# Ben Affleck 的電影工作與職志

生活實踐研究 從表演與編劇到製作制度與 InterPositive

研究日期 2026 年 10 月 2 日

拍攝《AIR》（2023）的一場酒吧對話時，班・艾佛列克（Ben Affleck）在攝影指導 Robert Richardson 的主要機位之外，另拿一部小攝影機，自己操作、自己跟焦。他想拍的，是 Matt Damon 與 Marlon Wayans 在對方特寫進行時，稍微鬆下來的反應。作為演員，他知道一個人以為鏡頭不在自己身上時，有時反而更好。作為導演，他又必須承認自己的操作遠不如 Richardson，因此讓攝影指導有權捨棄那些畫面。[1]

這個細節，比一張身兼演員、編劇、導演與製片的履歷更能說明他的工作。他會從表演經驗辨認一種值得保留的差異，再去碰攝影機、安排機位，最後把自己的嘗試交回合作關係裡判斷。能力在這裡不是四個頭銜的總和，而是不同位置之間能不能互相幫忙。

2026 年 9 月底，他在 Bloomberg Screentime 訪談中談起開放影像模型、權重與後段訓練。3 月已被 Netflix 收購的 InterPositive，讓他又多了一個科技創辦人的身分。[3][4] 如果只看那一段影片，很容易把故事寫成「好萊塢明星意外懂 AI」；把早年的片場、剪輯室與製作公司放回來，問題會具體許多：**一個長期依靠別人的專業才能完成作品的人，如何逐漸介入那些專業得以發揮的工具、預算與報酬安排？**

這條路有共同關切，卻沒有預定終點。編劇帶來的明星機會，也曾把他推離想做的工作；導演的成功不能避免下一次失敗；創作者主導的公司仍須向資本與發行通路交代。InterPositive 應該放在這些尚未解決的關係裡理解。

理解這段經歷，也需要看見電影業如何讓不同資源接上彼此。劇本提供可以製作的故事，明星提供觀眾辨識度，製片把人、錢與權利組成可執行的計畫，發行商或平台才把成品送到觀眾面前。Affleck 並不是一次取得這些位置；每次跨入新的位置，都涉及新的合作與風險判斷。從演員走到 AI，最值得追查的正是這些信任如何形成、在哪裡失效，又如何接到新合作者身上。

## 一 先替自己寫出一個能夠進場的位置

Affleck 1972 年生於加州 Berkeley，在麻薩諸塞州長大，童年已參演 PBS 教育影集《The Voyage of the Mimi》。他與 Damon 在 Cambridge 的成長及表演經驗，使兩人的合作早於成名，更早於後來共同公司的出現。[5] 這不是兩個完全沒有影像經驗的人，某天偶然寫出一部奧斯卡劇本的故事。

但當過童星，也不等於成年後能得到想演的角色。《心靈捕手》（Good Will Hunting，1997）的重要性，在於兩人把等待選角的處境，改成帶著一份能夠要求自己參演的材料去談判。Damon 帶著未完成的課堂劇本找 Affleck，兩人反覆寫作，也把即興對話錄下來再整理。對外尋求買家時，堅持自己要參演，是合作的關鍵條件。[6]

劇本售予 Castle Rock 後，所有權已在公司手中。後來開發僵持，公司同意讓他們尋找願意承接成本的買家，Kevin Smith 協助把它帶到 Miramax。[6] 所以，這次突破不能被寫成兩人從此完整保有作品版權；他們爭取到的，主要是參與作品的機會與談判空間。

這不是把好劇本寄出去就自然得到機會。製片 Chris Moore 在《Glory Daze》與 Affleck 相識，後來同意閱讀劇本；經紀人 Patrick Whitesell 再帶著「作者必須參演」的條件向片廠推介。[6] 經紀人在此把個人的工作機會變成可談判的交易，製片則協助把交易變成真正能拍的電影。兩人的主動性有賴這些中介，也受劇本所有權與出資決定限制：能演自己的作品，與擁有整部電影，始終是兩回事。

1998 年奧斯卡把原創劇本獎頒給 Damon 與 Affleck，最佳男配角獎則屬於 Robin Williams。[7] 兩個年輕人的名字成了最容易流通的成功敘事，但那個結果已包含不同世代的勞動、認可與風險承擔。



圖 1 1998 年 1 月 11 日，Damon（左）、Affleck（中）與 Bill Clinton 在大衛營的《心靈捕手》放映活動。照片記錄的是作品突破後的公共接待，不是編劇或拍攝現場。Barbara Kinney／William J. Clinton Presidential Library，公有領域；來源。

## 二 共同寫作也包括讓別人改變故事

《心靈捕手》的早稿曾有政府追逐天才的驚悚支線。William Goldman 後來親自澄清，他沒有代寫這部電影；他參與的是閱讀與建議，支持 Rob Reiner 要兩人放下驚悚支線的方向。[8] 這個澄清值得保留：接受別人的修改意見，不會自動取消作者；作者也不必被想成所有重要判斷都獨自完成的人。

