

紀錄片再現原住民（族）的倫理爭議 ——以《未來無恙》、《阿查依蘭的呼喚》為例*

莎瓏·伊斯哈罕布德**

投稿日期：2022 年 6 月 30 日；通過日期：2023 年 3 月 2 日。

* 本文為國科會專題研究計畫《紀錄片再現原住民的倫理問題：以《未來無恙》、《阿查依蘭的呼喚》為例》（MOST 110-2410-H-030-096-）之研究成果。作者特別感謝陳春富教授及期刊評審對於本文的寶貴建議。

** 莎瓏·伊斯哈罕布德為輔仁大學影像傳播學系助理教授，e-mail: saloneishahavut@gmail.com。

本文引述格式：

莎瓏·伊斯哈罕布德（2023）。〈紀錄片再現原住民（族）的倫理爭議——以《未來無恙》、《阿查依蘭的呼喚》為例〉，《新聞學研究》，155: 155-206。
<https://doi.org/10.30386/MCR.202304.0009>

《摘要》

本研究以紀錄片倫理觀點分析《未來無恙》與《阿查依蘭的呼喚》兩部以原住民為主角的紀錄片中被拍攝者行使知情同意權是否恰當，也建構故事背後的歷史脈絡，思考影片內容是否呈現重要的歷史脈絡及將來可能的影響。

本研究發現，兩部影片被拍攝者行使知情同意權的情況都頗有爭議，對歷史脈絡的呈現不足，無法讓觀眾理解主角處境的可能原因，消解了影片應有的政治性。對《未來無恙》的主角及其家人來說，影片呈現許多負面內容，但對他們的保護不足，可能讓他們被辨認出來，遭遇批評與壓力。《阿查依蘭的呼喚》的田野調查與拍攝脈絡處理也有爭議，所呈現的故事與部分被拍攝者的認知有相當差距，可能誤導觀眾，也造成被拍攝者的傷害，讓族人間的紛爭白熱化。

本研究建議，以原住民艱難處境為主題的紀錄片，需盡量呈現詳細家族歷史脈絡，或更大範圍的歷史、政治、經濟脈絡，讓觀眾對主角處境有脈絡性的理解。拍攝前需讓被拍攝者行使知情同意權，尊重被拍攝者是否參與拍攝的決定，也尊重他們對影片的意見，盡量做完善的保護，降低對他們將來生活的影響。

關鍵詞：知情同意、奇觀、紀錄片倫理、原住民、歷史脈絡

壹、前言

臺灣原住民最早出現在紀錄片當中，可能是高松豐次郎 1907 年的《臺灣實況紹介》，影片呈現阿猴廳和南投廳的生蕃物品交換所，「演出」日本警察以槍砲攻擊原住民的情況。1922 年理蕃課增購電影攝影設備，拍攝臺灣原住民的影片放映給各地的族人看，希望達到教化的目的。1940 年的《南進臺灣》則是描述日本統治臺灣的政績宣傳片，其中原住民出現在三個段落，兩段是阿美族青年在祭典中的舞蹈，一段是日月潭邵族女性的杵音表演。除了以畫面展示「生蕃」已被馴服，順從地向統治者及觀光客提供華美歌舞作為娛樂之外，旁白更強調：臺灣是帝國向南方移民的第一道關卡，也是四季常綠、充滿花朵水果農產的寶島；日月潭發電廠的建設成就；教化原住民的成就包括使原住民放棄獵頭文化、專心種水田服勞役、盼望多賺錢並脫離原始生活等等。此階段紀錄片中的原住民是被統治者武力攻擊、教化的對象，後來又被當作統治者政績優良的證明，明顯是被詮釋的他者。

二次大戰之後，拍攝原住民的影片劇減，李道明（1994）指出，臺灣省電影製片廠在 1946 至 1983 年之間的 1317 輯新聞中，關於原住民的只有 12 輯，如果加上電視短片和紀錄片，也只有 25 輯。其中宣揚政府各項政策改進原住民生活的占九條，原住民部落遷村的占六條，可看出拍攝著重展示政府的施政成果。蔡慶同（2013）研究這階段臺灣省電影製片廠新聞片中關於原住民的部分，發現：(1) 主體的缺席：這些新聞片大多無法呈現十多個原住民族群及文化的異質性，而且缺乏族人的聲音與觀點，新聞片旁白傳達的通常是國家或官員的意見，族人總是被旁白所詮釋；(2) 線性的進化：族人起先作為被調查的對象，接下來成為

被建設的對象，最後成為被現代化的對象；(3) 需要被現代化的對象：原住民原本的文化與生活方式被詮釋為原始落後的，需要被現代化；(4) 歌舞服裝作為社會皮膚：歌舞與服裝被轉化，用以展演國族論述與觀光消費；(5) 觀看的客體：「山胞」幾乎都作為被觀看的客體，非「山胞」總是作為觀看的主體，例如調查者如醫療與公衛人員、巡視者如官員首長、教育者如教師或評審，甚至觀光客的視線。木枝·籠爻（2001）也指出，這時期的新聞片沿襲日本統治時期的拍攝態度，沒有顧慮被拍攝的原住民的感受。此階段的新聞與紀錄片中的原住民，雖然不是被武力攻擊的對象，但仍然是統治者的教化對象與政策成效證明，同樣是被詮釋的他者。

1980 年代開始，對於原住民的新聞報導逐漸增加。王嵩音（1998）研究 1980 年至 1996 年三家無線電視臺共 470 則報導，歸納原住民在無線電視媒體中的形象：(1) 原住民是隱形的，在 1981 年之前極少出現原住民的相關消息；(2) 原住民是陪襯的，常成為政治人物活動報導中的配角；(3) 原住民的族群形象是負面的；(4) 原住民是有問題的，相關報導大多討論原住民的種種問題。此階段的新聞已經較少強調統治者教化原住民的功績，反而開始報導各種社會問題，原住民開始成為新聞報導社會問題中的某一個類別。

除了新聞報導之外，1980 年代開始，電視也開始出現關於臺灣原住民文化與生活的節目，例如 1980 年《神奇的蘭嶼》、1982 年《映象之旅》、1984 年的《青山春曉》；人類學家也開始拍攝關於原住民的紀錄片，如 1984 年的《神祖之靈歸來——排灣族五年祭》。1988 年全景映像工作室成立，1991 年開始「蕃薯計劃」培訓紀錄片人才，紀錄片蔚為風潮，出現更多關於原住民的紀錄片。1993 年胡台麗的《蘭嶼觀點》，以漢族人類學家的觀點討論觀光客與拍照的問題、以布農族醫生的觀點

討論現代醫療在蘭嶼遭遇的阻力、以當地達悟族青年的觀點討論對核廢料儲存場的看法，將三種觀點並陳，相當獨特。此階段紀錄片中的原住民，主要仍是被詮釋的他者，但影片中較少強調教化原住民，或認定原住民應全力追求所謂的現代化與進步生活。這時期的紀錄片開始重視原住民傳統文化，影片中也開始出現原住民的意見。

1990年代也開始有原住民自己企劃、製作、拍攝關於原住民的紀錄片，至2021年為止大約有兩百多部（徐國明，2021）。這些影片中可以看見原住民自己決定影片的主題與內容，呈現原住民生活中的諸多面向，也成為發言的主體，擺脫被詮釋的他者。木枝·籠爻（2001）認為，1996年後由於科技進步、攝影機容易取得且輕便容易使用，使得原住民族裔的紀錄片工作者大量出現，積極拍攝自己民族的紀錄片。陳芷凡（2016）研究原住民紀錄片工作者拍攝的原住民紀錄片，歸納出原住民紀錄片工作者關心的幾個主題，包括：移動的家園、歷史議題、對傳統的思考、家園重建與文化重構等。

至今，數位拍攝與剪輯技術越來越普及，更多人投入紀錄片創作，關於原住民的紀錄片也越來越多，但由於原住民人口僅佔全臺灣人口2.5%，由原住民自行製作的紀錄片比例仍相當低，大多數紀錄片作者仍是非原住民。值得注意的是，學術界對以原住民為主題的紀錄片研究大多集中於原住民紀錄片工作者的作品，較少包含數量更龐大的非原住民紀錄片工作者的作品。因此，如果不考慮作者的族群身分，整體思考近三十年以原住民為主題的紀錄片中，原住民呈現什麼樣的形象，原住民對影片的主題與內容有多少決定權，原住民自身成為詮釋者的情況如何，則可發現尚未出現系統性的研究。

對於紀錄片倫理的討論，1970年代才開始在歐美國家出現。如果要以紀錄片倫理的觀點，仔細研究一百多年來以臺灣原住民為主題的紀錄

片，值得討論的影片恐怕相當多，但也極少有人以這個觀點進行研究。一直到 2007 年《商業周刊》委託楊力州導演拍攝的紀錄片《水蜜桃阿嬤》，描述一位泰雅族阿嬤的孩子們因卡債陸續自殺而留下多名孫兒，阿嬤仍樂觀努力以耕種水蜜桃的收入撫養孫兒們。影片獲得巨大迴響，上百萬捐款湧入，卻是購買《商業周刊》推出的兒童生命教材贈送給各地國小，影片中的族人幾乎沒有獲得收益，才引起關於紀錄片倫理的爭議。最後《商業周刊》總編輯及發行人出面道歉，並捐兩百萬元當作水蜜桃阿嬤七名孫子的教育基金。蔡慶同（2012）詳細分析這個案例，認為解嚴之後臺灣興起以參與觀察再現弱勢，並傳達人道關懷的紀錄片類型，以《水蜜桃阿嬤》為代表參與觀察再現弱勢的紀錄片被用作激發觀眾的感動，再轉換為愛心付出成為商業媒體獲利的情況，引發道德倫理的質疑。

2019 年的《未來無恙》、2020 年的《阿查依蘭的呼喚》上映時，引起許多原住民年輕人、部落族人的抗議，卻極少獲得媒體重視及製作單位的回應。這兩部影片的紀錄片倫理爭議與《水蜜桃阿嬤》的商業利益問題比較無關，而牽涉到其他幾個不同面向的紀錄片倫理爭議。這些爭議過去較少有機會討論，或僅在學術社群之內進行討論，很可能在學術社群外知道的並不多。也就是說，紀錄片再現原住民有許多不同倫理面向的爭議需要考慮，也需要讓非屬學術社群的紀錄片工作者、被拍攝者、觀眾都有機會了解，才可能逐步減少以原住民為主角的紀錄片的倫理爭議。

紀錄片再現原住民產生的爭議，無論作者是原住民或非原住民都可能發生。重點不在於紀錄片工作者的族群身分，而是在於紀錄片工作者是否在意被拍攝者，希望幫助傳達被拍攝者的聲音，且盡量避免傷害被拍攝者。本文選擇這兩部影片並非因為作者的族群身分，而是因為這兩部影片引起許多族人抗議，卻沒有獲得重視。因此本文無意強調這兩部

影片作者的族群身分，僅以不同的紀錄片倫理面向，討論這兩部影片如何再現原住民，對被拍攝者與觀眾可能產生哪些影響。

貳、文獻回顧

一、紀錄片倫理的重要性

早期討論紀錄片倫理的學者 Pryluck (1976) 指出，小說、電影跟紀錄片的藝術形式並不相同，對小說、電影來說，故事中的人物是作者創作的，如果作者沒有創作這些人物，這些人物不會存在；但對紀錄片來說，人物都是原本就存在的，如果沒有人物提供故事和對話，紀錄片不可能存在。Pryluck 提到，紀錄片的目標是看見事情真實發生的情況，同時也會拍到被拍攝者不希望廣泛公開的畫面或故事，這就是紀錄片倫理要探討的部分。

也就是說紀錄片中的人物、故事、場景、畫面都是原本就存在的，這些通常都屬於被拍攝者擁有，在不影響公眾利益的情況下，通常也不需要公開。因此，在拍攝紀錄片的過程中，是被拍攝者提供了原本屬於自己的私密故事、場景、畫面，作為紀錄片工作者的創作材料，才讓這部紀錄片成為可能。事實上，被拍攝者極少因為紀錄片拍攝獲得金錢酬勞，因此可以說是因為他們的慷慨無私分享，才讓紀錄片工作者有素材可以創作。因此，在拍攝題材不影響公眾利益的情況下，紀錄片工作者應該盡量尊重被拍攝者的意見、考慮被拍攝者的權益，仔細思考影片的內容安排，避免被拍攝者或其所屬的族群因為這部紀錄片的放映受到傷害、生活受到影響，這是紀錄片工作者應該做的，也是紀錄片倫理需要探討的。

