

# 社區影像的論述形構：以台南市「家鄉紀錄手」作品為例

## The Discursive Formation of Community Video: the Works of "TAINAN DOCUMENTARY" as an Example

曾也慎\* Tseng, Yeh-Shen

### 摘要

社區影像在台灣的發展是以參與式影像的概念為基礎，意即以民眾作為影像生產的主體，進而避免由上而下的媒體霸權忽視在地民眾發聲權益。有別於自媒體的形成，社區影像的生產往往是經完整培訓與團體動力產生，因而通常更具「系統性」。台南的「家鄉紀錄手」自 2011 年開辦以來，已成為台南市民創作的標誌性社區影像生產場域。十年來不間斷地累積約 120 部紀錄片作品，其作品雖然因完整性而得到認同，卻也伴隨著系統性而導致規範化的疑慮—可能使在社區影像場域的生產者自我內化成規範。因此筆者借用傅科論述形構的架構，探索在家鄉紀錄手歷年（2011-2000）社區影像文本之中是否產生了某種無形的管制？並從文本中窺見打破規則的潛力。

**關鍵詞：**社區影像、參與式影像、論述形構、家鄉紀錄手

---

\* 曾也慎，亞洲大學資訊傳播學系助理教授。

Tseng, Yeh-Shen, Assistant Professor, Department of Information Communication, Asia University.



## Abstract

Community image in Taiwan is derived from the concept of participatory video, of which the core of the creation is the local populace, so that their right of being heard would not be overlooked by the top-down media hegemony. Unlike self-media, the formation of community images is often a result of integrated training and group dynamics which usually tends to be more "systematic". "TAINAN DOCUMENTARY" has become an icon of community image creation for Tainan citizens since its inception in 2011. About 120 documentary works have been produced over the past 10 years. Despite the acknowledgement of being whole, there are concerns about the works being standardized in the process of systematizing - would the practitioners set boundaries to themselves unconsciously?

The author borrows the structure of Foucault's discursive formation to examine whether there is some kind of hidden restraint in the text of the community images of "TAINAN DOCUMENTARY" (2011-2000), also to explore the potential for breaking the rules throughout the text.

**Keywords:** Community Image, Participatory Video, Discursive Formation, TAINAN DOCUMENTARY



## 壹、前言

在台灣，所謂的「社區影像」一直都是一個曖昧不明，而且充滿各種詮釋空間的名詞，但大致沒有太多爭議的是社區影像與所謂的參與式影像（Participatory Video）有著密不可分的關係，這是自 1967 年加拿大電影局的福戈島計畫（The Fogo Island Project）開始興起的一種賦權形式：由居民提供題材、計畫人員協助拍攝，然後再由參與民眾對毛帶提出意見並參與剪輯。在攝影器材逐漸普及化後，則改變為將攝影機交給民眾，讓民眾自己拍攝、剪輯的形式。總的來說，參與式錄像的基礎定義為使民眾成為影像的主體，並且更重視過程，最終的目的不只是創作而是一種抵制影像權威的力量。

而承繼參與式影像精神的社區影像從時間軸上來看，至少分成三個時期：第一個時期，從 1995 年在文建會的支持下開辦的「地方紀錄攝影工作者計畫」的內容來看，算是社區影像這個名稱正式展露身影在台灣民眾的眼前，然而從計畫的執行面來看，光是報名／淘汰比率這一點，就能理解這無非就是以菁英式地培養年輕的影像工作者作為主要方針的培訓活動。<sup>1</sup>而創作風格上，也難以避免地傾向全景團隊主流思維。<sup>2</sup>

第二個階段主要是結合了成人教育，此一階段大約在兩千年之後，以社團法人社區大學全國促進會與國立台南藝術大學緊密合作的「影像教育小組」推動全國性的政府專案作為基礎，藉此同步推動論述到全台灣的社區大學。彷彿在回應前一階段的「菁英論述」，此時其最主要的論述應該是社區大學所追求的「解放知識、改造社會」<sup>3</sup>與影像教育小組提倡的「去作者論」<sup>4</sup>的合流——以過程為核心的培力、引發公民意識為主要目的的計畫精神。所謂的去作者論是意圖從過去在主流電影文化中把導演作為認同的對象解放開來，而在弱勢群體之中，也能建立屬於自身的影像文化，其主要的立論實踐在教育過程之中有七點：分享重於評論、過程重於結果、教育學上的價值重於藝術的價值、成就社區重於個人、社會脈絡重於美學脈絡、反映社區經驗重於反映作者經驗、形式多元重於形式定於一尊。

