

## 反「客」為「主」： 白褲瑤村民影像小組的紀錄及其反思<sup>\*</sup>

蔡慶同<sup>\*\*</sup>

---

投稿日期：2020 年 1 月 6 日；通過日期：2020 年 6 月 18 日。

<sup>\*</sup> 本文構想曾發表於 2016 藝術社會學研討會（東海大學主辦），並作為科技部補助專題研究計畫「鏡像中國：紀實音像的政治與美學」（NSC104-2410-H-369-003-MY2）之部分成果，感謝編委會與評審委員之寶貴意見。

<sup>\*\*</sup> 蔡慶同為國立臺南藝術大學音像紀錄研究所副教授，email: [tonytsai@mail.tnua.edu.tw](mailto:tonytsai@mail.tnua.edu.tw)。

本文引用格式：

蔡慶同（2020）。〈反「客」為「主」：白褲瑤村民影像小組的紀錄及其反思〉，  
《新聞學研究》，144: 97-141。

DOI: 10.30386/MCR.202007\_(144).0003

## 《摘要》

我們對於當代中國紀實性音像的發展，大多仍侷限於所謂獨立紀錄片或新紀錄片運動的認識，較少為人所關注的正是西南邊疆的鄉村影像及其教育。所謂的「鄉村影像」，在臺灣被稱之為「社區影像」，皆是基於「參與式影像」的主體性，也就是試圖將攝影機的權力讓渡給原本的被攝者，使無聲的人得以發聲，且形成自己的眼光，並以影像作為社區或族群內外溝通的媒介。本文即是以西南邊疆鄉村影像及其教育的發展脈絡為本，尤其是廣西白褲瑤村民影像小組作為個案研究，進一步探討它對於紀實性音像可能帶來的反思性。由於西南邊疆的鄉村影像及其教育，強調一個從紀錄、文本到觀看的文化生產之迴圈，因此，在紀錄關係上，它在單一的取材之外，開啟了多元的可能性；在文本的美學上，從自然環境與傳統文化的記錄開始，衍生了社會變遷與視覺權力的觀察，並發展出檔案化與垂直性的方法；而在觀看的政治上，它更藉此改變了社區或族群原本對於攝影機的觀點，進一步認識到影像作為集體記憶的意義。

關鍵詞：反思性、民族誌電影、主體性、紀錄片、參與式影像

反「客」為「主」：白褲瑤村民影像小組的紀錄及其反思

「拍電影對羊有壞處嗎？」

(Will making movies do the sheep any harm?)

「拍電影對羊有好處嗎？」

(Will making movies do the sheep good?)

「那為什麼要拍電影呢？」

(Then why make movies?)

----Worth & Adair (1997, p.4)

## 壹、前言

我們對於中國當代紀實性音像的發展，<sup>1</sup> 大多侷限於所謂獨立紀錄片或新紀錄片運動（呂新雨，2003）的認識。

所謂獨立紀錄片的「獨立」精神，首先，即意味著獨立於既有的體制之外，以有別於官方的製造或商業的生產；其次，在形式上，1998年引進的數位錄像（Digital Video，簡稱DV）降低了創作門檻，以此技術作為基礎，形成了個體製作的方式，在內容上，則特別關注底層邊緣群體、官方主流論述所噤聲、集體記憶所忽略的真實性與社會史，例如Nornes（2009）即認為推土機（bulldozers）、聖經（Bibles）與利刃（very sharp knives）總是作為主要的場景，乃至於後期轉化為私人性的自我反身與表現探索；第三，由於政策的多加限制和規範，它們的名稱，或是影像展、或是交流周，作為集體放映並觀看影像的傳播方式，乃至於為了避免出現影展的字眼，或者是在咖啡廳或大學電影社團，或者透過盜版、海外影展與新媒體在境外流通。

---

<sup>1</sup> 這裡使用的紀實性音像，意指紀實性的聲音和影像，並涵蓋了紀錄片和民族誌電影等等不同的類型。

獨立紀錄片的興起，也帶來了困境，特別是由於影像生產的政治禁忌，它們再現敏感的社會問題，企圖賦予聲音給無力發聲者（giving voice to the voiceless, Chiu & Zhang, 2014），雖成為了真實中國的另類檔案（alternative archive, Berry, Lu, & Rofel, 2010），然而也導致了它們可能為符應著西方文化的想像，形成粗暴的 DV 美學、合理化偷拍的作為，並把鏡頭前所拍攝的苦難美學化，以呈現一個落後的中國來取悅觀眾。

因此，進一步衍生了村民影像與民間記憶的嘗試，吳文光在 1988 至 1991 年完成的《流浪北京：最後的夢想者》，被視為中國第一部獨立紀錄片，其後的創作歷程，正呈現了在紀錄片中自我與他者（self-other）之關係的轉折（Chiu & Zhang, 2014, p. 81）；而 1998 至 1999 年完成《江湖》之後，使其也浮現了新的疑惑：導演拍了片子之後，他們（底層）的狀況有所改變嗎？拍攝結束後導演拿著作品去領獎，但是，對被攝者卻沒有任何回報（宋倩倩，2014）？同時，他也意識到 DV 的出現，人人都可以拿起攝影機、都可以是紀錄片工作者，就像人人都可以拿筆來寫作一樣。

於是，2005 年「中國—歐盟村務管理培訓項目」正好委託吳文光進行「中國村民自治影像傳播計畫」，他順勢地把攝影機交給原來的被拍攝者，「村民影像計畫」即是以村民自治為題，透過從公開報名、培訓、拍攝、現場指導，再返回草場地工作站剪輯，到最後的放映和傳播之過程，2005 至 2006 年之間，共計產出了十位村民作者的十部紀錄短片，以及一百位村民作者的攝影作品，並在國內外的會議或電影節展出，而 2008 至 2009 年之間，其中更有四位村民作者持續完成了各自的紀錄長片（王莉莉，2012）。

立基於這樣的經驗與反芻之後，2010 年啟動的「民間記憶計

畫」，他們以 1959 至 1961 年的「三年飢餓」為題，帶領 1980 年之後的青年世代，由記憶進入並返回村子，透過藝術家、返村青年與村民的共同工作，讓更多的參與者（participant）一起進行創作，並進行在地放映與其他社會實踐，產出了豐富的採訪、口述與統計資料（李琴琴，2013），之後，更是與當代藝術結合，包括了由此衍生的實驗劇《回憶》與《記憶：飢餓》（林木材，2016）。

可見的（visible）未必就等同於真實的（real），從獨立紀錄片到村民影像與民間記憶，作為文化的組織性以及內容的敏感性，往往較易受到各界的關注，然而，相對於此，在西南邊疆的鄉村影像及其教育，則主要立基於影視人類學與民族誌電影的關注，尤其是我們如何能夠認識並描繪異文化的族群或團體的人之生活方式，以及作為知識主體與被認識客體之間的二元對立及其權力關係。

因此，本文的目的即在於：回顧西南邊疆的鄉村影像及其教育，尤其是以廣西白禱瑤村民影像小組作為討論對象，釐清透過「把攝影機交給村民」的主體性（subjectivity），如何重構並挑戰了既存的視覺政體（scopic regime, 劉紀蕙，2006），這包括了獨立紀錄片及其影像展，並進一步開啟了紀錄關係、文本美學與觀看政治的反思性（reflexivity）空間。

## 貳、鄉村影像

正如人類學，作為研究人（anthrōpos）的學科（-logia），基本命題即是涉及到如何能夠詮釋異文化的他者？而為了解消詮釋—被詮釋、主位—客體之間的二元對立，遂不斷發展出新的方法論（黃應貴，1992）；在紀實性音像的領域，無論是紀錄片或民族誌電影亦是如此，

並更關注的是它的聲音（voice）、權力（authority）與作者的身分（authorship），Ruby（1992, 2000）即考察了紀實性音像之變遷，認為大致可以分成兩條路線的發展。

## 一、電影眼

一條正是 Dziga Vertov 的電影眼（Kino Eye），它強調電影是作者或導演用以表達其感性的工具或媒介，因此，即使是再現被攝他者的生活實況，也都是立基於自身的階級、族群或性別之觀點，這類的紀實性音像總是為被攝他者發聲，其後，可攜式同步錄音技術的出現，衍生了直接電影（direct cinema）和真實電影（cinéma vérité, Barsam, 1992／王亞維譯，1996），雖然從上帝的聲音（voice of God）發展成為訪談與觀察的方法，容納了被攝他者的聲音，但是作者或導演仍有編輯的權力，而人們訴說自己的故事仍是進一步被詮釋的資料。

同時，它也涉及到倫理的困境，持攝影機的人之於被攝他者，本就隱含著主客之間的不對稱地位，持攝影機的人也在反思所謂犧牲者的傳統（tradition of the victim, Winston, 1988），一方面是被攝他者的知情同意（informed consent）是否就能夠真正理解他們的形象是如何被建構的，以及放映後潛在的影響？另一方面我們以為人道主義的同情乃是具有正當性的，且有助於幫忙犧牲者的困境，是否就能合理化剝削的行為或隱私的侵犯，而他們的視覺化，要如何才不致於淪為只是社會的例舉、美學的物體或中產階級的奇觀對象（Pryluck, 1988）？

因此，伴隨著再現危機（the crisis of representation）對於實證和經驗主義的挑戰，尤其是「誰在詮釋誰」的質疑（Rabinowitz, 1994／游惠貞譯，2000），作者或導演的電影眼，或者暴露影像生產的過程來反思

影像如何建構現實；或者出現了所謂第三聲音（Third Voice, Kaminsky, 1992）的實踐，這既不是研究者、也不是報導人，而是企圖藉著局外他人與局內他者混合的聲音，乃至於朝向多聲部（multivocal）的紀錄片形式；也開始從異文化的他者轉而關注自身所處的社會（“self analysis” ethnographic film making），尤其是拍攝自傳式、私人性或家庭的電影。

從反思性進一步引發對於主體性的重視（陳昌仁，1993a），也正是 Ruby（1992）所指的另一條路線：合作（cooperative）、協力（collaborative）與主體生成（subject-generated）。

## 二、從合作、分享到參與

最早在 Robert J. Flaherty 的《北方南努克》（*Nanook of the North*, Flaherty, 1922），他採取讓被攝他者一起觀看素材、提供回饋並參與製作的方法，這條路線企圖將紀錄的權力讓渡給無力發聲的被攝他者，使得紀實性音像不只是個藝術形式的表現，也同時是文化、社會及政治行動的實踐。

