環境中自然形成的意義。所有影像都可以編碼和解碼。影像或物體在創作或製作過程中會進行意義編碼的工作，當他被擺放在某特定環境或脈絡中時，則會進行再次編碼。<sup>13</sup>

當電影《賽德克·巴萊》順利在台灣熱映以後，自然的型塑出非常主流的觀影文化和優勢意義，但《賽德克·巴萊》的劇情明顯不忠於歷史，而去符合大眾市場，形成優勢意義（例如：以莫那·魯道被神格化的英雄形像，對比鐵木·瓦歷斯的負面形象），假若以《賽德克·巴萊》這部電影所呈現的「霧社事件」方式，重新去理解賽德克族所面臨的複雜的歷史脈絡之時，可能只會加深部落之間對立的層面。因此，比令·亞布認為，當媒體再現部落的主體性與價值觀的時候，歷史不應該只有一種詮釋觀點，意即霧社事件的主角是原住民（賽德克族），就有必要讓他們說話。在此可以看出比令·亞布企圖呈現原住民的觀點，勢必與電影有所不同，例如在影片中，Toda 族人 Pwan·Tanah（沈明仁）說：

<sup>12</sup> 2013 年暨南大學原民週系列活動，跨校原住民影片映後座談系列：比令·亞布談《霧社·川中島》。

<sup>13</sup> Marita Sturken、Lisa Cartwright 著，陳品秀譯，《觀看的實踐——給所有影像世代的視覺文化導論》（台北：城邦，2009：78）。

我看到《賽德克·巴萊》這部電影，把莫那·魯道和 Temu·Walis 兩個人之間的仇恨描述的那麼大，我認為不妥，因為「霧社事件」這件事情，絕對不是只是單純的，好像只是族群與族群之間，裡面有一個爭鬥，但是我覺得也沒有到那種的仇恨到那種地步。且其實 Temu 哪裡是一定要打莫那·魯道，他們是親戚啊！其實他們也是迫於無奈啊，如果今天 Toda 的人，不去打他們（Tgdaya）的時候，下一個被清算的就是 Toda 的人被日本人幹掉了。<sup>14</sup>

Tgdaya 的族人 I wan·Pelin 也認為：

從電影裡面去看，就說 Temu·Walis，跟那個莫那·魯道從小就有那種仇恨，為我們族群來講的話，這樣一個拍攝過程，就有一點是太過於嚴重，特別是因為電影，它非常深刻的描寫這個部分（莫那·魯道和鐵木·瓦歷斯兩個人之間的仇恨），然後可能，也許年輕人會覺得，好像歷史就真的是這樣。<sup>15</sup>

影片中不只明確的呈現出長老輩族人的觀點與擔憂，也收錄新世代的看法，其中 Toda 的年輕族人 Walis·Pwan 認為：

以前到現在，爸爸阿公都跟我說，莫那·魯道是土匪，但是翻到學校課本的時候，又說莫那·魯道是英雄，這對我來說，從小就是一直存在著衝突感這樣子，然後也不會去說，真的去恨

<sup>14</sup> 《霧社·川中島》影片片段（20:06-23:00）。

<sup>15</sup> 《霧社·川中島》影片片段（23:01-23:15）。

Tgdaya 的人，像我在學校有一個學妹，她是 Tgdaya 的，我們在聊天的時候，我常會跟她開玩笑說：妳真的是 Tgdaya 的，妳們要加油一點好不好，妳們人都已經快要死光了。這會變成是一種反效果，在激勵他們說，我們其實還有更多的使命，要去傳承我的 Toda。<sup>16</sup>

