

國立政治大學傳播學院廣播電視研究所  
碩士學位論文

指導教授：劉昌德博士

半公務員的文化中介苦勞：  
台北電影節策展概念及策展工作之研究

“Semi-civil Servants” and Cultural Intermediaries :  
A Study on programmers of the Taipei Film Festival

研究生：羅心彤  
中華民國一〇八年七月

## 謝誌

這本論文竟然夠能完成，要特別感謝指導老師劉昌德的一口答應和指導，寫作的過程焦慮慌張，但老師的意見和建議修改總清準指出我的盲點，與老師的討論也很有啟發，是我在過程中一直繼續寫下去的動力。也感謝傳院的正華助教一路上的細心提醒和叮嚀，否則粗心和容易放棄如我，應該會錯過很多關鍵時刻。謝謝口試委員力昕老師和魏均老師，謝謝兩位的鼓勵和意見，讓我從不同的角度回看這本論文以及它的可能性。

謝謝接受訪問和提供意見的電影節前輩和同事，謝謝你們的慷慨分享，你們對電影的投入和熱情，以及豐富的影展經驗和過程中不斷反身回問自己的思考，都讓這本論文更加有趣和立體。特別是敏容、以萱、謝璇、逸華，有機會和你們一起工作、一起作戰，回想起來都是很棒的事情。

謝謝在我上窮碧落下黃泉找文獻期間跨海救援的定瑤、敬文，也謝謝很會找文獻的Gabriel提供的秘密武器。謝謝電影節同事，紘希、庭安、姿吟、巧豈、小仙，在電影節忙得要命的時候寫論文還好有你們幫忙carry。謝謝親愛的bamboo house室友提供一種接近完美的家的樣子，讓我在寫論文的時候沒有後顧之憂(?)，謝謝慧妍、恩平、connie，讓我們繼續互相扶持下去。謝謝不管有沒有真的鼓勵我，但我常常想到你們，就覺得你們一定是在鼓勵我的雁婷、嘉文、語莊、致潔、小島、玉麗、Winnie、Karoline、賊賊、念平、念璞、佳鈴、泥泥、馬的麥麥。

謝謝在求學過程裡面遇到的老師，傳院的鍾適芳老師、陳文玲老師、吳筱玫老師、陳儒修老師、劉慧雯老師、孫秀惠老師、方念萱老師，英文系的伍軒宏老師、胡錦媛老師，社會系的黃厚銘老師，哲學系的張國賢老師、林從一老師，雖然你們不一定都記得我，但我都記得曾經在你們的課堂上面有著閃閃發光眼睛的自己，也因為經歷過那樣過癮的片刻，知道學習和思考是怎樣有魔力的事情，不停想再尋找接近那些經驗的魔幻時刻。

謝謝一直支持我的家人，爸爸媽媽弟弟阿公阿嬤外公外婆姑姑羅三小，家人真的是一種很奇妙的組合，我總是覺得和你們成為家人的我非常幸運，希望你們也這麼覺得。

把謝誌留到最後才寫，好像是一個錯誤，擔心會有遺漏，而且明明是充滿誠意的感謝卻看起來太倉促，但你們留給我的，都比我在這裡寫下的字太多。

感謝相遇。

羅心彤  
2019. 08.27

## 摘要

本研究以台北電影節的策展概念及策展團隊為研究對象，以國際影展迴路、東亞影展的特色及城市和影展，這三個面向分析台北電影節策展概念的特色。並進一步探討台北電影節策展團隊的勞動狀態和策展實踐的關係。

透過對歷年來台北電影節手冊、特刊，進行文獻分析，檢視歷屆市長、文化局長、台北電影節主席、總監、策展人等不同行動者對於台北電影節的定位與台北電影節策展概念的看法，再透過歷年節目單元的安排，檢視台北電影節定位如何塑造；並透過對策展團隊成員進行半結構式深度訪談，了解策展團隊策展的過程，進而探討策展團隊的勞動狀態如何影響策展概念的落實。

研究發現台北電影節在國際影展迴路之中相對邊緣，與區域連結的特色也較不明顯，但和其他東亞影展類似的地方是，政府在影展都扮演重要的角色。台北電影節在「以電影行銷城市」及台灣電影產業的鼓勵和推廣上有著較為顯著的強調，在觀眾的取向上也以台灣觀眾及台灣電影產業為主要的對象。

台北電影節策展團隊的工作狀況同時有著「半公務員」和「文化中介者」的特質，並有著自我治理、情緒勞動與游牧工作的特性，這樣被歸類為「自我剝削」特徵，卻因為對電影的熱情使得工作人員繼續投身成為「藝術苦勞」。

「半公務員」的工作狀態及台北電影節的聘僱機制，使得工作人員流動頻繁，每年團隊成員的改變，難以培養對電影節的共同想像。策展概念和執行的配合也因為團隊成員的更換難以形成默契，對創造出整體的影展敘事也是一大挑戰。

關鍵字：影展研究、台北電影節、策展、文化中介者

## Abstract

This study examines the curatorial goals of Taipei Film Festival through three aspects: international film festival circuit, the characteristics of East Asian film festivals, and the relationship between city and film festival. Furthermore, the relationship between the labor of the program team workers and the curatorial practice are also explored. Through reviewing Taipei Film Festival booklets and catalogues over the years, this study analyzes the ways different agents perceive Taipei Film Festival, including Taipei City mayors and directors of the Department of Cultural Affairs, as well as Taipei Film Festival presidents, directors, and program directors. With a comparison to the arrangement of program, it shows how the festival is being organized. The study also conducts semi-structured in-depth interviews with the members of the program team about the curatorial processes, working conditions, etc.

Findings suggest that Taipei Film Festival is relatively peripheral in the international film festival circuit and its connection with other East Asian Film Festivals is also relatively weak. However, similar to other East Asian film festivals, the public sector plays an important role in the Taipei Film Festival. This film festival has been regarded as a tool for marketing the city and improving Taiwanese film industry. Local audience and film industry are the main targets for Taipei Film Festival. The program team of Taipei Film Festival is inclined to become "semi-civil servants" and "cultural intermediaries;" and therefore they are self-governance, emotional labor and "nomadic work" which are usually classified as "self-exploitation". Yet the enthusiasm for the film still leads the staff members to continue "unpleasing artistic labor." Because of the characteristics of the "semi-civil servants", the Festival employees have changed frequently. Due to the continuously changing team members, cultivating a common identity, forming an understanding of the concepts and the execution, and creating a consistent narrative of the festival are difficult to achieve.

Key words: film festival study, Taipei Film Festival, curatorial, cultural intermediaries

# 目錄

第一章 緒論	1
第一節、研究緣起	1
第二節、研究背景	2
第三節、研究目的與預期貢獻	16
第四節、研究問題與研究方法	18
第二章 文獻探討	21
第一節、影展與相關研究	21
第二節、影展的策展工作	33
第三章 台北電影節策展概念特色	41
第一節、臺北市政府對台北電影節的想像	41
第二節、台北電影節主席及總監對電影節的定位	44
第三節、台北電影節的節目規劃	46
第四節、策展團隊的選片與活動規劃策略	57
第五節、小結	62
第四章 策展團隊的策展實踐	64
第一節、台北電影節策展團隊角色：文化中介者與半公務員	65
第二節、策展勞動的特徵：自我治理、情緒勞動與游牧的工作狀態	80
第三節、小結	86
第五章 結論	88
第一節、研究結果	88
第二節、研究限制與建議	90
參考文獻	92
附錄	99

## 表目錄

表 1.1 臺灣的影展類型	3
表 1.2 2018年以公部門為主要資金來源之影展	4
表 1.3 桃園、高雄、台北電影節之歷年主辦單位、執行單位及策展人	9
表 1.4 台北電影節競賽流變及大事紀	13
表 1.5 訪談名單	20
表 3.1 主題城市單元列表	48
表 4.2 台北電影節歷屆總片量	54

## 圖目錄

圖4-1 台北電影節工作分配（以2018年為例）	65
--------------------------	----



# 第一章 緒論

## 第一節、研究緣起

電影節（或稱影展）在台灣已是許多人習以為常的文化場景，然而影展從一開始就不只是單純把電影放給觀眾看的事。影展背負許多期待，在影展現象發展的初期，甚至可以看成是國際政治角力的縮影。例如坎城影展的成立，是因為威尼斯影展當時已成為墨索里尼政治宣傳的工具，美國、英國和法國等國不願再參加其中，另外成立坎城影展；柏林影展則有在冷戰時期宣揚民主自由的政治動機(Skadi, 2016; Ostrowska, 2016)。

在台灣，金馬影展曾是許多影迷得以看到好萊塢之外的電影的唯一管道，培養電影觀眾是影展被期待的任務之一，前台北電影節策展人塗翔文也認為觀眾得以透過影展拓寬看電影的角度和視野（曾炫淳，2011）。除此之外，從創作者的角度來看，影展的競賽獎項是給創作者的鼓勵，也是創作者持續創作的動力來源。從產業的角度來看，影展提供電影人彼此交流及與觀眾交流的場合，發行商和影展的配合可以達到宣傳和試水溫的效果。從國際連結的角度來看，影展期間大量國際影人及國際選片人的參與，使得影展也具有推廣台灣電影的功能。政府支持的影展則特別背負推廣台灣電影或地方觀光的責任，例如台北電影節早期被定調為市民影展、城市影展。議題性的影展則是聚焦在議題本身，透過影展達到宣傳和推廣的效果。

台灣影展數量到了現在，影展一年加起來有數十個，影展的分工精細儼然獨立成為一個產業。影展工作者吳凡（2009）也曾打趣說，台灣是一個沒有電影工業但有影展工業的地方。相對於影展在台灣蓬勃發展，台灣目前幾乎沒有對於電影策展的教育。影展工作人員因著對電影的喜愛而加入影展工作團隊，而在一個又一個的影展當中遊牧，以實戰經驗磨練成一個個的影展人。

筆者於2017、2018及2019年擔任台北電影節節目組專員，參與籌辦的過程雖然只有短短三屆，但從單純的影展觀眾角色轉換成影展工作人員，得以獲得不同面向的「影展經驗」。身為影展工作團隊的初學者，很幸運可以直接參與節目組的工作，而我負責的節目是當年電影節新闢的單元。因為前所未有的，所以不論就做法或策展概念，辦公室內部都花了很多時間討論，那是我在這份工作裡最享受的時刻。也因為這樣的經驗，希望能更多了解影展的策展工作考量的面向，以及可能會有的限制為何。以台北電影節的策展出發，透過自身的經驗以及研究的過程，開啟更多關於影展策展的討論，對影展策展有更多的想像。

## 第二節、研究背景

### 一、台灣影展類型

台灣第一個本土國際影展為金馬國際觀摩影展，1980年由時任電影圖書館館長徐立功開始舉辦（林怡君，2010）。九零年代後陸續出現更多影展，如1993年為推廣女性影像及歷史書寫，提倡女權意識而創立的女性影展（許如婷，2016）；而中時電影獎創辦於1988年，為台北電影獎的前身，有著與當時金馬獎評審路線之爭的背景（張世倫，2001），1994年中時電影獎改為台北電影獎，由台北市政府舉辦，1998年台北電影獎更名為台北電影節；同年，新聞局文建會舉辦第一屆台灣紀錄片雙年展（2014更名為台灣國際紀錄片影展）。2000年後，有著地方政府支援或獨立創辦的影展更是風起雲湧的出現：2001年高雄電影節創立，同年南方影展開始舉辦、2002年城市游牧影展開辦、2012第一屆新北市電影節（於2015年後停辦）、2013年桃園電影節創辦、首屆雲林電影節舉辦（於2016後停辦）、2014年首度舉辦嘉義國際藝術紀錄片影展、2015年首屆台中國際動畫影展舉辦，等等（台北電影節，2019、台灣國際紀錄片影展，2019、高雄電影節，2019、南方影展，2019、桃園電影節，2018、台中國際動畫影，2019、城市游牧影展，2019、嘉義國際藝術紀錄片影展，2019、自由時報，2015、雲林縣政府文化局，2014）。

FIAPF（國際電影製片人協會）將影展分為A、B、C、D四類，A類是競賽類劇情片影展(Competitive feature film festivals)，如坎城影展及威尼斯影展等；B類為競賽類特定劇情片影展(Competitive specialized film festivals)，報名影片有資格限制，例如要是新導演的作品，或是導演的第一部或第二部長片或是特定影片類型，釜山國際影展及布魯塞爾奇幻影展屬於這個類別；C類為非競賽類劇情片影展(Non-competitive film festivals)，例如多倫多國際電影節；D類為紀錄片或短片影展(Documentary and short film festivals)例如奧伯豪森國際短片電影節（FIAPF, 2019）。

曾任台北電影節策展人塗翔文於《影展在台灣》一文中，依影展放映電影的內容和題材將影展區分為綜合性影展、主題式影展和其他影展（塗翔文，2005）。吳凡依照塗翔文的分類方式，以放映內容再加以細分：包含綜合性影展、類型性影展、主題性影展及議題性影展。綜合性影展為一般大型影展，以當年最新電影作品為主要內容，並加上個別特色單元或專題；類型性影展則以不同影片類型區分，例如紀錄片影展、動畫影展等；主題性影展以電影類型或題材訂定主題；而議題性影展則不一定以電影藝術為最重要考量，而更多考量



影片所呈現的議題作為選片依據。除了上述以內容作為分類方式之外，也可以依競賽與否區分為：競賽類影展、觀摩類影展、競賽與觀摩混合影展，或依影展的觀影對象區分為：電影專業影展、地方性影展、觀摩交易兼備影展。（吳凡，2009: 55）

影展的分類方式有許多種，為更能聚焦本研究的範圍，以及協助讀者理解不同的影展類別，以下以吳凡（2009）的分類方式以台灣影展為例進行分類。

表1.1 台灣影展類型

綜合性影展	類型性影展	主題性影展	議題性影展
台北電影節 高雄電影節 桃園電影節 金馬國際影展	台灣國際紀錄片影展 台中國際動畫影展 CNE X主題紀錄片影展	國際原住民族電影節 台灣國際兒童影展 金馬奇幻影展	國際勞工影展 宜蘭國際綠色影展 女性影展 酷兒影展

本研究整理

綜合性影展的分類方式較接近FIAPF所分的A類及B類影展，台北電影節為台灣的綜合性影展之一，透過這樣的分類方式，將台北電影節放在全球影展分類之中，作為了解台北電影節在全球影展網絡中的起點。

## 二、公部門主辦的影展

舉辦國際性影展需要龐大資金。金馬影展（包含金馬獎及金馬創投）2016年總預算為八千萬，而1996年成立目前為亞洲最重要影展的釜山影展則有高達台幣三億元的預算（鄒念祖，2016）。龐大的資源仰賴政府資源的挹注，而中央或地方政府主辦的影展，和民間主辦的影展不同，另外還帶著文化治理政策、推廣城市觀光或發展文化的任務。在這其中，還加上影展策展團隊對電影節的想像及期待。影展就在這些概念的交互作用下被呈現出來。

台灣的綜合性影展，除了金馬國際影展之外，皆為公部門為主要預算來源，且掛名為主辦單位。台北電影節以公部門為主要資金來源及主辦單位，為進一步討論在影展的規劃和執行面，工作團隊在政府預算的支持下，產生哪些特別的工作內容和狀態。以下整理2018年台灣的公辦影展提供讀者比較的參考。

表1.2 2018年以公部門為主要資金來源之影展

第5屆嘉義國際藝術紀錄影展	
舉辦日期	3月16日至4月1日 每週五,六,日
主辦單位	嘉義市政府文化局
片量	共45部影片
節目內容	放映、論壇
競賽	無
第10屆台灣國際紀錄片影展	
舉辦日期	5月4日到5月13日
主辦單位	國家電影中心
片量	長短片共190部
節目內容	長短片放映、映後座談、展覽、論壇、現場電影、劇場、講座
競賽	亞洲視野競賽、國際競賽、台灣競賽、傑出貢獻獎
第20屆台北電影節	
舉辦日期	6月28日到7月14日
主辦單位	臺北市政府文化局、臺北市文化基金會
片量	長片117部 短片72部 VR影片14部
節目內容	長短片放映、映後座談、論壇、國際提案一對一工作坊、電影正發生
競賽	台北電影獎、國際新導演競賽
第5屆桃園電影節	
舉辦日期	8月17日到8月26日
主辦單位	桃園市政府文化局、財團法人桃園市文化基金會
片量	約60部長片
節目內容	放映、映後座談、講座
競賽	桃園電影節台灣獎

第10屆宜蘭國際綠色影展	
舉辦日期	9月28日到10月7日
主辦單位	宜蘭縣政府
片量	27部長片
節目內容	放映、映後座談、講座、鄉鎮巡迴、在地食材創意料理活動
競賽	無
第4屆當代敘事影展	
舉辦日期	10月5日到10月14日
主辦單位	財團法人台北市客家文化基金會
片量	長短片共39部
節目內容	長短片放映、映後座談、舞蹈現場、音樂現場、講座
競賽	無
第4屆台中國際動畫影展	
舉辦日期	10月11日到10月16日
主辦單位	財團法人臺中市影視發展基金會
片量	長短片共 118部
節目內容	長短片放映、映後座談、講座、動畫工作坊、青少年評審培訓營
競賽	國際短片競賽、國際學生短片競賽、台灣短片競賽、台灣學生短片競賽
第18屆高雄電影節	
舉辦日期	10月19日到11月4日
主辦單位	行政法人高雄市電影館、財團法人高雄市文化基金會
片量	長片及短片約150部 VR影片24部
節目內容	長短片放映、映後座談、講座、論壇、高雄製造、科幻電影音樂會、家庭電影保存工作坊、VR提案工作坊、VR科技展
競賽	國際火球大獎、台灣火球大獎、雄影國際短片競賽 VR 單元

第3屆國際勞工影展	
舉辦日期	10月20日到10月21日
主辦單位	台北市政府勞工局
片量	不分長短片共 12部
節目內容	長短片放映、映後座談
競賽	無

本研究整理

\* 屏東縣政府主辦之屏東國際旅遊電影節，以徵選拍攝屏東主題微電影並頒獎鼓勵，不具有影展觀摩影片的選片機制，不列入此表討論。

配合公部門的預算時間，台灣影展大都於下半年度執行，並須於該年結束前核銷完畢（吳凡，2009）。依靠著公部門預算補助的影展有著必須配合預算時程的工作時間表，台北電影節策展人郭敏容曾表示，每年三月就必須提出隔年的預算，大方向的改變還來不及思考卻必須做出決定（張嘉真，2016）。

自1998年通過政府採購法至今，地方影展有三種主要的政府支持方式，一是由政府決定舉辦電影節再開標找執行單位執行，如桃園電影節、已於2015年停辦的新北市電影節，以及劃入台北市文化基金會（2007年）前的台北電影節；二是交由公部門與民間共同出資設立的非營利機構辦理的電影節，如台北電影節；三是委託行政法人辦理但部分業務發標給執行單位，如高雄電影節。

這三種支持方式，其中，一年一標的標案方式最為人詬病。影評人林文淇（2013）指出「影展執行單位得等到決標後才能開始籌備工作，未確認承辦前無法作長期規劃，是影展極大的致命傷。」除了策展和影展籌備時間被壓縮，也可能因為文化政策的改變而取消補助，而文化建設的成果一向無法速成，影展成果更是需要時間累積。台北電影節前策展人塗翔文（2014）表示「一個電影節要辦出自己的特色、辦出一定的規模和反應，絕對不是一年兩年就可以輕鬆辦到的。金馬影展做了50屆，台北電影節做了15年，就連高雄電影節也執行了13年，才有今日的特色與光景。」但因為一年一標的方式導致每年執行單位不固定，難以延續策展方向，也無法經過長時間建立觀眾對電影節的了解，進而培養並增加觀眾參與影展的意願。電影節結束後辦公室就解散的勞動狀態，也無法使工作人員的經驗累積和傳承。

2017年桃園電影節策展人游惠貞受訪時提出「地方政府舉辦影展有兩種，一種是放煙火，辦一些很熱鬧的活動；另一種是深耕，這次我要做的是文化上的耕耘。（……）雖然它是標案，可是我們在規劃的時候，是以長遠的方式來規劃。」（翁煌德，2017）然而，即便策展人有這樣的決心，卻因為2018年得標單位對於影展的看法不同，而無法繼續延續上屆策展人的規劃。2017年桃園電影節特別設立桃園市民獎，為培養桃園在地觀眾，以在地觀眾成立評審團選出得獎者，立意良好，2018年卻因為得標單位的策展理念不同而沒有延續。而自2012年開始舉辦的新北市電影節，也在2015年時因為政策將影展經費，轉投注在學生製作經費上的需要而停辦（李雅雯，2015）。

除了策展和影展執行面的問題，標案也面臨是否都能在時間內找到適合投標廠商的不確定因素。曾任桃園電影節標案評審、高雄電影節短片策展人鄭秉泓就曾對標案提出疑問。即便標案過程一切合法、投標廠商也通過資格審查，但若通過資格審查的團隊都未能提出合適的辦法，為了能順利辦理電影節，硬是選一家廠商承辦，這樣的審查只是「流於形式」（鄭秉泓，2017）。又如2007年台北電影節，已經承辦台北電影節四屆的團隊不再參與投標，導致第一次開標的標案流標，最後在距離影展開幕半年前，由資深策展人游惠貞得標，承接「救火隊」的任務。（林文淇，2013）

也因為影展以標案方式進行的諸多問題，台北電影節於2007年底納入台北市文化基金會編制之下，和高雄電影節一樣，有常設的機構，在非影展期間持續運作。這兩個電影節的主要資源都來自市府，預算需經過市議會審查，但這也給了政治力量得以介入的空間。如2014年高雄市議會的國、親、無黨籍市議員聯手將高雄市政府年度活動預算全數刪除，包括高雄電影節相關業務預算，以及「高雄拍」經費全數歸零（洪健倫，2014）。2015年台北電影節也因為時任台北市文化局長倪重華干涉台北電影節策展的獨立性，導致當時台北電影節主席李烈以「已無法再為電影節捍衛不受干涉的獨立空間」為由辭職，事件延燒到電影節諮詢委員總辭，並有超過三千位電影從業人員及社會大眾連署要求文化局「回歸電影專業，重返文化正軌」（游蓓茹，2015）。

與議會的預算爭奪戰每年上演，議員對文化的理解和想像與影展策展團隊有強大的落差。台北電影節前策展人塗翔文的經驗可以看出端倪，「我在市議會裡聽到議員質詢，批的重點就是票房做的好不好，數據是否往上增加，或是「推廣市政」、「市府形象」有沒看出成效，至於預算，砍錢、加錢，全都像菜市場買東西殺殺價一樣」（塗翔文，2014）。以上的例子可以看出，即便已



經不是在標案的狀況下，電影節也在淪為政黨政治的角力工具及與地方政府所賦予的期待不同調的隱憂之下前進。

然而，無論是上述何種補助方式，影展團隊在核銷、採購都需要經過繁瑣的行政程序。1998年公告的政府採購法以工程的概念制定，文化部雖訂有「藝文採購作業參考手冊」，但主要精神及執行方式依舊必須按照政府採購法執行。從版權、放映、場地，到手冊、特刊等印刷，都必須依照政府採購模式運作，再交由主管單位審核(陳韋臻，2018)。影展的工作人員也曾在受訪時表示「他們(主管機關)管的永遠不是影展好不好、做什麼內容，永遠都是錢怎麼核銷、連廣告都要審核，變得花很多時間在這些行政上。」(張嘉真，2016)這些繁瑣的工作對非公務體系出身的工作人員來說無疑是一項挑戰。而影展期間分秒必爭，需要花費大量時間的行政程序佔用了很多時間。在臺灣舉辦影展，行政和藝術間的角力無時無刻不在進行。

### 三、城市主辦的綜合性影展

1994年民進黨籍的陳水扁當選台北市市長，完成台灣第一次的政黨輪替。陳水扁時代舉辦的「市民之夜」跨年，開啟以文化慶典進行文化治理的模式。1998年台灣的文化慶典接連登場，例如五月的台北藝術節、六月的台北雙年展、九月有了第一屆的台北電影節(林倩如，2018)。

第一屆的台北電影節由台北市新聞處主辦，第二屆之後因政府採購法公告實施，開始採取標案方式執行。但一年一標的標案方式不利台北電影節長期發展，因此，2007年台北電影節辦公室於台北市文化基金會下設立，自2008年起執行台北電影節籌辦業務，台北電影節不再採取標案模式進行(林倩如，2018)。

台灣另一個具代表性的公辦綜合性影展，高雄電影節於2001開辦，當時目的為配合高雄城市轉型的政策、發展當地影視產業，並培養高雄在地觀眾。第一屆高雄電影節由高雄市文化局主辦，2003年第三屆高雄電影節轉由高雄市電影圖書館主辦，都採取標案方式，由民間單位策展及執行(黃汝華，2012)。2010年起高雄市電影圖書館更名為高雄市電影館，高雄電影節由高雄市政府文化局與高雄市電影館主辦，但部分策展及執行業務依舊以標案方式進行(高雄電影節，2019)。



另外一個目前台灣官方為主辦單位的綜合性影展是桃園電影節，桃園電影節於2013年開辦第一屆，2016年停辦一年，主辦單位皆為桃園市文化局，至2018年已是第五屆，由桃園市文化局和桃園市文化基金會共同主辦，至今五屆的策展及執行都是採取一年一標的方式進行（桃園電影節，2013, 2014, 2015, 2017, 2018）。

這三個影展都有標案的階段，而這三個影展的發展可以畫出一條台灣地方政府舉辦之影展演進的軸線。台北電影節和高雄電影節陸續成立了專職的行政單位辦理電影節業務，桃園電影節還是以標案方式進行，但成立了桃園光影館，作為桃園地區推廣電影文化的基地。

表1.3 桃園、高雄、台北電影節之歷年主辦單位、執行單位及策展人

桃園電影節			
年份	主辦單位	執行單位	策展人
2013	桃園市政府文化局	窩創意群體事業有限公司	黃茂昌
2014		窩創意群體事業有限公司	陳振熒、張全琛
2015		影響國際有限公司	張裕宏
2016		停辦	停辦
2017		觀景窗有限公司	游惠貞
2018	桃園市政府文化局 及財團法人桃園市 文化基金會	綠光全傳播有限公司	鄭文堂

高雄電影節			
年份	主辦單位	執行單位	策展人
2001	高雄市新聞 局	國立台南藝術學院	(資料缺)
2002		前景娛樂有限公司	影展總監 黃茂昌
2003	高雄市電影 圖書館	財團法人亞太綜合研究院	影展節目統籌 林書怡、鄭家聲
2004		台灣電影文化協會	(資料缺)

2005		串門企業有限公司	(資料缺)
2006		社團法人台灣電影文化協會	影展統籌 劉顯惠、黃文英
2007		醉夢俠電影有限公司	長片策展人 黃皓傑
2008		醉夢俠電影有限公司	長片策展人 黃皓傑
2009		醉夢俠電影有限公司	長片策展人 黃皓傑
2010	高雄市文化基金會與高雄市電影館	醉夢俠電影有限公司	長片策展人 黃皓傑
2011		醉夢俠電影有限公司	長片策展人 黃皓傑
2012		孩子電影有限公司	長片策展人 黃皓傑
2013		孩子電影有限公司	長片策展人 黃皓傑 短片策展人 鄭秉泓
2014		孩子電影有限公司	長片策展人 黃皓傑 短片策展人 鄭秉泓
2015		孩子電影有限公司	長片策展人 黃皓傑 短片策展人 鄭秉泓
2016		兔草電影有限公司	長片策展人 黃皓傑 短片策展人 鄭秉泓
2017		兔草電影有限公司	長片策展人 黃皓傑 短片策展人 鄭秉泓
2018			

台北電影節			
年份	主辦單位	執行單位	策展人
1998	台北市政府文化局	台北電影節執行委員會	節目統籌 吳佳玲
1999		台灣電影中心、台北電影協會、財團法人國家電影資料館、國立台灣藝術學院電影系	影展總策劃 焦雄屏

2000	台灣美學國際文化事業股份有限公司、台北市女性影像協會、財團法人國家電影資料館、國立台灣藝術學院	節目總策劃 游惠貞
2001	停辦	停辦
2002	紀錄片發展協會、台灣藝術大學	聞天祥
2003	台北市女性影像協會、台灣美學國際文化事業股份有限公司、國立台灣藝術學院、財團法人國家電影資料館	聞天祥
2004	財團法人電影推廣文基金會、中華民國紀錄片發展協會、國立臺灣藝術大學	聞天祥
2005	國立臺灣藝術大學、台灣電影文化協會	聞天祥
2006	國立台灣藝術大學、台灣電影文化協會	聞天祥
2007	台灣電影文化協會	游惠貞
2008	財團法人台北市文化基金會	王靖雯
2009	財團法人台北市文化基金會	游惠貞
2010	財團法人台北市文化基金會	游惠貞
2011	財團法人台北市文化基金會	塗翔文
2012	財團法人台北市文化基金會	塗翔文
2013	財團法人台北市文化基金會	塗翔文
2014	財團法人台北市文化基金會	郭敏容
2015	財團法人台北市文化基金會	郭敏容
2016	財團法人台北市文化基金會	郭敏容
2017	財團法人台北市文化基金會	郭敏容
2018	財團法人台北市文化基金會	郭敏容

資料來源：歷屆影展手冊  
本研究整理

#### 四、台北電影節簡介

台北電影節從1998年中時晚報獎演變而來，中時晚報獎成立的原因旨為鼓勵台灣創作者，1998年開始成立台北電影節將中時晚報獎改名為台北電影獎並加入觀摩片單元，1998觀摩片由台北電影節執行委員會負責，首屆有來自各國的44片，1999年因為實施政府採購法，台北電影節分成三個標案，包括影展、活動和國際學生影展分別發包給不同單位執行，2000年持續以這樣的方式再舉辦一屆，2003年台北市文化局成立，文化局長兼任電影節主席，影展開始採取一年一標的方式執行，2003-2006年皆委由台灣電影文化協會承辦，並以聞天祥擔任節目策劃。

聞天祥擔任節目策劃期間有幾個重點的變革，包括將台北電影節分成城市影展、學生影展及市民影展，並增設主題城市單元、辦理台北市市民獎及國際青年導演競賽獎，其中國際青年導演競賽於2016年改名為國際新導演競賽，並延續至今；2007年併入台北市文化基金會下轄館節，聞天祥辭去節目策劃職務，接下來四屆由三位不同策展人進行策展工作，游惠貞於九和十屆擔任總監，十一屆及十二屆擔任策展人，也於十一屆更改節目策劃之職稱由策展人所取代，十三屆至十五屆由塗翔文擔任策展人，期間取消辦理台北主題獎，十六屆至二十屆由郭敏容接任，取消主題城市單元、開始法國南特三洲影展合辦國際一對一提案工作坊，並開辦電影正發生及VR單元。節目規模從1998年的44部增加到2018年203部（含VR影片），20年共歷經八位策展人，擔任策展人最久的為聞天祥五屆及郭敏容五屆，展期從10天到超過三個星期不等。

台北市文化基金會因為隸屬於文化局底下的單位，許多規定都必須比照公務機關辦理。於議會審查期間電影節總監需致議會接受備詢，電影節行政也必須準備議員索資。台北電影節的預算大部分仰賴台北市議會的挹注，電影節發展至今已成為獨立成熟的單位，但在公務機關的機制之下運轉，並面臨各方的期待，在策展概念和實踐上比起電影節初始多了更多的考量和限制。

