

以錄像藝術編撰歷史、描繪當代臺南：

小結「赤崁當代記」三部曲的影像地誌學策展實踐

藝評人 王振愷

重新回望自 2021 年啟動、持續至 2024 年的「赤崁當代記」藝術計畫，必須從其生成時的時代背景談起。彼時，主辦單位南方影展正處於轉型為雙年展的嘗試階段，規劃於雙數年舉辦正式影展、單數年則以巡迴放映的形式展開。也正是在此脈絡下，時任執行長的張岑豪與我開始構思以「影像特展」作為實踐方向的可能性。

在最初的討論過程中，「赤崁當代記」可視為奠基於南方影展自 2013 年起持續辦理、專屬於臺南市民的影像競賽——「臺南影像獎」。該競賽不限創作者身分，只要作品與臺南相關即可參賽。另一方面，南方影像學會多年來亦透過各類影視教學與培力計畫，累積了大量學員的創作成果，例如由臺南市政府新聞及國際關係處主辦的「社區影像紀錄人才培訓班」。這些作品逐漸形塑出一座規模可觀的常民影像檔案庫，然而其資料仍有待更進一步的整理、運用與論述建構。

另一條關鍵軸線，則可追溯至 2014 年南方獎增設實驗類作品徵件以來的發展。透過歷年作品的觀察，不難發現許多導演與藝術家持續拓展影像媒材的多元可能性。基於此，「赤崁當代記」一方面貼近南方影展對當代影像趨勢的長期觀察，另一方面也嘗試從競賽機制轉向研究型策展的論述實踐，開啟當代藝術家錄像作品（Video Art）與市民導演常民影像相互交織的展示路徑，並以「臺南」作為長期關照的地理範圍，逐步孕育出一個具持續性的展演平台。

突破時空的多點、多線展演策略

「赤崁當代記」之題名，引用自西川滿的經典文學作品《赤嵌記》（1940）。小說描繪一位神秘的陳姓少年，引領遠自日本來臺取材的作家遊走於府城之中，並透過地景與史料的交織，鋪陳出鄭氏家族在臺南的歷史敘事。隨著時空轉換至當代，此一敘事角色亦發生轉化——陳姓少年不再只是小說中的引路者，而是轉身為當代藝術家或常民創作者，透過數位影像作為創作媒材，並以臺南的人文地景與歷史層積作為靈感來源，重新開啟對這座城市的地方敘事與再現實踐。

本計畫最初以 2021 年「赤崁當代記—南方影像中的地誌學」揭開序幕。策展團隊打通市定古蹟「原愛國婦人會館」作為展場，一樓展出陳飛豪、紀凱淵、張根耀、劉紀彤、陳君典、盧均展六位藝術家的錄像作品，並依據拍攝場景於城市中的相對位置進行展示配置；二樓則呈現 12 部市民影像選件。透過上下樓層的對照關係，展覽在空間中構築出一幅多重觀點相互參照的影像地圖集（Atlas）。

延續前一屆以藝術家錄像與常民影像並置的策展結構，2023 年進一步擴大策劃「赤崁當代記·續章—南方影像中的多重宇宙」，共集結 13 組藝術家作品與 14 部常民影像選件。展場橫跨兩處歷史古蹟——吳園公會堂地下展覽室與原臺南合同廳舍，以及兩個在地替代空間——節點 Zit-Dim Art Space 與胖地 PunPlace，分別對應五個策展單元：「你是哪裡人？我們都是『臺南人』」（洪鈞元、黎宇文、陳怡如&蔡音璟、李立中、陳冠彰）、「常民—共享；影像—南方」、「能久親王、東武天皇、槎仔林的七十二變」（走路草農／藝團、林哲志、陳飛豪）、「近未來考古—先知、神靈與毅力號」（梁廷毓、林家鴻、丁昶文）以及「複調卡拉 OK：記憶裡的聲音」（蘇育賢、陳含瑜），從身份認同、歷史寓言到未來想像，展開多重時空交錯的影像敘事。

自 1624 年荷蘭東印度公司於安平興建熱蘭遮城起，至 2024 年屆滿 400 年，臺南作為臺灣歷史面向世界的重要起點再度被召喚。南方影展亦以此時間節點為契機，將「赤崁當代記」推向最終章，響應「臺南 400」策劃「赤崁當代記·終章—南方影像串聯放映會」。本次以歷屆作品為基礎，採取 11 場放映會的動態策展形式，交織藝術家、常民導演與跨學科研究者的多重視角，並以關鍵字作為討論軸線，逐步推進影像與城市之間的對話。各場次亦依主題選定相應的放映場域，使作品在不同空間脈絡中生成新的詮釋關係，並連結多樣化的公眾社群。

