

## （主標）感動、認同、改變——楊力州

（小標）我現在有發言權，我擁有資源、我擁有機會，我就這麼做——明白確認我的目的是讓更多人不至於討厭他所接觸到的第一部紀錄片，迅速的讓紀錄片觀眾增加，這是我認為我該負的責任。

（前言）

……國泰很難過，站起來跑出去了，我很慌張地拿起攝影機追出去，那時候已經是傍晚，他很快就跑下樓去了。我說：國泰你幹什麼！你幹嘛這樣？我擔心他會幹嘛，因為他才剛跟我講完出櫃的事情。我追著他的背影，追著追著，一個轉彎之後，有一個人突然抱住他；我鏡頭也剛好到，大概離一米多或兩米的距離。我嚇了一跳之後把鏡頭往上帶——是 2007 年的國泰。他抱著他。

——楊力州口述未發表作品《青春》部分內容（註）

1996 年，楊力州辭去了復興美工教師的職務，進入剛成立的台南藝術學院音像紀錄研究所學習紀錄片。其後數年，他接連拍出了《打火兄弟》、《我愛 080》、《畢業紀念冊》等至今仍深具代表性的作品，以俐落、乾淨的影像語言，節奏輕巧、結構分明的敘事線，建立起鮮明的個人風格。與同世代的吳耀東、陳碩儀等人，既破且立地，在前人建立的紀錄片基礎之上（或之外），開拓出一條條臺灣紀錄片的新路。

十多年過去，楊力州已近中年。音像紀錄所畢業之後，他馬不停歇，幾乎是量產般驚人地完成了十餘部作品；其中廣為人知的有《新宿驛，東口以東》、《過境》，更廣為人知的則有《奇蹟的夏天》和《水蜜桃阿嬤》。現在，他的身分除了是專職的知名紀錄片工作者，還身兼中華民國紀錄片發展協會理事長，以及紀錄片工會常務理事。

若看過年輕楊力州的《打火兄弟》、《我愛 080》、《畢業紀念冊》等作品，大概會同意前述的幾個形容詞——俐落、乾淨、節奏輕巧等等；更通俗的說法是：好看！也會同意「臺灣電影筆記」網站上所言之「勇於挖掘人們不敢逼視的赤裸情感與種種荒謬矛盾的社會制度，使得他的作品也帶著凌厲的批判刀鋒。」而對更多的、只看過近中年楊力州的《奇蹟的夏天》和《水蜜桃阿嬤》的觀眾來說，除了覺得「好看」，大概還要加上「好感動！」

同時看過楊力州不同時期作品的人，或許會陷入某種困惑，彷彿置身時間的甬道，甬道二頭各站著一個手持攝影機的楊力州，一個年輕，一個中年；年輕的那個目光銳利，中年的那個神色溫柔。他的風格一樣明快、俐落，他的目光依舊望向制度的荒謬以及無法逃脫的人生處境，攝影機背後的那雙眼睛，卻漸漸變得溫柔。

或許因為如此，這幾年偶有聲音說：楊力州變了。或者：楊力州這幾年技術變得更好了，可是某些觀點或批判性卻少了。作品之外，楊力州受到的討論與批判也與日俱增。《奇蹟的夏天》

發表時，有人說他與商業靠攏；一年之後，楊力州與商業周刊合作拍攝《水蜜桃阿嬤》，更掀起了前所未有的批判風暴。

從「剽悍」到「溫柔」，從獨立製片到與商業資本家合作。是什麼改變了楊力州？

2007年八月底，我帶著上述的疑問，與楊力州有了一場長達五個小時的訪談，讓他在數萬言的回答裡，與現在和過去的自己對視、自陳或答辯。我們幾乎可以聽見楊力州如是說：現在的我才是原來的我。

而觀眾們必定會期待純粹的「作者楊力州」能夠再次重現。他持續拍了超過十年的作品《青春》，會是個起點嗎？這個楊力州好久不見的「自發性的題材」，混雜了「昔日楊力州」與「今日楊力州」甚至「是楊力州」或「非楊力州」……。篤定會是楊力州重要作品的《青春》，或許會是二者交會的瞬間：

……他能這麼健康地成長，是有一個來自十年後的自己在守護著他……在那一個轉角、在那一個轉彎，不知道他奔向哪裡的時候，緊緊地抱住他……

——楊力州口述未發表作品《青春》部分內容（註）

採訪者～吳文睿

註：此為導演發想中內容，正式發表可能尚有出入。

### （導演簡介）

1969年3月9日生。輔仁大學應用美術系畢業、台南藝術學院音像紀錄所畢業，曾經擔任復興商工廣告設計科專任教師，現為紀錄片工作者。亦擔任輔仁大學應用美術系講師及中華民國紀錄片發展協會理事長、台北市紀錄片從業人員職業工會常務理事，為國內最為人熟悉的紀錄片導演之一。

重要作品《打火兄弟》獲金穗獎最佳紀錄錄影帶獎、入圍臺灣國際紀錄片雙年展國際競賽類；《畢業紀念冊》獲台北電影獎非商業類影片台北特別獎、美國NAATA影展觀摩。《我愛080》獲台北電影節獨立創作競賽紀錄類提名，並獲山形國際紀錄片雙年展亞洲電影促進協會特別推薦獎、金穗獎錄影帶特別獎、臺灣國際紀錄片雙年展競賽影帶公視推薦獎、瑞士尼翁真實國際紀錄片影展新感覺單元最佳影片。

《奇蹟的夏天》獲金馬獎最佳紀錄片獎，並入圍韓國釜山影展、香港亞洲影展、日本海洋影展、土耳其兒童影展等。2007年《水蜜桃阿嬤》於全國十九家電視台聯播，並引起廣泛討論；2008年完成《征服北極》及《活著》，為該年度金馬國際影展閉幕片。

### （歷年作品）

- 1996 《三個一百》
- 1997 《打火兄弟》
- 1997 《看見四個名字》
- 1998 《畢業紀念冊》
- 1999 《我愛 080》
- 2000 《留念》
- 2001 《老西門》
- 2002 《過境》
- 2002 《飄浪之女》
- 2003 《新宿駅，東口以東》
- 2004 《顯影》
- 2006 《奇蹟的夏天》
- 2007 《水蜜桃阿嬤》
- 2008 《征服北極》《活著》

### （訪談紀錄）

採訪者：吳文睿（以下簡稱吳）、蔡崇隆（以下簡稱蔡） 攝影：陳香松

受訪者：楊力州（以下簡稱楊）

吳：您在自述中提過，二十五歲前的人生跟紀錄片是沒有關係的；請談談您二十五歲前後的生命歷程，包括成長、求學乃至工作經歷，以及當初如何與紀錄片發生關係？

楊：我很幸運，我成長過程中可以做我想要做的事情。我成長在一個美術的家庭，我的父親是做跟美術有關的工作；因為受到父親的影響，所以我喜歡美術，父親也支持我去畫畫，去學跟美術、美工有關的事情。我的父親給我一個很安穩、很自由的成長環境、讓我朝我喜歡成長的空間去走。

後來我讀的是復興商工美工科，我讀美工科一部分原因是因為我很喜歡美術，另外一部分原因是因為我考不上任何學校。真的是很離譜，我記得我的高中聯考就只有二百出頭吧，我們那個年代要考上高中要三、四百分才可以。

高職是我人生很重要的一個過程，因為我很具體、很有系統地去接受美術的訓練，我很多關於美術的基礎、底子甚至成績，都是高職那三年被建立起來的。當時我父親的期盼是，我可以成為一個藝術家、成為一個畫家——我也這麼告訴我自己。

所以我高職畢業之後就去南陽街補習，補習一年之後通過了大學考試，要填志願時我面臨人生的第一個選擇難題。我覺得我人生就應該走美術，可是上大學有兩個選擇：我到底是要選關渡那個剛成立的台北藝術大學美術系，還是要選擇一個跟它截然不同的領域，就是輔大的應用美術系？

我約略知道這二個系所的差異。北藝大是走純藝術路線，出來以後可能就是從我從小、我高職時想要成為的藝術家；輔大出來的話就是商業美術，後來我選擇了商業美術。有幾個原因，第

是當時我爸爸在創作上有一些侷限；他必須靠商業繪畫賺錢以維持生活。所以我很強烈地意識到，在臺灣做一個純藝術家的生活憂慮。第二個是，我在補習那年接觸到一些設計的東西，當然復興商工的時候也有接觸，我發現我似乎可以試著去嘗試應用美術這條路，所以後來我選擇輔大應用美術系。

我高中很喜歡畫畫，可是上大學之後，所謂的繪畫在我大一那年就停止了。我大一那年畫了一張水彩去參加一個很大型的美術比賽，有得獎，我記得獎金是八萬塊錢，我就用那筆獎金買了我人生第一台攝影機——SVHS 上肩的那種；那台攝影機到現在還在我家。有了那台攝影機之後我就沒有再畫畫了，從大一的暑假開始，我就開始東拍西拍。當時關於臺灣本土的論述大量出現，所以我跟很多同學開始去探索自己、探索土地，弄了很多影片，然後大學就這麼過了。

我在學校的主攻是廣告影片，就是我們打開電視會看到的那種商業廣告。當所有我們這個組的同學都在做廣告、商業影像的時候，我的大學畢業製作反而搞了一個一點都不商業的東西，是一個我現在拿出來看還看不大懂的實驗短片。這個短片對我後來很重要，這是我的畢業影片。

