

# 行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

文化工作者之勞動、勞動條件、與工會運動：以台灣紀錄  
片工會與工作者為例(第2年)  
研究成果報告(完整版)

計畫類別：個別型  
計畫編號：NSC 96-2412-H-004-020-SS2  
執行期間：97年08月01日至98年07月31日  
執行單位：國立政治大學新聞學系

計畫主持人：劉昌德  
共同主持人：魏玟

報告附件：出席國際會議研究心得報告及發表論文

處理方式：本計畫涉及專利或其他智慧財產權，2年後可公開查詢

中華民國 98年10月29日

行政院國家科學委員會補助專題研究計畫  成果報告  
 期中進度報告

文化工作者之勞動、勞動條件、與工會運動：

以台灣紀錄片工會與工作者為例(二年期)

計畫類別： 個別型計畫  整合型計畫

計畫編號：NSC 96-2412-H-194 -011-SS2

執行期間：2007年8月1日至2009年7月31日

計畫主持人：劉昌德

共同主持人：魏玟、蔡崇隆

計畫參與人員：林昶宏、鄧志祥、吳文睿

成果報告類型(依經費核定清單規定繳交)： 精簡報告  完整報告

本成果報告包括以下應繳交之附件：

赴國外出差或研習心得報告一份

赴大陸地區出差或研習心得報告一份

出席國際學術會議心得報告及發表之論文各一份

國際合作研究計畫國外研究報告書一份

處理方式：除產學合作研究計畫、提升產業技術及人才培育研究計畫、  
列管計畫及下列情形者外，得立即公開查詢

涉及專利或其他智慧財產權， 一年  二年後可公開查詢

執行單位：國立政治大學新聞系

中華民國 98 年 10 月 29 日

## 中文摘要

在當前台灣影視生產與消費中，紀錄片逐漸成為一種重要類型。但創作者的勞動條件卻一直未見提升，而對紀錄片的質與量造成一定程度的負面影響，國內紀錄片工作者因此於 2006 年成立工會。本文透過文化產業與勞動的相關理論，將參與紀錄片產製的創作者視為「文化工作者」，探討其勞動特性、勞動條件、及工會運動的發展。研究問題聚焦在：

- (1) 勞動環境：調查分析本地目前紀錄片之產製、流通、與消費的基本狀況，以及國家相關政策。
- (2) 勞動特性與勞動條件：調查分析各分工階段的紀錄片工作者之勞動情形，契約、收入、與自主性等勞動條件，以及影響其勞動與勞動條件的相關因素；並分析紀錄片工會的發展，以及影響工作者參與及涉入程度的相關因素。

透過理論整理與經驗資料的分析，本研究同時透過量化與質性方法，系統地探討紀錄片工作者的文化勞動與工會運動，提供相關學術研究的勞動角度觀點、以及文化工作者工會運動的策略建議。在學術研究成果方面，除了一般學術研究之外，本研究還以影像紀錄訪談對象之訪談過程、以及協助建構線上資料庫，豐富國內相關產業基本資料調查與共享。

關鍵字：紀錄片，文化工作者，勞動條件

## 英文摘要

Recently the documentary is becoming an important genre of Taiwanese film's production and consumption. However, documentary makers still suffer from bad working conditions, and thus many of them have established a labor union in 2006. By regarding documentary makers as "cultural workers" based on theories about cultural labor and cultural industries, this project aims to investigate and analyze the characteristics of labor, working conditions, and the labor union's development of Taiwanese documentary workers. First, the working environment of documentary workers, including the productions, circulations, consumptions, as well as the government policies about Taiwanese documentary industry, will be examined. Second, this research will conduct a survey, through both quantitative and qualitative methods, on documentary workers' laboring, working conditions, and related variables. Besides, this paper will describe and examine the development of Taiwanese Documentary Workers' Union and the factors that influence the degrees of worker's participation in labor union. Based on empirical data and theoretical review, this project provides the labor perspective to the field of academic research and suggestions of union strategies to the labor movement. In addition, the results are presented not only by research papers, but also audio-visual records and online data on the Taiwanese Cinema Database.

**Keywords:** documentary, cultural workers, working conditions

## 一、 研究目的

這幾年來，在本土電影產業一片蕭條當中，台灣的紀錄片卻異軍突起，不但在包括公共電視、探索頻道 (Discovery Channel)、與國家地理頻道 (National Geographic Channel) 等電視頻道取得固定或頻繁的播出時段，同時也有不少作品進入院線進行播映，並創下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》與另一院線片《跳舞時代》，2005 年的《無米樂》與《翻滾吧！男孩》，以及 2006 年的《奇蹟的夏天》、《醫生》、與《夢想無限》等等 (李道明, n.d.; 聞天祥, 2006; 魏玟、王俐容, 2004, pp. 44-69)。除了映演方面的成績之外，從 1998 年開始固定舉辦的「台灣國際紀錄片雙年展」，提供創作者與觀眾一個大型的發表與接觸的機會 (台灣國際紀錄片雙年展, 2006)。當前台灣紀錄片蔚為顯學、也取得一定的市場成果，長期參與及研究紀錄片的學者陳儒修便指出，紀錄片已經「在非商業電影領域居於主流地位」(魏玟、王俐容, 2004, p. 40); 這情形在過去很難想像，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)。

雖然國內紀錄片逐漸取得成績，但是作為產製核心的紀錄片工作者，因為資金不足等問題，其勞動條件與過去相較，卻始終沒有太明顯的改善 (聞天祥, 2006)。1980 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, p. 7)。1990 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, p. E8):

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。

另一名紀錄片工作者則指出作為短期契約勞工，不但勞動時間長，還需要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, p. 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。學者李道明 (n.d.) 在界定紀錄片時，就特別強調，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。當紀錄片勞動條件惡劣到無法支撐工作者基本需求的情形下，「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」(張釗維, 2002, p. 29)。因此，工作者或必須妥協、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，p. E8)。即便近年來有國家文藝基金會等單位的資金補助，但許多工作者與專家學者仍然指出，這些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(魏玟、王俐容，2004，pp. 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。

由多位紀錄片工作者發起、以改善勞動條件等為主要精神的「台北市紀錄片從業人員職業工會」(以下簡稱「紀錄片工會」)，歷經近一年籌備期、及在2006年5月向主管機關爭取到勞工身份的認定而成立籌備會之後(台北市紀錄片從業人員職業工會籌備會，2006a)，於2006年9月9日正式成立(台北市紀錄片從業人員職業工會籌備會，2006b；邱祖胤，2006)。對於已經有一個「協會」集體組織的紀錄片工作者來說，同時擔任紀錄片協會理事長與工會常務理事的楊力州(2006)指出，成立工會之目的是：

「中華民國紀錄片發展協會」辦了一百場影展或一千場放映，都無法改變及照護紀錄片從業人員的勞動權利，所以我們需要一個工會，一個屬於自由紀錄片從業人員的工會，它可以讓那個堅持紀錄與勞動的小矛[註：一位年輕紀錄片導演]有勞保保障；也讓另一個小矛面對不合理的勞動條件或報酬時，有一大群小矛會給予他支持的力量，而不會感到孤獨。

工會成立後通過章程，並選出九名理事與三名監事，隨後推舉三位常務理事。在工會規模方面，至今共招募會員52人，會員工作以紀錄片導演為最多數。成立初期的主要工作包括工會發展與國內外勞工組織的合作、會員勞健保與團體協約等勞動權益之保護、會員的招募等等(台北市紀錄片從業人員職業工會籌備會，2006c)。

我國文化產業(cultural industries)的文化工作者(cultural workers)，囿於傳統觀念對於「藝術家」或「知識份子」的身份期待，而使得其工會運動長期受到壓抑。相關產業中工會發展較有歷史的新聞媒體部門，工會組織的參與率、特別是白領工作者的部分，長期以來都不高(全國大眾傳播業工會聯合會，2002)；至於文化產業的其他部門，發展更為困難。因此，作為一個以創作者或者文化產業白領階層為主體的工會，紀錄片工會的成立、以及標舉「其實，我們是勞工」的旗幟與聲言保障會員勞動權利與改善勞動條件的角色(楊力州，2006)，在台灣的文化工作者的工會運動中，顯示出一定的代表性。相較於「台灣新聞記者協會」在成立之初，對於組織擺盪於「記者工會」或「專業組織」之間的角色衝突曾經出現的論爭(辛左毅，1994；涂建豐，1994)，以及之後組織角色發展的模糊性(何榮幸，1996；馮建三，1998a)，紀錄片工會成立之初的宣示更顯特別。

本研究的學術目的，是意欲透過對於紀錄片工作者的調查，呈現其勞動條件的基本樣貌、以及當中影響勞動條件的各項因素。同時，本研究在紀錄片工會的發展初期階段，加以紀錄與分析，當能瞭解文化工作者工會運動的特性、困境、以及可能的因應等等。上述這兩項研究焦點，一方面，過去有關本土紀錄片學術論述，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(李道明等，2000)，本研究以勞動角度對創作者的分析，當更能補足此一面向、增加紀錄片學術研究的多樣性。另一方面，過去有關文化產業與傳播領域的研究方面，無論是在文本、閱聽人、產業所有權、與相關文化現象的理論與個案分析，也都累積非常豐富的文獻，但對於產業中勞工的勞動特性及

勞動條件，則較缺乏關注（馮建三，1998b），因此本文也希望補足此一傳播與文化產業研究的學術地圖。

在社會實踐目的層面，本文希望透過以上對勞動條件與工會運動的描述與分析，一方面提供文化產業其他部門之工會運動的參考，以進而改善國內文化工作者的處境；另一方面則輔以探詢工作者、工會運動者、專家學者、與主管官員等的意見，並參酌其他國家的相關措施，針對如何改善國內紀錄片工作者勞動條件，提出一套包括國家政策、產業發展、與工會策略的可能行動方向。透過具體措施的建議，本研究希冀透過創作者勞動條件的提升，而能促進本土文化產業的良性發展、以及文化再現的多元樣貌。

最後，除了一般研究透過研討會、期刊、書籍等平面方式的學術成果呈現之外，本研究還希望能夠進一步結合共同主持人的實務專長、以及考量研究對象本身之特殊性質，同時以影片形式紀錄與呈現紀錄片工會的發展過程、以及紀錄片工作者的勞動樣貌。透過此一學術與實務結合的安排，本研究希望能夠藉此承繼紀錄片長期以來與人類學研究、以及各種社會運動之間緊密關係的傳統（胡台麗，1991；李泳泉，1992；陳儒修，1993；游惠貞，1994）。

## 二、文獻探討

在這一小節當中，本文將透過理論與文獻探討，首先從政治經濟學的階級理論出發，分析「藝術創作者」、或者更為符合現實條件之稱呼的「文化工作者」，如何作為勞工，及其勞動的特性。其次則探討上述特性下，相關因素對文化工作者勞動條件的影響。最後，則是針對歐美及台灣當前文化產業工會的發展概況，進行初步的探討與描述，並分析文化工作者參與工會運動的影響因素。

### 1. 從自由「藝術創作者」到約聘「文化工作者」的勞動

在法規上，紀錄片從業人員不是勞工，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）

當「導演」在台灣社會中普遍被視為「藝術家」、「創作者」，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具有儀式意味的「靈光」（aura），使得藝術家與藝術品之間，有著難以分割的連結（Benjamin, 1969, pp.222-224）。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, pp. 38-39）。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。古典的「二元化階級論」中，凡不擁有生產工具者，都被歸類為無產階級；而無產階級接受雇用，就成為勞工。但是，受雇的經理管理階層、及擁有

特殊技能的專業工作者、或者沒有特定雇主的自由工作者，都與傳統觀點中完全缺乏自主權的藍領勞工有所不同。這兩者由於在勞動過程中具有一定自主性，許多學者遂以「小資產階級」(Petty Bourgeoisie)視之 (Poulantzas, 1975)。

但是因為複製科技的發展，使得文化生產中的「靈光」隨之消逝 (Benjamin, 1969)，藝術創作者也逐漸降格成為勞動者。首先，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 (Cornwell, 1979, p. 537)。第二，在科技發展與大量商品的生產邏輯下，當代的藝術作品生產同樣得透過大型工業的勞動分工，而將創作過程轉化成為像生產線般的生產方式，進而改變了藝術創作者與其作品之間的傳統連結關係。例如因為電影產量增加成為大量的商品，而使得好萊塢片場必須仿照製造業工廠班開始進行大量生產的瑣碎分工模式，而出現了管理人員對包括演員等電影創作者的層級節制 (McDonald, 2000)。因此，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 (Miège, 1989, p. 41; Ryan, 1992, pp. 104-7)。第三，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 (Miège, 1989, pp. 89-94; Cornwell, 1979)。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，不過是一種「浪漫主義與波西米亞式」(romanticism and bohemianism)的假象罷了 (Elliot, 1979, 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, pp.410-423)。不過這樣的觀點，不應該延伸至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。從理論的觀點來看，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。E.O. Wright (1985) 修正階級二分法概念，一方面先把不具備生產工具受雇勞工 (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「約聘創作者」(contracted artists) 與「受雇創作者」(professional creatives) (Ryan, 1992)。這兩者都依賴技術聲望資產，但其型態有所不同；藝術創作者的這類勞動特性，對其勞動條件產生的影響，將會在下一小節進行討論。第二類則是自行成



立公司或組成工作室的藝術創作者，他們通常是前述「校長兼撞鐘」、必須工作的小資產階級，或者是可以雇用少數勞工的小型雇主。由於本身都必須參與生產，因此這些藝術創作者並不單純是小資產階級，而同時都具備一定的勞工身份。

再進一步來看，這兩類型的藝術創作者是否有階級位置上的差異，卻仍值得商榷。因為前述藝術品的「靈光」與較難複製的特性，資本較晚近才滲透文化部門，使得藝術創作者的勞動並未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。為了與雇主簽訂契約，第一類的藝術創作者以個人身份為之；但部分藝術創作者由於特定法規等因素，轉而以有限經濟資本成立工作室，而以公司法人的方式與「雇主」簽約。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, 2006），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, p.92）。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, pp.105-43）。事實上，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（Braverman, 1974, pp.61-63）。受到這種不固定雇用關係的影響，大多數的文化工作者的收入因此遠低於其勞動力付出，而受到嚴重剝削（Miège, 1989, p.94）。

此類在文化商品產製過程中常見的非長期聘雇關係，除了是商品邏輯因為複製科技發展尚未成熟等原因、而未能主宰部分文化生產之外，同時也可視為 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）。這種彈性的聘雇方式，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 (Ursell, 1998；林富美，2004)。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，彈性化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)。

綜上所述，文化工作者的勞動特性，首先，在藝術等文化商品的「靈光」特質下，使得文化工作者在生產過程中具有一定的自主性，而能夠與資方控制勞動過程的邏輯相抗衡 (Ryan, 1992)。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。因此，紀錄片工作者在生產過程當中的自主程度，以及其臨時聘雇關係中的外包契約之類型與內容，就成為本研究在探究其勞動與勞動條件中，最為核心的項目。

## 2. 文化工作者勞動條件的影響因素

如上小節所述，在當前的壟斷資本主義下，藝術創作者應該視作勞工階級中的「文化工作者」。事實上，聯合國教科文組織 (UNESCO) 與國際勞工組織 (International Labour Organization) 至少自 1970 年代後期，便強調藝術家的勞工角色，並實際研究如何保障文化工作者的經濟權 (UNESCO, 2001；Cornwell, 1979, p.538)。但是如前所述，勞工階級的勞動不能一概而論，文化工作者的勞動與勞動條件的考察，必須輔以文化產業、乃至文化活動的特點來加以細緻分析。

Pierre Bourdieu 的「場域理論」(field theory) 一方面對古典馬克思主義的傳統二元化階級論進行修正，另一方面特別對文化場域 (cultural field) 中的資本及行動者互動進行探討，提供了分析文化勞動的絕佳起點 (Murdock, 2000)。本小節首先以 Bourdieu 的相關論述為基礎，結合其他批判政治經濟學者等對於文化產業的研究，對幾項主要影響文化工作者勞動條件的因素進行理論探討。

不同於古典馬克思主義，Bourdieu 首先將資本的概念從單純的經濟上的貨幣概念，擴展為一種包含貨幣與非貨幣、有形與無形的「資源」，而主要分為經濟、社會、文化等三種資本 (Anheier *et al*, 1995)。在這樣的架構當中，個人的階級位置不見得固定不變，會因為行動者在不同場域與不同時間，因為各種資本量的擁有與組合及運用，而有不盡相同的權力關係。其次，在各種不同場域 (fields)，會有不同的運作方式與邏輯；特別是文學與藝術等所構成的「文化場域」，雖然與經濟場域的結構上「系出同源」(structurally homologous)、而受到經濟場域的类型影響，但其生產與消費的模式卻具有「半自主性」(semi-autonomous)，並不完全被經濟資本 (economic capital) 主宰。在文化場域當中，文化資本 (cultural capital) 與其類型之一的「象徵資本」(symbolic capital) 的重要性，常會凌駕經濟資本之上 (Johnson, 1993；Anheier *et al*, 1995；Marlière, 1998；Benson, 1998)。

再者，除了文化產業分工與文化工作者各種資本組合之外，本研究同時從批判政治經濟學所關切的新科技的進展、及國家政策的兩個主題，對文化工作者勞動條件之影響進行探討。

## 2.1. 產業類型與分工位置

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。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」(large-scale) 與「小規模生產」(small-scale) 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 (Johnson, 1993; Hesmondhalgh, 2006)。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。至於小規模生產的藝文活動，則是 Bourdieu 分析的核心為，同樣分為兩種：一種是「神聖化前衛藝術」(consecrated avant-garde)，通常意指建制化的藝文活動；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 (Hesmondhalgh, 2006)。

法國社會學者 Miége (1989) 另外從複製科技的掌握性，區隔了三種文化產業，分別為：(1) 可複製、且無須文化工作者參與的文化商品，這一類例如收音機、電視機等設備的生產；(2) 可複製、但必須有文化工作者的參與的文化商品，例如出版與唱片等；(3) 較難以複製的「半複製性文化商品」(semi-reproducible products)，必須有文化工作者較大程度的參與，例如現場劇場演出等。在這三種類型當中，文化工作者的自主程度依序遞增。

除了不同的產業類型，會對文化工作者的自主性產生影響之外，同產業中的不同分工位置，也會影響文化工作者的勞動條件。Ryan (1992) 考察文化產業的分工制度，指出當代文化商品生產過程，主要可以區分為製作原創品的「創意」(creative stage)、與對原創品進行加工與重製的「再製」(reproduction stage) 兩個階段 (如表 1)。在創意階段當中，可分為兩個步驟：研究與計畫的「構思」(preparation phase)、以及進行此計畫做出原創成品的「表演」(performance phase)。至於再製階段，同樣分為兩步驟，首先是將原創品製成為可進行複製的「後製／抄寫」(transcription phase)、以及最後進行大量同質商品產製的「複製」(duplication phase)。一般而言，在生產過程分工中創意階段的文化工作者，要較再製階段的勞工有較高的自主性。

表 1 文化產業中生產過程的分工

階段	步驟	工作內容
創意階段	構思	原創品的規劃
	表演	原創品的完成
再製階段	後製	對原創品的加工
	複製	產品大量複製與包裝

\* 資料來源：Ryan (1992), pp. 106-114。

除了創意階段與再製階段的區分之外，因為資本介入控制的意圖、或者工作團隊的效率需求，而使得其中部分職位在生產過程當中，有較大之權力。舉例來說，在電影或影視產品的生產過程當中，掌握準備過程的「製作人」(producers)、與控制表演過程的「導演」(directors)，成為創意階段當中除了資方與行政管理階層以外，可以決定或影響其他工作者勞動條件的行動者 (Ryan, 1992; Miége, 1989)。因此，在分析不同分工位置的勞動條件時，也必須注意到生產過程中不同文化工作者的相對權力關係，作為探討的項目之一。

## 2.2. 文化資本與社會資本

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。一般將這些特別秀異、易於外界辨認、且勞動條件明顯遠較其他同儕優越的文化工作者，稱為「明星」。一般而言，「明星」主要指稱在劇場或影視藝術中廣受觀眾歡迎的「表演者」身上 (McDonald, 2000)，但也可擴展到指稱不同行業的秀異份子 (Ryan, 1992, p. 134)。

相似的文化工作者之間勞動條件的巨大差異，Bourdieu 從個別工作者的各資本量之間的組合進行分析。在文化場域當中，因為對文化資本及社會資本 (social capital) 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 (Johnson, 1993; Anheier *et al.*, 1995)。舉例來說，個別記者在新聞場域的行動，會受其象徵與社會等資本的影響，而具有不同程度的自主性 (Benson, 1998)。

首先，相較經濟資本對大規模生產之文化產業的重要性，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 (information capital)。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 (Murdock, 2000; Anheier *et al.*, 1995; Johnson, 1993)。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。而在「理想／波西米亞式的前衛藝術」當中，則多半以各種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)。

在商業邏輯的滲透下，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，或可用下列 Wright 與 Ryan 等學者的概念、及國內學者林富美 (2006) 所稱之「名聲基礎」(name-based) 機制來析論。上一小節 Wright 所稱藝術創作者與其他類似勞工所仰賴的「技術／聲望」資產，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「技術聲望」(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。這種「技術\聲望」是一種稀有資源、可視為「地租」(rent)；不同工作者對這項「地租」擁有程度不同，使得他們的勞動「階層化」、交換價值因而出現高低之別 (Wright, 1989, pp.332-333；Harvey, 2002)。

約聘創作者中的菁英、也就是明星，擁有較高聲望，因此較能與資本家議價；但另一方面，因為稀有的聲望地租被明星藝術家壟斷，所以多數沒有名氣的藝術創作者，必須面對更為惡劣的勞動條件。對比少數明星的光鮮外表與天文數字收入，大多數的約聘創作者的收入偏低、工作不穩定、缺乏專業訓練、職業前景不明、往往必須兼差、沒有社會保障，且若非失業、就是工作負荷過重 (Miège, 1989, pp.89-90；Cornwell, 1979)。在電影演員的部分，明星與一般演員之間的勞動條件差距，就是一個絕佳的說明 (McDonald, 2000)。

再進一步來說，這種明星文化工作者的商業聲望，不僅是個人的象徵資本、或者名聲而已，還可以具體轉化成個別文化工作者的文化資產，而成為一種實質上的經濟資本。例如，許多電影明星成為電影行銷的主要手段，而這些文化工作者也把自己的形象當作一種資本，藉由授權商品與廣告代言等作法，成為一種以個人形象為商品核心的資本家 (McDonald, 2000)。這樣的現象，也相當符合 Wright (1985) 強調文化工作者等具有組織或技術/聲望資產的勞工，其實是有機會掌握生產工具、轉而成為資本家。

除了文化與象徵資本之外，文化工作者在其工作相關範疇的人際網絡、也就是所謂的「社會資本」，同樣對其勞動條件構成影響。Bourdieu 的「社會資本」，指的是「行動者所能夠透過個人的社會網絡來進行動員之實際與潛在資源的總和」 (Anheier *et al*, 1995, p. 862)。另一位社會學者 J. Coleman 所開啟的有關社會資本的討論，則是將此視為一種可以為行動者接近與使用的存在於社會網絡的資源，或者稱為網絡資源 (networked resources) (Marsden, 2005, p. 15)。

社會資本對文化工作者勞動條件影響，舉例來說，在影視產業以製作人為核心的生產過程，其勞動力的組成往往是以製作人之人際脈絡為核心的招募組成。一般來說，資方與管理階層在前製期計畫成形、預算大致敲定之後，先行尋找其中意的創意階段的「工頭」，也就是製作人與導演。而接下來的人員選定與勞動過程，就是由製作人與導演來進行招募與控制。負責執行計畫的製作人與導演招募其他工作者時，除了按照這些人的象徵資本、也就是技術與商業名聲之外，還必須倚靠其個人社會網絡，包括過去合作對象、熟人、甚至是親人等。因此，在影視產業中的文化工作者，除了要擁有本身的專業技術、文化與象徵資本之外，還必須要擁有社會資本，以獲得雇主或代表雇主的製作人等的注意，而可稱為「青睞經濟」 (economy of favours) (Ursell, 2000)。

### 2.3. 新科技

國內學者李道明 (1999) 在討論紀錄片的未來時，指出在這十年左右最重要的發展趨勢，便是因應科技進展而來的「數位化」、「非線性化」、與「網路化」等。無論是數位影音製作、剪輯、以及壓縮傳遞等等，對於紀錄片工作者都將帶來許多的便利性。其次，非線性製作及數位科技的互動性，將會帶來非線性結構影片的可能，而對紀錄片美學理論有重大的影響。再者，網路與數位攝影等科技，所提供的成本相對低廉的製作方式與廣大發表平台，除了給予專業紀錄片工作者更方便的生產方式與更廣大的創作空間之外，也將可鼓勵更多「非專業者」加入製作紀錄片行列。

這樣的發展並不自今日始。至少在 1970 年代進入錄像 video 錄影機、發展出攜帶式機型之後，輕便與較低成本的攝錄工具，就成為影像與社區工作者擺脫商營媒體控制、自主拍攝特別是反映社會問題的紀錄片的重要武器。到了 1980 年代後其，家用攝錄影機 (home video) 出現之後，包括 VHS、以及隨後發展出來的 Video-8 與 Hi-8 等規格，使得一般人只需要簡單的機器操作說明、而無須經過長期的技術訓練，便可以「提槍上陣」。新科技的解放功能，使得紀錄片得以成為一種大眾與平民化的實踐，也相當程度地消解文化產業中資本邏輯對文化工作者的控制 (陳亮丰，1998)。

在近年來數位化的快速進展下，傳播新科技對文化工作者「賦權」(empowerment) 功能，更比過去類比科技時代有更長足的發展。例如網路對漫畫家而言，因為能夠提供跳過出版商等中介者的箝制，並提供宣傳管道等，因此增進了創作自主權，對他們的勞動條件有正面的幫助 (Dean, 2001)。科技的賦權功能，當然也不僅限於文化工作者。對於勞工來說，新科技的引入使得勞動所需的技術升級，並且提高了這些勞工的薪資水平；多數勞工也認為數位科技的發展，使得他們的生產效率大幅提高 (Bresnahan *et al.*, 2002; UCLA, 2003)。

不過從批判政治經濟學的角度來觀察，資方與管理階層引入新科技的主要用意，在於加強對勞動的控制與剝削，因此對於勞工、包括文化工作者，都有相當的負面影響，可從「去技術化」(deskilling) 觀點來加以分析。Braverman (1974) 分析壟斷資本如何透過科學管理與科技的引入，重構勞動過程、以提高相對剩餘價值的生產。資本引進「科學管理」，將「概念」(conception) 與「執行」(execution) 兩者分離，加強對勞動過程的控制與監督。科技引入除了提高單位勞動的強度以外，還透過切割勞工的技術與知識、將其「去技術化」，增強了這個手腦分離過程的效果，使勞工愈來愈不能掌握勞動。

去技術化現象除了在 Braverman 所分析的製造業中出現之外，在文化產業也造成類似影響。例如新科技所造成的失業與勞動強度增加的問題，在報業當中也出現電腦排版導致打字與組版工人大量失業、組版編輯得負責部分原本屬於打字房的工作 (Noon, 1993)。同時，構思與執行分離的科學管理方式，也使得文化工作者之間「勞心／勞力」的分野更為加深，因此生產過程出現了「創作」與「再製」部門的區隔；更進一步，創作階段的勞動也繼續分化，出現「構思」與「表現」的分離 (Chanan, 1980: pp.131-134; Ryan, 1992: pp.107-110)。

不過科技去技術化對文化工作者的影響，同樣受到文化商品與產業的特性而有所差異。相較之下，創意階段的構思部門工作者，仍然保持著類似過去手工業時期、以技藝為基礎 (craft-based) 的勞動分工，而某種程度地抗拒了科技的重塑。由於注重勞動者的文化資本、特別是以個別明星的商業聲望為基礎的產品，使得這個環節的文化勞動必須是具名的實質勞動，因此其勞動過程特色，為相對低階的科技使用、及較具妥協性的管理 (Ryan, 1992)。所以文化工作者在科技重構勞動過程時，有較大的抗衡能力。

