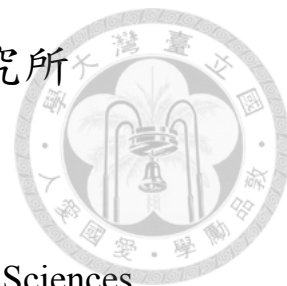


國立臺灣大學社會科學院新聞研究所

碩士論文

Graduate Institute of Journalism College of Social Sciences

National Taiwan University Master Thesis



看見不能說的真相—

探析當代中國獨立紀錄片現況（2000—2015）

The Seen But Unspoken Truth: A Study of Contemporary
Chinese Independent Documentary (2000—2015)

翁嫻婷

Yen-Ting Wong

指導教授：林照真 博士

Advisor : Chao-Chen Lin Ph.D.

中華民國 104 年 7 月

July, 2015

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書



看見不能說的真相—

探析當代中國獨立紀錄片現況 (2000—2015)

The Seen But Unspoken Truth: A Study of Contemporary
Chinese Independent Documentary (2000 - 2015)

本論文係翁嫵婷君 (學號 R00342002) 在國立臺灣大學新聞研究所所完成之碩士學位論文，於民國 104 年 4 月 23 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

林照真

(指導教授簽名)

郭力昕

陳志豪

誌謝



「困難的事，才有做的價值。」

2013年7月，拖著一大只行李箱、肩上扛著重沈沈的背包，隻身飛往北京首都國際機場，記得抵達當晚悶熱難耐，搭上計程車駛向三環的住宿處時，窗外開始下起磅礴大雨。北京對我而言，人生地不熟，現在回想起來，真不知當時自己哪裡來的熱血還是傻勁，抑或是因為時間緊迫，根本無暇擔憂，只憑著一張寫滿相關受訪者手機號碼的A4紙，就此展開為期一年、探尋中國獨立紀錄片的研究之路。

在那前一晚，才剛參加完「兩岸國際學人」四天三夜的培訓活動，回到家後，只剩下十二小時能夠打包行李，於是徹夜收拾，天一亮就趕赴機場，等到一切紛亂告一段落，回神時，已在飛往北京的雲端中。

爾後，透過在北京實習、參與各地影展，開始認識來自五湖四海的朋友，運用拮据有限的研究經費，三個月在北京、六個月在上海，剩下兩個月則在中國各大城市、在田野調查的旅途中來回奔波著，謝謝所有答應邀約的受訪者，以及北京的李亭、南京的Emma、香港的東海、森斌，謝謝廣州的羅勇老師、艾曉明老師，願意無條件提供住宿收留我，替我省下不少研究計劃的旅費。

永遠記得，坐在上海復旦學生宿舍小閣樓的窗前，無止境的閱讀、書寫，翻遍北京、上海、復旦的圖書館，焦慮的下載、列印無限份有關中國獨立影像的各種資料、文獻與紀錄片，只為補強對於中國當代歷史背景、獨立紀錄片在中國發展的空白。「沒有寫過論文的人，無法瞭解那永無止境、毫無頭緒的焦慮感。」

坐在筆電前，寫下謝辭的此刻，還是很難想像自己如何克服這一路走來的艱辛，從毫無頭緒到時至今日論文終於付梓，無數個翻來覆去、因壓力太大而失眠的夜晚，感謝這一路以來所有人的支持與陪伴，謝謝我的指導教授，林照真老師，儘管不甚瞭解中國的獨立紀錄片發展，仍舊在我碩二那年、論文題目換過多次想要放棄時，支持我前往中國展開對獨立紀錄片的調查與研究，感謝她這兩年來非常有耐心、無數次的來回，替我的論文做出修正與指導。

此外，最重要的，還要感謝郭力昕老師，在北京獨立影展時當我的敲門磚，引領我能夠順利開展研究觀察；感謝當時就讀於北京電影學院的王小魯老師，不藏私的提供十多年來所有關於中國獨立紀錄片的書籍手冊與文章；謝謝王慰慈老師在最急迫時，義不容辭的擔任口試委員，並給予相當實際的建議與鼓勵。

這本論文得以順利完成，要特別感謝臺灣大學社會科學院「海外短期研究」、政治大學「兩岸國際學人獎助計劃」以及「蔣經國國際學術交流基金會」提供研究經費補助，讓我能夠親自參與各地的獨立影展、訪問多位獨立紀錄片工作者，儘管最後田野調查花費超出預期，在高物價的上海常常只能以麵包果腹，但在深刻經歷後，覺得咬緊牙關也要完成；因為感同身受，而使得論文乘載更多的使命。

感謝在這條甘苦的研究路途上、無數個田野調查的日子中，遇見的每位天使。感謝泓勳總在我沈浮於文獻海時，願意提供精準的批判與分析，為我的思緒再度點起一盞明燈；感謝宏儒二話不說、義氣相挺，讓我在對岸奮鬥的日子裡還有麵包可吃不至於吃土；感謝換帖姐妹振亞，一同走上探尋迷霧中國的道路，讓我的研究路途不至於太過孤單；感謝蝦蝦好姐妹怡君、意雯，長久以來情同姐妹的相互支持與鼓勵；感謝立禹，雖然總像個屁孩，但三不五時的一通電話，讓曾因寫論文寫到自閉不想與外界接觸的我，仍可感受到朋友的關心；感謝亦親亦友的小樹，我們因弗朗明哥而神奇認識，未來還有很多世界角落要一起遨遊；感謝同窗好友祐熏，十多年來始終如一的支持；感謝乃顧給予各種實際建議以及生活中如同親姐妹般的關心；感謝瀚元，當我在北京遺失 Mac 而極度慌張無助的那晚，想盡各種方法讓我安心，隔日如奇蹟般的找回，現在才得以有這本論文的誕生。

感謝臺大新聞所的好友與新聞 e 論壇的夥伴們，感謝好搭擋映昕，從調查報導時，開始培養的好默契，未來我們還要陸續一起完成很多好作品；感謝百忙中撥空前來協助口試的小天使彥瑜與校稿達人姿琳、一起嘖嘖喳喳的雙吳好姐妹思旻、Peggy 與德珊，以及低調帥氣的義宗、熙文，他們總在最需要協助時，適時伸出援手與鼓勵。最後，感謝養育我的父母，願意放手讓我大膽的去闖蕩世界。

就讀於臺大新聞研究所的四年，看似短暫卻也漫長，期間因需自籌生活費，而全職上班，只能把握時間修課。爾後，前往中國進行一年的研究調查，但因最後戶頭剩下三位數而拉警報，只好趕緊回台工作，論文進度也因此延宕再三。

此刻，回想起四年的研究所時光，雖然艱苦但仍保有許多美好回憶。當初從醫藥背景奮不顧身的轉入新聞領域、想要當醫藥記者的初衷，至今因為開始研究紀錄片而愛上紀錄片，進而投入紀錄片創作，這結果似乎是自己始料未及的。但不變的是，想要站在第一線與人接觸的熱忱，以及希望依靠雙腳、雙眼與筆，挖掘、認識這塊土地，讓更多人看見被埋沒的一隅、發現更多屬於台灣自己的故事。

終於，這本論文可以順利印出、拿到碩士學位，心中的大石總算落下。

翁嫻婷

2015 年 7 月 15 日



摘要

中國自 2000 年後，DV 攝影、剪輯器材的易取得性提升，開創個人影像（Personal-image）新時代來臨，是「自我授權」（Self-authorization）的開始。其中尤以新聞工作者、藝術家與知識份子率先投入獨立紀錄片（Independent documentary）製作，活絡民間公民意識，展現民間對「真實中國」的想像，直至 2010 年，蔚為中國獨立影像發展的黃金十年。

然隨中國自 2012 年政壇換屆開始，逐漸增強對網路訊息傳播的封鎖力度、打壓民間活動，促使社會氛圍趨於緊張，在中國特色社會主義的施行下，「意識形態國家機器」（Ideological state apparatuses）對媒介監管、官方對民間掌控不減反增，對獨立紀錄片工作者管控也越趨嚴厲，「因故取消」也逐漸成為中國獨立影展躲不過的宿命。研究者經赴中國北京、上海、南京、西安、廣州，五大城市進行田野調查，採訪三十位獨立紀錄片製作人、獨立策展人以及獨立影評人。

本論文透過參與觀察與深度訪談等研究方法，嘗試瞭解公民意識如何透過獨立影像來串聯與覺醒，進而聚焦瞭解工作者「能動性」（Agency）與生存心態（Habitus）。深刻瞭解紀錄片工作者於拍攝、放映、策展時，遭遇的困境、阻撓與心情，亦同時關注中國獨立紀錄片工作者堅持的力量，為何願意在政治與經濟夾縫中，以及精神壓力與生命受威脅下，仍突破重重難關，尋求記錄與發聲的機會。本研究試圖讓觀影者能深刻體會在「和諧中國」之外、在獨立鏡頭之後，那看不見的中國社會脈動。

關鍵字：中國獨立紀錄片、獨立紀錄片工作者、能動性、意識形態國家機器



Abstract

Since 2000, the rising popularity and accessibility of DV and editing equipment in China made contributions to the arrival of Personal-image era, which marked the beginning of self-authorization. Particularly, journalists, artists and intellectuals took the lead in the making of independent documentary, which encouraged ideas of civic awareness.

However, since 2012, Xi Jinping strengthens the blockade of Internet, and suppresses all kinds of civic activities, which leads to an intensive social atmosphere. Ideological state apparatuses were imposed upon the media, and the government tightens its control, especially on independent documentary workers.

Based on participating and interviewing people in five major Chinese cities, this study argues the development of independent documentary as an important factor in promoting democratic thinking in China. This paper focuses on independent documentary workers' agency, outlining their survival entrenched in political and economical hardships, as well as their stressful mental state and life-threatening condition as they break through obstacles to record and sound their voice.

This essay reconstructs their experience through interviews. It will not only allow the audience to understand their sufferings, and experience their unrelenting persistence, but also have an in-depth understanding of Chinese social pulsation.

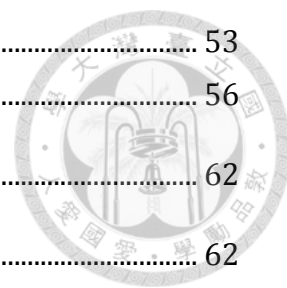
Keywords: Independent documentary, Independent documentary workers, Agency, Ideological state apparatuses

目錄



口試委員審定書	ii
誌謝	iii
摘要	v
Abstract	vi
目錄	vii
第一章 緒論	9
第一節 研究動機	9
第二節 研究背景	11
第三節 問題意識	16
第四節 研究方法	19
壹、原始資料搜集與文獻分析	20
貳、重點式參與觀察	20
參、田野調查訪談	21
第二章 相關文獻回顧與理論梳理	22
第一節 中國官方有關廣播電視電影管理與政策	22
壹、影視版權發行控制	25
貳、中國的主旋律電影	26
參、中國廣播電視發展與獨立紀錄片的交會	30
肆、小結	32
第二節 中國獨立紀錄片的概念界定與演變	33
第三節 中國獨立紀錄片的相關文獻回顧	38
第四節 意識形態國家機器與個人能動性	41
壹、意識形態國家機器對媒介與場域的掌控	41
貳、DV 時代與個人能動性	42
參、行動場域與生存心態	45
第三章 研究發現與討論一：有關獨立紀錄片工作者	47
第一節 中國獨立紀錄片反映社會真實	47

第二節 拍攝獨立紀錄片是個人的自我實踐.....	53
第三節 不可承受之重，為堅持理想付出代價.....	56
第四章 研究發現與討論二：中國獨立策展的艱難.....	62
第一節 公民意識，在交流的公共空間得以形成與延續.....	62
第二節 獨立策展人不放棄，尋找放映空間的多元形式.....	68
第五章 結論與討論.....	73
第一節 從中國獨立紀錄片看見中國公民社會.....	73
第二節 研究限制與未來發展.....	78
參考文獻.....	80
附錄.....	88



第一章 緒論

第一節 研究動機



2010 年醫學課堂上播放紀錄片《穎州的孩子》(The blood of Yingzhou District) (楊紫燁, 2005), 記述貧困的農村家庭, 透過賣血換取五十三元人民幣與一袋雞蛋維生而感染愛滋的真實記錄, 該事件起因於血站與「血頭」缺乏醫學認知, 只為加速供血者體力恢復, 竟非法將二次血液集體收集, 離心後再回輸血小板到供血者身上, 以便在三天內即可賣血一次, 因而導致全村集體感染。

《穎州的孩子》全片僅三十九分鐘, 卻讓觀影者內心無不產生巨大衝擊, 該片曾獲奧斯卡金像獎最佳短片獎、Sliverdocs 紀錄片電影節全球公共衛生類最佳紀錄片獎, 進而引起國際非政府組織 (Non-Governmental Organization, NGO) 對該事件的重視。進一步查詢影片與資訊, 得知中國首部深入愛滋村調查的獨立紀錄片《好死不如賴活著》(陳為軍, 2001) 一片, 同樣記錄愛滋家庭努力對抗疾病與死亡的故事、《中原紀事》(艾曉明, 2006)、《關愛之家》(艾曉明, 2007) 也再現受難者家庭艱難的維權過程, 試圖為他們的遭遇留下證據。然而這些影像, 都在中共設下層層嚴密的防火牆, 封鎖阻隔於外。

事件的社會背景源於 1990 年代中期, 河南、安徽一代的地方政府為讓農民脫貧、提升在地發展, 於是提倡「血漿經濟」, 並打出「若要奔小康, 就靠賣血漿」的口號。地方政府鼓勵身強體壯的農民賣血, 使得 1995 年出現第一批集體愛滋感染者, 2003 年患者集中死亡。諷刺的是, 村民賣血蓋房, 但命卻沒了。製作人陳為軍 (2005) 詮釋《好死不如賴活著》一片時曾說: 「透過追蹤拍攝一個愛滋家庭, 記錄成員陸續死亡過程中發生的事, 反映生命平等和尊嚴、母嬰傳

播對生命的殘酷戲弄。希望社會能理解愛滋病人不是異類，他們比正常生命更需要理解與支持。」



然而這令人感受深刻、真實性驚人的影像，卻因題材過於敏感，在拍攝時就遭遇重重困難。期間陳為軍四度被抓、軟禁、沒收錄像帶並受到嚴厲警告和上層的壓力，甚至差點丟掉賴以為生的電視台工作。陳為軍透過一年鏗而不捨的追蹤拍攝，2001 年終於完成。

因緣際會下，陳為軍開始參加影展並受到海外的關注，終於讓國際基金會與 NGO 衛生組織，看見中國偏遠農村不當輸血引起交叉感染愛滋的真相；更揭開李長春在河南省主政八年（1990—1998）期間，隱瞞、封鎖十五個地區三十萬愛滋病患，以及二千多萬村民處於無法溫飽的悲慘情況。可見著重於社會觀察的紀錄片為傳播敏感議題，其影響力不容忽視，尤以民間社會公共議題為出發的獨立紀錄片在中國更是難得。在兩岸交往日漸頻繁的同時，這個將封鎖消息視為習以為常的國家，緊緊挨著台灣，在看見「大國崛起」的同時，我們又看懂中國多少？因此本研究藉由探訪獨立紀錄片製作人、獨立策展人、獨立評論人，呈現中國獨立紀錄片工作者的樣貌，嘗試看見那些被迫隱形的存在。

第二節 研究背景



中國獨立影像製作，約於 1990 年才從民間逐漸發展起步。由於政府始終掌握國家影視傳媒出版的審查權力，並擁有電視台與電影的出版控制權，《新聞聯播》從 1978 年開始，每晚七點準時送達至十三億民眾的家中，三十分鐘內的新聞內容採取官方角度，傳達「領導很忙、中國人民很幸福、外國水深火熱」的規律播報裡；在歷史政治背景與高頌「主旋律」的時代之下，中國於 2000 年加入世界貿易組織（World Trade Organization, WTO）後，隨著傳播管道開放、經濟飛漲，早期「槍桿子」與「筆桿子」兩項為中共視為政權治理的強項，其中的「筆桿子」逐漸被「錢袋子」取代。用鈔票當子彈的硬實力，也成為「中國模式」進入世界強權的一把鑰匙。

然而，經濟高速發展卻帶來與日俱增的社會矛盾，維穩經費不斷攀升，遠遠高出醫療、教育，甚至是國防預算。越來越多人察覺周圍事物的快速變遷，想要紀錄當下與表達個人聲音；加上 90 年代末期私家錄像機與數位錄影機（Digital Video, DV）的興起，多部「地下」、「獨立」作品一一誕生。這類創作記述當代中國經濟快速發展而遭主流媒體刻意遺忘的事件，主題涵蓋範圍廣泛，揭露許多歷史不為人知的面紗，織出一幅幅平民血淚史，同時也見證政治制度釀成的悲劇真相。

如《鐵路沿線》（杜海濱，2000）記述一群遠離家鄉出外打工卻遭雇主惡意欺騙、積欠薪水，之後只能潛逃到鐵路沿線靠變賣廢品或偷竊為生的故事。《鐵西區》（王兵，2003）記錄 1999 年到 2002 年瀋陽地區下崗工人的生活面貌。片中描述三個不同型態的工廠為主軸，拍攝工人們勞動、休息、生活的各種畫面，全片分成三個主題《工廠》、《豔粉街》、《鐵路》，片長九小時。在中國這輛

超速的世界經濟火車頭裡，貧富差距日以俱增，中國國家統計局 2014 年發佈，吉尼指數已來到 0.473，遠遠高過聯合國的警戒線，顯示許多人在經濟高速發展同時，正從列車上重重摔下，被時代巨輪狠狠地碾過，同時碾碎的是他們的生存權與尊嚴。

求學時期與王兵曾經住在同一棟樓的趙亮，則是歷經十二年跨度極大的拍攝時間，完成被稱為是中國獨立紀錄片裡面對社會政治、直接拷問制度高峰的《上訪》(2009)。從 1996 年開始用影像記載位於北京南站的上訪村，其所屬北京市豐臺區東莊小區，因為經濟改革開放後各地方政府與民眾矛盾衝突劇增，因此從全國各省前來上訪的民眾，最大規模時達到近萬人。透過多年影像追蹤與訪問，《上訪》讓許多「訪民」遭受到無法想像的對待得以被看見。有些「訪民」在北京上訪村一待就是二十年，一來是上訪過程導致他們已無法回家鄉，因此就在北京過著極為貧困的生活。有些人每天花二元擠在一間容納三十人的平房裡，年復一年抱著一線希望尋求上訪。

趙亮在拍攝過程當中多使用小型 DV，有些鏡頭是用隱藏式攝影機，並經常受到公安人員干涉。但藉由鏡頭，血淋淋紀錄下被官方與主流媒體完全掩蓋掉的社會角落，藉由影像的力量打破既定刻板印象，串聯起社會底層血淚的脈動。並透過十二年來累積的紀錄畫面，扭轉中央電視台《感動中國》以報導江蘇泰州信訪局副局長張雲泉，領導救助上訪家庭「感人事跡」背後的真相，還原事件原委以及被主流媒體扭曲修改的故事(王小魯，2012)。然而央視報導在播出後被《人民日報》引用，還進一步被八一電影製片廠拍成《情暖萬家》(2006) 電視劇；相應之下，《上訪》的影像記錄竟成為這對母女三十年以來上訪過程的唯一真實證據。上述一部部作品照向幽暗角落，若沒有這類紀錄片為人民發聲，很多社會

事件的真實面將被快速遺忘。

善於模糊焦點、隱藏事實真相，是中國官方對於意外事件處理的一味態度，並且在 1994 年新疆克拉瑪依友誼館大火事件中表露無遺。因一句「學生們不要動，讓領導先走」的傳聞蔓延開來，徐辛（2009）決定開拍《克拉瑪依》，透過調查的形式，聆聽喪失家中唯一孩童的家庭血淚故事；揭發造成 288 個幼年生命葬生於火窟，然而一群官員卻都安然無恙的一場詭譎災難。十多年來，受難者家屬始終領不到死亡證，官方也從未有悼念活動（南方人物週刊，2010）。《克拉瑪依》為這樁事件重新還原真相，從這些家屬的講述，得以聽見民眾的聲音、看見社會制度的不合理。

英國紀錄片之父 John Grierson 在 1932 年至 1934 年間發表的一篇長文〈紀錄片的第一原則〉中曾說：「藝術不是一面鏡子，而是一把槌子。」(Art is not a mirror, but a hammer.) 獨立製作人須長時間跟拍，同時面對政治與拍攝經費的雙重壓力，成果得來不易，也因此能成為推動社會變革的重要依據。另一方面，獨立紀錄片強烈挑戰主流思想與官方意識型態，力圖傳達社會邊緣化他者的心聲，盼能藉由影像力道，重啟被主流媒體與國家政策壓制的訊息。

然而，獨立紀錄片除拍攝容易遇到重重困難之外，還要克服影像流通不易的問題。這類影像因為沒有辦法通過電影審查，不能在中國境內公開上映；網路上的傳播與流通管道，也因國家防火牆（Great Firewall，GFW）的遮蔽，無法對外播出。即使影片上傳到影音網站，也會遭官方相關管理部門封閉或刪除，因此觀看過此類影片、瞭解事情真相的中國人，可說是少之又少。

中國在辦理奧運期間曾經適度開放網路權限，然而自 2008 年北京奧運結束後，中國官方對網路管理更加嚴格。2008 年 12 月 22 日，《紐約時報》一篇〈中



國封鎖紐時網站〉(*China Unblock The Times's Web Site*) 報導便指出，大量在奧運期間解封的網站又重新遭到屏蔽。2009 年 3 月開始，YouTube 網站也多次遭到封鎖。當外媒記者在外交部例行記者會上，向中國詢問為何 YouTube 被封鎖時，發言人秦剛說：「中國的互聯網是充分開放的，同時中國政府也要依法管理網絡。至於能看什麼，不能看什麼，能看的就看，不能看的就別看。」(中華人民共和國外交部網站，2009 年 3 月 31 日)。爾後官方封鎖網頁的作法絲毫沒有改善，從原先封鎖 YouTube 上特定的敏感影片、到至今該網站被全面封鎖。Google 與中國官方多次交涉網頁審查內容問題後，於 2010 年 3 月 23 日提出聲明：

通過我們所收集到的證據表明，幾十個與中國有關的人權人士其 Gmail 帳號定期受到第三方侵入，大部份侵入是通過安裝在電腦上的釣魚軟件或惡意軟體進行。這些攻擊以及它們所暴露的網絡審查問題，加上去年以來中國進一步限制網絡言論自由，包括對 FaceBook、Twitter、YouTube、Google Docs 和 Blogger 等網站的持續屏蔽，使我們做出結論，我們不能繼續在 Google.cn 搜索結果上進行自我審查。

