

台灣紀錄片的產製、消費、與勞動： 作為公部門的影視外包工作及其影響*

劉昌德**

投稿日期：2010年4月27日；通過日期：2010年11月19日。

* 感謝兩位匿名評審寶貴意見。本研究之完成，有賴紀錄片工會與諸多受訪者的大力支持，以及交通大學魏玠教授、中正大學蔡崇隆教授、助理林昶宏等人的建議與協助，特此致謝。惟本文文責，仍由作者自負。

** 作者劉昌德為政治大學新聞系副教授，e-mail: chadliu@nccu.edu.tw。

《摘要》

本文蒐集整理產業與官方統計資料，析論發現 1990 年代以來台灣紀錄片發展的關鍵，在於輔導金等政府對產製的補助、及公視與影展等公部門挹注的映演管道。公部門因此成為紀錄片產製的最主要雇主，工作者則成為其下的影視外包勞工。調查與訪談則發現，受限於公部門資源有限及政策偏向，紀錄片製作經費與映演空間仍嫌不足，創作者的勞動條件普遍不佳。本文建議政府透過政策引介更多管道資源，以改善創作者工作環境與促進紀錄片發展。

關鍵詞：文化工作者、文化產業、紀錄片、勞動條件

壹、研究背景與目的

在本地影音產業的長期不振中，近年來台灣的紀錄片卻能有異軍突起之勢，在包括公共電視等電視頻道中，取得固定或一定的播出時段。此外，從 1998 年開始固定舉辦的「台灣國際紀錄片雙年展」，也提供創作者與觀眾一個大型的發表與接觸的機會。從 2004 年起更有紀錄片進入院線播映，部分甚至創下當時國片難得的賣座佳績。例如，2004 年創下當年國片賣座冠軍的【生命】，2005 年的【無米樂】與【翻滾吧！男孩】，及 2006 年【奇蹟的夏天】與【醫生】等（李道明，無年代；聞天祥，2006 年 9 月 17 日；魏玟、王俐容，2004，頁 44-69）。這種情形在過去很難想像——在 1980 年代中期的紀錄片工作者還一度發出「哀紀錄片」、「真正是一條孤寂的道路」之嘆（胡台麗，2000）。

雖然紀錄片逐漸獲得社會及學界重視，但因為資金不足等問題，作為產製核心的紀錄片工作者，其勞動條件與過去相較，卻始終沒有明顯改善（聞天祥，2006 年 9 月 17 日）。一九八〇年代後期，政治異議紀錄片組織「第三映象工作室」在運作一年後解散，除了當時政治氣候所加予工作者的精神壓力之外，主事者也指出其中一個重要的原因是「公司財務漸頹，經濟難以支撐，……成員待遇低不計，全天候的工作還要承受沈重的心理壓力」（張碧華，1989 年 10 月 7 日，1989 年 10 月 8 日）。一九九〇年前後，「全景工作室」的吳乙峰雖然與公共電視台有持續性的合作關係，但仍然困於經濟入不敷出的問題，必須同時接拍廣告片等商業製作維持工作室運作，而無法全力投入紀錄片製作（李道明，2000）。這樣的問題，到了近年仍未解決。「中華民國紀錄片發展

協會」(以下簡稱紀錄片協會)理事長、同時也是上述【奇蹟的夏天】導演的楊力州就指出(邱祖胤, 2006 年 9 月 26 日)：

紀錄片從業人員常是一人身兼導演、攝影、收音、剪接等事務，……「校長兼撞鐘」的結果，卻很容易搞到身心俱疲；……這樣不計成本代價拍片，熱忱固然感人，其實卻撐不久。……工作人員並不享有勞保的福利，像這樣「跑單幫」拍片的做法，實在很沒保障。

另外，在非固定聘雇關係下的紀錄片工作者，不但勞動時間長，還常常被迫在資源不足的狀況下自行負擔部分固定成本的無奈：

身為一個接 case 的自由影像工作者，……在實際的產品生產過程，有時在資源與時間的壓力之下，也是家庭代工：必須日以繼夜地在家裡工作，並承擔生產機器購置與維護的成本(張釗維, 2002, 頁 31)。

勞動條件的困頓，不只是造成紀錄片工作者個人權益受損而已，更進一步對國內整體電影產業的發展、以及本土文化的多元性造成負面影響。李道明(無年代)在界定紀錄片時，就特別指出，強調「真實」的紀錄片，事實上是透過工作者這個「中介者」來「再現」攝影機之前的真實。因此，工作者不僅是紀錄片產製的核心，更是紀錄片精神的核心。當勞動條件惡劣到無法支撐工作者基本需求的情形下，紀錄片創作者張釗維(2002, 頁 29)曾言：「以這樣的待遇，要讓具備相關專業知識的研究生、記者、甚至學者專家，能夠把它當一回事，心無旁騖地進行企畫編劇的工作，在現實上是有困難的」。創作者或必須妥協、或必須放棄，「於是，一個很棒的構想可能無法實現，相對的，某一個值得被長期關懷的議題，也無法透過影片的方式被大眾廣為瞭解。紀錄片

的精神，就這樣輕易被妥協掉」（邱祖胤，2006年9月26日）。即便近年來有國家文藝基金會等單位的資金補助，但許多論者指出，政府杯水車薪的補助款，在資金與金額上還是明顯不足，無法支應紀錄片工作者的創作與生產所需（魏玓、王俐容，2004，頁33-39）。資金不足的窘境，使得紀錄片工作者一方面無法滿足基本的勞動再生產需求，另一方面更影響了作品品質，形成國內影音產業在經濟與文化層面的惡性循環。

本文希望透過對於紀錄片產製及其工作者的調查，呈現1990年代以來本土紀錄片的發展特性，以及在此一特性下相關工作者的勞動條件基本樣貌，希冀藉此進一步累積改善本地影視創作者工作環境所需的基本資料，以維護創作者的勞動權。採取此一文化產業的政治經濟學分析途徑，主要原因在於與傳播研究欠缺勞動視角，過去有關本土紀錄片的論述，在美學理論、文本分析、社會運動、與歷史等角度已經累積有長足且豐富的評論與分析（王慰慈、李道明、張昌彥、盧非易，2000；馮建三，1998；Hesmondalgh, 2002）。本研究以勞動角度對創作者的分析，當更能補足此一面向、增加紀錄片等影視研究的多樣性。

在研究問題與方法部分，本研究主要分為本地之紀錄片產製與消費分析、以及創作者勞動條件調查兩大問題。有關紀錄片產製與消費分析，本研究主要採用了官方統計數據及報章雜誌報導的次級資料分析，以及第一手的訪談資料等。在統計數據方面，除了新聞局出版的各年度《電影年鑑》之外，紀錄片片庫之資料蒐集，對象包括公共電視【紀錄觀點】節目、行政院新聞局（以下簡稱新聞局）、台灣電影網、行政院文化建設委員會（以下簡稱文建會）、國家文化藝術基金會（以下簡稱國藝會）、電影資料庫、各主要影展（紀錄片雙年展、烏山頭影展、台北電影節、高雄電影節、女性影展、民族誌影展、地方志影展、鐵馬影

展、南方影展、金馬獎影展等等）、以及王慰慈等人（2000）的文獻。在深度訪談方面，本研究在 2008 年 12 月至 2009 年 8 月之間，以親身訪談方式訪問 17 名紀錄片工作者及業界相關人士、並另以電子郵件訪問一名業界人士（受訪者 18）。在 18 名受訪者當中，包括 12 名紀錄片工作者——具有導演或製作人經歷者 10 名（受訪者 1, 4, 6, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18）、其他分工位置者 2 名（受訪者 9, 10）；另外，訪談業界相關負責人 6 名——包括影片發行業者一名（受訪者 3）、電視頻道相關節目或部門負責人 3 名（受訪者 5, 7, 8）、政府相關單位官員兩名（受訪者 2, 16）。本研究所進行的 17 位親身訪談者之過程，除一位受訪者因錄音設備問題外，皆全程錄音並製作逐字紀錄。最後，為維護受訪者工作權益不致受到損害、或有害營業機密等問題，本文對於受訪者一律以匿名方式處理。

再者，有關紀錄片工作者的勞動條件部分，本研究以問卷調查為主、深度訪談為輔，來進行描述與分析。問卷內容分為四大面向，分別是：（一）關於勞動條件的 15 個問題；（二）關於工會組織的參與及態度的 6 個問題；（三）關於數位科技使用的 16 個問題；以及（四）關於個人背景的 4 個問題。本文在此部分主要呈現第一面向的勞動條件之結果，包含的問題主要參考國內《勞動基準法》（2009 年修正）規範之要項、及文化工作者勞動特性，探討紀錄片工作者之契約、工資、工時、安全保險、職業訓練、及自主性等，本文呈現其中最主要的四個面向：（一）基本勞動條件（包括收入、工作穩定度、安全保險）；（二）工作滿意度與成就感指標；（三）創作自主性；與（四）階級認同。本研究問卷發送透過兩階段，第一階段向紀錄片工會會員及公共電視紀錄觀點合作之導演，以郵寄方式發送共 183 份問卷。由於許多受訪者並無固定之辦公處所，無法確認是否收到問卷郵件，為求盡量觸及更