綜觀「赤崁當代記」三部曲的展演歷程，南方影展突破傳統電影院黑盒子的觀影限制，透過移地展演的方式，將影像帶入臺南各類替代空間、古蹟文資場域、社區大學、獨立書店與全美戲院，亦與臺南市美術館、臺南設計節等官方藝文單位展開跨域合作。同時搭配走讀活動、論壇講座等公共機制，使影像討論得以在城市中持續擴散，並以不同形式流通於多元市民觀眾之間。

錄像藝術折射出的臺南當代藝術

若從展演策略回返至計畫背景，並以地方藝術史的視角加以檢視，這批錄像作品究竟呈現出何種臺南當代藝術的面貌？為回應此一問題，筆者重新翻閱劉怡蘋教授《臺灣美術地方發展全集：臺南地區》（2004）一書最後一章〈當代藝術與當代藝術的「當代性」〉。該章以文化中心展覽制度與獎項改制、國立臺南藝術大學的學院建置，以及 2000 年代初期替代空間所形成的另類生產機制為分析軸線，嘗試描繪臺南當代藝術「當代性」生成的整體生態。

其中，結語所提及 2002 年底於文賢油漆行展出、由臺灣錄像藝術先鋒袁廣鳴所創作的《漂浮》（2000）單頻道投影作品，彷彿成為一個意味深長的歷史伏筆。二十年後，「赤崁當代記」所匯聚的影像實踐，或可視為對此脈絡的一種銜接與補時：其選件多完成於 2010 至 2020 年代，參與藝術家亦涵蓋 1980 至 1990 年代出生的世代，顯示錄像藝術已從早期實驗階段，逐步成為新世代藝術家面對城市與歷史的常用語言。

回顧近十年間臺南當代藝術的發展，可見其正經歷一波明顯的「建置化」過程。無論是南瀛獎增設影像與新媒體類別、能容納跨領域與計畫型創作的臺南新藝獎成立，或是總爺藝文中心與

蕭壠文化園區長期邀請國內外藝術家駐村進行臺南主題創作，皆持續擴充了當代藝術在地方中的生產條件。此一趨勢亦推展至 2019 年初以當代藝術為定位的臺南市立美術館成立，標誌著制度層面對當代藝術的全面接納。錄像藝術在此過程中已然普及，於不同藝術場域中落地生根，成為藝術展示與閱聽經驗中的重要媒材。

然而，當臺南市政府透過「臺南 400」(2024)、府城城垣三百年(2025)、運河開通百週年(2026)等一系列大型文化節慶的時間節點，逐步勾勒新的城市敘事，並試圖形塑市民共同體的歷史想像與認同時，問題亦隨之浮現：若逆向於官方主導的文化論述，「赤崁當代記」中這些由藝術家與常民共同生成的錄像作品，究竟能再現出一個什麼樣的「當代臺南」？

以錄像藝術嘗試建構臺南影像地誌學

在華文學術脈絡中，顏忠賢教授曾嘗試以「影像地誌學」(Cinematopography, 1996)作為概念框架，串接「電影」與「空間」兩個研究領域的既有傳統，其關注焦點集中於「電影空間的形式」以及「電影空間理論對電影解讀的發展與應用」。由此延伸出三種主要的研究進路：其一，從現象學與結構歷程學出發，承襲以「鏡子」為隱喻的知識傳統，探討電影空間與空間意識之間的辯證關係，進而追問空間如何被感知，並藉由理論建構掌握電影空間所生成的感覺經驗與其背後的意識形態；其二，援引傅柯關於異質空間(heterotopology)的討論，揭示主流敘事與表層結構下所遮蔽的差異性，同時連結巴赫汀「眾聲喧嘩」所指涉的文本互文性(intertextuality)，以理解影像空間中多重話語的共存狀態；其三，則以布希亞的擬像(simulacrum)作為隱喻，建構後現代電影空間的認識論立場，藉此鬆動真實與想像、符旨與符徵之間的穩固關係，使種族、階級、性別等議題得以在影像空間中呈現流動與重組的可能。

關於影像再現城市的系統性討論，亦可在芭芭拉·曼聶爾(Barbara Mennel)所著《城市與電影》(Cities and Cinema, 2008)一書中找到重要的歷史參照與分析框架。曼聶爾梳理早期電影發明與火車、現代都市成形之間的共構關係，指出電影與城市在現代性經驗中彼此映照，並與國族敘事形成共謀；隨著大型製片體系轉向全球化生產與跨國合資，電影與城市的關係亦出現後現代轉向，此一觀察恰與顏忠賢所提出的第三種研究進路形成呼應。