作品最後把更多重量放在 Will、心理治療師與朋友之間。從職業形成來看，這是一種選擇能力的學習：既然已經會寫許多場戲，下一步便是決定哪些場戲不應留在同一部電影裡。寫作的成熟往往表現在捨棄，而不是把每個有趣的構想都加進去。

Gus Van Sant 的導演工作、Williams 的表演，以及製作與發行的承接，讓劇本離開了朋友共同想像的範圍。[6][7] Damon 對 Affleck 的重要性也超過「多年好友」：兩人有一個能互相試戲、拆解場面，又共同承受拒絕的工作單位。它可以比一個案子更持久，卻不保證兩人的職涯必須始終同步。

此後 Affleck 進入《世界末日》（Armageddon，1998）、《珍珠港》（Pearl Harbor，2001）等大型製作，取得與獨立電影不同的明星位置。[5] 早先用來爭取角色的作者能力，並沒有自動讓他控制所有參演電影。成功擴大可選的工作，也增加了由別人替他定義價值的方式。

明星的商業價值與製作決定權，是兩種不同的權力。被認為能吸引觀眾，使演員的名字更有商業價值；決定拍什麼、怎麼花預算、最後保留什麼，則涉及編劇、導演、製片及出資方的不同職責。明星可以在這些決定上有影響力，卻不會因為片酬提高，就自動取得所有決定權。Affleck 後來兼任導演並經營公司，改變的正是他參與決定的位置。

## 三 聲望受挫以後 把工作重新落到可判斷的地方

2003 年《絕配殺手》（Gigli）的失敗，是他後來反覆回顧的轉折。但不宜把所有商業大片一律歸成票房失敗。2006 年接受《Fresh Air》訪問時，他就糾正主持人對《夜魔俠》票房的概括，並以《珍珠港》說明：影片是否賺錢、自己是否滿意、評論是否肯定，是不同的評價。[9]

這個區分使「跌落谷底再翻身」變得不夠準確。他面對的是幾個指標分開運作：高知名度可能和低信任並存；一份看起來很好的劇本，經過製作也可能失效；宣傳期間的私人形象甚至可能吞掉作品本身。後來他向 Damon 回顧《Gigli》時，把那次挫折與終於投入長片導演連在一起。[10] 那是他事後理解轉向的方法，不能倒推為失敗原本就有益。早在《心靈捕手》開發時，兩人就曾提出自己執導，只是未能成事。[6]

2007 年的《失蹤人口》（Gone Baby Gone）把他的工作重新放到較能直接處理的尺度：改編 Dennis Lehane 的波士頓小說、選擇臉孔與語氣、安排場景，再把演出的材料組成一部電影。他讓 Casey Affleck 擔任主角，沒有讓自己的明星形象成為作品中心。拍攝時，他使用當地居

民，等他們不再緊盯攝影機，或利用自己比較容易吸引注意的明星身分，讓其他人自在一點。[11]

選擇熟悉的地方題材，提供了辨認差異的基礎。熟悉一種口音、街道或人物互動，不代表能代言整個地方；但它能讓導演對「這裡哪裡不對」有比通用製作語言更敏銳的感覺。這種地方判斷，再由編劇、演員、攝影與剪輯各自修正，才有機會超出個人的懷舊。

## 四 導演的能力 長在拍攝與剪輯之間

Affleck 談《失蹤人口》的剪輯時，有一個很實際的細節：等待 William Goldenberg 到位期間，他自己買了 Avid 系統，先動手剪。他也會讓小群觀眾看不同版本，觀察影片哪些地方無法讓人進入。[12] 導演因而不只是事前想好畫面的人，也必須面對拍回來的素材並不等於原先設想的電影。

《竊盜城》（The Town，2010）再把演員、共同編劇與導演放在他同一個人身上；《亞果出任務》（Argo，2012）則由 Chris Terrio 編劇，Affleck 與 George Clooney、Grant Heslov 共同製作。[12][38] 角色組合在改變，他沒有每次都包辦同一組工作。

他找 Rodrigo Prieto 拍《Argo》，也有具體的美學理由：他欣賞 Prieto 與 Alejandro González Iñárritu 合作《火線交錯》（Babel）時，能同時維持寫實感與敘事張力。[12] 一種對別人作品的感受，經由選擇合作者進入自己的電影；影響因此有可追蹤的工作途徑。

《竊盜城》的聲音工作讓這種分工變得可見。聲音剪輯 Aaron Glascock 與 Curt Schulkey 回憶，Affleck 要求波士頓特有的警笛、街頭人聲與警察用語；開場搶案利用監視器畫面的安靜，再讓聲音突然爆開，想法則來自剪輯師 Dylan Tichenor。追逐場面裡，Affleck 反而要求少一些誇張的輪胎聲與警笛。[35]

這些片最值得研究的部分，是不同專業如何在同一段時間裡作出相容的決定。表演是否自然，要和鏡頭距離、剪接點、觀眾已知的資訊一起看；一場追逐有多少張臉、多少地理線索，也會決定剪輯能否建立緊張。導演所取得的控制，是能把這些問題放在一起討論，而不是自己取代每一位專家。