多的紀錄片工作者，本研究再透過各影展主辦單位、新聞局、電影資料館、及研究者個人社會網絡，以各種場合面送或電子郵件的方式再發放 78 份問卷；當中部分受訪者重複收到問卷，因此問卷內附上說明表示無須重複填答。從 2007 年 8 月至 2008 年 8 月的一年間，共回收有效問卷 76 份。

貳、文化產業觀點下的紀錄片產製、消費、與創作者

過去在法規解釋上，紀錄片從業人員不被視為勞工，無法籌組工會。但紀錄片工作者卻是典型的勞動者，他們以百分百的勞動來換取報酬，只是無固定雇主，是屬於自由創作者而已，但這無損於身為一位勞動者應該擁有的勞動權利（楊力州，2006 年 9 月 9 日）。

當「導演」在台灣社會中普遍被視為「藝術家」、「創作者」，作為知名紀錄片導演的楊力州卻獨排眾議，強調紀錄片創作者的「勞工」身份。其實，不僅紀錄片工會的主要參與者如此認為，許多紀錄片創作者也早已經意識到本身作為勞工的角色。例如，前文所引用的張釗維（2002）一文，便將本地的紀錄片創作者視為「家庭代工」。從一般社會認定的「藝術家」，到這些從業人員對自身實際「勞工」階級位置認同之間的落差，必須從階級理論簡要地進行考察分析。

不同於一般大量生產、內容類似的商品，藝術品由於其獨特性、以及此一獨特性環繞著創作者個人才能與特質而形成，使得藝術家與藝術品之間，有著難以分割的連結。不像其他可以透過特定程序學習的技藝，藝術創作必須依靠藝術家的天分與個人特質，因此在文化生產過程當中，藝術創作者擁有一定的特權地位（Ryan, 1992）。再者，因為藝術創作者一般都是自由工作者，在沒有固定雇主的狀況下，他們對於勞

動的控制權似乎也較高。因此，藝術家往往被賦予「專業創作者」角色、與律師和醫生等專業者的地位類似，具有一定創作自由，且多不受企業管理層級的約束。

但隨著文化場域逐漸為商業與資本邏輯滲透，藝術創作者為了維生，必須透過短期契約、或進入一般勞雇關係的方式，為特定資本服務以取得酬勞。藝術創作者成為文化產業的生產過程中「創作階段」的工作者，並喪失了他們對於藝術作品的完全控制權。雖然少數的明星藝術家可以享有高收入與幾近絕對的創作自由，但是大多數的藝術創作者，實際上卻必須承受不穩定、低收入、以及瑣碎化的工作，他們的勞動條件甚至比部分藍領勞工還差（Cornwell, 1979; Miège, 1989; Ryan, 1992）。所謂的創作自由，往往只是大部分自由工作者之惡劣勞動條件的遮羞布，而藝術創作者的「自由」形象，不過是「浪漫主義與波西米亞式」（romanticism and bohemianism）的假象罷了（Elliot, 1977, p. 147）。

所以，部分論者認為，在資本主義向社會生活的各個領域擴張之後，資本已然植入各個非生產部門、例如文化工業，並剝削當中的勞動者。因此，各種不同形式的雇傭勞動者，在當前的壟斷資本主義下，已經沒有太大區別（Braverman, 1974）。不過，我們不應因此漠視不同類型工作者之間的差別，而在分析時將所有類型的勞動一概而論。從理論觀點來看，必須先重新承認傳統「生產工具之有無」的「二元階級論」之不足，重新建構較為細緻之分析工具，以真正瞭解不同類型勞動者的勞動特性與過程。

在 1950 年代歐美社會的白領階層興起之後，批判社會學者就開始了這方面的理論建構努力。Wright（1985）修正階級二分法概念，一方面先把不具備生產工具的受雇勞工（wage-laborers），依照對「組織管

理」(organization)、「技術／聲望」(skill/credential)等兩項資產的三種控制程度——完全控制、部分控制、及完全缺乏——將受雇勞工分成九類。其中兩項資產都付諸闕如者，就是「純粹的」無產階級。而白領的經理人與專業工作者，則依照職級或個人經歷，對組織管理與技術聲望資產有不同程度的擁有權；對於兩項資產的控制權高低，決定其勞動自主權與晉身為資產階級的機會。另一方面，具備生產工具的資本家，則依照資本能否負擔雇用受雇勞工的三種程度——雇用勞工而本身無須工作、雇用少數勞工但仍須工作、及無法雇用勞工——將資本家分為三類，除了第一種無須工作者為傳統的「資產階級」(bourgeoisie)之外，其他兩者 Wright 稱為「小型雇主」(small employers)與「小資產階級」。

在這樣的界定之下，藝術創作者的階級位置可以分為兩類探討：第一類是必須仰賴勞雇關係的藝術創作者，他們雖然不具有組織管理資產，但是卻可依賴對技術聲望資產的控制權，來提高自身在勞動市場的交換價值。這種藝術創作者也可再依照勞動契約性質的不同，區分出兩種藝術創作者為「受雇創作者」(professional creatives)與「約聘創作者」(contracted artists) (Ryan, 1992)。由於前述藝術創作者與其作品無法完全異化，使得其勞動未能完全轉化為薪資勞動 (salary-labor)，而多數仍呈現技藝勞工的自由契約 (freelance) 關係。另外，也有一部份藝術創作者為了與雇主簽訂契約，藝術創作者或以個人身份為之、或轉而以有限的經濟資本成立工作室，而成為小型雇主，以公司法人的方式與「雇主」簽約。

不過，無論是自由藝術工作者、還是成立工作室或公司的藝術創作者，都並不是過去的小資產階級，而同時都具備的勞工身份。即便後者，也通常處於前述「校長兼撞鐘」的情況，本身必須參與生產。因為

這些藝術創作者雖然掌握生產過程的工具，但不擁有最後的商品販售與再製權利，也就是智慧財產權，意即不擁有最後的剩餘價值之分配權。舉例來說，在電影部門當中，雖然許多獨立製片業者可以獨資完成影片，但是最終仍受限於掌握影片發行通路的好萊塢八大片商（Wasko, 2004）。再者包括唱片、出版等產業中，契約中的「版稅」分配，成為影響藝術創作者實質地位與收入來源的最重要議題（Caves, 2000; Hesmondhalgh, 2002），也說明了以產製設備當作判斷「資方／勞方」標準，在文化產業中並不適合。

因此，針對當代文化商品之特殊性，對於生產工具的範疇宜擴大流通領域、包括發行通路與版權歸屬；若如此分析第二類藝術創作者時，則其仍不擁有生產工具，而也就不成為小資產階級或小型雇主、仍是勞工之身分。Ryan（1992）也認為，這兩類藝術或創意工作者，雖然勞雇關係與收入來源有所不同，但同樣因為資方掌握了整個商品生產過程的關鍵，且擁有這些藝術創作者所生產商品的所有權與複製權，所以兩者事實上在階級位置上的差異不大，仍然都具有勞工之身分，只是在契約上有所差異。

事實上，不同文化產業的勞工受雇狀態有所不同，例如廣告業大抵是薪資勞工（Miège, 1989）。另外，文化產業中的不同環節，也會造成受雇狀態的差異，例如創意階段（creative stage）大多為外包契約，再製階段（reproductive stage）則大多為薪資勞動；而創意階段中的構思部門（conception）的外包契約勞工，也比執行部門（execution）來得普遍（Ryan, 1992）。文化工作者多半是透過經紀人、或者以小公司的型態跟資本家簽約，更準確的來說應該是外包契約（sub-contracting）（Chanan, 1980, p. 127）。外包契約的成因，並非因為資本視文化工作者不同於一般勞工而給予特殊待遇；而是在科學管理與生產線充分發展

之前，資本還未能精確控制勞動過程，所採取的降低薪資成本的作法。受到這種不固定雇用關係的影響，大多數的文化工作者收入因此遠低於其勞力付出，而受到嚴重剝削（Braverman, 1974; Miège, 1989）。

在文化商品產製過程中常見的非長期聘雇，也可視為 1970 年代以降，資本為了因應經濟危機等不確定性，所進行的「彈性專業化」（flexible specialization）生產方式的一種延伸。遵循這種生產方式的管理階層，將勞動力分成「核心」與「邊陲」兩種，核心勞動力要求「多技能」（multi-skilled），其勞工擁有長期契約與升遷機會；邊陲勞動力則是以較不重要的工作為主，只有固定時間的短期合約、沒有太多升遷機會（Ursell, 1998）。彈性化聘雇方式在近年來更因應資本必須進一步控制成本的需求，而將原本穩定、長期的聘雇關係，轉變為一種不穩定、短期的承攬契約，一方面符合生產彈性化需求，另一方面資方所負擔的降低社會保險等勞工之福利成本。此種聘雇型態的勞工，法律形式上為獨立契約者或承攬人（independent contractors），但實際上仍為「臨時性的聘雇關係」（contingent or temporary employment relationship）下的勞工，其更為「成熟」的型態為發展出特定的中介機構，成為「派遣勞動」（丁穩勝，2000；林富美，2004）。