自此之後 Google 將伺服器全面撤出中國移至香港。相關調查指出從 2009 年底至 2010 年間，中國本地有四十四萬個網站關閉 (21 世紀經濟報導，2010)。其中中國獨立電影公共平台—現象網，也遭網監處要求馬上刪除網站上有關《上訪》內容的視頻資料，否則將關閉該網站 (現象網特別公告，2009)。國際特赦組織 (Amnesty International) 也在 2011 年報上指出，中國大陸政府對於正在興起的市民社會，慣以限制表達意見自由、節制民主概念傳輸，並刻意忽視人權的保障。在限制言論自由 (freedom of expression) 方面更是有增無減，網民通往國際網路如臉書 (Facebook)、推特 (twitter)、YouTube 都受到當局的追蹤審查。中國大陸本土網路「新浪微博」(Sina's Weibo) 成立，累積到 2012 年底已有五億用戶，日活躍用戶四千六百二十萬 (新浪官網，2013) 但「新浪微博」同時也

面臨中國官方的嚴厲封鎖，許多消息或是資訊會在刊載後幾分鐘、或是幾小時後，無預警遭標示「抱歉，此微博不宜公開」，進而將內容「文明和諧」掉。

因為這樣，中國獨立紀錄片工作者認為，唯有透過網路擦邊球效應(蔡秀芬，2011)、小型的民間觀影組織以游擊的方式與年度式大型影展，有可能接觸到民眾。在民間觀影組織方面，從 2001 年開始，也有幾個發展成中國本土較有規模與凝聚力的獨立影展，如中國紀錄片交流周和北京獨立電影展(於 2012 年合併為北京獨立影像展)、位於南京的中國獨立影像年度展(第十一屆開始更名為中國獨立影像展)、雲之南紀錄影像展等。這些影展從原先小規模發展，直到 2010 年累積成每屆能收到百部獨立作品前來參展，是每年中國獨立影像的重要活動。

然而從 2011 年開始，茉莉花革命的浪潮在全球席捲而來，政府封鎖相關消息，民間獨立影展的相關活動陸續受到有關當局力度逐漸增強的打壓。2012 年第九屆北京獨立影展在開幕式時遭到三次斷電，導致第九屆中國獨立影像年度展公開放映活動被「因故延期」；2013 年 3 月，「雲之南紀錄影像展」在影展前一天被臨時通知不能放映，只好宣布「因故暫停」，相繼活動受阻。期間一些小型的獨立影像放映活動也遭到阻礙和取締，讓好不容易發展起來的民間影展活動一一受挫，使得中國獨立影像又再陷入困頓。

第三節 問題意識



社會文化發展形式和不同社會力量間的傳播關係是傳播研究的主旨，那麼，社會權力關係是傳播研究不可避免的核心問題（趙月枝，2007）。由於獨立紀錄片對中國現實社會直接、有力的反映，與這個國家一直以來在專制體制下形成表面浮華、粉飾、虛假形成鮮明對照（朱日坤，2010：2-3）。中國電影產業向來被視為娛樂產業，然而獨立紀錄片從發展以來就以記錄社會影像為出發點，儘管因不同國族與環境裡，延伸出對紀錄片有不同運用，形式轉換，但總體來說是以紀錄片為出發點。之所以掛上「獨立」之名，也就是已把體制束縛排除，不論被探討到何種深度，「自由表達」必然是先決條件。

而「體制的束縛」在西方國家與中國，卻有著相似卻又不同的原因。相似處來自商業與傳播產業集團式體制；不同之處則來自於政治體系截然不同。西方資本主義實施的是自由貿易，獨立紀錄片因此遇到票房、以及製作經費回收的難題；但同時國家公共電視台如英國廣播公司(British Broadcasting Corporation, BBC)、文化藝術類型基金會，多會設法補助相關類型紀錄片，以彌補民間資源不足的情形。然而在中國大陸，獨立紀錄片首先需要面對政府強行介入的第一層挑戰，獨立紀錄片拍攝者往往需要對各種單位提出申請才能被允許拍攝；其次，現有電影審查制度，規定在公開放映前須送審，然而審查規範極度不公開、也不明確的情況下，造成拍攝者自我審查的心理壓力。由於中國影視體制全然不同於歐美國家，因此獨立紀錄片在中國發展的情況也大不相同。

中國影像「獨立」的根本，從 1980 年開始則來自於政治型態，2000 年加入 WTO 後，也須與好萊塢大型商業片相互抗衡。面對不減反增的壓力，使得獨立影像二十五年來發展曲折極為不易。然而，陳寅恪在 1920 年代所提出「獨立之

精神，自由之思想」，至今同時也是成為中國獨立影像所不能或缺的根本價值；反映社會現實則是獨立影像的基礎。




因此本論文將聚焦探索 2000 至 2015 年中國獨立紀錄片的發展，首先梳理中國獨立紀錄片的概念，釐清近年來的發展歷史脈絡，瞭解生產型態之情況。尤以 2010 年後的劇烈改變為主軸，透過作者 2013 年至 2015 年初赴中國進行第一線的實際田野調查，並逐一深度訪談相關導演、策展人等相關人士，以了解他們如何突破現有中國媒體呈現的官方框架，傳播多數中國民眾不知道的真相。而對臺灣而言，深刻瞭解中國社會的多元脈動實為重要，因此需要更多的傳播研究關注。

本論文研究的第一部分，主要中國獨立紀錄片工作者為何願意投入如此高風險低報酬的工作環境，並以胡杰、周浩、艾曉明、鄭闊、張贊波為例，重新描繪與分析探討影響性、困境與未來方向，在現有政治經濟體制下的束縛與突破，過程中又受到哪些阻撓與壓迫？說明獨立影像在中國社會演進與拍攝者如何克服重重困難。以及，獨立紀錄片如何作為揭露「中國特色社會主義」體制下真實生活的工具？

本論文研究的第二部分，則為探討中國獨立影展的策展艱難性。從中國獨立策展人的意識覺醒是如何生成？進階影響而造就公共空間的啟蒙，活絡中國獨立影像的發展，來到黃金十年的巔峰。最後，透過獨立紀錄片的觀影活動，觀察近年中國相對壓制公民活動的社會現狀。本論文同樣關心作為另類媒體的中國獨立紀錄片與獨立影展又如何進一步對中國社會造成影響並形成公共性討論。

需注意的是，觀察研究中國傳媒多年的旅加學者趙月枝（2007）也點出，除了對中國歷史脈絡和社會整體架構的瞭解之外，還需涉及四方面的突破。第一，



避免「媒體中心論」(Downing, 1996)和「傳播本質主義」(Mosco, 1996),避免把重要分析範疇平板化、去歷史化、和庸俗化。第二,超越「市場對國家」、「國家對社會」二元邏輯,把國家與市場間、國家與各種社會力量之間、市場與不同社會階層之間在傳播領域的複雜構建和動態鏈接關係作為分析重心。第三,克服有關「公共領域」理論中的理性主義和認知主義偏向,在認識論和方法論層面同時從傳播政治經濟學與文化研究中汲取學術資源。第四,在價值層面,超越對「國家專制」和「資本主義剝削」的條件反射式的人文主義負面批判,分析國家與市場不同賦權和社會壓制本質及相關表現形式,並考量在特定社會結構中滿足不同社會成員的文化傳播需求面的具體功效。以上論點也是本論文認為可以進一步觀察與討論的地方。

第四節 研究方法



在中國，權力這只「看得見的腳」踩住市場這只「看不見的手」（朱學勤，1998），「真正」的市場邏輯被國家權力扭曲，中國傳媒發展同時受到國家與市場的雙重控制而迥異於西方社會。也因此分析中國傳播與權力關係需要構建綜合理論框架，並且要面對「美國實證研究」與「傳統馬克思主義」的雙重理論（趙月枝，2007）。觀察研究中國傳媒多年的旅加學者趙月枝（2007），便在《國家、市場與社會：從全球視野和批判角度審視中國傳播與權力的關係》研究中指出，除對中國歷史脈絡和社會整體架構的瞭解之外，還涉及如何在兩者之間尋求突破。

仔細分析現有與「中國獨立影像」相關的研究資料，瞭解中國近年來參與獨立影像製作與從事獨立影像研究的人士不在少數，並嘗試逐一架構起「中國獨立影像」的圖譜，研究範圍涵蓋不僅多元，諸多研究也都嘗試要將中國獨立影像做系統性地分析處理。然較可惜的是，即使該研究內容已探討當代中國紀錄片的「政治性」，卻僅限定於「創作者主觀上將作品與政治事件和政治態度的主動勾連」（趙珣，2014：25）。對於其餘真正影響到獨立影像創作的政治經濟現況則偏向輕描淡寫，這即是本研究企圖討論的面相。

曾有數名中國研究生透過微博與研究者聯繫，在談話中他們很明確地指出，或許他們也都已經看見問題的所在，但對於在中國社會中尚且屬於較「政治敏感性」的選題，為避免日後困擾，他們在開題報告時，就不可能碰觸。換句話說，能夠真切探討特殊議題的獨立紀錄片研究，目前還是非常缺乏。

然而，瞭解社會權力關係就是傳播研究不可避免的核心問題。因此本研究期望能夠以台灣的學術角度，藉由親身觀察現場，補足中國獨立影像從 2010 年開

始至今所遭遇到的困難，或是在鏡頭後的獨立紀錄片者以及獨立影展與民間播放平台等，同時也希望能夠探討爭議性紀錄片的作品，補足這塊歷史紀錄圖譜與時代見證。



本論文探討的研究對象，處於中國政府當局極力設法掩蓋的灰色地帶，若要觀察獨立影像對中國社會的影響，極需花費相當時間搜集文獻與過往事記資料。由於許多關於「獨立紀錄片」、「獨立影展」、「民間播映」等等的活動記事，在 2010 年後中國政府當局常常借助網路防火牆，將訊息封鎖、屏蔽或是予以刪除。因此本論文採取「原始資料搜集與文獻分析」、「參與觀察」、「田野調查訪談法」三個研究方法，在中國大陸進行實地觀察與深度訪談。研究期間為 2013 年 7 月至 2014 年 5 月、2015 年 1 月至 2 月。

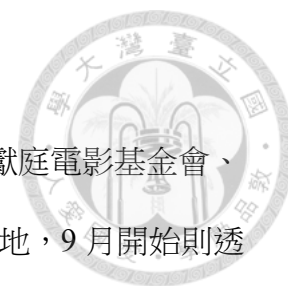
壹、原始資料搜集與文獻分析

本研究以中國大陸獨立影像的相關研究做資料收集與整合，其中包括學術文章、文獻、傳媒資料、民營出版圖書、史料、評論與相關影像。除以中國獨立紀錄片為主的資料外，也包括中國政治、經濟、社會等現況發展的搜集與分析。

貳、重點式參與觀察

試圖梳理中國大陸近年來，「獨立影像」與「觀影空間」所產生的變化，尤關注自 2012 年開始各大獨立影展陸續被「因故」取消的原因與影響及未來發展走向。期望透過親自感受各獨立影展的觀影氛圍中，觀察空間場域如何形塑相關者的交流行為，並對社會氛圍產生哪些影響。目前參與 2013 年北京獨立影像展、西安民間影像年度展、2013 年中國獨立影像展（China Independent Film Festival, CIFF）以及位在北京、上海、廣州、深圳等地的獨立影像小型放映場地。

參、田野調查訪談



本研究於 2013 年 7 月於北京蹲點兩個月，期間前往栗憲庭電影基金會、現象影弟工作室／咖啡館、猜火車文化沙龍、北京電影學院等地，9 月開始則透過在上海交換學生的機會，進一步參加各個獨立影展並訪問策展人、獨立影像創作者以及觀眾，透過訪談，深刻瞭解近年來獨立影像之於社會的各種變化。

因本論文之調查對象屬於中國體制外的影視發展系統，故不易憑藉網路與書籍從台灣當地獲得齊全與周延的資料。若只從書面二手資料與第三地視野觀察收集資料進行分析，將容易因時空距離造成失真或是描述誤差，為降低建構文章內容所產生的偏頗，所以本論文多數透過作者現場感受與觀察，輔以資料補充來完善研究。

表 1 中國獨立紀錄片工作者深度訪談對象一覽表

受訪者	獨立紀錄片工作者	地點	時間
賀中	獨立紀錄片策展人、猜火車文化沙龍創辦人	北京	2013.08.08
王小魯	獨立紀錄片策展人、博客評論人	北京	2013.08.29
董鈞	獨立紀錄片製作人、獨立紀錄片策展人	西安	2013.11.01
李軍虎	獨立紀錄片製作人、陝西電視台國際部編輯	西安	2013.11.02
趙琦	獨立紀錄片製作人、 前央視電視台英語頻道紀錄片欄目製片人	上海	2013.11.08
鄭闊	獨立紀錄片製作人	南京	2013.12.01
胡杰	獨立紀錄片製作人	臺北	2014.10.13
周浩	獨立紀錄片製作人、21 世紀影像工作室導演 前《南方周末》、《21 世紀經濟報》攝影記者	臺北	2014.12.23
張贊波	獨立紀錄片製作人、獨立紀錄片評論人	臺北	2015.01.13
郝建	北京電影學院教授、多項電影獎評委 栗憲庭電影基金北京獨立影展選片人、策劃	北京/臺北	2015.01.23
艾曉明	獨立紀錄片製作人、廣州中山大學退休教授	廣州	2015.01.31
朱日坤	獨立紀錄片策展人、獨立紀錄片製作人	深圳	2015.02.02

第二章 相關文獻回顧與理論梳理

第一節 中國官方有關廣播電視電影管理與政策


「在一切藝術中，電影對我們來說是最重要的。」

——列寧

十月革命成功後的蘇聯是個相當重視電影藝術的新生政權，電影被認為是能夠超越語言障礙的一種傳播方式，比起文字出版物具有更強的影響力，甚至文盲也可通過影像瞭解不同思想。1922 年列寧提出這樣的論斷，使得前蘇聯電影確實培養出優秀的創作者並創造出經典影片，然而同時也因電影政策以及創作指導思想中，帶有違背電影藝術自身發展規律的極「左」概念（戴白夜，2008），更諷刺的是，這句簡單的話語卻在中共領導階層遭到誤解與片面曲解，使得在中共政權控制下的中國，發展出對影視傳播最嚴厲的管控網絡。

中共領導階層從創黨開始便堅信列寧的教導，延續至今，中國的影視行業仍是一個「高度計畫、完全國營、體制封閉的壟斷性領域。」（姜娟，2011）。官方對全國媒體機構採取嚴密的監管制度，首先在「單位」創立之初，就須掛靠國家隸屬的黨政單位；在所有影音等出版品流通之前，更必須接受重重管控。審查嚴密程度又可概括分為三個層次，其中以電影、紀錄片、電視台欄目等影音成品最嚴格，報刊雜誌印刷品次之，最後則為網路上的文字資訊流通（李政亮，2012）。

中國目前掌管影視製作審查機構，是國家新聞出版廣電總局（以下簡稱：廣電總局）。廣電總局原名國家廣播電影電視總局，與新聞出版總署於 2013 年 3 月 10 日正式合併），屬於中共國務院直屬機關，並隸屬於中共中央宣傳部和國務院的領導範圍內。



自中共建政以來，就開始對傳播進行嚴格控制，在十七年時期(1949—1966)中共政權對影視握有巨大影響權力，並讓政治滲透其中，官方高層可憑藉對一部作品的評論，而決定其命運，因此導致影視創作者思想負擔日益沉重，創作格局受阻，造成此時期的影視作品具有濃厚政治與思想宣傳色彩，在藝術創作層面上則出現停滯。該時期紀錄片則被定調為「新聞紀錄片」作為國家和黨宣傳工作的有力武器，透過接收陸續成立北京電影製片廠、上海電影製片廠等等。爾後在文化大革命（1966—1976）十年裡，對於中國影視發展更是一場浩劫。

在《中國新聞紀錄電影史》一書中明確指出，「文化大革命」十年對於國家和人民是一場災難，對於紀錄電影同樣也是一場災難。

1966年毛澤東發動和領導「文化大革命」，出發點是防止資本主義復闢、維護黨的純潔性和尋求中國自己的社會主義道路。當時所以稱「文化大革命」，是因為這場運動從文化領域批判開始，但最終實際上是破壞我國社會主義發展的一場內亂（高維進，2013，頁173）

早在1962年，四人幫中的江青就指責京劇《李慧娘》是與社會主義不容的鬼戲。1963年底與1964年中，毛澤東曾兩次批評文藝界，「社會主義改造至今收效甚微」。因此在文革時期，政治對藝術產生更直接的支配，1966年紅衛兵運動興起時，毛澤東在《炮打司令部——我的一張大字報》提出「中央另有一個資產階級司令部」，因此第八屆十一中全會根據毛的意見制定「十六條」，明確規定這次運動的目的：

鬥垮資本主義道路的當權派，批判資產階級反動學術權威，批判資產階級和一切剝削階級的意識形態，改革教育、改革文藝、改切不適應社會主義經濟基礎的上層建築，以利於鞏固和發展社會主義制度。運動的重點是整黨內走資本主義道路的當權派。並說這場運動只能是自己教育自己，自己解放自己，要充分運用大字報、大辯論這些形式進行大鳴大放。當時雖然提出要區別兩類不同性質的矛盾，但實際上運動開展後，卻成

為異種盲目的、自發的混淆敵我矛盾的大規模群眾運動(高維進,2013,頁 174)

於此，中共電影發展在高壓意識型態的控制下，走過最黑暗時期。文化大革命於 1976 年終於落幕，但文化大革命的思想體系與藝術規範受到質疑與反思卻是直到 1979 年才開始。在〈知識份子銀幕浮沈錄〉一文中指出，此時期的中國電影開始擺脫文化大革命中樣板戲的矯情、浮誇，在選角、劇情、配樂上都力求貼切社會現實，因此孕育出許多知識青年，開始對文化大革命進行反思甚或批判，擔任社會的良心角色，因此攝影機成為記錄社會真實的方式，影像得以觸及社會時弊（羅藝軍，1999）。

中國年輕人勇於質疑現實生活的社會風氣於 1980 年代逐漸展開，當時許多刊物、電影都從強調探索生命本質的意義為出發點，強調捕捉社會真實，電影創作者普遍要求以法律形式規範電影審查，因此《電影審查條例》修改稿於 1988 年草擬完成。1989 年 3 月，在中共國務院要求下，廣電總局發佈《關於對部分影像實行審查、放映分級制度的通知》，對中外影像進行管制。

正當社會這股力量還在逐漸累積時，隨後在 1989 年發生六四天安門事件，中共當局對影視作品採行嚴格管制態度，使得大陸電影放映分級制度不了了之（毛琳，2007；谷豔梅，2010）。直到 1993 年 4 月 21 日，廣電總局發佈《電影審查規定》雛形，提出電影審查所禁止的八項內容在《電影的生存、生產及其審查》（賈磊磊，1994）。

1996 年到 1997 年間，中共為因應加入 WTO，在電影產業上也提出新一波的改革，對於影視產業的控制方法更趨細膩。如下：

壹、影視版權發行控制

中共於 1971 年成立中國電影公司（China Film Corporation），負責全國電影發行，1999 年成立中國電影集團（China Film Group Corporation），由原中國電影公司、北京電影製片廠等八家單位組成，統合隸屬於廣電總局。

此外，中國電影公司和華誼兄弟國際傳媒公司、上海電影集團、保利博納電影發行公司並列中國電影的四大公司，共同相互構成緊密的發行網絡與影院，並掌控中國絕大部分電影發行通路，因此這種非透過正常資本競爭所獨佔的壟斷事業，來自「中國特色的社會主義」下所誕生的商業版圖。在此情況，若符合中共意識型態的電影在院線上映管道就佔盡發行與通路優勢，以 2013 年 12 月份上映的《私人訂製》為例，由於製片商就是華誼兄弟公司，因此在院線上映時，甚至出現同一院線在一天內安排四十場播映時段。反之，題材較敏感或是不符合中共意識型態的影像作品，在發行管道上則是困難重重。

2001 年，中共頒佈《電影管理條例》第二十四條規定：國家實行電影審查制度。廣電總局下屬的電影事業管理局設立電影審查委員會及復審委員會，由三十六人所組成，來自各行各業。依據《電影審查規定》對已經成品的電影做思想內容以及技術質量的全面審查，未通過審查的電影，不得發行、放映、進口、出口，根據《電影劇本備案、電影片管理規定》第十三條，思想內容審查包括：

1. 違反憲法確定的基本原則；
2. 危害國家統一、主權和領土完整；
3. 泄露國家秘密，危害國家安全、損害國家榮譽和利益；
4. 煽動民族仇恨、歧視，破壞民族團結，

5. 違背國家宗教政策，宣揚邪教、迷信；
6. 擾亂社會秩序，破壞社會穩定的；
7. 宣揚淫穢、賭博、暴力、教唆犯罪的；
8. 侮辱或者毀謗他人，侵害他人合法權益的；
9. 危害社會公德，詆毀民族優秀文化；
10. 有國家法律、法規禁止的其他內容。

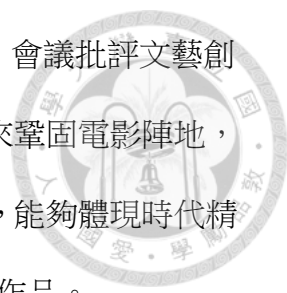


觀察長期發展過程，因為政治因素而違反禁令，是電影被禁止上映的重要因素，多數因影片表現特定的敏感歷史時期和主觀傾向而被禁映(毛琳,2007)。也因電影表達內容及程度深刻受到限制，而使電影創作喪失自我更新與原創動力。

貳、中國的主旋律電影

1978 年中共召開十一屆三中全會提出一條「對內改革、對外開放」的戰略決策，此決定逐漸扭轉中國自 1949 年後對外封閉的情況，進入經濟高速發展時期。另一方面，80 年代中期，以市場為出發的武打片與偵破片數量迅速增加，造成主流意識型態的重大革命題材和現實題材電影，面臨衝擊。因此中共上級意識到維護自身威權和政權穩定的重要性，透過訂定目標，宣傳黨的政策方針、歌頌領袖的影片，成為統一的創作基調。

然而主旋律電影的提出背景，與改革開放後 1980 年代中後期出現的學潮關係密不可分，1987 年 1 月中國共產黨發出「關於當前反對資產階級自由化若干問題通知」，並將這些學潮定位為「否定社會主義制度、主張資本主義制度、核心是否定黨的領導」。在中國的政治語彙中，這些指控算是相當嚴厲，文件中甚至直指某些大學領導未盡責，因此全國各地開始引發批判資產階級自由化言論和



思潮（李政亮，2011）。同年 2 月，全國故事片廠長會議召開，會議批評文藝創作「淡化政治、遠離政治」的論點，強調用社會主義和共產主義來鞏固電影陣地，電影作為國家上層建築的一部分，應負載主流意識型態的責任，能夠體現時代精神的現實題材和革命歷史題材成為弘揚民族精神的「主旋律」作品。

