

家庭電影研究與保存： 「家庭電影日與夜：24 小時馬拉松」 之個案分析^{*}

謝佑恩^{**}

國立臺南藝術大學音像紀錄研究所助理教授

摘要

本文關注電影研究長期忽視的家庭電影，探討其定義、相關研究與保存實踐。作為非主流影像紀錄，家庭電影保留「他者」生活經歷，提供轉換歷史敘事的另類文本。本文針對美國家庭電影中心策劃的「家庭電影日與夜：24 小時馬拉松」進行個案研究，檢視其策劃結構與再現思維，描繪複雜的家庭／業餘電影歷史脈絡，剖析其研究與保存實踐的文化與地域差異。此活動由美國及西歐保存組織及檔案管理人主導，其他非西方文化地區的家庭影像僅屬於補充與點綴角色。本文認為消費科技的發展進程導致攝影機有不同文化的普及與地域落差，然而數位科技讓家庭電影公共展示成為趨勢，非西方國家／區域需保存家庭電影，建立檔案研究基礎工程、以利未來詮釋與使用。

關鍵字：美國家庭電影中心、家庭電影、家庭電影日、家庭電影日與夜、消費科技

^{*} 本文感謝井迎瑞教授的支持及匿名評審們給予的修訂意見，讓文章觀點更為全面；同時也感謝《傳播研究與實踐》編務群的協助，讓文體更為完整。

^{**} E-mail: hsiehyuen@gmail.com

投稿日期：2023 年 05 月 26 日；接受日期：2023 年 12 月 17 日

壹、前言

1895 年盧米埃兄弟¹ 放映《早餐》(*Baby's Breakfast/Repas de Bébé*) 是目前電影研究公認的第一部家庭電影。此部家庭電影採用 35 毫米攝影機進行拍攝，由於設備笨重拍攝費用昂貴，當時只能吸引上層階級購買，拍出來的影片內容多記錄有錢人豪華日常生活。電影攝影機隨著消費主義市場的帶動不斷進行改良，16 毫米攝影機、8 毫米，超 8 (super 8) 與單 8 (single 8) 等機械裝置，證明科技更迭與發展一而再、再而三地讓活動影像拍攝與製作變得容易。1980 年代中期，膠片攝影機讓位給電子／磁帶攝影機，隨拍隨看的功能讓人趨之若鶩。本世紀之交，數位科技浪潮來襲，類比攝影機讓位給數位攝影機，甚至今日人手一機的智慧型手機。消費科技 (consumer technology) 提供的進化與便利，吸引為數眾多的民眾加入影像生產與製作行列。

推陳出新的消費科技讓舊產品、舊機器容易被「淘汰」與「棄置」，也讓消費型攝影機生產的影像，落入不重要副產品 (byproduct) 的刻板印象。究其原因，其影像「非商業」、「非專業」和「非必要」特質，給人「忽視」的理由。這種忽視在國家級或政府單位附屬資料／檔案館 (archive) 尤其明顯。它們通常收集主流、具有商業價值或代表國家文化認同的影像內容，認為消費型攝影機或一般民眾拍攝的畫面毫無保存價值。再者，主流的電影／媒體研究總是把研究焦點對準名導演、名演員或具有美學導向的影片，一般人持消費型攝影機拍攝而成的「家庭電影」、「業餘電影」或「社區影像」，內容普通又毫無技術美學，無法列入研究及保存之列。

研究與保存乃為一體兩面，當有足夠的資料被保留傳世，才有後續研究工作的開展。當研究獲得進展取得成果，才會有後續資源挹注到資料的蒐集與保存。然而，非專業影像生產者拍攝的家庭／業餘電影，內容普通無法適用於長期主導電影研究，如作者論、風格美學、工業生產等論述，加以家庭電影分布零散、生產者圖像不清、用過即丟的消費印象等種種原因，難以獲得關注，阻礙其研究與保存推進。現今臺灣家庭電影研究開展的難度也在於保存資料的不足，加上著作權、研究倫理、公／私領域界限等議題，阻礙家庭電影展開系統性研究。

1 盧米埃兄弟：(法語：frères Lumière)，兄——奧古斯特·馬里·路易·尼古拉·盧米埃爾 (法語：Auguste Marie Louis Nicholas Lumière, 1862—1954)、弟——路易·讓·盧米埃爾 (法語：Louis Jean Lumière, 1864—1948)。

然而，有一群西方歐美學者、專家、電影檔案管理人（moving image archivists）意識到家庭／業餘電影的價值，認為它提供不同主流商業電影和官方影片的敘事內容，保存多元文化，具有社會、文化、歷史與文獻等多重價值，值得重視。尤其近半個世紀以來，學術研究與歷史書寫從側重的大歷史（grand narrative）轉變成小敘事（little stories），長期不被重視的普通人、他者及弱勢族群，也應該進行系統性書寫與研究（周樑楷，2003 年 11 月 22 日；Maza, 2017 / 陳建元譯，2018；Collins, 1989, 2004）。現今許多人文及社會學科納入庶民的、大眾的生活經驗，日記、家書、照片、契約、畫像等做為歷史產物與見證，已經成為學者研究市民社會的憑據。

同樣地，家庭／業餘電影記錄的是日常生活、私領域活動、創意發想、消費市場和某一時地的社會與文化，記載的正是長期被忽略的「普通人」歷史。家庭電影甚至是某些「少數族群」僅存的影像紀錄，因為它的存在讓被官方忽視的他者有了檔案，也為傳統書寫展開「另類歷史」（alternative histories）詮釋觀點及方向（Cuevas, 2014; Monahan, 2014; Nicholson, 2014; Odin, 2008; Rosen, 2008; Young, 2014; Zimmermann, 2008b）。

家庭／業餘電影的豐富性適足以提供學者們進行跨領域研究，亦提供後人觀看和學習。然而從全球範圍檢視現今家庭電影研究的歷史與保存實踐，具有文化及地域上的差異。不可諱言，西方歐美國家起步較早，長期主導家庭電影認知與研究方向，他們自上世紀 80 年代開始系統性收藏家庭／業餘電影，1990 年代進行研究與論述，本世紀初（2003 年）集結眾人力量成立家庭電影日（Home Movie Day），透過節日設立的方式，喚醒社會大眾了解與保存家庭電影的重要性，提供居家環境的保存建議（Center for Home Movies [CHM], 2007a）。

本文意識到此，擬將研究聚焦於臺灣主流電影／媒體研究長期忽視的「家庭電影」，循序說明「家庭電影」的定義、相關研究與保存實踐，並以美國家庭電影中心（Center for Home Movie）主導的二個活動：「家庭電影日」與「家庭電影日與夜」檢視家庭電影保存實踐，與家庭電影公開展示的歷史，提供家庭電影保存在文化、歷史、社會或理論方面的脈絡基礎。

此外，本文認為美國家庭電影中心主導的 2019 年「家庭電影日與夜：24 小時馬拉松」，是全球範圍內第一次整合家庭電影保存機構的活動，其參與者、影片來源、再現內容等具體反映家庭電影研究與保存在文化及地域上的差異，起到以小見大的作用，值得當成個案仔細分析。加入此活動的家庭

電影往往需要完成二項前置工作：一是社會大眾擁有的私人影像捐給文化保存機構，如檔案館、博物館或歷史協會。這些機構執行保存與檔案詮釋等工作，提供研究者與社會大眾近用；二是奠基於現有「影片保存」與「家庭電影保存」組織，聯合現有組織網絡共同策劃這場活動，採用現階段最熱門的網路直播方式吸引全球觀眾。

本文將以「家庭電影日與夜：24 小時馬拉松」進行個案研究，檢視其展示策略與映演結構，剖析隱身其後的策展團隊，與家庭電影保存組織網絡之間的關係，分析其中隱而未顯的意識型態與權力關係，找出造成家庭電影研究與保存在文化與地域落差的原因。文末將針對家庭電影研究與保存的現況進行反思，提出看法與建議。

貳、家庭電影：定義、相關研究與保存實踐

一、定義

盧米埃兄弟於 1895 年放映的影片內容多在自家工廠及住家環境周遭進行拍攝，電影研究多以紀實影片 (actualities) 或紀錄片 (documentary film) 稱之。然就影像內容而言，《早餐》一片記錄著父親奧古斯特·盧米埃 (Auguste Lumière)、母親瑪格麗特 (Marguerite Lumière) 及女兒安德烈 (Andrée Lumière) 坐在餐桌旁一同用餐的情景。父親拿著湯匙餵女兒吃東西，母親把咖啡倒進杯子裡。站在攝影機之後，為此片掌鏡的人正是父親的弟弟：路易·盧米埃 (Louis Lumière)。這部影片的拍攝場景、拍攝內容、拍攝者及被攝者等多重元素，影史公認為世界上第一部「家庭電影」。

依照《新牛津美國字典》(New Oxford American Dictionary) 定義，家庭電影指的是「在家製作，沒有專業設備及專業知識拍出來的電影，拍攝內容主要以自己的活動為特色」(Stevenson & Lindberg, 2010, p. 832)。家庭電影通常拍攝的對象是家人、朋友、鄰居，或是拍攝者關注的事物，拍攝內容可具有敘事性或不具有敘事性的私人紀錄影片。同樣由牛津大學出版的《電影研究字典》(A Dictionary of Film Studies) 則是將家庭電影置放在「業餘電影」(amateur film) 的範疇，進一步提出較複雜的解釋：

一組非專業的、個人的或業餘興趣愛好者的影片製作，通常

（也可以稱為家庭電影）記錄家庭與休閒活動，這種影片製作也包括當地新聞、業餘戲劇作品、家庭製的色情影片及電影協會會員拍的電影作品（Kuhn & Westwell, 2012, p. 10）。

《新牛津美國字典》與《電影研究字典》針對「家庭電影」提供基本解釋。可知家庭電影屬於業餘電影的一環，二者屬性雷同，皆由「非專業者」使用「非專業設備」進行拍攝，拍攝內容以家庭活動與休閒活動為主。然而，當家庭電影與業餘電影進入到電影資料館（film archive）或相關保存組織，其定義與內容越趨複雜。2010 年家庭電影中心協同美國國會圖書館（Library of Congress, USA）主導家庭電影數位化與近用高峰會議（Digitization and Access Summit），以美國專家、學者與電影檔案管理員在實際工作面臨到的問題，提出家庭電影與業餘電影二者更具體的定義與分野：

