

放逐的凝視

— 見證中國獨立紀錄片

文海 著

流亡年代叢書 23

傾向
Tendency

國家圖書館出版品預行編目 (CIP) 資料

放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片 / 文海著
—初版—〔臺北市〕：傾向（流亡年代叢書：23）
2016.9 一面：14.8×21 公分
ISBN：978-986-88204-8-7（平裝）
1. 紀錄片 2. 中國
987.81 105017107

放逐的凝視——見證中國獨立紀錄片

Chinese language copyright 2016 © 傾向出版社

策 畫：陳婉瑩

作 者：文 海

監 製：貝 嶺

責任編輯：張 萍

助理編輯：吉筱林

校 訂：李鳳珠、李耘衣、何姿儀、貝 嶺、文 海、張 萍

封面設計：黃郁芳

排 版：黃文君

出版者：傾向出版社 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

傾向部落格：www.blog.yam.com/tendencych

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

美國購書代理：1200 WASHINGTON ST. # 115 BOSTON.MA.02118

TEL：+1-617-502-0676 E-mail: penchinese2009@gmail.com

香港購書代理：中國獨立影像推廣有限公司

TEL：+852-97185829 Email: huangwenhai1000@gmail.com

初版：2016 年 9 月

臺幣 399 美元 20 港幣 100 歐元 20

版權所有·翻印必究 Printed in Taiwan

獻給

在風雨中抱緊自由的香港



目 錄

009 導讀：當我們談論獨立電影時我們談論什麼 曾金燕

第一章 決絕

- 031 北京小西天的家庭放映
- 033 胡杰的抉擇
- 036 在體制內努力
- 038 從體制出走
- 040 持 DV 的人們
- 044 王兵和紀錄片《鐵西區》
- 049 記憶與見證——關於紀錄片《S-21 ——紅色高棉的殺人機器》
- 052 「奧斯威辛之後」的紀錄片——胡杰訪談

第二章 空間

- 075 曹愷昆明偶遇
- 077 北京「實踐社」和首屆「中國獨立映像展」
- 080 北京、南京獨立影展的建立
- 082 世紀壇風波
- 084 阿姆斯特丹和雲之南
- 087 上海「高端」和合肥「草根」
- 090 北京宋莊
- 095 從懷斯曼出發
- 097 解救自己方能解救藝術——朱日坤訪談

第三章 邊界

- 115 直面「鐵屋子」的影像
- 118 被放逐的獨立紀錄片
- 123 劉曉波與紀錄片《我們》
- 127 趙亮的紀錄片《上訪》
- 132 墨爾本事件
- 137 生活的堅硬闖割了所有的抒情——林鑫訪談
- 145 接受時代對我們的加冕——崔衛平專訪文海

第四章 突破

- 191 讓我們彼此看見
- 194 不記錄不存在
- 199 紀錄片《老媽蹄花》
- 204 艾未未與紀錄片《童話》
- 206 未來自由中國在民間
- 209 抵達現場最重要——艾曉明訪談

第五章 抗爭者

- 249 紀錄片《喉舌》及其反叛
- 255 紀錄片《赫索格的日子》
- 260 紀錄片《國家的敵人》
- 265 本土電影節的分化
- 269 從太石村到烏坎
- 272 被強拆的影像
- 277 強有力的反抗需要肉身參與——滕彪訪談

第六章 結束即是開始

- 297 在藝術的廢墟上
- 302 紀錄片《平安樂清》的啟示
- 304 紀錄片《星火》
- 307 飛躍瘋人院
- 310 流亡給我們帶來了什麼——翰光訪談

- 331 附錄一
扎根：一個中國獨立紀錄片人的自白
- 347 附錄二
電影思考筆記
- 359 跋
自由的意志



導讀：當我們談論獨立電影時我們談論什麼*

曾金燕

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。

——張獻民教授（北京電影學院）

拒絕來自任何方面的電影審查……拒絕因為發行或其他商業目的而對影片進行刪改。

——黃牛田電影宣言（2007年）

我可能會死吧。以前是被錢困擾，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（獨立導演）

緣起

2010年9月16日，導演文海從威尼斯影展一回中國就被國保¹帶走，四個硬碟被查扣至今。事件導火線是兩年前文海製作的《我們》²這部刻畫當代老、中、青三代獨立知識分子精神面貌的作品，和他匿名拍攝的《劉曉波被捕前的最後訪談》³。釋放後，他搬離北京，一度隱遁於寺廟，最後移居香港。2013年，在香港大學中國傳媒研究計畫為期一年的資助下，他採訪了中國當代幾位重要的獨立紀錄片導演，並完成《放逐的凝視》一書。此書刻畫了一群遊離於政治體制和資本市場之外的中國獨立紀錄片電影人。文海一方面試圖通過對受訪者的呈現，確立一套新的價值體系來評價當代中國獨立電影創作，另一方面也試圖尋找精神資源解

* 此文亦收錄於曾金燕新書《中國女權——公民知識分子的誕生》第十一章〈公民知識分子的誕生〉（香港城市大學出版社，2016）。

答他內心的困惑：為何我們這些不過是用不成熟的電影藝術表達想法的人，最後卻都成了國家的敵人？

2010年前後，以地下狀態發展十餘年的獨立電影節，已經在北京、南京、雲南等地連接起一個鬆散的網絡。新、老、本土及海外獨立電影創作者、研究者和觀眾，不定期聚在一起觀看年度新作，討論中不乏爭吵、分歧。作品通過中國廣電總局⁴審查的導演們，自然是正統體制的寵兒，獲得官方認可以及市場空間。而地下創作者和評論者，也在體制外逐漸形成了一個自如的「亞體制」，規模雖遠不能與官方體制相比，但自有它的製片、導演、評論和觀眾體系。然而，為了確保電影節得以開幕，獨立電影節的籌辦者們，陸陸續續接受了當局對播放片單不同程度的干預、審查和限制。它們的生存空間近年突然急劇萎縮，政治打壓由針對單個具體片目，擴展到不加區分、對獨立電影節的群體打壓，使得獨立電影創作、討論和播放處境，甚至不如2000年以前。2011年以後，多個核心獨立電影網站一度被關閉，執行任務的警察對獨立電影節採取更強硬並直接終止的行動，包含斷電、衝入現場檢查觀眾身分證、驅散人群、毆打、限制人身自由等。2014年，警方甚至將栗憲庭電影基金⁵資料庫裡的1552部館藏影片直接拉走，至今未歸還。

幾乎與此同時，「獨立電影」在中國、香港、臺灣，瞬間變成一個流行名詞，它似乎意味著：道德上的優越——大量呈現底層和邊緣人的生活；藝術上的超越——不進入廣電總局審查系統的創作；政治正確上的飛躍——對抗商業和政治強權。於是，國家資金開始大量挹注中央電視臺紀錄片頻道，專門拍攝、剪輯紀錄片的商業公司也隨之興起。臺灣CNEX⁶則以強勁之勢，在兩岸三地吸收資金、整合文化、投資紀錄片創作、組織放映、討論和發行，在主流化「獨立」紀錄片之時，很難說沒有致使具強烈社會批判性的獨立紀錄片製作更加邊緣化。不少中國導演以通過獨立電影創作獲得專業認可，然後進入體制或亞體制籌資創作，選題上，他們迴避政治敏感可能遭致嚴重懲罰的議題——輕微懲罰是一種可承受後果並可帶來榮耀的象徵資本；作品處理上，先行自我過濾政治敏感點，以力求發行時能「抵達」最廣泛

的觀眾，以及為燒錢的下一部創作尋找資金、資源。

徹底不和審查系統玩的導演，則免除了等待審查機構隨意決定作品命運時的提心吊膽，他們一般有兩種選擇方向——要麼在資金、放映和發行上放棄中國乃至大中華地區；要麼將影片完全開放到網路上。表面上，導演們在中國各取所需，各有活法，相互串演角色，倒也能相安無事。自我審查也可以被視作是一種對抗壓制言論自由的積極策略，使完全不可能流通的作品，獲得一定程度的能見度。但自我審查對創作力的扼殺，並不那麼容易被創作者察覺。遊走於各種體制、亞體制和各種圈子者，不乏自認為玩弄審查，最後卻被審查玩弄，進入自我過濾模式創作，將思想和藝術表現局限於隱形的禁錮圈中而不自知。例如，把張藝謀近年的影片《歸來》，和他早期的《活著》加以比照，失色又失魂。賈樟柯試圖衝撞審查機制的劇情片《天注定》，取材於當代中國的社會事件，技術和內容深度上，足以冷眼傲視電影院裡所播放的中國當代各色作品。不過，即使是出色的劇情片，一旦放在覆蓋著饑荒、上訪、文革等題材的獨立紀錄片語境中加以對照⁷，問題便直接指向：這些具有能見度的創作者群體，他們的作品迴避了當下中國哪些關鍵議題，他們的作品，又是如何依舊單薄，難以接近那咫尺天涯的社會真實。

以知識階層之名

英國哲學家以賽亞·伯林（Isaiah Berlin），曾經對十九世紀在沙皇暗黑統治下的俄國如此評價：它對於世界的重大貢獻，是使知識階層（Intelligentsia）誕生。知識階層與知識分子（intellectual）不同，受過高等教育並參與社會公共事務者，並非就是知識階層。知識分子掌握信息並且對社會現實有較好的理解，但未必願意身體力行。而哪怕只是識得一文半字，卻深刻理解社會運作的底層人士，採取推動社會福祉並形成公共影響的行動者，就算是知識階層的一分子，因為他們堅決反對舊體制的政治與經濟制度。為躲避審查和避免直言帶來的殘酷後果，如流放、死刑，知識階層將社會政治批評轉向文學形式，而催生了十九世紀輝煌的俄羅斯文學，以及獨具特色的「別林斯基」⁸

式的文學批評——模糊小說人物與現實的區別，批評小說中的人與事，如同批評現實一般。

在學術知識分子、有機知識分子、公共知識分子、職業知識分子、技術知識分子、世界公民層面的知識分子、從政的知識分子等範疇裡，已經有不少厚學之士，探討過當代知識分子的職責、現狀和局限⁹。1989年六四天安門事件，中國政府將子彈射向學生與平民，使得知識分子與公眾從改革開放的寬鬆氣氛裡，突然回到專制統治的強烈恐懼中，這種無處不在的恐懼，成為思維工作者求真的首要障礙。六四鎮壓留給知識分子的「遺產」，是結束學院知識分子西化的、激進的社會啟蒙進程。在這裡，激進是一個相對意義上的名詞。在日常實踐中，它暗含著在無處不在的審查高壓下為了存活的算計。在高等教育和高科技運用普及的今天，知識分子一詞在中國產生歧義的關鍵在於，現代西方意義上的知識分子，具有通過公開批評進行公共參與的含義，而中國的知識分子，普遍只能在成文或不成文的政治範圍內說話，批判空間受到限制，政府與知識分子處於相互疑忌的狀態。

1990年代，本土體制內相當一大群知識分子從相信民主、西化和先進思想可以帶來社會變革與進步，轉向政治冷感、文化和思想相對保守，言論及行動都退回相對安全的官方意識形態許可範圍內。對此現象，各方的解釋路徑不大相同，美國加州聖瑪利學院（Saint Mary's College of California）英文系教授徐賁提出三條主要脈絡：他認為一部分知識分子進入推崇、復興傳統文化的新國學研究，難以避免與國家意識形態結合；另一群知識分子進入轉型研究，強調經濟發展是社會民主化的基礎，默認或支持威權和強權統治帶來的社會秩序和穩定；第三類知識分子進入後殖民、後現代研究的話語體系¹⁰。缺乏言論和學術自由的中國知識分子，將西方國家言論自由空間裡知識分子對現代性和母國的批判直接挪用，用以批判西方強權對中國和發展中國家的壓迫。至於中國自身的政治、經濟、文化和社會結構中的壓迫性，中國的前現代、現代和後現代混雜的狀況，在公共辯論中反而退其次或被擠壓、消解，和1980年代的知識分子運動相比較，他們進行了反向運動，消解了啟蒙和民主價值，認為這些理論和實踐不符合當下中

國的需要，這亦是中國目前盛行的趨勢。獨立紀錄片導演胡杰曾批判這種後現代潮流現象：

「我們生長在這片土地上，都是中世紀留下來的東西。你怎麼就能通過出國一次、兩次，或翻一翻國外的藝術雜誌就「後現代」了？我的生活沒有這樣的可能性，我就不能故意做成「後現代」。尤其是紀錄片，我們就老老實實去做。」（見本書第一章「胡杰訪談」）

然而，隨著網路傳媒機構與社群的出現，對知識分子產生一定程度的影響，如博客、微博、微信等平臺的先後興起與衰落；個人電臺（如高明電臺¹¹）、個人報紙（如翟明磊¹²在博客平臺上建立的《壹報》¹³）、個人電視臺（如老虎廟的視頻報導）、以及個人平臺的聚集社群（如牛博網¹⁴），底層維權運動的發展，以及小額眾籌文化活動的興起，雖然影響有限，仍衝擊、削減了體制內知識分子在「信息」話語權和「高等教育」賦予的合法性，降低了公共知識分子對於受國家控制的出版社及傳媒機構的依賴。學院派的知識分子不再是令人尊敬的啟蒙者，而是將文化資本轉化為政治本錢或現金的令人羨慕的高等教育獲益者。至於對社會有真知灼見，並勇於窮盡各種傳播途徑表達意見者，反而更容易成為被公眾認可的知識分子。

回到與十九世紀俄國相對照的話題，知識分子是否成為知識階層的一分子，取決於他們的勇氣和擔當，而不僅是甚至不是取決於他們的專業知識，而在於不考慮利益得失，出於個人興趣獨立參與。薩依德（Edward W. Said）稱之為「反對精神」——反對政治強權、反對潮流、反對權威、反對供養自己的機構或大眾，獨立說出真理而不畏懼社會異議、名譽受損，甚至在個人獲取資源方面被邊緣化。嚴格意義上講，這群人在中國數量不多。不管是上訪者領袖，維權活躍分子，獨立作家及藝術家，還是寥寥無幾的旗幟鮮明的政治反對者，在專制機器圍追與堵截下，力量孱弱。從個人生命歷程看，他們在公眾層面能夠獲得的空間及影響力，往往如流星般轉瞬即逝，這是目前的狀態，至於後續的影響仍有待觀察望、評估。各單位、學術機構、商業公司以及外國駐華代表處，要想在中國獲取生存之地，都需要不同程度地對一黨專政的強權妥協，故首先摒棄了對中國知識階層的支持。而綽

有餘裕者撥出小額資金支持獨立紀錄片的創作，並非沒有發生過，可伴隨著越來越顯而易見的政治風險，經濟和榮耀作為一種回報的可能性，更是無法與政治風險相平衡。於是，精英貴族豪門贊助獨立知識分子之舉，漸漸成為傳說。而供養知識分子獨立生存的大眾土壤，又是何其薄弱且不堪一擊。

對於中國獨立電影創作者來說，參加國際影展並獲獎，是導演獲取個人資本的基本途徑。但其象徵意義難和海外導演相比，所以既無法帶來同等影響，也不能為其提供獨立創作的充分資源，反而加速使其面臨被政治、市場或雙管齊下的「招安」處境。這雙刃劍的另一面是，許多作品走到國際影展的舞臺，就走到了與觀眾交流的盡頭，當影片在中國失去當下性和公共性，甚至越來越激進地促使導演在未來的創作中，將海外觀眾作為唯一的對話群體。因此，一小群特立獨行的電影人，另闢蹊徑，如毛晨雨¹⁵，回老家開始從事有機種植，創辦稻田電影農場。吳文光¹⁶帶領一群非職業電影人，用紀錄片創作過程作為媒介，刺激故鄉村莊裡的社會良心變革。艾曉明¹⁷寄望於下一代通過她的紀錄片還原關於中國的記憶。艾未未的紀錄片則往往透過網路即時發布，直接抵達海內外關注事件的觀眾，促使當下事件快速在社會發酵、變化，形成文化社會運動之勢。王兵則聲稱「二十年後，我們會為今日工作的巨大價值被人們認可而感到欣慰」。

當「獨立電影」數量突然膨脹之際，文海試圖通過《放逐的凝視》，確立一個新的評價獨立紀錄片的價值體系，他要探尋的是知識階層和他們所關注的對象。這些知識階層在中國公共論述空間的痕跡被最大限度地抹殺，為了發聲，不少人不同程度地失去人身自由，乃至付出生命代價。在書中，文海通過與獨立導演以及片中人物：胡杰、王兵、朱日坤、林鑫、艾曉明、艾未未、何楊、華澤、胡佳、趙亮、曹愷、蔣樾、曾金燕、劉曉波、滕彪、翰光、張建興、向承鑑、譚蟬雪、倪玉蘭、林昭、卞仲耘……等的對話，試圖解答拍攝《軍訓營紀事》¹⁸時他遭遇到的根本問題——我為什麼會變成現在這樣的人？更直接的問題是：我們所處的是一個什麼樣的時代？我們如何用紀錄片與當下對話，締結歷史的單元？

以藝術之名

藝術終歸是無用的，不能解決實際問題。高雅趣味的藝術，與現實需要保持距離。但在當下，它又微妙地、積極地，主動或被動地進入權勢場域，爭奪文化資本，以各種姿態為自身增值。我眼中最優秀的藝術家，天生就是邊緣人、異議者和流亡者，在故土家園自我放逐，以無止境的冒險，窮盡對自身和世界的實驗，測試公眾、藝術圈和強權，以及對挑戰、批判和創新的忍受程度。他們是「和諧」的挑釁者，注定要瓦解、毀滅既有的秩序，甚至不惜以身家性命為代價。藝術產生的美，不僅僅是視覺之愉悅，精神之寧靜，思想之深遠，它還是波特萊爾的「惡之花」，是二元辯證之外扭曲、變態的第三元、第四元、第五元……；是傅柯在死亡谷吸毒迷醉與星星的隕落，偷窺死亡的幸福；是艾未未鼓勵馮小剛搖升車窗，駛入大海品嚐臨死的滋味；還是各色小人物在文海的紀錄片《軍訓營紀事》、《喧嘩的塵土》¹⁹和《夢遊》²⁰裡醉生夢死、生不如死、死而後生？

生活在後社會主義時代裡的艾未未，由於父親艾青²¹的文學成就幾經磨難後受官方認可，使他多少還是含著金鑰匙出生的紅二代；另一方面，因父親而承受政治迫害所賦予他的童年經驗，使他具備了天生的草根性，並獲得公眾的認同。他身上幾乎寄託了世俗所有的完美想像——有深厚的家世、推陳出新的創作力、靠自己能力而非官商錢權勾結成功的典範、在國際舞臺上佔有重要的一席、持續為中國底層人物說話。艾未未謹慎地迴避家世之際，同時又使用身分資本和公眾對他的想像，獲取創作靈感以及與公眾溝通的空間，以在政治擠壓下保護自己的性命。另一方面他又迫不及待試圖顛覆政府認可的艾未未、公眾歡迎的艾未未、媒體寵兒的艾未未、草根代言的艾未未、過去的和現在的艾未未。他大力批判政府，抗議《紐約時報》中文版對他的報導，對許志永²²等維權者加以嘲諷，對推助他名利雙收的文章，他也難以忍受地挑刺、不耐煩。「創作終歸是藝術家個人的（事）……怪不得其他人其它事」²³，他就這樣無情地斜睨當代藝術家同行。他只對未來的自己負責，與任何可能的對象對話——無論是國家秘密警察，

還是赤貧、面臨沒有任何未來的上訪者。他無邊無界黑洞般地吸收一切可能成為他社會學檔案性質之物，化身為當下具體形態的藝術作品，身體的、生活的、政治的、藝術的藝術品。無可否認，他是當代中國稀有的知識階層代表性標籤之一，但他只對他的藝術負責，否定一切既有價值。崔衛平²⁴稱艾未未是虛無主義者，這是宣告上帝死亡的超人的誕生之路。

張真²⁵曾在〈藝術，感動力，行動主義紀錄片〉²⁶一文中提出，具有深厚美學功底的艾曉明和艾未未，在紀錄片中反而拋棄了美學考量，進入類似「肉搏」的狀態。那麼，他們這群人的獨立紀錄片究竟有何動人之處？是精巧技術突破帶來的美感？還是觸及時代的精神內核？以題材取勝，為何成為紀錄片創作上的特點，同時又成為局限？文海在書中所探討的獨立紀錄片創作者，他們認可的美究竟由什麼構成？

我認為文海在創作上進入了尼采哲學意義上的「虛無主義」，貶低、放逐、批判、瓦解、摧毀過往經驗裡的一切價值，在絕望中創作和提升，以重新建立一套價值體系。這位CCTV（中央電視臺）前員工，反思偷拍揭露類型新聞紀錄片的膚淺，反思通過國際影展舞臺獲得名利雙收的虛幻，反思通過作品影響世界、改變世界的狂妄。以玩弄電影形式取悅他方，乃至創作者免不了自我感覺良好的種種現象，均消失在他與自我的對話中。他的創作能走多遠尚不可知，但已經和外在誘惑割除關係。肉身的瘋狂之後，他連婚姻也割捨，遁入佛門，名「聞海法師」，在每日《金剛經》念誦和打坐的體驗中，淨化雙眼，直視自身民族所經歷的苦難，直接挑釁受資本主義淹沒和後極權掌控下中國人的記憶和精神的消亡。在他對佛法的仰望也幻滅之前（何時以及是否真的幻滅尚不得知），佛理和修行體驗培養他同理心，以使他不被躁動、無助與絕望過分干擾。但他卻被另一種執著纏繞，連夢也被拍攝對象和剪輯內容壓擠得難以喘息。

在擠迫中，文海試圖將根穩健地扎入大地，從中生長出自由意志。下意識裡，他採訪整理了獨立電影紀錄片領域裡可能給予他力量的其它自由意志，並走上了與過去的自己決斷之路。他要解決的，不僅僅是電影形式的問題，他渴求一種命令、一種激情、一種情緒、一種無

法遏制的心靈衝動，寄託於電影媒介，以汲取現代哲學意義上自由主義的文明成果，再回贈給中國這片土地。

在《放逐的凝視》這本書裡，文海透過採訪實錄，讓我們看到獨立導演在影片裡所呈現的美與世俗定義不同。美，是林鑫《三里洞》²⁷、文海《我們》、《夢遊》裡，旋繞不去的昏暗與絕望，是催生新一波歷史文化運動的土壤。美，是胡杰重現林昭的靈魂；向承鑑²⁸、譚蟬雪²⁹等知識分子，為彰顯自由意志而瘋狂、慘烈地質疑、批判和否定他們所處的極權。美，是被豢養的知識分子無法抵達，而艾曉明則全力以赴的現場。美，是艾未未團隊在武警檢查者手中被蓋住鏡頭卻依舊運轉著的攝影機。美，是高行健創作中去國的決絕。

美，是人之所以成為人的尊嚴。

這些紀錄片的美，和「葡萄美酒夜光杯」的高雅不同，它們是在粗糙、野蠻之地，由獨立自由意志崛起的美。在這樣的語境下，娛樂和盛宴顯得過於輕飄，健忘的舞者腳下踩著野蠻廝殺下看不見的幾千萬未寒屍骨。他可以接納技藝不精的作品，卻無法原諒故弄玄虛的創作——使自己不可避免地成為野蠻的同謀，踩在國人的血淚上忘卻，只是為了慶祝自己的「電影成就」。

看不見真的就意味著不存在。攝影機作為時空轉換的機器，它帶給我們將時空保存到未來的功能。

以社會運動之名

關於改革，如果說中國是透過鎮壓六四這個「激進」手段，給予人們答案，那麼社會變革已成不可能。從 1980 年代起，吳文光由一名文學青年拿起攝影機開始，成為獨立導演，到現在引領「民間記憶計畫」，他刻意在影片裡使用藝術話語體系，而遠離社會學意義的行動，以表演性的紀錄片，訴諸於個體的良心自我建設，以及拍攝對象群體的自我組織，講述凋敝農村裡老人在肅反³⁰、反右³¹、文革（1966-1976）等屢次政治運動時期的飢餓記憶。不可迴避的是，這些手持攝影機的人，確實發起了一場社會運動。

首先，獨立紀錄片發起的是一場搶奪記憶的社會運動。從事地理研究的艾南山教授在艾曉明拍攝的紀錄片《公民調查》³²裡說道：「想抹掉歷史？（歷史）是抹不掉的」。他質問：「（更何況）昨天發生的事情，就叫歷史了嗎？」記憶的再現是一場權力較量，作者性和拍攝對象的主體性天生矛盾，但並非不可揉合為一體。底層人究竟有沒有能力為自己發聲？斯皮瓦克³³用被懷疑懷孕的少女在來月經時以上吊自殺的方式證明清白為例，從藝術和哲學角度著眼，說明底層人可以為自己發聲——少女用經血未乾的死屍為自己說話³⁴。

誠實的導演較能捕捉拍攝對象的身體語言及與其所處時空的關係，呈現拍攝對象的聲音。也有導演以代言人的身分，替拍攝對象說出他們的話語。這種代言，是政治性的，導演一不小心，就會在翻譯底層草根的聲音過程中，致使草根失去自己的聲音和主體性。從宏觀語境下來看，個人記憶需要對抗的，一，是政府通過各層社會機關、教育機構、媒體機器和專政機器，宣傳其主導的社會真實和歷史真實；二，是在經濟快速發展情況下，各種意義上的「強拆」、「拆遷」，導致支持個人記憶和集體記憶的物理形態（如：建築形式、街道空間、鄉村和城市景觀）和社會關係瞬息灰飛煙滅。

紀錄片到了胡杰手裡，被用於銜接歷史碎片，再現與官方口徑衝突的歷史。為此他曾遭遇兩重驚愕：一重是觀眾看片後的寂靜無聲。因官方篡改、抹殺當代史，造成公眾對當代史的隔膜與知識斷層，因此看見林昭、卞仲耘、王佩英等在文革期間受迫害的人物，公眾除了震驚，普遍無法進入細節形成對話。另一重驚愕是警察系統的壓制策略，導致即使在獨立紀錄片導演群體裡，他也是被孤立的對象。但《尋找林昭的靈魂》³⁵依舊成為公眾自由意志的啟蒙，影響了一批獨立思考者。胡杰坦承，他在電影形式之餘的創作，也許還是瓶頸。他的電影語言在不少人眼中是「陳舊的」。胡杰說，把自己放在餓死了三千萬人的歷史語境中，他需要一種直接的影像語言，而非將觀眾的注意力引到電影形式上。2008年的四川大地震事件，艾未未的紀錄片《念》³⁶和艾曉明的《躺在時間的河流上懷念他們》³⁷，都選擇讓死亡兒童的名字在黑色的銀幕上流淌。

在艾曉明、艾未未、何楊等導演手中，紀錄片又成了全國維權運動的一部分。他們通過攝影機與侵犯權利者搶奪證據，朝遙不可及的司法正義及社會公正努一把力。毫無疑義，他們的影片是拍給中國國內觀眾看的，更具體地說，是拍給侵犯人權的利益相關者看的。在中國缺乏放映交流平臺情況下，他們乾脆將影片都放到網路上，加快傳播速度和廣度。紀錄片的製作和傳播過程，成了黏合劑，將後極權荒漠裡相互孤立隔絕的人，召喚到一起，分享共同的經驗和情緒，建立共同的身分，甚至形成鬆散的社區。他們得到無權者的極大擁護，也和公眾相互啟發，開始拿起 DV，甚至是手機，自我賦權，挑戰國家權力、商業霸權和社群強權。

以社會性別之名

2001年，在北京舉辦的首屆中國獨立映像節，第四天忽被叫停，據說是老同志們在《南方周末》³⁸上看到活動報導，對片單中英未未³⁹拍攝、涉及女同性戀話題的紀錄片《盒子》⁴⁰不滿。影展叫停的真實原因不得而知，而此種將《盒子》作為替罪羊的傳聞卻意味深長。創辦於2003年的「雲之南」紀錄影像展⁴¹，將自己定位於邊緣的記錄影像活動。它聚集了一群孤獨分散的紀錄片愛好者及專業的影像工作者。雲南詩人于堅因此描繪：「中國紀錄片人就像一個兄弟會，就像普遍存在於中國詩人之間的兄弟會。」⁴²在2005年的「雲之南」影展上，胡新宇⁴³的紀錄片《男人》⁴⁴因片中對女人「充滿侮辱、鄙視、暴力」的語言而爭議不小，現場許多女觀眾退場抗議。女評委彭小蓮⁴⁵拒絕對《男人》投票，但未能阻擋其他四位男評委對該片的推崇，頒發「幻面」獎。

類似的例子在書中可以舉出更多。在部隊大院長大，家中只有兄弟無姐妹的文海，坦言缺缺乏個人經驗來深刻認識性別議題。文海認為，中國人普遍面臨道德焦慮，無論男女，都面臨被物化、工具化的危機。他的紀錄片創作將「人」放在核心，致力於表達生命的狀態。進入紀錄片拍攝現場、與拍攝對象感同身受，給了他反射自身的機會。《喧嘩的塵土》、《西方去此不遠》⁴⁶拍攝過程中，女性角色的經歷，

令他反思女性面臨的「冷酷」和「殘忍」。他認為，中國依舊是一個階級分層、嚴重不平等的社會，女性被視為劣等類別⁴⁷。社會結構給了男性更多的機會，造成女導演稀少，藝術家群體也普遍缺乏性別意識。

而紀錄片《男人》之爭更為複雜，指向藝術創作與「政治正確」之間的衝突。胡新宇通過《男人》給出一個新的視角來批判、剖析自己和男性，與他之後作品《家庭恐懼》⁴⁸對父親、家人的「別樣觀看」體系一脈相承，以私影像進行自我批判和社會批判，為當時的中國獨立紀錄片群像提供了另一種面向，可謂是創新貢獻。不過，這種「中國男人間慣常的狀態」，對於許多中國女性和西方社會來說，是一種性別意識的倒退，情感上的冒犯。紀錄片《麥收》⁴⁹生動地呈現了一位性工作者的生活和精神狀態，片中人物的主體性得到展現，我認為電影在藝術上是成功的。可惜導演未能在技術上將片中人物的不必要細節（如住址等）處理好，使片中人物可能面臨直接的風險，估計後期溝通也不順暢，導致此片激起性工作團體的抗議，再也無法進行公共放映。以對人的關注為核心，對文海來說，「『真實』是最重要的……有時對真實的探索和呈現，會和傳統或主流的道德觀相衝突，但藝術家還是要選擇『真實』」⁵⁰。

在中國的獨立紀錄片運動中，性少數群體（LGBTQIA）⁵¹以身體、性和性別議題擔當了先驅使命，這一脈在獨立表達中反而是先鋒力量。而女性導演如唐丹鴻⁵²的紀錄片《夜鶯不是唯一的歌喉》⁵³、王分⁵⁴的紀錄片《不快樂的不只一個》⁵⁵，將鏡頭對準父母權力、婚姻結構和家庭衝突。以「暴虐」之力拍攝了粗暴野蠻《男人》的胡新宇，用攝影機溫情地撫摸《姐姐》⁵⁶，張贊波的《戀曲》⁵⁷刻畫了農村出身的娛樂業工作人員惠子——一個在二十七歲來臨之前，不願屈從相親命運，在傳統價值和現代欲望、物質和情感之間掙扎的女孩。紀錄片《女人 50 分鐘》⁵⁸、《乖愛》⁵⁹、《上訪》⁶⁰等片，無一不在折射當代中國女性的處境。艾曉明則作為先驅，將紀錄片拍攝用做行動研究、教學和女權行動的新方法。她執導的《陰道獨白》⁶¹及《陰道獨白·幕後》⁶²，當時雖將異性戀女性作為表達主體，未涉及女同性戀和跨性別人士的情欲。但其意義在於這十多年來，它引領了《陰道獨白》在中國不同地區上演不同版本

的陰道故事，不僅訴述女性基於性別的特徵和承受的暴力；還在於向公眾喊出女性情欲的正當性，顛覆了「女性性欲次於男性性欲」的社會等級。

2005年，艾曉明拍攝《天堂花園》⁶³時，只有以唐吉軻德式的悲壯堅持，傳遞片中人物黃靜帶著傷痕的屍體留給大家信息。拍攝過程中，艾曉明與引導她進入紀錄片創作領域的胡杰導演發生了直接的衝突。胡杰認為艾曉明沒有秉持紀錄片創作的客觀中立立場，因艾曉明將紀錄片創作作為行動研究的媒介，挑戰具有性別偏見的公眾意識和法律框架。在紀錄片中，我們也可以看到受訪的央視媒體人，質疑艾曉明試圖通過黃靜案，達到性別研究的目的，超出現有法律框架來探討黃靜案。這些質疑，發生在約會強姦概念尚未被認知的中國語境裡也不足為奇，不僅凸顯了中國知識分子在性別意識方面的落後，也反映了當時紀錄片創作採取「靜觀式」而非「參與式」的特點⁶⁴。艾曉明與胡杰在對待林昭作品《靈耦絮語》⁶⁵時態度也不同⁶⁶。《靈耦絮語》是林昭在獄中極端狀況下，情欲的意識流書寫作品。林昭的妹妹認為此作品是「囁語」不具有收藏價值，因而未收入美國史丹福大學胡佛研究所圖書館⁶⁷。在《靈耦絮語》一書中，林昭想像中的冥婚對象是許多人無法接受的中共高官柯慶施——他曾經是毛澤東十分信任的人，同時是毛時代政治運動的受害者，也是積極的施害者。胡杰未引用《靈耦絮語》作為資料呈現林昭豐富自我。進一步來說，胡杰未能處理書寫《靈耦絮語》的、情欲、意識流一齊爆發的林昭，這與他在《尋找林昭的靈魂》中呈現的犧牲者、聖徒林昭的形象衝突。艾曉明通過系統研究《靈耦絮語》約二十萬字的遺稿後，她闡述：

「由於她（林昭）卓越的文學才華和豐富的想像力，有關情愛的妄想通過寫作釋放出來，從而成就了當代文學中一部重要的幻想性紀實作品。也許我妄用了幻想和紀實這樣的文類概念，我想說的是，在妄想和現實感受交相激蕩的過程中，林昭把不自由的精神痛苦和被囚禁的現實經驗轉換為了文字的奇葩。

我問自己：為什麼人們傾向於接受一個水晶般透明的聖女形像，而不能直視複雜，進入幻想與幻滅的交錯境地，進入靈魂的陰陽兩界？

說到底，極權社會是反複雜性的社會，它把人性壓扁，抽空，變成可以操作的符號。而林昭忠於自我的寫作，卻是要我們用複雜的方式去理解的。它挑戰我們的思維習慣。但如果我們不能忠實地面對林昭的自我，那我們恰恰已經被反理性、反智的強權俘獲。」⁶⁸

為了寫作《放逐的凝視》而研究艾曉明的作品，重看《天堂花園》後，文海才發現艾曉明作品之豐富和具挑戰性，從而使文海提升對社會性別的認識。他認為艾曉明已經發展出屬於她自己的本土電影語言，雖然審美形式上有爭議，但不容置疑的是，《天堂花園》以及片中的行動者，將「約會強姦」概念帶入公眾視野，促成 2005 年中國司法鑑定管理新規定的出臺，允許將司法鑑定業務開放給私人，並且採取鑑定人負責制⁶⁹。艾曉明無疑是通過紀錄片做行動研究的先鋒知識分子，以其專業學識積累、廣泛的學者人脈，以及勇氣擔當，持續創作，尖銳地提出問題，和艾未未等導演一起改變了獨立紀錄片領域「靜觀」、「報導主流媒體不能報導的社會議題」的生態。

後話

2012 年，文海抵港後第一次採訪我，問我紀錄片與社會運動的關係。我笑答：「你的問題和我論文研究的問題幾乎一模一樣，我們可以一起尋找答案。」後來我們和生活在香港的應亮、彭嫻、李鐵成、張鐵樑一起成立中國獨立紀錄片研究會，從事關於中國獨立紀錄片的放映、討論、推廣和製片工作，並於 2014 年 12 月取得非營利公司的法人地位。我們內心深知，這個研究會其實是我們自我學習，以及與中國、香港產生關係的小小平臺。

與文海的日常交往中，他總是帶給我啟發和警醒，關於原創性、關於虛無、關於佛法修行、關於文學和電影、關於當下的種種，以及紀錄片拍攝和呈現手法，他融入拍攝對象的方法和勤奮。後來機緣巧合，我們成為獨立紀錄片創作的合作夥伴，致力於多部影片的創作。在工作互動中，我有幸更深入了解他的思想脈絡，體會他將鏡頭與自己融為一體的境界，學習如何動態、多元地抓住人物及空間，將小人

物的美和意志呈現。他不懂外語，他的創作依賴中文、視覺媒介和直覺交流、捕捉氣息。他尚依賴中國這塊土壤，但身上不可避免地留有恐懼的痕跡，又和謙卑雜混。他在公共場合裡的隱形氣質，在親密朋友場合裡言辭的豪放、精彩，和下筆書寫時的略微不自信以及過分克制，這些都體現在他紀錄片創作上專業方面的自覺。

我自以為理解他寫書的初衷，也不客氣地說明，這本《放逐的凝視》於他的水平來說，只是處於門戶前庭階段，是一個鋪墊，一個已經告一段落的自我探索、自我解放過程。它的意義在於拒絕政治審查又不譁眾取寵，以抵達對話對象，直觸問題的核心。它稀有地、具體地、親密地呈現了中國紀錄片這一知識階層的內心世界和創作困境，是對現實中國及當下世界獨立紀錄片創作、資本和政治權力結構的有力批判。

文海本人，和他書中所呈現的獨立紀錄片導演身分，以及他片中呈現的邊緣人物，這三者的揉合正是他苦苦追尋的、中國土壤上產生的一種新人格，也就是本書第四章艾曉明專訪中談到的「一種態度」——一種新的作者性、新的製片方法、新的人物關係、新的公民身分。這些個人，或者叫「公民知識分子」，以膽識和見識，在一黨統治下的中國做出關鍵的承擔。

註釋

- ¹ 國保全稱為「國內安全保衛」，是中國公安機關的警種或分支，其監控對象包括政治異議人士、非法組織、維權人士、民族宗教人士以及上訪者等。
- ² 紀錄片《我們》（2008，102分鐘）文海執導，描繪一群生活在底層的邊緣人、知識分子，生活在受迫害、被監禁、及作品被查禁的處境中，他們是「持不同政見者」，堅持從政治層面（而不只是經濟層面）考慮國家的未來發展。該片於2008年獲第65屆威尼斯影展（Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia）地平線單元評委會特別獎（Venice Horizons Award - Special Mention）。
- ³ 紀錄片《劉曉波被捕前最後的訪談》（2010，26分鐘）拍攝於2008年11月，敘述劉曉波在北京的生活片段，同年12月，劉曉波因發起簽署《零八憲章》運動被捕，2009年12月25日，他被扣以「煽動顛覆國家政權罪」罪名判處有期徒刑十一年。2010年10月，劉曉波在獄中獲諾貝爾和平獎。
- ⁴ 國家新聞出版廣電總局（簡稱廣電總局），中國務院直屬機構，負責監控媒體，包括新聞、電臺、電視廣播等。
- ⁵ 栗憲庭電影基金成立於2006年，由藝術評論家栗憲庭發起，設立於北京宋莊，內設電影資料館，資金主要仰賴國內藝術家、企業人士捐贈，為非營利組織，主要致力於中國獨立電影研究、發展，以及與世界電影文化交流；每年舉辦中國紀錄片電影節和北京獨立影像展，並開辦電影培訓班，是中國獨立電影展映的重要平臺。但鑑於中國對非政府機構的嚴格管控，該組織尚未取得非營利組織法律認可資格。
- ⁶ CNEX，目前由北京國際交流協會、臺灣蔣見美教授文教基金會、香港CNEX基金會共同推動。
- ⁷ 如獨立紀錄片《尋找林昭的靈魂》（胡杰，2003）、《星火》（胡杰，2013）、《鐵西區》（王兵，2003）、《和鳳鳴》（王兵，2007）、《秉愛》（馮艷，2007）、《上訪》（趙亮，2009）。
- ⁸ 別林斯基（Vissarion Belinsky，1811-1848），俄羅斯思想家、文學評論家。
- ⁹ 崔衛平著《知識分子二十講》（人民出版社，2009）。
- ¹⁰ 徐賁著《知識分子：我的思想和我們的行動》（華東師範大學出版社，2005）。
- ¹¹ 高明電臺（Radio HiLight），為基於互聯網的電臺傳播平臺。
- ¹² 翟明磊（1973-），獨立記者，曾任《南方周末》新聞部記者，《民間》雜誌主編，亦是創辦人之一。著有《中國猛博》（天地圖書，2009）、《出大事了——新媒體時代的突發公共事件與公民行動》（香港大學新聞及傳媒研究中心出版，2013）等書。

- ¹³ 壹報 (2006-)，由翟明磊創立，意為「一個人的報紙」，用文字與鏡頭獨立報導民間真實狀態。
- ¹⁴ 牛博網 (2006-)，創建於北京，為中國大陸新興的互聯網博客網站。此網站免註冊費，但需經網站管理員審查通過始可使用。2009年，牛博網被關閉後，發展為兩個網站，分別是美國的「牛博國際」，和位於中國無政治內容的「媽牛博」（諧音「閹」）。此二網站皆已於2013年7月3日遭關閉。
- ¹⁵ 毛晨雨 (1976-)，湖南岳陽人，紀錄片導演。紀錄片作品有《靈山》、《細毛家屋甲申陰陽界》、《神衍像》、《擁抱》等。2011年的「雲之南」紀錄影像展曾舉辦「毛晨雨作品專題展」。
- ¹⁶ 吳文光 (1956-)，雲南昆明人，中國最早的獨立紀錄片導演。紀錄片作品有《流浪北京》、《四海為家》、《江湖》、《治療》等。吳文光於2005年創辦了草場地工作站，同年策畫「村民影像計畫」；2010年策畫「民間記憶計畫」。
- ¹⁷ 艾曉明 (1953-)，公民知識分子、中山大學中文系退休教授。文學研究之外，她專研婦女和公共問題，2004年開始拍攝紀錄片，紀錄片作品有《天堂花園》、《中原記事》、《太石村》、川震系列《我們的娃娃》、《公民調查》、《忘川》、《花兒為什麼這樣紅》、《國家敵人》、《烏坎三日》。艾曉明於2010年獲法國「西蒙·波娃獎」(Simone de Beauvoir Prize)；2012年獲中國民主教育基金會頒發「中國傑出民主人士獎」。
- ¹⁸ 紀錄片《軍訓營紀事》(2002, 75分鐘)記錄河北廊坊一群小學生十五天的軍營生活，他們大多為獨生子女，封閉的軍營對他們來說極其特殊，片中，導演真實呈現了他們的堅強、脆弱、純真、陰惡，還有人際關係、道德觀念、思想意識和心靈狀態等，「軍營」成為當代中國社會和年輕一代的真實縮影。該片於2003年入圍法國國際視聽電視節(Festival International de Programmes Audiovisuels)競賽單元。
- ¹⁹ 紀錄片《喧嘩的塵土》(2004, 111分鐘)以湖南岳陽市一間麻將館為中心，描述2003年SARS前後，這個小城裡的底層人物，他們的渴望、愛情以及幻滅。該片曾於2005年獲法國馬賽國際紀錄片電影節(Festival International du Documentaire)國際競賽單元「喬治斯·德·博勒加德」(Georges de Beauregard)獎。
- ²⁰ 紀錄片《夢遊》(2006, 86分鐘)描寫一群被社會「驅逐」的藝術家，選擇在自己國家自我「流放」，如娃克、王永平、老丁、魔頭貝貝等人，他們在文化困境中的生存圖景。該片曾於2006年獲第28屆法國龐畢度國家藝術和文化中心(Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou)真實電影節(Cinéma du Réel)最高獎。

- ²¹ 艾青（1910-1996），原名蔣海澄，詩人。1933年發表的長詩《大堰河——我的保姆》，奠定其在現代文學史中的地位。1957年艾青被劃為右派後，下放至黑龍江及新疆，因此中斷創作二十餘年。1979年，獲官方「平反」後，曾擔任中國作家協會副主席等職。
- ²² 許志永（1973-），河南商丘人，中國著名法學家、憲政學者，亦是中國民間維權團體公盟創始人之一，倡導公民以非暴力的方式維護權益，要求當局給予國民平等接受教育的權利，官員應公布財產，並懲治腐敗。2014年，北京市第一中級人民法院，以「聚眾擾亂公共場所秩序罪」，判處許志永有期徒刑四年。
- ²³ 詳見艾未未的推特。
- ²⁴ 崔衛平（1956-），江蘇鹽城人，北京電影學院教授、社會批評家，研究領域有政治哲學、當代東歐思想文化。著有《帶傷的黎明》（青島出版社，1998）、《積極生活》（中國人民大學出版社，2003）、《我們時代的敘事》（花城出版社，2008）等書；譯有《哈維爾文集》（地下出版，2004）、波蘭思想家米奇尼克（Adam Michnik, 1946-）的文集《通往公民社會》（*Toward a Civil Society*，地下出版，2005）、捷克小說家克里瑪（Ivan Klíma, 1931-）的散文集《布拉格精神》（作家出版社，1998）等書。
- ²⁵ 張真（1962-）上海人，紐約大學藝術學院電影學系教授，與芝加哥大學人文學院米蓮姆·漢森（Miriam Hansen）教授並稱為「感官文化」研究的代表學者。著有《夢中樓閣》（春風文藝出版社，1997）、《銀幕艷史：都市文化與上海電影》（上海書店出版社，2012）；編有《城市一代：世紀之交的中國電影和社會》（復旦大學出版社，2013）。
- ²⁶ 張真〈藝術，感動力，行動主義紀錄片〉（《中國獨立影像》雜誌第11期，2012）。
- ²⁷ 林鑫（1960-），陝西銅川人，畫家、詩人、紀錄片導演。紀錄片作品有《陳爐》、《三里洞》、《同學》、《瓦斯》、《傳道人》等。曾獲2007年第4屆北京獨立紀錄片交流週獨立精神獎。關於《三里洞》請見本書第三章。
- ²⁸ 向承鑑（1938-），江西武寧人。1957年因執筆蘭州大學「鳴放」大字報，表達對學校管理的不滿，而被劃為右派；1959年與譚蟬雪、張春元等人創辦《星火》雜誌，被判刑十八年，後發配蘭州連城鋁廠中學任教。
- ²⁹ 譚蟬雪（1934-），廣東開平人，1956年以「調幹生」（指原為國家幹部，後免試送至大學讀書的學生）入蘭州大學中文系。因其率直敢言，如實報告民間對共產黨的批評，而於1957年以右派之罪名流放，被稱為「蘭大林希翎」。1960年6月，因偷渡香港未遂被捕，旋因《星火》案被判刑十四年；獲平反後，1982年調至敦煌研究院任副研究員，現定居上海。

- ³⁰ 「肅反運動」意為肅清暗藏的反革命分子運動，是中國共產黨在 1955 年發動的一場政治運動，目標是肅清反革命分子。這場運動涉及層面極廣，受牽連人數眾多，持續時間甚長，對中國當代政治、經濟、文化、社會，產生極深遠的影響。
- ³¹ 1957 年，中國共產黨發起反右運動，這是一場波及社會各階層的大型政治運動，有學者認為，在 1949 年以後發生的一系列政治運動中，反右運動帶給中國社會的創傷和災難，僅次於文化大革命。
- ³² 紀錄片《公民調查》（2009，64 分鐘）講述 2008 年 8 月下旬，512 川震百日祭後，成都環保工作者譚作人和志願者謝貽卉，在主災區跋涉三千公里，尋找校舍倒塌的原因。後來，譚作人被捕，艾未未團隊的志願者繼續前往四川展開調查，而謝貽卉根據譚作人手稿，在川震周年祭前，公布了調查結果，這是有關川震校難第一份公民獨立調查報告。
- ³³ 斯皮瓦克（Gayatri C. Spivak，1942-），出生於印度，現為美國哥倫比亞大學教授，是當代重要的文學理論家和文化批評家，西方後殖民理論思潮的主要代表。
- ³⁴ 見：生安鋒、李秀立中譯的〈後殖民主義、女性主義、民族主義與想像——佳亞特里·斯皮瓦克訪談錄〉（*Post-Colonialism, Feminism, Nationalism and Imagination: An Interview with Gayatri C. Spivak.*）（《文藝研究》雜誌，2007）。
- ³⁵ 關於《尋找林昭的靈魂》，請參第一章內文。
- ³⁶ 紀錄片《念》（2010，21 分鐘）艾未未執導，是一部以聲音悼念川震遇難學生的作品。川震之後，艾未未工作室花了很長時間搜集遇難學生的名字，川震二周年之際，艾未未在網路上號召三千多位網友，將這些遇難的五千多位學生的名字，一一念誦，以此紀念他們，以及表達對於政府掩蓋豆腐渣工程真相的憤怒。該片於 2010 年 4 月 24 日凌晨透過推特發布。
- ³⁷ 紀錄片《躺在時間的河流上懷念他們》（2011，7 分鐘）2011 年 5 月 12 日，川震三周年之際，《南方都市報》發表了一篇社論〈躺在時間的河流上懷念他們〉，這部紀錄片由艾曉明朗誦該文，再將遇難學生名字一一呈現於螢幕上，以悼念他們。
- ³⁸ 《南方周末》（1984-）是中共南方報業傳媒集團下屬的大型綜合性週報，總部位於廣州，全國發行量超過一百七十萬份，被視為中國最坦率和敢說話的報紙，對民主思維的建立和中國公民社會的形成起了推動作用。
- ³⁹ 英未未（1970-），遼寧瀋陽人，報紙、雜誌專欄作者、編輯，1999 年開始從事電視編導。
- ⁴⁰ 《盒子》（2001，89 分鐘）是英未未的第一部獨立紀錄片，敘述畫家小甲和歌手小乙這對同性戀人之間，純淨、美好卻又封閉易碎的二人世界。

- ⁴¹ 此影展於 2003 年創辦時，全名為「雲之南人類學影像展」，2005 年，始更名為「雲之南紀錄影像展」。以下本書簡稱為「雲之南」。
- ⁴² 請見本書第二章。
- ⁴³ 胡新宇（1969-）山西人，中國著名「私影像」作者，太原師範學院音樂系副教授，紀錄片作品有《男人》、《姐姐》、《家庭恐懼》、《芻狗》等，曾入選多個國際電影節展映。
- ⁴⁴ 紀錄片《男人》（2002，110 分鐘）描述了包括導演自己在內的三個單身男人的故事，該片於 2005 年獲「雲之南」「幻面獎」。
- ⁴⁵ 彭小蓮（1953-），湖南茶陵人。1978 年，就讀於北京電影學院，後為獨立簽約導演。電影作品有《上海紀事》、《假裝沒感覺》、《美麗上海》等。2001 年，她完成日本紀錄片大師小川紳介紀錄片遺作《滿山红柿》；2003 至 2009 年，與魏時煜合作完成紀錄片《紅日風暴》。
- ⁴⁶ 紀錄片《西方去此不遠》（2010，90 分鐘）是一部有關宗教信仰的影片，描述中國湖南岳陽市，一個針對孤寡老人進行臨終關懷的民間組織「助念團」的日常生活。該片於 2010 年入圍第 67 屆威尼斯國際電影節（Venice International Film Festival）「地平線」競賽單元。
- ⁴⁷ 出自曾金燕對文海的採訪（2015 年 12 月 3 日，香港，未出版）。
- ⁴⁸ 紀錄片《家庭恐懼》（2009，215 分鐘）原名《我的父親母親和我的兄弟姐妹》，於 2002 年開始拍攝至 2008 年為止，記錄這六年間，導演家庭內部所發生的日常瑣細，以及家庭成員之間親密而激烈的感情關係。該片於 2009 年入圍「雲之南」。
- ⁴⁹ 《麥收》（2008，99 分鐘）導演徐童「游牧三部曲」之一，為一部敘述性工作者的紀錄片，全片圍繞片中主角「苗」在麥收前後的兩種處境、兩種生活，表達了人性的複雜，該片完成後在中國和香港均曾引起不少抗議和相關論述。2009 年獲「雲之南」「幻面獎」。
- ⁵⁰ 同註 47。
- ⁵¹ 性少數群體（LGBTQIA），即非異性戀者，也就是女同性戀、男同性戀、雙性戀、跨性別、酷兒、間性人、無性戀，以及以上未提及的其他非規範性的性取向和性別認同者的總稱。
- ⁵² 唐丹鴻（1965-），四川成都人，曾為成都萬象紀錄片製作公司編導，後移居以色列。《楚布寺》為其第一部紀錄片，於 1988 年拍攝。其它作品有《扎溪卡》、《降神者尼瑪》、《在輪迴之門——藏族人的喪葬習俗》、《頂級探險——1998 雅魯藏布江漂流探險》、《夜鶯不是唯一的歌喉》。
- ⁵³ 《夜鶯不是唯一的歌喉》（2000，180 分鐘）記錄了崔鶯、尹曉風以及導演唐丹鴻，從 1999 年末到 2000 年初這段時間的生活和精神狀態。

- ⁵⁴ 王分 (1978-)，中國新銳女導演，紀錄片作品有《不快樂的不只一個》；劇情片《箱子》則於 2007 年獲大學生電影節最佳處女作獎，並先後入圍東京電影節、香港國際電影節等。
- ⁵⁵ 紀錄片《不快樂的不只一個》(2000 年，45 分鐘) 敘述導演的家庭故事：父母與離家多年的女兒之間的「掏心話」，以及庸常生活的吵鬧與折磨等，該片於 2001 年獲日本山形國際紀錄片影展「新浪潮獎」。
- ⁵⁶ 紀錄片《姐姐》(2007，170 分鐘) 導演的姐姐因離婚曾經自殺，後來，在美國靠自己的努力，建立了事業和新家庭。但將女兒接至美國後，卻發現母女關係已經難以調和。該片曾於 2007 年入圍日本山形國際紀錄片影展亞洲新浪潮單元。
- ⁵⁷ 紀錄片《戀曲》(2010，114 分鐘) 敘述從農村到城市 KTV 工作的惠子的愛情故事，但自始至終，她與男友之間充滿了謊言、欲望、浮躁、放縱、迷茫、痛楚，該片曾於 2010 年獲中國紀錄片交流週特別提名獎。
- ⁵⁸ 紀錄片《女人 50 分鐘》(2006，52 分鐘) 石頭執導。片中呈現了中國不同職業的女性，在不同環境裡勞作、祈禱、嬉戲的面貌，以及城市年輕女性如何追求情欲自主。影片拍攝範圍涵蓋了青藏高原、中國西南部以及北京，拍攝歷時四年(2000-2004)，手法則類似蘇俄導演吉加·維爾托夫(Dziga Vertov)的實驗性電影《持攝影機的人》。該片曾於 2006 年美國紐約大學電影節中國紀錄片交流週展映。
- ⁵⁹ 紀錄片《秉愛》(2007，114 分鐘) 馮艷執導。片中主角秉愛是位住在長江三峽水庫邊的農民，在別人紛紛搬遷的情況下，她因沒有分得該有的土地，誓不低頭，始終固守土地，不願意搬遷，而成為「釘子戶」。馮艷用六年的時間，呈現了一位自尊、自強的女性形象。
- ⁶⁰ 紀錄片《上訪》(2009，315 分鐘) 趙亮執導。該片從 1996 年開拍，製作時間長達十二年，共有兩個版本：兩小時的國際版和五小時的國內版，國內版由《眾生》、《母女》、《北京南站》三部分組成，匯集不同上訪人的故事，對上訪者做了全方位、細緻的描述。該片於 2009 年入圍法國坎城影展(Festival de Cannes)特別放映單元，同年亦獲中國獨立紀錄片交流週獨立精神獎。
- ⁶¹ 《陰道獨白》(The Vagina Monologues) 是美國女作家伊芙·恩斯勒(Eve Ensler)一部反婦女暴力的重要戲劇，1996 年於紐約外百老匯首演，隔年獲美國奧比獎(OBIE Awards)最佳劇本獎。2003 年，艾曉明根據原版做了許多修改，並增加中國社會現象於該劇中，如「棄嬰」，帶領中山大學師生翻譯、演出第一個中文版的《陰道獨白》。
- ⁶² 紀錄片《陰道獨白·幕後故事》(2004，69 分鐘) 在《陰道獨白》排練和

演出過程中，艾曉明、胡杰同時採訪了參與演出的老師、同學和觀眾，記錄了當時社會相關議題以及事件。參與《陰道獨白》中國首演版的演員，都受到該劇的衝擊，之後還參與了爭取婦女權利運動。

- ⁶³ 紀錄片《天堂花園》（2007，165 分鐘）由艾曉明和胡杰共同執導，敘述湖南女教師黃靜遇害案，從黃靜案立案到判決，追蹤過程長達三年半。片子通過黃靜母親艱難的抗爭之路，企圖喚醒公民意識、挑戰腐敗的司法以及反對性暴力。黃靜案為 2005 年影響中國「十大訴訟案」之一。
- ⁶⁴ 中國獨立紀錄片創作普遍深受直接電影（Direct Cinema）靜觀式的影響。請參考：Zhang, Z. (2015). "Toward a Digital Political Mimesis: Aesthetic of Affect and Activist Video." In Z. Zhen & Z. Angela (Eds.), *DV-Made China: Digital subjects and social transformations after independent film* (pp. 316-346), University of Hawaii Press.
- ⁶⁵ 《靈耦絮語》一書，為林昭獄中遺稿，林昭稱其為「自由史詩愛情篇」，前半部初名《冥婚記》，後全書改為《靈耦絮語》，與林昭的另一部作品《十四萬言書》（原名《致人民日報編輯部第三封信》）為姊妹篇。《靈耦絮語》長達二十三萬字，乃林昭提籃橋遺稿中篇幅最長、寫真最嚴酷、想像最奇詭之作。
- ⁶⁶ 艾曉明稱其紀錄片拍攝是參與式行動。請參考：Peng, Y., and Pernin, J. (2010) "My Work Constitutes a Form of Participatory Action": An Interview with Ai Xiaoming." Translated by Stacy Mosher. *China Perspectives*, no. 1, p. 71 – 77.
- ⁶⁷ 2009 年 4 月，林昭胞妹彭令範將林昭的獄中血書、公開信、私人信件，以及家庭照片等，悉數捐贈給史丹福大學胡佛研究所圖書檔案館。
- ⁶⁸ 引自艾曉明長文〈林昭的生死愛欲——讀林昭《靈耦絮語》〉（中國之春，2013，12 月號「林昭研究專刊」）。
- ⁶⁹ 《全國人民代表大會常務委員會關於司法鑑定管理問題的決定》，全文見 http://www.npc.gov.cn/wxzl/gongbao/2015-07/03/content_1942870.htm（2005 年 2 月 28 日）。

第一章 決絕

火本來只應該屬於人類，怎能夠把它永藏在天庭？
那怕是沒有我偷下火種，人們自己也找得到光明。

——林昭〈普羅米修斯受難之一日〉¹

北京小西天的家庭放映

2003年9月的某一天，北京天氣已漸漸轉涼。一群中國知識分子——北京大學中文系教授錢理群、著名文史學者丁東、北京電影學院教授張獻民²、獨立影評人張亞璇³等，大約十幾個人聚集在「小西天」，北京電影學院家屬區崔衛平教授的家中。他們剛剛看完一部新近完成的紀錄片，正在激動而又熱烈地討論著。忽然，崔衛平的手機響了。

為了不干擾大家的討論，崔衛平拿起手機離開客廳，來到走廊上，一個陌生的聲音，用生硬的口氣要她在家等著，他們馬上就到，要來她家看一看，此事已知會北京電影學院。

回到客廳，崔衛平用平靜的口吻對大家說：「此次觀影活動大概已被有關部門盯上了，情況有些緊急，大家不能不暫時撤離。」

於是，所有人，包括影片拍攝者胡杰⁴，立即整理好東西，大家分頭離開崔衛平的家，消失在大街上茫茫人群之中。

這種情形，對中國獨立紀錄片來說，實在是一件再平常不過的事情了。在中國，放映獨立紀錄影片的公共空間，除了曾零星舉辦過獨立紀錄片的幾個展場以外，酒吧和私人家庭的放映，便是主要的交流空間。

此次放映的影片是《尋找林昭的靈魂》，導演胡杰來自南京，他花了整整四年時間完成這部影片。這是他第一次把剛剪輯完成的版本拿到北京，他知道崔衛平長年關注中國的獨立電影，並寫作和譯介了大量知識分子及公民運動的著作。於是，他通過朋友介紹，請崔衛平作為發起人，組織這次觀影活動。

放映完畢後的短促討論，帶給胡杰極大的鼓勵：錢理群先生充分

肯定這部影片的意義和價值；丁東先生甚至預言這部影片，將在中國民間思想史上留下不可磨滅的一筆。還有一些朋友則向胡杰提出他們中肯的意見，胡杰認真地一一記下。

兩個月後，胡杰方知，那通突如其來的電話，並不是針對他的影片，而是針對崔衛平剛剛翻譯完成並私下印刷的《哈維爾文集》⁵。那些人最終也沒有來，鬧了一場虛驚。

關於林昭

林昭，原名彭令昭，生於 1932 年，是二十世紀中國最傑出的受難女性。1954 年，她以江蘇省最好成績考入北京大學中文系新聞專業學習。1957 年的反右運動中，因公開支持右派學生張元勳等人的言論，1958 年被劃為右派，留校察看。1959 年，林昭回上海養病期間，得以結識了以蘭州大學學生張春元為首的一群右派青年，得以參與創辦《星火》⁶雜誌，發表長詩〈普羅米修斯受難之一日〉，而遭現行反革命罪名，於 1960 年 10 月 24 日被捕入獄，其父受此打擊，內心絕望，於一個月後服毒身亡。1962 年 3 月 5 日，通過母親的努力，獄方以林昭患肺病為由，同意她保外就醫，其時正值餓殍遍野的大饑荒年代⁷，整個中國如同一座人間地獄。於是，林昭和她蘇州一帶的同學、朋友聯繫，成立「自由青年戰鬥同盟」⁸，1962 年 12 月 23 日林昭再次被捕，此後身繫獄中，直至 1968 年遇害⁹。

文革期間，中國人民解放軍「上海市公檢法軍事管制委員會」¹⁰ 在林昭的判決書上這樣寫道：

「……反革命犯林昭在服刑改造期間，頑固地堅持反革命立場，在獄中繼續進行反革命活動，大量書寫反革命日記、詩歌和文章，惡毒地咒罵和污蔑我黨和偉大領袖毛主席，瘋狂地攻擊我無產階級專政和社會主義制度。無產階級文化大革命開展後，林犯反革命破壞活動更為猖獗，繼續大量書寫反革命文章，竭力反對和肆意詆毀我無產階級文化大革命運動。……」¹¹

胡杰的抉擇

胡杰第一次聽聞林昭的名字是在 1999 年，朋友的父母偶然說起這麼一個人，在監獄裡刺破手指用鮮血寫下幾十萬字，後來被槍斃了。身為畫家的胡杰，立即被這個簡單而又直觀的敘述震驚了：這是怎樣的一個人？為什麼要用血來寫作，並且寫了幾十萬字？她為什麼坐牢？為什麼被槍斃？究竟是什麼巨大的冤屈，逼使她用血來表達？就這樣，胡杰被林昭的故事所打動，於是開始「尋找林昭的靈魂」。然而，這卻是一件十分不易的事。雖說林昭已獲平反，但她的事蹟對當局而言仍舊是一個忌諱的話題，特別是涉及到「文革」。那時，胡杰在新華社南京分社任職，拍「領導內參」之類的電視節目。他平時上班，只能利用週末或餘暇，一點一滴去搜集資料，他明顯感到時間不夠。就在這時發生了一件意外。

1999 年 6 月 15 日，胡杰一早上班，立刻被叫進辦公室。

沉默了一會，主任終於開口說道：

「胡杰，你知道，他們不是只找一次，而是多次……我們實在頂不住……」

主任一臉無奈，胡杰看在眼裡，他點了點頭，用平靜的口氣打斷他：

「說吧！你們……怎麼打算？」

「你現在，只有兩條選擇：一個是辭職，一個……是被開除。」

「我……辭職！」

「你可要想好了——辭職，什麼補償都沒有；開除，是我們違約，你可以得到一筆違約金……」

「我——還是辭職！」

說完，胡杰拿過紙筆，寫了一份辭職書，遞給主任，然後，頭也不回地走了。

天氣很熱，胡杰騎著自行車往家裡踩，踩著、踩著，他覺得街道忽然空曠起來，整個人似乎失去了目標，漫無邊際地行進著。離家越近，他壓力越大。此前，他是單位的骨幹，「領導內參」這個節目，

從採訪、拍攝到剪輯成片，幾乎由他一人完成。為此，他多次得到表揚，他不知道是什麼原因讓領導忽然改變了態度。

結束「北漂」¹²藝術家生活回到南京，他原本用意就是希望能照顧好家庭，這回，失去工作的他，又如何面對妻兒？還有，新華社的工作雖然無趣，但其「招牌」卻很有用。以往拍片的時候，遇到別人盤問，工作證一亮就能解決問題。但現在，這點便利完了，經濟來源也斷了。自身尚且不能養活，遑論拍片。想到這裡，胡杰不由得心裡發虛：「我還能把林昭的故事拍完嗎？」

「林昭！是的，拍林昭！繼續拍她，全心全意地拍。和那幾十萬血寫的文字比起來，眼前這點事算得了什麼？咱們走著瞧！」

回到家，胡杰對妻子說：「我辭職了，沒法再給你錢。你帶好孩子，拍片的費用我自己去掙，我會養活自己……」

妻子知道胡杰的心思，沒有說什麼。她認同丈夫的作為，往後她成了胡杰最有力的助手，胡杰的許多部影片，甚至就是與妻子共同製作出來的。

多年後，胡杰才知道，當年，新華社接到了國家安全部門的指示，說胡杰不適合在新華社工作。如果選擇辭職，按當時的時髦名詞，也就是「下海」，政府不需要給他經濟補償。胡杰說：「辭職讓我感覺人格沒受到侮辱，其實現在想想，開除也不算侮辱。但我總覺得辭職是我和它決絕的切斷，而開除是它給我一刀。」

他想起辦手續那天，一位同事悄悄地問：「這樣值嗎？」

「值！」胡杰毫不猶豫地回答。

其實，胡杰是中國最早拍攝獨立紀錄片者之一。他出生在軍隊幹部家庭，後來也從軍，官至營級指導員。再後來，他去解放軍藝術學院攻讀油畫專業，然後就到圓明園畫畫，成了脫離體制「北漂」的藝術家。1994年，他遇見了從日本留學回來的獨立紀錄片導演季丹¹³。她去圓明園看胡杰的畫，閒聊中她說：「胡杰，你精力這麼好，應該挺適合拍紀錄片的工作，那是個體力活，但可以全世界旅遊。」¹⁴當時，拍紀錄片是電視臺工作者的特權，機器昂貴，幾十萬元的設備，讓一般人根本不敢動拍片的念頭。況且，胡杰也不是影視學院畢業的。

但季丹說：「現在日本剛出一種很小的 Hi8 攝影機器，已有日本的攝影師用 Hi8 去阿富汗等戰區拍攝，這是世界上關於這些禁區影像最早的紀錄，日本電視臺也播放這樣的影片。」而她正好認識這位日本記者野中章弘¹⁵，他正在全世界推銷這個理念：Hi8 可以改變世界。

胡杰想起，前些年在青海祁連山寫生時遇見的那些礦工，那些彷彿從地獄爬出來的人，讓他留下很深的印象。胡杰第一次接觸這些工人，在黨化教育下的胡杰認為，社會主義制度下的工人，應該像電影裡所表現的那種主人翁，是當家作主的高大形象，怎麼這裡的礦工生活境遇是這樣艱難，這不是當局所宣傳的舊社會工人作牛作馬的情境嗎？怎麼中國解放了近五十年還是這樣？對於眼前這些讓人疑惑的景象，胡杰直覺到應該把這些拍攝下來。但攝影機那麼貴重，自己的經濟能力卻很有限，對於這些，他也只能想想而已。最後，他只能簡單地選了些場景、拍了些照片帶回去。當然，這些照片遠遠無法表達當時他在現場感受到的震撼。

現在，聽了季丹的建議，胡杰感覺他的想法也許可以實現。後來，在攝影師胞妹胡敏的幫助下，胡杰很快買了一臺 Hi8 小型攝影機。季丹介紹的野中章弘也帶著熱情遠從日本飛來，用了一個下午，教會胡杰一些基本的拍攝技巧，比如，如何跟拍等等。

於是，胡杰拿著這個機器再次前往祁連山，完成了《遠山》¹⁶ 這部紀錄片。

當時，胡杰之所以看重 Hi8 攝影機，在於他置身於季丹、馮艷¹⁷ 等這些留學日本的獨立導演圈子，受她們極大影響。在那個時代，搞影像創作的人，不屑用這種設備，他們視 Hi8 為家用攝影機，不夠專業。有一次，季丹興致勃勃地向紀錄片導演段錦川¹⁸ 聊起 Hi8，得到的卻是漠然反應。那時，一些重要的獨立紀錄片導演都是用膠卷創作，張元¹⁹ 和段錦川合導的《廣場》²⁰ 就是用十六毫米膠卷拍攝，其他導演則用電視臺的 Betacam 攝影機拍攝。

1994 年，對 Hi8 感興趣的紀錄片導演，只有季丹他們這個小圈子，他們在獨立紀錄片領域裡屬邊緣人物。雖然在日本導師野中章弘的鼓勵下，他們認為用 Hi8 拍攝出來的影片是最重要的。但 Hi8 沒有在中

國流行開來，很快地，松下（Panasonic）和索尼（Sony）二大公司在 1995 年推出了成像、質量堪比 Betacam 機，卻與 Hi8 同樣輕巧無比的 DV 攝影機。

在體制內努力

1989 年，六四天安門事件以政府動用軍隊血洗鎮壓的方式結束，讓人們對於追求烏托邦式的理想世界瞬間幻滅。從 1990 年代初開始，一些獨立紀錄片導演，隨著電視臺的體制改革，慢慢進入體制內創作。那時，電視臺剛剛成為最重要的媒體，因觀眾對紀實類節目的需求熱烈，所以，體制內官方的領導對獨立紀錄片導演的加入持歡迎態度。

紀錄片導演蔣樾²¹，曾經參與 1989 年六四天安門事件的絕食。1993 年他拍攝了獨立紀錄片《彼岸》²²，敘述先鋒戲劇導演牟森²³帶領一群年輕演員排演高行健戲劇作品《彼岸》的過程。這些年輕演員將未來成功與否的期待，建立在牟森身上，他們共同創作的《彼岸》確實成功，但後來牟森沒有籌到資金，劇組就此解散。於是，這些年輕演員從高高的舞臺上跌到現實生活之中，他們回到家鄉，在冰冷、乾燥的北方農村田地裡，上演精神導師牟森的劇作，但受他們之邀前來觀賞的鄉親，對這一切卻是如此漠然。

看到這些年輕演員的遭遇，很多人開始指責導演牟森冷酷，加上他的許諾最終沒有實現，而把他視為騙子。但人們忘了，在極權社會裡，所有追求「獨立」的事業都不具穩定性，在此情形下，年輕演員若視他為到達「彼岸」的搖槳者，本非牟森個人所能承受，因此，牟森的失敗更加值得同情。

影片中詩人于堅²⁴在昆明接受導演蔣樾採訪時，曾尖銳地指出年輕人的幼稚：「沒有彼岸，只有此岸。他們不懂，彼岸就是個名詞。」但蔣樾的立場明顯站在演員這邊，這讓他想到「六四」，「我當時覺得那個彼岸的場面，特別像『六四』，所有人都很激動，好像已經到了一個彼岸，到後來才發現彼岸只不過是一個名詞罷了。突然，這種烏托邦式的理想消失了，我們面對的是殘酷的社會、現實生活。很多

人從此就沉寂下來了。」²⁵ 這種沉寂其實就是理想幻滅後的「犬儒」心態，也是知識分子在經歷 1989 之後的現實選擇，既然理想是欺騙我們的名詞，那麼我們就只求苟活下去。

當年，我曾在中央電視臺某個製片人辦公室的牆上看到這句話：

「既然生活強姦了你，你無法反抗，那就享受吧。」

後來，蔣樾參與中央電視臺創辦「生活空間」，這個專以「講述老百姓自己的故事」的紀錄片節目，以溫情手法傳達中國當局希望看到的老百姓形象。這個節目因為形式鮮活，很快成為中央電視臺最紅火的節目。同時，獨立紀錄片導演段錦川也利用在拍攝西藏自治區成立三十周年的機會，拍攝了《八廓南街 16 號》²⁶，這部影片後來獲得法國龐畢度國家文化和藝術中心真實電影節²⁷ 最高獎，而出品單位赫然是「中央電視臺」。

可以說，整個 1990 年代，幾乎所有獨立紀錄片導演都和體制沾上關係。獨立導演利用官方電視臺的設備資源和電視人的身分，為自己的創作提供較好的條件。而官方電視臺則因為這些獨立導演的加入，節目質量提升，收視率提高。1993 年，上海電視臺將「紀錄片編輯室」節目，放在黃金時段播出，此為中國首播，反響熱烈。到了 1995 年，紀錄片已成為中國電視最受歡迎的節目。

這種熱鬧景象傳染了臺灣，那時臺灣紀錄片工作者還在為生存而努力掙扎。臺灣導演李道明²⁸ 於 1988 年組織了「多面向藝術工作室」，這是一個紀錄片工作者的聯盟社團。他們為搏得一絲創作空間而苦苦掙扎，艱難前行，先在電視臺打工，或者為企業拍廣告，有了工資後，才能開始創作。

為此，李道明提出兩個問題：獨立紀錄片導演日漸被官方電視臺吸收至體制內，將產生何種影響？獨立創作者所追求的創意與自由，能否在電視臺體制內繼續存在與發展？這些都是重要問題。但中國的紀錄片導演認為這不是問題，他們要的是更上一層樓。

1997 年，在北京召開的「首屆北京國際紀錄片學術會議」，場面甚是壯觀，有五百人參加，還邀請了美國紀錄片大師懷斯曼²⁹ 等國際嘉賓出席。會後，當時的中國影視行業總管、中共中央政治局委員李

鐵映接見了懷斯曼，「表示歡迎外國導演來中國隨意拍攝，有人阻擋，可以直接打電話給他。」³⁰ 這件事還上了當晚的新聞。這些都是當年人們津津樂道之事，這個事件被解讀為官方電視臺將進一步開放，走在新聞改革的前沿，與現實最接近的紀錄片，將在這一波媒體開放中受益。

人們對新聞媒體改革的熱情一直存在，但中國政府卻異常冷靜。中共黨國元老、中共中央顧問委員會主任陳雲早就指出媒體改革的底線，他說：「在國民黨統治時期，制定了一個新聞法，我們共產黨人仔細研究它的字句，抓它的辮子，鑽它的空子。現在我們當權，我看還是不要新聞法好，免得人家鑽我們的空子。沒有新聞法，我們主動，想怎樣控制就怎樣控制。」³¹

在媒體改革呼聲最高的時刻，掌管官方傳媒的廣電總局局長徐光春說：「有幾項標準永遠不會更改，即：媒體的角色是『黨的喉舌』，黨管理媒體及媒體機構人事，以及媒體依然要承擔正確輿論導向的責任。」³²

多年後，參加過李鐵映接見懷斯曼的導演夏駿³³ 曾如此回憶，送走客人以後，李鐵映立即對在場的「國內同志」說：「這幫外國導演來中國從來沒安過什麼好心。」³⁴

看來，人們對這些事件的圖解是一廂情願的，後來的發展也印證這些幻想破滅。1997年，「中央電視臺紀錄片工作室」改為「中央電視臺社教中心紀錄片部」，決定實驗以外製方式委託民間或地方電視臺長時間拍攝紀錄片。當時，電視臺邀請了蔣樾、段錦川、郝躍駿³⁵ 等十位獨立紀錄片導演參與製作「時代寫真」系列紀錄片，每集預算二十多萬人民幣，當時這筆製作費算是大價錢。為此，中央電視臺投資近三百萬人民幣。但最後，居然一部紀錄片都沒有通過審查，影片全部壓在庫房裡。獨立導演進入體制，想要影響體制改革卻力不從心，那條紅色底線清清楚楚的掛在那裡。

從體制出走

胡杰真正意義上的紀錄片創作，是從離開體制後才開始，這與當年獨立紀錄片導演進入體制內開始創作的情形大為不同。離開新華社，

對胡杰而言，就是離開「體制」，和「體制」徹底告別。對中國近代社會略有了解的人，都應該知道何謂「體制」，雖然要把這個體制確切說清楚，不是一件容易的事。

胡杰和林昭，都是從這個體制出走並與之徹底決絕的人。但是，在中國，絕大多數人卻仍舊生活在這個體制之中。對這些人來說，順從他們唯一的選擇，只有順從體制，順從它的意志和安排，才能免於或有可能免於恐懼、免於迫害和威脅，倘使他仍想有所「作為」，實現某些目標，他就必須向體制示好，奉承這個體制並利用它，以便獲得它的支持，而像林昭、胡杰這樣的人，並不多見。

1959年面世的一本政治出版物《黨的絕對領導是共青團的生命線》裡，體制的鼓吹者們便已宣告：

「黨的絕對領導是建成社會主義的根本保證……我們黨必須領導一切，而且能夠領導一切……只有中國共產黨才能正確地決定一切革命和建設工作的總路線、總任務以及方針、政策，才能夠正確地決定經濟、政治、軍事、文體、教育、科學、衛生等各方面工作的方針、任務、政策和方法……為了保證黨的統一領導，全國一盤棋，應該實行計畫統一、行動統一、言語統一……」³⁶