台北電影節自開始至今有許多獎項，包括台北電影獎、台北主題獎、國際青年導演競賽、台灣學生電影金獅獎、國際學生電影金獅獎；其中學生電影金獅獎於1999年到2004年，都以台灣藝術大學作為負責執行的單位，與台北電影節的內部組織及運作較無直接關聯。

表1.4 台北電影節競賽流變及大事紀

屆數	日期	競賽	備註及大事紀
一	1998 9/25-10/5 共11天	台北電影獎 (非商業類、商業類) 國際競賽	
二	1999 11/17-11/27 共11天	台北電影獎 (商業類、獨立創作類) 台灣學生電影金獅獎	行政活動組、影片節目組及學生影展組分為三個不同承辦單位執行。
三	2000 12/25-1/3 共10天	台北電影獎(商業影片推薦評估獎、獨立創作作品競賽) 台灣學生電影金獅獎	影展時間改變，跨到隔年初。
四	2002 3/3-3/16 共14天	台北電影獎 (業餘類競賽、專業競賽類) 台灣學生電影金獅獎	分城市/市民影展及國際學生影展。增設主題城市單元。文化局長兼任台北電影節主席。
五	2003 3/9-3/22 共14天	台北電影獎(劇情類、紀錄類、實驗類、動畫類) 台北主題獎 台灣學生電影金獅獎	台北電影節分為城市/市民影展及國際學生影展 增設台北主題獎
六	2004 3/21-4/3 共13天	台北電影獎 台北主題獎 台灣學生電影金獅獎	分城市影展及國際學生影展
七	2005 6/25-7/9 共15天	台北電影獎 台北主題獎 國際青年導演競賽	開始辦理國際青年導演競賽
八	2006 6/24-7/9 共16天	國際青年導演競賽 台北電影獎 台北主題獎	增設媒體推薦獎
九	2007 6/22-7/9 共18天	國際青年導演競賽 台北電影獎 台北主題獎	納入台北市文化基金會編制下

十	2008	6/20-7/6 共17天	國際青年導演競賽 台北電影獎 台北主題獎 國際學生電影金獅獎 台灣學生電影金獅獎	台北電影獎取消實驗片類， 剩下劇情類長片、劇情類短片、紀錄類、動畫類
十一	2009	6/26-7/12 共17天	國際青年導演競賽 台北電影獎 台北主題獎	台北電影獎增設終身成就獎
十二	2010	6/25-7/15 共21天	國際青年導演競賽 台北電影獎 台北主題獎	
十三	2011	6/24-7/15 共26天	國際青年導演競賽 台北電影獎 台北主題獎	台北電影獎增設卓越貢獻獎，首屆得主為影評人李幼鸚鵡鵪鶉小白文鳥
十四	2012	6/29-7/21 共23天	國際青年導演競賽 台北電影獎	停辦台北主題獎
十五	2013	6/28-7/20 共23天	國際青年導演競賽 台北電影獎	
十六	2014	6/27-7/19 共23天	國際青年導演競賽 台北電影獎	
十七	2015	6/26-7/18 共23天	國際新導演競賽 台北電影獎	開始與南特三洲影展合作 「國際一對一提案工作坊」 國際青年導演競賽更名為國際新導演競賽
十八	2016	6/20-7/16 共26天	國際新導演競賽 台北電影獎	取消主題城市單元
十九	2017	6/29-7/15 共17天	國際新導演競賽 台北電影獎	開辦電影正發生單元
二十	2018	6/28-7/14 共17天	國際新導演競賽 台北電影獎	為紀念記者楊士琪女士在政治干涉創作自由的年代，捍衛電影創作的自主性並鼓舞台灣電影工作者，卓越貢獻獎與楊士琪紀念獎合併為「楊士琪卓越貢獻獎」。

資料來源：歷屆影展手冊  
本研究整理



其中國際青年導演競賽的執行由節目組主導，台北電影獎的執行由電影獎組主導。由於每年的組織規章不同及諮詢委員對於台北電影節總監和策展人參與台北電影獎程度的要求不同，因此策展人在台北電影獎當中扮演的角色較為不定，有些年度策展人會成為台北電影獎當然委員之一，有時候會主持評選會議的進行，也有些年度策展人的參與會較少。

對於台灣電影人來說，許多台灣電影人會將台北電影獎等同於台北電影節，但台北電影節其實包含台北電影獎、國際新導演競賽兩大獎項及專題、觀摩等單元的整體規劃。該如何將電影節及獎項以更好的方式結合，或如何將台北電影獎及台北電影節彼此的長處得以相輔相成，也是台北電影節一直在努力的方向之一。

## 五、影展工作團隊與策展人

影展執行仰賴大量的工作人員，台灣大部分影展的工作人員都以「游牧」的方式逐影展而居，上半年做台北電影節，下半年做金馬、雄影或台中動畫影展，也有些人下半年做與影展無關的工作。對影展而言，這樣的工作狀態讓經驗無法傳承，今年工作上遇到的問題就算來年想要調整，也因為節目規劃不同、參與工作人員的不同而無法做有效率的改變。

另外由於影展工作人員多為短聘性質，難以從頭開始訓練新的人員。影展工作人員多半都是從志工、工讀生、實習生做起，也因為工作時間緊繃，若是在工作過程中遇到不適任的人選，多半會因為目標導向的工作性質而直接尋找其他人力補充。

許多工作人員因為無法以這種方式長時間生活，到了某個年紀之後就會離開影展圈。短期來說這樣的工作狀態不易讓各個影展培養適合自己工作文化的工作人員，長期來說，在台灣影展圈也不易留住人才。即便台北電影節和高雄電影節有了常設的單位，但因為影展期間需要大量人力，除了少數正職人員之外，大部分工作人員還是遊牧的工作狀態。

一般來說，影展工作團隊分成節目組、行銷宣傳組、活動組、行政組，若影展有競賽項目通常還會另外設置競賽組。分工依照不同電影節的規模人力編制也不盡相同，然而影片放映作為電影節的節目重點，策展人（Program Director）對於影展的風格和走向都是決定的關鍵角色，放映影片的選擇需要在策展人的個人策展規劃及外部因素（包括公部門補助、電影業界、片商及一般觀眾）當中取得平衡。

策展人的概念最初是由美術館或博物館策展機制而來，相較於美術館策展人，電影節策展人的定義比較模糊。不像美術館展覽體系，在台灣，影展策展人作為一種新興的「職業」，沒有專門的學院訓練，大部分的電影節策展人都是電影或傳播相關科系畢業，或是電影圈長期的從業人員。影展中不成文的規則及國際影展間的默契，只能透過影展實務工作累積經驗。

除了自身的影展業務之外，策展人因為代表影展也常需要參與講座，或著因為已被認可的選片眼光而被邀請成為別的影展的策展顧問、競賽評審。影展圈是個相當強調人脈的圈子，影展作為電影工業的一環，是個全球性的產業。由於台灣的影展肩負了引介國外作品及推廣台灣作品到世界的任務，連結國際人脈相當重要，策展人通常於一年間參與多個國際影展，邀片、邀人，以期為台灣觀眾打開新的視野，也將台灣電影介紹給國際。

另外，策展人還需要觀察產業脈動並適時回應產業需求，例如OTT平台興起，電影節策展人就要思考在這樣的時代裡影展存在的意義，以及其可能對產業帶來的機會或衝擊。再如新媒體的發展，像VR、AI、AR等，這些新科技不只影響創作者，也帶來影像新的想像。

總的來說，策展人這個意義中介的角色，需要從自身出發，以自身閱讀電影的經驗、對台灣電影產業的認識、對觀眾的觀察以及對影展的期待等等，作為其策展的考量，又必須在政府政策和遊牧狀態的組織團隊的運作下工作，在這樣的文化生產機制中，策展人透過電影節，編織出意義之網呈現給觀眾。

### 第三節、研究目的與預期貢獻

即便電影節現在已經是一個全球的現象，關於電影節的研究還是一個新興的研究領域，直到1990年代之後才開始有一些具影響力的學術出版為影展研究打下基礎（2012，Fech）。影展研究學者、電影節年鑑主編Jordanova（2016）也表示，影展研究作為一個剛起步的研究領域大概只發展了十年。

影展研究和影展現象一樣，在發展初期都以歐洲作為主要的對象，歐洲之外其他地方的影展研究相對來說較少。雖然台灣一年有大量的影展產生，但台灣的影展研究和影展活動相比是不成比例的低。而影展作為媒體研究的領域，有許多切入的角度和研究方法可以討論，截至2019年1月4日止，以「電影節」及「影展」，在台灣碩博士論文網搜尋「標題」及「關鍵字」，「電影節」有15筆，「影展」有53筆，若再加入「摘要」作為搜尋範圍，則「電影節」有48筆，「影展」有200筆。扣除不以電影節為主題、或不以電影節為主要研究背

景，以及個人創作論述之搜尋結果，再扣除掉重複的文獻，總共有39筆，以台灣影展為主題的有31篇。

這31篇文獻切入的方向皆不盡相同，以下按照De Valck與 Loist (2009) 對影展研究做的六個面向將這些文獻進行分類：電影美學、經濟、機制（Institution）、受眾和展示方式（Reception）、政治、國際影展迴路

（International film festival circuit）。有和電影美學相關，討論影展在歷史上的發展和不同時期影片風格的關係、影展對特定影片類型發展的影響（陳曉峯，2018；鍾玉軒，2018；劉駿逸，2014；黃善振，2015；林竹方，2016）。以行銷的觀點探討電影節本身，包括影展行銷策略、建立影展品牌、影展行銷素材的分析（唐慧音，2001；高莉蓉，2011；吳慧愷，2011；黃汝華，2012；曾慕昫，2013；孫銘德，2008），行銷的觀點也另外包括以影展作為一種影片行銷方式（馬雅琦，2002；姚經玉，2017）。也有以電影節本身運作機制為題的論文，包括影展工作者和志工的工作狀態、由組織內部觀察非營利組織如何籌備電影節，及電影節作為文化守門人的討論（端木芸珊，2009；王志桓，2012；王佳華，2014；賴文玲，2009；袁嘉鈺，2016；高正芳，2014）。而受眾及影展呈現訊息的方式為題，大部分為影迷研究，也有討論因影音加值服務的興起而增加影展放映管道的文獻（張哲豪，2010；陳雯明，2010；鍾子文，2012；黃柏隆，2016；陳惟真，2015；陳宥諺，2017）。最後一類和政治及政策面相關，地方政府或中央政府如何以文化治理的政策影響電影節的運作、或以政治經濟學的脈絡探討電影節，另外也包含電影節如何作為公民培力的一種場域（劉華玲，2008；江震浩，2007；張嘉真，2016；葉惠民，1996；黃俊凱，2013）。

策展作為電影節的中心環節，雖然一直以來都有許多訪問策展人的文章，但在台灣以策展作為電影節研究對象的研究卻非常少見。電影節是由電影和節慶活動這兩個大元素組成，在各種節慶活動不斷發生的當代台灣，這些各式各樣的節慶也許在形式上都是透過大大小小的活動組成。這些大型活動蘊含的文化或經濟策略難以概括討論，但電影節遠遠不只是放電影、辦講座、不只是湊片單，也不只是各式活動的集合體，相較於參與人數和活動數量、影片數量這種容易被量化且被看到的數據，在活動之前的策展策略和要傳達的核心價值，更不容易被大眾看到，有時候也因為活動數量的龐雜，導致觀眾對電影節訊息的接受只能是片斷。然而策展的概念和核心價值是更不應該被忽視的一環，影展也是創作，受許多不同的因素影響而成。節目的規劃和選片，是確定電影節風格和策展人美學思維的重要指標，決定的過程中有許多值得追問的問

題，例如作為電影文化守門人，影展策展在其中扮演的角色，除了考量作品本身，還必須回應台灣電影產業的現況，也必須為培養台灣更多元的觀影文化作出努力。因此，本研究選擇以策展人作為研究核心，將可補足台灣影展研究此一部份的缺憾。而台灣的文化節慶活動大多仰賴公部門預算，台北電影節也是這樣的活動之一，透過對策展團隊的訪談，也將呈現出台灣特有的文化現象的一塊縮影。

再者，電影節也不只放映電影，加強觀眾參與的影展經驗，例如講座、論壇、展覽、現場演出等都是出現在電影節中的展現形式，而策展人在策展實踐中回應這些變化，讓這些素材和限制透過策展人的眼光和論述，集成成另外一件作品。除了這份工作的專業面向之外，這份工作的勞動狀態也值得更多的探討，策展團隊的組成和工作方式，以及作為一個勞動者，策展團隊的工作狀態是如何影響個人，策展團隊在這之間扮演的角色值得更深刻的紀錄和書寫。電影節是傳遞訊息的一種媒體形式，也是理論和實踐交互作用的場域，透過本研究的初步整理和回看過去幾年台灣的影展經驗，也只能算是當下的註解，希望這個註解和未來其他研究者的持續累積，幫助我們繼續理解和討論這個不斷變動和發展的媒介。

#### 第四節、研究問題與研究方法

##### 一、研究問題

影展發展至今成為全球電影工業重要的參與者，更主動形塑電影產業的樣貌。在好萊塢為主流市場的全球電影工業中，影展在好萊塢之外扮演重要的角色，並提供不同於好萊塢電影發行和展演的管道，而參與影展的所有利益相關者，也是影展需要考慮和服務的眾多面向之一。影展研究從開始到現在多是從歐洲經驗出發，因此本研究加入了對東亞影展研究的整理，作為了解東亞影展發展的基礎，再加上影展和城市關係的文獻，盡量能更細緻的了解影響台灣城市影展的更多要素。

本文的主要研究議題，首先是分析在國際影展迴路及東亞影展的脈絡之下，並考量城市與影展的關係，台北電影節的策展概念如何形成、策展團隊具體考量了哪些面向進行策展工作；其次，則以影展策展團隊的觀點出發，了解在台北電影節機制下工作的文化中介者有什麼勞動的特色，以及如何以實踐回應前述相關策展概念。



第一個研究問題，以國際影展迴路及東亞影展的脈絡，以及考量城市與影展這三點為了解台北電影節策展概念的主要切入點。「國際影展迴路」為目前討論國際影展重要的方向，討論全球電影文化和資本在影展間的流動。「東亞城市影展」的特色包括，強調亞洲區域合作、因地緣關係而產生的競爭關係、有著商業和創意的聚合功能 (Stringer, 2016; Iordanova, 2011)。「城市與文化節慶」則有兩項重點思考，包括藝術和城市發展的關係、及透過藝術創造出宜居的城市 (Iordanova, 2011)。這三個面向，構成第一個主要研究問題。

在第一個主要研究問題之下包含以下幾點次要研究問題：選片的依據及單元規劃的想法、協助台灣電影產業發展的考量或規劃、城市政策和電影節的關係、是否參與國際影展迴路，以及在東亞的影展扮演的角色，是否有東亞城市影展的特色、如何思考觀眾、電影節面對新媒體的挑戰在呈現內容上的改變。

第二個研究問題以第一個研究問題為基礎，進一步針對策展實踐的經驗，討論台北電影節的勞動狀態如何影響策展實踐。首先，從選片及策展的角度談策展人工作，是否具有「守門人」或「文化中介者」的特質，並藉著對影展策展團隊工作內容的描述，嘗試為影展策展的工作進行更具體的描繪。而因為台北電影節特殊的「半公部門性質」，在這樣機制下工作的工作者，是否有著與其他影展工作不同的工作內容，面對的難處又是什麼。另外，對文化工作者來說，「自我治理」也成為描述文化工作者的關鍵詞，「自我治理」在策展團隊上如何顯現，是否也影響策展的實踐。除此之外，影展策展團隊的工作還有著「游牧工作狀態」的特徵，而這些特徵如何影響策展的實踐，是第二個研究問題關注的重點。

## 二、研究方法

本研究將以質性研究中的半結構型訪談及文本分析方式進行，質性研究認為，理解事物必須不能脫離事物身處的環境，而對整體環境和對部分事物之間的認識，及兩者的互動關係會形成「闡釋的循環」(陳向明, 2002: 9)，質性研究就在這種循環中發生。

### 1、文獻分析

本研究將透過文獻分析的方式，整理台北電影節過去二十屆(1998-2018)的手冊和特刊，分析每年的策展脈絡及變化，並觀察政府政策和策展理念上是否有所呼應，如果有，電影節是以什麼方式回應政府期待。也透過手冊了解在台北電影節中具有決定影展方向的主席、總監對台北電影節的定位為何。

## 2、深度訪談

一般可分為，結構型訪談、半結構型訪談、開放型訪談。半結構式訪談，事先準備訪談提綱，但開放受訪者的積極參與，研究者可就訪談狀況調整訪談內容（陳向明，2002）。畢恆達（2010）也提出，訪談是一種交談行動

（Misher,1986轉引自畢恆達，2010），「是研究者和受訪者共同建構意義的過程」，受訪者不只是直接將腦中的記憶如實呈現，而是以經過轉化的表達方式讓研究者理解，而研究者也必須追問甚至是質疑受訪者的受訪內容，與受訪者進行知識的對話，透過訪談完成共同建構意義的過程。

1998年的節目規劃由節目統籌、節目策劃、兩位專員共四位負責，1999年有一位總策劃、一位節目策劃及一位選片組長和六位選片組員共九位負責。2000年至2008年，大多由一位節目策劃搭配一位國際聯絡負責，但如2002年因巴黎及布拉格專題，另有特派員。2009年開始，增加策展人職位，當年度另有兩位節目策劃。2010年有策展人、一位國際聯絡及一位專案策展人。2011及2012節目規劃由策展人及國際聯絡共兩位負責，2013年增加一位節目助理，2014及2015年維持策展人、節目副理、國際聯絡、節目助理各一位。2016年策展人及國際聯絡共四位。2017及2018年國際聯絡改名為節目專員，有策展人、節目副理、三位節目專員共五人。這20年來，約有45位工作人員參與電影節節目規劃的工作。

表 1.5訪談名單

姓名	曾任職務	時間
塗翔文	2011-2013 台北電影節策展人	2019年8月8日
郭敏容	2014-2018 台北電影節策展人 2012-2013國際聯絡	2019年4月21日
端木芸珊	2014-2015 台北電影節節目組副理 2012-2013 映演統籌 2011 拷貝統籌	2019年7月29日
蘇逸華	2016-2019 台北電影節節目組副理 2014-2015 國際聯絡 2013節目助理	2019年4月5日
謝璇	2016-2019 台北電影節節目組專員	2019年3月24日
謝以萱	2017及2019 台北電影節節目組專員	2019年3月28日



## 第二章 文獻探討

文獻探討分成兩個部分進行，第一部分整理目前有關影展的研究，並將歐洲影展的發展及東亞影展的歷史發展做初步的整理，作為台灣影展發展的參照。另外也整理城市與影展相關的文獻，作為理解以城市為名的影展的起始點。第二部分將影展策展的面向放入討論，除了影展策展的概念，也包括策展團隊工作狀態的描述，作為回答研究問題的基礎。

### 第一節、影展與相關研究

影展（或稱電影節）在1960中期開始有數十個電影節在歐洲和北美開始，在1970後成為一種全球現象，各地電影節陸續開辦，例如1976年的開羅國際電影節，1977年的香港國際電影節、和1979年的哈瓦那電影節（Ruoff, 2012）。然而即使電影節在各地發生，關於電影節的研究則是近幾年才開始的研究領域。2009年聖安德魯斯電影研究所出版的電影節年鑑(Film Festival Yearbook)整理在此之前影展研究相關的代表性文獻，試圖為影展研究繪製路徑 (de Valck & Loist, 2009)。在此之後，關於影展發展的梳理與研究，才逐漸成為重要的媒體研究領域。

#### 一、國際影展簡史

進行影展研究，要先瞭解電影節是從歐洲開始而漸漸擴及到全球(Stringer, 2016)，世界上第一個影展發生於1898年的摩納哥，之後杜林、米蘭、漢堡、布拉格也出現了其他的電影節。第一個有獎項的電影節發生在1907年的義大利，1932年開始舉辦的威尼斯影展則是世界上第一個定期舉辦的影展。二戰後，歐洲迎來了影展潮，跟著威尼斯影展和坎城影展的腳步，各式各大小的影展開始在歐洲城市舉行，例如，瑞士的盧卡諾影展開始於1946年，同年愛丁堡電影節創辦，隔年布魯塞爾電影節開展，1951年柏林影展第一屆開幕(De Valck, 2007)。也因為歐洲影展現象的興起在世界其他之前，目前的影展研究也多以歐洲影展的經驗作為和其他地區影展參照的起點。

歐洲因為政治、經濟和地緣的關係，成為影展的發源地。威尼斯影展的開始是因為觀光的考量，為了在威尼斯的旅遊淡季創造活動引起觀光客的興趣；坎城影展的設立，是為了對抗當時已淪為法西斯主義政治宣傳工具的威尼斯影展，在威尼斯影展最大獎頒給萊芬斯坦的《奧林匹亞》後設立(De Valck, 2007)；柏林電影節始於1951年冷戰期間，成立於當時被共產主義統治領土上孤

立的西方城市，「柏林影展顯然是為了宣揚西方意識形態而成立」(Bosma, 2015)。有些研究者認為二戰後成立的電影節，都是為了要配合國家政府的目標而成立，電影節鞏固官方的國家敘事，甚至協助民族國家體制的延續 (Stringer, 2011)。

現今世界的主要電影節，政治宣傳的目的相對於電影節現象剛開始的時期已經減低許多。目前全球大型的綜合性影展，已經進入了De Valck所稱的第三階段。現今電影節也因為全球化的發展，成為大量資本流動，專業化和制度化的活動。參與影展的對象除了一般觀眾之外，也包含導演、明星、製作人、發行商、投資商、其他影展策展人等等其他相關的利益團體，影展成為許多行動者交互影響的複雜場域。對於電影節的策展團隊而言，電影節必須在滿足來自各方利益團體的要求和期望以及自我的策展標準下取得平衡。(De Valck, 2007)

複雜的狀況可以從首映片的現象看出端倪，在影展中，首映片的放映是一個有趣的現象。在當今強調「注意力經濟」的時代，因為明星和其他因素，使得電影節成為媒體討論的平台 (De Valck & Loist, 2009)。參與影展的電影除了能在電影院被放映之外，圍繞著電影節產生的各種文宣素材，也創造了另外一個不同於電影節本身之外的文宣版本，甚至成為一種紀錄電影史的方式

(Dayan, 2000; Palis, 2015)。電影節對大片的首映特別看重，會試圖邀請電影創作者或參與演出的明星參加，而首映片通常不參加競賽，也不會有差評的討論風險 (Stringer, 2003)。

影展間會比較首映片的數量，首映片的放映會吸引電影製作人、贊助商、發行商、其他影展策展人、記者和觀眾的興趣，首映片的導演、參與影展的明星名氣如何，都會影響各影展對觀眾、電影產業、媒體的重要性排名。首映片的放映，也在靈光消逝的年代中創造了一個獨一無二且不再重來的經驗。

(Ruoff, 2012)

Jeffrey Ruoff 進一步以坎城影展為例說明，他指出，坎城的重要性不只在於它放映的電影，而是「因為有超過三萬名的電影從業人員，有明星、製作人、片商和成千上萬的記者和觀眾參與。讓坎城影展成為坎城影展的，不是電影本身，是這所有元素的結合，為電影節提供了獨特的形象，並創造出屬於影展的『敘事』」 (Ruoff, 2012)。

## 二、東亞影展簡史

在過去的二十年間，東亞是全球電影產業最具活力的區域，許多新的影展也在過去二十年間成立，例如，釜山國際電影節、台北電影節、新加坡國際電影節、北京電影節、上海電影節、吉隆坡國際電影節、雅加達國際電影節、曼谷國際電影節等。國際電影節無論是提供亞洲觀眾接觸到更多國際電影的機會，或是將亞洲電影（如是枝裕和、賈樟柯、李滄東、北野武的作品）介紹給國際的買家或策展人都扮演重要的角色（Iordanova, 2011）。和其他地方的影展一樣，亞洲的影展也有擴大舉辦的趨勢，除了是重要的文化和商業活動，也是政府官員和國際企業代表會出席的活動場域（Davis& Yeh, 2008 / 黃慧敏譯，2011）。

影展研究學者Stringer特別強調，不應該將亞洲地區電影節的歷史當作一個整體來看，「亞洲」無法概括解釋，要討論的是「電影節在亞洲」（film festivals in Asia）而不是「亞洲的電影節」（Asian film festivals），面對個別電影節都需要細緻的討論，才能理解亞洲的歷史和地理環境交錯之下產生的複雜性（Stringer, 2016）。然而透過國際媒體的關注程度及區域政治經濟背景的考察，還是可以列出三點亞洲地區電影節的特徵：強調亞洲區域合作、因地緣關係而產生的競爭關係、有著商業和創意的聚合功能（Stringer, 2016；Iordanova, 2011）。Iordanova 表示，即便電影節這個現象在亞洲無法簡單的概括而論，但現有的電影節研究，還是可以提供運作模式和電影節的國際網絡作為基礎，繼續深化(Iordanova, 2009)。

Stringer整理了目前西方對於亞洲地區電影節歷史的研究，分成三個階段：第一個階段在1950年代中期，東南亞電影節作為第一個泛亞洲(Pan-Asia)的影展，將亞洲的作品引介給亞洲其他地方的電影工作者和觀眾，同時也建立了電影產業間的商業連結；第二階段在1970到1990年間，東亞的其他城市也開辦了電影節，例如香港、東京、釜山；第三階段則是近年來東南亞地區的影展發展，例如新加坡國際電影節及曼谷國際電影節，東南亞國協(ASEAN)的聯合發展改變了亞洲影展間的關係，同時東亞地區的影展持續發展，中國也於2011開始北京國際電影節（Stringer, 2016）。

東亞的電影在90年代經過好萊塢強勢進入亞洲市場後激起了一陣大反攻，90年代末期亞洲金融風暴，法令大量鬆綁、97香港主權移交、99中國加入世界貿易組織，都是影響東亞電影新風貌的重要背景（Davis& Yeh, 2008 / 黃慧敏譯，2011）。在過去，東亞電影產業以國家電影的模式發展：電影產業服從國家法

規，在特定的在地歷史條件下，呈現自給自足的發展。然而，為回應全球化資本主義的挑戰，西方的片廠制度在東亞不可行，東亞電影採取的是更具彈性的獨立集資和拍攝方式（Ibid.）。亞洲內部電影產業彼此依賴，透過區域合作，人才和技術交換、資金（合拍片）、宣傳和銷售管道的配合，創造出一種泛亞洲的合作方式，創造有利潤的前景（Ibid.）。

傳統的媒體帝國主義認為歐美單向地影響非西方地區，而全球化是西方的媒體和文化傳播到其他地區的方式，但東亞電影研究學者Davis和Yeh認為，應該將全球化視為一個複雜的動態過程，抵抗、同化、在地化、去在地化（de-localisation）、和再次在地化（re-localisation），同時發生，且在西方和非西方地區持續互動（Ibid.）。Davis和Yeh進一步指出，東亞地區電影回應好萊塢挑戰的方式有兩種，一是學習並採用好萊塢的拍攝方式製作影片，從市場研究、劇本發展到後製方式；第二種是採取「新在地主義」：尋找並持續發展具在地特色的敘事風格，以區域品味吸引當地觀眾，以本地觀眾為主要消費市場。然而資金來源並非限制在某一個特定地區，好萊塢公司也會資助以亞洲區域市場為目標的作品（Ibid.）。

全球化除了帶來好萊塢的挑戰之外，對90年代的東亞電影創作者來說，參與西方的影展是突破政治審查、商業限制的重要場域（Ibid.）。東亞的新電影潮流（台灣新電影、韓國新浪潮、香港新浪潮和中國第五代）因為獲得西方影展的認可，累積的文化資本，在尋求資金及未來創作有著相當大的幫助。也讓國內人士承認藝術電影在文化和政治上的重要性，例如侯孝賢、張藝謀、陳凱歌、蔡明亮及北野武等都因為在國際影展上獲得好評而被國內更加重視（Ibid.）。

現今的影展早已超越守門人的角色，成為電影工業重要的一個節點，提供包括合拍、投資、宣傳和放映等各種交易發生的場域，也提供電影創作者一條專業認可和進入商業的路徑（Ibid.）。位於亞洲的電影節由「香港國際電影節（HKIFF）」和「釜山國際影展（原為PIFF於2011改名為BIFF）」最具代表性。

香港國際電影節在1977年由香港市政委員會成立，在接下來20年的英國統治期間，蓬勃發展，成為國際上重要的電影節，也影響了1990年代東亞各地出現的許多影展。然而在1997年香港主權移交至中國後，連帶的許多不確定因素，加上中國政府支持減少，使得香港國際電影節聲勢下滑，對於電影產業和媒體的地位逐漸被釜山國際影展取代（Jordanova, 2011）。

釜山國際影展在1996年開幕，第一屆釜山影展吸引約180,000名遊客，之後迅速擴大，預算長期維持在五百萬美金以上。除了釜山市政府和韓國文化部、體



育部及觀光部的支持外，與國際電影市場密切聯繫的韓國電影委員會（KOFIC）也高度支持。釜山影展從一開始的戰略就不只是建立韓國電影的窗口，更是亞洲電影的窗口（Iordanova, 2011）。

釜山影展在電影導演、投資者、政府單位和國際媒體之間形成區域性同盟，1998釜山影展成立釜山電影推廣計畫(Pusan Promotion Plan 又稱 PPP)，作為資助拍攝中電影的平台，也在2006年成立亞洲電影市場展（AFM）、亞洲電影委員會（AFCNET）、亞洲電影學院（AFA），旨在鼓勵世界各地電影創作者以亞洲為拍攝地點，並在亞洲年輕電影製片人中推廣亞洲電影和發現新人才（Davis& Yeh, 2008 / 黃慧敏譯，2011；Iordanova, 2011; Ahn, 2012; Richard, 2009）。

1997年成立的香港國際影視展(FILMART)，由香港貿易發展局和香港影業協會主辦，也從2005年開始與香港國際電影節(HKIFF)合作，香港國際電影節參考了釜山影展的作法，在2000年成立香港亞洲電影投資會(HAF)。這些投資平台和市場展結合「電影工業生產關鍵要素」及「特定市場的資源」和「本地生產」的優勢，創造出區域整合及發行、宣傳、資金等跨國企業合作的趨勢（Iordanova, 2011）。

就算是已經建立出自身品牌的影展，也會持續跟著電影產業的改變，調整影展的定位及節目內容，以維持在特定區域的重要性。而影展品牌的建立依賴國家和政府的支持，越是國際化及越大型的影展，越需要官方的支持（Davis& Yeh, 2008 / 黃慧敏譯，2011）。影展龐大的花費仰賴地方和中央或是跨國企業的贊助，更複雜和更龐大的資金來源代表有更多的利益相關者有影響影展的權力，這也是影展必須承擔的限制和妥協（Ibid.）。

