

三位第一代臺灣原住民籍紀錄片運動者的 倫理實踐*

思嘎亞·曦谷**

法國社會科學高等研究院
社會人類學與民族學研究所

在視覺人類學的研究架構下，本論文透過參與觀察與深度訪談分析三位重要的臺灣第一代原住民籍紀錄片導演－馬躍·比吼（阿美族）、比令·亞布（泰雅族）與張淑蘭（達悟族）。他們都曾透過紀錄片製作與自發性的巡迴放映行動，在自己所屬的社群中推動族群集體認同與文化復振行動。本項研究特別聚焦在三位導演於原住民部落拍片時，所面對的幾個矛盾處境，例如，具有爭議性的合作案、探討影片中不被呈現的片段，以及具有原住民身份在部落拍攝時可能存在的困境等等。透過原住民籍紀錄片導演的個人反思，本文嘗試驗證原住民內在視角的發掘，有助開拓紀錄片拍攝倫理議題的思辨，同時期許觸發當代導演與被攝者互動關係之間更開闊的理解。

關鍵詞：自我再現，反身性，內部拍攝倫理，分享式人類學

投稿日期：2019年7月16日 接受出刊日期：2020年5月11日

* 本文改寫自筆者2016年完成答辯的博士論文 *Vers une éthique de tournage endogène: enquête sur trois documentaristes autochtones taiwanais*，並加入2017年7月至2020年5月新的田野資料。文章改寫期間先後承蒙中研院民族所及科技部（MOST108-2410-H-001-080-MYZ）博士後研究人員聘任經費的支持，以及兩位計畫主持人胡台麗教授及劉璧榛教授費心的指導。本文承教於臺灣人類學刊匿名審查人、編審委員及張珣主編詳盡及中肯的建議，以及林容如女士對文章編輯的協助。本文修改過程受惠於Eliana Ritts女士與Scott Simon先生具體的討論意見，以及2017年至2020年間在國內外研討會發表過程中諸多前輩精闢的指教。筆者在此一併表達誠摯的敬意與謝忱。最後，筆者由衷感謝三位導演與其親友及部落族人對這份研究付出寶貴的時間與協助。文中指出的影片年份與片長以影展及研究文獻的公開資訊為優先，若遇疑義且能聯繫導演者，則以導演的回應為主。本文礙於篇幅及研究限制力有未逮之處，一切文責由筆者自負。

** 法國社會科學高等研究院社會人類學與民族學研究所博士。

一、前言

電影自1895年誕生後，隨著器材與傳播技術的演進，對人類視覺文化的影響愈加重要。戰後1960至1970年代之間，受惠於十六釐米攝影機的出現，使得民族誌影像與紀錄片拍攝工作越加普及化。於此同時，正值國際學界出現將「視覺人類學」作為一項研究學科的呼聲。在這波浪潮中，以西方學者討論拍攝者與被拍攝族群之間的互動關係最引人注意。其中，1974年由保羅·霍金斯（Paul Hockings）主編的*Principles of Visual Anthropology*《視覺人類學原理》¹論文集即是當時少數系統化研究視覺人類學的代表性出版品之一，此書肯定視覺人類學作為人類學研究支線的正當性，以及視覺人類學研究對電影史的貢獻（Hockings 2003 [1974]）。²論文集中，拍攝非洲民族誌影像聞名的法國民族學家、導演尚·胡許（Jean Rouch）在《攝影機與人》一文中提出諸多思考（Rouch 2003 [1974]：79-98）。他探討輕型的十六釐米攝影機能提供拍攝者在民族誌影像記錄過程中，近乎儀式般「入會」（ciné-trance）的動態身體感與田調美學。因此，他反對伸縮鏡頭（zoom lens），提出「參與式攝影機」（participant camera），意即「活的攝影機」（living cameras），不使用腳架，肩扛攝影機走動（to film is to walk about with the camera）。胡許對攝影機結合田野調查的概念，鼓勵「真實電影」（cinéma vérité）的拍攝。本研究特別關注此篇文章中對民族誌影片產製過程中「拍攝者」與「被拍攝者」關係的討論。胡許提出「分享式電影—人類學」（shared cinema-anthropology）的概念，他強調民族誌影片不應忽略被拍攝者的主體性、尊嚴與共享創作權力的積極意義。首先，胡許認為培訓被拍攝族群中通曉族語的成員擔任收音師是不可或缺的安排。其次，民族誌影像工作者應長時間待在田野中沈思、學習，並與族人相互認識，如此才能精準掌握各項拍攝工作。

1 為使讀者流暢閱讀，正文著錄之所有外文出版品及外文作者姓名的中文翻譯，皆由筆者參照通用翻譯或自譯。以上說明。

2 書裡匯集多位代表性人類學與民族學者的文章，諸如瑪格麗特·米德（Margaret Mead）、科林·楊（Colin Young）、尚·胡許（Jean Rouch）、大衛·馬杜格（David MacDougall），以及菲·金斯伯格（Faye Ginsburg）。

再者，由於攝影器材功能逐漸簡化，民族誌影像工作者不再受技術門檻限制，應肩負攝影工作，並注意精簡攝影團隊中外來者的比例，以確保被拍攝部落的隱私感受。除此之外，也是最重要的一點，他將被拍攝族群視為影片放映的第一觀眾，重視他們的回饋對促進文化間相互理解的積極作用力。例如，他在1953年將奈及利亞河馬狩獵者紀錄片 *Bataille sur le Grand Fleuve*（中文暫譯：大河之戰）放映給被拍攝的獵團觀看時，獵團領袖要求胡許將影片中狩獵的配樂拿掉，理由是「狩獵過程必須全然安靜」。文末，胡許表示，當攝影科技日益進步到彩色、自動化，並能即時收看拍攝成果時，影像拍攝就越加接近弗爾托夫（Dziga Vertov）與佛萊賀提（Robert Flaherty）夢想中的「電影眼、電影耳」，將這樣的攝影機交到被攝族群手中，人類學家將不再壟斷觀察的權力。同時當人類學家與他的文化也被拍攝時，民族誌影片將幫助人們「分享」（share）人類學。

關於這一點，早在1966年美國人類學者索爾·沃斯（Sol Worth）與傳播學者約翰·阿戴爾（John Adair）發起的「透過納瓦荷之眼（Through Navajo Eyes）」影像計畫，已可見探索美國在地原住民族視覺文化的研究。他們嘗試觀察納瓦荷族人使用攝影機的方式，從中發掘原住民族群在敘事結構、傳播行為與影像的認識論（Worth and Adair 1970：9-34）。這項研究顯示幾項特別的發現：首先，納瓦荷耆老山姆·亞茲（Sam Yazzie）向學者提問，「如果拍電影對綿羊既無害也無益，那為什麼要拍電影？」言下之意，不僅凸顯綿羊在納瓦荷部落中重要的精神意義與經濟價值，也透露出在耆老眼裡拍片行為必須以部落的價值體系為主體。其次，計畫剛開始招募學員時僅納入一位女學員及三位男學員。當時一位男學員見狀立即指出，他能同理落單女學員的感受，因為如果換成自己是教室中唯一的男性，可能也不敢表達意見，因為「我們納瓦荷人就是這樣」。基於學員對性別平衡的重視，促使培訓計畫改以三男三女的性別比例，而他們都具備流利的族語及英語能力。計畫期間有男學員因拍攝部落祭典「女兒舞（Squaw Dance）」遭到族人「交出素材」的強烈要求，否則必需賠償一百美金或是六隻綿羊。同時，研究發現即使沒有特別指引，納瓦荷人只拍自己或與自己有親屬關係者所擁有的財產與領域，如綿羊、馬匹、*hogan*（傳統家屋）或土地。倘若拍到沒有任何親屬關

係者擁有的牲畜或空間，彷彿拍攝者實質侵犯到他人的權利。這項研究凸顯出身為本族人也不代表具有超然的拍攝正當性，攝影機視同拍攝者的延伸，必須遵守族群內部的禁忌、親屬關係與社會範疇。此外，研究注意到納瓦荷人拍攝非常多親屬從A點走路到B點的長鏡頭場景，呈現出族人對漫長時間移動的身體感與空間美學。

1960年至1970年代，正當人類學界反思視覺工具在學科中的應用時，配合著全球反殖民的政治氣氛，南、北美洲、澳洲、非洲等與殖民歷史深厚的地區紛紛湧現原住民導演的影像運動。其中，1980至1990年代更促成美國、加拿大、澳洲、拉丁美洲的原住民媒體成型。這波國際運動，帶動了原住民族群意識到視覺主權（visual sovereignty）也是原住民族自決（self-determination）的展現，促成聯合國原住民族權利宣言第十六條（United Nations 2007）規範媒體接近使用權的保障。³當原住民族不再只是被動的拍攝者，轉而成為主動的拍攝者時，原住民媒體研究儼然成為當代視覺人類學研究中不可或缺的一環。

身為一名原住民籍視覺人類學研究者，受到法國與美國早期視覺人類學研究的鼓舞，開啟筆者探索臺灣原住民族視覺文化的研究動機。筆者透過深度訪談與參與觀察嘗試理解三位重要的第一代原住民籍紀錄片導演馬躍·比吼（阿美族）、比令·亞布（泰雅族）與張淑蘭（達悟族）的拍攝倫理、影像運動與文化再現。三位導演的代表性意義在於馬躍·比吼與比令·亞布分別於2007年、2009年獲選為臺灣國際民族誌影展的焦點導演；而張淑蘭的紀錄片產量雖不及前兩者，但是她身為前離島公衛護士及在地居家護理組織發起人的雙重身份，讓她拍攝的紀錄片《面對惡靈》（2001）與《希·雅布書卡嫩（沒有飯吃的人）》（2007）展現難能可貴的在地醫護倫理視角，分別獲選第一屆民族誌影展閉幕片及第四屆主題影片。除此之外，馬躍·比吼是

3 聯合國原住民族權利宣言中指出「原住民媒體接近使用權的重要性」，同時也強調「國家必須在公共媒體中消除歧視性的原住民形象再現」，並「保障原住民成立私有媒體呈現族群多樣性的權利」。從視覺人類學的角度來看，這兩項條文標示著兩個重要轉變：第一，原住民媒體權被視為當代國際原住民族人權保障的重要權利條件之一。第二，原住民族群與主流社會透過媒體使用權的平權基礎，開創出一項全新的政治關係。

臺灣原住民導演中產量最豐、媒體經驗最完整的導演，他曾多次舉辦阿美族主題影展，並透過官方與民間管道積極放映原住民族正名影片，同時也曾擔任過電視台記者、獨立紀錄片導演及原住民族電視台台長。至於比令·亞布及張淑蘭除了獨立舉辦泰雅族與達悟族的跨部落巡迴放映座談，也曾將他們的紀錄片拍攝經驗納入自身所作的民族學與原住民公共衛生碩士論文研究。同時，三人長年透過影像工作結合社會介入行動，在各自關注的歷史正義及轉型正義、民族實驗教育與原鄉長照服務中開拓不同程度的進展，因此在第一代原住民導演中獲得最多媒體訪問與學術研究的重視。

本研究聚焦在馬躍·比吼、比令·亞布與張淑蘭的文化產製與社會介入行動。田野調查分為幾個階段：其中包括2010年6月至2011年6月間，為期九個月對三位導演的參與觀察與紀錄片拍攝、2012年7月至8月，為期兩個月的紀錄片剪輯諮詢經驗；以及2016年1月、2017年7月至本篇論文完稿期間的持續對話。在這些研究基礎上，筆者透過影像產製者的視角試圖尋找原住民族多元文化脈絡下發展出的倫理實踐，藉此探索更多臺灣視覺人類學研究的在地觀點。文章聚焦在第一代原住民族籍導演對文化詮釋的內在思索，以及拍攝者因原住民身份可能產生的再現焦慮與困境，並從導演各自歸納的拍攝倫理行動探索原住民族主體建構與身份認同的動態發展。除此之外，本研究基於筆者自身的文化背景，使得它在本質上具有雙重的意義——以具有原住民身份的人類學研究者的視角探討原住民族籍紀錄片工作者的影像再現與社會介入。為此，筆者在這項研究中納入反身性（reflexivity）的研究視角，一方面在本文中呈現三位原住民導演的創作反思，另一方面也透過筆者在田調期間拍攝三位導演的介入模式，雙重驗證文化創作者遵循拍攝倫理時所面臨的抉擇心境與流動的主體邊界。筆者嘗試透明化導演及研究者在紀錄片拍攝工作時，流動於幕前（on-screen）與幕後（off-screen）的思考。這項影像計畫不同於大部分國內、外的合作拍攝案，筆者作為「菜鳥拍攝者」在影像操作知識上遠不及三位被拍攝的資深導演。筆者透過顛覆影像知識的實驗性互動關係，讓被攝者能更積極介入拍攝者的產製過程，藉此驗證他們對影像再現的考量與揀選。本文嘗試以「內部拍攝倫理」（endogenous filming ethics）為概念，描述溢於影像文本之外，隱而不見的創作者內在思慮。它著重在拍攝者與被

攝者在互為主體關係之下建構的人際交流。筆者透過參與觀察、深入訪談及研究反思的過程，歸納三位拍攝者自身的倫理定位。然而這項概念所描述的「內部」與「外部」是動態且相對的邊界，而不是固著且絕對的。本研究期待未來能納入更多不同族裔導演的實踐經驗，繼續深化拍攝倫理議題的討論。

二、文化詮釋中的複雜性與流動性

1920年代，羅博·佛萊賀提（Robert Flaherty）拍攝的擬真紀錄片《北方的南努克》（*Nanook of the North*）因導演與被攝者長時間建立的友誼關係，在鏡頭前呈現出自然的互動，是至今難以被取代的民族誌影像美學經典。然而這部影片在當代更嚴謹的拍攝倫理檢視下，卻無法全然滿足導演對被拍攝族群的積極責任。美國視覺人類學者菲·金斯伯格（Faye D. Ginsburg）不諱言指出，當佛萊賀提虛構故事的主角南努克與大自然搏鬥的勇敢形象觸動世界各地的觀眾時，本名阿拉卡瑞拉克（Allakariallak）的「南努克」已在真實人生中死於飢餓，沒有機會將影像知識傳授給因紐特族人（Inuit）（Ginsburg 2002：39）。2001年，因紐特籍導演紮卡瑞亞·庫努克（Zacharias Kunuk）與族人以原住民自決的方式集體創作劇情片《冰原快跑人》（*Atanarjuat：The Fast Runner*），展現原住民族文化創造與「視覺主權」的企求（Ginsburg 2003：827）。族人不僅成為電影放映的第一觀眾，更有超過一百位跨年齡層的社區族人實際參與電影的製作工作，⁴為地方經濟帶來一百五十萬美元的收益（同上引：828）。反觀佛萊賀提拍攝偏向劇情敘事類型的紀錄片，以部分重演的方式，展演因紐特人質樸樣貌的視覺再現；庫努克於加拿大北方努納武領域（Nunavut Territory）發起的在地團隊「伊格路力克（村）－伊思碼製片小組（Igloodik Isuma Productions）」⁵則著重在以

4 舉凡演員、髮型設計、技術人員、服裝製作、語言顧問、獵團供應膳食等（Ginsburg 2003：828）。

5 本段落中的相關人名、片名與地名的中文翻譯參照洪敏秀（2009）及菲·金斯伯格（2008 [2002]）。

因紐特社區為產製主體，透過劇情片敘事轉化口傳文化的視覺能動性。依據詹姆斯·克里弗德（James Clifford）在《書寫的文化》（Writing Culture）中對民族誌研究「部分真實」（partial truths）的論辯觀點（Clifford 1986：1-26），本研究注意到兩部影片相隔八十年，由不同族裔導演因循所處時空脈絡描繪的「部分真實」，以及雙方各自透過影像產製與放映行動所展現的政治意圖與藝術表現。前者反映的「真實」是北美探險主義下，導演與友好的被攝者透過影像產製，試圖捕捉即將消逝的因紐特人文情懷。後者反映的「真實」則是在全球原住民族去殖民主義結構下，導演透過政治動員與合製基礎形成的媒體行動，目的在於建構具有抵抗敘事霸權與文化振興意義的我族銀幕記憶。克里弗德表示，從事當代文化書寫，不論是作者或是被詮釋族群，都應該以不迴避的態度正視寫作與閱讀過程中，語言、修辭、權力與歷史面對的不可預期性（同上引：25）。臺灣人類學者胡台麗（1991：183-208）曾分別在排灣族與賽夏族的田野互動中，注意到以影像作為詮釋文本可能激發的文化真實與內部討論。首先，在她所拍攝的《神祖之靈歸來：排灣族五年祭》（1984）紀錄片中，因為剪入一句被攝者提及「誰是最大頭目」的言論，經影片放映後，不僅觸發地方領袖之間積極向她表態誰是正統頭目的權力角力關係，同時因為被攝者意識到視覺文本能夠作為文化傳承的見證，因而變得更加主動參與。胡台麗一方面表示，雖然這段「映後回饋」無法顯示在她所呈現的影像畫面上，卻因此促發她注意到攝影機的介入與影片文本構築了拍攝者與被攝者「互為主客的關係」，也成為「雙方主觀意願的交流場域」。另一方面，雖然她所拍攝的排灣族五年祭影像無法全面傳達祭儀過程與禱詞內容的豐富樣貌，只能「蜻蜓點水般地呈現」，但她指出「我並不覺得一部紀錄片應該負擔這樣的任務，有些研究資料需要長期累積和整理，並適時以文字作記述分析」（同上引：195-196）。其次，在她與電影工作者李道明所拍攝的《矮人祭之歌》（1988）經驗。胡台麗依據賽夏族矮靈祭祭歌整齊反覆的傳唱結構，以及實詞與虛詞互映的詩篇特色，嘗試攝製一部模仿祭歌形式與祭歌展演假說的紀錄片，嘗試映照在當代變遷觀點下「賽夏族」、「矮人」以及「外在勢力（介入祭典的觀光客、政府官員）」之間複雜的虛／實互動網絡與當下的時空處境。她以實驗的角度將影片透過

章節形式、訪談實況、色彩對比、聲音設計與字幕說明（去掉旁白）等方式安排影片。胡台麗表示在影片試映會上，觀眾卻反應沒有辦法完全了解。即使如此，她仍希望以這樣的嘗試「留給自己與觀眾想像空間」。此外，胡台麗指出，影片在部落放映之初，出現兩極反應，有族人認為片中的酒醉鏡頭與客語、泰雅語混用有「揭露族人短處」的疑慮，但是也有族人認為「不能怪攝影的，我們自己要反省」。為此，她表示：「民族誌紀錄片如果能刺激當地原住民思考與反省，就能達到很重要的功能，這是書寫民族誌較難做到的」，也因此她希望推動「攝製結構完整的民族誌電影，使人類學有朝一日變成文字與影像皆重要的學科」（同上引：198-200，203）。藉由胡台麗對兩部影片產製的心得觀之，筆者認為，積極梳理影像文本產製與播放過程中，拍攝者、被攝者、影像文本，以及觀眾之間的互動關係，有助於深化視覺人類學探討的文化詮釋概念。