體制要求在它治下的人們「計畫統一、行動統一、言語統一」，真正的意義是要人們放棄自己的一切權益，放棄個人的思想和意識，心甘情願地做一顆體制認可的「螺絲釘」。在中共體制處於顛峰狀態的鼎盛時期，人們必須小心翼翼，萬不可流露任何體制所不容的言行，稍有不慎，就可能為自己帶來殺身之禍，遑論——像林昭那樣——做一個反抗者！只是，日中則昃，月盈則虧，狂妄自負如體制者，在其極端膨脹的過程之後，一樣會虛弱乃至滅亡。

1990年代的中國知識界，普遍瀰漫著一種失敗感，虛無與無力是知識界普遍的境遇。但中國的知識分子從來就只能是這樣嗎？除了做體制的「喉舌」，就沒有其它可能性嗎？胡杰的問題也是同時代知識分子的問題：我們應該怎麼做？我們還能成為有骨氣的自由知識分子嗎？

在拍紀錄片過程，胡杰印象最深的是一位七十多歲的老人，他是林昭的同班同學，電話裡聲音平靜、沉著，可就在為胡杰打開家門的

剎那，他竟然失聲痛哭，用哽咽的聲音對驚得呆住了的胡杰說：「馬克思說過，法蘭西不缺少有智慧的人，卻缺少有骨氣的人……我覺得林昭就是一個有著那種骨氣的人！」

隨著影片的慢慢形成。在黑暗的歷史中，一個個傳承著獨立、自由的中國知識分子的形象，開始浮現出來。

「說我們中國的知識分子是犬儒，很奴顏媚骨、巴結權貴，但其實還是有那麼多人不是那麼做的，只是我們沒有把他們的故事挖掘出來。……我覺得這是一個人能幹的最好的工作。我能夠去復活歷史上曾經那樣去奮鬥的人，而他們的精神，現在都找不到了，我覺得這是一個最好的工作。特別是在歷史的長河中將那些偉大的人撈起來，將他們撈起來太重要了。」（見本章「胡杰訪談」）

胡杰要為歷史作證。

持 DV 的人們

一、吳文光

其實，就在中國紀錄片節目很紅火的時候，有些獨立紀錄片導演卻正經歷創作的瓶頸，中國獨立紀錄片開創者吳文光對於當時的拍片氛圍非常反感。「1995年，在中國拍紀錄片和劇情片一樣，麻煩，複雜；另外，也不可避免地使用『點子』主意。題材不告訴人，偷偷幹，常常題材撞車。」³⁷1997年，他接受美國「亞洲文化基金會」的資助去美國進修。期間，他拜訪了紀錄片大師懷斯曼和阿爾伯特·梅索斯³⁸。在梅索斯那裡，他看到了工業化的紀錄片製作方式，人們繁忙、幹勁十足。此外，他還看到了梅索斯兄弟當年拍攝《推銷員》、《灰色花園》等紀錄片時的那臺攝影機，如今卻已成了擺設。雖然，阿爾伯特·梅索斯反覆告訴吳文光，他會重返拍攝真正的紀錄片。

吳文光有幸在懷斯曼家待了一個月，每天觀看大師剪片，與大師一塊散步。大師的工作和生活，可謂寂寥，他獨自慢慢地操作機器，如同作家待在書房寫作，懷斯曼就是用這樣的方式，製作了三十多部紀錄片，直至晚年，他的創造力一點也沒有衰減。

有作家情結的吳文光，對於這樣的工作方式極其嚮往。回國後，他在半官方的《紀錄手冊》和官方《書城》雜誌專欄「紐約E-Mail」裡，積極推介他所看到的一切。但懷斯曼拍攝紀錄片的工作方式，即使在民主、富庶的美國也算「另類」。他全用膠卷拍攝，製作經費來自美國公共電視臺和私人基金，成片後在公共電視臺（PBS）完整播出。這為懷斯曼提供了專心創作的保證。但在中國這樣一個被黨壟斷了所有社會資源的國家，如何能複製這個奇蹟？吳文光回到中國後，也只能就此感歎一番，至於自己未來的創作走向，他其實也不太清楚。

二、楊荔鈞³⁹

1997年，有個學跳舞的女孩楊荔鈞，在她租房樓下發現有一群老人，在暮年之際，每日在自家樓下社區散步、聊天、打牌，度過人生最後光陰。有天，楊荔鈞獨自拿著DV機器，拍攝起那些正曬太陽的老頭，拍攝方式全憑直覺。這部紀錄片就叫《老頭》⁴⁰。本來這是人生最寂寥的一段時光，老人蜷伏在時代的角落裡，如同一段朽木，惹不起路人一絲好奇。現在，一個洋溢著青春、生命力的美麗女孩，經常來探望他們，和他們聊天，用攝影機記錄他們的生活。這是灰暗時光裡的亮色，他們感到很溫暖。

如果楊荔鈞消失幾天沒去，他們就會叨唸著：「小楊子怎麼沒來？」他們將自己的私事、煩心事、回憶，向女孩一一道來。在他們之間，攝影機是不存在的，而且沒有一般採訪時的那種「煞有介事」。老人們彷彿在向朋友、晚輩或者異性傾訴自己。後來，攝影機就是楊荔鈞，她受邀去老人家裡，隨著鏡頭，觀眾彷彿也跟著楊荔鈞進入了一個個私密空間，甚至進入了一個個封閉的感情世界。我們看到男男女女世界裡的彼此抱怨、嫉妒、溫暖、扶持、痛苦、忍耐，這是一個真實的、人的世界。

也許正是這種人與人之間的坦誠，以及DV攝影機完全複製現實的特性，讓吳文光十分驚歎。他不迴避楊荔鈞的拍攝經歷對他的影響，並積極推崇用這種機器創作出來的「美」。

「攝影機應該是一枝筆，拍攝是日記。」

「從非常個人的角度出發，對社會認識，一邊拍一邊形成的。隨時工作，隨時又不工作，一切自然，待在那裡。」⁴¹

而後，1999年，這位在當時最具獨立意識的導演，也開始使用DV，以這種類似個人寫作的方式拍攝紀錄片，記錄了北京一個名叫「遠大」的流動歌舞團，完成他最好的紀錄片《江湖》⁴²。

三、朱傳明⁴³

與紀錄片老將吳文光同時期，在北京電影學院這個全中國當時唯一的電影學府，號稱最講究電影品質的地方，在讀生朱傳明也開始用DV拍攝他的第一部紀錄片。1998年，朱傳明讀大三，一天，他看見學校附近有一位彈棉花工人唐震旦正在生火煮飯。聊天中，朱傳明得知他從湖南來，今年二十四歲。朱傳明未上大學前，曾在家鄉江西九江石化總廠做了五年的鍋爐工。那天晚上他和彈匠聊得很開心，還喝了一瓶酒。對命運唏噓相惜的感情，讓朱傳明突然興起拍攝彈匠的願望。他回到學校向同學杜海濱⁴⁴借了臺DV機器，也不管其他同學笑他業餘，他權當是在拍習作，就這樣《北京彈匠》⁴⁵誕生了。這部用最簡易的DV機器拍出來的紀錄片，畫面經常因為照明不夠而模糊不清，卻真實呈現了彈匠在異地他鄉窘迫的生存處境，簡易的窩棚、艱辛的工作。最後，影片結束在火車站，彈匠離開了北京。這是在中國最常見的一幕：人們在自己的祖國流浪……

這種底層人拍攝底層人的視角，飽含感情的拍攝，以及DV機器所具有的靈活性，讓簡單的設備也能創作出真實、感人的作品。研究中國紀錄片的學者林旭東⁴⁶看了這部片子後，認為已經體制化的官方電視臺的紀錄片導演，即使用最好的機器，也很難拍出這樣的作品。當時，中央電視臺「生活空間」節目，每集八分鐘的紀錄片，是這樣製作的：首先，編導去找題材，一般是報紙新聞等，經領導審查通過後，就去調查、寫拍攝大綱；真正拍攝的時間最多四天，不然經費就超支了。

四、趙亮⁴⁷

來自遼寧的趙亮，1995年在北京中國美術館參觀法國攝影大師馬

克·呂布⁴⁸攝影展時，首次看到法國攝影師用 DV 在拍攝紀錄片，這讓他羨慕不已。他很快意識到 DV 的偉大前景。

趙亮 1992 年遼寧魯迅美術學院畢業後，在遼寧丹東電視臺待了一年。1993 年他去北京電影學院進修攝影，之後就成了「北漂」的藝術家。「北漂」藝術家團體，早年具有 1980 年代的「烏托邦」氣息，那些來自「小地方」的「外省」藝術家，受「生活在他處」的觀念召喚，而來到北京尋找他們的藝術夢想。1989 之後，他們在北京的生活已非一場「夢遊」，而是扎扎實實的、殘酷的現實生活。現實改變了他們的藝術氣質。

在 1990 年代，中國最前衛、最激進也最有力度的行為藝術家們的作品。例如，張洵⁴⁹將自己身體塗滿魚油和蜂蜜，待在骯髒的廁所裡，瞬間，無數蒼蠅蓋滿他的身軀，作品標題為《12 平方米》；或者作品《65 公斤》又名《烙血餅》，將自己倒懸於屋樑下，下面放著電熱爐，然後從自己的身體裡抽血往下滴，血一滴一滴落在上面，「嗤」一聲，化作一股血腥味。又如 1995 年，一群來自北京「東村」的男女藝術家，在山上裸身互疊一起，橫臥的身體有一米高，取名《為無名山增高一米》⁵⁰。這些行為藝術不再是取自「他處的生活」而是「自己的生活」，自我體驗成為最重要的創作源泉，在在衝擊著人們對藝術的固有觀念，進而反思自己的人生處境。

趙亮擅長攝影，常常為這些行為藝術家拍攝作品，但他顯然還沒有找到自己真正想要拍攝的對象。「拍什麼呢？」在這些一個比一個更驚世駭俗的行為藝術作品前，趙亮思忖著，這些獨立紀錄片導演，所涉及的題材和觀念竟是那麼的「輕」，總之，他覺得「沒勁」。

一天，他見到名攝影家劉錚，後來以攝影集《國人》聞名。劉錚的攝影作品在紀實與虛構之間遊走，展現的是一種「地獄」般的氛圍，裡面有囚犯、女屍、變性人、解剖室裡的標本、艷舞女郎、江湖藝人、道士、上訪者、精神病患等等，幾乎每一張照片都聚積著一部紀錄片的能量，照片裡的人物均為社會底層人物。那時，同樣處於社會底層的藝術家們，也能體會到底層生活的炙熱溫度、生存的壓力，因此，他們的藝術作品表達的不是「他們」，而是「我們」，底層是大多數

人的命運。

趙亮跟劉錚說起自己的困惑，劉錚告訴他，去北京南面的上訪村⁵¹看一看，那才叫「帶勁」。

趙亮去了劉錚說的那個地方，分明是在北京，來到這裡卻感覺自己身在荒蕪的星球；明明是日正當中，其熱無比，聽到這些人的遭遇，卻讓人感覺身處冰窖；他們背負著各自的苦難，拿著狀紙哀號著走來。每個人都是一座苦難塔，裡面深藏著他們被侮辱、損害、褫奪的命運。那是一個黑洞，會把你全部的生氣吸光。

中共建國後，人間所有的苦難在上訪中表述淋漓。有歷次政治運動下受迫害者，有司法不公的受害者，有被惡霸勢利追殺、無處藏身的逃亡者，還有被無端冤死、屈死、害死、暴死所附體的申冤者。如果胡杰拍攝的林昭是歷史深處的冤魂，那麼，趙亮看到的就是現實中的冤魂。他們構築了當代中國歷史的一體兩面。

那時，趙亮用來拍攝的機器有各種型號、格式，從 Hi8、「掌中寶」到數位 DV 等均有。拍攝過程是危險的，他的助手主要工作是幫他「放哨」，一旦風吹草動就趕緊通知他跑人。他還自己動手改裝攝影機，將鏡頭別在胸前，再挎上背包，裡面放 DV 攝影機。他同時也會準備好幾套服裝，有上訪人的、有截訪人的、有圍觀群眾的，隨時視狀況換裝。就這樣，趙亮積極而謹慎地為下部影片準備素材。

他絕沒料到這部影片拍攝過程居然如此漫長，他稱自己是在上一所社會大學，唯有將所見的一切真正理解了，才可能製作一部偉大的影片，這一經歷一下便是十二年。

王兵⁵²和紀錄片《鐵西區》⁵³

1999 年應該是中國獨立紀錄片史最重要的一年，與胡杰《尋找林昭的靈魂》同時期拍攝的片子，還有王兵的《鐵西區》。它由《工廠》、《艷粉街》、《鐵路》三部分構成，長達九個小時又十五分鐘。它被法國老牌電影雜誌《電影手冊》（*Cahiers du Cinéma*），評為「二十一世紀前十年最重要的電影」，也是世界上唯一獲此殊榮的紀錄片。

我第一次觀賞《鐵西區》是在 2001 年。那天，我和幾個朋友去王兵在北京通州的租房拜訪他，他剛從瀋陽回來，《鐵西區》前期拍攝基本結束，他大略剪輯了一些片段，翻錄在家用錄影帶上拿到北京請人看後，再去找後期剪輯的資金。當時，他已經將畢業後打工賺來的錢全部投入拍片，還借了不少錢，他在精神和物質上都處在崩潰的邊緣。

片子在一臺十四吋的電視機上播映，在黑乎乎的畫面上，依稀間，我們可以辨認出背景是一間小賣部，一個年輕人在百無聊賴地晃蕩，他抽著菸，和鏡頭外的老闆有一搭沒一搭地聊著。然後，是他的特寫，年輕人很帥氣，但也很疲倦，他說：「太沒有意思了，去找女朋友去。」接著，他走出小賣部，那是一段幾乎看不到任何光影的長鏡頭，我們只能聽到腳步聲。當畫面出現亮光時，他已到家，所謂「家」卻是廢墟一般的地方，沒有電燈，炕上是蠟燭，一家人就在這樣的環境裡吃晚飯。顯然是母親的女人，病了，頭上戴著白帽子，艱難地喝著粥。背景的聲音是一段廣播：「瀋陽醫院又來了北京的專家來看腫瘤。」這部片子就只是這樣一些鏡頭，粗剪累積在一塊，片長一個多小時。看完後，現場一片寂靜，場面有些尷尬。

我和王兵是 1995 年北京電影學院攝影進修班的同學。他的經歷有些傳奇，十四歲時父親意外去世，他接替父親上班。之後十年，他一直是家中的頂樑柱。後來，才有機會考上遼寧魯迅美術學院，期間，他又借錢到北京電影學院進修攝影。學校裡，周傳基⁵⁴教授對他影響較大。老先生鼓勵年輕人獨立拍電影，越早越好。他說，1960 年代法國新浪潮導演拍第一部影片時，平均年齡才二十六歲。那時，我們聽到這些，再對比自己的年齡，後背就出冷汗。

按當時官方電影廠的制度，一個攝影系畢業生，從助理幹起到獨立拍攝，要將近二十年時間，這曾經讓第五代導演⁵⁵們奮力反抗。到了 1990 年代末，對於我們這些更年輕、想拍電影的人來說，只有走獨立電影這條路了。王兵畢業後，先是到中央新聞電影製片廠打工，然後折騰⁵⁶電影。原先，他只想當個攝影師，但在他將製作經費和發行渠道都疏通好之後，合作的導演卻失聯了。具體情況不太清楚，總之，王兵覺得合作的事情太不靠譜了，決定自己拍片。

就在王兵已經認識到用 DV 機器，一個人就可以拍片時，我還在為用什麼材質拍片而內心糾結。2001 年，我擔任《北京郊區》⁵⁷ 這部電影的製作人，和導演胡擇⁵⁸ 決定用十六毫米攝影機拍此片，如是才體會到在中國拍攝地下電影的一切苦衷。

我們的影片沒有經過審查，必須要有拍攝許可證，才可以拿去洗印廠沖洗。我們就照著朋友的許可證在電腦上複製了一份，再偷刻印章蓋上去，用假的許可證才將膠片洗印出來。接著，將膠片編輯好後，再用私下給錢的方式，找到當時唯一可以給膠片套底的中央新聞製片廠，請求老工人偷偷利用單位的設備工作。因為，當時國內已經無法做十六毫米膠片拷貝，我們必須去香港。在廣州珠江電影製片廠我們託人找到一位香港朋友，像私下毒品交易一樣，給了他三千人民幣，才將膠卷帶到香港。

到了香港，終於看到完成片，卻發現北京的老工人幹活粗糙，將膠卷底版磨花了，無奈只好又多花兩萬人民幣修復。等在香港做好拷貝後，回北京找老工人討個說法，卻被她當場喝道：「你們拍地下電影，我告你們去。」嚇得我們倉皇而逃。影片最後的製作費是四十萬元人民幣，期間擔驚受怕，如同經歷了一場惡夢。那時年輕，「無知者無畏」，說幹就幹了。但如此麻煩的製作過程，要持續下去也是非常讓人頭痛的。

2002 年初，德國柏林國際影展⁵⁹ 策畫了「聚焦中國」放映單元。我們託朋友將製作好的影片送過去，同時送去的還有王兵的《鐵西區》粗剪版本。幾天後，我們從賈樟柯⁶⁰ 那兒得知，我們的影片沒有入選，他們選擇了王兵的《鐵西區》以及那些年用 DV 拍攝的紀錄片，包括楊荔鈞的《老頭》、杜海濱的《鐵路沿線》⁶¹、吳文光的《江湖》等。得知消息後，我只覺得一陣發暈。

鐵西區是於中共建國後，其計畫經濟時代最重要的工業基地，它周圍修建了長而高聳的圍牆，將鐵西區與周邊世界隔絕開來。工廠包辦工人的一切需求——生、老、病、死。其中學校、醫院、食堂，應有盡有，這是一個封閉的自足世界；它雖龐大堅實地存在著，卻又神秘莫測，是這個國家的「禁區」，外人只有從新聞電影廠拍攝的新聞

簡報上偶爾一窺那個世界——當然是中國當局希望「被」看到的景象：工人們愛崗敬業，為社會主義事業奮力工作。但到了1999年，國有企業歷經改制，國有資產正在迅速地私有化，因此鐵西區這個工業巨人，瀕臨「臨終時刻」，大批企業面臨破產、倒閉，工人莫不人心惶惶，即將下崗、失業。在它即將坍塌、人們迅速離開之際，王兵卻懷揣著DV機器鑽進這個昔日戒備森嚴的「禁區」。

王兵對於這裡的生活並不陌生。大學時期，他經常去鐵西區拍照，在那裡他認識很多朋友，他早想在鐵西區拍電影，卻一直沒有機會。這次借助DV機器的便利，他得以獨自在這個巨大、即將荒廢的空間裡自由創作。

首先，這種小型機器「不起眼」、看來不專業的外觀，讓「禁區」裡的人們，最多將王兵視為一個業餘愛好者，或者是學生在拍習作。另外，因DV操作便利，讓他可以在現場隨時移動，將他理想中紀錄片對現實的拷貝性追求到極致。這部影片構築的是這個區域完整立體的空間，當觀眾觀看影片時，如同和被拍攝者同處一個空間，這讓他們很容易進入被拍攝者的生活處境裡，體會同一時刻的心路歷程。

影片中有一幕：一個工人斜靠在椅子上和王兵聊天（這個工人的父親也在工廠工作，作為工廠子弟，他在這裡上學，後來留下來工作，顯然他的一生和父輩一樣與工廠網綁在一起），他正憶述著工廠過去的輝煌盛世時。這時，一位工友走進房間，告訴他，剛剛開會宣布工廠倒閉了。這種人生中的遽變時刻，就這樣被DV機捕捉下來！在同一時間，觀眾和被拍攝者共同經歷命運被突然改變的關鍵時刻，體會那種被拋棄的生命之「痛」。

這是王兵擅長的拍攝手法，之前提及的年輕人回家那一幕，也是如此拍攝，從小賣部出來後，王兵沒有關機，一直在黑夜裡跟拍，直跟到年輕人的家裡。眼前的景象：廢墟般的房子、炕上的蠟燭、生病的母親、一家人在黑屋子裡……，讓他突然意識到什麼叫真實。亦即，個人與其周圍環境的關係，那就是他的處境。王兵要追求的，就是在銀幕上如實呈現現實處境中的「此時此地」，並藉此邀請觀眾在同一時空共同經歷主角的生命。

這其實就是「見證」的力量。這只有在 DV 攝影機出現後，在可以獨自製作一部電影時，創作者才得以側身介入被拍攝者的生活空間。在中國，這就如同犯人在監獄中擁有了筆和紙而得以創作一般。在林昭那個時代，她也許是唯一可以在監獄寫作的政治犯；同時期，也許有其他人和她一樣，覺醒了，或者可能比她覺醒得更深刻，但他們沒有留下任何文字。這就是林昭的啟示：「不記錄就不存在。」這句話道出了生命的殘酷，也道出了「記住」是人類抵抗虛無和死亡的唯一力量。我們所經歷以及要言說的，可以通過 DV 這枝「筆」記錄下來，終於可以用影像表達一切的真實。

多年後，王兵和我說起，我們這一代獨立導演最應該感謝的是 DV 的發明者，如果沒有 DV，我們不可能拍攝自己想拍的影片。也是在這個意義上，我們能夠理解西方對《鐵西區》給予的巨大榮譽。榮格說：

「啟蒙不僅僅在於讓人看見亮麗的形體和景象，而且在於讓黑暗成為可見的黑暗。」⁶²

王兵用 DV 把高牆內那個封閉的、黑暗的、霧一般的世界記錄下來，然後讓它呈現在光亮之下，這個形象幾乎就是「啟蒙」的直觀表達。

記憶與見證——關於紀錄片《S-21 ——紅色高棉殺人機器》

編按：1960年，柬埔寨共產黨成立，後稱「赤棉」。1975年，赤棉奪取了政權，東共書記波爾布特⁶³為實現共產主義，實行大屠殺，開啟柬埔寨史無前例的悲劇，在1975至1979年間造成一百七十萬人死亡。S-21是國安辦公室二十一號營的代號，別名「毒樹丘」（Hill of the Poison Tree），是赤棉集中營主要拘留中心，有一萬七千人死於該地，只有少數人生還。《S-21 ——紅色高棉殺人機器》（*S-21, La machine de mort Khmère rouge*），潘禮德⁶⁴執導，由法國和柬埔寨合資，於S-21集中營舊址拍攝。

1995年，我偶然在臺灣攝影家阮義忠主編的《攝影家》雜誌中，看到有關紅色高棉S-21集中營裡囚徒的照片，照片中的每一個人彷彿都正直視著你，從他們的眼睛裡，你能看到人類的一切情感：對死亡的恐懼、對生命的不捨、對當下處境的迷茫，一切，一切……，我當下受到極大震撼。我一直認為那是我看到的最難以忘懷的照片，一直到现在，我仍能清晰憶起當年第一次看到那些照片的情景。這也是一組能讓人做噩夢的照片。

也許是照片中的人們和我一樣，有著一張亞洲人的臉孔，讓我感覺到他們就是我的兄弟姐妹，而對發生在他們身上的悲劇，產生強烈的「感同身受」。另外，則是因為柬埔寨是中國的鄰國，我對那裡發生的事件也很感興趣。後來，我才知道製造這樁曠世慘案的首腦波爾布特，其背後最大的支持者，竟是當時的中國政府。當年，中國曾廣泛報導波爾布特是「毛澤東的好學生」，毛澤東也曾盛讚：「你們做到了我們想做而沒有做到的事情。」⁶⁵在那組照片中，我還看到了當年中共所派遣的幹部與集中營管教者的合影，標題是：去傳授監獄知識。

其實，這樣的慘案早已在中國發生過，而且仍頻繁地、不斷地發生。

2005年，時隔十年後，當我看到導演潘禮德的紀錄片《S-21 ——紅色高棉殺人機器》時，心有戚戚焉，而且極其羨慕。對於一個生活在極權國家的紀錄片導演來講，這輩子能夠拍出這樣的影片，那是一

件最幸運的事。我很羨慕潘禮德導演能夠拍出如此震撼人心的作品，也為他的勇氣所折服，並深深慶幸有潘禮德導演為柬埔寨人民以及世界，留下這份珍貴的歷史教訓。

影片中最使我震撼的是，當年的監獄人員回到空曠無人的舊監房，「重演」當年的情景。在空無囚犯的牢房裡，當年的獄卒，厲聲訓斥著「囚犯」，給「囚犯」拿小便器，對著每一個窗口大喊大叫：「不許亂動！給我老實點！」「操你媽的！」然後是解開鐐銬，把犯人帶出去……

在空蕩蕩的牢房裡，無形的空氣中，那些死去的亡靈彷彿又回來了，再次經歷逼使他們走向死亡的艱難時刻，不甘地哭訴著自己未完成的生命。場景詭異而悲涼。

這一刻，我彷彿穿越時空隧道，來到現場，我就是當年那裡的囚徒。這就是電影的力量，這就是「見證」的力量，經由這架時間機器，我們再現過去，回到過去，抵抗「虛無」。

極權國家之所以動用全部的宣傳機器，就是要讓人忘記過去，將歷史遁入「虛無」。但是，有了這樣的影片後，我們可以對這些逝者大聲地說：「你們所經歷、付出的慘痛歷史，不是可以隨意竄改和扭曲的，歷史也不是虛無的。你們所付出的，將成為人類的精神遺產。我們可以對那些暴徒們說：『你們在撒謊。』『歷史終將會把你們釘在恥辱柱上。』」

相較於中國，柬埔寨人終究是幸運的。在中國發生的苦難事件，遠比柬埔寨所發生的還要慘烈。諸如：1959至1961年的大饑荒，三千萬人死於飢餓；毛澤東掌權時代，近七千萬人民非正常死亡；還有，1989年的「六四」天安門事件……。但這些悲慘的歷史，在這個國家仍屬於「禁區」，人們不可以公開談論這些慘案，年輕人對這些往事都已一無所知。中國至今沒有建立反思此類事件的紀念館，而毛澤東的雕像卻還在各地興建。這片土地，仍在上演著一幕幕流血悲劇，這些都是因為官方有意識地遺忘所造成的後果。

我很重視潘禮德導演的努力。他給予我們這些導演無比信心：終究有人還在做這樣艱難而深刻的工作。有了他們，我們這些嚮往成為

民族歷史「見證者」的創作者，就不會感到孤獨，因為知道有很多人和我們同樣在努力抵抗著遺忘和虛無。

（註：2009年，我在法國巴黎 La rencontre 電影節舉辦個人專題展時，舉辦方詢問我希望與哪位法國紀錄片導演對談，我回答：「潘禮德導演，法籍柬埔寨人。」後來，潘導演因為閉關修行沒有出席活動，甚感遺憾。此文是我為該電影節場刊所寫。）

「奧斯威辛* 之後」的紀錄片——胡杰訪談

(採訪者文海，簡稱海；受訪者胡杰，簡稱杰)

講述歷史重要還是紀錄片的形式重要？

海：你最重要的影片應該是《尋找林昭的靈魂》吧？

杰：當然是。它是一個轉折，讓我從被拐賣的人呀、農民打工等現實表面，轉入現實的核心——這個歷史的結構是怎樣的？一旦進入到核心以後，別無選擇，就去做吧，太重要了，不存在選題材的問題了。還沒有拍林昭之前，我要拍一部什麼樣的影片？我一直在想這個問題，有很多題材和想法。後來，拍了林昭之後，便覺得這類的歷史題材永遠也拍不完。

海：如何理解創作的複雜性、多樣性？《尋找林昭的靈魂》裡，是否存在一種過於單一的信息？

杰：現在挖掘出來的一些資料，我當初拍片時沒有看到。現在我把這些資料看完了，依然感覺我對林昭的把握是對的，我把握的那個精神是對的。另外，對於後現代性的問題，我是有所考慮的。我們拍片子，我以為完全不具後現代性。因為我們生活在類似中世紀的環境。

拍後現代性的片子要有資源，而這個資源你不能生搬硬套就拿過來。沒有把握到一定程度，我特別不敢使用這些資源，所以我就老老實實去做。我怕那樣一種感受拿過來會影響作品的思想性。類似林昭這樣的人，是講述她的歷史重要，還是紀錄片的形式重要？

對於我來講，我現在無法用後現代的美學觀念去駕馭手上的資料。我們生長在這片土地上，都是中世紀留下來的東西。你怎麼就能

* 奧斯威辛 (Auschwitz) 位於波蘭南方，為納粹時期設立的集中營，又稱奧許維茲·比克瑙集中營 (Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau)，估計當時約有一百一十萬人在此被殺害，九成為猶太人。

通過出國一次、兩次，或翻一翻國外的藝術雜誌就「後現代主義」了？我的生活沒有這樣的可能性，我就能不故意做成「後現代」。尤其是紀錄片，我們就老老實實去做。我搞美術可以「後現代」，搞行為藝術可以「後現代」，但拍紀錄片我們面對的是這些大犧牲，幾千萬人餓死，弄個超級現代的影像，我沒有力量，我就用最老實的形式。

海：「最老實的形式」是怎樣的形式？

杰：其實，關於形式我也在不斷地思考，每一部影片都有一些變化，可能只有我自己知道要在哪個方法上有所突破。

海：對於創作者來講，別人能夠參透你多少是他的問題。但每一部影片還是有改變，這是一種持續性，不僅僅是題材，還有語言的持續性也是重要的。

杰：比如《遠山》，在挖煤、揸煤的那幕，我最初用的是平克·佛洛伊德的《迷牆》⁶⁶。後來，我把它刪去了，我覺得用呼吸聲、鎬頭聲和腳步聲更好。這些都是我一個人想出來的，覺得特別好。到了《尋找林昭的靈魂》，我就用《聖經》的主題音樂來表達 1957 年大饑荒、1966 年始的文革這些歷史鏡頭。我覺得自己有所突破，我也沒有看到任何人用這樣的形式來表現。

海：如果林昭不是基督徒，你用這樣的音樂也許不適合，但因為林昭的基督教背景，所以讓人感覺很好。

杰：用聖樂讓你好像站在更高的位置，用一種關愛、憐憫的態度去看一個苦難的事實。

海：因為你進入到這個人物本身去理解。如果沒有進入煤礦的現實環境裡，不會想到鎬頭聲就是一種音響。

杰：我會在每部影片裡設想出一種和影片貼切的音響效果。在《我雖死去》⁶⁷中，為了表現文革氛圍，我是用當年中國人民廣播電臺關於共產黨決定發動文化大革命的廣播稿，那種不可一世的氣勢，那種站在「真理」一邊的狀態的聲音，特別適合這影片。

海：你的這部影片講的是人在野蠻前的渺小。

杰：每一部影片都在想如何突破形式，但這是否是現代性和後現代

性？我僅僅認為是藝術的表達。在《國營東風農場》⁶⁸裡我就用動畫來表現，因為我拍不到那些人被毆打的場面、帶孩子去收屍體的畫面，我就畫了一些動畫來輔助，這些都是對我個人表現形式上的突破。當然，那些動畫不是傻乎乎的動畫，而是很有感情和臨場感的繪畫。

海：在你的影片中，你把自己換位成那個人物，然後，通過他們的立場和角度來構築影片，這些影片涉及的歷史題材都有一種凝重感，沒有花招，表現手法可謂「刀刀見骨」。

杰：對於紀錄片的美學構架，我認為老實就行了。真正的紀錄影片是建立在「拍到了什麼」的基礎上。這次拍攝《星火》⁶⁹的經驗與以前不一樣。影片中大量拍攝的是朗讀《星火》上的文章。當然，我沒有做到極致。如果做到極致，我是否從頭到尾將《星火》讀一遍就是一部影片？就是後現代性的作品呢？但是，我還是割捨不下那些當年拋頭顱、灑熱血活下來的人，總是不能把那些人放下。僅僅把它當成藝術品來看？我做不到這點。還有，他們的感受和親身經歷比藝術更真切。所以，身為紀錄片導演想留給觀眾的是什麼？是藝術品還是事實？我寧可作品有一些錯誤，影像上的弱智、形式上的弱智，都不願去追求現代性。我是這樣想的，我把握不了現代性。

海：所以，我覺得民間的紀錄片有些「拙」，這也是一種風格。

杰：我覺得做紀錄片的人就是一塊石頭，一塊鋪路的石頭，我們的期望是把這份歷史呈現出來，而不是做藝術品。我要用事實，用那些帶血的資料來回溯歷史，無法用帶血的資料去做一件僅帶藝術性的作品……

一個個復活他們

海：你的影片有很多部分是用語言來串連結構，因此有很多局限性。

杰：太有局限性了，但又沒辦法。有些內容你拍到了，可以不用語言串；拍不到就只能用語言來串。像我們這樣的獨立紀錄片人，沒

有這麼多的關係、資源，我們只好用最簡單的方式、最有限的資源來完成工作，所以有些遺憾是沒有辦法避免的。如果別人說你沒有這個資料、沒有那個資料，確實沒有就是沒有。我們作為個人只能做到這個分上，但我們個人可以和國家的謊言進行對抗。我在剪輯林昭影片的時候，聽他們說話，感覺到自己 and 他們有一種交流。有時，他們說著話，我在流淚。編輯重播時，看著、看著我也會流淚。這個過程就是和他們對話的過程，是一種交流，它成了我生活中的一部分，一點都不陌生……，你說多困難？不是多困難，我只是感覺我要趕緊編完，趕緊在沒有被有關部門抓住之前做完。剪輯《尋找林昭的靈魂》時，我沒有被抓走，我感覺很慶幸，我又能往前剪輯了。

最後，剪輯完了，感謝上帝，我沒有被抄家。我每天祈禱的是安全。我編好後，做了很多備份藏在這裡、藏在那裡，最後連自己也不知道藏到哪裡了。然後，一點一點、一個一個地拿給人看。

海：你拍攝的那些人，覺醒於 1957 年，他們之前有 1920 年代、1930 年代，直到 1949 年，那個線索是延續的。1957 年是中國共產黨執政後對知識分子全面的清洗，所以林昭會說：「每當想起慘烈的 1957 年，我就會痛徹心腹而不由自主地痙攣起來！」所以，她對毛（澤東）的政權是很難融入進去的，後來的人幾乎被這個政權洗腦了。你的影片（《尋找林昭的靈魂》）放映時，觀眾們沉默一片，覺得林昭彷彿「天外來客」，黨讓我們接受的教育不是這樣的呀！這就是空白，就是斷層。

杰：就是歷史斷了，精神命脈斷了。所以，我們這一代人怎麼去理解從辛亥革命後到現在這一百年的歷史，中國知識分子的思考，是很重要的。我們曾經有過蘇聯知識分子那一代的思考，那是在 1949 年以前。由於政權更替，這個思考被打斷了。然後，反右運動把整個知識分子的獨立思考全部消滅掉。

章詒和說，她爸爸（章伯鈞）和朱德在德國留學的時候是上下鋪，他們都說好了，你成立一個黨，我成立一個黨，我們兩個黨如同兄弟共同幹一番事業。結果，朱德把共產黨推到執政黨地位後，

共產黨就把他爸爸的那個黨（中國農工民主黨）全部打倒了，閹割了。他爸爸成了大右派。她講的這段歷史太有意思了。

海：你一直在拍攝這樣的人物，一個個復活他們。但如果我們太強調斷層，也許就把共產黨看得太厲害了。其實，歷史脈絡仍然在那裡，只是我們能否看到、找到。

杰：是這樣的。我是怎樣走向拍紀錄片這條路的呢？當年，我在圓明園畫畫的時候，大家在一塊聊天，說電視臺拍的東西太臭了，沒有人看。我當時心裡想，電視臺為什麼不去拍好片子呢？後來，我想何必要讓他們去拍呢？你為什麼不去拍？比如剛才談到的知識分子精神，說我們中國的知識分子是犬儒，很奴顏媚骨、巴結權貴，但其實還是有那麼多人不是那麼做的，只是我們沒有把他們的歷史挖掘出來。當你想到別人不去做，恰恰需要有人去做，你去做就行了。一個人很渺小，但一旦這個人去復活一個死難的、偉大的人物的時候，那麼這個人的力量就很大了，如同我們有了能量一樣。所以，我覺得這是一個人能幹的最好的工作，去復活歷史上曾經那樣去奮鬥的人，而他們的精神，現在都找不到了。特別是在歷史的長河中將那些偉大的人物撈起來，將他們撈起來太重要了。

道德焦慮的時代

海：你如何看待道德問題？你的影片中的人物都具有一種道德的優勢。但我們當下的時代卻是「道德焦慮」的時代。同時期導演涉及這個問題時，總有拿捏不住的感覺……

杰：道德這個問題。比如，王小魯⁷⁰他的文章裡寫過，我的影片有一種道德灌輸在其中，是作為一種評論標準的。也可能是這樣，在我的潛意識裡，或在我研究林昭的過程當中，有那種情結——他們想在中國來一次文藝復興。她在文章裡多次提到，在中世紀的遺址上走向文明。其實，我覺得一個人，條件容許的話，像米開朗基羅一樣，他在很短的時間裡，用自身的力量，塑造大衛雕像，

畫巨幅的西斯庭壁畫，人和神的手幾乎就要接觸上。其實，人是可以接觸到神的，這是人類的一種理想，而且是可以持續的。如果我的《尋找林昭的靈魂》裡面偏重於道德，其實策蘭⁷¹給他女友的詩：「你要用盛裝去打扮她們／你要和她們躺在一起。」⁷²他說的那些同伴，是在奧斯威辛集中營死去的那些人。那些女孩子被剃光頭，脫光了衣服時，在毒氣室被弄死了。「你要用盛裝去打扮她們／你要和她們躺在一起。」策蘭用一種很貼近的方法——讓你和死者睡在一起，用你的頭髮去裝飾她們——一下子就將死難者和活著的人拉得很近，放在一起。這是一種詩意、一種理想，也是一種精神。我們需要這種理想、這種精神，我們民族不可以天天生活在垃圾中。

1990年代有一種思潮我不認可，就是他們認為沒有英雄，誰要是談論英雄就很蠢。共產黨塑造的雷鋒這樣的英雄是假英雄，就很蠢。其實，這個民族真正需要的是，能夠站在人類文明之上去看待文明的這樣的英雄，這是中國最缺少的。在我所拍攝的人物裡面，林昭、張春元、張先痴他們那一代，是我們能夠採訪到的活著和死去的英雄。其實，肯定是有這樣的人，如果沒有，人類的基因就有問題了。只有這樣，人類才能夠延續，往前走。

海：你是教徒嗎？

杰：我沒有參加任何具體的組織。但我對佛教、基督教懷有很深的敬意，看他們的東西，會發現那似乎不是人寫的，他們的智慧已經超過我們幾千、幾萬倍了。之所以沒有成為教徒，是因為走近他們是有困難的。

海：你昨天談到，西方有「奧斯威辛之後」整個社會的反思。其實，我們中國有太多「之後」了，1957年反右之後、大饑荒之後、文革之後、1989年之後等等，但每一次都沒有解決，就層層積累到現在。

杰：其實，我們的苦難資源太巨大了。他們西方有一個「奧斯威辛」，有一個猶太人被迫害的歷史，造成六百萬猶太人死亡，他們就能夠對整個歷史，甚至是幾千年來的哲學史都進行反思。我們遭遇多次運動，多次對人性的毀滅，而我們民族的很多人卻能很狡猾

地存在這個空間裡，沒有幾個人去深入研究。我們看了很多書，發現西方也不是全部的人都在思考，他們也做生意、玩呀！但他們總有一些人持續不斷地去思考。這當然和體制有關，但僅僅強調體制是不負責任的。總是有林昭、張春元這樣的人，他們是自覺的。

海：但的確我們還是生活在這個體制下呀！西方的反思畢竟是推翻了那個體制後的行動。

杰：推翻體制之後，的確是一個客觀條件。但是，我們可以看看蘇聯時期那些知識分子。我最近在看利季婭的文集（指《捍衛記憶：利季婭作品選》⁷³），在 1930 年代，在史達林搞大清洗⁷⁴，對知識分子進行迫害的時候，利季婭出生在文脈很深的家庭，面對這樣的環境，居然去監獄門前觀察那些排隊打聽丈夫的女人隊伍，去體驗這些人的生存環境，真是了不起！在那樣高壓的情況下，他們有詩人阿赫瑪托娃⁷⁵、曼德爾施塔姆⁷⁶、巴斯特納克⁷⁷、索忍尼辛（Aleksandr Isayevich Solzhenitsyn），有音樂家蕭斯塔高維奇⁷⁸。他們的朋友不斷失蹤、被殺，但他們依然這樣。雖然，我們強調俄羅斯有那樣的傳統，但當我們知道俄羅斯有這樣的傳統，而中國沒有的時候，我們是否需要從今天開始要有這樣的傳統？

我們有一個精神上的斷層，這個斷層是什麼呢？他們（林昭、張春元等）這些年輕人都是在民國接受的教育，當時民國講公義、人權、民主、自由，這些都深入到他們心中。當他們一跨入 1949 年後，共產黨開始收緊，又成為一個封建王朝。他們當時說的話對我們來說依然是閃光的，因為我們從小沒有受過人權、民主的教育。所以，當我聽他們談人權時，我感覺到不對勁，「人權」這個詞太刺耳了，這是資本主義的東西，是洪水猛獸。但時間長了以後，不斷聽他們解釋後，你會發現這個東西被這個政權從我們的靈魂中偷偷給置換走了，或者偷偷切除了，而我們卻不知道。就像一場惡夢一樣，我們不知道頭腦被切除了，當大腦又恢復正常了，發現我們對原來的記憶不認識了。

拍攝林昭徹底改變了我

海：你的家庭背景可謂根紅苗正。從 1999 年開始拍攝林昭到現在，已經十多年了，這期間的經歷和創作之間的關係是怎樣的？

杰：我覺得拍攝林昭徹底改變了我。首先，徹底地把共產黨教科書中的歷史顛覆了，他們所說的東西你再也不相信了。更徹底的一句話，他們所有的標點符號你都不能相信。你要去想一想，什麼是真實的？你可以徹底地不相信，但我們還需要一種東西補充進去。你不相信他們，你還要獲取一種資源補充到不相信的空間中。不相信和補充是特別重要，補充進去後你才會充實，你要不補充，我估計就是虛無，什麼都不相信。

海：你曾經對自己的美學追求有這樣的表述：對歷史的深入和質樸地呈現。質樸在你的系列作品中是一種明顯的特質。如何理解質樸的意義？

杰：我們干預影像過多的話，可能影片就會變得光滑。我的影像有一種粗顆粒的感覺，看上去有些「拙」。但這樣的東西也許是人的性格問題。有些人就是光滑、流暢，有些人就逾越不了這樣的苦難。就像牆一樣，用大理石砌的和用瓷磚砌的就是不一樣。我覺得紀錄片就是建築，就是你用一個個鏡頭去建築這樣的牆一樣。所以，粗糙點還是光滑點？都是個人風格，是每個人內心不自覺地顯露。

海：索忍尼辛說，古格拉⁷⁹之後，俄羅斯知識分子從高處降下來，才是蘇俄文學底層人描寫底層人的階段。我覺得中國知識分子的處境也是一樣，也是這樣的過程，身分的轉變往往帶來作品的變化。

杰：是的，《星火》這部影片的知識分子就是典型的例子。這些知識分子如果不把他們發配到農村，他們根本看不到這些東西。他們依然講空洞的民主、自由、人權等口號。當他們看到鄰居餓死了，鐵路邊不斷地有死人……，向承鑑還特意去報案說發現死人，這個時候，知識分子和老百姓已經同在一條生死存亡線上了。這時候，他們觀察、分析的東西，就發揮知識分子的理性作用了。當

他們處於這樣的地位，他們就能更直接地面對中國的苦難，而不僅僅是開一個口頭批判會的問題而已了。

海：你受哪些外國導演的影響？

杰：我說不上來。因為最初沒有一個創作模式，那我自己就建立了這個模式，我是很有意識地建立模式，現在很難跳出。我編影片就是這樣，覺得只有這樣編才能把問題說清楚，別的方法不會用。現在我處在瓶頸狀態，但又覺得這僅僅是一個形式，我想在思想和人性上往裡挖，而形式，我如果不能克服那也不去強求。我希望我的影片用這樣的影視語言就能夠說清楚這件事。我現在也不太有野心，不想在影像形式上有所突破，而僅僅做一個單純的記錄者，而這個故事能夠記錄得更深入一些。我兒子是學哲學的，也在拍，但他拍得很靈活，很輕鬆，他沒有歷史的沉重和負擔。看來我們這種傳統的講述方法可能過時了，但拍攝不要停止。

胡錦濤說：「胡杰這個人不是壞人。」

海：你現在的處境如何？

杰：在南京沒有電影圈的朋友，拍紀錄片的有徐辛⁸⁰，但他一般待在北京。南京中國獨立影像節⁸¹也不通知我，主辦人很害怕給我打電話，因為電話是被監聽的。和胡杰打電話，有何動向，公安局馬上就找過去了。而且，聽曹愷⁸²說，公安局找他們的態度非常惡劣，「你和胡杰什麼關係，趕緊交代！」如同提審犯人一樣。弄得大家都不敢和我打電話，在公共場合也不和我打招呼、說話。他們很謹慎，我也能理解。南京有一個小孩，拍了一部有關梧桐樹的影片，託朋友帶給我。我還沒看，警察就上門了。「你這有一部什麼影片吧？交出來！」我不交，我說：「憑什麼交？人家給我看的。」學生的作業我還沒有看，公安局就讓那個學生找我拿回去了。監控得十分嚴，整個想把你所有的關係全部切斷，讓你一個人自娛自樂。

海：我聽朋友說，在南京影展的時候，你也是孤獨地一個人來看片。

大家把你看作是給人帶來麻煩的人，也很自覺地不和你聯繫。這種情況是何時發生的？

杰：有一件事讓他們不敢對我動粗，中共中央政治局看過我的《遠山》，並且做過批示。當初，中國煤礦事故不斷發生，每年死好幾千人，然後，政治局的領導要看中國煤礦的真實情況，讓下面的人去弄，結果，反映說沒有；反饋到中央電視臺，中央臺說沒有真實反映煤礦工人的影片；到北京電視臺，也沒找到；後來不知道通過什麼渠道知道我有，他們說有一個人拍過真實的煤礦；趙啟正是國務院新聞辦公室主任，他給我的朋友打電話，要他轉告我，他們要我的影片並要我去北京，大意是：「你不要去哪裡了，隨時就可以去北京，馬上就有人接你，飛機票是免費的。」

後來，就沒有消息了。又過了一段時間，我朋友告訴我，看到一份文件，上面有中央領導看過我的影片的發言，主要是講解決煤礦工人的安全問題。李長春說：「這個影片看了後很震撼。中國建設了這麼多年，我國工人還是這樣。」最後有一句話很重要，胡錦濤說：「胡杰這個人不是壞人。」定性了呀！所以，他們公安局的人來找我，我就告訴他們：「你們知不知道這件事？」他們知道，看過對我的定性。這件事應該是 2004、2005 年的時候。那天，中共中央政治局的領導也看了《尋找林昭的靈魂》。不知道那天他們怎麼有這麼多的時間，看了我兩部影片。據他們傳達，溫家寶人很好，本來是想討論，他說：「還提它幹什麼？」就不要提了。就把這件事給糊弄過去了。要是他們一討論，這件事就複雜了。這幾個人中間有特別左的。他們主要是看《遠山》，那次開會就是要解決煤礦工人的事，順便看《尋找林昭的靈魂》，因為下面全提供上去了，那些囉嘍們。如果那天批示是「這個人是壞人」，可能瞬間就進監獄去了。

警察第一次上門時，她（指胡杰妻子）很害怕，堵著門不讓別人進來。人家一敲門，防盜門一打開，警察氣勢洶洶的，我開門，她就堵著門，不讓進。我說：「人家是警察，你不讓進？不管在什麼情況下抓你，你也得讓人家進來，別說人家也可能不抓你

呢！」警察進來就問，你是不是誰？我說是。「我們找你談一談。」我說：「談吧。」有兩波人，一波是國安局，一波是警察。我覺得南京的警察比較文明，尤其是他們的處長，他也是從文革過來的人，很有意思，聊著聊著也不知怎地聊到腐敗上去了。他說：「你拍的東西還沒有我們見到的腐敗，下次到我們那兒去拍，我們那兒才腐敗！」我們慢慢地越聊越投機起來，之後我就不是共產黨的專政對象了。

後來，那個處長就不來我家了，其他兩個科長來，也沒話聊，就聊股票。他們來都是有目的的。「最近是否在做什麼片呀？」我說是。「你的影片準備在哪裡播呀？」我說還沒有做完。「做完後能否給我們看一下？」我說可以。我做完後都拿給他們看，我就怕還做不完的時候，他們就把你「弄」了。

海：我聽黃萬里⁸³的女兒黃肖露說，你們去三門峽採訪，國安全程陪同呀！

杰：我沒有去，是何楊⁸⁴。那時何楊已經「被站崗」，他家門口就坐著警察，弄個三合板當墊子就在他家門口一坐。何楊看不下去，說：「外邊這麼冷，到家裡來吧。」讓他們來家裡坐。兩個警察專門看守他，據說，這兩個警察後來都不幹了。一個辭職，一個考研究生。說幹這種警察工作太無聊了，在一個拍紀錄片的人家門口守著。那時，何楊和警察說：「我要去拍黃萬里。」警察說：「我們要向上級請示。」回覆同意。因為他們也不知道黃萬里是幹什麼的，光知道是科學家。他們就去了，但是不是有國安跟著就不知道了。

海：這樣的情況對你的創作有影響嗎？

杰：沒有影響，只是一開始你會覺得很噁心呀！我當時形容像是吃了一隻蒼蠅一樣。你說突然來一個警察問這、問那，然後說你的影片怎麼樣，會感覺很噁心。只是以後採訪不應該讓他們知道，我後來全用公用電話聯繫。採訪編好後，我可以給他們看。

海：你後來的產量還是很高呀！到現在為止有將近三十部影片了吧？我遇見這種事很害怕，不知道如何應對，還去廟裡躲了四個月。

杰：我是這樣想的：「假如你們把我抓起來，我奉陪到底，我不怕你們。」現在警察找我聊天，我也把我的意思告訴他們：「你們把我抓起來，無所謂，我能拍林昭這樣的人，就能做林昭這種事。」

胡杰夫人：就像他講的，他要跳下去，他們知道他真會那麼做。

杰：「你要逼我，我馬上就跳下去。」當然，我不會跳。但他們不是來試我的底線嗎？我也試他們的底線，反正是相互較量。但你跑不了的。他們想逮你，你的身分證、你的手機在哪裡，他一定位，就能找到你。所以，我就是迎上去。

有一次，朋友請我吃飯，他是公安局的，讓我在公安局門口等他，我就去了。把車一放，就在公安局門口一站。正好是下班的時候，所有見過我、找過我、找我談過話的人，見到我，臉上頓時非常尷尬，很緊張。他們以為我會去幹什麼事，下班見到我，一緊張，打個招呼趕緊走了。我發現他們比我更加害怕，我只是等一個朋友吃飯罷了，他們見我就這麼害怕。

跳樓那件事發生以後，他們的領導就來了。在同樣的地方，那些小警察也來了，那天和我吵架的人都來了。那個小警察一句話都不說，老警察說話，先很友好地說了一些張三李四的話，然後說：「你拍的沒有我們了解的多，那是發生在南京的故事。」然後說：「我給你講我經歷的文革。文革來的時候，我家成分不好，我們怎麼逃出南京城……」就講這些故事。講他自己的故事、左鄰右舍的故事，講完了就完事了。回來後，我就想：「今天找我談話主要的觀點是什麼？他想知道什麼東西？」我想了半天，我發現他其實是在給這些小警察上課，也是在緩和矛盾，告訴小警察，歷史是這樣的，不是小警察認為的那樣。

那些小警察有時和我聊起，抗日戰爭非要說是共產黨打下來的，我就跟他們講抗戰的歷史，但我講的他們都不相信。每次來我都要給他們上課，聊著、聊著就找到一個話題：歷史到底是怎麼回事？他們就聽，他們肯定不想打斷我，因為這是他們的工作。

直接電影⁸⁵

海：放映《尋找林昭的靈魂》時，與觀眾交流最大的感受是什麼？

杰：最大的感受是放映完後鴉雀無聲，持續幾秒鐘沒有聲音，整個會場一片寂靜。最後才有人開始說話，他們的提問很簡單，都是很表面的問題。這些人一下子進入一個不熟悉的歷史後，感覺到一片茫然、空白和痛苦。

海：沒有人和你對話，我覺得是影片太沉重了，或是一種精神的震撼，和他們的知識結構發生碰撞，一下子反應不過來。

杰：他們的提問都是：「你恐懼不恐懼？」「危險不危險呀？」「家裡安全嗎？」但我覺得真正的問題是當下知識界的缺失，因為沒有人去研究這段歷史。有個學術詞藻「奧斯維辛之後」，但在中國沒有人去研究右派之後、大饑荒之後、文革之後、六四之後，這些最重要的學術命題沒有人去做研究。大家對那段歷史以及怎麼理解那段歷史，都沒有面對的勇氣，就像我們赤手空拳站在一個巨人面前而不知道該說什麼。

所以，中國獨立紀錄片其實還可以往前走，還要有更多優秀的、有思想性的人，他不僅僅要有藝術能力，還要有一種思想穿透力，這樣才能將中國獨立紀錄片引向更寬闊的地方。你是從電視臺出來的，知道在電視臺工作就是幹活。一個題材又一個題材地拍，不可能讓你持續地關注一個題材幾年、幾十年或一生，這是不可能的。我覺得民間紀錄片的希望就在這裡，它可以讓一個人一生去關注一個問題，他哪怕很笨，像蝸牛一樣慢慢爬，也還是會向前的。我覺得這就是民間紀錄片的可能性。

海：在體制內，人是分裂的，跳來跳去。

杰：對，它不由你去做研究，下一個題材來了又要你拍，成了一份工作。我特別理解獨立紀錄片導演除非因為解決不了的經濟問題，否則他是不會進體制內工作的。我覺得獨立性太珍貴了，我們知道中國官方藝術界沒有獨立性，有獨立性的人都很優秀。

中國這樣一個活化石，這個共產主義活化石，或者說是共產主義

和極權主義或者專制社會與消費社會結合的活化石，太豐富了。所以，不管是拍攝反映現實的影片還是歷史影片，導演都要有一種理論素養，這樣中國的獨立紀錄片才可以走得比較遠。同樣是拆遷，透過極權專制的模式去看，和我們僅僅以經濟利益看待拆遷是不一樣的，它反映的東西不一樣。我覺得這是我們中國獨立紀錄片可以繼續往前走的空間。

我覺得藝術家是獨立而不是「紮堆」（指一群人湊在一起），不是為了展覽、為了參加電影節而創作。客觀上，政府部門對我的打壓，不讓我參加這樣的活動，其實又由於這樣，使我變得更加獨立。我開始理解我的思維，我要走的路很遠，而這一段路幾乎是空白。在中國思想界歷史研究這一塊仍是空白，而在國外，別人都有很多建樹了。國外很多非常偉大的思想家、哲學家、詩人、藝術家，都是在奧斯威辛這片廢墟上，經過非常痛苦的思考，以為他們再也無法寫詩的情況下，他們仍然把詩寫出；以為他們不再有思想、上帝不存在的時候，他們又矗立起信仰。和我們歷史一片空白，沒有信仰、沒有憐憫、沒有思考，這樣的一段路程相比，我覺得我們要走的路太遠了。所以，慢慢做就可以了，反正做完一部影片，你知道你克服了什麼就行了。

原來，還有人給我寄影片，現在也沒有人寄了，也不讓我參加電影節，也害怕我去參加電影節。很多影片我看不到。就目前來講，紀錄片與我之間就像一種宿命一樣，和命運有關聯的東西，那就往前走吧。有時，我都不認為它是紀錄片了，覺得它就是一個思考的方式，表達歷史的方式。你想要寫作，可能沒有寫作的人那樣熟練，用紀錄片去表達又特別合你的思維。比如採訪的時候，他們的眼神，他們對待死亡的那種感覺，你肯定會驚歎那是所有演員都演不出來的。

海：因為紀錄片裡的人物，舉手投足之處都是他長年生活的習慣，是演員無法達到的，那種嘴角的抽搐、思考的時刻……

杰：所以，看歐洲、美國的獲獎影片，覺得拍得很好，但你覺得中國的故事就不能用那樣的方式講。

海：對，奧斯威辛之後詩歌不是不能寫，其實是如何寫的問題。中國獨立紀錄片導演不由自主地都主要採用直接電影的方式拍片，是因為現實給人的感受太強大了。

杰：對，這是一個重要命題，用直接電影的手法已經足夠了，因為在你面前發生的故事，是那些小說家、幻想家不可想像的情節。它已經超越了我們的想像力，亦即現實超越了想像。

我們這些獨立導演如何看待紀錄片以及如何製作自己的紀錄片？由於現在媒體的傳播力量太強大了，它不斷灌輸我們一種編輯模式。其實，這樣的編輯模式是有毒害性的，讓我們以為這樣剪輯很順、很好看、很藝術。恰恰我們做獨立紀錄片，如果想要尋找一種形式，借用「奧斯維辛之後」，「奧斯威辛之後」的紀錄片如何？你想，我們中國餓死了三千萬人，這麼多苦難的故事，我們面對這些死去的人們，我們的紀錄片應該怎樣？難道還是那麼流暢、那麼具有可看性嗎？我們要改變紀錄片的語言，這些都是我一直在想、在做的事情。

有時你會遷就觀眾，怕他們看不懂。我是這樣想，也許我這一代人做不到，但我先把素材拍下來，後代人肯定是行的。因為我們知道的死難的故事太多了，知道自己死和他們死是一樣的。瞬間，瞬間……，瞬間幾百萬人、幾千萬人就這樣死掉了。但是，總是要將他們作為我們的背景，如果現在這麼多獨立導演將這個作為背景的話，就有意思了，也是對人類的貢獻。

（2013年，採訪於山東青島）

註釋

- ¹ 〈普羅米修斯受難之一日〉為林昭的長詩，發表於1960年民間油印地下刊物《星火》首期。
- ² 張獻民（1964-），江蘇南京人，電影學者、編劇、策展人。1992年，畢業於巴黎高等電影學院；1987年，於北京電影學院任教至今。2003年，張獻民創辦了中國獨立影像展，又於2006年創辦「影弟工作室」。著有《一個人的影像》（與張亞璇合著，中國青年出版社，2003年）、《看不見的影像》（上海三聯書店，2005）等書。
- ³ 張亞璇（1973-），河北人，獨立影評人、影展策畫人，《電影+》系列叢書作者。她於2001年開始參與首屆獨立映像展以及其它影展的策畫工作，並積極推廣中國獨立影像平臺。近年來開始拍攝紀錄片，曾與奧了（Olivier Meys）合拍紀錄片《前門前》。除與張獻民合著《一個人的影像》外，另與林旭東、顧崢合著《故鄉三部曲——賈樟柯的電影》（中國盲文出版社，2003）。
- ⁴ 胡杰（1958-），山東濟南人，畫家、紀錄片導演。1993年，年在北京圓明園畫家村從事繪畫；1995年，年開始拍攝紀錄片，作品有《尋找林昭的靈魂》、《我雖死去》、《星火》等三十多部。
- ⁵ 1993年，崔衛平在書架上，無意間發現時任捷克總統的作家及劇作家，著名的持不同政見者哈維爾（Vaclav Havel）的英譯版《公開信》（*Open Letters*）一書；1994年，因肺結核在家休養，開始翻譯《哈維爾文集》，本書地下印刷，沒有書號，流傳範圍雖小，卻影響甚鉅。《哈維爾文集》臺灣譯作《無權力者的權力》（*The Power of the Powerless*）（傾向/左岸，2003）。
- ⁶ 1957年，一批被打成右派的蘭州大學師生，被送到甘肅農村進行勞動改造，目睹了大躍進的荒唐和大饑荒餓殍遍野的慘烈，其中張春元、向承鑑、譚蟬雪等人，共同出版了這本地下刊物《星火》，記錄農村的貧困和飢餓，成為大饑荒時期唯一留下的民間思想刊物。
- ⁷ 在1959至1961年期間，由於中共錯誤管理，全國糧食短缺造成大饑荒，根據中外研究人員估計，大饑荒期間，非正常死亡人數在一千六百五十萬到四千三百萬之間。
- ⁸ 「中國自由青年戰鬥同盟」於1962年成立，由林昭和黃政、朱泓等人起草章程，並提出政黨、軍隊、經濟、外交全面改革等八項綱領。
- ⁹ 1968年4月29日，林昭被中共上海當局秘密處決。第三天清晨，幾個上海官方代表告訴林昭的母親和妹妹，林昭已於兩日前被處死，按規定，家屬要付五分錢的子彈費。
- ¹⁰ 文化大革命期間，派駐上海的空軍部隊為成立「中國人民解放軍上海市公檢

法軍事管制委員會」(1968-1974)，以對上海公安、檢察、法院實行軍管，並向市公安局所屬各單位和區、縣公安機關派出軍管組，實行自上而下的全面軍管而成立該委員會。

¹¹ 見《中國人民解放軍上海市公檢法軍事管制委員會刑事判決書》1967年度滬中刑(一)字第16號，1968年4月19日。

¹² 北漂，特指來自非北京地區、非北京戶口，卻在北京生活和工作的人，因為他們少有固定住所，給人飄忽不定的感覺，同時也因對北京缺乏認同感，故此得名。

¹³ 季丹(1963-)，黑龍江人，曾留學日本(1988-1992)，於1993年開始拍攝紀錄片。紀錄片作品有《貢布的幸福生活》、《空城一夢》、《危巢》等。

¹⁴ 2013年作者採訪胡杰，由胡杰口述，未出版。

¹⁵ 野中章弘(1953-)，日本著名記者，早稻田大學新聞學院教授、亞洲記者國際組織發起人。

¹⁶ 紀錄片《遠山》(1995，40分鐘)。1995年，胡杰到青海省海拔三千五百公尺的祁連山支脈，進入黑黝的礦坑，拍攝當地礦工如何在簡陋、惡劣的環境下，為了生活不得不甘冒礦難的威脅，在礦坑裡無休無止忙碌的辛酸故事。

¹⁷ 馮艷，生於1960年代，天津人。1988年，赴日研究環境經濟學；1994年，開始拍攝紀錄片。紀錄片作品有《上學》、《歸鄉路迢迢》、《長江之夢》、《秉愛》、《長江邊的女人們》等。譯有《收割電影：小川紳介的世界》(遠流出版社，1995)。

¹⁸ 段錦川(1962-)，四川成都人，長期在西藏從事紀錄片工作，後定居北京。紀錄片作品有《青稞》、《青樸》(與溫普林合導)、《廣場》(與張元合導)、《八廓南街16號》、《拎起大舌頭》等。

¹⁹ 張元(1963-)，江蘇南京人。1989年，畢業於北京電影學院攝影系；1991年，開始從事獨立電影創作，其後，自資拍攝的電影《媽媽》、《北京雜種》先後被禁，張元也被官方禁止從事電影製作，直到1998年才恢復導演資格。劇情片作品有《東宮西宮》、《過年回家》、《看上去很美》、《有種》等。

²⁰ 紀錄片《廣場》(1994，100分鐘)由張元和段錦川合導，記錄北京天安門廣場民警站崗、旅客放風箏、觀看國旗升降等生活影像，從獨特的角度審視這個具有政治象徵的核心地帶。該片曾獲1995年日本山形國際紀錄片影展國際影評人獎。

²¹ 蔣樾(1962-)，北京人，於1992年開始拍攝紀錄片；1993年時，參與了《東方時空——生活空間》短片拍攝，開創了中國電視紀錄短片的先河。紀錄片作品有《喇嘛藏戲團》、《天主在西藏》、《靜靜的河》、《幸福生活》、《暴風驟雨》等。

- ²² 紀錄片《彼岸》（1995，140分鐘）講述一群尋找明星夢的年輕人，來到北京電影學院就讀，在牟森導演的實驗劇《關於〈彼岸〉的語法討論》中飾演各種角色，他們真實而富於激情的表演深獲好評，後來因資金短缺，劇組解散，只好重新回到殘酷的現實。
- ²³ 牟森（1963-），遼寧營口人，戲劇製作人、編導。曾在西藏自治區話劇團工作，後創建「蛙」實驗劇團和「戲劇車間」，有「中國先鋒戲劇先驅」之稱。作品有《大神布朗》、《彼岸》、《零檔案》等。
- ²⁴ 于堅（1954-），雲南昆明人，中國著名作家、紀錄片導演。於1970年開始寫作，著作頗多，共有詩集和散文集二十多本。紀錄片作品有《碧色車站》、《故鄉》等，其中《碧色車站》曾入選2004年荷蘭阿姆斯特丹國際紀錄片影展（IDFA）新人單元。
- ²⁵ 見呂新雨〈在烏托邦的廢墟上——新紀錄片運動在中國〉一文，收錄於《紀錄中國——當代中國新紀錄運動》（三聯出版社，2003）。
- ²⁶ 紀錄片《八廓南街16號》（1996，97分鐘）八廓街是拉薩街名，環繞著大昭寺，一向被視為拉薩的中心，而八廓南街16號是八廓居委會的辦公地點。該片紀錄1995年發生在居委會的事情，透過這些瑣碎的事務，展示了拉薩核心地帶最基層的政府權力機構，與居民之間密不可分的關係。
- ²⁷ 龐畢度國家文化和藝術中心（Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou）真實電影節（Cinéma du Réel），在法國著名紀錄片導演讓·魯什（Jean Rouch）的倡議下於1978年成立。該電影節以宣揚「真實視覺記錄」，展示人類學和社會學面貌為宗旨，致力於通過放映不同國家的紀錄片，開拓人們的人文視野，為歐洲最具影響力的影展。本書以下簡稱真實電影節。
- ²⁸ 李道明（1953-），臺灣新竹人，美國費城天普大學廣播電視電影藝術碩士。紀錄片作品有《矮人祭之歌》、《鹿港反杜邦之後——一些社會運動作者的畫像》等，多次在國際影展獲獎，並於1998年出任真實電影節國際競賽評審。
- ²⁹ 弗雷德里克·懷斯曼（Frederick Wiseman, 1930-），美國紀錄片和戲劇導演，一生共拍攝了四十多部紀錄片，曾獲美國古根漢姆獎（Guggenheim Fellowships）、麥克阿瑟獎（MacArthur Fellows Program or MacArthur Fellowship）等，並於2014年獲頒第71屆威尼斯影展終身成就金獅獎（Career Golden Lion）。
- ³⁰ 引自郭熙志〈我們現在需要什麼樣的批評？——對《南京宣言》回應〉，此文寫於2011年12月21日，刊載於網路，網址為：<https://site.douban.com/widget/notes/2830784/note/196477697/>。
- ³¹ 引自余杰《流亡者的書架：認識中國的五十本書》（水牛文化，2013）。
- ³² 見何清漣著〈點評中國：澎湃能拔著自己的頭髮升天？〉網址：[http://www.bbc.com/zhongwen/trad/focus_on_china/2014/09/140901_cr_the_paper_and_deutsche_](http://www.bbc.com/zhongwen/trad/focus_on_china/2014/09/140901_cr_the_paper_and_deutsche)

welle (BBC 中文網, 2014 年 9 月 1 日)。

³³ 夏駿 (1962-)，江蘇人，1986 年，畢業於北京廣播學院；1996 年，參與中央電視臺新聞專欄節目《新聞調查》，後任製片人，其作品《河殤》對 1980 年代末的中國社會影響甚鉅。

³⁴ 同註 30。

³⁵ 郝躍駿 (1958-)，雲南昆明人，紀錄片導演。紀錄片作品有《山洞裡的村莊》、《最後的馬幫》等。

³⁶ 見姚文遠編《黨的絕對領導是共青團的生命線》(青年出版社, 1959)。

³⁷ 見王慰慈《紀錄與探索——與大陸紀錄片工作者的世紀對話》(遠流出版社, 2000)。

³⁸ 阿爾伯特·梅索斯 (Albert Maysles, 1926-2015)，美國紀錄片大師，與弟弟大衛·梅索斯 (David Maysles, 1932-1987) 以「直接電影」風格聞名，他們的電影哲學和製作方法對後來的電影工作者影響甚鉅。

³⁹ 楊荔鈞 (1972-)，吉林人，曾任舞蹈演員、話劇團演員等，於 1996 年開始拍攝紀錄片，是中國新生代女導演代表人物。作品有紀錄片《老頭》、《老安》；劇情片《春夢》等。

⁴⁰ 紀錄片《老頭》(1999, 94 分鐘) 描述北京城裡一群老頭，他們大多為國營工廠的退休工人，每天湊在一起聊天，以打發暮年時光。冬天過後，一些老人陸續離開人世，而留下的人們繼續過著他們最後的光陰。該片曾獲 1999 年日本山形國際紀錄片影展「亞洲新浪潮優秀獎」；2000 年法國真實電影節「評委會獎」。

⁴¹ 見吳文光《紀錄片就像眼睛一樣》(上海文藝出版社, 2001)。

⁴² 紀錄片《江湖》(1999, 130 分鐘) 講述河南寶豐農民劉金城，動員了兒子、侄子、媳婦及遠親近鄰，創立了「中國遠大歌舞團」一同闖蕩「江湖」的故事。該片真實呈現了社會底層的江湖藝人無奈而複雜的生活處境，曾入圍 1999 年山形國際紀錄片影展、荷蘭阿姆斯特丹國際紀錄片影展。

⁴³ 朱傳明 (1971-)，江西九江人。技工學校畢業後，進九江石化總廠當鍋爐工，於 1996 年考入北京電影學院攝影系。作品有紀錄片《北京彈匠》、《群眾演員》；劇情片《上山》等。

⁴⁴ 杜海濱 (1972-)，陝西人，畢業於北京電影學院攝影系，於 1999 年開始拍攝紀錄片，紀錄片作品有《鐵路沿線》、《石山》、《人面桃花》、《傘》、《少年小趙》等。其中《1428》於 2009 年獲第 66 屆威尼斯影展地平線單元最佳紀錄片獎。

⁴⁵ 紀錄片《北京彈匠》(1999, 60 分鐘) 於 1999 年獲日本山形國際紀錄片影展「亞洲新浪潮優秀獎」。

- ⁴⁶ 林旭東（1951-），上海人，中國電影界的傳奇人物，亦是推動中國獨立電影的幕後重要人物，參與眾多中國獨立電影的製作及剪輯顧問，包括賈樟柯的《站臺》、《三峽好人》、《二十四城記》；楊麗鈞的《老頭》、王兵的《鐵西區》、李一凡的《淹沒》等。其中由賈樟柯執導、林旭東剪輯的《天注定》，於2013年獲第50屆臺北金馬影展最佳剪輯獎。著有《紀錄電影手冊》（北京大學出版社，2012）。
- ⁴⁷ 趙亮（1971-），遼寧人，畢業於魯迅美術學院，後在北京從事影像創作。紀錄片作品有《告別圓明園》、《紙飛機》、《在江邊》、《罪與罰》、《上訪》、《在一起》、《悲兮魔獸》等，其作品屢次在國際紀錄片電影節獲獎。
- ⁴⁸ 馬克·呂布（Marc Riboud, 1923-），著名法國攝影家。曾於1957年至中國，是當時歐洲少數到訪中國的攝影師。
- ⁴⁹ 張洄（1965-），河南安陽人，中國當代最傑出的行為藝術家之一。
- ⁵⁰ 《為無名山增高一米》，由孔布策畫，呂楠攝影，參與的藝術家有王世華、馬宗仁、高煬、蒼鑫、左小祖咒、張洄、馬六明、段英梅、張彬彬、朱冥等。
- ⁵¹ 上訪村位於北京二環與三環之間的東莊，靠近全國人大信訪接待辦公室與國務院信訪局，因從全國各地來京的上訪者大都聚居於此，而形成一個村落，維持了二十多年。2008年因建設北京南站以及迎接奧運會之故而被強行拆除。
- ⁵² 王兵（1967-），陝西人，畢業於魯迅美術學院，1999年開始拍攝紀錄片。作品有紀錄片《鐵西區》、《和鳳鳴》、《原油》、《無名者》、《三姊妹》、《瘋愛》；劇情片《夾邊溝》等。其作品屢次在國際紀錄片電影節獲獎，又於2006年榮獲法國文學藝術騎士勳章（Ordre des Arts et des Lettres）。
- ⁵³ 紀錄片《鐵西區》（2003，555分鐘）鐵西區位於瀋陽，為中國重要的重工業區，後因政府要重振東北老工業區，而於2002年重建鐵西新區，該片即是描述面臨工廠拆遷，工人和他們的家庭變化，以及鐵西區的沒落情景。該片由〈工廠〉（240分鐘）、〈艷粉街〉（180分鐘）、〈鐵路〉（135分鐘）三部獨立作品組成。〈工廠〉以三個不同形態的工廠為主軸，隨著工廠關閉，人們內心徬徨，不知何去何從。〈艷粉街〉描述工人們的老舊平房面臨拆遷，一群青年整日在艷粉街百無聊賴地過日子。〈鐵路〉則記錄用來運輸的火車，如何穿梭偌大廠區，以及一群依賴火車維生的人們，他們的生活。
- ⁵⁴ 周傳基（1925-），北京人，被譽為中國電影界的泰斗。自北京電影學院退休後，創辦了「周傳基電影學校」，在中國各地巡迴講課，對新一代獨立電影人影響甚鉅。著有《電影電視廣播中的聲音》（中國電影出版社，1991）。
- ⁵⁵ 第五代導演是指以北京電影學院第82屆畢業生為主體的電影導演，如張藝謀、陳凱歌、吳子牛、黃建新、田壯壯等，作品如《黃土地》（陳凱歌）、《藍風箏》（田壯壯）、《紅高粱》（張藝謀），對中國影壇造成巨大的衝擊。

- ⁵⁶ 大陸土話，在此指製作電影的意思。
- ⁵⁷ 劇情片《北京郊區》（2001，86分鐘）胡擇執導，講述二十世紀末的北京郊區宋莊，一群藝術家他們在極權政治環境下，極端惡劣的生存處境。
- ⁵⁸ 胡擇（1968-），西安人，獨立電影導演。作品除劇情片《北京郊區》、《果園》，另有紀錄片《王邁的春節晚會》。
- ⁵⁹ 德國柏林國際影展（Internationale Filmfestspiele Berlin）與義大利威尼斯影展、法國坎城影展並列為世界三大藝術影展之一。
- ⁶⁰ 賈樟柯（1970-），山西汾陽人，中國著名導演。作品有劇情片《小武》、《三峽好人》、《天注定》、《山河故人》等。於2006年獲威尼斯影展金獅獎；2015年，獲第68屆坎城影展導演雙週單元頒發的終身成就獎（Carrosse d'or）。
- ⁶¹ 紀錄片《鐵路沿線》（2000，100分鐘）描述住在陝西寶雞鐵路沿線一群流浪少年的生活，白天他們在城市裡漫無目的地遊蕩，晚上就住在鐵道邊，以撿垃圾維生。導演杜海濱以平視的眼光看待這群被主流阻隔的底層人物，展現他們真實的一面。該片曾於2001年獲中國首屆獨立映像展最佳紀錄片獎。
- ⁶² 轉引自傅正明〈苦難文學的雙向啟蒙〉，文章收錄於《作為見證的文學》（自由文化，2008）。
- ⁶³ 波爾布特（Politique Potentielle, 1928-1998），柬埔寨紅色高棉時期最高領導人，執政期間奉行極左政策，並發動「紅色高棉大屠殺」，造成柬埔寨一百七十多萬人死於非命。
- ⁶⁴ 潘禮德（Rithy Panh, 1964-），柬埔寨金邊人，國際著名導演。1975年，「紅色高棉大屠殺」期間，全家被下放至農村勞動，親人因而相繼去世；1979年，潘禮德逃亡泰國，後被法國接收為難民，在巴黎學習電影拍攝。作品有紀錄片《S-21——紅色高棉殺人機器》、《殘缺影像》；劇情片《米鄉之民》等。
- ⁶⁵ 此為1975年6月21日，毛澤東接見波爾布特時，當面讚揚他的話。見當日《人民日報》。
- ⁶⁶ 「迷牆」（The Wall）為英國前衛搖滾樂團平克·佛洛德（Pink Floyd）於1979年發行的專輯，以「牆」比喻人性的枷鎖，在經歷種種挫折和失敗後，勇敢地走出「牆」外。
- ⁶⁷ 紀錄片《我雖死去》（2006，68分鐘）敘述1966年，時任校長的卞仲耘被一群紅衛兵打死，她的先生王晶垚冒著生命危險，拍下妻子的遺照，並保存她的血衣。該片記錄事隔四十年後，老人王晶垚如何重述這段被遺忘的歷史。
- ⁶⁸ 紀錄片《國營東風農場》（2009，107分鐘）記錄1957年，雲南昆明市四百多名右派人士，來到彌勒縣一個專收犯人的農場進行思想改造，在經歷了毀林開荒、大煉鋼鐵，以及二十一年的思想改造後，他們才得以陸續離開農場。
- ⁶⁹ 紀錄片《星火》（2013，100分鐘）為胡杰在拍攝《尋找林昭的靈魂》時，

