

## 序、一

台灣自十六世紀地理大發現時代開始登上世界版圖，四個世紀以來台灣雖然歷經了荷蘭、明鄭、滿清、日本、國民政府等時期的統治，但始終處於東西兩大文明衝突與競合關係的前哨；一邊是一個千百年來雖然不斷改朝換代卻永遠中國的東方古老文明，一邊是一個企圖旺盛、蓄勢待發的西方新興勢力，由於處於二種力量接壤的關鍵位置，歷經不同國家與政體的統治成了台灣的歷史命運，台灣的這種歷史命運，也正是反應這兩種力量的折衝與消長，所以台灣可能會是開啟和平大門的一把鑰匙，也可能會是點燃戰火的一根引信，處在這樣的位置，自十六世紀以來殖民主義、帝國主義、民族主義、自由主義、冷戰與後冷戰、全球化與世界體系、無可避免的先後降臨了台灣的上空，台灣的生活方式與集體記憶也無時不受到世界局勢的定義與影響，至於台灣當前熱衷的國家認同與統獨議題等，也是在特定的歷史脈絡與社會條件下所醞釀出的一種產物，我們必須宏觀的去理解，台灣的住民會如何看待這種影響與變遷？台灣年輕人又如何反應這種集體記憶？年輕人質樸與敏銳的心靈一向是社會的體溫計，每個世代的年輕人都會選擇屬於自己嫻熟的工具與方法去反映時代與表述自己；六〇代用詩歌，七〇代用小說，八〇代用電影，九〇代用紀錄片，二千年之後用網路用部落格，每個世代用自己的方法書寫著自己，也直接或間接地描繪著變遷中的台灣。

本書是用個別訪問的方式記載了九零年代後紀錄片作者的心路歷程，計有周美玲、陳俊志、楊力州、朱賢哲、吳米森、李中旺、柯金源、蔡崇隆、吳耀東、馬耀·比吼、林泰州、黃庭輔等人，這些作者都是創作能量極強並且成績斐然的作者。如果個別來看，讀者能深入瞭解每位作者的內在世界與價值系統，如果成為一個集子來看，則可看出一個群體與時代的特色，透過閱讀本書，讀者能夠全觀式地理解紀錄片與時代的互動與辯證關係，我們看到的是一個時代的影像再現，也是一部具人類學價值的時代紀錄，紀錄片的作者們正用敏銳的觀察力記錄著當下的台灣，而本書又紀錄了紀錄台灣的人，突顯了本書的文獻與檔案屬性。

除了上述意義之外，我們不能忘記紀錄片是一種影像策略，這個策略因目的不同我將之區分有六個典範，分別是：紀錄片做為一種藝術創作、紀錄片做為一種美學實驗、紀錄片做為一種歷史文獻、紀錄片做為一種研究方法、紀錄片做為一種政治行動、紀錄片做為一種教育過程。本書的策劃者蔡崇隆，因日益感受到本土紀錄片研究不足，與累積紀錄片基礎資料的重要性，他有效地結合紀錄片創作者，教師，與紀錄片工會組織者的多重身份，帶領他在國立台南藝術大學音像紀錄研究所的學生，進行質性研究的田野調查，並以鼓勵方式帶領學生進行紀錄片導演訪談，在過程中，由學生分組負責蒐集導演資料、觀看影片，撰寫採訪大綱，與教師同學討論定稿，再以深度訪談的方式完成了口述歷史的紀錄，如此一方面學生可直接向不同背景的紀錄片工作者請益，深化了教育與傳承意義，另一方面累積下來的文字與影音資料，有助於未來紀錄片之學術研究，瞭解紀錄片形成典範的過程，這種理解對於紀錄片這個工具與學門在台灣的發展具有正面意義。

～井迎瑞 / 國立台南藝術大學 音像藝術學院院長

## 序、二

蔡崇隆導演離開公共電視後，一方面參與紀錄片工會會務的推動工作，一方面在學校任教。這次他帶領台南藝術大學音像紀錄研究所的學生進行紀錄片導演的訪談計畫，由學生負責蒐集導演的資料，觀看導演的作品，撰寫訪談大綱，然後以錄影（或錄音）的方式進行訪談，整理成文字稿發表，整個計畫有如進行一次紀錄片的製作，對參與的學生相信有很大的意義，其成果對關心台灣紀錄片的受眾相信也可以從中受益。