2013 年《Argo》獲得奧斯卡最佳影片與剪輯等獎項；美國導演工會的得獎公告還逐一列出 Affleck 的導演團隊，包括製片經理、副導演與土耳其拍攝組。[13][38] 副導演 David Webb 的另一篇訪談把工作展開：為了人物髮型符合年代，部分選角要在拍攝數月前完成；使館圍攻場面又涉及大量臨演與街區協調。[36] 這種名單提醒我們，能被觀眾感為流暢的電影，背後需要管理地點、時間、安全與部門銜接的工作。導演的判斷力部分依賴這些不以明星方式出現的人。



圖 2 2009 年《竊盜城》製作期間，Jon Hamm（左）與 Affleck（右）在片場。Chensiyuan／Wikimedia Commons，CC BY-SA 4.0；來源。照片未裁切。

## 五 更多控制並不保證更好的作品

《Argo》之後，Affleck 並沒有退出演員工作。2014 年《控制》（Gone Girl）的導演 David Fincher，反而把他承受公眾注視的經驗，視為選角的資源。Fincher 說他理解故事的位置，也願意讓人物顯得愚蠢、難堪，而不是每一幕都要求被喜歡。[14]

這是明星形象的另一種用法。知名度可以替製作招來資金，也可以成為表演的材料。當 Affleck 接受另一位導演的安排，他沒有失去職業主動性；他是在判斷何時值得把決定權交出去。把他的成熟只寫成從演員升級為導演，反而會漏掉這種能力。

而當他掌握更多時，也仍然會失手。《夜行人生》（Live by Night，2016）由他編導主演，卻未延續前幾部導演作品的商業成績。[15] 它是重要的反例：較完整的作者控制、熟悉的犯罪類型與一流合作者，合在一起仍不保證作品能獲得觀眾支持。

《正義聯盟》（Justice League，2017）的製作經驗又讓他重新考慮自己願意承擔的工作。他後來向 Damon 說，那次經驗使他決定改選能帶來樂趣的工作。[10] 這使工作的長期可持續性，成為不亞於角色規模的選擇條件。

這些轉折使「自主」有了較不浪漫的意思：除了有機會把事情做成，也包括能辨認一份工作要求的投入，已經不適合自己要過的生活。停止某個計畫，未必是能力不足的證據；持續接下所有機會，也未必更有自由。



圖 3 Affleck 出席 2012 年 9 月 7 日《Argo》多倫多影展首映。這是電影進入媒體與影展的公開場合，與片場或剪輯室的工作不同。GabboT（Tony Shek）／Wikimedia Commons，CC BY-SA 2.0；來源。照片未裁切。

## 六 製作公司是反覆嘗試過的工作形式

Artists Equity 並不是 Affleck 第一次想用公司改變製作。2000 年，他與 Damon、Chris Moore、Sean Bailey 共同創辦 LivePlanet；《Project Greenlight》把新人導演的甄選與拍片過程做成節目，後來兩人又經營 Pearl Street Films。[19]

這些公司與計畫處理的首先是進場問題：誰有機會取得資金、得到一個可信任的製作架構，讓第一部作品真正開拍。明星在此可以把注意力借給原本沒有足夠注意力的人。然而，一旦他們掌握甄選與製作，也從等待被選的人變成分配機會的人。

2015 年《Project Greenlight》中，製片 Effie Brown 對種族再現及幕後決策提出異議，Damon 的回應引發爭論；相關發言屬於 Damon，不能轉記在 Affleck 名下。[16] 這個事件對理解共同平台的意義，在於它暴露了「只挑最有才能的人」不能獨自回答的問題：誰判定才能，誰的經驗會在討論中被聽見，又由誰承受故事再現的後果？

2018 年，Pearl Street 的策略外展主管 Fanshen Cox DiGiovanni 宣布公司將採用 inclusion rider，也就是把擴大演職員多元參與的要求帶進製作合約。[17] 這項制度工作也有其具體負責者，不宜只署名兩位明星。公開承諾仍不足以證明每一案落實的程度，但它顯示，公司治理、聘用條件與片場文化不能只靠創辦人的善意自然生成。

對 Affleck 而言，這段前史也使 Artists Equity 不能被寫成突然出現的制度發明。他早已知道製作公司能給人機會，也會產生新的權力位置。後來談分享價值，應連同這些分配機會的經驗一起檢視。

## 七 剛果的長期工作 讓名氣接上別人的知識

Affleck 的組織實踐還有一條不以電影為目的的路。2010 年，他與 Whitney Williams 共同成立 Eastern Congo Initiative（ECI），以資助剛果民主共和國東部的在地組織，並在美國進行倡議為核心。[40] 它提供的工作，與開一間製片公司不同：必須學會辨認自己沒有的地方知識，也面對跨國援助由誰決定資源用途的問題。