其實 Braverman (1974) 描述科技在勞動過程的去技術化現象，本來就不是認為對所有勞動都一體適用。他指出，當執行部門勞工的技術瑣碎化的同時，管理階層等概念部門的工作者技能，相對來說可能增加。但是藉由新傳播科技「增權」，進而掌握小部分生產工具、擺脫企業管理控制、並爭取更高自主性的「特權」，往往屬於原本就是「高收入、高自主」的群體 (Meiksins, 1998)。至於絕大多數「非明星」的文化工作者，是否能夠抗拒科技對其權利的傷害、甚至透過科技增權，則還須進一步地加以探討分析。在電影工業當中，

錄音技術在過去使得製作人與導演等更能掌握其作品呈現，卻也取代了默片現場的「說書人」與演奏工作。而近年來數位科技的引入一方面讓後製階段的流程更為簡化、讓許多電影工作者得以更便利地完成作品；但另一方面，卻也造成剪接、音效、音樂演奏者、特效、甚至是中間階層表演者等工作的去技術化及失業問題（Gray & Louis, 1996; Wasko, 1994/1999, pp. 60-74）。

## 2.4. 文化產製與國家政策

國家文化或媒體政策的介入型態，可以區分出正向和負向兩種。所謂正向，指國家利用公共資源和政策手段，鼓勵、支持或引導特定的媒體或文化產業條件或行為，我們可以統稱為「輔導性介入」（supportive intervention），例如提供輔導金或優惠貸款、舉辦獎勵活動，以及減免稅賦等。相對的，負向的政策施為指的是那些約束、限制或禁制特定的媒體環境條件或行為者，稱之為「限制性介入」（restrictive intervention），例如內容檢查、進口或播映配額、所有權規定，以及徵收特別稅等。在實際的狀況裡，輔導性和限制性措施通常是雙管齊下，交互運用。而就結果來說，有的限制性措施可能帶來的是輔導或促進效果（例如進口或播映配額限制的運用，可以用來保障本地影視產品的生存發展），反之亦然（例如優惠某類型企業或產品，反而壓抑了其他類型企業或產品的發展）（魏玟，2006a）。

以促進本地的影視創作來說，一般國家都是輔導性和限制性政策措施並用，而這其中還可以進一步區分出兩個層次：第一個層次是創造有利於本地影視創作的環境，第二個是直接以各種形式的資源補助或輔導創作、推廣或流通。國家透過這些政策作法，一定程度地鼓勵或壓抑特定文化產製，進而影響文化工作者的勞動與勞動條件。

第一個層次經常採用限制性措施，例如限制外國影視產品的進口配額或播放比例（相對則是保障本地產品的最低播放比例）。這類措施最著名的例子是歐盟從 1989 年起實施的《電視無疆界指令》（*Television Without Frontiers Directive*），規定各會員國在可行的前提下，保障歐洲本地節目百分之五十的播放比例。而包括加拿大與法國等國，也都各自對本土自製節目訂立比例下限的配額保護規定（Salomon, 2006）。韓國廣電法當中，除了對本地製作節目的比例下限保護之外，也特別規定電影、卡通動畫、與流行音樂三種類型節目的本地製作比例配額，以及非本國的單一國家進口這三類節目的比例上限等。這些法規的目的，都是在全球化趨勢威脅下，透過廣電法規對本土影音產業與文化的一種保護措施。再者，除了總時數比例的限制外，還可從收視率最高的「黃金時段」，對進口產品設下限制，也是另一種保護本國影音產業與文化的可行手段。舉例來說，法國自一九九二年起，規定每天下午六點至晚間十一點，至少播出百分之五十的法國節目，百分之六十以上的歐盟節目。整體而言法國電視播出總時數百分之六十以上的歐洲節目，至少百分之四十的法語節目（Goldberg et al., 1998）。而對岸的「中國國家廣電總局」於 2006 年 9 月開始，除了將電視的本國動畫卡通片之比例由六成提高到七成之外，同時明令禁止所有電視頻道在下午 5 點到晚上 8 點之間播出非本國製作之動畫卡通片（楊磊、王麗娜，2006）。

在第二個層次方面，主要便是利用正面輔導的措施，特別是各種公共資源的投入，來達成促進影視創作的目標。歐洲仍然這方面政策最具代表性案例，在整體歐盟的層次推出了米迪亞方案（*MEDIA, Measures to Encourage the Development of the Audiovisual Industry*），從一九九一年到一九九五年間以兩億歐元預算，改進歐洲影視產品的生產（例如補助獨立製作人）、發行（例如建立歐洲產品的發行網）和人員訓練工作（特別培訓製片

人與發行管理人才)，以增加競爭力。一九九六年到兩千年推出米迪亞二號 (MEDIA II)，投入兩億六千五百萬歐元繼續加強上述工作。目前推動第三期 MEDIA PLUS (2001-2006) 並以因應數位科技環境變遷為主要宗旨 (盧非易，2003；魏玠，2006b)。個別國家方面，法國國家對於電影產業採取全面性的補助，分為自動性補助 (aide automatique) 和選擇性補助 (aide selective)，自動性補助純粹依經濟原則運作，製作人在上一部電影中近一成的票房收入自動撥入補助基金專戶，以衍生補助金補助下一部電影製作，創造投資循環。選擇性補助主要補助的對象，則為具有獨立製片精神和藝術原創的電影 (林玉鵬，2005)。

歐洲國家的影視補助政策還有一項特點，便是充分利用其傳統的公共廣電體制，讓公共廣電媒體負擔一部份的影視生產和流通輔導功能。例如，法國電影和電視間的聯繫關係非常密切，尤其是公共電視。法國的公共電視台依法規定必須將其至少 3% 的營業額用於投資電影製片，這部份又以預購版權的用途最多，以 2003 年為例，主要電視台共投資了 1 億 978 萬歐元在電影上，其中預購版權的部份就佔了 7559 萬歐元 (前引文：65)。而英國公共電視體系，長久以來一直是英國紀錄片以及實驗性視聽創作的生產和發展搖籃，例如英國國家廣播協會 (BBC) 即長年製作和播出紀錄節目，BBC 與第四頻道 (Channel Four) 也都有相當的年度預算投資劇情電影製作。

至於我國的相關政策，在限制性措施方面，廣電三法中規定無線廣播電視的本國自製節目，必須佔 70% 以上；有線廣電的本國自製節目，也必須維持在 20% 以上；但是在電影市場方面的保護措施，則已經幾乎全數撤除。在輔導措施方面，包括國片輔導金等各種辦法，並不能說相當缺乏，但過去幾年來的實施狀況，一般的批評是投入額度仍然太少，而且缺乏整體配套規劃。以本研究計畫的主題紀錄片生產來說，鼓勵非商業之實驗性小型電影創作的政策中，最具歷史的應是 1978 年設立的金穗獎 (當時稱為「實驗電影金穗獎」)。金穗獎成為鼓勵資淺創作者與創新電影的重要搖籃，不過規模仍小。如果說台灣視聽媒體藝術方面較明顯的發展，以及相應較多的補助獎勵之機構和政策的出現，主要是在 1990 年代之後，尤其是 1990 年代晚期。首先，1992 年金穗獎開始由新聞局直接編列預算補助，並擴大規模與獎勵金額。1995 年文建會開始支持紀錄片的人才訓練和推廣，委託「全景映像工作室」負責地方紀錄創作人員的訓練計畫。其次，1997 年《公共電視法》立法完成，隔年我國第一家公共電視台在台北內湖成立，對於非商業影視作品，尤其是紀錄片投入重要資源。國家文化藝術基金會也於同年開始補助視聽藝術類創作，其中包括紀錄片。接著，1998 年新聞局推出「電影短片及紀錄片輔導金辦法」，輔導劇情長片之外的電影生產。台北市文化局也從 2001 年起，提供資金補助紀錄片拍攝。在獎勵方面，除了金穗獎，台北電影節、金馬獎等影展活動，亦針對紀錄片給予獎勵 (魏玠、王俐容，2004)。

### 3. 文化工作者之工會運動與影響因素

#### 3.1. 歐美與國際之文化工作者工會

雖然文化工作者工會運動較其他生產領域的勞工普遍來得為晚，但在二十世紀前後歐美的工會運動蜂起的影響下，美國劇場藍領工人的「劇場雇員國際聯合會」(International Alliance of Theatrical Stage Employees, IATSE) 於 1893 年成立。隨後，以音樂演奏者為主體的「音樂家協會」(American Federation of Musicians, AFM) 在 1896 年成立，是美國第一個文化產業中的創意階段工作者之工會組織。從 1930 年代的文化產業工會運動風潮以來，到 1980 年代以前，創意階段的文化工作者主要依照不同的產業與職業，分別組成不同



的工會，包括影視產業的「電影演員工會」(Screen Actors Guild, SAG)<sup>1</sup>、「導演工會」(Directors Guild of America, DGA)、「編劇工會」(Writers Guild of America, WGA)，廣播電視業的「美國電視與廣播表演者協會」(American Federation of Television and Radio Artists, AFTRA)，劇場與現場表演的「演員工會」(Actors Equity Association, AEA)、「音樂表演者工會」(American Guild of Musical Artists, AGMA)、「綜藝表演者工會」(American Guild of Variety Artists, AGVA)，及以新聞記者為主體的「報業工會」(The Newspaper Guild, TNG) 等等 (Gray & Louis, 1996; Amman, 2002; McKercher, 2000)。

除了創意階段的文化工作者工會之外，再製階段的文化產業藍領工作者，除了上述的 IATSE 之外，還有廣播電視的「電力國際兄弟會」(International Brotherhood of Electrical Workers, IBEW) 與「全美廣播工程及技術員協會」(National Association of Broadcast Engineers and Technicians, NABET)，報社編輯室以外勞工的「印刷工會」(International Typographical Union, ITU)，電訊員工為主的「美國傳播工會」(Communication Workers of America, CWA)，以及出版業的「出版工會」(Graphic Communications International Union, GCIU) 等等 (Katz *et al*, 2003; Amman, 2002; McKercher, 2000; Wasko, 1983; 馮建三, 1998a, pp. 24-46)。

1980 年代以前，對於各種新科技出現所帶來新媒體發展，既有工會多半未積極介入整合不同勞工之間的利益，因此出現如 AEA、SGA、AFTRA 等表演者工會會員重疊的問題 (Gray & Louis, 1996)。雖然工會彼此之間時有合作抗爭、以求達成維護勞工權利的共同目標，例如 2003 年 AFM 的紐約百老匯音樂劇 (Broadway musical theatres) 的音樂演奏者，為抗議資方準備以數位音樂取代音樂家、計畫降低現場演奏者之人數下限，而進行罷工，並且取得包括 AEA 與 IATSE 的藍白領共同合作，迫使資方在紐約市政府介入下妥協 (劉昌德, 2003a)。但是，各工會分立的影響，是彼此之間往往行動無法一致，而遭到資方的各個擊破。例如 1937 年立場偏左的「電影技術人員協會」(Federation of Motion Picture Crafts, EMPC) 進行罷工，SAG 原本承諾支持，但後來卻單獨與資方達成協議，種下日後 EMPC 解體的因素之一 (McDonald, 2000)。文化工作者工會山頭林立、各自為政，給予資方有機可趁的現象，還可見於從跨國媒體大亨 Murdoch 於 1986 年擊敗英國報業工會組織的 Wapping 事件，工會抗爭失利的重要關鍵，就是英國電子電訊業工會 (Electrical, Electronic, Telecommunication and Plumbing Union) 脫離總工會的聯合行動、單獨與資方妥協所致 (Self, 1990)。

近年來因為文化產業朝向壟斷與集團化、數位新科技快速發展、以及全球化趨勢等問題，對文化工作者工會的發展都構成相當挑戰 (Gray & Louise, 1996; Miller *et al*, 2001/2003)。首先，自 1980 年代開始的解禁政策所帶來的文化產業兼併風潮，傳統以單一產業、個別職業、甚至是單一廠區之工會組織的作法，已經無法適應變局。因此，文化工作者工會開始合作整併，以因應資方與政府的雙重威脅。特別是在媒體集團化的催化下，歐美與國際的媒體工會為因應這股趨勢，從 1980 年代中期左右開始，出現了一波波的整合行動 (Wilson, 2000, pp. 160-161; McKercher, 2000)。除了集團化之外，工會運動傳統中認為「團結力量大」、勞工階級有共同利益的概念，傳播科技的變遷，或者國家政策、法律、經濟、與社會的轉變，都會導致工會為了擴張或維繫生存而進行合併 (Campling & Michelson, 1997)。

---

<sup>1</sup> 「Guild」為專業工作者的基爾特組織。本研究以目前這些組織的屬性，直接翻譯為「工會」。

在美國，SAG、AFTRA、與 AEA 之間的合作與合併協商，近年來一直是文化工作者工會運動的一項議題 (Gray & Louis, 1996)。在類似嘗試當中，以 CWA 做為主體的工會合併最為突出，包括 1987 年與 ITU (2 萬 5 千名會員)、1993 年與 NABET (9000 名會員)、1994 年與 TNG (3 萬 1000 名會員)、2000 年與電力工人工會 (International Union of Electrical Workers) 合併，成為傳播業當中最大的工會聯合組織，在私人企業部門的會員數超過 22 萬人；加上教育、政府雇員等公部門的工會，與私人企業的工會合計，成員達 70 萬人 (Katz *et al*, 2003, pp. 578-581; McKercher, 2000)。另外，出版業的 GCIU 則在 2005 年選擇併入「卡車司機工會」(International Brotherhood of Teamsters, IBT 或 Teamsters)，成為 Teamsters 中的一個分支 (Graphic Communications Conference of IBT) (GCC/IBT, 2005)。

歐洲的文化工作者工會之間的合作與合併趨勢，較美國出現得更早一些。英國的「全英劇場、電視與電影雇員協會」(National Association of Theatrical, TV and Kine Employees) 與公共廣電的 BBC 工會「廣電人員協會」(Association of Broadcasting Staff) 於 1984 年合併，組成了「廣電與娛樂產業工會聯合會」(Broadcasting and Entertainment Trade Alliance, BETA)。1991 年，BETA 與「全英電影電視與技術人員協會」(National Association of Cinematograph, Television, and Allied Technicians, ACTT) 進一步合併組成了「廣電、娛樂、電影與劇場工會」(Broadcasting, Entertainment, Cinematograph and Theatre Union, BECTU)。英國 BECTU 的成立，雖然在 ACTT 有部分原因是為了解決會員大量減少、財務面臨困難的窘境，但是大體而言，仍是媒體工會基於團結理由而合併的一個示範 (Campling & Michelson, 1997, pp. 219-222)。隨後，BECTU 更與演藝工會 (Equity) 與「全英記者工會」(National Union of Journalists) 等五個白領工會，進一步共同組成了「娛樂工會聯合會」(The Federation of Entertainment Unions)。除了英國之外，德國在 1990 年代所有媒體工人所組的單一工會 IG Medien、<sup>2</sup> 及荷蘭的「文化、資訊、娛樂、媒體工會聯合會」(Cultrue, Information, Entertainment and Media, KIEM) 等 (Wilson, 2000)。

另外，澳洲「演員工會」(Actors' Equity)、「澳洲劇場與遊樂場雇員協會」(Australian Theatrical and Amusement Employees Association)、與「澳洲記者協會」(Australia Journalists Association, AJA) 於 1992 年合組了「媒體、娛樂、與藝術協會」(Media, Entertainment and Arts Association)。與其他國家的狀況稍顯不同的是，澳洲工會的合併，有一項重要的原因是政府政策與法律對「大工會」的鼓勵；例如聯邦政府的勞資協調機制，從 1991 年起要求工會必須達到一萬名會員以上，才得以適用，這促使澳洲的小型工會間掀起一陣合併風波。因此，當 1987 年到 88 年之間，受到媒體所有權集中、新科技引入、以及報業景氣的改變等因素引想，雖然 AJA 一度與報業藍領階級為主的「印刷產業工會」(Printed and Kindred Industries Union, PKIU) 洽談合併事宜時，但 AJA 當時的態度較為強硬、而不願意與 PKIU 當中非報業的印刷工人在同一屋簷下，因此導致合併案流產。到了 1992 年，事實上 AJA 仍對合併、甚至工會運動存有疑慮，但因為擔憂被排除在政府的勞資協商登記之外，才促成了 AJA 加入 MEAA 的行列 (Campling & Michelson, 1997, pp. 222-224)。

其次，新科技的發展也對工會運動構成新挑戰。由於電影後製的剪接工作，被影像技術人員取代，就造成影像技術人員所屬的 NABET、與電影剪接人員所屬的 IATSE 之間的對立；而這些工會並未能真正認識與面對新科技的全面影響，而往往因為之間的對立，使得資方趁機而入、漁翁得利 (Wasko, 1994/1999, pp. 73-74)。再者，新科技引入後造成工作的轉移，在美國的文化工作者工會之間也出現「管轄權」(jurisdiction) 轉移之爭，例如

---

<sup>2</sup> IG Midien 在 2000 年之後與許多白領服務業工會合組了 VER.DI。

電腦圖像設計取代了技術人員之後，這個新工作應該由 WGA、NABET、IBEW 何者代表，就構成工會之間的一項議題。另外，新科技引入之後，資方常將原本屬於工會集體協商範疇的工作，重新定義為管理階層的行為，縮限工會協商權，而使得勞工的權益受損。例如廣電媒體引入電腦之後，取代了許多原本技術人員的工作，而使用電腦設備的職位卻被定位為管理流程，因此導致 NABET 的抗議。而這些新科技所引發的工會範疇問題，使得再製階段的工會會員流失、導致工會參與率與協商能力的下降 (Gray & Louis, 1996)

在創意階段的文化工作者部分，新科技除了造成新類型的職業傷害問題之外，更因為新媒體創造新映演平台，而出現「剩餘權」(residuals) 爭議。所謂剩餘權，大略是指例如原本拍攝用於電視播出的影片，在有線電視頻道中重新播出，所創造出新的利潤歸屬的問題。在 1960 年，美國前總統雷根擔任 SAG 理事長時，就曾經為了電影在電視頻道上播出，而與 WGA 合作罷工。1970 年代錄影帶的盛行、1980 年代付費電視、1980 年代後期的好萊塢全球發行、以及 2000 年的有線頻道等等，都曾經引起工會的抗爭 (Gray & Louis, 1996; Miller *et al.*, 2001/2003, pp. 101-102)。

最後，近年來因為全球化造成的「新文化勞動國際分工」(new international division of cultural labor)，也對過去以國家為單位的文化工作者工會運動構成挑戰 (Miller *et al.*, 2001/2003)。在影視產業方面，受到此方面最嚴厲挑戰的當屬美國工會。從 1980 年代後期，好萊塢業者就開始將產製外移至北方的加拿大，特別是當地政府為了吸引資金而提供賦稅優惠等政策協助、以及當地工會為了替會員創造就業機會而降低對勞動條件的要求，使得美國影視工作者與工會面臨了工作「外移」(runaway) 的危機 (Pendakur, 1998)。另外，在動畫產業部分，美國動畫工作者長期以來也一直受制於資方將產製中心往台灣、南韓等地移動的策略 (Lent, 1998)。而美國文化工作者工會的反應，並非訴諸國際工會團結一致，反而是包括支持「反 GATT 文化例外原則」與「北美自由貿易區協定」(NAFTA) 的作法，配合資方與美國政府的策略，以求維護自身會員的短期利益 (Wasko, 1998)。

因此在面臨全球化挑戰時，國際性工會及各國工會之間的連結，就顯得特別重要。1980 年代以前，國際性工會運動受到冷戰影響，而出現分裂。舉例來說，目前最大的國際性記者組織、於 1952 年在比利時布魯塞爾「再度」成立的「國際記者協會」(International Federation of Journalists, IFJ)，<sup>3</sup> 當年的出現就是工會分裂的產物。在第二次大戰後的 1946 年，各國記者工會在丹麥哥本哈根成立了「國際記者組織」(International Organization of Journalists, IOJ)。一年後，28 個國家的代表同意將總部從倫敦移到東歐的捷克布拉格，導致了包括美國 Newspaper Guild 等西方國家記者工會的反對；隨後在冷戰逐漸形成的政治氛圍中，導致了 IFJ 從 IOJ 分裂而出。IFJ 在 1978 年以前，還嚴格限制其會員不能加入 IOJ；即便在 1978 年解除雙重會籍的限制，IFJ 還是重新嚴格定義了新聞自由的內涵，因此排除了前蘇聯集團國家的記者 (Brasch, 1991b)。

另外，「國際音樂家協會」(International Federation of Musicians, FIM) 與「國際演員協會」(International Federation of Actors, FIA) 雖然在冷戰期間就有較為緊密的合作關係；是兩者在美蘇兩陣營中保持「中立」的作法，後來卻承受一定程度來自左右兩翼的不滿力量，而出現分裂。首先，1963 年美國文化工作者工會在美國政府的資助下，主導成立了「美

---

<sup>3</sup> 第一代 IFJ 於 1926 年在法國巴黎所成立，但因無法善用其影響力對抗德國納粹等法西斯勢力，而在 1940 年德軍佔領巴黎前夕解散，而由英國的全國記者工會 (National Union of Journalists, NUJ) 所主導的「盟國與自由國家之國際記者協會」(IFJ of Allied and Free Countries, IFJAFC) 所取代。

洲娛樂業工作者協會」(the Inter-American Federation of Entertainment Workers, FITE); 隨後, FITE 與歐洲國家媒體工會在 1965 年, 共同成立了較親西方的「國際藝術、大眾媒體、與娛樂業工會協會」(International Secretariat for Arts, Mass Media and Entertainment Trade Unions, ISETU)。1975 年, 較為左傾的英、法、義等國的文化工作者工會, 為了對抗 ISETU, 也成立了國際影音產業工會聯合會 (the International Federation of Audio Visual Workers Trade Unions, FISTAV) (Wilson, 2000)。

與西方各國內部的工會狀況相似, 國際文化工作者工會同樣在所有權集中與媒體集團化刺激下, 於 1990 年代前後開始有所轉變。受到歐洲市場整合、及德國 IG Medien 成立的影響, 包括 IFJ、FIM、FIA、ISETU、FISTAV 等國際性媒體工會組織的歐洲分支, 整合力量設立了歐洲媒體工會論壇 (European Media Union Forum, EMUF)。EMUF 成立之後, 特別注意跨媒體集中化狀況下的勞工權益問題; 例如在英國 Wapping 事件時, EMUF 就特別譴責資方的各種舉措。在 1990 年代蘇聯解體之後, 這幾個國際工會進一步組成了國際娛樂與媒體工會委員會 (International Committee of Entertainment and Media Unions, ICEMU)。不過 ICEMU 並沒有對旗下個別會員工會有太大的改變, 只是讓這些工會領導人隨時聚會討論, 營造共同行動的氣氛。比較大的轉變出現在展演產業的 FISTAV 與 ISETU 在 1993 年的合併, 這個新組織隨後並與 FIM 及 FIA 合作設立國際娛樂產業工會聯盟 (International Entertainment Alliance), 也與 IFJ 達成協議, 建立國際媒體工會聯盟 (International Media Alliance)。1995 年, FISTAV/ISETU 改名為國際媒體與娛樂工會 (Media and Entertainment International, MEI), 並於 2000 年與幾個國際性的白領勞工工會,<sup>4</sup> 共同合併成國際工會網絡 (Union Network International, UNI)。

### 3.2. 台灣的文化工作者工會發展

與其他發展中國家相較, 台灣的勞工運動發展相對弱勢與不健全, 主要是受到冷戰時期台灣政治的壓制、以及長期以來重視經濟發展的國家政策的雙重影響 (Huang, 2002, pp. 306-307)。在解嚴以前, 台灣的勞工運動受到國民黨威權政體的壓制, 國家機器透過「雙重的外部干預」及「非正式的內部干預」, 而使得工會組織無法正常發展。所謂「雙重的外部干預」, 指的是當時的威權體制先透過〈工會法〉, 設定了勞工的工業公民權, 進一步限定了工會的組織與行動方式; 隨後再以〈戒嚴法〉、〈動員戡亂時期懲治叛亂條例〉、與〈非常時期農礦工商條例〉等戒嚴法令, 禁止了部分勞工權益的行使, 例如戒嚴時期不得罷工等等的規定。至於「非正式的內部干預」, 國民黨政權則透過將檔組織擴展為工會、介入籌組中的工會、吸收工會幹部、以及由黨員取得工會領導權等方式, 打壓或掌握具有自主性的工會 (王振寰、方孝鼎, pp. 103-109)。

在 1987 年解嚴之後到 1990 年代中期, 威權體制轉型過程中的執政者, 則以「維持治安」與「維護經濟發展」為名, 一方面以警察與司法手段壓制自主工會運動, 一方面透過相關法令的修法, 收束勞工行使勞動公民權 (ibid, pp. 109-119)。例如, 1990 年政府提出的〈工會法〉與〈勞資爭議處理法〉的修正案, 意欲進一步限制罷工程序、以及加入勞工可選擇不加入工會的規定, 並在 1992 年擬定〈勞動基準法〉的修正案, 企圖降低對勞動條件的保護等等。在這段過程中, 自主工會運動雖然有所進展, 並且對上述的修法過程發揮了保護勞工權益的影響力; 但是整體來說, 勞工運動的實力在與國家機器與資方聯合的對

---

<sup>4</sup> 包括 FIET (International Federation of Commercial, Clerical, Professional and Technical Employees) 與 IGF (International Graphical Federation) 等工會。

抗中，仍然顯得力有未逮（何明修，2005，pp. 141-143）。2000年中央政權政黨輪替之後，因為政治勢力版圖的變化，使得勞工運動有了比較大的運作空間。由於佔國會多數的在野黨聯盟尋求各種議題對執政黨的杯葛，因此2000年底《勞動基準法》工時案修法過程中，使得勞工團體的要求獲得一定程度的實現（Huang, 2002；何明修，2005，pp. 147-152）。

此外，長久以來台灣工會運動被法律限制在「廠場工會」的規模當中，由於廠場工會的規模較其力量也受到限制，無法達成勞工組織聯合抗爭的功效，使得勞工運動受到限制。一方面，全國性與地區性的工會聯合組織，不但嚴格限制（過去全國層次過去只有「中華民國全國總工會」），也被執政的國府黨政勢力所嚴密掌控。此一問題在1990年代中期之後，僅有小幅度的突破，分別是1994年台北縣產業總工會的成立，及2000年之後「全國產業總工會」與「中華民國全國勞工聯盟總會」分別成立、打破了全總的獨佔局面（Huang, 2002, pp. 316-318）。另一方面，職業工會——類似於歐美扮演重要角色的行業工會——則往往只扮演為會員加入勞工保險的角色，而缺乏實際勞工運動與勞工意識的組織功能（黃德北，2005，pp. 96-99）。

在工會運動長期以來受到政治與法律限縮的大環境當中，台灣的文化工作者集體組織與工會運動的發展，也受到一定的限制。長久以來台灣文化工作者工會所面臨的問題中，工會數量偏低及力量薄弱為最主要的問題。文化產業中工會組織相對較有發展的新聞媒體部門，在具有一定市場規模的四十餘家報社、雜誌社、以及新聞廣播電視台之間，僅有十二家有正式登記之工會組織（全國大眾傳播業工會聯合會，2002）。媒體工會數量偏低，加上形式上屬於媒體工會聯合的全國大眾傳播業工會聯合會受限於法令而不能合法登記、以及台灣記者協會的「專業主義」路線，使得「台灣媒體工會意識整體而言似顯薄弱而被動」（林富美，2002，p. 76）。