東亞影展的另一個特色為，政府政策在東亞電影節中扮演重要角色。例如97後香港國際電影節的主辦單位在不同政府部門間轉換，直接影響到香港電影節的規劃和執行，以及在國際間的影響力。而釜山影展和曼谷影展因受到政府大力支持而迅速發展，釜山影展每年全額補助全球約五千位記者參與，更因為政府的推廣，舉辦更多的派對並邀請國際明星參與，增加媒體的關注度；然而曼谷影展卻也因為泰國政變而預算突然被刪減只能取消辦理（Ibid.）。

### 三、影展研究

影展研究的「傳統」學術框架，特別專注影展的三個方面：製作、發行和展示方式，但這些明確的分類對於理解影展的實際狀況反而造成限制，因為影展是這三個面向交互影響呈現的領域（Iordanova, 2015）。Iordanova（2016）更進一

步指出，影展研究應該帶出更複雜的跨國敘事，並將電影看作一個全球性的藝術形式，進而討論電影是如何在這樣複雜的關係中持續演進。

與電影研究不同，影展研究透過重新框架電影美學如何在影展中建構，以及國家扮演的角色和影展作為自我認同及社群建立的場域，並瞭解在電影製作、發行，在政治經濟上的脈絡。因此，影展不僅僅只是電影展示成果的地方，而是電影工業中重要的參與者(player)，影展也因為其他利益相關者(skateholder)的參與而改變樣貌 (De Valck & Loist, 2009)。影展研究者Iordanova認為影展的研究和文化社會學的研究分支密切相關，例如，Latour處理的行動者網絡、Castells論述的流動空間、Bourdieu的階級品味、都市社會學家Raymond Oldenburg提出的歡樂空間等等 (Iordanova, 2016)。除此之外，還包含電影分析、論述分析、機制的歷史等等不同的取徑和研究方法 (De Valck & Loist, 2009)。因此，影展研究者Brendan Kredellhere認為，可能沒有一個媒體研究的對象像當代的電影節一樣，在理論和實踐的互動上面提供媒體研究這麼肥沃的研究土壤 (Kredell, 2016)。

因為參與影展的行動者有許多，影展研究也有許多不同的切入點和面向，分類影展研究類型不是件容易的事，影展研究學者De Valck 和 Loist 於2009年出版的*Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field* 將影展視為論述和實踐交互作用的場域，他們認為影展研究需要的框架要能運用在單一和橫跨不同影展的機制，而這些分類必須能讓研究者清楚區分各種方向的差別，在這樣的考量下，De Valck 和 Loist (2009)將影展研究分為六個面向：電影美學 (Aesthetic)、經濟 (Economic)、機制 (Institution)、受眾和接收方式 (Reception)、政治 (Politic)、國際影展迴路 (International film festival circuit)。

第一是電影美學，將電影作品當作藝術作品討論，影展策展團隊作為電影的文化中介者。透過論述建構電影美學，影展建構的電影美學不只在影展期間，也在影展發生前也延續到影展結束之後，例如透過影展建立出屬於台灣新電影的描述語彙 (張世倫, 2001)，也透過影展書寫未來的電影史。影展選映的影片也給了電影製作方和發行商商業策略考量的參考，例如經典影片重新發行DVD，也影響了電影評論、拍攝獎助、同時建立新的經典以及電影類型的分類 (Stringer, 2003)。也有評論家和學者認為電影節已成為電影中最重要品味仲裁者，重要性大過學者、評論家，甚至是電影學校 (Ruoff, 2012)。另外影展中的頒獎典禮，透過評審團給予的肯定賦予電影更多的關注和聲望，評審團的組成機制和評選方式也是影展研究者關心的主題 (De Valck & Loist, 2009)。



第二是經濟的面向，將電影當作商品來討論，以及影展如何幫助電影及電影創作者進入商業活動當中的相關研究，從製作到發行層面，和資本的流動有關(De Valck& Loist, 2009)。影展是對抗好萊塢電影的另一機制，增加電影接觸到觀眾及發行的另一種可能，成為電影（尤其是獨立製作的電影）重要的發行管道，製作成本較少的電影沒有院線發行的機會，參與影展是提升影片文化資本的加值過程(value-adding process) (De Valck, 2007)。而影展除了提供投資者和創作者碰面的機會之外，現在的影展更逐漸擴大規模，從展示到發行、推廣到建立人際網絡。在過去十年，影展更主動參與電影工業，影展提供專門給電影創作者的工作坊(例如：Berlinale Talent Campus)，以及協助創作人尋找需要的拍攝基金（例如：金馬創投會議、鹿特丹影展的Hubert Bals Fund基金），因為這些改變，影展不僅僅只是放映已經拍攝好的電影，而更進一步地成為電影工業的主動參與者(De Valck& Loist, 2009)。

第三是機制 (Institution)，電影節不是只在一個任意的空間放映影片就能完成的工作，電影節的運作有非常成熟的商業機制，有一套自己的商業運轉方式。電影節的節目透過策展團隊、遴選委員會等等的專業中介所組成(Stringer, 2003)，除了仰賴大量的工作人員進行之外，影展也牽扯到國家或地方的文化政策和資金層面，甚至是地緣政治。進行關於電影節機制的考量的時候必須考慮電影節發生的背景和特殊脈絡，不同的組織架構和文化及政治背景都影響了電影節包括政府、電影商業，影響他們不同的期待和尋找資源的方式，這些面向構成影展運作的機制(De Valck& Loist, 2009)。

第四是受眾和接收方式，目前影展的主要活動和功能還是篩選和放映電影，影展觀眾對影展也同樣抱持這樣的期待。影展容易將志同道合的大眾聚集起來，構成特殊的群體，這些群體，例如影展的影迷研究等也包括在這個分類當中。另外是傳播方式，當策展團隊決定要呈現某些電影時，也會安排這些節目在哪個單元、哪個放映場地播出，也需要選擇用什麼方式以及用什麼背景介紹這些電影，提供給觀眾認識。電影節提供一個產生某種期望的框架，試圖鼓勵觀眾能有更積極的參與(De Valck& Loist, 2009轉引自Klippel, 2008)。有些學者和策展人甚至會說策展人(programmer)不只是做節目規劃而是規劃觀眾

(programming means not (only) programming films but 'programming the public' (Fung, 1999)，另外由於新興創作媒材的出現，影展也開始突破傳統電影放映的方式，包括裝置、線上放映等等的呈現管道，創造特殊的影展經驗(De Valck& Loist, 2009)。

第五是政治，和地方政府或國家政府相關。大型電影節的發展往往和地緣政治密切相關(Turan, 2002)，同時也涉及到國家的文化政策，例如韓國釜山國際電影節成立於1996年，大大提升了韓國電影的國際形象，並成為亞洲電影的主要門戶 (Ruoff, 2012)。再來是舉辦電影節的場域，電影節發生的地點必定在某個國家或地區的空間中實現，Stringer 認為，應該將電影節的空間理解為地區力量和全球力量的動態組成，不能忽視電影節發生的物理位置，同時也應該將電影節放入國際影展迴路的基礎上考慮。另一個全球化的理論是關於旅遊和城市的研究，例如：電影節與城市的關係(Stringer, 2001)，另外，De Valck和Loist也提到，自1980年代以來，主辦影展的城市的重要性往往超過國家，因為城市成了定義電影節特色和功能的空間實體，這與人文學科的「空間轉向」有關 (De Valck& Loist, 2009)。

第六，相較於其他面向，在不同的分析層次，不針對某一個影展，而是影展和影展彼此連結的國際影展迴路(International film festival circuit)。這個迴路包含了文化和資本的流動，以及影展發展的歷史以及這些改變在特定影展或整個國際影展迴路的作用 (De Valck &Loist, 2009)。國際影展迴路的概念，在影展研究的文獻上被大量提及，也是現今談論影展的重要基本概念，然而台灣的影展研究相關文獻卻還沒有太多著墨，因此筆者用更大的篇幅介紹這個概念，並以此作為本研究的重要背景知識之一。

國際影展迴路(International film festival circuit)這個詞語廣泛的被參與電影節的人士使用，例如電影從業人員、媒體、贊助商等。但當人們說到影展網絡的時候，他指稱的可能是由眾多電影節以及電影節相關的利益相關者所連結、構成的文化景觀，也可能是某些作品通過這個「迴路」產生的商業路徑。但無論「迴路」這個隱喻所指稱的參與對象是電影作品或是參與其中的行動者，都與電影節的商業面向有強烈的關係 (Loist, 2016)。

全世界的影展總數超過6,000個，每一個電影節與其他電影節的連結都越來越密切，在爭取放映電影、明星、創作者、贊助商和觀眾的參與，既競爭又合作 (Loist, 2016)。國際影展迴路對於電影本身的放映和發行很重要，國際影展迴路成為電影的收入來源，對參與影展的專業工作者也很重要，尤其是電影顧問、策展人、評論人和買家，這些工作者透過國際電影迴路累積個人專業工作所需資源 (Iordanova, 2015; Iordanova, 2009)。

國際影展的相互連結，從歐洲影展現象開始出現時，因為地緣關係自然而然產生，然而到了國際電影製片人協會 (FIAPF) 將全球影展分級，列出A-List影

展名單之後，國際影展迴路的概念才真正顯現出來 (Loist, 2016)。FIAPF於1933年成立於巴黎，由來自五大洲30個國家的35個製作人或組織組成，FIAPF是目前唯一一個由影視製作人所組成，具有全球影響力的組織 (Stringer, 2016)，主要目標是消除全球電影自由貿易的障礙，也代表捍衛五大洲影視製作業在經濟、法律的共同利益。國際影展迴路則是推動這個目標的重要舞台，FIAPF致力於協助國際影展迴路的拓展，也將在政治和商業上能協助達成這個共同目標，而且具有足夠影響力的影展列入A-list名單，位於A-list的名單則代表在商業上能提供最大的優勢給參展影片的製作方 (Stringer, 2016；Ostrowska, 2016轉引自Moinel, 2011, 2013)。

1960年代開始，在這些敘事長片的大型影展之外，還有許多其他類型電影節出現，例如第三世界國家透過電影節呈現自己國家的電影，如，德黑蘭電影節、古巴電影節；也有為了獨立製作的電影提供放映平台的電影節，如，日舞影展 (Loist, 2016)。除了以放映敘事長片為主的影展外，以其他電影類型，如短片、動畫或紀錄片的影展也開始增加，這些其他電影類型的影展，在主流的商业影展和國際影展迴路之外，但在投資、製作、發行和映演有自己的路線 (Loist, 2016轉引自Vallejo, 2016)。它們也逐漸形成自己的網絡，Loist稱為「平行迴路」，上述提到的國際影展迴路則稱為「專業迴路」。這兩個網絡的運作方式不同，但議題性或類型性影展也會與國際影展迴路聯繫，作品會在這兩種不同網絡中流通，例如有些特定主題的敘事長片會在大型影展放映之後，再進入其他影展如人權影展、紀錄片影展、生態影展等等進行放映 (Iordanova, 2010；Loist, 2016)。

在60年代之後，不僅出現其他影展而改變了影展網絡，大型的A-list影展也做出了一些改變，例如坎城影展因為評論人和電影創作者的要求，在1962和1969年分別成立平行於坎城影展主要競賽的Semaine de la Critique (國際影評人週) 和Quinzainedes Réalisateur (導演雙週)。柏林影展也另外成立Info schau (之後更名為Panorama)，以放映主要競賽之外，較具藝術性以及在藝術語言上有所突破的作品。這些改變展現了大型影展如何通過改變影展模式，以符合電影創作人、製作人、評論家等不同的電影行業需求 (Loist, 2016)。

這一小節整理De Valck和Loist(2009)提出影展研究的六個面向，以此六個面向做為理解電影節策展的基本架構，並特別介紹國際影展迴路的概念。在全球化的時代，影展間的連結成為重要的背景，同樣也成為策展時考量的重點面向。這六個面向很多時候不只單獨的作為研究重點，更多的是在不同的交集中，互相參照，進而發展出更深刻的理解和研究。



#### 四、影展與城市

80年代後，全球有大量的影展出現，影展在國家和國際連結的層面都扮演重要的角色。遊客會因為電影節來到城市、國外的投資也得以透過影展進入國內的電影產業，透過影展及國際影展迴路，更可以將本國的電影文化帶入世界電影產業的網絡當中。影展的重要性持續增加，也有許多影片甚至只在影展中才有正式放映的機會（Stringer, 2011）。

舉辦重要影展的城市本身也被認為是區域內重要的電影文化中心，像是多倫多、柏林、威尼斯、坎城、釜山等城市，然而，影展的舉辦需要國家和區域網絡提供穩定的支持，在全球化的電影市場之中，需確保電影可以被穩定的生產、消費和發行，透過影展累積「文化資本」是確保電影文化和市場在該地得以穩定延續的重要標誌（Palis, 2015）。

全球化的一個重要特色是現代城市的興起，Saskia Sassen(1991, 1996)認為城市是全球體系的基本單元，重要性甚至大過民族國家，城市在各自國家經濟和全球經濟網絡連結有著重要的作用（De Valck, 2007轉引自Sassen, 1991, 1996; Stringer, 2011；Chen, 2011；Ahn, 2012）。城市作為生產、商業和消費的節點，也是連接資本、訊息、商品和人流的重要節點（Chen, 2011），因為全球化而產生的跨國金融資本，再加上訊息流通的普及，改變了世界各地的大城市，帶來了地方政府和跨國企業的競合關係、以及全球城市間互相競爭吸引到更多資本進駐。Stringer認為電影市場具有社會及經濟等其他衡量城市指標相同的特徵，主要城市在電影產業資源的競爭就像在旅遊業和休閒產業一樣(Stringer, 2011)。

然而因為世界各大城市電影節的競爭越加激烈，每個電影節都希望能在國際電影迴路中爭取到更多的資源，為了能讓電影節有更多的曝光和參與人次，在電影節的時間安排上也會刻意與其他大型電影節錯開，並且為了與其他電影節做出區隔。電影節在強調自己有國際資源的同時，也會強調影展本身及舉辦影展的城市的獨特性（Stringer, 2011；Ahn, 2012）。

SooJeong Ahn指出電影是一種文化同時也是一個產業，不僅為城市提供居民對城市認同的推動力，也有著應對不斷變化的全球經濟的功能。電影長期以來在世界各地城市的文化經濟中都發揮著重要作用，包括電影的製作、發行和展覽，以及某些特別以電影為標誌的城市更是一個證明，例如洛杉磯、巴黎、孟買（Ahn, 2012）。

Davis和 Yeh在著作《東亞電影驚奇：中港日韓》一書中，提到「新在地主義」，他們認為，對東亞的電影工作者而言複製賣座鉅片的成功公式需要承擔很大的風險，在競爭激烈的全球電影市場中一個較為安全的路線是採用「新在地主義」。「新在地主義」的作品會根據在地的風格和主題，創作出符合特定區域觀眾的作品，並吸引國際資金投入，強調區域間的合作，「泛華人、泛亞洲，甚至是與歐洲、好萊塢合拍的電影，都是新在地主義所追求的方向」(Davis& Yeh, 2008 / 黃慧敏譯，2011)。

在全球化的背景中強調區域或是城市的特色，Iordanova (2011) 認為「新在地主義」是「全球化重新定位」過程中的關鍵因素，電影節則提供了舞台，銀河映像是一個成功的例子，銀河映像是韋家輝和杜琪峰在1996年在香港成立的公司，發展出屬於香港類型片的在地風格。自《槍火》之後，銀河映像所製作的影片的藝術性獲得國際認可，Udine義大利遠東電影節2003年舉辦的杜琪峰回顧展，更確定杜琪峰的導演聲譽 (Davis& Yeh, 2008 / 黃慧敏譯，2011)。

Stringer和SooJeong Ahn都指出，電影節為主辦的城市提供吸引觀光客的原因也進而提升當地經濟和媒體報導 (Stringer, 2011; Ahn, 2012)，從這個層面來看，文化對於城市的意義和功能變得越來越重要，因為它們從生產地轉變為消費地 (Ahn, 2012)。Davis和 Yeh更是明確的指出，舉辦大型影展的城市有鍍金的作用，如上海、香港、東京和釜山，這些城市舉辦的影展彼此競爭激烈，爭取影片首映、評審團人選、參與明星、媒體關注。除了影展之外，這些城市也希望成為吸引創作者拍攝的地點，提供協拍的服務或是媒合當地人才與國際團隊合作 (Davis& Yeh, 2008 / 黃慧敏譯，2011)。

SooJeong Ahn (2012) 以釜山國際影展為例，說明影展對於城市的影響。釜山是一個港口城市，在以往和電影文化並沒有太深的關係，但釜山影展的成功不只建立了城市的信心，也建立了釜山在東亞區域的重要性，站穩了亞洲電影重要的中介角色，證明文化產業振興當地經濟的可能性。讓政府、投資者和旅遊業者對於文化活動更加支持。釜山影展的創辦在釜山的城市發展之前，影展的成功加速了釜山從製造業為主的港口城市轉變成文化重鎮的速度，也鼓勵了鄰近的都市成立屬於當地的影展。

目前對城市和文化節慶活動的研究，主要有兩種觀點，一個是「藝術和城市發展」的關係，這個角度認為文化節慶活動的功能是吸引遊客和資本投資，並且進一步提升城市形象、加速都市更新，及創造更多就業機會。另一個觀點是「透過藝術創造出宜居的城市」，這個觀點認為節慶的目的，是當地的社群透過節慶加強自我認同及地方認同 (Iordanova, 2011)。



電影節成為當代文化治理的一種文化節慶之一，地方政府作為資金主要來源，將電影節作為城市發展的一種工具，但電影節同時也是全球電影工業的一個主要節點。在這兩股力量之下，電影節的發展和城市呈現相輔相成的關係，以地方政府為主要資金來源的城市電影節，如何看待電影節的功能，以及對電影節的期待又會如何影響電影節的策劃和執行，而城市的電影節是如何看待及如何支持電影文化的發展，這兩股力量構成目前世界上城市影展的發展趨勢。

## 五、小結

De Valck和Loist認為（2009），影展研究是從人類學和社會學的角度出發，研究人類的節慶活動時，古典的人類學分析會以前現代的儀式切入討論，例如Emile Durkheim認為人類的節慶活動提供一個「集體冒泡」的時刻團結人們的集體意識（De Valck&Loist, 2009；轉引自Duvignaud, 1976）。然而，相對於神話和自然，當代的節日和經濟活動更有關係。

1980年代全球影展潮出現，同時也是全球化和新自由主義興起的時期。文化曾經的任務是鞏固民族認同，到了八零年代轉變成創造經濟價值的創意產業，國家開始將私有化的商業邏輯帶入文化機構（Rhyne, 2009）。全球化也與區域化的轉變息息相關，國家與國家的界線越來越模糊，國際合製的普及讓電影產業往後國家(post-national)的趨勢移動，坎城影展及威尼斯影展都取消了國家的分類，就是一個明顯的例子(Loist, 2016; Stringer, 2011)。全球城市爭取資金和經濟收入，旅遊及創意產業成為文化發展的推動力，投資者及地方政府越來越關注旅遊業帶來的收入並積極提升城市文化形象以吸引觀光客，然而文化和藝術的資助邏輯也更加轉往商業發展的思維 (Loist, 2016)。

從文獻的整理可以看出，歐洲影展的發展建構出全球國際影展的基本樣貌，東亞的影展的發展相對於歐洲晚了許多，發展至今也有屬於東亞影展的特色，東亞影展的發展和東亞電影及東亞的政治經濟發展有著密切的關係。到了現在，全球化和新自由主義已構成電影節的主要背景，電影節是電影產業中重要的一環，無論是發行、宣傳、培養創作人、創造國際合製機會等等，電影節在電影產業中扮演具主動性的角色。De Valck 和 Loist（2009）整理目前的影展研究文獻，提出研究影展的六個不同的面向，其中國際影展迴路特別強調全球化之下影展間的競爭和合作關係。又因為城市成為全球經濟的節點，城市的影展在區域和全球的電影產業中有著重要的功能，而因為大型影展的舉辦在提升城市觀光人口、累積城市文化資本、提升市民認同感，甚至是城市的投資上有加分的效果，所以世界各大城市似乎不得不都開始舉辦影展。電影節，就在商業、藝術、政府政策這三方力量中呈現出來。

## 第二節、影展的策展工作

### 一、影展策展人的角色

電影節策展是一個在影展研究中少被提及的領域，關於影展策展的學術文獻更少，在2012年出版的*Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*，影展研究的先驅De Valck提及，即便電影策展是電影節的核心活動，在他的知識所及之處，到了2012年才有一本專書出版專門討論電影策展的主題（De Valck, 2012）。

電影策展人的核心功能可以被描述為「守門人」或「文化中介者」（Bosma, 2015; Peranson 2009; Rastegar, 2016）。這兩個術語源於對文化產業，大眾傳播和新聞的社會學研究（Bosma, 2015）。「文化中介者」（或稱「文化仲介者」），這個概念一開始是由布迪厄提出，是在文化創意產業興起的年代後新興的角色。布迪厄所認為的「文化中介者」主要是媒體評論人、文化評論人或記者等，但有許多學者將「文化中介者」的定義擴大，認為只要是「各種涉及文化推廣、仲介、評論或管理的職業與角色」，都可以以此稱之（Banks, 2007 / 王志弘、徐苔玲、沈台訓譯，2015，P166）。在這個定義之下，「文化中介者」就成了藝術和商業之間重要的角色，藝術和商業的拉扯是一直以來的難題，該如何同時保有藝術的自主性和創意，同時符合資本主義底下以理性控制生產並累積更多資本的前提，文化中介者在這模糊地帶中有著許多發揮的空間。Banks進一步指出「文化中介者有機會在政治和主流商業之外的方式發揮影響力，甚至影響城市文化，並為小眾的文化創造超越或著依傍市場而生的機會，這是文化中介者的政治潛力（Banks, 2007轉引自O'Conner&Wynne, 1996 / 王志弘、徐苔玲、沈台訓譯，2015，P167）。」

所謂文化創意產業，簡單來說，指的是與「審美」或「象徵」的生產或服務相關的產業，「商品價值透過影像、象徵、符號及聲音等形式擔任意義承載者的功能」（Ibid., P11）。西方國家面臨去工業化的產業轉型階段，投入大量資源扶植文化創意產業，文化產業工作獨有的特徵是必須結合「資本與藝術結構」（Ibid., P30）。因為藝術有著非理性和無法被掌握的特質，又因為彈性化的工作模式在文化產業中大量被使用，文化工作者的勞動很常被認為具自主性，而且不會和一般的勞工一樣面臨異化的工作形式。

然而，文化產業夾在藝術的自主性與商業邏輯累積資本的指導原則之間，「治理」的狀態不那麼顯而易見，相對於傳統的批判理論，認為權力的宰制是由上而下的控制狀態，「新傅柯派」或稱「治理術」主張「工作者被規訓或去

接受各種造成他們臣服的條件，而且主動再生產這些條件」，這樣的解釋更加符合當今文化產業工作者面臨的狀態（Ibid., P72）。「治理術」其中一個很重要的表現是「自我治理」，「自我治理」來自於原子化的產業分工狀態以及「進取論述」的流行，身在其中的人抱持著「進取」的價值進行自我要求和自我檢視，而容易把失敗歸咎於自身的不夠努力，因此更加強了勞動狀況中的「自我剝削」和「自我責備」（Ibid.）。

影展策展團隊對全球電影製作進行分類，從每年製作的大量電影中選擇，提供觀眾可以參與的文化活動（Peranson, 2009; Bosma, 2015）。Bosma（2015）認為策展人有幾項必須具備的能力和態度：必須對電影史及當代電影實踐有所了解、保持對電影的激情和好奇心、開放的心態、了解產業的動向、參與國際其他電影節、持續學習電影的相關知識。這些特質在策展人的工作中，代表策展人需具有創新的藝術視野，並依據不同電影節所處的背景和環境，進行策展工作；也要思考如何為所選入的電影創造更多的價值；同時也必須思考影展如何對觀眾有吸引力(Bosma, 2015)。

因此，策展不只是依據著一個人的喜好和品味，選擇或組合成一系列的活動（Rastegar, 2016）。影展的決策包括一個由生產者、投資人、代理商、發行商、策展人和評論家組成的相互依存的網絡（Peranson 2009; Bosma, 2015）。Bosma認為，在這樣的狀況下，策展人作為一個文化中介者，應該擔任媒介或中間人的角色，專注於發現新的目標和方法，在最適合的場域，將節目介紹給新的受眾（Bosma, 2015）。

但在放映的節目內容上，相較其他電影行業的角色，例如片商、戲院，電影節策展比較有條件可以選映一些具實驗性電影語言的作品，因為電影節大多不需為了單一影片的票房不佳承擔後果，也因為少了經濟考量的包袱，電影節比較有籌碼可以培養出品味較不主流的觀眾群（Rastegar, 2016），鼓勵多樣的電影品味。

Roya Rastegar（2016）認為，電影節規劃（Festival programming）的工作，是由編輯(editorial)和策展(curatorial)兩種層面所組成。「編輯」的工作指的是在成千上萬的電影當中，揀選出符合不同電影節選片條件所要求的影片，「策展」的工作，是因著當今科技發展降低創作門檻，每年都有大量新的影片誕生的狀況，選擇具代表性或值得被關注的作品和創作實踐。因此，電影節策展人(programmer)的功能不僅只是選擇影展要放映什麼電影，或如何安排相關活動的場次，更重要的是他們主動的形塑了電影文化。尤其對許多獨立製作的電影而言，電影節可能是電影唯一會被看到的場域，因此電影節不只形塑了當下和



未來的電影文化，更為未來的電影史留下了檔案資料。電影節在講故事和電影風格的發展上扮演重要的角色，而如何看到電影的價值能創造出影展特有的品味，並且讓影展內部及外部的合作單位和觀眾能產生共鳴，就成了當今電影節策展人的重要任務。

Rastegar (2016) 以他的策展實踐作為出發，策展工作中個人的判斷會受到品味、美學、意識形態和慾望的交互影響而產生。Rastegar進一步說明影展選片工作大致上幾個考慮的面向，首先依賴策展團隊的品味和美感所決定放映的影片，這個決定基於他們觀看電影累積的經驗，另外也會考量這些影片是否在其他影展獲得好評，以及這些影片是否有助於票房。有口碑的電影節所選擇的電影也會獲得其他電影節的青睞，有口碑的電影節的策展團隊也被認可的好的策展團隊。

品味或美感的養成，Rastegar先使用<The Mask of Art: Breaking the Aesthetic Contract> Clyde Taylor的文章說明美學概念不是普世或超越時空和文化的，而是在特定的環境經由特定條件或目的所建構出來。當人們說「為藝術而藝術」，是刻意忽視了背後運作造成一個事物美或不美的邏輯或意識型態(Rastegar, 2016 轉引自Taylor, 1998)。她使用布迪厄對品味的養成進一步的說明，布迪厄在*Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*中，說明品味和階級、教育程度和社會地位的關係，布迪厄將藝術的消費定義為解密、解碼的行為，必須對編碼有興趣、具文化識別能力的人，才會對藝術品產生興趣(Rastegar, 2016轉引自Bourdieu, 1984)。策展工作和電影節的期間，創造出了一個共同的語境，當那些「編碼」背後的邏輯和意識形態與那些參與「解碼」的觀眾一致時，電影節就變成了一個製造意義的封閉系統，強化了在其中的美學判斷和品味的秩序 (Rastegar, 2016, 轉引自Hall, 1993)。

雖然電影節策展人不是電影創作者，但透過他們策劃的電影節，有機會在社會中創造出圍繞著電影而生的有意義的討論：電影節的觀眾看重這些意義，而媒體會將意義傳達給更廣泛的大眾，評論家也會藉著評論將電影放入更長的電影歷史中。這些討論也提供發行商判斷，電影節之外的觀眾是否願意花錢進戲院看電影。由於電影節給的電影美學評價，策展人不只是選擇電影，同時還定義哪些是「好的」電影故事和角色 (Rastegar, 2016)。電影評論人Richard Porton 也曾在2009年表示，策劃電影節節目本身就是一部電影批評行為 (Porton, 2009)。Ruoff (2012) 也指出，影展策展人對於新趨勢、新導演和新電影的認可及支持，為之後撰寫電影史的評論家和學者提供了初步的篩選，而影展中放映的修復電影和其他的歷史檔案也直接影響了電影史的描述話語。

除了影片放映之外，Ruoff (2012) 提到，電影節是一個現場的活動，讓觀眾、電影創作者、影評人、投資者、發行商、其他電影節的策展人有機會面對面接觸。除了電影的放映，還有各種活動，映後座談、記者會、工作坊、大師講座、主題論壇、頒獎典禮、晚宴、聚會等等，策劃的好的電影節。在這些活動當中會有整體的內在邏輯和敘事結構，完整的策展會創造出一種敘事，讓放映的電影和周邊發生的活動產生關聯。電影節的策劃團隊必須將自己視為說故事的人，「他們必須問自己，這個電影節的敘事結構是什麼，以及這個電影節的美學判斷是什麼。」(Ruoff, 2012)

上述的文獻整理，大致說明了策展人在影展中扮演的重要角色，然而在關於電影節策展人的研究上，還有許多模糊的部分。在定義上，Bosma認為「策展人」(curator) 這個職稱，來自藝術畫廊和博物館，也逐漸應用在影展領域 (Bosma, 2015)。Rastegar (2016) 也指出，在博物館和美術館的背景下，策展人的工作，是在各種利益相關者中創造出一個特定的框架，讓觀眾能夠在特定的社會背景下以能產生共鳴的方式觀看和參與藝術作品。

但相較於curator，programmer這個詞在國際影展圈更常被使用，Peter Bosma認為programmer這個稱謂令人困惑，programmer是來自資訊工程的用詞，繼續使用這樣的詞彙可能會讓大眾誤以為他們只專注於安排影片放映的時間，因此他選擇使用curator這個稱謂，因為這代表從事這個工作的人需要有著比安排放映時間更複雜的電影知識 (Bosma, 2015)。Programmer和curator的差異還沒有太廣泛的討論，本研究也暫時將這兩個詞彙的定義放入括號中，暫且不進行更深入的討論和比較，目前的影展研究也大多以Programmer和Programming來指稱策展人和策展過程。

在策展工作的實踐上，因為電影節的異質性極高，不同的電影節有著不同的社會背景、不同的目標和資源，幾乎不可能將電影節的節目策展視為一個總體的框架來討論，而許多策展的選擇在理論上無法理解，但是在策展實踐上密切相關 (De Valck, 2012)。因為電影節的策展無法輕易以一個共同框架來討論，De Valck (2012) 提出了以回顧電影節歷史的方式，來了解電影策展人的發展，並試圖指出當今電影節運作和策展實踐的基本概念。他將影展的發展分成三個階段：

第一階段是從1932年威尼斯影展成立到1968年，這個階段的電影節可以被理解為世界博覽會的延伸，各國的技術和文化成就得以在國際平台上呈現，作為國家成就的證明。這個階段，電影被視為民族認同的表達，放映的片單由國家單位提供，通常由各國的文化部、國家電影基金會或其他政府國家文化機構提



交作品，選擇的作品強調國家利益而較不重視美學或風格的呈現。除了美國，美國提交的電影由美國電影製片人協會（MPAA）選擇，較符合電影本身的考量。隨著影展的持續擴大，參與影展的人認為電影應該是電影節主要的關注，而要求政府角色退出，到了60年代，呼籲改革影展組織及電影節節目的呼聲不斷增加，在1968年全面的示威和抗議活動中到達臨界點。在第一個階段影展策展人的角色還不明顯，與現今影展的策展方式也不同（DeValck, 2012）。