然而，這條路線一直是被忽略的，直到 Jean Rouch 提出分享人類學（shared anthropology）的觀念，強調人類學家及其研究對象之間的新關係，像是共享、互惠與回饋，乃至分享式的電影創作（陳昌仁，1993b；Stoller, 1992／楊德睿譯，2003），讓被攝他者得以參與影像拍攝、剪輯與放映，分享電影創作知識，以促進知識的民主化與他者的主體性。

從被攝他者的參與乃至有權力去檢視素材並提供意見的理念，到分享人類學及其電影創作，進一步形成了所謂的參與式影像（participatory

video)，例如 Sol Worth 與 John Adair 於 1966 至 1971 年所進行的 *Navajo Film Project*，教授 Navajo 使用攝影機並完成他們的自傳式紀錄片（bio-documentary, Worth & Adair, 1997）。

此外，於 1967 至 1980 年由加拿大國家電影局推動的 *Challenge for Change* 計畫，<sup>2</sup> 其中的 *The Fogo Island Project* 係由居民提供拍攝議題、計畫人員進行拍攝、社區反饋意見並參與剪輯，它藉由紀實性音像的合作製作或協同生產，提升被攝他者對於共同問題與集體認同的意識，乃至促成移居政策的改變，後來被稱之為 *The Fogo Process*（Charbonneau, 2014）。

這類參與式影像，還包括了 *The Farmersville Project*（1968 至 1969 年），在墨西哥裔與菲律賓裔的美國人之間，創造了新的溝通管道，以試圖去理解並減緩種族與階級的矛盾；*You Are on Indian Land*（Stoney & Mitchell, 1969），由紀錄片工作者協同當地原住民族，記錄他們自身所面臨到的問題；以及 1980 年代以降，在巴西的 *Video in the Villages*（Aufderheide, 2008）、*The Kayapo Video Project*（Turner, 2002）。<sup>3</sup>

換句話說，參與式影像的實踐，正如 Crocker（2003, p. 125）所說：「如果電影能夠作為培力或賦權的來源，那它必定不只是講述窮人的，更是窮人自己生產的」（“.....if film were to enable a source of empowerment it would not only have to be about the poor but by them as well.”）。同時，它更基於影像（從拍攝、剪輯到放映的過程），乃是作為某種合作、分享與參與的方法，從而發揮社會性的影響與改變

---

<sup>2</sup> 源自於 1966 年 *The Things I Cannot Change* 計畫的反省，原本試圖拍攝窮人來讓社會思考貧窮問題，卻反倒使得被攝的窮人有被污名化的困境。

<sup>3</sup> 在 Worth & Adair（1997）一書中，曾擔任該計畫研究助理的 Richard Chalfen 為新版所寫的序言，列出了六至七種原住民參與視覺研究的不同類型。



(Ruby, 2000)。

### 三、社區媒體

參與式影像強調的正是影像作為參與的方法，並在參與的過程之中，能夠發揮激發動機、個人成長、群體意識乃至社會行動等等的影響（White, 2003），而技術的解放（techno-salvation），從靜照攝影、磁帶（video）到 DV，進一步發展成為社區影像（community video），<sup>4</sup> 或者是社區媒體（community media），<sup>5</sup> 它大多是以紀實性音像為主，並涉及到從紀錄、文本到觀看的文化生產之迴圈（Worth & Adair, 1997, p. 27）。

首先，在紀錄面向，乃是怎麼教、誰拍誰的權力關係，即是從作者導演與被攝他者的關係，轉變成為教育者或促進者（facilitator）與參與者的關係，它所涉及到的正是受壓迫者教育學的理念（Friere, 1970／方永泉譯，2003），也就是強調教育的目的，不再只是為了灌輸受壓迫者所謂的知識，而是要能和受壓迫者一起求知成長，也就是所謂的培力、增能或賦權（empowerment）。

因此，影像的培力、增能或賦權也有其倫理課題（王君琦，2018），而我們關注的將是把紀錄的權力交給被攝他者，彼此的關係及

---

<sup>4</sup> 在臺灣，包括具體的、空間的社區，例如桃園（秦國容，2012）、美濃（徐國明，2013）、六堆，也包括特定的、關係的社群，例如婦女、社工（林慕貞，2011）、南洋新移民女性（柯婉青，2013；王君琦，2018）。

<sup>5</sup> 社區影像，或者是社區媒體，是一個跨領域的概念，不同學門可能沿用差異的名詞或不同的方法，例如 Malik, Chapain, & Comunian（2017）是以“community filmmaking”來涵蓋上述，而中國西南邊疆的鄉村影像，早期使用“participatory video education”或“community-based video”，後來則使用“community media”（章忠雲，2016）。

其協商過程為何？包括如何在過程中拋下專業權威主義並使其擁有選擇權與能動性？是否只是滿足了促進者自己的觀點建構？被攝他者如何從消極的犧牲者轉化為有自信的主體，並與促進者發生對話？乃至所衍生參與者彼此之間、參與者與社區或族群之間等等新生關係。

其次，在文本面向，乃是拍什麼、如何拍的問題，把攝影機的權力交給被攝他者，被攝他者藉此不只是發出了聲音，也是用眼睛在看，也就是相對於過去代言人式的再現，被攝他者如何從社區或族群的生命經驗之中，衍生原本看不到的觀點，並帶來了新的可見性政治（the politics of visibility），進而產生社會的、文化的、政治的、知識論的影響？

除此之外，過去我們往往只重視過程（process）及其參與性質（participatory quality），從而形成了有政治、無美學的既定印象（Goris, Witteveen, & Lie, 2015），貶抑或忽略美感作為自主性的經驗領域，乃是不能化約為邏輯、理性或道德的（Bishop, 2012／林宏濤，2015，頁 44），因此，正如 Worth & Adair（1997）最初所關注的：他們運用影像是否有其特殊模式，並反映了他們的文化以及認知風格？或者反之，社區或族群的文化，如何限制了參與者生產影像的形式與內容？

第三，在觀看的面向，則是為誰拍、給誰看的問題，正如井迎瑞（2009，頁 14）所說：「把攝影機交到弱勢族群的手中，讓原來沒有聲音的人有了聲音、原來沒有權力的人有了權力，然而這種交接的動作是在舊有『作者論』的典範中進行，希望終將落空，因為弱勢族群仍將以資產階級的美學想像來進行影像生產，所生產的『他者』影像終將成為資產階級的消費品」。

換句話說，「參與」的並不能保證就是「政治」的（Bishop, 2012

／林宏濤，2015），而我們往往關注選題、拍攝與剪輯，卻常常容易忽略掉放映的場域，因此，如果把攝影機交給被攝他者，卻並未影響到既定的觀看結構，只能流於被主流化（mainstreamed）的多元性（diversity），將無法跳脫出所謂的專業判斷或觀眾需求，乃至進一步實踐如何觀看並使用影像的各種可能性。

本文接下來將立基於田野調查、參與觀察、深度訪談、影像作品與次級資料的不同方法（見附錄一），先梳理中國西南邊疆鄉村影像及其教育的歷史脈絡，再以廣西白褲瑤村民影像小組作為個案研究（見附錄二），進一步釐清他們藉此如何重構從紀錄、文本到觀看的文化生產之過程，尤其是從主體性出發如何進一步帶來不同的反思性。

## 參、西南邊疆

西南邊疆，狹義的包括今日的雲南、四川、貴州，廣義的還包括西藏、青海、廣西。當攝影於十九世紀中葉進入中國之後，由於與英法帝國主義及其殖民地的地緣關係，西南邊疆不僅成為西方研究者、探險家或傳教士觀看的對象，例如 Joseph F. Rock、Auguste François，也很早就引進並學習了照相技術（郭淨、徐何珊、謝春波、陳湘、王珍，2015；章忠雲，2016）。

### 一、影視人類學

以紀實性音像進行人類學的調查始於 1920 至 1940 年代，包括凌純聲、芮逸夫的「湘西苗人調查」、孫明經的「西康系列」影片（朱靖江，2014）。然而，處於捍衛邊疆、撤守西南的民國時期，關於西南邊

疆的紀實性音像，充滿了救亡圖存、國族宣傳的濃厚意味（王鵬惠，2009）。

國共內戰之後，1956 年中共中央提出希望在社會變遷之中，對於少數民族進行廣泛深入的社會歷史調查（1956 至 1964 年的「民族大調查」），並將少數民族的社會型態與歷史面貌，真實地記錄下來；1957 年，文化部正式下文批准：「以科技片的手法，客觀地反映少數民族生活與鬥爭」，當時的中國科學院民族研究所即召集專家顧問參與，並向有關的電影製片廠下達了拍攝的任務（郭淨等，2015）。

在文化大革命前完成了十五部少數民族社會歷史科學紀錄片（以下簡稱「民紀片」，影視人類學實驗室，2015 年 2 月 15 日），儘管「民紀片」受限於旁白解說、搬演方式與科學社會主義的意識形態（單線進化與階級鬥爭），但是至今仍舊是重要的歷史影像（郭淨等，2015），在此之後，直到 1990 年代的獨立紀錄片或新紀錄片運動，才開始有新的觀念或方法來再現西南邊疆。

回顧西南邊疆的紀實性音像，一方面，它們總是「解放者的影像」或者說是「開發者的影像」，即是發達的東部擁有技術和思想，而西部則擁有自然和文化資源，前者代表著先進、教育者；後者代表著落後、被教育者。影像被生產和傳播的主要目的，乃是服務於解放和開發偏遠地區的政治話語，而非真正理解當地的自然和文化。

另一方面，當資本、商品與消費的力量進入之後，西南邊疆的紀實性音像則是作為旅遊宣傳資源，他們的生活總是成為別人的影像資源，淪為被窺視的奇觀、被拍攝的對象，而當代音像媒體的影響力，也早已滲入了當地人的生活，使其成為單向的接受者，總是被動地觀看外界提供的影視節目，很少能利用影像發聲，甚至利用影像為自己服務。

就影視人類學的發展而言，1988 年于曉剛、王清華、郝躍駿三位

雲南學者發表〈影視人類學的歷史、現狀及其理論框架〉；1994年雲南大學成立東亞影視人類學研究所；1999年雲南大學東亞影視人類學研究所與德國哥廷根科教電影研究所合作開辦「第一屆影視人類學碩士培訓班」，從1999年3月到2003年3月，兩期培訓班共培養了二十名研究生，這批畢業生遂成為後來高校與科研單位的主力；2003年白瑪山地文化研究中心影像教育部開始舉辦「雲之南人類學影像雙年展」（郭淨、徐菡、徐何珊，2013）。

