

台灣社區影像的政治與美學

——以拍攝美濃的社區影像（1999-2009）為例^{*}

徐國明

中興大學中國文學系博士生

摘要

本文的焦點擺在一個較少受到注意、但已逐漸成型的當代台灣新紀錄片類型——社區影像（community documentary）。它的攝製過程與主要訴求，是希望社區居民用影像來記錄在地故事，藉以喚起居民對於社區的重視、記憶與認同，並且，試圖呈現平民觀點、累積地方價值。這一方面是受到1994年「社區總體營造」這個國家文化政策的主導，積極推動地方基層催生「公民社會」的力量，建立地方主體性；另一方面，則是不可忽略幾乎與此時期同時出現的「全景學派」（1988-2006），在當代台灣新紀錄片的創作理念與美學表現上，所擘劃出的另類思考及發展脈絡。並且，「全景學派」與當時提倡「用影像做社造」之間，也具有高度的互動關係。因此，在這樣的時代背景與社會情境下，本文討論的重點集中在兩個部份：透過國家文化政策大力推動的「社區總體營造」，以及「全景學派」所引領的紀錄片運動，分別對於日後台灣社區影像的政治與美學造成哪些影響效應？而我們如何實際透過這些拍攝美濃的社區影像（1999-2009）在主題、目的與論述觀點上的轉變，來進一步思索當社區影像成為國家文化政策的在地實踐時，究竟是潛藏著豐富的地方自主意識，或是正面臨著另一種危機？

關鍵詞：全景學派、社區影像、社區總體營造、政治美學化、美學政治化、美濃

* 本文初稿曾於「公共·性·危機：2013年文化研究年會」（2013年1月5、6日）宣讀，感謝論文講評人洪馨蘭教授及在場與會學者們的提問。同時，我也要感謝邱貴芬教授在這篇論文寫作過程中的細心提點，以及鍾秀梅教授給予我機會，在2008年進入「美濃愛鄉協進會」實際參與地方公共事務和社區營造工作，啟發了文中諸多思考。本文之修訂，承蒙兩位匿名審查人的懇切意見，讓論文得以更加完善，特此致謝。

The Politics and Aesthetics of Community Documentaries in Taiwan:

A Case Study of Meinung's Community Documentaries from 1999 to 2009

Hsu Kuo-Ming

Ph D.Student

Department of Chinese Literature

National Chung Hsing University

Abstract

The emphasis of this study is on community documentary, a less focused but gradually formed into a new type of contemporary Taiwanese documentary film. In the process of filmmaking, the main purpose of the community documentary is to encourage community residents to record their stories, to form their concerns, memories and identity and, moreover, to accumulate local values and represent community residents' viewpoints. In 1994, "Community Empowerment" had become the government's cultural policy to actively generate the force of "civil society" for constructing local subjectivity. At the same time, "Quanjing Xuepai" (1988-2006) appeared and provided alternative thinking and development context on creative ideas and aesthetics performance of contemporary Taiwanese documentary films. Furthermore, "Quanjing Xuepai" was highly interactive with the "Community Empowerment with Videos", which was promoted by the government at that time. Thus, based on the background and social circumstances, this study mainly discusses two parts. First, what effects on politics and aesthetics of Taiwan's community documentaries would be after the "Community Empowerment" was promoted by the government and documentary movements was guided by the "Quanjing Xuepai?" Second, how we through the transformations of subject,

purpose, and viewpoint of the community documentaries taken in Meinung from 1999 to 2009 further contemplate that it is a local's strong subjective awareness or another crisis, when the community documentary becomes local practices of the government's cultural policy.

Keywords: Quanjing Xuepai, Community Documentary, Community Empowerment, Politicization of Aesthetics, Aestheticization of Politics, Meinung



台灣社區影像的政治與美學

——以拍攝美濃的社區影像（1999-2009）為例

本土主義對身分的要求很大程度上是與對生存的迫切關注聯繫在一起的；它不是停留在比喻意義上的，而是非常有形的。

——Arif Dirlik

一、前言

在1998年12月出版的《大家來寫村史——民眾參與式社區史操作手冊》一書裡，明確地將「紀錄片」納入社區參與村史的操作模式。在這個「將村史當成社區營造的基礎工程」的村史運動當中，陳板認為「紀錄片在村史寫作的意義，稱得上是最為直接的工具」¹，這是因為紀錄片本身就是一種獨特的村史，它不只可以完整記錄每位「歷史發言人」的影像和聲音，還可以將拍攝成果播放給社區居民觀賞，進而捲動共同參與歷史重建的可能，發揮紀錄片作為紀實性音像的特質。但在此之前，運用紀實性音像來拍攝社區、地方的「社區影像」（community documentary），就已經是普遍常見的紀錄片創作與生產模式。尤其隨著1980年代以來攝影技術的科技革新（因可攜式攝影機及同步錄音的使用），大為降低了紀錄片拍攝的條件門檻，再加上1987年解嚴前後台灣社會開始對於常民人物、社會運動、多元族群與文化保存等多項議題關注，因而開啟紀錄片「進入」社區或地方的歷史契機。

簡單來說，「社區影像」在當代台灣新紀錄片的發展脈絡下逐漸形成，其實是與兩者密切相關的——也就是以吳乙峰為代表的「全景學派」（1988-2006）所引領的紀錄片運動，還有1994年由行政院文化建設委員會（文建會）大力推動的「社區總體營造」這個國家文化政策——在這兩者的相乘作用下，

1 陳板，〈紀錄片〉，陳板主編，《大家來寫村史——民眾參與式社區史操作手冊》（南投：台灣省政府文化處，1998.12），頁65。

不只讓紀錄片在產製面向上更為平民化、在地化與普及化，在拍攝主題上也漸趨聚焦於常民、社區和生活的影像紀錄，甚至於日後更影響了客委會、原民會或其他獨立製作媒體在族群影像與社區（部落）影像的產製，因而開闢出一條台灣社區影像的發展軸線。因此，廣義地說，台灣社區影像的政治與美學，其實頗為符合「全景學派」一直以來所堅持的「創作汲取自民眾的生活現場，創作品帶回民眾的生活現場」²的創作理念。其中，最為顯著的例子，應該就是「全景」本身在1995年成立一個「分享各個社區生活經驗」的全景社區廣播電台，他們積極走向社區、擁抱居民，並拍攝各個社區參與公共事務的經過，於1997年舉辦「拜訪社區」系列紀錄片的社區影像展。³這不只展現出紀錄片如何進入社區、參與社區發展的實踐經驗，也顯示出社區影像的記錄、生產與實踐在1990年代成為台灣新紀錄片的特定類型。

事實上，關於「社區影像」的基本概念，我們可以從2001年文建會頒布的「社區總體營造獎助須知」談起。雖然，內容幾經更迭、修改，但就目前的條文來看，裡面清楚寫著「社區影像」是「透過影像創作（如紀錄片製作、社區小故事拍攝）、議題討論等方式，記錄在地文化特色，表達社區生活經驗及智慧，促進社區參與。」⁴很明顯地，在整個社區總體營造的政策導向裡，社區影像作為文化政策的獎助項目，不只是想要透過紀實影像來再現在地文化、生產地方知識，更希望藉此促進社區居民參與地方公共事務的討論，以培養公民社會的潛在力量，突顯多元化的地方價值。但值得探究的是，這樣因應國家文化政策而大量生產的社區影像，不免會面臨到「面對觀看欲望的視覺政體，更多的社區文本，未必就能夠再現在地文化的脈絡的特殊」⁵的過度產製問題。