2012 年 12 月的美國國會聽證留下了具體痕跡。他介紹 ECI 夥伴 HEAL Africa 的醫療工作，以及 Mutaani FM 在衝突期間持續播報的行動；隨附履歷記載他已多次前往當地。他把自己放在擴大關注、向政策制定者提出要求的位置，把持續留在當地工作的專業者放在敘述中心。[41] 這份證詞可以證明一種投入方式，卻不能替每項援助的成效背書。

ECI 後來也參與把咖啡生產接到企業採購的合作。這種做法想讓支持超過捐款，進入能持續交易的關係；但供應鏈本身有權力差異。Lisa Ann Richey 與 Stefano Ponte 在 2021 年發表的比較研究，檢視結合 Starbucks、Affleck 與 USAID 的 Kahawa Bora 計畫，指出它獲得大量關注，對農民的可見收益卻有限且不確定。[42] 這是對特定計畫的田野研究結論，不宜擴張成 ECI 全部活動的評價。

放回他的職志來看，這段經驗讓「把人和資源組織起來」多了一項更嚴格的檢驗。電影成功時，觀眾與獎項至少提供某種外部回應；援助不能拿明星能見度當成受益者生活改善的指標。在地組織是否真正能決定方向、農民是否取得較好的談判位置，必須有另一套證據。

因此，這條長期投入不應成為替電影事業加分的慈善勳章。它顯示一個人把名氣用到別處時，仍會碰到熟悉卻更尖銳的問題：自己能打開一道門，但進門之後，決定權有沒有回到真正生活與工作在那裡的人手上？

## 八 共同作者需要能指出自己的盲點

2021 年《最後的決鬥》（The Last Duel）讓 Affleck 與 Damon 再度共同編劇，但這次的重要人物還有 Nicole Holofcener。她在 NPR 訪談中回憶，兩人先確立三個視角的架構，再邀她加入，因為不認為自己適合獨自寫出 Marguerite 的部分。[18]

Holofcener 面對的困難非常具體：原著史料對男性與法庭記錄較詳盡，對女性生活卻留下空白。她的工作是為 Marguerite 寫出日常、性格與判斷，而不是替已完成的男主角故事加幾句女性意見。[18]

這個分工也不能簡化成男女作者天然只能寫各自的性別。更有用的理解，是兩位握有資源的作者，承認既有合作單位還不夠，讓另一位具有自身作品與方法的作者取得實際的創作責任。**知道需要誰加入，並讓對方能改變作品，本身就是一種製作能力**。

## 九 Artists Equity 把合作關係寫進報酬

2022 年 11 月 20 日，Affleck、Damon 與 RedBird Capital Partners 宣布成立 Artists Equity。Affleck 擔任執行長，Damon 擔任創意內容主管；RedBird 創辦人 Gerry Cardinale 提供的是投資與企業建構能力。公司從一開始就同時使用兩套語言：擴大藝術工作者的利益參與，以及透過智財與內容資產建立可以持續的事業。[19] 同期 Axios 報導，RedBird 提供至少 1 億美元的資金；官方成立公告沒有公布交易條件，這個數字也不等於公司估值或專供劇組分配的基金。[20]

報酬制度的差別，在於固定酬勞之外，誰能分享作品成功後的額外收入，以及誰承擔風險。把這兩件事放在一起看，才能判斷一項安排究竟改變了什麼。

成立公司又把談判的單位改變了。早年的問題是誰願意拍兩位年輕演員的劇本；此時投資人支持的，已是一個能持續開發、聚集人才與交付作品的組織。[19] 名氣除了宣傳作用，也能成為爭取下一批作品資金的信用。

Affleck 主張把部分向來集中在明星、導演、製片身上的成功後的額外收益，延伸給對作品有重大影響的幕後工作者。[19] 這既有公平的考量，也有很直接的經營理由：如果攝影、剪輯、服裝與副導演確實會改變電影，吸引並留住這些人就是公司競爭力的一部分。

但 Artists Equity 的名稱不能被直接讀成所有員工共同持有公司的合作社。RedBird 的資本、創辦人的地位、單片合約與不同職務的談判條件仍在。2025 年訪談裡，Affleck 也說公司嘗試不只一種模式，超支可能侵蝕主創保有的權益。[21] 這是一套調整誘因與風險的安排，並非已消除層級的制度。

公司也重新安排了他自己的工作日。2025 年接受 GQ 訪問時，Affleck 說他確實以近似朝九晚五的方式進辦公室；建立這種工作的一個理由，是留在洛杉磯陪伴孩子，減少為了外地拍攝而錯過無法重來的時間。[21]

這為「做更多」提供了另一把尺。他擴大管理與製作的責任，同時希望減少身體必須長期離開生活所在地的工作。事業規模擴張和生活範圍收斂，可以發生在同一個選擇裡；能不能把日程安排成這樣，本身也是已取得資源與職業地位的結果。

公司現在的工作也超過兩位創辦人的主演電影。官網分出劇情、非劇情與品牌工作室，並列有紀錄片及 Dunkin’ 等品牌廣告。[39] 這讓電影人的製作與表演能力進入不同委託市場；但沒有營收資料，仍不能聲稱廣告已經替藝術電影填平風險。