對於臺灣原住民族紀錄片導演的身份差異與主體再現之間的討論，以下將透過兩位兼具視覺人類學者及導演身份的作者探索跨族裔導演的比較視域。首先，胡台麗（2017：259-296）為文歸納2001年至2013年期間，入圍臺灣國際民族誌影展共計四十六部由跨族裔導演拍攝的臺灣原住民族紀錄片，並從中選出四部原住民導演與四部漢人導演拍攝的紀錄片進行跨文本比較。她嘗試指出原住民導演較少人提及的「共通苦衷與盲點」是「當影片將焦點放置在揭露和批判外界對原住民的不當言行，卻相對地弱化、甚至刻意地迴避和遮掩原住民內部的問題與衝突，以維護原住民族的形象」；而漢人導演則「在攝製原住民族紀錄片時，這方面的顧忌和包袱顯然小很多」（同上引：287，288）。胡台麗分析的八部影片中，原住民導演部分為：馬躍·比吼《我家門前有大河》（2009）、張淑蘭《希·雅布書卡嫩》（2007）、比令·亞布《走過千年》（2009a, b）、潘朝成（木枝·籠爻）《收藏平埔的記憶：再現噶瑪蘭與凱達格蘭身影》（2011）；漢人導演部分為：蔡政良《阿美嘻哈》（2005）、林建享《Kawut Na Cinat'kelang 划大船》（2009）、陳若非《排灣族人撒古流：15年後》（2013）、胡台麗《讓靈魂回家》（2012）。值得注意的是胡台麗依據「導演身份」將影片類別分為：日本人導演（1部）、美國人導演（1部）、漢人導演（18部）、原住民導演（25

部) 以及原、漢合作導演 (1部)。然而文中標註「漢人」的導演, 例如: 胡台麗、林建享、蔡政良等人並未全然彰顯他們在「漢人」類別中, 彼此之間可能存在的認同差異; 至於「原住民」導演, 則有較具體的身份說明, 特別是在「原住民」類別後, 以括弧標註「族別」。在文中, 她比較八部各自異質的影片時, 指出原住民導演在他們的影片中「說不了的部份」(遮掩) 以及漢人導演「說得了的部份」(揭露) 藉以表達提醒之意。筆者將在本文透過探索原住民導演的自我批判觀點、創作經驗反思, 以及倫理抉擇提出進一步的思考面向。⁶

其次, 蔡政良 (2017: 297-318) 為文指出, 一方面花蓮春日部落出身、族語不甚流利的青年導演林光亮拍攝紀錄片《血_馬丁阿桑》(2013), 透過能說流利族語的美國人與阿美族混血主角馬丁的視野, 探問阿美族主體建構的血緣邊界與認同再現。另一方面, 具有法定達悟族身份的張也海·夏曼則是透過名字的特殊性, 特意標示自身原、漢 (中國浙江省人) 混血的家庭背景。同時, 張也海·夏曼拍攝《島嶼的記憶》(2013) 紀錄片, 串聯蘭嶼達悟族與菲律賓巴丹島人之間共享的海洋認同與歷史記憶。至於具有人類學者及導演雙重身份的蔡政良, 也以自己在巴布亞新幾內亞拍攝《從新幾內亞到臺北》(2009) 與《高砂的翅膀》(2017) 兩部高砂義勇隊紀錄片的經驗, 分析自身在拍攝期間與當地人相遇時的窘境。他發現難以用概括的方式介紹自己與同行的多元族裔夥伴, 因此糾結於:⁷「我們來自臺灣」或是「我們是來自臺灣的原住民」。蔡政良在國際交流中遭逢主體認同的矛盾, 引發他思索自身流動於新竹客家人的血緣認同與臺東阿美人義子的文化認同, 最後他選擇的論述方式並非直接定義, 而是以互為主體的描述方式映照出自身的認同政治——「我們來自臺灣, 但我們不是中國人, 跟臺灣原住民族有關」(同上引: 312)。雖然蔡政良在文中, 並沒有深入討論自身在紀錄片文本產製中, 如何處理認同處境與倫理抉擇, 然而他提出導演與被攝者互為主體的

6 礙於本篇論文研究的題目設定及篇幅關係, 筆者希望未來有機會為文深究跨族裔導演的影像文本及再現侷限之個案比較分析。

7 蔡政良拍第一部紀錄片時的同伴是阿美族的義父與義弟; 拍第二部紀錄片的同伴是阿美族藝術家、排灣族研究生與達悟族的張也海·夏曼 (蔡政良 2017: 311-312)。

認同邊界，實際上存在著難以簡約劃分的流動性與複雜性。因此，本文也將對原住民拍攝者與被攝者之間的互動模式，進行邊界的流動性與複雜性議題思辨。

當筆者從事第一代原住民籍紀錄片運動者研究時，馬躍、比令與張淑蘭回顧自身在部落的紀錄片拍攝經驗時，都曾遺憾地表示電影美學無法成為他們拍片的優先順序。他們一方面身為原住民導演對內肩負民族主體建構的企盼，置身於「可言說」與「不可言說」的倫理抉擇；另一方面，對外為了抵抗主流媒體的汙名遺緒，在「鏡頭前敘事」與「鏡頭後實踐」之間必須作不盡相同的政治考量。然而三位導演都曾受過專業或業餘的影像訓練，具有攝影美學實踐的能力，同時在他們的作品中也不難發現構圖、配樂、敘事與人文描繪的個人風格。因此，筆者將從金斯伯格「鑲嵌的美學（embedded aesthetics）」與「究責的美學（aesthetics of accountability）」兩種概念進行探究。她指出：「唯有理解原住民媒體工作是廣大社會關係網絡形成的媒體景觀（mediascape of social relations）的一部分，我們才能全然領會它們是一項複雜的文化物件」（Ginsburg 1994：378），而且「通常存在於鏡頭後的社會關係與文化規範的挪用在局外人眼中並不如此顯而易見」（Ginsburg 2018：39）。金斯伯格表示：「不論是紀錄片或是虛構民族誌工作最大的創新之處在於強調拍攝者與被拍攝者的合作關係，以及他們不論在鏡頭前或鏡頭後，對究責性（accountability）的關注」（同上引：39）。關於這一點在視覺人類學者傅可恩（P. Kerim Friedman）回顧他與獨立影像工作者夏雪莉（Shashwati Talukdar）合導的紀錄片《請別打我，長官！（Please Don't Beat Me, Sir!）》的經驗，筆者也找到類似的研究發現。傅可恩與夏雪莉與印度布德漢社區劇場（Budha Theatre）人員，以及他們的家人進行合作式拍攝。他們將主題設定在英國殖民遺緒下被標籤化的198個印度「犯罪部落」（criminal tribes）其中之一的「查拉」（Chhara）部落，探究藝術行動者如何從「犯罪部落」轉化到「除名和遊牧部落想像共同體」（DNT, Denotified and Nomadic Tribes）的去殖民再現。影片試圖透明化拍攝者與被攝者協商哪些影像應該被呈現，哪些影像不應該被呈現的過程，特別是社區中有些成員還持續進行非法行動。為此傅可恩提出「沉默索引（indexing silence）」的

意義。他認為解說紀錄片中不被剪入或不可言說的片段所造成的沉默場景，有助理解被攝者所受到的社會壓力，以及他們在社區中不斷轉化的社會關係（Friedman 2013：405-406）。綜合以上說法，導演的影像再現不論是基於創作目標、究責焦慮、合作衝突或社會關係下的妥協結果，與其將之視為導演的「侷限」或「盲點」，更應該聚焦在他們長年來透過不斷演變的影像介入行動，產生對應被攝者、被攝事件在媒體景觀中的自我定位。特別是理解「拍攝者」與「被拍攝者」的互動關係在一般認為的原住民身份視域／困境（vision/ insider dilemma）框架下可能展現的多元、多義與多貌性。

三、臺灣原住民族影像運動概述⁸

從歷史互動的觀點來看，臺灣作為亞洲原住民族媒體研究的案例具有十足的複雜性。首先，位於中國、日本、菲律賓與太平洋島國之間的臺灣，從語言學的角度被視為南島語族的分布地之一；其次，經歷大航海時代的臺灣，從十七世紀開始陸續被捲入中華帝國、西方列強與日本勢力相互角力的世界經濟體系之中（詹素娟 2019：21）。自1980年代起，臺灣原住民運動者一方面受到國際原住民族權利運動思潮的鼓舞，另一方面在國內受到政治民主化、文化本土化與新紀錄片運動（邱貴芬 2016）的多重推展，逐漸意識到影像是推動原住民族權利運動的利器。當時代表性的影像運動有1984年王智章潛入醫院拍攝海山煤礦災變的原住民受難者錄影帶，以及1986年由王智章、李三沖與傅島組成的獨立媒體「綠色小組」，傳播臺灣街頭各類型的民主運動，包括為當時的原住民社會運動留下珍貴的影像紀錄。人類學者胡台麗以十六釐米攝影機拍攝原住民祭典的變遷《神祖之靈歸來：排灣族五年祭》（1984）以及與李道明合作製作《矮人祭之歌》（1988）（李道明 2012 [1994]：12）。1987年解嚴後，臺灣各界反省的聲浪愈加發酵。這波潮流不僅在社會運動場域激烈翻騰，在學界與紀錄片界也陸續討論與原住民社

8 礙於本篇論文研究的題目設定及篇幅關係，這部分寫得比較簡略，筆者希望未來有機會為文細緻整理臺灣原住民族影視文化資產豐富的動態歷史。

群的互動關係，原住民族人從過去的被拍攝者，成為影像工作者合作、賦權的對象。如1989年，漢人紀錄片導演李道明與林建享成立「多面向藝術工作室」，以社會反思的視角拍攝一系列的原住民族人文紀錄片。1993年胡台麗以法國導演尚·胡許提出的分享式人類學方法，拍攝《蘭嶼觀點》，不僅在片頭讓達悟族年輕人質疑人類學者的正當性，也在影片拍完後在蘭嶼舉辦公開放映。1994年李道明製作的紀錄片《排灣人撒古流》以及《永遠的部落》電視節目開始嘗試與原住民知識份子共同企劃，藉此培養原住民影視媒體工作者掌握影像詮釋權的能力（同上引：13）。

隨著九〇年代以後，半專業輕型電子攝影機日漸普及，搭配原住民影像製播及培訓管道相繼出現，促成自我再現的契機。原住民地方人士得以突破社會與經濟的限制拍攝紀錄片，成為對照主流媒體之外的替代性媒體。這波原住民自製影像的出現，宣告臺灣邁向新的紀錄片產製時代（胡台麗 2006：63）。潘朝成（木支·籠爻）（2001：6-7）指出「主客體的反省影響臺灣原住民族紀錄片的方向與攝影機的觀點位置…這個時期有關原住民族紀錄片的生產有個明顯的現象，創作人口佔少數的原住民族裔的生產量反而超越非原住民」。這一波原住民自我再現的風潮，不僅加速視覺媒體的民主化，也提供社會更多元的文化想像。在這段期間，政府與民間也開始有系統地，提供民眾更多紀錄片與新聞媒體製播的學習機會：1994年公視開辦多次原住民影像人材培訓、1995~1998年，由吳乙峰為首結合國家社區總體營造的風潮，帶領全景映像工作室發起的培訓課程，鼓勵各地民眾發展在地觀點、1996年以紀錄片產製與影像修復為目標的臺南音像紀錄研究所成立、1998臺灣國際紀錄片雙年展創辦與公共電視「原住民新聞雜誌」開播、1999公視紀錄觀點節目開播、2001年人類學者胡台麗與其他民族誌影像工作者共同開創臺灣國際民族誌影展雙年展。上述不同的課程與放映管道，培育為數不少的原住民籍影像工作者，他們成為當代原住民影像運動的重要推動者。代表性的導演包括：世新廣播電視電影學系畢業的阿美族導演馬躍·比吼、臺大社會系畢業後專職拍攝紀錄片的龍男·以撒克·凡亞思，全景培訓的太魯閣族導演楊明輝、泰雅族導演比令·亞布與弗耐·瓦旦，以及達悟族的張淑蘭；

參與過公視影像人材培訓的布農族莎瓏·伊斯哈罕布德與噶瑪蘭族木支·籠爻，以及排灣族伊誕·巴瓦瓦隆等。他們的紀錄片雖然普遍偏向議題導向，仍透露出獨特的影像敘事美學。此外，2014年原住民族電視台（TITV）正式由財團法人原住民族文化事業基金會自主營運，標示出臺灣原住民族傳播與媒體近用權保障的進展。值得注意的是，本研究聚焦的三位導演馬躍·比吼、比令·亞布與張淑蘭都曾透過巡迴放映行動進行社會改革與文化復振。視覺人類學者哈洛德·普林斯（Harald E. L. Prins）在與美國印第安米克美族人（Mi'kmaq）合作的拍攝計畫中，觀察到這類具有政治宣傳意義的巡演，對部落爭取政治與道德支持的重要性（Prins 2002：63-67）。同時，巡演放映也帶動米克美族集體經濟條件的大幅度提升，普林斯甚至以「文化震撼」（culture shock）來形容他所見到的振興氛圍。在視覺媒介觀念的探討上，臺灣原住民導演的發展雖與國際視覺人類學及全球原住民媒體運動的推展脈絡有其抵抗殖民視覺霸權的共通性，但也有其因應個人或族群在文化能動性、地方政治生態與區域傳播媒介發展的條件差異。除此之外，傑·魯比（Jay Ruby）提醒，大部分強調拍攝者與被攝者合作的影像計畫，實際上並未透明化創作權力分享（sharing authority）的具體細節，外界並不知道被攝者到底從影片製作到完成的過程中，具有多大的決策影響力，而他們之間又是如何分工？因為權力分享的拍攝方式涉及導演與被攝者關係的重置，因此影像研究者需要對影片產製過程的分工及發展脈絡作更深入的反思（Ruby 1992：51-56）。雖然本研究討論的三位導演都不曾宣稱自己的紀錄片是以「合作式」或「參與式」的模式，但是筆者在研究中注意到他們特別強調拍攝者與被拍攝部落族人的互動關係，因此本研究將發掘除了創作權力、影片收益與影像素材的分享之外，是否存在更多元的拍攝關係想像。

四、從原住民導演的眼睛看世界

納瓦荷計畫在開始時，沃斯與阿戴爾曾經被納瓦荷耆老山姆·亞茲（Sam Yazzie）連問三個問題（Worth and Adair 1970：13）：「拍片會傷害

綿羊⁹嗎 (will making movies do the sheep any harm) 」？ (拍片的倫理) ；「拍片對綿羊有益嗎 (will it do then any good) 」？ (拍片的功能) ；如果都沒有「那為什麼要拍電影 (then why make movies) 」？ (拍片的動機) 。這段看似簡單又直接的問答，引發日後視覺人類學界對拍攝者與被攝者互動關係的持續辯論。不同於納瓦荷拍片權力施予的例子，本研究目的是交由原住民導演回答「自己的影像介入如何對『綿羊 (／象徵「部落」) 』有益 (how does filmmaking do the sheep good) 」？由於視覺主權與拍攝倫理的規範不論在臺灣或是其他國家都仍處於發展中的權利概念，因此本研究將透過資深原住民紀錄片導演的工作狀況，探索影像科技在臺灣原住民族部落的實質應用與發展。本研究期待透過他們實際操作遭逢的再現困境，勾勒出在地文化中，人與人、人與部落，抑或是人與神靈之間流動的倫理界限。在這份研究中，馬躍·比吼是三位訪談者中唯一全職的導演，能提供最多的參與觀察機會，其他兩位導演礙於正職在身，筆者只能在他們允許的時間進行訪談。所以這份田野調查以馬躍·比吼為主，期間經比令·亞布告知活動時間，筆者會就近參與。至於張淑蘭的居住地在臺灣本島之外的蘭嶼島，不僅交通費、住宿費高，距離也相對遙遠，必須事先安排拜訪，或是在導演來臺灣時才能見面。由於三位導演熱誠接待與友善開放的態度，使筆者能夠逐步克服三種不同類型的田調模式與研究限制。以下段落在不影響研究分析的基礎上，為了保護當事人隱私，部分人物、部落與一部紀錄片的片名將以匿名呈現。

(一) 馬躍·比吼：拍片是陪伴族人與媒體賦權的過程

馬躍·比吼 (Mayaw Biho) 是獨立紀錄片工作者與社會運動者，也是原住民凱達格蘭大道佔領行動超過兩年的抗議團體「原轉小教室」的召集人之一，是臺灣原住民紀錄片創作者中，「產量最豐富的導演，也最具政治性」 (Hu 2013 : 152) 。1969 年出生於花蓮織羅部落，父親是湖南人 (「外省」軍人、後為國小老師) ，母親是Pangcah人 (阿美族) 。由於織羅部落是Pangcah文化與漢人文化 (「本省」、「外省」) 多元交織的聚落，馬

9 綿羊為納瓦荷民族重要經濟與精神牲畜。

躍·比吼自小就培養出多元觀點的視野。因此他日後的論述聚焦在促進原漢文化差異的理解，特別是反轉媒體刻板印象、原住民正名運動與主體性建構。他對攝影的興趣自國中開始，高中畢業後曾經在婚紗攝影公司工作，後來當兵時曾任攝影官。在此期間，他看見許多官僚體制中對原住民的不公義現象，使他在服完兵役後決定到世新大學廣播電視電影學系就讀，開啟他透過影像推動原住民權利運動的生涯。自1990年代中期，臺灣媒體與紀錄片蓬勃發展之際，他在少數同期的原住民紀錄片導演中具有影像的專業背景，因此畢業後隨即在不同的媒體單位從事新聞與紀錄片的拍攝工作。過程中，馬躍·比吼深感主流媒體的侷限，決定成為獨立紀錄片工作者。在1999年，他曾獲得亞洲文化基金會贊助，前往美國紐約大學紀錄片研究所進行半年的短期進修。這段期間他注意到美國原住民導演偏向以自身所屬的族群為想像共同體，啟發他在回臺灣後舉辦單一主題影展「真實邦 P Y ˘ —阿美影展」。馬躍·比吼自1997年拍片至今超過三十部。他的代表性作品包括：《天堂小孩》（1997a）、《親愛的米酒 妳被我打敗了》（1998a）、《如是生活 如是 Pangcah》（1998b）、《國家共匪—美麗的錯誤》（2000）、《請問貴姓》（2002）、《我家門前有大河》（2009）與《Kanakanavu的守候》（2010）等。過去對他而言紀錄片是捍衛人權與反抗刻板印象的武器，然而在2009年至2011年間因著投入莫拉克風災災後重建影像紀錄工作，他深感紀錄片對社會改革的影響速度不夠快，毅然投入直接的政治工作。其中包括：以獨立候選人身份參與2012年與2016年的平地原住民立委選舉，兩次均落選。在2012年至2013年間擔任臺南市政府民族事務委員會主委。隨後他在2014年1月獲選為原住民族電視台台長，是原民台自主營運的首任台長，卻在同年9月底以公開請辭表達抗議。他的辭職透露出原民台缺乏電視法法源基礎可能造成政治介入與缺乏監督角色的隱憂（黃毓超、王亞維 2018：127）。2017年至2019年之間，馬躍·比吼則與兩位獨立歌手巴奈·庫穗及伊斯坦達霍松安·那布因抗議原住民族土地及轉型正義議題，在總統府周遭發起「原轉小校室」與「凱道小講堂」，以半長期佔領行動結合社群媒體臉書直播（Facebook Live）受到社會關注。

