

紀錄片說什麼？紀錄片怎麼說？
紀錄片的敘事策略與形式考量

What to say and how to say it?

Documentaries: narrative strategies and formal considerations

李泳泉

世新大學廣播電視電影學系講師

Lee Yung-chuan

Lecturer, Department of Radio, Television & Film, Shih Hsin University, Taiwan



摘要

台灣的紀錄片，自1987年前後，方始闊步發展。其中，「綠色小組」和「全景映像工作室」引發巨大迴響。及至今日，「綠色小組」取向明顯式微，而「全景」取向則成為主流。台灣的紀錄片呈現出「去政治」且「煽情」的趨勢。儘管近年來台灣的紀錄片，在質與量上，都頗見成績；但總體而言，在主題內涵上仍不夠豐富多元，在風格技巧上仍少見耳目一新。究其原因，應與國內紀錄片作者在取材上的自我設限，以及在表達上較缺乏敘事策略與形式考量有關；亦即往往沒釐清自己真正要「說什麼」，也鮮少深思「怎麼說」。

本文擬以四組主題或內涵相近，但切入角度或表現的形式風格略有參差的作品，來探討紀錄片「說什麼？」和「怎麼說？」的種種考量。我們要斟酌的，其實不在於技術多高超、畫面多唯美；而是在於你決定讓觀眾看什麼？你決定省略什麼？你決定讓觀眾從什麼角度觀看？我們要講究的，其實不在於形式多漂亮、架構多繁複；而是在於你如何敘事？如何演繹？如何辯證？如何導引觀眾？如何說服觀眾？如何誘發觀眾質疑？我們相信深入討論紀錄片「說什麼？」和「怎麼說？」的相互牽連，應有助於紀錄片工作者更縝密思考內容與形式的折衝，亦有助於觀眾對各種紀錄片的解讀。

關鍵字：紀錄片、去政治化、敘事策略、紀錄片倫理、紀錄片美學、綠色小組、全景工作室、反核運動、綠島人權紀念園區、白色恐怖

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

一、前言

台灣的紀錄片，大約是在1987年前後，才邁開了步伐，創造了一番風景。那年頭，台灣社會因著解嚴後民間創造力的釋放，各類於草根抽芽滋長，抑或從海外汲取養分的觀念藝術、實驗劇場和另類音樂，蜂擁激盪；即街頭抗爭、選舉造勢，也頻頻出現令人眼睛一亮，或振奮震撼的巨型布偶道具和行動展演。那時的「綠色小組」和「第三映像」等，以冗雜而生猛的錄影帶，對抗黨國體制壟斷的台視、中視、華視三家電視台，竟能以小搏大。許多台灣意識堅定的民眾，一方面無法忍受三台（以及主要平面媒體）的偏頗報導，一方面又因「眼見為信」，對電視上的「影像證據」十分納悶。當他們觀看了「綠色小組」所攝製《機場事件》和《五二〇事件》中，許多未經剪接的、劇烈搖晃的鏡頭，他們體認了「什麼是斷章取義」、「什麼是扭曲造假」。於是，那立場鮮明，激情亢奮的旁白，立時成為「正義的呼聲」。不久之後，全景映像工作室的《人間燈火》系列，特別是全國巡映、座談，轟動一時的《月亮的小孩》，更讓無數觀眾發現，「紀錄片」可以不是「宣傳片」，「紀錄片」可以「很好看」。他們也發現：紀錄片可以讓觀眾透過與自己境況迥異的拍攝對象，映現自己的偏狹與侷限；而字不正、腔不圓的紀錄片旁白，往往比標準京片子更直指人心。那時社會大眾如此歡欣鼓舞，總是宅心仁厚地包容「綠色」的粗陋和「全景」的煽情。

二十餘年過去了。儘管創作題材和表現形式都隨台灣民主化的進程而鬆綁開放了，我們的藝術，往往更保守、更媚俗；我們的劇場，顯得更多華麗熱鬧，更少批判挑釁；我們的音樂，也擺明與執著生猛漸行漸遠，與妥協商業愈走愈近。似乎在資本主義商業至上的社會氛圍裡，或者漸失銳氣膽識，逐步匯入主流；或者持續被邊緣化小眾化，被稀釋到難以承受之輕。這些年來，儘管國內的紀錄片，在質與量上，都公認已有相當可觀的成績，總體而言，在主題內涵上仍不夠豐富多元，在風格技巧上仍少見耳目一新。最近幾年，紀錄片推上院線，蔚為風潮；但大部份作品的衝擊性和辯證性，卻明顯軟疲無勁。例如，與「樂生療養院」此一議題相關的作品為數不少，但是其內涵和力道，較諸與「九二一震災」相關的作品，實在遜色太多；非但在情感的拿捏上經常搔不著癢處，再敘事、說理上也總是含混籠統、言不及義。