因找到創辦地下刊物《星火》的蘭州大學右派師生向承鑑、譚蟬雪等人而興起拍攝念頭，呈現 1950 年代知識分子的風骨，以及他們在獨裁統治下的淒慘命運。

- ⁷⁰ 王小魯，生於 1970 年代，山東人，影評人、策展人。曾策畫《野生或第一代——賈樟柯之後》、「多面向」臺灣紀錄片展映等多個影展。著有《電影與時代病——獨立電影文化評價與見證》（花城出版社，2009）、《電影政治》（東方出版社，2014）等書。
- ⁷¹ 保羅·策蘭（Paul Celan, 1920-1970），原名保羅·安策爾（Paul Antschel），二戰之後重要的德語猶太裔詩人。其父母被殺害於納粹集中營，1944 年，策蘭開始流亡，最後棲居巴黎；1952 年，以〈死亡賦格〉震撼德語詩壇，成為「廢墟文學」的象徵；1970 年，自沉於巴黎塞納河。
- ⁷² 出自策蘭〈在埃及〉（*In Ägypten*）一詩，寫於 1948 年。見《策蘭詩選》（傾向出版社，2011）。
- ⁷³ 《捍衛記憶：利季婭作品選》，藍英年、徐振亞譯（廣西師範大學出版社，2011）。利季婭·丘可夫斯卡婭（Лидия Корнеевна Чуковская, 1907-1996），是俄羅斯女作家、文學批評家，她曾積極聲援持蘇聯持不同政見者如索忍尼辛和沙哈諾夫（Andrei Dmitrievich Sakharov）等，其作品多為反映蘇聯在極權下所付出的代價。
- ⁷⁴ 大清洗（Great Purge），又稱「大整肅」、「大清掃」，是指在 1930 年代，蘇聯在史達林執政下爆發的一場政治鎮壓和迫害運動，包括政治審查、做秀公審、關押和死刑，其目的在於鞏固史達林的權威。
- ⁷⁵ 阿赫瑪托娃（Anna Andrejevna Akhmatova, 1889-1966），俄羅斯白銀時代（Silver Age）及蘇聯的代表性詩人，在 1917 年 10 月革命蘇維埃政權建立後遭到當局迫害，其作品《安魂曲》（*Реквием*）直到 1987 年才得以全文發表。
- ⁷⁶ 曼德爾施塔姆（Osip Mandelstam, 1891-1938），蘇聯詩人、評論家，阿克梅派（Акмеизм）著名詩人之一，1938 年，被蘇聯當局以從事反革命活動罪名起訴，死於勞改營。
- ⁷⁷ 巴斯特納克（Boris Leonidovic Pasternak, 1890-1960），俄國及蘇聯時代最杰出的詩人、作家，1958 年，長篇小說《齊瓦哥醫生》（*Doctor Zhivago*）榮獲諾貝爾文學獎。
- ⁷⁸ 蕭斯塔高維奇（Dmitri Dmitriyevich Shostakovich, 1906-1975），蘇聯作曲家，為二十世紀重要作曲家之一，曾與當局有衝突，1936 年至 1948 年間作品遭禁演。
- ⁷⁹ 古拉格（Gulag），全名為「勞改營管理總局」（*Glavnoe Upravlenie Lagerei*），為前蘇聯政府的國家單位，負責管理全國勞改營，以鎮壓異己。1973 年，「古拉格」一詞透過索忍尼辛的著作《古拉格群島》（*The Gulag*

Archipelago) 傳播到西方，此後「古拉格」便成了蘇聯勞改營和政治迫害的象徵。

- ⁸⁰ 徐辛 (1966-)，江蘇泰州人，2002 年開始拍攝紀錄片，紀錄片作品有《馬皮》、《房山教堂》、《火把劇團》、《克拉瑪依》、《道路》等。
- ⁸¹ 中國獨立影像展 (CIFF) 成立於 2003 年，每年冬季在南京舉行，活動包括放映、評獎、研討、論壇、出版等，是中國最早成立的綜合性獨立電影節，現為發現中國新電影和新銳電影人的重要平臺。
- ⁸² 曹愷 (1969-) 江蘇常州人，曾在影視媒體工作多年，2000 年創立「關邪工作室」，自 2003 年起，開始策畫中國獨立影像年度展、瑞士伯恩歷史博物館 (Historical Museum of Bern)「中國電影週」等項目。著有《紀錄與實驗：DV 影像前史》(中國人民大學出版社，2005)。
- ⁸³ 黃萬里 (1911-2001)，中國著名水利工程學專家、清華大學教授。1937 年獲美國伊利諾大學香檳分校 (University of Illinois at Urbana-Champaign) 工程博士學位。一生堅持反對修建黃河三門峽水利工程及長江三峽水利工程，但意見始終未被決策者採納。
- ⁸⁴ 何楊 (1973-)，北京人，曾在北京電視臺拍攝人文紀錄片，2009 年開始獨立創作，紀錄片作品有《吊照門》、《緊急避難所》、《赫索格的日子》等。
- ⁸⁵ 直接電影，是以紀錄片導演羅伯特·德魯 (Robert Drew) 和理查德·利科克 (Richard Leacock) 為首，於 1960 年代初提出的電影主張：攝影機永遠是旁觀者，不干涉、不影響事件的過程，只靜觀記錄；不需採訪，拒絕重演，不用燈光，沒有解說，排斥一切可能破壞生活原生態的主觀介入。

第二章 空間

這一天要下的雨，
請改日再下；
這一天還未開放的紫雲英，
請她們提前開放。
在我陽光萬丈的祖國，
月亮千里的祖國，
燈火家家戶戶的祖國，
只有你，還沒有讀過我的詩……

——俞心樵¹〈墓誌銘〉

曹愷昆明偶遇

2003年7月，為了躲避南京酷暑，藝術家曹愷到雲南去旅遊。

一天傍晚，曹愷閒逛到昆明翠湖附近的小街，隨意走進一間名叫「麥田」的書屋。

這裡的布置很有文藝味兒，書櫃裡除了擺放一些名著外，還有世界電影大師們的DVD碟片，是店主精心淘寶淘來的，曹愷買了幾十張盜版碟片。書屋老闆也是影迷，大學時喜歡看電影。當時，雲南大學有個「昆明電影學習小組」，每週在科學館「517」室舉辦電影活動，他就是在那時「觸電」，畢業後開了這間書屋兼賣碟片。

當他得知曹愷是一個影像藝術家時，執意要請曹愷吃飯。飯桌上，他告訴曹愷，在昆明有一幫像他這樣的「影迷」，以前，大師的影片對於他們來說就只是一個「傳說」，現在有了盜版碟，「傳說」終於落實了。這也激發了他們拍電影的欲望，但全中國只有一個北京電影學院，這個夢想如同雲南和北京的距離一樣遙遠。

他還告訴曹愷，就在今年3月21日，雲南博物館舉辦了首屆「雲之南」，在博物館大門前廣場，支起一塊銀幕，以露天電影形式放映影片，開幕片是馮雷²的《雪落伊犁》³，片子僅三十八分鐘，以黑白影

像記錄一個哈薩克小姑娘一天的生活——梳頭、洗碗、餵羊、和小羊嬉戲、學習祈禱的儀式，藉著日光將頭髮弄得光芒閃爍。這部簡樸、單純的影片，感動了許多觀眾。

接著展映的影片呈現的是觀眾熟悉的中國人的生活，但通過導演的運鏡、編排後，卻呈現了不一樣的意義。這是第一次，他們看到了在主流媒體之外「中國人」的形象。影展後來很火爆，有段時間，在昆明的街頭巷尾，大家都在談論這些影片。

這讓曹愷十分吃驚，這個偏僻的地方居然也能有電影節。在他的印象中，只有北京才可能舉辦這樣的活動。書店老闆也認識影展發起人之一和淵⁴，並表示可以介紹認識。一會兒工夫，一個瘦小、靦腆的青年拿著一本畫冊出現在餐館門口，他就是和淵。「雲之南」是由郭淨⁵、楊昆⁶、易思成⁷等人發起、創辦，之所以名為「人類學」影展，是因他們都有該學科背景。另一方面，也是為了規避主管部門的盤問。

介紹完影展運作情況後，和淵問曹愷能否幫忙，因為他們付不出《雲之南人類學影像展手冊》印刷費用，書被印刷廠給扣下了。曹愷覺得本書編得不錯，答應回南京找朋友幫忙銷售。

這次偶遇，曹愷發現在昆明舉辦民間電影節的條件和南京差不多，可能南京的優勢更多些。那時是 BBS 論壇時代，南京擁有當時中國最好的電影論壇「後窗看電影」⁸，長期下來累積了不少影迷。南京還有很多作家、藝術家當時已在全國聞名，如韓東、朱文以及《他們》⁹作家群。那兩年，曹愷也在南京著名的「半坡村酒吧」放映過獨立電影，每次都有不少觀眾。

另外，被稱為「DV 運動」¹⁰的重要鼓吹者張亞璇，年初陪同賈樟柯來南京見「粉絲」時，亞璇告訴曹愷，她手上有一批影片，包括段錦川、蔣樾、康健寧¹¹的「工農兵」¹²系列紀錄片等，本來準備在北京辦一場影展，後來出了一些麻煩辦不成。曹愷盤算著，只要能找一個固定的地方，將張亞璇手上的那批影片集中展映，南京也可以辦電影節。

這次偶遇，在曹愷心裡落下了一個希望，這些影片就像麥子，等著播到田裡，等待它發芽。想及此，曹愷便覺興奮。

北京「實踐社」和首屆「中國獨立映像展」

其實，從 2000 年開始，由「影迷」組織的電影社團便開始在全國各地出現，較知名的如：北京實踐社、廣東緣影會¹³、上海電影 101 工作室¹⁴，以及瀋陽自由電影¹⁵等。中共建國後，對電影的控制一直十分嚴厲，不僅對拍攝電影嚴格管制，連觀看電影也分等級，一般老百姓可以觀看的電影非常少；就算考上全國唯一的北京電影學院，也仍然看不到什麼好電影，特別是西方電影大師們的作品，課堂上，教師提到的電影史上經典影片，連他們也沒看過，導致師生們一塊猜想影片「可能的樣子」。

1999 年，已經從北京電影學院畢業的楊子¹⁶ 偶然遇見潘劍林¹⁷，在其住處發現他搜集了一大批國外經典電影，這批錄影帶由日本譯介、臺灣出版，將近六百多部。楊子嚇著了，這在當時幾乎是不可想像的一件事，電影史上那些偉大的、耳熟能詳的電影，終於親見，而不僅僅只是口耳相傳的「片名」而已。

靠著這批影片，楊子聯繫了一些朋友成立了「實踐社」。第一次活動，他們放映了蘇聯時代偉大的俄羅斯導演塔可夫斯基¹⁸ 的電影《壓路機與小提琴》（*The Skating Rink and the Violin*）。後來，實踐社的放映活動，主要在北京的酒吧，如黃亭子、盒子、藏酷、燕尾蝶等處舉行。

更為可貴的是，實踐社借助在北京的優勢，便於和中國獨立導演聯繫，開始組織放映活動，這是中國第一次將獨立電影推向公共空間。那時，中國的獨立電影已經在「地下」苦熬了十年，在中國拍攝影片本身就屬違法，更不可能公開放映，只能偷偷夾帶到國外參加國際電影節，或者在家庭等私人空間播放。

獨立紀錄片導演吳文光，當時在國際上已經赫赫有名，但國內卻鮮少有人看過他的影片，除了他的好友。他通常在家裡放映，他做飯、朋友們看影片，然後一邊吃飯、一邊交流。

「所以，《江湖》在黃亭子放映，我是激動的。這是一個公共場合，雖然是個簡陋、昏暗的酒吧，但支起一個小投影儀，投影打在一個長寬一百公分的銀幕上，放映就成立了。我已經覺得很『天堂』了，特

意約了一些藝術家朋友來看，因為他們和我交往多年，實際上都沒有看過我的片子（那種在家裡靠紅燒牛肉餵養觀眾方式，做多了也煩）。來的人現在記得有：司徒兆敦、栗憲庭¹⁹和廖文、張曉剛、方力均等，觀眾目測大概有過百人，密密麻麻擠滿酒吧，不少人站著，沒有座位。我在黑暗中站著和大家一起看完片子，聽片子裡的河南方言在中國一個公共空間響著，心情比在不久前放映過的阿姆斯特丹影展²⁰還要愉快。這是我久已期待、盼望中的，自己拍的片子在中國放映的情景。」²¹

除了組織放映活動，實踐社還成立了影評人組、劇情片創作組和「DV 數碼紀錄小組」，這些小組成員後來成為這行翹楚的不少，例如朱傳明、楊荔鈞、杜海濱，全是出自實踐社的「DV 數碼紀錄小組」，他們最好的作品全是用 DV 拍攝，改變了人們認為 DV 不專業、是家用錄影機的偏狹看法。

實踐社的口號是：「堅持電影思考的權利，推動影像民間化表達。」這個口號吸引了很多人加入組織，隨後兩年，它發展迅速，成為全國性的機構，在許多城市設有分社，僅在北京註冊的會員就有上千人。到了 2001 年 9 月，實踐社聯合上海的 101、瀋陽的「自由電影」、廣州的緣影會，並得到《南方周末》等單位的資金支持，在北京電影學院舉辦了首屆「中國獨立映像展」。

這可是民間影像的饕餮盛宴，影片類別包括實驗短片、紀錄片、劇情片、動畫片等一百多部在此展映。除了最新的作品外，組織者還設置了回顧單元，此單元影片囊括自中國獨立電影發展以來具口碑的作品。那些「只聞其名不見其片」，卻頻頻在國際上獲獎的獨立影片，第一次在國內集中放映。這讓那些想從事獨立電影工作的人們，看到了希望、方向，可以成為那樣的人，拍那樣的影片，更破除了人們咸認為一般人難以成為獨立導演的「迷信」，這是影展對他們最大的啟迪，其衝擊不亞於一場思想解放運動。

影展期間，組織者楊子花費最大的一筆開支，是租了一架當時北京最好的投影機，每天租金高達七千人民幣。這個一萬五千流明的硬體設備，保障了 DV 影像在大銀幕上的放映效果，一點都不遜於 Betacam 機。這個用心良苦的舉動，鼓舞了 DV 創作者的信心。

到了第四天，電影學院接到上級領導的責難電話，影展不讓放了，包括電影學院的副院長張會軍、《南方周末》的主編都向上級遞了檢討。據說，有些老同志在《南方周末》上看到這個活動報導，有篇文章提到紀錄片《盒子》，題材涉及女同性戀，讓老同志很不高興，認為電影學院不能放映這類影片，於是向有關部門打電話制止。但這些都是事後猜測，沒有人出面解釋具體原因。電影學院教授杜慶春認為，後來責令停止的理由，並非僅因某一部影片。

「誰也不會公布一個原因，在中國做一個電影節本來就不允許民間來辦。」²²

但影展組織者沒有放棄，閉幕式最後轉移到朝陽公園對面的汽車電影院。北京9月的夜晚已有涼意，這阻止不了觀眾的熱情，幾百人聚集到此，場面十分熱鬧。先是給獲獎影片頒獎，杜海濱用DV拍攝的紀錄片《鐵路沿線》，出人意料獲得了大獎。接著是放映賈樟柯最新影片《站臺》²³。剛拍完電影《小武》²⁴二年，賈樟柯在新片裡，再次展現他非凡的導演才能，這對後繼者來說真是一個巨大的鼓舞。寒風中，這部恢弘的影片，在夜幕中升起，如同一場神聖的儀式，王宏偉飾演主角，在流浪戲班子的舞臺上瘋狂地唱著、跳著，「長長的站臺，寂寞的等待，只有出發的愛，沒有我歸來的愛。」觀眾們不論或站或臥，都受影片感染與震動。那個晚上，獨立電影彷彿來到嶄新的月臺，開始朝另一個征途出發。

這屆中國獨立映像展的意義在於，它推動了獨立電影在中國的發展。很多人深受電影節的激勵，開始拍攝作品、加入獨立電影的行列。當時還是《南方周末》攝影記者的周浩²⁵，全程參與了評獎的過程。長年在新聞第一線遊走，他深知中國底層狀態，他並不覺得獲獎的《鐵路沿線》拍得有多好，在中國更嚴酷、更激烈、更需要表達的人和事太多了。周浩告訴評委：「給我兩年時間，我拍一部給你們看看。」2003年，他拍攝了《厚街》²⁶，的確讓人眼睛一亮。

北京、南京獨立影展的建立

後來，中國獨立映像展開始在瀋陽、西安、南京、上海全國各地展開巡迴展，獨立電影的力量得到整合。但到了2003年初，實踐社卻被有關部門解散。原因是南京分社某次放映遭到當地國保調查，還舉報到北京，由此連累到實踐社被禁。這期間沒有任何申訴、溝通和辯論的餘地，也沒有任何法律可以自力救濟。實踐社所有骨幹成員都接到調查電話或被單位領導談話，意思很簡單：要工作就不要參加實踐社。北京電影學院教授張獻民、杜慶春也被領導叫去談話，就連仍為學生的朱傳明，也接到北京電影學院老師的電話，以為他加入的是「反革命集團」，把他嚇壞了。就這樣，一個口頭命令、幾個電話，簡單、快捷，有關部門結束了這個由一群青年苦心經營起來的社團。

於是，實踐社「作鳥獸散」了，但曾經聚集在周邊的成員，卻因曾參與實踐社而各自發展出自己的事業。如北大畢業的朱日坤²⁷和實踐社關係密切，早在2001年他就創辦了「現象工作室」，擁有電影網站 fanhall.com 和 BBS 論壇。他還組織了「與導演對話」系列活動，每個週末舉辦一次，邀請中國獨立電影導演來此放映影片和觀眾交流，至2003年2月為止，共舉辦了四十多期。他在圈子裡被公認為「地下電影手冊」，「想了解地下電影？找朱日坤啊！」這些活動也練就了他對獨立電影「火眼金睛」般的判斷力。他敏銳地意識到當時中國獨立電影中，紀錄片的創作力要強於劇情片。

僅僅遲於「雲之南」一個星期，2003年3月29日至4月1日，現象工作室和北京師範大學藝術學院共同主辦了「首屆中國紀錄片交流週」，這是國內第一個純粹的獨立紀錄片電影節，共展映了五十部紀錄片。

最值得一提的是，王兵剛剪輯出來的九小時十五分鐘的版本《鐵西區》三部曲，第一次在這裡做為開幕片公開展映，體現了朱日坤的眼力和雄心。而王兵將《鐵西區》首映權，放在國內這個名不見經傳的獨立電影節上，也代表了新一代獨立紀錄片導演對本土電影節的支持。

只是當年的觀眾還沒有準備好接受這部偉大的影片。北師大那個

容得下三百多人的會議禮堂，一開始人滿為患，末了放映結束時，只剩下三十來人。但這一點也影響不了朱日坤對這部影片的信心，他後來撰寫文章盛讚《鐵西區》，稱它是「中國獨立紀錄片的新標竿」。

作為實踐社主要策展人的張亞璇，2002年已開始為第二屆中國獨立映像展徵集影片。但實踐社突然解散，讓原來的計畫全部停擺。接著是「SARS」流行，整個北京「封城」三個月，又讓張亞璇精心籌備的「2003中國影像年度展」流產。接二連三的事件，嚴重影響影展，策展人若想在北平舉辦類似的活動，希望更加渺茫。

2003年，曹愷8月中旬才從雲南回到南京，他一直惦記著在南京舉辦獨立電影節的事。這時，他的好友葛亞平²⁸新建了一個藝術空間「南視覺美術館」，約曹愷來這裡看看。葛亞平年輕時愛好詩歌，深受上世紀1980年代文化啟蒙運動的影響，為當時十大校園詩人之一，後來開畫廊經營藝術品拍賣。

南視覺美術館座落在一個靜謐的藝術園區，四周綠樹環繞。葛亞平先陪曹愷到美術館轉了一圈，然後二人就到竹林裡喝茶。曹愷顯然有備而來，他告訴葛亞平，現在藝術空間較多，應該舉辦一些獨特的藝術展，擴大美術館的名聲。接著，他提到，中國獨立電影在當代藝術創作中屬於新興發展的藝術，卻很少人關注，並提議將南視覺的主展室空間改造成臨時放映廳，舉辦獨立電影節，是轟動藝術界之創舉。

葛亞平聽後甚感興趣，在這之前，當時的執行館長左靖，就經常和他提起在北平認識朱日坤等人，他們在北平所做之事，葛亞平非常認可。曹愷接著說，北平電影學院的張獻民教授就是南京人，可以把他拉進來一塊策畫。葛亞平問，這樣的活動需要多少錢？曹愷大約估算了一下，建議開始不要搞太大，走一步看一步，十萬人民幣以內足夠。葛亞平點頭同意，當即，曹愷便電告張亞璇，已經找到地方可以舉辦電影節。當天晚上，他們還聯繫了「後窗看電影」的版主黃小璐，確定影展的片目。

說起來，這次在南京舉辦的中國獨立影像展是2001年北平首屆「中國獨立映像展」開展以來，真正意義上的傳承。張亞璇挑選的影片，本來就是為第二屆中國獨立映像展而準備，後來北平沒辦成，南京便

將首屆中國獨立映像展的模式拷貝下來，規劃了劇情片、紀錄片、實驗片三個單元。北京電影學院的張獻民教授，得知家鄉南京舉辦獨立電影節，爽快答應了曹愷的邀請，作為主要創辦者加入策展團隊。

第一次去南京開會，張獻民還拎了一捆崔衛平翻譯的《哈維爾文集》，很快就一搶而空。

由於曹愷 10 月份將去日本，他們決定將影展定在 9 月中旬。葛亞平請工人釘了一堆長條板凳，在展廳布置了簡易的放映設備，整個觀影條件是按照鄉下人看露天電影的方式來準備的，由此可以看出當年獨立影展是多麼簡陋。這也是南京影展後來為人所詬病之處：放映條件太差。但在獨立電影的「烏托邦」時代，這樣的觀影條件，並未引起任何異議，觀眾仍對獨立電影抱持熱情，影展期間多次「爆棚」。

南京當地的紀錄片導演胡杰聽到影展的消息，特意踩著自行車趕來。他沒有影片入選電影節，但他還是利用這個機會，將剛剛粗剪的《尋找林昭的靈魂》，拿到曹愷家裡，給各地來的評委放映了一場。南京中國獨立影像展對這位當地導演的作品態度一直十分謹慎，沒有放映過胡杰的影片。胡杰為此感到非常孤獨，拍了那麼多影片，卻無法在自己的家鄉放映。

對此，曹愷一直感到愧疚。2013 年曹愷對我說：「當中國獨立影像展給胡杰做回顧展的時候，應該就是中國獨立電影浮出水面之時。」我想這應該是對胡杰作品的最高評價。

值得一提的是，2003 年誕生的「雲之南」、「首屆中國紀錄片交流週」、「南京首屆中國獨立影像展」三個影展，後來成為中國獨立電影最重要的推廣平臺。

世紀壇風波

自南京中國獨立影像展之後，中國獨立電影在國內開始有了固定放映空間，但國內政治高壓一直存在，讓這些放映平臺面臨極大風險，而且十分脆弱。2004 年 6 月，朱日坤在朋友的引見下，和中華世紀壇合作舉辦「第二屆中國獨立紀錄片交流週」。「中華世紀壇」位於中

央電視臺附近，屬市中心繁華地帶，也是眾多媒體聚集之地。在這裡舉辦獨立電影活動，讓人有種獨立電影浮出水面的幻覺，當時極為轟動。

第一次參加國內電影節，我非常興奮，早早趕到會場，將我的影片《喧嘩的塵土》大海報貼在醒目的地方。開幕式來了很多知名的嘉賓，有導演章明²⁹、崔子恩³⁰等，如果不是這樣的場合，很難遇見這些人，於是趕緊抓緊機會和他們攀談。

接著是座談會。正當嘉賓和觀眾交流正歡的時候，一位自稱是中央電視臺軍事頻道的導演，滿臉落腮鬍還帶了些酒氣，衝進會場大咧咧地叫嚷：「聽說這裡在搞什麼紀錄片運動，我就來看看，是哪些人！」言語裡很是不屑。

他在會場轉悠了很久，最後才被保安勸走。

也是當天晚上，朱日坤接到世紀壇館長的電話，他劈頭蓋臉將朱日坤罵了一頓，大意是朱日坤把他給害了。原來，館長下午接到廣電總局打來的電話，作為獨立影展的協辦單位，他受到嚴厲批評，而廣電總局是依照上個月（2004年5月）剛頒布的《關於加強影視播放機構和互聯網等信息網絡播放DV片管理的通知》執行。這是國家首次針對用小型數位攝影機（DV）拍攝的影片加以規定，凡用DV機拍攝的電影或轉製的影片，進入電影院、電影頻道等大眾傳播媒體及其他公共場所，或參加境內外電影節（展）等，均須按《電影管理條例》和有關電影法規執行。

《電影管理條例》第六十一條規定：未經批准，擅自舉辦中外電影展、國際電影節，或者擅自提供影片參加境外電影展、電影節，由國務院廣播電影電視行政部門責令停止違法活動，沒收違法參展的影片和違法所得；違法所得二萬元以上，並處違法所得五倍以上十倍以下罰款；沒有違法所得或者違法所得不足二萬元，並處二萬元以上十萬元以下罰款。

這個規定對創作者實際影響有限，但它終究是國家頒布的法規，象徵和威懾的成分更多些，成為懸掛在獨立紀錄片導演頭上的「達摩克利斯之劍」³¹。深夜，館長就組織人馬將世紀壇內所有影展的海報全部撕掉。第二天，他將朱日坤轟走後，就再也不接電話，也不聽朱日

坤的任何解釋，並對外一概否認在世紀壇舉辦過獨立電影活動。就這樣，第二屆「獨立紀錄片交流週」一天就結束了。

那位來「砸場子」的央視導演，應該是內行人。因為他提到一個詞「紀錄片運動」，那時的確有一本書就叫《記錄中國：當代中國的新紀錄運動》，作者是呂新雨³²。

就在國內電影節如此困難的情況下，西方一些重要的國際紀錄片電影節，開始接受以 DV 拍攝的影片，這給後來的紀錄片導演提供了很多機會。

阿姆斯特丹和雲之南

2004年，世界最盛大的紀錄片電影節——荷蘭阿姆斯特丹國際紀錄片影展，接待了一批來自中國的獨立紀錄片導演和策展人。除了中國的郭淨、于堅、季丹、胡新宇、郭小櫓³³、文海，還有臺灣的胡台麗³⁴、李道明，香港的張虹³⁵等，這一千人像旅遊團，在影展期間很是「扎眼」。

「雲之南」策展人易思成當時在德國留學，也趕過來了。那些年，他經常到歐洲各國參加電影節，看了很多在國外參賽的中國獨立紀錄片，這些影片將祖國的現實赤裸裸呈現出來，有些事讓人「匪夷所思」，和中共官方在國內、國際上極力維護的光輝形象反差極大，印證了西方傳言：中國有世界上「最瘋狂」題材的說法。另外，這些影片大多數是用 DV 拍攝，畫面粗糙、剪接詭異，完全不合西方傳統電影的路數。這一套「拳法」是自創的「迷蹤拳」，不知來路，卻也常常出奇不意衝撞你、刺激你，讓你淚流滿面。

易思成常常陷在這樣的糾結中，長期在西方學習和觀看電影的經驗，讓他對西方的電影語言非常熟悉。那種對人物情感、事件的精緻描繪，常常讓人感歎，中國獨立紀錄片真是太粗俗了。但這些來自祖國的影像，即使離開再久，故國之情總是讓人割捨不下。他有時感到憤怒，這些獨立導演是否存心迎合西方的「政治正確」，一味暴露祖國的陰暗面呢？還有，這些導演拍片一點也不節制，影片經常長達三、

四個小時，有些甚至八、九個小時，不加修飾，一股腦兒全拋在你面前，令人反感。

「影片拍成這樣有意義嗎？」

這些導演告訴易思成，影片僅僅展現了中國真實面貌的「冰山一角」；而為了表達這「冰山一角」，他們只能選擇「非如此不可」的表達形式。這場交談如同「鴨同雞講」，但這也逼迫著易思成去思考：「為什麼如此？是我的判斷出問題了嗎？」

同是策展人的郭淨心裡卻沒這麼糾結，他年長一些，對中國的國情也了解更多，參展之後，他思考如何將這些影片介紹給國內觀眾，並對「雲之南」將來的定位和走向，有了更明確的想法。

「在國際紀錄電影的版圖上，我們的定位是：一個邊緣的（marginal）紀錄影像活動。它首先關注中國的紀錄電影，努力為其提供一個國內和國際的交流平臺。國內已經有幾個官方的紀錄電影節，但體制的限制，以及傳播領域變革的必然趨勢，為我們留下了很大的活動空間。如果那些優秀的紀錄片在國內沒有地方放映，其作者不能聽到觀眾和評論家的意見，甚至普通觀眾還把《國家地理》的影片和《德拉姆》³⁶等，當作紀錄片唯一的表達方式的話，中國的紀錄片就依然是個長不大的孩子。批評、挖掘、思考、質疑、實驗，應當是紀錄片最核心的東西。它是另一種思想的工具，更便於和大眾溝通的傳播語言，它應該發出多種多樣的聲音，才能反映我們多元文化的真實面貌。」³⁷

其他獨立導演則把參加國際電影節看作「節慶」。在那裡可以拜訪心儀的電影大師、觀摩各類影片，這都是難得的學習機會。而在國內難以碰面的同行，反在異國他鄉見面，往往相見甚歡，討論終宵。也就是在那幾年，隨著《鐵西區》、《淹沒》³⁸等中國獨立紀錄片頻頻在國際獲得大獎，中國獨立紀錄片更為世界所注目，更多導演出席西方電影節。

2005年「雲之南人類學影展」改名為「雲之南紀錄片影像展」，即是反映了組織者對影展自身定位的自覺。另外，為了保持獨立性，防止官方插手「雲之南」，郭淨還辭去了雲南省博物館館長的職務，回到雲南省社科院成立「白瑪山地文化研究中心」——主要的工作就

是承辦「雲之南」。後來，他們申請到美國福特基金的贊助，就更加具有主動權了。應該說從這屆開始，「雲之南」才稱得上是真正意義上的「獨立紀錄片節」。張亞璇、張獻民、呂新雨等加入選片人的行列，影展的品質因此大為提高。

影展期間，他們還舉辦了「日本紀錄片回顧展」，讓小川紳介³⁹等人的作品得以首次在中國放映。另外，七十多歲的日本紀錄片大師土本典昭⁴⁰，也親自從日本趕來參加交流活動。「雲之南」影展是向全中國徵集影片，對他們來說，影片只有好壞之分，無關體制內還是體制外。那時體制內、外的紀錄片導演，不斷創作、參加各項競賽，並且相處甚歡。

一些經常給體制內單位工作的獨立導演如蔣樾、段錦川等，也參加並主持活動，有的人甚至是終審評委。紀錄片導演之間的情誼超越了平時體制涇渭分明的界限，他們相聚一堂是因熱愛紀錄片。著名詩人也是紀錄片導演的于堅說：「中國紀錄片人就像一個兄弟會，就像普遍存在於中國詩人之間的兄弟會。」⁴¹獨立紀錄片導演季丹說：「『雲之南』對於我們來說，就如同在青春期遇到了最愛的人。是『溫暖』的代名詞。」⁴²

當年的評獎結果也證實了這點。獨立導演胡新宇的影片《男人》，描寫住在單身宿舍裡的三個男人，喝酒、聊女人、提著槍打鳥、逛澡堂子，以及無所事事的日常生活。影片中貫穿著剛剛失業的畫家老蘇，對女人充滿侮辱、鄙視、暴力的語言，這讓很多女性觀眾十分憤怒，影片還沒放映完，就走了一大半。連策展人易思成都覺得這部影片「太髒」。但它真實坦露了男人最隱蔽的欲望，是中國少有的「私電影」的開拓之作。在女評委彭小蓮拒絕投票的情況下，它被四位男評委一舉推戴，榮獲「幻面」獎。

而在官方電視臺工作的鄒雨⁴³和獨立導演李一凡⁴⁴合作拍攝的紀錄片《淹沒》，記錄由於修建長江三峽水壩，古老縣城奉節如何從世界上被抹去的歷程。影片以宏大的敘事，直面歷史與現實的勇氣，獲得最高榮譽「青銅獎」。

張獻民非常讚賞「雲之南」所營造的寬容、自在的交流氣氛。他

說：「我覺得它像是個節日。今天有人用一詞，挺逗的，說，這不就是一夏令營嘛！」⁴⁵

上海「高端」和合肥「草根」

2005年「雲之南」圓滿結束活動，也許是得利於雲南地處偏遠的緣故。但在首都北京，「中國獨立紀錄片交流週」卻還沒有從上一年的「晦氣」中走出來。發生在世紀壇的事件，讓所有和朱日坤合作的單位都感覺這個活動具「危險性」。2005年紀錄片交流週停辦了，2006年4月，左靖說服安徽大學新聞學院的校領導，出資十萬人民幣邀請朱日坤來合肥，與中國科技大學共同主辦「第三屆中國獨立紀錄片交流週」。

這其實也頗符合朱日坤的想法，他說：

「最早我做紀錄片影展的時候，我取名『中國獨立紀錄片週』，就是想影展不一定就在北京舉辦，想做一個『移動性』的影展。」（見本書第二章「朱日坤訪談」）

這次果真是全國各地獨立紀錄片導演的大聚會。從1990年代開始的獨立紀錄片運動，其實它的前期階段，基本上是聚集在北京一些「小圈子」裡的人，這些人彼此認識，也多少和官方電視臺有瓜葛，很多人靠給電視臺工作餬口。後來隨著DV的普及以及國內獨立電影節的創立和巡迴展映，才讓獨立紀錄片的火種在全國各地燎原。

在安徽大學茶葉系的辦公室，看著圍在巨大的會議桌邊的獨立導演們，老將吳文光有點目眩，這些人他大多數不認識，他們面目各異，操著天南地北的口音，一個個「來者不善」的樣子。吳文光大聲說：「朱日坤，你從哪裡搜集到這麼些古怪的人？這可是真正意義上的水滸梁山聚會。」惹得大家笑成一片。

這些人經互相介紹很快就認識了，這時候才發現什麼行業的人都有，廣告導演、設計師、漫畫家、行為藝術家，反倒是學影視的少，大多數也不靠拍紀錄片養家餬口，就是喜歡電影，然後有機會就突然拍起紀錄片了。這裡沒有權威，不講利益，言論自由，言談尖銳，沒

有互相敷衍而是坦誠以對，整個會場無比輕鬆。

這種場面和十多天前，由《二十一世紀經濟導報》組織，在上海最奢侈的「外灘三號」所舉辦的號稱紀錄片的「高端論壇」截然相反。當時聚合了體制內外的導演、製片人。包括：時間⁴⁶、周兵⁴⁷、張以慶⁴⁸；獨立紀錄片導演杜海濱、舒浩侖⁴⁹、黎小鋒⁵⁰、蔣樾；學者呂新雨、林旭東等人。但「雲之南」所營造的和諧氣氛已蕩然無存，體制內外涇渭分明已經顯現。

紀錄片最重要的是表達對現實的關注，但體制內的紀錄片電視欄目需要的卻是以「偽現實」的語言表達黨的聲音，這其實就是「社會現實主義」概念在當下社會的翻版。在社會現實主義概念下的導演，首先要戴上黨的意識形態的有色眼鏡來觀察社會現實，而紛雜的現實生活，將被簡化為解釋、宣傳黨的意識形態的概念。現在因為面臨所謂的市場化，他們便增加了一些商業包裝，拷貝了一些西方電視臺紀錄片欄目的樣式，但其對現實的隱瞞和欺騙仍然是一貫的。

另外，隨著中國加入 WTO 後，為了迎合市場化、全球化的趨勢，國家廣電系統開始全力打造所謂的「大片」時代，以張藝謀的武俠片《英雄》作為樣板首開風氣。這一趨勢也延伸到電視臺，他們開始製作資本額高的紀錄片。當年，由中央電視臺導演周兵拍攝的大型紀錄片《故宮》，播出後收視率極高，DVD 賣了一千多萬人民幣。這個奇蹟似乎印證了高投資、高產出的規律，同樣適合文化領域。挾裹著市場認可的氣勢，在上海會議會場上，周兵非常有底氣地指點江山，規劃未來。他說：

「下一步，中國廣播電視總局就要出一個規定，對中國紀錄片的發展，制定一個大的政策，而且是國家級的一些關鍵領導在做這個推動，大家也不要排斥這個事，當然，將來可能，我們每拍一部片子，還要給廣電總局打報告，什麼國家第幾號，但不是壞事。但是，中國紀錄片將來會在多個平臺上，建立起一個大市場，國家要建立大市場。

我們今天談中國紀錄片的產業化，不需要獨立的精神。我說的是實話，獨立的精神不要在這個範疇裡玩，今後我有錢了，或者克榮有錢了，欣賞杜海濱，好，我給你一百萬，愛拍什麼拍什麼，這東西拍出來，可能永遠留存於世。杜老師，你記住我的話，如果我有錢，

我願望做這樣的事，但是我現在錢少、能力少、權力少，如果將來有了這些，希望有一天能夠做到。」

而處在體制外，卻將主要精力給中央電視臺打工的蔣樾，道出了他的苦衷：獨立紀錄片導演如果不依附體制很難生存。那幾年已經出道的獨立紀錄片導演，大部分也僅僅拍了一部影片後就無以為繼，坊間稱這些導演是「一片主義」。

蔣樾接著說：

「做紀錄片，應該認識到這一點，你根本不可能靠此生存和發財，這一點，大家一定要明白。中國有幾個不錯的例子，舒老師說的陳為軍⁵¹是極個別的現象，還有李紅⁵²的《回到鳳凰橋》⁵³，英國廣播公司BBC買了要播出，她賺了可能五十萬到六十萬人民幣。但是，李紅以後就不拍了，買她片子的外國公司的負責人，也去過兩次雲之南影像展，大家就像是撈到了救命草一樣，跟她一起研討，要把片子給她，她說，對不起，我已經破產了。」

但獨立導演也提出了，在這樣的審查制度下，拍攝影片的未來不可預知，因而增加拍攝風險，這也是獨立紀錄片無法找到投資、壯大起來的主要原因。

舒浩侖說：

「我覺得，剛才周兵老師也在談，他們拍攝的題材有些自由度很大，我也承認中央電視臺有些片子讓我吃驚，但這裡面有很多的不確定性，因為中國的審查制度一直存在不確定性，同樣的題材，可能你通過，他不通過。因為不同的形勢、不同的領導，可能就把你給斃了。這個東西永遠也說不清。在中國這樣的國家，很多東西全靠領導批示、審查，這樣的問題每個人都可能遇到。我知道中央電視臺曾經拍過一個非典 SARS 的東西，晚上放映，放了一半，有人打電話來，就不給放了。當然，我們也看到，沒有什麼，只是在一個醫院裡，只是用真實電影的方法拍，央視內的這種片也會斃掉。在中國，審查的不確定性，也是外國人不願意投資的原因。不知道，今天過了，明天不過，怎麼辦？不能打水漂呀，這個我們不能通過個案把審查弱化，因為這個審查是一個無形的東西，始終存在，只要它存在，誰都避不了。」

不同處境的導演，面臨的問題如此迥異，很難在他們之間產生共同的話題和交流思想。當獨立紀錄片導演杜海濱發言時，時間等人就離開會場到外邊陽臺抽菸去了。在「雲之南」影展上，體制內外導演共存的局面再也不存在了。也是從那時開始，和體制有緊密聯繫的導演很少再參加獨立紀錄片的活動。

這次的安徽會議，參加者幾乎都是從各地前來的獨立紀錄片導演，這讓坐在吳文光身旁的學者呂新雨很失落，因為在她剛剛出版的《記錄中國：當代中國新紀錄運動》書裡，她採訪的紀錄片導演，除了吳文光、郭熙志⁵⁴，其他人都沒有出席這個會議。而這些新冒出來的獨立導演的身分、言談舉止，明顯出自「草根」。而她書中的導演，可是個個以「精英」自居呀！時間更是把自己比作「宮廷畫家」。

這些來自民間的獨立紀錄片導演沒有那麼矜持，他們沒有要將紀錄片產業化、壯大起來的抱負；這裡沒有人事先審查片子，除了自我審查；也沒有市場考量，更無須對哪一單位負責，因為拍片自費。這裡有的是對影片最直接的感受、最赤裸的批評，以及同行間的惺惺相惜。他們整天聚在一起，看片、喝酒、聊天，影展彷彿成了一個永不落幕的大「party」。

由於每天時間緊湊，放映結束後已是半夜，這些導演只能去大排檔吃夜宵。於是，將近一週的時間，在某家小龍蝦特色店門口，像苗族的百家宴一樣，二十多張桌子擺成一排，推杯換盞，夜夜笙歌，場面甚是壯觀。這應該是這些獨立紀錄片導演印象最深的一屆影展。這些孤獨、散落在全國各地的紀錄片導演，有種「回家」的感覺。原來，還有這麼多哥們在從事相同的工作！雖然這個工作不能給予他們太多現實利益，但它是「夢想」，是「自由」，是存在的理由。

北京宋莊

有當代藝術「教父」之稱的栗憲庭很早就關注獨立紀錄片了。早期的獨立紀錄片導演胡杰、趙亮等都是畫家，也曾混跡於圓明園畫家村。胡杰拍攝的《圓明園的藝術家們》⁵⁵，是最早記錄這些流浪藝術家

生存狀態的影片。1995年，趙亮在圓明園藝術家被警察驅趕、藝術村被解散的關鍵時刻，拍攝了《告別圓明園》⁵⁶，這部影片幾乎是他多年後拍攝的《上訪》前奏曲，我們可以看到當年的藝術家們和上訪的流民一樣落魄、無助，被驅趕、被監禁，噩運纏繞著這些尋找自由的藝術家。這些都是當時最珍貴的影像資料。

栗憲庭是1980年代有名的藝術評論家，在1989年後就徹底脫離體制，將自己置於「流放」的狀態。因為和流浪藝術家們共同生活而感同身受，他挑選作品時的眼光和評論，因而與大多數體制內知識分子截然不同。他認為，中國藝術最重要的就是要關注人在現實中的處境和狀態，而這種價值判斷是延續「五四」先驅的理念。他說：

「五四當時，它打倒文人畫引入西方寫實主義教育進來。它就是要轉變中國藝術家不是『出世』，而是關注現實，是一個人在現實中的狀態。但慢慢地，現實主義被毛（毛澤東）利用了，為政治服務。那麼，開放後，毛對現實主義的利用結束後，現實主義變成了模式，畫一個瓶瓶罐罐，畫一個村姑，還有畫艾軒這種穿著藏族衣服的女演員，它變成了一個手法、技術。當初，五四思想家引進現實主義，那種強調面對現實的態度結束了。這才是1979年後，重新借用西方現代主義來反對現實主義，它強調的也是一種激進的思想，激進的對現實的關注，它並強調面對現實的一個態度。關注現實、關注人的生存狀態，是一個文化立場和藝術的態度，它不是一個樣式。」⁵⁷

栗憲庭敏銳意識到，這批獨立導演以及他們的作品和當代藝術一樣，意味著新的價值和立場。2000年，栗憲庭創辦的《新潮·藝術現場檔案》雜誌，就邀請了吳文光、張亞璇等人參與編輯，大量介紹當時處於邊緣狀態的獨立紀錄片。

後來，獨立紀錄片影展禁止在北京舉辦，導演們潦倒的處境，栗憲庭十分了解，這些在在讓他想起當代藝術所經歷的一切。1990年代初，當代藝術被官方排擠，認為這些人是「搗蛋分子」、是「不穩定的因素」。因此，這些藝術家被迫從北京城中的圓明園遷出，然後到東村，再遷移到偏遠的郊區宋莊。幸好，宋莊接納了這些被官方驅趕、無落腳之地的流浪藝術家，讓他們終於可以安頓下來，持續創作。在

這塊風水寶地，這些落魄的當代藝術家，在他們的「教父」栗憲庭積極推動下走向世界，這些強悍的、具有原創風格的作品，真實呈現了1989年之後中國人的精神世界和生存處境。它們具有藝術家見證性、臨場感、獨特的生命體驗，成為國際藝術大展重視的作品。它們改變了1980年代以來，中國作品僅僅是國際藝術展中的點綴、符號，或「春卷」的地位。到了1990年代末期，這些作品開始成為市場的新寵，拍賣價格飆升。

北京的官僚們終於看到，當代藝術並非「搗亂」、「不安定的因素」，反而是一項重要產業，可以為他們帶來榮耀和政績，以及巨大的稅收。隨著奧運會即將在北京舉辦，他們開始利用這些資源打造所謂的「文化產業」。這個聚集了全國三千多位畫家的宋莊，被北京市規劃為十大文化產業區之一。政府預計每年投入五十億人民幣，並將持續十年。當時的市長王岐山考察宋莊時，說了一句非常有意思的話：「我現在才知道什麼叫做文化產業，就是無中生有呀！」

那一年，在這塊北方荒涼的農地宋莊，修建了各式各樣的藝術館、畫廊和工作室。在河北通往北京的華北電網的高壓線下，建造了當地最具規模的「宋莊美術館」。毫無疑問，栗憲庭當選為宋莊美術館的第一任館長。在籌備「第一屆宋莊國際藝術節」時，栗憲庭決定利用這個機會協助獨立紀錄片發展，他邀請王兵和朱日坤到家裡商量。討論非常順利，朱日坤很快就擬出了一個「人之道·影之道」獨立電影論壇⁵⁸的影展方案。

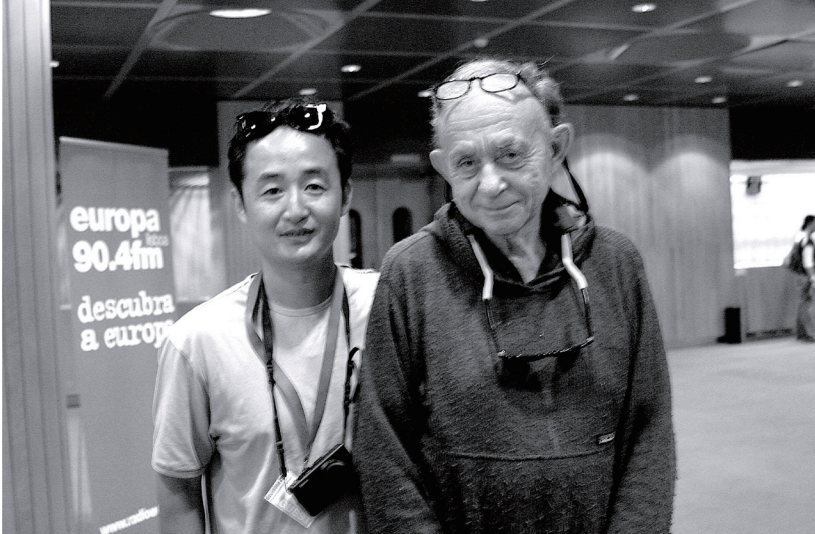
另外，他們認為支持獨立紀錄片的當務之急是搜集這些影片，作為將來研究的檔案。但這些工作不可能尋求官方支持，他們像房地產商，喜歡蓋大房子和建設那些威武的「政績工程」。栗憲庭隨即給幾個當代藝術家打了電話，就一會兒，藝術家方力鈞拿了一個包過來，裡面是十萬元現金。這些已經「火起來」的藝術家認為，幫助這些和他們當年一樣身處困境的獨立導演，是當仁不讓的義務。只是，他們提出一個建議，宋莊美術館是官方機構，栗憲庭當館長也有任期，而支持獨立電影的確是一項長期的事業，不能隨著他的任期而結束，乾脆建立一個基金會來長期操辦這件事。這建議很快得到大家的認可，

如是就有了「栗憲庭電影基金會」。首先，基金會就以每部影片二千人民幣，收藏了幾十部紀錄片，雖然錢不多，但看到栗憲庭簽名頒給的收藏證，導演們甚為歡喜，眼前的現實明擺著，當代藝術家的今天，就是這些獨立導演的明天。

只是接下來的影展卻不盡人意。宋莊太荒涼、太偏僻了，除了孤零零一棟美術館大樓外，周圍就是農地，巨大的放映廳裡常常只有幾個觀眾。後來，朱日坤包租了兩輛大巴士，每天準時到城裡去接觀眾，但即使這樣，也少有人來。因為光坐車就要往返四、五個小時，大家開玩笑說，乾脆在車上放映影片，還能多看幾部。

宋莊第一次舉辦這樣的活動，村裡領導也很緊張，生怕有疏漏，要承擔責任，於是就指派了兩個保安每天奉命坐在放映廳裡審片。朱日坤首次面對這樣的形勢，無奈之下，影展頭三天持續放映同一部影片——楊恆⁵⁹導演的《檳榔》⁶⁰，一部不涉及任何敏感話題的清新電影。在連續看了三天同部影片後，審片的保安可能認為影展是世界上最無聊的事，便再也不來了，這時影展才正常放映。

在顛簸飄零多年後，朱日坤終於在遠離北京城區的農村——宋莊，為獨立紀錄片影展找到一塊棲身之地。他和朋友將聯合建造的「現象藝術中心」，裡面將會有一個標準的電影放映廳。在這裡，他夢寐以求的願望終於得以實現了。



文海與美國紀錄片大師懷斯曼，攝於 2009 年葡萄牙里斯本國際紀錄片節



北京宋莊栗憲庭電影基金會工作室

從懷斯曼出發⁶¹

中國獨立紀錄片的發展過程，深受懷斯曼的影響。

1990年代早期，張元、段錦川等人的紀錄片經典之作《廣場》、《八廓南街16號》，幾乎是懷斯曼電影的拷貝。後來，年輕一輩的導演在創作早期也深受影響，在製片方式和剪輯上尤為明顯。近十年，一些導演正嘗試以本土經驗為建立基準，探索新的電影語言。

懷斯曼的影片沒有戲劇性，故事情節及人物也缺乏強烈衝突的性格。他的拍攝方式如「牆壁上的蒼蠅」盯著鏡頭裡的人，彷彿僅僅是在「見證」。

「活下去，並且要記住。」⁶²

懷斯曼主張「直接電影」，從而使它擺脫了傳統意義上「紀錄片」的概念，融入藝術電影的範疇之中，與其它現代藝術作品相比，它一點也不遜色。從此，現代藝術的作品種類中多了一個類別：直接電影。懷斯曼「直接電影」的拍攝理念乃是建立在存在主義哲學的基礎上。1960年代，懷斯曼在巴黎生活時，正是存在主義、荒誕派戲劇⁶³蓬勃發展之際，他回美國後拍攝的第一部影片《提提卡蠶事》（*Titicut Follies*），彷彿是荒誕派戲劇的搬演。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。他在受訪時，屢次提及熱愛閱讀小說，他每年拍攝一部影片，正是要同他心儀的偉大小說家一樣，營造一個唯獨屬於他的個人世界。如福克納（William Cuthbert Faulkner）的小說，永遠發生在他臆造的、如郵票一般大小的世界。

從另一個角度來看，哪一位電影大師的作品不是創造了一個獨特的世界呢？費里尼（Federico Fellini）、布努艾爾⁶⁴、塔可夫斯基、柏格曼（Ernst Ingmar Bergman）、小津安二郎等等皆是。布努艾爾的攝影機永遠契合影片人物當時的處境，讓觀者緊隨著人物一起行動，一起感同身受，體驗一種自我折磨式的道德拷問。記得有一次，他的攝影師拍了一個美麗的風光鏡頭，還被他罵了一通，因為他所有的影像都是以「契合」人物為取捨標準。

非虛構的影片，特別是對直接電影來說，以不干涉被拍攝者為前

提的手法，卻使得即使是敘述故事，也仍達不到藝術影片的精確程度。如溝口健二《西鶴一代女》其講述故事的方式，表達對人物命運的感同身受，是經過完美的設計和場面調度的結果。與直接電影相對應的藝術電影，我以為是費里尼的《羅馬風情畫》（*Roma*）與塔可夫斯基的《鏡子》（*The Mirror*），它們最接近直接電影的理想狀態。那是一種撲面而來的狀態，氣氛、場域、時間、節奏和情緒，鎔鑄在一塊，宛如呈現生命的鏡子，映射出從心中湧現的世間萬象。

解救自己方能解救藝術——朱日坤訪談

（採訪者文海，簡稱海；受訪者朱日坤，簡稱坤）

迴避還是捅破，這是一個選擇

海：你如何看待中國現今獨立電影的處境，為何官方打壓如此嚴重？

坤：我覺得官方早期對獨立電影的看法，只是將它放在電影領域裡，與官方電影或體制內電影獨立的一方，沒有把它跟社會現實、政治做聯結，它只是不和諧的聲音而已，是主旋律和官方電影之外的一種現象。

在艾未未之後，或者 2010 年之後，官方逐漸把獨立電影單獨列出來，不看作電影領域的一環，而是放在社會層面，把它跟底層的抗爭、互聯網上的公民運動，還有公民的覺醒和全社會的抗爭聯繫在一起來看了。我覺得官方把獨立電影，慢慢剝離電影領域。這就是為什麼它後來遭受打壓如此嚴重的原因。我記得，原來大不了就是有問題的時候，僅僅是電影局找你談個話，但到後面就不是這樣了。

官方也把獨立電影政治化了，他們不認為這是個別現象、純粹是電影領域的事情，而視它為意識形態。原來人們認為，獨立電影一開始就是和體制對抗的，我並不完全同意這種判斷。很多人在製作電影的時候，並沒有想這個問題，他的自我意識並沒有這麼強烈，或他的認同感並不是在這個層面上。比如，在第五代導演很多的叛逆性以及之後的地下劇情片等等，是放在工業的範圍裡去考察，並沒有放在社會、獨立藝術以及政治層面上去考量；它是在這個產業範圍之外的非產業作品。後來做獨立紀錄片的人和這群人有很大的區別。

海：我認為身分的自覺也是一個標誌。2000 年以前的獨立導演和體制是混合在一起的，之後，很多獨立導演創作的前提是脫離體制。這決定了他們涉及的題材深度和廣度不同。一開始，這些導演面臨的是表達的需求；後來就涉及到社會根本問題，如何突破它，

迴避還是捅破它，這是他們所面臨的瓶頸、抉擇。影展也面臨這樣的問題。2008年之前，很多影片在形式上努力，題材針對邊緣人來描述。後來，出現《上訪》、《克拉瑪依》⁶⁵等影片，還有艾未未⁶⁶、艾曉明、胡杰、何楊等紀錄片導演，讓我們感覺似乎回到1960年代小川紳介所處的時代，紀錄片參與社會的變革——我們似乎看到了這種可能！你的感覺如何？

坤：我覺得最重要的現象還是艾未未。胡杰作為個體的能量並不明顯，他的影響僅僅在知識分子之間。但艾未未的紀錄片，通過網路滲透到社會的各個角落裡去了。我舉個例子：我回到老家，村子裡的年輕人都知道他的《老媽蹄花》⁶⁷。這是以前拍攝獨立紀錄片的人無法辦到的。我覺得他是特殊的現象，後來官方對獨立電影的打壓，和他有很大的關係。

在中國，獨立電影區分為兩種：一種是艾未未這種，他影片的抵抗性是比較強的，他跟社會變化的節奏是緊密的；但另外一種趨勢是，導演遠離這種節奏，遠離社會變革，這樣的影片對體制沒有害處，包括很多人想重新回到體制內做影片、紀錄片等。

在博弈狀態下生存

海：人們以為政府對獨立紀錄片的態度是從前寬鬆，現在開始收緊；這其實是對歷史的不了解。2004年在世紀壇舉辦的影展，實際上僅僅存在了一天，2005年就沒法舉辦，2006年只好去安徽舉辦。可以說，獨立影展一直是在博弈的狀態下生存。

坤：2010年之前的影展一直都不順利，每年都有問題。2006年好像沒有問題，但是後面再找他們合辦影展，他們也不願意；當然，具體的原因並不知道。所以，事實上影展每年都存在問題，沒有哪一次是正常的，只有相對比較順利的時候。只是到2010年後，影展的壓力變成一種系統性的——不是針對哪個影展、哪個活動，而是針對整個環境，是一個整體的政治部署，把它視為社會危險因素，相對於以前的變化是很明顯的。我覺得唯一不變的就是，

很多人對影展仍然存在幻想。

2009、2010年之前，辦影展前，我們會先預告，按正規程序辦影展，基本上正常放映，也不對自己做審查；但現在就算做一個相對嚴格的自我審查，也一樣無法舉辦，比如南京中國獨立影像展。2007年，「雲之南」紀錄片影展關閉，是因為放映胡杰的《我難死去》。但現在對官方而言，獨立紀錄片影展本身就是有問題的，它不會針對哪部影片。包括南京、北京、雲南這些影展，肯定不能按照原先的方式繼續了。

海：影展怎麼搬到宋莊了？

坤：當時的宋莊很蕭條，大家也對這裡存在著幻想，希望這個比較偏僻的地方也許能保留獨立。但它發展太快了，不用幾年的時間，這裡就成為熱點投資地區，和當代藝術的泡沫結合在一起，變成房地產熱點。

海：在宋莊舉辦第一屆影展的時候，其實就發現勢頭不妙，因為在影展開幕當天，發現現場有很多文化局的官員、便衣，還有保安等。

坤：第一次的活動是「人之道·影之道」，將影展和首屆宋莊藝術節結合在一起。藝術節本身就是官方活動，當時是栗憲庭在組織藝術節，因為那時他是宋莊美術館的館長，大家也覺得他有能力去應付這樣的事，但實際上不是這樣。第一屆我們就發現了問題。後來為何要成立栗憲庭電影基金會？就是因為發現像老栗這樣在宋莊擁有重要發言權的人，也無法和地方政府分庭抗禮。開始我們想把獨立電影放映、收藏放到宋莊美術館，後來發現這根本就靠不住，所以才單獨成立栗憲庭電影基金會。

2006年的事情對大家的觸動很大，包括老栗，當時他並沒有真正接觸到獨立電影。最開始問他的意見時，我說每次放映都會遇到很多問題，他一開始卻說應該沒有問題，讓我拿一個策畫方案給他，他想拿這個東西和地方政府溝通。我當時發了一個方案給他，他直接把方案給了政府。他們一看非常緊張，方案剛提交不久，就有六、七個部門找我談話，問為何放這些影片。他們說這個方案很有問題，他們已經否決了。但宋莊剛建了一個美術館，他們

也需要老栗和一些藝術家啟動這個項目。雖然他們對我說，希望不要搞了，這事一開始就是敏感事件。2006、2007年特別緊張，地方對這種東西更加緊張，任何人都不會承擔這個責任。你給他一個東西，他就層層向上報，上面反饋的意見肯定會嚇死他。

所謂的「大師情結」

海：我覺得我們這些獨立紀錄片導演其實錯過很多機會，在DVD時代，無法拿到版號出版；互聯網時代，網路又是封鎖的。其實，真正能夠即時、全面、方便地看到獨立紀錄片，還是在獨立影展上。

坤：獨立紀錄片影展最大的功用在於不斷地發現新的力量和作品。但現在在中國，沒有太多有意思的又可以挖掘的東西。在我的視野範圍內，不管從電影本身還是社會影響力來講，影響以前有，但現在不存在。即使有，仍缺乏讓你特別激動的熱點，這兩個層面都是問題。2005至2007年，那時候的導演還都有些特點，但現在很難看到有特點的創作，老的創作者會延續他的創作，相似處還是很多，作品只是保持一個水準，沒有特別新意。

海：比如吳昊昊⁶⁸的紀錄片作品，我在2009年看到的時候，還讓人眼睛一亮。

坤：可那是無法持續的創作狀態，一種青春期的勃發。過了那一階段，面臨社會、政治問題時，能否持續又是另一個問題了。他的作品是挺新的東西，但不能預期。很多人也是這樣，這在1980到1990年代的人身上非常明顯。吳昊昊、薛鑑羌⁶⁹等人，無法對他們的東西有期待；他們的新，是相對於老一批的作者而言，並不是電影本身或在人類創造力方面的新。

海：我們這批人，包括策展人、影評人和作者，年齡相仿，在這十年，應該是相互學習、提攜、共同起來的一撥人，但為何現在處於無法持續創作下去的狀態？

坤：我覺得很多因素來自於教育，我們所受的教育，包括電影和社會教育，讓我們失去了創造力。我們所接觸的、看的、理解的，都

限制了創造力的方向。這是重要原因。中國社會的生存壓力也越來越嚴重了。有人說，西方的生存壓力大，無法成為一個自由的藝術家。但對於中國新一代來講，他面臨的壓力，不僅是現實的壓力，還有無形的壓力，這壓力來自於父母、周圍親戚等等，讓你還沒有涉入社會，還沒有開始創作的時候，就要面臨這些壓力，這壓力將我們的創作力給抹殺了。這是特別重要的一點。

第二點，中國的電影沒有形成一個傳統。我們所看到的傳統是一個「假」傳統。第四代⁷⁰、第五代、第六代⁷¹，這不是傳統，這是虛構出來的歷史。所謂傳統是，我知道我的上輩人做了什麼，我知道我要做什麼。中國有這樣的導演嗎？沒有。你能夠從賈樟柯那裡，學到做什麼嗎？我們沒有精神上的傳承，沒有精神上傳承的話，就很難沿著這個脈絡往前去做。我們所看到的東西是「物化」的，沒有精神性的東西，沒有精神性的東西就特別容易被打敗。就像有些新人，他們在製作一部影片時，下意識首先想到的是：「我這部影片能否通過審查？」這其實是特別可怕的現象。對他們來講，其它的都不重要，能不能通過審查成了首要的事情，所以在做任何作品的時候，這個烙印永遠去不掉，他們就不可能自由。沒有自由，創造力何來？

有人說中國人有大師情結，我認為那並非是真正的所謂大師情結。中國的大師情結是嚮往大師的那種地位、名望，不是對大師精神的領會、理解，或者希望自己是朝那個方向，他只是希望自己像名人一樣有錢、有勢而已。現在所謂的「大師情結」不是要創造精神財富，不是嚮往藝術家所追求的精神境界，都是在追求物化；如果讓他像苦行僧般的藝術家，他是不幹的。

胡杰的影片要追求意義，那當然會出現社會、歷史層面的東西，而不只是停留在電影層面。他的電影是延續歷史脈絡和歷史精神，就像尋找林昭，是在追溯精神的源頭，這讓他有了創作的力量。艾未未不需要去追溯什麼，他僅僅是一個人、一個個體，去跟體制發生關係；他用個人的方式去告訴人們體制是怎樣的、我可以如何做，他和胡杰完全不一樣。胡杰的影片是「追溯」，告訴你

歷史上有這樣的傳統。艾未未的電影很獨特，他告訴我們一個個體面對這個體制可以如何做。從老艾身上可以學到很多東西，他讓你思考：自己可以這樣存在、我作為個人可以怎麼做、我可以選擇我個人的生活方式。電影中很多東西是很直接的，沒有必要去搞那種模糊手法；不管是害怕也好，製造模糊的效果也好，其實都沒有必要。如果要表明你的態度、立場、觀點，你應該直接表明——不論是對這個國家、這個政黨，還是所有的東西。應該是直接告訴觀眾：我是如何看這個問題的。

你不能把自己剝離開來

海：你怎麼看待視頻媒介與作品的關係？

坤：拋開艾未未來講，我覺得電影的自我表達，藝術性其實是很清晰的。對一件事直接表達看法，本身就應該是清晰的。如果你的作品和這種觀念脫節的話，它本身就很虛假。很多人保持這種虛假性，是因為恐懼，這和中國的知識分子的狀態是一樣的。他們把跟社會剝離的拍片方式，認為是體現客觀性，在我看來這是錯誤的。我認為在任何一個時刻，都應該有自己的判斷，根據具體的情況，以及自身的經驗，做出個人的表達，這是對自己應該有的要求。這個判斷不一定完全正確，但表明你的判斷，本身就是勇氣的體現。我認為這恰恰是一個藝術家、一個知識分子應該做的。很多人追求的藝術性是什麼呢？我把它拉離得很遠，從時間和立場上來談。一件事情發生了，很多人說，我要和這件事保持距離才能觀察它，我覺得這是一個假象，我恰恰認為，如果脫離了事件來表明你的觀點，反倒失去了發聲的資格。當你故意用抽離的方式去做判斷，就是對自己沒有自信。就好像中國發生這麼多事情，卻不把自己放在時代中，而為自己做了一個玻璃罩，或者像上帝一樣去俯視事件，這樣的觀察和觀看方式，本身就是非歷史、非客觀的。這種抽離的觀點瀰漫在藝術家和知識分子之間，我認為這會產生問題。我不是說所有人一定要在現場，但我認為你不

能把自己與事件剝離開來，而應該把自己視為其中一員，不管站在任何立場，表達自身的看法。

採取「不在其中」的態度去看的視角，某種程度就是法西斯的視角——忽略了這些人的痛苦。像法西斯一樣，認為為了偉大的目標，這麼短的十年、二十年，甚至一百年，都是可以犧牲的。但你怎麼可以這樣呢？對我而言，這十年就是我生命的十年，這一年就是我生命最重要的一年，我不可能脫離我自己。你說得再客觀、中立、正確，對我沒有任何意義。就像針扎在身上，你不是他，感覺不到那種痛。我懷疑那樣的角度、那樣的觀察方式，這也是我懷疑紀錄片的原因。當你僅僅是通過鏡頭去看一個東西，我覺得它不是純粹、準確的。一個拳頭砸向攝影機和砸在你的腦袋上，感覺就是不一樣。所以，一定要理解這其中的差異。

海：1980年代的知識分子中，很多人的表述像在雲中布道，現在獨立知識分子的視角是底層人在描述底層人嗎？

坤：我們都在西方放映過自己的影片，但為何總感覺到一種隔閡？先不說影片好壞。西方人會說：「這種事情同樣在我們這裡發生，這種事情我們也能理解。」但是，你會發現，你經常會有一種感覺：「真的會一樣嗎？」一個中國人拍攝的東西，當西方觀眾在觀看的時候，究竟這裡面的距離有多遠？有距離還是沒有距離？你可以去想。

我的《查房》⁷²，是在講我去江西新餘看魏忠平他們，那天晚上警察來我的房間，我知道他們會來，機器就打開了，他們敲門的時候，不知道我提前開機，所以他們盤問我的過程，就拍了下來。

海：影片非常好，一個鏡頭、一個場景就把那種感覺表達出來了。但這樣的手法是否太直白了？

坤：這本身就是一個當代性藝術表現的問題。為什麼中國當代藝術家很多人用身體去做行為藝術？就是要直接。為何要質疑語言？因為有時候對語言是否能準確地表達，我們是存疑的。為何我們要用身體、裸體去表達？就是要消除語言沒法表達自身的問題。我們不是想增加理解的障礙，或是喪失用語言表達自我的能力。現在用來表達的形式，就是要直接去除這些障礙。

極權社會裡的恐懼扼殺了創造力

海：為何現在的獨立紀錄片導演們的創造力比較短暫？

坤：我覺得還是要回到極權社會的恐懼因素來看，在我們這一代人身上，這是無法抹掉的，這是一個最大的問題。我們的創造力無法釋放，或者這種創造力很早就被扼殺了。就像我們知道過去有些藏頭詩、藏尾詩；在嚴酷的政治環境下，要是直接說出這些話，可能會被砍頭的。當你明白了這種恐懼，正如共產黨所說，它就像紙老虎，你是有力量去衝破的。

這個體制、這個社會，現在看起來嚴酷，說一句話也可以將你抓起來，但這也恰恰證明了它是最虛弱的時候。也就是說，最終獲得解放的時刻即將來臨。未來的電影趨勢也會有變化，這種變化會有人去自覺地嘗試，類似艾未未這樣的影片是先驅，不是顛峰，而是前哨。當然，電影的樣式很多，只是我們沒有足夠的空間和能力去嘗試。即使是很直接、能充分表述自己意願的影片，也不表示它的性質是單一的，它就是豐富的。我們說話的方式、語言、神態、方言，完全不一樣，何況電影！在現代技術脫離工業束縛的自由條件下，它當然有廣闊的前景。我不認為是走到了盡頭，而是我們還沒有盡情地用自己的能力展示它。在恐懼沒有消除的前提下，運用這種手段，所以會覺得有障礙。很多來自各方面的障礙，若是我們無法解放的話，藝術怎麼能夠解放？這是相輔相成的。不去想這個問題，問題就永遠存在；當你去想這個問題，問題就解決一半了。過去設置的這些障礙會逐漸打破。而我為什麼不迷信過去？這是因為我覺得過去的事情都是在極大的障礙下去做的。

海：如何消解這種恐懼？

坤：我覺得恐懼有很多是具體的。比如生存的恐懼、日常生活的恐懼，最終還有對生命的恐懼。思考一下，如果你放棄了對生命的恐懼，也許別的恐懼就不存在了。反思信仰，我不覺得信仰是最高級的，但信仰會讓你有力量，因為它對生命有解釋。佛教對生命的解釋

是輪迴；基督教有上帝為依靠，祂拯救你。

如果我沒有信仰，如何看待這個問題？也許，解除了對生命的恐懼之後，那就只剩下愛了。愛當然有很多問題，但至少會讓你有力量、有勇氣。我對生存沒有恐懼，不是說我獲得了經濟上的支援，而是我對它沒有太高的需求。當然日常上的障礙是可以解決的。我沒有最高的信仰，但我會思考這些問題。我會想，如果要犧牲生命的話，該如何處理。對我而言，沒有宗教的支撐不是什麼巨大的問題。當有問題出現時，我可以面對它，就是這麼簡單。我不相信宿命，我認為命運是可以改變的。在我可以預知的範圍內，所有的可能都有可能。就像在中國，我不會對中共有任何期待一樣。這也許包含了我對歷史的認知以及對現狀的了解。我會盡可能地去接觸人、懷疑別人傳遞給我的東西，我喜歡在現場親身感受。任何地方有問題，我會盡量去了解，那也是清除自身的不解、困惑和恐懼的方法。而且，對這些了解多了，恐懼感也會消除，這是因為你對問題有了自身的看法。

總體而言，我覺得中國的紀錄片是落後於這個時代的。落後的原因不是電影本身，而是因為你的呼吸和社會的呼吸脫節。對我來講，這些電影太藝術了，恰恰不能打動我。

海：但你也強調藝術性呀！如何評價視頻的作品和紀錄片的差異？

坤：我覺得是藝術性質有差異的問題，當它讓你感覺隔著一層，好像把你包圍著，肯定不是最高的藝術，和直接觀看是不一樣的，這是一種消費性。以我的觀感來講，最起碼電影有這樣的劃分：消費的電影和不消費的電影。我們看到很多視頻，如果它沒有自覺的話，不能劃歸到藝術範疇裡。

獨立影展「party」化

海：你在 2011 年離開栗憲庭基金會，回廣東老家了。

坤：我原先想長時間休息，重新學習、重新看書。在家鄉有一個強烈的感觸是：中國社會已經完全崩潰了！在農村，你會發現這個社

會沒有任何容身之地。後來，他們說現象工作室沒有人管，我就回來了。其實，我發現哪裡都一樣，即使躲到深山老林裡面，和在北京沒有什麼區別，精神上都在流浪，找不到一塊棲身之地。想依靠山林、一個物理上的東西，去尋找一個居所，是沒有可能性的。反過來講，這個社會逼得你最後走上的道路，要麼是反抗，要麼自殺，沒有別的可以選擇，你也不需要選擇。如果你說在中國還有很多選擇，那我認為你沒有真正認識這個社會。

海：對未來的獨立紀錄片影展，你有何期待？

坤：2011年我和徐辛參加了美國的羅伯特·弗拉哈迪⁷³討論會，它是一個封閉性的影展，邀請固定的人參加影展。我們當時也想在自己的電影節上採取這樣的方式，但做一些改進，邀請不一樣的人參加影展，但人數固定，五十人或一百人。放映不是最重要的，重要的是哪些人看電影和討論電影。其實，2011年時，影展已很難舉辦下去了。我當時也做了一些改進，比如觀眾必須報名等。最早辦紀錄片影展的時候，取名「中國」，就是想做「移動性」影展，不一定要在北京舉辦。中國獨立影展起初學西方，做得很有程序，還有評獎。後來，我反思：中國獨立影展面對這個環境，最有價值的是什麼？不是用什麼方式看電影，而是有沒有對電影提出重要的討論議題。

我覺得後來的獨立紀錄片影展就有些「party」化了。不是「party」有什麼問題，但在某種程度上和這個環境不協調，它弱化了很多東西。辦影展和拍電影一樣，當你有意地把力量削弱的時候，就走上了一條錯誤的方向。但如果影展和影片呈現的不一樣，那個影展也是有問題的。

後來，我也成為獨立紀錄片影展的異端了。其實，宋莊不太喜歡我，因為我做過艾未未的專題放映，很多人認為我很激進。但這種看法是有問題的。「艾未未」的存在，是一個特別重要的現象，不討論、不呈現它，本身就有問題。你可以和他有不同意見，但不可以忽略他。我覺得很多獨立影展的問題，在於沒有看重艾未未、胡杰、艾曉明的影片，呈現他們的作品，這說明了這些影展

具封閉性，這種封閉性會導致落伍。我並非認為艾未未的影片是最好的，但確實非常重要，它有很多的參照性。還有吳文光的影片，從藝術性講，它不是最高的，但是無法忽略。當然，每個影展都有自己的選擇，但選擇的過程中要有自我反思。

現在影展所面臨的狀況不一定就是壞事，起碼能讓大家有所反思。你會思考：過去是怎麼看待這件事情？如何看待我們的環境？現在也有很多影展、活動，當然是自我審查比較嚴厲，盡可能不放敏感影片，也會和一些大學合作等等。這種演變和中國社會的變化是一樣的。十年前，我們看到上訪的人，我們不會覺得他和我們有什麼關係；但現在，任何人，無論去不去上訪，你的狀態和他們沒有差別。2006年看劉偉⁷⁴拍攝的紀錄片《忘卻的一天》⁷⁵中，涉及到一些上訪者，當時覺得自己離這些人很遠；但現在，日常和這些人接觸多了，我覺得自己的狀態和他們沒有區別，只是對問題的看法不一樣，這就是變化。

以後，像抓杜斌⁷⁶這樣的事情會很普遍，前一段時間，有一個拍紀錄片的小伙子就因為拍馬家樓，被關了三十多天；吳虹飛⁷⁶說了幾句玩笑話也被抓了。這種趨勢以後會更劇烈、白熱化。

海：你對現狀是如何反思的？

坤：我對中國當然有反思，但這種反思是局部的，僅限於所謂的知識分子和文人之間。如果這種反思沒有起到更廣泛的社會作用的話，它的作用是很微小的。沒有社會運動，沒有啟蒙，就很難覺醒。現在中國的底層社會，上訪的人為什麼如此絕望？這是因為他們走了很遠的路才發現這是一條絕路，但是已經沒有辦法了。但問題是，如果我們每個人都需要這麼走的話，那麼這條路會永無盡頭，一直走到黑。所有的人都必須在你付出巨大的代價後，才認識到這是常識，就像我們拍電影，要拍十多部影片，花十多年以後，才發現電影不一定要這樣拍。就像你走了一條不是救贖的路，走著、走著，走到地獄去了。就這麼簡單，其實你走錯路了。

（2013年，採訪於北京宋莊）

註釋

- ¹ 俞心樵（1967-），浙江紹興人，詩人、民間思想家，中國「文藝復興運動」倡導者，曾入獄八年（1999-2006），代表作有〈墓誌銘〉及長詩《今生今世：到處都是海》等。
- ² 馮雷（1969-），北京人，紀錄片導演，畢業於北京電影學院，紀錄片作品有《雪落伊犁》、《島》、《沒有天空的房間》、《溫州基督教》等。
- ³ 紀錄片《雪落伊犁》（2001，38分鐘）為馮雷首次獨立製作，獲2001年法國第24屆真實電影節「尤里·伊文思」獎（Prix Joris Ivens）。
- ⁴ 和淵（1975-），雲南麗江人，2001年，雲南大學東亞影視人類學研究所畢業後，分配到雲南省社會科學院民族學研究所工作至今；2003年，與郭淨、楊昆、易思成等人共同創辦「雲之南」。紀錄片作品有《阿僕大的守候》。
- ⁵ 郭淨（1955-），雲南人，致力於研究影視人類學、儀式和環境史。著有《雲山之書》（雲南人民出版社，2012）、《中國民族誌電影先行者口述實錄》（雲南人民出版社，2015）；紀錄片作品有《卡瓦格博》。
- ⁶ 楊昆（1967-2010），雲南昆明人，就讀雲南大學影視人類學期間開始拍攝紀錄片，並參與翻譯美國學者保羅·霍金斯（Paul Hockings）的《影視人類學原理》（*Principle of Visual Anthropology*）（雲南大學出版社，2001）等系列書籍，曾積極推動「雲之南」和東南亞地區的紀錄片網絡聯繫工作。
- ⁷ 易思成（1976-），雲南人，德國基爾大學博士，於2007年開始擔任「雲之南」影展主要策展人。
- ⁸ 「後窗看電影」創建於1998年12月，是網路社區「西祠胡同」中最早發展起來的電影論壇，也是中國老牌電影網路論壇之一。
- ⁹ 《他們》（1985-1995）為中國南方最早的地下詩刊之一，由詩人于堅、韓東等人創辦。
- ¹⁰ 「DV運動」是指1990年代末，由於DV攝影機的出現，而引發了中國民間獨立影像運動蓬勃發展。
- ¹¹ 康健寧（1954-），河北人，於1980年代中期進入電視臺工作，開始拍攝電視專題和紀錄片，現任寧夏電視臺副臺長，是中國紀錄片的重要代表人物。紀錄片作品有《沙與海》、《陰陽》，其中《沙與海》曾獲1991年第28屆亞太廣播聯盟（Asia-Pacific Broadcasting Union）新聞及紀錄片組大獎，是中國首部獲此殊榮的影片。
- ¹² 「工農兵」是由紀錄片導演康健寧的《新兵連》、段錦川的《拎起大舌頭》、蔣樾的《車站》三部紀錄片組成，因內容敘述士兵、農民、工人，而被稱為「工農兵」系列紀錄片。該片是通過參加阿姆斯特丹國際紀錄片影展找到投