承繼電影與城市研究的理論脈絡，在進一步理論化並為「赤崁當代記」設定後設論述之前，筆者選擇先回到三次展演實踐本身加以檢視。相較於立即套用既有理論框架，更傾向採取一種帶有宇宙論(cosmology)視角的歷史編撰法(historiography)，透過關鍵字(keywords)作為分析工具，對這批當代錄像作品進行初步的歸納、分類與文本分析，藉此勾勒其所構成的影像世界觀。

疏異化的歷史轉譯、後外地的地景想像

「赤崁當代記」的思考源頭，可追溯至藝術家陳飛豪對日治時期在臺日籍作家西川滿《人間之

星一卷二、卷三》的長期研究，並以其所撰寫的《赤嵌記》作為計畫破題的關鍵文本。近年來，陳飛豪亦嘗試與臺灣文學家瀟湘神所提出的「後外地文學」概念展開對話，藉此回應並解構戰前任教於臺北帝國大學的島田謹二所提出之「外地文學」理論。後者以殖民者書寫在臺經驗的日本文學為對象，並以「異國情調」（帝國對殖民南方的想像）、「鄉愁」（明治維新後日本對前現代的追憶）與「寫實主義」三項關鍵特徵作為分析基礎。

相對地，瀟湘神所提出的「後外地」概念，則同樣以三個層面展開討論，但其重心已發生位移：指向時間性的異國情調、空間性的實際地景，以及感知層面的鄉愁。此一理論轉向，亦可作為理解首屆「赤嵌當代記—南方影像中的地誌學」中六組作品的重要線索。這些作品多呈現出「後外地性」的影像實踐，藉由當代地景（landscape）與歷史敘事的交疊，重新謄寫屬於當代的影像地誌。

例如，紀凱淵於 2014 年完成的《八角圓》，可視為當代藝術感知地方的身體線索，影像中女性角色的移動，觸及五條港一帶所殘存的歷史痕跡；劉紀彤的《沿河》（2021）則以第一人稱視角，實際走入地下伏流，循著清代老地圖中仍可辨識的河道，展開一場以身體為測量工具的歷史回溯；張根耀的《內海》系列（2020）將消失的台江內海轉化為帶有文學性的地景，結合在地神話、新聞報導與藝術家身體行動，構築出近似影像詩的敘事結構；而陳君典的紀錄短片《紀念中國城》（2016），則以即將拆除的中國城為拍攝對象，象徵島嶼上中華文化遺緒的逐步消散。

這些當代地景雖多以寫實方式拍攝，卻透過身體行動與歷史轉譯的藝術介入，使地方得以產生一種疏異化（defamiliarization）的觀看效果。此一方法亦延續至第二屆展演中「近未來考古—先知、神靈與毅力號」單元：梁廷毓於《斷層、龍脈與蜘蛛穴》（2022）及《黑水、海吼與珍珠穴》（2022）中，分別引入災難風水學（geomancy）與宇宙生態學（astroecology）的觀點，重新編撰地方野史；丁昶文的《先知與北方》（2021）則遊走於中華風格的議會廢墟之中，重新探問二戰前後地方自治的歷史斷裂。

而在第二屆以「你是哪裡人？我們都是『臺南人』」破題的單元中，作品多隱含對臺灣史線性敘事的反思，透過藝術家的歷史編撰實踐，開啟解構大敘事的可能性。洪鈞元的《拼湊》（2020）作為其「你是哪裡人」系列（2019 - 2020）的一部分，雖以私影像為起點，卻進一步擴及身份認同的集體命題，不僅描繪當代臺南人的形象，也隱含對「何謂臺灣人」的國族寓言。

透過敞開多條觀看海島的路徑，單元中亦串接起一條非漢人中心、非單一路徑的海洋史觀敘事：陳冠彰《回返—渡海神話》（2014）以西拉雅族的渡海傳說，突破漢人中心的歷史考證；李立中《Pontanus 的日誌本 01：海牙人的森林》（2022）則回返荷蘭東印度公司雇員日誌的書寫足跡；居住者陳怡如與蔡音環的《我們居住在海洋之上》、《新興里》（2021-2022），則以音畫交織的方式遙望台江地區陸浮變遷的歷史。這些作品共同構成一條以海洋為軸線的非虛構敘事。

同樣面向這片海洋，單元尾聲由移居臺南的香港藝術家黎宇文於《香天》（2020）中，凝視充滿鄉愁的臺灣海峽，並追問：「我們是不是已經回不去？」不同族群與移動經驗的觀點在此交會，其所蘊含的賦權意義，亦延伸至「複調卡拉 OK：記憶裡的聲音」單元中——陳含瑜與蘇育賢的作品裡，演唱者與演奏者皆非專業表演者，而是共同生活於此地的東南亞移工、新移民女性與拾荒者，使聲音成為另一種地方書寫的方式。