二、紀錄片工作者與被拍攝者的關係不對等

Pryluck (1976) 以 Albert Maysles 和 David Maysles 兩兄弟的紀錄片《推銷員》為例，描述聖經推銷員敲門推銷時，身邊跟著 Maysles 兄弟，一個拿攝影機，另一個拿收音設備和麥克風。Maysles 兄弟會簡單向被拍攝者說明他們在拍一部紀錄片，希望呈現聖經推銷員的工作，這個說明過程只需要 30 秒，因為大部分人在此情況下都會說他們能夠了解，即使他們實際上並不了解。拍攝完成後，被拍攝者通常會請 Maysles 兄弟再說一次拍攝的目的。Maysles 兄弟說明後，會拿出一份同意書請被拍攝者簽名，被拍攝者也都會簽名。Pryluck 解釋，拍攝者攜帶巨大、閃閃發亮的攝影設備有恐嚇作用，在這情況下即使政府官員都可能感到害怕，幾乎不可能有屋主拒絕拍攝。

Pryluck (1976) 提到紀錄片《一個美國家庭》是美國電視上的第一個真人秀，記錄加州一個中產階級家庭的日常生活，但影片最終呈現了這對夫妻的離婚及一個兒子的出櫃。其中的妻子 Pat Loud 質疑這部影片對孩子的影響：「二十年後，可能有人會敲他們的門說『成為《一個美國家庭》的一員感覺如何？』，他們可能永遠無法忍受或擺脫它」。

Pryluck (1976) 認為紀錄片的基本道德難題是，當紀錄片工作者將被拍攝者放置在影片中時，其實是將他們置於危險中，且沒有充分告知他們潛在的危險。Pryluck (同上引, p. 23) 提出一個簡單的原則：最不能保護自己的人需要最大的保護，他強調「歸根結底，我們都是他人生活中的局外人。我們可以帶著我們的裝備回家；他們必須在原地繼續他們的生活」，並提醒紀錄片工作者，拿相機的道德義務是清醒地考慮相機的力量。

紀錄片呈現被拍攝者的真實故事，通常也呈現被拍攝者的身分、外貌、生活空間。如果紀錄片的處理不夠審慎，很可能在影片放映後對被拍攝者造成傷害。這樣的傷害極少影響紀錄片工作者，主要影響被拍攝者，因為紀錄片呈現的是被拍攝者的真實影像、身分、故事、生活空間，不是紀錄片工作者的。這樣的傷害透過影片放映的傳播，時間可能很長，影響的人數可能很多，很可能超越紀錄片工作者與被拍攝者在拍攝時的想像。但被拍攝者通常並不知道這些潛在的危險，因此難以確實評估是否要答應這樣的邀約。事實上，很多時候被拍攝者可能因為種種複雜的原因同意成為紀錄片的被拍攝者，可能的原因包括：希望獲得外界注意、寂寞、長期壓抑等，也可能因為希望自己關注的議題被看見，這些都使得被拍攝者難以仔細思考評估，就答應成為紀錄片拍攝對象。

因此，紀錄片工作者與被拍攝者的關係是不對等的。紀錄片工作者拍完影片後幾乎都可以平安回家，但如果他們沒有妥善處理影片而造成對被拍攝者的傷害，這些以真實面貌及真名被呈現在螢光幕前的被拍攝者，將永遠留在自己的生活中面對這部紀錄片的巨大影響，這正是紀錄片倫理需要討論的問題。

三、知情同意的重要性

英國傳播學者 Winston (1988) 認為，紀錄片工作者常與獲取資訊的能力比他們低的人合作，這些人對電影的影響所知甚少，因此應該要求紀錄片工作者承擔額外的注意義務。比較嚴謹的同意方式已存在醫學研究中，例如人類受試者應該具有表示同意的法律行為能力；應處於能夠行使自由選擇權的位置，不受武力、欺騙、脅迫的干預；應對所涉及的主題有足夠的知識和理解，才能做出明智決定。而且，應在受試前知

道實驗的性質、持續時間、目的、方法、所有可能產生的不便、危險以及可能對健康造成的影響。Winston（同上引）認為，如果在上面這段文字中用「紀錄片」取代「實驗」，就可以公平地定義紀錄片工作者的注意義務。他強調紀錄片工作者應該協助注意被拍攝者隱私權的概念，限制這些不受約束、剝削社會上最無法保護自己的人的媒體之權利。

因此，紀錄片工作者應協助被拍攝者行使知情同意權，首先讓被拍攝者處於能夠行使自由選擇權的位置，不受欺騙、利誘、脅迫；讓他們對影片涉及的主題有足夠的理解，了解為什麼要拍這部紀錄片、這部紀錄片將呈現或主張什麼。讓他們知道拍攝可能產生的不便及危險、將來可能發生的問題、對自己可能的影響。人們在答應成為被拍攝者之前，應該有機會考慮以上這些問題，才能決定是否參與、怎麼參與、不可拍攝的界線是什麼、如何避免侵犯隱私權等問題，而紀錄片工作者需要尊重被拍攝者仔細思考後所做的決定。

另外，對於未達法定年齡的被拍攝者，紀錄片工作者應該尋求法定代理人的知情同意；對於心智狀況不佳的被拍攝者，則應考慮放棄拍攝或思考其他方式。總之，紀錄片工作者應該自我約束，避免仗著社經地位、教育程度、對媒體熟悉程度等優勢，忽視被拍攝者的意願，跳過應該進行的程序，剝削這些通常難以保護自己的被拍攝者。

四、受害者的傳統、紀錄片本質的政治性

Winston（1988）探討 John Grierson 紀錄片中的受害者傳統，提到年輕記者在採訪現場很容易忘記一件事情：對自己來說很偉大、值得報導的故事通常都是受訪者的巨大災難，這正是 1920 至 1930 年代 John Grierson 與其團隊製作紀錄片的核心要素，至今已成為紀錄片傳統的重

要組成。1930年代後期，紀錄片中對弱勢群體的特意標榜已建立起來。二次大戰後，紀錄片工作者在住宅、教育、勞動、健康、福利等找到源源不斷的素材，社會的受害者已準備好成為媒體的受害者。但這些紀錄片從未討論影片所呈現的問題該如何改善，Winston（同上引）質疑，如果這些問題在紀錄片披露了50年後並未改善，為什麼要繼續製作這種紀錄片重複在電視播出？

Winston（1988）認為，第二個影響紀錄片運動的元素是拍攝《北方的南努克》的 Robert Flaherty，他將記錄工作生活現實情況的願望帶入詩意的領域。Grierson 的團隊非常欣賞 Flaherty 的拍攝方法，認為 Flaherty 堅持以個人作為敘事核心，以及其攝影風格的詩意很是誘人，儘管詩意主義迴避了他們重視的社會責任。Flaherty 對紀錄片概念（個人作為主角、浪漫風格）的貢獻與 Grierson 的社會關注和宣傳混合後，導致了將受害者作為主題的潮流。

這些紀錄片的主題逐漸演變，從浪漫化的工作到工人的失業，再到工人家庭的現實狀況，接下來受害者成為紀錄片的主角，不知名且悲慘；相反的，受害者紀錄片的導演將如同其他影片工作者一樣成為藝術家。60年代初，直接電影興起，為受害者傳統提供了輕便手持、同步收音的攝影機，可在一定程度上侵入普通人的生活（Winston, 1988）。目前紀錄片最常展示城市下層階級的困窘處境，這條路線很容易遵循，因為技術發展、新聞偏好和意識形態都促進這條路線。Winston 認為受害者傳統的紀錄片表面上與世界打交道，事實上卻逃避其社會意義，它用同理心代替分析，放棄公開評論社會，也很少在現實中改變影片所呈現的情況。

臺灣傳播學者郭力昕（2012）認為，紀錄片本質上具有政治性，是要提供觀眾對問題意識或脈絡性的理解，離開只提供事物表像或淺層感

動的形式，但目前臺灣許多主流紀錄片變成去政治、氾濫溫情的感傷主義的視覺消費商品。郭力昕舉吳乙峰的紀錄片《生命》為例，拍攝遭遇令人不忍的人物，訪談觸及被拍攝者的不堪情境與情緒，而使觀眾掉淚，導演還要求被拍攝者撰寫給罹難家人的信，創造「感動設計」。郭力昕（同上引）指出，遭遇各不相同的生命情境不能被簡化、齊一化理解，否則是廉價對待他人生命，可能造成剝削。值得注意的是，影片中種種設計彷彿都是為了滿足觀眾受感動的期待。郭力昕質疑，九二一災後，社會上的愛心論述盛行，全國在集體罪惡感中捐款賑災，五年後紀錄片《生命》的觀眾看片之際，又一次流淚感到罪惡，但是否又將很快的轉到其他的感動事件，或回到各自的生活軌道之中？

受害者的傳統持續流行在現在的紀錄片當中，臺灣的紀錄片也不例外。如果以這種去政治性、去脈絡化的方式，拍攝以臺灣原住民的艱難處境為主題的紀錄片，恐怕只能讓觀眾流淚感動，而後很快又回到各自的生活當中。這樣的紀錄片形同販賣感動與溫情的視覺消費商品，難以讓觀眾思考，難以讓社會有一絲改變，僅能達到協助製作公司獲利或協助紀錄片工作者獲獎的功能。這樣的紀錄片彷彿是對被拍攝者的剝削，也缺乏對族人的真實人生遭遇的尊重。

反觀被拍攝者受限於自己的社會經濟地位、教育程度以及對媒體的熟悉程度，與紀錄片工作者也有相當大的差距，難以判斷紀錄片工作者完成的影片及其放映行銷活動會對自己有什麼樣的影響，也很難要求紀錄片工作者修改影片內容，或放映行銷形式以符合自己的期待。當被拍攝者因為紀錄片工作者對影片的不當處理而受到傷害時，更難提出異議、對外澄清和彌補傷害。如果被拍攝者相當程度上期待自己的艱難處境可能會因為紀錄片的拍攝與放映有些許改變的話，這個情況可能會更為複雜。

五、刻板印象與奇觀

英國文化研究學者 Hall (1997, p. 1) 指出，事物沒有固定的意義，事物的意義是人賦予的，在「文化迴路」(circuit of culture) 中的幾個不同地點產生，並藉由不同的過程與文化實踐傳播。意義讓我們對自己的身分、我們是誰有一種感覺。在人們參與的每次社會互動中，意義不斷產生和交換，以各種不同的媒體製作，也用來規範和組織我們的行為和社會生活。

「再現」是指用符號系統產生意義，符號系統包括聲音、圖像、文字、語言、照片、影片等。「再現」的過程中包括傳遞意義的人和接收意義的人，這些參與者需要共享一個大致相似的概念圖，共享相同解釋符號的方式，才能在人與人間有效交換意義。Hall (1997, pp. 43-51) 提到法國哲學家 Michel Foucault 關心的是通過話語(discourse)生產知識(knowledge)，話語是指一組陳述，包括語言和實踐，用於在特定的歷史時刻談論特定主題的知識。產生知識的是話語，而不是主體，主體可能會產生特定的文本，但它們是在特定時期和文化的縮影、話語及真理制度的範圍內運作，因此主體是被生產出來的話語。主體不能在話語之外，主體必須服從於話語及其規則，以及話語對權力／知識的處置。個人可能屬於不同的社會階層、性別、種族，但他們必須認同話語構建的立場，服從其規則，成為其權力／知識的主體，才可能理解身邊事物的意義。

在這樣的基礎上，Hall (1997, pp. 258-285) 討論「刻板印象」(stereotypes)，認為刻板印象將人簡化為幾個簡單的基本特徵，這些特徵被再現為自然的，而且是固定的。人們將物體、人物或事件根據文

化中一般的分類方式來理解世界，因此人們理解每個特殊的東西是因其在文化中的分類。刻板印象將事物分為正常和可接受的，異常和不可接受的，然後排除不適合的，也就是不同的東西。刻板印象往往發生在權力嚴重不平等的地方，通常是針對附屬或被排斥的群體，某個程度上是種族中心主義，也就是將自己的文化規範用於他人，是一種暴力的等級制度。Hall（同上引）認為，刻板印象就是 Foucault 所說的權力／知識的遊戲，統治群體通過社會和刻板印象建構常態，對人進行分類，並將被排除的人構建為他者。就這樣，統治群體根據自己的世界觀塑造整個社會的習慣、價值體系和意識形態。對統治集團來說，這種世界觀是正確的，而且看起來自然、不可避免。

美國作家 Sontag（1978／黃翰荻譯，1997）指出，在消費社會裡，即使是最善心且適切的攝影作品，都結束在美的發現上。富裕的、受到保護的中產階級居民之所以知道世界上可怕的事情，主要透過攝影機。照片能夠使人憂愁，但由於攝影逐漸美學化，使這個傳達憂愁的媒體中性化了。攝影機使歷史與苦難成為奇觀，攝影機創造憐憫，也切除憐憫、疏遠感情，到最後將這個世界變成一座百貨公司，每種主題都被當作一種消費物、當作一種美學欣賞的物件來促銷。由於攝影機，人們變成了光臨現實世界的觀光客，現實世界被了解為迷人且可以選擇性地提煉、攫取的東西。

法國理論家 Debord（1967／張新木譯，2017）提出《奇觀社會》（Society of the Spectacle）的概念，認為在以影像與商品製造和消費為中心的社會，所有生活面向都以各種奇觀的形式展現。這個社會中，視覺與影像占主導地位，奇觀與視覺密不可分，而視覺是最容易被欺騙的感官。奇觀是為了成為商品而製造出來，因此是精彩刺激又迷人的，真實生活卻是不光鮮亮麗又無趣的。Debord 認為奇觀是消解衝突與去政治