資方，完成後，在英國廣播公司公共頻道播出，其獲得國外資金和播出的方式，曾在中國獨立紀錄片圈子中引起轟動。

- ¹³ 「緣影會」創辦人為跨領域藝術家歐寧，1990年代中期，他因認識香港導演舒琪，從舒琪開設的「壹角度」書店，買了許多電影書刊和藝術電影原版DVD，並於1999年9月1日在深圳百匯大廈舉辦放映會，緣影會由此誕生，與北京的實踐社，一南一北，開啟了藝術電影在中國民間傳播的先聲。
- ¹⁴ 101工作室由徐鳶、虞立煒等數十位上海影迷創辦，成立於1996年10月1日，當天正是電影誕生101周年紀念日，因此命名為「101工作室」，是中國最早成立的民間電影組織。
- ¹⁵ 瀋陽自由電影（Free Cinema），由董冰峰等人於2000年創辦。
- ¹⁶ 楊子（1973-），浙江人，導演及製片人，畢業於北京電影學院，於1999年開始在國內外推廣中國獨立電影，並舉辦多次影展。2000年，楊子創辦了電影社團「實踐社」；2001年，創辦「首屆中國獨立映像展」，作品有劇情片《雲娜》。
- ¹⁷ 潘劍林（1969-），甘肅臨洮人，獨立導演。作品有紀錄片《誰殺死了我們的孩子》；劇情片《流氓的盛宴》等。
- ¹⁸ 塔可夫斯基（Andrei Tarkovsky, 1932-1986），俄國導演，在世界電影史上極有影響力，他的電影意境幽渺，內容深邃，語言嶄新，被柏格曼譽為「當代最重要的導演」。作品有《伊凡的少年時代》、《安德烈·盧布列夫》、《潛行者》等。
- ¹⁹ 栗憲庭（1949-），著名藝術評論家，曾任《中國美術報》編輯。1989年以後，栗憲庭推出了「政治波普」、「玩世現實主義」等藝術流派，策畫「從國家意識型態出走」、「對傷害的迷戀」等重要藝術展。2006年，他創辦了「栗憲庭電影基金」，為一有系統收藏中國獨立電影的民間機構。著有《重要的不是藝術》（江蘇美術出版社，2000）。
- ²⁰ 阿姆斯特丹國際紀錄片影展（International Documentary Film Festival Amsterdam），簡稱IDFA，創立於1988年，是世界上規模最大的紀錄片影展。
- ²¹ 見〈一個人的紀錄片筆記之14〉，引自吳文光新浪博客「吳文光影像筆記——草場地工作站」，此博客於2016年被政府關閉。
- ²² 見王小魯〈實踐社往事〉（《經濟觀察網》2010年6月25日）。
- ²³ 劇情片《站臺》（2000，154分鐘）為賈樟柯執導的第二部電影，以他的故鄉山西汾陽為背景，講述1970年代末至1990年代初，幾個歌舞演員從富有熱情的理想世界，漸漸落入平凡的生活的變化，以此映射現代中國從文革之後，如何逐漸朝向經濟發展，以及改變對百姓產生的衝擊，被譽為「平民化的史詩作品」。
- ²⁴ 劇情片《小武》（1997，105分鐘）透過小偷梁小武的遭遇，描述邊緣人的

生活窘況。該片曾獲第 48 屆柏林國際影展「青年論壇」(Forum Expanded) 首獎，以及「亞洲電影促進聯盟獎」(Network for the Promotion of Asian Cinema)，導演賈樟柯並被譽為「亞洲電影閃電般耀眼的希望之光」。

- ²⁵ 周浩 (1968-)，貴州興義人，大學畢業後，先後在新華社、《南方周末》擔任記者，2001 年開始拍攝紀錄片，作品有《厚街》、《龍哥》、《棉花》、《大同》等。其中《棉花》與《大同》先後獲第 50 屆與第 51 屆臺北金馬獎最佳紀錄片獎。
- ²⁶ 紀錄片《厚街》(2002 年，91 分鐘)厚街是珠江口一個農業小鎮，1980 年代初，因臺灣、香港挹注大量資金，加上人工廉價，使它從農業小鎮迅速發展為勞動密集的工業城鎮。該片紀錄了美國 911 事件以後，來自各地在厚街賃屋而居的外地工人，因失去訂單而停工的瑣屑生活。
- ²⁷ 朱日坤 (1976-)，廣東人，於 2001 年成立現象工作室；2003 年創辦中國紀錄片交流週；2006 至 2011 年間，出任北京獨立影像展藝術總監。紀錄片作品有《查房》、《塵》、《檔案》等。
- ²⁸ 葛亞平 (1968-)，江蘇高淳人，策展人，曾是中國獨立影像展主辦法人代表及主要出資人 (2003-2012)，現任南視覺美術館館長。
- ²⁹ 章明 (1961-)重慶人，編劇、北京電影學院導演系教授，中國第六代導演代表人物之一。作品有紀錄片《巫山之春》、《60》；劇情片《巫山雲雨》、《結果》等。
- ³⁰ 崔子恩 (1958-)，黑龍江人，導演、編劇、小說家。作品有劇情片《夜景》、《少年花草黃》、《野草莓》等。
- ³¹ 達摩克利斯之劍 (The Sword of Damocles)，意味時刻存在的危險，此源自古希臘傳說：迪奧尼索斯國王請他的大臣達摩克利斯赴宴，命其坐在用一根馬鬃懸掛的一把寒光閃閃的利劍下，由此而產生這個成語。
- ³² 呂新雨 (1965-)，安徽人，復旦大學新聞學院教授，為中國新紀錄運動、影視理論、傳播政治經濟學研究專家。其著作《記錄中國：當代中國的新紀錄運動》(三聯書店，2003)梳理了 1989 年後在中國掀起的「新紀錄運動」的脈絡，前半為訪談，後半為理論、分析。
- ³³ 郭小橿 (1973-)，浙江溫嶺人，旅英小說家、編劇、導演，畢業於北京電影學院。作品有劇情片《一個考古學家的星期天》、《今天的魚怎麼樣？》、《中國姑娘》等。其紀錄片《嵌入肉體的城市》曾獲 2005 年巴黎「國際人權影展」(International Human Rights Film Festival) 大獎。
- ³⁴ 胡台麗 (1950-)，臺北人，人類學家、紀錄片導演，臺灣民族誌紀錄片先驅。其作品《穿過婆家村》為臺灣首部於商業電影院播放的紀錄片。其它紀錄片作品有《石頭夢》、《愛戀排灣笛》、《矮人祭之歌》(與李道明合導)等。
- ³⁵ 張虹 (1958-)，香港人，於 2008 年在香港創辦了「華語紀錄片節」，積極

推動紀錄片的發展。她的紀錄片《中學》、《搬屋》、《平安米》、《七月》等，以社會題材為主，大都採用「直接電影」手法拍攝。

- ³⁶ 紀錄片《德拉姆》（2004，110分鐘）是導演田壯壯執導的第一部紀錄片，描述茶馬古道怒江流域上的馬幫生活，整部片子呈現了怒江流域的自然風光、民俗。
- ³⁷ 見郭淨〈路上的電影節之雲之西：阿姆斯特丹筆記〉（《中國人類學評論》第22輯）。
- ³⁸ 紀錄片《淹沒》（2005，150分鐘）忠實記錄了2002年三峽水庫第一次蓄水，古城奉節因而遭致毀滅的過程，以及人民在搬遷、拆除舊城過程中的矛盾和痛苦。該片曾獲2005年日本山形國際紀錄片影展大獎。
- ³⁹ 小川紳介（1935-1992），日本重要的紀錄片導演，山形國際紀錄片影展創辦人。1957年開始拍片，與大島渚同為1950年代日本新浪潮電影發起者。1966年成立「小川製作公社」。1967年開始，在日本三里塚展開長達十一年的拍攝，製作了十六個小時的三里塚系列作品，其中《三里塚——第二道防線的人們》，為紀錄片史上的經典作品。其創作理念「紀錄片是拍攝者與被拍攝者共同創造的世界」，對紀錄片工作者影響甚鉅。
- ⁴⁰ 土本典昭（1928-2008）和小川紳介並稱為日本戰後紀錄片的兩座豐碑，在長達五十二年的紀錄生涯中，共留下五十部作品。其中拍攝長達三十九年的水俣病（汞中毒）系列紀錄片（1965-2004），奠定了他在日本紀錄片史的地位。
- ⁴¹ 見于堅的博客〈棕皮手記：鏡頭後面的懺悔〉。
- ⁴² 見2005年「雲之南」紀錄影像展場刊。
- ⁴³ 鄒雨（1971-）重慶人，任職於重慶電視臺新聞部四年（1994-1998），1996年開始拍攝紀錄片，紀錄片作品有《淹沒》（與李一凡合導）、《淹沒2》。
- ⁴⁴ 李一凡（1966-），湖北武漢人，紀錄片導演、影像工作者。紀錄片作品有《淹沒》、《鄉村檔案：龍王村2006影響文件》；影像作品有《恐怖份子》、《拆》等。
- ⁴⁵ 見註42。
- ⁴⁶ 時間（1963-），天津人，現任中央新影集團副總編輯，曾於1991年籌辦北京新紀錄片研討會，倡導並推動中國新紀錄片運動。1998年，兼任「東方時空」、「實話實說」、「焦點訪談」、「新聞調查」總製片人。紀錄片作品有《天安門》、《南京的血證》等。
- ⁴⁷ 周兵（1968-），甘肅蘭州人，畢業於北京廣播學院電視系，於1993年擔任中央電視臺「東方之子」欄目編導；2003年任中央電視臺新聞評論部特別節目組製作人和《故宮》系列紀錄片總導演。
- ⁴⁸ 張以慶（1954-），北京人，湖北電視臺紀錄片製作人，紀錄片作品有《舟舟的世界》、《英和白》、《幼兒園》等。

- ⁴⁹舒浩侖（1970-），上海人，導演，現任教於上海大學影視學院，紀錄片作品有《黑白照片》、《鄉愁》、等。
- ⁵⁰黎小鋒（1971-），江西萍鄉人，導演，現任教於同濟大學傳播與藝術學院，紀錄片作品有《遍地烏金》、《我最後的秘密》、《無定河》、《昨日狂想曲》等。
- ⁵¹陳為軍（1969-），湖北武漢人，於1994年開始從事紀錄片創作，紀錄片作品有《好死不如賴活著》、《請為我投票》、《世界最大的中國餐館》、《日出日落》等。
- ⁵²李紅（1967-），北京人，導演，於1991年開始拍攝電視短片，1994年，改拍攝紀錄片。
- ⁵³紀錄片《回到鳳凰橋》（1998，55分鐘）講述四個從安徽到北京打工的女孩，工時甚長，薪資微薄，同住一間狹小、破舊的房裡，卻甘之如飴，因為唯有在北京，她們才可能有一絲企圖改變命運的「非分之想」。該片於1997年獲日本山形國際紀錄片影展「小川紳介獎」。
- ⁵⁴郭熙志（1965-），安徽人，導演，深圳大學教授，紀錄片作品有《渡口》、《遷鎮》、《典型》、《喉舌》等。
- ⁵⁵紀錄片《圓明園的藝術家們》（1995，33分鐘）敘述1990年，一群藝術家進駐圓明園附近的村莊從事創作，因他們的作品不合乎傳統美學，生活方式又叛逆，引起了官方注意，而於1995年開始逼迫他們遷移，導演胡杰亦為其中一員，他用Hi8記錄了這些藝術家倉皇離開村落，以及他們離開之後的飄泊生活。
- ⁵⁶紀錄片《告別圓明園》（1995，104分鐘）背景與《圓明園的藝術家們》相同，趙亮亦用Hi8攝影機記錄這群藝術家，在被警察驅逐、抓捕前的種種。
- ⁵⁷見〈栗憲庭：五四美術革命批判〉（《朵雲》雜誌，1990年第3期）。
- ⁵⁸「人之道·影之道」獨立電影論壇，於2006年10月在宋莊美術館舉辦，是宋莊美術館開館重要活動，後正式更名為「北京獨立影像展」（2009），由栗憲庭電影基金主辦。
- ⁵⁹楊恆（1975-），湖南吉首人，畢業於北京電影學院攝影學院，於2006年完成電影處女作《檳榔》，另有短片《凹凸》、《車廂》；劇情片《那片湖水》等。
- ⁶⁰劇情片《檳榔》（2006，112分鐘）描述兩個不良青少年無趣的夏日生活，他們的生活裡沒有陽光的青春，也沒有熱血的愛情，是一部風格獨特的青春電影。該片曾獲第11屆韓國釜山國際影展（Busan International Film Festival）「新潮流獎」（New Currents）。
- ⁶¹本文原出自本書作者文海〈一個紀錄片人的獨白——從自然主義到心理現實主義〉一文，最早於2006年在網路發表，後篇名改為〈扎根〉，發表於《藝術與投資》雜誌「中國獨立影像」單元（2009）。本文今經作者修訂後，從〈扎

根〉獨立出來，置於本章發表，餘文見本書附錄一。

- ⁶² 《活下去，並且要記住》（*Live and Remamber*）為前蘇聯及俄羅斯作家瓦連京·拉斯普京（Valentin Rasputin, 1937-2015）長篇小說代表作，講述衛國戰爭最後一年，發生在西伯利亞安加拉河畔的故事。作者文海借用此書名，目的在於補充說明所謂「見證」的意義。
- ⁶³ 荒誕派戲劇是 1940 年代至 1960 年代於歐洲興起的戲劇流派，該詞最早見於 1962 年英國戲劇評論家馬丁·艾思林（Martin Esslin）出版的《荒誕派戲劇》（*The Theatre of the Absurd*）一書。這類學派的哲學基礎為存在主義，因此劇中人物多處於無望境地、重複無意義的舉動。代表作家有貝克特、哈維爾等。
- ⁶⁴ 布努艾爾（Luis Buñuel, 1900-1983），西班牙人，被譽為超現實主義電影之父。作品有《黃金時代》（*The Golden Age*）、《被遺忘的人們》（*Los Olvidados*）、《青樓怨婦》（*Belle de Jour*）等。
- ⁶⁵ 紀錄片《克拉瑪依》（2010，356 分鐘）徐辛執導。1994 年，新疆克拉瑪依友誼館大火，導致二百二十八名學童葬身火海，但十多年後，死難者家屬始終領不到死亡證明，片中，受訪的家長在鏡頭前敘述他們的痛苦與回憶，因題材敏感而被禁演，後入選第 43 屆香港電影節紀錄片「人道獎」競賽單元。
- ⁶⁶ 艾未未（1957-），是中國最具世界影響力的藝術家，於 2006 年開始從事紀錄片創作，並以艾未未工作室名義製作了多部紀錄片，影響深遠。紀錄片作品有《一個孤僻的人》、《花臉巴兒》、《三花》、《老媽蹄花》、《平安樂清》、《喜梅》、《艾未未上訴》等。
- ⁶⁷ 紀錄片《老媽蹄花》（2009，79 分鐘）敘述譚作人因調查川震豆腐渣工程而遭「煽動顛覆國家政權」罪名被起訴，導演艾未未為了幫譚作人做證人而來到成都，一行人卻遭成都警方拘禁，並與警方展開一場拉鋸戰。攝影師用隱形攝影機，完整記錄了過程中的荒誕和苦澀，該片由艾未未工作室出品。
- ⁶⁸ 吳昊昊（1986-），山西太原人，中國當代極具個人風格的獨立電影導演，屢獲國際電影節邀展。紀錄片作品有《人民藝術家賈晉蜀》、《kun1 行動》、《禁止沉默》、《批判中國》、《kun3 我愛梁昆》等。
- ⁶⁹ 薛鑑羌（1984-），山西人，十六歲開始打工，混跡於各城市，從事過打鐵、洗車、理髮師等工作。他的作品亦極具個人風格，如紀錄片《火星綜合症》、《我年輕時也打老虎》；以及劇情片《殘廢科幻》等。
- ⁷⁰ 「第四代導演」指 1966 年中國文革前，從北京電影學院、上海電影學校畢業的導演群。由於歷史因素，他們的藝術才華直到 1977 年文革結束後始得發揮。他們主張中國電影要「丟掉戲劇的拐杖」，打破戲劇式結構；提倡紀實，追求質樸、自然風格和開放式的結構。主要代表人物有導演吳貽弓、吳天明、張暖忻、黃健中、謝飛等。

- ⁷¹ 「第六代導演」指 1980 年代末，從北京電影學院畢業後執導電影的年輕導演群，他們關注的題材多涉及弱勢群體，及因政治制度而衍生的社會問題。因創作的影片大多被禁，不能在中國公映，故人們又稱他們為「地下導演」。代表人物有賈樟柯、王小帥、婁燁、李楊、張元等。
- ⁷² 紀錄片《查房》（2013 年，20 分鐘）2012 年 7 月，朱日坤和友人至江西新餘聲援「新餘三君子」（劉萍、魏忠平、李思華），該三人曾以獨立候選人身分參加人大代表選舉，且因參加選舉和其他維權活動，受到當地政府和警方迫害。該片敘述一天夜裡，警察突然敲門「查房」，朱日坤打開小攝影機，記錄了接下來發生的一切。
- ⁷³ 此論壇以美國紀錄片導演羅伯特·弗拉哈迪（Robert Flaherty, 1884-1951）為名，他終其一生遠離文明世界，以浪漫主義的眼光和探險家的精神，追尋紀錄片的藝術極致和真實人生，被尊為「紀錄電影之父」、「影視人類學鼻祖」。
- ⁷⁴ 劉偉，出生於 1960 年代，跨領域藝術家。他是 1989 年天安門事件的倖存者，作品貼近個人經驗和記憶，經常以繪畫、錄影、相片和裝置藝術，紀念六四事件的亡者，企圖打破因中國官方審查制度而沉默的現象。
- ⁷⁵ 紀錄短片《忘卻的一天》（2005，14 分鐘）敘述在天安門事件十六周年這天，導演劉偉在天安門和北京大學前隨機訪問路人，對六四的想法，但人們不是避而不答便是緘默，而四周布滿了監視器，便衣警察不斷來回巡視。
- ⁷⁶ 杜斌（1972-），山東郟城人，攝影記者、紀錄片製作人，曾是《紐約時報》北京分社攝影記者，其拍攝的新聞照片曾發表在《紐約時報》、《國際先驅論壇報》（*International Herald Tribune*）、《時代》雜誌上。因其紀錄片《小鬼頭上的女人》揭發遼寧馬三家勞教所對法輪功學員及上訪者的酷刑，而於 2013 年六四前夕，遭北京國保秘密逮捕而受國際媒體高度關注。曾獲獨立中文筆會第 10 屆「林昭紀念獎」（2015）。
- ⁷⁷ 吳虹飛（1983-），侗族，廣西人，歌手，作家、記者。2013 年 7 月 21 日，吳虹飛因在新浪微博發表「我想炸的地方有北京人才交流中心的居委會」等言論，曾被北京警方拘留。

第三章 邊界

不能拯救世界和人民的詩歌是什麼？
 官方謊言的共謀，
 喉嚨即將被割斷的酒鬼之歌，
 大二女生的讀物。
 我要好詩但對它並無了解，
 最近我發現它那有益的目的，
 在這一點，只在這一點，
 我找到了救贖。

——米沃什¹〈獻辭〉²

直面「鐵屋子」³的影像

2006年7月17日，家住北京通州自由城小區的胡佳⁴，一推開家門，發現樓道裡已經站滿了便衣警察。隨後，他被告知不可離開家門一步，這對年僅三十三歲的胡佳來說，已經不稀奇了。半年前，他被秘密警察綁架，失蹤四十一天，在監獄絕食三十三天後，終於迫使當局還他自由。

胡佳是個溫和、充滿陽光的大男孩，總是一張笑臉。這個年輕的佛教徒，很早就參加中國的環保工作，如去內蒙古義務植樹、到青海宣傳保護藏羚羊等等。後來，他接觸到河南因為輸血感染愛滋病的患者，這些無辜者的悲慘遭遇，讓他非常痛心，因而開始投注精力協助他們搜集材料和尋找律師，希望通過法律為這些弱勢者討回公道。在民間NGO組織裡，胡佳非常活躍，但他又是最小心的，他一直強調維權活動應該跟政治運動分開，他最關注的是如何維護弱者的生命。即使這樣，他仍然得罪了有關部門，成為社會的「不穩定因素」。從2004年開始，幾乎處於被軟禁的狀態。

以前，軟禁期間胡佳還可以出門走走，但這一次，秘密警察在他家樓下天天看守著，且不准他步出家門。每天妻子曾金燕出門上班後，

胡佳便獨自待在家裡。雖然偶爾也有朋友，比如崔衛平會叫上一些自願者，在樓下遠遠舉牌支援他，但大多數時候，他只能待在四樓的陽臺上，愣愣地看著遠處發呆。

但胡佳卻一刻不得閒，向他求援的人太多了，他們是上訪者、拆遷戶、法輪功受害者、愛滋病感染者，他們通過各種管道，包括打電話、寫電子郵件、寄包裹等等，將材料寄給胡佳。他們迫切希望通過胡佳將他們的遭遇告訴更多人，以尋求幫助。其實，軟禁在家的胡佳，唯一的「工具」是他的博客，他每天通過博客，將這些人的事情發到網上，公開這些資訊，他為這些弱勢群體吶喊，維護他們的權益，為他們提供法律知識，為他們尋找維權律師，有時還要給他們提供生活資金。於是，這個被稱為「胡佳小廣播」的節目，成為這些受害者與外界聯繫的唯一平臺。投入網上生活，使胡佳覺得彷彿恢復了自由之身。

但他分明就是不自由的。從窗臺望下去，樓下永遠是那些便衣，總有五、六個，每天二十四小時蹲在那兒。他們的存在，等於時時提醒胡佳：他不自由，雖然他家的社區名稱是「BOBO自由城」。那段時間，他們幾乎成為他生活的一部分，像陽光、空氣一般，但更可能是陰影。

看著這些人，胡佳揣想著，這些和自己生活如此密切的人，到底是什麼樣的人呢？於是，胡佳拿起DV攝影機，從攝影機的長焦鏡頭，可以看到這些人的臉部特寫、動作細節，就像欣賞一齣戲劇，孤獨的胡佳為此感到些許快樂。他想，如果把這些拍下來，也許日後可以作為這段日子的紀念或見證，就像寫日記，還可以排解孤獨的時刻。有幾次，他太想近距離觀察這些人，於是悄悄走下樓梯，拍攝正在打牌的警察。但他是理智的，知道不能讓他們發現他在偷拍。

這些拍過的磁帶就隨意擺放在家中的書桌上。後來，他的妻子曾金燕⁵也被國保騷擾，沒辦法上班只能辭工待在家中。於是，她開始觀看這些素材。也許不是曾金燕自己拍攝的緣故，她得以一種抽離的眼光來看這些素材，她發現這是一個被監禁者在看一場荒誕戲劇的眼光，這讓她想起貝克特（Samuel Beckett）的《等待果陀》。但奇妙的是，這些每天發生在他們生活中，讓他們倍感壓力、無助、痛苦、焦慮的事件、經歷，被胡佳記錄下來後，影像投射在螢幕上，卻奇蹟般地變

成一部好看的電影。在看素材時，她常常被自己、胡佳以及那些警察的行為逗樂了。

其實，也應該感謝這段生活，還有胡佳的記錄，它像一面鏡子，照出平時無法審視的自己。看著這些警察，作為佛教徒的曾金燕心裡產生巨大的悲憫，一個人可以自我作踐到如此地步而不自知，也是讓人心痛的，她幾乎原諒了這些「不知道自己在做什麼」的人了。

這部影片名為《自由城的囚徒》⁶，只有三十分鐘，以日記體風格構築而成，胡佳旁白。主要是記錄胡佳的日常生活，他看到了什麼？想到了什麼？還有他的妻子、家中的小貓、窗外的小鳥和羊群，以及遠處的民工等等，但那些看管他的秘密警察，才是這部影片的主角。在中國這個極權國度，秘密警察對於普通人來說是陌生的，他們是傳說裡的「魔鬼」、歷史裡的陰影，他們行事秘密，因為一般人很難和這個「國家機器」直接接觸。

西藏作家唯色⁷曾在一篇散文裡提到，一天晚上，兩個「無常」來北京找她。我以為這樣的描述，是作為佛教徒的唯色「魔幻現實主義」的寫法。在我有了與她同樣的經驗後，才恍然這「無常」指的是秘密警察，飄浮在空氣裡，彷彿觸手可即卻又看不見，其實它們有一個具體的名字：恐懼。

在這部影片裡，胡佳詳細描繪了「恐懼」的具體形象，展示極權國家秘密警察的真實面貌。在這部影片裡，胡佳卸除了他們的魔鬼形象，將他們還原為「人」，形塑他們的另一面貌。影片以俯視角度，從人類最基本的共同特徵，吃、喝、拉、撒開始。胡佳通過他們疲倦的姿勢、滿頭銀髮，展現他們經常熬夜看守囚徒的艱辛。這些身著便衣的秘密警察，和北京大街上任何一個普通人沒有兩樣。字幕上寫著他們的姓名、工作單位、年齡、職務，以及曾獲得的榮譽等等，在此片中，他們不再是「無名者」，也不是歷史中的「陰影」。當然，他們也就不能再因為身分模糊逃避他們的責任，這是胡佳要還原他們為「人」的原因，他們和我們一樣，為人子、人夫、人父，有名、有姓，既然是人，對於責任便無可逃避。這是佛教徒胡佳以悲憫的鏡頭描繪他們的原因。影片最後，字幕寫著：

「一個國保警察向我抱怨，說看守的班已經排到大年三十了，問我能不能過年時送一些餃子下去給他們吃。我答應了。」

但佛教，不僅僅是「菩薩低眉」的憐憫，也講究「金剛怒目」的批判精神。胡佳也讓我們看清這些人到底在幹什麼，他們和普通人不同。他們是失去思考與自我選擇能力，以及放棄自我責任的「庸人」。同樣是吃飯，胡佳將遠處民工和這些人在樓梯下吃飯的鏡頭剪輯在一起，他旁白道：「民工們吃飯是為了修路，而這些人吃飯為了什麼呢？為了吃飯而已。」這一段讓我想起，當代比利時藝術家德沃伊⁸的作品，他花費了巨大的精力製作了「克婁阿卡」⁹機器，機器的主要功能就是將食物經過一系列複雜運轉後，成為「一坨屎」。

「軟禁與被軟禁，跟蹤與被跟蹤。誰更不自由？誰是 BOBO 自由城真正的囚徒？」

片子最後胡佳不禁發出如斯疑問。

在這部片子，胡佳用柵欄、窗戶、樓梯、鐵門，以及看守人，構築了一個「集中營」的形象，將我們日常埋於心靈深處、可能的「恐懼」具體化。也可說，他將魯迅先生在《吶喊》序言所描述的象徵封閉的「鐵屋子」加以影像化。這一展示，讓所有獨立紀錄片導演的努力得以清晰地呈現。它說明了為何在眾多獨立紀錄片中，多數導演會採用「直接電影」，如「牆上的蒼蠅」一般的拍攝方式，就在於他們想盡可能完整地將人們的處境呈現出來：那裡發生了什麼？人的處境如何？

在《自由城的囚徒》直面提到的「恐懼」氛圍，其實就是我們一直迴避，或一直將它隱喻化的「政治現實」。如何面對它，這是在極權體制裡生活、創作的藝術家無法迴避的問題。

被放逐的獨立紀錄片

2007年初，胡杰接獲選片人易思成通知，他的影片《我雖死去》入圍「雲之南」影展的消息。

胡杰這部剛完成的影片，講述的是文革初期，北京師範大學附屬中學的校長卞仲耘被紅衛兵打死的歷史事件，她的先生王晶垚冒著生

命危險，拍下妻子的遺照，並保存她的血衣。這部影片以卞仲耘丈夫王晶垚的講述，以及他當年拍攝的照片構成全片，以黑白影像勾畫那個極端瘋狂年代的悲慘故事。

這部影片讓易思成非常震撼。在這之前，易思成不認識胡杰，赫赫有名的《尋找林昭的靈魂》也沒看過。文革對於易思成是一個抽象的概念，但這部影片具體生動地呈現了那個時代，一個真實人物的命運，最讓人警醒的是，這個悲劇現在還在上演。易思成認為這部影片非常重要，他不僅挑選了這部影片參加「雲之南」影展，還推薦給英國的電影節。

易思成極力邀請胡杰來昆明，並且私下透露，這部影片極有可能獲獎。「雲之南」經費拮据，只能給作者一點補助，而雲南又地處偏遠，往往一趟下來，每個導演幾乎都要倒貼。那幾年胡杰主要和中山大學的艾曉明合作，拍攝了一批具有時效性的公民影片。他們不再合作後，胡杰發現現實題材很多人拍攝，而他最擅長的還是歷史題材，但有這方面知識的人不多，有能力拍攝這類題材的人也少。

這是胡杰作品第一次參加國內電影節競賽，雲南又是著名的旅遊地，胡杰因此想利用這個機會帶夫人一塊去散散心。臨出發前，他們接到易思成的電話，影展可能出問題，還在和有關部門磋商。但他們的機票已提前預定，不可能退票，夫妻倆最終沒有取消既定行程。

但沒想到，《我雖死去》被迫取消放映，始末如下。在「雲之南」即將開幕前兩個星期，有關部門找到雲南省社科院，他們告訴單位領導，北京來電詢問電影節將放映《我雖死去》一事，並云這是「壞人」胡杰拍攝的，不能放映。還有一部是艾曉明拍攝的《太石村》¹⁰，也在禁播名單裡。這讓易思成非常困惑，這兩部影片在他看來非常優秀，一部是對歷史的追問，一部是對當下現實熱點的即時報導，這些都是西方紀錄片電影節看重的題材，為何當局要禁播？而且，有關部門是通過何種管道知道這兩部影片都參加了「雲之南」的呢？原來《我雖死去》在英國放映後，被中國外交部門的官員看到，匯報回國內，有關部門便嚴查影片的源頭，最後查到「雲之南」，因而取消放映此片。但這些都是後來才獲知。

當局通知雲南省宣傳部向社科院施壓，要影展「緩辦」。但前兩屆的「雲之南」為社科院長足了面子，領導們也覺得應該辦下去，便和上級部門不斷磋商。於是，事態每日都在變化中。最後，「雲之南」無奈地接受將兩部影片撤展的要求。眼看著影展日期就要到了，導演、嘉賓、評委已經安排好了行程，事情卻還處在膠著狀態，易思成一籌莫展。

這時，季丹提議：「不如就辦一個『在路上』的電影節，不需要場所，割捨與觀眾見面交流的機會，就是導演內部放映交流。」在沒有辦法的情況下，易思成採納了這個建議。他偷偷趕到大理，聯繫了一個汽車旅社，包下一個城門樓，這樣就可以樓上放影片，樓下討論。安排好這一切，易思成回到昆明，乾脆和社科院領導匯報，影展不辦了。

這時胡杰夫妻已經抵達昆明，卻沒有人來機場接他們。找好旅社後，胡杰給易思成打電話卻沒有人接。過了幾天，有位自稱是影展的工作人員打電話向胡杰致歉，影展取消了。就這樣，胡杰夫妻被晾在昆明，極為荒唐。好在胡杰從來不浪費任何時間和金錢，他迅速決定，既然到了雲南，就拍一部有關雲南的影片，這就是後來的《國營東風農場》。

當時，易思成也莫可奈何。因為他知道胡杰的電話受到監聽，如果告訴胡杰影展地點改到大理，很有可能大理的聚會也會被盯上而辦不成。他只有默默祈禱胡杰能夠原諒他，日後再當面向胡杰道歉。

參加影展的人，只有競賽單元的導演和評委，大約二十多人。4月的大理頗冷，觀看影片的城門樓上，四周透風，席地而坐的他們，必須裹上毛毯還要喝點小酒，才能捱過漫漫觀影時間。每天放映、討論結束後，已是深夜十二點，評委崔衛平說：「在如此繁忙沉重的工作壓力之下，我創下連續五天沒有洗頭的紀錄，因為完全沒有時間將頭髮晾乾。」而另一方面，以為彼此已是「患難兄弟」的導演、評委，卻為了分歧吵得不可開交，評委有時會以「俯視角度」來評判作品應該這樣，而導演就從自身角度去維護作品。這年「雲之南」沒有評獎，評委和作者們坐在一起激烈地討論交流。

崔衛平事後寫道：

「亞璇與我一樣屬於不依不饒的人，而且我們都是直來直去的『烏鴉嘴』，有作者感到不習慣，乃至對『好』和『不好』這樣的提法也

產生懷疑。有人詰問：『誰來制定價值標準？』答曰：我們所有的人。你、其他作者和我們都參與了價值標準的塑造。你認為要這樣拍和這樣剪，肯定是你認為是好的。『雲之南』工作人員從一百多部影片中挑選出二十多部參加競賽單元，體現了他們的價值標準。我們所有的人都有自己關於一部片子『得失』、『好壞』的考慮，將這些公開出來加以討論，都是在共同構成我們的價值標準。批評者不是上帝，作者也不是。』¹¹

作為策展人的易思成在觀賞完所有影片後，發現自己越來越能理解這些導演。林鑫的《三里洞》¹²也是他挑選進來的，但他對這部影片還是有些看法。影片講述 1955 年，包括林鑫父親在內三百多位來自上海的青年，懷著支援大西北建設的夢想，來到陝西銅川三里洞煤礦。五十年後，這些建設者很多都不在了，活著的人，日子也很艱難。林鑫用十五個片段，以礦工群像見證在那個大時代下，人的命運、卑微和掙扎，以及生命的堅忍，呈現那些尚存者和已逝者的共同記憶。

在剪輯上，林鑫的表現方式極特別，他以每個人物為一個章節，一個接一個串連在一起。影片旁白由片中人物講述，但由於人物在各個段落中重複出現，使得影片顯得冗長、疲塌。易思成覺得影片應該將這些人物融合在一起，這樣會更緊湊、有節奏感，也更電影化一些。這也是選片人季丹的意見，大家一致認為影片沒有剪完，還是「半成品」，他們勸林鑫：「你再剪剪吧，會是一部偉大的作品。」

但現場放映時，易思成卻發現，幾乎所有人看完影片後，都眼睛濕潤，深受感動。林鑫本人更是淚流滿面，哽咽不語；他說自己始終沒法平靜地觀看此片，一種強烈的內疚、遺憾伴隨著他。這是一部還債的影片，是對父親那一代礦工的愧疚和懷念。而作為畫家的林鑫也坦承，自己沒有看過很多經典紀錄片，他的剪輯靈感來自羅丹的雕塑作品「加萊義民」¹³，六位住在法國加萊為保衛國家而赴死的義民雕像，被排列在一塊臺座上，造型各自獨立。羅丹精心展現了每個人物，鮮活而充滿個性，再將這些表情各不相同的人物，組合成一件自然而生動的作品。受此啟示，他將影片處理成十五個片段，每一部分都鮮明地表現一個礦工的形象，他們各異的生存處境和人生中最重要記憶，

再將每一段依序排列組合一起，以群像營造一個時代

林鑫這樣的表現方法，全不是所謂傳統電影的路數，但這樣的形式卻有效地表達了林鑫最真摯的情感，最可貴的是這種言語方式也有效地傳達給觀眾。那麼，易思成想，自己那些所謂的「電影感」的東西，也可能只是一個「概念」。用一個呆板的概念去套「活生生」的現實，就是自己糾結的原因吧？另外，這些導演多半沒有受過電影學院的教育，他們的身分是銀行職員、老師、記者、NGO 工作者、畫家等等。他們有著積澱的生活閱歷和專業知識，紀錄片只是他們表達思維和感觸的工具，那麼這種言說的方法只要有效，就應該是對的，電影表現方式應該多元，沒必要一定要按照西方的模式來要求這些導演，反倒是這些人可能改變電影。另外，西方電影的模式背後有一個「工具論」，影片承載著意識形態、知識理念的推廣，這使得影片的敘述，往往形成固定模式，常常一段後就要丟一個「包袱」，以便讓觀眾看下去。這是建立在成熟市場上的「電影語言」。但這幫國內導演創作時，沒有市場概念，他們用最直接、最有效的方式，讓作品本身具有動人的力量，這是導演們考量最多之處，這反倒讓他們脫離了「工具論」的桎梏，使得表現手法呈現較多樣貌。

想到這裡，易思成感到自己回到祖國是對的。這種本土性的電影語言正在發生。在世界電影的版圖上，電影語言的革新，他認為必然會有中國導演獨特的貢獻，而不僅僅全靠題材取勝；另外，重建中國自己的電影文化傳統也是建立在這些導演努力的基礎上。後來他和張亞璇、崔衛平聊起時，得到印證。張亞璇說：「這些年，紀錄片的成就高過劇情片。」而崔衛平是這樣說：「目前中國這些獨立製作的紀錄片，最有可能成為重建中國影像的新起點。」¹⁴

其實，易思成的判斷正應和了國際電影節對中國獨立紀錄片的看法。當年5月，王兵的《和風鳴》¹⁵入圍世界最重要的法國坎城影展展映單元。接著，杜海賓的《傘》¹⁶也接到入圍威尼斯影展「地平線」單元的邀請。這些國際最重要的電影節，以前只有劇情片入圍，現在他們也將大門向低成本的DV紀錄片敞開，這進一步印證了在DV機器產生後，在世界電影版圖上，中國的獨立紀錄片導演是一股不容忽視

的力量。同年，世界重要的紀錄片電影節之一日本山形國際紀錄片影展¹⁷，再次將最重要的兩個獎項，「弗拉哈迪大獎」和「小川紳介獎」頒給了王兵和馮艷。

儘管中國獨立紀錄片受到這些重要電影節的肯定，但仍然沒有改變獨立紀錄片在中國的生存處境。以前獨立電影「牆外開花牆內香」的現象沒有再度發生。加入體制不僅是政治符號還是利益，中國政府已經決定「不合作者不得食」，「獨立」意味著在政治和經濟上，和這個體制完全脫離。這就是後來為何獨立紀錄片導演再難以像 1990 年代的蔣樾、段錦川等人一樣，可以分到體制「一杯羹」的原因。

在大理，胡新宇告訴林鑫，應該去北京宋莊參加中國獨立紀錄片交流週，那裡的氛圍和「雲之南」截然不同。而該電影週的策展人朱日坤也下了決定，無論如何也要邀請胡杰來放映作品，但遭一些同仁的反對，因胡杰的影片被有關部門緊盯著，放映他的影片，可能會導致影展關閉，他們認為目前能讓影展繼續存活下去比什麼都重要。現在好不容易終於有了一個容身之地，應該好好利用，轉而發展搜集和研究獨立電影。但朱日坤明確告訴他們，如果這麼重要的影片，獨立紀錄片影展卻不放映，表示它本身就有問題。如果官方的審查不可避免，我們至少不要自我審查。本來藝術的主要功能，就是拓展我們的意識邊界，獨立、自由之精神才是藝術創作的前提。這種決絕的姿態，使朱日坤被有些人視為獨立影展的「異類」。

有了上次雲南的經驗，這次胡杰提前幾天隻身去了北京，然後用公用電話和朱日坤聯繫。第三天，朱日坤電告胡杰，今天夜裡放映他的影片。深夜十點鐘，一輛吉普車來接胡杰。當胡杰趕到宋莊附近的某家旅店時已經十二點，幾個導演透過電視機看完《我雖死去》，然後就影片展開討論。

這是胡杰在國內電影節僅有的一次參展經驗。

劉曉波¹⁸ 與紀錄片《我們》

對於中國政治狀況的描述，從上世紀 1990 年代獨立電影誕生時，

一些導演就多有涉及。如張元與段錦川的《廣場》，胡杰的《尋找林昭的靈魂》、《我雖死去》等，都是經典之作。但張元的作品更多的是用「隱喻」手法，作者的觀點隱藏在現實的碎片之中，很少直接表達。張元和我曾於2008年在葡萄牙里斯本國際紀錄片電影節（Doclisboa International Film Festival）碰面，他坦承，如果是現今拍攝這類題材，他將更直接表露他的政治觀點。胡杰的電影對政治涉及頗深，表達的觀點也很清晰，但他描寫的都是歷史人物。

2008年，歷經兩年拍攝和製作完成的紀錄片《我們》，它的最後段落是這樣的：主要人物張超群，住在北京的地下室，一打開窗戶，出現的赫然是一堵牆，只有上方的天井透著一絲光線進來。在天井的柵欄外，依稀可以聽到路人的腳步聲，當鏡頭從天井搖下來時，就是一堵黑黑的牆面，然後影片結束。

這個逼仄、黑暗的地下室，其實是當年我的處境的投射，那時，我以為在鐵板一塊的社會環境下，幾乎沒有任何變革的可能。

著名學者丁東看完此片後，撰文評論，他認為：

「這部影片，已經頂到了中國官方意識形態的天花板。但總體來講，這影片所呈現的還是『鐵屋子』裡覺醒的人們的吶喊。影片僅僅是呈現這樣的政治現實，如何進一步行動，影片中的人物和影片本身都沒有給予答案。」¹⁹

就在影片完成後不久，我有了一個機會和北京電影學院郝建²⁰教授一塊去採訪異議人士劉曉波。那時，郝教授正在拍攝一部文革時期知識分子遇羅克²¹的紀錄片，他因為反駁「出身論」而遇害。之前郝建教授看過我的紀錄片《我們》，遂邀我一塊拍攝。那天，我們就是為了這部紀錄片而去採訪劉曉波。

對於劉曉波我並不陌生。大學時期，有一年去蘭州旅行，在火車上，我看到同座大學生手上有一本封面黑色的《審美與人的自由》，借閱後，我很快就被劉曉波激揚的文風打動。但那時我認為他和臺灣的李敖一樣，是反傳統的文人。到1989年天安門事件後，一篇〈抓住劉曉波的黑手〉²²的報刊文章，讓他幾乎成為最有名氣的中國人，但從此之後，他就從這個國度的公共視野裡消失了。

在我拍攝紀錄片《我們》時，主要人物張超群²³來北京，就想去拜訪他，打了電話，才知道他在軟禁狀態下，見面不便，我們只好作罷。現在，郝建邀我前去，真是絕好的機會。郝建提議除了採訪，也可以準備幾個關心的話題。一天下午，我們開車到海淀區玉淵潭，一棟寫著「七賢村」藍色牌樓的老式樓房。他家樓下有一個崗亭，專門用來看管劉曉波，因週末所以警察不在。郝建說，今天運氣不錯，如果警察在的話，還真要費些口舌才能進入他家。我心裡犯嘀咕，我也拍攝過一些所謂的「敏感人物」，比如李銳²⁴，但也就只是需要去門衛處登記，專門設置崗亭，還是第一次見到。

到了五樓，劉曉波開門讓我們進去，他夫人劉霞²⁵也在家。家不大，客廳裡是滿牆的書，也兼做工作間。在靠窗的書桌上放著兩臺電腦，都開著機。他說在我們來之前，他正在網上看新聞，那天重要的爆炸性消息是捷克著名小說家米蘭·昆德拉在流亡前，給前捷克安全部門寫了悔過書等等。我們就坐在沙發上隨意聊著這方面的話題，他的大意是：不要對自己做過的事心存僥倖，總會有地方將你記錄在案。另外，捷克安全部門的檔案也不能全信，它本身就是製造謊言的機器。他又說，網路真是偉大的發明，他指指電腦螢幕：「這是唯一和外界聯繫的平臺了，雖然隨時會斷線。」

實際上，劉曉波是生活在玻璃屋裡。警方在他家樓下設了一個崗亭，但凡有重要的國事，就會有人在對面房子，架上望遠鏡，監視他屋裡的動靜；出門總會有車跟蹤；也常常莫名奇妙被請去一個陌生的旅遊區度假，原因是阻止某位重要的外國領導人來拜訪他。記得當時拍攝時的心情，和窗外漸漸暗下來的天空一樣，恐懼緊緊揪著我的心口，聽覺異常敏捷，時刻擔心有人敲門。於是，我在心裡默唸著觀世音菩薩佛號，祈請拍攝順利。

這是一種「做賊」的感覺，我已經十分厭煩這樣的拍攝處境。之前《我們》在拍攝、剪輯期間，都是處於這樣的狀態。我曾經將影片資料拷貝在好幾個硬碟，放在不同的朋友家。每次轉移地點時，深怕被人跟蹤，得像諜戰片裡的情節一樣要換車，不只是我，那些拍攝獨立紀錄片的朋友們，多少都經歷過這些。手機號經常換；沒有固定的

住址，固定的工作單位；我們和家人、朋友聊工作時，總是支支吾吾；甚至不讓合作夥伴知道影片最終的想法，生怕對方將這些信息洩露出去。我們在自己的祖國，鬼鬼祟祟地生活，為尚未完成的影片謹慎地活著。

我們自小所受教育和人生經歷，讓我們對自己所從事的行業，沒有太大信心。我們太明白，任何一個小小的失誤，就可能讓我們的影片夭折。我們沒有採訪證、拍攝許可證，職業不明，按法律規定屬於盲流或無業人員（我的朋友張長富在北京電影學院畢業後，就漂在北京，住在地下室裡。一天被居委會強制去辦暫住證，一年交一百人民幣。但收據上卻寫著「處理垃圾費」，這讓他很傷心，後來移民去了印尼）；我們的影片不會公開發行，工作多年，作品眾多，但無法出版，碩果纍纍，卻沒有一部正規出版物證明自己是這方面的行家；我們拿著機器，總會遇見異樣的眼光，用懷疑態度盤問我們。我們大多數影片反映的是邊緣人的處境，邊緣的生活，這其實就是我們自己生活的映照，我們這些獨立的「地下」導演們。

而眼前這位著名的獨立作家、異議人士、民主鬥士，他的處境居然和我們一樣。他本可以有更大的空間、擁有更多的讀者、對這個國家有更多正面影響，但他現在就枯坐在這個房間。我想起金斯堡²⁶的一句詩：

「他們毀了這一代最傑出的頭腦。」²⁷

一種說不出的深深的悲哀在我心裡瀰漫開來。

劉曉波接著說，明年是1989的二十周年，有一個朋友寄來一段視頻，將要放到網上紀念六四天安門事件，於是他放映給我們看，背景音樂是崔健的〈一無所有〉，場景是當時他在天安門人民英雄紀念碑砸槍。當時，有學生將一枝步槍交給他，他慌了，他知道一旦被軍方發現他們有槍，或者有人開槍，無疑都會給軍方提供血洗天安門廣場的口實。他就將槍搶過來砸在欄杆上，虎口都砸出血了。他淡淡地說：「現在就是該幹什麼就幹什麼，全部都是公開的，沒有秘密。」接著，他指著放在書桌上那個像手雷一樣造型的獨立中文筆會²⁸獎杯說道：「這是家裡唯一的武器。這傢伙太重了，還真能幹倒一個人。」他總是很和氣，沒有

一絲架子，說話磕磕巴巴，彷彿每一句話都經過深思熟慮後才道出。沒有那些所謂名人的「圓滑」，他們對任何一個問題，都對答如流，口才便給。劉曉波就是一個普通人，也不是什麼「黑手」，他寫的文章有濃烈的自我懺悔意識，是一個謙卑的人。

採訪完後，我們一塊下樓去吃火鍋。剛坐下，嘻嘻哈哈來了五、六個年輕人，其中有一個人和他打招呼，喊「劉叔叔好」，然後就坐到另張餐桌。打招呼的小伙子就是看管劉曉波的警察，是從農村出來的。看來，他和這些警察處得不錯。「都是普通人，他們也僅僅是為了一口飯罷了。」劉曉波說。

採訪劉曉波後半個月，我到義大利羅馬大學放映我的影片及辦講座。12月9日，放映完《我們》後，有人提問：「現在北京有三百多名知識分子簽名參與的事件，你知道嗎？你的影片是否涉及了這些人？」對於他們的提問，我感到茫然。回到北京後，才知道劉曉波在12月8日，聯合一些公共知識分子發起簽署《零八憲章》²⁹運動。就在當天，他被公安拘捕了。我看著這則新聞，心想，我們可能是他被捕前的最後採訪者，他當時可沒有透露一點消息呀！但他終於走出去了，那個我以為永遠定格的處境——枯坐在電腦前的劉曉波，終被一個意氣風發行動者的形象取代了。

趙亮的紀錄片《上訪》

如果說《自由城的囚徒》、《我們》、《劉曉波最後的訪談》等紀錄片，是通過政治知識分子來呈現中國人與國家機器的關係。那麼，趙亮在2007年後，接連推出的一系列影片，則展現了國家機器對於普通人命運的影響。2007年趙亮的紀錄片《罪與罰》³⁰，仍是一部用「牆上的蒼蠅」直接電影的手法所拍攝的紀錄片。令人驚奇的是，這個北方小鎮的派出所，作為權力機構最末端的單位，它的運作幾乎被趙亮完整拷貝下來。這種透明感是建立在趙亮與這些武警是朋友的關係上，友誼讓本來隱蔽的權力機構運作得以在影像上呈現。因此，我能理解小川紳介所謂：「紀錄片是拍攝者與被拍攝者共同營造的世界。」³¹沒

有武警的合作不會有這部影片。

影片描述了一系列案件：一個經常報假案的精神病患，再次將武警招致家中；一個啞巴被舉報偷竊，抓到派出所後被打，最後卻在沒有證據以及交流不順暢的情況下，無罪釋放；一個沒有牌照的收廢品老頭，在派出所被年輕武警反覆羞辱；三個偷木頭的村民，在連夜審訊時因被毆打得很慘，也認罪了，第二天，卻在家屬的抗議下，警方被迫放人。與這些日常瑣事同時呈現的是，實施這種暴力的執法者的人生困境。不到三十歲就禿頂的苦惱；面對犯人不肯認罪時的惱怒；終究得不到提拔，面臨從部隊退伍時的淚流滿面等等。

這部影片的最大特點是，它如此逼近、呈現了國家權力下的個人遭遇。影片中有很多特寫鏡頭，久久凝視著村民一次又一次被打耳光，嘴角抽搐，喃喃自語著：「你打我，你打我！」以及他微微顫抖的腳，還有被羞辱的老人難堪的臉容、茫然無助的眼神。整部影片沒有任何解說，只是絕然冷靜地注視著，沒有荒誕感，卻讓人想起老子《道德經》裡說的：「天地以萬物為芻狗。」

接著，2009年趙亮推出了他的紀錄片《上訪》，影片由《眾生》、《母女》、《北京南站》三部分組成，長達三百一十八分鐘，將趙亮在《罪與罰》中所探討的人與國家權力的關係，從派出所這樣的小機構，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。由這三部片子中可以看到趙亮的拍攝手法漸進改變，從一開始的冷靜旁觀到慢慢介入，最後成為行動主義者參與社會變革。

在《眾生》這部片子，趙亮仍然是用抽離和冷靜的眼光，呈現處於「原子」狀態下的個人，在國家機器面前的無助、無力、無辜的處境。他們有各式各樣的冤情，懷抱對中央政府的信任來北京上訪。但是，隨著時間流逝，事態的發展，他們漸漸明白，造成他們今日苦難的原因，就是他們想尋求解決的體制所造成的。他們上訪「信訪辦」³²，但它和造成他們在祖國流亡的地方惡勢力、無良商人、惡霸般的警察，其實是一體的。影片以一對夫妻（為躲避檢查而逃的過程中）被火車

撞成齏粉道出這個殘酷的現實。那是一段非常慘烈的鏡頭，人們在火車道邊尋找他們的屍體，但只能找到散落在四處的一節手指、兩顆牙齒、硬幣大小的頭蓋骨，可以想見當時車禍多麼慘烈。這個事實讓人們明白，上訪其實就是一條死路，「信訪辦」無非是政府欺騙人們的衙門。個人的維權必須和國家的政治改革、結束一黨專政和致力於民主化，才能解決問題。影片最後一個鏡頭是人們在維權律師幫助下，組織起來走上街頭。

也許是《母女》的題材太私密化和感情化，拍攝者不可能僅止於以一種旁觀者和傾聽者的角度去拍攝，但接觸也是小心翼翼的。趙亮還是想盡量保持一種距離感，這也許是他對紀錄片美學的考量。

影片講的是從江蘇來北京的戚華英，1987年開始，女兒就跟著她為不明不白死去的丈夫而上訪。2000年，女孩已經十八歲，知道自己不是戚華英親生的女兒後，決定不再陪母親上訪，打算開始過自己的生活。影片中，她多次向趙亮傾訴她的苦悶，生活的壓力讓女孩顯得很成熟、有心計。當母親戚華英得知女兒走了，慌了，她急著往外去找女兒。這時趙亮跟著她，平時不在乎的攝影機，突然就不讓拍了，母親伸手阻止趙亮拍攝。

「你別跟著我拍呀！哪怕死，你也別跟著我。你別跟著我，我去報110。」

但趙亮沒有關機，仍一直跟著戚華英。

「那你也不想看看她給你寫的信嗎？」

「我要看什麼信呀！」

「她讓我來勸你的，她讓你好好想一想，為她想一想。」

「你們就想讓我痛苦。」

「不是誰都想騙你。」

「我們打官司告狀，你要我的命根子。」

「她走了又不是不想和你在一起。」

「我又沒有打她、又沒有罵她，你幹什麼？」

說完，戚華英飛快地跑了，趙亮追了一下，顯然不可能再拍下去。趙亮停住了，戚華英消失在遠處。

女孩離開母親，顯然得到趙亮的幫助，至少趙亮認可女孩的行為，所以幫著她去給母親送信，原來的旁觀關係因而被互動關係所取代。趙亮作為一個行動者，雖然單機拍攝，沒有出現在畫面上，但我們還是可以猜測到鏡頭外的導演的樣子。接著，字幕寫著：

「二個月後，小娟給我打電話，說在那邊無法生活下去，讓我寄三百元錢，她買車票回江蘇老家。」

接下來，女孩回到江蘇泰州，被當地的民政局幹部張雲泉收為乾女兒。後來這事曾在中央電視臺「感動中國」節目裡播出。但趙亮將近十二年的紀錄，讓我們發現這個權威的新聞機構節目，捏造了很多不實的情節。

到了2006年，小娟帶著丈夫和小孩，來北京找母親。我們看到母親一開始不接受女兒，她怪罪朋友帶女兒來找她，並要把女兒趕出去。後來，也許是母愛最終戰勝了怨恨，她讓女兒進房間。但趙亮在情感最熱烈、最具有戲劇性的時刻，讓攝影機在門口停了下來。我們只能聽到母女的對話：

「原諒我吧！媽媽。」

「你現在想到我了。」

「我以前也想你，但我沒有辦法，我不能再和你一起上訪呀！」

「我不要你上訪，你哪怕是住在家裡，我養你，我讓你有得吃有得用。你不能去電視裡丟臉呀。電視全國都放了，你就這麼不爭氣的一個人嗎？你為什麼要上電視呀！」

「中央電視臺來採訪的。」

「還是中央臺下去採訪你。」

這其實是一個姿態，讓母女兩人在分隔六年後，有一個單獨相會的時刻，不要再次為了影片而去傷害這對母女。在這之前，我們知道媒體對母親的傷害有多深。對於母親來講，當年女兒的背叛，成為別人的女兒以及謊言，帶給她的那種羞辱非常難受。女兒的行為幾乎使母親所有的努力白費。但女兒在父親去世的時候，就在父親身邊，她見證了父親的死是不明不白的。母親僅僅要求的是一個解釋，人就這樣死去了，就火化了，究竟為什麼？她二十多年的上訪，就是想知道

一個真相。她為此犧牲了一切，但沒有人理解她，包括丈夫的弟弟也不理解，還將她家鄉的房子扒了，唯一的女兒也離開她。在見到那種虛假的報導後，她說最多的是：「你們殺了我。」

第三部分《北京南站》，則表現了覺醒的訪民，他們長年上訪，看到社會最本質、最黑暗的一面，讓他們思考自身的處境和社會民主體制的關係。在高牆邊新搭建的簡易棚屋，鏡頭緩緩移動，有人在睡覺，有人在勞動。在垃圾場一般的環境裡，有一個人在修房子，勞動者光著上身，見到鏡頭搖過來，他就說：「怎麼辦呀？老百姓沒有好日子過，整天當奴隸。什麼時候才完呀！我們是社會主義的新奴隸。」

一個看上去很卑微、毫不顯眼的中年人，非常肯定地告訴趙亮：「中國將來的出路，應該是民主的。讓方方面面共同能夠參與國家政治、生活方方面面的大事。如果純粹由共產黨來執政，好像又不放心別的民主黨派，中國有一個巨大的缺點，就是一派吃一派……，在這樣的不信任狀態之下，導致了中國這幾十年的民主是失敗的。為什麼呢？因為民主它應該要有一種寬容呀！沒有寬容根本達不到。」

還有，在一片廢墟上，一個老大媽靜靜地坐著，想了很久後，她告訴趙亮：「我不知道中國還在等待什麼？現在上訪的人越來越多了。難道說還等著全國人民都反了？」

在影片裡，趙亮展示了非常善良、理性、美麗的訪民形象。他們和我們一樣，是這個國家的普通人，也可能他們是更有理想、更守法的人。但在中國，正義得不到伸張，公義無法展現，他們被迫生活在橋洞的縫隙中，巨大的國家彷彿就是一座監獄。在這個國家沒有倖存者，趙亮在影片最後所拍攝的上訪村的一個房東韓先生，因為北京舉辦奧運會，房子也被扒了，於是加入上訪的行列中。

這部影片在宋莊「北京獨立影像展」（2009）上放映時，造成空前熱鬧的場面，成為當時最重要的文化事件。學者崔衛平稱：「在某個意義上，這是中國自有影像以來，最為有力的一部。」³³

據說，當時的放映現場上，國保頻頻拍照取證。在朋友的勸告下，趙亮選擇離開北京去西藏拍片。但警察還是找到與趙亮經常合作的北京三影堂攝影藝術中心，卻撲了空。後來，有朋友將《上訪》給總理

溫家寶看，這位總理在 2011 年去了「信訪辦」，接見了訪民，算是最高領導表達了對訪民的慰問。

墨爾本事件

2009 年 7 月，新疆烏魯木齊發生了「七五事件」³⁴，造成一百多人死亡。中國政府認為，這次事件的幕後策畫者是在新疆從事民族分裂活動的「世界維吾爾代表大會」（簡稱世維會）主席熱比婭³⁵。同年 7 月，第五十八屆墨爾本電影節（Auburn International Film and Video Festival for Children and Young Adults），中國有三部片子受邀參展：賈樟柯的《河上的愛情》³⁶、趙亮的《上訪》、唐曉白³⁷的《完美生活》³⁸。同時，熱比婭的紀錄片《愛的十個條件》³⁹也受邀參展。因「七五事件」關係，賈樟柯告訴趙亮，應該退出影展，不要捲入這個事件。趙亮答應了。於是，賈樟柯、趙亮、唐曉白集體退席抗議，並撤回影片。在官方媒體刻意炒作下，趙亮儼然成了一個體制內導演。後來，他覺得自己被利用了。

對於中國獨立導演拒絕參與墨爾本國際電影節的事件，當年，我曾給崔衛平寫信，表達我的看法：

「賈樟柯在致墨爾本國際電影節組委會的這封信裡宣稱：『新疆歷史並不是我個人諳熟的領域。』其實，在中國這個國度裡，你想單憑從官方的宣傳機器裡得到真實的消息是不可能的。這不是因為這件事發生在新疆，少數民族維吾爾人身上。其實，就算是發生在漢族，廣大內地的事，我們又能夠知道多少呢？」

我有幸在 1996 至 2005 年到新疆八次。但是，我整個兒是處於一種被包圍的、與當地人隔絕的狀態下。我雖然在當地參與拍過好幾部片子，但是我一點也不了解他們；而當你想要深入了解時，當地漢族人會告知你，這樣很危險。

後來，當我深入了解我自己和中國的現實處境時，我才會對和我們漢族一樣的『沉默的大多數』的維吾爾族人民的處境，抱有一種感同身受的刺痛感。

我個人覺得，墨爾本電影節放映有關熱比婭的紀錄片，並沒有不妥的地方。因為今年發生在新疆的「七五事件」是現今世界上最熱門事件，如果有一部有關此類事件的紀錄片，那麼對於電影節來講，應是個很好探討此類事件的媒介。2003年坎城影展在伊拉克戰爭期間就放映了有關『911』事件、批判布希政府的摩爾⁴⁰的紀錄片《華氏911》（*Fahrenheit 9/11*）。畢竟電影節就是一個展示各種觀點和交流意見的平臺。

我曾在很多國際電影節上，看到當地民眾利用電影節媒體聚集的機會，遊行示威，表達個人的觀點。威尼斯影展更在影展場地上搞了個牆報區，人們可以像貼大字報一樣，在牆上留言，表達自己對某部影片和某個導演的愛憎，這一切在民主自由的國度都是正常的。墨爾本電影節邀請被拍攝對象熱比婭出席展映，我覺得也是正常的，是一種很好的交流方式。我覺得非常可惜，賈樟柯放棄多方面了解事情的機會。因為在這樣的交流場所，正可以探討一些問題；如果你對影片有意見，也可以表達你的抗議，而非武斷地將沒看到的和不了解的事物歸到自己的對立面。」

應該這麼說，賈樟柯、趙亮，以及我們大多數獨立導演，都得益於西方電影節的支持，其中最重要的是專業上的肯定和道義上的支持。西方電影節讓我們獲得可貴的信念：我們所從事的行業對人類有益。我們的行為標準可以不僅僅依附於體制的要求，還有一個更普世的準則可以作為參照。賈樟柯是1970年代出生的導演中，最早得到國際電影節認可者。早年他在國內拍片，曾被同行舉報，被廣電總局罰款，但他仍一直戰戰兢兢地堅持拍攝獨立電影；他最好的影片《三峽好人》⁴¹曾獲得威尼斯影展金獅獎，但在國內公映時卻遭到阻撓。

2005年，廣電總局給賈樟柯、婁燁⁴²、王小帥⁴³等獨立導演解禁的時候，曾預言他們將在市場上被淘汰。他們預先認定獨立導演的影片沒有票房，於是在排片上，都安排最差的時間、最少的場次，最後，果真證明這些影片沒有票房，「預言」實現了。他們運用權力，決定一部影片在市場的生死存亡。對於他們認可的導演，他們可以動用國家所有的媒體給影片造勢，在人民大會堂首映，在中央電視臺現場直播，他們幾乎做到了想怎樣就怎樣的地步。

賈樟柯曾寫過一篇〈這是我們一整代人的懦弱〉⁴⁴ 表達他的激憤之情。但這些導演還是要在這個國家生活，也要依靠它的市場。而這個國家是由政黨把持，接受官方的宣傳話語是存在的前提。趙亮後來接受衛生部的委託拍攝《在一起》⁴⁵，就是一部失敗之作。這影片的軟肋在於它採納的是官方欽定的口吻，但這方面的權威不在官方，在民間。最著名的事例為民間防止愛滋病專家高耀潔⁴⁶，因為披露真相，在花甲之齡不得不選擇流亡。

從 2002 年開始，我得以多次參加國際電影節。但多年後，我對參加國際電影節的心態也有了變化。我們這些獨立導演在西方的電影節上，總是處在一種悖論的處境中。早期，印象最深的是在 2004 年荷蘭阿姆斯特丹國際紀錄片影展的「亞非拉論壇」上，女導演郭小櫓說的一番話，她認為在呈現第三世界的影像時，西方導演的視角是「人」在拍攝動物園裡的動物。現在，對於西方人來講，中國獨立導演的影片是「動物」在拍攝動物，然後參加影展給人看。這些言論非常激進，也充滿了不可理喻的成分。但有一點的確讓獨立導演感受最深：我們認為最重要的東西，西方人卻不以為然。

例如，在紀錄片《我們》中，我曾探討中國人民爭取言論自由的艱辛，但對於西方觀眾而言，這算是一個問題嗎？胡杰也有過這樣的表述，西方電影節都希望參加展映的片子在電影形式上有所突破，但中國獨立導演的拍攝生涯到一定階段時，面臨的並非創作形式問題，而是更大的抉擇：對日常發生的政治現實，我們要採取何種態度處理？這就不僅僅是藝術問題了。波蘭前著名異議知識分子亞當·米奇尼克⁴⁷ 訪問中國時，曾說道：「在極權國家中，一個詩人就不僅僅是詩人，一個哲學家就不僅僅是哲學家。」⁴⁸ 我們有機會頻繁地參加國外電影節，接觸很多新思潮，但創作又必須要和自己生活的土地、人的處境發生關係，才可能產生有力的作品，最後讓作品和周圍的環境互動，改變我們的處境。

西方電影節的確為我們提供了一個展示的機會，也有些微薄的資金支持，但很多時候卻也讓我們感到有些疲憊、有些無聊和虛無。

翻看我參加西方電影節的日記，2010 年在德國的經歷很具有代表性：

2010年4月20日

4月16日在德國愛爾朗根舉辦「中國獨立電影展」。其中放映我的影片《我們》（開幕電影）、《夢遊》、《軍訓營紀事》。放映完《我們》後，觀眾反應很好，舉辦者認為這次的活動非常成功。

冰島南部的艾雅法拉火山（Eyjafjallajökull）噴發，致使歐洲航班停飛，我滯留在德國。電影節主辦方對我很好，幫我續延了簽證時間，安排我繼續住在三星級酒店，在附近的中餐館吃飯。城市很小，我圍著城市轉了好幾遍。在賓館裡，電視上永遠是飛機無法起飛滯留在全歐洲的消息；還有，波蘭總統飛機失事，高層領導幾乎全部遇難，以及國葬的直播；中國那邊的消息是玉樹大地震，幾千人瞬間喪命。

在我每天吃飯的中國餐館，這一對中國夫妻在我面前示現著海外華人處境的真實戲劇。老公祖上是廣東人，後來去越南，遇戰火，作為難民被德國收留。老婆是溫州人，父親是當地的工匠大師，她大約二十年前移民到德國。兩人結婚後，開了間餐館，前幾年，在愛爾朗根最好的商業街修建自己的餐館，那是一棟六層的房子，地下室是衛生間和雜物房，一層是臨街的門面，自助的中餐館；二層是廚房；三層是員工的宿舍；四層是客人的房間；五層是孩子的臥室；六層是夫妻的臥室。這房子是由德國工程師建造，據說是鋼骨結構用水泥澆鑄的。主人說，房子結構是一體的，就是十級地震也不會倒塌。夫妻倆非常忙碌，妻子負責看店，丈夫去採購，他告訴我每天都在幹著同樣的事情，幾十年未變。我每天晚上去酒店都要喝點啤酒，藉著酒勁好度過漫漫的異國夜晚。

在德國的日子，焦慮、無聊、寂寞的情緒輪番襲來。一天，在教堂邊的書店買到心儀已久的《喬治·魯奧畫冊》，在教堂邊的椅子上坐著，翻著畫冊，陽光灑在身上，周圍是德國人在自己的家園曬太陽的舒適畫面。但我卻非常恐懼，感覺自己再也不能回到祖國了。切斯瓦夫·米沃什〈在華沙〉的詩句：「你在這裡幹什麼？詩人／在這晴朗的春日／在聖約翰教堂的廢墟上。」彷彿在我的耳邊安了一個大喇叭在吼著，在這一剎，我知道我的宿命裡面存在著，我是不可能離開自己的祖國的，那是我的根的所在地，我的創作、生活的全部，一定是和這塊土地鎔鑄在一起的。

這種在國內不待見，在國外無根的狀態，也是這些獨立導演很難持續工作的原因。另外，我們也顯然低估了官方對於獨立電影的整治。在 2009 年的葡萄牙里斯本國際紀錄片節上，我見到了 1990 年代中國最重要的獨立導演張元。他無疑是其同齡者中最有政治覺悟的藝術家，其早年的成功不是偶然的。他熱愛電影，但有時也落入到「為拍電影而拍電影」的窠臼，只要能拍電影什麼就可以妥協，這是一代人的局限。他也是政治高壓下的「犧牲品」。2008 年他被監禁，理由是吸毒。但他告訴我，在監獄裡，秘密警察曾給他看在事發兩個月前拍攝他的生活錄影帶，這讓他魂飛魄散。

生活的堅硬闖割了所有的抒情——林鑫訪談

（採訪者文海，簡稱海；受訪者林鑫，簡稱鑫）

現實生活中的聲音，足以支持起影像的空間

海：你最喜歡誰的作品？

鑫：我剛開始迷戀塔可夫斯基，後來是奇士勞斯基⁴⁹。老塔是一種貴族氣，俄羅斯思想的貴族，非常的藝術，《雕刻時光》⁵⁰是我的枕邊書，看了很多遍。後來，覺得這種貴族氣離我們當下的生活很遠，就是不接地氣吧，他的形而上學和我們距離很遠。後來，迷戀奇士勞斯基，因他離我們很近，那種創痛我們能感覺到。比如《十誡》⁵¹中的那種兩難，在生活中我們和它有共鳴。但是，我依然覺得他很藝術。後來，就是迷戀法斯賓德⁵²和荷索⁵³，特別是法斯賓德的作品，尖銳，那種冷冷的戲劇光，有些也很粗糙，但是他的生命和作品是完全合一，我能感覺到那種力量。他有些是改編自別人的作品，比如《柏林亞歷山大廣場》⁵⁴改編自德布林的同名小說，但看完後，那種氣質，法斯賓德的氣息和他的影片完全同一。你可以不過他那種生活，也可以不喜歡那種生活，但他的影片和他本人是完全合一的。然後，再看很古典的東西，安哲羅普洛斯⁵⁵我也非常喜歡，但現在覺得力度不夠，覺得不過癮。紀錄片我看得晚，荷索的《灰熊人》⁵⁶是目前我看到的紀錄片中震撼最大的影片。看完那部影片後，我覺得什麼技術都不重要了，有更重要的、超越技術層面而必須考量的事情。它完全是一部不會拍電影的人拍的，機位在那兒胡折騰，當然，剪輯是荷索，他補拍了些鏡頭，最悲慘的是那人遇害的聲音，他就拍自己在那兒聽，他沒有說話。然後，當他拍那人的前女友遇害的聲音時，只是說：「太痛苦了，希望你不要保存，把它刪掉吧。」這樣，這戲劇的份量就已經到位了。那部影片對我的影響非常大。其他人的一些影片卻只用在技術去「摳」，我覺得就沒有意思了。所以，我有時考慮，也在掙扎。你想在技術上、各方面都做得好，

但在沒有辦法兩者兼顧的時候，技術是否要做得很光（指修飾太過，失去原本質樸之動人力量）？這是我一直思考的問題。實際上，紀錄片的力量，更重要的是介入生活的深度。它是整體的呈現，而不僅僅是畫面問題。畫面當然也是一個考量，但這個畫面基本上和你拍攝的題材、和你的人是一致的。它不是外在的，假如它是貼片，貼上去的，就會非常不舒服。

海：在音樂方面你有很深的修養，但你的影片中好像從來不用音樂。

鑫：對。別人就問呀！因為我擁有兩、三千張音樂唱片，從格里高利聖詠（Gregorian chant）到二十世紀的荀白克（Arnold Schönberg）、史特拉汶斯基（Igor Fyodorovich Stravinsky）等我全有。有一段時期我對音樂下的功夫比美術還要多。有朋友問我，為何不用音樂呀？我發現，有些影片，力量不夠就用音樂去渲染氣氛，這是不對的。我覺得聲音——現實生活中的聲音，足以支持起影像的空間。所以，我盡量用它本身的聲音去做，不去貼音樂。當然也有人用得很好，比如奇士勞斯基。我在《陳爐》⁵⁷這部片子裡用了當地的音樂，和那個空間是吻合的。如果專門做一段音樂放在那兒，我認為不對，只能用那個現實空間裡的聲音。這是我的計較。包括採訪，我一般不會特別安排。他坐在那兒，就坐在那兒，我只是找機位，把機器一架在那兒就完了。我不會說你坐那兒、那兒好之類的。我一般不會那樣去勸，他習慣在那兒坐，肯定是他適合的地方，他的椅子放在那裡，往那兒一坐，周圍的環境，燈光、氣氛完全合拍，絕然是對的。

香港鳳凰電視臺到陝西三里洞做專題節目，也是我領著去的，他們拍時，還打光，一下子礦工的臉色就健康多了，很飽滿。那種側光還帶些反光，標準的構圖。後來，我看了片子，覺得那種氣質不像他們，感覺完全變了，他變得不是那個人了。那種暗暗的影調，他們家就是那樣，沒有那麼大的光源，暗暗的，家具老老的，很破爛，就是那種氛圍和蒼老的容顏，那種感覺與他是完全一致的，包括聲音、空間。周圍也許有收音機的喇叭聲、電視機聲、外面走來的叫賣聲，這些都是他生活中的一部分，我覺得從

廣義上講，這全是音樂。

《三里洞》最後的那段配樂，是我第二次去我姨父家，他們正在唱聖歌，那是我逮著的。拍他的時候，原先在找老照片，拍著、拍著，聽到一個聲音特別好聽，以為是收音機。後來覺得不對，發現好像是有人在現場唱，不是收音機播放的。我一扭頭，看見我姨和另外一個信徒趴在那兒禱告，我立馬將攝影機擰過來就開始拍，那個時候覺得這個音樂特別好。後來，我說：「你還會唱嗎？」她就唱給我聽。我當時站在那裡，聽著眼淚就流下來了，我把臉扭向外面。那時暮色蒼茫，我突然覺得生命中從來沒有聽過這麼好的音樂，特別美，撥在你的心絃上，是語言無法形容的那種感觸。那種聲音放在最後拍我父親的那一段是合適的，歌詞最後一句、最後兩個字就是「永生」，正是我父親的名字，也是影片最後的兩個字。所以，這是我的心放在那兒，我把它放在那兒，是合適的，是準確的。我覺得這段音樂不突兀，你如果再作一個曲子放在那兒就不對。

我這回拍攝的《傳道人》⁵⁸，我也在考慮如何處理聲音。那些噪音要不要抽掉？比如，我在拍某一個傳道人的時候，外面一直有汽車、拖拉機經過，我覺得那個噪音不應該去掉，因為，後來他講到他們的紛爭，那種痛苦、掙扎，那種噪動、紛亂，那是生活的噪音，也是現實生活中存在的聲音，同時也可能是心靈掙扎的外化，放在那兒當主觀聲音用也是合適的。他的房間正好對著馬路，我換一個房間就沒有問題了，但我不願意為了安靜的環境去換房間。

好萊塢那種明信片樣的東西我受不了

海：拍攝《三里洞》是怎樣緣起的？

鑫：在山上拍《陳廬》時，我們畫畫的講究唯美，人家說你那是畫家拍的，全是畫，一張一張的。每個機位是擺好的，固定、算計好的，整個章節的構成是想好的，形而上的。然後，拍著、拍著，我突然覺得我這是旅遊者的眼光。雖然它是陝西銅川的一個鎮，但我

仍然是以外來人的眼光在看這個鎮，雖然拍得很美、很美。我直到現在仍很討厭好萊塢的畫面，那種明信片樣的東西我受不了。人家說我現在拍得很粗糙，其實這是我覺悟過來的。

就在山上拍攝《陳爐》的時候，突然一個畫面在我腦海中，一部電影在我腦海中完成了。一部黑白影片，在這部黑白影片中有一個彩色鏡頭，是藍天，碧藍、碧藍的天空，插在一部黑白片裡，在黑暗片子的中間，有一個純淨的藍色鏡頭，但它不屬於礦工，它一直在我的腦海裡晃。拍我的父輩，我覺得那個可能是和我生命有關係的東西，我欠我父親的。我沒有想到，詩歌完了後，我會再一次回到煤礦。可能詩歌是第一回提醒我，我沒有當回事，還繼續畫畫。

海：我看你的詩歌是非常具象的。比如那個寡婦晚上躺在床上，她逝去丈夫的靈魂在看著她。還有死於瓦斯爆炸的礦工遺體，像紅薯。

鑫：有人說，僅僅從我的經歷來看，要說沒有神，他們都不相信。我畫畫，我拍攝紀錄片，我生命中的每一步，都是那樣讓人不可思議。《陳爐》這部影片完成了，但我不知道下一部，我只知道要拍父輩那批人。實際上，那批人在哪兒我都不知道，但我的片子完成了。只是到剪輯的時候，我發現我當時構思的那個藍天鏡頭多餘了。我說，生活的堅硬已經閹割了所有的抒情，已容不下任何詩意和抒情，那個畫面是多餘的。抽掉，它不被容許。

海：在這個過程中，應該是記憶一點一滴地向你敞開吧？是一個怎樣的認識過程呢？

鑫：那個時候挺拚命的，有空就拍。拍的時候是這樣的，一個個地找這些礦工。那個時候就是憑直覺，沒有過多的想法，願望也非常普通。我覺得我欠我爸，我懷念我的父親，但我已經沒有辦法拍我爸了，只有通過工友談談他，讓他們講給我聽。剛開始我還寫拍攝札記，後來，拍攝第一天我裝了幾盤磁帶去，磁帶不夠就趕緊打電話去拿。《陳爐》總共才拍了八盤磁帶。這第一天，拍我姨父一個人就拍了十盤。他說的那個故事就像正在發生，像跟拍一樣，戲劇性隨時在推進，介紹對象呀，接著一些亂七八糟的事

情。最後都不知道是咋回事，最後剪輯的時候再慢慢思考去吧。你不能停，也不知道咋回事，也不知道會發生啥，磁帶不夠就買上一箱慢慢弄，一共拍了七十二盤。

拍攝過程很緊張，累得不行。然後，緊接著上五天班，上完五天班回家就睡覺，等於是休息。再拚週末那兩天，找人拍。我完全是茫然的，就是拍呀拍。在這過程中我感覺到，我以為之前自己寫過詩，以為我在礦上長大，以為我對礦工很了解。後來發現，拍到的比想像的複雜、豐富太多了，個人的視野其實是非常小的。拍之前，我怎麼能想到我會拍到童光呢？那個人我原先都找不著，幾乎在放棄的邊緣的人，問了多少人呀！最後，終於碰到他那個區的區長，他問：「你找誰？」我說：「童光，上海來的。」他說：「你跟我走。」走到山頂上，就喊：「童光，出來。」他是領導嘛，那老頭一聽就咚咚咚地走出來了。他說：「這兒有人找你。」我也就如法炮製地和他說：「我想拍礦工。」他說：「我和他們不一樣。」我說：「反正是一塊來的。」後來，他一講，直接就把我給震呆了。本來是想拍礦工們的苦難，最後事情卻是這樣的複雜。我剛開始還猶豫，他的經歷壓根和苦難沒有關係。他在上海是個混混，跟國民黨、日本鬼子、共產黨打交道，做藥生意等等。他非常主動、鑽營加入到西北大開發，混到這個隊伍裡，想逃避制裁，最後還是被關進監獄，上吊自殺未遂。這個人物完全和礦工的命運不一樣。