1. 田野中的「溫柔」

2010年7月至2011年6月，¹⁰筆者透過馬躍·比吼的帶領進入他當時拍片的場域——八八風災重災區高雄市那瑪夏區達卡努瓦村。¹¹當時公路尚未重建，山路有多處坍方與淹水，我們必須時常冒險開在河床上，又或是直接參與抗爭活動。筆者住在達卡努瓦村這段時間，得以近身觀察紀錄片導演的拍攝工作與陪伴族人面對災後重建與文化復振的歷程。¹²馬躍來到那瑪夏達卡努瓦村是因為部落婦女團體「女窩」的推動者¹³阿布媯·卡阿斐依亞那（Apu'u Kaaviana）的邀請。她認為在風災後，族人所在的達卡努瓦部落亟需災後重建影像紀錄專業的介入，一方面用以監督政府的重建過程，另一方面作為Kanakanavu族爭取正名的工具。¹⁴馬躍不同於在鏡頭前、都市或面對官員時激烈、挑惕的態度。他在部落中像是換了一個人一樣，以謙和、同理與近乎安靜的方式與族人進行互動與拍攝工作，就連說話也都是輕聲細語。甚至在大家聊天時，他會擔任開心果的角色。剛進入田野時，族人對筆者的加入十分感興趣，特別是有些族人是筆者的舊識，所以大家常會跟我聊天、開玩笑。筆者一開始的反應總是非常輕鬆、沒有太多考量。但是好幾次對話後，馬躍私下會以非常嚴肅的態度指正我「說太多話」，而且有些話沒有考量聽者的感受或發言的場合。¹⁵漸漸地筆者發現到災後重建過程中的族人表面上雖然

10 在田調初期2010年6月，筆者先是以單純研究者的角色參與導演的拍攝工作，但在2010年9月以後，導演因為拍片經費短缺無法請助理，所以筆者順勢協助他的拍攝工作，使參與觀察更加深入。

11 達卡努瓦村是一個布農族與Kanakanavu族混居的村莊。因為政府風災過後遷村政策的關係，使得居民一分为二，選擇政府安置於山下的永久屋者，普遍還具有在都市生活的能力，而選擇回到原居住地者多為務農、狩獵者、習慣山上生活的耆老、政府公務人員、派出所警察，以及具有民族自決意識且在部落擔任非政府組織的工作者。

12 2009年8月8日，適逢父親節，莫拉克颱風來襲，臺灣發生歷史上最大的風災，所以又稱八八風災，災害所及地多為原住民社區。災害重建過程中，政府不同於其他自然災害，建立臨時屋，直接原鄉之外建構永久屋。政策執行需族人同意以山上的土地換取山下的永久屋。然而，政府對選擇住在山上的災民卻以不宜居住為理由延遲道路修復、自來水設備改善、學校重建、醫療資源不足或加油站不供油的方式，將原鄉資源孤立，令原權團體質疑政策背後的動機是迫遷。

13 女窩是一群不同年齡已婚、未婚的婦女，在部落推動孩童課後輔導、母語教學，並推動災後心靈重建與祭典文化復振的工作。

14 卡那卡那富族於2014年獲得正名成功。

15 對此，張淑蘭跟我也有同樣的體驗。她分享馬躍早期到蘭嶼拍攝原住民名字系列影片時，對他

是笑笑的、堅強的，但是心靈上其實處於敏感、脆弱及高壓的狀態。同時，部落內部也因為重建過程中各方資源的投入與拉扯，強化了既存人際網絡的互動張力與緊張關係。如果一名外來者因為不理解人與人之間深層的互動脈絡，因為發言不當導致內部產生更多的誤解或衝突就不好了。筆者隨著導演每一次嚴厲的批評指正與自我反省，到田調最後變得幾乎很少主動發言。他的提醒，讓我日後在各種場合培養安靜傾聽與細緻觀察的參與態度。正因為不強勢主導，而是從旁輔助的參與方式，使得馬躍·比吼的存在與他所拍攝的紀錄片，對災後重建與尋求正名的Kanakanavu族人來說，確實提供主體建構的實質支持與心靈陪伴。馬躍將同理被攝者的行為稱為「溫柔」。他認為導演對每個鏡頭的選擇（拍攝、不拍或剪入、不剪入）即使族人不主動反映，都應該「溫柔地」理解族人「沒有／能說出」的需求與立場，並直接內化到拍攝實踐中，如同傅可恩提及「沉默」的索引意義。馬躍認為即使在影像產製過程中，族人並未實質共享創作權，但是導演都應該尊重在地文化禁忌與人際張力，在影像呈現中強化創作者的自我檢視及自我節制。訪談時，他不刻意打斷族人發言，並以開放式的問句讓族人說越多越好。拍攝的場景除了訪談之外，都是日常場景，不會指揮族人如何佈置場景，或是演出任何行為，甚至他比筆者想像的還少拿出攝影機。大部份的時間，導演開著車到不同族人家或聚會場所探望族人、彼此分享生活的大小事，有時還親自下去幫忙農事。攝影機的出現都是到了族人的身心狀況與當下的相處情形適合拍攝時，才會進行拍攝。

不同於尚·胡許反對伸縮鏡頭與腳架，主張儀式般「入會」的拍攝狀態，以及「參與」、「走動式」的拍攝方法，筆者觀察到馬躍·比吼在那瑪

留下的深刻印象：「他想要拍一部片，對象是蘭嶼人，我帶他去認識當地人。整個過程他完全沒有講話，可是在我的想法裡面，我說為什麼不講話呢？好像很木訥的樣子。我那群朋友也有一個人跟我講，『你的朋友怪怪的都沒有講話』。在我認為，跟部落本來就是要互動，就是至少講個話。可是他從頭到尾就是笑、點頭這樣子。回程我就問他為什麼不說話。他跟我講一句話，他說，他是外來的，來到這個地方就是白癡，什麼都不懂，所以他應該要花更多時間去聽別人講。因為從別人的講話裡面，他都是一個學習，一個知識的來源。他如果一直講話，就會失去這些寶貴的部落經驗。當時聽到對我也是很大的震撼，也給我很大的啟發。有的時候要學習，不要講話、要聽別人講。這是一種傾聽，在護理也是很重要的」。（本研究2011年訪談紀錄）（筆者按：張淑蘭為當時蘭嶼衛生所的公衛護士）

夏拍攝期間，大量使用腳架與伸縮鏡頭。他通常將攝影機架設在非常邊緣的位置，透過遠距離拉長鏡頭的拍攝方式，避免打擾族人手邊的事。特別是祭典時，不同於一般記者或影像工作者選擇最中心的位置避免漏拍儀式，他會在邊緣拍攝以不影響祭典的神聖性為原則。關於導演在祭典的拍攝距離，馬躍·比吼曾對筆者反思自己早期拍攝阿美族大港口祭典系列影片的經驗。他一開始拍片帶著文化救險式的介入意圖，站在祭典舞圈內拍攝，但隨著時間累積，他漸漸理解到這樣的想法是非常主觀的，因為祭典不曾消失，不論他記錄與否。然而，他的攝影機一旦介入舞圈內，在那個瞬間反倒可能破壞祭典的神聖性。因此，他到了後期的拍攝工作，不論拍攝哪一族、哪一個部落的祭典，攝影機都會架離祭典或當下發生的事務中心越來越遠。由此可知導演對攝影機介入位置的思考是透過自身與本族及非本族族人之間互為主體的動態實踐過程中逐年演變而來。除此之外，他不刻意尋找鏡頭的戲劇化與對立，不在族人極度悲傷、意志消沈或飲酒作樂意識模糊時進行拍攝，避免敏感鏡頭傷害到被攝者與家屬的心情。有好幾次已經決定好的拍攝行程，他因為見到受訪者忙碌或心情不穩定而主動取消，也不會以自己的拍片進度為由，指定或刻意催促族人進行拍攝。馬躍·比吼在拍攝那瑪夏災後重建系列影片時，常說：「拍紀錄片主要目的是在陪伴族人渡過一些時間（困難），而紀錄片只是附加的」。馬躍在災後重建過程中意識到拍攝者在當下的陪伴過程，對被攝者精神上的支持意義遠比視覺文本的產出更為重要。馬躍·比吼以保護被攝者的角度，而非自身的創作自由為優先，能與被拍攝部落保持良好與長期的友誼。既使在達卡努瓦村拍攝的工作早已結束，多年來他與族人的關係已經形同至親好友，會不定期回到部落參與族人的婚喪喜慶。以《Kanakanavu的守候》（2010）與《山裡的微光》（2011a）為例，他對女性的重視源自Pangcah母系社會的傳統，促使他對Kanakanavu族的切入視角重視女性的聲音。在他的紀錄片拍攝期間，訪談對象主要著重在婦女、耆老、獵人、農人及自營業者。至於同樣身為族人的村長、公務人員、教師或商人，他則普遍保持點頭之交，除了公共議題討論的場合之外，較少對他們進行單獨拍攝。在達卡努瓦村中導演與被拍攝部落組織與族人的關係存在著「互助式的分享模式」（又可解釋為「互為主體式的分享模式」）。導演受部落邀

請來拍片，部落族人提供免費或優待的食宿與拍片協助，導演為了感謝族人會在日常生活中適時帶來小禮物、¹⁶參與家族內的婚喪喜慶，抑或是協助解決公共事務等立即、多樣化的方式來回饋部落；隨後部落族人也會再以自家的農產品或獵物來回贈。由於雙方往來不以固著的規範界定分享模式，因此導演與被攝者的關係不同於現代的拍攝契約關係，反而更接近傳統原住民族的禮物交換模式。至於拍片的製作經費，身為獨立導演，馬躍並沒有固定薪水，有時候拍片的地點橫跨臺灣不同的地區，有時候又必須因應社會議題從田野地趕赴臺北舉辦記者會，他的拍片成本與經常在同一地區拍片的獨立導演，或是具有其他非影像正職工作的導演相比負擔較高。他經常一邊拍片，一邊向政府機關或民間團體爭取經費，與想像中爭取到經費才開始拍片的狀態不盡同。

馬躍·比吼隨著長年媒體行動的累積，具有媒體人對突發事物反應的敏銳度、紀錄片工作者耕耘草根的扎實訓練，以及社會運動者對組織工作的熟悉。特別在現今數位影音與網路媒體普及化的情況下，他一方面擅於透過記者會掌握輿論，推動政府從事改革，另一方面以影像技術連結青年與耆老之間的知識傳承。然而，筆者也觀察到自2010年田調以來，雖然導演主張「原住民觀點」、「原住民主體性」，但工作團隊中不論是紀錄片或是社會運動過程，有時視議題範疇的影響，原住民工作人員的比例並不高。他表示自己曾經有過原住民籍的助理，但是原住民年輕人大多必須負擔家庭經濟，所以參與獨立紀錄片與社會運動工作一段時間後，會受到家庭壓力而離開。即便如此，他的非原住民工作夥伴都相當支持原住民觀點的推廣，因為他提出的「原住民觀點」契合當代去殖民中心主義與媒體民主化的發展潮流。所以他才會表示「原住民身份不是重點，而是在於觀點是否正確」。由此可知，導演並不固著在原、漢對立的血緣論述，而是著重在創作者文化意識的思考。事實上他表示自己的「原住民觀點」是受到世新大學電影系就讀期間留學法國的齊隆壬教授所鼓勵，開始在作品中呈現母文化、母語及原住民名字。隨後，他在早期的阿美族尋根影片拍攝期間，因著拍攝自身部落之外的花蓮港

16 如新鮮的水果、咖啡、茶、筆記本、圍巾、童書等。

口部落，受到部落領袖Lekar Markor（許金木）阿公身教言教的影響，啟發他對「原住民主體」的概念。對馬躍·比吼而言拍攝紀錄片需先注重內容，一部沒有觀點的影片，美學不具有意義，至於美學的經營則建構在攝影機跟人的互動與對人的態度，他特別強調拍攝者與攝影機應以「不介入」模式的參與。

2. 螢／銀幕真實與文化真實

在三位導演中馬躍·比吼是唯一的專職導演，他所從事的媒體行動與影像工作需要團體協作，因此筆者很快地從一位單純的研究者成為合作式的參與觀察者——「攝影助理與團隊義工」。經歷多次參與馬躍·比吼出入部落與社運場域的經驗，筆者觀察到導演的多元面向及社會角色：他在田野工作及平常生活中，為了拍攝與傾聽更多在地觀點會盡量保持低調與謙和；參與民間放映座談及校園演講時，他面對本族、跨族裔或跨國原住民議題學習者則會展現幽默風趣的一面。然而，在他自己發起的團隊工作中，則是相當嚴格與細心的導演與行動者。此外，當他在媒體前必須對應政府官員、警察機關及主流權威的壓迫時，會表現一般媒體螢幕常見的抵抗者態度。林文玲（2001：219）指出，跨文化仲介者常肩負著「非常行動者」的角色，目的在於「介入慣有強大話語壓制下的修辭路數、邏輯連結以及靜默的抑揚頓挫，去鬆動、重構某種『定著』的再現方式，扭轉既有表述語言的力度與面向」。不可否認，每位創作者都帶有自身「可言說」或「不可言說」的目的從事拍攝工作，而馬躍·比吼可謂原住民籍紀錄片導演中非常行動者意圖最為顯著者。在此，筆者透過導演在2011年與2019年參與式田調期間訪談的三段紀錄，嘗試理解導演的影像選擇與倫理思考。

第一點，導演建構「原住民」對抗「政府」的銀幕想像：

我所拍的紀錄片絕對不公平、不公正，只幫原住民講話。但我覺得這樣的過度都還是不足。因為像我這樣的人還是很少，一定不到百分之二。所以我再怎麼偏激、再怎麼不公平都還是無法跟漢人達

到某種平衡。所以我還是繼續堅持我的角度就夠了。我不需要迎合。……我一定是拍片有我自己的浪漫想像，會破壞我這個浪漫的，我一律都會避掉。雖然我在影片中，我幾乎都不講話，但是我希望透過影片中的主角能夠傳達我想要講的話。……要講政府美好的部分我會修掉，不好的我會放很多。就像我剛剛講的嘛，我要符合我片子的浪漫想像。我要講說原住民是多麼美好、多麼認真；然後政府、漢人多麼地壞。基本的路線是這樣子，只要有違反這些的，我都要避掉。政府太美好的部分呢，不用我來講，所有的電視台都會去講。原住民美好的部分，大部分的人都不想去講……只講原住民懶惰、愛喝酒怎麼樣的。所以那部分我自己要避掉，我去加強原住民美好的部分（本研究2011年訪談紀錄）。

美國原住民美學研究者史提分·路索德（Steven Leuthold）指出，在大部份的原住民拍攝計畫中，民族自決的動機因素應該大過超然的學術分析（Leuthold 1998：73）。這項說法在馬躍·比吼的例子中顯得特別明顯。然而導演的說法並不代表他完全迴避原住民社會內部的問題。筆者從導演歷年拍攝的三部紀錄片中，察覺他礙於非本部落族人的身份，因此援引影片中本部落族人的論述，藉此揭露導演的批判視角。首先，在《Kanakanavu的守候》中，導演透過地方女性工作者P轉述老人的看法，指出部落內部在災後重建過程中，年輕世代與老年世代呈現的分歧態度。一方面，年輕人對政府提出以山上原鄉土地，交換山下永久屋的政策帶著「可以兩邊都拿」的樂觀想像；另一方面則以「老人家說不要像猴子一樣等待遊客手上的食物」，指出年輕族人對賑災物資過度依賴的現象。其次，在《我家門前有大河》（2009）中，導演探討新北市三峽區大漢溪沿岸屬於違建的三鶯部落阿美族人離散處境。他將鏡頭重新聚焦在《天堂小孩》（1997a）片中已經長大成人的兄弟姐妹。其中，他透過片中二姐S的說法，得知新北市政府透過原民局人員不斷遊說住在帳篷裡抗爭的家人，並在他們沒有錢支付租屋訂金及押金的情況下，催促他們搬到三峽隆恩埔原住民文化部落國宅。最後「天堂小孩」一家人因為空間適應不良，選擇離開國宅回到違建地重新蓋屋。他在影片中凸顯應為

族人服務的原民局，為了執行上級命令，僅在形式上處理族人的遷居問題，但並未實際回應族人的經濟困境與住屋需求。此外，在《親愛的米酒 妳被我打敗了》（1998a）紀錄片中，馬躍·比吼透過部落領袖Lekar Markor的主述，批判年輕族人主張改掉年齡組織中青年組升級到最高級*mama no kapah*（青年之父）時，祭典儀式中的*paawak*（灌酒禮），實際上是誤解傳統儀式中「酒」在阿美族文化核心的意義。導演透過領袖的描述，提醒年輕世代，以前的族人並不常喝酒，而且酒都是親手釀的，並非任意取得；因此年齡階級升級時，能共享族人辛苦釀的酒，代表部落對青年成長的祝福與考驗而非酗酒。

第二點，導演面對不同放映場域及觀眾時的究責心境：

我們的議題……有些議題其實不會……我自己也會蠻……那個角色蠻……你叫我說每一次去三鶯部落、Sa'owac部落（都市原住民部落）去放映，我根本不想、不敢……什麼都不想講。我不太會自己去選那個點……我跟我們的長輩講這些……我什麼都不懂，什麼要跟老人家講那麼多事情，我很難說什麼。你叫我去大專院校很少原住民，或者要跟年輕原住民講，我都可以講很多很多。我可以比較舒服、比較自在。在部落講，除非講……完全都講部落的美好、部落的神聖，那我ok。只要比較有批判，比較有那種喔……在部落我還是常常……不敢多說什麼。嗯，一樣。到部落還是很多時候，聽部落的聲音就好了。不太想多講什麼。……想聽聽看部落怎麼看我們拍的影片。因為他們也不太容易那麼坦白地講看影片的感受，或者無法在那麼短的時間，那麼的直接敢講（本研究2011年訪談紀錄）。

