

论新世纪以来台湾电影中的原住民形象建构

王 帅 孙慰川^{*}

〔摘 要〕 新世纪以来,塑造原住民形象的台湾电影作品逐渐增多,台湾原住民籍导演以影像为族人发声的现象也开始出现。原住民在台湾银幕上逐渐摆脱了被异化、被边缘化的“他者”命运,越来越进入主流的影像叙事中,呈现出丰富且生动的面貌。但不可忽视的是,在此过程中也暴露出了诸多问题。本文通过对这一时期台湾电影中的原住民形象进行检视与反思,探讨如何才能建构出真实的原住民形象。

〔关键词〕 台湾电影;原住民形象;反殖民

台湾原住民虽然是最早抵达宝岛定居的族群,却因先后历经荷兰、西班牙、明朝、清朝、日本殖民政府、国民党当局的统治和压迫,以及难以认同或适应台湾社会现代化与都市化的进程,而面临着部落结构解体、经济水平落后、传统文化衰落、族群形象被污名化等困境,成为台湾社会典型的弱势群体。在台湾电影百余年的历史发展中,失去话语权的原住民也往往沦为银幕上被表述、被建构、被观看的“他者”形象。20世纪80年代后,得益于台湾政治“解严”、国际性土著人权运动兴起以及多元文化理念盛行等多方有利因素的推动,台湾原住民的文化复振运动终于获得了社会各界的关注与支持。

新世纪以来,原住民的政治地位与文化主体性得到了越来越多人的认可与尊重,塑造原住民形象的台湾电影作品逐渐增多,原住民籍导演以影像为族人发声的现象也开始出现。先前影像中他们被遮蔽的历史得以还原,被污名化的文化得以平反,被压抑的主体性得以彰显,原住民形象亦因此在银幕中呈现出更为生动立体、丰富多样的新面貌。

一、“他者”渐显影:原住民刻板印象的解构

“从‘生番’到‘山地同胞’,我们的姓名渐渐地被遗忘在台湾史的角落。从山地到平地,我们的命运,唉,我们的命运,只有在人类学的调查报告里,受到郑重地对待与关怀……如果有一天,我们拒绝在历史里流浪,请先记下我们的神话与传统。如果有一天,我们要停止在自己的土地上流浪,请先恢

^{*}王帅,南京师范大学文学院博士研究生;孙慰川,文艺学博士,南京师范大学文学院教授、博士生导师,210097。本文系文化部文化艺术研究项目“ECFA时代的台湾电影及两岸合拍片研究”(16DC20)阶段性成果。

复我们的姓名与尊严。”^①台湾排湾族盲诗人莫那能的这首诗《恢复我们的姓名》，形象地反映出原住民长期的弱势地位与悲苦境遇，同时也表达着对强权压迫的血泪控诉以及对原住民主体意识觉醒的强烈呼吁。

从日据时期到国民党执政时期，台湾电影中所呈现的原住民形象大多被隐去了历史存在的真实面貌，而沦为日本殖民政府或国民党当局为统治需要所人为建构的一种意识形态想象物，要么被建构成贞洁、天真、善良的“归顺者”，彰显出执政当局的驯化功效；要么被塑造成愚昧、落后、残暴的“野蛮人”，以证明统治者对其进行教化的合理性和必要性；要么在银幕中充当“活道具”，饰演日本人或汉人的配角，面目模糊到可有可无。这些刻板印象的建构是一种话语实践，背后隐藏着复杂交错的权力关系与支配关系。新世纪以来，在创作者的不断努力下，根深蒂固的原住民刻板印象得以被解构，并开始传递出正面的价值。

在影片《练习曲》与《不一样的月光》中，创作者质疑和颠覆了日据时期《沙鸯之钟》里被异化的沙鸯（也被称作“莎韵”）形象。

1938年9月27日，一位背负着沉重行李的泰雅族少女沙鸯，在送征召到南洋参战的日本老师的路途中，在渡溪时不幸落水溺亡。1941年，台湾总督长谷川清颁给沙鸯生前所在的部落一口纪念钟，上面刻着“爱国少女沙鸯之钟”的字样。自此，沙鸯失去了在强迫劳役中意外丧生的原住民少女的身份，被建构成故事片《沙鸯之钟》（日本人清水宏执导、日籍女演员李香兰主演）中甘心为日本帝国舍身效忠的样板。