過去台灣紀錄片大規模（或以專題方式）進行紀錄片導演或獨立影片創作者訪談的計畫，包括有國家電影資料館委託筆者及王慰慈教授於 1997 至 2000 年間執行的「台灣紀錄片與新聞片影人口述」計畫。該計畫總計訪談了台影、中製與新聞局視聽處的編導 19 位，以及 1960 至 1980 年代獨立紀錄片、電視紀錄片、生態紀錄片工作者 21 位。在此之前，1993 年出刊的《電影欣賞》雜誌第 65 期曾由筆者企劃了「台灣獨立短片」專輯，其中訪問了包括陳耀圻、雷驤、莊靈、張照堂、黃春明、吳乙峰、井迎瑞、李道明、黃庭輔、江冠明、李香秀、林建享、李泳泉、林正盛在內的幾位紀錄片導演；第 66 期《電影欣賞》雜誌的「台灣電影中的原住民」專輯則訪問了李道明、林建享、劉世傑、蘇秋、虞戡平等導演。過去 8 年來，台灣紀錄片有極為蓬勃的發展，但有關新一代紀錄片工作者較為全面性的理解則極為缺乏。蔡崇隆導演所領軍執行的訪談計畫算是初步填補了自 1990 年以來台灣紀錄片創作者的史料斷層。

這次計畫雖然很可惜未能涵蓋近十年來從事紀錄片工作的一些較知名的「中生代」導演，不過所訪談的 12 位導演仍然算是相當多面向，具有代表性，足供初步了解當前台灣紀錄片的面貌。所謂「多面向」或「代表性」，指的是這些導演當中有探討社會議題、或以長期蹲點參與觀察的方式進行紀錄片工作的，有以紀錄片為「工具」進行社會運動工作的，也有刻意跨越類型傳統而把拍紀錄片當成創作來執行的，或被稱為「南藝派」的以親友為拍攝題材的。

閱讀了 12 篇訪問稿，讀者不但可以理解 12 位導演的理念或態度，其時也從訪問者的提問與反應中理解台南藝術大學音像紀錄研究所目前這批學生對紀錄片以及從事紀錄片工作的疑惑與不安。大體上，訪問的重點除了個別導演的創作歷程與個別影片的相關議題外，主要圍繞在：(1)紀錄片的定義、紀錄片與劇情片的區別、或者所謂「跨類型」紀錄片的議題，最終則是什麼是「真實」的問題；(2)紀錄片的功能、定位是什麼，是應該從事社會改革，或者紀錄片可以作為個人的藝術創作？(3)紀錄片與商業的結合，或者紀錄片可否受商業機構委託製作，以及是否應該做商業發行、在電影院放映？(4)紀錄片的倫理或道德問題；(5)紀錄片的工作方式，包括如何選擇題材、如何決定採取什麼形式、如何拍攝、與被拍攝對象建立何種關係、個體或團隊製作的方式有何差異等問題；(6)紀錄片被拍攝對象的選擇，或者是 casting 與表演的問題；(7)紀錄片的美學與敘事問題，或者紀錄片該如何講述故事與呈現人物？(8)紀錄片的資金來源、通路、行銷、市場、製作與播出環境等相關問題；(9)紀錄片的勞動條件，以及紀錄片再台灣可否當成一項職業來從事？(10)影展、評審、評論等相關問題。

比較特別的是，由於執行本計畫的是台南藝術大學音像紀錄研究所的學生，因此他們關心的，尤其在與校友訪談時，會涉及一些較與公眾無關的議題，例如台南藝術大學音像紀錄研究所的內部問題（教學與行政問題），以及校友之間因立場不同而互相攻訐的《水蜜桃阿嬤事件》。另外，由於蔡崇隆導演自公共電視出身，目前在推動紀錄片工會的會務，因此他所關心的有一些問題是針對公共電視體制（包括「紀錄觀點」節目）、或紀錄片工作者權益相關的議題。《水蜜桃阿嬤事件》在此值得特別一提，因為除了南藝音像紀錄所畢業校友楊力州與潘朝成兩位在此事件中因涉及立場與觀念差異而產生爭論，牽動了一些個人情緒與政治角力的問題外，其實對社會大眾及紀錄片創作者而言，此次事件更重要的是它涉及了被攝者的權益保障（或免於被剝削）的問題、拍攝者與被拍攝者的相對位置與倫理問題、紀錄片在放映以外的挪用所涉及的複雜議題、或者是紀錄片是否應該與商業機制掛鈎的問題。由於當事人楊力州對此事件有相當詳細的陳述，其他一些紀錄片導演也針對此事提出意見，讓讀者可以釐清許多觀念，並對個別紀錄片導演可以有更深入的理解。