第三個階段則是以 2010 年之後，社區影像的全國性大案開始式微，取而代之的則是以地方政府為主導者的影像培力專案如雨後春筍般地增加。令人莞爾的是，經歷上述兩個階段的洗禮，在這個階段之中，社區影像走向了兩個截然不同的道路：其一、以紀錄片導演培訓為主要目的的專案，但不像第一階段為了培訓菁英，而轉以在地發聲為主要訴求；其二、以紀錄行動作為社區擾動目的的專案，其中挾帶著社區營造目的，把影像做為公共事務討論的基礎。<sup>5</sup>

也就是說近十年來的發展，大概就是累積了三十年的矛盾，而這個矛盾用具體的對話便是：「沒有導演要如何有社區影像？」以及「導演導向的作品如何產生公共價值？」雖

<sup>1</sup> 陳亮丰，〈從大安溪到蘭嶼：回顧全景基金會的紀錄片訓練〉，收於《2009 台灣社區影像研討會：影像的在地紀錄、生產與社會實踐》（臺北市：財團法人國家文化藝術基金會，2009 年），頁 15。

<sup>2</sup> 李泳泉，〈全景學派的誕生：台灣紀錄片的趨勢觀察（1990~2000）〉，收於《台灣當代影像：從紀實到實驗 1930-2003》（臺北市：同喜，2006 年），頁 63。

<sup>3</sup> 「解放知識、改造社會」是台灣社區大學運動中，最早被提出來的口號，在 2014 年開始，逐漸被改成較柔性的「解放知識，打造公民社會。」

<sup>4</sup> 井迎瑞，〈走向人民媒體〉，收於《鐵馬影展論壇》（臺北市：苦勞網，2005 年），頁 1-2。

<sup>5</sup> 徐國明，〈台灣新紀錄片脈絡下的社區影像研究——六堆地區客家社區影像的政治、美學與倫理成果報告〉（臺北市：客家委員會，2014 年），頁 10。



然作者論與公共性並不是天秤的兩端，許多優秀導演的作品深具公共性，導演則是將公共議題導引出來的重要引路者。然而，在社區場域之中，從去作者論的論點來看，是認為當社區影像的「導演」一旦成立，那麼這一個被「拔擢」的人則會「異化」(alienation)，就很難再走回到社區之中，與原先的族群站在一起，真正應該成形的是社區在過程中得到意義，而非作品本身。<sup>6</sup>然而，從作者論的觀點來看，所謂的社區導演未必會「異化」，相對的，他們認為在此刻的台灣需要有一批意見領袖 (Opinion Leader) 持續在社區發酵議題反覆地說與被說，社區的「創作者」與「被拍攝者」是一種持續而不斷的動力。<sup>7</sup>

社區影像在當代之中雖然有著理念上的矛盾，然而雙方發展各司其職，確實也使得社區影像領域有了多元的面貌，但在未來的十年，可以想像當社區影像面對席捲而來的資訊傳播科技浪潮—更便捷有效率的拍攝器具、自動編輯剪接的人工智慧技術與無所不在的播映場域，不論作者論抑或是去作者論，其持續運作的正當性可能終將被吞沒。因此，整合兩種論述的正面價值，是當下社區影像實務工作者，不得不面對的課題。

在學術場域之中，涉及到台灣的「社區影像」的討論並不廣泛，在全台博碩士論文之中，僅能看到針對計畫案執行面的討論，諸如：社區影像專案脈絡、行政實務經驗、以及未來執行專案的建議等<sup>8</sup>；或是某個實踐現場參與過程的行動研究，主要是凸顯實踐架構與經驗，譬如：透過累積社區影像對抗爭行動的積極性意義的探討<sup>9</sup>；而一些地方政府或國藝會所辦理的社區影像研討會一般而言也是聚焦在理念建構與經驗分享為主的討論。<sup>10</sup>除了一些社區影像的分享會之外，很少見到直接對社區影像文本的深入討論，也許正是我們對於社區影像討論的盲點。

因此，本文試著從社區影像成果之中，利用文本分析的方法，探索作者論的實踐方式所產生的成果。藉此反思作者論與去作者論之間如何求同存異，找尋雙方盲點以獲得更進一步的思維因應當代社會的發展。