影片摄制完成于1943年，正是太平洋战争全面爆发的次年。对沙鸯为日本帝国自我牺牲的精神进行大肆宣传，旨在激励民心士气，蛊惑台湾民众投身战争。摄制的地点选在了1930年“雾社事件”的发生地，片中所渲染的日本人与台湾原住民相处融洽的情景，既意在彰显日本殖民政府的“理蕃功效”，又透露出其对伤痕历史选择性遗忘的企图。如福柯所言：“权力和知识是直接相互连带的；不相应地建构一种知识领域就不可能有权力关系，不同时预设和建构权力关系就不会有任何知识。”^②日本殖民者不仅在政治、经济上对原住民进行压迫与剥削，还利用所拥有的权力来操纵殖民话语，建立文化霸权。

台湾光复后，国民党当局迫切地展开“去皇民化”运动，下令移走“沙鸯之钟”，并凿毁了纪念碑上的碑文。半个多世纪之后，在2007年的电影《练习曲》中，台湾大学生明相在骑单车环岛的途中经过当年“沙鸯之钟”的安置之处，听到导游向周围的游客讲述沙鸯的故事。在这个由汉人导演架构的故事里，殖民统治的痕迹已完全被消解，沙鸯卸去了早先被强加的“爱日少女”的政治标签，转变成一位对日本教师怀有爱慕之情的纯真女孩，用死亡谱写了一段与日本教师之间凄美的爱情传说。

2011年，泰雅族女导演陈洁瑶执导的原住民题材剧情片《不一样的月光》，也将镜头聚焦于沙鸯的传说。作为一次源于原住民内部视角的勇敢发声，她对《沙鸯之钟》（日本人执导）、《练习曲》（汉人执导）中的沙鸯形象均进行了质疑。影片中，泰雅族少年尤干的阿公，正是沙鸯当年的同学中唯一的健在者，他所讲述的沙鸯故事与《练习曲》中的版本是一样的。但值得注意的是，在影片后续的发展中，随着阿公的离世，他所讲的故事也不断被部落中的其他族人所推翻。多种叙述版本的并置使沙鸯故事的真相成为扑朔迷离的“罗生门”，再也无从探知。但显而易见的是，日本殖民者在《沙鸯之钟》中所建构的那个真诚归降、舍身效忠的“归顺者”沙鸯，已被彻底地解构了。

^①莫那能：《恢复我们的姓名》，《美丽的稻穗》，台中：晨星出版社，1989年，第11—13页。

^②〔法〕米歇尔·福柯：《规训与惩罚：监狱的诞生》，刘北成、杨远婴译，北京：生活·读书·新知三联书店，2015年，第29页。

与《不一样的月光》同年上映的影片《赛德克·巴莱》，则是通过对长期以来台湾原住民被污名化的“出草”习俗（也称“猎头”）进行正名，解构了原住民愚昧、落后、残暴的“野蛮人”形象。“出草”意为砍人头的行为，除了主要居住在兰屿的达悟族之外，台湾原住民中的各族群都有这一习俗。在他们的观念中，“出草”是祖先的遗训，若有外人入侵猎场与部落，原住民男人就应该为了保护家园而“出草”，因此，“出草”的行为象征着反抗精神。但这一习俗却常与吴凤的故事相结合，出现在日据时期与国民党执政时期的电影中，被渲染为残忍、落后的野蛮陋俗，以此将原住民形象污名化。

1932年，日本政府制作了电影《义人吴凤》，讲述作为阿里山通事的清代汉人吴凤，为了教化原住民改掉“出草”的习俗，自愿被其猎首，以此感化原住民的故事。而真正的历史事实是，原住民与吴凤之间有着根深蒂固的矛盾，猎杀吴凤是部落男子刻意为之的行为。所以说，影片中充斥着日本殖民者所刻意编写的殖民意识形态。一方面可以激化汉人与原住民之间既有的敌对关系，造成岛内民众的内部分裂；另一方面则是借“出草”来凸显原住民天生嗜血的野蛮性，强调其亟需被教化的必要性，从而彰显日本政府殖民行为的合法性。

到了国民党执政时期，吴凤依然被作为贬抑原住民的重要素材，被相继拍成《阿里山风云》与《吴凤》这两部电影。“出草”习俗的出现也一再地强调着原住民的未开化，以此打造汉人与原住民之间文明与野蛮、先进与落后的区隔。总之，无论是日据时期，还是国民党执政时期，“出草”习俗皆是被用来将原住民污名化的重要影像符码。因此，打破吴凤神话、为“出草”正名，成为解构原住民“野蛮人”形象的重要途径。