「主旋律電影」在這樣的時代背景下孕育而生，《中國電影批評史》指出 1987 年 3 月北京召開「全國電影會議」，當時擔任電影局長的滕進賢首次提出「突出主旋律，堅持多樣化」口號，達到強化主旋律對抗資產階級自由化思想的影響和商業化浪潮的衝擊（李道新，2007），並搭配藝術性、思想性、觀賞性，「三性統一」口號。由於隨著改革開放，中國電影掀起一波娛樂電影高潮，在此同時如何拍攝有效傳達主旋律訊息電影，就成為當代電影工作者議論的話題。因此 1989 年北京召開「全國故事片創作會議」中討論的議題，從「藝術片還是娛樂片」演變成「主旋律還是娛樂片？」（李政亮，2011）這不僅代表藝術片在中國發展弱勢，也凸顯中國影視傳播發展受到政治控制的影響並未隨著改革開放而鬆綁。

1994 年 1 月 24 日，江澤民在中共全國宣傳思想工作會議上，將 1987 年提出的口號進一步規範為「弘揚主旋律、提倡多樣化」文藝思想，並訂定「以科學理論武裝人，以正確輿論引導人，以高尚精神塑造人，以優秀作品鼓舞人」的指標給文藝工作者，明確進行要求，倡導影視作品首先要起到鼓勵人心、正面引導的作用，並規範文藝作品要達到的「目標」，進一步使新時期電影創作的「指導方針」明確化，並提出直接扶植電影生產的經費獎勵政策。

緊接著中共中央在 1996 年至 1998 年間連續召開三次電影工作會議，中央宣傳部長丁關根在會上發表演說，要求電影工作者「認真貫徹黨的文藝方針原則。」並要求在「95 計畫」期間，電影界每年必須拍出十部符合「黨的文藝方針原則」

的電影（陸紹陽，2004，頁 36；李道新，2010，頁 443；張裕亮，2010，頁 72），因此在 90 年代中後期，「主旋律」的內容也「與時俱進」，著重在正面體現中國共產黨領導下的社會主義精神。



國營電影製片廠在黨國集體化的生產主題下，集中於四種類型：（1）憶苦思甜：群眾回憶「舊社會」的苦，感戴「新社會」的恩；（2）歌頌革命建國的艱辛歷程；（3）樹立「先進階級」正面形象，作為群眾仿效楷模；（4）作為紀念特定節慶儀式化的「獻禮片」，使得媒介影像成為統治階級灌輸意識型態的宣傳機器，電影說教功能被無限強化，藝術與娛樂功能則蕩然無存（張裕亮，2010：73）。江澤民在 1996 年鄧小平死後正式接班，政治環境變得更加嚴酷，這種「緊縮」的氣氛也直接影響到電影界，北京電影學院的教授郝建指出，張藝謀就從此時開始向「政治正確」的方向轉變，依當局的統治意識型態來安排自己影片中的情節發展。

2002 年中共第十六次全國代表大會，明確訂定將文化產業納入國家發展的宏觀戰略格局中，電影被視為重要一環，產業化進程加速推動，主旋律電影開始試圖擺脫過往直接說教，在製作上開始大量轉借商業電影手法，從而成為宣揚黨國意識的贏利商品。2002 年張藝謀《英雄》、2009 年《建國大業》於十一國慶上映，作為「新中國」成立六十週年的重點獻禮片，以及年底於中港台上映的《十月圍城》，檯面上票房都屢破佳績，愛國主義訴求在娛樂包裝底下呈現於觀眾面前。


因此「主旋律電影」於 1987 年提出至今，隨中共歷史進程，其內涵雖有不同層面的詮釋，呈現出不同影像風格，然而弘揚國家意識型態仍為主旋律電影宗旨。北京大學新聞與傳播學院教授陸紹陽引述中國官方的論述，介紹「主旋律」

為：「通過劇作體現出一種緊跟建設社會主義的時代潮流，熱愛祖國，弘揚民族優秀文化，積極反映沸騰的現實生活，強烈表現出無私奉獻精神，基調昂揚向上，能夠激發人們追求理想的意志和奮進的力量。」（看雜誌，2010年9月16日）

由此可見，中國自改革開放以來，隨著經濟蓬勃發展，傳播產業隨著科技發展透過廣播、電視台、互連網等形式而日益壯大。雖然傳播的「樣貌」逐漸豐富多元，但在國家監控與市場競爭的雙重壓力之下，傳播內容還是受到「國家控制、市場調節」兩方枷鎖重重的限制（蔡秀芬，2013）。政治尺度與電影審查制度仍然對中國的影像拍攝放映產生深刻影響，中共透過各種制度一方面控制影視的自然發展並控制社會話語權的形式，一方面透過「主旋律電影」宣傳愛國主義的思想意識型態，而且試圖透過商業化進程融入於社會當中，使其產生更廣泛的覆蓋空間與受眾群體，通過結合大場面、大製作的影像傳達國家主流意識型態，藉此獲得人民認同。也就是說高度市場化僅讓中國傳媒有更多的傳播平台，但在看似「多元」的公共平台中相關資訊卻非常單一。

因此，在如此長期封閉且刻板的影像控制之下，當時出現一批嘗試將社會現狀或是歷史真相表達於影像作品中的導演，例如：《霸王別姬》（陳凱歌，1993）、《藍風箏》（田壯壯，1993）、《活著》（張藝謀，1994）。這三部電影被稱為無法超越的三座大山，在當時的社會語境中，算是具有相當的批判性，其中又以《藍風箏》因故事題材直接面對政治歷史，且因該片私自參加第六屆東京國際電影節，並獲得最佳影片大獎，引起中國電影代表團強烈不滿，隨後憤而退出電影節，田壯壯因此遭到廣電總局處以十年不得拍片的處罰。

另外，1994年3月12日發生「七君子事件」，中國一批導演因私自攜帶影片至荷蘭參加鹿特丹電影節的中國電影專題展，而遭受處罰。其中田壯壯、張元、



王小帥、吳文光、何建軍、寧岱被廣電總局下達《關於不得支持協助張元等人拍攝影視遍及後期加工的通知》。然而政府對於影像出版管理絲毫未隨著時代發展而有所進步，直至 2006 年 5 月，婁燁因以個人身分攜帶題材敏感尚未過通過審查的《頤和園》參加第五十九屆夏納電影節競賽單元，廣電總局根據《電影管理條例》的規範，將婁燁處以五年內不得從事相關電影拍攝業務（張獻民，2004）。

長期以來，影像作品若要在中國公開放映就須通過審查，因此造成創作者在過程中想與體制內尋找出路，無意識將審查人員主觀價值予以內化，形成「自我審查」的結果；而在體制外的導演，依靠個人或是國外投資進行獨立製片，藝術創作相對自由，但卻往往面臨無法在中國境內放映且隨時可能被處罰的風險，或是面臨上映日遙遙無期。如《無人區》（寧浩，2013）花費四年重新修改劇本補拍內容，才得以以上映。更別說近日對社會提出強烈批判的《天註定》（賈樟柯，2013），觀眾想看也只能搜索非正版片源來觀賞，著實是身為中國導演的悲哀。

參、中國廣播電視發展與獨立紀錄片的交會

1980 年代是中國廣播電視發展的重要轉折階段。隨著中國改革開放走向深入，社會進入轉型期，經濟結構、倫理結構、道德結構都發生轉變。中國中央文化與宣傳有關部門，尤其是央視與國家廣播電影電視部，和日本廣播電視單位專家合作，共同製作出一系列紀錄片，諸如《絲綢之路》（1981）、《話說長江》（1983）、《話說運河》（1986）、《望長城》（1988）等，雖是官方制作的對外宣傳紀錄片，但這些紀錄片的拍攝手法與風格受到日本影響，逐漸從傳統官方「教條式」以影像搭配旁白的手法，轉變為走入民眾，聚焦於普通平民百姓的紀實手法（方方，2003）。崔衛平（2003）因此認為，中國民間的獨立紀錄片誕生，

應該回歸自中國 1970 年代以來民間的先鋒藝術以及民間詩歌的傳統。他們衝破既有的意識形態框架、展現自我個性表達非主流的聲音，使得 80 年代中後期，形成一股改革風潮。戴錦華（2010）認為這時期為「政權的延續、意識型態的斷裂與社會體制的變遷。」

關於探討中國獨立紀錄片的文獻，最早出現的影像可以追溯至蔣樾與溫普林在 1988 年 4 月所共同開拍的《大地震》，內容講述關於一名行為藝術家張明偉，在唐山大地震十二周年時所從事的事情。因為經費不足，這部獨立紀錄片最後並沒有完成。中國第一部純粹個人製作的紀錄片《流浪北京—最後的夢想者》，則於 1988 年 8 月在北京海淀新胡同四號的小院裡開拍。由吳文光掌鏡拍攝、具有政治經濟學專業背景的朱曉陽負責構想創意與文學腳本，當時連拍攝器材都是透過吳文光本身在電視台謀職的工作之便，使用單位的攝影器材；且為確保錄像帶不被發現，只能運用每捲六十分鐘裡頭空出二十分鐘，攜帶出電視台拍攝，前後共使用六十盤帶子才完成拍攝。由此可知，拍攝「體制內」中國紀錄片，所選取的圖像、所述說的故事都有一定的國家規範，也有一定的主流意識形態；獨立紀錄片的製作則是由「個人立場」出發，挑戰傳統的表現手法和表達題材。用平行的角度去透視社會中各個階層，尤其是中國體制之外的邊緣人，瞭解他們是如何在變動的大環境中掙扎，並藉此傾聽他們平時隱蔽的心聲與情感表達。

《流浪北京》主要拍攝身邊的五位藝術家朋友、拋棄原先在故鄉的身分流浪至北京找尋藝術夢想。該片以「為何到北京」、「吃住在北京」、「出國之路」、「一九八九年」、「夏平瘋了」串起故事，真實碰觸他們生活狀態以及內心與主流意識形態間各種矛盾。吳文光（2003）曾說，該部紀錄片關注他們生活大於關注他們的藝術；關注他們處境大於他們的奮鬥目標。相較於中國 1990 年代大中國式紀

錄宣傳片的製片模式,《流浪北京》被認為是首部以平民百姓生活為故事的影片。



肆、小結

「獨立製作」的創作模式跳脫商業化與體制內播出的壓力,得以挑戰政治禁忌與再現中國式荒誕,補足與呈現社會更加多樣的面貌,同時灌注人道關懷的精神。1990年《流浪北京—最後的夢想者》完工,作者將成品拷貝交給其中一名拍攝者,無意間透過友人交流而散播出去,使該片得以在香港電影節公開播映。

這部影片也就這樣走向世界的舞台,先後在日本山形國際紀錄片電影節、美國夏威夷國際電影節、新加坡國際電影節等電影節中播映。也因此紀錄片憑藉著參加國際影展成功走出體制外的過程,開始令同行仿效,這段期間也有多位獨立製片者陸續開始拍攝中國官方媒體較不敢碰觸的敏感題材與報導。

經過1990年至2000年的草創發展期,雖在中國境內播放仍屬不易,但各題材的獨立紀錄片在國際影展上卻屢屢得獎,因此備受矚目。從2000年到2010年更是獨立影像在中國發展的重要時期,多元題材出現、不同族群的聲音也逐漸被聽見,獨立影展吸引更多民眾關注公共議題,之前所墊下的公民意識基礎實為功不可沒。然而在2010年之後,因中國共產黨於2012年召開第十八次全國代表大會,對人民諸多活動也開始有所限制與訂定出更加緊縮的條件,使得中國獨立紀錄片近年來的發展急轉直下。

第二節 中國獨立紀錄片的概念界定與演變



關於中國獨立紀錄片（Independent Documentary）的定義，是經過不斷嬗變與討論而來。「獨立影像」（Independent Film）概念首先出現在 1940 年代美國，中國萌芽則從 1980 年代才開始。又因中國獨立影像工作是在相對特殊的政治經濟環境與社會文化氛圍形成，因此種類與發展層次均較西方獨立影像複雜，很難輕易透過固定基準劃分界線。因此，「獨立」的概念，在中國是相對而非絕對。

進一步分析中國獨立紀錄片發展之前，須先瞭解「獨立」兩字特性。自創黨建國以來，屬於威權國家（authoritarianism）的中共政權掌握國家影視傳媒出版審查權力，並擁有電視台與電影的出版控制權，尤其電影若想在中國市場發行流通，必須先受到「國家廣播電影電視總局電影管理局」（以下簡稱：廣電總局）的審核，當影片內容通過國家立項、內容審查、技術審查等重重審核後才會給予「龍標」，也就是公映許可證。電影也必須通過此步驟才有可能到中國的線上電影院作公開播映。整體來說，「龍標」象徵著某種意識型態的選擇與程度上的事實遮掩。

因此，更早的獨立影像，多採用「民間」、「地下」、「草根」、「實驗性」、「非官方」等名稱。在 1980 年代背景之下，可知「體制外」是其共通的特性。西方學者對中國獨立影像研究中，多針對單部或幾部相關電影文本解讀和分析，其佔據研究成果的主體，而這類分析大多並非指向電影形式—美學層面，而是指向其社會—意識形態層面，「反應中國的現實」是西方研究者對中國獨立電影最通常的一個指認（彭侃，2010）。然而隨著中國發展與開放，獨立影像概念也產生位移。於此，本研究試圖梳理有關中國獨立紀錄片的各式定義。

「獨立」意指獨立操作，或說是獨立思想，吳文光與李小山在 1991 年提出對於「獨立製作」的想法，「要表達的東西不受他人干擾，但要想做到這點，就必須獨立操作，不拿別人的錢（崔衛平，2002）。」美國獨立女導演 Nancy Savoca 曾說「獨立影像實際上是一種思想方式，曾以為是關於資金來源問題，而現在清楚地意識到它是有關講述故事的思想方法和個性視角（游飛、蔡衛，2002）。」

美國影評家 Roger Ebert 則認為「獨立影像是在傳統好萊塢製片廠體之外製作的電影，常使用非常規資金，製作目的在於表達導演個人思想觀念而非追求票房。」崔衛平（2002）曾在〈中國大陸獨立製作紀錄片的生長空間〉一文中，描述「獨立」的概念在於：一是在資金來源方面，不依托於體制，製作者在籌措與運用拍攝資金有著相當大的權力與責任；二是在創作方面，理念不受外部人為因素的約制，能夠自主表達想法與貫徹實現，也因此體制內或外創作最大區別來自於出發點的根本不同。

總體觀察「獨立紀錄片」的歷史發展，「獨立」並非單指一種獨立行為或姿態，更是一種獨立精神和立場。在中國，「獨立」一詞的使用是指相對於體制內創作獲政府控制的，涵蓋所有不依賴國家直接資助獲政府控制的作品。在 Paul G. Pickowicz 和張英進（2006）共同完成的 *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China* 一書中，也試圖將「中國獨立紀錄片」下更準確的定義為：

- 一、任何在主流體制外拍攝，未受政府或是官方電影廠資助，而是由導演或製片人獨立籌資的影片；
- 二、任何未能通過或未送廣電總局審核¹，而在國內公共電影院公映的影片；

¹ 中國電影審核制度三部曲：上映前，審查環節要經歷三個關卡。第一關：立項，電影劇情概要、片名、片種、影片題材等，一般七個工作日內會通過。第二關：內容審查，拿「龍標」。這對於

三、任何未能通過或未送廣電總局審核，但是通過國家新聞出版總署公佈的音像出版審查程序而能以 DVD 形式出版的影片。


姜娟（2012）則試圖融入中國當代影視的體制現狀，認為獨立影像創作者的身分為獨立於影視行業主流體制之外；也獨立於製片（投資）與發行商與主流的影視體制；同時，創作者的精神層面，獨立於體制與商業，忠於作者的獨立意志。

拍攝《八廓南街 16 號》的段錦川則認為「獨立性精神」是紀錄片最本質的追求之一「在意識裡，很清楚自己拍攝的東西，例如用什麼角度和立場來詮釋，分得很清楚。如果拍片時大部份能夠很自主，我會把這樣的成果稱為我的作品，反之則是我為別人做的……」（2001）。

獨立紀錄片既是個人在「體制外」的拍攝行為，可以深入一些特殊群體，沒有拘束的表達「個人化觀點」，補足體制內紀錄片缺口。隨著歷史政治背景與高頌「主旋律」的時代之下，越來越多人察覺周圍事物的快速變遷，經濟高速發展帶來與日俱增的社會矛盾，加上 90 年代末期私家錄相機與 DV 的興起，欲紀錄當下與表達個人聲音。經過 1990 年至 2000 年的草創發展期，爾後獨立紀錄片開始蓬勃發展，中國境內於 2003 年開始，各地陸續舉辦獨立影展，每屆都有上百部作品參加徵選，其中北京獨立影像展、南京的中國獨立影像展以及雲之南紀錄影像展等等。然而自 2011 年後，前述影展在開幕前，均遭遇被上級政府告予要停播的通知，其中北京獨立影像展更受到斷電、公安站崗以及秘密監視等等。中國的獨立紀錄片在資金取得難、技術支援難、播放難的情形下，讓獨立製片者面臨三難的狀況。

蔡秀芬（2011）在《中國另類傳播的考察與探析（1978—2011）》一文中，

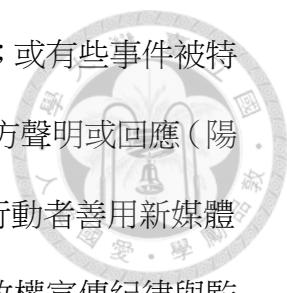
想要市場發行是至關重要的一環，拍攝完的刪改都在這一關被確定下來，若沒有龍標，影片只能做海外發行或出售給視頻網站。「龍標」就是出現在中國電影片頭的綠底龍頭標誌，因上面寫有「公映許可證」以及電審字號，因此一直被視為電影「準生證」。第三關：為技術審查。



統整「另類傳播」(alternative communication, 學界或稱替代性媒體)的概念,視「獨立紀錄片」屬於另類媒體的一環,並指出常有概念相近但卻不同的稱呼,例如:「獨立媒體」(independent media)、「草根媒體」(grassroots media)、「公民媒體」(citizen's media)、「地下媒體」(underground media)。成露茜(2005)認為另類媒體即是與主流對抗的媒體,其中「對抗」的意涵除包含內容取得不同外,還包含整個媒體運作、目的、產製過程、組織、發行、受眾等面相。因此,這類媒體經常是站在批判社會或是改變社會的立場,經由傳媒行動來挑戰抵抗主流傳媒價值。其中因紀錄片為實際再現其現場影音,傳達給觀眾的影響也更加震撼。

中國的獨立紀錄片發展至今,由於拍攝的題材種類廣泛多元,本研究以中國獨立紀錄片發展脈絡為基礎,並進一步鎖定探討以公共事務、公共記憶為主題的調查式紀錄片。參與第二屆陽光華語紀錄片籌備的張釗維(2012)試圖勾勒其輪廓,主要還有兩項特點:(1)在敘事推進中,具備探索發現、論證演繹與交叉爭辯的要素;(2)不刻意迴避導演的主觀態度、正反意見呈現,但也不阻斷多元、另類的思辯空間。歸納「調查式紀錄片」拍攝目的,多數是寄望能用影像記錄的方式,揭發內幕、醜聞,並找出證據來反駁。在此同時,張釗維也特別強調獨立製作的調查式紀錄片對於華人社會成長轉型佔有不可抹滅的重要地位。

中國近年具代表性的調查式獨立紀錄片包括:《好死不如賴活著》(陳為軍, 2003)、《鐵西區》(王兵, 2003)、《尋找林昭的靈魂》(胡杰, 2004)、《太石村》(艾曉明、胡杰, 2005)、《天堂花園》(艾曉明, 2006)、《克拉瑪依》(徐辛, 2009)、《關愛之家》(艾曉明、胡杰, 2008)、《我們的娃娃》(艾曉明, 2009)、《上訪》(趙亮, 2010)、《公民調查》(艾曉明、艾未未, 2010)、《星火》(胡杰, 2013)、《大同》(周浩, 2014)等等,從這些作品中可顯示獨立紀錄片工作者的能動性。



在此類紀錄片中，調查主體必然關係社會正義與公共利益；或有些事件被特定的個人與組織掩飾，內容上多已超越主流媒體的報導以及官方聲明或回應（陽光華語紀錄片，2012）。蔡秀芬（2011）指出，中國另類傳播行動者善用新媒體優勢已突破各種言論管制，成為打破與降低一般民眾對於中國政權宣傳紀律與監管騁懲處所帶來的社會蒙蔽與恐懼。

總結以上對中國獨立紀錄片的定義發展，瞭解「獨立」一詞用於中國的紀錄片是一個不斷與時代磨合後的概念，可從體制的角度著眼，也可以從資金運作市場的角度切入，然而最重要的是，創作者在影像作品中，是否可以充分發揮表達自主觀點，並完成「獨立性的精神」。在此之後，別人給予的名稱概念也只是初步瞭解此類影像的剛開始。

第三節 中國獨立紀錄片的相關文獻回顧

綜觀歷年來的研究，自 90 年代末有逐漸增加趨勢，主要可分為幾類：部分收錄訪談的著作有《現場》（吳文光主編，2000）、《中國紀錄片發展史》（方方，2003）、《紀錄中國：當代中國的新紀錄運動》（呂新雨，2003）。聚焦於 90 年代末期 DV 技術運用、拍攝討論方面，則有《一個人的影像：DV 完全手冊》（張獻民、張亞璇，2003）與《紀錄與實驗：DV 影像前史》（曹愷，2004）。以及關於紀錄片創作者專門訪談集分別是《中國獨立紀錄片檔案》（梅冰、朱靖江，2004）、《獨立紀錄：對話中國新銳導演》（朱日坤、萬小剛，2005）、《被遺忘的影像：中國獨立紀錄片的濫觴》（李幸、劉小茜、汪繼方，2006），這三本書的內容涉及獨立影像文本分析、以及獨立製片人的探索與對話。

此外，也有部分研究關注獨立紀錄片發展，並以運動的觀點詮釋，上海復旦大學教授呂新雨（2003）撰寫《紀錄中國：當代中國的新紀錄運動》一書，就是從中國紀錄片整體發展脈絡，進行實踐系統分析與理論梳理。姜娟（2011）出版《主體·視點·表達－中國獨立紀錄片研究》，則是將獨立紀錄片發展從 1990 年至 2010 年，做更完善的補述，並嘗試用多元視角對中國獨立紀錄片作品進行文本分析與美學研究探討。此外，清華大學新聞與傳播學院副教授雷建軍，於 2006 年春創建清影工作室，2009 年開始主持「清影放映－以影像溫暖世界」項目，陸續播放多部獨立紀錄片作品，並邀請導演至現場交流，再將活動記錄集成書，出版《算命：清影紀錄中國 2009》、《再見烏托邦：清影紀錄中國 2010》、《活著：清影紀錄中國 2011》以及《生活而已－2000 年後中國獨立紀錄片導演研究》（雷建軍、李瑩，2013），此書算是將四年放映活動，畫下暫時性總結，