每當馬躍·比吼談論到《天堂小孩》及《我家門前有大河》兩部連續記錄居住在三鶯部落不斷被迫遷的一家人時，他在言談中的究責感表現最為沉重。特別是《天堂小孩》是他在紀錄片生涯中開始受到注目的成名作之一，

然而紀錄片創作卻無法改變三鶯橋下一家人不斷被拆遷的命運。馬躍·比吼於2019年1月18日受邀於法國國家影像與聲音高等學院（La Fémis）演講時，分享他當時剪輯《天堂小孩》的感受：

在新北市三鶯橋下小孩子他們的家被拆除的故事，我就拍得比較辛苦一點。這部片總共拍了三年，只剪了13分鐘，因為我第一次拍這種題目，我常常問很多的問題，我都不知道答案到底是什麼。我最常問的就是我為什麼要拍他們？我真正拍他們的目的是什麼？其實我只是為了要去得一個獎，我就會有錢買底片、買其他的材料，那我這樣拍能夠幫助他們什麼？當答不出來的時候，我就會不好意思拍，雖然那時候只有拍相片，我也是猶豫了很久（本研究2019年演講紀錄）。

筆者於2020年5月重新問及馬躍·比吼為什麼對這兩部作品抱持著特別擔憂的感受，他表示因為被拍攝對象是小孩，擔心小孩長大後看到影片的觀感。但是這個擔憂已在去年（2019年），導演在校園巡迴演講時的一場《我家門前有大河》的校園放映場次中，他在一間護校巧遇「天堂小孩」一家人的第三代、大姊M的大女兒L所解開。導演因為L當下對紀錄片放映的正面態度，甚至願意上台跟同學分享心得，讓他多年來背負的擔憂獲得紓解。馬躍·比吼指出，他很年輕時就因為拍攝《天堂小孩》遇到拍片倫理的自我提問，因此現在知道該怎麼拍片，怎麼與人互動。

第三點，導演怎麼看待紀錄片與新聞的功能：

新聞就是很短、很快、很粗糙，但是很有效果、很有效率；紀錄片就是要很長、很久、很慢，然後……故事拍完，搞不好人都已經不見了，就這樣。但是新聞看完就會忘掉，但是紀錄片十年、二十年、三十年過後，搞不好人家都還會再拿出來看（本研究2011年訪談紀錄）。

2011年夏天，馬躍·比吼宣布參選平地立法委員，當時筆者剛從田野地返回留學國撰寫博士論文不到三個月，透過新聞媒體披露才知道。筆者一方面，對自己在田野中沒能觀察到創作者的內心變化而感到氣餒；另一方面卻對他的參政選擇深感理解。拍片產量最豐富的原住民族導演「不拍片了」，相信探索導演的抉擇理由能提供臺灣原住民族媒體研究一項具有指標意義的反思。馬躍是第一代原住民導演中極少數具有電影本科專業的獨立紀錄片工作者，在他所拍的三十餘部紀錄片中，除了Pangcah的傳統文化與當代適應議題之外，他也因專業之故拍攝其他非本族的議題。這些影片帶有明確社會改革的目的，其中有不少影片是部落主動邀請拍攝。因此他關注的議題逐漸從文化性的自我尋根（什麼是Pangcah的觀點、Pangcah的主體性是什麼），轉向到泛原住民族對應墾殖政權的抵抗（什麼是原住民觀點、原住民的主體性是什麼）。前者如，《我們的名字叫春日》（1997b）、《Pangcah媽媽—築屋的女人》（1999a）、《如是生活 如是Pangcah》（1998b）；後者如，太魯閣族《心中的土地—目擊者田春綱》（1999b）、泛原住民族《國家共匪—美麗的錯誤》（2000）與《請問貴姓》（2002）系列探討原住民族命名文化。他在筆者修改本論文期間，坦言自己只是沒有時間拍片，不代表放棄紀錄片，主要是現在每天的工作（社會改革）都比拍紀錄片還急迫。他從當年單純尋根的電影系學生到電視台的紀錄片工作者，後來成為替不同部落發聲的獨立紀錄片導演，諸多轉折驅使他的社會角色逐漸擺盪在影像工作者與社會運動者之間。

3. 行動或拍攝之間的倫理抉擇

筆者進行拍攝實驗期間，印象最深刻的倫理抉擇是2011年在高雄市那瑪夏區達卡努瓦村民宿地點的拍攝狀況。當天筆者拍攝到馬躍接受政論節目主持人李濤在2100全民開講節目的call out訪問畫面。內容是針對網路名人蔡阿嘎拍攝海基會宣傳影片時，使用「榜仔」（阿美族語男子性器官）稱呼原住民角色所引發的歧視爭議。馬躍手持電話，面對電視機一如往常地表現出強勢、渲染的媒體措辭。然而隔天早上，他卻因為身體不適無法起身進行拍攝工作。當下筆者糾結於應該拿起攝影機拍下被攝者昨日與今日戲劇化的對

比處境，還是放棄拍攝向民宿主人求助。最後筆者選擇放下攝影機。當時，筆者認為，自己與被攝者建立的長期信賴關係應優先於實驗性的拍攝計畫；同時這項抉擇的經驗，有助於體驗原住民導演在田野地經常面對的倫理抉擇——「直接介入參與其中」或是「用攝影機將一切紀錄下來」。關於導演的心境，在2019年1月他受邀於法國電影學院的分享可見一斑：

十年前臺灣有一個很大的颱風八八風災，風災一年，不管什麼理由再多的人去跟中油（加油站）講，他們都不送油上山。但是我們到臺北開記者會之後，隔天油就送上來了。所以政府是希望，因為原住民在山上不好掌控，所以不給油就覺得原住民會下山，然後不在山上蓋學校，那家長也會把小孩子帶下來，所以山上不會有人，政府覺得這樣子比較好控制。所以我在這個山上，總共拍了三部片。¹⁷將近兩年的時間，就常常要問說，留在山上就是對嗎？如果離開下山就是背叛嗎？在山上大部份是被政府所放棄的、所拋棄的，所以在山上的這一兩年帶著很多的絕望，在對生命是很絕望的。所以一場自然的風災更看到政府如何對待原住民，常常很多人絕望可能是喝酒，當然也有人選擇結束自己的生命。但我不想放棄，我想改變這件事情，我做了一個非常大的改變。我沒有政黨、我也沒有財團的支持、我也沒有錢，但是我去參選原住民的立法委員。……因為過去一直以為我們只要把片子拍出來得了獎、到各地去放映，應該那些官員、民意代表就會去把那些難題解決掉。但是民意代表根本都不解決，那我們嘗試去參選，看會不會比紀錄片改變的速度更快一點（本研究2019年演講紀錄）。

馬躍·比吼對被拍攝者回應立即、可見成果的究責焦慮，恰好呼應筆者當時在田調期間的親身體驗。在急難當下筆者具有原住民青年與研究者的雙

17 《Kanakanavu的守候》（2010）與《山裡的微光》（2011a），以及《移動永久》（2011b）。

重身份，也經常現出「直接行動比拍攝／研究更重要」的究責思考。其中包括幾項原因：首先，達卡努瓦村的「女窩」團隊中，有兩位受災族人是我的舊識，一位是先前文章提到的Kanakanavu族長輩阿布媯，另外還有一位布農族返鄉青年I，是筆者大學時期原住民意識啟蒙的前輩之一，彼此情同姊妹。因此在田調期間中，筆者能夠順利融入達卡努瓦村災後重建情感共同體的主因包括：阿布媯熟識的年輕人、馬躍的「助理」，以及I的學妹三種關係。言下之意，筆者對這份研究的究責感受，實際上是從研究領域跨越到個人領域。其次，筆者曾經是九二一地震的災民，在進入那瑪夏災區見到家園破碎的景象時，很直接地將自己過去在震災中無助沮喪的個人及集體生命經驗，轉化為陪伴與支持在地組織的實際行動。再者，一份長遠的人類學研究，無法提供重建期間受災族人與受訪導演立即、可見的實質回饋，用以交換研究者的感謝。所以在這份研究中，筆者除了曾擔任義務的拍攝助理之外，也參與了以下的工作：2010至2011年間，「八八大礙關注小組」舉辦的記者會工作人員：抗議災民居住的永久屋被愛心團體不斷參觀，缺乏居家隱私的「愛我就不要來參觀我」，以及中油不送汽油上山，使得部落族人面對交通與農事無汽油可用的「愛我請為我加油」；另外筆者也協助導演撰寫媒體投書「愛我就給我四輪傳動救護車」以及蔡阿嘎拍攝海基會廣告的「榜仔事件」的評論與影片。隨後筆者曾協助提供田調影像作為2012年馬躍·比吼的競選影片，也曾擔任2016年競選辦公室的義工，以及2017年原轉小教室於二二八公園紮營所舉辦的「凱道小講堂」講師聯繫與新聞稿義工。然而，上述多元交會的情感共同體關係，以及參與觀察陳抗者敘事的工作經驗，使得筆者在人類學書寫過程中，必須不斷面對自身的解殖意識與原住民身份對本文研究位置帶來的契機與挑戰。

（二）比令·亞布：拍片是重建泰雅族gaga規範的可能

比令·亞布（Pilin Yapu）泰雅族人，是2016年8月1日正式揭牌、全國第一所民族實驗小學P'uma博屋瑪小學的創辦人與校長。1966年出生於苗栗縣泰安鄉麻必浩部落（Mapihaw），身為部落領袖的孫子，在他的成長過程中，根基於傳統價值的薰陶，使得他對漢殖民教育的單一意識形態感到懷

疑。1990年，他在新竹師專畢業兩年後，於返鄉教書期間，意識到部落祭典受地方政府主導，日漸觀光化且失去主體性。為了重振泰雅族文化，他與幾位泰雅族青年與部落牧師共同發起文化復振行動，並於1993年成立「泰雅北勢群文化工作室」，他一開始所擔任的工作即為祭典影像紀錄。1995年接受全景映像工作室舉辦的「地方紀錄攝影工作者訓練」計畫，開啟紀錄片創作之路。身為教育工作者與泰雅族文化傳承者，使得他的作品大多具有耆老知識傳遞與教育思辨的特色。他的作品可分為三期：（1）青年尋根時期，代表作品《土地到哪裡去了》（1997）與《彩虹的故事》（1998）；（2）部落震災重建時期，代表的紀錄片有《部落的高速公路》（1999）、《建橋築夢》（2001a）、《打造新部落之路》（2001b）；（3）傳統價值與時代衝擊反思時期，代表作品《走！親近祖靈》（2002）、《走過千年》（2009a, b）、《祖先的腳步》（2009）與《霧社·川中島》（2012）。比令·亞布將紀錄片拍攝與放映討論過程視為啟發式的民族教育實踐，他的目的在於喚起泛泰雅族主體意識的建構，以及培養部落內部自我批判的視野。筆者以幾部影片舉例：首先，在《土地到哪裡去了》，他透過紀錄片拍攝，一方面鼓勵耆老與青年重新面對部落的土地被台電侵占已久，卻因為長年訴訟無效族人已經放棄解決的困境。另一方面也鼓勵族人思考自我銀幕形象的再現，例如耆老看完毛片後，決定改穿族服上山重拍一次（鄭勝奕 2017：49-50）。其次，在《打造新部落之路》影片中，如同馬躍·比吼在《Kanakanavu的守候》一樣，比令非本部落族人，因此以對比的方式鼓勵族人建構災後重建的主體意識。例如，影片中，比令將三叉坑部落災後重建的過程以部落青年林建治的主動態度，對比其他居民的被動反應，再搭配政府失信的期程規劃，提醒族人要自我警惕。（同上引：96）此外，在《走！親近祖靈》影片中，比令將1995~2003年累積拍攝的泰雅族北勢群祖靈祭，結合新竹鎮西堡部落、新竹五峰鄉、台中和平鄉部落的泰雅祭儀剪輯並置，隨後發起64場跨越八個北勢群部落的巡迴放映座談，¹⁸鼓勵族人建構泰雅祭儀的主體性。他將座談討論與復

18 蘇魯、馬拉邦、Nguhu、象鼻、麻必浩、大安、梅園與天狗。北勢群部落放映27場、新竹教會放映37場（詳比令·亞布 2006：7，87）。

振實質結果都記錄在政大民族學系《泰雅北勢群Maho祖靈祭復振之研究》的碩士論文中（比令·亞布 2006）。影片中，比令·亞布透過紀錄片讓族人看到不同部落祭典的施行現況，有些部落保有祭儀舉辦的文化主體性，有些部落則分別受到漢化、日化、基督宗教化及觀光化的影響。由以上例子顯示導演身為泰雅族人，透過紀錄片引導本部落族人與泛泰雅部落族人自我反省的決心、實踐力與批判性。

比令·亞布在談論拍攝倫理與民族教育時，經常提到「*gaga*」的重要性。泰雅族人對*gaga*的定義與應用至今仍是學界與部落不斷發掘中的概念。它通常代表泰雅族的傳統規範、行為準則、賞罰制度、價值體系、知識核心等等，也常被統稱為「祖訓」或「靈律」。根據比·令亞布解釋*gaga*的定義是流動的，*gaga*所歸屬的團體、部落同盟也可能是「多重、動態、交錯的」；他甚至以簡單的比喻指出「不論是一個家人、家族、團體，甚至小孩之間都有自己的*gaga*」，（比令·亞布、賴愷筑 2009：70-72）。人類學者王梅霞（2003）曾以比令·亞布所屬的麻必浩部落為長期參與觀察的田野地，並將研究成果發表在〈從*gaga*的多義性看泰雅族的社會性質〉一文中。她指出泰雅族人透過交換、分享與學習*gaga*的過程，不斷地重新界定自己與社會的關係，因此透過對*gaga*多義性的了解，一方面得以探究泰雅族人建構社會範疇與自我認同的流動性；另一方面也能從泰雅族人可轉移的人觀（a person）特質中，發現泰雅族人與西方觀念下孤立的個人（individual）之間的差異（王梅霞 2003：98-99）。¹⁹她認為，若與周遭祭儀經歷變遷的泰雅部落相較，麻必浩部落的祖靈祭不曾中斷過，有助討論傳統*gaga*的性質（同上引：86）。同時，本文研究的比令·亞布身為前部落領袖的孫子與當代泰雅族民族實驗教育的推動者，並於2019年獲得教育部「師鐸獎」的肯定，因此他對*gaga*在當代的倫理實踐具有文化詮釋的研究意義。

19 比令從祭儀復振、民族教育與紀錄片運動中思考*gaga*的定義與當代實踐，礙於篇幅僅能呈現局部研究成果。

1. 文化真實與泰雅人的銀幕想像

2010年的夏天，筆者第一次訪談比令·亞布，當時他正擔任臺中市和平區位於客家聚落的中坑國小校長。訪談當天他並沒有在第一時間邀請我參加麻必浩部落的祖靈祭（*maho*），而是在祭典前一周，我們在一場原住民凱達格蘭大道夜宿抗爭土地議題的場域中巧遇。他看見筆者跟在馬躍·比吼旁邊做研究，可能因此對筆者的研究態度更有信心，立刻在當下邀請我參加下周的祖靈祭。麻必浩部落每年八月第二個星期天舉辦的祖靈祭活動，對族人來說重要性等同於漢人社會的過新年。旅外族人會在祭典前一晚回到部落團聚並分工準備祭品。筆者第一次參加麻必浩部落的祖靈祭，祭典前一晚，比令·亞布在自家工寮與家人一同準備祭品，隨後又領著筆者參加他所屬的楊家家族聚會。當晚我與許多家族長輩敬酒、說明來意，彷彿通過這樣的「儀式」（*gaga*）被接納進入導演的世界。第二天一早，天還沒亮祭典的行程已經展開，只見導演熟練地拿著攝影機隨時記錄部落祭儀，並將一台數位單眼相機交給我，同時提醒我「非部落族人不能走入公墓內，只能站在遠方觀摩拍照」。部落公墓位於麻必浩部落永安耶穌聖心堂的後方，是一處幽靜蔥綠的山坡地。當天著傳統服的族人以家戶、家族為單位，在過世親人的墓前及公共祭壇獻上鮮花與祭品，感念祖靈一年的庇護。祭祖前，如同漢人的清明掃墓節，各家戶會整理祖先墳墓周遭的雜草與枯枝，並集中焚燒。筆者站在山坡地的邊緣，遙望著圍繞在蒼綠樹林中的斜坡地被此起彼落的白色煙霧壟罩著，搭配一戶戶身著紅、白色相間服飾的族人以家族與家戶為單位圍著墓碑靜默祈禱。部落領袖與副領袖四處穿梭，代表部落告慰祖靈。整場祭儀聽不見大聲喧嘩，也看不到匆忙身影。耆老與族人靜靜的集合、移動、分散、又集合。每個時間點與節奏形成一幅和諧、莊嚴的祭儀時空。

自從第一次參加麻必浩祖靈祭之後，比令與筆者的訪談關係更加透明化，他陸續介紹了他的家人、部落長輩、文化重建的盟友，以及參與他的家庭活動、紀錄片行前討論會，並分享許多拍片經驗與個人際遇。到目前為止，筆者總共參與了五次麻必浩的祖靈祭活動，分別是2010年、2012年、2017年、2018年、2019年。從參與過程中筆者觀察到，一方面族人們非常重視每年兩天祭典的準備與執行，另一方面祭典復振對維繫部落向心力與重振

*gaga*約束力的重要性。雖然筆者參與的過程中也曾見到外來文化的影響，²⁰但隨著耆老與族人在每一次祖靈祭執行後，立即在祭典後的討論會階段，由領袖、副領袖與家族代表共同討論，並公開發表檢討與訓勉，使得祖靈祭能保持經費獨立，由部落發起，沒有官員講話或觀光客踰越分際的狀況。同時，任何外人參與祭典都必須經過部落族人的同意與帶領，外人也並非每個環節都能參加，並被告知須以不影響儀式與活動的進行為準則。族人的祭祖用具與食材準備會盡可能因循耆老傳授的製作方式，祭典期間族人也會彼此提醒要穿族服。此外，隨著數位攝影機、相機、智慧型手機的普及化，麻必浩族人在祭典中相當頻繁地拿出數位器材紀錄祭典。從比令與族人在每年八月祭典開始前、後，族人在社群平台臉書（Facebook）建構的公開社團分享即時影音促發的熱絡互動，顯示出即時的視覺傳播，對於維繫當代族人的文化認同與祭典復振具有顯著的影響。這一點與納瓦荷之眼計畫的研究發現類似，研究者注意到族人對「即可拍」（polaroid photography）特別感興趣，所以計畫當時為了增加培訓學員的學習熱誠，他們會在兩天內快速將學員拍攝的底片沖印出來（Worth and Adair 1970：72）。