公開資料未提供完整持股表、所有單片分配公式或每位工作者的契約。因此，能夠判斷的重點應是具體案例：哪些人真的取得原本沒有的報酬、成功如何計量，以及誰仍握有算帳與決策的權力。

# 十 從《AIR》的片場到《The Rip》的獎金

《AIR》作為 Artists Equity 的第一部電影，有一個很適合公司自我說明的題材：Nike 如何爭取 Michael Jordan，以及價值創造者如何要求分享價值。[37] 影片由 Alex Convery 編劇，Affleck 執導，製作還包含 Amazon、Skydance Sports、Mandalay 等夥伴。[37] 但影片的寓意不等於公司的制度已經成功，還是要回到它如何拍、如何付錢。

Richardson 對片場的描述，比抽象的「尊重人才」更具體。調光師 Élodie Ichter 在拍攝期間處理素材，再送到旁邊的剪輯室；Affleck 每天進去看、剪，並參與色彩討論。原先偏強烈的年代感，也在看過每日樣片後調整。Richardson 記得拍攝用了 28 天，原先規劃約 32 天。[2]

這種效率的來源包含判斷回路變短：拍攝、色彩與剪輯能及早發現問題，某些決定不用等全部拍完才重做。片場裡熟練的人、能夠信任的設備與清楚的分工，都是效率的條件。單看「少拍四天」，無法反推出每個部門的勞動都變少，更不能把它全算成導演一人的功勞。

2026 年《The Rip》提供了更直接的報酬檢驗。上映前的報導指出，Artists Equity 與 Netflix 約定以首 90 天的表現、相對於平台其他作品的預設標準，判定是否發出額外獎金。[22] 到 5 月 13 日，公司網站轉載的公告已稱，約 1,200 名演職人員獲得績效獎金；同期產業報導也確認 Netflix 向公司支付了這筆款項。[23][24]

這已超過創辦人的願景宣示。但**績效獎金、工會約定的後續播映報酬、單片利潤參與、著作權與公司股權，是不同的東西**。目前證據沒有顯示 1,200 人取得相同比例，更不能把這次支付擴寫成每部 Artists Equity 電影都保證使用同一模式。

真正的新位置，是這兩位明星能把自己的談判力拿去要求一份涵蓋更多人的合約。它讓某些幕後工作者得到額外收入，也顯示制度改變在多大程度上仍依靠少數人的特殊地位。

# 十一 InterPositive 從片場問題開始

依 Affleck 在 Netflix 公告中的說法，他在 2022 年開始認真觀察製作端的 AI。他看到的落差，是某個片段乍看驚人，卻無法在光線、空間與前後鏡頭之間維持足夠一致。於是他組織團隊，在可控制的攝影棚拍攝自己的訓練資料。[4]

2026 年 3 月的產業報導把 InterPositive 團隊規模記為約 16 人，包含工程師、研究者、創作及製作人員。[25] 創始科學長 Jian Ren 的個人專業頁則明確說明，他是第一位全職員工，與 Affleck 一起建立研究組織及核心平台；此前他在 Snap 擔任首席研究科學家與資深經理。[26] 技術專業因此有一條不同於 Affleck 電影生涯的來路。公開資料尚未交代兩人如何相識、每位工程師如何被招募，但已足以看出：這家公司把電影製作的問題意識，接到既有的研究與工程人才上。

資金也不是憑空出現。已支持 Artists Equity 的 RedBird，在投資組合頁記載 2024 年 10 月投資 InterPositive。[31] 兩個公司的往來顯示一條既有金融關係延伸到新領域的路徑，卻不能據此推定研發一開始就由 RedBird 支付，或把前者的 1 億美元當成後者的研究預算。能拍攝資料、雇用團隊並容許試驗持續，需要資本；公開資料能確認這位投資者的加入，尚不能重建全部早期支出。

因此，從演員到 AI 的中間環節其實很多，包括辨認值得保留的影像差異、理解返工與部門銜接的代價，以及將問題轉成研究團隊可以反覆試驗的工具要求。Affleck 能帶來的是使用情境、電影人的語言與組織資源；Ren 等人的工作，則是讓要求成為可運作的研究與平台。[2][4][26] 這是從現有分工可以作出的解釋，並不表示表演經驗本身會自然長出機器學習能力。

有一份文件能把這個關係說得更具體。2025 年 12 月 30 日核准的美國專利 US12511904B1，發明人列 Benjamin Geza Affleck-Boldt。專利描述以受控拍攝逐次改變焦距、運鏡或構圖，配合後設資料（metadata）與影像標記，訓練能辨認電影攝影要素的模型，並用於既有影像模型的再訓練。[27]

專利揭示的是一種設計思路：若只有「畫面裡有什麼」的描述，還不足以教會模型「攝影機如何使它被看見」。焦距、遮擋、視差、運動與景深，原本散布在攝影師、助理、鏡頭與拍攝紀錄之間；要讓工具對這些差異有反應，得先把差異做成可重複、可標記的材料。