同個命題，不同論述在「能久親王、東武天皇、樣仔林的七十二變」單元最能彰顯。此展區中三位當代藝術家陳飛豪、林哲志與走路草農／藝團皆從北白川宮能久親王（1847-1895）這位傳奇人物史事及其被現代設施彌平、過去曾祭祀能久親王亡靈的遺址出發，分別通過西川滿文本解構、講述表演、神靈感應重新演繹這段歷史敘事，在質疑視角的互文對照下，繞出三則「能久親王外傳」。

小結

除了透過歷史介入在內容層面上製造疏異效果之外，「赤崁當代記」於視覺形式的運用上亦展現出高度的多樣性。藝術家們運用不同的影像技術與敘事策略，匯聚成一組兼具當代視野與歷史縱深的地方影像集，其類型橫跨紀實影像（documentary）、散文電影（essay film）、音樂錄影帶（music video）、舞蹈與行為影像（dance and performance film），以及動畫（animation）等多種形式。

在此之中，青年藝術家盧均展的《中興 664》（2019）與林家鴻的《毅力號登陸臺灣》（2022）可謂將形式實驗推向極致。前者透過鴿子的視角俯瞰城市，以非人視點重構日常都市空間；後者則借用科幻電影的敘事形式，透過探勘機器的人稱視角，將臺灣重新置入大航海時代的歷史想像之中，鬆動線性史觀與人類中心主義的觀看框架。

藝評家陳泰松曾於〈船、霧及其拓樸斯——當代影像藝術的地誌書寫在臺灣〉（2012）一文中指出，在藝術家吳潛誠具有地誌詩特質的影像創作中，已可見臺灣錄像藝術進行地誌書寫的潛在可能。相較於臺北在大量影視作品中反覆被再現，這些由藝術家個人產製的錄像作品，更像是一份持續累積中的城市備忘錄，為當代臺南留下另一種觀看與記憶的方式。

歷時近五年的「赤崁當代記」，可視為一項影像地誌的歷史編撰提案，亦是一組可被不斷拆解、重組並持續匯集的影像集。透過非人視角、神秘學想像、非線性敘事以及去漢人中心的觀看立場，計畫生成出多線多點、眾聲喧嘩的敘事結構，使地方再現得以保持流動與開放，並為未來的詮釋保留更多可能性。

過程影像與影像資料庫：常民影像的南方視野

國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所助理教授 袁子賢

我主張的是一種關於位置、定位和處境的政治與認識論，在這裡，「局部性」而非「普遍性」才是發出理性知識主張並被聽見的條件。這些是關於人們生命的主張；是來自一個身體的視角(永遠是一個複雜、矛盾、正在建構也被建構的身體)，以此對抗那種來自上方、來自無何有之鄉、來自簡化的視角。只有「上帝的詭計」是被禁止的。¹

女性主義學者唐娜·哈洛威 (Donna Haraway, 1998)，在「傳統實證主義科學」與「社會建構論」(Social Construction) 兩個極端的學科間，重新思索「客觀性」(objectivity)，批判視覺文化中「無身體的凝視」(disembodied gaze)，隱喻著有權去觀看他人卻能不受檢視的上位階級視角，進而提出「處境知識」(Situated Knowledges)，唯有肯認自己是「具身的」(embodied)，居於某特定位置，透過特定身體觀看，方能對我們所見事物「負責」(answerable)。因此，哈洛威的「處境知識」所強調真正的客觀不是「無處不在」，而是「身在某處」。意識到自身的位置，正是「常民影像」的本質。

「常民影像」(Vernacular Imagery) 涵蓋「業餘者影像」(Amateur Video)、「家庭錄影帶」(Home Video)、「參與式影像」(Participatory Video)與由下而上的「草根影像」(Grassroots Video)，是「非官方」的影像書寫與抵抗宏大歷史的微觀敘事，具有在地的觀點與「具身」(embodied) 的歷史記憶。傑佛里·巴欽 (Geoffrey Batchen)、皮耶·布爾迪厄 (Pierre Bourdieu) 與羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 等學者，從「非藝術影像」的方法論，考察邊緣化攝影作品中的常民生活、地方社會網絡及私人化的記憶與情感。²

¹ 原文為：”I am arguing for politics and epistemologies of location, positioning, and situating, where partiality and not universality is the condition of being heard to make rational knowledge claims, These are claims on people’s lives; the view from a body, always a complex, contradictory, structuring and structured body, versus the view from above, from nowhere, from simplicity, **Only the god-trick is forbidden.**”Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), p.589.

