

台灣生態環境紀錄片之發展與流變初探

王玉燕*

摘要

有鑑於自 1980 年代中期以降，伴隨著環境問題漸趨受到重視，生態環境議題紀錄片自成一種紀錄片類型，作品數量頗為可觀，並對社會大眾發揮一定程度的啓蒙作用，有助於啓迪其環境意識。故本研究擬以「生態環境」類型的紀錄片為分析主軸，採用歷史分析法，藉由文獻資料的蒐集、耙梳與分析，檢視八〇年代中期迄今，此類型紀錄片的母題之變遷，並旁及紀錄片產製的時代背景，試圖闡釋社會場域如何影響生態環境紀錄片的內容。

關鍵詞：紀錄片、環境運動、生態紀錄片、敘事風格

* 本文作者為國立政治大學新聞學系碩士班研究生。

壹、研究動機與目的

2006年，美國前副總統高爾主導拍攝的全球暖化危機紀錄片《不願面對的真相》(An Inconvenient Truth)在國際上大放異彩，不但創下美國影史紀錄片票房第三高的紀錄，更榮獲美國奧斯卡金像獎最佳紀錄片。《不願面對的真相》記錄了高爾一系列全球暖化巡迴演講，大量援引科學論證與數據增加其說服力，並藉由近年來冰山迅速融化等令人震驚的畫面，凸顯全球暖化的嚴重性與急迫性，呼籲全民立即採取行動，投身環境保育的行列。該部紀錄片除了蘊含明確的訴求與目的，在美學形式上，也充分應用配樂、蒙太奇、動畫、電影畫面剪接等特效，提高該部紀錄片的娛樂性。無獨有偶，由李奧納多狄卡皮歐監製並擔任旁白的紀錄片《第11個小時》(The 11th Hour)，也指出地球生態不斷惡化的事實，並探究生態破壞的根源，希冀世人起而力行，在緊要關頭為地球生態平衡出一份力。

在台灣，亦不乏將紀錄片視為一種社會關懷的實踐，而將拍攝題材聚焦於社會議題，藉此進行觀念倡導或社會批判的作品。近年來，紀錄片蔚然成風，頗受世人注目。特別是在台灣當前主流媒體當道的情況下，紀錄片被賦予了「社會公器」的想像，得以對真實現狀進行創造性的處理。於是，紀錄片成爲一種另類的出口，負載著記錄事件現場、反蒐證、討論和詮釋爭議性議題的能力，藉此平衡主流媒體對特定事件片面而扭曲的報導，提供閱聽眾真切而深度的影像資料。

其中尤以社會運動紀錄片最爲服膺紀錄片應作爲一種柔性的武器，推動社會變革的說法。布萊希特有言：「藝術不是反映現實的鏡子，而是一個槌擊現實的槌子。」若將「藝術」二字代換爲「紀錄片」，我想這個表述也應當是可以成立的。社會運動紀錄片向來對於挑戰主流思想不遺餘力，力求傳達邊緣化他者沈默的心聲，盼能藉由影像的力道，散佈公平正義的訊息，撼動觀者，促其認同社會運動的理念，甚至成爲運動的參與者。

台灣社會運動紀錄片之發展需回溯到八〇年代中期，彼時國民黨政府的威權統治逐漸鬆弛瓦解，隨之而起的是日益高漲的政治反對運動，加上台灣產業結構快速變遷，高度都市化造成社會階級結構兩極分化日趨顯著，遂產生許多新興的社會問題。環境保護運動、勞工運動、婦女運動、校園民主運動、消費者運動等社會運動正是在這種社會脈絡下發展起來。

七〇年代傳播科技之發展邁入錄影時代，簡便電子攝影機(ENG、Camcorder等)成爲記錄報導的主力。及至八〇年代，隨著電子攝影機日益普及化，其攜帶方便、操作容易、器材成本低廉、影帶可重複使用等特性，促使愈來愈多獨立影像工作者利用 video 作爲替代性媒介的生產工具。1984年，海山煤礦災變，王智章、鄭文堂前往現場記錄採訪，揭露主流媒體不實之報導，開啓台灣反主流影像媒體之拍攝的濫觴。反主流影像媒體一時欣欣向榮，百家爭鳴，實踐著「游擊電

視」(Guerrilla Television)¹的觀念，以攝影機直接介入社會運動，奪回事件的詮釋權，藉此反映真相。然此番喧騰一時的榮景卻在短短五、六年內漸次凋蔽。

時至今日，儘管社會運動不再風起雲湧，但仍閃爍著一些反叛的星火。由於拍攝紀錄片的技術門檻降低，不少社運團體或獨立影像工作者皆紛紛選擇透過紀錄片的形式傳達其訴求，如《那一天，我丟了飯碗》敘述中時晚報無預警裁員，員工捍衛工作權的自救過程；《樂生活》、《樂生劫運》、《遺忘的國度》等記錄樂生療養院的人文故事及其反迫遷之始末；《貢寮，你好嗎？》刻畫貢寮反核運動的漫長道路，等等。在國外，抨擊布希政府及其反恐決策的《華氏 911》(Fahrenheit 911)、控訴麥當勞捏造健康食品的假象、破壞雨林環境、剝削員工的《卯上麥當勞》(McLibel)，以及呈現全球暖化危機的《不願面對的真相》(An Inconvenient Truth)等紀錄片也都引起廣大的迴響。

其中，伴隨著環境問題漸趨受到重視，生態環境議題紀錄片自成一種紀錄片類型，作品數量頗為可觀。除了上述提及的《貢寮，你好嗎？》，另有《慶塘伯的十四個夏天》、《同床異夢—關於核電的十個短篇》皆在探討核能議題，《海棠·馬沙與珊瑚》也藉由海洋音樂祭進而省思因興建核四造成沙灘不斷流失的問題。除此，洪淳修的《城市農民曆》、《河口人》旨在探究關渡平原一帶農漁業所面臨的環境問題；柯金源的一系列生態紀錄片《彌猴列傳》、《記憶珊瑚》、《天大地大》、《產房》則彷彿為台灣的生態環境作了一次深入的體檢。本研究擬聚焦於此類型的紀錄片，進一步探討紀錄片中環境議題的再現。

回顧台灣新聞片與紀錄片的產製歷史，1945 年至 1971 年間，「台灣電影製片廠」(簡稱「台製」)和「中國電影製片廠」(簡稱「中製」)幾乎完全壟斷新聞片與紀錄片的生產，七〇年代以後，電視台以及接受電視台委託拍攝紀錄片的傳播(製片)公司逐漸成為攝製新聞片和紀錄片的主要機構。八〇年代中期以前，國家機器掌控了最主要的產製機構—國營片廠和三家無線電視台，其產製文本自然傾向於確保統治階級的主控地位(韓旭爾，2001)。

及至八〇年代中期以後，紀錄片的主題內容與敘事風格日益豐富多元，其中不乏以環境運動或生態議題為拍攝題材的紀錄片，本研究擬以「生態環境」類型的紀錄片為分析主軸，藉由文獻資料的蒐集、耙梳與分析，檢視此類型紀錄片的母題之變遷，並旁及紀錄片產製的時代背景，試圖闡釋社會場域如何影響生態環

¹ 1970 年代，美國社會正處於結構性的變動中，社會各種階層、各種主張的人，都起而爭取自己的權益，透過反主流媒體傳播他們的聲音。雖然此時電影仍是主要工具，但因其較不具時效性，錄影於是成為最重要的反主流傳播工具，出現了「游擊電視」(Guerrilla Television)的觀念，主要是宣伯格(Michael Shamberg)發現了錄影機特殊的功能，認為可利用錄影機，將原本操縱在資本家既得利益者、或主流當權派手中的媒體奪回，使資訊不再被壟斷，因為錄影機可以快速大量複製，將資訊傳遞出去。見張碧華(1992)，〈知識分子與媒體反叛—李道明談國外反主流媒體之發展〉，《邊地發聲—反主流影像媒體與社運紀錄》。台北：唐山出版社。頁 24-25。

境紀錄片的內容。

貳、相關文獻回顧

綜觀國內紀錄片研究，自 2000 年以降，隨著紀錄片逐漸成爲一門顯學，相關研究也愈趨豐富。綜觀近年來台灣紀錄片的相關論述，多半著墨於紀錄片理論與美學（盧非易，1998；李道明，2002；陳儒修，2002；游惠貞，2002；王蔚慈，2003；謝仁昌，2006）、紀錄片歷史與文化（李道明，1999；盧非易，2001；韓旭爾，2001；李泳泉，2002；郭力昕，2005；林琮昱，2006），亦不乏針對單部紀錄片的內容、影像美學及敘事策略進行評論（陳淑卿，2002；邱貴芬，2004；王蔚慈，2003；張世倫，2005；李道明，2005）。

相較於紀錄片的藝術性，針對紀錄片的政治性所進行的探討似乎不若前者豐富。儘管將紀錄片視爲社會公義與弱勢族群的載具，乃是承襲自 1930 年代英國左翼紀錄片的傳統，有其不可承受之重，且似乎也侷限或綑綁了紀錄片作爲藝術創作媒材的想像。然而正如英國導演 John Grierson 所言，他認爲紀錄片必須兼具政治性與藝術性，以此媒介作爲藝術傳達的工具時，必須服務於社會改革，解決社會問題，這樣的觀念與主張放在現代社會的進程中，確實有其必要性。尤其是在台灣的媒體環境中，主流媒體皆爲商業財團所把持，爲追求收視率而流於惡性競爭，競相產製煽色腥的新聞內容。因而，秉持紀實傳統的紀錄片，被賦予發掘社會現狀與深入問題核心的權責，足以提供社會大眾深度而多元的視野，以剖析某些隱而不顯的社會議題。當然，「議題取向」的紀錄片除了展現其政治意識外，亦能在美學風格上尋求突破。

回顧紀錄片相關文獻，聚焦於紀錄片和社會變革的相關研究僅有零星數篇，專書的部分主要是敦誠《邊地發聲—反主流影像媒體與社運記錄》（1992），另有數十篇單篇論述散見於報章雜誌，內容多聚焦於八〇年代中期以降，小眾媒體（alternative media，又稱另類媒體、替代性媒介、反主流影像媒體）如何成爲社會運動的載具，解構強人統治政權的神話，打破資訊壟斷之情勢。

學術研究的部分包括以下數篇：賀照緹的〈小眾媒體·運動文化·權力—綠色小組的運動形式及生產條件分析〉（1993）旨在探究於八〇年代中期崛起的小眾媒體「綠色小組」，包括當時的社會情境與歷史條件、運動形式、文本產製的策略及文本再現中的權力流動，等等，藉由上述提問，該研究盼能提出在本地文化條件下，小眾媒體未來的契機與可能。

廖素霞〈台灣社會運動與另類影帶之研究 1986~1992〉（1994）透過考察台灣的社會運動及另類影帶的興起與發展，探討八〇年代前的社會運動與另類媒體

之關係。除外，亦採用參與觀察法和訪談，以窺知社會運動者與另類影帶記錄者的互動關係。廖素霞並採取立意抽樣篩選另類影帶作為分析樣本，進行內容分析，以便解讀另類影帶如何再現社會運動，是否忠於事實，記錄者又隱含著什麼樣的意識形態？

鄭貴今〈木枝·籠爻的平埔族群紀錄片之詮釋風格與再現政治〉(2004)回顧了台灣社會運動紀錄片與民族誌影像的發展，是台灣少見針對特定類型的紀錄片深入探究的學術文獻。該研究並以 Frantz Fanon 的解殖精神分析、Edward Said 的後殖民論述為理論基礎，分析木枝·籠爻平埔族群紀錄片再現政治與文化抵抗中的發聲位置、觀點與自我認同，並試圖運用 Said 的知識份子論探討木枝·籠爻其知識份子的角色與社會實踐，及其對平埔族群復振、正名運動的意義與影響。