在现实生活中，原住民一直秉持着“出草”的反抗精神，为打破吴凤神话而努力着。自1980年人类学家陈其南揭露了吴凤故事的真相后，原住民多次手持“吴凤是劣士、莫那·鲁道是烈士”、“拆除吴凤铜像”等布条进行抗议。1988年，台湾教育部门删除了小学教科书中《吴凤的故事》一文。次年二月，嘉义县“吴凤乡”正式改名为“阿里山乡”，吴凤的铜像也被推倒。

回到影像世界中，魏德圣执导的《赛德克·巴莱》则客观还原了“出草”一直以来被遮蔽的性质，即其作为被侵害者的正当防卫行为。在影片中，莫那·鲁道率领备受压迫与屈辱的族人们，孤注一掷地向日本殖民者“出草”，发动了震惊世界的“雾社事件”。这不仅是以暴制暴的反殖民行动，更是以此找回族人被日本殖民者长期压迫所丢失的尊严与骄傲、家园与文化、自由与信仰的重要途径，“出草”重新成为了原住民勇敢抗争精神的象征。

日据时期的影片《沙鸯之钟》与《义人吴凤》，其主创人员均是日本人，原住民沦为片中无关紧要的“活道具”。在台湾光复至“解严”前的电影中，原住民的形象也没有得到多大程度的改观。无论是《阿里山风云》、《吴凤》，还是《阿里山之莺》、《兰屿之歌》中，原住民也多是作为配角出现，并被塑造成愚昧、落后的形象。“解严”之后至新世纪之前，台湾影像中的原住民形象开始丰富起来，逐渐摆脱了政治意识形态的操控。在影片《老师，斯卡也答》与《老莫的第二个春天》中，原住民虽然仍作为配角，但已开始突破负面的刻板印象。在影片《两个油漆匠》与《超级公民》中，原住民的戏份甚至能够与汉人的戏份并重。进入新世纪，在《赛德克·巴莱》、《灵魂的旅程》、《台北·丛林》、《不一样的月光》、《太阳的孩子》等影片中，原住民则逆袭成为绝对的银幕主角，彻底摆脱了充当银幕上的二等公民的陪衬命运，越来越进入了主流的影像叙事中，并且呈现出丰富且生动的面貌。

二、透过你，看到我自己：原住民形象的新发展

无论是处于日据时期日本殖民政府所建构的殖民关系中，还是光复后至今汉人掌握着绝大部分话语权的社會结构中，台湾原住民往往都是被压迫的对象，其主体性的形成也因此受到非常严重的影

响。正如拉康的镜像学理论所分析的那样,婴儿在镜像阶段依赖于镜像中的他者来确定自我,换言之,自我是有赖于他者的存在来确立的。在与日本人或汉人相处的过程中,原住民正是透过“你”,看到“我自己”,即将日本人或汉人作为参照的他者,通过对其的模仿或对立来建构自身的主体性。

影片《赛德克·巴莱》中的原住民花冈一郎,因从小接受日式教育,十分推崇殖民者宣扬的价值观念,便一心模仿,力图成为“日本人”。他曾劝说莫那·鲁道放弃“野蛮的”旧俗,去接受日本政府带来的现代文明。他认为只要自己努力装扮,就可以拥有一张被殖民者所认可的脸。可是,在日本人看来,一郎的“日本化”却只是其竭力推行“皇民化”殖民政策的效果,他始终如同后殖民主义理论家弗朗兹·法依(Frantz Fanon)所说的“黑皮肤,白面具”^①的异类,被一再地无情告知:自己只是被殖民者,并且将永远是地位低下的被殖民者。正如有学者所指出的那样,“殖民文化政策的起点内含有这种矛盾:它既要求被殖民者认可宗主国文化,又要求他只是仰望这种文化,而不企图把它变成自己的;既要求被殖民者认可启蒙价值,从而认可宗主国的道德优越性,又要求他只是仰望这种价值和优越性,而不要真正接受,甚至拥有它。”^②因此,面对文化失根与身份迷失等难题的一郎,陷入了自我认同的焦虑与分裂中,至死也未能找到答案。

与一郎的选择完全相反的人物是莫那·鲁道。他看穿了日本殖民政府的伪善面具,知道他们所带给部落的现代文明,不过是为了更好地用来对殖民地进行政治控制和经济剥削罢了。一郎与莫那·鲁道,同样透过“日本殖民者”,却因为立场和角度不同,看到了不一样的“自己”,一郎是怯懦的“迷失者”,而莫那·鲁道则成为勇敢的“反抗者”。正如霍米·巴巴所认为的:“西方霸权是可以从内部,也只能从内部被彻底颠覆的,其原因在于这种霸权话语——以及任何一种霸权话语——生来就有着致命的弱点,自身就已经包含了消解自身的因素。”^③莫那·鲁道的形象塑造,透露出殖民关系中存在着含混矛盾的、可松动与抗争的间隙/空间。