並依照 2000 年後中國獨立紀錄片發展，試圖將紀錄片導演歸納分類，嘗試透過作品將獨立紀錄片學術化與脈絡性整理。



在學術論文中，包括《中國獨立紀錄片生存與發展初探》（謝杰，2008）、《中國獨立紀錄片研究》（安麗平，2009）、《我國大陸獨立紀錄片傳播方式研究》（師歡歡，2009）、《狹縫中的光影—1988 年以來中國獨立影像研究》（房默，2010）、《「歷史的細語」：新紀錄運動中的底層影像研究（1991-2010）》（羅鋒，2011）、《中國獨立紀錄片的相關研究綜述（1979—2012）》（李琴琴，2013）等研究，都對中國獨立紀錄片發展脈絡進行梳理；或總結概括影像風格與特點以及傳播方式；分析所遇困境等。出版內容與框架較相似，關注重點皆在於 1990 年至 2000 年初的代表作品，僅描述當時社會環境對獨立紀錄片的影響，未深入剖析政治經濟體制對中國獨立紀錄片發展的制約。

也有些研究是以女性工作者為出發點來研究中國獨立紀錄片。這類研究有：《她們的聲音—1990 年代以來中國大陸獨立紀錄片女導演創作概述》（張明博，2007）、《當她們用攝像機寫作：新紀錄運動以來女性主義紀錄片研究》（周思帆，2011），以觀察分析女性獨立紀錄片創作者的作品特點為出發。

《中國獨立紀錄片十年走向研究（2001—2010）》（于凡奇，2011）則透過文本與個案分析從社會背景、創作特點、生產模式三個方面對前面所提到的論文做補充，為 2000 年到 2010 年的中國獨立紀錄片進行分析論證。其中《中國獨立影像發展備忘（1999—2006）》（詹慶生、尹鴻，2007），對 2000 年以後的獨立影像做全方面探討，從發展歷程、創作者構成、製作與傳播方式等綜覽，但由於此篇文章寫作時間較早，並未遇到 2010 年後所面臨的動盪。



《何以興盛：中國參與式影像十年發展研究(2003—2012)》(王玲玲, 2013)則是運用參與式影像 (participatory video) 理論來說明中國獨立紀錄片的發展，類似於西方社會的社區集體創作，此方式具有賦權弱勢群體、促進民眾參與、引發社區交流、解決社區事務等作用，最終在社區內部形成力量推動社區發展。探討新媒體對獨立影像影響的研究則有《網絡時代中國獨立影像的內容生產》(閻新, 2012) 針對網絡時代中國獨立影像的內容生產和媒介生存發生哪些變化進行探討，並對產生的影響做出相應思考，但此篇文章著重在網路媒介興起如何幫助獨立影像發展，並未針對中國官方對部分網站封鎖的現象進行討論。

由以上可知，透過對目前現有研究瞭解，多著墨在獨立紀錄片本身的發展，對創作特點的總結也近似於平民化視角、題材草根化、以弱勢邊緣群體為主、紀實手法以及個人化表達，卻尚無針對獨立紀錄片工作者進行聚焦分析與研究，也未有論文提及民間觀影組織、網路宣傳等接連遭致播放挫折等相關現象，更不用說提及紀錄片的「政治性」，造成這樣的研究失衡絕大的原因，可能來自於中國大陸出版物審查制度與網路監控的不自由，而使得數部探討相對敏感議題的獨立紀錄影像消失於其中。然而，尋找、彌補這項缺口不但重要，更是認識近代中國紀錄片非常重要的面相，也成為本論文研究的主要旨趣。

第四節 意識形態國家機器與個人能動性



壹、意識形態國家機器對媒介與場域的掌控

學者 Louis Althusser (1971) 認為，社會是由三個次級結構：經濟、政治和意識型態所構成的一個整體。政治社會 (political society) 所實施的是高壓統治，他又稱為壓制性國家機器 (Repressive State Apparatuses)，並將意識型態延伸為由外部文化所建構和塑造的再現系統與論述；其中，各種意識型態、宗教、媒體、法律、教育、政治系統等意識形態國家機器 (ideological state apparatuses)，透過每日不斷的運作建立並合法化社會規範，達成意識形態控制目的。提出主要概念「意識形態國家機器」用結構主義來解釋社會機制如何反覆灌輸相同的意識形態，以取得人民的認同。

從 1970 年代中國大陸經濟改革開放開始，許多人就在預期中國社會未來的走向，部分支持「現代化發展理論」，部分則支持「批判理論」。前者認為，市場化將使傳媒機構更易脫離國家控制，不僅可以在政治上更有積極作為，同時也為開放和理性的公共領域造就更好的條件和發展前景 (James, 1991; Jianying, 1995; Barrett, 2003)。後者則主張批判理論認為市場化使新聞業為經濟利益而更保守，像是一些實證研究指出，1990 年代以來，中國新聞記者直接挑戰國家體制的報導越來越少 (Chan, 1993; Zhongdang, 2000; Chan, Pan, and So., 2000)。

在傳媒控制方面，李金銓 (2003) 以中國二十年來經濟改革為例，提出在市場經濟蓬勃發展過程中對新聞的影響。並認為國家官僚機器不得不從一些非政治領域撤退，因而助長新聞業的「消極自由」；雖然國家企圖操控傳媒，但也不得

不對市場力量作有限度的妥協或合作。反之，國家通過市場延續它與傳媒的「侍從關係」。



蔡秀芬（2011）透過進一步分析，將此管制手段視為政府部門、電視台官方部門對民眾言論自由權與資訊獲取權嚴加控管，也因威權主義（authoritarianism），使得境內所有電視台皆須臣服於黨和行政體系之下，成為黨國的喉舌。至今，中國新聞業從未走出政府管控，在個人權利、權力制衡、公共輿論等相關核心價值，無法建立公民共識。

李金銓（2003）對當局提出強烈批判，不民主的操縱傳媒搞派系爭鬥，壓制異見，又利用它粗暴地攻擊當局認定的各種真假敵人（包括異議人士、反抗民眾、宗教組織和外國領導人）。今日中共對傳媒控制之嚴厲，遠甚於開放時期的蘇聯，並與當年共產波蘭的差別更不可以道里計（波共傳媒須和團結工會的反對派傳媒、教會傳媒競爭）。在80年代的改革歲月中，新聞專業意識曾一度迅速抬頭，可惜到90年代反而被商業狂潮所淹沒。

貳、DV 時代與個人能動性

隨著逐漸增強的網路封鎖以及緊張的社會氛圍，瞭解獨立紀錄片工作者的能動性（agency），期能深刻感受中國社會脈動。李金銓（2010）描述媒介（media）和權力結構（authority structure）像跳支探戈舞，領舞的總是權力結構，跟舞的是媒介，領舞者和跟者配合才能跳得起舞。換言之，權力結構是首要的現實界定者（primary definer of reality），是第一性，媒介是次要的現實界定者（secondary definer of reality），是第二性。

索性 1990 年代末 DV 誕生，開創個人影像的新時代來臨，是「自我授權」

(self-authorization) 的開始，影視工作隨著機器取得較過去容易，眾多獨立紀錄片工作者的發展也於此開始，其中又以新聞工作者（記者）為最。

記錄時代，本是記者天職，尤以新聞與政治關係太密切，記者往往身不由己的介入政治。《好死不如賴活著》拍攝者陳為軍，曾為武漢電視台記者。因工作所需，前往採訪首位發現河南「愛滋病村」的桂希恩教授，後續才從過程中聯繫上馬深義一家人，得知該村莊因賣血而染上愛滋病的訊息完全遭到封鎖，進而決定長期前往農村瞭解事情脈絡展開拍攝。

此外，中國紀錄片工作者有許多原來從事藝術創作的人，徐辛（1991年畢業於美術系，在2000年成立工作室）、《上訪》的趙亮（2009）（畢業於美術學院，再前往北京電影學院（以下簡稱北影）進修以及《鐵西區》（2003）的王兵（魯迅美術學院攝影系，隔年前往北影攝影系進修），不約而同都畢業於美術、攝影等專業，進而前往北影進修。他們透過自身觀察力與敏銳度，捕捉大時代社會變動下人民的生活，並進一步揭露主流媒體從未報導的社會面向。雖然這些影像在中國媒介層層封鎖之下不易流傳，但紀錄片工作者透過長期拍攝，將此類事件藉由參加影展逐層曝光，進而引起民眾注意從而瞭解社會不同面貌。

探討個人的能動性，其中關切點主要在於個體如何突破結構限制，開展抗拒權力的行動。傅柯（Michel Foucault）早期研究在繁複社會網路中的權力關係，提出日常生活中的抗爭（everyday life struggle），但在晚期，則將探討轉向倫理主體的概念，借其來解釋主體面對權力規範時的能動性，也適於用來討論中國獨立紀錄片工作者，在重重的困難環境下，仍然努力尋求空間揭露真相（張錦華，2010）。

因此，若主體可以自我決定採取順從或是抵抗的態度，也就代表主體具有一定的能動性，傅柯將其分為四個層面來分析（張錦華，2010：209-210）：

- 一、決定倫理要素（elements of ethics）個人決定自我倫理規範，選擇採用何種行為，來符合外顯的規定，或是符合內在的忠貞；
- 二、順從的模式（mode of subjection），個人如何建立自己與道德規範的關係，如何認知個人的位置，以及應當選擇什麼實踐方式？
- 三、自我實踐的方法（technology of self of ethical work），這套將自我塑造成倫理主體而改變自我的方式，是長期的趨勢？或者偶一為之？
- 四、倫理主體的目的（telos of ethical subjection），當完全掌握自己，從事所謂的道德行為時，主體渴望預期成為的存在又是什麼？

每個時代下對於環境背景不同，產生主體的抗衡或屈從的對象也各異，因此每個人的自我實踐方式與模式也會因此有所不同。因此在傅柯的分析中，並未強調壓迫性的權力關係，反而著重在自我如何形塑，以自我風格，選擇實踐的方式。（Mcnay, 1992；張錦華，2010）

社會學家紀登斯(Giddens, 1984)在《社會的構成》(*The constitution of society*) (1984) 書中，交互使用「能動者」(human agents) 與「行動者」(actors)，指出人在行事時有能力理解他們所為之事，同時能動性不僅僅指人們在做事情時所具有的意圖，也代表從事這些事情的能力，攸關個人於事件之中就是個實踐者。Chris Barker 在《文化研究字典》(*The Sage Dictionary of Cultural Studies*)一書中提出：能動性通常與行動、自由意志、創造力、原創性，並透過個體的獨立行動來產生改變的可能性（游美惠，2012）。

廖炳惠（2003）指出：「能動性」不僅僅討論對抗性（resistance）如何被表達，也企圖勾勒在對抗霸權的過程中，人本身的思考以及其語言與道德面向，是如何透過各種不同的抉擇來形構自我。謂此，能動性不但是關聯到人們如何產生行動，在概念中也同時具有道德意涵，與個人的道德責任。


因此傅柯以主體的概念分析個人如何運用自我技能，逐以追求自我為目標，開啟探討主體能動性的分析，紀登斯再更明確的分析個體透過獨立行動來產生改變的課能性。本論文運用此一脈的概念，探究中國獨立紀錄片工作者，如何從自我主體經驗中認知倫理目標，又透過何種方式實踐主體目的？

參、行動場域與生存心態

布迪厄（Pierre Bourdieu）則試圖超越主體論與結構主義的二元論，進一步提出「行動場域」（fields）的理論概念，描述社會結構與主體之間的互動關係。並認為社會現象不應僅從個體之目的、信仰、行動來解釋，而從駁斥個體主義（individualism），轉而主張採取整體主義（holism），強調須以社會系統層面來解釋個體行為。主張透過場域、資本與生存心態的交互建構，解釋個體與社會的聯結，進而理解個體如何在關係中發現自己，並決定自己的行動策略（Bourdieu & Wacquant, 1992）。

布迪厄並認為要解釋行動者的日常生活，就是要瞭解在既定的社會場域中，行動者如何運用各種形式的資本，爭取對自己較有利的位置，因此也就衍生出日常生活言行理論為：行動場域＋生存心態／資本（劉維公，1998：12）。

至於「行動場域」，對布迪厄而言，社會是由人的「行動場域」所組成的。社會結構並不是靜態時存在的物體，而是行動者進行象徵實踐的社會空間，且預



設行動者有追求利益（interests）的動機；換言之。場域的動態面是行動者依據其所在的位置，以及所擁有的各種形式的資本（可為經濟、文化、社會各種形式的資本），透過努力來爭取對自己更有價值、更有力的位置或處境。也因此場域的動態面是更具體的實踐活動，並不能化約為任何結構決定法則，此部分與紀登斯強調要打破結構／行動的二元對立，並以分析社會結構的動態過程是相似的（Dreyfus & Rabinow, 1992, p.40；高宣揚，1998：943；轉引自張錦華，2010：236-248）。

在生存心態（habitus，又可譯為習癖）概念中，其包含三個層面，一是行動者腦中的概念結構，內化的行為；二是行動者的實踐作為，行動方式；三是社會上既有的分類方式，是行動者無法以個人意向加以改變的客觀存在架構（Bourdieu, 1992, p.74）。因此，habitus 這個概念，不僅是描述主體行為建構的過程，也是社會結構客觀再製的過程，同時結構也是行動，兼有社會影響和個人主動實踐的意義（Postone, 1993, p.4）。

並且一再強調生存心態有累積性，從往後所習得的概念結構，會不斷調整、整合生存心態，每個人都是通過社會化進入社會體系。

從中國獨立紀錄片工作者的生存心態來看，更可以印證布迪厄（1992）所指稱，「生存心態並不是我們所認為的命運，生存心態是開放的傾向系統，他會不斷受其影響。生存心態是持久的，但也並非一成不變的。」從這從角度去揭露結構，亦或是闡述生存心態的權力結構，皆是為了能讓個體從更多元的方式去看權力關係的層次，並能夠理性解決自己的行動策略。

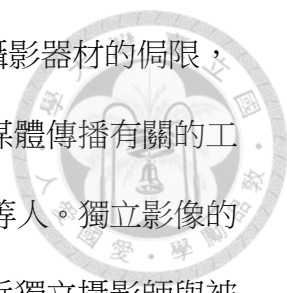
第三章 研究發現與討論一：有關獨立紀錄片工作者

本論文透過參與觀察與深度訪談，企圖觀察中國獨立紀錄片的發展脈絡與獨立創作者、獨立策展人、獨立影評人的角色，同時亦討論中國獨立影像展演空間的相關現象。在第三章中，本論文藉由訪談多名持續創作與觀察中國獨立紀錄片的工作者，輔以資料補充，以瞭解他們理念初衷、心境轉折，拍攝過程中遇到何種困難，紀錄片製作完成後在傳播途徑上遇到哪些狀況，試圖勾勒出此群體的樣貌。接下來第四章則將試圖討論中國大陸公共空間啓蒙的脈絡，並陸續討論北京獨立影展、南京中國獨立影像展以及西安國際民間影像展，觀察觀影空間與公共話語的場所如何在中國逐漸興起。同時也試圖以北京已有近八年放映歷史的「猜火車文藝沙龍」，來說明中國當代獨立藝術創作空間如何建立、推廣、維持，並成為北京三環內，日常放映與交流重要場域之一。

第一節 中國獨立紀錄片反映社會真實

過去二十五年以來，中國無時無刻面對著社會的快速變遷，來自不同領域的人，在生活中細微觀察亦或是無意間的發掘，產生記錄歷史的渴望、期盼伸張部分群體的話語權，因而陸續投入拍攝獨立紀錄片的隊伍中。更有部份人堅持下來，持續超過二十年。

早期因為拍攝、剪輯的機器設備不易取得，因此 1990 年至 2000 年間，紀錄片工作者普遍以具有官方電視台背景的創作人為主，吳文光、段錦川、蔣樾、陳為軍等人均有類似背景。另一共通點是，他們由於在體制內無法自由進行對現實環境的表達，因此選擇嘗試其他方式進行獨立製作。2000 年左右，影像科技技術的提升，民間的 DV 浪潮逐漸展開，產生一股「獨立發聲」表達自我浪潮，



DVD 製作易取性提高，傳播方式變得較容易。除去官方掌控攝影器材的侷限，也代表突破文化意識形態的國家機器，獨立創作者由原先以在媒體傳播有關的作者為主之外，還加入包括來自紙媒記者、藝術家、學術學者等人。獨立影像的多元化作品在此階段興起，由於器材的便利性提高，進一步拉近獨立攝影師與被攝者、獨立影像與觀眾的距離，中國「視覺再現」的權力問題也在此進入另外一個階段。

然而，由於中西方的社會脈絡語境不同，現有的理論多以觀察發達的資本主義國家為基礎，並已形成相對健全的公民社會網絡。因此若要在中國探討視覺再現的權力問題，必須先從根本的影像文本如何產製、如何在社會中經由「地下」流通產生公民啓蒙來探尋。

中國獨立紀錄片透過 80 年代公民啓蒙的社會氛圍、搭借科技技術的運用，創作者與作品數量逐漸崛起，關注議題多元，雖然初期影像品質不易掌握，然創作者仍透過長期的追蹤並與政治壓力拔河，展現個人的能動性，努力揭開深埋已久的真相。二十一世紀後陸續完成多部具有時代代表性的作品；像是自費購入多部 DV 與剪輯器材，陸續完成《尋找林昭的靈魂》(2004)、《我雖死去》(2006)、《星火》(2014) 等多部聚焦於文革歷史的紀錄片。其中，勇於將鏡頭對準「禁忌議題」的胡杰曾表示：

在接觸林昭的故事之前，我明白自己對中國當代歷史是不完整的理解，裡面有太多的斷層空白與未知真相、太多被刻意抹去的名字。……獨立紀錄片，嘗試讓中國歷史被看見，讓中國有讀歷史的可能，瞭解有一群人在歷史裡是默默被犧牲的（作者訪談，2014 年 10 月 13 日）

以《尋找林昭的靈魂》為例來討論，出於還原真相的動力驅使，對於歷史事件的深度探尋，透過契而不捨與抽絲剝繭地將人物訪談、書信資料運用影像拍攝

的力度將歷史傷痕具體呈現。再經由地下刻錄光碟，將資料迅速傳開來，當時也引起巨大的迴響與討論。參與過多次獨立影像展策展人暨北京電影學院教授郝建回憶那時期提及：

當初在崔衛平家看到《尋找林昭的靈魂》，我們在座的幾個人對他的記錄語言與現實意義、在中國大陸紀錄片歷史意義中，進行了一些討論與辯駁。……2006年12月13日開始，崔衛平、張獻民發起在北京黃亭子七號樓，也是我的電影學院住家，做了一系列的獨立電影放映，並以紀錄片占大多數，很多導演、藝術家、知識份子都來參加過（作者訪談，2015年1月23日）

當時，同樣參與放映活動的王小魯描述到：

在《尋找林昭的靈魂》影像成品出來之前，有《林昭之死》的手抄本，是從山東曲阜大學某教授流傳出來的。後來，胡杰把林昭拍成紀錄片，成為一個大事件，對中國人的影響力特別大。……很多人看完後淚流滿面，我認為是這些有「知識份子情懷」的人，對此產生共鳴，覺得這些是真實、被遮蔽的（作者訪談，2013年8月29日）

由此可知，紀錄片帶來深刻的歷史思考，更能觸動人心。另外，也有紀錄片呈現中國「為生存而努力活著」的各式社會群體，也試著用鏡頭捕捉中國真實的一面。像是拍攝過多部不同題材的周浩，在《厚街》（2002）裡看見美國九一一攻擊事件發生後，東莞鞋業生產基地工廠工人失去訂單的生活百態；在《龍哥》（2008）中呈現有情有義的吸毒販子；在《高三》（2005）描寫學生備戰高考時充滿緊張的焦慮感；《棉花》（2013）一片則以八年時間，長期追蹤農民工、企業工人、紡織品商人，完成記錄工貿鏈上，各式人群之間不同生活的內在聯繫。周浩也將鏡頭對準許多人認為無法觸及的公共空間，像是潛伏在廣州火車站派出所拍攝《差館》（2010）；記錄醫院急診室情況的《急診》；近期更是將鏡頭對準縣委書記，拍攝《書記》（2009）與《大同》（2014）（後來更名為《中國市長》），

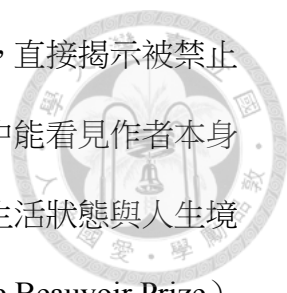
讓更多人看到在中國當官的難處。周浩從多部題材不同、時空背景不同的獨立紀錄片作品裡，完全擺脫官方媒體需要制定題材的束縛，並展現獨立紀錄片工作者的個人能動性。在陸續拍攝完多部作品後，他說明到：

我選擇的一些節點，是中國社會的節點，可讓我觀察到中國的一些狀態。……拍紀錄片讓我說些自己想說的話，沒有約束，我還沒找到比這更合適的表達方式（作者訪談，2014年12月23日）

周浩的鏡頭雖然對準社會裡的小人物，卻也是在中國經濟社會劇烈變化的時代背景下，在這歷史洪流衝擊中翻騰起伏的生命。透過紀錄片的鏡頭一一再現，將不同群體鮮活地展現在我們眼前，交織碰撞各式體會。

另除周浩外，也有中國其他獨立紀錄片作品將鏡頭對準「沈默的大多數」，呈現官方媒體不可能拍攝的對象，試圖替「被動沈默」的群體找回話語權的可能。透過影像紀錄，能看見大時代社會變遷下，制度不公造成的社會荒誕與人民悲歌，更是獨立紀錄片工作者透過鏡頭呈現社會幽暗角落的一種方式。其中片長九小時的《鐵西區》（王兵，2002），描述在計畫經濟時期具有重要代表性的東北工廠。影片由〈工廠〉、〈豔粉街〉、〈鐵路〉三個段落組成，拍攝工人們勞動、休息、生活以及在1990年後如何面對工廠關閉、下崗後對人生的彷徨。《上訪》（趙亮，2009）、《京生》（馬莉，2011）則同將鏡頭關注在北京南站的上訪村；《天降》（張贊波，2009）、《克拉瑪依》（徐辛，2010）也透過攝影機長期追蹤，記錄下特定群體的狀態。北京電影學院教授郝建表示：

中國獨立紀錄片關注的是被禁止呈現的現實，揭示的是被屏蔽、被切割的社會關係，所以現狀困難，未來發展前景似乎是暗淡的。我對此雖然悲觀，但依然有一種內在的絕對命令想去做（作者訪談，2015年1月23日）