包括派遣勞動的臨時性聘雇模式，在文化產業中相當盛行，例如影視產業與唱片工業等等（林富美，2004；Ursell, 1998）。其主因在於文化產業的特徵之一，是由於文化消費者的口味無法預料、創意者與消費者之間的資訊不對等、以及各個分工階段的控制權難以劃分，使得生產充滿高度不確定性，而使此產業成為一種高風險行業（Caves, 2000）。為了解決這個問題，彈性的派遣勞動與短期外包契約等型態之臨時性聘雇模式，成為文化產業管理階層的主要解決方式。透過契約減少風險，使得市場不確定性得以被層層轉包，讓最大的風險由勞工來承擔。

舉例來說，台灣的唱片工業透過不同型態的契約關係，對不同市場價值的歌手加以區隔控制，而得以不同程度地控制不同階層勞工的版權、工時與自主性等，降低其投資之風險與文化商品的不確定性（陳坤賢，2006）。

整體而言，由於文化場域的特殊邏輯，使得資本家無法完全掌控文化商品的生產，在其中出現了文化工作者的自主空間。文化工作者可以藉著其在勞動或消費市場上的技術聲望資產，能夠在與資方協商過程中取得優勢地位。其次，因為文化產業的「不確定性」特質，資方與管理階層必須採取更為彈性化的聘雇模式，使得文化工作者的聘雇契約與一般勞工有極大差異。但這並不意味著所有文化工作者都有相同的自主性與勞動條件，而必須視不同「次系統」的生產邏輯、以及個別行動者的資本結構而定。

首先，不同類型的文化產業，會使得各類型資本產生不同程度的重要性。在這部分，Bourdieu 依照商品生產量的大小，分成「大規模生產」與「小規模生產」兩者；其中因為大規模較小規模生產來說比較需要經濟資本，因此在前者有比較嚴格的市場或管理階層控制，但在後者當中，擁有文化資本的文化工作者則有比較高的自主程度。在這些不同類型的文化產業當中，文化工作者的自主性有所差異。Bourdieu 進一步把大規模生產分為兩種，分別是「大眾文化」（popular）與「資產階級」（bourgeoisie）兩種（Johnson, 1993a）。至於小規模生產的藝文活動，則是 Bourdieu 分析的核心，同樣分為兩種：一種是「神聖化前衛藝術」（consecrated avant-garde），通常意指建制化藝文活動；另一種則是「理想／波西米亞式的前衛藝術」（aspirant, bohemian avant-garde），是相當純粹、以前衛美學為中心的藝文活動（Anheier, Gerhards, & Romo, 1995; Hesmondhalgh, 2006; Johnson, 1993b）。

再者，許多人都注意到，即使是在文化產業的相同部門、相同分工位置的文化工作者，其間的勞動條件與自主性也會有極大的差異，也就是一般所稱的「明星」與一般文化工作者的差異。Bourdieu 從個別工作者的各資本量之間的組合進行分析（Johnson, 1993a）。在文化場域當中，因為對文化資本及社會資本的相對依賴，因此個別文化工作者會因為文化資本量的不同、壟斷、以及競爭等，而導致群體之間的不平等。在小規模生產的文化產業當中，文化與象徵資本取得較為重要的地位。其中，文化資本指的是對特定文化活動的背景知識、能力、與偏好，其「內化」（incorporated）類型可以狹義簡化為資訊資本。除此之外，文化資本當中另一種「制度化與標準化」類型的「象徵資本」，則主要指的是透過包括教育等建制化文化機構（central cultural institutions），所賦予或揀選出來的個人資格或聲望（Johnson, 1993b; Murdock, 2000）。這兩者的重要性在不同的小規模生產的文化產業，也有所不同。在 Bourdieu 分類下，較為建制化的「神聖化前衛藝術」中，就較為注重象徵資本（Johnson, 1993a）。而在「理想／波西米亞式的前衛藝術」當中，則多半以美學理論為主要依歸，文化資本就成為文化工作者在群體之中獲取認同的最主要個人資產（Hesmondhalgh, 2006）。

能夠具象被認知的象徵資本，在文化場域當中的重要性逐漸提高，或可用 Wright（1989）所稱藝術創作者與其他類似勞工所仰賴的「技術／聲望」資產加以了解，Ryan（1992）將之分為兩種：消費市場上能被消費者「辨識」、經由例如票房統計所賦予的「商業聲望」（commercial reputation），及以技術熟練為基礎、只在勞動市場中流傳而消費者無法辨識的「專業聲望」（professional reputation）兩類。其中，受雇創作者、例如新聞媒體當中的編輯，其主要依賴的技術聲望資產，往往不是一般消費者所能夠辨識的名聲，而是同儕之間所認可的技

術聲望。受雇創作者有固定職位與薪資、並受科層組織的管理。他們雖然也多少仰賴個人聲望，但其工作有較多一般性的技術，可簡化為馬克思所稱的抽象勞動（abstract labor），這些工作者在屬性上也比較接近勞工階級。另一方面，約聘創作者的合約價格高低，則端賴其在藝術品消費市場上的名聲響亮與否、也就是商業聲望，其勞動性質趨近於難以量化的具體勞動（concrete labor），是比較難以任意勞工替代的「個人化勞動」（personalised labor）。文化工作者與其他類似處境的勞動者，依賴其對「技術／聲望」資產的控制權，來提高自身在勞動市場的交換價值，使得他們的勞動因而階層化（Wright, 1989, pp. 332-333）。

最後，在我們以文化產業觀點、以及文化工作者的角度來分析紀錄片工作者時，還必須注意紀錄片此一類型作為一特殊場域，其發展受到政府政策極大的影響。國家提供輔導金或優惠貸款、舉辦獎勵活動，以及減免稅賦等作法，透過公共資源和政策手段鼓勵或支持特定的媒體與行為，以「正向」鼓勵、而非「負向」限制的「輔導性介入」（supportive intervention），是媒體政策中常見的介入做法（魏玟，2006），也相當程度影響了各國紀錄片產製與消費的形構。舉例來說，紐西蘭自 1990 年代以來的紀錄片補助政策，一方面讓紀錄片得以在電視台黃金時段播出、吸引更多的觀眾，甚至形成了「紀錄片產業」（documentary industry）的盛況。但另一方面，因為補助政策集中在建構國家形象與認同，在創作者競逐補助款的投機目的下，擠壓了非市場考量、非國族建構的多元化類型的紀錄片，因而左右了紐西蘭的紀錄片創作者工作條件與紀錄片的發展（Debrett, 2004）。另外，澳洲紀錄片也因為補助政策、以及公共電視紀錄片取向的轉變，使得快速回收、製作期短、低成本、以及角色型或敘事型的紀錄片大行其道，卻也減少了其他類型、像是以論理型或討論社會制度改變的類型受到排擠（Roscoe,

2004)。因此，探討紀錄片的產製與消費概況、以及相關工作者的勞動條件，就必須對國家政策及其影響，有所理解與分析。

參、從街頭到公部門：1990 年代後的台灣紀錄片發展

一、本土紀錄片的產製與消費

台灣在 1960 年代先後設立三家無線電視台，而逐漸出現「電視新聞片」的紀錄片類型。在國民黨政府政治控制下，當時多數電視新聞片皆以滿足政治需求為主要內容，對內灌輸特定的意識型態、對外則宣傳國府作為「自由中國」的代表。在這段時期中，僅有部分受到歐美紀錄片與影像美學概念影響的藝術工作者，僅能在政治夾縫中尋求創作空間，而透過少數電視新聞片難能可貴地記錄了當時台灣社會的在地文化。直到 1980 年代，因為家庭錄放影機與手持攝影機的出現，使得紀錄片製作與消費不再受限於受到嚴密控制的電視台與專業人士。首先，同樣是政治需求。許多政治反對人士與社會運動者，為了突破主流媒體的訊息封鎖，自行拍攝與流傳政治抗議事件現場的紀錄片。其次，在文化需求層面，影視工作者從 1960 年代累積實務操作經驗、以及政治反對運動的刺激下，也出現了以拍攝紀實電影為職志的紀錄片運動。在解嚴前後，許多具有自主意識的影像工作者展開了一連串的紀錄片運動，其中包括以政治反對運動為核心的「綠色小組」與「第三印象」、以及結合社區運動的「全景」等等，逐漸改變了台灣紀錄片的地景（王慰慈等，2000；盧非易，2000；韓旭爾，2001）。

一九九〇年代後，台灣紀錄片的發展在兩項政經脈絡的影響下開始轉化。一方面，隨著台灣政治民主化進程的逐步深化，政治禁忌一一解

除，使得紀錄片運動中極為重要的「民主錄影帶」類型，因而喪失其獨特的市場魅力（韓旭爾，2001，頁 131）。另一方面，則是政府在世界貿易組織（World Trade Organization，簡稱 WTO）入會談判中因美方壓力而取消進口影片的映演比例與廳數限制，使得本地影視產業受到跨國文化產業的衝擊，在 1990 年代中期以後逐漸拱手讓出本地影視消費市場。在產製數量上，本地電影業從 1970 至 1980 年代中期年產量超過 200 部的高峰下滑，到了 1990 年代中期之後銳減到平均每年 20 部上下。而在映演方面，本國電影每年在戲院映演的數量僅約 5.0%、票房更低至 1.0% 左右。即使計入來自香港與中國影片，「華語片」的市佔率仍不及 10.0%；而在非華語的進口影片當中，美國好萊塢電影佔大多數，票房佔有率超過 85.0%，接近完全壟斷（監察院，2005；盧非易，2000，頁 14）。