本次訪談計畫筆者認為是成功的。當然，如果將來還有可能，希望蔡崇隆導演能繼續帶領學生訪談包括曾文珍、湯湘竹、顏蘭權、莊益增、林育賢、蕭菊貞、李香秀、陳亮丰、郭笑吟、黃淑梅、郭珍弟、簡偉斯、沈可尚、李孟哲、崔愷欣、朱詩倩、鍾孟宏、彭文淳……等更多「中生代」紀錄片導演。感謝大家的辛勞。

～李道明 國立台北藝術大學電影創作研究所副教授

## 團結以創造環境，視野以創造作品

郭力昕

2000年的政黨輪替後，我參加了由馮建三、翁秀琪等傳播學者帶領成立的「無線電視民主化聯盟」；這個推動台灣媒體制度性改革的社運團體，後來擴大並更名為「媒體改造學社」，陸續吸引了傳播學界師生、與媒體實務界有心改造媒體生態的朋友加入，使媒改社成為一個陣容堅實、方向明確的組織。我忝為其中成員，八年多來充分感到，一個團結的組織在介入政治社會時，所能產生的不可輕侮的意義和價值，儘管我們大多只是手無寸鐵的學者。

參與「媒改社」所給我的教育和啟發，讓我看到這些走入紀錄片工作的朋友們，為改善自己的創作條件和環境，而成立了「紀錄片職業工會」時，特別感到興奮、鼓舞。學者最多只有筆，而紀錄片工作者的發言工具，則會比那支筆要強大有力得多。這個力量如果能有效的匯聚起來，並且展開積極的、具策略與創意的集體行動，它的力量將更不可測量。我因此還是要先向發想並推動成立紀錄片工會的楊力州導演，和積極策劃與實踐的蔡崇隆導演等人致敬意。

華人傳統社會裡，過去似乎很缺乏在同一工作環境或專業社群裡，集結團隊力量，爭取共同利益，改善整體環境或制度性剝削的文化，並且喜歡內鬥內行。我們的文化，也不鼓勵大家把不同的意見與觀點，放在一個公共的平台上，進行可能激烈但不失理性的論辯。不同的意見多半仍只能在小圈子裡進行耳語傳播，或者到匿名的網路上發嘴砲。崇隆本人的邏輯思辯能力，與不屑鄉愿的敢言精神，加上他對台灣紀錄片文化的使命熱情，使得在《紀工報》之後，他又率領南藝大紀錄所義務參與採訪和製作的同學，生產了這份紀錄片導演訪談集。我們在這些深度訪談裡，看到目前活躍於紀錄片創作領域的一批中壯世代導演，細緻、慷慨且直率地分享他們各自的經驗、思想與態度。對一位初入此行的工作者，我相信這會是一份非常有價值的田野資料，和經驗的學習與交換。

為此文時，我只有機會看到書中半數的訪談逐字稿，但已經讓我收穫豐富，從那些導演的講話裡學到很多。訪談內容不僅詳細呈現了這些相對資深的導演們，對紀錄片的定義與意見、面對創作的態度與經驗、看待生活與世界的觀點、和對自己作品的解釋，也論及紀錄片創作這件事，在台灣面對的困難，與我們的文化藝術政策、發行映演補助等制度的諸種嚴重問題。

例如，我們從吳米森導演的訪談裡，可以再度確認台灣政府部門在文化工作上的「無政策」與便宜行事（譬如新聞局被詬病已久的電影輔導金制度），或者至今在各藝術創作領域之補助預算分配比例上仍少的離譜的國藝會影音類補助總額；而從馬躍·比吼的談話裡，可以知道做為紀錄片另一主要補助資源的公共電視，在專業認知、行政操作、或版權處理上，如何

