

# 戰後夜空中的星叢：紀錄影像、歷史、美學

林寶元

Cluster of Stars in the Post-War Night Sky: Documentary Images, History, and Aesthetics /

Lin, Bao-Yuan

## 摘要

本文擬沿著戰後台灣社會、歷史變化生成的軌跡，追溯並捕捉環繞著影像文化及生產體制的一些「辯證意像」，以重組基進人文思想的星叢。因此，本文將從六〇年代的《劉必稼》(1967)，七〇年代的鄉土文學運動及《夏潮》雜誌，八〇年代的反主流影像媒體運動，及新電影運動中的楊德昌電影，追溯到九〇年代至二十一世紀初的紀錄片三條路線的發展，企圖藉以重組紀錄影像文化的總體形構。這個形構主要包含了社會—歷史的結構性張力及其來源，美學意識的內涵、表現，及其來源，以及哲學性的意義及內涵。本文只能呈現這個思考架構下的一些要點。

**關鍵字：**星叢、人民媒體、救贖美學

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

## 一、前言：文化生命力的輓歌——感懷六〇年代的陳耀圻、七〇年代（還有八〇年代）的陳映真、八〇年代的楊德昌

這是一個沒有激情，沒有純真的激情的年代。  
我們曾經有過，但已隨風而逝！  
在選舉的大計劃之下，一切都已納入算計之中。

這是一個沒有文化先知，沒有文化英雄的年代。  
我們曾經有過，但已隨風而逝！  
在老成世故的算計之中，一切都已化成名利的遊戲  
詭異的叢林法則中的無聲殺戮，或虛脫的演出！

這是一個沒有救贖的許諾的年代，  
我們曾經有過，但早已被人遺忘！  
在名利權力角逐的遊戲之中，一切都已化成你輸我贏的賭局。

這是一個倖存的戰士注定孤獨的年代，  
除了為獨立的生存條件，  
除了與劣弊驅逐良弊的集團化叢林法則戰鬥，  
還得為文化生命力的枯竭而戰。

## 二、人民媒體的星叢：《劉必稼》VS.反主流影像媒體運動

人民媒體的理念及其電影實踐，是在反主流影像媒體運動（1985-1991）與黨國及財團資本家操縱的主流媒體，爭奪對社會現實、社會事件及歷史的詮釋權，以及相互對抗的過程中，被具體形塑和充分體現出來的，當時就被稱為「反主流媒體」。在內容及形式上，大都站在當時的政治反對運動及社會運動的立場，對政經權力體制，對各項政治社會議題，進行強烈的批判和揭露，大體上反應了當時弱勢階層對於戒嚴威權體制進行徹底變革的普遍要求，他們自身也匯聚成了戰後第一波的「反主流影像媒體運動」。

這個運動在九〇年代初快速的式微，乃至消聲匿跡，隨之而來的是，這個運動激發的另類媒體思維、製作的技術能力和經驗，以及這個運動背後的社會支持力量，很快被吸納、轉換成社區共同天線、地方民主電視台及地區性有線電視頻道等商業化、消費性取向挾帶地方政治宣傳的「另一種」主流媒體。

產生這種轉變的主客觀條件，除了本身牽涉生存壓力的經濟條件之外，其作為政治社會運動共生結構的一部份，很容易隨著政治反對運動或政治權力重分配運動目標（組黨、取得社會運動領導權、奪取國家機器及政治權力）與使命的逐步達成而宣告結束。因為九〇年代初，建立在同樣意識形態及政治認同的台籍政治勢力形成新的主流聯盟，新的政治權力結構重組完成。政治反對運動勢力進入新的主流權力體制，運動自然無的放矢而宣告無疾而終。

這個過程中涉及兩個比較關鍵性的問題：一個是反主流媒體與政治運動之間依附性（從生存、經濟條件到政治意識形態立場）與自主性（是否保有某種反省的距離及批判的空間？）的問題。另一個是政治反對（或權力重分配）運動與民間社會運動之間的領導權，及相互自主性的問題。