我為什麼說，紀錄片導演的身分是卑微的？你只能忠實、盡可能忠實地將生活轉化為影像，任何居高臨下的審視和武斷，都會使你的影像可疑。你沒有權利去闖割它。你拍到了他，那就是三里洞礦工生活的一部分，你根本沒有權利去闖割掉。拍到什麼、影片是怎樣，根本不是我說了算的，是生活說了算。我拍下來、我剪輯的是生活的濃縮。我只能忠實於看到的生活，本來的面貌——它的真相。我根本沒有權利將這個人從紀錄片中抽掉，有人可以，但我不行，這是一種自覺。

海：但你也是從身邊自己的事、記憶、父親到同學拍起。你最近的影

片是《瓦斯》⁵⁹，已經涉及公共事件，還去西安拍攝了。

鑫：也不是自覺的。但做出來後，別人看到這樣的結果，才這樣想。為何要跑到西安去拍攝？因為這個事件是建國後四十四年來最大的瓦斯爆炸。現在礦難不斷，還有誰記得呢？我是拒絕遺忘的。為啥作見證？因為人們太容易遺忘了。拍《三里洞》，我到陝西銅川王家河礦的時候，我小時候記憶如此深的礦場，但當我去找的時候卻找不到了。那麼熟悉的地方，卻怎麼也找不到。我問周圍的人也不知道。後來，遇見一個老工人，問：「王家河礦井口在哪兒？」他說：「在哪兒？就在這裡。」結果已經被填埋了，上面是一個水泥廠。你看《三里洞》裡面，那麼多地方有見證，但王家河礦卻徹底被抹掉了，周圍是水泥廠，井口被填埋了，一點痕跡也沒有留下。歷史就是這樣，我當時覺得如果不記錄下來作見證，就消失了，沒有了。到拍《瓦斯》的時候又是這樣，我開始在陳家山礦採訪，接著是銅川市，再到西安火車站，那裡有來自全國各地的人。有一個賣報紙的說：「整天是這兒爆炸、那兒爆炸的，我都不記得是哪次爆炸了。」

有一次我在宋莊放映《瓦斯》，同一時刻，銅川的一個礦又發生爆炸了，什麼叫「共時性」⁶⁰呀？這就叫共時性。

拍片是對生命不斷完善的過程

海：你對現階段中國獨立紀錄片的看法？

鑫：所謂獨立，我覺得應該是創作、選片、評論各方面都是獨立的，完全是你獨立思考出來的東西，不臣服於任何人，不是被閹割的。這個獨立也是自信心的成長。現在我比原來強大得多了，原來很虛弱。如果影片被選進某個電影節，就應該算好作品吧！《陳爐》如果沒有選上，可能就被認為不好，當時我是沒有那個自信心。現在，《陳爐》能夠參加國際電影節，但《三里洞》卻參加不了。但我一樣認為《三里洞》比《陳爐》好很多，我一點都不懷疑。只要慢慢做就會對自己作品的份量產生自信。最後你不會在乎有

無觀眾、他們是否退場，這是自我的成長。

這也是我們必須面對的問題。這一關大家跨過去了，不是一個人而是一批人，是一個時代走上了一個高度。莎士比亞時代絕對不是孤立的，那是一批人一起走上去的，而他是頂峰。當下中國紀錄片具有了那樣的趨勢。天南海北的紀錄片作者，如同野草一般拚命掙扎著從石縫中穿出，各色人等、身分複雜、年齡跨越幾代人，全都在努力。而且不知道還會有誰從哪裡迸出來。在這個群體爆發中，整個行業的水準都提高了。

海：你現在的處境？

鑫：陳光誠⁶¹事件我也很關注。後來陳光誠逃走了，劉曉波被關了，余杰⁶²也流亡了。但你發現中國這麼大，許志永又出來了。中國這個民族你無法消滅，有那麼多的人前仆後繼，他們是行動者，推動中國向前行。但我不是那樣的人，我們有我們的陣地，我們同樣希望自己的國家好。當然，國家不是政府。我們生活在這片土地上，我永遠感謝這片土地，我不會離開這片土地。但我們有分工，我在我能夠從事的領域裡，我能夠做的，我毫不妥協，一步步地去做。

我是軟弱的，當然有時候也害怕、恐懼，我們是人。我從來不嚮往劉胡蘭⁶³，我認為那些英雄離我們太遠，真正讓我感動的是西蒙娜·薇依⁶⁴。我認為她是偉大的基督徒。最後她掙扎那麼久，也沒有受洗。但因為這點，你就不承認她是基督徒嗎？她是不是基督徒，不重要。

在《黑暗中的舞者》⁶⁵這部片裡，最後，她（片中女主角莎瑪）知道警察（她的房東）幫助過她，而不願揭露他的罪行，把別人置於不義的地步。雖然他偷了她為治兒子眼疾的錢，並在他誘導下開槍殺了他。她選擇承受這樣的命運。當她毅然走向刑場時，她選擇絞刑，但是她說：「為何我的腿在發抖？」看到那一段，我淚流滿面，在軟弱中你必須走下去，你心懷恐懼，但你沒有退路，因為你選擇了這樣的一條路。政治家有政治家的工作，行動者去做行動者。正如王小魯說的，這是黑暗中的光亮。這種光亮，我

們每個人都一點一點地在發出，最後，天明必將到來。

我在拍攝《傳道人》的時候，領導找我談話，我說：「法律上規定中國有宗教信仰的自由。」他說：「中國哪有法律？中國就沒有法律！」我說：「是的，但這話你只能在桌子底下說，這是沒有辦法拿到桌面的。」我說：「我堅信中國會一點一點進步，你們現在可以貪贓枉法、胡作非為，但中國總有一天會走上法制軌道，走向民主、會進步的。」

所以，我不拿別人的一分錢，全部自己投入。因為我知道拿了別人的錢，讓你改，你改不改？我對作品有完全的掌控權，我對良心、良知，用我的後半生去負責，什麼東西我都不考慮。當你毅然決然將後半生全部投入進去的時候，什麼都不在乎了。你不怕死，還怕活？但是，我並不要當英雄而死掉。這種重建的工作，我必須去做，走下去，這是我要做的。即使從最自私自利的角度，僅僅為了我個人，我仍是最大的受益者，這是對生命不斷完善的過程。當然，它對社會也是有益的，這種推動不需要任何證明。

（2013年，採訪於陝西銅川）

接受時代對我們的加冕——崔衛平專訪文海

（採訪者崔衛平，簡稱平；受訪者文海，簡稱海）

他們說已經盯上我很多年了

海：直到上個月，我才把心結解開。去年9月份我去威尼斯影展，9月13日回來，9月16日晚上有人敲門，把我帶走了。

平：你帶去威尼斯參展的影片，指的是《我們》嗎？

海：不是。去年有兩部影片參加威尼斯影展，《西方去此不遠》和《殼》。

平：《殼》就是那個工廠嗎？

海：對，拍攝造船廠的短片，這兩部影片沒問題。

平：對呀。

海：他們說已經盯上我很多年了。

平：他們聲稱自己是什麼人？

海：國安，他們說要了解情況。我做的事情都是公開的，也沒有什麼秘密，但的確在我的筆記型電腦裡發現了一些東西。

平：搜你筆記型電腦了？

海：對，都拿走了，包括硬碟什麼的。

平：他們還抄家了？

海：在家裡，是這種情況。當時，他們也沒怎麼對待我，就是要看東西，看完以後，有一點麻煩，就是拍攝曉波的紀錄片《劉曉波被捕前最後的訪談》是我做的。2008年，在你家放映《我們》之前去他家，那時候根本不知道將要發生《零八憲章》運動。我是幫郝建拍《遇羅克》，其中有曉波的訪談。

平：這個視頻的訪談我看過。

海：後來就出國了，到12月9日，在羅馬放映《我們》的時候，下面有人提問，說：「現在北京有三百多知識分子簽名參與的事件，你知道嗎？你影片中涉及到這些人嗎？」我說：「不知道。」因為我真的一點都不知道。當時，我們就吃了個飯，聊了聊，只是在拍攝過程中的訪談內容。中國當局依「涉嫌煽動顛覆國家政權

罪」逮捕劉曉波讓人感到可怕，怎麼可以這樣對待他呢？

平：什麼時候拍的？

海：11月份，沒有預想去拍。

平：11月份拍的，12月就出事了。

海：對呀，12月份就出事了。那時我在羅馬，下面有人提問，電影放映後的觀眾交流的時候。

平：是放《我們》嗎？

海：對，放了兩部影片，《喧嘩的塵土》和《我們》，當時，在羅馬大學舉辦交流活動，邀請我和藝術家張培力，我是回北京後，才知道《零八憲章》運動的，之前，我根本不知道，也沒有簽名，也沒人找我簽名。一年後，郝建說曉波被囚進去了，我們是最後一撥去拍他的人，劉霞想要點資料，我們就剪了一部影片，大約二十六分鐘。

平：2008年最後一次拍曉波的視頻，2009年剪了出來？

海：2009年。我覺得應該做這個事情，因為他進去了，我們也的確是最後一撥拍他的人。然後，郝建把素材給我，其中一部分是拍《邁羅克》的訪談，另外是曉波的自述，我就把這些剪輯成影片。

平：他們來找你的時候，是不是知道你有這個東西？

海：那不清楚。就只是讓我把所有事情講一遍，從什麼時候開始工作、到那裡做了什麼事情等。這些經歷都是公開的，也沒有隱瞞。的確，在我筆記型電腦裡發現了這個東西，還有合影照片，這沒什麼掩飾的，都是我做的，只是版本上沒有我的名字而已。9月18日就把我放出來了，四十八個小時之內就出來了，扣了幾個硬碟，退了兩個，還有四個一直到現在沒給我，也沒辦法。後來挺害怕的，怎麼弄成這樣？出來工作多年，遭遇這樣的事，就非常恐懼。

平：2010年當面找你。

海：2010年。我工作這麼多年，事業發展得不錯，現在居然面臨蹲監獄，就很麻煩，也覺得非常恐懼。後來就下決定，因為是租的房，就把家裡的東西，大概七十六個箱子，書、光碟等，全都運回湖南老家了。正好王兵邀請我去雲南拍片，然後就跑了，他們也會給我打電話，問在幹什麼。二十天後，10月8日，諾貝爾和平獎

公布了，我那時在昆明，回北京後，他們約吃飯，因為郝建給我發了短信，曉波獲獎了，我給他回了個「牛逼」（笑）。沒想到，手機是被監控的，他們說事情很嚴重。我特別鬱悶，後來又去雲南了。

平：沒有想到，劉曉波獲獎之後，有麻煩的還有紀錄片人。

海：對，找過我，他們說幸虧提前知道我做了這部影片。緊接著就有人將影片公布到網路上，但我不知道。

平：那他們找你說了什麼？為什麼要找你？

海：沒有，但是就是說……，所以這個可能也是，反正他們講的很厲害。

平：他們有沒有跟你說這個是你拍的？他們在電腦裡面發現以後，有沒有問你這是誰的？還是他們已經知道文海拍了這個東西？

海：不是，是9月16日，他們就知道了，在我筆記型電腦裡面知道的。

平：你筆記型電腦裡有影片，並不等於是文海拍的。我就問，他們來之前知不知道？

海：他們來之前應該不知道，但我也不是特別清楚。

平：你肯定他們不清楚？還是有線索？我想問這個。

海：應該是不清楚。據他們說，2008年《我們》放映後，他們就到湖南調查過我。其實，2010年4月，我在德國放映影片，因為冰島火山噴發回不來了。那時，我的合作者陳摯恆就接到廣電總局的電話，問：「文海前面拍民運，後面拍佛教，肯定是拍達賴喇嘛，他想幹嘛？」我回來後就說，那是造謠啊。但還是要我把影片拿過去審。

平：對不起，「文海前面拍什麼」？

海：民運。

平：把這個叫做「民運」？

海：對，把這個叫做「民運」。在威尼斯影展直播記者會上，有人問我下部影片拍什麼題材，我說有關佛教的。也許是這樣的來源。那時，就隱隱約約感覺，某種東西逼近過來了。然後，6月份出入境管理局給我打電話，催趕緊回湖南重辦護照，據說和湖北某人的號碼重了，但我沒回去，他們又催了兩次。9月份去威尼斯，出關時還挺緊張，生怕被扣住，卻很順利，就想沒事了。但回來

就發生這件事。後來，回湖南老家，當地國安也找我。我在廟裡待了四個月，一方面是恐懼，另一方面我個人作品的關注點也在變。被審訊這件事沒跟別人說，也沒有朋友可以幫忙解決，大家都沒有經驗。

經驗值很重要

平：這種事情以後還是可以及時交流，確實有經驗的問題，分享共同的、類似的經驗。我們有時候也會自覺地做一些，經驗需要分享，共同的問題共同面對。

海：到上個月，心裡這道坎才過。也回北京了，重租了房。當然，在這個過程中，他們也給我打過電話。

平：他們很快就知道你在不在北京。

海：對。說這影片給國家造成了很大的危害，每年12月10日諾貝爾和平獎頒發日，就有人拿這影片炒作等等。

平：他等於直接坐實了那個東西是你拍的。

海：對。是在我的筆電裡面發現的。還有很多我拍的照片、我們的合影。我也跑不了，的確也是我做的。

平：但我還是覺得，他憑什麼找你，如果他不確定電腦裡有這個東西的話。

海：不知道。廣電總局在這之前找過我的製片人，給我帶了話，我也把影片拿過去審，他們一直都沒有回話，到去年11月份才答覆，影片沒問題（笑）。也的確，就是一部關於佛教的電影。

平：為什麼說經驗需要分享呢？那天跟趙亮說到個事。我覺得趙亮是一個在某些方面不夠自覺意識的人，他的影片《上訪》，在揭示社會現實、涉及社會矛盾方面已經走得很遠，但他的人呢，還是以文藝青年自居，覺得自己僅僅在拍片子。這會讓他缺少一點自覺意識。比如，與賈樟柯一起退出墨爾本電影節的公告，顯然他缺少經驗。他說他接到賈樟柯的電話，回來以後發現報紙頭版都在登退出這件事，他覺得感覺很不好。

海：您剛才說趙亮的事，的確有些經驗大家必須交流。我看網上有艾未未對他的訪問，明顯看出他慌了。

平：對，那天我跟他談到這件事情的時候，他承認他自己缺少經驗，因為他當時在泰國，賈樟柯打電話過去的。我說這種事情以後就這樣，第一，你跟賈樟柯說，這個事情不用你來說，讓他們來跟我說，朋友出面就成一個連帶關係，不需要他來承擔你的責任。再一個，如果他們找來，你就說這僅僅有關片子本身。片子已經做完以後，有片子的觀眾，片子自己去找觀眾，這個事情跟我沒有關係。如果再不行的話，比如說，我自己遇到某些事情，我覺得有一些事情我能退，但有一些事情我不退。你不退，看看他怎麼辦，不是輕易答應他。你可以取消，但是我本人沒有說過允諾。像這種事情，大家多交流，分享經驗會好一些。

海：對。通過整整一年，我剛走出了陰影。

平：就自己消化。

海：持續多年的工作後。古人說「言行合一」，其實人生的最終境界，就是「言行合一」吧？很多言語是對我們怯於行動的一種掩飾、一種辯解，或者——

平：解釋，給出不去做某件事情的理由。

海：解釋，對吧？給出理由，是因為我們怯於行動。《我們》在中國只在您家放過一場，很小的圈子看過。當然，在海外放過很多次。非常有意思，是在 2008 年 9 月放映的，似乎含有一種寓意。《我們》所展現的「思考和寫作就是行動，而行動也僅僅止於思考和寫作」的僵局、焦灼的狀態，在兩個月後被打破了，知識分子們開始行動了。

《我們》不僅是政治片，還有對人的關注

平：你這樣說很有意義。《我們》裡面瀰漫著一種思變、求變的整體情緒。大家都普遍在思考一些重要問題，某種能量是一個自然積聚的過程。積累到一定程度，就開始釋放了。

海：對，都有這樣的過程。我們不是政治人物，也沒參加政治事件，很多事情就算看見了，也不知道他在做什麼，他也沒跟我們說，對吧？但作為一個作者，有時候是憑直覺。

以前看您翻譯哈維爾的書，它提供一種眼光，重新看待社會的角度。我覺得這個角度非常重要，讓我後面幾部影片，跟以前做得不一樣，所關注的東西也不一樣。第六代導演大都關注的是個人的情懷、個人的成長等等，這很重要，但到一定程度，你會思考更廣的社會和宗教層面的問題。

《我們》不是政治片，還是對人的關注。我以前的影片關注的是孩子、普通老百姓、藝術家、知識分子、佛教徒等，這是一種持續的創作過程。

為何趙亮有些地方處理不當？對愛滋病這樣的題材，如果他的視野稍微廣些，會有不同的角度。我們知道，長年關注愛滋病傳播的高耀潔老太太，被迫流亡了；胡佳當年還在坐牢，也是為這件事；艾曉明、胡杰合拍過《中原紀事》⁶⁶，裡面有大量愛滋病人現狀的呈現。我們知道愛滋病在中國的現狀，是不是？它的主要傳播途徑是非法採血，官方卻有意識地掩蓋這樣的事實，是非常不負責的。如果這些不涉及，肯定有問題。

作者對題材的選擇應該謹慎。很多題材，不是想做就能做。有能力消化這個題材嗎？這些都造成了他現在的窘境。

平：我對趙亮說的是，他的身體沒跟上，就是他的作品是要把大家帶到一個地方，他整個人沒跟上；或者說他就根本沒有這樣的思想準備，要和他的被拍攝對象處於同一個空間。而「跟上」就意味著，假如遇到事情的時候，就可以轉身來面對，對不對？他在泰國接那個電話，表明他沒有做好這樣的思想準備，他沒有說，我和我的被拍攝者相處了十多年，我要站到他那一邊去，然後轉身能夠面對那樣一件事情。

海：對，這個問題非常複雜。記得當年就這事件，給你寫過信。我去過新疆九次，懷有很深的感情。在喀什拍《新絲綢之路》時，當地宣傳部長在克哲爾清真寺，指著廣場說，這周圍全安裝的是監

視器，這裡「穩定壓倒一切」，讓我印象深刻。漢族對新疆的感情，錯綜複雜。一方面，某種程度上有民族利益；另一方面，從人性的角度來看，好多事情不應該。

王力雄⁶⁷先生寫過〈新疆追記〉，他也有這樣的轉變，在《天葬：西藏的命運》中，他看待西藏問題的眼光，和〈新疆追記〉是不一樣的。在新疆被捕、拘禁的經歷，讓他能更深切地體會各民族在那裡的生活處境，感同身受的成分多。

恐懼感消解了

平：好，那我現在問你一個問題，我剛才說趙亮的身體跟不上他的拍攝空間。實際上，從一個僅僅是拍片的年輕人，與被拍攝對象之間，存在一個遼闊的地帶。一個拍攝者當然沒有必要把自己變成被拍攝對象，但是朝夕相處，是否也有同情或者理解？是否也會因為多了解一些，而對於自己的生活狀態有所調整、有所反思？你是如何處理這個問題的？

海：感謝拍片讓我能接觸各種各樣的人。我一直說，拍片也是在拍自己。跟李老（李銳）這些人相處時，就有很多感觸。我應該比較順利，最多是一些情感、經濟上的挫折。跟他們在一起，就覺得根本不可以有任何抱怨。他們經歷那麼多的磨難，對生命是積極的，那麼地熱愛，九十六歲了還去游泳。《我們》裡面有一段場景，這些老人在《炎黃春秋》⁶⁸開完會出來，杜導正對朱厚澤說：「八十歲以下都是年輕人。」朱厚澤在他們中最年輕，當時七十九歲；沒想到他八十一歲就去世了。

平：最年輕的朱厚澤去世，讓人扼腕。

海：《我們》在西方放映時，觀眾說我拍了一群有尊嚴的中國人，他們的語言、思想、行動，讓觀眾都覺得很美，我也這樣認為。我說過這樣的話：「黑暗有什麼可拍的呢？除了黑。我希望拍黑暗中的光，有了光，一切都不一樣了。」這也是我的真實感受。實際上任何一個時代，任何一個時期，我覺得還是有可能，問題在

於你如何發現它。

我們這個時代，再黑暗或者再什麼，想想毛時代，李銳這些人，都活過來了，經歷過來了，包括曉波這樣的人，實實在在的，也不張揚，是不是？是我喜歡的那種人的標準。我自身有非常儒弱的地方，但慢慢地，到上個月恐懼感消解了。

平：為什麼是上個月？

海：有一個慢慢的吸收、消化的過程。

平：你能大概描述這個過程是一個什麼樣的，比如說哪些不同階段、不同的體驗？

海：一開始就是跑，不是（笑）把東西都弄回老家了嘛。後來，也跑不了。他們也不是特別極端，反正有這麼件事。

平：他們後來跟你說的是知道網上的傳播是你的影片了，還是怎麼說的？

海：對，但是我沒拿出去。

平：我知道。

海：他們在我的電腦裡面看到的，那就承認了，也沒法；第一次我就承認，我也沒法推脫。後來，接受事實，是我幹的，不是別人幹的。所有片子也都是我拍的，不是別人拍的。都是既定的事實，沒有可推脫的。有時也鬱悶，他媽的，不幹這行了，幹這行多麻煩啊！又不賺錢，到最後還弄成這樣，挺麻煩的！——失敗的情緒特別強。後來跟王兵拍片，我們去雲南，拍得很美。這次和他相處時間較長，他絕對是工作狂，付出的工作強度，我自歎不如。他一天工作十幾個小時，在雲南高原，就生病了，我們把他弄下去急救。去年挺奇怪的，突然對父母升起愧疚心，覺得自己瞎折騰。

老實一點，別什麼都拍

平：你結婚了吧？

海：後來離了。

平：沒有孩子？

海：沒有。就升起對父母的愧疚心，正好這件事（指審訊）發生，就回家了。

平：父母知道嗎？始終不知道？

海：始終不知道，肯定沒法跟他們說。王兵病了後，雲南的影片遲遲不能結束，我需要去雲南補拍，有理由待在老家。3月份參加「雲之南」電影節後，就跑到廟裡去了。雖然拍了佛教題材，實際上對佛教的認識還是「門外漢」，以旁觀的角度看待這樣的一群人和事。正好，師父也有一些事情讓我幫著做，我也想再補拍些素材。覺得那部影片，剪輯不是特別充分，題材很大，自己卻沒怎麼消化。

平：你說《西方去此不遠》？

海：對，《西方去此不遠》。這次有較長時間跟著師父，去了很多地方，福建、重慶、上海等，還正規地聽師父講經，一直到9月。後來，王兵來電話，希望我回去參與剪輯。9月20日我就回北京了。這些都是既定事實，無法狡辯或者推脫，當然我也不會到處說。這是既定事實，也都是我做的。當然，他們會時不時威脅，反正這東西——

平：他們什麼時候……，比如從電腦拿了檔案，並沒有在外面放映是吧？

海：沒有。

平：他們什麼時候跟你說你拍的已經上網了，在哪一次？

海：10月10日回北京，15日左右，他們約我時。

平：劉曉波獲獎前後分別找你兩次？

海：之前，他們把我帶過去了解情況，案就結了。反正警告我「老實一點，別什麼都拍」，大致吼了幾句這樣的話（笑）。所以，我還能順利去雲南。

平：獲獎之後把這個聯繫起來的。

海：對，也沒人跟我說弄到網上，我也不知道。

平：以後就把我這兒當救助站，誰碰到這樣的事情就到我這來諮詢，對不對？

海：對。

平：因為都有同樣的經驗。

海：肯定也是學到了經驗。但當時還是感到恐懼，搞不清楚，反正戴的帽子挺大的。

平：（笑）這樣說，我說沒關係，你確實不知道。我覺得你們這一撥人，包括趙亮，跟我們最大的不一樣在於，比如說，我們大概知道發生了什麼，起碼知道事情的來龍去脈，也大體知道自己要面對什麼；當然了，第二個才是應付隨後而來的懲罰，包括你對後果的估計、自己承受的程度等等。而比如趙亮和你，你們對事情的全貌幾乎是不太知道（笑）。

海：的確。警察跟我說話的時候，我都挺害怕的。

平：（大笑）

海：怎麼能弄出這樣的一個題材？怎麼可以這樣？有時覺得自己很難成材，整個教育背景讓你很難有成就。我成長的家庭較正常，是部隊大院的孩子，然後在機關大院長大的。

我們都在同一空間

平：你還是部隊子弟？

海：對，部隊大院長大的孩子，圍城的生活，父母營造了相對穩妥的生活環境。到北京，從電影學院出來，稍微折騰了幾個月後，趕緊又去電視臺了。

平：對，我看了一批你當時在電視臺做的關於食品安全的影片。屬於食品安全小組，是不是？

海：對。

平：食品的安全小組？

海：對。我們開始屬於電視新聞調查欄目「質量萬里行」，後來屬於社會新聞部。當年拍的片子，可能幾億人看，影響可能更大，是吧？

平：對。

海：但是，在播出時，後面一定要加個光明的「尾巴」。我當時屬於「重案組」，是報導重大安全事件，雖然「曝光」了很多事件，但心

態上是有些高高在上，覺得很多倒楣的事情肯定輪不到我。比如：偽劣食品，他們在吃，肯定我不會吃到，有那種隔閡。後來出來，在社會上謀生，就發現不是這麼回事，其實是在——

平：同一空間。

海：對，同一空間的，只是當年沒有意識到。

平：你在中央電視臺工作了幾年？

海：四年半，1996年10月進去，2000年12月我就出來了。

平：現在說「進去」、「出來」，人家不知道進哪裡、出哪裡。（笑）

海：是啊。

平：你覺得在中央臺的這四年半，有接觸觸目驚心的現實，基本上沒有觸痛你。就算你有基本正義感，會痛恨這種造假的損害的現象，但是還是潛意識認為你不和受害者在同一空間。

海：肯定是。就覺得他們挺倒楣的，但我只管做片子，大概這樣的狀態。

平：這個四年半你覺得你最大的困惑是什麼？

海：最大的困惑是什麼呢？有一些情感上的問題，還有就是厭倦。當時的副臺長孫玉勝也講：「為什麼年輕人進電視臺的頭兩年都有激情工作，卻很快消沉了？」

平：電視臺的？

海：頭兩年我幹得特別積極，之前哪兒都沒去過，在電視臺就可以全國各處跑。製片人也給我很大的空間，調查類新聞能讓我持續拍攝一個月，全國各地飛，然後拍一個很扎實的東西拿出來。

當年還有製播分離的改革背景，央視的新聞中心是改革的最前線（後來沒有推進）。當然，還有虛榮心，覺得自己做的新聞，誰誰誰又點名、批示了。後來，就覺得是一個遊戲，調查不可能深究，只能「點到為止」，也挺無聊的。某個地方「曝光」了，過後發現還是老樣子，只是他們很倒楣，事情被抖出來了。後來，自己也厭倦了，另外有一些朋友，還是想拍電影。在電視臺期間，也去拍過紀錄片，那個空間還是有的。後來有機會，就出來了。

平：看你以前的片子，也有偷拍過很多東西，是給電視臺做的，是不是？

海：對。

平：你後來好像沒怎麼用過偷拍？

海：對。

平：偷拍的東西給電視臺做的，後來自己做，反而不偷拍了？

海：畢竟是犯罪現場，需要那樣的技術手段。

平：那就是說，中央臺拍那些曝光的時候，在現場受的壓力也很大，但是，不是個人壓力？是不是？

海：在中央電視臺的時候，實際上不害怕。那時年輕，真的是不知道後果。我媽看我們寫的書，就問怎麼敢報導這樣的事件，她真的不知道我以前幹嘛。

後來自己拍片，最震驚的是，有些影像彷彿是自己生活的搬演，雖然表面上從事的工作不一樣。比如拍《喧嘩的塵土》的時候，最震驚的是那種氣質太像自己了，其本質、真實的一面，太一樣了，包括對人的看法，打麻將的那些人。

平：你覺得你和《喧嘩的塵土》那些被拍的對象相似？

海：有。

平：哪些方面相似？

海：畢竟不是我，但本質上很多人都是這樣。比如，做學術的人，如果不是為真實或者為自己的內心工作，僅僅只為錢，那跟買六合彩和打麻將的人有什麼區別？那些買六合彩的人，看《紅樓夢》可看得認真呢！還有《水滸傳》、《無字天書》等，那認真勁，跟搞學問一樣。

平：哦？

海：我剪輯《軍訓營紀事》的時候，司徒兆敦老師來指導，覺得我挺好的。後來把《喧嘩的塵土》給他，就覺得我特別灰暗（笑）。

國際電影節「朝聖」前後

平：你覺得是《軍訓營紀事》還是《喧嘩的塵土》，構成你拍片的起點？

海：《軍訓營紀事》實際上是習作，當時就想拍個影片。

平：《軍訓營紀事》已經離開電視臺了？

海：離開了。當年受懷斯曼的影響，記得剪完第一個版本，一晚上都沒有睡著覺。第一次將完整的長片結構起來了，就特別興奮。之前我跟一個朋友，他是導演，我是製片人，我們合作拍電影《北京郊區》，是十六毫米膠片的。

平：但那時候已經出現了 DV，還有過一陣 DV 熱。

海：對。我和王兵是同學，當年他拿松下 DV 機，去拍《鐵西區》，我們還覺得他混背了，都混到用 DV 了（笑），還看不上。我們那時候已經用膠片攝影機了，電視臺的 Betacam 機都看不上。

平：你拍《軍訓營紀事》時，從 Betacam 機換成小機器了？

海：沒有，拍《軍訓營紀事》的時候，是廊坊電視臺的朋友投資，我們用的是松下 DVCam 的機器，比較大，有錄音挑桿，是一個正規劇組。我們有四個人，有挑桿的、拿架子的，我扛機器，還有一個是製片，他後來是合作導演。

平：最後片子去了哪裡呢？

海：法國的 FIPA（Festival International de Programmes Audiovisuels）電視節。趁機還去了荷蘭阿姆斯特丹影展、法國真實電影節的辦公室。

平：什麼感受？

海：到那裡，像去「朝聖」。我們藉影片旅遊了一趟，有人贊助了三萬塊錢。覺得才牛刀小試，還沒開始呢，就能去電影節，特別激動！因為前面四十萬投拍的電影《北京郊區》，任何電影節都沒有。當時，柏林電影節選片人來北京，賈樟柯跟我朋友說影片沒有選上。同時，王兵用 DV 拍的五個小時《鐵西區》第一版，卻入選了。電影節給了他最大的關注，兩層樓的大海報，看得人特別暈。怎麼回事？（笑）特別暈。

我們那時還是技術主義，一定要拍膠片。也不能說失敗，您可能沒看過那部影片，拍北京宋莊藝術家的故事；後來直接影響我拍《夢遊》。

我是製片人，將近四十萬花光了。記得，從香港做完後期回來，住在薊門里社區，深夜沒電梯了，一個人拎著膠片，從一樓扛到十四樓。那種一定要「幹出來」的勁還是有的。後來，有機會拍《軍

訓營紀事》，法國的製片人特別喜歡，有可能投資下一部影片，就想拍麻將館。

平：那時候就想拍麻將館了？

海：對。他們請我在巴黎吃飯，說沒問題。把預算、策畫都給他們，就回去等。過春節的時候，我拿照相機去麻將館拍照，都跑啊，以為記者來了，因為是灰色的行業。後來，回北京，就等錢唄。當時，肯定有挺大的幻想，有國外的資金介入嘛。

平：然後呢？當你開拍的時候錢進來沒有？

海：等了一個多月，怎麼還沒來？也不知道什麼時候給錢，就自己先弄吧。帶了臺松下 DV，那是第一次拿 DV 機，先回去看景。3 月底回去，在北京火車站，看見有人戴口罩，覺得這「傻冒」還戴口罩。之前聽聞廣東那邊發生鼠疫，搶購米、油的消息，但不會想到事態發展那麼快。

回去拍，感覺 DV 太方便了，很自由的感覺，一個人揹著包，裝著機器、磁帶，拿著架子，在那個地方慢慢地拍。

平：覺得小機器很方便？

海：特別方便。

平：和被拍攝對象的關係密切一些。

海：對。我身上帶些錢，天天跟他們混，隨時拍。

平：別人以為你是玩麻將的還是拍片子的？

海：也有人說閒話，知道我在拍影片。二十多天後，處成朋友了，他們覺得我玩物喪志，還規勸我，好好的一個人，幹嘛打麻將呀？

平：哦，在他們看來，比起拍片子來，打麻將才是正事。在你看來，正好相反？

海：對。好好的一個人，幹嘛打麻將！

平：有點惜才的感覺。

海：對，還是賺錢去吧。再後來，回不去北京了，「非典」來了。很急迫地想回去，但回不去，也沒錢了，怎麼辦？那就拍吧！反正磁帶有一百盤，就拍唄。也熟了，慢慢地很多東西浮出來了。

平：沒覺得自己混背了？

海：沒有。那時候很明確地，一定要拍影片。之前，沒參加過電影節，有多大能力也不知道。《軍訓營紀事》後，能受邀請參加電影節了，很自信。就趕緊拍《喧嘩的塵土》，也發現 DV 太自由了。

平：你拍那些看上去每天重複的和無聊生活的時候，是否也懷疑過這個東西會不會沒有意義？或者對你的拍攝有過沒有信心的時刻？

海：沒有，反倒有很大的信心。電影語言不是帶著概念去拍攝生活，它一定是在現場與現實的碰撞中產生的。我會強化某種情緒，比如發現打麻將是他們最美麗、最快樂的時刻，就推成特寫，拍上半個小時，一個鏡頭。我就要他們最高興的那一瞬間，嘴角抽搐的笑，或者曖昧的言語，在無聊的日常生活中，他們在那一刻找到了一種快樂。剪輯時，就截取其中的十幾秒，此一想法是我在熟悉他們的生活後產生的。

還有，最後的段落，很多人認為影片在油罐車開過後，就應該結束了。但我在後面接了將近八分鐘的段落，他們在各種場合談論青春、理想、愛情、命運等，我覺得他們挺有想法的。

平：對，特別有想法。

海：他們其實特別有想法，只是過早地將他們的理想給打斷了。他們會在喝酒後，把曾經的繁華吹一吹。如果沒有這段落，在漫長的敘事過程中，觀眾會感到他們是「行屍走肉」。當然，沒這麼極端，但比較灰暗。我一定要加上，沒有這段就覺得對他們不公平，或者是不真實的，覺得「非如此不可」，一定要這樣。對聲音的處理，也是這樣，沒有融入到那種氛圍，不可能有這些想法。當時，就覺得應該是那種……，用手在捏一塊肉的感覺。現在看，有磕磕巴巴的地方，還有一些笨拙，但當年那種頹廢、幻滅的整體氣息還是存在的。在按摩房裡，男人和女人，（笑）可能與我當時對男女情感的看法有關，兩個人像在打架，其實是在按摩。很多想法都是在現場產生的。後來剪輯非常快，大概三個月就搞定了。

DV，泥土的感覺

平：我自己比較偏愛《喧嘩的塵土》那部片子。

海：是嗎？

平：在那種看起來是千篇一律的、晦澀灰暗的生活裡，拍出了小小的驚心動魄。而且這小小的驚心動魄，更加襯托那個灰暗的背景，對不對？

海：對。

平：而那個灰暗它能擊中很多人，因為我們都有那種蒼白的、灰暗的時刻，特別能理解那樣的東西，那種耐心，第一次看，我覺得非常難得。

海：我也感到幻滅，從電視臺出來，第一個影片就拍砸了，當然有自己的情緒在裡面。我覺得 DV 挺棒的，到現在為止，我一直用 DV 拍影片。我覺得 DV 的確是特別的那種——

平：DV 本身帶一個氣質是不是？

海：對。它是扎根在本土上面的，它所呈現的影像氣質，有種泥土的感覺。

平：和那樣的生活特別般配。

海：對。當時基本上用五十毫米的鏡頭，偶爾會用特寫。那時候就覺得一個人能拍影片了，有種解放感，覺得電影不那麼難。以前想，怎麼也得搞個 Betacam 機吧，包括人員，出去沒三、四個人，氣勢也不對。

2004 年，《喧嘩的塵土》還沒有去電影節，到 6、7 月碰見李娃克⁶⁹，我當時還有點錢，正好他們有 DV 機，我一看是 DV 機，沒有障礙，用過呀。他們是去拍電影，但比我的《北京郊區》劇組，差到不知道哪裡去了，我們是正規劇組，三十多人，到了現場，我就特別鬱悶，怎麼可以這樣呢？

平：他們劇組是不是因為攝影鏡頭被一個石塊給砸了，然後拍不成了？

海：一開始就斷斷續續，就不是正規地拍攝。那個導演也比較任性，看完賈樟柯的《站臺》後，就激動得在地上打滾。

平：哦。是娃克？

海：不是，娃克是攝影，我是攝影指導。導演看了《站臺》以後，覺得特別像自己的青年時代，然後就說：「走，拍電影去。」實際上，沒有任何經驗，從當地石油電視臺借了攝影機，就幾個朋友出演，有時間就拍，實際上，我和娃克就被擱在那個地方了，暈了。後來，我們覺得反正來了，「既來之則安之」。拍過《喧嘩的塵土》也有經驗了，非常有運氣，後面「非典」來了，是吧？

平：對，把你封閉起來了，封閉是需要的。

海：也回不去了。但凡條件好些，我可能還瞎跑；或者在等法國的投資，那肯定又是一種狀況。

平：吉星高照。

海：三個月，一百來天裡，所有的事情都結束了。當時去拍，也不知道麻將館隔壁的女孩懷孕，誰也不知道，她是慢慢介入進來的。在這三個月內，「要」還是「不要」孩子，她和男朋友爭吵、糾纏，最後孩子給打掉了。然後，「非典」來了，麻將館關門了，按摩院也是。只有全城的人還在買六合彩，影片中所有戲劇性的故事都有結尾。現在可好，一下子把我們擱在那裡。

平：於是，就開始了你的這部《夢遊》拍攝？

海：總處於停滯狀態，也沒人，也叫不來人，反正就這幾個哥們，我們跟魔頭貝貝⁷⁰（《夢遊》中人物）關係很好，我們就出去會詩友，都聯繫好了包吃、包住。在路上，有人接待，有人電話都不接，我還有點錢，就先墊著。從河南到湖北荊州、襄樊等地，轉了一圈，坐火車、汽車、公車、三輪車、小轎車等，「在路上」的感覺，拍了一百多盤素材。

平：是 DV 嗎？

海：是 DV。就擱在那兒，怎麼辦？所有事情都沒結束，他們的影片也沒拍完，我們糊裡糊塗去了，又回來了，所有的一切都處在眩暈狀態，拍了一堆亂七八糟的東西，很多段落是靠「賭」的方式拍的，我就要那「靈光乍現的瞬間」。影片中的第一個鏡頭和最後鏡頭，實際上是一個鏡頭拍攝下來的，後面是門，前面三個男

人，在喝酒、聊天，出去買酒的人過了很久才回來，拚命敲門。我將機器架著，反正磁帶不貴，就很放鬆，那個鏡頭拍了四十分鐘，最後用了三分鐘，剪成兩個鏡頭。

夢遊，失敗的英雄

平：這個過程當中，他們有沒有意識到是在鏡頭面前做給你，還是他們本來就是這樣？鏡頭面前有沒有表現欲？

海：肯定有表現的成分，有些是「行為藝術」；也有酒精的因素；還有他們本身是比較坦蕩的。

平：全都是他們本身的狀態，連「表現欲」都是。

海：比《喧嘩的塵土》中的人好拍，因為是藝術家，大家交流也沒有障礙。我是逮著哪都拍，拚命拍，他們感覺自己在拍電影，搞創作，因為夏天，也不需要很好的住宿條件，大量時間我們就待在巨大的房間裡，是丁德福⁷¹（《夢遊》中人物）租的畫室，天天有人請客，有啤酒喝。

平：你拍的時候，你對他們的《夢遊》裡面他們那樣的行為，你當時什麼感覺？有沒有試圖做一些理解。

海：之前拍過《北京郊區》，是北京宋莊藝術家的故事，所以不陌生。

平：差不多？

海：對，其實心理上還是有優勢的。我們畢竟在北京混，他們在河南地方上。

平：那幾個都是河南的？不是呀？李娃克……

海：不是，有當地的。李娃克有點像石頭，丟進池塘泛起了漣漪，老丁是在 1980 年代混得比較好的，突然把他擱到那個地方，十幾年就擱在那個地方。

平：啊？老丁是擱河南吧？

海：對，也沒自信了，覺得自己混背了。「89」現代藝術大展上，他還展出了兩張表現主義風格的油畫，後來變成美術老師了，現在他的同學都很有名，葉永青、毛旭輝等，屬於西南藝術研

究群體⁷²，他內心已經被打敗了。

平：他們這樣的舉動裡面，有一點回到 1980 年代的味道，或者從那段時光的迴光返照。

海：他們肯定是這樣的。1980 年代他們是混得比較好的，至少在文藝女青年面前，娶的老婆都很漂亮。我們說每個年代都有所謂的「精英」，現在是商人，那個年代的「精英」，是他們吧！

平：他們就像 1980 年代失敗的英雄，是嗎？

海：沒想那麼多。實際上也沒法剪，就是一堆素材。2004 年、2005 年參加電影節比較多。有很多次出國的經歷了後，就覺得魔頭貝貝是「以詩會友」，我是「以片會友」呀！藝術有什麼用呢？實際上也就是參加電影節，實際是幻覺，但也有現實，比如在荷蘭阿姆斯特丹連放了七場。

受懷斯曼影響的青年導演

平：《喧嘩的塵土》連放了七場？

海：對。然後一直能拍影片。

平：觀眾怎樣理解《喧嘩的塵土》？

海：電影節的評委很喜歡，馬賽國際紀錄片電影節的主席是評委之一，我沒獲獎，他直接找我，來馬賽吧。荷蘭阿姆斯特丹影展，是歐洲最大的紀錄片電影節，也有交易市場，我想賣影片，在發行區，到處發影片的小廣告。影片放映的反響不錯，電視臺製作的「懷斯曼影響下的青年導演」中有我。

也見到懷斯曼了，不是想像那樣，也沒走紅地毯，就揹著包，孤零零地走在街頭，我們看到他，特別激動。見梅索斯就更奇怪了，灰暗的街燈下面，迎面過來個老頭，還有點癩，旁邊的翻譯就興奮地喊大師。

心目中的大師，挺平常的。去馬賽就很放鬆，帶著游泳褲去的。曬太陽、游泳，玩得挺高興。2004 年是馬賽的高行健年，我們遇見一位老太太，她是基督徒，她說我們就像她的兄弟一樣，就開

車帶我們去玩，她家有很多中國古典文學作品，《紅樓夢》、《聊齋》。還說高行健的《靈山》特別美，不敢多看，希望閱讀的旅程更長，《八月雪》對她影響也特別大。她認為我們屬於這種文化傳統中出來的，對我們特別好。回來後就先剪「魔頭貝貝出遊記」的段落，生活和創作是互為一體的。有了這一段後，就好剪了。第一個鏡頭和最後一個鏡頭，基本上是同一個鏡頭，從第一個鏡頭開始，他們坐在那裡，到影片結束，大家還是坐在那裡；魔頭貝貝出遊的段落，就是一個「插曲」，鑲嵌在影片中間。這特別像我們的生活，平時該幹嘛幹嘛，賺錢幹活，有創造或者有作品，就有機會出去轉轉，在鐵板一塊的生活中透透氣。

那時候窮，借了一臺對編機，待在家裡剪輯，將窗簾拉上，檯燈打開，自己做飯，晚上八點鐘後才出去轉轉，第二天繼續。在冬天，持續了一個多月，將大概的結構剪完，就輸入到電腦裡面。只是覺得整個影片挺破碎的，所有事情都沒結束，這是麻煩事。後來覺得，如果要有六十多個足夠好的段落，像攝影畫冊一樣串連，如此構築影片也挺好的。

最後定稿特別神奇。有天早上，伏在案頭，在白紙上將整個影片段落（笑）重新捋了一遍，就趕緊跑到機房裡，從電腦中調出素材，重新一拼，就覺得差不多了。後來，也是機緣，讓技術員弄個黑白效果，覺得很好，那游泳池像冥河一樣，他們在裡面游著。影片最大的問題是所有的東西都處在一種眩暈狀態，不確定，都沒有完結，突然所有的段落都連接起來了，活了，也很整體。

平：也是長時間積累的突然釋放，《夢遊》得了大獎。

海：沒有龐畢度中心真實電影節主席杜大姐⁷³，影片也沒戲。在這之前，也給了一些電影節，都沒要。杜大姐在阿姆斯特丹看過《喧嘩的塵土》，那年她選的是《淹沒》。她對中國電影的影響非常大，早年在遼寧、南京上大學，是馬克·穆勒⁷⁴前夫人，他們一塊留學，在中國待了十多年。從謝晉開始的第四代、第五代、第六代，以及更新的年輕導演，都得到過他們的幫助、提攜。

獲獎也很意外，把大獎頒給我，還挺不好意思。在現場能夠感受

到，喜歡的就特別喜歡，不喜歡就特別不喜歡。我覺得不可能獲獎，能去真實電影節，已經是非常大的榮譽了。後來，評委會主席，法國的一位著名影評人告訴我，他對影片不是特別喜歡，也不是不喜歡，但影片讓他想起杜斯妥也夫斯基筆下那些人物。有五位評委，兩位不喜歡，另外兩位年輕評委，特別支持我，最後說服了他，把大獎給我。

平：我的感覺是這個電影節沒有給你的《喧嘩的塵土》得獎，所以他們要補償你一下。

海：其實，對我來說，真實電影節處在很高的位置。獲獎有運氣的成分，另外還得到了一位對中國非常了解、積極地推動中國電影的人的幫助。吳文光說，如果是前任主席的話，影片入選都很困難，每一位選片人的背景不一樣。但不管怎麼說，還是挺幸運的。

平：好，我們岔開一點說，這個電影節，西方的電影節對你們工作的影響，或者是否在某種意義上「支配」了你們的工作？——或者說還是用「影響」這個詞吧。

海：獨立紀錄片走向世界比較晚，紀錄片創作跟電視臺有非常密切的關係。1990年代，包括吳文光、張元、蔣樾，跟電視臺關係密切，必須借助電視臺的設備和關係，還有電視臺紀錄片觀念的影響。也有朋友搞到十萬塊錢拍紀錄片，我們跑哪兒拍？1996年，我們跑到新疆去拍，以為那才是拍紀錄片，實際上，特別絕望，語言都聽不懂，最後只能拍民俗：婚禮、葬禮、日出日落、胡楊林等，特別狹隘的紀錄片觀念。

尋找電影節

海：當年由於拍攝觀念跟不上，有些非常好的題材，其實是浪費了。

平：比如說——

海：我去新疆洛浦，那邊有新疆最大的癲瘋病院，最鼎盛時有六千多人。癲瘋病其實是貧窮病，營養跟得上，應該是沒問題，中國現在還有兩百多萬癲瘋病人，但不集中治療，分散在家裡治，那個

病院就廢棄了，只留下十三位重診病人。我扛著機器在空蕩蕩的病房區，走啊走，看見一間房子，推門進去，就傻了，裡面沒腳、沒手的人，都爛得一塌糊塗。這樣的題材都特別好，但我覺得拍得特別膚淺；後來剪個三十分鐘的影片，是有解說詞的。要是現在拍，可能就不一樣了。1990年代，紀錄片在國際電影節上獲獎，在中國文化界都是大事，但大多數影片是「只聞其聲不見其片」。

平：你說1990年代指的是哪些？

海：《廣場》、《八廓南街16號》等，都獲過獎，但從來看不到，也不知道水準有多高。西方藝術電影很難見到，電影學院也沒多少，電影資料館和法國文化處可以看一些。後來，大量藝術電影的盜版盤出現，覺得特別豐富，可以自學了。

楊子他們從某算命先生處弄到一批藝術電影磁帶，我跟朋友，拿著空白帶，三十塊複製一盤，弄了一百部影片。費里尼的《羅馬》，就是那時看到的，太好了，是夢寐以求的電影。2001年，在北京電影學院舉辦的首屆獨立影展，對我的影響也特別大。所有的獨立電影都「曝光」了，那些神話般傳說的電影；另外，這批作品很多是低成本製作的，就很親近，就有一定要拍片的衝勁。

2003年，王兵的《鐵西區》出來，也是非常重要的。我們是朋友，他能夠做出來，而且那麼好。當年不一定覺得特別好，後來覺得非常、非常好。《鐵西區》在整個法國院線發行，評價很高，使中國獨立紀錄片成為西方電影節中不容忽視的力量。

正好有一批作品出來，包括威尼斯影展、坎城影展等一流電影節，也開始關注中國獨立紀錄片，之前是不可能的。電影節對我們的創作，不會有特別大的影響，因為每年的電影節關注點也不一樣，其實，大部分都是先拍了影片，才有電影節，才去送，是吧？

平：對。

海：也不是訂單，沒有這個概念。當年拍影片，最重要就是想說話了，對這個時代、這樣的社會，想說話了，我覺得肯定是這樣的。現在有人開始做產業的事。

平：你覺得現在也會有訂單，是吧？

海：《歸途列車》⁷⁵、《沿江而上》⁷⁶，他們到處說自己的影片，有人投資一百萬美金，據說搞出產業來了，但我不清楚。其實，1990年代也有過這樣的努力，當時是和中央電視臺合作。其實，這一塊很難說，每個人都有要面臨的問題。電影節以後會關注多少，或者是不是這一撥人已經過去了，這都很難說，包括影片到底有沒有能量？全世界導演，想從事電影創作的人，都要走電影節這條路，尋找資金，或者交流。

哪裡想到拍片這麼難呀！

平：當時拍的時候，包括出了電影以後，有沒有考慮到這些片子在什麼地方放映，或者說有什麼需要幫助的？讀者會問這樣的問題，所以我先問問你。

海：我們比較幸運。比如馬克·穆勒、杜阿梅這些人，對中國非常熟悉，中文也很好，現在處在國際電影界重要的位置上，他們持續地關注中國電影，我們也正好趕上，進入到他們的視野。況且，這一批作品也不弱，去年法國《電影手冊》將《鐵西區》評為「二十一世紀前十年全世界最重要的十部電影之一」，中國只有這部影片入選，也是世界範圍內，唯一的紀錄片得到這項殊榮。

平：太好的事情，國內什麼時候給王兵做回顧展？

海：他排在第七，非常穩定的一位導演。的確不是靠一個人喜歡，或者通過關係，那樣作品也不可能走太遠。

平：比方說你的《喧嘩的塵土》或者《夢遊》在中國，看到的人就很少。

海：也沒有觀眾，在西方也非常少。2009年在巴黎，我做過專題展，觀眾說幾部影片看下來是一個系列，覺得挺好的。我覺得如果在文化相對寬鬆的環境裡，很多獨立電影應該是有市場的，比如《夾邊溝》⁷⁷、《頤和園》⁷⁸，《我們》應該也會有觀眾想看。

平：沒有觀眾對你有沒有影響？或者說沒有觀眾這件事，對你重要不重要？

海：到現在為止，因為不存在成本回收壓力的問題。但是，肯定會要

改變。之前的創作，是想說話，想表達的欲望占絕對。現在回過頭，這十年沒耽誤，有六、七部影片，也參與了整個中國獨立紀錄片的建設。但我也會跟父親承認，哪裡想到這麼難呀！當年從電視臺出來的時候，肯定是不服氣，「我不相信」，也年輕，現在覺得有點像走鋼絲繩。

平：假如你現在再選擇，你會不會從中央臺出來，走上這樣一條道路？你現在怎麼評估當年的選擇這個意思？

海：畢竟是自己的選擇，況且，後來的經歷肯定要精彩得多。

平：比在電視臺精彩？

海：對。當然，難是有點難，也是給父母一個安慰，承認錯誤什麼的，但自己也明白，這十年肯定是值得的，沒有這樣的過程，人生是很蒼白的，也不存在失敗，只是有時候挺窩火。比如說，韓國導演去參加國際電影節，政府買單；咱們這兒不僅政府不買單，還要管你是吧？獨自拍個影片，也沒惹事，卻嚇你要坐牢。

平：我覺得你的那個片子（指《劉曉波被捕前最後的訪談》）觀眾最多。（笑）

海：其實沒有，拍得太短了，就那點內容。

平：對，當時誰知道呢？（笑）

海：（笑）影片很簡單，我將所有的素材用到極致了，沒有任何的游離、花招。後來影片惹了很多麻煩。有時也懷疑，這值得嗎？我問朋友：「曉波這件事，有意義嗎？」他回答：「當然有，他讓那些人不可以為所欲為。」

平：對，等於是自己把自己甩出正道也好，甩出主流，有沒有這個感覺？

海：我們應該代表主流。

平：好說法！

海：不離開電視臺，也挺後怕的。可能非常暴躁，那時有這種趨向，人變得非常暴躁。現在能慢慢消化那種恐懼；時不時還會有恐懼，但能坦然面對它。從宗教的角度來看，其實是一個過程，瞬間的歷程。

藝術也是修行

平：殷正高⁷⁹（《我們》裡面的人物）現在怎麼樣？

海：殷正高還挺好的。

平：你怎麼認識他的？

2005年春節，那時候看《夢遊》也很難受，剪輯老丁和娃克在房間的段落，讓我淚流滿面，混了這麼多年，最後就這樣？藝術是什麼？藝術有什麼用？當時，就覺得是透氣，是自我放逐之旅。另外，持續工作也成問題，沒有資金，靠自己那點錢，去拍什麼呀？

我母親是佛教徒，家裡很早就有佛堂。她的一位佛友，將自家的樓房改建成「居士林」，離《喧嘩的塵土》中的麻將館很近，我就過去看，老百姓之間的互助、道德的重建以及宗教情操下的行為等，讓人感動。之前，偶爾在剪輯機房看見一本《金剛經》，有白話文註解，看後感受特別深，覺得從電視臺出來後的五年經歷，就是太「執著」了。如此，讓自己深陷於險境裡，困惑不堪。4月份再回去，正好有位師父要去雲門禪寺拜見佛源老和尚——虛雲法師的弟子。佛源老和尚八十多歲，是一代高僧，文革時冒死將六祖慧能的肉身保護下來。他看見我們來了很高興，師父就說想修廟，讓加持一下，老和尚就說：「別修了，修什麼廟啊？」

平：加持就是——加持意思是？

海：保佑或者是給我力量，他說回去吃齋唸佛就可以了。那師父又跪著，讓老法師給加持一下，老和尚還是說：「你別弄了，現在的廟跟旅遊景點似的，還是自己修行重要。」那師父就跪著，老法師就說：「再這樣我打你了，我真的打你。」接著，拿著棍子「咣當」打下去，我都看暈了。第一次感覺到法師不是和事佬，不總是笑咪咪的，而是特別有個性，然後，老法師揚長而去。後來，有意識地看高僧大德的傳記，就特別震撼，怎麼可以變成這樣？人性，好像他們就是要斷了這個；那他們追求的佛性又是什麼？塔可夫斯基電影裡面的人物，《鄉愁》裡面，多米尼克把自己的孩子、老婆關起來，到最後自焚。臨死前的戈爾特察科夫，一個

人拿著蠟燭在游泳池裡走，這些人物都是挺震撼的形象。

平：就是對於社會生活採取決絕的態度。

海：對，看弘一法師、虛雲法師的傳記也是如此。虛雲法師有兩個老婆，出家後，他老婆還給他寫信，他年譜裡面記錄了這件事，但他那種態度，是世俗的情感無法理解的。其實，這樣的形象，是文學、藝術裡面的「原型」，母題一樣的東西，挺震撼，也讓人疑惑，但特別有意思。

機器後面的眼睛

平：你覺得文學對你影響大嗎？我覺得你看待問題、講述拍攝、對影片中人們的理解，包括你講述《喧嘩的塵土》那種激動，我覺得是不是文學對你有比較大的影響？

海：對，杜斯妥也夫斯基作品中的人物令人震撼。他的作品太強了，不敢多看，經常是長篇大論說幾十頁，那種情感的糾葛、思考的強度都是挺累人的。讀者況且如此，創作者更是要擁有巨大的承受力才行。我們都想成為好導演，或者有力量的人，但不一定有能力去承受，是吧？真是這樣子的。像帕索里尼⁸⁰拍完《索多瑪一百二十天》（*Salò o le 120 giornate di Sodoma*）之後的暴死。他的生命、命運跟他的作品之間息息相關。

平：拍攝對象好像被你像空氣一樣吸到你這裡來，然後你來消化處理。

海：對。《夢遊》這樣的影片，傷害特別大。

平：其實，我剛才也想問這個問題。

海：對，其實傷害特別大。

平：感到一種虛無，追求這樣的感覺？

海：對，很難受。好像你瞥見了人生最黑暗、最恐懼的一面，人被命運塑造成那樣。像賈科梅蒂（Alberto Giacometti）的雕塑，那是真實的。人怎麼可以雕成那樣？人類歷史上沒有這樣的形象，但他創造了這種形象，卻是二十世紀人類最重要的一種形象。小小的雕塑，他在世的時候很少拿出來展覽。《夢遊》中的人物，就

是把一個人擱在那裡，像南方臘肉懸掛在半空中，慢慢地風乾。這可不是我編造出來的，那一種生命的可能性，他承受了。

- 平：對，我覺得你作為「機器後面這個眼睛」，是有著很多準備的。
- 海：我覺得應該是，我一直強調要看書，要有生活閱歷。其實，在現場是一種直覺狀態，現場並存著多個選擇。
- 平：裡面有很多東西，是需要豐富積累的基礎之上，才能擁有靈敏的反應，你才能捕捉。
- 海：現實有那麼多線索並存，那麼多事情發生，你捕捉哪一個？選取哪種視點？全靠直覺的判斷。紀錄片本身是沒有道德這一說的，道德在哪兒？道德在於作者的道德。你有你的道德，他有他的道德，不能以籠統的道德觀念來判斷藝術作品，但是可以判斷個人。
- 平：判斷這個作者的道德立場？
- 海：對。個人擁有某種道德立場，就要為這種道德立場付出代價。所有的人生都是在做出道德抉擇，是不是？永遠都是這樣。道德立場促使每一次人生抉擇。1970年代的東歐產生了「道德焦慮電影」⁸¹，我們為什麼跟他們心心相映？
- 平：有道德才有道德焦慮，對不對？連焦慮都沒有，那就說明他沒有道德，他沒有感受。
- 海：對。為什麼在《喧嘩的塵土》中，我看到了自己的道德處境，怎麼可以那樣？沒道德，或者已經無法意識到自己有沒有道德，那麼我們再看《夢遊》裡的藝術家呢……

《我們》——是「政治動物」

- 平：這兩個片子裡的人物精神狀態滿接近的，雖然表面上不一樣的。
- 海：對。我拍老丁和魔頭貝貝在一起，他們談女人，魔頭貝貝說女人不就是一塊X，老丁就一耳光打過去。突然、激烈的段落，鏡頭卻紋絲不動地慢慢拉開，一點也不受現場的干擾。我就覺得害怕，自己在現場太冷靜了，太冷了。《喧嘩的塵土》我感同身受，但這些人自作踐、荒廢生活、不敬畏生命的態度，卻讓人厭惡。《夢

遊》中的藝術家，認為作品就是生命的痕跡，我是認可的，也覺得不管人生怎麼樣，還是要有作品、要創作，哪怕有人認為這是荒誕的。影片《我們》的海報上印著：「有人說他們是敏感人物，他們說自己是政治動物。」《我們》最早的片名是《政治動物》。

平：其實，如果是《政治動物》的話就更好了。我今天上午再次看的時候，覺得影片記載當代的這些政治動物真的很好。

海：對。裡面的這些人都自稱「政治動物」。

平：在不同場合他們這樣自稱，沒有事先約定。

海：其實，中國傳統知識分子都是「政治動物」，「學而優則仕」、「達則兼濟天下」，還有「位卑未敢忘國憂」，知識分子不論處於何種境地，還是想對社會有所作為。

平：對。

海：您翻譯哈維爾的書，其中他對政治的概念是有擴展的，不僅僅只有當官才能從政，它還和個人良心、責任有關，和建立公民社會相聯繫。「政治就是當官」，殷正高和李銳，多多少少還存在這樣的認識；只是他們受到了不公正的待遇，沒有「公民社會」的內涵，還是比較傳統的中國知識分子。

平：但是，他們說的「公天下」，與公民社會有氣質上的銜接。

海：我和殷正高交往較多。年輕的時候，他就是想當官，為了幹出一番事業來，他很少照顧家，父親去世也沒回去；到後來卻遭迫害下臺。他認為這輩子最得意的，是在母親去世前一年，每天給老人家洗腳。我也是這樣，對父母很愧疚，自己太失敗了。

平：《喧嘩的塵土》、《夢遊》、《我們》，你稱它們為三部曲，意味它們有不一樣的起點：不是簡單地將某些事情拍出來，而是更關注人物的某種精神狀態的探討和呈現。在中國當代的這些紀錄片導演裡面，或者年輕的這種導演中，你是一個十分注重精神狀態的一個導演，關注於人的精神起點，自己內部的精神的東西，我們自己的存在的這種狀態。因為實際上我們也存在我們的精神裡面，我們的精神更能說明我們是什麼人。你能夠解釋你自己的起點嗎？

海：我還是對人感興趣。

平：誰告訴你，對人感興趣是一件很有意思的事情？

海：所有的藝術作品都是關於人，是吧？我覺得所謂多元文化，什麼是多元？無非是更全面地看待人。人是有很多可能性的，在藝術當中，電影最能直接捕捉到人的形象。

平：用紀錄片的鏡頭，抵達人的精神狀態，這不是一件容易的事情。

海：對。我不是特別自覺，沒有形成理論。自覺到就是想說話，希望有一種很直接的抵達內心的表達，對所處現實的極致表現。王兵的《夾邊溝》就是這樣，刀刀見血，非常直接，對歷史沒有絲毫的迴避。我在威尼斯影展上看的世界首映，建議大家不要看電視版本，一定要在大銀幕上看，非常震撼。在作品中，我就希望人物敞開內心，講大白話，道出真實的感受，這也是作者解除自己內心的障礙，坦然面對一切的努力。況且，這樣直接的表達形式，可能是紀錄片最擅長的。我特別感謝他們的表現，包括李老、殷正高、老丁、娃克等。

平：這些都是滿直接的人。

海：他們在鏡頭前完全敞開了，我有幸能拍到，這種本能的表達是很多專業演員達不到的，我認為紀錄片的力量也在這裡面。一個人經過二十年、三十年、四十年、五十年的生活磨練，命運將他塑造成這個模樣，舉手投足之間全是戲。我們直接衝上去，將現實拷貝下來，將現實這張皮活生生地揭下來，血淋淋攤開在觀眾面前。

平：你為什麼叫它三部曲呢？

海：是《混沌三部曲》，我的影片都是由幾個人物，或者幾條線索構成。我個人不喜歡一部影片單純地描寫一個人物；當然，那也很好，但我覺得不夠。我喜歡的電影是複調式的結構，一個主題的多重變奏。

平：拍攝對象之間的差異，能夠造成一種互相理解，互相揭示。

海：對。眼界稍微開闊一點，就很明白自己的作品處在哪個位置，根本不可能沾沾自喜或者怎麼著。我不喜歡煽情的、有噱頭的東西，也不喜歡導演站在鏡頭前解說，這其實是我們一直反對的東西，怎麼可以對歷史和人生喋喋不休呢？還有教育給我們的烙印，還

有很長的路要走，需要好多年才能去除烙印，這一輩子能不能做到，都是問題。

平：你覺得在《西去》（即《西方去此不遠》）這個片子裡面，那些人物他們的精神是不是跟你本人最為接近？或者也不一定，或者說是你想要去接近那種東西？

海：心嚮往之。影片還需修改，想把那個「修行者」的形象表達更明確。也許，過早地涉及了這樣的題材。最讓我感興趣的是「修行者」的形象。

平：什麼者？

海：修行者。在中國當下社會，成為稍微正常的人都很難，何況要成為那樣的人。

平：等於想接近於聖人。

海：對。其實，特別有魅力。不一定能處理好，涉及到意識形態的考慮，顯得特別猶豫，很猶豫的影片。

平：猶豫是跟自己有關係，是不是？

海：對。

平：因為自己某些東西可能在糾結、打岔。

海：對。就是糾結、打岔。實際上導演不是什麼都能拍的，確實存在這個問題。什麼都能拍的導演，應該是商業導演。

平：那你覺得拍《西去》這樣的題材，是要在比如說你自己的精神更加開闊，或者說再修行到一定時候比較合適？

海：塔可夫斯基《鄉愁》和《犧牲》裡面的人物，其實是挺讓人害怕的，是吧？我覺得一般人看這個影片，是挺害怕的，是不是？

平：對，是因為他們那樣一種奉獻的精神，傷害了人們。更多人被世俗的東西、各種各樣的小的需求淹沒了，忽然看見了一個大的境界的人會刺痛他們。

海：宗教裡面最重要的是「信」。你到底信不信、全身心的皈依，這涉及到宗教體驗，可能屬於晚期作品所涉及的。塔可夫斯基拍完《犧牲》後，他還能往下走多遠？挺奇怪的影片，是吧？這個導演往下怎麼走？他晚年明確了他的宗教信仰。

平：純度很高。

海：對。他明確了自己的宗教信仰。在俄羅斯，他的宗教信仰被壓抑，流亡後，他是一位非常虔誠的信徒，晚期作品誕生了。你不知道他下一步，很有可能到處說教了，是不是？被更大的一個體系給吸收了，那怎麼辦？經歷這樣的一個過程，是吧？

內心的直覺

平：那你拍《西去》的時候處於什麼狀態？

海：我還沒有達到「信」，這是我的焦慮和猶豫的地方，太早把影片拿出來了，挺懊悔的，影片迴避了自己內心的糾葛，處理太簡單，好多素材沒剪進去，有顧慮，這挺難的，非常難。我下一步可能會拍別的題材，影片還需要積累，會重新剪。

平：你都是自己做嗎？

海：我也跟別人合作，現在對中國當下的經濟感興趣，還是要重新回到現實裡面，從現實出發，這是根本。在嚴峻的環境裡拍攝《我們》，涉及的題材也很敏感，但影片中的人物卻在鏡頭前表現自然，坦率地將心中積壓的秘密公開，能夠這樣，是因為拍攝者和被拍攝者具有相同的知識背景、價值取向，面臨同樣的現實處境，讓我們交流沒障礙，精神上息息相通，這是獨立紀錄片導演的本土優勢。

西方導演拍中國，最好的作品是安東尼奧尼⁸²的《中國》⁸³，但畢竟是在嚴格監控下，二十二天內拍攝的作品。在影片的結尾，是長達三十分鐘的雜技表演，在安東尼奧尼眼裡，這次中國之旅無非是一場驚險眩目的雜技演出而已。「知人知面不知心，畫虎畫皮難畫骨」，這是當時西方最具現代性的導演對中國的真實感受和批判；其他的西方導演就不具有這樣明晰的眼光。身為西方人又與中共保持著親密關係的伊文思⁸⁴，1958年的《早春》，影片中盡是擺拍的，頗具中國年畫風味的鏡頭，那時卻是中國的「大躍進」時期。他一點都沒涉及，以他當年的關係不可能一點都不知道吧？

平：很難說，西方人有時候從觀念出發，他自己先入為主的觀點，把

他限制住了。

海：對，包括伊文思的《愚公移山》⁸⁵。另外，西方的知識分子對中共懷有某種同情是有原因的。沙特就曾批判西方在全世界造了很多孽，非洲四百年的奴隸貿易、殖民地等。當年的西方左派知識分子都是贊成和同情民族國家的獨立的。李銳說過，當年他參加革命，尋求的就是民族的獨立、現代國家的建立，這些是根本。為什麼毛澤東得到那麼多人擁護，不可能全靠他的陰謀。當年日本的侵略、蘇聯共產主義陣營的擴張、民族國家在世界範圍內廣泛的獨立運動，都幫助了他奪取政權。我們必須身處其境，才能較全面地理解歷史，而非概念地處理。中國獨立紀錄片導演的努力，就是提供「此時此地」的現實經驗。

平：不管怎麼說，有些東西肯定屬於外面人看不見，而裡面人說不出來。有了你們這樣的記錄者，對中國這種生活的脈絡和語法很熟悉，是一件幸事。被你稱為三部曲，挺晦澀的，需要進一步解讀的，其中包含的東西，是晦澀的。而我認為紀錄片最好就是達到一種晦澀的效果，釋放事情複雜多面的面向，而不是單一的結論。

海：我對此不一定是自覺的，就只是直覺，直覺應該大於自覺。我為什麼一部一部拍下去？直覺就是聽從內心的召喚。可以說，內心的召喚讓我從老家來北京；然後，從電視臺出來了；接著，拍了拍一部又一部的影片。其實，往內走也是往外走。佛教裡面也說，你的內心是怎樣，你遇見的人就是那樣，遇見的事情也會是那樣。心生萬法，境由心生。

自我學習是一個漫長的道路，不只是今生今世，是一個長期的過程，佛陀將人生比喻成長河。還有一個觀念——轉念。文革，是中國歷史上巨大的災難，但我們仍然可以利用它的教訓。

平：就怕不汲取教訓。

海：換一個角度來看待事情，毛至少有數十本傳記，如果我們從這個角度來看，他的一生能給我們提供很多反思。

平：最後破除中國人民對於君主的這種幻想。

海：對，集大成者，這樣一個東西。實際上，還是應該積極地看待生

命，當然，生活中有很多心煩、苦悶的事情，但我現在會換個角度思考問題。像我因為曉波而被拘留這件事，有時候也鬱悶，但想想別人還在裡面呢，就覺得這算什麼呀，是不是？還真的特別慶幸自己曾經做過那樣的事情（笑）。

平：同感（笑）。從來不後悔。

海：這代表了人類的一種「可能」，這個世界就是往前走的，你看今年發生了很多好事。

平：對我們個人來說就是遇到了，碰巧遇到的事情，你不能迴避。

海：對（笑）。

平：願意談談你目前工作的困難嗎？

海：應該調整過來了，今天才能夠坦誠跟您對話，近一年都沒給您打電話，偶爾發短信，但內心還是挺惦記您的，提前離開了學校、不讓出國等等，但是……

平：以後也認識我家門了，常走動。

海：我也不知道事情會發展到哪裡，也沒跟很多人聯繫。事情都是我做的，那怎麼著？不是你能控制的，就交給命運吧。

平：警察現在大概多長時間找你一次？這兩天找你了嗎？

海：沒有，這兩天沒找。

平：這兩天他們在找幾乎所有的人。

海：是嗎？沒有找我。我回來可能找過我兩次，我9月份回來，找過我一次。有時候打個電話，反正我也沒幹什麼。

還有一個學習的過程，現在跟王兵共同剪輯影片，受益匪淺。

平：王兵現在拍什麼片子了？

海：一部挺美的影片，三個女孩，在大山裡面，王兵說這個東西挺好的，沒有宏大題材，是活生生的人。

平：聽說王兵身體不好，是不是？

海：他在調理，可能長年工作，使身體中的某種東西失衡了，將近一年的時間在休息。

平：現在慢慢調得好起來了？

海：對。現在想將影片做得更豐富一些，對電影語言的探索，也是可

以持續的工作方向。前一段時間我不想工作了，或者做不下去了，現在發現又可以持續工作了。

平：每人都會經歷這個，有時候我也會覺得自己完了，一個字都寫不出來。

海：對，有一段瓶頸期。

平：但實際上這個說過去就過去了，有時候只是一個下午的事情。

海：對。慢慢地又有欲望拍片了。會拍得更豐富些，還有看人、看世界的眼光，也會調整。中國現實還是非常有吸引力的，雖然拍片有阻力，但怎麼辦？還是要參與到比較正面的一部分中去，是吧？還是要參與。

平：因為你自己是正面的，對不對？

海：對。

創作是持續的工作

平：我們始終是正面的。我說我自己做事情、寫文章、說話，假如不同時釋放正面的東西，我是不做的。不能做一個簡單的抗爭者，而是需要正面的理念來支撐。

海：對，創作是持續的工作。以前你也跟我說過，很多事情不是你參與得了的，應該持續地創作作品。當然，有些事情找來了，那就面對，那能怎麼辦呢？還是希望自己的創作能持續更久。

平：是這樣的。我們在自己的軌道上有一個長期的積累，在自己專業軌道上積累面對的問題，是只有你自己能面對的。你必須處理這個問題，你不能把這個問題推給別人，說是社會不好，是你自己得面對，這也是一種責任。

海：我拍攝《我們》就是這樣。因為要持續地面對現實，肯定就會遇見這個問題，除非我「視而不見」或有意迴避，但我覺得應該直面它，就把它說出來了。

平：也是一種釋放。

海：我可能不一定再去拍這個，可能去拍別的，興趣點變了。但我覺得這是「成人儀式」的一部分，這一關過了，會豁然看到一大片天地。

平：對，說得特別好。我實際上經常在說，每人都有他自己的良辰吉日。在這種時刻，會出現一些途徑，完成一些儀式，把自己拯救出來。這之後你該幹什麼就幹什麼，外人看著就像平時一樣，但你知道你內心的變化。某些堅冰打破了，你從內到外都是自由的。

海：對。我們常常會猶豫，掩藏自己的內心感受，對最親愛的人也無法坦露，這是內心病癥的外在顯現。我覺得作品也是這樣，明知問題在那裡，不去面對，卻在那兒繞圈子。現在大家都在拍古裝片，對現實完全無視，卻說「借古諷今」，將胡鬧、自欺，看作是「解構」。

平：你不亮出你的牌來。

海：對。都是似是而非的表達。

平：對，是這樣，還是在規避。

海：對，所有的方面都是這樣，人人都覺得底線在那裡，但卻視而不見。如果現在能直面它，雖然開始磕磕巴巴，最後會比較流暢。

平：自己去摸索、突破和承受，一點一點來。

海：對。到一定年齡後，覺得坦率、坦誠、勇氣，都是特別好的品質。

接受時代對我們的加冕

平：下次和王兵一起來吧，我和王兵一見面就要吵架，但是王兵有一種讓人無可迴避的東西，就是他特別堅持，這裡面有一些很寶貴的東西。

海：作為同時期的獨立導演，我覺得很榮幸，可以和他合作。中國獨立紀錄片導演在嚴峻的環境裡，利用最少的資源，所從事的工作是有意義的。我們不可以自大，卻也無須自賤。這些「小地方」、「小影片」所承載的，總有一天，會是人類的寶貴經驗。

平：我們不差，一點都不差。

海：對。我們至少在建立一種本土的電影文化。也許，我們沒有參天大樹，但我們有荊棘，有扎根於沙漠、根比樹幹長得多的胡楊，這也是植物，不能說這不是植物呀！各式各樣的一種「可能性」。

為什麼還有欲望去拍影片？是覺得人太豐富、太美了，人的生命都是特別美的東西，哪怕是拍跟豬混在一起的小孩，也覺得特別美。沉默的、兀自在那兒瘋長的生命，這都是我特別有欲望去拍的（笑）。並非說，絕對不能把我們歸位為是某一類型。

我期望自己能更加舒展一點。食指⁸⁶的詩歌：「我的一生是輾轉飄零的枯葉 / 我的未來是抽不出鋒芒的青稞。」⁸⁷那種想長大的感覺，讓人生更舒展的感覺，我希望自己不要那麼地緊。

平：不是那麼狹隘，不是那麼拘束。

海：包括對世界的看法，真的應該非常廣闊。

平：經過了一些時刻之後，現在我們就逐漸地自由起來了。所以，我很反對現在有人說每天生活在恥辱當中，我不覺得。假如我們每天自己身上在蛻皮，在脫殼，每天都是新出殼的。當然，不是完全新的，我不指望完全新的。比如今天我跟你聊天，我會打開我的一些新的思路、一些空間，我覺得這樣的生活值得讚美，我憑什麼不高高興興？

海：對。現在出版了很多好書，很繁榮，挺感謝的。2009年，在巴黎高等美術學院放映的時候，張健⁸⁸去了，他說：「你知道嗎？我們在海外的這些人都是基督徒。」我理解他們必須給自己找個理由，要不然太荒唐了，在海外從事這樣虛無縹緲的事業。這讓我也想起當年哈維爾分析捷克的處境，也談到怎麼可能在兩大對抗集團之間，在核彈頭對準下，實現民主、獨立呢？但最後他們卻實現了。因此，我們必須將自己的作為，放到更大的範圍裡去思考，如同「來自遠方的拷問」⁸⁹。後來我們交談、惺惺相惜、互道保重、擁抱告別。