先談談主題內涵。在《誠品好讀》的一篇座談紀錄〈紀錄片7問—它真的變了嗎？〉中，李道明表示：「紀錄片也就是一種電影，重點不是『什麼題材可不可以做』，而是『做得好不好』，這才是紀錄片好壞的關鍵。」郭力昕在〈不敢碰政治的台

灣紀錄片文化——「台灣國際紀錄片雙年展」的啟發〉和〈濫情主義與去政治化——當代台灣紀錄片的一些問題〉二文中，都指陳了台灣紀錄片取材與呈現的自我設限。另外，林琮昱的碩士論文〈台灣紀錄片的發展與變貌（1990~2005年）〉中，曾將台南藝術大學音像紀錄研究所1997~2003年間的187部影片大致就議題分成十三類，林琮昱寫道：「除了第三（多族群文化）、五（社區觀看）、六類（農漁與勞動）將題材鎖定在因社會衍生出的問題外，其餘的多以『人』或『情感』為拍攝基調。」就個人的觀察，即在這些以「因社會衍生出的問題」為題材的46部作品中，應不乏以「人」或「情感」為拍攝基調者。郭力昕和林琮昱的觀察，正好映現了「綠色小組」取向的式微與「全景」取向的籠罩。

知名電影作家哥維爾（Peter Cowie），正在撰寫一本電影政治方面的書，有人問他為什麼要聚焦於電影跟政治，他說：「專注於政治，可以避免瑣碎。」能夠避免瑣碎，基本上較能從結構性的關照，試圖檢視、理解社會的運作機制，進而繼續延伸觀察。解嚴以降，台灣民主化雖然頗見進度，台灣人的民主素質在劣質的媒體環境和全球性庸俗物質文化的吹拂下，並未能相應成長。對紀錄片工作者而言，缺乏積極性的政治啟發與辯證性的思考訓練，往往使他們視政經社會的結構性議題為畏途。再者，由於數位攝影器材、電腦剪接設備操作便利，價格也不再高不可攀，大大降低拍片門檻，許多人都認為「人人可拍片的DV時代」來臨了。這種極小化拍片團隊的模式，往往也限縮了創作者取材的視野。如果我們回顧世界紀錄片發展的途程中，無數作品在政治、經濟、社會和思想方面造成的衝擊和影響，應該可以想像，一旦有更多國內的紀錄片工作者，能夠從「個人呢喃」的界限掙脫出來，我們的紀錄片風景，應可更繽紛躍動吧。

再談風格技巧。幾年來，我聽過好幾回這樣的說法：「我發現我大學時代（影視相關科系）所學的，對於現在拍攝紀錄片，似乎沒什麼幫助。」我真的是十分訝異；正如我很難想像，一個文字創作者的閱讀、寫作訓練，無助於撰寫報導文學作品。做為影視科系老師，我必須面對此一現象，也必須設法理解「何以致此？」再者，儘管我們似乎已處於「人人可拍片的DV時代」了，卻並非會使用攝影器材、會操作剪接設備，就等於會拍片。沒錯，有不少人無師自通，很快就創作等身；也有許多人「會」了許久，或者在業界工作了許久，猶原未必有能耐拍出起碼水準的作品；正如能夠寫字、作文的人不知凡幾，其中有能耐寫就一定水準的作品者，所佔比例當然不高。在題材與「做得好不好」之間，還可以斟酌「可以怎麼做？」