光复之后至“解严”之前,国民党当局一直推行国语(汉语)教学,推行“山地平地化”政策,加速原住民的“汉化”进程,虽然在一定程度上提高了原住民的受教育程度和生活水平,但也致使原住民的传统文化急遽消亡。“解严”之后至今,原住民的政治地位、经济发展、母语教学、文化传承等议题都越来越得到当局的重视,但由于多种因素的交错,原住民仍然难以改善原社会组织解体、母语流失、文化衰落、族籍迷失的困境,即使离开部落去往都市(以台北为主)谋生,原汉倾斜关系所衍生的两者之间受教育水平差距大、族群歧视、阶级压迫等问题依然存在。

电影《灵魂的旅程》塑造了两个迥然不同的泰雅族青年形象。弟弟尤干是台北某个建筑工地的临时工,属于典型的社会底层人;哥哥达袞是一位空有头衔却无实权的原民局的局长,阻止不了当局要拆迁阿美族部落房屋的决定,眼睁睁地看着他们的家园被破坏却无能为力。尤干指责哥哥达袞忘本,认为他帮着外族人(汉人)拆迁本族人的土地。内心备受折磨的达袞不禁失声痛哭。与迷失在汉人社会中的达袞不同,尤干在内心深处一直牢记着祖灵的训诫,所以他最终选择回到山上,去重寻真正的泰雅精神。创作者不仅在影片中表现当局的强制拆迁,说明汉人社会对原住民部落的剥削,还通过塑造达袞、尤干这两个面对“他者”(推崇工业文明价值观的汉人社会)而选取不同行动方向的泰雅族青年形象,反映了原住民青年在台北所面临的生存压力与精神困境。

与《灵魂的旅程》所传达的悲观情感不同,《台北·丛林》采用喜剧的叙事方式,讲述了阿美族青

①法依在其1952年出版的《黑皮肤,白面具》(Black Skin, White Masks)一书中,对黑人被殖民者的精神和心理进行了深刻的剖析。他认为,白人与黑人种族并存的事实会对黑人被殖民者造成巨大的心理冲击。面对貌似优越的白人文化,有些黑人会渴望拥有白人的文明和尊严,患上严重的文化自卑和迷失自我的病症,成为“黑皮肤,白面具”的精神分裂者。参见赵稀方:《后殖民理论》,北京:北京大学出版社,2009年,第19—28页。

②翟晶:《边缘世界:霍米·巴巴后殖民理论研究》,北京:文化艺术出版社,2013年,第165页。

③参见翟晶:《边缘世界:霍米·巴巴后殖民理论研究》,第20页。

年马曜在台北发生的一系列故事。马曜骁勇善战、能歌善舞，是部落中最优秀的猎人，到了台北后，却总如同白痴一样被汉人欺骗与戏弄，陆续丢掉了大楼保安、快递员、洗衣店员工等工作。马曜认为汉人社会如丛林般危险，却依然决定留在台北坚持奋斗。某日，马曜因帮助警方抓捕了通缉犯而立了大功，用自己的努力得到了汉人社会的尊重，并且收获了与汉人女孩小云的爱情。当记者采访并询问他的身份时，马曜骄傲地回答：“我是原住民勇士！”他用自身的行动使原住民的自我主体性在汉人社会中得以彰显。

表现原住民青年从部落去往台北工作或生活的影片，新世纪之前曾有《两个油漆匠》、《超级公民》与《梦幻部落》三部。片中的主角阿伟、马勒、瓦旦也与尤干、马曜一样，都因为文化教育程度不高、劳动竞争力不强，只能在台北以体力劳动为主，被塑造成备受“他者”压迫的“受害者”的形象。而《灵魂的旅程》与《台北·丛林》这两部电影的创新之处在于，前者首创性地塑造了达袞这一挤入了台北中上层阶级的原住民形象，更有说服力地表明了原住民在以汉人为主的台湾社会中，无论地位如何，都会受到挤压的事实；后者则别开生面地塑造了马曜这一越挫越勇，始终为自己是原住民而骄傲，并最终成功融入主流社会的“反抗者”形象，俨然当代社会的莫那·鲁道。

《流浪神狗人》则是将原住民必勇的全部家庭成员都纳入了关怀视野，生动地刻画出他们面对困境而无力抗争的悲惨形象。必勇与妻子靠开货车送货挣钱。儿子在帮必勇运货时不幸丧生，大女儿认为哥哥的去世是父亲酗酒所造成的，因此以到台北学习散打为借口，多年来都不肯回家，但她在台北的生活也并不如意。为了获得大女儿的谅解并挽回这个飘摇欲坠的家庭，必勇决定戒酒，并努力工作来改善家中的经济。正当生活渐有起色的时候，必勇被汉人老板辞退了，而他在一次送货途中又不幸遭遇了车祸，连番发生的意外残忍地将他们重新推到了生活的谷底。