## 貳、「家鄉紀錄手」

自 2011 年開始，台南市政府主辦，且持續由台南市政府新聞及國際關係處與台灣南方影像學會承辦的「家鄉紀錄手」，除了 2021 年因疫情停辦之外，每年都持續產出台南在地的紀錄片作品，筆者也於 2012 年參與此計畫並擔任導師職務，2013 年至 2020 年持續擔任課程講師。「家鄉紀錄手」由於連年穩定的輸出總計完成 121 部作品。(表 1) 跨越十年並累積上百部影像紀錄作品，因此在台灣當代的社區影像的範疇之中，有著一定程度的代表性。

<sup>6</sup> 井迎瑞，〈走向人民媒體〉，頁 1。

<sup>7</sup> 南方影像學會，〈家鄉紀錄手 2020 年招生簡章〉，2022 年 7 月 20 日引用，<http://www.south.org.tw/dv109/index.php/about/>

<sup>8</sup> 秦國容，〈縣市文化局執行社區影像計畫之研究-以桃園縣為例(2006~2009)〉(宜蘭市：佛光大學藝術學研究所碩士論文，2012 年)，頁 13。

<sup>9</sup> 方心怡，〈岸上的機器人：綠能開發與在地環境自主權關係之社區影像觀察〉(臺南市：國立臺南藝術大學音像紀錄研究所，2010 年)，頁 1。

<sup>10</sup> 以「2009 台灣社區影像研討會：影像的在地紀錄、生產與社會實踐」為例，討論的主題架構分別為：社區影像在台灣的實踐歷程、影像工作者進入社區的角色、社區影像培力的行動實踐、社區影像的另類實踐——社區劇情片創作、地方影展——社區影像的發展策略。



表 1. 「家鄉紀錄手」歷年作品數量

年度	數量
100 年度	16 部 <sup>11</sup>
101 年度	10 部
102 年度	12 部
103 年度	12 部
104 年度	16 部
105 年度	10 部
106 年度	9 部
107 年度	11 部
108 年度	13 部
109 年度	11 部
總計	120 部

從家鄉紀錄手的課程設計來看，課程期間大約為期兩個月（開訓到發表日大約兩個月又三週）總授課時數為 72 小時，相較一般三學分的社區大學課程，是在四個月間上完 54 小時而言，家鄉紀錄手的時程安排十分緊湊。課程內容面相除了紀錄片拍攝高度關聯的田野調查、腳本與計畫書撰寫、拍攝技術與後製剪輯等課程外，也有許多知識面向課程的引導，如：性別研究、影片倫理、影像美學、媒體識讀與公民素養等等，另外總計七堂共計 21 小時的「專題創作」貫穿課程之中，也讓三位導師的輔導，更系統性地在參與者的創作中發揮效用。<sup>12</sup>

因此，直觀來看「家鄉紀錄手」本質上無可避免地走向作者論的一端，其優點是在課程中更多地引導參與者跳脫自身狀態，從更高層次的理論面去思索議題或自身的處境（如女性、媒體環境等等），很明顯地，這樣的課程價值也反映在作品的多元性上，這自然是可喜的，同時也能被解讀是教育現場的成功引導。例如：109 年被選為「家鄉紀錄手獎」的作品《女子·妙齡—自己的房子》<sup>13</sup>是四位年輕女性藉由凝視一位單身獨立的女性，有對女性自我意識十足強烈的反思性。而在成果專輯中的短評寫到：剪輯敘事流暢的呈現被攝主角的內心世界與現實生活，層次清晰的展現當代女性自我成長及突破傳統框架的痛楚與價值，在文字與影像的感性襯托下，共鳴感極強。<sup>14</sup>

「女」片當然是十分值得肯定的作品，在往前看的話，在家鄉紀錄手中女性以其性別身分與遭遇做為被凝視的對象的還有《舞動青春-二甲媽媽教室》（2011）、《小腳姥姥—賈媽媽》（2011）、《阿玉》（2012）、《她 vs.ELLE》（2013）、《擇愛成家》（2016）、《她的身體留住時間》（2017）、《無以名狀》（2017）<sup>15</sup>這些都是對女性在當代的情境書寫有相當的參考價值，也實實在在符合了授課者「『形塑多樣且真實』影像中的性別形象」的課程目

