

耕耘的旅程：回望國藝會與紀錄片 20 年

林木材

台灣國際紀錄片影展策展人

寫在前面

國藝會之視聽媒體藝術補助，其項目包含紀錄片、動畫短片、實驗電影、映演、調查研究共五項，回顧每年補助結果，皆以紀錄片為最大宗（數量與補助金額皆然），再加上年度紀錄片製作專案補助，顯見國藝會對紀錄片之重視。

國藝會從 1997 年開始進行紀錄片製作補助，如今已邁入第 20 年，期間沒有間斷。其紀錄片相關補助方向、要點、結果，影響著台灣紀錄片之發展，也是台灣紀錄片社群的關注焦點。

本文將以紀錄片為主體進行論述，爬梳國藝會在紀錄片補助項目上的變革與特性，與台灣紀錄片環境進行對照，試圖找出國藝會在其中扮演的定位與角色。

一、紀錄片產業的迷思

紀錄片補助項目，最早在國藝會被歸類到「電影廣播電視（86-90）」大類別當中，也包含了劇本寫作、研習進修、國際文化交流等等，後來則更名為「視聽媒體藝術（90-今）」，確立了以紀錄片、動畫、實驗電影為主的方向。

而從字面上看，「電影廣播電視」可視為影視產業的一部分，而「視聽媒體藝術」則接近一種藝術範疇／類型；更名的意義非常明確，也與國藝會補助藝術工作者的核心定位有關。

「產業」一詞，就經濟意義上而言，意味著投資與報酬，擁有具規模的市場機制，進而能計算產值。然而，這樣的思維模式，放在大多以獨立

製片為主的台灣紀錄片環境中卻很難成立，紀錄片作為一種電視節目或電影類型，仍必須依附在電影工業或電視產業之下。

舉例來說，紀錄片可由電視台出資拍攝並播放，搏取收視率與廣告商青睞，或再製為影音商品販售長銷，但台灣的情況是除了公共電視、客家電視台、原住民電視台有自製或委製紀錄片的例子外，沒有任何一家商業電視台願意投入。許多以製作科普、生態或文史電視紀錄片的傳播製作公司，雖製作出了節目作品，但除了在公視、數位頻道或地方台冷門時段播出一年內二次外（通常是早上九點或深夜重播），鮮少其他播映機會，長銷機率或外銷的可能性低，幾乎不可能回收，製作方皆靠興趣與補助苦撐。

又或者紀錄片在電影工業的體系下，完成之後在院線戲院中上映，以票房回收，近年像是《不老騎士》、《看見台灣》都是例子，但後期宣傳所需資金與成本非常龐大，大多由企業或基金會支持，從國藝會歷年所補助 226 部紀錄片中（含常態與專案），僅有林育賢的《翻滾吧男孩》、吳汰紘《尋情歷險記（新娘訓練班）》、沈可尚的《築巢人》、李靖惠《麵包情人（尋夢家園）》小規模上映，顯示紀錄片上院線，是台灣紀錄片中的極少數，更像是特例。

因此，換句話說，紀錄片作為單獨產業型態的可能，即供需平衡，擁有專業人才的分工，穩定勞動條件，獲利或產值穩定提升的產業規模，在台灣並不存在；相反地，現實的情況是，能僅依靠紀錄片創作為業維生的工作者是極少數，大多數紀錄片工作者必須接拍工商簡介案、紀錄片委託案、廣告、教書…等等以維持生計，賺錢以投入自己的紀錄片計畫。

文化部影視與流行音樂產業局現行每年有總金額 2,500 萬的高畫質紀錄片製作補助¹，其實施細則與方針偏向電視紀錄片性質（限團體單位申請，且申請金額不得超過總預算的 50%），但卻沒有映演補助或輔導，僅任憑業者自尋通路，在「供」遠遠大過於「求」的現況下，若不改變補助政策，改以「創造需求」為原則，就更無法帶動產業形成。