近十五年期間，獨立紀錄片在動盪的中國社會中不斷出現，直接揭示被禁止的現實，提供被屏蔽的社會信息，具有極大的影像衝擊力。從中能看見作者本身的道德力量和艱難的政治選擇，同時也表現創作者選擇艱難的生活狀態與人生境遇。例如 2010 年獲得「西蒙娜·波伏娃女性自由獎」(Simone de Beauvoir Prize) 的艾曉明，藉由影像的視覺衝擊力與傳播快速性，企圖以視覺方式把記憶與歷史結合，希望藉由記錄過程，讓更多人看見體制與司法的荒誕不公。憑藉影像還原歷史真相，視覺政治與中國社會的關係也強烈表現在其中。

曾任教於廣州中山大學的艾曉明，原是傳播與文化研究的學者，原先對電影藝術有興趣，但最初並不懂得如何拍攝與剪輯，2000 年到美國訪學十個月，從課程指定的紀錄片開始，感受到紀錄片擁有直接的影像衝擊力，開始閱覽近百部作品。2004 年艾曉明看到《尋找林昭的靈魂》，對她的衝擊極大，驅使她開始重視影像實踐。她先找胡杰拍攝學生的畢業演出《陰道獨白》，開啟兩人合作契機。起初開拍紀錄片時，曾立志想要成為中國第一位女權紀錄片工作者，也因此開展《太石村》(2005)、《中原紀事》(2007)、《關愛之家》(2007) 等主要記錄維權過程的紀錄片，爾後主要透過艾曉明拍攝、胡杰剪輯完成，兩人的紀錄片也不斷地透過「地下」傳播的方式，引起越來越多民眾的認識與信賴。

艾曉明在汶川地震後拍攝《我們的娃娃》(2009)，揭露「豆腐渣工程」的真相；另一部《公民調查》(2009) 則完整紀錄人權工作者譚作人調查政府蒙蔽的過程以及被國家迫害的始末；還有《老花蹄媽》(艾曉明、艾未未，2009)、《花兒為什麼這樣紅》(艾曉明，2010) 等，都是試圖透過影像的力量來平反官方說辭，還原事件始末。其中紀錄片在公民運動中的使用運應而生，促進社會變革，維護公民權利。因此運用拍攝記錄公民現場，不僅僅是社會關係的反映，更推動

歷史的發展，在公民社會建立上，扮演重要角色，更是對抗國家意識形態機器，將獨立紀錄片作為個人能動性的強烈展現。在事件發生的第一現場拍攝紀錄片的艾曉明觀察分析到：

攝像機是一種對抗性的凝視，讓不可見成為可見。但讓此情景成為不可見，其實是一種國家權力的體現。就是，國家不允許你看，雖然講公民鑑定，但是他不允許公民運動的監督行為。比方說像新公民運動主張，官員公示財產，官報、社論是認同與提倡的，可是當公民在街頭上把布條、紅色標語拉起變成「我們在场，我們要公示的可見行為時，……成為被判「聚眾擾亂公共秩序」的罪行（作者訪談，2015年1月31日）

在論文研究過程中，發現艾曉明製作的系列紀錄片，在中國的學術文獻、紀錄片相關影展與評論中，幾乎都是隱形的存在。推測此現象來自社會產生的「自我審查」或是「刻意回避」，造成其「遺失」在中國獨立紀錄片的發展脈絡當中。艾曉明曾試圖將成帶投至國內影展，但對方為顧全大局不敢播映；某次論壇也曾刻意將艾曉明的名字從海報上移除。由此可以推測，由於艾曉明拍攝的獨立紀錄片涉及官方所謂的維權「敏感議題」，因此大至官方影展、小至課堂放映討論，乃至個人身體自由，全部都被剝奪，可謂環境壓迫，造就自我審查的顯證。

中國改革開放後，政治、經濟都在發生劇變，80年代因思想解放運動，社會的思想啓蒙逐漸醞釀，然而公民社會的形成在1989年發生六四事件後，間接腰斬，國家意識形態強化威權體制的力量，官方強勢的奪回話語權，民間的聲音逐漸地下化。然在90年代末期，由於影像的科技革新，DV發明，讓獨立創作人可以試圖從官方奪回話語權，運用影像再現的權力，復活與保存官方刻意抹滅的歷史記憶，記錄與保留在官方之外的群體生活境遇，彷彿一座座活生生的博物館。因此紀錄片創作者的強烈個人能動性，讓中國的歷史記憶得以完整再現，再透過紀錄片放映進一步在社會引起討論交流，喚醒社會大眾，促進社會變革。

第二節 拍攝獨立紀錄片是個人的自我實踐

獨立創作者在艱困環境下依然堅持長時間不斷地創作，本論文透過田野調查、訪談與資料搜集後發現，中國獨立紀錄片工作者擁有強烈的個人能動性，能將受啓蒙的公民意識轉化為行動力，因為每當事件發生時，都有前往即刻前往第一現場的強烈使命感，從拍攝到再現影像，實為社會實踐的行動者。例如 1999 年在新華社江蘇分社從事影視編輯工作的胡杰，聽到林昭的故事後便辭掉工作，自資拍攝關於林昭的文革歷史紀錄片，花費五年才完成。初期拍攝為籌措路費，有時不得不為他人拍攝婚喪之事賺錢，有時買好長途車票後，身上僅剩幾塊錢（楊銀波，2010）。

《上訪》則是另一個例子。其取材於面對社會最尖銳的衝突題材，拍攝機緣卻十分偶然。1996 年 11 月，趙亮剛結束北京電影學院的進修課程，開始琢磨要拍攝什麼，有朋友建議他去南站看看那些上訪民眾，去後便被這樣的群體震懾，於是開始歷時十二年的拍攝追蹤與剪輯。那一段時間他備受煎熬，因為有錢時可以去拍，其餘時間還要做別的工作維持生活。不得已拍攝只能斷斷續續，主要時段集中在 1996 至 2000 年、2004 至 2008 年兩個階段。趙亮也坦言由於題材敏感，拍攝過程也非常痛苦。他說：

拍這些東西要眼觀六路、耳聽八方，身心壓力特別大，每次去拍攝前都要下很大決心，每趟回來也都特別累，後來有一段時間再去上訪村都不拿機器，即使再好的素材也不想拍了……（南都周刊，2010）

即使這樣，趙亮十二年來沒有放棄。同為獨立紀錄片工作者的周浩也表示：

雖然不少人知道上訪的事情就發生在週遭，但能夠向趙亮如此持續記錄、奮而不懈的長期追蹤跟拍，並不是件容易的事。……這樣的獨立紀錄片最後會進入紀錄片史冊，提醒我們歷史不容遺忘（作者訪談，2014 年 12 月 23 日）

還有，完成《798》與《暖冬》的鄭闊，認為紀錄片是窺見真實的一種狀態；1974 年出生，大學學的是電子工程，卻非常喜歡電影，從 2001 年就開始關注「後工廠時代」的北京 798 藝術村²，裡面有轟隆隆運轉的廠房、滿身油污的工人，同時也有留長髮畫油畫、弄雕塑的藝術家，給他的感覺很「魔幻」。但到 2006 年中國政府開始實行官方的文化創意產業，陸續有很多藝術家因承租不起畫室而發生衝突。他說：

藝術加入商業後卻變質，於是我採訪一百多位從最早期開始進駐的畫家、雕塑家，看見政府為帶動經濟成長而規劃藝術園區，光用低廉的價格租賃給藝術家形成文化景觀聚落後，等到藝術帶動當地房產地價飆高後，再強行拆除等血淋淋的無奈過程……（作者訪談，2013 年 12 月 1 日）

有些獨立紀錄片的創作則非常偶然。當時還在北京電影學院進修的張贊波，提及拍攝第一部獨立紀錄片《天降》的動機，他說明到：

2008 年 6 月看到電視上直播「中星 9 號」的衛星發射，它可以讓偏遠地區的數千萬家庭收看到北京奧運的盛況直播。然而，衛星殘骸卻被設定落入離我老家不到兩百公里的地方，墜落範圍有十一個鄉鎮、十六萬人口。……我從來沒想過這種事情離自己那麼近，於是兩星期後，我便買台攝影機直接前往湖南省綏寧，開啟拍攝調查……（講座談話，2015 年 1 月 13 日）

張贊波透過長期的現場觀察，共累積七十盒素材。起初只有大致雛形、缺少結構。等到拍攝完全結束後，張贊波在雜亂的影像裡，慢慢抽絲剝繭的理出頭緒。過程中張贊波不斷反思：

早期拍攝紀錄片時會覺得富有理想主義，或是必須承擔起社會責任，但經過《天降》的經歷，不僅覺得自己的紀錄片無法改變任何現況，在豆

² 北京 798 藝術村：位於北京近郊朝陽區，原先是即將廢棄的工業區，1990 年代末，因為房租便宜、空間寬敞吸引大批藝術家進駐，自 2003 年逐漸形成藝術村。

辦網³上《天降》還成為敏感詞而被洗掉（講座談話，2015年1月13日）

這樣的結果令張贊波感到特別沮喪，同樣的事件還是不斷發生，而且因為國家政策使得問題更加嚴重，每次獲知相關消息都非常難過。也讓所謂的「社會責任」已不復見，取而代之的是定位自己成為「個人獨立的寫作者」，記錄下的事實是個人對社會的表達。爾後更陸續完成紀錄片《大路》與《大路：高速中國裡的低速人生》（2014）

由此可知，中國的獨立紀錄片製作人，雖然來自不同的專業背景，然而，強烈的個體內在能動性，驅使他們記錄與挖掘事情的原委與反映社會真相是共同的特性。

³ 豆瓣網（douban）是中國大陸民間開發的社區網站，創立於二〇〇五年，目前月用戶數均達二億，該網站提供書籍、電影、音樂等作品訊息，提供用戶推薦、同城活動、小組話題交流等服務。

第三節 不可承受之重，為堅持理想付出代價

在政治與經濟的雙重夾縫壓力中，獨立表達傳遞出拍攝者與被拍攝者的訊息是共同的精神，在拍攝的實作過程中反覆自我探尋，即使在攝像機的背後已經淚流滿面、即使在追蹤拍攝的過程中遇到威脅生命的狀況，也已鍛鍊出一顆堅持的心，持續追蹤下去。

紀錄片工作者為求反映外人不知的中國真實，而承擔許多風險。例如 2008 年汶川地震發生後初期，校舍建築質量問題、公眾捐款去向未公開且不透明等消息在短時間充斥中國各大媒體。但隨著黃金搶救時間結束，官方隨即回到控制封鎖媒體的老路，甚至採取從源頭截堵的方式，在傳媒報導過的校舍旁，派專人看守並嚴禁拍攝；學生家長也被告誡不可接受媒體訪問（杜婷，2010）。於是，曾在 2007 年獲得自由文化獎的四川人周鈺樵就倡議「官方已經到災區來拍電影，接著肯定是全國巡迴講演，搞洗腦那一套，我們一定要讓胡杰、艾曉明趕緊過來，做最真實的公民影像，搶救歷史。」

起初艾曉明看到新聞裡大批媒體記者湧入災區，並沒有前往拍攝的計劃，後因四川志願者致電告訴她，媒體在 6 月 15 日後陸續退出震災區，聽到這項消息反而讓她覺得必須動身前往災區，瞭解現場究竟發生什麼事。她說：

什麼被掩蓋在媒體宣揚救災、大愛、光榮背後，我們應該看到卻沒看到的？……到現場後發現，這樣的世紀災難，應該要有個民間紀錄，從獨立觀察、民間角度來記錄受難者失去親人的痛苦（作者訪談，2015 年 1 月 31 日）

艾曉明花費一年多的時間調查拍攝，排除萬難接觸官方的敏感禁區並展開長期斡旋，同時結識川震志願者、長期擔任成都環保工作者的譚作人，完成紀錄片

《我們的娃娃》（2009），引來社會極大關注。

後因譚作人持續關心地震倒塌危樓，察覺多數校舍建材、搜集資料，推測是未達標準的「豆腐渣工程」，並協助受難家屬維權，進而遭到中共拘留、甚至登門搜索，隨後被中國法院以「煽動顛覆國家政權罪」判處五年有期徒刑、剝奪政治權利三年。

在這段期間，艾曉明查覺政府司法荒謬，不將問題指向校舍的工程，卻企圖將調查真相的人民治罪，因此決定替這些無法在官方媒體露出的聲音，以及因為維權跟司法搏鬥的過程拍攝下來。集結起來，艾曉明共為拍攝這部紀錄片走過四川十個縣市八十個鄉鎮的主災區，累積三千公里的行程，訪問五十八個罹難者家庭，與艾未未共同完成《公民調查》（2010）的紀錄片。

艾曉明回憶這兩部紀錄片的拍攝時說：「壓力非常大，遭遇到來自國家的巨大威脅，出發前就被告知「不要維權、不要拍片」。並把我的名字放到國保重點監控名單上，使得拍攝工作變得異常困難，過程受到監視、阻撓、威脅，也遇過受訪者突然消失。」由於不知被上層監控到何種程度，更害怕在被瞭解行蹤後，器材或是拍攝素材會被破壞取走，因此期間甚至連賓館都不敢去住。「每天拍攝完，累了一天，很想沖個澡、好好睡一覺，但因入住賓館需出示身分證，我們只能到處東躲西藏，有一晚睡在別人屋簷下，半夜兩邊屋簷水往中間流，起來後倒掉半個包包的水，幸好器材沒有弄濕。」

這系列紀錄片因為揭露真相，挑動敏感神經，引起政府對於艾曉明的行蹤關注，同時帶來她人身行動自由的困擾。

在 2009 年底的「國慶敏感期」後，艾曉明前往北京參加香港采風公司舉辦

「華語紀錄片」巡展活動時，曾受到多次干擾；10月16日準備前往參加香港記者協會所舉辦的研討會與第七屆香港社會運動電影節參與《開往家鄉的列車》與《我們的娃娃》映後座談，卻在出境時被中山大學派員中途攔截帶回，並稱「上級指示」希望她不要赴港參與放映。

隔年因獲得法國的「西蒙·狄波娃獎」預計從深圳過境香港羅湖口岸時，被搜查行李、衣物以及電腦「當時他們跟我說，違反《出境法》第八條，但沒有說是哪一款，返家後自己查資料，發現前四條都跟犯罪有關，非常荒謬。」艾曉明至今不僅被限制出境，同時也被限制出現在課堂、限制到大學做講座。

關於《我們的娃娃》的放映活動，曾經在首都師範大學中文系研究生課堂上，雖僅僅大約二十多個學生出席，但放映不到五分鐘，就被校方從課堂中趕出來；在中國青年政治學院，由於老師堅持，影片得以播完，但與學生討論環節卻被取消。最後，按原先安排，艾曉明還準備在北大舉辦講座，結果北大校門檻尚未踏進，她的講座計劃就遭「槍斃」。前往上海復旦大學參加研討會與影片播放，也因得到校方指令而被取消，不僅如此，名字被掛在國保重點監控名單上的艾曉明，某些拍攝合作者，也被警察屢次請去「喝茶」。

上層給予的壓力這幾年來不減反增，筆者於2015年訪問期間，更遇上教育部長袁貴仁向全中國高校提出三個「決不允許」宣誓，要加強院校意識形態的控制。已為中山大學退休教授的艾曉明，短暫返回廣州期間，在1月30日也同時接到校方教育處長的關切電話，希望能進一步「回訪」，也就是俗稱的「喝茶」。依照約定赴約後，艾曉明描述會面的情況：「他們光對我實行『動之以情，曉之以理』的柔性勸導，希望我不要再繼續拍攝目前已經即將剪輯完成的紀錄片，一部關於夾邊溝事件—右派勞改營的歷史紀錄。」在拍攝期間，前往甘肅勞改場的

路上就已經屢屢受到封路的阻撓，尤其中國在全面使用二代身分證並且施行車票實名制之後，所有名單成員的行蹤都被一清二楚的監控著。



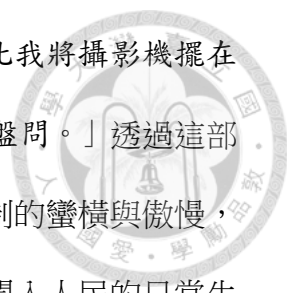
從艾曉明近幾年來接二連三所遭受的阻撓狀況可以進一步瞭解到，有許多平時關注社會動向的朋友被搜查家裡、甚至進一步的被拘留審判更加諸以莫須有的罪名。多位站出來替弱勢者打官司的維權律師，更因此遭到官方無條件撤銷律師執照的處境。「我已經算是幸運的，作為退休教授至少不用擔心生活費的問題，我身旁有很多同樣關心社會脈動的友人或是獨立紀錄片工作者，有些人因為維權而丟工作，有些人則需要依靠其他工作收入來支持。」因為關注這些社會議題是沒有辦法盈利的拍攝項目，也造成越來越多人無法支持下去，艾曉明為持續拍攝紀錄片投入大筆經費購買器材、剪輯設備，同樣常常入不敷出。

另外一名紀錄片工作者朱日坤，從策展人到紀錄者，朱日坤角色轉換突然，原先單純因為喜歡電影所以開始參與紀錄片的策展活動，但一晃眼就是十年：

過往每年策展都會遭受到官方各式壓力，曾經有十幾個單位來找我談話，安全部、行政部門、文化委員會、宣傳部門，一次開會二十多人盤問我。……說不害怕是騙人的，周圍有些人被抓去拘留、被動用私刑、遭受莫須有的罪名審判……，從 2001 年開始的熱情與衝動，跟全力對抗，回過頭來看，集體社會這十年來越來越惡化，投入的時間似乎有點浪費，因為感覺社會、電影都沒有任何變化，精神財富也沒有增加（作者訪談，2015 年 2 月 2 日）

持續從 2001 年開始策劃中國紀錄片周與北京獨立電影展，2011 年底辭去在栗憲庭基金會的職務後，經過十年的各種考驗，原想返鄉回廣州專心從事農業工作，後來卻因意外得到一份來自政府部門的「檔案」而開始拿起攝像機。

2012 年 7 月 25 日和廣州友人郭飛雄、隋牧青一同前往江西新余探訪聲援劉萍、魏忠平等維權人士，入住酒店後，半夜突然遭到大批警察查房，「當晚外出



回到飯店，就看到警車在樓下，於是推測他們會有所行動，因此我將攝影機擺在床頭，到午夜十二點，警察與便衣果然闖入房間，對我們進行盤問。」透過這部近半小時的《查房》(2013)影像紀錄，朱日坤呈現中國官僚體制的蠻橫與傲慢，警察成為無任何約束的集權暴力份子，以自稱合法的盤問手段闖入人民的日常生活。

2011年後，政府加強社會控管，朱日坤家的外頭長期受人監控，「有很長一段時間生活在提心吊膽的氛圍裡，隨時要擔心拍攝的東西、相關文件被抄走，……另一方面是希望能夠讓自己清醒點，所以選擇離北京遠一點的地方，因為在中國會被各種事故包圍，刻意把所有東西佈下天羅地網。」由於擔心妻小人身安全以及希望可以在不被打擾的進行影像創作的後製，於是舉家暫居於紐約。

由上述研究採訪歸納，可以從獨立紀錄片工作者身上看見公民社會的生命力，感受到公民意識的啓蒙與能動性以及不畏艱難的勇氣；透過訪談，讓人進一步瞭解鏡頭後的拍攝理念與初衷、心境轉折、以及拍攝所遇困難。執行製作獨立紀錄片的工作，同時需面對無所不在的政治壓力、經濟負擔以及心靈上的煎熬，他們在過程中仍尋求為弱勢者發聲、企圖透過鏡頭紀錄並還原真相。選擇用鏡頭照向被主流傳播遺忘與社會幽暗的角落，即使影像取得困難、畫面可能較為粗糙，但藉由長期跟拍的影像力量，打破社會對非主流人群的既定刻板印象，串聯起社會底層血淚的脈動，寫實記錄中國人民的生活面貌就有如一座座中國社會博物館的縮影。此外，因主流媒體層層的包袱與框架，不敢為人民發聲，使得諸多社會真實的事件被快速遺忘，這類紀錄片的再現，能讓觀影者瞭解，影片內容確切且真實的發生在中國社會中。

但如今，公民社會的發聲不斷遭受層層打壓，紀錄片工作者的處境更加艱難。

盤根錯節的考驗正等著中國面對，近幾年政治經濟高度仰賴中國的台灣社會，也必須正視此問題。



第四章 研究發現與討論二：中國獨立策展的艱難



本章試圖討論中國獨立影像策展人與中國大陸公共空間啓蒙的脈絡。釐清的議題包括：

- 一、 中國內部如何產生公民自覺，並由何契機規劃賦予「公共意識」的獨立影像空間？
- 二、 又是懷抱著什麼樣的理想，來持續推動這項需要高度熱情與毅力的獨立影展的策展工作？
- 三、 獨立紀錄片策展人，如何突破經費與環境壓力的重重難題，維持能動性，堅持策劃一場場的放映活動。

本研究也試圖重現還原當時情景，自 2011 年起，中國社會如何被由上到下緊鑼密網的縮緊言論自由直到人民全面噤聲。

本研究者參與北京獨立影展、南京中國獨立影像展以及西安國際民間影像展，透過觀察與訪談再現中國民間的觀影空間與公共話語場所。同時以北京在地，從〈實踐社〉開始到已有近八年民間放映歷史的「猜火車文藝沙龍」為例，說明中國當代獨立藝術創作空間如何建立、推廣、維持，並成為日常放映交流重要場域。

第一節 公民意識，在交流的公共空間得以形成與延續

1999 年之前，當時中國電影產業規模尚小，每年票房僅有二十億，以電影為主。當時資源多掌握在第四、五代成名導演手中，年輕導演根本沒有拍片的機會。很多畢業生很難有機會進入電影行業拍攝影片，因此多選擇離開。但當時從北京電影學院（以下簡稱北影）畢業的學生楊子（楊海君）、楊超、常征，卻仍

然相信電影是可以表達自己想法的方法。於是三人每週都會聚在一起看電影聊創作，後來有更多朋友加入，成員潘劍林透過特殊管道、更從台灣帶回來六百多部台版的紀錄片影帶，作為長期規律性放映活動的片源。因此逐漸形成「創作交流」的藝術沙龍，更大目的在於影像創作，而非影像推廣。

當時，沙龍活動地點經常變動，常是以簡訊聯絡「觀影通知」，後來決定找一個固定放映地點。最初挑選的放映地點是在北影附近的「黃亭子 50 號」酒吧，也曾在清華大學附近的「盒子咖啡館」、以及三里屯的「酷藏」進行常規放映。同時期，中國播映獨立影像的空間也由家庭式小組聚會、慢慢演變成以咖啡館、酒吧、畫廊、學校等小型公共開放空間為主。