平：是的，我們已經接受了時代對我們的加冕。

海：對。包括把這巨大的榮譽頒給曉波，太好了。

（2012年，採訪於北京）

註釋

- ¹ 切斯瓦夫·米沃什 (Czesław Miłosz, 1911-2004)，二戰後最重要的波蘭詩人和流亡作家，1980 年獲諾貝爾文學獎。二戰期間，他曾參加華沙地下抵抗運動，戰爭結束後，曾任波蘭駐美國和法國大使館文化參贊，1951 年從波蘭駐法國大使館出走、流亡巴黎，2004 年逝於波蘭克拉科夫。他著作的中譯本有《米沃什詩選》(張曙光譯，河北教育，2002)、《米沃什辭典》(西川、北塔譯，三聯書店，2004)、《被禁錮的心靈》(烏蘭譯，傾向出版社，2011) 等。
- ² 〈獻詞〉一詩，選自《米沃什詩選——諾貝爾文學獎全集第 50 集》(杜國清譯，遠景出版社，1987)。
- ³ 「鐵屋子」一詞，出自魯迅小說《吶喊》序言。魯迅以鐵屋子象徵傳統中國社會，並昭示要引領人們從精神上走出「鐵屋子」。
- ⁴ 胡佳 (1973-)，中國著名社會活動家、環保人士，長期關懷患愛滋病者、上訪者，並積極為弱勢、邊緣人爭取權利，2004 至 2008 年之間，屢次遭軟禁、拘押。2008 年，胡佳因「煽動顛覆國家政權罪」，被判處有期徒刑三年半，同年獲歐洲議會頒發薩哈羅夫思想自由獎 (Prix Sakharov)。
- ⁵ 曾金燕 (1983-)，福建龍巖人，2007 年當選美國《時代》雜誌全球一百位最有影響力人物，現為香港大學博士候選人，研究主題包含中國社會抗爭的形式及女權運動等。作品有紀錄片《自由城的囚徒》(胡佳拍攝、曾金燕剪輯)、短片《致劉霞》；專著《中國女權——公民知識分子的誕生》(香港城市大學出版社，2016)。
- ⁶ 紀錄片《自由城的囚徒》(2007，31 分鐘) 記錄胡佳 2006 至 2007 年之間被軟禁時的生活。
- ⁷ 唯色 (1966-)，拉薩人，藏族詩人、作家，曾任《西藏文學》雜誌編輯。2003 年，年出版散文集《西藏筆記》(花城出版社)，中共當局認為此書犯了「嚴重的政治錯誤」，因唯色拒絕承認錯誤，該書遭到查禁，她被開除職務。2010 年，唯色獲獨立中文筆會第 5 屆「林昭紀念獎」。
- ⁸ 威姆·德沃伊 (Wim Delvoye, 1965-)，比利時新觀念藝術家，作品以大膽聞名於世，曾在中國設立藝術農場。作品有《塔》(Tower)、《克婁阿卡》(Cloaca)、《藝術農場》(Art Farm) 等。
- ⁹ 《克婁阿卡》為威姆·德沃伊的著名裝置作品，這是一套技術高端的機械設備，模仿人類和動物的消化系統，能吃並且能夠排泄，而糞便即是它的「作品」。
- ¹⁰ 紀錄片《太石村》(2005，113 分鐘) 2005 年在廣州市番禺區太石村發生了村民罷免村官事件。起因是村民們懷疑政府以開發徵用土地的名義，官商勾結，黑箱作業，損害村民利益。該片展現了村民與當地政府在事件中的對峙、

博弈，並揭示了當今中國農村普遍存在的利益和矛盾的糾葛。

- ¹¹ 見崔衛平著〈在「雲之南」看電影〉（《南方周末》，2007）。
- ¹² 紀錄片《三里洞》（2007，172分鐘）1955年，三百多位來自上海的熱血青年，懷著支援大西北建設的希望和夢想，來到陝西省銅川市的三里洞煤礦工作。該片用十五個片段記錄五十年後依然在當地生活的老礦工，以礦工群像見證即將消逝的時代，以及礦工堅韌的生命。
- ¹³ 十四世紀，英法百年戰爭時期，法國加萊市被英軍圍困將近兩年，經雙方談判，英王愛德華三世提出殘酷的條件：加萊市必須選出六位高貴的市民任他們處死，並規定他們出城時要光頭、赤足、鎖頸，把城門鑰匙拿在手裡，才可保全城市。1884年加萊市當局邀請羅丹創作這件雕塑作品《加萊義民》（*Les Bourgeois de Calais*）以紀念此事件。
- ¹⁴ 同註 11。
- ¹⁵ 紀錄片《和鳳鳴》（2007，184分鐘）1957年反右運動時，右派分子和鳳鳴和她的丈夫王景超被下放到甘肅酒泉勞教，後來她的丈夫被餓死，該片通過主角和鳳鳴的敘述，記錄了她的悲慘經歷。2007年，該片獲日本山形國際紀錄片影展「國際競賽單元」大獎。
- ¹⁶ 紀錄片《傘》（2007，92分鐘）一部以「傘」為意象，闡述中國農民與土地關係的影片。導演杜海濱以廣東深圳、浙江義烏、上海、安徽、河南為切入點，並透過工、農、商、學、兵五種身分，力圖描述不同地區、不同身分的百姓，他們的生存現狀，以突顯經濟發展對人們的影響。
- ¹⁷ 「山形國際紀錄片影展」（山形國際ドキュメンタリー映畫祭，1989），創辦人為小川紳介，這是亞洲第一個國際紀錄片影展，其國際競賽單元最高獎為「弗拉哈迪獎」，乃以「紀錄片之父」弗拉哈迪命名；「亞洲新浪潮」獎最高獎為「小川紳介獎」，乃以創辦人小川紳介為名。
- ¹⁸ 劉曉波（1955-），著名作家、文學評論家、人權活動家，2010年諾貝爾和平獎得主。曾參與1989年，因天安門事件被捕入獄；2008年，因起草《零八憲章》再度被捕，2009年12月25日以「煽動顛覆國家政權罪」被判有期徒刑十一年，關押於遼寧錦州監獄。
- ¹⁹ 見丁東〈《我們》：一部令人刮目相看的紀錄片〉，發表於丁東的博客（2009年4月19日），網址：<http://blog.sina.com.cn/dingdongabc>。
- ²⁰ 郝建（1954-），江蘇南京人，北京電影學院教授，《零八憲章》首批簽署人之一。曾任北京獨立影像展策展人、中國獨立影像展評委。著有《影視類型學》（北京大學出版社，2002）、《硬作狂歡》（三聯書店，2004）等。
- ²¹ 遇羅克（1942-1970），北京人。文化大革命期間發表《出身論》，以唯物主義角度批判當時廣泛流傳的「血統論」，被文革小組視為「大毒草」，於

1968 年被捕，1970 年被處決。

- ²² 〈抓住劉曉波的黑手〉一文，作者署名王昭，此文刊於 1989 年 6 月 24 日的《北京日報》。6 月 6 日，劉曉波被中國官方媒體公開指控為操縱六四天安門事件的「黑手」而遭逮捕，〈抓住劉曉波的黑手〉即是呼應當局論調之文。
- ²³ 張超群（1942-），湖南益陽人。著有《中國政治體制改革》（地下出版，2006）。
- ²⁴ 李銳（1917-），湖南平江人，中共黨史專家，曾任水利部副部長、毛澤東秘書。1957 年廬山會議期間，因支持彭德懷，而被開除黨籍劃為右派，被關押在秦城監獄八年（1967-1975），1979 年始獲平反。李銳也是反對中國三峽工程的代表人物。著有《廬山會議實錄》（春秋出版社，1989）、《龍膽紫集》（學人出版社，2005）等書。
- ²⁵ 劉霞（1961-），詩人、畫家和攝影師。2010 年，她的丈夫劉曉波獲諾貝爾和平獎後，劉霞即被軟禁至今。作品有《劉霞詩選》（傾向出版社，2014）及英譯本。
- ²⁶ 艾倫·金斯堡（Allen Ginsberg, 1926-1997），二戰後最重要的美國詩人，其代表作為長詩《嚎叫》（*Howl*），嚴厲批判美國物質主義。在反越戰及左翼運動中（1960-1970），金斯堡亦扮演了重要角色。
- ²⁷ 見艾倫·金斯堡〈嚎叫〉一詩，亦收錄於中譯《嚎叫》（*Howl and Other Poems*）一書（崔舜華、蔡琳森譯，木馬文化，2015）
- ²⁸ 獨立中文筆會（Independent Chinese PEN Center）原名獨立中文作家筆會，簡稱獨立筆會（ICPC），成立於 2001 年，由詩人貝嶺、孟浪發起，流亡作家和中國地下作家如劉賓雁、鄭義、巫寧坤、萬之、于浩成、郭羅基、劉曉波、馬建、劉霞等二十八人為創會會員。該年十月，由貝嶺代表該筆會出席在倫敦舉行的第 67 屆國際筆會年會，並被接納為國際筆會下屬分會，以遵行國際筆會「弘揚文學，捍衛言論自由」之宗旨為目標。
- ²⁹ 2008 年 12 月 10 日為紀念《世界人權宣言》發表六十周年，由劉曉波、張祖樺等人聯合起草《零八憲章》，並由三百零三位各界人士首批簽署。其要旨為：促進中國民主化、改善人權狀況，建立自由民主憲政的政治體制。
- ³⁰ 紀錄片《罪與罰》（2007，122 分鐘）以中國北方小鎮的派出所為拍攝場景，真實呈現了警察執法不當與荒謬的過程，於 2007 年獲法國南特影展（Festival des 3 Continents）「金熱氣球獎」（Montgolfière d'or）。
- ³¹ 見《小川紳介的世界——追求紀錄片中至高無上的幸福》（山根貞男主編、馮艷譯，遠流出版社，1995）。
- ³² 信訪辦的前身是中共中央辦公廳國務院辦公廳信訪局，現名是國家信訪局，主要工作是收取人民來信、檢舉信，並負責接待上訪民眾。

- ³³ 見崔衛平著〈西緒福斯的兒女們〉，該文發表於作者博客（2012）。
- ³⁴ 2009年7月5日，新疆維吾爾自治區首府烏魯木齊市，維吾爾族與漢族爆發衝突，造成一百九十七人死亡，故稱「七五事件」。
- ³⁵ 熱比婭（Rabiye Qadir, 1947-），新疆維吾爾自治區維吾爾人，曾任第8屆全國政協委員。2000年，因「向境外組織非法提供國家情報」罪，熱比婭被中國政府判處有期徒刑八年；2005年，以保外就醫名義流亡美國。2006年，當選世界維吾爾代表大會第2屆主席；2009年，再度當選連任。
- ³⁶ 劇情短片《河上的愛情》（2008，20分鐘）講述四個大學時的戀人，十年後在蘇州再度團聚，卻因已邁入中年並擔負社會責任，而刻意迴避潛藏的眷戀。
- ³⁷ 唐曉白（1970-），四川人，女導演。作品有劇情片《動詞變位》、《完美生活》、《愛的替身》等。
- ³⁸ 劇情片兼紀錄片《完美生活》（2008，86分鐘）講述兩個女孩曲折的命運，李月穎生活在東北小城，受人委託帶了一幅中國畫前往深圳；而嫁到香港的謝珍妮則即將離婚，兩人在深圳街頭不期而遇。
- ³⁹ 紀錄片《愛的十個條件》（2008，53分鐘）試圖以人性觀點，記錄熱比婭身兼母親、反抗運動領袖二種身分的痛苦與煎熬。
- ⁴⁰ 麥可·摩爾（Michael Francis Moore, 1954-），美國名導演，其紀錄片以諷刺時事聞名，他所執導的《華氏911》（*Fahrenheit 911*, 2004，123分鐘），用其一貫的幽默、諷刺風格，批判了美國總統布希的反恐政策，該片曾獲第57屆坎城影展金棕櫚獎（Palme d'Or）。
- ⁴¹ 劇情片《三峽好人》（2006，111分鐘）透過兩個從山西到三峽尋親的男女各自的遭遇，描寫三峽大壩完工後，沿岸居民的生活改變過程，於2006年獲第63屆威尼斯影展金獅獎。
- ⁴² 婁燁（1965-），上海人，畢業於北京電影學院導演系，中國第六代電影導演。2006年，他因未經中國廣播電影電視管理部門同意，攜帶影片《頤和園》參加第59屆坎城影展，而被中國官方處以禁止拍片五年之罰，另有作品劇情片《蘇州河》、《春風沈醉的晚上》、《推拿》等。
- ⁴³ 王小帥（1966-），上海人，畢業於北京電影學院導演系，中國第六代電影導演，作品屢獲國際影展獎項。作品有劇情片《冬春的日子》、《極度寒冷》、《十七歲的單車》、《青紅》、《闖入者》等。2010年榮獲法國藝術與文學勳章。
- ⁴⁴ 見〈這是我們一整代人的懦弱〉一文，此文原為賈樟柯2006年在北京大學的演講，講述《三峽好人》的拍攝緣起，以及他對真實生活的關懷。此演講稿收錄於《還是拍電影吧，這是我接近自由的方式——賈樟柯電影手記1996-2008》（木馬文化，2012）
- ⁴⁵ 紀錄片《在一起》（2010，84分鐘）記錄愛滋病患者參與顧長衛執導的電

影《最愛》的全部過程，並通過對愛滋病患者的採訪，呈現中國愛滋病患者的生存現狀。

- ⁴⁶高耀潔（1927-），山東曹縣人，河南中醫學院退休教授、主任醫師、愛滋病防治活動家，被譽為「中國防愛第一人」。李長春主政河南期間，造成愛滋病蔓延，高耀潔因揭示該事實，而遭河南當局整肅，於2009年8月流亡美國，現居紐約曼哈頓。
- ⁴⁷亞當·米奇尼克（Adam Michnik, 1946-），波蘭思想家，曾任波蘭反對派組織團結工會（Niezależny Samorządny Związek Zawodowy Solidarność）顧問，為工會的靈魂人物，有「反對派運動設計者」之稱。因推動波蘭民主，曾坐牢五次，1992年起，主編波蘭最大報紙《選舉日報》（Gazeta Wyborcza）至今。中文譯本有《通往公民社會》（*Forward a Civil Society*）（崔衛平等翻譯，地下出版，2005）。
- ⁴⁸米奇尼克訪問中國期間，於2010年7月10日在推特上和中國公民的一段對話。
- ⁴⁹克里斯多夫·奇士勞斯基（Krzysztof Kieślowski, 1941-1996），是一位極具影響力的波蘭導演因作品《藍白紅三部曲》（*Trzy kolory*）和《十誡》（*Decalogue*）而聞名於世。
- ⁵⁰《雕刻時光——塔可夫斯基的電影反思》（*Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*）（陳麗貴、李泳泉譯，萬象圖書，1993），該書為另類自傳，記錄了塔可夫斯基記的思想、回憶，披露其重要作品的創作靈感、發展脈絡、工作方法，並深入探究影像創作的種種問題。
- ⁵¹劇情片《十誡》是奇士勞斯基為電視臺拍攝的十集單元小故事，每集約一小時，以《聖經》裡的十誡為主題，反映現代人在道德上的抉擇與掙扎。
- ⁵²寧那·華納·法斯賓德（Rainer Werner Fassbinder, 1945-1982），德國導演，為德國新電影重要代表人物之一，有「德國新電影心臟」之稱，於1982年因吸毒過量而死，隨著法斯賓德之死，德國新電影亦隨之結束。
- ⁵³韋納·荷索（Werner Herzog, 1942-），德國導演，為德國新電影重要代表人物之一。
- ⁵⁴電視劇《柏林亞歷山大廣場》（*Berlin Alexanderplatz*）翻拍自德國作家德布林（Bruno Alfred Döblin, 1878-1957）的同名小說。
- ⁵⁵泰奧·安哲羅普洛斯（Theo Angelopoulos, 1935-2012），希臘著名導演，在他四十多年的電影生涯裡，共創作了十三部劇情長片和兩部紀錄片。
- ⁵⁶紀錄片《灰熊人》（*Grizzly Man*）（2005，103分鐘）。故事內容描述一個自稱「灰熊之友」的環保主義者崔德威爾（Timothy Treadwell），在與灰熊共度十三個夏天之後，卻被灰熊當作食物吃掉了他及他的女友。
- ⁵⁷紀錄片《陳爐》（2005，29分鐘），陳爐位於陝西銅川，以鑄陶瓷聞名。該

片由「自說」、「風骨」、「風情」三部分組成，以凝視的眼光和詩性的語言，呈現陳爐的民情風俗、當地人對陳爐的看法以及鑄陶過程，導演試圖用影像留下傳統已然日漸式微的陳爐。

- ⁵⁸紀錄片《傳道人》（2014，180分鐘）全片在陝西省銅川市拍攝，透過老、中、青四代傳道人的生活 and 信仰之路，反映近五十年來中國社會變革對教會的深遠影響。
- ⁵⁹紀錄片《瓦斯》（2010，136分鐘），陝西銅川礦務局陳家山煤礦，分別於2001、2004年發生瓦斯爆炸，導致二百零四人死亡。該片通過礦工、遇難者家屬的口述和街頭隨機採訪，從不同角度呈現礦工的真實生活，以及礦難背後殘酷複雜的社會現實。
- ⁶⁰共時性（Synchronicity），又譯同時性，心理學名詞，由榮格於1920年代提出，指「有意義的巧合」，用於解釋因果律無法解釋的現象，如夢境成真、想到某人，某人便出現等。
- ⁶¹陳光誠（1971-），山東沂南人，盲人律師，自學法律知識，幫助村民、殘疾人士維護權益，被媒體譽為「赤腳律師」。2006年，當局以「故意破壞財產和聚眾擾亂交通罪」，判處陳光誠有期徒刑四年三個月。在維權人士協助下，他於2012年進入北京美國駐華大使館尋求政治庇護，後與家人流亡美國。
- ⁶²余杰（1973-），四川成都人，作家，曾任獨立中文筆會副會長（2005-2007）。2004年，曾因與劉曉波等人共同起草中國年度人權報告，遭北京警方拘押。劉曉波獲諾貝爾和平獎後，余杰曾於2011年被警方非法軟禁數月，後於2012年與妻兒流亡美國。著有《致帝國的悼詞》（田園書屋，2007）、《劉曉波傳》（新世紀出版社，2012）等約四十本書。
- ⁶³劉胡蘭（1932-1947），原名劉富蘭，中國共產黨預備黨員，因參與殺害不願與中共合作的雲周西村村長石佩懷，而在國共內戰期間被國民政府判處死刑，後被中國共產黨追認其黨員身分，毛澤東亦為她題詞。
- ⁶⁴西蒙娜·薇依（Simone Weil, 1909-1943），於1928年進入巴黎高師，研究哲學。期間，她接觸了馬克思主義和工團主義，對社會問題、勞苦工農以及受壓迫的底層人民苦難有深刻天生的感受。畢業後，在中學擔任哲學教師。1935年，在葡萄牙海邊一處小村莊經歷了精神上的洗禮，而成為一名獨特的基督徒。
- ⁶⁵劇情片《黑暗中的舞者》（*Dancer in the Dark*）（2000，140分鐘）為丹麥導演拉斯·馮·提爾（Lars von Trier, 1956-）的作品。描述女主角莎瑪，為了替兒子治療遺傳性眼疾，遠從捷克移民到美國賺錢，但她的視力也逐漸衰敗，以致失明。房東比爾是位警察，遺產幾乎被妻子揮霍殆盡，知道莎瑪有一筆錢，於是偷了這筆錢。莎瑪去找比爾理論，卻在比爾誘導下，開槍殺死

他，為了讓兒子能夠接受治療，莎瑪選擇接受絞刑。

- ⁶⁶紀錄片《中原紀事》（2007，122分鐘）為艾曉明的「關愛」系列紀錄片之一，講述河南農民感染愛滋病的故事，其中不僅呈現了農民感染愛滋病的痛史，更記錄民間維權人士揭露真相、抵抗疾病的勇氣。
- ⁶⁷王力雄（1953-），吉林長春人，被貝嶺稱為當代中國最具政治想像力的作家。獲第一屆獨立中文作家筆會「自由寫作獎」（2002）。王力雄於1999年在新疆搜集資料時，被國安以涉嫌洩漏國家機密為由逮捕，關押四十二天。他以此經歷寫成〈新疆追記〉一文，在網上公開發表，後收入《我的西域，你的東土》（大塊文化，2007）。另著有《黃禍》（明鏡出版社，1996）、《天葬：西藏的命運》（明鏡出版社，1998）等書。
- ⁶⁸《炎黃春秋》（1991-2016）是一本綜合性政治及歷史月刊，由中國炎黃文化研究會主編，為帶有思想自由色彩的官方刊物，社長為前中共改革派官員杜導正，顧問為李銳等人。該刊於2016年7月被官方強令改換社長及主編等，以同刊名由官方另行出版。
- ⁶⁹李娃克（1959-），山東人，1985年開始從事創作，活躍於繪畫、電影、裝置、行為藝術等領域，電影作品有《縫》、《大音》等。
- ⁷⁰魔頭貝貝（1973-），本名錢大全，河南南陽人，網路詩人。
- ⁷¹丁德福（1957-），東北人，現任教於河南南陽油田子弟學校。於1986年加入「西南藝術研究群體」；1989年，參加北京中國美術館《中國現代藝術展》。
- ⁷²西南藝術研究群體（1986-1987），由藝術家毛旭輝、張曉剛、葉永青等人創立，每月舉辦一次幻燈展和學術交流活動，共持續了三期，是1980年代中國「85美術運動」中重要的藝術團體之一。
- ⁷³杜阿梅（Marie-Pierre Duhamel-Muller，1952-），法國電影製片人、導演。是1970年代，歐洲最早到中國留學的學生之一，留華期間，她大量搜集和整理中國電影資料，回國後，開始從事紀錄片工作。曾當選為法國真實電影節主席（2003-2007），後擔任威尼斯影展選片人（2004-2012），近年來，致力於中國獨立紀錄片的推廣工作。
- ⁷⁴馬可·穆勒（Marco Müller，1953-），電影製片人、影評人，威尼斯影展前主席。1979年，在義大利北部城市都靈創辦「電的影子」（Electric shadows）電影節，並第一次把中國電影大規模地呈現在國際領域。他在任威尼斯影展主席期間，最重要的改革是將紀錄片劃入「地平線單元」。
- ⁷⁵紀錄片《歸途列車》（2009，87分鐘）為加拿大華裔導演范立欣執導的首部紀錄片，該片以中國春運為主題，記錄主角民工張昌華夫婦，從廣州返家探親的歷程。整部片子花三年拍攝，耗資約一百萬美元，經費全部來自中國境外的各種基金會、影展、電視臺等。

- ⁷⁶ 紀錄片《沿江而上》（2007，93分鐘）的導演張僑勇是加拿大籍華人，該片從因三峽工程而徹底地改變命運的兩個年輕人開始，試圖從經濟、文化、民生等層面，反映三峽水壩工程對長江沿岸居民所造成的影響。該片曾獲第45屆金馬國際影展最佳紀錄片獎。
- ⁷⁷ 劇情片《夾邊溝》（2010，109分鐘）改編自楊顯慧小說《告別夾邊溝》片段。夾邊溝位於中國甘肅省酒泉市境內巴丹吉林沙漠邊緣，反右期間（1957-1960），近三千名右派分子人被下放至夾邊溝勞改農場，卻遭受非人的折磨，又適逢大饑荒，以致發生人吃人的慘劇，大多數人因而餓死。
- ⁷⁸ 《頤和園》（2006，140分鐘）由婁燁執導，以天安門事件為時代背景，講述兩名青年男女十多年來的感情糾紛，電影中的政治色彩與大量的性愛場景備受關注。該片於2006年法國坎城影展首映，因未經中國國家廣播電影電視總局批准，擅自參加境外電影節而被封禁，導演與製片人均受到處罰。
- ⁷⁹ 殷正高（1945-），湖南南縣人，曾任湖南岳陽市副市長。1988年，因反對腐敗被撤職，事件激起岳陽上萬學生、市民上街遊行抗議，1989年被迫離職；於2006年創辦「李銳網站」。著有《巴陵鬼話》（地下出版，2006）。
- ⁸⁰ 皮耶·保羅·帕索里尼（Pier Paolo Pasolini, 1922-1975），義大利作家、詩人、導演。1975年的萬聖節深夜，他被一名十七歲少年用棍棒擊斃，其死引發諸多懷疑，此時距離他完成《索多瑪120天》僅僅數週。
- ⁸¹ 1970年代，波蘭經歷了共產黨政府政治高壓下的政治抗爭，期間，知識分子開始介入工人運動，波蘭團結工會也開始活躍起來，波蘭電影因此走上寫實路線，呈現在政治高壓下，小人物面對理想與現實衝突的困境和道德焦慮，因此稱為「道德焦慮電影」（Cinema of Moral Anxiety）。參與這一波電影運動的導演有奇士勞斯基、華依達（Andrzej Wajda, 1926-）等。
- ⁸² 米開朗基羅·安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni, 1912-2007），義大利現代主義導演，亦是在電影美學上最有影響力的導演。1994年獲頒奧斯卡金像獎終身成就獎（Academy Honorary Award）。
- ⁸³ 紀錄片《中國》（*Chung Kuo, Cina*, 1972，217分鐘）1972年，安東尼奧尼受中國總理周恩來之邀訪問中國，並拍攝紀錄片《中國》，由於前期拍攝受到極大限制，安東尼奧尼最終放棄原先拍攝計畫，在二十二天內匆匆結束拍攝。影片在歐美公映後，中國政府及官方媒體以該片「反華」與「反共」，予以嚴厲譴責。
- ⁸⁴ 尤里斯·伊文思（Joris Ivens, 1898-1989），足跡遍及世界各地，被稱為「飛翔的荷蘭人」，共拍攝了八十多部紀錄片。
- ⁸⁵ 紀錄片《愚公移山》（*How Yukong Moved the Mountains*, 1976，720分鐘）由十二部各自獨立的紀錄片組成，是伊文思與其夫人瑪塞琳·羅麗丹·伊

文思 (Marceline Loridan-Ivens, 1928-) 在中國文化大革命期間花費四年時間 (1971-1975) 拍攝而成。

- ⁸⁶ 食指，原名郭路生 (1948年-)，詩人，著有詩集《相信未來》(灑江出版社，1988)、《食指的詩》(人民文學出版社，2009)。他的早期代表作〈相信未來〉、〈海洋三部曲〉、〈這是四點零八分的北京〉，以手抄本形式廣為流傳。食指曾於1973年被診斷患有精神分裂症，並入北京醫學院第三附屬醫院就醫，出院後繼續寫作，1990年起，他又長居入北京第三福利院接受治療。
- ⁸⁷ 出自食指〈命運〉一詩，寫於1967年，為食指最早在地下流傳的代表性詩作。
- ⁸⁸ 張健 (1970-)，北京人，1989年在天安門事件中被流彈擊傷，他於2001年旅居法國。
- ⁸⁹ 「來自遠方的拷問」一詞出自哈維爾的《來自遠方的拷問——哈維爾自傳》(*Disturbing the Peace, 1991*) (傾向出版社，2003) 中譯本。自1986年開始，哈維爾與友人以問答方式，自我剖析、回顧他的一生，這是哈維爾唯一的自傳。



左為劉曉波，右為文海。2008年攝於劉曉波家中



2013年被嚴密監控的北京獨立影像節開幕儀式，持攝影機者為國保

第四章 突破

即使是在最黑暗的時代，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。

——漢娜·鄂蘭¹《黑暗時代群像》

讓我們彼此看見

我從朋友處得到紀錄片《尋找林昭的靈魂》、《自由城的囚徒》、《我雖死去》、《緊急避難所》²的光碟，朋友把它們裝在一個黃色紙袋裡，碟片上面用油性筆寫著片名，一看就知是有人刻意拷貝傳播的盜版碟。這些影片很難入國際電影節選片人的法眼，一則因為題材太中國化，對中國社會、政治、歷史不了解的國外觀眾，很難看懂這樣的影片；二則是這樣的影片一般製作上比較粗糙，傳達的主要是內容，因此在電影表現形式上比較老套；三則是一般這樣的影片題材比較敏感，就連國內的獨立電影節也會擔心，因此一般僅僅私下放映。影片製作人，似乎並不在乎是否入圍國際電影節，也不計較版權，反倒希望有人大量翻刻、流通，使影片流傳更廣，擴大影響力。

艾曉明拿到的《尋找林昭的靈魂》光碟，是丁東送給她的。在這之前，艾曉明對於用血衣、血書之類的語言強調林昭的精神，基本上是懷疑的。但看完影片後，艾曉明被影片所刻畫的人物形象、事實給震撼住了。她最大的感觸是：林昭為何如此勇敢？怎麼有此勇氣克服恐懼？

之後，艾曉明策畫了「婦女和弱勢群體」的專題影展，放映了胡杰一系列的紀錄片，極力邀請紀錄片導演胡杰到中山大學訪問。在《尋找林昭的靈魂》的放映現場，林昭生前的同學、朋友也前來觀看。影片結束後，觀眾席上卻是長久的沉默，人們好像被眼前的事實嚇著了，思維空白。林昭昔日的朋友們淚流滿面，紛紛上來和導演擁抱，感謝胡杰將他們心目中的「英雄」呈現在世人面前。有些人不顧恐懼，接受胡杰採

訪。這個場景也讓艾曉明對於影像帶來的衝擊力量感到驚歎。

2003年，廣州獨立紀錄片導演黃偉凱³，拍攝了一部名為《飄》⁴的紀錄片，講述了從河南農村來到廣州的流浪歌手在地下人行道唱歌的故事。末尾，這個歌手被公安遣返，導演追趕警車把錢塞給他，讓他用錢自保出獄。

就在這個真實故事發生三天之後，一位來自湖北的大學生孫志剛，也在大街上被警察盤問，他因為沒有帶身分證而被帶往收容所，不料兩天後，被人以殘酷方式打死了。這件人命關天的大案，一開始沒有任何人願意負責，差點成為懸案。後來經《南方都市報》披露，在社會上引起很大的反對聲浪，特別是在網路上，人們紛紛對此事件交流意見，主張要揭示真相。

艾曉明非常關注發生在廣州的這件事。

「孫志剛被亂棒打死，他死得比非典病人還慘。他在絕望中死去，他被蓄意謀殺。孫志剛屍骨已寒，他在農村的父兄眼淚流乾了，最後絕望地說：『不該讓他讀書明理。』」⁵

這真是哀莫大於心死。文章最後，她強烈呼籲應該維護弱勢群體權利，保障外來民工安全，嚴懲殺害孫志剛的兇手。更多媒體隨後接連曝光了許多同類案件。接著，滕彪⁶、許志永、俞江⁷三位法學博士，在上「全國人大建議書」一文中，認為收容遣送辦法中「限制公民人身自由」的規定與憲法和有關法律相牴觸，應該改變或撤銷。2003年6月，國務院總理溫家寶簽署法令，廢除《城市流浪乞討人員收容遣送辦法》。在新一屆領導人上臺之際，溫家寶即發布此消息，人們由此猜想「胡溫新政」將拉開中國政治改革的序幕，因此，人們將2003年稱為「公民維權元年」。

孫志剛案波瀾壯闊，是中國公民維權運動的典型範例。事件最後不但讓所有涉案及瀆職人員受到相應的責罰，還正式終止了一部違憲法規。人們沉浸在勝利的喜悅中，對中國的施政重新燃起了一線希望。

在這樣的氛圍中，艾曉明卻在一個紀念孫志剛的網站上看到了一條鏈接，上面寫著：「關注孫志剛的好心人，也來幫幫黃靜吧。」這是一個叫做「天堂花園」的網站刊登的一則消息，是黃靜生前好友為

她發起的紀念網站。

黃靜事件同樣發生在 2003 年。黃靜為湖南湘潭一位女教師，她被發現裸死在宿舍床上，身上有多處傷痕。驗屍報告提到她仍是處女，但現場卻發現她生前男友姜俊武的精液。初檢法醫認為黃靜是因心臟病導致心臟衰竭而死，屬正常死亡，但黃靜家人認為，黃靜是因男友暴力強姦未遂而導致死亡拒絕火化，可是公安機關不予立案。

艾曉明從相關報導中發現，一般人很少關注「約會強姦」問題。受到黃靜暴亡的影響，艾曉明難以繼續平靜地從事學術工作。但在無法接觸到更多證據的情況下，事件如同「羅生門」一般詭譎，非一般導演可以掌握。另一方面，事件持續發展，一切都不可預知。基於艾曉明對父權社會的認識，她發現這個案件可以探討的層面非常多，而這些也涉及到她多年來研究的女性課題。艾曉明覺得應該去了解這件事，也應該去記錄這個事件。

於是，艾曉明和胡杰製作了《天堂花園》⁸這部紀錄片，從黃靜案一開始不予立案到一審結束為止，製作時間長達兩年。影片從孫志剛慘死，家屬為之悲傷的畫面開始，然後連結到他們在「天堂花園」網站發現黃靜案；隨著黃靜案一步一步進展，漸漸涉及到司法層面，從公民上訪、公民維權、法醫鑑定、司法調查等一系列嚴肅的問題。整個影片為複調結構，而非新聞調查的單一性結構。它將黃靜案作為一個催化劑，放在社會的實驗室中研究整個社會的機體結構。

艾曉明和胡杰在合作過程中，也有過爭論，因胡杰傾向於客觀再現事件的發展，和他先前拍攝的關於拐賣人口故事《平原上的山歌》⁹相較，《天堂花園》要複雜得多。《平原上的山歌》是以旁觀的視角拍攝，雖然拐賣人口這個題材本身具有新聞性，後來他卻發現這些婦女的現實情況遠比他想像的要複雜得多。因此，他捨棄拐賣婦女的新聞性，而以感性和抒情方式描繪一個雲南女人的故事。

而艾曉明認為，黃靜案件是一起暴力強姦致死命案，謎底清楚無疑，公權機構的不作為，一方面在於辦案人員囿於知識所限；另一方面是冷漠、不負責的心態所造成。對於《天堂花園》這部紀錄片，艾曉明更在乎的是能夠為黃靜維權，讓更多人通過這件案例，參與推動

和干預社會公共事件的進程中來，而非純粹將之視為一件作品。這個態度說服了胡杰，也決定了影片最後的呈現方式。

《天堂花園》是一部學者紀錄片，沒有艾曉明對女性議題、女權主義的研究，不可能將影片拍得如此生動、深刻。如果純粹從視覺角度來看這部影片，剪輯有些老套、破碎、簡單；但如果我們更換一種角度和眼光，可以看到這部影片的質地非常豐富，所要傳達的信息密度非常高，如同艾曉明心儀的小說《巨人傳》¹⁰、《項狄傳》¹¹。這是思想、觀念上的刺激，它顛覆、糾正、更新了我們習以為常的倫理觀念，幾乎可以用「意想不到的美」來形容這部影片。要達到此高度，須是非常熟稔這個領域的專家才能表達得如此清晰。如果觀眾的知識面足夠寬，能理解影片中的背景，必定更能激發觀眾的想像力，這是學者型紀錄片與眾不同之處。

黃靜一案，最後法院判處被告無罪釋放，但必須賠償受害人五萬九千人民幣。雖然判決不可思議，不符合訴訟人的要求，但黃靜案促使司法鑑定制度改革，讓私人委託鑑定取得司法審判的地位。另外，這個案子也讓「約會暴力」進入公共討論的空間。正如艾曉明所說：

「推動我走上拍攝紀錄片道路的原因，就是這個婦女遭受暴力案。我唯一的想法是：讓我們彼此看見。我們要看見，如花的生命怎樣遭受凌辱，又如何因社會對婦女暴力的漠視以及司法不公，死無葬身之地。」¹²

不記錄不存在

2007年12月7日，獨立紀錄片導演徐辛從南京飛往新疆烏魯木齊。當天夜裡他必須趕到克拉瑪依，因為第二天正好是克拉瑪依大火十三周年紀念日。拍攝這個題材之前，徐辛沒有和任何當事人聯繫，也沒有和任何單位溝通，因為他知道雖然事隔多年，但涉及這個題材仍然需要非常小心。之前香港鳳凰衛視也想製作這個專題影片，卻被當地有關部門趕走了。美國一位紀錄片製作人則被驅逐出境。他認為和這些遇難者家屬聯繫的最好地方，就是這個埋葬著遇難者的小西湖墓地，紀念日當天一定會有親人來上墳，這是介入影片拍攝的最佳時機。

徐辛手持攝影機在墓地裡穿梭，紀錄片《克拉瑪依》的鏡頭就從這裡，一個長達五分鐘的清晨小西湖墓地全景開始。一個個逝者的遺照、墓碑上的名字，一一出現在鏡頭裡，亡者都是孩子，童稚的微笑是他們生命最後的遺影。

1994年12月8日，在新疆克拉瑪依友誼館，市教育局為歡迎上級官員來此考察，組織了學生表演。表演時，靠近燈光的舞臺布幕因過熱自燃而釀成大火，導致三百二十三人死亡，一百三十人燒傷，傷亡者中大多數是六至十四歲的中小學生。事隔十三年，許多遇難者家長仍未走出當年喪子的陰影。

當時，中央電視臺評論部「焦點訪談」記者陳耀文為此事件拍攝了一部紀錄片，但影片最後因政審沒有過關，一直沒有播出。這件事讓他耿耿於懷，十三年後，他在網路公布了當年採訪的細節。倖存者告訴他，在火災發生當下，他聽到一位在臺上主持的市教委官員大喊一聲：「學生坐著別動，讓領導先走！」於是，坐在最前面、離火源最近的官員們都逃脫了，只有幾個人受點傷。另外，有一位叫況麗的官員，事發後，跑到未受大火波及的女廁所，把門反鎖，不讓煙霧進來。此時，聚集在門外的百名學生，不停地央求她開門，但她沒有開門。最後，況麗毫髮無損離開火場，而廁所門外堆疊了一百多具孩子的屍體。

當時，審查這部紀錄片的是中央電視臺的臺長楊偉光¹³。2007年，他退休後，接受《南方周末》訪談時，還特別談到這件事：

「我不是沒有槍斃過節目，我槍斃過。一個時期，有一個『度』的把握問題，不然為什麼要審查？最典型的一次，克拉瑪依大火死了一些小孩，我看完這個節目，節目做得很好，也很感人，但我說克拉瑪依的群眾情緒躁動得很厲害，我說這個節目播了以後，是會對當地群眾情緒的一種平息，還是火上澆油？如果火上澆油的話，就不能播，如果能平息他們的情緒，不會鬧事那就可以。問題是那邊已經白熱化了，你現在播了這個，會使那些失去孩子的父母親友憤怒起來以後，向領導施加壓力。結果那記者哭著擡不起頭。三天以後，中宣部發出正式通知，克拉瑪依有關報導不要再報，局勢很不穩定。大家說楊臺（『楊偉光臺長』簡稱）把節目壓了是對的。」¹⁴

楊偉光對於這次審查頗為得意，但後果卻是讓這起公共事件很快淡出人們的記憶，彷彿這起悲劇從未發生一般，遇難孩子的家長們成了「沉默的大多數」，獨自承受痛苦的折磨。後來，有些家長因不甘心而去上訪，希望給遇難孩子一個公道的說法，卻被政府視為「不穩定的因素」受到打壓；有些人還被視為「精神病人」。當徐辛拎著一臺小攝影機出現在他們面前，家長們一開始是害怕和擔心。後來，他們被徐辛的誠懇打動，開始配合拍攝。徐辛一共採訪了六十多位家長，為了讓影片順利拍攝，他摒棄了多方採訪當事人，比如逃走的官員、救援人員等等。影片主要場景是放在封閉的家庭空間，家長對著鏡頭訴說當時事件的經過，和後來因此而改變的人生。他們將心底壓抑多年的苦悶、不解、糾結全說出來。這是家長們等待多年的機會，無須導演提問，這些話自然就在那種自言自語的狀態中傾瀉而出。導演徐辛在現場強化了這種狀態，他告訴家長：

「你現在面對的是話筒和我，事實上你面對的是更多的觀眾，所以你們不是在回答我的問題，你們是對觀眾講述。」

最後，影片截取了十三位家長的敘述，徐辛盡量讓每一個家長的敘述完整，雖然講述非常冗長、內容重複，但徐辛堅持用這種方式剪輯。另外，影片還穿插了家長們珍藏多年的大量影像資料，比如演出會場、火災現場、送葬、出殯等。長達六個小時的影片，讓觀眾的心情始終處於壓抑狀態，沒有一絲緩和，心冷到極點。就在這漫長的敘述中，觀眾慢慢了解到，當年媒體所關注的「讓領導先走」，只是輕微的表徵，透過這部片子，更多的內幕開始浮現出來。

「整個事件，表面上是一個偶然的事件，進一步了解，是一個必然，比如關於房子的安全問題，失火的會場，失了兩次火，如果稍微有一點安全意識，就不會發生，或者後期進行一些處理，這些家長的情緒也會好一些，所有的環節都是必然的結果。」¹⁵

就在徐辛小心翼翼拍攝這部影片的時候，這種「必然的結果」再次讓中國的孩子成為另一場大災難的無辜死難者。

2008年5月，四川省汶川縣發生八級大地震，致使近68,712人死亡，17,921人失蹤，三十多萬人受傷。最早趕到現場的官方媒體，注

意到一種現象，很多校舍是在幾十秒或者幾秒內瞬間倒塌，因此死於校舍倒塌的孩子特別多。但令人感到奇怪的是，在校舍周邊，一些更老舊的建築物反倒沒有損毀，或者有損壞卻沒有倒塌。跡象顯示，校舍的建築質量存在問題。

但政府極力推卸責任，將倒塌的原因歸結為地震級別高、強度大，屬於自然災害。6月25日，四川主要官方媒體發表了一篇奇文〈地震是毀房罪魁，倖存者須理性看待未來〉。此文出現後，媒體最終不再追究校舍倒塌事件，新聞被中宣部鎖進抽屜。

因此艾曉明決定去汶川地震現場拍攝紀錄片。

出發前，中山大學校黨委書記找到她，堅決阻止她去四川。一直被監控的艾曉明知道拍片消息走漏了，只好以探親為理由搪塞領導，第二天，她就飛往成都。

艾曉明感覺這次拍片像在「裸奔」，沒有單位保護，沒有資金，沒有助手，她只帶了一臺攝影機器。在此之前，艾曉明拍片時，多少會得到一些 NGO 機構的支持，比如香港樂施會就曾經支持過她。2007年後，因為長年拍攝敏感題材的紀錄片，她成了「敏感人物」，再沒有人敢支持她拍片了。她知道現在自己的名字一定在四川國保重點監控名單上，因此影片能否完成，她沒有任何把握。幸好，經過多年的拍片經歷後，艾曉明能夠坦然接受這些限制。她想：「不去拍不到；去了拍不到還是拍不到，但也許可能拍到呢！」想到這裡，艾曉明也就不再患得患失了。

當艾曉明趕到地震現場時，她發現拍攝十分困難。因為政府已經派出為數不少的人看守倒塌現場，嚴禁人們拍照、攝影。一些先行趕到地震現場的獨立紀錄片導演，有些也遭受非法監禁。例如導演潘劍林在6月7日被官員拒絕採訪後，隨即被廣元公安局非法軟禁二天二夜，二十七盒磁帶全部被沒收。

成都知名的環保人士譚作人¹⁶在地震發生後的第四天，就趕到了北川，他被眼前的死亡情景震撼住了。在北川中學現場，一棟共有五層的教學樓全部倒塌，一千七百名孩子遇難，很多學生是以坐在椅子上的姿勢死去的，手中還握著書本或者筆。北川一中也是一樣，

二十一間校舍倒塌，一千三百名孩子死亡。但周邊的老師宿舍卻有一棟二十年的老房子倖存。

災區那些失去孩子的父母們，因官方不支持調查，於是開始自發調查校舍的建築質量問題。譚作人也積極參與其中，他和家長們像小偷一樣，晚上潛入封鎖現場，用鋸子鋸下鋼筋，同時錄影和拍照，以留下證據。當他得知艾曉明來此拍攝紀錄片遇到諸多困難，包含語言不通、環境不熟悉、住宿等問題時，便熱心幫助她，與另一位紀錄片導演謝貽卉¹⁷共同協助艾曉明拍攝。艾曉明也通過人脈幫助學生家長聯繫權威人士、維權律師，以及建築工程專家，一同追查原因，她一邊參與校舍建築質量調查，一邊拍攝、採訪。

雖然艾曉明在拍攝時，經常遇見不讓拍的困境，但她並不擔心沒有影像素材。地震當時，現場已有很多民眾用手機、攝影機錄下影像，艾曉明搜集了很多這類影像。另外，也有志工慷慨地將手中的素材送給她。比如，當時在北川的維權律師滕彪，就將他所拍攝的幼兒園倒塌影像送給了艾曉明。

艾曉明的川震系列紀錄片共有五部，依序是《我們的娃娃》¹⁸、《公民調查》、《忘川》¹⁹、《花兒為什麼這樣紅》²⁰、《國家的敵人》²¹。《我們的娃娃》開篇寫著：「現場畫面為公民、記者、救援者、志願者等，在北川中學、新建小學、龍居小學等實地拍攝。」因此，在某種程度上，這是一部由眾多公民合作而產生的紀錄片。這些來自民間的影像，和艾曉明細緻、公正的採訪，組成一份完整的影像報導，有力駁斥了官方〈地震是罪魁禍首〉一文，證明：不是地震，而是我們的建築質量對不起孩子們。

2009年3月28日，艾曉明回到廣州剪輯影片。當天她得到消息，譚作人被四川警方拘捕了，罪名是在海外網站發表關於天安門事件的文章。並面臨「煽動顛覆國家政權罪」的名義而被起訴。所有知情者都知道，這不過是一個幌子，真實的原因和譚作人在2009年2月起草《512學生檔案》的倡議書有關。譚作人在倡議書裡呼籲，民間應進行汶川大地震遇難學生校舍工程質量的調查。確認每一個班級、學校、鄉鎮、縣市、地區遇難學生的正確數據。而在此之前，2008年

12月，譚作人和謝貽卉已在主災區十個縣市、八十多個鄉鎮跋涉，累計行程三千公里，查明災區共有近二十所校舍在瞬間脆性倒塌，豆腐渣校舍在二千所震損校舍中只占百分之一，傷亡人數卻占死傷學生數的百分之八十。這份調查報告最有價值的是，提供了詳細數據，驚人數字證明，天災之外還有人禍。這是汶川大地震發生以來第一份獨立公民調查報告。

《公民調查》這部影片從大地震百日祭後，救援部隊撤離現場，北川封城開始。艾曉明仍然採用了眾多志願者、學生家長拍攝的影像。一個遇難孩子的母親說：「如果真的不公開他們的名字，覺得他好像從來沒有在這個世界存在過一樣，心理上很不平。」隨著電影的發展，觀眾漸漸理解追訪遇難者名字的重要性。當艾未未工作室的牆上密密麻麻寫下五千多個遇難孩子的名字、學校、年齡、家庭住址的時候，一個個鮮活的生命就躍然而出，如同耶路撒冷那面哭牆，那是猶太民族為悼念聖殿消失的慘痛記憶。當這五千多名孩子的名字被記錄下來之後，這些孩子不再是無關緊要的數字，也不再是「無名者」，他們從被遺忘的命運中復活了。

至此，觀眾突然明白，在中國這個國家裡，我們其實是沒有名字的，也不是個人，而是一團名為「群眾」的統稱。就像中國歷史上那些在災難裡死去的無名者一樣，比如1960年代的大饑荒，被活活餓死的三千萬人，僅僅是一個數字，沒有具體的名字。

影片最後一個鏡頭是譚作人的〈公民調查報告〉手稿，這份報告在譚作人被捕後，由謝貽卉整理，艾曉明則以最快的時間將紀錄片趕製出來，在川震周年祭前在網上發布，這是她向譚作人「涉嫌顛覆國家政權案」主審法庭提交的一份證言。

紀錄片《老媽蹄花》

2009年8月12日是譚作人「涉嫌顛覆國家政權案」開庭的日子。藝術家艾未未受譚作人案的辯護律師浦志強²²之邀去成都參加庭審，因為在調查川震死難孩子名單時，他們之間有過合作。8月11日，艾

未未和一幫志願者從北京趕到成都時已是深夜，他們在一家名為「老媽蹄花」的餐館吃完飯後回到賓館。

凌晨三點，一群人自稱「警察」，猛力拍打、撞擊艾未未的房門。

艾未未問：「我怎麼知道你是警察？」

對方答道：「通過房門上的『貓眼』可以看到。」

艾未未說：「我為什麼要看你啊？」

警察很有把握地說了一句：「那我現在……一會兒來看你。」

緊接著，撞門聲越來越大。艾未未拿起手機打 110 報警，說有人想要闖入他的房間。這時房門被撞開了，一群穿著警服的傢伙衝了進來。

艾未未對著這些人喊道：「你們執法要先亮證。」

對方就一拳打到他的頭上，隨後他的衣服也被撕破了。事後，卻沒有一個人承認打過艾未未。

警：「誰打你了？」

警：「誰看見啦？」

艾：「警察是這樣做的嗎？」

警：「你有什麼證據？誰打了你？哪個人打了你？」

警：「打你哪兒了？傷在哪兒了？」

警：「說話要講證據，法律……」

艾：「我不會跟你這樣爭論的。」

警：「誰打的你？我問你？」

警：「我就是問你……」

艾：「誰打的我？」

7998（警察證號）：「誰打的你啊？我就問你啊？」

艾：「你們不打人，我的衣服能撕成這樣嗎？」

7998：「你自己撕的！」

艾：「哦！我自己撕的，我自己打了自己。」

7998：「對！」

這是《老媽蹄花》這部紀錄片的片段，只有對話，沒有影像。

其實，這部紀錄片是意外產物。艾未未去成都是為了替譚作人案出庭作證，卻遭遇這突如其來的厄運。當時，艾未未毫無機會開機，

但他敏銳地按下錄音工具。即使只有對話，觀眾僅憑聲音也能感受到當時那種緊張、激烈的氣氛。

接著，警察將艾未未帶走，剛走進電梯，艾未未就掏出手機對著自己拍了一張照片，這個突然的舉動讓同他一塊進來的音樂人左小祖咒和兩個警察有些吃驚，但沒有制止。其實，由於電梯間不鏽鋼的反射作用，已經將他們四人全部拍攝進去了。艾未未將照片發布到推特上，照片瞬間傳遍全世界。通過推特，艾未未將這次非法拘押事件的影像在第一時間公諸於世，這在人類歷史上還是第一次。它展現了藝術如何利用新技術和極權、專制對抗的可能性。

後來，德國《明鏡週刊》（*Der Spiegel*）稱這張照片為自手機革命以來最重要的一張圖片，它的影像意義和達文西的《蒙娜麗莎》、畢卡索的《格爾尼卡》（*Guernica*）一樣重要。

雖然事件受到全世界媒體的關注，但艾未未一行，還是被非法拘押了十一個小時，並且不可參加譚作人的庭審，於是他們撤回北京。但是，第二天艾未未又回到成都，因為同行的劉燕萍博士被警察帶走後，不知去向。於是，艾未未與律師劉曉原²⁴、浦志強等，奔走於成都市金牛區的西安路派出所、金牛區分局和成都市公安局之間，以尋找劉燕萍博士。

這過程中，艾未未就像一個攝影隊的主持人，帶著其他人往返於各公部門之間，帶動整個事件的發展，後來的影片也是以艾未未的行動作為建構影片的主線。其間，攝影師趙趙²⁵一直處於拍攝狀態中，放在背包裡的攝影機隨時開著，就連武警開包檢查的鏡頭都被拍攝下來了。

幾經波折，在等待四個小時後，他們終於見到主辦此案的金牛區分局法制科的科長徐傑。這位徐科長明知劉燕萍的下落，卻以成都話顧左右而言他。

艾未未：「你受過普通話教育嗎？」

徐傑：「啊？普通話？」

浦志強接著問：「上過大學嗎？」

徐傑：「學過法律。」

憤怒的艾未未指著徐傑說：「你就是一個混混。」

就是這樣的一個混混，使盡渾身解數，周旋在艾未未等四人的嚴聲責問之中，把混跡於體制內官僚的滑稽、醜態表演得淋漓盡致。

在這部影片，艾未未通過近距離的拍攝，將這些國家機器置於特定的處境下，如同用顯微鏡觀察化學試劑的反應，通過不斷重複同一話題，反覆言說和追究，在鏡頭逼視下，表現了國家權力機器下的「螺絲釘」的窘境。

回到北京後，艾未未請剪輯師盡快將紀錄片剪出來，早上網一天，事件的影響力就會擴大一倍。七天後，他們將影片上傳到網上，更多人得以了解事件的全貌，加深了人們對中國政體本質的理解。與此同時，他們還發布消息，只要有人需要這部影片，他們將免費贈送DVD，最後，這部影片贈出近十萬張光碟。

拍攝完一個月後的2009年9月，艾未未去德國慕尼黑 Haus der Kunst 美術館籌辦他生平首個大型個人藝術展「深表遺憾」（So Sorry）時，他突然感到頭痛劇烈，經緊急搶救，從他的頭顱裡抽出了幾百毫升的淤血，這是那次夜晚被警察襲擊的後果。

「過去的回憶是無窮盡的，它像毒蛇一般侵蝕了我們幼小的靈魂。但我們並沒有因之而死亡。相反，我則要求自己活得更好一些！二十年來，愚蠢，無能，無知，軟弱……如今略有清醒。活著，要自己主宰自己，要有目的地生活，要走自己的路。」²⁶

這是1978年1月4日，年僅二十一歲的艾未未寫給朋友高劍的信。艾未未是中國現代詩人艾青的兒子，彼時他剛隨父母結束十多年的新疆流放生涯回到北京。從兩歲開始，艾未未作為右派孩子，一直處於被主流社會排斥的邊緣狀態中。在文化大革命期間，九歲的艾未未每天目睹父親打掃鄉村數十個廁所。這種生活，讓他很早就具備了從底層看世界的眼光。1978年，艾未未考上北京電影學院美術系，並且參與了星星畫會²⁷與西單民主牆運動²⁸。但他很快就受不了那種令人窒息的學校教育，1981年，他選擇去美國留學。

1964年，德國RBB電視臺主持人高斯（Günter Gaus）在「關於此人」（Zur Person）系列訪談節目對流亡美國的著名思想家漢娜·鄂蘭的訪談中，高斯問到美國對她意味著什麼時，鄂蘭斬釘截鐵地說：「天

堂」。1981年，艾未未來到這個天堂，在這塊自由的土地上感受到重新掌握自己命運的快感。多年後，艾未未回憶起那段歲月說：「那是個沒有皇帝的年代。」²⁹

但艾未未並沒有在美國完成學業，他成為「非法居留者」，住在紐約下東村居的地下室。他的朋友說：「那是一個充滿尿騷味、附近常有妓女出沒的地方。」但艾未未卻在地下室裡觀看伊朗門事件³⁰庭審，為那些權貴者被送上法庭而興奮不已。

下東村聚集了全紐約最好玩的人，包括詩人、作家、龐克、歌手，還有小偷、吸毒者、光頭黨，艾未未和他們都處得來。他積極參與紐約所有的遊行，比如反對海灣戰爭遊行、反同性戀歧視遊行、地方維權運動等。在抗議的同時他總不忘帶上相機，將抗議、抗爭的場面記錄下來，並把這些照片向美國媒體、人權協會、民眾維權協會等機構投稿。艾未未說，這些對他都是有益的訓練，在那個時期，他對權力的結構、政府和個人權利之間的關係，有了更深刻的了解。

1993年3月，當他獲悉父親艾青病重消息後，他回到北京和父母住在一起。艾青感覺到兒子回國後的不適應，年輕時也出國留學過的父親給艾未未一些建議：「這是你的家，不要太客氣了。把這個國家當成你自己的家，做你想做的事。」³¹這是老父親讓兒子結束漂泊生涯，在祖國扎根的囑託，也等於交付給兒子某種責任。

艾未未最早介入國內藝術是從編書開始。從1994年開始，艾未未編輯、地下出版了《黑皮書》（1994）、《白皮書》（1995）、《灰皮書》（1999）系列叢書³²，這些書後來成為記錄1990年中國當代藝術最重要的資料。他也幫助那些生活窘迫的藝術家，當時拍攝《鐵西區》的獨立紀錄片導演王兵，就曾得到艾未未一萬元人民幣的資助，艾未未連張收條都沒要。他也修建了巨大的工作室，運用現成物件製作裝置藝術作品，並參與建築設計項目，開始受到外界矚目。

艾未未與紀錄片《童話》³³

2007年，艾未未通過網路，在中國徵集了一千零一人，包括農民、工人、學生、白領職員、歌手、自由職業者、道士等，這些身分各異的人們，被艾未未免費邀請前往德國參加第十二屆卡塞爾文獻展³⁴。他們在中國以及後來在德國卡塞爾參展期間的遭遇與生活被記錄下來，最後製作了一部紀錄片《童話》。

我受邀參與了這部紀錄片的製作，拍攝對象是來自北京的一群作家，其中有寫過長篇小說《北京病人》的張弛³⁵、長篇小說《一個啤酒主義者的自白》的狗子³⁶等人，這兩位是當時北京文壇上小有名氣的作家。

他們的精神教主是二十世紀法國帕塔學³⁷（Pataphysique）創始人象徵主義作家雅里³⁸。受其影響，這群北京作家也成立了一個名為「後小組」的組織，它的宗旨是「玩前人之未玩，流而不下，行為而不藝術」。他們舉辦了各種異想天開的遊戲，比如「沉默之旅」，在中國朝鮮邊境連續七十二小時假裝啞巴，只能用手勢或紙筆交流，違者一字罰一塊錢；又如「布朗之旅」，在地圖上用勺子一轉，勺柄指向那個省，就把該省的地圖掛在牆上，飛鏢射中何地就去何地，如此反覆，為時一週。平時在北京的活動就是喝酒，不斷有人請客，他們也請別人，從這張酒桌喝到另一張酒桌，人生就是奔波在不同的飯桌上。

有一個晚上，我隨同狗子在北京跑了四個地點，喝了四攤酒，最後狗子醉倒了，我們只好扶他去賓館開房住下來。拍攝這樣的題材，對我來講並不陌生，它的主題幾乎就是我2005年作品《夢遊》的姊妹篇，只是一個發生在北京，一個在河南；一個拍攝的是所謂成功的名人，一個是邊緣的藝術家。但他們的精神氣質相通，只不過一個是自戕，一個是自瀆。

作家張弛說道：

「我看得很遠，已經很絕望了，後來看到很多事情的發生都像我以前想像的那樣，我為什麼要死呢？看這些東西本身就很有樂趣。對生活，我們是絕望的，同時又熱情參與、追求極限的旁觀者。動不動就跳河、爬電線桿子上，這些人不會幹這個。」³⁹

有一次，在酒桌上，狗子對著攝影機喊道：「我們就是自絕於社會，

自絕於人民的人。」

但不是所有的人都能捱過這種「虛無」的生活。其中一位來自湖南的青年詩人小招⁴⁰，頗有才華，投身於寫作和行為藝術四年後，年僅二十五歲的他回到家鄉跳河自殺。

我猜想，艾未未一定也有過這樣灰色的時刻，不知道自己在這個國家中有何用？知識分子、藝術家，能在民主、自由國度裡能發揮批判社會的作用，但在中國不可能發生。所有媒體都被政府監控著，一切言論都經審查。你只能在私人聚會、家裡，談論本該可以在公共空間談論、辯論的話題。最後，這些都成了自言自語、自怨自艾。

艾未未曾說過，最初選擇藝術，其實是為了逃避政治，因為「政治是一塊巨大的、殘酷的、從大山上滾下來的石頭，我們只是希望躲得越遠越好。」⁴¹但回國後，這個政體的實質面貌也越來越醜惡。

中國僅在 2008 年就發生多起重大事故，5 月，四川地震，讓幾千名孩子無辜死於「豆腐渣」工程；6 月，一位被警察侮辱與損害的青年楊佳⁴²，衝進上海開北公安局刺死六位警察；8 月，北京奧運會的開幕式，實際上是一場法西斯美學的國家宣傳。這一連串的事件，在艾未未看來其實是環環相扣的政治體制問題。這種邪惡制度帶來的傷害，讓生活在中國的每一個人都可能成為受害者。

互聯網的出現似乎可能阻止這種邪惡的蔓延。2004 年起，艾未未開始使用網路，寫博客，上推特，透過網路組織各種活動。他可能是中國最勤奮的博客寫手，每天花十多個小時寫作，網友們經由看他的文章、視頻，與他互動對話，已然形成一個網上的公民社會。他不遺餘力地讚揚網路的發明，是自有人類以後最大一次變革。「它使個人真正獲得了解放，從舊的體系、傳統的資訊控制中解放出來。資訊的自由獲取和自由表達是今天的特徵，有了互聯網，個人存在才真正開始。」⁴³他深知人只有通過公開自己的身分，在公共空間展示、辯論，才能完成自我解放，突顯個人意志。

艾未未工作室出品的一系列影片，和他在網路上大量寫博客、發推特一樣，既是藝術行為也是公民行動。這是他為形塑公民社會所付出的努力。談到艾未未的藝術，栗憲庭說道：「與此前僅僅在藝術小

圈子裡探索截然不同的，是它的社會公共事件性質，強調與特定的社會語境相關聯，強調愛心與社會責任感和對社會的批判性，強調與公眾的交流。所以是艾未未把中國當代藝術的內部探索真正推向社會、推向公眾，讓公眾理解並參與他的——也是與當下人的生活密切關聯的當代藝術。」⁴⁴

這其實也是當代社會藝術家角色正在經歷的一種轉換，從工匠、藝術家到成為思想家，一個敢於對社會批判的公共知識分子。從杜象（Marcel Duchamp）到安迪·沃霍爾（Andy Warhol）、約瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）這種演變在世界當代藝術史上早有先例。

未來的自由中國在民間

2005年，由卡林姆（Jawed Karim）等人創辦的視頻分享網站YouTube正式面世。第一部上傳的視頻「我在動物園」（*Me at the zoo*），主要介紹加州聖地牙哥動物園的象鼻，上傳者為卡林姆，他同時也是影片主角。整個片長歷時僅十九秒，卻象徵著數位網路時代的新開始。

「我在動物園」這個標題讓我想起2004年，中國女導演郭小橢在阿姆斯特丹國際紀錄片影展的「亞非拉論壇」上，曾說了一席話。她以為對於第三世界，西方導演是從人的視角來拍攝動物園裡的動物。現在對於他們來說，中國獨立導演是從動物的視角拍攝動物，然後參加影展放映給人看，這個譬喻很形象化。

事實上，紀錄片從出現的那一刻起，就帶有強烈的「到遠方去觀看」的需求，這也是老牌的殖民地宗主國重視紀錄片傳統之原因。現在雖然殖民地時代已經過去，但通過影像去認識異域，仍然是一個最重要的途徑，由此，不難理解為何法國、荷蘭成為全世界紀錄片電影節的重要國家。

從1990年代開始，中國獨立紀錄片即以參加國際紀錄片電影節這唯一窗口來向世人展示，他們往往是在國外獲獎後，才「牆外開花牆內香」，受到國內重視。但即使如此，這些影片還是難以在中國看到，

只在極小的圈子內放映、流通。後來，中國有了獨立紀錄片電影節後，才讓影片傳播管道打開一條縫隙。但這些電影節的舉辦時間、放映空間，畢竟有限，並遭政府有關部門的控制、打壓，無法廣泛宣傳、流通。因此，獨立紀錄片電影節幾乎淪為獨立導演們的內部交流活動而已，像武林世界的「華山論劍」一般。

在中國想要認識社會的真實面貌，或者達到資訊透明、不被遮屏，可以讓生活在中國的我們「彼此看見」，是一件非常困難的事。人們被階級意識、經濟差異，以及不同的工作單位等無形圈子所局限，生活在自己狹小的圈子裡。像艾曉明、艾未未這樣的獨立知識分子，因為其早年遭遇邊緣化、流放的命運，與底層接觸甚多，因而具有從底層角度來觀察社會的視角，對社會的體認與廣大民眾一樣「感同身受」。之後，他們有機會出國留學，廣泛接觸學習世界文明，這讓他們能超越各種圈子文化的限制，幫助他們成為中國當下最具批判力、影響力的公共知識分子。

劉曉波說過：

「在中國，一份具有獨立發言權的民辦刊物，一個具有自治權利的民間團體，對於民主化的意義，要遠遠超過執政黨的改革之舉。因為沒有自由、獨立就不可能有真實。」⁴⁵

這讓我想起胡適的故事。1950年代，在紐約的胡適常常和歷史學家唐德剛⁴⁶聚談。當時，中國批判胡適的反動思想運動正熱火朝天，三聯書店搜集了大批學者批判胡適的文章，並出版《胡適思想批判論文彙編》，很多1949後滯留在中國的著名哲學家也寫了這類批判文章。有一天，胡適對唐德剛說，他可能是唯一讀完這些文章的人，唐德剛問他：「這裡面難道就沒有一點學問和真理嗎？」胡適說道：「沒有學術自由，哪裡談得到學問？」⁴⁷

在我看來，YouTube等視頻網站出現後，人們在網路上架設網站，直接在網站播放紀錄片，儼然就是「一個人的電視臺」或「一個人的電視欄目」，這與他們先前在網路上開設的博客「一個人的報紙」一樣，充分運用新媒體表達意見以影響社會。

艾未未在拍攝紀錄片時，像一個資深的電視節目製片人，經常帶

領攝製組到事件現場，因此他們的拍攝其實也具備了社會行動意義，也是事件本身。他們避開官方的干擾，自行去現場調查，自行找專家做實驗報告，在政府未能負起責任的情況下，履行公民責任。他直面公權力，強調公民也擁有拍攝的權利，他的影片常常以行動帶動影片的敘述節奏，亦利用團隊的力量突破獨立紀錄片導演單打獨鬥的局限，作品具有艾式風格的複雜性和懷疑精神。

艾曉明是最先意識到 NGO 組織和民間權威專家作用的獨立導演。在她拍攝《中原紀事》時，對於中國愛滋病的傳播和現狀，就是採用了民間防愛專家高耀潔女士提供的數據、事實。事後她說：「如果不是有高老師，我們頭上可能會有許多頂帽子，有她十幾年的實踐來證明這個片子沒有講假話，這一現象是存在的。」⁴⁸ 另外，介入社會事件改變社會的拍片動機，也不斷逼使艾曉明的作品發生變化。從早期《天堂花園》那種複調結構，漸漸發展到以五部影片共同展示川震方方面面問題的「川震系列」，改以單一事件結合新聞報導，清晰呈現了該事件，雖然單部影片略顯單薄，但整個系列影片組合起來卻非常豐富、層次感強。接著，更多的是緊隨時事報導的新聞特寫拍片方式，幾乎全是短片，這是為了即時上網傳播所做的改變。

從 2003 年的公民維權元年開始，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。另外，隨著攝影機和電腦設備越來越便宜，再加上智慧型手機的攝影功能日漸方便，人人都可以成為拍攝者，一股新的拍攝時代已然來臨。這些動物園裡的「動物」，不僅可以近距離拍攝自己的生活，也無須再借助國際電影節的力量和官方審查，就可以直接播出。這些由人們大量攝製的影像，成為改變社會的重要力量，一些轟動的群眾事件，比如湖北石首事件⁴⁹、重慶最牛釘子戶⁵⁰、貴州甕安俯臥撐事件⁵¹、新疆五七騷亂等，都是網民在第一時間把錄下的現場影像向外界傳播，而使事件廣為人知。

抵達現場最重要——艾曉明訪談

（採訪者文海，簡稱海；受訪者艾曉明，簡稱明）

新媒體改變了作品的傳播途徑

海：你對中國獨立紀錄片電影節的關注多嗎？

明：關注得不多，因為我知道他們為何沒有選擇我的作品，這些作品都涉及敏感問題。我覺得是主辦方通不過官方審查，原因是他們受到了限制。如果通過這些作品，整個電影節都辦不成了。香港中文大學的熊景明⁵²老師，她們很自覺地搜集獨立紀錄片的作品，正好我2003年去她們那裡訪問，認識了熊老師。2004年，我開始做紀錄片，一直和中國研究服務中心⁵³保持著緊密的聯繫，作品送給她們收藏，也在那裡做第一次的放映。2009年我被限制出境後，就沒有和她們面對面交流了。

海：你現在的影片都放在網路上了，但需要翻牆才能看得到。

明：這些影片都是我自己放在網路上的。兩年前我受到艾未未他們的啟發，他們把很多作品放在網路平臺傳播。我原先也不願意網上傳播，有兩個原因：其一是在網上壓縮的畫質很差，我覺得有點不忍心。我製做每一部作品都很認真，每一幕畫面都不希望錯亂。另一個原因是，每一部作品都費了很多心力，在網上公開，幾乎沒有回報，沒有任何經濟上的收益，成本都收不回來。後來，我覺得觀看比成本更重要，如果沒有人看的話，那就更加血本無歸了。如果有人看，起碼收穫一些社會覺悟，後來我就把所有的作品都放在網路上了。有的是完整的紀錄片，也有一些是小品類形式的，比如，在四川「512」地震紀念日，我放了一段音頻，也配了一點文字，朗讀《南方都市報》的社評〈躺在時間的河流上懷念他們〉，用艾未未做的死亡學生名單為字幕，加上左小祖咒的音樂，這樣的作品類似視音小品。

在茉莉花運動期間，我用搖滾樂曲，把歌詞全部翻譯成中文。當出現阿根廷母親的視頻時，我用了高智晟、劉曉波，以及在茉莉

花運動期間失蹤人的名字，將詞改了，類似於行動藝術的作品。還有在趙紫陽紀念日，視頻用的是在趙紫陽紀念日，人們對他的悼念，音頻用的是我的朋友廣州藝術家蒼鷹的歌，如同 MTV 一樣。我在網上也做了不同形式的作品，去年我做了一段對劉霞的採訪（《記憶劉霞》⁵⁴），參與推動改善劉霞處境的國際呼籲；還有為郭飛雄呼籲，我把原先拍好的素材剪輯成兩個片段（《神的孩子·梅州》⁵⁵、《神的孩子·東山口》⁵⁶），第一個片段是他的妻子帶著孩子去梅州監獄探視，第二個片段是在東山口，那是 2008 年初他的妻子離開中國前一個月，她們在教堂裡禮拜，也是呈現一種精神力量吧。我覺得這對於家庭、孩子來講，是非常寶貴的片段。這些作品都不很完整，但是借助網路傳播迅速，它可以成為對社會行動的呼應。現在，新媒體的形式本身改變了作品傳播的途徑，也改變了作品形式本身。比如北京公民記者王荔蕪⁵⁷被抓，我在拍攝紀錄片《讓陽光灑到地上》⁵⁸之前，對她做了個人採訪，談福建三網友案⁵⁹，然後把她的一審、二審，編成兩個紀錄片。那個紀錄片有點像現場報導和紀錄片的結合。它不是一般的新聞報導，它也講了人的故事。這些作品都是很快做完放上網路的，它有點類似新聞特寫的形式，有新聞性也有紀實性，同時也有專人、專事的故事敘述，大概是這樣的狀態。

如果不能解決問題的話，拍片的意義何在？

海：國內很多獨立紀錄片導演，受到美國紀錄片大師懷斯曼直接電影的影響，多採取「靜觀」拍攝方法，懷斯曼對你好像沒有影響？

明：從早期《天堂花園》開始，我的作品其實都不是所謂蒼蠅趴在牆上的方式，都是有介入感、立場非常明確，是當事人事件的一部分，也都是呼籲、倡導、行動的一部分。

從最早開始做《陰道獨白幕後故事》紀錄，當年的演出就是反對家庭暴力活動的一部分。它也不是完全客觀的，當然，由於它是翻譯作品，是一個移植，對中國現實的針對性、介入性不是

那麼強，它畢竟是一部外國作品，我在其中做了有限的改編。去年（2013）《陰道獨白》十周年紀念，在北京、廣州都有演出。但這些演出團體都做了自己的劇本，已不是美國伊娃的作品了。後來我拍《天堂花園》，當時有個主導的想法。因為當時發生了孫志剛事件，我們參與倡導，後來因此終止了《收容遣送制度》。我就想，如果讓更多人都知道黃靜案的情況，是否就會參與我們的行動，一起為黃靜爭取司法公正而呼籲。拍這部作品不是很客觀，我也沒有想去怎麼客觀，也沒看重客觀這個概念。

但在拍攝《天堂花園》的過程中，我和胡杰合作，我覺得他還是比較強調相對靜觀的態度，在這方面我們有很多爭論，比如在剪輯時，把哪些剪進去？哪些不剪？當時胡杰更有經驗，到現場，他知道怎麼拍。我當時也拿了一臺攝影機，但我沒有他那樣成熟的想法，如何用機器、如何剪輯，如何把它變成一部紀錄片，我並沒有很成熟的想法，我只知道我要拿它做什麼，我要拍什麼。到了現場，我可能不知道要拍外景，但我知道我的鏡頭要跟著黃靜的母親，要拍她的活動。胡杰的經驗對我非常有幫助，當然我現在知道了，我們要用圖像來說話，光靠觀念和立場是做不到的。

海：在拍片之前，對紀錄片有研究嗎？

明：1999 到 2000 年我在美國田納西州南方大學做訪問研究十個月。當時，為了學習英文，我每天從圖書館借一部作品回去看。那一年看了一、兩百部影片，其中也有紀錄片。我當時還旁聽一門課「婦女研究」。課堂上老師用了一些紀錄片做輔助教材，或者用紀錄片作為案例來討論，他們學校的紀錄片收藏很齊全。當時，中國國內不要說圖書館看不到這些紀錄片，就是地下碟片市場也沒有那麼活躍。看了這些作品，我覺得我們的教學要是能用這些影片就特別好。那時，每次經過香港都會去買光碟，奇士勞斯基的影片都是整套買，也有一些紀錄片。後來，廣州的地下紀錄片盜版碟市場特別活躍，一些特別新的作品很快就引進來了。我到現在仍看不少，看電影成為主要的求知渠道，勝過讀書。後來，我回來教課，學習拍片的過程中，因為翻譯《激情的疏離：

女性主義電影理論導論》⁶⁰為教材，請了英國媒體學院的教授來講紀錄片、女性主義電影。他們都帶了不少影片，和他們學了很多基礎的東西，包括怎樣拍攝紀錄片。

海：胡杰的《尋找林昭的靈魂》，是你 2004 年拿到中山大學放映的，據說影響你後來拍攝紀錄片。

明：但那不是我拍攝紀錄片的理由。我想拍紀錄片主要是當時我們參與推動調查黃靜案，當時太難推動了；沒有人相信她是被強姦，沒有人相信她是非正常死亡，警察既不相信也不立案，我覺得實在是太沒有道理了。我當時有一個想法，如果有更多人知道這件事，他們可能會參與呼籲。十年後，我回想我當時的想法，也太簡單了。由於我們司法制度不獨立，還有整個社會制度的問題，不是倡導工作做到就足夠了，案子就可以公正判決。直到如今，我們仍看到太多的不公正了。整個制度變成維穩壓倒一切，脫離法制軌道，這樣的制度化治理。這個社會比十年前更加危險了，當時人們對胡溫新政還是抱有希望的。

海：那麼，你認為拍紀錄片如果不能解決問題的話，拍片的意義何在？

明：我當時拍片的出發點還是希望解決問題，把它當作行為的一部分。後來我又想，如何使作品成為獨立的藝術作品，一開機就是作品，是不可能的。我也碰到不同的導演，他們也會告訴我怎樣拍紀錄片等等。我後來有了專業主義的想法，紀錄片還是有紀錄片的語言呀！但到現在這個階段，我又不這樣想了。這是公民媒體的時代，每個人想怎麼用就怎麼用，能怎麼用就怎麼用。其實，它能否成為紀錄片、能否成為一部作品不重要。比如，胡佳他們製作了一部四分鐘的《探訪劉霞》⁶¹，這樣的作品，它已經打破了我們對紀錄片既成的想法。這個時候「完整」有何意義？穩定的畫面、機器大小、質量，都沒有意義。有意義的是這個行動本身；有意義的是在行動過程中，有人開機了。至於開的是手機還是攝影機、是家用的還是專業的，這種區別都沒有任何意義。我覺得重要的是有這些人、有這樣的行為，並且有這樣的影像。

海：你認為紀錄片最重要的意義是什麼？

明：沒有什麼是最重要的，要看是在怎樣的社會裡講話。在中國這個完全沒有章法、沒有底線、人身安全沒有任何保障、記者沒有人權這樣的環境下，什麼東西最寶貴？發出聲音最寶貴，有影像最寶貴。至於是電視臺那種質量的影像，還是手機質量的影像，都不重要。為什麼呢？因為電視臺的大攝影機不能到現場，只有手機能到現場。那麼，我們拿到的手機視頻，它本身就有現實特點在內。為什麼電視臺的大機器沒到現場？因為不允許，所以你只能看到手機的視頻。拍劉霞只有用手机，現實本身已經說話，告訴我們很多的信息。這個視頻為何只有手機才能捕捉到？它已經告訴我們這些內容了。

在場性

海：你的影片很強調在場性。

明：我覺得在場很重要。其實，一直到 2008 年去拍四川地震，我都是抱持這樣的想法。拍攝之前，我們不可能預設，是否能拍成一部紀錄片，因為有些現場能否到達，完全沒有把握。我之所以到現場，有我個人的好奇心、責任感、對紀錄片工作者的職業道德，別的我很少考慮。它是否成片、能否參加電影節都不重要。現在，我的心態就更自在了。

比如，《太石村》中衝突性的場景，還有許志永的庭審，這是第五次庭審。我想，今天能走多遠就走多遠。它的意義在哪裡呢？你能拍到就拍到，拍不到，起碼許志永將來出獄，我們面對他，可以跟他說，你庭審那天我到現場了，起碼有江湖道義在。能拍不能拍，取決於現場的條件。能不能開機？警察站在我們面前不允許開機，我們比不過他。一群警察圍著你，那怎麼辦？沒有辦法。所以，拍不到就拍不到，無所謂。

在法庭外面，那些現場經驗，要自己獨立探索，怎麼樣進入現場能拍到。雖然有些是技巧，但這些衝突性的場景中，技巧已不重要了，態度更加重要。你要不要到現場，這種態度更加重要。

海：如何看待作品？畢竟是作者的個人表達。

明：我們後來拍攝的題材都是社會性非常強的。面臨的主要問題，不是個人表達的問題，而是你能不能表達、容不容許表達的問題。譚作人就為了調查地震學生死亡人數，而以煽動顛覆國家罪被判了五年。後來，我們面臨的主要是政治壓力和政治限制——政治環境對新聞封鎖、對真相打壓，是這樣的問題。在這個主要問題面前，最重要的是能到現場，到現場能開機，能把我們要做的採訪拍完，做完後，能安全把素材帶回來，作品完成後，就無所謂了。這個時候很難談個人想法，因為沒有辦法從容拍下來，都是一邊拍一邊跑，躲躲藏藏的。大部分情況——或者全部，都是在志願者的幫助下完成的。我一般就支付司機的油錢、吃飯錢，基本上沒有錢支付勞務費。如果最後影片有收益，比如得獎，獎金我會全部捐出去。