第二個階段從1970年之後開始，電影節被認定為獨立的組織，由專業策展人選擇電影及節目安排，是當代影展策展觀點發展的關鍵時期，策展也成為電影節的核心，這個時代，DeValck稱之為「策展人的時代」。DeValck認為義大利的佩薩羅（Pesaro）電影節可以做為當代電影策展的先驅，他稱之為Pesaro模型。

Pesaro電影節有四項創舉，一是Pesaro電影節積極選擇電影，並根據這些選擇，對他們認為有價值的電影進行文化陳述；二是電影節不僅只是放映電影，也提供充足的討論空間，並邀請電影專業人士、學者等參與其中，豐富的論述和描述，打開電影作為知識和文化的對話空間；三相對於好萊塢強調明星，Pesaro電影節強調作者論導演的電影，也因為電影節的規劃，提供更多機會讓觀眾了解不同的電影語言，這讓商業電影和藝術電影開始有所分別；四是觀眾參與，電影節不僅只是向觀眾展示電影，更提供觀眾和電影互動的方式，包括電影節手冊對影片的詳細介紹、映後座談討論等等，也因為電影節的節慶特質，觀眾對於新的體驗和不熟悉的影片更能接受。值得一提的是，因為Pesaro電影節有意識地在第一電影（好萊塢）和第二電影（歐洲）之外找尋作品，因此Pesaro電影節是第一個為拉丁美洲新電影提供國際平台的影展。Pesaro模型開啟了專業策展人的時代，策展人開始主動發現值得注意的新創作者和新趨勢，這些特質影響了電影節策展的基本概念至今（DeValck, 2012）。

第三階段則始於1980年代一直到今天，在這個時期，電影節已經成為廣泛的全球現象，國際影展迴路也漸趨成熟發展，Stringer認為影展是一個競爭又合作的公共領域(Stringer, 2001)。在這個階段，電影節已經形成制度化的運作方式，電影節彼此競爭首映片、出席明星、媒體曝光，也共同找出值得被關注的新導演及支持多樣化的電影文化，同時電影製片人在此時也意識到電影節作為另類的發行管道，開始創作屬於「影展片」類型的電影。電影節在此階段也更積極的參與電影工業，例如鹿特丹國際電影節於1983年組織CineMart，將正在發展中的電影介紹給有興趣的潛在投資者，是開創電影創投會議的先行者，以及伴隨著柏林影展一起舉辦的歐洲市場展或是香港市場展，都是電影節更主動產業電

影工業的例子。而由於體驗經濟的興起，電影節找到了新的觀眾，策展團隊開始規劃不只屬於影迷類型的節目。相對於前一階段對策展人的重視，這一階段影展總監（festival director）的角色更加重要，影展總監需要在日益複雜的國際影展迴路、全球電影市場、國家文化政策和當地觀眾的電影品味中找到屬於電影節的獨特定位（DeValck, 2012）。

De Valck（2012）認為要瞭解當代電影節的策展，必須認識從電影節開始到今天經歷了怎樣的轉變，這些轉變如何影響電影節的策展實踐，並試圖透過這些整理將電影策展框架化，提供電影策展研究一個起點。然而，因為影展的持續發展，也應該繼續修改對於策展的認識，例如，在1980年代出現的各種主題式和議題式的電影節，在影展國際迴路的功能上與De Valck討論的影展不同，因為那些影展並不專注在選取電影美學上最佳或最創新的作品，而是選擇被忽視的主題或議題透過電影討論，這些影展在多元化電影文化的貢獻不容忽視。

然而，影展策展不僅僅是學術問題，更多的是必須不停溝通並解決各種複雜的問題，重要的是，透過策展作為回應這個瞬息萬變的電影世界的具體方式（Kredell, 2016）。電影節面臨許多新的挑戰，小眾的內容和多樣的觀賞方式帶來更分眾的時代，對De Valck（2012）而言，電影節目前的發展可能正在遠離他所假設的電影節任務：為電影尋找觀眾以及為電影文化的多樣性努力。

De Valck（2012）認為，現在的策展人需要思考是否要降低電影放映在電影節的重要性，並增加其他的活動內容，也必須重新思考如何吸引觀眾。De Valck進一步建議，未來的觀眾對電影節的策展會有更大的發言權，電影節需要提供觀眾反應更直接被接收的管道，並擴大和觀眾的互動，創造出新的電影群體，讓觀眾能和電影結合得更密切。

## 二、策展人與策展團隊的勞動

Roya Rastegar曾從事日舞影展、翠貝卡影展和洛杉磯影展的策展工作，同時也是影展研究學者，她認為，進行大型電影節的策展對身體和情感都是很大的負擔，對於剛接下策展工作的人來說，最考驗的是這份工作所需付出的耐心和勞動力。以她在洛杉磯影展的策展經驗為例，在工作最忙碌的時期，每天需要觀看八到十部電影，一個月可能需要篩選四百到五百部電影；而這些電影有些並不是最後版本，後製還十分粗糙，不是舒服的觀影經驗。除了身體的勞動之外，長期孤獨的觀看大量的電影，沈浸在脆弱狀態，情緒特別容易被觸發，而作為策展人，這些條件可能讓人懷疑自己的品味，是否足以判斷什麼是「好的」電影（Rastegar, 2016）。

Mill Valley電影節的策展人Zoe Elton，在<24 Hours @24FPS:A Programme Director's Day>中詳細描述，身為策展人的他如何度過影展的其中一天。從一早起床接到印刷品臨時出的狀況，到不停趕場的電影開場介紹、電影映後座談主持，穿插在其中的會議，臨時與電影製作人、其他影展策展人、導演的擦身而過不得不多聊一點，確認贊助商是否對於現場滿意，處理臨時無法參與電影節的明星、創作者，以及需要因為臨時狀況修改的發言，電影放映的狀況，入場排隊、聲音、畫面確認，以及當天最受矚目的特映會：在之前流程的最後安排、大明星是否被好好接待、電影宣傳和發行公司的意見等等，忙完一整天只吃了一餐，回到飯店已是深夜。在電影節期間，Zoe Elton說每天都生活在加速的時間（Elton, 2012）。

身為多倫多影展策展團隊成員長達十年的Liz Czach (2016)描述了影展策展團隊的勞動狀態。對他以及許多他在工作上遇到的其他職位的人來說，在國際影展作為策展團隊的一員是個夢幻的職業，每天的工作是看電影、和許多優秀的電影工作者一起工作、到國外參與影展、陪著明星走紅毯。但「影展工作」不管聽起來多夢幻，這始終是一份工作，世界各地的影展，包含坎城、威尼斯、柏林等影展都仰賴大量的非專職工作人員、實習生、志工，這種具彈性的工作狀態也許提供了看似自由的時間安排，但同時也越來越多研究指出，這種不穩定的工作型態，除了影響財務的穩定之外，絕望、焦慮和抑鬱的感覺在不確定工作條件的文化工作者上非常常見。除了工作狀態的不穩定造成情緒上的負荷之外，情感勞動更多的是在工作任務的本身，身為電影策展團隊，是電影節守門人，選擇電影也意味著拒絕電影，選擇電影是件非常辛苦的工作，大部分的時間看的是未經篩選而可能永遠不會被其他觀眾看到的電影，只有非常少的可能可以看到優秀的電影。作者以2013年為例，有4,892部電影提交給多倫多影展希望能被放映，而最後只有366部被接受，也就是有93%的影片被拒絕，而拒絕影片這件事，對Liz來說，是這份工作裡面情緒勞動相當令人疲乏的部分，需要安撫被拒絕的創作者同時也需要鼓勵他們。除了絕對數量上的壓力之外，時間是策展工作需要面對的考驗，一部新的電影在國際影展迴路上是非常容易過時的，大概都只有數個月被注意到的時間，今年秋天前完成的影片不太可能再去參加明年秋天的影展，大型影展之間也會彼此爭奪邀請的影片，因此策展團隊的工作時間非常壓縮（Czach, 2016），Czach的書寫呈現了電影節工作中少被人提及的面向。

### 三、小結

影展的策展人被外界看來是個夢幻的職業，身處其中的人通常也對這個工作懷抱著理想，而影展策展人核心的「守門人」或「文化中介者」角色，在商業和藝術之間有著關鍵性的任務。透過影展，策展人得以主動形塑電影文化，並擁有在主流電影之外，為多樣電影品味努力的空間。同時影展也有許多的利益相關者與影展構成相互依存的網絡，也是策展團隊的策展時必須考慮的因素。策展人從自身的美學判斷出發，並透過策展回應各種來自產業、政府、觀眾等各式的需求，在這些考量之下，當策展團隊創造出影展整體的內在邏輯和敘事結構時，也同時創造出一種敘事，此時，策展人就成了「說故事的人」。

在策展工作上，因為不同電影節的資源、背景、目標不同，難以將影展策展視為一個整體討論，有許多策展的決定是實踐上的考量而不從理論出發。因此，透過幾位國際影展策展人的工作描述，整理幾個影展策展工作的特色，以作為了解台北電影節策展團隊的參照。一般來說，影展是個強度及密度極高的工作，除了影展期間的密集工作之外，因為一部新電影在國際影展迴路上的有效期限很短，策展團隊需要在短時間內處理大量的影片，面對的時間壓力很大。國際影展的人員聘僱也有著「游牧」工作的不穩定狀態，這也會造成情緒上的負荷。另外，文獻中也提及到策展工作的情感勞動面向。

本節從描述電影節策展人勞動特色的「文化中介者」出發，再整理電影策展勞動的相關文獻，而文化產業中的工作者的「自我治理」，也會在策展勞動中所面臨，再加上「文化中介者」在商業、藝術和政策之間的模糊地帶中扮演的角色，這些都構成台北電影節策展團隊獨特的勞動狀況。以這些文獻作為基礎，進一步討論台北電影節策展團隊的勞動狀態如何策展實踐。



### 第三章 台北電影節策展概念特色

這一章整理並分析台北電影節策展概念的特色，台北電影節是一個地方政府主辦的影展，地方政府對影展的態度具有一定的影響力，因此，先從手冊、特刊當中，市長及局長的話出發，了解市長和局長對於台北電影節扮演的角色有什麼樣的期許及想像，試圖從大的框架勾勒出台北電影節策展概念的大方向。接著將重點放在台北電影節當中，對於電影節整體走向最具決定權的台北電影節主席及總監，從手冊或特刊裡主席和總監的話，了解他們對電影節的定位及策展概念提出的看法及在意的重點。之後再透過訪談策展人及節目策展團隊，了解實際在策展的工作人員及團隊對台北電影節的定位及想法。先分析影響台北電影節策展方向的主要四組行動者的想法，再透過對二十年以來的節目單元安排、開閉幕片、活動規劃的整理，將台北電影節的節目重點及策展概念的特色整理出來。將市長的話、局長的話、主席的話及總監的話，對照策展團隊的訪談，以實際的策展內容作為策展團隊回應的方式；透過這些方式將台北電影節的策展概念描繪出來。

#### 第一節、臺北市府對台北電影節的想像

自1998年台北電影節開辦以來，這個以台灣的首都台北為名的影展，主要資金來源為台北市政府（2007年及2008年由台北市政府及當時台北縣政府聯合主辦），於台北市文化局成立後(2000年)台北電影節及台北市文化基金會的主管單位為台北市文化局。從1998年開始至今經歷四位市長，陳水扁、馬英九、郝龍斌及柯文哲；經歷八位文化局長，分別是龍應台、廖威浩、李永萍、謝小醜、劉維公、倪重華、謝佩霓、鍾永豐。其中2007及2008年由台北市政府和台北縣政府共同主辦。時任的台北縣長及台北縣文化局長分別為周錫璋、李斌。

過往二十年台北電影節會發行手冊及特刊，並有台北市長及台北市文化局長為電影節所撰寫的五百字左右短文作為前言。本研究整理手冊或特刊當中市長的話或局長的話作為看出市府對電影節的期許，以及市府首長期待電影節在政策、觀光、城市行銷及台灣電影產業上扮演的角色。

1999年及2000年台北電影節的主題分別是「台北新東村」及「台北西遊記」。1999年台北電影節將活動地點設在台北市政府、市府廣場、A9停車場、華納威秀影城，連接成一「台北新東村」，時任台北市長馬英九為1999年電影節寫的序名為「電影新東村的邀請」。而2000年將影展場地拉到西門町、士林北投，並在全市設有「流動電影院」和「電影時光隧道」，馬英九於當年度序



言特別點出「以建構完成的捷運初期路網，捷運巧妙的將2002台北電影節各項活動串連起來，……從空間的流動帶領我們進入電影，歷史於文化的流動領域……。」可以看出，第二屆和第三屆的電影節還肩負推廣台北市政府政策的任務。

2002年開始，台北電影節分成「城市影展」、「市民影展」、「學生影展」三塊，除了電影節標榜的「年輕、獨立、非主流」外，影展也定位為「城市、市民、學生」，同年度開辦城市主題策展，台北市文化局長也首度兼任台北電影節主席。從此之後台北電影節開始同時有城市外交、鼓勵市民創作，以及支持台灣電影的任務。2002年市長「台灣電影創作的火焰不會熄滅，台北有責任也有義務鼓勵並擴大電影工作者的視野。」，2003年市長「台北電影節從上屆開始，已將主題清楚定位為「城市、市民、學生」而以城市影展為主導活動，達成國際大城市與台北市文化交流的真實目標。」，2004年廖咸浩局長「台北電影節不只有光鮮亮麗，它誕生在台灣電影日漸困窘的年代，任務不可謂不沈重，（……）。」

2005年開始舉辦「國際青年導演競賽」，更加強調影人間的國際交流，2005年市長的話也強調台北電影節此一創舉的意義：「除了以往強調『全民參與』的活動性質，也隨著今年首創的『國際青年導演競賽』單元，為台北電影節立下一個更具國際觀的新里程碑。加上『全球華人影像精選』單元，屆時世界各國導演齊聚台北，不僅能與台灣當地的電影創作人交換經驗，更能與市民面對面交流，讓影展的實質意義擴大深廣。」，2005年局長的話也表明了一樣的期許：「今年我們更增闢了『國際青年導演競賽』，以今年全球各地報名參賽的熱烈狀況觀之，（……）台北電影節向來是全臺北市民的電影節，從今年開始他也正式成為全球的電影節。」2005年新增的國際性競賽，可以說是讓台北電影節開始走向國際。

2007年開始強調以電影行銷城市，並因為台北電影節的成績，讓市府開始思考如何協助來台北拍片團隊，進而創立「台北市電影委員會」。也因為過去幾年台北電影節所頒發的『百萬首獎』鼓勵了台灣本土的電影創作者，並因為台灣影片在台北電影節累積的宣傳能量，越來越多的海外選片人也將台北電影節作為海外國際影展脈絡當中的選片的一站。這樣的成績，也讓台北市文化局長開始思考如何用電影來行銷台北，進而擴大市民及台灣電影創作者與國際交流的機會。舉體的做法可從2007年局長的話中看出：「（……）吸引越來越多海外選片人，提供台灣電影新創作的國際能見度。近來的台灣電影如《十七歲的天空》、《宅變》、《盛夏光年》、《一年之初》等，都是先在台北電影節進

行世界首映後，抓住媒體與關注的焦點，使得正式在院線上映時大有斬獲，開出亮麗的票房成績。（……）落實推動『台北市電影委員會』的構想，透過統一行政窗口，減省申請程序，協助電影拍攝作業（……）。甚至學習巴黎市政府出資籌拍《巴黎我愛你》的模式，用電影來行銷台北城市形象。（……）擴大與市民大眾、國際社會交流對談的機會。」

2008年市長的話，除了對台灣電影的支持及開拓市民觀眾的眼界之外，也呈現出希望台北電影節，能引領台北市作為亞太區文化重鎮，並帶來實質的城市文化外交成果的期許：「希望能打造一座亞太地區的文化重鎮，（……）讓台灣的創作力量在國際舞台上被廣為看見，顯現了一個成熟的城市治理對文化藝術不遺餘力的支持，而這也說明了，為什麼台北電影節能夠為台灣拓展實質的城市文化外交。」

2008年台北縣及台北市政府合辦當年度的台北電影節。時任台北縣長周錫璋除了強調文化外交之外，也肯定藝術文化將創造宜居城市「合辦台北電影節，（……）與國際其他城市的交流上創造效益，間接提升台北的國際形象與地位，讓台北縣邁向一個充滿藝術人文氣息的宜居城市。」2009年郝龍斌市長也強調，文化的發展讓觀光與相關產業一併提升「電影不但是商品，更具有文化傳承價值的藝術，藉由輔助電影產業的全面發展，進而帶動台北市的城市觀光與相關產業的進步，是台北市政府努力的方向。」而2009年局長的話也點出電影是城市行銷最好的方式之一「電影是除了旅行之外認識城市的最好辦法，我也認為電影是城市行銷最好的表現方式。」

另外，序言裡也常強調台北電影節在台灣電影產業扮演的重要角色。2011年市長的話：「不僅僅是聚焦在台北的城市影展，電影節成為國內創作者的平台，台灣電影文化累積與傳承的所在。」以「開創下一段百年電影史」為題，2011年台北市文化局長謝小醞表示「審視台灣電影史，台北電影節是國片發展的重要推手。茁壯台北電影節在台灣電影史上的重要角色，以北影為核心，健全台灣電影的產業化與專業化，保存、紀錄、發揚台灣珍貴的電影資源。卓越貢獻獎頒發給李幼鸚鵡鶻鶻是因為電影文化的學術研究與評論是產業不可或缺的環節但長期沒有受到重視。」2012年市長的話：「在這一波台灣電影復興的浪潮中，台北市是見證者也是參與者。」2014年市長的話：「台北電影節成功地扮演電影文化國際視野的開拓者，也是不停鼓勵台灣電影新銳的推手。」2015年台北市文化局長倪重華認為「台北電影獎鼓勵本土創作，國際新導演競賽吸引全球影壇目光，拓展台灣影迷目光，同時創國際影人與台灣電影工作者交流的機會。」

2015年開始，台北電影節的節目規劃開始增加其他許多面向，不只有電影放映及映後QA和講座，2015年倪重華局長提出多元面向之電影教育及推廣「台北電影節不以影展及競賽辦理為限，近年來積極開拓多元面向之電影教育及推廣工作，如今年與法國南特三洲首度合作的『國際一對一提案工作坊』，即是為國內年輕導演與製片所規劃開設之專業課程。」，2016年謝佩霓局長也提到「北影不只辦理競賽和影展，透過跨越整合資源，積極開拓多元面向之電影教育及推廣。」2018年鍾永豐局長因應新單元的出現，也指出北影與產業接軌的面向「北影讓影展不只是影展，鏈結產業，鼓勵新創，是台灣新銳導演的培育搖籃。」

整體來說，市府團隊對於台北電影節的期待與Iordanova (2011)提出兩點都市與文化節慶的主要功能符合，一是透過文化節慶活動吸引遊客和資本投資，提升提升城市形象的「藝術和城市發展」的關係及第二點透過地方文化節慶加強自我認同及地方認同「透過藝術創造出宜居的城市」。從一開始配合政策宣傳（1999年及2000年），到2002年主題城市單元開辦，將「市民、城市及學生」當作台北電影節的主軸，主題城市單元也讓台北電影節肩負著以電影作為城市外交的期許。2005年開始舉辦的「國際青年導演競賽」則讓台北電影節在國際影展網絡中的位置獲得提升，也強調台北電影節走向國際的面向。2007年開始因為台北市電影委員會的成立，以電影行銷城市以及期許台北成為國際上文化重鎮的角度也在市長及局長的話中看到。除了上述提到的變化，不變的是台北電影節對台灣電影產業的支持，以及以電影培養市民文化素養這兩個任務。尤其橫跨了20年的『百萬首獎』大大提升國內及國際對於台灣電影的關注，以實質獎項及獎金鼓勵台灣電影電影創作者的同時，也透過國際影人來台交流創造出合作機會，藉著台北電影節的平台提供台灣電影更多的機會在國際場合上曝光。

## 第二節、台北電影節主席及總監對電影節的定位

若是以電影節內部具有較大決定權的主席、總監的話來看，了解他們對電影節的想法。主席及總監對於節目內容可能不會直接參與或干涉，但對於台北電影節的大方向來說，主席及總監扮演最具決定力量的角色。從台北電影節一開始舉辦的手冊當中就收錄有主席的話，總監的話到了2011年胡幼鳳當總監之後開始收錄。策展人的策展概念短文在第一屆（1998年）何瑞珠、第二屆（1999年）焦雄屏和第四屆（2002年）黃建業收錄到專刊中之後就沒有收錄，直到2009年游惠貞接任策展人那兩屆（2009年、2010年）才又重新收錄，塗翔文擔



任策展人的第三年（2013年）有策展概念專文出現在專刊，郭敏容擔任策展人的那五年（2014年-2018年）也都將策展人的話收錄進專刊當中。

主席及總監的話，大致也可以分成三點。和市長及局長的期許相比，少了對城市外交的強調，但開拓市民及創作者的觀影視野、鼓勵台灣電影（同時鼓勵獨立創新的影片）、鼓勵國際交流（包含將台灣電影介紹到國際），這三點和市長及局長的強調也相同。以下將強調這三點的內容列舉出來。

強調開拓市民及創作者的觀影視野相關的有：2002年主席侯孝賢「台北電影節，我們期許他，堅定站穩不同於好萊塢系統的電影位置，我們期許他能提供更多不同的電影種類，和不同的觀影經驗。」；2007年主席「我們提供給大台北地區對於電影文化藝術有興趣的民眾一個更多元、更具國際視野的電影文化經驗」；2013年主席張艾嘉「北影是很好的平台讓觀眾接觸更廣的國際題材、思維及拓廣對電影藝術解讀的視野。」；2014總監黃鴻端「推廣電影藝術、蒐羅國內外多元類型的佳作以培養多元觀影族群。」；2015年主席李烈「作為專屬台北市的城市電影節，「觀摩影展」是為市民服務的重要橋樑，電影節策展人的眼光可為台北市的市民和影迷帶來更加多樣化與多角度的觀影機會，讓大家能在商業院線之外，看到電影還有更多的可能性。」

鼓勵台灣電影並透過影展創造優質的台灣電影生態，如2002年主席侯孝賢「台北電影節，（……）我們期許他，能鼓舞沒有負擔的短片原創，獎勵獨立製片的製作精神，我們期許在電影的多樣性上，他能發掘機會，培養鑑賞力，拓殖觀眾群，為育成良質的台灣電影生態系也付出一份努力。」；2010年主席「北影是台灣電影創作者重要的發展舞台。北影作為優良國片推手不遺餘力，針對台灣電影人的獎項，對國片推廣有實質鼓勵」；2011年總監「台北電影節打著獨立精神的旗幟，宣揚鼓勵台片創新的宗旨。北影在台灣電影的黑暗期誕生，以鼓勵和信心堅守在台灣創作者身旁。」

強調台北電影節對國際介紹台灣電影的，如2006年主席「而從第一屆舉辦至今的台北電影獎與台北主題獎，則是對本土電影工作者最大的實質鼓勵，同樣一百萬的首獎獎金外，也是國內外認識台灣影像創作的最佳窗口，去年電影節結束後，有多達25部作品經推薦參加國外各大影展」；2018年主席李屏賓「下一個二十年，我期望台北電影節可以持續展現更高的國際視野，我希望幫助台北電影節更國際化，讓更多國際同類型的影展能以平起平坐的關係認識我們，肯定我們在國際電影版圖的重要性，看見我們對於世界電影文化的貢獻。」



透過台北電影節的舉辦，邀請國際影人來台，建立與台灣交流及合作可能，如2005年主席王童「今年度新設的國際青年導演競賽與觀摩單元，廣邀世界影壇各色新銳的生猛創作，除了提升台北電影節的國際聲譽，建立起「年輕品牌」，更提供國內電影工作者及加的見習交流機會。」；2007年主席侯導「台北電影節創辦了國際青年導演競賽單元，聚集全球新銳導演的優質佳作，並力邀創作者蒞臨台北，促進台灣與國際影人間的創意交流。」

相較於市長及局長的話強調電影節對城市發展及觀光的助益，主席及總監的話更強調電影節帶來的藝術文化視野，希望透過台北電影節培養更多觀影口味的觀眾，以及在實質上能如何支持台灣電影的發展。台北電影節為台灣電影提供舞台，鼓勵和強調台灣電影，並為台灣電影和觀眾打開國際連結，確實是台北電影節創立的初衷，也一直維持至今。

### 第三節、台北電影節的節目規劃

台北電影節作為一個綜合性影展，有許多需要滿足的期待，市民觀眾、主要資金來源的台北市政府，也有策展團隊希望將國際視野帶來台灣的期許，策展團隊必須兼顧美學及大眾性。也因為台北電影獎的關係，台北電影節同時也背負著台灣電影產業、台灣電影創作者的期待。除了透過放映台灣電影鼓勵電影創作者之外，整體台灣電影文化的培養也是台北電影節關心的重點，例如2011年將卓越貢獻獎頒給影評人李幼鸚鵡鵪鶉小白文鳥，強調影評在整體電影文化上的貢獻及重要性；及2012年卓越貢獻獎頒發給《放映週報》，得獎理由強調《放映週報》「提供給主流及非主流影迷們更多電影視角。」，而於2016開辦的新單元「電影正發生」，呈現電影產業中較少被觀眾注意到的電影產製的幕後工作面向。都顯示出台北電影節對於電影產業及文化各個環節的重視。

與國內其他影展相比，台北電影節打著「年輕、獨立、非主流」的旗幟，特別強調新導演的作品及引介國際間的影視新趨勢，並試圖透過策展回應影展的想像和影展的新定義。放映影片是節目組的重要策展內容，其他還包括規劃講座內容、安排映後座談及特別專題的規劃等，以下從節目單元的安排、開閉幕影片的選擇及歷年影片數量等資料，整理台北電影節選映影片的策展方向。

#### 一、放映影片規劃

##### (一)、節目單元規劃

1998年的單元劃分方式強調了台北電影節的特立獨行的面向，每個單元扉頁都有一段文字，將單元名稱和各影片名稱融入文章中，呈現該單元的特色氛

圍，每一部影片介紹並另外搭配一篇介紹專文，作為觀影前的深度導賞文章。例如，「完蛋一族」單元在手冊中的介紹為「拿什麼來抵抗龐大的社會機制？我們拿什麼來抗拒咄咄逼人的好萊塢？不怕，我們有完蛋一族。（……）完蛋了的邊緣自有姿態，如果你願意倒著看，一切倒也沒那麼完蛋。」；「城市放蕩」單元介紹「城市是看不見的，沿著影像的虛線，我們試圖勾勒城市的痕跡。」；「怪小孩」單元，「怪怪的，世界怪怪的，還是這小孩怪怪的？」；「我是女生」單元，「忘了所有關於女人義正辭嚴的論述，跳出女性電影的方正框架，大聲的說，我是女生。」；無法紀錄「紀錄是攝影機的宿命，然而我們還是會問，電影如何百分之百記錄真實？」；短片三秒膠「短小精悍，-3，你被黏住了！」

節目策劃何瑞珠以「怪怪的、衣衫不整、奇裝異服的進場」為題，將第一屆台北電影節的策展概念留下了珍貴的文字描述，「（……）沒看過的電影仍如雨後春筍繼續大量冒出，有好的，也有不怎麼樣的。但什麼是好的？什麼是不好的呢？（……）到底什麼是標準呢？正方格局、採光充足、大師就位嗎？反正我也不想去搶肯洛區和亞倫雷奈，對莎莉波特也沒啥興趣，我是說，我們又不是不認識肯洛區，難道還要再介紹他一次嗎？我想知道還有什麼是沒被發掘，未曾引介過的。那些已被引介到台灣的會不會只是片面，到底他們還漏了什麼？雖然台北電影節也可能只是另一次的瞎子摸象，外面也仍存有一片廣大的天地，但我至少試過，帶些怪怪的、衣衫不整、奇裝異服的進場。」於這樣強調新導演和特立獨行的態度下誕生的台北電影節，反映了當時台北電影節對於當時電影趨勢、台灣電影文化發展的回應，也建立起專屬於台北電影節的態度。

1999年「觀世界」是世界各地的佳片集錦而且不一定是當年新片，其中也包含許多赫赫有名大導演的作品。與「紀錄與動畫大觀」及「年度華語電影精選」在當年策展人焦雄屏的介紹短文中，都預計成為影展例行單元。另外每年也預計策劃「以美學運動、本土風格以及地域色彩突出的單元」，該年度有「哈日New Beat」及「北歐新潮流」。另外是為了紀念於1999年過世的白光，也特別製作「一代巨星：懷念白光專輯」。最後是「驚人的第一部」放映包含賈樟柯、侯孝賢、文·溫德斯、亞倫雷奈、阿莫多瓦、奧森威爾斯、侯麥等大導演，在創作初始，就展露出「銳氣和新鮮視野」、具代表性的短片、實驗作品或前期作品。1999年的單元分類方式，大抵奠定之後台北電影節的單元分類，包含以區域分類、大師致敬、世界佳片觀摩、以片型分類的單元（紀錄片或動畫），及主題規劃。不同於第一屆的叛逆之氣，「這屆電影節我希望能保持高

文化水準卻也兼顧娛樂及通俗易接受的層面。我們希望電影節不是高蹈派學者的專利，而是全體台北市民的福祉。」，將台北電影節定位成面向台北市民的電影節。

第三屆2000年台北電影節，單元劃分基本上依照前一年的規劃：「世紀的面貌」幾乎都選映年度新作（除了法斯賓達的《中國輪盤》及《十三個月亮》，但標上reference film字樣）；「動畫」單元，選映兩部動畫長片並包含芬蘭動畫創作者凱薩琳·麗克維絲的小專題；「向夏布洛致敬」選映法國導演克勞德·夏布洛的創作。區域電影相關單元有「亞洲電影面面觀」，選映當年度亞洲電影新作，並包含澳門導演羅卓瑤四部長片的小專題；「伊朗電影新世代」選映當年度伊朗電影新作，以及賈法·帕納希兩部舊作，與當年度北影開幕片賈法·帕納希的作品《生命的圓圈》相呼應；「韓國焦點」同樣也為當年度韓國電影作品。其他主題規劃有與香港藝術中心合作的「青少年錄像精選」，及以鄧南光，劉吶鷗的作品組成的「家庭老電影」單元。

而從第四屆2002年到2015年，主題城市成為台北電影節的主要策展重點。從2002年開始台北電影節成為台北市文化局主辦的文化活動，台北電影節國際影展的部分改為「城市影展」，節目單元安排上會呈現該城市的經典影片單元，再加上該城市的新作，焦點影人的選擇也會以該國的代表導演為主，開閉幕片也選映該國代表影片，以城市以及城市所屬國家的的主題策展至此之後在整體電影節的單元中佔了相當大的比重，以2002年為例，所有節目單元皆是環繞主題城市而生的單元。而第二年的城市主題開始後，也會在隔年有前一年城市電影的回顧，「舊城新選」單元，其他主題的策展單元比例大幅降低。

表 3.1 主題城市單元列表

	主題城市	主題城市相關單元
2002	巴黎、布拉格	花都舞影- 電影中的巴黎 法國天空下 新橋身影：李歐卡霍專題 布拉格的春天：捷克電影奇蹟 布拉格：革命與新生 性、政治、藝術家：伊利曼佐、齊蒂洛娃 動畫精選：向伊利唐卡致敬
2003	京都、墨爾本	京都：映畫之都 日本嘉年華 澳洲新浪潮回顧 澳洲天空下