回憶起第一次參與麻必浩祖靈祭，筆者與泰雅文化相遇時的深刻印象，眼前所見的景象因為祭儀空間煙霧繚繞的關係，顯得有些似幻似真，特別是族人幾乎一致地穿著泰雅族傳統服飾，因此透過照相機鏡頭觀察的我，一度有種被帶回遠古時代或置身電影場景的錯覺。此情此景令筆者聯想起漢人導演A執導的泰雅族生態劇情短片《泰雅千年》（2007）。當年劇組發動新竹縣兩個相鄰的泰雅族J部落與K部落參與古部落場景的重建，片中所有演員均由族人擔任，並以全泰雅語發音試圖重現古泰雅人遷徙的神話傳說。2009年，比令·亞布發表的幕後紀錄片《走過千年》卻揭露外來拍攝團隊與被拍攝泰雅族人因溝通不當引發內、外部的爭議。這個案例至今成為討論臺灣民族誌影像拍攝倫理的經典個案。它凸顯出泰雅導演比令與漢人導演A對部落拍攝倫理認知的差距。回首筆者參與麻必浩部落祖靈祭所體驗到的「電影感」錯

20 例如：年輕人表演他族舞蹈。

覺，激發本文探索泰雅族文化真實與銀幕再現的思辨。換言之，攝影機的介入如何在務實的記錄當代與浪漫化的古風重建之間找到平衡，抑或是能發展出書寫與影像民族誌之間更寬闊的可能性？此處，筆者歸納導演A對《泰雅千年》拍攝經驗的反思心得：

首先，

「文化的形成是一種不停變動、活的有機體」：

回到這部片子來看，常常我問自己需要處理「為什麼」之類的邏輯問題嗎？拍攝初期這個問題一直困擾著我。用早已習慣被規訓的文化秩序到部落工作，不斷受到混亂與更動的挫折，在習慣於被規訓的邏輯裡，我永遠找不到心底早已寫好的答案。直到我決定放棄，天空豁然開朗！……把在平地再三推演的拍攝期表與劇本全部拋諸腦後，用最原始、最誠懇的態度來感受山、感受樹、感受這塊土地發生的一切事務。……

對導演工作來說，承認拍片過程中的混亂與不可掌控性，需要勇氣。而這樣的勇氣卻讓我對這部片子有更深的體會與認識，冥冥之中的混亂形成一種有機的文化組合，而這樣的組合形成一種新的影像邏輯，對一個導演來說，有什麼比得上這種新的發現，來得更加喜悅呢（引自導演A 2008：2-3）。

其次，

「田野中沒有人會告訴你的秘密」：

我必須承認，進部落之前以為自己已做好準備，這是給我的反省。在我沒有進入過程以前，我覺得自己功課已經做足，但這時才發現田野沒用、資料派不上用場，你知道編織圖文藏了秘密，但沒有人會告訴你那是什麼秘密……就像我生長在鹿港，在那個人際脈絡中，即使當初我要反鹿港裝置藝術時，知道要去找哪個叔叔伯伯，卻也在找了之後才面臨到他們可能跟我爸爸有過節，即使身在脈絡中都有這種為難，何況到文化思維完全不同的部落裡，完全是一個國度到另一個國度（引自陳韋臻2011年對導演A的訪問）。

導演A表示在拍片初期對於自己必須處理「為什麼」的邏輯問題感到疑惑。然而回顧本段落一開始納瓦荷耆老山姆·亞茲的提問，以及三位原住民導演的倫理實踐，筆者注意到若非在地自發性的拍片行動，不論是本部落導演或非本部落導演都需要回應被拍攝者「為什麼要拍片」的問題。筆者認為導演A經歷拍片挫折意識到「文化是動態的有機體」以及「田野中不被言說的秘密」，即為導演在泰雅族拍攝場域中遇見gaga文化真實的證明。導演A先前對「文化」、「田野」與「拍片」的概念構築在固著與規訓的想像，致使當時他所設定的劇本與拍片期程不僅無法符合J與K部落中gaga的多義性與流動性特質，也無法有效調和兩部落之間彼此適應社會變遷過程中既存的多元異質性，因此執行企劃時面臨到無法避免的「混亂與更動」。回顧劇組參與者之一郭香貝（2011）對《泰雅千年》拍攝過程的細緻紀錄，本研究歸納以下觀察：首先，導演A與劇組當時以「社區營造」的培力概念，期待促成兩部落「參與」拍片，並樂觀地相信部落之間能主動選出代表共同商議拍片場地、自主執行合力造屋，並能討論電影拍完後，建築在私有地上的片場共同使用與維護的規範，亦即在劇組、J部落與K部落之間建立三位一體的「新的gaga」。然而，電影企劃設定銀幕想像中固著、單一（一體適用）的gaga，實際上卻受到兩部落之間，真實存在卻隱而不見的gaga歧異性所挑戰。其次，導演A與劇組背負電影拍攝過程的時程壓力、經費考量、美學要求、審查規範，以及自身的創作目標，不得不在每次遇到溝通停滯狀況時，即刻尋找新的、快速的解決模式，於是不斷翻動尚在建構中的「新gaga」。然而劇組人員大多不諳族語、不了解在地脈絡，最終導致導演A與J、K兩部落之間多重的信任危機。再者，相較於比令·亞布獨立製作且小規模的紀錄片團隊，《泰雅千年》電影的拍片規模若從「參與式」的觀點來看，實際上是由導演A領導的劇組與兩部落族人構成的多元異質大團隊（亦即導演A前述的「有機的文化組合」）。因此彼此之間的信任感與默契建構需要更長的磨合時間，以及更具體、更平等、更透明化的合作模式。其中，筆者認同比令·亞布在回顧此事件時，一再提及協商過程應納入具備通曉泰雅文化及泰雅語的通譯者（比令·亞布、賴愷筑 2009：90）。此外，導演A對於「古泰雅族人」、「古泰雅聚落」、「古泰雅建築」帶有浪漫化的泛泰雅銀幕想像與美學企

求，並不全然符合兩部落的在地文化脈絡與自我再現的想望（林文玲、呂欣怡 2010）。

2. 紀錄片中「霧」的敘事美學

《走過千年》最為人討論的一幕是比令拍攝到導演A因《泰雅千年》獲獎赴美國領獎時，在開心之餘面對鏡頭語帶埋怨地表示拍片過程中花了許多時間與族人溝通，影響拍片進度，卻始終無法解決問題。他以比喻的方式表達先前自己拍片遇到黑道阻擋的狀況還反而比較容易解決。這項說法引發當初最早被受邀參與拍攝計畫，期間也出面代表拍攝團隊申請額外經費補助的某組織成員大為不滿。但是這個關鍵片段最後並未被放在《走過千年》官方發行版，只存在於「地下版」。研究期間，筆者曾多次詢問比令有關修剪敏感畫面，以及他的影片被觀眾認為解釋不夠直接的理由。最近一次2020年5月，比令的回答已經變得更豐富了：首先，他從gaga的角度來比喻自己從麻必浩的獵場，跨越到新竹縣J部落與K部落的獵場去拍片，總不能在人家的獵場對人動刀、動槍（避免過度傷害）。其次，他認為地下版在2009年獲選為臺灣國際民族誌影展的閉幕片時播放就足夠了（已經激發學界與影視界的討論話題）；再者，他認為官方出版品在內容的選擇上應該更加慎重。此外，在田調訪問中，他表示這部影片已經達到自己當初預設的拍片目的了（為什麼要拍片）：

這個紀錄片我給很多部落看過喔，他們比較可能最大的想法是，他們可以透過看到J跟K部落被記錄，他們會回來反省他們自己在跟其他部落，或是自己進來的時候，他們以前的盲點在哪裡，或是他們可以改進的地方。至於到外面喔（非原住民部落）……他們（非原住民觀眾）會覺得不是很好，他們也會希望說以後到原住民部落能夠更真誠的面對族人、面對泰雅族。……

其實對我來說，處理《走過千年》這部紀錄片，很多朋友在講其實處理得太少，他們認為可以講得更直接呀，或者是把故事說得更清楚。那對我來說其實可能跟我的個性有關。然後我一直住在部落就

是比較封閉，封閉型的部落喔。我會看到我們的老人家……就是他們在討論事情的時候……我小的時候都是跟我的祖父生活在一起，那我看到他對人，或者是有衝突的時候，我很佩服他們。在我看來已經很嚴重的事情了喔，他們在討論的時候，他們可以用很輕鬆的話就把那個事情帶過。而且對方也都懂他的意思。……用很簡單的方式、很技巧的方式讓人家聽得懂，然後雙方都可以處理事情，那基本上我的態度是這樣。所以我的片子處理可能都是很……看起來就是很多霧，如果你多看幾次應該看得懂裡面在談什麼（本研究2011訪談紀錄）。

比令一方面身為非J與K本部落的泰雅族人，另一方面受到「兩部千年」同為雪霸國家公園的官方出版品，他鑲嵌在對內與對外的倫理位置，選擇以多元並置、動態修正的泰雅式隱喻手法—「很多霧」來呈現。此外，比令·亞布也對筆者反思這部影片對兩個被拍攝部落，以及對導演A的影響：

老實說比較可憐的是導演A啦，因為他被記錄嘛，那還有一個比較對不起的就是J跟K部落啊，他們也是被紀錄，然後他們也不希望被紀錄衝突，或者是讓人家永遠記得他們為了一件事情在那邊爭吵爭執。可是像這樣的事情在部落一直在發生，可能不是影像，可能是土地、可能是山上的樹木、資源，或者可能是水權……我覺得這個都是一直在發生，只是人可能不一樣、事件不一樣、東西不一樣，可是像這種就是被盜取、或者重新在詮釋，或者沒有尊重、沒有誠信，或是欺騙，其實在部落一直都在發生。……

我希望說透過這支片子，我們能夠討論就是泰雅族的gaga這個東西。文化的核心是什麼，文化的根是什麼？文化的價值是什麼？舊部落的價值在部落裡面它到底能夠生存嗎？或是它能夠怎麼樣來運轉？當然就是外面的可能就是資源啊，或者是政府啊，或是政權這樣進來的時候，你怎麼樣能夠守住，守住自己的gaga，守住自己的根，然後守住自己的傳統。那當然傳統我們不能說是最傳統，我們

也可能要再改變，那它的核心是什麼東西？它最主要要守的是什麼東西，它的最根本的價值在哪裡？我覺得可能透過這支片子，可以做更多延伸的討論，然後這個片子裡面可能最重要要談的是這個，可能有些人看得懂，有些人看不懂，呵呵呵（本研究2011年訪談紀錄）。

比令在田調期間曾與筆者分享剪接過程中的體驗，在2009年他趁著暑假期間花了整整兩個禮拜的時間足不出戶，終於剪輯完《走過千年》參與臺灣國際民族誌影展閉幕片的版本。當天早上他出門時，正巧看見天空出現一道彩虹（*hongu lyutux*，泰雅族將彩虹視為「祖靈之橋」）。他頓時理解到這部紀錄片涉及許多內部與外部的敏感議題與人際張力，並不容易處理，但是無論如何他必須用紀錄片呈現出來。因為比令身為泰雅族導演，他所思考的倫理責任不僅是為「俗世」的族人負責，也是為了「聖域」的祖靈負責。由以上幾點討論筆者歸納，拍攝倫理的實踐研究除了從看得見的互動層次去分析之外，筆者也應以動態、不間斷的方式持續發掘一些看不見、未被言說的內幕，以及不同的剪接版本，甚至是導演的靈觀層次。研究期間筆者曾經試圖透過田調紀錄片釐清兩部《走過千年》《泰雅千年》影片的倫理爭議，然而多次嘗試過程並不順利。當時主要考量是倘若自己的影像論述無法進一步解決被拍攝部落族人與兩位導演之間的爭議，這樣的文本不僅對當事人沒有實質意義，同時也可能影響筆者與導演之間的研究關係。後來筆者在論文寫作過程逐步釐清比令在文本中看似侷限的敘事之「霧」，以及上述兩部千年影片對當代視覺人類學研究的積極意義：首先，它揭發了在地文化難以被察覺的 *gaga* 邊界，包括既存於J、K兩部落內在多元異質、動態交錯的主體邊界、漢人導演A與兩部落之間落差的人際邊界，以及比令與兩部落之間的多重邊界（部落各自獨立的主體、教會及地方組織的主體，以及動態修正的泛泰雅想像共同體）。誠如胡台麗在賽夏族從事田野調查與推動文化展演的過程中，經歷到賽夏族人對「罪與罰」、「和解制度」的文化元素。她指出，有時候文化真實唯有外來研究者（意外地）觸碰到民族的神聖領域與道歉賠罪價值體系時，這些隱藏的「文化真實」才會對外顯現（胡台麗1998：66，81）。

其次，它顯示兩部千年的創作者之間、兩部落之間，以及多元族裔觀眾之間對泰雅族銀幕想像理解的視差效應（parallax effect）。魯比曾提出「唯一一部宣稱共享創作權力的影片產製過程被記錄下來，我們才能確信共享的概念是可以被實踐的」（Ruby 1992：54）由此觀之，兩部千年所發表的異質文本，²¹以及後續在學界引發的多方討論，²²著實為當代泰雅族的文化真實與拍攝倫理開拓出眾聲喧嘩（heteroglossia）的動態交流場域。特別是比令·亞布在2011年的田調訪談中表示，拍片跟身份並沒有關係，他並不排斥非泰雅人拍攝泰雅議題，因為他覺得有愈多泰雅部落的影像被呈現是他所希望的。甚至如果哪一天有個很厲害的導演來拍泰雅族他會舉雙手贊成。然而，他所關心的是導演的觀點、想法、意圖、溝通方式、合作心態與詮釋樣貌。誠如同王梅霞（2003：89）指出，泰雅族個人的gaga特質所包含的異質性（heterogeneous）成分，是經由個人與他人（包括非本族人）透過分享、學習或教導gaga的過程交換而來。因此，本文目的在於探索gaga作為泰雅族拍攝倫理的多義性實踐，一方面嘗試具體化個人（多元族裔導演）鑲嵌在繁複泰雅社會關係網絡中的多貌性展演；另一方面探索西方固著的契約概念與泰雅族動態演變的gaga之間可能發展的磨合方向。

（三）張淑蘭：拍片是調和惡靈文化、基督信仰與醫護知識的方法

張淑蘭²³達悟族人，2017年7月正式以負責人身份為「雅布書卡嫩居家

21 參與者視域下的異質文本有二。一為影像文本，可詳A導演《泰雅千年》（2007）DVD、比令·亞布《走過千年》（2009a, b）兩種版本DVD；二為書寫文本，可詳賴粹涵編（2008）、比令·亞布、賴愷筑（2009）及郭香貝（2011）等。

22 相關延伸討論可詳林文玲、呂欣怡（2010）、陳韋臻（2011），以及鄭勝奕（2017）。

23 張淑蘭早期使用的達悟族名字為「希·瑪妮芮（Si Manirei）」是大部分文獻中學者使用的族名，但是在拍攝《希·雅布書卡嫩》時期，她開始認同自己居家服務過程中一對視為乾爸、乾媽的案家給她取的名字「希雅布書卡嫩（Si Yabosokanen）」。族語意思為「沒有飯吃的人」，實際用意是老人家祝福張淑蘭「一生都擁有源源不絕的飯可以吃」。近年來，張淑蘭已為人母，因循達悟族「親從子名」的命名傳統，她的達悟名字已改為「希孀·忒拉印（Sinan Kalain）」。由於達悟族人一生至少要改三次名字，未生子前、生子後、有了孫子之後，之後將視是否有曾孫子。因此族人在行政制度上較難多次改名（證件、所有權、個人訊息等的全面修改），所以達悟族人偏好在身份證上保留漢名，生活中交錯使用漢名與原名。因此本研究選擇內文以漢名書寫，並在註腳中說明導演原住民名字的動態演變。

護理所」揭牌，在蘭嶼鄉成立全國第一所原鄉居家護理所。1972年出生臺東縣蘭嶼鄉東清村，父親是天主教傳道，在她的成長過程中，父親給她許多信仰上的指引與支持。在蘭嶼成長，僅因就學需要，曾到臺灣護理學校就學。她在22歲取得護士專科學歷後，隨即返回蘭嶼奉獻。在西方醫療與宗教信仰的雙重薰陶下，她特別對蘭嶼醫療資源缺乏以及醫療觀念的差異有許多體悟。1997年，張淑蘭受到臺灣居家護理推動先驅臺東聖母醫院的艾珂瑛修女（sister Andrée Aycock）的啟發，決心投入蘭嶼居家護理推動工作至今。1998年，受到全景映像工作室在蘭嶼舉辦為期一週的紀錄片訓練營，以及影像工作者友人的協助，啟發她對紀錄片敘事的認知。她在1999年與當地志工成立臺東縣蘭嶼鄉居家關懷協會，推動蘭嶼在地醫療知識的普及化與重病老人的居家照護。在從事醫療照護的過程中，她試著以照片與錄影的方式紀錄工作情形，用以招募、培訓在地居家護理志工。目前張淑蘭較為人所知的完整作品有三部：最早完成的影片是與漢人紀錄片導演B合拍的紀錄片化名《七歲在蘭嶼》（1999）。本片主角H為一名因成長遲緩及家族不幸遭遇，被部落視為惡靈纏身的女孩。第二部《面對惡靈》（2001）是她以蘭嶼衛生所護士的視角所拍攝的紀錄片。內容描述導演自身從事達悟族老人居家照護期間，觀察到達悟族的惡靈信仰（*anito*）一方面致使家屬避諱與家中慢性病與重病的老人接觸，另一方面患病老人也因自覺受到惡靈纏身而放棄治療與進食。影片中，張淑蘭嘗試以紀錄片播放結合現代護理知識教育與基督信仰使命，喚起在地族人一同改善達悟族患病老人的「獨居」困境。第三部《希·雅布書卡嫩（沒有飯吃的人）》（2007）則是張淑蘭對達悟族「獨居老人現象」的反思，她將研究結果呈現在慈濟大學公共衛生碩士論文〈從獨居到分開居住：以三位達悟老婦人為例〉（張淑蘭 2009）。她藉由與三位「獨居」阿嬤終日相處的拍攝經驗與田調過程，積極突破自身因漢化教育、醫療背景，以及母語雖流利但不夠熟悉語境等限制，反思研究初期對母文化產生部分認知的盲點：只要孩子能送飯給老人，就不是「獨居」，只是「分開居住」。²⁴張淑蘭