2 吳乙峰口述，郭笑芸撰稿，〈在黑暗中尋找亮光——全景十年來的腳步〉，《全景映像電子報》（來源：<http://bbs.nsysu.edu.tw/txtVersion/treasure/tmm/M.899840204.A/M.901556401.A.html>，1998.07.28）。

3 陳寶旭，〈「全景」今辦社區影片放映座談〉，《中國時報》，1995.04.15，第22版；趙愛卿，〈心中有關懷，就廣播出來——「全景」伙伴全力投入社區工作〉，《中國時報》，1995.06.01，34版；龔招健，〈社區影像展：北台灣社區故事——一起來感動〉，《中國時報》，1997.12.01，18版。

4 直至2007年，「社區總體營造獎助須知」才將「社區影像」正式列為主要項目，並延續至今。行政院文化建設委員會，〈教育文化篇〉，《行政院公報》18卷88期（2012.05），頁15708-15711。

5 蔡慶同，〈影像如何入社區？——論影像權力的解構與（個人）地方知識的生產〉，《成大研發快訊》20卷10期（2011.12），頁1。

如此一來，當社區影像與文化政策結合的目的，是國家政府希望透過這樣的政策實施來「達到經營大台灣、建立新中原的目標，必須從小社區開始進行」⁶時，這樣高度涉及文化政治（cultural politics）的社區影像，其視覺論述、再現政治及文化實踐，究竟會與各個社區自主形塑出來的地方主體性，產生什麼樣衝突、曖昧與協商的互動關係或對話過程？而這樣深受國家文化政策影響的社區影像，又會面臨到什麼樣的問題？

為了解決上述提問，我將拉開時間的軸線，特別聚焦於「單一社區歷年來的社區影像變遷」此一命題，試圖探討1990年代中後期在社區總體營造的全面實行下，社區影像的政治與美學是如何受到國家機器微妙地滲透、主導，而這些強調「在地人用影像記錄在地故事」的社區影像，又是如何去回應這樣隱微的權力運作。從國家到社區、社區到國家，兩者之間勢必存在著某種程度的角力拉扯或效應作用。在此，我想要透過「美濃」這個極為特殊、也同樣在1990年代歷經「美濃反水庫運動」（Meinung Anti-Dam Movement）與「一場起於反水庫卻永無止盡的社區運動」的南方客家聚落，⁷來思考其社區影像原本具有地方主體性的社會／社區運動內涵，是如何呈現「國家政策」與「社區自主」兩者之間的矛盾與辯證。或許，正如同楊弘任說的，美濃社區的行動經驗是道道地地的「有對手的社區認同」，一開始就是因為美濃水庫這個危及生存的開發案，才激起返鄉青年和社區居民全面投入抗爭行動，但這股力量隨後就被匯聚入「社區總體營造」的巨大浪潮中，⁸無法達到自主性的深化。

6 在這裡，鍾秀梅明確地點出原本是由官方主導的「社區總體營造」，卻慢慢變成社區自主、草根民主的表徵，在這樣的發展過程中，我們都忘了這其實是源自統治階層，也忽略了其新保守主義的性質。陳慶居、邱連枝，〈總統造訪三義神雕文藝季活動 讚許藝術造街〉，《中國時報》，1995.04.10，5版；鍾秀梅，〈新保守主義幽靈在農村〉，《中國時報》，2009.04.05，A12版。

7 「美濃反水庫運動」發軔於1992年12月10日，歷經1993年4月、1994年4月連續兩年北上立法院請願。並且，1993年請願結束後，美濃將動員得到的力量集結組成在地組織「美濃愛鄉協進會」，開始進入落地生根的社區運動時期。縱使時序至今，反水庫運動的能量仍未停歇，轉而透過多樣的文化形式來達成社會實踐，其關注的議題也從反水庫到水資源與環境保護、聚落調查與文化資產、新移民與多元文化、成人教育與農村轉型等，持續推動社區運動。洪馨蘭，〈批判、詮釋與再現：客家研究與美濃社會運動的對話〉，張維安、徐正光、羅烈師主編，《多元族群與客家：台灣客家運動20年》（新竹：台灣客家研究學會，2008.12），頁183-203。

8 楊弘任，〈以社區之名〉，吳介民、顧爾德、范雲主編，《秩序繽紛的年代：1990-2010》（台北：左岸文化事業公司，2010.07），頁93-94。

因此，我將藉由三位美濃在地紀錄片導演林筱芳、吳平海與馮志仁，所依序拍攝的美濃社區影像（1999-2009），來探討社區影像作為族群／地方文化生產及美學實踐的特殊視覺論述，背後所牽涉到的政治與美學課題。藉此，我將實地分析這些由在地人攝製的社區影像，如何因應現實社會情境與歷史文化脈絡，分別在論述觀點、美學表現、再現政治或制度結構等不同層面，產生什麼樣的變化過程？特別是從一開始「美濃反水庫運動」所展現出的社會／社區運動極具有問題意識和批判觀點的政治性效果，如何逐漸轉變為呼應「社區總體營造」經常強調的在地認同、地方文化與平民美學，還有聚焦於社區共同參與的行動模式，重視「造人」的培力過程。這樣的情形似乎頗為符合華特·班雅明（Walter Benjamin）所說的「將美學引入政治生活」，⁹ 呈現出浪漫化、美感化的再現政治，淡化了應該更為寬廣的社會脈絡及關係認知。如此一來，本文討論的重點集中在兩個部份：透過國家文化政策大力推動的「社區總體營造」，以及「全景學派」所引領的紀錄片運動，分別對於日後台灣社區影像的政治與美學造成哪些影響效應？而我們如何實際透過這些拍攝美濃的社區影像，來進一步思索當社區影像成為國家文化政策的在地實踐時，究竟是潛藏著豐富的地方自主意識，或是正面臨著另一種危機？

二、台灣社區影像的政治與美學

承前所述，1990年代台灣社區影像的發展梗脈，其實是與「全景學派」和「社區總體營造」密切相關的，甚至於這兩者在文建會補助的「地方記錄攝影工作者訓練計畫」（1995-1999）的執行過程中，更產生極為複雜的互動關係，深刻地影響當前社區影像的政治與美學，就像李泳泉說的：「全景的『紀錄片運動』，非但讓全景風格成為國內紀錄片的正字標記，他們的取材走向也

9 華特·班雅明認為：「法西斯主義者欲組織民眾而不觸動資產階級，可是民眾卻希望推翻資產階級。法西斯主義者以為只要讓民眾有自我表達的機會而不給他們應有的權利也能了事。群眾有權利改變產權關係，法西斯主義者卻只設法給他們表達的機會而保留住資產。因而法西斯主義的必然結果是將美學引入政治生活裡。……這就是法西斯主義政治運作的美學化。共產主義的回應則是讓藝術政治化。」Walter Benjamin著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》（台北：台灣攝影工作室，1999.01），頁100-102。