上述的引文片段中，可以看到比令藉由部落族人（Toda、Tgdaya）不同的原民發聲和電影《賽德克·巴萊》中較爭議的影片片段，透過二元對立和交差對照的剪接手法，企圖讓觀眾看到一個不同以往的歷史觀察（霧社事件），甚至凸顯了原住民觀點的不一致。這正好對應了傅柯 (Michel Foucault) 曾經說過：「……應該讓歷史自身的差異性說話。歷史和文化具有一種根本的差異性，要認識這種將現實投射進去並建構連續敘事模式的傾向，應在強調歷史認知場域具有巨大斷裂的同時，通過具體的學科廣泛深入研究，讓歷史自身的期特性和差異性發言。」<sup>17</sup> 所以面臨上述這樣的歷史性問題，我們更應該要從更多元的面相去處理，特別是影片中，Toda 的 Pwan·Tanah 和 Tgdaya 的 Iwan·Pelin，他們不斷的強調：電影《賽德克·巴萊》把我們族群的仇恨放的太大了，其實我們族群之間並沒有存在著那麼大的仇恨。因此筆者認為，比令的紀錄片《霧社·川中島》有著濃厚的教育意義，尤其他建立了一套歷史方法論述，企圖把這個問題放大，讓這些觀看過《賽德克·巴萊》的觀眾去思考、了解整個霧社事件背後的複雜程度，絕對不是只是單純的親日與反日情

<sup>16</sup> 《霧社·川中島》影片片段 (24:33-28:38)。

<sup>17</sup> 王岳川，《後殖民主義與新歷史主義文論》（山東教育出版社，1999年4月：195）。

節，或是讓各族之間各說各話，他希望在面對這些多元族群的時候，能聆聽到更多不同角度的聲音，並讓主流論述者意識自己認知的侷限與不足。

## 肆、從 Gaya 談霧社事件

### 一、歷史與記憶的發聲

歷史之所以重要，乃是因為對於「歷史」的再現方式也關係著個人的權威或權力，因為部落的老人是作為「久遠的話語和習俗」的傳遞者，經由他們的經驗，「歷史」也蘊含著「傳承」與「改變」並存的性質。換言之，他們所認為的歷史是具有政治的權威與權力的過去事物，而愈是久遠的歷史則愈具有權威與權力。但這種權威與權力的基礎，則來自其文化上對於祖先、起源、老人等概念所賦予的價值。<sup>18</sup>

——黃應貴 (1998)

在過去的台灣歷史上，原住民族們始終沒有機會說明、表述自己的歷史、文化和存在，這造成弱勢族群文化往往成為強勢文化消費的對象。1963年日本戰敗，國民政府接收台灣，在這個時候，國民政府非常需要建構一個抗日英雄，造神運動正是政治統治政策的一

<sup>18</sup> 黃應貴，《時間、歷史與記憶》（台北，中央研究院民族所，1999：14）。



種手段原住民歷史小說家巴代也認為：

最為人所知悉的霧社事件，在死去 876 人之後的六、七十年間，當年參戰的所有部落選擇噤聲、近乎忍辱偷生；其後代遲至幾年前才在「原住民新聞雜誌」電視報導的鏡頭下共同表示「盡釋前嫌」。這與當年事件發生時，台灣民眾黨狂烈報導宣傳，並試圖聯絡國際聯盟，揭發日人不道使用毒瓦斯的聲援氣勢有天壤落差；甚至毫無瓜葛的國民政府，也於 1953 年在霧社籌建「霧社山胞抗日起義紀念碑」，以「避血英風」彰顯莫那·魯道的「抗日」精神。然而霧社事件著實為 1915 年「噍吧啞事件」以後完全喪失「起義抗日」勇氣的漢人社會大大的出一口怨氣，也為國民政府的「抗日意識」做足了教育宣傳，連電影工業也一部接著一部塑造莫那·魯道的英雄形象。由此觀之，莫那·魯道在漢人朋友眼中確實是個不折不扣的英雄人物。問題是，霧社地區當年相互廝殺的所有部落都有同樣的想法嗎？那些無力逃脫這場戰事，必須親手將稚子吊死而後自縊的婦女也默認嗎？當年那些在「川中島」惶恐過日，最後又面臨一場屠殺的異族同意嗎？英雄烈士慷慨赴義，難道不是為了要爭取族群最大的福利與生存空間嗎？莫那·魯道是鐵錚錚的漢子，至於他是不是全賽德克公認的英雄，這恐怕得回到賽德克的文化底蘊由賽德克人自己去界定而予以喝采，才有意義。<sup>19</sup>

