

「中國獨立電影人
叢書系列」

在流放地的影像 ——聞海電影研究

曹愷、杜阿梅、崔衛平、艾曉明等 著
貝嶺 編

1905
國際人權電影節
International Human Rights Film Festival

傾向

Tendency

目錄

聞海創作履歷	5
--------------	---

序一 客往何處去？ / 董冰峰	14
-----------------------	----

序二 對聞海電影的片面見解 / 黃明川	16
---------------------------	----

影評

在流放地的影像 / 曹愷	20
--------------------	----

聞海的個人獨立 / Marie-Pierre Duhamel-Muller(杜阿梅)	35
--------------------------------------------------	----

我們時代的精神貧困——兩部有關底層的紀錄 / 崔衛平	44
----------------------------------	----

喧囂的匱乏——關於紀錄片《喧嘩的塵土》 / 蘇七七	50
---------------------------------	----

從「釘在牆上的蒼蠅」到人腦裡的麥克風 / 劉兵	53
-------------------------------	----

猶如末日浮世繪 / 張亞璇	57
---------------------	----

荒原中的夢遊：DV 紀錄片中黑白影像的美學探索 / 張真	68
------------------------------------	----

一部令人刮目相看的紀錄片《我們》 / 丁東	90
-----------------------------	----

中國的兇年何時結束？鹿特丹上映的中國工人故事 / 張書瑋	92
------------------------------------	----

電影製作人講述中國工人的抗爭 / 徐匡慈	99
----------------------------	----

聞海與勞工運動 / H.G.Castaño (高長空)	103
-----------------------------------	-----

異端的影語者 / 鄭老五	107
--------------------	-----

在荒涼的極權大地上捕捉生命的印記 / 劉雨婷	115
------------------------------	-----

在最黑暗的時代裡期望光明 / 郭力昕	124
--------------------------	-----

聞海作品中的人文精神 / 潘小雪	126
------------------------	-----

訪談

- 《我們》：地下知識分子和前政府高官的思想與行動——中國獨立紀錄片研究
會香港放映現場交流紀實 / 曾金燕、聞海、張鐵樑、應亮、班志遠、魏時煜 130
- 凶年之畔：工人抗爭重新定義「中國製造」 / 曾金燕、聞海 148
- 放逐者的凝視：聞海談中國獨立紀錄片發展與其自身創作 / 謝佳錦 157

文論

- 極權國家裡的宗教信仰——關於《西方去此不遠》的創作筆記 / 聞海 165
- 怪物與惡之華——在巴黎國立高等美術學院的講稿 / 聞海 171
- 作為見證與抗爭的中國獨立紀錄片 / 聞海 178

附錄

- 來自窗外的注視——讀聞海新著《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》 / 艾曉明 187
- 《放逐的凝視》，獨立的回憶 / 林木材 193

- 聞海電影作品簡介 195
- 出版說明 210



聞海創作履歷

本名黃文海，電影導演、策展人、獨立中文筆會會員。

1996年起開始獨立電影創作，作品有《軍訓營紀事》、《喧嘩的塵土》、《夢遊》、《我們》、《殼》、《西方去此不遠》、《凶年之畔》、《喊叫與耳語》、《在流放地》等，多次獲得國際電影節獎項，如第16屆馬賽國際紀錄片電影節（Festival International du Documentaire）國際競賽「喬治斯·德·博勒加德」獎（Georges de Beauregard）；第28屆法國真實電影節（Cinéma du Réel）最高獎；第65屆威尼斯國際電影節（Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia）地平線單元評委會特別獎（Venice Horizons Award - Special Mention）。2014年，在香港創辦中國獨立紀錄片研究會。2016年，出版專著《放逐的凝視：見證中國獨立紀錄片》（傾向出版社）。2017-2018年，在香港策劃「決絕：1997年以來的中國獨立紀錄片影展」。

圖片攝影，「文海／璇波攝影展」（北京電影學院展廳）（1996）。
副攝影，劇情片《紙》（丁建成導演），獲第29屆鹿特丹國際電影節（International Film Festival Rotterdam）亞洲推廣獎（2000）。

攝影，紀錄片《大河沿》、《彈唱老人》、《新疆洛浦痲瘋病院》（1996－1997）。

電視台記者／攝影／編導，製作有關產品質量、安全的調查類深度報導，多次獲中國新聞獎（1996－2000）。

6 在流放地的影像

製片人／副導演，劇情片《北京郊區》85 分鐘（2001 — 2002）。
參加美國洛杉磯紀念法國新浪潮四十週年「新中國電影展」（2002）。
獲選「未公開發行類」全球最重要的十部電影之一（洛杉磯影評人協會（2002））。

入選「人之道、影之道」影展之「從圓明園到宋莊」特別展映（2006）。

導演／攝影／剪輯，紀錄片《軍訓營紀事》71 分鐘（2002）。

入圍第 16 屆法國國際電視節（Festival International des Programmes Audiovisuels de Biarritz）主競賽單元（2003）。

獲選法德藝術電視台（ARTE）播映（2003）。

入圍第二屆中國獨立紀錄片交流週（2004）。

導演／攝影／剪輯，紀錄片《喧嘩的塵土》111 分鐘（2002 — 2004）。

入圍第 17 屆阿姆斯特丹國際紀錄片節（International Documentary Festival Amsterdam）「銀狼獎」（Silver Wolf Competition）競賽單元（2004）。

入圍第二屆中國獨立紀錄片交流週（2004）。

入圍第二屆雲之南紀錄影像展競賽單元（2005 年）。

入圍韓國首爾獨立紀錄片節主競賽單元（2005）。

榮獲第 16 屆法國馬賽國際電影節「喬治斯·德·博勒加德」獎（2005）。

導演／攝影／剪輯，紀錄片《夢遊》86 分鐘（2004 — 2006）。

獲 28 屆法國真實電影節最高獎（2006）。

第 4 屆中國獨立影像展開幕電影（2006）。

入圍第 10 屆日本山形國際紀錄片節（Yamagata International Documentary Film Festival）「亞洲新浪潮」競賽單元（2007）。

入選北京宋莊「高壓線下—音樂／影像／詩歌現場」（2009）。

入選第 9 屆台灣國際紀錄片影展「敬！CHINA 獨立紀錄片焦點」
(2014)。

入選巴黎龐畢度藝術中心 (Centre Georges-Pompidou) 成立四十週年大型回顧展 (2017)。

入圍台灣嘉義國際藝術紀錄影展 (2017)。

入選美國紐約古根漢當代藝術館 (The Solomon R. Guggenheim Museum) 「1989 年之後的中國與藝術：世界劇場」之「開機——電影中國」項目 (2017)。

《西方去此不遠》獲韓國釜山國際電影節 (Busan International Film Festival) 「亞洲紀錄片基金」資助 (2006)。

當選 2006 年《當代藝術與投資》雜誌十位藝術家之一 (2007)。

聯合攝影，紀錄片《童話》153 分鐘，導演艾未未 (2007)。

入選第 12 屆卡塞爾文獻展 (Kassel Documenta) (2007)。

聯合攝影，影像裝置《原油》840 分鐘，導演王兵 (2007)。

獲第 37 屆鹿特丹國際電影節特別獎 (2008)。

入選第 14 屆卡塞爾文獻展 (2017)。

導演／攝影／剪輯，紀錄片《我們》102 分鐘 (2004 - 2008)。

獲第 65 屆威尼斯國際電影節「地平線單元」評委會特別獎 (2008)。

瑞士國家電視台購買播映版權 (2008)。

入圍第 10 屆捷克布拉格「同一個世界」(One World) 國際電影節主競賽單元 (2009)。

入圍溫哥華國際電影節 (Vancouver International Film Festival) (2009)。

8 在流放地的影像

入選台北當代藝術館「羅莎的傷口」展（2017）。

入選英國倫敦第七屆華語視像藝術節（2017）。

發行 DVD（傾向出版社，2019）。

受邀在義大利羅馬大學放映《喧嘩的塵土》、《我們》及舉辦講座（2008）。

第 14 屆巴黎蒙特婁紀錄片電影節（Montreal World Film Festival）舉辦「聞海獨立紀錄片影展」，放映《軍訓營紀事》、《喧嘩的塵土》、《夢遊》、《我們》。期間，受邀到巴黎國立高等美術學院（École Nationale Supérieure des Beaux-Arts）舉辦講座「怪物與惡之華」（2009）。

入選葡萄牙里斯本國際紀錄片節（Doclisboa - International Film Festival）「中國獨立紀錄片展」，放映《夢遊》、《我們》（2009）。

導演／攝影／剪輯，短片／電影裝置《殼》12 分 59 秒（2010）。

入選北京伊比利亞藝術中心（Iberia Center for Contemporary Art）「亞洲路標」展（2010）。

入圍第 67 屆威尼斯國際電影節短片競賽單元（2010）。

入圍第 23 屆阿姆斯特丹國際紀錄片節短片單元（2010）。

入選第 10 屆上海雙年展（2014）。

導演／攝影／剪輯，紀錄片《西方去此不遠》79 分鐘（2005 — 2010）。

入圍第 67 屆威尼斯國際電影節「地平線單元」競賽（2010）。

入選「這裡發生了什麼？」伊比利亞當代藝術中心影像檔案館（CIFA）開館展「DV 電影回顧單元」（2009）。

受邀擔任首屆獨立電影基金評委，以及擔任第 5 屆雲之南紀錄影像展競賽單元評委（2011）。

主攝影，紀錄片《三姊妹》153 分鐘，導演王兵（2010-2012）。
獲第 65 屆威尼斯國際電影節「地平線單元」最佳電影（2012）。
獲第 34 屆法國南特三大洲國際電影節（le Festival des 3 Continents）最佳電影「金熱氣球」獎（la Montgolfière d'or）（2012）。

文論〈扎根〉，發表於《獨立評論》雜誌「中國獨立影像」專欄（2012）。

受邀為香港中文大學「中國研究服務中心」，推薦收藏中國獨立紀錄片，迄今約一百多部（2013 起）。

受邀擔任第 10 屆北京獨立影像展紀錄片競賽單元評委（2013）。

受香港大學新聞與傳媒研究中心之邀，撰寫《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》（2013 — 2014）。

在香港創辦「中國獨立紀錄片研究會」（2014）。
參與研究會策劃《亡命中國》、《飛越瘋人院》、《情慾中國》等中國獨立紀錄片展映（2014 — 2016）。

受邀出席台北國際作家週，放映《我們》及舉辦關於中國獨立紀錄片講座（2015）。

聯合攝影，紀錄片《人流》140 分鐘，導演艾未未（2016）。
入圍第 74 屆威尼斯國際電影節主競賽單元（2017）。

入選台北寶藏巖駐村藝術家項目，在台北創作三個月。入選台北國際

藝術村「接地氣，嗎？」展覽（2016）。

出版專著《放逐的凝視—見證中國獨立紀錄片》（傾向出版社，2016）。

受邀前往台灣東吳大學、交通大學、中華大學、東華大學、政治大學、中正大學、花蓮女中等學校舉辦中國獨立紀錄片放映及講座（2016）。

導演／攝影／剪輯，紀錄片《凶年之畔》174 分鐘（2009—2016）。

入圍第 46 屆鹿特丹國際電影節，世界首映（2017）。

入圍第 39 屆法國真實電影節國際競賽單元，歐洲首映（2017）。

入圍第 19 屆阿根廷布宜諾斯艾利斯國際電影節（Buenos Aires International Independent Film Festival）紀錄片競賽單元（2017）。

入選英國倫敦第 7 屆華語視像藝術節（2017）。

入圍美國聖地牙哥「亞洲藝術電影節」（San Diego Asian Film Festival）主競賽單元（2017）。

入圍加拿大蒙特婁國際紀錄片電影節（2017）。

入圍墨西哥國際紀錄片電影節（Festival Internacional de Cine Documental de La Ciudad de Mexico）（2017）。

入圍義大利真實電影節（2017）。

入圍巴西里約熱內盧國際紀錄片電影節（Rio de Janeiro International Film Festival）（2017）。

入選台北當代藝術館「羅莎的傷口」展（2017）。

入圍法國國際紀錄片電影節（le Festival international Filmer le travail）主競賽單元（2018）。

入圍台灣亞太國際電影節（2018）。

入選台灣桃園光影電影館「挺身而出人權捍衛者」主題影展（2018）。

榮獲第 5 屆愛爾蘭 Wexford 紀錄片電影節評委會獎（2017）。

榮獲第 10 屆華語紀錄片節長片組競賽單元季軍（2017）。

榮獲第 9 屆法國（le Festival international Filmer le travail）國際

紀錄片電影節最高獎（2018）。

紀錄片《凶年之畔》由美國 Icarus films 電影公司在北美發行（2017）。
策展助理，美國紐約古根漢當代藝術館「1989 年之後的中國與藝術：世界劇場」之「開機——電影中國」（艾未未、王分策劃），《夢遊》、《凶年之畔》並獲參展，於華盛頓美術館、舊金山現代美術館放映（2017 – 2019）。

受邀前往美國紐約大學電影系、哈佛大學「費正清東亞研究中心」、波士頓大學分校、華盛頓大學政治系、紐約州立大學、新澤西大學、加州大學分校、密西西比大學，以及美國國務院等機構放映電影及舉辦講座（2017）。

策展「決絕—1997 年以來的中國獨立紀錄片影展」，於香港藝鵠空間（2017 年 6 月 3 日—8 月 19 日）；香港碧波押視藝空間（2018 年 8 月 3 日—10 月 26 日），共放映 55 位中國導演 50 部紀錄片。

導演／攝影／剪輯，紀錄片《女工》62 分鐘（2018）。並於法國巴黎首映，香港碧波押視藝空間亞洲首映。

裝置攝影作品：《雲之南》、《印度達拉薩拉老人院》、《敘利亞難民》，參展「我都係」難民藝術交流回應展（香港碧波押視藝空間）（2018）。

導演／攝影／剪輯，紀錄片《喊叫與耳語》114 分鐘（2009 – 2018）。入選台北當代藝術館「呼吸鞦韆」藝術展特別放映（2019）。

紀錄片《剩下的》聯合攝影，丹麥哥本哈根國際紀錄片節（Copenhagen International Documentary Film Festival）首映，導演艾未未（2019）。

12 在流放地的影像

導演／攝影／剪輯，紀錄片《在流放地》175 分鐘（2010 — 2019）。
入選台北光點「在流放地的影像——聞海紀錄片展」，台灣首映（2019）。
在香港創辦傾向電影製作有限公司，發行中國獨立紀錄片系列 DVD
（2019）。

台北光點電影院舉辦「在流放地的影像——聞海紀錄片展」，放映《喧嘩的塵土》、《夢遊》、《我們》、《西方去此不遠》、《凶年之畔》、
《喊叫與耳語》、《在流放地》七部影片（2019）。
舉辦「作為見證與抗爭的中國獨立紀錄片」講座（2019）。



攝於歐洲被害猶太人紀念碑（柏林）

序一 客往何處去？

董冰峰（藝術策展人／製作人）

坦白說，在今天嘗試歸納或梳理聞海的獨立電影並非易事。一個是導演的創作仍然處於一種高產的狀態；另外，在過去數年中，聞海的電影創作已經逐漸地表現為一種「之間」的狀態：既在中國大陸之內，又在之外。這裡的意思，不僅僅是說聞海移居香港之後，拍攝和反思中國大陸的社會或政治現實，已經有了相當的距離和「直接性」的矛盾交錯；換種角度來說，或者正是緣由目前這種「客居」的「之間」的狀態，使得聞海的電影創作有了更為寬廣的跨區域的社會政治視角，或可更有力地以獨立電影來進行一種社會批評和介入的行動。

無需旁人歸納，聞海已經在專著《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》一書中，巨細無遺地紀錄了他視野中和親身經歷的「中國獨立電影」，甚至書中的不少隱密細節，連我都聞所未聞，可見聞海對行動涉足之深和觀察力之細微。所以，聞海的身分既是電影創作者又是寫作者，既是一位融合獨立電影與實驗影像的藝術家，又在具體的中國社會的政治議題中勤力而為。在本次的回顧展中，觀眾應該可以更為清晰和全面的了解到聞海這一多層次的工作形態及其藝術成就。

討論聞海，無疑同時也需要解釋「中國獨立電影」的問題。1990年代初期在中國興起的獨立製作的這一潮流，對於中國電影與中國當代藝術來說都意義重大。我的看法是，獨立製作強調的個體行為和實踐，已經完全從1980年代的啓蒙式宏大敘事中解放出來；另外，由於其秉承的個體自主性和「自治」的特質，也使得1990年代，無論在錄像藝術、紀錄片、「獨立電影」，還是吳文光說的更為包容性的「個人的影像方式」等影像實踐中，得到了充分的展現和一種融合，開發出別開生面的新氣象。同時，也由於1990年代在國內許多非官方的藝術和獨立製作都缺乏必要的公共渠道來進行交流和展示，也就產生了類

似藝術史家巫鴻所說「實驗」的這種藝術類型和藝術機制的一種替代模式。「獨立電影」、「地下電影」都屬於這一時期的典型稱謂和生存狀態。我們看到，無論聞海（尤其是短片《殼》（2009），還是王兵、趙亮、吳文光、毛晨雨、邱炯炯等 1990 年代以來的獨立電影人，對於十數年左右的中國當代藝術都有相當的參與度與藝術實驗形態上的貢獻。

我說的「之間」和聞海說的「放逐」，其實本質來說都在形容一種個體生存的生命狀態。這一點在聞海幾乎是全部的電影中非常強有力的表現出來：無論是《夢遊》（2006）中的藝術家、《我們》（2008）中的知識分子，還是《凶年之畔》（2017）中的工人行動者，聞海幾乎完整地勾勒出全球化進程中的中國社會最為複雜多變的社會群體的衆生畫像，並且其電影以極具原創風格的影像美學與社會題材表達的緊密張力，近距離帶動與極大地感染了觀看和思考電影與實驗藝術的受眾。由此，在聞海即將於台北舉行的電影回顧展上更具期待。

編註：此文原是作者為在台北光點舉辦的「在流放地的影像——聞海紀錄片展」所寫，適逢此書出版，故作為序。

序二 對聞海電影的片面見解

黃明川（台灣獨立電影導演）

聞海從電視新聞攝影專業培養出身，面對快速變動的中國社會，各地各領域事件頻仍，想更深刻理解核心原因，一出發即自許為現場的攝影採集者、檔案資料保存者的雙重意圖，這個特色從他離開電視台專職紀錄片開拍第一部《軍訓營紀事》（2002）時就存在。

有一種理想深埋其內心，就是希望能將所拍攝到的影音檔案全都呈現在觀眾面前，一鏡到底的長時間談話，不經剪短或剝碎的一再出現，相當程度反應出聞海腦中拍到多少就剪出多少，以及他所見均屬珍貴畫面的隱喻。我們應該將之定位於文化使命的層次，而不僅只於廣納所存資料的想法；他處理鏡頭與鏡頭相接，多數是時間序的概念，那些蒙太奇或經由剪輯產生藝術意義並非聞海所好，尤其是在多人互動的場景中，順理原汁原味，沒有旁白的必要。

長時間且足夠表述深度談話，在聞海紀錄片中也極為重要，這前提具有多重含義：首先微廣角鏡頭長時間不停地觀看所有交談者，可披露他們彼此間的細緻關係，不必經由分鏡來強調個別的表情或反應；也因為無分鏡與特寫，又每人表露出於鏡頭裡的時間相當，默默地帶有人人平權的概念。亦即在交談中無人英雄，雙方（或多方）的心理姿態，或誰是這一幕的主客及支配者自然出現，由觀眾自行理解，導演在此立場毋寧是中性的。聞海的主觀選擇倒是流露於題材，而非拍攝與剪輯，攝影機與剪輯軟體都只是工具；對於他，內容才是至上的價值。就中國的巨大與人口數量而言，個別導演想要吞吐其現象核心並不容易，長鏡頭的使用，於是成為涵蓋不完的現實的必然手法，也因此，長鏡頭成為中國紀錄片者，欲於有限觀察中實踐看多、看深的時代美學。

當然，非英雄或反英雄化的平民思想更應該被特別提及，這也是聞海從開始到今天維持一貫的精神關注。《軍訓營記事》（2002）的小孩、《喧嘩的塵土》（2004）的群眾、《夢遊》（2006）的裸身藝術

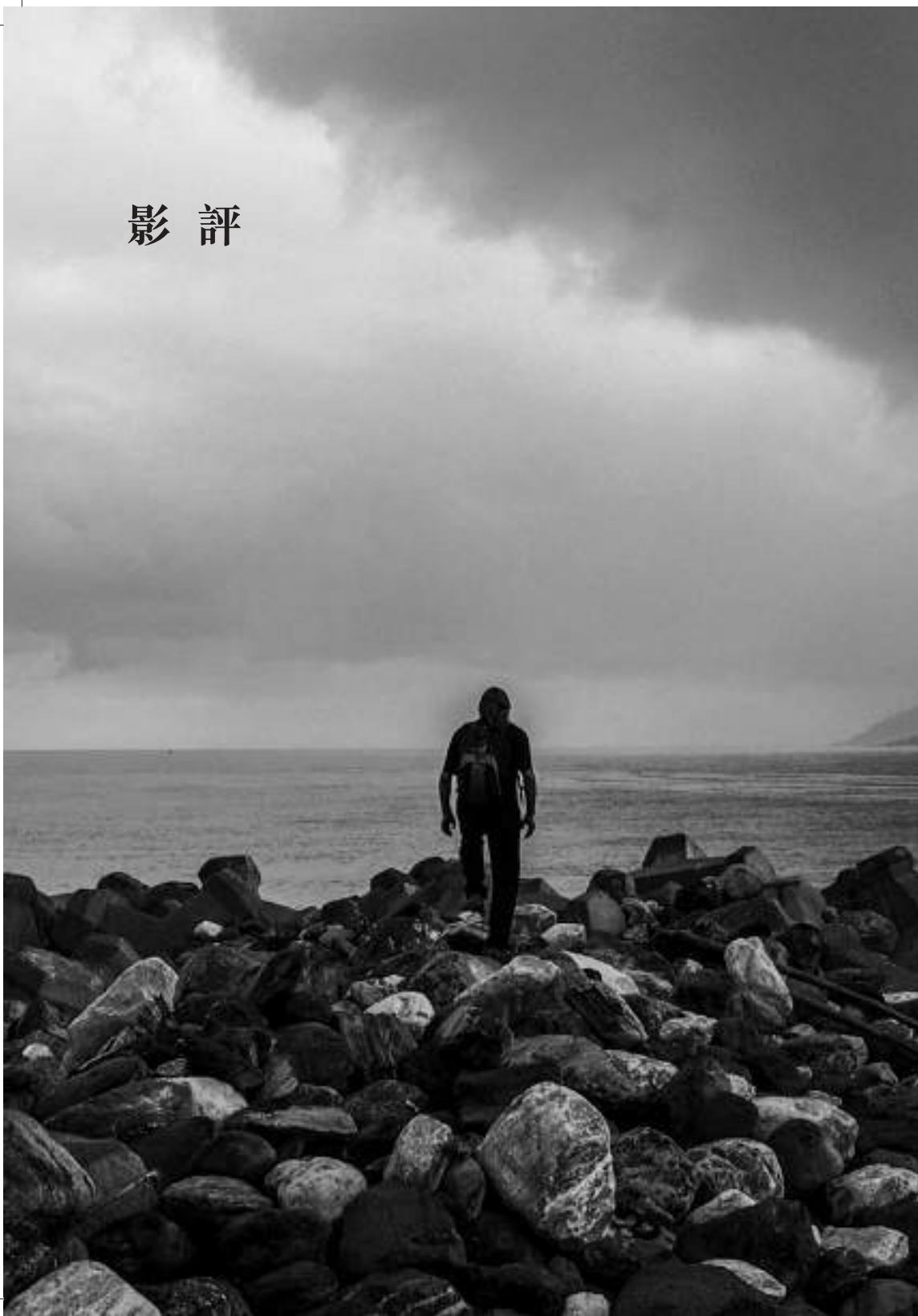
家、《我們》（2008）的異議者、《西方去此不遠》（2010）的佛教徒，再到《凶年之畔》（2017）、《女工》與《喊叫與耳語》（2018）的工人，以及《在流放地》（2019）的流亡的文人與藏人等均非英雄，只是希望被體制平等對待的一般人而已，他們從各階層與年齡反射出大社會劇烈變革中的不安與失落，雖逐次放大場域，卻非常整齊訴說著同一時代的壓抑。聞海的關心從單純小孩的軍訓營，擴散到藝術、政治、宗教及 2018 年最多人口的工廠工人，以至隔年之流亡者，共近二十年，吻合中國國力急速興起的高峰時期所產生的政治權力集中及社會衝突擴大化的現象。

中國現象吸引西方的注意，其特殊性離不開龐大勞動力與世界經濟整體的密切關係，從而中國市場開放與物價高升所迎來的勞資矛盾，亦必是國際注目的焦點，其物質化、都市化缺乏與之同步中產階級的權力開放，引發更深度複雜、多面向的騷動。聞海在 2017 — 2018 年所完成的《凶年之畔》、《女工》和《喊叫與耳語》，已經不再保持單一故事的線性敘事，反而走向多線交織的拼貼風格，企圖以此方式容納鋪天蓋地的複雜現實，也正因為各故事線段彼此無必然牽連，唯靠觀眾自己去猜測如此故事背後真正的主要原因。

千禧年後，聞海移民香港，影片多次放映於歐美並時常獲獎，他理解西方文明，也熟悉西方紀錄片史所記載的理念。其後於 2014 年在香港創辦「中國獨立紀錄片研究會」，2016 年出版《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》專著，隔年又開始於香港策展「決絕——1997 年以來的中國獨立紀錄片展映」，凡此不但均與中國政府的權力集中，及民間獨立製作的紀錄片及紀錄片影展受到壓制有關，同時也看得到他不再追逐單一題材，除拼貼許多不同地點不相干的事件外，更加入動畫、重音樂以強化故事力道，2018 年的《喊叫與耳語》即是此時期此風格的代表作品。

紀錄片的創作與環境息息相關，二十年來聞海始終堅持於「真實紀錄」美學的純粹風格；更因胸懷檔案文獻巨庫而採訪許多位中國紀錄片導演，為他們出書；並在香港策劃中國紀錄片展，讓他們的影片被看見。聞海的努力不僅僅反應出他踏實工作與關心中國大眾的情懷，其足跡也已在中國獨立紀錄片史中深烙下印記。

影評





《在流放地》劇照

在流放地的影像

曹愷（中國獨立影像展總監／藝術家）

沈船，在返航的途中
經受歷史上種種傳說的考驗
我站起身來，對話沒有結束
水，自由地、從我的身上退走

這是錄自己故詩人孟浪的詩作〈凶年之畔〉裡的一段章節，由作者本人在生前吟誦，背景是人潮洶湧的香港「占中」現場——這一畫面來自聞海的紀錄片作品《在流放地》；而聞海的另一部紀錄片作品《凶年之畔》的片名，也來自這首詩的標題。

這首寫於1987年的長詩，也是孟浪人生中的第一首長詩，當時孟浪才二十六歲。而聞海見到孟浪時，他已經是一個去國多年的流亡詩人，時光流逝，但詩歌之芒與影像之光，依舊刺目。

作為一名獨立紀錄片工作者，聞海在青年時代就深受《傾向》雜誌的影響，視孟浪與貝嶺這樣的獨立思想者為觀念上的引路人，並在之後他也走上了去國懷鄉的道路，開始了他在流放地的影像工作。

影像是紀錄者的唯一故鄉

流亡詩人貝嶺曾經引用過米沃什（Czesław Miłosz）的詩句，意象性地描述過他流亡海外的歷史——「對流亡作家來說，語言是作家的唯一故鄉¹。」如果以此句式為聞海造句的話，那麼可以說——「影像是紀錄者的唯一故鄉」。

回到聞海當初進入影像創作的故鄉，打開他的走向流放地之前的履歷，就可以看到一個獨立紀錄者身分的蛻變史。

在聞海成為一個獨立紀錄片工作者之前，他有過電視台記者的履歷。這一履歷存在的時間是短暫的，但這個階段卻是一個非常關鍵的轉折點——尤其對中國獨立影像運動來說。這個階段就是攝錄技術從電子模

擬時代進入數字時代，由此造成了攝錄設備小型化、桌面化和個人化，原先需要依賴專業媒體設備的紀錄片製作，現在可以在個人工作室裡完成。這就使得獨立製片成爲了一種可能。

數字技術革命也是中國獨立影像運動產生的先決條件之一，並起到了一種基石作用。聞海經歷了廣播電視級的大型模擬攝錄設備的最後階段，他以電視台記者的身份（事實上是臨時簽約性質）主要從事產品質量監督的報導，在這個階段，聞海完成了他日後成爲獨立紀錄片人的兩項準備工作：其一，攝錄技術的個人訓練，能夠一個人熟練完成一部紀錄片的製作，從拍攝、剪輯、字幕、聲音、合成的全部流程，跨越了「攝像機崇拜」的初始階段，成爲一名「老司機」。其二，因爲欄目拍攝關係，而走訪到了許多內地城鎮鄉村，見識到了許多之前聞所未聞的人物與事件，對當時中國各社會階層有了全新的直觀認識。這兩項準備工作，前者是技術上的準備，後者是方向上的準備，作爲央視記者的身分拍攝的各種欄目短紀錄片，在具體製作時會受到各種因素的制約和干擾，並不能完整而準確地把他所拍攝的素材納入片中，有時即便製作完成了一部影片，卻因爲外部其它因素，被上方下令停止播出而被束之高閣。

這也是當時許多第一代獨立紀錄片工作者的共同經歷，即從體制內的身分轉變到體制外的獨立製片人的身分。聞海離開電視台之後，便開啓了他的第一個獨立履歷——獨立製片人，以此身分他與朋友胡擇一起完成了16MM的膠片電影《北京郊區》（2001）。與此伴生的另外一個履歷，是他作爲獨立攝影師的履歷，以此身分，他與王兵合作了《原油》（2008）、《三姊妹》（2011），與艾未未合作了《童話》（2007）、《人流》（2016）等。但是無論如何，他最顯爲人知的還是他的獨立紀錄片導演的履歷。事實上，他在他所有的導演工作中，也同時承擔了攝影師與製片人的工作。

聞海這一轉變過程中，完成他最早的一部獨立紀錄片《軍訓營紀事》（2002），這部作品還殘留著許多電視頻道紀錄片風格的痕跡，但最大的不同，是擁有了獨立剪輯權，可以控制影片的時長和素材選擇，

所以，對細節的偏愛，以及一些為官方媒體所無法展現的畫面與元素，均得到了最大程度的保留。特別重要的一點，是聞海得以在這部作品中展現了其偏好的懷斯曼風格，所以，這部作品也可以被認為是聞海進入他的「直接電影」時代的開端。

初始的懷斯曼主義者

聞海的獨立紀錄片創作歷史，大致可以分為兩個階段。第一個階段從他脫離電視台體制拍攝《軍訓營紀事》開始，到完成《西方去此不遠》為止，這是他的作為一個懷斯曼主義者的「直接電影」時代。第二個階段，是從他完成《我們》開始，隨後去國移居香港，開始國際製作和全景紀錄，這是他的「全景電影」時代。

聞海的直接電影時代，來自他對弗雷德里克·懷斯曼（Frederick Wiseman）紀錄片的認知與解讀。他寫過一段個人紀錄片理念的文字〈中國獨立紀錄片，從懷斯曼出發〉，文中提及了懷斯曼對中國獨立紀錄片創作觀念上的貢獻，包括對他本人的深刻影響。

對聞海而言，懷斯曼的「直接電影」不同於古典意義上紀錄片，懷斯曼在其影片中淡化並消解了戲劇性、故事性，以及所謂的人物性格刻畫——他的拍攝方式如「牆上的蒼蠅」盯著鏡頭裡的人，彷彿僅僅是在「見證」。聞海進一步探究了懷斯曼「直接電影」理論的哲學基礎，探尋到1960年代法國存在主義、荒誕派戲劇文化對懷斯曼的影響，並因此造就了其紀錄片風格的確立。聞海認為，「理解懷斯曼不能在社會學意義上，而首先應將其視為一位現代藝術家。」同樣，聞海把費里尼（Federico Fellini）的《羅馬》（Roma）及塔可夫斯基（Andrei Tarkovsky）的《鏡子》（The Mirror）與懷斯曼的作品做比對，從中窺見到他自己所希望達到的一種創作風格——一種接近「直接電影」語言的藝術電影敘述方式，這成為聞海前期創作的主要風格基礎。

聞海第一個階段的紀錄片作品保留了直接電影的一些特點，具有濃郁的散文體例特徵——在結構上呈現片段章節式樣，講究對細節的絕對保留，津津樂道於環境、氛圍的記錄；他不在意事件的進展性與完整

性，在故事性上呈弱化趨勢；也不在意對人物的刻意刻劃，他從未刻意跟隨單一的拍攝對象，對人群的興趣遠遠大於對個人的興趣，聞海片中的人物形象不以豐滿凸顯，而是以某個讓人感到刺激的局部，突兀地凸顯在人物之前——可以稱之為「超形象」。這些特點在他最早的習作性作品《軍訓營紀事》就有所展現，而在之後的《喧嘩的塵土》四條線索並進的多線程敘事中，得到了集中的體現。

在聞海的所有作品中，《西方去此不遠》可以說是最為奇特的一部，也是與聞海個人宗教情結最為契合的一部。在這部作品中，聞海的攝像機鏡頭指向了中國傳統宗教最為隱密的一個部分——女性的佛教信仰者（包括通常意義上的「尼姑」以及尚未出家的「居士」），她們的日常生活與生活場所。一位從南洋（南中國海以南）歸國的女尼主持岳陽一所禪院的佛學活動，並計劃修復古寺及修造舍利塔。這一簡單的事件卻被化入紫竹林禪院的居士的日常生活，這些居士大都來自當地一個民間佛教社團，大部分為教育程度偏低的中老年婦女，有相當一部分是孤寡老人和殘疾人，他們聚集在這樣一個隱蔽的居所，一起皈依宗教，尋找一種精神生活。

聞海的鏡頭是隨意而漫遊式的，紀錄下的全是日常的瑣碎點滴，包括一位資深紹雲法師長段的獨白——自民國戰亂到共和國文革動亂的個人歷史，他所經歷的佛教歷次劫難以及佛教徒們的抗爭與犧牲。

「夢遊」在退潮時代

聞海在叛離體制並獲得獨立工作身分之後的最初創作，與當時激進的中國前衛藝術發生了密切關聯。那個階段是中國當代藝術進入勃發期的前夜，來自 1980 年代的現代藝術潮流所積澱下來的理想主義激情也幾乎喪失殆盡，面對這樣的思想與生活的雙重困境，一些被邊緣化的前衛藝術家陷入了頹廢與虛無的狀態。聞海以一種觀察式的影像紀錄了他們日常狀態，並為這部紀錄片命名為《夢遊》。

那是一個被當代藝術史忽略而遺忘的群體，他們曾經是八五美術新

潮²與現代主義詩歌運動的弄潮兒，從觀念更替到語言革命，無不置身其中，在藝術運動的宏大敘事背景下，其個人人格與行為都被塗上了神聖的藥水，自我被無限放大，長久以來一直陷於一種理想主義的幻境之中。

但那個時代很快就過去，曾經蓬勃的現代主義藝術浪潮也徹底地退潮了，新的一波當代藝術浪潮的興起，卻又與他們似乎毫無關聯。他們依舊活在當初的語境之中，不能自拔。聞海如實紀錄了他們沉溺於酒精和音樂之中的日常生活，攝影機鏡頭冷酷無情地紀錄著凌亂無序的幽暗室內，光線昏暗、遍地狼藉，藝術家們赤身裸體、一絲不掛地高談闊論，談論文化、宗教、藝術、詩歌，行為卻又無比放蕩不羈，酗酒、暴飲暴食，尤其是其中一長段錄下藝術家李娃克對自己生殖器的下意識「自瀆」行為，讓這種癡狂而頹唐的生活狀態達到了頂點。

事實上，聞海並未能成爲一個直接電影方法的忠實創作者，在這部作品中已經呈現了聞海許多更爲主動介入和參與作品內部的事實。而聞海亦並不想迴避和隱瞞他的這些想法，而去製造一部假裝自己消失在拍攝現場的「偽直接電影」。

在某種程度上，攝像機參與了藝術家們生活，甚至成爲藝術家們行爲愈發誇張的催化劑，一般而言，被拍攝者面對鏡頭時，會出現兩種截然不同的反應，前者可以稱之爲「鏡頭恐懼症」，即面對鏡頭時產生的焦慮與緊張，乃至到口吃與失語，攝像機成爲「闖入生活空間的不速之客」；後者卻正好相反，在鏡頭前激發出來強烈的表現欲，進入帶有誇張成分的生活表演，而表現爲一種「行爲亢奮」。如果按照直接電影一以貫之的理念，《夢遊》裡的藝術家們因其不自覺的表演成分而使得真實有效性受到懷疑，但聞海卻認爲這種誇張行爲，恰恰正好表達了藝術家內蘊的表現欲，體現了觀念上的真實性，而不是表象上的真實性。而爲了進一步準確描述這種觀念上的真實性，聞海在影片後期製作時，摒棄了原素材的彩色基調而統一調色爲黑白基調，如此一來更加強化畫面的張力和風格，使得藝術家主體形象得到了最單純也是最強烈的表現。

《夢遊》是聞海紀錄片創作履歷中第一階段的一座高峰，但他很快就越過了這座高峰，把對「他們」的注視，轉向了對自身所處群體——「我們」的關注。

從「他們」到「我們」

2003年，流亡詩人貝嶺把捷克異議作家哈維爾（Václav Havel）的書引進到中國。一個特殊的機緣，使聞海讀到了哈維爾的文本，這為聞海打開了另外一扇窗戶，整個觀念就此發生了巨大的變化。多年以後，他覺得如果沒有這本書的出現，他的創作高峰就會停留在《夢遊》，就不會有之後的《我們》，也不會有《凶年之畔》這一系列的第二階段的作品，更不會有後來人生的轉向——走向流放地。

《我們》與《西方去此不遠》，這兩部作品幾乎是同時拍攝製作的，拍攝地都在聞海的家鄉——岳陽。以這個湖南腹地的城市為背景，他在這裡完成了自己的「混沌三部曲」，彼此之間存在這一種有機的關聯。《喧嘩的塵土》中的主場景地麻將館與《西方去此不遠》的居士場館，相距不遠，幾乎就在同一區域內，而《我們》也可以說是《西方去此不遠》的衍生品，是在拍攝過程中逐漸形成了這部作品的獨立創作思想。

雖然《我們》與《西方去此不遠》是同期創作的，卻早於後者完成，這是聞海深刻自我思考的時期，他寫道——「今天看來，我知道我現在面臨著我的創作的分水嶺，我先前創作的很多固有的手法有非常大的局限性，因此這影片應是我的轉折時期的片子，是我耗盡創作上第一口氣後，尋求『第二口氣』的間歇。」

對聞海而言，2008年是一個值得記憶的年份。那年9月，他的作品《我們》參加了威尼斯電影節，而這段時間也是全球關注中國達到盛世巔峰的時刻——北京奧運會的開幕。這部作品紀錄了在這個盛世巔峰之下一些中國知識分子的獨立思考與生存現實。後來，聞海談及拍攝《我們》時，做了如下表述：「我當時是想描述那樣的一種氛圍，思想和寫作就是行動，而行動也僅僅止於思想和寫作。」事實上，三個

月不到的時間，《零八憲章》運動就毫無徵兆地如期而至了。

這部紀錄片最早的命名是《他們》，但是後來聞海覺得自己本身也是「他們」中的一員，所以改為《我們》。這是聞海的紀錄片創作的一個轉折點，在此之前，聞海的鏡頭主要針對的都是單一的特定人群，從《我們》開始，聞海開始把單部紀錄片的視覺緯度拓展到了包含主客體在內的全景範疇。

從《我們》開始，聞海的影像素材越發顯得樸實無華，直接了當，保留了素材的強度與硬度——有一種原始樣態的粗礪和質樸性質，章節之間是強制拼貼——硬接，腳本的硬性黏貼。而他對圖像美學的探究，往往被遮蔽在圖像內質的物理場內。

「有人說他們是敏感人物，但他們說自己是政治動物」——敘述（獨白），談話（對白），討論（群聊），通常構成了其素材的基本形態。語言表述出過去時態的內容，包括所有的事件腳本與思想腳本。類似的手法也集中體現在十年之後的另一部紀錄片《凶年之畔》之中。

從《我們》到《凶年之畔》，所有片中紀錄的事件都沒有呈現它的完整形態，而是以生切的節奏推移著時間軸向前運動，到了《凶年之畔》之中表現的尤為明顯。在畫面內容的呈現上，《凶年之畔》比《我們》用了更多「務虛」的地方，這些「務虛」並非一般的空鏡頭過渡，而是起到一種意象性地推動和拉扯影片整體調性的作用。聞海認為，「紀錄片最擅長的就是展示處境、處境中的人，就是關於人在處境裡面的表達藝術。」所以，聞海在他的片中更為關注特定空間所傳遞出來的氛圍與氣息，無論是遠景還是特寫，都無一不在提示著人物或事物所處的空間，以及這幾者之間的互文關係。

超文本式的全景電影

如果以《我們》為分界點，那麼聞海之前的作品是某種具有懷斯曼主義特徵的「類型紀錄片」，在此之後的作品，則可以稱之為後直接電影的「全景紀錄片」。在整體架構上，已經趨向於一種全景視野的超文本模式。聞海的這種超文本不是一種純粹的、在形式感上貼近的

超文本，而是一種內在的超文本，是一個從內容本身延伸出來的一種超文本的表達方式。這也跟聞海以往在一部作品裡的多線程敘事、多章節切換的風格是一脈相承的，在有序與無序之間，講究的是內在邏輯之間的相關聯性。

最早在製作《夢遊》時，聞海就設想過一個類似超文本的初始概念，就是把素材平分爲六十個段落——沒有明確因果關係的段落，有些鏡頭是長達一分至三分鐘或七分鐘，有些鏡頭則只有幾秒鐘。按照一部二維攝影冊的感覺，拼貼成一個概念性的作品。後來在攝製過程中，發現篩選後的影片質量達不到六十段，若實施原計劃，素材量會不夠，才按照現在的以四個人物穿插推進的結構呈現。

聞海的全景紀錄片的語言特點，是建立在懷斯曼主義的風格基礎之上的，不同的是，直接電影的記錄功能在這裡只體現在全片中的章節局部。全景紀錄片更強調各種紀錄片表達方式的整體融合，縱觀聞海第二階段的紀錄片創作在思想和語言特點，可以從五個方面來進行觀察。

其一，主題上以世界社會政治等終極性主題爲主——譬如民主、人權、難民、女性主義等，講究宏大敘事，以大模樣經營全片，具有宇宙流布局的特點。

其二，在拍攝客體對象上，講究群像與獨幅肖像之間的畫面對比。尤其通過布局的大模樣擴張，全面展現當今社會各階級的群像：知識分子群像、工人階級群像、婦女群像、流亡者群像或者說異見人士群像。

其三，在各章節的具體描述上，依舊傾向於反敘事、反劇情的懷斯曼主義。強調一種「正在進行時」——只注重在行進中的事態，而無意等待事態的結局。有時劇情推進並不完整，或者根本就不做推進，直接生硬切入轉場，而無論事態的結局與下文。直面時間的急迫與緊張。

其四，在拍攝手法上比較接近「後直接電影」，作者的觀念愈發凸顯地介入畫面內部，不再迴避現場畫外音，而是直接進入對白，讓別人有意識地認識到拍攝者的存在。

其五，在作品的整體氣質上，強調詩性敘事和意象性轉場，除了影像元素外，也大量使用圖片、動畫、資料片等各類碎片化元素，依照其內在的敘事邏輯性進行拼貼整合。

《殼》（2010）作為閻海在創作第二階段的預演，是一部他比較少見的實驗性短片，一部幾乎由空鏡頭組合的短紀錄片，充滿了詩性語言。這部短片背景是安徽一座造船廠，給德國造船，人力密集型，工藝技術十分精湛，最主要的一項工作是焊接，「需要上千人去焊接一艘船，很多人都是在一個封閉的容器裡（工作）。容器裡面就像一個烤爐，像烤鴨一樣會把人給燻死、燒死。」閻海之所以把作品命名為《殼》，就是把片中工人的工作場所用物器化的比喻來加以命名。

出人意料的是，在長片《凶年之畔》裡，這部短片被完整挪用了進來，但整個聲效做了重新的調整，成為全片的片首序詩，一個意象性的導入，一種逐漸沉浸的心路歷程。等到鳥瞰的全景帶出「凶年之畔」片名字幕時，影像統領的道路已經鋪就了。

以對「世界工廠」的獨立觀察，閻海的《凶年之畔》堪稱是一部當代工人運動的前奏曲，片中隱喻了一個即將到來的巨大變革，雖然鏡頭裡依舊是「沉默的大多數」，但已經可以聽到他們許多沉默的聲音、感受到他們沉默的力量。五個章節構成了全片——「霧中的工廠」、「勞工 NGO 的日常處境」、「團結就是力量」、「抗爭」、「一個女工的微笑」，猶如一首磅礴的大交響曲，展現了二十一世紀第二個十年的中國勞工階層的生存狀態及其抗爭之路。

如果說《我們》是一部當代中國獨立知識分子的群像，那麼，《凶年之畔》展現的是當代中國工人階級的群像，並且為這一群像的背景疊印了一些時態、長度不一的事件，有些已經發生，有些正在發生，有些在顯露即將發生的先兆——比如片尾那段紡織工廠裡瘋狂旋轉地拍攝，最後結束在巨大的撞擊聲中，彷彿遙遠地平線傳來的戰鼓，詩歌〈凶年之畔〉的英文是 The Edge of Dreadful Times，直譯是「一個巨變時代的來臨」。

去國懷鄉的年代

2012年之後，中國國內的獨立電影節紛紛被關閉，獨立影像的創作者們開始進入一個可稱之為「有限創作」的狀態中，有限創作，主要指獨立影像作者們在確立拍攝對象、完成拍攝選題、發行傳播作品的時候，將受到相當多的政策制約，否則將會面臨拍攝的被迫終止，或者拍攝製作完成以後，無法通過正常的出版發行渠道使作品抵達觀眾。在這樣的情境下，作者將被迫考慮到在攝製與傳播兩個方向，必須按照當局的各種限定，做出有限度的選擇。

而聞海受到的這種「有限創作」的制約來得更早，他早在2010年之後，即因為對異見人士的採訪而受到當局有關部門的傳喚和審訊，迫使他不得不在2013年之後，被迫選擇了去國之路。香港成為他的棲身之所，並且在這裡他開始了更為國際化的創作方向。於是，有了《在流放地》這樣一部華語紀錄片領域罕見的悲憫之作。

聞海以攝影師的身分與藝術家艾未未有過兩次合作，分別是2007年的《童話》與2016年《人流》，前一部是向世界展現全盛時代的微觀中國，後者則是一部基於全人類終極關懷的作品。

2016年，艾未未開始醞釀一部關於難民與人道主義的紀錄片《人流》，這部作品不僅僅是關於敘利亞難民，而是有著更為廣闊的視野，一共涉及到二十多個國家失去家園的人群的生存問題。

受艾未未的委託，聞海擔任了《人流》中比較重要的一個部分的拍攝——在土耳其和敘利亞邊境工作，為期三個月。聞海本人與一名土耳其翻譯和一名當地記者（擔任製片）一起組成了一個拍攝小組。除了艾未未指定的兩個固定拍攝點，聞海有著相當大的自主拍攝權——攝製組有一台汽車，可以自己撒開了跑，偶爾會給未未寫郵件報告工作進展。艾未未是希望聞海以他的中國經驗和紀錄人的獨特眼光，來看待一個世界性的難民問題。無疑，聞海很好地做到了這一點。