法國新浪潮導演高達曾說：「當你要拍紀錄片時，往往斟酌於劇情片的技巧；拍攝劇情片時，又期望著紀錄片的質感。」我也一直相信紀錄片和劇情片的創作，應可相激相輔，互為參考。波蘭導演奇士勞斯基、伊朗導演阿巴斯·基亞羅斯塔米、俄羅斯導演蘇古諾夫的劇情片，常常映現出某種宛然紀錄片影像的、稍縱即逝的即興況味；他們的紀錄片，也常常流瀟著各自的劇情片的天啓、禪意或詩情。此外，美國紀錄片導演懷思曼（Frederick Wiseman）的建構辯證，艾洛·莫里斯（Errol Morris）的抽絲剝繭、羅傑·摩爾（Roger Moore）的理直氣壯，處理的論題卻都十分「政治」，都能藉由各自的強烈風格，激盪思考之餘，更且令人動容。

多年的教學經驗，使我相信：如果你看過德國導演荷索的《陸上行舟》，再看看拍攝《陸》片的紀錄片《荷索的電影夢》，你對荷索這位怪咖導演和他的作品，會有不同的體認；如果你將奧森·威爾斯的《馬克白》、黑澤明的《蜘蛛巢城》和羅曼·波蘭斯基的《森林復活記》都看了，你對三位導演的創作風格和莎士比亞的劇作《馬克白》也會產生嶄新的想像；當然，如果你看了劇情片《自由大道》和紀錄片《哈維米克時代》，你應該可以感受到《自》片導演的壓抑節制，以及《哈》片導演的恣意揮灑。

我依稀記得，九〇年代多次擔任各類紀錄片評審時，幾乎一面倒的「紀錄片首重誠懇」的意見，技巧掌握一直被刻意忽視的氛圍。直到「90年度（2001年）文建會紀錄影帶獎」時，幾位評審才不約而同地對「紀錄片美學形式」的問題表示憂心。2006年「第五屆觀點短片展」，五位評審竟然無法從所收到72件企劃案中選出任何企劃（預定徵選正選4名、備選1名）！這回雖然不是論斷作品高低，卻也可從評審「忍痛從缺」的意見中，讀到「題材不等於想法」，看出來幾乎所有提案者還不知道「如何用不一樣的方法，表達不一樣的觀點？」我進而領悟到：一位紀錄片作者不知道「怎麼說」時，他往往也還沒釐清自己真正要「說什麼」。

本文擬以四組主題或內涵相近，但切入角度或表現的形式風格略有參差的作品，來探討紀錄片「說什麼？」和「怎麼說？」的種種考量。這四組紀錄片為：1.《白色見證》v.s.《青春祭》；2.《同床異夢》v.s.《貢寮，你好嗎？》v.s.《捍衛台灣鄉土紀事》；3.《島國殺人紀事》v.s.《島國殺人紀事3》；4.《大家一起照鏡子》v.s.《薛西佛斯之福爾摩沙》。

二、《青春祭》v.s.《白色見證》

關於《青春祭》跟《白色見證》這兩部片子的拍攝緣由是，2002年前後，東海岸風景特定區管理處規劃整理「綠洲山莊」、「新生訓導處」成為「綠島人權紀念園區」。園區需要有導覽影片，遂籌拍一部園區簡介片以及一套影音裝置，依各個不同的案例，製作成可以分別點選的單元。在這樣的構想下，相當可能作出兩部非常沉悶的作品。當時的創作者，卻都希望拍成有故事的、有風格的，讓大家可以省思的片子。

《青春祭》，一如其副標題「綠島政治犯的故事」，是一部關於綠島政治犯的紀錄片；在觀看的同時，我們可以想像「新生訓導處」原來是什麼樣子？為什麼是那個樣子？「綠洲山莊」為什麼是那種結構？為什麼需要「綠洲山莊」？用說故事方式讓大家認識那個地方。作者的敘事策略是：從現在跟過去的對照、彩色和黑白的對照，不斷重複出現的影音母題，不斷累積強化的時空想像，讓觀眾認知並感受。這種藉由現在和過去的對照，讓人不勝唏噓、倍感荒謬的反諷手法，在文學作品和歷史寫作中，屢見不鮮。聲音母題方面，我們可以聽到最主要的兩首歌，〈反共復國歌〉和〈綠島小夜曲〉以及它們的變奏。一首是過去的肅殺氣氛的歌曲，一首是優美憂傷的調子。兩首歌曲的主旋律及各種變奏在影片裡面交錯進行。過程中也不斷出現視覺母題：反覆出現的柵欄與窗框、牆內與牆外，緩緩、反覆沖刷過來的海浪。前者指涉了禁錮的軀體和憧憬自由的心靈。後者的畫面都拍得唯美，而且都以慢動作呈現，所以可以感覺到海浪是這個時空移動到那個時空，從那個時空再回到這個時空的中介；也可以說是從過去到現在，時光不斷推移，浪來浪去、潮來潮去。景物依舊，人事全非。這些部分，形式上和雷奈的《夜與霧》，有幾分神似。