簡要而言，前者的政治因素變化，使得紀錄片內容類型出現轉變，早期政治反對運動的強烈色彩漸漸褪去，甚至還有「去政治化」的傾向與批評（郭力昕，2004 年 12 月 11 日；魏均、王俐容，2004）。後者的經濟脈絡，則是說明了在商業部門無意挹注資金的狀況下，相當程度地促成了一本文稍後即將提及的一政府單位以經費直接補助包括紀錄片類型的影視產業產製，因而將台灣紀錄片從街頭草莽的政治與社會運動拉回，逐步走向以公部門補助為主的產製及消費模式。

在 1990 年代之後本地電影整體的慘淡經營當中，令人意外的是，少數的紀錄片卻在 2000 年中中期，創下不俗成績。在這當中，最受矚目的是 2004 年的國片賣座冠軍【生命】、與 2005 年的【無米樂】，在台北市戲院的放映分別達到 1,000 萬元與 400 萬元以上。另外，2005 年的【翻滾吧！男孩】與 2006 年的【奇蹟的夏天】，也達到數百萬元的台北市首輪戲院票房（行政院新聞局，2005, 2006, 2007）。從 2004 年到

2006 年之間，從台北市首輪戲院映演數量與票房統計來看，這三年的紀錄片數量與票房在國片當中所佔比例，大致在 20.0% 上下。整體來看，這三年的紀錄片平均票房表現，甚至比劇情片還高出一成五以上。再進一步單獨觀察紀錄片的消費市場，戲院映演紀錄方面，於 2004 年達到高峰。以台北市首輪戲院票房來看，當年的紀錄片票房佔國片總票房的 42.8%；以平均票房而言，紀錄片的成績是劇情片的兩倍以上（見表一）。

表一：紀錄片於台北市首輪映演票房（2004—2006 年）

年度	類型	片數	票房金額 (萬元)	平均票房 (萬元)	平均票房比 (劇情片：紀錄片)
2004	紀錄片	6	1244.8	207.5	0.44 : 1.00
	劇情片	18	1661.4	92.3	
2005	紀錄片	4	801.3	200.3	0.82 : 1.00
	劇情片	21	3445.7	164.1	
2006	紀錄片	3	480.8	160.3	1.61 : 1.00
	劇情片	15	3858.5	257.2	
小計	紀錄片	13	2526.9	194.4	0.85 : 1.00
	劇情片	54	8965.6	166.0	

資料來源：本研究整理自「台灣電影網」與新聞局出版之《電影年鑑》相關年度資料。

若說這幾部紀錄片的成績是突然爆發的平地一聲雷，那就漠視了自 1990 年代後迅速增加的紀錄片創作成績、以及紀錄片工作者的努力。在本地紀錄片產製數量方面，本研究以「曾經公開播映」作為標準，向各相關影展、公共電視等電視頻道、電影資料館、國家美術館、新聞局

等單位蒐集相關資料，並輔以王慰慈等人（2000）的文章，整理出台灣紀錄片從 1990 年到 2008 年的產製量如表二。資料顯示，1990 年到 2008 年的 19 年之間，國內總計產出 1,020 部紀錄片。其中，前十年總數不過 195 部、每年平均不及 20 部；而後九年則大幅成長到 827 部、每年平均超過 90 部。可以發現，國內紀錄片產製量大致從 1990 年代後期，有相當明顯的成長；因此 2004 年以後因為戲院播映票房而受到矚目的狀況，事實上至少是這段時間紀錄片工作者努力所累積成績的外在表現。

表二：台灣紀錄片產製量（1990—2008 年）

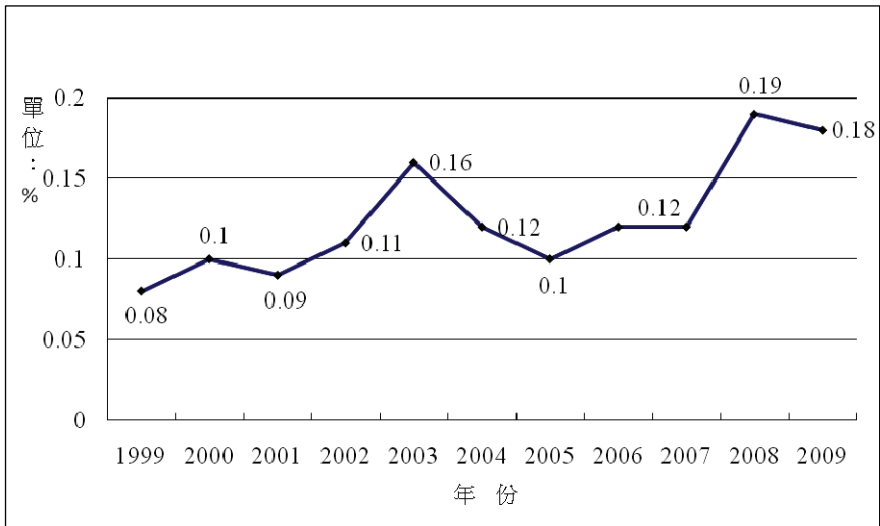
年度	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
片數	17	8	21	11	8	7	18	102*	58	47
年度	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	-
片數	105	76	74	121	92	80	96	86	95	-

資料來源：本研究統計整理。一九九六年以前以台灣電影網資料為主。一九九七年度數據或有高估之虞，原因在於此年度主要資料來源的王慰慈等人（2000）中「電影資料館」此一來源，明確記錄出品年代於 2000 年以前者達 77 部，但卻大量集中於本年度、單年達 51 筆，且較前後年度 1996 年的兩筆、以及 1998 年的 0 筆高出許多。因此該來源於 1997 年度之數據恐有誤差。

另一方面，國內紀錄片的消費人口，也在 1990 年代之後的這段期間，累積了一定的小眾市場規模。其中最重要的指標便是電視收視率。以公共電視多年來常態性播映紀錄片的【紀錄觀點】來說，平均收視率從 1999 年底開播時的不及 0.1%，到 2003 年之後逐步穩定在超過 0.1% 的觀眾群，以及到近年來逐漸接近 0.2% 的成長（見圖一）。同樣，若比對跨國商業紀實影片電視頻道的收視狀況，也可以觀察到紀錄片觀眾

人口在台灣的小眾規模。以「探索頻道」(Discovery)而言,其平均收視率在 2001 到 2006 年的六年之間,同樣大致維持在 0.1% 左右(蘇蘅、鄭淑文,2009,頁 9);而另一國際性紀錄片電視網「國家地理頻道」(National Geographic Channel)的平均收視率,也約略維持在此一水準(受訪者 7)。在影展部分的消費紀錄,最具有指標性仍為紀錄片雙年展的觀眾人次。根據主辦單位的統計,2006 年為期九天的影展,吸引超過六萬人次的觀眾;2008 年共計 115 部國內外紀錄片、為期共十天的展期當中,共吸引觀眾人次達到 6 萬 5,000 人,已經超越日本山形影展的觀眾人數(文建會,2007 年 7 月 31 日;2008 年 11 月 10 日;周美惠,2006 年 12 月 12 日)。

圖一：公共電視紀錄觀點收視率趨勢



* 收視率 0.1 代表在節目播出期間,平均約有 21,700 人收看。

資料來源：公共電視策發部；劉昌德,個人通訊【電子郵件】，2009 年 5 月 12 日。

整體來說，台灣本土紀錄片的產製與消費，在 1990 年代後期之後，逐漸穩定的成長，而形成一個小眾規模的特定類型影視產品市場，並且能夠偶爾出現引發社會大眾關注的少數作品。在包括電影劇情片等本地影視產業的長期不振的情況下，紀錄片的成績也就特別引人注目；學者陳儒偉因而指出，紀錄片已經「在非商業電影領域居於主流地位」（引自魏均、王俐容，2004，頁 40）。

二、紀錄片相關政策

（一）產製補助政策

台灣紀錄片產製與消費在 1990 年代後期的穩定成長，受到政府相關政策極大之促成，特別是產製層面的輔導金政策、與映演層面的公共電視等常態性播映管道。

首先，政府因應影視全球化下跨國產業帶來的壓力，主要作法是以「國片輔導金」名義所展開的政府對於電影產製補助。由於難與好萊塢等跨國電影業者競爭，本地私人資金對電影產製裹足不前，導致近年來政府的輔導金逐漸成為國片相當重要的資金來源。以 1990 年到 2002 年間為例，在所有國片中，每年接受政府輔導金的比例都在三成以上，甚至於 2002 年達到了七成（行政院新聞局，2003）。

政府對紀錄片類型的產製輔導金政策，主要由新聞局、及行政院文化建設委員會所設置的國藝會兩個單位負責。國藝會及新聞局分別自 1997 年與 1998 年，展開對紀錄片較為穩定的輔導金補助方案。在國藝會方面，訂有《視聽媒體藝術專案補助辦法》，該類別下涵蓋「紀錄片之製作」項目（受訪者 16）。在新聞局方面，在 2004 年以前是以「國產電影短片及紀錄片輔導金」來進行補助；2005 年以後則不再另立紀