家庭電影是在家製作的電影，家庭成員及朋友是主要的觀眾。家庭電影有以下幾個要素：（1）它的主題包括家庭成員、家庭事件和家庭活動；（2）電影的拍攝、剪輯、放映及儲存以居家環境為主；（3）採用反轉材料（reversal materials），以便拍攝與放映；（4）通常採用市場上流行的消費規格（9.5 毫米、16 毫米、8 毫米及超 8）。

非專業電影製作的業餘電影則瞄準更廣大的觀眾，例如電影拍攝課程訓練、電影節或地方電視臺，並且通過機械複製的方式，將拷貝提供給拍攝者家人、朋友以外的觀眾。業餘電影要素包括：（1）最後成果是結合多種元素的編輯作品（composite work）；（2）有多份拷貝可提供給更廣大的群眾；（3）在電影節或是公共活動中放映；（4）電影課程中製作完成，或在家以外的環境使用影片剪輯設備完成（CHM, 2011, January）。

家庭電影顯然很「類似」業餘電影。二者的分野在於「觀眾是誰」與「如何觀看」。家庭電影的主要觀眾是家人與朋友，在居家環境進行放映；業餘電影有著更大的製作團隊與群眾基礎，例如：修習電影拍攝課程的同學們一起拍攝，大夥在課堂上觀看合拍作品，甚至將完成的作品送至電影節參加活動，到地方電視臺放映。他們合作完成的作品針對的是更廣大的觀眾群。

不同的學者根據不同的情境與脈絡，選擇使用家庭電影或業餘電影進行

探討，其定義是不穩定的、流動的、多義的。大多數的研究者皆同意家庭／業餘電影一詞，指涉的是「非專業者」使用「非專業設備」，在「非商業」情境裡使用。本文同樣採取「廣義」定義，認為凡是非專業影片愛好者以非專業設備，拍攝非商業性質考量的影像內容，即可稱之。本文使用「家庭電影」做為書寫當中使用的主要詞彙，有時也視上下文脈絡採用「業餘電影」或「家庭／業餘電影」一詞。家庭電影與業餘電影在本文中相互指涉，意義相近，若出現歧異，將提供解釋。

二、 相關研究與保存實踐

實際上，家庭電影與「消費科技」密不可分。活動影像誕生後的 20 多年間，使用的膠卷規格 (film format) 眾多並且混亂。逐漸地，35 毫米成為主要流通的使用規格，然而其拍攝器材笨重且昂貴，通常只限於商業／專業攝影師才有能力使用。實際上，電影做為世界嶄新的科技與視覺玩意，許多人也想一探究竟。在消費社會的誘因與工業科技的引領之下，法國百代公司 (Pathé) 於 1922-1923 年推出 9.5 毫米放映機與攝影機，成為最早普及成為一般人負擔得起的電影規格；美國科達公司 (Kodak) 推陳出新於 1923 年引介 16 毫米，當時一臺完整的 16 毫米拍攝系統，包含攝影機、放映機、腳架、螢幕售價約 335 美金 (Kattelle, 2003)；1932 年，柯達推出更小、更省成本的 8 毫米膠片與設備，大大降低費用與技術門檻；1965 年推出超 8 及單 8 卡匣式 (cassette) 膠卷，消費者只需把卡匣裝入攝影機即可進行拍攝，簡化的流程讓更多喜愛活動影像拍攝與製作活動的一般民眾加入。

膠卷規格的「大」「小」分化了影像工作者的專業度。替製片廠拍攝商業攝影的影像工作者稱為專業電影工作者，其使用的 35 毫米稱為標準規格膠卷 (standard film format)。其他小於 35 毫米標準規格，稱為小型規格膠卷 (small-gauge film)。相較於「專業電影工作者」，使用小型規格膠卷拍攝的人稱為「業餘影像愛好者」。活動影像檔案管理者協會 (Association of Moving Image Archivists, 簡稱 AMIA) 小型規格膠卷工作小組於 2003 年出版《小型規格及業餘電影參考書目》 (*Small-Gauge and Amateur Film Bibliography*)，羅列自 19 世紀末活動影像面世至 21 世紀初，這一百多年與小型規格膠卷有關的書籍、期刊與小冊子。如何拍攝家庭電影，如何操作輕便型攝影機、如何進行剪輯、製作特效、如何在家裡放映電影等是書目最常出現

的內容，多以技術導向的教學使用手冊為主（Compton et al., 2003）。

上世紀 80 年代後期，關於家庭／業餘電影的學術研究與論述陸續出現。1995 年美國學者派翠西亞·齊姆曼（Patricia R. Zimmermann, 1955—2023）出版《膠卷家庭：業餘電影的社會史研究》（*Reel Families: A Social History of Amateur Film*），這是學界第一本對家庭／業餘電影進行系統性分析的著作。齊姆曼認為相對於「專業」，「業餘」總是跟非專業的、家庭的、休閒的、私人的字眼放在一起。對於專業電影史而言，業餘電影史不僅未經開發也居於次要地位（subterranean territory），業餘電影的研究存在於消費者、日常生活、流行雜誌及攝影機製造商的關係之中。齊姆曼蒐集 1897 到 1962 年業餘電影相關文章，發現其製作逐漸向「資產階級核心家庭浪漫視角」靠攏，削弱了業餘電影自一開始具有政治與經濟抵抗力的批判潛質（Zimmermann, 1995, p. x）。

隔年，齊姆曼發表期刊文章〈慾望的地理：業餘電影中的性別、種族、民族和帝國圖表〉（*Geographies of desire: Cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film*），分析家庭／業餘電影中的次類別：「業餘旅遊影片」（amateur travel films）。她觀看在伊拉克、中國、非洲、太平洋群島及拉丁美洲拍攝的業餘旅遊影片，認為它們帶有民族誌、紀錄片、旅行、冒險、幻想、記憶和歷史的概念，然而這些概念總是不穩定，總是流動的（Zimmermann, 1996）。此外，她還提到：

由於成本原因，業餘電影比手寫日記更難以製作，因此在中上階層社會和經濟關係中更容易獲得認同。換言之，業餘電影映射出種族化的階級權力。然而，我認為業餘電影的這種從屬地位，迫使我們不僅僅只是將它們作為藝術創作來分析（儘管這種策略在電影本身和對其視覺系統的批判性分析中會不定時爆發），而是作為製作者與主題之間、電影與歷史之間、表現與歷史之間、國際與地方之間、現實與幻想之間、真實與想像之間、國家與帝國之間、性別與種族之間，一系列積極關係的分析（Zimmermann, 1996, p. 85）。

主流電影研究多集中在電影做為藝術創作，不被重視的業餘電影常常居於從屬地位，但它涉及階級／權力關係（西方白人東方旅遊的影片更常折射出種族議題），表現的層面更加豐富。

關於其他家庭電影研究，有學者認為學術界應該了解當代科技如何影響

家庭電影與私人影像 (Odin, 2014)，也有學者聚焦於業餘電影拍攝者共同成立的「業餘電影俱樂部」網絡、成員作品及其發行的雜誌，進而描繪業餘電影的科技發展、歷史軌跡與電影作品再現的美學模式 (Kattelle, 2003; Tepperman, 2015)。還有一部份人試圖從「家庭電影保存」角度切入，描繪家庭電影的生產脈絡、紀錄與再現的社會文化背景。

談到家庭電影保存，最早可以回溯至 1986 年美國學者弗雷德·坎柏 (Fred Camper) 觀察到越來越多的人，將家庭電影轉錄成錄影帶即予以丟棄，因而提出收集、保存所有類型的家庭電影乃是必要工作 (Camper, 1986)。東北歷史電影協會 (Northeast Historic Film) 呼應坎柏的想法於是年成立，協會宗旨以保存與收集美國東北地區的家庭電影為職志 (Sheldon, 2017)。此外，美國國會圖書館的「國家影片登錄」 (National Film Registry) 也將家庭電影納入遴選範疇，選中的家庭電影將進行拷貝複製、編目、檔案詮釋描述等保存實踐工作。

例如 1994 年國家影片登錄收藏 1963 年亞伯拉罕·查普德 (Abraham Zapruder, 1905—1970) 在德州達拉斯拍攝的 8 毫米家庭電影，查普德使用當年消費市場流行的 Bell & Howell 8 毫米攝影機，鏡頭緊跟著美國總統約翰·甘迺迪 (John F. Kennedy, 1917—1963) 的車隊，他所在的位置剛好記錄到射殺總統致命一擊的角度畫面，是證實甘迺迪遭受槍殺的重要檔案；1996 年國家影片登錄也收藏了日裔美人戴夫·塔蘇諾 (Dave Tatsuno, 1913—2006) 在 1943-1945 年被拘禁於美國鹽湖城集中營的生活畫面。當時他偷偷攜帶一臺 8 毫米攝影機及 9 卷科達彩色底片 (約 48 分鐘長度) 到集中營，拍攝教堂禮拜、生日、用餐、暴風雪及日落等日常生活，集中營影像血淋淋地說明美國非法囚禁國人的具體實證 (Library of Congress, n.d.)。儘管不受重視，儘管只有少數人看過，但這樣的「家庭電影」卻承載著專業人士拍攝的商業電影及官方檔案，沒有記錄到的社會與歷史，具有不可替代性 (Mauro, 2013; Odin, 2014)。

2008 年，齊姆曼與日裔美人凱倫·伊希竹卡 (Karen Ishizuka) 合作，集結美國影片典藏機構保存家庭電影的努力，與相關學者專家的文章論述，出版《挖掘家庭電影：歷史與記憶的考掘》 (*Mining The Home Movie: Excavations in Histories and Memories*)。書中詳細記載家庭電影納入美國文化機構，進行典藏與保存實踐的公共化議題，進一步論述家庭電影對個人、家庭／族、少數族裔、社群乃至國家，有著歷史、文化與認同的重要性 (Ishizuka