<https://doi.org/10.2307/3178066>

² 巴欽批評傳統攝影史只關注「大師作品」，主張應轉向業餘者、邊緣化卻充滿情感的日常生活影像。Batchen, G. (2002). *Each wild idea: Writing, photography, history*. The MIT Press. 布爾迪厄則從社會學的角度分析常民攝影作品，其意義非「美學」，而是呈現家庭與社會的網絡關係。Bourdieu, P. (1990). *Photography: A middle-brow art* (S. Whiteside, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1965). 巴特則將攝影作品分為「知面」(Studium) 與「刺點」(Punctum)，刺點則是私人化的不穩定意義層。Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography* (R. Howard, Trans.). Hill and Wang. (Original work published 1980).

從「社區影像」如何回應臺灣文化政策的發展，蔡慶同 (2011) 提出影像生產的平民化、社區營造式影像與紀實性音像，論述紀錄片在產製、文本與觀看等面向，如何挑戰既定作者/觀眾、生產者/消費者的二元範疇與控制秩序，³透過技術知識的提升、影像器材的成本降低與影像生產的獨立性，培力民眾創作影像的能力。曾也慎 (2023) 回顧臺南市「家鄉紀錄手」的作品，提出社區影像必須與拍攝者自身產生連結，成為發話主體。⁴ 恰恰呼應 Barry Kanpol (1999) 《批判教育學導論》的核心要旨「敘事讓主體成為他/她自己的主宰，主體的生命故事和意義結構將人類現象與可理解的努力連接起來，捕捉被邊緣化的處境。」⁵柯婉青以東南亞移工自拍影片工作坊的實踐，反思媒體識讀與影像培力的關係，指出學員透過完成的影片展開對話：「在差異之間各自認同、相互認同與理解，擺脫主流文化的書寫，即是一種『社會的實踐』。」⁶ 綜上，常民影像的重要性及在於獨立於資本主義式的影像生產與消費影像，更強調拍攝者的主體位置，以非全知的視角與虛假的客觀，而是透過拍攝者自身與其他觀點進行對話與連結，以影像梳理自身的處境知識。

自2021年起，南方影展的「赤崁當代記」策展系列活動，以錄像藝術家的作品與業餘影像紀錄者的常民影像，作為兩種路徑，進行藝術與非藝術的對話，並相互譜出大歷史敘事中所「不見」與「尚未可見」的臺南。常民影像的策展作品選自於南方影展從2013年以來辦理迄今的市民影像競賽，這些作品跳脫官方、大歷史的書寫框架，從地理到精神邊陲的風景，探索市民眼中持續發生於歷史/當代、公共/私人、城市/鄉村的影像系譜。2021年的「赤崁當代記 - 南方影像中的地誌學」與2023年的「赤崁當代記·續章 - 南方影像中的多重宇宙」，一共選出26部常民影像作品，涵蓋主題從宏觀的公共議題到微觀的私人記憶，呼應米哈伊爾·巴赫金 (Mikhail Bakhtin) 所提出的「複調」(polyphony) 概念，以語言學中的「方言」抵抗主流敘事的霸權，呈現眾聲喧嘩(Heteroglossia)包容各種偏離主流標準化與同質化的敘事。⁷ 回顧兩屆的常民影像作品展件，以「文化資產」類別為大宗(如表格1)，此類影片內容聚焦於臺南縣市合併之後，加速的都市化與城市發展，造成城鄉資源不均的狀況，更揭示有形文化資產的保存問題與無形文化資產的傳承挑戰。

³ 蔡慶同 (2011)。「社區影像」作為文化政策：一個批判性的回顧。思與言：人文與社會科學期刊，49(4)，57-88。 <https://doi.org/10.6431/TWJHSS.201112.0062>。陳亮丰 (1998)。《紀錄片生產的平民化：95-98「地方紀錄攝影工作者訓練計畫」的經驗研究》。新竹：清華大學社會學與人類學研究所碩士論文。頁109。

⁴ 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)，頁46。

<https://www.airtilibrary.com/Article/Detail?DocID=22209093-N202309200002-00003>

⁵ Kanpol, B. (2004). 批判教育學導論 (張盈堃、彭秉權、蔡宜剛、劉益誠，譯)。臺北市：心理。(原著出版於1999)

⁶ 柯婉青 (2019)。批判識讀教育融入影像培力教學：一個東南亞移工自拍影片工作坊的實踐與省思。教育研究集刊，(65:4)，39-76。 <https://doi.org/10.3966/102887082019126504002>

⁷ Bakhtin, M. M. (1981). The dialogic imagination: Four essays (M. Holquist, Ed.; C. Emerson & M. Holquist, Trans.). University of Texas Press. (Original work published 1975)