在拍攝過程中，聞海也開始對世界性的流亡人群產生了關注，這些思考後來都呈現在了他的紀錄片《在流放地》中。因為聞海所有拍攝

的動態影像（視頻）版權屬於艾未未，所以他嚴格遵守協議，未使用在這部自己的作品中；但是聞海擁有他所拍攝的靜態影像（圖片）版權，所以在《在流放地》可以看到大量第一手的圖片靜照，這些圖片通過數字剪輯，以疊化和靜態推拉的方式得到了在時間性的表達。

《在流放地》是聞海第二個創作階段的一個新高峰，也是他既往個人獨立影像創作履歷的延續。在這個階段，聞海一方面延續了他在中國內地拍攝的慣性，用手裡豐富的素材整合出了類似《凶年之畔》這樣的作品；另一方面是以香港本地為基地的，拍攝在香港、台灣，乃至紐約和更多國際城市的流亡者群體，後來這些素材成為《喊叫與耳語》這樣的影片。而在跨出亞洲走到中東與西歐，整個經過了一次國際循環之後，他把他所有手上的素材進行了一個全面綜合的整合，那麼產生出了像《在流放地》這樣的一個作品。

《格子》：劃破盛世容顏

2007年春夏之交，一個敏感紀念日的次日黃昏，在北京東郊的宋莊——中國當代藝術之都的某個幽暗空間裡，民間自發的「六月聯合」行為藝術節，進入到末日的最後一幕：一位近乎禿頭歌女狀的女藝術家，在眾目睽睽之下，用一把鋒利的刀片劃破自己的顏面——淋漓的鮮血沿著細密的刀口滴下，縱橫交錯為一道道「格子」。這一類似自殘的行為，可以在藝術史上找到相對應的案例——譬如在1970年代初，法國藝術家吉娜·帕恩（Gina Pane）以「傷口理論」用剃刀所做的自我劃傷，但同樣的行為被置於中國突變時代的社會景觀之下時，全新的語境表述了不同於既往歷史的意義。表演者趙躍將自己的這件現場表演作品命名為《格子》（2007），以表達她的女性主義立場和對社會現實的批判。而對於整個時代來說，這一行為猶如一個巨大的寓言，劃破了那個盛世的美麗容顏。

十一年後，《格子》的這段影像素材，被置於獨立紀錄片工作者聞海所導演的紀錄片《喊叫與耳語》的片頭，在這裡，趙躍的行為表演代表著一種來自女性最激烈的吶喊，但在所有行為實施的過程中，卻

又如耳語般靜默無聲，直接擊中了聞海這部作品的女性主義的主題。

《喊叫與耳語》是聞海移居港島後的第二部紀錄片作品。這部作品是聞海一部直面女性主義抗爭者的紀錄片，其中面對的政治現實，不但包含著社會政治，更囊括了性別政治的因素，成爲一部雙重政治批判的寫照。《喊叫與耳語》這一標題代表了女性聲音的兩種表達方式，「喊叫」是一種歇斯底里的爆發之聲，力量向外迸發的彰顯；而「耳語」則是細微到極致的表達，輕聲細語、若有若無之間傳遞著真相與事實。

聞海創作這部作品時，正置身於香港——他自我放逐的棲身之所。在這裡，他邂逅了一批因各種因素被迫離開中國內地的人士——也就是西方語境中的「異見人士」，因爲不同的政見與立場，使得他們無法在國內生存，而不得不在「一國兩制」的港島尋找到一處安身之地。也就是在這裡，聞海把攝像機鏡頭對準了另一位被流放者曾金燕——作爲著名異見人士胡佳前妻而廣爲人知的女性主義者，她也藉此向外界展現她更爲豐富的側面。在片中，女工們的遊行吶喊，是這部作品「喊叫」的高音；而曾金燕自我獨白的畫中畫，支撐起了「耳語」的低聲部；其中也穿插著各種卽興的轉調 SOLO——六四的燭光維園、雨傘運動的街頭、港島風起雲湧的鳥瞰畫面。片尾回到了這個國度貧窮荒涼的最底層，一組靜照特寫的羅列與放大，把本片存在的理由給予了最終的答覆。

《喊叫與耳語》完全不同於聞海既往的創作，他雖然依舊使用拼貼，但已經呈現了語言上的跨越式與圖式上的跳躍式，無論是視頻素材還是繪畫、動畫、照片，都被揉捏成一曲複調式的悲鳴曲。這作爲一部複調式的變奏曲，影片有些段落引用和嫁接了的艾曉明的紀錄片《夾邊溝祭事》（2017）以及胡佳、曾金燕的紀錄片《自由城的囚徒》（2007）的畫面，其中許多銜接章節的過渡橋段使用了動畫。

在某種程度上，聞海的這部紀錄片就像《格子》裡那把鋒利的刀片，剖開了光鮮美麗的盛世容顏，揭示了底層更爲複雜和黑暗的內質。在聞海的創作履歷中，《喊叫與耳語》是一個特別的例外，但依舊可以

將其置入聞海那條鮮明而曲折的創作軌跡，仔細閱讀並加以剖析和闡釋，聞海在流放地的思想歷程就可以一覽無遺了。

獨白在流放地

《在流放地》是聞海去國以後的一部懷鄉心靈史，他罕見地以個人獨白的畫外音，貫穿了全片，直接地表達了他的內在思想。他搜羅了他的影像素材庫中的所有被流放者的形象，拼貼出了一幅巨大的流放者版圖——從愛琴海到南中國海，從台北到紐約，從香港到北京，從印度到土耳其。不同的時空交錯，複調性地構架與演繹了一部多聲部的流亡者吟唱。

聞海在片中，逐步展開了一幅全景式的被流放者群像：有過六次牢獄生涯的流亡詩人黃翔，面對鏡頭聲嘶力竭的朗誦詩作〈野獸〉成爲通篇的序曲；行走在希臘萊斯沃斯愛琴海灘的艾未未，背靠著敘利亞難民幾十萬件救生衣堆放地的沉思；歷史上的被流放者李銳，重訪廬山會議舊址的現場及尖銳的言論；最後被囚禁前的異見人士劉曉波，微笑著講述他與秘密警察爲伴的公交車趣事；更多一閃而過的不同時期的去國流亡者：吹簫的廖亦武、飲酒的京不特、發福的吾爾開希等等。而構成全片的主要敘述者，是開創獨立中文筆會的雙子星座：貝嶺和孟浪，他們的去國歷程與懷鄉情感構成了這部作品的旋律主線。

一些穿插其中的花絮加強了全片的詩性敘事：日本舞蹈團「無妄文明」在黑暗之城九龍城寨的肢體表演；遍地雨傘的香港「占中」現場；銅鑼灣書店事件引爆的街頭抗議遊行等等。

聞海的鏡頭也指涉了從歷史到當今，依然保持著西藏流亡領袖身分的達賴喇嘛，包括他衆多的追隨者以及他們的第二代、第三代。印度達蘭薩拉——西藏流亡者聚集所在地——十二萬藏人的生存狀況，被一一呈現在片中。1959年最早的一批流亡藏人大多數已經到了風燭殘年，通過達賴轉述了一位老人的話：「是的，有一件事我很害怕，我很害怕失去對中國人的慈悲心。」

如果一定要爲《在流放地》這部作品提出一個思想，那麼就是這四

個字——「去國懷鄉」。去國者、流亡者的群像。而聞海本人，他也是其中的一員，這也是他可以把自己獨白加入其中的原因吧！

對聞海身分的定義，可以說他是一名以藝術方式工作的紀錄片人，或者說是一名從事紀錄片工作的藝術家。但毫無疑問，作為一位佛教信仰者，聞海也是一位背負著攝影機的修行人，一直苦修在南中國海的流放地。

而聞海的紀錄片作品已經具備了一種未來的文獻性，未來指代一種時態：將來完成式，這是影像時間性的價值所必然造成的結果，而這一文獻價值的一個巨大背景，就是聞海的紀錄片工作，是中國獨立影像運動的一個重要部分，作為這一運動的一個深度參與者，他的每一個工作都是這一運動向前推進的動力。

這是一個最好的時代，這是一個最壞的時代，這也是一個「去國懷鄉」的時代，以此為背景，聞海背負著他的攝影機，繼續著他在流放地的影像旅程。

註釋

1. 請參閱貝嶺〈米沃什的思想奠基之作〉一文，台灣《人權季刊》第2卷第1期，2013年6月。

2. 1980年代中期，中國大陸現代主義美術運動蓬發，當時的年輕藝術家因不滿美術界左傾路線，蘇聯社會主義現實主義的美術窠臼以及傳統文化價值觀，試圖從西方現代藝術中尋找新的血液，從而引發的藝術新潮。



攝於 2006 年法國巴黎真實電影節，中間為杜阿梅



攝於威尼斯國際影展記者招待會，右邊為杜阿梅

聞海的個人獨立

杜阿梅 Marie-Pierre Duhamel-Muller

(法國真實電影節主席／威尼斯國際影展選片人)

譯者 張羿

聞海接近四十不惑之年。他在中國湖南地區長大，如今生活在北京。面容俊秀，眼神堅定，聲音輕柔，笑起來略帶靦腆。每天上午他都會利用一些時間來沉思，因為他已經成為佛家信徒。然而，這些類似清癯脆弱的哲學家表象，很難掩飾住一位藝術家驚人的果斷堅決。

在北京電影學院完成學業之後（電影攝影專業進修），聞海於 1996 年到 2000 年在公共電視台工作。如今，不時地，他依然還是會幫電視台做一些攝影的工作，用以維持生計，以及投資他自己的電影作品。2001 年，他作為製片人完成了一部劇情片《北京郊區》。得益於 2003 年在 Biarritz 舉行的「FIPA」(Festival International de Programmes Audiovisuels) 電視節，他的第一部紀錄片作品《軍訓營紀事》入選其中並在法國放映。接下來的作品《喧嘩的塵土》（這部作品片名很奇怪地翻譯成了法文《喧嘩的懸念》(Poussière en suspens)，在 2005 年「馬賽國際紀錄片電影節」(Festival International du Documentaire) 上贏得殊榮。2006 年，他的作品《夢遊》獲得法國巴黎「真實電影節」大獎。最後，他最新的一部作品《我們》在 2008 年威尼斯電影節上力斬群雄。目前，聞海正後期剪輯他在湖南拍攝的一部紀錄片。

部隊管理

男女中學生們在軍官們的指揮命令之下，遵循他們在軍營中的軍訓生活階段。

與朋友王清仁合作，聞海第一部紀錄片作品的風格令人聯想到美國紀錄片大師懷斯曼（他對中國紀錄片創作者產生過巨大影響）：攝影機經常在現場或相互交流的主要地點，抑或是刻意拉出一段距離，產

生一種批判或者是諷刺的意味（中學生們在宿舍裡練習走軍步、一群累壞了的孩子們）。影片按照「軍訓實習」的時間順序分成章節，這種時間上的順序組織起與一些孩子們或者年輕軍官（也是我們經常濫用的「主人公」）相關聯的場景的逐漸遞推。既沒有畫外闡述，也沒有直接提問，但我們能感覺到聞海作為拍攝者的在場（因為他既不切掉那些看鏡頭的畫面，也不切掉驚訝或是擔憂的眼色）。我們可以推測這個拍攝過程不僅快速而且擁有大量材料（在軍訓實習期間，聞海一共拍攝了好幾十個小時的素材），同時我們可以想像，整個後期剪輯主要用來建構經過主要人物生活過的時間性這一點。

被拍攝者可以如此不在意拍攝者的存在，使得這部作品成為一部令歐洲觀眾感到驚訝的中國紀錄片。

中學生們學習軍營生活背後的規則：部隊的規則。但是比讓孩子們學習走軍步或者清掃陳舊廁所更重要的事情——這也是軍營生活的關鍵，是思想意識形態上的教育。這個教育貫穿了中國人民解放軍官方的知識體系，學習它的傳奇，那些已經久經盛傳、久經歌唱和頌揚的英雄事蹟。長征、解放戰爭、朝鮮戰爭……，與之相對立的，是關於資金以及管理軍訓實習上的問題，尤其是這些孩子們所表現出來的對於軍訓本身摻雜了接受與拒絕的複雜狀態。被要求一定要達到紅軍長征的標準，男孩子們在訓練時依然不免會表現出不情願。

在面對注定要艱苦生活，已經低了頭的女孩子們不樂意自己做家務。集體生活成了對它本身的一種嘲諷。規章制度的「價值」僅僅存在於一些象徵、一些標語以及國歌上。從此以後，在這兩個世界中的鴻溝是如此地不可逾越：一個是孩子們希望的世界，而另一個，則是令那些年輕軍官以及軍隊長官迫於需要不能放手的陳舊世界。部隊不再是英雄主義之地，它不過是份工作。

混沌三部曲

2003年的一天，在北京的幾年生活之後，聞海回到了他湖南的老家。他震驚於他所居住地區鄰里街坊的變化。他們經常遊手好閒，略

帶苦澀，像是被拋棄了一般。他後來說這樣的人「在他年輕的時候是不存在的」。聞海獨自一人，帶著個小型攝影機，在三個月之內，拍攝了一百多個小時的素材。在隨後的四個月裡，他一直在做後期剪輯工作。《喧嘩的塵土》，這個片名表達了聞海對拍攝物件的感受。存在成爲一種暫時，對渺茫未來的一種無盡等待，痛苦壓抑的嘶喊伴隨著無休止的爭吵，夢想通過賭博快速致富並在賭博中忘記貧困，在「傳統」行爲（或者說偏見的體系）與孤僻不遵循習俗之間，那些被誘入圈套的人們的人際關係。

麻將館、按摩房、一個面對流產的女人、全國性的彩票：四個主題，四個地點，四種組織團體的方式。這就是聞海所形容的形象「世界的混亂以及人心的混亂」。他在描述這些混亂的同時，通過他的畫面呈現出所圍繞的一個中心：混亂，就是賭博。麻將就像是與符號、與生活、與性的金錢遊戲。在那些令人震驚的場景裡，這些玩家認真嚴肅地闡釋著中國版的「天線寶寶」，他們確信這個給兒童看的節目中藏有著可以中獎數位的密語。這是在「現代」生活裡向老調生活暴力般的回歸。偶然以及對於現實的魔幻視角主宰著、統治著沒有秩序的生命以及信仰，遊戲他人的身體抑或是自己的（付錢／被付錢），與現實賭輸贏是爲了能承擔住現實。這是一種被輾碎的人性的悲劇視角，但以一种溫和以及拍攝者自己在情感上的感同身受來進行攝製。聞海說：「我覺得我隨時都可以變成他們。」

《喧嘩的塵土》成爲了聞海在 2003 年底制定的一個計劃中的第一部分。這是他「混沌三部曲」的第一部，緊隨其後的是作品《夢遊》。《喧嘩的塵土》已經標誌出聞海在拍攝風格上的演進。他不再在懷斯曼那種「條規框架」裡，也不是傳統的法國「真實電影」的路數。《喧嘩的塵土》的剪輯脫離了紀事的時間性，影片通過段落與段落的相交、主題的重複出現組織起來。簡言之，聞海專心於捕捉住我們所說的「命運」，而不僅僅是現實的「真實寫照」。在現實主義的表象之下，這個電影是一部令人憂鬱的小說，它表現了一個將所有責任都推卸於普通民衆的當權者的日常罪責，以及表現了一種如 1910 年中國小說家魯

迅作品中就已經談到的人吃人的「文化」¹。

2004年，聞海再次見到拍攝第一部故事片作品時認識的畫家朋友李娃克。李娃克詢問聞海能不能在一位藝術家朋友王永平的第一部電影拍攝上給予一些幫助。聞海於是在河南與李娃克會合，並且結識了他的一幫藝術家朋友。在酷暑中的一個月裡，聞海對他們進行拍攝。在這群人中，丁德福，一位在校執教的畫家，其最輝煌的頂峰時刻是在上世紀1980年代的獨立藝術運動之中。隨後藝術「新浪潮」的衰竭令他不堪重負（西方的畫廊使這些曾經的精英邊緣化）。尤其是1989年的風波，與其他人一樣，這位藝術家深感於由藝術所能實現的少得可憐的社會自由與政治自由而造成的挫折，從而逐漸地自閉在一種個人抒寫的狀態。雖然他依舊是一位天才，然而卻無足輕重。正像他的朋友們一樣，丁德福被摧毀了，而他自己，也是心知肚明。

一位年輕的網路詩人，魔頭貝貝，是1985年那個丁德福的再生。他以夜間看門人維持生計，他的名望來自於網路半地下式的傳播，脆弱、疏遠於「藝術世界」以及藝術世界的經營。然而，他卻對此堅信不移，依然尋找。他是未來的奇特代表式人物，固執、風趣、務實並且富有靈感。

李娃克「漂浮」著，近乎於不存在。他在瑣碎繁雜的話語中成了丟失自我的幽魂。王永平沒有將自己關於自由爆發的硬搖滾電影拍攝完成，這「純粹的行動」只是在少數朋友圈中演出而已。

然而《夢遊》並不只是他們的社會命運。絕望變成對外在的追求，孤獨形成流浪。夢遊者們活在一種近乎於日常的藝術行爲裡，在煙霧繚繞之中，在蠟燭的燈火之下，或是在夜間空曠無人的路上，酒精主使著他們的流浪與他們對世俗規定的衝撞。

爲了表現出這種藝術的悲劇，聞海又對他的電影形式進行變動。在後期剪輯期間，他察覺到影片的色澤基調，與他所拍攝的這個世界不吻合。他去掉了顏色，粗礪的黑白色使得影片產生令人歎服的氣魄，同時展現獨特的張力。景框的精準、特寫鏡頭的力量、畫面外的暴力，都與這黑白色調相協調，一種令人驚歎的動力，使得即使「什麼也沒

有發生」，在視覺和聽覺上也總是充盈飽滿。極少自由藝術家的刺激感官神經的錄影作品能達到如此高度，這有幸於聞海作為藝術創作者的靈感，一種有表現力的能力，如此出色的與「主題」相符。

這部影片因此超越其本身，從而延展開一幅在中國作為藝術家的畫卷。境遇、習俗慣例、夜與月、酒與水中倒影，即席而作和朋友之間的晚間時光，對於藝術、宗教、哲學不停的探討……，聞海說這遠離中國古典詩人的那個時代。無論是李娃克、丁德福或者貝貝，他們都不是當代的李白，更不是杜甫。然而他們再現了悠久中國文化的一些特徵與符號。看了影片的觀眾將記得那些裸體，記得這些人物對於展示他們身體的癖好，對於文章與音樂混合的愛好，對於食物與語言相貼近的看法。一些基點迴圈流動：佛教與耶穌，梵谷和網路……但當聞海談到這部作品的時候，他講到了偉大的雕刻家賈科梅蒂（Alberto Giacometti），他也不排斥達達藝術。他作品中的藝術家形象，一如風乾了的正在行走的人，在動作之中，卻無法移動。同時，這些藝術家形象也是一群失落的語言行為創造者。從那時起，我們並不驚奇聞海創作出了一群震撼人心的「知識分子」（intelligentsia）形象。這個俄語辭彙，其實比「知識分子」的含義更為深廣。在聞海的視角中，這些「夢遊」的藝術家，代表著中國知識分子的命運：有著無與倫比的勇氣，一群時常遭受打擊和抑制的社會團體（在1949年之前就存在了），頑強地浴火重生，在不久之後又死於壓抑之中，對其歷史有著一貫的傳承（從中國古典時期的詩人一直到1919年「五四運動」的詩人），如今面臨著被全球化市場經濟吞噬的威脅，這些威脅來自北京或是上海的高級畫廊以及一些拿著「文化合作」做幌子的商業經濟合作。

知識分子

「有人說他們是敏感人物，但他們說自己是政治動物。」（電影《我們》海報上引人注目的標語）

從一個關於描繪中國佛教徒的計劃出發（聞海通常不認同中國宗教

的無序感），《我們》達到了與另外一群人的更進一步、更強烈的相遇：與持不同政見者。這並不是「蘇維埃」意義上的那種持不同政見，而是無論是否身為共產黨員，所表現出的公民的巨大勇氣，頑強地從政治層面上為他們國家的未來設想（並不只是在經濟層面）。所有這些人都有面臨壓制、牢獄、被警察所困擾、被禁言之經歷。他們都學會了生存，學會了如何繼續。

這個拍攝計劃最早命名為《他們》。但是閻海清楚地知道，他對自身的拍攝相比於「他者」的拍攝是同樣多的。《他們》這個片名會使得與影片中的人物產生出一種過於警惕審慎的異常感。因此在最後剪輯的時候，他們就是「我們」。

影片描寫李銳，這位曾經被定性為「右派」的前部長，以及他那些往後產生自責內疚，於是行動於中國共產黨的改革之中的同僚們。但是影片更對其他人物感興趣，那些普通人，那些默默無聞的人，對於他們來說，李銳是一個典範的人們。也許在思想高度上尚有距離，但至少是學習李銳的反抗。這些人必須承受住地下旅館中簡陋的房間，那些如今已經稀有的完整胡同裡陳舊的教堂，食不果腹的退休老人，以及那些過時老套的電腦設備。網站時常遭到禁止，永無休止地要從頭開始²。藏匿在地窖中的自我出版書籍。受監視的會議，脆弱的、有時乃至不可思議的計劃，所有這些指向一件事情：別樣地生活，給予這個國家除了金錢之外的另一種命運。最終擺脫一黨統治的樊籬以及宿命論，思考時間與歷史。除了孫中山短暫的希望與「五四運動」之外，這個中國的歷史，在獨裁者之前，只知道那些歷代皇朝專政。這個中國的歷史在1989年6月，使「戈巴契夫效應」暴力血腥地戛然而止。

固定的鏡頭：或演講或討論於思考期間、於對待事物看法的細微區別中，然而也於令人難以忍受的沉默之中，或者是另外一種思索的沉默——將這可能的自由高置於他們自身之上。這群人盡可能地少走動，卻依然總是受到脅迫，他們在行動中被拍攝（不屈不撓地前進，從一個地點走到另外一個；為了歡迎一位朋友而回到自己家中，拖著行李，在夜晚的北京踱步）。搬家、乘火車，由於缺錢而站著旅行，去一位

受到保護的朋友宿舍，勉強地生活下去，牢牢抓住網路不放。到頭來爲的是什麼呢？是不停地講說，不停地思索。遠離意見相左，遠離對於方法無休止的責備（像《夢遊》中迷失了的藝術家），而是永遠回歸到這個總結上：「唯有這樣做才行。」

聞海謙虛地說，他尋找的電影是展現「公民」。這令人肅然起敬的謙遜，爲他的詩人英雄們的勇氣找到了一種形式。因爲這種形式令人們聽到、看到，在這個被霓虹燈、被手機、被摩天大廈和被奧運會所裝飾的「當下」中國歷史中，一種沉甸甸的分量。這沉思的形式，它夜幕般如詩文，它平靜般如決斷，它寂靜於文字間，這個形式便是電影。

展現與觀看

聞海堅持：他無法忍受只有在海外才能看到自己的作品。他說，如果是這樣的話，他感覺到自己在無意義中工作。他希望將這面以同代人爲目的的反射鏡可以返回到其本身，引起討論、有交流、有思考。簡言之，就是希望中國觀眾可以暫時遠離官方形式的節目（這裡說到的「紀錄片」，在中國電視台經常是以「報導」的方式呈現，並且要經過審核，或者是與我們法國大眾娛樂化節目大同小異的令人沒有欲望觀賞的電視秀）。因此，聞海在一些院校、咖啡廳、朋友家中放映他的作品，或是在中國國內一些總是在被禁止的邊緣、脆弱生存的電影節上³……。

而聞海所不想呈現出來的，同樣也包括以我們西方人視點的自負來看「中國紀錄片」。我們不加辨析地來讚揚這些中國式的獨立製作的電影嗎？我們可能只是在頌揚日本知名電器松下（Panasonic）而已（意爲只是對一個機器便攜時代唱讚歌）。因爲沒有什麼是被解禁的，此「獨立」不過是一所監牢，一所不被觀看、不被傳播、不被准許、不被評論的監牢。這種既定獨立之陷阱，更容易說明這獨立本身就是一種禁止。如果它一直持續地被低廉的錄影作品和獨立製作所牽連，如果我們繼續將從這些電影爲我們帶來「非官方資訊」的角度來看待

這個獨立，而不是以電影為名義來看待（以帶有電影自身的邏輯及需求的電影藝術的名義），我們將再一次陷入一個異國情調的中國。而中國紀錄片工作者，將一直扮演「反抗官方消息」的派送者，這個令人疲憊不堪的角色。現在是時候，運用我們來評判西方電影製作的這套評論體系來對待中國紀錄片，將它納入到對美學的探討中來看待與中國當權者之相左處，而不是把它放在一個「專門化」的放映循環體系中。要區分開屬於堆積觀看時間（幾個小時的電影長度、剪輯節奏緩慢、進入到人物私生活中）範圍內的作品，和更準確地屬於藝術家觀點表達範圍內的作品。

因此，歡迎聞海加入到重要導演的國際行列之中。

（原文：L' indépendance Personnelle de Huang Wenhai, Monde chinois, 刊登於 n° 17 - Regard sur les cinémas chinois 《中國世界》第 17 期，2009；中文翻譯刊於中國刊物《中國獨立影像》第 4 期，2013。）

註釋

1. 見魯迅《狂人日記》，《新青年》月刊 4 卷 5 號，1918。
2. 2009 年中國政府表態，包括對於利用眾多西方伺服器的網路的收緊性管理。
3. 比如雲南的「雲之南」電影節。

聞海註：本文作者杜阿梅為法國著名影評人、電影製作人，曾任威尼斯國際電影節選片人、法國真實電影節主席、arte 德法藝術台紀錄片部總監。在她的推薦下，我的電影多次參與世界展映。2009 年 10 月 6 日 -13 日，法國巴黎第 14 屆蒙特婁紀錄片電影節放映了我當時的全部電影，包括：《軍訓營記事》、《喧嘩的塵土》、《夢遊》、《我們》，我參加了由杜阿梅主持的大師班，也去巴黎國立高等美術學院舉辦講座交流。



喧哗的尘土

Floating Dust

闻海 作品
Filmmaker: Wenhai

我們時代的精神貧困 ——兩部有關底層的紀錄

崔衛平（北京電影學院教授／作家）

在許多情況下，人們所說的「底層」，主要是一個「經濟的」和「物質的」概念，首先是指那些在物質上匱乏的人們，在經濟活動及經濟關係當中，他們屬於受損害的弱勢群體。不乏有人認為——在這個公正受到侵害的地方，便有可能積聚了更多正義的力量，更多的理想和希望。然而，底層的實際狀況到底如何？底層人們的精神狀況是一個怎樣的面貌？紀錄片導演聞海和張戰慶分別攝於2003年和2006年的兩部影片《喧嘩的塵土》與《活著一分鐘，快樂六十秒》，就此給我們提供了豐富的解釋。完全可以說，在今天恰恰是紀錄片導演，用他們手中簡陋的機器，從未有過地觸及了這個時代人們內在的精神狀況。

聞海1996年北京電影學院攝影系專業進修畢業之後，曾經在電視台社會新聞部做過四年的記者和編導，為《質量萬里行》及《焦點訪談》欄目工作，所採編的新聞片多次獲獎，紀錄片《大河沿》獲當時廣電部「新光杯」獎。2001年，他卻出人意外地辭去了這份令人豔羨的工作，為此，他的父親特地從湖南來北京找兒子四次。聞海的理由是：當摸著了「工作規律」之後，生活就會變得像在老家一樣，「每天的事情可以預見」，那麼他就沒有理由離開老家選擇北京了。2003年「非典」（sars）早期，聞海回到家鄉一頭扎進一個叫做「耀揚」小鎮的地下麻將館裡。為了與拍攝人物取得溝通，他甚至與麻將館裡的人們一起打麻將，同時卻像「牆上的蒼蠅」一樣，不聲不響地觀察和記錄眼前發生的一切。細緻地觀察一個公共場所，這是受美國「直接電影」大師懷斯曼的啟發。

麻將館裡整天就是打麻將，「鐵打的營盤流水的兵」，即使有人暫時離開，馬上便有人迅速代替。男人們嘴角上叼著煙，女人有年輕打扮光鮮的，也有純粹家庭婦女。影片開始差不多用了七分鐘的時間，展示人們樂此不疲地圍坐在麻將桌前，堆砌那種彩色「長城」。同時

日常生活的細節也不斷地被帶進來：男女主人拖地掃地、給客人倒水、男主人刮臉、照鏡子、女主人逗孩子玩耍、稍年長的孩子也在學著大人，在自己小桌上砌著麻將，甚至抱在手裡的幼童，手中拿的玩具也只有麻將。所有這些，提示著人們其餘的生活空間，仍然是圍繞著麻將而進行。一位婦女走出麻將館時清點自己的收穫——六十元人民幣，旁邊有女同伴笑她不會數數。

只有一個時間能夠讓人們暫時丟下手中的麻將牌，那就是電視裡播放的一個叫做「天線寶寶」的節目。每當節目播放之時，所有的人們不分男女老幼，齊刷刷地坐在電視機前面，因為聽說一種六合彩遊戲的開獎號碼，就藏在這個節目的表演當中。人們推測出場的動畫小人的種種蛛絲馬跡，邊嗑瓜子邊議論。有一次抓住一個小孩讓她發表意見，因為據說小孩嘴裡講的是「真話」。夫妻間有意見不合的，互相抱怨。有人認為沒有中到獎，是因為所下的賭注還不夠；有人發誓，只要能中獎，不管付出多少努力都願意。

人物的線索也慢慢浮現。一對住在麻將館隔壁同居的青年男女，女孩二十一歲，十分漂亮，整個生活彷彿處於浮游狀態，唯一非常確定的是「不知道自己該幹什麼」。與男友一再懷孕，此時就為是否留下肚子裡的嬰兒爭論不休，最終還是將孩子打掉了；下崗後開髮廊的阿紫好容易找到一個相對穩定的歸宿，卻不得不忍受他人所謂的「庇護」；麻將館的另一常客阿龍，被六合彩弄得神魂顛倒。影片的結尾是一個十六歲的小女孩，拼足力氣地給一個肥胖的男人按摩，分明力不從心，嘴上卻不服輸。

用「醉生夢死」來形容這些人們是不恰當的。他們不是不努力，不是對於生活完全失去希望，只是他們所擁抱的這個希望太渺茫了，並且是以一種完全絕望的方式——全身心地投入賭博——來企圖建立生活的未來。在維持一個表面生活的背後是一片精神廢墟，是價值的虛無、情感的冷漠、對這個世界和他人的麻木及自身的沉淪。

面對這樣一堆堆煩悶無聊的生活，聞海給他的製片人寫信道：「我每天都處於震撼之中。鏡頭前的人有可能就是你，或者說你以前就是那個樣子的，可是他是多麼絕望，多麼悲哀啊。這時候我有了一種悲

憫，悲憫鏡頭前的他，也悲憫過去的那個自己。另外，我也是底層一分子，當我和他們一樣感受到生活和社會的壓力時，這種共鳴就更加深入骨髓。」

聞海是一個勤奮讀書的人，他的朋友說他談起杜思妥也夫斯基、哈維爾，就像談論自己的老朋友，他用紀錄影像的方式從事對於我們社會精神狀況的冷峻思考。與一些文科出身的紀錄片工作者的口味不同，聞海堅持一種專業要求，他保持冷靜的方式同時體現在畫面工整嚴謹方面——將那樣一種雜亂無序的生活，放到一種嚴謹、嚴正的邊框中，讓你慢慢領會。作為導演兼攝影，他不需要做任何多餘的、花哨的動作，而是讓畫面的含義靜靜流露出來，這既是對於拍攝物件本身的尊敬，也是對於觀眾的一種尊敬。

2004年年底，這部片子入圍阿姆斯特丹國際紀錄片電影節，雖然沒有獲獎，但無疑它是近幾年來不管是官方還是民間紀錄片的最大收穫之一，聞海是繼段錦川之後，將懷斯曼的「直接電影」風格發揮得最好的人。而今年聞海的另一部紀錄片《夢遊》，則獲得法國真實電影節最高獎。

張戰慶是我最早認識的紀錄片導演之一，在年輕的DV作者當中，張戰慶是社會意識十分自覺的一位。這位「大慶石油會戰」員工子弟，1994年到北京電影學院上管理系就讀，畢業之後，參加中央電視台海外中心的考試，此前只見過一次攝像機，朋友在兩天之內教他攝影機的開關、白平衡等，結果他就考上了。有一天在《南方週末》的報紙上，當他看到報導農民工子女的希望失望種種，深受感觸，於是拿著報紙，坐完地鐵又叫了一輛人力車，指著報紙說「我要去這個地方」。後來便拍出了《城鄉結合部》這部關於農民工子弟學校的故事，參展2002年法國真實電影節。

《活著一分鐘，快樂六十秒》是張戰慶今年完成的紀錄片，這部影片的片名聽上去有著一個「勵志」的外表。實際上男主角卻身陷絕境，用他自己的話來說，是個三無人員——無工作、無家庭、無房子，老婆離異，情人出走，與老母親擠在一間十八平米的房屋裡，幫朋友弄一間廣告公司，除了一個月九十元低保費（後來改作一百二十元），

沒有固定收入。當然他不想像母親一樣愁苦終生，因為他「把什麼事情都不放在心上」。

具體來說，他把大部分時間都扔在舞廳裡了，白天甚至上午就待在舞廳裡，反正也沒有什麼別的事情好做。他算了一筆帳，認為很划得來：「十塊錢三張月票，這三張月票十塊錢都能玩兩個月。他一次劃掉兩個格，兩個格才三角錢，這三角錢是一上午的時間，這三角錢我要摟五個女的，一個女的才劃幾分錢，這幾分錢而抱著這些女人十幾分鐘，你說我快樂不快樂？對不對？」

這樣的舞廳本身也是難以想像的：燈光離奇的地下室，男男女女一對一對擁得很緊，饑渴的人們急於在對方身上找到慰藉，手不停地停留在敏感之處……，如今已經技術嫺熟的導演兼攝影張戰慶，用隱藏鏡頭記下了這個隱蔽的空間和那些隱蔽的激情。舞廳裡的人們如果需要進一步發展怎麼辦？女方說要買避孕套，但一袋避孕套十八元，主人公口袋裡沒有這麼多錢，最終花五毛錢買了一隻紅氣球來對付。

如果手頭不是那麼緊，他會與朋友弄點啤酒，找一個「上半身」的小姐，就像「上流人士」也會做的那樣。剩下來或許還有感情上的要求。朋友辦了一個婚介公司喊他去，後來他則成了婚介公司的常客，準確地說，是朋友的「託」：對人吹噓自己1989年大學畢業，學電子的，以虛假的「談戀愛」來解決感情的饑渴。

平日裡，他主要在朋友那裡混吃混喝，等拿來九十元錢的「低保金」，他上午花去三十元，下午花去三十元，晚上自己弄了一桌，請原先資助他的朋友們大吃一頓。因此，實際上，他彷彿每天都在過著一種「奢華」的生活，影片中，幾次與朋友吃飯，都是高高的啤酒瓶，桌上擺滿吃不完的菜餚。在某種意義上，這位下崗工人過著一種與「主流社會」相匹配的生活，「主流社會」對待吃喝以及對待性的態度，在他那裡亦有同樣的表現。「食色性也」，他是以一種低層次的方式完成的，但在本質上或者結構上並無什麼不同。這裡得運用經典馬克思的一個觀點來加以說明：那些不具有精神生產資料的人們，是受著那些擁有精神生產資料的人們支配的。

他離婚的妻子對他的批評不可忽視——這個人最大的問題是「不切

實際」。這位女性能夠凌晨四點鐘起來給點心店和麵，累得胳膊都抬不起來，但是爲了養活女兒，她咬著牙忍受下來了。這樣辛苦的工作，對於男主人公來說，是難以接受的，他不會爲這點小錢花這麼大的力氣。他對別人說自己是「有知識的人」，甚至滿口尼采。尼采的那段關於「駱駝、獅子和尺子」拗口的論述，他對著鏡頭表達得從容自如。

前幾天的某個晚上，我們請陳冠中、李陀、歐陽江河、李靜、于奇、洪眉、郝建等人一起觀看了此片，大家就這部片子的方方面面展開了熱烈的討論，對這部影片如此深入、立體、多層次地表現一個人表示極大讚賞，中央電視台資深編導洪眉稱讚影片的結構富有張力。比較起來，參與討論的男性對這個人同情更多，而女性則更多持批評態度。我本人則傾向認爲，我們的主人公是一位從原先社會主義計劃體制中產生出來的特殊產品，自視頗高，但不務實際，滿口大話，騙吃騙喝，從單位的大鍋飯吃到朋友的小鍋飯，就是沒有能力自己養活自己，基本上是一個舊日寄生蟲的標本。

與聞海的影片一樣，張戰慶的這部影片同樣深刻展示了所謂「底層」人們的精神狀況，比起前部片子來，這部片子的主人公不僅無聊，而且有些無恥。當他越是感到自己能夠洞察生活的虛無本質時，他本人的行爲也就越不顧廉恥。這是所有這些是那些坐在書齋裡，將「底層」當作一個概念來談論的人們，十分難以想像的。很可能，當這些衣冠楚楚的學者教授們看到底層人們過著一種如此空虛混亂、像沒頭蒼蠅一般的生活之後，需要重新考慮自己是否繼續站在他們那一邊。

2003年張戰慶還拍過一部名爲《它們都是我們的狗》的紀錄片，紀錄的是中原地區某縣城以鬥狗來賭博，雙方手中牽的狗互相咬得血淋淋的，而且出現在集貿市場這樣不分男女老幼的公開場合。也就是說，比鬥狗賭博更加嚴重的是，是所有觀眾臉上那種麻木不仁、無動於衷的表情。

（原文發表於2007年1月8日的中國《經濟觀察報》，後收錄於《我們時代的敘事》一書，花城出版社，2008年。）



《喧嘩の塵土》劇照



喧囂的匱乏 ——關於紀錄片《喧嘩的塵土》

蘇七七（影評人）

7月2日至7月7日，法國馬賽國際紀錄片電影節如期舉行，中國獨立紀錄片導演聞海以作品《喧嘩的塵土》獲國際競賽單元三大獎項之一，並將在歐洲的一些電視頻道播出。這部作品長111分鐘，曾入選2004年新加坡國際電影節和荷蘭阿姆斯特丹國際紀錄片電影節。近日，聞海已經完成新作《夢遊》。

《喧嘩的塵土》是個電影片名。我在校園裡看到看片廣告時，心想這個片名起得真文學。片子在那天晚上八點準時放映，差不多來了一百五十個觀眾。到了我才知道這是一個紀錄片——片名可真不像。片子從一個小城鎮的麻將館拍起，一張張臉，看牌、摸牌、翻牌，各種表情，但是拍攝的人不強調這裡頭的戲劇性，拍得很平淡。然後是掃地，拖地，然後故事就瀰漫開去了——是的，是「瀰漫」而不是「延展」，因為沒有特別清晰的線索，而有許多無關緊要的細節，整體地表達出，或者描述出一種氣氛。

一開始看這個片子，倒有點厭煩的情緒，擔心它很長。小城鎮的無聊的、麻木的、灰色的生活狀態，對我來說是能引起記憶的共鳴，並且幾乎生出一種生理和心理上的難受。生活沒有目標，沒有秩序，混亂中帶著一種不潔氣息。美好的感情與清明的思想無處搜尋，而有著種種不切實際的暴富願望，種種不關心對方、不負責任的生活關係。

片子的主體關於六合彩，在一種整體的浮躁風氣中，人失去了起碼的理性，而將未來寄託在微茫的概率中。同時，執拗的愚蠢與可笑的迷信開始生長：這些成年人圍著電視看《天線寶寶》，覺得裡頭藏著六合彩的玄機。他們個個口出豪言，表示不達目的誓不罷休。「人生能有幾回搏」——一個生得豐壯的女人鏗鏘地說，她總是受過中等教育的，怎麼能不明白努力與投機之間的簡單區別呢？面對著這樣的畫

面，這樣的話語，真是笑不出來，有一種如此現實的、絕不能輕鬆言笑的荒謬。

片子中的人物面目模糊，看了大半天，辨別出一對男女朋友是主要拍攝對象。女孩子懷孕了，但是男方不願意結婚，因為沒錢，也因為不想要這個孩子。她已經有好幾個月身孕了，家裡人與朋友商議了幾回，但還是沒辦法，最後去流產。這是她第三次流產，剛做完手術就回到家，男朋友讓她回到醫院去，危險期還沒過。她執拗地坐在床邊，被拉起又坐下，被拉起來又坐下。男朋友生氣起來：「你還要怎麼樣，我夠累的了。」

這些事情看著真是難受。女孩子是沒有努力方向的，也不知道珍惜自己，有著最自發的一點自尊和倔強。而男人完全不顧女性的身體健康與情感需要，體貼是有限到讓人齒冷。如果說一個社會出現了結構性的問題，缺失了最起碼的人性關懷的話，那麼女性總是比底層更為底層的承受者。

當影片把人帶進一種真實的氛圍時，它就不顯得漫長了。在一種壓抑的心情中這個紀錄片結束時，我幾乎沒意識到它有近兩個鐘頭之長。退出內容談影片，那它是一個好片子。作為一個紀錄片，它有一種不害怕過分平淡與枯燥的對生活的直面，而且有一種「感同身受」的視角，非常內在的省視，而不是外在的、與己無關的觀照。這也許是最重要的：拍攝者是以一種與對象近乎「重合」的方式來理解對象的，完全沒有「隔」，沒有一種執掌話語權（攝像機）時的優越感與解釋權。從導演的角度來說，他在攝影與剪輯方面表現出了一種接近事物與保持事物的豐富性的能力，而不是疏離的，簡化的。這部紀錄片的主要線索不那麼鮮明，而有很多散漫的場景，但正是這些場景，參與構成了一種難以言傳的氛圍。

這種氛圍實際上是時代性的、整體性的。當它們被真實地描述出來時，就體現出一種自身的深刻性。在一個資源不豐富、機會不均等、文化不被重視的社會，暴發心態是如此普遍。而這種暴發心態，又催生了偏執與愚昧，使勤勉踏實、樸素清新的生活態度受到了極大的傷

害。這些人是可笑的，甚至是可鄙的，但又是可悲的。而我們在這團的灰暗中，看到任何希望，甚至連粗俗的性細節，也更多地不是隱含著健康向上的生命力，而有著猥瑣自大的氣味。

希望不是這個片子的訴求點，人只是跟著本能與命運盲目走動。導演聞海在片子結束後與觀眾有一個交流，他說：「我也是這樣的人。」當然我覺得他不是，因為他還拍了這個片子，還有一種沉重的痛苦感與茫然感被包含在一種極端無聊的生活型態中，但我們與他們有什麼本質不同，我們能把自己拎出來嗎？聞海在電視台工作了四年，退出體制獨立製片，回到湖南老家去拍了這個紀錄片。而我在看這個片子時，也不停地有一個「老家」在腦海裡與影片對照。這實際上是我們所有人的「老家」，是中國的普遍現狀，這種以巨大希望的形式出現的絕望與幻滅，如果說不是唯一的現狀，那也是混合在現狀裡的龐大而深入的病毒。

在看完影片後，我發現它真的是極其「喧嘩」的，麻將聲、電視聲、手機聲，還有人們粗聲大氣的話語聲，幾乎沒有安靜的一刻。粗鄙的慾望與黯敗的現實兩相對照，讓人還能「喧囂」地活著的，好像只是足夠的愚昧與猥瑣。我的用詞如此苛刻，讓我自己非常難受。女孩去做流產時，鄰床婦女生了一個孩子，家人用紅格的小被子給孩子打了個漂亮的蠟燭包，這是片中唯一的、乾淨的亮色。再有什麼還能提供點安慰呢？就是非典來了，人們扎了個稻草人，去「送瘟神」——一群人環著稻草偶人燒香放炮，臉上帶著笑意，不見得深信，卻有著一種類似節慶的快樂。面對著外來的災難，人總有著堅韌簡單的承受力，但是社會發展的不平衡與文化的基層匱缺，卻帶來更內在的災難。

（原文刊於中國《上海文學》雜誌 2005 年 05 期）

從「釘在牆上的蒼蠅」到人腦裡的麥克風

劉兵（獨立影評人／編劇）

2006年3月的某一天，在一次國內獨立電影人的聚會上，我又見到了聞海。這位剛剛從巴黎歸來、因最新作品《夢遊》而獲得2006年法國真實電影節最高獎的紀錄片作者，還和先前一樣，在類似聚會以及其它公開的場合，他始終保持著一以貫之的安靜和沉默寡言。而只有在酒會的某個不引人注目的角落，以及這之後只有我們兩個人的酒桌上，當談論到有關藝術、紀錄片創作，以及中國當下現實方方面面的種種問題時，他的情緒才開始逐漸激昂並且話也多了起來。

和聞海交談總是對交談者個人心智以及學識的一種激活和磨礪，因為他所關注和反覆言說的，都是一個真正的藝術家，或者知識分子內心世界及創作層面上的困惑和原始命題。而這樣一份在藝術探討和心靈溝通上永不衰竭的熱情，很多時候都只是在我們的學生時代作為文藝青年才會擁有，但隨著生活的腳步越來越沉重，卻被大多數人所棄置不顧。另一方面，和聞海在一起聊天或者爭論，卻又總是真摯輕鬆和身心愉悅的，因為他的幽默和隨性，也因為他還是那種可以和你一起逛書店或者去淘碟的朋友。

雖然聞海已經多次和我說過，他個人對荒誕派戲劇十分感興趣，尤其喜歡以《等待果陀》（En attendant Godot）為代表的法國荒誕派作家貝克特（Samuel Beckett）的作品，而且他一直認為自己最推崇的美國紀錄片大師懷斯曼的作品，其實就很受同時代的荒誕派戲劇影響，但當我偶然提到湖南文藝出版社新近將推出一套五冊的貝克特文集時，他的興奮還是頗有些超出了我預料的程度。我想可能正是基於這樣一種不斷求知的熱忱和渴望，才促使當年的他放棄了自己湖南老家穩定的工作和生活來到北京，同樣也是由於這樣一種對夢想和熱情的執著，他才可以主動拋離在北京原本屬於自己的電視台飯碗，而寧

願選擇一種更加漂泊，但卻充滿活力的自由藝術家的生存狀態。

事實也在不斷印證著聞海當初選擇的正確。從《軍訓營紀事》的初露鋒芒，到《喧嘩的塵土》在阿姆斯特丹國際紀錄片電影節和馬賽國際電影節的大放異彩，再到如今《夢遊》獲得的至高榮譽，作為一位在獨立紀錄片創作方面成績斐然的電影人，聞海的名字已經和中國當代的獨立紀錄片運動緊密的聯繫在一起。同時，他以持續不斷的熱情呈現於我們面前的作品，尤其是他最近的兩部紀錄片《喧嘩的塵土》和《夢遊》，也因其凌厲的影像、嚴謹的形式、內在蘊涵的豐富和風格的前後一致，而打上了聞海本人獨特而又鮮明的烙印。

《喧嘩的塵土》是一幅透視中國當下底層市民社會眾生相的浮世繪，也是叩問我們這個時代精神、脈搏、走向的探測儀和聽診器。這部作品本身所充斥著刺鼻的菸草氣息，不僅僅在直觀意義上為我們描繪了有關販夫走卒的世俗風情，而且最重要的還在於其敏銳的觸角，已經深入到了我們這個時代最為細微的末梢神經……，那些芸芸眾生卑微卻不容忽視的靈魂以及他們的內心世界，並為我們發現和診治病灶提供了確鑿無疑的徵候。

當聞海的攝影機「像釘在牆上的蒼蠅」一樣，在小鎮的麻將館或者髮廊裡據守，我們隨之看到的是一張張被欲望裹挾，但又總是無可奈何的面孔，當他們焦躁的聲音和麻木的神情被攝影機捕捉、放大，並經由導演的剪輯處理呈現於觀眾面前時，我們雖然聽不到那種來自靈魂深處撕心裂肺的吶喊，但是卻能觸摸到一種精神無所依附的落寞和荒蕪。而影片也正是在這樣的一種分寸感拿捏當中，讓我們感到真實和可信，同時作品本身也更加具備一種引而不發的張力，因為正如艾略特那句名言所警示的，「世界的毀滅，不是砰的一響，而是噓的一聲。」