成為許多後繼者效法的榜樣。」¹⁰仔細來看，這段話其實反映出就算是在紀錄片的範疇裡，仍然涉及某種程度的美學價值的演變歷程，而這樣的變遷過程同樣也需要納入政治、社會、歷史、文化、科技等不同因素的影響，才能夠深入審視紀錄片在產製、文本與觀看上，是如何構成影像的意義。若是以社區影像的發展來說，它究竟是一段歷史時期、一個規範計畫（normative project），還是一種時代流風（ethos）？在接下來的討論中，我想要從吳乙峰與「全景學派」談起，藉以檢視是什麼樣的原因促成了「全景學派」和「社區總體營造」產生關鍵性的鏈結，進而引領出社區影像的再現政治與美學實踐。

事實上，吳乙峰的創作理念與實踐，幾乎是從1980年代中期參與王小棣的《百工圖》而開始累積的：「拍各行各業的《百工圖》節目，在台灣各地跑，給我一個很好的經驗，認識了各行各業不同的人。」¹¹當然，這樣的攝製流程，特別著重於長時間的田野調查、與民眾的接觸，還有對於社會基層與邊緣弱勢人物投以關懷的目光。其後，我們可以在「全景」製作的幾個系列紀錄片當中，像是「人間燈火」、「生活映像」、「老人系列」或是「拜訪社區」等，都不難發現類似的影像主題、拍攝目的與行動模式重複地被運用著，積極展現出「鏡頭就要帶著大家親近這片土地、走進人民的生活現場，攝影機是一座達成溝通的橋樑與工具，運用種種藝術手段讓民眾再經驗真實的生活與生命」¹²的理念和責任。在這裡，有兩部紀錄片《李文淑和她的孩子》（1990）與《月亮的小孩》（1991）是特別值得留意的：前者是吳乙峰在蹲點拍攝的過程中，被拍攝者反過來深刻地影響他日後對於紀錄片所堅持的創作理念，而後者則是空前地衝擊台灣紀錄片文化生態。

無論是吳乙峰自己的口述或者訪談文章，都曾提及他在拍攝《李文淑和

10 李泳泉認為：「全景對台灣紀錄片的影響，可以說超越了任何學校、團體的成績，儼然已成一學派。」李泳泉，〈全景學派的誕生——台灣紀錄片的趨勢觀察（1990-2000）〉，《電影欣賞》20卷3期（2002.06），頁21-22。

11 李道明採訪，〈吳乙峰〉，李道明、王慰慈主編，《紀錄台灣：台灣紀錄片與新聞片影人口述（下）》（台北：行政院文化建設委員會、財團法人國家電影資料館，2000.06），頁289。

12 吳乙峰口述，郭笑芸撰稿，〈在黑暗中尋找亮光——全景十年來的腳步〉，《全景映像電子報》（來源：<http://bbs.nsysu.edu.tw/txtVersion/treasure/tmm/M.899840204.A/M.901556401.A.html>，1998.07.28）。

她的孩子》¹³時，在現實困頓的壓力下，如何面臨內心的龐大詰問：「拍紀錄片能做到什麼？能對社會產生什麼影響？」並且，「全景」當時也同樣遭遇定位的問題。但就像吳乙峰懇切地自述：「如果問我十幾年來，對紀錄片那麼堅持的最大原因是什麼？我覺得最大的原因是我被感動，是李老師感動了我，不是《月亮的小孩》，《月亮的小孩》只是在我所謂紀錄片的成績上比較好的。……在那時候，我就確定以後創作，都要回到生活裡面，這也是一直以來我拍紀錄片的理念。」¹⁴ 這樣「創作回到人民的生活現場」的理念，其實也直接回應了1990年代以來台灣新紀錄片的再現政治：從田野調查、長期蹲點、生活紀實、弱勢關懷到參與式模式（the participatory mode），這些特點幾乎也可以籠括為「全景」在紀錄片創作上的形式與風格。同樣地，《月亮的小孩》更是強化了「全景」的影響意義，誠如井迎瑞所說的，這部紀錄片「在美學形式、態度內容和製作方法等三方面都有著突破性的意義」，¹⁵ 諸如對紀錄片的既定印象、紀錄片的播映環境、紀錄片的特質與紀錄片工作者扮演的角色等方面，¹⁶ 甚至於「從紀錄、文本到觀看的協同關係，它進一步發掘了文化活動的潛能，使之成為社會對話的行動……因而發揮著政治性的效果」。¹⁷ 或許，這樣的「美學政治化」（politicization of aesthetics）意義，不僅和前述提到「全景」的創作理念與拍攝方式有關，更為重要的是，從1980年代中期以來，台灣新紀錄片的再現政治就已經是弱勢發聲的管道、公民力量的展現，還有「做紀錄片就是要指出社會的焦點，……將紀錄片看成是對社會的一種文化運動的工具」¹⁸的時代背景與社會行動。

13 關於《李文淑和她的孩子》的影片內容，大致是講述新店地區有一位李文淑老師，用她所有的退休金在社區成立一處免費讓孩子自由遊戲、讀書、寫字的地方，為了讓孩子擁有一個快樂的童年，李老師和她的孩子付出生命中全部的愛與關懷給社區的孩子。並且，這部紀錄片獲得第四屆金帶獎紀實報導類優等獎。

14 同註11，頁294-295。

15 井迎瑞，〈謙虛、真實、自然的美學：從「月亮的小孩」談起〉，《自立晚報》，1990.09.17，14版。

16 李泳泉，〈全景學派的誕生——台灣紀錄片的趨勢觀察（1990-2000）〉，《電影欣賞》20卷3期，頁20。

17 蔡慶同，〈再現弱勢：從《月亮的小孩》到《水蜜桃阿嬤》〉，《文化研究》15期（2013.03），頁129。

18 李道明、王慰慈主編，《紀錄台灣：台灣紀錄片與新聞片影人口述（下）》，頁298。

但頗具興味的是，我們不難發現「全景」對於紀錄片攝製的創作理念與實踐經驗，其實是相當符合「社區總體營造」強調的「可以變成一個新的思考方式，就是對土地、地方、事物的一種看法和價值觀」，¹⁹還有「社區營造」²⁰（community empowerment）本身的概念。然而，真正促使「全景」與「社區總體營造」這個文化政策結合的動機，應該就是「全景」自1991年開始自行籌辦的三次紀錄片創作人才培育相關計畫，分別為蕃薯計畫（1991）、紀錄片創作人才培育計畫（1994）與紀錄片攝影師培訓（1995）。關於這些紀錄片教學計畫的構想，主要是源起於「全景」在下鄉巡迴播映的過程當中，經常聽到表示「想學習紀錄片創作」的聲音，而「這些放映現場，也是全景走進紀錄片教育的起點」；²¹之後，因為日本紀錄片導演小川紳介（Shinsuke Ogawa）於1992年逝世，終於讓「全景」察覺到人才培育的迫切性。雖然，這些培育計畫經過篩選、留下來受訓的學員很少，甚至於結訓後真正從事紀錄片工作的人，更是寥寥可數。但就是因為這樣的紀錄片教學經驗，反而意外促成「全景」與文建會一同合作辦理「地方記錄攝影工作者訓練計畫」，如同陳亮丰在回顧此一計畫時提到的：