我那個影片叫《埋冤小調》，其實取的是「臺灣」的閩南語諧音，「埋」就是「臺」嘛，「冤」就「冤魂」，其實就是「臺灣小調」。當時其實認識有限，但是整個、尤其在學生的世界裡面，關於這樣的本土論述大部分是建立於一種悲情氛圍底下，所以不知不覺做了這樣的影片來當作畢業製作，當時也覺得自己很有使命感。可是說真的完成之後我也不知道我做了什麼或解決了什麼，因為那個影像充其量根本就是一個相當相當個人實驗的、非敘事性的影像拼貼。大學畢業後就當兵，當兵退伍後又回到復興商工去教廣告設計科；我教繪畫也教設計、教色彩學也教各種理論，反正高職就是老師能教就盡量讓他教。那時候我大一擁有的那台攝影機還沒有壞，我就拿去拍我班上的學生。

當時拍這群學生其實不具有特別明顯的目的，純粹只是我的第一份工作，我想要記錄他們的樣子。然後有一部分是功能性的，比如說我示範素描，我就乾脆把它拍下來，不用每次示範，錄影帶可以給學生回去看。那台攝影機在我教學那兩年期間一直跟在我旁邊，功能性的使用佔很大一部分，但是在功能性的使用之外，不知不覺也留下了關於這一班學生的影像；我覺得現在看起來很珍貴。

我教了兩年之後沒有再繼續教書，因為其實教書我不快樂。在教第二年書的時候，有一天我在教色彩學。色彩學是一個很無聊的學科，所以我一定會在某些時刻講笑話給學生聽，所以我就開始講笑話。我在講那個笑話的時候學生突然全部醒過來，然後很專心聽我的笑話，當然他們也笑了；可是那時候我突然發覺到，我在去年的同一門課、同一個段落講了一模一樣的笑話。我開始對於我可能未來每一年都要重複做同樣的事情很焦慮、很不安；更可怕的是，我知道五年後這個笑話就沒有人會笑了。我很不快樂，在教學中我沒有得到很大的成就感，我想要離開。

那時候一個大學同學打電話給我，他不知道我想要離職，他跟我說：「台南有一個新的電影研究所要成立，你不是很喜歡電影嗎？趕快去考吧！」老實說我一直以為它是電影研究所，從報名到考學科我都認為它是電影研究所。送作品的時候我沒有作品可以送，就送剛提的大學拍的那一部，自己都看不大懂的實驗短片過去。

我印象很深的，就是初試時有一科考試放一段老影片，好像是日據時代荷蘭人來臺灣拍的一段生活側拍，然後叫我們寫影評。我那時覺得很奇怪：為什麼要看一個很老的影片？為什麼

不是給我們看像《單車失竊記》？一直到通過初試去面試，面試官叫我舉一個我喜歡的紀錄片，我要求說可不可以不要舉紀錄片，能不能說一部電影？他說不行呀，因為我們是紀錄片研究所！到那個時候我才確定這個學校是教紀錄片的。後來我面試完出來的時候，還跟當時的女朋友——就是現在我太太小倩——說：妳就當我沒有來面試過吧，可是沒想到就接到通知說我入選了。雖然喜歡電影，但是我所有關於紀錄片的知識，老實說是從零開始在南藝學習的。從南藝畢業之後，因為我已經當過兵了，所以很快就進入到這個職場。

初期其實我很沒有信心，尤其在研二，我還很擔憂紀錄片這件事情到底是不是我一輩子要作的事；那時最明顯的問題，就是我已經沒有什麼存款了，又覺得我都已經二十七、八歲了，也不想跟父母開口，雖然我知道我開口他們一定會幫我忙。我想要再回高職去教書，就跟以前的一些同事恢復聯繫。剛好這時候我就接到通知，說我申請聯合報系基金會的紀錄片補助通過了，好像是三十萬元；這三十萬元就可以讓你那一年好好拍片，什麼事都不用做。那時候我的腳步突然被穩定下來，我才比較確認、比較有信心說我可以把拍紀錄片當作一份工作；也是那個適時的資源支持，不然老實說我其實還蠻懷疑這個領域該怎麼繼續走下去的。我還是要講我真的很幸運，因為在那之後，我在紀錄片創作過程中有很多朋友、很多單位幫忙。

除了剛剛提到的聯合報，公視成立初期有個製作人丁曉菁，她做了一個青少年節目，裡面有一個十幾分鐘的紀錄片單元。她透過一個朋友跟我聯絡，說作一集會給我二萬塊、扣完稅有一萬八千塊，然後每個禮拜一集。我心裡想：哇！一個月拍四集我就有七、八萬的收入了！這真是一個可以做的行業喔！可是事後證明我一個月只能拍一集（笑）。那時候已經快畢業了，我就領了半年一個月一萬八千塊的薪水。

那一段日子我很快樂。我剪接很慢，要花很多時間，我都是晚上九點多去公視剪接，然後剪到天亮。那時候公視辦公室在康寧路那邊，天亮要回家前，原住民新聞雜誌的一些大姊還會過來跟我們打招呼，那一段過程還蠻快樂的。在很多部份、很多人都給我很大的協助。

**吳：剛才您有提到您美術的背景，是不是可以進一步跟我們說明這個背景對您拍紀錄片有什麼幫助？我自己看您的片子，覺得影片的視覺上會比較講究。還有對於非美術背景出身的人，該怎麼加強這方面的能力？**

楊：一個美術科系的學生去學紀錄片，他可能像你講的在美術上特別注意；可是一個學農的人去學紀錄片，他畢業之後可能會去關注他本來學門的那個領域，像生物科技等等，這樣沒有什麼不好。我印象中我們那一屆本科系讀大傳的好像沒幾個，應該只有不到一半；我真的覺得所上收這樣的學生是很好的。

至於你剛問美術背景對我有什麼幫助，老實說我沒有刻意去想；我在拍的時候不會去想說我的畫面要「三角構圖法」或「對等構圖法」，就是很自然的去抓鏡頭、抓構圖。像吳耀東，他做平面攝影很久了，所以他的鏡頭會很有靜照的質感，有那種凝結的魅力在——每個人過往的經驗會反應在他的作品上面。如果你的問題是攝影上的構圖或構思，我覺得那部分我沒有意識到，就算有一些成績也是下意識的。倒是在後期剪接、後端處理的部份，那個美術的訓練、關於所謂的均衡構圖等等，會進入到我剪輯的思考底下，甚至會有一些文字的配置等等，這比較明顯。

我覺得你們擁有我沒有的力量，雖然說我還沒有看過你們作品，但你們肯定擁有我所缺乏的

東西——每個人的強項本來就是不同的。

有個訓練很有趣，而且很好執行，我到現在都還在做。我走到哪裡都帶著漫畫書。你知道漫畫書本身就是一種分鏡的概念，我看漫畫不是看爽快、看故事而已，我除了看它精采的故事內容，我會去看它的鏡頭。我太太有時候會問「你怎麼一頁可以看那麼久？」因為我發現這一頁特別厲害，是很有能量和張力的，我就會特別去想像攝影機的位置；所以我的自我訓練還包含看漫畫。

我剛剛開車過來是正好交通尖峰時間，我就會放一本漫畫在旁邊，只要紅綠燈停很久我就看個一頁也好。我不停地強迫自己去閱讀漫畫書做訓練，我覺得看漫畫是除了學校教育之外，自我訓練很棒的一個方法。

**吳：導演那時在唸研究所的時候，有上技術的課程嗎？**

楊：有，有「攝影學」、「電影攝影學」，請了一個有點年長的老師，好像有拍過《八百壯士》。我離開學校後感觸特別深的一點就是，我們當時比較多的是個人的訓練，個人的攝影、個人的剪輯、個人的導演；此外就是別人怎麼評斷自己的作品或評斷別人的作品，比較沒有團體合作的訓練。到我畢業為止，我好像沒有集體做過什麼作業，只有「電影攝影學」，可能是因為底片比較貴還怎樣，會分一個小 team。

剛離開學校的前幾年，我用過往習慣的這種模式去拍紀錄片，可是後來越來越發覺到有很多問題無法克服；比如拿攝影機的時候可能不方便收音等等。那時慢慢有些資源進來了，可以有一些資金讓我去請工作夥伴來一起合作；初期我們會有工作上磨合的問題，然後慢慢再一步步去調整和學習。這個部份是我在學校沒有學到的，是出了社會才透過經驗學習。

我記得當時我們班上，有超過三分之二的人已經有做紀錄片的經驗了，所以技術方面好像不是個問題。我剛才有提到我大一時就開始東拍西拍，所以攝影這件事也難不倒我；甚至在大四那年，因為我是廣告影片組，所以也學了剪接。我進到研究所，除了理論課程之外，好像是直接就拍東西了。

我剛剛提到有什麼「攝影學」、「電影攝影學」，在比重上好像也沒有那麼重，對我們的實質加分幫助可能也有限，我們反而就是不停地去拍。

**吳：不少報導提到導演時，說您是個很會拍「好看」紀錄片的導演；我記得導演說過，剛開始拍片時沒有自覺自己的片「好看」，是有一次紀文章在放完片之後說：「阿州拍的片都很好看」。這種在拍攝過程中不自覺，呈現的作品卻「好看」的原因，是否與您在成長過程中的影像經驗有關？製作影片時，導演是否有刻意朝「好看」的方向努力？當然，這些問題很重要的前提是：您認為「好看」的定義、或它必須具備的要素是什麼？**