這與他在片場的技術興趣有可理解的關聯，卻不能靠專利推定實際產品完全照此建造。專利是公開的技術主張，不是效能測試，也不證明他一人寫了整個系統。

## 十二 那段談權重的影片 究竟能證明什麼

9 月底的 Bloomberg 訪談，補上了公司初次公告沒有說清楚的訓練層次。Affleck 說自己拍攝資料約八個月，目的在於替既有開放影像模型增加對電影工作有用的後段訓練；他也提到解凍權重、繼續訓練，再針對個別製作建立專用模型。[3，3:45–6:32]

可以從這段第一手說法讀出三個階段：基礎影像模型已有預訓練；InterPositive 加入更特定的電影製作資料與要求；片方再以自己的拍攝素材調整到該作品。這是依他的敘述重建的流程，不是公開程式碼驗證出的系統架構。

因此，社群貼文所說「只訓練最後一個 cinematic layer」，太容易被誤讀成只修改神經網路最後一層。訪談沒有交代具體基礎模型、哪些權重被凍結、最佳化方法或完整訓練配方。「後段的電影專門化訓練」是目前較守得住的表述。[3]

另一個不能省略的差異，是自攝資料不等於整個模型只看過自攝資料。Affleck 在同一訪談裡承認，基礎模型原先已從社群與網路影像學習。[3，5:47–6:02] 所以「片方自己的每日樣片」應理解為製作專屬的調整材料；若把它寫成基礎模型也完全沒有其他來源，就超過了證據。

Netflix 技術主管 Elizabeth Stone 對產品的說明，則偏向實際工作：以特定製作的 dailies，也就是每日拍攝素材，支援重新取景、調整光線、背景替換或補救缺漏鏡頭等需求。她在收購時亦表示，工具仍需與有興趣的製作團隊一起改進，不會由 Netflix 強制所有劇組使用。[25]

Affleck 說創作者能保有自己製作的專有成果，這是理解產品方向的重要陳述；但現有公開材料不足以確認所有模型權重的所有權、資料刪除、保密、侵權責任或演出再利用的完整契約。[3] **製片方擁有素材、導演能操作工具、演員同意數位改作，是三個需要分別處理的問題。** 它們不會因為工具被稱為「為電影人而做」就自動一致。

## 十三 五億八千七百萬美元 買到的是哪一種位置

Netflix 在 2026 年 3 月 5 日宣布收購 InterPositive，整個團隊加入，Affleck 出任資深顧問。[4] 金額應再分兩層讀：Netflix 4 月 17 日提交的第一季 10-Q，在附註 6 記載一宗 3 月完成、總購價約 5.87 億美元、由現金對價構成的收購，**沒有具名標的**；TheWrap 後來把該筆交易確認對應到 InterPositive。[28][29]

Bloomberg 在 3 月 11 日較早的報導中，則引述知情人士稱交易最高可能達 6 億美元，實際現金價格較低，另有依表現支付的安排。[30] 公開資料未把這些條款與財報金額完整勾稽。因此不能自行算出「剩下 1,300 萬就是 earn-out」，也不能把 5.87 億寫成 Affleck 個人的入袋收入。

這個交易至少涉及團隊、技術、專有材料與進入實際製作流程的能力。公開資訊沒有讓外界逐項定價。把它濃縮成「把開放模型微調一下，就賣了五億多美元」，會把他最有條件提供的東西刪掉：知道電影人願意拿什麼問題來試、找得到能執行的人，也取得讓大公司認真評估的機會。

RedBird 將這筆投資的退出日期記為 2026 年 3 月。[31] 對它而言，這也是投資與退出；對 Netflix 而言，則是把外部團隊納入自己的技術與製作體系。同一筆交易，連結的是幾種不同的工作目標，不能全部收進創辦人的個人成就裡。

另一方面，收購也改變了自主的位置。InterPositive 從一間可與不同片方談合作的公司，加入 Netflix；創作者取得工具的方式、產品優先順序與資源，將更深地依賴平台安排。3 月 2 日 Artists Equity 另與 Netflix 簽下串流電影的優先洽談、製作與發行合作，並保留 Sony 的院線發行合作。[32] 那是另一份交易，不能和 InterPositive 收購混成同一件事，但兩者共同顯示他正在以多種角色進入同一個平台的生產體系。

## 十四 工具保留了誰的判斷

InterPositive 最有吸引力的承諾，是讓已經完成的表演與攝影決定，不必因為某個可修正的技術問題而報廢。若一段有價值的表演能在後製調整光線，導演與剪輯師可能少一次勉強取捨。這與 Affleck 長期穿梭片場、剪輯室與調光室的工作方式相連。

但同一項能力也會改變工作量、技能需求與雇用安排。導演多一種選擇，未必等於每個工種都多一種選擇；片方減少補拍成本，也未必自動把節省的資源留給勞動者。這些結果要看具體部署、工時、合約與分配，不能僅由創辦人的創作理念推出。