就後者而言，反主流媒體的運動觀點，所指的運動，其實是混雜了兩個不同的社會階級組成：其一為源自七〇年代初期的新中產政治改革運動，後來目標逐漸明白指向政治權位上攻城掠地的、以台籍新舊中產為主導的權力重分配運動，以解決省籍之間的權力矛盾。要言之，即新崛起的台籍新中產結合原有各地黨外的山頭勢力，形成新的黨外聯盟，共同挑戰國民黨戒嚴威權體制的政治權力框架，以 1986 年成立民進黨，以 2000 年取得中央政府執政權為目標的完成。另一者為民間社會運動，是在國際加工基地型資本主義化榨取剩餘利潤、轉移社會成本、擴大城鄉及貧富差距的過程中的受害者、被剝奪者、受難者及各種弱勢者在八〇年代中後期社會矛盾激化到爆發的極限時，為追求社會正義，經濟正義與政治正義所發動的各種自立救濟抗爭及社會運動，也展現了庶民社會的集體力量。

在這兩種不同階級運動的發展過程中，由於前者無論是街頭抗爭或選舉票源，都必須不斷積極擴大群眾基礎，因此後者發動的動因、力量、運動的目標、訴求，即不斷被吸納、收編到前者之中。最終，前者藉著成為後者的政治代理人，即政治談判協商交涉代表，而逐步取得運動的領導權，並逐步在各地加以「外圍組織化」，為黨機器的權力、利益及意識形態宣傳護航。至此，在政治人物或政黨勢力不斷介入、滲透、操控之下，民間的社會運動的自主性逐步被侵蝕，直到落入被完全挾持、架空或被掏空的地步和命運。

今天，在「後—李扁體制」的歷史時期，重新審視「人民媒體」的理念以反主流媒體運動的體現和實踐，一方面必須更加細緻地辨別所謂「人民」的不同內在組成成分：那些站在後來合流成為新的黨國權力體制、金權政治體制、逐漸明顯背離「人民」的基本期待的政治改革或權力重分配運動立場的影片，今天看來，很諷刺地，已被（權力的貪腐與傲慢）腐蝕成為一片歷史的廢墟意象。相反的，那些記錄著受害的或弱勢群體要求社會正義、經濟正義、政治正義的心聲和抗爭行動的影片，依然帶給「當下」令人震撼、動容、澎湃的力量，和些許希望的曙光。這種在「當下」依然可以感受到的、沒有創作者美學意識的美學張力，直接源自片中作為受害者、與犧牲者、受難者及被剝奪者們透過抗爭想改變不合理不公義的社會現實的動力和心聲。從歷史的角度來看，反主流媒體當年所呈現的政治抗爭與政治承諾的歷史記憶，不可能是一成不變的，是必須不斷接受「當下」的歷史檢驗的。同時，大眾階層對於受難者反抗壓迫以及國家暴力的記憶，才是超越承載它的文本，成為物質現實的社會歷史變革的動力。

從另一方面來看，「人民媒體」的理念，也不只是僅僅體現在承載了政治社會矛盾激烈爆發力量的反主流運動媒體，因為在那種對決的條件下，容易滲雜了一些要求立即實效的功利主義，及講究謀略行動效果的工具主義，因而容易導致自我反省批判（是否逐漸被權力腐蝕？是否逐漸背離最初的改革理想？是否逐漸背棄了多數弱勢族群的心聲和願望？……）力量的迷失。

其實早在其二十年前，在黨政軍高度控制教育、文化、思想及藝術的六〇年代中期，陳耀圻在《劉必稼》，一片中已有另一種不同的通感體驗、審美意識與精神面貌的體現、在有意無意之間，為「人民媒體」的理念，早熟地創造了一個堪稱經典的模型與典範。

六〇年代，作為一個電影創作者的陳耀圻，面對的政治社會情勢，不是八〇年代中後期已被政治社會運動逐步打開的政治逐漸走向自由化、開放化的空間；面對的文藝、思想的情勢，也不是八〇年代言論、思想、創作實踐逐漸獲得更大自由及解放的空間。他面對的是一個政治高壓、精神苦悶、思想相對封閉匱乏的年代。在這樣的年代，有些人尋找某種意義上的精神出路或自我救贖的可能，也有極少數的人透過某種藝術創作媒介，隱約地表達出對戒嚴體制的無言的不滿或抗議，是某種象徵意義上的反抗，某種形上學意義的反抗，帶著卡繆存在哲學意義上稱之為人類本質面向的反抗，也是對人類生存條件，對他所存在的人間條件的反抗，這樣的反抗，已然接近了那個年代具有社會歷史意識、與弱勢階層或