楊：在我的印象中我應該沒有說過我自己的片子好看，所以關於好看這二個字大部分都是別人說的，我相信你查到的資料也是這樣。就算紀文章和一些朋友會跟我說，但是我從來不會把「好看」這兩個字在我拍攝、或者在後期處理的時候當做很重要很重要、或者說把它當作一個很主要的考量因素。大家要說好看我也不知道該怎麼去解釋，只能說過去的養成教育吧。這個概念從來就沒有在我拍的過程，或後來的過程當中，放在很重要的位置。

你問我好看的定義，我有另外一個概念跟這個有點接近，但是不是「好看」，而是如何讓紀錄

片讓更多人能夠接受。這比較是後面在處理剪接的部份，在拍攝部份沒什麼太大差異；到目前為止我拍攝的做法跟我在南藝學紀錄片的時候，原則是差不多的，就是得花很多時間去耗去等，都差不多。

我有一次去台南做一個《我愛 080》的座談會，對方跟我通信、跟我打電話確認，也是充滿了熱情要去推紀錄片。他們真的很努力，可是我到現場的時候觀眾是五個人，然後我們就放了那部影片。偌大的一個放映空間，五個人。

那天從台南要離開回台北的時候，我想了很久，我覺得做紀錄片是不是要一直這樣下去？當我們覺得紀錄片是一個很棒的東西，當我們試圖用紀錄片去影響很多人的想法時，五個人我們要做到什麼樣的程度？當時我已經拍紀錄片拍了三、四年了，可能也累積了一點小小的成績，可是我能夠做的也只有這樣。

紀錄片的觀眾就全台灣而言可能只有百分之一，我們大家這麼多紀錄片工作者，有一所研究所也成立了，搞了紀錄片雙年展；從百分之一進步到百分之一點一、百分之一點二。可是那進步真的太慢了，我希望紀錄片能夠讓更多更多人看到。所以現在我在拍攝部份沒有太大的差異，可是在後期就有很多很多要調整的部份。

第一個要面對到的就是我的品質。剛剛提到在學校的學習過程當中，我覺得欠缺品質的部份：聲音的品質、畫面的品質、剪接的品質、成音的品質。例如說，你們做紀錄片有做成音嗎？成音就是整個做完之後，再去做修聲音的處理，甚至再去調整 balance、比例，調比例是最簡單的。有一些空間會有種很怪的定頻的聲音，我會去找到它的高、中、低的音波，設定位置，把它的聲音給拿掉。

我們會去處理到這麼多的細節，是因為很多人的刻板印象是覺得：紀錄片有拍到就好，拍得好不好不重要；聲音有收到就好，收得清不清楚不重要。可是我希望，我們除了可以拍到之外還可以拍好、除了收到之外還可以收好；我們必須提昇整個製作的水平。到現在可能還是很多人認為紀錄片是那種品質很低落的，可能還是很多人會說你看人家 Discovery 可以做得這麼好，為什麼台灣紀錄片還是沒有辦法到達一個層次等級？

所以我們最近這兩、三年花很多的精神跟金錢，第一是提升品質的部份，第二個在說故事上面——尤其當我們要做商業展演。比如說《奇蹟的夏天》上院線，或像《水蜜桃阿嬤》要放在電視上播，它可能會有三個破口，在這種情況底下，我們的影片有辦法到達什麼程度？在這個前提之下，我們該怎麼做？這些的確會在後期的部份納入考慮，但是我相信這個考慮絕對不是「好看」這兩個字這麼簡單的定義而已，它是一個比它更複雜的邏輯的過程。比如說電視播出的時候，我們最期盼的是像在公共電視，它可以沒有破口；可是當我們會進入一個有破口的平台去播放的時候，我們該怎麼去思考這件事情？這是我們這兩年比較常去思考的東西。

這是不是妥協？或許是，但這是因為我們希望看紀錄片的觀眾能從百分之一，迅速上升到百分之三，甚至百分之五，這是最大最大的目的；商業展演只是方式，讓更多人願意接觸紀錄片這才是目的。

我們去年上《奇蹟的夏天》的時候，進來電影院看的觀眾有小學生，而他看得懂；我覺得這是一個很有趣的思考——我要拍一部只有知識菁英看得懂的紀錄片，還是連小學生都看得懂的紀錄片？這樣的紀錄片是不是可以迅速地讓更多人看？我相信有許多人看完我們這樣的紀錄片之後，可能破除了他過往的刻板印象，讓他願意再去理解更多的紀錄片，他或許就會去看以前那個只有五個人會看的紀錄片；或許。又或許這個小學生他在小時候接觸到紀錄片，

等他年紀越來越長，可以理解更多、更複雜訊息的紀錄片，去閱讀的時候他就願意接受。可是如果我們沒有去開這個第一道門，這個改變是零耶！就完全是零。

《奇蹟的夏天》這個紀錄片要進行的時候，我們最多是十七個工作人員一起做，我們很多朋友來看初剪都會建議：「力州，你的紀錄片其實可以去探尋更深刻的東西」，其實我們都知道，但是我們真的會期待我們這部紀錄片的階段性任務，是去開啟一扇門。

我一直認為，當很多人認為紀錄片是武器，它像一把刀要刺進這個社會的不公不義，或刺進政府的心臟要求改變什麼……。當然這是一種方法，但是我不認為這個方法是最快、最好或最有效果的。可能跟我的性格有關，我覺得當你的影片能夠讓人家感動，他就會產生認同；他產生認同，他就有改變的機會。可是如果你連第一個階段的感動都無法達到，或者是看完你的影片覺得「好感動喔」，掉了幾滴眼淚之後卻沒有產生認同，當然離改變又更遠。

另外一套的思考，他覺得一刀刺進去把你砍死，那是改變最快的方法。當然那是方法之一，但我不習慣、不喜歡，也不認為那是最好的做法，所以感動、認同、改變這三個步驟，我們這兩、三年來原則上都是靠這樣的思維去走。

但是因為這樣的改變，我們必須有所捨棄，當然也必須背負某些批判。但是我真的覺得，現在我有一些可以讓百分之一進步到百分之五的機會、資源，我就做；哪一天沒有人要讓我做這個東西的時候，我還是會回去做可能只有五個觀眾看的紀錄片。大家會有一種很詭異的邏輯，就是你今天去做了會有百分之五觀眾看的紀錄片，你就永遠回不來，我不覺得這是這種非黑即白這麼簡單的東西。

我覺得很單純：就是我現在有發言權，我擁有資源、我擁有機會，我就這麼做——明白確認我的目的是讓更多人不至於討厭他所接觸到的第一部紀錄片，迅速的讓紀錄片觀眾增加，這是我認為我該負的責任。等到我沒有資源的時候，就不要做了，我可以好好拍或許只有五個觀眾的紀錄片，很快那個機會就是更年輕的創作者的，這個世界就是這樣子。

**吳：我覺得導演剛才講的這些話，如果不是透過像今天這樣的訪談，很多人可能都不知道，或是說可能會誤解；覺得您這兩、三年來有一些改變。剛剛提到這中間必然會有一些妥協，包括中間要傳達的一些訊息，那這個部份有沒有可能慢慢地去達到一個平衡？**

楊：可以！一部紀錄片如果出來之後，就只有這部紀錄片，那這是一部很遜的紀錄片耶！一部紀錄片出來之後，它最好是引起很多深度或延伸的閱讀討論、論述、報導，甚至導演的一些看法，它就會變成一個整體的力量，我們當然希望我們不足的部份可以由其他人來補足。比如說《水蜜桃阿嬤》好了，我們剪接完之後，我給所有工作人員看，我們一個工作人員看完之後跟我說：「欸，阿州，我們那天不是有拍到一個什麼事情嗎？你為什麼沒有放？」我們當時已經有做長片的規劃。我說，第一放不進去，因為電視播出有時間上的限制；第二個，我覺得那個東西可以放在長片，更嚴謹、更完整地去放。

我不知道你有沒有問吳耀東，他是《水蜜桃阿嬤》攝影師；阿東對《水蜜桃阿嬤》的評論很有趣，他說這部片就是「很好閱讀」。可是他自己因為有參與，所以他知道拍到的不止是如此，然後他也知道我們要繼續拍，要讓它變成一部長片——更具有厚度的東西。這些事情都不是臨時起意的，而是到我們後期在做的時候，它已經在我們腦海裡面。而當那個外在條件，比如說電視播出的限制底下，我們會先做到這個地步，然後再去做更深厚的東西。

《奇蹟的夏天》比較特別，它有跟電影公司合作的部份，然後我們執行的時間太短了。它原



先是一個廣告短片——那也是我們重要的維生收入來源；那個廣告短片在大概四月多的時候就結束了。廣告短片結束之後，我們就繼續留在花蓮拍長片；決定留下來發展長片時，我的製片，就是我太太朱詩倩就找電影公司。當時原本設定是要在當年年底，或隔年年初做公開放映，可是最後變成在當年九月底就必須上檔，變成我們的時間是不足的。

所以《奇蹟的夏天》有點可惜的是，我們如果能夠再拍得更久一點，其實可以碰觸到更有意思的部份。因為我們進入的時間是他們國三下學期開學沒多久，然後拍到他們畢業；我們本來的期盼值是拍到更多他們進入高中的一些改變等等。

可是這種時間壓力、deadline 的東西，《奇蹟的夏天》也不是唯一碰到的；我們在做很多公共電視的委製案，也常碰到這種情況。你 deadline 時間到了，就一定在那個時候要交片，你要扣除剪接時間，在時間到之前就必須把它完成。我覺得這些都是過程，一個紀錄片工作者一輩子不會只做一部紀錄片；也不要認為一部紀錄片要是一個百分之百完美的詮釋，才是你的作品。在某些 deadline 時間壓力底下去完成一部紀錄片，明明知道它還有一些不完美的地方，我還是會去承認這是我的片子。