至於文化產業的其他部門，尤其是「自由工作者」（freelancers）的工會組織，在無特定雇主的狀況下較難有所組織，因此規模相對都較小。少數的自由工作者工會組織其運作主要仍以一般台灣職業工會提供會員勞健保等社會保險申請為主，例如漫畫家工會（劉昌德，2003b）；至於與資方之間有關勞動條件的協商權能力，往往付諸闕如，遑論罷工等爭議權的行使。不過，於1978年成立、會員包括電影、電視、唱片等產業的「台北市電影電視演藝業職業工會」（簡稱「演藝工會」），<sup>5</sup>除了上述提供社會保險的角色之外，近年來提出照顧貧病藝人、立法保障本土產製節目映演空間、甚至強制藝人入會等主張，在影視產業創意工作者的勞動條件與權益上多所著墨（吳素柔，2003），逐漸轉向注重「工會」的角色與功能，但外來是否能夠更為健全地發展、甚至取得有效保障會員勞動權益的成效，還值得觀察。

其次，則是創意階段的文化工作者加入或參與工會行動的比例不高，造成工會的力量無法發揮、甚至因為勞工之間的分立而削弱集體行動之可能性。例如，在2002年的一項調查中顯示，參與台灣記者協會的會員，雖然一般認為應該集體意識較高，但他們參加個別媒體工會的比例也僅在三成左右（劉昌德，2003c）。在勞工運動備受漠視的社會大環境中，加以文化工作者身份認同與勞動的特殊性，使得文化工作者的工會發展及維護勞動權益的功能，相對更受到弱化。

---

<sup>5</sup> 除了演藝工會之外，國內「演藝界」的工作者集體組織還有2003年成立的台灣文化協會、以及2004年成立的客家演藝協會（李筱雯，2004）。

### 3.3. 影響文化工作者工會參與的因素

如前所述，當前台灣文化工作者工會所面臨的困境，除了必須面臨所有工會在政府、法令、社會等層面所遭遇的困難之外，還必須遭遇文化產業特性的問題，特別是文化工作者勞動意識的薄弱、參與工會人數比例偏低等，對工會運動的推動造成阻力，也影響了媒體勞工的權益。

文化工作者加入工會的比率較低，一般認為是源於其勞工意識的模糊性。例如，新聞工作特性與專業意識型態，造成新聞工作者勞工意識的薄弱，並導致媒體工會組織的退卻。以英國來說，新聞工作特質造成記者的內在個人主義傾向，使得報業工人的勞工認同明顯低於其他產業 (Noon, 1993)。表現在工會組織層面，就使得全英記者工會 (National Union of Journalists) 的戰鬥性一直比不上印務部門工會，及其力量在 90 年代的一度衰退 (Gall, 2002)。馮建三 (2000) 針對三份媒體工會刊物——聯合報產業工會的《聯工月刊》、中國時報產業工會的《工興》、以及全國大眾傳播業工會聯合會的《大傳聯》——的內容分析，顯示在白領與藍領會員大致相當的工會，其刊物所展現出來的勞工階級意識，較藍領為主工會的刊物要來得弱。此一結果也可以作為白領新聞工作者的階級意識，較同一產業中的藍領工人薄弱的旁證。

文化工作者，欠缺勞動意識或集體行動的能力，並不是台灣獨有的現象。舉裡來說，記者由於其工作特性，能夠在不同媒體之間、乃至其他行業之間尋求工作的機會，較一般藍領勞工來得多，也就造成了他們傾向以個人方式、而非集體抗爭的手段來解決工作條件不佳的問題 (馮建三, 2000, p. 184)。早在 1930 年代的美國報業，就有鼓吹工會的記者描述其他新聞工作者對工會的輕蔑態度，(cf. Kritzberg, 1973, p. 399)

如果有人想組工會...肯定會被那些明明是辛苦工作的同僚嘲笑到死。[他們認為]工會？對印刷廠那些傻瓜來說是挺合適的，但像我們這些記者編輯的聰明人，根本就不需要。

更早在 1890 年代到 20 世紀初期的美國印刷工會運動當中，雖然 ITU 積極要組織編輯室當中的新聞勞工，但是卻難以成功。除了當時記者編輯的薪水較印刷工人低、使得他們無力繳交 ITU 的會費這個實際問題以外，這些白領階級不認同其勞工身份，更是重要原因 (Brasch, 1991a, pp. 46-47)。

研究也指出，文化工作者在工會運動中的「缺席」，除了「非勞工」的認同之外，還有文化勞動特性的影響。同樣以新聞記者為例，新聞勞動的時間壓力特性，使得許多新聞工作者疲於應付，工會參與度因此偏低 (張碧華, 1992)。在台灣的一項調查發現，「工作太忙」與「認為工會功能不彰」等工作場合的勞動特性，才是導致記者無法、或不願加入工會的最主要因素 (董素蘭, 2002)。

除了上述文化產業與勞動的特性之外，一般來說影響勞工是否願意組成或參與工會的因素，還包括勞工對工作的「職業認同」(occupational identity)，也會影響工會的參與率、以及工會集體協商的力量 (Huws, 2006)。另外，工作本身的社經地位、個別勞工的背景、對工作態度、及對工會印象等也是影響的因素 (Cornfield & Kim, 1994)。個別工作者涉入工會活動的程度，則受到工作滿意度、勞動條件滿意度、個人加入工會時間長短、收入高低等因素的影響 (Kuruvilla *et al*, 1990)。

### 三、 研究問題與方法

#### (一) 研究問題

根據文獻探討所呈現的文化工作者勞動特性、勞動條件影響因素、文化工作者工會發展、以及影響工會參與因素等等，本研究以兩年為期，一方面蒐集與分析國外理論與實務之文獻及國內相關資料，另一方面則紀錄台灣紀錄片工會的發展及工作者的勞動過程。在第一階段（第一年）的研究中，主要以問卷調查與文獻資料整理為主軸提供包括勞動條件、工會發展等相關研究問題的整體圖像；在第二階段（第二年）則主要以對各類行紀錄片工作者的深度訪談為主軸、佐以相關專家與官員的訪談，進一步深入剖析紀錄片產業概況與創作者的勞動過程等。

本研究所謂「紀錄片工作者」，大致說明如下。首先，由於影音工作的特性，兼以國內紀錄片產業尚難支撐大多數紀錄片工作者之生計，因此多半身兼電影、電視、或廣告等其他產業工作者之身份；例如全景工作室必須「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（見圖 1 灰色部分）。其次，在工作領域部分，本研究參酌文獻探討中對於文化產業產製過程的分類，將創意階段的前製與製作、以及再製階段的後製相關工作者，都納為研究對象（見表 2 灰色部分）。

圖 1 國內紀錄片工作者之範疇

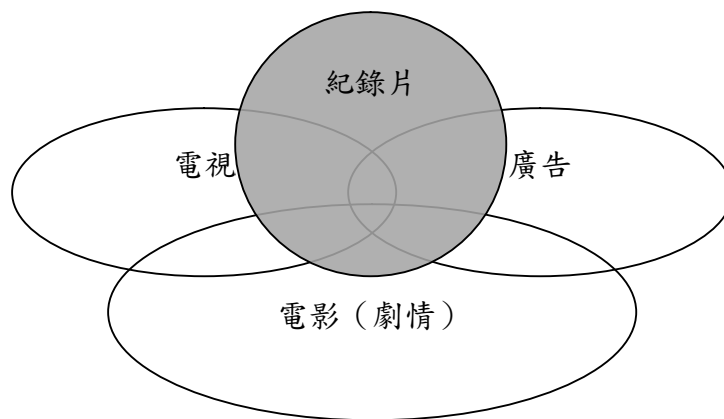


表 2 國內紀錄片生產過程的分工

階段	步驟	紀錄片工作者
創意階段	前製：構思	企畫／研究員、製作人／製片、導演...
	製作：表演	製作人、執行製作、製作助理、導演、攝影師、燈光、收音...
再製階段	後製	剪接、配樂製作、動畫製作、特效製作...
	複製	影片拷貝、包裝、運送...

\* 資料來源：Zettl, 1998/1999，並佐以我國紀錄片產製現況之整理。

本研究從文化工作者的角度，探討國內紀錄片工作者之勞動、勞動條件、與工會運動。主要的研究問題分述如下：

## 1. 國內紀錄片生產、發行及映演、與消費之狀況，以及相關政策，並兼及他國之紀錄片產業的參考比較。

- 1.1. 生產：提供資金、器材、設施、與技術以生產紀錄片為目的之業者與工作者的概況。
- 1.2. 流通：經營紀錄片相關之買賣與出租等業務，以及放映紀錄片之業者的概況。
- 1.3. 消費：紀錄片的映演時間長度與票房，電視播放之時段、收視率、與廣告，光碟與相關商品之流通與銷售等。
- 1.4. 政策：紀錄片產製與流通之相關國家政策，包括各種限制性或輔導性措施。

## 2. 紀錄片工作者的勞動特性與勞動條件為何？影響其整體與個別工作者之勞動與勞動條件的主要因素為何？影響其參與集體組織的主要因素為何？

- 2.1. 當前紀錄片工作者在工作場合的勞動情形、以及包括契約與自主性等勞動條件為何？在勞動條件部分，本研究參考國內《勞動基準法》規範之要項、及文化工作者勞動特性，探討紀錄片工作者之勞動契約、工資、工時、安全保險、職業訓練、及自主性等勞動條件不同面向。
- 2.2. 影響紀錄片工作者之勞動與勞動條件，本研究分從工作者分工位置、文化資本、社會資本、各項新科技使用等面向，進行調查與分析。
- 2.3. 國內紀錄片工會的成立過程、發展狀況、及其與其他工會及專業組織的關係。調查與分析有關紀錄片工作者參與工會的意願及程度的因素，包括階級認同、職業認同、工作滿意度、勞動條件滿意度、以及工作者個人收入與年齡等變項等。

### (二) 研究方法

根據研究問題，本研究同時採取量化的問卷調查，與質性的文獻資料蒐集分析與訪談等研究方法。過去對勞工文化的相關研究中發現，問卷調查的方式無法真正碰觸工作場合中的勞動情形、乃至階級意識等動態的勞工議題（何明修，2004）；因此搭配質性的深度訪談方法，以補充個別工作者之量化問卷調查所累積的數據資料，在研究紀錄片工作者的勞動及相關議題時有其必要性。

首先，則以量化的問卷調查法，蒐集國內紀錄片工作者的整體資料，內容包括研究問題 2.1.與 2.2.的個別工作者之勞動特性、各項勞動條件、與相關影響因素包括分工位置、文化資本、社會資本、新科技使用等問題；同時，也包括個別工作者參與工會的意願和涉入程度與相關影響因素（研究問題 2.3）。在問卷調查的受訪者部分，本研究將透過兩方面來選取：一方面透過工會散發給其會員；另一方面則是透過相關政府機關及發行與映演業者等，協助發送給紀錄片相關工作者。再者，本研究將對紀錄片生產過程各分工位置的工作者，進行半結構式訪談，同時在其工作場合進行參與觀察，來瞭解其勞動特性、勞動條件、以及相關影響因素等。透過質性的民族誌研究，將能夠與量化的問卷調查相互補充，而得以對研究問題 2 有較為完整與周延的瞭解。在影響個人參與與涉入工會因素的探討中（研究問題 2.3），本階段將對「非工會幹部」之工會成員、以及「非工會成員」的紀錄片工作



者，以半結構式訪談與參與觀察，來瞭解此一研究問題。同樣地，本階段的民族誌研究，也與第一階段對本研究問題的量化問卷調查之間互相補充。

其次，以文獻資料蒐集分析，繼之以對相關工作者、業者、專家、與政策制定及執行者的半結構式訪談，呈現研究問題 1（包括 1.1、1.2、1.3、與 1.4.）之有關我國紀錄片之生產、發行、映演、消費、及相關政策等基本資料。訪談對象包括新聞局與國藝會等，業者部分包括公視等媒體業者、以及紀錄片發行商等。在產製結果基本資料、也就是 1990 年代以來的紀錄片片目部分，透過公共電視等電視業者，紀錄片雙年展等影展主辦單位，國家電影資料庫，以及獎助機構的國藝會與新聞局等進行與分析。

#### 四、研究結果與討論

##### （一）背景：全球化下台灣電影產製萎縮與政府輔導金政策

台灣電影產業在 1970 至 1980 年代中期蓬勃一時，當時年產量超過 200 部。到了 1980 年代後期，相繼受到無線電視的普及、以及更近期的有線電視蓬勃發展影響，而開始衰退。1990 年代初期開始的 GATT 與 WTO 的談判，因美方壓力而取消進口影片的映演比例與廳數限制，導致本土電影產業迅速衰退（新聞局，2003；監察院，2004）。

到了 1990 年代中期之後，台灣本土電影的產量已經銳減到平均每年 20 部上下，約僅為鼎盛時期的十分之一。在市場部分，本國電影每年在戲院映演的數量僅超過 5%、票房更低至 1% 左右，而主要為進口影片所主導。在進口影片當中，香港影片的數量與票房比例也僅大致為 10% 與 4% 左右，主要為美國進口之影片所主宰。根據統計，獲准發行與映演的「非華語片」大致達每年總電影數量的 80%，票房則超過 90%（見表 3、表 4、與表 5）。其中，美國好萊塢電影佔大多數，票房佔有率超過 85%，已經接近完全壟斷（盧非易，2000: 14）。

而在台灣國片市場佔有率大幅衰退的狀況下，商業投資逐步撤出電影產業。台灣政府因應影視全球化下的跨國產業壓力，因應的方式是以「國片輔導金」名義所展開的政府對於電影產製補助，於 1989 年由「中華民國電影事業發展基金會」開始，當年輔導《魯冰花》等共 8 部電影片。該基金會主要經費來源包括兩種，一是由電影業者以外片配額進口每部外片必須捐款 10 萬元，另一是配額進口日片的專案標售的所得。隨後因為前述政府為進入 WTO 而取消外片配額制度，加以開放日片進口後票房不佳導致標售配額所得不若預期，導致該基金會財源不穩，而無法穩定持續地進行補助，因此新聞局於隔年（1990 年）起編列預算，以輔導金協助電影業者拍攝「兼具文化性與觀賞性」之影片（新聞局，2003，<http://info.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=29161&ctNode=3622>）。

但是政府輔導金的作法，並未帶動國內影視產業的發展，商業投資仍舊裹足不前、創作者的資金依然匱乏。以 2007 年為例，在 21 部國片當中，僅有 1 部為本土商業投資製作、6 部為國際合製，另有 3 部為獨立製片之個人資金。因此，政府的國片輔導金逐漸成為國片最主要的資金來源。以 1990 年到 2002 年之間的國片為例，每年接受政府補助的片子，在所有國片中的比例，逐步提升至三成以上、乃至於 2002 年達到了七成的狀況。到了 2007 年，輔導金比例甚至超過一半（見表 6 與表 7）。

## (二) 紀錄片生產：產製、發行、與映演

根據新聞局官方資料統計(台灣電影網)、以及本研究所蒐集之紀錄片產製歷年數量, 1990年到2008年之間, 國內總計產出497部紀錄片。1990年代中期以前紀錄片產製的數量並不穩定, 這一方面與當時官方統計記錄的斷續有關, 另一方面也源自於當時此一類型並未受到重視、尚未形成固定生產領域有所關聯。2000年到2006年是台灣紀錄片產製的高峰期, 每年所產製的紀錄片約40部左右。其中, 2000年產製量高達67部, 其中有許多是在1999年的九二一震災之後, 所完成的相關主題紀錄片; 這一方面顯示了紀錄片與社會脈動相關的特性, 另一方面也顯示當年「暴增」的產量是屬於較特殊之狀況。而在2006年之後, 雖然紀錄片產製數量有所下降, 不過產量已經漸漸趨於穩定, 大致每年有30部以上的產量(見表8)。

表3 政府核准映演電影數量

年	台灣		港、中		其他	
	片數	%	片數	%	片數	%
1996	18	5.00	90	25.00	252	70.00
1997	29	8.01	84	23.20	249	68.78
1998	22	5.87	63	16.80	290	77.33
1999	16	4.00	129	27.00	327	69.00
2000	38	8.52	128	28.70	280	62.78
2001	17	4.94	105	30.52	222	64.54
2002	21	6.73	45	14.42	246	78.84
2003	14	4.00	48	16.00	222	80.00
2004	25	7.54	48	15.09	246	77.37
2005	40	9.83	58	14.25	309	75.92
2006	27	7.26	43	11.56	302	81.18
2007	39	9.44	32	7.75	342	82.81

Source: 新聞局與台灣電影網資料

表4 台北市首輪院線映演數

Year	台灣		港、中		其他	
	films	%	films	%	films	%
2001	13	5.65	45	19.57	172	74.78
2002	16	6.45	25	10.08	207	83.47
2003	18	7.47	31	12.86	192	79.67
2004	24	8.30	31	10.73	234	80.97
2005	25	7.44	27	8.04	284	84.52
2006	18	5.83	22	7.12	269	87.06
2007	22	5.56	20	5.05	354	89.39

Source: 新聞局.

表 5 台北市首輪院線票房 (單位：萬元)

year	TW		HK & CN		Others	
	\$	%	\$	%	\$	%
1996	4123	1.40	19882	6.90	261603	91.70
1997	2413	0.70	13120	4.30	289276	95.00
1998	1333	0.40	7797	2.40	311696	97.20
1999	1105	0.40	7535	3.00	244165	96.60
2000	12158	4.65	2601	0.99	246949	94.36
2001	310	0.10	8819	3.80	222895	96.10
2002	5216	2.21	3144	1.33	227463	96.46
2003	596	0.30	12524	6.20	187691	93.50
2004	2905	1.13	9030	3.50	245642	95.37
2005	4247	1.59	10289	3.85	252675	94.56
2006	4339	1.62	9917	3.70	253587	94.68
2007	19882	7.38	5969	2.21	243662	90.41

表 6 國片資金來源 (2007)

主要資金來源	數量	佔比%
政府輔導金	11	55
國際合製	6	30
獨立製片	3	15
本土商業投資	1	5

資料來源：整理自呂政霖，2008: 23。

表 7 各年度輔導金電影片佔國產片數量之比例

年度	輔導金影片數量	國產影片數量	輔導金影片佔比(%)
1990	1	75	1.33
1991	7	32	21.88
1992	5	40	12.50
1993	6	23	26.09
1994	14	27	51.85
1995	9	27	33.33
1996	5	18	27.78
1997	15	29	51.72
1998	10	22	45.45
1999	4	16	25.00
2000	13	35	37.14
2001	10	17	58.82
2002	15	21	71.43

Source: 新聞局

表 8 台灣紀錄片產製量 (1990-2008)

年度	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08
產量	20	3	18	1	0	1	5	25	20	24	67	37	46	43	37	42	43	34	31

\* 以在主要影展、戲院、電視頻道公開映演，或公開發行之紀錄片計算。1996 年以前以台灣電影網資料為主

\*\*資料來源：本研究整理

台灣紀錄片產製量在 2000 年之後有明顯成長，除了輔導金對資金籌募的幫助之外，其次可歸功於公共電視等所提供常態性的映演管道。根據本研究統計，2000 年到 2008 年之間共計 380 部紀錄片當中，曾經在公共電視播映的數量達 257 部，比例高達三分之二。而根據公共電視內部統計資料，自 1998 年成立後，於 1999 年 12 月開始每週固定一小時「紀錄觀點」節目中播映紀錄片，每年平均播映 26 部，至 2007 年共播出 267 部紀錄片，其中自製 57 部、委製 106 部、購片 104 部（公共電視資料，2008）。除了公共電視之外，另外包括 Discovery 與 National Geographic Channel 兩家國際頻道，也在近年分別與行政院新聞局有所合作，開始播映台灣產製之紀錄片。

在影展方面，文建會從 1998 年開始固定委託舉辦「台灣國際紀錄片雙年展」，提供創作者與觀眾一個大型的發表與接觸的機會（台灣國際紀錄片雙年展，2006）；另外包括地方政府的「台北電影節」、「高雄電影節」，民間單位舉辦的「南方影展」、「鐵馬影展」、及「女性影展」等，台南藝術大學的「烏山頭影展」等等，都在 2000 年後提供紀錄片較為穩定的映演機會。

因此，少數的戲院票房佳績雖然能夠引起社會關注，但很難成為當前協助紀錄片產製與工作者的主要因素。真正對於本土紀錄片產製產生關鍵性作用的因素，首推是國家輔導金於 1990 年代後期所展開的補助。政府的輔導金政策，主要包括國藝會與新聞局兩個單位。整體來看，1997 年開始展開對紀錄片較為穩定的輔導金政策，在 2000 年之後的補助數量與金額逐步增加，在 2002 年達到一年 20 部、總金額超過 1 億元的高峰（見表 9）。

### （三）紀錄片消費：戲院與電視

在 2008 年異軍突起的《海角七號》之前，這幾年來本土電影產業事實上一片蕭條，不過紀錄片這一非主流類型卻創下不俗成績，有不少作品進入院線進行播映，並屢屢開出國片難得的賣座佳績。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% 上下（見表 10）。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。

同時，普遍來說紀錄片的製作成本還比劇情片少了許多——如果以政府輔導金的最高額度計算，劇情片最高每部補助 1000 萬元，是紀錄片最高額度 200 萬元的 5 倍；若以平均補助金額來看，政府在 1997 年後補助每部劇情片的平均金額，更達到紀錄片的 11 倍以上（見表 11）。因此，若以戲院票房成績來對比政府輔導金投入成本，對於政府補助單位來說，紀錄片的平均投資報酬率相對劇情片來說，似乎要高出許多。再進一步單獨觀察紀錄片的消費市場，戲院映演紀錄片方面，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 42.83%；以平均票房而言，紀錄片的成績是劇情片的兩倍以上（見表 10）。

這樣的數據看來一片大好，不過事實上，紀錄片的戲院賣座呈現兩極化，票房佳績僅限於其中的兩部片子，可以說僅僅是「唯二」特例。以這三年的紀錄片來說，只有 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 1000 萬元與 400 萬元以上，其餘紀錄片的票房，最高約 200 萬元、較低者也僅有數萬元的戲院映演收入，差距相當懸殊（電影年鑑，2004-2006）。另外，能夠進入戲院映演的紀錄片，畢竟只是極少數，對多數紀錄片創作者來說，進入戲院播映不僅具有技術上的門檻、例如影片格式的轉換，更有是否需要朝向「大眾化」的紀錄片本質爭議。因而少數片子的戲院映演成績，雖然能夠使紀錄片讓更多觀眾看到，但是對於此一類型影視產品的產製與創作者來說，很難成為固定的映演空間、也無法成為紀錄片最主要的消費市場。

表 9 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	1007.0	50.4
2003	9	2	13	762.5	58.7
2004	8	3	11	807.0	73.4
2005	12	--	12	809.0	67.4
2006	11	3	14	633.0	42.5
2007	15	3	18	1004.6	55.8
2008	17	--	17	858.8	50.5
Total	131	26	157	9179.1	58.5

表 10 紀錄片於台北市首輪映演票房

年	類型	片數	票房金額 (萬元)	平均票房 (萬元)	票房比例 (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	
Total	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統計。

表 11 劇情片輔導金及與紀錄片之比較

年度	片數	金額 (萬元)	平均 (萬元)	平均金額比較 (劇情片：紀錄片)
1997	10	10000	1000.0	4.37:1.00
1998	9	9000	1000.0	7.57:1.00
1999	12	9000	750.0	8.75:1.00
2000	11	8000	727.3	12.57:1.00
2001	15	7800	520.0	9.00:1.00
2002	4	3400	850.0	16.88:1.00
2003	14	8600	614.3	10.47:1.00
2004	7	6300	900.0	12.26:1.00
2005	22	12200	554.5	8.22:1.00
2006	15	9000	600.0	14.11:1.00
2007	11	5900	536.4	9.61:1.00
2008	--	--	--	--
Total	130	89200	686.2	11.73:1.00

資料來源：台灣電影網與監察院(2005): 73(2002 年以前)。

真正作為目前本土產製紀錄片最主要且常態的映演管道，是公共電視的「紀錄觀點」節目。如前所述，該節目自 1999 年底以來，固定每週播出一小時之紀錄片，其中絕大多數為國內紀錄片工作者之產製成果。根據公視所提供資料，該節目年平均收視率從 2000 年的 0.1% 逐步成長，到了 2008 年已接近 0.2%（見圖 2）。

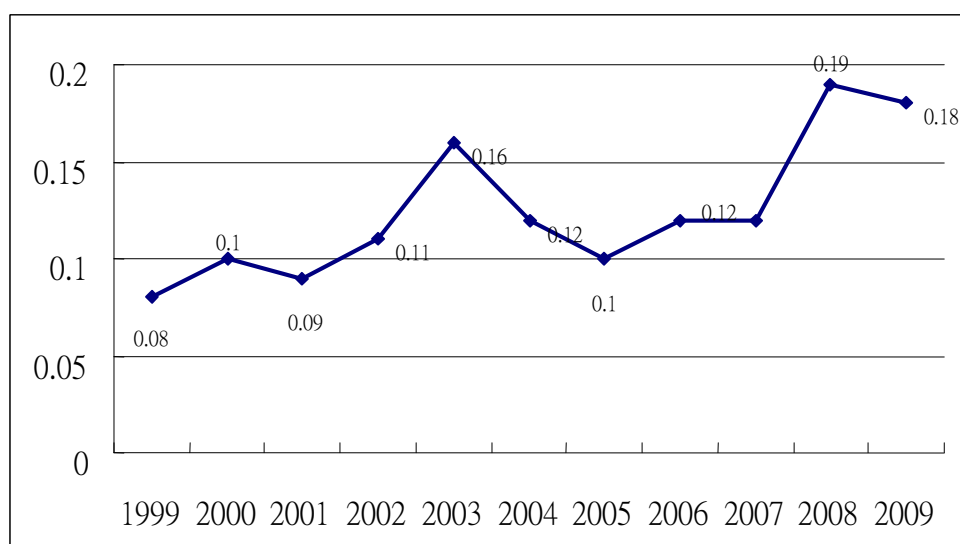


圖 2 公視紀錄觀點年平均收視率

資料來源：公共電視

#### (四) 紀錄片工作者勞動條件：基本樣貌

本研究透過紀錄片工會、公共電視、影展主辦單位、政府主管單位如新聞局與電影資料館等所提供的紀錄片工作者名單，以及研究者的個人網絡，以紙本郵寄或電子郵件的方

式，從 2007 年 8 月至 2008 年 8 月的一年間，共發送 260 份，回收有效問卷 75 份。

根據文獻探討所呈現的文化工作者勞動特性與分工位置等，本研究以問卷調查為主軸，描述紀錄片工作者的勞動條件（問卷見附錄 1）。在勞動條件部分，本研究參考國內《勞動基準法》規範之要項、及文化工作者勞動特性，探討紀錄片工作者之勞動契約、工資、工時、安全保險、職業訓練、及自主性等勞動條件不同面向。調查問卷包含了紀錄片工作者調查的各項勞動條件概況，在本文中呈現最主要的三個面向，分別是基本勞動條件（收入、工作穩定度、安全保險），工作滿意度與成就感指標、以及創作自主性等。

## 1. 基本勞動條件

雖然紀錄片近幾年成為本土電影的重要類型，但是紀錄片創作者的收入仍舊偏低，遠遠不及記者與導播等創作者、以及影音設備管理技術人員，平均收入較這些相關職業少了一成五到四成之間。根據調查初步結果顯示，將近七成五（74.1）的紀錄片創作者平均月收入不及 40000 元，並且有約七成（68.5）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。高達三分之二（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，接近 40%（36.1）；而從另一份收入中獲得四成以上收入的受訪者，則達到 60%（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 4 萬元以下者將近八成（其中月薪在 2 萬元以下者高達 33.3%、2-4 萬元則占 40.7%）。雖然有大約一成（13%）的受訪者平均月薪在 6 萬元以上，但是這大多是從另一份工作的收入而來——這些「高收入者」中的四分之三（5:7），主要是靠第二份工作，也就是另一份工作收入佔比在四成以上，才能夠達到這樣的收入。