2004	馬德里、巴塞隆納	《城市》：西班牙大師瑰寶 《城市》：西班牙嘉年華 《城市》：西班牙短片動畫
2005	莫斯科、聖彼得堡	《城市》：被遺忘的經典：向列寧片廠致敬 《城市》：解凍之後：新俄羅斯電影 《城市》：導演焦點：亞歷山大蘇古諾夫
2006	多倫多、蒙特婁	《城市》：導演焦點：羅伯勒帕吉 《城市》：向紀錄片大師亞倫金致敬 《城市》：極光幻影：加拿大經典精選 《城市》：楓情萬種的加拿大新浪
2007	丹麥-哥本哈根	《城市》：百年風華：丹麥經典盛宴 《城市》：繽紛萬象：丹麥當代新選 《導演焦點》：靈魂的低語：向卡爾德萊葉致敬 《Dogma之城》：Dogma! 電影不斷革命論
2008	耶路撒冷、都柏林	《主題城市》：耶路撒冷 《主題城市》：都柏林 耶路撒冷JFSF影視學院 《焦點影人》：耶路撒冷之眼：隆·哈維里歐 《焦點影人》：絕世名伶：吉拉·阿瑪戈
2009	柏林	《城市》：典藏柏林 《城市》：摩登德國
2010	里約熱內盧	《里約嘉年華》- 新電影經典 《里約嘉年華》- 當代嚴選 《里約嘉年華》：巴西焦點導演- 蘇珊娜·阿瑪拉 《里約嘉年華》：巴西焦點導演- 海克特·巴班克
2011	倫敦	《城市：倫敦》：經典重現 《城市：倫敦》：經典重現-艾佛利vs.佛斯特：文學三部曲  《城市：倫敦》：經典重現- 名導初體驗 《城市：倫敦》：焦點導演：麥可鮑威爾 《城市：倫敦》：英倫潮流
2012	斯德哥爾摩	《城市：斯德哥爾摩》：經典重現 《城市：斯德哥爾摩》：焦點導演：洛伊安德森 《城市：斯德哥爾摩》：焦點導演：盧本奧斯倫 《城市：斯德哥爾摩》：對望：伯格曼 《城市：斯德哥爾摩》：瑞典新潮



2013	伊斯坦堡	主題城市:伊斯坦堡 土耳其當代作者 焦點導演:雅辛烏斯達奧古 土耳其當代新潮
2014	華沙	主題城市:華沙 當代新潮 杜瑪拉動畫選輯 波蘭導演聚焦:沃伊切赫斯馬喬夫斯基 城市聚焦:波蘭經典回顧
2015	里斯本	主題城市:里斯本 當代短片選 葡萄牙導演聚焦:佩德羅科斯塔 葡萄牙導演聚焦:朱奧佩德洛羅德利蓋斯 & 朱奧胡格拉達瑪塔

本研究整理

2004年開始北影又將部分關注擺回華語電影，有「《對望》：新獨立時代：全球華人影像精選」的單元，接下來的幾年華語電影都為北影節目規劃中的一環，從2004-2009年都維持有「全球華人影像精選」這一單元名稱，對照當時的手冊及策展理念，北影有意成為國際上放映華語電影的代表平台。2010年後城市影展的單元比重在整體電影節中減少，有容納其他單元的更多空間，對華語電影的關注也擴大到對亞洲電影的關注，策展的切入點也有了更細緻的差別。

至2005年開始增加國際青年導演競賽（2015年更名為國際新導演競賽）成為台北電影節相當強調的單元，為台灣第一個面向國際的競賽單元，至今也是台灣唯一一個向全球徵件的長片獎項，對於強調台北電影節鼓勵新導演的定位和國際交流及站上國際影展之列有一定的功用。除了有國際青年導演競賽的入選片單之外，有些年度也會安排相關觀摩單元，例如2005年《新潮流》：國際青年導演觀摩：亞太新浪、《新潮流》：國際青年導演觀摩：國際潮流；在2014年國際青年導演競賽舉辦第十年，也推出《國青十年追蹤》單元。除此之外，也有許多強調新導演或是名導首部作品的單元，如2006年《新潮流》：驚人的第一部、2007年《新潮流》：新新導演群像、2012年及2013年都有的《名導初體驗》單元，強調台北電影節對新導演或新作的重視。開辦至今也維持每年兩部台灣影片入圍的數量，增加台灣電影創作者與國際影人的交流。

在2004年-2010年除了城市影展、華人影像精選、國際青年導演及新導演的關注之外，其他主題策展雖然減少，但偶爾還是有，例如2008年介紹日本PIA

影展、柏林interfilm短片影展，2009年的「拉美小輯」，以及2010年因阿凡達席捲全球票房而有的「《觀摩》：3D概念館」。另外，與影人致敬的單元也都存在，為紀念2007年過世的楊德昌導演、2008年過世的希斯·萊傑、市川崑及2009年過世的碧娜·鮑許都有向影人致敬的特別放映單元。

2010年開始有「亞洲大不同」以及其下的「新加坡初體驗」單元，將亞洲電影發展放入台北電影節的關注當中。2011-2013年由塗翔文接手台北電影節策展人的工作，2011年觀摩片的部分有「亞洲面面觀」及「亞洲電影基金精選」，以及「午夜強心臟」及以音樂為主的「音樂high翻天」單元。2012年持續有「亞洲大觀」觀摩單元，並以伊勢谷有介作為亞洲大觀單元底下的焦點導演，其他觀摩片單元則包含「國際青年導演觀摩」、「名導初體驗」、「聚焦法國新銳」、「城市物語」、「午夜狂想」，及特別企劃的「台灣新電影三十年」。2013將主題城市單元規模縮小，塗翔文2013年為專刊撰寫的文章中提到「不再讓它（主題城市單元）成為整個影展的唯一面向。」，而更加強調「國際青年導演競賽」的重要性，以加強台北電影節「挖掘新銳」的精神，增加「未來之光」及「名導初體驗」的份量。

2014年由郭敏容接任策展人，「看動物，看人」顛覆過往將動物擬人化的單一手法，「騷動夏日」集結了符合盛夏明亮、歡愉氣氛的作品，主題城市「華沙」，則收錄了波蘭經典影片及當代波蘭創作，策展人並特別點出，當代的波蘭作品的獨到之處「許多導演認真地省思波蘭悲愴的國族史，渴盼透過修正主義式的翻案觀點，回顧波蘭黑暗不堪的過去。」，而焦點影人選擇沃伊切赫斯馬喬夫斯基則是波蘭影人反省近代國族史的絕佳例證。2015年主題城市為葡萄牙，除了葡萄牙的經典及當代影片、葡萄牙影人，也介紹菲律賓實驗影片導演卡文及非洲電影。2016年開始台北電影節取消主題城市單元，更能自由的規劃放映節目單元，在單元安排上有更多新的嘗試；2017年開始東南亞影片也成為台北電影節關注的焦點，並搭配其他專題策劃新增放映單元，例如電影正發生的林強配樂專題；2018年延續對東南亞影片的關注，以及VR作為一種影視發展新趨勢，新增VR單元。

總的來說，每年策展人會就國際影展及台灣電影產業的觀察，設計出每年的單元。焦點影人則是依賴策展人的慧眼獨具所選出，特別介紹給台灣觀眾，也期許讓台灣觀眾或創作者有新的刺激。而像是2017因香港主權移交二十年放映的香港專題，以及2018年因觀察到泰國片廠的製作，特別製作亞洲稜鏡:GDH 559，類似這樣的專題對策展團隊來說也很能發揮策展的概念。

除此之外，也有一些該做的單元，無論是年度精選，可能不是為了特定的策展主題，但是年度在國外影展獲得好評的作品，也因為影片的特殊性符合台北電影節的需求，因此也選入介紹給觀眾，或是時不時會有的紀念影人的單元，另外經典修復片、名導新作，也會選入給觀眾，透過這些較容易獲得大眾共鳴的片，將觀眾的注意力吸引到台北電影節，透過搭配一些大家比較熟悉的經典片，作為選片的策略，因為經典片已經有的關注，拉近與觀眾的距離，期待能讓觀眾也接觸到台北電影節其他更為有稜有角的單元規劃。

當然在選片上，我幾乎每次選焦點影人或是選專題的部分，都是因為台灣沒有任何人看過的影片，而不是一些大家已經看過的片再讓大家重新回溫看大螢幕，雖然我後來有做調整，因為我發現沒有那樣的片，大家不會發現到影展，這就讓我比較有一些調整。（受訪者郭敏容，2019.4.21）

單元的設計也有許多除了單純從節目出發之外的考量，有時會因為對觀眾的口味的觀察，而改變單元的設計，也曾經遇過贊助商有提出要求而嘗試新單元。

有時候會忽然多一個小單元或是少一個小單元，是因為今年剛好選到這類的片比較多，就再另外做一點什麼小的單元。有一年還遇到有贊助商要求我們就做環保的單元，但忘了後來什麼原因，是贊助沒談成還是他說不用，總之後來就沒做了。所以其實除了主力的大單元不動之外，通常還是會有很多小的單元或是一些變化，因應不同的需求和每年的選片或是其他周邊的因素考量。（受訪者塗翔文，2019.8.8）

節目的規劃在這幾年也產生了一些改變，全球的影展因為科技發展，例如OTT平台的興起，創作模式的改變（例如3D電影及VR電影的出現），而影響國際影展的單元規劃，例如2016年美國三大獨立電影節，日舞影展、翠貝卡影展及西南偏南影展都開始放映VR作品，2017年威尼斯影展率先舉辦VR競賽，更加速開啟國際影展對VR創作的關注。坎城影展也因為是否要將Netflix上放映的影片放進競賽單元當中有激烈的討論。而台灣這幾年還有一個重要的變化是，許多獨立片商積極引入非好萊塢影片，提供台灣觀眾更多樣的觀影選擇，台灣的影迷也越來越多會自行參與國際影展，因此，影展節目的內容設計，除了放映之外也往其他面向進行拓展，進行更有彈性的節目規劃，深耕原有台北電影節的定位，對台灣電影產業有更多的支持，也對觀眾創造更多樣的影展經驗。

這幾年還有一個很大的變化是片商買片非常積極，Netflix上面放片也非常多，更多的平台繼續出現，還有一個很大的差別是現在的影迷會自己飛出去看電影了。一個想要做出自己特色的影展，已經不應該只想搶到影展好片，因為整體環境在改變，這就是為什麼電影正發生、VR和國際一對一提案工作坊這些規劃，是我比較會提出來講做為區隔的事情。（受訪者郭敏容，2019.4.21）

現在增加了很多看電影的管道，對電影節的推廣、選片和賣票都有些辛苦，但也更提醒大家如何把電影節做成一個很獨特的經驗。可能同時富有文化的功能和嘉年華的功能。參加電影節，比如說來中山堂看電影，樓上可能有座談會、簽名會，會有很多其他相關的周邊事情包圍。讓來電影節看電影跟我去威秀買票看電影，從概念上是不一樣的事情。這就是電影節內部在規劃電影節的節目和活動，及經營電影節的時候比過去還要再努力的方向。（受訪者塗翔文，2019.8.8）

## （二）、開閉幕片及選映影片數量

開閉幕片是影展為影片加值最重要的節目策劃方式之一，開閉幕片一向都是各影展花最多力氣造勢及宣傳當年度備受關注影片的時機，除了會邀請導演及創作團隊出席之外，在宣傳和邀約貴賓參與也投注許多心力，有些影展也會安排開閉幕片放映前後有酒會或其他的宣傳特別活動，加強為影片造勢的能量。開閉幕片的放映選擇也同時看出影展的策略，是塑造影展定位的元素之一，而開幕片的份量又比閉幕片來得重要許多。

從前述的文獻整理中可以看出，開閉幕片反映了該影展在國際影展迴路中的重要性。雖然台北電影節在以西方主導的國際影展迴路中無法搶得國際名導新作在台北電影節作為世界首映的機會，但近期的台北電影節找到了影展迴路中的定位，強打台灣電影，希望藉著台北電影節在東亞影展迴路中的影響力，提升台灣電影的國際能見度，也進一步創造出「想要看到當年度最佳台灣電影的觀眾就來台北電影節看」這樣的印象。台北電影節從2007年以來都選擇台灣電影作為開幕片，將舞台留給台灣電影，並將當年度優秀的台灣作品呈現給國內外觀眾。

2002年主題城市單元開始，開閉幕片也會配合該國家的作品作為開幕片或閉幕片的選擇，2007年至2012年會再搭配一部台灣影片，作為雙開幕片，2007年林靖傑導演《最遙遠的距離》以來台北電影節的開幕片都為台灣作品，2008年的開幕片《海角七號》於該年的票房成功，為台灣電影打了一劑強心針。2013



年之後至今開幕影片皆只有一部台灣當年度影片。1999年的開幕片比較特別，當年因為九二一大地震，當時的策展人焦雄屏特別選映阿巴斯·基亞羅斯塔米的舊片《生生長流》（And Life Goes On）作為閉幕片，時任策展人焦雄屏表示「（選擇這部片為閉幕片）是本屆的精神指標，也是我們用影像的力量來說明文化引導性的意義。」

相較於開幕片，閉幕片所受到的關注會比較小，但也會邀請創作團隊出席及邀請媒體觀賞，同樣具有宣傳功能。從2012年開始，閉幕片都是台灣及香港出品的華語片。台北電影節第一屆到第二十屆，共有26部開幕片及24部閉幕片，其中第九屆到第十四屆是雙開幕片，十、十一、十四、十五是雙閉幕片。開幕片總共有13部是台灣片，閉幕片有12部是台灣片，閉幕片還有另外三部華語片，都為香港出品。另外，從2007年開始，選擇做為開幕片的台灣影片幾乎都為世界首映（2009年《陽陽》為台灣首映，2018年《范保德》為亞洲首映）。以台灣電影作為開閉幕片再加上世界首映的安排，台北電影節和台灣電影也達到互相拉抬的效果。

首映會增加台北電影節的份量，因為有首映的片就是吸引人，全世界只有這一批觀眾會是第一批看到這個電影的觀眾。（受訪者塗翔文，2019.8.8）

台北電影節的總片量自開始舉辦以來，節節上升，2018年已達到206部。片量的增加除了工作量的增加以外，在追求票房成長的同時，片量的多寡直接影響的是節目組的工作量。另外對於策展團隊而言，每支影片和背後的策展脈絡是否能在片量如此大的狀態下介紹給觀眾，也是每年策展團隊的考量。

表 4.2 台北電影節歷屆總片量



本研究整理

## 二、放映外的其他節目規劃

除了放映之外，影展另一個重要的功能是邀請國際影人到台灣與台灣的觀眾面對面，以及主題的講座安排及其他相關活動，活動的執行在台北電影節主要是歸類在行銷活動組的業務範圍，但與節目相關的會以節目組規劃內容，活動組執行。

前述的文獻整理當中，Ruoff（2012）提到，影展除了放映之外也包含各種活動，例如映後座談、記者會、講座、頒獎典禮、各式酒會等，而不同的活動也面對不同的觀眾。一個好的影展在各式活動與節目安排之間，會有一個完整的邏輯和敘事結構，電影節策展團隊在這個意義下，也必須將自己視為「說故事的人」，將所有發生在影展期間當中所有活動及節目安排，創作出一個專屬於這個影展的完整敘事。

### （一）影展期間活動

影展期間會發生的活動大致可分為四類：推廣宣傳類、回饋贊助商類、影展期間交流活動、節目策展類，第一種大致發生在影展正式開展前，例如選片指南、校園推廣講座、記者會、免費大型戶外放映，目的都是為了宣傳電影節即將開始並有宣傳推廣的功能。第二類如影癡俱樂部（與贊助廠商合作進行行銷活動，例如憑票根送商品等）、贊助酒會等，目的在於回饋贊助商，作為行銷資源交換的功能。第三類為開閉幕酒會、頒獎典禮酒會、影展期間活動例如夏日市集、演唱會、特別活動等，有促進國際影人交流或是與觀眾同樂的活動性質。前三類主要都由行銷活動組前期企劃及執行，其他組支援，如有安排影片放映的建議則由節目組提供片單，如2017年silent disco搭配放映《2001：太空漫遊》。第四類由節目組企劃，活動組協助執行，例如QA、講座、特別節目等，QA及講座是影展的必備節目，透過邀請影人來台分享創作過程並與觀眾面對面交流，創造出只屬於影迷的專屬影展經驗；特別節目則是不同於放映或是其他每年都會有的節目安排，而在當年度的策劃當中特別的策展概念及製作，例如2015年的日本玩具電影場。

### （二）國際一對一提案工作坊

國際一對一提案工作坊為2015年開始與法國南特三洲影展合作的工作坊，為法國南特影展主辦的國際提案訓練工作坊計畫，在台北、曼谷、上海等地進行。工作坊的目的是提升學員在尋找國際資源的能力、增加影片國際合製的機會，進行方式由法國南特三洲影展找尋配合的講師，在提案技巧、劇本、製作計劃等影片製作環節中給予一對一指導。課程至2015年至今已舉辦四屆，工作

坊為期一年，課程內容分成三階段進行，前四屆於七月進行第一階段訓練，十月及二月分別進行二、三階段，並於第三階段課程結束後舉行一次對外公開提案。「國際一對一提案工作坊」過去幾年由台北電影節策展人與南特三洲影展國際一對一提案工作坊負責人密切合作，策展人從一開始的徵選報名團隊，到繳交作業及進行中的課程都會密切參與，且隨著案子的發展給予團隊建議。

回應東亞影展相關的文獻，相對於西方的片廠制度，東亞電影採取更具彈性的獨立集資和拍攝方式，也因為獨立集資的需求，因此在各影展產生了創投會議，協助創作者與投資者媒合，協助創作者獲得拍攝資源。影展在這層意義之下，就不只是守門人的角色，也成為電影工業的一個節點。國際一對一提案工作坊，並不是創投會議，而是培訓創作者參與創投會議的訓練工作坊。這樣的定位和台北電影節支持新導演和台灣電影的定位相符，也是除了放映之外建立台北電影節獨特性和自身品牌的一環。

### (三) 電影正發生

2017年台北電影節新總監沈可尚上任，沈可尚以創作者的身份出發思考電影節策展的更多可能、期待創造新的影展經驗，而當年度台北電影節策展人郭敏容也在觀察世界上許多電影之後想進一步討論林強配樂作品的特殊之處，於是兩人一起開創「電影正發生」新節目單元。

「電影正發生」不同於一般影展的放映和講座形式，希望透過呈現影片製作過程，讓電影產業中較少被觀眾注意到的幕後工作面向獲得更多注意。透過現場創作的方式，將創作者工作中的狀態呈現出來，讓電影產製的過程可以被看見，並進一步開啟討論。無論是對於電影從業人員或一般觀眾，都能獲得不同於以往的影展經驗。

2017年的「電影正發生」邀請林強將配樂的過程在觀眾面前呈現，為了這次的單元也邀請詹京霖導演先於活動開始前創作一支短片。林強於活動第一天第一次看到短片，配樂過程中所會經歷到的所有過程都完全呈現在觀眾眼前，包括與導演討論、現場創作、與導演意見不合、一再修改，這些過程都邀請觀眾與林強一起經歷。現場也將林強過往的作品整理出來，以一個微型回顧展的方式提供給對林強不熟悉的觀眾加入這場實驗的切入點。五天的活動結束，記錄團隊也將過程剪輯成一個紀錄片，在影展的最後一週進行一場放映，並搭配配樂前及配樂後的短片同時放映，映後座談邀請林強及詹京霖就這次的經驗與觀眾一同討論。

2018年的「電影正發生」從總監及策展人在籌備影展期間觀察到的影視新趨勢出發，並延續前一年開放創作現場讓觀眾參與的嘗試，選擇「VR」作為當年的主題，規劃VR作品放映、VR靜態展、VR講座，及VR現場四塊內容。也因為VR是新發展的創作媒介，因此在內容劃分上從最基本知識介紹的VR靜態展到針對相關產業工作者舉辦的VR講座，希望能提供觀眾從相關的基礎背景知識，到投入VR產業的實務經驗分享一個全面性的介紹。而VR現場延續前一年開放配樂現場的概念，將黑客松的概念帶進台北電影節，VR現場從網路上徵選六組對VR創作有興趣的創作者，在三天的活動當中進行現場創作，將VR計畫的概念或模型製作出來。

電影正發生進行兩屆，已成為台北電影節一個具標誌性的新單元，在突破對電影節以往的關注及形式上都創造出不同於以往傳統影展的方式，也是面對現在許多影片播放方式改變，影展能如何善用所長及資源的一個突破框架的策展概念。

#### 第四節、策展團隊的選片與活動規劃策略

此次訪談對象為2011年至2018年間共六位策展團隊成員，這八年間共有11位工作人員參與節目規劃。於台北電影節節目組工作人員的訪談，可以瞭解節目組對於台北電影節的定位，和主席、總監認為的大致相同。強調台北電影節對台灣電影的支持，並介紹觀眾不熟悉的作品，提供台灣觀眾及創作者更多非好萊塢電影敘事方式的觀影選擇。

由於台北電影節有著台北電影獎，作為台灣最大鼓勵國內電影產業人士的獎項，台北電影獎和台北電影節有著相輔相成的關係。台北電影獎的業務有另外一組工作人員負責，和節目組的選片沒有直接關係，但在吸引台灣觀眾以及將年度精彩台灣電影呈現出來的考量之下，台北電影節的策展人也會和台北電影獎密切配合。

台北電影節的策展人必須參與台灣電影工業，台灣電影的能量和新作品能幫助台北電影節。北影不像金馬有金馬獎以及這麼多大師和大獎的片吸引觀眾。所以台灣電影的親近性和吸引力很重要，會讓台灣觀眾對影展有興趣。當國際影片大部分是新導演和主題城市，只能吸引特定觀眾。中山堂這麼大，還是有票房壓力，還是要炒熱某部分去帶動整個電影節的氣氛和票房，比如觀眾可能因為買了《總舖師》又另外看了什麼，我的概念是這樣，所以那時候我就會覺得必須要多挑一點，台灣新的電影在這裡首映。（受訪者塗翔文，2019.8.8）



然而因為賽制的限制，每年難免有些遺珠之憾，節目組這邊也希望能在多出一點力，因此2018年開始除了台北電影獎之外，台北電影節也有台灣電影的短片單元。

台北電影節和台北電影獎一直都是很支持台灣電影，所以台灣影片是我們非常非常關注的其中之一，（……）有時候沒有進競賽，不代表這個影片不好。這兩年台北電影節在做的事，簡單來說就是這部分有沒有什麼遺珠，他只是在這個遊戲規則裡面比較弱勢或是運氣不好，但他其實也是這個年度台灣創作的切面，我們可以用觀摩的角度來切入，來介紹，那這是節目組這邊關於台灣影片的回應。（受訪者謝璇，2019. 3. 28）

在電影節的定位上，除了台灣電影之外，新導演也是台北電影節很強調的面向，再來是台北電影節自成立開始就標榜著對非主流影像敘事的關注，因此在選片時也往這個方向的影片找尋，期許為台灣觀眾呈現出與眾不同的作品。

我自己抓的定位是，我希望電影節是一個走在前端的影展（……）台北電影節應該要走在想法的最前端、走在美學的最前端，走在一個你還不熟悉但你要去接受挑戰的這樣一個定位。（受訪者郭敏容，2019. 4. 21）

我們應該要做比較冒險的嘗試，不管在創作形式、表達的方面，如果有比較非傳統的敘事，或是比較破格的呈現，其實都是台北電影節最關注的作品。而且我們有國際新導演競賽，我們是很在意新導演這塊。（受訪者蘇逸華，2019. 4. 5）

也因為台灣政治環境在亞洲相對自由，電影創作者的工作模式相較日韓也更有彈性容易有獨立製作的電影；而東南亞電影雖然也是台北電影節這幾年關注的重點區域，但在電影發展的文化和歷史上，台灣電影產業還是具有一定的優勢。因此不論是在創作自由和表達自由，以及電影產業的發展來說，台灣在當前亞洲的電影發展上還是有一個獨特的位置，這也是策展團隊認為與其他地區影展有所差別且應該多加利用的優勢。再加上台灣政治自由和言論自由的社會環境，台北電影節相對於其他的亞洲國家的影展，應該有更可以大膽嘗試的空間。

有一些事情可以多嘗試，有一年我在做香港的專題，那一年也做了東南亞，那時候為什麼會做這件事是，（……）台灣是政治自由言論自由的地方，所以獨立電影真的可以多放一些，可以去表明這個立場。在獨立電影來講的話，日本獨立電影的狀況非常糟，韓國的獨立電影我們沒聽到多少，日本和韓國都是大片廠，獨立的創作者想要找到出口。相較台灣有大批的政府補助和資源來講，他們其實相對上更辛苦的。（受訪者郭敏容，2019.4.21）

而台灣因為在新電影時期所累積的創作能量，相較於東南亞其他電影文化也同時發展中的國家，台灣的電影文化還是比較深厚。因為這樣的背景因素，加上目前台灣在亞洲的政治經濟環境，台灣其實擁有更多的條件，可以試著做出較不安全或保守的嘗試。

台灣的電影的人文氣還是比較厚（……）台灣有台灣的優點，所以北影應該可以做一些很大膽的很創新的影展，觀眾也應該要有對自己的期許，我今天要在最前面，我要在亞洲衝到很前面的想法，這是一個態度一個不怕的態度，釜山跟東京不會有這個態度，上海跟香港不會有這個態度，新加坡的自由其實還是一個安全的自由，所以我覺得台北的這個野的東西應該要更出來。（受訪者郭敏容，2019.4.21）

與已成為華語圈盛事的金馬獎相比，台北電影獎應該有更自由的空間，策展團隊也以這樣的態度期許自己，在保持創作自由和言論自由上，台北電影節對於撐起台灣電影自由表達的空間的態度，也讓電影節本身成為一種政治行動。

我覺得藝術創作一定要有完全的言論自由和表達自由，尤其是電影這種事情，對我來說強調台北電影節身為台灣電影的主場也是一種政治行動。我覺得台北電影節可以是一個真的有全面的言論自由和表達自由的影展和獎項，相對於金馬獎我覺得我們沒有包袱，或著說我們不應該有任何包袱。（受訪者謝璇，2019.3.28）

台北電影節的選片有很高的比例是節目組觀察國際影展參展片單或是直接參與國際影展選片而來。觀察國際片單並關注是否有新的創作影片完成，是節目組例行的工作，透過密切關注各大影展的最新消息，並每天閱讀產業大報，例如screen daily、Variety等，掌握全球影片發行的消息，也會透過在工作期間累積的人脈，例如創作者、發行商、國際策展人等知道第一手的消息，如果發現適合台北電影節的影片，會直接連絡先取得試看帶，內部評估之後若確認邀片會進行邀請的程序。除了這些管道之外，節目組也會親身參與國際影展進行選

片工作，這幾年，節目組常任工作人員及策展人會參與八月的威尼斯影展、中國的西寧First影展、十月的釜山影展、十一月底的新加坡影展，十二月底一月的日舞影展、隔年二月的鹿特丹和柏林影展，當年度國外差旅選片的最後一站是香港國際電影節。

會選擇這些影展的原因第一個考量是因為時間，比如四月的翠貝卡影展和五月的坎城影展因為太接近台北電影節的影展時間，工作時程安排上無法親身參與，而不同的影展也有不同的屬性，參與這些影展的重點會按照台北電影節不同的節目需求進行，例如近兩年威尼斯影展及日舞影展的VR單元是台北電影節選片的特別關注。參與影展除了從影展選映的片單當中挑選適合台北電影節的影片之外，市場展、創投會議或相關的工作坊也是節目組到國外影展會參與的影展活動。透過和國際sales以及創作者的直接聯繫，獲得創作中或是預計上映影片的第一手資訊。另外是透過實際參與國外影展，觀察國際影展趨勢並參考國外創新的作法，提供台北電影節更多的策展想像。

以釜山影展為例，釜山影展是亞洲規模很大的國際影展，有一般國際影展有的競賽片及觀摩單元，另外也有市場展及創投會議，參與市場展可以直接與片商接洽，而創投會議可以更了解這幾年國際上有什麼影片在開發階段或是拍攝中，也因為釜山的創投會議是針對亞洲區，對於認識創作者和可能合作對象都是很好的機會。相對於釜山影展，東京影展因為近幾年的發展方向與台北電影節的方向比較不同，因此策展團隊的成員不會參與。

東京近幾年選片的方向趨於保守，比較不是我們想找的方向，他們的市場展規模也比較小，而且比較像當地的電視和電影市場展，因為像近幾年他們的開幕片像《妖貓傳》，或是那種比較動畫的商業大作，所以其實不太適合我們，然後有些競賽片的影片，假設是我們有興趣的我們也可以透過email去邀就好了，不一定需要過去，那把這個預算省下來，就可以再去其他更值得去的影展。（受訪者蘇逸華，2019.4.5）

另外是鹿特丹影展及柏林影展也是台北電影節策展團隊，相當看重的影展，一方面是這兩個影展的舉辦時間相近，因此在差旅行程及預算安排上為了達到最高的效益，會盡量參與。另一方面是鹿特丹影展也是一個關注新銳導演的影展，他們選映的影片也較具實驗性或刻意不挑選較主流敘事的作品，就台北電影節的選片方向而言，鹿特丹影展提供很好的場域。而柏林影展身為三大影展

之一，在競賽片的選擇及各單元影片的安排上，也提供數量多，而且足以參考的片單。

鹿特丹選的影片比較會符合我們的需求，而且他們的首映條件也比較高，競賽片他們會要求是要國際首映，或至少是歐洲首映。所以可以看到比較新的片子。（受訪者謝璇，2019.3.28）

鹿特丹影展也有自己的cinemart，類似創投提案會議，同樣也可以接觸到創作中的影片及創作者。柏林影展的EFM是歐洲最大的市場展，策展團隊可以直接與歐洲發行商的業務接洽，認識他們這一檔的片單，獲得歐洲影片最新的發行資訊。另外柏林影展也有Berlin Talent，是培育創作者的工作坊計畫，對於認識新銳創作者來說也是一個很好的國際交流平台。

除了影片放映、創投會議和工作坊之外，到當地參加影展可以觀察當地策展團隊對整個影展氛圍和影展敘事的安排，作為台北電影節舉辦的參考，受訪者蘇逸華以鹿特丹影展為例進一步解釋。

鹿特丹是一個非常觀眾friendly的影展，他和觀眾做的互動性的設計以及他的片單也非常活潑，互動的部分像是映前螢幕上會設計一些呈現，也會隨時在IG或twitter呈現，還會有跨媒體的免費展覽，也有很多講堂，蠻多元的。還有party，像silent disco也是蠻多人會去參加，另外就是他的怪片比較多，而且他的觸角延伸的可能更廣闊一些，其實是很值得去參加的，不只是選片還包含整個影展的氛圍。（受訪者蘇逸華，2019.4.5）

年度國際選片差旅程的最後一站是香港電影節，但香港電影節的重點不在於參與影片的放映，而在於市場展，也是有著策展上的考量。

那香港的話，其實我們不會去看片，因為那些片子我們在其他影展都看過了，香港的話因為他離台灣近又有一個規模比較大的市場展，有很多中國的創作者會去，然後香港也有自己的創投。（受訪者謝璇，2019.3.28）