比如說以前公視的片子有時去做一些放映，觀眾看完之後可能會說他看了很感動等等。我都跟他們講：我現在看完之後發現哪裡有問題，哪裏是不足的。有時候當下你沒有意識到，隔很久才看到；可是我們該怎麼做？隔五年後再去做一個補充？我覺得那段過程完成出來的紀錄片就已經結束了，它就已經詮釋我們當下的看法或認知了；如果誤差過於離譜的話，或許我們才需要再去做一個什麼來補償。除非它傷害到什麼人或傷害到什麼事情，如果只是發現它有所謂不足的部份，我倒覺得還好，

簡單來講，我覺得那都是自己每一個階段的一個註記或痕跡啦！而且我越來越認知到那個註記、痕跡不盡然是完美的，我也願意接受那個不完美。

**吳：導演說《水蜜桃阿嬤》本來可能會有一個長版的計畫，在這個長版的規劃裡面，是不是有將一些受到爭議的，比如說社會結構面的問題放到裡面來？**

楊：沒錯，計畫是在長片會去呈現這部份，電影院的閱讀是完整且不被干擾的。

**吳：剛才您有提到重看以前的片子，會覺得有些觀點其實是偏頗的；請說說看是哪些片子？它可能，或應該是什麼樣子？**

楊：好。《水蜜桃阿嬤》我們後來在當年六月底七月初最後一次上去拍之後，就沒有再拍了，因為風波鬧太大了。我們接下來好幾次上去跟阿嬤見面就不帶攝影機了。你剛提到的結構面問題等等，因為這些都沒有再繼續拍。所以我們會拍到什麼，或到時候會再去探討什麼，現在說我覺得不具有太大的意義。

但是你剛剛提到的結構面等等，我們拍《水蜜桃阿嬤》當下要去碰觸的其實是「自殺遺族」的事情。可是事後有人把它當原漢問題去看，那是各人的解讀不同。如果我們繼續去完成這個長片，或許會碰到關於「自殺遺族」的事情、自殺的成因等等，這些肯定會去碰觸到的；因為我有更多更多的、幾乎是兩倍以上的時間和空間可以去處理這些部份。可是現在並沒有要執行，我覺得說這些都沒有意義。

吳：現在很多對這片子的論點，都把焦點導到原漢對立上頭，可這片子其實……；比如說裡面有被卡債逼迫然後自殺的問題，這個問題沒有一篇評論談到。

楊：(笑) 所以當大家覺得原漢似乎是這部片唯一論點的時候，就沒有辦法討論下去啦！有些評論認為這部紀錄片醜化或污衊原住民，還要我向全台灣原住民道歉……。

這個議題是商周委託給我的，而且商周給我好幾個故事。其中一個在高雄，我去高雄看了這個拍攝對象，發現他們家庭遇到了自殺事情之後，當事者陷於很深度的悲傷，他一心想死；我在那個當下看到的是一個很 down 的情緒。隔天我去新竹看了阿嬤這個故事，他們家一樣遭遇到了這樣的問題，可是阿嬤她很正向地去帶這些小孩。我當下就很感動了，我甚至會想，我如果遭受這樣的壓力，其實我不見得會有她那麼大的勇氣，所以就決定去拍這個故事。因此我們所有的出發點，絕對不是我們要去拍一個消費原住民、甚至要醜化原住民的故事；只是當議題被導向到那樣的地步，我也不擅於跑出來跟人家辯證什麼，我想看過影片的人就知道不是如此。你剛剛提到，這片子裡面有很多可以去思考的東西，可是這也是紀錄片的侷限啊！他可能會想要在自己的影片裡面講好多事情。

我這麼說好了，你剛剛提到卡債，這部片子可能就專門講卡債——其實可能光講卡債就夠了；可是我的觀點比較不站在這個位置，我想要去講那個正向的力量。這阿嬤雖然自己都搞不清楚小孩為什麼要自殺，她是這麼地告訴我的，我當然可以拿攝影機去探知，那是一種面向。可是我剛剛提到，我第一次看到阿嬤的時候，那個感動是她那種向上的力量，所以我希望影片比較多的橋段是放在她處於逆境下卻有向上的力量。老實說卡債問題連阿嬤自己都搞不清楚，我們做為一個外者能理解的部分更有限。

更何況我剛提到，導演有時候會比較貪心，他覺得我現在要在電視上播出，我這部紀錄片是可以有影響力的，我可以把我的想法告訴很多人。那這時候我要告訴人家什麼？我是不是要告訴人家卡債是一個惡魔，千萬不要去借錢、不要辦現金卡？還是我要告訴人家多買水蜜桃？後來我發現，雖然沒有那麼細膩細緻，但是我想講一個比較大的感受，是一個「向上的力量」。就像當時我第一次看到阿嬤的時候，我會將心比心去想，如果我是她，我可能沒有這麼大的勇氣。

所以影片完成，他們要我寫一個類似那種「導演的話」，我記得我第一句就寫說：這是一個關於「愛與原諒」的紀錄片。當然我在阿嬤身上看到的有對小孩的愛、對孫子的愛，或對這個環境，我也看到她的勇氣。

吳：有一年台北電影節紀錄片評審主席是李泳泉，他寫了一個文章，第一段說：早期以南藝為主的這一派，近幾年來越來越式微。然後南藝所上的老師現在除了張照堂老師，或者蔡崇隆老師之外，其他的老師可能會偏重紀錄片的社會價值跟功能性。所以看到導演跟潘朝成學長，好像是看到兩種觀點在拉扯。

楊：我跟潘朝成也好，或高金素梅那邊也好，就算我們的作法不同，但是我覺得我們對這個社會的某些價值觀或態度的差異不會太大，我們應該是戰友才對。我不懂這次為什麼會變這樣？我到現在還不願意口出惡言，可是我不懂他們為什麼要這麼這麼用力地去傷害，我跟他們在思考上或價值觀方面是同一個方向、甚至願意去支持對方的；可是事件就這麼惡質的發展下去。

**蔡：他說你拍《奇蹟的夏天》的時候，他就已經警告過你了，到底有沒有這一回事？**

楊：那時是我去找他，跟他說他手上有沒有關於原住民運動選手的資料，因為我們《奇蹟的夏天》是比較典型碰觸到原住民運動選手的影片。他跟我說，你這要好好拍喔，碰觸到原住民的部分一定要好好拍。我就跟他說，會啊！所以我才來跟你要資料。他還準備一整疊給我讀，我把它全部影印好，把原來的書還他，然後去讀那份資料。

那些資料大部分都寫優秀的運動選手有哪些，那一次拍《奇蹟的夏天》的時候是這樣，而且我們只見了那次面，還有第二次把書還他，就沒有了。

我看不出這哪有警告的意味？那次我們去花蓮，還打電話給他，甚至我們《奇蹟的夏天》在拍的時候，小倩應該也跟他通過電話。他如果有警告我們，我們一定很害怕的。他說他警告我喔？還是他覺得他跟我說，關於原住民的部分你要好好拍，這就是警告？唉！好奇怪！我不覺得耶！我覺得他只是要幫我把那片拍得更好，給我一些基本的資料。而且那是我主動去跟他要的，不是我在拍，他跑來警告我。這種事情最後一定變成各說各話。

**吳：在跟商周的合作中，他們會要求，或干涉你在創作上的想法嗎？**

楊：沒有，它只給我故事，就是阿嬤。如果這個合作案他干涉我拍攝的過程、議題，或想說的東西的時候，我不會跟他們合作——這個東西一開始就說得很清楚。我在跟他們訂合約的時候會提到剪接權，因為在拍攝過程當中他們通常不會管你，他們也無力管你。可是當我們擁有剪接權的時候，就等於說我可以怎麼去說故事，所以我們幾乎很多合約都會要求把剪接權放到合約裡面去。

我們也會跟這些想找我們拍片的人都說得很清楚：你今天找我們拍片，就要放手讓我們拍好，這也是我們會跟這些機構合作的原因。當我希望藉由你更大更大的力量，去發揮更大更大的影響力，我會願意去做。雖然有人批評我這是在跟魔鬼談交易，唉！但是如果跟魔鬼談交易，可以產生正面的影響力，我願意搏一搏。

1999年，那一場放映會只有五個人，從五個人的放映會到現在可能有十幾家電視台播，這中間肯定要付出代價；我也付出了代價（笑）。我覺得這個思考方向沒有錯，但做法可以更好。我每一步經驗都可以做為大家的借鏡，如果你們也想走這一條路，我的經驗至少不會讓你們再受傷，這個方向是讓台灣紀錄片更有機會的。但如果你想要是一刀把對方殺死的做法，就不適合我這種方法。

你們看到的我可能是在拍片，可是我也會去做一些其他的事；比如說我最討厭出席那種政府的大小會議，那個很無聊。可是有一次鄭文堂跟我講說：阿州你那些會議不要不去，人家找你去你就要去；有時候你在那邊的一點點發言，會幫忙到台灣紀錄片的環境、或者是政策面的擬定。因為鄭文堂的這句話，我才開始去出席這些會議，後來發現事實上真的是這樣。當做紀錄片的人不在這個場域的時候，大家討論的就全部都是劇情片，尤其是資源分配，沒有人會去替紀錄片爭取，只有做紀錄片的人進到這個會議中的時候，你才有發言權利。