更值得大家注意的，是片中陳孟和先生提到，關於綠島生活狀態的照片，有一張大家非常整齊、訓練有素地做晨操，看起來簡直像是世運開幕的體操一樣。可是，事實上那是為了拍照，特別排練出來的；他們平常並沒有做多少操，平常都是勞動。這個策略，一方面讓我們看到做晨操的照片，一方面由拍攝者自己來說明那其實是造假的。陳孟和所講的話，正好顛覆觀眾所看到的，同時也指涉了影片的其他段落。譬如陳勤女士說「我們都是吃花生（土豆）」，但是在照片裡的鋁碗中，我們看到的卻是紅燒三層肉；如果說「影像為證」，那麼陳勤的說法就沒有根據。我們自可衡諸各種情理，自行斟酌。另外，影片中每位受訪者各自的說法，都有可能因為現在的時空環境、現在的個人處境、現在的政治立場，而有點加油添醋、有點扭曲。當然，很可能也是記憶已經模

糊失真了。這些都告訴我們，我們看到，認為是真的東西，未必是真的；以為是假的東西，也未必是假的。

許多紀錄片的作者認為儘量不要旁白。不過，從這部影片中的旁白，我們可以看到作者的態度，基本上是對於白色恐怖時代的政府有相當深刻的批判；而且，作者很明白告訴你：我就是站在這個立場。大家再仔細看這裡面的彩色與黑白，以哪個時間點作為現在與過去的分界？我們看到現在的部份，訪談都是彩色的；過去的照片都是黑白的。那麼，既不是現在，也不是太久遠的過去，如李登輝先生宣示就職總統，以及柏楊先生的演說（「這世界上，有多少母親，為她們囚禁在島上的孩子，長夜哭泣？」）這部份是彩色的。作者所站的位置，因此不知不覺地透露出來了：將李登輝、柏楊跟後來民主化階段擺在一起；這表示，李登輝繼任總統是台灣民主化的開始。

《白色見證》的做法就有很大的不同。作者讓當事人侃侃而談，從大家敘述的內容中，挑選、排列、組合，努力將這些事件，整理成可以理解、想像的脈絡。作者完全隱身幕後，他雖然提出了一些輔助資料和書面簡介等，卻沒有作任何評價。正因為作者擺出完全不介入的狀態，很容易讓我們覺得那些訊息似乎是沒有主觀意識的「客觀事實」，讓我們毫不防衛地全盤接受。我們往往沒想到，作者其實也有取有捨，取捨間便隱含著「價值判斷」。譬如說蔡焜霖，我們傾聽著他娓娓訴說著天麗菊、故鄉的情人、回去見他父親的種種，聽他唱著〈歸來吧！蘇連多〉；我們不太會去揣想，事實上，還有許多一樣動人的片段，幾經斟酌，還是得割捨。在《青春祭》中可以清楚看到作者的企圖，她告訴我們，呈現給我們，擺明「我就是站在這個位置在看待事情。」《白色見證》表面上是完全不加批判的、中立的「如實呈現」，可是他的意見仍隱隱約約埋在其中。

當然，《白色見證》的作者也運用了配樂。那是有點類似《時時刻刻》配樂的極簡的音樂，讓不同講者、不同單元間的內容，產生一種意猶未盡的、藕斷絲連的氛圍，讓情緒繼續延續下去。因此，表面上他不表示意見，其實他是用很細緻的方式在呈現他的意見；我們發現其力量可以很大；我們可以透過很多細節的建構想像，匯聚成一套非常生動的圖像。這其實是經過非常仔細的拿捏。《青春祭》的目的，是讓大家對於這個園區的空間和歷史有一個基本的認識；在具體的感受之餘，如果要進一步了解細節，可以藉由《白色見證》獲得更多的細節與資訊。由是，我們可以看出，兩部作品風格完全不