社會底層人具有某種通感體驗、或具有人本主義精神的知識人所能進行的反抗的極限。

《劉必稼》作為「人民媒體」理念的開創者、先驅者，所體現的正是這種類近於西方存在哲學意義上的反抗精神。正因為它完全缺反政治社會運動或革命性變革的條件，它反而保存了反抗的自發性、純真性，或者說精神性，反而因此孕育著後世革命性變革的精神。這也是它為「人民媒體」孕育及建構的過程中所體現的一份珍貴的精神力量、精神資源與精神遺產。

《劉必稼》除了含有類近西方存在主義哲學中的卡繆式「形上學反叛」的精神面向之外，它也同時含有類近存在主義哲學中的「沙特」面向——這個面向是以一種「存在主義作為一種人本主義」的精神體現出來的。換言之，陳導演選擇了與他具有通感的歷史存在體驗的，在台灣社會現實中逐漸流落到社會底層甚至邊緣的「外省退役軍人轉勞力工人」，以帶有宗教人道主義情操的感知力量，以及類近於西方存在主義的介入方式，在影片中為這一群在國際冷戰反共、島內威權戒嚴體制下注定將失去個人姓名、身份、聲音，甚至存在意義及尊嚴的被剝奪者，恢復他（們）存在的主體性，並為他們保存了一絲歷史救贖的希望和可能。

正是「反抗」與「救贖」的精神面向，《劉必稼》為「人民媒體」的理念，奠下了崇高、美好，並走向庶民生活歷史世界的典範與傳統。

### 三、救贖美學的星叢：《劉必稼》VS.《恐怖份子》

在新電影運動被宣告死亡的二十年後的今日，重新從美學與政治（或社會，或歷史）之間的張力和辯證的關係，或者是從政治現代主義破除寫實（或虛構）幻象的美學策略和力度的角度，回顧八〇年代的新電影運動，無論是美學形式的開創或內容所含攝的時代精神意像，楊德昌仍然是最具反思深度及美學力度的代表人物，特別是他那兩部具有強烈時代寓言性質的影片：《恐怖份子》（1986）及《牯嶺街少年殺人事件》（1991）。這種對個人通感體驗及時代命題的敏銳及反思深度，以及在美學表現形式上極具張力的轉化，正是 1986 年推出《恐怖份子》的楊德昌，1966 年拍攝《劉必稼》的陳耀圻，在時代通感的存在體驗基礎上，各自為其時代建構了巨大光暈般的歷史形像，同時他們穿越時空，電光石火般 滙聚成一股巨大的電影美學潛流，一股台灣電影美學的活水源頭。



承接自七〇年代中後期鄉土文學運動的八〇年代新電影運動，因楊德昌的出現，而開拓了一種新的視野：即透視都會新興中產階級的內在心靈世界，從而對台灣追求經濟成長的現代化過程中所帶來的所謂「現代性」潛伏的問題及危機，進行批判性的拷問和反思。

在《恐怖份子》（1986）推出的這一年，也正是解嚴的前夕，是曙光未來之前的黑夜，過去四十年威權戒嚴體制的恐怖和（國家暴力的）肅殺，只是稍稍減退，在人們記憶和想像之中，依然沒有被遺忘，依然是解嚴前人間存在的通感體驗。也是在這同一年，以台籍新舊中產階級為主體的第一個反對黨——民進黨正式成立，而承繼 1976 年創刊的《夏潮》雜誌所代表的左翼人道主義思潮的《人間》雜誌也在早一年的年底創刊。掌控在黨國權力機器手上的公共電視台在早一年成立，反主流媒體運動的綠色小組則在這一年成立。八〇年代總的來看，政治社會經濟體制矛盾的張力逐步升高，新中產政治改革與權力爭奪的對抗力度逐步增強，左翼人道主義批判的聲音雖然微弱，但依然有一定的影響力量。這正是《恐怖份子》創作所處的時代背景。而由新中產取得領導權的政治社會運動，將把台灣社會及台灣人民帶往何處？實現社會改革的可能性為何？台灣人民對新中產階級所帶領的社會改革的期望，會不會落空，而成為一場夢醒後令人嘔吐的惡夢？等等這些問題，也正是《恐怖份子》在台灣社會被壓制了將近四十年，壓抑到了極點，蓄積醞釀的張力即將被釋放的社會氛圍中，有意無意地作出回應的時代基本命題。