<sup>11</sup> 100 年度作品《虎山老樹》、《虎山老樹-老樹存廢的迷思》是一個主題以兩形式出現，因此統計上仍算是一部作品。

<sup>12</sup> 〈家鄉紀錄手 109 年社區影像人才培訓班課程手冊〉（台南：南方影像學會，2020 年，頁 3。

<sup>13</sup> 辛毓珊、陳琳俐、邱琬筑、周瑞鈴，2020，《女子·妙齡—自己的房子》，紀錄片。

<sup>14</sup> 〈109 年社區影像人才培訓成果作品集〉（臺南市：南方影像學會，2020 年），隨片介紹資料本頁 1。

<sup>15</sup> 此處點出的作品，不包含以女性為主角的其他議題作品，而純粹是作品中凸顯女性議題的影片。



的。<sup>16</sup>

這些成果固然是可喜的，然而在這些優秀作品為何能精準地落點在議題的核心之中，這使得做為家鄉紀錄手教學者一份子的我不由得好奇原因何在？<sup>17</sup>由於家鄉紀錄手課程不收舊生，亦即所有的題材都沒有長期累積性，所有創作主題都是在短期間被激發或建構產生的，那麼回到上述性別相關主題的建構來自於三小時的性別議題課程討論、兩個月左右的田調觀察與拜訪，那麼，我們所看見的這些優秀作品是反映了社區需要被看見的真實狀況？還是主流議題的社區參照？這是社區影像工作者不得不正面審視的問題。

也就是說，「作者論/去作者論」並不是社區影像這個階段真正的問題，即便是極端作者論風格的創作，若是反映了「社區的真實」仍在社區影像之中具有不可或缺的價值；反之，社區影像若成為主流議題的參照對象，那麼拍攝者與被拍攝者是否有真正的主體性，才是真正需要關切的提問。因此，本文透過論述形構的手段，進一步描繪與解讀家鄉紀錄手系列作品，以釐清社區影像長期爭議的盲區，也希冀能與家鄉紀錄手的夥伴共同反思與進步。

### 參、社區影像的論述形構

在法國哲學家傅科 (Michel Foucault) 的著作《知識的考掘》<sup>18</sup> (L' Archeologie Du Savoir) 中，將論述視為一種集合，每一種論述都有其形構的規則 (rules of formation)。而「家鄉紀錄手」作品以紀錄片的形式展開論述，看似作為個別的經驗的微觀闡述，然而在多元的作品中，不約而同地產生的共同性，似乎又能向後找尋其操縱的法則，而要了解社區影像的「聲明模式」(mode of statement) 的法則，則從三個問題談起：誰在發號司令？在什麼樣的位置？以及主客體關係。因此，筆者試著從這三個提問，分析家鄉紀錄手作品之形構原則。

#### 一、誰在發號施令

傅科認為，論述存在規則與程序，而規則決定論述是否可以出現或不出現，而它們往往在不自覺的情況下運作。所謂的規則，基本上的目的就是控制可以被談論的事實，當然包括禁止談論某些事。<sup>19</sup> 框架在社區影像的場域中，有時是顯而易見且難以避免的。譬如筆者自身參與且在 2006 年開始一直到 2013 年結束的「客家影像人才培育計畫」，就是典型地由上而下框架社區影像「該說什麼」的例子，典型的「客家形象」十分鮮明地明示暗示著參與者，因此傳統文化的懷舊成為關注的主旋律，當代現實—社區中(客家)人的生活反而低調無聲。<sup>20</sup> 同樣的，以家鄉關懷為訴求的「家鄉紀錄手」也免不了對政策(尤其是對地方政府)的失語，自 103 年度藉由台南人對火車的情感記憶串連而成的作品《火車

<sup>16</sup> 〈家鄉紀錄手 109 年社區影像人才培訓班課程手冊〉(臺南市：南方影像學會，2020 年)，頁 48。

<sup>17</sup> 筆者在 2011 年擔任家鄉紀錄手導師一直，並在 2012 至 2020 年間持續以講師身分擔任教學工作，教授「紀錄片製作與管理」與「紀錄片編劇」兩門課程。

<sup>18</sup> 米歇·傅柯(Foucault)著，王德威譯，《知識的考掘》(臺北市：麥田，2001 年，頁 133-136)。

<sup>19</sup> Sonja K. Foss, Karen A. Foss, Robert Trapp 著，林靜伶譯，《當代語藝觀點》(臺北：五南圖書出版公司，1996 年)，頁 233。

<sup>20</sup> 由客家委員會主辦、社團法人社區大學全國促進會承辦，筆者自 2007 年至 2013 年間擔任該專案承辦專員。



飛馳過我家鄉》<sup>21</sup>，雖內容主軸並非對抗市府議題的敏感神經「鐵路東移案」，最終仍無法得到市府認可，以至於不能循往例於 YouTube 平台播映，最終 103 年度作品全部放棄上架，至今也是 100 年度到 109 年度之中，唯一在該平台缺席的一屆作品，此後數年作品之中僅 109 年度出現討論南山公墓遷葬爭議的《落土》<sup>22</sup>外，便不再見到有關市府政策之公共議題的討論。