<sup>19</sup> 《聯合文學》第 27 卷第 II 期（2011：30）。

我們會發現 1930 年代，莫那·魯道被塑造成策動「霧社事件」的主謀，Temu·Walis（鐵木·瓦歷斯）則是為民除害的良番；對於抗日戰敗而亡的莫那·魯道日本的處理方式則是把他的遺骸製成標本，再將之藏起來。而到了 1965 年國民政府來台的時候，當時的政治氛圍很需要抗日的議題，莫那·魯道便順理成章的成為國民政府所形塑的民族英雄，他的遺骸也被重新被挖掘出來。接著，國民政府再把「霧社事件」的議題擴大，把莫那形塑為一個國家的抗日典範；相對的，Temu·Walis 則是淪為殺害英雄的漢奸、走狗。這樣荒謬的歷史紀事與輪替，經常淪為一種主流的殖民者觀點，這正如 Kumu Tapas 所說：歷代以來霧社事件歷史的發聲位置，大部分都是以統治者的語言作為歷史敘述的主要工具，使得部落人民，也只能以他者的姿態來界定自己的歷史。<sup>20</sup>

## 二、比令·亞布的拍攝策略

賽德克族經過多個殖民政權的統治之下，這一段族人共同經歷的悲傷歷史事件，經當代族人重新以原有解決紛爭的 Gaya 消弭之後，這個事件，是否就由族人的觀點自主詮釋，並讓這一段歷史，單純的回歸於當代賽德克族人？<sup>21</sup>

——比令·亞布，《霧社·川中島》(2013)

在《霧社·川中島》的影片中，最重要的一環節就是要回到賽

<sup>20</sup> Kumu Tapas，《部落記憶——霧社事件的口述歷史》（臺北：翰蘆圖書，2004年5月：5）。

<sup>21</sup> 《霧社·川中島》影片片段（52:12-53:27）。

德克族的知識系統去談 Gaya，並企圖從 Gaya 的祖靈觀（傳統信仰）去還原歷史。從比令·亞布的拍片策略來看，比令採取的拍片策略有三項：其一，「兩人關係」，是呈現莫那·魯道與 Temu·Walis 在 1920 年代和 1930 年代的時空下，分別扮演了什麼樣的角色和定位。其二，透過「二次霧社事件」，去探究當年日本人是如何操弄以夷制夷的手段，脅迫 Toda 及 Truku 的族人們，去襲擊那些在第一次霧社事件後已經毫無能力反擊的 Tgdaya 族人，這背後是否隱含了什麼樣原因和真相？其三，藉由回顧「薩拉茂事件」<sup>22</sup>，再去省思「霧社事件」和「二次霧社事件」，期盼賽德克族的三個氏族（Tgdaya、Toda、Truku），有一天可以真的弭平族群與族群之間的歷史恩怨與糾葛。

底下，筆者試圖從賽德克族的 Gaya，進一步的深入分析第一、二次霧社事件發生的主要原因和背後因素。在《霧社川中島》的影片中，Toda 的族人 Pawan·Tanah（沈明仁說）：

從 1895 年到 1930 年的這段期間，是我們這邊的族人，遭遇了一個問題，就是，在 1910 年左右到 1915 年這段時間的時候，Gaya 的核心價值，被日本人整個破壞掉了。當時日本人全面禁止我們紋面，全面都不可以獵人頭，但這個是賽德克的核心價值，你把它拿掉的時候，就是把我們的祖靈信仰、價值觀，整個都抹滅掉了，還有像農事祭儀的地方，日本人就要求族人們改種旱稻或水稻，取代小米，然後小米就沒有了，對賽

<sup>22</sup> 1920 年時，日本人同樣也用以夷制夷的手段，利用賽德克族的族人，去打位於台中的泰雅族，歷史上稱為「薩拉茂事件」，此次事件莫那·魯道也參與其中。