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 6 小時者達 58.9%，每週工作 3 天以下者也達到 60.3%。其次，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，所有的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。

## 2. 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。整體來說，有效問卷的平均分數約在「無意見」與「不滿意」之間，顯見紀錄片工作者的工作滿意度並不高。

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 4 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。整體來說，有效問卷的平均分數約在「滿意」與「無意見」之間，顯示紀錄片工作者的工作成就感尚佳。在個別項目部分，前兩項填答「非常同意」或「同意」的比例，高達 87.8%、90.5%，而第三項則也有 79.7%的受訪者表示非常同意或同意。除了最後一項僅有 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%，約四分之三的受訪者表示會繼續從事這份工作。

### 3. 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。問卷調查初步結果顯示，約有四成（48.6%）的紀錄片工作者表示自主性不足；一般來說，年資愈淺、聲望愈低的創作者，自主性愈差。在各種干擾當中，紀錄片工作者最為「感冒」的，就是出資贊助單位對內容的要求出爾反爾，而且這些意見常常是「外行領導內行」。

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。進一步觀察這當中的差異，有兩個重要的因素，分別是「年資」與「聲望」。首先，在年資的部分，一般來說年資愈低的工作者，自主性也就愈低。根據問卷結果來看，表示作品「總是」與「經常」被修改的工作者，其平均年資低於表示作品「很少」及「不曾」被修改的工作者。若把工作年資依照「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，則前兩者表示經常被修改的比例都超過五成（53.6%、60%），而老鳥則僅有三成（36.8%）。

其次，則是以較為抽象的「聲望」來觀察——也就是俗稱的「大小牌」——可以發現聲望愈高的紀錄片工作者，作品就愈少被更改。這裡的「聲望」指標，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」等多項問題。問卷結果顯示，表示作品會被修改的受訪者，聲望指標都較作品少被修改的受訪者來得低。

根據受訪者表示，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%、委製的媒體單位則達 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，多數的紀錄片工作者還能夠協調出可以接受的妥協方案(83.6%)，但仍有一成的創作者無奈表示必須全盤依照對方要求來修改作品。

### (五) 台灣文化工作者工會概況

在工會運動的發展部分，必須將紀錄片工會運動置放在國內文化工作者工會運動的脈絡中來加以分析。因此，在本階段先透過中央與地方政府勞動主管機關、與工會聯合會等網站，整理國內文化工作者之相關產業與職業工會資料，作為下一階段進一步探討紀錄片工會運動之背景資料。根據目前中央與各地方政府的官方網站資料，<sup>6</sup> 目前我國的文化工作者相關產業與職業工會，在政府機關登記有案者共計116個組織(詳見附錄2)。其中，全國性的聯合會組織共有三個，分別是產業工會聯合會的「全國大眾傳播業工會聯合會」、與職業工會聯合會的「中華民國歌舞藝能服務人員職業工會聯合總工會」及「中華民國影劇歌舞服務業全國總工會」。產業工會共有23個，其中以新聞媒體之數量最多，特別是報紙產業工會數達11家，所佔比例最高。然而受到近年來報紙景氣不佳影響，兼以報紙集團工會內部合併關係，目前實際運作之報紙產業工會僅有4家。另外，國內五家無線電視台之員工皆組成產業工會，在國內各類文化產業當中的工會組成比例最高。在職業工會部分，文化工作者在許多縣市則組有「大眾傳播業」、「印刷業」、「新聞業」、「照相錄影業」、「廣告代理業」、「電影戲劇業」、「歌舞藝能業」、與「影劇歌舞業」等多種職業工會。

### (六) 紀錄片工作者與相關單位訪談及影像紀錄

除上述之相關分析資料整理之外，本研究深度訪談紀錄片產製與流通層面的相關單位與人士(見表12，半結構式訪談大綱則詳見附錄3-8)。

表 12 本研究深度訪談一覽表

受訪者	分工位置	時間	地點	錄影
王瓊文	導演、製作人	20090325	政大水岸	
洪慈璘	新聞局電影處	20090619	新聞局電影處	
林睿育	發行	20090804	同喜辦公室	
楊重鳴	攝影、導演	20090423	春水堂	
游惠貞	策展人	20090605	偶戲館	
劉吉雄	導演	20090419	西門紅樓	有
劉念祖	NGC 業務行銷經理	20090515	國家地理頻道	
馮賢賢	公視總經理、 紀錄觀點前製作人	20090514	公視	
顏奴如	企編	20090413	聯禾咖啡	有
陳香松	攝影	20090312	台大鹿鳴堂	有
廖德明	導演	20090225	世新商院咖啡廳	有

<sup>6</sup> 至2008年5月為止，地方政府除苗栗縣、嘉義縣、高雄市、台東縣、澎湖縣等5個縣市政府未有其地區之產業與職業工會名冊資料，另外台北縣與基隆市則有職業工會、但無產業工會之資料。其餘各縣市政府之網站皆有名冊資料。

楊力州	導演	20080815, 20090213	後場工作室	有
許伯鑫	導演	20090210	漱夏咖啡	有
李秀美	導演、製作人	20090216	漱夏咖啡	有
陳博文	導演、剪接	20080901, 20081211	新竹微光農園工作室 台北微光農園工作室	
朱詩鈺	導演	20080825	西門咖啡廳	
陳至玟	導演	20080812	師大咖啡廳	
莊榮華	導演	20080731	台北火車站麻布茶坊	
鍾權	導演	20080825	西門咖啡廳	
李家驊	導演	20080804	咖啡廳	
周美玲	導演	20080821	善導寺丹堤	
柯金源	導演	20080731	公視新聞部	
曾文珍	導演	20080916	忠孝新生星巴克	
林靖傑	導演	20080919	植物園旁泡沫紅茶店	
李香秀	導演	20080924	世新老師研究室	

## 五、 成果自評

### (一) 研究內容與原計畫相符程度

本研究以台灣影視產業中的紀錄片工作者為核心，探討本土文化產業的發展、以及其中創意工作者的勞動條件與困境。扣緊此一主題，本研究除進行問卷調查蒐集集體資料之外，同時也對產業內不同生產階段的工作者進行深度訪談，包括產製過程中的不同分工的創作者、流通過程中的發行與映演業者或管理者等等。另外，在研究進行深度訪談期間，除了將訪談過程以錄音紀錄之外，也有七位訪談者在訪談過程中接受錄影，留存紀錄片創作者之相關影像紀錄。

### (二) 達成預期目標情況

一、呈現紀錄片工作者勞動條件的基本樣貌、及各項影響因素，補足紀錄片與傳播研究中的勞動角度。

預期目標：意欲透過對於紀錄片工作者的調查，呈現其勞動條件的基本樣貌、以及當中影響勞動條件的各項因素。過去有關紀錄片、以及文化產業與傳播領域的研究方面，無論是在文本、閱聽人、產業所有權、與相關文化現象的理論與個案分析，也都累積非常豐富的文獻，但對於產業中勞工的勞動特性及勞動條件，則較缺乏關注，因此本文也希望補足此一傳播與文化產業研究的學術地圖。

達成狀況：本研究針對紀錄片產製狀況及創作者勞動條件進行調查與分析，並透過比對其他文化產業狀況的作法，確能提供相關學術研究中的勞動角度剖析。在此部分，本研究已經完成一篇學術期刊論文、六篇學術研討會論文、以及多篇一般期刊與報章文章（詳見「研究成果」），還即將整理相關研究成果投稿學術期刊。

## 二、對於國內紀錄片工作者勞動條件的改善，提出可能行動方向，進而提供文化產業其他部門工作者之參考

預期目標：本文希望透過對紀錄片工作者勞動條件與工會運動的描述與分析，一方面提供文化產業其他部門之工會運動的參考，以進而改善國內文化工作者的處境；另一方面則輔以探詢工作者、工會運動者、專家學者、與主管官員等的意見，並參酌其他國家的相關措施，針對如何改善國內紀錄片工作者勞動條件，提出一套包括國家政策、產業發展、與工會策略的可能行動方向。透過具體措施的建議，本研究希冀透過創作者勞動條件的提升，而能促進本土文化產業的良性發展、以及文化再現的多元樣貌。

達成狀況：本研究與紀錄片工會主辦的網路刊物《紀工報》進行合作，在研究期間持續提供此一雙月刊多篇基於研究成果所撰寫的短文，剖析當前紀錄片工作者的困境所在，並與紀錄片創作者進行交流與討論。其次，本研究也對相關政府機構及業者進行訪談，期望能夠共同研討相關問題，進而提出可行的政策方針。

## 三、以影片等形式紀錄與呈現紀錄片工會的發展過程、以及紀錄片工作者的勞動樣貌

預期目標：考量研究對象本身之特殊性質，同時以影片形式紀錄與呈現紀錄片工會的發展過程、以及紀錄片工作者的勞動樣貌。透過此一學術與實務結合的安排，本研究希望能夠藉此承繼紀錄片長期以來與人類學研究、以及各種社會運動之間緊密關係的傳統。

達成狀況：本研究計畫獲得補助之相關資源，僅能提供一名兼任助理進行影像紀錄，因此目前完成七位訪談對象之訪談過程錄影及剪輯，作為學術研究及未來進一步深化相關影片之初步資料。但另一方面，本研究與政治大學傳播學院電影資料庫合作，將本研究所蒐集之近年紀錄片片目資料，提供給電影資料庫使用，整合進入該線上資料庫系統，因而創造學術資源共享及豐富國內基本產業調查、達成申請之預期外目標。

### （三）研究成果

本研究目前之初期成果如下，包含 1 篇學術期刊文章，6 篇學術研討會論文或引言，數篇報章文章。詳列如下。並將再整理結果投稿國內外期刊，以及研究助理與參與者發展寫作碩士論文當中：

#### 學術期刊文章

劉昌德(2008)，〈大媒體，小記者：報禁解除後的新聞媒體勞動條件與工作者組織〉。《新聞學研究》，第 95 期，頁 239-268。(TSSCI) (同時收錄於：卓越新聞獎基金會[編]，《台灣傳媒再解構》，台北：巨流。頁 199-220)

#### 學術研討會論文

劉昌德、林昶宏(2009)，〈公部門的影視外包勞動：台灣紀錄片產製與創作者勞動條件調查〉。新竹，玄奘大學：中華傳播學會。7月6日。

Liu, Chang-de (2009). Creative laborers' working conditions: Taiwanese documentary practitioners as public sector's outsourcing workers. In "Learning to Labor : Cultural Production and Consumption" panel. Inter-Asia-Cultural Typhoon 2009: Cultural Studies and Asia / Cultural Typhoon and the Inter-Asia Cultural Studies Society; Northeast Asia History Foundation. July 4.

Liu, Chang-de & Jian, Miao-ju (2009). Selling the imagined lifestyles: Rock festivals in Taiwan. Popular Music Worlds, Popular Music Histories / The 15th biennial conference, the IASPM, July 14.

Liu, Chang-de (2008). Documentary as a means against Hollywood's domination? State, Taiwanese documentary industry, and its workers. IAMCR, July.

劉昌德(2008)，〈大媒體，小工會：媒體壟斷下的工作者組織 (1987-2007)〉。「報禁解除二十年」研討會。台北，台灣：卓越新聞獎基金會。1月11日。

### 一般報章文章

劉昌德(2009.09.28)，〈紀錄片工作調查(9)：「紀錄」之後 紀錄片與創作者要往哪裡去？〉。《紀工報》，第11期，  
[http://docworker.blogspot.com/2009/09/blog-post\\_1565.html](http://docworker.blogspot.com/2009/09/blog-post_1565.html)。(轉載於「卓越新聞獎基金會」網站，2009.10.23，  
<http://www.feja.org.tw/modules/news006/article.php?storyid=44>)。

劉昌德、林昶宏(2009)，〈中時裁員事件簿 敢言的記者如何成為柔順的員工〉。《目擊者》，第70期，頁51-53。

劉昌德(2009.05.11)，〈紀錄片工作調查(8)：給紀錄片工作者一支「電視」魚竿〉。《紀工報》，第9期，<http://docworker.blogspot.com/2009/05/blog-post.html>。

劉昌德(2009.02.25)，〈紀錄片工作調查(7)：輔導金之外需打通資金與映演任督二脈〉。《紀工報》，第8期，<http://docworker.blogspot.com/2009/02/blog-post.html>。

林昶宏、劉昌德(2008.12.14)，〈紀錄片工作調查(6)：分工尚未完備，創作者疲於奔命〉。《紀工報》，第7期，<http://docworker.blogspot.com/2008/12/blog-post.html>。

劉昌德(2008.09.08)，〈紀錄片工作調查(5)：新科技的「必然」及其「不滿」〉。《紀工報》，第6期，<http://docworker.blogspot.com/2008/09/blog-post.html>。

劉昌德(2008.07.08)，〈紀錄片工作調查(4)：勞工組織與專業團體的雙重角色〉。《紀工報》，第5期，<http://docworker.blogspot.com/2008/07/blog-post.html>。

林昶宏(2008)。〈不還錢，就不寫：2007-08 美國編劇罷工〉。《傳播研究簡訊》，第53期，頁20-21。

魏玠(2008.05.04)，〈關於「紀錄觀點」的幾個觀點記錄〉。《紀工報》，第4期，  
<http://docworker.blogspot.com/2008/05/vs.html>。

劉昌德(2008.05.04)，〈紀錄片工作調查(3)：名聲在外經驗老 說話才洪聲〉。《紀工報》，第4期，  
<http://docworker.blogspot.com/2008/05/blog-post.html>。

劉昌德(2008.03.04)，〈紀錄片工作調查(2)：勞動環境惡劣 但賺得成就尊嚴〉。《紀工報》，第 3 期，[http:// docworker.blogspot.com/2008/03/blog-post\\_9784.html](http://docworker.blogspot.com/2008/03/blog-post_9784.html)。

林昶宏、劉昌德(2008.01.22)，〈從美國編劇罷工看台灣影視勞動〉。《媒體改造學社評論》，<http://www.twmedia.org/modules/news/article.php?storyid=487>。

劉昌德(2007.12.31)，〈紀錄片工作調查(1)：紀錄片創作難餬口 工作者自尋生路？〉。《紀工報》，第 2 期，[http://docworker.blogspot.com/2007/12/blog-post\\_511.html](http://docworker.blogspot.com/2007/12/blog-post_511.html)。

劉昌德(2007)，〈《華爾街日報》購併案與「工有媒體」〉。《目擊者》，第 60 期，頁 8-11。

## 六、 参考文献

- Amman, J. (2002). Union and the new economy: Motion picture and television unions offer a model for new media professionals. *WorkingUSA*, 6 (2), 111-131.
- 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.
- Benson, R. (1998). Field theory in comparative context: A new paradigm for media studies. *Theory and Society*, 28, 463-498.
- Brasch, W. (1991a). Supporting their brethren, printing trade unions in the media. In W. Brasch (Ed.) *With just cause: Unionization of the American journalist* (pp. 43-51). Lanham, New York, London: University Press of America.
- Brasch, W. (1991b). IFJ and IOJ: Similar, equal, and divided. In W. Brasch (Ed.) *With just cause: Unionization of the American journalist* (pp. 52-66). Lanham, New York, London: University Press of America.
- Bresnahan, T., Brynjolfsson, E., & Hitt, L. (2002). Information technology, workplace organization, and the demand for skilled labor: Firm-level evidence. *The Quarterly Journal of Economics*, 117(1), 339-76.
- Campling, J. & Michelson, G. (1997). Trade union mergers in British and Australian Television broadcasting. *British Journal of Industrial Relations*, 35: 2, 215-242.
- Caves, R. (2000). *Creative industries: Contracts between art and commerce*. Cambridge, MA: Harvard University.
- Cornfield, D. & Kim, H. (1994). Socioeconomic status and unionization attitudes in the United States. *Social Forces*, 73(2), 521-532.
- Dale, C. (1991). An integral part of journalism: The Newspaper Guild. In W. Brasch (Ed.) *With just cause: Unionization of the American journalist* (pp. 3-13). Lanham, New York, London: University Press of America.
- Dean, M. (2001). Steve Conley's astounding cyberspace thrills. *The Comics Journal*, 232.
- Gall, G. (2002). The return of the National Union of Journalists to the provincial newspaper industry in Britain? *Media, Culture and Society*, 24, 673-692
- Goldberg, D., Prosser, T. & Verhulst, S. (1998). *EC Media Law and Policy*. Essex, England: Addison Wesley Longman.
- Graphic Communications Conference of International Brotherhood of Teamsters (2005). The GCC/IBT story. Available: <http://www.gciu.org/histtemp.shtml>.

- Gray, L. & Seeber, R. (1996). The industry and the unions: An overview. In L. Gray & R. Seeber (Eds.), *Under the stars: Essays on labor relations in arts and entertainment*, (pp. 15-49). Ithaca, NY: Cornell University.
- Hesmondhalgh, D. (2006). Bourdieu, the media and cultural production. *Media, Culture and Society*, 28(2), 211-231.
- Huang, C. L. (2002). The politics of re-regulation: Globalization, democratization, and the Taiwanese labor movement. *The Developing Economies*, 40 (3), 305-326.
- Huws, U. (2006). What will we do? The destruction of occupational identities in the 'knowledge-based economy.' *Monthly Review*, 57(8), 19-34.
- Johnson, R. (1993). Editor's introduction : Pierre Bourdieu on art, literature and culture. In R. Johnson (Ed.), *The field of cultural production : Essays on art and literature*. Cambridge, UK: Polity.
- Katz, H., Batt, R., & Keefe, J. (2003). The revitalization of the CWA: Integrating collective bargaining, political action, and organizing. *Industrial and Labor Relations Review*, 56 (4), 573-589.
- Kritzberg, B. (1973). An unfinished chapter in white-collar unionism. *Labor History*, 14 (3), pp. 397-413.
- Kuruvilla, S., D. Gallagher, J. Fiorito, & M. Wakabayashi (1990). Union participation in Japan: Do western theories apply? *Industrial and Labor Relations Review*, 43(4), 374-389.
- Lent, J. (1998). The animation industry and its offshore factories. In G. Sussman & J. Lent (Eds.), *Global productions: Labor in the making of the "information society"*, (pp. 239-254). Cresskill, NJ: Hampton.
- Marlière, P. (1998). The rules of the journalistic field: Pierre Bourdieu's contribution to the sociology of the media. *European Journal of Communication*, 13(2), 219-234.
- Marsden, P. (2005). The sociology of James S. Coleman. *Annual Review of Sociology*, 31, 1-24.
- McDonald, P. (2000). *The star system: Hollywood's production of popular identities*. London: Wallflower.
- McKercher, C. (2000). *From Newspaper Guild to multimedia union: A study in labour convergence*. Unpublished doctoral dissertation. Montreal: Concordia University.
- Meiksins, P. (1998). Work, new technology, and capitalism. In R. McChesney, E. Wood, J. Foster (Eds.), *The political economy of the global communication revolution* (pp.151-164). New York: Monthly Review Press.
- Miége, B. (1989). *The capitalization of cultural production*. New York: International General.
- Miller, T., Govil, N., Mcmurria, J., & Maxwell, R. (2001/2003). *Global Hollywood*. 馮建三 (譯), 《全球好萊塢》。台北：巨流。

- Murdock, G. (2000). Reconstructing the ruined tower: Contemporary communications and questions of class. In J. Curran and M. Gurevitch (Eds.), *Mass media and society*, 3<sup>rd</sup> edition (pp. 7-26). London: Arnold.
- Noon, M. (1993). Control, technology and the management offensive in newspapers. *New Technology, Work and Employment*, 8(2), 102-110.
- Pendakur, M. (1998). Hollywood north: Film and TV production in Canada. In G. Sussman & J. Lent (Eds.), *Global productions: Labor in the making of the "information society"*, (pp. 213-238). Cresskill, NJ: Hampton.
- Ryan, B. (1992). *Making capital from culture: The corporate form of capitalist culture production*. N.Y.: de Gruyter.
- Salomon, E. (2006). Guidelines for broadcasting regulation. Geneva: UNESCO.
- Self, C. (1990). The flight from Fleet Street: Causes and consequences. *Gazette*, 45.
- UCLA, Center for Communication Policy (2003). *The UCLA Internet report: Surveying the digital future, year three*. Available:  
<http://ccp.ucla.edu/pdf/UCLA-Internet-Report-Year-Three.pdf>.
- Ursell, G. (1998). Labour flexibility in the UK commercial television sector. *Media, Culture & Society*, 20, 129-153.
- Ursell, G. (2000). Television production: Issues of exploitation, commodification and subjectivity in UK television labour markets. *Media, Culture & Society*, 22(6), 805-825.
- Wasko, J. (1994/1999). *Hollywood in the information age: Beyond the silver screen*. London: Polity. 魏玠 (譯), 《超越大銀幕：資訊時代的好萊塢》。台北：遠流。
- Wasko, J. (1998). Challenges to Hollywood's labor force in the 1990s. In G. Sussman & J. Lent (Eds.), *Global productions: Labor in the making of the "information society"*, (pp. 173-189). Cresskill, NJ: Hampton.
- Wasko, J. (2004). Show me the money. In A. Calabrese & C. Sparks (Eds.). *Toward a political economy of culture*. Rowman & Littlefield.
- Wilson, J. (2000). From "solidarity" to convergence: International trade union cooperation in the media sector. In Michael Gordon & Lowell Turner (Eds.) *Transnational cooperation among labor unions*. Ithaca and London: ILR Press.
- Zettl, H. (1998/1999). *Video basics*. Wadsworth. 葉春華 (譯), 《錄影製作：觀念、原理與科技》。台北：亞太。
- 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》。國立政治大學勞工所碩士論文。
- 王振寰、方孝鼎(1993)。〈國家機器、勞工政策與勞工運動〉。在王振寰,《資本,勞工,與國家機器》,頁 97-121。台北：台灣社會研究。



- 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：國家電影資料館、行政院文化建設委員會。
- 台北市紀錄片從業人員職業工會籌備會(2006a)。〈會員好康報——七月號〉。未出版之文件。
- 台北市紀錄片從業人員職業工會籌備會(2006b)。〈台北市紀錄片從業人員職業工會，廣召會員！〉。取自：  
<http://www.cooloud.org.tw/news/database/interface/detailstander.asp?ID=117923>。
- 台北市紀錄片從業人員職業工會籌備會(2006c)。〈成立大會暨第一次理監事會議手冊〉。未出版之文件。
- 台灣國際紀錄片雙年展 (2006)。〈關於 TIDF〉。上網日期：2008 年 10 月 31 日，取自：  
<http://tidf.tmoa.gov.tw/2006/about/>
- 何明修 (2004)。〈工人文化的民族誌研究〉。在林本炫、何明修 (編)，《質性研究方法及其超越》，(頁 53-80)。嘉義：南華大學教社所。
- 何明修(2005)。〈偶然的新中間路線：民進黨政府的勞工政策〉。在台灣勞動法學會、政治大學法學院 [編]，《「團結權、同盟自由與勞動基本權：科際的對話學術研討會」論文手冊》，頁 139-154。
- 何榮幸(1996)。〈一個自主新聞專業團體的誕生——記「台灣新聞記者協會」組織過程與實踐經驗〉，《新聞學研究》：52。
- 吳素柔(2003 年 7 月 27 日)。〈演藝工會將推動立法 強制藝人加入工會〉。《中央社》即時訊息。
- 呂政霖 (2008)。《台灣小成本電影的生存之道—以《17 歲的天空》、《盛夏光年》和《刺青》等三部同志題材電影為例》。中正大學電訊傳播所碩士論文。
- 李泳泉(1992)。〈以影像與土地訂約〉。敦誠(編)，《邊地發聲：反主流影像媒體與社運記錄》，頁 91-101。台北：唐山。
- 李道明(1999)。〈紀錄片的回顧與前瞻〉。取自：<http://techart.tnua.edu.tw/~dmlee/articles.html>。
- 李道明(2000)。〈吳乙峰〉。在王慰慈、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：國家電影資料館、行政院文化建設委員會。
- 李道明(n.d)。〈什麼是紀錄片？〉。取自：<http://techart.tnua.edu.tw/~dmlee/articles.html>。
- 李筱雯(2004 年 3 月 2 日)。〈楊光友沒到余天也缺席 客家藝協成立日江霞光火〉。《星報》第 4 版。
- 辛左毅(1994)。〈工會與新聞專業〉，《當代》，第 102 期。
- 林玉鵬(2005)。《全球化時代下的民族國家電影：文化公民權視野的分析》。台北：淡江大學大傳研究所碩士論文。
- 林富美(2002)。〈台灣媒體工會意識與集體行動之初探〉。《新聞學研究》，第 73 期，頁 63-94。

- 林富美(2004)。〈藝人與經紀人派遣勞動關係初探〉。《新聞學研究》，第 78 期，頁 143-186。
- 林富美(2006)。〈當新聞記者成為名嘴：名聲、專業與勞動商品化的探討〉。《新聞學研究》，第 88 期，頁 43-81。
- 胡台麗(1991)。〈民族誌電影之投影：兼述台灣人類學影像實驗〉。《中央研究院民族學研究所集刊》，第 71 期。
- 胡台麗(2000)。〈勉劇情片，哀紀錄片〉。在李道明(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：國家電影資料館、行政院文化建設委員會。
- 涂建豐(1994)。〈新聞專業與工會運動〉，《當代》，第 104 期。
- 張釗維(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》，第 111 期，28-34。
- 張碧華(1989，10 月 7 日、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。
- 張碧華(1992)。《結構\個人：影響我國新聞從業人員專業化程度及其對新聞產業工會態度之相關因素研究——以「中國時報」、「自立報系」為例》。台北：輔仁大學大眾傳播所碩士論文。
- 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》。嘉義：中正大學電訊傳播所碩士論文。
- 陳信行(2008)。〈細看好萊塢編劇罷工—訪美國作家工會組織部主任何志明 (Jeff Hermanson)〉。《傳播研究簡訊》，第 53 期，頁 22-26。
- 陳冠丰(1998)。《紀錄片生產的平民化：95-98 年地方記錄攝影工作者訓練計畫的經驗研究》。新竹：清華大學社會人類學研究所碩士論文。
- 陳儒修(1993)。〈文化研究與原住民：從《蘭嶼之歌》到《蘭嶼觀點》〉。《電影欣賞》，第 66 期。
- 游惠貞(1994)。〈台灣勞工紀錄片的現況與未來：他山之石可以攻錯，是升級的時候了！〉。《電影欣賞》，第 69 期。
- 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》，第 15 期，頁 7-8。
- 馮建三(1998a)。《媒體工作者工作權問題的初步探討：特別以英美兩國的歷史經驗對照台灣的當代情境》。行政院國科會專題研究報告。
- 馮建三(1998b)。〈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》，第 15 期，頁 7-8。
- 馮建三(2000)。〈台灣媒體工作者階級意識之初探(1988~1997)：以三家工會刊物為例〉。在張炎憲 [編]，《邁向 21 世紀的台灣民族與國家論文集》，頁 167-188。

黃德北(2005)。〈全球化時代團結權的變化與保障〉。在臺灣勞動法學會、政治大學法學院 [編]，《「團結權、同盟自由與勞動基本權：科際的對話學術研討會」論文手冊》，頁 89-102。

新聞局(2009)。《電影重要業務統計資料》。上網日期：2009年1月30日，取自：  
<http://info.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=15367&ctNode=3614>

楊力州(2006)。〈其實，我們是勞工〉。取自：  
<http://blog.roodo.com/docunion/archives/2558168.html>。

楊力州(2006)。〈其實，我們是勞工〉。上網日期：2008年11月11日，取自：  
<http://blog.roodo.com/docunion/archives/2558168.html>

楊磊、王麗娜(2006年8月24日)。〈國產動畫還沒"動" 韓國經驗可借鑒〉。取自《人民網》：  
<http://ent.people.com.cn/BIG5/8222/42057/72238/72240/4906510.html>。