「實踐社」於 2000 年 4 月正式在北影旁的黃亭子宣佈成立，一開始開始先播放外國藝術片，但很快轉向播放中國未能公映的獨立影片，例如《冬春的日子》（王小帥，1993）、《老頭》（楊天乙，1999）、《鐵路沿線》（杜海濱，2000）等等，許多影片都在此進行「地下首映」，也是中國首次在公共空間播放獨立影像，標誌著活動已從內部轉向社會。正因為放映地點都在北影學院附近的地緣關係，很容易邀請到導演到現場與觀眾交流，使得放映現場常常擠得水泄不通。同時間影視技術興起，畫質提高很多，使得觀影變成一種享受。「地下沙龍」的觀影文化逐漸形成，觀眾則以年輕學生為主。

2000 年同期間，DVD 浪潮開始興起，高畫質、播放門檻低，使得許多人開始收藏、流傳，這些東西雖存在於中國社會裡，想看到也很不容易。由於中國特有的「禁書文化」、「禁片文化」，民間對於越禁的東西就越想看，也由於那時網路還不普及，若對統治者有敏感性的東西，就只能用這種流通方式傳遞，王小魯提到：

那時喜歡上的電影，都不是公映的，是用牛皮紙袋裝著，狂意的文藝範兒，知識青年在私下傳遞著，就像是以前的手抄本。……在中國封閉社會裡生活著，知識份子會覺得這一包牛皮紙袋代表著事實的真相，能夠呈現被遮蔽的事物，其中也包含著很多故事，儘管影像的呈現是粗糙的，但卻讓人覺得距離很近。……我覺得，策展不限場域，我拿到一個片子一群人在一個空間裡看電影、討論，這樣也是策展，因為它有公共性（作者訪談，2013年8月29日）

接著，從2001年9月22日開始，「實踐社」聯合《南方週末》和北京電影學院導演系，共同舉辦〈首屆中國獨立映像節〉，評委有電影學院青年教師、媒體人、文壇名流以及其他電影團體的成員，是中國民間第一次比照正式規模的影像展。該影展集結自1990年代近百部民間影像作品，幾乎是中國DV創作的集體成果展示，對中國獨立電影的策展具有里程碑意義。

雖然影展第四天，因一部涉及同性戀題材的電影《盒子》，遭到上層的關切電話，「熱情的老同志說怎麼能放這類片子，叫電影學院的（院長）張會軍做檢討，《南方週末》總編也被做檢討，因此不讓在北影弄了。」（王小魯，2010；張獻民，2013）在有關部門的干涉下，影展閉幕式只好「撤退」到朝陽公園附近的楓花園汽車電影院，並放映賈樟柯的《站台》（2000）⁴。《站台》能在中國播放也很不容易，製片公司花了不少錢，才把一盤盤影帶膠捲，從法國拷貝帶回香港，偷運過深圳海關。因為從未在華語圈放映，拷貝是沒有字幕的，賈樟柯於是一邊放、一邊在旁翻譯。

⁴ 《站台》為賈樟柯第二部長片作品，通過幾位城鎮小人物，在1970年代末到1990年代初的十多年生活，展示中國如何從文革後開始轉型，被譽為「平民化的史詩作品」，斬獲國際上近半數的獎項。特別的是，由於賈樟柯再一次回鄉過年時，目睹故鄉汾陽的巨變，讓他覺得有不得不開拍第一部作品《小武》的衝動，但當時並未得到國家製片廠的拍攝許可因此完成時就先以獨立製片的方式開拍，因此完成後遭到中國電影檢查處禁演。也因此當《小武》獲得成功，要繼續開拍《站台》時，賈樟柯曾試圖和北京、上海製片廠合作，也因此表示其無法在中國做商業發行。

這次風波之後，已使後續的放映活動更加謹慎，所播放的影片都必須是通過審查的電影，但也讓公開放映開始在中國擴散開來。映像節的全國巡迴展陸續在瀋陽、西安、杭州、南京、上海等地舉行，也影響到當時在西安美術學院就讀的董鈞，讓他從畫畫、攝影、轉而對獨立影像感到強烈興趣。董鈞回憶到：

……最早在 2001 年，張獻民、楊子把首屆獨立映像節巡展帶到西安，在建築科技大學舉行。我參加那次展映的是一部很不成熟的作品《垃圾車》，但當時的反響還是不錯的。活動結束之後，開始對影像創作產生強烈興趣，也是從那時開始，逐漸進入這個領域。後來《西安晚報》等媒體開始關注年輕作者，自己也受到一些鼓勵，於是產生再接再勵繼續創作的慾望（作者訪談，2013 年 11 月 1 日）

隔年，董鈞有機會認識剛從丹麥學習電影回到西安周漁，兩人聊得很好，漸漸也和一些朋友走到一起。年底，董鈞與幾位朋友在西安二府莊的美院旁，租下一整個院子，辦起「六合藝術公社」，他們投入相當多的精力舉辦多元活動，像是畫展、攝影展並且放映一些影片，是早期西安的重要聚會點，卻面臨極大的經濟壓力。董鈞說：

因為那時候都是窮學生，為了維持開銷，一群人辦起（美術）學習班。當時非常理想主義，維持了一年時間，沒掙一分錢，都是不斷得往裡面花錢。但是後來我們找不到合適的方式維持和經營，入不敷出。前後支撐四年，最終〈六合藝術公社〉也結束了……（作者訪談，2013 年 11 月 1 日）

北京獨立導演日常放映交流重要陣地的「猜火車」文化沙龍，同樣堅持每週展映一名導演或藝術家的作品，也是中國策展的重要地點。「猜火車」成立於 2002 年，以「拋棄身分，跨越領域」提供藝術展演、人與人對話的平台。以酒吧的方式組織獨立影像放映以及詩歌、音樂、小說、電影等文化講座、論壇以及展映活動。2007 年成立「猜火車影像獨立論壇」，前後舉辦影像個展、群展、首映三百

多場，各式論壇三百多場。

「猜火車」目前隱匿於北京方家胡同內，是少數突破重重困難、堅持下來的民間放映場所。創辦人賀中秉持著「這裡沒有地上與地下；學院與民間；傳統與當代；主流與另類；專業與業餘；只有人與人的相逢。」（賀中，2011）不斷創造「交流」的機會與空間。回想起 2001 年左右在「盒子咖啡館」的時光，對他的影響深遠。盒子咖啡館場地不大，但設置了五十米（約十五坪）的放映廳，就像是小電影院。放映經典電影的同時，也放映獨立電影。賀中回憶到：

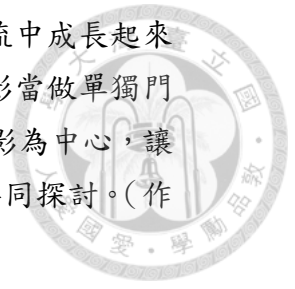
最初，我對獨立電影沒有太大認識。就是看過一些香港電影。後來看過王小帥的，那時候都是地下電影，還沒有獨立電影的概念，但因為一些咖啡酒吧的洗禮，從開始接觸獨立電影與獨立紀錄片。所以我在 2002 年時就想找地方開酒吧，在腦袋裡構想形式。（作者訪談，2013 年 8 月 8 日）

賀中從 2002 年開始尋覓適合場所，作為推廣中國獨立文化藝術創作所需的空間，隔年終於找到北京近郊「望京」，於是成立猜火車酒吧。初期在地下室營運三年，後來挪到望京小區一樓民居，賀中與王小魯的交流因為同樣對文學藝術的喜愛，開始頻繁起來，賀中也持續運用猜火車的空間做公益放映。

2009 年轉至方家胡同。一部分原因是租約到期，再就是想在城裡發展。朋友牽線，賀中找到方家胡同四十六號院。院前身是機床廠，裡面有北京現代舞團的劇場，當時叫紅方劇場。猜火車與紅方劇場之間隔一塊草坪，因為要和草坪與紅色劇場呼應，設計師在猜火車外，做了一個白色透明的玻璃房。裡面則是疊層設計，上面是餐廳；下面是酒吧、沙龍，是朋友私密談話聚會的地方，每到週六則會舉辦活動、放映獨立電影。賀中又說：

電影同時在劇場和酒吧裡放映，這樣的空間具有某種自由氛圍。新與舊、早與晚，交織在一起，期待因此可以獲得相對完整的歷史感。在今日的創作裡看到對於過去的回應和超越，看到某種傳統的建立，同時看見超

越傳統的新方向與新維度。……我們一向認為創作是在交流中成長起來的，現在有一些新銳導演就是在論壇裡產生。我們不把電影當做單獨門類，電影誕生以證實藝術交融的可能。影展目的是為以電影為中心，讓導演、影評人、策展人與觀眾進行多方位的對話、交流、共同探討。（作者訪談，2013年8月8日）



2010年賀中與王小魯花費三個月籌劃，8月份與賀中在猜火車文化沙龍舉辦為期八天的〈北京首屆青年獨立影像展〉，該影展以十年內的影像為播映主體。由於經費與時間限制，只能挑選播映十部該年度的優秀作品，以及七部在十年內頗具代表性的影片。策展人王小魯回憶到：

……首屆觀眾很多，接近四百人，觀眾位置都坐滿，我覺得很驚訝。或許是在市中心所以有地理優勢，影響力也非常好。許多國外研究，透過我們第一屆的展，也開始想要研究獨立電影圈……（作者訪談，2013年8月29日）

同年9月，王小魯緊接著參加南京第七屆中國獨立影像展，參與一連五天的選片工作。王小魯一共看了四十五部紀錄片，投稿作品件數的爆增，一方面顯示獨立影像經營的小豐收，另一方面也顯示中國民眾對社會的關注與表達的欲望。

第二節 獨立策展人不放棄，尋找放映空間的多元形式

〈首屆中國獨立映像節〉從北京出發，透過巡回展牽引起全國各地觀影愛好者的交流。然而在此之後，也開始引起官方對於地下放映活動的注意。2003年，「實踐社」因為南京分社的一次放映遭到調查，原因是「活動未報批」。當時的負責人芮定坤，加入「實踐社」時還是清華大學的學生，畢業後在專利局工作，卻突然被領導找去談話，「你這個工作到底還做不做，後來杜慶春、張獻民都分別被談話。有領導的找領導，沒有領導的找校長，……，你要是再參加非法組織，你的工作就沒了。」（王小魯，2010；張獻民，2013）調查「實踐社」的資料厚厚一摞，但因為楊子使用化名，且沒有單位，逃過了這場規模宏大的「被談話」。

北京的獨立映像展曾籌備第二次，但後來遭人指責為非法組織，因此被要求解散。但是獨立映像展的內容和精神仍繼承了下來，當時就讀北京大學且為〈實踐社〉一員的朱日坤，籌備〈中國紀錄片交流周〉，並流浪於各個城市舉行小型放映活動，最後與栗憲庭合作，落腳於宋庄，為〈北京獨立影像展〉的前身。另一位「實踐社」成員張亞璇則是前往南京和曹愷、張獻民與黃小璐合作創辦〈中國獨立影像年度展〉。

為繼續研究論文主題，我前往南京參加時，已為第十屆。因場地為南京美院的藝術廳，到場參加的觀影者中也以學生為多數。回顧十年歷程，擔任影展企劃總監的沈曉平說：「我們並非要舉辦一個高朋滿座的影展，而是要創造一個可以自由交流的空間，只為保留更大的電影創作彈性。」（作者記錄，2013年11月28日）因此這正是獨立影展最難能可貴的地方，不因社會發展而強加標籤於獨立影像上，在經濟與壓力中創造影像的多元可能，孫浩然在影展開幕時也提及：

觀眾數量並非影展重點，關鍵在於觀影的態度。……，我們曾辦過觀影

廳裡只有三個人的影展，但就算是零人，我們也會繼續播放下去。……，但今年因為時期敏感，我們只能將紀錄片單元捨去，保留劇情片單元在南京播映。（作者記錄，2013年11月28日）



正因為這一群人有這樣的精神，獨立影像才能在這十年中，嘗試播映各種類型的影片，鼓勵多元創作，讓中國的獨立影像發展得以生生不息。例如2005年間，董鈞於西安美院版畫系攝影專業畢業後，很多人陸續前往北京發展，他則堅持以自我組織和「游擊放映」的方式，將藝術帶到美院展廳、咖啡館、美術館報告廳等等。並花費七個月拍攝紀錄完成《無菸煤店》，後來參加〈雲之南紀錄片電影節〉，與周漁的《太爺》、劉佳的《不要告別》一起入選。董鈞提到：

當時去雲南，感覺特別好，有種找到隊伍的感覺。我們第一次走進國內的圈子，和國內其他作者第一次認識。雲之南對我影響很大，讓我堅定從事紀錄片事業的決心。當時他們對我說，西安是一個相對不那麼浮躁的地方，一個較安靜可以做事物的地方。於是我後來回到西安，繼續進行我的創作。（作者訪談，2013年11月1日）

董鈞於2006年拍攝紀錄片《大水》，2011年開始擔任西安國際民間影像展策展人，董鈞認為：「紀錄片是感知世界的一種途徑，也是我們看見自己的一面鏡子。我們用十年時間做小成本的在地放映和自我組織學術研討，用心對待每次交流與觀眾對話，用突圍的方式從邊緣抵達中心，讓這些散落在城市角落裡的年輕人再度聚在一起。影展的目的是交流，而非展映本身。」（張亞璇、董鈞、郝國慶、吳夢，2013）

但當董鈞還在感嘆西安終於用了十年時間、才等到一個與這座城市匹配的常規年度性展映活動時，突然在放映活動第三天下午，影展接到緊急通知，被迫宣布中止。作為主要策展人的董鈞，當下不免悵然若失，董鈞提到：

其實這次影展原先沒有足夠的經費來源，本來在六月時已經叫停過一次，後來在經過多次的居中協調過後，由半官方、半民間的合作方式才再度

舉辦起來，前兩天安排播放韓、美、印度、伊朗等地的紀錄片，直到第三天下午播完《換城》、《他們的名字叫做紅》後，就接到來自民間贊助方的電話，希望暫停影展，於是我們就只能跟在場的觀眾宣布，出於「機械技術問題」影展被迫中止，……，但其實影展贊助單位的壓力也是來自於官方。（作者訪談，2013年11月1日）



2013年8月底，本研究準備赴宋庄參加〈第十屆北京獨立影像展〉時，內部的相關人員預告今年影像展應該無法播放任何電影（包含紀錄片）。有鑒於前兩年的開幕式曾發生遭斷電的情況，我於是抱著忐忑的心情前往宋莊準備一探究竟。當天花費將近三小時的路程才好不容易從北京市中心抵達宋莊鎮的小堡村，放映場地則是突然接到主辦單位通知，從原先的栗憲庭基金會轉往三公里外的現象咖啡館。咖啡館很隱秘是在繞過一個池塘、走過好幾戶平常人家，才出現一棟紅磚砌成的兩層樓房。門牌很小，就是一塊不起眼的木頭，雕刻上幾個字，不知道的人絕對想像不到裡面有的地下電影院。

人潮隨著時間逐漸湧入，在這狹小的空間裡，逐漸擠進百位民眾。空氣中瀰漫著一股緊張氣氛，觀察四周，無法辨別誰是變衣警察，但能感受到「秘密地下集會」的緊繃氛圍。隨著時間分秒過去，空氣中已經從弔詭凝結轉移到不安，主辦單位終於宣布：「請參加活動的到樓下。」

於是，現場參與者抱持著疑惑的心情，隨著人流走至咖啡廳的後側門，沿著白色旋轉鐵梯，來到另外一個空間。映入眼簾的是一個小有規模的電影放映空間，周圍的牆由紅磚砌成，擁有一種懷舊風格，很難想像，在這麼偏遠的地方，居然有一個空間藏匿於此。現場的群眾前前後後的進到地下室的展映廳，把近百個位置都坐滿了，空氣中瀰漫著無解、疑惑以及期盼。策展人王宏偉曾私下透露「現場是有便衣公安人員在場搜集資料的，但為尊重彼此立場，大家也就心照不宣。」帶著不安的情況下，開幕式正式開始，隨著王宏偉代表主辦單位上台主持開幕式：

「今天的開幕式影片，應該是不能播了。」(2013)劈頭第一句就一針見血，隨後陸續由栗獻庭和馮豔等幾個人上台說話。後來因為開幕式不能播放電影，轉而介紹這次入選影片的導演，導演的身分範圍很廣，來自各行各業，各個省份。「今年開幕式除了不能播放影片，其餘的活動和座談之所以還能順利進行，是主辦單位與官方部門交換條件，爭取來的。」(王宏偉，2013)

在為期七天的活動中，除了第一場開幕片沒有辦法播放之外，原先籌劃安排的影片，改成在基金會「內部⁵」繼續放映，每一場論壇皆順利舉辦成功，但主辦單位對外都必須宣稱活動已經取消。因此一般民眾很難及時獲得影展最新的動態消息，若不是非常有心的觀影人士，很容易因影展的活動停擺與不順而離開。

但其實官方採取緊迫盯人的狀況，從當年的三月份就已經在「猜火車」定期的文化沙龍上演。賀中回憶：

三月二十三日的午後，猜火車的店面裡突然坐滿二十多名便衣警察，先是我找餐廳經理談話，後來緊急發封短訊給我。一到餐廳，便衣警察先是說：「這裡有《玉門》的放映活動，這個不能放。……第一，你的場地不是電影院，所以沒有資格放映。第二，是你的場地沒有龍標。所以你兩邊都不合格，盯你很長時間，沒管你就不錯了。」(作者訪談，2013年8月8日)

賀中說他先是嘗試對便衣假裝糊塗說自己沒放映過影片，但緊接著便衣就拿出一疊從網路上查到「猜火車」放過的片子，並把活動宣傳內容與時間，都列印出來了。賀中說他當時這樣回應便衣人員：

你們為什麼不讓放映呀？第一，我這又不賣票，在做一個類似公益的活動。第二，我們是私人放映，是屬於私人交流。導演的片子還沒有拿到

⁵ 稱之為「內部」放映的原因：主辦單位需把網路上的活動宣傳刪除或是更正為活動「因故中止」，但在實際的現場則為關起門來不公開，基金會以電影愛好的研究人士聚在一起看為名義，繼續放映影片，才得以繼續。

龍標之前，要先徵求一點大家的意見。導演只是找些人來看看影片，沒有什麼技術問題。（作者訪談，2013年8月8日）



賀中說畢，警回答他，「如果要學術交流的話，就去電影資料館、電影博物館。」之外，中國的消保部也曾打電話給賀中問：「你們這兒老是辦活動，符合規格嗎？你這做飯館的怎麼可以做劇院呢？」官方會從這個地方開始查起，說辦活動的規格不夠。賀中認為，官方不能從正面取締，就會從消防保險、餐廳衛生等方面著手取締。對於這樣的情況，郝建說明到：

中國獨立紀錄片關注的是被禁止呈現的事實，揭示的是被屏蔽、切割的社會關係，所以它的現狀是挺困難的，未來發展似乎是前景黯淡的。我對此感覺悲觀，但是依然有一種內在的絕對命令(categorical imperative)想去做，許多中國獨立影像中有美感和一種逼迫到你面前的現實質感、揭示出許多真實的現實社會關係和人的生存狀況。（作者訪談，2015年1月23日）

中國獨立影像的策展困難重重，也與中國的政治氛圍有關。依本研究於中國各地方放映活動的觀察，北京政府對於民間放映活動的限制時鬆時緊。在兩任國家主席的交接期、每年召開人民代表大會、以及六月四日等敏感時期，自然會限制很多。這是因為地方政府不想招惹麻煩，因此會將活動大化小、小化無。

然而，2012年，在習近平上任後，更為強調「中國特色的意識形態」，官方主導啟動針對民間影像與地下電影的全關性調查，逐漸將過往的「從旁關注」、化為「實際行動」。2014年8月，準備參與2014年〈第十一屆北京獨立影像展〉的觀影者，在開幕前就遭阻止進入栗憲庭基金會，現場因為有人持手機拍攝現場狀況，更爆發激烈衝突。隨後該基金會的電腦、館藏影片與歷年資料更是全部被官方抄走，策展人王宏偉與栗憲庭也連同被帶到警察局接受徵詢。種種現象，更說明中國策展的艱難。

第五章 結論與討論




第一節 從中國獨立紀錄片看見中國公民社會

本論文採取參與觀察與深度訪談等研究方法，針對中國獨立紀錄片與策展人進行研究。論文中，討論獨立紀錄片工作者從事獨立影像創作的理念初衷與心境轉折，透過訪談胡杰、艾曉明、周浩、鄭闊、朱日坤等人來再現鏡頭背後的拍攝過程，瞭解其中如何遭遇國家機器的強行施壓、身家調查以及在拍攝經費拮据的情況下，如何克服種種壓力，並從中反映社會真實，呈現魔幻荒誕的中國。再結合眾多個人經驗逐漸形塑、看見中國獨立紀錄片的製作者如何自我實踐與進行社會實踐。

本論文亦著重探討中獨立策展的艱難性，從中國內部的公民自覺切入，瞭解公共意識的獨立影像空間如何產生。討論中並透過訪談賀中、董鈞、王小魯、郝建，延續看到近期獨立影展的發展以及小型放映場域的空間流變。同時，本章企圖彰顯獨立策展人透過策展過程中凝聚共識，並能以高度熱情與毅力持續推動理想的策展工作，即使過程中屢遭來自政治環境壓力與市場經費的壓力，仍努力突破重重的難題，以堅定的決心堅持策劃一場場的放映活動。

本研究同時透過訪談重現還原自 2009 年起，當時的拍攝狀況與影展的情境，2013 年親赴中國三大獨立影展，北京獨立影像展、南京中國獨立影展、西安國際民間影像展。透過長期的議題關注與追蹤，瞭解中國社會如何被由上到下緊鑼密網的縮緊言論自由直到人民全面噤聲。

本論文試圖就長期的觀察，分析中國獨立紀錄片現在進行式與未來的相關現象，並歸納如下：



首先，中國投入獨立紀錄片工作的身份多元，來自傳播工作者、藝術家，也有學校的學生與教授等等。雖然身份不固定的在轉換，但能確定的是，拍攝過程就是一種公民表達，因此中國獨立紀錄片的拍攝題材眾多、範圍廣泛，面對各式各樣的人物、城鄉、時空，串起不同的生命故事與議題切點，勇於嘗試各種不同的可能性。其中有些人的拍攝歷程，更是投入數年以上或是長達十年之久，用時間去醞釀，堅持記錄一個生命故事，因此也更加深、加廣紀錄片的震撼力。