我最後一次去金馬獎執委會的時候，他們想改變評審方法，變成金馬獎的最佳紀錄片跟最佳動畫是由評劇情片的評審一起來評。我覺得這不對啊！你的評審團比如說有七、八個，裡面一定至少要有一個紀錄片背景的人；可是我看到的名單裡一個紀錄片背景的人都沒有，動畫

片也是。那天開會有人提說，紀錄片跟動畫片的標準應該要跟劇情片一樣，一部劇情片感不感動，是看導演的功力、演員演得好不好，紀錄片動畫片也是一樣。我說不一樣的，紀錄片比起劇情片要檢視的部分更多，例如社會關注的部分，動畫片有更多是技巧上的部分，怎麼可以放在一起比呢！那天我的出席跟生氣的發言，讓這個紀錄片背景的評審被納入、然後動畫那邊也可以推一個人進去評，我覺得這些事情都是我該做的。

有一次我忘了是因為什麼事情，好像是紀錄片工會跟紀錄片協會的分野，跟崇隆在文字上有一些誤解，所以我們有一些通信。崇隆那天跟我通電話通了很久，他說我一定會越來越忙，好像沒辦法著重在工會或協會的某個領域。但是談完之後，我忽然覺得，我如果越來越忙，就表示我可能會越來越有一些影響力；那我這些影響力其實是可以去做一些改變，尤其在政策面。

你們絕對不知道政策對你們的影響有多少——很多的，包含輔導金。我今年也要去參與紀錄片輔導金的評審工作，那都是很重要的。同樣的，我要講的是，有一天也許沒有人會再找我做這些事，他們會找更年輕的人來做。我還是要講紀錄片是用拍的，紀錄片環境要更好是要用做的，不全然是用說的、用罵的。

**吳：導演有好幾部作品都碰觸到兵役生活，裡面人物的遭遇，好像都不是很順利。可是我在網路上看到你的朋友，叫做邱祖胤，他提到你以前當兵的時候其實還當得蠻愉快，這跟你作品所呈現出來的感覺有非常大的反差。你為什麼想要去拍這樣的題材？**

楊：我當兵很不愉快欸！我表面很正常，可是我心裡很難過、很不舒服、很痛苦。我不知道你當兵了沒？每次收假要走回部隊的時候，我都舉步維艱；我一定要賴到最後一刻，才願意走進我的部隊裡。

我在部隊因為有美術背景，所以我常被調來調去，去做八二三壁畫什麼的。所以我在部隊，跟一般阿兵哥比起來還算自由一點；我猜祖胤看到的可能是這部分。

我後來拍的跟部隊有關的片子，如果你有看的話，你也會發現他們表面都在戲謔。《阿宏老祝》那個阿宏，我覺得其實跟我自己當兵的生活是近的；就是表面是戲謔，可是心裡是你說的那種浮動跟不安等等。《我愛 080》也是，什麼打電話泡 Candy 小姐等等；表面都是有趣的耍寶，可是底下都是充滿了不安的，其實並沒有太多的不同。

我想拍軍隊的東西是因為，我一直對極端男性的組織充滿了興趣。男生班、警察、消防隊，或者是軍隊，甚至是一個足球隊。我覺得這一定跟我小時候看漫畫有關，那時候很熱血的漫畫，最多的就是這種極端男性的東西。在我心裡面有那種一群男人的故事、世界，我喜歡去看、去記錄，甚至去品味一群男人的故事，我也知道這裡面會有一些問題。我就是喜歡去看這種故事，然後偷偷彈他耳朵，就是這樣「嗒」一下，然後趕快跑開，去看這個男性社群有趣的變化跟故事。

尤其台灣社會，男性、女性可能從小是被徹底分開來管理跟對待的。我們家只有我媽是異性，我跟我弟都男生，我一直到大學才知道什麼是跟異性相處、生活，在一起上課。可是當我回過頭去看，我突然發現一群男生的組織結構裡面，有好多好多的故事。所以我在不知不覺中，拍很多影片的時候，假設我有很多選擇，一定會去選擇一群集體男性的故事，因為我覺得那個東西太有意思了。

那個有意思是，在這個只有單一性別的世界裡面，他們有些故事、有些價值、有些想法可能

是扭曲的；可是扭曲這兩字不見得是只有負面的意思，這扭曲有時候是很可愛、很有趣的，可能是一股力量。而且這種集體會有一種集體的價值、集體的行為；然後往往在拍的過程當中，會有人突槌，他的行為、價值觀突然變得不那麼符合這個集體，我們的攝影機就會不知不覺去 follow 這個跳脫集體的這個人。

比如說《我愛 080》，我去拍一群部隊裡的男孩，突然有一個人不屬於這個集體世界的時候，我就會想要有一種探險；跟隨這種探險、跟隨這個集體裡面這個不願集體的人，會發生怎樣的故事。有時候我們拍到的全部都是集體行為，像踢足球的男孩，他們就全部是集體行為，沒有太大的差異。

**吳：這幾部有關兵役的紀錄片，被攝者是怎麼找的？**

楊：他們全部都是我的學生。我去南藝讀書之後，沒有多久我這群學生剛好也畢業去當兵了；其實不是我對兵役有興趣，而是我對兵役這種集體男性的故事真的很有興趣，所以就拍了。後來沒有再拍，是因為這些學生都長大當完兵了。

我有一部分的創作是跟著我第一份工作，就是教書，跟這些小孩的成長過程去走的；包含我現在在整理的紀錄片《青春》也是。我很多片子都是跟著我學生周遭的故事去延伸出來，或者是我的廣告工作再發展出來的故事。

**吳：請導演談談關於在日本拍攝的幾部作品。**

楊：日本的這幾個故事一定要講到《我愛 080》。《我愛 080》的被攝者和影片後來的發展讓我有一點承受不住，整件事是失控的。我那段時間剛拍完、初剪完了，情緒很不舒服；我有時候半夜會哭，我會覺得是不是我害他的。我跟井迎瑞講，他就介紹我去看心理醫生，我還拿初剪帶給心理醫生看，他看完之後讓我坐在很舒服的椅子上跟我分析。那一次談完感覺還蠻不錯的，情緒慢慢有調整回來，後來才回過頭來把這個影片完成。

接下來我變得不太敢拍紀錄片，然後也想讓自己休息。當時那個心情跟現在有點像，就是一部紀錄片剛好成為我情緒或創作上一個很大的分水嶺的時候，我反而花很長的時間停下來。當時我的做法是選擇成為一個技術人員，那時候我的太太小倩充滿創作慾望；小倩的家族跟日本有很密切的關係，她很多阿姨在日本。小倩想要去拍女性在異鄉的故事，我就拿攝影機跟著她去拍，所以那幾年我比較多做的是小倩的技術人員。

有些朋友會覺得，這些關於女性在日本的故事，少了一點像我之前的紀錄片那種比較強烈的力量，因為那是一個女導演拍的故事，她選擇這樣說故事的方法；當然在剪輯或導演功課上我有參與。

《我愛 080》這件事情讓我意識到，我的紀錄片真的要這麼徹底、不遮掩嗎？《我愛 080》真的還算徹底的、不遮掩的把一個人的正反面貌凸顯出來，跟《水蜜桃阿嬤》截然不同。《水蜜桃阿嬤》有好多好多不能說的，可是《我愛 080》是完全不隱瞞地去做。可是這兩部片，一部 1999 年、一部 2007 年，其實都讓我掉到同一種情緒的氛圍裡。

我發現，什麼都說，跟不能什麼都說，好像都回到同一個點。我算蠻用自己全部的生命去做紀錄片的人，所以那種感受很強烈。做《我愛 080》的時候，我可能覺得什麼都說是很重要的，後來發現好像不能這麼做；而《水蜜桃阿嬤》發現很多事是不能說的，我也不應該說，

可是我又必須去承受一些事情。所以紀錄片導演一輩子都在尋找方法，蠻苦的。

吳：我們幾個朋友有在討論《水蜜桃阿嬤》這個事件，覺得一個紀錄片導演在這個社會，他被檢視的標準是比其他領域的導演要高非常多的。

楊：我們選擇要做這件事，就沒有資格跟人家說公平不公平；可是我覺得這是視野跟格局的問題。要回到 1999 年或 1996 年，我剛開始學紀錄片的樣子或氛圍，才是對的嗎？我不是說我現在做的都是對的，但是我還蠻肯定一個看法，就是這是其中之一的做法，而不是唯一的做法。比較可怕的是，有人會認為某一種做法才是唯一的做法，這是很可怕的。

我從小就想當畫家、想當藝術家，藝術最棒的價值就是它沒有定義。從西洋藝術史來看，藝術的價值跟偉大在於它不停地反動；那股反動的力量，讓他們藝術、美術的價值一直往前走。當古典學派是主流的時候，印象派對光影的處理不見容於他們的沙龍展，他們只能在外面辦展覽；當印象派成為主流，另一股反動聲音野獸派出來，它覺得光影應該是更強烈的顏色對比。

這股反動會繼續，而人類的藝術價值因為這樣不停的反動繼續進步。重要的是，當野獸派出來的時候，不表示印象派就應該要被消滅啊！它們還是存在的，到現在台灣很有名的藝術家，之前過世的楊三郎，還是在畫一百年前印象派的繪畫；流派只是創造出更多更多種表現的可能。

電影也好、紀錄片也好，當我們去墨守單一的紀錄片類型或價值的時候，那只是固守一個老城堡而已。電影或紀錄片，也是說故事的方法跟各種可能；可是當我們要一手去把價值，或說故事的方法箝制住的時候，我覺得這很可悲，甚至它會走入末路的！我這樣的說法不表示我的做法都是對的，但是我覺得人的起心動念很重要。我覺得我的起心動念對得起我自己，也對得起紀錄片的環境。