& Zimmermann, 2008)。

齊姆曼認為電影研究裡的作者論 (authorship) 常常排斥有色人種、女性與勞動階級，然而家庭電影在此卻能扮演重要角色，提供多元、跨文化、種族、女性及區域方面研究的素材 (Zimmermann, 2008a)。此外，齊姆曼針對專業電影與業餘電影的多年觀察，以性別特徵的方式描繪專業電影與業餘電影的區別。她認為在生產與製作方面，專業電影具有男性化特徵，業餘電影則是女性化特徵：專業人士嚴謹視覺圖像的再現，如同男性陽具力量般的精神認同；相反地，歇斯底里、混亂、過度的業餘電影就像部女性化的家庭記憶機器 (Zimmermann, 2008b)。

不同於官方記憶，也不同於主流歷史書寫的宏觀敘事，隱藏在家庭電影裡的家庭記憶，提供了後現代研究裡注重的小敘事。家庭／業餘電影紀錄的小敘事帶動許多檔案館、文化機構與歷史協會保存家庭電影，學術界也開始聚焦討論家庭電影。例如始於 1999 年，每兩年舉辦一次的「孤兒影片論壇」(Orphan Film Symposium)，其討論的主題多圍繞家庭／業餘電影；美國芝加哥大學 2005 年成立跨學科「南方家庭電影計畫」(South Side Home Movie Project)，藉由收集、保存、數位化、展示與研究芝加哥南方居民攝製的家庭電影，讓非裔美國人分享及述說他們的生命故事與經驗，更正世人對家庭電影的認識，也增加對芝加哥南方歷史與文化的理解 (Ming, 2018; South Side Home Movie Project, 2005)。

臺灣家庭電影研究始於 1990 年代中期，國家電影資料館《電影欣賞》期刊於 1995 年由劉永皓策劃與家庭電影相近的日記電影專題，引介國外 8 篇翻譯文章，其中 1 篇即轉載翻譯齊姆曼探討 1950 年代美國業餘電影發展的文章 (Zimmermann, 1988 / 徐麗松譯, 1996)；2001 年吳俊輝策劃八釐米電影專題 (現以八毫米稱之)，同樣以翻譯國外著作為主；2019 年及 2023 年初分別介紹劉吶鷗 9.5 毫米及鄧南光 8 毫米家庭電影，從臺灣早期文本切入研究創作者生產的社會背景與脈絡。上述文獻談論內容，間接與本文闡述的家庭電影相關，不同在於國家電影資料館策劃重點趨近於作者式的家庭電影，而本文角度傾向於芸芸眾生拍的家庭電影，並且選擇從保存實踐的角度展開討論。

臺灣進行家庭電影系統性保存實踐始於 2013 年，學者井迎瑞主張家庭電影與家庭錄影帶等民間影音文化資產保存了豐富的民間記憶，富涵歷史、社會、民族與人類學訊息，深具學術研究價值，需要進行積極性搶救與維護

(井迎瑞，2013，2013 年 4 月 11 日，2023)。至今，井迎瑞及其團隊在全臺各地以家庭錄影帶修復工作坊，吸引社會大眾整理存放在角落的黑盒子（臺灣民間社會俗稱錄影帶為黑盒子），教導他們如何修復與數位化。

臺灣主流電影／媒體研究長期忽略家庭電影，相關研究與保存趨於零星式呈現。然而，研究與保存實為一體二面，互為表裡。深具跨領域研究價值的家庭電影需要長期關注，投注心血執行保存實踐工作。本文認為美國的前導經驗值得學習與借鏡，有必要先行解讀他們對家庭電影的想法、發展軌跡與保存脈絡，提供臺灣未來家庭電影研究的對照與反思基礎。

參、美國家庭電影中心主導之活動

2005 年美國紐約成立「家庭電影中心」（以下簡稱中心），希望家庭、社區／群能夠將「家庭電影」視為「文化資產」，重視其存在，並且傳承給未來世代觀賞與學習（CHM, n.d.-a; Mauro, 2010）。中心創設人員主要來自於 2003 年「家庭電影日」的創辦者，他們認知到許多家庭電影放映過一、二次，即束之高閣丟棄於角落或存放於抽屜、盒子，因此提高社會大眾對家庭電影的認識與重視是他們的奮鬥目標。換言之，中心與家庭電影日設立的核心理念是將普通人司空見慣、名義上平淡無奇的家庭電影進行保存與研究（CHM, 2011, January）。

一、家庭電影日（Home Movie Day）

2003 年 8 月 16 日舉辦第一次家庭電影日，有加拿大、日本、墨西哥與美國四個國家共 23 個組織響應（CHM, 2003a, 2003b）。這個節日原訂於每年八月舉行，然中心成員認為秋天活動較少，可以吸引更多人參與，達成設立目標，因此將家庭電影日移至每年十月第三個星期六，一方面慶祝家庭電影的存在，另一方面透過活動宣傳，呼籲大家重視家庭電影（CHM, 2007b）。之後每年的活動有許多保存組織及獨立個人陸續加入。例如 2019 年 10 月（新冠疫情前）舉辦的家庭電影日，共有 25 個國家、73 個文化組織響應，鼓勵民眾就近參與（CHM, 2019a）。新冠疫情期間，民眾多了一個選項，除了可以參加當地舉辦的實體活動，也可以參與線上虛擬活動。

疫情之前，家庭電影日舉辦的慶祝活動，多以展示小型規格膠卷、機具

(攝影機、放映機、接片機等)、工作坊、家庭電影放映等，宣揚家庭電影做為文化資產對人類記憶的重要性。筆者曾於 2013 年參加洛杉磯地區舉辦的家庭電影日活動，當天舉辦地點位於美國影藝學院（The Academy of Motion Picture Arts and Sciences）電影資料館（Academy Film Archive）一樓大廳，活動策劃人同時也是家庭電影日、中心創立者之一史諾登·貝可（Snowden Becker）表示：

作為一名檔案管理人，我認為家庭電影是歷史紀錄的關鍵組成。整個 20 世紀，這種紀錄越來越依賴媒體。除了信件、快照和相冊等其他形式的個人文件外，家庭電影提供了「你在這裡」的歷史版本——實際上，家庭電影更多是由日常時刻而非關鍵時刻組成的。家庭電影捕捉拍攝對象的生活質感和脾性，我們需要透過它，更好地了解已經忘記或從未經歷的過去（Lendo, 2013, October 10）。

貝可指出家庭電影是歷史紀錄，呈現許多日常生活。筆者觀察到帶著家庭電影參與家庭電影日活動的人可分為二種：一是自己或自身家庭／族裡某一成員拍攝的影像畫面；另一是喜歡到跳蚤市場、古董店購買家庭電影，是家庭電影的愛好者。這些人拿著小型規格膠卷參與活動，現場有專業的影片保存工作者，志願協助整理、清潔與維護民眾帶來的家庭電影，給予保存建議與方法。活動最後環節是放映家庭電影，參與者共同觀看整理、維護後的家庭電影，分享家庭與時代記憶，經歷已經忘記或沒有經歷過的時空。

早期家庭電影因為拍攝機具的限制，通常沒有聲音，因此放映影片時，在場的觀眾可以自由地以口語方式，詢問或分享影片中的任何訊息。比如，現在這卷放映的家庭電影是什麼規格？保存狀況如何？影片何時拍的？誰拍的？在哪裡拍的？拍攝者為何要拍？螢幕上出現的人是誰？螢幕上的人與拍攝者關係為何？影中人現在在哪裡？他／她生活的狀況如何？如果是在跳蚤市場或古董商店買到的膠卷，擁有者會描述此膠卷購買時的狀況，分享哪裡可以找到家庭電影之類的訊息。在場的參與者以相似、相關的生命經驗或觀看體驗，提供這卷放映中的「家庭電影」可能的拍攝年代、地點等背景資訊，影片中人們的穿著、打扮、表情傳達出什麼樣的社會、歷史與文化脈絡等。

家庭電影日的參與者從自己的家庭／族記憶與生命經驗出發，分享與影片有關的訊息。這些訊息堆疊出歷史、文化與社會變遷。從中了解：什麼年

代的人喜歡穿什麼樣式的衣服，留什麼樣式的髮型，戴什麼樣式的項鍊、帽子、手錶，畫什麼樣子的妝，喜歡到什麼場所做什麼事……所謂的「年代特徵」、「時代感」透過分享與描繪進行傳遞。歐美城市舉辦家庭電影日活動主要以維護、展示 16 毫米、9.5 毫米、8 毫米、超 8 毫米為主，而非 1980 年代之後風行於市場的磁帶，主要原因在於一般人缺乏設備與機具，較難接觸與播放小型規格膠卷，因此家庭電影日提供機會，讓擁有家庭電影的人，跟家人、朋友、鄰居及社群共同分享 (Becker, 2007)。

為了擴大家庭電影日及家庭電影保存的宣傳效應，中心官方網站羅列出活動守則、目標、做法、放映清單、寶果遊戲等文件與教戰手策 (CHM, n.d.-b)，協助想要參與家庭電影日的獨立個人、文化組織舉辦慶祝家庭電影的相關活動，進而擴大效益。

二、家庭電影日與夜 (Home Movie Day and Night)

由於線上直播環境及工具越來越成熟，中心呼應聯合國教科文組織制定的「世界影音遺產日」(World Day for Audiovisual Heritage) (每年 10 月 27 日)，2019 年組織第一次全球性 24 小時家庭電影網路直播活動——「家庭電影日與夜：24 小時馬拉松」(Home Movie Day and Night: The 24-Hour Marathon，以下簡稱日與夜)，以地球 24 時區對應地球自轉一天 24 小時的方式，系統性展示地方的人與事，吸引全球觀眾注目。

中心明定以「世界協調時間」(Coordinated Universal Time，簡稱 UTC) 為時區標準。UTC 以西分 12 個時區，減號「-」表示；UTC 以東亦分 12 時區，加號「+」表示。中心宣傳頁面提供維基百科的時區地圖、國家時區列表及按世界時間偏移的時區列表相關資料，供參與者參考。UTC±0 所在區域位於英國倫敦格林威治天文臺，UTC-1 表示比 UTC±0 慢 1 小時，UTC+8 表示比 UTC±0 快 8 小時。換言之，臺灣所在的 UTC+8，即是從 UTC±0 順著地球自轉，依序經過 UTC-1、UTC-2 到 UTC-12，繞過國際換日線到 UTC+12、UTC+11……再到 UTC+8，共花費 16 小時。與臺灣同樣位於 UTC+8 的國家／地區有：俄羅斯 (伊爾庫茨克時間)、蒙古東部、中國 (北京時間)、澳門、香港、新加坡、馬來西亞、汶萊、印尼中部、菲律賓、澳洲西部。