錄片項目，改以完成長度 60 分鐘以上或以下來區分，因此無論為紀錄片或劇情片，皆可申請「國產電影長片輔導金」與「國產電影短片輔導金」。但一般而言，紀錄片製作者多數仍申請短片輔導金（受訪者 2）。

從中央政府的補助整體統計來觀察，在 2000 年之後，補助數量與金額逐步增加，從補助片量與金額來看，在 2002 年達到一年 20 部、總金額超過 1,000 萬元，平均每部補助達 50 萬元；而後在 2007 年則到一年 19 部、總金額超過 1,300 萬元，平均每部近 70 萬元的額度。在 1997 年到 2008 年的 12 年之間，整體而言，國藝會與新聞局各補助了 131 部與 28 部、合計 159 部的紀錄片製作，總補助金額超過 9,800 萬元；以平均來說，每年有超過 13 部紀錄片能夠拿到中央政府補助，每部補助金額近 62 萬元（見表三）。若以補助結案的時間來看，政府補助的起落，也與整體年產量在 2000 年後成長且逐漸穩定的狀況相符合，可見政府補助的資金對於紀錄片生產的重要性。

表三：中央政府補助紀錄片數量與金額

年度	片數			總金額 (萬元)	平均 (萬元)
	國藝會	新聞局	總數		
1997	7		7	160.2	22.9
1998	2	3	5	660.0	132.0
1999	6	2	8	685.0	85.6
2000	10	4	14	810.0	57.9
2001	17	2	17	982.0	57.8
2002	17	4	20	1,007.0	50.4
2003	9	2	13	762.5	58.7
2004	8	3	11	807.0	73.4
2005	12	1	13	1,159.0	89.2
2006	11	3	14	633.0	42.5
2007	15	4	19	1,304.6	68.7
2008	17		17	858.8	50.5
小計	131	28	159	9,829.1	61.8

資料來源：本研究統計整理自國家文化藝術基金會與新聞局網站資料。在 2005 與 2007 年各有一部紀錄片分別獲得 350 萬元與 300 萬元的新聞局長片輔導金，因此大幅提高了該年度的補助總額與平均金額。

除了行政院與國藝會的常態性產製補助之外，中央政府各部門也有各種相關標案，其中較引人注目者為與商營的國際性電視網合作，補助有關台灣事務與人物的紀錄片拍攝，競標而獲取補助者也包括台灣的紀錄片工作者。舉例而言，新聞局便與國際紀錄片電視網「探索頻道」及「國家地理頻道」分別合作【台灣人物誌】與【綻放真台灣】的製作與播映，開放包括國內外的紀錄片團隊競標。探索頻道的台灣人物誌系列共 12 部，於 2005 年與 2007 年各製作完成播映一季、每季各六部影片。在製作費部分，以第一季為例，六部共計 100 萬美元，由新聞局和

探索頻道各出資一半；以補助年度的 2004 年平均匯率來計算，新聞局平均每部補助約台幣 278 萬元。而國家地理頻道的綻放真台灣系列則共 13 部，於 2005 年、2008 年、2009 年分別製作完成播映一季。在其製作費部分，第一季四部共計 40 萬美元、第二季五部共 60 萬美元，同樣新聞局每季出資一半；換算前一年度的平均匯率，新聞局平均每部補助分別為台幣 167 萬元與 197 萬元（李盛雯，2005；受訪者 2, 6, 7；張文輝，2004）。其他政府單位也有「偶發性」的特別專案合作，例如為了宣傳國道五號北宜高速公路的交通建設成就，交通部於 2006 年砸下台幣 1600 萬元的高額製作費，與探索頻道合作，製作雪山隧道紀錄片，透過該電視網播映（陳怡如，2006）。整體來說，這類紀錄片的產製補助，片數雖然不多，但相較於國藝會補助與新聞局輔導金來說，金額規模相對充裕許多。

（二）流通補助政策

本土紀錄片的流通，主要透過幾種方式，包括映演層面的戲院、影展、及電視的播映，影片與出版的發行等等。在映演方面，新聞局對於國內電影發行商進行國片的院線商業放映，訂有《國產電影片行銷映演製作補助暨票房獎勵辦理要點》，其中亦包括紀錄片之映演；根據這項辦法，只要票房達 60 萬元以上的紀錄片，平日檔期最高可獲補助 100 萬元、寒暑假與春節檔期則最高可達 150 萬元（受訪者 2）。在國藝會部分，則並未有常態性對紀錄片映演之補助。但相當特別的是，在 2006 年與 2007 年間，國藝會因獲贈一筆私人捐款、指定用途為補助紀錄片，因此在這兩年間設置了「紀錄片映演專案補助辦法」，分別在 2006 年以 100 萬元補助了六個紀錄片放映計畫、2007 年則為五項專案共 95 萬元（受訪者 16；本研究整理自國藝會網站資料）。

除了國藝會與新聞局之外，公部門也主辦或資助許多與紀錄片相關之影展，成為紀錄片另一個重要映演管道。近年來台灣最大型的紀錄片相關影展，為 1998 年開始舉辦的「台灣國際紀錄片雙年展」，主辦單位即為文建會（台灣國際紀錄片雙年展，2008）。另外地方政府主辦的「台北電影節」、「高雄電影節」，國立台南藝術大學的「烏山頭影展」，以及民間單位舉辦的「南方影展」、「鐵馬影展」、及「女性影展」等，都在 2000 年後提供紀錄片相對穩定的映演機會。

從歷年各主要影展的紀錄片播映數量來看，其中最重要者當然首推紀錄片雙年展。該影展自 1998 年開始進行，承辦單位歷經紀錄片發展協會、國家電影資料庫等，至 2006 年後固定由國家美術館承辦。該影展每年引入國內外紀錄片上百部，估計吸引紀錄片工作者上千人，為僅次於日本山形影展的亞洲第二大紀錄片影展（台灣國際紀錄片雙年展，2008）。紀錄片雙年展舉辦六屆以來，共播映 245 部台灣紀錄片，平均每屆播出超過 40 部，居所有國內影展之冠。另一個以紀錄片為主的烏山頭影展，自 1997 年以來每年展開，參展影片總數則累計達 344 部，平均每屆也播映超過 28 部國內紀錄片。其他如民族誌影展等，則平均每屆播出 10 部到 3 部不等的國內紀錄片。整體來看，在烏山頭影展與紀錄片影展開始之後，國內紀錄片的影展播映量明顯成長，在 2002 年後穩定在每年約有 80 部以上、2006 年後更增加到 100 部以上（見表四）。而這些與紀錄片相關的主要影展，基本上若非公部門主辦，也大抵都會申請與接受中央或地方政府的補助。

表四：紀錄片主要相關影展影片數統計

	女性 影展	烏山頭 影展	紀錄片 雙年展	民族誌 影展	地方志 影展	鐵馬 影展	台北 電影節	高雄 電影節	南方 影展	小計
1993	4									4
1994	3									3
1995										0
1996	1									1
1997	2	13								15
1998	1	29	25				0			55
1999	4	27					0			31
2000	14	28	61				1			104
2001	9	29		11			3	0	0	52
2002	6	33	37				6	3	0	85
2003	6	42		11	10		8	0	12	89
2004	14	33	27		7		7	5	10	103
2005	14	21		12	9	12	9	0	14	91
2006	21	26	42			9	9	0	10	117
2007	17	31		7	8	9	10	5	13	100
2008	13	32	53		8	8	8	14	21	157
小計	129	344	245	41	42	38	61	27	80	
每屆 平均	>8	>28	>40	>10	>8	>9	>5	>3	>13	

資料來源：本研究整理自各影展相關年度之影展手冊、或主辦單位提供之統計資料。

不過，事實上紀錄片在映演方面最重要的管道是電視、而非前述的戲院或影展。其中，由政府透過《公共電視法》（1997年制定、2009年修正）編列經費資助成立的公共電視，是目前本土紀錄片最主要且頻繁的播映管道。公視自1999年12月開始播映【紀錄觀點】常態性節目，每週固定一小時之節目時間。每年52個檔期當中，基本上大致維

持一半首播、一半重播的作法。統計至 2008 年底的九年多期間，共播出 262 部本土紀錄片；扣除 1999 年僅一個月之時間，平均而言，每年約播出近 30 部本土製作之紀錄片（見表五）。主要製作來源包含公視自行製作、委外製作、以及向外購片等三種，至 2008 年底，統計自製 61 部、委製 104 部、其餘則為購片 97 部。該節目每年經費規模並不固定，但最少在 400 萬元以上、最多達 1,000 萬元（受訪者 8, 18；另本研究整理自公視網站資料）。

表五：公視紀錄觀點播放台灣紀錄片數量（1999—2008 年）

年度	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
片數	5*	42	32	33	34	24	33	19	27	13