因此，上述後起的影視人類學，他們所關注的正是：少數民族在過去是如何被再現並詮釋的？當現代化的力量，包括大眾化的影視媒介及其商品，也開始影響著少數民族之際，把攝影機交給村民，正是一個機會重新去思考：影像應該傳達誰的聲音？為誰服務？為誰拍攝？拍給誰看（章忠雲，2016）？

## 二、鄉村之眼

與此同時，所謂的公益圈及其行業，提供了實踐參與式影像的資源，1981年中國兒童少年基金會的成立，標誌著官方背景的慈善基金會逐漸興起；而1980年代中期國際基金會開始進入中國；1995年後催生出大量接受國際經驗薰陶的本地公益組織；2008年汶川大地震後，又是一個新的里程碑，包括公眾參與的高度熱情、本地組織的大量創建和結合互聯網的新發展。<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> 2016年相繼公布的《中華人民共和國境外非政府組織境內活動管理法》與《中華人民共和國慈善法》，使得公益圈也進入了計畫經濟的階段，例如境外非政府組織必須登記立案接受管理，而任何一家慈善機構的募捐，必須在政府核發牌照的互聯網平台進行。

早在 1991 年，由雲南生育健康研究會主持、福特基金會贊助的婦女生育衛生與發展項目，就曾讓雲南六十二位農村婦女，透過靜照攝影的方法，自己拍攝自身的生活場景、表達她們自身的要求，從而參與並影響了生育健康的決策（*Photo Novella or Photovoice*）。<sup>7</sup>

2000 至 2005 年，雲南省社會科學院的 Azara 影像工作站（後為白瑪山地文化研究中心），在生物多樣性和傳統知識研究會的支持下，開始在迪慶藏族自治州的三個村莊，推展「社區影像教育」（*participatory video education*）項目，把攝影機交給村民，鼓勵他們記錄自己家鄉的文化（章忠雲，2016），並作為當地中小學的視聽教材，以「學習我們自己的傳統」，而白瑪山地文化研究中心所舉辦 2003 年的「雲之南人類學影像展」，也首度展映了村民的作品。<sup>8</sup>

2006 至 2009 年，白瑪山地文化研究中心又與越南民族博物館透過「雲南·越南社區影視教育交流工作坊」（*The Eye of Villager*），在迪慶佳碧村（藏族）、西雙版納勐宋村（哈尼族）、文山爛泥洞村（苗族）、麗江落水村（摩梭人）、昆明台磨山村（苗族），以村民和研究者一對一合作的方式，協力共構完成紀錄片的製作，並進行社區巡演，強調一種彼此之間的交流、溝通與對話，促進對於當地現代化與傳統之間問題的新認識（章忠雲、曾慶新，2009）。

延續此一精神，2007 年北京山水自然保護中心的「鄉村之眼公益影像行動計畫」，組織青海、四川、雲南藏區的村民，開展了「鄉村之

---

<sup>7</sup> 可進一步參考 Wang & Burris (1994)；雲南大學影視人類學實驗室亦曾與雲南生育健康研究會合作，以《照片裡的她》(2015)重返、尋找與回訪當年參與計畫的婦女及其社區（陳學禮，2017）。

<sup>8</sup> 2005 年的「第二屆雲南紀錄影像展」，專門設立了社區影像單元；2007 年、2009 年、2011 年、2013 年皆擴大舉辦社區影像單元；2013 年的「第三屆人類學紀錄影像年度論壇—鄉村之眼」，更是以社區影像作為主題。

眼：自然與文化影像記錄培訓班」( *Through Their Eyes* )；2008 年汶川大地震後，又與四川省五個自然保護區合作開展「我們是主角：災後社區生態文明重建培訓班」；2009 年「每一個鮮活的生命：鄉村之眼—青海牧民影像記錄培訓」。

而 2010 年「年保玉則／鄉村之眼：記錄我們的環境與文化培訓班」，是一個重要的轉折，它不再只是外部的公益組織所帶來的專案，而是當地牧民和僧人主動發起，並要求外部協作的自覺行動，後完成兩次培訓、八部影像作品、兩場公開放映和媒體宣傳、作品出版。

2011 年「鄉村之眼—種子學員培養」計畫，「鄉村之眼：雅安大熊貓遺產地記錄行動」，舉辦「首屆年保玉則鄉村電影節」，「卡瓦格博／鄉村之眼」培訓，「三江源／鄉村之眼」培訓；2012 年「年保玉則／鄉村之眼」培訓，舉辦「第二屆年保玉則鄉村電影節」；2013 年「吉美堅贊／鄉村之眼」培訓，「香格里拉／鄉村之眼」培訓，「青海囊謙／鄉村之眼」培訓；2014 年「青海—雲南流動電影院專案」，「公益映射大篷車雅安流動放映和鄉村影像培訓」，與廣西博物館合作「廣西民族誌電影節」並策劃其中的鄉村影像單元。

2015 年「鄉村之眼公益影像行動計畫」，從不定期的專案，正式成為獨立的組織，名為雲南鄉村之眼鄉土文化研究中心，至此，「鄉村之眼」( *From Our Eyes* ) 已經在十多個鄉村社區提供了影像記錄培訓，陪伴三百多位鄉村影像拍攝者，拍攝了一百五十多部紀錄片（呂賓，2015；郭淨，2019 年 1 月 9 日，2019 年 1 月 16 日）。

### 三、白褲瑤

在桂西北與黔南交界的山區，過去曾被徐霞客稱之為粵西第一窮

徼、也是第一奇勝，自稱「朵努」（人）的白褲瑤是瑤族的一個分支族群，其總人口不及四萬，因男子常年著及膝白色土布燈籠褲而得名，還因女子夏季上裝為馬鞍狀貫頭衣而被喚作「兩片瑤」，由於生存環境封閉，又長期受到外部強大民族的壓制，加上實行內婚制，傳統文化與生活方式保留完整。

就紀實性音像而言，1986 年中央民族學院少數民族文學研究所曾製作《中國瑤族系列片之一：白褲瑤》（製片龔田夫、導演傅靖生），其中除了極少數的銅鼓同期聲之外，全片只有並不相關的音樂與播音員解說的聲音（李昕，2015）。它介紹了白褲瑤的地理、人文、服飾、穀倉、油鍋組織、經濟生活、銅鼓等等，尤其是花了很長的篇幅在呈現男女之間如何從對歌、結識、交往到結婚，透過旁白與影像，卻充滿了外人對於情愛的遐想，而關於砍牛治喪的部分也是重點，但也多是外人進行奇觀的詮釋。

然而，他們正處於一個受到現代化外來影響而急速變遷的關鍵時刻，包括年輕人的外出打工、渡假村的休閒形式、消費性的文化展演等等，可想而知，他們獨特的「兩片瑤」服飾、銅鼓舞、喪葬習俗，總成為照相機或攝影機獵奇的目標。<sup>9</sup>

而鄉村影像在白褲瑤的發展，肇始於幾個力量的影響，首先是香港社區夥伴廣西辦公室（以下簡稱「廣西 PCD」），並自 2011 年起進一步與廣西民族博物館合作開展為期三年的綜合生態農業、文化傳承和社區管理的可持續生活專案。

其次是 2003 年成立的廣西民族博物館所負責籌建的生態博物館，也就是在文化的原生地建立博物館，推動當地民眾保護與傳承自己民族

---

<sup>9</sup> 網路上盛傳女模特兒身著「兩片瑤」、擺弄各種姿勢、胸部若隱若現的寫真照片。



文化的公益文化機構（廣西民族博物館，2014）。至 2010 年為止，已建設了包括南丹里湖白禪瑤等地有十座生態博物館，由於每個生態博物館在建設之初，都要開展文化記憶工程，也就是在社區內運用錄音與照相等方式記錄當地民族文化，因此，將紀實性音像的方法引入上述的文化記憶工程。

第三是上述西南邊疆鄉村影像的發展與「鄉村之眼」的涉入。2011 年 3 月，在廣西民族博物館與廣西 PCD 的支持之下，南丹縣里湖鄉白禪瑤生態博物館的兩位館員與兩位村民，先至昆明參加了「第五屆雲之南紀錄影像展」，特別觀摩的正是其中的社區影像單元。

2011 年 8 月，又邀請「鄉村之眼」的培訓導師於融水安太苗族生態博物館，針對生態博物館工作人員及其社區村民共二十三人進行了十天的培訓；<sup>10</sup> 2013 年 9 月，里湖白禪瑤生態博物館又發起了新一期的紀錄片培訓班，為期三天並培訓了十幾名新學員，由老學員帶著新學員，最後每位新學員都完成了一部作品，而老學員則各自完成了兩部作品；<sup>11</sup> 2015 年 3 月，白禪瑤民俗文化保護與發展協會又自行與「鄉村之眼」合作舉辦新一期的白禪瑤鄉村影像培訓班，<sup>12</sup> 特別是沿襲「鄉村之眼」的傳統，把培訓過程之中完成的片子，立即進行在地放映以獲得村民們的即時反饋，並推動他們組織成「白禪瑤村民影像小組」。

同年 8 月舉辦「為村民照相工作坊」，也就是進入到各個村寨為村

---

<sup>10</sup> 成果包括了《白禪瑤人的葬禮》、《取粘膏》、《維修糧倉》、《瑤紗》、《白禪瑤銅鼓安名儀式》。

<sup>11</sup> 成果包括了《瑤家酒》、《爺爺》、《染色的季節》、《文化守護者》、《父親》、《流浪詩人》、《媵奶》、《聽外婆講吃新米》、《陀螺製作》、《找菌子》、《我的生活》、《我與銅鼓》、《小樂樂》、《瑤山新禾》。

<sup>12</sup> 成果包括了《竹藝老人》、《我很忙》、《故鄉》、《爺爺種樹、奶奶織布》、《gong wai》、《尋瑤繡》。

民們提供照相服務，拍照時依村民的意願來決定照片的內容和形式，當日拍、當晚洗、次日送；2016年1月「鄉村之眼」聯合「白禱瑤村民影像小組」的五位夥伴，於益路同行的公益平台申請了一個項目，並完成了五部作品；<sup>13</sup> 同年年初舉辦了「趕年街·看電影：白禱瑤鄉村影像展」活動；2017年「白禱瑤村民影像小組」，聯合在地知識份子和社區老藝人，共同申請了「引路歌」的史詩紀錄，成為「中國史詩百部工程」下唯一具有本土文化持有者視角的專案。