董素蘭(2002)。《白領新聞工作者參與工會的相關研究》。行政院國科會專題研究報告。

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

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

劉昌德(2003a)。〈The show must go on: 科技、音樂家、與百老匯罷工〉。《當代》，第 189 期，頁 4-13。

劉昌德(2003b)。〈漫畫工會：創作者的「職業工會」或「同業公會」？〉。《目擊者雙月刊》，第 33 期，頁 53-56。

劉昌德(2003c)。〈是無冕王，還是勞工？台灣新聞工作者勞動條件之調查分析〉。台北：中華傳播學會研討會。

盧非易(2003)。〈歐盟之影視政策研究〉，行政院國家科學委員會第三十八屆補助科學與技術人員國外短期研究計畫成果報告。收錄於「電影資料庫」網站：  
<http://cinema.nccu.edu.tw>。

魏玠(2006a)。〈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》，第 26 期，頁 29-49。

魏玠(2006b)。〈合製文化：反思全球化下的國際電影合製〉。《新聞學研究》，第 89 期，頁 127-164。

魏玠、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。

## 附錄 1

## 調查問卷

### 壹、勞動條件

1. 您目前參與紀錄片工作的主要負責工作（單選）：

- 1)  製作人/製片      2)  執行製作/製作助理      3)  企畫/編劇  
4)  導演              5)  副導演/助理導演      6)  攝影  
7)  剪接/特效      8)  配樂/錄音/混音      9)  其他（請說明：\_\_\_\_\_）

2. 除了上述主要工作外，您參與紀錄片工作的其他最經常負責之工作（可複選，若無則請勾 10）：

- 1)  製作人/製片      2)  執行製作/製作助理      3)  企畫/編劇  
4)  導演              5)  副導演/助理導演      6)  攝影  
7)  剪接/特效      8)  配樂/錄音/混音      9)  其他（請說明：\_\_\_\_\_）  
10)  無

3. 您首次參與公開發行或映演之紀錄片的工作是在哪一年：（民國）\_\_\_\_\_年

4. 您是否為紀錄片相關工作室/公司的主要股東？

- 1)  是                      2)  否（答「否」者請跳答第二頁第 5 題）

4-1-1 您的紀錄片工作室/公司，名稱為：\_\_\_\_\_

4-1-2. 您的工作室/公司，資本額為：\_\_\_\_\_萬元

4-1-3. 您在這家工作室/公司持股比例為：\_\_\_\_\_%

4-1-4 您的工作室/公司大約有幾位經常性雇員：\_\_\_\_\_位

4-1-5. 您的工作室/公司，所經常合作之委製單位或發行/映演單位（可不只一家）：

\_\_\_\_\_、\_\_\_\_\_、\_\_\_\_\_、\_\_\_\_\_

4-1-6. 您的工作室或公司，去年共製作（含製作中）幾部紀錄片？\_\_\_\_\_部

4-2-1. 您的工作室或公司，去年的年營收為：

- 1)  20 萬元以下              2)  20 萬-40 萬元              3)  40 萬-60 萬元  
4)  60 萬-80 萬元              5)  80 萬-100 萬元              6)  100 萬元以上

4-2-2. 您的工作室或公司，去年的年盈餘為：

- 1)  虧損，或 10 萬元以下      2)  10 萬-20 萬元              3)  20 萬-30 萬元  
4)  30 萬-40 萬元              5)  40 萬-50 萬元              6)  50 萬元以上

4-2-3. 您的工作室或公司，去年大約花多少經費添購器材設備：

- 1)  5 萬元以下              2)  5 萬-10 萬元              3)  10 萬-15 萬元  
4)  15 萬-20 萬元              5)  20 萬-25 萬元              6)  25 萬元以上

4-2-4. 您的工作室或公司，去年的主要經費來源為：（單選）

- 1)  政府      2)  企業      3)  媒體      4)  家人朋友      5)  其他

（請接著跳答第二頁第 6 題）

5.您參與紀錄片工作的主要身份是：

- (1)  自由接案者 (2)  紀錄片相關工作室/公司的雇員 (3)  其他 (請說明：\_\_\_\_\_)

5-1-1.您經常接案合作的單位/工作室/公司，或受僱用的工作室/公司為 (可不只一家)：

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

5-1-2.您去年共參與了幾部紀錄片的製作 (含製作中) ? \_\_\_\_\_ 部

5-2-1.除了紀錄片工作外，您目前是否有其他工作？1)  是 2)  否 (答「否」者請跳答第**5-3.題**)

5-2-2.您在紀錄片之外的工作，公司性質為：

- 1)  電視公司            2)  傳播公司            3)  廣告公司  
4)  電影公司            5)  其他(請說明：\_\_\_\_\_)

5-2-3.您在紀錄片之外的工作，其收入佔您去年收入的比例約為：

- 1)  20%以下            2)  20-40%            3)  40-60%  
4)  60-80%            5)  80%以上

5-3.您去年的平均月收入：

- 1)  2 萬元以下            2)  2 萬-4 萬元            3)  4 萬-6 萬元  
4)  6 萬-8 萬元            5)  8 萬-10 萬元            6)  10 萬元以上

5-4.您去年大約花多少經費添購相關器材設備：

- 1)  3 萬元以下            2)  3 萬-6 萬元            3)  6 萬-9 萬元  
4)  9 萬-12 萬元            5)  12 萬-15 萬元            6)  15 萬元以上

5-5.您參與紀錄片工作時，委製單位或工作室/公司，是否提供相關技術訓練：

- 1)  每次都有            2)  經常有            3)  很少有  
4)  從來沒有

6.您目前每天平均從事紀錄片工作幾小時？

- 1)  不到 6 小時            2)  6-8 小時            3)  8-10 小時  
4)  10-12 小時            5)  超過 12 小時

7.您目前平均每週從事紀錄片工作幾天？

- 1)  3 天與以下            2)  4 天            3)  5 天  
4)  6 天            5)  每天

8.您目前是否有勞工保險？ 1)  是 2)  否 (答「否」者請跳答第三頁第**9 題**)

8-1.您的勞工保險是由那個單位所加保？

- 1)  所屬的紀錄片工作室或公司    2)  其他工作之公司    3)  紀錄片工會    4)  其他

8-2.您參與紀錄片工作時，合作單位或公司是否有另外為您加保意外險等？ 1) 是 2) 否

9.您對下列幾個工作條件的滿意程度：

	非常滿意	滿意	無意見	不滿意	非常不滿意
(1)工作保障（雇用或接案契約的穩定性與合理性）	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(2)工作收入（薪資、製作費、與各種名目之酬勞）	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(3)工作時間長度	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(4)工作壓力	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(5)所屬工作室或公司提供的保險（如勞保、意外險等）	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(6)所屬工作室或公司提供的在職訓練	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(7)與所屬工作室或簽約單位的互動	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(8)與工作伙伴之間的互動	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

10.您對下列幾項敘述的看法：

	非常同意	同意	無意見	不同意	非常不同意
(1)紀錄片工作和我的志趣相符	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(2)紀錄片工作帶給我成就感	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(3)我以參與紀錄片製作為榮	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(4)社會大眾普遍尊重紀錄片工作者	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

11.您目前生涯規劃中，是否考慮終止紀錄片工作？1) 是 2) 否（答「否」者請跳答第13題）

12.您為何考慮終止紀錄片工作？

- 1)  勞動條件不佳
- 2)  作品發行或著作權益缺乏保障
- 3)  創作理想無法實現
- 4)  家人不支持
- 5)  其他（請略說

明：\_\_\_\_\_）

13.您參與紀錄片工作的經驗中，創作內容被要求修改的頻率：(單選)

- 1)  總是被修改
- 2)  經常被修改
- 3)  很少被修改
- 4)  不曾被修改
- 5)  不知道

13-1.如果被要求修改，通常是誰提出要求？(不曾被修改者，可填6) (單選)

- 1)  出資的政府部門
- 2)  贊助企業
- 3)  委製媒體
- 4)  工作伙伴
- 5)  其他
- 6)  不知道

13-2.如果被要求修改，你認為這些意見是否合乎專業考量？(不曾被修改者，可填5) (單選)

- 1)  總是專業 2)  經常是專業 3)  很少是專業 4)  不會是專業 5)  不知道

13-3.如果被要求修改，其建議不符合你的專業認知，你通常如何處理？(不曾被修改者，可填 4) (單選)

- 1)  完全不妥協 2)  與對方協調出妥協方案 3)  依照對方要求 4)  不知道

13-4.如果被要求修改，通常是在那個階段發生？(不曾被修改者，可填 4) (單選)

- 1)  前製階段 2)  製作階段 3)  後製階段 4)  不知道

13-5.除了被要求修改之外，在工作中哪一種不合理要求「最」令你困擾：(單選)

- 1)  出資者對於影像形式和內容的要求出爾反爾  
 2)  製作費用未依約定時間給付  
 3)  在後製階段提出額外的製作要求  
 4)  其他 (請略說明：\_\_\_\_\_)

14.您參與製作的紀錄片，會被公開發行或播映嗎？

- 1)  總是能公開發行或播映 2)  經常公開發行或播映 3)  很少公開發行或播映  
 4)  不曾公開發行或播映 5)  不知道

15-1-1.您參與下列活動的頻率：

	常常	偶爾	普通	很少	從不
(1)聆聽音樂會	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(2)觀賞美術展覽	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(3)閱讀文學作品	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(4)觀看劇場表演	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(5)受邀擔任有關影視之座談之主講人或與談人	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(6)擔任影展或電影節之評審	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(7)在大眾媒體撰寫或講述影視評論	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(8)受邀參加試映會	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

15-1-2.您從事下列活動的頻率：

	常常	偶爾	普通	很少	從不
(1)樂器演奏	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(2)繪畫	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(3)寫作	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(4)劇場表演	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(5)蒐集影片或音樂 CD	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

15-1-3.您參與製作之紀錄片在影展入圍與得獎次數大約有：1)  沒有 2)  1-3 次 3)  3-6 次 4)  6 次以上

15-1-4.您父親是否從事與影音相關工作？ 1)  是 2)  否

15-1-5.您母親是否從事與影音相關工作？ 1)  是 2)  否

15-1-6.您是否有其他親人 (如：配偶、兄弟姊妹等) 從事與影音相關工作？ 1)  是 2)  否

15-2-1.您在工作之餘經常聯繫的好朋友當中，大約有多少位從事紀錄片相關工作？

- 1)  沒有      2)  1-3 位      3)  4-6 位      4)  6 位以上

15-2-2.您在紀錄片工作中最好的朋友，其工作是：

- 1)  製作人或導演    2)  企畫或執行製作    3)  攝影、剪接、或配樂    4)  其他

15-2-3.您在從事紀錄片相關工作時：

	非常 同意	同意	無 意見	不 同意	非常 不同意
(1)製作過程中缺人手時，您可以很快找到朋友幫忙	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(2)當您開口邀請朋友合作時，他們通常都會很樂意	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(3)當製作經費短缺時，您很容易找到政府或企業的贊助	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(4)除了工作時間外，您經常跟工作伙伴一起從事休閒活動	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(5)整體而言，工作伙伴對您相當信賴	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

## 貳、工會參與與相關因素

16.您是否為紀錄片工會會員？      1)  是    2)  否 (答「否」者請跳答第 18 題)

17.您是否為紀錄片工會之幹部？      1)  是    2)  否

18.您上次參與紀錄片工會相關活動為何時？

- 1)  上週與之內    2)  上個月    3)  三個月以前    4)  半年以前    5)  未曾參加

19.您如何評價紀錄片工會目前發揮功能的程度：

- 1)  非常好      2)  還可以      3)  無意見      4)  不太好      5)  非常不好  
6)  不知道

20.您如何評價下列各項工會任務的重要性：

	非常 重要	重要	無 意見	不 重要	非常 不重要
(1)協助會員加入勞健保	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(2)爭取合理勞動條件	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(3)爭取著作權益保障	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(4)促進專業交流	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(5)加強社會參與	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(6)促進紀錄片產業發展	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>



21. 您對下列幾項敘述的看法：

	非常同意	同意	無意見	不同意	非常不同意
(1) 紀錄片工作者是勞工	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(2) 紀錄片工作者是專業人士	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(3) 我以身為勞工為榮	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(4) 我以身為專業人士為榮	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(5) 社會大眾普遍尊重勞工	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(6) 社會大眾普遍尊重專業人士	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

### 參、數位科技使用

22. 您在從事紀錄片工作時，是否需要使用電腦等數位科技設備？

- 1)  是 2)  否 (答「否」者請跳答 **第 8 頁 第 38 題**)

23. 您在從事紀錄片工作時，電腦在下列各項工作上的使用程度如何：

	非常重要	重要	普通	不重要	非常不重要
(1) 剪接	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(2) 音效處理	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(3) 後製處理	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(4) 字幕處理	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(5) 蒐集資料/撰稿	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(6) 上網宣傳	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(7) 使用網路交換工作訊息	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

24 您使用電腦在紀錄片工作上的經驗有：\_\_\_\_\_年

25. 您平均每週會使用電腦幾天：

- 1)  一、兩天左右 2)  三、四天左右 3)  五、六天左右 4)  幾乎每天

26. 您平均每天使用電腦多久（包含上網）：

- 1)  不到 1 小時 2)  1-2 小時 3)  3-4 小時 4)  5-6 小時 5)  超過 6 小時

27 您認為電腦在自己的紀錄片工作中的重要性：

- 1)  非常重要 2)  重要 3)  無意見 4)  不重要 5)  非常不重要

28.您如何學習使用電腦？ 1)  學校上課 2)  工作室/公司開設之課程 3)  自修

29.您使用網際網路（含 E-mail、BBS）的經驗已有多久了？\_\_\_\_\_年（不上網者請答「0」）

30.您平均每週會上網幾天：

- 1)  不上網                      2)  1-2 天                      3)  3-4 天                      4)  5-6 天  
5)  每天

31.您平均每天上網多久：

- 1)  1 小時以下                      2)  1-2 小時                      3)  3-4 小時                      4)  5-6 小時  
5)  6 小時以上

32.您認為網路在自己的紀錄片工作中的重要性：

- 1)  非常重要                      2)  重要                      3)  無意見                      4)  不重要  
5)  非常不重要

33.您是否有個人網頁或部落格？                      1)  是                      2)  否

34.您是否在網路上發行電子報？                      1)  是                      2)  否

35.您如何學習使用網路？ 1)  學校上課 2)  工作室或公司開設之課程 3)  自修

36.您目前自己的紀錄片工作中，下列數位與通訊設備的重要性：

	非常 重要	重 要	無 意 見	不 重 要	非 常 不 重 要
(1)數位攝影機	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(2)數位相機	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(3)數位錄音與混音器材	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(4)數位剪接設備與器材	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(5)行動電話	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

37.您對下列幾項有關「數位科技與紀錄片工作」敘述的看法：

	非常 同意	同 意	無 意 見	不 同 意	非 常 不 同 意
(1)數位科技的應用，減少了工作量	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(2)數位科技的應用，縮短了工作時間	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(3)數位科技的應用，降低了工作壓力	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(4)數位科技的應用，使創作素材更廣泛	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(5)數位科技的應用，使工作變得更有效率	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
(6)我能夠適應各種新數位科技設備的使用	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

#### 肆、基本資料

38.性別：1)  男 2)  女

39.您的出生年：(民國) \_\_\_\_\_年

40.您的最高學歷：1)  高中／職與以下 2)  大專 3)  大學 4)  碩士 5)  博士與以上

41.您畢業的科系：\_\_\_\_\_

---

本份問卷到此結束，謝謝您合作填答，並請將此份問卷寄回。再次致謝，

順祝 一切順心

劉昌德、蔡崇隆、魏环 敬上

## 附錄 2

文化工作者之職業與產業工會

組織名稱	類別	地區
中華民國歌舞藝能服務人員職業工會聯合總工會	全國/聯合會	勞委會
中華民國影劇歌舞服務業全國總工會	全國/聯合會	勞委會
全國大眾傳播業工會聯合會	全國/聯合會	勞委會
台北市國立實驗國樂團產業工會	產業/音樂	台北市
台北市國家音樂廳交響樂團產業工會	產業/音樂	台北市
財團法人中央通訊社股份有限公司產業工會	產業/通訊社	台北市
台灣日報產業工會(停刊 2006, 民營化 1997 後停止運作)	產業/報紙	台中市
中央日報社股份有限公司產業工會(停刊 2006)	產業/報紙	台北市
中國時報文化事業股份有限公司產業工會	產業/報紙	台北市
台灣新聞報產業工會(民營化 2001 後停止運作)	產業/報紙	台北市
民生報股份有限公司產業工會(停刊 2006)	產業/報紙	台北市
自立報系產業工會(停刊 2001)	產業/報紙	台北市
財團法人國語日報社產業工會	產業/報紙	台北市
經濟日報股份有限公司產業工會(併入聯合報)	產業/報紙	台北市
聯合晚報股份有限公司產業工會(併入聯合報)	產業/報紙	台北市
聯合報股份有限公司產業工會	產業/報紙	台北市
台灣中華日報社股份有限公司產業工會	產業/報紙	台南市
中國電視事業股份有限公司產業工會	產業/無線電視	台北市
中華電視股份有限公司產業工會	產業/無線電視	台北市
民間全民電視產業工會	產業/無線電視	台北市
財團法人公共電視文化事業基金會產業工會	產業/無線電視	台北市
臺灣電視事業股份有限公司產業工會	產業/無線電視	台北市
中國廣播股份有限公司產業工會	產業/廣播	台北市
財團法人中央廣播電台產業工會	產業/廣播	台北市
光啟文教視聽節目服務社產業工會	產業/影視製作	台北市
環視多媒體股份有限公司產業工會	產業/衛星電視	台北市
印刷業職業工會	職業	台中市
新聞業職業工會	職業	台中市
照相錄影業職業工會	職業	台中市
演員職業工會	職業	台中市
廣告服務業職業工會	職業	台中市
雜誌業職業工會	職業	台中市
大眾傳播業職業工會	職業	台中縣
印刷業職業工會	職業	台中縣
歌舞藝能服務人員職業工會	職業	台中縣
廣告代理業職業工會	職業	台中縣
廣告服務業職業工會	職業	台中縣

影劇歌舞服務職業工會	職業	台中縣
大眾傳播業職業工會	職業	台北市
印刷業職業工會	職業	台北市
紀錄片從業人員職業工會(紀錄片工會)	職業	台北市
報紙廣告業職業工會	職業	台北市
新聞業職業工會	職業	台北市
電影電視演藝業職業工會(演員工會)	職業	台北市
電影戲劇業職業工會	職業	台北市
歌舞藝能服務人員職業工會	職業	台北市
漫畫從業人員職業工會(漫畫工會)	職業	台北市
廣告代理業職業工會(廣告工會)	職業	台北市
廣告業職業工會	職業	台北市
廣播節目製作業職業工會	職業	台北市
影劇歌舞服務業職業工會	職業	台北市
雜誌業職業工會	職業	台北市
攝錄影業職業工會	職業	台北市
大眾傳播業職業工會	職業	台北縣
印刷業職業工會	職業	台北縣
音樂服務業職業工會	職業	台北縣
電影戲劇業職業工會	職業	台北縣
廣告代理業職業工會	職業	台北縣
廣告服務業職業工會	職業	台北縣
印刷業職業工會	職業	台南市
新聞業職業工會	職業	台南市
照相業職業工會	職業	台南市
歌舞藝能服務人員職業工會	職業	台南市
廣告代理業	職業	台南市
廣告服務業職業工會	職業	台南市
大眾傳播業職業工會	職業	台南縣
印刷業職業工會	職業	台南縣
照相錄影業職業工會	職業	台南縣
歌舞藝能服務人員職業工會	職業	台南縣
廣告代理業職業工會	職業	台南縣
廣告服務業職業工會	職業	台南縣
影劇歌舞服務業職業工會	職業	台南縣
大眾傳播業職業工會	職業	宜蘭縣
印刷業職業工會	職業	宜蘭縣
新聞業職業工會	職業	宜蘭縣
照相錄影業職業工會	職業	宜蘭縣
影劇歌舞服務業職業工會	職業	宜蘭縣
印刷業職業工會	職業	花蓮縣
照相錄影業職業工會	職業	花蓮縣

廣告服務業職業工會	職業	花蓮縣
影劇歌舞業職業工會	職業	花蓮縣
照相錄影業職業工會	職業	屏東縣
電影戲劇業職業工會	職業	屏東縣
廣告代理業職業工會	職業	屏東縣
影劇歌舞服務業職業工會	職業	屏東縣
大眾傳播業職業工會	職業	桃園縣
新聞業職業工會	職業	桃園縣
照相錄影業職業工會	職業	桃園縣
歌舞藝能服務人員職業工會	職業	桃園縣
廣告代理業職業工會	職業	桃園縣
影劇歌舞業職業工會	職業	桃園縣
大眾傳播業職業工會	職業	高雄縣
印刷業職業工會	職業	高雄縣
電影放映業職業工會	職業	高雄縣
廣告服務業職業工會	職業	高雄縣
攝錄影業職業工會	職業	高雄縣
照相錄影業職業工會	職業	基隆市
電影戲劇業職業工會	職業	基隆市
廣告服務業職業工會	職業	基隆市
大眾傳播業職業工會	職業	雲林縣
新聞業職業工會	職業	雲林縣
照相錄影業職業工會	職業	雲林縣
歌舞藝能服務人員職業工會	職業	雲林縣
廣告服務業職業工會	職業	雲林縣
印刷業職業工會	職業	新竹市
廣告服務業職業工會	職業	新竹市
影劇歌舞服務業職業工會	職業	新竹市
印刷業職業工會	職業	新竹縣
照相錄影業職業工會	職業	新竹縣
照相錄影業職業工會	職業	嘉義市
廣告服務業職業工會	職業	嘉義市
大眾傳播業職業工會	職業	彰化縣
印刷業職業工會	職業	彰化縣
廣告服務業職業工會	職業	彰化縣
影劇歌舞服務業職業工會	職業	彰化縣
攝錄影業職業工會	職業	彰化縣

## 附錄 3

### 紀錄片工作者訪談大綱：導演

#### 1. 個人背景與工作概況

- 1.1. 年齡、性別
- 1.2. 教育、主修
- 1.3. 創作年資與過程
- 1.4. 受雇狀況或合作單位
  - a. 受雇（如公視，或別人的工作室）  
一般工作情況？工作量？管理階層如何要求？
  - b. 自營  
是否成立工作室、或個人？  
主要合作單位與資金來源為何？  
契約狀況：直接承攬？轉包（如何設定收入比例、掛名、著作權）？  
一般工作情況？工作量？工作頻率？合作單位如何要求？
- 1.5. 是否有兼職？何種兼職？
- 1.6. 是否有劇情片創作？個人較為偏重何者？

#### 2. 新科技

- 2.1. 勞動過程以及行政管理上的改變（本題只對資深者）  
如何使用數位攝影設備？與過去使用傳統攝影設備的差異？  
數位攝影設備在創作上的使用經驗？  
引進新科技對於創作過程改變的親身經驗  
引進新科技對於管理控制改變的親身經驗
- 2.2. 對於新科技的意見  
數位攝影設備在創作上的重要性，及優點\缺點  
數位攝影設備是否改善\降低了創作的品質？  
數位攝影設備是否增進\惡化了勞動條件？  
整體而言，是否滿意數位攝影設備在創作上的使用  
整體而言，對於數位攝影設備創作的態度

#### 3. 社會與文化資本

- 3.1. 人際網絡與工作  
最常搭配的工作人員（人名、分工、數量），熟識的源由  
最常合作的單位（單位名、是否轉包），熟識的源由  
除了紀錄片工作之外，平時是否與這些工作人員或轉包單位有其他工作的來往？  
除了紀錄片工作之外，平時是否與這些工作人員或轉包單位有私人來往？  
您自己評估這些人際網絡，對於您籌拍、製作、與發行紀錄片，有如何的幫助？
- 3.2. 正式與非正式之聲望與藝術教育
  - a. 是否有影視工作的相關教育學歷？是否有影片工作以外的藝術教育學歷？  
是否曾經獲得紀錄片獎項與補助（項目與大略次數）？是否曾經獲得廣義的文藝類獎項與補助（項目與大略次數）？  
是否在大專院校開課？是否在一般教育體系之外（例如社區大學、或其他）

開課？

您自己評估這些獲獎紀錄或教育經驗，對於您籌拍、製作、與發行紀錄片，有如何的幫助？

- b. 是否經常受邀擔任影展評審、政府相關補助評審、政府民間相關座談之與談人？（項目與頻率）

您自己評估這些評審或座談之經驗，對於您籌拍、製作、與發行紀錄片，有如何的幫助？

#### 4. 工會運動

##### 4.1. 幹部

為何參與成立工會及其運作？在其中的角色？

（應然）對工會角色的期待（可以幫助會員什麼？還應該做些什麼？）

（實然）對工會到目前為止的表現評估？（過去主要活動及其成效如何？對於未來可能出現勞資爭議的作法 [行使抗爭權] 的想像？）

與其他媒體工會的關係

##### 4.2. 會員

為何加入工會？

（應然）對工會角色的期待（可以幫助會員什麼？還應該做些什麼？）

（實然）對工會到目前為止的表現評估（過去主要活動及其成效如何？）

##### 4.3. 非會員

為何沒有加入工會？

（應然）為何對工會角色缺乏期待？

（實然）對工會到目前為止的表現評估？

#### 5. 國家政策

##### 5.1. 資金補助相關辦法（短輔、國藝會、其他補助）方面

是否有過申請或獲得公共資金補助的經驗？可否簡述？

如何評估您申請或接受補助的經驗？是否順利？幫助效果？其他？

對於相關補助辦法有何改進建議？

##### 5.2. 獎勵相關辦法（金穗、金馬、台北電影節、其他）

是否有獲得公共資金獎勵的經驗？可否簡述？

如何評估獲得獎勵的經驗？是否順利？幫助效果？...其他？

對於相關獎勵辦法有何改進建議？

##### 5.3. 其他相關政策措施

對於近年來政府提出的相關政策或計畫（例如文創產業計畫下的「創意影音計畫」，新聞局主辦），有無瞭解或接觸經驗？若有，經驗為何？無論有無，您的評估和建議為何？

有無跟公共電視合作的經驗？請略述和評估。

是否還知道或接觸其他任何公家機構或公共資金的相關措施？請您略述，並加以評估。

公部門補助製作之影片的著作權歸屬，目前狀況、以及您的意見為何？

##### 5.4. 整體建議與檢討

您認為政府機構在紀錄片輔導和獎勵方面，主要的不足和缺點為何（資金、體制、方法...）？您有無任何具體建議？



您對於公共媒體扮演的角色，尚有何可以改進之處？您對於擴大公共媒體投資的看法如何？或有其他任何具體建議？

您是否特別推崇某些國外政府輔導紀錄片的作法？可否略述，並說明您肯定的理由。

對於商業投資（例如：楊力州與商週、朱詩倩與 NIKE、態度、星光傳奇）進入台灣紀錄片產業的看法？

## 附錄 4

### 紀錄片工作者訪談大綱：攝影

#### 1. 個人背景與工作概況

- 1.7. 年齡、性別
- 1.8. 教育、主修
- 1.9. 工作年資與過程
- 1.10. 受雇狀況或合作單位
- 1.11. 是否有兼職？何種兼職？

#### 2. 攝影工作

##### 2.1. 攝影工作甘苦談

- a. 如何開始攝影工作
- b. 工作經歷與合作對象
- c. 最愉快與最痛苦的經驗？

##### 2.2. 收入與工作量等工作條件

- a. 工作過程：攝影工作如何進行？
- b. 勞動條件

收入

工作量：有案子時每天每週的工作量，工作週期

工作壓力

##### 2.3. 與不同導演及工作同仁（如企畫）的互動

- a. 攝影的自主範圍？
- b. 不同導演，對於攝影的要求是否不同？
- c. 在具有一定資歷之後，導演是否會給比較大的自主性

#### 3. 社會與文化資本

##### 3.1. 人際網絡與工作：

最常搭配的導演，熟識的源由？除了紀錄片工作之外，平時是否與這些導演有私人來往？您自己評估這些人際網絡對於您工作上的幫助？

##### 3.2. 正式與非正式之聲望與藝術教育

是否有影視工作的相關教育學歷？是否有影片工作以外的藝術教育學歷？您自己評估這些教育經驗，對於您工作有如何的幫助？

#### 4. 工會運動

##### 4.1. 幹部

為何參與成立工會及其運作？在其中的角色？

（應然）對工會角色的期待（可以幫助會員什麼？還應該做些什麼？）

（實然）對工會到目前為止的表現評估？（過去主要活動及其成效如何？對於未來可能出現勞資爭議的作法 [行使抗爭權] 的想像？）

與其他媒體工會的關係

##### 4.2. 會員

為何加入工會？

(應然) 對工會角色的期待 (可以幫助會員什麼? 還應該做些什麼?)