德克人而言，小米本身就是他們主要的一個糧食，一旦沒了，這種祭典和祭儀的時候，那你看這樣的人，他會不會反抗。且當時的日本警察，來到我們的部落這個地方，第一個他們娶了我們部落的一些頭目的女兒或者是妹妹，但往往都是沒有能夠是說遵守他們彼此之間的一個「約定」<sup>23</sup>，常常都把原住民的女孩子都拋棄這樣子，這樣已造成了部落裡面，對這樣的一個事情，對這樣的一個觀點是非常重視，所有那些的長輩或是說他們家的男人，對這件事情是很感冒的。<sup>24</sup>

再追溯到1930年10月27日的歷史紀錄，當時賽德克族 Tgdaya 的六個部落（馬赫坡、斯庫、荷伐、羅多夫、吐魯灣）共同發動了「霧社事件」，對 Tgdaya 的族人而言，這樣一個集體性的抗暴行動，其主要原因是為了捍衛賽德克族的 Gaya(傳統)。就如上述引文提到的，日治時期，當時是由日本人來統治部落，他們禁止部落的族人出草、紋面、種植小米，又欺負部落婦女的種種情況下，最終導致部落族群起反抗、並與日本開戰。其中，自古以來，出草文化對於賽德克人來說，是爲了平衡部落勢力、保護獵場、驅除疾病的一種文化傳統；且更重要的是，唯有紋面的族人死後才能通過彩虹橋，回到祖靈居住的地方，如果沒有出草就不能紋面，就無法實踐一個身爲賽德克人的傳統價值，死後更也無法回到祖靈的居所。對於賽德克族來說，傳統領域和生活規範都被日本人逐漸瓦解，對一個族群的

<sup>23</sup> 日本政府，爲了平衡部落勢力和監控管理部落的治安，常會採用聯姻政策方式，讓日籍警察娶原住民勢力者的姊妹爲妻，但大多因文化差異而導致悲劇，造成許多原住民婦女被拋棄，嚴重的抵觸了賽德克族的傳統文化。

<sup>24</sup> 《霧社·川中島》影片片段（33:48~35:48）。

存在價值來說，是非常嚴重的事情，最終迫使他們群起反抗。

且從另一個角度上來看，絕大部分的歷史資料紛紛記載「霧社事件」以後，原本政治立場就比較親日的 Toda 社群，最後便成為「味方蕃」，協助日本政府去勦滅「霧社事件」的滋事份子（Tgdaya 社群）；事件過後，1931 年 4 月 25 日清晨，日人使用了以夷制夷的手段，派 Toda 及 Truku 兩個社群，再一次的去勦滅 Tgdaya 社群。關於這個部分，在《霧社·川中島》的影片中，Tgdaya 的遺族，Dakis·Pawan（郭明正）說：

日本人呢？它應該是利用我們這裡的人（Toda 及 Truku），來屠殺我們（Tgdaya 社群），屠殺完了以後，日本人稱作這是第二次「霧社事件」，所以我認為第二次霧社事件是根本就沒有事件，是日本人利用那種狠毒的方法，來消滅我們。<sup>25</sup>

透過上述的文獻資料，和霧社事件的遺族（Tgdaya）Dakis·Pawan（郭明正）的論點，我們可以更加肯定，在過去，族（Tgdaya）與族（Toda、Truku）之間，都籠罩在「霧社事件」與「二次霧社事件」的歷史情境中，特別是在國民政府來台以後，Toda 社群的族人們也因此成為了迫害英雄莫那·魯道及 Tgdaya 社群的卑劣兇手，但是在部落裡的內部討論，各社群彼此間依然有著非常鮮明的政治立場和歧見。因此，比令·亞布認為：