資料來源：本研究整理自公共電視提供之內部資料【電子郵件】，2009 年 4 月 16 日，及其網站資料。1999 年 12 月開播，因此本年度時間僅一個月。

至於紀錄片影像產品的出版發行，根據目前少數經營的業者表示，中央政府方面，新聞局的出版補助並不包括影視產品。在國藝會方面，雖然沒有特別的出版項目補助，但發行商也透過申請「藝文環境與發展」的補助項目，而能夠得到部分補助。不過以發行業者的經驗來看，在出版層面的直接補助，主要仍以包括台北市政府等地方政府文化局的相關辦法為主；但相較產製層面、甚至是院線映演的補助而言，出版發行較少受到政府的關注（受訪者 3）。

肆、紀錄片創作者的勞動條件

所謂「紀錄片工作者」，並不容易清楚定義，這是由於影音工作的

特性，兼以國內紀錄片的消費規模尚難支撐大多數紀錄片工作者之生計，因此許多從業者多半身兼電影、電視、或廣告等其他產業工作者之身份，例如過去全景工作室必須「分組」接拍商業廣告以維持紀錄片生產所需（李道明，2000）。因此本研究採納《紀錄片工會組織章程》第六條有關會員資格的廣義規定，以「實際從事紀錄片相關工作」為範圍，這些工作者或同時身兼電影、電視、廣告業工作者之身分，但都為本研究研究對象。其次，在這些可能具有多重身份的影視工作者當中，以受訪者的「自我職業認同」作為判準之一，在問卷開頭說明中、或者訪談前便言明作為「紀錄片工作者」之學術調查，以受訪者自身是否認同為紀錄片工作者作為研究對象的界定。以下便分別呈現 76 份回收問卷在基本工作條件、工作滿意度與成就感、創作自主性、與階級認同等四項勞動條件及相關勞動意識的概況，並以深度訪談的資料加以佐證分析。

一、基本工作條件

雖然紀錄片近幾年成為本土電影的重要類型，但是紀錄片工作者的收入仍舊偏低，調查結果顯示，近四分之三的受訪者平均月收入不及四萬元，並有超過六成的工作者必須靠另一份工作來補貼，才能維繫創作能量。

如同一般紀錄片工作者的體驗，紀錄片的創作收入，常常是投入與回收不成比例，因此必須仰賴另一份工作來補貼維持生計。高達 68.5% 的受訪者，除了紀錄片工作之外，還有另一份工作。而紀錄片以外的工作收入，佔受訪者經常性收入的比例非常高。其中，另一份收入佔自己總收入八成以上者達 36.1%；而從另一份收入中獲得四成以上收入的受

訪者，則累計達到 58.3%。整體來說，61.1% 的紀錄片工作者，必須靠另一份工作的收入（接近一半或以上的收入來自另一份工作），才能維繫自己的創作興趣。

而即使透過另一份工作來補貼，紀錄片工作者的月收入仍然偏低。月薪在四萬元以下者將近八成；其中月薪在兩萬元以下者，高達 33.3%，兩萬元到四萬元之間者則占 40.7%。雖然有 13.0% 的受訪者平均月薪在六萬元以上，但是這大多是從另一份工作的收入而來——這群「高收入者」中，有 71.0% 表示另一份工作收入佔比在四成以上；因此基本上是靠第二份工作，才能夠累積較高的收入。

工作者平均收入偏低，當然與紀錄片本身做為一種小眾文化產品、而缺乏商業投資有密切關聯。在這樣的狀況下，政府補助產製金額或公部門提供的製作經費普遍不足，就成了一個重要因素。以國藝會而言，一般每部紀錄片補助約在 30 萬元到 40 萬元之間、較高等級的補助則在 100 萬元左右。新聞局輔導金則較為充足，短片輔導金可在 100 餘萬元到 200 萬元之間，但補助片數相當稀少。而整體來計算，如前所述補助金額平均來說為 60 餘萬元。在公視部分，雖然委製可以達到一部約 100 萬元的規模，但購置的部分則只達到每部五萬元到七萬元不等的金額（受訪者 8, 17）。根據許多受訪的紀錄片工作者估算，以一年時間製作、工作編制包括導演、企劃、攝影、剪接等基本員額的一部紀錄片，大致需要 200 萬元以上的經費，才能維持一定的製作成本與工作者收入水平（受訪者 12, 17）。因此，除了新聞局與探索頻道及國家地理頻道的國際合作案之外，大多數的公部門補助案，都無法提供紀錄片工作者應有的報償，也就導致了平均收入偏低的情形。

除了收入之外，紀錄片工作者其他勞動條件通常也不理想。由於接案並不固定，因此工作者的工作時數與天數都不長，每日工作不及六小

時者達 58.9%，每週工作三天以下者也達到 60.3%。但這種平均工時的計算，當然並不是紀錄片工作者真正的常態。根據許多受訪者表示，在接案工作期當中、特別是後製時期，常常爲了趕案子而長期超時工作（受訪者 6, 17）。另外，雖然已經成立職業工會，但是沒有勞保的受訪者仍達 38.4%。另外，紀錄片工作者在職場都缺乏在職訓練，所有受訪者都表示公司或工作室「很少」或「從來沒有」提供在職訓練。

二、工作滿意度與成就感

紀錄片工作者收入普遍偏低，整體的勞動條件不佳，因此普遍對於工作條件並不滿意。雖然「錢途」並不看好，但是許多有志於此的青年仍絡繹不絕，或許正由於紀錄片工作所帶來的高成就感。本次問卷調查便發現，紀錄片工作者的工作滿意度並不高，但是工作所帶來的成就感卻頗令受訪者感到充實，也因此許多工作者仍願意忍受惡劣的勞動條件，多數並不準備更換工作。

不良的勞動條件，顯現在工作滿意度的低落。本問卷的工作滿意度指標，總共包含 8 個問題，包括對「工作保障」、「收入」、「工時」、「工作壓力」、「保險」、「在職訓練」、「與工作室或簽約單位互動」、「與工作伙伴的互動」等。每個問題可勾選「非常滿意」、「滿意」、「無意見」、「不滿意」、「非常不滿意」五個等級，計算指標數據時分別計分爲 5 到 1 分；本指標共八個問題，因此最高分可達 40 分、最低分則有 8 分。

整體來說，工作滿意度指標有效問卷的平均分數爲 22.23 ($SD = 4.67$)。因此，假設若所有問題皆勾選「不滿意」可達 16 分、皆勾選「無意見」可達 24 分的級距來觀察，整體來說，受訪的紀錄片工作者

對於目前的紀錄片工作並不滿意。以個別問題來看，受訪的紀錄片工作者，對於「工作伙伴」與「工作室或簽約單位互動」的滿意度最高。對於工作伙伴互動表示「非常滿意」或「滿意」的受訪者佔 72.6%，而表示「不滿意」或「非常不滿意」的只有 4.1%；對工作室或簽約單位互動表示非常滿意或滿意的受訪者達 43.1%，不滿意或非常不滿意的則有 19.4%。至於受訪者最不滿意的工作條件項目，則分別是「工作保障」與「收入」兩項。對於工作保障表示滿意的僅有 14.3%，而「不滿意」或「非常不滿意」的比例則高達 57.4%。在收入方面，表示滿意的僅有 21.3%，而也有高達 62.6% 的受訪者表示不滿意。另外，在「工時」與「工作壓力」的項目上，表示不滿意或非常不滿意的比例，也分別達到 46.6% 與 37.3%。

但在同時，許多受訪者卻對紀錄片工作充滿成就感。在工作成就感指標方面，共有四個問題，包括紀錄片工作是否「志趣相符」、「帶來成就感」、「以參與製作為榮」、以及「受到社會大眾普遍尊重」等。同樣以 5 分等級計算，工作成就感指標最高分可達 20 分、最低分則為 4 分。

整體來說，有效問卷的平均分數 15.26 ($SD = 2.33$)，若以每題皆回答「滿意」者、該指標分數為 16 分，則受訪的紀錄片工作者在成就感上接近滿意。在個別項目部分，「志趣相符」、「帶來成就感」這前兩項問題填答「非常同意」或「同意」的比例，高達 87.8%、90.5%，而第三項「以參與製作為榮」則也有 79.7% 的受訪者表示非常同意或同意。除了最後一項「受到社會大眾普遍尊重」的問題，僅有 34.2% 的人認為紀錄片工作受到社會尊重以外，紀錄片工作者的工作成就感，普遍處於高檔。因此，表示考慮終止紀錄片工作的受訪者僅有 29.7%，高達 70.3% 受訪者則表示會繼續從事這份工作。

三、創作自主性

絕大多數的創作者會把創作擺在第一位，因此「自主性」——也就是對於本身創作過程與作品的掌握度——往往成為文化工作者最為重視的勞動條件之一。在受訪者當中，表示作品「總是」或「經常」被修改者，佔總數的 48.6%；不過，同時也有高達 51.4% 的受訪者，表示他們「很少」或「不曾」被要求修改作品。至於創作過程的控制來源，根據問卷調查，會干擾與介入紀錄片創作過程的「外人」，以委製單位最多，其中委託的政府部門約有 37.5%、委製媒體單位則為 36.1%。這些單位通常會在紀錄片的後製階段提出修改要求（86.3%），而這些要求「很少」或「從未」合乎專業（合計 57.3%）。當中最令工作者困擾的問題，分別是這些單位「對於影像形式和內容的要求出爾反爾」（47.1%）、以及「在後製階段提出額外的製作要求」（22.1%）。面對大部分的無理要求，83.6% 的紀錄片工作者還能夠協調出可以接受的妥協方案，但仍有一成左右的創作者無奈表示必須全盤依照對方要求來修改作品。