化的工具，使人們麻木、分心、陷入資本主義掌控，無暇專注於真實生活中的重要任務。

臺灣社會對原住民有許多刻板印象，這些刻板印象雖然隨時代逐漸改變，但至今仍普遍存在。原住民僅占臺灣人口的2.5%，媒體觀眾也是以主流族群為主。如果媒體內容複製了這些對原住民的刻板印象，卻沒有呈現這些刻板印象背後歷史脈絡的解釋與討論，在大部分觀眾自己不是原住民、也缺乏與原住民有接觸經驗的情況下，很可能會認為這些關於原住民的刻板印象是自然的、固定的、原本就如此的。如果這些刻板印象出現在紀錄片，情況更為嚴重，因為觀眾認定紀錄片不像劇情片或電視節目是虛構的，因此紀錄片中出現的原住民及其生活畫面更讓觀眾相信原住民就是這個樣子。因此，在臺灣播放呈現原住民刻板印象卻缺乏仔細解釋的紀錄片，會使大多數觀眾認為原住民原本就擁有這些特質，原住民是可以被這些簡化特徵標注的群體，是與觀眾自身的族群極為不同的類別，是有點不太正常甚至異常的他者。

這些關於原住民的刻板印象就是 Foucault 所討論的話語（Hall, 1997），是一組在特定的時間地點（現在的臺灣）談論特定主題（原住民）的知識。這些話語不斷重複、複製增生。生活在當今臺灣的人們都熟悉這一套話語及其所建構的知識，藉此理解身邊看見的原住民或整體的臺灣原住民。人們腦中共享一個大致相似的關於原住民的概念圖，藉由這個概念圖交換意義，最終形成一系列對應的複雜社會實踐，包括建立與之相關的習慣與制度，塑造原住民與非原住民之間的社會關係，制約人們關於原住民的思考與行為。也就是說，這一套話語擁有實際的效用，建構和重構著臺灣社會，對原住民的現實生活有極大影響，這一套話語就是一種權力。

另外，紀錄片中呈現原住民的艱難處境，如果沒有同時呈現背後的

歷史與社會脈絡，這些艱難處境不管是以浪漫詩意或幽默有趣的形式呈現，都很可能成為消費社會中可選擇性攫取之標的，或是精彩刺激讓人感到炫目迷惑的視覺奇觀。這樣的消費物或奇觀，會讓觀眾停留在淺層感動或目眩神迷當中，感動與捐款結束後又再回到日常生活中，仍然無法理解原住民為什麼陷入艱難，也無法思考如何能解決。原住民的處境仍在原地踏步，整體社會無法因此改變。

參、研究方法與架構

《未來無恙》是紀錄片導演賀照緹於 2018 年完成的 88 分鐘紀錄片，記錄兩位太魯閣族少女的生活以及她們和家人的關係。影片也獲得國家文化藝術基金會專案補助與映演補助，且為了補足製作發行缺口，此部紀錄片於 2019 年 6 月至 7 月間進行募資，約募得 72 萬元。影片在 2019 年 7 月於台北電影節首映，9 月 6 日至 12 日在全臺灣十多個電影院上映，11 月至 12 月舉行七場全臺映演。影片曾獲得 2019 年荷蘭亞洲影展青年評審團最佳女導演獎、2019 年台北電影獎媒體推薦獎。目前《未來無恙》已經發行 DVD，也可以在 Friday 影音平臺付費觀看。

《未來無恙》在台北電影節放映後，有許多觀眾提出疑問，也有人在社群媒體提出質疑。就讀臺大社工研究所的阿美族青年 Lahok Ciwko 在個人臉書（Lahok Ciwko 臉書，2019 年 9 月 2 日）質疑影片對主角個資毫無保留地呈現，讓主角及家人、家族、部落如何過接下來的生活？導演對外承諾會幫助並支持主角，但日後會遭到影片影響的不只有主角，還包括主角的家人、家族和部落，影片放映後許多人會仔細注意並議論主角與家人，這是高風險且可能造成長久傷害的。Lahok Ciwko 指出，今天原住民之所以如此，是因為殖民造成的貧窮、階級、文化斷

裂、健康等問題，影片既然以原住民當題材，就應該談論原住民的特殊處境與歷史脈絡，從殖民的角度理解這些生活處境。此部影片選擇原住民當題材卻又不講原住民的特殊處境與歷史脈絡，形同消費原住民。阿美族紀錄片導演 Kawah Umei 也在個人臉書（Kawah Umei 臉書，2019 年 9 月 4 日）質疑，導演說這是對主角生命的祝福，但是影片在大螢幕放映之後，主角要如何才能無恙？觀眾看完影片能夠得到什麼？影片反覆放映，但他們的未來在哪裡？

《阿查依蘭的呼喚》是導演魏郁綦於 2020 年完成的 78 分鐘紀錄片，紀錄排灣族 Tjuwaqau 大後部落傳統領袖 Dremedreman 廖莉華的人生故事。影片獲得文化部與原住民族委員會補助 230 萬元（祁玲，2021 年 5 月 23 日 a），並於 2020 年 11 月至 2021 年 2 月進行募資，最後獲得約 233 萬元。¹ 募資目標包括參加國際比賽、院線上映及協助重建家屋等，其中協助重建家屋的預定額度是 1300 萬元，也就是如果募得 1300 萬元將協助主角重建家屋。但募資最後僅達到參加國際比賽與院線上映的預定額度。此部紀錄片的成果包括獲得日本頂級獨立影展最佳原生創意獎及土耳其伊斯坦堡電影獎最佳紀錄片女導演獎，並於 2021 年 11 月底至 12 月中在全臺灣十個戲院上映。2022 年《阿查依蘭的呼喚》參與文化部主辦的螢火蟲電影院，在全臺灣巡演，目前可以在中華電信 MOD 平臺等六個平臺付費觀看，也有發行家用與公播版 DVD。

同樣的，《阿查依蘭的呼喚》在 2020 年台北電影節放映後，許多觀眾提出疑問，泰雅族影評人 Yawi Yukex 在粉絲專頁（我隨便寫就隨便看臉書，2020 年 7 月 8 日）質疑這部影片將不同立場的家族成員塑造成反派，說他們要篡位。這種不斷強調不同立場家族成員間扞格掣肘的

¹ 參見貝殼放大群眾募資與集資顧問公司，〈《阿查依蘭的呼喚》紀錄片發行與文化重建計劃〉。取自 <https://www.backer-founder.com/projects/530>。

做法是否恰當？Yawi Yukex 認為影片中傳統和主流的衝突只來自主角的生計問題，但影片卻大量描述部落內部的政治衝突，也沒有呈現部落內部協商、合議、規範等可能。此外，大後部落另一位傳統領袖 Idis 高玉金多次在個人臉書貼文提出對影片的質疑（高玉金臉書，2020 年 6 月 26 日，2020 年 6 月 30 日，2020 年 7 月 5 日，2020 年 7 月 9 日，2020 年 7 月 11 日，2020 年 7 月 15 日）。廖莉華也在個人臉書發出聲明、解釋家譜，說明自己才是大後部落傳統領袖繼承人（廖莉華臉書，2020 年 7 月 7 日）。

在兩部影片放映之後，雖然都有許多族人提出質疑，卻極少獲得媒體的重視，也極少得到影片拍攝者的回應。本研究為了釐清爭議，收集了《未來無恙》的 DVD 反覆觀看，也在影音平臺多次重看《阿查依蘭的呼喚》，將兩部影片每一場戲的重點包括情節、畫面、旁白或對話以文字寫出，建立整部影片的結構。本研究也收集兩部影片的相關媒體報導、個人聲明、Podcast, Youtuber、網路社群媒體的討論等等。由於可收集到的資料數量並不多，因此是全部收集再整理。主要是尋找與紀錄片倫理相關的討論與澄清，並與影片互相比較，也將不同的意見互相比較，再進行分析。針對兩部影片的文化與歷史背景的部分也參考相關學術論文。

其中紀錄片《阿查依蘭的呼喚》放映後引發被拍攝者及其家族提出抗議，因此本研究也邀請曾參與幾次該片拍攝過程的該家族年輕人進行深度訪談，試圖了解拍攝該影片的紀錄片工作者與提出抗議的家族的接觸過程、拍攝現場的情境、該家族提出抗議後對方的反應。另外由於研究者對排灣族傳統領袖制度較陌生，除了閱讀相關學術論文外，也邀請熟悉排灣族文化的族人進行深度訪談，確認研究者對學術論文的理解是否有誤，也嘗試了解學術論文與現代排灣族人的生活情境有多大差異。

本研究主要分析兩部紀錄片的被拍攝者行使知情同意權的情況是否恰當？被拍攝者是否可能因影片放映而遭到傷害？紀錄片內容是否缺乏相關歷史脈絡並因此消解了影片應有的政治性？放映後可能對觀眾、對被拍攝者造成什麼樣的影響？

肆、關於《未來無恙》

一、導演創作背景與影片內容

紀錄片《未來無恙》的導演賀照緹長期關注非主流、弱勢者等議題，例如 2001 年《縣道 184 之東》記錄參與反美濃水庫運動的交工樂團的生活、工作與創作（臺灣民族誌影像學會，2013）；2006 年《炸神明》講述三個曾入獄的年輕人擔任肉身寒單爺，讓人用鞭炮炸到皮開肉綻，以及他們為什麼要這樣做的故事（臺灣民族誌影像學會，2007）；2006 年《薩爾瓦多日記》為陪伴一位大學教授到薩爾瓦多，嘗試挽救一家由工人自行經營的成衣工廠免於倒閉；2010 年《我愛高跟鞋》為跟隨名牌高跟鞋的生產與消費，藉由從貧困農村殺牛剝皮的現場到紐約名媛的生活，看見全球化對世界的影響；2012 年《303》是記錄三個新住民子女的生活以及他們眼中的大人世界；2013 年《臺灣黑狗兄》是記錄一位織襪工廠老闆遭遇全球化的打擊，決定自創品牌的故事。² 由導演過去一系列作品的主題可看出導演對勞工、環境、黑道、全球化、新住民

² 參見國家電影及視聽文化中心網站 TaiwanDocs 臺灣紀錄片資料庫，〈303〉見 <https://docs.tfai.org.tw/zh-hant/film/4500>、〈我愛高跟鞋〉見 <https://docs.tfai.org.tw/zh-hant/film/3764>、〈臺灣黑狗兄〉見 <https://docs.tfai.org.tw/zh-hant/film/4552>、〈薩爾瓦多日記〉見 <https://docs.tfai.org.tw/zh-hant/film/4141>。

等議題的關注。因此 2019 年《未來無恙》以處境艱辛的原住民少女為主角，也相當符合導演長期對於非主流、弱勢群體的關懷。

紀錄片《未來無恙》（廖慶松、賀照緹，2019）包括兩位少女的故事，以下稱為少女 A 與少女 B，他們是高中同學，兩人各有獨立故事，很少同時出現，兩個故事互相穿插。第一個畫面是少女 A 坐在家門口看著前方，也直視著攝影機，少女 A 背後的家看起來經濟狀況不太好，牆上就是巨大的門牌號碼，這個畫面接近 50 秒。然後少女 A 帶攝影機走進家裡，雖然家很大，但陰暗、牆壁斑駁、門破損、地上堆了大量的衣服與雜物，且極少家具。接著我們看見少女 A 時常酒醉且經濟狀況和精神狀況都不佳的母親，由母親照顧且一起住在家裡的兩位行動不便的家族長輩、少女 A 在學校的生活與課程、少女 A 努力練習跆拳道、少女 A 的女友及戀情的破滅。然後我們看見少女 A 住進中途之家，原因是遭到四位家族裡的長輩性侵，又因為媽媽不希望家人被控告，故少女 A 對法官說沒有這些事情，是自己說謊，與媽媽一起回家。最後少女 A 再度找到新戀情並開心地對攝影機公開展示，兩人一起搬到臺北工作、一起參加同志大遊行、一起慶祝少女 A 的 18 歲生日。片尾字幕顯示，兩年後少女 A 的媽媽罹患肝癌，由少女 A 負擔醫療費，再一年後媽媽過世。

少女 B 的部分，第一個畫面呈現她居住的兩層透天厝，原來這是男友家，少女 B 與男友都喜歡電腦遊戲，常坐在地上玩電腦遊戲。男友講述自己目前處於少年保護管束的狀態。夜晚男友媽媽在客廳等兩人回家，並要求先回家的兒子快把少女 B 接回來。少女 B 與男友去學校上學，原來他們與少女 A 就讀同一所高中。少女 B 懷孕了，在床上哭訴男友從未陪她去產檢，同時男友戴耳機坐在地上專心看影片，沒發現少女 B 在哭。孩子出生了，男友用奶瓶餵奶，家裡為他們辦桌請客。少女 B 的媽媽也來參加，與少女 B 擁抱互相說我愛你，聚會最後少女 B 的媽媽與交往對象牽手離去。少女 B 與男友在洗車場工作，男友騎摩托車摔