(實然) 對工會到目前為止的表現評估 (過去主要活動及其成效如何?)

#### 4.3. 非會員

為何沒有加入工會?

(應然) 為何對工會角色缺乏期待?

(實然) 對工會到目前為止的表現評估?

## 附錄 5

### 紀錄片工作者訪談大綱：企畫 2009.04.02

#### 1. 個人背景與工作概況

- 1.1. 年齡、性別
- 1.2. 教育、主修
- 1.3. 工作年資與過程
- 1.4. 受雇狀況或合作單位
- 1.5. 是否有兼職？何種兼職？

#### 2. 企畫工作

- 2.1. 企畫工作甘苦談
  - d. 如何開始企畫工作
  - e. 工作經歷與合作對象
  - f. 最愉快與最痛苦的經驗？
- 2.2. 收入與工作量等工作條件
  - c. 工作過程：企畫工作如何進行？
  - d. 勞動條件  
收入  
工作量：有案子時每天每週的工作量，工作週期  
工作壓力
- 2.3. 與不同導演及工作同仁（攝影）的互動
  - d. 企畫的自主範圍？
  - e. 不同導演，對於企畫的要求是否不同？
  - f. 在具有一定資歷之後，導演是否會給比較大的自主性

#### 3. 社會與文化資本

- 3.1. 人際網絡與工作  
最常搭配的導演，熟識的源由？除了紀錄片工作之外，平時是否與這些導演有私人來往？您自己評估這些人際網絡對於您工作上的幫助？
- 3.2. 正式與非正式之聲望與藝術教育  
是否有影視工作的相關教育學歷？是否有影片工作以外的藝術教育學歷？您自己評估這些教育經驗，對於您工作有如何的幫助？

#### 4. 工會運動

- 4.1. 幹部  
為何參與成立工會及其運作？在其中的角色？  
（應然）對工會角色的期待（可以幫助會員什麼？還應該做些什麼？）  
（實然）對工會到目前為止的表現評估？（過去主要活動及其成效如何？對於未來可能出現勞資爭議的作法 [行使抗爭權] 的想像？）  
與其他媒體工會的關係
- 4.2. 會員  
為何加入工會？

(應然) 對工會角色的期待 (可以幫助會員什麼? 還應該做些什麼?)

(實然) 對工會到目前為止的表現評估 (過去主要活動及其成效如何?)

#### 4.3. 非會員

為何沒有加入工會?

(應然) 為何對工會角色缺乏期待?

(實然) 對工會到目前為止的表現評估?

## 附錄 6

### 紀錄片產業訪談大綱：映演業者 2009.04.02

#### 1. 公司（頻道）概況

- 1.1.個人工作年資與過程
- 1.2.如何進入目前公司
- 1.3.收入與工作量等工作條件
  - e. 個人主要負責工作
  - f. 勞動條件  
收入  
工作量：有案子時每天每週的工作量，工作週期  
工作壓力
  - g. 最愉快與最痛苦的經驗？
- 1.4.目前公司（或台灣分公司）的資本額與人力規模
- 1.5.公司去年度的營收（營業額、盈餘、收視率等）

#### 2. 紀錄片播映

- 2.1.是否有固定紀錄片映演時段？
- 2.2.每週（月）所需片量，其中紀錄片（與本土紀錄片）的播映比例？
- 2.3.紀錄片（與本土紀錄片）的播映成績（收視率、廣告營收、或票房）
- 2.4.是否投資製作（或委製）紀錄片？此部分的人力與經費狀況、偏好主題、以及是否特定合作對象（政府單位、特定導演）？
- 2.5.台灣的紀錄片市場的分析（觀眾規模、特性），以及未來的展望？

#### 3. 國家政策

- 3.1.對映演的資金補助相關辦法方面
    - 是否申請或獲得公共資金補助的經驗？可否簡述？
    - 如何評估您申請或接受補助的經驗？是否順利？幫助效果？其他？
    - 對於相關補助辦法有何改進建議？
    - 公部門補助製作之影片的著作權歸屬，目前狀況、以及您的意見為何？
  - 3.2.整體建議與檢討
    - 您認為政府機構在紀錄片輔導和獎勵方面，主要的不足和缺點為何（資金、體制、方法...）？您有無任何具體建議？
    - 您是否特別推崇某些國外政府輔導紀錄片映演的作法？可否略述，並說明您肯定的理由。
- 對於商業投資進入台灣紀錄片產業的看法？

## 附錄 7

### 主管機關訪談 國藝會

1. 您認為國藝會的製作補助制度對於台灣紀錄片產製能量與創作者的工作環境改善，成效如何？
2. 過去研究發現，國藝會對紀錄片的補助，議題類型上集中在「族群」（原住民）與「地方事務」，而叫欠缺對「性別」、「勞工」、「政治」議題的探討。請問您如何看待這樣的狀況？又，補助是否必須\如何在議題類型上做到多元化？
3. 國藝會有關紀錄片的補助共有四項（常態補助、專案補助中的紀錄類、映演專案、藝術紀錄片專案），各自成立的宗旨緣由？如此設計的構想？您認為對於整體影視產業和工作者來說，有何幫助？
4. 您認為新聞局與國藝會的補助政策之間的差異性為何？
5. 根據初步統計，國藝會紀錄片補助每年金額差距甚大，在 2005 與 08 年達到 800 萬，其餘年份大約在 400 萬上下。為何有這樣的政策變化？
6. 許多申請補助的紀錄片創作者認為補助名額僧多粥少，且補助金額不足。您如何看待這樣的情況？而國藝會規定中特別明文規定不得同時有新聞局或公視的補助，國藝會的補助又似乎明顯不足，如何改善這樣的問題？
7. 申請國藝會補助者，可依計畫日期執行，給予影視工作者相當彈性的空間。不過也有些申請者會中止計畫，通常申請中止的情況會是如何？國藝會如何看待每年度約四成左右的中止率？
8. 您如何評價國藝會對於映演專案的補助？2006 年開始的映演補助，當年度總補助金額 200 萬、共 12 件；2007 年驟降至不及 100 萬、共 5 件，請問是否有政策上的不同考量？
9. 除了映演之外，是否有包含對於流通、產製人才訓練等方面的補助計畫或相關政策？

## 附錄 8

### 主管機關訪談 新聞局

#### 一、電影短片與紀錄片輔導金

1. 您認為輔導金制度對於台灣整體影視產業和工作者來說、特別是紀錄片部分，成效如何？
2. 您認為新聞局與國藝會的輔導金補助政策之間的差異性為何？
3. 紀錄片輔導金的每部平均輔導金額在 2002 年以前為 200 萬元，2003 年之後降低至不足 150 萬、甚至是 100 萬元，為何有這樣的政策變化？
4. 許多申請補助的影視工作者認為補助名額僧多粥少，且補助金額不足，特別是紀錄片工作者。您如何看待這樣的情況？有無改善空間？
5. 新聞局的補助金一直以來都只限於製作，是否考慮增加對映演或流通的補助？可能遭遇的問題為何？
6. 政府未來對扶植影視產業及人才有何政策？根據調查，不少紀錄片工作者反映政府應促進紀錄片的商業映演機會，新聞局如何回應這樣的需求？

#### 二、國際紀錄片頻道的合作案

1. 與 NGC 合作《綻放真台灣》的緣由？今年推出第三季，您認為過去成效如何？新聞局此專案投入的金額、以及對於 NGC 及該系列作品有如何的要求？
2. 與 Discovery 合作《台灣人物誌》的緣由？您認為過去成效如何？新聞局此專案投入的金額、以及對於 Discovery 及該系列作品有如何的要求？
3. 您認為和 NGC 與 Discovery 合作有甚麼異同？對於國際頻道的合作，新聞局的政策目標為何、當中又有何種困難？



## 出席國際學術會議心得報告

計畫編號	96-2412-H-004-020-SS2
計畫名稱	文化工作者之勞動、勞動條件、與工會運動：以台灣紀錄片工會與工作者為例
出國人員姓名 服務機關及職稱	劉昌德 國立政治大學新聞系 副教授
會議時間地點	(1) 2009年7月3日-5日，日本東京：東京大學。(因H1N1流感疫情而未能參與) (2) 2009年7月13日-17日，英國利物浦：利物浦大學 (Liverpool, UK: University of Liverpool)。
會議名稱	(1) Inter-Asia-Cultural Typhoon 2009: Cultural Studies and Asia / Cultural Typhoon and the Inter-Asia Cultural Studies Society; Northeast Asia History Foundation. (2) Popular Music Worlds, Popular Music Histories / The 15th biennial conference, the International Association for the Study of Popular Music (IASPM).
發表論文題目	(1) Creative laborers' working conditions: Taiwanese documentary practitioners as public sector's outsourcing workers. (2) Selling the imagined lifestyles: Rock festivals in Taiwan.

### 一、參加會議經過

#### (1) Inter-Asia-Cultural Typhoon 2009: Cultural Studies and Asia / Cultural Typhoon and the Inter-Asia Cultural Studies Society; Northeast Asia History Foundation.

本次會議為「亞際文化研究學會」(Inter-Asia Cultural Studies Society)與韓國「東北亞歷史基金會」(Northeast Asia History Foundation)所合辦之一年一度亞洲文化研究學術盛會。本研究根據計畫初步成果撰寫一文(見附件一)，與澳洲、日本、台灣等不同國家之學者，共同組成名為「如何成為勞動力：文化生產與消費」(Learning to Labor: Cultural Production and Consumption)之Panel。惜因六月時日本爆發H1N1流行性感冒疫情，因此取消預定之行程，改以書面報告、並委託能夠參與會議者協助口頭發表，而未能參與本次研討會。

#### (2) Popular Music Worlds, Popular Music Histories / The 15th biennial conference, the International Association for the Study of Popular Music (IASPM).

本次會議為國際學術社群IASPM舉辦兩年一度之國際研討會雙年會，以下為參加本次會議之各日行程：

7月12日傍晚由台北出發。

7月13日當地時間上午抵達利物浦(Liverpool)。中午即到達研討會現場註冊，並參與14:00-16:00之PMT MEDIA session的發表與討論。

7月14日上午參加各場次之討論，並著手準備當天下午之文章發表。大會安排本論文（見附件二）發表時間為下午16:30-18:30之MMP FEELING FESTIVE session，本人發表文章並接受提問。

研討會自15日起至17日，陸續參加多場sessions。例如15日之MS PLENARY（11:00-12:30）、16日之MS MUSIC & POLITICAL EXPRESSION（9:00-10:30）與IASPM GENERAL MEETING（16:30-18:30）等等。

17日中午會議結束後，另附愛丁堡（Edinburgh）與倫敦（London），與當地學人交流。24日下午由倫敦啟程回台，然因天候因素，在荷蘭阿姆斯特丹（Amsterdam）國際機場轉機時間拖延，26日中午返抵台北。

## 二、與會心得

### 有關本論文：

1. 本文此次參與之session，正式發表論文共3篇（含本論文），焦點都集中於對音樂祭活動（music festivals）之分析。在文章數目安排得宜、且主持人時間控制妥當的條件下，本文獲得充分討論、以及相當豐厚之寶貴意見。
2. 在本場次中，除了國際間的相關經驗交流之外，亦有相當人數之學者來自東亞地區，並在會中多位學者提出了本區域之文化產業與創意勞動特性之觀察與比較，對於

### 有關研討會：

2. 大會在英國利物浦進行，參與者地區相當多元，因此得以對於國際媒體與流行文化研究之相關主題有相當國際化之討論，對於媒體與文化研究者之國際交流有相當程度之助益。
3. 該學會之研討會為雙年會，參與者皆能把握難得之機會，共同參與討論，因此每場研討會之討論皆相當深入，論文發表者也能獲得相當大程度之回饋，普遍皆感受獲益良多。
4. 本次研討會參與者與討論主題主要為流行文化與流行音樂研究之學者，過去研究者之興趣主要在媒體領域，可藉此擴大研究關懷與興趣，並能夠透過不同領域之學術整合，進一步加強研究之能力。

[附件一]

**Creative laborers' working conditions:  
Taiwanese documentary practitioners as  
public sector's outsourcing workers\***

**Chang-de Liu**

**Dept. of Journalism, National Chengchi University,**

**Taiwan**

---

\* Cultural Typhoon 2009, Tokyo, Japan.

## **1. Research Background**

The working conditions and labor process of creative workers are largely influenced by the political and economic structure of cultural industries. In Taiwan, the film industry has been declined since 1990s due to the domination of Hollywood in the film market. However, recently Taiwanese documentary develops well and attracts lots of attentions as local film industry is still in the long recession. This paper explores the emergence and characteristics of Taiwanese documentary through collecting and analyzing the data of the production of documentary and the working conditions of documentary creators.

### **1.1. The early development: Documentary, technology, and Society**

#### **1.1.1. 1960s ~ mid 1980s: From theatres to TV sets**

Because of the establishment of broadcasting system, the “TV news film,” which referred to in-depth reports being similar to documentaries, became popular on the three TV channels since the 1960s. The emergence of TV news films responded to the political need of the government as well as the cultural need of Taiwanese society. First, the ruling party—KMT—employed television and the TV news film, both of which were new media technologies at that time, as tools of political propaganda. Most of documentaries in the early time were produced for two purposes: on the one hand, disseminating the generating the support of KMT in Taiwan; on the other hand, promoting the KMT in Taiwan as the “Free China.” Second, a small group of documentary creators, who were influenced by contemporary American and European

culture and arts, attempted to produce new types of film that reflect their aesthetic principles. As a consequence, under the political control of the KMT government from the 1960s to the mid 1980s, there were few documentaries that focused on local issues and kept away from political purposes.

### **1.1.2. 1980s ~ mid 1990s: From TV stations to streets**

In the 1980s, the home video devices such as Video-8 encouraged amateur creators to actively film their own documentaries rather than passively watch TV news made by professionals of TV stations. The rapid growth of home-video documentaries in the mid and late 1980s also responded to political needs and cultural needs. First, many political dissidents sought alternative ways to voice their opinions in order to against the ruling party and mainstream media. Documentaries filmed in demonstrations were disseminated and very popular among political protesters and social movement activists. Second, more and more experienced practitioners in the TV and film industry became politically or culturally independent and try hard to produce real documentaries in Taiwan. The documentary movement that mainly raised by the Chuang-Jing Communication Foundation (全景傳播基金會) during the early 1990s has changed the landscape of Taiwanese film.

## **1.2. The decline of Taiwanese film industry under globalization**

Taiwanese film industry reached its “golden age” during the 1970s and 1980s and produced over 200 films annually. The film market became in decrease due to the popular of broadcasting and cable TV in the late 1980s. Moreover, the industry

declined rapidly in the 1990s as the government lifted the “quota limit” of imported films during the WTO negotiations with the U.S. In the mid 1990s, the annual production of local film was down to less than 20 while the Hollywood dominated the market. The number of local films accounts for estimated 5% among all films on theatres, and the box office of local films accounts for only 1%. The US movie that accounts for 85% of the box office is the major source of imported film.

**Table 1: The box office of Taipei theatres (unit: NT\$ 10 thousand)**

Year	TW		HK & CN		Others	
	\$	%	\$	%	\$	%
1996	4123	1.40	19882	6.90	261603	91.70
1997	2413	0.70	13120	4.30	289276	95.00
1998	1333	0.40	7797	2.40	311696	97.20
1999	1105	0.40	7535	3.00	244165	96.60
2000	12158	4.65	2601	0.99	246949	94.36
2001	310	0.10	8819	3.80	222895	96.10
2002	5216	2.21	3144	1.33	227463	96.46
2003	596	0.30	12524	6.20	187691	93.50
2004	2905	1.13	9030	3.50	245642	95.37
2005	4247	1.59	10289	3.85	252675	94.56
2006	4339	1.62	9917	3.70	253587	94.68
2007	19882	7.38	5969	2.21	243662	90.41

## 2. The emergence and characteristics of Taiwanese documentary

### 2.1. The increase in consumption and production in recent years

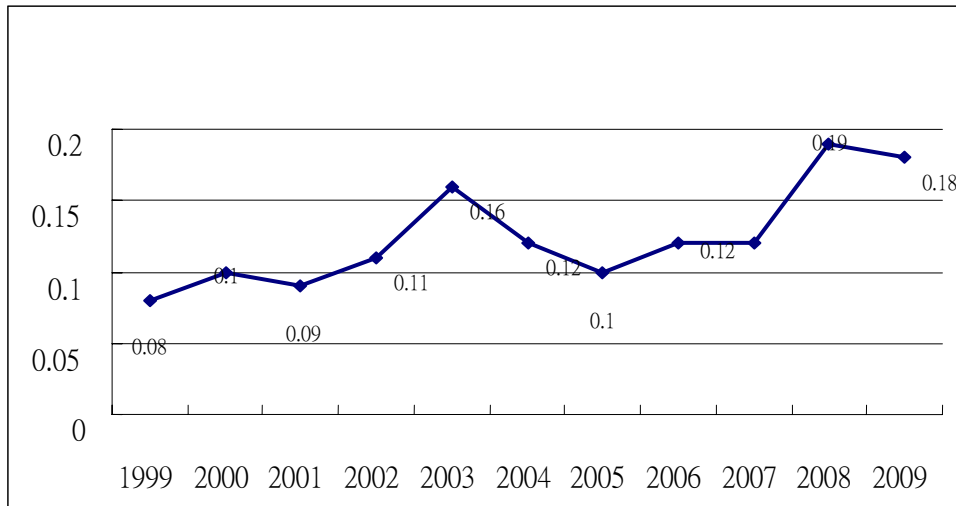
Although the local film industry has been in a long recession since the mid 1990s, several documentaries received high evaluations and were very popular in terms of box office. The most remarkable case was the “Gift of Life” in 2004, which was recorded the 921 Earthquake 1999. The box office of the Gift of Life ranked the first place among all local films—including feature films—from 2001 to 2007. In fact, the average box office of local documentaries was even higher than that of feature films in 2004 and 2005. For example, the average box office of documentaries was as two times as that of local feature films. Moreover, the cost of documentary production is much less than that of feature film. The investment in documentary is much more efficient than in local feature films.

**Table 2: The box office of Documentaries on Taipei theatres**

(unit: NT\$ 10 thousand)

Year	Genre	Number	Box-office	Average Box-office	Average Box-office Feature vs. Documentary
2004	Documentary	6	1244.8	207.5	0.44:1.00
	Feature	18	1661.4	92.3	
2005	Documentary	4	801.3	200.3	0.82:1.00
	Feature	21	3445.7	164.1	
2006	Documentary	3	480.8	160.3	1.61:1.00
	Feature	15	3858.5	257.2	

However, the chances for documentaries to be exhibited on theatres are relatively few. In fact, the most important and more stable channel for documentaries' exhibition is television. The Public Television Service has aired documentaries regularly by the "Viewpoint" which shows documentaries 1 hour per week since 1999. The annual average viewing rate of Viewpoint grew up steadily from less than 0.1% in 1999 to nearly 0.2% in 2008. The steady increase in viewing rate demonstrates the growth of documentary's audience in Taiwan.



**Figure 1: Viewing Rating of PTV's Documentary**

As the increase in consumption during recent years, the production of local documentaries also has rose in this decade. According to the survey of this research, there are 1012 local documentaries between 1988 and 2007. In the first decade, the number of local documentaries was only 185, which means there were less than 20 documentaries produced each year. Since 1998 to 2007, the total number has grew to 827, which means there were over 80 documentaries every year during the last decade. The obvious growth of documentary production is mainly contributed by the government's film policy.



**Table 3: Taiwanese Documentary Production (1988-2007)**

Year	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	Total
#	6	8	17	9	19	10	7	7	17	85	185
Year	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	Total
#	59	46	101	76	74	118	92	79	95	87	827

## **2.2. Film Policy: Pulling documentaries back to the public sector**

Film and related policies of Taiwanese government have enabled the increase in production and consumption of documentary since the late 1990s. The most significant factors are the stable subsidy for local documentaries production since 1997 and the regular exhibition platform on the public television since 1999.

### **2.2.1. Production: Government's subsidy**

On the film production level, Taiwanese government began subsidizing local production from the early 1990s as lifting the ban on “quota limits” of imported movies. The subsidy was only for feature films in the beginning stage, and eventually the government funding has become the most important investment source of Taiwanese films. In 1990, the number of subsidized films accounted for only 1.3% among all local films. The percentage of subsidized films has risen steadily since then: it was about 20% to 50% in the mid 1990s, and grew to over 70% in 2002.

**Table 4: Subsidized Feature Films**

Year	Subsidized	Local films	%
1990	1	75	1.33
1991	7	32	21.88
1992	5	40	12.50
1993	6	23	26.09
1994	14	27	51.85
1995	9	27	33.33
1996	5	18	27.78
1997	15	29	51.72
1998	10	22	45.45
1999	4	16	25.00
2000	13	35	37.14
2001	10	17	58.82
2002	15	21	71.43

The subsidy for documentaries began in 1997 by the National Culture and Arts Foundation (NCAF) and the Government Information Office (GIO). The number of subsidized documentaries and the total amount of subsidy increased after 2000 and reached the peak in 2002 as providing over NT\$ 10 million to 20 documentaries. Every year in the last 12 year, the government subsidizes 13 documentaries by NT\$ 7.6 million in average.

**Table 5: Subsidy for Documentary**

Year	Number of films			Amount (NT\$ 10 k)
	NCAF	GIO	Total	
1997	7	--	7	160.2
1998	2	3	5	660.0
1999	6	2	8	685.0
2000	10	4	14	810.0
2001	17	2	17	982.0
2002	17	4	20	1007.0
2003	9	2	13	762.5
2004	8	3	11	807.0
2005	12	--	12	809.0
2006	11	3	14	633.0
2007	15	3	18	1004.6
2008	17	--	17	858.8
Total	131	26	157	9179.1

**2.2.2. Exhibition: Public television and government funding film festivals**

According to the Public Television Service, by so far the “Viewpoint” has shown more than 250 local documentaries in total and thus shows 26 local documentaries each year in average. The PTS documentaries constitutes of 57 in-house productions, 106 contracted productions, and 104 one-time-broadcasting documentaries. The government also funds many film festivals that provide exhibition chances to

documentaries. The most significant film festival for local documentaries is the Taiwan International Documentary Festival which is focus on documentary and held biannually by the Council for Cultural Affairs since 1998. Besides the TIDF, the central government and local governments also funds many related film festivals, such as the Taipei Film Festival, the Kaohsiung Film Festival, and the South Taiwan Film Festival, etc. The number of documentaries publicized at film festivals has increased from less than 15 before 1997 to 157 in 2008. In the last decade, there are over 90 local documentaries being shown in film festivals every year.

**Table 6: Number of Local Documentaries on PTS**

Year	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08
Number	5	42	32	33	34	24	33	19	27	13

**Table 7: Number of Local Documentaries on Film Festivals**

Year	93	94	95	96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08
Number	4	3	0	1	15	55	31	104	52	85	89	103	91	117	100	157

### **3. The working conditions of documentary practitioners**

This project conducts a questionnaire survey to understand the collective data about documentary practitioners. The questionnaire constitutes of three dimensions: (1) Basic working conditions which is composed by income, job security, and insurances; (2) Job satisfaction and evaluation; and (3) Creative autonomy. The documentary practitioners include workers in the creative stages, such as directors, producers, executive producers, researchers, cinematographers, film editors, etc. A total of 76 respondents were reached through the Documentary Workers Union, the Public Television Service, film festivals, and related government departments, etc.

#### **3.1. Basic working conditions**

The average income of respondents was relative low comparing to that of TV directors or TV technicians, which were 40% or 15% higher, respectively. Among responding documentary creators, nearly 3/4 earned less than NT\$ 40 thousand per month (approximately equal to US\$ 1,100). Due to the low pay from documentary production, 68.5% of respondents had another job to maintain their living expenditures as over 60% reported that the earnings from other jobs accounted more than 40% of their total income. In addition, many respondents said their jobs were not stable because most documentary practitioners were subcontracted laborers of the public sector. On average, 60.3% respondents reported that they worked less than 3 days a week. Moreover, many documentary practitioners lack of insurances. Nearly 40% respondents said that they could not be included in the Laborer Insurance, which is a basic social security system in Taiwan.

### **3.2. Job satisfaction and evaluation**

Low degree of job satisfaction among respondents is a predictable result of the poor working conditions of documentary practitioners. The average point of the index of job satisfaction was slightly above “Unsatisfied,” while the 5-point-answer for this set of questions constitutes of “Very satisfied,” “Satisfied,” “So-so,” “Unsatisfied,” and “Very unsatisfied.” On the contrary, many respondents highly evaluated their job. The average point of the index of job evaluation was nearly “Satisfied.” As a result, many documentary practitioners—3/4 of respondents—were willing to stand the poor working conditions and keep doing their creative career in documentary.

### **3.3. Creative autonomy**

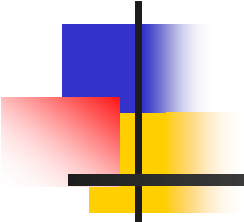
For artists or creative workers, the creative autonomy is a crucial element of their career. Over a half respondents reports that they were “seldom” interrupted by others during the creative process. Furthermore, the more experienced the more independent in filming documentaries: only 37% among the “experienced” respondents who had worked in documentary over 9 years reported that they were “often” interrupted during the creative process, while 55% among the “inexperienced” respondents said so. Many documentary practitioners were annoyed by these interruptions because most of opinions were considered as “not professional.”

## **4. Conclusion**

During the late 1990s, several political and economic factors stimulated the emergence of Taiwanese documentary, which before that time had been mostly used

by political dissidents as alternative media and consequently had not been as full-fledged as an industry-like production. First, the political movement that government initiated to establish national and local identity has resulted in a series of subsidy to documentary production, especially topics about indigenous culture, ethnic groups, and Taiwanese history. Second, the Public Television Service founded in 1998 and many government-funding film festivals have allowed local documentaries to be put on screen and theatres regularly. Third, there has been a steady increase in the documentary workforce since the late 1990s because a number of public arts colleges have launched related departments or programs training documentary practitioners.

To sum up, the public sector is the most crucial factor of the development of Taiwanese documentary in this decade, as well as the most important “employer” of documentary practitioners. Consequently, the creative laborers of documentary production have been transformed into “public sector’s outsourcing workers.” However, the government’s limited subsidy in effect hinders the development of Taiwanese film and documentary industry. Due to the limitation of government subsidy to the production and exhibition, a great number of Taiwanese documentaries encounter the lack of budget and the insufficiency of revenue. In spite of a few popular documentaries, the size of documentary audience remains small, and thus discourages business investment in documentary. Most documentary workers—including directors, producers, and other above-line practitioners—are suffering from poor working conditions, such as low income and unstable job opportunities.