海：我覺得很多獨立紀錄片導演對題材的探索是很狹窄的，這是受他們本身的知識結構所限嗎？

明：當然，我以前的研究訓練給我很多幫助，不過我覺得這也要看是什麼事情。比如，公民社會的轉變、整個社會的衝突，我們以前的知識積累遠遠不足以應付。四川地震之後，川震系列拍到第五部《國家敵人》譚作人受審後，我就把這個題材放下來。後來，我也沒有拍長片。當然，也在積累素材，沒有剪。作品都屬於特寫式的，差不多都是計畫外的。比如，拍公民王荔蕪，是因為我以前採訪時，她幫助過我。所以，當她碰到這種政治險境的時候，我覺得有一種責任，有一種職業道德，必須站出來為她們說話。所以，這個時候完成的紀錄片，不是計畫中的事情。我到現場拍到了，就根據素材和能力剪輯出來，變成新聞特寫把它保留下來。後來的作品差不多都是這樣的性質。

《心靈的牧場》⁶²是我對艾未未的採訪，2011年因為艾未未被抓了，所以就把影片做出來了。

川震系列

海：川震系列一共有五部作品，是預定好的嗎？

明：這也不是計畫中的，因為根本無法預設譚作人會不會被抓。我覺得從作品來講，如同寫文章一樣，該起即起，該止即止，事件自己會形成一個段落，你如果接著拍，也沒有什麼可拍的。公民調查的行動那時就強迫性地中斷了，社會熱點也轉移了。第一部影片（《我們的娃娃》）當時去了現場，但當局不讓拍校舍倒塌。然後，我就和志願者一起做校舍倒塌的調查報告，這是第一部影片的初衷。第二部影片是《公民調查》，敘述春去秋來後，怎麼產生了第一份公民調查報告。第三部是周年祭《忘川》，第四部是《花兒為什麼這樣紅》，記錄譚作人一審案（譚作人被判刑入獄後，艾未未承接他的工作，並準備替譚作人出庭作證前夕，遭到當地警方非法拘禁和毆打）。艾未未被打了，但他們拍了一部公民調查的紀錄片（《老媽蹄花》）。《花兒為什麼這樣紅》這部紀錄片是記錄艾未未的公民調查如何完成的。最後一部（《國家的敵人》）是記錄譚作人的二審。

海：是有意識做的，還是按時間順序一部部推出來的？

明：當我們拍完素材，它的意義並沒有呈現出來，一直到譚作人被抓。我一開始是把《我們的娃娃》和《公民調查》剪輯在一起。當時，龍應台在臺灣組織了一場放映。後來，和龍應台以及在港大中國傳媒中心研修並拍攝過紀錄片《南京大屠殺》⁶³的導演交流。總的來講都覺得影片的信息量太密集了，觀眾無法接受那麼多的東西、那麼強的衝擊。觀眾累了，後面的信息就接受不了，因為前半部分的死亡信息已很強烈。後來，我就把《公民調查》那部分素材剪出來。

到了2009年3月，譚作人被抓了，這個時候再看素材，我腦子就比較清楚了。公民調查是一件很重要的事情，也是當局強力打壓的事件。同時，譚作人他們也把那份〈公民調查報告〉做出來了。艾未未接著發起公民調查，又不斷地找人過去調查，我認為川震

調查到這裡告一段落。2009年，我又去了一趟四川。後來，按照一個簡單的主題剪輯、組織起來，就更清楚一點。

我就拍了這麼多素材，從2008年校舍倒塌開始，到最後調查校舍倒塌的公民譚作人被抓，被判五年。譚作人被抓後，就沒有辦法再拍了。主角沒有了，能配合我工作的志願者也被看（監視）起來了。拍譚作人審判時，我很慘，審判完了，現場有一個志願者楊利才，當時他把卡（U盤）給我，我退出審判庭，他就被警察抓了。下午，我再趕到那個地方，我的一個朋友也被警察看住出不來。我一個人拿著攝影機不知道去找誰，一個人在成都的街上走來走去。怎麼辦？沒辦法拍了，到此結束吧。

海：我們拍攝都是非常謹慎的，但看你的影片，你和警察都是面對面打交道，你是如何和警察打交道的？

明：跟警察沒有什麼關係好處理，只要機器沒有被沒收你就拍，一直拍到他來。他會查身分證，帶到派出所登記、訊問、筆錄等，也把我的攝影機拿走，帶子取走，刪掉後再還給我。遭遇這些也是沒有辦法的事。

2005年拍《太石村》，警察查了身分證，但沒有沒收我們的素材，因為他們當時主要警惕的是外地媒體，我拿的是廣州身分證，又是學校老師，所以沒被為難。還有，當時太石村的局勢變化快，9月12日《南方都市報》還發了支持性的評論。所以，到底採取何種態度，在上面沒有說清楚的時候，警察也很謹慎。9月12日清場的時候，現場還有主流媒體，比如廣州電視臺等。直到中秋節就危險了，那時中央電視臺也去了，我陪同他們去，也是悄悄地進村，很多東西也沒有採訪到。後來，中央電視臺的趙華說：「我們沒有做到，你的片子卻拍出來了。」

我最早面對警察的經驗是在2007年武漢的一次拆遷時（拍攝花樓街居民對於房子被強制拆遷所展開的維權活動），我那時真是沒有經驗。那時候，警察包圍他們的集會所，我看不出誰是警察（因為他們穿著便衣）。旁邊有一個被拆遷的朋友說：「這是市局的。」我想了半天，是電力局還是鐵路局？我不知道是公安局。

那天，警察把我的東西沒收後，我給他們看了下午五點的火車票。表示我不是武漢當地人，不會在那裡和他們死扛、死磕，他們知道我去了就會走，最後他們派車把我送到火車站，但他們後來通過別的方式，給我弟弟打電話，要我不要拍了。

海：他們當時是如何認定這種行為的？

明：他們當時不是為了嚴防我。花樓街是武漢的百年老街，他們不顧居民反對，一定要把街道全部拆完，他們不希望任何人介入。警察執勤，拿著大喇叭一路喊：「手機收起來！」「照相機收起來！」很好笑。他們要是看見被拆遷人拿著照相機，一概沒收。

海：在你的影片中，你一直關心攝影機的權利，從最早的《太石村》，最後一幕你說，希望村民有一臺屬於自己的攝影機，到了「川震系列」，你採用了許多遇難孩子家長以及公民記者的影像。

明：我是有意識地想傳播公民的影像經驗，我在四川時就感覺到這是公民記憶很重要的一部分。當時，令我感動的是公民的記錄意識，在那種山崩地裂、生命遭受慘重傷亡的情況下，我覺得特別重要的是，有人有意識地拿起了攝影機。像新建小學的視頻，聽說是專業人士拍攝的，這是聽說，沒有證實，也許就是周圍照相館的人拍的。拍北川視頻的人就是搞宣傳的，他手上就有照相機，就把當時重要場面記錄下來了。我覺得重要的是人們有記錄的意識，手裡光有機器不是最重要的。

昨天，我們一些作家朋友聚會，旁邊的朋友不停地拍照、發微信。我一張也沒有照，因為有時候照相對別人是種打擾。當我們要實施記錄行為的時候，不是馬上就可以開機，內心會有很多顧慮。在參與社會事件時，照相意識非常重要，而這種照相意識需要強化。我們社會有那麼多的災難，同時新聞又有那麼多的禁忌、不自由，信息傳播受到巨大的阻隔。信息阻隔、新聞限制和缺乏真相，其實就是災難的一部分，也是社會問題、社會衝突頻發不能解決的一部分。

這是在四川看到的突出現象，不光是小學生的傷亡被記錄下來，在發生地震的瞬間，就有人拿起攝影機、拿起手機拍攝學校、街

道，這些視頻也都流傳出來了。當地有人把這些刻在光碟上，在小鋪上賣，裡面有電視臺的節目，也有公民拍的視頻。我在想，人們為何要這些視頻，為何記錄它、流傳它？我覺得災難的記憶，是公共記憶中很重要的一部分。公共記憶一方面是人們的共同經驗，另外，也是情感的交流。人們為何去賣、去買這些光碟？光碟裡有一些是電視臺的節目，人們買了也可從中得到一些信心、鼓勵。比如政府關注這裡，沒有拋棄這裡，人們需要得到信心。當中還有一些是公民拍攝的慘痛的視頻，它確實強化了我們的公共記憶。

在電視臺，你看不到校舍倒塌的報導，但所有在四川的人都知道這件事。他們知道電視臺不會播，也不會再談論這件事，但人們需要保存這份記憶，因為這是他們的孩子。它也是對公共安全的一個提示，如果我們沒有好的校舍，即使在成都也不安全。其實，沒有經歷這場災難，安知能否逃得過下一場災難？它喚起了公民意識，我們每一個人對公共安全都有責任。如果我們不盡這份責任，我們自己首先就完蛋了。這些公民視頻起到修補、彌補公共記憶的作用。但這種方式還未達到充分自覺，它只是在流布過程中，起了作用，人們不是為了解決、提出社會問題，而去傳播這些視頻，好像是在某種不自覺中，大家傳播這些視頻，反正有人買就有人刻錄；但它客觀上起到了提示作用，記憶通過影像被提示，在傳播過程中，無法漠視它，它提示人們面對這個社會問題。

海：到了你拍攝《烏坎三日》⁶⁴時，我們看見1990後的青年可以辦成「一個人的電視臺」了，他們拍攝了《烏坎！烏坎！誓保祖地》⁶⁵。

明：在《烏坎三日》一片中，我為何用不同的電視臺對烏坎村的報導？其實他們所有最初的視頻來源，都是張建興⁶⁶和村民的錄像。他們用攝影機記錄的意識非常明確。後來我把《烏坎三日》播放給一些維權團體和弱勢群體看，希望他們可以從中學習這種經驗。在公民培訓中我也用過這影片，我會和大家一起討論：第一天發生了什麼事？面臨的問題是什麼？第二天有無可能解決這個問題？解決會怎麼樣？不解決會怎麼樣？如果我們是其中的一個角

色，我們可以做什麼？比如，我是領導，我會怎麼做？我是村民，會怎麼做？或者我是一個拍片的人，我這個時候拍村民的什麼？我用這部影片做過這方面的討論。

海：你和張建興聊過嗎？

明：聊過呀，他們 1990 年代出生的，對新媒體都很熟悉。現在新媒體也發展很快，微信都到什麼程度了！如果你想發起請願簽名信，它馬上就可以實施，加入多少人，名單一下子就出來了。在拍《花兒為何這樣紅》時，我們看到了推特的力量。現在新浪微博被打壓後，微信的用戶量一下子就增長了。將來微信發布信息的方式取代微博完全可能，雖然它現在一個群就一百人，還做不到像微博有幾萬、幾萬的粉絲，不過，就這個人數搞社會運動也絕對夠了。

我也是行動的一部分

海：公民維權事件也是你比較關心的主題嗎？

明：我關注的是維權事件，它是公民運動的過程。這可能和我的立場、身分有關係，因為我覺得我也是中間的一部分。比如「福建三網友」案，維權人士范燕瓊、網民游精佑、吳華英，協助受害家屬寫狀子、拍影片發布到網路，卻被逮捕入獄，其實就是一樁公民記者案。類似那樣的事情，我們也都會去做。當我們聽說發生了一個事件，就會發布消息或者發視頻。後來，關注王荔蕪（我們去採訪「福建三網友」案組織者公民記者王荔蕪，並拍了一部紀錄片《讓陽光灑到地上》），就是關注公民記者的行動。

海：官方近幾年對獨立電影的打壓，是否和你們將紀錄片與公民運動結合起來有關？

明：據我所知，在《中原紀事》後，中宣部專門派人下來調查。朋友告訴我，他們想了解像《中原紀事》這樣的影片如果傳播開來，會出問題嗎？萬一出問題，中宣部應該怎麼處理？他們找人討論過這個問題。調查以後，他們拿出了什麼決策，我就知道了。我沒有參加過國內電影節，對電影節的籌備關注得少。但我和艾

未未就算不拍紀錄片，也會成為警察關注的對象，因為我們是社會意見的表達者，同時也是批評者，提出很多批評、意見，而且有一定的影響力。艾未未的影響力更大，因為他以前用新浪微博作為傳播工具時，達到上千萬的點擊率，微博關閉後，他用推特好幾年，是影響力極大的藝術家。實際上，人們看艾未未已不是視他為藝術家，而是重要的公眾意見代表者，某種程度上來說，他是政治人物。就我個人來講，我說我在拍紀錄片，但警察不這樣看，他可能認為對社會將產生影響，而他們不希望此影響發生。他們把它看作社會行為。

至於官方對獨立電影的打壓，是否與他們將紀錄片與公民運動結合有關，我沒有想太多。比如許志永庭審，我帶攝影機去了。我去幹什麼？是否去拍紀錄片？既不重要也不可能去區分它。能否到現場都不知道，你說去你拍紀錄片有意義嗎？一點意義也沒有。你可能連當事人都採訪不到，現場也到不了。但為何這時我一定要去？這是基於我們的一種道義責任。我當然要去呀！因為我們一起推動過公民運動，從 2003 年結束《收容遣送制度》，到後來公共事件上有過這樣、那樣的相逢；而且我認為許志永是非常重要的公民運動旗手，一個重要的代表，如果我把庭審的狀態記錄下來，用上我的所長，我有能力做這件事情。但是，開機拍攝，要在被容許的狀態下，在強大的國家力量面前，我們沒有一點保障。到了現場，沒有記者證，不能證明你有權利拍攝，就是這樣的狀況，只能抱著能拍多少、就拍多少的態度。你說我是去拍紀錄片還是去做社會行動？我根本沒有辦法回答這個問題。我能拍就拍，不能拍就是社會行為。

「我」不重要

海：以你的背景來說，你更擅長文字，為何用紀錄片發聲？

明：我覺得在新媒體發展之前，我們沒有條件擁有攝影機。那時攝影機很貴，自己剪輯都是不可想像的。但現在在電腦上就可以剪輯。

這是新媒體的技術、工具的發展，惠及我們所有人，使我們多了一種選擇，以前我們就選擇不了。以前拿照相機、攝影機，都是有特權的事情。你必須是電視臺工作人員，單位內有這樣好的設備，還要有這樣好的機會，機器給你用不給別人用。過去，我們一個系也沒有幾臺照相機；但從 2003 年以來，新媒體技術普及了，再者是學校提倡新媒體教學，也有投入經費。我早期的照相機、攝影機，都是向所屬工作單位以申請辦「網站」的項目買的，不是用個人的錢購買。如果設備沒有進步到物美價廉、功能強大的程度，我們就用不了。如同電腦興起，以前打字員也是職業，現在不需要打字員了，這是相同道理。

在我使用攝影機的過程中，我發現我有能力去組織攝影機的語言，表達我的想法。寫文章的人很多，但能去現場拍攝的人，拍完後能夠把它做成作品，還是不多的。所以現在能拍的時候還是去拍，以後體力沒有那麼強了，我還是會回到文字中去。以現況來講，拍紀錄片還是很難的，特別是衝突性的紀錄片。因為沒有人力，這是其中一個原因。到一個地方拍片，吃飯容易解決，但住宿要身分證，我們不想讓人知道我們在哪裡，不想用身分證去登記，所以就要找熟悉的地方住。這就不確定了，熟悉的朋友都被警察看起來了，不熟悉的朋友又不敢接待你。

海：聽說你們在四川拍攝川震的時候，有時住在別人家的屋簷下，是嗎？

明：在四川拍片，譚作人沒有被抓之前還強一點。後來，是小謝（謝貽卉）陪我，她是四川人，比較熟悉情況。我們到一個村子裡採訪，採訪完後就到另一個地方住，這樣我們就成旅遊者了。最難的是這次許志永庭審，真的是很難找地方住，因為他的朋友幾乎都是嫌疑犯、同案犯，都被警察看起來了。我有時想專門寫一篇文章，告訴人們如何支持獨立紀錄片，比如，如果有可住宿的地方，就提供住宿。

海：你是著名作家王小波⁶⁷的朋友，你對他的作品評價很高。作為從事文學創作的作家來說，應該很強調作品的作者性吧？

明：我覺得，起碼在我的作品中，「我」不重要，「我」怎麼想不重要，

關鍵是別人如何想，把這個事件的狀態傳達出來。以前，我和胡杰一起合作的時候，他做比較多的剪輯；後來，我開始自己拍攝、剪輯，我的剪輯經驗是，我們不要太多預設，故事會怎麼樣。當你去看素材的時候，素材會告訴你如何剪輯。比如，我從烏坎回來，正好我去的節點是事件臨近變化的節點。當我回來，我就想，影片如何剪輯呢？我們去那裡，一些基本的事情是要做的，比如，外景、關鍵人物、關鍵事件的拍攝。以前，和胡杰交流，他會說：「一邊拍就要一邊想如何剪輯。」後來，我體會到他說這話的意思。因為我們一個人工作的時候，你確實要一邊拍一邊想，不斷預設這個故事是怎樣講，它需要這樣、那樣的鏡頭。

但素材拍完了，回到剪輯臺上，我還是比較相信素材本身。看著這些素材，突然，你看到幾個亮點，讓自己感動的地方，它在告訴你，片子能剪出來了，應該如何剪。這叫「直覺」嗎？反正我的態度是「放下自我」。我不覺得「自我」能起何作用，不像我們寫文章，寫文章的時候，自己在腦子裡組織，那個「我」可能比較強。但是，去拍烏坎，那都是別人的故事。我們看到他人的故事，他人的生活不是我們熟悉的——我們不是漁民，也不在那兒長大，一切可依賴的只是素材本身。

當我到現場的時候，我覺得重要的是，應該放下自我去傾聽現場告訴你的東西，你要老想著「自我」是沒有辦法工作的，很多狀況是不可預測的。比如烏坎，這個村子我從沒有去過，他們如果不講普通話，我也聽不懂。

海：往往是現實把我們事先預設的概念整個推翻了，對嗎？

明：第一，不可能有概念。有時候，覺得這部影片積累了這點經驗，但到下一部影片，經驗又用不上，因為現場在變化。但有的經驗也是很重要的，還有態度：你要不要去現場？如果你決定要去，你就要不計得失地去——拍不到就算了，最壞的結果也就是拍不到吧；不去拍不到，去了拍不到也仍是拍不到，但是拍到了，就很重要。比如，許志永的庭審，將來資料都是外媒提供，不是我們自己人的，也不是許志永的支持者和他的工作夥伴。在某種意

義上，我還是他們的同案犯，庭審筆錄裡還有我的名字。我的想法是，大不了就是拍不到。拍不到就算了，還能怎麼樣？

海：拍攝的時候「放下自我」可以理解，但剪輯的時候，作者的意識還是很強的，畢竟是要呈現一部作品。

明：在剪輯的時候也是要「放下自我」。我們不能左右素材，重要的是去傾聽它。比如烏坎，我們怎麼去的？當然是在很困難的情況下、不允許的情況下到現場。開始所有的聲音都是外媒的聲音，沒有一個內地媒體去。我說的是，我們應該尊重當時事情的狀態，我們是黑燈瞎火的時候去的，我們就用黑燈瞎火的鏡頭。這次，我們去海淀法院被攔住了，有朋友說：「第二天再去拍嘛！」我說：「第二天再去拍，除非你告訴別人，這個是第二天的鏡頭，否則就是虛假的。」第一天根本誰也到不了法院門口，第二天拍法院門口代表不了什麼。我非常強調此時、此地事情的狀態。我認識一個以色列導演，他去廣州交流，他不主張剪輯，他說：「你去的時候，他的杯子在這裡，下一個鏡頭杯子沒有了，那明白地說是被剪輯過了。」他尊重事件的順序，他的時間是不倒流的。我們有時候為了剪輯的需要，去貼畫面、插空鏡頭。他說：「光線變了，第一個鏡頭光線朝這邊，下一個鏡頭影子又在那邊，就改變了事情的狀態。」

海：但作品最後還是要表達作者的意圖。

明：其實，是表達我們的觀察。比如，我們去烏坎，是觀察者的狀態，我們觀察村民、村子在這幾天發生的變化，事件在這幾天有個轉折，它當然不是純客觀的觀察。我要說的是，我的剪輯經驗很有限。為什麼？比如，我認識的這個以色列導演，他不是一個人做影片，沒有像我們這樣一個人做影片的。你是導演，有時你管拍攝，有時你也不管拍攝；你是一個拿主意的人，使作品充滿創意和生命力。但是，我們現在差不多所有的事情都一個人做，這個時候，這個「我」是很分裂的。你如何講這個「我」？你有時是場記，有時是協調員，有時又想有導演的想法。我是一點導演的感覺都沒有。因為連個團隊都沒有、一個助手都沒有，你怎麼個

導演呢？

海：反倒是「找到了限制就找到了自由」，對不對？DV的出現讓「一個人的電影」成為可能，是嗎？

明：是，它讓「一個人的電影」成為可能，但這有很多局限，因為我們的能力有受到局限。有時候再好的鏡頭我們也拍不了。為什麼？因為你累了，不想拍了。我在四川遇過這種情況，到一個人家，她的丈夫的腿被砸斷了，從醫院回來，但拍攝的人已經筋疲力盡了，再精彩的故事，已沒有精力聽了，只有放棄。人有累得做不動的時候。

海：所有的創作不都是在限制裡面工作嗎？

明：不。我覺得作品要把個人的能力做到極限，在某種程度上，看你的價值標準是什麼。如果把我們的紀錄片放在國際紀錄片的平臺上，我們紀錄片的水準是很低的，對紀錄片語言的嘗試也很有限。因為我們是沒有新聞自由的地方，也是沒有創作自由的地方，這就極大程度地限制了我們的創作力。我們沒有辦法拉起一個團隊來拍片。

民主國家的作品也有受限制的地方。比如，他去阿富汗拍片，受到塔利班的限制，很多東西拍不到，甚至有些戰地記者被打死了。但是，人家起碼不是一個人出行，這個他做得到；回來也不是一個人，導演、攝影師、剪輯師、配樂師還有字幕等工作團隊，以及支持紀錄片的基金。我們很多時候就是一個人，將一個人的能力用到盡頭。

我不是說我們沒有個人風格。我和胡杰肯定不一樣，當我們選擇題材的時候，我們的風格就不一樣了。題材不一樣，剪輯的方式也不一樣。還有我們解讀事件的能力、深度，當然都代表一個人的能力、長處和限制。這些東西肯定都有個人的印跡在裡面，它不是客觀呈現，其中有個人的主觀掌控。對於剪輯的態度，我的體會是要去傾聽別人的聲音，自己的聲音不重要。比如，我要去拍攝許志永審判的片子，它可能也是新聞特寫性質的作品。它的作用是讓更多人來關注這件事、知曉這件事，這是短期的作用；

長遠來講，它可能是未來公民社會運動所謂原始的紀錄，是檔案文獻。我們現在只有這個條件，做不了更多的事。我能記錄那一天，我拍一個小時的素材，就是那一天發生的事情；沒有其他人拍，沒有任何一個中國媒體到場，只有警察拎著攝影機，其他都是境外媒體。我作為公民的攝影機，盡了我的責任，值了班、上了崗。我只能這樣說，我沒有放棄公民的責任。

作者性

海：還是回到作品以及作者性的問題，畢竟還是一個作品嘛。

明：其實，紀錄片人的態度，就是作者性，屬於作者的立場、態度和視角的問題。當你寫作的時候，這個問題比較簡單，在書齋裡就可以控制；但拍片不一樣，拍片是合作。為什麼？如果你是戰地記者，你就要站到最前面；它不是在書齋裡寫作的問題。你一定要在現場。

海：如何看待胡杰作品中的作者性？

明：他當然有自己的個人風格，這是毫無疑問的。從他選擇的題材、採訪的方式、配樂以及畫面敘事的方式，他的整個作品看下來，他以 1957 年為界限，做為斷代史的研究。

海：看你的作品，幾個鏡頭看下來，也可以判斷這是你的作品。

明：對於觀眾來講，這叫「個人性」。對於我來講，我不會是表現艾曉明的什麼態度。我想的是，我對公共事務必須表達一種態度。比如，我要支持許志永，或者我必須支持王荔蕪，或者艾未未，這是我的態度。只是這個態度沒有那麼明顯。

比如，我拍《花兒為何這樣紅》，心裡想的不是支持艾未未，首先想的是——為什麼艾未未這部紀錄片《老媽蹄花》，放在網路上會受歡迎，引起強烈的反響？

第二，他這部紀錄片在攝影者的態度上有所突破，是對抗性的拍攝。過去我們不是這樣拍攝，都是躲閃、偷拍；而他是強勢的、進攻型、對抗性的拍攝。這種態度對我來講是一種突破。我沒有

這種態度，在一定意義上，你可以認為我沒有勇氣。另一個解釋是，我比較患得患失。我患的是什麼？第一，我怕他們把我的機器搶走了，因為我沒有那麼強的經濟能力——你搶走一個，我又買一個。第二，我怕把我的素材搶走了，那麼我就一無所有了。我到現在還是認為，不是所有人都能像艾未未那樣對抗，這種對抗也需要經濟實力去支持。大多數人和我一樣，或者比我的經濟能力更差，你無法做到和警察對抗性拍攝。我當時拍攝《花兒為何這樣紅》的原因，是想了解艾未未這種對抗性的拍攝態度，理念是什麼？是怎麼做到的？第三，它是我拍四川地震《公民調查》故事的延續，從故事來講，艾未未是去支持譚作人，和我前面的故事有聯繫，是譚作人故事的後續。另外，影片不僅講攝影機的故事，講譚作人的故事，它還講一個人內心的故事。實際上，是我們對朋友、對友誼、道義的擔當，這是我用這個片名的原因。主題曲跟友誼有關，當然這種友誼是和社會的公正、犧牲、承擔，關聯在一起的，涉及人內在的價值。我們可以把所有的政治符號全部排除，它裡面還存有人的本性。這是我對這件事情的體會，以及為何這樣命名、選擇那首歌作為片名，寄託意境，這些就是個人性——帶有個人對事情的理解。換個人來拍，他可能不會這樣做。當然，即使這樣做也是有限、含蓄的。因為這個事件本質上不是個人化的事件，大家彼此不很認識，也無私交，不是個人性題材。若想寄託個人的想法也必須符合題材、符合故事內容，和故事內容協調，不能憑空加一些東西。

海：這種處理方式是否和你的文學背景有關？有人處理這樣的題材就很單薄。

明：可能和文學的教養有關係，但我認為不能往作品裡生硬地強加一些東西。在剪輯、組織的時候，我們個人的修養、興趣、愛好，也會滲透到作品中，影響對作品的理解。

海：《天堂花園》裡的事件，對於一般的獨立紀錄片導演來講，這事件像「羅生門」一般，不好處理。

明：《天堂花園》的事件對別人來說不好處理，對我來講，它不是「羅

生門」。我之所以講這個故事，是因我認為它不是「羅生門」，這是我的態度。它的謎底很確定，它就是一起「性傷害案」，一直到現在我還是這樣認為。當然，這個認識和法院實際判決不同，法院判決無罪，不能用罪的概念；但我依然認為這個事涉及到性強暴致人死命，是刑事傷害，和法院的現實判斷不一樣。

海：我看艾未未的《平安樂清》⁶⁸也處理這樣的議題，但呈現得非常好，事件的複雜性以及作者的立場把握得都很好。

明：我覺得艾未未也是思路複雜的，雖然有時候他說話直來直去，像巷子裡趕豬。但做作品的時候，他也很注意事情的複雜性。

海：《老媽蹄花》的直接性，對後面拍攝公民運動的人還是很有影響力，包括後來「福建三網友案」王荔蕪、華澤等人的拍攝。

明：在福建馬尾的拍攝⁶⁹，那種直接性就更不用說了。是1989以後，公開在街頭喊出「言論無罪，自由萬歲」的事件，它是街頭運動的標誌性事件。更重要的是，他們是無名的網友。另外，烏坎的農民是非常強悍的，我們如果把《太石村》和《烏坎三日》影片中的人物形象加以比較，烏坎人更成熟，他們的領導人也比太石村人更成熟、老道，整個村民更團結，主體性更強。他不僅僅喊冤，他們對事情一步步要怎麼做，整個村民的維權能力、能量和技巧要豐富得多，對抗的時間也長。

海：把陽光衛視陳西林拍攝的《烏坎》⁷⁰和《烏坎三日》比較，它（《烏坎》）更關注事件本身。

明：如果更關注人的故事，作品的感染力會更強。紀錄片除了記錄事件之外，很重要的人對事件的感受。拍攝王荔蕪這部片子（《明信片：致荔蕪》⁷¹），雖然庭審是主要場景，也是中心事件，但圍繞庭審的同時，還是呈現了她的親人、朋友、孩子對這個事件的想法。通過她孩子的看法，讓我們知道年輕一代對社會衝突的看法和態度。如果紀錄片要提供一些新的認識、發現給觀眾，我覺得這是紀錄片人可以做的。我不僅僅記錄王荔蕪，我們還看到更年輕的1980後的人，可以對政治局常委說，你應該怎麼樣、怎麼樣，這就是不同的精神狀態。在《明信片：致荔蕪》中，王荔蕪

二審結束後，我用她兒子的話結束影片，後面的那首歌也是福建網友寫的，都是不同的態度。紀錄片應該有這樣的發現，發現一種新的社會態度，不僅告訴人們事件是怎樣的。很多境外媒體報導新聞的時候，報導了當天的場景如何，但人們內心是怎麼想的、你在這個場景裡看到哪些不同的人、這些人傳遞社會生活中哪些新的信號，我覺得也很重要。

海：在「川震」系列中，譚作人的女兒小蒙的形象，讓人印象深刻。

明：譚作人的女兒、妻子都非常有個性。我覺得這都是紀錄片可以表現的、關於人的故事，而這些人的故事帶出了社會生活有生命力、強悍的部分。而且，這是極權社會真正恐懼的，是極權社會消亡的徵兆，因為有不同的人格出現了，人們應對這些事情的不同態度也出現了。

從書齋走向現場

海：你從書齋的學者生涯走出來介入社會事件，期間個人生活也發生了很大的變化，如何面對恐懼？

明：從書齋走向現場並未有特別變化。就像我們從拿筆到用電腦，和新媒體技術有關。別人總是問：「你怎麼走向現場呀？走向田野呀？」我說：「我們系裡好多老師一年中不知出去多少次，還不是都帶著攝影機、照相機！很多人還周遊世界。」現在微信上多少人在曬照片呀！只不過很多照片是個人生活而不是社會事件。一旦發生社會事件，我們有這麼多人有拍照能力的時候，狀態是不一樣的。我們有這麼多人會用微信的時候，你就等著瞧吧。再有什邡事件⁷²那樣大規模抗議的事件發生，就會出現成千上萬的照片。

2009年3月17號我從香港回來，深圳有一個放映小組約我去放映作品，我去放《開往家鄉的列車》⁷³。但他們事先做了宣傳，警察知道了。我們還沒有放映，就有人敲門，進來的有警察、城管、便衣，樓下還停著警車。電影在租來的公寓房間放映，那些警察有拿專業攝影機的，有拿照相機的，好幾臺機器對著現場的觀眾

拍。我看到現場有好幾位網友，就這樣舉著相機和警察對拍。當時我沒有那個態度，也沒有帶機器，我覺得他們好勇敢。心裡很擔心他們會激怒警察，警察會傷害他們，把他們帶走、拘留等。結果，沒有發生這樣的事情，警察沒有因為他們拍照而將他們帶走。第二天，他們將照片上網了。我那時覺得即時出手拍照，是對抗的好方法。照相工具的普及以及人們取證、留影意識增強，然後人們自覺地用攝影工具去推動公民運動，就是一步之遙。再往前一步，就進入了公共空間。所以，我對新媒體給公民運動力量堅信不移。實體的憲法給予人們的權利就是集會、結社，但權利得不到保證，所以許志永他們的新公民案就是以聚眾擾亂公共秩序定罪。但網路已經給予我們很多的可能性，集會、結社的概念已不同於傳統，一定要有名稱，大家坐到一起討論。網路上有很多群呀，QQ群、微信群，一個人就可以發起一百人的大群，可以通過興趣、工作、事件，通過歷來的人際關係、職業，建立起網路群體，而這個群體從線上走到線下（社會現實），僅僅是一步之遙。

所以，你問我從書齋到拿起攝影機的原因為何，一個原因是媒體技術普及，一個是網路社會方式豐富。當然，最主要的是2003年以來，中國公民運動興起，一直走到今天，已經十多年了，我覺得這個社會運動的變化是不可抗拒的，所以我拿起攝影機不是什麼稀奇的事。走入公民事件，可能和我想拍紀錄片有關。我們中文系轉到新聞系也僅是一步，推開門就是，我們很多學生都在媒體工作。我想拍紀錄片，和開始我想拍婦女有關，所以那時選擇黃靜案作為題材。但我去拍黃靜不是去拍故事，我內心覺得這件事不公正，想幫助她，讓事情得到公正的處理，這是我的基本想法。後來的《中原記事》、《關愛之家》⁷⁴也是這樣想，當時我說我要開創中國女權主義紀錄片的歷史，也非常有意識地希望做出關於婦女和性別的好紀錄片，能夠成為教學用的工具。

慢慢地，想法就沒有那麼單一了。介入社會，如同王克勤⁷⁵，他到一個地方不想只是做調查，也想幫人解決問題，因為中國是這

樣的狀態，司法不公、制度不健全、司法環境惡劣，所以，新聞成為老百姓尋求公正的渠道——曝光了，事情就可以解決。我們幫他們把事情曝光了，他們會認為你畢竟社會地位高、人脈廣，確實我們在某些方面有能力提供各種建議，比如教他們做網站，怎麼整理文件、聯絡律師，利用我們個人的人脈。所以，慢慢地，身分就沒有那麼單一了。從拍紀錄片到協助解決問題，再到問題解決不了，自己成為監控的對象，就是這麼一回事。因為，你介入這個問題就會站到受害者一邊，和另一邊利益集團有衝突，那個利益集團就把你當作眼中釘。

難道一個人要很勇敢才能將事情說出來嗎？

海：你現在的處境？

明：我現在被限制出境，處在監控狀態下。廣州國保交代任務給武漢國保，武漢國保就找我們的片警，監控任務是由片警來完成，我要到哪裡去，要和他打招呼。兩會期間他就找我，交代我不要到哪裡。對這個片警，我基本上是和他講講道理，也沒照他說的辦。我說：「你這都沒有法律依據，幹嘛和你講我要到哪裡去，你少管我的事，你去管周永康⁷⁶去，不要管我。你們領導殺人放火的事都敢幹，你管我幹嘛？我又不是罪犯。」我會和他們講這些。他不曾認同我的觀點，認為我回廣州最好，這樣他也不用搞這事，現在就是這樣的狀況。

做學問沒有這些事，但我告訴你，現在在高校（大學）也要看你是研究哪類學問。我們中山大學老師，做公民社會研究，一樣被上面、被警察關注、施壓。做公民社會研究，參與社會政策的倡導、簽名聯署呀，都會被學校處置。

海：如何看待我們現在的社會環境？

明：我覺得現在的環境很惡劣，現在高校的政治化非常嚴重。前兩天重慶的市委書記還講「高校是意識形態的障地」呀！什麼「境外勢力」又如何了……，很多是文革時期的語言。北大處理夏業良

教授、華東師大限制張雪忠、政法大學限制滕彪，這些做法都有文革之風。實際上，明顯沒有言論自由，學術獨立嚴重倒退。但是，現在人們的抗爭性、抗爭力量也比以前強。這個社會的轉型呀！為了推動這個轉變，這些先驅者要付出很多代價。

我一開始並不恐懼。孫志剛案發生的時候，國外媒體採訪總是問這個問題，我當時覺得很奇怪，怎麼會有這個問題呢？你不能把一個人打死，他被打死後，難道別人要很勇敢才能將這件事情說出來嗎？後來，我才慢慢體會到這件事情沒有那麼簡單。比如，太石村事件，我們看來是一件簡單的村民維權，但政府卻不那麼看。他們認為這些事件的背後都有巨大的陰謀，而我們是陰謀的一部分。我後來看到政府的文件，說太石村事件裡，這些所謂的民主人士艾曉明、郭飛雄⁷⁷等不懷好心。如同1957年反右時的思維，認為這些事件都有政治陰謀，這些政治陰謀都涉嫌煽動顛覆國家政權，而這幾個人都是如此地居心不良，背後還有境外的反華勢力，諸如此類。

我一開始感覺有些可笑，但後來發現他們當真，包括製造輿論、做邊境控制。而且，做邊境控制也不告訴本人，偷偷摸摸地做。關鍵是給我工作單位施加了巨大的壓力，系裡的黨總支書、學校黨委，他們承受的壓力可能比我更大。記得，有一年我去英國開會，書記說不能去。我說：「沒有道理呀！怎麼不能去？」他就說：「最多我不吃這碗飯了。」這不得了，我要去開會，弄得他職務都要丟掉、下崗。我覺得沒有必要，就沒有去。後來，我發現他們將事情一步步弄得越來越不像話。你要說恐懼，倒沒有什麼恐懼。因為簽署《零八憲章》的壓力，劉曉波一個人擔了。其他人沒有坐牢，劉曉波扛了十一年。新公民運動的壓力也是幾個人扛了，許志永四年，其他人多多少少有一定的刑期，王功權⁷⁸也有一百三十二天，在裡面受了很多罪。所以，我起先覺得有壓力，人就是這麼一步步走過來的……，想想處境比我更困難的人，我也就沒什麼壓力了，我的處境比起他們要好多了。

海：你經歷過文革，是否和現在做個比較？

明：在毛澤東時代，我還是一個孩子，後來上了中學生，在生活裡不是一個重要角色。當時家庭的困境，父母親扛了，沒有直接降臨到我們頭上。但我們在政治生活中的顛簸，或感到前途迷惘，是我們那一代人的命運，不是哪一個人的命運而已。但今天我們已經中年甚至步入老年，我們的社會位置也不一樣了，作為學校教授享有社會很多資源，應該為了維護社會的價值，發出聲音，堅持和擔當，這和我們作為孩子時期不同。文革時我也造反，打倒這個、打倒那個，和家庭劃清界線。但現在整個社會、生活不一樣了——我們看到自己的一言一行，在社會上有影響力，如果你說了一句有道理的話，很多人會認同、呼應；如果你表現不好，那麼公眾也會有評價。你說我經歷過文革，現在比文革好嗎？在很多方面當然好，這是沒有問題的。言論自由的程度，還有整個社會生活的模式也不一樣了。經濟開放後，財富的積累，包括個人經濟狀況也不一樣了。但是，現在社會問題這麼多，社會不公還有自然生態環境惡劣，都是迫切的社會問題。我現在已經退休了，學校給了份生活保障，生活不困難，因為這個原因，該說就要說，該做就要做。不然的話，很多人比我更加困難。

從 2004 年開始拍攝《天堂花園》到現在，我努力在公民運動的若干事件當中留下影像紀錄，這是我的人生取向，拍下公民維權的紀錄片。

現在的人們都沒有心境看長紀錄片了

海：在如此困難的狀況下，你如何保持持續性創作，目前為止有十多部紀錄片了吧？

明：原來的合作拍攝是申請了一些項目經費，這樣才能支付個人的勞務費用。這是香港樂施會支持的，後來他們就不支持了，因為事情很敏感，他們的壓力很大，在《關愛之家》後，支持就結束了。但他們的支持非常重要，幫助我起步。這幾年沒有做長片，是因為網路發達，紀錄片的拍攝方式變化很快。現在人們都等沒耐性

看長紀錄片了，長紀錄片，需要在一個變化不太劇烈的社會狀態下，人們才能靜下心來看。

我有時試圖把小謝的紀錄片《大堡小勞教》⁷⁹找一個空間播放給大家看，我發現找不到這樣的空間，因為人們生活在許多衝突中，無暇顧及討論過去發生的事情。比如，今天幾個義氣相投的人聚在一起，我們可能會討論許志永的案子怎麼辦？或者劉霞的處境怎麼辦？要我們坐下來看、討論 1950 年代發生的事情？大家連這樣的心態都沒有了。不是她的紀錄片拍得不好，而是這個社會有太多的衝突，太多急需解決的問題，它培養不了你看紀錄片的心態。看《星火》這樣的作品，必須要有一顆安靜的心，要有一個小時的安靜，兩個小時的討論。現在，大家坐在一起就在講誰又被警察搞了，所以就打破了看紀錄片的狀態。我在家裡碰過這樣的事，我在那兒放影片，其他人不看，他們坐在一起交流、聊事情。

海：在《花兒為何這樣紅》中，你拍攝了北京影弟工作室放映《老媽蹄花》時的討論場景，那可是一個好時光，可惜 2010 年底影弟放映活動也全部結束了。

明：那種討論現在也不容易了，幾個放映獨立紀錄片的據點都被盯死了，沒有辦法公開預告。到哪裡看片，都被看成是聚會。2008 年後，衝突激化了，再加上維穩體制的強化，搞得太多的警察上崗去監督公民的工作和生活。搞一個活動，這個不能來，那個也不能來，都被警察看在家裡。

海：你只好將影片放在網上和觀眾交流，這種交流方式對你的創作有何影響？

明：2009 年前還沒有限制我出境，我去香港，會在一些高校、人權倡導團體放映。美國的高校、法國的電影節也去參加。如果沒有限制我出境，出國放映的機會還是有的。但限制出境後，我就將影片放在網路上了。臺灣、香港放映也可以通過 skype 連線。但國內的放映是在有限的公民培訓⁸⁰上，現在公民培訓限制嚴格，一旦被發現也是叫停。如果 NGO 組織不在政府的控制下，它也不讓你搞。好多 NGO 組織也開始自我審查，比如：太敏感的事情，

為了生存不要碰；太敏感的人，為了活動能搞成就不要邀請。所以，在國內的傳播渠道是很有限的。但現在人們會翻牆，真正關注社會問題的人，沒有不翻牆的。翻牆還是可以看到，看到了還是會有一些道義上的支持，像公民報導去年報導了網友支持小安妮上學⁸¹，（她的父親）張林也是政治犯，網友去現場做了公民報導，我覺得做得挺好的。所以，我們看到紀錄工具普及後，傳統的紀錄片正在解體。因為更多的人在做視頻紀錄，方式多元化、多樣化；長短不一，形式不固定，可以說顛覆了傳統記錄、報導模式。因為過去的報導有一個章法，現在公民報導不講這些章法，我能怎樣報導就怎樣報導。如果傳統媒體有一些規則，那麼自媒體有什麼規則？——我自己就是審查官，關鍵在於有多少觀眾、有多少影響力。所以，我們這個時代已經很難去界定視頻、紀錄片了。胡佳探訪劉霞四分鐘的影片，你認為它不是紀錄片，它就是視頻，是視頻又如何？它一樣是獨一無二的記錄，反正你沒有。

警察面對公民也有恐懼的想像

海：其實，胡佳的《自由城的囚徒》也是很重要的。

明：該片題材有挑戰性，過去別人拍片的視角都是外在的觀察者，而胡佳他就是局中人、當事人。過去，身為囚徒的當事人沒有辦法自我呈現，而胡佳突破了此限制，這是非常了不起的。還有，朱日坤的《查房》，開始，你會懷疑：「這是紀錄片嗎？」看到最後，你能肯定這就是紀錄片，因為從來沒有人記錄過。你說它不是紀錄片而是視頻，視頻又如何？就好像你是教授，你又是公民，身份是多元的。

海：這倒是給了我一個新的概念，紀錄片是記錄別人沒有記錄的。

明：這就是價值所在，你把它呈現出來了，這是最重要的價值。我為什麼說記錄的態度更重要？比如，胡佳拍劉霞的那幾分鐘，衝上樓梯時影像是歪歪倒倒的，然後從屋外拍鐮射筆打在窗玻璃上的

鏡頭，每個人看了都非常感動。我們經常說藝術是什麼？藝術是獨創。獨創就是獨一無二，就是從沒有過的。你看那作品是不是藝術？它全部符合。有其它的記錄嗎？沒有。它當然是藝術呀！而且是一種嶄新的公民行動的藝術。

海：只有把它呈現出來才可能消除恐懼，就像你常講的「讓我們彼此看到」。

明：你說得很對。恐懼是什麼？恐懼是我們放大的想像。比如，我們不了解國家機器是如何具體運作的，我們就非常恐懼。比如，警察打了一聲招呼，有人就感到恐懼。因為他想像他會失去很多、很多，其實他沒有失去這些，但他想像失去了，而他不能失去這些，所以，他的壓力就來了。就像患了精神上的軟骨症一樣，迅速所有的能力都失去了，瞬間失去，不再反抗。

為什麼到現場很重要？我總想講這個道理，事情沒有你想像的那樣恐懼。你之所以恐懼，是因為你沒有到過現場；但你到現場，就會發現沒有那麼恐懼。為什麼呢？因為你面對的也不過就是警察嘛！警察不敢綁架你、不敢暗殺你，也不敢一槍砰了你。他頂多就是攝影、取證、查身分證，如果能拉就把你拉走，如果不能拉，可能事後找你的單位、學校敲打⁸²你。當我們去到現場，會發現警察面對公民也有很多恐懼的想像。他覺得這些人都是敵人，要把國家推翻呀！當他看到這些人的時候，其實也在雙方對視中改變他的看法。

在現場，我們會和警察對拍。他拍我，我也拍他。當然，我拍他的時候，為了避免衝突，不像他拍我那樣肆無忌憚，但在各種情況下，警察還是會出現在攝影機的鏡頭。對視很重要。你看我，我也看你。其實，以我在北京的觀察來講，現在警察的態度還軟化了不少。也許因為他們知道在國際媒體的觀察下，不能做得太難看。所以，我還沒有看到在法庭外直接扭打。很多扭打是在陰暗的角落，真在正門他還不做。那麼，如果公民媒體更強大，有更多公民到現場去實施對國家權力的監督，我覺得是對警察行為進一步的規範。沒有監督他就可以濫權，有

監督他可能會稍微注意一點。如果監督強大，比如香港遊行，警察只維持交通，他不會直接打人。我認為公民要有一個態度，我們有權利監督國家權力。如果是這樣的態度，這種直面、抗爭、對視的事情多起來，我覺得對國家權力的規範有好處，也有可能降低暴力。

實際上，我不希望這個時代因為衝突而出現英雄，更不希望這是一個林昭的時代，每個人應從關心公共利益開始做起，每個公民都能做一點點事，社會就會前進一大步。目前獨立紀錄片的傳播還不夠廣，因為大量的獨立紀錄片一般人看不到，只有那些活躍於社會運動的積極分子才看得到。

幸好有網路。我把片子發在新浪微博，一開始受到很大的批評。後來，我把片子發給我姊姊看，她 1938 年出生，已退休，是一名家庭主婦，從不談政治。她受到影響，後來網路上召集公民簽名要求官員公示財產，我姊姊也簽了名。即使家庭主婦也認同官員應該公示財產，一旦有人簽名，她也會簽名，並且不會心生恐懼。這說明我們社會蘊藏著巨大的公民能動性，只是沒有機會表達出來。

實際上，我們社會有很多的能動性、創造力都是被壓抑的，另一方面人們也不通聲息——我們城裡人，不知道他人的生活是怎樣的處境、他人的苦難是怎樣的。其實，現在雖有幾十個、幾百個獨立紀錄片，但太少了。我們需要成千上萬的紀錄片，需要大量的公民記者。臺灣就有很多公民記者。公民記者的身分不是固定的，可以一天做一小時，也可以一星期做一次報導。但如果公民紀錄片傳播不了，每天只看中央電視臺，會覺得社會沒有辦法改變，而深感無力。好在有網路。我的紀錄片不完整、不是長片，那有什麼關係？最重要的是把那個信息傳遞出去，傳遞好的信息勝過一部紀錄片，就當下來講。並非好的紀錄片不重要。有人花費很長時間拍了一部人文紀錄片，不管是家族還是個人歷史，各有各的重要性；但當下，我們社會矛盾突發、矛盾激烈，有那麼多駭人聽聞的侵犯人權的事件——比如大年除夕，限制政治犯父母人身自由，然後逼得老人家跳樓，卻沒有看到公安去調查、去立案，反倒把關注

事件的人抓起來了！這個社會如果到了這樣、完全不按法律軌道辦事的程度，那這個社會就非常危險，在如同戰爭，一觸即發的狀態下，我們還在想如何講故事、講好看，其實這些已不重要了。哪裡有戰火，有災難和恐怖事件，趕緊把信息傳遞出去才重要。能防就防，能幫就幫。

這個時候做一個好的報導人更重要，犧牲一點藝術，犧牲就犧牲。你看那些坐牢的人，哪一個不是專家？劉曉波、許志永是博士，也是法學專家、作家。如果我們社會改善了，這些專業人士要是都能出獄，我們大家都可以各就其位，去做藝術、寫書，做什麼都好。現在，我還是很贊成宋莊的一些藝術家，比如：畫油畫的藝術家呂上⁸³，他畫了很多政治犯的肖像；王鵬⁸⁴的裝置藝術，用流產的嬰兒胚胎做裝置作品。我覺得非常重要，他們用創作對社會提出尖銳的問題。

我們現在無法迴避這些尖銳性，因為這些尖銳性直接威脅著我們的日常生活，——你吃的食品是否為轉基因、是安全的？明天是否有霧霾？PM2.5衝破四百還是五百？還要持續多少天？醫院裡的禽流感曝光了嗎？有沒有人傳人的情況？這些事情都比去琢磨一件傳世作品重要，因為這是生存的基本問題。

「唯一性」和時間含量

海：法國《電影手冊》將《鐵西區》評為這十年最重要的影片，這是世界唯一一部紀錄片獲此殊榮，評判標準強調電影語言的突破和作者性。

明：人們評價紀錄片的貢獻有不同標準。比如，我們評價探訪劉霞的那部片子，評價它的標準是「唯一性」——以前沒有人做這個行為，也沒有人把這個行為記錄下來。那麼，現在的拍攝者也是行動者之一，當他把這個視頻傳達出來，讓我們身臨其境，這是很重要的人類經驗。從這個角度來看，是如此獨一無二、如此寶貴。我們這裡講的是其中一個標準。

還有一些影片，比如馮艷的《秉愛》，紀錄片導演花費十三年去觀察一個房子被拆遷的農婦，對這樣的影片我肅然起敬。《秉愛》在畫面、故事上還有很多優點，但哪怕沒有這些優點，只是記錄一個人花費了十三年，也是非常了不起的。

英國也有一部紀錄片，花七年拍攝一個人，一直拍到主角四十九歲，這種記錄精神無可匹敵。這個作品的含量是時間，那麼多時間搭進去，放進那麼多堅持不懈，代表了人類記錄精神的高度。從這個角度去看，那種價值也是獨一無二的，別人做不到，在這行裡也是標竿：告訴別人，紀錄片可以用怎樣的態度去記錄人生的時間，而且在一部影片中包含了那麼長的時間。

對我來講，只有一個標準：你付出多少勞動在裡面？去拍攝探訪劉霞的影片需要巨大的勇氣，你願意犧牲自己的生命去做這件事，你去探訪她回來，警察追究你，少則拘留幾天，多則可能有更多政治上的限制，那是把你的生命搭進去了。我對這樣的作品非常尊敬。還有一部日本紀錄片《山谷》⁸⁵，那個地方又是毒品又是犯罪，後來導演被打死了。還有一部智利的作品《故鄉之光》⁸⁶，講在一個大沙漠裡，那是地球上觀看星空最好的地方，空氣乾燥，星空澄澈；同時，這個地方埋藏很多失蹤者的遺骸，是智利軍事政變時期的異議人士，直到現在有很多母親還是鍥而不捨地去尋找失蹤者的遺體——導演帕特里克·古茲曼⁸⁷把這兩件事融合在一起，是一部非常感人的作品。這個導演早期還有一部關於智利政變的紀錄片《智利之戰》⁸⁸，影片最後的幾個鏡頭，衝突性的場景拍得非常近，果真攝影師就被打死了。這樣的作品非常有價值，它是用生命換來的影像鏡頭。

所以，紀錄片的可能性是無限的。它的形式、表達方式，還有語言能力，也是無限的。如果我是觀眾，我會用開放的心態去看這些作品；如果我是作者，我只能考慮：「我能做什麼？」比如，我要拍許志永、王荔蕪庭審，我只想一點：別人沒去，我去了，能拍三分鐘，也算值了。這三分鐘像賭注一樣，我賭贏了。這三分鐘不屬於我，屬於公民運動的歷史；也屬於這個人為了公共利

益付出生命中的寶貴時間，他願意去坐牢，承擔代價，如果我們把他庭審的狀態拍下來了，對他是公正的。所以，我對自我要求的標竿很低，也沒有想過傳世不傳世。標竿低到他是我的朋友，他知道我來了，他就會期待我會用攝影機去記錄。他肯定有這樣的期待，我做了，能做多少就做多少。

海：正因為你這樣的態度，影響很多人用這種態度拍紀錄片。

明：很多人去拍不一定是看了我的作品，只不過我們大家分享一種共同的態度。也沒有把自己當作純粹的藝術家，沒有界定自己的身分，只是在公民行動中，我是其中的一分子，我手中有攝影機這樣的工具，我盡可能地使用這個工具。

海：其實，攝影機在中國，以前是特權的象徵；後來，普及了，但拍攝也是危險的事情。比如，2008年湖北天門的魏文華事件⁸⁹就是因為拍攝城管執法就被打死了；現在公民運動中能和警察對視、互拍，真是巨大的進步。

明：現在很多公民都有記錄工具，也有很多人選擇去做錄影人。這是我的工作，就算不賺錢也這麼幹。有一個朋友，買了一臺攝影機，靠給親戚、朋友拍結婚錄影等賺些錢，有公民行動時就上，就幹這個，他就幹這個。

（2014年，採訪於武漢）

註釋

- ¹ 漢娜·鄂蘭 (Hannah Arendt, 1906-1975) 美籍猶太裔，被譽為二十世紀最具原創性的思想家，1933 年納粹上臺後，漢娜因此流亡巴黎再抵美國。著有《極權主義的起源》(*The Origins of Totalitarianism*)、《人類的處境》(*The Human Condition*)、《心智生活》(*The Life of the Mind*)、《黑暗時代群像》(*Men in Dark Times*) (中譯本，立緒出版社，2006)。
- ² 紀錄片《緊急避難所》(2010，55 分鐘) 描述北京維權律師倪玉蘭，因幫助弱勢群體維權，得罪北京地方政府官員，受到官員打擊報復，慘遭非人的酷刑折磨，曾入監二次。2010 年刑滿出獄後，房屋遭拆毀，流落街頭，在皇城根公園一角的「緊急避難場所」搭帳篷度日。
- ³ 黃偉凱 (1972-)，廣東人，紀錄片導演，於 2002 年開始拍片，紀錄片作品有《飄》、《現在是過去的未來》，屢獲國內外影展獎項。劇情片《多多》於 2011 年入選第 64 屆坎城影展電影基金會創投單元 (L'Atelier de la Cinéfondation)。
- ⁴ 紀錄片《飄》(2005，93 分鐘) 描述一名來自河南農村的流浪歌手，在隧道賣唱為生，他每天都攜帶暫住證和身分證，以防被警察遣送回家，最後他仍遭警方遣送。該片曾獲 2005 年「雲之南」黑陶獎。
- ⁵ 見艾曉明著《生活在恐懼之中·外一篇》，網址：www.xys.org/xys/ebooks/others/report/sunzhigang3.txt。
- ⁶ 滕彪 (1973-)，吉林人，北京大學法學博士、著名人權律師，中國維權運動的重要代表。2003 年，他與許志永等人成立公益組織「公盟」，調查人權案件和公益案件；2008 年獲美國國家民主基金會 (National Endowment for Democracy) 「民主服務獎章」(Democracy Service Medal)；2011 年被國保秘密關押七十天，受到難以想像的折磨。滕彪亦參與製作了多部獨立紀錄片，如《吊照門》、《赫索格的日子》以及艾曉明川震系列。
- ⁷ 俞江 (1972-)，浙江人，北京大學法學博士，華中科技大學法學院院長、近代法研究所所長。
- ⁸ 紀錄片《天堂花園》(2005，140 分鐘) 敘述湖南女教師黃靜，疑被男友強姦未遂而遭殺害，但司法當局卻未秉公辦理。艾曉明以此片揭示中國正在經歷的幾個重要變化：公民意識覺醒、婦女對司法腐敗的抗爭，以及反對性暴力所展開的連串行動。
- ⁹ 紀錄片《平原上的山歌》(2001，70 分鐘) 描述雲南彝族少女羅小佳，十七歲就被拐賣到山東平原，而後被迫嫁給一個年輕的農民。十年後，羅小佳終於爭取到回家的權利，她跋涉了四千里，終於回到故鄉雲南，看到日夜思念的母親，但是，她卻陷入矛盾之中。最後，母親為她唱歌，她帶著那些悲

涼的山歌又返回山東。

- ¹⁰ 《巨人傳》(*Pantagruel*) 是十六世紀文藝復興時期法國重要作家弗朗索瓦·拉伯雷(François Rabelais, 1493-1553) 的作品, 拉伯雷在書中表達了他反教會、反封建的思想, 當時被列為禁書。
- ¹¹ 《項狄傳》全名為《紳士特里斯舛·項狄的生平與見解》(*The Life Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*), 作者為十八世紀英國小說大師勞倫斯·斯特恩(Laurence Sterne, 1713-1768)。該書被譽為意識流小說的開山之作。
- ¹² 見艾曉明著〈讓我們彼此看見——寫在巴黎放映之前〉(《參與網》, 2010年1月7日)。
- ¹³ 楊偉光(1935-2014), 廣東梅州人。1961年, 畢業於人民大學新聞系; 1991年, 被任命為中央電視臺臺長, 以「新聞立臺」的理念推出多個知名欄目和嘗試新聞改革, 於1999年退休。
- ¹⁴ 見記者趙華著〈前臺長解密央視幕後: 實話實說為何停播一月〉(《南方周末》, 2007年11月1日)。
- ¹⁵ 見記者梁珍著〈專訪《克拉瑪依》導演徐辛, 驚天大火背後的真相〉(《新紀元週刊》, 2012年12月13日)。
- ¹⁶ 譚作人(1954-), 四川成都人, 曾任《文化人》主編、民間組織「綠色江河」副秘書長。2009年譚作人起草了一份《512學生檔案》倡議書, 呼籲民間對汶川大地震遇難學生校舍工程質量進行調查; 後因「煽動顛覆國家政權罪」, 於2010年被判有期徒刑五年。
- ¹⁷ 謝貽卉(1967-), 四川成都人。2008年, 汶川地震期間, 因協助艾曉明拍紀錄片, 而對拍攝紀錄片產生興趣, 2010年開始獨立拍片, 紀錄片作品有《右派李盛照的飢餓報告》、《大堡小勞教》。
- ¹⁸ 紀錄片《我們的娃娃》(2009, 73分鐘) 為艾曉明川震系列之一, 講述者主要是遇難學生的父母, 其間也穿插了傳媒工作者、獨立學者、網路作家、地質專家、環保和法律工作者對事件的評述, 從不同角度呈現受訪者對川震的看法。
- ¹⁹ 紀錄片《忘川》(2009, 90分鐘) 為艾曉明川震系列之三, 以略微疏離的態度, 記錄到災區協助調查工作的志願者、遇難家長和觀光客, 在川震周年祭時到訪汶川的心理狀態。
- ²⁰ 紀錄片《花兒為什麼這樣紅》(2010, 76分鐘) 為艾曉明川震系列之四, 該片採訪了參與艾未未紀錄片《老媽蹄花》的臺前幕後人物, 共同探討攝影機在公民和專制國家機器對抗時的作用。
- ²¹ 紀錄片《國家的敵人》(2010, 48分鐘) 為艾曉明川震系列之五, 2010年2月9日, 譚作人因被判「煽動顛覆國家罪」, 在成都市中級人民法院受審,

該片記錄了譚作人被判決的情形，以及譚作人親友對於他被判決的感受，以及律師如何為他展開辯護工作等。

- ²² 浦志強（1965-），河北唐山人，曾參與天安門事件廣場絕食活動，中國著名維權律師，積極主張廢除勞動教養制度。2014年因涉嫌「尋釁滋事罪」與「非法獲取公民個人信息罪」，而被北京市公安局逮捕，隔年被判有期徒刑三年、緩刑三年，並被吊銷執業律師資格。
- ²³ 左小祖咒（1970-），江蘇人，搖滾歌手、藝術家。迄今發行個人專輯十八張，多次在國內外舉辦藝術展覽。2013年與艾未未合作搖滾專輯《神曲》。
- ²⁴ 劉曉原（1964-），江西人，人權律師，長期為弱勢群體提供法律援助和諮詢。2011年因寫文章質疑公安機關非法關押艾未未，而被北京國保秘密關押五天，期間遭到脫衣檢查和毆打。
- ²⁵ 趙趙（1982-），新疆人，藝術家、紀錄片導演、策展人，為艾未未重要助手，協助艾未未拍攝了不少維權紀錄片。
- ²⁶ 見栗憲庭、章詒和合著〈艾未未是一個有創造性的藝術家〉一文（《新世紀》雜誌，2011年5月）。
- ²⁷ 星星畫會是北京早期重要的藝術團體，他們曾於1979和1980年，在北京舉辦畫展，引起藝術界極大反響，從而開啟了中國當代藝術的新發展。
- ²⁸ 西單民主牆是中國民主運動的開端，位於北京西長安街和西單北大街交會處，在1970年代，這裡是人們張貼大字報，宣傳政治自由與民主思想的重要之地。
- ²⁹ 見記者萬靜著〈專訪艾未未：那是個沒有皇帝的年代〉（《南方周末》，2009年5月7日）。
- ³⁰ 伊朗門事件（Iran-Contra Affaire），或稱「軍售伊朗醜聞」。1980年代中期，美國雷根政府向伊朗秘密出售武器以換取美國人質，此事被揭露後，造成美國政府嚴重的政治危機，因國際新聞界經常將其與另一樁醜聞尼克森水門案（Watergate scandal）相比，故此得名。
- ³¹ 見塔尼亞·布蘭妮根著（Tania Branigan）〈艾未未：我必須為恐懼的人們代言〉（*Ai Weiwei: "I have to speak for people who are afraid"*）（英國《衛報》[*The Guardian*]，2010年3月18日）。
- ³² 《黑皮書》、《白皮書》、《灰皮書》，為一套前衛的地下藝術刊物，為艾未未與獨立策展人馮博一合編、自籌出版，記錄中國當代藝壇的創作動向，馮博一認為：「這本書發表後，艾未未在年輕一代的藝術家就開始具有份量。」
- ³³ 紀錄片《童話》（2007，152分鐘）2007年，艾未未以「童話」藝術項目，參加德國第12屆卡塞爾文獻展，他邀請了一千零一位年齡和背景各異的中國人，到德國進行二十八天的「童話」式體驗，並邀請國內外紀錄片導演二十多人，共同記錄所有過程，從預備階段到參與者經歷的各種挑戰、以及

德國之行的親身體驗。這部紀錄片後來被評為第 12 屆卡塞爾文獻展最感人作品。

- ³⁴ 卡塞爾文獻展 (Kassel Documenta) 為世界著名藝術展覽，展覽地點在德國的卡塞爾，每五年舉辦一次，與巴西聖保羅雙年展 (Sao Paulo Art Biennial) 及威尼斯雙年展 (La Biennale di Venezia) 並稱為世界三大藝術展。
- ³⁵ 張弛 (1960-)，北京人，著有長篇小說《北京病人》(中國社會科學出版社，2000)。
- ³⁶ 狗子 (1966-)，北京人，1992 年開始發表作品，著有長篇小說《一個啤酒主義者的獨白》(華夏出版社，2001)。
- ³⁷ 啪嗒學 (Pataphysique)，創始者為法國象徵主義作家雅里，啪嗒學為一獨特的文學、藝術和哲學現象，影響了後來的超現實主義和未來主義。
- ³⁸ 雅里 (Alfred Jarry, 1873-1907) 法國象徵主義作家，其戲劇內容怪誕、形式洗鍊、手法誇張，影響了先鋒派和荒誕派戲劇。
- ³⁹ 見記者李宏宇著〈給愚比王一份盒飯：一部可以公映的國產實驗電影〉(《南方周末》，2009 年 10 月 29 日)。
- ⁴⁰ 小招 (1986-2011)，原名李建輝，湖南人，2011 年在湖南家鄉跳河自縊。作品有長篇小說《啤酒主義的荒誕快樂》(未出版)、詩集《我的希望在路上》(未出版)。
- ⁴¹ 見徐明瀚編著《誰怕艾未未：影行者到來》(八旗文化，2011)。
- ⁴² 楊佳 (1980-2008)，北京人，2007 年 10 月 5 日，楊佳在上海租了一輛自行車，途經閘北區時遭警察盤查，並將他帶回派出所拘留六小時，後楊佳不斷投訴上海警方執法暴力，未果。2008 年 7 月 1 日，楊佳闖入上海市公安局閘北分局，造成六名警察死亡、四名警察和一名保安人員受傷，此為重大襲警刑事案件，楊佳因而被判死刑，於該年 11 月 26 日在上海伏法。
- ⁴³ 見記者張娟著〈艾未未：帶著態度獨行〉(《建築中國 Archina.com》，2009 年 3 月 12 日)。
- ⁴⁴ 見註 29。
- ⁴⁵ 見劉曉波著〈中國民主化的目標與程式——胡耀邦逝世現象評論之三〉(香港《解放月報》，1989 年 5 月)。
- ⁴⁶ 唐德剛 (1920-2009)，安徽人，國立中央大學(重慶)歷史系學士，美國哥倫比亞大學博士。曾先後任職於哥倫比亞大學、紐約市立大學，長期從事歷史研究與教學工作，並對口述歷史的發展貢獻良多。著有《李宗仁回憶錄》(遠流，2010)、《顧維鈞回憶錄》(中華書局，1985)、《胡適口述自傳》(遠流，2005)等書。
- ⁴⁷ 見唐德剛著《胡適雜憶》(傳記文學出版社，1981)。

- ⁴⁸ 見俞宛婷著《社會運動與女性主義紀錄片——中山大學艾曉明老師談紀錄片》，網址：https://obt.files.wordpress.com/2007/10/social-movement-y-feminist-docu_ai.doc。
- ⁴⁹ 湖北石首事件發生於 2009 年 6 月 17 日，一名廚師塗遠高從酒店三樓墜落當場死亡，但因警方和家屬對死亡原因的看法不同而引起爭議，致使當地政府和群眾發生嚴重衝突，當時自發前來示威的民眾多達七萬人。
- ⁵⁰ 重慶最牛釘子戶事件發生於 2007 年，起因為重慶楊家坪的土地遭強制徵收，開發商為迫使住戶遷離，在住戶房子周圍開挖基坑，使房子高於地面十餘公尺，如同孤島一般，但拆遷戶始終不肯搬離，而有「史上最牛釘子戶」之稱。
- ⁵¹ 甕安騷亂亦稱「甕安 628 事件」，2008 年 6 月 28 日下午，貴州甕安縣一名女中學生李樹芬被人發現溺死，警方以自殺結案，但家屬懷疑她死前遭強姦，因警方涉嫌執法不公，引起群眾不滿，甕安縣公安局、縣政府和縣委大樓，因而遭到當地群眾圍攻、打砸。
- ⁵² 熊景明（1940-），雲南昆明人，1979 年移居香港，在香港中文大學中國研究服務中心任職十九年（1988-2007），任職期間，她積極收藏、推廣中國獨立紀錄片。
- ⁵³ 中國研究服務中心前身為「大學服務中心」，由專研中國問題的西方學者於 1963 年創辦。1988 年，中國研究服務中心併入香港中文大學；1993 年，更名為「中國研究服務中心」，為收藏中國獨立紀錄片最完備的海外研究機構。
- ⁵⁴ 紀錄片《記憶劉霞》（2010，26 分鐘）2010 年 4 月 2 日，艾曉明到北京朋友家採訪劉霞，訪談中，劉霞談到了她的生活狀況、她對劉曉波的看法，以及她對朋友們的印象。
- ⁵⁵ 紀錄短片《神的孩子·梅州》（2013，16 分鐘），2007 年 12 月 27 日，維權人士郭飛雄的妻子張青獲允探視丈夫，而於次日至梅州探監，該片記錄了這兩天的情形。
- ⁵⁶ 紀錄短片《神的孩子·東山口》（2013，18 分鐘），2008 年 1 月 28 日，因春節臨近，艾曉明約郭飛雄的妻子張青在東山口見面，給他們的孩子送壓歲錢，張青帶著孩子來與艾曉明會面並與孩子到教堂敬拜。
- ⁵⁷ 王荔蕪（1955-），山東青島人，公民記者，退休後從事維權活動，在維權人士圈內有「大姐」之稱，是聲援「福建三網友事件」的主要組織者。2010 年 7 月，王荔蕪接受艾曉明採訪，談她怎樣介入「福建三網民」案，如何用拍攝影片的方式在現場圍觀，聲援三位網民范燕瓊、游精佑和吳華英，王荔蕪的行動呈現了互聯網時代，由公民行動所創造的媒體經驗。2011 年 3 月，王荔蕪被當局以涉嫌「尋釁滋事罪」刑事拘留，判處監禁九個月。
- ⁵⁸ 紀錄片《讓陽光灑到地上》（2011，59 分鐘）敘述公民記者王荔蕪，因聲援「福

建三網友案」而被控尋釁滋事罪，該片採訪了王荔琪的親友、辯護律師和聲援網友，回溯當時圍觀聲援「福建三網友案」的歷史場景。

- ⁵⁹ 「福建三網友案」又稱「福建網民案」。2008年，福建閩清縣二十五歲女子嚴曉玲意外身亡，法醫和公安局認為嚴女是因「子宮外孕」導致「輸卵管破裂失血」而死亡，並決定不予立案。但嚴女母親林秀英認為女兒乃遭輪姦慘死而多次上訪，上訪過程中她得到三名網友范燕瓊、游精佑和吳華英的協助，為她寫「狀子」並錄下一段影片在網路發布，范燕瓊、游精佑和吳華英三人因此被福建警方逮捕入獄，並且審理不公開，該案為中國政府打壓網路言論自由的標誌性案件。
- ⁶⁰ 《激情的疏離：女性主義電影理論導論》（*Passionate Detachments: An Introduction to Feminist Film Theory*），休·索海姆（Sue Thornham）著，艾曉明、宋素鳳、馮芃等譯（廣西師範大學出版社，2007）。
- ⁶¹ 紀錄短片《採訪劉霞》（2012，4分鐘）記錄了胡佳、徐友漁、郝建等人於2012年12月28日突破當局封鎖，探望被羈押於獄中的諾貝爾和平獎得主劉曉波的妻子劉霞的情景，當時她已被軟禁三年多。
- ⁶² 紀錄片《心靈的牧場》（2011，49分鐘）為艾曉明於2010年4月1日對艾未未的專訪，片中艾未未談及了他對網路、藝術與公民問責的看法。
- ⁶³ 紀錄片《南京大屠殺》（2007，103分鐘）導演為安妮·皮克，描述美籍華裔作家張純如，籌備撰寫《南京大屠殺》一書過程，以及這本書對她所造成的影響。張純如（1968-2004），祖籍江蘇淮安，畢業於伊利諾大學厄巴納香檳分校新聞系，因著《南京浩劫：被遺忘的大屠殺》（*The Rape of Nanking: The Forgotten Holocaust of World War II*, Basic Books 1997）一書而聞名，2004年她因憂鬱症舉槍自殺。
- ⁶⁴ 紀錄片《烏坎三日》（2012，101分鐘）記錄了發生在廣東省烏坎村的「烏坎事件」。2011年，烏坎村民為爭取權益而與官方抗爭，起因為烏坎村村委，多年來私賣土地，村民卻只得到極少的補助款，在村民數十次上訪無效後，爆發了大規模遊行，歷經三個月抗爭，在官方鎮壓、圍堵的重重陰影下，最後村民終於選出「村民臨時代表理事會」，此為中國鄉村首次出現民主自治。導演艾曉明在2011年12月19日潛入烏坎村，記錄了烏坎事件最關鍵的三天，烏坎人從失望、絕望到出現希望的過程。
- ⁶⁵ 紀錄片《烏坎！烏坎！誓保祖地》（2011，70分鐘）為烏坎村民張建興等自發拍攝的紀錄片，以村民的視角記錄村民集體抗爭、反對政府官員和村幹部私賣土地，以及村民遭當局以暴力鎮壓的過程。
- ⁶⁶ 張建興（1991-），廣東陸豐烏坎村民，在「烏坎事件」中負責攝影、組織宣傳等工作，因而被村民稱為「烏坎宣傳部長」。

- ⁶⁷ 王小波（1952-1997），北京人，於1988年獲美國匹茲堡大學碩士學位，作品有「時代三部曲」（《黃金時代》、《白銀時代》、《黑鐵時代》），花城出版社，1997）以及雜文集《我的精神家園》（文化藝術出版社，1997）等書，其中《黃金時代》、《未來世界》曾分別獲得《聯合報》第13屆、第16屆小說獎。
- ⁶⁸ 紀錄片《平安樂清》（2013，102分鐘）敘述浙江溫州樂清市寨橋村村長錢雲會，因與當地政府有土地糾紛，而多次遭政府打壓。2010年12月25日上午，錢雲會被大貨車輾斃，案發後，死者親屬和多位目擊證人均稱錢雲會遭謀殺，但官方卻以交通事故結案。該片詳述事件演變過程，呈現了中國政治魔幻現實一面。
- ⁶⁹ 指在福建馬尾法院審理「福建三網友」案件時，網民前往馬尾法院門口聲援被審查的三名網友范燕瓊、游精佑和吳華英。
- ⁷⁰ 紀錄片《烏坎》（2012，160分鐘）敘述在烏坎事件發展過程中，烏坎村民為維護自身權益，面對政府的勸說、通緝、抓捕和封村，近萬村民毫不妥協，持續抗爭，最終迫使政府讓步，贏得選舉村委會的權力。
- ⁷¹ 紀錄片《明信片：致荔蕪》（2010，43分鐘）給獄中良心犯朋友寄明信片，是近年來中國公民運動新創舉，艾曉明則以拍攝影像方式寫了一封公開信，獻給在獄中的王荔蕪。2011年9月9日，北京市朝陽區人民法院開庭判決王荔蕪「尋釁滋事」案，但法庭不允人們旁聽，於是艾曉明採訪了抵達現場的網友、訪民、律師、藝術家，以及王荔蕪的兒子小齊，和王荔蕪的朋友，表達他們對判決的看法。
- ⁷² 什邡事件發生在四川什邡市，起因為四川什邡市居民和學生，擔心當地企業投資的鉬銅冶煉廠，對公共環境構成威脅，數千人於2012年7月1至3日上街抗議，卻遭大批警察驅逐和逮捕，但抗議活動的影像和視頻，已在網站上廣為流傳，引起國內外媒體重視，最後迫使當地政府宣布「不會再建鉬銅項目」，並釋放大部分被捕的示威者。
- ⁷³ 紀錄片《開往家鄉的列車》（2008，59分鐘）記錄了2008年春節前夕發生在廣州火車站的二則事故。因為一場暴雪，久候不至的列車，加劇人們的不安，滯留在廣州火車站的年輕女工李紅霞被人群踩踏致死，而急切想回家結婚的民工李滿軍，則因從高架橋跳上列車時觸電身亡。該片圍繞這兩起事件，呈現了廣東民工的訴求，以及家鄉親人對他們的盼望。
- ⁷⁴ 紀錄片《關愛之家》（2007，105分鐘）記錄家住河北邢臺農村的婦女劉顯紅，因在醫院輸血而感染愛滋病，其後決定公開身分起訴醫院的過程。歷經重重艱險，劉顯紅終於獲得賠償。該片以她的經歷為主要線索，通過與她有相同遭遇的家庭和感染者，共同成立「關愛」小組的經過，突顯農村村民公民意識覺醒。

- ⁷⁵ 王克勤（1964-），甘肅永登縣人，《中國經濟時報》記者，以直言大膽著稱，人稱「中國的林肯·斯蒂芬斯（Lincoln Steffens）」（美國著名揭黑記者），其中以揭露定州村民被襲事件、山西疫苗事件報導最為知名。
- ⁷⁶ 周永康（1942-），江蘇無錫人，中國共產黨和中華人民共和國前主要領導人，中共第 16 至 17 屆中央政治局委員及第 17 屆常委和中央政法委書記，掌控政法委及國安，主導十年維穩體制。2015 年 6 月，周永康因受賄罪、濫用職權罪、故意洩漏國家機密罪等指控，被中國法院判處無期徒刑。
- ⁷⁷ 郭飛雄（1966-），本名楊茂東，湖北人，維權人士，是中國新公民運動和南方街頭運動領導者。郭飛雄因維權而多次被中國政府拘捕，曾入獄五年（2006-2011）。2013 年 8 月 8 日，又遭控涉嫌「聚眾擾亂公共場所秩序」罪而被拘捕判刑六年。
- ⁷⁸ 王功權（1961-），吉林人，中國新公民運動主要發起人之一，2010 年，與許志永等人發起《公民承諾》倡議書，2013 年 9 月 13 日被刑拘，2014 年 1 月 22 日獲保釋出獄。
- ⁷⁹ 紀錄片《大堡小勞教》（2013，104 分鐘）1957 年，中國在反右運動時，學習蘇聯「勞動教養」制度，於四川省樂山市沙坪農場辦了勞教場，全稱為「四川省地方國營沙坪農場大堡作業區」，因收容對象皆是未成年的兒童、少年，因此稱為「小勞教」，人數多達五千。後來這批小勞教因過勞、饑荒並遭虐待，死亡人數多達二千六百多人。該片即是描述從 1957 至 1963 年間，這批小勞教在勞教過程中的慘烈遭遇。
- ⁸⁰ 公民培訓活動，指由非政府組織（NGO）舉辦的公民知識、維權等培訓活動。
- ⁸¹ 此指「張安妮事件」，安妮的父親張林為知名民運人士，2013 年，十歲的小安妮，被四名身分不明的男子從學校帶走，安妮在警所被關押二十小時，後又被迫失學。此消息經人在網路披露後，引起大批網友及民主人士趕赴合肥，主張應讓安妮復學。最後，安妮由美國「婦權無疆界」（Womens Rights Without Frontiers）組織負責人瑞潔（Reggie Littlejohn）女士接至美國。
- ⁸² 「敲打」，指批評。
- ⁸³ 呂上（1976-），河南人，自由藝術家，其藝術創作類別包含油畫、裝置，作品《中國人權肖像》系列中的人物，皆為中國良心犯。
- ⁸⁴ 王鵬（1972-），北京人，自由藝術家。1996 年起，王鵬開始關注中國計畫生育政策，搜集大量的墮胎案例、計畫生育標語，並採訪多位計畫生育受害者、醫生，其中以用墮胎兒胎體製作的影像《中共計畫生育政策墮胎兒之靈位》最為著名。
- ⁸⁵ 紀錄片《山谷——以牙還牙》（1985，110 分鐘）由佐藤滿夫、山岡強一合導。該片以 1980 年代中期東京日雇工的聚集地「山谷」為拍攝地點，描述