問題重重令人不敢恭維。這些事實與現象，不是要讓新世代的紀錄片創作者懷憂喪志望此卻步，或者，在長期以來不在乎文化的藍綠政黨、只會短線操作一切之政府官僚恩賜的「雞肋」機制裡，跟隨這種可鄙的補助邏輯，繼續各自爭取那點近乎屈辱的可憐資源，卻讓紀錄片文化的寬廣可能或應有的堅持，集體的被消解、埋葬在這樣的機制裡。相反的，我認為這些不堪的真實創作環境，其作用該是讓我們（無論第一線的創作者、或紀錄片文化的外部支持者）清楚地知道，應該團結起來集體對抗的對象是誰、或者是哪些制度性的問題。

台灣不是美國。美國幅員太大、媒介與文化的資本操作機制太深太徹底，使得有心於嚴肅文化與藝術創作的人，大約只能在各自申請諸如 NEA（美國的「國家藝術基金會」）等的補助後，並於聊備一格的 PBS 頻道上或非主流影展裡播映作品；他們自我實踐的意義居多，卻難透過影片改變社會，亦撼動不了、只能順從那個巨大地令人沮喪的資本市場機制，除非有 Michael Moore 以高度商業操作來呈現硬政治議題的本事。台灣雖然一直在複製美國制度或文化裡最糟糕的東西，使得許多情況弄到今天這步田地，但畢竟因為台灣尺寸夠小，小到使許多已經嚴重偏差的事情，因為大家願意眾志成城，而仍有扳回正軌、建立合理制度的機會與可能。

我想強調集體改變紀錄片的生產、發行與放映環境的重要，因為它將很有可能基本地改善目前台灣紀錄片文化的某些內涵。首先，部分有心人的紀錄片題材，或許可以因此稍微再「政治性」一些。這些年來一些較受到矚目的紀錄片，因為創作條件與映演環境等皆惡劣，遂有朝著輕軟、感性、溫馨、勵志的角度取材或表現的傾向，以爭取商業單位的某種資助，或商業院線的映演機會；也有因為商業單位委託製作，使這樣的創作傾向成為結果。惡劣環境裡各自尋求生存之道，當然完全可以理解，問題是長此以往所可能帶來的對紀錄片文化的影響。

我曾在《紀工報》的一篇拙文〈紀錄片的政治——反思與對話〉裡，談到商業補助本身並不絕對是災難或應該避免，而是它將根本地把紀錄片導向怎樣的思維或製作模式裡。幾乎可以確定的是，在資本企業邏輯裡，一個拿了他們資金的紀錄片，大約不太可能反過來再透過作品，批評或揭露這些企業所代表的價值、利益、甚至做為許多政治/社會之惡的根源。如果所有人都不碰這些根源問題，社會將保守退步依舊；那麼只能一味生產感動材料，使更多人能接近並喜愛紀錄片、與片中那些可愛/可憐之人，則拍片目的究竟何在？也就是想問，中產影像生產者與消費者不斷重複的廉價感動，何時產生過有意義的、持續的政治行動（而非一次性的媒體節慶、捐款或志工），促成過社會的根本改變與進步？

而這種影像話語生產，是鼓吹商品消費主義、嘴裡又同時掛著「愛、和平、環保、正義感」之類的那些學界或實務界廣告菁英們，最歡迎也最擅長的催眠術：他們希望全世界都不再思考，只要不斷感動落淚、並自我感覺良好，好像看到神諭；因此，資本剝削與壓迫之惡，就不會再有人提起或在意。他們可以繼續得了實質便宜又嘴巴上賣乖。

如果我們集體的改變、創造出一個相對合理的創作補助與發行映演環境，是不是就可以相對降低對商業支助的需要或依賴？我們相對容易能在一個透過立法要求更多制度性補助、但不

許干涉表達自由的公部門或公廣媒體制度裡，取得較多的題材多元性與政治觀點的批判性，卻很難如此期待一個私人企業給予同樣的寬容空間。

隨著紀錄片製作環境的改善，和因此可望提供某些創作者得以開拓、深化影片觀點上的政治面向，我們也許可以同時期待，台灣新世代的紀錄片工作者，能夠在題材的選擇或議題的關切上，將視線範圍稍微拉開一些。CNEX 基金會的製作總監張釗維，在普遍接觸了亞洲華人地區年輕紀錄片工作者之後，跟我談起他的經驗與發現：「台灣年輕導演普遍關心的是自己身邊的人事物，有人戲稱為『只看自己的肚臍眼』；相對於此，中國大陸、香港、新加坡等地的年輕導演，則會對不在既有經驗範圍內的人事物感到好奇，甚至主動關注，並尋找跟自己的聯結。」這大約也是我近年看兩岸三地影視學生作品的一個相同感觸。