然而，社會學意義上的批判，顯然並非這部作品的唯一或者說全部，因為不管賭博還是買彩票，片子裡人物所孜孜以求的無非都是一份世俗欲望的滿足，但悖謬之處恰恰在於，對欲望的渴求往往導致遊離於欲望對象自身，而最終在盲目的追逐中沉溺以至迷失，所謂「目的地

的顫抖」，說的就是這個道理。從這個角度來說，《喧嘩的塵土》揭示給我們的就不僅僅是關乎少數人的個案，而是作為「類」的人整體上所遭遇的困境，包括觀眾和拍攝者也都在其中。正因為有這樣一種終極意義上的指涉，導演本人的主體意識便在這裡發揮了極為重要的作用。可以說，作為一部紀錄片，《喧嘩的塵土》在整體上所體現出來的作者意識是十分驚人的。從前期的拍攝、控制，到後期的剪輯穿插，再到一些細節的處理，影片都通過作者獨具匠心的調配達到了十分電影化的效果，而不只是一味的依賴於現實素材的累加，這在通常以遵循客觀立場和不介入態度為常態的紀錄片創作中，應該說是比較大膽和罕見的。

聞海說，在自己的心目當中沒有明確的紀錄片和劇情片的概念，而只有電影。正是基於這樣一種自覺意識，他才能夠在自己的創作中比較靈活的運用各種表現技巧和手法，而不被一些常規教條所羈絆，這一點在他最新的作品《夢遊》中表現得更為明顯。在這部以藝術家生活狀態為題材的紀錄片中，創作者幾乎放棄了所有可以稱之為事件，或者說具備傳統意義上戲劇性的因素，而是自始至終專注於對象的精神世界。關於詩歌以及藝術的無謂爭吵和長篇大論，關於女人和愛情的隻言片語或者痛心疾首，以及一次次不明所以、不知所終的漫遊，當幾個大男人在我們面前赤裸著他們的身軀而無所顧忌時，他們的靈魂也便隨之裸露於我們的面前。透過片子當中人物的那些瘋言妄行，那些或沉迷、或瘋癲、或恍惚的瞬間和片斷，我們於是得以一窺片中人物內心世界最隱密的角落。

而此時，聞海的攝影機鏡頭就彷彿是裝在人腦裡的一個大麥克風，讓人物內心的聲音被徹底放大。黑白的影像、逼仄的空間，在近乎無限透明的逼視和聆聽當中，我們質疑著人物同時也反觀自身。這些「欠發達資本主義時代的抒情詩人」，這些永遠在路上的「垮掉的一代」們，在一片混淆了黑夜與白晝、過去與未來的曖昧時空裡，幾頭「困獸」在進行著無休無止的掙扎，這就是《夢遊》的世界。

而「夢遊」的世界，其實依然是「喧嘩的塵土」。不管是藝術家，

還是賭徒抑或是髮廊的小姐，他們都在這個塵世上繼續著自己夢一樣的人生。在喧嘩的麻將聲裡，在酒杯的碎裂和煙霧的繚繞中，人既百無聊賴同時又不堪重負。那些永遠的「斯芬克斯（Sphinx）之謎¹」，即使僥倖被我們破解，但伊底帕斯（Oedipus）王卻依然逃脫不了古老命運的符咒。然而，雖然我們都知道那個一再爽約的「果陀」也許永遠都不會出現，可是不斷推石上山的薛西弗斯，他的努力卻無論如何是值得我們尊敬的，即便他最終也不過只是一個荒誕的英雄。

（原文發表於中國《大眾 DV》雜誌，2006 年第 5 期。）

註釋

1. 斯芬克斯是希臘神話裡獅身人面的怪物。因庇比斯城的人民得罪天神，天神震怒之下，降下斯芬克斯，她坐在懸崖邊，向路人提出相同的謎語，若有人破解謎語，將成為該城國王，如猜不出來，就將對方吃掉，庇比斯全城因而陷入瘋狂。最後忒拜（Thebe）國王拉伊俄斯（Laius）的兒子伊底帕斯前往庇比斯城避難時，破解了謎語並成為國王。

猶如末日浮世繪

張亞璇（獨立影評人／策展人）

《夢遊》是聞海的第三部紀錄片作品，是他「現實三部曲」計劃的第二部（其第一部是他 2003 年「非典」前後回家鄉拍攝的《喧嘩的塵土》）。影片的核心人物是四個藝術家——他們的身分具體說來，是畫家、行為藝術家、詩人和導演——至少是在這部紀錄片拍攝期間，因為它紀錄的正是這位導演回到河南他成長的小城，拍一部再現他經歷的電影的過程，那個行為藝術家是這部電影的攝影師，而畫家和詩人都是電影裡的角色。但這個上下文在《夢遊》裡幾乎是完全讀解不出來的，因為聞海並沒有交代這四個人為何在這裡，我們看到的只是他們已經在這裡的事實。關於他們，也沒有任何故事發生，甚至沒有完整的事件，只有一幕幕的場景，他們在裡面活動。這些活動是一而再，再而三的吃飯、喝酒、聊天，偶爾去不知哪裡的地方遊走。有時候他們在夜裡醒著，便去一個露天的水池游泳，之後去墓地，試圖翻過那道圍牆——這些行為都沒有任何道理可循，即便是他們自己，肯定也沒有想過，他們在做什麼，為什麼這麼做；在這個群體當中，那個行為藝術家的行為，尤其令人迷惑：他在任何場合，都會旁若無人地脫衣裸體，貼著牆或窗戶倒立，而周圍的人，也總是視若無睹，包括在場的小姐們——她們知道這種行為構成了這個藝術家的作品嗎？影片中最令人印象深刻的聲音和場景，是在一個看不到門和窗的房間裡，這位行為藝術家躺在畫面左側蚊帳低垂的床上，啪啪有聲地拍打自己的生殖器，而前景中，是那位畫家，拖著自己巨幅的畫作，也在以生殖器自瀆。

這些舉動是否包含以及在多大程度上包含了在鏡頭前表演的成分，其實無需追究，因為重要的是這些場景當中透露出來的氣息：這些人在怎樣活著？他們為什麼這樣活著？在這個意義上，這部影片是有難

度的，它甚至會激怒一部分觀眾，因為這些人具有一種特殊的身分，他們作為藝術家而存在，而這部影片所呈現的狀態，對人們日常關於藝術家和藝術家生活的想像構成了徹底的顛覆。影片中的這些人既不創造美，至少是經典意義上的美，似乎也無力創造任何其它的東西，儘管那位畫家和行為藝術家都曾在 1980 年代的當代藝術中扮演過重要的角色。

聞海在後期剪輯時，把影像變成黑白，更加重了那種頹廢的氣息和象徵的意味。這個世界變得沒有現實感，也感覺不到任何時間的維度，那些人物在裡面只是宛如末世的遊魂。攝像機距離他們很近，但並不親密。作者置身其中，又超乎其外，他從一種冷靜的視角，既不質疑，也不驚訝，他們為何這樣活著；他只是展現了，他們就是這樣在活著，他的影像因此具有一種穿透力。這種力度使得這個作品與這個年代的大多數紀錄片相比，表現出一種格外不同的質地。如果說，對現實表象的堆積和鋪敘是 1990 年代末以來獨立影像製作的主流，《喧嘩的塵土》亦是在方法和敘述上延續這一方向，那麼《夢遊》作為一個新的節點，並非只對聞海個人有意義，它觸及靈魂的描述，是這一時期現實主義影像敘述尚未達到的深度，它們已經提供了足夠多的有關現實的圖景，卻還沒有充分地理解和揭示在這個空間裡面活著的人的內心——而那正是凝聚了當代生存經驗的關鍵所在。

《夢遊》所拍攝的人，此時此刻，在這個國家，活得是如此不適應。他們作為社會上特殊的一類，難道就應該如此嗎？當然不是的，相對於藝術群落當中的聞達者，他們是近於窮途末路的一群。是什麼造成了這種分別？影片並沒有去探討。它的觸覺始終聚集於它所拍攝的人物的當下，因為所有的原因，相對於他們已經成爲的樣子，都太不重要了。甚至他們個人的歷史和背景也都不重要，當他們出現，他們就是一群半裸的人，坐在那裡喝酒；到影片結束，還是這樣，沒有任何改變——他們已經完全從他們的歷史和背景當中被拋了出去，只帶著他們的名字和身體，被拋到一個未明的所在。

最悲哀的是，他們並不能夠也同時拋去沉積在他們身體當中的一切。

他們沒有辦法不是他們已經被塑造成的樣子。這是爲什麼他們的生命顯得那麼滯重的原因。他們其實是在沉沒，《夢遊》紀錄的即是這沉沒的過程當中，他們試圖掙脫，然而又不可能掙脫的情景。

他們來自哪裡？無法從他們自身找到答案。這是《夢遊》在消弭了背景的敘述之後，必須被放到更廣闊的本土的語境裡被理解的原因，至少在紀錄片的序列當中，它和吳文光的《流浪北京》（1990）遙遙呼應，蔣樾的《彼岸》（1993）也可以作爲另一個參照。《夢遊》當中的人物，作爲藝術家仍然是敏感的。他們總是在談論藝術和人生，更年輕的一代（詩人魔頭貝貝和那個導演）往往還涉及宗教——他們內心有一種自我救贖的願望，他們或許已經感覺到，這種救贖通過藝術的方式，是不可能達到的。然而他們從不談論理想，這是他們和《流浪北京》所描述的藝術家形象最本質的區別。然而不僅僅令他們自己沮喪的是，那些人曾經就是他們。

顯然，在今天的時代，他們已經完全無力再回答「藝術家何爲？」的命題。但也許，他們並不這樣想。他們所有的努力，如聞海所說，都是爲了留下一種存在的印跡。這也正是這些藝術家身分的人和《喧嘩的塵土》中，那些普通民衆的唯一區別：前者在有意識地活著，而後者並不具備這種意識，他們只是活著。正是這種意識的有無，造就了這些人物的不同感性，儘管具備了這種意識，也並沒有讓誰找到方向，但至少，他們還因此爲他們的存在，保留了最後的一縷詩意——那種敗落的詩意。

作爲歐洲最重要的紀錄片電影節之一，真實電影節把大獎頒給《夢遊》這樣的電影，至少意味著一種不保守的眼光和勇氣。其中也許還包含著對中國當代藝術的一份理解和期許——儘管作品中藝術家的狀態令人感到絕望，甚至恐懼，然而頒獎的行爲卻肯定了紀錄的行爲和能力：聞海的作品，正是從不同的層面和角度，見證和保留了這時代的人的生活，哪怕這生活有時候是不堪的——因此這個獎，最終表達的是對藝術的信任。

關於《夢遊》——張亞璇訪談聞海

（採訪人張亞璇，受訪者聞海）

張亞璇：你在《夢遊》裡拍了幾個具有藝術家身分的人，以前也有人拍藝術家或詩人、作家，但我覺得《夢遊》裡，你建立了自己的視點，你能夠在距離之外看，所以更能夠看清楚那是一種什麼樣的生活，而不是與那些人一樣沉迷在你所拍攝的生活當中，這很重要，也是我喜歡的。

聞海：他們其實比《喧嘩的塵土》裡面的人物更好拍。藝術家在某種程度上很純粹的，他們有真的東西。所以我喜歡他們。但我肯定要走另外一條路，可能我的年齡，我的見識不一樣。

他們在 1980 年代也曾經火過，鄒躍進寫的《中國美術史》裡都有他們專門的介紹，但 1989 年「當代藝術大展」以後，長達十多年，他們特別失落。

李娃克從他的作品到他的人生，其實都是自娛自樂。他所有作品都關於自瀆。他拍了個電影叫《縫》（2000-2002），講他小時候的東西，但沒做完。我跟他 2001 年就見過面，當時我們都在新影廠做我們自己電影的後期。2004 年 5 月，在一個展覽上，我們又見面了。他就跟我聊，說正好要去拍一個片子。我們都做過獨立電影，我覺得這個過程很有戲劇性。我以為是那樣的劇組，也很便宜嘛，買車票、買一堆磁帶就可以了。沒想到是那種狀態。

無所事事，大家都在等待。城市很小，演員有時候就不來了，又改戲，他（導演王永平）說他們以前也這樣生活。所以他拍得特別像紀錄片。後來我把他們拍片子的過程和他們的生活剪在一起也出於這個考慮。

它跟上一個片子（即《喧嘩的塵土》）也不一樣，上一個片子裡所有的事情，給了我一個由頭就都結束了，而這影片永遠沒結束。我們

出發的時候，說就去一個月的時間，後來因為中間空了，貝貝帶我們出去玩兒了三、四天。

這個片子人物也更少一點，我想也不要太複雜了。上一個片子很多都是抓拍，到這個片子，很多場景，你有足夠的時間架架子，所以很多都是在架子上拍的，攝影啊、構圖啊，都有意識做出一種劇場的感，因為整個片子是他們在拍電影嘛。很多東西知道可以不要，但也拍了，因為他們隨意性更強，可能突然就爆發了。

對這個片子我也看得比較淡一點，不像前一個片子總會很惋惜，有很多沒拍到，這個就覺得，沒拍就沒拍，以後會有更好的。

張亞璇：如果在《喧囂的塵土》裡你關注的人群可以說是群眾的話，那麼在這部片子裡，你認為作為藝術家的這些人和群眾的區別在哪裡呢？

聞海：我覺得群眾大多數已經自我解除武裝了，無能無力，某種程度上過的是自我作賤的生活。他們既對自己不負責任，也對別人不負責任。大家混同一體，為了利益，不斷地變換目標，他們在蠕動。但藝術家，至少對我來說，他們還在尋找一種……，我覺得他們的藝術是他們自我拯救的一種努力，雖然在你看來可能很虛無，但對他們自己來說，是他們存在的唯一理由，或者印記。像娃克，他的作品，從未給他帶來過任何實際利益，但他還在做；老丁也沒有參與到學校的階級鬥爭裡面去，他還帶學生，他很痛苦，也在找人聊，他至少沒有把自己混同於別人，多多少少還在努力；貝貝也還在寫詩，發表詩，雖然他平時是個看門的。包括王永平也說，當他意識到自己有一天會死的時候，他覺得自己應該做點事。

為什麼我覺得他們可愛，就在這一點：他們還沒有自我作賤，他們還試圖給自己的存在找到一個理由。雖然這個巨大的虛無有可能把他們淹沒，但是誰知道呢？

爲什麼說他們是失敗的藝術家，就因爲他們都沒有得到利益，這個社會把所有東西都消解成誰得到利益，誰就是成功。最後就變成了在這個國家，沒有失敗和成功。因爲所有的成功，就是你賺了多少錢。整個社會就通過這樣一種價值觀，把所有的人都混爲一體。你不得不認可它，你不認可就變成另類了。

張亞璇：那做紀錄片對你來說是一種克服虛無和不自我作賤的努力嗎？

聞海：我覺得一開始有某種功利的成分在裡面。我會想，做電影，到國外參加電影節，幫國外的電視台或製片公司打工，應該是個很好的生存手段。但越往裡面拍，越發現這是一個往內找的過程。只有當《夢遊》拍完以後，我才認識到，其實很長一段時間，我處在一種虛無的狀態，但當時我還以爲那叫充實。

拍片子的時候，我們在聊的過程中，我有一種很強烈的感受就是：一個人站在海邊，特別空濛的一片海，就在那兒傻待著，看著，突然有一天你發現那不是海，那是硫酸的霧。站在海邊那個人又離不開岸邊，焊住了，像賈柯梅蒂（Alberto Giacometti）的雕塑形象。

我最早有這種印象，就是《夢遊》裡的人，像老丁（丁德福），1985年的時候是西南畫派的，參加過1989年藝術大展屬表現派繪畫，他當時都不用畫筆畫，都是用手，畫得很好、很大。他是東北大學1985年畢業的。當年他是懷揣著梵谷的自傳，想著哪兒都能夠生活，只要幹自己想幹的事情，一個人單漂到河南南陽油田學校，等於是農村很偏僻的地方，當老師，開始畫畫。那他現在變成什麼樣子了呢？可能十多年就沒動過畫筆，好像從內被掏空了一樣，某種程度上就是內耗了。像貝貝，在現實生活中是個守門人，但網絡上被稱爲「天才詩人」。他們倆特別像，他說他是他將來的形象，他說他是我的過去。可能寫詩在某種程度上更加沒有前途，只是有了網絡，他可以發表，找到一些讀者，讓自己滿足。他自己說，我反正每年要出去兩次，

在這裡我不算什麼，但出去就不一樣了。他每次出去，有一個動作（手像鳥翅膀一樣煽動），我沒拍到。我剪《夢遊》，是先有了這一段，就是魔頭貝貝出遊記，這個片子就成形了。

李娃克是介於他們之間的，他可能更決絕一點，但更多是自娛自樂吧，包括他的電影。

回去拍片子的那個導演，王永平，是剛剛出道的藝術家的狀態。我覺得這些人呢，是我拍片的過程中，唯一的一次，比較喜歡我片子裡的人物。我覺得他們在某種程度上，已經是醒來的人。但醒來之後，無路可去，所以只能是被虛無淹沒了。

張亞璇：《夢遊》的剪輯有一種詩的簡練，你都剔除了什麼東西呢？

聞海：好多，除了他們拍片的場景，娃克也做了不只一個行爲，我只用了其中的一、兩個；還有貝貝，他也在裡面演戲，我都沒要。剛開始我剪到 110 分鐘，後來剪到 90 分鐘，現在 85 分鐘，因爲我不想裝那麼多。《喧嘩的塵土》是強調一種揉捏的感覺，所以它很漫長，很難受，所有人都難受，是憋著的，我也是……。但這個片子，貝貝的詩對我是有影響的。我希望更多是片段，是跳的剪輯方法。我第一個剪了貝貝出遊記，就知道有戲了。從這個地方再引申，也有了他們在一塊兒裸體，喝酒，我當時就知道它應該是影片的第一個鏡頭和最後的結束。這就是一個夢，在這個夢裡面，又有魔頭貝貝的飛。我覺得主觀性挺大的，但對這個片子來說，可能是一種方法。

貝貝的詩挺好的。我最早的片名想叫《靜靜地鋸》。他有一句詩是「魔頭貝貝是我全部的人，他在我裡面靜靜地鋸」。所以這些人的內心都已經像掏空了一樣。老丁的心理狀態跟他的形體都融合爲一體了，那是所有的演員都表現不出來的。還有他們的環境，我用了三次，就是所有的房頂都是太陽能熱水器，像墓碑一樣。榮格有一句話說，「我們世界的紛亂和我們內心的紛亂是同一回事」，我覺得這是一種契合，

世界的表象和內心。你看我們的知識分子，有理想的那些人，他們的內心世界什麼樣子，就知道我們的環境是什麼樣子了。我想講的是這個，包括我自己。我以前老搬家，那麼混亂的生活，其實跟我那種躁動、破碎感是息息相關的，沒找到自己的感覺。我有時也害怕，為什麼我老拍這些東西？是不是我自己內心的投射？我不願意看《喧嘩的塵土》，原因就在這兒。別人看我的片子，說的確感到一種生存的恐懼。詩人還是很敏感的，貝貝還有一句詩「醃在空氣中」，我覺得是特別強烈的意象。

張亞璇：有一次他們跟一些女人一起喝酒、打牌，李娃克當場全裸，做他的行為藝術，那些女人居然無動於衷，是怎麼回事？

聞海：是這樣的，最早娃克去之前，給我講過一個場景，在一個農村的院子裡——河南農村，中國基層社會那種糜爛的現實是你在家裡想像不出來的，居然是裸體的服務員給他們端菜！他們曾經在那裡吃過飯，娃克就一定要到裡面去做行為。我們這次去，因為我要拍嘛，就說不可能。後來有一次朋友請我們卡拉OK，娃克突然決定在包房做行為，當場我就拍，那幫小姐處在無意識狀態？震撼狀態？還是傻了？搞不清楚。她們漠然無視，居然真的無視，但也可能跟我的剪輯有關係。

叔本華說過，意欲在這個世界為所欲為，而這個東西（生殖器）是意欲的焦點。我突然感覺到，他們一輩子的努力都是在馴服這個東西，但是某種程度上，又始終被意欲控制著……

真的挺殘忍的。他（李娃克）這一輩子永遠沒有脫離那種自娛自樂的意向，這對他的傷害太大了。他們終其一生，都是被意欲牢牢控制住的一些人。佛教裡叫輪迴，你永遠在裡面打轉轉，無論普通人還是藝術家，只是藝術家在尋找自我拯救的努力。

張亞璇：什麼樣的努力？

聞海：更多是一種個人存在的努力，或者說留下印記吧。所以我為什麼要拍宗教徒？我覺得宗教徒更多是脫離輪迴的一種努力。我不知道他們具體是什麼樣子，這有待於我將來觀察的結果。但我慢慢對這個東西很感興趣。

張亞璇：你找到具體拍攝對象了嗎？

聞海：我想拍一個居士林。它讓我感觸特別深是因為它就在離麻將館僅幾百米的地方。我媽媽帶我去的，是她一個同事開辦的。一個六層樓，外表混同於任何一個城市的建築，但裡面藏了那麼多書，大家還挺互助的，她們講共修。第一層是接待的，第二層男人住，第三層女人住，第四層房屋的主人住，第五層是圖書館，第六層是共修的地方。

張亞璇：都是當地人嗎？

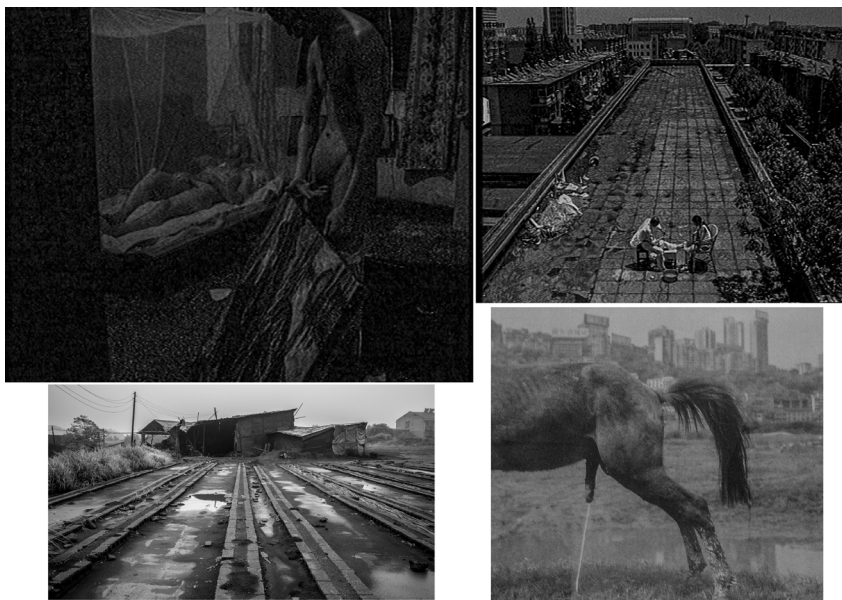
聞海：主要是，而且交三百塊人民幣，你就可以在裡面住，一塊兒吃一個月。我當時覺得，外面特別吵，但裡面特別寧靜，包括我對我母親和我親戚的認識，她們也參與到這裡面。我現在可以跟我母親聊得很深入，我覺得她很有智慧，她們對人和事的看法就不一樣。她們的教育程度就是小學啊、初中啊，我覺得這就是道德的力量。其實也就是一種道德的底限。你突然覺得普通老百姓為了得到一個道德底限都讓人感動，但如果你不認識自己的話，會感覺很生疏的。你受過那麼多教育，但其實也是沒有原則的，也是一個沒有道德底限的人，這是最可怕的。《喧嘩的塵土》裡面，大多數就是沒有道德底限的人，包括對生命的尊重，對女人最基本的尊重，沒有的。所有人都變成烏合之眾的那種感覺。當時我看那本書（《烏合之眾》）的時候，特別

焦慮的，他說的都是大白話，但就是我們現在的生存處境，只是我們不自知而已。

張亞璇：《夢遊》為什麼是黑白的呢？

聞 海：剛開始不是，後來我在電腦上調成黑白的，突然發現跟我的感覺太像了，特別是貝貝游泳那段，我感覺像是在冥河裡面，特別絕望，又特別符合那種夢的感覺。

（原文標題為〈我們世界的紛亂和我們內心的紛亂是同一回事〉，發表於中國《當代藝術與投資》雜誌，2007年第2期。）



《夢遊》劇照

Dream Walking

闻海 作品
Filmmaker: Wenhai

-Awarded the Grand Prize at the 2006 Cinema du Reel Film Festival (Paris) (2006年法国真实电影节大奖)

-Screened at the 2007 Yamagata International Documentary Film Festival, "New Asian Currents" category (2007年入围日本山形电影节新浪潮单元)

夢遊

Director/Photography/editor: Wenhai Producer: Wenhai Li Wake Planner: Li Wake Supervisor: Zhu Rikun
Presented by Wenhai Film Studio

荒原中的夢遊：DV 紀錄片中黑白影像的美學探索

張真（紐約大學電影系教授／策展人）

秦以平 譯 張真 校訂

回顧近二十年觀看中國獨立電影的歷程，我不禁發現越來越多的電影使用了黑白色系。此類電影的主色調或全片使用黑白，這是製作者有意識的形式上的選擇。這一特色可上溯至張元的《媽媽》（1991）和王小帥的《冬春的日子》（1993），這兩部影片可能是新中國最早的低成本獨立電影以及所謂的「第六代」導演的先驅。他們運作於邊緣的製作模式之中，明確地表達了一種新的紀實審美傾向。這種美學與第五代完全不同，尤其是後者最具代表性的（仍由國營片廠製作出品的）作品，諸如色彩飽滿濃郁的《黃土地》（陳凱歌 1984）和《紅高粱》（張藝謀，1987）。《媽媽》在膠片和錄像帶上拍攝而成，混淆了單色和彩色、虛構（黑白部分）和紀錄（彩色部分）。《冬春的日子》在黑白 35 毫米膠片上拍攝而成，影片講述了一對藝術家夫妻的感情危機和分離（劉東和喻紅演他們自己）。黑白影像突出了每日存在（existence）的單調，以及 1989 年學生運動之後年輕一代所面對的晦暗未來。由於獨立電影的氣候在 1990 年代受到審查制度和市場壓力的雙重壓力而惡化，獨立電影的總體產出有所下降，這種對於色彩、或者陌生化的色彩使用（defamiliarizing color）的實驗並沒有持續下去。在數碼轉向來臨之際，這種對於黑白色系的偏好，在近年來的以視頻為媒介的電影（film on video）中重新浮現。數碼轉向促成了在政治、經濟和技術層面上游離於傳統電影製作體系之外的另類電影製作方式。便宜和便攜的數碼產品的普及化，催生了新一代的電影製作者，他們沒有接受過正統電影訓練（特別是在電影膠片拍攝），但得益於便宜的設備和容易上手的軟件，他們很快出色地掌握了數碼影像製作和非線性剪輯的技術。

是什麼因素激發了越來越多的黑白影像的湧現？特別是在拍攝和傳播渠道非常不同於傳統電影的、不追求大銀幕放映、不必經過國家審查的低成本數碼紀錄片中？是否因為影像來源於業餘製作者——因而精神更為自由、來源更為相異——所以導致了獨立電影中的不同的主題以及在長度與色彩上更具有實驗性的形式和格式，以及其它特性？更重要的是，是不是黑白影像的回歸或復甦，也標誌了一種在 21 世紀日益加劇的全球化以及媒體技術革命的背景下，被重新喚起的關於電影與現實、電影與追求真相之間的關係的探索？在過去的十年中，在這個擁有世界最多人口、經濟呈幾何級數增長的國家中，這些影響結合在一起，具有令人震驚的可見度和複雜性。當然，黑白影像增長的現象提出了許多有趣的問題，不僅在於不同代際之間（包括製作者和所使用媒體的）不同美學情趣的分野，也包括了對於電影的認知及其體制模式的新老交替，以及各自的觀眾群體和針對觀眾的言說方式（spectatorial address）的差異。

在初期階段，第一部完全使用數碼攝像和黑白色調的電影，在獨立紀錄片版圖上屬於一個異類或曰特例。《三元里》（2003）這部實驗性的城市交響曲，由歐寧和他在廣州的影迷團體「緣影會」的成員完成於遠離中國主流和獨立電影中心的地方，而當時這似乎完全不成為一個趨勢。選擇黑白色調可能更應該被解讀為製作者的一種刻意的姿態，以致敬二十世紀二十到三十年代現代主義巔峰的經典（黑白）城市交響曲電影。這部為威尼斯雙年展拍攝的電影，也更與當時掃蕩國際藝術世界和市場的其它中國當代藝術和視頻藝術相近。

與之形成對比的是，當時產生的大多數獨立電影，尤其是在第一階段與所謂的「新紀錄片」重合時期，幾乎虔誠地在形式上追求長鏡頭美學，並採用直接電影耐心紀錄的手法、在現場拍攝和後期製作中盡量減少或隱去作者的介入。在接下來的幾年裡，當數碼攝影機開始被非科班導演所廣泛採用，全片或部分為黑白的電影開始頻繁出現。最突出的作品包括聞海的《夢遊》，胡杰的《我雖死去》（2006），林鑫的《三里洞》（2007），黃偉凱的《現實是過去的未來》（2009），邱炯

炯的《姑奶奶》(2010)和《萱堂閒話錄》(2011)——事實上到現在為止，邱炯炯所有的作品——以及馬莉的《京生》(2011)都是黑白的。近年來獨立敘事電影似乎也開始跟上了這股風潮，例如2010年和2011年，南京獨立電影節的最高獎項獲得者李珣的《河流和我的父親》(2010)，以及舒浩侖的《黑白照片》(2011)——儘管舒浩侖的電影是在35毫米彩色膠片上拍攝而成，之後才在剪輯的過程中轉為數碼並將部分色彩黑白化。

這些新一代的獨立電影導演，鮮有例外地屬於自學成才。他們的背景不同，曾經從事油畫、國畫、繪圖和設計、新聞、信息科技，其它與藝術或媒體相關的行業以及創意產業（姜娟 2012）。在某種程度，他們的共同之處在於一種舊式的迷影夢想，想要製作他們自己的影片，而這種夢想在此種數碼攝像產品時代，以及在主流製作之外快速蔓延的獨立電影潮流中得以實現。雖然並不是所有的作品都明確地顯示出政治面向，他們都擁有共同的願望，即為這個正在經歷地震般轉型的社會尋找形態與意義；同時他們也分享了一種對於獨立電影的認識，即獨立電影是拓展公共空間和公民權力的演練場，它可以補充個人的藝術表達，亦可由藝術表達所牽引疏導。

數碼紀錄片中，對黑白的應用的美學和社會政治的衍生意義是怎樣的，在本文中我將給出一些初步的觀察。讓我感到非常有趣的是，黑白色調的使用、與彩色或分離或交匯，強化了許多這些電影的戲劇性要旨，包括異化、創傷、不公、懷舊或對失去的家園的渴望，以及對普通人道德勇氣的保全；同時我也很有興趣看到這種色彩設計如何重新定義了紀錄現實主義（documentary realism）。一方面，像《我雖死去》和徐辛的長片《克拉瑪依》（2010）這樣的電影時而在黑白與彩色之間轉換，產生了時間上和感知上的對比，結合影片大部分時間所採用的收集證詞與觀察式的拍攝方式，催生了一種哀歌與紀念碑的效果。另一方面，有些電影選擇了特別的黑白處理，並採用了荒誕、幽默（或黑色幽默）、惡搞（parody）、快速剪輯和劇場化等手法，如聞海的《夢遊》、黃偉凱的《現實是過去的未來》以及邱炯炯的作品。

以下的討論作為一個研究計劃的一部分，將首先集中在《夢遊》和《現實是過去的未來》上。我將討論在備受審查和商業要求限制的傳統，中國電影模式無法表達中國社會的急速變化時，這兩部黑白數碼紀錄片怎樣開拓了不同的表達可能性，以呈現糾纏難解的中國社會歷史圖景。

對於電影顏色的研究是傳統電影美學理論的一部分。現存的文獻從埃森斯坦（Sergei Eisenstein）具有開創性的論文《顏色與意義》（Color and Meaning）到斯坦利·卡維爾（Stanley Cavell）的《被觀看的世界》（The World Viewed[1970]1975）長期以來被視作電影中顏色研究的奠基石。後結構主義和精神分析電影理論在解構「菲勒斯中心」的形式主義研究的同時，亦啟發了不斷更新的對於顏色的文化符號學的討論。例如情節劇的修正性研究中對於「過度」（excess）的概念的探索中，就涉及了充滿寓意符碼的場面與布景中顏色的功能。比如托馬斯·艾爾塞瑟（Thomas Elsaesser）在研究中解碼了（1987）道格拉斯·塞克（Douglas Sirk）的情節劇中的紅色，認為這是表現中產家庭壓抑和爆發「喧囂與躁動」中有機的一部分。後理論學派（post-theory）或新認知美學理論（neo-cognitive aesthetic theory），最近重新將對於顏色的討論納入研究範疇，以此為切入點探索後電影與後膠片（柯達）時代新的理論範式和研究方法，值得注意的成果包括安吉拉·德拉·瓦切（Angela Dalle Vacche）主編的《顏色：電影讀本》（Color: The Film Reader）以及布萊恩·普萊斯（Brian Price）的著作。西方電影和美學理論中關於顏色的週期性討論，也在用英語寫就的亞洲電影研究中留下了零散的印記。由東亞藝術史學家與電影學者合作編撰的論文集《電影版圖》（Cinematic Landscapes）突出了日本和中國電影中電影媒體和傳統藝術（尤其是繪畫）的交界。雖然這些研究對於這兩種「東方」文化的結構主義比較研究其框架和對前現代與現代性的分野（從這個意義延展出去，也包括東西方的分界），顯得勉強並缺乏歷史維度的複雜性，但它可能是東亞視覺文化研究在這個方向上的首度嘗試，其主要目的在於挑戰

現代西方美學言必稱線性透視 (linear perspective) 的現狀，及其在電影美學中的討論 (艾利希和德瑟 [Ehrlich and Desser], 1994)。

這本合集中，關於中國的文章提供了一系列研究成果，試圖連結中國傳統藝術 (特別是繪畫) 與中國電影——特別是第五代，如陳凱歌、張藝謀與黃建新的電影。雖然這些文章學養深厚並時常具有指導意義，它們卻通常顯示出一種不加限定和思索的傾向，希望將傳統藝術和美學理論引入個別電影文本或作者風格的分析，甚為天真地期待從前現代的藝術和現代的電影之間找出直接的關聯，以此推論某種特定的民族風格的存在。裴開瑞與瑪麗·法奎爾 (Mary Farquhar) 對黃建新導演的以改革時期中國社會為背景的城市電影的論述，則更準確地把握了他們所指出的「後社會主義」情境。該文主要討論黃建新聚焦當下的「荒誕主義」作品，而這與我對獨立紀錄片製作的討論十分相關，因為後者提供的是後社會主義中國在新世紀的更新版本或數碼變體。裴開瑞與法奎爾認為，第五代導演 (特別是陳凱歌與黃建新) 的作品中，特定的形式策略訴諸中國傳統文化與美學元素，如強調自然世界、意象與象徵主義，十分有效地將它們與社會主義、現實主義電影符號體系分离開來。但是黃建新的電影《黑炮事件》(1985) 被更多地認為是表現了現代主義的文化思潮，包括異化、抽象以及疏離。

戰後和冷戰時期的電影理論的主要作品來自卡維爾、克拉考爾 (Kracauer) 和尼爾 (Neale)，艾爾塞瑟的著說及餘波，在跨文化電影研究中，似乎經常將顏色作為一個已知常量或者起點。這並不令人驚奇，因為二十世紀後半葉，電影逐步系統地在各種格式上轉向彩色和寬屏。正如二十世紀 20 到 30 年代聲音或「有聲電影」成為具有統治地位的焦點，在接下來的幾十年裡，彩色進入了舞台中心，並成為主流電影現實主義理所應當的硬通貨 (currency)。另一方面，藝術電影則以現代主義自反或顛覆的形式堅持抵抗著顏色的霸權，及對色彩的刻板因襲。保羅·柯茨 (Paul Coates) 在其最近的著作《電影和顏色：飽和的圖像》(Cinema and Color: The Saturated Image 2010) 中，主要論述了顏色在歐洲藝術電影中操縱 (manipulation) 和意指

(signification) 的功能，同時卻也以相當篇幅論述了黑白色系如何作為彩色的辯證的搭檔。柯茨梳理了從赫胥黎 (Huxley)、卡維爾到安赫蘭德 (Anne Hollander) 的理論譜系，並用以電影製作者的話語和實驗，擴大或複雜化了這一理論框架。從中，他將電影製作者「是否使用黑白以追求現實主義」描述為一種長此以來自相矛盾的實踐：

如果現實主義為其刻板模式所要求，必須「逼真」(gritty) 的話，那麼它自然會導向使用黑白色系，儘管盧卡奇會認為這是墮落於自然主義的表徵。然而具有諷刺意味的是，在電影史的某一個階段，黑白色系帶上了懷舊魅力，因此搖滾音樂錄影帶使用黑白會減弱歌曲原先立場鮮明的對體制的抗議。因此黑白影像是充滿矛盾的，它所產生的尖銳的對比，既帶著現實主義對抗社會反對力量的劇情化情緒 (melodrama)，又可從屬於一種時尚，像是訂製設計師的剪刀，在現實世界中剪裁出一種商業的圓滑 (柯茨 2010: 46)。

因此黑白色調的政治和詩學——「現實主義抗議中的劇情化情緒」(melodrama of realist protest) 和「定制設計師的剪刀」(the couturier's scissors)——是一把雙刃劍。雖然柯茨的討論主要集中在虛構電影的領域——在此黑白兩色的「圓滑」更為明顯 (如最近的奧斯卡獲獎作品，偽無聲片《藝術家》)，但他對搖滾音樂錄影帶的論述，則觸及了非虛構電影／影像的討論，尤其是具有社會政治擔當紀錄片對於黑白色系更加複雜的實驗。

大多數使用黑白色系的中國獨立電影和數碼紀錄片，更傾向於呈現「現實主義的抗議」。他們將國家所強制的「和諧社會」的玫瑰色表層撕破，暴露在主流意識形態以及此類意識形態所規範的再現之下，或邊緣地帶的那些尖銳的不公平、不正義、絕望、混亂以及不和諧的聲音。在這個意義上，這些數碼影像紀錄片所呈現的晦暗與黑暗的外觀，跟影片的主旨——失去權力的人們以及他們所處在的動蕩中的轉型社會——兩相結合，與二十世紀 30 年代的上海電影具有驚人的相似性。早期上海電影，包括無聲片與有聲片的初期，如鄭正秋、程步高、蔡楚生、吳永剛、費穆和孫瑜的作品，都是通俗情節劇與現實主義的

混合體。在這些早期的經典中，被紀錄的、被重構的以及被重新處理的黑白影像，矛盾地凸顯了「現實的華彩與真相」（卡賽迪 [Cassetti] 1999：21），或偏離、或重組被視為理所當然的社會生活。如果二十世紀 30 年代的黑白膠片，是情節劇在銀幕上默認的調色板，任由具有創造力的上海電影製作者通過場景、舞美與剪輯巧妙地作各種處理，那麼在數碼時代，刻意地利用黑白影像則是一次更大聲的宣告：間離現實、重申真相。不使用明星或職業演員，進一步增強了真實的感染力；在一些電影中，如《三元里》和《現實是過去的未來》，敘事（和角色）集體被懸置，噴射出反映和人格化現實的現實主義能量。

在這篇文章剩下的篇幅裡，我將討論《夢遊》和《現實是過去的未來》這兩部在 2006 和 2009 年展映於法國真實電影節，並分別贏得最高獎以及青年評審團特別提名的作品。一方面，兩者表面上的不同，允許我們把握獨立數碼紀錄片形式和內容的譜系；另一方面，他們所分享的歷史視野和社會意識，讓他們即使在方法上差異巨大，卻因其共同追求開放和包容的政治、文化和藝術環境而齊頭並進了。他們使用黑白數碼調色板的不同方式，則更激進地升級了黃建新《黑炮事件》中的「後社會主義策略」。從自我到他者、從個人到集體、從內部到外部，這些數碼紀錄片重新定義了數碼時代藝術作品和藝術家的位置和意義。

中國電影評論人王小魯，觀察到二十世紀 1990 年代末期「新紀錄片」的衰落也標誌著一種「溫情主義」的消散（王小魯 2010）。這一觀察，將這個時期獨立紀錄片中的美學形態與電影製作者自我的主體性聯繫了起來，認為這個時期的紀錄片拍攝者，十分謹慎地揭示自我的在場，甚至刻意消抹。電影製作者不僅很大程度上避免揭示自己與他或她所拍攝的人與情境的關係，長鏡頭美學也幫助遮蔽了拍攝者對於影片主題的闡釋行爲。雖然在影片對於邊緣角色的關注和在場時安靜觀察傳達出了一種同情的情緒，1990 年代的「新紀錄片」總體而言呈現的風格與情緒的表達範圍非常有限。當電影製作者開始普遍擁有便攜的數碼錄像機，以及有助於實現個人風格和實驗性的剪輯軟件之

後，他們逐漸用一種「心理寫實主義」取代了「客體寫實主義」，繼續紀錄現實並發出不滿的聲音。

在新世紀最初幾年出現的數碼紀錄片中，聞海的《夢遊》脫穎而出。影片使用了晦暗的黑白調色板，完美地配合了角色的荒誕行爲。它不像之前大部分的紀錄片那樣，聚焦在社會底層群體身上（如不良少年、民工、少數民族等等），而是追隨了導演的四個朋友——一個畫家、一個音樂家、一個詩人和一個有抱負的電影導演——的可悲的日常生活。這些在生活中掙扎的藝術家酗酒、行爲古怪，慢慢累積成一堆身體和心理的殘骸。影片大部分在室內拍成，拍攝的是這些兄弟喝酒、抽菸、吃飯、對話、吵架、睡覺，以及表演其它身體功能。銀幕上的黑白色調，將他們單調的生存置於憂鬱的暮色之中。正如大眾心理告訴我們的那樣，如果人只在黑夜中做夢，藝術家混沌和毫無意義的生活，則混淆了日夜的界線，也混淆了清醒和由酗酒所導致的愚蠢和熟睡的界線。黑白色調因此契合了「夢遊」的狀態，藝術家們在片中經常「剝光」了藝術的光暈，在毫無結果的狂想中徘徊，或在「什麼是真實」和「什麼可能是他們所想要創造的藝術」之間漫步。王小魯（2010）認爲這部影片「展示了在潛意識深處的心理圖景，象徵並到達了內在的真相」。在2012年一篇更長的文章中，聞海也追溯了他在製作過程中的種種轉變，講述了他如何從「自然主義轉向心理現實主義」，從引人關注的「新聞報導式的」「人肉炸彈」（指生猛和殘酷的現實），轉向一種更加自我反省和內化的方式，嚴肅地處理在描繪苦難、絕望和墮落時，自己和他者之間的關係。

描繪了一組藝術家的《夢遊》與被普遍認爲具有開山意義的第一部「新紀錄片」吳文光的《流浪北京》有極大的不同。吳文光的電影中充滿了理想主義；對於一個時代的夢想似乎被侵軋了，但人們沒有完全放棄。同爲關於朋友的電影——兩個畫家、一個作家、一個劇作家兼導演，以及一個攝影藝術家組成了一個不甚緊密的朋友圈——吳文光的作品對五位主人公的態度更爲克制和「感傷」。（吳文光也屬於這個圈子，但在影片中他選擇將自己與被拍攝者的關係減到最低。）與

《夢遊》中呈現人際社交的幽閉恐懼的內景設定形成對比的是，《流浪北京》中的這兩位女性和三位男性角色，或陸續、或交替著出現在北京廣泛的、瀕臨破裂的文化場景的不同空間中。在追求藝術和具有意義的生活過程中，吳文光的朋友們遭遇到無數的困難和障礙，在前行時閃耀著一種英雄主義、甚至悲劇的光環。他們悲傷、憤怒、甚至有時瘋狂（例如張夏平在畫廊籌備她的展覽的時候精神崩潰），但並不犬儒或「夢遊」。他們對於晦暗現實的認識，是從他們對於痛感、苦難甚至饑餓的極度敏感中生發出來的。當圓明園附近的藝術村的烏托邦消亡後，他們中的所有（除了劇作家牟森）都離開了中國，繼續他們對自由和自我實現的追求。這場旅程矛盾的結果，成為《流浪北京》的續集《四海為家》（1995）。

如果《流浪北京》描繪的是一個歷史時代終結時「最後的夢想者」的話，《夢遊》中，逐漸老去的波西米亞夢想者們，則是新紀元的「有中國特色的」激烈市場化中的產物，同時他們也生活在新媒體入侵日常生活的時代，有新媒體助燃或稀釋他們藝術創作，並讓他們的藝術很大一部分變得與社會與政治現實無關。《夢遊》的開場畫面是一個擁擠雜亂的房間中一些裸體的男人，他們似乎對攝像機的在場毫不在乎，在鏡頭前即興地表演著生活，成為電影中的行為藝術。其中行為藝術家李娃克試著想要倒立起來（他之後重複了好幾次）。一個朋友帶著更多的啤酒走了進來，被這活色生香的裸體場景驚到，罵了一句髒話。這一序曲捕捉到整個電影基本的氣氛和視角。畫家的位置上下顛倒，如他失序的生活一樣，不僅標誌了空間的迷失，更是一種在時間（白天還是黑夜）和感知真實（正常還是不正常）向度上的困惑。這種「意識流」的結構，在影片開始的時候被建立了起來。在另一場戲裡，聞海與詩人貝貝前往後者的朋友處，拍攝他們喝酒、談論藝術與宗教的場景。「我想現在我知道怎樣組織整個電影了……，藝術不過在一種是鐵板一塊的生活環境中呼吸的方式，一種自我放逐或者『夢遊』」。聞海決定在後期製作中使用黑白，用來加強電影非敘事和非時序的框架與氛圍，以及更重要的，用來「強調冷漠和絕望」（聞海 2012）。電

影導演及法國真實電影節的前任總監杜阿梅 (Marie-Pierre Duhamel-Muller 2011) 也評價聞海使用「粗礪的黑白兩色，展示了一種大膽的洞察力和獨特的張力」。影片黑白的色調因此顯得非常「自然」，從第一幕開始，影片裸露的主角們就在夢遊的狀態裡，演繹著無意識的欲望和衝動。

在一輪輪的痛飲、尖叫和自瀆的間隙，這些藝術家們斷斷續續地討論著藝術再現的本質，但討論因缺乏具有活力和對話的態度而難以展開。詩人問他的朋友「什麼是真實？」這個話題不久被喝酒所取代，彷彿他們所能觸及的、並樂於再現的唯一真實，就只有恍惚與不作爲。他們似乎渴求成功，儘管成功的是虛榮或實用主義；正因為同樣的原因，他們同時憎恨成功。片中一對朋友，在相對清醒時談起藝術，把藝術比作「珍珠」（喻其真相和美），而把藝術家比喻爲貝殼。「但之後珍珠就不屬於我了。」