從文化產業的相關理論來觀察，對於紀錄片此一場域的創作者自主性程度的影響因素，首先觀察其產品生產量規模，應為「小規模生產」，因此其間的產製者對於文化資本及社會資本有所依賴。在此當中，依照 Bourdieu 的相關分析，若紀錄片屬於建制的「神聖化前衛藝術」，則其創作者的自主性等創作位置，有賴於其「象徵資本」的多寡（Johnson, 1993a）；若較傾向於「波西米亞式前衛藝術」，則美學理論或 Ryan（1992）所謂較難為消費者所辨識的「技術聲望」，對於創作者將有較大影響。因此，本文分別以問卷中數個問題構成「象徵資本

指標」，以及以「工作年資」來作為技術聲望的代表性指標，對於創作者自主性程度進行關連性分析。

首先，在象徵資本指標方面，包涵了「影展入圍與得獎次數」、「擔任影展評審頻率」、「擔任影視相關座談會之講者頻率」、「在大眾媒體撰寫影評頻率」、以及「受邀參加試映會頻率」等五項問題。第一項問題有四個等級，分別給予 3 到 0 之分數，後四項問題以「經常」到「不會」五個等級，分別給予 4 到 0 之分數，所以此指標最高 19 分、最低 0 分。本研究將受訪者按照其回答作品受修改的頻率分為兩組，分別是「總是被修改或經常被修改」、及「很少被修改或不曾被修改」，結果發現這兩組的象徵資本指標平均數並沒有顯著差異。

其次，在技術聲望的年資部分，本研究把工作年資依照「3 年以下」、「4 年到 8 年」、「9 年以上」的標準，分為「菜鳥」、「青壯」、與「老鳥」三個族群，則前兩者表示總是或經常被修改的比例都超過五成（53.6%、60.0%），而老鳥則僅有三成左右（36.8%）。統計結果顯示，一般來說年資愈低的工作者，自主性也就愈低。因此，連同前述對於象徵資本指標的關連性分析，整體來說，台灣紀錄片可說較傾向於小規模生產中的波西米亞式文化場域，其間行動者相當程度依賴文化資本中較難為消費者或市場辨識的美學或技術聲望。

四、階級認同

在階級認同的問題上，對於「紀錄片工作者是勞工」的敘述，有高達 85.2% 的問卷受訪者表示「同意」（33.8%）或「非常同意」（51.4%）。不過，必須注意的是，過去傳播學界分析媒體工作者的階級認同時，往往將「專業者」與「勞工」的二分法，卻不存在於台灣紀

錄片工作者。在許多受訪者高度認同勞工身份的同時，對於「紀錄片工作者是專業人士」的敘述，也有高達近九成（89.2%）的受訪者表示「同意」（31.1%）或「非常同意」（58.1%）。總和來看，在受訪者當中，75.7% 的受訪者在這兩個問題上都勾選了「同意」或「非常同意」；因此，顯示受訪的紀錄片工作者當中有高達四分之三的比例，同時擁有專業者與勞工的階級認同。

對於勞工的身份，不同於普遍存於台灣社會的輕視勞動階級的觀念，有近四分之三（73.0%）的受訪者「同意」（25.7%）或「非常同意」（47.3%）問卷中「我以身為勞工為榮」的敘述。對照問卷中「社會大眾普遍尊重勞工」的敘述，有超過六成（61.7%）的受訪者表示「不同意」（42.5%）或「非常不同意」（19.2%），可見紀錄片工作者的勞工階級認同感相當強烈。而對於專業者的身份，有七成（70.2%）受訪者「同意」（21.6%）或「非常同意」（48.6%）問卷中「我以身為專業人士為榮」的敘述。相對於勞工的社會地位低落，對於「社會大眾普遍尊重專業人士」的敘述，大部分受訪者則是傾向認同，有 62.2% 表示「同意」（51.4%）或「非常同意」（10.8%）。

伍、小結：公部門影視外包勞動境況下的創作者出路

受到跨國影視工業嚴重擠壓下的台灣電影產業，商業部門已經很難供給太多養分給影視創作者。從本文以文化產業觀點所進行的調查與分析可以發現，2000 年之後台灣紀錄片產製與消費規模的擴大，主要依靠的並不是商業投資或商業映演管道，而是仰賴包括政府的影視補助政策對產製層面的「穩定但有限」的挹注，以及映演層面與公部門緊密相關的公視及各類影展的「穩定但有限」的空間。

政府對於紀錄片的資金與映演的直接與間接協助，可視為是國家爲了回應本土資本基於個別利潤邏輯、無法滿足此一小眾規模消費者需求的市場失靈狀況，因而搖身擔任台灣紀錄片的最主要「雇主」，雇用形式則爲補助或標案等形式的短期「非典型雇用」。因此，對於 1990 年代中期以來，台灣紀錄片產製與消費逐漸成長爲一小眾市場，僅僅以「學院紀錄片」來理解（韓旭爾，2001），似有不足之處。考察本地紀錄片的走向、創作者處境、以及未來發展之契機，必須體察到上述產製與映演層面的公部門積極介入下，多數台灣紀錄片工作者形同成爲公部門的影視製作外包工作者、或是短期接案的派遣勞工。當然，由商業資金所資助的非營利機構，在近年來提供了部分紀錄片產製的資金需求，使得紀錄片此類「影視外包勞動」具有更多元化的面貌。不過一方面由於這些非營利組織所提供的總金額仍較公部門爲低，另一方面也尚難像公部門資金那般深入紀錄片的產製、流通、乃至勞動力養成等各個層面，所以「公部門外包影視勞動」仍可視為近年來台灣紀錄片環境與創作的主要特徵。

但是政府提供的紀錄片輔導金額一向遠較劇情片爲低，通常無法支應製作成本；更因爲遵循「不重複」的原則、也就是一部片通常只能拿到一份補助的狀況下，大多數紀錄片產製都是在資金不足的窘境中，靠著工作者「縮衣節食」完成。不僅資金不足，絕大多數紀錄片也很難靠著公部門少數資助的映演與發行而有所回收。以公視而言，自製與委製影片在發行後的版稅約 6.0%，購置影片則多僅支付數萬元播映費，對創作者來說僅是杯水車薪（受訪者 15, 17）。

因此紀錄片創作者的勞動條件並不理想。首先是公部門給付的工資相當低廉，導致這些外包勞工無法從紀錄片工作獲得足夠收入，而必須以其他兼職補貼。其次是公部門所能提供的工作機會有限，因此許多紀

錄片工作者缺乏工作保障、工時與收入都相當不穩定。在自主性方面，如同一般外包或者派遣勞工一般，許多紀錄片工作者常常感受到資金來源或委製單位——通常是公部門——許多並不專業的管理或干預；不過干預的程度、相對來說也就是自主性的大小，會因為工作者的年資等聲望資產不同而有所差異。雖然如此，許多紀錄片創作者在對於工作不滿意的狀況下，仍然願意繼續從事紀錄片的創作，往往是憑藉著對於紀錄片工作的高度熱情，這便呈現在紀錄片工作者工作雖不滿意工作、但卻充滿工作成就感的現象中。而在這樣的勞動環境下，多數紀錄片工作者卻同時具有勞工與專業者的雙重認同，並且進一步組成國內少見的非典型雇用工作者集體組織的「紀錄片工會」。這一方面可能受到過去紀錄片與勞工運動等社運連結的傳統影響，另一方面或許出於對於此一行業勞動困境的普遍性。此一勞動意識的特性，對於紀錄片工作者面對與瞭解其工作環境限制，並在未來進一步展開集體行動等方式來改善勞動條件與創作自主性，應是一重要的正面助力。

最後，在當前政府經費處處受限的困難現實下，要發展紀錄片，絕不能僅僅靠著目前的輔導金補助政策、特別是當前縮限於產製層面的補助方式。因此，一方面，政府應可思考協助引介商業與民間基金會對紀錄片的投資，使本地紀錄片產製之資金來源更為多元化，而非如現在絕大比例依賴政府的單一化、且相對匱乏的資金挹注。另一方面，主事者也應該揚棄單單以產製補助的單一面向作法，思考開拓更多的紀錄片映演空間、例如增加國內外電視頻道的播映機會，並且建立更多發行與銷售的管道。對照前文提及的紐西蘭與澳洲的經驗，紀錄片的產製與映演若單一化地仰賴政府補助，都會使得紀錄片的發展受到政策制訂者短期目標的扭曲——無論該短期目標是經濟層面的創造產值、而使得紀錄片向商業市場靠攏，亦或者是政治層面的建構國家意識、而使得紀錄片為

國族認同服務等，都是資源單一化下的可能的影響。因此，政府藉著引入更多不同的資源、特別是商業資源進入紀錄片的產製與映演，讓資金來源與流通管道多元化的嘗試，應該是增加這些「影視外包勞工」的工作機會、收入、與改善諸多勞動條件的可能途徑，而這也將是目前本土紀錄片發展的重要課題。