車，老闆質問他為什麼不小心，如果被辭退了怎麼養少女 B 和孩子。男友解釋洗車薪水太少，滿 18 歲後打算去收債、顧賭場，希望少女 B 不要干涉。夜晚少女 B 在街道上尋找男友，兩人僵持。少女 B 訴說自己感覺被孩子困住，能體會男友被自己困住的心情。片尾字幕顯示，一年後少女 B 跟男友分手。

值得注意的是，少女 A、少女 B 及其男友都有大量從正面拍攝的鏡頭，三人的化名與真名幾乎同音，且真名多次出現在畫面上。影片呈現他們的住處、學校、甚至門牌號碼。少女 A 在影片拍攝結束前才滿 18 歲，少女 B 的男友直到影片拍攝結束都未滿 18 歲。

二、紀錄工作者與被拍攝者的關係、知情同意權與法律爭議

2019 年《未來無恙》在台北電影節首映時，兩位當時都已經二十多歲的主角出席觀看影片，也參與映後座談，最後與導演一起去用餐。導演在專訪中轉述兩位主角都鬆了一口氣並表示開心：「原來我的故事真的可以鼓勵到別人，可以讓別人產生勇氣」。導演也在專訪中說，這部影片耗時七年，由於擔心她們遭受外界議論與傷害，剪過上百個版本，最重要原則是：「她們不能被傷害，我也有責任去陪伴她們」（徐桐斡，2019 年 8 月 21 日）。

《未來無恙》的拍攝方法是長期記錄兩位少女的生活，進入兩位少女的生活空間，包括住家、臥室、生日會、滿月餐會等較為私人的空間，以相當近的距離拍攝。影片主要由幾位主要角色述說自己的想法來推進劇情，有相當多角色之間的對話與互動。大部分的畫面都是生活中的場景，只有在少女 A 談到性侵時，以少女 A 口述的聲音搭配車窗外不斷移動的風景畫面來呈現。

整體看起來，兩位主角與導演的關係至今仍相當不錯。但如果考慮知情同意權的行使，少女 A 在影片拍攝接近尾聲時才慶祝 18 歲生日；其母親在影片中常常是在有喝酒的情況下，並不是完全清醒的狀態；少女 B 的男友在影片拍攝期間也還不到 18 歲。如果以 Winston (1988) 所建議的標準來看，少女 A、少女 A 的母親、少女 B 的男友這三個人在影片拍攝時，恐怕並不完全知道這樣的影片曝光後對自己有什麼影響，對於這部影片牽涉的主題、將來可能的影響，恐怕也沒有足夠的理解，少女 A 和少女 B 的男友也不具有法律行為能力。這三個人在影片拍攝時是否適合行使知情同意權，同意把自己的生活拍成紀錄片，恐怕是有爭議的。

另外，根據《兒童及少年福利與權益保障法》第 69 條，「媒體不能報導因遭遇性侵而被安置的少年的姓名或可識別身分之資訊」。但是影片中明顯看到少女 A 的樣貌、住處、學校，真名也多次出現在影片中。影片以這種方式呈現少女 A，恐怕已經違反《兒童及少年福利與權益保障法》。且根據《少年事件處理法》第 83 條，「媒體不能以照片揭露少年保護事件中受審理的少年」。少女 B 的男友在拍攝期間正處於保護管束，影片詳細呈現他的相貌、住處、就讀學校，這樣的呈現恐怕也已經違反法律。

三、歷史脈絡及其缺漏

由於臺灣教科書與媒體對原住民歷史的呈現較少，故臺灣社會整體對於百年來原住民遭遇了什麼、為什麼處於今天的處境的認識並不多。除了原住民研究相關領域的教師與學生之外，人們大多對原住民目前處境的歷史脈絡所知有限。即使在原住民當中，如果沒有特意研究，熟悉

部落歷史、原住民族群歷史的族人也不多。因此影片中如何呈現主角及其家人目前處境的歷史脈絡相當重要，如果影片沒有呈現這個部分，很難期待觀眾能夠理解故事背後的複雜原因。這樣的歷史呈現可以是呈現一個家族數十年來的遭遇或家族成員如何思考及抉擇，兩者都能幫助觀眾更理解主角處境的歷史脈絡。

很可惜，《未來無恙》影片中並沒有詳細呈現兩位少女的家族數十年來的遭遇，少女 A 僅在旁白中簡單解釋母親小時候曾遭遇家暴：

我媽媽生在一個家暴環境，小時候也是被外婆趕出去，應該也是小時候沒有感覺到母愛的關係，可是她也沒有必要把以前的怨恨出在我們小孩子身上，我們小孩子是無辜的。

少女 B 也僅在旁白中描述自己曾遭遇家暴：

我不想認識我爸，怎麼會有這種爸爸呢？要養不養，愛生又不養，你知道那時候我跟我媽媽見面，那時候他把我打慘了，那時候我才小四，然後那時候他還把我丟給我媽……

這樣的陳述很令人難過，但恐怕不夠讓觀眾理解兩位少女的家族過去遭遇了什麼。影片也嘗試呈現臺灣原住民的歷史，但僅使用臺灣省電影製片廠新聞影片及其旁白，呈現半世紀前統治者的控制、同化、掠奪資源等政策，且用漢族中心的思考，在影片中將原住民再現為落後的、需要幫助的、天真感恩又吃苦耐勞的形象。這些片段在這部影片裡，的確有從現代回看過去的反諷效果，但仍難以幫助觀眾對於兩位少女的艱辛處境產生脈絡性的理解。

影片中也穿插許多現代畫面，包括石藝大街遊客、原住民的熱鬧舞蹈表演，以及亞泥巨大礦坑。這些畫面呈現了現代太魯閣族生活的部分

片段，也許可以讓對原住民較熟悉的觀眾聯想某些議題。例如：亞泥在太魯閣國家公園旁挖巨大礦坑，不顧下方 300 公尺就是太魯閣族人居住的富士村；大量觀光客湧入原住民生活領域造成的影響；1950 年代為了反共抗俄設立山地巡迴文化工作隊發展出的山地歌舞，在觀光區發揚光大，演變成現代常見混合各族服裝與元素、熱鬧歡樂充滿表演性質的原住民舞蹈。但有能力做這樣聯想的觀眾恐怕不太多，即使有觀眾有能力做這樣的聯想，仍然難以解釋兩位少女為什麼會處於現在的處境。

如果影片中呈現太魯閣族百年來遭遇的歷史脈絡，³ 或者更詳細呈

³ 太魯閣族近百年來的遭遇是臺灣原住民的縮影。日軍理蕃戰爭中，最後攻打的是太魯閣族，規模比 1930 年的霧社事件大得多，太魯閣族似乎被日軍視為最難對付的族群（藤井志津枝，1998）。太魯閣戰爭之後，日方將太魯閣族部落遷移至中央山脈東側的淺山與平地，將原本部落打散，組合成來源複雜的大部落，讓部落原來由家族構成的緊密連結解體，變成不同部落、不同語群、甚至敵對部落居住在一起，造成極大衝擊（簡圭彰，2014；葉高華，2017）。破壞了族人以小米種植、共祭、共獵團體為中心的 gaya 信仰，以及部落原本緊密的換工網絡。1950 年代國民政府推動的「山地三大運動」在語言、飲食衣著、風俗習慣、定耕農業等大幅改變族人的生活，一方面讓原住民賺取金錢、死亡率下降、能說國語，另一方面對原住民語言、文化、社會生活造成極大衝擊（詹素娟，2019）。1960 年代山地保留地土地測量縮限族人生活空間在個人登記的狹小土地上，也讓族人失去原本共有的廣大獵場（蕭世暉，2016）。後來的「臺灣省山地保留地管理辦法」放寬平地人使用保留地的限制，默許平地人民／資金／技術入山，導致對於金錢不熟悉的族人逐漸失去僅有的狹小保留地，原住民被迫從自給自足的生活轉變成以經濟作物或勞力工作換取金錢維持生活（顧玉珍、張毓芬，1999）。1960 年後，許多原住民前往都會區求職，所從事的大都是勞動條件不佳、高危險且不穩定的工作（楊士範，2005）。移居到都市從事底層工作，加上主流社會對原住民的歧視，族人負擔的經濟壓力與情緒壓力都很大，酗酒也從這時開始增加（夏曉鵬，2010）。1970 至 1980 年代，許多原住民少女因經濟因素陷入色情行業，主要族群也包括太魯閣族（許美儀，1988）。後來，亞洲水泥與臺灣水泥在太魯閣族居住的秀林鄉設廠，取用大量自然資源獲得巨額收入，也僅與族人分享極少利益（林湘玲，2003）。1989 年政府開放外籍移工讓許多原本在都市工作的族人失業，只能回部落打零工，生活更加困難（顏瑞儀，1999）。

現兩位少女的家族過去的經歷，與這段歷史互相印證，觀眾就有機會明白故事中的人物很可能都是殖民政府種種政策侵害剝削的倖存者，影片所見的酗酒、失婚、性侵、貧窮、行動不便、工作不穩定等情況，相當程度上是殖民者百年來的傷害與剝削衍生的後果。但影片並未進行這樣的處理，恐難讓觀眾理解。

另外，整部影片中出現很多少女 A 的媽媽及其他族人喝酒的畫面，也呈現少女 A 的媽媽講醉話的畫面，卻極少以語言討論喝酒這件事。少女 A 對喝酒的看法是唯一詳細討論原住民喝酒的片段，她說：

我才不要像爸爸媽媽一樣，喝酒鬧事之類的，整天只會喝酒。喝酒能賺錢的話，那我每天都有好幾百萬在身上。我只是覺得，我想要讓自己生活過得更好。很多人都說原住民很愛喝酒，但我不覺得，是看自己本身要不要喝，如果每個人都說原住民很愛喝酒，平地人卻不會的話，這樣不是一個歧視嗎？其實要喝酒不喝酒是在於自己。

少女 A 質疑「原住民很愛喝酒」是一種歧視，並將喝酒視為個人選擇，很有勇氣和洞見，但是對於一部呈現了相當多原住民喝酒、講醉話的畫面的紀錄片來說，對於原住民與酒的關係恐怕需要更仔細的討論。可惜影片中並未呈現更多關於原住民喝酒的歷史與社會脈絡，⁴ 觀眾沒

⁴ 夏曉鶯（2010）指出原住民傳統文化中的酒是神聖的，幫助人與神靈溝通，是祭典、儀式中的重要媒介。通常要穀物豐收才能釀酒，份量也只會儀式使用。因此原住民喝酒是儀式性的，是祭典儀式的重要部分，醉酒的情況也不容易發生。1922 年總督府開始實行酒的專賣，但並未禁止原住民釀酒。二次大戰後，菸酒公賣局的收入從 1952 年到 1964 年一直是政府收入來源的第一名。1957 年國民政府禁止原住民釀酒，菸酒公賣局進入原住民的生活，酒成為商品，原住民買酒金額也快速升高。泰雅族從 1970 年每人平均花費 378 元購買酒，八年後已上升約五倍，同一段時期全臺灣買酒金額只上升兩倍多。又根據 Rin & Lin（1962）的研

有機會明白原住民喝酒主要是半世紀以來殖民者以政策榨取經濟利益的結果，更何況進一步思考解決的方法。影片原本可能擁有的政治性再次被消解。

四、放映後的可能影響

(一) 對被拍攝者的保護不足可能帶來傷害

影片中的種種細節讓兩位少女及其家人很容易被辨認出來。如果這部影片呈現的是他們相當正面的內容，情況可能不嚴重，人們雖然能辨認出他們，但由於整體印象主要是正面的，討論也會比較友善。但這部影片雖呈現兩位少女勇於面對困境、樂觀向上的部分，但大部分內容卻是一般社會認為較負面的酗酒、家暴、貧窮、性侵、未婚懷孕、保護管束等等。影片經過媒體報導、戲院或影音平臺放映，人們對於兩位少女及其家人的談論恐怕不完全是正面、友善的，且很可能有許多負面的議論。附近社區的人們又很容易辨認出他們，這些負面的議論可能造成巨大壓力，甚至持續很久都難以擺脫。

究，臺灣原住民於 1949 年至 1953 年間酒癮盛行率相當低，泰雅族為 0.11%，而漢族是 0.01%。但根據葉元麗、王榮德、胡海國、葉英堃（1987）的調查，泰雅族酒癮盛行率達 23%。也就是說，1950 年之後的三十多年之間，原住民酒癮盛行率上升了兩百多倍。這兩個早期研究中的泰雅族都包括太魯閣族，因為太魯閣族直到 2004 年才正名而脫離泰雅族。這段期間，原住民年輕人陸續到都市謀生，大多是在非正式部門、不受保障、耗費體力的工作。大量原住民成為資本主義社會的產業後備軍，又因為工作不穩定、高危險、高失業率而感到苦悶，只能藉與朋友喝酒形成暫時的結盟，以酒澆愁成為常態，以酒相聚也成為重要社交方式。就這樣，百年來的統治者以菸酒公賣制度挽救財政，聚集了巨額財富，卻大幅改變了原住民的飲酒文化。