這種不得要領的對話，正如他們的行動和動作一樣沒有方向。電影中有不同段落展現了他們的荒誕行爲藝術，他們的身體和頭腦像是走調的樂器，串連起來並不組成悅人的音樂，而像是電影裡紀錄的搖滾樂隊的排練一樣，產生的是堪稱奇觀的噪音。畫家在餐廳的告別宴會上脫光了衣服做最後一次倒立，這不禁讓我們想問，是否像他們這樣的藝術家——以及關係相近的獨立電影製作者們，也包括畫框外的聞海——具備再現中國上下顛倒、急速前行的現實的能力，是否這種現實的色彩和音量都太過喧嘩而無法被真實地展現。這種現實威脅著要吞噬他們，讓他們的作品和勉強的生存變得附庸現實甚至無關。當他們絕望地訴說著「爲什麼我們那麼壓抑」的時候，這彷彿不僅是對那個讓他們又愛又恨的色彩斑斕的商品世界發出抗議，同時也承認了黑白的「夢遊狀態是他們獨特而荒誕的『行爲藝術』的避難所」。聞海的數碼鏡頭置身於他們其中，紀錄而不評判，在後期製作中再施以巧妙的剪輯，包括使用黑白色調，通過這些手段，令這些藝術家們行屍走肉的日常生活的真相，獲得了藝術的魅惑力和成功的戳記（如獲得電影節的獎項等）。

與《夢遊》令人窒息的內景和荒涼的心理圖景相比，黃偉凱的《現實是過去的未來》則將「潛意識的心理現實主義」外化了，與前者形成強烈的對比。《現實》所展開的是一幅完全不同的、由外在性 (exteriority) 和表象所組成的後社會主義圖景。聞海對於道德和經濟雙重破產的藝術家的描繪，有著現代主義的「(潛)意識流」的殘餘痕跡，而在黃偉凱對城市交響曲類型電影的解構中，這種痕跡則被轉印到了當代中國的大都市肌體上。《夢遊》從本體論意義上挖掘了再現與尋求真相 (藉繪畫、音樂、詩歌、行為藝術和電影拍攝等方式) 的不確定性，並在用數碼技術操控影像的過程中折射出了「藝術生活」的問題性 (problematic)。它將傳統中給予藝術家和藝術作品的光暈撕掉，將令人不安的和令人作嘔的東西，變成了美學建構的重要客體。通過黃偉凱與他的素材提供者朋友們之間的關係以及數碼技術的後期製作，電影與事實之間經過多層斡旋，以一種現代主義的方式重新確認了巴讚 (André Bazin) 對現實主義的探索，即以觸及真相 (或「珍珠」) 為目標，探索電影和現實之間「存在意義上的關係，一種深層的延續性」。在鮑曼 (Zygmunt Bauman 2000) 所命名的「液體現代性」 (liquid modernity) 中，拍攝者完全脫離了舊式浪漫主義的、代表著善與美的兄弟情懷，拍攝者與被拍攝者之間的關係看起來前所未有地含混與脆弱——如果不是徹底地人為虛構的話。《現實是過去的未來》從根本上偏離了自《流浪北京》以來一直被重複的瘋狂藝術家的主題。它的獨特性是多層次的，它並不緊扣一個特別引人入勝的人的主題，描繪的不是一個擁有某種姻親關係的人群——如怪癖的藝術家或固執的上訪者 (如：《姑奶奶》、《京生》)，而是呈現了一個謎樣的、矛盾的社會，為多視角的結構性分析提供了材料。

雖然這兩部電影都用數碼技術在剪輯時轉成黑白，以美學干預來把握並理解飛逝與荒誕的現實，《現實是過去的未來》卻在數碼影像製作和紀錄片形式上有著更大膽的實驗。本尼·謝弗 (Benny Shaffer) 稱黃的數碼拼貼為「城市紀錄超現實 (urban documentary)

surreal))。著名的電影評論家雷·普萊德(Ray Pride 2010)認為這部五十八分鐘的電影表達了一種持久的狂亂的憤怒(sustained fury of delirium)。他不僅將這部影片評為他的2010年年度最佳影片之一，甚至認為它是「二十一世紀第一部偉大的電影」(普萊德2010)。

《現實是過去的未來》的「純粹的奇異性和直接性」，構成了一種「噴發的、迷幻式的圖景」，從而征服了影評人和藝術電影的觀眾。他們認為這部電影是從城市交響曲類型和克里斯·馬克(Chris Marker)類型的散文電影。然而從製作的模式來看，《現實》嚴格說來並不是一部電影，它不同於那些世界著名的電影散文大師事先籌劃的、拍攝在賽璐珞上的電影。它是從被一組居住在廣州和周邊地區的、相對而言默默無聞的攝錄者超過一千多小時的「被發現的素材」中挑選並剪輯而成。這些素材由非職業拍攝者提供，有人賣出拍攝的素材以賺錢，有人則將其作為一個嗜好。作品的作者性體現在使用電腦進行具有創意的非線性剪輯上，使用黑白色系精簡了許多質量各異且不均通常來自一些比較低檔的數碼設備的素材。將這些碎片化的片段和情境轉錄到虛擬的數碼「帶子」上，不僅在結構上讓這些素材前後一致，也讓這些加工過的圖像在分析時易於辨認。製作這部片子，首先需要勤奮地反覆觀看和分析在不同的地點和時刻所拍攝到的長達幾百小時的業餘素材，然後嘗試拼接和修改出好幾輪不同的草稿，最終合成一幅圖景——這非常耗時，但由於數碼軟件的普及，這麼做的性價比相對較高。五十八分鐘的最終剪輯版呈現了一幅高度密集化與風格化的抽象畫，濃縮了珠三角地區的地緣文化圖景的各種細節。在這率先實施鄧小平經濟改革而繁榮起來的地區，影片探入其腐蝕性的表層之下，捕捉到了種種不安和荒誕。它不像《三元里》那樣，由一群具有自我意識的藝術家，從現代化的廣州中心穿行到「落後」的處於「邊緣」的歷史村落，集體拍攝而成。《現實》則是非專業作者合作的一次實驗，這裡的再現是一種多層複寫模式。它不像「新紀錄片」以及許多數碼影像作品那樣依賴於「最初的」現場觀察。製作者通過重複

使用以及複合衆多的——不論是購買的還是找到的——一手、二手影像素材；在這個由無處不在的業餘拍攝者所構成的多重視角的集體視野中，製作者大膽地重新定義了作為導演的位置，將自己置於一個附屬的、同棲的地位。這種由數碼技術所成就的合成式的視野，承認了經典的電影作者之能力的有限，甚至缺乏。作者再不能囊括和洞悉社會生活的一統性 (social totality)，在當代中國，這個巨大的框架始終在膨脹以及變化。對《現實》的作者歸屬，最正確的描述應該是回收再利用，在這個過程中，藝術家和業餘者的工作互相調換、融合，雖然就像《夢遊》那樣，其最終的成果 (和榮譽) 的分配明顯並不均衡。

這部片子也將城市交響曲類型自下而上地改寫了。從一開始，《現實》似乎完全是城市交響曲作為經典的現代主義的類型的對立，因為它沒有專門為其而作的配樂：它的音軌是獨特的城市聲音——高音喇叭、交通和建築工地的噪音，嘶叫的動物在高速公路上亂竄，人群聚眾、包括影片最後的「聚眾鬧事」——以及沉默。具有韻律的聲畫蒙太奇，被黑白的數碼剪輯所「過濾」（而不是傳統的在拍攝時所使用的濾鏡），像一幅全景山水畫一樣展開，在一端捲起，再往更深遠處展開，讓觀賞者能從局部觀看，也能連續觀看。

影片開頭是一段長長的序曲，也是這部數碼長卷的微縮模型；它通過剪輯，濃縮地展現了從廣州城及其轄區的二十多處地點採集來的一手影像，組成了這部影片的導航圖或主代碼。片頭著力推出了三組意象和主題，在接下去的影片，它們將成為聽覺／視覺的副歌，被不斷放大、貫穿始終。第一組意象——水：污水管道破裂，水柱噴射或傾瀉得到處都是，在弄堂裡的自行車和其它交通工具浸沒在水下，彷彿水下生物。接下來我們看到消防員用一根長長的水喉撲滅一場火災；腸肥腦滿的公務員們為了一場「先進性作秀」，在珠江中游泳或撲騰，而窮困的移民則浸在汗水中試圖捕魚果腹；一位老婦在被水淹的弄堂中困難前行；自來水在一個亂七八糟的廚房中流淌，而城市的水渠中湧動著被汙染的水等等。

水的某些形態天然具有破壞性 (disruptive) 和毀滅性，這些形態在

電影中成了貫穿始終的主題，就像在一片備受摧殘的地理景觀中有一條河奔流而過。黃長期接受嶺南山水畫的訓練，他最後放棄了作畫而轉向數碼影像製作，因為覺得作畫並不具備足夠的賦予當代城市意義的能力，但繪畫的風格在這幅數碼地理圖景中無處不在。中國山水畫時常以「留白」技法處理水，在白紙上故意留下大塊的空間，供觀者填入自己的想像或闡釋（姜今 1982：80-89）。留白常見於描繪山腰或山頂的雲霧繚繞，以及水的意象（瀑布、河水、湖水、池塘等等）。經典形態的山水畫多以中國山川河岳為主題，致敬先驗性的壯美或樸素，並以個人化的風格技法為繪畫賦予藝術家的個性和世界觀。而《現實》中的圖景（或「山水」）卻屬於另外一種自然／屬性（nature）以及視野（vision）。這是一個汙染嚴重、嘈雜喧囂的環境，在這環境中，人類、動物和植物都幾乎沒有呼吸的空間。（我們不僅看到從動物園或卡車中逃出來的大大小小的動物，在高速公路被到處追捕，我們也看到瘋癲或絕望的人們在大橋上、或衝向行駛中的轎車，以自殺相要挾意圖獲得「醫療」賠償。）在一次放映後的問答中，黃偉凱承認，電影中無處不在的水的意象，雖然可能並不是他有意識地借鑒山水畫經驗，但它的確在電影中起到了關鍵的作用，它連接了碎片化的事件以及不同的地點。「水汙染當然是一個亟待解決的問題。」黃偉凱解釋道，「但同時，它也呈現了一個視覺問題——人們通常傾向於嘗試或者測試這水是不是髒。」這也能應用到每天的日常情境中去，以及觀者與不同意象的水，及其複雜的社會、環境意義和美學價值的各種遭遇，被數碼處理之後，大多數時候電影中的水呈現出粗礪的白色和灰色，在被嚴重汙染的區域，水呈現近乎黑色的渾濁的深灰色。《現實》中不同顏色的水釐清和重新排布了各種混雜的圖像源頭，以及失範的社會和城市秩序，同時為電影的「故事」與一個抽象的解構框架，提供了實質性的材料。在沒有對話、旁白和配樂的情況下，這些以水為主題的場景間或出現，經常是某一個場景的不同鏡頭，通過具有韻律的剪輯，以一種交錯、累積的方式，為影片提供了一個彷彿迷宮城市的架構。這一組組蒙太奇的有效性，是基於製作者以一種

十分細緻的打分方式充分評估了原材料。他從九十個故事中篩選出六十個，再篩選出其中的二十多個故事，選擇並濃縮出那些最常發生的、最有社會代表性的以及視覺上最奪人眼球的段落，如「跳河秀」。

雖然此片中水不再具有經典藝術作品中那種抒情的指涉，儘管此片中的水具有危害或者毒害，但在這種混亂的城市圖景中，水仍然不乏矛盾地提供了一種奇異的釋然的感覺，因為當日常常規被懸置和壓抑的時候，也是社會能量噴發的時刻。對於那個威脅著要跳入河水的人而言，他腳下的水，是向警察抗議並與之談判的資源。對於小孩兒而言，被水淹沒的巷子，提供了意料之外的在水中玩耍的時間和樂趣。對那個貧困的捕魚者而言，既然他的生活已經被剝奪了清潔和健康，在髒水裡捉到一些能吃或能用的東西，或許比在危險的建築工地上或充滿污染物的工廠裝配線上工作要強。這些鏡頭和這些被鬆散地連接起來的場景的意義，沒有被明確地點出，這些細節也並不累積成為寫實主義的再現；這些鏡頭和場景是分散的，就像水無孔不入的傾向和潛力一樣——同時他們也有解構和重建的能力。它們持續地積累，又毫不留情地肢解表面；黑白兩色的簡潔和像素化的視覺效果加劇了這種效果，突出、或解放了這種日常混亂和廢棄之下超現實的戲劇性。本尼·謝弗(2010)在之前所引用的文章中，比較了片子的剪輯和超現實畫面，認為「它蒸餾了瓦爾特·班雅明(Walter Benjamin)所總結的超現實主義的一些特質，特別是它模糊了醒來和做夢的兩種狀態，以及將圖像和語言互相滲透，以獲得一種不穩定的意義系統。」《現實》中這種「不穩定的意義」，體現在它模糊與並置了黑與白、日與夜，對比了高雅與低賤、富有與貧窮、內部與外部、官方與草莽。這些效果綜合起來，突出了這樣一幅物質和道德圖景，它渾身肆虐著傷痕與不公正，但也充滿了出其不意的幽默與釋放。

在影片序曲中的第二個主要的元素是「假貨」，這是一種廣義上的、有助於我們探尋社會和紀錄片的真實與表達可能性的「假貨」——它在影片中反覆出現、變化與回響。這包括突出一些情景的戲劇性和表演性，如在高速公路和大橋上的假自殺，及其它的如要求驗假貨(如人

民幣) 的情景。在開頭水管破裂和大火肆虐的鏡頭之後，我們被帶到了一條高速公路上，在這裡，交通因一處事故而停滯。一個男人躺在轎車底下聲稱他受傷了，並要求他人將自己送到醫院或給予一筆金錢賠償。司機和旁觀者分成兩派陣營，有人認為這個男人的確受傷了，有人認為這是一齣當下中國城市中常見的碰瓷詐錢的戲。在另外一個場景中，一個警察被叫到一個餐館去視察，並判決一隻蟑螂為何會跑到一位顧客的湯麵裡去。這位肥胖的警察對著鏡頭面目嚴肅地說，「很難判斷這隻蟑螂的來源……我們需要進一步調查才能給你答覆。」影片的其它部分也呈現了一系列相似的、關於表面 (appearance) 與真相 (truth) 的事件，以及它們如萬花筒一般的重複與變體。作者選擇不拘泥於呈現這些不同事件的因果關係，而是大膽地去掉了事件的開頭和結尾、緣起和後果，在影片中自始至終製造了一種喜劇的效果。影片的結構注重平行和重複，展示了根本上的法律秩序、公民行為準則以及公共安全的缺失，以及整個社會所充斥的異化和荒誕。這一幅數碼長卷，展現了多個故事和格式塔在同一個系統中的共存和互動。它督促觀者從畫框之間與之外尋找信息，提醒觀衆這種特定的、由「瀕臨滅絕的影像」所組成的移動圖景，只是冰山一角。這些影像和它們的意義，永遠不是不言自明或透明的。無數這些大大小小的問題，在日常生活中太過頻繁地重複出現，直至超現實的程度，而對這些問題又永遠沒有簡單的答案。

第三個主題是動物。從湯麵中的蟑螂到逃跑的穿山甲，從非法繳獲的熊掌到在高速公路上尖叫的飼養豬，這個城市揭示了它吞嚥一切欲望以及餵養、助長它的暴力。(寓意鮮明的是，那個貧窮的捕魚者捉到的唯有廢棄物而已。) 我們看到一隻貓被成功地捉住、有步驟地逗弄和撕扯一隻老鼠。人們不得想不到鄧小平對於後社會主義市場經濟的著名口頭禪：「黑貓白貓，捉到老鼠就是好貓。」然而，不久之後，我們發現許多這些動物都具有一個共同的特點——不是被俘虜就是被殘酷地對待。接下來它們的命運與社會生態系統中的許多人形成對比。在一個場景中，流竄在高速公路上的豬被圍了起來，並被趕到密閉的

金屬卡車中去——一名警察稱這樣會把豬悶死。這和電影悽愴的結尾形成了呼應：在結尾處，警察用暴力毆打了一名年輕人，並把他和那些想要維護他的人們（包括他的母親），關進了一輛封閉囚車。奧威爾（George Orwell）《動物農場》（Animal Farm: A Fairy Story）的寓言，已升級為一種「現實主義抗議的情節劇」，充滿了感傷和奇觀式的動作。這一簡單的貓捉老鼠的場景和其它的段落穿插在一起：一段時間較長的警察暴行的紀錄，以及一系列關於一個被拋棄在垃圾堆中的女嬰的鏡頭。這些不斷增加的排比剪輯，使用了高度對比化的圖像和對位的音效，因而將至此已經疊加的張力和被壓抑的能量逼迫到了臨界點。這名饑餓的女嬰，周圍圍觀者們模糊的談話，應和了捕捉穿山甲的人們的歡呼；接下來棄嬰畫面被消音，與同被消音的一隻空中的風箏的畫面組接起來；但這種寂靜被高聲警車鳴笛打斷：警力增援正在去往抓捕鬧事者的路上。畫框內的場景擁擠而激烈，而充滿哭聲和憤怒的聲軌不僅增強了感召力，更溢出了電影的空間，彷彿將觀影空間移到了街上。這部電影在結尾處戛然而止，但即使片尾字幕起時，這種跳動的音畫、能量，以及它們在影片中所提出的問題卻不斷地回響。片尾字幕亦以強烈的黑白對比出現，感謝所有的業餘影像拍攝者，以及更多的幫助者和助手。

以上是我對於近年來中國獨立紀錄片中出現的一種特別美學趨向所做的初步觀察，以期以後對這批黑白電影和影像製作者，進行更為細緻的研究。文中這兩個非常突出的例子，都在重要紀錄片節上得過獎，並獲得海內外評論人和觀眾的關注。《夢遊》和《現實是過去的未來》這兩部高度原創的作品，將自己與前一階段的「新紀錄片」和它們同輩的許多數碼影像作品區分開了。他們使用數碼技術將顏色調成黑白，這並不只是為了形式統一，也給予了這個時代的社會皮膚以合適的膚色和質感。這兩部影片都不是關於對過去的懷舊，亦非意圖重歸黑白默片時代的拜物迷戀。它們移動、推動了在寫實主義、自然主義和超現實主義之間的滑動門，希望能在倦怠和絕望中想像出不同的未來。不論是關於自我滿足的藝術家在後社會主義市場中消極度日，還是在

城市的各種痛苦、混亂，和在噪音中不斷淪陷的人群，這兩部影片都超越了安靜地觀察和紀錄。強烈的黑白色譜，展現了數碼媒介所帶來的可能性，這不僅是爲了實現在只嘉獎政治宣傳和商業大片的體制外創作電影的夢想，更重要的，是它們重新定義了在一個動盪的、充滿危險與潛力的時代，小製作電影能做什麼。從使用無數小時廉價的、易於被丟棄或易主的鏡頭素材開始，從中挑選並提煉出最後的成片，它們讓人想起了瓦爾特·班雅明在上世紀對於電影的命運所表達的抒情的評論，並有了更新的認識——它們就像數碼荒原中的藍色小花。

（原文為英文，Dream-walking in Digital Wasteland: Observations on the Uses of Black-and-White in Independent Documentary. Journal of Chinese Cinemas Vol. 6, No. 3 Fall 2012(《中國電影》雜誌第6期，2012)；譯文刊登於《中國獨立影像》2013年3月號第12期，北京：伊比利亞藝術中心影像檔案館，2013。）

參考文獻

中文文獻

杜阿梅(Duhamel-Muller M.)，〈聞海的個人獨立〉，《中國獨立影像》2013年3月號第12期，北京：伊比利亞藝術中心影像檔案館，2013。

聞海〈從自然主義到心理現實主義〉，2012年9月27日，網址：<http://www.cul-studies.com/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=39&id=170>。

聞海〈扎根〉，《中國獨立影像》2012年3月號第9期，北京：伊比利亞藝術中心電影檔案館，2012。

姜娟〈主體，視點，表達：中國獨立紀錄片研究〉，北京：中國傳媒大學，2012。

姜今〈畫境：中國國畫構圖研究〉，湖南：湖南美術出版社，1982。

李娃克〈獨立導演採訪聞海〉，2012年9月27日，網址：<http://tieba.baidu.com/p/161179593?pid=1452377649&cid=0#1452377649>。

王堅〈粵畫史論叢稿〉，廣州：廣州出版社，2008。

王小魯〈主體漸顯——二十年中國獨立紀錄片的觀察〉，《電影藝術》第6期，北京，2001。

外文文獻

Bauman, Z. (2000), *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press.

Berry, C. (2010), 'Imaging the globalized city: Rem Koolhaas, U-théque, and the Pearl River Delta', in Y. Braester and J. Tweedie (eds), *Cinema at the City's Edge: Film and Urban Networks in East Asia*, Hong Kong: Hong Kong University Press.

Berry, C. and Farquhar, M. (2010), 'Post-socialist strategies: An analysis of Yellow Earth and Black Canon Incident', in L. Ehrlich and D. Desser (eds); *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, Austin: University of Texas Press.

Cassetti, F. (1999), *Theories of Cinema 1945–1995* (trans. F. Chiostrri and E. G. Bartolini-Salimbeni and T. Kelso), Austin: University of Texas.

Cavell, S. ([1970] 1975), *The World Viewed: Reflections on Ontology of Film*, Boston: Harvard University Press.

Coates, P. (2010), *Cinema and Color: The Saturated Image*, New York: Palgrave Macmillan.

Dalle Vacche, A. and Price, B. (eds) (2006), *Color: The Film Reader*, New York and London: Routledge.

Ehrlich, L. C. and Desser, D. (eds) (1994), 'Editors' introduction', in L. C. Ehrlich and D. Desser (eds), *Cinematic Landscapes; Observations on the Visual Arts and Cinema of Japan and China*, Austin: University of Texas Press.

Eisenstein, S. (1942, 1969), *The Film Sense* (trans. and ed. J. Leyda), New York: Harcourt, Brace & World.

Elsaesser, T. (1987), 'Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama', in C. Gledhill (ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute.

Lu, S. and Mi, J. (eds) (2010), *Chinese Ecocinema in the Age of Environmental Challenge*, Seattle: University of Washington.

Pickowicz, P. and Zhang, Y. (eds) (2006), *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.

Pride, R. (2011), 'Pride: The best of 2010', *Movie City News Columnist*, 7 January, <http://moviecitynews.com/2011/01/pride-the-best-of-2010/>. Accessed 27 September 2012.

Shaffer, B. (2010), 'The films of Huang Weikai: Towards an urban documentary surreal', *Leap: International Art Magazine of Contemporary China*, December.

Zhang, Z. (ed.) (2007), *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham: Duke University Press.

— (2008), 'I'm a Modern Peasant': Encountering Xiaolu Guo', *World Literature Today*, November–December.

文中涉及電影片目

- 陳凱歌，《黃土地》，南寧：廣西電影製片廠，（1984）。
- 胡杰，《我雖死去》（2006）。
- 聞海，《夢遊》（2005）。
- 黃偉凱，《飄》（2005）。
- 黃偉凱，《現實是過去的未來》（2009）。
- 李珺，《河流和我的父親》（2010）。
- 林鑫，《三里洞》（2007）。
- 馬莉，《京生》（2011）。
- 邱炯炯，《姑奶奶》（2010-2011）。
- 邱炯炯，《萱堂閒話錄》（2011）。
- 舒浩倫，《黑白照片》（2011）。
- 王小帥，《冬春的日子》（1993）。
- 吳文光，《流浪北京》（1990）。
- 吳文光，《四海為家》（1995）。
- 徐辛，《克拉瑪依》（2010）。
- 張藝謀，《紅高粱》（1987），西安：西安電影製片廠。
- 張元，《媽媽》（1990），西安：西安電影製片廠。

一部令人刮目相看的紀錄片《我們》

丁東（歷史學者）

聞海說在中國拍攝這樣的紀錄片其實是比較困難的，「最大的困難就是如何讓你所拍攝的人物對你敞開心扉，開始的時候片中的主要人物其實是不願意這麼做的，但是一年半以後他們卻突然表示願意對我講述一些以前不願意提及的事情了。」所以，聞海認為這其實是需要一個過程。聞海覺得其實中國現在出於一個創作紀錄片最好的時代，「由於 DV 等設備的普及，其實現在很多人都可以有了表達的機會。」

聞海的紀錄片《我們》獲 2008 年威尼斯電影節獲評委會特別獎。然而，這部影片的真正特色，公眾並不了解。

本片的主人公名叫殷正高，湖南人，1980 年代曾經擔任岳陽市副市長，當時是赫赫有名的改革家，老百姓很擁護。1988 年因為向上反映市長譚照華以權謀私的問題，被停職審查。此事激怒了公眾，引起遊行抗議。殷正高退出政壇以後，成為一個思想者，寫文章，自己印書，自辦網站。本片以殷正高的社會交往為主線，從湖南到北京，展示了幾代關心政治改革的知識分子的內心世界：既有像杜潤生、李銳、杜導正、朱厚澤這些前任高官苦心經營《炎黃春秋》雜誌的場景，也有基層青年人參與基督教家庭教會的畫面，更有地方的志士仁人想成立政治體制改革研究會不得其門而入的苦悶，文化人辦網站、寫博客處處迴避敏感詞句的無奈，以及 1957 年反右運動落難者的催人淚下的回憶。影片以冷靜的基調，多元的視角，揭示了一黨專政，以黨治國的政治體制下的深刻悖論：憲法規定有言論自由，誰行使誰就有風險；憲法規定有結社自由，誰踐行誰就會碰壁。面對這種令人無奈的現實，越是有理想的人，遇到的煩惱越多。這些問題，以前紙質媒體和網絡文字中已有充分揭示，但在影視作品中還是空白。這部紀錄片，首次填補了這一空白，成為反映二十一世紀中國大陸政治生態的生動記錄，為外國人理解中國，為後世了解今天，提供了一個聲情並茂的電影文

本。從這個意義上說，它在威尼斯電影節獲獎，可謂實至名歸。

導演聞海也是湖南人，1996年從北京電影學院進修畢業後，曾在電視台社會新聞部當記者和編導，參與「焦點訪談」等欄目，對於官方電視的遊戲規則可謂輕車熟路，也曾多次獲得官方新聞獎和紀錄片獎。2001年，他決定離開待遇優厚的電視台。這一舉動曾讓別人難以理解，父親幾次從湖南趕到北京，勸說兒子回心轉意。但他爲了尋求生命的尊嚴和精神的獨立，還是走上了告別體制的不歸之路。2001年，他作爲獨立制作人，攝製了劇情片《北京郊區》，參加2002年洛杉磯紀念法國新浪潮四十周年的「新中國電影展」，入選爲2002年（未公開發行類）全球最重要的十部電影之一。其後，他又拍攝了紀錄片《軍訓營紀事》、《喧嘩的塵土》和《夢遊》。《軍訓營紀事》參加了法國FIPA國際電影節「有創意的紀錄片」競賽單元和加拿大蒙特利爾國際電影節，並在歐洲多個電視台播出。《喧嘩的塵土》入選2004年新加坡國際電影節，又成爲荷蘭阿姆斯特丹國際紀錄片電影節的首映影片。紀錄片《我們》是聞海的最新探索，他爲此工作了將近兩年。這部影片，已經頂到了中國官方意識形態的天花板，既表明了作者捕捉現實的功力，更顯示了作者的良知和勇氣，它的成功，決非偶然。

（原文刊於新浪丁東博客 <http://blog.sina.com.cn/dingdongabc>，2008年12月29日）

中國的兇年何時結束？鹿特丹上映的中國工人故事

張書瑋（端傳媒記者）

該結束了
脆弱的船體在內部粉碎了舵
—— 孟浪

「現在看來，最後我完成了一部 Made In Hong Kong 的電影。」導演聞海和我從城大圖書館走去邵逸夫媒體創意中心的路上，風有些大，把一來一往的問答吹得零零散散。新作《凶年之畔》目前一切就緒，只待出發去歐洲與觀眾見面。

「去年3月做好了一個版本，128分鐘。」聞海在九個月之後，把電影加到了174分鐘。第二監製魏時煜笑著說他一定要挑戰觀眾的極限。聞海聽到這話，並不申辯，要先把電影給我們放一遍。「電影其實可以分成五部分。」他結合自己不同的素材，把紀錄片分成了好幾部分，「它可以分別是：世界工廠，勞工NGO的處境，團結就是力量，抗爭，一個女工的微笑。」

《凶年之畔》很早就開始籌備，最後的成品已經與初衷相距甚遠，聞海將幾年來的素材經過鋪陳，結集成多線索的紀錄片。影片畫面從沉浸在迷霧中的南方工廠開始，從鬱結的景觀慢慢推移到以深圳及番禺等地幾個勞工服務NGO為主的維權故事上。影片人物眾多，有海哥勞工服務部的創辦人陳輝海，工作人員彭家勇，鄧小明，深圳春風勞動爭議服務部創辦人張治儒，工作人員林東，深圳工維義工創辦人簡輝，幫助他們的維權律師段毅等多達十數位人物。

波浪起伏，工人覺醒的過程

聞海和這些拍攝對象建立了互相信任的友好關係，也對他們的處境

感同身受。但紀錄片的主題卻並不是一開始就確定好的。

2008年，聞海帶著前作《我們》參加威尼斯影展歸來，希望換一種拍攝方式。《我們》聚焦中國老中青三代知識份子，他們關心政治與社會，卻難以表達意見。聞海不想被限定在某一種題材之中，他前往中國南方考察，希望改變關注對象，以期創作上的變化。考察之後，本來想選出12個普通人，拍攝一部《黃金時代：有關中國的十二張面孔》，通過拍攝真實人物，完成對當下中國的描寫，後來卻沒能完成。2010年至2014年，聞海輾轉雲南廣東，江蘇，安徽等地，不斷收集素材，慢慢產生了數百小時的內容。

「重點其實是工人們覺醒的過程，是他們的變化。」聞海想紀錄和反應的不是這些維權事件的起承轉合，「我塑造的還是人的狀態。」

2014年，他拍攝的這幾位工人運動家邀請他參加一次維權的慶功活動，在慶功活動上，工人們有說有笑有熱淚，似乎有什麼東西觸動了他。後來才知道，這是他跟拍的這些維權活動之中，唯一成功的一次。魏時煜建議他把這一點在電影裡點出來。

聞海把這一場慶功放在了紀錄片的中段。他認為《凶年之畔》的主體不是事件，儘管時不時放入艱辛維權的片段，實際並不是要為事件經過說書立傳，也不是要講NGO的生發破滅。「我們很多時候對農民工有刻板的印象，或者誤解。」聞海發現不少工友們一旦開始接觸知識，接觸法律，他們對於公平和人權的自覺也慢慢開始覺醒。

他重視工人運動者們向工友普及平權知識的過程，也很仔細地呈現不同拍攝對象的性格。陳輝海的謹慎，彭家勇的豪爽，林東的能說會道，皆有豐富的畫面，與這些人物的形象相連，工友們對維權的認識，對工人權益的了解也越發深入。聞海用他們起伏不定的遭遇，像波浪一樣推送著電影向前。聽說有人看過電影之後問，為什麼維權事件沒有另一方的觀點？「重點其實是工人們覺醒的過程，是他們的變化。」聞海想紀錄和反應的不是這些維權事件的起承轉合，「我塑造的還是人的狀態。」

來自香港的幫助

《我們》在內地被禁，聞海輾轉到香港生活。香港大學新聞與傳媒研究中心邀請他駐校，研究中國獨立紀錄片與公民社會成長的關係，他將研究寫就為《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》一書出版。同時，紀錄片的拍攝和製作他也停不下來。聞海手頭有監製曾金燕籌集的一些有限資金，他找到魏時煜，將自己的想法告訴了她。魏時煜是香港城市大學創意媒體學院副教授，本身也是紀錄片導演，其作品《紅日風暴》《金門銀光夢》等皆廣受好評。

他尤其感嘆著香港的後期製作人們專業又敏銳的觀察力及行動力，不僅高效，而且優質。「所以我說這真的是一部香港製造的作品。」在他最難的時候，香港的幕後創作者加入了《凶年之畔》這部電影，讓他感激不已。

過去的三四年間，聞海一邊寫作，間或到廣深拍攝，一邊籌備後期製作。魏時煜為他提供了在城大剪輯及後期的機會，還為他穿針引線介紹了不少本片的其他幕後功臣。城大創意媒體學院的講師陳卓華和電影人施家為，都是香港人，曾參與過不少獨立電影的音效和音樂製作。聞海經魏時煜與他們認識，後來彼此合作遠遠超出了他的預期。

聞海約陳卓華見面，本以為會像在內地那樣，導演，後期和製作人一起喝酒吃飯聊天，長談。想不到香港的製作人們日程很密，他和陳卓華一共只碰了兩次面，每次都只喝了半小時咖啡。聞海擔心自己沒能完整表達自己的意圖，乾脆提筆寫信，把自己的創作理念和想要的聲音效果往紙上寫。當陳卓華第一次給他一小段樣片的時候，聞海立刻放了心。陳卓華不僅完全理解了聞海的理念，還加入了自己的創意。

創意媒體學院的助理教授羅伯特(Robert Jay Ellis-Geiger) 博士為《凶年之畔》創作電影音樂，情形也相似。羅伯特有很豐富的音樂創作及製作經驗，代表作有杜琪峯的《以和為貴》以及譚家明《父子》的電影配樂。他以為《凶年之畔》要突出中國元素，在第一版音樂裏面加入了揚琴的聲音。聞海卻並不需要中國元素，坦承《凶年之畔》表達的不僅僅是中國人。Robert 於是讓聞海在隔壁小休片刻，才過

十五分鐘，他就將音樂轉向了聞海滿意的風格。其中大量的氛圍音色和極簡風格，輔佐寫實的電影內容，給人留下深刻印象。

「以往我的作品在大銀幕上看起來可能有瑕疵。」聞海介紹說，「但《凶年之畔》還挺經得起視聽考驗。」他尤其感嘆著香港的後期製作人們專業又敏銳的觀察力及行動力，不僅高效，而且優質。「所以我說這真的是一部香港製造的作品。」在他最難的時候，香港的幕後創作者加入了《凶年之畔》這部電影，讓他感激不已。「這是一個俠義之地。」

鹿特丹的觀眾

他對如今自己在香港的創作空間感到滿意，認為自己仍享有創作自由，接下來還想在城市大學再完成一部電影。2014年，聞海在香港參與成立了中國獨立紀錄片研究會，研究與寫作之外，更努力讓導演及作品多與觀眾見面。居住在香港的創作和研究經歷也讓他重新開始思考觀眾和紀錄片創作的關係。

他坦言不會為了觀眾改變自己的創作目的，但同時紀錄片也不再是一種單向的呈現，對話越來越多。「我們自己也是觀眾，希望表達出來的都是感同身受的內容。」

中國的紀錄片導演面對很特殊的創作環境，電影的「紀錄」功能尤為導演們看重。誰也不知道自己想拍的題材能否完成，完成後能有多少人看到。他們的首要目標，就是把電影拍出來。電影問世後，除了在其它國家參加影展，然後就是在業內或同好之間放映，受眾有限，而電影本身往往承載極大容量，動輒數小時。聞海說自己過去在中國完成的作品不太考慮觀眾。

製作《凶年之畔》的過程中，聞海彷彿感到過去自己「看不見」的那些觀眾逐漸走到亮處，他坦言不會為了觀眾改變自己的創作目的，但同時紀錄片也不再是一種單向的呈現，對話越來越多。「我們自己也是觀眾，希望表達出來的都是感同身受的內容。」在鹿特丹影展放映之後，觀眾們十分熱烈地問起中國現在的勞工問題，將這部紀錄片當作了解中國的途徑之一。

怪獸伺伏，農村型態破產

關於這部電影，聞海想要分享的感受很多。他見證了「農村」型態的「破產」，更加了解農民工離開故土的心態，明白爲什麼他們可以在無比惡劣的環境中工作。他去了很多工廠觀摩，也去過富士康，世界工廠的工人們非常疲乏，精神生活很乏善可陳。電影頭尾兩部分用了大量不動聲色的描寫，鏡頭掃盪著寬敞又壓抑的廠區，對四周圍的壓抑無動於衷。

那其中的氣氛好像是什麼怪獸埋伏其中，隨時奪框而出，要撲向觀眾。「你也察覺到了嗎？」聞海特意捕捉這些陰鬱的恐怖感，「所以那些鏡頭一定要航拍。」電影最後，他的攝影機遊走在亞麻廠的車間，從女工們面戴口罩的日常工作，拍到宿舍中間暇時她們的笑臉，努力地想將她們青春的美麗與流逝都拍進去。

漫長的剪輯，也是影像創作者的梳理和反思過程。「當你看到工人演講能力很強的那一幕，他並不是一開始就很會說的。

「每天工作 14 個小時，感情生活很單調，但一換環境，工人的狀態就變了。」NGO 舉辦活動，聞海領略到不少工人演說的能力很強，他們的語言生動，又帶著很強的邏輯性，「我當時可能對工人也有一些偏見。」

「中國知識份子對工農階層的偏見有歷史原因。」魏時煜說，「好像四十年代的作家路翎，他把工人的心理寫得比較複雜。因此受了批判，有人認爲那種複雜性是作者強加進去的，工農階層思維原應非常簡單。」那一種複雜被戴上「小資產階級」罪名，旋即被很多人拋棄。相當長一段時間，中文語境中對工人的書寫，尤其中國的相關創作，製造出一種假想的工人形象。《凶年之畔》在單調的黑白色下面，努力地挖掘著別的方式，別的可能來敘述。

漫長的剪輯，也是影像創作者的梳理和反思過程。「當你看到工人演講能力很強的那一幕，他並不是一開始就很會說的。」幾年的拍攝之後，聞海慢慢想出了一些條理。「我們也在反思自己是否有偏見。重複勞動如果不能發揮人的潛質的時候，他們就會去追求精神上的滿

足。」他們目睹工友們在體制內找不到自己的角色，找不到自己的價值，慢慢走了出來。NGO 為他們提供的幫助和解說，增強了他們求公平的意識，也讓他們培養出更多特質，展示著「人」的可能性。

電影原本擬定過一個標題：《被壓制的森林》。「我後來想到，用孟浪長詩的標題來做片名。」聞海請孟浪為電影標題題字。這首 1987 年寫就的長詩如此結尾：

該結束了
脆弱的船體在內部粉碎了舵

(原文刊於 香港端傳媒 2017 年 2 月 9 日 https://theinitium.com/article/20170209-culture-documentary-wetheworkers/?utm_medium=copy)



OFFICIAL SELECTION
**INTERNATIONAL
 FILM FESTIVAL
 ROTTERDAM**
 2007



PRODUCTION CREDITS

Producer
 D. W. J. Jansen, NLD

Director
 D. W. J. Jansen, NLD

Executive Producer
 D. W. J. Jansen, NLD
 J. van der Vliet, NLD

Production Designer
 D. W. J. Jansen, NLD
 M. J. J. Jansen, NLD

Co-Producers
 D. W. J. Jansen, NLD
 D. W. J. Jansen, NLD
 M. J. J. Jansen, NLD

Editor
 J. van der Vliet, NLD

Photographer
 J. van der Vliet, NLD

Camera Assistant
 J. van der Vliet, NLD

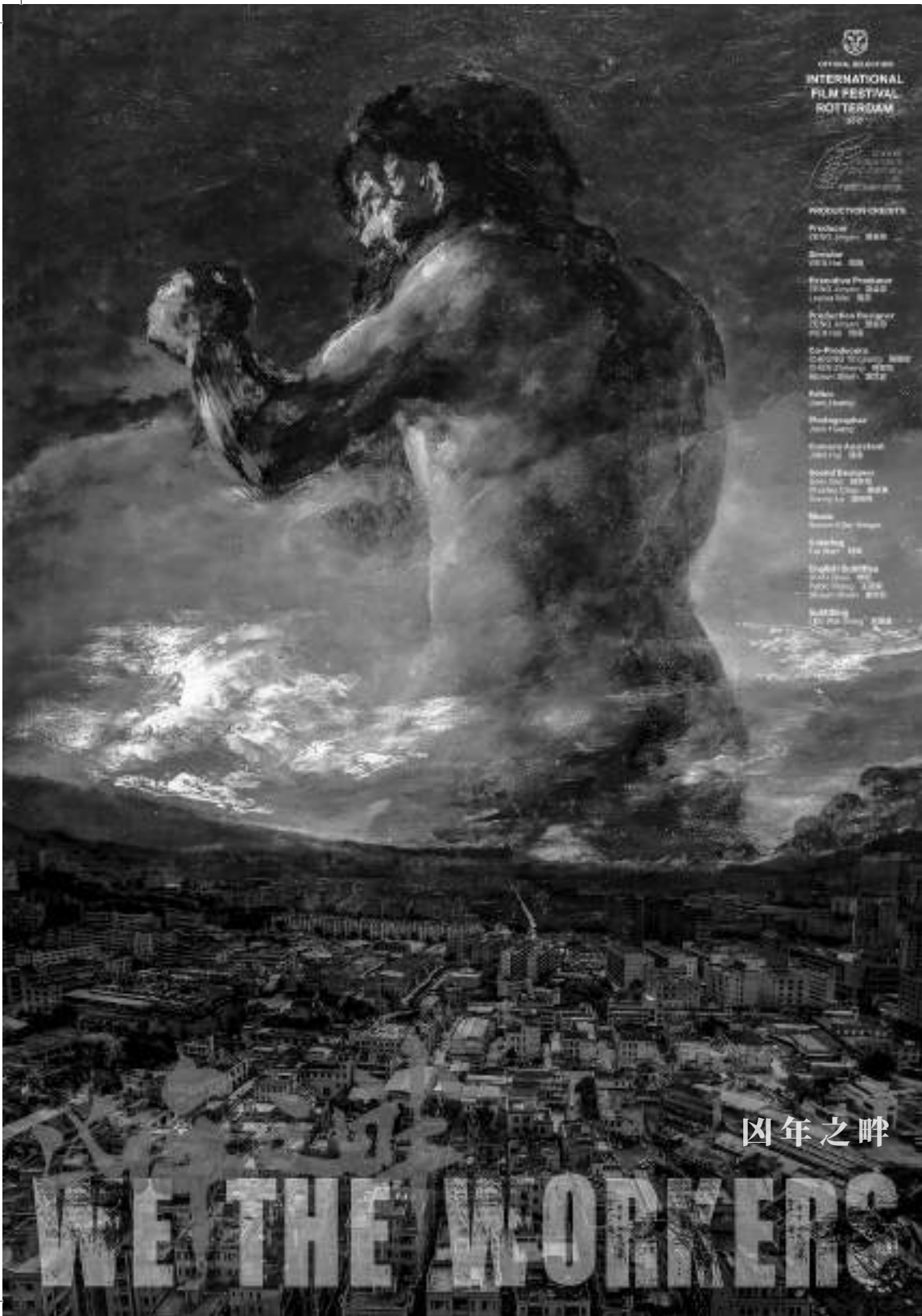
Sound Engineer
 J. van der Vliet, NLD
 M. J. J. Jansen, NLD
 D. W. J. Jansen, NLD

Music
 J. van der Vliet, NLD

Castings
 J. van der Vliet, NLD

English Subtitle
 J. van der Vliet, NLD
 M. J. J. Jansen, NLD
 D. W. J. Jansen, NLD

Running Time
 117 min., NLD



凶年之畔

WE THE WORKERS

電影製作人講述中國工人的抗爭

徐匡慈（香港影評人／策展人）

移居在香港的中國導演聞海，多年來一直生活在暴力威脅之下，這威脅來自中國國安和廣東工廠老板雇傭的暴徒。他現在香港，在那裡他更加自由地擴大自己的影響力。

已進入第 46 屆的鹿特丹國際電影節，在過去的三十年，為中國大陸的導演提供了肥沃的土壤。在二十世紀 1980 年代，年輕的陳凱歌在這座荷蘭城市因包括《黃土地》在內的早期電影而受到歡迎。何建軍的《郵差》（1995）是 1995 年電影節首屆老虎獎的三位獲獎者之一。張元的《兒子》（1996）、婁燁的《蘇州河》（2000）、韓傑的《賴小子》（2006）和黃翼的《雞蛋和石頭》（2011）全部都獲了獎。王兵在鹿特丹申請了第一筆資金，得以完成《鐵西區》（2003），一部巨大的長達九小時十五分鐘的紀錄片，探索中國國有工業最後倒閉的腐朽景觀。今年，輪到聞海，湖南人，最新的紀錄片於 1 月 31 日在鹿特丹首演。通過令人眼花撩亂的中國造船廠和亞麻廠的工業圖像，三小時長的凶年之畔（We the Workers）是一個詳細、親密，有時甚至可怕的記錄，呈現勞工活動家的冒險，他們被無良雇主打壓，被無動於衷的國家暴力機關警察威脅。聞海和電影的主要人物，來自非政府組織番禺工人中心和海哥勞工中心的活動人士，在廣東狹窄的地區居住了一年。這部電影描繪了他們的挫折和焦慮，因為活動人士向工廠老板討要未付工資，挑戰並鼓勵工人團結起來爭取自己的權利。最令人痛苦的一幕是工人活動家彭家勇被打傷了，影片揭示了暴徒如何毆打他，並在前一晚，將他拋棄在一片無人的荒地。

在電影節主要放映場地，舒適和安全的環境裡，聞海回憶起那天晚上他和彭家勇的遭遇。「我們正在和住在醫院的受傷女工談話，我知道我不應該過於干涉，我用一台 GoPro 小相機來拍攝我們的談話。」

聞海說。然後，他補充說，一名護士走進病房，看見他們，就立刻離開了。彭家勇懷疑她要報警，並告誡聞海小心，所以聞海停止拍攝並離開了病房。不久之後，聞海試圖打電話給活動人士，但沒有人接電話，他就去吃飯了。「我回來後仍然無法接觸他們。最後，我找到了彭的主管輝海，他說活動人士已被置於『控制之下』」。後來，彭和他的同事們回到了番禺，原來他被毆打了。「如果我幾分鐘後離開那個病房，我就被捲入其中了。」他說。顯然這件事震驚了他，但在這一幕事件發生前，暴力威脅一直都在他身邊徘徊。國家安全官員在他於 2008 年採訪持不同政見的作家劉曉波的紀錄片公開後，開始關注他，他的紀錄片《我們》（We），在威尼斯電影節首映後的幾個月，劉先生因撰寫和發起《零八憲章》而被捕，這是一份要求社會政治改革的宣言。兩年後，聞海在威尼斯影展放映兩部新紀錄片《西方去此不遠》、《殼》，返回北京後，他被帶走接受訊問。其中之一是關於《西方去此不遠》，關於湖南省一個城市的佛教徒的精神重建的紀錄片。「他們問我是不是要試圖拍攝達賴喇嘛。」他回憶道，並補充說，國安人員告訴他，自從《我們》以來，他們一直在關注他。

受到這次經歷的影響，聞海避世到廟裡待了四個月。然後，他離開北京去了雲南，在那裡他拍攝農村，其中的一段發展成為紀錄片《三姊妹》，導演是王兵。

「我覺得我遇到了麻煩，他們會問我和誰在一起工作以及我在做什麼。」聞海說。「所以，我作為攝影師，去為王兵拍攝一部關於農村留守兒童的紀錄片，這樣的題材不敏感。」他說，國安人員在他去雲南的兩年間沒有理會他，但他回到首都後就會再次敲門。聞海曾就讀於北京電影學院，當香港大學新聞與媒體研究中心於 2013 年找他寫一本關於中國獨立紀錄片歷史的書時，他接受了這個提議並搬到了香港（這本名為《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》的書，上個月在台灣由傾向出版社出版）。聞海說，他的最新影片，是他能夠以相對安心的方式完成的第一部電影。雖然完全是在中國拍攝，但剪輯工作是在香港城市大學完成的。這是他自 2013 年離開北京後首次完成的電

影。

通過搬到這個城市，他認識了一些來自中國的電影製片人，這些電影製片人在香港工作和處於自我流放中。其中最突出的是應亮，他自2012年以來一直在香港生活和教學，因為他拍的電影《我還有話說》（2012），使他和他的家人受到威脅，該片以一個真實事件改編，一位年輕人楊佳先被警察欺負，後來他在上海市公安局復仇。

《凶年之畔》中出現的勞工活動者，後來都被捕了……現在他們被釋放。但我們擔心這部電影會影響他們的安全。」影片的製片人曾金燕告訴記者。

曾金燕因其作為人權活動家的工作而聞名，她是持不同政見者胡佳的前妻。他們一起製作的《自由城的囚徒》，一部半小時的紀錄片，關於他們從2006年8月到2007年3月被軟禁的故事。曾金燕回憶那是「非常緊張」的時候，如2014年聽到當局正在圍捕他們結識和拍攝的勞工活動家。「電影中出現的很多人都是在2015年12月被捕的。」她說。「我們必須照顧很多事情。現在他們已經被釋放，我們擔心電影會影響他們的安全。」