個人身邊的小經驗，未必不能成為細膩精彩之作，但若整個社會的年輕世代，都無法有能力或興趣將關注的議題面向拉大一些，這種自我侷促海島一角的閉鎖性格，總覺得是可惜了台灣目前與未來諸多優秀影像人的才華。當然，這種愈加自縮之島民性格的現象，絕非紀錄片領域所獨有，而是全面的、被棄兒意識與政治環境所搞壞的普遍問題；然而，紀錄片正是讓台灣公民可以打開視野的有效管道之一，投入此行的人，似乎更有責任通過集體爭取一個合理的製作環境，和積極的自我期許，在張開自己議題視野的同時，也張開了觀眾對世界的認識。

崇隆囑我為此訪談集作序，我恭敬從命之際，謹以一個熱愛並關切紀錄片文化進步的人，藉著閱讀這些訪談並從中學習之餘，以這些不盡成熟的看法，就教諸位第一線的生產者，並與新世代的紀錄片工作者互勉。

# Mayaw Biho 簡介

Mayaw Biho，漢名彭世生，父親是湖南人，從小就在母親所屬的花蓮阿美族春日部落長大，因此對原住民的文化有著更深的認同。花蓮高中畢業後，Mayaw 第一次離開部落，到台北婚紗攝影公司上班，目睹了漢人社會對原住民的不公與欺壓，決心要以原住民的觀點，為弱勢的族人發聲。

退伍後 Mayaw 進入世新大學電影系；1994~1998 年在學期間即完成《我們的名字叫春日》、《如是生活，如是 Pangcah》、《天堂小孩》、《季·拉黑子》四部作品。

畢業後 Mayaw 先後擔任公視「原住民新聞雜誌」記者（1998.6~1998.8）、超視「生命告白」編導（1998.8~1999.2），和公視「我們的島」記者（1999.2~1999.5）；並於 1999 年 8 月接受亞洲文化基金會贊助，赴美國紐約大學紀錄片研究所進修半年。

回國後，Mayaw 有感於一般人對原住民的觀念都是九族混雜，分不清每個族群的文化特色；因此結合一群阿美族影像工作者，成立阿美影展策展小組，陸續舉辦了「真實邦 P'Y`（Real Pang-cah）阿美影展」、「邦 P'Y` 部落電影院」等從阿美族單一族群出發的影展，不僅在大城市播放，也到部落巡迴放映，獲得許多迴響。

長年以阿美族人和阿美族文化為拍攝主體的 Mayaw，近年來也開始將觸角伸向賽夏族、布農族、達悟族和外省族群，希望影像能發揮感動人心的力量，讓社會大眾更加關注生存在社會邊緣的弱勢族群。

## （歷年作品）

- 1997 《我們的名字叫春日》
- 1998 《天堂小孩》  
《如是生活 如是 Pang-cah》  
《親愛的米酒，妳被我打敗了》  
《Pangcah 媽媽：築屋的女人》
- 1999 《心中的土地——目擊者田春綢》  
《疾馳的生命：八翁翁車隊》  
《季拉黑子》  
《國家共匪：美麗的錯誤》
- 2000 《三月的禮物》
- 2001 《來去大陳》  
《畫滿 9 又 1/2》
- 2002 《揹起玉山最高峰》  
「請問貴姓」系列：《請問貴姓》、《請問番名》、《把名字找回來》
- 2004 《阿里山鄒族部落地圖》
- 2007 《馬拉卡照酒》 Malakacaway

## Mayaw Biho 訪談心得

在準備訪問 Mayaw 前，紀錄片圈剛發生「水蜜桃阿嬤事件」，內心多少有些忐忑，畢竟我以「百浪」的身份去訪問 Mayaw，很擔心會不小心踩到線，讓訪談變成「再受教育」！