同時，近十年持續舉辦的獨立影展中，原先是以北京獨立影展最勇於播映挑動敏感議題的紀錄片《上訪》、《克拉瑪依》、《京生》、《偷》等中國紀錄片，每年更持續不斷地與各部門斡旋，期望以「獨立創作、自由播映」的精神舉辦影展。然而，2014年8月遇到前所未有的衝擊，策展人栗憲庭與王宏偉遭拘捕，栗憲庭基金會所收藏的影音光碟、手冊資料更被強行沒收，電腦也被一併搬走。顯示中國官方「反對藝術自由」已經來到孤注一擲的地步（廖偉棠，2014年8月30日）。同年11月，南京的中國獨立影像展受到整體緊張的氛圍影響，策展人在戰戰兢兢的情況下開幕，主辦單位首次在影展開幕前就先發放觀影券，並事先規劃好放映備案，以因應臨時停展的變化。放映場地則以南京藝術學院美術館、學院裡的一間教室，以及南京森林摩爾美術館為主，儘量以學術、美術空間名義為主，以便降低敏感度。

本論文也發現，延續「推動影像民間化」，許多策展人依然在尋找多元方式，讓中國獨立影像能夠持續在中國大陸境內曝光，引起更多的公民意識。在2010年開始各大型獨立影展一一受挫後，他們試圖走向咖啡館、書店、美術館、博物館等小型的展映空間，其中各式各樣的民間放映組織，諸如：齊放全國民間放映

聯盟、後窗藝術電影聯盟、瓢蟲放映等等持續舉辦小型的觀影活動，亦或像是艾曉明透過自家設備播放，邀請關注社會脈動的各界朋友，共同前來觀看、討論。

而且，民眾強烈的話語表達權，沒有因為總總近年來的挫折而消失，一部份是因為，小型的展映活動得益於互聯網讓放映資訊可以快速流通，比以往更容易匯聚一群人在同一個空間。一部份是因為在此之前的 1980 年代，已經有部分的知識份子受到啓蒙而產生公民意識與自覺，均扮演相當重要的基礎。

自 2003 年以降維權運動登上舞台，在中國的互聯網發展史上被稱為「網路輿論年」(胡泳，2008)，中國網民透過在微博上揭露孫志剛事件、杜導斌事件、黃靜案等，匯聚起律師、學者、記者和異議分子廣泛參與公共事件，引起社會極大的迴響。在意識形態國家機器之下，中國獨立紀錄片製作者與策展人和公民運動之間產生重要的連結。

另如，艾曉明本身研究長期耕耘女性主義文學、文化研究，同時關注婦女議題。2003 年時因黃靜案的爆發，透過網民在微博上的及時訊息，看見司法對於婦女權益的藐視，因此決定挺身而出，拿起 DV 開始追蹤司法審判與受害者家屬的維權過程，也開始重視用影像紀錄社會運動，強調公民力量是社會基礎的重要性。在 2004 年完成《天堂花園》，此案透過微博、twitter 的及時性，吸引很多群眾關注，艾曉明也受到很多媒體的採訪而增加傳播力度。此現象並非特例，在滕彪(2013)的研究中，可以看出過去十年來，社群媒體把網路上低聲鼓譟的公民啟蒙轉移到現實空間對話碰撞，逐漸凝聚成為社會可以實現的價值，獨立紀錄片在這過程中也扮演重要的記錄角色。

從 2011 年開始，在網絡媒體越來越發達的「大眾麥克風時代」，公眾的話語權實現了空前的普及，民眾一下子也擁有「媒體使用權」，社會各階層都已習慣

於在網絡上表達個人觀點「微博」也成了中國大陸輿論的新的管道。「部落客」（中國大陸通稱為「博客」）與擁有數萬粉絲的微博「大V」⁶或是「公知」⁷也應運而生，並開始形成所謂的「公民社會」。（中國社科院，2011；紐約時報中文網，2013年8月5日）


但自埃及茉莉花革命後，中共官方開始加強對於「互聯網」的管控，繼2009年開始陸續封鎖 Facebook、Twitter、Google、YouTube 後，2013年開始打壓微博「大V」、「公知」與網路作家。例如中國政法大學教授何兵、專欄作家何三畏在該年五月遭禁言，媒體人石扉客、作家慕容雪村則被直接取消帳號。慕容雪村提高層次說，該項封號行動已經危害言論自由的憲法權利，像是黑暗中的一隻黑手，「把中國變成是一座信息的監牢」（紐約時報中網，2013年5月20日）。

根據國際《維權網》（Chinese Human Rights Defenders）估計，2013年3月到8月之間，大陸約有五十多名政治活躍人士遭拘留。美國學者 King, Pan 與 Roberts（2013）隨機抽樣檢驗 3,674,698 份被中共當局移除的微博「帖文」，研究發現中共當局移除的貼文大多數屬於，「有可能醞釀成集體行動」（collective action potential）的內容，相對的，批評政府、政策或領導人的言論反而是其次被刪除。

但在這層層嚴密的防火牆中，從獨立紀錄片工作者身上可以看見公民社會的生命力，感受到公民意識的能動性以及不畏艱難的勇氣；透過訪談，讓人進一步

⁶ 微博「大V」：擁有十萬以上粉絲的微博用戶，他們可以實名登記註冊，成為「大V」。有時微博「大V」們發布一條微博，便會有大量受眾看見，加上網友互相轉發和傳播，在無形中已成為一群「傳播力量強、話語權力大」的特殊網民。據統計，目前在新浪和騰訊微博中，十萬以上粉絲的「大V」超過一·九萬個，百萬以上粉絲的「大V」超過三千三百個，千萬以上粉絲的「大V」超過二百個。

⁷ 公知：是中國大陸對公共知識份子的簡稱，經常對公共事務發表看法的人。



瞭解鏡頭後的拍攝理念與初衷、心境轉折、以及拍攝所遇困難，逐漸勾勒出一幅幅較為具體的想像。執行製作獨立紀錄片的工作，同時需面對無所不在的政治壓力、經濟負擔以及心靈上的煎熬。他們在過程中仍尋求為弱勢者發聲、企圖透過鏡頭紀錄並還原真相。這些人往往是無償的去做民間放映，就是希望公共空間仍然可以存在，公民意識仍然可以流動。

2013年中，中國一群獨立影像工作者因為深覺大環境對獨立影像的打壓力度有增無減，網路上許多資訊流通快速，卻也容易被封鎖、刪除，因此共同創辦《電影作者》的電子季刊，以集結文章的方式，在提供特地的下載路徑，試圖突破實體空間與網路虛擬空間的不流通。

對於近年趨於緊張的氣氛，獨立影像工作者紛紛表示對於未來並不樂觀，在官方一一施壓於各大型獨立影展的同時，許多策展人也在經費不易籌備的情況下，趨於保守的態度。

「一黨獨裁，遍地是災」曾經是中共喉舌媒體《新華日報》1946年的社論標題（明報新聞網，2015年3月8日）。如今，充斥著毒空氣、毒奶粉、毒豬肉、上街就逮捕、公民社會發聲不斷遭受層層打壓，《豆瓣網》平台上有越來越多的獨立紀錄片，因為官方認定敏感而消失；有許多民間活動因官方害怕聚眾擾亂而被終止；也有越來越多的維權人士，因為莫須有罪名而遭羈押；獨立紀錄片工作者的處境更加艱難。這些看不見的訊息裡，埋藏著是人民的生存權、自由表達的話語權、追求真相的求知權。原先，中國倘若能開闊心胸面對考驗與瓶頸，未來的變革指日可待；但至今官方看見群眾聚集就深感害怕，為人民反思真相而備受恐懼。

第二節 研究限制與未來發展



本論文自 2013 年 7 月開始，研究者透過近二十個月的實際田野觀察與調查，在期間陸續透過和三十名中國獨立影像相關的導演與策展人訪談，同時儘量找尋遭到刪除的資料，用以補足現有外界對於中國獨立紀錄片認識的空白，試圖勾勒出一幅屬於中國獨立紀錄片的框架。

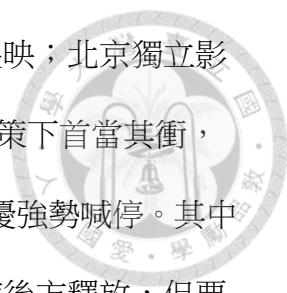
中國政壇在 2012 年時因為十八大在即，而使得中國政壇風起雲湧，同年中國社會對於任何民眾聚集的活動，其關切度都集體升級，因此對於獨立電影影展領域的施壓並非唯一的偶發現象。

從 2012 年 8 月開始，位於北京東郊宋莊「原創藝術中心」舉行的「第九屆北京獨立影像展」，經歷簡短的開幕儀式後，隨即遭遇拉閘停電。爾後，原定於 2012 年 11 月 1 日在南京舉辦的「第九屆中國獨立影像年度展 (CIFF)」，預定的公開放映活動「因故延期」。四個月後，於 2013 年 3 月，原先在雲南堅持放映近十年的「雲之南紀錄影像展」，其公映活動也因故「暫停舉辦」。

至此，中國大陸最重要的三個獨立影像展相繼暫停。「維穩⁸」思路被嚴格地貫徹到文化藝術領域，形成中國獨立影像的「強拆年⁹」。然而在遭到「集體封殺」後，獨立影像在中國的生存境況並未好轉，三大獨立影展均面臨各自難題。

⁸ 維穩：所謂的「維穩」就是「維持穩定」。官方說法是政府派地方部隊維護社會秩序，打擊不法分子、維護人民身家財產安全；民間說法，「維穩」除了維持社會的穩定，更是維持共產黨政權的穩定。中國政府為加強對內的控制，避免出現大規模的群眾運動或示威暴動，每年花在維穩的預算經費，2010 年為 5,410 億人民幣，2011 年為 6,011 億人民幣，已經超越中國的國防預算。

⁹ 強拆：強拆是指「強制拆遷」的意思，常指在拆方與被拆方未有接觸或正在談判的時候，拆方通過暴力方式先行將建築拆卸或改建的行為。中國大陸各個城市村鎮自 2000 年開始，由於土地國有且不斷升值，在物權不清晰或在租賃有分歧的情況下，百姓的住所經常以強拆方式「被解決」，「強拆」事件不斷發生，而且至今有愈來愈嚴重的傾向。



2013 年以來，中國獨立影像展在略顯慌亂中於南京恢復展映；北京獨立影像展則因其選片的態度不迴避呈現政治性，於是在官方打壓政策下首當其衝，2013 年與 2014 年的影展雖然都成功開幕，但中途均遭外力干擾強勢喊停。其中 2014 年時，兩名影展的負責人栗憲庭、王宏偉，皆遭短暫拘捕後方釋放，但栗憲庭電影基金會收集近十五年且保存相當完整的中國獨立影像資料，其內部的所有電腦、相關資料檔案和膠片，皆被公安強行搬走並遭沒收。

中國獨立紀錄片影展接連面臨被斷電的宿命，迫使中國獨立紀錄片努力尋求海外管道，尤以台灣、香港舉辦的紀錄片影展，更是中國獨立紀錄片重要的展映平臺。儘管西方影展是中國獨立影像獲得世界關注的最佳舞臺，但因台、港對於中國有著較緊密的政治經濟聯繫，台、港觀眾可說是除中國大陸本土觀眾之外最需要理解的華人群體之一。

另一方面，中國獨立紀錄片在大眾印象中的「反叛」姿態與「封殺」遭遇，均成為連結台、港兩地認同及情感基礎。中國的獨立影像對中國的再現，參與重塑兩地的「中國想像」。中國處處掣肘的境遇拉近獨立紀錄片與台灣、香港的連結，台灣和香港成為展映的重要遷徙地，在此期間，台、港影展的紀錄片展映均呈現出對中國獨立影像的聲援與支援。

相信以此，透過獨立紀錄片工作者的努力不懈，終能讓更多人看見這些不能說的真相。並能瞭解這群獨立的紀錄片工作者在嚴峻的中國環境下，仍有許多人仍懷抱理想不放棄，努力表達自由之聲。雖然此論文研究受到地域與時間上的研究限制，仍有諸多的不足之處，然獨立紀錄片在中國仍以各種形態與生命力延續著，後續的變化與發展仍值得持續關注。

參考文獻



一、中文部分

- 方方 (2003)。《中國紀錄片發展史》。北京：中國戲劇出版社。
- 王小魯 (2012)。〈中國獨立電影與自我授權與記憶的可能性〉。(2012年1月28日)於英國格拉斯哥大學〈Memory and the witness in chinese language cinema〉論壇上的發言。
- 王慰慈 (2000)。《紀錄與探索：與大陸紀錄片工作者的世紀對話》，台北：遠流。
- 毛琳 (2007)。《中國電影產業化與審查制度》，中國藝術研究院碩士論文。
- 朱日坤、萬小剛 (2005)。《獨立對話：對話中國新銳導演》，北京：中國民族攝影藝術出版。
- 朱日坤 (2010)。〈我所經歷的第七屆中國紀錄片交流周〉，《中國獨立影像》，北京：栗獻庭電影基金、蜜蜂書店，聯合出品。
- 呂新雨 (2003)。《紀錄中國：當代中國新紀錄運動》，上海：三聯。
- 李幸、劉小茜、汪繼方 (2006)。《被遺忘的影像：中國獨立紀錄片的濫觴》，北京：中國社會科學出版社。
- 李道新 (2007)《中國電影批評史》，北京：北京大學出版社。
- 李政亮 (2011)。《拆哪：我在這樣的中國》，臺北：夏日出版社。
- 李金銓 (2003)。〈論社會理論對中國新聞業的解放潛力〉，《二十一世紀》網路版：總第十期。
- 吳文光 (2000)。《現場》，天津：天津社會科學院出版社。
- 吳建忠、林威克、洪于婷 (2013)，《尋找重建公共空間的路徑：從微博公共知識份子的公共性放逐談起》。
- 高維進 (2013)。《中國新聞紀錄電影史》。北京：世界圖書、後浪出版公司。

彭侃(2010)。「關於當代中國獨立電影的話語分析——一個初步的東西比較」, LEWI Working Paper Series, 第 99 期。

清影工作室(2009)。《算命：清影紀錄中國(2009)》, 廣西：廣西師範大學出版社。

清影工作室(2010)。《再見烏托邦：清影紀錄中國(2010)》, 廣西：廣西師範大學出版社。

清影工作室(2011)。《活著：清影紀錄中國(2011)》, 廣西：廣西師範大學出版社。

張亞璇、董鈞、郝國慶、吳夢等編(2013)。《2013年西安國際民間影像展—影展手冊》。西安：中國西安國際民間影像節組委會。

張裕亮(2010)。《中國大陸流行文化與黨國意識》。台北：威秀資訊。

張錦華(2010)。《傳播批判理論：從解構到主體》。臺北：黎明文化。

張獻民、張亞璇(2003)。《一個人的影像：DV完全手冊》。北京：中國青年。

張獻民(2014年10月15日)。「中國獨立電影的影展簡史」,《電影作者》。取自, 2014年第七期。

曹愷(2004)。《紀錄與實驗》。北京：中國人民大學出版社。

葉明德(2014)。「大陸互聯網「微博」的社會效應：衝擊權威治理」,《展望與探索》：12-2, 40-62。

姜娟(2011)。《主體·視點·表達—中國獨立紀錄片研究》, 北京：中國傳媒大學出版社。

梅冰、朱靖江(2004)。《中國獨立紀錄片檔案》, 陝西：陝西師範大學。

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.)



賀中編 (2013)。《猜火車文化沙龍活動錦集 (2003—2010)》。北京:猜火車文化沙龍。

崔衛平 (2003)。〈經濟、社會與傳媒—中國大陸獨立製作紀錄片的生長空間〉。《二十一世紀》雙月刊, 2003 年 6 月號, 總第 77 期: 84-94, 香港: 中文大學出版。http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/issue/articles/077_0208028.pdf

崔衛平、歐陽江河編 (2007)《中國獨立電影—訪談錄》。香港: 牛津大學出版社。

游飛、蔡衛 (2002)。《世界電影理論思潮》。北京: 中國廣播電視出版社。

陸紹陽 (2004)。《中國當代電影史》。北京: 北京大學出版社。

麥康勉 (McCormick, Barrett) (2003)。〈中國媒體商業化與公共領域變遷〉,《二十一世紀》, 2003 年 6 月號。

蔡秀芬 (2011)。《中國另類傳播的考察與分析 1968-2011》。臺北: 世新大學。

劉維公 (1998)。〈習性 (habitus) 與偶承性 (kontignenz): P. Bourdieu 與 N. Luhmann 的理論介紹〉。《臺大社會學刊》, 26: 1-51。

劉文瑾 (2010)。〈讓我們彼此看見—觀艾曉明、郭建梅獲西蒙娜·波伏娃獎有感〉。《二十一世紀》雙月刊, 2010 年 4 月號, 總第 118 期: 119-122, 香港: 中文大學出版。

雷建軍、李瑩 (2013)。《生活而已—2000 年後中國獨立紀錄片導演研究》。西南師範大學出版社。

詹慶生、伊鴻 (2007)。《中國獨立影像發展備忘 1999—2006》,《文藝爭鳴》, 2007 年第五期。

栗獻庭基金會（2012）。《中國獨立影像 2010—2012 合訂本》。北京：蜜蜂書店。

趙月枝（2007）。〈國家、市場與社會：從全球視野和批判角度審視中國傳播與權力的關係〉，《傳播與社會學刊》，第二期：23-25。

趙珣（2014）。《創作·演進·推動力—當代中國紀錄片導演工作觀察 1988-2013》，北京電影學院。

滕彪（2013）。〈維權、微博與圍觀：維權運動的線上與線下〉。《台灣人權學刊》：2-1，43-69。

王小魯，（2008 年 06 月 06 日）。〈趙亮：這一段時間最有價值的是紀錄片〉。取自經濟觀察網：<http://www.eeo.com.cn/2008/0606/102368.shtml>。

王小魯，（2009 年 07 月 18 日）。〈艾曉明教授的電影實踐〉。取自王小魯博客：<http://wxiaolu999.blog.163.com/blog/static/1353341472009112411333878/>。

王小魯，（2009 年 07 月 18 日）。〈紀錄片作為一種手段的進步性及我們的局面〉。取自王小魯博客：

<http://wxiaolu999.blog.163.com/blog/static/1353341472009112411333878/>

王小魯，（2010 年 06 月 25 日）。〈實踐社往事〉。取自經濟觀察網：<http://www.eeo.com.cn/2010/0625/173872.shtml>。

王小魯，（2012 年 08 月 29 日）。〈我的紀錄片是媒體—艾曉明和趙亮的電影實踐〉。取自新浪博客：http://blog.sina.com.cn/s/blog_4a2f8ae301017n5p.html。

呂新雨（2003）。〈在烏托邦的廢墟上—新紀錄運動在中國〉，《衝突和諧：全球化與亞洲影視》，復旦大學出版社。取自：<http://www.fudanpress.com.cn/root/showdetail.asp?bookid=2886>。

林淵（2011）。〈獨立拍片的自由之風〉，《開放雜誌》，香港。取自：http://www.open.com.hk/old_version/1008p35.html。

長平（2015年3月8日）。〈週日話題：穹頂之下的政治霧霾〉，明報新聞網，轉載自 <http://www.mingpao.com/>。

李佳鴻（2010年9月16日）。〈中國「主」旋律電影，葫蘆裡賣什麼藥？〉，《看雜誌》第71期，取自 <http://www.watchinese.com/article/2010/2422>。

曾芷筠（2012年12月20日）。〈左派、民主、國家的一波三折：紀錄片導演張釗維談「永遠的反對者陳獨秀」〉，《破報》。取自：
<http://www.pots.com.tw/node/11313>。

張釗維（2012年5月5日）。〈為什麼是調查紀錄片〉，新浪博客。取自：
http://blog.sina.com.cn/s/blog_3ff015f901013uk4.html。

張獻民（2004）。〈中國大陸1990後禁片史〉，香港中文大學：中國研究服務中心。取自：<http://www.usc.cuhk.edu.hk/PaperCollection/Details.aspx?id=4711>。

張獻民（2013年05月16日）。〈中國獨立影像強拆年〉，《紐約時報中文網》。取自：<http://cn.nytimes.com/film-tv/20130516/cc16filmfestival/>。

張獻民（2013年09月29日）。〈獨立電影從「地下」到禁展這二十年〉，《騰訊網》。取自：<http://www.eeo.com.cn/2010/0625/173872.shtml>。

蘇盈如（2013年5月17日）。〈中國人與當代藝術的動物農莊：鄭闊談暖冬〉，《破報》。取自：<http://www.pots.com.tw/node/11640>。

郝建（2008年8月8日）。〈中國獨立紀錄片的艱難生存〉，《南都周刊》。取自：
http://past.nbweekly.com/Print/Article/5518_0.shtml。

潘悅然（2015年3月6日）。〈特稿：柴靜霧霾調查背後的政府與政治〉，《BBC中文網》。取自：<http://bbc.in/1D844nA>。

黃安偉（2015年3月8日）。〈《穹頂之下》在爭議聲中被禁播〉，《紐約時報中文網》。取自：<http://cn.nytimes.com/china/20150308/c08dome/>。

廖偉棠（2014年8月30日）。〈被暴力的「獨立精神，自由思想」〉，《博訊新聞網》。取自：

<http://www.boxun.com/news/gb/pubvp/2014/08/201408301030.shtml#VP-802SUfr8>。

張獻民，（2013年09月29日）。〈獨立電影從「地下」到禁展這二十年〉，騰訊網。取自：<http://www.eeo.com.cn/2010/0625/173872.shtml>。

劉方遠、呂欽欽，（2010年07月24日）。〈中小站長生存調查：44萬網站消失之謎〉，21世紀經濟報導。取自：<http://tech.qq.com/a/20100724/000007.htm>。

栗憲庭，（2014年08月25日）。〈正確的政治也不能綁架藝術〉，公民網。取自：<http://xgmyd.com/archives/6603>。

〈《大道如天》《情暖萬家》首映〉，（2006年6月23日）。取自：

http://big5.gmw.cn/g2b/www.gmw.cn/01gmr/2006-06/23/content_438322.htm

〈現象網特別公告〉，（2009年12月3日）。取自：

http://www.360doc.com/content/09/1231/23/16099_12409444.shtml。

〈中華人民共和國外交部發言人秦剛發言稿〉，（2009年3月31日）。取自：

http://www.mfa.gov.cn/mfa_chn/fyrbt_602243/jzhsl_602247/t555062.shtml。

〈從獨立電影人到觀眾：2009年度中國獨立電影年度報告〉，（2010年5月30日）。取自現象網：fanhall.com

〈「天價維穩」的無底洞有多深？〉，（2011年6月7日）。取自：

http://guanCha.gmw.cn/content/2010-06/07/content_1144910.htm。

〈如果一定要說《穹頂之下》有錯〉，（2015年3月9日）。取自：柴靜官方微信，轉載自 <http://bit.ly/1C7lbV6>。

〈她為何自費百萬拍霧霾紀錄片？〉，(2015年2月28日)。取自：人民網原頁

面已被刪除，轉載自時光網 <http://news.mtime.com/2015/02/28/1539978.html>

〈中國環保部部長：鼓勵柴靜式關注環境〉，(2015年3月1日)。取自：BBC中

文網 <http://bbc.in/1EBeyT7>。

二、英文部分

Aitken, Ian. (Eds.). (1998). *The Documentary Film Movement: An Anthology*.