《恐怖份子》如同楊德昌的許多影片一般，都有個開放性的、懸宕不定的結局。若從政治潛意識的角度，來解讀作為社會象徵性行為的電影敘事，《恐怖份子》表達了對上述期望落空的不幸預感。正是在十幾年的黨外運動結成民進黨宣告成立的同一年所提出的這個預感，以隱喻的方式，投射出了楊德昌對被多數人民寄予帶領社會改革，開拓美好希望的未來的新中產階級內在心靈及性格上的虛偽、軟弱、狹隘，以及最終的墮落，所感到的恐怖！同時也為台灣社會的未來感到恐怖！新中產階級的社會改革最終要的，只是權位的重新分配。這就是楊德昌對時代基本課題的敏銳觀察，他以誠懇但不妥協、不鄉愿、也不浪漫化的態度，就台灣人民在那個時代所面對的未來共同命運，特別是許多人對於政治社會改革的殷切期盼，提出了他的批判性回應。

《恐怖份子》交錯並置的三條故事情節主線和支線，所拼貼出的八〇年代台灣都會新中產生活世界的外在圖像，都只是一整套隱喻性符碼，其中就包括了片

尾兩處將夢幻或想像與現實加以蒙太奇並置，所產生的超現實般既對立又融合的懸念及震驚效果，散發出世俗啟迪的強大美學張力。這一整套隱喻性符碼所構成的藝術真實，所折射的社會政治現實，指向了當下歷史中一場災難——新中產階級改革運動的墮落：如果隨著經濟成長而崛起，並肩負著時代、社會交付給他們改革任務的新中產階級，在文化精神力量乃至倫理道德觀上，完全缺乏建立、支撐或穩固的基礎，那麼《恐怖份子》所預感的，新中產領導的政治社會改革運動未來可能的結局和命運，只會令人感到恐怖、令人感到作嘔！

《恐怖份子》的這種恐怖預感，以及隱喻符碼、政治社會現實之間的巨大美學張力，正是來自於四十年戒嚴體制的暴力以及亟待紓解的壓抑。解嚴前夕的這種張力是難以形容的，很難透過文字說明的，但它是一種通感的存在體驗，是完全浸透整個身體，壓抑著整個身體，但身體中同時卻有另一股力量要掙脫出來，要被釋放出來。如此這般在身體中兩股對立衝突、拉扯緊張的力量，在楊德昌的處理下，便被轉化成電影美學形式的表現張力了。

通過在八〇年代共同的存在體驗與《恐怖份子》隱喻性符碼所折射的社會政治現實及新中產內心世界所拉開的電影美學張力之間的通感，對於掌握《劉必稼》影片中導演個人的通感存在體驗及被壓抑的政治潛意識，通過類西方存在主義哲學的中介而轉化為在美學意識上釋放出來的美學張力，也就提供了一把理解的鑰匙。這個時候，連兩者可能的唯一差別，就是（透過）虛構敘事（對真實世界的建構），或者是直接捕捉現實的紀錄性敘事，兩者之間的差別，也不存在了。虛構敘事穿越真實世界的界線，直接從自身投射出複雜、精鍊而有多重意義及濃厚啟示意義的真實世界，而直接捕捉現實的紀錄性敘事也跳出了「紀錄真實」的寫實框架，而在自身壓抑性昇華的哲學、神學、美學及烏托邦的衝動中，建構了一個似乎遠離政治現實的，一群被剝奪者和受難者的救贖寓言。

#### 四、救贖批評的星叢：《劉必稼》VS.陳映真 VS.《恐怖份子》

《劉必稼》（1967）推出之後的隔年，七〇年代中期因被官方打壓而備受矚目的鄉土文學運動及黨外雜誌運動當中左翼思潮的主要代表人物陳映真，因組織馬克思思想讀書會被捕入獄，判刑十年。1975年，陳映真減刑出獄，即時趕上1977年的鄉土文學論戰，以及早一年（1976年4月）《夏潮》雜誌的創刊。在1977年的論戰中，鄉土文學運動的主要美學論述大概有三點：其一是王拓提出

鄉土文學其實是現實主義文學；其二是尉天驄帶有強烈的民族主義文學觀點；其三是陳映真提出了反帝、反封建、反殖民的抵抗文學。此外，葉石濤提出的文藝論點，固然也強調反帝、反封建、反殖民、反壓迫，也強調現實主義道路，但他更明白地強調，這一切的前提條件是以台灣為中心，要具有根深蒂固的「台灣意識」，並從而推演出「台灣（文化民族主義）立場」。（自此，鄉土文學運動所代表的文化意識自覺運動，很快分歧出了「台灣意識」及「中國意識」兩條路線，並由文化認同的分歧在八〇年代後期、九〇年代初期政治激化的年代上升為統獨論戰；而掩蓋了從七〇年代中期逐漸浮現的，到了八〇年代更加激化，即使到了九〇年代金權政治體制也只是延續其惡化趨勢的種種社會矛盾）。