同，卻可以成為有效的互補關係。

三、《同床異夢》v.s.《貢寮，你好嗎？》v.s.《捍衛台灣鄉土紀事》

三部跟反核有關的影片中，《貢寮，你好嗎？》是作者崔愷欣在世新大學社發所讀書期間，進駐貢寮六年，長期蹲點拍攝的成品。《同床異夢》是公共電視「紀錄觀點」的節目，是長期拍攝這類題材的製作團隊所拍的。《捍衛台灣鄉土紀事》，則是藉「台灣環保聯盟」20週年的機會，回溯觀看這些年來的環保運動，尤其聚焦於反核運動。這三部所關心的論題都一樣，表達方式及重點則各有不同。

儘管《同床異夢》是比較知識性的，比較「新聞雜誌」式的，以我們有一套通盤的、理解的背景。我們卻也可以看出作者的策略。他們訪問了部分擁核立場的人士，包括清大核能方面的教授等等。表面上看起來，這些人的意見跟作者的意見、旁白的意見似乎是相抵觸的，細究之下，就會發現，他們運用策略性的剪接，常常會運用後面的不同意見，與前面的意見交相辯證，其結果感覺像是「我給你機會說話了」，然後再用其他意見來反證、反對前面的說法。又譬如風力發電，我們會感覺到，台電的風力發電，似乎為的是要證明風力發電並不符合經濟效益。

我們發現，不論從《捍衛台灣鄉土紀事》或《貢寮，你好嗎？》來看，反核運動似乎都是一場很大的挫敗：我們真的沒有讓核四廠停建。但是，如果沒有反核運動這樣積極動員那麼多人民的力量，台灣極可能會從核四、核五、核六……一直建下去；原來預計到2000年就會有26個機組。也就是說，如果每座核電廠兩個機組，就相當於13座核電廠了。從這個角度來看，這幾部影片交相辯證的結果，反核運動儘管並未有效的擋住核四，但顯然已經讓往後想要再建任何一座核電廠都變得很難。

《貢寮，你好嗎？》是讓我們從左鄰右舍的角度，去近身觀察貢寮人淳樸的生活、情誼，以及開始反核之後，他們才萌生的，對於社會、政治的關心，全片瀟灑的感性氛圍，相當令人動容。作者也運用林順源這個角色的悲劇經驗，來加強本片的情感強度，頗有成為神來之筆的條件。可惜的是，一來，《貢寮，你好嗎？》由「全景基金會」支援剪接，其運用書信作為旁白的設計，以及隧道的主觀鏡頭等的視覺母題，與同樣由「全景基金會」出品，吳乙峰導演的力作《生命》頗為近似，或可說是創作形式上的自

限。二來，林順源的不幸遭遇，及其對於貢寮的反核運動造成的衝擊，既未清楚敘述呈現，也未能與貢寮鄉親反核的心路歷程交相映照辯證，成為理性感性兼具的敘事主軸，終致略顯感性有餘，而結構鬆軟。這又讓我們不能不提郭力昕在〈濫情主義與去政治化——當代台灣紀錄片的一些問題〉文中的大哉問了：「為什麼台灣紀錄片會將濫情的語言，成為塑造拍攝主流『品味』之不可或缺的元素，並進而形塑觀眾觀看與理解社會的方式呢？」

《捍衛台灣鄉土紀事》的大部份資料影像，是作者從1990、91年一直到2006多年，幾乎每一次的、大大小小的反核活動的紀錄。到了要製作成紀錄片時，整個看下來之後，發現原來環保聯盟為了反核，動員的人員如此可觀；這些人每次不管來自貢寮、中南部或台北；在立法院靜坐也好，去遊行也好，都需要付出自己的時間、便當和交通費等。這部影片，運用大家的談話，一方面共同拼貼出環保聯盟的總圖像；一方面也從大家的話語中的交集，或多或少讓我們感覺到，對於許多反核運動的參與者而言，尤其像環保聯盟學生會這些年輕人來講，他們曾經有過那麼一段，為這個社會環境，為台灣這塊土地而付出那麼多心力之後，所感覺到的榮耀與意義，這是他們從事其他更高收入的工作所無法換取的。我們因此不難看出，這其實就是影片的主要訊息。