## 肆、反客為主

西南邊疆的鄉村影像，源起於傳遞環境和文化保護觀念的外來或本地之公益組織，他們認為要保護環境及其生物的多樣性，就需要同時保護獨特而又傳承至今的多民族之傳統文化與在地知識（章忠雲，2016），而影像——尤其是紀實性音像，相對於文字，對於少數民族而言，更加能夠作為公眾教育與內外溝通的媒介，但是它也可能因此帶來了問題意識的框架及其侷限。

因此，以下即以廣西白禱瑤村民影像小組為例，尤其是村民拿起攝影機之後，他們如何進行從紀錄、文本到觀看的文化生產，以及所衍生的效應與結果。

### 一、怎麼教、誰拍誰

早期的「社區影像教育」項目，乃是由課題或項目組織者主導，先

---

<sup>13</sup> 成果包括了《愛故鄉之電話詐騙》、《博台》、《家記》、《糧倉》、《竹編老人的生活》。

指導村民如何拍攝，再交由村民進行拍攝，組織者在一段時間之後回訪，並依照村民的想法協助編輯，最終是成片的放映交流（章忠雲，2016）；而在「雲南·越南社區影視教育交流工作坊」中，則是每個團隊擬出初步的拍攝想法之後，先聽取當地人意見進行修改，才開始進行拍攝，同時放映素材給當地人看以聽取編輯意見，進行初編後再次放給當地人看，形成基於社區的拍攝、編輯與反饋（章忠雲、曾慶新，2009，頁 40-57）；最後發展成為「鄉村之眼」與既有的、在地的民間組織之合作關係，乃至由當地村民自己組織實踐，而原來的組織者則逐漸轉變成為協作者的角色（章忠雲，2016）。<sup>14</sup>

2014 年，我們針對照片之聲（*Photovoice*）做了回訪，再去找當初拍照片的那些婦女，也就發現了很多問題；尤其是我們對所謂鄉村影像或者把攝影機交給村民這件事，往往存在著幻想；例如我們問到拍攝主題誰訂的？她們說：是人家訂的，什麼東西可以拍或不可以拍？她們說：拍個漂亮的房子不可以、破爛的房子就可以，顯然他們是有很多要求在裡面；我覺得在所有的項目之中，包括吳文光的村民影像，既是作者或導演的自我治療，也侷限在村民自治的民主人權，都是這樣；因此，早期的社區影像教育項目和後來的鄉村之眼，算是會盡量少限制村民的項目與執行者。（訪談紀錄之培訓導師 02）

而在白褲瑤，係以觀摩「雲之南紀錄影像展」的社區影像單元為基礎，開展了從第一次、第二次到第三次的培訓，其參與成員也從博物館

---

<sup>14</sup> 如果依照 DeNegri 的參與光譜，包括了挑選（Co-option）、順從（Compliance）、諮詢（Consultation）、合作（Cooperation）、共同學習（Co-learning）、集體行動（Collective Action, White, 2003, p. 106），這裡大致是一個從合作、共同學習到集體行動的過程。

的工作人員逐漸擴及到一般的村民、返鄉青年，形成以在地本民族、性別比例均衡、職業範圍廣泛的年輕人作為主體的團隊（李昕，2015）。

第一個是開始都是非常自覺的，沒有誰逼著去做；第二個年齡結構都是有活力的年輕人；第三個男女比例是最均衡的；第四個還有一個現成的博物館可以放拍攝的東西。（訪談紀錄之培訓導師 01）

至於過程及其方法，主要分為三個階段：第一步是基礎拍攝和剪輯技術的培訓，一般為期七至十天，先是觀摩過去或其他的鄉村影像，然後是基本的拍攝技能及其實作練習，再來是分組討論、選題並進行拍攝，以及剪輯技能及其實作練習，最後是村寨放映活動；第二步是在培訓之後的半年內進行回訪，一方面共同觀看拍攝素材並討論拍攝主題，另一方面協助解決既有或未來的問題；第三步是再度回訪協助進行後期剪輯，但剪輯的結構最終都是由拍攝者自己所決定的（陳學禮，2017，頁 139）。

在此一過程及其方法中，作者導演與被攝他者的關係，現在轉變成爲促進者與參與者的關係，同時，促進者亦觀察到關係的不同，可能帶來記錄上的差異：

因為不同的是，像我們來拍的時候，所選擇的對象，可能是要找一個典型，或者他或她是代表如何如何的，我們會按照我們的想像去選擇人物；但是，我覺得你們要來拍的話，其實是要從你自己日常熟悉的關係開始，這樣就可以從你自己的角度出發，不只是把他或她當作一個研究的對象而已，這樣的拍法，也就可以把你的情感、真實的想法放進去。（訪談紀錄之培訓導師 01）

因此，基於自身所擁有的資源及其權力對於參與者可能造成的影響，他們特別意識到並賦予了參與者更大的自主空間：

原來我是拿著手機自己亂拍，參加鄉村之眼的培訓之後，最起碼學會一些基本的，像是剪接這一塊、鏡頭要穩定啦，鄉村之眼也沒什麼太大的要求，就是給我們自己的興趣、自己去發揮。（訪談紀錄之參與學員 05）

當然，在村民拿起攝影機的過程之中，所謂紀錄者與被攝者的角色仍然存在，但是，此一關係卻已不只是單一的（被）取材，而是存在著更多的可能性，例如它是透過記錄進一步衍生出學習與傳承的關係：

未來想去拍個喜宴歌，它是古語的歌謠，因為現在年輕人都沒有人去學了，我就想去嘗試拍這個，然後讓大家來看看有沒有必要去學，我自己也可能去學一點，希望引起後面更多人去學更多，組織起來一起跟這位老師傅學。（訪談紀錄之參與學員 05）

或者是基於記錄得以保存文化的共識而形成彼此之間協同與行動的關係：

以後我們不會做的東西，我們要看這個視頻，就是視頻來教我們怎麼做，就比如說現在我們的那些習俗、手工或過程，現在老人們還知道，但是，有一天他們不在了、也沒人學了，不會的話，我們就可以看那個視頻，所以，他們就說：你拍的話，要整個過程不要切斷，像那個掃寨的儀式，他們就會主動叫我們來幫忙拍，他們說：你不要給外面的人看喔、要先給我們本民族的人看，而其中有幾個老人家，現在都已經不在了。（訪談紀錄之參與學員 02）

進一步言之，透過上述記錄的過程與不同的關係，一方面是強化了自我的信心，另一方面也是藉此看見、認識社區並對族群產生了認同感：

收穫可能是兩個方面，一個就是在這個平台上認識了很多這方面的朋友，另一個就是說重新去認識自己，剛開始沒拍的話，我們只知道服裝是這麼來的，不知道作服裝的過程有多精心，像我拍了《染色的季節》，是關於母親和三個女兒，她們分散在各地，但是，最後還是會回到原來的地方、聚在一起做這個服裝，我們就想到傳承這個東西，不只是人的傳承，還是親情之間的感情昇華，母傳女、姊妹之間的相互幫助，這是我比較感動的。（訪談紀錄之參與學員 03）

換句話說，透過鄉村影像及其教育，沒有太高學歷、或有外出打工經歷，想為故鄉做點什麼的他們（包括了博物館工作人員、在地村民、返鄉青年），自發性地組織成為「白褲瑤村民影像小組」（楊青、汪斌，2016 年 3 月 25 日，2016 年 3 月 29 日），象徵的是白褲瑤人，從以往作為被攝者的宿命，逐漸轉變成為紀錄者的自信，現在他們透過攝影機，使得影像成為表達、支持與強化認同的工具，更啟發了社區或族群的自覺，並因此獲得知識生產的主權。

有信心了之後，我們本來也蠻有心做自己文化的記錄，這種方式的話，也一下子吸引了一大批年輕人，他們本來也很關心自己白褲瑤的民族文化，但僅止於網路上的留言或關注，但缺乏一個共同的點，讓大家可以長時間在一起深入討論，2013 年，我們就嘗試透過這個攝像把大家聚在一起、組成團隊，就像「卡瓦格博、年保玉則」一樣，就自己申請了一個培訓班，

16 個人參加，至少學些基本的技術，大家彼此之間相互安慰、相互吹捧，到處去借設備，電腦白天晚上輪流著用，通宵剪輯、非常熱情。（訪談紀錄之參與學員 01）

## 二、拍什麼、如何拍

正如上述，由於鄉村影像興起的制度及其脈絡，不僅大多以紀實性音像為主，同時也促使參與學員特別關注在自然環境與文化傳統的記錄，例如培訓班的主題大多是「自然與文化影像記錄」或「記錄我們的環境與文化」等等，然而，成為持攝影機的人之後，參與學員也開始進一步關注到自我、家族、社區、族群與歷史。

有時候我們覺得，他們用這種原原本本的方式去拍，才是村民影像；有時候村民看得多了有自己的想法，他們也會嘗試用另外的方式去作，令我們大吃一驚，我們又會覺得這是村民影像嗎？所以，最終還是回到人的身上，他既不是村民也不是導演，而是一個會成長、會轉變的人，例如說某某人，她前面的片子拍白禱瑤的葬禮是平鋪直敘的，之後《瑤紗》的片子開始自己介入、有自己的情感，到了《瑤家酒》，可以把酒和葬禮的唱花酒連結在一起，現在的爺爺奶奶，你會發現她開始把鏡頭對準外面來的攝影師。（訪談紀錄之培訓導師 02）

### （一）文化及其生態知識

從早期「社區影像教育」項目的《黑陶人家》開始，鄉村影像大多是以文化的記錄為主，在白禱瑤，這類鄉村影像包括長達三天三夜的喪葬儀式與銅鼓文化；從種棉花、煮紗、繞紗、跑紗、刺繡到剪裁等等三

十多道、長達兩年的編織工序（汪斌，2019）；釀造包穀酒的流程，乃至於葬禮中送禮酒、喝花酒的習俗、與酒相關的歌謠、口耳相傳的傳說；傳統的生活方式，例如維修糧倉、取粘膏、找菌子等等。