自1996年從北京電影學院進修畢業後，聞海先受聘於電視台，在那裡，他製作了調查性新聞節目，為數百萬觀眾提供曝光類的打假新聞。然而，在2000年，他決定離開體制並製作自己的紀錄片。這恰好是獨立紀錄片人「黃金時代」的開始，他說。「民間社會有更多的運作空間，電影能做什麼？為此我們進行了很多討論。」

在這次解凍期間，他製作了他的五部獨立紀錄片：《軍訓營記事》關於兩週的軍訓營中，孩子們美德與惡習的故事；《喧嘩的塵土》描繪了湖南一個小城市的群氓們厭倦的生活的故事；《夢遊》則拍攝了生活在社會邊緣的藝術家所面臨的困境；《我們》是聚焦於異議知識分子的抗爭處境；《西方去此不遠》是對極權國家內宗教徒關於信仰糾結的探討。

解凍結束於2011年，當局開始鎮壓全國各地的獨立電影節。2014年，警察關閉了以北京獨立電影節為標誌的放映活動。聞海曾經是這

個電影節競賽單元的評委，這時他已經來到香港。雖然，他承認感到「孤獨、悲傷、陷入困境」，但他說，他後來試圖利用流亡所帶來的自由做事，他發起成立了中國獨立紀錄片研究會，組織定期放映和研討會，該研究會是他與曾金燕、應亮等共同創辦的一個組織。

2018年，他為藝術家艾未未即將推出的關於難民的紀錄片《人流》，在土耳其和希臘等地工作了三個月。

他說：「如果我僅僅製作具有中國主題的紀錄片，我認為這並不重要。」「我認為這個國家概念對我的影響太過持久。我想還是回歸個體的人……，我認為不應該把自己束縛在這個全球化時代世界中的一個固定的地方。」

曾金燕和她的女兒在香港生活了將近五年，曾說，她感到自由、舒適，並且在她的新家裡「有她的元素」。「許多離開香港的人完全根除了自己。」她說。「即使你可以在任何地方閱讀有關中國的新聞，你也可能已經交換了你的工作應該與之交談的人。你在和那些住在中國土地上的人說話嗎？或者西方人需要為這個國家的崛起，準備必要的知識？」

（原文標題為 Chinese filmmaker who documented labour activists' fight for workers' rights in southern China tells of exile in Hong Kong，刊登於《南華早報》（South China Morning Post），2017年4月15日。）

聞海與勞工運動

高長空 H.G.Castaño (西班牙影評人)
王保羅 譯

《凶年之畔》以近距離跟拍中國工運領袖的日常生活，同時又描述他們工作中所面對的危險及他們的勇敢與堅定。

如果中國當代電影有一個必不可少的領域，毫無疑問是紀錄片。在避開了市場及審查制度的嚴重壓力下，王兵、趙亮等導演的紀錄片，可以說是中國電影在過去二十年裡，對世界電影最重要的貢獻。聞海（1971-）的電影《凶年之畔》，證實了紀錄片在更進一步了解中國以及中國人現實處境重要性中的作用。《凶年之畔》讓觀眾了解到中國勞工運動的啓蒙狀態和工人組織所面臨的困難。

《凶年之畔》拍攝於 2009 年至 2015 年之間。這部電影講述一群來自中國南方廣東省的工運積極分子的故事。他們為工運付出相當高的代價：被打壓、被毆打甚至被監禁，以及面臨強大社會壓力下，家庭親人間的決裂。如果不了解這些勞工 NGO 組織的運作，觀眾就無法理解這些工運人士的個人故事。廣東番禺打工族服務部（創建於 1998 年，在影片完成拍攝後不久，被政府強制關閉），就是這部電影所近距離紀錄的組織之一。該組織由工運人士曾飛洋領導（他於 2015 年被捕並被判三年有期徒刑），機構的主要成員都是來自中國農村的農民工，他們在領悟到勞資關係的殘酷現實後，將曾經懷抱的發財夢想轉為獻身於幫助其他農民工維權。

工運人士以法律為行動依據，密切跟進工人維權行動，並就安全和勞工權利向工人提出建議。工人組織以避免給警方直接介入的理由為原則，向工人提供策略建議，並向工人提供法律工具，迫使資方願意進行集體談判。

這些雛形工會堅持保護中國勞工權益，為了改善工人的生活條件，他們在制度容許的夾縫中運作。然而，透過影片，觀眾會發現這結構

性腐敗早已蔓延到所謂「中國特色」的模式中。官方唯一承認的全國總工會，是為國家和資方服務的。從理論上講，政府當局應該在勞資糾紛中「調解」矛盾，但這種官方「調解」背後的利益牽扯龐大，而這往往會犧牲勞方的權益。官員在其中甚至有意激化矛盾，因為他們清楚地知道勞方處於完全被動的狀況。打壓勞工維權是中國吸引外資的基本保障，這讓歐洲、美國、日本、韓國或台灣投資者均有獲利。打壓工人的是警察或者是一些外圍的社團組織，甚至是由黑道分子代勞出手。

片中人物為了一場似乎必敗的鬥爭付出了一切，這讓我們想起另一位導演趙亮 2009 年製作的《上訪》裡的上訪者。上訪者消耗自己的生命，向中央政府控訴地方官員的違法行為，表達需要國家補償的心願。即使上訪者明知不公不義，及當權者對自己任意的暴行是常態，但追求正義卻是他們活下去的唯一動力。上訪者的這種無奈，讓我們想起 1915 年卡夫卡的作品《審判》（Vor Dem Gesetz）。然而，《凶年之畔》中的工運人士，卻會想盡辦法達成訴求，並在過程中盡量避免與警方衝突。《凶年之畔》因而顯得有些樂觀，就如利得鞋廠工人慶功宴片段中勞工們的演講。利得鞋廠工人在歷經長期罷工後，終於與資方達成集體協議，並獲得破紀錄的補償。工人音樂家孫恆在深圳工人培訓現場所唱的〈生命之歌〉，也保持著相對樂觀的基調。

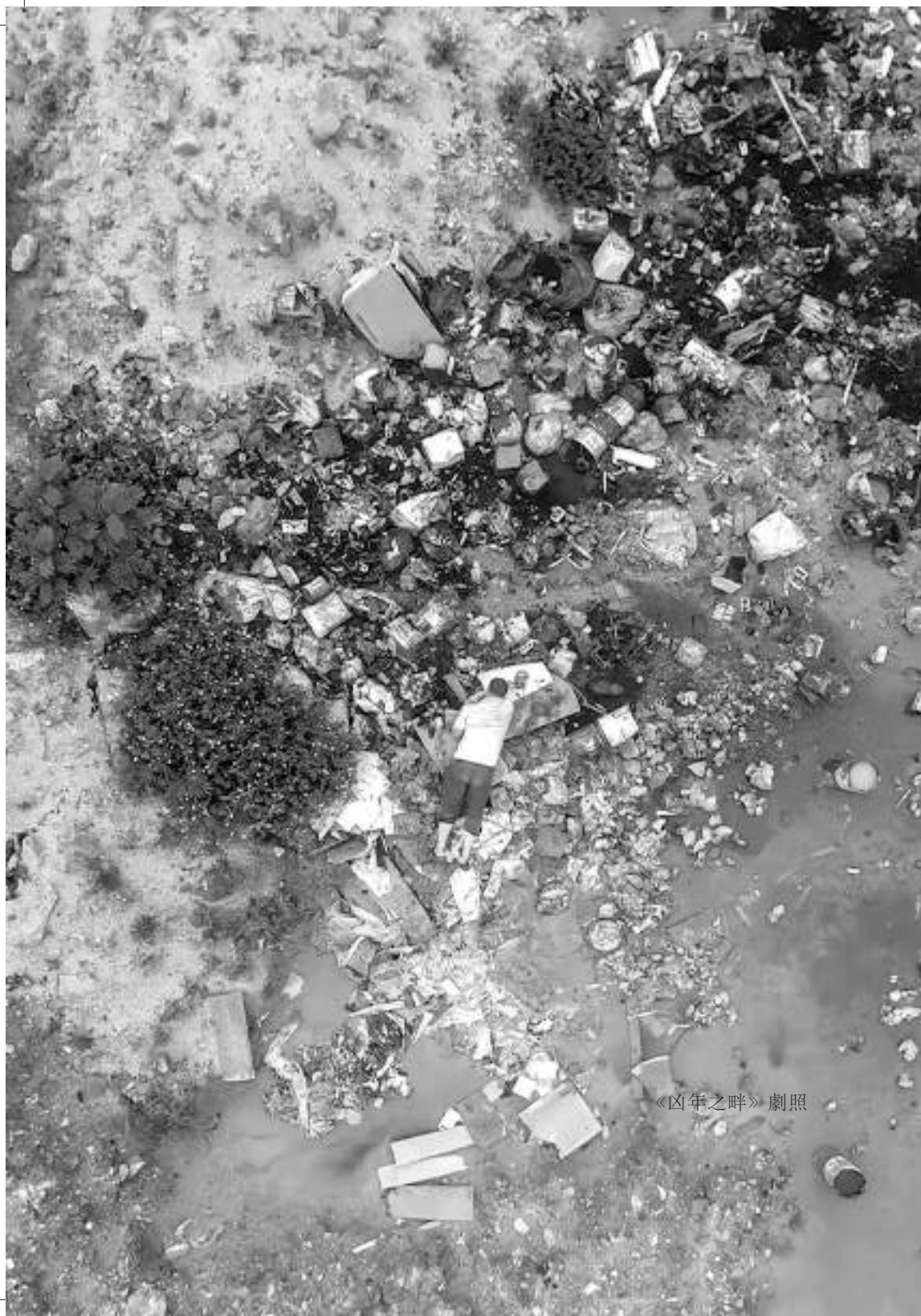
《凶年之畔》並不完全歌唱英雄主義，反而不斷凸顯工運領袖在勇敢與脆弱之間的對比。如電影中史詩般的片段不多，只有少數幾段表達對民主的追求；如建立強大的公民社會；或司法應服務正義，而不是淪為當權者的統治工具等言論。中國著名的勞工維權律師段毅鼓勵工運領袖的一席話，是因為段律師意識到，他們在不斷被打壓下，鬥志不斷減弱。如果聞海推遲一年結束拍攝，那麼《凶年之畔》就有可能成為講述失敗的故事。因為，在拍攝結束後不久，一波鎮壓勞工維權人士的運動在官方主導下展開，讓影片中的許多人物被捕、入獄。導演本人決定自我放逐到香港，以避免被報復。

這部紀錄片同時不忌諱描述這些工運人士在意識形態上的弱點。例

如，中國女性被降級為前線抗爭者單純妻子的角色；有時，女工們被恭維，卻是因為她們可以像「男人」一樣去抗爭。導演描述了中國女工抗爭者的角色，例如廣東省中山市日資翠亨工廠的女工，因被拖欠社會保險金而去參加罷工，卻被警方毆打。這位女工的故事就是無數中國女性的故事：警察暴力的受害者，因單親而恐懼被解雇，最後淪為老板壓榨的受害者。

片長三個小時的《凶年之畔》，讓觀眾看見萌芽中的中國工運的狀況，雖然組織不健全卻也擋不住，就如遍布中國各省的罷工行動一般。工運者善用社交媒體將線上的討論轉化為線下行動。《凶年之畔》是一部工運電影，也是對工運領袖的親密寫照，同時它又向千千萬萬正在用自己的生命，推動中國經濟發展的農民工致敬。《凶年之畔》充分證明了，近年來中國電影中最美的畫面，均是由最簡單的設備，低調拍攝而成。

（原文為西班牙文，發表於《遠方》(YuanFang Magazine) 雜誌，2017年6月1日。網址：<http://www.yuanfangmagazine.com/cultura/focus-cultura/wen-hai-movimiento-obrero/>）



《凶年之畔》劇照

異端的影語者

鄺老五（藝術家／獨立評論人）

引言：想想在某個暗夜時刻，在寂靜山谷中突然撐起一塊屏幕，導演的作品一部部地放映，起先只有一個觀眾就是導演本人，慢慢的有觀眾加入，後來擠滿了山谷。在幕牆內外，在流放途旅中。聞海是用影像說話的導演，一位「影海」世界裡的離經叛道者，把他的影像旅程表述為「異端的影語者」毫不為過。

聞海導演從影至今已經有二十年了，作為一名較早進入獨立電影個人化時代，在非主流電影領域探索和開拓，並持續保持著創作才華的導演，將之作為個案來探討和解析，是有價值、有必要的。中國獨立電影圈缺少理論研究和批評照拂的，作為同時代人，與友人聞海導演的緣分促使我寫下這篇文章和同仁交流。

最近，聞海導演的《喊叫與耳語》在台北當代藝術館首映，我有幸觀看了此片的網路版本。聞海導演在此片中對影像語言的運用和擴展，令我觀影體驗特別。《喊叫與耳語》與聞海其他的紀錄片有著迥異的面貌，他用打破獨立電影常規的藝術手法來盤活敘事，使人耳目一新。

《喊叫與耳語》影片的題材選擇，與聞海導演過去所創作的紀錄片主旨一脈相承，這部影片，他把鏡頭轉向了當代中國女性個體藝術家、女性異議分子、女性工人群體的覺醒與香港「雨傘革命」等抗爭現場。

電影片頭由一幅幅女性工人的速寫畫像，緩慢轉移到行為藝術《格子》現場，《格子》作品是行為藝術家趙躍在2007年6月的北京所創作。在實施行為藝術《格子》現場，趙躍冷靜的拿起刀片在她白皙的臉上劃出了第一刀，鮮血流淌出來，留下一道纖細的血線，空氣凝固，周圍沒有一絲聲息。接著第二刀，第三刀……共十五刀。在橫線

與豎線的交錯、劃分，區別與對立中，呈現出了格子狀血痕，而《格子》正是以向這女性面部這一核心審美區域「開刀」的形式，指出父權文化以「男性／女性」這兩項根本性的劃分與對立，所主導的性／別審美，其背後那消費女性，抹殺女性主體性的實質。父權文化正是以這樣的二元性區別與對立的思維意識系統呈現暴力血腥的本色。施加並作用於所有區別於主體的他者，以完成其統治意志。那血淋淋的格子揭示了在父權文化的掌控下，他者們的生存環境，以及壓榨他者的真實現實。

《喊叫與耳語》這部影片的敘述形式，正如閻海所說「是對《格子》影像化的闡釋」，導演在處理影像表達手法過程中，將《格子》其潛在的意義成倍地繁衍並持續地轉換為其它影像語言可能的結構，運用組合、交叉亦不偏離主旨的影像語言表現手法，詮釋了當下中國女性所處的血淋淋「格子」世界，在透露出哲學化的沉鬱中，去超越既有影像風格的窠臼。

跟隨影片敘事內容的推進，一位女性個人私語影像日誌，分幾段鑲嵌於影片框架中，圍繞著女主人公過去日常生活因公權力肆無忌憚的打壓而造成身心傷害，並通過私人影像日誌自我療癒，利用身體豐富的圖片信息，尋找一種有效和自信的表達，去對抗政治的把戲，重塑自身的信念。

影片著墨最多的是中國大陸一群女性工人，通過維權行動抗爭的現場，她們的日常生活是在高強度下機器般的勞作，年輕女性工人情感世界的荒蕪，黑心老板與公權力機關勾結在一起，鎮壓女性工人群體的抗爭行動，女性工人群體黑暗惡劣的生存環境。隨著影像語言的切換，動漫視覺語言與影片的敘事內容拼貼在一起，刻劃出了區別與對立，隱喻女性工人群體在格子化的世界中被規訓的模式化，並觸發影片動漫圖像中虛擬性化身和批判層面機制下的深層含義。導演也運用抽象的影像語言，模擬再現富士康工廠曾經發生的「十三連跳」（大部分是女性）的生命悲劇場景，嵌入跳樓死者的現場真實圖片，呈現出這一普遍現象。她們以死亡這一徹底的形式，來反抗權力機制下的

壓迫、惡劣的工作環境和不公平對待。

除了大陸女性工人群體，影片還嵌入了香港雨傘革命時期行為藝術家的現場影像。克魯格 (Barbara Kruger) 說：「你的身體就是一個戰場。」身體就是權力機制與新的反抗技術不斷交火的戰場，港府暴力機器與港人身體抗爭的現場無不詮釋了這一點，

在中國獨立電影圈，太多紀錄片重內容而輕藝術語言，或輕題材而重藝術手法。但在《喊叫與耳語》這部影片框架中，兩者達到了完美結合，聞海導演有意味的在全片貫穿了「格子」形式的某種強調，比如格子狀的血痕、格子形狀的建築樓層、私人影像格子狀的視覺窗口、女性工人格子狀的生活空間、一位女工訪談時，論述到她因維權而遭企業主監控，監視器如格子形式複數般的畫面呈現、動漫影像格子狀視覺的表達處理、高空俯拍格子狀的城市面貌、女性工人抗爭行動被格子化的區隔等，她們就生活在這樣鐵籠般的格子世界裡。

《喊叫與耳語》影片採用了多種影像視覺內容來表達，如行為藝術家的影像現場、水彩和速寫、私人影像日誌、動漫視覺、圖片視覺、模擬抽象視覺、聲音音效、真實現場紀錄等，被導演有機的「縫合」在一起，各影像語言之間穿插切換自如，緊扣影片的敘事主題。導演自由駕馭著各影像語言，甚至帶有一絲不惜「挑釁」、「冒犯」觀者的意味在其中，你是否有能力進入《喊叫與耳語》的影像空間？這格子化的世界背後主因是什麼？

當然，看懂《喊叫與耳語》是需要具備一定的人文底蘊和有獨立思考的觀眾。《喊叫與耳語》對影像藝術表達手法的糅雜，女性主義視角的呈現，非線性敘事的影像風格，對獨立電影影像語言的擴展深具意義。毫無疑問，《喊叫與耳語》是一部具有獨特價值的先鋒實驗電影，會在獨立電影影史中留下有分量的一筆，其重要性和啟發性將在未來得到驗證。

是什麼力量推動聞海導演走到了今天？繼《凶年之畔》之後，拍攝了姊妹篇《喊叫與耳語》。如果我們回看聞海過去創作的影片，在他早期的獨立電影作品，就已經出現了一些嘗試著挑戰成規、跨越圍欄、

拓寬疆域的端倪。

在 2001 年用 16 毫米膠片攝影機拍攝的《北京郊區》，這是聞海離開電視台後作為製片人和主創完成的第一部影片，有著青春期的衝動與憤怒。正如聞海導演在一次訪談裡對《北京郊區》影片的看法：「那時我們還是個憤青。但之後我意識到，當我們在憤怒，去反抗某種東西的時候，我們所用的語言竟然和我們所反抗的東西一樣枯燥、說教、模式化、沒有想像力，因為這麼多年來，我們所受的就是這樣的教育，掌握的就是這樣的語言。」聞海的自覺反思意識自《北京郊區》後，便成為他一以貫之的追求，並執行到他的每一部影像軌跡裡。

在他的早期影片《軍訓營紀事》和《喧嘩的塵土》，即開始與過去的影像風格和表達有了差異。《軍訓營紀事》裡揭示與暗示了中國大陸孩子在軍訓中，所遭受的精神創傷與獨立性欠缺的現象，以及圍繞孩子身邊複雜的環境，我們看到了整整一代代人是如何被動的灌輸和被奴化的。

《喧嘩的塵土》是聞海導演早期影片中最重要的一部作品。從開篇長達七分鐘的麻將館打牌場面鏡頭。可知，導演把鏡頭對準了自己曾經生活成長過的熟悉環境，展現了中國大陸最不引人注意的角落——喧嘩的小鎮日常生活。影片裡，幾條線索交叉跟進，螺旋式的呈現，牽動人心，到影片最後的明晰。導演的剪輯手法看似破碎，但在組合式的群像拼貼後構造非常完整。在這部影片裡，可以讀懂當下中國所謂的高速發展之路，完全是以犧牲鄉村、小鎮作為代價的。破敗的小鎮，無所事事的人們，寄希望於賭博與買六合彩的幻覺等等，令人觸目驚心，這就是中國鄉村的日常，一切都在崩潰，精神的荒廢，一個宛如活死人的世界。

我喜歡聞海導演的這部影片，是因為此影片的影像語言直接而靈活，彷彿拍攝者與拍攝主體已融為一體，有著誠實的品質，這與導演的直覺意識和選擇的拍攝工具也有關。DV 拍攝工具被影像工作者所用，確實解放了中國獨立電影導演的手腳，DV 拍攝手法靈活自由，能形成 DV 特有的影像視覺語言，這種平民化視角的攝像工具，對中國獨立電

影圈來說正逢其時，它有力的支撐了紀錄片導演，把視角投向更廣闊的社會空間，改變了導演的創作意識，形成了新的影像語言觀念形式，DV 是革命性的東西。在這個時間段，中國也湧現了一批獨立電影佳作，如王兵的《鐵西區》。

在拍攝了《喧嘩的塵土》後，聞海把視角轉向幾位身邊的藝術家朋友，一部黑白基調的影片《夢遊》誕生了。當導演藏在機器後的眼睛與所拍對象產生交集後，對他者命運的審視和自我道德處境的尷尬，其所拍對象非人的生活形態反噬著導演的精神空間。此片對聞海的內心傷害很大，直到有天走出這段精神黑洞，剪輯出了這一部對人的命運如何被現實輾壓與人性深處透露出的黑暗恐怖面相的紀錄片。

如果說聞海在拍《北京郊區》時對藝術家身分的人認知還隔著一層面紗，存在著概念化的解讀。那麼，在《夢遊》這部影片裡，他手持攝影工具對所拍對象完全深入到他們生存的環境與精神世界裡，那種恍惚，麻木與絕望，命運的虛無與焦慮瀰漫在周圍。真實而又超現實，超現實而具實在，黑白鏡頭語言被導演賦予了表現力和生命力，晦澀中呈現敘事事物的多種面向，彷彿肉身與精神皆無法安置的狀態已蔓延到屏幕外。《夢遊》無遮蔽的凝視，與所拍藝術家潛意識心理的現實外化，描繪了藝術家行屍走肉般的真實生存與精神頹廢圖景。

2004 年前後三、四年，是中國獨立電影處於一種亞文化現象的時期，大多的獨立電影人從體制脫身，轉向獨立影片的創作。在這一階段，獨立電影在題材多樣化、技巧、表現力等方面已開始展露出生命力與一定的價值，其生存土壤已被緩慢培養，社區式的展映逐漸略有空間，學人、媒體、發行機構對此亦有一定的關注。此時期體制化的審查還沒有全面的介入，獨立電影人的艱辛開拓略有成效，一些國外的同類影片亦有引進放映交流。這期間，一些重要的影片問世，比如胡杰的《尋找林昭的靈魂》（2004）；聞海的《夢遊》和《喧嘩的塵土》；李楊的劇情片《盲井》（2003）等。

但好景不常。自 2008 年北京奧運後，極權體制並沒如中國知識分子判斷的那樣有所鬆動，而是慢慢收緊絞索，露出其青面獠牙的本來

面目。正是在這個時間節點，聞海捕捉到了中國知識分子精英階層對中國走向的思考與判斷，《我們》這部紀錄片應時而生。聞海通過影像紀錄，為我們展現了作為政治動物的他們，其言論與最底限度的行動。不難發現，影片中，苦悶與壓抑是中國知識分子的集體寫照，他們在行動實踐中的恐懼經驗，倒也應和了他們的判斷浮於表面。比較有趣的是，曾在體制內任職的原中宣部部長朱厚澤，倒是對黨國的認知頗為準確，遺憾的是，有此認知的知識分子實在太少。憲政改良的幻覺是中國知識分子的集體春夢，至今都連綿不絕。

也就在這個時期，在機緣巧合的情況下。聞海導演拍攝到了已故諾貝爾和平獎獲得者劉曉波被關進監牢前的一段訪談，此段影像檔案資料珍貴，為我們再現了一個在極權體制下中國知識分子的日常，是如何被監控、被跟蹤、被威脅等等。也是在拍攝此片後不久，劉曉波因《零八憲章》被關進共產黨監牢，最後被死於他們的醫院。

紀錄片《我們》為觀者提供了可考證此時期中國知識分子的一個剖面，中國知識分子國家情懷與傳統的士人系統一脈相承，現代文明彷彿從未走入他們的視野。由於拍攝《我們》紀錄片和劉曉波的影像記錄，聞海亦被國安多次帶走審問，這樣的遭遇隨時可能發生在中國任何一個異議者身上。在西藏、在新疆、在大陸，如果你想自由公開表達和行動，等待你的就是被問話、被審查、被失蹤、被關押、被死亡。極權的達摩克利斯之劍（The Sword of Damocles）高懸於任何一個中國人頭上。

此經歷後，聞海一度隱遁佛門，身處佛門淨地幾個月，創作出影片《西方去此不遠》。通過對修行者的影像紀錄，或多或少從另一個側面反映了聞海本人的苦悶與徬徨，多年深耕於紀錄片影像場域的坎坷遭際，影片裡的那些人和事物，如夢魘纏繞，極權國家機器對他的恐嚇與管控，他需要某種形式的心靈休整。《西方去此不遠》看似與聞海的其它作品差異較大，但對人的關注，依然是他揮之不去的主題，在創作此片的過程中，他在某種程度上也是完成了自我的一種心靈治

療。當國保知曉聞海在拍攝一部與佛教有關的紀錄片，他們竟然警告聞海，這題材不能與達賴喇嘛尊者有任何聯繫。聞海在完成《我們》和《西方去此不遠》紀錄片後，真正迎來了思想上的蛻變，這是他創作上的轉折點和分水嶺，此後的影片更趨成熟性。

此時期，即以 2008 年奧運到 2018 年，擁有獨立意識的導演遭遇了聞海一樣相同的境遇，在黨國的嚴密監視和打壓中始終處於被控制的狀況。中國獨立電影的發展道路，在極權體制下步履艱難，獨立電影的生存土壤被日漸毀壞，官方的電影審查之手全面進入獨立電影領域，獨立導演的自我審查漸成自覺意識，官方取締了所有獨立電影的活動，對與此相關的機構、獨立電影人、導演進行全方位封殺。逐漸的，獨立電影的內外生態消失殆盡，已經完全陷入冰凍期。中國較有影響的「雲之南電影節」、南京、北京宋莊等地的獨立電影活動均被官方強行關閉，中國獨立電影人希望建立的獨立電影體系胎死腹中。

即使是在如此高壓之下，中國獨立電影人依然交出了一部部沉甸甸的佳作，像艾未未的《一個孤僻的人》（2010）、《老媽蹄花》（2008）；聞海的《凶年之畔》、《喊叫與耳語》；艾曉明的《烏坎三日》（2011）；徐辛的《克拉瑪依》（2010）；趙亮的《上訪》等。有人詬病中國獨立電影導演大多只拍攝社會的陰暗面，或靠「搏出位」參加國外紀錄片節為榮。事實上，中國整體的現實環境就是這樣，要找到陽光題材還真難。在中國政治高壓和審查制度嚴苛的大環境下，獨立電影很難獲得生存空間。事實上，這些電影和所謂的美學關係不大，而是更具有介入現實政治、文化空間、異質性的特點，充滿著強烈的社會批判色彩。

如果把聞海的《凶年之畔》作為考察中國社會環境的一塊縮影，那麼，在這部紀錄片裡，融合了複雜中國的現實魔幻也最為立體和豐富。在紀錄片中，我們看到，在國際上「引以為傲」的所謂「中國製造」的根源，就是建立在龐大工人群體的血汗基礎上的，工人階級成為資本全球化和極權國家下，聯合被剝削壓制的一個典型群體。工人工作

環境的逼仄、維權活動的艱難、工人活動家的決絕、維權律師的支持、工人運動利用網絡空間的行動策略、不良老板與公權力的勾結、國家暴力機器的殘酷鎮壓，這些才是中國社會工人群體的真實的生存境況，他們才是中國社會真正的主流。也只有他們，在與體制多年的交鋒中明晰了自己的責任與義務，工人們徹底的覺醒與豐滿的行動一次次的遭遇打壓，又一次次的頑強奮起，於黑暗恐懼中的抗爭，在鏡頭中得到了鮮活的呈現。

聞海幾年前去了香港，二十多年的從影之路，已有多部紀錄片在國際電影節上獲獎。他身體力行繼續推動中國獨立電影的發展空間，他與友人在香港創辦了中國獨立紀錄片研究會，定期展映在中國大陸被徹底封殺的獨立電影。他撰寫出版了《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》，收錄了自 1989 後中國一些重要獨立紀錄片導演的訪談，書中詳盡的註解，差不多就是中國獨立電影史完備的文本。他是集獨立電影導演身分、獨立電影推廣人、著書論影，三位一體的實踐者，他的工作卓有成效，是中國獨立電影不可或缺的人物。

聞海導演對中國民間社會現象有著敏銳的洞察力，對獨立電影有著充分的自覺意識以及堅定的文化立場。他的人文關懷視野始終投向沉默的大多數，用影像紀錄表達那些被遺忘，或者被棄之不顧的人們和社會議題。用影像對話社會，履行影像社會實踐，積極介入到中國反抗階層運動，充滿了激情與力量。

在荒涼的極權大地上捕捉生命的印記

劉雨婷（影評人／特約記者）

不過是簡約的黑 T-shirt 搭牛仔褲，卻莫名被他穿出仙風道骨的感覺，炯炯有神的雙眼流露出旺盛的精神與行動力，中國獨立紀錄片導演聞海（本名黃文海）在映後座談會後也隨興邀了幾位好友一起坐下閒聊，並向服務生要了瓶獨立啤酒，笑稱：「我來台灣都快把獨立啤酒（系列）給喝完了！」

擅長呈現拍攝對象的氛圍，以探詢人類生命處境為拍攝目標，關懷不同狀態下的人們如何行動，是聞海紀錄片作品的特色。今年 9 月 1 日在光點台北《在流放地的影像——聞海紀錄片展》中放映的紀錄片《在流放地》，是他甫完成的新作，被中國獨立影像展總監暨藝術家曹愷評論為：「是聞海去國以後的一部懷鄉心靈史……不同的時空交錯，復調性地構架與演繹了一部多聲部的流亡者吟唱。」

《在流放地》：碎片拼貼出的流亡者群像

即使我只僅僅剩下一根骨頭
我也要哽住我的可憎年代的咽喉
——節錄自〈野獸〉（黃翔，1968）

「民主牆」運動推手、引發 1978 年「北京之春」的中國重要詩人黃翔，站在美國紐約法拉盛朗誦其代表詩作之一〈野獸〉。聞海以一個老邁中國流亡藝術家形象作為新片《在流放地》的開頭，傳達流亡者們內心最深沉的吶喊。

1989 年發生的六四天安門事件，使許多中國知識份子流亡海外，而當時仍屬英國統治下的香港，則成為了流亡者們的中國對口，一路至今。「以前只在書上看過的名字，國內見不到、卻在香港見到了！」自 2013 年移居香港後，聞海終於能觸到這些在他故土的過往年代中，

不可說卻佔有重要一席之地、他所憧憬不已的人們。

然而，一直要到後來因協助艾未未拍攝難民題材紀錄片《人流》，聞海來到土耳其與敘利亞邊境，見證了世界性的流亡人群，加上也陸續紀錄了如廖亦武、京不特、雪迪、貝嶺、孟浪、達賴喇嘛等流亡者們的一些交流片段，他這才開始萌生要完整拍攝這群人的念頭，並於今年完成《在流放地》一片。

「人們可能不一定會喜歡這部片子。」

聞海直言，即便過往他便嘗試以段落來組構故事，但仍會有主角貫穿全片，紀錄片的線性敘事結構清晰。不過，由於此次素材十分豐富，他因而挑戰將《在流放地》處理成碎片拼貼出的人物群像，比如透過把畫面弄得粗糙，讓其詩意化，展現這群流亡者們一種共通的表象。

聞海欽佩不已地表示：「這些（流亡）詩人、藝術家、政治人物，比我們早二十年體會到全球化的一些問題。」改革開放後的中國，舉國上下無不全力擁抱全球資本主義，以號稱「世界工廠」為傲，卻無人察覺在全球經濟一體化下，卻可能因政治體制不同而造成問題，甚至是惡化原有毛病，尤其是人權問題。

因此，他在 1990 年代閱讀到海外雜誌《傾向》所刊載的蘇珊·桑塔格文章之後，啟發相關批判意識的他，不禁為對方批判全球化資本主義社會的分析感到折服與震撼，「怎麼會有人做這樣子的一個思考呢？」

由流亡作家貝嶺和詩人孟浪等人在海外所創辦的《傾向》雜誌，2003 年為了翻譯捷克劇作家暨政治思想家、發起「七七憲章」的瓦茨拉夫·哈維爾相關著作，而在台轉型、成立了傾向出版社，透過翻譯向中國內部輸入西方人文思想，啟蒙了不少有志青年，包括聞海本人。

「國家提高經濟的初衷是爲了什麼？

最終是爲了提升人的生存水平吧？

但物質資源其實已能滿足大家，很多貧窮地區卻仍有各種剝削。」

聞海的紀錄片作品被部分評論者認為，是對進入全球化後的中國社會階層素描，新片《在流放地》也是他在此大主題下的凝視之一。該片除了包含表象全球地域，拍攝橫跨中國、港台、歐美、中東、印度等地的流亡者們，也記錄下這群擁有超脫當時社會狹隘視野、早先察覺全球化問題並進行獨立思考與批判的人們，其思想與處境。

在《在流放地》片中的一幕，聞海捕捉到一身黑的艾未未走在寂寥的愛琴海灘，低頭看著地上散落的無數紅得刺眼的敘利亞難民救生衣，不知是在想自己的處境與這些難民沒什麼不同，還是單純悲天憫人，加強了製作出談論難民處境《人流》的念頭呢？

「人的生存狀況，一直是我感興趣的東西。」

先一步群眾覺察、逆社會之意孤行而被驅逐的流亡者們，究竟對自己當前的人生處境，抱持著什麼樣的想法呢？

儘管聞海並不認為自己是個流亡者，但在接觸到這群人時，他卻頗能對其處境感同身受，只因他也有類似遭遇——中國政府自2010年開始打壓自己的拍片行動，他最終只好無奈地選擇「自我放逐」到了香港。

直至今日，聞海仍為自己的處境感到忿忿不平，但隨著時間過去，他倒也覺得當前放逐的狀態，其實挺適合自己的個性，「個人有這樣（自我放逐）的傾向，事實也必須把你放在這個位置。」

正因為有這份共感，有別於以往使用傳統直接電影的手法，導演只能是「牆上的蒼蠅」，聞海首次把「自己」這個身分也放進去紀錄片中，雖然並沒有直接出現形象，但透過畫外音的介入，串連起《在流放地》的素材片段，也為這人物群像補上難能可貴的一塊拼圖。

回首拍片心路歷程

回顧聞海這些年來的創作生涯，自從為了使用高檔攝影機器與設備，而從電影圈轉行當上電視台攝影記者，儘管四年來調查深度報導多次

拿下新聞獎，勇於挑戰自己的他並不感到滿足。憑藉一股年輕人的衝勁，聞海毅然決然離開電視台，並在 2002 年推出第一部紀錄片《軍訓營記事》後，正式成為獨立紀錄片導演，就此踏上拍攝旅途。

無論是《喧嘩的塵土》中家鄉沉溺於賭博、無視現實的麻將館群眾，或是《夢遊》裡邊緣藝術家們充滿無力感的生活，聞海皆以精準直接的鏡頭，呈現出社會底層的荒誕，讓他的作品開始受到國際影展的矚目與青睞。

2008 年，記錄欲推行政治改革、行動卻僅止於思考與寫作的中國知識分子的《我們》，讓聞海的成就更上一層樓，但此時他卻遇上創作瓶頸，更在發表以女性佛教徒生活為主題的《西方去此不遠》以後，陷入被中國政府打壓的危機中。

在自我放逐與機緣巧合下，聞海移居香港，經過一段時間沉澱後，自 2016 年起、短短不到三年間，不僅出版專書《放逐的凝視—見證中國獨立紀錄片》，詳細完整爬梳了近代中國獨立紀錄片導演與作品，他也陸續發表了凝視勞工運動《凶年之畔》、紀錄女性抗爭者面貌的《喊叫與耳語》，以及今年才剛製作完成、描述流亡者群像的《在流放地》這三部長篇紀錄片。

同時，聞海也創立了香港的「中國獨立紀錄片研究會」，在港台和世界各地舉辦紀錄片影展，尤以邀請五十五位中國獨立紀錄片導演、放映共五十部紀錄片的「決絕—1997 年以來的中國獨立紀錄片影展」最為盛大與重要。

2019 年 8 月 27 日至 9 月 7 日在光點台北舉辦的《在流放地的影像——聞海紀錄片展》中，放映了他至今為止七部重要的長篇紀錄片。難得舉辦了自己的回顧影展，回首過往路，聞海首先笑稱在遇上創作瓶頸後，竟過了整整七年才推出下一部片《凶年之畔》，「基本上（作品）隔這麼久，導演就算完蛋了！」

然而，這段時間的空白，並非沒有意義。

「以前在大陸拍片並不特別困難，只要有錢就可以拍。」由於最初都是紀錄自己周遭發生的事務，以前的聞海並未特別思考過拍攝的主

題，無可避免面臨到題材枯竭的一天。儘管他當時有個「中國黃金時代的十二張面孔」影像計畫，打算拍攝成爲世界工廠的中國，其工人和工廠的面貌，但在缺人、缺錢、被政府打壓的情況下，他只拍了其中四段便宣告放棄，並陷入創作危機中。

「創作是很神秘的，當初想拍的計畫後來沒拍，但經過醞釀沉澱，卻可能可以炒成別種菜」

2011年，聞海接下王兵導演《三姊妹》紀錄片攝影任務，來到雲南一處農村跟拍了兩年，紀錄三位留守兒童如何在缺乏長輩的情況下，相依爲命過活，見證中國農村破敗處境。而後2013年他移居香港，體會到何謂自由的創作空間，並對遊行抗爭和公民社會有更深的認識。聞海強調，這兩段經驗不僅讓他拓展了視野，也有了新的體悟，對他後來的創作過程帶來莫大幫助。

「農村已死，他們回不去家園了，只得繼續在城市混。」親眼見證農村僅存大量老人與小孩、收入低得讓人無法溫飽、盛行瘟疫卻無人有能力解決等情況，聞海在蹲點雲南期間，看清了中國農村衰亡破敗的現狀，顛覆他這個都市小孩過往以爲的富饒印象。這讓他後來在拍攝《凶年之畔》時，能迅速進入農民工的世界，理解爲何他們不敢向老闆爭取勞動權益的悲哀，並紀錄這群龐大的人們就這麼徘徊在城市邊緣，掙扎著生存。

「有時候（導演）能理解主題多深，並不單取決與你所拍的事物，有時候是因爲你拍別的題材，反而才更能理解這部片的意義。」

因此，對於自己的拍攝對象常被標籤爲是社會邊緣者或失意者，聞海抱持著截然不同的想法：「其實我覺得他們才是主流的人群，但這群人在中國卻是被官方有意無意給遮蔽的群體。」

他不滿地指出，算上子女應有七、八億人口的農民工族群，應爲全國十三億人口中的「主流」，但現實卻是，這群人只在春運新聞中曇花一現，平常的時候其相關事情都消失無蹤，彷彿這龐大的群體並不存在於這社會上一般。

「中國是個階級社會，有著圈子文化，我們並非彼此看見。」若不

是自己曾在電視台工作過，得以去到各地了解第一線發生的事，聞海無奈感嘆一路生活順遂自己，或許也不會「看見」這些掙扎的人們。

然而，當時身處電視台的他，卻或多或少是帶著一種優越正義的傲慢，以俯視的角度進行拍攝，並無法真正同理拍攝對象，「總想說這些糟糕的事總輪不到自己嘛！」直到自己離開電視台的庇護，還原成獨立的個體，聞海才體會到彼此生活息息相關，其實自己與任何人都一樣，漸漸能對被拍攝者的內心感同身受。

「我比他們幸運一點，在於能透過文字或影片把這份心情表達出來。」

正是這種平等的心態，幫助聞海往後更能理解拍攝對象，就連外貌與氣質，也在不知不覺中與他們越來越像。「有朋友後來見到我，就說：『媽的聞海，你怎麼看起來像送快遞的？』」就連拍攝的工運領袖段毅和前來採訪他的記者也這麼認為，讓聞海笑說當下他真是氣急敗壞。但他正也是因為具備這樣的能力，讓他得以深入拍攝現場與人們的內心世界。

創作理念

新片《在流放地》最後，聞海以孟浪引用哈維爾的「無權力者的權力」作收，告訴人們應以真實的生活來對抗由謊言構築而成的意識形態，不僅闡釋這群流亡者後來仍持續做些什麼的根本理由，也點明了他持續創作的理念。

「我會積極看待各種情況底下的人，哪怕是在這樣（艱困）的處境，他們都在做我覺得非常重要的事情。」

在拍攝的旅途上，聞海紀錄過許多種不同生命狀態的人，有自我覺醒、挺身而出的人，也有劃地自限、陷入膠著的人；有沉溺在自我世界的人們，也有憂國憂民卻難可及的人。但無論是哪一種人，他認為都應用正向的一面，去理解、感受他們內心深處活著的願望。

紀錄了中國知識分子行動膠著狀態的《我們》，正巧在零八憲章簽署前完成並推出，聞海認為這也恰好反映了兩方不同層次的勇氣與作為。

「因為老拍社會荒誕黑暗的一面，肯定也有疑問是：『那怎麼大家就這麼活下去了？而且還活得不錯？』」聞海在意的是在這樣的處境下，人們為何選擇如此行動，背後的理由。

「就是因為絕望，我們才懂希望的可貴嘛！」

聞海詩意地用「在荒涼的極權大地上，捕捉生命的印記」來形容自身創作理念，便是盡自己所能，把握當下去紀錄這些努力生活的人的面貌。

「對於未來的預判，我不敢說，但當下若能做點事情，我覺得是好的。」

他以佛教《金剛經》「過去心不可得，現在心不可得，未來心不可得」來解釋，既然過去已然逝去，未來尚未到來，當下的處境則是自己過去的因果，而自己當下的作為，又是未來的因果。人唯有把握現在，才有希望改變未來或得到回報。

儘管中國國內自由空間日漸緊縮，香港自 2015 年銅鑼灣書店事件以來似乎也朝不保夕，但聞海仍對中國的未來抱持樂觀想法，並認同活在當下、盡力做事的重要。

「哈維爾當年曾說：『活在真實中，我改變我自己，改變我周圍的人，最終讓社會發生變化。』所以，誰知道呢？」

後記

不知是黃湯下肚的功勞，抑或本就是個感性之人，聞海在專訪期間十分健談，從片中的人物拍攝細節趣事，到文化哲學理論，但最多還是在講自己的感受。為詩人許立志將工人跳樓自殺比喻成「一顆螺絲釘掉在地上」感到震撼不已，癡迷於少女工人羞澀微笑，不捨一生好事做盡卻自覺無用的中年女工……追根究柢，不過是對人十分感興趣罷了。

而訪問結束後，回到現實話題，聞海第一句便是詢問當天 2019 年 8 月 31 日香港街頭現況，而在了解已然展開警民對抗後，他當場嘆了口氣，十分擔憂前途未卜的香港。

儘管被當地朋友笑說，他並沒有見識過香港真正自由的情況，但聞海仍視香港為自由的公民社會，以及自己的抗爭遊行啓蒙之地。他笑稱，一開始自己十分迷戀參與其中的感覺，哪裡有遊行就跑去哪裡，或許可能並不知道或不認同對方抗爭訴求，但他仍舊想與他們一起挺身而出，使用公民社會中應有的權利，就像是在「在人類的文明河流岸邊走一走」。

面對如今香港面連一息尚存的自由隨時可能收回，聞海自然感到惋惜與不安，但他也從中看到人性的光輝，真切體會到何謂「後生可畏」。他並未失去希望。

儘管他自稱自己只是「在香港留學的心態」，不一定久居香港，就連是否會拍攝相關紀錄片，也沉思了一會兒才給出可能的答案。但他在閒聊到諸多香港趣事，當時眼神中的光芒，或許證明了，他並不如自己所想的那般，與香港這塊土地如此疏離。

(原文刊於 台灣財團法人卓越新聞獎基金會 2019 年 9 月 10 日)

喊叫
與耳語
Outcry
and
Whisper



在最黑暗的時代裡期望光明

郭力昕（影評人／國立政治大學傳播學院院長）

對於中國獨立紀錄影像的積極接觸，我開始的很晚，大約十多年前才開始比較廣泛的看片，並參加一些相關活動。至於有機會閱讀聞海導演的作品，包括他的紀錄片、專書，及策畫的各種映演活動，於我則發生的更晚一些。我因此並無資格談論聞海的作品或中國獨立紀錄片，而聞海並不計較我對他或中國獨立紀錄影像的淺薄認識，仍熱情邀我為此書寫幾句推薦語。汗顏之際我決定恭敬從命，乃是在聞海的《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》裡，我讀到作者引述了艾曉明導演的一句話：「推動我走上拍攝紀錄片道路的原因是，讓我們彼此看見。」

2011-2015年，我以補課的心情，每年到宋庄的「北京獨立影像展」當一名觀眾和影展的支持者。從2011年開始，這個影展受到地方政府的嚴重關切，以不同的方式愈加嚴厲的阻礙與打壓，終至和其它的幾個中國重要的獨立影展一起被迫停止舉辦。在那幾年的宋庄影展上，各地齊聚「栗獻庭電影基金」活動現場的獨立紀錄片導演們非常之多。我在那裡見到了聞海，但沒有機會多認識，倒是無意間被攝入他拍的一張2013年宋庄影展開幕活動裡。

那年的影展不准放映開幕片，但還允許有開幕式；我坐在觀眾席裡聆聽台上的發言，渾然不知背後正站著一名國保正持DV攝影機全程記錄蒐證。中國獨立紀錄片的蓬勃發展，與DV攝影機的普及有很大的關係，但聞海照片裡的那台國保手上的DV，卻是一個官方壓制表達自由的極權象徵工具，令人感慨。獨立影展全面禁止舉辦之後，許多獨立紀錄片創作者重新回到更小範圍、更地下的空間，與同好進行小型放映交流。集體進行獨立創作的動力被嚴重挫折，有些導演仍鏗而不捨的做紀錄片，但不得不做更多的自我檢查；有些人被監視、移民，或者自我放逐，在海外繼續進行影像創作。聞海就是其中之一。

於是，我在台北跟聞海有了較多見面交流的機會。聞海風塵僕僕於港台之間，辦研討會、工作坊、中國獨立紀錄片影像展，同時他還擔任高校的訪問學人、執行基金會贊助的專題寫作計畫、進行深度訪談、出版專書，並舉辦個人紀錄作品的專題影展。作為一位政治態度上絕不妥協的知識份子藝術家，聞海並不激越或犬儒，也沒有時間或興趣自憐自傷，而是像一位摩頂放踵的利他主義宣教者，以驚人的工作能量和勤勉不懈的各式行動，通過他的影像和文字書寫，讓更多人看見今日中國不同階級或群體遭遇的政治現實，並且相互看見人們的共同處境。

聞海的紀錄片新作《在流放地》，拼貼了不見容於中國政府而必須流亡各地的人。從流亡印度的達賴喇嘛、曾任毛澤東秘書的中共黨史專家李銳，到劉曉波、艾未未，以及詩人黃翔、孟浪與作家廖亦武、貝嶺，這一幅現當代中國知識分子的流亡圖，名單不及備載。在這個圖像裡，我們見證了一個國力強大、應該驕傲並有能力包容異見的國家，卻是如何的缺乏內在自信、存在何等的根深恐懼，以至於完全無法接納對國家愛深責切的自己的人民。這種嚴重缺乏自信與基本智慧的表現，令人極其不解。