如今回顧起來，我一直覺得當年「地方記錄」計畫，是國家文化單位跑出了辦公室，跑到文化運動者面前說：「現在最急的事情是什麼？現在值得去做的事情是什麼？你們需要什麼？我們一起來做做看。」是這樣的合作態度，迎上了1990年代中期之後一群文化工作者的需要，由國家資源來裝備那個世代的文化工作者，讓這些人有機會學習紀錄片新工具。……這個合作對台灣的紀錄片生產與生態產生了某種影響，縱使有

19 陳其南，〈文史工作與台灣本土化〉，展顏文化事業工房主編，《在地的花朵：台灣在地文史工作研討會會議報告暨會議實錄》（南投：台灣省政府文化處，1999），頁13。

20 曾旭正認為，「社區營造」的首要任務就是「營造社區感」，從認識彼此、溝通交流到共同關切的議題，才比較容易建立社區意識。而社區營造必須長期、集體地加以「經營」，且非常重視「創造性」。曾旭正，《台灣的社區營造》（台北：遠足文化事業公司，2007.01），頁14-15。

21 陳亮丰，〈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」（財團法人國家文化藝術基金會、中華民國社區營造學會主辦，2009.11.05-07）。

一些還是比較傳統保守之處，但畢竟大大的增加、拉開了台灣人對於紀錄片的接觸與運用經驗。²²

很明顯地，自1990年代中期之後，在「社區總體營造」的文化政策推動下，國家資源也隨之傾注影像紀錄的範疇，進一步催生紀錄片與文化政策的相互結合，期待透過「用影像做社造」來重構地方價值。然而，這不只是充滿熱情地「把攝影機交到那些雙腳站在家鄉深入現場的人們手上。讓紀錄片為他們所運用，讓影像成為他們說話的工具」²³而已，這樣強調本土主義的文化政策更意圖收攏、轉化1990年代逐漸抬頭的本土化的文化趨勢：「九十年代一人一把號，各吹各的調。只有一樣東西漸漸形成了主流，那就是『台灣』。媒體的亂世反而一窩風的搶搭這股潮流，從尋找到發現，從認識到認同。」²⁴然而，就像陳光興的提醒：「文建會的社區命運共同體運動，以地方文化中心為據點，企圖與文化本土化運動結合，將原先具有去殖民色彩的本土化運動轉化成打造國族文化的先頭部隊。」²⁵這段話就已經清楚地顯示文化和政治的運作是相當曖昧、微妙的，尤其是國家制定、頒布的文化政策，不只會影響到整體文化生態內意義與真理的產製，更牽涉到複雜難解的文化詮釋與再現政治層面。

因此，當我們回頭審視「全景」、「社區總體營造」與「地方記錄攝影工作者訓練計畫」這三者的關聯時，其實並不難發現「用影像做社造」的社區影像在產製、文本與觀看上，頗近似於「全景」一向秉持的影像主題、拍攝目的與創作理念，但是，又具有某種程度的選擇性擷取與重新轉化。或者，換個方式來說，也就是因為紀錄片與文化政策的結合，才會產生「全景」的創作理念與形式風格出現被誤讀的危機，以及開始被膚淺化。²⁶並且，在這樣的情況

22 同上註。

23 陳亮丰，〈那些真實而誠摯的影像——介紹《地方記錄攝影工作者訓練計畫》〉，《文化視窗》1期（1998.03），頁30。

24 小野，〈成人童話〉，《中國時報》，2008.09.15，E4版。

25 陳光興，〈去殖民的文化研究〉，《台灣社會研究》21期（1996.01），頁124。陳儒修，〈紀錄片：「記」什麼？「錄」什麼？又是什麼「片」？〉，《電影欣賞》20卷3期（2002.06），頁15-16。

26 陳儒修，〈紀錄片：「記」什麼？「錄」什麼？又是什麼「片」？〉，《電影欣賞》20卷3期，頁15-16。

下，所謂的社區影像也不單只是「將攝影機交／教給民眾」的技術移轉，以及鼓勵用社區、地方作為題材的產製模式；其中，更可能牽涉到較為複雜的國家資源分配、遴選或補助的制度結構，篩選出來的影像作品也可能只是為了滿足國家主義美學的視覺政體，進而造成浪漫化與美感化的社區或地方，²⁷ 甚至於原本「讓影像成為民眾說話的工具」的「地方記錄攝影工作者訓練計畫」的初衷，也在這樣的制度結構之下，逐漸成為班雅明口中的「政治美學化」（aestheticization of politics），也就是只讓民眾有自我表達的機會，卻沒有改變任何結構性問題的權利。關於這點，其實就表現在郭力昕對吳乙峰《生命》（2004）一片的強烈批評：「建議觀眾不要提出問題，只要勇敢接受無常的命運。這樣的訊息最受到統治階層歡迎，因為它從不企圖掀開政策錯誤或制度上的問題；它因而協助維持國家和現狀的正當性。」²⁸

或許，從表面上看來，紀錄片的「美學政治化」或「政治美學化」是兩個涇渭分明的政治與美學的光譜兩端，但是，我們必須明白這兩者的界線並非穩固不變的，而是充溢著變動、曖昧與微妙的驅力潛能。尤其「社區影像」這個特定的紀錄片類型，於1990年代開始便深受社會潮流與國家文化政策的影響，並且，也繼承了「全景」那種親近土地、回到生活現場、關懷社會弱勢與「感動」氛圍的創作理念與再現政治，傳達出強烈的人道主義關懷。然而，就像蔡慶同提出的深刻觀察：「由於紀錄、文本與觀看的技術門檻大為降低，以及它逐漸被國家機器、資本部門乃至非營利組織所挪用，紀錄片作為公益或慈善的體驗式行銷，進一步改變了其中再現美學與政治之間的關係。」²⁹ 這樣一來，我們就不得不去思考這些原本是由國家文化政策所主導、卻又希望能夠展現草根民主和公民社會表徵的社區影像，如何在「美學政治化」與「政治美學化」這兩個紀錄片政治與美學光譜的極端之間，不斷地游移？

27 蔡慶同認為「社區影像」的治理策略，可以從技術的移轉、地方的再現與影像的展示三個部份來討論。詳細的論述內容，蔡慶同，〈「社區影像」作為文化政策：一個批判性的回顧〉，《思與言》49卷4期（2011.12），頁70-76。

28 郭力昕著，林郁庭譯，〈濫情主義與去政治化——當代台灣紀錄片文化的一些問題〉，《電影欣賞》24卷1期（2005.12），頁54。

29 蔡慶同，〈再現弱勢：從《月亮的小孩》到《水蜜桃阿嬤》〉，《文化研究》15期，頁138。

三、從拍攝美濃的社區影像（1999-2009）談起

從1980年代以來不同類型、各種訴求的社會運動迅速興起，卻也在1990年代初期之後逐漸消褪。在這個當代台灣社會運動的實踐歷程中，發生於1992年的「美濃反水庫運動」卻佔有相當特殊的位置，它一方面展現出社會運動、族群政治與在地認同的緊密關係，不只讓社會運動開啟族群意識與在地認同的萌生，在地認同也同樣提供社會運動所需的動能；³⁰ 另一方面，它也讓我們看到了「美濃反水庫運動」在社會運動的過程裡，是如何轉換為地方文化再造的基礎，形成「一場起於反水庫卻永無止盡的社區運動」的可能：「美濃愛鄉協進會與地方政府（鄉公所），也意識到這股自主意識的起來，是前所未有的族群保衛戰，積極地就客家文化脈絡找尋意義與定位；亦是反水庫運動所連帶發展的文化省思。」³¹ 顯然，從社會運動到社區運動的定位轉變與能量轉換，不只是為了延續反水庫運動的議題效應，更希望藉由不同課題的在地活化來積極組織、教育社區居民一同加入社區改造的行列。