很多人會很納悶，歷經 1930 年的「霧社事件」以後，為什麼

<sup>25</sup> 《霧社川中島》的影片段（38:58~39:21）。

還會爆發1931「年的二次霧社事件」，Toda為什麼要去屠村？我覺得撇開私人恩怨之外，更重要的，我們不能忽略賽德克族的祖靈觀和背後的傳統信仰，Toda他們也希望可以與當時的祖靈觀做連結，你看他們把頭帶回來之後，他們還是有舉行獵頭的儀式，我覺得如果從Gaya的角度去看，出草是很重要的，他們一有機會，就勢必要實踐自己的傳統信仰，所以我自己認為，我在剪接的時候，Gaya的祖靈觀（出草）是很重要的，這可以很清楚的交代整個紀錄片的脈絡，特別要交代在當時日本人的統治下，賽德克的祖靈觀常常淪為日本人以夷制夷的政治操作手段，可是對Toda的人來說，二次霧社事件，這是他們難得有機會的，去和祖靈觀作連結，因為出草（獵頭）對賽德克人來說，是一個非常重要的傳統儀式，假設我們要出發要去把頭顱帶回來的時候，我們會有很慎重嚴謹的儀式，這背後的意義是在告訴祖靈們，我們要出發了，我們要去把朋友帶回來，然後獵到人頭之後，必需一直走到到部落的傳統領域範圍（安全線）時，族人便會開始感謝祖靈，像祖靈說，謝謝祖靈可以把朋友帶回來，這個朋友的靈魂以後將會變成我的朋友。<sup>26</sup>

影片中，比令訪問南投縣的靜觀部落，Truku的耆老Bakan·Nomin，她對於當時「霧社事件」Toda及Truku協助日方殺害Tgdaya之事，至今有深刻的記憶，Bakan·Nomin說：「他們把頭顱帶回來，把頭顱帶回來後，便開始唱歌及跳著獵首舞，身穿獵首的服飾，耳

<sup>26</sup> 鄭勝奕與比令·亞布口訪，地點：台中市和平鄉達觀國小，2013年10月25日。

朵戴耳棒，在那邊跳舞。那個時候的情況是這個樣子的，然後他們對著 Tgdaya 的頭顱歌唱。當時我還小，同部落的孩子跑過去看，當時看完後，我感到十分的害怕。」<sup>27</sup>Bakan·Nomin 的口述佐證上述比令提及的 Gaya，而比令也提及自己拍攝的動機：

我之所以會去訪問這個 Truku 的老人 Bakan.Nomin，因為她是真的親身經歷過這樣的事情。我覺得今天拍攝紀錄片，如果不找親身經歷的人現身來說的話，我覺得在呈現的部份，可能就會顯得比較薄弱。尤其對我而言，出草（獵人頭）這件事情，我們這邊的話叫做 Mgyaya，自從日本人來了以後，部落的族人們，他們有很長的一段時間，沒有 Mgyaya，但霧社事件發生以後，日本就默許 Toda 及 Truku 的族人們（味方蕃）可以出草，這種感覺就像用漢人的角度來說，不是都會在初一、十五拜拜；清明節拜祖先，然後被禁止了，突然有一天說，你又可以再拜了，你會不會很渴望的想要拜拜？因此我就想說，一定要找一個在當時，親臨現場看過的 Mgyaya 的族人來現身說法。因此我覺得是說，雖然表面上來看，日本人是利用「以夷制夷」的方式，但其實部落的族人們（Toda 及 Truku），他們是很渴望可以去執行 Mgyaya 的。<sup>28</sup>

且從歷史的角度來看，在 1920 年的時候，日本政府也同樣利用賽德克族 Tgdaya 人，攻打台灣的泰雅族，歷史稱為「薩拉茂事件」，當時莫那·魯道也有去參加。十年之後，日本又再次利用 Toda 及

<sup>27</sup> 《霧社川中島》的影片段 (41:18~43:00)。

<sup>28</sup> 鄭勝奕與比令·亞布口訪，地點：台中市和平鄉達觀國小，2014 年 2 月 7 日。

Truku 去打 Tgdaya，這一役就是著名的「霧社事件」。從歷史的角度來看，日本總是用以夷制夷的手段對付日誌時期的反抗蕃社，對此薩拉茂後裔（台中和平區）的耆老 Suyau · Walan 認為：