24 張淑蘭（2009：28-29）指出達悟族傳統的家屋範疇（*asaka sako*），是由主屋（*vahay*）、工作房（*makarang*）與涼台（*tagakal*）構成。如果族人新婚還未建成家屋之前，或是家屋裡有親人

隨著影像拍攝與研究過程的沉澱，逐漸認識達悟文化中語言的隱喻、交換模式、親屬關係，以及達悟族人適應國宅計劃變遷下仍保有的家庭空間觀。

雖然相較於前述兩位導演，她的影片產量不多，但在每一部影片的產製與放映過程中，隨著自身與影像界、學界、社會人士及族人之間的多方意見交流，促使作者在關照達悟族社會問題時，能不斷反思自己的工作定位與文化理解（顧景怡 2005：73）。所以觀眾不難在三部紀錄片中注意到導演看待問題的方式與拍攝風格都有明顯的轉變。導演的拍片目的在於捍衛臨終或貧病族人的生命的尊嚴與醫療資源平等，因此她在2019年獲得慈月社會福利慈善基金會「南丁格爾特別貢獻獎」的肯定。張淑蘭的鏡頭風格充滿對弱勢族人，特別是對老人與小孩的濃厚情感，以及她與被攝者因信任關係產生的親密互動。她特別強調「老人家臉上的皺紋、穿丁字褲的身體線條，以及女性耆老綁頭帶時額頭的紋路都充滿美感」，是三位導演中最常提到在地美感經驗的導演。在論文田調期間，筆者有幸與張淑蘭就拍攝倫理、攝影美學、部落工作、達悟族生命哲學與居家照護等議題深入對話。在這段過程中，特別是實際參與為期兩天在一戶案家的喘息服務居家照護工作。筆者從她照顧老人家時的每個細節、每個動作、每項貼心觀察到她對生命的尊重、愛護與關懷。張淑蘭的努力也可以從她的漢人先生楊文彬常說的一句話得到驗證，「當我決定和淑蘭結婚時，大家就提醒我，『娶了淑蘭，等於娶了全蘭嶼』」。兩人當初透過教會活動認識，楊文彬理解與支持張淑蘭推動達悟族老人居家照護的理念，因此他與家人能跳脫出漢文化「妻從夫居」的想法，從臺灣本島搬到蘭嶼島住。多年來他不僅適應當代蘭嶼人在地觀光產業的謀生方式（經營民宿、賣飲料），也認真學習達悟族男人下海捕魚的傳統技

因病或遭遇不幸需改變運勢時，會暫時遷居到主屋側邊一間牆壁不相連的獨立臨時屋（*valag*）來改變運勢。臨時屋隨時可以拆卸。同時，家中如有長輩自覺年老不宜和年輕人住在一起時，也會主動要求子女讓他們住在工作房或臨時屋。這類型的遷居形式屬於家戶範圍內的搬遷，不是獨居，只是「分居一室」，彼此仍是共食共居。在1960年代時，國民政府推動山地人民生活改進計畫，推動國民住宅政策使得達悟族大家庭式的居住型態，被核心家庭式的國宅結構與空間範圍所改變。為因應社會變遷，族人必須選擇在部落的公共空間或自宅對面距離較遠處，另外建造取代工作房與臨時屋功能的「小房子」（*likeyavahey*）。既使如此，對達悟族人而言，只要孩子持續送飯給老人，彼此在意識上還是維持共食共居的生活模式。

能，以此陪伴淑蘭能無後顧之憂地實踐理想。除此之外，筆者注意到雖然張淑蘭忙於護理工作，很久才能產出一部紀錄片，但是她在照護過程總不忘隨手進行拍攝工作，甚至在蘭嶼的反核抗爭運動中也能看到她的拍攝身影，相信這些素材有朝一日經過細心剪輯將成為一部豐富的作品。

1. 社會適應的照護倫理

對於一般普遍認為居家護理觸犯達悟族惡靈禁忌的看法，在2011年4月，筆者第二次赴蘭嶼田調時，透過參與兩天張淑蘭到部落案家從事居家服務的過程，從受照顧的老人、家屬與張淑蘭之間的良性互動，可以看出雙方已經建立了長期的信賴與照護關係。不僅老人對於居家護理、志工照顧與拍照紀錄的過程都十分配合，同時居家護理所的服務也獲得個案與其家屬的認同與肯定。根據護理人類學者劉欣怡（2007：163-193）的研究指出，居家關懷協會的出現不該被視為違反傳統或觸犯禁忌，而是在達悟族適應社會變遷的需求下，填補既有照護關係縫隙的輔助管道。根據她的研究，達悟族的社會變遷早在1960年代起，國民政府開放對外交通、觀光並實施居住改善計畫後，就造成新的照護需求。首先，年輕人口外流至臺灣，造成越來越多老年人獨居。再者，貨幣交易取代透過親子照護取得土地與財產繼承的重要性，使得年輕一代缺乏回饋長者的動機。同時，政府建設的國宅結構以核心家庭為主，破壞了父母與子嗣同住共食的建築結構，使得孩子必須在自宅之外另覓他處給父母居住。此外，在社會經濟轉換背景下，基督教宗教在達悟族社會的普及化，促使教友願意跳脫既有的親屬倫理，為家族以外生病的達悟族老人服務。另外，經張淑蘭解釋，由於達悟族人特殊的惡靈文化，使得族人認為醫院是充滿晦氣與惡靈的地方，生病也不願意到醫院治療，所以在家提供護理服務的觀念，恰好符合達悟族避諱惡靈文化的特殊性。根據上述的種種理由使得居家關懷協會自1999年出現後，提供適應地方變遷的照護需求。雖然過去張淑蘭推動的居家護理觀念初期在部落受到觸犯禁忌的質疑，但在當代的蘭嶼社會，特別是信仰基督宗教者，對居家護理已不再視為一項踰越親屬關係與觸犯惡靈的禁忌行為。不過由於考量病人及家屬的心情，放映死者的影像至今在蘭嶼仍須盡量避免。

回顧2000年身為達悟族公衛護士的張淑蘭完成《面對惡靈》初剪後，先將影片在蘭嶼島六個部落巡迴播放（顧景怡 2005：68），期待透過影像的力量召集部落義工參與老人居家照護的工作。即便義工招募工作成功，但影片完成時，有一半以上的被攝者已經過世，在達悟的影像禁忌中，播放遺容是不被允許的。因此她初次完成的作品，受到部落族人嚴重的批評，甚至連她的父親都要她停止在部落播放，致使今日此片難以在蘭嶼公開播放。2001年張淑蘭將影像帶到臺灣巡迴播放（同上引：68）藉此喚起臺灣社會對離島醫療資源缺乏的關照，雖然她的行動受到臺灣媒體與學界的重視，也獲得臺灣本島民眾捐款響應，但卻也因為影像涉及原漢認知差異，導致部份民眾誤解達悟族傳統文化，並將錯誤歸結於達悟族人迷信惡靈與不孝順。基於種種無法預期的負面因素，使這部原本提供免費索取的影片被導演限制播放，必需透過申請與導演在場的情況下才能播放。這個例子凸顯了原住民導演與觀眾之間的認知落差，原住民導演所拍的作品，為了表達真實的處境，觸犯禁忌或具有文化歧異性，再現的方式可能導致同族觀眾的反對與非原住民觀眾的誤解。例如美國納瓦荷裔女性導演艾爾蓮·波烏曼（Arlene Bowman）攝製的紀錄片《Navajo Talking Picture（納瓦荷影像敘事）》（1985）也上演類似「局內人」因文化斷裂引發的拍攝困境。影片中受白人教育長大的導演計畫拍攝不常連絡、生活方式也與她截然不同的納瓦荷祖母。片中，她詳實呈現祖母不僅強烈表達不願意被拍攝的反抗態度，同時也不滿孫女只說英語，根本無法溝通，甚至表示即便影片完成後也不願意觀看。最後導演只能付錢給自己的祖母才順利完成拍攝。由此金斯伯格分析（Ginsburg 1995：69），「不論是拍他者或拍自己的族群，拍攝者都必須面對與再現相關的倫理、社會關係、權力與權利的問題」。從根本來看，原住民影像創作即便導演試圖傳達公共議題，都勢必面對部落究責體系的檢視。然而，本研究認為當導演將作品交由內部社會或外部社會檢視時，不論結果是衝突或和諧，倘若能將導演、被攝者與觀眾之間的互動狀況透明化，有其重要的學科意義。

2. 動態修正的護理關係與紀實美學

2012年在一場放映座談會中，²⁵張淑蘭分享自己與漢人導演B合導的紀錄片《七歲在蘭嶼》（化名）引發她思考醫護關係與影像倫理的規範。她表示自己不授權公開放映此片的原因在於兩位導演對拍片目的、對被攝者的承諾與責任、影片的剪輯與影片完成後的成果發表存在許多歧異。對張淑蘭而言，當初站在達悟族護理人員的立場，一方面，她希望透過這部影片改變族人對發展遲緩的小女孩是被惡靈纏身的偏見。另方面也希望替家境貧苦的小女孩H募到可能的社會資源。同時，身為導演，她也期待透過影片發表的契機找出一些解套方法。當時，張淑蘭站在保護族人的立場，拍片之初有承諾被攝者家屬拍攝成果不會用來參加影展或營利。張淑蘭表示雖然在合作前她已經和導演B說明自己的目的與立場，然而最後雙方還是在無法取得共識的狀況之下，致使影片因為授權不完整處於禁播狀態。她指出雙方最大的歧見有兩部分：第一部分在於影片最後一幕的處理，導演B拍攝一幕女孩H撿拾掉在路旁山溝下被丟棄的兒童腳踏車，由於力氣不夠大，人與車多次重覆摔下山溝的過程。導演B以中立、不介入的鏡頭全程紀錄七歲女孩H，以小小的身軀嘗試拖起腳踏車卻經歷數次失敗。過程中女孩曾一度看向鏡頭方向尋求協助，但鏡頭後的導演並未動作。經過幾次辛苦的嘗試後，女孩終於將腳踏車牽起、修好，滿意地騎著她的新玩具離開鏡頭。張淑蘭表示拍攝當天自己不在場，但是事後看到素材感到非常生氣，因為自己身為護理人員會覺得導演B「很殘忍」，怎麼能看著部落的小女孩重複摔落山溝卻不去幫忙。但是B導演對她的說明是這個片段能具體表現小女孩強韌的生命力，進而破除部落對小女孩成長狀況有問題的謠言，凸顯她具備自己解決生活困境的能力。第二部分則是導演B在未經張淑蘭的同意下將影片報名影展。

當天在放映座談會中張淑蘭討論小女孩撿單車的影像時，在場觀眾出現不同的看法，有的觀眾理解張淑蘭身為在地人與護理人員對該片段不宜呈現的選擇；有的觀眾則理解導演B作為影像工作者所思考的紀實美學。這項討

25 2012年8月7日張淑蘭受邀參與臺灣民族誌影像學會在中央研究院民族所舉辦的「從醫護關係到紀錄片拍攝：談影像倫理規範」放映座談。

論提醒筆者分析倫理實踐與美學再現時，應該適度釐清拍攝者、被攝者與觀眾自身投射於紀錄片內容的文化認同與主體邊界，例如，醫護人員、電影工作者、民族誌影像工作者，以及熟悉與不熟悉達悟族在地文化行為與人際網絡的多元異質觀眾對影片所做的回饋。例如一位女性影像研究學者曾為文注意到張淑蘭身為達悟族女人的倫理行動者位置最重要的特質是「對『他者』（老弱婦孺）的優先關照遠重於對自我的關照」：

Si-Manirei（張淑蘭）《面對惡靈》以一群蘭嶼的老弱婦孺為主要拍攝對象，切入原住民文化傳承的議題，並展開女性原住民主體的建構議題，是難得一見的富涵性別政治意涵的原住民紀錄片。在這部由女性原住民導演拍攝的紀錄片中，紀錄拍攝行為以及紀錄片裡所呈現的達悟女人，都在實踐一種倫理行動（ethical action），以蘭嶼社會邊緣的「他者」為己任，與傳統文化進行協商。在這部影片中，原住民女性作為倫理行動的實踐者，最重要的特質在於對「他者」的回應與責任（response/responsibility）遠重於對自我的觀照（邱貴芬 2012：32-33）。

倘若以此角度理解張淑蘭身為達悟族人及醫護者的倫理位置，即可體會她在紀錄片實踐中選擇不授權《七歲在蘭嶼》影片放映的關照核心。田調期間，筆者在拍攝張淑蘭的日常生活時，也曾拍到已成年的女孩H站在張淑蘭身後觀看她拍攝海景的模樣。這段素材原本規劃放在田調紀錄片中，但是再三思考後並未剪入，因為這些影像素材對H本人與她的家庭並沒有進一步的幫助。當筆者帶著初剪到蘭嶼給導演看時，有告知她這個選擇，當時她聽了也表示這樣比較好。從言談中，筆者觀察到張淑蘭對被攝者H持續的關心。同時，在2020年5月的訪談中，張淑蘭表示雖然當時與導演B合拍的紀錄片出現意見歧異，決定不授權放映；但是她透過至今不間斷地關心與協助被攝者H的家庭處境，認為自己有盡到對H的照護責任。此外，筆者初剪的田調紀錄片中，曾經剪入經由張淑蘭允許記錄她與一名受照護老婦人之間溫馨互動的畫面，當筆者將這段剪接片段播給在臺灣的馬躍與比令觀看時，雙方都表示

「畫面優美，互動真摯，非常好」。但是當筆者將影片帶到蘭嶼播放給張淑蘭看時，由於剪接成品距離與拍攝時間已有一年多的差距，老人家的身體已經大不如前，甚至處於住院狀態。她看了之後非常擔憂，表示放太多老人家的畫面與面容。最後筆者選擇將這些互動畫面大幅刪減僅留下個案的側臉與背面，並補上蘭嶼的空景。至於這些珍貴的互動紀錄，筆者選擇拷貝給張淑蘭使用。由於筆者非達悟族人、也並不常住蘭嶼，相較於導演身為個案老婦人的護理人員及在地人的雙重身份，認為她比筆者更了解這些畫面露出的適當時機。特別是筆者身為原住民青年，在文化學習經驗中能同理達悟族人在島嶼觀光發展之初曾經遭受影像被不當挪用的歷史經驗。從這幾段互動觀察中，筆者注意到拍攝倫理的實踐，除了回應對被攝者的責任與承諾之外，拍攝團隊內部也需建立共同的目標及明確的共識，否則即使影像完成也可能造成未解的遺憾。本研究注意到倫理研究除了聚焦在「可播放」的影片之外，也應該積極發掘某些「禁播」、「限制播放」的影片或片段，並理解它的成因及其文化脈絡。

張淑蘭於2012年研討會中，透過達悟族人的媒體呈現與自己實際拍攝經驗，總結了四項她認為重要的拍攝倫理：首先，為尊重當地規範與文化的特殊性，拍攝者必須站在當地人的觀點與思考脈絡下進行拍攝。例如，達悟族人認為不可以再現已逝者的影像，基於尊重家屬與當地文化就不應該呈現。其次，拍攝者從事拍攝工作前，必須與被攝者建立長期與信任的關係，讓被攝者清楚知道拍片的目的。如果受訪者不願意接受影像紀錄，那麼即便再珍貴的畫面都不應該貿然拍攝。否則勉強拍攝的狀態，即使拍了，不僅畫面不能感動人，接下來的拍攝關係也肯定無法維持。再者，導演基於尊重與保護被攝者的原則，一定要慎選剪接的畫面，必須站在被攝者的立場評估畫面的去留。最後，播放影片時，拍攝者有責任透過事前的文獻研究向觀眾提供完整的知識，補充影像中未完整傳達的意念以避免誤解。同年，臺灣民族誌影像學會（2012）蒐集各方意見制定了研究倫理規範：首先，當民族誌影像工作者對拍攝對象與贊助對象的責任之間產生相斥時，必須以保護被攝者與其關係人的權利及隱私為優先。同時拍攝者也必須與被攝者建立互惠與回饋的機制。其次，投身在教育與推廣的民族誌影像工作者必須秉持尊重差異與平

等的原則，²⁶避免有歧視的價值觀。再者，影像成果必須公開與學術社群及被拍攝社群分享，並在拍片結束後，站在協助文化重建的立場盡可能持續協助被拍攝對象取得文化保存的紀錄。最後，民族誌影像工作者應該主動邀請被攝者與相關人物參與公開播映活動。其中，值得注意的一點是影像學會（同上引：2-3）提醒民族誌影像工作應視同人類學研究者對被研究者的「知情同意」觀點，不固著在制式的契約時間限制，而是拍攝者與被拍攝者透過「動態且持續不斷的過程」達成雙方溝通與協商的知情同意。

於此，筆者注意到張淑蘭在三部紀錄片的拍攝經驗中，當她面對困境與限制時，也會不斷修正自我對拍攝倫理與紀錄片再現的思考。不論是《面對惡靈》的影像因觸及達悟族禁忌而遭到部分族人停止播放的內部爭議，以及臺灣觀眾因文化差異導致誤解達悟族惡靈信仰的外部衝突；或是將《面對惡靈》的社會介入式拍攝模式，轉換到《希·雅布書卡嫩》的反身式拍攝經驗，促使自己重新認識達悟族文化；抑或是她與漢人導演B因拍攝意見無法協調，決定不授權影片放映。上述深刻的經歷都鼓勵她更積極思考導演對被攝者及被攝者家屬的尊重與保護責任。雖然相較於前述兩位導演，張淑蘭所拍攝的影片似乎更直接處理在地禁忌議題，也提出社會批判觀點，然而她還是有所保留：

沒有辦法剪進去的一些畫面是，譬如說其實在很多影片裡面，可以呈現個案的難過或者是哭泣，就是家人跟個案的關係。有一些比較屬於那種比較……譬如說大家哭成一團，或者是有一些可能吵架的，這些我都沒有辦法剪進去。因為我知道說，我其實都不用想，如果家屬看到會不舒服。所以呢，有時候影像呈現的東西還是有限啦。譬如說，是這麼好嗎？或是……當然我會盡量把我要表達的主題講出來，但是有一些畫面，其實我有拍，但是不方便放這樣子。可是如果說對於拍攝者來講，我覺得他們這種考量，如果有這種

26 不論是在性別、種族、年齡、社會階級、宗教信仰、國籍、族群背景、性傾向等方面（臺灣民族誌影像學會 2012：4）。

考量那你就不要拍了嘛。因為這些畫面都是很貴重的。可是對於我來講，我不是靠這個賺錢，我只是想透過影像來表達一件事情，訴說一件事情，對我來講那個（敏感畫面、有張力的敘事）並不重要（本研究2011年訪談紀錄）。