或許，就像是趙剛說的：「以自己傳統與記憶中的某些優秀價值作基礎，美濃人才有一個阿基米德點撐起她／他們對整個資本主義以鄰為壑、摧殘環境的『無限發展』神話的批判立場及行動（特別反映在美濃人的反水庫運動）。」³² 然而，這樣以在地為本、且關乎生存命題的本土主義，雖然成功地驅動了社區居民全面抵抗美濃水庫的開發案，但是，當國家政府提出「社區總體營造」的文化政策後，這樣與對生存的迫切關注聯繫在一起的本土主義，卻也不得不面對被框限、被收編的危機。具體來說，這個「愛鄉」的社區運動不但迎上了1990年代本土化的社會潮流，甚至於在其後進行的社區改造行動當中，也同樣需要國家資源的挹注。如此一來，社區自主與國家政策之間，自然就形成一種頗為曖昧、微妙的互動關係，而這當然也是「社區總體營造」本身的矛盾所在。因此，接下來的討論，將試圖透過歷年來在地紀錄片導演拍攝美

30 莊雅仲，〈有「夢」最美：族群認同與承認政治〉，《台灣人類學刊》8卷2期（2010.06），頁21。

31 李允斐、鍾秀梅，〈第二章 美濃的空間與聚落演變〉，美濃鎮誌編纂委員會編修，《美濃鎮誌·上冊》（高雄：美濃鎮公所，1997.04），頁158。

32 趙剛，〈鎮誌作為一種社會運動 我讀「美濃鎮誌」的感想〉，《月光山雜誌》，1997.07.09，2版。

濃的社區影像，分別在論述觀點、美學表現、再現政治或制度結構上的變化，來探討當社區影像成為國家文化政策的在地實踐時，其政治與美學是如何受到國家機器的滲透、影響，而這些社區影像又是如何去回應？

（一）美濃社區影像的在地實踐與文化論述

作為移居台北的美濃第二代，紀錄片導演林筱芳的認同追尋與返鄉路徑，幾乎是與1990年代台灣客家族群運動與美濃反水庫運動，同時並行的。當時深受「全景學派」與小川紳介參與式紀錄片影響的林筱芳，於1996年決定返回美濃蹲點學習。這段期間，她不僅開始記錄起四位姑姑的客家女性生命史《褪色的藍衫》（1999），也同時結識了美濃在地組織「美濃愛鄉協進會」（Meinung People's Association）與成立第一個「外籍新娘識字班」的夏曉鵬。此時，林筱芳一方面深入參與美濃反水庫運動與社區改造行動，因而製作出具有社會運動紀錄片特色的《記一張反水庫CD的誕生》（1999），一方面也決定開始拍攝識字班姊妹們在台灣境遇的故事，於2001年完成探討台灣新移民女性議題的紀錄片《外籍新娘在美濃》（2001）。綜觀來看，林筱芳拍攝美濃的社區影像，無論是其影像主題、製作背景與論述觀點，都具有相當程度的「美學政治化」內涵，像是她針對影像主題提出的結構性問題的理解，或是在論述觀點上呈現出批判精神的視角等。並且，這些社區影像同樣也可以匯聚入整個以「美濃反水庫運動」為主軸的在地實踐脈絡中，展現出社會／社區運動的在地抵抗意義。

事實上，從《褪色的藍衫》開始，我們就不難看出林筱芳的紀錄片極具有問題意識與批判力道。在這部可以歸類為「私紀錄片」的作品當中，林筱芳便透過拍攝「我和我的四位姑姑」的主題，分別導引出「我追尋客家族群身份認同的開始」與「四位姑姑終其勞動的一生」的命題。值得一提的是，這部紀錄片想要傳達的視覺論述，不只是再現出傳統客家女性生命史，它更亟欲抗辯的是傳統客家文化與女性之間的矛盾關係：「回顧到我自己家族的生命史，看到姑姑終其勞動的一生，與我自己平順成長的歲月，我越覺得那早年被美譽的傳統美德，在我姑姑的身上，是多麼大的一個矛盾與諷刺。」（36'47-37'08）並

且，導演林筱芳在影片末尾的旁白中，娓娓道出「我和我的四位姑姑」的影像主題背後，更為深刻的自我認同／族群性別的反思：「我在自己追尋客家族群認同的路上，看見四位姑姑的一生，我無言以對。」（47'11-47'19）

然而，就像林筱芳自己對於《褪色的藍衫》的剖析，其「私紀錄片」的拍攝目的不是為了救贖自己遺失的客家族群身份認同，或是再次強化傳統客家文化論述經常可見到的「女性」典範化的勞動精神，她更想要呈現的是，透過「私紀錄片」這個紀錄片類型，不僅進入對方的生命歷練裡，也成了反映時代的鏡子，³³ 試圖開展「私紀錄片」的政治性效果。正如同她在自述《褪色的藍衫》的拍攝動機時，所表示的「思考客家婦女的問題時，我從個人的唯心經驗，跨越到思考整個文化、性別階級對我四周圍的親友以及對於我過去的生命史所可能造成的影響」。³⁴ 這段話一方面突顯出「私紀錄片」見微知著的特質，一方面也可看出林筱芳試圖透過族群、性別、階級等不同面向來立體化客家女性生命史，還有深刻反省傳統客家文化論述的窠臼所在。

彷彿是線性發展的生命過程一般，林筱芳的客家族群身份認同在《記一張反水庫CD的誕生》裡，得到了歸所安頓，就像這部紀錄片的出品單位是由她在美濃成立的「瀾濃影像工作室」所獨立完成的。因為這部紀錄片的影像主題是以美濃反水庫運動的實踐歷程為主軸，再加上它的產製過程、對主流權力體制的批判，以及展現戰鬥性、集體性的影像內容等，³⁵ 我們都不難察覺《記一張反水庫CD的誕生》這部紀錄片所展現的強烈、鮮明的「社會運動紀錄片」色彩。從影片一開始的字幕顯示，就傳達出與生存命題聯繫在一起的本土主義立場：

1736年，我們的祖先來到這塊土地上筆路褴褛，在美濃山下孕育出數百

33 聞天祥，〈私・Me時代：我和我的……〉，陳樹升總編輯，《台灣紀錄片美學系列——私・Me時代：我和我的……》（台中：國立台灣美術館，2008.12），頁7。

34 林筱芳對於《褪色的藍衫》這部紀錄片所撰寫的內容簡介，《青年客家電子報》（來源：<http://bbs.nsysu.edu.tw/txtVersion/treasure/mca/M.891755000.A/M.927129948.B.html>，1999.03.08）。

35 林寶元，〈解嚴後初期紀錄片的再出發：美學觀點的再思考〉，陳樹升總編輯，《台灣紀錄片美學系列——解嚴後初期紀錄片的再出發：美學觀點的再思考》（台中：國立台灣美術館，2008.12），頁7-8。