吳：我一直有一個疑問。我看到你的好幾部片，都有出現一些鏡頭；可能就是被攝者跟你說不要拍，比如《畢業紀念冊》後面，就有學生對攝影機罵髒話。像這樣的鏡頭，導演把它放進來的用意是什麼？

楊：《我愛 080》也有；《新宿驛·東口以東》有個男生也在玩攝影器材。我放那些鏡頭是刻意的，我的邏輯很簡單。拍紀錄片也好，拍劇情片電影也好，每個導演最大最大的願望，或者他希望營造出的氛圍是：每一個看片的人不知不覺融入到我的故事脈絡裡面去。

我看《侏儸紀公園》，去買票之前，我就知道那個恐龍是假的；我都知道它是假的了，可是當我在戲院裡面看，恐龍快咬到一個人的時候，我還是會「唉呦」一下——「唉呦」那個剎那，在我的視覺邏輯裡面是真實的一刻。所以每一個做電影、做紀錄片的人，期盼的就是我的觀眾每一個都進入到我營造的電影敘事世界裡面去。

可是我很多片子其實是想把觀眾推出去！那些「我知道你在拍我喔」、「我在玩機器，我要告訴我爸媽什麼話」都是要把觀眾推出去。你把觀眾推出去，他會突然醒過來，然後多了很多自主想法：關於這部紀錄片、關於你要講的故事。我不要讓我的紀錄片成為單一訊息提供者，就算我是大部分訊息的提供者，我也希望你也有你的訊息判斷，所以把觀眾推出去是很重要的。我覺得對少部分的人，比如說學電影、學紀錄片，或是學社會科學、人文科學的人，他才會

有我剛才提到的那個判斷；可是大部分的人看完之後，可能就是全盤接收，那紀錄片不是成為另一種很可怕的东西了嗎？把你推出去，起碼你會突然意識到「啊！對！就像那個阿正，我知道現在有人在看著我，可是你們都躲在黑的房間裡面」。每次影片放到這一段，大家都哈哈大笑；可是每個人都突然在那一剎那，知道他在觀看的是一個被透過剪輯形式建構出來的故事，它不是絕對純粹真實的故事——它是一個被拍攝剪輯過、經過導演的觀點丟進去被捏出來的油土。

小孩去看《侏儸紀公園》看完走出來可能會說：哇～爸爸帶我去看恐龍，我要去那個島。我不希望我拍出來的紀錄片跟觀眾的關係是這樣子的（笑）。

所以那個推出去，我找到最簡單的方法，就是被攝者意識到紀錄行為的存在。把這個東西放進影片裡，觀眾可能哈哈笑一下，他就被推出去了；或觀眾覺得很深沉，就被推出去了。最主要是這樣的目的，而不是因為他發現我在拍了，所以我把這個東西放進來——這比較不是倫理的問題。

**吳：《青春》會讓我想到黃信堯的《唬爛三小》，他也就是拍他的那群好朋友的故事，可是你可以看到背後那整個社會的東西，可能是面臨三十歲的那種壓力。**

楊：可是他沒有帶出整個南台灣這群年紀的人結構性的問題……，開玩笑的（大家笑）。

我看過一部大陸紀錄片叫《希望之旅》，有空你們可以看一下，我在輔大上課的時候，常常跟學生討論這部片。它是一個很有趣的例子，他只拍三天；你知道我們拍紀錄片，有時都在比誰蹲點蹲得久，可是他只拍三天。他也只能拍三天，因為他在講一個從四川到新疆採棉花的故事，那火車就只走三天，他們在秋天的時候一定要去採棉花。我常舉這個例子跟輔大的學生講，長期蹲點是一種做法，可是三天也可以拍一部好的紀錄片。

因為它的侷限在這裡，所以他沒辦法去跟火車上的每一個人做田野調查，去跟老張、老李、認識。他就只問他們一模一樣的問題：你快樂嗎？你的未來是什麼？你的夢想是什麼？他用這麼簡單的形式去拍，可是他剪出來的每一個答案都讓你很撼動。

他問一個十一歲的小女孩說：妳十一歲，妳以後要做什麼？她媽媽在旁邊推她：說嘛！說嘛！導演又問：妳的夢想是什麼？她媽媽越推越大力，妳說嘛！妳說嘛！妳就說嘛！妳告訴叔叔，妳要讀大學，當老師啊！妳要賺很多錢嘛！然後導演又問：妳長大要做什麼？媽媽火大了：妳說嘛！小女孩就低下頭說：我只想當個打工的。媽媽就愣住了，打圓場說：打工怎麼會賺錢呢！然後小女孩就趴下來哭了。

在我們拍紀錄片來講，「你快樂嗎？」、「你的夢想是什麼？」等於沒有問的問題；可是這個對我們等於沒有問的問題，放在這個空間去問的時候，它突然充滿了價值感。小孩子的回答跟母親接下來的反應，讓我看到好大好大的答案；那個答案不是導演告訴我的，不是導演說這就是一群虛無的人，不是！

它的ending是問一個在火車車窗旁一個十六歲男孩，他問：你的夢想是什麼？男孩子看他一眼：夢想？導演說：對啊！你的夢想是什麼？男孩沒說話，就光看外面。導演以為他聽不懂，又問：你長大要做什麼？男孩還是沒講話，光看窗外。ending就是這個男孩回答不出任何一個答案，因為他從來沒有想過這個問題，他從來沒有想過他人生的夢想是什麼。

這個片子把那個「無」整個都拍出來了，把中國那個進步底下，充滿了大西南、大西北的「無」都拍出來了。這個東西沒有細節，他沒有講這個男孩姓李、他家背景是什麼、為什麼他十六

歲輟學跑去新疆採棉花？不重要。但是這部片講出了整個那個時代的虛無。

我希望我的影片能帶到像這個東西，我希望《水蜜桃阿嬤》帶到一個很抽象的概念——一種力量或勇氣；或者是《青春》可以帶到現在三十歲世代那個族群，他們年輕時的縮影。

**吳：導演很多作品裡的人物，他們的生命都像是沒有辦法逃脫、或被侷限在一個狀態裡面。會選擇這樣呈現的原因是什麼？**

楊：我很多片子都有一個子題，它不見得是母題，母題可能是勇氣、可能是毅力，可是都有一個子題 那個子題就是「人跟制度的關係」。人是活的，制度是死的，可是死的制度會把活的人逼死；我很多片子都多多少少地去碰這個東西。

其實這個世界就是人跟制度所建構起來的嘛！就是「一個制度」跟「一個人、一群人」，兩者之間和平相處，或互相交戰的過程，或者互相反動讓它更進步的過程。

**吳：導演在這十年內完成的作品超過十部；是不是請導演可能在一些拍攝的……比如進度的掌握上跟我們做一些分享？**

楊：我沒有想過進度掌握，但是我好愛紀錄片！（笑）聽起來好噁心喔！我真的很喜歡、我好喜歡這件事情，我超喜歡拍紀錄片的！所以我有機會就拍，然後很貪心，在還沒拍完A的時候，碰到B我就想跑去拍。

小倩當我製片之後，她最痛苦的就是，我會在拍A還沒拍完的時候，就跟她說我要拍B。然後她開始很煩惱，她會擔憂A該怎麼結掉、怎麼收尾，B要怎麼開始，她這部份會幫我忙。所以你剛問我說有沒有什麼控制進度的方法，如果有的話，我會覺得應該是問小倩。

第二個是因為我們有很嚴謹跟適當的分工，以前在做一齣片，你個人要兼導演、攝影、收音、剪接、成音，甚至找配樂，所以一年做一部片已經是極限了。現在我們有一個蠻綿密的分工，剛我提到那些工作項目都有專門的人在做，我導演在拍攝現場會有攝影師，所以我就可以有多一點思考，去跟被攝者問問題或者是互動。然後攝影師不用為了要收音而有拍攝角度的問題，或者只能配合導演的單一角度。然後音樂的部份，因為合作很多年了，我們拍的過程中 他來跟拍幾次就知道該怎麼去處理音樂。剪輯也是。

當工作量適度分工出去之後，個人的消耗、戰鬥指數還沒有到紅線，就可以繼續進行下一部片。我覺得這不是壞事，讓自己也讓整個 team 一直有工作活力，蠻好的；反而停下來我比較擔心他們。我們工作人員還蠻多的，生活啊、收入都要替他們著想。沒案子的話大家就沒有收入，他們就去接電視台的連續劇。不過因為我們給的酬勞還蠻高的，所以有些工作人員空檔就做他自己要做的事、要拍的片。我們酬勞會給高是因為我們對品質也要求高。

**吳：請導演談談之前商業發行的經驗，從《過境》到《奇蹟的夏天》；《過境》聽說本來是要上院線的，後來好像因為電影公司的關係生變？**

楊：《過境》院線有提到啦，但是還沒有開始敲，只有在談電視台，因為電影公司對內容有意見。最大的改變是自主權的掌握，到《奇蹟的夏天》我可以讓電影公司沒有意見，這是最大的差異。跟山水也好，跟商周也好，《奇蹟的夏天》跟《水蜜桃阿嬤》，我起碼做到一個說故



事的全然自主。當時在跟山水談的時候，我有你剛提到的那種擔憂，或《過境》的那種擔憂。我記得我第一次跟山水他們談《奇蹟的夏天》，他們的一個負責人跟我講說：「把片子拍好是你的事，把電影行銷好是我的事。」我常常耳聞有一些年輕的創作者，在拍攝過程當中，被電影公司刁難等等。可是我在拍片過程當中是沒有的，我不知道為什麼。第一很可能是，他們不敢；第二很可能是，他們會找我，就已經把我掌握住了（笑）。