上述種種，某種程度上說明產業的思維套路並不適合用來討論台灣紀錄片。以歐美國家來說，皆有強大的公共電視系統（如德法的 Arte、英國

BBC、美國 POV、加拿大 NFB…等等)，提供了高額資金補助紀錄片製作，原因無他，在文化意義上，只因紀錄片就是一種俱傳播力且重要的藝術類型，正如智利導演 Patricio Guzman 的名言：「一個國家沒有紀錄片，就像一個家庭沒有相簿。」

國藝會在簡介中也提及：「致力於建構一個反映藝文生態的補助機制，使有限的資源發揮最大的效益，以營造有利於文化藝術的工作環境，提升國內藝文水準。…補助的分配與獎項的頒發，則是為了鼓勵藝術工作者能長期從事創作，推廣藝術教育。」

紀錄片之國藝會，在這個原則下，補助方向則鎖定為個人獨立創作而非市場產業，獲補者絕大多數皆為個人，從這 20 年來的脈絡，是清楚一貫的。

二、補助的特性

回顧國藝會這 20 年來的視聽媒體藝術補助，概略來看，常態補助每年平均約有 65 件投件，獲補件數約 10—16 件（約 1/6）左右，其中約 60% 為紀錄片製作，而補助金額約在 20 萬與 60 萬之間，近年獲補者除了部分資深的紀錄片工作者外（如黃明川、董振良、蔡崇隆等等），也有許多紀錄片新銳，更有藝術、文史、社運、社造、教育等其他領域者參加，主題豐富廣泛，富有多元性，但相對的製作水平也落差較大。

以 103 年度為例，視聽類共補助 381 萬，佔國藝會總補助金額的 3.5%，僅高於文化資產類（3.1%）與藝文環境與發展類（2.9%）。儘管金額較少，但在國內，紀錄片補助管道不多，文化部影視局所提供的高畫質紀錄片與電影輔導金門檻相對很高，新北市新聞局舉辦的徵件活動有設定為「感動，無所不在」的宣傳考量，且必須公開提案，各縣市文化局補助則有設籍的限制（並非每個縣市都有開放），因此國藝會的常態補助更顯重要。

而有趣的是，一探早期獲補者名單，包括 86 年的黃庭輔、董振良、李立劭，87 年的彭世生（馬躍·比吼）、李香秀，88 年的蕭菊貞、朱賢哲、

張釗維，89 年的沈可尚、黃信堯、曾文珍、吳米森等人，如今都已是知名導演，當年作品雖不見得成熟，但這第一筆補助卻是創作路上的重要支持，也凸顯了常態補助培育人才的意義。

而以專業者為主的專案補助，可分為幾個階段和類型：視聽媒體藝術專案（92-97 年）、紀錄片映演專案（95-97 年）、藝術紀錄片專案（95 年）、紀錄片製作專案（99-104 年，99 年與公視合辦紀錄片千萬專案）、紀錄片導演國際發展專案（104 年）。早期還有動畫、實驗電影項目，後期則完全以紀錄片為主。

以製作案來說，每期投件數約在 37 至 52 件之間，每期僅有 3 至 4 位獲補者，每件補助金額在 80 萬至 150 萬不等，高金額與相對自由的特點，使得此專案對台灣紀錄片來說扮演著重要角色，也推促許多作品誕生。