張瑋容〈由 Michael Moore 的敘事策略看紀錄片的語藝意涵〉(2006)企圖發掘另一種觀看紀錄片的方式，關注紀錄片的敘事手法如何說服觀眾接受其觀點，甚至誘發觀眾採取行動。作者企圖將紀錄片視為一種觀念倡導及尋求認同的語藝類型，並從敘事批評的角度分析 Michael Moore 的《科倫拜校園事件》和《華氏 9/11》，檢視紀錄片中所蘊含的動機與目的、敘事理性，藉此評估其建立語藝社群的可能。

從以上探討台灣紀錄片的相關文獻看來，僅有少數研究致力於探討紀錄片與社會運動之間微妙的關係，除了原住民族紀錄片外，針對台灣以特定社會議題為拍攝主題的紀錄片類型之探究亦付之闕如。八〇年代中期至九〇年代初期，反主流影像媒體的創作力達到高峰，然而短短五、六年間，曾經盛極一時的「綠色小組」、「第三映象工作室」、「螢火蟲映像體」等獨立影片工作室日益式微，紛紛面臨解散、半解散的命運，其後社會運動紀錄片能否開創新格局，突破舊有拍攝手法與形式？其中，生態環境紀錄片作為一種類型紀錄片，其主題內容之發展與流變為何？本研究將嘗試為上述問題提供初步的解答。

參、研究方法

一、研究取徑

本研究擬以「生態環境」類型的紀錄片為分析主軸，採用歷史分析法，藉由文獻資料的蒐集、耙梳與分析，檢視八〇年代中期迄今，此類型紀錄片的母題之變遷，並旁及紀錄片產製的時代背景，試圖闡釋社會場域如何影響生態環境紀錄片的內容。

歷史分析取向的研究方法乃試圖彙整分散在各處的史料，歸納在一起，並賦予意義。歷史分析法是運用邏輯的歸納法，以質性方法分析舊有文獻，並未直接

觀察、測量或實驗目前的現象，亦未以統計考驗發現。故研究分析的效度須視方法的程序而定，包括以下具體的實行步驟：蒐集材料、考據史料的「真確性」與「正確性」²，並詮釋事實以闡明歷史發展的軌跡及其意義所在（轉引自韓旭爾，2001: 19）。

本研究資料文獻來源為國內紀錄片相關之研究書目、文獻選集、電影年鑑、期刊、學術論文、報章雜誌，以及電影相關之網站及資料庫。本文為台灣生態環境紀錄片之發展的初探性研究，由於樣本龐大，且部份影片取得不易，故並未對各部影片進行內容分析，僅依現有的文獻資料初步分析其主題內容與表現手法，未能進一步對紀錄片的再現美學多所著墨，此為本研究之限制。

為方便研究者對於各時期生態環境紀錄片主題內容之變遷進行闡述，茲將 1980 年代中期迄今區分為三個主要階段。本研究所採之歷史分期在年代指涉上並無任何絕對劃分之涵意，各時期甚至難免有重疊之處，然為試圖重新組織此類型紀錄片的發展，以及探究其主題內容是否因所處之特定時空而與其他事件、現象相互關連，是以仍嘗試藉由歷史分期的方式分階段闡明之。

二、研究範圍界定

本研究擬把梳 1980 年代中期迄今，以生態環境為主題的紀錄片。對於「紀錄片」(documentary) 一詞的界定，英國導演 John Grierson 將紀錄片的形式定義為：一種「對真實具創造力的處理」(creative treatment of actuality)。

國內學者李道明（1992）根據 Grierson 的定義，歸納出以下三項紀錄片的要素：

- (1) 必須以現時正在發生的事件為拍攝對象，也就是說必須根據現實素材來處理。
- (2) 必須有個人詮釋、個人觀點、有意見的，也就是必須是經過處理的。
- (3) 必須是藝術的、美的，也就是有創意的。

本研究將依據上述原則進行紀錄片的篩選，依此原則，「新聞片」(newsreel)、「宣傳片」(propaganda film)、「教育片」(informative film or educational film)、「工業片」(industrial film) 等影片類型³將不納入分析範疇。

² 「真確性」意指某文件或遺跡是否真的為關於研究對象的資料；「正確性」指的是歷史材料敘述的正確程度。

³ 根據李道明（1990）的說明，紀錄片 (documentary) 一般是指有個人觀點、去詮釋現實世界的、以實存的事物為拍攝對象、經過藝術處理的影片。新聞片 (newsreel) 缺少紀錄片的整體觀點，也未經藝術處理。宣傳片 (propaganda film) 不是以個人觀點去詮釋世界。教育片 (informative film or educational film)、工業片 (industrial film) 則不需個人觀點，只需提供資訊給特定對象（前者為被教育對象；後者為被簡報的對象）。(p.543)

基本上，生態環境議題紀錄片可粗略分為兩個類型，一為「運動」取向，一為「生態議題」取向。前者往往與環境運動高度扣連，甚至紀錄片本身所刻畫的就是環境運動本身；後者則偏重介紹生態環境、環境問題、環保知識等內容。

在環境運動類型的界定上，蕭新煌（Hsiao, 1999）根據環境運動動員基礎的差異，將台灣的環境運動分為三大類，分別為：反公害運動、生態保育運動，以及反核運動。1980年代中期至1990年代初期，較為大型的環境運動主要有鹿港反杜邦、後勁反五輕、宜蘭反六輕、美濃反水庫、貢寮反核四等，其中反核四運動更曾經數次動員群眾，舉辦大規模遊行。貢寮反核運動更與政黨形成依賴關係，擁有濃厚的政治色彩。「運動」取向的生態環境紀錄片亦即以上述環境運動類型為主題內容的紀錄片。

至於「生態議題」取向的紀錄片，其拍攝立場則不若「運動」取向紀錄片來得強悍，內容也較為軟性。部份拍攝者企圖秉持客觀公正的精神，純粹記錄觀察所得的自然生態；部份拍攝者卻能夠經由再現珍貴的自然景觀，抑或指陳生態環境所遭受的破獲，促使觀者反思人類與自然環境的共生關係，並盼望藉此呼籲社會大眾為共同維護島嶼的生態體系而努力。

上述兩種生態環境議題紀錄片皆為本研究意欲探討的類型。

肆、台灣紀錄片與生態環境紀錄片的發展

一、台灣新聞片與紀錄片的主題內容之變遷

在探討台灣生態環境紀錄片主題內容之流變前，將先簡述台灣新聞片與紀錄片的主題內容之變遷，以便描摹出台灣紀錄片的發展圖像及主要的影片內容元素。以下資料主要是根據李道明（1990）、盧非易（2001）、韓旭爾（2001）的研究歸納所得，茲將台灣紀錄片與新聞片的發展史區分為以下四個時期：

（一）官營片廠時期（1945～1971）—電視新聞片（newsreel）

此時期的新聞片與紀錄片的主要產製機構為「台製」和「中製」，強調紀錄片的政治宣傳以及社會教化的功能。由於「中製」為軍方建制的文宣單位，故其拍攝的新聞片、紀錄片多與軍方活動相關。「台製」拍攝的內容則多為省政建設、國家政令的宣導和重要慶典、政治活動，另有其他零星的主題，如民俗文物、文化教育等富社會教育意涵的題材。

李道明（1990）歸結出五〇、六〇年代「台製」新聞片與紀錄片的主要影片內容，五〇年代大多強調：一、台灣是反共基地；二、台灣實施了民主的地方自治；三、海外華僑心向台灣；四、台灣各種建設正在突飛猛進。

六〇年代「台製」出品的紀錄片，基本上分爲：一、台灣各種公共事務之報導；二、時事紀錄；三、政治宣傳；四、社會教育宣傳；五、政績宣傳；六、專題紀錄片，如《貂蟬》、《春江花月夜》、《毛筆》、《大哉孔子》等。

李道明認爲官營片廠時期的電視新聞片較少拍出具有人文精神，反映社會問題的紀錄片。不過此時期仍有少數令人驚豔的作品，如陳耀圻於 1966 年拍攝的《劉必稼》，該片以「真實電影」(cinema verite)的手法記錄一位退伍老兵與其他榮民弟兄在花蓮築水壩、開闢農場的工作與日常生活，並刻畫其個人情感與家庭關係。《劉必稼》被譽爲台灣第一部真正具有現代形式的紀錄片。除此，莊靈的作品《延》(1966)、《赤子》(1967)在台灣也開啓了「家庭電影」(home movie)的先聲。

根據韓旭爾(2001)的分析，「台製」的存在與運作，可說是國民政府強化其在市民社會中的合法性(legitimacy)基礎的一環，利用新聞片與紀錄片來型塑與強化國家認同與統治的正當性，故在拍攝題材的選擇上受到強大的制約，造成其內容主題多侷限於宣揚省政建設、民族意識、國家政策，並以對人民的教化題材爲輔。

(二) 電視新聞片與新聞雜誌影片(1971~1984)

邁入 1970 年代，台灣無論在內政或外交上皆進入動盪不安的時期，1971 年釣魚台事件引起海內外的保釣運動，同年 10 月台灣被迫退出聯合國。1972 年 2 月美國總統尼克森(Richard M. Nixon)訪問中國大陸並簽署上海公報，該年台日宣布斷交。有鑑於台灣國際處境危殆，有識份子紛紛起而關心民族問題與台灣的政治局勢。在這樣的社會情境下，台灣的紀錄片也開始出現許多以本土爲題材的作品。

中國電視公司相繼推出「新聞集錦」、「芬芳寶島」等電視紀錄片影集，爲台灣紀錄片注入新鮮的元素。李道明(1990)表示 1974 年在電視播出的「芬芳寶島」紀錄片影集，即總結了這股紀錄片本土化的趨勢，然而台灣社會轉型所引發的各種問題，在紀錄片中很少被探討。「芬芳寶島」的內容以觀察及報導台灣本土人文風情爲主，儘管李道明認爲其題材「多半是以鄉土事物爲主，在心態上多偏向個人懷舊式的感情宣洩，比較缺乏對現實問題的探索，所以是一種浪漫式的紀錄片形式」，不過盧非易(2001)表示就當時電視媒體嚴密管制的條件下，得以呈現寫實而少道德說教的紀錄影片，已屬難得。及至七〇年代後期，台灣爆發了激烈的鄉土文學論戰，國際處境亦遭逢重挫。在這樣的社會情境下，中視推出的新聞雜誌節目「六十分鐘」，拍出一些較關心現實層面各種問題的作品，儘管敏感的政治問題仍是不可觸及的禁區。

除了鄉土認同與溫馨人情的主題，由「台製」和「中製」所攝製的電視文宣報導片仍以政令宣導為主。以行政院新聞局為主的國家宣傳機構，則傾向以政經建設、文化風貌等較軟性的題材，向國際引介台灣。此外，榮工處、台泥、台鹽、林務局、中研院民族學所與動物所等機構，也出產了少量記錄其業務生產的紀錄影片。其中，尤以榮工處產量最盛，內容多為拍攝七〇年代十大建設的施工經過。

綜觀此時期紀錄片的主題內容，儘管隨著鄉土情懷與民族文化意識的發酵、高漲，開創了新題材，然而由於彼時台灣仍屬戒嚴體制，依舊處於政治高壓階段，故鄉土情懷的展現僅能侷限於台灣本土的地理風光、風俗習慣，直到政治解嚴之後，紀錄片才對政治專制、農村經濟危機、貧富不均、公害污染等社會問題進行揭發與批判（韓旭爾，2001）。