表格1

「赤崁當代記」2021與2023年常民影像主題分類

主題	影像作品	作品數量小計
公共議題	《火車飛馳過我家鄉》(2014)、《灘在陽光下》(2015)	2
文化資產	《角落裡的傳承》(2017)、《城中城》(2014)、《曜》(2017)、《幾種味》(2017)、《糖朝物語》(2014)、《浮光掠影》(2022)、《來去牛墟》(2013)、《神舟》(2017)、《漁生不熄》(2019)、《宿譜》(2019)	12
族群議題	《落土》(2020)、《岡仔林的太祖媽》(2013)、《源源曾文溪》(2014)	3
集體記憶	《書中自有一甲子》(2016)、《理髮廳的今昔 - 太平洋理髮廳》(2017)、《流失 - 生命裡的橡皮擦八八水災》(2009)、《境聲》(2013)	4
私記憶	《她的城南舊事》(2018)、《阿興仔》(2020)、《Vol. 01：美鴻》(2019)	3
離散經驗	《南宿》(2013)、《Alpha Beta Gama》(2018)、《撿一片海》(2019)	2

資料來源：「赤崁當代記」2021與2023年展覽手冊。

過程影像 (Process Cinema)：非作者式的影像賦權、紀實與批判

常民影像從產製的過程與其所秉持的獨立性精神，試圖挑戰工業化的均質化 (homogenization) 與平滑敘事，提出「反平滑」(Anti-smoothness) 的美學策略，以影像顯現資本主義媒體所掩蓋日常生活中的縫隙，看見被主流敘事所「縫合」(suture)前的粗糙紋理 (Texture)。以本質而言，常民影像具有抵抗「均質化」的強烈意圖，表現於歷史、視覺與技術上，正如菲利浦·霍夫曼 (Philip Hoffman) 的「過程影像」(Process Cinema)，提出拒絕影像工業化的核心理念與方法學⁸。井迎瑞(2005) 以「走向人民媒體」的宣示，將影像的產製從「作者論」向「去作者論」的典範轉移，直指「拍片不再只是重視結果而是重視過程，並開發過程所帶來可能的『培力』價值」⁹。本文認為「過程影像」並非「未完成的影像作品」，而「影像」本身即是「過程」；常民影像以「作品 - 過程」為策略，擺脫商業化的敘事結構，不局限於精英式的影像美學風格，進而回歸影像的紀實性與批判性。

⁸ Hoffman, P. (2019). Passing through / torn formations. In S. MacKenzie & J. Marchessault (Eds.), Process cinema: Handmade film in the digital age (pp. 57–74). McGill-Queen's University Press.

⁹ 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。

2023年11月19日「紀錄、行動與地方參與：市民影像的未來策略」座談會中，拍攝《糖朝物語》(2014)的臺糖研究所孫世欽研究員，即從自身參與「家鄉紀錄手」課程的學習經驗談起，認為在創作影像前、熟悉紀錄器材與剪輯技術外，最重要的是學習觀看，帶著批判的思維，觀看影像、觀看所處的世界。由此可見，常民影像的美學不在於影像本身的美學形式，其所彰顯的是政治與行動的美學、影像產製權力的解放，及創作者本身的「問題意識」。

拉爾夫·佩雷斯 (Ralph D. Perez) 以「做中學」與「影像賦權」的概念，提出「影像製作是一項融合認知的、合作的與建構性的行動。」¹⁰影像製作的意義不在於作品的美學或完整度，而在於拍攝過程中的所發生的對話、協商與反思，以及拍攝者如何建構世界與自我認同的過程省思。從民眾劇場(Theater of the People)的實踐經驗，木冇枝劇場工作室負責人曾靖雯，指出何謂「民眾參與」與「民眾又該如何參與」兩大問題，試圖辯證影像的紀錄價值，正體現影像介入公眾視野的策略與方法。由楊淑芬、莊晴妃、黃瑞婷拍攝的《火車飛馳過我家鄉》(2014)紀錄都市中火車飛馳的身影，回應臺南市推動鐵路地下化與東移的政策；吳秉玲的《源源曾文溪》將河流帶進原住民族與漢人的生命經驗，直面當代社會如何回應環境、水資源與流域的歷史正義問題。

「賦權」(empowerment) 是民眾劇場與影像教育的核心論述，源自於保羅·弗雷勒(Paulo Freire)的「受壓迫者教育學」(pedagogy of the oppressed) 理論，強調「先讀世界，再讀文字」(Reading the world always precedes reading the world)；「賦權」之於參與式影像的方法論，強調「過程重於成品」與「自我再現」。在2024年「赤崁當代記終章 - 南方影像串聯放映會」舉辦的一系列主題放映會中，侯人瑀導演的《阿興仔》(2020) 回到個人的生命經驗與家庭歷史，透過影像敘事紀錄下外公與外婆的故事，從微觀的視角回望拍攝者自身的認同；賴雅妍的《Vol. 01：美鴻》(2019)則將鏡頭對向販售《大誌雜誌》的美鴻，以音畫分離的疏離化(Verfremdungseffekt) 效果，讓觀眾聽見美鴻具身的(embodied)聲音，在映後座談中，賴雅妍提到美鴻的生命故事，投射出自身的離散經驗。