**Creative laborers' working conditions:**  
**Taiwanese documentary practitioners as**  
**public sector's outsourcing workers**

---

Chang-de Liu  
National Chengchi Univ, Taiwan

Cultural Typhoon 2009





# Outline

---

## ■ Background

- Early development of TW documentary
- TW film industry

## ■ Emergence & Characteristics of TW documentary

- Increase in consumption & production
- State funding production & exhibition

## ■ Working conditions of creative workers



# Early Development of TW Documentary

---

## ■ 1960s~ 1980s:

From Theatre to TV sets

- Political needs: Governmental propaganda
- Cultural needs: Autonomy of artists/Local issues

## ■ 1980s~ mid 1990s:

From TV stations to Streets

- Political needs: Political dissidents
- Cultural needs: Documentary movement



# Taiwanese film industry

---


- 1970s - mid 1980s
  - Annual production around 200
  - The Golden age of Taiwanese film industry
- Late 1980s - early 1990s
  - Deregulation: Quota rule of imported films
  - Decline of the local film industry
- Mid 1990s - present
  - Long recession of local film industry
  - Annual production around 20



# Hollywood's domination in TW

---

- The number of films on theatres
  - Taiwan: 5%
  - Hong Kong: 10%
  - US & others: 85%
- The box office of theatres
  - Taiwan: 1%
  - Hong Kong: 4%
  - US: 85%
  - Others: 10%



Emergence & Characteristics  
of

---

TW Documentary

# The emergence of documentary

- The increase in Consumption

- Several blockbusters on theatre—  
The big success of "Gift of life", 2004  
Box office ranked 1st place 2001-07
- Growth of viewing rating on TV

- The increase in Production

- 1988-1997: 185
- 1998-2007: 827

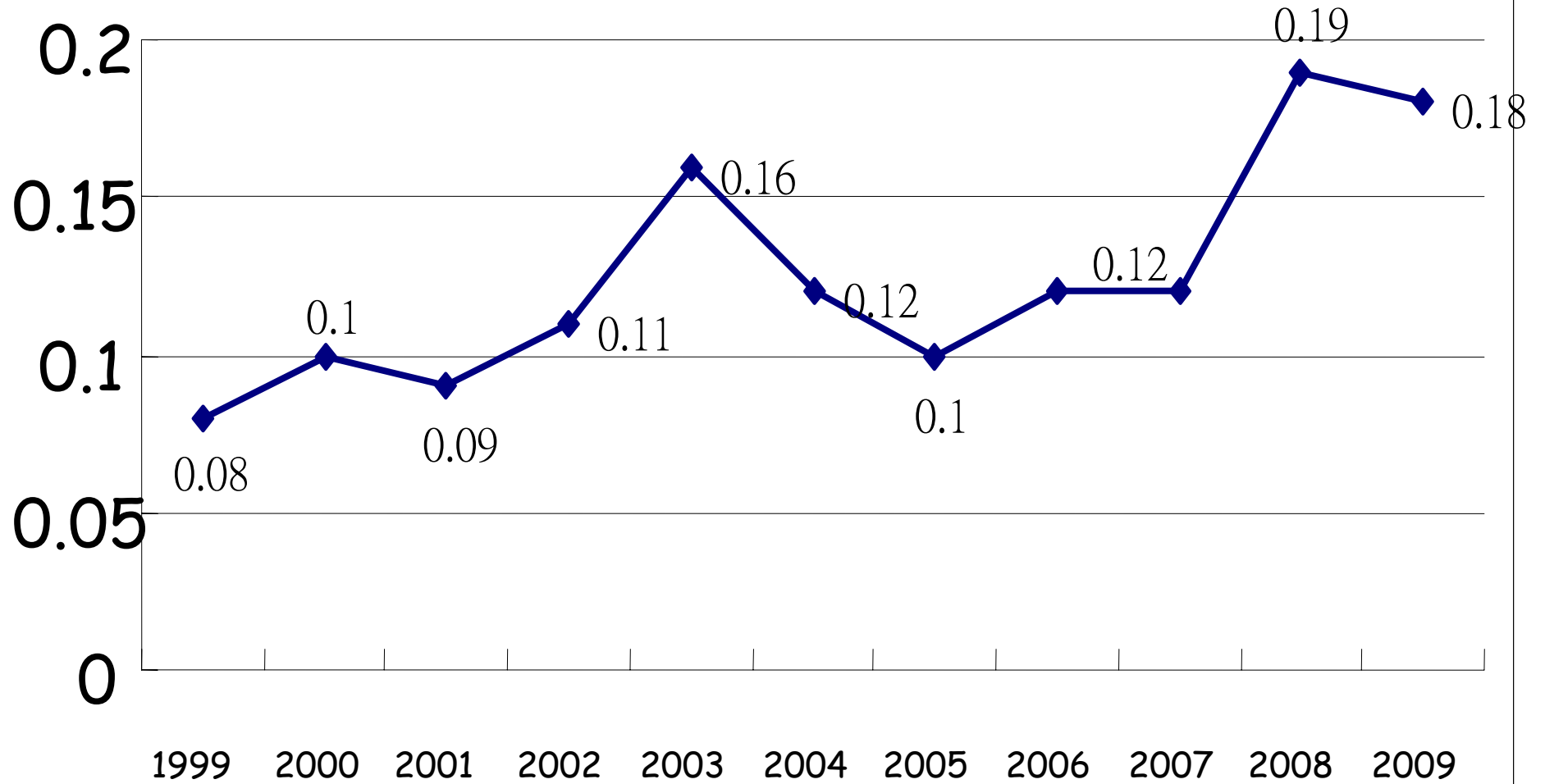




# Documentary's box office

Year	Percentage of TW films	Percentage of TW films' Box office	Average box office of Documentary vs. Feature
2004	25.0%	42.8%	224.8%
2005	16.0%	18.9%	122.1%
2006	16.7%	11.1%	62.3%
Total	19.4%	22.0%	117.1%

# Viewing Rating of PTV's Documentary







# Documentary's Production

Year	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	Total
#	6	8	17	9	19	10	7	7	17	85	185
Year	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	Total
#	59	46	101	76	74	118	92	79	95	87	827



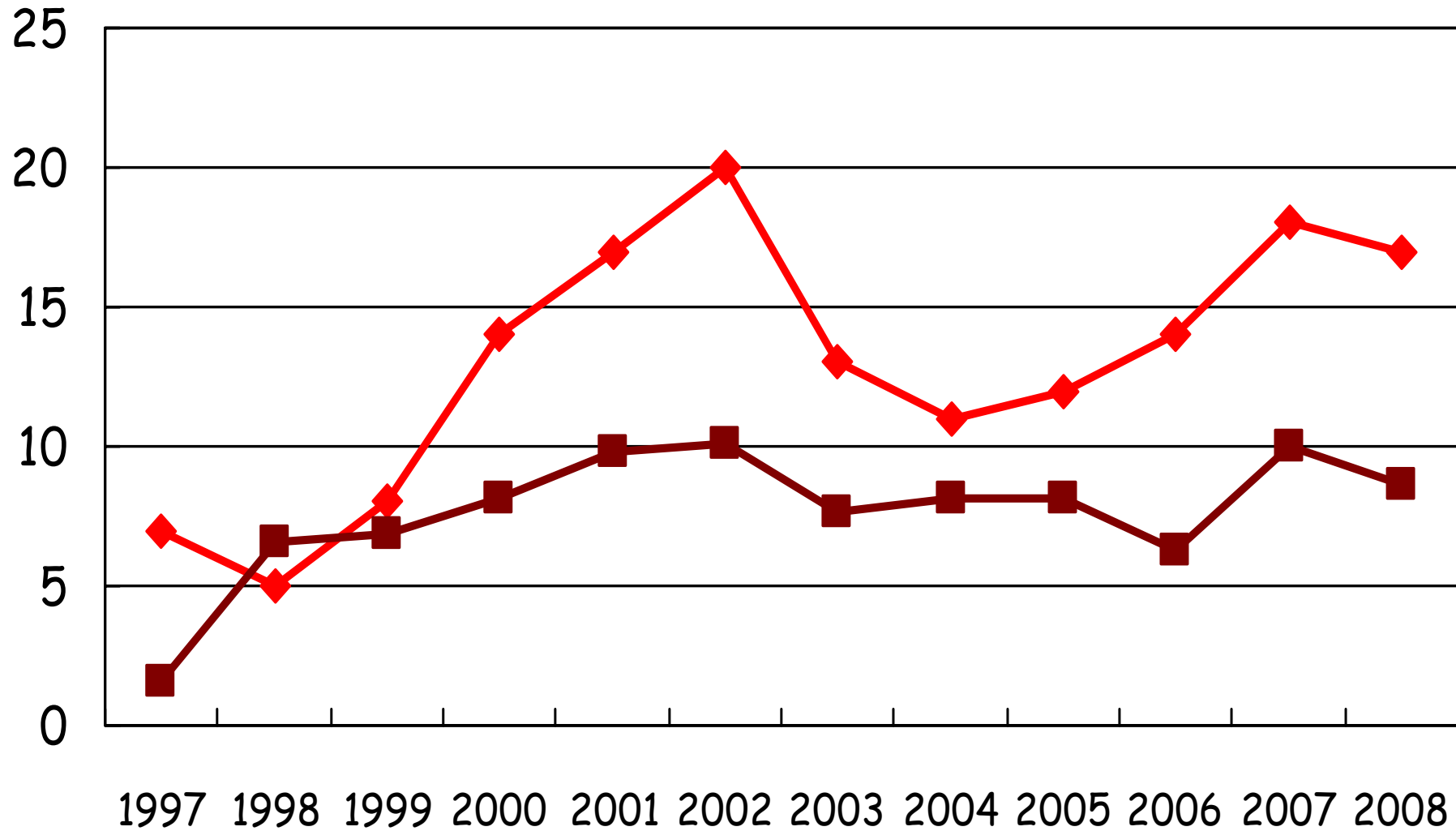
# State and documentary

---

- Production: Stable Governmental subsidy
  - National Culture and Arts Foundation, 1997-
  - GIO, 1998-
- Exhibition: Public TV & Film Festivals
  - PTV: A regular show (1hr/per week) since 1999
  - Film Festivals held or funded by the government

number

# Governmental subsidy

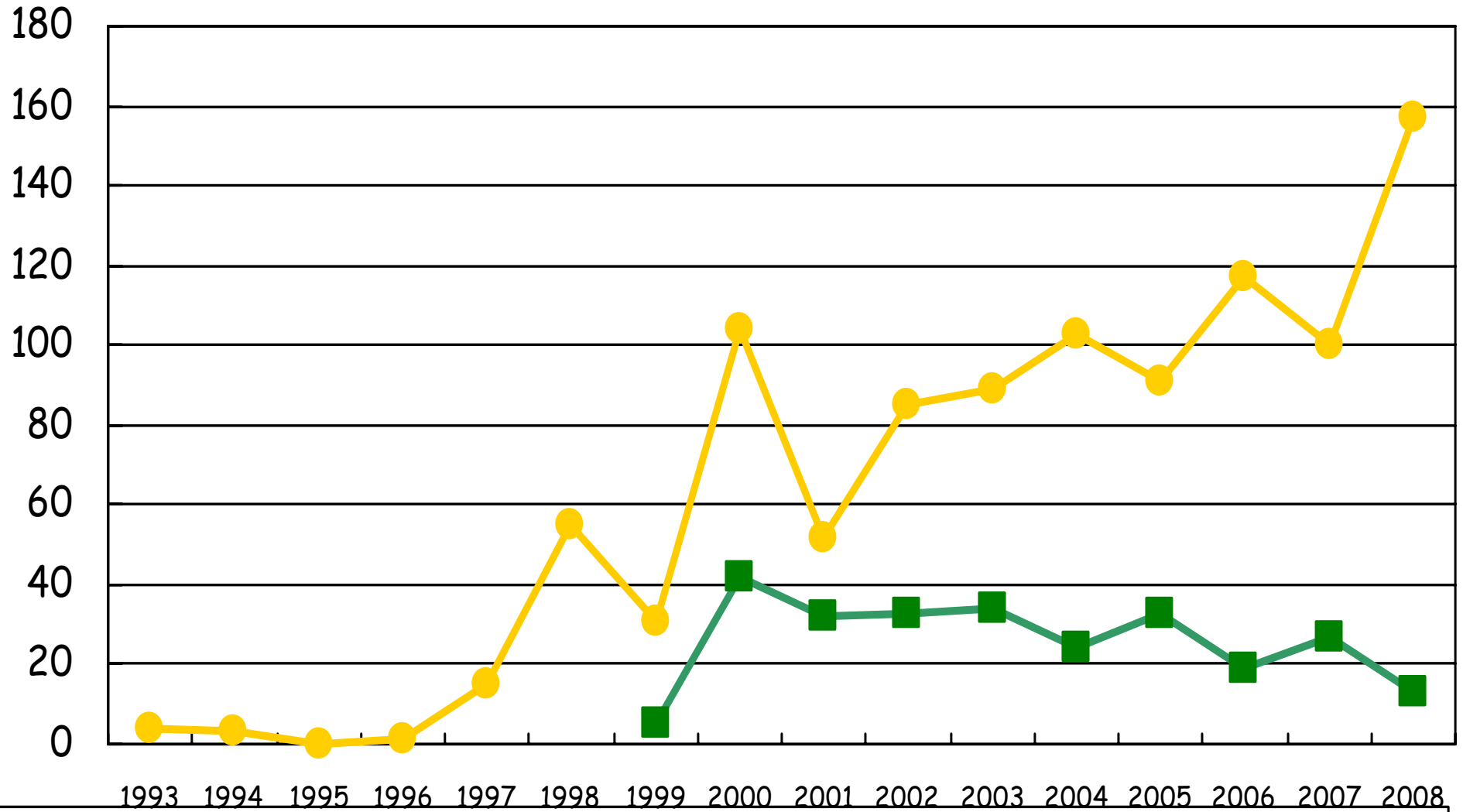


◆ # of subsidized docu

■ Amount of subsidy (NT\$ million)

number

# PTV & Film Festivals

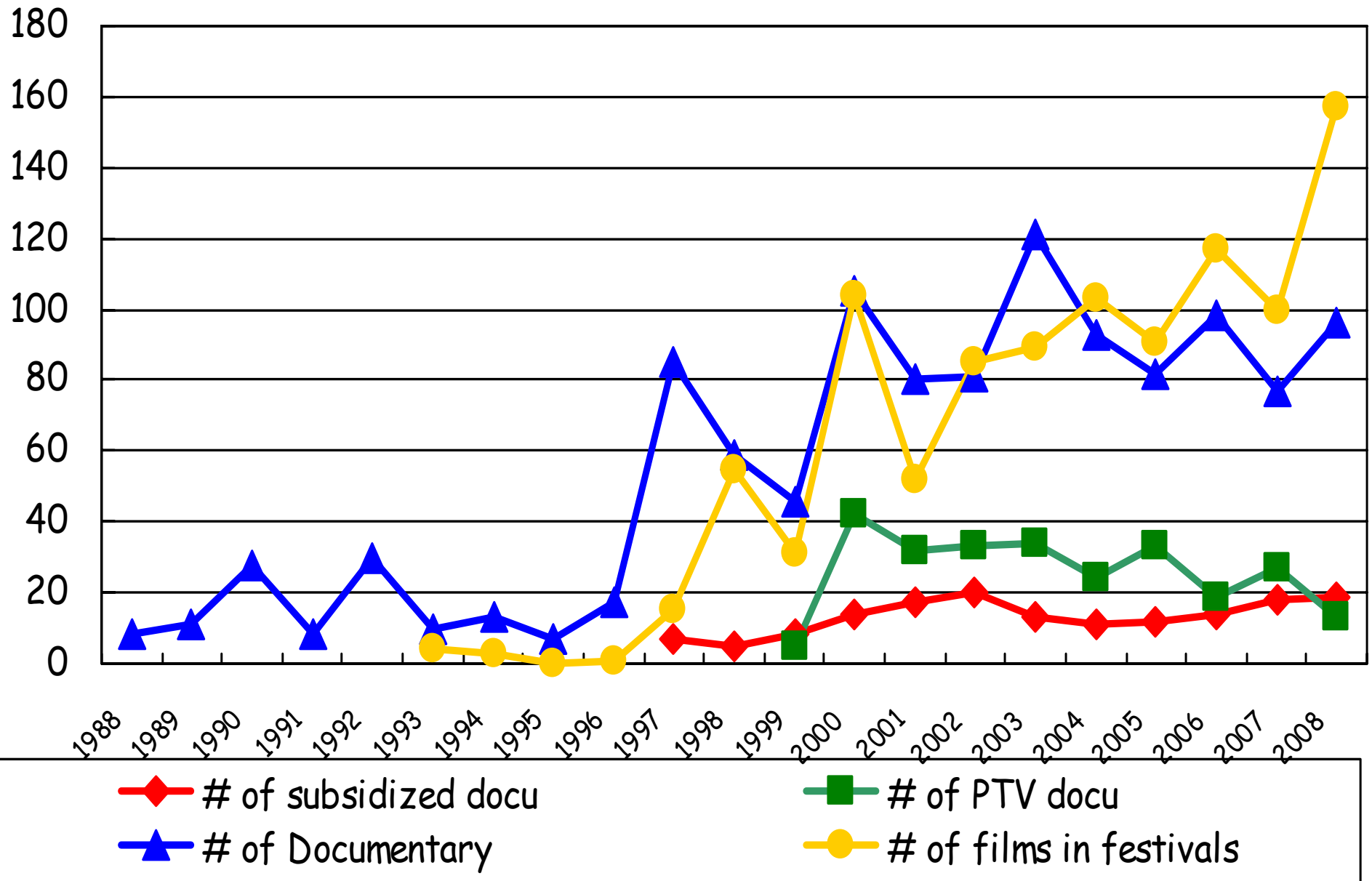


■ # of PTV docu

● # of films in festivals

number

# State & Documentary production





**Working conditions of**

---

**creative workers**



# Basic conditions

---

- Average: around NT\$32 k (30: 1 US\$)
- 15%-40% less than TV directors & reporters
- Second job required
  - 2/3 have another job
  - 1/3 major source of income is not documentary
- Unstable job opportunity
  - Working less than 3 days/per week
- Lacking insurance
  - 38.4% without laborer-insurance



# Satisfaction & Autonomy

---

- Low degree of satisfaction in working conditions
- High degree of evaluation of contribution to the society
- Mid degree of autonomy ( over 50%)
  - More experienced, higher degree of autonomy
  - Higher reputation, higher degree of autonomy





# Conclusion

---

- TW Documentary:  
A Public sector funded industry
- Documentary practitioners:  
Governmental subcontracted workers
- Stable but limited funding from Gov
  - Poor working conditions
  - Relatively high autonomy

[附件二]

**Selling the imagined lifestyles: Rock festivals in Taiwan<sup>+</sup>**

Chang-de Liu; Miao-ju Jian \*

**Abstract**

Rock festivals in Taiwan emerged during the mid 1990s and were promoted mainly by indie rock artists and fans. Though being “club-like” popular music events in their initial stage, these outdoor rock concerts attracted growing attendance and became a newly significant trend of Taiwanese popular music in recent years. However, investments from commercial corporations and subsidies from local governments have facilitated but also changed the characteristics of rock festivals.

This paper, firstly, attempts to describe and analyze the development of rock festivals in Taiwan during the last decade. As record companies have experienced the long recess since the late 1990s, the rising market of live concerts has eventually become a new chance for Taiwanese music industry. Secondly, we examine the commercialization process of Taiwanese rock festivals in recent years, and focus on two commercially exploited events—the *Urban Simple Life* (簡單生活節) in 2006 and the *Taike Rock Festival* in 2007. This paper explores the commodity chain of these commercialized rock festivals, and argues that the core of their commodity is the making of “an imagined lifestyle.” Interestingly, the lifestyles these two music festivals sold to their target consumers were totally different. While the *Urban Simple Life* sold the concept of “LOHAS” (lifestyle of health and sustainability), which is originated in Western societies, to white-collar employees in Taiwan, the *Taike Rock Festival* tactically exploited an originally discriminated term, *Taike* (台客), describing the oppressed ethnic group—people who dress, talk, and behave tackily, and most of them live in rural areas—and sold the spectacle to youth consumers in Taiwanese urban areas.

Keywords: Rock festivals; Pop music; Lifestyle

---

<sup>+</sup> Presented in Liverpool, UK: IASPM (International Association for Study of Popular Music), 2009.

<sup>\*</sup> Liu is Associate Professor of the National Chengchi University, Taiwan, email: [chadliu1971@gmail.com](mailto:chadliu1971@gmail.com); Jian is Associate Professor of the National Chung Cheng University, Taiwan, email: [mjjian@gmail.com](mailto:mjjian@gmail.com)

## 1. Introduction

### 1.1. The transformation of music festivals in Taiwan: From Clubs to Big Parties

Rock festivals in Taiwan emerged during the mid 1990s and were promoted mainly by indie rock artists and fans. Being “club-like” popular music events in their initial stage, in the 1990s the Spring Scream Festival (春天吶喊) and the Formoz Festival (野台開唱) which were held by few rock bands and their friends attracted only hundreds of attendants although the festivals did not charge at all. In the very beginning, there were only 10-20 artists or bands participated in each festival every year (China Times, 2006/07/28, D3; United Daily, 2004/03/26, A12). Therefore, the cost of music festival at that time was relative low. For example, the total expenditure of Ho-hai-yan Festival (貢寮海洋音樂祭), one of the important music festival in Taiwan, was only US\$170 thousand (NT\$6 million) in 2000 (China Times, 2007/04/16, C1).

These outdoor rock concerts eventually attracted growing attendance and became a newly significant trend of Taiwanese pop music in recent years. For example, the Ho-hai-yan Festival attracted more than 300 thousand people in 2006, which was as 10 times as the number of attendants in 2000. The cost has also grown up dramatically to US\$ 850 thousand (NT\$30 million) in 2006, which was as 5 times as that in 2000; in the meantime, the total income generated by the festival also reached to approximately US\$ 3 million (NT\$ 100 million) (China Times, 2007/04/16, C1).

### 1.2. Research questions and methods

The growing size of music festivals has attracted more investments from businessmen and the political sector. However, we find that investments from commercial corporations and subsidies from local governments have facilitated but also changed the characteristics of rock festivals. As the change of organizers and goals, the main focus of these festivals has also been transferred from “tastes of pop music” into “performances of lifestyle.” For example, Landy Chang (張培仁), who is one of the major organizer of the Simple Life and the Taike Rock, said, “every genre of music based on a specific lifestyle.” “[Taiwanese music industry] has to employ music to format lifestyles.” (Young, 2008, p. 39; 王一芝, 2007)

This paper, attempts to describe and analyze the development of rock festivals in Taiwan during the last decade. We focus on two commercially exploited events—the *Urban Simple Life* (SL, 簡單生活節) in 2006/2008 and the *Taike Rock Festival* (TK, 台客) in 2006/2007. The core of commodity that these two festivals produced is the making of “an imagined lifestyle.” By analyzing festivals’ texts, participatory

observing, and interviewing with organizers, attendants, and artists, this paper explores two research questions: (1) how did music festivals in Taiwan construct the “imagined lifestyles”? and (2) how did the practices of these festivals contracted to the concepts of constructed lifestyles?

Firstly, this paper analyzes “how” and these two festivals construct concepts of the lifestyles. We explore the concepts each festival attempted to create or construct, through three dimensions: (1) the lifestyle claimed; (2) the aesthetics claimed; and (3) the music genre claimed.

However, the practices of these festivals were not as the same as they claimed. Thus the following section, secondly, will demonstrate the contradictions of the three dimensions between the concepts and the practices by examining artists’ and attendants’ responses.

Finally, through the view of political economy, this paper demonstrates the reasons “why,” as well as the consequences, the festivals need to sell the imagined lifestyles rather than music.

## 2. Constructing the “imagined lifestyle” and the contradictions

### 2.1. Basics of SL & TK

Table 1 Briefs of the Simple Life Festival and the Taike Rock Festival

	SL	TK
When	2-day event (2006/12, 2008/12)	2-day event (2006/4, 2007/5)
Where	Taipei (台北) The biggest city in TW	Taichuang (台中) A city locates in rural area
Organizers	Businessmen	Businessmen & Local Government
Budget	Over US\$ 0.6 million (NT\$ 20 million)	--
Attendants	30 thousand, (24.6-2007) most aged 20-35	70 thousand
Fees	US\$ 40 (NT\$ 1500)	US\$ 25 (NT\$ 950)
Income	US\$ 1.3 million (NT\$ 42 million)	US\$ 1.1 million (NT\$ 39 million)

Source: Official websites; SL, 2006, p. 21; Wang, 2007; ET Today, 2007.04.22; interviewing with Landy Chang

## 2.2. How to construct the concept

In this section, we analyze three dimensions of the concepts that the festivals attempted to construct, including:

- (1) Lifestyles: mainly by analyzing the slogans and organizer's claims.
- (2) Aesthetics: mainly by presenting the official products and the design of stages.
- (3) Music: mainly by analyzing the lineups.

### 2.2.1. Simple Life

#### (1) SL Lifestyles

Slogans:

Urban Simple Life/ Simply Smile/ Be Happy Everyday/ Peace & Free/ Create the simplest happiness in your life/ The most beautiful ones in Taipei/ Taipei people, unplug everything & be simple

Organizer's claims:

Landy Chang:

It's LOHAS (lifestyle of health and sustainability)

Taipei's lifestyle is simple, polite, and convenient, and people here appreciate beautiful things. The city is full of pleasure. (Wang, 2007)

The logo—a smiling face—represents creativity and energy. We hope the festival can empower young designers and music artists, and enable everyone find their own simple-life. (CNA, 2008.12.06)

#### (2) SL Aesthetics

Official products: T-shirts & File folders

Stages: Sky Stage: Music flowing in the water/ Breeze Park: Urban folk blowing in the wind/ Music of Freedom: Music as young as you/ Greenhouse Life: Music in the city's woods

#### (3) SL Music

Prototype artist(s): Cheer Chen. The characteristic of her music and image is as simple as "water flowing quietly." (Wang, 2007)

Lineup:

Table 2 The Lineup of the Simple Life Festival (By country and language)

		SL 2006		SL 2008		SL Total	
Total		51	%	66	%	117	%
Country	The West	2	3.9	2	3.0	4	3.4
	Asia	2	3.9	2	3.0	4	3.4
	TW	47	92.2	62	94.0	109	93.2
Language	English	2	3.9	2	3.0	4	3.4
	Japanese	2	3.9	2	3.0	4	3.4
	Mandarin	44	86.3	60	91.0	104	88.9
	Hō-ló (福佬)	1	2.0	0	0	1	0.9
	Hakka (客家)	0	0	1	1.5	1	0.9
	Aboriginal	2	3.9	1	1.5	3	2.6
	No lyrics**	0	0	4	6.1	4	3.4

### 2.2.2. Taike

#### (1) TK Lifestyles

Slogans: Taichung is fascinating/ Experience the madness of Taiwanese way/ Be Taike, be stronger, be bigger/ You are the one who must be a Taike/ Taike is unstoppable

Organizer's claims:

Taichuang is the centre of Taiwanese subculture. (Wang, 2007)

The target attendance are teenagers, blue-collar workers, local habitants living around Taichuang. The entrance fee is inexpensive because Taikes love things that are cheap.(Young, 2008, p. 69)

#### (2) TK Aesthetics

Official products: T-shirts & File folders

Stages:

Colorful: Neon lights,

Mixed style: Behind: Mazu (媽祖), the ocean Goddess in Taiwan and south-eastern China; Front: Statue of Liberty.