做為唯二直接討論地方政府政策的作品《落土》，它是如何闡述其內容的呢？在這個九分鐘的短片之中，第一段利用公聽會的現場拍攝，讓里長以在地人的角度，說明地方對於南山公墓遷葬的期待，並批評了反對拆遷的文史人士。(00:00-01:44) 第二段則是用南藝大藝術史學系的盧泰康教授的論點，來對接前述在地人士的爭點，並強調了墓地在文史角度上的意義與價值。(1:44-3:08) 接著畫面主要的內容就是一連串的「認識南山公墓的活動紀錄」，導演也直接以第一人稱的方式帶入，直接告訴觀眾「大學時認識到南山公墓這個議題，發現無論社會大眾或學界，都很少對此關注與瞭解，而在瞭解南山公墓的過程中有很多困惑，關於自身來處的記憶是否重要？我與這塊土地的連結又是什麼？」(3:15-3:38) 隨後進入片頭字卡結束了開場，而後大約五分半鐘，以娓娓道來的口吻開始細數在公墓中，能獲得到哪些屬於台南人生活在此的訊息。由於採用「理性訊息輸入，感性語調輸出」的策略，的確使得初步認識此議題的人，較容易進入議題。

然而這個作品，雖然鼓勵民眾要更積極認識南山公墓，然而在整個語境之中，真正地方的聲音只有開場 1 分 44 秒不到的里長發言，而後就都是教授、文史工作者的論述，應該被關注的在地者就缺席了，而這個論述結構，滿足了文史工作者與在地人對立的情境，也無法產生更多對話——其實正是開發者期望的結構；然而《火車飛馳過我家鄉》的論述結構就是從頭到尾都作為一個在地台南人對火車情感的口述歷史，每個受訪者都能連結自己與在地面上跑動的火車的記憶，故事生動且容易產生實質的共鳴。雖然兩個議題地方政府關切程度不同，也有前後任市長的差異，然而兩個作品對於政府敏感神經的觸碰產生了截然不同的結果，其文本的差異，是值得探究的因素。

不過試著換位思考，政府機構的專案對主題的限制其實是容易理解的，因為民主代議制度導致政府標案與預算受到民意代表監督，堅守「社區影像的計畫目的」有時是不得不的需要。然而從上述案例的敘事呈現中，《火車飛馳過我家鄉》群眾作為發話者，產生出讓民眾共鳴的內容，卻抵觸了官方對於「社區影像」的期待；相較於《落土》在地者的缺席，卻反而見容於市府之管控，但無論如何，在專案控管之下，社區影像恐作為專案主導者的發聲筒，誰才真正發號施令不言可喻。

## 二、發話的位置

現今真正需要謹慎面對的問題，無非是在台灣社區影像定義還莫衷一是的情境之下，便將社區影像的內涵分類命名並且典藏——這無非是指出「什麼才可以是社區影像」的一種明白的宣示。更進一步的說，如此一來，將社區民眾發話的位置，從四面八發的社區角落，

<sup>21</sup> 楊淑芬、莊晴妃、黃瑞婷，2020，《火車飛馳過我家鄉》，紀錄片。

<sup>22</sup> 李昀璇、陳慧玫、吳昭慧，2020，《落土》，紀錄片。



轉移到了一個被專家建構的位置上，產生了廟堂與鄉野之別。

譬如說國立台南生活美學館在民國 110 年建置的「南國影像館」將社區影像分為 20 個項目。分類項目分別為：人物故事、文化事件、文化藝術、外省族群、民間習俗、生態保育、地方創生、地景樣貌、社區營造、信仰/宗教、城鄉發展、建築/歷史建物、食衣住行、原住民、特色產業、街區變遷、傳統產業、節慶育樂、歷史記憶、職人技藝。<sup>23</sup>

透過上述看似中性的分項，南國影像館典藏了上百部「社區影像」作品，當然也收錄了家鄉紀錄手部分的作品。然而問題是，譬如《女子·妙齡—自己的房子》等八部作品，要如何進入此分類呢？全部都屬於「人物故事」嗎？那是不是暗示「性別」這個主題並不被指認於社區場域之中。她們失去了「位置」，然而，「性別議題」在社區場域是不重要的嗎？