導演身為專業的護理人員，熟悉族語及在地人際張力，並具有敏感與細心的特質，使得她能夠透過與個案建立的長期信賴關係中，注意到個案與家屬「不言說」的心理需求，因而實踐醫護關係下的倫理位置。所以當她在居家照護或是紀錄片拍攝工作的推動時，會選擇在不影響被攝者的前提下適時反映在地議題，成為一雙關照部落弱勢群體的眼睛，並進一步成為守護他們、為他們發聲的跨文化仲介者。由於「禁忌」、「死亡」與「惡靈」的議題有助外界理解達悟族的在地知識，但在當代達悟族傳播研究中較少見，且族人大多選擇避而不談，資料取得不易（郭良文 2015：322-323），可想而知張淑蘭所面臨的內部社會究責壓力勢必比拍攝其他達悟族議題（海洋、核廢、祭儀、親情）的本族與非本族導演更大。她探討的惡靈信仰議題直指達悟族文化核心中最深層懼怕的疾病與死亡（李亦園 1960），且被拍攝對象是部落中被視為深受惡靈籠罩的弱勢邊緣者。所以當她透過《面對惡靈》與《七歲在蘭嶼》提出對達悟族社會變遷的批判視野時，勢必鑲嵌在內、外力量交錯牽引的達悟與臺灣社會關係網絡中。導演為因應媒體景觀中多元異質的需求與侷限，必須做出《面對惡靈》在蘭嶼島不放映，在臺灣島限制放映，以及《七歲在蘭嶼》不授權任何放映的多樣化倫理抉擇。相較之下，她在《希·雅布書卡嫩》的影像文本與書寫文本中，表現形式則相對自由。她帶有對自己多重身份參與觀察者位置（導演、醫護人員、女性與在地人）的自我批判與反思。張淑蘭透過持續修正的影像能動性接合（articulate）原鄉醫護政策改革、在地基督信仰行動，以及達悟惡靈文化脈絡的倫理實踐值得持續探究。

五、結論：原住民導演倫理實踐的索引意義

隨著原住民媒體日益發展，視覺人類學研究的進展需要越來越多原住民與非原住民導演一起加入創作反思的討論。同時，任何規範的認識與落實都必須從蒐集更多的拍攝案例去反覆驗證，例如澳洲原住民智財權律師泰莉·簡可（Terri Janke）訪談七位導演歸納出在澳洲拍攝原住民族影片的參考途徑與協議模式（Janke 2009）。誠如麥可·安東尼·哈特（Michael Anthony Hart）分析北美洲克里族（Cree）知識體系時，提醒原住民研究典範（indigenous research paradigm）的發展，需由原住民族獨特的世界觀去分析（Hart 2010），包括建立：本體論（ontology）、認識論（epistemology）、方法論（methodology）與價值論（axiology）概念。他的歸納包括原住民研究的獨特觀點：（1）精神比意識更具影響力：如夢境（dreams）、日常意象（day vision）、祭典經驗；（2）反身性：將研究者的內在經驗納入研究中；（3）祭典角色對研究的重要性；（4）原住民長者是關鍵信息的提供者；（5）研究者需傳承原住民尊重與分享的世界觀；（6）將研究者與被研究者的理解都納入研究中。因此，以下為本研究發現：

首先，對文化主體流動邊界的觀察：判別文化「局內人」的倫理邊界，除了較容易觀察的「俗世」在地人際張力之外，也必須注意到「聖域」中的神靈觀層次。例如，馬躍·比吼在自己拍攝阿美族大港口系列紀錄片的後期，已體認到攝影機不該進到舞圈中間的神聖位置，使得他在Kanakanavu族拍河祭時，攝影機離祭儀中心位置很遠。他將自己非大港口本部落阿美族人或非Kanakanavu族人的文化「局外人」範疇與「攝影機」疊合在一起，並認為攝影機出現在祭典核心位置的霎那已影響儀式的神聖性。反之，比令·亞布身為泰雅族麻必浩本部落族人，長年參與祖靈祭的復振與影像紀錄工作，因此他的攝影機能自由地出入麻必浩部落祭儀過程的聖／俗場域，包括：舞圈中間、祖靈祭公墓範圍、家族議事過程。不過，當比令·亞布參與兩部千年影片的拍攝工作時，他的攝影機跨越到泰雅族J與K部落，已視為不同gaga（獵場／靈力）的交會。因此《走過千年》官方發行版被外界質疑語意不清，其實是比令將多義與動態的gaga實踐，疊合在紀錄片剪輯的思考

中。張淑蘭在蘭嶼跨部落放映《面對惡靈》時，一方面受到病患及病患家屬「讓我們的苦難被看見」的基督宗教精神與現代醫療使命所鼓舞，另一方面則受到非病患家屬「觸犯惡靈禁忌」的強烈批判。她透過自身的倫理實踐試圖調和當代達悟族文化流動的主體邊界，包括：有惡靈纏身的「非健康」者與無惡靈纏身的「健康」者；有基督宗教信仰與無基督宗教信仰的蘭嶼人（包括與達悟族人具有姻親關係者）；臺灣社會與蘭嶼社會之間因惡靈信仰有所及的靈力範圍；以及基督宗教、現代醫療與惡靈信仰映照在蘭嶼老人居家照護目標下所形成的動態交會場域。由此可知，雖然達悟族人對影像的概念是將死者或病患身體上的惡靈與影片再現的銀幕形象疊合在一起，然而導演決定影像放映與否，以及放映的方式與選擇的地點反映出文化與主體邊界的複雜性與流動性。

再者，了解導演與被攝者之間「分享關係」的多元實踐：從三位導演的拍攝經驗來看，他們原則上會盡量避免受經費支援單位與播放管道的限制，即便受到限制，也會製作第二個版本，抑或堅持在放映時由導演在場補充說明。他們將拍攝的動機著重在公眾事務的推廣，即使執行過程並未實質分享創作權力，但是精神與意識層次還是帶有集體分享的意味。特別是上述三位導演所拍攝的紀錄片作品都不足以產生具有實質利益的票房成績。因此他們實踐的分享關係接近互惠式的交換關係，同時不侷限交換形式，舉凡生活陪伴、心靈支持、醫療照護、日常分工，乃至凝聚族群意識都可以被視為廣義的分享。而且他們實踐的分享特別是受到被攝者邀請的拍攝者計畫，導演與被攝者建構「互為主體式」的分享關係。不僅是導演能對被攝者提出交換條件，同時被拍攝部落因為邀請與支持導演的紀錄工作，也會主動給予飲食、住宿或其他人力協助。這類分享更接近傳統原住民族社會中的換工互惠模式與禮物交換關係。三位導演執行的交換型態，經常聚焦在小的、立即、可見的交換，而非遠大的、非立即、不可見的口頭承諾或紙本契約。例如：馬躍每次上山都會帶小禮物送給被攝者，或是在生活中有來有往的雜事互助。比令·亞布與泰雅族人的分享關係則建構在即時放映他所拍攝的影像紀錄，以及他對祭儀復振與gaga民族教育的實質成果。他以重複的放映座談與跨部落族人達到「影像議事」的目的，藉此建構共享的泰雅情感共同體。此外，

《七歲在蘭嶼》一片雖具有電影敘事的完整度與紀實美學，但在張淑蘭看來並不成功，因為影片成果無法立即給子女孩H本人或她的家庭實質的經濟幫助，也無法去除部落對H是「惡靈纏身的女孩」的污名。因此張淑蘭選擇不授權播放影像，回歸自身與女孩既存的在地照護倫理與文化關係。由於三位導演與被攝者在拍片前或拍片期間已建構互為主體的情感共同體關係，因此他們與被攝者的互動不會因為一部影片完成或放映結束而「結案」。所以他們會以建立長遠的信任感及謹慎的態度來思考影像文本對被攝者銀幕形象的再現，其中特別以保護被攝族群中的弱勢者最為優先。

其次，晚輩與耆老互動下的族群敘事美學：雖然三位導演的影片帶有社會介入的目的，但是筆者發現到當他們透過攝影機與本族耆老互動、探索本族文化意識時，最能彰顯民族口傳文化的身體感與敘事美學。例如，馬躍·比吼在《如是生活 如是Pangcah》帶著移動式的攝影機，與部落領袖Lekar Markor到山上與田間，探索Pangcah人展現在漁獵、採集、藤編、竹占、夢占的文化內涵與主體性。比令·亞布在《彩虹的故事》中，在鏡頭的動靜之間流動，與文面耆老Yaki Yagh透過生活對話、舞蹈、吹口簧琴展現出泰雅族耆老的靈魂觀、韌性與幽默感。張淑蘭在《希·雅布書卡嫩》片中特別有一幕她與乾媽「微笑阿嬤」一起在田間拍片拍到兩人在鏡頭前、後各自睡著的親密互動最為動人。此外，筆者注意到三位導演的工作人員或影像學習對象都有跨族裔或非原住民身份者，並且三位導演在訪談時都認為擁有原住民身份與否並不是拍攝原住民族影片的關鍵，而是創作者的倫理思考與文化敏感度。因此，未來這份研究將更深入分析三位導演影像知識的來源對形塑自身影像敘事的動態演變。筆者期盼藉此研究持續思考視覺技術應用對原住民族身份認同與主體邊界的延展與想像。最後，本研究所發掘的倫理實踐並非意圖成為拍攝典範，而是透過呈現三位第一代原住民紀錄片導演馬躍·比吼、比令·亞布，以及張淑蘭各自鑲嵌在臺灣媒體景觀中的政治、教育及醫護運動者敘事立場，以此發掘他們長年來透過攝影機鏡頭尋找傳統文化與面對現代社會的倫理顯影。本研究嘗試透明化三位導演與研究者各自的反思視角，期待促發拍攝者與被攝者互動關係之間更開闊的當代理解。未來筆者計畫訪談更多影像工作者，並結合視覺人類學、宗教人類學及詮釋人類學的研究途

徑，逐步深化臺灣原住民族影視產製在倫理實踐討論中的比較視野及科際對話。

參考書目

比令·亞布 Yapu, Pilin

2006 泰雅北勢群Maho祖靈祭復振之研究 taiya beishiqun maho zulingji fuzhen zhi yanjiu [The Restitution of Maho: A Case Study of the Beishi Subgroup of Atayal People]。政治大學民族學研究所碩士論文 zhengzhi daxue minzuxue yanjiusuos huoshi lunwen [MA thesis, Department of Ethnology, National Chengchi University]。

比令·亞布、賴愷筑 Yapu, Pilin and Lai Kai-chu [Sayun Masaw]

2009 Yaba的話 (Kay Na Yaba) Yaba de hua [Words From Yaba]。苗栗：雪霸國家公園管理處 miaoli: xueba guojia gongyuan guanlichu [Miaoli: Shei-Pa National Park]。

王梅霞 Wang, Mei-Hsia

2003 從gaga的多義性看泰雅族的社會性質 cong gaga de duoyixing kan taiyazu de shehui xingzhi [Exploring the Social Characteristics of the Dayan Multiple Meanings of Gaga]。臺灣人類學刊 taiwan renlei xuekan [Taiwan Journal of Anthropology] 1(1): 77-104。

李亦園 Li, Yih-Yuan

1960 Anito的社會功能－雅美族靈魂信仰的社會心理學研究 Anito de shehui gongneng-yameizu linghun xinyang de shehui xinlixue yanjiu [The Social Function of the Anito-A Study of Malevolent Spirits of the Yami]。中央研究院民族學研究所集刊 zhongyang yanjiuyuan minzuxue yanjiusuo jikan [Bulletin of the Institute of Ethnology, Academia Sinica] 10: 41-55。

李道明 Lee, Daw-Ming

2012 [1994] 近一百年來臺灣電影及電視對臺灣原住民的呈現 Jin yibai nian lai taiwan dianying ji dianshi dui taiwan yuanzhumin de chengxian [A century of Indigenous appearances in Taiwan's cinema and television]。專題：原住民族影音文獻 zhuanti: yuanzhuminzu yingyin wenxian [Special Issue: Audiovisual archives of the indigenous peoples]，胡台麗主編 hutaili zhubian [Hu, Tai-li, ed.] 刊於[In]原住民族文獻雙月刊yuanzhuminzu wenxian shuangyuekan [The indigenous peoples' literature review bimonthly] 4: 3-14。

林文玲 Lin, Wen-Ling

- 2001 米酒加鹽巴：“原住民影片”的再現政治 miju jia yanba:“yuanzhumin yingpian” de zaixian zhengzhi [Rice Wine and Salt: Politics of Representation in Indigenous Film]。刊於[In]臺灣社會研究季刊 taiwan shehui yanjiu jikan [Taiwan: A Radical Quarterly in Social Studies] 43: 197-234。

林文玲、呂欣怡 Lin, Wen-Ling and Hsin-yi Lu

- 2010 兩個千年的對話 liangge qiannian de duihua [Dialogue between two films on “Thousand Years”]，刊於[In]芭樂人類學 bale renleixue [Guava anthropology]。網路資源 [internet information]，<https://guavanthropology.tw/article/319>，2010年1月18日 [January 1, 2010]。2019年7月2日 [Accessed July 2, 2019]。

邱貴芬 Chiu, Kuei-fen

- 2012 性別政治與原住民主體的呈現：夏曼·藍波安的文學作品和Si-Manirei的紀錄片 xingbie zhengzhi yu yuanzhumin zhuti de chengxian: xiaman.lanboan de wenxuezuopin he Si-Manirei de jilupian [Gender Politics and the Representation of Taiwan Indigenous Subjectivity: Writings by Syaman Rapongan and a Documentary]。臺灣社會研究季刊 taiwan shehui yanjiu jikan [Taiwan: A Radical Quarterly in Social Studies] (86): 13-49。
- 2016 「看見臺灣」臺灣新紀錄片研究 “kanjian taiwan” taiwan xinjilupian yanjiu [Regarding Taiwan: The New Taiwan Documentary]。臺北：臺大出版中心 taipei: taida chuban zhongxin [Taipei: National Taiwan University Press]。

洪敏秀 Hung, Min-hsiou Rachel

- 2009 伊蘇瑪影像：《冰原快跑人》的因紐特運動 yisuma yingxiang: 《bingyuan kuaipao ren》 de yinniute yundong [Isuma Image: The Inuit Movement in Atanarjuat The Fast Runner]。藝術學研究 yishuxue yanjiu [NCU Journal of Art Studies] 5: 47-78。

胡台麗 Hu, Tai-Li

- 1991 民族誌電影之投影：兼述臺灣人類學影像實驗 minzuzhi dianying zhi touying: jianshu taiwan renleixue yingxiang shiyan [The Projection of Ethnographic Films: With A Discussion of Image Experiments in Taiwan]。中央研究院民族學研究所集刊 zhongyang yanjiuyuan minzuxue yanjiusuo jikan [Bulletin of the Institute of Ethnology, Academia Sinica] 71: 183-208。
- 1998 文化真實與展演：賽夏、排灣經驗 wenhua zhenshi yu zhanyan: saixia, paiwan jingyan [Cultural Reality and Performance: Saisiat and Paiwan

- Experiences] 中央研究院民族學研究所集刊 zhongyang yanjiuyuan minzuxue yanjiusuo jikan [Bulletin of the Institute of Ethnology, Academia Sinica] 84: 61-86。
- 2006 臺灣原住民族誌影片的新貌 taiwan yuanzhuminminzuzhi yingpian de xinmao [Ethnographic Films on Taiwan's Indigenous Peoples: A New Vision]。刊於[In]博物館學季刊 bowuguan xue jikan [Museology Quarterly] 20(4): 59-73。
- 2017 21世紀初期臺灣原住民族紀錄片的開展：臺灣國際民族誌影展之映照 21shiji chuqi taiwan yuanzhuminzu jilupian de kaizhan: taiwan guoji minzuzhi yingzhan zhi yingzhao [The Development of Taiwanese Indigenous Documentary Film in the Early 21st Century: A Reflection of Taiwan International Ethnographic Film Festival]。刊於[In]當代臺灣原住民族的文化展演與主體建構：觀光、博物館、文化資產與影像媒體 dangdai taiwan yuanzhuminzu de wenhua zhanyan yu zhuti jiangou: guanguang, bowuguan, wenhuazichan yu yingxiang meiti [Cultural Performance and Construction of Subject of Taiwan's Indigenous Peoples Tourism, Museum, Cultural Heritage and Media]。劉璧榛編輯 liu bizhen bianji [Liu, Pi-Chen, ed.], 頁259-296 [Pp. 259-296]。臺北：順益臺灣原住民博物館 taipei: shunyi taiwan yuanzhumin bowuguan [Taipei: Shung Ye Museum of Formosan Aborigines]。
- 張淑蘭 Chang, Shu-lan
- 2009 從獨居到分開居住：以三位達悟老婦人為例 cong duju dao fenkai juzhu: yi sanwei dawu lao furen weili [From Living Alone to Living Separately: Examples of Three Tao Old Women]。慈濟大學公共衛生研究所碩士論文 ciji daxue gonggong weisheng yanjiusuo shuoshi lunwen [Master thesis, Department of Public Health, Tzu Chi University]。
- 郭良文 Kuo, Liang-wen
- 2015 死亡禁忌、恐懼傳播與心理分析 siwangjinji, kongjuchuanbo yu xinlifenxi [Death taboo, communication of fear and psychological analysis]。刊於[In]蘭嶼的族群認同與媒體 lanyu de zuqun rentong yu meiti [Ethnic identity and media studies in Lanyu]。郭良文主編 guo liangwen zhubian [Kuo, Liang-wen, ed.], Pp.304-325。新竹市：交大出版社 xinzhushi:jiaoda chubanshe [National Chiao Tung University Press]。
- 郭香貝 Kuo Hsiang-Pei
- 2011 何謂參與？以影片《泰雅千年》拍攝過程為例 hewei canyu?yi yingpian "taiya qiannian" paishe guocheng weili [What is Participation? A Case Study of the Production of the Film One Upon A Time]。靜宜大學生態

學研究所碩士論文 jingyi daxue shengtaixue yanjiusuo shuoshi lunwen [Master thesis, Department of Ecology, Providence University].

陳文彬 Chen, Wen-pin (A導演a daoyan [Director A])

2008 導演絮語：關於「泰雅千年」這一部影片的一些想法 daoyan xuyu: guanyu "taiya qiannian" zhe yibu yingpian de yixie xiangfa [Incessant Chatter of the Director: Some Opinions of the Film "Once Upon A Time"]。刊於[In]泰雅·千年 taiya.qian nian [Msgamil: Once Upon A Time], 賴粹涵編 Lai cuihan bian, 頁2-3[Pp.2-3]。苗栗：雪霸國家公園管理處 miaoli:xueba guojia gongyuan guanlichu [Miaoli: Shei-Pa National Park].