（三）獨立紀錄片與電視紀錄片（1984~1995）

八〇年代中期之後紀錄片的主題可依三個產製機構作為主要軸線，分別敘述其影片內容取材。首先，以「綠色小組」為首的反主流影像媒體於1987年崛起，此後「第三映象工作室」、「文化台灣影像工作室」、「螢火蟲映像體」、「多面向藝術工作室」、「台灣報導」等小眾媒體相繼成立，一時呈現百家爭鳴的局面。依其拍攝的主題內容大抵可分為三大類：政治上的抗爭活動、社會運動、本土歷史文化紀實（戴伯芬、魏吟冰，1992）。其中尤以政治反對運動為最大宗，社運紀錄片次之。相較於政運影片，社運議題囊括議題更為多元而豐富，涵蓋環境保護運動、勞工運動、農民運動、族群運動等，且部份影片能夠針對特定議題持續性的追蹤記錄與採訪，清楚呈現抗爭議題的脈絡，跳脫了狹隘的民族情懷與政治焦點。「綠色小組」晚期的作品、以及「文化台灣」、「多面向」、「台灣報導」、「新台灣」在取材上則較能專注於文化與社會的整體思考。

其次，公共電視也成了紀錄片新的發聲場域。自1984年新聞局研議籌設「公共電視製播小組」，至1998年「財團法人公共電視文化事業基金會」正式成立，期間歷時十餘年，台灣公共電視體系之建制於焉完成。相較於早期的電視紀錄片，公共電視體系支持拍攝的紀錄片涵蓋主題較為多樣，亦能包容多元價值與立場。除了由民間傳播公司承製外，自1989年起，公共電視製播組亦開始徵求民間人士參與製作能夠反映台灣社會變遷的紀錄片。在主題內容上，「從歷史與族群認同的大敘事到日常生活的瑣碎政治，八〇年代後的電視紀錄片，逐漸擺脫過去政府設定的風土民情與國家形象宣傳等議題，而漸能反應當下社會的主要關切事務」（盧非易，2001：11），囊括了地理人文、地方民俗與傳統技藝、自然生態、文化藝術等多樣化的題材。「百工圖」、「角色顯影」、「社會人」等系列電視紀錄片則是以社會上各行各業或特定族群為主體，深入探討其生活經驗與社會角色，

試圖進入社會底層凝視常民生活。

1988年，吳乙峰「全景映像工作室」的成立更為台灣紀錄片的發展塗抹上人道主義與社會關懷的色彩。全景工作室延續《人間》雜誌關懷社會弱勢族群的基調，陸續拍攝一系列紀錄片，其中，「人間燈火」系列，觸及自閉症兒童、威爾森氏症母子、顏面傷殘人等議題；「生活映像」系列描寫一群人在平凡中所展現的生命能量；「人間映像」系列聚焦於老人問題，等等。

除了上述三個主要紀錄片產製發行管道外，另一類於此時期出現的紀錄片類型則是民族誌電影。中研院民族學研究所研究員胡台麗自1984年起，先後拍攝完成《神祖之靈歸來—排灣族五年祭》、《矮人祭之歌》、《蘭嶼觀點》，在尊重被攝者的前提下進行參與觀察，並由人類學專家與影像工作者共同合作拍攝；在紀錄片的方法與美學上，也誘發紀錄片工作者進一步省思：紀錄片到底反映了誰的觀點？究竟誰是主體、誰是客體？是否將他者再現為奇觀？以及如何長期觀察與參與拍攝？

此外，公視亦曾播映「青山春曉」、「高山之旅」、「綠野遊蹤」、「探索蘭嶼」等節目，專注於台灣原住民文化、藝術與生活，這些影片帶有浪漫主義的情懷，意圖表現出比較「正確」的傳統原住民文化面貌（服裝、歌舞、禮俗、儀式、傳統工藝等），故難免流露出「指導」的痕跡（李道明，1994）。

（四）個人紀錄片與學院紀錄片（1995~2007）

1995年，全景傳播基金會與文建會合辦「地方紀錄攝影工作者訓練計畫」，該計畫在台灣各地舉辦，將攝影機帶入社區，使紀錄片成為推動社區議題與保存地方文史的重要媒介。1996年，台南藝術學院（現改制為台南藝術大學）音像紀錄研究所成立。1997年，胡台麗《穿過婆家村》成為首部上院線播映的紀錄片⁴。1998年，舉辦「第一屆台灣國際紀錄片雙年展」，當年公共電視台為鼓勵國人拍攝紀錄片，也特地提供一座「公共電視推薦獎」，邀請陳儒修、馮建三、李泳泉三位學者就入圍競賽的本土創作中，選擇一部最具歷史視野及關心公共福祉的作品給獎。1993年有線電視的開放及1998年公視正式建台，提供台灣紀錄片新的資金來源與流通管道。1999年，公視「紀錄觀點」節目開播，更締造「台灣唯一紀錄片發表頻道」。

⁴ 1999年，陳俊志《美麗少年》亦躍上院線，以同志議題獨領風騷。後續登上院線播映的紀錄片包括胡台麗《愛戀排灣笛》（2000）、蕭菊貞《銀簪子》（2001）、郭珍弟、簡偉斯《跳舞時代》（2004）、彭文淳《歌舞中國》（2004）、陳龍男《海洋熱》（2004）、吳乙峰《生命》（2004）、郭笑芸《梅子的滋味》（2004）、李中旺《部落之音》（2004）、吳乙峰《天下第一家》（2004）、胡台麗《石頭夢》（2005）、林育賢《翻滾吧！男孩》（2005）、顏蘭權、莊益增《無米樂》（2005）、李香秀《南方澳海洋紀事》（2005）、楊力州《奇蹟的夏天》（2006）、鍾孟宏《醫生》（2006）、李中旺《夢想無限》（2006）等。

不過，除電視頻道外，近年來漸趨分眾且多元的影展大大拓展了紀錄片的放映管道，除了台灣國際紀錄片雙年展，各項紀錄片影展和競賽活動或行之有年，或相繼出現，提供紀錄片更多映演的管道，包括文建會紀錄影帶獎、金穗獎、女性影展、台北電影節、金馬影展、台灣國際民族誌影展、南方影展、烏山頭影展、台灣地方志影展、宜蘭國際綠色影展、鐵馬影展、純 16 獨立影展、CNET 影展等。

低廉而輕便的攝影器材、紀錄片拍攝人才養成制度的熟成，以及映演管道的增闢，在在使得使得台灣紀錄片的發展在邁入九〇年代中期之後日益蓬勃，個人紀錄片快速崛起。所涵蓋的主題內容極為多元，包含 921 地震後問題、人類學民族誌、生態環境、教育改革、勞動身影、性別議題、社會弱勢、歷史文化、私人紀實，乃至藝術性與實驗性質較濃厚的觀點短片與影像詩，等等，象徵台灣的紀錄片創作較之過往蘊含了更多可能與潛力。

二、台灣生態環境紀錄片的主題內容之流變

追溯台灣生態環境議題類紀錄片的發展史，最早應可上溯至余如季於 1967 年拍攝的《白鷺人家》，該部紀錄片榮獲日本亞太影展最佳紀錄片設計獎，攝影家余如季成為台灣個人製片得獎的第一人。《白鷺人家》歷時七年始拍攝完成，由於白鷺是候鳥，每年大概僅有三、四個月的拍攝時間可以捕捉其動態。余如季（2000）認為拍攝生態紀錄片的難度在於鳥類的行蹤、舉措無法經由人為導演，故必須花費長時間等待、追蹤，但內容也因此非常寫實。拍攝主題從人物、社會動態轉到自然生態，余如季表示是因為生態景觀彌足珍貴，不易觀察，要拍攝一部好的鳥類生態紀錄片，不僅要刻畫其生活史，更要瞭解它們的生活哲學⁵。



進入七〇年代，台灣本土意識與鄉土情懷逐漸萌芽。中視於 1974 年、1980 年先後推出兩季紀錄片影集「芬芳寶島」，作品內容涵蓋了台灣重要的民俗、信仰、生態、古蹟、地方鄉誌、風光景色以及老百姓生活的紀要。其中，彭光照《我們的好朋友—鷺鷥鳥》以及王菊金《台灣的蝴蝶》皆為早期台灣生態環境紀錄片的先驅。

由於拍攝紀錄片需要龐大的經費，大部分紀錄片仍是由公家機構或財力較雄厚的私人企業出資拍攝。公家機構中，台製、中製、中影，以及行政院新聞局視聽處（對外國又稱光華影片製作中心）乃是主要的製作發行單位。新聞局出品的

⁵ 詳見余如季口述，李道明、王慰慈主編（2000）：《台灣紀錄片與新聞片影人口述（下）》。台北：文建會。

紀錄片主要功能在於對外國宣傳或提供資訊，故傾向較不具爭議性的題材，大抵上以民俗、藝術、觀光等題材為主。1979年新聞局製作的《李淳陽的昆蟲世界》將李淳陽博士研究昆蟲生態學的過程中，用攝影機拍下的許多珍貴鏡頭予以濃縮剪接，內容記述昆蟲和人類的關係、昆蟲的攝食和被攝食，昆蟲自產卵、蟲瘦而至蛻變的成長過程，等等，拍攝出台灣第一支昆蟲生態紀錄片，並獲得「亞洲影展最佳自然界紀錄片獎」、西雅圖第二屆「國際黑鯨影展」佳作獎。

八〇年代前期，台灣經濟起飛，被視為新興工業國，於此同時，台灣生態環境的污染與敗壞也到了不得不正視的境地，然而此番社會變遷現象卻未能在紀錄片中反映出來。台灣紀錄片工作者在此一時期，幾乎繳了白卷（李道明，1990）。直到1986年年底，綠色小組的崛起成功突圍台灣意見市場長久以來遭到國家機器與主流媒體壟斷的局勢，綠色小組製作的社會運動紀錄片內容含括政治運動、環保運動、勞工運動、農民運動、原住民運動、婦女運動、學生運動、人權運動、老兵運動等。

回首台灣的環境運動，自1986年鹿港反杜邦運動以迄晚近的蘇花高爭議，至今已屆二十載。何明修（2006）針對環境運動的外部環境，將運動歷程區分為三階段：政治自由化與環境運動的激進化（1987-1992）、政治民主化與環境運動的制度化（1993-1999）、政黨輪替與環境運動的轉型（2000-2004），藉此探討轉變中的政治機會結構與環境運動的關係。

本研究擬檢視八〇年代迄今，台灣生態環境紀錄片的發展與流變，並依據紀錄片的主題內容與敘事風格將台灣生態環境紀錄片進行分期，探究其時代背景與社會情勢對生態環境紀錄片產生何種影響。除此，亦適時將此類型紀錄片的母題之變遷對照台灣環境運動的發展歷程。

研究分析發現，「運動取向」的環保運動紀錄片盛行於八〇年代中期至九〇年代初期，以反主流影像媒體「綠色小組」、「第三映象」發行的作品為代表。九〇年代，由國家公園或各單位委託製作的生態紀錄片成為台灣紀錄片的主流，尤以鳥類為最受歡迎的題材。2000年以後，台灣生態環境紀錄片無論在主題內容或電影語彙皆漸趨多元而豐富，拍攝題材涵蓋生態保育運動、反核運動、反公害運動及生態議題。以下將進一步探討此三個時期的生態環境紀錄片類型。

（一） 反主流影像媒體影片—環保運動紀錄片（1987~1990）

1. 環境運動的激進化與反主流影像媒體的崛起

李道明（1990）曾為文探究台灣紀錄片與文化變遷兩者之間的關係，不僅可從紀錄片的內容考察台灣近代的文化變遷概況（即使只是片面的再現，甚至對現實加以扭曲），事實上，文化變遷與紀錄片的製作也彼此相互作用著，交互產生

影響。1980 年代中期，反主流影像媒體如「綠色小組」、「第三映象工作室」的勃發便是數個社會情境因素共同造就的，包括存在不合理的社會現象、出現一票意圖改革的知識青年，同時在經濟與技術能夠配合的情況下，有適宜的影像媒體可供使用，亦擁有適當的發表管道足以將影像內容傳佈出去，發揮其影響力。而反主流影像媒體所拍攝的活動記錄，又能夠反饋給社會運動，雙方建立起一種互惠的機制，不斷向外擴延運動的能量。