這類題材雖在民族誌電影的拍攝之中看似習以為常，然而，誰來拍及其所衍生不同的紀錄關係，卻直接地影響到了拍什麼、如何拍。

首先，正如電影眼所示，作者乃是透過拍攝與剪輯來傳達自身的觀點，因此，民族誌電影作為水平敘事的特質，也往往使得我們易於將生活世界進行解構與碎片化（陳學禮，2015），然而，基於上述社區或族群的紀錄關係，它使得相對冗長的長鏡頭乃至細節的完整性，就往往成為必要且是局內人有所共鳴的，而某些鏡頭或片段，更是被視為具備文化的重要性且不該因敘事需求而被剪輯的。<sup>15</sup>

舉例而言，在喪葬儀式的記錄裡，參與學員特別重視的是持續一整夜的「引路歌」之完整性，在前半部是吟唱死者個人生前的事蹟，在後半部則是吟唱白禡瑤的歷史、神話與傳說，並引領死者經歷各個時期先人們所住的地方，換句話說，類似這類檔案化（archiving）的紀錄及其方法，自然而然地會被大量地運用到鄉村影像之中。

其次，透過文化的記錄，更再現了所謂的地方知識（local knowledge, Geertz, 1983／楊德睿譯，2002），也就是各個異文化的在地人群各有其處理日常生活的體系化常識，而作為生活在其中的視線，更能進一步深描（thick description）出這類生態知識是如何鑲嵌在特定的語言、文化或者傳統之中，例如《水》（郭淨，2014年11月3日）、《麻與苗族》（郭淨，2014年11月5日）、《蟲草》（普路平、斯南尼瑪，2017年9月6日）、《牛糞》（馬寧，2016年12月9日）。

---

<sup>15</sup> 例如在結婚儀式中，透過殺一頭豬和牠的叫聲，可以預示新人未來會生男或生女（章忠雲、曾慶新，2009，頁81）。



舉例而言，在編織文化裡長達兩年的工序，對於局內人而言，他們不只是觀看到製作服裝過程的繁複，更能敏銳地記錄到這一切的基礎在於：穿插在工序之間、隱藏在時光背後的母女情深、姊妹互助等等關係與脈絡，換句話說，文化乃是一個有因有果的整體，尤其是從局內人之眼來看，他們不僅是視域融合的、也是生活在其中的（何明，2015）。

## （二）口述歷史作為文獻

其次，由於西南邊疆大多為口傳而無文字的少數民族（藏文除外），紀實性音像正好可以作為某種新興的書寫工具，除了記錄文化及其生態知識之外，它也往往用來記錄耆老的口述歷史，尤其是他們可能日漸消失的集體記憶，而這類集體記憶的累積，也正是一個為家族、社區或族群寫史的一個過程。

同樣地，在「白禪瑤村民影像小組」亦是透過記錄耆老的口述歷史，藉此完成了一部又一部屬於家族、社區或族群的文獻，從《爺爺》、《媵奶》、《聽外婆講吃新米》、《奶奶與牛》到《博台》、《家記》。

尤其是對於白禪瑤而言，至今仍保持著五個姓氏群，每個姓氏群再區分為若干「威要」（或「油鍋」，家族之意），然後才是「依則努」（家庭之意）：

白禪瑤的家族觀念，也就是我們說的油鍋，還是很重要，比如說你這個家族也就是油鍋，有什麼事，你必須要去遵守，平常看起來好像是各幹各的，但是出了什麼事，這個油鍋的人都會到場，他們會自覺地到場而不是有人叫來的，這也就說明了一點，大家都認可這個油鍋，舉個很簡單的例子，這個家裡有個人翻車出車禍了，油鍋裡的人聽到了，不管在多遠打工，他們

就會自己回來看看，某某人過世了，他們也會自覺到去幫忙盡義務。（訪談紀錄之參與學員 06）

也就是說，在記錄過程之中，影像遂成為某種媒介，得以讓紀錄者自身與上一世代的爺爺奶奶有所對話，並留存可能日漸被忽略的記憶與歷史，而這樣的影像版的地方志，更不同於文字版的地方志，隱含著單一詮釋的權力，它乃是垂直並置的史觀結構，也就是說，每一位耆老或家族，都有能力與權力去口述自我的記憶並詮釋自身的歷史。

舉例而言，由於白禪瑤是沒有文字的民族，因此也沒有自己的家譜，在《博台》裡，是透過聲音與影像的記錄，採訪了幾位耆老講述一位名叫博台的先輩故事，呈現了家族的變遷與村寨的歷史；而在《家記》裡，則是發起了家族的新生代共同參與調查，通過長輩們對於家族來歷的講述，進一步認識並整理出屬於自己的家譜。

### （三）社會變遷及其觀察

鄉村影像及其教育，更能透過攝影機進一步觀察到社會變遷，例如來自藏區的《吉沙記事》追蹤到山火、暴雨和水災等等一連串自然災害的源頭，揭露了盲目開發的可怕後果；《我們怎麼辦？—落水村的變化》透過村民的訪談討論到旅遊業的進入如何影響到摩梭族人的傳統文化，以及對於村寨所帶來的各種變化（章忠雲、曾慶新，2009，頁 83；李崧，2016 年 4 月 5 日）。《我的高山兀鷲》談的是原本作為高山兀鷲食物的死亡牲口如今成為商品，造成高山兀鷲瀕臨滅絕（徐敏，2016 年 4 月 12 日）；而《祈福的憂慮》（華澤，2012）則討論到投入聖湖的寶瓶本是藏區重要的信仰，但如今卻數量激增、材質各異，反而導致水質及其環境的破壞。

也就是說，紀錄不只是記錄，它調動了所有的感官與體驗，既是行

為、也是思考，攝影機遂成為參與學員探索外在和內在世界的媒介，他們以此來看見自身的生活、捕捉記憶與故事，使其能從日常生活之中抽離出來，再用一個新的感知框架，進行文化的探問與想法的表達。

在白禱瑤參與學員的社會觀察，包括《小樂樂》與《故鄉》，外出打工的父親，將鏡頭對著親人或自己的小孩，看似習以為常的家庭電影，但是背後卻觸及到了外出打工現象所造成的後遺症，包括了老人與留守兒童的生活，以及個人思鄉的情懷；而《流浪詩人》與《我很忙》看見的是在旅遊開發的過程之中，一位返鄉青年如何作為度假中心的導遊，並以各種方式引導與介紹，讓白禱瑤給觀光客所看見，甚至自身也需要轉變成為某種角色的展演，像是著傳統服飾卻要帶動唱著〈小蘋果〉歌曲。

凡此種種，皆企圖對於受到現代化及其發展主義的影響，乃至當代白禱瑤及其青年的生存處境進行記錄與觀察，提供一種自我反思的可能性，甚至是進一步提出質問：當傳統服飾的製作過程太過繁複，是否乾脆去外面買成衣來穿？旅遊開發的結果往往是傳統房屋紛紛被推倒重建，而為了賺錢，大家都在從事觀光客的表演？外出打工換來的則是留守兒童、老人贍養、農田荒廢與文化斷層等等問題？

#### （四）持攝影機的人

此外，正如上述，西南邊疆的少數民族常常成為外來攝影機獵奇或觀異的目標，而透過鄉村影像及其教育，不只是參與學員能以攝影機來記錄家族、社區或族群，更能後設性地看見自身是如何被持攝影機的人所記錄，也就是說，它進一步反思到觀看與被觀看的過程及其關係，並隱然成形而作為另一個主要特色。

例如《冰川》記錄了外來朝聖者、旅遊局官員、旅館老闆、本地村

民等等對於梅里雪山及明永冰川的看法，並跟拍到中央電視台在這裡拍攝節目的過程，展示了主流媒體所傳播的知識是如何地被製造出來的（郭淨，2014年11月4日）；《離開故土的祖母房》講述了一位摩梭青年把自家的祖母房賣到北京參加藝術展的故事，但有趣的是，攝影機記錄到都市與外國觀眾的反應與看法，以及電視台在摩梭當地製作節目的過程。

而在白禪瑤，由於這裡是一個民族風情濃厚的村寨，開發旅遊之後，承受更多的攝影發燒友或攝影公司的干擾（黎夏，2018年5月14日），在《爺爺種樹、奶奶織布》這部片中，即是運用一種側寫的方法，記錄著外來的攝影協會專業人士，如何以自己的爺爺和奶奶作為拍攝對象，不斷地指導著爺爺如何餵豬、奶奶如何織布，透過擺拍的方式，以獲得他們想要的所謂作品，甚至是反過來指導著紀錄者，應該如何進行動態攝影的技巧（潘朝成、毛榮富，2017）。

也就是說，「影像可以展現這個對象過去曾經如何被別人觀看。再接著，我們認知到影像製造者的特殊觀點同樣也是影像記錄的一部分。於是影像變成是某甲如何觀看某乙的記錄」（Berger, 1972／吳莉君譯，2005，頁13），而攝影「是一種『看』的文法，甚至更重要的是，是一種『看』的倫理」（Sontag, 1977／黃翰荻譯，1997，頁1）。

### 三、為誰拍、給誰看

正如上述，從怎麼教、誰拍誰到拍什麼、如何拍，參與學員乃是透過學習、選題、拍攝到剪輯的過程，日益增強想為社區或族群做些什麼事的意識，並預想村民作為主要觀眾，進一步衍生了不同的紀錄關係、差異的再現方法乃至多元的影像使用。

而給誰看，指的正是如何以影像來進行交流與對話（李昕，2015），例如我們已習慣參加影展或上院線，而鄉村影像及其教育，當然也會作為向外溝通其文化、知識與生活方式，或者作為不同社區之間的交流，但更重要的是它是基於社區的、回到社區的，尤其是以影像（包括素材）的放映作為引子，使得社區或族群能夠看見自身、參與討論。

因此，從早期的「社區影像教育」項目，鄉村影像成為當地中小學的視聽教材，以「學習我們自己的傳統」（章忠雲、曾慶新，2009，頁76），乃至於各種類型的鄉村電影節或者「鄉村之眼」論壇（呂賓，2015），例如「摩梭社區電影節」、「草原電影節」、「年保玉則鄉村電影節」，甚至是草原流動電影院。