导演陈芯宜坦承，该故事的灵感源于一则原住民新闻：一对贫困的原住民夫妻到处打零工补贴家用，只能将三个小孩留在家中，在小女儿生日的当天，家中却发生了火灾，三个小孩都因此丧生。记者报道这则新闻时的方式，是谴责这对原住民夫妻将小孩单独留在家里的不妥行为，却根本不去关心那对夫妻是如何辛苦地活着。导演认为非常有必要去挖掘媒体所没有报道出来的故事真相，由此创作出这样一个悲惨的故事，她说：“原住民的生活在我的片子里相对比较辛苦、凄惨一些，因为我想这个世界对待他们就是这样，总在他们正要从谷底往上爬的时候，就又给他们打击，使他们身处绝望。”^①

与必勇一样酗酒成瘾的原住民形象，在新世纪之前的影片《老师，斯卡也答》、《老莫的第二个春天》、《失踪人口》中都曾出现过。但与这三部影片不同的是，《流浪神狗人》并没有延续它们刻板的价值判断，将原住民的酗酒问题视为导致其家庭贫困与败落的根本原因，而是通过表现必勇抗争的无效性，揭露出整个社会对原住民的压迫。

耐人寻味的是，某些影片却选用了汉人从台北到原住民居住地工作或生活的故事架构，一反常态地将原住民所居住的“部落”与“离岛”建构为令人向往的“桃花源”，将原住民塑造成对汉人而言具有重要启蒙功能的“引路者”或心灵导师的形象。在《心灵之歌》、《等待飞鱼》、《人之岛》中，原住民智慧、避风、湄巴纳分别带领着陷入困顿的汉人李桐哲、晶晶、安安告别迷失，重新找到人生的方向，并都与之相恋，携手共谱爱的乐章；在《山猪·飞鼠·撒可努》中，准备在排湾族的旧部落兴建高速公路的项目负责人黎秘书，被族人们守护家园的精神感动而取消了铺路的计划，原住民的传统文化魅力让汉人学会对自身的文化进行反思；在《白天的星星》、《暑假作业》、《到不了的地方》中，未婚生女后惨遭男友抛弃的阿免、因父母闹离婚而性格孤僻的男孩小宝、陷入父亲死亡阴影无法自拔的李铭，他们所

^①林文淇、王玉燕主编：《台湾电影的声音》，上海：复旦大学出版社，2014年，第45页。

受的创伤都在原住民的温暖关怀下渐渐愈合。另外,在影片《单车上路》、《最遥远的距离》中,原住民的戏份虽然不多,但也都发挥着相同的作用。

“电影是一项社会教化的事业,使人们远离激进主义,而趋向于接受政府和文化精英的道德、观点与持续的霸权。”^①在这些由汉人创作的影片中,虽然原住民一反以往影像里负面的刻板印象,甚至成为了道德光辉凌驾于汉人之上的重要角色,但也因此而失去了真实可信的本真面貌,步入另一个极端。可以说,原住民的主体意识不仅被湮没了,还被作为供汉人窥视的客体,沦为被其刻意简化、美化、浪漫化的“他者”,暴露出汉人文化中心主义的视角。

三、机遇与挑战共存:多元敞开的原住民形象建构之路

简·穆罕默德和大卫·劳埃德指出:“所谓少数话语,我们意指一种联系在征服和反抗主流文化过程中不同少数文化的政治和文化结构的理论表达。这个定义建立在这样一种原理之上,即尽管存在着文化差异及特殊性,但少数族群却享有被主流文化支配和排斥的共同命运。”^②由此可见,少数话语理论是以“少数人”或者“少数族裔”为关注对象的,旨在通过表达少数文化的身份价值,阐明其主体位置的涵义,以此来重建少数主体。这个理论十分适用于分析当代台湾原住民的问题。