回顧台灣環境運動的起源，自 1980 年代初期以來，自然保育、野生動物保護、甚至是純粹的賞鳥團體陸續形成，環境意識逐漸萌芽，這些團體所主張的環境運動乃是「荒野保育」路線，研究者指出此種性質的環境運動通常發生於已開發國家，由中產階級所組成的專業團體所領導，採取體制內的立法遊說與法律訴訟的策略。同時期，台灣各地也出現反污染抗爭的風潮，由於長期的工廠污染致使受害居民的生計遭到剝奪，為了維持其生計、捍衛工作權，居民在與污染業者、政府主管單位溝通協商無果的情況之下，只得採取街頭抗爭策略。及至九〇年代，保育議題和反公害議題彼此結合，兩者界線開始模糊，遂逐步匯流成共同的环境運動（何明修，2006: 4-10）。

1987 年 7 月解嚴可視為台灣政治轉型過程中邁向自由化的關鍵，自此到 1992 年，威權體制的衰退賦予社會運動更多動員與組織的自由，新生的環境運動走向激進化與政黨化的路線，反公害運動與反核運動為當時勃興的環境運動類型，在整個自由化時期的六年內（1987-1992），環境抗爭案件急速成長，每年平均發生 113.2 件。這段期間，由反主流影像媒體攝製發行的影帶便反映了上述的社會景況。

廖素霞（1994）曾針對社會運動與另類影帶的互動關係進行研究，其研究發現，另類影帶的出現，最初是由於社會運動的牽引作用，而後的發展則是二者相輔相成、互為因果。廖素霞並進一步比較分析社會運動紀事與另類影帶記錄主題，檢視綠色小組、第三映象兩大記錄團體的另類影帶記錄主題之後獲知，綠色小組記錄的主題仍集中於政治性運動，此類題材佔其影帶發行總數半數以上，次之則為有關環保議題的帶子，佔 14.6%。至於第三映象的記錄主題，政運影帶亦高達其發行作品的 48%，環保議題的影帶共發行三支，佔 12%。

※ 歷年來各類型運動次數分佈表 & 綠色小組、第三映象影帶發行總數表

（此表格轉引自廖素霞，1994）

類型	次數	%	綠色小組	%	第三映象	%
政治	1060	17.5	72	52.6	12	48.0
消費	312	5.2	0		0	
環保	1631	26.9	20	14.6	3	12.0

生計	1332	22.0	0	0	0
勞工	730	12.1	14	10.2	0
人權	181	3.0	2	1.5	0
教權	196	3.2	0	0	0
學生	77	1.3	3	2.2	0
宗教	11	0.2	0	0	0
農民	76	1.3	6	4.4	3 12.0
族群	76	1.3	6	4.4	0
婦女	164	2.7	1	0.7	0
老兵	38	0.6	3	2.2	0
殘障	48	0.8	0	0	0
福利	78	1.3	0	0	0
無屋	48	0.8	0	0	0
文化	31	0.5	5	3.65	3 12.0
綜合	*		5	3.65	6 24.0
合計	6059	100.0	137*	100.0	25 100.0

*社會運動中有 25%為綜合性運動。

*綠色小組影帶實有 136 卷，但因其中一支包含環保與原住民兩部份，故合計為 137。

這時期發行的生態環境紀錄片以「運動取向」的紀錄片為大宗，主題大多聚焦於反核運動及反公害運動，主要以八〇年代中期及至九〇年代初期綠色小組、第三映象發行的作品為代表。該時期關注的環境運動主要集中於鹿港反杜邦、後勁反五輕、反對蘭嶼核廢料廠、貢寮反核四、新竹水源里反李長榮案。反主流影像媒體曾就上述環保運動拍攝了不少相關影片。由綠色小組製作發行的主要有下列幾部：《鹿港反杜邦運動》、《只要孩子，不要核子》、《在沒有政府的日子裡》、《我愛後勁，不要五輕》、《水源里與李長榮的抗爭》、《台灣的綠色運動》、《反五輕運動》、《為什麼要反核？》、《揭穿核電神話》等。第三映象亦曾拍攝《環保流血了》（後勁）、《高屏溪事件》、《蘭嶼反核》等片目。

由於綠色小組自我定位一向是反制大眾媒體，為此，企圖在主流訊息網絡的生產機制中找出裂縫，並以游擊影像進行不固定形式的奇襲，故導致綠色小組的紀錄價值中浮現對「時效性」的迷思。為了掌握即時性，以便與大眾媒體抗衡，在拍攝題材的選取上，綠色小組反而經常受到大眾媒體的「議題設定」，傾向選擇事件聳動、壓迫明顯、抗爭激烈的運動作為記錄焦點。相對地，一些非議題性、畫面不夠刺激、被精巧壓抑著，且需要長期記錄的主題便無法透過小眾媒體再現

出來；再者，拍攝這些題材需要較高的製作費，有財務危機之虞的反主流影像媒體往往不堪負荷，因此也造成其主題內容上的侷限（賀照緹，1992）。

除了綠色小組、第三映象等產製機構，另有紀錄片工作者李道明以台灣環境問題為骨幹，拍攝《人民的聲音—環保篇》（1991），記錄八〇年代末期四個反公害與環保運動事件：花蓮漁民對抗中華紙漿廠、後勁居民反中油五輕廠、台南將軍溪漁民對抗養豬場，以及反核運動，企圖繪製一張台灣環境問題的地圖。儘管該部紀錄片之意識形態受到挑戰，《人民的聲音—環保篇》仍獲得第二十八屆金馬獎最佳紀實報導片。

相較於自稱「在陽台上演講的電影工作者」的李道明，獨立影像工作者李泳泉無疑是選擇和人民站在一起，共同戰鬥的代表。1991年，李泳泉投入與環保聯盟合作推動環保影帶的拍攝任務，主要計畫拍攝的內容包括水、空氣、垃圾、森林和核電的污染等。在社會運動上，他自認扮演的角色是參與者重於紀錄者。

運動取向的紀錄片抗訴意味濃厚，往往被視為社會運動的載具，具有撩撥觀者情緒，引發共識動員（consensus mobilization），凝聚行動者的團體認同之效用。如《惡魔天空下》這部描述高雄市後勁地區中油煉油廠污染情形和居民受害的影片，透過污染實景和居民的現身說法鮮活地表達了公害的嚴重情況，對後勁反五輕和宜蘭反六輕運動助益頗大。除此，《為什麼要反核》、《揭穿核電神話》等錄影帶，深入淺出地說明反核訴求，隨著影帶廣泛流傳，也召喚了更多人加入反核行列。

2. 反主流影像媒體影片的敘事風格

此時期的社會運動紀錄片多採用解釋模式（expository）的再現美學，以高度引導性的旁白貫串整個文本，連接並詮釋影像的意義。然而旁白的使用卻時常流於立場鮮明、煽動性高、過於二元對立，以致推論過於粗糙且獨斷，反而使說服力起了自我斷裂的效果；不過，另一方面，此種激情的言說也最能勾起觀者被壓抑的不滿，撩撥集體情緒上的反抗快感，有助於運動的動員。事實上，煽動性旁白的運用乃反主流影像媒體的運動位置使然一身兼運動的「支持者、紀錄者及工作者」（賀照緹，1992），這也成為日後有論者撻伐之表現手法。

在敘事結構的部份，綠色小組早期的作品多依循固定的模式，即以拼貼運動的影像菁華片段作為片頭，在主題建構的部份，若是抗爭或衝突，通常依事件的發生流程進行文本敘述，且在片頭、片尾配上能夠烘托運動者情緒的音樂或歌曲，且輔以旁白解說事件的原因。至於第三映象所採取的模式則多以衝突畫面淡入，以簡化的方式介紹事件的因果，再敘述事件的發展經過，並穿插運動者的專訪（廖素霞，1994）。

就社會運動紀錄片的敘事風格而言，李道明（1992）指出：「台灣的社運紀錄片工作者比較缺乏對媒體本身特質的探討與反省。以新聞片或紀錄片的形式為例，絕大多數作品仍然依循傳統獨裁權威式的旁白與煽情的音樂去呈現影片的主旨」（頁 86）。李泳泉（1992）同樣表示台灣社運紀錄片的訴求方式仍是灌輸而非啓發，且這些作品的功能性往往大於其藝術性。郭力昕（1992）進一步指出社運紀錄片往往流於單一而粗糙的形式，簡化了社運理念，充斥著意識形態，停留在控訴、喊話、哭調等訴諸情緒的敘述語言，缺乏深入的分析、討論、訪談、思辯。

廖素霞（1994）曾以立意抽樣的方式篩選數部綠色小組和第三映象的作品進行內容分析，其中，與環境議題相關的包括第三映象的《環保流血了》、《高屏溪魚塭拆除事件》，以及綠色小組的《揭穿核電神話》、《蘭嶼反核》、《》《淨土花蓮》、《大地反撲》、各版本的《我愛後勁，不愛五輕》和第三映象之同題材作品。

研究分析發現，《高屏溪魚塭拆除事件》對事件作較完整的日誌紀實，並深入探討其因果，除外，該片在美學表現手法上亦堪稱突出。相較之下，《環保流血了》僅對事件的衝突部份進行記錄，片中，紀錄者以全知觀點推論運動者的行動，而未深究民眾的抗爭動機，無論就影片的說服力、影像美學或報導方式上皆有待努力。

另外，該研究針對綠色小組《我愛後勁，不愛五輕》五個版本中的三個版本進行解讀，發現即便各版的影像觀點多有雷同，但其音部表現卻有顯著差異，導致對於同一運動事件產生不同的詮釋觀點。三個版本上，主要差異在於旁白所採取的觀點（如第一人稱或第三人稱）、旁白的語調、節奏、言說內容，等等。廖素霞認為針對同一議題而製作不同版本，可視為紀錄者嘗試摸索最佳表現方式的舉措。

隨著新血的加入且不斷自我反省，綠色小組後期的作品開始以較內斂的方式剖析社會現象，如反和平水泥專業區的《淨土花蓮》，紀錄者一改過往義憤填膺的立場，轉以哀淒的控訴貫串全片。在敘事策略上，亦多次採用對比手法隱喻水泥業對花蓮的污染，並輔以水泥製成流程的報導及衛生局的調查報告，說明灰泥造成污染的原因及其對居民健康的危害。藉由具體的資料佐證其立論，不僅可強化論證的可信度，同時也增加了影片的說服力。至於花蓮風災的災後報導《大地反撲—花蓮風災現場》，則追本溯源地探討造成災害的各種原因，堪稱少數深入探索運動背後原因，且具有教育意涵的影像作品。

相較於綠色小組、第三映象的作品，由李道明執導的《人民的聲音—環保篇》採取觀察式（observational）的再現美學，避免使用旁白，而改以被攝者的訪問內容為主要敘述，並大量呈現現場原音，紀錄者從旁安靜地觀察與記錄，盡量不

加干涉事件之進展。如此一來，觀者將擁有較高自主性的詮釋空間。即便《人民的聲音》片中除了說明性的字卡外，不加任何註解或旁白，李道明仍不諱言該部紀錄片所隱含的立場。

李道明（1992）表示他當初選擇拍攝環保運動紀錄片的原因在於這是一個對人民十分重要的議題，但卻受到官方與資本家的強烈排斥。李道明大無畏地揭示其個人立場，毫不掩飾其拍攝初衷：

《人民的聲音》在製作的時候早已刻意選擇站在環保運動者的立場，以環保運動者為中心，為環保運動者而拍。這是一部十足的社會運動紀錄片。影片中表面上提供了正反雙方的說法，但那是一種假平衡、假中立；官方的說法只是用來做為辯證的反例。這一個迷障不能破除，就難以實際掌握到這部片子真正的意圖。…這部片子仍有缺點。主要的問題是在於，作者不夠介入，仍是站在陽台上演講，而不是與群眾站在一起共同工作。所以我們看見的是真實電影參與觀眾的運作模式，而非激進的、全神投入的社運紀錄片。（1992: 87）