而在白禱瑤，參與學員除了在日常生活中將影像（包括素材）進行各種形式的回放之外：

我去幹活（生態農業）的時候就會拍，用一個三角架架著就拍，我、愛人和媳婦幹活的過程，他們（村民、家人和孫子）看電視看久了很無聊，就會叫我放我的片子給他們看，他們喜歡看見自己也在裡面的畫面，我也會順便從這個鏡頭去講生態農業的東西。（訪談紀錄之參與學員 04）

也會將影像（包括素材）回饋給被拍攝的村民：

他說：葬禮他可以給拍，但是，拍完了你可以刻一個光碟給我們嗎？我說：好，後來我就拍了，拍完了我就刻一個光碟給他們，去年我就問了他們，那個碟子怎麼樣，他們說：這些小孩一直看、看很多遍，碟子都花了、看不了了。（訪談紀錄之參與學員 02）

或者是在村寨裡舉辦非正式的小型放映會：

接觸完了回來，我才開始拍那個取粘膏，後來說要帶著片子去我們那個村寨播放，我們就在那個村寨放，放了村民也過來，我就拿瑤話跟他們說：今天晚上我自己放了我拍的片子，這是我第一次拍，來到寨子放給各位看，你們覺得怎麼樣，好的話就多多支持我，不好的話就給我意見。我給他們看完了，他們就說：怎麼那麼短，我們還想看就沒有了，如果你下次拍我們的話，要拍長一點給我們多看。（訪談紀錄之參與學員 02）

白褲瑤村民影像小組更利用了白褲瑤傳統的「年街節」，舉辦了「白褲瑤鄉村電影節」，透過趕年街、看電影的活動，他們策劃了白褲瑤民俗文化傳承保護成果展，在里湖廣場上展出靜態的老照片，並放映動態的鄉村影像，之後更去到分散且偏遠的各個老村寨進行流動放映（汪斌，2016 年 3 月 11 日）。

2016 年，發起第一屆的「白褲瑤影像展」，我們有幾撥人，在博物館工作的、在村子裡的、負責項目的、在協會的，就組成了「白褲瑤村民影像小組」，和「鄉村之眼」一起推動這個影像展，覺得應該要做一些和自己村民民族互動，就利用這個傳統年街節的活動來做影像展，到處去湊經費，分成四個小組、跑了三個點去放映，瑤里和八圩的效果最好，他們很少接觸旅遊和影像，就覺得很新奇，人最多，完全是爆滿，讓人挺感動的，像是在瑤里，每一次一放到他們瑤里村的片子，他們就很有感覺、掌聲不斷，村民們主動上來握著我們的手，好感動，我們放到 12 點，他們還一直要求要再放。（訪談紀錄之參與學員 01）

當動態的鄉村影像在廣場或老村寨裡放映時，村民沒想到，平日裡只能在電視上看到別人，現在卻可以看到自己人了；作為觀眾的村民看到熟悉的人就會笑聲不斷，而被拍攝的村民則是不好意思地說應該換穿漂亮的衣服才是；看著身邊的事、身邊的人，村民格外投入，在放映過程中還能同步翻譯，一個笑點可以持續很久，出現問題也可以邊看邊討論；老人們則會說到，哪天我不在了，這個片子還能讓我的子孫後代看看，知道以前我的爺爺是怎麼樣的一個人。

觀看或放映作為中介（medium），形構著某種人類關係的社會空間，並能夠衍生主體化的效果，而在鄉村影像及其教育之中，特別強調的是影像最終仍需回到社區或族群之中進行觀看或放映，因此，我們不僅看到村民們作為主動閱聽人（active viewer/viewing）的角色，它也由此完成一個由村民記錄、以村民為對象到給村民觀看的文化生產之迴圈。

透過此一文化生產的迴圈，它也正一步一步地改變白禱瑤人對於影像的觀點，並思考攝影機如何作為新的媒介，例如他們過去對於攝影的印象是：

像很多外面的人來拍，就要求村民們應該這樣那樣，村民們也就很反感，因為我們的生活早就已經不是這個樣子了，都是被安排出來的，之前白禱瑤剛開始被外界知道的時候，外人就進來拍，說你擺幾個姿勢來給我拍我、就給你錢，引起很多問題，大家就對拍照啊、攝影啊，感覺到很不舒服。（訪談紀錄之參與學員 06）

然而，現在不僅是參與學員意識到拿起攝影機的意義，以及紀錄的重要性：

在參加培訓之前，12 年的時候，我自己拿了手機拍了葬禮，裡面有出現我一個叔叔，他在 14 年的時候去世了，小孩才六個月大，當他去世的時候，我就想到我可以留給我那個六個月大的堂妹，等她長大了，就可以看到她父親生前的樣子，這就觸動了我對影像更加有興趣，現在我拍東西就是這裡拍一點、那裡拍一點，也不知道拍這個東西是要剪什麼片子，就盡量把一些拍的東西去整理分類保存下來。（訪談紀錄之參與學員 05）

村民們作為被攝對象，也逐步意識到紀實性音像作為檔案及其文獻性的價值：

放完了爺爺就跟我說：以後如果你拍我的話，要先讓我去穿衣服好一些，因為我在鏡頭裡面太破爛了，我就說：這不要緊，不管你穿得怎麼樣，都是我們本民族的服飾，爺爺又說：不過這個很好，可以給我以後的子孫們看，將來有一天我不在了，他們還可以看到我這個事情是怎麼做的，以後你就多拍一點。（訪談紀錄之參與學員 02）

## 伍、結語

從作者或導演單面向的反思，衍生到把攝影機的權力交給被攝對象的主體性，在這個合作、協同與主體生成的過程之中，又進一步引發另一個層次的反思性，尤其是對於紀實性音像（紀錄片與民族誌電影）的文化生產，包括紀錄的關係、文本的美學與觀看政治等面向。

首先，就紀錄的關係而言，正如上述，由於在我與他者之間僅僅存



在記錄與被攝之單一性質，使得紀實性音像的文化生產，本身就內含了倫理的困境與道德的難題，儘管它仍因此發展出諸種反思性的方法，然而，村民拿起攝影機，不僅是翻轉了彼此之間的角色或位置，更是開啟著不同關係的可能性。

也就是說，藉由鄉村影像，尤其是紀錄權力的讓渡乃至作者身分的引退，使得不只是在我與他者之間，也包括在局內人（村民與村民）之間，除了記錄—被攝的單一性質之外，開啟著促進—參與、學習—傳承或協同一行動的各種可能性，同時，技術的解放在此促成了意識與行為的解放，形構著培「力」、增「能」或賦「權」的過程。

其次，就文本的美學而言，把攝影機交給村民，不只是取得或發出村民的聲音，更是從村民的視角來看世界。同時，正因「我們所看到的一切，是被『從什麼位置看』以及『用什麼東西看』這兩個因素所決定的」（Geertz, 1983／楊德睿譯，2002，頁 13），因此，它不只是政治或道德的過程，也會衍生出觀念與美學的結果。

例如特定的視線、景框或影段，或許並不符合所謂的視聽語言或觀影需求，但卻可能具備文化的重要意義；而通過日常生活不斷積累的素材，往往才能再現文化活動的涵義或社會生態的變化；乃至以垂直式（vertical）的檔案取代水平式（horizontal）的敘事，共同書寫集體的記憶及其歷史（Charbonneau, 2014）。

也就是說，這類基於可見政治的美學，質疑並挑戰著專家知識體系或藝術菁英規範的正當性依據，它「打破紀錄影像美學或其他影像美學定於一的保守觀，也許正是業餘紀錄片美學的一種政治性，或政治作用的表現」（郭力昕，2014，頁 92）。

第三，就觀看政治而言，上述所提紀錄關係的多元性與文本美學的可能性，更重要的立基點在於它主要是為村民、社區或族群所拍攝並

觀看，而透過觀看，與紀錄、文本形構成為一個文化生產的迴圈，它使得紀實性音像也進一步跳脫了從導演、作品到消費的既定框架。

例如它是以紀實性音像來保存無形文化資產或在地知識體系，並作為傳承、教育與社群認同的方法；或是以紀實性音像來書寫在地或本土的歷史，並作為集體記憶的文獻或檔案；它既是以紀實性音像來記錄社會文化的變遷過程，並作為激發對話、啟發自覺與合作實踐的行動；又是用以反思紀實性音像的權力關係及其意義價值。

正如 Ginsburg (1995, p. 216) 關於媒體的詮釋，它除了是具體的手段或工具之外，也意味著由於在彼此或兩造之間採取了中介的行動，進而產生理解或和解的力量或效果，例如透過上述的參與式影像及其實踐，不僅逐步改變了白褲瑤人對於影像的負面意識，更因此促成了社區或族群的合作與對話，共同推動「引路歌」的記錄、保存與傳承之工作（汪斌、呂賓，2017 年 8 月 26 日）。

換句話說，如果說傳統的紀錄片或民族誌電影作為媒體，是在創造不同空間和社會之間的跨界理解；那麼，社區媒體則是在創造先後時間、世代和歷史之間的跨界理解，如此的銀幕記憶（screen memory, Ginsburg, 2002），它成為一個重構的過程，不只是新的美學結構，也涉及到與國族、資本或媒體之間的協商關係。

綜而言之，相較於獨立紀錄片或新紀錄片運動，往往涉及到政治性的敏感題材，而鄉村影像及其教育，由於關注環境變遷以及文化傳承，也往往被視為是不夠政治性的，舉例而言，近幾年來在扶貧脫貧的主旋律之下，政府啟動了「千戶瑤寨、萬戶瑤鄉」的易地搬遷旅遊開發項目，將原本與耕地、牧場鄰近共生的兩千多個家戶，集中於新建的安置地點，其中當然衍生了破壞原生文化、迫遷公平正義等等政治性的議題，但鄉村影像並未藉此形成有意識性的記錄及其討論。

但是，如果從它顛覆感性分配（distribution of the sensible）的治安（police）之潛力（紀蔚然，2017）來看，它的政治性卻呈現在另一個面向，甚至可以說是更具有政治性的，也就是說，透過從紀錄、文本到觀看的文化生產之迴圈，在既存的視覺政體之外，形構著某種非依賴他者或為他者服務的可見性，並同時發展出自主的美感經驗。

然而，這類鄉村影像仍然面臨到內在的矛盾與外部的壓力，其一是除了拍攝與生計之間往往必須作出取捨之外，它是否只是在社區或族群內部進行人才的拔擢，培育更多的作者或導演，而因其逐漸迎合外在的價值，反而與自身的社區或族群產生異化，並鞏固了舊有的媒體結構（井迎瑞，2009）？也就是說，如何不斷地再生產一個以社區或族群作為主體、從紀錄、文本到觀看的文化生產之迴圈，就成為多元性的關鍵。