由於先前只看過《天堂的小孩》和片段的《請問番名》，所以又跟 Mayaw 借了幾部他的片子來看，從《天堂的小孩》、《親愛的米酒，你被我打敗了》一直到《請問番名》和《阿里山鄒族部落地圖》。系列閱讀下來，Mayaw 不僅幫族人記錄了當代的影像史，更緩緩地從部落發出訊息，一步一步地顛覆過去漢人所建構的原民觀點。從他的影片中能夠很清晰地察覺出，他和片中人物的想法、精神是一致的，是一體的；有別於「他者」用去觀看、去獵奇、去消費的心態來處理原住民的題材，不僅無法忠實呈現正確的視角，甚至還造成更大的傷害，讓閱聽人以訛傳訛的散播錯誤的觀念與想像。

在這個強調尊重多元文化的時代裡，其實似乎還有多數人尚未擺脫過去偏頗的教育刻痕，並持續使用偏頗的認知來面對當今日益擺脫束縛的多元文化。於是當文化差異產生矛盾摩擦時，還會有點摸不著頭緒且先人為主的想：「我到底哪裡作錯了？」

Mayaw 不僅長期致力於透過紀錄片的方式來保存族人的文化，他也透過紀錄片來箝制社會多數對族人文化的誤解與扭曲，並且試圖凝聚族人對部落的認同與信心。過去，台灣原住民是被日本人、漢人及學者們所詮釋的原住民；今天，他們可以自己詮釋自己，並且糾正過去許多荒謬的認知。

當我問起 Mayaw，對你而言紀錄片是什麼時，他很有自信的說：「紀錄片是我的武器！」他謙虛地說自己比較膽小，不太敢上街頭，所以只能躲在冷氣房搞運動。但是如果透過影像、搭配音樂，然後在一兩個小時裡激發出觀影者的共鳴，並翻轉別人對原住民的想法，這更是一種溫柔的方式所產生的更大運動！

採訪者～盧昱瑞



# Mayaw Biho 訪談記錄

採訪者：盧昱瑞（以下簡稱盧）、蔡崇隆（以下簡稱蔡）

攝影：洪淳修

受訪者：Mayaw Biho（以下簡稱 Mayaw）

盧：請先自我介紹

Mayaw：我是 Pangcah 人，漢人錯誤的名稱叫阿美人，我叫 Mayaw。

盧：學習紀錄片的背景？

Mayaw：進世新開始拍紀錄片，一年級二年級開始慢慢拍這樣，在學生時期拍有三部影片，然後畢業在公共電視拍，然後就一直拍到現在了。畢業馬上進入原住民新聞雜誌，不過待了一個月又二十九天就離開了，去超視。

盧：為何會想學紀錄片？

Mayaw：因為別的東西我不大會用啊！只會拍紀錄片。

盧：在進世新前有在傳播公司待過？

Mayaw：離開到台北對相片這東西滿有感覺的，那個真實跟想像之間那個美感滿特別的，對照相機也有滿多的想像，因為在鄉下沒有玩過這東西，我記得在到台北之前只有偷拍過我爸爸的照相機，拍過一卷，就再也沒有拍過。就拍蘆葦在河邊，一個下午就把它拍完了。那是我唯一一次，然後來台北才又碰照相機。

剛開始拍原住民的美感、律動、色彩，然後一直到念世新的那個暑假，我是先服過兵役再去唸書，有一年在台東，跟當地的一些什麼柯尼卡攝影協會的人混在一起，還可以聊一聊，他要求我到他們家吃飯，看他的作品，然後在我們土坂有一個五年祭，一個祭典，他看到一個阿嬤，盛裝的阿嬤，跟她說我想請妳去拍照，我給你兩瓶保力達和兩瓶咖啡，阿嬤很高興地說好啊好啊，然後阿嬤很高興地被拍！

這個感覺讓我非常不舒服。他們開始拍之後，我就覺得這樣形式地跟人家拍照，我無法接受。從那件事情之後，我開始拍那個拿照相機的人；不再去拍那個跳舞的服裝、美麗色彩的律動，我的角度變成拍那個拿照相機的人的嘴臉，他如何拍個原住民。從那之後我都是拍黑白的，拍的是報導的！之後主要是拍《天堂的小孩》，我用黑白照片拍三鶯橋下的故事，那一年的國際台北攝影節，平面的，在誠品展過一次。之後我再也沒有拍過平面的，我就用那些平面照片，再補一些 video，剪成一個作品《天堂的小孩》，好像是今年的民族誌影展開幕片這樣。也就是一年級拍相片、二年級拍相片，三年級拍 video，四年級才把她剪出來，花了四年大概剪了十二分鐘吧！