產業也並非在等待一位明星替它設定全部界線。IATSE 的 2024 年基本協議已處理 AI 與受保障工作；SAG-AFTRA 在 2026 年通過的新協議則延伸數位替身、合成表演者、同意及協商的保護。[33][34] 這些由集體談判形成的權利，與一家公司的產品承諾是不同的約束來源。

從 Artists Equity 走到 InterPositive，有一個值得繼續追問的張力。前者強調工作者應分享自己創造的價值；後者可能使一部分工作的價值轉移到資料、模型與平台。未來若能證明工具讓製作更好，也還需要看那些提供表演、攝影判斷與素材的人，是否分享新形成的收益，並保有拒絕某些用途的權利。

## 十五 他的職志在不斷調整的合作尺度裡

Affleck 的生涯不能排成演員、編劇、導演、老闆、科技創辦人的單向升等表。這些工作持續重疊，他也反覆把某些決定交給別人：讓導演使用自己的明星形象，讓攝影指導捨棄自己拍的畫面，邀另一位編劇改變故事的視角，再與科學家建立自己無法獨力完成的工具。

貫穿其中的一種能力，是辨認一個專業問題究竟卡在哪裡。沒有角色時，問題可能是缺少可談判的劇本；拍攝完成後，問題可能是觀眾無法理解；合作難以持續時，問題可能是成功的利益沒有回到重要的人身上；模型看似逼真卻不能工作時，問題又可能是它沒有學到電影製作真正需要區分的變數。

這些問題需要的答案各不相同。有時是再寫一場戲，有時是換一個合作人，有時是少接一份工作，有時才是設立公司或開發技術。把它們全部歸為「勇於跨界」，會讓最有用的判斷消失。

同時，他可以反覆嘗試，與一般工作者的條件很不一樣。奧斯卡、商業片的知名度、長年合作的明星、能引介投資的關係，以及與大型片廠談判的信用，都使他有更多方式承擔失敗。這些條件並不抹去他的技藝，卻限定了哪些部分可以被別人借鏡，哪些部分很難複製。

**他的職志，可以理解為持續替電影裡值得保留的判斷，尋找能讓它發生的安排。** 最有說服力的時候，那個安排讓其他人也能把工作做好；最需要檢驗的時候，則是「創作者的自由」被一家由明星、投資人或平台主導的公司代為定義。留在家人身邊的時間、合作者是否能持續工作，

以及遠方夥伴實際取得多少決定權，都不能用一筆收購價回答。無論是在一部電影、一份演職員合約，還是一項在地合作裡，這份職志都要回到真正參與其中的人如何生活，才能被檢驗。

## 研究註記

本研究採用公開訪談、製作人員自述、官方公告、專利與財務文件，未進行新訪談或實際測試 InterPositive。社群截圖作為追查原始材料的線索，不作為獨立證據。

InterPositive 的時間口徑仍有一處差異：產業媒體多記為 2022 年成立，Netflix 的創辦人自述可確認 2022 年開始探索；RedBird 卻形容收購發生於成立約 14 個月後，並另列 2024 年 10 月的投資日期。本文不把研發起點、公司設立與募資時間強行合成一個日期。[4][25][31]

八個月拍攝與再訓練流程，均標示為 Affleck 的第一手陳述；專利不替代實作驗證；收購金額也未被當成工具效能或勞動效益的證據。本文未取得 InterPositive 的客戶合約、訓練資料清單、獨立評測，或 Artists Equity 完整股權與分配資料。

## 資料來源

[1] Jon Fauer，〈Ben Affleck on Air〉，Film and Digital Times，2023 年 6 月，第 60–62 頁。

[2] Jon Fauer，〈Bob Richardson, ASC on AIR〉，2023-07-10。攝影指導對現場流程、調光及拍攝天數的訪談。

[3] Bloomberg Podcasts，〈Ben Affleck on AI and Hollywood Economics〉，Screentime 訪談，2026-10-01 上架。本文核對原始英語字幕，主要段落 3:45–6:32。

[4] Netflix，〈Innovation for Filmmaking, By Filmmakers: Why InterPositive Is Joining Netflix〉，2026-03-05。收購公告及創辦人自述。

[5] Store norske leksikon，〈Ben Affleck〉。基本生平及作品脈絡。

[6] Janelle Nanos，〈Good Will Hunting Oral History〉，Boston，2013-01-02。Damon、Affleck、Chris Moore 等人的回憶訪談，尤見第 1–2 頁。

[7] Academy of Motion Picture Arts and Sciences，1998 奧斯卡官方紀錄，1998-03-23。確認《心靈捕手》劇本與男配角獎。

[8] Screenwriter’s Utopia，〈William Goldman Interview〉，2004。Goldman 本人澄清劇本寫作與建議的區別。

[9] Terry Gross，〈Ben Affleck Talks Hollywoodland〉，Fresh Air，2006-09-25。

[10] Matt Damon 訪問 Ben Affleck，The Tender Bar 封面訪談，Entertainment Weekly，2022 年 1 月。本文僅採用對《Gigli》與職業選擇的回顧。