儘管李道明為環保運動工作者拍攝了《人民的聲音》，他自己卻懷疑這部紀錄片是否真能對台灣的環保運動造成影響。他指出，主要問題在於傳播的管道與方式，該部紀錄片雖無法在主流媒體上播映，達到大眾傳播的效果，但他亦未能採取苦行的巡迴放映方式，積極推廣紀錄片，是以影片所造成的後續效應不如預期。

李泳泉是九〇年代初期另一位以環境運動為題材的紀錄片工作者，他同時扮演紀錄片工作者和社會運動參與者雙重角色。李泳泉表示，因為介入運動，對運動的觀察難免有其侷限、偏私和盲點，加上往往希望盡其可能地將運動的梗概鉅細靡遺地記錄下來，卻反而使得作品過於冗長、沈悶，失去應有的張力。究竟要顧及影像之客觀中立，抑或捍衛運動者的立場，李泳泉指出倘若他打算拍攝一部深入探討運動的紀錄片，讓反對運動者有所省思，他主張將事件做比較公允的處理，包括全案的來龍去脈、遠因、近因、導火線、為何為這樣發展、誰發表過什麼言論等等（李泳泉，1992）。

此時期社會運動紀錄片的敘事策略與美學風格儘管存在不少缺失，至少在主題內容上能夠反映台灣的社會現況，亦承襲 1930 年代英國左翼紀錄片的傳統，扮演著傳遞訊息、結合社會資源、推動社運發展、記錄運動場景的重要角色。就紀錄片的再現美學而言，也正符合第三世界「不完美電影」的美學觀，且破除了紀錄片必然「客觀公正」的迷思。上述分析皆值得日後的紀錄片工作者引以為鑑，以開創更多元的拍攝題材、更豐富而純熟的電影語言。

(二) 生態紀錄片 (1990~2000)

1. 官方機制的導引作用—生態紀錄片的盛行

邁入九〇年代以後，衝突性、階級對立性較高的反對運動急遽減少，菁英主義式的社會運動開始出現，民進黨亦改變其抗爭方式，改採體制內的議會改革路線。向來依附在社會運動的發展和需求之上的反主流影像媒體頓時失去憑藉，其發展空間受到限縮，儘管後來部分反主流影像工作者試圖扭轉創作方向，力挽狂瀾，最終仍無濟於事。

至於台灣環境運動，也隨著政治民主化而邁向另一個階段。彼時，社會運動的制度化使得抗議活動有了固定的表達形式，例如陳情、遊行、圍堵等，抗議事件進入公眾場域，成為現代生活恆常的元素，開始被廣而接受。相對地，抗議活動所具有的「擾亂性」(disruptiveness) 逐漸降低，對社會造成的直接衝擊力不若往昔。群眾場景的新聞價值自然也降低了，媒體愈來愈不青睞社運團體的聲音。然而，環境運動的制度化並不代表環境運動的衰退，何明修(2006)指出政治民主化與環境運動的制度化時期(1993-1999)，環境抗爭案件持續產生、頻率穩定化，平均每年發生 153.9 件。在動員策略上，採取群眾動員和專業參與並行的路線，不僅街頭抗爭的政治空間較從前寬廣，也開始循民主化後新開放的體制內管道謀求變革。除此，環境運動的制度化也表現在政治策略的政黨傾向減低上，九〇年代中期，環境運動者與反對黨的政治聯盟開始出現鬆動。

是以，儘管九〇年代台灣環境運動蓬勃依舊，但因為反主流影像媒體的式微，以環保運動為拍攝題材的紀錄片產量便急遽下降。不過這段期間生態環境紀錄片也出現一股新浪潮—以「自然生態」為紀錄題材的紀錄片躍上檯面，成為紀錄片重要的拍攝素材。生態紀錄片蔚為主流可以由金馬獎得獎名單窺知端倪，為進一步闡釋金馬獎對台灣紀錄片之發展有何重要的影響與象徵意義，有必要把梳金馬獎紀錄片類獎項的沿革⁶。

自 1962 年設置金馬獎作為國語影片的最高榮譽以來，金馬獎紀錄片類獎項迭有更易，其變動主要在於獎勵名額的增減，然而及至 1990 年，金馬獎將獎項名稱由「最佳紀錄片」改為「最佳紀實報導片」，以涵蓋新聞片、報導片、旅遊

⁶金馬獎紀錄片類獎項沿革如下：

1962-1969：最佳紀錄片一部、優等紀錄片兩部；

1970：最佳紀錄片一部、優等紀錄片三部；

1971-1980：最佳紀錄片一部、優等紀錄片四部；

1981-1989：最佳紀錄片一部；

1990-1995：最佳紀實報導片一部；

1996：無此獎項；

1997-迄今：最佳紀錄片一部。

期間，亦曾頒發紀錄片相關獎項，如：最佳紀錄片策劃、最佳紀錄片攝影、最佳紀錄片導演獎。

片、簡介片、工業片、教育片等影片。此後十年間，金馬獎非劇情片類「最佳紀實報導片／最佳紀錄片」得獎暨入圍名單幾乎清一色全由生態紀錄片所囊括。

檢視金馬獎歷年來的評審標準⁷，亦可初步推敲官方對於紀錄片之本質與功能的想像。1969年公告的評審標準中，紀錄片以「現場實況」為評分標準；1971年，金馬獎遴選最佳紀錄片一部，並將優等紀錄片由原有的三部增加至四部，目的在於提高民營製片業的得獎機會，此外並鼓勵民營製片公司攝製「社教性」的紀錄影片。同年，取消新聞影片獎，日後由電影製片業拍攝的新聞專輯，歸入紀錄片中參選；電視新聞影片則併入廣播金鐘獎處理。1972年，評審標準強調「主題意識」與「教育功能」，由於該年度金馬獎「從缺」獎額多達八項，評審委員們公開聲明：「電影是綜合的藝術，因而電影的美必須要求總體的美，求真求善必須以總體美為前提，因此醜陋或者邪惡的內容必須盡量抑制到足以表達主題的程度。」在紀錄片方面，除了一部由「海外青年反共聯盟」寄來的業餘作品《全美中國同學反共愛國大會》外，大部分是中國電影製片廠和台灣省電影製片廠每年例行的雷同出品，評審咸認為很難讓人有耳目一新的感覺，值得國內電影界共同努力改進。1973年，金馬獎的評審標準仍舊依附著「符合國策」的主軸，主張影片內容應具有復興中華文化意義，且製作技術精良。審視評審委員所依據的標準可發現，主題意識佔22%，高於編劇（18%）、導演（20%）、演員（20%）和攝製技術（20%）。

截至1980年代以前，觀察歷屆金馬獎紀錄片類得獎名單可看出，仍以中製、台製所攝製的政、經文宣片佔大多數，居次則為以民俗藝術為主題的紀錄片。自1980至1990年間，介紹台灣風土民俗的紀錄片成為主流，另有部份記錄台灣經濟建設的作品。八〇年代後期，官方對於紀錄片的定義與想像曾引發激烈的爭辯，1987年，第24屆金馬獎展開評審工作，多數評審認為「紀錄片應構思完備，且具表達意念、敘事觀點及美學統籌能力，故主張未達此標準之紀錄片從缺，但經激辯後決定保留獎項，並建議主管單位將獎項名稱改為『非劇情片』」。1989年，當年金馬獎最佳紀錄片與最佳紀錄片導演入圍名單雙雙從缺，台影反彈「紀錄片從缺」事項，金馬獎部份評審委員對此提出說明，表示入圍從缺是由於國內紀錄片水準停滯不前，藉由紀錄片從缺事件恰可引起各界討論。擔任當年評委之一的李道明（2007）也指出，當年幾位年輕評審皆認為中影、中製、新聞局所拍攝的內容並不屬於紀錄片的範疇。

1990年，獎項名稱由「最佳紀錄片」改為「最佳紀實報導片」，以涵蓋新聞片、報導片、旅遊片、簡介片、工業片、教育片等影片⁸。至於「最佳紀錄片

⁷ 金馬獎頒佈之獎項變更與評審標準相關資料，乃自《跨世紀台灣電影實錄 1898-2000》一書彙整而得。

⁸ 根據李道明（1990）的說明，紀錄片（documentary）一般是指有個人觀點、去詮釋現實世界

導演」和「最佳紀錄片剪輯」兩個獎項則因為紀錄片名稱已改為紀實報導片，故宣布取消。隨著獎項名稱的變更，擴大了該類別片目的範疇，似乎是官方有意合理化新聞片、報導片等影片的參賽資格。儘管如此，以閱兵大典、重大建設、台灣民俗風情為拍攝題材的紀錄片並未捲土重來，競相角逐「最佳紀實報導片」的獎項。

九〇年代以後，以自然生態為題材的紀錄片成為後起之秀，其主題絕大多數是台灣鳥類，內容包括鳥類的生態環境、生活習性及其生活史。另有少部份記錄台灣獼猴、台北樹蛙、螢火蟲、台灣梅花鹿等物種。生態紀錄片的崛起，除了金馬獎獎項的頒佈對於台灣紀錄片主題類型產生某種程度的導引作用外，正如劉現成（2000）所述，台灣官方長久以來一直有利用紀錄片或劇情影片宣揚台灣發展狀態與開拓國際外交空間的傳統，1950年代開始，在政府當局積極推動下，台灣電影積極參加國際上大大小小的影展。九〇年代生態保育紀錄片的盛行亦為政治宣傳操作下的產物。

以紀錄片作為台灣國際形象之營造的傳統由來已久，五〇年代開始，以行政院新聞局為主的國家宣傳機構為了加強國際宣傳工作，製作一系列「國情視聽資料」，包含新聞片、紀錄片、照片、幻燈片……等，以此宣傳國家政策和各項建設成果。六〇年代期間，受限於經費困難，僅拍攝五部影片。七〇年代以後，新聞局開始大量拍攝紀錄影片，試圖以較軟性的政經建設、文化風貌與生態景觀為題，向國際社會介紹台灣。

新聞局所選定的拍攝題材與國家階段性的發展關係密切。八〇年代，台灣外交處境受挫，然以經濟實力見長，故「經濟奇蹟」成為此時期的宣傳重點。除外，國民黨政府為反制中共發起的「文化大革命」（1966-1976）對中國傳統歷史文化所造成的毀壞與斬傷，特於1966年展開「中華文化復興運動」，並攝製一系列介紹中華文化的紀錄片，以對外凸顯台灣保存、推廣中國傳統文化的正統性。「經濟奇蹟」和「中華傳統文化」於是成為六〇至八〇年代新聞局最主要的國際文宣主題。

邁向九〇年代，為因應台灣轉型後的社會脈絡與國際名聲，新聞局拍攝的題材大幅轉變，此時期的國際文宣主題主要有以下四項：一、生態保育；二、與台灣的寧靜革命、政治民主化有關；三、強調台灣對國際社會的貢獻，以及參加國際組織的必要性；四、展現現代化台灣對弱勢族群的關懷。其中，生態保育紀錄片的注重乃是因為彼時台灣的生態保育在國際上飽受批評，為扭轉世界各國對台

的、以實存的事物為拍攝對象、經過藝術處理的影片。新聞片（newsreel）缺少紀錄片的整體觀點，也未經藝術處理。宣傳片（propaganda film）不是以個人觀點去詮釋世界。教育片（informative film or educational film）、工業片（industrial film）則不需個人觀點，只需提供資訊給特定對象（前者為被教育對象；後者為被簡報的對象）。（p.543）

灣的印象，使其了解我國政府在生態保育上的努力，故有此拍攝計劃。《台灣獼猴》、《台北樹蛙》等生態紀錄片即為此政府決策下的成果（韓旭爾，2001）。由此可見，金馬獎紀錄片類獎項之頒佈、以及新聞局國家形象宣導紀錄片之攝製兩道官方機制，對於台灣紀錄片主題內容之擇取發揮何等顯著的影響。