原住民的人口总数仅占台湾总人口的2%左右,目前主要分为16个族群^③。各个族群文化间存在着或大或小的差异,但在以汉民族文化为主流文化的当代台湾社会中,它们都有着被支配与排斥的命运。按照安德森对“民族”所下的定义来讲,原住民族同样“是一种想象的政治共同体——并且,它是被想象为本质上有限的(limited),同时也享有主权的共同体”^④。因此,“民族”的想象可以在人们的心中召唤出强烈的族群认同感及归属感。自20世纪80年代开始兴起的原住民运动,正是这样一种以促进泛台湾原住民认同、争取原住民族主权为目的的少数话语理论的实践过程。其中,很多原住民知识分子更是如同印度著名的“属下研究”小组一样,义不容辞地肩负起为族人正名的使命,力图重新发现被历史湮没或者歪曲的原住民的形象与声音,重新肯定他们的生存意义与文化价值。进入新世纪,随着原住民籍导演的成长与加入,这支队伍被注入了新鲜的血液,族人拿起摄影机,使自主地塑造原住民形象成为了可能。

在《不一样的月光》中,陈洁瑶不仅塑造了“不一样”的沙耆形象,体现出对殖民文化的解构,还对原住民传统文化的传承与发展问题做出了理性的分析与思考。尤干的阿公是老一代族人的代表,虽然他去世了,但其对家园的情感却在以尤干、阿国为代表的年轻一代族人身上得以延续。尤干身手矫捷、机智勇敢,传承着部落优秀猎人应有的飒爽英姿。阿国则因为对部落生活的热爱,一再拒绝父亲让他到台北上学的提议。这两个年轻原住民形象的塑造表达出导演的期望,她希望族人们都能够永远明确自己的族群身份。此外,导演于2016年执导的第二部原住民题材影片《只要我长大》,代表台湾地区参与角逐第89届奥斯卡最佳外语片的奖项。^⑤

①I. Javie, “National Cinema”, in M. Hjort & S. MacKenzie (eds.) *Cinema and Nation*, London: Routledge, 2000, p. 81.

②A. R. J. Mohamed & D. Lloyd, *The Nature and Context of Minority Discourse*, London: Oxford University Press Inc., 1990, pp. ix-xi.

③目前台湾地区“行政院原住民族委员会”正式认定的原住民族包含:邵族、太鲁阁族、泰雅族、达悟族(雅美族)、卡那那富族、阿美族、撒奇莱雅族、布农族、鲁凯族、卑南族、噶玛兰族、赛夏族、赛德克族、排湾族、邹族以及拉阿鲁哇族。此外,有学者认为,平埔族(明清以降汉化了了的所谓“熟番”)因与汉族较为接近而被视为汉人,也有学者认为广义的“原住民”概念应该包括平埔族。参见“台湾原住民族资讯资源网”: <http://www.tipp.org.tw/aborigines.asp>.

④[美]本尼迪克特·安德森:《想象的共同体:民族主义的起源与散布》,吴叡人译,上海:上海人民出版社,2016年,第6页。

⑤参见网易娱乐:台湾选送《只要我长大》角逐奥斯卡最佳外语片 <http://ent.163.com/16/0923/08/C1KSB4U0000380D0.html>. 2016-09-23。

勒嘎·舒米是一位原汉混血的导演。2013年,他将母亲舒米·如妮复育阿美族稻田的故事拍摄成了纪录片《海稻米的愿望》。2015年,他再次以此为素材,与汉人导演郑有杰联袂创作了影片《太阳的孩子》。在这部影片中,他将自己对原住民的深切关怀融入影像,通过塑造Panay这一“反抗者”的形象,全方位展现出原住民面临的艰难处境。

作为台北的新闻记者,Panay采访的原住民运动的新闻画面却被主编强行抽掉,她激烈的抗议被无视,与《灵魂的旅程》中的达袞一样在汉人社会没有话语权。阿美族部落中发生了两件事:其一是父亲患了肺癌,他希望Panay可以替他复育被荒废多年的稻田;其二是某建设公司看中了部落的土地,准备买下来建饭店。Panay辞去了台北的工作,一边照顾病重的父亲与年幼的子女,一边带领族人共同复育梯田。几经波折后,稻田终于得以复育。复育稻田于族人而言,意味着重获失去已久的文化身份。可就在水稻将要收割时,族人却又被告知:该土地属于“国有”。乡公所调来挖土机,强行征收稻田,守护稻田的族人们被强制驱离。Panay愤怒地质问:“这样的事情,到底我们还要忍多久?”这里,创作者是借Panay之口在质问整个社会。

萨义德曾说:“知识分子面对的主要选择是:要和胜利者与统治者的稳定结合在一起,还是选择更艰难的途径——认为那种稳定是一种危急状态,威胁着较不幸的人使其面临完全灭绝的危险,并考虑到屈从的经验(the experience of subordination)以及被遗忘的声音和人们的记忆。”^①显然,陈洁瑶与勒嘎·舒米都选择了后者。他们以不贬抑、不美化的创作态度,在影像中多采用原住民语发声,描绘着原住民真实的生活状态,塑造出丰富立体、有血有肉的原住民形象,以此唤起更多人的深思。