年來屬於我們的歷史。無奈20世紀末期，這片孕育我們生命的土地，正如台灣其他的邊緣農業小鎮的命運，財團政府正汲汲地窺伺著可以利用的剩餘價值。（00'17-00'42）

同樣地，影片於末尾中，也以條列式字幕逐一交代自1992年至1999年的「美濃反水庫大事紀」，試圖拉出一條完整的美濃反水庫運動的抗爭歷程。其間，導演運用的特色手法，是以不同的運動場景搭配跑馬燈字幕的「解說」，以期讓觀眾迅速掌握畫面想要傳達的意念與訴求。而影片裡選擇的題材、場景，大致可分為「社會運動的對外抵抗」與「社區運動的在地實踐」兩大類型，並且，導演更透過因反水庫運動而組成的美濃在地樂團「交工樂隊」的歌曲，以「好山好水留子孫，好男好女反水庫」這句歌詞不斷地重複唱誦，串聯起紀錄片後半部份的不同場景，諸如「第七小組菸樓錄音室」的架設、祭拜庄頭伯公、俯瞰美濃平原、農婦採收菸葉、東門樓前學童的抗議行動等等，展現出美濃社區居民堅決反建水庫的抵抗姿態與社區動能。

相對地，在某種程度上，林筱芳花費6年長時間田野蹲點、拍攝記錄的《外籍新娘在美濃》，幾乎可以作為「一場起於反水庫卻永無止盡的社區運動」的代表性註腳。在這部紀錄片中，我們幾乎已經看不到任何與反水庫運動直接相關的影像與論述，取而代之的拍攝對象，轉換成夏曉鵬於1995年在美濃創辦的第一個「外籍新娘識字班」。藉此，拍攝美濃的社區影像也逐漸轉往社區運動的相關課題，像是《外籍新娘在美濃》一開始便是聚焦於新移民女性識字教育的社區培力工作。然而，林筱芳卻跳脫目前常見的記錄社區營造成果的拍攝方式，將其問題意識深入台灣新移民女性的議題，她一方面提供美濃新移民女性「發聲」的管道，一方面也去反省第三世界女性如何在全球跨國資本主義的擴張情境下，透過婚姻移民來替自己尋找出路，呈現全球化／在地性的辯證視角。

最為明顯的，就是影片一開始是由夏曉鵬訪問印尼在地組織（Indonesian Women for Justice）的女性人員，講述一個被仲介視為「非法逃跑」的「外籍新娘」案例，然後導演就直接帶出接下來字幕顯示的影像主題：

Since the mid-80s, there have been many women from Southeast Asia marrying into Taiwan. In the 1990s, the Taiwanese official encouraged businessmen exploring investment opportunities in Southeast Asia. At the same time, rural village economy was in a downturn. More and more Taiwanese men went to Southeast Asia looking for wives. More and more signs for “International Matchmaking Services” could be found on every corner in Taiwan. (01’19-01’40)

接著，畫面立刻轉換回美濃的兩個場景，藉以突顯美濃社區運動對於新移民女性議題的關注與實踐：其一是菸樓錄音室，這時交工樂隊帶領著一位越南籍新移民女性錄製專輯內的一首新曲「日久他鄉是故鄉」；其二是識字班的教學現場，這是由美濃愛鄉協進會和劇場工作者鍾喬合作，以民眾劇場的概念突破傳統的教學。因此，在這裡，我們必須留意《外籍新娘在美濃》這部紀錄片的敘事結構與議題呈現方式，是如何提供我們對於新移民女性議題的結構性問題的理解、反省與批判。具體來說，導演不只是訪問了多位遠嫁美濃的新移民女性，關於她們人在異鄉的心情、嫁來台灣的淵源或是外界歧視的刻板印象，甚至於她還遠赴東南亞拍攝正前往印尼娶親的台灣男性、駐印尼台北經濟貿易代表處的婚姻見證面談，以及訪問印尼華人對於當地婚姻仲介的情形。而這兩條美濃異鄉／印尼家鄉的敘事線路，就在這部紀錄片當中彼此交纏、互相對話，進而開展出具有辯證意義的論述觀點。

最後，影片末尾同樣也拉出了兩條在地實踐的路線——社會運動與社區運動，這不只是導演想要回應前面討論新移民女性議題時所拋出的諸多問題，更希望藉此提供我們除了一味地批判、反省之外，還需要積極地、真實地面對這個當前台灣社會必須處理的重要議題。因此，導演一方面透過立法委員所召開的「外籍新娘」記者會現場，借用立法委員強烈呼籲的「希望在立法院以及行政部門，能夠針對外籍新娘的問題，能夠儘速的提出解決的方案，乃至於修法立法的工作」（40’57-41’09）；另一方面，則是以緩慢的跑馬燈字幕，充滿感性地展望「外籍新娘識字班」的未來發展，以及導演自己對於相關議題的更多

期待：「2001年的夏天，在這部紀錄片完成之際，美濃識字班已由原來的一班擴增為三班，政府也因應民間的需求，在全省推動外籍新娘的識字教育。識字班會繼續……。然而，我們更期待的是，台灣民眾不再以歧視與異樣的眼光看待這些女性，也期待再也看不到座落在台灣街頭，將外籍新娘商品化的廣告看板，期待有這麼一天。」（50'19-51'03）

（二）用影像做社造的發展困境

不同於林筱芳置身於美濃反水庫運動的現實情境，當吳平海與馮志仁開始拍攝美濃的社區影像時，已經深受「社區總體營造」的政治與美學影響，甚至於這時的美濃社區也已成爲台灣社區營造與客家論述的典範社區。而吳平海就是在這樣的背景下，參加了客委會為培養客家影像製作人才，所舉辦的「客家影像製作人才培訓計畫」（2003）。顯而易見的，這個計畫與前面曾提過的「地方記錄攝影工作者訓練計畫」有異曲同工之處，但這兩者最大的差別應該在於前者特別著重客家族群的認同與關懷；其後，當「客家影像製作人才培訓計畫」順利結業後，這些學員便立即發起、成立以「音像紀錄、活化客家」作為宗旨的「台灣客家音像紀錄學會」，並且，於2005年與客委會合作推出「客觀」系列紀錄片，希望「以現代客家子弟的思維與創新的觀點，探討各式議題」。由此可知，紀錄片作為客家族群影像的文化生產及實踐，「『客觀』，可以說是客家的觀點，也可以是觀看客家的觀點」。³⁶

而吳平海所拍攝的美濃社區影像《謝婷與她的歌》（2003）以及《飄洋過海的家》（2005），就是分別從「客家影像製作人才培訓計畫」及「客觀」系列產製出來的作品。有趣的是，這兩部紀錄片同樣是以美濃的新移民女性作為拍攝題材，甚至於影片當中的部份訪談人物，更與林筱芳拍攝的《外籍新娘在美濃》有所重疊。藉此，透過影像主題與拍攝題材的高度相似，似乎可以作為我們在討論美濃社區影像作為國家文化政策的在地實踐時，一個互為參照的切入面向，甚至於也可以觀察這兩者在社區影像的再現政治與美學實踐上，究竟