然而，最壞的時代，對創作而言也許是「最好」的時代。中國社會的可敬可畏之處，在於即使身處如此之困厄，仍有像聞海這樣衆多知其不可而為之的實踐型知識分子，展現著他們堅持行動的巨大勇氣。我於此轉引聞海在《放逐的凝視》一書裡引用漢娜·鄂蘭於《黑暗時代群像》的話，作為我們彼此的鼓舞：「即使在最黑暗的時代，人們還是有期望光明的權利，而光明與其說是來自於理論與觀念，不如說是來自於凡夫俗子所發出的螢螢微光，在他們的起居作息中，這微光雖然搖曳不定，但卻照亮周遭，並在他們的有生之年流瀉於大地之上。」

聞海作品中的人文精神

潘小雪（策展人／藝術家／台北當代藝術館館長）

聞海作品有一個共同的軌跡和脈絡，在灰暗平庸、冷漠絕望的日常紀錄中，很高的人文價值悄悄地呈現出來，這不是他可以安排的劇情轉折，而是他美學上的自主性、以及獨立紀錄片者才有的信念，最後追逐到意義的所在。看起來好像導演讓事實在說自己的存在價值，事實上是導演探索事物的意向性（meaning intention）以及充滿意向（meaning fulfillment）的特殊美學。

影像一開始經常都在一個不起眼的日常打開，生活在社會底層的人們瑣瑣碎碎的做些家事、上工、下班、閒聊、打發日子，工廠的工作規律如機器，噪音永遠揮之不去，危險到處都在，宿舍簡陋冰冷。聽他們談人生也談不出所以然，更不用說理想和抱負。然而，就在他們的精神最痛苦時，「意義」悄悄地被召喚出來了。在《凶年之畔》中，我們看到的不只是中國現代化發展過程中資本家的不正義，以及工人們抗爭成功的辛苦歷程，我們更看到了混亂不義的時代，必然有道德自明、生命尊嚴、存在價值。

剛開始也許只是個人的苦以及一團模糊的熱切，後來因為存在價值的肯定，讓他們能意志堅定的行動下去。有些知識分子啟發了他們，把工人在中國社會發展的重要性點出來，也就是「工人意識」的覺醒。他們才是「中國夢」的實踐者，將近一億人口的工人在世界工廠的巨獸中奮鬥的貢獻者，他們不是卑微的工人。有些社會運動者用詩歌道出他們內心的真實情感，於是尊嚴與意志被喚醒了。

在《西方去此不遠》片中，一群看起來幾乎有點迷信的佛教徒，說著一些幻象和奇蹟，一位普通的比丘尼，沒甚麼高明的佛法，意志堅定地跟隨阿彌陀佛，想要建築一座寺廟，救苦救難。她們幫忙村裡頭的死者入殮，口中念著阿彌陀佛，一邊圍在死者周圍幫她換衣服，鏡頭沒有避諱近距離地拍著死者臉部與身體，沒有悲傷或害怕的情緒，

這一群人好像因著單純的信仰而獲得一種平安。有一位男孩因為意外跌倒沒有就醫，身體變形不良於行，眼睛爆出眼眶，話講不清楚，這群信徒經常照顧他，一邊幫他洗身換衣，一邊講他的身世，這個長相怪異，身體扭曲的小孩，高興的笑了，在逆光的鏡頭下，突然有一股慈悲從心中升起，這小孩好像是一件混亂複雜時代的變形雕塑，又好像是一個天使。是的，真正的慈悲無需高明的學問，沒有國度。

在《在流放地》，記錄了許多被中國遺棄和流放的政治家和詩人，李銳、劉曉波、廖亦武、貝嶺、孟浪、王一櫟、京不特等等。聞海從不會從一個歷史的大敘事著手，以至於陷入政治控訴，而是從他們的日常生活切入，進入他們的心靈世界，發現良心。李銳和劉曉波坐在家裡的客廳和書房，用平常心述說著被軟禁的狀況，劉曉波有點口吃的樣子很真實，他們娓娓道來，平和而又堅定地談著自己為國家的努力，這樣的人怎麼會是顛覆國家的罪犯？在貝嶺擔任獨立中文筆會會長期間，邀請流亡在他鄉異國的詩人到台北聚會，他們朗誦自己的詩，有的低吟、有的狂嘯，在簡陋的眷村保留地開會，他們清秀正直的臉龐，隱隱地有一種說不出的苦，企圖保住他們奄奄一息的自由意志和最後的良心。中國政府為了維持穩定，不惜讓人民失去思想自由，言論自由的代價，把所有人平庸化，閒置化，這反而是弱國的危機，不是強國大略。世界各國爭才若渴，中國許多菁英卻逃離到國外，終身被拒絕返回國門，這是中國最大的危機。

虛無、荒謬很難只是概念而沒有敘事結構，西方美學在亞里斯多德《詩學》中，很清楚的探討「荒謬」（Irony）的結構，並且可以用希臘悲劇去印證。在聞海的《夢遊》中，我們看到荒謬和虛無既不是希臘悲劇式的，也不是存在主義式的，因為希臘式的悲劇中的荒謬感的發生所在全都在「悲劇英雄」身上，而《夢遊》的幾位流浪藝術家和詩人，是世上一些可有可無的人而不是英雄，也不是卡夫卡或沙特書中的小人物，必須由讀者閱讀出來他們的荒謬。他們是行為藝術家和詩人，這類型的人物本身就有幾許的虛無和脫離社會，以及真假難辨、模稜兩可的創作狀態之荒謬。這部電影的虛無感與荒謬感全是電影剪

接上前後沒有敘事邏輯，卻有人物的清晰影像感、雕塑感和劇場感而來，按照他們的生命處境，如此清晰地完成一個無力感和絕望的美學情境。

其中有一位人物枯瘦如材，聞海指出他像一尊賈克梅蒂 (Alberto Giacometti) 的雕塑，身體細長如火柴棒，往前傾地走路，一個精神與身體都受到不少折磨的人，已經不知道自己的苦了。類似這種意象在《西方去此不遠》也有，那位畸形小孩就是一座雕塑，這種雕塑感在聞海的影像中很突出，《凶年之畔》一開始從世界工廠的大型船隻各角度的拍攝；《喊叫與耳語》在自己臉上用刀子劃出血淋淋的格子的行為，都是雕塑感的意象，它的意義不在於獵奇，而是找到一個涵蓋一切想說的東西在視覺上的替代品。

聞海的紀錄電影作品，不是採用宏大的敘事手法，卻為大家打開了人類的視野，看到中國近代的精神現象，同時也帶來了很高的人文價值，以在平凡無奇的生活中充滿希望。

訪談



《我們》：地下知識分子和前政府高官的思想與行動 ——中國獨立紀錄片研究會香港放映現場交流紀實

曾金燕／聞海／張鐵樑／應亮／班志遠／魏時煜

聞海的獨立紀錄片《我們》，於2014年5月10日在香港演藝學院放映，這是「中國獨立紀錄片研究會」成立後，放映的第二部影片。

創作者的身分自覺

曾金燕：關於你個人的創作積累，哪些作家、哪些作品對你產生深刻的影響？

聞海：我第一次看費里尼的電影《羅馬》時，完全被震撼了。記得當時一晚上沒法入睡。為何？影片完全的視覺化、複調式的結構，是我最早接觸現代藝術影像化的表達。我對文學感興趣是1980年代看昆德拉的小說、隨筆。他建構了我的藝術品味、標準。他論述卡夫卡小說的那句話至今在我腦海：『對現實最清晰的凝視和最無拘束的想像力。』《羅馬》是費里尼對這句話的完美呈現。後來，看《訪問費里尼》（Intervista）影片中，費里尼曾經籌拍的影片是卡夫卡的小說《美國》（Amerika）。為何卡夫卡、費里尼在西方如此的重要，幾乎是作為母體影響了很多藝術家？他們其實建立了現代藝術的基本框架。當然，懷斯曼的《提提卡荒唐劇》（Titicut Follies）對我有直接的啟示。現實的片段，經過這些導演的建構，卻呈現出一種夢的氣息。這也是電影最區別於其它藝術的地方，當你到電影院時，慢慢黑下來，螢屏亮起來，就像一個人開始做夢了。另外，塔柯夫斯基對時間的考量對我也很有影響，他認為電影是導演邀請觀眾共度時光。

正是這些導演的作品，讓我拍攝紀錄片時覺得就是在拍攝電影，我們的仿效對象就是這些導演的影片，我們不是「無中生有」，是「由來有至」的。讓我借鑒的經驗是整個世界電影的傳統。另外，崔衛平翻譯的《哈維爾文集》對我的影響也非常大，哈維爾所處的社會背景、

班志遠（David Bandurski），香港大學中國傳媒研究計劃網站編輯，中國傳媒評論人，獨立電影製片人，香港紅籠電影的創始人之一。

氛圍以及困惑，讓我們感同身受。另外，他也讓我們認識到個人經驗對一個創作者是多麼寶貴，而這種經驗的表達和創作的形式是息息相關的。可能就是「非如此不可」。這就要求創作者就是要生活在真實中，要真實的表達。因此，真實是藝術作品最關注、最應該追求的品質。

曾金燕：你對佛教的興趣是何時開始的？什麼因素促使你對佛教方面的思考和實踐？佛教對你意味著什麼？

聞海：我母親是佛教徒，家裡很早就有佛堂，這應該是潛在的影響，但我幾乎沒有信仰。我覺得我是非常執著的人，潛意識中應該有一種直覺的引導。最早是「生活在別處」的召喚，到北京學習、工作。接著在電視台從早期的興奮到厭倦，在別人認為我最好的時候，卻總感覺那不是我尋求的生活。我比一些人幸運的只是當我意識到這種不快樂轉而尋求人生意義的時候，我沒有被很多東西牽掛、羈絆。父母一直比較寬容我的選擇，而我的生活也一直比較簡單，客觀上，讓我可以選擇。我從電視台出來後，自己拍片子，都是要解決這些自己的困惑。但幾部影片拍攝下來反倒更加的焦慮、困惑。特別是《夢遊》。我困惑藝術在這個國度意味著什麼？這是我追求的藝術家的生活嗎？也是在這個時候，我在剪輯房看到一本《金剛經》，當時它開啓了我的思考。那時候其實也遭遇到哈維爾的書，他的傳記《來自遠方的拷問》（Dalkovy vyslech），也涉及宗教對他的影響。這是同時發生的事情。後來，我的兩部影片是同時拍攝的，只是到剪輯階段才發現可能是兩個影片，《我們》和《西方去此不遠》。

對佛教的認識也是經過了很漫長的過程，興奮、困惑、恐懼、心生歡喜等等。我以為信仰一定要自由，因為信仰必然涉及到個人體驗，是人最私密的感受。沒有信仰自由的地方一定是迷信、專制的社會。

從佛教中或者從宗教中還有一個感受，就是它們對人的肯定。佛的意思就是覺悟者，最高的境界是得大自在。佛陀就是追求自由的人。

看達賴喇嘛、翁山蘇姬這些人的傳記，讓我深受鼓舞。他們就是「行動者」。

曾金燕：正如你影片顯示的，中國知識分子已經到了「開窗說話，窗外卻是一堵牆」的狀態。現在，徐友漁、郝建等人因幾天前，即 2014 年 5 月 3 日紀念六四的閉門交流被捕，郝建、崔衛平又是你的恩師，這件事對你帶來了什麼樣的個人衝擊和反思？

聞海：《我們》第一次放映是在 2008 年 9 月的威尼斯國際電影節。在國內僅僅在崔衛平家中放映過。當年 12 月的《零八憲章》運動，讓我感覺《我們》中的那種「思考、寫作就是行動，而行動也止於思考、寫作」的焦灼狀態可能已經被打破。但現在將近六年過去了，回首這段日子，特別是最近這段時間，郝建、崔衛平、徐友漁因為在家中召開紀念六四的學術會議卻遭拘禁的事件，《我們》面臨的最主要問題「言論自由」，到現在仍然是知識分子面臨的最大問題。

我在網路上得到老師們的消息。後來給崔衛平老師問候，她回信是：三個下午身心疲憊。我當時感到非常傷心。這些老師，我們平時也不經常交往，但他們的行為、文字，對我們都有很大的影響。最重要的是「知行合一」。

在這件事中，他們的行動也是告訴我們如何克服恐懼。總之，我感到還是很幸運，在年輕的時候能夠受教於這些老師，在工作中也多次得到他們的幫助，現在他們就是我們的先行者，不斷通過行動給我們帶來啓示「我們該如何行動」。

曾金燕：作為創作者，你怎樣看待自身與當下中國社會現實的關係？

聞海：我覺得創作者最重要的就是通過自己的體驗、觀察，盡可能呈現真實的中國。這是我們最重要的責任、義務。將自己處於一種邊緣的狀態，也許可以更好的觀察這個社會。

從「他們」到「我們」

張鐵樑：班志遠你好，看完影片，可以先說一下你對這個片子的想法嗎？

班志遠：第一個感覺是，這個片子一點兒也沒有過時。最近有許志永的新公民運動，高瑜在中央電視台認罪，浦志強被抓。我是在港大的中國傳媒計劃工作，每年有兩次，《南方週末》和《南方都市報》的優秀記者到港大做我們的訪問學者，進行討論等等。

我們每一次都談到悲觀和樂觀的問題。我已經對悲觀和樂觀這個問題變得有點麻木。留下就是行動，不能悲觀，也沒有條件去樂觀，只能行動，怎麼行動，所以我覺得這個片子就是在研究行動問題。

我特別喜歡這片子片頭的一個比喻，礦工在礦底下的黑暗情況。我是五年前第一次看這部片子，這是第二次觀看。第一次沒有注意到這個比喻。在片尾，這個鏡頭好像是往下，也是一片黑暗。這個比喻我覺得很感動。還是有很多比喻，比如沙子怎麼變成水泥，個體怎麼變成我們，還有「我」是怎麼產生的。

然後就是對片名的想法，為什麼選擇這個片名？

片中的很多討論是關於我們怎麼說話、輿論怎麼表達的問題。這個片子是2008年首映，它也是新表達方式的一個高峰。片子裡面有博客，博客是2005年左右流行的，他們（片中人物）有開自己的博客，還有獨立網站。現在已經有微博了，可微博、微信又開始被控制了。人們不斷在尋找新的表達方式。我記得很清楚，應該是2010年吧。我是2005、2006年開始參與中國獨立電影的製作，做製片。大概有三、四年的時間，媒體來採訪了解獨立電影的時候，我都說它是非常自由的媒體，也就是說，從導演表達自己想法這方面來說，它可能是中國最自由的媒體，它比都市報、官方媒體、電視等等都自由很多。然後是2010年，我和趙大勇去法國南特三大洲電影節，我當時已經跟聞海有聯繫了，但還沒有面對面認識。我希望在南特可以見一次面，南特準備放《我們》。我們到了以後跟杜阿梅聊，發現（聞海）不來

了。原因是政府，應該是大使館，找南特三大洲電影節的人，說，「如果聞海的片子要參與，我就會給趙大勇及其他人（參展）的片子麻煩，所以請你不要放《我們》這個片子。」

這是第一次我感覺到，以前的放映交流空間——國際電影節、中國很多大學、論壇——也開始縮小。那大概是 2009 年、2010 年。

聞海：這部 2008 年的片子，到現在六年了。這個片子本來第一次也可能在香港放，因為 2008 年香港國際電影節選了這個片子，後來因為我去威尼斯電影節，所以首映放在威尼斯。2008 年 9 月這個片子在威尼斯電影節放，兩個月以後就有了《零八憲章》。《零八憲章》出來後，我覺得這個片子可能已經過時了。因為我覺得這個片子還是在言論自由的層面探討問題，他們的言語表達和思考的思想，我覺得已經是到達了……某種程度上一個頂點了。你再怎麼說都已經沒什麼可說了。包括《零八憲章》，許志永他們後來的公民運動，已經是比他們（片中人物）更激進一點，就是行動嘛！

我覺得《零八憲章》已經往前走了一步。我覺得特別好。我當時想，幸虧我已經做完了這個片子，在行動之前做的，還挺趕上那個時代。但是六年後看這個片子，我個人感覺它還是非常有現實意義。就是說實際上，中國到現在為止，還是一個……言論自由問題。講來講去還是一個非常大的言論自由的問題。這個片子最早的片名叫《政治動物》，因為裡面有兩個人都自稱「政治動物」，我問他們什麼叫「政治動物」，什麼是政治概念。李銳說了，殷正高也說了。後來片子又叫《他們》，後來實際上我也跟他們在一起的，包括辦李銳網站。這實際上是我們大家面臨的共同處境，所以就定為《我們》。覺得不是你們，不是他們，是我們。大概是這樣的一個片名發展過程。

獨立製片過程

觀眾：我想問一個技術層面的問題，你拍了多長時間，這個片子素

材肯定很大，你是什麼思路來穿插成這個片子？

聞海：最早以前不是拍這個片子。我之前拍了三部長的紀錄片，後來因為拍到《夢遊》，《我們》之前的一個片子，我就覺得拍片已經拍得很壓抑了，好多事情已經很難了。後來我去拍關於寺廟的一個片子，我個人也信奉佛教嘛。在那個過程裡，我認識了殷正高。1980年代，殷正高是我們那兒的風雲人物，包括劉賓雁的報告文學，都有殷正高的長篇的報導，如《谷底裡的將軍》。他當年是中國政治改革裡比較先鋒的人物，他在那個廟裡當義工，我就認識了他。當時我在拍佛教題材，拍著拍著，我就跟他關係挺好的，然後我們一塊做李銳的網站。但是我一開始不是要拍這樣的片子。我一開始要做佛教方面的片子，但是拍著拍著……，大概兩年後，他送給我一個錄影帶，裡面是1988年（這個片子裡面的資料片段）整個岳陽市的三萬人為了他的事情去遊行。這讓我覺得可以真正做這個片子了。那個事情後來說是1989學生運動的先聲，發生在1988年底，大家上街遊行。就在那一刻，我覺得「哇！應該可以拍一個關於他們的片子」，因為可以調動我以前的記憶。我高中的時候也參與過1980年代的遊行，我有印象，因而拿到錄影帶素材後，我覺得可以拍一個片子。從2006年開始陸續拍，素材量很多，包括李銳家樓下我也住了很多天，拍李銳。然後我又跟他去了廬山和很多地方，但是沒有剪入這個片子。後來比較有意識地來剪輯這個片子，一開始是兩個片子剪在一起，再後來我把佛教的單獨拿開，就拍他們。

他們大概有三個層面，一個是像野火，更年輕的一批人，辦網站、寫文章，後來加入基督教會，這是比較年輕的一撥；第二個就是殷正高這些人；再一個就是李銳這些人。實際上整個剪輯過程有一個印象就是地下室裡的感覺。所以我的第一個鏡頭，出完片名後，就是進地下室。最後一個鏡頭也是他們在地下室裡面。他們這些人一見面就開始聊天，都是特別大的問題，而且每個人都非常多痛苦，包括他們自己的經歷。而且任何人，在中國只要涉及這個問題，可能到了一定年

齡後，這命運是一體的，多多少少是個變奏的關係。所以我覺得這三個層面，特別是在中國這個政治環境下，大家是一體的。這也是我強化「我」這個概念。選擇三個層次的人，然後放到這樣一個大的概念裡面，來結構這個片子。

觀 衆：裡面有些場景，我看了以後覺得非常熟悉，以前我在北京，大家一塊聊天，都是聊關於共產黨的一些東西。所以我實際上是有一些切身感受的。我想問的問題還是關於技術層面，我覺得你的聲音的處理上還是蠻乾淨的，你是不是在聲音處理上或者錄音的時候，有意識地做了一些處理？

聞 海：都處理了，包括顏色，我也有意識地調了。

觀 衆：前期你是用機頭麥收音還是？

聞 海：有條件的話，我一般都是裝一個外接話筒，但房間裡那一段，我有一個助手遠遠地收了音。這個片子用的是日本佳能牌比較大的設備。我都帶三腳架，盡量跟他們保持距離。拍這樣的片子，跟他們的交往實際上是最重要的，要能夠讓他（拍攝物件）向你敞開。像殷正高大頭像那段，實際上是我們交往兩年後他才說，他開始說的時候，我正坐在門口，他離我兩米多的地方，他突然想講的時候，有點自言自語的感覺。因為紀錄片它不是預先你想他講他就講。我趕緊直接拍一個大頭特寫。為什麼這個片子那麼多特寫的鏡頭呢？因為我希望看見人物的表情，因為我覺得這是一個……因為人的抽搐啊，嘴角的變化啊，我很有興趣……因為這不是採訪，很多情況下，我不會去破壞那種情境。所以很多是大量地拍，然後是事後的甄別，怎麼能夠呈現。永攀（提問觀衆）你們拍的東西特別好，因為在這之後我也想拍那種特別激進的，但是我沒有那個膽量。因為我覺得我當時的思考還是一個言論層面的思考，還算不上行動者。所以我挺佩服滕彪、何楊等人做的東西。我覺得他們做的事情又往前推進了一步。

觀衆：剛才你說你還有一個助手，像我們以前拍攝，想拍就拍，沒有一個大約的計劃。你拍這個是按照項目來進行的？怎麼籌集資金呢？你好像是拍了好長時間。

聞海：我這個不是天天拍，實際上是他們有事才拍，比如從湖南到北京，我以前住在北京，2007年我還在幫老艾（未未）拍攝，後來和李銳去廬山。那段時間都是我個人的錢，設備不需要花錢的，我有筆記本電腦什麼的。我在這個過程中也在打工。這不是一個天天拍攝的過程，比較集中地是拍李銳，我住在他們家樓下的旅館將近兩個星期，天天去他們家。他們家的客廳就像一個公共場所，大家都進來玩、聊天。後來出現那個事情（中共中央組織部找他）後，他就說那你就先不要來了。（因為）他在德國報紙上談了關於毛澤東死以後的講話，組織部找他了。

觀衆：其中有一個場景，很多老幹部開會，那些老幹部都是以前很出名的老幹部，他們比較難拍，因為他們的經歷太多，不知如何入手，而且跟他們的交往也比較難，尤其是涉及到這種比較私人的會議，你的介入過程是怎麼樣的？

聞海：跟他們交往後就自然地……我拍了很多東西，包括四十年後他再訪問廬山，我就跟他去。包括他去游泳的場面，拍了很多，當時也是想做一個關於李銳的片子，但是後來他有心臟病的問題，搭完支架以後，也不好再去打擾他。後來（政府）對他的控制越來越嚴。2010年以後中國社會變化也挺大的。

觀衆：片子有沒有給他們放過？

聞海：2008年11月，在崔衛平家放過。一幫人討論了一下。國內電影節比較謹慎，很小的範圍內看過，國際上走了比較多的電影節。

觀 衆：這些片子裡有些人比較激進；有些人，比如說殷市長相對於張超群來說，相對保守，對政治體制改革協會的籌備持懷疑的態度。我想問，成片後你有給當事人看嗎？他們接受這個程度嗎？他們接受這個作品嗎？第二個問題是，既然都是真實人物，你打的都是真實名字，那你影片的導演的「聞海」這個名字，是怎麼考慮的？謝謝！

聞 海：這個片子給過他們看，他們都看過，都很喜歡。但是因為不可能流通嘛，這個片子在威尼斯獲完獎以後，他們也請我客來祝賀。聞海和黃文海都是我用的名字。應該也沒問題。

觀 衆：已經過去幾年了，我想問一下張超群、殷市長還有野火現在怎麼樣？

聞 海：每年回去我都會和他們聚會，跟過去差不多，沒有什麼特別多的變化。六年了，我以爲這個片子很老了，但實際上發現基本上還是這個樣子，包括他們的處境。以前還有李銳網，現在李銳網也關了，但是他們還在寫。殷正高到現在爲止，每天都在寫日記，張超群也在寫。他們還在寫的過程中。我個人以爲到了2010年、2011年已經變化了，包括許志永他們的活動，但是他們（片中人物）也沒有參與到這些行動中去，包括《零八憲章》的簽名，他們也沒有參與。也許他們的名氣不夠大，別人也沒有找他們。到現在爲止還是這樣的狀態。

觀 衆：你的片名叫《我們》，你有沒有打算繼續拍下去？你也有講三個層面。假如有計劃拍下去的話，你的中心、主題是什麼東西？片中這些人對政府和時政有很多議論，如果你繼續拍下去，你的中心點會不會一直跟著中國的發展來走？然後就看中國的老中青三代人怎麼看中國政府的做法？有沒有這個長期的打算？

聞 海：這個片子能出來還是挺意外的，包括我進入這個片子也沒有一個具體的主題。當我拿到素材後才發現，這可以構成一個片子。我

們大陸很多紀錄片導演，都是在拍攝過程中有一個學習和對人物的認識，我們往往是一個直覺，絕對不是說有意識的，我覺得我的直覺要強於自覺，我們往往是先拍了再說。我一開始對這些人感興趣，慢慢進入他們的生活。然後我們一起做李銳網站，我也出了點錢。慢慢地，包括我們就想做一個關於李銳的片子，找錢啊，但是沒有實現。我一邊打工一邊做，在積累素材的過程中，慢慢地、慢慢地發現可以這樣做。所以這個片子在2008年前能出來，我也是挺意外的。比如兩個月後出現《零八憲章》和更激進的公民運動，我跟他們也沒有什麼交往，我們認識，拜訪過，但也沒有什麼交往。這是我們的局限。可能對我來說還是關注人，而不是政治的題材，我對這些人物有直接的興趣。

後面到底拍不拍這些東西，我不是特別清楚，可能我關注的點就變了，或者關注另外的東西，或者再回去拍，但是我不知道能不能再拍到，可能跟每個人的興趣點有關係吧。

班志遠：最近一段時間，我們要寫一本關於中國獨立電影十多年發展的書。在忙這個。

聞海：正好班志遠給我一個機會，我也正好有一個梳理的過程。出書的過程中，獨立導演、獨立電影也面臨一個比較大的困境，特別是2013年以後，國內所有的獨立電影節基本上都是被取締的狀態。所以我也在想，包括我們這些人，當年僅僅是搞藝術或電影的人，為什麼做到後面，我們會變成一個（政府的）對立面了呢？這也就是我拍著、拍著就變成了一個《我們》了。正好有這樣一個研究機會。

觀眾：很高興你在研究中國的獨立製作。剛才你有兩次提到行動，覺得你還是沒有什麼大的行動。何楊或者是艾曉明，他們的作品就是行動來著。每個人的興趣不一樣嘛，我好奇就問問，你有沒有傾向往這個方向發展？你的研究做完以後，再拍會不會有行動的作品？我還有興趣想知道，何楊、艾曉明在非常危險的情況下拍這一類型的紀錄

片，在中國將來的情形是怎麼樣？你的研究有沒有把它們包括在內？

聞海：我對這個不是特別熟。我個人來講，到了 2011 年左右，也是低潮的狀態。這些人沒有長片，更多是一些短片。

觀衆：艾曉明有很多長片。

聞海：2011 年以後，（艾曉明的）川震系列以後，基本上沒有長片，川震以後，艾曉明跟我講是「現場報導」。我覺得這也是要有條件的，還有就是每個導演的能力。欣賞影片時我們可能覺得什麼影片都好，但是我做片子的話，還是有傾向點，以及我個人能不能做到。行動不行動，有沒有條件來做是一個問題。但我個人的傾向還是想拍人。比如說我也幫別人拍片子，比如去年、前年我跟王兵合作拍《三姊妹》，我覺得也挺好。我還是對人感興趣。

理想主義者

觀衆：我叫張耀，是學金融的本科生。我看到片子裡張超群的時候，我想到的是查建英的一篇文章〈國家的敵人〉，寫查建國的，我覺得他們比較像是天真的理想主義者。用大陸的語言說，希望你能夠振臂一呼或怎麼樣。我覺得他的語言上不由自主地受到政府的影響，有那樣一種遺毒在裡面。我自己是非常佩服他們的勇氣，非常感動，但是又覺得過於魯莽，對中國的認識不是那麼全面完整。首先是，像他們這樣的天真的理想主義者多嗎？再有就是，像他們推動改變有作用嗎？我自己是比較懷疑的，因為他們的認識水準還有行動方式，我自己比較存疑。

聞海：我大概會有一個傾向，就是判斷。我覺得通過我的認識和許多（紀錄片的）素材，像他們這樣的人不少，這個人群，我覺得他們就代表了某種可能性，平常也互相呼應。某種程度上說，如果我們不認可他們的話，可能是因為我們還沒有走到他們那一步。或者說我

們的經歷還沒到那一步，那我們的思考也就這樣了（到不了他們那一步）。包括李銳這些人，也都是蠻淒慘的。包括所有人的履歷一拿出來，都經歷了那麼多事情，實際上還是一個「我只想說話」而已。但是在香港，在稍微自由一點的社會的話，那就不僅是你能夠說話的問題，而且是你能夠說到怎麼樣的問題，那是另一個層次的問題。我在剪輯的時候覺得他們的言語還是蠻刺激的，實際上應該達到一定的點了，再往後做可能就是一個身體力行的東西了。

班志遠：浪漫主義、理想主義……，有這種思想的人很正常啊，不一定每一個人都能行動嘛。我剛才說中國的訪問學者來香港時，我們的談話都會涉及到樂觀悲觀問題。但是記者回大陸後，面臨的一個問題是，不管悲觀樂觀，我該怎麼做。必須要有行動。但是你剛才說理想主義者，他的思想沒有辦法實現，他不知道走下一步，所以不知道怎麼判斷。我只能說很正常。他在一個思想的過程中，在探討過程中尋找自己的理想。

曾金燕：我覺得張超群和查建英寫的《國家的敵人》中的查建國和我的理解還是有一點區別，不是簡單地歸為理想主義者。從社會運動的角度，並且從中國實際的情況來講，有組織化的行為是非常到位的一個觀察和歸納，只是在中國現實的情況下怎麼去操作的問題。像許志永他們的新公民運動，怎麼飯醉，吃飯的飯，喝醉的醉，怎麼去做，也是一種嘗試一種創新，但也面臨著集體入獄的情況。所以很多時候，它不是簡單地說是不是理想主義者，而是說他願意不願意去試，能試到什麼程度，然後會造成一個什麼樣的影響。這個過程、這個形式，可能會比簡單地說結果碰不碰壁更重要。

班志遠：我也記起去年笑蜀組織簽署人權條約的公開信，我當時在辦公室，他突然出現在門口，好像是去了印尼回來，皮膚黑黑的，戴了墨西哥風格的帽子。他跟我說，志遠，有一個很有趣的東西想給你看

看。他當時想請我把中文翻譯成英文。我覺得很多人都會說，他這種公開信也是很理想主義的，但是這很難判斷。一個人不一定能看清楚會有什麼結果才做一件事情。

蔡崇國：我覺得中國的政治民主化和自由思想，到現在是一個行動的問題，不是一個理想主義的問題。已經有那麼多理論，從西方的亞里斯多德，到現在，在中國對民主自由的討論。

其實張超群說得非常深刻，沒有什麼，就是做。但是，現有的問題是它有很多危險，我們只是往前試，然後再回來。這其實是一個很古老的現象，康德寫過一個什麼叫啓蒙，中世紀以後，怎麼樣科學理性。後來傅柯（Michel Foucault）也講到這一點，我特別喜歡。傅柯在晚年專門講這個問題。1980年代傅柯講，其實人的理智、智力都足夠，但是爲什麼我們從幼稚的狀態達不到成熟的狀態。不能夠成熟，一個是懶惰，一個是缺乏勇氣，然後就是行動。行動有雙重含義，一個是可以改變什麼，再一個就是啓蒙。啓蒙是什麼？啓蒙是勇氣。但這個勇氣不只是獻身精神，所以傅柯講到技術，就是我們講的有可能我們去試，但要保存自己。剩下的就是技術問題，我們要有勇氣，要保存自己，而不是理論上要認識透社會問題，要認識透哲學問題，不是的。這一點非常重要。所以張超群給我非常深刻的印象，他看得很透，比我們很多理論家都透徹。中國的事情就是這樣，就是啓蒙，我們每個人問我們自己：有沒有勇氣！但任何時候不要盲動，那就是一個智慧、技術問題。我再說一次，不是我們理論上要怎麼思考、怎麼生動，不是這個問題。

曾金燕：蔡崇國你能不能介紹一下自己？

蔡崇國：沒什麼可介紹的，就是我看這個片子……，我跟法國朋友講，我特別地悲傷，你說六年沒變。我們在1980年代和王軍濤、和胡平搞這些東西，看來看去，三十多年，還是這個樣子。

觀衆：你說六年沒變，我看那市長，他說寫文章只想給兩、三百個人看，不想給一千個人看。他對多少人看他的文章很敏感。這個片子肯定有一、兩千人看過了，大的環境沒有變，這個片子對他會不會有一些改變？會不會違背他原來對自己的一些看法？會不會想那麼多人來看？

聞海：他認可這個片子。這個片子本身決定了國內獨立電影節不會要求放，我們也是私下的環境裡放，包括他也給他的朋友看。他自己有可能還能說話是一方面，他爲什麼寫東西呢？也就是想表達，是生存的理由。但他的書也就出了第一本，後面沒有繼續出，但他還是在寫。現在的網站比 2006、2007 年時控制得更嚴，以前還有李銳網，去網站看，現在基本看不到了。但是他還在持續寫。

曾金燕：《我們》一片，在中文語境裡放映是非常罕有的，我們現場又剛好有文學與紀錄片研究的專業人士，這個片子的採訪的視覺體現也有特徵。聞海很強調自己創作者的身分，所以當討論到社會行動時，你可以很清楚地看到導演的分野。這麼寶貴的一次機會，我想請在場的專業人士，就紀錄片的形式提出討論，對我們的創作者，對我們研究會的籌備，也是有幫助的。

魏時煜：我也訪問過李銳，當時他剛做心臟搭橋手術。拍他的時候，應該是 2010 年。那時候，他每天不能講太多的話，大概一小時，但是他覺得這是自己的責任，要把自己的事情講出來。他就問我：你需要幾天？北京有太多的人，我每次去都拍不完，拍一個人，他又給我介紹其他人，沒有拍完就又回香港，然後下一次再去。我說能不能拍五天？每天一個小時多一點。可能因爲你是男生，他會跟我講一些他與妻子在延安時代的故事。因爲我在拍王實味相關的片子，所以就問他延安時代的事情比較多。

我做片子的時候可能與你相反，我是自覺大於直覺的人。所以做片

子的時候想自己先把事情研究明白。我拍《紅日風暴》（2009），只聽過胡風的名字，整個事情不清楚。我會先去看大概兩、三百本書，每次去訪問一個人，都會先把他的書看完，然後再去。但第一次去拍時，和彭小蓮去，主要是去聽這些人講故事。但我看你這個片子時就是有另外一種感動。這些人不完全是精英，當然也有杜導正這樣的，李銳經常提到謝滔，謝滔就是胡風分子嘛。他們這些人一見面就自己講，老百姓也是關心國家政治的，你到了北京，不管是什麼樣的階層，都在談政治，然後人們對政治、對現狀有不同層次的認識，這一點在你的片子裡特別清楚。還有就是一開始的時候，野火講他已經做不下去了，然後就變基督徒了。我看的時候就是很想笑，因為我很多朋友最後都變了基督徒，不知道是否爲了其它的原因。到最後張超群住在地下旅館裡，窗戶外就是一堵牆，我覺得那也是蠻有意義的一件事。我把這兩件事聯繫起來，可以了解你剛才講的拍到那個時候好像已經到了一個頭，再往後怎麼樣也會不知道。這跟我的紀錄片很不一樣，我那紀錄片像一本書，帶著大家，也是我自己，去了解一段歷史。研究清楚。當然剪輯過程因爲我的認識不斷地在加深。我在想你這種片子很有必要，它把現在人的生活，把普通人的生活帶到我們的視野裡。

另外，它令我想到很多東西。比如說殷正高，他有很多猶豫。比如他說四千個人點擊就太多了，兩、三百人還差不多。這在國內是有一些規定的，比如說四百人以上就叫大型活動，他可能腦子裡有一些這樣的數字概念而我們不了解。我如果聽他這樣講，我就會去查一下，爲什麼兩、三百人就 OK。他講不是只有兩、三百人，而是每天有兩、三百人點擊。像這樣的東西，是獨立紀錄片裡蠻可貴的一個部份。

我覺得從形式上講，跟杜海濱等其他人的片子沒有太大的不同。但是你的片子談話爲主，反而少了一些形式上裝飾的東西。轉場的鏡頭你也不會用太多空鏡，一、兩個跟拍的鏡頭就過去了。我覺得一百零二分鐘很好，不是一百八十二分鐘。

選片人的考量

觀衆：爲何選放這部片子？

張鐵樑：我們下一次活動會放聞海的一個短片《殼》，下一次活動是五個短片。

應亮：我嘗試把我們討論的某些過程跟觀衆解釋一下，爲什麼放這個片子。上次放的是《對話》（導演王我，2014），我們研究會最起碼在準備階段想的是，怎麼在一個相對自由的地方去做到在不自由的地方想做的事，或者做得比較好。這就會影響到我們決定放什麼片子，怎麼跟本地觀衆交流，以便更多地得到意見和回饋。

這些回饋會影響我們能做到什麼工作。所以我們選片都從這點出發，看是否能幫助到我們研究會和自己。很快就想到聞海這部片在國內很少放，他說國內的獨立電影節好像不敢放。但有一件事情我很清楚，我當時在重慶獨立電影節，我是找不到這部片。「找不到」這件事，我也沒有跟你真的交流過，我不清楚是你還是你的製片方有這方面的主動迴避，我也是理解的，但也有遺憾。我們研究會最早提出聞海的片目時，聞海也是有一點猶豫的。放還是不放？我們覺得還是應該有更多的嘗試。

不管是什麼樣的題材，這次是這批人，上次《對話》民族問題是另一批人，之後再放別的。比如現在我們已經討論7月份協助香港獨立影展做一個中國獨立紀錄片的單元，那又牽涉到幾批人，比如說流亡的人，紅衛兵時期的人，那些片子會牽涉到特定的題材，這些都會在9月研究會成立之前，幫到我們跟現在來的觀衆溝通，再進一步幫到我們想清楚到底要做什麼事，要怎麼做。就是聞海說的，片子裡討論的都是言論自由的問題，那是因爲在中國，最低程度的言論自由都沒有，那麼在中國之外，應該提出更高的要求了，（就是）如何能夠讓

自由的言論表達好。這也是我參與研究會的目的，通過看片和交流（我們一共五個人），學習到很多東西。我也在想怎麼做更好，這可能是我們9月以後的打算，也就是選這部片子的目的、原因之一。

（本文首發於Matters網刊，2018，後收錄於《從邊緣走向可見：港中對話中國獨立紀錄片》一書第二章，此書由曾金燕主編，編委會成員有聞海、李鐵成、張鐵樑、應亮。）



2014年中國獨立紀錄片研究會於香港成立，右二為聞海



中國獨立紀錄片研究會交流現場（香港）

《凶年之畔》：工人抗爭重新定義「中國製造」

曾金燕／聞海

（採訪人香港大學博士曾金燕，受訪者聞海）

曾金燕：今天主要想談新片《凶年之畔》。此片於 2017 年 1 月 31 日在鹿特丹國際電影節上世界首映，一年內在十多個國家的電影節、博物館、大學研究機構播映了英語、法語、義大利語、西班牙語、中文等版本。聞海，你要不要先講一下，怎麼會有想法做這個片子，以及創作的簡單經過。

聞海：我想做這部片子已經很久了。記得 2008 年時，我做過一個策劃叫「黃金時代」，當時正好拍完《我們》。在那之前我拍過《喧嘩的塵土》，是關注湖南小鎮上的人們，所謂的芸芸衆生；然後拍邊緣藝術家，做《夢遊》；又拍中國地下知識分子和有前高官身分的政治人物，完成《我們》。在那之後，我還拍過一個佛教題材《西方去此不遠》。對我來說，拍的過程是一種尋找的過程，自己會不停地問「怎麼可能是這樣」。片中的人物和故事，都取自我周圍的環境，對我來說不是特別陌生。甚至，有些是我跟片中人物一起做過的事情，（被拍攝者）都是朋友。但當拍完這些片子後，我的內心確實有一種巨大的空了的感覺。當時我有意識地去尋找其它題材，比如工人題材、農民題材，但是農民對我來說還是有點遠。因為我的家庭出身是部隊，沒有豐富的生活經驗，我又特別想拍跟經濟有關的題材。2008 年 9 月，我從威尼斯國際電影節回來，大概 10 月份，我去了廣東，佛山的朋友帶我去跑了一些工廠。不過，實際上那些工廠都進不去。就算進去了，也僅僅是看，不讓拍攝，整個工廠是一個私人領域，幾個保安守著，就變成了一個獨立王國。2009 年和 2010 年，我得到兩個機會，一個是拍安徽樅陽的造船廠。那個造船廠非常厲害，是新加坡上市公司，他們當時接到了將近十個訂單，每一單是一千萬歐元，給歐洲造船（現在造船廠已經倒閉）。當時進去的時候（裡面的景象）特別壯觀。

但廠裡永遠有搞宣傳的跟我在一起。我很想深入拍，但他們最多給我十五天時間。我當時的印象是，所有的工人，哪怕是在接國外的活兒，都是沉默的大多數。他們的工作非常辛苦，每天十二小時，連十六歲到二十二歲都是一身疲憊。他們做過各種各樣的工作，造船廠反而是他們相對待的時間比較長、比較穩定的工作。這裡的待遇相對還是好的，每個月將近有四千至五千元工資。我放棄了以採訪的形式來拍攝，因為每個人講的其實都差不多。其中有一個小夥子說，他大概十四歲就離開家了，自己學武術很厲害，想先打工，然後帶著打工存的錢去少林寺學功夫。他說當時他已經十八歲，再去少林寺學武術學兩年，就可以去參加河南衛視的武林擂台賽。所以關於造船廠的最後一個鏡頭是，平時都是黑乎乎的人群，特別骯髒或者疲憊的身影，每天工作十二個小時，整個基調都是灰暗的。但是，那天晚上那個小夥子說，要給我們表演一下。他衣服一脫，整個身體都特別漂亮。他給我們打了一套拳，就在那個閉塞擠迫的宿舍空間裡。

我當時同時在做豐田的拍攝項目。那年他們請我們二十多個藝術家去參觀日本各個最好的企業，包括豐田，這對我的衝擊也特別大。比如說豐田，工廠在將近一個足球場那麼大的地方，平均五十九秒生產一台車，那些車全部出口到歐洲，賣將近四十萬人民幣。管理人員介紹說，在生產流水線上將近有兩萬個發明，都是他們工人一手做出來的。最後達到什麼程度呢，就是他們的工人在流水生產線上沒有多餘的動作，每一個動作都產生效益。比如說我從這裡轉身過去的時候，在途中手隨便一帶就能利用槓桿效應完成一項工作。他們把所有的動作都分解成效益，而且這些一定是一線工人發明的。一線工人必須要把所有的工序在一到兩年之間完成，因此他會知道他的上家是什麼，下家是什麼，與他的工作和產品有什麼關聯。這給我留下了深刻的印象。

我去安徽那家造船廠，他們是給德國造船。德國公司的人跟我說，中國工人太厲害了，那個船的弧度太漂亮了。如果中國工人的工藝沒有達到這種程度，根本輪不到他們來做這個工作，因為以前都是日本、

韓國工人做的，後來才輪到中國工人。另外一方面，你會感受到（在那個造船廠）就像在農村裡面，那種散亂、無序，全靠人力，而且也很危險，也發生過很多事故。那裡所有的工作都是主要靠焊接，需要上千人去焊接一艘船，很多人都是在一個封閉的容器裡（工作）。當我進入容器的時候，拍一會兒就會受不了。有時候夏天會出事故，因為裡面就像一個烤爐，像烤鴨一樣會把人給燻死、燒死。那次我做了一個小視頻裝置，就叫做《殼》。

後來我又接了一個跟全球化有關的項目，是一個法國電視台要合作，我拍中國的部分，他們拍法國的部分。他們當時有一個概念是，法國諾曼第地區的亞麻是全世界最好的，但是這些亞麻全部是運到中國江蘇來製成麻布，或者簡單的衣服，再出口到歐洲加工成高級成衣。他們那時開了一個玩笑說，諾曼第的一場大雨，就可能令中國工人憂心忡忡。為什麼呢？一場大雨可能會影響到亞麻的生長，中國工人的工資、訂單都會受到影響。在這裡，全球經濟一體化的影響特別明顯。開拍之前還有一段調研工作，大概是2007年開始，真正開拍亞麻廠是在2010年，2007年，我已經開始對（全球化）有感受。比如說去山東煙台、江蘇、浙江等幾個地方，去了好幾個亞麻工廠，對全球化的感受都比較深。同時，我也關注到工廠裡全都是女工。所以這兩部分拍完以後（後來成了《凶年之畔》的第一個和第五個章節），我已經有了一些概念。但是，2010年我的人生因完成關於地下知識分子、前高官的紀錄片《我們》而遭遇警察的騷擾，沒法在北京待了。這種個人生活的變化，相當於又給了我兩年時間，讓我到雲南，去合作拍攝有關農村的片子。雖然素材最後只做出來一部片子叫《三姊妹》，但我在雲南農村待了將近兩年時間（最主要是2012年）。那段經歷，讓我對中國農村也有了比較深的理解。

住在雲南巧家農村山上的兩年時間讓我明白，中國工人為什麼這麼認命，為什麼這麼年輕要去城市，為什麼在那樣極端的工作環境下仍然不願回去（或者也回不去）。因為中國的農村已經崩潰，整個中國的農村基層到處是崩潰的狀態，無法持續生產。村子裡普遍都只是小

孩和老年人，或者沒有能力的人，他們才可能留在村莊裡。村裡的收成微乎其微，我們去的那個山村，農產品土豆大概是三毛錢一斤，產量大約是兩萬斤，他們一年的毛收入大概也就是六千元現金，而裡面還包括了支出，包括種子等等成本，還要養活這麼多人口，而且為此要工作將近整整一年。再想想，包括醫療、教育等很多開銷也都要自己負責，你只能自生自滅，就只能處在這種狀態。

這些經歷都是爲了現在這部片子《凶年之畔》做前期鋪墊。2013年我移居香港，跟蔡崇國、東方、金燕以及中國知名的勞工律師段毅認識了以後，對工人的議題就越發有了想法。第一次我完整構思《凶年之畔》，選擇以工人活躍分子爲議題，就是2014年的9月27日。在此之前，我去過兩次廣東，參加佛山工藝總廠的慶功宴。崇國跟我說這個工廠很重要，所以我就去了現場，那是我第一次見到段毅和家勇，那個場面真的讓我特別感動。那些工人當時的狀態，包括他們說話的語氣，有位工人說他從來沒想到自己會成爲這樣的人，能號召很多人都跟著自己做這樣的事情（集體談判）。這位工人說他整個人完全改變了。他的整個樣貌的確和我以前看到的「沉默的大多數」完全不一樣，我覺得他通過自己的行動變成了另外一種人。第二天，我們還去廣州參加了廣州大學城環衛工人的會議，他們只是開一個慶功宴，也不被允許在他們選定的地方召開。工人只能換地方，門口還有警察，那也是在一種很艱難的環境之下，這些活躍分子堅持進行動員工人的講演。

當天晚上我趕回香港，香港正發生警察使用八十七顆催淚彈驅散聚集的人群的事件，那就是雨傘運動開始的晚上。我感覺中國工人和香港的運動有某種相通的部分，很有意思，至少在個人的感受上是這樣。我覺得既然正好有這樣一個機會，那就繼續去拍（工人）。當時雖然沒有錢，但9月份已經開始拍攝了。11月份我正式去廣東和工人住在一起拍攝，拍了將近一年的時間，主要人物包括家勇、小明等人。當時我拍的時候，據說這些人最風光、工人活動戰果最豐厚的時候已經