四、《島國殺人紀事》v.s.《島國殺人紀事3》

從《島國殺人紀事》到《島國殺人紀事3》，我們可以感受到蔡崇隆導演從原來的咄咄逼人，到後來努力想要站在一個更寬容的高度、更寬廣的視野，來看待多年來「蘇建和案」這一切荒謬的現象。

當我們觀看《島國殺人紀事》時，儘管導演也採取一般觀眾和許多作者較習慣的，正反交替的對話，來推展敘事，我們同時也常常可以感覺到，因為他覺得這事件太離譜，所以義憤填膺的氣勢，作者的情緒遂難免在影片裡四處流露。似乎蔡導演在面對蘇建和這邊的人的時候，都非常友善；但是他在面對對方的人馬和檢察官的時候，就顯得比較粗暴。所以，多數死者家人、檢調人員、官員，或是對方的律師，在面對鏡頭的時候，常常感覺到，這個導演好像對我不懷好意，所以很容易反射性地產生防禦之心，演變成雙方很難有良性的互動。蔡導演的立場很明顯，所以在整個過程中，我們可以看出他非常努力地在幫觀眾模擬、推演出一套非常完整的犯案圖像；其目的就是要來推翻判決。儘管我們對檢調人員粗魯的反應，也覺得很不以為然，卻也不覺得導演公平公正。

導演將這部片子處理得緊湊、聳動，可看性高，卻似乎未能比較持平、冷靜、理性的去對待拍攝對象。蔡導演在這部分就顯得過於急切，以致於有些當事人會因為你這樣的態度，產生防衛心；有些觀眾也會因此無法完全相信導演。我的意思不是要導演站在檢調這一邊，或各打五十大板；我的意思是導演或可更煞費苦心，斟酌更有效的取徑。

譬如，1980年代美國有一部《哈維米克時代》（是最近這部《自由大道》同一事件的一部紀錄片）；作者拍得相當煽情。作者本身就是同志，他也非常清楚的絕對站在哈維米克這邊。可是在這部影片裡，作者的論述跟辯證就很有說服力。他會讓哈維米克跟反對他的市議員丹·懷特進行辯證，呈現出哈維米克的理直氣壯和對手的意識偏狹。因此，他雖然站在哈維米克這邊，可是你不會覺得他偏頗，不覺得他扭曲，更且成功地跟觀眾分享了一套進步的民主、教育、性別理念。

另外，談到《島國殺人紀事》的時候，我很難不想起《正義難伸》(The Thin Blue Line)這部片子。《正義難伸》是艾洛·莫里斯(Errol Morris)在處理一個關於德州警察在路上臨檢，被槍殺之後，警方抓錯兇手，卻硬要將他判刑的案子。導演覺得這個案子疑點重重，想盡辦法訪談所有的當事人、關係人，正面的、反面的，甚至也訪問到真正的兇手（那時候他因為另外的案子被關在他處）。這部片子基本上以類似偵探的角度、手法，用某種有點催眠式的訪談，讓人不知不覺處在一種情緒狀態底下，慢慢的將過去那件事情全盤托出。推演到後來，真正的兇手竟呼之欲出！這部片子上映之後，輿論嘩然，德州的法庭不能不重新開庭。到頭來，原來被誤抓的Randal Adams無罪釋放。

這部片子之所以如此深刻，主要取決於導演在形式上的掌握。導演將每一個受訪者的敘述，不厭其煩地重新安排演出，讓談話間的矛盾破綻，漸漸導引出一個立體的、多向度的圖像；也牽引出許多觀眾內心的疑問：警察為什麼採取那種態度？法官為什麼作那樣的判決？為什麼他們寧可誤抓不太可能是真兇的人，而且一定要將他入罪？這片子除了可能是電影史上唯一一部導致翻案的作品之外，其形式掌握，已經將作品的內涵提升到接近卡夫卡的《審判》或《美國》等作品的層次。菲利普·葛拉斯的音樂，也有助於營造那種類似推理的氛圍。