參考書目

- 丁穩勝（2000）。《資本主義計件外包生產制：家庭代工、勞動控制與性別宰制意涵的政治經濟學批判分析》。政治大學勞工所碩士論文。
- 公共電視法（2009 年修正）
- 文化建設委員會（2007 年 7 月 31 日）。〈新聞稿：台灣國際紀錄片雙年展精華影片巡迴放映〉。取自：
<http://www.cca.gov.tw/artnews.do?method=findById&id=1185871655335>
- 文化建設委員會（2008 年 11 月 10 日）。〈新聞稿：2008 台灣國際紀錄片雙年展圓滿落幕國美館館長薛保瑕感謝志工群熱情相助〉。取自：
<http://www.cca.gov.tw/artnews.do?method=findById&id=1222852530909>
- 王慰慈、李道明、張昌彥、盧非易（2000）。《台灣新聞紀錄影片片目、書目、口述歷史集》[電子書]。台北：財團法人國家電影資料館。
- 台灣國際紀錄片雙年展（2008）。〈關於 TIDF〉。取自：
<http://www1.tidf.org.tw/2008/ch/about.php>
- 行政院新聞局（2003）。〈輔導金影片佔國產影片比例表〉。取自：
<http://info.gio.gov.tw/public/Attachment/442215271271.doc>
- 行政院新聞局（2005）。《中華民國 94 年電影年鑑》。取自：
<http://www.taiwancinema.com/ct.asp?xItem=52416&CtNode=218>
- 行政院新聞局（2006）。《中華民國 95 年電影年鑑》。取自：
<http://www.taiwancinema.com/ct.asp?xItem=54299&CtNode=219>
- 行政院新聞局（2007）。《中華民國 96 年電影年鑑》。取自：
<http://www.taiwancinema.com/ct.asp?xItem=56123&CtNode=346>
- 李盛雯（2005 年 5 月 16 日）。〈行銷台灣，看我的！Discovery 卯上國家地理頻道〉，《經濟日報》，A15 版。
- 李道明（2000）。〈吳乙峰〉，王慰慈、李道明、張昌彥、盧非易（編），《台灣新聞紀錄影片片目、書目、口述歷史集》[電子書]。台北：財團法人國家電

影資料館。

李道明（無年代）。〈什麼是紀錄片？〉。取自：

<http://techart.tnua.edu.tw/~dmlee/articles.html>

周美惠（2006年12月12日）。〈紀錄片雙年展9天湧入6萬人〉，《聯合報》，C6版。

林富美（2004）。〈藝人與經紀人派遣勞動關係初探〉，《新聞學研究》，78: 143-186。

邱祖胤（2006年9月26日）。〈一群人的希望工程 他們這樣繁殖紀錄片〉，《中國時報》，E8版。

胡台麗（2000）。〈勉劇情片，哀紀錄片〉，李道明（編），《紀錄台灣：台灣紀錄片研究書目與文獻選集（下）》，頁122-127。台北：行政院文化建設委員會。

張文輝（2004年4月26日）。〈「綻放真台灣」讓一億七千萬人看見〉，《聯合報》，D2版。

張鈞維（2002）。〈作為一種文化產業的台灣電視紀錄片製作環境：一個初步的參與觀察與反省〉，《電影欣賞》，111: 28-34。

張碧華（1989年10月7日）。〈他們曾經寫歷史——沈富祥談「第三映象工作室」〉，《首都早報》，第7版。

張碧華（1989年10月8日）。〈他們曾經寫歷史——沈富祥談「第三映象工作室」〉，《首都早報》，第7版。

郭力昕（2004年12月11日）。〈不碰政治的台灣紀錄片文化——「台灣國際紀錄片雙年展」的啟發〉，《聯合報》，E7版。

陳怡如（2006年8月23日）。〈雪隧紀錄片 交部砸了1600萬〉，《聯合報》，A10版。

陳坤賢（2006）。《蠶食勞動：從契約關係析論流行音樂歌手之勞動條件》。中正大學電訊傳播所碩士論文。

馮建三（1998）。〈另一個研究死角：媒體工作者的勞動條件及其工會〉，《傳播研究簡訊》，15: 7-8。

楊力州（2006年9月9日）。〈其實，我們是勞工〉。取自：

<http://blog.roodo.com/docunion/archives/2558168.html>

監察院（2005）。《我國影音媒體政策及其執行績效總體檢》。台北：監察院。

聞天祥（2006年9月17日）。〈從紀錄片 看見台灣生命力〉，《中國時報》，B8版。

盧非易（2000）。《台灣電影觀眾觀影模式與電影映演市場研究：1980-1999》。（國科會專題研究計畫成果報告，NSC 89-2412-H-004-004）。台北：政治大學廣播電視學系。

- 韓旭爾 (2001)。《台灣新聞片與紀錄片產製之歷史分析 (1945-2001)》。政治大學廣播電視學系碩士論文。
- 魏均 (2006)。〈監理之外：初探 NCC 在媒體產業輔導與媒體文化發展的角色〉，《廣播與電視》，26: 29-49。
- 魏均、王俐容 (2004)。《台灣視聽媒體藝術生態調查與補助政策之探討——以國家文化藝術基金會「視聽媒體藝術類」補助為例》。財團法人國家文化藝術基金會委託研究計畫。
- 蘇蘅、簡淑文 (2009)。〈紀實娛樂節目之全球在地化歷程——以探索頻道在台灣為例〉，《廣播與電視》，30: 1-28。
- Anheier, H., Gerhards, J., & Romo, F. (1995). Forms of capital and social structure in cultural fields: Examining Bourdieu's social topography. *The American Journal of Sociology*, 100(4), 859-903.
- Braverman, H. (1974). *Labor and monopoly capital: The degradation of work in the twentieth century*. New York, NY: Monthly Review.
- Caves, R. (2000). *Creative industries: Contracts between art and commerce*. Cambridge, MA: Harvard University.
- Chanan, M. (1980). Labour power and aesthetic labour in film and television in Britain. *Media, Culture & Society*, 2, 117-137.
- Cornwell, S. (1979). The social and working conditions of artists. *International Labour Review*, 118(5), 537-556.
- Debrett, M. (2004). Branding documentary: New Zealand's minimalist solution to cultural subsidy. *Media, Culture & Society*, 26(1), 5-23.
- Elliot, P. (1977). Media organizations and occupations: An overview. In J. Curran, M. Gurevitch & J. Woollacott (Eds.), *Mass communication and society* (pp. 142-173). London, UK: Edward Aronld.
- Hesmondhalgh, D. (2002). *The cultural industries*. London, UK: Sage.
- Hesmondhalgh, D. (2006). Bourdieu, the media and cultural production. *Media, Culture & Society*, 28(2), 211-231.
- Johnson, R. (Ed.). (1993a). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Cambridge, UK: Polity.
- Johnson, R. (1993b). Editor's introduction: Pierre Bourdieu on art, literature and culture. In R. Johnson (Ed.), *The field of cultural production: Essays on art and literature* (pp. 1-25). Cambridge, UK: Polity.
- Miège, B. (1989). *The capitalization of cultural production*. New York, NY: International General.
- Murdock, G. (2000). Reconstructing the ruined tower: Contemporary communications and questions of class. In J. Curran & M. Gurevitch (Eds.), *Mass media and society* (3rd ed; pp. 7-26). London, UK: Arnold.
- Roscoe, J. (2004). Television: Friend or foe of Australian documentary? *Media, Culture &*

Society, 26(2), 288-295.

Ryan, B. (1992). *Making capital from culture: The corporate form of capitalist cultural production*. New York, NY: de Gruyter.

Ursell, G. (1998). Labour flexibility in the UK commercial television sector. *Media, Culture & Society*, 20, 129-153.

Wasko, J. (2004). Show me the money. In A. Calabrese & C. Sparks (Eds.), *Toward a political economy of culture* (pp. 131-150). Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

Wright, E. (1985). *Classes*. London, UK: Verso.

Cultural Production, Consumption, and Labor: The Influences of “Being the Public Sector’s Subcontracting Works” on Taiwanese Documentaries

Chang-de Liu*

ABSTRACT

This paper started with illustrations on the features of production and consumption of Taiwanese documentaries by conducting an industrial survey. It was believed that two factors are normally critical for the development of documentaries. One is governmental subsidies for film productions and public television, and the other one is public funding film exhibitions that support documentary circulations. Hence, the public sector becomes the most significant “employer” of local productions and turns documentary producers into its “subcontracting film workers.” However, the limitations of public funding and the blind spots of related policies have resulted in the insufficient resources for local productions and circulations. Under such circumstances, documentary producers suffer from poor working conditions, which the later part of this paper would discuss by using the results of a questionnaire survey and in-depth interviews. The paper at the end suggested that the

* Chang-de Liu is Associate Professor at the Department of Journalism, National Chengchi University, Taipei, Taiwan.

government should introduce more sources of funding to improve the working rights of documentary practitioners and facilitate the development of local productions.

Keywords: cultural industry, cultural worker, documentary, working condition

• 新聞學研究 • 第一〇七期 2011 年 4 月