過去了，或者已經在（運動的）尾聲了。跟他們聊天的時候，我看到他們和《我們》裡面那些能說會道的知識人的區別。《凶年之畔》裡的主人公家勇，很年輕，講話和文筆也特別好。他說以前在老家縣城裡當廚師的時候，自己還寫過關於王昭君的長篇小說。他跟我講過去的經歷，我覺得從他的言談來看真的很新鮮。他好像沒看過什麼書，也不了解什麼理論，但他的實踐經驗和直覺判斷特別準確，而且很多東西都是自己寫，包括運動的報告。我看了他寫的東西，非常好，這讓我對他產生了特別的好感。我跟他們住在一塊，在城中村附近，我們的關係變得非常親密。

做《凶年之畔》這個片子的初衷，我是想表現他們的狀況，讓大家重新去認識工人的形象，經由一種行動中的人的塑造，展現工人階級的覺醒。關於勞動我是有批判的，「為何要勞動？」我們從小所受的教育，這個社會主義國家，教育我們勞動光榮。但實際上你要看是什麼樣的勞動。法國超現實主義運動會如此評價勞動：如果勞動不能促進人們自身的完善，或者幫助心靈的健康，那就只有一個功能，即餓飽那些剝削你的豬。

曾金燕：《凶年之畔》這片子裡有好多人物。譬如，在最後一百七十四分鐘的版本裡有家勇、小明、治儒、簡輝、段毅、林東、飛洋、小梅、貴軍、孟晗、北國等等。這些人有些是工人出身，有些不是，他們作為工人運動裡核心的活躍分子，作為你片子裡的主人公，呈現出不同的層次：人物個性和工作方式都各不相同，帶出一個珠三角地區工人運動的工作網絡。你為什麼選家勇作為這部片子的第一主人公？還有小明，你給了他非常多的關注。通過小明，觀眾也了解到他的家鄉農村，以及小明父母作為第二代「農民工」外出打工幾十年後，在城市裡的生活情況，我覺得這是一個非常巧妙的影片結構。你可不可以先講一下，為什麼選擇家勇作為第一主人公？而不是那些已經很有名的工運專家，如飛洋、段毅等人。

聞海：我第一次去廣東接觸工人運動活躍分子的時候，人們更多介紹的是輝海、飛洋這些人。我很早就認識飛洋了，2013年他來過港大，我那時就開始接觸他。這次拍攝時，輝海剛從曾飛洋的番禺打工族分離出去，創辦了「海哥工作室」，而家勇當時是海哥工作室的工作人員。家勇比較喜歡跟我聊天。我那時已經在城中村租房，聊天的過程中，我發現他挺有意思，包括他說話的方式、他講自己的經歷（譬如離婚）等等。他寫的東西很接地氣，沒什麼大話，全都是他的親身經歷，個人感受。他對我比較坦承、開放，這對於拍紀錄片的人來講是非常好的，信任方面沒有障礙，家勇很快就可以跟我坦誠地聊，小明也在一起。小明年紀小一點，家勇年紀大一點，經驗也豐富一點。

家勇所表達的內容，是無法簡單歸類到左派、右派或知識分子的那一種，這是從本土裡生長出來的理論。僅僅從思考（方式）來講，我在2008年完成的《我們》裡面，已經有過這方面的探討。「政治動物」——包括李銳、殷正高、張超群，這些主人公都有著述，著述都跟他們人生的經歷有關，在這一點上，他們都是相通的，他們都是從自身的挫折、個人經歷開始書寫、反思。家勇實際上也有這方面的特質，但更具體。

我曾經評論過《我們》，「思考和寫作是行動，而行動也僅僅止於思考和寫作」，這就是《我們》塑造知識分子當時的處境。但是家勇不僅讓我看到了他能說會道，而且他還有在廣東打工的經歷，在工廠裡成立工會，因為成立了工會而導致他後來跟一個法國外資企業有衝突，這是非常實際的、爭取個人權利的實踐過程。第一我覺得他講得很好，第二我在後來他的行動中看到了非常直接的、非常勇敢的東西。他都是去前線，包括我也看到他和工人開會的、還有動員工人的視頻。這都給了我特別深的感受，我覺得這個人真的是很厲害。

我剪輯的第一個版本很直接，基本上是講家勇，長達四小時，因為我想描寫一個人。但2015年12月，片中人物大多被抓捕的事件出現後，我有反思，所以又修改。我覺得如果從電影節的角度，第一個版本可能會稍微好一點。後來影片為什麼要調整呢，因為我覺得這個抓

捕事件出來以後，可能還是要把它放在一個比較大的時代背景裡。所以後來我加了很多背景的東西，包括很多人物，變成一個比較群像的作品。當然，家勇還是從頭到尾貫穿的人物。我當時的考慮很簡單，就是（選擇）在（運動）中比較能做事的家勇、小明這些人，當然包括北國、孟晗，還有領導他們的飛洋、輝海，他們本身都是一體的。但爲什麼把段毅放在裡面？因爲我覺得段毅其實有點紐帶的作用。他有點像知識分子，但是和工人的關係又特別好，他（在片中）的那段話雖然帶著點酒氣，但我覺得一方面這是他的夢想，另一方面也是在一個小房間裡，很實實在在地給工人鼓氣。我覺得要把他設定成一個紐帶，包括他的社會資源，能夠擺平一些事情。肯定就是這三者吧。對我來說，不是特別複雜。

結構上我用拼貼式，在群像中間有一個最重要的人物是家勇，他從頭到尾貫穿下來，而且他的故事最完整。另外，紀錄片最重要的就是呈現處境中人的形象。最後影片由五部分組成，依序可以分爲：霧中的工廠，勞工 NGO 的日常處境，團結就是力量，抗爭，一個女工的微笑。它是一部複調的作品。第一段和最後一段，處理的比較抽象，二、三、四段有具體的人物和事件。這是一部電影不是新聞報導，當然，我沒有迴避大的時代背景和他們遭遇的事件。因爲中國現在仍是一個資訊極端封閉的社會，所有獨立導演所展示的人和事，多是主流媒體有意迴避的，獨立導演有「讓我們彼此看見」的義務。但畢竟我們是要用電影來呈現，所以，抽象和具象的處理是我主要考慮的。

紀錄片最擅長的就是展示處境、處境中的人，就是關於人在處境裡面的表達藝術。內容已經顯示在（房間和空間）裡面，我自己感覺那些房間、車間、航拍等展現空間佈局非常重要。很多處境不需要我們說，人所在的環境以及與環境的互動就已經呈現出來了。

我覺得，工人的「工」字都不用寫，就是人。電影裡有一句話，段毅說「我們參與這件事情，我們就是人，我們不參與，我們就是一撇」，我覺得這句話就是點明了這部電影的主旨。中國真的是彼此看不見階級（層）非常森嚴的一個國家，資訊也不是公開的，很多東西都被遮

罩。這部影片要表達的就是一個「人」的概念，他們（活躍分子）就是通過一種行動最終完成一個人的成長，或者至少是展示了成為「人」的可能性。

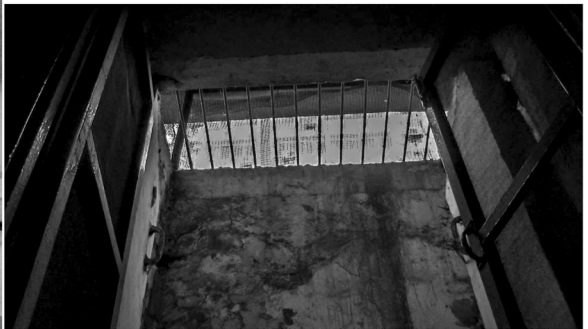
曾金燕：可否請你給讀者解釋，為何《凶年之畔》裡女性和男性工人活躍分子形象的呈現並不是對等的？

聞海：每一部電影都有它本身的結構和主題，不可能涵蓋一切。這部電影中也有一些女性的形象，比如被打的女工和慶功宴上的女工，但她們在本片中不是主要的人物。我們在做這個項目的策劃之處，我們希望做一系列關於中國工人的影片。《凶年之畔》只是第一部長片。在2018年我們團隊做了新的電影，有兩個版本《喊叫與耳語》（長版）和《女工》（短版）。此片是從中國女性和女工的角度來探討全球化時代下，身處極權中國的女性的命運。影片會有一些新的元素，比如用了動畫的形式來表現女工歷史的和跨國的處境，動畫是和愛爾蘭女導演翠西（Trish McAdam）團隊合作的，希望這部電影和《凶年之畔》呈現一種呼應關係。

（原文標題 We the Workers: A Conversation with Huang Wenhai by Zeng Jinyan Made In China, Issue 2, 2018, p. 66-75，《中國製造》雜誌，2018年第2期，由澳大利亞國立大學中國中心出版。）



《我們》劇照



放逐者的凝視：聞海談中國獨立紀錄片發展與其自身創作

謝佳錦（台灣影評人）

「記住是人類抵抗虛無和死亡的唯一力量」——聞海

中國獨立紀錄片導演聞海（本名黃文海），自1996年開始獨立電影創作，迄今完成《軍訓營紀事》（2002）、《喧嘩的塵土》（2004）、《夢遊》（2006）、《我們》（2008）、《西方去此不遠》（2010）、《殼》（2010）、《凶年之畔》（2017）、《喊叫與耳語》（2018）、《在流放地》（2019）等多部紀錄片作品，屢獲國際電影節肯定。題材觸及軍訓營學生、麻將館賭徒、邊緣藝術家、政治知識份子、佛教徒、農民工、女工、海外流放者等不同社會階層群體，宛如拼成一幅中國人的群像。

除了是一名堅定持攝影機的記錄者，聞海也以文字與策展行動，見證且梳理中國獨立紀錄片的發展軌跡。2013年後移居香港的他，與應亮、曾金燕、張鐵樑、李鐵成等人成立「中國獨立紀錄片研究會」，並以導演與親歷者的角度撰寫著作《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》（傾向出版社，2016），詳細刻畫了游離於政治體制與資本市場之外的中國獨立紀錄片電影人，從萌芽、茁壯再到2012年所謂中國獨立影像「強拆年」後受國家機器強力打壓的過程；2017與2018年再以此書為基礎，策劃「決絕——1997年以來的中國獨立紀錄片影展」，精選五十部紀錄片進行放映，在尚存自由氣息的香港延續獨立的火種。

2019年8月底、9月初，「在流放地的影像——聞海紀錄片展」於台北光點舉辦，放映聞海的七部作品，並有一場專題講座，題目是「作為見證與抗爭的中國獨立紀錄片——我在中國拍獨立紀錄片」。本期《放映週報》除了報導講座內容，也進行了採訪，與聞海聊到《凶年

之畔》、《喊叫與耳語》、《在流放地》這三部移居香港後的新近作品、與王兵合作《三姊妹》（2012），以及對於香港的想法。

中國獨立電影的起源：三個條件與一種態度

「獨立就是不接受審查，也不接受具有官方性質的資金援助。總而言之，就是對官方採取一種強硬的決絕態度。」——張獻民

「我可能會死吧。以前是被錢所困擾，現在為身體所累。無論如何，我絕對不會去做那些低俗下作的東西。我們就是為了反對那些東西才成為獨立導演，如今卻要加入那個行列，我辦不到。」——王兵

在中國，所有媒體、出版、文藝都是共產黨的喉舌，不存在「獨立藝術家」、「獨立媒體」。這層控管更因早年拍攝與剪輯設備昂貴，侷限於少數機構，而更加牢固。1990年代起，電視台成為中國最重要的媒體，紀實性節目大受歡迎。幾乎所有所謂獨立紀錄片導演都會跟體制沾上邊，雙方互蒙其利。官方電視台在獨立導演加入後，節目質量提升；獨立導演利用電視台設備和身份，為自己提供更好的製作條件，一個題材拍兩個版本，一個給電視台交差，一個給自己或送電影節。然而聞海認為，這些導演「知道底線在哪裡，因為還要在電視台工作，也要能賣出去、播出去，還不是一個非常獨立的概念。」根據聞海的研究，直到1997年三個現實條件的出現，「獨立」才有形成可能：第一，平價DV機器出現。第二，盜版碟的普及，不用非得到少數幾間電影學院才能看見電影。第三，2001年開始有本土的獨立電影節，將獨立電影推向公共空間；1990年代確實有一些獨立電影，但都在海外放映，得獎也是「牆外開花牆內香」，只聞片名看不到片，或如吳文光在自家放片，觀眾有限。基於這三個條件的出現，電影的製作、學習與交流，得以完全在中國內獨立於官方體系運作。「你以前看了很多好片子，但那是歐洲人、美國人拍的。張元這些人的片居然能在海外拿大獎，拍的又是我們的日常。我跟（張元）他們年齡差不

多，他用的技術手段，我們也差不多吧（笑）。」在這股有為者亦若是的覺醒氛圍下，許多導演蠢蠢欲動、蓄勢待發。此外，聞海還提到比起跟西方觀眾交流，與自己國內觀眾交流更深切，擁有共同的語言與認識，能讓獨立導演們相信辛苦創作可能是有用的。即使有「獨立」形成的條件，仍需要最核心的一種態度——那就是決絕。聞海特別推崇胡杰，他原先任職新華社，拍「領導內參」這類電視節目，當他在1999年聽聞林昭的故事後——這位1957年反右運動後被劃為右派的女性，在監獄裡刺破手指用鮮血寫下幾十萬字後被槍斃——決定辭職，讓自己在完全獨立的狀態下碰觸禁忌話題，完成《尋找林昭的靈魂》（1999）。「對胡杰的人生，跟對中國獨立紀錄片來說，這是非常重要的。代表他跟1990年代末那些『腳踏兩隻船』既在官方又做自己作品的導演完全分開。這個決絕的動作，讓後來的作品跟官方完全沒有瓜葛，也更加自由，不受內在潛意識審查。」

中國獨立紀錄片的兩種路徑：見證與抗爭

聞海認為，1999年應該是中國獨立紀錄片史最重要的一年，與《尋找林昭的靈魂》同時期拍攝的，還有王兵的《鐵西區》（2003）。在他的評價體系裡，決絕態度的標竿是胡杰，而藝術則是奠定DV發展方向（現實拷貝性、在場性與見證性）的王兵。這兩部作品同時也是見證路徑的代表作，前者見證了歷史深處的冤魂，後者見證了當下。關於見證性的作品，聞海還舉了紀錄三峽工程的《淹沒》（2005）、趙亮拍攝長達十二年的《上訪》（2009），胡佳與曾金燕將他們被監視的處境與監視他們的國保拍下來《自由城的囚徒》（2007）。在抗爭這條路徑上，聞海不尋常地選了艾未未與艾曉明，這兩位並不那麼屬於獨立電影圈、比較屬於公共知識份子的人物。艾未未是知名藝術家與異議份子，在博客（部落格）出現後勤於寫作，宛如「一個人的報紙」，2007年起有意識地介入影像製作，擅長結合社會熱點，如楊佳襲警案、汶川地震等。加上他特別有錢，聘請其他獨立導演（包括聞海）幫他拍攝，自己上鏡頭如主持人，要求第一時間網路公開，

儼然「一個人的電視台」；他還發布消息，只要有人需要會免費贈送DVD，據稱最後贈出近十萬張。艾曉明則是文革後第一位文學女博士，1999到2000年赴美任訪問學者，歸國後在廣州中山大學做女性研究，開始為女權奔走，有學校與NGO資源，她與胡杰製作的《天堂花園》（2005），探討「約會強姦」這樣對多數獨立導演有專業門檻的議題，後來促使司法鑑定制度改革。「共產黨不怕你做東西，怕你傳播。」聞海指出，大部分中國獨立導演只在影展放片，傳播渠道有限，不會變成社會事件或擴大影響。反觀艾未未與艾曉明，具有持續批判力與不可複製的資源，還願意把影片放上網路分享，一下子把獨立電影從私密、半地下空間，拉到公共空間。此外，抗爭意識與文化是需要教育，也可能教育的。艾未未在《老媽蹄花》（2009）裡面對警民衝突的強硬態度，讓許多獨立導演感嘆，在長年的恐懼灌輸下，早已喪失為自身權力據理力爭的勇氣。2009年烏坎事件發生後，買了攝影機回家拍攝的年輕村民，受訪時表示就是看了《老媽蹄花》而有拍攝衝動。

2010年的轉折：三網友案、阿拉伯之春

「我也是抱著一個很重要的問題，我們都是文藝青年，都是要奔電影節去的導演，為什麼拍了這麼個片子以後，拍到國家的對立面呢？」——聞海

在書寫《放逐的凝視》過程中，聞海直言，艾未未與艾曉明那一章是最難寫的。前面寫得很快，因為他身處其境。可是對於艾未未與艾曉明的意義，他原先並不了解，只覺得是社會行動的一部分，「我以前比較是電影節的概念，沒有參與抗爭行列，更多是見證，而且以前我們也不喜歡他們的片，覺得他們搞政治的，我們也自我審查嘛。」

官方為何開始強力打壓獨立紀錄片的生存空間？聞海把透過新媒體傳播的公民影像納入考量範圍。2010年12月正好發生「阿拉伯之春」，突尼斯一位青年的自焚抗議，引發當地大規模示威，再透過臉書、推特、YouTube等社群媒體的散播而推翻政權，這場反政府抗議

在一個月內席捲北非與中東多個國家，又稱「手機與互聯網（網路）革命」。無獨有偶，2010年4月福建發生「三網友案」，這是中國政府打壓網路言論的指標事件。三名維權人士幫助當地上訪人士錄製視頻上傳，被警方以涉嫌誹謗罪逮捕，引起網民憤怒。4月16日一審宣判，將近八百名網友（也有人說是二千名）聚集法院門口聲援。這起事件意味著，網民行動已不只是線上呼籲，開始有線下行動。

經由這幾個時間節點的相近，聞海推論，中共的維穩意識強烈——事實上2010年中國的維穩支出就已經超越國防經費——眼見2010年底「阿拉伯之春」用手机和網路推翻政府成真，出於中國亦可能發生「手機與互聯網革命」的恐懼，決定眉毛鬍子一把抓，通通打壓，即便多數中國獨立紀錄片電影人恐怕並無反抗意識。2011年4月，艾未未被消失了81天。原本就走得磕磕絆絆的各大獨立影展，處境益顯艱難。2012年，北京、南京、雲南三大獨立影展被迫取消，或回歸「地下」。2014年，栗憲庭電影基金會被警方查抄，多人被打，一千五百多部獨立電影沒收。

身在流放地的狀態、雲南拍攝《三姊妹》經歷

「流亡或放逐，意味著生命的開始。」——聞海

歷經強力打壓後的中國紀錄片，何去何從？聞海舉中國文學在1989年之後的三個方向做參照，即官方文學、地下文學及流亡文學。他解釋，官方會佔據所有資源，很多人肯定會去電視台，產出許多製作精良但本質不脫「大外宣」的意識形態傳播影片。可是中國夠大、人口夠多，一定還是會有地下導演，就跟以往在獨立影展一樣，不時出現宛如「天外來物」的不知名導演，拎著片就來參展。至於「流亡」這一塊似乎漸漸趨於現實，許多導演出走，如朱日坤、王我、趙大勇、王利波、何楊、華澤（網名「靈魂飄香」）等中國獨立導演都去了美國，年輕一輩如《流氓燕》（2016）導演王男猷則是旅美。香港過去都是商業電影，但如今也有《亂世備忘》（2016）、《地厚天高》（2017）、

《傘上：遍地開花》（2018）等具抗爭意識的作品。

然而談起自身狀態，以及描述貝嶺、孟浪、黃翔、艾未未、李銳、廖亦武等「流亡者」群像的近作《在流放地》，聞海並不認為自己是「流亡者」。他只是有著相似遭遇——被中國官方打壓拍片行動，頻頻找去喝茶，而無奈選擇「自我放逐」到香港；進而對這群被拍攝者特別有共感。儘管仍對自身處境忿忿不平，但隨著時間過去，他也覺得當下的放逐狀態其實挺適合的，他強調本來自己個性就有這個傾向，再碰上 2013 年有機會赴港，來到這個仍有相對自由度的地方。

回顧赴港後的三部片《凶年之畔》、《喊叫與耳語》、《在流放地》，聞海梳理自身創作脈絡，聊起 2011 到 2012 年接下王兵《三姊妹》攝影工作，見證農村破敗、只剩留守兒童與老人的景況，對他帶來的深遠影響。中國是一個圈子社會、階級文化，從小生於部隊大院的他，自認對農村階層沒有認識。過往主題都是拍朋友、身邊事務，他一度想藉由拍攝人群的變化，尋找「創作的第二口氣」，於是開啓「中國黃金時代的十二張面孔」計畫，針對人稱「世界工廠」的中國工人與工廠做拍攝，然而不久面對打壓而停擺。一方面幫朋友拍東西，一方面也出於躲避，他上到海拔三千三百公尺的雲南高山拍《三姊妹》。事實上，王兵本來想拍劇情片，改編早逝雲南作家孫世祥的小說《神史》，一如王兵拍劇情片《夾邊溝》（2010）前得先拍紀錄片《死靈魂》（2018），《三姊妹》原本僅是「前置」。「我們兩個都覺得這個題材很好，《鐵西區》是衰敗的工業區，這就是農村衰亡史。」然而王兵拍攝不久就生病了，可是法國電視台 Arte 的資金已經拿了，由聞海主力拍攝完成。

《神史》改編計畫擱置，但雲南的農村經驗，讓他能在拍《凶年之畔》與農民工接觸時，很快就被接受。「因為我對農村特別熟，這些工人是回不去的，因為農村毀了，這些農民工跟老闆沒有任何談判條件。」關於女工的《喊叫與耳語》，最後也插入了在雲南山上的照片。「回不去」的概念，延續於聞海到香港後的三部作品。被流放的不仅是那些身在海外的，置身自己國內的，同樣處於流竄遷徙的狀態。

獻給在風雨中抱緊自由的香港

《放逐的凝視》扉頁寫著「獻給在風雨中抱緊自由的香港」。這本書雖由香港大學新聞及傳媒研究中心提供研究經費，卻在 2015 年銅鑼灣事件後，選擇來台出版，因香港出版社希望拿掉敏感字眼，最終，收入了由貝嶺創辦的傾向出版社的『流亡年代叢書』。2017 與 2018 年的「決絕影展」，則是由香港藝術發展局資助。香港活絡的公民社會，在聞海看來仍是以專業為考量，尚未全面黨化、意識形態化。聊起前兩年的決絕影展放映，聞海表示觀眾主要是在香港的中國留學生，還有上了年紀的香港人，他們對中國有興趣。比較可惜的是，香港年輕人在 2014 年後有去中國化的傾向，來的比較少。不過最讓他興奮的是，當他把映後座談整理成文字，發送給一些中國微信公眾號後，一篇文章在公眾號的瀏覽量有接近兩萬，其餘擴散出去的尚不可計數，儼然找到新的突圍方式。

面對當前香港，聞海直誇「後生可畏，每個人都是黃之鋒，Be Water、沒有大台，所有戰術都是針對佔中失敗而來」，展現了自由社會面對極權體制所展現的不可預料的一面。儘管關心香港抗爭，但目前不會拍成作品，自承來香港像「留學」，一直在補課，關於抗爭、女權等等，過去教育有太多欠缺。而且他說自己粵語跟英語都不行，又沒有機構身份，2014 年個人拍攝還沒有太大阻礙，現在不管是警方還是抗爭者，都要你有媒體證明。「也許以後會作一個片是給香港的頌歌、情書之類吧」，聞海笑著說。

最後談到接下來的計畫，聞海表示暫無新片，不過會有一套攝影集，書名也叫《在流放地》，是近 20 年拍的照片、劇照的拼貼，還會請一位朋友在上面作畫。這本書預計會在臺灣出版，臺灣與香港，仍將是這些放逐的凝視者們的重要棲身之所。

（原文刊於台灣財團法人國家電影中心《放映週報》653 期 2019 年 10 月 15 日）

文 論



極權國家裡的宗教信仰 ——關於《西方去此不遠》的創作筆記

聞海

我曾寫過一篇文章〈一個中國紀錄片人的獨白：從自然主義到心理現實主義〉，文中寫到：

「《喧嘩的塵土》和《夢遊》分別探討中國普通人的生活和藝術家的處境。它們的主題是幻滅和虛無，那些人終其一生，都被意欲牢牢控制。當這兩部作品完成之後，我突然意識到這兩種情緒已經深入到我的生活了，如同一塊黑簾，橫掛在我的命運之上，我顫抖不已。

在經歷了幻滅和虛無之後，我對現實是失望和絕望的。這其實是極權國家內知識分子普遍的情緒。亞當·米其尼克（Adam Szechte）曾引用亞歷山大·瓦特（Aleksander Wat）的話：在史達林統治之下的國家裡，知識分子應該如何去做？這個問題只有一個答案，這是一個莎士比亞式的答案『他們應當去死！』。我現在能理解這句話，因為在這樣的處境裡，只要你參與公共事務，就會有參與共謀的焦慮以及一種道德折磨，因為很多行為與你內心的良知是相悖的。除非你將自己變成橡皮人，這無異於自殺。」

就在這時，我母親帶我去了「居士林」，在家居士們共修的地方。讓我感觸特別深的是，它就在離《喧嘩的塵土》中那個麻將館僅僅幾百米的地方，是一個六層樓。它混同於一片灰濛濛的樓宇中，外表和周圍任何一座城市建築都沒有什麼不同，它的周邊是喧鬧的集貿市場，但進到裡面你卻會感受到一種澄明的氛圍。來到這裡的人百分之八十是婦女和中老年人，大部分只受過小學或初中教育。他們並不是嚴格意義上的教徒，他們與宗教（佛教）親近，是把它當作一種教育：如何作為一個人活著。

這是一個窮人和病人幫助窮人和病人的場所。他們組成助念團，身體力行對於垂危者和死者的關懷。從他們的儀式和一些行為的細節當

中，我看到他們對待生與死的態度，都有一種同樣的平靜，從中又透露出佛所說的「慈悲」。我對這些人特殊的身分並沒有太大的興趣，我把他們當作普通人，因為在他們親近佛之前，具備的都是一些雖然各有不同，但又非常普遍的人生經驗。他們的行為在我看來，是這個社會普通的老百姓自發的，用自己的方法追求和維持道德底線的努力。在和他們一起體驗過幻滅和虛無之後，這種努力尤其讓我感動。

他們的努力又觸動我去想另一個問題：人生如此黑暗、絕望，但為何人類社會仍綿延至今，而且必將如同大河一般繼續綿延下去？下部影片將貫穿我對這個問題的考察和思索。沒有這種思考，對當代中國社會的考察就不完整。

就是在這樣的心態和環境下我開始拍攝新的影片。從 2006 年至今，近三年的時間，同時拍攝《我們》和《西方去此不遠》。

2006 年我已信仰佛教，作為一名佛教徒拍自己所信仰的宗教，作品會陷入成為「宣傳品」嗎？我如何處理信仰和作品的關係？最後的作品呈現了猶豫的痕跡，為何？

在影片中，了果法師和助念團的描寫是為了解說人們對宗教的依念。對形而上的精神追求是人類得以長綿下去的底蘊；是人類的一種本能需要。我那時對佛教的皈依，源於我在《喧嘩的塵土》中所呈現對「道德上的病人」的反思。我的那篇文章亦可以稱為「我的病歷單」。佛教強調個人的道德操守，讓我這樣的「病人」有了一種自我療癒的入手處。

弔詭的是，先於《我們》拍攝的《西方去此不遠》，卻只有在《我們》成片後，才有了剪輯的可能，為何？因為拍攝《西方去此不遠》時，當代佛教的現狀讓我困惑，個人操守與公民積極介入，建設社會的行動之間產生了「悖論」。我那一廂情願的認識出問題了，現階段佛教的處境的確不妙。

一則，了果法師傾個人全力修建舍利塔，是一個象徵。它道出了宗教是人類的需要，是眾望所歸，是現今佛教界興旺的表象，與了果法師個人的努力相對比的是，被黨所管轄的當今佛教成了修廟的代名詞。

現今各地都在新修寺廟，而且有些寺廟修得很富麗堂皇，與當地的經濟和民生境況相距甚遠。各地大多數把寺廟當作旅遊景點，收門票，賺香火錢。其實真正的宗教自由還是受限制的。1999年鎮壓「法輪功」、以及歷年來對「家庭教會」、佛教、道教等宗教團體的頻繁打擊，讓人們借助宗教來對抗共產黨的意識形態的努力破滅了。在公開場所探討宗教等意識形態是不可能的。所以雖然基督教，佛教的信眾有上億的人，但在公共政治領域仍然是「沉默的大多數」。

其實對於修寺廟的行為，佛教界也是有不同的聲音。2006年，我去南華寺，見到佛源老和尚，他對與我同行的印空法師要修廟的事情就很反感。因為修行沒必要太注意表象的東西，這樣反倒是不符合佛法的。他當時用的是禪宗的「棒喝」。真的是用拐杖去打一再請求修廟的印空法師。我第一次看到了我概念之外的佛教徒的形象。以前我一直認為法師都是笑咪咪的和事佬，其實不是這樣的。傳統中國為什麼會讓佛教中的大乘扎下根來，而且在中國大地巍巍光大，並且發展出本土的宗教禪宗，是佛教太適合這片土地了。千年來，佛教一直是光明正大的在這片土地上傳播，對中國的政治、文化、精神產生了巨大的影響。但1949年以後到今天，佛教卻一直是受到壓制。雖然1976年後，毛澤東的黑暗統治結束，但「黨文化」一直以來還是占統治地位，任何與之探討和爭論的意識形態，都是不可能公開進行的。經濟時代無非是將「毛澤東時代」所拆掉的廟宇開始修復，但大多數是簡易的、粗糙的、急於求成的、好大喜功的工程，是當地旅遊局利用人們求善的心理，大做買賣的場地。在1999年時，我聽朋友講，現在只有修廟是最好的買賣，因為每天可以能收很多香火錢。當時不信，只覺得這樣很邪惡。

二則，由於在公共場所無法對佛教的理論展開探討，人們只有在黑暗裡自己摸索。因此也讓很多邪知、邪見有了可乘之機，很多人將佛教弄成了迷信。和社會上的情況一樣，很多佛教徒深陷於迷惘和不知所措之中。了果法師就常常感歎佛教界的複雜和名聞利養的習氣很重，對助念團描寫表達了我對她們行為的讚揚和懷疑，讚揚是因為我覺得

她們是「行動者」，宗教是人類的根本需要，但我又覺得在極權社會裡，她們的行動又充滿了悖論。美好的行動卻被「黨文化」所扭曲，有時覺得佛教的現實真正成了文革被批判打倒時，扣上的「麻痹人們的精神鴉片」。

所謂的個人操守在如今的現實環境下，也是有著討論的餘地的。「個人的內心操守和他的外界遭遇是無法分開的。」內心操守不在乎生活世界中發生了什麼，一味保持內心獨立，其實並不是有自信，而恰恰是對自己取得別人對自己的尊重毫無自信。一個人之所以從公共生活內退縮到內心操守，那不是因為他不需要他者的承認，而是因為知道自己無法成功的得到他者的承認。被羞辱者不反抗羞辱，反而把羞辱內化為一種正面價值，這其實是在用另一種形式向羞辱者屈服，根本沒有實現什麼所謂的內心獨立。所謂的內心操守不過是心甘情願地聽任別人「把羞辱變成一種訓練（假）聖人的工具」¹。

這種種的行為，讓佛教徒被誤認為是「犬儒主義者」、是「逃避者」、是「影子」。但其實不是這樣的。我在做《我們》時，佛家的情懷和對生命的認識和鼓勵，也讓我擔起自己無法迴避的責任，勇敢的面對命運賦予的任務。佛陀的教誨是讓我得以有勇氣將影片展現出來的力量源泉，《我們》沒有胎死腹中。

佛教徒從來都是入世的，在傳統中國，大乘佛教就傳揚人要有「我不入地獄，誰入地獄」的浩然正氣。在現實世界中，生發出一種哈維爾所說的「來自遠方的拷問」式的，對人生終極命運的思考和承擔。《西方去此不遠》中，紹雲法師講述他的師父虛雲法師的命運，不是一位佛教徒對「黨文化」的抗爭嗎？紹雲法師的堅持和堅信的努力不也是一種對政治迫害的反抗嗎？佛教徒在「最黑暗的時代」中從來沒有放棄他們的抗爭。佛教的理論從來不是逃避的、幸災樂禍的、它講的是承擔、是犧牲和奉獻。

在我猶豫的風格裡，是我對作為當下佛教徒的一種「羞愧」；不是對佛法的懷疑，是對我在这个處境中的「犬儒」行為的不適。

這讓有些人認為我拍得不夠。因為我之前的影片都是那麼的激烈，他們說這片子不過癮。是的，這影片沒有先前影片的肯定和直接。我

考慮了很長時間，但還是如實的呈現了我現在的心理狀態，我無法迴避我的局限性。我最終將影片處理的很平淡，則是基於我的宗教體驗，那是一種很私密的，對自己很強烈但對於外人卻不是很能分享的感覺。如同禪宗的開悟，需要自己的身體力行，師父也幫不了忙。我個人在拍到最後的下雪鏡頭時（它也是影片的結尾鏡頭），那時我就有一切都空了的感覺。「白茫茫大地真乾淨」正好呼應了影片的主題——西方淨土的概念。

2010年，於北京通州區

註釋

1. 見徐賁《通往尊嚴的公共生活：全球正義和公民認同》，P284，新星出版社，2009。



聞海早期攝影作品



《西方去此不遠》劇照



怪物與惡之華 ——在巴黎國立高等美術學院講稿

聞海

承蒙法國巴黎高等美術學院的厚愛，讓我登上如此重要的講台，與大家分享一位來自中國獨立紀錄片製作者的拍片歷程。

首先，我很感謝自己能夠從事這項工作，作為一個普通的中國人，在黨化教育下「洗過腦」的人，正是經由拍紀錄片，我才得以發現和認識自我，從而走上尋找自己，自我拯救的道路；也認識到自己的責任和義務，希望自己能夠通過努力拍片成為當下中國歷史的「見證者」。1996年，我從北京電影學院進修畢業後，被招聘到電視台工作。

作為一個外省小城市長大的青年，我在電視台的四年期間，得以到全國各地去採訪。祖國的現狀第一次展現在我的面前，我懵懂的心靈每每被現實所震撼，讓我對很多既成現實的觀念產生了懷疑。

當年在體制內的處境，對很多苦難的事情不會有深入的思考，反倒有一種僥倖逃離的慶幸，而我本能的也習慣於在體制內「潛規則」中生活，還以為自己混的不錯了。但有時一個人孤獨的待著的時候，也會捫心自問，難道這就是自己離開家鄉追求的生活嗎？也隱隱約約的感覺到自己生活中有著種種不適，彷彿生了病一樣。

「也許我應該要改變我的生活了。」我對自己說。2000年我離開了電視台。

2002年，我拍攝了自己的第一部獨立紀錄片《軍訓營紀事》（In the Military Training Camp）我把它當作我的習作，但整個拍攝過程讓我感受到紀錄片的魅力。我拍的這些孩子們在軍訓營裡的生活，老師和學生們以及教官的那種關係，簡直就是我初中生活的搬演！十多年後，我彷彿在鏡頭裡，重回到我的少年時代。從製作影片的過程中我第一次從自己的成長背景，從內心出發，開始思考自己怎麼會成為現在的樣子。

2003年，我回到故鄉去拍攝，這也許是潛意識的尋根之旅。在家鄉那種汗濁、逼仄的環境裡，我捕捉著一幕幕令我震驚的奇遇。但那時我已沒有了在體制內向下俯視的心理優勢，幾年的體制外的獨立生活，讓我能夠深深體會被拍攝對象的感情，對發生在他們身上的事情有很強烈的「感同身受」。我在給製片人的信中說道：我們隨時都可能成爲這樣的人，但那是多麼的絕望和無助呀。

影片描述的是一個瘟疫流行的小鎮全景。所謂瘟疫流行是在影片拍攝期間我遭遇到了「非典」。另外，影片中的人物彷彿全生了病一般，一種哈維爾說的「道德上的病人」的群像刻劃。那位第三次被迫流產的女孩回家的段落，是呈現此形象的最高潮。

影片中有很多這樣的殘酷和荒誕的情節。但我並沒有僅僅譴責的將這些普通的中國人，視爲單一的「行屍走肉」的形象。所以在影片的最後，我固執的用七分鐘的時間，讓我的拍攝對象說話。

我想當他們在談論理想、青春、愛情、江湖、奮鬥以及對社會的認識時，觀衆在聆聽到他們的聲音後，會進一步理解他們。他們不是「行屍走肉」，不是不努力，是現實太殘酷了，是社會和自己的「貪嗔癡慢」共同造就了他們今日的荒唐和絕望。他們的「奮鬥」其實就是這個國家主流媒體所宣傳的價值觀——「要有錢，要不擇手段的搞錢，錢可以擁有一切，沒錢你將死無葬身之地」。

這種我認爲是「非如此不可」的剪輯，是產生影片風格的主要靈感。唯此才能表達我對他們的全部的真實認識。創作的風格並非空穴來風，也非「爲藝術而藝術」的自娛自樂。它必產生於強烈的生存體驗，和要表達的欲望以及採取的「非如此不可」的表達方式。

讓我從自己的家鄉同胞身上看到了我現在的影子和處境。那是很強烈的幻滅感。這是有關於「幻滅」的影片。從前我那種自以爲是的精英意識，被剝奪的乾乾淨淨，我已沒有更多的妄想，只能直面無可逃避的命運。

如果說《喧嘩的塵土》中的人物和我在社會中的既定身分還有些差距。那麼接下來的《夢遊》的人物可就是和我一樣了。2001年，曾經

作為製片人拍攝過關於邊緣藝術家生活的影片《北京郊區》，那部失敗的作品表達的是藝術對社會的抗議和發洩。但那部作品本身卻具有我們想反抗的——「法西斯」、「極權主義」所具有的一切。影片中人物描寫表面概念化；好壞分明，沒有人性的衝突和拷問；自以為是的說教；語言平庸。

拍和自己相近的人物也許是一個陷阱。因為你很難如此近距離分析、解剖自己。

我很幸運遇見了《夢遊》裡的人物，也許是相近的創作理念，他們對我完全的信任，我拍到了隱藏在潛意識裡的真實狀態。

這影片其實在拍攝完前期後，停頓了很長的時間，某種程度上無法下手剪輯，因為素材呈現的是一堆毫無因果關聯的日常狀態。

如何處理這些有點潦倒的藝術家們和藝術的關係，這是剪輯階段最讓我琢磨的問題。這也是我們生活在極權國家裡的藝術家們思考「藝術何為」的命題。

我那時的想法是來源於我們和詩人魔頭貝貝出遊，拜訪朋友的經歷。那幾天我們非常的快樂，到處會友、喝酒、談論著藝術、宗教的話題。它成為影片的結構的緣起。

這一段落的剪輯完成後，我想可以剪輯整個影片了。我那時的想法是，藝術就是在鐵板一塊的生存環境下的「透氣」，是自我放逐之旅，或「夢遊」。

這片段的確立讓我明確整部影片的剪輯方案。那就是脫離傳統的敘述手法，用情緒氛圍構築影片。由此，我將影片拍攝的行為藝術和他們拍電影的場景，以及現實生活不加明確界限的交織在一起。後來，我認為黑白色調更能強調那種虛無和絕望的情緒，就將整個影片處理為黑白片。

另一段落是影片的第一個鏡頭和最後鏡頭其實是由同一個機位拍攝的。機位沒變，人物的造型也沒變化，在經歷了八十分鐘後，觀眾卻看到他們如同沒有任何改變的呆立在原地，而影片也即將結束。整個影片如同一個人的夢遊之旅，醒來後一切都彷彿沒有發生，現實的殘

酷與自身的無力，讓他們彷彿被澆鑄在現實空間裡，一動都不能動，只等著歲月像硫酸般將他們侵蝕，如同藝術家賈柯梅蒂的雕像靜靜的待在原來的地方，歷史遁入「虛無」。一直到《夢遊》為止，在製作影片時，我一直是個「冷酷的凝視者」。

我認為我能理解拍攝對象，但我卻不認同他們的行為。直覺的認為人不可以這樣活著。不僅僅是為活著而活著，「我不相信」。這就是我在《夢遊》結束後，感到疲憊，要重新尋找人生意義的原因。也因此我的尋找，讓我在拍攝新影片時，不能夠僅僅只在一旁凝視，我必須介入進去。

2006年我開始有勇氣，涉足最難也最應該面對的主題——政治和宗教。無法迴避的政治是我們每天面對的現實；宗教是我這個年齡要「考慮生死問題了」。

當然創作並非空穴來風。也許是中國的現狀和中歐國家有很大的可比性，我一直以來深受他們的影響。從卡夫卡、穆其爾（Robert Musil）、昆德拉、克里瑪（Ivan Klíma）、寇德卡（Josef Koudelka）、哈維爾、米奇尼克、奇士勞斯基、米沃什等。特別是2005年看到崔衛平翻譯的《哈維爾文集》，米奇尼克的《通往公民社會》時，我彷彿有點茅塞頓開的感覺。因此在廟裡遇見《我們》的關鍵人物老殷時，在與他們的交談和創辦「李銳網站」後，我開始有拍攝《我們》的想法。

影片最開始的名字為《政治動物》，取自亞里斯多德「人是政治性動物」的說法，而且《我們》中的兩位主要人物都提到自己是「政治動物」。也就是說，人應該有在公共領域表達自己的意見和參與公共事務的權利，並通過這些行動形塑自己的人生。從聽從權力指揮的「群氓」，到承擔責任的公民。因為「我們越限制人的政治特性，人就只剩下動物性，越被開除出人類共同體」。在公共場所人無法用政治權利展開討論，展現自我，從「建設共同的家園」擔負起責任。那麼，他就會在專制權力的統治下變得無足輕重，對公共事物無能為力。最後對降臨的災難也只能被動的接受。這在我國的歷史上是一次又一次被證實了的。

而我國的歷史是由重重苦難積累而成的。如何看待這苦難的歷史，是中年之際，我無法迴避的問題。法斯賓德（Rainer Werner Maria Fassbinder）有一部電影《恐懼吞噬靈魂》（Ali: Fear Eats the Soul），這片名應和著我剪輯《我們》時的心理感受，我時常作惡夢。《我們》中的人物，經歷的苦難是能夠感同身受的那一秒、一分、一天、一月，乃至數十年的苦難歲月，是要由當事人一點一點去承受的。我亦能理解我祖國人民的沉默——我們無法強求個人在巨大的恐懼之中，成為勇士和烈士。

恐懼的氛圍扼殺人最寶貴的體驗，「個人體驗」之於人，是最重要的生存體驗。人因為恐懼無法感受個人體驗，亦無法體驗歷史。而沒有歷史感的人是無根的人，沒有個人體驗的人就是影子。

緬甸民主人士翁山蘇姬說：

「極權主義是一種建立在敬畏、恐怖和暴力基礎上的系統。一個長時間生活在這個系統中的人，會不知不覺成為這個系統的一部分。恐懼是陰險的，它很容易使一個人將恐懼當作自己生活的一部分，當作存在的一部分，而成為一種習慣。」

步入中年，在持續創作的過程中，我無法迴避這個陰影。在這極權體制下，我們面臨著這樣的問題——要嘛成為一個「虛無主義者」，自己不拍片了；要嘛被封殺，不讓拍片了；還有，也許可能僥倖地持續拍攝下去。這些都可能是命運的一種。而此時我面臨的是自我抉擇，我將直面它。

最難是在剪輯的時候。因為宗教和政治是人類最應該面對和最難面對，但卻又無法迴避的永恒主題。在做《我們》影片時，我時常提醒自己的是，不能成為一部「政宣片」，還是要對人的處境描寫和關注。一個在「當下實驗室」之中，人可能成為的「模樣」，對種種概念和人物抱以複雜而持續性的關注。

由此我大概用了一年時間，七易其稿，乃在尋找一種平衡，不要落入到一種「說教」的窠臼裡。影片中大量的對話交談，言辭激烈；人大多數處於「地下室」或封閉的環境內，極難看到外界的空鏡；有的

也是短暫的雨霧天和黑暗街巷。我欲藉此呈現中國當下政治知識分子「思考、寫作就是行動；而行動也僅僅只於思考和寫作」的處境；以及那種處於「破局」之前的焦慮、徬徨、掙扎以及積累到極限即將爆發前的狀態；還有一種「地下室」人格的描述。

對於中國現在的政治狀況的描述。從上世紀 1990 年代獨立電影的誕生時就多有涉及。張元的《廣場》（1994），後來胡杰的《尋找林昭的靈魂》，《我雖死去》都是經典之作。但張元的作品中更多的是用「隱喻」的手法，作者的觀點隱藏在現實的碎片之下，很難有直接的表達。張元去年和我在葡萄牙紀錄片電影節聊天時，也承認如果今天他還拍攝這樣的題材，他將更直接地表露他的政治觀點。胡杰的電影對政治涉及很深，表達的觀點也很清晰，但他描寫的人都是過去的人物，已經去世了。中國公共知識分子崔衛平、丁東在看了《我們》後，認為此片乃第一部同步描寫當下政治知識分子行動的紀錄片。

當然我也認為自己和這些作品有著非常多的局限性。我經常會說自己是個「怪物」，而經由我之手產生的作品是「惡之華」，為何？因為我們仍生活在極權國家裡，非常多的資料看不到，很多必須去採訪的人物和事件也根本沒法拍攝到。《我們》裡很多場景都是在很秘密的狀態下拍攝的，而且至今這影片也只能在小範圍內放映。

我看過日本小川申介的《三里塚》（1970），那裡面的人物中，不管是施暴的公務員，還是奮力抗爭的農民，都能夠很坦然的在鏡頭前展露自己，這讓我很驚訝。因為這樣的拆遷慘劇每天都在中國的大地上發生，但我們幾乎無法去拍攝，有的只是偷拍；或根本迴避最大的施暴者——政府機構。如李一凡的紀錄片《淹沒》（2005），當這部紀錄千年古城——白帝城，被政府的暴力機器肆意的鏟除和淹沒時，影片對政府的描繪卻是缺失的。

我問過小川的副導演，怎麼能這麼近距離的拍攝警察的暴力行徑。他說：我們日本是民主國家，憲法規定公務員在行使公務的時候是沒有肖像權的。而在極權國家，一切都在秘密進行。

我現在能理解義大利導演費里尼充滿感情的在自傳中寫道：

「感謝民主降臨義大利。如果義大利仍是法西斯專政的話，我不過是里米尼小鎮上的浪蕩子。」

我有時非常絕望，因為我的影片總是那麼的灰暗，我也非常羨慕一些西方作者影片中表達的那種詩意的情感。但經過持續的拍片後，我現在沒有當初那樣的絕望了。我想，我們這些獨立紀錄片導演有著自己與生俱來的命運和使命，很多時刻，我承認自己只是這些作品藉以誕生的工具。中國著名作家王力雄在新疆被安全機構陷害後曾經自殺過。後來在監獄裡，在牢獄的牆上，他看到了這樣的句子：如果你註定生活在地獄中，那麼你就適宜地獄的生活吧。王力雄說他從中得到了活下去的勇氣。那麼同樣的，我們這一代的獨立紀錄片作者，將在這樣的環境裡活下去，那麼就讓我們成為它的「見證者」吧。

後記：

2009年10月6日-13日，我非常榮幸成為法國巴黎第14屆蒙特婁紀錄片電影節嘉賓，放映了我當時的全部電影，包括：《軍訓營記事》、《喧嘩的塵土》、《夢遊》、《我們》；並參加由真實電影節主席、電影製作人杜阿梅主持的大師班，也去巴黎高等美術學院講座交流。日前我已將講座中所涉及的影片上傳到YouTube頻道（<https://m.youtube.com/channel/UCnDbegRP9t7PlCz8rNAG9XA/videos>），有興趣的朋友對照文稿和影像，也許可以更能理解，我在講稿中反覆強調中國獨立導演「非如此不可」的表現形式。