網路直播平臺以中心 YouTube 頻道為主，Facebook 為輔 (嵌入 YouTube

播放器及連結)。放映時間以 UTC±0 所在時間 2019 年 10 月 27 日中午 12 點為始，同時間臺灣是 10 月 27 日晚上 8 點。直播第 1 小時播放與 UTC±0 相關的家庭電影，第 2 小時播放 UTC-1。以此類推，有關臺灣的家庭電影畫面會出現於 UTC+8，活動第 17 個小時。

日與夜活動主題設定「人與地方：我們居住地區的家庭電影」(People & Places: Home Movies of Where We Live)。活動前幾個月，中心透過國際保存組織廣發邀請函，說明規劃與需求。希望徵求的影像內容有：家人烹飪與分享傳統食物、標誌性景點旅行、街景、地區性假日儀式、移民社群慶祝家鄉節日、工廠或農場工作的人、市場或商店的買／賣者。希望達成五項目標：(1) 慶祝家庭電影，讓世界各地收藏家庭／業餘電影的檔案館為人所知；(2) 讓世界各地的家庭電影虛擬性地回到拍攝地 (virtually repatriate)；(3) 建立永久檔案，供電影歷史學家、文化學者和檔案管理人進行跨文化家庭電影研究；(4) 進一步發展全球家庭電影組織網絡，以備未來合作；(5) 宣傳世界影音遺產日。參與日與夜活動的個人或文化組織可自行選擇角色，如貢獻影片、剪輯影片、提供數位檔案、協助數位化等不同的工作類型 (CHM, 2019c)。

日與夜策展團隊與參與的組織、個人合作，編輯出時區影像，呈現該時區裡的人、物及地貌風景，最終產出一部長達 24 小時宏大的拼貼電影 (monumental collage film)。家庭電影日創始人，同時也是日與夜策展團隊成員德懷特·史旺森 (Dwight Swanson) 表示：

這項活動起源自家庭電影日。家庭電影日通常舉辦在地實體活動，人們會帶著他們的家庭電影到自己住的城市或城鎮去參與……只有參加該活動的人可以看到放映的片子。然而，我們希望這場馬拉松網路直播放映能讓世界各地的人，看到不同國家與不同文化的家庭電影，看看這其中的相同與不同 (CHM, 2019b)。

拼貼式的家庭電影意欲提供觀眾在 24 小時之內跨越幾十年時間，看到不同地區人與地方發生的事 (CHM, 2020)。這場活動，觀眾們看到 1952 年一位住在英國林肯郡布拉特比 (Brattleby) 的年輕爸爸，帶著妻兒一起拍攝動物，把家庭電影呈現如活動影像版的動物之書，其殷殷期盼孩子快樂長大的懇切之情洋溢其中；1969 年農曆春節，臺灣曾姓一家人在高雄蓮池潭邊遊玩，坐觀光號火車從高雄火車站出發前往臺中豐原外婆家的情景，孩子們坐

在椅子往窗外觀看的興奮之情，被爸爸手上的超 8 攝影機拍了下來；1970 年代美國德州韋斯科拉（Weslaco）一間家族經營的超級市場開幕情況，飲料區、牛奶區、蛋區、水果區陳列樣貌，影像再現了工作人員及採買家用品人們擠滿商店的景象。

參與日與夜的觀眾可以從個人手機、平板或電腦觀看直播影像，也可以參加公開放映。如果你住在芝加哥，可以透過 CAN TV 觀看；如果你住在洛杉磯，可以開車到迴聲公園電影中心（Echo Park Film Center）同樂；如果你剛好在義大利米蘭或博洛尼亞，可以跟喜歡家庭／業餘電影者一起欣賞。公開播放的家庭電影既私密又全球……「家」在直播環境指的是一種精神狀態，並不是具體存在的那個「家」（CHM, 2019c）。網路直播中的「家」，已經昇華成一種觀看的想像空間，透過觀看與想像，我們成為地球村的一份子，一起看過、經歷過我們所知道或不知道的時空。

中心年度報告認為此活動是成功的，不僅創造有史以來最大的節目，也成功建立國際網絡，讓擁有家庭電影的檔案館與收藏家，未來能繼續合作（CHM, 2020）。

肆、個案分析：「家庭電影日與夜：24 小時馬拉松」

本文希望為家庭電影研究與保存進行拋磚引玉的前導工作，儘管 2019 年日與夜無法代表所有案例，然活動計有 78 所文化機構及 9 位獨立個人參與，他們為家庭電影保存所做的努力仍值得分析與觀察。反之，沒有參加活動的文化機構抱持什麼想法不參加？目前文化機構多以尋求曝光、增加能見度為主，參與日與夜有助於提升機構知名度，讓典藏的家庭影像無償讓人知曉。以保存角度檢視沒有參加的文化機構，大部份原因在於典藏政策（collection policy）並無涵括家庭／業餘電影，以及沒有多餘經費執行典藏工作。

本文檢視 2019 年日與夜的影片貢獻者、影片來源與內容、再現文化與地域、後設詮釋資料等，發現其組成結構具體再現今日全球家庭電影研究與保存的文化及地域差異，活動內容具有的歷史意義著實起到「見微知著」的作用，值得當成「個案」進行研究，了解映演結構背後隱而未顯的意識型態與權力關係。本文將檢視每則家庭電影的拍攝地點、拍攝者、拍攝年代、影片原始格式、典藏機構、數位化單位、影片擁有者、影片相關連結等資訊，剖析三個面向：（1）策展團隊與影片貢獻者的背景資料，了解誰「直接」

或「間接」參與；(2)「家庭電影」如何再現人與地方，什麼影像被播放，什麼影像被忽視；(3)比較從家庭電影「日」延伸而出的「日與夜」，二者在「本質」上的同與不同。

一、日與夜的參與

日與夜可看到兩種身影：一是「直接」列名在每一則家庭電影，由策展團隊製作黑底白字的「片頭字幕」，顯示影片貢獻者名單；另一是「間接」列表於中心 2019-2020 年度報告的「策展團隊」。從活動結構來看，「策展團隊」乃是最主要、最直接影響日與夜的展示活動，影片貢獻者則是間接影響。從策展團隊名單觀之，團隊有 11 人，貢獻家庭／業餘電影計有 78 所文化機構、9 位獨立個人 (CHM, 2020)。

中心每年舉辦的家庭電影日，成員基本上為志願者，屬於志工服務性質。成員具備活動影像檔案管理 (moving-image archiving)、電影／媒體研究等教育、工作及研究背景，這些人出於對家庭／業餘電影的熱愛，進而主導或協助活動進行。日與夜策展團隊成員也離不開這樣的背景與範疇，她／他既是志願者，又與檔案管理、電影／媒體研究相關。團隊設有專案策展團隊 3 人、時區策展人 5 人、剪輯者 3 人及圖文設計者 1 人。12 個職位中，有 11 人擔任，1 人同時擔任時區策展人及剪輯職務。11 人中有 9 位女性、2 位男性，這 2 位男性主要擔任專案策展團隊角色。雖然策展團隊成員為志願服務性質，然而她／他並非不請自來，而是與中心及其相關的影像保存網絡、社群有著緊密聯繫關係，每一位參與的成員皆是帶著她／他原有的背景、專業與資源，協助日與夜進行。

居於核心角色的 3 人專案策展團隊，主導放映內容與影像構成，分別為史旺森、卡麗安·菲奧莉尼 (Karianne Fiorini) 與薩爾維·維萬科斯 (Salvi Vivancos)。家庭電影日創始人暨中心創始成員史旺森，二十多年來倡議、保護和推廣家庭電影不遺餘力，目前擔任中心辦公室主要負責人。他曾經在阿拉斯加活動影像保存協會 (Alaska Moving Image Preservation Association)、東北歷史電影協會 (Northeast Historic Film)、史密森機構附屬人文研究電影資料館 (Smithsonian Institution: Human Studies Film Archives)，及賓州歷史協會 (Historical Society of Pennsylvania) 等組織工作過，這些組織典藏的家庭／業餘電影，無疑也都列屬影片貢獻者之列。菲奧莉尼是義大利國家

家庭電影檔案館 (Archivio Nazionale del Film di Famiglia) 創始人之一。自 2020 年她擔任「重構家庭電影」(Re-framing Home Movies) 協會主席，致力保存私人視聽遺產，鼓勵重新使用家庭／業餘電影，強化其歷史與文化價值；維萬科斯則是西班牙家庭電影網絡 (Red de Cine Doméstico) 的「賽璐珞回憶錄」(Memorias Celuloides) 專案發起人之一，致力於拯救與復原穆爾西亞 (Murcia) 區域的家庭電影記憶。該專案免費提供膠卷數位轉檔，匯集家庭電影數位檔案，建立數位資料庫以利未來研究、教育和創造使用 (The Domestic Cinema Network, n.d.)。

另外 8 名策展成員，其生活足跡多位於美國。1 人在美國影藝學院擔任資深電影檔案管理人；1 人拿有美國研究博士學位與活動影像檔案管理碩士學位，目前擔任數位專案經理／檔案管理人職務。從團隊成員背景與工作內容得知，日與夜主要以美國家庭電影中心史旺森為主力，擔任溝通與聯絡窗口，向外聯合義大利菲奧莉尼及西班牙維萬科斯，憑借二人在當地深度耕耘家庭電影保存的力量，組成此次策展基底。然後透過影片保存國際組織，如國際電影資料館聯盟 (International Federation of Film Archives，簡稱 FIAF)、活動影像檔案人協會 (AMIA) 等跨國宣傳力量，促成有興趣的文化機構及獨立個人參與，實現這場全球性的家庭電影展示活動。