文化資產類的影像作品，是「赤崁當代記」常民影像聚焦的議題；根據曾也慎(2023：45) 針對120部「家鄉紀錄手」的作品分析，其中「產業紀錄」與「文化資產」兩類作品共計29部，近乎四分之一的作品關注於在時代進步下逐漸沒落的產業，及有形與無形文化資產的保存、維護與傳承課題。曾也慎進一步指出社區影像回應的是與自身產生連結的議題，文化資產的關注，亦代表「這些文化資產是一種對自己的重新認識與探索」¹¹。在「電姬、中國城、老戲院 - 赤崁當代記串聯放映」活動，陳君典的《紀念中國城》(2016)以靜照與動態影像、彩色與黑白、紀錄與實驗混合的拍攝手法，留下被拆除的臺南中國城昔日影像；陳君典在映後座談提到，起初是以類似居住正義或某種社會運動的脈絡去拍攝這個主題，但進入田野後，理解作為一個外地人，並非居住在中國城的人，沒有代言居民發聲的合理性，最後以

¹⁰ Perez, R. D. (2007). *A philosophy of film education* (Unpublished doctoral dissertation). Simon Fraser University, Burnaby, Canada.

¹¹ 曾也慎(2023)，頁 46。

居民的個人記憶與歷史，去回應中國城與居民、中國城與臺南都市化變遷的問題。蔡采倫的《浮光掠影》(2022)聚焦在麻豆的電姬戲院，同樣以實驗性的手法，蔡采倫訪談四位麻豆在地居民，以一臺老式卡帶錄音機在空蕩頹圯的戲院中播放口述訪談的聲音，呈現粗糙與手工的質地，並以定鏡與局部的特寫，寧靜的觀察建築的紋理。在映後座談中，蔡采倫提到老一輩的居民多以順其自然的態度，面對電姬戲院的興衰以至廢棄，而年輕一代的創作者，則是從歷史與文化資產的角度去看戲院，x 兩個世代從不同的記憶去看同一個地方，產生對話。《紀念中國城》與《浮光掠影》兩部片以實驗性、碎片化、非線性、充滿雜訊的敘事，呼應 Hoffman 在「過程影像」中的「即興」(improvisation)手法，關注土地上被縫合起的昔日地景，及地景縫隙中的廢墟，以「形式即內容」的實驗影像抵抗平滑的影像敘事與揭示看似自然化地景中的不穩定意義。本場次的映演活動，策展人有意識的選擇興建於1950年代的老戲院 - 全美戲院作為放映場地，讓觀眾在老戲院場域中，觀看兩部此曾在的空間歷史影像，強化觀眾的既視感，感受在場與不在場的空間，如何在今時今日於此地的相遇與回看。

就影像的產製、目的與意義而言，常民影像較主流影像更注意作品的過程與觀點，較藝術電影更注意作者的意識而非作者的風格，將影像敘事賦權於民，培力民眾掌握攝影機紀實性的本質，以具批判性的影像，回應社會議題，進行一種反工業化敘事的影像游擊戰，試圖找回影像與歷史間的「摩擦力」(friction)。

資料庫的策略 (Archive as Strategy)：作品與檔案化素材的常民影像

長期推動影像教育與社區影像培力的蔡順仁，在「紀錄、行動與地方參與：市民影像的未來策略」座談會中，提出常民影像能否不以作品為導向的大哉問，並從資料庫與記憶庫的思維，討論常民影像作為「過程」與「檔案化素材」的重要價值，影像本身即為重要的文化資產，每一個片段紀錄的當下，都將成為歷史的記憶。

以「檔案」(archive) 論述影像，井迎瑞(1999)提出檔案必須是「動態的」且具備「行動性」，指出「檔案化(archiving)是一個動詞，它是一種社會實踐」¹²。不同於官方檔案的精英取向，主張檔案的建立與詮釋權應回歸人民手中，更揭示「我們必須打破大歷史(Grand Narrative)的壟斷，透過蒐藏庶民影像來建構微觀歷史(Micro-history)」¹³，井迎瑞教授以此為核心思想，推動「家庭電影保存運動」。

分析官方的歷史檔案建構，米歇爾·傅柯 (Michel Foucault)指出檔案化(archiving)並非單純的「保存過去」，而是一種權力技術。然，常民影像的檔案化，則是基於建立一個由下而上，抵抗官方歷史的資料庫，將技術不純熟的影像，視為具備訊息的檔案，同時透過檔案的展演性 (performativity)，將影像檔案帶回社區場域中放映，引動社區居民對於影像的詮釋與