這些年來，蔡導演又拍了一些與人權相關的案子，他似乎更加練達了。所以在《島國殺人紀事3》中，他試著要站在較持平的位置，試著要將《島國殺人紀事》中被他處

理成「負面」的人物，呈現得稍為人性一點，讓他在面對吳唐接時，靦腆地聽吳唐接說「到現在還不能諒解你。」然後他找來相當感性、善於溝通的李家驊來合導，因為蔡導演過去的態度，已經讓他（吳唐接）不信任了。蔡導演試著要和解，但是和解並不表示放棄他原來的立場。到頭來，我們比較理解吳唐接的態度；可是他的態度、他的感受是一回事，他還是沒有辦法說服你，蘇建和他們三人犯了錯。在《島國殺人紀事3》裡，關於犯案的推演，不像《島國殺人紀事》那樣多方面抽絲剝繭，完整呈現整個過程的圖像，而是比較集中於李昌鈺博士的濺血實驗，讓我們深入探討，延伸想像。

在《島國殺人紀事3》中，最激動的人竟然是理應最理性的人，譬如辯護律師以及數學教授史英等人。相反的，最不激動的人——當然可能受限於他的身體狀況與他的表達能力——是死者的兒子吳東諺。我們看到，儘管導演努力要更包容，他的立場並沒有改變。導演試圖站在一個高點，讓我們從更寬闊的角度來看待這一切，然後推演到：每個人其實都是受害者。總體上，《島國殺人紀事》在技巧上也許更淋漓盡致、節奏更緊湊，但是導演的咄咄逼人，難免讓人略感忐忑；《島國殺人紀事3》的確讓我們感受到開闊寬容的氣度，卻也有點美中不足，焦點有些渙散失焦，敘事不夠清楚完整。

五、《大家一起照鏡子》v.s.《薛西佛斯之福爾摩沙》

《薛西佛斯之福爾摩沙》和《大家一起照鏡子》都與認同或是政治傾向有關。這兩部影片，讓我們看到，台灣的年輕人在這藍綠抗爭的社會氛圍下，是多麼無所適從！無論其取徑是微觀的或是宏觀的；不管是個人、兩個家庭的，或者做了一些統計，取樣於同年齡層的同儕朋友，兩部作品各有各的難題和疑惑。

《薛西佛斯之福爾摩沙》的作者非常努力地企圖去了解認同的問題，可是徒勞無功。影片中各受訪對象呈現出來的總體狀態，有點狗在追咬著自己的尾巴，不斷兜圈子的感覺。導演以她所熟悉的族群、她的年齡層上下幾年次的族群為訪談對象，這樣可能比較容易溝通。另外，她又作了幾百份的問卷調查，希望能採取比較統計性的，比較有學術依據的方法，來補強訪談的不足。可是，我們深知形塑認同的政治、社會、文化因素，如此源遠流長，如此盤根錯節！我們看到每一組人員，不管是站在台灣人的立場，還是中國人的立場；認同台灣或認同中國，都有很多互相的矛盾、很多難解的疑惑。可是我們無法從這裡面聽到故事；我們聽到的都是結果。因為沒有過程，所以我們只看到現在年輕人的認同問題的表象統計，無法去探究這些現象是從何而來。所以到頭來，誠如導演自己所說，最終還是一片模糊。

我們看到，這些年輕人，似乎不太能獨立思考。全片中，在電台的兩位學生似乎比較言之有物，比較具有理念。可是，站在其他年輕人的位置來看待他們兩位，就會發現他們是很明顯的獨派，而且似乎比較有政治企圖，比較「異類」。國家認同和社會走向，本來就是每一個人應該關心的事情；可是，在台灣這方面卻很難被正常對待。影片的直接訊息雖是「沒有交集，沒有結論」，卻也讓我們體認到，多數年輕人，其實是「無所適從，不敢面對」。

《大家一起照鏡子》一片，藉由作者與政治立場不同的兩對夫婦的對話，來處理台灣的政治認同議題；。我們可以感覺到導演內心不斷產生的焦慮：她努力要比較公正理性，可還是無法擺脫情感上的認同。她自己雖然較傾向藍營，希望贊成藍營的這邊略占上風，也希望自己的父親母親可以心平氣和地、以理服人地，讓大家理解他們的想法；她更希望雙方發展出一種理性的對話與論辯。但是，我們卻看到，非但她父母說出一些容易讓人挑剔，讓人不信任的想法；她同學的父母也不時語帶情緒。