而從 92 年至 104 年，專案共補助了 70 多件作品，以影片內容為基準進行歸納，可得知專案紀錄片主題上的傾向，列舉如下：

1. **歷史**，計有：《暗夜哭聲－朱快治的悲情城市》、《綠的海平線》、《軍教男兒－台灣軍士教導團的故事》、《一個人》（一個人之島嶼的理想生活）、《「尋找・太子」歷史遺跡・現場調查・二戰真相》、《邊城啟示錄》、《灣生畫家－立石鐵臣》、《那山人這山事》、《河北台北》、《狂山出海》、《尋路航海》。
2. **藝術**，包括：《尋找七武士－阿才突圍》、《南管女子》、《431 革命嬉皮》、《如果耳朵有開關》、《舞台》、《黃聲遠在田中央》、《時間之旅》、《鑄字人》、《尋找李香蘭》、《移動的帳篷－想像力的避難所》、《再會馬德里》。
3. **社會議題（廣義的）**，有：《起點》、《天堂渡口》（幸運號碼）、《幸福定格》、《303》、《誰・殺了我弟弟》（過日子）、《只要我長大》。
4. **環境**，共有：《油症－與毒共存》、《中寮鄉清水村 12 鄰遷鄰四年實錄（寶島曼波）》、《給親愛的孩子》、《無聲的呼喚》。
5. **勞工**，共三部：《環亞飯店工會罷工紀錄片》（環亞罷工 90 小時－環亞飯店工會罷工）、《逃跑》。

6. 家庭：《台北爸爸，紐約媽媽》、《自主的旅程》。
7. 疾病：《抗癌日誌》（黑晝記）、《非特男孩》（築巢人）。

要特別強調的是，許多影片是跨議題的，紀錄片也有形式與創作面向的問題待討論，難以就此論定。上述七項主題僅為一種歸納，而非嚴肅分類，以方便討論與看出趨勢。

從這七項主題中，可看出「歷史」、「藝術」、「社會議題」為最大宗，而拍攝手法上則多採取調查、訪問、蹲點、跟拍，崇尚紀實主義，作品以第一或第三人稱敘事為主，但鮮少觀察式紀錄片（直接電影類型，如《幸運號碼》、《築巢人》），在形式上願意進行更具創意性嘗試的例子（如《河北台北》中的實驗影像）也不多。

也可以這麼說，專案獲補作品的拍攝主題擁有多樣性，但拍攝方法或作品形式卻仍較趨單一，這與台灣紀錄片的現況是類似的；在許多台灣的紀錄片徵案、評論、討論或評審會議上，影片主題、議題迫切性、紀錄片的傳播力往往被優先思考，創作者是否俱備觀點與能力處理題材卻常被擺在次位。

但紀錄片如何能有別於一般媒體與深度報導，剝開表層，呈現更多？當我們將紀錄片視為一項藝術創作，重點應不在於拍什麼，而在於怎麼拍，這也考驗國藝會在紀錄片專案上所製訂的方向與評量基準。

三、資金、映演、影響

在台灣，一部紀錄片究竟製作預算多少？是個令人困擾且難以回答的問題。

作為一種相對自由且獨立的電影形式，紀錄片的製作預算往往跟題材、拍攝方式息息相關。舉例來說，一部企圖重建大歷史的影片所需的資金成本（如《阿罩霧風雲》），與以家庭親人或朋友為題的私電影（如《黑晝記》）是完全不同的。但預算規模的大小，並不必然與影片好壞產生直接關係，也無損紀錄片的藝術價值。

一般來說，以公共電視的「紀錄觀點」節目為例，委託製作團隊拍攝一部約 60 分鐘的紀錄片，預算約在 120 至 150 萬之間；而以國藝會紀錄片專案補助的申請者來推算（活動總經費／總收件數，且假定每部作品平均為 75 分鐘），102 年度為 211 萬，103 年度為 251 萬，104 則為 324 萬，這是製作方所提的預算，某種程度上也代表台灣紀錄片的普遍規模。

因此國藝會的專案補助額度，約佔申請者原預算的 30%至 50%，是主要資金來源。有不少紀錄片工作者更是僅靠這筆資金，苦撐多年以完成作品。

而若要以國際合製影片來比較，可舉曾在金馬獎奪得最佳紀錄片的《沿江而上》與《千錘百鍊》，以及《歸途列車》為例。這三部影片都是由加拿大製作公司 EYE STEEL FILM 出品，《沿》的預算為 80 萬美元，《千》是 93 萬美元，《歸》則是 100 萬美元，直逼台灣中型劇情片的規模，更是台灣紀錄片的十倍以上。