在當年度參與選片的國際影展巡迴結束後，會從搜集來的片單裡面選擇適合的影片，選片的方式先是分開進行，也會依據節目組中每個人不同的興趣及長期關注的影片類型或區域影片進行分工，若有同事看過之後覺得不錯會再與整個節目組一起討論，最後經由策展人進行邀請與否的判斷。



一般觀摩選片的話比較就會是分區域，我本來就比較關注日本片，一直以來我就會看一些喜歡的日片再推薦給敏容和逸華他們去做決定，所以像日本片我就會先看，如果我看完覺得不用考慮就會被刷掉了，那我如果覺得很不錯或是需要second opinion 我就會再提上去，那像是逸華她就是比較看美國片或歐洲片，基本上這個流程也都是一樣的。  
(受訪者謝璇，2019.3.28)

除了單元規劃外，選映影片數量的多寡，在這幾年也有不少討論，有些策展團隊成員認為每年邀請來的影片數量越來越多，無法更完整的將每部影片介紹給觀眾是很可惜的事，但因為電影節不同部門所要面對不同的外部壓力，再加上策展團隊內部成員也有不同想法，每年影展過後的檢討會議還是會提出討論。

為什麼節目量還是要這麼多，得到的回答是因為節目量下降，總票房也會下降，好像就是表面積變小了，那個吸附的東西也會變少，但我最覺得必然會是這樣，因為片量太多，其實沒有辦法把每一部片好好介紹，又加上現在挑片越來越競爭，很多影展以及其實片商可能也已經賣了片要發行，那其實何必呢？我的意思是台灣其實有人做就好了，不用再多一個人。(受訪者謝以萱，2019.3.28)

## 第五節、小結

以東亞影展發展、國際影展迴路和城市和影展的關係，這三個方向來討論台北電影節的策展特色，簡單整理這三個方向的特點：東亞影展的特色為強調亞洲區域合作、因地緣關係而產生的競爭關係、有著商業和創意的聚合功能、政府在東亞影展中扮演重要的角色 (Stringer, 2016 ; Iordanova, 2011)；國際影展迴路討論全球的影展網絡在資本和文化的流通；城市及影展的關係簡單來說有兩個方向，一個是對外的提升城市形象、推廣城市行銷、外交和觀光，另一方面是加強居民的地方認同。

這三個方向以城市和影展的關係對台北電影節的影響最大，第一個主要原因是因為台北電影節的主要資金來自台北市政府，因此與城市的關係非常密切，再來是台北電影節早期被定調為「市民、城市」影展，主要考慮的是台北的觀眾以及台北的城市外交或行銷，城市主題單元是很明顯的例子。

然而隨著電影節本身的發展越來越成熟，再加上目前全球的電影節同時也是全球電影工業的主要節點，而台北作為台灣首都，台灣電影的發展對於市府首

長（市長、文化局長）、電影節管理階層（主席、總監）和策展人及策展團隊來說，都是越來越重要的一環，台北電影節也為了打造台灣電影的主場努力，除了近幾年開幕片都為台灣電影，期待為台灣電影創造參加台北電影節的加值空間之外，也希望將注意力和媒體關注帶向台灣電影，而將台北電影節打造成台灣電影的放映重要場域，不只是在東亞影展，也在國際影展迴路上有著與眾不同的定位，希望將台北電影節帶入國際影展迴路中，成為國際選片人選擇觀賞當年度台灣最佳電影的一站。

和東亞其他影展一樣，公部門在台北電影節當中扮演重要的角色。而Stringer (2016) 提出的東亞影展的三大特色：強調亞洲區域合作、因地緣關係而產生的競爭關係、有著商業和創意的聚合功能。這三點在台北電影節中並不特別明顯，但因著對台灣電影產業的支持，台北電影節也多少具有「商業和創意聚合」的功能。台北電影節為台灣電影提供舞台，鼓勵和強調台灣電影，並為台灣電影和觀眾打開國際連結，確實是台北電影節創立的初衷，也一直維持至今。東亞電影的特色相對於西方電影產製方式，較偏向「彈性的集資和拍攝方式」，創作者不僅僅在本地市場尋找投資者，也越來越主動往國際市場上找尋投資者，因此透過開設「國際一對一提案工作坊」培養台灣創作者創造國際合資機會的能力，也是台北電影節支持台灣電影的方式。

為了增加與國際的連結，於2005開始創立國際青年導演競賽，希望透過國際競賽將國際影片創作者介紹給台灣觀眾，也創造台灣影人及國外影人的交流機會。而強調對新導演的支持，也是台北電影節刻意選擇的一個定位；與東亞鄰近的其他國家相比，台灣在相對自由的環境，也期許自己能更野更勇敢的進行策展規劃；而面對觀眾和觀影方式的改變，台北電影節也觀察到新的趨勢而進行新的策展嘗試，例如電影正發生及VR單元；台北電影節的策展特色，從強調城市及市民影展，發展到現在是強調新導演、台灣電影，以及更活潑更自由回應當代影視產業的策展概念。

## 第四章 策展團隊的策展實踐

以策展團隊的工作內容和工作狀態了解台北電影節策展團隊工作的特色，並透過訪談了解這樣的工作狀態如何影響策展概念的形成以及落實。從大致解釋台北電影節的分工，到描述策展團隊的工作內容及選片流程；並呼應文獻整理中提到策展團隊的情緒勞動面向。之後再透過訪談了解在台北市文化基金會底下台北電影節的工作是否有什麼特點，而這些特點又如何影響了策展的工作。也進一步討論台灣影展工作中常見的「遊牧工作型態」對電影節的策展是否造成什麼直接的影響。最後再整理策展團隊對於「文化中介者」扮演的角色以及自我的期許來了解對自己的定位，如何影響在台北電影節中進行策展的工作。

台北市文化基金會全名為財團法人台北市文化基金會，成立於1985年，當時是政府捐助的非營利機構，直到2007年八月才改組納入台北市政府的運作，由台北市文化局長兼任台北市文化基金會執行長。目前基金會下轄松山文化園區、台北當代藝術館、台北表演藝術中心等十個場館，主辦台北藝穗節、台北藝術節、台北兒童藝術節、台北電影節，這四個文化節慶，並設置台北市電影委員會及臺北市影視音實驗教育機構(TMS)。各館節（各場館及文化節慶在台北市文化基金會內部合稱為館節）主要經費來源來自台北市政府補助，需受市議員監督，員工人數也有員額配置。一直以來，影展工作人員為人所知大多是遊牧狀態，除了部分常設人員外，電影節期間人力大多從三月開始陸續進辦公室，依負責的業務內容區分有些為五月或六月進組，通常短聘簽約到七月底或八月中為止。以2018年台北電影節為例，大致分工如圖4-1。

各組大致的工作內容如下：節目組負責影展期間放映之選片、邀約和執行，以及節目內容相關之單元規劃及執行，節目相關的講座規劃等，2015年台北電影節開始舉辦之國際一對一提案工作坊也為節目組負責業務之一。電影獎組負責舉辦台北電影獎，從徵件、收件到邀請初選及複選評審、舉辦台北電影獎頒獎典禮。行政組負責合約、請款、公文收發等所有行政大小事，也包含票務及證件規劃，另外，處理議員索資和1999的投訴也是行政組的業務之一。行銷活動組負責談現金贊助及其他資源交換、尋找外部合作單位、執行影展推廣及宣傳活動，以及主題講座執行。媒宣組負責擬定並執行媒體宣傳策略，聯繫媒體發新聞稿，管理官方網站及官方社群網站。整體來看，策展人及節目組中的節目副理、節目專員，即是本研究所稱的「策展團隊」。

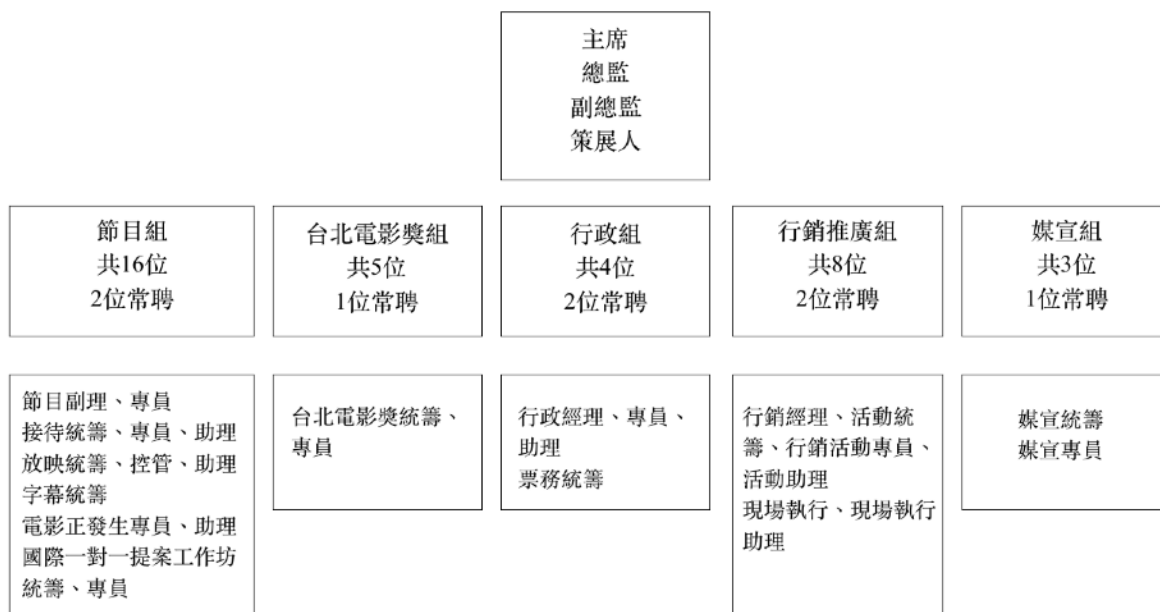


圖4-1 台北電影節工作分配（以2018年為例）

## 第一節、台北電影節策展團隊：文化中介者與半公務員

電影節的策展團隊，因著自身品味及美感的養成以及對電影節的理解和期待，透過策劃電影節，主動形塑當今的電影文化以及書寫未來的電影史。也因為有著這樣的任務，前述文獻整理中，Bosma認為策展人需要具備對電影史和當代電影實踐的了解，也必須了解產業當前的發展，在這些觀察之下為電影節策展，還需考量到電影節定位及所服務的觀眾。前任策展人郭敏容也提出了策展人須具備的條件：

我覺得策展人對於電影藝術，以及電影歷史都要有非常強的理解，因為你對於歷史的理解你才可以知道影片和影片之間的關聯性，然後你對於藝術的理解是你提出一個單元的時候，你才會知道你提出的這個概念在現在的電影發展或電影史裡面是什麼位置。（受訪者郭敏容，2019. 4. 21）

台灣的影展策展人和國際影展的策展人相比，因為影展預算的落差，國際上其他大型影展的分工較細，每個工作職位需要負責的業務區分很清楚；台灣的策展人工作守備範圍就比較大。舉例來說，大型影展例如坎城、柏林、威尼斯，策展工作會依地區區分，各地區會有負責的選片人長年觀察某地區的電影工業，再收集年度新片交由影展節目組進一步策展和選片。但台灣的影展策展人及策展團隊需要重頭到尾獨立完成策展，在時間和資源的限制下，台灣的影展選片很大一部分參考自國外大型影展片單。



在國際上的影展因為分工比較細，策展人真的只要做策展人。比如說比較大的影展像三大影展，他們會把策展的工作依地區分得比較細，有的人會負責華語區，有的人策北美有的人負責南歐。這些人可能一整年都在旅行，到他負責的國家或地區和當地的電影工業接觸或是去搜尋。他唯一要做的事情就是把他收到的影片交給節目組，大家再作進一步的策展跟選片。但因為台灣的影展相對而言，成本比較小也沒有這麼多的預算，大多都是小小的策展團隊然後會有一個策展人，或是一個領導的角色。（受訪者塗翔文，2019.8.8）

選片人的概念，在台北電影節或是台灣還是一個相對來說比較新的概念。以台北電影節為例，在2016年以前節目組專員的職稱是「國際聯絡」，然而「國際聯絡」其實並不足以描述這項工作需要的條件及工作內容，因此在2017年之後「國際聯絡」統一更名為「節目專員」。

另一個問題是我們有沒有足夠選片人，我們只有國際聯絡，國際聯絡其實跟做進出口貿易的聯絡人沒兩樣，你的職稱完全沒反映到你跟影片的關係。台灣剛開始辦影展的時候就是邀國際影展上最好的片，然後我們要一群英文好的人去聯繫這些事，這樣的脈絡去思考，你怎麼可能去培養選片人呢？（受訪者郭敏容，2019.4.21）

然而除了美學判斷及對文化中介者的理解和自身的期待之外，影展工作也確實有許多專業的面向，不是單純喜歡看電影或是影評人就能勝任策展團隊工作。策展人可能還會需要幫忙拉贊助以及宣傳相關的事宜。而台北電影節隸屬於台北市文化基金會之下，除了一般影展要處理的業務之外，也有許多因為這樣的機制衍生出來的其他工作內容，例如寫簽呈、報帳等，類似公務機關的業務，以及由於台北電影節與台灣電影產業的連結，都是台北電影節的策展人和其他影展策展人不同的特點。

台北電影節的策展人在做的事情很大一部分不是策展，比如需要幫忙找錢、行銷、宣傳，還要跟市政府接觸。至少我的認知，不只策展人，在台灣做影展的工作，是很難拿一份薪水只做一件非常單純事情。通常在國際影展上，這個職位是三個人做，在台灣可能是一個人做。同樣的，策展人也是，如果他只是一個選片人，當然他需要豐富的電影學識、電影歷史的陶養，要看夠多的電影，有基本的語言能力。但在台灣做策展人，我認為具備的能力要再多一點，要和台灣的電影工業和電影人有連結，也可能還要有作秀的能力，全世界只有台灣的影展策展人需要做選片指南。（受訪者塗翔文，2019.8.8）

## 一、策展團隊工作概述

以2018年為例，說明台北電影節節目組工作流程，節目組除兩位常設人員及策展人外，皆為短聘或專案之工作人員。依照工作業務的區別，不同職務由三月之後陸續進組，節目專員、接待統籌、放映統籌等為三月進組，節目助理、放映助理及接待助理等，約為五月中及六月初進組。

三月左右當年度節目單元規劃大致抵定，節目組的邀片及選片工作從前一年影展結束後就持續進行，需處理大量試看片單包含國際新導演競賽報名，約莫四月底到五月確定所有邀約影片及邀約影人。三月之後進組之短聘人員便陸續接手確認邀約後的執行工作。

節目組常任之一的節目副理，除了選片工作之外，會處理包括組內人事行政及外館贊助聯絡等事宜；另一外常任節目專員除了選片工作外也負責台灣片商的聯繫；連續兩年影展手冊及專刊編輯皆為短聘之節目組同仁之一兼任，於五月結束前邀稿及編輯完畢，並於節目組內部進行校對後交付文化局送審後送印；放映組聯繫拷貝調度、字幕翻譯及校對、邀展影片送審以及場次表安排，並包括影像格數、畫面鏡頭比大小、聲音等所有放映的技術細節；接待組聯繫影人並負責安排住宿、機票、隨行接待及講座口譯，並準備影人來台所需之行程表安排等事宜，同時進行接待人員招募及訓練，於影展期間接待邀請來的國際影人；「電影正發生」為台北電影節2017年開始的新單元，因每年的主題不同，過去兩年的經驗為進組之後，就電影節已有的大方向規劃，再去計畫其他的執行細節，以及尋找協力的單位，並將節目規劃落實到實際執行層面。

節目組內各小組的業務內容環環相扣，如場次表安排需考慮片長、鏡頭比、影人來台進行映後座談時間、放映之影片DCP檔案有否鎖密碼（KDM），若是有35釐米拷貝或HDCam等非數位放映格式，切換機器所需之測試時間也是需要考量的重要一環。另外，有些導演或合作片商可能基於種種考量會有希望的放映時間，節目組也必須進行協調。這些牽一髮動全身的細節必須在影展手冊送印前全數確認。2018年放映片數（不含VR）共189部、場次總數（不含VR）為243場、共有120位國際影人來台、91場映後QA。如暴雨般強度極大的工作量會一路從五月中到影展結束。

影展期間，節目組需火力全開，保持良好的體力及清楚的頭腦，維持連續兩個星期左右的活動一切順利，放映組的同事須留意每場放映的狀況，並在每天放映開始前測試影片，每天所有放映場次結束後準備明天放映所需；接待組同事需掌握每位影人的狀況，因為影人飛機抵達及離開的時間很有可能是在凌晨

或是半夜，接待組同事須隨時保持機動；節目組的同事負責主持講座或映後座談、接待國際策展人及選片人，並參與酒會及記者會。其他業務負責同仁也都需緊盯現場狀況並處理突發狀況，以2018電影正發生：VR專題為例，除了每天放映開始及放映結束後，需檢查檔案並將播放裝置充電，同時也需要為了同一個專題之下的三天工作坊及論壇進行活動的所有準備和聯繫。

影展結束後，短聘及專案人員會陸續在七月底前完成結案報告、檢討報告及核銷事宜，於八月中離職。接下來節目組只剩策展人及兩位節目專員，八月底電影節內部會開一個大型的檢討會議，隔年影展的節目規劃也在這一年的影展結束陸續展開，十月左右台北電影節會與諮詢委員開諮詢會議，內容包含隔年節目單元大方向、整體行銷、台北電影獎的規劃等。

大概十月的時候大概差不多要做諮詢會議，提一些想法，諮詢會議不是只提節目的部分，其實也還有整個影展的行銷、台北電影獎、或是整個影展需要去做什麼方向的事情。（受訪者郭敏容，2019. 4. 21），

節目組的工作在安排節目之後還有許多與電影節其他部門合作的溝通需要進行，內部的溝通也是相當需要花費心力及時間的事情，雖然台北電影節的定位大致清楚，強調創新、大膽及冒險，並強調台灣電影，但因為每年策展規劃單元的調整，以及每次影展結束之後的人事變更，難以長期維持一個固定且較有默契的團隊，所以很多內部的溝通是每年都要一直重複調整到一個大家都同意的狀態。

節目組和各組的合作都非常密切，無論是行政組、電影獎組、行銷活動組。台北電影節前策展人塗翔文認為，各組應該回到節目的源頭，共同為影展創造一個整體的敘事。在這層意義之下，策展人的工作其實更類似藝術總監的角色。

電影節是不可能每個組都只做自己的事的，彼此一定要非常緊密的結合，回到源頭，都是為了節目，所以我會覺得每個組都要跟我保持密切聯繫，每個組也都會知道現在節目組的進度，倒過來來說他們每一組在做什麼我也知道，會有什麼活動或行銷規劃我也很清楚，甚至是送什麼禮物，在什麼時候送，這些禮物和節目會有什麼關聯性，我也都知道，哪些贊助商，贊助商送什麼東西我也都知道。我那時候是很要求每個組都要很緊密地跟我配合。（受訪者塗翔文，2019. 8. 8）

而為了達到創造整體敘事的目標，各組需要清楚地溝通，並隨時追蹤各組進度，也才知道各組有什麼內容是可以拿來與自己原本的業務整合，並加乘獲得很好的效果或找到更有效率的工作方式。

我們每個星期都有定期的大會，每個組都要報告進度，我會讓大家看目前的單元和節目進度，不敢說大家都了解，但至少可以知道今年會做什麼單元，所以他們在策劃所有事情的時候腦子會有一點概念。比如他會事先知道哪個明星要來，我可以怎麼用他，會有甚麼單元，可不可以發想一些什麼。我另外會不定期地和各組開會，比如行銷組，你的行銷內容會有什麼跟我有關，活動組會不會有一些活動是可以推廣新導演或是電影獎或是當年的其他單元，可以找代言人做什麼活動或是主席可以做什麼活動等等的。（受訪者塗翔文，2019.8.8）

以節目組和電影獎組的配合為例，除了台灣電影的新片，在台北電影獎可以和台北電影節有一個互補的作用及互相拉抬的作用以外。另外一部分很實際的是和執行有關，兩者的資源可以互相配合，讓有限的資源發揮更大的效益。

就比方說，電影獎跟國新競賽都需要評審，評審都需要找有力量的人和有名的人，那就必須提早規劃評審人選。那這個部分你不能奢望下面的年輕的同仁去思考，他們沒有認識這麼多的人也沒有人脈，所以這個就是總監、我，必須多花一點力氣思考。這部分和國際影展有關是因為，我們的預算很少，那請評審是一份錢，請外賓又是一份錢。如果他今天有片子來參展又可以順便來幫你做評審，那這是最好的事情，所以很多時候我在規劃節目的時候我也會把這一塊想進去。（受訪者塗翔文，2019.8.8）

而行銷活動組負責整體電影節的贊助、宣傳和推廣活動，活動的部分，除了影廳內的活動（例如，映後座談、影廳內講座）及「電影正發生」單元，影展期間及影展前期的推廣活動（包含露天放映、選片大會、記者會、講座等），行銷活動組會與節目組討論過後，負責前執行規劃及現場執行。一般來說，會將節目組及行銷活動組的考量取得平衡。然而由於人事的變動，許多的合作方式在與不同行銷組成員合作時，會有完全不一樣的結果。有些行銷組會很在意策展人的節目安排，會希望他的行銷企劃和活動安排可以回應到策展人對於當年度台北電影節的節目安排，有些行銷宣傳的方式可能不一定將節目組的考量放在第一。



我覺得不只是票房，是所有要講的事情有沒有溝通出去，或著在這個年代，你有沒有辦法在影展快開始的時候讓觀眾生出一點興趣去看你到底在賣什麼片，也許是要透過和你的策展完全無關的本質來做宣傳的，那今天在這樣的情況下，策展背後的脈絡和努力，也許在影展自己本身都不一定會被理解到。（受訪者郭敏容，2019. 4. 21）

與前述文獻分析的觀點相似，De Valck認為現在的電影節更強調的是品牌的定位，郭敏容也提出他的觀察：

講得簡單一點，就是一個產品要賣嘛，如果要賣賓士，是直接賣賓士這個牌子，還是去打這台車性能好、這台車內裝高級，要去怎麼賣，這件事我沒有一個絕對的答案。（受訪者郭敏容，2019. 4. 21）

郭敏容的觀察更進一步的指出，這可能不只是行銷策略的討論而已，還有包括工作人員怎麼思考台北電影節，以及面對這麼多影展的現在，是否強調品牌而不是強調節目內容，才是能夠讓票房成長的最好方式，而面對這樣的趨勢，對策展團隊來說可能是有點失落的。

今天電影節有這麼多部影片，160幾部，我們真的要一部一部賣嗎，還是我們應該賣台北電影節的招牌？我心裡比較希望是溝通影片，但一件很殘酷的事，我們可以看金馬，金馬是賣品牌，觀眾大概都是聽說很好看所以買，其實沒有一個主動的選片策略。或著說我想知道北影的策展想法是什麼，沒有這個東西，所以這也許是時代的改變，或是品牌之間的競爭要找到方式，那對做節目的人來說是有一點失落，但我也無法去講這是不是不宜的。（受訪者郭敏容，2019. 4. 21）

台北電影節的策展人除了策展的專業之外還有許多的工作內容，管理、行政、拉贊助、宣傳等等。總的來說，策展人的工作需要做很多溝通，溝通產業和觀眾，溝通電影節內部工作人員和公部門，策展人都需要將自己的概念傳達出來。可能有許多工作內容不是國際上其他影展策展人所需要面對的，也有許多的協調和妥協。也以此回應了De Valck所說，策展的實踐有很多決定，在理論上看來不合理，但是因為實際的考量卻必須如此運作。大致介紹了策展人及節目組的工作概述，接下來進一步了解台北電影節策展團隊的文化中介者角色和半公務員的角色。

## 二、從節目組選片看文化中介者的角色

選片的工作流程，在2018年以前台北電影節設有策展人一職（2019年沒有策展人，來年規劃未定），策展人會於當年十月的諮詢會議提出隔年電影節的節目規劃整體方向，策展人及節目組的其他兩位常任節目專員，就會接著這樣的規劃進行選片。除了專題規劃之外，台北電影節其他一般觀摩片及國際新導演競賽的選片因為是每年都有的固定單元，會就著對台北電影節的定位找出合適參與影展的影片。

選片方面，之前敏容（2014-2018年台北電影節策展人）是會拉出整個節目規劃架構方向的人，他會為了整個電影節去定錨，我們也會參與討論，但基本上就是follow她，或是提出一些問題再討論。但大的框架和方向是他作為一個策展人去規劃，比如我們今年幾個單元的方向或是會有什麼專題，就會在諮詢會議前先給出一個初版和方向，當然之後可以再調整，但他就需要給一個方向。但有幾個固定的單元，比如國際新導演競賽或是一般性的觀摩，這些都是不會變的，我們就會例行性地關注。（受訪者謝璇，2019.3.28）

台北電影節一方面鼓勵台灣電影人，另一方面也提供台灣電影相關人員獲得觀眾反應交流的機會，另外也提供國際選片人快速獲得台灣年度佳片的場域和管道，對於在國內外推廣台灣電影及實質鼓勵台灣電影人上有著非常直接的功能。

台北電影節有一個台北電影獎，它可以讓當年的台灣電影有一種完整面貌的呈現，然後會幫助到這些台灣電影被台灣電影完整地看到也被國際的選片人和評審完整的看到，也會幫助一些還沒有上映的電影在這裡有一個先曝光的平台。這個獎是鼓勵所有的台灣電影，不只是鼓勵長片，還包括紀錄片短片和動畫片。那一方面是幫助到這些片後半年在台灣的行銷，一方面也是讓來台灣的國際選片人、策展人和評審提早看到今年台灣會有的片子。在國際交流、電影曝光提早和觀眾交流或是實質的肯定和鼓勵，北影都扮演蠻重要的角色（受訪者塗翔文，2019.8.8）

選片的標準也會參考過往的經驗以及國外媒體的評論及國際影展表現，但最終還是需要拿到試看帶，經由策展團隊觀看後評估是否適合台北電影節。

我會看他在國際影展的表現，還有外媒的影評，如果有台灣代理商的影片就看他之前的狀況，或是國內網路上的討論度。其實這些就是一

個前哨，前期的觀測，但最準就是等你拿到試看帶你去看，才會知道這個片子的調性怎麼樣。（受訪者蘇逸華，2019.4.5）

除了美學和台灣電影的考量，觀眾也是選片時會考慮的因素，也許票房不必然是選片成功與否的指標，但影展對於觀眾的猜想和期待也會影響選片團隊的決策過程。邀請來的影片也會覺得如果能接觸到更多的觀眾是很重要的事，雖然對於觀眾的輪廓並不一定抓得精準，但根據過往影展的經驗，或是台灣片商發行的經驗，策展團隊也以經驗法則摸索出了一些想法。

我會覺得這麼努力選了這些片，花這麼多力氣放出來但滿座率不到五成就會覺得很可惜，放個一兩次以後就沒機會看到了，相較於外界的壓力應該是自己給的比較多吧，但議員的評估方式就會是量化的評估，還是會希望有個好看的數字。（受訪者蘇逸華，2019.4.5）

因為自己也是觀眾，所以大概可以想像觀眾喜歡的片有什麼樣的氣質，大概也會知道他們會長什麼樣，我不是說他們在哪裡，而是你在現場看到他們大概知道他們的長相。或著是比如說日片，我就會知道日片其實就是有個base，可能是喜歡明星或是喜歡日本或日本文化，他其實就是有一群follower，或是有一些比較通俗的議題或題材，你知道他是有賣點的，那你就可以去主打。（受訪者謝璇，2019.3.28）

然而影響票房的有許多不同因素，對於觀眾的討論也很常在節目組當中進行，有的策展團隊成員會更在乎創造讓觀眾有驚喜的選片規劃，或著期待觀眾有自己的野心，策展團隊也樂意提供更多的挑戰給台北電影節的觀眾。

我也會希望我提出一些東西的時候，台北的觀眾可以對自己有一些期許，他們會覺得這個影片真是太小case了，我想看更具挑戰性的那些，（……）我會覺得台北電影節不應該只做保守的、安全的事，這也是對於台北觀眾的挑戰。（受訪者郭敏容，2019.4.21）

好像去想觀眾是什麼，對我來說是比較後面的事情，因為我覺得其實多數觀眾也不一定知道自己想要什麼，他們可能多數是期待我來到台北電影節我可以看到什麼，讓他們覺得有什麼事能留在他們心裡或是出乎他們意料之外的，我覺得比較是要這樣。（受訪者謝以萱，2019.3.28）

另一個選片的重要來源是台北電影節的國際新導演競賽，這幾年的競賽規定是導演的第一支或第二支長片可以參展，也相當符合台北電影節對於新導演的關注，從2005年開始舉辦的國際競賽，報名片數每年上升，2018年有高達600多部報名參與，這些影片會經由策展團隊篩選，選出十二部進入競賽初選，其他沒進入競賽但符合北影選片要求的就會被放入觀摩片的單元當中。

國際新導演競賽，他是台灣唯一一個國際長片的競賽，這還是有一個很強烈的交流的功能。可能台灣觀眾還是很習慣看看大師電影當當文青。但其實這個競賽有一個很重要的功能，是放映最新的電影，對北影來說就是挖掘新銳。這個電影節不管是國際競賽或是台灣的競賽都在拉抬新銳的導演，這是一個應該要繼續發展的特質。（受訪者塗翔文，2019.8.8）

策展人確認邀片之後會由其他節目組成員發出邀請，可能是和影片的國際發行片商進行邀片，或是直接與創作者邀片，而台灣有代理的影片會和台灣片商合作。確認片單後進行邀約要考慮的面向很多，最終片單的樣子會在不停的協調，影片方對於發行和影展的策略、影展的定位、策展團隊的品味和當年度的單元規劃，以及考量觀眾接受度等等的折衝之下成形。

我們選一部片進來的原因有很多，一個是選片人的口味、一個是市場接受度、另外一個是版權方，他們會不會給我們放這部片，或是有沒有台灣代理商等等的因素。通常國際片商的首要目標是把片賣出去，有台灣片商是最好的事，或是有的片子有festival strategy 那假設一個上半年在歐美做過首映的片子，他們可能覺得上半年在亞洲區做首映還太早，就有可能會考慮安排下半年的曝光，又或著他們想衝來年的奧斯卡，考慮熱度的問題，如果想要延續氣勢到奧斯卡那可能就是下半年才會開始。就是因為有各式各樣的原因，或著他們就是比較想把首映給威尼斯，因為威尼斯在我們之後，他們如果已經跟威尼斯說好了就一定給威尼斯。（受訪者蘇逸華，2019.4.5）

在單元的設計上，策展團隊中也有人認為需要比觀眾有更深的要求，就算觀眾不一定感覺到策展團隊的設計，但是影展的質感和定位可能就是依靠這些細節的鋪排而成立。

我們都會看每個單元裡各個片子的組成和平衡，但這確實不是一般的觀眾可以感受得到。實際上，我也不知道這件事是不是重要，但一個影展的質感就是靠這一個一個的點的影片圍成一個單元，這些單元集