在七〇年代鄉土文學運動激發八〇年代新電影運動的過程和背景中，從影像文化的精神史來看，連繫起《劉必稼》和《恐怖份子》的內在，正是陳映真透過文學及評論文章批判政治以救贖歷史的救贖批評美學觀，而其方法和精神是建立在他對歷史唯物主義的理解基礎上展開的。

陳映真在左翼思想基礎上發展出來的救贖批評，固然貫穿並前後連結了《劉必稼》與《恐怖份子》的電影美學精神，但他在 1968 年因左翼思想讀書會被捕入獄，間接說明了陳耀圻所處的六〇年代台灣的思想狀況，同時也可以理解《劉必稼》的救贖美學是如何建立在當時只可能存在的個人主義式的、類存在主義的生存體驗和哲學思考上，以一種類近於沙特前馬克思主義時期的「存在主義作為一種人本主義」（1946）的，對重建人存在價值的精神信念，作為創作動力的。而對成長於左翼思想荒蕪的六〇年代，1970 年出國進修，一直無緣接觸西方左翼思潮的楊德昌而言，他電影中的救贖批評美學，很可能更多地來自於他所接觸的西方藝術電影思潮中深具內省的人文反思精神（如荷索、安東尼奧尼……等），以及他個人內在的敏銳、細膩的精神氣質吧！

自六〇年代至八〇年代固然存在著時代背景的差異及各人思想發展條件的不同際遇，又因美學思想及資源的不同而有不同的電影美學表現形式，但正因三人電影或文學作品中自強烈敏感的社會歷史意識中孕育、發展的救贖批評美學，而產生了一種橫跨不同年代，同具社會、人文反思及美學哲學內涵的內在連繫。而陳映真的創作實踐之所以貫穿連結前後不同世代，不只是因為他的文學創作生涯<sup>1</sup>涵蓋了這兩位導演的創作生涯，更重要的是他以建立在歷史唯物主義的理解

---

<sup>1</sup> 1959 年的小說《麵攤》開始，歷經鄉土文學論戰、《夏潮》、《人間》，至 2001 年的小說《忠孝公園》、2006 年的評論《文明和野蠻的辯證》。



基礎上，以及建立在近現代世界史架構上的台灣(邊陲資本主義)社會史(階級)分析為基礎，一方面展開社會批判、人文反思的文藝創作及評論<sup>2</sup>，二方面展開帶有宗教情操的歷史救贖行動，三方面在以基進理論進行現實分析的基礎上，進行啟蒙與思想解放的實踐，以至於他整體的思想遺產，不但足以作為七、八〇年代思想的總結，而且也足以作為破解虛幻的統獨對立迷思、虛構的“台灣國族主義”/“新台灣人身份認同”的迷思，陰魂不散的新舊殖民主義的迷思，並重新認真面對、分析、並思考如何解決因階級、族群、性別、人與自然環境之間的不平等關係和矛盾而衍生的種種社會問題，真正可以推動台灣社會往更基層民主、更平等分享、更符合人性和公義的方向前進的思想起點。

## 五、重新匯聚中的「批判的人本主義」的星叢：

從九一年反主流媒體運動走向式微之後迄今，經常被提問的一個問題是：在李扁體制下，本省籍兩黨政治勢力聯盟合流或為新的主流政治權力體制<sup>3</sup>，同時金權政治體制亦隱然成形。在八〇年代的政治反對派到了九〇年代逐步進入主流權力體制之際，八〇年代反主流媒體運動的精神，如何再延續下去？若以「人民媒體」的理念和具體實踐的角度切入，那麼在這個不同的歷史、社會、政治形勢下的人民媒體，會是以什麼樣的形式和內容，來加以具體形塑和體現呢？

這首先得先對（李扁體制）這個不同的歷史、社會、政治形勢下主流影像文化勢力的重新整編，及文化霸權的重新鞏固（1985-1993），以及紀錄片生產秩序「產官學」體制化的結成（1994-1999，1999-迄今二個階段）<sup>4</sup>，結合一手經驗材料，對紀錄中生產秩序的（生產力和生產關係、流通關係及再生產）建構過程，進行文本內部意義、美學、意識型態的生產和紀錄片生產的政治、經濟、社會關係之間的結構性分析和整體生態的理解。從中得出的初步結論是：從教育、生產、流通（映演）、獎勵、拔擢（影展評審給獎）、論述……等生產秩序的主要相關環節，一方面是逐步向主流的官、產、學、藝文體制（或機器，APPARATUS）靠