另外，1994 年，Discovery 頻道在台灣正式開播，三年後，國家地理頻道（National Geographic Channel）也進入台灣，這些以自然生態紀錄片著稱的頻道對於台灣紀錄片的製作也不無啓蒙作用。上述社會情境因素皆是促成生態紀錄片在 1990 年代發光發熱的原因。

此類紀錄片除了對自然生態作一詳實的記述和報導外，部份也藉由點出因島嶼開發加遽，物種的棲息環境遭到破壞，致使其生存飽受威脅，進而呼籲國人對珍稀的生態物種多加關心並重視。除外，也有少數紀錄片進一步透過影像提問、探究環境保育的問題，如 1990 年第二十七屆金馬獎最佳紀實報導片《紅樹林的故鄉》便以自然生態保育和環境保護為宗旨，探討現階段國人對此問題的看法。拍攝者分別從當地農漁民、遊客、生物專家的觀點，檢視台灣北部淡水河沿岸由紅樹林、微生物和水鳥等構成的生態體系現正面臨的噪音、污水、垃圾等污染。

入圍 1993 年第三十屆金馬獎最佳紀實報導片的《黑面琵鷺在台灣》，則探討生態保育與地方發展之間的衝突與矛盾。在該部片中，導演鍾榮峰進一步提出黑面琵鷺在地方上引發的曾文溪七股工業區開發爭議，並將地方民意代表與居民的意見納入記錄範疇，成為「首部探索生態保育與利益衝突的鳥類紀錄影片」。根據當年報載，評審認為「整體而言這部紀錄片主題突出，觀點持平，技術層面相當成熟，可惜少了生態保育部分學者的說法，民代的說辭因而缺乏比對，是美中不足的一點」。

另外，由中央研究院民族學研究所研究員胡台麗所執導的《蘭嶼觀點》，完整呈現了雅美族人的全貌，包括其社會價值觀、宗教信仰與傳統生計活動等，也再現他們和環境之間的關係，以及和外界接觸後所產生的文化困惑、矛盾、調適及衝突。就學術研究而言，該片極具史料價值。《蘭嶼觀點》固然是一部人類學民族誌影片，然全片所聚焦的三個主題其中之一，關注蘭嶼核廢料儲存廠的設置對原住民土地和權益所帶來的衝擊，故列入本研究所欲探討的紀錄片類型。

研究者嘗試彙整 1990 年代台灣較具代表性的紀錄片片目，資料來源涵蓋歷屆金馬獎紀錄片類得獎名單，以及九〇年代幾位重要的自然生態影像工作者之作品，包括劉燕明、鍾榮峰、王立言、梁皆得等人所拍攝的生態紀錄片。

※ 1990 年代台灣較具代表性的生態紀錄片片目：

製作年份	拍攝者	片名	得獎紀錄
------	-----	----	------

1988	中影公司出品	紅樹林的故鄉	1990 第二十七屆金馬獎最佳紀實報導片
1990	劉燕明導演、 光華公司出品	台灣獼猴	1990 入圍第二十七屆金馬獎最佳紀實報導片
1991	鍾榮峰導演、 田野文化出品	玉山九千英尺--台灣鳥類 開拓史末章·帝雉時代	1991 入圍第二十八屆金馬獎最佳紀實報導片
1991	鍾榮峰導演、 田野文化出品	烏頭翁的一生	1991 入圍第二十八屆金馬獎最佳紀實報導片
1991	劉燕明導演、 台灣省林業試驗所出品	藍鵲飛過	1991 入圍第二十八屆金馬獎最佳紀實報導片
1992	鍾榮峰導演、 田野文化出品	小鷺鶯	1992 第二十九屆金馬獎最佳紀實報導片
1992	王立言導演、 玉山國家公園管理處出品	迷霧中的王者—帝雉	1992 入圍第二十九屆金馬獎最佳紀實報導片 1993 美國蒙大拿州國際野生動物電影展兩項優選獎
1992	劉燕明導演、 臺灣水泥公司出品	臺灣野鳥百年記	1992 入圍第二十九屆金馬獎最佳紀實報導片 入圍第二屆東京地球環境影展
1993	胡台麗導演、 中央研究院民族學研究所出品	蘭嶼觀點	1993 第三十屆金馬獎最佳紀實報導片
1993	鍾榮峰導演、 田野文化公司	黑面琵鷺在台灣	1993 入圍第三十屆金馬獎最佳紀實報導片
1994	劉燕明導演、 臺灣水泥公司出品	追逐夏日的鳥—臺灣的 燕鷗	1994 入圍第三十一屆金馬獎最佳紀實報導片 1994 第十八屆美國蒙大拿州國際野生動物影展「環境主題類生物知識介紹優良獎」
1994	劉燕明導演、 光華公司出品	台北樹蛙	1995 第二十八屆美國休士頓影展銅牌獎

			1995 亞太影展最佳紀錄片攝影獎
1995	梁皆得導演、 行政院農委會 出品	ㄉㄨ ㄉㄨ ㄨ、蘭嶼角 鴉的故事*	1995 入圍第三十二屆金馬獎最佳紀 實報導片 1996 第十九屆美國蒙大拿州國際野 生動物影展科學訓練影片優選
1996	王立言導演、 玉山國家公園 管理處出品	台灣珍禽—藍腹鵲	1996 美國蒙大拿國際野生動物電影 展之「入圍決選」及「科學教育類優 選獎」兩項獎項
1997	梁皆得導演、 陽明山國家公 園管理處出品	草山鷹飛	1997 入圍第三十四屆金馬獎最佳紀 實報導片
1998	玉山國家公園 管理處出品	螢火蟲	1998 入圍第三十五屆金馬獎最佳紀 錄片
1998	墾丁國家公園 管理處出品	台灣梅花鹿的一生	1998 入圍第三十五屆金馬獎最佳紀 錄片
1999	梁皆得	菱池倩影	1999 入圍第三十六屆金馬獎最佳紀 錄片 2000 第二十三屆美國蒙大拿州國際 野生動物影展最傑出鏡頭獎
1999	劉燕明導演、 台灣水泥公司 出品	吳海音的獼猴世界	2000 入圍第三十七屆金馬獎最佳紀 錄片
1999	鍾榮峰導演、 田野文化公司 出品	野鳥在台灣	2000 第三十三屆休士頓國際影展「自 然及野生動物類」銀牌獎 2000 美國芝加哥國際傳播影帶競賽 「自然生態環境類」銀牌獎

- * 此表格乃研究者彙整 1990 年代歷屆金馬獎紀錄片類得獎名單，以及九〇年代幾位重要的自然生態影像工作者之作品而成。
- * 1991 年第二十八屆金馬獎最佳紀實報導片《人民的聲音—環保篇》由於主題風格乃是因循綠色小組時代的作品，故歸入前一時期。
- * 2000 年，梁皆得攝製的生態紀錄片《蘭嶼貓頭鷹之歌》（原名《ㄉㄨ ㄉㄨ ㄨ、蘭嶼角鴉的故事》）於國家地理頻道播出，是台灣第一部以拍攝動物生態紀錄片登上國際知名電視頻道的作品。

2. 生態紀錄片的內容與敘事風格

此時期的生態紀錄片多為光華傳播事業總公司、台灣水泥公司，抑或各國家公園管理處所出品，相較於個人獨立製片，在表現手法與敘事風格上難免會受到產製機構直接或間接的掌控，而折損拍攝者的自主性。以光華傳播公司⁹製作發行的《台灣獼猴》為例，1990年，新聞局發表了第一次與學術界合作的生態紀錄片《台灣獼猴》，該部片是國內第一部獼猴生態紀錄片，由劉燕明執導。《台灣獼猴》並入圍1990年第二十七屆金馬獎最佳紀實報導片。

拍攝完《台灣獼猴》後，導演劉燕明心中仍有缺憾，他表示如果在該部影片中，新聞局不要抱持宣傳意味，保留更多獼猴的原聲，而非過度強調後製的配樂，且影片旁白更淺顯易懂，這將會是部截然不同的紀錄片（王詩婷，1990）。

《台灣獼猴》乃是記錄墾丁生態保護區內生活的一群獼猴近五年來之觀察研究，包括歷史淵源、生活環境、食物、生活習性（搖樹、理毛、覓食、玩耍、交配、母子關係與繁殖情形等）的介紹。該片採取解說式的再現模式，旁白以擬人化的口吻介紹毛毛臉的獼猴家族及其朋友，其聲調較為知性、時而散文化，在敘述文本上，能夠契合畫面內容，除了與台灣獼猴相關的學術知識外，片中亦藉由擬人化的方式描述獼猴的動態，並適時引用吳承恩《西遊記》中對猴子的描述，頗有畫龍點睛之妙。在配樂上，由於大量使用後製的音樂，以致掩蓋了環境現場的原音。王詩婷（1990）便認為過於學術意味的旁白以及突兀的音樂是這部影片的敗筆。

事實上，由新聞所策劃的《台灣獼猴》本有其參加學術研討會與海外宣傳的目的。由影片中一段訪問台大動物系研究員的內容得以窺見：

台灣獼猴是台灣特有種動物，很有學術研究價值。在過去，台灣各地很容易可以看到台灣獼猴，但是由於棲地的破壞，這種動物的數量已經減少很多了，政府為了保護這群動物的生存，在墾丁國家公園設立了恆春生態保護區。同時行政院農業委員會也長期支持台灣獼猴的研究，我們台灣大學動物研究所博士班學生吳海音小姐也在這裡從事獼猴的研究長達五年。未來為了這個動物的永續生存，我們也會繼續研究下去。

上段訪談旨在宣揚台灣致力於保護獼猴的努力與決心，在全片末尾更以字幕打上：「我們十分希望我們的子孫未來仍然能夠看到毛毛臉的子孫和她的那群家族永遠快樂地活躍在這一片自然的土地上。」藉此呼籲國人共同保育台灣獼猴，

⁹ 「光華傳播事業總公司」為半官方的紀錄影片產製機構，早期少數由新聞局視聽室自製的影片，會以「光華傳播事業總公司」的名義向海外發行。光華傳播公司亦會承製新聞局所擬定的拍攝計劃。

並為台灣生態保育的成果勾勒一幅美麗的願景。

梁皆得是台灣九〇年代另一位重要的自然生態影像工作者，此時期他先後拍過《ㄉㄨ ㄉㄨ ㄨ、蘭嶼角鴉的故事》、《草山鷹飛》、《菱池倩影》三部生態紀錄片。紀錄片工作者蕭菊貞(2000)不解梁皆得的生態紀錄片作品為何如此壓抑，作品調性冷淡，不見拍攝者對鳥類的熱情，也幾乎看不到拍攝者的觀點。《ㄉㄨ ㄉㄨ ㄨ、蘭嶼角鴉的故事》和《草山鷹飛》兩部片中僅有冰冷而制式的旁白及敘事節奏，直到《菱池倩影》才終於嗅聞到梁皆得的觀點。

梁皆得無奈道出：「我知道這是個問題，這也是我的無奈，因為我沒有錢拍自己的東西，所以有些想法還是需要尋找官方單位合作，但拿了他們的錢之後，他們就要干涉、就要版權，我為了能完成影片，所以也只好妥協，把自己的想法抽掉」(轉引自蕭菊貞，2000)。彼時拍攝生態紀錄片所面臨的限制可見一斑。

不過劉燕明(2000)¹⁰也提到不同的委製單位給予拍攝者的發揮空間並不一致。以《台北樹蛙》為例，由於該部影片隸屬新聞局，負有宣揚台灣生態保育成就的使命，故在內容上多少必須凸顯這部份。相對地，由台灣水泥公司出品的《追逐夏日的鳥—臺灣的燕鷗》就沒有這層考量，該部紀錄片便是純粹介紹自然野生動物。