合成一個影展而成，所以你放什麼東西一定會反映策展團隊對於這個影展的樣貌以及這個影展怎麼去反映今年的電影市場。只是說這是在很無聲的，不見得會被特別注意的狀態下進行的，我覺得還是重要的。（受訪者端木芸珊，2019.7.）

對於選片的方式和策劃單元的想像，策展團隊也有些不一樣的想法，現在的方式可能是在現階段可用的有限資源、人力和時間上所能做到的最佳方式，但若進一步思考這樣的選片方法，是否存在著盲點，或著至少意識到這樣的做法有不足之處，在執行現在的工作方式時，就得以時時提醒自己有更好方法的可能。

台灣的影展都只是作為那些歐美影展的第二線和第三線而已，我們其實沒有開發自己東西的能力，因為資源不允許，也沒有那個時間，我們選片的來源都是那幾個片的影展，那如果當那些影展沒有選到的片，就不在我們的眼界之內了，可是應該不是這樣，這樣只是一直在複製西方的價值觀而已。（受訪者謝以萱，2019.3.28）

然而，對於電影節的觀察和思考，台北電影節前任策展人郭敏容也提出了自己的思考，也回應文獻整理中De Valck所說的影展的第三階段：相較於第二階段的策展人時代，1980後因為全球電影產業商業機制的及全球影展迴路發展成熟，影展開始更被重視的是影展總監(Festival Director)的角色，如何創造出影展的獨特品牌，而不一定是策展的節目內容：

影展的定位究竟是所謂去建立你的美學品味的，知道國際上影片發展的，去討論不同的觀影可能性的，這樣的事情是不是越來越不重要？現在影展這兩個字嘛，Film Festival，一直以來都是Film作為主軸，但是現在越來越不了解的是，可能festival才是大家在意的事，你要用festival吸引人進來，然後film是一個順便賣，所以我覺得討論的是觀眾是票房是關注度的時候，你越來越無法去討論你的策展想法是什麼，因為那不重要了。我知道我重視的價值，可是我也越來越不清楚在這樣的時代，這樣的價值是還需要去捍衛的嗎，還是已經不合時宜了？（受訪者郭敏容，2019.4.21）

總的來說，因為台北電影獎是唯一針對台灣國內電影創作者舉辦的獎項，有來自台灣創作者、台灣電影產業、政府及自我的期待，因此台北電影節在台灣電影的推廣上面有許多著墨。另外由於電影節的經費來源為台北市政府補助，

在考量觀眾以及服務觀眾的角度上，還是會以台灣觀眾作為主要服務的對象。而策展就在策展團隊希望傳遞的策展概念、台灣電影產業及台灣觀眾這三方力量的交互作用下產生。

### 三、從台北市文化基金會的組織型態看「半公務員」的角色

台北電影節在台北市文化基金會的編制底下，為台北市文化局之下轄機構，總監也需要至台北市政府議會備詢。台北市文化基金會資金主要仰賴台北市政府預算，下轄館節在市政府補助之外不足的預算需要自籌。台北電影節的主要預算也來自市政府，但另外還有兩塊資金來源，一個是向企業募款以資源交換取得現金贊助，另一個是前一年的票房變成隔年的預算。這就是電影節的票房壓力來源，也是策展人在策劃節目時的考量之一。

當你進來做策展人，理解整個電影節預算的結構，你會發現，政府不會給你全部的錢，只會給你一定的比例。另外的預算是靠兩塊，一塊是要去募款，一塊是要靠前一年的票房變成你隔年的預算，所以票房的壓力主要是來自你必須自給自足。那當然票房低在議會面前就比較難講話，他們只會看數字，所以你至少要維持在一定的標準之內，不能掉太多。如果掉了太多他就會覺得你沒有做到你該做的，或著會覺得你沒有做好。這是在做節目不得不考量的，不可能只是很任性的選你覺得好的或你喜歡的東西，還是要考量到台灣電影觀眾的口味，要考量到整體的比例，比如說國家、類型，各方面的比例等等。以及有哪些東西是可以拿來行銷的點，有沒有什麼東西是可以拿來幫助媒體對你比較有興趣的點。（受訪者塗翔文，2019.8.8）

除此之外，在組織、人員編制上都需要依照台北市文化基金會的標準及作業程序。例如每年的聘雇人員會有員額上的限制，要增加員額需要在前一年就提出需求經過一定程序核可後才可以進行增聘；再如就算因為各組業務內容不同，上下班也必須在規定時間內打卡，無法像金馬影展的一樣有較彈性的工作時間安排；而在報帳及核銷的行政作業流程上都需比照公部門標準辦理，且須符合政府採購案的規定，如超過一萬以上需進行兩家廠商報價，超過三十萬以上需上網公告進行公開招標；各業務負責人在執行業務前也需要寫簽文，上呈文化局向文化局解釋今年的業務規劃及預計花費等，核可過後才可執行。這樣子的機制也讓台北電影節的工作內容增加了其他影展所不需要處理的部份。

基本上，台北電影節內的工作人員都了解這樣的規定出發點是為了防弊，文化局或台北市文化基金會也不會對節目內容直接干涉，只是在處理這些非與影

展直接相關的行政業務上，也佔了工作人員許多的時間和心力，在防弊的同時，也必需知道這些行政庶務必定提升的業務量。

台北電影節的資金來源主要有三種，分別是文化部補助、文化局補助，及自籌款，其中自籌款的核銷方式最為單純，只需要一份核銷文件，而文化部補助的核銷最為麻煩，所有文件除一份正本外，還需要有兩份影印備份，除了正本一份送文化部，另外兩份一份留文化局備查一份留文化基金會備查。以核銷國際版權費來說，一部片的版權費會有invoice、換匯水單、營業稅、所得稅等六張，再加上副本的簽文、黏貼憑證匯款資料等三張，一份核銷就是9張，加上副本共三份是27張，一年如果有一百部片需要核銷就需要2,700張紙，且因公文為正式文件不得使用單面回收紙。再因為公文在時限到之後的銷毀方式是透過水淹，不得使用釘書針，得一張一張黏貼。不論是在人力成本或是資源上都是一筆負擔。

有些行政流程比如說是為了防弊，就是必須要去做，比如說核銷，一方面是浪費資源，浪費時間，但因為使用納稅人的錢，所以在這個機制裡面就必須這樣工作。那如果我們的自籌款更多，有更多的獨立性，就可以做更多事情，不是說基金會去干預我們要做什麼，只是在行政體制上會覺得綁手綁腳。（受訪者蘇逸華，2019.4.5）

採購法的邏輯來源自工程標案，然而文化很多時候並不是靠比價就能決定要跟誰合作，如果有無法比價的特殊情況，都需要寫簽文獲得批准後方可執行，而公文因為涉及單位及層級的差別，需要抓一到兩個星期的工作天，在電影節已是在這麼短時間需要完成大量事情的工作來說，有些時候上簽呈流於形式，也可能邊執行的時候才補上簽文（但如果有這種情況，必須寫一個簽文解釋為什麼有這樣的情況發生）。

這是一個公部門補助的活動，不可能都不管，管是合理的，但應該管的是大方向和大的概念。過小的東西應該要放手，這畢竟是文化活動。比方可以規定多少金額以上的預算要這樣核銷，但多少金額或類目以下的就不要這麼細的作考核。別的電影節沒有這麼多繁瑣的事，大家會跟金馬比，雖然金馬也有基金會，但他沒有像議會這麼嚴格的控管，他們要跟基金會負責，但就是大方向的、大塊的預算的，他不需要花個五塊錢十塊錢都要這麼囉唆。（受訪者塗翔文，2019.8.8）

另外，當面對的文化基金會窗口不同也會影響核銷的辦法。每位工作人員都害怕執行的業務出了什麼差錯，尤其需要經手錢的工作人員，都會盡可能保護

自己，有些窗口會因此自行增加程序。而這些不必要的行政程序，就成為承辦人的負擔。以2017年為例，當年已通過外籍人士受邀來台工作的機票核銷不需要以登機證進行核銷，實務經驗是國外來賓不一定會記得留有登機證，而要證明來賓確實來台灣進行邀請參與的活動有比登機證更方便且值得信賴的方式。但因為窗口的不理解還是希望承辦人收集，最後是透過電影節行政組的來回溝通多次後才改以比較簡單的方式進行核銷。而這些行政流程，在已經緊鑼密鼓地影展籌備過程當中，也增加了許多的工作量。

其實文化局也不會去干預什麼，就行政上面有很多瑣事要處理，寫字這種東西對我來說不難，但是整個公部門的決策機制讓我覺得很煩，就是你什麼事情都要跟老大報告，他可能心情不好，或著就是完全不了解你在幹嘛，可能就會給你一些奇奇怪怪的意見。（受訪者謝璇，2019.3.28）

寫公文其實沒問題，有問題的是你要說服那些公部門的人理解你在幹嘛，這件事情是最難的。節目組還好，但映演組很麻煩，因為那時候只有○先生一家放映廠商，你就要跟他們解釋○先生是如何的唯一如何的特別如何的好，這個過程是非常痛苦的，這個世界上沒有什麼是專業投影師證，那我要怎麼說服你他就是專業，這是最困難的。（受訪者端木芸珊，2019.7.）

所有事情要通過基金會到文化局再到市府，以前要申請一筆事情，我們要從組員蓋到組長蓋到策展人蓋到總監，再上去要蓋到基金會管理部的組員組長，到基金會管理部總監等等，再蓋到基金會副執行長，有的簽更大或是預算更多還要蓋到文化局長甚至是市長，我曾經算過平均每個公文都要蓋八到十個以上章，我覺得這真的是非常非常浪費時間。（受訪者塗翔文，2019.8.8）

行政的繁瑣和類似公務員的管理辦法也會讓身在組織中的人員，對於考慮每年再回來台北電影節工作有些保留。類似公務員的工作方式和管理方式，卻沒有公務員的福利和相關保障，對在台北市文化基金會工作的人員來說其實也是有點不公平的。

我覺得蠻慘的是，在這邊工作的人沒有任何公務員的福利，但是在任何行政上的標準都是比照公務員、公部門的方式辦理。（受訪者謝以萱，2019.3.28）



北影要打卡這件事我覺得很痛苦，金馬上班的時間比較彈性而且他是10-18，北影是10-19，人事規章也比較嚴格，晚一分鐘你就要請假一小時，人事系統無情且複雜。第一個是打卡，第二個是我覺得10-18是比較合理的工作時數。（受訪者端木芸珊，2019.7.）

我記得我做的那幾年，很多工作人員想再跟他談明年再回來，他們會直接說，我真的很想回來，可是想到要跑那些公文我就不想回來。這那幾年很現實面臨到的問題。我們還是常設，我們面對這個事情，或是我們得扛這個事情就算了，那很多同仁是來做三個月、五個月、半年，還要他們變成一個準公務員一樣的去這些事情，對他們很不公平，也不是他們來這個組織工作主要的目的。（受訪者塗翔文，2019.8.8）

這樣繁瑣跟類公務員的工作方式，也讓想在影展工作累積相關經驗的人卻步，做影展的人有他的專業在，但是卻花了很多時間處理行政程序，如何簡化行政流程，對台北電影節來說是很重要的事。

有時候我回到辦公室，第一件事就是厚厚一疊公文，我光蓋公文我就要蓋個半小時，我不是說嫌煩或是囉唆，我只是在說如何簡化這個行政程序。因為我們不是真正的公務員，我覺得大部分的影展工作人員都是以專業的工作姿態被聘請到文化基金會跟這個文化組織裡面工作，他們應該要發揮和發展的是專業的強項，而不是花費非常多的力氣來做行政流程。所以如何簡化這些行政流程，我覺得真的是一個很重要的事情。（受訪者塗翔文，2019.8.8）

各個業務負責人所與到的問題和策展人很不同，策展人身為台北電影節的節目組代表，在面對議會和文化局上有更多需要承擔的責任。除了一般電影節的選片工作之外，對於與市府溝通，以及組織內的架構和管理也是需要花費心力很大的一個重點，甚至比策展花的時間和心力都還要巨大，也是台北電影節的策展人和其他影展不同的地方。

我從2014年接策展人以來我覺得我大概只有百分之20的時間是花在想節目，我剛接策展人的時候我最覺得我應該去讀的是管理，對人的管理，還有突然之間要去看大量的預算以及整個組織架構怎麼樣調整才會比較有幫助。（受訪者郭敏容，2019.4.21）

以處理議會相關要求為例，面對議員索取資料，需要在短時間內整理出歷年數據或統計，這樣的業務也在台北電影節策展人的工作中佔了大比例的工作量。

我其實發現我永遠想不起來我十一、十二月在做什麼，但我現在突然之間想到了，十一月和十二月都在應付議會。議會隨便跟你說我要這個報告我要那個報告，我要知道你過去幾年的統計什麼什麼之類，你們為什麼如何如何。你就是一直在做報告，我覺得這個體制永遠讓我想不起來你十一十二月在幹嘛，然後時間就過去了，一直在應付事情。（受訪者郭敏容，2019. 4. 21）

另外也提到電影節在台北市文化基金會下的狀況，因為台北市文化局長身兼台北市文化基金會的執行長，如果文化局長不夠理解台北電影節或是有比較強制的指令進行干涉，就容易造成電影節內部工作人員的反彈。

電影節很大的一個狀況，真的要講的話，是文化局的局長對電影節有各種想像，都需要花時間去溝通。議會對電影節有意見，所以不停要電影節提供資料會花掉非常多時間。文化局長來，如果他沒有搞清楚或是他沒有尊重每個館節有每個館節的專業，或是他沒有充分溝通，其實這麼多年下來，我不覺得文化局長是全部都不能碰你不能管你，我覺得他可以有他的想法可是需要了解以及需要溝通，這個東西要花時間，如果你以為這是一個指令下來就要改成怎樣，電影節這邊就會花很多時間去做抗衡。（受訪者郭敏容，2019. 4. 21）

塗翔文也舉了一個例子，是當時和公部門溝通之下非常氣餒的事情，也幾乎讓他決定不再繼續在台北電影節擔任策展人工作。在他擔任策展人的第三年找來張孝全及郭采潔擔任代言人，請陳映蓉導演拍攝一隻CF，因為覺得明星很強，宣傳效益應該也會很好，因此和YAHOO談了全球首播，宣傳計畫也確定了，到最後卻因為局處首長提出令人難以理解的修改建議，而必須改變宣傳期程，所有的廠商和合作媒體都需要重新安排。

公布的前幾天，胡姐（時任電影節總監胡幼鳳）去開一個市政府跨部門各局處和活動什麼行銷的會，我不知道那個會議上發生了什麼事，只知道胡姐就在會議上把那個還沒有發表的CF放給大家看。放完了以後，聽說其他各局處長官開始提出各種批判的意見，有人說他們兩個在裡面的背景是飯店的房間，有淫亂的暗示，然後他們抽很多煙不好，然後他們在飯店裡面吵架，這個有吸毒的嫌疑，總之就提出了非

常多八股和奇怪的言論，要求我們重剪和修正，那胡姐就抱了那一大堆建議回來，就變得非常尷尬。（受訪者塗翔文，2019.8.8）

後來也是靠著總監花了很大的心力去說服，最後宣傳廣告改了一些抽菸的鏡頭就通過，但原本的宣傳計畫全部延宕，工作進度也全部推遲。這件事幾乎成了塗翔文決定離開台北電影節的重要原因。

這件事就讓我覺得我真的花了太多力氣去做跟影展本身無關的事情，這件事情大概就是一個關鍵，讓我覺得我大概真的很難再做下去了，真的太疲累太令人生氣，還有很多各種這種小事，但這是讓我印象非常深刻，讓我覺得真的拖延我非常多時間也拖延我的組員非常多時間，造成我們工作上實際上的困擾和影展推廣上直接困擾的事情。

（受訪者塗翔文，2019.8.8）

## 第二節、策展勞動的特徵：自我治理、情緒勞動與游牧的工作狀態

前述文獻整理中發現，「自我治理」在文化產業的勞動中是一個明顯的特質，工作者以自我要求的心態，對自己進行檢視，而容易將工作當中所遭遇的失敗認為是自己不夠努力，並以此再生產了這樣的工作條件。在訪談中，受訪者提及兩項與自我治理相關的思考。

第一項是與選片及安排節目相關，選片的結果反映了策展團隊的品味以及對當今電影產業和觀眾的回應，而這些壓力和對自己的要求就回到策展團隊身上，要花上除了工作之外的時間去處理這些壓力，並增加自己工作能力及美學判斷的能力。而過量的影片及不夠的時間，也讓策展團隊在選片的時程上面臨諸多壓力，必須在短時間消化大量的影片並做出選擇。

壓力很大，比如說片子看不完、比如說今年選完的片子大家說這麼怎麼爛、怎麼品味這麼差，為什麼這些片有進這些片沒進，到底是什麼奇怪的品味，你就是會有這個壓力，就會要求自己再再多做一點準備做好。（受訪者謝璇，2019.3.28）

另外一點和電影節的機制相關，尤其是策展人，因為在面對議會的索資和回應議會的詢問上扮演重要的角色，因此如何處理這些來自議會的要求也是策展人工作的重點之一。而因為每一年的經驗累積，讓策展人知道之後怎樣做可以更有效率完成，雖然還是一件非常花時間的事，但因為希望能夠讓電影節在處理這件事上越來越順暢，因此還是選擇繼續留下與這樣的機制搏鬥。然而對於

留在這份工作裡的個人來說，是很消耗、疲勞甚至可以說是自我剝削的一件事。

我有幾年我都是一種不甘心，覺得我現在走，所有的東西就是重新再來，我留下來，先不管節目，至少體制上有一個延續，大家不要再一錯再錯。我留下來就是覺得哪一件事可以做更好，直到這一兩年我才會覺得，可以真的把心力放在節目上，什麼節目可以繼續延續。以前都是覺得不甘心，如果這件事沒有調好，那你前面在被折磨是在幹嘛。（受訪者郭敏容，2019.4.21）

情緒勞動的部分也在策展團隊的工作中被提及，相較於文獻探討中讀到的策展人要去拒絕報名者影片所帶來的壓力，還需要鼓勵他們不要放棄繼續創作。北影因為影展規模以及在國際影展迴路的位置相對弱勢，情緒勞動的面向更多顯示在跟邀片方進行斡旋，無論是創作者或是發行商，在邀展條件的溝通上會花費許多心力，同時必須顧及以往的合作情面以及未來的合作可能。而在分秒必爭及牽一髮則動全身的影展工作中，選片過程中，國際聯絡的工作很大一部分是花在聯絡邀展細節、談條件，以及確保對方滿意，不會忽然撤片。若是最糟狀況產生，後續包括場次調動、資訊更動、已售出票卷退票等等都是比忍一時安撫別人還要更麻煩的事。也曾經遇過沒獲選影片的創作者向策展團隊抱怨為何落選，但因為台灣電影圈很小，擔心總有一天會碰到面或是未來可能有合作機會，代表台北電影節聯絡時，就必須讓自己更冷靜處理。

近幾年台灣出現許多獨立片商，服務藝術電影影迷，有些時候選片團隊在選片階段確定邀請的影片，後來有了台灣發行商，影片方的主要的聯繫就會交由台灣發行商為窗口。也因此，就算今年沒合作，來年也有機會和不同的片商合作，與片商維持良好關係是不可避免的事。片商也會期待影片在北影做出口碑，或是藉著北影的資源將影人帶來台灣做更有效的宣傳，以期達到互相拉抬宣傳聲勢的效果。因此片商在這樣的工作狀態下也就成為策展團隊必須服務的客戶。而在跟片商談合作條件及細節，有些不得不邀的片子及不得不邀請的影人，在考量預算以及必須守住台北電影節的原則之下，許多的溝通、協調以及安撫，也無形成為工作的一部分。

因為有些我們直接和國外影展邀來的片子，後來才知道台灣也有發行商，那久而久之，就會知道需要和片商維持關係，不管是電影節幫忙做口碑場或是因為那些片子符合某些單元，和片商的合作是不可避免的。但這也並非特例，鹿特丹有一整個片商單元叫做Line lights，與當年度的片商發行影片合作。（受訪者謝璇，2019.3.28）



除了片商之外，與創作者、國際選片人、台灣外館的合作和情感的維繫也是台北電影節節目組需要負責處理的業務，除了影展期間的接觸之外，平常時間也須確保情感的維繫以維持之後的合作可能。

最後一個影展勞動的特徵是游牧的工作型態，影展是一個短期內會有大量工作量產生的工作，然而影展結束之後辦公室的工作量又會銳減，因此難以將大部分的影展工作人員作為長期聘僱關係。有鑑於此，金馬國際影展在每年11月的金馬影展之後，於四月又舉辦金馬奇幻影展，並於2019年增加國家電影課系列，以此得以將更多人員聘僱轉為長期聘僱關係。而台北電影節，根據訪談及對照影展手冊的工作名單，至少從2012到2018年在人員編制上面並沒有太大的差別，常任人員及短聘人員的數量上沒有相差太多，但每年在各個職位負責的工作內容上會有些許的調整。

人員的編制上也沒有太大改變，短聘進來的時間，和長聘的人員數量都差不多，其實只有一些職位負責內容的微調，比如說以前映演統籌有一年是要負責實習生招募的，有一年現場執行也在映演下面，後來去了行銷，現在又回到節目，但每個節目都是差不多的，今年有比較大的改變，比如媒宣有新的分工，節目也因為專刊的時程關係，所以找了一個新的助理，然後因為有電影正發生和VR所以也有專案負責的人員，除此之外沒有太大改變。（受訪者蘇逸華，2019.4.5）

關於影展候鳥般的工作型態，在國內有許多報導及相關文章都曾提及，（例如吳凡的《電影○影展》、端木芸珊的碩士論文《從工作者觀點探討台灣影展工作環境及其影響》、陳韋臻的藝文單位行政法人化系列專題），而於第三章的文獻探討中也發現這個現象並非只在台灣，在與其他國家的影展工作者聊天時，也會發現世界各地的影展工作者都面臨類似的狀況。

對長期留在辦公室的人來說，短期人員的聘僱流程也增加每年的工作量，由於台北電影節在台北基金會下面須符合基金會的人員聘僱程序，需要上網公告徵人，但也因為短聘的工作性質，需要熟悉影展工作，在短期內就必須完成任務，沒有太多時間去訓練完全的新人，因此短聘人員大多會先詢問之前在台北電影節工作過的工作人員，或有其他影展工作經驗的人，或是擔任過台北電影節工讀生或實習生，也會成為是否能進入電影節工作的判斷準則之一。

辦公室大部分的人都是短聘，下半年我們會先確定大致各單元的活動和各種規劃，才能去拉預算，也才知道要找幾個人，總監會一起確認預算，人力的部分上半年比較繁瑣的行政流程就會在這時候發生，然後會是我負責，比如說合約要過法務啊，然後要上一個公開的平台去

招募啊像104，但其實我們通常都會先問過之前工作的人，不過因為是基金會的規定，所以還是會走一個這樣的流程。不過有時候因為沒有適合的人選，別的組別也有透過這樣找到人。（受訪者蘇逸華，2019.4.5）

我只能留幾個重要的幹部，其他的每次我都要再重新招募回來。以作電影節來說，我當然會希望有更多常設人員更好。我每次都要到隔年的二三月才能找人進來，找人也花很多時間，那時候在策展最高峰我還要同時面試人，把人都找回來，重新談條件安排工作什麼的，其實這也是非常辛苦且花時間的事。（受訪者塗翔文，2019.8.8）

也曾經試圖以金馬作為參考，希望藉由多增加其他業務的方式來聘僱更多的常設人員，但因為在基金會的編制下，要去改變不是容易的事。

我也想學金馬影展，金馬影展就是想多留人下來所以他們多辦了奇幻影展，我那時候也試圖想做這件事。但後來發現真是自討苦吃，你只要想像就好，你要跟外面的人募款，做一個不是原本你電影節的業務，你還要經過基金會、市議會的同意。那個時候我們討論過要如何成型，後來發現要做這件事就是給自己找一個更大的麻煩。如果你賺錢呢？市府會怎麼看待你，市府會不會說你沒有把原本的業務做好，或是說你是不是閒到還可以接其他業務來做，或是說基金會怎麼可以賺錢，電影節怎麼可以賺錢等等，就是很麻煩很麻煩，最後我們就想說算了。（受訪者塗翔文，2019.8.8）

而短聘制度所產生的另一個在節目規劃及執行上最大的問題是，經驗無法傳承。有許多的執行細節、遇到的問題，執行工作中所有的思考和反省，是承辦業務的同仁難以呈現在結案報告當中的，而這些經驗在常常換人的狀況之下，無法有所累積，也無法有一年比一年好的進步，每換一個人就會需要再重新累積，組織內互相合作及各部門互相支援的默契也難以建立。

人員固定最基本的是一你經驗可以傳承，你的東西可以被留下來，這個人被留在組織裡面就是留在組織裡面，如果我們每年都要去找不一樣的人來做，然後那個人可能這個人是後期才進來，前期的事情他都沒有辦法決定，那就會變成一個很畸形的狀態，大家就會很痛苦，所以我們也希望大家盡可能早一點進來，不管是早點進來討論也好或是給一點想法，因為畢竟最後執行的人才是真的會去體驗這些事情的人，那他的經驗是非常重要的，他的想法也是非常重要的。（受訪者謝璇，2019.3.28）

我在電影節這麼多年，但中間只要有任何一個人離職，這個職位需要的經驗就要重新累積。比如說，這幾年面對議會的要求，我在的時候接連下來的幾個行政，他們終於受不了，所以平常就隨手收集很多資料，今天議會問了任何事情，他已經準備好，他也學到教訓，不會因為議會今天只問了這個問題就只收集這個問題的答案。我有沒有辦法把這些資料全部統合成一個大表，所以之後有人要什麼就可以把這個表格的某部分篩選給他，這是花了非常久的時間去累積的。但不同的藝術行政他對於不管是藝術行政或是公部門，了解這個體制怎麼運作或是可以提供的資源的了解程度是非常不一樣的。（受訪者郭敏容，2019. 4. 21）

以及因為這樣的分工方式，所有的工作流程都被切的很碎，大部分執行的人不曉得為什麼會做這樣的安排，因為不知道以前是怎樣未來會是怎樣，那現在變成這樣，就需要完成什麼就完成，讓工作只是執行而已，並沒有太多自我實現的成分。執行的人不一定了解前期企劃的原因，企劃的人也不一定真能想像執行上會遇到的問題，真的在執行上面遇到的問題，也因為離職之後無法參與最後的會議不見得會在來年獲得更改的機會，因此難以獲得進步，對短聘的人來說是一種消耗，覺得怎麼每年都一樣，問題都沒有改變。

我覺得現在就變成很多事情都拆得很碎，就是在不同的階段，被完成到不同的狀態，但是好像沒有誰是重頭到尾跟完，就會變得好像有點碎。（受訪者謝以萱，2019. 3. 28）

也因為短聘的人無法馬上確定來年是否會再繼續回來，對於組織的意見也沒有提出的必要，提出了之後不確定會被認真討論或對待。另外有些人也擔心會在組織裡獲得某些評價，而影展圈又很仰賴人際關係互相介紹工作，因此很多時候也不一定將意見提出。這對組織來說雖然很和諧，但並非是一件好事。

就是說你也沒有太多立場，或著你會覺得好像也不用這麼用力去為了一個後來會怎麼走的事情爭取。（受訪者謝以萱，2019. 3. 28）

也因為大家進組的時間就已經要準備打仗了，彼此工作的方式和在意的事情無法協調，只能就分工去完成，而關於影展想像或是影展任務，這種更需要討論的事情是沒有辦法在短聘的工作期間內達到的，要撈起對於電影節的想像這樣的討論，無法在影展緊鑼密鼓地籌備期間達成，但如果影展策展團隊對影展沒有只是把活動做完的想像，那與一般公關公司在辦活動只看最後結果和進場人數及票房的想法，其實沒有多大的差別。



進來的時間已經很緊，也沒有太多時間磨合和溝通，比如像許多事在接手的時候已經沒頭沒尾了，你也不知道一個人的做事習慣，或是你也不知道這個人是用怎樣的做事想法在想這些事情的，所以會變成你可能只能是把事情做完，但你不太可能再去更完整的想一個更大的東西。（受訪者謝以萱，2019.3.28）

因此培養有默契的團隊和對電影節有共同想像，是一件很重要的事，電影節是很仰賴「人的特質」工作的場域，許多工作人員憑著對電影的熱忱進來，願意接受不穩定的工作條件。常任的工作人員需要將這些短聘人員面臨的工作狀況和每年活動檢討後需要改進的地方，落實到來年的工作規劃之內，甚至也應該進一步討論組織架構調整的可能，否則很消耗短聘人員的熱情以及繼續參與的意願。

我覺得很多時候有點回到，大家對影展的想像，大家對影展的想像是只要有影片選得出來、放得出來、票機不要壞掉，那放得出來是，拷貝準時到，然後放映機器都很順利，就叫影展了。但是在這樣的想法裡，我講得比較直白一點，其實都非常壓榨短聘的員工，因為我就是等人進來，就跟他們說談你活動去辦一辦，你去研究一下你的任務要幹嘛，我覺得先前沒有很清楚地去想，這個辦公室的運作要怎麼樣子，才能讓大家是比較順利。那不是只是選片而已，還包括體制架構上面的調整，這個很人的東西。（受訪者郭敏容，2019.4.21）

我覺得要看北影的節目需求是什麼，假設啦，假設我自己設定的是東南亞區域的影片，那我會覺得可能不是這麼適合全時間都在辦公室in house，我的意思是它可以想成一個比較獨立的選片的合作，可能就是類似所謂選片顧問或是反正其他時間你就不用用在辦公室處理那麼多，或是我想電影節結束之後，辦公室的工作量應該是銳減，除非今年可能因為有剝皮寮或其他什麼也許會有多一點合作的事，但我感覺台灣的影展一直以來都是在想影展期間要做什麼，但影展結束之後就不會去想這些事情，比較少，我想這樣應該也會影響人員的聘僱吧，就是會覺得影展結束好像就不用做事所以好像就不用人，但這樣長期下來其實沒有任何累積，因為你人也留不住，然後可以繼續做的人一定是年輕的人，才有辦法。（受訪者謝以萱，2019.3.28）

然而遊牧的工作狀態對某些人來說其實也不是問題，他們更渴望自由的工作型態，同時更在意自我實現。如果在這樣的組織環境裡面沒有辦法讓他感到自



由發揮的空間，或是對於他往後要成為一個獨立的自由工作者來說沒有幫助，那這份工作對於他的吸引力自然是下降的。

但流動的工作人員組成會直接影響策展的實踐狀態，許多事情是因為不同的人而決定，以及不同人的合作狀態而改變。每年人員的改變，代表著面對電影節的想法和整體電影節概念的改變，這對一個希望能有長期累積而且想要建立品牌的影展來說並不是一件好事。

台北電影節尤其是現在和金馬做一個很正式的古典性的很金碧輝煌的影展來對比，北影應該要走在想法的最前端、走在美學的最前端，走在一個你還不熟悉但你要去接受挑戰的這樣一個定位，可是在片量這樣大的影展來講，其實有時候會有點精神分裂，那這個東西的精神分裂，在跟行銷或是每個不同的總監輪替下，有時候就會被削弱。（受訪者郭敏容，2019.4.21）

自我治理、情緒勞動及游牧的工作狀態，是影展策展團隊的特徵，這樣的特徵容易被歸類為「自我剝削」，但「藝術的自主性和創意」還是吸引許多對電影藝術充滿熱情的人投身其中，選擇成為藝術苦勞。