這些資金來源，除了由加拿大電影局 NFB 聯合出品外，還包括 CBC Newsworld、National Geographic Channel International、ZDF、Sundance Institute Documentary Fund、Channel 4、NHK、ITVS、IDFA Bertha Fund 等等，大多屬於影展、公共電視台、非營利組織所提供的投資基金，這些基金拆成許多不同的特定補助項目（如前製、劇本、後製、字幕、調光、剪接等等），可遞案申請，或投注於各種紀錄片相關影展、市場展、提案大會或活動之中，也會因為不同的基金而有不同的規定，同時也有發行公司或電視台會預買版權，對製作方來說等於是預售影片版權。

國際合製的資金規模雖令人稱羨，但背後也意味著有複雜合約與專業分工，必須有專業製片與製作公司為後盾。製片人的工作必須帶著發展中的案子與片花預告，在千百個案子的競爭中，擠進世界（通常以歐洲與北美居多）上主要的創投提案論壇會中提案，吸引金主的眼光，另一方面，則是遞案申請各種補助，並試圖將影片銷售出去。

這樣的過程通常相當漫長且耗時，人脈、語言、專業性、案子本身都是必要條件，成功案例不少，但失敗案例更多。

在亞洲，也陸續有不少紀錄片提案會循著歐美模式成立，像是 CNEX 的華人紀錄片提案大會 (CCDF)、廣州紀錄片大會、Tokyo Docs、Asian Side of Doc…等等，而來自西方、握有資金投資權的委製編審 (commission editor) 們，給亞洲影片的建議關鍵字總有：國際觀眾、故事結構、人物角色、明確議題。

但若僅僅重視這些，將窄化對紀錄片的想像。

對於隸屬電視或影視平台的委製編審來說，以這樣的角度來看待案子其來有自，但這也往往使發展中的紀錄片陷入某種既定語法或模式，以符合觀影或文化需求。因而議題冷門或複雜、手法實驗、形式創新的作品，或對於與西方文化背景或紀錄片脈絡差異甚大的亞洲獨立紀錄片來說，就未必適合，也未必要去迎合國際提案的生態取向。

從國際對比台灣，也可明顯看出，台灣紀錄片環境中缺少專業製片與分工，製作規模也礙於資金，無法擴大，距離歐美相對成熟的各種條件相當遙遠。

絕大多數台灣紀錄片在完成後，其主要映演流程為參加／入選國內外影展（如 TIDF 台灣國際紀錄片影展、金穗獎、台北電影節、南方影展、高雄電影節、金馬影展、嘉義藝術紀錄片影展、女性影展、酷兒影展）以建立口碑或知名度，再有各界放映邀約，接著自己舉辦巡迴映演或放上網路。電視台播出雖能一次觸及數萬名觀眾，但國內僅有公視「紀錄觀點」常態購片，且購片數量和播出檔期仍很有限（通長為兩年內四次）。

紀錄片的影響力當然仍建立在「映演傳播」上，廣為人知的是，像是製作規模號稱上億的《看見台灣》，選擇投入許多資源走入院線市場，最終票房超過 2 億，打破紀錄片在台灣影史的紀錄，帶起風潮，影響了政府與人們對環境的關心；相對於院線，李惠仁導演則選擇將《不能戳的秘密》於網路上公開，點閱率破百萬人次，戳破農委會隱瞞禽流感疫情的謊言，給政府帶來巨大壓力，成為焦點新聞，也開拓了紀錄片其他映演的另類典範；而另一種「影響」，取決於作品的藝術文化價值，能在時間的流篩中仍被記得，寫入史冊，不時仍有討論流通和放映機會，像是吳乙峰的《月亮的小孩》(1990)，吳耀東的《在高速公路上游泳》(1998)，

郭亮吟的《綠的海平線》（2004）等等。

四、主張、角色、定位

爬梳國藝會的「專案補助」，其方向性與細則，可視為國藝會對台灣紀錄片的主導主張，最明顯是「紀錄片映演專案（95—97年）」、「紀錄片千萬專案（99年）」、「紀錄片導演國際發展專案（104年）」三個案例。