我的意思是說，他們今天會找我拍，可能看過我的作品、知道我的 tone 調等。所以他不用要求我什麼東西，反而覺得讓我自主的去發展影片是比較好的，所以他的手就不會伸進來。另外一種就是，他真的覺得要尊重我。

不過現在整個合作完，我猜他們可能不敢再做紀錄片了（笑）！就他們的報表而言，《奇蹟的夏天》賠四百九十萬。總收入是八百九十幾萬，就國片或是紀錄片而言，是很驚人的數字，但是他們的行銷製作成本一千四百多萬，所以他們還是賠錢的；這是《奇蹟的夏天》學習到的。

《水蜜桃阿嬤》學習到的是，導演的參與要到哪種程度？在自己以善意為合作要件的過程當中，我們應該參與到什麼地步？

**吳：導演對於這幾年，紀錄片上院線的情況有什麼看法？**

楊：你知道去年有多少部紀錄片上院線嗎？三部而已。而去年有多少部紀錄片被拍出來？可能有一兩百部喔！比例是很少的，所以我不覺得上院線就代表什麼；或是紀錄片環境變好了、或它是一條路。只是因為過去這種例子少，所以它很容易被看到，然後被發展出一個論述或討論。你把它放到整個紀錄片的環境去講，充其量它只是開啟了一種可能而已，但是這種可能是不夠的。

我現在思考的是：我到底要選擇一部超級賣座的紀錄片，還是五部頗受好評、收入 OK 的紀錄片？我可能會選擇後者，後者可能對創作的環境和條件才是有幫助的。一部超級賣座的紀錄片，不盡然對環境有很大的幫助；但是我相信是有激勵作用——尤其對片商會有正面的鼓勵作用，就像《奇蹟的夏天》。

老實說《奇蹟的夏天》花多少錢去做行銷，先不管數字是多少，但起碼他們在動作、行為、展現出來的力量上，是有紀錄片上院線以來最誇張的，沒有一部片像他們這樣做的。如果沒有記錯，他們光捷運月台的大燈箱就買了五十個。不要說國片，連洋片都不見得會這樣做，可是一個電影公司願意為紀錄片搞五十個捷運燈箱，我覺得應該給點鼓勵。

**吳：我自己有蒐集 DVD 的習慣，以紀錄片而言，其實臺灣大部分紀錄片出版的規格都很廉價，製作的品質很糟糕，包括公視出的。可是《奇蹟的夏天》很難得，我覺得那個規格是史無前例的，這個部分是……？**

楊：電影公司做的，包含定價策略都是他們做的，因為版權的部分有點複雜，所以我們沒有參與那部分。老實說我第一次知道定價那麼高，我也嚇一跳：好貴！我還問他那麼貴誰會買？他的回答是：會買的人就會買，不會買的人你賣 199 他還是不會買。我恍然大悟：對啊，或許吧！

《奇蹟的夏天》的版權是我的，但是我們授予山水電影公司十年權利，所以十年後，這部電

影的版權才真正百分之一百是我的。這十年內山水是獨家銷售，他們會把 DVD 賣給風潮唱片，把公播版賣給葳盛，把什麼賣給什麼……。其實它是一個很標準商業的、拆解的銷售模式。

**吳：導演覺得紀錄片可以算是一個新興的產業嗎？**

楊：我希望它是啦，但是我覺得它還不是；如果它要是，它必須具有產業的條件。產業條件包含剛提到的製作上的分工跟品質的提升，另外一個是產銷上中下游的流程；可是這部份目前都還控制在少數的電影行銷、電影公司手上。

紀錄片工會或紀錄片協會不可能去扮演這樣的角色？我們當然希望啊！但是目前為止，工會還不具有這樣的能力。工會需不需要自己發電影，成為一個電影行銷公司？不是也無所謂，只要找到一個有善意的公司、企業體就好了。只要有一個機構願意去做，產銷的上中下游能夠做出來，導演自己紀錄片品質能夠提升，那我覺得就有成為產業的可能性。

**蔡：對於你那時候想成立紀錄片工會的初衷，你要不要簡單講一下？**

楊：我覺得我很幸運，在拍片的過程中有很多資源，可是很多人並沒有那麼幸運，他拍紀錄片很辛苦。我幾年前接了紀錄片發展協會的工作，可是我發現協會是一個辦影展的機構，它沒有太多的實質價值。後來跟幾個朋友聊，也有找崇隆，就聊到成立工會，工會可以做的事比協會可以做的多太多了，協會連勞健保都辦不到，所以一定要搞一個工會。

還有一個概念其實是，這個領域很容易就只有兩種人，就是「撐死」跟「餓死」，很多領域可能都是這樣。可是當我們有機會得到更多資源的時候，我可以用我的一點力量，去讓工會成立，讓從業人員的基本照顧先達到，然後再來是資源分享。

**蔡：其實紀錄片工會成立一段時間了，可是基本上這群人，包括幹部在內，做紀錄片的人還是會比較傾向於認定自己是影像創作者、或藝術創作者。在台灣，不管是任何工會，都有一點是被定調成是抗爭性的。然後基本上，成立工會的思考，就是這群人是一群「影像勞動者」，可是勞動者跟藝術創作者，這東西要畫上等號，其實不是那麼容易的。**

楊：我覺得第一個階段，「影像勞動者」這個觀念是教育外面的人，在很多放映場合，我都會適時去談論這個東西。但是你剛提到一個很根本的問題就是，創作者本身自己認不認同這個角色。我認為我是，但是的確有一些人並不這麼想。

可是對這些不認為自己是一個影像勞動者的人而言，工會的存在對他們而言有別的意義；最簡單的就是提供勞健保，再來可能就是支持或支援的力量。

**蔡：如果現在工會幹部是比較有勞工意識的就 ok，可是如果下一任幹部不是，這個工會的方向可能就有改變了，甚至就走向協會的方向。**

楊：工會會協會化，很可能。現在工會組織比較核心的份子，在拍片的時候是比較容易找到資源的。但工會的組成份子，應該有更多在資源上較弱勢的工作者；但是目前因為在組織的

初期，需要比較有心有餘力、或可以付出的成員，當然是這些資源較多的人。當然這些人也想、也願意來做這些事情。

但是慢慢地，或許工會的組成份子，不盡然從現有的紀錄片工作者尋覓。我們今天去找這些線上導演來做，他認為他是一個紀錄片導演、他認為他是藝術家、或者他認為他是一個影像勞動者，都已經定型了，我們做再多的教育訓練也沒有辦法改變。如果我們轉一個彎，比如說跟一些有意願發展紀錄片工作者的勞動單位合作；當然他們被定位為是「勞動者」，可不是一個「影像勞動者」，我們能夠做的就是幫他們把「影像」兩個字放在他們的身上。

我記得剛開始要成立工會的時候，我們談了很多願景。例如說後階段要跟一些勞動團體合作，現在很多勞動團體、勞動單位想要透過紀錄片這個形式，發展自己的力量。或許我們可以給他們更好的品質的——不要說教育訓練，其實就是課程上的提升，然後讓這些人成為影像勞動者。

當他們進入到紀錄片工會的時候，就可以站穩紀錄片勞動者的那一部分。至於原先認為自己是藝術家、或自己是一個紀錄片藝術工作者這些人，也不會減低他對紀錄片工會的認同。但是在目前這個階段，這些人是需要的，因為他可以給這個組織穩定的力量。

**蔡：從「剽悍」到「膽小」這樣的轉變，你自己覺得有沒有什麼得與失？**

楊：嗯……變得比較多人看我紀錄片（笑）。

1999年《我愛080》給我很大的壓力，我意識到那個侷限跟傷害的力量，我不希望有那樣的事件發生。膽小當然是一個耍寶的說法啦，其實我是變得相當相當的謹慎，而且那個謹慎還不只是當下的考量，還包含十年後的考量。這麼多綜合進來的東西，就讓這影片可能是綁手綁腳，可是也顯得它安全；這個安全也會讓影片可能少了剽悍，但是多了柔軟跟溫暖。這也反映了我從1999之後，拍紀錄片、透過紀錄片看這個世界的方法。

我這麼說好了：現在的長相可能才是我的長相，我在南藝拍片那三年的長相不是我的長相。那個環境滿自由，完全可以不必負責任，因為我具有學生身份，可以容許錯誤。後面的長相要說他是膽小也好，或者是安全也好，或者是思考更多也好，這才是我的樣子，我本來就不是一個剽悍的人，不然《水蜜桃阿嬤》的事情不早就衝出去殺人了。

南藝那三年對我的啟發很多，我上了很多人生第一次上的課，我所有關於人文素養、政治學，政治經濟學等等這些東西，全部都是在南藝那三年接觸到的。那簡直是一個無冕王的時代，覺得自己是一個無敵金剛，我的片子可以自由奔放的發展。

所以當我離開學校進入社會，又希望把紀錄片當作自己的工作的時候，那個進入南藝之前的我，慢慢又回來了。有些朋友或者公視製作人會說，力州我覺得你學校時期的作品比較是你自己什麼什麼的，其實大家都誤會了，那才不是我。

溫柔我不敢說，但是我絕對不是剽悍。真實的我可能就像去記錄人家的故事，然後偷偷給人家彈個耳朵然後跑掉，看人家會不會有什麼反應，比較是那種樣子；絕對不是拿著大刀去把你肉給劈開來那種。