---

<sup>2</sup> 從階級的視角內在地連繫了《劉必稼》的社會底層階級及楊德昌的都會中產階級；也從階級的政經、文化關係，切入文化意識自覺的問題，從而與右翼民粹的“新台灣人身份認同”的切入角度，形成鮮明的區隔和對立。

<sup>3</sup> 經常挪用「本土」口號，代替本省籍名稱；以作為主流金權體制的政治操作正當性的符碼。

<sup>4</sup> 參見拙文，《解嚴後，初期紀錄片的再出發：美學觀點的再思考》，2008，國美館。

攏、掛鈎，以分食各種名位、機會和資源，二方面是逐步被主流的官、產學藝文體制或機器所收編和掌控。

這種往主流、往體制化傾斜的趨勢，在解嚴之後反而越趨猖獗之下，乃勢所必然，並不值得大驚小怪，但如果沒有反省批判以撥亂返正的聲音，如果沒有人對官產學藝文體制化大趨勢下日益浮汎的媚俗化（好看、感動主導了影片映後座談的焦點……）、幫派化 / 包工程化（極其誇張地以“學派”名號相互吹捧，不具專業倫理素養的「專業組織」包攬專業性大工程）、文宣 / 包裝化（災難片的化妝師、小人物片的人道主義消費品……）……等等而導致的文化生命力日趨墮落的危機，提出警訊，對其症候提出診斷，那才值得大驚小怪！況且延續反主流媒體運動精神遺產，持續以獨立自主和人文批判精神，具體實踐「人民媒體」理念的紀錄片工作者，雖屬鳳毛麟角那般可貴，但也大有人在，也還可以看得見他們繼續堅持社會批判和人文反思的精神的作品。此外，自九〇年代以來，雖然也出現了不少冒牌貨、偽裝及仿冒者出來投機卡位，但俗語說，不是真金，還是經不起三昧真火的試煉和考驗。

以在八〇年代中、後期崛起的幾位老將之中的羅興階為例，他在 1992 年後拍攝的幾部以勞資爭議事件勞工組成自救會進行救濟抗爭的「工人自救抗爭」三部曲——《朱教授老闆的暑假作業》(1992)、《勞資趣味競賽：你儂我儂》(1998)、《往事只能回味》(2002)，可說已具體體現了李扁體制時期失去八〇年代的政治社會運動的背景之下「人民媒體」的新的實踐形式和內容：在爭取公平合理待遇的經濟抗爭過程中，工人自救會具有更高的主體性和勞工階級意識，但片中也隱含地暴露了工人們在政治抗爭層次經驗和歷練上的不足，間接地說明了台灣工人運動的困難度和侷限性，以及其中複雜的社會結構性和歷史的糾結，包含了台灣勞、資 / 產、官、學（知識界）、政黨、社運專業者等之間相互關係上的許多問題。在探討的問題焦點和深度上，雖仍有許多不足，但已遠超越過八〇年代反主流媒體運動時期的「社運紀錄片」了。

《再生計畫》(2004) 雖迷失了主要的問題焦點而失去了超越、突破以往成績的機會，不過片中中船新船落成下水典禮上，運用影像蒙太奇交叉剪接冠蓋雲集的高官貴賓和造船工人的「黑手」群像，搭上「Amazing Grace」(奇異的恩典) 的配樂，是台灣影片少見兼具諷刺性對照和對底層勞動工人賦予救贖意味的動人片段。而《光榮戰役》(2001) 將數量破世界紀錄的有毒廢棄物非法掩埋及挖掘

過程的相關單位、人物群像，以及他們和事件的關係和反應，一一捕捉、呈現，具體展現了所謂「真實電影」在臺灣實踐的一種可能的想像和面貌。

以羅興階對紀錄片生態圈的了解，以及對政治體制和社會運作生態的熟悉，對於他近幾年持續追蹤拍攝中石化安順廠戴奧辛污染事件，以及對 2009 年 8 月小林村滅村及重建家園的過程進行的長期追蹤拍攝，這兩部片子完成後，恐怕仍將是觀察「批判的人本主義」紀錄片未來發展、走向（走高或走低）的指標之一。