(二) 去政治性的刻板印象與奇觀

影片極少呈現兩位少女的家族過去的經歷，對於原住民處境的歷史脈絡的討論也不太多，觀眾無法對兩位少女的艱難處境有深刻、更具脈絡性的理解。兩位少女及其家人的現況看起來是自然且應該如此的，而愛喝酒、貧窮、落後、樂觀等也似乎都是原住民原本就擁有的特質。透過影片，觀眾關於原住民的刻板印象持續複製並再次強化，人們腦中關於原住民的概念圖、思考與行為並未改變，整體社會也沒有重構的必要，關於原住民的刻板印象在這裡展現了其話語的力量與權力。

對主要很可能來自中產階級的非原住民族群的觀眾來說，影片中這些人物及其生活大都是從未見過的，很可能像是一種展現原住民的貧窮與悲慘的奇觀，也許還加上少女 A 處於這樣的處境所表現出的驚人樂觀，這些影像比一般商業影片光鮮亮麗的畫面更稀奇、更少見，因此更吸引觀眾的注意。這些影像成為消費社會中可供攫取，同時也讓人迷惑的消費物，使觀眾忘記在真實生活中看完這部影片的重要任務：理解原住民為什麼陷入這樣的艱難處境？思考這樣的艱難處境如何可能解決？事實上由於影片中歷史脈絡的缺漏，觀眾想要達到這些重要任務也很困難。這樣看起來，影片本質上應該達到的政治性功能恐怕已經被消解，僅剩下經過詩意處理的美學功能。

伍、關於《阿查依蘭的呼喚》

一、導演創作脈絡與影片內容

紀錄片《阿查依蘭的呼喚》是魏郁綦第一部擔任導演的紀錄片，她

過去也有製作以原住民為主題的紀錄片的經驗，包括 2010 年《火中的太陽》系列影片，敘述撒奇萊雅族人的歷史，還有 2011 年《神秘的史前踏浪人》系列影片，呈現臺灣考古學家對於南島語族的考古成果。因此，魏郁綦導演對於原住民的文化與歷史有相當程度的熟悉，可能也因此促使其拍攝展現排灣族傳統領袖制度的《阿查依蘭的呼喚》。魏郁綦導演 2010 年和 2011 年這兩個作品都是五集的系列影片，或許因委託製作單位分別為行政院新聞局和國科會，兩個作品的表現形式都比較接近教學影片，主要以全知觀點的旁白為敘事方式，較少呈現一般族人的日常生活、內心想法和情感，因此與 2020 年《阿查依蘭的呼喚》的表現形式有較大的差異。

《阿查依蘭的呼喚》（徐國揚、魏郁綦，2020）描述排灣族 Tjuwaqau 大後部落的廖莉華作為父親的第一個孩子，繼承從祖父、父親傳承到自己的位置，努力成為照顧部落的傳統領袖。她的家屋名為 azangiljan，也就是片名中的「阿查依蘭」。但是廖莉華的目標遇到重重困難，包括：她很早就到都市讀書並生活，對族語不熟悉，也沒有機會學習傳統領袖應有的各種知識；傳統領袖的職責需要經濟能力來支援，但是她在經濟上比較拮据，與丈夫離婚多年，獨自撫養三個孩子，靠自己在工地工作、幫母親做傳統美食的生意支持生活，光是部落的紅白帖就已經讓她很吃力，難以負擔更多的傳統領袖職責；她的父親因為家屋和祖靈屋年久失修坍塌打算重建而先拆除，不料父親在很短時間內生病去世，讓重建計畫停擺。至今主角在大後部落並沒有家屋和祖靈屋，而她的經濟狀況也很難籌措重建的經費，大後部落另外一位傳統領袖高玉金及其家族也刻意打壓她，似乎意圖「篡位」，甚至在影片拍攝過程中意圖阻止拍攝。

二、知情同意權、田野調查、創作自由

值得注意的是，廖莉華對這部影片及影片所呈現的故事的看法與大後部落另一位傳統領袖高玉金及其家族極為不同，前者認定自己是大後部落傳統領袖，**azangiljan** 是自己的家屋名，認為高玉金僅為貴族；後者認定高玉金是大後部落傳統領袖，家屋名也是 **azangiljan**，也認為廖莉華僅為貴族。但紀錄片《阿查依蘭的呼喚》僅呈現廖莉華的主張及相關說明，沒有呈現高玉金及其家族的主張及相關說明。影片僅採訪支持廖莉華作為大後部落傳統領袖的四位大後部落族人、兩位其他部落族人，至於提出異議的高玉金及其家族，只在公開場合拍攝他們的發言放在影片中。

根據製片徐國揚與導演魏郁綦的聲明，他們在 2017 年 10 月曾要求訪問高玉金，並未獲得她的同意（徐國揚臉書，2020 年 7 月 7 日；魏郁綦臉書，2020 年 7 月 7 日）。另一位長輩 **Ljavaus Sadjiljapan**（是廖莉華的姑姑，同時也是高玉金的嬸嬸）曾經在公開場合發言前要求製作團隊不要拍攝她，但製作團隊卻繼續拍攝，並將所拍攝到的發言剪進影片與預告片中，也沒有再次詢問她的意見。影片中高玉金和 **Ljavaus Sadjiljapan** 的公開場合的發言，主要被使用在呈現高家極力打壓主角的衝突時刻，是激起觀眾情緒的重要劇情片段，也是影片宣傳的重點，但沒有徵求他們兩位的知情同意。

另外，影片主要呈現大後部落傳統領袖家族的繼承權爭議，似乎也需徵求大後部落的知情同意，但製作單位似乎並未徵詢大後部落。影片呈現大後部落傳統領袖理應是廖莉華，將高玉金的家族呈現為意圖篡位的負面角色，這樣的內容違反高玉金及其家族的認知，高玉金與家族也

曾提出異議，但製作單位並未與他們溝通。

關於田野調查的部分，製片徐國揚曾經在一篇專訪中提到他如何做田野調查以確認廖莉華理應是大後部落的傳統領袖：

紀錄片《阿查依蘭的呼喚》聚焦排灣族大後部落女頭目廖莉華的人生故事，開拍前製片徐國揚的田調重點之一，便是確認她的頭目身分。徐國揚在文樂部落的頭目家裡，看見廖莉華叫對方叔叔，後者是她爸爸的兄弟輩。由於排灣族頭目家系是繼承制，一家是頭目，子子孫孫就是頭目。既然文樂部落的頭目是廖莉華的叔叔，她的頭目身分也就沒有問題（祁玲，2021 年 5 月 23 日 b）。

製片的田野調查並非訪談大後部落的族人，並未觀察廖莉華在部落祭典中的角色，也沒有尋找舊照片、家譜、日本時代戶口名簿等物件作為佐證，僅憑廖莉華稱呼隔壁部落傳統領袖為「叔叔」，就「確認她的頭目身分」，這樣的田野調查恐怕不夠嚴謹。

另外，影片製作方在聲明當中指出，高玉金與家人多次干預影片拍攝，是「嚴重干預影像創作自由」（徐國揚臉書，2020 年 7 月 7 日；魏郁蓁臉書，2020 年 7 月 7 日）。台北電影節的預告片中也可以看到製片對著因為族人報警而前來拍攝現場查問的警察生氣地說「我做紀錄片做幾十年，我沒有被干預過！」。⁵

如果《阿查依蘭的呼喚》是劇情片，所有的故事、角色、場景都是由創作者創造並籌募經費使其出現在這個世界，也許創作者可以理直氣

⁵ 參見《臺北電影獎——紀錄片 | 阿查依蘭的呼喚 The Way Home》（2020 年 5 月 25 日）。台北電影節 Taipei Film Festival【Youtube 影片】。取自 https://youtu.be/L_eOwDt9jN4

壯地堅持「創作自由」、「不被干預」。但是《阿查依蘭的呼喚》是紀錄片，人物和故事都是原本就存在。這是被拍攝者的人生、被拍攝者的故事，無償被當作紀錄片工作者的創作素材，影片放映後被拍攝者的名字、身分、故事、生活空間都一起曝光，被觀眾看見且議論，時間可能長達多年，對被拍攝者產生很大影響。在這樣的情況下，紀錄片工作者恐怕無法要求完全的「創作自由」、「不被干預」，而需要更尊重被拍攝者的意見、考慮被拍攝者的權益。

三、歷史脈絡及其缺漏、公開場合發生事件脈絡的扭曲

(一) 排灣族傳統領袖制度變遷

原本排灣族文化中，傳統領袖的家族擁有部落的土地山川，部落族人耕作、漁獵的收穫都需要送一部分到領袖家中，由領袖再分配給族人。而傳統領袖的第一個孩子，無論男女，都會被當作未來領袖培養，讓孩子長大後帶領部落、照顧族人。

同為排灣族傳統領袖，臺東 Tjaqau 部落 *ciyamal maljaljaves* 吳清生 (2011) 研究 Tjaqau 部落傳統領袖制度如何沒落。他指出，從日本時代開始，國家以各種方式削弱排灣族傳統領袖的勢力，包括培養次級傳統領袖、培養在地族人擔任警察或老師、建立自助會和青年會取代傳統領袖、改變部落權力分配、製造內部紛爭、強迫遷居使部落遷移到原本的土地範圍外藉以削弱傳統領袖的地位、禁止舉辦五年祭、要求平民減少對傳統領袖的納貢等等。國民政府時期，開始選舉地方公職人員如村長、鄉代、鄉長、議員取代傳統領袖分配各種社會資源；培養族人擔任軍警公教人員獲得經濟與社會地位，平民對傳統領袖的納貢幾乎停止，甚至有鄉公所指定傳統領袖人選的情況發生。如果傳統領袖家族沒有人

擔任公務人員、選上公職、獲得現代的社會地位，很容易失去原有傳統領袖的地位。

再加上西方宗教傳入後許多族人放棄傳統信仰；1950 年代原住民保留地測量登記後原住民的傳統領域大多收歸國有只留下狹小的保留地給族人以個人身分登記使用；1960 年代開始族人難依靠狹小土地維生而逐漸遷移到都市工作，排灣族傳統領袖的處境日見艱難。

吳清生（2011, p. 89）也提到自己家族過去的傳統領袖 Kuljelje，生於 1916 年，遭到日本政府與國民政府連番的打擊，「使其不再是高高在上之部落領導人……降至為一般老百姓，也停止了納貢制度，自己必須上山工作以維持生計，因此，Kuljelje 晚年……離婚無子嗣傳承，均以喝酒度日」。不但被部落族人嘲笑，連傳統領袖家屋中重要的祖靈柱都遭到盜賣，1978 年離世前憤而將重要器物如巫術箱、陶壺、連杯等丟入火中焚燒。因此 maljaljaves 家族的傳統領袖曾經中斷數十年，改由部落內另一個家族的傳統領袖照顧族人，直到 1998 年經由巫師問卜，才選出繼任的傳統領袖。他也提到像這樣在歷史洪流中失去地位、失去族人追隨的傳統領袖並不在少數。

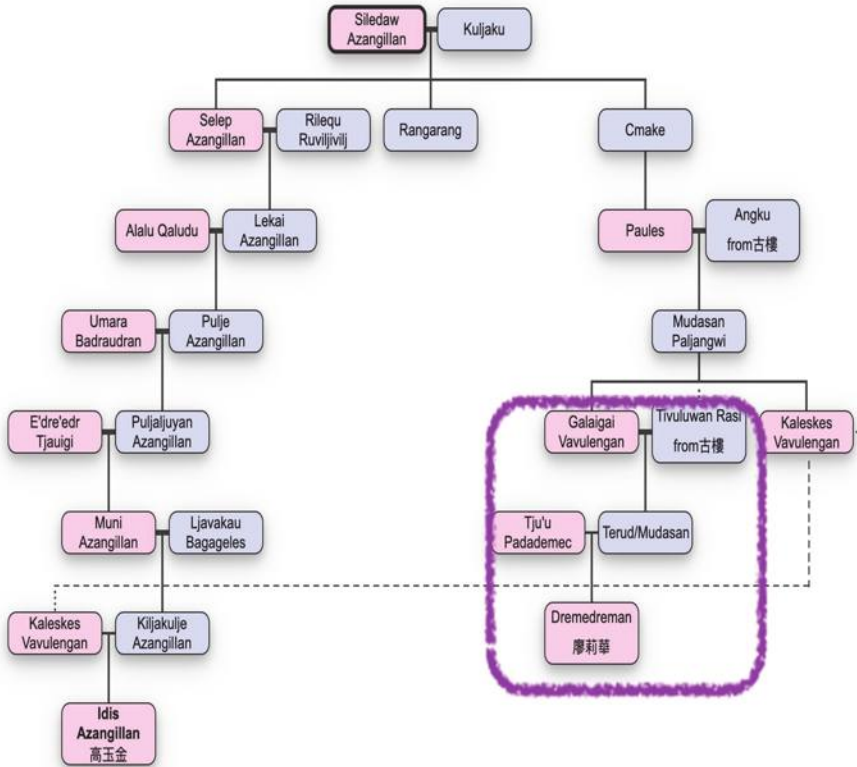
回到紀錄片《阿查依蘭的呼喚》，廖莉華的艱難處境其實不是個案，而很可能是日本政府與國民政府長達百年以各種政策不斷削弱傳統領袖地位的結果，包括將原住民原本生活的土地大多收為國家所有，讓原本作為土地擁有者的傳統領袖家族地位下降；要求平民不再納貢給傳統領袖，讓她的家族必須到都市打零工賺錢謀生，也讓她沒有機會熟悉族語、文化與傳統領袖的相關知識；要求部落遷居，讓她的家族失去穩固的家屋和祖靈屋，只剩下亟待重建的空地；選任公務人員、實施地方選舉，將社會資源交由軍公教與公職人員分配，讓像她這樣自己或家人都沒有擔任軍公教或公職人員的傳統領袖處境更艱難。國家連續百年的