儘管跟《薛西佛斯之福爾摩沙》比較起來，《薛》片經過了很多調查，找到不少抽樣；而《大家一起照鏡子》裡只有兩個家庭的各一對夫婦，一方是作者的父母，另一方是她同學的雙親。儘管牽涉到個人的政治信仰，因為有了這樣的信任，似乎比較能有話直說。顯然，在雙方觀看對方的談話過程裡，不免產生緊張情緒；此時作者自是更加焦慮：她到底要收放到什麼地步？是否要讓這個片子更精采、更火爆？是否應該把後來雙方翻臉大罵的樣子呈現出來？可是這部分一定會讓她的母親非常難堪。她父親表面上好像比較理性，比較圓，比較有技巧，跟她母親的風格不一樣，可是想法其實還是很接近的。同樣的，支持綠營這對客家夫婦，顯然也努力要表現得比較心平氣和；可是我們也看到他們有時也火冒三丈，這些都拍下來了。後來，雙方都發現對方到怎麼會變成這樣子，就隔空開罵起來，導致最後很難有一個作者認為完全OK的定稿。因為將那些「不妥部分」都拿掉，似乎是比較四平八穩，比較沒有問題；可是卻不夠刺激，不夠聳動，不夠「好看」，不夠「真實」。

這就牽涉到作者與拍攝對象之間的關係，牽涉到拍攝倫理的問題。拍攝倫理一直是非常複雜、不易拿捏的。譬如，奇士勞斯基的紀錄片《守夜者的觀點》中的主角，是個意識形態保守的老先生。所以在這部影片發行的過程中，導演堅持方圓多少公里之內的電視台不能播放，儘可能讓認識這位老先生的人，都不太有機會看到這片子，以免老先

生被嘲笑。所以，《大家一起照鏡子》這部片子表面上看起來很簡單，可是許多細節卻讓我們體會到其「剪不斷，理還亂」的錯綜複雜、欲語還休。我們從這兩部片子可以看出來，類似的論題，《薛西佛斯之福爾摩沙》雖然用了很多訪談，做了各種比較呈現，卻沒有故事，以致於我們看到一個浮面的現象，看到一個大致的結構，但是並沒有看到真正的「狀態」；看起來似乎是要比較學術、比較客觀的，可是其論述卻在兜圈子。

《大家一起照鏡子》似乎只針對導演可以獲得信任的兩對夫婦，發展到後來卻是暗潮洶湧，還牽涉到拍攝倫理的拿捏折衝，凡此，都一直在挑戰紀錄片創作者的勇氣。所以，任何形式上的考量，任何風格上的收放，都跟意見表達會有相當程度的互動關係。

六、後語

這四組片子都不只是個人的情感寫真，而是不同的個人，環視他們的周遭，觀察社會結構，所透視的面向，所發現的問題。各組影片論題相當接近，其間有很多不同的表現方式。在不同的表現方式裡，我們可以看到作者的態度、企圖，究竟是比較明顯的，還是比較隱晦的；究竟是比較直接的，還是比較間接的；究竟是比較平鋪直述的，還是不斷辯證的。從這些影片的對照討論，不難發現，風格、技術，往往等於內容；也就是說，同樣的內容，用不同的方式來呈現，常常會呈現完全不同的意涵。作者在研究、前製和拍攝時，計畫要放進哪些內容？要如何安排那些內容？要用何種調性和邏輯？要選擇什麼立場與位置？凡此，都與影片最終的結構與風格息息相關。我們要斟酌的，其實不在於技術多高超、畫面多唯美；而是在於你決定讓觀眾看什麼？你決定省略什麼？你決定讓觀眾從什麼角度觀看？我們要講究的，其實不在於形式多漂亮、架構多繁複；而是在於你如何敘事？如何演繹？如何辯證？如何導引觀眾？如何說服觀眾？如何誘發觀眾質疑？是以「怎麼說？」的考量，會影響觀眾面對你想傳達的訊息與內涵的態度。

本文所討論的作品，可以說都非常「政治」；並非「唯政治方始為好題材」，而是刻意的，對這二十餘年台灣紀錄片「去政治」狀態的過正的矯枉。另外一層用意，是要證成：「即便是如此政治的紀錄片，也可以有這許多不同的風貌。」我也相信，深入討論紀錄片「說什麼？」和「怎麼說？」的相互牽連，應有助於紀錄片工作者更縝密面對作品的內容與形式的折衝，亦有助於觀眾對各種紀錄片的訊息與美學的細緻解讀。