而貢獻家庭電影的 78 所文化機構，有幾點特徵值得討論：

(一) 就地域分布而言

大部份的文化機構位在北美洲 (34 所) 與歐洲 (31 所)，位於亞洲 (6 所)、中南美洲 (4 所)、大洋洲 (2 所，分別位於澳洲及紐西蘭)、非洲 (1 所) 的文化機構數量較少。位於北美洲的文化機構大多來自美國 (29 所)，位於歐洲的文化機構則以西班牙 (9 所)、英國 (8 所) 及義大利 (5 所) 佔多數。來自亞洲的 6 所文化機構分別為：神戶電影資料館 (Kobe Planet Film Archive，位於日本神戶)、映畫保存協會 (Film Preservation Society, Tokyo，位於日本東京)、沖繩檔案館 (Okinawa Archives Laboratory，位於日本沖繩)、電影蒐藏家博物館 (Film Collectors Museum，位於臺灣臺北)、泰國電影資料館 (Thai Film Archive，位於泰國曼谷) 及以色列電影資料館／耶路撒冷電影資料館 (Israel Film Archive / Jerusalem Cinematheque，位於以色列耶路撒冷)；非洲 1 所是位於埃及開羅的另類影像中心 (Cimatheque - Alterna-

tive Film Centre)。由此可知，儘管日與夜已經透過國際組織號召全球參與，希望典藏／保存家庭電影的檔案館、文化機構共襄盛舉，然而就實際影片貢獻名單來看，美國及西歐國家才是日與夜的參與主體，他們保存的家庭電影是 2019 年日與夜放映的主要來源。然而，非西方文化國家或地區為何少有保存組織參與？多歸於二項原因。一是不認可家庭電影的重要性：多數館的典藏政策以主流商業、美學影展或國家文化認同的影片為主，1990 年代躍入影像保存之列的家庭／業餘電影，並不在考慮之列；二是資源缺乏：有些館雖然收藏家庭／業餘電影，但無過多人力及經費執行保存與研究工作。

（二）就機構屬性而言

區域組織居多，如東北歷史電影協會主要保存美國東北部緬因州，及新英格蘭州當地的家庭電影（Sheldon, 2017）；沙克緬加歷史中心（Center for Sacramento History）保存美國加州州府所在地沙克緬加的歷史記憶；薩瓦省和艾因省電影資料館（Cinémathèque des Pays de Savoie et de l'Ain）收藏法國奧弗涅、羅納、阿爾卑斯等區域未經出版的視聽記憶，其中以家庭電影為收藏大宗；東盎格魯電影資料館（East Anglian Film Archive）專門收集東英格蘭的影像畫面等。

區域性的檔案館／資料館重視家庭／業餘電影，可能出於在地認同脈絡，也可能受到反全球化現象引起（Odin, 2008）。除了區域組織此一明顯特徵之外，某些文化機構出於自身定位的關係，帶有特殊性質收集家庭電影，例如美國大屠殺紀念館（US Holocaust Memorial Museum）專門收集與大屠殺有關的人、事、物等影像；美國史密森機構附屬人文研究電影資料館，專門收集與民族誌、人類學有關的畫面；英國劍橋大學附屬南亞研究中心，收集了一批拍攝於 1911 年至 1956 年南亞的家庭電影，呈現大英帝國末期和南亞獨立初期的生活；沖繩檔案館專門收藏與沖繩有關的數位影像檔案等。

策展團隊與影片貢獻者一同協心齊力完成日與夜活動。然而，並非所有貢獻影片的文化組織，皆居於主動貢獻時區影片的角色。相反地，策展團隊經過有意識地蒐尋某時區影像，進而聯繫該組織，獲得同意取得影片，或透過現有網絡資源，找到團隊需要的畫面。

二、日與夜的結構

每則正片之前加上黑底白字的「片頭字幕」，有助於觀眾了解每一則家庭電影的背景資料，以日與夜放映的第一部影片為例：

Belfast Harbour, Northern Ireland
1960-1961
Northern Ireland Industries: Shipbuilding 1960-1961
R. F. C. McDowell
8mm
Northern Ireland Screen
Courtesy of Ian McDowell
(CHM, 2019, October 27)

片頭字幕提供訊息有：拍攝地點「貝爾費斯特港，北愛爾蘭」、拍攝年代／日期「1960-1961」、片名「北愛爾蘭工業：造船 1960-1961」、影片拍攝者「R. F. C. 麥克道爾」、原始影片格式「8 毫米」、影片典藏機構「北愛爾蘭螢幕」，以及影片擁有者「伊恩·麥克道爾」。此外，更多背景資料，如影片拍攝者生平、拍攝緣由、影中人物、事件等，策展團隊提供網頁連結。連結資料有助於本文更深刻了解螢幕畫框外的訊息以利判讀。

日與夜公开展示 200 則以上的家庭電影，具體數量無法表明，直播過程中產生技術問題，導致某些家庭電影沒有片頭字幕，因而無法判讀總量。本文僅就可以計量的家庭電影進行觀察。總體來說，此次參與展示的家庭電影，彩色多於黑白，無聲多於有聲，長度最短 1 分鐘，最長半小時。由拍攝者姓氏及名字觀之，家庭電影拍攝者以男性佔大多數，少部份由群體合作完成，其影片會署名個別拍攝者名字；有些由夫妻二人合力完成，影片註明夫與妻個別名字，妻冠夫姓；有些由家族完成，以家族名義署名，如博胡拉諾家族（Bohulano Family）。活動中女性獨立拍攝且署名的不多，僅有 8 則；無法確認拍攝者計有 69 則。

二則家庭電影拍攝時間最早：一是蒙大拿歷史協會（Montana Historical Society）保存 1919 年美國蒙大拿州漢彌爾頓地區，拍攝長達 6 分多鐘的 28 毫米家庭電影，記錄挖掘銅礦致富的戴利家族（Daly family）山區豪宅的生

活；另一則義大利國家電影資料館（Cineteca Nazionale）保存 35 毫米，記錄 1910 年代義大利那不勒斯的生活片段。拍攝時間最晚 2014 年，加拿大育空地區介於 6 到 82 歲的居民，獲得當地政府與加拿大藝術委員會的經費補助，使用超 8 黑白反轉片，記錄老烏鴉村家人及朋友的日常生活。

統計原始影片規格，16 毫米 89 則佔多數，依序為 8 毫米 66 則，超 8 毫米 41 則，9.5 毫米 8 則，35 毫米 6 則，磁帶影像 5 則，28 毫米 1 則，數位影像 1 則。將「原始影片規格」與「拍攝年代／日期」交錯分析家庭電影攝影光譜，可知西方消費市場小型規格膠卷盛行於 1930 至 1970 年代，日與夜出現最多 1960 年代的影像畫面。

光譜二端分別為最早使用的 35 毫米及晚近使用的磁帶與數位影像。除了上述 1910 年代那不勒斯家庭影像外，其他 5 卷分別記錄 1922 年美國伊利諾州的巴特勒家冬天生活；1926 年美國阿拉斯加東南一群人攀登冰山的紀錄；1927 年美國華盛頓州格雷港縣，一群小孩野餐吃冰淇淋的情景；還有 1931 年基督復臨安息日會傳教士成員，前往太平洋西南部的新喀里多尼亞（New Caledonia）首都努美阿（Noumea）與新赫布里底群島（New Hebrides，屬於瓦努阿圖共和國）傳教站的旅程。

年代偏晚的磁帶及數位影像記錄了 1980 年代後期至 21 世紀初。5 則磁帶記錄 1988 年 9 月印度裔查特吉家族（Chatterji family），在美國科羅拉多州的冬季公園與洛磯山國家公園滑雪與遊玩畫面；1989 年美國德州埃爾帕索拉丁裔女孩 15 歲成人禮的華爾滋派對；1990 年 6 月 25 日沙維奇—霍普發夫家庭（Savage-Hopfauf family），拍攝美國華盛頓州斯諾夸爾米瀑布（Snoqualmie Falls）景色；1991 年非裔美人飛行員拉里·坎貝爾（Lawrence E. Campbell，1926—1992）的家庭訪談；2002 年大西洋捕魚勞動影像。數位影像則記錄了 2004 年 3 月 18 日孟加拉首都達卡一天的生活。

光譜兩端的影像內容具體再現家庭電影使用的攝影機，從商業／專業 35 毫米過渡到家庭／業餘的小型規格膠卷的發展。市場普遍買得到 16 毫米、8 毫米及超 8 等小型規格電影攝影機，機體輕便操作方便，紀錄內容與 35 毫米攝影機截然不同。影像印證 20 世紀初期，將 35 毫米電影攝影機做為業餘拍攝多為富有白人上中階層，他們有錢有閒可以在日常生活把玩世紀新發明；而 20 世紀 90 年代普及的磁帶，與本世紀盛行的數位攝影機，再現族群多元，反映家庭電影拍攝者不再限於富有的白人與中上階級，一般家庭、白人以外的族群（印度裔、拉丁裔、非裔等），甚至勞動階級的人們也有能力使用。

日與夜原初設想 24 小時對應 24 時區，每 1 時區再現 1 小時，看似公平分配的規劃只存在想像之中，實際無法達成。如 UTC-2 發生技術問題只放映 45 分鐘；同樣 UTC+11 只放映 40 分鐘，主因是無法找足該時區影像，而以美國著名家庭電影拍攝者羅賓斯·巴斯托（Robbins Barstow，1919—2010）於 1988 年的作品《環遊世界 40 天》（*Around the World in Forty Days*）墊檔。前 40 分鐘再現 2 則，由澳洲國家電影與聲音資料館（National Film and Sound Archive of Australia）貢獻 10 分鐘 1931 年傳教士前往太平洋島嶼之旅；另一則由美國史密森機構附屬人文研究電影資料館提供 26 分鐘半，記錄 1977 年塔納島（Tanna Island，屬於瓦努阿圖共和國）對於外來物品神聖崇拜的慶典活動。