政策打壓，很可能才是導致廖莉華目前艱難處境的深層原因，但影片並未呈現這個面向的討論。

(二) 大後部落傳統領袖家族傳承脈絡

影片多次強調廖莉華的艱難處境是由於大後部落另一位傳統領袖高玉金的家族意圖篡位與不斷打壓，也呈現廖莉華的傳統領袖繼承權是來自祖父，但卻沒有呈現雙方家族的傳承脈絡。本研究根據高玉金及其家族整理出來並召開 300 人宗親會確認過的家譜（高玉金臉書，2020 年 7 月 5 日）、廖莉華發出的聲明（廖莉華臉書，2020 年 7 月 7 日），在影片中不只一次出現且相當支持廖莉華的 Kuljaljau 古樓部落 tjiljivekan 家族傳統領袖 galaigai tjiljivekan 羅木蘭發出的聲明（羅木蘭臉書，2020 年 7 月 8 日），嘗試整理出兩個家族的家譜如下圖：

圖 1：高玉金家族與廖莉華家族的家譜



資料來源：研究者繪製。

左邊是高玉金的家族，右邊是廖莉華的家族，可看出兩個家族是親戚，前者是後者祖母的妹妹的女兒，也就是雙方是表姑與姪女的關係。高玉金的家族在大後部落傳統領袖傳承的部分，可以看出是從 Siledaw Azangillan 開始，以排灣族常見的長嗣繼承的方式傳承了八代。廖莉華的家族則是因為來自古樓的 Angku 與 Tivuluwan Rasi 兩次婚入大後部落而建立。

古樓部落 **tjiljivekan** 家族傳統領袖羅木蘭發出聲明指出，大後部落原本由 **tjiljivekan** 家族創建，但家族長嗣隨後遷居古樓部落，將大後部落交由血緣親近的家族代管，但這樣的代管者不是永久在位，而是有一個 **temuqulj**（頂替）制度，只要有 **tjiljivekan** 家族成員婚入大後部落，就可以頂替成為大後部落傳統領袖。

有更接近本家血統者婚入該部落時，原代管者將被取而代之……目前大後部落血緣位階最高之繼承者為 **dremedreman kazangiljan**（廖莉華），因廖莉華之祖父 **tivuluan** 的父親 **tjanubak** 為生於 **tiliuvekan** 本家之老三（羅木蘭臉書，2020 年 7 月 8 日）。

但事實上，排灣族傳統領袖繼承一般是以長嗣繼承為主，羅木蘭提出的頂替制度相當少見，她與家人也未提出頂替制度目前在哪些部落有發生過。高玉金也在臉書貼文表示，廖莉華的祖父婚入大後部落時，並未帶來土地或人民，因此頂替一事並不成立，而且他們最近曾經針對大後部落 70-90 歲的耆老做過訪談，無人表示大後部落曾經發生頂替的事件。

廖鄭霞正（廖莉華的祖父）婚配時並未帶著土地、人民……頂替說法在此無法成立……口述訪談高齡 70-90 歲耆老，皆表示，大後部落從未存在頂替儀式及相關事件（高玉金臉書，2020 年 7 月 11 日）。

因此影片中故事的歷史脈絡，應該也包括高玉金的家族在大後部落傳承八個世代傳統領袖地位的家族傳承，以及羅木蘭提出的頂替制度在大後部落是否適用？如何適用？這些都相當重要。但是影片僅呈現廖莉

華的祖父、父親到她長嗣繼承的簡單脈絡，並未呈現更完整的兩個家族傳承脈絡與頂替爭議的說明。

（三）公開場合發生事件的脈絡與影片呈現

另外，研究者訪談長期居住在大後部落的高家年輕人 K001，影片中許多事件發生時他都在現場，他表示影片的呈現與公開場合發生事件的脈絡有相當大的落差。例如影片中高玉金在部落年輕人討論婚事時，介紹廖莉華為在地的頭目，並未介紹其他傳統領袖，接下來畫面就切換到廖莉華在點收男方家人帶來的禮物（徐國揚、魏郁蓁，2020，37 分 40 秒）。這樣的呈現讓觀眾覺得廖莉華的確是當地唯一的傳統領袖，地位極為重要。但 K001 表示，當時現場有許多位傳統領袖參加，高玉金也一一介紹每位傳統領袖，但影片都沒有呈現其他傳統領袖，僅呈現廖莉華一人。至於廖莉華點收男方的禮物的原因，是因為她與女方血緣最接近，不是因為她是當地唯一或地位最崇高的傳統領袖。

接下來，影片呈現高玉金開始質疑廖莉華，使她頻頻道歉，Ljavaus Sadjiljapan 也開始責備她，現場族人看起來對這樣的爭議也很無奈（徐國揚、魏郁蓁，2020，39 分 49 秒）。影片這樣的呈現讓觀眾覺得兩人在打壓廖莉華。但 K001 表示，當時兩人是提醒她不能只簡單地跟身為賽德克族的男方家人說要準備 25 萬元，應該詳細說明與排灣族貴族結婚需要準備很多特殊禮物，女方家人體諒他們不知道怎麼準備，可以代為準備，但是需要他們提供準備禮物的費用，因此需要把每一項禮物說明得很詳細。

然後，Ljavaus Sadjiljapan 情緒激動地指責廖莉華，為什麼沒有參加前一陣子自己女兒的婚禮，長度約 22 秒（徐國揚、魏郁蓁，2020，41 分 30 秒）。接下來是廖莉華在現場啜泣的特寫，長度超過 30 秒（徐國

紀錄片再現原住民(族)的倫理爭議——以《未來無恙》、《阿查依蘭的呼喚》為例

揚、魏郁綦，2020，41 分 52 秒）。影片這樣的處理讓觀眾感覺廖莉華受到委屈，是劇情的高潮。但 K001 表示，Ljavaus Sadjiljapan 的臉書貼文也提到，這一段就是 Ljavaus Sadjiljapan 曾要求製作團隊不要拍攝，但製作團隊仍執意拍攝並剪入影片和預告片的片段（Ljavaus Sadjiljapan 臉書，2020 年 7 月 7 日）。

影片接近結束時，廖莉華與一群族人到女方家準備吟唱古謠表示祝福，結果有幾位族人開始爭論，她與其他族人只好枯坐一旁等待，最後黑底白字的字幕呈現「受到高家的干預和其他部落的強勢介入，今晚，日日滿充滿挫折。如往常一樣，她無法執行頭目的權責，這是她多年來遭遇。但為了部落與家族的和諧，她只能沉默」（徐國揚、魏郁綦，2020，01 時 04 分 20 秒）。但 K001 表示，當時是廖莉華帶著羅鳳萍前來，要用 tjiljivekan 家族特有的儀式為女方祝福。來自佳興部落的文史工作者 Idis Sadjiljapan 邱霄鳳在現場提出，女方沒有 tjiljivekan 家族的血統，恐怕不適合以該家族的專屬儀式來祝福，幾位長輩是針對這個議題討論。因此，當天的討論並不是高家在打壓她、阻止她執行權責，而是長輩們討論關於女方血統適合使用哪些婚禮儀式。

也就是說，製作單位可能在剪接過程中刻意重組公開場合拍攝的畫面和聲音，使其成為與現場事件發生的脈絡有相當差異的影音片段，再以這些片段塑造高玉金及其家族打壓廖莉華的印象，並作為劇情主軸與宣傳重點。

四、放映後的影響

（一）族人與製作團隊的爭議、族人間的爭議

影片於 2020 年 6 月 26 日在台北電影節公開放映後，高玉金多次在

個人臉書貼文，出示家譜、家族史、日本時代戶口名簿，甚至製作懶人包，提出對影片的質疑，包括：提出家譜與大後部落歷史，表明自己才是該部落的傳統領袖；認為影片使用「阿查依蘭」作為廖莉華的家屋名是誤用，*azangiljan* 不是廖莉華的家屋名，而是自己的家屋名；自己所屬的家族是大後部落的傳統領袖家族，多年來負擔傳統領袖的職責，卻在影片中被塑造為反派，呈現負面形象，家族名譽遭到傷害；製作團隊前往舊部落拍攝並未知會部落會議與社區發展協會，影片完成後也從未在部落放映；她試圖聯絡導演及製片，希望與他們對話，但導演與製片的態度並不友善，甚至對她進行封鎖，拒絕溝通。

我們要求的只是一個對話的空間，可是製作團隊的態度方面滿令人不解，試圖聯繫 #久藝傳播有限公司 與導演及製片相關人員，但皆遭帳號封鎖，甚至留言刪除（高玉金臉書，2020 年 6 月 30 日）。

2020 年 7 月 7 日影片的製片徐國揚與導演魏郁蓁的個人臉書各自發出同一份聲明，認為影片拍攝都是跟拍現場實際發生的事件，因此都是真實的，拍攝過程也一再與受訪者確認主角的傳統領袖身分，認為高玉金與其擔任村長的夫婿多次以各種方式干預影片拍攝，是「嚴重干預影像創作自由」，最後強調影片「所有內容，皆是現地實際拍攝所得……任何人若再於臉書等網路平臺上散佈關於本片與主創者的不實言論…本公司將逕行追訴，絕不寬貸！」（徐國揚臉書，2020 年 7 月 7 日；魏郁蓁臉書，2020 年 7 月 7 日）。

同樣在 2020 年 7 月 7 日，廖莉華在個人臉書發出聲明、解釋家譜，說明自己才是大後部落傳統領袖，認為高玉金的家族在來自古樓部落的 *Angku* 和 *Tjivuluan* 兩次頂替後僅為貴族，並澄清這部影片前往舊部落拍

攝是經過身為大後部落傳統領袖的自己同意的(廖莉華臉書, 2020年7月7日)。

2020年7月8日,古樓部落 *tjljivekan* 家族傳統領袖羅木蘭在個人臉書貼出公告,指出 *tjljivekan* 家族後裔婚入大後部落即產生頂替作用,最後一位以這方式頂替大後部落傳統領袖位置的是 *Tivuluwan Rasi*,再以長嗣繼承的方式傳到其長孫女廖莉華。最後提到,大後部落傳統領袖繼承權爭議的各方都是「與 *tjljivekan* 本家具多重親緣關係的至親家族」,希望早日化解紛爭(羅木蘭臉書, 2020年7月8日)。

2020年7月12日,原住民族電視臺播出一則新聞,指出《阿查依蘭的呼喚》影片上映造成大後部落內部爭議,訪問了在影片與預告片中嚴厲責備廖莉華的 *Ljavaus Sadjiljapan*。她質疑影片提到「篡位」的內容與事實不符,並說「影片如果播一兩次還好,怎麼說都沒關係,但是影片是給子孫看的,不能偏離事實」(IPCF-TITV 原文會 原視新聞, Youtube 影片, 2020年7月12日)。

2020年7月13日,高玉金的丈夫、同時也是義林村村長與大後社區發展協會理事長 *Linguce mavulevu* 劉英豪,根據前一天晚上部落居民會議的結論,在部落內部掛上白布條表示抗議,內容包括「抗議久藝傳播公司不實紀錄片」、「抗議久藝公司、日日滿消費大後部落」、「大後是我們的,不是妳廖O華的」、「大後不是吉羅夫敢的」、「阿戰贏浪是我們大後部落的,不是妳的」,並且拍照貼在個人臉書(劉英豪臉書, 2020年7月13日)。

2021年高玉金針對廖莉華在影片中主張自己是大後部落 *azangiljan* 家族唯一傳統領袖一事提出告訴,經過多次開庭,2022年12月29日屏東地方法院判決廖莉華為大後部落 *azangiljan* 家族傳統領袖之身分不存在,廖莉華也表示將再提出上訴(廖莉華臉書, 2023年1月4日)。

事實上，排灣族部落傳統領袖繼承人的爭議並不罕見，但大多是族人內部討論尋找解決方法，極少使用社群媒體公開發出聲明，更少有進入法律訴訟的情況。因此《阿查依蘭的呼喚》放映後引起族人這樣的反應，相當獨特。