**蔡：所以喜歡你早期片子的人，也許覺得你早期的片子是比較有power的，那樣是一種誤解囉？然後你比較希望產生有溫柔力量的東西，不是那種剽悍的？**

楊：誤解，而且我第一次這麼說（笑）。

蔡：有一個紀錄片工作者說，他看你的片子感覺，以《水蜜桃阿嬤》為例，他就說，這可能跟你的溫柔特質有關，會覺得你的片子很甜，甜到連傷痛都變甜了。

楊：我呈現的是兩個力量，一個是傷痛，一個是正向、還是要走起來的力量，是交錯存在的。對我而言，這兩個東西是分開來處理的。可是老實說像《水蜜桃阿嬤》這樣的作品，我希望它可以做得更深刻，就像我想要做成長片的動力一樣。可是為了看電視的群眾，我還是盡量去如實呈現出阿嬤的態度跟價值，因為大部份的觀眾沒有機會親自見到這個阿嬤。如果有觀眾覺得說，我把阿嬤的傷痛拍得有點甜的話，也許是因為被攝者具有這樣的特質，而這樣特質的人吸引了我去拍她。

我們在拍阿嬤的過程當中，很多時候是她談到一些傷心的事情，她自己可能會難過或哭泣，然後我們就不敢說話，可是最後破除這個尷尬的，都是阿嬤耶！她會用很爽朗的笑聲，不知不覺把我們從 Down 的情緒底下拉回來，跟我們說走走走，我們今天晚上要吃飛鼠的肉等等。阿嬤有自己一套生命哲學，就是在逆境底下那種開朗、還是得過下去的力量。

我知道後來有人批評說，原住民背後深刻的結構性問題怎麼可以用這麼簡單的方式帶過去，可是事實上阿嬤就是用這樣的方式去對應她的生活；她背後那些結構性的問題，請真的想告訴她的人去告訴她該怎麼解決好了。阿嬤的故事不是我們去拍才發生的，這個悲傷的故事在那邊已經存在快一年了，也沒有人去跟她說背後的結構性問題或試圖幫她解決。可是我們把這個故事如實呈現出來的時候，又被認知成那個樣子。

有時候去拍一個片子，或認識某一個被攝者之後，會很強烈覺得就是這裡了。總是會有議題會突然跟我連線上；它們可能是某一種人事物，跟我對待這個世界的看法是一致的，阿嬤就是這種。她在告訴我們一個悲傷的東西，可是突然會把我們拉回來，她會勇敢面對那個事件——我覺得她好棒喔！阿嬤就是這樣的人啊！

蔡：你剛提到你現在是先讓觀眾感動，進一步產生認同，這是很重要的第一步，如果連第一步都沒有的話，後面就不用講了。可是觀眾也有可能被你感動，但是不見得認同，只是掉幾滴淚就完了，這就會被解釋成消費。感動之後實質的認同、進一步行動，我們可以有這樣的期待，可是很難說；另一個方向可能就是感動、流淚、消費。

楊：如果有人覺得這個做法是不對的，不管我們怎麼做，或產生怎樣的改變，其實都無法改變他批判的邏輯；我比較期盼得到的是，我這樣的做法怎麼做會更好的建議。

我的理論、期盼就是感動、認同，造成改變。可是有沒有辦法到達這個目標，我相信有一個比例的人會試圖去改變，就算另外一大部分可能只有感動到認同，可是當他有機會，或是在某些時刻，他可以試圖去做具有改變能力的言語或行為。我覺得紀錄片的改變絕對不是當下、立即的，那個感動跟認同會紮根在心裡面，有一天是有可能去改變行動的。

蔡：你剛提到，你不覺得不同族群要有不同的拍法，批評者對於你《水蜜桃阿嬤》的評論之一就是，以你楊力州的動機或風格就是這樣子。可是今天你剛好處理到原住民族群，他們是一個少數族群，這個族群有他們長期被壓迫的處境；所以會使這個族群，或一些這個族群相

關的人變得比較敏感，這個議題就變得比較敏感。還有，也因為剛剛那個問題，所以我們這種做為主流族群的人，可能就有一些必須要去做功課。

楊：我一開始的出發點，是去拍一個自殺遺族的故事，並沒有刻意去突顯族群的問題，所以雖然沒有全面思考那個部分；但是你剛提的那個問題是存在的。

我剛有提到，拍攝的過程中我有發現某些問題；像說，我想幫阿嬤賣一些農產品，他們會提醒我：欸不要，這樣不好，他們自己有人會來收購。我有突然意識到是不是不小心踩到了一個網絡，這是不是我不該踩的東西、不該踩的線。可是我覺得這在任何族群的事件裡都是存在的，甚至漢人。

我覺得，以《水蜜桃阿嬤》這個片子而言，把過往被壓迫的東西，要這部片的作者來承受，那也太沉重了。

蔡：那個過往的壓迫是說，譬如潘朝成這樣的人，他們為什麼要提出那種攻擊？除了他們個人的部分、政治那些東西以外，其實他們有一種敏感性，可能也是來自於過去那種族群結構性的問題、那種壓迫，所以造成他們的敏感。

楊：我有想過，馮賢賢也有跟我提過類似的話，她說；力州你要理解他們過去，現在那麼用力批評你的這些人，尤其這些原住民朋友，他們過去曾經在歷史上遭受到一些壓力等等，所以他們現在會用這樣的方式來對待你。我說，我當然只能接受，也只能理解。

蔡：以後如果再操作這種東西，會不會讓被攝者都知道比較好？

楊：我覺得當然應該都讓他知道！而且應該讓他參與；當然他沒有辦法去做企劃，但他能夠參與到。讓大家參與，是讓大家真的知道這個影片，將會怎麼被使用。如果這個被攝者，他夠成熟到知道透過他的故事能夠產生更大的影響力，或大愛的力量的話，我相信他參與的過程應該會很快樂。可是他如果不理解、不清楚，或者他是很晚才知道，他可能會有不舒服的感受、會有猜疑，那反而會造成傷害。

我記得商周好像有給她去年的影片，跟她解釋，然後說去年有募款分給四個基金會，然後還有給他們看去年的繪本，他說今年也會做類似的繪本，我當場是有看到。可是或許是，商周他們的語言，阿嬤不見得能夠百分之一百理解。

蔡：經過這樣的一個教訓、或者說思考的被質疑，對於想要進入商業製作跟發行的紀錄片導演，你有沒有什麼建議？或對想拍紀錄片的年輕人、或者是說現在的紀錄片工作者，從這事情裡面，你自己也有沒有歸納出簡單扼要的忠告？

楊：我覺得要做商業發行的目的，起心動念很重要：你是為了讓紀錄片、讓你要傳達的那個價值去被更多人看到，還是你要多棒的票房成績什麼的？這都很重要，這會決定你這部片子的樣子、商業合作的樣子，也會決定跟你合作的人怎麼看待你。如果我今天去合作一部商業發行的紀錄片，我的目的就是為了我的票房要衝到多少，那商業發行公司面對你，跟處理這部片子的態度就是用這種方式。

譬如他們在操作電影的時候，最簡單的宣傳就是讓電影裡的藝人去上綜藝節目。可是我們很嚴肅的跟他說，不行！這群踢足球的小孩不是藝人，所以他們不能上綜藝節目。他們突然會知道你對待這部片的態度是什麼，所以他們就會用相對尊重的態度來對待你，以及你的被攝者跟這部片。清楚地表達出來，沒有什麼你比較厲害，我只是個年輕的小咖，我不好意思說什麼等等。讓他懂，讓他清楚，就好了。就以《奇蹟的夏天》而言，我覺得我們一開始面對這群被攝者跟影片的態度，讓山水很清楚。

第二個是合約的部分。整個合約精神，包含對你影片的保障力量，以及影片的使用，尤其如果會牽扯到募款的使用，甚至是非募款的。

像《奇蹟的夏天》，我們本來是希望獲利的百分之五十是捐給工會；所謂獲利百分之五十是電影公司拿百分之五十，我們也拿百分之五十，所以獲利百分之五十，等於是我們獲利的全部就對了。可是我們現在賠四百九十萬，所以也沒有什麼獲利的百分之五十可以捐出去。

我覺得在這個階段，願意付費看紀錄片的觀眾已經存在了，我們不需要去追求所謂票房五百萬、一千萬的紀錄片；我們要追求的是可以讓這部紀錄片的製作成本回來，讓我們有機會再製作下一部紀錄片的基本收入。在這條件底下，觀眾已經有了，我們的紀錄片觀眾已經從一年級讀到三年級了，所以你現在可以給他四五年級的教材。例如《青春》如果做商業發行，它肯定就不是《奇蹟的夏天》的教材內容，它肯定已經是國中或高中的程度。台灣紀錄片是有機會的，除非我們要追求剛提到五百萬或一千萬的票房，才需要再繼續做一二三年級的內容，但是我覺得可以不必要鑽那些東西了。

再來就是繼續發展自己的紀錄片。還是老話一句，藝術的表現是多樣的，紀錄片的表現也是多樣的。一九二幾年對於紀錄片的定義「紀錄片就是將真實的事物，做有創意的組合」，關於紀錄片的定義，老師是這樣教。這麼多年來這個定義雖然大家都有所討論，可是，大家都接受這八九十年前的定義。「真實的事物」不就是拿起攝影機拍東西嗎？「有創意」不就是導演的看法、觀點嗎？「組合」某個意義其實是一種戲劇的思索。所以有真實的影像、有導演觀點、有具有故事的東西，在九十年前就已經被定義成這樣子了，我們其實不應該把自己越綁越緊。