我的答案是否定的，在 1980 年代 Sadanandan Nair 的研究發現，印度婦女強烈對於控制對自己生活詮釋，同時攝影機也能改變女性經常在公共場域中拒絕給予意見的狀況，使用攝影機，她們更願意提出他們自身的生活經驗去並找到改善困境的方式<sup>24</sup>；1997 年 Padma Guidi 在瓜地馬拉藉由攝影機的口語化特質，打破了文字障礙，創造了女性的學習機會，也讓女性改變了自己的生活方式。<sup>25</sup>這兩個案例都說明了在社區影像發展的道路上女性議題一直是相當重要命題，也說明了，女性藉由影像書寫、自我表達的程度與社區的進步發展，存在著相當程度的關聯性。

雖然上述案例的場域與台灣社會現實的女性地位與權益差異甚大，然而從台灣社會的實際面來看，女性雖一直是社區中活躍的參加者，實際上掌握權力的比例卻相對低落。從地方自治選舉的性別比例來看，女性從政者大約僅占整體的兩成左右。<sup>26</sup>因此，社區影像做為凸顯人民有權為自己發聲的影像作品，因性別差異產生的不合適對待，就應該是「社區應該被呈現的面貌」，無論作為拍攝者與被拍攝者，去談論自身經驗與反思場域現實，對於社區邁向進步有著重要的價值。

除此之外，在家鄉紀錄手之在「南國影像館」失去發言位置的便是談論關於家庭成員的影片，歷年作品中就有十三部，包括了：《我的媽咪呀》(2011)、《老媽》(2014)、《小學與小芳》(2014)、《我的父親》(2015)、《永遠的華爾滋》(2015)、《求》(2017)、《爺爺的幸福花園》(2018)、《申哥與我》(2019)、《我的老爸爸》(2019)、《匡，無框》(2019)、《有大怪獸》(2019)、《記憶黑盒子》(2020)、《阿興仔》(2020) 等片。這些影片，由於並非單純凝視人物生命經驗，主要的命題在於家庭中的人我關係，因此顯然無法用「人物

<sup>23</sup> 國立台南生活美學館，2022 年 7 月 20 日引用，<https://commvideo.tncsec.gov.tw/home/zh-tw/about>。國立台南生活美學館長期推動社區營造與地方創生，自 109 年「台南社區影像盤點計畫」以台南近 10 年的「社區影像」作為主題，類型含括紀錄片、劇情片、動畫片等多元形式，110 年建置「南國影像館」開放民眾檢索閱覽，透過影像促進社區討論、凝聚共識、產生行動，未來更希望將徵集與保存的範圍推廣到南部各縣市。

<sup>24</sup> K. Sadanandan Nair and Shirley A. White, *Trapped : Women Take Control of Video Storytelling*, Participatory Video: Images that Transform and Empower, (New York: Sage Pubns, 2003), 197.

<sup>25</sup> Padma Guidi, *Guatemalan Mayan Women and Visual Media*, Participatory Video: Images that Transform and Empower (New York: Sage Pubns, 2003), 253.

<sup>26</sup> 中央選舉委員會，〈107 年地方公職人員選舉-政黨之參選人及當選人性別統計表〉，2022 年 7 月 23 日引用，[https://www.cec.gov.tw/central/cms/elec\\_ge\\_sta/30154](https://www.cec.gov.tw/central/cms/elec_ge_sta/30154)



故事」分項含括，無獨立項目又無法被分類包容，那麼很顯然的，在「南國」之中，上述這些談述「家庭關係」的影片就不屬於「社區影像」的內涵。而此一結果對照著計畫緣起也可見一斑，南國影像館的團隊認為透過社區影像是可以「促進社區討論、凝聚共識、產生行動」<sup>27</sup>（管中祥，2021）的影像作品，因此，在此一架構來說「公共性」成為影像命題與主張核心，就成為影像內涵之中被指認的戰略位置。

### 三、主客體關係

Shirly A White 認為進入社區影像範疇的第一步，便是要積極地創造群眾的參與，Nair 與 White 認為雙向的、動態的互動，由發展溝通者進行調解，以促進「目標群體」參與發展的過程，才是參與式影像的基礎。<sup>28</sup>也就是說在「家庭關係」這個主題中，充分對話與討論過程中的家庭現況，可能會轉變成一個集體面對的現實，而不再是自我陳述「我」如何看待「我的」家庭情境；而是進一步地藉由參與的過程將此一議題成為一個集體意識的過程，這麼一來，無論是母親、父親在家庭中的角色與責任還是失智長者的照護的責任問題，它的社區影像公共性都是無庸置疑的。