舉例而言，在國家關於公益組織的治理之下，小型、草根或在地的團體（「鄉村之眼」），因仰賴公益平台的資源挹注（「益路同行」），往往必須迎合外在的需求，包括了以「白禱瑤青年鄉村『導演』夢」作為名稱，其拍攝、剪輯與放映亦受到一定程度的干涉與影響。

其二是影像及其素材何去何從？藉由鄉村影像，發揮了紀實性音像作為文化保存、記憶收集、記錄變遷或歷史書寫等等的可能性，然而，它也同時積累了龐大的視聽檔案，如何透過資料庫（archive）的文化形式，進行自我的檔案化（self-documentation），有助於認同建構以連結過去與現在並回應未來，進一步發揮去殖民或反霸權的政治主體性？

想拍一些村莊與環境怎麼變化，聚會的時候可以放給大家看，後面影像小組應該是可以做一些影像與生活聯繫起來的一些事情，就是非影像以外的事情，不要只是生產很多紀錄片、個人

滿足而已，另一個就是文化傳承這一塊，我們還想用影像建成那種資料庫，原始資料的收集，可以在傳承班用得上，或者放到公眾號上，做這種事需要花很多精力，現在我們年輕人的生計壓力很大，但還是有幾個生計壓力沒那麼大的，可以堅持下去，或者繼續培訓下去，影像作為跟外界的溝通是非常好的，就不一定是要從別人的作品裡，才能去認識我們。（訪談紀錄之參與學員 01）

## 附錄一：研究資料來源、取得與類型一覽表

時間	地點	事件或活動	對象	性質
2015年08月 13至22日	廣西 雲南	為村民照相工作坊 鄉村之眼／部落之 心：兩岸社區記錄 影像交流展	雲南鄉村之眼鄉土文 化研究中心、白禱瑤 鄉村影像團隊	參與觀察
2016年08月 15至28日	四川 青海 雲南	青海鄉村影像及其 教育據點之參訪	雲南鄉村之眼鄉土文 化研究中心、若爾蓋 濕地攝影小組、瑪榮 峒格合作社、年保玉 則生態環境保護協 會、阿尼瑪卿牧人生 態環境保護協會、吉 美堅贊民族職業學校	田野調查
2017年07月 20至29日	廣西 雲南	執行科技部研究計 畫之移地研究	雲南鄉村之眼鄉土文 化研究中心、白禱瑤 鄉村影像團隊	深度訪談
2018年06月 28日至07月 05日	青海 雲南	鄉村之眼／吉美堅 贊影視班畢業作品 展	雲南鄉村之眼鄉土文 化研究中心、吉美堅 贊民族職業學校	參與觀察
2018年07月 13至25日	雲南	重返鄉村之眼：社 區影像教育行動研 究工作坊	雲南鄉村之眼鄉土文 化研究中心、卡瓦格 博文化社	田野調查

## 附錄二：訪談紀錄一覽表

編號	性別	年齡	族群	職業	參與培訓	影像作品
培訓導師 01	男	40-50	漢	高校教師	第一次 第三次	----
培訓導師 02	男	40-50	漢	高校教師	第一次	----
培訓導師 03	男	40-50	漢	公益組織	第三次	----
參與學員 01	女	30-40	瑤	旅遊景區 管理中心	第一次 第二次 第三次	《瑤紗》、《白褲 瑤人的葬禮》、 《瑤家酒》、《爺 爺》、《爺爺種 樹、奶奶織布》
參與學員 02	男	30-40	瑤	博物館	第一次 第二次 第三次	《取粘膏》、《維 修糧倉》、《陀螺 製作》、《找菌 子》、《糧倉》
參與學員 03	女	30-40	瑤	博物館	第二次 第三次	《白褲瑤銅鼓安名 儀式》、《白褲瑤 人的葬禮》、《染 色的季節》、《文 化守護者》
參與學員 04	男	50-60	瑤	農民	第二次	《瑤山新禾》
參與學員 05	男	20-30	瑤	農民／打工	第三次	《故鄉》、《愛故 鄉之電話詐騙》
協會幹部 01	男	40-50	瑤	鄉政府	第三次	----

## 參考書目

- 方永泉譯（2003）。《受壓迫者教育學》。臺北：巨流。（原書 Friere, P. [1970]. *Pedagogy of the oppressed*. New York, NY: Continuum.）
- 井迎瑞（2009）。〈當前紀錄片討論的幾點迷思〉，章忠雲、曾慶新編，《村民視角：雲南·越南社區影視教育交流坊》，頁 8-14。昆明：雲南科技出版社。
- 王君琦（2018）。〈再思自我再現做為培力的方法：以花蓮新移民女性紀錄影像工作坊為例〉，《女學學誌：婦女與性別研究》，42: 1-37。
- 王亞維譯（1996）。《紀錄與真實：世界非劇情片批評史》。臺北：遠流。（原書 Barsam, R. [1992]. *Nonfiction film: A critical history*. Bloomington, IN: Indiana University Press.）
- 王莉莉（2012）。《紀錄片創作中的分享人類學方法研究：以“村民影像計畫”為個案》。東北師範大學廣播電視藝術學學位論文。
- 王鵬惠（2009）。《失意的國族、詩意的民族、失憶的族／國：顯影民國時期的西南少數民族》。臺灣大學人類學系博士論文。
- 朱靖江（2014）。《田野靈光：人類學影像民族誌的歷時性考察與理論研究》。北京：學苑出版社。
- 宋倩倩（2014）。《在自我否定中前行：吳文光獨立紀錄片理念研究》。安徽大學新聞學學位論文。
- 呂新雨（2003）。《紀錄中國：當代中國新紀錄片運動》。北京：三聯書店。
- 呂賓（2015 年 12 月）。〈鄉村之眼：從一個影視人類學的工作方法到中國西部鄉村文化實踐行動的八年歷程〉，「兩岸鄉村部落紀錄片影展暨物質·文化·產業研討會」，花蓮縣慈濟大學。
- 李昕（2015 年 12 月）。〈影像對話：以南丹白禪瑤村民—社區影像實踐為例〉，「兩岸鄉村部落紀錄片影展暨物質·文化·產業研討會」，花蓮縣慈濟大學。
- 李琴琴（2013）。《返鄉年輕人鏡頭下的「三年飢餓」歷史記憶：對社區影像實踐「民間記憶計畫」的研究》。安徽大學傳播學學位論文。
- 李崧（2016 年 4 月 5 日）。〈爾青：講故事的摩梭人〉，《鄉村之眼》。取自 <https://mp.weixin.qq.com/s/8WxqqF9eQzkaeXztu516Ww>
- 何明（2015 年 12 月）。〈文化持有者撰寫「村民日誌」的民族誌實驗意義〉。「兩岸鄉村部落紀錄片影展暨物質·文化·產業研討會」，花蓮縣慈濟大學。

- 汪斌 (2016年3月11日)。〈如果把它當做一次簡單的活動回顧，那就錯了〉，  
《鄉村之眼》。取自  
[https://mp.weixin.qq.com/s/E5PqN\\_CT7R5B0xMu6KKJVg](https://mp.weixin.qq.com/s/E5PqN_CT7R5B0xMu6KKJVg)
- 汪斌 (2019)。〈服飾之「氣」：白禱瑤服飾製作中的感官體驗研究〉，《南藝學報》，18: 21-39。
- 汪斌、呂賓 (2017年8月26日)。〈白禱瑤引路歌：首個由村民自己記錄的國家級史詩項目正式啟動〉，《鄉村之眼》。取自  
[https://mp.weixin.qq.com/s/KX016t\\_JmBYWjheiiqMSfQ](https://mp.weixin.qq.com/s/KX016t_JmBYWjheiiqMSfQ)
- 吳莉君譯 (2005)。《觀看的方式》。臺北：麥田。(原書 Berger, J. [1972]. *Ways of seeing*. London, UK: Penguin.)
- 林木材編 (2016)。《「我」的行動：民間記憶計劃》。臺北：財團法人國家電影中心。
- 林宏濤譯 (2015)。《人造地獄：參與式藝術與觀看者政治學》。臺北：典藏藝術家庭。(原書 Bishop, C. [2012]. *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London, UK: Verso.)
- 林慕貞 (2011)。《社群的記錄、培力的對話—以 2009 年「婦團暨社工影像教育培訓營」為例》。國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所碩士論文。
- 柯婉青 (2013)。《南洋新移民女性錄影自拍學習歷程及其影音再現之研究》。國立高雄師範大學成人教育研究所博士論文。
- 紀蔚然 (2017)。《別預期爆炸：洪席耶論美學》。新北：INK 印刻文學。
- 徐敏 (2016年4月12日)。〈扎西桑俄心中的鳥世界〉，《鄉村之眼》。取自  
<https://mp.weixin.qq.com/s/PM5HnqqftE1cmPboHQabdA>
- 馬寧 (2016年12月9日)。〈憑處女作獲最佳導演獎，這個藏族牧民拍了什麼？〉，《鄉村之眼》。取自  
<https://mp.weixin.qq.com/s/-D46MALZSsQds-l7CdLmKQ>
- 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)》。佛光大學藝術學研究所碩士論文。
- 徐國明 (2013)。〈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〉，《台灣文學研究學報》，17: 55-79。
- 郭力昕 (2014)。《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》。臺北：麥田。
- 郭淨 (2014年11月3日)。〈鄉村影像的故事 (一)：香格里拉的老人們〉，《鄉村之眼》。取自 <https://mp.weixin.qq.com/s/bOHZ5duMO3GGfGCZ4URW7g>
- 郭淨 (2014年11月4日)。〈鄉村影像的故事 (二)：沒有自然的山，只有神聖的山〉，《鄉村之眼》。取自  
<https://mp.weixin.qq.com/s/zkS2ifgbE0e4WK95nAA51g>
- 郭淨 (2014年11月5日)。〈村民影像的故事 (三)：苗族人與摩梭人〉，《鄉