作為見證與抗爭的中國獨立紀錄片

聞海

決絕

中國獨立紀錄片開始於 1989 年後，那時所謂獨立紀錄片導演們，就是生活在北京，由吳文光、張元、蔣樾、段錦川等人形成的小圈子。他們大都畢業於北京電影學院、廣播學院等專業院校。而整個 1990 年代，幾乎所有的獨立紀錄片導演都和電視台有著或多或少的聯繫。獨立導演可以借助和電視台的合作項目謀生，也可以利用台裡的設備便利和電視台人的身分，為自己創作提供較好的拍片條件。電視台因為這些獨立導演的加盟，一些欄目的質量有所提升，收視率提高。比如，蔣樾參與創辦了當時中央電視台「生活空間」——一個以「講述老百姓自己的故事」的紀錄片欄目。段錦川利用在西藏拍攝建國五十年大慶的機會，拍攝了《八廓南街 16 號》（1997）。

1990 年代末期，大量盜版影片的出現，打開了普通人獲取電影資訊的途徑。而小型 DV 機器的出現，電腦軟件的普及，也大大降低了拍攝成本，個人拍攝、剪輯獨立紀錄片成為可能。2001 年，非官方的獨立紀錄片電影節出現，建立了獨立導演與本土觀眾交流的平台。至此，中國獨立紀錄片從製作到交流等環節可以完全脫離官方體制的束縛，獨自運行了。這之後出現的獨立紀錄片導演，很多不是電影、電視專業訓練出來的人才，也不再依附於電視台謀生。他們來自更廣大的社會階層，包括銀行職員、老師、NGO 工作者、畫家、維權律師、上訪者、農民、打工者。紀錄片是他們表達對社會的觀察、批判以及表達個人觀念的載體。遺憾的是，1990 年代最重要的獨立紀錄片導演，絕大多數在新世紀的前十年，卻仍然延續和電視台的生存依賴關係，甚至更加體制化、商業化、市場化，並最終缺席整個新獨立紀錄片運動。基於這個理由，我將 1999 年，胡杰為拍攝《尋找林昭的靈魂》離開新

華社南京分社的「決絕」，作為新一代獨立紀錄片導演甫一登場時最重要的姿態。

這種「決絕」的姿態，讓新一批獨立紀錄片導演們，以同理心將創作深深扎根在時代的現實土壤中。其後十多年期間，他們創作的作品所涉及的廣度、深度、敏感度，遠遠超過 1990 年代的作品，並開始形成中國獨立紀錄片新的「傳統」。

我選擇這次展映的作品，就是繼承高行健離開中國、胡杰離開體制之「決絕」。作品完成的背景是中國大陸公民社會開始形成和壯大。獨立紀錄片導演幸運的捕捉了現場，不僅見證了公民覺醒的時刻，還積極的加入到抗爭者的行列。他們所創作的作品帶有鮮明的見證和抗爭特徵。相較於現在的政治處境，那個如野草般隨風瘋長的年代，卻是中國大陸獨立紀錄片的「黃金時代」。

作為見證的獨立紀錄片

胡杰《尋找林昭的靈魂》中講述的林昭，是她所處的時代在監獄甚至以血書寫的政治犯，同時期和她一樣深刻思考的人沒能夠留下如此完整的文獻。這就是林昭帶給我們的啓示「不紀錄不存在」。它道出了生命的殘酷，也道出了「記住」是人類抵抗虛無和死亡的唯一力量。胡杰之後還拍攝了《我雖死去》、《古格拉之書》（2013）、《我的母親王佩英》（2010）、《塔院》（2009）、《國營東風農場》（2009）、《星火》（2014）等，都是在極其孤獨和險惡的環境下一個人孜孜不倦探索的產物，這還在不斷延續的作品集，是這個時代最重要的歷史見證。

以個人的角度追敘重大歷史事件中的人，還原歷史中人的處境的作品。還有彭小蓮和魏時煜拍攝的《紅日風暴》，她們用五年時間，走訪了二十六位「胡風分子」，四十多個家庭。以冤屈者追述遭遇的採訪鏡頭和珍貴的歷史影像結合，完成了對新中國最大的文字獄「胡風集團案」的歷史見證。王雲龍的《還卜琴父以美麗》（2010），是導演用近十年的時間，走訪了衆多知情人士，將一位在文革中因批評暴政而被虐殺的剛烈女子卜琴父的血腥事件得以重現。

DV 攝影機的輕便、實用，將紀錄片對現實的探索推向了一個新的高度。王兵的《鐵西區》就順應了這樣的趨勢，它由《工廠》、《艷粉街》、《鐵路》三部分構成，總長九個半小時。它被法國《電影手冊》評為「二十一世紀前十年最重要的電影」，目前為止是唯一獲此殊榮的紀錄片。影片最重要的藝術成就在於將 DV 機器對現實的拷貝發揮到極致。在視角上，整部影片構築了一個完整而立體的空間，讓觀眾很容易進入被拍攝者的生活處境，在同一時刻，與被拍攝者一同經歷他們的心路歷程。

這樣的拍攝手法豐富和加強了當下重大事件的個人見證。2003 年，李一凡和鄢雨的《淹沒》，紀錄了為修建長江三峽水電站，古老縣城奉節如何從世界上被抹去的歷程。2005 年，于廣義的《木幫》（2006），呈現了黑龍江一群在冰天雪地裡伐木工人的生活，一首為即將消失的行業所唱的淒美輓歌。2005 年，周浩的《厚街》（2002），深入展現了來珠三角打工者的艱辛生活。2007 年林鑫的《三里洞》則用十五個片段，以礦工群像見證這個時代下工人的命運：卑微、掙扎、堅忍。季丹的《危巢》（2011），通過一個生活在北京郊區以撿垃圾維生的一戶家庭故事，如顯微鏡一般呈現了人心的巨變。

發生在 1994 年的新疆克拉瑪大火，導致三百二十三人死亡，傷亡者中大多數是中小學生。徐辛 2009 年的《克拉瑪依》見證了現在這些失去孩子的家庭現狀和他們對過去的回憶。影片截取十三位家長的敘述，並穿插了大量當年事故的現場影像。影片長達六個小時，觀眾的心情一直被壓抑著，沒有得到一刻的緩和，冷到了極點。

黃偉凱的《現在是過去的未來》裡，則是利用來自民間拍攝者的素材，構築了一個沿海發達城市—廣州的魔幻時空。王我的《折騰》（2010）將 2008 年重大新聞事件的電視視頻重新編排後，呈現了一個「夢魘」般的中國形象。

這些影片裡所呈現的重大事件和人群，在中國主流媒體中基本被消聲。報刊、電視、廣播等公共媒介，被政府嚴控將其變為黨的「喉舌」。郭熙志的《喉舌》（2010），呈現的就是新聞欄目「第一現場」中「喉

舌」的日常生活。「喉舌」們面臨的職業壓力和危機，是個人道德和社會道德的整體崩潰。

這種對當下現實的見證，必然導致獨立導演們提出「為何如此」的疑問？一個以維穩為主的政治體制的「巨獸」，開始在獨立紀錄片的影像中浮現出來。對於中國政治狀況的描述，1993年張元與段錦川的紀錄片《廣場》是經典之作。但囿於當時的政治環境和導演意識，影片更多採用現實的碎片，「隱喻」表達。

2007年，胡佳、曾金燕合作的《自由城的囚徒》，在影像史上也許是第一次直接向公眾呈現極權國家裡秘密警察的日常工作。這些身著便衣的秘密警察，乍看和北京大街上任何一個普通人沒有兩樣。字幕上卻清晰的寫著他們的姓名、工作單位、年齡、職務等。秘密警察們不再是「無名者」，他們從重重黑幕中走出來，這就是影片要還原他們為「個人」的原因。因此，既然是人，實施政治迫害時，個人責任無可逃避。

黃文海的《我們》，則呈現了中國當下政治知識分子「思考、寫作就是行動；而行動也僅僅止於思考和寫作」的處境。中國公共知識分子丁東稱：「這部影片，已經頂到了中國官方意識形態的天花板。」影片所呈現的是一種魯迅所描述的「鐵屋子」中覺醒的人們吶喊的形象。

趙亮長達318分鐘的紀錄片《上訪》（2009），由《衆生》、《母女》、《北京南站》三部份組成。將他在2007年拍攝的《罪與罰》中探討的人與國家權力的關係，從派出所的小機構放到社會大環境下考量。《上訪》涉及中國各階層的人群，有下崗人員、失地農民、被強拆房子的市民、司法裁判不公的受害者等等。三部影片，既獨立成片又互有關聯，整體上呈現一種遞進關係。學者崔衛平稱這部影片：「在某種意義上，這是中國自有影像以來，最為有力的一部。」

作為抗爭的獨立紀錄片

在缺乏自由的地方，它的公權機構所公佈的信息、數據，幾乎都是

可疑的。而普通民衆也受困於自己狹小的生活圈子，被階級意識、經濟差異等無形圈子所桎梏。認識自己，認識社會或者「讓我們彼此看見」都非常困難。新一代導演的個人見證同樣也具有這樣的局限性。個人知識背景、製片能力，往往讓影片呈現或多或少的缺失，對事務的判斷也有失偏頗，這些問題常爲人所「詬病」。例如紀錄片《淹沒》講述有幾百萬移民的三峽工程這樣的「宏大敘事」題材，但主謀的政府和傳媒機構在影片中都沒有涉及。

艾曉明、艾未未這樣具有持續批判力的公共知識分子並不多見。他們的紀錄片從製作到傳播，就像「一個人的電視台」，是在 YouTube 等視頻網站出現後，他們表達意見、影響社會的新媒體。

2005 年，艾曉明的《天堂花園》問世，若沒有她對女性、性別、女權主義、性傷害的研究，影片恐怕難以如此豐富、生動和先鋒。對許多導演來說，在無法接觸到更多證據的情況下，事件展現出如同「羅生門」一般詭譎。但對「約會強姦」已經有所認識的艾曉明，謎底是清楚的。艾曉明期待讓更多的人通過這件案例，認識親密關係中的暴力，提高社會性別意識，改變立法和個人的日常實踐。

2008 年，艾未未《老媽蹄花》中所展示的對待警民衝突的態度，讓很多獨立紀錄片導演非常的感歎。一種長年灌輸的恐懼，已經讓大多數導演喪失了面對公權力的勇氣。但艾未未卻站出來，告訴我們在公權力面前我們可以有的姿態，就是公民有拍攝的合法性。如果我們不去爭取、捍衛，這權利也就不屬於我們。

艾未未也強調拋開官方的干擾，自己去現場調查，自己找專家做實驗報告的實證精神。艾未未的《平安樂清》（2011）也展示，在政府缺失責任的情況下，如何去履行公民的責任。這種製作、播出的形式也影響了很多人破除恐懼投身獨立紀錄片的創作。

2003 年被認爲是公民維權元年。公民的法治意識和抗爭精神日益提高，中國的維權運動如火如荼。而隨著攝錄像和電腦後期設備越來越便宜，加上很多手機的錄像功能日漸方便實用，人人都可以成爲攝錄者的時代似乎已經來臨。這些動物園裡的「動物」，不僅可以近距離的拍攝

自己的生活，也不用再借助國際電影節，無需審查就可以直接在網路上播出。這極大的釋放了影像改變社會的力量。一些群體事件，比如湖北石首事件、重慶最牛釘子戶、貴州甕安俯臥撐事件、新疆七五騷亂等，都是網民們第一時間把現場影像傳播給外界。

華澤於 2010 年拍攝的紀錄片《草泥馬大戰河蟹》，展現網友去福州馬尾法院圍觀因網路言論而被審理的「三網友案」，其中一段，當警察驅趕圍觀的學生並沒收宣傳資料，網友們拿著攝影機衝過去，一邊拍攝一邊說：轉過你的臉，看看你醜陋的臉吧！但警察就是不回頭，然後就用手捂鏡頭。在另一邊，一個便衣警察在一旁用攝影機拍攝，網友們也拿著機器圍上去，那個便衣瞬間就被圍在中間，流露出恐懼的神情。這些段落讓人非常感歎。拍攝歷來代表了一種權力，如今這種權力反轉到草根民衆個人手中。在 2001 年睢安奇的紀錄片《北京風很大》中，當攝影機進入一個髮廊時，那個正在剪髮的女孩，自動就老老實實的站到牆邊，驚恐的看著攝影機。2002 年北京倪玉蘭律師因為拍攝鄰居家被強拆的過程，被警察帶到派出所打成殘疾；2008 年湖北石首魏文華下班途中看見城管暴力執法，用手機拍攝時居然被城管打死。從最早胡佳用一種偷拍的方式展示這些公權力；到艾未未直面公權力的抗爭；再到現在這些國家機器在被一群網友放在攝影機下審視，流露出明顯的寡不敵衆和恐懼的神情。人們對權利的觀念已經產生了巨大的變化。

只有高中肄業學歷的農民張建興，則在「烏坎事件」中被同鄉稱爲「一個人的烏坎電視台」。他用村民籌款買來的攝像機，拍攝村民捍衛土地的抗爭故事《烏坎，烏坎！》（2011）。在村裡的小廣場上放映三天，村民們通過影像重新肯定了自己，極大地鼓舞了維權信心，對烏坎事件的發展也起到了關鍵性的影響。

2010 年以來的大陸獨立紀錄片

2010 年是公民運動的轉折年，從線上的呼籲運動到線下的街頭運動，官方對獨立紀錄片的認識也開始發生急遽的轉變，從針對文本內

容的個別影片的壓制，轉為針對獨立電影作為新媒介的群體壓制。2010年年底，突尼斯爆發茉莉花革命，臉書、推特、YouTube等社交媒體對群體示威發揮了重要推助作用。最後總統阿里（Zine al Abidine Ben）的政權被推翻。『茉莉花革命』又被稱為手機和互聯網革命。

對在中國也可能發生「互聯網革命」的懼怕，使得當局對群體活動和新媒體加大壓制。2011年，艾未未被拘押失聯八十一天。多位獨立紀錄片導演，包括胡杰、艾曉明、王雲龍、王利波等，被國保請去「喝茶」或傳訊。

2010年後，雖然大陸最重要的獨立紀錄片影展相續遭遇「強拆」。舉辦過五屆的「雲之南」獨立紀錄片展被徹底關閉，而北京、南京獨立紀錄片影展也從公共／半公共空間再次回歸到「私人院落」和「地下」狀態。現在，公開的獨立紀錄片電影節已經不復存在。

但弔詭的是獨立紀錄片並沒有因為官方持續的打壓，獨立影展的消失而失去創作力，反倒有非常多的導演和作品不斷湧現。2015年，阿姆斯特丹國際紀錄片電影節有七部大陸獨立紀錄片入圍。趙亮的影片《悲兮魔獸》（2015）作為華語紀錄片第一次角逐威尼斯金獅獎。2016、2017年間：王久良《塑料王國》（2016）、馬莉的《囚》（2017）、郭熙志的《工廠青年》（2017）、艾曉明的《夾邊溝祭事》（2017）、榮光榮的《孩子不懼怕死亡但害怕魔鬼》（2017）、艾未未的《人流》（2017）以及徐辛的《長江》（2017）、文海的《凶年之畔》等作品，不斷出現在世界各大主要電影節上。另外，季丹、馮艷、徐童、叢峰、毛晨雨等獨立導演也都有新作品在製作中。有更多的本土導演，一開始就將目標觀眾定位為本土普通公眾，將網路播放平台視為主要的傳播空間。

這些影片今日所取得的成就，將是下一波中國獨立紀錄片運動重新開啓旅程的嶄新站台。

（2017年，聞海於香港鵝藝空間策辦了「決絕——1997年以來的中國獨立紀錄片展映」，此文為策展辭。）



攝於 2018 年決絕影展現場（香港）

來自窗外的注視： 讀聞海新著《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》

艾曉明（中山大學中文系教授／獨立導演）

看聞海有關中國獨立紀錄片的新著，想起比利時超現實主義畫家馬格利特（René François Ghislain Magritte）的一幅畫，一群人在窗戶外看著牆內的我們。在這個比喻裡，聞海似乎是站在外面的一員，而我們這些通常持攝像機的人成為被觀看的對象。理論上和現實中，聞海目前都處在相對自由的位置，他這本書，放在牆內，就不可能出版。

牆內的我們——作為中國獨立紀錄片的一族，儘管被封閉，卻還像落在陷阱裡一樣不甘，困獸猶鬥。這裡，當然有著豐富的可以做紀錄片的題材：地球上最廣大而深厚的霧霾、最絢爛和多彩的水污染、最奇葩的化學添加組合食品，以及在苦難中忍辱負重的人民。還有端坐在電視中出席無窮會議的統治者，盡責敬業地驅逐藝術家和監控人們思想情操的警察便衣；哪一種不是在歷史上、在很多國家都已絕種的極品？

抗爭在別處

被聞海在書中討論而且也給予很多鼓勵的我，其實缺乏寫書評的心態。現實紛亂突兀，心情蕪雜難平。我常常覺得，自己的身分也是一團亂麻。聞海在書中也選擇了我的作品作為抗爭一脈，而在生活中，我覺得自己更接近那個從家務中逃出的業餘攝影師薇薇安·邁爾（Vivian Maie）。

我記得2009年10月，我在首都師範大學放映被趕出教室，我看到這些年來獨立紀錄片的處境越來越艱難。國內的獨立電影節也漸次關閉，起先那些策展人善意地剔除了政治反抗性質的紀錄片，一位口炮（內地用語，戲指只在語言用字流露出激進想法，但行為不一定相符）朋友莫之許將這類自我審查稱之為「交話語稅」。後來他們交稅也沒有用，警察看到的只是反骨。而被限制出境已有八年的我本人，見不

到自己的觀眾也有多年。至於國外的選片人，更像隔代的星球不相遇。

只有警察，算是和我就紀錄片討論甚多的人。雖然我近年作品很少，做得也很慢；但每到一個段落我們就會有交集。他們建議我把什麼作品從網上拿下來，或者不要去拍某種題材，不要見某個朋友，不要去到某個地方。最狠的一句話是：我們不希望在別的地方見面。別的地方是哪裡？我很好奇。因此我曾建議警察主辦獨立電影節，或者讓我去警官學校教電影。這樣，我們就有機會對獨立電影做更專業的討論。但是警察在這類建議面前含笑不語，他們只是循循善誘地說你要如何如何，或者你不要如何如何，宛如我已返老還童，不諳世事。

從觀察到界入，中國獨立紀錄片的見證人

聞海的研究於我來說，有一些精神救贖的意味。一個人被孤立久後，就失去與外面的世界關聯的興趣。我的狀態就是這樣，我不想和人討論，也不想再見觀眾。文明的世界令我自慚形穢，野蠻的世界令我憤怒——這就是困獸的狀態。但我必須感謝聞海和一群在自由的空間回望獨立紀錄片的友人，如為聞海的書寫序的曾金燕博士和香港中國獨立紀錄片研究會的志願者們。

聞海的寫作讓我想到一個故事場景：那個海灘上的孩子，把擱淺的星魚扔回到海裡。聞海選擇了在中國被排斥、被禁止和受打壓獨立紀錄片作者群，將之置於民主和自由的價值觀裏考察，高度肯定了他們的成就和影像語言的抗爭性。

在拍片人中，聞海當屬資深從業者了。他有過電影學院的專業訓練，曾經在電視台工作，後來脫離體制。他參與過王兵的《原油》（或稱《採油日記》，2008）、《三姊妹》、艾未未的《童話》和眼下正在進行中的歐洲移民潮等重要紀錄片作品的拍攝。他獨立完成的《軍訓營紀事》、《喧嘩的塵土》、《夢遊》、《我們》、《殼》等紀錄片，曾在法國真實電影節、葡萄牙里斯本國際電影節等影展參展和獲獎。他的最新作品《凶年之畔》已經入選 46 屆鹿特丹國際電影節。

他親歷國內三大獨立影展的興起，並和那些著名策展人有直接交往。

而他自己的創作也從觀察性的紀錄片起步，融入到社會抗爭運動。這些經驗使聞海能夠以見證人的身分來探討中國獨立紀錄片，展開它從脫離主流到介入政治反抗的進展。

紀錄片的製造互動關係

這本書包括六章，第一章〈決絕〉，描述了從上個世紀 1990 年代開始的獨立紀錄，重點討論了胡杰和王兵見證歷史和社會變遷的紀錄片。第二章〈空間〉，呈現了在北京、上海、南京以及雲南出現的放映場所，討論了如「中國獨立影像展」、「雲之南」等影展的波折以及與國外電影節的交流。第三章是社會抗爭性的紀錄片在內容邊界上的拓展，重點闡述了如胡佳的《自由城的囚徒》、聞海的《我們》、趙亮的《上訪》等作品。

第四章把我的作品《天堂花園》(2005)、《我們的娃娃》(2009)、徐辛的《克拉瑪依》、艾未未的《老媽蹄花》等紀錄片作為一組，考察在公民抗爭行動中紀錄片內容和製作方式的突破。第五章納入了更多的抗爭性紀錄片，如郭熙志解構意識形態生產的作品《喉舌》、何楊反映福建三網民案主人公之一的《赫索格的日子》(2010)……。

第六章〈結束即是開始〉描述了獨立影展遭受打壓被迫停辦的衝突過程，講述了停辦之後依然頑強生存和流傳的作品，如艾未未的《平安樂清》、胡杰的《星火》(2013)、王兵的《瘋愛》(2013)、翰光的《亡命》(2011)、林鑫的《生存三部曲》（《三里洞》、《同學》(2009)、《瓦斯》(2011)）等片。

在每一章後都有聞海所做的人物訪談，他和胡杰、林鑫、我、翰光談有關紀錄片的觀念、主要作品的緣起、構思與影響等。他也和朱日坤談影展的策劃，與律師滕彪談公民運動、新媒體與爭取話語權的關係。書中還有崔衛平教授對聞海自己的訪談，這些訪談可以幫助讀者從不同角度了解導演、策展人、公民權利意識和影像的互動關係。而每一章後也附有關於人物與作品的注釋，最多達九十一條，這為讀者展開研究提供了線索。

以影像保存生命的聲音

通過聞海的梳理，我們看到中國獨立紀錄人前仆後繼的努力。而由此產生的影像也具有頑強的生命力。當我們看到那些悲劇的主人公發出聲音，當我們面對那些受害者的血書、血衣和遺像，我們有了新的視聽證據去挑戰禁忌，批判強權，並且感受自由表達的震撼。我閱讀2012年諾貝爾文學獎獲獎者，紀實文學家阿列克謝耶維奇（Svetlana Alexievich）的作品時，不禁常常感歎，她所訪問的那些俄羅斯人沒有喪失講述痛苦的能力。哪怕是戰時才幾歲的兒童，多年之後都能描述出開戰日的氣息。而在我們這裡，伴隨著生命的毀滅是語言的喪失。

人們經歷了痛苦，卻無從講述，找不到詞彙。聞海書中的紀錄人，某種意義上也是向極權追討語言的勇者。他們打撈失傳的故事，傾聽淹沒的聲音，賦予其影像形式，新的語言從此開始生長。聞海對此寄予厚望：「未來中國的電影應該在這批獨立電影導演所構築的基礎上繼續演化，所有獨立電影導演都肩負著這份責任」。

面對這份責任，我也感到很多不確定性。前面我講到和警察面對面的個人處境，就獨立紀錄片整體的創作環境而言，這也是一個縮影。近年來，言論管控明顯收緊，煽顛罪離行為藝術不遠。一些優秀紀錄人如艾未未、何楊、朱日坤、王我等相繼去國。離開的理由很簡單：沒有空間，浪費生命。如此絕境，中國大陸的獨立紀錄人還能走多遠？走到哪裡？十四年前，當我拿起攝像機時，志在開闢中國女權主義紀錄片的歷史；現如今，我只是將自己比作薇薇安·邁爾這樣不為人知的個體。沒有資金，沒有團隊，戰友們七零八落，監控者步步為營。我來得及完成那一部未竟之作嗎？

窗外人窗內人的同行志遠

聞海的著作是我們得到的確定性之一，他將零散的個人堅持集中在一起，把中國獨立紀錄片的創作知識化了，後來者可以在他描繪的版圖裡找到同道，繼續行進在這光榮的荊棘路。如果聞海來得及修改書稿，他還應該把近幾年湧現的新人新作納入，例如四川女導演謝貽卉

的大饑荒紀錄片系列《右派李盛照的饑餓報告》（2012）、《大堡小勞教》（2013），還有現在美國的女導演王男猷的新作《流氓燕》（2016）以及近期廣受關注的王久良的《塑膠王國》（2016）等。

回到本文的開頭，也許把聞海的著作看作窗外人的關注是不確切的。拍過《凶年之畔》的他和經歷過凶年的我們，內心勢必也迴響著共同的聲音。在影片《石榴的顏色》*（電影原名 Sayat Nova，後更名 The Color of Pomegranate。另有中譯名《紅塵百劫》，上映於 1969 年）開場，帕拉捷諾夫（Sergei Parad Janov）一遍又一遍地重複著詩人的自白：「我是一位生活和內心充滿痛苦的人。」既然如此，借用聞海的話，那就沉下去吧，接近這苦難的河床，「扎根、扎根、扎根……」與聞海共勉。

（原文〈極權下的困獸，你嘗過這樣的滋味嗎？艾曉明評《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》〉，首發於 2017 年 2 月 8 日的端傳媒。）

《放逐的凝視》，獨立的回憶

林木材（台灣國際紀錄片影展策展人）

「做紀錄片的人就是一塊石頭，一塊鋪路的石頭。」

—中國獨立導演胡杰

2005 年前後，許多中國獨立紀錄片在國際影展上陸續得獎（特別是在日本山形國際紀錄片影展），引領著一股風潮，我也在懵懂之中，展開對中國獨立紀錄片的探索；一直要等到 2011 年，我才有第一次真正有機會參加北京獨立影展，一探中國獨立紀錄片的社群網絡，然後著迷其中。

來自中國各地影像創作者與愛好者，齊聚在北京市六環外的藝術聚落宋庄，白天看片談片，晚上徹夜喝酒，所有人都像是熟識已久的朋友，無話不說，極度珍惜這短暫的影展時光，希望永不結束，因為每個人都知道，在中國高壓的政治環境下，獨立影展的舉辦有多麼艱難。也就在這一年開始，影展受到官方打壓，接連經歷了禁播令、被監控、被斷電、被閉幕、辦公室被抄、典藏電影被奪、暴力衝突等等，自由表達的空間快速緊縮，影展所需承受的壓力越來越大，最終成了「沒有電影的電影節」。

如今到了 2017 年，中國幾乎所有的獨立影展在「公開映演」的層面上都衰亡了，只留下競賽與給獎。這段本該充滿活力的獨立影史，在國家機器的暴力介入後顯得蒼白寂寥，令人沮喪。在這樣的情況下，獨立導演聞海耗費多年寫就的《放逐的凝視—見證中國獨立紀錄片》一書，企圖以個人之姿在這空白的頁章中留下足跡，銘刻下血淚見證，便顯得意義非凡。

曾在電視台工作過的聞海，以拍攝藝術家的《夢遊》(Dream Walking, 2006)、老中青知識分子的《我們》(We, 2008) 揚名國際影展，如今（自我／被）放逐香港，新作《凶年之畔》(We the Workers, 2017) 也入圍鹿特丹影展、巴黎真實影展等等，他以導演

身份和參與者角度，用第一人稱視角寫下 1989 年後經歷的各大中國獨立紀錄片事件，佐以大量的回憶故事與影人訪談，勾勒出中國獨立電影的群像輪廓，慢慢織串起「獨立電影」在當代中國的意義。

書中的六個章節「決絕」、「空間」、「邊界」、「突破」、「抗爭者」、「結束即是開始」中，穿插了許多中堅／中生代的創作者的訪談側寫，包括在西方影展備受肯定的趙亮、艾未未、王兵、朱日坤，重要的本土導演胡杰、艾曉明、林鑫等人，書寫範疇則從影片作品、影展事件到社會運動，主題涉及了少數民族、性別、維權運動、社會議題等等。但說到底，最關鍵且貫穿全書的核心，還是政治之於自由，影像之於表達，紀錄片之於社會和歷史能起到的積極作用。正如在附錄〈一個中國獨立紀錄片人的自白〉中，他引用了 1960 年代「義大利新寫實電影」的宣言：「沒有自由的電影只是一架進行投機、推行愚民政策和民族主義的機器。讓我們為爭取自由拍電影的權利而奮鬥。」

這一切在在說明了，在中國的語境下，自由地拍電影顯得奢侈與日趨困難（尤其在三月一日通過了新的電影法後），《放逐的凝視》一書中 五百八十多個註釋，不只是幫助閱讀的名詞解釋，其實也是理解當代中國獨立紀錄片的關鍵詞彙。

在這本關於中國獨立紀錄片專書的首頁，聞海寫著「獻給在風雨中抱緊自由的香港」，然而，此書卻（只能）在台灣出版，兩岸三地的關係竟在書本之外被奇妙地勾連起來，是意外巧合，也是命運未來。在放逐者的凝視與回憶中，反覆詠嘆著在不自由環境中可敬的自由精神。在獨立電影的國度中，其實沒有國界。

（原文刊於台灣《紀工報》第四十一期（2017 年 3 月 15 日）。）



聞海電影作品簡介



主要作品：

《軍訓營紀事》 In the Military Training Camp



導演／攝影／剪輯：聞海
監製：司徒兆敦
出品：熱浪紀錄片製作有限公司
片長：71 分鐘
出品時間：2002 年

2002 年 8 月，河北省某軍事訓練基地，廊坊市初中學生正在進行入學軍訓，本片全程紀錄了孩子們在軍營中的生活和精神狀態。孩子們的年齡在十一到十六歲之間，大多是獨生子女。在全封閉性質的軍訓營中，孩子們展現了堅強、脆弱、真誠、狡猾等人性，還有夾雜其中的人際關係、道德觀念、意識形態。軍營裡的生活處境，成為當下中國社會和孩子們的真實縮影。

《喧嘩的塵土》 Floating Dust



導演／攝影／剪輯：聞海

監製：司徒兆敦

出品：熱浪紀錄片製作有限公司

片長：111 分鐘

出品時間：2004 年

榮獲第 16 屆法國馬賽國際電影節「喬治斯·德·博勒加德」獎（2005）。

入圍第 17 屆阿姆斯特丹國際紀錄片節「銀狼獎」競賽單元（2004）。

入圍第 2 屆中國獨立紀錄片交流週（2004）。

入圍第 2 屆「雲之南」紀錄影像展競賽單元（2005）。

入圍韓國首爾獨立紀錄片節主競賽單元（2005）。

2003 年非典 (sars) 疫病前後，在湖南耀揚的小城裡生存著這樣一些人。宏偉和妻子以經營一家非法的麻將館為生，卻是麻煩不斷。麻將館隔壁同居的一對青年男女朋友牛振宇和王蓉，他們正在為王蓉肚子裡的孩子是打胎，還是生下來然後結婚而紛雜糾結。女工阿紫下崗後幾經起伏，最後開了一家按摩院，卻要倚仗男朋友「地痞」小丘的幫助，才能勉強維持。全城風行六合彩地下賭博，賭徒阿龍輸得一塌糊塗，但他認為要想「暴富」，沒有其它的途徑。十六歲的按摩女在昏

暗的燈光下，力不從心地擠捏著一具中年男人的肉體，兩人彷彿在扭打、嘶咬……

這是一個紛亂無稽的底層世界，生存的悖論主宰著人們的生活，真實卻荒謬。

《夢遊》 Dream Walking



導演／攝影／剪輯：聞海

監製：朱日坤

出品：傾向電影製作有限公司

片長：86 分鐘

出品時間：2006 年

獲 28 屆法國真實電影節最高獎（2006）。

第 4 屆中國獨立影像展（南京）開幕電影（2006）。

入圍第 10 屆日本山形國際紀錄片節「亞洲新浪潮」競賽單元（2007）。

入選北京宋莊「高壓線下—音樂／影像／詩歌現場」（2008）。

入選台北國際紀錄片雙年展「致敬中國獨立紀錄片」單元（2014）。

入選巴黎龐畢度藝術中心成立四十週年大型回顧展（2017）。

入圍台灣嘉義國際藝術紀錄影展（2017）。

2004 年夏天，行為藝術家娃克，從北京趕到河南南陽，幫助朋友王

永平拍攝他的第一部電影。影片由王永平和他的朋友們出演自己的故事，這讓整個拍片過程彷彿是他們過去生活的搬演。

娃克和詩人「魔頭貝貝」、畫家丁德福關係密切，他們常在一塊談論藝術。「魔頭貝貝」在網路上被稱為「天才詩人」，現實生活中，他的工作卻是看門人。利用拍片空檔，他邀請娃克結伴「逍遙遊」，去外地拜訪詩人朋友。

丁德福現在很少繪畫，在家庭、學校、情人的世俗糾葛中沉浮。在演出時，他總將現實和拍片的時空混淆。

娃克隨時利用拍攝的空檔，實施行為藝術，有的是他給女孩子的腳化妝，然後將身上穿的壽衣剪下來包裹腳；有的是他赤身裸體在人群中倒立等等，他說這些作品表達了他的生存感受——無聊。

劇組沒錢，管理散亂，拍攝也時斷時續，這讓導演王永平深陷在焦慮之中。這個炎熱的夏季，這些人繼續著夢遊的旅程。

《我們》 We



導演／攝影／剪輯：聞海

監製：崔紅、張亞璇

出品：傾向電影製作有限公司

片長：102 分鐘

出品時間：2008 年

榮獲第 65 屆威尼斯國際電影節「地平線單元」評委會特別獎（2008）。

瑞士國家電視台購買播映版權。

入圍第 10 屆布拉格「同一個世界」國際電影節主競賽單元（2009）。

入圍溫哥華國際電影節（2009）。

入選台北當代藝術館「羅莎的傷口」展（2017）。

入選英國倫敦第 7 屆華語視像藝術節（2017）。

DVD 由台灣傾向出版社發行（2019）。

「有人說他們是敏感人物，他們說自己是政治動物。」

本片描述了當下中國知識分子的思考和寫作，但他們的行動也僅僅止於思考和寫作。導演關注了他們在這個過程中的焦灼狀態。

片中主要人物：

野火，1998 年開始在網路上寫作，宣傳民主、自由的思想。2003 年自費創辦「中山網站」，2006 年網站被當局查封。現在北京從事公民教育工作。

李銳，國內外知名的毛澤東研究專家，反對修建三峽工程的著名水利專家，也是近年來在共產黨內呼籲憲政改革的知名人士。1959 年，時任中國水利電力部副部長、毛澤東秘書的李銳，在廬山會議上因支持彭德懷反對大躍進，受到批判，被定為「彭德懷反黨集團」成員，撤銷一切職務，開除出黨。其後開始長達二十年的流放、勞改、監獄生涯，其間在秦城監獄被關押八年。1988 年，李銳的《廬山會議實錄》一書出版，在國內外反響極大。2019 年 2 月，李銳病逝於北京醫院。

殷正高，1985 年任嶽陽副市長，積極推進政治改革，以主持「政府講評會」聞名全國。1988 年因為違反組織原則，反對腐敗，受到審查二十五個月。事件激起嶽陽市上萬名學生、群眾上街遊行抗議。1989 年六四事件後，當局撤銷其一切職務，至今未獲平反。

柳玉寶，政府退休幹部，他用十八年的時間，寫成《中國革命的教訓》

一書，私下印刷流通，2007年他主動退出共產黨。

趙礎，1957年反右運動中被錯劃為「右派分子」，後改為「極右加現行反革命分子」，下放勞改長達二十年。

張超群，1960年代畢業於中國人民大學，在青海邊遠地區工作十五年。後回湖南，任益陽建設銀行行長，1996年主動申請辭去行長職位。著有《中國政治體制的批判和改革》一書，私下印刷流通。1999年後，在全國各地，發起組織成立「政治體制改革研究會」。

《西方去此不遠》 Reconstructing Faith



導演／攝影／剪輯：聞海

監製：陳摯恆

出品：傾向電影製作有限公司

片長：79分鐘

出品時間：2010年

入圍第67屆威尼斯國際電影節「地平線單元」競賽。（2010）。

入選「這裡發生了什麼？」伊比利亞當代藝術中心影像檔案館（CIFA）開館展（2009）。

湖南岳陽市的佛教「助念團」成員大約有三百人，其中百分之八十是婦女和老年人。他們主要是通過對孤寡老人進行臨終關懷和幫助殘疾人的行動，希望能改善他們的生活處境和拯救靈魂。

岳陽紫竹林禪院的住持了果法師，多年來在國外傳法，現在她回到家鄉。她在當地建造昆山古寺和舍利塔，供養她從馬來西亞、印度尼西亞等地迎請來的佛祖舍利子。舍利塔從 2006 年開始修建，2009 年完工。紫竹林禪院是居士們活動的主要場地，人們在其中習禪、辯論，世俗的話題也會在這裡開展激烈的爭論，「菩薩會保佑貪官嗎？」。禪院讓在社會中，處於原子狀態下的人們有了一個聚會的地方，人們在這裡不再感到孤獨和無力。

《凶年之畔》 We the Workers



導演／攝影／剪輯：聞海
監製：曾金燕、魏時煜
出品：傾向電影製作有限公司
片長：174 分鐘
出品時間：2017 年
入圍第 46 屆鹿特丹國際電影節，世界首映。

入圍第 39 屆法國真實電影節國際競賽單元，歐洲首映。
入圍第 19 屆阿根廷布宜諾斯艾利斯國際電影節（BAFICI）紀錄片競賽單元。
入選英國倫敦第 7 屆華語視像藝術節。
入圍美國聖地亞哥「亞洲藝術電影節」主競賽單元。
入圍加拿大蒙特利爾國際紀錄片電影節。
入圍墨西哥國際紀錄片電影節。
入圍義大利真實電影節。
入圍智利國際紀錄片電影節。
入圍秘魯國際紀錄片電影節。
入圍巴西里約熱內盧國際紀錄片電影節。
入圍法國「Filmer le travail」國際紀錄片電影節主競賽單元。
入圍台灣亞太國際電影節。
入選台灣桃園光影電影館「挺身而出——人權捍衛者」主題影展。
榮獲第 5 屆愛爾蘭 Wexford 紀錄片電影節評委會獎。
榮獲第 10 屆華語紀錄片節長片組競賽單元季軍。
榮獲第 9 屆法國「Filmer le travail」國際紀錄片電影節最高獎。

我反抗故我存在！

三十多年來，在權貴資本主義橫行的中國，兩代幾億勞工的血汗，鑄就了經濟高速發展的奇蹟。在這個世界工廠裡，有人在工傷後，無法爭取到賠償；有人因組織維權行動，被判刑；有人因代表工人與雇主談判，被解雇；有人為工人提供法律諮詢，被黑社會兇狠襲擊。

這群來自不同省份、跨越兩代的中國勞工們，在抗爭行動中改變了自身的命運。

《喊叫與耳語》 Outcry and Whisper

導演／攝影／剪輯：聞海

聯合導演：曾金燕

監製：何式凝

動畫製作：Trish McAdam

出品：傾向電影製作有限公司

片長：114 分鐘

出品時間：2018 年

入選台北當代藝術館「呼吸鞦韆」藝術展特別展映。



她的名字是抗爭！這部紀錄片拍攝時間跨度長達八年，旨在展示女性在中國大陸和香港的處境下，私人和公共領域裡的抗爭。這些女工、藝術家、維權人士和知識分子，都遭受了政治暴力、警察襲擊、網上欺凌，長期與家人分離，以及來自跨國公司和中國官方的打壓。

影片中涉及到女性藝術家趙躍在北京實施行為藝術《格子》的現場；一個因參與抗爭工資權利的女工，在工廠被處於全監視的狀況；一個女人講述她被監禁的日子，以及未出世的孩子；被詩人描述為「一顆螺絲掉在地上」的富士康連環跳中，以青年女性為主的自殺者；一個香港的女性藝術家在 2014 年六四前夕，將頭用紗布纏繞並插上一把尖刀，在地上磨劃出一道道印跡的行為藝術《無題》；一群女性在講述她們為了尊嚴的抗爭；一座抗爭中的城市香港；一片荒蕪的「雲之南」的土地，是女工們回不去的家鄉。

這些章節段落，是關於女人抗爭的變奏，它們構築成了《喊叫與耳語》，一部對趙躍《格子》的致敬之作。

《在流放地》 In the Place of Exile



導演／攝影／剪輯：聞海
監製：貝嶺
出品：傾向電影製作有限公司
片長：175 分鐘
出品時間：2019 年

這是一部關於流亡的審思之作。十多年來，聞海行走於中國、香港、台灣、印度、美國、歐洲、土耳其等地，拍攝流亡藝術家、政治人物、難民。這部電影描繪了這些流亡者在全球化時代下的處境和抗爭。

其它作品：

劇情片：《北京郊區》 In the Military Training Camp



導演：胡擇

製片人／副導演：聞海

出品：北京四棵樹電影製作有限公司

片長：85 分鐘

出品時間：2002 年

參加 2002 年美國洛杉磯紀念法國新浪潮四十週年「新中國電影展」。「未公開發行類」全球最重要的十部電影之一（洛杉磯影評人協會，2002）。

入選「人之道、影之道」影展「從圓明園到宋莊」特別展映（2006）。

本片用紀錄片的手法，展示了 1990 年代末期，生活在北京郊區流浪藝術家們的處境。爲了自由的創作，他們中間有人被消失了，有人被監禁，有人瘋了，也有人自殺了。這是一曲獻給北漂藝術家的悲歌。

電影裝置《殼》Crust



藝術家：聞海

片長：12 分 59 秒

出品時間：2010 年

入選北京伊比利亞藝術中心「亞洲路標」展。（2010）。

入圍第 67 屆威尼斯國際電影節短片競賽單元（2010）。

入圍第 23 屆阿姆斯特丹國際紀錄片節短片單元（2010）。

入選第 10 屆上海雙年展（2014）。

在巨大的鋼鐵、冰冷的世界裡，我們看到人如同螞蟻一樣匍匐在地上，一個荒蕪的世界，沒有人間的氣息。影片中，前面兩章幾乎一樣長，重複單調的工業場景，並伴隨著刺耳，詭異，躁動和莫名恐懼的聲音，讓我們感覺時間出奇的長（其實才十二分鐘，讓觀眾無法忍受的十二分鐘，工人們卻每天都生活在這樣的環境裡）。接著我們看到一個結實，精幹的肉體在逼仄的宿舍裡，在昏暗的燈光下，熟練的舞動著。那是一個不可壓抑的生命力的勃發，如同長在巨巖下的小草，不斷努力向外伸展。有著幾千年文明歷史的民族，在經歷著巨大的變遷、改造、重塑命運的「當下」，所展現的「美」。

《女工》 Women Workers



導演／攝影／剪輯：聞海
出品：傾向電影製作有限公司
片長：61 分鐘
出品時間：2018 年

這是一部關於女工及其抗爭的故事。

中國加入全球化經濟，讓農村婦女從村莊進入工廠、城市，在那裡，女工創造了中國的「經濟奇蹟」，這些女性在社會上被理所當然的認為是馴從的。爲了維護自身的權益，一些女性站出來，這讓很多人感到驚訝。打壓與抗爭一直存在著，女人們也在這個過程中漸漸的成熟起來。

專著：《放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片》



出版：傾向出版社（台灣）

時間：2016 年

這是第一本全面介紹 1989 年以後中國獨立紀錄片發展的重要著作。

中國十多年來的獨立紀錄片演進，因直面中國社會當下的重大事件，真正是一場「運動」，尤其 2003 年以後的紀錄片，紀錄片或製作人本身就成為或「被成為」社會重大事件。因此，在艾曉明、艾未未等非專業紀錄片工作者攝製的見證式紀錄片震撼下，獨立紀錄片也成為一項「行動」，它曝露了專制社會中被遮蔽的陰暗，成為中國公民社會艱難成長中不可缺的一環。

攝影畫冊：《在流放地》



作者：聞海
出版：傾向出版社（待出）
時間：2020年

本書收錄聞海二十多年來在拍攝紀錄片時，隨手拍攝下來的照片，當初並未計劃出版攝影冊，但隨著時間流逝，在世界各地不斷拍片，聞海本能的拍攝習慣積累了眾多的照片，現在收錄在攝影冊裡共計六十四幅。

這些年，聞海移居香港，這種地域上的流變，有意無意之間也影響了他的創作。不過，在聞海一直以來的創作中，「邊緣人」總是他關注和描繪的主要形象，現在這個地理空間從大陸移擴到香港、台灣、印度、美國、中東、歐洲等地。心態上，聞海從在中國大陸的自我放逐到被迫放逐海外，從逃到無處可逃，這個世界就是聞海的「流放地」。

出版說明

中國獨立電影從 1989 年之後開始出現，至今有三十年的歷史，期間，許多重要導演歷經多年摸索和艱苦創作，個人作品大都多達七、八部以上，然而這些作品基於中國的政治的現實處境，幾乎無法公開放映。

2019 年始，1905 國際人權電影節與傾向出版社合作，出版一系列的中國獨立紀錄片 DVD，就是要讓這些獨立導演的作品，讓更廣大的觀眾看到。另外，兩家機構也將在 2019 年 9 月與台灣中正大學合辦「中國獨立紀錄巡迴展」，與台北當代藝術館、光點台北電影院合作舉辦中國獨立電影的放映和講座活動，將以持續推廣中國獨立紀錄片。

近期，兩家機構將合作出版「1905 國際人權電影節導演叢書」。此叢書將陸續出版系列重要導演的研究文集，如艾曉明、胡杰、聞海、林鑫、叢峰、丘炯炯、李凝、于廣義、李一凡等。

該叢書，每本預計收錄十至十五萬字，並搭配影片海報、劇照，以及拍攝現場的圖片。

「1905 國際人權電影節導演叢書」將是研究、了解中國獨立導演心路歷程及創作演進的重要參考書目。

1905 國際人權電影節中國獨立電影人叢書主編 黃文海



由貝嶺策劃的「在流放地的影像——聞海紀錄片展」於 2019 年 8 月 27 日—9 月 7 日，在光點台北影院舉辦。放映《喧嘩的塵土》、《夢遊》、《我們》、《西方去此不遠》、《凶年之畔》、《喊叫與耳語》、《在流放地》七部影片，並舉辦講座「作為見證與抗爭的中國獨立紀錄片——我在中國拍攝獨立紀錄片」。

協辦單位有台北當代藝術館、光點台北、永久和平發展協會、1905 國際人權電影節、傾向出版社、獨立中文作家筆會、中文自由作家筆會等。

國家圖書館出版品預行編目 (CIP) 資料

在流放地的影像——聞海電影研究／曹愷、杜阿梅等著
—初版—〔臺北市〕：傾向（中國獨立導演叢書 1）
2019.10 212 面 14.8×21 公分：
ISBN：978-986-98276-0-7（平裝）
1. 紀錄片 2. 中國 3. 獨立導演
987.31

在流放地的影像——聞海電影研究

Chinese language copyright 2019 © 傾向出版社／1905 國際人權電影節

策劃：李 丹、曹 愷
作者：曹 愷、杜阿梅、崔衛平、艾曉明等
編者：貝 嶺
校訂：聞 海、張 萍、貝嶺
封面設計：范可愉
排版：藍漢光

出版者：傾向出版社／1905 國際人權電影節

臺灣地址：116 臺北市文山區溪州街 23 巷 15 弄 9 號
TEL：+886-2-2932-9980 E-mail：penchinese2009@gmail.com
臺灣購書匯款帳號：郵局代碼 700 帳號 0002779-0010181
傾向臉書：www.facebook.com/tendency2009

總經銷：貿騰發賣股份有限公司（臺灣）新北市中和區中正路 880 號 14 樓
網址：www.namode.com E-mail：marketing@namode.com
TEL：+886-2-8227-5988 Fax：+886-2-8227- 5989
法國購書代理：巴黎鳳凰書店 72 Boulevard de Sébastopol 75003 Paris
TEL：+33-1-42727031
美國購書電郵：E-mail：penchinese@hotmail.com
香港購書代理：傾向電影製作有限公司
TEL：+852-97185829 Email：huangwenhai1000@gmail.com

初版：2019 年 10 月
臺幣 299 美元 20 歐元 15 港幣 99 人民幣 90
版權所有 · 翻印必究 Printed in Taiwan