（二）被拍攝者在媒體上受到的傷害難以反駁

影片放映後，廖莉華、製片與導演在各種媒體上有許多曝光的機會，包括多次專訪與多篇專文報導，反覆地宣傳他們對故事、對影片的看法。高玉金及其家族因此受到很大的傷害，也多次透過臉書反駁影片對他們的描述。但他們的抗議在媒體的曝光機會相當少，只有原住民族電視臺的一條新聞採訪 Ljavaus Sadjiljapan 對影片的看法，長度約一分鐘，還有一所大學曾邀請高玉金去演講。整體看來，相對於《阿查依蘭的呼喚》影片宣傳期間的大量媒體曝光與宣傳，高玉金與家人提出對於影片內容的反駁在媒體上的效果似乎相當微弱。

（三）被誤導的觀眾，被打造的奇觀

《阿查依蘭的呼喚》並未呈現殖民政府針對排灣族傳統領袖文化連續一百年的政策打壓，亦未對高玉金與廖莉華兩家族在大後部落的家譜、頂替制度在大後部落的運作加以詳細說明。製片田野調查以確認廖莉華傳統領袖繼承權的方式亦不夠嚴謹，影片中所呈現公開場合拍攝的畫面和聲音也經過刻意重組，成為與現場事件發生的脈絡有相當差異的影音片段。這樣看起來，影片所呈現的故事不但缺乏對排灣族傳統領袖歷史變遷的脈絡，及大後部落傳統領袖家族傳承脈絡的解釋，且很可能是建立在不嚴謹的田野調查以及刻意操作重組的影音片段之上，敘事偏離了紀錄片應對真實的追求，也可能對觀眾造成誤導。

考慮刻板印象的部分，對觀眾來說，這部影片的內容相當新鮮，對原住民的刻板印象比較不明顯，主要集中在廖莉華過人的樂觀性格。但是影片藉由歷史脈絡的缺漏、不嚴謹的田野調查與現場事件脈絡的扭曲，打造了一個排灣族版的落難王公遭小人陷害的故事。在這個故事的基礎上，帶領觀眾進入部落窺視部落內部的矛盾，對比出廖莉華處於這樣艱難的處境還能這麼樂觀堅強的勵志故事。整體看來這部影片也可說是一種奇觀，因為對大部分觀眾來說，排灣族傳統領袖文化、女性擔任傳統領袖、落難的傳統領袖遭篡位奪權、窺視部落內部的矛盾、廖莉華過人的樂觀堅強，這些都是沒有見過的、比一般劇情片更稀奇而引人注意的。這個奇觀不僅缺乏背後的歷史脈絡而無法產生政治性的效果，也在相當程度上偏離大後部落許多族人的認知，更偏離被拍攝的高玉金及其家族對自身的認知。這個奇觀可能是製作單位為了打造勵志故事以推動票房與募資而特意打造，忽視紀錄片對於真實的追求，也忽視影片內容可能對部落與族人造成的傷害。而對觀眾來說，這個令他們目眩神迷的奇觀，特意強調傳統領袖家族間爭奪權位的情節，也可能讓觀眾對排灣族傳統領袖文化、對原住民的族人形成負面的印象。

陸、結論

本研究以紀錄片倫理的觀點分析《未來無恙》與《阿查依蘭的呼喚》兩部以原住民為主題的紀錄片，製作了兩部影片的比較表。

表 1：以紀錄片倫理的觀點分析兩部影片的比較

	《未來無恙》	《阿查依蘭的呼喚》
應行使知情同意權的主體	角色個人	角色個人、家族、部落
行使知情同意權的情況	拍攝過程中少女 A 大部分不滿 18 歲，恐怕無法行使知情同意權 拍攝過程中少女 B 的男友不滿 18 歲，恐怕無法行使知情同意權	高玉金及 Ljavaus Sadjiljapan 並未行使知情同意權 大後部落並未行使知情同意權
去脈絡化的情況	缺乏兩位少女家族的歷史脈絡 缺乏太魯閣族百年歷史脈絡 缺乏原住民與酒的歷史脈絡	缺乏兩個家族家譜的歷史脈絡 缺乏相關政策的歷史脈絡
關於原住民的刻板印象	愛喝酒、貧窮、落後、少女懷孕、樂觀	樂觀
放映後的可能影響	對被拍攝者的傷害 複製原住民刻板印象 缺乏歷史脈絡造成的去政治性	對被拍攝者的傷害 造成族人間的紛爭 歷史脈絡缺漏、現場脈絡扭曲、田調不夠嚴謹，可能誤導觀眾 缺乏歷史脈絡造成的去政治性

資料來源：研究者製表。

本研究發現，在被拍攝者知情同意權的部分，這兩部影片都頗有爭議。《未來無恙》的被拍攝者在拍攝期間可能不具有法律行為能力同意拍攝，且無能力理解影片曝光後的影響。《阿查依蘭的呼喚》中被拍攝

的部落及部分族人從未有機會行使知情同意權，即被拍攝且被放入影片中作為劇情的重要元素，而且當族人拒絕拍攝或對故事內容表達不同意見與要求溝通時，紀錄片工作者並未理會。

在歷史脈絡的部分，這兩部影片對被拍攝者艱難處境背後複雜脈絡的呈現都不足。兩部影片主要是打造聲音與影像的美感、詩意或幽默風格，讓觀眾感動、同情影片中的人物，但影片原本應有的政治性已被大量抹除，剩下美學上的意義。

缺乏歷史脈絡的影響深遠，在刻板印象的部分，由於《未來無恙》複製了一般原住民常見的形象，例如愛喝酒、貧窮、落後、樂觀等，卻又無法讓觀眾了解這些共同點的形成原因，可能讓觀眾再次確認原住民就是可以被幾種簡化的特質描述，是異於自身族群的他者。在奇觀的部分，兩部影片都成功展現處境悲慘但又驚人樂觀的原住民，卻未能帶領觀眾深入思考原住民落入艱難處境的原因，恐怕僅有眩目奇觀與視覺消費商品的功能。

雖然如此，《未來無恙》展現的被拍攝者生活與其自身的認知相去不太遠，《阿查依蘭的呼喚》打造出的故事卻由於家族歷史脈絡的缺漏、不夠嚴謹的田野調查與現場事件脈絡的扭曲，相當程度偏離部分被拍攝者的認知。這樣特意打造落難排灣族傳統領袖遭篡位奪權卻樂觀面對的勵志奇觀，恐怕無助觀眾對排灣族文化的理解，反而可能誤導，也可能讓觀眾對排灣族文化產生負面印象。

關於影片放映後對被拍攝者的傷害，《未來無恙》對兩位少女及其家人的保護不足，讓他們很容易被辨認出來，恐因影片中的負面內容遭遇人們的議論和批評，時間可能長達多年。《阿查依蘭的呼喚》造成高玉金與家族極大的困擾，甚至訴諸法律表達對影片的抗議。紀錄片工作者在影片拍攝放映後可以安心回家，回到原來的生活，但他們處理影片

的方式若不夠妥善，以真實身分與面貌出現在影片中的被拍攝者將一輩子留在自己的生活中，面對影片帶來的影響與傷害。

本研究建議，紀錄片工作者拍攝以原住民的艱難處境為主題的紀錄片時，需做詳細的田野調查與文獻研究，也要訪談被拍攝者的意見、尊重被拍攝者的認知，盡量呈現詳細的家族歷史脈絡，或更大範圍的歷史、政治、經濟的脈絡。拍攝前需讓被拍攝者行使知情同意權，了解拍攝計畫，思考是否參與、如何參與、拍攝的界線如何設定、將來可能的影響。如果被拍攝者決定不參與拍攝，紀錄片工作者應該停止拍攝並刪除相關片段；如果被拍攝者同意參與拍攝，紀錄片工作者也要盡量對被拍攝者做完善保護，降低對被拍攝者將來生活的影響。無論紀錄片工作者本身是不是原住民，都需要投入更多時間與精力，盡量理解被拍攝者身處的獨特文化以及故事背後的複雜歷史，才能做出尊重原住民被拍攝者及其看法的作品，也避免做出因為缺乏歷史脈絡而抹除政治性功能的作品。

參考書目

- 〈303〉（無日期）。取自國家電影及視聽文化中心網頁 <https://docs.tfai.org.tw/zh-hant/film/4500>
- 〈我愛高跟鞋〉（無日期）。取自國家電影及視聽文化中心網頁 <https://docs.tfai.org.tw/zh-hant/film/3764>
- 〈臺灣黑狗兄〉（無日期）。取自國家電影及視聽文化中心網頁 <https://docs.tfai.org.tw/zh-hant/film/4552>
- 〈薩爾瓦多日記〉（無日期）。取自國家電影及視聽文化中心網頁 <https://docs.tfai.org.tw/zh-hant/film/4141>
- 〈魏郁綦個人簡介與收錄作品〉（無日期）。取自國家電影及視聽文化中心網頁 <https://docs.tfai.org.tw/zh-hant/filmmakers/6622>
- IPCF-TITV 原文會 原視新聞（2020 年 7 月 12 日）。《“阿查依蘭的呼喚”入圍台北電影節最佳紀錄片》。【Youtube 影片】。取自 <https://youtu.be/tlOZEc3X5x4>

紀錄片再現原住民(族)的倫理爭議——以《未來無恙》、《阿查依蘭的呼喚》為例

- Kawah Umei (2019 年 9 月 4 日)。〈你說這是你對他們生命的祝福，只是影片上到大螢幕的時候〉。【臉書動態更新】。取自 https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=159681238446463&id=100032137620220
- Lahok Ciwko (2019 年 9 月 2 日)。〈觀影時，我坐立難安，起雞皮疙瘩，深感原住民再次被消費〉。【臉書動態更新】。取自 <https://www.facebook.com/lahok350630/posts/2562888343731270>
- Ljavaus Sadjiljapan (2020 年 7 月 7 日)。〈本人姑媽請你們回來面對面談，順便介紹紀錄片，內容寫了什麼相關內容〉。【臉書動態更新】。取自 https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02yDJQbfchnKn7KFwCZuAemydfBvLFD13QkA9QkDFm2vUSEry6eHgWkVJmPRGYU9Gl&id=100006402160924
- 木枝·籠爻 (2001 年 4 月)。〈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〉，「影像與民族誌研討會」，臺北市南港。
- 王嵩音 (1998)。〈原住民議題與新聞再現——以蘭嶼核廢料場抗爭為例〉，《臺大新聞論壇》，5: 111-136。
- 台北電影節 Taipei Film Festival (2020 年 5 月 25 日)。《台北電影獎——紀錄片 | 阿查依蘭的呼喚 The Way Home》。【Youtube 影片】。取自 https://youtu.be/L_eOwDt9jN4
- 吳清生 (2011)。《原住民頭目制度淡化對文化保存的衝擊——以東排灣族 Tjaquau 部落為例》。臺東大學區域政策與發展研究所碩士論文。
- 李道明 (1994)。〈近一百年來臺灣電影及電視對臺灣原住民的呈現〉，《電影欣賞》，69: 55-64。
- 沈罐魚 (2011)。《(紀錄)火中的太陽第二集—頭目遺書》。【Youtube 影片】。取自 <https://youtu.be/6Pczxyuyli0>
- 我隨便寫就隨便看 (2020 年 7 月 8 日)。〈自從 2018 年台北電影獎有讓《不得不上路》入圍之後〉。【臉書動態更新】。取自 <https://www.facebook.com/seemoviescasually/posts/1182508422112365>
- 林淑雅 (2007)。《解／重構臺灣原住民族土地政策》。臺灣大學法律學研究所博士論文。
- 林湘玲 (2003)。《花蓮的環境與發展：淨土與落後的論述與真實》。東華大學環境政策研究所碩士論文。
- 祁玲 (2021 年 5 月 23 日 a)。〈《阿查依蘭的呼喚》凝視頭目人生 魏郁蓁 7 年紀實原民議題〉，《鏡週刊》。取自 <https://www.mirrormedia.mg/story/20210514insight001/>
- 祁玲 (2021 年 5 月 23 日 b)。〈排灣族超講究門當戶對 貴族與平民結婚會降階〉，《鏡週刊》。取自 <https://www.mirrormedia.mg/story/20210514insight009/>