當日與夜再現時區來到廣大無垠的太平洋，僅有零星島嶼及稀少人口，能夠再現此區素材確實不多。值得細究的是再現內容來自澳洲及美國二個白人文化區域。同樣情形也發生於 UTC-11/+13，8 則家庭電影再現美屬薩摩亞、薩摩亞及太平洋。其中荷蘭聲音與視覺研究所（The Netherlands Institute for Sound and Vision）貢獻 1 則，1930 年代白人到薩摩亞旅遊的影片；美國賓州大學附屬考古人類學博物館 2 則，1940 年代搭乘豪華郵輪前往美屬薩摩亞的旅行；中心 1 則記錄從洛杉磯搭乘豪華郵輪南行到太平洋島嶼，旅客們在郵輪上玩耍畫面；美國普林格檔案館（Prelinger Archives）1 則再現美國海軍航行太平洋；義大利博洛尼亞家庭電影資料館（Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna）1 則與西班牙賽璐珞回憶錄 2 則，記錄海上航行畫面。這 8 則家庭電影有 3 則記錄當地人與地方風光，其餘 5 則皆為乘坐郵輪的白人旅客在船上玩耍、做日光浴。換言之，太平洋島嶼人民與地方風光出現頻率過少，多數為西方中上階級搭豪華郵輪，度假玩樂畫面。

同樣情況也出現在 UTC+12，計 4 則。荷蘭聲音與視覺研究所 1 則，記錄斐濟與紐西蘭奧克蘭；西班牙賽璐珞回憶錄與義大利博洛尼亞家庭電影資料館各 1 則斐濟畫面；另 1 則由紐西蘭電影電視與聲音資料館（Ngā Taonga Sound and Vision）提供，記錄紐西蘭北島旅行。儘管斐濟、吉里巴斯、馬紹爾群島共和國、諾魯、紐西蘭、俄羅斯堪察加半島、吐瓦魯、美屬威克島、法屬文利斯和富圖納群島皆位於此時區，然而 1 小時僅再現斐濟及紐西蘭，比例原則大有問題。細察之，當日與夜進入太平洋，影像貢獻者來自澳洲、紐西蘭、美國、荷蘭、西班牙與義大利，內容清一色再現外來者、旅行者或遊客姿態與視角。

太平洋時區再現白人擁有許多資源。自 1930 年代即拿著攝影機遊歷罕無人煙之地；1940 年代搭乘豪華郵輪前往太平洋島嶼，郵輪上荒誕不經的遊戲與鬧劇讓女性成為玩物。這些影像強烈挑戰觀眾認知，因為地球另一端正值戰亂飢荒、家破人亡，甚至有人從未見過攝影機，不知它為何物，甚或買不起攝影機、害怕攝影機。

接著 UTC+9/9:30 再現澳洲、日本及南韓。澳洲 4 則由澳洲國家電影與聲音資料館提供；日本 3 則分別由神戶電影資料館（1995 年 1 月 27 日神戶大地震影像紀錄）、映畫保存協會（1969 年東京大學學生運動）及沖繩檔案館（1950 年代沖繩活動）貢獻；韓國 1 則由紐西蘭電影電視與聲音資料館，與韓國電影資料館合作呈現 1920-1930 年代日本殖民時期的韓國。影像右上角標示紐西蘭機構浮水印，貢獻名單並無列入韓國組織。細究之，澳洲、日本由本國保存組織選擇再現自己的影像，韓國卻交由他人提供殖民文本。影像再現及策展背後顯露的訊息值得深思。

人口組成多元、保存意識高漲的時區，如美國西岸加州、華盛頓州保存機構眾多，貢獻 18 則 UTC-8 影像；西歐保存組織同樣也貢獻了 19 則所在地 UTC+1 影像。白人文化區域（西歐、美國、加拿大、澳洲及紐西蘭）除了提供自身所處時區畫面，其豐富多元的影視檔案順理成章支援亞洲、非洲、中南美洲及大太平洋等非白人區域的家庭電影再現。然而，經過白人支援再現的時區影像，內容卻趨於「刻板」、「單調」、「他者化」。例如描繪斐濟、越南、泰國、印度等地的家庭電影，總是以飛機窗外拍到的陸地畫面為始，象徵到達某地，然後與當地人、地方、活動接觸，結尾乘著飛機離開。西方白人以第一世界視角，記錄所謂第三世界國家、發展中國家或未發展地區。旅遊名義拍出的家庭電影，呈現西方白人觀點；做為旅行者至他處遊歷，拍出來影像畫面也僅是外部觀點。

整體而言，這場映演影像拍攝年代自 20 世紀 20 年代跨至 21 世紀初。主導者號稱這是一場全球範圍的家庭電影展示活動，刻意挑選非白人、少數族群影像。究其再現的意識形態，仍無法脫離美國強勢參與、西方白人思維。終究，這是一場將西方想像的家庭電影保存樣貌複製到全球區域，佯裝全球共屬的和諧姿態，以弭平家庭／業餘電影保存作為不均等，所帶來的再現不平等。

三、日與夜的本質

日與夜延伸實體活動「家庭電影日」，以現今熱門的網路直播方式跨越 24 小時白天與黑夜。家庭電影日現場實體活動多為志願者協助整理影片，給予保存建議，活動結尾現場參與者一起觀看家庭電影；日與夜則無整理環節，僅以數位檔案進行直播，提供全球觀眾欣賞。「家庭電影」是二者的「最佳主角」，觀看家庭電影為其本質。整體而言，非專業影像工作者持非專業攝影機，在非商業情境下拍攝而成的「家庭電影」，有以下三點再現特徵：

- (一) 微笑的家庭電影：面對著鏡頭露出笑容是家庭電影展示的多數，有些真誠、有些刻意。人們注視鏡頭的拍攝手法可溯源自平面／靜態肖像攝影，對著鏡頭微笑是由於被攝者知道攝影機的存在，知道它的功用，因而發出微笑。家庭電影面帶微笑的被攝者可以是一個人，更多是許多人排排站或依次坐，即是被父母親、長輩抱著、嬰兒、小孩子也知道看著攝影機微笑。面帶笑容拍成的鏡頭或許是遵循年長一輩的指示，年幼孩子知道注視著攝影機微笑，或許是看到大家都這麼做，跟著一起完成鏡頭前演出式的微笑。
- (二) 失焦的家庭電影：失焦是家庭電影的主要再現特徵，由於拍攝者無法有效掌控攝影機，無法熟練自如使用攝影機，因此產生為數不少的失焦畫面。儘管日與夜有意識地挑選影像，某種程度減少了失焦畫面的出現，但是它依然存在。對於某些家庭電影愛好者或觀看者來說，失焦是一種象徵，亦是觀看樂趣的來源。
- (三) 晃／移動的家庭電影：小型規格膠卷攝影機訴求輕便及手持（portable）操作。因此，幾乎所有的家庭電影拍攝者都不使用三腳架穩定鏡頭，而是以單手或雙手持拿的方式進行拍攝。拍攝者持拿攝影機，鏡頭跟著被攝者／物移動；或者拍攝者以走動的方式進行拍攝；或者依據拍攝主題進行上下或左右移動。這種拍攝模式產生的再現影像多是移動的、晃動的、遊動的。此外，家庭電影的拍攝者具有一定程度的移動能力，會搭乘汽車、火車、飛機等交通工具，到某知名度假勝地去遊玩，因此出現很多拍攝者手持攝影機，拍攝交通工具窗外的景象。

微笑的、失焦的、晃／移動的家庭電影，其存在有時增加觀看樂趣，有時卻成觀看的障礙。不可否認，家庭電影需要仔細觀看與閱讀，以便剖析隱含其中的訊息，深刻了解小敘事帶來的另類歷史與視角。

「日與夜」與「家庭電影日」不同之處在於「影片來源」與「觀影模式」。

擁有家庭電影的人拿著小型規格膠卷參加家庭電影日舉辦的實體活動，他們多選擇就近居住的城市或鄉鎮舉辦的活動為主，影片來源多是居住在同一城市或鄉鎮的民眾，他們擁有相似的生命經驗、風俗習慣與視覺記憶，觀看彼此的家庭電影，看到熟悉的穿著打扮、身影姿態、居家擺設、街景樣貌、交通工具等，激發現場參與者自身經歷的文化記憶，產生共鳴。活動最後環節大家一起觀看、欣賞家庭電影，看到放映機強光投射膠卷影像，這束強光穿透賽璐珞打在白色螢幕，延續早期黑暗中觀看電影的模式。放映過程中，家庭故事的述說，生活經驗的交換，透過家庭電影，大家看到影片過去的她／他與現場現在的她／他之間的變化；或聽著她／他講述影中人生活片段，依循相似生命經驗，在場觀眾似乎也認識影中人。

然而，日與夜的家庭電影來源於世界各地的文化保存機構，記錄範圍廣大，再現題材多元，對於活動參與者而言，不再是因為擁有相同的文化記憶而產生共鳴，而是昇華成我們同為地球村的一份子，觀看家庭電影中再現的不同國家、區域與文化，了解我們與他們之間擁有的「同」與「不同」。日與夜讓觀眾加入展示環節，觀看數位影像，了解多面向的家庭電影。不論是線上參與或在公開場合與大夥同樂，觀眾看到的影像不再是強光穿透賽璐珞的投影，而是手機或電腦螢幕推送的數位畫面。同時，沒有人分享生命故事與經驗，看著一則一則家庭電影，或相似或相異，或熟悉或陌生。

家庭電影日的「實體放映」與日與夜的「虛擬放映」，提供觀者「愉悅」體驗。前者讓參與活動的人（如家人、朋友、鄰居或社群夥伴），一同欣賞保存整理後的家庭電影；後者讓典藏家庭／業餘電影的檔案館、文化機構或獨立個人，以數位方式和全球觀眾共享。實際上，日與夜響應國際教科文組織設立的「世界影音遺產日」，以節日讓人們了解家庭電影對一般人、家庭史、小敘事所具有的特殊意義。

「慶祝」、「同樂」是日與夜常見主題。如 1940 年即將從美國加州大學伯克利分校畢業的準畢業生到遊樂場的 16 毫米影片。這部黑白與彩色交雜，同班同學共同體驗旋轉木馬、雲霄飛車、溜滑梯、旋轉輪，開懷大笑興奮之情充滿其中；1945 年 5 月 9 日英國東南貝德福德郡阿斯普利蓋斯村（Aspley Guise），慶祝二戰盟軍的歐洲勝利。大型兒童街頭派對在村莊不同地點舉行，青少年與婦女們喝著下午茶享用糕點；1950 年代美國加州斯托克頓（Stockton）南邊，一戶菲律賓裔移民家庭舉辦家族聚會，桌上擺滿食物，在場人士說說笑笑，聽著黑膠唱片，二位青少年快樂跳著舞；1975 年愛沙尼亞首都