前段已分析台灣紀錄片的映演困境，因此映演補助有其必要，而在僅有三年的「紀錄片映演專案」（包括常態也有映演項目）中，大多以影片議題導向來規畫巡迴映演，帶著影片進入資源較少的縣市，或是紀錄片不常進入的場域，如《黑晝記》進入醫院、《大正男》去客家庄、《油症》到中部廟口與學校，觀念上近似「紀錄片回歸現場/在地放應」，強調著紀錄片扎根的文化意義；同時，在申請表格中，也可看到「策展人」的填寫欄位，意即除了單片巡迴外，也鼓勵以「策劃」的方式籌辦影展，培養策展與推廣人才。

「千萬專案」則擁有更大企圖，國藝會與公視的合作除了能在金額上（國藝會 400 萬，公視 600 萬），去擴大製作規模外，另一個意義則是嘗試整合「製作」與「映演」（甚至發行 DVD，公視擁有發行部門），以擴大效應。從結果論來說，周東彥的《時間之旅》與李立劭的《邊城啟示錄》皆入圍了金馬獎最佳紀錄片，沈可尚的《築巢人》則奪得台北電影節百萬首獎，有著極佳成績。但該專案僅此一次，沒有再與其他單位合作，甚為可惜。

到了 2015 年，國藝會提倡「國際藝術網絡發展平台」²，以走上國際舞台，提升台灣藝術的國際發展能量為目標，「紀錄片國際網絡發展平台」是該計畫的其中一環，委託 CNEX 執行，分為「導演人才國際發展」及「製片人培育」二大項目。其中 2015 年「製片人培育」是以參訪觀摩 ASD 亞洲提案大會、英國 Sheffield 紀錄片影展與 IDFA 阿姆斯特丹國際影展中的提案大會，但由於國內紀錄片專業製片的缺乏，可發現入選者背景仍皆以導演為主（如許哲嘉、薛常慧、劉建偉、史筱筠、章大中）。

在人才培育外也配套推動「紀錄片導演國際發展專案」，包含「紀錄片導演國際視野培力計畫」及「國際專業人士合作計畫」兩大項目，「紀錄片導演國際視野培力計畫」遴選導演參與「紀錄片國際網絡發展平台」各項培力工作坊，「國際專業人士合作計畫」則提供每案最多 50 萬的補助，推促台灣紀錄片與國際顧問、剪接師或其他專業者合作。

這樣是否能「走上國際舞台，提升台灣藝術的國際發展能量」值得討論與調整，該專案在 105 年度仍將持續執行，不妨從另一個方向與例子來思索。

在國藝會歷屆獲補作品中，有四部影片值得特別一提，它們曾在國內影展獲獎，並於國際性影展圈大放異彩，分別是蕭美玲的《雲的那端》（2007）、許慧如的《黑晝記》（2009）、沈可尚的《築巢人》（2013）與李念修的《河北台北》（2015）。

《雲的那端》曾在山形國際紀錄片影展得獎，並入選首爾國際獨立紀錄片影展、台拉維夫國際紀錄片影展、德國柏林亞洲熱門短片影展、泰國短片及錄影影展；《黑晝記》則去過瑞士真實影展、台拉維夫國際紀錄片影展、韓國女性影展；《築巢人》在自己報名與公視的協助下，曾於香港華語紀錄片節、亞洲電視獎、加拿大班芙電視節、紐約電視節得獎，並參加了布里斯本亞太電影節、聖地牙哥亞洲影展、倫敦華語視像藝術節、南韓 EBS 國際紀錄片影展；《河北台北》入選山形國際紀錄片影展、夏威夷國際影展。

這四部影片是突出的個人獨立創作，而非大製作或電視型態紀錄片，其共通特性是，創作上皆俱備強烈的作者觀點、深入議題且獨具形式。入圍多個國際影展（而非市場展與提案會）也代表著，作品的創作性與藝術價值受到肯定，呼應了國藝會希望能走上國際舞台，提升台灣藝術的國際發展能量的期待。