事件都已經過了那麼久，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。<sup>29</sup>

透過上述的這些訪談，筆者認為比令想藉由一個較大的敘事脈絡，重新的去回顧歷史，因為他深深的意識到，一直以來，主流的歷史論述所呈現的霧社事件，並不能把整個霧社事件的複雜度彰顯出來，這會造成一種假性的真相，就是歷史總是各說各話，歷史也不會有所謂的真相。那這些「霧社事件」背後的不同觀點，如果不去追究，是否會形成一種道德上的麻痺？顯然在這裡，比令想要提出一套自己對於歷史的方法論，但比令並非只是單一的去呈現各部落氏族的訪談，而是想藉此機會把「霧社事件」未被挖掘，甚至被刻意隱瞞的歷史與原民觀點放大討論，讓這些看過《賽德克·巴萊》的觀眾能從不同的角度去思考，並且了解整個霧社事件背後的複雜程度。

最後，在影片結尾，比令用賽德克族的發源地牡丹岩，以及 Takun · Walis（邱建堂）的話語：「原住民是這樣，當然現在是用漢人的角度來看，好像就打來打去，好像把它當作，中日戰爭，民

<sup>29</sup> 《霧社·川中島》影片片段（46:52-47:19）



族仇恨，所以日本人一走以後，薩拉茂（台中市和平鄉的泰雅族）馬上跟我們通婚，日本人一走以後，霧社事件以後，雖然把我們跟 Toda、Truku 給分化了，走了以後開始通婚，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。」<sup>30</sup>來表達「自古以來，Tgdaya、Toda、Truku 你們都是兄弟，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得事實，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，重新讓族群再次團結起來」這樣的理念。

透過紀錄片的功能性，《霧社·川中島》再三提醒我們，必須從更多元的面向出發，才能夠妥善的去處理霧社事件所造成的歷史創傷，因為在這部片子裡，比令和賽德克族人們不斷的傳達一個訊息——「霧社事件」的歷史是一個創傷。此外，影片中透過很多的訪談，建立起較豐富而完整的原住民觀點，且在處理這些原住民觀點的時候，比令始終保持了一貫的態度，就是要讓主流的論述圈知道，當我們面對「霧社事件」這樣的議題時，必須多方面的去傾聽和溝通，才有辦法去建立一套對話系統，也才能夠妥善的處理這樣的創傷。也就是說，讓不同的聲音、不同的觀點得以施展，在面對任何一個議題和事件時，才更能觀察到、挖掘出其多面性，進一步去梳理它的複雜與矛盾之處，從而有效的、妥善的去處理。唯有如此，歷史創傷才有可能被面對、被接受、被處理，最後被放下。

<sup>30</sup> 《霧社·川中島》影片片段（51:44~52:16）。

## 伍、結論

筆者認為，比令·亞布拍攝的《霧社·川中島》所呈現的紀錄視角，引領觀眾們去思考，在電影《賽德克·巴萊》熱映後的現實環境中，「霧社事件」的討論熱潮日益高漲，再次掀起賽德克族人們內心的歷史創傷，而當我們面對這樣一個主流社會價值呈現的「霧社事件」議題之時，我們必須從多元的面向去傾聽和溝通，才有可能建構出一個對話的橋樑，也才更能夠深入的去了解「霧社事件」背後的歷史意義和族群關係。

## 參考書目

### 一、專書

- 王慰慈編，《臺灣當代影像——從紀實到實驗》（台北：同喜文化出版工作室，2007年，11月）。
- 李筱峰，《台灣史100件大事》（上）（台北：玉山社，1999年：162-164）。
- 郭明正，《真相·巴萊》（台北：遠流，2011年：92）。
- 陶東風，《後殖民主義》（台北：揚智文化，2000年：169）。
- 廖炳惠，《關鍵詞200》（台北：麥田，2003年：138）。
- Kumu Tapas，《部落記憶——霧社事件的口述歷史》（臺北：翰蘆圖書，2004年5月：5）。
- Marita Sturken、Lisa Cartwright 著，陳品秀譯，《觀看的實踐——給所有影像世代的視覺文化導論》（台北：城邦，2009年：78）。

### 二、期刊

- 《鹽份地帶文學》（台南：台南市政府文化局，2011年：52）。
- 《聯合文學》第27卷第11期（2011）。

### 三、電影

- 比令·亞布，《霧社·川中島》，2013年。
- 魏德聖，《賽德克·巴萊》，2011年。