### 第三節、小結

從對台北電影節策展團隊工作內容的訪談，了解實際上的工作流程，及策劃節目時的決策方向。先以文化中介者及半公務員的概念定義出台北電影節策展團隊的角色，並以策展團隊的勞動特徵，包含：自我治理、情緒勞動和游牧的工作狀態來檢視策展團隊的勞動如何影響策展實踐。

從策展團隊的訪談中可以看出台北電影節選擇影片的幾個重點：強調新導演、將北影打造為台灣電影的主場、期許可以將較為獨立製作的影片介紹給台灣觀眾、培養觀眾及創作者的美學和電影識讀能力等。這些選擇呼應「文化中介者」所在商業、政治、美學角力的場域上所應該扮演的角色。相較於其他商業機制，台北電影節確實有比較大的空間去培養和容納不同觀影片味的觀眾；而為了回應目前國際影展的趨勢和國際電影產業的發展，台北電影節策展團隊也策劃不同於傳統電影放映的節目單元，這也是台北電影節策展團隊認為的台北電影節的策展特色及希望帶給觀眾的目標。

除了描述現有的策展方式和工作內容外，策展團隊也更進一步檢視目前台北電影節的策展方式。在國際影展迴路中，台北電影節處於一個相對邊緣的位置，選片的主要方式以A級影展當年度的選映影片為參考，透過國際選片人的

初步篩選找到當年度值得介紹給台灣觀眾的影片。而片量的多寡，是否太多或太少，也都是策展團隊在規劃時在思考問題。

從「國際聯絡」到「節目專員」，台北電影節策展團隊對工作內容的描述大多停留在「守門人」的角色，策展人的回應才看出「文化中介者」的概念。在商業和藝術之間的角色，台北電影節中節目組和行銷組的合作方式以及雙方對於宣傳的想法和電影節的定位，在每年不同工作人員的參與之下產生差別。而策展人、總監和行銷經理是否在組織裡有同樣位置的話語權，也間接影響了從節目組出發的觀點是否在所有決策中被重視。

另外是台北電影節的工作狀態，因為在隸屬於台北市文化基金會之下的組織中工作，有許多行政的流程造成工作量的增加，也或多或少減少了其他更具有創造力生產的可能時間或機會。「有公務員的責任但沒公務員的福利」成了在這樣的機制之下工作的工作人員面臨到的狀況，而除了報帳、公文等其他行政程序之外，在這個組織的管理方式，也成為台北電影節的工作人員考慮是否繼續在電影節工作的理由之一。面對這樣難以撼動的機制，最簡單的方式就是依循以往的做法，必須一再提醒自己不能放棄改變的可能，以及如何讓事情變得更好的想像力。半公務員的角色和對藝術相關產業自主性的期待，成了團隊成員是否繼續留在台北電影節工作一個主要的拉扯。

再來是策展團隊工作的特色，包含自我治理、情緒勞動和遊牧工作型態。自我治理，因為影展是短期高強度且密集的工作型態，幾乎一進團隊就是打仗，一方面由於對電影的熱愛，工作人員都期待將工作盡善盡美地完成，令一方面因為影展圈的工作非常仰賴人脈的介紹，若是表現被認可，也更容易找到下一份工作，所以即便不在預計的工作時間或業務範圍之內，也會自我期許將任務達成。情緒勞動的部分主要來自於資源的交換，以及訊息的交換，在國際影展迴路上仰賴策展人個人的人脈資源，因此維繫個人的人脈也是策展團隊工作上重要的一環。而這樣被歸類為「自我剝削」的工作特質，卻在對電影的熱情和想像中使得工作人員繼續投身影展工作。

最後是影展的遊牧工作狀態對台北電影節的影響，大致上來說，人員的流動最大的影響是經驗無法累積，對台北電影節來說，無法長期合作磨合出有默契且對台北電影節有相進想像的工作人員，無法讓每一年各組的合作越來越順長。對台灣整體的影展工作來說，也無法累積出有經驗的工作人員，這也是台灣影展工作共同面臨的困境。

## 第五章 結論

### 第一節、研究結果

本研究兩大研究主題為台北電影節的策展概念及台北電影節策展團隊的勞動狀態如何影響台北電影節的策展工作。從文獻整理中可以看出，影展是個有許多行動者參與的場域，策展人需要在多方考量之下發展策展概念。台北電影節主要資金來源為台北市政府，為理解台北電影節策展概念的特色，首先從手冊及特刊考察市長及局長對於電影節大方向的期待。從城市與電影節的角度出發，與文獻整理中影展與城市發展關係的結論相同。電影除了文化也同時是一種產業，在文化方面為城市提供居民對城市認同的推動力（Ahn, 2012），並透過藝術和文化提升城市形象及對於地方的認同（Iordanova, 2011）；在產業面也具有吸引觀光客來台北觀光的期待（Stringer, 2011; Ahn, 2012），並且透過電影節也讓台灣的電影產業與國際接軌，進而促使台北市政府成立「台北市電影委員會」協助團隊在台北的協拍事務（Davis & Yeh, 2008 / 黃慧敏譯，2011）。之後透過手冊、特刊及訪談了解台北電影節團隊內部對台北電影節的定位，內部成員大多認同台北電影節策展的大方向：強調新導演、關注影視新發展且希望將非好萊塢主流敘事介紹給台灣觀眾，同時對台灣電影的發展有著使命感。

節目的安排分成放映及放映外的其他節目規劃，選片的依據和單元規劃想法的改變，可以看出台北電影節的定位落實在策展的節目單元規劃上。有著主題城市單元的那幾年，透過影展對單一國家電影的專注介紹，也培養出觀眾理解電影背後的政治和文化脈絡。而因為選片上的瓶頸加上越來越多的跨國合製、以及以國家作為電影分類的思維改變，促使台北電影節取消曾為招牌的主題城市單元，而更有空間在策展上反映策展團隊對當代電影文化的關注及透過策展回應當前的電影環境。而觀眾的接受度也是策展團隊選片時考慮的面向，線上平台等新媒體的出現，對影展是一個挑戰，台北電影節透過不同的活動創造出特殊的影展經驗。同時也因為環境的改變，影展繼續思索影展存在的理由，在影展非放映的節目安排上也花許多力氣策劃，例如電影正發生單元，及國際一對一提案工作坊。

然而，若是以國際影展迴路來看台北電影節，台北電影節處於一個較為邊緣的位置，台北電影節可能會作為國外選片人進行選片之旅中的一站，但一般來說，台北電影節不會主動邀請國際選片人參與，除非當年度有剩下的預算可以



運用。台北電影節有著和其他東亞影展相同的特色，政府扮演舉足輕重的角色，另外也有著商業和創意的聚合，除此之外，在區域的合作和競爭上沒有特別強調。除了放映影片之外，對台灣電影比較可以著力的地方是「國際一對一提案工作坊」，鼓勵台灣創作者向國際尋找資金及合作機會。而雖然台北電影節曾經涵蓋多種獎項，但因為分工的方式，及每年諮詢委員對於節目組和電影獎參與多深的定義不同，因此台北電影獎沒有很好的整合進台北電影節的整個影展敘事當中，若是可以整合整個影展的敘事，在台灣電影推廣上也許能有更多可運用的策略。

台北電影節的策展勞動與其他國際影展相比，特別的是，策展團隊尤其是策展人，除了要做到一般國際影展策展人所應該做到之外，還需要拉贊助、協助宣傳，另外很大一塊是和公部門的機制有關而產生的工作。從訪談中可以看出，自我治理、情緒勞動和遊牧的工作狀態雖然也是策展團隊的勞動特色，但「半公務員」成為另一個描述策展勞動的關鍵字。台北電影節在台北市文化基金會底下的運作機制，使得公部門成為構成台北電影節勞動狀態特色的主要因素。公部門的影響主要不是來自直接的干涉，而是因為行政上的事務需受議會監督，使得台北電影節的工作人員有著「半公務員」的勞動特色。在這樣的制度之下，考驗著策展團隊在專業上怎麼要求自己，在應付相對僵固的工作要求的同時，也必須維持文化中介者的專業，在藝術、行政、商業中間創造發揮的空間，而不因為半公務員的行政工作思維，或是因為找到一種安全的工作方式，而限制策展工作的想像力和自我期許。

大型活動仰賴整個工作團隊的投入，電影節需要各組密切合作才得以創造出來，而聘僱制度無法留人，難以培養同一批工作人員對影展有共同想像和默契。每一年團隊成員組成的差別，電影節內部各組必須在短時間內建立工作默契和流程，通常籌備時期等到工作人員就位，沒有太多時間大家只能趕快完成手上的任務，來不及讓短聘人員好好了解每個決定的來龍去脈，也因為前期策劃的人和最後執行的人不見得是同一個，大家都只了解到片段，中間的落差會導致前期策劃的人沒考慮到後面執行的需求，執行的人也不了解前期的決定是為了什麼。缺乏討論及思考，就無法讓每次的嘗試有進步的可能。電影節要能看出成果，需要一年又一年的累積，人是創造這些成果的重要因素，培養有默契且有共同目標的工作團隊，在將策展的概念實踐上會是很大的助益。



## 第二節、研究限制與建議

### (一) 研究的建議

本研究所能找到的影展相關文獻，大多數還是以歐洲影展角度和歷史出發，以東亞影展或亞洲影展為主體的文獻較少，若是希望能更貼近台北電影節的發展脈絡則難以找到足夠適合的文獻使用。本文使用的文獻只能就大方向的介紹全球影展的歷史及基本發展。以國際影展迴路為例，國際影展迴路從歐洲的觀點來看，無論是哪一個亞洲影展，相對於歐洲影展的都身處於邊緣的位置，以區域或是邊緣為主的討論則更為稀少。另外是影展策展的相關文獻也很缺乏，以搜尋到的文獻出發，本文在影展策展人這樣的概念使用上無法有更清楚及更細緻的討論。

再來是研究方法的限制，本研究採取兩種方式：文本分析及深度訪談，文本分析選擇節目手冊和特刊進行分析，但以開閉幕片及節目單元為主，沒有細緻的去檢查每年的片單，因此缺少對每年策展細節及美學判斷的討論，也無法進一步地檢視策展人的每個選擇如何將影展敘事呈現出來。也因為是以紙本的手冊及特刊為主，沒有再度核對每年的異動公告，可能在首映及片量的數字上會有些微的落差。除此之外，若是希望更全面的討論，也建議將電影節當年相關的報導及評論文章放入研究素材當中。另外，由於市長、局長、電影節主席及總監是以他們為電影節撰寫的短文，做為判斷他們如何思考及看待台北電影節的依據，但他們的實際作為如何，無法在這篇論文當中獲得檢驗。深度訪談的部分，因為電影節每年都會有一些組織上或是規章上的調整，不同的時期會面臨不一樣的狀況。受訪者提出當時在台北電影節工作的經驗分享，可能到了現在，狀況已經有所改變。

### (二) 研究對象的建議

台北電影節為依賴公部門補助為主要資金來源的機構，除了工作人員在財務及行政須依照類公務員的形式辦理之外，因為基金會的員額限制，難以有更有彈性的合作方式，比如與不同的策展合作方式，或是更有彈性的工作模式，而且薪資給付須依照政府標準，可能無法符合某些資歷的工作人員的期待。再這樣類似公務員體系的行政體系之下，如何留下有能力執行創造力工作的人，而願意讓合適工作人員願意每年回來電影節工作，也是台北電影節管理階層努力解決的難題。

台北電影節開辦至今已經21年，但是因為每年工作團隊的更換，以及決定電影節走向的總監及策展人沒有長期維持同樣的人選，更換總監及策展人後對電影節的想像及定位的改變，使得台北電影節沒有足夠的累積創造出清楚的定位。也許這個總監和策展人的組合有國際化的企圖也努力創造國際化的條件，但另外的總監和策展人認為應該做一個以區域特色發展為主的影展。有些總監在意節目內容，而有些總監更在意將台北電影節打造成一個平台連結其他資源；這些差異除了可以從策展的野心和節目規劃看出以外，也可以從台北電影獎和台北電影節的奇妙關係看出。電影獎究竟是在電影節之下的一個競賽項目或是是一個平行於電影節的活動，不同的思考方式和出發點也決定兩者的比重及應該如何合作創造更大的效果。

而還有更多組成台北電影節的各種小細節也在人員每年的流動之下不斷調整，每年各組的團隊成員的改變，除了個人對電影節的想像之外，也影響每組對於自己組別在電影節的定位，以及和其他組別的關係。而在討論一開始的節目架構或當年度定位的時候，組織架構上是否有足夠的支撐，讓節目、行銷、行政可以獲得同樣程度的重視，確保從每一組出發的思考和各組重視的角度都能同樣的被考慮，是除了個人差異之外的重要關鍵。

對策展團隊來說，可能因為台北電影節組織架構並沒有一個藝術總監的角色，以及團隊內對策展人角色所負責的工作範圍的想像和期待有些落差，也因為不同的策展人或總監對電影節的定位不同而在不同方向努力。如果電影節各部門的合作不夠密切，或是因為策展人或總監待的不夠久無法有明顯的累積，台北電影節就難以創造出一個整體的影展敘事。但當大家說電影節不是大大小小的活動的集合體的時候，就代表整體敘事、影展展現的態度以及傳達的價值觀必須顯現出來。只是因為每年流動的工作狀態，節目組在整個組織裡面需要負責的守備範圍也會因著每年團隊組成的不同有著大大小小的落差。

2019年的台北電影節剛好處於沒有策展人的空窗期，不確定之後的規劃會是如何，這本論文在這個時間點完成，也剛好做為這個階段的某種印記。台北電影節背負著許多行動者的期待，也仰賴著各方的資源及充滿熱情的工作人員前仆後繼的加入影展工作。期許台北電影節策展團隊能更主動呈現出一系列的美學判斷及傳遞的價值觀，在觀眾和產業中間協助雙向溝通，在政府政策、商業和策展概念的角力場上扮演更積極的角色，創造出培養多元電影文化的空間。

## 參考文獻

### 中文文獻

- 王志桓 (2012)。《台灣的電影節之守門機制研究——以台北電影節、高雄電影節為例》。國立政治大學科技管理研究所碩士論文。
- 王佳華 (2014)。《候鳥飛來時：花蓮女性影展志工之組織與性別展演探究》。國立東華大學課程設計與潛能開發學系碩士論文。
- 江震浩 (2007)。《文化公民權之賦權與實踐：以2006臺北電影節為例》。國立台北大學公共行政暨政策學系碩士論文。
- 吳凡 (2009)。《電影○影展》。台北市：書林。
- 吳嘉苓 (2012)。〈訪談法〉，瞿海源、畢恆達、劉長萱、楊國樞編《社會及行為科學研究法（二）：質性研究》，頁33-60。台北市：臺灣東華。
- 吳慧愷 (2011)。《整合行銷傳播策略於高雄電影藝術推廣之應用- 以2009高雄電影節為例》。國立中山大學傳播管理研究所碩士論文。
- 李雅雯 (2015.11)〈文青哭哭 新北市電影節停辦了〉，自由時報，上網日期：2015年11月19日，取自：<http://news.ltn.com.tw/news/life/breakingnews/1514123>
- 林文淇 (2013.07)。〈在第九屆台北電影節完成不可能任務之後〉，放映週報。上網日期：2013年7月5日，取自：[http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE\\_NO=231](http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_NO=231)
- 林竹方 (2016)。《紀錄片導演創作歷程之研究—以台灣國際紀錄片影展台灣獎得主為例》。國立臺北教育大學文化創意產業經營學系碩士論文。
- 林怡君 (2010.07)。〈電影資料館的奇幻旅程-後1989年代轉型、奠基、航向未來〉，放映週報。上網日期：2010年7月23日，取自：[http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H\\_No=309](http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=309)
- 林倩如 (2018)。〈市民影展的由來〉，《一瞬二十》。台北市：台北市文化基金會。頁19。台北市：財團法人台北市文化基金會。
- 林倩如 (2018)。〈《政府採購法》出爐：一個影展三個標案〉，《一瞬二十》。頁59。台北市：財團法人台北市文化基金會。
- 姚經玉 (2017)。《A Study on International Distribution Strategy of European films : The Case of Film Distributors in Taiwan》。國立臺灣藝術大學電影學系碩士論文。

- 洪健倫 (2014.02) 。〈特稿：火球人成選戰祭品〉，放映週報。上網日期：2014年2月17日，取自：[http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE\\_No=373](http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_No=373)
- 高正芳 (2014) 。《城市遊牧影展的發展與意義初探》。元智大學藝術與設計學系-藝術管理碩士班碩士論文。
- 高莉蓉 (2011) 。《事件行銷中關鍵要素之研究-以影展行銷為例》。世新大學公共關係暨廣告學研究所(含碩專班)碩士論文。
- 袁嘉鈺 (2016) 。《以服務設計觀點探討影展服務：以台灣國際女性影展為例》。大同大學工業設計學系(所)碩士論文。
- 翁煌德 (2017) 。〈影展肉搏戰- 專訪桃園電影節策展人〉，《人本教育札記》，335:84-88。
- 唐慧音 (2001) 。《影展潮：一個行銷的觀點》。國立政治大學廣告學系碩士論文。
- 孫銘德 (2008) 。《臺灣金馬獎電影海報圖像符號分析》。國立臺灣藝術大學視覺傳達設計學系碩士班碩士論文。
- 馬可·班克斯 / 王志弘、徐苔玲、沈台訓譯 (2015) 。《文化工作者的政治》。新北市：群學。(原書：Banks, M. [2007] *The Politics of Cultural Work*. Basingstoke:Palgrave Macmillan UK.)
- 馬雅琦 (2002) 。《金馬獎對台灣華語影片銷售票房影響之探討》。國立臺灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 許如婷 (2016) 。〈台灣女性影展:女人的性別意識覺醒、自書與賦權〉，《真理大學人文學報》，18：1-22
- 張哲豪 (2010) 。《影迷的盛宴：台北金馬影展觀眾的儀式性參與》。國立政治大學廣播電視學研究所碩士論文。
- 張嘉真 (2016.7) 。〈不斷思考影展的意義-專訪台北電影節策展人郭敏容〉，共誌。上網日期：2016年7月12日，取自：<http://commagazine.twmedia.org/?p=1342>
- 張嘉真 (2016.7) 。〈「不停地看，也要不停地問」郭力昕談臺灣影展問題〉，共誌。上網日期：2016年7月13日，取自：<http://commagazine.twmedia.org/?p=1515>
- 張嘉真 (2016) 。《文化治理下的台北電影節》。國立政治大學傳播學院傳播碩士學位學程碩士論文
- 陳向明 (2009) 。《社會科學質的研究》。台北：五南。



- 陳宥諺 (2017)。《影展影音行動增值服務研究—以2014雄影雲端戲院APP為例》。世新大學廣播電視電影學研究所(含碩專班)碩士論文。
- 陳雯明 (2000)。《金馬影展觀影者的生活型態、知覺價值與觀影者滿意度與忠誠度之關係研究》。國立政治大學廣播電視學研究所碩士論文。
- 陳惟真 (2015)。《以計畫行為理論與涉入程度探討影展觀眾忠誠度-以金馬影展為例》。國立臺北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士論文。
- 陳韋臻 (2018.05)。〈《政府採購法》第20年，藝文採購幫台灣成就什麼？〉，新活水。上網日期：2018年5月20日，取自：<https://www.fountain.org.tw/r/post/government-procurement-act>
- 陳曉峯 (2018)。《《金馬影展》華語電影劇情風格發展研究》。國立高雄師範大學表演藝術碩士學位學程碩士論文。
- 畢恆達 (2010)。《教授為什麼沒告訴我 (2010全見版)》。台北：小畢空間出版社。
- 許瑞麟 (2015.11) 〈李烈辭台北電影節主席 轟文化局「放棄文化選擇商業」〉，ETtoday，上網日期：2015年11月26日，取自：[https://star.ettoday.net/news/603692?fb\\_comment\\_id=915358508532798\\_915367741865208](https://star.ettoday.net/news/603692?fb_comment_id=915358508532798_915367741865208)
- 雲林縣政府文化局 (2014.10) 〈雲林首屆電影節 十月十日開演〉，雲林縣政府文化局新聞稿，上網日期：2014年10月7日，取自：<https://www.yunlin.gov.tw/newskm/index-1.asp?m=9&m1=6&m2=45&id=201410070004>
- 鄒念祖 (2016.10)。〈10年打敗東京釜山影展稱霸亞洲的祕密〉，鏡傳媒。上網日期：2016年10月13日，取自：<https://www.mirrormedia.mg/story/20161012ent002/>
- 游蓓茹 (2015.12) 〈侯孝賢、張艾嘉等67位電影人 砲轟倪重華〉，自由時報，上網日期：2015年12月1日，取自：<http://news.ltn.com.tw/news/politics/breakingnews/1526363>
- 葉惠民 (1996)。《女性影展:次公共領域的形成初探》。國立清華大學社會人類學研究所碩士論文。
- 項貽斐 (2017.06)。〈從張贊波公開信與游惠貞回應 看台灣影展問題〉，鏡傳媒。上網日期：2017年6月30日，取自：<https://www.mirrormedia.mg/story/20170604ent006/>
- 彭湘 (2018.01)。〈桃園光影「策展人論壇CrossReference對照」：電影策展在臺灣的此刻與未來〉，放映週報。上網日期：2018年1月30日，取自：[http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H\\_No=680](http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=680)

- 黃汝華 (2012)。《城市影展的品牌建立策略- 以台北電影節與高雄電影節為例》。國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文。
- 黃善振 (2015)。《微電影的創作與推廣- 第二屆屏東電影節金緞獎之研究》。大仁科技大學文化創意產業研究所碩士論文。
- 黃俊凱 (2013)。《繪製光影地圖：台北金馬影展系譜考 (1980-2012) 》。國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文。
- 黃柏隆 (2016)。《影展觀眾自我概念、品牌利益與投入度對參與價值之影響》。世新大學廣播電視電影學研究所(含碩專班)碩士論文。
- 曾炫淳 (2011.06)。〈傳統中見新意，2011台北電影節策展人塗翔文專訪〉，放映週報。上網日期：2011年6月17日，取自：[http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H\\_No=355](http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=355)
- 曾慕昀 (2013)。《電影宣傳設計之表現形式探討與創作-以台北電影節為例》。國立臺灣師範大學設計學系碩士論文。
- 塗翔文 (2014.05)。〈從《露西》談起——電影真那麼重要嗎？〉，天下獨立評論。上網日期：2014年5月3日，取自：<https://opinion.cw.com.tw/blog/profile/258/article/1340>
- 塗翔文(2006.05)。〈影展在台灣〉，上網日期：2006年5月12日，取自：<http://blog.udn.com/steventu/270815>。
- 端木芸珊 (2009)。《從工作者觀點探討台灣影展工作環境及其影響》。國立臺北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士班碩士論文。
- 劉華玲 (2008)。《地方與影展：以「南方影展」為例》。國立臺南藝術大學音像管理研究所碩士論文。
- 劉駿逸 (2014)。《論台灣新電影之反抗與傳承：以世代、影展、長鏡頭為線索》。國立交通大學傳播研究所碩士論文。
- 賴文玲 (2009)。《影展是個好主意？非營利組織自辦影展之歷程研究》。國立暨南國際大學成人與繼續教育研究所碩士論文。
- 鍾子文 (2012)。《影展品牌形象與觀眾研究：以南方影展為例》。國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所碩士論文。
- 鍾玉軒 (2018)。《《小熊與花》2D動畫創作論述暨金馬影展動畫獎項談臺灣動畫相關之發展》。國立臺中科技大學多媒體設計系碩士班碩士論文。
- 魏玟 (2016.7)。〈林木材：讓TIDF成為亞洲與華人紀錄片的基地-專訪TIDF策展人〉，共誌。上網日期：2016年7月16日，取自：<http://commagazine.twmedia.org/?p=1838>
- 戴樂為、葉月瑜著 / 黃慧敏譯 (2011)。《東亞電影驚奇——中港日韓》。台北：書林。(原書：Davis, D., Yeh, E. [2008] East Asian Screen Industries. London:British Film Institute.)

鄭秉泓 (2017.04) 。〈地區需要國際電影節嗎？一封給2017年桃園電影節的諫言書〉，端傳媒。上網日期：2017年4月6日，取自：<https://theinitium.com/article/20170406-culture-review-taoyuanfilmfestival/>

#### 英文文獻

Ahn, S (2012) , Film Festivals between the National and the Regional in the Age of Globalization, *The Pusan International Film Festival, South Korean Cinema and Globalization*, Hong Kong, HK: Hong Kong University Press.

Ahn, S. (2012) , Why Pusan?: The Political Economy of a Film Festival, *The Pusan International Film Festival, South Korean Cinema and Globalization*, (Pp31-pp57), Hong Kong, HK: Hong Kong University Press.

Bosma, P. (2015), *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*, Columbia: Wallflower Press

Chan, F. (2011). The international film festival and the making of a national cinema. *Screen*, 53(2), 310-317.

Chen, Y. (2011), Taipei Film Festival: creation of global City, Jordanova Dina and Cheung Ruby (eds.) , *Film Festival yearbook 3: Film Festivals and East Asia*, (pp142-153). Scotland, St. Andrews: St Andrews Film Books.

Czach, L. (2016). Affective Labor and the Work of Film Festival Programming.” Marijke de Valck, Brendan Kredell, and Skadi Loist (eds.) *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (pp196–208), London, New York: Routledge.

Dayan, D. (2000). Looking for Sundance: The social construction of a film festival. In Bondebjerg, IB.(eds), *Moving Images, Culture and the Mind* (pp. 43–52). Luton: University of Luton Press.

de Valck, M. (2007). Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia. Amsterdam, Netherlands : Amsterdam University Press.

de Valck, M. (2014). Film Festivals, Bourdieu, and the economization of culture. *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques*, 23(1), 74-89.

de Valck, M. and Skadi L.(2009). Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field, Dina Jordanova, and Ragan Rhyne (eds.) , *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. (pp. 179-215), St. Andrews: St. Andrews Film Studies.

de Valck, M.(2012), Finding Audiences for Films: Festival Programming in Historical Perspective , *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, Scotland, St. Andrews: St Andrews Film Books.

- de Valck, M.(2016), What is a film festival? How to study festivals and why you should, Marijke de Valck, Brendan Kredell, and Skadi Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, London, New York: Routledge.
- Elton, Z .(2012), 24 Hours @24FPS:A Programme Director's Day , *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, Scotland, St. Andrews: St Andrews Film Books.
- Fech, W. (2012), *Coming Soon to a Festival Near You (Review)* , St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2012.
- Fu, P. (2008) Introduction: The Shaw Brothers Diasporic Cinema, P. Fu (ed.) *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*, ( pp. 1–27) Urbana-Champaign, IL: University of Illinois Press.
- Fung, R. (1999) Programming the Public, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*,S, 1, 89-93.
- Haslam, M. (2004) ,Vision, Authority, Context: Cornerstones of Curation and Programming .*The Moving Image*, 4(1), 48-59 .
- Iordanova, D (2011), East Asia and Film Festivals: Transnational Clusters for Creativity and Commerce, Iordanova Dina and Cheung Ruby (eds.) *Film Festival yearbook 3: Film Festivals and East Asia*, (pp1-pp33), Scotland, St. Andrews: St Andrews Film Books.
- Iordanova, D(2016), The film festival and film culture's transnational essence, Marijke de Valck, Brendan Kredell, and Skadi Loist (eds.) *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London, New York: Routledge.
- Kredell, B. (2016), Practice : Introduction, Marijke de Valck, Brendan Kredell, and Skadi Loist (eds.) *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*.(pp. 179-180), London, New York: Routledge.
- Loist, S. (2016). The film festival circuit: networks, hierarchies, and circulation, Marijke de Valck, Brendan Kredell, and Skadi Loist (eds.) *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. (Pp. 49-64), London, New York: Routledge.
- Ostrowska , D. (2016), Making film history at the Cannes film festival, Marijke de Valck, Brendan Kredell, and Skadi Loist (eds.) , *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*.( pp. 18-31.) London, New York: Routledge.
- Palis, J. (2015) Film Festivals, The Globalization of Images and Post-National Cinephilia, *Pennsylvania Geographer* 53(2):35-47



- Peranson, M. (2009) First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals, Richard Porton (ed.) *Dekalog 3: On Film Festivals*. (pp23-37) London: Wallflower.
- Porton, R. (ed.) (2009) *Dekalog 3: On Film Festivals*, London: Wallflower.
- Rastegar, R. (2016). Seeing Differently: The Curatorial Potential of Film Festival Programming. Marijke de Valck, Brendan Kredell, and Skadi Loist (eds.) *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. (pp. 181–195.) London, New York: Routledge.
- Rhyne, R. (2009) Film Festival Circuits and Stakeholders, D. Jordanova and R. Rhyne (eds.) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, (pp.9–39.) St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Ruoff, J. (2012), Introduction: Film Festival, *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, Scotland, St. Andrews: St Andrews Film Books.
- Stringer, J. (2001) Global Cities and International Film Festival Economy, Mark Shiel and Tony Fitzmaurice (eds), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*.(pp134-144) Oxford: Blackwell.
- Stringer, J.(2016), Film festivals in Asia :Notes on history, geography, and power from a distance, Marijke de Valck, Brendan Kredell, and Skadi Loist (eds.) *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. (pp. 33–48). London, New York: Routledge.
- Wong, CHY. (2011). *Film festivals: Culture, people, and power on the global screen*. New Brunswick, NJ & London, UK: Rutgers University Press.

#### 網站資料

台北電影節官方網站：<https://www.taipeiff.taipei>

台灣國際紀錄片影展官方網站：<http://www.tidf.org.tw/zh-hant>

高雄電影節官方網站：<https://www.kff.tw/#114>

南方影展官方網站：<http://festival.south.org.tw>

桃園電影節官方網站：<https://www.taoyuanff.org>

台中國際動畫影展官方網站：<http://twtiaf.com/2018/>

城市遊牧影展官方網站：<http://urbannomadfilmfest.blogspot.com>

國際製片人協會：<http://www.fiapf.org>

## 附錄

### 訪談大綱

1、研究問題一：在東亞影展的脈絡下，並考量到城市與影展的關係。台北電影節的策展概念如何形成。

訪談問題：

- (1) 請描述台北電影節的策展概念。這幾年有沒有什麼策展概念的改變。
- (2) 請說明節目策展、選片以及單元規劃的想法。
- (3) 和台灣電影產業的關係，在台灣電影產業扮演的角色，實際作法為何。
- (4) 與其他電影節的關係（競爭或合作）。
- (5) 如何回應不同觀眾的需要，以及想要培養什麼樣的觀眾。
- (6) 是否有和公部門的衝突。可否舉些實際的例子。
- (7) 台北電影節和城市的關係為何。
- (8) 台北電影節在全台或亞洲的定位是什麼。在國際影展迴路中的位置為何。

2、研究問題二：以文化產業工作中「文化中介者」的概念，探討策展團隊的勞動狀態及勞動條件如何影響影展策展實踐。

訪談問題：

- (1) 描述一年的工作排程。
- (2) 描述團隊如何組成及團隊的分工狀況。
- (3) 如何看待策展團隊這個角色。
- (4) 策展工作的想法及工作上的壓力。
- (5) 電影節策展工作應該要具備的能力和特質。