36 張倩瑋，〈推廣「客觀」29P客上癮〉，《新台灣新聞周刊》419期（2004.04），頁78-79。

有什麼樣的差異。

首先，《謝婷與她的歌》主要是以來自「松口，梅州市松口鎮，就是出山歌的所在」的謝婷為主要拍攝對象，再旁及其丈夫、公婆與友人的訪談。這部紀錄片無論是在視覺論述與再現政治上都顯得平緩許多，而導演似乎想要透過謝婷每天努力勞動的生活，「再現」出客家農村婦女刻苦耐勞的精神：「我說嫁過來了，自己有家了，應該要面對啊，要去吃苦啊，不可能一嫁過來就來享福，我也知道不可能的事情。……有可能我們從前大陸一種的思想，比較吃苦啦，要勤儉啦，好像這種思想是說我們客家人，那個小姐嫁了老公要跟老公，碰到什麼環境就要面對。」（03'55-04'38）不僅於此，謝婷的丈夫和客籍友人，亦是加深這樣的客家女性勞動論述。此外，影片最後是拍攝謝婷新開設了一間小吃店，這不僅重複前面不斷出現的終其一日的勞動生活，更暗示著謝婷的身份位置終於「在地」，以及她準備展開未來（可能）更為美好的生活願景。

其次，相較於《謝婷與她的歌》，《飄洋過海的家》雖然在整體影片結構和論述層次上顯得比較繁複，但導演依然沒有實際深入台灣新移民女性議題的社會脈絡與結構性問題，反而著重於呈現新移民女性在美濃社區的「在地化」過程，以及她們所成立的在地組織「南洋台灣姊妹會」（前身為「外籍新娘識字班」）具有的多元化地方價值與公民社會的力量。事實上，《飄洋過海的家》的敘事重點是放在2004年由美濃愛鄉協進會主辦的一場國際河流會議，姊妹會受邀籌備亞洲之夜，並以在地主人的身份招待來自東南亞各國前來參加會議的人士。這樣的情況，就像是當時美濃愛鄉協進會的總幹事在接受導演訪問時說的：

我覺得她們很重要的就是，這就好像是外籍新娘宣示自己本身嫁來台灣的主體性。今天她們是招待來自同故鄉的人，但問題是她是以台灣主人的身分來招待，我覺得這就突顯外籍新娘嫁來台灣本身就有台灣主體性的這個事實。……她們本身所有的這種來自於東南亞國家的文化與語言，是社區對外交流、走向國際化最好的一種管道和資源。（36'37-

37'36)

在這裡，我們不難發現不同於《外籍新娘在美濃》的跨國視域與問題剖析，《飄洋過海的家》在整體的視覺論述上，與社區營造經常強調的「來自社區草根的自發性行動」與「推展必要的學習與行動來經營公共事務，不斷地謀求更好、更合乎願景的生活舞台與生活內容」³⁷的意識形態高度謀合，顯現出美濃社區影像的再現政治的變化。尤其在影片末尾，畫面轉到「姊妹會第一次宴請社區居民，主題是『印尼』，吃的是印尼菜，而來自印尼的姊妹們當然也為大家獻唱了一首印尼的歌謠……」時，現場氣氛顯得和樂融融、賓主盡歡，彷彿一幅極為美好的社區生活樣貌。但是，這樣的場景卻與導演訪問夏曉鵬關於姊妹會定位時的論述觀點，顯得互相矛盾：「透過這個社團其實跟台灣社會有一個對話的機制。嗯，包括說現在我們在針對一些移民議題的討論，移民署的設立或是移民法的這種修改，其實我們常都忽略了移民本身她們的看法。」（47'22-47'37）顯然，導演在處理新移民女性議題時，主要是側重這群新移民女性們的社區生活經驗，以及她們如何透過參與地方公共事務來展現自主性的公民力量，進而突顯多元化的地方價值。然而，紀錄片原本可以讓新移民女性有所表達、與社會對話，產生具有政治性效果的行動與效能，卻在這樣「表達社區生活經驗及智慧，促進社區參與」的視覺論述裡，迴避了更為迫切的結構性問題，亦即台灣移民制度的缺失，也嚴重「盲視」了姊妹會對於國家政府在制定相關法令時，所扮演的監督、發聲的角色。

同樣的問題，也出現在參加過「客家影像製作人才培訓計畫」的馮志仁所拍攝的社區影像《穀子·穀子》（2005）與《鴨子·鴨子》（2009）。這兩部影片都是以社區學童的客語旁白作為敘事，也同樣以當前農村及農業議題作為拍攝主題，稱得上是高度相關的二部曲。《穀子·穀子》主要是描述著現代農村學童如何重新經驗、學習傳統手工的農耕過程：從育苗、插秧、抽穗到收割，意圖尋回失落的農村生活經驗與農業智慧，並且，希望將這個富有傳統地

37 曾旭正，《台灣的社區營造》，頁55。

方價值的理念繼續傳承下去；而《鴨子·鴨子》則是延續前一部作品，透過社區學童養鴨來去除雜草和福壽螺的食物鏈關係，來展現有機耕作的傳統農業智慧，但影片後半部卻過度著重於鴨子逃跑一事，記錄了一連串有趣的社區小故事。仔細來看，這兩部紀錄片不僅記錄了美濃在地文化特色，表達社區生活經驗及智慧，更透過影像創作（紀錄片製作、社區小故事拍攝）促進社區居民共同參與傳統農耕生活的行動模式，相當符合前述曾提到的文建會對於「社區影像」獎助的條文內容，甚至於就像《穀子·穀子》影片最後的字幕所輸入的：「2005年秋天，我們又撒下了新的種子，不只種在田裡，還種在每一個孩子的心裡。」（11'04-11'11）這一方面直接呼應了「社區總體營造」的「造人」意義，一方面也營造出「看到他們流著汗珠卻帶著喜悅的童顏及沾滿泥巴的雙腳，我真的很感動」³⁸的感動氛圍。

然而，我們必須留意的是，《穀子·穀子》這部紀錄片的影像主題，其實是美濃龍肚國小結合行政院農委會和高雄區農業改良場的官方補助資源，所舉辦的「發現米香·重現米倉——兒童稻作體驗」活動，以期讓學童可以充分感受稻作的過程，啟發學童對於自然生態與社區人文的興趣。然而，我們必須回過頭來思考社區影像的再現政治與美學實踐問題：影像是在什麼樣的脈絡下被看見、詮釋或體驗的？尤其這門極具有地方文化特色的「兒童稻作體驗」課程，一開始其實是為了「弱勢」的農村教育燃起希望，但在影片內容卻完全沒有著墨任何當前農村所面臨到的諸多問題，反而在官方資源分配、補助的制度結構下，放棄了紀錄片可能具有的社會責任，自我困陷於「政治美學化」的窘境——只有自我表達的機會，卻沒有改變任何結構性問題的權利。

四、結論

這篇論文的思考起點，是源自於郭力昕對於當代台灣紀錄片文化提出敏銳觀察的系列文章。他提到近年來台灣紀錄片在產製面向上，越來越走向濫情

38 黃鴻松，〈米的教育學：發現米香·重現米倉——兒童稻作體驗〉，《台灣博物》88期（2005.12），頁90。

化與去政治化的取徑，也就是「放棄揭露更深層、更複雜的現實，以製造容易消化、訴諸情感的產品」³⁹，不只是題材或方向上產生溫馨、感人、軟性的傾向，更重要的是，他認為紀錄片的本質或前提是「政治」的，即是紀錄片本身應該對政經社會結構有稍多一層的問題意識與提問意願，以便提供觀者對於生活週遭或社會、世界具有更多的理解與認識。⁴⁰而其中的關鍵之處，還是在於紀錄片在面對各種運作（資源挹注、觀眾參與、媒體效應等）時，是否需要以手段犧牲目的？特別是在再現政治的層面上，如何影響或決定紀錄片的題材方向、拍攝內容與論述觀點等。