(3) TK Music

Prototype Artists: Wu-bai (伍佰) & Jeannie Hsien (謝金燕) /Pole dancers (鋼管女郎)

Lineup:

Table 3 The Lineup of the Taike Rock Festival (By country and language)

		TK 2006		TK 2007		TK Total	
Total		34	%	69	%	103	%
Country	The West	0	0	0	0	0	0
	Asia	1	2.9	0	0	1	1.0
	TW	33	97.1	69	100	102	99.0
Language	English	0	0	0	0	0	0
	Japanese	0	0	0	0	0	0
	Mandarin	26	76.5	49	71	75	72.8
	Hō-ló (福佬)	6	17.6	*15	21.7	21	20.4
	Hakka (客家)	0	0	0	0	0	0
	Aboriginal	1	2.9	0	0	1	1.0
	No lyrics**	1	2.9	5	7.2	6	5.8

2.2.3. The concepts of the two festivals

Interestingly, the lifestyles these two music festivals sold to their target consumers were totally different, and thus the “concepts of lifestyle” were nearly opposite. The *Urban Simple Life* sold the concept of “LOHAS”—lifestyle of health and sustainability—which is originated in Western societies, to white-collar employees living in urban area. By contrast, the *Taike Rock Festival* tactically exploited an originally discriminated term, *Taike* (台客), describing the oppressed ethnic group—people who dress, talk, and behave tackily, and most of them live in rural areas—and sold the spectacle to youth consumers in Taiwanese urban areas.

Table 4 Comparing concepts of the Simple Life Festival & the Taike Rock Festival

	Lifestyle	Aesthetics	Music
SL	Young white-collars or SOHOs Urban habitants who love LOHAS	Simple, Neat, Elegant, Fashion	Int'l/Mandarin Unplugged, Urban Folk
TK	Blue-collar workers Young gangs living in rural areas	Exaggerating, Vulgar	Local/Ho-lo Techno Hip-hop

Table 5 Comparing the Lineup of the Simple Life Festival & the Taike Rock Festival

	%	SL	TK
Country	The West	3.4	--
	Asia	3.4	1.0
	TW	93.2	99.0
Language	English	3.4	--
	Japanese	3.4	--
	Mandarin	88.9	72.8
	Hō-ló (福佬)	0.9	20.4
	Hakka (客家)	0.9	--
	Aboriginal	2.6	1.0
	No lyrics**	3.4	5.8

### 2.3. Contradictions between practices and concepts

We point out the contradictions between the concepts and the practices by examining the responses of artists and attendants.

#### 2.3.1. Lifestyles

In the official pamphlet, the organizer ask all artists a question: “How to do one-day simple life?” Lin Sheng-Xiang (林生祥) is one among the artists. He is a protesting singer, environment protecting activist, and local-culture reviving activist. He said,

Why do we live in the simple life way “only one day”? I am the one who live everyday in the simple way. This is weird. Are we living in the simple way just because we wanna attend the one-day festival? This is ridiculous.

Attendants: “Starbucks and 7-11 are everywhere...” Major sponsors of the two



festivals include many transnational corporations, such as 7-11 (both), Starbucks (SL), Barcardi (TK). For SL, the mass consumption that represented by transnational corporations is opposite to the concept of LOHAS; for TK, the international products imported by transnational corporations are also harmful to the localism of the TK's concepts.

Attendants: "The majority of the TK's attendants are college students rather than "real" Taikes. Most of them wear T-shirts, jeans, and sneakers, rather than colorful shirts, bell-bottom trousers, and slippers which are thought to be typical Taike's dressing."

### 2.3.2. Aesthetics:

The Instant performing/consuming the aesthetics of the two concepts.

Attendants: "I found the many attendants in the Simple Life are the urban young bohemians who love arts (文藝青年). " "Many attendants dressed up in a special way for attending that festival. They came to SL to perform their styles. And it's not simple at all."

"It's very crowded and thus uncomfortable. Not simple."

"I went to Taike Festival wearing slippers. But I don't wear slippers very often. I wear it because I thought it's appropriate in the festival. I was only a temporary Taike."

### 2.3.3. Music

The Confusing arrangements of artists. (Wu-bai in SL; Cheer Chen in TK)

Attendants: "Although they emphasize "be unplugged" over and over again, many artists performed electric instrumentals in the festival."

Cheer Chen was one of the important artist in 2006 Taike Rock Festival. She said on the stage, "I am not a Taike. I have no idea why I am here" (Yang, 2008, p. 106)

## 3. Conclusion

### 3.1. The political economy of music festival in Taiwan

After about fifteen years of expansion in sales following the introduction of the compact disc, music corporations all over the world claim that the music industry has been encountering a serious crisis due to illegal digital piracy through peer-to-peer technology, which became popular in the late 1990s (Leyshon et al. 2005: 177-180). Taiwanese recording market has declined constantly since 1998. The peak of CD sales

reached NT\$ 12.33 billion in 1997, and since then has decreased constantly to NT\$ 1.96 billion in 2007 (IFPI ; cf Yang, 2008, p.89).

As record companies have experienced the long recess since the late 1990s, the rising market of live concerts has eventually become a new chance for Taiwanese music industry. The music industry has extended its territory so that “music business” is not confined to “record business” only. For large music corporations, the value of music can be increased by linking it with other cultural products and advertising. The result tends to be the cross-selling of music, as well as the merge between music and other media conglomerates. The synergy of music-media conglomerates helps both the sale of media products and the promotion of records and music artists (Leyshon et al. 2005; Kusek and Leonhard 2005; Jenkins 2006: 79).

Under such circumstances, in Taiwan rock festivals—especially those focusing on lifestyles rather than music per se—have grown eventually. The development of rock festivals has helped music industry to deal with the decline of CD sales, as well as other industries to promote products (Chiu, 2009). Besides, Taiwanese government, which has been in the crisis of legitimacy due to the long recession and the rise of China, also contributed to the development of music festivals as politicians need such relatively easy projects to show their contributions to citizens.

### 3.2. The neo-tribes festivals and its impact on music and lifestyles

The “*neo-tribes*” in the sense of post-subculture indicates the new forms of contemporary “sociality.” (Maffesoli, 1996; Bennett,1999; 2004; Malbon, 1999)

It is precisely this network which binds, as I have said, the group and the mass. This bond is without the rigidity of the forms of organization with which we are familiar, it refers more to a certain ambience, a state of mind, and is preferably to be expressed through lifestyles that favor appearance and ‘form’. It is a case of a kind of *collective unconscious (non-conscious)* which acts as a matrix for the varied group experiences, situations, actions or wanderings. (Maffesoli, 1996:98)

This ‘affectual’ nebula leads us to understand the precise form which sociality takes today: the wandering mass-tribes....In fact, in contrast to the stability induced by classical tribalism, neo-tribalism is characterized by fluidity, occasional gatherings and dispersal. Thus we can describe the street scene of modern megalopolises: the amateurs of jogging, punk or retro fashions, preppies and street performers invite us on a traveling road show. Through successive sedimentation, the aesthetic ambience mentioned earlier is constituted. It is within such an ambience that we can

occasionally see “instantaneous condensations” which are fragile but for that very instant the object of significant emotional investment. (Maffesoli, 1996:76)

Through the concept that Maffesoli (1996) called “Neo-tribes,” we identify the characteristic—selling lifestyles—of Taiwanese music festivals as a business strategy that attempts construct the bond of the image of products and consumers by occasional/temporary basis, and thus this strategy has negative impact on the development of pop music and also those who live in such lifestyles.

## References

- Central News Agency [中央社] (2008). Simple Life Festival starting this weekend. Online news.
- Chiu, L. [邱莉玲] (2009). A new age of the music industry. Commercial Times, July 8<sup>th</sup>.
- Ho, T. [何東洪] (2008). Taike rock and its discontent. Inter-Asia Cultural Studies.
- Maffesoli, M. (1996). *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society* (trans. D.Smith). London:Sage.
- Simple Life Festival (2006). Briefs of Simple Life 2006 (簡單生活節成果簡介). Taipei: SL 2006.
- Wang, Y. [王一芝] (2007). Enlarging your creativity—Interviewing with Landy Chang. Online article.
- Young, C. [楊鎮吉] (2008). On Taike Rock: From the perspective of Post-colonialism and sub-empire theory. (論「台客搖滾」的後殖民與次帝國意涵). Unpublished thesis, National Chung-cheng University, Taiwan.



Selling the imagined lifestyles  
Rock festivals in Taiwan

---

Chang-de Liu; Miao-ju Jian  
IASPM 2009



- Spring Scream



# Introduction

---

- Rock festivals in the 1990s
  - Spring Scream (春天吶喊) / Formoz (野台開唱)
  - “Club-like” pop music events
  - Held by few bands
  - Low budget
  - Hundreds of attendants (artists' friends)
  - No charges, thus no income



# Things are changing...

---

- Rock festivals since the 2000s
  - More artists/bands/stars
  - More attendants
  - Rising budget
  - Generating profits
- Festivals are changing...
  - INVESTMENT from businessmen & political sector
  - Focus on lifestyles rather than music



- Above:  
Formoz Festival  
(2006)
- Right:  
Hohaiyan Festival  
(2003)







# Outline

---

- Two festivals in the mid 2000s
  - Simple Life & Taik Rock
  - Analysis of the official "texts", interviews with organizers, artists, and attendants
- How do they construct the "Lifestyles" and the contradictions
- Conclusion
  - Neo-tribe (Maffesoli, 1996); PE of Festivals
  - Impact on "these ways of life" /pop rock

# Simple Life (SL)



- A two-day event (2006/12, 2008/12)
- Place: Taipei (Biggest City)
- Organizers: Businessmen
- Attendants: 30k, most aged 20-35
- Fees: US\$ 40 (NT\$ 1500)
- Budget: US\$ 0.6m (NT\$ 20m)
- Income US\$ 1.3 million (NT\$ 42 million)



# Taike Rock (TK)



- A two-day event (2006/4, 2007/5)
- Place: Tai-Chuang (A city in rural area )
- Organizers: Businessmen & Local Government
- Attendants: 70k
- Fees: US\$ 25 (NT\$ 950)
- Income: US\$ 1.1m (NT\$ 39m)





# Concepts vs. Practices

---

- Concepts: Constructing the lifestyles
  - Lifestyles: Slogans & Organizer's claims
  - Aesthetics: Official products & Stages
  - Music: Artists & Lineups
- Practices: Contradictions to the concepts
  - Attendants' responses
  - Artists' responses



# Constructing concepts

---

# SL: Slogans

- Urban Simple Life
- Simply Smile
- Be Happy Everyday
- Peace & Free
- Create the simplest happiness in your life
- The most beautiful ones in Taipei
- Taipei people, unplug everything & be simple

12月2.3日 台北華山

# SL: Organizer's claims

- LOHAS: lifestyle of health and sustainability
- Simple, polite
- Appreciating beautiful things
- We hope the festival can empower young designers and music artists, and enable everyone find their own simple-life

12月2.3日 台北翠山

# SL: Official Product (T-shirt)





# SL: Official product (File folder)



25togo Studio從一個在設計及創意領域深耕多年的資訊部落客起家，以專文介紹設計單品為主，自去年開始建立自己的設計品牌開發出許多有趣又實用的設計商品，一方面也開設網路購物平台，銷售來自世界各地的設計品，也讓國內設計品牌有更多在消費者前曝光的機會。

今年，25togo繼續秉持著kidult與天真童趣的理念推出新的設計商品，只要是有趣的、好玩的、令人開心的產品都是25togo努力的範圍，期望提供消費者不一樣的設計體驗。

25togo官方網站[www.25togo.com](http://www.25togo.com)

⇨ **25togo Design Store**



打包資料夾 filepack (三個一組)  
現場販售價 \$249

# SL: Stages

- Sky Stage:  
Music flowing in the water
- Breeze Park:  
Urban folk blowing in the wind
- Music of Freedom:  
Music as young as you
- Greenhouse Life:  
Music in the city's woods

12月2、3日 台北華山



Sky Stage 天空舞台

每天240分鐘靜水深流的音樂感動





Breeze Park 微風舞台

遇見風中飄揚的urban folk





Music of Freedom 音樂自在  
和你一樣年輕的  
台灣音樂新生命





Green House Live 綠意舞台

樹木中的吉他聲都市裡的綠意淨土



# Music: Prototype Artist



- Cheer Chen
- The executive of SL:  
The characteristic of her music and image is as simple as "the water flowing quietly."



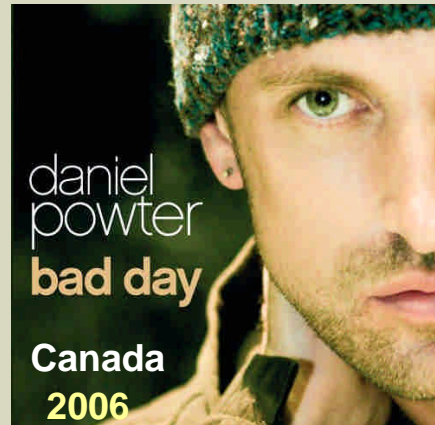
12月2.3日 台北華山

# Music: Lineup

		SL Total (2yrs)	
		117	%
Country	The West	4	3.4
	Asia	4	3.4
	TW	109	93.2
Language	English	4	3.4
	Japanese	4	3.4
	Mandarin	104	88.9
	Hō-ló (福佬)	1	0.9
	Hakka (客家)	1	0.9
	Aboriginal	3	2.6
	No lyrics**	4	3.4



## Western artists



## Japanese artists



# TK: Slogans

- Taichung is fascinating
- Experience the madness of Taiwanese way
- Be Taike, be stronger, be bigger
- You are the one who must be a Taike
- Taike is unstoppable

我  
台  
故  
我  
在



# TK: Organizer's claims

- Taichuang is the centre of Taiwanese subculture.
- The target attendance are teenagers, blue-collar workers, local habitants living around Taichuang.
- The entrance fee is inexpensive because Taikes love things that are cheap.

我  
台  
風  
在



# TK: Official Product (T-shirt)

T-Shirt



任



# TK: Official Product (File folder)

檔案夾

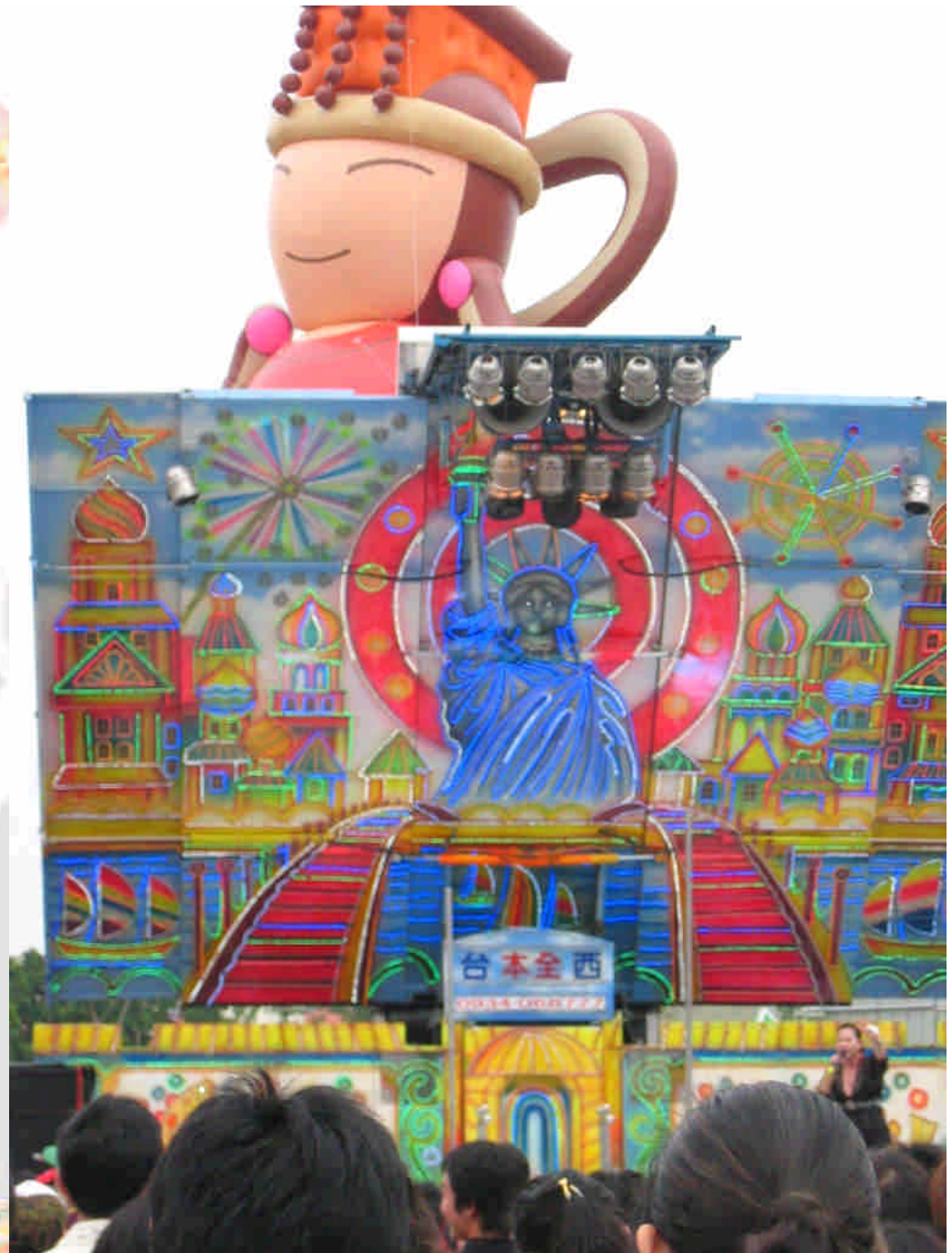


我台故我在





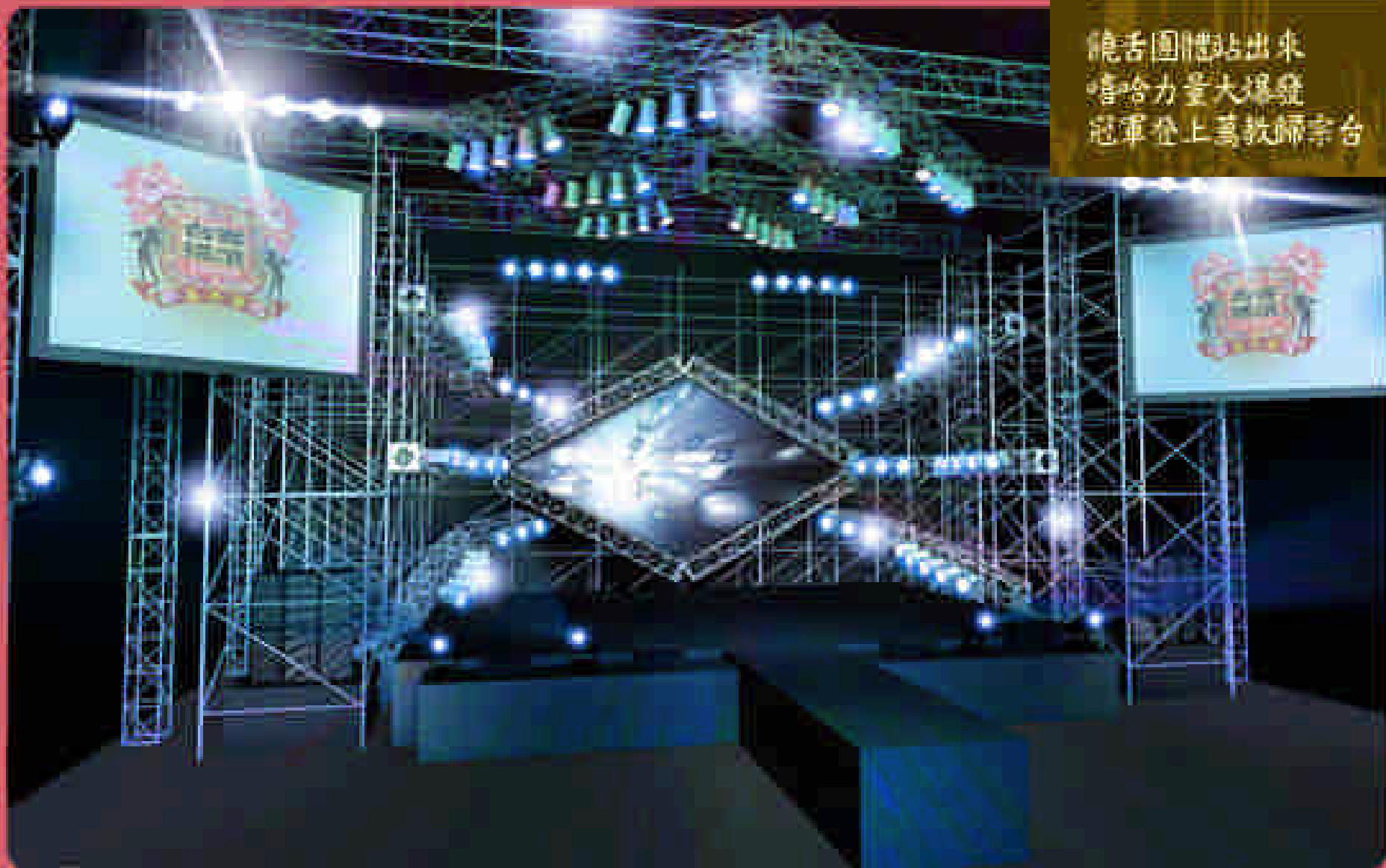
- Colorful:  
Neon lights
- Mixed style:  
(Behind)  
Comic Mazu (媽祖),  
the ocean Goddess  
in Taiwan  
(Front)  
Statue of Liberty



嘻哈台客大擂台

第一“強”  
嘻哈台客大擂台

饒舌團體站出來  
嘻哈力量大爆發  
冠軍登上萬教歸宗台





# Music: Prototype Artists

- Wu-bai & Jeannie Hsien
- Techno Trance



# Music: Prototype Artists



# Music: Lineup

		TK Total (2yrs)	
Total		103	%
Country	The West	0	--
	Asia	1	1.0
	TW	102	99.0
Language	English	0	--
	Japanese	0	我 --
	Mandarin	75	台 72.8
	Hō-ló (福佬)	21	故 20.4
	Hakka (客家)	0	我 --
	Aboriginal	1	在 1.0
	No lyrics**	6	5.8





# SL: Concepts

---

## ■ Lifestyle

- Young white-collars or SOHOs
- Urban habitants who love LOHAS

## ■ Aesthetics

- Simple, Neat, Elegant, Fashion

## ■ Music

- Int'l/Mandarin, Unplugged, Urban Folk



# TK: Concepts

---

## ■ Lifestyle

- Blue-collar workers
- Young gangs living in rural areas

## ■ Aesthetics

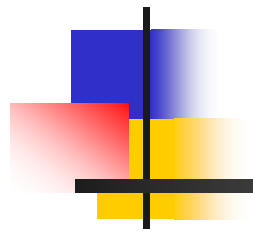
- Exaggerating, Vulgar

## ■ Music: Taike Rock

- Local/Hō-ló, Techno Trance, Hip-hop

# Comparing the Lineups

	%	SL	TK
Country	The West	3.4	--
	Asia	3.4	1.0
	TW	93.2	99.0
Language	English	3.4	--
	Japanese	3.4	--
	Mandarin	88.9	72.8
	Hō-ló (福佬)	0.9	20.4
	Hakka (客家)	0.9	--
	Aboriginal	2.6	1.0
	No lyrics**	3.4	5.8



# Contradictions of practices

---



# Contradictions in the Practices

---

## ■ Lifestyles

- Transnational Corp. as sponsors
- Artists of SL: Not simple at all
- Attendants of TK: We are not TKs

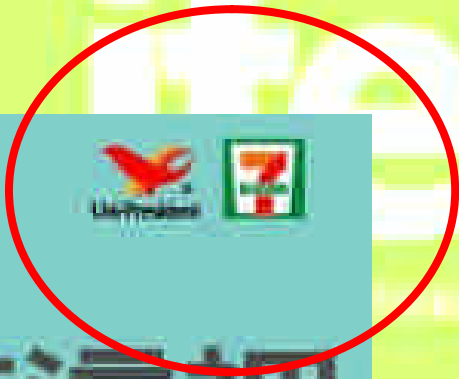
## ■ Aesthetics

- Instant performing/consuming

## ■ Music

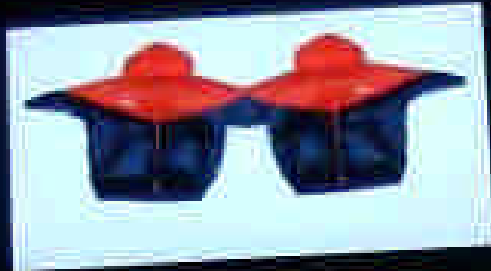
- Artists that not fit...





我們熱愛的  
音樂和生活都在這裡





功德牆



# Lin Sheng-Xiang



- A protesting singer, environment protecting activist, local-culture reviving activist

# Lifestyle: One-day?



- In the official pamphlet, the organizer ask all artists a question: "How to do one-day simple life?"
- I am the one who live everyday in the simple way. Are we living in the simple way just because we wanna attend the one-day festival? This question is ridiculous.



# Instant Performing/Consuming

---

- Many attendants dressed up in a special way for attending that festival. They came to SL to perform their styles. And it's not simple at all.
- I went to TK with slippers. But I don't wear slippers often. I wear it because I thought it's appropriate in the festival. I was only a temporary Taike.

# How do the Taiko dress?

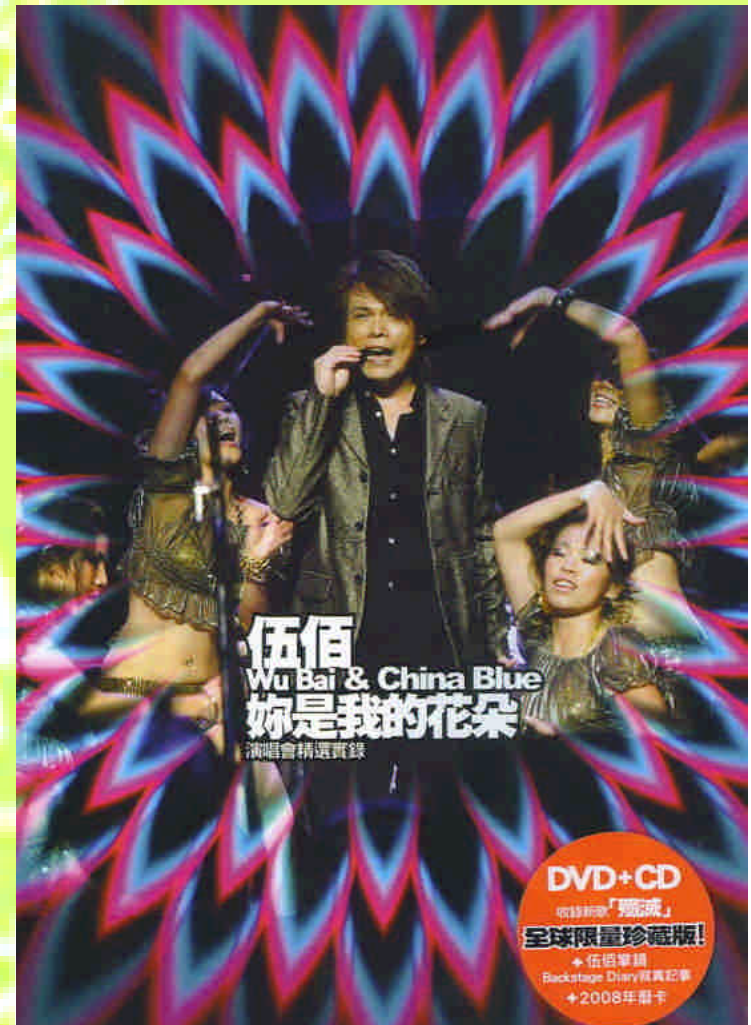
- Colorful shirts
- bell-bottom trousers
- slippers





# SL Music: Not my type...

- “Although they emphasize “be unplugged” over and over again, many artists performed electric instrumentals in the festival.
- Wu-bai in SL 2006



12月2.3日 台

# TK Music: Not my type...



- Her fans:  
She is the typical  
"simple life" style
- I am not a Taike. I  
have no idea why I am  
here.

我在





# Conclusion

---

- Neo-tribes (Maffesoli ,1996)
  - A contemporary 'sociality' in subculture
- Selling lifestyles of music festivals
  - A business strategy constructing the bond of the image of products and consumers by occasional/temporary basis
  - Thus harmful to music and those who live in such lifestyles