塔林，人們正用百年合唱傳統及民俗舞蹈，慶祝共和國成立 35 週年。拍攝者馬克斯·雷克特（Max Reikter）手持 16 毫米攝影機，記錄這場多達 3 萬 7 千名舞者，及數十萬觀眾參與的盛會（German, 1978）。上述影像中，人們笑容滿面心花怒放，洋溢歡樂氛圍，觀者也跟著陶醉。慶祝影像呈現眾聲喧嘩、呼朋引伴，其樂融融的氛圍。

此外，日與夜曾再現一群白人勞動階級男性，符合主題設定「農場或工廠工作的人」。他們在大西洋漂浮多月執行捕魚工作的畫面。影片出現喝酒、吃海鮮、打牌、整理漁網漁線等片段，相對於辛勤工作呈現不那麼枯燥乏味的影像內容。這群勞動階級男性對著鏡頭揮手、說話、搞笑、微笑，整體氛圍同樣是歡樂的。然而經過比對，日與夜版本與放在 YouTube 依日期先後再現的航海日誌不同，想必也與原來原始磁帶紀錄的拍攝畫面不同。日與夜刻意刪除血腥畫面，如船艙分解魚體鮮紅血液四散的畫面、穿腸破肚的魚從海面拉上船板、因勞動而劃破手指流血、夜間睡覺的隱私鏡頭等，刻意設計成輕鬆、愉快氛圍，展示人類正面情感。

然而，這種設計帶著缺憾，膚淺地表明家庭電影缺乏深度，缺乏探討複雜或令人不快的主題和情感。總的來說，家庭電影很難出現眼淚、悲傷、孤獨等影像，遑論日與夜又刻意刪除這些帶有負面情感的畫面。

伍、結論

使用非專業設備拍攝的家庭電影，是一種非主流的影像紀錄，不屬於官方，也不屬於商業領域。這種影像關注家、家人、家族聚會、居家環境、街景與社區活動，保存人類多元生活經驗，具有歷史、社會和影像紀錄等多重價值，值得重視，進行研究與保存工作。

作為歷史檔案，家庭電影保存了「他者」的生活經驗，這些人長期被主流媒體和官方檔案所忽視，例如女性、兒童、老年人、有色人種、勞工階層和少數族群等。對於不被重視的他者，家庭電影提供了另一種歷史視角與影像文本，進而轉化歷史書寫，讓歷史詮釋有新的面向；作為社會檔案，家庭電影與電影器材製造商、消費主義、娛樂生活、相機雜誌與工業營銷等互相互作用，交織成複雜的社會網絡。唯有好好保存與研究這些長期被忽視、被棄置的家庭電影，及消費市場生產的物質材料和設備，才有辦法更好地闡釋影像工業發展作用之下造成的社會變遷；作為影像紀錄檔案，家庭電影提供了

一種不同於現今主流電影研究的範式，生產了不同於商業電影或作者風格的電影史描述，提供更加全面的影像書寫與研究材料。唯有仔細閱讀家庭電影，才能夠闡述電影研究的多樣性。

本文以 2019 年「家庭電影日與夜：24 小時馬拉松」做為個案研究，描繪複雜的家庭電影。日與夜以網路直播再現 24 時區的人與地方，吸引觀眾接觸、認識、理解家庭電影，提升保存意識與行動。策展主題設定「我們居住地區」（where we live）的家庭電影，一方面呼應家庭電影的原初定義：拍攝家、家人與居住環境等家庭與休閒活動，另一方面希望藉由家庭電影所提供的內部視角，增強觀眾認識某一地某一文化。不料實際情況卻是，家庭電影在美國、西歐、澳洲及紐西蘭等西方文化運營的保存組織具有一定作為與積累，其他文化、非西方地區多面臨窘迫與蒼白的局面，造就日與夜僅能以美國及西歐國家保存組織，及他們典藏的家庭電影做為展示主體，其餘地區的家庭電影居於補充與點綴角色。

亞洲、東歐、非洲、中南美洲及太平洋地區影像，絕大多數由美國、西歐、澳洲及紐西蘭等影片保存組織所貢獻。這樣的影片貢獻結構讓日與夜展現的家庭電影，強烈帶有西方文化思維，隱含西方文化帝國主義思想。儘管「讓世界各地的家庭電影虛擬性地回到拍攝地」是日與夜的一項訴求，然而隱含其中的文化帝國主義視角，驅使非白人、非西方文化的國家／區域內容近乎「刻板印象化」、「單一化」、「他者化」。日與夜策展成員關心長期被主流電影研究及主流保存組織「邊緣化」的「家庭／業餘電影」，從他們關心這個居於邊緣的影像類型來看，顯然他們意識到「從屬」、「居次」的感受強過於一般人，策劃家庭電影的再現結構，理應思考的更加細緻與全面。然而檢視結果，其再現結構無法脫離西方文化的侷限，實屬可惜。這群保存與研究家庭電影的西方學者及電影檔案管理人，將西方想像的家庭電影樣貌，以慶祝節日美名複製到全球範圍，佯裝全球共屬的和諧姿態，以弭平家庭／業餘電影保存作為不均等，所帶來的再現不平等。

西方文化思維貫穿日與夜策展結構與再現，有其既定歷史脈絡及科技發展等結構性因素。家庭電影強烈仰賴「消費科技」的演變，電影攝影機的發展，自 20 世紀 80 年代電子／磁帶消費攝影機，至本世紀初的數位攝影機、人手一機的智慧型手機，才真正實現影像生產的平民化、民主化，家庭電影也才真正具有實質上西方文化之外的普及。上個世紀，西方文化強勢主導家庭電影、業餘攝影機與消費科技的進程，導致今日家庭電影研究與保存無可

避免與西方消費科技與消費社會緊密相連。儘管日與夜只是一個個案研究，但它也相當程度地展現了，現今家庭電影研究與保存面臨的文化及地域差異。

對於非西方國家／區域而言，這場活動帶來警訊。因為它反映了西方文化對於家庭影像的保存意識，其紀錄之早，內容之多元豐富。早期家庭電影留存許多當時西方人的生活型態，非西方國家／地區基本上沒有家庭電影，也因此非西方國家追尋早期當地一般人日常生活的影像畫面，常常不得不溯及西方。又甚至，許多第三世界國家、開發中國家與未開發地區，還沒有意識到家庭影像保存的重要性，或許他們的影像保存觀念還在萌發與起步當中，沒有足夠資源收藏一般大眾擁有的家庭電影與家庭影像，日與夜某種程度反映了這些差別。然而，隨著數位科技的演變，這種數位差距（digital divide）與數位鴻溝（digital gap）只會越趨激烈。本文想提醒非西方文化國家／地區，依著消費市場及攝影機、手機輕便化、平價化的發展趨勢，應該重視現今家庭電影、家庭錄像生產普及的過程，及其影像內容所帶來的多元詮釋力量。

美國國會圖書館在 1993 年提出「保存而無法近用，則是無用的保存」，這個概念成為現今影片保存領域的普遍認知（The Committee for Film Preservation and Public Access, 1993, February 12）。經過三十年之後，影片保存趨勢除了增加文化機構的能見度之外，近用（access）與公共展示（public exhibition）議題在網路世界、數位時代也是備受矚目。奠基於這樣的概念，加上日與夜的推波助瀾，家庭電影邁向公共展示已成現今之趨勢。原本屬於私領域影像性質的家庭電影，因其承載的家庭與社會記憶，也紛紛納入保存領域進行典藏。現今，有越來越多的家庭電影進入美國及西歐的電影資料館、歷史協會或區域型檔案館進行典藏與研究，而日與夜展示活動更讓我們知道西方歐美國家的保存組織不僅已經完成家庭電影數位轉檔，甚至展開口述歷史調查，檔案資料詮釋工作，逐漸地健全家庭電影「另類歷史」檔案工程。

透過網路公開展示私人家庭電影，儘管影像失焦、搖晃、漫無目標，不知所云甚至沒有主題，但是其富含的多元價值，如家庭電影記錄的小敘事，提供新的歷史詮釋與方向；家庭電影描繪的普通人生活，有助於知識民主化；家庭電影提供的內部觀點，有助於提升認同……種種原由驅使我們必須予以正視。

當西方國家逐漸完成家庭電影影像工程的基礎建設，非西方國家／區域

必須正視家庭電影保存工作的不足，唯有掌握這些另類歷史敘事材料，才能掌握論述的方向。本文期待記錄多元文化的家庭電影在非西方國家／區域同樣可以得到保存與研究，期待讓多元的聲音與故事被看見、被聽見，以豐富全球區域內人們的歷史記憶。

參考文獻

- 井迎瑞 (2013)。〈家庭電影工作坊——2013 搶救家庭記憶大作戰〉。上網日期：2023 年 12 月 13 日，取自「臺灣歷史影像資料庫」<https://archive.tnnua.edu.tw/?p=575>
- _____ (2013 年 4 月 11 日)。〈觀念平臺——社區影像、家庭電影 憶起來〉，《中時新聞網》。上網日期：2023 年 10 月 15 日，取自 <https://www.chinatimes.com/newspapers/20130411001543-260109?chdtv>
- _____ (2023)。〈自己的影像自己救：記一個臺灣民間影像保存運動〉，潘律（編），《藝術檔案（庫）的可能與不可能：亞洲的理論與經驗》，頁 343-352。KCL Publishing House Ltd。
- 周樑楷 (2003 年 11 月 22 日)。〈大眾史學的定義和意義〉。上網日期：2023 年 10 月 15 日，取自「國立中興大學歷史學系」http://www.history.nchu.edu.tw/news_detail.php?Key=176
- 陳建元譯 (2018)。《想想歷史》。時報。（原書 Maza, S. [2017]. *Thinking about history*. The University of Chicago Press.）
- 徐麗松譯 (1996)。〈好萊塢、家庭電影與大眾常識：從美學傳播與社會控制的角度探討 1950—1962 年的業餘者電影〉，《電影欣賞》，81：71-76。（原文章 Zimmermann, P. [1988]. Hollywood, home movie and common sense: Amateur film as aesthetic dissemination and social control, 1950-1962. *Cinema Journal*, 27(4), pp. 23-44）。
- Becker, S. (2007). See and save: Balancing access and preservation for ephemeral moving images. *Spectator*, 27(1), 21-28.
- Camper, F. (1986). Some notes on the home movie. *Journal of Film and Video*, 38(3/4), 9-14.
- Center for Home Movies. (n.d.-a). About. Center for Home Movies. Retrieved May 7, 2023, from <https://www.centerforhomemovies.org/about/>
- _____ (n.d.-b). Documents: A list of documents for Home Movie Day hosts to assist with event preparation, and handout for attendees. Center for Home Movies. Retrieved October 10, 2023, from <https://www.centerforhomemovies.org/documents/>
- _____ (2003a). 2003 HMD locations. Center for Home Movies. Retrieved May