陳韋臻 Chen, Wei-Jen

2011 在紛爭裡踏尋祖靈的足跡－專訪導演陳文彬、比令亞布 zai fenzheng li taxun zuling de zuji - zhuanfang daoyan chenwenbin, biling yabu [Looking for the footprints of ancestral spirits in conflict-interview with director Chen Wen-Pin, Pilin Yapu]。刊於[In]破報pobao [Pots Weekly]。網路資源 [internet information], 苦勞網kulaowang [cooloud], <https://www.cooloud.org.tw/node/59385>, 2011年4月8日 [April 8, 2011]。2019年7月2日 [Accessed July 2, 2019]。

黃毓超、王亞維 Huang, Yu-chao and Yae-wei Wang

2018 以政策網絡分析原住民族電視台之傳播權利實踐 yi zhengce wangluo fenxi yuanzhuminzu dianshitai zhi chuanbo quanli shijian [Policy network analysis on the practices of communication rights of TITV]。刊於[In]臺灣原住民研究論叢 taiwan yuanzhumin yanjiu luncong [Taiwan Indigenous Studies Review] 23:113-136。

詹素娟 Chan, Su-chuan

2019 臺灣原住民史 taiwan yuanzhumin shi [History of indigenous people in Taiwan]。臺北：玉山社 Taipei: yushanshe。

臺灣民族誌影像學會 Taiwan Association of Visual Ethnography

2012 臺灣民族誌影像學會研究倫理規範 taiwan minzuzhi yingxiang xuehui yanjiulunli guifan [Norms of research ethics for the Taiwan Association of Visual Ethnography]。通過[voted]2012年9月29日 [September 29, 2012], 頁1-7[Pp.1-7]。網路資源, https://rec.web.nthu.edu.tw/ezfiles/679/1679/attach/61/pta_21050_4229296_34983.pdf, 2019年7月2日 [Accessed July 2, 2019]。

劉欣怡 Liu, Hsin-Yi

2007 蘭嶼達悟族老人照護關係：護理人類學民族誌 lanyu dawuzu laoren zhaohu guanxi: huli renleixue minzuzhi [Aging, caring and boundary making among the Tao (Yami), Taiwan: an ethnographic study]。新

北市：稻香出版社 xinbeishi: daoxiang chubanshe [New Taipei City: DawShiang Publishing]。

潘朝成 Pan, Chao-cheng (木支·籠爻 muzhi.longyao [Bauki Angaw])

- 2001 從殖民壓抑到主體抵抗的原住民族紀錄片－兼談變動中的紀錄片工作者 cong zhimin yayi dao zhuti dikang de yuanzhuminzu jilupian - jiantan biandongzhong de jilupian gongzuozhe [From Colonial Oppression to the Subjectivity of Resistance: The Transition of Indigenous Documentary Filmmakers]。發表[Presented]於影像與民族誌研討會 yingxiang yu minzuzhi yantaohui [The Conference on “Image and Ethnography”]，中央研究院民族學研究所 zhongyanganjiuyuan minzuxueyanjiusuo [Institute of Ethnology, Academia Sinica]、臺灣民族誌影像學會 taiwan minzuzhi yingxiang xuehui [Taiwan Association of Visual Ethnography]主辦[held]，臺北[Taipei]，4月14日[April 14]，頁1-16[pp.1-16]。

蔡政良 Tsai, Futuru C.L.

- 2017 從菲律賓、德國到新幾內亞：兩部臺灣原住民紀錄片的跨國現象與認同論述 cong feilubin, deguo dao xinjineiya: liang bu tai wan yuan zhu min ji lu pian de kua guo xian xiang yu ren tong lun shu [Transnationalism and Identity in Two Taiwan Indigenous Documentaries]。刊於[In]當代臺灣原住民族的文化展演與主體建構：觀光、博物館、文化資產與影像媒體 dangdai taiwan yuanzhuminzu de wenhua zhanyan yu zhuti jiangou: guanguang, bowuguan, wenhuazichan yu yingxiang meiti [Cultural Performance and Construction of Subject of Taiwan's Indigenous Peoples Tourism, Museum, Cultural Heritage and Media]。劉璧榛編輯 liu bizhen bianji [Liu, Pi-Chen, ed.]，頁297-318[pp.297-318]。臺北：順益臺灣原住民博物館 taipei: shunyi taiwan yuanzhumin bowuguan [Taipei: Shung Ye Museum of Formosan Aborigines]。

鄭勝奕 Cheng, Sheng-yi

- 2017 泰雅記憶：比令·亞布紀錄片中的原住民影像 taiya jiyi: biling yabu jilupian zhong de yuanzhumin yingxiang [Atayal Memories: Indigenous images in Pilin Yapu's documentary films]。臺北：秀威 taipei: xiuwei [Taipei]: showwe。

賴粹涵編 Lai, cuihan, ed.

- 2008 泰雅·千年 taiya.qiannian [Msgamil: Once Upon A Time]。苗栗：雪霸國家公園管理處 miaoli: xueba guojia gongyuan guanlichu [Miaoli: Shei-Pa National Park]。

顧景怡 Ku, Jin-yi

- 2005 選擇生命被看見：拍紀錄片的護士 Xuanze shengming bei kanjian: pai jilupian de hushi [Screening images of Tao elders: a nurse who makes documentaries]. 臺北市：天下雜誌 taipei: tianxiazazhi [Taipei: Common Wealth Magazine]。
- Ginsburg, D. Faye 菲·金斯伯格
2008 [2002] 銀（螢）幕記憶：在原住民媒體中為傳統重新賦予意義 yin (ying) mu jiyi: zai yuanzhumin meiti zhong wei chuantong zhongxin fuyu yiyi [Screen Memories: Resignifying the Tradition in Indigenous Media]。刊於[In]媒體世界：人類學的新領域 meitishijie: renleixue de xinlingyu [Media Worlds: Anthropology on New Terrain], 菲·金斯伯格、莉拉·阿布-盧格霍德、布萊恩·拉金主編 fei.jinsiboge, lila.abu-lugehuode, bulaien.lajin zhubian [Ginsburg, D. Faye, Lila Abu-Lughod and Brian Larkin eds.], 國立編譯館主 guolibianyiguan zhuyi [National Translation and Compilation Center trans.], 頁41-59[Pp.41-59]。高雄：巨流圖書 gaoxiang: juliutushu [Kaohsiung: Chuliu Publisher]。
- Clifford, James
1986 Introduction: Partial Truths. *In* Writing Culture: The Poetic and Politics of Ethnography. James Clifford and George E. Marcus, eds. Pp.1-26. CA: University of California Press.
- Friedman, P. Kerim 傅可恩
2013 Collaboration Against Ethnography: How Colonial History Shaped the Making of An Ethnographic Film. *Critique of Anthropology* 33(4), 390-411.
- Ginsburg, Faye
1994 Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media. *Cultural Anthropology* 9(3): 365-382.
1995 The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media On Ethnographic Film, *Visual Anthropology Review* 11(2): 64-76.
2002 Screen Memories: Resignifying the Tradition in Indigenous Media. *In* Media Worlds: Anthropology on New Terrain. F. D. Ginsburg, L. Abu-Lughod and B. Larkin, eds. Pp.39-57. Berkeley: University of California Press.
2003 “Atanarjuat” Off-screen: From “Media Reservations” to the World Stage. *American Anthropologist* 105(4): 827-831.
2018 Decolonizing Documentary On-Screen and Off: Sensory Ethnography and the Aesthetics of Accountability. *Film Quarterly* 72(1): 39-49.
- Hart, Michael Anthony
2010 Indigenous Worldviews, Knowledge, and Research: The Development of

An Indigenous Research Paradigm. *Journal of Indigenous Voices in Social Work* 1(1): 1-16.

Hockings, Paul, ed.

2003 [1974] *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Hu, Tai-li 胡台麗

2013 The Development of “Indigenous People Documentaries” in Early Twenty-first Century Taiwan and the Concern with “Tradition”, *Concentric: Literary and Cultural Studies* 39(1): 149-160.

Janke, Terri

2009 *Pathways and Protocols: A Filmmaker’s Guide to Working with Indigenous People, Culture and Concepts*. Sydney: Screen Australia.

Leuthold, Steven

1998 *Indigenous Aesthetics*. Austin: University of Texas Press.

Prins, Harald E. L.

2002 *Visual Media and the Primitivist Perplex: Colonial Fantasies, Indigenous Imagination, and Advocacy in North America*. In *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. F. D. Ginsburg, L. Abu-Lughod and B. Larkin, eds. Pp.58-74. Berkeley: University of California Press.

Rouch, Jean

2003 [1974] *The Camera and Man*. In *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings, ed. Pp.79-98. Berlin: Mouton de Gruyter.

Ruby, Jay

1992 *Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside: An Anthropological and Documentary Dilemma*. *Journal of Film and Video* 44(1/2): 42-66.

United Nations

2007 *United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples (A/RES/61/295)*. Electronic document, https://www.un.org/development/desa/indigenouseoples/wp-content/uploads/sites/19/2018/11/UNDRIP_E_web.pdf. Accessed 02/07/2019.

Worth, Sol, and John Adair

1970 *Navajo Filmmakers*. *American Anthropologist* 72(1): 9-34.

影片資料

比令·亞布 Yapu, Pilin

- 1997 土地到哪裡去了 tudi dao nali qule [Where has all our property gone?], 紀錄片, 34分鐘, 彩色, 臺灣。
- 1998 彩虹的故事 caihong de gushi [Tales Of The Rainbow], 紀錄片, 55分鐘, 彩色, 臺灣。
- 1999 部落的高速公路 buluo de gaosugonglu [The highway in the tribe], 紀錄片, 35分鐘, 彩色, 臺灣。
- 2001a 建橋築夢 jianqiao zhumeng [Building up bridges and dreams], 紀錄片, 25分鐘, 彩色, 臺灣。
- 2001b 打造新部落之路 dazao xinbuluo zhilu [Building ways for a new tribe], 紀錄片, 43分鐘, 彩色, 臺灣。
- 2002 走！親近祖靈 zou!qinjin zuling [K'sobeh Ki Lyutux (Come closer to the ancestral spirits)], 紀錄片, 39分鐘, 彩色, 臺灣。
- 2009 走過千年 zouguo qiannian [Through Thousands Years], 紀錄片, 66分鐘, 彩色, 臺灣, (臺灣國際民族誌影展閉幕片版本)。
- 2009 走過千年 zouguo qiannian [The Moment Run Through], 紀錄片, 67分鐘, 彩色, 臺灣, (雪霸國家公園官方發行版本)。
- 2009 祖先的腳步 zuxian de jiaobu [Ancestral footsteps], 紀錄片, 48分鐘, 彩色, 臺灣。
- 2012 霧社·川中島 wushe.chuanzhongdao [Wushe Alan Gluban], 紀錄片, 54分鐘, 彩色, 臺灣。

李道明 Lee, Daw-ming

- 1994 排灣人撒古流 paiwanren saguliu [Sakuliu], 紀錄片, 75分鐘, 彩色, 臺灣。

林光亮 Jiyo, Fuday

- 2013 血_馬丁阿桑 xue _mading asang [Iran Martin Asan], 紀錄片, 52分鐘, 彩色, 臺灣。

林建享 Lin, Chien-hsiang

- 2009 划大船 hua dachuan [Kawut Na Cinat'kelang], 紀錄片, 60分鐘, 彩色, 臺灣。

胡台麗 Hu, Tai-li

- 1984 神祖之靈歸來：排灣族五年祭 shenzu zhiling guilai: paiwanzu wunianji [The Return Of Gods And Ancestors: Paiwan Five Year Ceremony], 紀錄片, 35分鐘, 彩色, 臺灣。
- 1993 蘭嶼觀點 lanyu guandian [Voices Of Orchid Island], 紀錄片, 73分

鐘，彩色，臺灣。

2012 讓靈魂回家 rang linghun huijia [Returning Souls], 紀錄片, 85分鐘, 彩色, 臺灣。

胡台麗、李道明 Hu, Tai-li and Daw-ming Lee

1988 矮人祭之歌 airenji zhi ge [Songs Of Pasta'ay], 紀錄片, 58分鐘, 彩色, 臺灣。

馬躍·比吼 Biho, Mayaw

1997a 天堂小孩 tiantang xiaohai [Children In Heaven], 紀錄片, 13分鐘, 彩色, 臺灣。

1997b 我們的名字叫春日 women de mingzi jiao chunri ["Spring Sun" is our name], 紀錄片, 40分鐘, 彩色, 臺灣。

1998a 親愛的米酒 妳被我打敗了 qinai de mijiyou ni beiwo dabai le [Dear Rice Wine, You Are Defeated], 紀錄片, 24分鐘, 彩色, 臺灣。

1998b 如是生活 如是 Pangcah rushi shenghuo rushi Pangcah [As life, As Pangcah], 紀錄片, 28分鐘, 彩色, 臺灣。

1999a Pangcah 媽媽—築屋的女人 pangcah mama—zhuwu de nuren [Pangcah mothers, women who build houses], 紀錄片, 24分鐘, 彩色, 臺灣。

1999b 心中的土地—目擊者田春綢 xinzhong de tudi-mujizhe tianchunchou [The Land In My Heart-Igung Shibai], 紀錄片, 24分鐘, 彩色, 臺灣。

2000 國家共匪—美麗的錯誤 guojia gongfei—meili de cuowu [National Bandit-A Beautiful Mistake], 紀錄片, 56分鐘, 彩色, 臺灣。

2002 請問貴姓 qingwen guixing [What's Your "Real" Name], 紀錄片, 25分鐘, 彩色, 臺灣。

2009 我家門前有大河 wojia menqian you dahe [My River], 紀錄片, 54分鐘, 彩色, 臺灣。

2010 Kanakanavu 的守候 kanakanavu de shouhou [Kanakanavu Await], 紀錄片, 95分鐘, 彩色, 臺灣。

2011a 山裡的微光 shanli de weiguang [Light Up My Life], 紀錄片, 56分鐘, 彩色, 臺灣。

2011b 移動永久 yidong yongjiu [Motion versus permanence], 紀錄片, 55分鐘, 彩色, 臺灣。

張也海·夏曼 Sya Man, Chang Yeh-hai

2013 島嶼的記憶 daoyu de jiyi [Memory Of Islands], 紀錄片, 56分鐘, 彩色, 臺灣。

張淑蘭 Chang, Shu-Lan

2001 面對惡靈 miandui eling [And Deliver Us From Evil], 紀錄片, 54分

- 鐘, 彩色, 臺灣。
- 2007 希·雅布書卡嫩 (沒有飯吃的人) xi.yabushukanen (meiyou fan chi de ren) [Si Yabosokanen (Nothing To Eat)], 紀錄片, 50分鐘, 彩色, 臺灣。
- 張淑蘭、郭珍弟 Chang, Shu-lan and Chen-ti Kou (導演B daoyan B [Director B])
- 1999 希·音拉珊 xi.yinlashan [Si-Inreshan] (化名: 七歲在蘭嶼 qisuizai lanyu [Pseudonym: Seven years old in Lanyu]), 紀錄片, 45分鐘, 彩色, 臺灣。
- 陳文彬 Chen, Wen-pin (導演A daoyan A [Director A])
- 2007 泰雅千年 taiya qiannian [Msgamil: Once Upon A Time], 劇情片, 24分鐘, 彩色, 臺灣。
- 陳若非 Chen, Jofei
- 2013 排灣族人撒古流: 15年後 paiwanzuren saguliu: 15 nian hou [Sakuliu 2: The Conditions Of Love], 紀錄片, 88分鐘, 彩色, 臺灣。
- 潘朝成 Pan, Chao-cheng (木支·籠爻 muzhi. longyao [Bauki Angaw])
- 2011 收藏平埔的記憶: 再現噶瑪蘭與凱達格蘭身影 shoucang pingpu de jiyi: zaixian gamalan yu kaidagelan shenyng [Collected Ping-Pu Memories: On Representing Kavalan And Ketagalan Voices And Images], 紀錄片, 53分鐘, 彩色, 臺灣。
- 蔡政良 Tsai, Futuru C.L.
- 2005 阿美嘻哈 amei xiha [Amis Hip Hop], 紀錄片, 49分鐘, 彩色, 臺灣。
- 2009 從新幾內亞到臺北 cong xinjineiya dao taipei [From New Guinea to Taipei], 紀錄片, 80分鐘, 彩色, 臺灣。
- 2017 高砂的翅膀 gaosha de chibang [Wings For Takasago Giyutai], 紀錄片, 65, 彩色, 臺灣。
- Bowman, Arlene 艾爾蓮·波烏曼
- 1985 Navajo Talking Picture, documentary, 40mins, color, USA.
- Flaherty, Robert 羅博·佛萊賀提
- 1922 Nanook of the North (中文片名 zhongwen pianming [Chinese title] 北方的南努克 beifang de nannuke), documentary, 79mins, B&W, USA.
- Friedman, P. Kerim and Shashwati Talukdar 傅可恩與夏雪莉
- 2011 Please Don't Beat Me, Sir! (中文片名 zhongwen pianming [Chinese title] 請別打我, 長官! qing bie dawo, zhangguan!), documentary, 75mins, color, USA.
- Kunuk, Zacharias 紮卡瑞亞·庫努克
- 2001 Atanarjuat: The Fast Runner (中文片名 zhongwen pianming [Chinese title] 冰原快跑人 bingyuan kuaipaoren), Narrative Feature, 172mins, color, Canada.

Rouch, Jean 尚·胡許

1952 Bataille sur le Grand Fleuve/ Battle on the Great River (中文片名暫譯 zhongwen pianming zanyi [tentative title in Chinese] 大河之戰 dahezhihan) , documentary, 35mins, color, France.

思嘎亞·曦谷 Skaya Siku

115 臺北市南港區研究院路二段128號

中研院民族學研究所

skaya520@gmail.com

ssiku@gate.sinica.edu.tw

The Ethical Practices of Three First- Generation Indigenous Documentary Film Activists in Taiwan

Skaya Siku

Anthropologie sociale et ethnologie
École des hautes études en sciences sociales (EHESS)

Through the lens of visual anthropology, this paper offers an analysis of three first-generation Indigenous documentary filmmakers in Taiwan: Mayaw Biho (Amis), Pilin Yapu (Atayal), and Chang Shu-Lan (Tao). Using participant observation and in-depth interviews, I explore how these directors revolutionized discourses of collective Indigenous identities and revitalized local cultures through documentary films and independent public screenings. I also consider some of the challenges and complexities these directors faced while filming in their native communities. Through these reflections, this article raises ethical questions around conflict management during collaborative filming, what is left unseen and unsaid, and how directors negotiate their own identities as insiders in relation to their work. I aim to demonstrate how Indigenous endogenous perspectives can contribute to ethical debates around documentary filmmaking and expand contemporary understandings of the relationships between directors and their subjects.

Keywords: self-representation, reflexivity, endogenous filming ethics, shared anthropology