- 村之眼》。取自 <https://mp.weixin.qq.com/s/KX1XINmx-AcgDKc1QgzLsg>
- 郭淨（2019年1月9日）。〈鄉村之眼十二年寄語（上）〉，《鄉村之眼》。取自 <https://mp.weixin.qq.com/s/s0ZcZyoi1g4e4vJY9x1C7g>
- 郭淨（2019年1月16日）。〈鄉村之眼十二年寄語（下）〉，《鄉村之眼》。取自 <https://mp.weixin.qq.com/s/xWR9UEYNoh7qo7ngH9869A>
- 郭淨、徐菡、徐何珊編（2013）。《雲南記錄影像口述史》。昆明：雲南人民出版社。
- 郭淨、徐何珊、謝春波、陳湘、王珍編（2015）。《中國民族志電影先行者口述史》。昆明：雲南人民出版社。
- 陳昌仁（1993a）。〈尋找原住民的原住民：新民族誌（電影）與世紀末的人類（學）〉，《電影欣賞》，66: 69-78。
- 陳昌仁（1993b）。〈民族誌電影，及在非洲造風車的唐吉軻德—關於尚·胡許（Jean Rouch）〉，《電影欣賞》，66: 79-87。
- 陳學禮（2015年12月）。〈在地視角與非物質文化遺產的音像記錄〉。「兩岸鄉村部落紀錄片影展暨物質·文化·產業研討會」，花蓮縣慈濟大學。
- 陳學禮（2017）。《被隱藏的相遇：民族誌電影製作者和被拍攝者關係反思》。北京：社會科學文獻出版社。
- 章忠雲編（2016）。《雲南鄉村影像研究》。北京：民族出版社。
- 章忠雲、曾慶新編（2009）。《村民視角：雲南·越南社區影視教育交流坊》。昆明：雲南科技出版社。
- 普路平、斯南尼瑪（2017年9月6日）。〈斯南尼瑪：讓影像成為社區裡一雙明亮的眼睛〉，《鄉村之眼》。取自 <https://mp.weixin.qq.com/s/AmnOliqof8qm3do-V0iWhg>
- 黃翰荻譯（1997）。《論攝影》。臺北：唐山。（原書 Sontag, S. [1977]. *On photography*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux.）
- 黃應貴編（1992）。《見證與詮釋：當代人類學家》。臺北：正中。
- 華澤（導演）（2012）。《祈福的憂慮》【影片】。（北京山水自然保護中心、年保玉則生態環境保護協會，中國）。
- 游惠貞譯（2000）。《誰在詮釋誰：紀錄片的政治學》。臺北：遠流。（原書 Rabinowitz, P. [1994]. *They must be represented: The politics of documentary*. London, UK: Verso.）
- 楊青、汪斌（2016年3月25日）。〈一半是泥土、一半是火焰：「白禪瑤青年鄉村導演夢」訪談錄（上）〉，《鄉村之眼》。取自 <https://mp.weixin.qq.com/s/jtrdIZsGDw9KYpKfGgP4dw>
- 楊青、汪斌（2016年3月29日）。〈一半是泥土、一半是火焰：「白禪瑤青年鄉村導演夢」訪談錄（下）〉，《鄉村之眼》。取自

- <https://mp.weixin.qq.com/s/h7KIgSvuoHbVn7ADmI6Jog>  
楊德睿譯 (2002)。《地方知識：詮釋人類學論文集》。臺北：麥田。(原書 Geertz, C. [1983]. *Local knowledge: Further essays in interpretive anthropology*. New York, NY: Basic Books.)
- 楊德睿譯 (2003)。《搞電影的歌俚謳：尚胡許的民族誌》。臺北：麥田。(Stoller, P. [1992]. *The cinematic griot: The ethnography of Jean Rouch*. Chicago, IL: The University of Chicago.)
- 劉紀蕙 (2006)。〈可見性問題與視覺政體〉，劉紀蕙編，《文化的視覺系統 I：帝國—亞洲—主體性》，頁 3-13。臺北：麥田。
- 影視人類學實驗室 (2015 年 2 月 15 日)。〈中國 50-70 年代拍攝人類學影片目錄 (大陸部分)〉，《視覺人類學觀察》。取自  
<https://mp.weixin.qq.com/s/fZ2WZq-I7wAXxPuxDrgHUg>
- 廣西民族博物館編 (2014)。《影視人類學論壇》第五期。南寧：廣西民族博物館。
- 潘朝成、毛榮富 (2017)。〈社區／鄉村影像中拍攝者的視角—對 2015 年兩場兩岸社區紀錄片交流展的一個初步觀察〉，《台灣原住民族研究學報》，7(2): 177-200。
- 黎夏 (2018 年 5 月 14 日)。〈瑤山影像之夢〉，《夏曲》。取自  
[https://h5.qzone.qq.com/ugc/share?sharetag=54B069257A3070FC7655AD91B2BD0C3A&bp7=&bp2=&bp1=&\\_wv=1&res\\_uin=115241887&appid=2&cellid=1526274223&no\\_topbar=1&subid=&g\\_ut=3&from=mp](https://h5.qzone.qq.com/ugc/share?sharetag=54B069257A3070FC7655AD91B2BD0C3A&bp7=&bp2=&bp1=&_wv=1&res_uin=115241887&appid=2&cellid=1526274223&no_topbar=1&subid=&g_ut=3&from=mp)
- Aufderheide, P. (2008). "You see the world of the other and you look at your own": The evolution of the video in the villages project. *Journal of Film and Video*, 60(2), 26-34.
- Berry, C., Lu, X. Y., & Rofel, L. (Eds.). (2010). *The new Chinese documentary film movement: For the public record*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Charbonneau, S. (2014). Exporting fogo: Participatory filmmaking, war on poverty, and the politics of visibility. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 55(2), 220-247.
- Chiu, K. F., & Zhang, Y. (2014). *New Chinese-language documentaries: Ethics, subject and place*. London, UK: Routledge.
- Crocker, S. (2003). The Fogo process: Participatory communication in a globalizing world. In S. A. White (Ed.), *Participatory video: Images that transform and empower* (pp. 122-141). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Ginsburg, F. (1995). Mediating culture: Indigenous media, ethnographic film, and the production of identity. In L. Deveraux & R. Hillman (Eds.), *Fields of vision: Essays in film studies, visual anthropology and photography* (pp. 256-290). Berkeley, CA: University of California Press.

- Ginsburg, F. (2002). Screen memories: Resignifying the traditional in indigenous media. In F. D. Ginsburg, L. Abu-Lughod, & B. Larkin (Eds.), *Media worlds: Anthropology on new terrain* (pp. 39-57). Berkeley, CA: University of California Press.
- Goris, M., Witteveen, L., & Lie, R. (2015). Participatory film-making for social change: Dilemmas in balancing participatory and artistic qualities. *Journal of Arts & Communities*, 7(1-2), 63-85.
- Flaherty, R. J. (Producer/Director). (1922). *Nanook of the North* [Motion picture]. United States: Pathé Exchange.
- Kaminsky, M. (1992). Myerhoff's "third voice": Ideology and genre in ethnographic narrative. *Social Text*, 33, 124-144.
- Malik, S., Chapain, C., & Comunian, R. (Eds.). (2017). *Community filmmaking: Diversity, practices and places*. London, UK: Routledge.
- Nornes, A. M. (2009). Bulldozers, Bibles, and very sharp knives: The Chinese independent documentary scene. *Film Quarterly*, 63(1), 50-55.
- Pryluck, C. (1988). Ultimately we are all outsiders: The ethics of documentary filming. In A. Rosenthal (Ed.), *New challenges for documentary* (pp. 255-268). Berkeley, CA: University of California Press.
- Ruby, J. (1992). Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside: An anthropological and documentary dilemma. *Journal of Film and Video*, 44(1/2), 42-66.
- Ruby, J. (2000). *Picturing culture: Explorations of film and anthropology*. Chicago, IL: University of Chicago.
- Stoney, G. C. (Producer), & Mitchell, M. K. (Director). (1969). *You Are on Indian Land*. [Motion picture]. Canada: National Film Board of Canada.
- Turner, T. (2002). Representation, politics, and cultural imagination in indigenous video: General points and Kayapo examples. In F. D. Ginsburg, L. Abu-Lughod, & B. Larkin (Eds.), *Media worlds: Anthropology on new terrain* (pp. 75-89). Berkeley, CA: University of California Press.
- Wang, C., & Burris, M. A. (1994). Empowerment through photo novella: Portraits of participation. *Health Education Quarterly*, 21(2), 171-186.
- White, S. A. (Ed.). (2003). *Participatory video: Images that transform and empower*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Winston, B. (1988). The tradition of the victim in Griersonian documentary. In A. Rosenthal (Ed.), *New challenges for documentary* (pp. 269-287). Berkeley, CA: University of California Press.
- Worth, S. & Adair, J. (1997). *Through Navajo eyes: An exploration in film communication and anthropology*. Albuquerque, NM: University of New Mexico.

# Turning from the “Object” into the “Subject”: A Case Study of the Baiku Yao Community Media Team

Chin-Tong Tsai \*

## ABSTRACT

So-called “new Chinese documentaries” have received a lot of attention in the media and film study recently, but there is another important but ignored film movement in the southwest frontier of China. It is named community media, and its education comes from the concept of participatory video. Through some form of educational process, the documentaries’ facilitators hand over the power of the camera to voiceless people and empower them to speak in their own voices and to see the world from their own eyes. Therefore, via field investigations, participant observations, and in-depth interviews, this paper explores how community media and its education in southwest frontier China, especially taking the Baiku Yao community media team in Guangxi for example, not only generates subjectivity, but also produces reflexivity on documentary or ethnographic film. This paper concludes that community media and its education particularly emphasizes the cultural production based on community or ethnic group involved with the relationship of shooting, the aesthetics of text, and the politics of screening. First, community media and its education changes the relationship between shooting and expands possibilities such as collaborative, inherited,

---

\* Chin-Tong Tsai is Associate Professor at the Graduate Institute of Studies in Documentary & Film Archiving, Tainan National University of the Arts, Tainan, Taiwan.

or practical. Second, although community media and its education focuses on environmental protection and traditional culture as the main topics, observations of social change and visual power also appear. Moreover, under the aesthetics of text, they develop an archiving way and vertical method to represent reality. Third, the previous negative viewpoint of Baiku Yao people on camera has changed, as they have now learned to recognize the value of documentary or ethnographic film, especially related to the collective memory of a community or ethnic group.

**Keywords:** documentary, ethnographic film, participatory video, reflexivity, subjectivity

• 新聞學研究 • 第一四四期 2020 年 7 月