¹² 井迎瑞 (1999)。電影資產保存與文化資產。電影欣賞，17(2)，52-55。

¹³ 井迎瑞 (2010)。家庭電影研究與保存：「家庭電影日與夜」之個案分析。音像檔案，1，7-28。

討論，影像的內容本身即產生對話的意義，召喚民眾的集體記憶，而非進入作品式的觀賞行為。

影像因敘事性而成為作品，作品卻因敘事性而刪減具有訊息的影像素材；作品是完整且有穩定意義的，但影像片段卻具備獨立的脈絡與不穩定的詮釋意義。在觀賞作品時，觀眾是被動且沈浸於影像敘事中，然而在觀看影像檔案時，觀眾得以從自身的生命經驗詮釋影像檔案，賦予影像動態的意義。

沿用資料庫的方法論，本文認為常民影像兼具作品與影像檔案兩種重要的意義，作為作品，常民影像呈現庶民的觀點，每一部作品即為一個發聲的位置；作為影像檔案，每一部作品可以拆解成更多獨立的影像片段，即一件件影像檔案，使用者可以透過影像的重組與再現，產生一種策展式 (curatorial) 的敘事，讓影像檔案不再是靜態的物件，而是一種動態的、有意識的展演 (performance)，檔案式的策展猶如檔案的蒙太奇(montage)，因不同的組合，生產出不同的意義，與雅克·德希達(Jacques Derrida)在《檔案熱》中，所指出檔案具有「指向未來」的積極特性¹⁴，不謀而合。

影像作品成就的是作者、是導演，而蔡順仁認為「一支影片，沒有經過剪輯，也可以成為一個完整的素材，滾動群眾，刺激思考」，¹⁵影像片段反而比作者式的作品，更能擾動民眾，並喚起民眾的歷史記憶，產生與自身連結的共感。從「雲林社區奧斯卡」到「朴子數位漫步計畫」，蔡順仁分享影像工作者如何透過影像教育的培力，引動居民思考社區問題，以影像進行記錄保存珍貴的文史記憶。

資料庫與影像檔案化是「赤崁當代記」回應影像本質的方法學，常民影像與錄像藝術不再是壁壘分明，而是相互對話、辯證的檔案式影像，觀眾得以自由選擇觀看的路徑，產生屬於自身的詮釋方式。從策展的思維，「赤崁當代記·續章 - 南方影像中的多重宇宙」，從中心到邊陲、從居民、移民到非人、從物質到非物質，提供不同維度的觀察視角，譜出多義的臺南影像地誌。

南方作為一種方法論(The South as Methodology)：常民影像的未來

「南方」在「赤崁當代記」指向的不僅是地理上的南方，更是基於認識論的立場 (Epistemology)，試圖解決沿西方理論 (知識與文化意義上的「北方」) 所主導的知識霸權，轉向以自身的經驗生產屬於我們自己的知識。因此，「南方」是文化意義上的座標與抵抗基地，以去中心化的策略，反對線性的進步史觀、官方的、學院式的、標準化的論述，轉向身體的、庶民的、口傳的、粗糙的、感官的檔案研究，以南方作為一種方法，將能看見社會平滑

¹⁴ Derrida, J. (1996). *Archive fever: A Freudian impression* (E. Prenowitz, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 1995)

¹⁵ 蔡順仁，〈打貓社造學院 - 返鄉青年的社造困境與突圍〉，2023 年 12 月 3 日，演講紀錄。

表面所掩蓋的底層群體與微觀敘事。

一如蓋雅翠·史碧瓦克 (Gayatri C. Spivak) 所提醒，在現有的知識霸權下，真正的「南方」其實是無法發聲的。¹⁶本文認為「南方視野」所揭示的是沒有「真正的南方」，因「南方」所指涉的不是單一的、均質化的穩定意義，而是一個動態的動詞，需透過行動、方法與實踐；借用德勒茲的概念，「南方」不是一個固定的身份(Identity)，而是一個不斷生成(becoming)的過程。常民影像之於南方視野，其意義不是懷舊，亦不是複製西方的觀看方式，而是帶有批判性的賦權於民，以影像反思生產影像的機制，並以影像推進實踐與行動，讓影像的創作者/生產者與觀看者/使用者，找回自身的主體位置。

「赤崁當代記·終章」是一個階段性的總結，開啟以影像作為理解南方路徑的討論，並試圖打破學院與非學院的藝術框架，將常民影像與錄像藝術並置對話。本文認為「赤崁當代記」的下一步，應結合各種媒材與形式的作品，回應當代的處境知識。

¹⁶ Spivak, G. C. (1988). *Can the Subaltern Speak?* In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). University of Illinois Press.