換言之，在台灣紀錄片的現況與普遍規模下，作品擁有創作能量是首要且重要的，也才有走上國際的可能。在有限的資源下，國藝會可以做的，是積極鼓勵紀錄片創作人才，打開視野激發能量，創作出更多元的作品，並且利用補助機制和程序規範，像是投件者需繳交之相關資料與表格，

以提升該領域專業性。

回顧這 20 年來，國藝會一直是台灣紀錄片的堅強後盾，補助機制孕育出許多重要作品，貢獻甚大，這個定位與角色不曾改變；而大環境的變化非常快速，當政府也投入資源時，又該如何整合？

針對紀錄片，以目前國家整體的文化政策下來看，擁有最多資源的是文化部影視與流行音樂產業司和影視與流行音樂產業局，再者是執行單位國家電影中心與國藝會，最後則是如紀錄片工會等民間團體。

影視局是電視與電影產業的管理單位，擁有最多資金與政策制定權，輔導金與高畫質紀錄片製作補助，皆鼓勵中大型製作規模的紀錄片，其中不乏科普或文史紀錄片系列節目，應該對扶植紀錄片，培訓專業人才，建立起市場規模，負起責任才是。但目前大多補助仍只注重在「製作」上，並且搞混了獨立紀錄片與電視紀錄片的條件和差別，補助制度亦不健全，五年五億的紀錄片計畫也證明只是空虛口號；若在前製、映演、行銷上都沒有配套或想法，一味的製作補助對環境並不會有幫助，從國外的例子來看，更急迫的是要去「創造需求」，帶動電視產業投入紀錄片的開發製作。

而經費來自文化部，作為執行單位的國家電影中心，有「TIDF 台灣國際紀錄片影展」與「紀錄片國際推廣」兩項業務，TIDF 是台灣紀錄片年度盛事，引進精彩國際作品，並建立交流平台；國際推廣則有完整台灣紀錄片的中英資料，並設有 Taiwan Docs 紀錄片資料庫，舉辦 DOC+紀錄片工作坊，以培訓人才和主動推廣紀錄片作品至國際為主；紀錄片工會則為專業工作者的集結，志於提升產業裡的勞動條件，更是政策監督者。

如此一來，國藝會的角色相對更清楚了，常態和專案兩種補助，不僅是獨立紀錄片的重要支撐，也持續給予新秀和專業者機會。同時，更難得的是，國藝會尊重專業，給予創作者的自由與空間，為台灣紀錄片在藝術形式與創作觀點上的發展，保留了一塊開放的園地，再加上視聽媒體藝術下的映演與調查研究補助，也是著重在最容易被忽略的文化層面上，與紀錄片關係密切，對於文化耕耘極有貢獻。

國藝會若能堅定並站穩這樣的特性本位，在當前台灣影視與藝文環境瀰漫創投、國際合製、市場、資金、影響力等產業取向的氛圍下，其價值與定位將更顯珍貴。

【註釋】

¹申請者應為依中華民國法律許可領有證照之電影片製作業、無線電視事業、衛星廣播電視節目供應者、有線廣播電視系統經營者或廣播電視節目供應事業之電視節目製作業。

² 2015 起，國藝會偕同具專業性、國際交流經驗之民間相關藝文組織或機構，共同合作建構多個國際藝術網絡發展平台，範疇涵括表演、視覺、文學、紀錄片等藝文領域。期能藉由資源彙整、共創共享的平台機制，靈活的利用各式推展、鏈結方式，協助各藝術領域具潛力、新興趨勢型之藝術家及藝術團體走上國際舞台，提升台灣藝術的國際發展能量。包括：紀錄片國際網絡發展平台、數位表演藝術平台、原住民表演藝術推廣平台、表演藝術華文地區推廣平台、表演藝術國際交流平台、視覺藝術國際策展資源平台-國際網絡鏈結策略規劃、視覺藝術國際策展資源平台-雙語資訊平台建置、華文小說國際發展平台。