- 8, 2023, from <https://www.centerforhomemovies.org/2003-hmd-locations/>
- _____ (2003b). About Home Movie Day. Center for Home Movies. Retrieved May 8, 2023, from <http://www.centerforhomemovies.org/hmd/>
- _____ (2007a). About Home Movie Day [Living room cinema]. Center for Home Movies. Retrieved May 8, 2023, from <https://www.centerforhomemovies.org/livingroomcinema/abouthmd.html>
- _____ (2007b). *The Center for Home Movies 2007 annual report*. Center for Home Movies. Retrieved May 8, 2023, from <https://www.centerforhomemovies.org/2007AnnualReport.pdf>
- _____ (2011, January). The Center for Home Movies 2010 digitization and access summit. Center for Home Movies. Retrieved May 8, 2023, from https://www.centerforhomemovies.org/Home_Movie_Summit_Final_Report.pdf
- _____ (2019a). 2019 Home Movie Day locations. Center for Home Movies. Retrieved May 9, 2023, from <https://www.centerforhomemovies.org/2019-hmd-locations/>
- _____ (2019b). Home Movie Day and Night press release. Center for Home Movies. Retrieved May 9, 2023, from <https://www.centerforhomemovies.org/24-hours/home-movie-day-and-night-press-release/>
- _____ (2019c). Home Movie Day and Night: The 24-hour marathon planning document. Center for Home Movies. Retrieved May 9, 2023, from https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/2019/06/24-Hour_Home_Movie_Marathon_planning_document.pdf
- _____ (2020). *Center for Home Movies annual report FY 19/20*. Center for Home Movies. Retrieved May 8, 2023, from <https://www.centerforhomemovies.org/wp-content/uploads/FY19-20-Annual-Report.pdf>
- Collins, P. H. (1989). The social construction of Black feminist thought. *Signs*, 14(4), 745-773. <https://doi.org/10.1086/494543>
- _____ (2004). Learning from the outsider within: The sociological significance of Black feminist thought. In S. Harding (Ed.), *The feminist standpoint theory reader: Intellectual and political controversies* (pp. 103-126). Routledge.

- Compton, M. A., Trainor, K., Sheldon, K., Swanson, D., & O'Farrell, W. (2003). Small-gauge and amateur film bibliography. *Film History*, 15(2), 252-271. <https://doi.org/10.2979/FIL.2003.15.2.252>
- Cuevas, E. (2014). Change of scale: Home movies as microhistory in documentary films. In L. Rascaroli, G. Young & B. Monahan (Eds.), *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web* (pp. 139-152). Bloomsbury.
- German, G. (1978). In 1975, on the 35th anniversary of the Estonian SSR. *The Tallinn Collector*. Retrieved May 9, 2023, from <http://thetallinncollector.com/see-and-do/the-song-and-dance-festival-dedicated-to-the-35th-anniversary-of-the-estonian-ssr/>
- Ishizuka, K. L., & Zimmermann, P. R. (Eds.). (2008). *Mining the home movie: Excavations in histories and memories*. University of California Press.
- Kattelle, A. D. (2003) The amateur cinema league and its films. *Film History*, 15(2), 238-251. <https://doi.org/10.2979/FIL.2003.15.2.238>
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A dictionary of film studies* (1st ed.). Oxford University Press.
- Lendo, T. (2013, October 10). Home movies in the archive. UCLA Film & Television Archive. Retrieved March 8, 2023, from <https://www.cinema.ucla.edu/blogs/archive-blog/2013/10/10/home-movies-archive>
- Library of Congress. (n.d.). Brief descriptions and expanded essays of National Film Registry titles. Library of Congress. Retrieved May 10, 2023, from <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/descriptions-and-essays/>
- Mauro, D. (2010). Living room cinema: Films from Home Movie Day, volume 1 (review). *The Moving Image*, 10(2), 171-173.
- _____. (2013). Of national “significance” : Politicizing the home movies of the US National Film Registry. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 11(2/3), 143-157. https://doi.org/10.1386/ncin.11.2-3.143_1
- Ming, C. (2018). The south side home movie project: Re-imagining Black Chicago. *Black Camera*, 10(1), 295-304. <https://doi.org/10.2979/blackcamera.10.1.20>

- Monahan, B. (2014). Creating historiography: Alan Gilsenan's formal reframing of amateur archival footage in home movie nights. In L. Rascaroli, G. Young & B. Monahan (Eds.), *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web* (pp. 153-162). Bloomsbury.
- Nicholson, H. N. (2014). Cinemas of catastrophe and continuity: Mapping out twentieth-century amateur practices of intentional history-making in Northern England. In L. Rascaroli, G. Young & B. Monahan (Eds.), *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web* (pp. 67-80). Bloomsbury.
- Odin, R. (2008). Reflections on the family home movie as document: A semio-pragmatic approach. In K. L. Ishizuka & P. R. Zimmermann (Eds.), *Mining the home movie: Excavations in histories and memories* (pp. 255-271). University of California Press.
- _____. (2014). The home movie and space of communication. In L. Rascaroli, G. Young & B. Monahan (Eds.), *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web* (pp. 15-26). Bloomsbury.
- Rosen, R. (2008). *Something Strong Within* as historical memory. In K. L. Ishizuka & P. R. Zimmermann (Eds.), *Mining the home movie: Excavations in histories and memories* (pp. 107-121). University of California Press.
- Sheldon, K. (2017). A place for moving images: Thirty years of Northeast Historic Film. In K. Sheldon & M. J. McNamara (Eds.), *Amateur movie making: Aesthetics of the everyday in New England Film, 1915-1960* (pp. 17-38). Indiana University Press.
- South Side Home Movie Project (2005). South side home movie project. The University of Chicago. Retrieved November 29, 2023, from <http://southsidehomemovies.uchicago.edu/>
- Stevenson, A., & Lindberg, C. A. (Eds.). (2010). *New Oxford American Dictionary* (3rd ed.). Oxford University Press.
- Tepperman, C. (2015). *Amateur cinema: The rise of North American moviemaking, 1923-1960 (1st ed.)*. University of California Press.
- The Committee for Film Preservation and Public Access (1993, February 12). Preservation without access is pointless. Library of Congress. Retrieved

- December 8, 2023, from <https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/fcmtefilmprespubaccess.pdf>
- The Domestic Cinema Network (n.d.). *Memorias celuloides*. The Domestic Cinema Network. Retrieved May 15, 2023, from <http://memoriasceluloides.com/>
- Young, G. (2014). Glimpses of a hidden history: Exploring Irish amateur collections, 1930-1970. In L. Rascaroli, G. Young & B. Monahan (Eds.), *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web* (pp. 81-94). Bloomsbury.
- Zimmermann, P. R. (1995). *Reel families: A social history of amateur film*. Indiana University Press.
- (1996). Geographies of desire: Cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film. *Film History*, 8(1), 85-98.
- (2008a). Introduction: The home movie movement: Excavations, artifacts, minings. In K. L. Ishizuka & P. R. Zimmermann (Eds.), *Mining the home movie: Excavations in histories and memories* (pp. 1-28). University of California Press.
- (2008b). Morphing history into histories: From amateur film to the archive of the future. In K. L. Ishizuka & P. R. Zimmermann (Eds.), *Mining the home movie: Excavations in histories and memories* (pp. 275-288). University of California Press.

本文引用格式

- 謝侑恩 (2024)。〈家庭電影研究與保存：「家庭電影日與夜：24 小時馬拉松」之個案分析〉，《傳播研究與實踐》，14 (1)：167-200。 <https://dx.doi.org/10.53106/222114112024011401005>
- Hsieh, Y. E. (2024). Home movie research and preservation: Case study of *Home Movie day and night: The 24-hour marathon*. *Journal of Communication Research and Practice*, 14(1), 167-200. <https://dx.doi.org/10.53106/222114112024011401005> [Text in Chinese]

Home Movie Research and Preservation: Case Study of *Home Movie Day and Night: The 24-Hour Marathon*

HSIEH, Yu-En *

Assistant Professor, Graduate Institute of Documentary & Film Archiving,
Tainan National University of the Arts

Abstract

This article focuses on home movies, a topic that has been long-neglected in film studies by exploring their definition, relevant research, and preservation practices in film archives. As a non-mainstream visual record, home movies preserve the life experiences of “the other,” providing alternative texts to transform historical narratives. Using the event *Home Movie Day and Night: The 24-Hour Marathon* hosted by the USA’s Center for Home Movies as a case study, the article not only examines the curatorship and structure of the webcast screening program but also illustrates the complicated histories and contexts of home movies/amateur films and the cultural and regional differences in research and preservation. The article has found that this global screening was mostly led by archivists and moving-image preservation networks from the United States and Western Europe, with home movies from non-Western cultural regions playing only supplementary roles. The article contends that the development process of consumer technology has led to variations in the ubiquity and accessibility of cameras across different cultures and regions. However, digital technology has made public exhibitions of home movies a preservation trend. Non-Western countries or regions need to preserve their own home movies and establish a solid infrastructure for archiving home movie metadata, making them accessible and interpretable.

Keywords: Center for Home Movies, home movies, Home Movie Day, *Home Movie Day and Night*, consumer technology

* E-mail: hsieh-yuen@gmail.com

Received: 2023.05.26; Accepted: 2023.12.17