最後，在家鄉紀錄手中到底「什麼」才是最主要的談論內容呢？根據筆者統計 120 部作品得到的結果，「產業紀錄」（15 部）與「文化資產」（14 部）兩個項目相加共計 29 部作品佔據總數的將近四分之一（24.17%）。（參考附件「家鄉紀錄手」各類主題數量統計）記錄地方產業的作品幾乎每年都會產出一尤其是在時代進步的壓力下逐漸沒落的產業，105 年度（2016）此一主題作品便有三部：拍攝受到塑膠發達沒落的亞鉛產業《鉛錘百煉》<sup>29</sup>、被新式快速剪髮擠壓生存空間的傳統理髮店《月台》<sup>30</sup>、被數位化浪潮席捲的實體書店《書中自有一家子》<sup>31</sup>，以上述三部影片為例子，可以發現濃濃的緬懷氣息，這之中共同點皆是把一個產業上升到城市的集體記憶，透過生活文化消逝的無奈感，進而創造出強而有力的影像正當性；另外，2016 年度在「文化資產」的類型之中還有孩童拋開繁重的功課，假期間在三股阿公家學習「跳鼓陣」的《十歲的夏天》<sup>32</sup>，藉由孩子在離開三股後童言童語的口白說：「剛剛夢到我還在三股，現在竟然已經在台南市了，我不想起床，無聊的一天又開始了，倒數五天回三股。」（《十歲的夏天》，11:53-12:07）言語中透露對於傳統生活豐富有趣的嚮往，現代生活枯燥無味的無奈感慨。

在 2016 年總計完成了 10 部作品，而這股對於時代變遷的「集體緬懷」便佔了四部作品，成為當年度論述的主旋律。然而奏響這股主旋律的不僅僅是家鄉紀錄手，事實上真正引領風潮的是台南市政府文化資產管理處的另一個影像徵選活動—「in 台南·無影藏—台南市文化資產影像競賽」此一競賽自 2015 年開始啟動，此後 2017、2019 以及 2021 每兩年持續辦理，透過初選、複選等機制每年都有十部作品獲選，最高獎金為十五萬元。這是

<sup>27</sup> 南國影像館，2022 年 7 月 23 日引用，南國影像館網站首頁，<https://commvideo.tncsec.gov.tw/home/zh-tw/about>

<sup>28</sup> Shirley A White, *Involving People in a Participatory Process*, Participatory Video: Images that Transform and Empower (New York: Sage Pubns, 2003), 46.

<sup>29</sup> 熊勤立、方儷潔，2020，《鉛錘百煉》，紀錄片。

<sup>30</sup> 李意婕、許素禎，2020，《月台》，紀錄片。

<sup>31</sup> 王郁慈、吳瑾柔、蔡宗憲，2020，《書中自有一家子》，紀錄片。

<sup>32</sup> 蔡守文、王弼主、史宛蔡、林婉倫，2020，《十歲的夏天》，紀錄片。



一個以台南為基本單位（範圍）的影像獎項，也幾乎是在地影像獎項最高獎金的競賽，透過官方與民間機構的推廣，導引出許多關切文化發展的優質影像作品。<sup>33</sup>

然而，回到對家鄉紀錄手作品的關注，2015 年開始的台南・無影藏徵選是否影響了 2016 年家鄉紀錄手參與者選題呢？這可能需要進一步的探討，才能夠有所解答。但是對於文化的緬懷與紀錄，在社區影像之中，還是必須回到與自身產生的連結，若文化資產成為在地人共情的主旋律，我想是一件可喜可賀的消息，代表著這些文化資產是一種對自己的重新認識與探索；反之，則是由上而下的指揮棒，引導著庶民演示的樂隊花車，因而那些被凝視的社區，難以成為發話的主體，在一定程度上，這就如同井迎瑞所言，就是遠離了自身的族群，就是異化。<sup>34</sup>

## 肆、結論

筆者自 2012 年開始在台南社區大學的影像團隊「開始錄影電影研究社」擔任指導老師的角色至今，在我的經驗之中，我認為一個新進的參與者，要從一個純粹的影片拍攝者，一步一步地藉由經驗與長期關注，使其與「社區」產生關聯，在社群裡共學並逐步建構出自己想關心的題材，往往需要多年時間醞釀產生。因此，家鄉紀錄手用十年的經驗建構了對社區影像的瑰麗風景，是台灣社區影像史中，十分難能可貴的經驗。筆者試著提出下列幾點建議：

- 一、著重拍攝題材與參與者自身的連結，避免形成主流議題的參照。
- 二、避免藉由命名，進而產生一種對於什麼該談、什麼才是社區影像的指認。
- 三、強化團隊的共學經驗，使得那些以自身經驗為主的議題，在過程中產生公共性的對話。
- 四、以深入對話瞭解拍攝動機，以防止主題的「樂隊花車效應」。