然而,并不是所有的原住民籍导演都会选择“更艰难的途径”。作为赛德克族与阿美族的混血儿,马志翔在其执导的影片《KANO》(嘉农)中就对历史事实视而不见,自欺欺人地虚构出一幅所谓“三族融合”(原住民、汉人、日本人)的美好图景,原住民与汉人被建构成日本人身边面目不清的陪衬客体,宛若《沙鸢之钟》的翻版。

影片讲述1931年一支由日本人、汉人、原住民组成且从未赢过球的嘉义农林棒球队(简称“嘉农”),在教练近藤兵太郎的指导下,赢得全岛冠军并挺进日本甲子园的故事。片中多次出现近藤兵太郎为了维护原住民球员而与别人“翻脸”的场景,他一再强调种族与打球没有什么关系,并夸耀原住民与汉人球员的优势。一方面,借着日本籍教练之口,肯定原住民天生的优异力量与速度,在对异族身体的赞美中将其异己的观念模糊化;另一方面,则暧昧地将刻板歧视转化为同化融合,表现出在以他为代表的日本人心目中,原住民、汉人与日本人的地位平等,是被一视同仁的。但早就有学者指出,“日本殖民统治时期,殖民势力的‘理蕃政策’从政治、经济、文化和社会生活诸方面深入到‘原住民’传统社区,居住在山地的‘高砂族’成为日本殖民势力的‘理蕃’重点……当时,殖民统治下的初等教育体系分为‘日人’、‘台人’和‘原住民’三个部分,统称‘国民学校’,但以‘第一’、‘第二’、‘第三’课表加以区别对待,其中对‘原住民’又进行‘高砂族’和‘平埔族’的差别教育。”^②另外,1930年刚刚发生过日本殖民者血腥镇压原住民的“雾社事件”。由此可见,创作者在影像中竭力塑造的所谓“原日友好”与“三族平等”景观,是完全违背了历史真相的。这种论述的逻辑,确保了无论嘉农取得怎样的胜利,所代表的都是日本殖民政府统治台湾的成功典范,很难将功劳单独归到原住民与汉人的身上。原住民的形象也再一次沦为被意识形态博弈所操纵的棋子,真实的原住民形象被悬置。由此,我们应该深刻地认识到当今台湾社会文化“去殖”问题的迫切性、复杂性与重要性,以及真正为原住民发声所面对的艰难与挑战。

① [美]爱德华·W·萨义德:《知识分子论》,单德兴译,北京:生活·读书·新知三联书店,2002年,第35页。

② 郝时远:《台湾“原住民”教育问题述论》,《中央民族大学学报》2003年第5期。

值得欣慰的是,大部分的原住民知识分子都选择了为本族人积极发声的立场。他们扮演着先锋的角色,在各个领域孜孜前行着,利用从主流社会所学习到的知识技能,打破强弱文化间的界限,以少数文化传承者和代言人的身份进入中心,在矛盾混杂的“间隙”中找到了反转弱势地位的可能空间。具体到电影领域,除了以上三位执导剧情片的原住民导演外,纪录片导演群体的创作同样不可忽视。他们中的很多人在新世纪前便已开始创作,新世纪以来更是展现出极高的创作热情。除了转型拍摄剧情片的勒嘎舒米外,阿美族的马跃·比吼、达悟族的张淑兰、布农族的莎珑·伊斯哈罕布德、噶马兰族的木枝·笼爻、泰雅族的比令·亚布、太鲁阁族的杨明辉、卑南族的米将等人,也都在用影像展现着原住民各个族群的文化与风情。

在影片《超级公民》中,阿德去买冥纸为马勒祭奠。当他向店家询问有关排湾族的葬礼习俗时,却听到店家无所谓地回答:“你是说蕃仔吗?应该都一样啦!”如同影片所呈现的,台湾原住民的16个族群在异文化的视野下多被当作同质化的整体。这让我们意识到,展现各个族群独特且丰富的文化,纠正对原住民文化的一贯误读,既是打破目前原住民形象建构日趋模板化的重要方式,同时也对维护社会的文化多样性具有极其重要的意义。