那麼，未來台灣生態紀錄片的創作手法或敘事風格能否開創新格局呢？問及台灣生態紀錄片未來的發展方向時，鍾榮峰(2000)¹¹提到兩點值得進一步省思。首先，由於九〇年代台灣的生態保育工作在國際上受到強烈的抨擊，致使國內攝影師為了避免遭受保育團體的責難或道德良心的苛責，自我道德標準過高。例如為了拍一個鳥巢，若折斷阻擋鏡頭的樹枝或以繩索將樹枝暫時移開皆不被允許，導致拍攝時徒然面臨許多限制。因此他建議保育團體和生態攝影師應重新訂立攝影守則或公約，拓展其拍攝空間。其次，鍾榮峰表示可以參照 Discovery 自然生態紀錄片所引進的電腦動畫，他認為倘若一味嚴守狹義的紀錄片定義，會比較沒有施展的舞台，若能將其定位為教學片或紀實報導片，可以表現的空間將更為寬廣。

3. 拍攝限制與困境—缺乏專業生態研究人員的合作

除了委製單位可能會影響紀錄片工作者呈現的內容與敘事風格外，拍攝生態紀錄片猶存在其他方面的限制或困境。如生態紀錄片多採長期田野蹲點拍攝而成，一部紀錄片的完成往往需要耗費數年，期間消耗的人力和成本相當可觀。經

¹⁰詳見劉燕明口述，李道明、王慰慈主編(2000)：《台灣紀錄片與新聞片影人口述(下)》。台北：文建會。

¹¹詳見鍾榮峰口述，李道明、王慰慈主編(2000)：《台灣紀錄片與新聞片影人口述(下)》。台北：文建會。

費限制外，拍攝過程中是否有具備專業背景的研究者共同合作，也會影響生態紀錄片的深度。劉燕明表示會盡量找有研究者在從事研究的動物進行拍攝，不過彼此是否能夠合作得視雙方意願而定，《台灣獼猴》、《藍鵲飛過》、《台北樹蛙》等片子皆有研究人員參與。即使拍攝過程中未能有研究者加入，也會在拍完後請相關專家給予建議，或請他們檢視稿子是否有問題。

幾位國內較活躍的自然生態影像工作者，如劉燕明、鍾榮峰、梁皆得，都同時反映若能有具備生態專業知識背景的工作團隊作為諮詢對象，將有助於拍攝工作的進行。梁皆得表示他往往都是一邊拍攝一邊觀察，以他自身拍攝的作品而言，其實是比較不科學的，因為除了《ㄉㄨ ㄉㄨ ㄨ、蘭嶼角鴞的故事》較有學理基礎，以及詳細的行為研究、觀察外，其他幾乎都是「有什麼內容、講什麼故事」。由於國內鳥類研究資料相當缺乏，所以影片中只能提到確實拍攝到的行為，不確定的內容也不敢妄加論斷。相較之下，國外的生態紀錄片攝製團隊，除了拍攝人員，還有研究人員，故能掌握較豐富的資料，也能事先草擬劇本（引自吳孟芳，2001）。

鍾榮峰也認為這是在國外拍攝生態紀錄片所擁有的優勢之一，不像在國內則是自己要先去摸索，甚至國內生態工作者的專業知識可能比生態研究者來得強。拍攝過程中，梁皆得體悟到若能與專家共同合作，拍攝出的成果會更豐碩。因為有專家們的研究，所拍攝的畫面有科學根據，故事將更精彩；而專家的研究有攝影師的畫面為證，亦更具真實性（引自周幸勸，2002）。是以，若能有更多研究人員投入台灣野生物種的領域，與自然生態影像工作者共同合作，相輔相成，將有助於打造更精緻而富有內涵的生態紀錄片。

（三） 生態環境議題紀錄片（2000~2007）

1. 環境運動的轉型與生態環境紀錄片的多元

2000 年總統大選結束後，台灣首次政黨輪替，環境運動也進入轉型期。過去隨著台灣環境運動的興起，許多民進黨的政治人物捲入了草根抗爭，反公害的訴求也成為反威權鬥爭中的另一條戰線。儘管在九〇年代的民主化時期，環境運動與在野勢力的政治聯盟出現鬆動，運動者與民進黨仍有若干合作機會。民進黨執政後，環境政策的管道較九〇年代更為開放，環境運動者開始介入決策過程，得以出席政府組織，或是直接掌握權力。然而，另一方面，資本家的進一步滲透提升其影響力，民進黨在環境政策上明顯保守化，使得原有的政治聯盟徹底斷裂（何明修，2006）。

在這個階段，民進黨逐漸稀釋甚至背棄以往的環境承諾。在 2000 年總統選舉期間，陳水扁宣示反對核四廠興建的決心，因為反核是反對中央政府的決策，

具有強烈的地方民意基礎。民進黨執政後，反核運動出現關鍵的政治機會，核四曾一度宣布停建，然由於整個過程缺乏完整配套，忽略既得利益者的影響力，引發激烈的政治反彈，故未久核四又宣布復工，自此喪失了有利的政治機會。

為重新開拓反核支持者，並維繫運動的社會能見度，鹽寮反核自救會與綠色公民行動聯盟合作，將福隆沙灘流失的問題扣連每年舉辦的貢寮海洋音樂祭，促使「反核訴求」與「愛音樂救沙灘」產生框架結盟（frame alignment）的效用，從關心環境破壞的軟性訴求著手（陳建志，2006）。紀錄片《海棠、馬沙與珊瑚》（2006）便是環保議題與獨立音樂所擦撞出來的花火。另外，伴隨著反核運動所受到的重視及反核情勢的頓挫，此時期尚有幾部以反核運動為拍攝主題的紀錄片，包括周美玲《烏坵》（2000）、廖錦桂《慶塘伯的十四個夏天》（2002）和《同床異夢—關於核電的十個短篇》（2002），以及崔愷欣《貢寮，你好嗎？》（2004）。其中，《貢寮，你好嗎？》記錄了貢寮當地的反核歷程，並藉由至全省各地巡迴映演的方式開拓其能見度，使得非核家園的理念得以擴散、傳佈出去。

此外，台灣環境運動轉型時期的特徵之一便是環境抗爭案件明顯地減少。抗爭案件數量的減少有可能是反應兩種情況：一是政治機會的封閉化，使得反對者喪失了表達異議的政治空間；另一種則是政治機會的開放，容許反對者採取非抗爭的管道。總體來說，對環境運動者而言，體制內施壓成為這個時期的主要策略（何明修，2006）。環境抗爭事件的減少似乎也反映在生態環境紀錄片的主題呈現上，儘管此時期紀錄片工作者擁有高度自主性，可以自行選擇其拍攝題材，然而以反公害運動為題的僅有《憂慮花蓮—鍾寶珠和她的後山歲月》（2000）、《光榮戰役》（2001）、《奇蹟背後》（2002）少數幾部。

相較於以反核運動和反公害運動為主題的紀錄片，隨著生態保育意識的成熟，生態保育運動和生態議題成為這個階段較為盛行的題材。其中，由柯金源執導的多部紀錄片皆攸關台灣生態保育，包括《阿瑪斯》（2003）、《彌猴列傳》（2004）、《記憶珊瑚》（2004）、《產房》（2007）等。柯金源認為，環境紀錄片的意義，是在促進人類更加了解自然界的脈動與永續發展。除了生物、地景的描寫之外，更要觀照人與環境互動之後的種種反省。談及藉由影像從事生態環境紀錄工作，柯金源表示：

既然，環境紀錄工作有其使命與困難度，哪麼；是否應該先達成初衷，不要沉溺於表現思維，走一條最純粹的紀錄、傳達、向上提升的社會運動路線。也就是以自己熟知的表達工具，將所認知的真實重現、影響政策，維護環境正義與自然平權，以實踐生命的價值。

除此，純粹介紹物種之生活環境和生態習性的生態紀錄片則不若九〇年代盛

產，而更顯得彌足珍貴。近年來攝製發行的有：台灣第一部水鹿生態紀錄片《逐鹿蹤源》(2006)，導演劉思沂希望紀錄片出版所得可再挹注其它的調查研究，並鼓勵優秀攝影師長期投入自然生態的報導；而媒體上有更多深刻動人的自然生態報導，更有助大眾敬惜自然、愛護環境。如此便形成了一股「良性循環」(引自夏瑞紅，2007)。至於由雪霸國家公園籌畫的《尋找侏儸紀子遺—觀霧山椒魚的故事》(2007)，委託陳進發導演歷時三年使拍攝完成。為推廣全民生態教育，雪霸國家公園更首次舉辦規模盛大的生態教育推廣活動—「尋找侏儸紀子遺—觀霧山椒魚生態教育月」，盼能厚植社會大眾的生態保育意識。除此，由張壽華、梁皆得、林顯堂共同拍攝完成的《碧海鷗鳴》(2007)是全球唯一紀錄黑嘴端鳳頭燕鷗生態的影片，內容包含交配、產卵、孵化到成鳥的過程。

2006年，由行政院農業委員會首度舉辦台灣「國家生態電影節」，放映數十部生態紀錄片，內容涵蓋動物、植物、海洋、土地等各個面向，該影展之目的除了介紹台灣生物多樣性的特色，也盼望藉此反省人類與自然萬物的互動協調，進而落實在具體的生態保育工作上。關渡自然公園也在2007年年初舉辦「洗眼睛·觀野趣」生態影展。相信透過一系列相關紀錄片影展的舉辦，社會大眾不僅得以見證台灣的自然生態之美，也能重新思索人與環境的關係。

整體而言，相較於八〇年代中期至九〇年代初期，以「綠色小組」為首所攝製的環保運動紀錄片，以及九〇年代一枝獨秀的生態紀錄片，進入2000年之後，台灣生態環境紀錄片無論在主題內容或敘事風格上都更為多元且精彩。本研究嘗試彙整近年來相關紀錄片片目如下：

※ 2000年以降台灣較具代表性的生態環境議題類紀錄片片目：

製作年份	拍攝者	片名	得獎紀錄
2000	范欽慧	夢土	
2000	周美玲	烏坵	
2000	木枝·籠爻	憂慮花蓮—鍾寶珠和她的後山歲月	2000年文建會地方文化紀錄影帶獎佳作
2001	蔡崇隆	鯨人對話錄	2002入選中國上海電視節
2001	羅興階	光榮戰役	2001地方文化紀錄影帶獎佳作 2002台北電影節長期獨立紀錄獎 2002台灣國際紀錄片雙年展
2002	廖錦桂	慶塘伯的十四個夏天	2003台灣地方志音像紀錄影展優等獎
2002	蔡崇隆	奇蹟背後	2004入選綠色影展—紀錄片類

			2002 入圍國際紀錄片雙年展台灣獎 2002 卓越新聞獎電視專題報導獎
2002	廖錦桂	同床異夢—關於核電的 十個短篇	2003 入圍卓越新聞獎—電視專題報 導獎
2003	柯金源	阿瑪斯	2003 入圍四川電視節—金熊貓紀錄 片影展自然及環境類之最佳長紀錄 片類
2003	張也海	藍色的翅膀	
2003	柯金源	烏坵 ROC	
2003	范欽慧	黑潮三部曲	
2004	柯金源	獼猴列傳	2005 入圍台灣南方影展—紀錄片類 2005 台北電影獎最佳紀錄片
2004	柯金源	記憶珊瑚	2004 入圍台灣國際紀錄片雙年展— 紀錄片類
2004	崔愷欣	貢寮，你好嗎？	2004 宜蘭國際綠色影展—觀眾最佳 票選 2004 南方影展觀摩 2005 地方志影展入選 2005 第二十七屆金穗獎最佳紀錄 DV
2005	郭笑芸	海棠、馬沙與珊瑚	2006 南方影展南方特別獎、觀眾票選 獎 2007 台灣地方志影展優選 2007 台北電影獎最佳紀錄片
2005	洪淳修	城市農民曆	2005 台灣國際民族誌影展入圍 2005 台灣地方志影展優選影片
2005	柯金源	渡東沙	
2005	柯金源	天大地大	
2006	洪淳修	河口人	2006 台灣紀錄片雙年展競賽類入圍 2006 南方影展競賽類入圍 2006 金穗獎競賽入圍 2007 台灣地方志影展優選 2007 全國教育影展競賽片
2006	范欽慧	「重回海洋」系列	