[11] Steve Inskeep，〈Ben Affleck on the Reality of Gone Baby Gone〉，NPR／WVIA，2007-10-19。

[12] Iain Blair，〈Director’s Chair: Ben Affleck — Argo〉，Post，2012-11-01。剪輯、試映與合作方法的導演訪談。

[13] Directors Guild of America，2012 年度獎得獎公告，2013-02-03。Affleck 與《Argo》導演團隊署名。

[14] Amy Taubin，〈Interview: David Fincher〉，Film Comment，2014 年 9–10 月。

[15] Brent Lang，〈Ben Affleck’s Live by Night Flop〉，Variety，2017-01-26。本文僅據此確認商業挫折，未採用推估虧損作為決算。

[16] The Frame，〈Effie Brown Wants Project Greenlight to Change How Hollywood Approaches Diversity〉，LAist，2015-10-19。Brown 本人訪談。

[17] Kevin Slane，〈Matt Damon and Ben Affleck’s Production Company to Add Inclusion Riders〉，Boston.com，2018-03-13。Fanshen Cox DiGiovanni 的制度承諾。

[18] Lulu Garcia-Navarro，〈How writer Nicole Holofcener told the true tale of The Last Duel〉，NPR／KOSU，2021-10-17。

[19] RedBird Capital Partners，Artists Equity 正式成立公告，2022-11-20。公司宗旨、利益參與及資本夥伴。

[20] Kerry Flynn、Hope King，〈Ben Affleck Pitches Artists Equity as New Model to Reward Creators〉，Axios，2022-11-30。DealBook 報導及資金規模。

[21] Zach Baron，〈Inside Ben Affleck’s Plan to Remake Hollywood〉，GQ，2025-03-25。公司報酬模式的創辦人說法。

[22] TheWrap，〈The Rip Scores Rare Netflix Deal With Cast and Crew Performance Bonuses〉，2026-01-09。

[23] Artists Equity，News，2026-05-13 條目，轉載 The Hollywood Reporter 的演職員獎金消息。

[24] Jeremy Fuster，〈Matt Damon, Ben Affleck Hit Netflix Performance Bonus for The Rip Cast and Crew〉，TheWrap，2026-05-13。

[25] Lucas Manfredi，〈Netflix Acquires Ben Affleck’s AI Production Startup〉，TheWrap，2026-03-05。含 Elizabeth Stone 訪談與約 16 人規模。

[26] Jian Ren，個人專業頁。InterPositive 創始科學長與研究組織經歷。

[27] 美國專利 US12511904B1，2025-12-30 核准。Method, system, and computer-readable medium for training a captioner model to generate captions for video content by analyzing and predicting cinematic elements。

[28] Netflix，2026 第一季 Form 10-Q，2026-04-17，附註 6。匿名收購的完成月份、總購價與對價形式。

[29] TheWrap，〈Netflix Paid $587 Million for Ben Affleck’s AI Company InterPositive〉，2026-07-17。將財報匿名交易對應至 InterPositive，並明載財報未具名。

[30] Bloomberg，〈Netflix to Pay as Much as $600 Million for Ben Affleck’s AI Firm〉，2026-03-11。知情人士所述價格上限及績效支付安排。

[31] RedBird Capital Partners，〈InterPositive〉，投資組合頁。投資、退出日期與公司的自我定位。

[32] Jeremy Fuster，〈Matt Damon, Ben Affleck’s Artists Equity Signs First Look Deal With Netflix〉，TheWrap，2026-03-02。

[33] IATSE，2024 Basic Agreement Memorandum of Agreement，第 13 項 Artificial Intelligence。

[34] SAG-AFTRA，2026 TV/Theatrical Contracts，會員通過結果及 AI 條款說明。

[35] Jake Riehle，〈The Town: Exclusive Interview with Aaron Glascock and Curt Schulkey〉，Designing Sound，2010-09-28。

[36] DGA Quarterly，〈On the Job with David Webb〉，2014 年秋。

[37] Artists Equity，AIR 官方作品頁。上映日期與最終製作、編劇及演職員署名。

[38] Academy of Motion Picture Arts and Sciences，2013 奧斯卡官方紀錄。

[39] Artists Equity，About。三個部門、公司沿革與不同製作類型；查核於 2026-10-02。

[40] Eastern Congo Initiative，Our Story。2010 年共同創立、在地組織及倡議定位。

[41] 美國眾議院軍事委員會，Update on the Evolving Security Situation in the Democratic Republic of the Congo and Implications for U.S. National Security，2012-12-19，Affleck 證詞，印刷頁 36–40；履歷頁 107。

[42] Lisa Ann Richey、Stefano Ponte，〈Brand Aid and Coffee Value Chain Development Interventions: Is Starbucks Working Aid Out of Business?〉，World Development 143，2021。大學研究入口保存摘要及作者稿；本文採其特定計畫的研究結論。