在這樣的討論基礎上，我想要提出的問題是，作為1990年代以來因應國家文化政策而大規模推動、產製的「社區影像」，似乎更為迫切地面臨到上述的危機，這一方面受限於文化政策在「社區影像」的獎助條例內，直接地規範其再現政治與美學實踐，一方面則是與1990年代地方意識抬頭的本土化趨勢有關，從生命共同體到社區總體營造的文化政策提出，再再顯示出國家政府試圖與社會大眾的日常生活重新結合，而作為地方文化再現最為直接的媒介——影像紀錄，表面上看似是社區自主與草根民主的文化生產及實踐，但我們卻也不可忽略「社區影像」作為文化政策，就是在這樣的脈絡下所形成的，就像蔡慶同的反思：「透過影像用以營造社區的不同治理策略，社區及其民眾透過紀錄片，的確分享並獲得了在產製、文本與觀看的若干權力，然而，有時卻也不免淪於既有社會建制與慣行的擴大再生產。」⁴¹如此一來，在拍攝美濃的社區影像中，我們不難發現其涉及影像主題、拍攝目的與視覺論述的再現政治，逐漸從「美學政治化」向「政治美學化」趨近，甚至於有可能在既有文化政策的制度結構與資源分配下，進一步造成地方文化被象徵化、稀薄化的文化掏空問題，劇烈地影響社區影像作為文化生產和社會行動的力道上，逐漸地被弱化……。

39 郭力昕著，林郁庭譯，〈濫情主義與去政治化——當代台灣紀錄片文化的一些問題〉，《電影欣賞》24卷1期，頁55。

40 郭力昕，〈紀錄片的政治——反思與對話〉，鄭立明主編，《2008年台灣電影年鑑》，（台北：行政院新聞局，2008.12），頁80-83。

41 蔡慶同，〈「社區影像」作為文化政策：一個批判性的回顧〉，《思與言》49卷4期，頁84。

參考資料

一、專書

吳介民、顧爾德、范雲主編，《秩序繽紛的年代：1990-2010》（台北：左岸文化事業公司，2010.07）。

李道明、王慰慈主編，《紀錄台灣：台灣紀錄片與新聞片影人口述（下）》（台北：行政院文化建設委員會、財團法人國家電影資料館，2000.06）。

美濃鎮誌編纂委員會編修，《美濃鎮誌·上冊》，（高雄：美濃鎮公所，1997.04）。
展顏文化事業工房主編，《在地的花朵：台灣在地文史工作研討會會議報告暨會議實錄》（南投：台灣省政府文化處，1999）。

張維安、徐正光、羅烈師主編，《多元族群與客家：台灣客家運動20年》（新竹：台灣客家研究學會，2008.12）。

陳板主編，《大家來寫村史——民眾參與式社區史操作手冊》（南投：台灣省政府文化處，1998.12）。

陳樹升總編輯，《台灣紀錄片美學系列——解嚴後初期紀錄片的再出發：美學觀點的再思考》（台中：國立台灣美術館，2008.12）。

——，《台灣紀錄片美學系列——私·Me時代：我和我的……》（台中：國立台灣美術館，2008.12）。

曾旭正，《台灣的社區營造》（台北：遠足文化事業公司，2007.01）。

鄭立明主編，《2008年台灣電影年鑑》（台北：行政院新聞局，2008.12）。

Walter Benjamin著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》（台北：台灣攝影工作室，1999.01）。

二、論文

（一）期刊論文

行政院文化建設委員會，〈教育文化篇〉，《行政院公報》18卷88期（2012.05）。

李泳泉，〈全景學派的誕生——台灣紀錄片的趨勢觀察（1990-2000）〉，《電影欣賞》20卷3期（2002.06），頁18-27。

張倩瑋，〈推廣「客觀」29P客上癮〉，《新台灣新聞周刊》419期（2004.04）。

莊雅仲，〈有「夢」最美：族群認同與承認政治〉，《台灣人類學刊》8卷2期

(2010.06)，頁3-35。

郭力昕著，林郁庭譯，〈濫情主義與去政治化——當代台灣紀錄片文化的一些問題〉，《電影欣賞》24卷1期（2005.12），頁51-55。

陳光興，〈去殖民的文化研究〉，《台灣社會研究》21期（1996.01），頁73-139。

陳亮丰，〈那些真實而誠摯的影像——介紹《地方記錄攝影工作者訓練計畫》〉，《文化視窗》1期（1998.03），頁28-31。

陳儒修，〈紀錄片：「記」什麼？「錄」什麼？又是什麼「片」？〉，《電影欣賞》20卷3期（2002.06），頁13-17。

黃鴻松，〈米的教育學：發現米香·重現米倉——兒童稻作體驗〉，《台灣博物》88期（2005.12），頁88-93。

蔡慶同，〈影像如何入社區？——論影像權力的解構與（個人）地方知識的生產〉，《成大研發快訊》20卷10期（2011.12）。

——，〈「社區影像」作為文化政策：一個批判性的回顧〉，《思與言》49卷4期（2011.12），頁57-88。

——，〈再現弱勢的美學與政治：從《月亮的小孩》到《水蜜桃阿嬤》〉，《文化研究》15期（2013），頁129。

（二）研討會論文

陳亮丰，〈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」論文（財團法人國家文化藝術基金會、中華民國社區營造學會主辦，2009.11.05-07）。

三、報紙文章

小野，〈成人童話〉，《中國時報》，2008.09.15，E4版。

井迎瑞，〈謙虛、真實、自然的美學：從「月亮的小孩」談起〉，《自立晚報》，1990.09.17，14版。

陳慶居、邱連枝，〈總統造訪三義神雕文藝季活動 讚許藝術造街〉，《中國時報》，1995.04.10，5版。

陳寶旭，〈「全景」今辦社區影片放映座談〉，《中國時報》，1995.04.15，22版。

鍾秀梅，〈新保守主義幽靈在農村〉，《中國時報》，2009.04.05，A12版。

趙剛，〈鎮誌作為一種社會運動 我讀「美濃鎮誌」的感想〉，《月光山雜誌》，

1997.07.09，2版。

趙愛卿，〈心中有關懷，就廣播出來——「全景」伙伴全力投入社區工作〉，《中國時報》，1995.06.01，34版。

龔招健，〈社區影像展：北台灣社區故事——一起來感動〉，《中國時報》，1997.12.01，18版。

四、電子資源

吳乙峰口述，郭笑芸撰稿，〈在黑暗中尋找亮光——全景十年來的腳步〉，《全景映像電子報》（來源：<http://bbs.nsysu.edu.tw/txtVersion/treasure/tmm/M.899840204.A/M.901556401.A.html>，1998.07.28）。

林筱芳，〈《褪色的藍衫》內容簡介〉，《青年客家電子報》（來源：<http://bbs.nsysu.edu.tw/txtVersion/treasure/mca/M.891755000.A/M.927129948.B.html>，1999.03.08）。