Edinburgh: Edinburgh University Press.

Althusser, Louis. (1971). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York and

London: Monthly Review Press.

Althusser, Louis. (2008). *On Ideology*. New York : Verso.

Bourdieu, P. (1992). The Purpose of Reflexive Sociology. In P. Bourdieu & L.

Waccquant(Eds), *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of

Chicago Prsee.

Chan, J. M. (1993). Commercialization without Independence: Trends and Tensions

of Media Development in China. In J. Cheng & M. Brosseau (Eds.), *China*

Review 1993 Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, pp.25.1-25.21.

Chin-Chuan Lee, Joseph Man Chan, Zhongdang Pan, and Clement Y. K. So (2000).

National Prisms of a Global Media Event, in James Curran and Michael

Gurevitch (Eds.), *Mass Media and Society*. Third edition. London: Edward

Arnold, pp. 295-309.

Downing, John . (1996). *Internationalizing media theory: Transition, power, culture:*

Reflections on media in Russia, Poland and Hungary, 1980–95. Thousand Oaks:

Sage.

Giddens, Anthony. (1984). *The constitution of society*. Berkeley and Los Angeles:

University of California Press.

Gary King, Jennifer Pan, Margaret E. Roberts. (2013), How Censorship in China

Allows Government Criticism but Silences Collective Expression, *American*

Political Science Review, May.1-18 °

Michael Renov. (1993). *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge

Moscow, Vincent. (1996). *The political economy of communication*. London & New

York,Sage.

Nichols, Bill. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis:

Indiana University Press.

Pickowicz, Paul G and Yingjin, Zhang (eds.), (2006), *From Underground to*

Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China, Lanham, Md.:

Rowman & Littlefield.

Postone, M. (1993). Introduction: Bourdieu and Social Theory. In C. Calhoun, E.

LiPuma & M. Postone (Eds), *Bourdieu: Critical Perspectives*. Chicago: The

University of Chicago Press.



附錄

(一) 胡杰獨立紀錄片作品一覽表 (2000—2015)



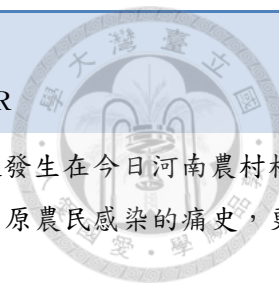
年份	紀錄片片名	拍攝地點/事件描述	展映/獲獎/紀錄片連結
2002	《2002 曬太陽》	南京市	
2003	《平原上的山歌》	山東省、雲南省	
2004	《尋找林昭的靈魂》 (1999—2004)	林昭是 1949 年之後在中國公開自覺清醒地反抗極權暴政的第一人。在紅色恐怖的年代，林昭從一個純潔的追隨者轉變成對它徹底批判的毫不畏懼的反抗者。八年監獄生活，被剝奪紙筆，林昭得以用髮卡刺破手指，用鮮血書寫幾十萬字的聲明、詩歌和思想筆記。本片透過訪談，紀錄尋訪者在當下社會中遇到的人和事，呈現出林昭聖女般的精神以及那一段慘痛的歷史。	2003 年在廣州中山大學首映 2011 年第一屆陽光紀錄片獎 紀錄片連結： http://bit.ly/1MFnwI9
2004	《民選村長》	北京	
2006	《沈默的怒江》	雲南省	入選 2007 年香港電影短片節
2006	《我雖死去》	卞仲耘是文革開始初期第一個被打死的校長，她的丈夫冒著危險，拍攝了她的遺照，並將她的血衣保存至今。四十年後，這位老人透過回顧，講述自己和妻子投身革命的經歷。	英國國際紀錄片電影節展映 入選 2007 年牛津紀錄片節 2007 年雲之南紀錄影像雙年展 紀錄片連結： http://bit.ly/1AMuZ1z
2013	《星火》	1957 年，一批被打成右派的蘭州大學師生，被送到甘肅農村進行勞動改造。他們在那目睹大躍進的荒唐和大饑荒餓殍遍野的慘烈，於是自發辦本地下刊物《星火》，成為大饑荒時期留下的唯一民間思想刊物。這些人在後來多被處以重刑，有數人在文革時被槍決。	台灣國際紀錄片影展 亞洲視野競賽優等獎 紀錄片連結： http://bit.ly/1Av7hrs

(二) 艾曉明獨立紀錄片作品一覽表 (2000—2015)

年份	紀錄片片名	拍攝地點/事件描述 (展映/獲獎/紀錄片連結)
2003	《陰道獨白》 《陰道獨白—幕後故事》 拍攝：胡杰、艾曉明 剪輯：艾曉明、胡杰	1999年，艾曉明獲得至美國訪學的機會，從此踏入女權主義理論領域。2003年與30多位師生合作，改編美國《陰道獨白》劇本融入中國現實，在「國際消除對婦女的暴力日」的活動當中於廣州美術館首演，並與胡杰合作將其舞台劇製作的幕前幕後拍攝成紀錄片。
2005	《太石村》 導演、拍攝：艾曉明 剪輯：艾曉明、胡杰	<p>2005年秋，廣州番禺太石村因村官賣地，引起村民強烈不滿；數百人簽名依法要求罷免村長。村民查封村委會財務室，並通過靜坐等形式表達訴求。政府部門派出工作組，到村里核實簽名、動用警力抓捕村民中的活躍分子，但村民堅持要求啟動罷免程序。</p> <p>太石村罷免事件得到中外媒體高度關注，同時也引起當地政府的不安。9月12日，警察包圍太石村，抓走在村委會靜坐的幾十位村民。儘管受到種種打壓，太石村民堅持按自己意志選出罷免村委會主任的選舉委員會。政府繼而派出工作組進一步施壓，迫使被選舉成員逐一退出。秋風秋雨中，被雇來的打手組成巡邏隊，將律師和記者轟出村外。本片記錄這場村民自治運動的抗爭場面和悲劇結局，呈現廣東農村湧動的權利意識；從中可以看到村民運用選舉權的能力以及政府慣性的應對。紀錄片連結：</p> <p>太石村 1 柳浪聞鶯：http://www.youtube.com/watch?v=dRg44SvrOEc 太石村 2 魚水和諧：http://www.youtube.com/watch?v=FiiUKn9vTM0 太石村 3 鳥投林：http://www.youtube.com/watch?v=w7IyUANF5tY 太石村 4 雨打芭蕉：http://www.youtube.com/watch?v=Wq1d-gIXKoI</p>
2005	《天堂花園》	<p>湖南年輕女教師黃靜離奇裸斃，兇嫌直指其男友，結果案件牽涉幹部子弟，公安不立案，法庭也不得提告，這起冰山一角的性暴力案，赤裸裸地把中國司法不公的真面目展現。</p> <p>艾曉明因此以黃靜案為故事主軸，紀錄黃母與關注女權的志工們奮力維權的過程，以女性視角檢視社會，才女遇害引起社會關注，在「惋惜英才」的感嘆下，豈知有更多無產階級、非知識份子婦女受到性暴力對待？黃靜案只不過是滄海一粟，艾曉明在影片中帶出一系列更基層、草根的婦女，在性暴力威脅下的生活處境，在敘事上開展女性維權議題。希望以紀錄片介入的方式，引發更多人的關注，激發群眾公民意識，共同為</p>

黃靜爭取法律公正。

紀錄片連結：天堂花園 <http://bit.ly/1DFTpRR>



- 2006 《中原紀事》 《中原紀事》是《關愛》系列片之一，講述發生在今日河南農村村民感染艾滋病的感人故事，其中不僅呈現了中原農民感染的痛史，更記錄了他們揭露真相、抗擊疾病的勇氣。
- 2007 《關愛之家》
導演：艾曉明
拍攝：艾曉明
剪輯：艾曉明、胡杰
《關愛之家》起因於《中國經濟時報》首席記者王克勤的長篇報導《邢台艾滋病真相調查》，影片記錄了河北邢台農村婦女劉顯紅打官司的故事。她因在醫院輸血感染艾滋病毒，決定公開身份、起訴醫院，歷經艱險終於獲取賠償。以她的經歷為主要線索，影片通過幾個家庭的遭遇和感染者成立「關愛」小組集體維權的努力，呈現出在基層農村湧動的公民權利意識。儘管追求法治的路困難重重，但由於社會關懷、媒體介入和法律援助，政府態度也逐漸轉變，並訂立改善感染者處境的政策。在通往社會公正的道路上，《關愛之家》呈現愛與社會改變的可能性。
- 2009 《我們的娃娃》
導演：艾曉明
拍攝：艾曉明
剪輯：艾曉明、胡杰
協助拍攝：
譚作人、謝貽卉、楊雨
《我們的娃娃》記錄 2008 年 512 汶川地震前後的故事。在紀錄片中的講述者主要是遇難學生的家屬，其間穿插傳媒工作者、獨立學者、網絡作家、地質專家、環保和法律工作者的評述。是艾曉明在所有媒體都被力勸離開災區時，扛著攝影機不畏威脅前往拍攝，希望能以此片紀念所有因校舍垮塌而遇難的孩子們，他們是四川人的娃娃，也是中國人的娃娃。
- 2009 《開往家鄉的列車》
導演：艾曉明
採訪、拍攝：艾曉明
剪輯：胡杰、艾曉明
中國春節臨近，鐵路南北大動脈京廣線中斷、列車停運；除夕之前，成千上萬的廣東外來工集聚在廣州火車站，等待開往家鄉的列車。
廣東省緊急啟動最高級別的春運預案，舉辦廣交會的交易中心大廳首次作為候車室為農民工敞開，軍區調兵遣將奔赴粵北搶修京珠高速；許多志願者開展服務為民工分憂。
然而，久候不至的列車造成的不安也在加劇，洶湧的人流吞沒了年輕女工李紅霞的生命；而急切回家結婚的工人李滿軍從高架橋跳上列車觸電傷重不治……
- 2009 《公民調查》
導演：艾曉明
拍攝：
艾曉明、譚作人、謝貽卉
2008 年 8 月下旬，川震百日祭後，救援部隊開始撤出，媒體不再報導校難；成都環保工作者譚作人和志願者謝貽卉，依然在校難廢墟之地奔走，尋找校舍垮塌的原因。
秋去冬來，譚作人和謝貽卉在主災區 10 個縣市 80 多個鄉鎮跋涉，累

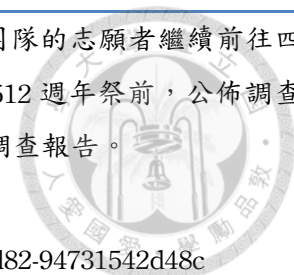
剪輯：艾曉明、胡杰

錄像支持：滕彪

計行程 3000 公里。譚作人被捕後，艾未未團隊的志願者繼續前往四川展開調查，而謝貽卉根據譚作人手稿，在 512 週年祭前，公佈調查結果，這是有關川震校難的第一份公民獨立調查報告。

公民調查（中文字幕）

<http://dotsub.com/view/d5319827-c51c-4c02-ad82-94731542d48c>



2009 《花兒為什麼這樣紅》

導演：艾曉明

拍攝：艾曉明

影像支持：

胡杰、胡敏、謝貽卉

剪輯：艾曉明、胡杰

2009 年 7 月，四川環保工作者譚作人被控「煽動顛覆國家政權罪」，案件在成都一審開庭。北京藝術家艾未未應律師之邀出庭作證，當晚遭到警方襲擊並被控制在賓館不能出庭。誰也沒有想到的是，艾未未竟然在衝突開始前，打開錄音機；而且繼續拍攝向警方討說法以及救援同行志願者的情形。稍後，艾未未團隊公開與事件相關紀錄片《老媽蹄花》，在網絡上熱傳並引起激烈反響。本片採訪《老媽蹄花》台前幕後人物，由老媽蹄花導演、人物、拍攝者、剪輯以及觀眾共同探討攝像機在公民和專制國家機器對抗時可能的作用。

花兒為什麼這樣紅 01 <https://vimeo.com/22515158>

花兒為什麼這樣紅 02 <https://vimeo.com/22514202>

花兒為什麼這樣紅 03 <https://vimeo.com/22513752>

2012 《烏坎三日》

導演：艾曉明

拍攝：艾曉明

剪輯：艾曉明

2011 年 9 月 21 日，廣東省汕尾市烏坎村，因土地被村官全部變賣，村民爆發大規模上訪遊行，要求徹查土地問題。次日村內爆發警民衝突，原村委會解體，村民成立臨時代表理事會。2011 年 12 月 9 日，汕尾市書記鄭雁雄有關烏坎事件的講話送達烏坎，五位烏坎村民先後被警方拘留；其中包括村民臨時代表理事會副會長薛錦波。兩天後，薛錦波死於看守所。警方封鎖了到達烏坎的道路和港口，網上大量消息稱，烏坎即將斷水斷糧；而村民決定抗爭到底。本片作者當晚潛入村內，從而得以記錄前後三天烏坎村民經歷的失望和希望。

烏坎三日 01 <http://youtu.be/G5ITNfxJtLk>

烏坎三日 02 <http://youtu.be/7oOhe9Eus7M>

烏坎三日 03 http://youtu.be/F91caUg_cCQ

2014 《新公民審判》

2014 年 1 月農曆春節前夕，許志永、趙常青、丁家喜等新公民運動倡導者，被控「聚眾擾亂公共場所秩序罪」，案件在北京法院第一次開庭審理。儘管外媒採訪受到阻撓，還是有部分公民到達現場聲援許志永。本片現場記錄辯護律師張慶方等人、學者郭於華、企業家王瑛的採訪，穿插呈現公民對這場審判的質疑以及對新公民運動的理解。

2015 《夾邊溝紀事》

夾邊溝，位在甘肅酒泉境內巴丹吉林沙漠邊緣，昔日的勞改農場，多年來，默默無聞，不為人知。1957 年 10 月至 1960 年底，這裡關押甘

導演：艾曉明
拍攝：艾曉明
剪輯：艾曉明
(拍攝剪輯製作中)

肅省近三千名右派。在天寒地凍的沙漠中，他們與世隔絕，終日勞作，並經歷大饑荒，吃盡漠上能吃的和不能吃的東西，最後被活活餓死——三年時間裡，餓死的右派數以千計。這是一段聽來讓人驚駭、讓人撕心裂肺的歷史。2000年，一位作家連續發表20多篇紀實作品，一舉揭開夾邊溝事件真相。艾曉明在因緣際會之下，相識僅存的受難者，於是帶著攝影機，一同重回現場，探尋真相。

(三) 周浩獨立紀錄片作品一覽表 (2000—2015)

年份	紀錄片片名	拍攝地點/事件描述	展映/獲獎/紀錄片連結
2002	《厚街》 導演：周浩	厚街又名後街，位於珠江口的小鎮，距離省會廣州 45 公里，香港 80 公里。20 世紀 80 年代初至今，來自台灣、香港的資本和中國大量廉價勞動力使它從農業小鎮迅速發展為一個勞動密集的工業城鎮。工廠裡的工人是進城打工的農民，他們從中國內地最貧困地區來到廣東的厚街鎮。工廠附近的出租屋是農民們進入城市的第一個落腳點，也是他們遠離故鄉後在千里之處建起的另一個家。本片真實記錄了這些在厚街打工農民鮮為人知的生活狀況，它們成為中國城市化進程中重要的組成部分。	2003 年雲之南記錄影像展 黑陶獎（新銳獎）
2005	《高三》 導演：周浩	紀錄中國福建省一所普通中學，高三畢業班的真實生活。高三生活日復一日，簡單而又沉重，痛苦卻也快樂。每個親歷高三的人都有各自的感悟和超越高三的期望。影片的紀錄真實、直白，透過高三生活的紀錄，讓人感到的不僅僅是為理想執著拼搏的浪漫，更有一種如鯁在喉的悲哀。	2006 年 REELCHINA 當代中國紀錄片雙年展評委會獎。 入選阿姆斯特丹紀錄片電影節 瑞士 festival black movie 台灣紀錄片雙年展。
2008	《龍哥》 導演：周浩	《龍哥》它指向一個能見度極低的隱形社會，很少人有機會真正目睹的「江湖」。	2007 年阿姆斯特丹國際紀錄片電影節 2008 年首爾獨立紀錄片電影節 馬德里國際紀錄片電影節 巴黎國際紀錄片電影節
2010	《差館》 導演：周浩	差館，即為派出所。周浩在廣州火車站旁的派出所用三台攝影機追蹤 15 天，在這個有 300 名警察的派出所，每逢春假，火車站發送旅客每日達 20 萬人次。「有困難找警察」，是早年時代人們的口頭禪。然而，此時在這裡，仍然看見形形色色「有困難找警察」的人們，買不到票想回家過年的人、討薪農民工、小偷、混社會的少年、拾荒老人、流浪漢……一個普通的派出所成為觀察中國社會的一個切入點。因為處在特殊城市的特殊	



位置，派出所每日接待的都是外來人口，處理的案子千奇百怪。

2013 《急診室》
導演：周浩

周浩討論有關中國社會公共空間系列的紀錄片。在廣州一所醫院的急診室，攝製組花費十個月，追隨日夜在市區內奔走的120輛救護車，用鏡頭去遭遇與記錄各種各樣的急診故事。

中國已是世界第二大經濟體，但政府還是不得不承認自己是一個人口眾多的發展中國家。隨著城市化和工業化進程加快，中國社會保障體系的建設遠遠落後於經濟發展速度，矛盾也日益顯現。在急診室，離奇、荒誕的故事一一在鏡頭前「上演」。一方面，看到很多不懂得愛惜生命的人，另一方面，也表現出渴望一個健全有效的醫療保障體系。

2013 《棉花》
導演：周浩

絲棉纏綿，正蓬鬆擴張的，不只是棉花，還有整個中國。硬鐵路串起軟棉花生產線，從邊城棉田到城市加工廠，一粒新疆的棉花種子如何成為美國時尚舞台上正伸縮躍蹬的牛仔褲？紀錄片視線緊貼產業鏈，第一線直擊由棉花的種植、採摘、紡織、製衣，而至銷售出口，目睹中國棉花產業之全貌，直探棉花覆蓋下各式產業相關人士生活，無論棉農、紡織女工、中盤商、大宗出口。棉花活從來不簡單，指上柔軟蓬鬆，日子要怎麼硬挺才能過去，一團棉花揉出千百種生活型態，耗時八年，銀幕上呈現今日中國棉花史，也是一頁農工生活史。

「在中國，與棉花這條生產鏈相關的人數以千萬計，我們解讀棉花，也想從中解讀『中國製造』之於中國普通人的意義。」

2014 年金馬獎最佳紀錄片獎
入圍 2014 釜山國際電影節
最佳紀錄片獎

2014 中國紀錄片學院
獎評委會大獎、最佳攝影獎
阿姆斯特丹國際紀錄片節展映

2015 《中國市長》
原名：《大同》
導演：周浩
監製：趙琦

周浩以媒體人和電影製片的敏銳觸角，前所未有的地記錄一個中國古都在現今市長的大刀闊斧下，面臨古蹟保護、城市發展的歷程。這部難得的紀錄片，讓觀眾瞭解解快速發展的中國動態與他們面臨的挑戰。周浩透過貼身紀錄現中國山西

入圍
2015 年日舞(sundance)影展

太原市長耿彥波，任職期間的政務紀錄，完成《中國市長》這部紀錄片。耿彥波任內政績頗引人爭議，他對維護古蹟不遺餘力，拆除違建改善市容，勤跑基層，對於攔路陳情民眾耐心傾聽處理，但他拆除真古蹟重新建造「仿」，讓學者們大加撻伐，為改善市容斥資公帑，卻對施工單位壓價並要求徵收戶無償拆遷。日舞



(四) 張贊波獨立紀錄片作品一覽表 (2000—2015)

年份	紀錄片片名	拍攝地點/事件描述	展映/獲獎/紀錄片連結
2009	《天降》 導演：張贊波	<p>天外飛來橫禍，因政府推動衛星政策，設定殘骸降落在湖南山城綏寧。拍攝採取：不干預、不提問、不出聲，儘管讓農民言說。綏寧縣領導說：「作為綏寧來講，能夠為祖國航天事業做出一點微薄的貢獻，是縣委縣政府的政治責任，也是綏寧人民的無上榮光。」一位老農也有他的宏大敘事：「奧運對中國的聲譽有很大提高，中國不能弱於哪個國家，尤其在國防事業上。」</p> <p>《天降》片末，張贊波在字幕中列出了數十顆火箭殘骸降落綏寧的相關衛星，「其中多數是價格昂貴的商業衛星。老百姓一直以為是國家行為，其實最可惡的就在這裡。」張贊波說，如果真是國家的，老百姓做出犧牲可能還值得，但老百姓不懂其中的商業價值。</p>	<p>紀錄片連結 (片花)： http://bit.ly/1ch5roB</p>
2011	《紅白藍》 導演：張贊波	<p>紅白藍在西方象徵博愛、自由、平等。但在中國，這三種色彩是工地上最常見的色彩。作為一種廉價的塑料彩條布，遍布工地，是遮風擋雨的工棚，是分割混居空間的簾子，也是裝滿雜物的行李包，全身上下散發著民工和勞動的粗糲氣息。至於它們具體像徵什麼精神，我即興地用三個長鏡頭默默地記錄下了他們的工作和生活。</p>	
2011	《有一種靜 叫莊嚴》 導演：張贊波	<p>家鄉朋友擔任副鄉長，來北京拜訪朋友順道遊走四方，偶然的他鄉遇故知，卻沒心情把酒話桑麻。因故鄉早已非故鄉，故知亦非故知。無意間拜訪歷史著名大院，感受其依舊莊嚴淡定，彷彿喧嘩與寧靜，理想與犬儒，荒誕與現實從未在這片土地上糾結。</p>	
2015	《大路朝天》 (後製修剪中) 導演：張贊波	<p>短短十幾年，一條條光鮮亮麗、風馳電掣的高速公路在中國廣袤土地上肆意擴展、無限延伸、編織成網，總里程已達十萬公里，為全球之冠。此規模和速度是人類歷史上從未發生的罕見奇景。對中國政府而言，這也是黨的偉大業績、燦爛現代化的榮光證明。然而沒有人知道這些大路背後的意志、迷戀、邏輯、敘事和生命——在中國，這條「大路」既是問題原點，也是答案本身。</p>	<p>東京 FILMeX 電影節 「最佳提案獎」。 上海電視節「優勝提案獎」。 亞洲陽光紀錄片大會 ASD 「特別推薦獎」 紀錄片連結 (片花)： http://bit.ly/1Pry4yM</p>

資料來源：本研究者整理