强调泛台湾原住民认同有助于团结原住民的集体力量来对抗汉人沙文主义。但随着新世纪以来原住民话语权的日益增强,非常有必要在影像中对原住民不同族群的文化差异性进行区分刻画,因为“差异化,其实就是去同质化;而去同质化,在某种程度上则意味着去霸权化。追求差异化的身份认同无疑会促进边缘事物的价值,推动地方集团和地方文化的发展与兴盛”^①。有些影片在这方面的表现就可圈可点。在《等待飞鱼》中,出现了对达悟族“点火把诱捕飞鱼”传统的刻画;在《山猪·飞鼠·撒可努》中,有对排湾族的乐器鼻笛进行的特有说明;在《心灵之歌》中,也展现了已被命名为世界珍贵音乐文化遗产的布农族“八部合音”(“祈祷小米丰收歌”)的景观。当然,不可否认的是,有些创作者将这些别具特色的文化习俗生硬地插入影片,用来满足观众“猎奇”的心理。还有一些创作者对之盲目推崇,认为这是“重建部落文化”的一个捷径,却并不对其不合理之处加以反思。

在原住民形象的塑造之路上,机遇总是与挑战共存着。无论是汉人导演还是原住民籍导演,只有具备萨义德所说的“知识分子”的创作态度,努力去除个人的成见与殖民遗绪的困扰,站在多种文化的间隙处,理智、清醒地去创作,才能使原住民形象建构之路得以多元敞开。

结语

新世纪以来,台湾电影中的原住民形象呈现出很多变化,创作者主要采取了三种建构策略:其一是对原住民被歪曲或被污名化的历史人物与文化习俗进行正名,解构曾被刻意阉割或固化的刻板印象,呈现出本真的原住民形象;其二是刻画原住民在历史或现实中面临的多种困境,探讨其主体性及主体意识的发展,塑造出丰富多样的原住民形象;其三是在影像中倒转原住民与日本人或汉人的权利关系,以颠覆主流族群中心语言的成规,象征性地解决原住民在历史或现实中被压迫的问题。

推翻中心的目的不是为了塑造出另外一个中心。世界是一个差异、交错、发展、变化的时空体系,原住民形象的建构也是一个持续的动态的过程,始终如同未完成的生产,纠缠于社会各方权力不断的博弈与和解之中。因此,只有对原住民的历史、文化与现状进行客观的检视与反思,才能够塑造出真实的原住民形象,为这个世界建构一个多元的、健康的文化生态圈。

^①赵静蓉:《文化记忆与身份认同》,北京:生活·读书·新知三联书店,2015年,第33页。

附：相关影片一览表

片名	导演	年代	片名	导演	年代
《义人吴凤》	安藤太郎 蔡槐墀 郑锡明	1932	《单车上路》	李志蔷	2006
《沙鸞之钟》	清水宏	1943	《最遥远的距离》	林靖杰	2007
《阿里山风云》	张 英 张 彻	1950	《流浪神狗人》	陈芯宜	2007
《阿里山之鸞》	王天林	1957	《练习曲》	陈怀恩	2007
《吴凤》	卜万苍	1962	《海角七号》	魏德圣	2008
《兰屿之歌》	潘 垒	1965	《人之岛》	王金贵	2008
《老师，斯卡也答》	宋存寿	1982	《不一样的月光》	陈洁瑶	2011
《老莫的第二个春天》	李佑宁	1984	《赛德克·巴莱》	魏德圣	2011
《失踪人口》	林清介	1987	《灵魂的旅程》	陈文彬	2011
《两个油漆匠》	虞戡平	1990	《台北·丛林》	叶鸿洲	2011
《超级公民》	万 仁	1998	《白天的星星》	黄朝亮	2012
《梦幻部落》	郑文堂	1999	《逗阵ㄟ》	卢金城	2013
《心灵之歌》	吴宏翔	2005	《到不了的地方》	李 鼎	2014
《等待飞鱼》	曾文珍	2005	《KANO》	马志翔	2014
《山猪·飞鼠·撒可努》	徐顺理 张东亮	2005	《太阳的孩子》	郑有杰 勒嘎·舒米	2015

（责任编辑：高峰）

On the Construction of the Aboriginal Image in Taiwan Movies since the New Century

WANG Shuai, SUN Wei-chuan

Abstract: Since the beginning of the new century, the number of movies produced in Taiwan which have shaped the image of aboriginal people has gradually increased, and the aboriginal directors have begun to give a voice to the indigenous people by using images in their movies. On the screen, the aboriginals gradually get rid of being alienated and marginalized as “others” and begin to be integrated into the mainstream narrative, showing a rich and vivid appearance. But what cannot be ignored is that at the same time such efforts made by the aboriginal directors have also given rise to many problems. This article is thus intended to examine the image of the aborigines in the movies of Taiwan in this period in order to explore how to build a true image of the aboriginals.

Key words: Taiwan movies; aboriginal image; anti-colonization