本文限於篇幅，在研究方法上僅就文本內容中談論什麼、誰在談論與如何談論來做為這份好奇心的起點，希望能藉此帶出更多對於社區影像成果的探索與討論。

## 伍、附件

主題	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	小計
產業紀錄	2		2	4	1	3		1		2	15
文化資產	1	1	3	1	2	1	2	1	2		14
世代議題	1	1	3	1	2	2	1	1	1	1	14
公共政策	1	3	2	1	3			1	2	1	14
家庭關係	1			2	2		1	1	4	2	13
社區發展	3	2	1	2	1			1	1	1	12
弱勢關懷	2	1		1	1	1	1	1	1		9
性別議題	1	1			1	1	2			1	7

<sup>33</sup> 台南無影藏網站首頁，2022 年 7 月 23 日引用，<https://2021intainan.com/>

<sup>34</sup> 井迎瑞，〈走向人民媒體〉，頁 3。



曾也慎，2023，〈社區影像的論述形構：以台南市「家鄉紀錄手」作品為例〉，《南藝學報》26：37-48。

人物書寫	2				1	1		2		1	7
宗教信仰		1			1			2	1		5
年長者	2									1	3
教育議題					1		1				2
農業議題			1				1				2
其他 <sup>35</sup>					1	1			1	1	4

「家鄉紀錄手」各類主題數量統計

註：本表是為了更有效率探討家鄉紀錄手作品而依據作品內容統計，並非對社區影像的分類建議。

<sup>35</sup> 其他是難以歸類於其他項目之作品，其中包含 104 年以晨跑作為主題的《戀戀清晨》、105 年以生死哲學為主題的《原來死亡可以這麼近》、108 年記錄城市聲音的《聲刻映像》、以及 109 年拍攝城市攝影者的《追光者》等四部影片。



Tseng, Yeh-Shen. 2023. "The Discursive Formation of Community Video: the Works of "TAINAN DOCUMENTARY" as an Example." *ARTISTICA TNNUA* 26: 37-48.

## 表目錄

表 1 「家鄉紀錄手」歷年作品數量。資料來源：筆者自製。

## 參考文獻

### 中文文獻

- 井迎瑞。2005。〈走向人民媒體〉。《鐵馬影展論壇》。臺北市：苦勞網，頁 1-3。
- 方心怡。2010。《《岸上的機器人》：綠能開發與在地環境自主權關係之社區影像觀察》。臺南市：國立臺南藝術大學音像紀錄研究所碩士論文。
- 米歇·傅科 (Michel Foucault) 著，1993，王德威譯。《知識的考掘》。臺北市：麥田出版社。
- 李泳泉。2002。〈全景學派的誕生：台灣紀錄片的趨勢觀察 (1990~2000)〉。《台灣當代影像：從紀實到實驗 1930-2003》20(3): 18-27。
- 徐國明。2014。〈台灣新紀錄片脈絡下的社區影像研究——六堆地區客家社區影像的政治、美學與倫理成果報告〉。臺北市：客家委員會，頁 1-54。
- 秦國容。2012。《縣市文化局執行社區影像計畫之研究-以桃園縣為例(2006~2009)》。宜蘭：佛光大學藝術學研究所碩士論文。
- 陳亮丰。2009。〈從大安溪到蘭嶼：回顧全景基金會的紀錄片訓練〉。《2009 台灣社區影像研討會：影像的在地紀錄、生產與社會實踐》。臺北市：財團法人國家藝術基金會，頁 12-23。
- Sonja K. Foss, Karen A. Foss, Robert Trapp 著。1996。林靜伶譯。《當代語藝觀點》。臺北市：五南圖書出版公司。

### 西文文獻

- K. Sadanandan Nair and Shirley A. White. 2003. "Trapped : Women Take Control of Video Storytelling." *Participatory Video: Images that Transform and Empower*, York: Sage Pubns, 195-214.
- Padma Guidi. "Guatemalan Mayan Women and Visual Media." *Participatory Video: Images that Transform and Empower*, 252-270.
- Shirley A White. "Involving People in a Participatory Process." *Participatory Video: Images that Transform and Empower*, York: Sage Pubns, 33-62.

### 網路資料

- 2021 in 台南無影藏網站，2022 年 7 月 23 日引用，<https://2021intainan.com/>
- 南國影像館網站，2022 年 7 月 23 日引用，<https://commvideo.tncsec.gov.tw/home/zh-tw/about>