2006	劉思沂	逐鹿蹤源	
2007	柯金源	產房	2007 入選韓國綠色影展 2007 入選保加利亞歐洲環境影展 2007 美國蒙大拿影展電視節目最佳影片 2007 美國蒙大拿影展人與自然互動佳作獎
2007	柯金源	天堂路	
2007	陳進發導演， 雪霸國家公園 管理處出品	尋找侏儸紀子遺—觀霧 山椒魚的故事	2007 第 40 屆休士頓國際影展「自然 與野生生態類」白金牌獎 2007 第 30 屆美國國際野生動物影展 (IWFF)電影藝術榮譽獎 2007 入圍新加坡野生動物影展 (TheLionAwards)最佳新銳獎
2007	張壽華、梁皆 得、林顯堂	碧海鷗鳴	

※ 資料來源：本研究綜合公視紀錄觀點—生態環境議題類，以及其他相關片目整理而成。

伍、研究發現與建議

一、研究發現

本研究嘗試分析彙整台灣八〇年代中期以降，生態環境議題類紀錄片之發展與流變，初步研究發現，八〇年代中期至九〇年代初期，時值台灣環境運動激進化時期，環境抗爭案件急速成長，以綠色小組為首的反主流影像媒體產製發行的影帶中，為彼時的環境運動留下豐富的影像資料。此時期的社運紀錄片多採用解釋模式的再現美學，使用傳統獨裁權威式的旁白與煽情的音樂以呈現影片的主旨。不過綠色小組後期的作品則開始以較內斂的方式剖析社會現象，深入探索運動背後原因。除此，李道明、李泳泉等受過電影製作訓練的紀錄片工作者，在處理具爭議性的環境議題時，較能展現自覺風格，企圖清楚呈現問題的癥結，並藉由紀錄片誘發觀眾或運動者的省思。

進入九〇年代之後，台灣環境運動逐步制度化，環境抗爭案件持續產生、頻率穩定化。儘管如此，隨著反主流影像媒體的式微及其他種種外部因素，環保運動紀錄片在此時期已不復見過往的盛況。相對地，自然生態成為重要的拍攝素

材，生態紀錄片的產製發行量在這個階段達到高峰。檢視其時代背景，不難發現此一趨勢。八〇年代，國內外的環境意識逐漸萌芽，然而隨著台灣經濟起飛，自然生態環境蒙受嚴重的迫害。九〇年代，台灣的生態保育在國際上飽受批評，政府當局為求力挽狂瀾，挽回其敗壞的國際名聲，格外加強相關紀錄影片的拍攝工作，用以宣傳我國政府對自然環境與野生動植物的重視，以及在生態保育上所付出的努力。也透過金馬獎這套官方的電影獎勵機制，屢次評選生態紀錄片為最佳紀實報導片／最佳紀錄片。由此可見，官方機制的導引作用乃是造成生態紀錄片在九〇年代大鳴大放的主因。

2000年政黨輪替後，台灣環境運動面臨轉型，反核運動歷經政治機會的出現與消逝，自此以關心環境生態為訴求研擬較為軟性的運動策略。近年來，便有數部紀錄片以反核為主題，其中尤以《貢寮，你好嗎？》最倍受矚目。至於以反公害運動為題材的紀錄片則因為環境抗爭的遞減，故紀錄片片目為數不多。倒是生態保育運動和生態議題成為現階段較受青睞的紀錄主題。2006年，台灣首度舉辦「國家生態電影節」，相信無論是對於生態環境紀錄片的推廣，抑或環境意識的厚植，皆能有所助益。

二、研究限制與後續研究之建議

本研究主要是採取歷史分析法，藉由相關文獻的蒐集與考察，試圖檢視台灣生態環境紀錄片之發展與流變，並旁及紀錄片產製的時代背景，試圖闡釋社會場域如何影響生態環境紀錄片的內容。所羅列的片目乃是以手邊現有資料彙整而成，以較具代表性之紀錄片為主，故在片目之表列上未能詳盡，且恐有疏漏。此外，並未對此類別紀錄片進行深入的文本分析，進一步解析其敘事風格，此為本研究之限制。

後續研究將可奠基於本文之基礎，繼續深化台灣生態環境紀錄片的內容、形式風格與敘事策略。本文對後續研究之建議如下：

- (一) 進一步區分生態環境紀錄片的次類別，並針對各類別篩選出具代表性的片目，分析其再現模式與敘事風格。
- (二) 與相關紀錄片工作者進行深度訪談，了解紀錄片工作者的拍攝動機與目的、如何框架生態環境議題，拍攝時所面臨的限制與困境，等等。

參考文獻

- 王亞維譯 (1996)。《紀錄與真實：世界非劇情片批評史》，台北：遠流。(原書 Richard M. Barsam. [1992]. *Non-fiction Film: A Critical History.*)
- 王詩婷 (1990)。〈紀錄台灣—尋找影像的生命力——為生態見證：從《台灣獼猴》看生態紀錄片的製作及其他〉，《影響電影雜誌》，第 9 期。
- 王慰慈 (2003)。〈台灣紀錄片的類型發展與分析—以 Bill Nichols 的六種模式為研究基礎〉，《廣播與電視》，20: 1-33。
- 王慰慈 (2003)。〈女人拍女人的故事：以「春天—許金玉的故事」和「飄浪之女」為例〉，《婦研縱橫》。
- 何明修 (2006)。《綠色民主—台灣環境運動的研究》。台北：群學。
- 吳孟芳 (2001)。〈有鳥最美 相機相隨〉，《新台灣新聞週刊》，第 263 期。
- 李泳泉 (1992)。〈以影像與土地訂約〉，敦誠 (編)。《邊地發聲—反主流影像媒體與社運紀錄》，頁 91-101。台北：唐山。
- 李泳泉 (2002)。〈全景學派的誕生—台灣紀錄片的趨勢觀察 (1990-2000)〉，《電影欣賞》，111: 18-27。
- 李道明 (1990)。〈台灣紀錄片與文化變遷〉，《電影欣賞》，44: 80-93。
- 李道明 (1991)。《人民的聲音—環保篇》
- 李道明 (1992)。〈在陽台上演講的電影工作者—兼談我拍攝社會運動紀錄片的經驗〉，敦誠 (編)。《邊地發聲—反主流影像媒體與社運紀錄》，頁 73-90。台北：唐山。
- 李道明 (1999)。〈紀錄片的回顧與前瞻〉，《電影欣賞》，100: 55-57。
- 李道明主編 (2000)。《台灣紀錄片研究書目與文獻選集 (下)》。台北：文建會。

- 李道明、王慰慈主編（2000）。《台灣紀錄片與新聞片影人口述（下）》。台北：文建會。
- 李道明（2002）。〈台灣紀錄片的美學問題—寫在「紀錄片美學國際研討會」之前〉，《電影欣賞》，113: 8-10。
- 李道明（2005）。〈關於劉必稼、石頭夢與胡台麗的敘事策略〉，《電影欣賞》，123: 60-75。
- 周幸勸（2002年8月27日）。〈梁皆得 與專家合作成果更豐碩〉，《自由時報》。
- 林琮昱（2006）。《台灣紀錄片的發展與變貌（1990~2005年）》。國立臺南藝術大學音像藝術管理研究所碩士論文。
- 邱貴芬（2004）。〈紀錄片／奇觀／文化異質：以《蘭嶼觀點》與《私角落》為例〉，《中外文學》。
- 柯金源（2006）。〈環境紀錄工作隨筆〉。上網日期：2006年6月16日，取自 <http://blog.yam.com/keyuan/article/6146479>
- 夏瑞紅（2006年5月30日）。〈一群人的希望工程：一場尋找生命出口的逐鹿之旅〉，《中國時報》。
- 郭力昕（1992）。〈跳出小眾媒介的困局〉，敦誠（編）。《邊地發聲—反主流影像媒體與社運紀錄》，頁127-131。台北：唐山。
- 郭力昕（2005）。〈濫情主義與去政治化—當代台灣紀錄片文化的一些問題〉，《電影欣賞》，125: 51-55。
- 陳建志（2006）。《政治轉型中的社會運動策略與自主性：以貢寮反核四運動為例》。東吳大學社會學系碩士論文。
- 陳淑卿（2002）。〈移／安置在地—論《流離島影》四部紀錄片的地方影像美學〉，《中外文學》。

- 陳儒修 (2002)。〈紀錄片：「記」什麼？「錄」什麼？又是什麼「片」？〉，《電影欣賞》，111: 13-17。
- 張世倫 (2005)。〈台灣農民的美麗與哀愁—看紀錄片《無米樂》〉，《文訊》。
- 張碧華 (1992)。〈知識分子與媒體反叛—李道明談國外反主流媒體之發展〉，敦誠 (編)。《邊地發聲—反主流影像媒體與社運紀錄》，頁 21-27。台北：唐山。
- 張瑋容 (2006)。《從 Michael Moore 的敘事策略看紀錄片的語藝內涵》。世新大學口語傳播學系碩士論文。
- 敦誠等 (1992)。《邊地發聲—反主流影像媒體與社運紀錄》。台北：唐山。
- 黃建業等 (2005)。《跨世紀台灣電影實錄 1898-2000》。台北：國家電影資料館。
- 游惠貞譯 (2000)。《誰在詮釋誰—紀錄片的政治學》，台北：遠流。(原書 Paula Rabinowitz. [1994]. They Must be Represented: the Politics of Documentary. USA: Verso.)
- 游惠貞 (2002)。〈紀錄片美學的多重面向〉，《電影欣賞》，110: 57-61。
- 賀照緹 (1993)。《小眾媒體·運動文化·權力—綠色小組的運動形式及生產條件分析》。輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 廖素霞 (1994)。《台灣社會運動與另類影帶之研究 1986-1992》。國立政治大學新聞研究所碩士論文。
- 劉現成 (2005)。〈電影政策與電檢〉，黃建業等 (編)。《跨世紀台灣電影實錄 1898-2000》。台北：國家電影資料館。
- 劉燕明 (1990)。《台灣獼猴—毛毛臉和她的朋友》。取自
放眼台灣：行政院新聞局影音資料庫
http://taiwanimage.gio.gov.tw/film/record_video_list.jsp?subject_id=18

鄭貴今 (2004)。《木枝·籠爻的平埔族群紀錄片之詮釋風格與再現政治》。國立臺南藝術學院音像藝術管理研究所碩士論文。

盧非易 (1998)。〈紀錄片的再現技術與觀念之轉變〉，《傳播研究簡訊》，14: 14-16。

盧非易 (2001)。〈台灣新聞與紀錄片資料庫之建構與片目研究初探〉，《廣播與電視》，16: 1-25。

戴伯芬、魏吟冰 (1992)。〈台灣反主流影像媒體的社會觀察—從拍攝內容分析談起〉，敦誠 (編)。《邊地發聲—反主流影像媒體與社運紀錄》，頁 43-52。台北：唐山。

韓旭爾 (2001)。《台灣新聞片與紀錄片產製之歷史分析 (1945-2001)》。國立政治大學廣播電視研究所碩士論文。

蕭菊貞 (2000 年 8 月 22 日)。〈記錄國內生態 愛鳥、拍鳥 梁皆得〉，《馬祖日報》。

Hsiao, H. H. (1999). Environmental Movement in Taiwan. In Yok-Shiu F. Lee and Alvin Y. So (Eds.), *Asia's Environmental Movements: Comparative Perspectives* (pp.31-54). New York: M. E. Sharpe.