- 科技大觀園 (2013 年 1 月 15 日 a)。《神秘的史前踏浪人 (一) 南海尋玉蹤》。
【Youtube 影片】。取自 <https://youtu.be/i8URB04A0Ew>
- 科技大觀園 (2013 年 1 月 15 日 b)。《神秘的史前踏浪人 (二) 臉面的秘密》。
【Youtube 影片】。取自 <https://youtu.be/fJL4eeIXBJM>
- 科技大觀園 (2013 年 1 月 15 日 c)。《神秘的史前踏浪人 (三) 巨石的秘境》。
【Youtube 影片】。取自 <https://youtu.be/zVIFAYmCFic>
- 夏曉鶯 (2010)。〈失神的酒——以酒為鑑初探原住民社會資本主義化過程〉，
《臺灣社會研究季刊》，77: 5-58。
- 娜塔麗 (2009)。《火中的太陽 - 預告片》。【Youtube 影片】。取自
<https://youtu.be/VY272QgiknQ>
- 徐桐忻 (2019 年 08 月 21 日)。〈專訪／《未來無恙》女孩長大了！賀照緹盡全力
保護 而她們已無懼人羣〉，《中國時報》。取自 [https://www.chinatimes.com/
realtimenews/20190821004671-260404?chdtv](https://www.chinatimes.com/realtimenews/20190821004671-260404?chdtv)
- 徐國明 (2021)。《依附與分裂——當代臺灣原住民族紀錄片發展研究》。中興大
學中國文學系博士論文。
- 徐國揚 (2020 年 7 月 7 日)。〈歡迎來欣賞阿查依蘭的呼喚，看過再說〉。【臉書
動態更新】。取自 [https://www.facebook.com/ky5110/posts/pfbid02y8Y5Wzx
XL1AVa1Ao322i4qtpiGcUKPi6BCxU14J3vjdoccvYinwDyysVZCpAnTRHl](https://www.facebook.com/ky5110/posts/pfbid02y8Y5WzxXL1AVa1Ao322i4qtpiGcUKPi6BCxU14J3vjdoccvYinwDyysVZCpAnTRHl)
- 徐國揚 (製作人)、魏郁綦 (導演) (2020)。《阿查依蘭的呼喚》【影片】。
(久藝傳播有限公司，臺北市內湖區安康路 434 巷 5 號 1 樓)。
- 高玉金 (2020 年 6 月 26 日)。〈2020 年台北電影節入圍紀錄片中的《阿查依蘭的
呼喚》一片〉。【臉書動態更新】。取自 [https://www.facebook.com/permalink.
php?story_fbid=2766006723618693&id=100006281765713](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2766006723618693&id=100006281765713)
- 高玉金 (2020 年 6 月 30 日)。〈我們要求的只是一個對話的空間，可是製作團隊
的態度方面滿令人不解〉。【臉書動態更新】。取自 [https://www.facebook.com/
permalink.php?story_fbid=2769526636600035&id=100006281765713](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2769526636600035&id=100006281765713)
- 高玉金 (2020 年 7 月 11 日)。〈再次代表 Azangiljan 阿戰贏浪家族傳統領袖宗長
(saljialim) 身分〉。【臉書動態更新】。取自 [https://www.facebook.com/
permalink.php?story_fbid=2778483755704323&id=100006281765713](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2778483755704323&id=100006281765713)
- 高玉金 (2020 年 7 月 15 日)。〈「羽毛的重量很輕，拿起的責任卻很重大。」〉。
【臉書動態更新】。取自 [https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid
=2781656362053729&id=100006281765713](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2781656362053729&id=100006281765713)
- 高玉金 (2020 年 7 月 5 日)。〈「我 (idis) 是大後部落阿戰贏浪 (azangiljan) 的第
8 代傳統領袖宗長 (saljialim) 〉。【臉書動態更新】。取自
[https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2773654716187227&id=
100006281765713](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2773654716187227&id=100006281765713)

- 高玉金(2020年7月9日)。<〈謝謝各界的關心與指教，對於我們大後部落 azangiljan 自第六代開始的歷史沿革〉。【臉書動態更新】。取自 https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2776644942554871&id=100006281765713
- 張新木譯(2017)。<《景觀社會》。南京市：南京大學出版社。(原書 Debord, G. [1967]. *The society of the spectacle*. London, UK: Routledge.)
- 許美畿(1988)。<《山地父母價值觀之研究——以花蓮秀林鄉為例》。東海大學社會工作研究所碩士論文。
- 郭力昕(2012)。<〈影像政治與臺灣〉，《傳播與社會學刊》，20: 183-196。
- 陳芷凡(2016)。<〈歷史之內，與之外：原住民歷史議題紀錄片的開展〉，《原住民族文獻》，28: 54-57。
- 黃翰荻譯(1997)。<《論攝影》。臺北市：唐山。(原書 Sontag, S. [1997]. *On photography*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux.)
- 楊士範(2005)。<《礦坑、海洋與鷹架》。臺北市：唐山。
- 葉元麗、王榮德、胡海國、葉英堃(1987)。<〈臺灣地區原住民的飲酒習慣及健康問題〉，臺北市立療養院編《臺北市立療養院 76 年年報》，頁 174-188。臺北市：臺北市立療養院。
- 葉高華(2017)。<〈分而治之：日本時代原住民的集團移住〉，《臺灣學通訊》，99: 22-23。
- 詹素娟(2019)。<《臺灣原住民史》。臺北市：玉山社。
- 廖莉華(2020年7月7日)。<〈2020年台北電影節入圍紀錄片中的《阿查依蘭的呼喚》一片〉。【臉書動態更新】。取自 <https://www.facebook.com/lihua.liao1/posts/4104135066328366>
- 廖莉華(2023年1月4日)。<〈我是來義鄉大後部落族人，Azangiljan(阿查依蘭)家族傳統領袖〉。【臉書動態更新】。取自 <https://www.facebook.com/lihua.liao1/posts/pfbid02YZZ6YybyqXwJSCnx32CJDUmWBXuA48d674qra9tdvqBNMVL8VyqqMtcpTyP4C2pTfl>
- 廖慶松、賀照緹(製作人、導演)(2019)。<《未來無恙》【影片】。(大照國際影像有限公司，新北市新店區如意街13巷1弄22號4樓)。
- 臺灣民族誌影像學會(2007)。<〈炸神明〉。取自 <https://www.tieff.org/films/zhasenming/>
- 臺灣民族誌影像學會(2013)。<〈縣道 184 之東——交工樂隊菸樓唱歌〉。取自 <https://www.tieff.org/films/xiandao184zhidongjiaogongleduiyanlouchangge/>
- 劉英豪(2020年7月13日)。<〈本人以大後社區發展協會理事長身份聲明〉。【臉書動態更新】。取自 https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid022kyNbi3NYRvePHovn4ukmGM5HXyn42pb92c8Q9ezkgN4jnKU92rRp

- BkwZ9zBdyCXl&id=10002195835015
- 蔡慶同 (2012)。〈再現弱勢：從《月亮的小孩》到《水蜜桃阿嬤》〉，《文化研究》，15: 117-146。
- 蔡慶同 (2013)。〈冷戰之眼：閱讀「臺影」新聞片的「山胞」〉，《新聞學研究》，114: 1-39。
- 蕭世暉 (2016)。《Rrgyax Hlahuy 解殖山林——大霸尖山視野下泰雅爾族人的空間重構》。國立臺灣師範大學地理系博士論文。
- 簡圭彰 (2014)。〈日治時期太魯閣族的集團移住〉，《臺灣學通訊》，82: 26-27。
- 顏瑞儀 (1999)。《「給他們一份工作！？」大臺北地區都市原住民勞工就業現況與就業促進政策之探討》。臺灣大學社會學研究所碩士論文。
- 魏郁綦 (2020 年 7 月 7 日)。〈阿查依蘭的呼喚拍攝團隊聲明書〉。【臉書動態更新】。取自 <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4254771341230262&set=p.4254771341230262&type=3>
- 羅木蘭 (2020 年 7 月 8 日)。〈tjiljivekan 吉羅夫敢王族聲明書〉。【臉書動態更新】。取自 https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0MGQv9F4TwgSpbmb51idNKtJbdq3KEFmUTdxKgQ79BVLNziLdM616kodKUr6a5El&id=100027790461981
- 藤井志津枝 (1998)。《理蕃：日本治理臺灣的計策》。臺北市：文英堂。
- 顧玉珍、張毓芬 (1999)。〈臺灣原住民族的土地危機：山地鄉「平權會」政治經濟結構之初探〉，《臺灣社會研究季刊》，34: 221-292。
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London, UK: Sage Publications.
- Pryluck, C. (1976). Ultimately we are all outsiders: The ethics of documentary filming. *Journal of the University Film Association*, 28(1), 21-29.
- Rin, L., & Lin, T. (1962). Mental illness among Formosan aborigines as compared with the Chinese in Taiwan. *Journal of Mental Science*, 108, 134-146.
- Winston, B. (1988). The tradition of the victim in Griersonian documentary. In A. Rosenthal (Ed.), *New challenges for documentary* (pp. 269-287). Auckland, CA: University of California Press.

Ethical Issues of Representing Taiwan Indigenous People with Documentaries

Salone Ishahavut*

ABSTRACT

The literature of documentary ethics began to emerge in the West during the 1970s. If one carefully studies documentary films on Taiwan's indigenous peoples, which have been the subject for over a hundred years, from the perspective of documentary ethics, then there are probably many films worth discussing. However, only the 2007 documentary "Honey Peach Grandma" provides more discussion on documentary ethics. When the documentaries "Turning 18" in 2019 and "The Way Home" in 2020 were released, they caused many protests from young indigenous people regarding the ethical issues raised in these two films, but received scant attention. Therefore, this research specifically discusses these two films from the perspective of documentary ethics. It should be emphasized that the ethical controversy of representing indigenous peoples in documentaries can occur regardless of whether the author(s) are indigenous or non-indigenous. This essay chooses these two films, not because of the ethnicity of the authors, but because these two films caused controversy that did not receive enough attention.

The main focus of this study is to analyze whether the subjects' right to informed consent was properly exercised in two documentary films. Could the subjects potentially be harmed by the screening of the films? Did the content of the documentaries lack relevant historical context, thereby making it

* Salone Ishahavut is Assistant Professor at the Communication Art Department, Fu Jen Catholic University. E-mail: saloneishahavut@gmail.com.

apolitical? What kind of impact could the screening of these films have on the audience and the subjects?

This study transcribes every scene of the two films into text to establish the films' structure. Additionally, relevant media reports, personal statements, and discussions from social media related to the ethics of the documentaries are collected and compared for analysis of the films. Furthermore, young people who were involved in the filming process of the documentary "The Way Home" were interviewed to gain insights into the documentary filmmakers' contact with the protesting family, the shooting process, and the family's reactions after the film premiere.

This study finds that both films are controversial in terms of the informed consent of the subjects. In "Turning 18", it is worth investigating whether the subjects had the legal capacity to consent to being filmed during the shooting period, and whether they were capable of understanding the potential impact of the film's exposure. In "The Way Home", the tribe and some of its members who were filmed were never given the opportunity to exercise their right to informed consent, and they were already filmed and included in the film as an important element of the plot. Additionally, when the members refused to be filmed or expressed different opinions on the story, the documentary filmmaker seemed to have ignored their requests.

In terms of the historical context, both films fail to fully present the complex context behind the difficult situations faced by the subjects. The main focus of both films is to create an aesthetic, poetic, or humorous style of sound and image that make the viewers be moved and to sympathize with the subjects. The political nature of these films originally should have had been erased.

The lack of historical context has far-reaching consequences. In terms of stereotypes, "Turning 18" replicates common stereotypes of indigenous

peoples such as heavy drinking, poverty, backwardness, and overly optimism, but fails to help the audience understand the reasons behind these stereotypes. This may lead viewers to confirm that indigenous peoples can be described with simplified characteristics and are “others” who are somewhat different from the audience’s own ethnic group. In terms of spectacle, both films successfully depict the overly optimistic indigenous peoples when facing stunningly difficult situations, but fail to prompt viewers to think deeply about the reasons why indigenous peoples have fallen into such difficult situations. This prompts both films to serve as dazzling spectacles and visual consumer goods.

The lives of the subjects in “Turning 18” are not too far from their perceptions, while the story created in “The Way Home” deviates to some extent from the perceptions of some of the subjects due to the lack of family historical context, insufficient field investigation, and distorted on-site event contexts. This type of inspiring spectacle may not help viewers understand Paiwan culture, but instead may mislead them and may create negative impressions of such culture.

Regarding the harm caused to the subjects after the screening, “Turning 18” provides insufficient protection for the two girls and their families, making it easy for them to be identified. This may result in negative discussions and criticism of the film’s content for many years. “The Way Home” has caused great distress to Gao Yujin and her family, who even resorted to legal action to protest against the film. Documentary filmmakers can return to their original lives safely after filming and screening, but if they do not handle the film properly, then those who appear in the film with their true identities and faces may have to live with the impact and harm brought by the film for the rest of their lives.

This study suggests that when documentary filmmakers are shooting films

with the difficult situation of Indigenous peoples as the main theme, they should conduct detailed field investigations and literature research, interview those who are being filmed, and respect their opinions. Filmmakers should try to present a detailed family history context or a larger historical, political, and economic context. Before shooting, those who are being filmed should exercise their right to informed consent. If the person being filmed decides not to participate, then the filmmaker should stop filming and delete any relevant footage. If the person being filmed agrees to participate, then the filmmaker should do one's best to provide adequate protection and minimize the impact on the subject's future lives. Regardless of whether filmmakers are Indigenous persons or not, they need to invest more time and energy to understand the unique culture and complex history behind the stories of those who are being filmed in order to produce works that respect Indigenous people and their views as well as avoid creating works that are apolitical due to the lack of historical context.

Keywords: documentary filmmaking ethics, indigenous people, informed consent, historical context, spectacle