當地右翼幫派欺壓受剝削的貧窮工人、警察掩護黑道、醫院虐待生病工人等情形。拍攝期間，佐藤滿夫不幸慘遭右翼幫派成員殺害，1986年影片完成後，山岡強一也慘遭毒手。

- ⁸⁶ 《故鄉之光》（2010，90分鐘）講述天文學家在智利阿塔卡馬沙漠探尋宇宙，尋找生命的起源，而當地婦女卻在沙丘搜尋親人的屍骸，這些死者皆是遭智利軍事獨裁者皮諾契特（Augusto José Ramón Pinochet Ugarte）隨意處置和殺害的異議者。
- ⁸⁷ 帕特里克·古茲曼（Patricio Guzman）（1941-）是智利著名的電影導演，擅長將政治信息和電影畫面結合，紀錄片作品有《智利之戰》（*La Batalla de Chile*）、《故鄉之光》（*Nostalgia de la Luz*）、《珍珠鈕釦》（*El botón de nácar*）等。
- ⁸⁸ 《智利之戰》（1973，191分鐘）被媒體公認為「世界十大傑出政治電影之一」，為帕特里克·古茲曼於1970年拍攝的系列紀錄片，當時智利的執政者為阿連德（Salvador Allende）。三年後，智利發生政變，阿連德政權被推翻，古茲曼逃到古巴，並將保存的資料加以剪輯，《智利之戰》為其中一部。
- ⁸⁹ 「魏文華事件」，又稱「湖北天門城管殺人案」，事件發生在2008年1月7日下午，湖北省天門市水利建築公司總經理魏文華，因拍攝城管執法人員粗暴的執法過程，而被多名城管圍毆致死，魏文華是第一位因拍攝錄像而遇難的「民間記者」。

第五章 抗爭者

在荒謬經驗中，痛苦是個體的；一旦產生反抗，痛苦就是集體的，是大家共同承擔的遭遇。反抗，讓人擺脫孤獨狀態，奠定人類首要價值的共通點。我反抗，故我們存在。

——卡繆（Albert Camus）《反抗者》¹

紀錄片《喉舌》²及其反叛

在中國新媒體突飛猛進的時候，傳統媒體工作者卻面臨巨大的道德崩潰。

2009年，在深圳工作的郭熙志，正為體制內從事新聞的工作者拍攝了一部紀錄片，名曰《喉舌》，影片描繪了媒體工作者的處境。《喉舌》拍攝的對象是深圳廣電集團內最大、最有影響力的精英團隊，他們製作的「第一現場」，是當地最權威、收視率最高的新聞報導節目。郭熙志之所以能夠潛伏下來，如「蒼蠅」般緊緊跟在這些人後面拍攝，在於他是這個節目創辦人之一。

看這部影片時，常常讓我想起1996到2000年期間，我在中央電視臺工作的日子，那時我一定像極了其中某個年輕的記者。我當時的工作也是製作一個以曝光為主的新聞節目，當時為新聞製播改革時期，記者們的工資、獎金和節目的播出相互掛鉤。曝光的新聞總是有極高的收視率，也是機構領導願意播出的，因它關係到節目的廣告收入。但是，新聞必須趕在被曝光者將上級「擺平」之前播出。另外，幾乎所有曝光的新聞最後都要加上一個光明的「尾巴」——政府有關部門已經知道這件事，正在處理。沒有這個「尾巴」，新聞是播不出去的。雖然，如果容許記者一直調查下去的話，很可能所有黑暗、腐敗的背後都會涉及到政府的問題。

令人印象最深的是每週二下午的例會，所有的記者都在辦公室裡聽上級下達統一報導的口徑。在這裡，可以聽到全國各地匪夷所思的案件，當然這些都不准報導。在聽取這些報導的時候，我常常想到，

有人說過，「謠言」是「遙遙領先的預言」，看來是可信的。中國政府將這些「謠言」告訴它的「喉舌」，當然這就明確說明了這些新聞就是「禁區」，非官方媒體不可涉及。長期在這樣的環境裡工作，讓人心裡感到十分糾結。我的很多同事也是大學新聞系畢業的，但在這樣的單位，卻發現所有的新聞準則都可以不遵循，這裡沒有新聞，只有宣傳。從策畫選題開始到製作，你會感覺到有個人在你身旁，不斷提示你：不可以這樣，不可以那樣。最後，還有一個審查官在把關。

我當時絕沒有意識到這樣的生活可以作為紀錄片的題材，因為身處其境，反倒認為一切都是合理的。2003年，我已經開始拍攝獨立紀錄片，在和廊坊製片人商量題材的時候，提出以懷斯曼直接電影的方式拍攝中國國家新聞機構的運轉情形。但幾次接洽後，發現對方警覺性太高，只好作罷。所以，我認為郭熙志能夠拍攝這部紀錄片非常不簡單，那是「潛伏」下來所做的內部調查報告。

但這個在觀眾看來幾乎是正義化身的新聞機構，和任何一個以創造收視為目的的公司沒有兩樣，只是他們賣的是「新聞」。影片中，那個長得胖胖的製片人反覆說的是：「我們是黨的喉舌。我們要為黨排憂解難，誰給你發工資呀？這是一個實際的問題。」負責這個節目的女臺長也抱怨說：「畢竟還是黨的工具，搞清楚點。」製片人在會議上總是用：「年終時希望大家的腰包鼓起來！」類似這樣的語言激勵了那些已經有些頹唐的記者們，記者工作更像一個賺錢餬口的行當，已經沒有任何理想成分在其中了，以改革為名目的種種制度，成為控制記者們的條條框框。在考評會期間，一個在外面等候結果的製片人煩躁地對著鏡頭說：「夢想越來越被現實吞噬。」一個年輕的製片人被撤職下崗後，在聚餐會上伏桌痛哭；一幫更年輕的記者們在包廂裡唱歌，歌詞是「夢想越來越遠」。

事實明擺著，大家都不快樂，面臨了如同莎士比亞《哈姆雷特》劇中主角的心理糾結：生還是死，這是一個問題（*To be or not to be, that is the question*）。這個本來應該發揮才智、有正義感的事業，現在卻淪為宣傳工具，下作，還要被自鳴得意的製片人指手畫腳地審查，卻只能偷偷在背後罵他們「傻B」。所有的人彷彿「夢遊」一般，被

分隔在一間間小的辦公間裡，淪為黨的「喉舌」

有一個鏡頭令人印象深刻。在一個老職工的追悼會上，人們穿著黑衣、戴著墨鏡，惶惶中，彷彿這就是大家在等待的時刻——死亡。這幾乎是個隱喻，也是整個國家體制內新聞媒體人普遍的命運。在中國，所有的報刊、電視、廣播，均屬於黨報、黨刊，從屬於國家不同機關的相應機構，全是黨的喉舌工具。在經過多年所謂的新聞改革後，2011年，中央電視臺臺長胡占凡仍在反覆強調：「新聞工作者的第一個社會責任是當好喉舌工具，這是馬克思主義新聞觀最核心的內容，也是最根本的原則。」³這是自1942年延安整風運動以來，以及黨在1979年要求各行各業須堅持「四項基本原則」中，共產黨所劃定的界線，它就是底線，就是那個看不到，卻是這個行業裡每個人頭上的「緊箍咒」。這種無處不在的審查和政治任務，很容易讓人疲憊不堪。對於懷抱理想的年輕媒體人，在這樣的環境下工作更容易感到「幻滅」。

紐約城市大學史塔登學院（Stern School of Business）媒體文化系教授朱影在《二十億隻眼睛：中國中央電視臺的故事》一書中提到：

「央視有很多思想嚴肅的創作者，他們經常產生自我懷疑、哲學矛盾，有時會患上臨床抑鬱症。」⁴

朱影的這個說法可以用中央電視臺導演時間為例，時間這個自稱「分裂得最徹底」的人，作為央視新聞頻道的負責人之一，曾寫過一篇〈曾經有一陣子我以自己在央視工作為恥〉（2014）的文章。

「曾經有一陣子，我以自己在央視工作為恥。去年和前年這個感覺特別明顯。我的工作單位怎麼變成這樣了？真的受不了，想離它越遠越好。……二十多年過去了，我就沒有做過一個像樣的東西出來，我耽誤了自己二十年……我想對歷史做出我該做的事兒，我會做一部關於文革的紀錄片。我要不做，說不過去。另外現實的題材我也要幹上一件事兒。像錢雲會⁵、烏坎事件，甚至像《南周》事件⁶，這個我如果拍下來了，算對得起這個時代了……你別老跟我提能否播出的事兒，提播出，對我是個侮辱。我要在場，我要記錄下來，我要向上帝交代這事兒，跟你們電視臺沒關係……我們這一代人的教訓就是沒有自我……」⁷

曾經在中央電視臺工作的何楊，畢業於北京電影學院，是崔衛平的學生，也是胡杰的好友，胡杰的《尋找林昭的靈魂》，就是由他推薦給崔衛平，並在她家舉行了首映。在〈與友人談宗教〉一文中，他談到林昭和胡杰：

「林昭不但是個基督徒，更可以認為她就是基督本身。姑且不去討論基督其人的歷史所然，只把基督作為一種精神，那麼這種精神就是以獨立的人格為保障，以自己的鮮血為祭品，喚醒人們對真理、對上帝的認知。而胡杰就是一位傳教士，他將上帝賦予林昭的意旨傳播開來，無怨無悔。而他們身上所具有的大愛、悲憫、良知，不正是《聖經》對於人們的最高啟示嗎？因此說上帝無處不在，祂的意旨的表現方式不僅存於《聖經》之中，祂會通過一切途徑去表達，在生命的每一個部分都可以感觸到祂，或多或少。理解才是信仰的根本，除此別無它途。」⁸

後來，何楊在北京電視臺的「第三隻眼睛」紀錄片創作室工作，拍攝了一系列人類學紀錄片，他多次往返雲南猛宋，拍攝當地愛侏人的傳統文化，包含婚禮、葬禮、巫術等等，這些題材在體制內的電視臺裡，算是最有文化的了，當然也是補助最少、最清貧的工作。遠離城市到原始森林，到邊遠地區、采風式地拍攝影片，曾經是那麼地流行，但那是一種對現實無能為力後的逃避之舉，也是生活在體制內的知識分子僅有的選擇——不主動做惡。

2003年，因替孫志剛事件維權而聞名的北大法學博士、知名律師滕彪，在多次代理死刑和維權案件的過程中，益發深切地感覺到影像的重要性。滕彪發現，很多案件的當事人，無論他們的律師在證據、法律上做了多少努力，都難以影響最終的判決結果，他發現紀錄片是為數不多可以傳播真相、喚起關注的有效手段。2009年，剛剛離開北京電視臺的何楊，由胡杰介紹給滕彪認識，滕彪便邀請何楊參與拍攝一些維權案件。

一開始，何楊表現得不太熱情。當第一次他隨同維權律師滕彪出現在法院門口，法警阻止他拍攝時，滕彪、王荔蕪等朋友便衝上去擋在法警前面保護他，這讓他非常感動。何楊向來認為法院、警察、維

權等詞，離他的生活很遠，他審視身邊這些朋友：他們幫助那些上訪的人，主持社會公義，為群體討回公道，為公眾利益而奮鬥，沒有一項行動是為了個人的利益，如果只是為了自身的小日子，他們會活得很滋潤。

之後，何楊多次參加了滕彪組織的會議，這些會議為了規避監控，大都是在餐館裡假借聚餐之名舉行。參與這些民主議程討論後，何楊感覺到長期以來想要改變社會的無力感，被這種團結、勇氣、理想主義的氛圍所感染，讓他從恐懼、無力的狀態中走出來。維權人士之間的理想主義和惺惺相惜，也讓何楊倍感溫暖並獲得勇氣。多年後，在艾曉明的紀錄片《明信片》中有一個場景，彼時王荔蕪被判刑，一幫朋友在聚會，何楊和齊健祥（王荔蕪的兒子）在聊天。何楊談到：

「《搶救雷恩大兵》最後一段話怎麼說來著，他兒子問他說：『爸爸你是英雄嗎？』他說：『我不是英雄，但我曾經和英雄一起戰鬥。』我告訴你，要是我兒子問這句話，同樣如此，我會一句也不差地回答他，我不是英雄，但我曾經和英雄一起戰鬥。王荔蕪、滕彪就是我的英雄，我在他們身邊沒有恐懼。人天生就有恐懼，沒有恐懼的人就不正常。但是我告訴你，只有在這兩個人身邊的時候，我永遠沒有恐懼。但他們有沒有恐懼我不知道，但他們給我的信心就是他們沒有恐懼，這就是我們永遠愛他們的原因。」

滕彪的召喚，確實觸動了何楊，彷彿何楊一直待在那裡，等待這樣的召喚。在這之後，何楊對拍攝表現極大的熱忱，也開始了真正意義上的獨立拍攝。很快地，他介入拍攝描述兩位被吊銷執照的維權律師唐吉田、劉巍故事的《吊照門》⁹，接著是拍攝他的成名作《應急避難所》。

《應急避難所》有些貝克特《等待果陀》的味道。故事敘述在北京皇城根遺址公園裡，一個因被迫害而坐在輪椅上的女律師倪玉蘭，向何楊講述她的非人遭遇。

為爭取舉辦北京奧運，北京政府開始大量拆遷房子，以整頓市容。2002年，當北京拆遷隊來到倪玉蘭鄰居家預備拆遷時，倪玉蘭拿著相機去聲援，因而被警察拘留，遭警察毒打，還被警察用膝蓋死命擠壓她身體的某處穴位，再將她五花大綁捆起來，用摔碎的水杯割她的大

腿根，直至她被打得雙腳萎縮，無法站立，最後被處以「妨礙公務罪」判刑一年，同時吊銷律師執照。到了2008年，倪玉蘭的房子也被拆掉了。

如果不是親眼看到、聽到，何楊不會相信北京居然發生這樣的事：暴力的警察、無辜的律師。在官方眼裡象徵盛世的北京奧運會，對這些拆遷戶來說，卻是一場搶劫、一場災難。

後來，經歷多年上訪、關押，下半身已被打殘的倪玉蘭，只能和先生在皇城根遺址公園的樹蔭下搭帳篷為家。影片的最後一幕：夜晚時分，倪玉蘭在丈夫的攙扶下艱難地走進帳篷休息，一塊巨大的景觀石上寫著「皇城」兩個字，那就是她生活和工作的天地。

何楊很快就將這部影片製作完成並上傳到網路上，很多朋友將它拷貝成DVD廣為流傳，何楊也將影片送給崔衛平。2010年6月，當倪玉蘭再次被抓的時候，崔衛平便組織網友前往聲援，曾在中央電視臺工作的華澤¹¹，在網上看到消息，也趕來參與這次聲援活動。

華澤曾是中央電視臺的編導，與何楊一樣也以製作人文類紀錄片為主。年輕時的華澤一直夢想著「讀萬卷書，行萬里路」的理想人生，可是，2009年，她的好友譚作人為調查汶川地震中因校舍工程質量原因而死難的學生被羅織罪名入獄五年，這讓華澤深受刺激，忽然間，她覺得自己清醒了，斷然離開中央電視臺，開始新生活。她開始使用翻牆軟體，進入一個更加廣闊的互聯網世界。

2010年2月，她在網上發表了一篇〈「尋找中國之路」網路大討論〉的帖子，主要內容為，她作為一個有良知的中國人，對中國的現狀感到擔憂，因為社會的正義和公平並未實現，比如貧富差異懸殊、教育方針誤入歧途、公民利益受到侵害，中國的道德體系已經崩潰。每個中國人都有權利和義務用理性、真誠的方法來探索中國未來發展之路，文章最後，她呼籲網友共同尋找中國未來的道路。這篇文章很快得到四萬多個點擊和八百多條跟帖。

也就是在這個時候，她得知福建三網友案。

紀錄片《赫索格的日子》¹²

2009年，在福建向莆鐵路第二工程段擔任副總指揮的游精佑，怎麼也想不到自己拍攝的一段僅十六分鐘的紀錄短片《閩清嚴曉玲被公安保護的黑社會輪姦致死》¹³，會給他帶來牢獄之災。

2009年6月24日，他在網路上看到一篇文章〈福建閩清警匪輪姦二十六歲女青年致死後還繼續姦屍，慘絕人寰，訴告無門〉，該文敘述2008年2月，福建閩清年僅二十六歲的女子嚴曉玲突然死亡，經當地公安局與法醫鑑定，認為嚴曉玲是因「子宮外孕」導致「輸卵管破裂失血」而死亡，不予立案。但死者母親林秀英根據事先了解的情況，及在醫院聽到醫生、護士的議論後，認為女兒是被包括當地警方在內多人輪姦後慘死，她要求重新鑑定並立案調查。但上訪一年多仍無結果。後來，她遇見維權人士范燕瓊，這篇文章在她幫助代寫後，發布在網路上。

就在文章公布的第二天，福建市公安局就召開新聞發布會，通報嚴曉玲案件的來龍去脈。但他們的說法並不能解開所有的疑問。游精佑認為應該「讓死者的母親自己訴說情況，把兩種不同的說法傳播到網上，可以讓一些更專業的網友來判斷事實」，游精佑這個想法是受到2003年湖南黃靜案的影響。

這部十六分鐘的短片，敘事簡潔，主要是由嚴曉玲母親和舅舅敘述他們對案件的看法和疑問。他們談到嚴曉玲因被有黑社會背景的男朋友控制，被迫賣淫，後來突然死亡，屍體有被毆打的痕跡，下半身腫大，子宮被無故摘除，全身赤裸，衣服被燒毀，警方卻不立案，明知家屬經濟困難，還要求他們交五千人民幣的驗屍費等等。片尾，嚴曉玲的母親林秀英展示了嚴曉玲暴亡的照片，從照片可以看到嚴曉玲是在極其痛苦的狀態下死亡。這部短片沒有製作人游精佑任何主觀的成分，他僅僅是在死者的母親林秀英無法在公共媒體發聲的情況下，通過短片將死者母親林秀英的聲音發出去。他們在影片中的表情是溫和的，言論有理有據，觀眾看了之後，大抵會和死者家屬一樣發出相同的疑問：為何在漏洞百出的情況下，政府如此武斷結案，讓一個生

命如此不明不白地死去？

這部短片放上中國土豆網站後，很快就被刪除。於是，另一位網友吳華英在影片上加上字幕，把它放到境外網站上。很快，福建警方就以「涉嫌誹謗罪」拘留了范燕瓊、游精佑、吳華英三人，並傳喚了六十五名相關人士，此為「福建三網友案」，此案激起了中國網民極大的憤怒，人們普遍認為這是政府打壓網路言論自由的標誌性事件。

2010年4月16日，是福建馬尾區法院對三網友案一審宣判的日子。華澤在網路上得知這個消息後，決定前往福建聲援並把過程拍攝下來，此即為《福州馬尾法院 4.16 + 草泥馬大戰河蟹》¹⁴紀錄片。影片從4月13日由網友組成的聲援團坐上從北京開往福建的火車開始。在王荔蕪的帶領下，每個人都埋頭用手機發信息，聯繫各地網友趕往福建聲援。另外，王荔蕪也安排了聲援者的拍攝任務，她們非常明白拍攝的重要，那是第一手的證據，網路是她們唯一可以掌握主動權的媒體。

但華澤她們到達目的地後就遇上麻煩，因為兩位在福州大學發放宣傳資料的網友被警方抓起來，她們決定去營救他們。這一段影像特別讓人吃驚，幾乎所有去聲援的網友，人手一臺攝影機或者用手機拍攝。當警察驅趕圍觀的學生並沒收宣傳資料的時候，網友們拿著攝影機衝過去，一邊拍攝一邊說：「轉過你的臉，讓人看看你醜陋的臉吧！」而警察就是不回頭，用手捂住鏡頭。在另一邊，一個便衣警察在一旁用攝影機拍攝，網友們拿著攝影機就圍上去，便衣警察瞬間就被圍在中間，臉上流露著恐懼，急著往外跑，但被網友們緊緊圍追，情形十分狼狽。網友們也在傳達室門口，隔著窗戶向給被扣押的網友喊話、鼓勁。導演華澤也出現在鏡頭前，她拚命拍打窗戶，喊著：「我也要自首。」還有網友對著窗戶裡的便衣說：「先生，你的照片已經傳到網上了，全世界都看到你們了。」

這些鏡頭讓人感歎。在中國，手持攝影機者歷來代表一種權力。1999年，獨立導演睚安奇¹⁵拍攝了一部紀錄片《北京的風很大》¹⁶，當攝影機進入一間髮廊時，那個正在剪髮的女孩，就自動老老實實地站到牆邊，驚恐地看著攝影機。2002年，北京的倪玉蘭因為拍攝政府強拆鄰居的房子，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，居然被打死。胡佳、艾未未，曾經用偷拍或直面的方式與公權力周旋，強調公民有權利監督政府。現在，在一群網友的公開拍攝下，公權力反倒顯得偷偷摸摸。

4月16日早上，來自全國各地網友大約二百人，邁著整齊的步伐、喊著口令，出現在馬尾區法院門口。據說，還有一千多名網友被他們所在地的警察控制，沒能趕來。網上簽名關注的網友多達五千人，從雲南趕來的網友說，在網路上他和游精佑是仇人，游精佑總是罵他，但他還是趕來聲援，因為對三網民的審判就是對所有網民言論自由的侵犯。當庭審開始的時候，在法院門口，網友們齊聲喊著三網友的名字，以及「言論無罪，自由萬歲！」等口號，艾曉明認為這是「自1989之後，第一次，人們走上街頭呼喊這樣激動人心的口號」。但歡樂的氣氛沒有持續很久，上午十點，法官就匆匆結束了宣判，三網友分別獲一到二年的刑期，得到消息的網民群情激憤，也有人失聲痛哭。紀錄片最後一個鏡頭是：人們扛著標語在大街上行進，背景音樂是激揚的國歌。接著，黑色螢幕上寫著：

「我們還會回來的，福建三網友案關注團將會成為關注旅、關注師、關注集團軍。」

其實，在4月16日庭審之前，3月19日馬尾區法院還有一個僅兩分鐘的庭審。那天，從全國各地趕來聲援的網友們，在法院門口和警察發生了衝突，一位當事人的家屬被便衣打了，網友們圍上去勸架，保安、便衣、警察也加入紛爭中，法庭外一片混亂。王荔蕪手持小型DV攝影機，一邊拍攝一邊介入衝突，對著打人的便衣，王荔蕪一邊奔跑一邊喘息地喊道：「小伙子你這麼年輕，為什麼打人呀！不准打人！為什麼抓他！放人！」她多次被撞、被強力阻止拍攝，但她不顧這些威脅，仍然繼續拍攝：「為什麼不能拍？你的警號是多少？」在她持續堅持下，再加上不斷有網友加入支持，被便衣扭送警局的網友終於被釋放。

後來，王荔蕪接受艾曉明的採訪，她提到，當時她已經全心投入到解救網友的行動中，攝影機是有意識地貼身拍攝，也不管構圖如何，就是要近距離記錄下來。期間，由於衝突動作太大，觸碰了攝影機的

關機按鈕，後來發現才又開始拍攝。她說是受到艾未未的《老媽蹄花》一片中艾未未被打的那個段落影響而拍此片。王荔蕪說：

「人家說：『誰看見了？沒有人。』當然，他那個時候條件是完全黑的，如果是白天，他當時就能給記錄下來，那個人馬上就能指認出來。所以，就是要利用一切條件，盡可能地把這個情況記錄下來。」¹⁷

何楊被王荔蕪這段三分鐘的鏡頭震驚了。

「我非常激動，這是我在多少年來第二次為鏡頭而感到震撼，她不是在拍攝，她是在戰鬥，她的攝影機是被遺忘的，只是手裡在拿著，對她來說，這不過是個取證的工具，但是她呈現在觀眾面前的就是最真實、最鮮活、最猛烈的衝突場面。」¹⁸

因為這個鏡頭，當王荔蕪委託何楊製作一部有關福建三網友案的紀錄片時，他爽快地答應了。

這部片子名叫《赫索格的日子》。赫索格是游精佑的網名，也是美國小說家索爾·貝婁¹⁹作品《赫索格》²⁰中的人物。在貝婁的小說中，主角赫索格是位大學教授，為人敏感、善良，在生活中受到一連串打擊，只能寫一些不打算寄出的信來抒發內心的鬱悶。游精佑說，他從大學時代就喜歡這部小說，與赫索格有許多共鳴，他因此用赫索格作為網名。何楊以游精佑作為影片的主角，顯然是從游精佑的身上看到自己的影子。

何楊與游精佑一樣，年齡相仿，經歷相似，同樣面臨著道德焦慮，覺得無力改變自己和自己所處的社會，最後又都在網路中通過交流、探討和爭論，認識了許多志同道合的朋友，而後又發展到通過網路去幫助別人，最終投入公民的社會運動之中，藉此從封閉的環境中走出來，從而改變了自己，以往的迷惘和軟弱漸漸消失在這些社會活動中。這樣的經歷恰如哈維爾所云：

「不要去等待世界本身有所改善，而是要開始用自己的力量去參與那個世界，或至少可以表達自我對於這個世界的看法……」²¹

《赫索格的日子》是從游精佑陪伴母親在教堂裡祈禱開始的，這樣的開場猶如一個隱喻，一下子就把觀眾帶入了一種肅穆虔誠的氛圍之中。片中游精佑說：

「我其實並不是一個維權人士，我具有的不過是一點正常的公民意識。但在一個公民權益經常受到侵害的社會裡，具有公民意識和獨立思考能力的人，都自然而然地會成為維權人士。」

正因為如此，福建三網友案的所有參與者都十分坦蕩、鎮定。影片中有這樣的段落：一群警察突然闖入網友們居住的房間，說他們接到舉報，有人在房間裡吸毒，因此前來執行公務，要房間裡所有的人都出示他們的身分證。但是，他們卻告訴警察，按照《身分證法》第十五條的規定，只有在四種情況下才可以要求提供身分證。

「既然您已經提出了要查身分證的要求，那麼請問，這四種情況的具體內容，您符合哪一種情況？」

警察一時語塞，十分尷尬，只好耍橫：

「你這是考試嗎？我已經告訴你了，要查你的身分證，聽懂沒有？」

房間裡的人毫不讓步，不但不出示身分證，還七嘴八舌地奚落這名警察：

「你不知道是吧？司法考試的時候你就要不及格了。你是不是開後門才當上警察的？」

警察無奈，只得悻悻然離去。

此時，房間傳來網友們的歌聲：向著法西斯開火！

這是一個十分明快的段落，它充分展示了網友們的覺醒與自信。在他們身上，一向讓人感到恐懼、壓抑的維權行為，忽然間變得明朗起來。他們光明正大、誠實坦率，不躲閃，也不迴避，理直氣壯地履行著憲法所賦予的正當權利。尤其可貴的是，在他們身上已然再沒有一絲上訪的心態，不再悲戚，不再乞求

和網友們的樂觀、自信和坦蕩相比，當局的表現卻十分卑劣。他們暗中監視和跟蹤前來福州的網友，威脅當地飯店和旅社不許接待他們。2010年7月4日是游精佑刑滿的日子，一大群網友再次來到福州，接他出獄。

但在國保的威脅下，偌大一個福州，網友們原想藉機在此舉辦的首屆推友（twitter）節，竟無一家餐館敢於承辦。

當社會的公共權力與黑社會勢力勾結在一起的時候，法院也將淪

落為赤裸裸的打手。福建法院對游精佑等三網友的審判，是一齣不折不扣的司法醜劇。

著名法學家賀衛方²²看過這部影片之後，建議全國學法律的學生都應該來看一看。他說：

「這段雙方對峙的場景，突然讓我有一種驚醒。我覺得雙方都知道，大家可能要分道揚鑣了。對於抗議者來說，他們內心裡面可能也不覺得，他抗議這樣一個基層法院的做法，最後可以得到一個最高層次的回應，大家能夠獲得一個共同的目標。大家內心裡面感覺到，就像可能某些時候婚姻關係走到一個程度的時候，突然有個時刻大家覺得，可能分手是必然的了。這個時候的選擇可能只有離婚了。我有一種很悲哀的感覺，就是說這個政府真的是走到了另外一面。」²³

紀錄片《國家的敵人》

艾曉明的紀錄片《國家的敵人》完成於2010年10月8日，同一天，瑞典諾貝爾委員會將諾貝爾和平獎頒給中國異議作家劉曉波。當時，我和王兵正在雲南拍攝紀錄片。下午五點剛回到昆明朋友家，我就收到電影學院教授郝建發來的短信：劉曉波獲獎了。我隨即告訴身旁的朋友們，大家歡呼起來。「在春城，我們聽到了一個春天般的消息。」我的朋友說。那天晚上我們坐火車回北京，買了啤酒、武昌魚，一路上沉浸在喜悅中，我們徹夜交談，覺得一個新時代已經來到。

從2003年開始的公民維權運動，借助網路的聚合與傳播，已經展示了公民開拓自我空間的新可能和廣闊的前景。人們期待隨著2008年北京舉辦奧運會，在全世界媒體的注視下，中國政治權力有所收斂，或展示其開放性的一面，那麼這將為中國社會帶來巨大的改變。不料，寄予期待的轉變卻隨著那一年所有重大事件的發生：汶川大地震、金融危機，讓政府更加強化了專權，擴大對社會的控制範圍，整個社會反倒再次陷入停滯的狀態。2008年12月10日，劉曉波聯合各界人士三百零三人首批簽署《零八憲章》，提出在自由、平等、人權的普世價值下，在中國實施民主、共和、憲政的現代政治架構。

其實，這份宣言非常溫和，沒有超出中華人民共和國的憲法框架，但政府忌諱的是，在 1989 年發生天安門事件近二十年後，在恐懼、欺騙、收買之後，仍有這麼多人為了一個共同理想而聚集起來，提出新的政治倡議，重判劉曉波就是要再次祭奠起這份「恐懼」。

時任教北京電影學院的崔衛平，決定打電話給她所認識的社會名人，詢問他們對劉曉波判刑一事的看法。很多人表達了對政府壓制言論自由的憤怒；也有些人拒絕回答；還有些人很害怕接到這個電話，稱它是「午夜凶鈴」。但《零八憲章》卻在國際上引起了巨大反響，認為它繼承了捷克《七七憲章》運動的精神。2009 年，在歐洲最大的人權電影節——「同一個世界（One World）」國際電影節上，捷克前總統哈維爾還頒獎給首批《零八憲章》簽署者代表崔衛平、徐友漁²⁴和莫少平²⁵。2010 年 1 月，在《七七憲章》三十三周年紀念日之際，哈維爾等人又到布拉格中國大使館遞交一封給胡錦濤的抗議信，他們也是積極爭取劉曉波獲得諾貝爾和平獎的推動者。

劉曉波的獲獎，無疑給再次陷入困境的中國知識界帶來極大的鼓舞。作家余杰說：

「當你覺得一切毫無希望時，上帝突然給了你這樣一個禮物。」²⁶

作家許知遠²⁷寫道：

「在獲獎的消息傳出後，你幾乎能在北京的空氣中嗅到這飄蕩的喜悅。人們聚在一起喝酒，心裡帶著戀愛式的甜蜜，急於把心中的甜蜜告訴更多的人。」²⁸

艾曉明這部紀錄片《國家的敵人》，主要拍攝的是在譚作人案審判的前後三天，譚作人的朋友、律師、家人對這件事的看法，以及如何展開營救。這是艾曉明川震系列紀錄片中的最後一部。不管譚作人的身影出現或未出現在川震系列影片中，他始終是貫穿川震系列的重要人物。

譚作人在艾曉明的眼中是一個「四川好人」，在 2008 年他們合作調查校舍質量問題和拍攝紀錄片的過程中，譚作人那種「以天下為己任」的胸懷，以及「知行合一」的踐行，都給艾曉明留下了深刻的記憶。艾曉明認為紀錄片有一個最重要的作用，就是發現新人格和對事情的

新態度，這種主體性的人格是極權國家最害怕的，也是極權國家將會消亡的徵兆。

在《國家的敵人》這部紀錄片中，雖然譚作人沒有出現在鏡頭裡，但通過譚作人朋友的訪談，譚作人的形象進一步豐富起來。在朋友眼中，譚作人與俄羅斯文學裡「聖愚」²⁹一般的人物相似。

為天安門事件寫下《大屠殺》³⁰；長詩而被判刑坐牢的詩人廖亦武³¹說：

「政府實際上要在民間尋找幫助，就應該找譚作人這種，而不是找我們這種，我們這種就是壓根不相信政府。譚作人最開始是懷著一種相信，通過自己的努力能夠改變，結果就是這麼一個結果。這個事情我看見了政府的一個努力，這就是把一個公民變成公敵。」³²

老作家流沙河³³對這個案件說得最直接：

「治譚作人的罪，實際就是一個環保，影響了他們本地官員的利益，是打擊報復。」³⁴

接著，艾曉明進入這個所謂「國家的敵人」的家庭。那是一套簡易的單元房，家具老舊，屋子堆滿了書、衣服，被譚作人的妻子形容為「垃圾場」，樓上不時漏水下來。就是這樣一個家境困難的男人，願意在艱險的環境裡獨自驅車幾千公里，走訪地震災區，挨家挨戶記錄遇難學生的姓名。好在這個清貧的家庭裡有理解他的妻兒，這個家又是溫馨的。當母親問女兒要不要搬家的時候，女兒說不要了，「不然父親從牢裡回來就不認識了，那就沒意思了！」譚家小女兒小蒙年僅十六歲，可有著大家閨秀的風範，她對父親的行為完全贊同，當警察來家裡搜查時，她鎮定地退到自己房間給母親打電話。譚作人被帶走時，她微笑送別父親。在譚作人被宣判後，小蒙在凌亂的房間裡穿上印有父親頭像的T恤衫，上面寫著「他無罪」。

政治犯家屬一般在中國銀幕上是壓抑和苦難的形象，但在《國家的敵人》一片中，政治犯家屬幾乎未給人這種感覺。譚作人和家人以及他周圍的朋友，雖然歷經不被人們理解、親人的離別及至坐牢，但他們對這個國家還是懷有傳統儒家「位卑未敢忘國憂」的情結，他們只是憑著良心去做事，幾乎就是在盡義務。就像譚作人在〈我最後的陳述〉中所說：

「我所做的一切，無非是盡一個公民的義務：堅守常識，說出真相。如此而已。良心和勇氣，是公民社會之魂。」³⁵

2011年，滕彪與另一位維權律師江天勇³⁶同時獲得美國舊金山中國民主教育基金會的年度傑出民主人士獎，由於當年發生了「中國的茉莉花革命」³⁷，滕彪遭中國當局綁架，不能前往領獎，遂由正在美國哥倫比亞大學擔任訪問學者的華澤代領。頒獎典禮上，華澤朗誦了滕彪2008年寫於獄中的詩〈獄中致愛人〉：

我正行走在一條崎嶇顛簸的路上
但我未曾停止歌唱，我的愛人
路邊的柳葉緩緩地變換著顏色
風中隱隱傳來遠方化雪的聲音

一切聲音都在安靜裡面，這裡的夜晚簡單至極
請你在想起我的時候不要歎息，我的愛人
我的痛苦之河與喜悅之河已經融匯
它們曾經長久地穿越我的肉身

在一場濛濛細雨結束之前
我會再次回到你的身邊，我的愛人
在雨中，在雨中我怎能擦盡你的淚水
——用我已經得救的靈魂

朗誦完畢，會場寂靜了許久，很多人淚流滿面。參與這次典禮的人都認為，〈獄中致愛人〉這首詩是滕彪最好的獲獎感言。

華澤原本就曾打算拍一部有關維權律師的紀錄片《守望者》，誰知，這個打算卻被一場極其可恥的野蠻綁架打斷了。2010年10月27日，華澤與浦志強、滕彪等人一起前往黑龍江辦完案子後，乘飛機回到北京。出了機場，華澤忽然發現自己隨身攜帶的那臺筆電不見了，急忙返回尋找，至民航幹部管理學院門口時，忽然被人摠住往後拖，華澤剛要喊叫，一領黑色的套子立即套了過來，把她的頭整個罩住了，她拚命掙扎，恍惚之間，聽到有人惡狠狠地說：「弄死你！」

「這就是傳說中的綁架嗎？」華澤腦海迅速閃過了一個念頭，她想呼救，卻被這幾個人拚命按住，塞進一輛麵包車，接著就暈過去了。

她是被北京國保綁架的。但審訊沒有結果，國保一無所獲，只好把華澤送到她的家鄉江西新餘，由當地警察二十四小時輪番看守，直到當年12月20日諾貝爾和平獎頒獎儀式結束後第三天，才把她放出來。這個時候，華澤才知道綁架她的原因，是因為她在要求釋放劉曉波的請願書上簽了名，中國當局得知她已經買好了前往歐洲的機票，才採取如此野蠻的行動。

華澤與滕彪的遭遇並不是個案，在中國，大凡被當局認定為「不穩定分子」者，大都有過這樣的遭遇。2010年以後，中國的維穩經費遠遠超過了軍事費用，成為世界上最大的警察國家。華澤指出：

「所謂維穩，就是政治警察對中國社會的全面監控。在這些政治警察中，有一個部門叫做國保，從公安部、公安廳，到各市、縣的公安局都有這樣的機構。他們可以凌晨從家裡把你帶走，而不必出示任何證件，也無須給出任何理由。在所謂敏感時期，比如奧運會、劉曉波頒獎，或者每年的清明節、『六四』，他們還會把你帶到外地強制旅遊。他們可以在你家的門口、樓下、社區入口處安營紮寨，對你實施軟禁。他們也可以用黑頭套把你套住，綁架你，讓你秘密失蹤，對你施加酷刑。與這些機構類似的，在中國歷史上的東廠、西廠和錦衣衛，世界歷史上的蓋世太保、克格勃等，這些機構的共同之處就是它可完全不受法律的約束並肆無忌憚地迫害公民。」³⁸

2010年12月17日，北非突尼西亞南部城市西迪布吉德（SidiBouzid），一位二十六歲的青年穆罕默德·布瓦吉吉（Mohamed Bouazizi），因為突尼西亞經濟不景氣無法找到工作，而在街上販賣蔬果，卻被市政官員粗暴對待，為表抗議，他自焚而死。這個事件引發了突尼西亞大規模的街頭示威遊行，以及民眾爭取民主的運動，衝突蔓延全國。

在這次大規模示威中，臉書、推特、YouTube等社交媒體發揮了重要作用，導致阿里（Zine al Abidine Ben）³⁹政權倒臺，成為阿拉伯國家中，第一場因人民起義導致推翻現行政權的革命。因此，這場「茉莉花革命」，又稱為「手機和互聯網革命」。接著，這場反政府的示

威浪潮，在一個月內席捲整個北部非洲與中東地區，2011年2月11日，在位三十年的埃及總統穆巴拉克⁴⁰被迫下臺。在中國，也有人在網上呼籲中國民眾到特定的集會點以和平聚會、散步和圍觀方式進行活動，這就是「中國茉莉花革命」事件，中國當局隨即將此事件定調為1989年天安門事件後，最大的群眾政治事件。中國當局一時驚恐萬狀，開始大肆抓捕維權人士，一向溫和、理性的王荔蕪也被當局刑事拘捕，原因竟然是她在一年之前曾參與聲援福建三網友，法庭無視律師意見，也不顧輿論強烈反對，蠻橫無理地判處她監禁九個月。與王荔蕪被抓的同時，著名藝術家艾未未也被當局綁架，非法關押了八十一天。

本土電影節的分化

中國當局在茉莉花革命之後展開的這輪搜捕，不僅華澤、何楊、艾未未遭到綁架或「被」失蹤，更多獨立導演也被請去「喝茶」，受到秘密訊問和警告。一時之間，風聲鶴唳，人人自危，連空氣裡也充滿了恐怖的氣味。

自1989年起，二十年過去了，早期的獨立紀錄片導演們已然鬢髮皆蒼，他們的臉上，刻滿了歲月的印跡。二十年來，中國獨立紀錄片的成就有目共睹，關注的人越來越多，評價也越來越高。每年的12月，全歐洲的紀錄片愛好者會群聚出現在荷蘭的阿姆斯特丹，參加阿姆斯特丹國際紀錄片影展，在各大電影院享受紀錄片饕餮大餐；每年5月的北京郊區宋莊，也會有一小批來自全國各地的紀錄片製片人和愛好者，不憚路途遙遠，前來分享他們對於獨立紀錄片的製作心得、交流經驗。自2007年以來，參與者幾乎增加了一倍，2009年，由趙亮執導、長達五個小時的《上訪》國內版，在此展映成功，把這個電影節推到了頂峰。

然而，為了生存下去，仍有一部分導演小心翼翼地避免捲入到艾曉明、艾未未、何楊、趙亮等人所代表的那個趨勢裡去。儘管在這個時期，維權與維穩的矛盾已經空前激烈，少數的獨立電影也或多或少涉及了這些內容，但在公開的獨立電影節，這些紀錄片卻不可能公開放

映。這種自我審查式的獨立影展活動，還有存在下去的必要嗎？這也是資深策展人朱日坤心裡最為糾結的地方，就連由他監製的紀錄片《克拉瑪依》都無法在自己舉辦的電影節上放映，這樣的電影節要它何用？

朱日坤悲憤地說：

「紀錄片依然和這個社會的一切一樣，無法獨善，並在充滿問題和危險中前進。這些問題來自外界，同時也存在於每一個創作者以及我們的中間。我們所有的懦弱、對自身的放縱，以及以藝術的名義對他人的剝奪、道德上的淪落，都是跟這個社會息息相關的。」⁴¹

更進一步來看，既然我們所有的懦弱、對自身的放縱以及道德上的淪落都與這個社會息息相關，那麼，誰才是這些懦弱、放縱和淪落的製造者？獨立電影即使不涉及政治，官方難道就會對它產生好感嗎？朱日坤說，政府一向不喜歡獨立電影，豈止是不喜歡而已！事實上，在官方的眼中，獨立電影從來就是一個異類，與官方的意識形態格格不入。2010年以後，獨立電影的發展情況顯然比朱日坤所想像的更糟，官方的態度已不僅僅局限於對獨立電影的抑制和打壓，而是想從根本上徹底鏟除它。這個時期的中國獨立影展，面貌越來越模糊，某些通過官方審查的影片，或某些與官方電視臺合作的紀錄片，開始在這些獨立影展上放映。

2010年，北京的政治氣氛高度緊張，第七屆中國獨立紀錄片交流週無法在北京正常舉辦，只能同2006年那樣將影展搬到外地舉辦。這一次，他們把影展挪到成都，持續三天就結束了。10月1日到7日，在北京舉辦的第五屆北京獨立電影展上，策畫人朱日坤再次展示了他的勇氣和魄力，讓艾未未工作室三部影片：《老媽蹄花》、《一個孤僻的人》⁴²、《花臉巴兒》⁴³，在電影節的特別影展單元公開放映。這是艾未未的紀錄片在國內獨立電影節上的首次展映。

2011年的第八屆中國獨立紀錄片交流週，原本預定於5月1日開展，然而到了4月中旬，朱日坤不得不沉痛地宣布取消這個影展，並關閉討論中國獨立電影的最大網站「現象網」。

與此同時，張獻民影弟工作室的放映活動也被取消了。2010年12月29日，張獻民曾在他的工作室放映了旅日獨立導演翰光⁴⁴的作品《亡

命》⁴⁵，影片講述 1989 年天安門事件之後，流亡到國外的一群知識分子，如胡平⁴⁶、徐文立⁴⁷、楊建利⁴⁸、王丹⁴⁹、高行健、鄭義⁵⁰、黃翔⁵¹ 等人所經歷過的文革、西單民主牆和天安門事件，以及他們在海外生活的狀態和感受，還有他們對中國社會的分析和展望等。這部紀錄片放映完後，這個前後存在了四年，舉行過五十七場放映活動的工作室也就結束了。

影弟工作室的放映活動，始於 2006 年 12 月，每隔二至三週舉行一次。這裡原本是郝建的家，有一個兩居室的客廳，被張獻民租用來作為影弟工作室的放映間，場地雖小，卻十分溫馨。放映活動的組織者會給你斟上好酒、好茶，營造舒適愜意的氣氛，以便大家深入討論。這裡常常可以遇見一些知名的教授、學者和媒體工作者；還有一些外國朋友，也會經常出入其間。有一次，一個來自捷克的學者偶然來到這裡，他覺得氣氛很像 1970 年代捷克、波蘭等地流行過的「飛行大學」⁵²。

2011 年北京的政治寒風並沒有吹到中國的西南，同年 3 月下旬，第五屆「雲之南」如期開幕。經過十年之久的發展，「雲之南」合計展映了數百部國內的獨立電影，結構上也相當成熟，主辦者的思路也相當清晰。在本屆影展中，共有競賽、青年、展映、特邀、回顧、社區和臺灣等七個單元，匯集了二百多部作品。

也是在這個影像展上，易思成越來越堅信自己對中國獨立紀錄片的認識：它已經開始展露其本土性面貌。在「雲之南」持續鼓勵、幫助下，一批具有本土特色的紀錄片導演開始出現。易思成在 2011 年影展手冊的前言〈我們為何要做雲之南〉提到：

「就我個人而言，我在這一代的一批紀錄片電影作者身上，從他們的作品所表達出來的價值取向和情懷，找到了我自己的精神世界最為契合的接口。理想主義的教育、文學閱讀，尤其是俄羅斯文學、現代主義的思潮、文學和藝術、自由主義精神、獨立精神，盜版影碟中獲得的世界電影的觀影經驗（老塔、小津、侯孝賢），對主流官方文藝的背反——他們假大空，我就真小實，盡在無言中——東方的含蓄、作者的沉默、事實的力量，而非闡釋之力。這些作品雖然在外在的表現上都有對日常生活的平實描摹，長鏡頭拍攝下的生活自然流程，未

經過蒙太奇化的剪輯處理，不加入、不使用旁白和作者主觀評述，用時間換來的紀錄，聲畫同一的力與美，而不是依靠剪輯和後期『做』出來的。」

獲 2011 年第五屆「雲之南」影展「青銅獎」的影片《阿僕大的守候》⁵³是和淵的作品。和淵是「雲之南」的創始人，兩年前他回到故鄉，在金沙江的岸邊拍攝了這個感人的故事。

故事敘述納西族人阿僕大的父親年輕時，曾是深山峽谷裡最著名的歌手，而今衰老，阿僕大輕度智障，已過中年，他每天扶著父親，起床、穿衣、吃飯，為父親點菸，給父親翻身，父子倆相依為命。

整部影片，沒有明顯的敘事線，和淵運用固定的鏡頭，凝視著凝固的時間。依稀之間，人們能夠感受到的只是一個表情木訥、神態呆滯的納西族漢子在照看臥床不起的父親。

這是一個有關人類「原型」的故事，如是簡潔，如是感人，沒有任何斧鑿的痕跡，一切渾然天成。在阿僕大那張木訥的外表之下所蘊藏著的深厚情感，是一曲對於人類情感的亙古不絕的吟哦詠歎。

叢峰⁵⁴的紀錄片《未完成的生活史》⁵⁵延續了他之前的獲獎作品《馬大夫的診所》⁵⁶的風格，影像則更加老道。易思成說，叢峰的電影將時間和生活的描述，變成一部長篇的現實主義小說。此外，林鑫的《同學》⁵⁷和于堅的《故鄉》⁵⁸，在他們本身的原有風格上也有一些變化，獲得不少好評。另一參展導演毛晨雨的電影，內容集中在湖南農村的稻田、巫術、農作，以及村民的日常生活等，他稱之為「稻電影」⁵⁹，由於有著強烈的作者印記，第五屆的「雲之南」還為他辦了個展。

值得一提的還有李凝⁶⁰的作品《膠帶》⁶¹，在本屆影展中獲得「幻面獎」，和當時一些「私電影」相比，《膠帶》的特徵似乎更為突出。所謂「私電影」，就是導演有意識地將自己變成影片中的主角，內容大都涉及自己的私生活。李凝的紀錄片表現了私影像近乎迷狂的狀態，如同 1990 年代的行為藝術，以原子化的個人行為來表現極權國家中的極端體驗，他的作品令人想起張洄、馬六明等人的行為藝術。和《膠帶》同時，吳文光的《治療》⁶²、胡新宇的《家庭恐懼》、吳昊昊的《Kun1 Action》⁶³以及魏曉波的《生活而已》⁶⁴，也是這類型的作品。

但在北京從事獨立電影傳播多年的朱日坤已經身心俱疲，在離開栗憲庭電影基金會後，他回到家鄉廣東惠州農村，準備休養一段時間。家鄉變化也很大，看來在中國想尋求「世外桃源」已經是不可能了。偏遠的農村同樣充滿了時代的浮躁、焦慮，雖然也有振奮人心的現象，例如，通過網路的傳播，艾未未的《老媽蹄花》居然深入到這些偏遠的山村，影響著這些山村青年，這是獨立紀錄片影展遠遠達不到的影響力，更何況因為地理和時間以及審查的原因，獨立電影節幾乎已到山窮水盡的地步了。

在村裡生活一段時間後，朱日坤恢復了行動力量，也有了拍片的想法，並在 2012 年拍攝了他的第一部紀錄片《查房》，這部極具荒誕色彩的影片，僅僅用了一個長達二十多分鐘的鏡頭，就將他在一間旅館裡被警察盤問的緊張過程，有力地展現出來。

從太石村到烏坎

蒼茫夜色中，艾曉明與她的朋友老楊、晃晃一起騎著摩托車，進了廣東省縣南海邊上的一個小漁村，他們被守候在村口的村民攔下，艾曉明說：「我是從廣州來的。」

這是 2011 年 12 月 19 日的夜晚，他們從廣州乘坐長途汽車，來到廣東汕尾市，下高速公路後，他們找到了一輛私家車，告訴司機，他們要去的地方，名叫烏坎。烏坎，是廣東省陸豐市屬下汕尾市所轄的一個行政村，下屬七個村民小組，人口萬餘人。2011 年 9 月 21 日以來，這裡發生了一場轟轟烈烈的村民抗暴維權運動，艾曉明一行來到烏坎的時候，村子已被警方圍困了好幾天，他們斷水、斷電，不許任何外來車輛或糧食進入烏坎，村民們則手執棍棒，在各個路口設置崗哨、路障。此刻的烏坎，恰如一座被圍困的孤城。有村民說，村子裡的糧食，尚可維持七天。

看著遠處的村子，艾曉明忽然想起了 2005 年，廣州附近的番禺，同樣是村裡的土地被徵用後款項去向不明，同樣是村民要求罷免官方指派的村委會，情形竟與烏坎一模一樣，那個村子，叫太石村。那次

的維權抗暴行動，最終歸於失敗。在那次事件中，艾曉明拍攝了一個與村同名的紀錄片《太石村》。當艾曉明和她的記者、律師朋友一起乘車離開太石村時，受到一群不明身分者的襲擊，車子的擋風玻璃被砸碎，影片至此結束。

整整七年又過去了，中國農村的處境並未改變，同樣徵地，同樣發生村民維權事件，衝突越來越激烈。七年前，太石村的維權行動失敗了，如今的烏坎，又會如何呢？

烏坎事件之所以受到關注，原因是它有自己的「媒體中心」。與七年前的太石村相比，艾曉明發現烏坎村已經大為不同。在烏坎，村民十分注重境外媒體的報導，他們騰出自家的房子，讓記者居住、洗浴、休息或用網路發稿，「媒體中心」二十四小時不間斷地向外發布消息。艾曉明在一間屋子裡看到桌上擺著四臺電腦：一臺是監視器，終日播放著九個畫面；另三臺則有專人不斷地整理著村民們拍攝的影像、圖片，利用微博、QQ等社交媒體，把烏坎發生的最新消息、照片和影像發送出去。大約有十二個年輕人在這裡輪流值班，多半都是從外地趕回來的「烏坎熱血青年團」成員，由一個年僅二十歲的小伙子張建興負責調度工作。

艾曉明十分驚奇地發現，在這裡，不僅有國內和香港媒體，甚至還有英國 BBC、英國《每日電訊》、美國《紐約時報》、日本 NHK 等國際媒體的記者。他們集中在林祖鑾⁶⁵家的小房間裡，聽這位長者講解他對整個事件的看法和應對措施，這個情景如同在北京召開的中外記者招待會，艾曉明不禁笑了。在太石村，由於沒有媒體的報導，不少村民都把希望放在如她一樣的外來拍攝者身上。在這部《太石村》紀錄片裡，艾曉明在影片結束時的銀幕上寫道：

「我在太石村現場看到很多攝影機，但我覺得村民也需要自己的攝影機！」

七年後，在烏坎，艾曉明的這個願望居然意外地實現了。在《烏坎三日》這部紀錄片中，艾曉明和那位號稱「一個人的烏坎電視臺」的 1990 後小伙子張建興有如下的對話：

「這是你們村的攝影機？」

「對。」
「多少錢？」
「八千三百人民幣。我沒有照明燈，只有用手電筒。」
「現在拍了多少帶子了？」
「這個是用內存卡的。」
「這個牌子是什麼？」
「松下。」
「是誰推薦這一款？」
「首先在淘寶網上找的，發現這個還不會那麼貴，然後就買了這個。」
「你是在哪裡學的攝影？」
「自己學。」
「用什麼剪輯？」
「一個軟件——繪聲繪影。」

張建興用這臺村民籌款買來的攝影機，和莊烈宏⁶⁶等青年一起拍攝了烏坎村民喪失的那些土地，還採訪了村民，也搜集了一些境外電視臺拍攝的畫面，用兩天兩夜的時間剪輯出一部紀錄片《烏坎，烏坎！誓保祖地》。

在影片中，有很多激烈的場面。憤怒的群眾用石頭攻打拿著盾牌、全副武裝的武警，在派出所門前，將兩輛警車掀翻，還有眾多村民被武警、公安暴打的場面，令人觸目驚心。這種戰鬥的場面的記錄者本身就是戰士，這是一部抗爭者的紀錄片。村民用拍攝奪回他們述說真相的權力。在紀錄片中，他們憤怒地質問：

「我不知道《南方日報》、《廣州日報大洋網》、「今日關注」等媒體，是否真的吃人民的飯菜，做貪官的喉舌？在大陸（中國）的新聞報導裡，我們成了暴民，警察受傷，我們沒有任何傷亡！」

在村民們看來，他們拍攝的這些影像，僅僅是一種取證而已，用來駁斥官方的謊言，伸張他們的正義。正是因為有這麼多的村民自發地拍攝，把他們拍攝的影像放在網路上，才對烏坎事件發生了巨大的影響，海外媒體都引用了他們拍攝的現場畫面。

烏坎事件預示著中國的另一種可能，張建興拍攝的《烏坎，烏

坎！》也預示著中國獨立電影的另一種可能。如果說烏坎事件如同一場戰爭，那麼，這場戰爭的武器就是媒體，一邊是村民和境外的媒體，另一邊則是官方的喉舌。

被強拆的影像

隨著朱日坤離開宋莊，中國獨立紀錄片交流週彷彿失去了靈魂。2012年，第九屆中國獨立紀錄片交流週停止運作。後來，它和第七屆北京獨立電影節合併成「第九屆北京獨立影像展」，「中國獨立紀錄片交流週」成為影展新單元。這個影展在2012年8月18日開幕，出席的觀眾多達五百多人，刷新了中國獨立影展的紀錄。但就在開幕式影片剛開始放映時，突然停電，所有人陷入黑暗之中，隨後，只能在栗憲庭基金會的院子裡放映影片，但還是遭到有關部門停止放映的處罰。最後，觀眾通過口耳相傳的方式才知道具體的放映時間和地點，放映場地也像打游擊戰一樣，從一個私人藝術空間換到另一個空間，最終在方力鈞的「勁草」工作室舉辦了閉幕式。

11月14日，南京第六屆中國獨立影像展開幕僅四十八小時，電影節主席曹愷跟葛亞平說：「我來做這個決定，停辦吧。」當他回到南視覺藝術館的辦公室宣布這個消息時，很多義工都哭了。其實，第六屆中國獨立影像展，當時為了規避有關單位將獨立電影節視為政治活動的傾向，他們將影展重點放在實驗電影上。另外，還選擇了和獨立電影氣質相近的「龍標」⁶⁷電影作為特別展映。但所有努力，事後看來全是白費，有關部門對取消獨立電影節的意志非常堅定，所有合辦學校、單位、電影院、酒店，全部都接到他們的威脅、恐嚇。最後，電影節只好被迫停辦。

2013年第六屆的「雲之南」，在多次向有關主管部門申請後，沒有得到任何答覆，組織者易思成於是將影展移到大理舉辦，如同2007年那次的做法。但當參展者到了大理，卻發現所有場所都接到了命令，不可以公開放映，人們只能將影片拿到房間在電腦上觀看。而且，在酒店的大廳裡始終有國保在守候著，遠遠地跟著導演們，不干擾，但

都在他們的視野範圍內。但這些手無寸鐵的導演們能有什麼行動呢？他們只是聚在一起聊天罷了。國保們煩躁，無所事事地嗑著瓜子，並將瓜子殼胡亂撒在地上，白花花的一片，讓人感到噁心。

4月9日，在「雲之南」官方網站上，發布了影展取消的公告，沒有任何說明。這個中國創辦時間最早、最有影響力的紀錄片雙年展就此停辦。同一天，崔衛平通過微博表達了她的激憤心情：

「扼殺一個獨立影展表面看起來不算什麼，但諸如此類的事情加在一起，壓制了人們精神成長的空間，扼殺了這個國家的軟實力。

紀錄片與其他文化形式一樣，是一個社會自我了解的途徑，是民族自我意識的積累。缺乏這種自我意識和了解，取消每一面鏡子，就容易患上精神妄想症。越妄想越害怕、越焦躁、害怕，越妄想壓制。

讓我們待在旅館的房間裡，不能一起看片子，暫時看起來是穩定了。但是，這類事情，對於扼殺個人和社會精神上的創造力所產生的深遠影響，誰來負責？誰又負得起這個責任？」⁶⁸

就這樣，在短短的半年時間裡，從2003年開始，在中國國內形成的三個主要的獨立電影節：雲之南紀錄影像展（雲南）、北京獨立影像展（北京）、中國獨立影像展（南京），均遭到停辦的命運。2013年7月，我有機會見到這些電影節的主要創辦者，他們都談到了獨立電影節所遭遇到的困境和未來的可能。

栗憲庭從意識形態和電影藝術之間的關係加以分析：

「這些安全局的人找我們談話，他會舉例子，比如《克拉瑪依》、《上訪》這些影片。這次管我們的人就說看過《尋找林昭的靈魂》和《上訪》，但他以偏概全，這樣的影片是存在，但在所有的影片裡所占的比重不太多。因為所有的獨立電影關注的是人的生存狀態，這裡面有敏感的也有不敏感的，但都是人的生存狀態。還有很多是年輕人的實驗電影，它和當代藝術中的影像藝術的關係越來越模糊，這是一種趨勢，這就更不敏感了。

官方完全不了解這個行當，就像當年對待當代藝術的處理是一樣的。完全是想像這是一群鬧事的人。但需要我們不停地堅持，總有一天它突然發現這沒有那麼危險。現在他們這樣對待獨立電影，將它看

作社會不穩定的因素，是政權的統治者太不自信了。習近平最近幾次講話水平太差，完全回到毛時代。

我以前說過這樣的話，我們拒絕意識形態對藝術的控制，也反對正確的政治對藝術的綁架。你不能說哪兒有事我就去那兒，你可以去，但不是去拍事件，還是關注人，也是表達我作為人對事件的看法。一定不能把電影本身變成政治，你還有從事政治更接近政治嗎？電影還是藝術。藝術有一些難以言傳的人的感覺，這是最重要的。」⁶⁹

張獻民針對言論自由，也提出他的看法：

「去年的南京影展有三個元素被保留了下來。一個網站；一個選片到評獎的體系；還有四本畫冊和書都印刷出來了，也通過快遞分發了。主要缺少是兩個方面，一個是公開放映，一個是公開討論。缺少這兩項後，我把它稱為『影展的廢墟』。說它不存在我不承認，但它並不是以完整影展的方式存在，而是以『影展廢墟』的方式存在，恐怕這種『影展廢墟』的狀態還會持續很久。廢墟就是它被拆了，拆了之後就只剩下一個洗手間，然後那個家裡的兩口子，居然在洗手間裡面又住了很久，大概就是這樣的狀態。釘子戶吧！

我認為在 2008 年前後有很大的區別，不是指《零八憲章》運動，而是說事情發生了根本的改變。2008 年和艾未未事件可以作為分界點，到 2011 年達到一個頂峰。那是對言論自由頂峰或者底線的試探，我認為隨著艾未未的入獄這個階段就過去了。

包括《零八憲章》為什麼是一個文本？文本是一個言論的問題。這個階段曾一度有復活的跡象，包括獨立紀錄片中探討影片是否是最重要的。從艾未未、崔衛平、郝建等人的行動來看，我認為是對言論自由的底線的探索。我認為在這個階段之後，大概在公共領域裡面是一個對公共組織性的探索。主要探索的方向是結社和集會的自由。

在和當局斷斷續續的接觸當中，我得出了一個結論。實際上，他們害怕的是聚眾。最害怕的不是文本，它對艾未未的害怕，主要是影片在傳播過程中產生的力量，而不是這些影片有多麼反動。《老媽蹄花》是和一個處級幹部過不去，那才多大點事！那種暴力程度、言語的衝突是非常有限的。但他們對於那種傳播形式，擴大化的東西，有

著強烈的不滿。

從這個角度來講，《零八憲章》是一個過去的派別，意思是說，這個派別的人，我認為從整體上來講是沒有行動力的，是停留在口頭上的革命派。他們是通過言論去影響別人。朱日坤和他們又不一樣，他是圍觀派，哪兒有事他就去那兒看熱鬧。這個圍觀派有一個現場性，和《零八憲章》派不一樣，但這不是說他們是相衝突的，只是不同的辦法而已。我做的一套呢？我是在擴大公共領域的外延。這是否和公民社會有關聯，我在學理上沒有辦法解釋，很多人有權利來做這種闡釋，但我認為我肯定是在擴大公共領域的外延。當局如何看，我無法阻止，有些事情它要來就來吧。比如，前段時間吳虹飛在網路上發言就被拘禁了，這是在幹嘛呀？是沒有任何理性的。」⁷⁰

曹愷從宋莊的抗爭談到獨立電影今後可能的發展：

「宋莊現在的抗爭，如果上面沒有立刻阻止，或者就把它封在栗憲庭的院子裡。它不會讓你走出這個院子，不會讓你有任何擴充，因為它把周圍別的放映點全給滅了。也許可能就默許了這樣的現象存在了，但也許可能會加大打壓的力度，這都不好判斷。因為共產黨的事情無法判斷。對於國內其他的獨立影展只有兩個可能：一是流亡海外，二是徹底轉入地下。就是在一個黑屋子，關起門，湊上二十至三十人，都是短信、微信召集過來的。大家看完後，也不要在微博上吐槽，只在《電影作者》⁷¹這樣的PDF雜誌上聊一下，僅此而已。原來那種大規模、集會式、party式的民間電影節的規模不會存在了。」⁷²

易思成從官方壓制獨立電影方面分析官方對獨立電影的恐懼：

「今年在準備影展的期間，沒有想到事情會這麼嚴重。首先是我通過社科院提交的申請遲遲沒有回覆。後來國安就來找我，沒有通過社科院，直接面對面地找我約談。發生了很多次，現在就是一種常態了。這是他們的工作方式，對事也是對人。第一次就長達四個小時，從參與電影節前後，到成長經歷。他們的工作方式是通過你的言說，建立對你的個人形象，這樣他們才能對你所從事的事業進行判斷，危險還是不危險。

通過這樣的方式，你就可以判斷。這件事不是以往偶然的因素，

因為某部影片、具體的作者；它是一個全方面的，已經把這個事情上升到國家層面。獨立電影已經變成了敏感詞，到了這個勢態。所以，它針對的不是一時一地、某一個活動。它是在全國範圍內針對這個整體，首先是獨立電影，另外是與此有關的大型活動。它對這些活動整體形成一個態度和策略，就是要把它壓下去，不管是在北京、南京，還是雲南。而且不是某個地方政府的一個措施，而是整個國家層面，肯定是從中宣部級別下來的。他們主要是讓公開放映不要發生，最重要的是這個環節，由此他們可以截斷所謂安全方面的隱患，就是獨立電影節在公共層面上引發的效應和影響。」⁷³

強有力的反抗需要肉身參與——滕彪訪談

（採訪者文海，簡稱海；受訪者滕彪，簡稱彪）

哪些紀錄片對你有影響？

海：你是何時開始介入紀錄片的？

彪：2003年我開始介入中國的維權運動，代理了很多人權案、冤案等。這個維權運動和互聯網、新媒體也有非常多的聯繫，相互促進。在代理人權案件時，發現很多案件無法通過法律去解決，因為法院不獨立、法官不獨立。我們經常遇見的是，在法庭上我們提出非常強有力的證據，到最後法官不理睬，在判決書中甚至也不提這些。整個是司法違法、法官違法，就很自然想到要用別的因素去制約法官違法，或者讓更多人知道他們的違法行徑，給他們壓力，所以想到了媒體。媒體無非是報紙、雜誌，包括互聯網這個新媒體。最常使用的是文字報導，將辯護詞、代理詞發到媒體上，偶爾也會發照片。電視採訪就少了，因為國內對我們代理的這些案件，基本上都有嚴格的新聞審查，這些案件根本無法上電視。除了文字、圖片，更進一步具有直觀性、感染力的就是紀錄片了。我代理了一些死刑的冤案，因為這些案件太離奇、太有故事性、戲劇性，是很好的題材。這樣的題材有很多方式處理，比如寫成報導文學、小說，但最有震撼力的是紀錄片。我就在朋友圈子中找做紀錄片的人，首先找胡杰，和他講我的想法，他就推薦何楊。約見面時，他沒說什麼，然後他很快和我聯繫，表現出極大的興趣，這是2009年底的事。到了2010年，我們拍攝了《吊照門》，我是這個事件的代理律師之一，內容是唐吉田、劉巍兩位人權律師被吊銷律師執照。接著是《應急避難所》，又拍攝了有關福建三網友案的《赫索格的日子》，一年拍了三部紀錄片。再後來拍陳光誠，包括劉曉波獲獎等等。2011年，我組織了一個餐會，那時何楊在拍陳光誠，他準備了很多材料。我們聚餐就把他叫上，把餐桌上的喝酒、聊天、討論拍下來。當然不是瞎聊天，是有發

言規則、程序的。那天，2月16日正在拍攝整個過程，結果就被抓了，那些素材就被查抄了。2月19日那天，很多維權律師都被抓了。

海：哪些紀錄片對你有影響？

彪：紀錄片我看的不多，但我對電影很有興趣，出差總會去淘碟。一臺DV幾千塊的時候，我也買了一臺就去拍。當然沒有受過什麼訓練，也沒有做過紀錄片，但作為人權律師，我很自然地想留些資料，我去什麼地方，訪問證人，去黑監獄見當事人，只要條件許可我就拍，用手機、偷拍機、手錶、鈕釦式的，還有U盤式的偷拍機拍攝，主要是想留下視頻，將來也許會有用。2008年汶川大地震，我去綿陽、什邡、北川支教（指到學校當義務教師），後來，我開始調查校舍質量問題，拿著掌中寶去拍攝，後來拿給艾曉明看，我知道她也在拍攝有關的紀錄片。當時除了自己拍攝，也買了很多當地人——在地攤上——當時他們在地震時拍攝的資料，很多是死難學生的家長拍攝的。我拿給艾曉明，她也用在她的影片裡。《公民調查》後面片尾有我的名字，是因為我給她這些錄影作為支持。

海：你為何找胡杰拍片，是看了他的影片嗎？

彪：2004、2005年，那時對我有影響的紀錄片有三部，一部是胡杰的《尋找林昭的靈魂》，看了後很震撼，主要是人物和故事本身讓我震撼，是在一個家庭教會⁷⁴看到的。當時並沒有想到紀錄片本體、拍攝手法、結構等等，只是思考它的內容。第二部是《天安門》⁷⁵，我是淘碟買到的，三張光碟，片長接近三個小時，我們沒有趕上1989年民主運動，現在的大學生、研究生就是看了這部影片才知道誰是劉曉波、梁曉燕⁷⁶、呂京花⁷⁷。當時覺得紀錄片這個形式很直觀、很有震撼力。然後就是艾曉明的《太石村》，2005年的事件，2006年看到的。我作為律師，雖然不在廣州，但我也也是那個律師團的成員，跟唐荊陵⁷⁸、艾曉明都有聯繫。片子播出來時，郭飛雄還沒有出獄。我和影片裡的人物認識，也參與了事件，還一塊開會分析太石村事件。

另外，我和紀錄片的緣分，是我在學校開了一門課就是法律與文

學，其中大部分是談法律與電影。有時我會放紀錄片，包括《吊照門》、《太石村》、《尋找林昭的靈魂》。當時，吉林藝術學院的盧雪松事件⁷⁹是因為放映《尋找林昭的靈魂》被停課，我們還去聲援。紀錄片讓人們直面現實，無法迴避，而且在中國這樣的語境下，它有不同的政治意涵。因為每個人都看過中央電視臺播出的紀錄片，比如講述老百姓故事的「生活空間」節目，以及紀錄片頻道節目，這種官方製作的紀錄片，大多數賦官方色彩，直接揭露社會黑暗面的片子，不可能進入官方播出平臺。像我接觸的《太石村》、《尋找林昭的靈魂》、《天安門》這樣的影片，讓我發現了一個被官方有意掩蓋的另一個更真實的世界。這也是我想用紀錄片介入社會的一個原因。

應該將冤案給家庭帶來的種種艱辛、痛苦表現出來

海：紀錄片的見證性如何？律師這一職業，是否更重視證據？

彪：跟這個有關係，我們律師更重視證據。比如一個證人，現在願意講，但開庭的時候又不願意講了，所以在他願意講的時候趕緊拍下來。還有通過紀錄片見證的死刑冤案，那些場景讓人難忘。比如江西樂平的一個案子，有一次去案發地，那天下著雨，水田裡站著一隻水牛，在牠的背上還有一隻鳥，那些家屬在雨中，眼神流露出惆悵和無助的樣子，他們由於長期上訪、申冤，窮得家徒四壁，那個畫面我用攝影機拍攝下來了。其中一戶人家，外面下大雨，家中下小雨，然後那個女人在又濕、又黑、又冷的房間做手工，費很大的勁將鐵絲纏到一起做漁網，才賺幾分錢。還有，另外一個女孩，她的父親被冤枉抓到監獄中，她想哭又忍住不哭，她希望有一個正常的家庭和父愛的心意，讓人感動。所以，我在和別人討論故事怎麼講的時候，我告訴他們，應該將冤案給家庭帶來的種種艱辛、痛苦表現出來。

從某一個角度講，它和法律人的思維有關係，但從另外的角度，又和法律人的思維相反。怎麼講呢？我們作為律師、法律人的思

維是，我們需要在法律上有用的證據。常常遇見當事人講他和別人發生什麼糾紛，後來又被截訪、又被打，還有家裡的孩子上不了學等，一般律師就會打斷他，說：「這些東西沒有用，你要講有用的。他打你，是因為什麼打你，用什麼打的，拿出相關的證據。」這是律師的思維習慣。但是，當我們真正介入一個事件，和當事人家屬形成了一個感情共同體，這時就不僅是一個律師了。律師是很冷酷的，這種冷酷是中性的。我同情你，法官不會聽，判決書上也不會寫。這種冷酷的視角會侵蝕完整的人性，紀錄片就不一樣，它要講的是冤案，不是做教學影片，讓學生學習什麼是證據、法律關係、訴訟失效等。我們要調動人的感情，調動人們對社會結構、政治的理解，對親情、人性的理解，以及精神層面，包括這也是一份歷史紀錄。這個時候就要跳出法律人的思維去容納人性。

提到見證性，還要提到新媒體、新技術和互聯網技術。比如艾未未以及何楊福建三網友案的作品，它是在 web2.0 時代，直接去參與社運。有一個詞「視覺社運」，指的就是這類紀錄片。比較典型的是，《老媽蹄花》中艾未未拍的照片，通過手機、推特即時發出去，我能想到更直接的方式，就是把現場視頻作為社會運動的一個手段來使用。比如福建三網友案，這些圍觀的人權捍衛者，他們拿著相機、手機對著國保、便衣拍攝。其中有一位網名「天天海豚」的網友，看到國保在報刊廳裡裝著看報，實際上是在監視這些人。她就拿著相機對著國保發問，國保找藉口就要溜，她就追著國保跑。這些照片、視頻在幾乎沒有時間差的情形下，就發到網上去了。這些直接上網的視頻、錄音，加深了紀錄片的見證性，同樣沒有時間差。它和精心製作，花費五年、十年所拍攝的紀錄片不一樣，它直接參與社會運動，直接用紀錄片去見證事件的發生，或者干預事件的發生。

海：也許可以把這些稱為公民視頻。

彪：攝影機的存在、拍攝者的存在，以及這種互動性，不是我印報紙，你看，這幾乎沒有互動性，要說有互動性的話，就是給報社寫信，

表達不同的觀點，它第二天或一週後登出來，那種互動性是很有限的。現場的互動性就干預了事件，比如一些維權人士在法院門口抗議某一個審判，記者去觀察、採訪，事後做報導，或者拍攝一部紀錄片，但當它做好後，這個事件早就結束了，它沒法干預事件。

我們現在不一樣。現場的視頻、照片、文字報導、錄音發出去，然後就有數以百萬計的網友在觀看這些報導，他們不僅僅觀看，還轉發、轉播、評論，有的還出主意。例如，我們在現場遊行示威，網友就出主意：「你們可以去找麥當勞、肯德基，這些店是世界品牌，警察不會隨便把你們趕走。」這種在現場和網友的互動，無形中就干預了事件的發展，這些不在現場的網友，可能在南京、北京、紐約，他沒有在現場，但他們仍然是現場的參與者。他跨越了時間和空間的界限，成為沒有肉身參與的參與者，他的點擊、閱讀、評論、批評，以及包括「五毛」⁸⁰的攪混水，都是事件的參與者。

另外，現場的抗議者對審判者也有影響，如果現場幾百人、幾千人，他們同時發微博、照片、視頻，它對事件的影響就不一樣了，它將被擴大。那些不在場的在場者，擴大了行動者的聲音，從而對事件的進展產生變化，說得簡單點，它製造了極大的壓力，幾百人的圍觀，製造了影響當局的形勢。福建三網友案在法院外的行動、參與的規模、在網上的聲音、各種評論，社會效果非常好。但它們對事件判決結果的干涉到底多少，很難得到證實，因為我們不知道當局原來想如何判，最後的結果是判一年，還是當局想判的兩年，沒法證實。但我們可以肯定這是有用的。

有些案件，通過常理以及對中國司法制度、政治運作的推斷，我們可以下這個結論：公民輿論的作用一定影響了結果，比如鄧玉嬌案、吳英案、福建三網友案，一定是民眾的注意影響了審判結果。

話語權利，依託互聯網得到展現

海：在福建三網友案法院的現場，你的感受是？

彪：最熱鬧的4月16日，我沒去，7月4日我在，搞了一個「推

友節」，在現場感受到大家聚在一起的力量。而且它不是一個具體的拆遷，或者受害者的訴求，它是為言論自由，這個比較抽象的政治訴求。另外，我們邊行動，邊發推特，然後看網友的回覆、評論，在推特上非常熱鬧。一方面，我們在拍攝又被拍攝，我們拍攝自身也拍攝政府的行動、同伴的行動。另外，也被同伴被準備秋後算帳的國保拍攝，這種參與感、歷史感非常明顯。國保拍攝的東西你拿不到，但將來你坐監之前，它可能作為你的罪狀，也有可能將來檔案公開了，這些東西被我們看到。我們手中拍攝的國保鏡頭，也是歷史紀錄，也許他們將來被審判的時候，這也是一個紀錄。在現場就會有這種很強烈的歷史感。

傅柯說過：「話語就是權力，媒介也是權力。」⁸¹我記得我們圍觀黑監獄的情形。其中有一次，我的朋友在中央電視臺工作，他拿了一個大型的攝影機，而且他年齡也比較大，這個符號權力一下子就顯現出來。他大搖大擺地去拍黑監獄，那些人就很害怕。艾曉明在太石村裡也講到這一點，她說，普通的村民也應該有一臺攝影機發出自己的聲音。我們在這些維權事件當中，沒有體制化的官方媒體的權力，我們不是電視臺，沒有任何官方背景。他們說沒收我們的相機、打我們，都可以做得到。我們在拍攝陳光誠的事件時，就被搶劫了七臺攝影機和相機，一直到現在也沒有還給我們。但同時它又是話語權利，我們一開始就沒有指望這些照片、視頻、文字會出現在官方媒體上，反而就放開了。我們的力量就是新媒體，就是互聯網上的博客、微博、視頻網站等等。國內網站不能刊發就發國外網站，這個話語權利，依託互聯網得到展現。

我們當時發起了「拒絕洗腦，不看央視」活動，我覺得不是傳統媒體和新媒體對立，而是受審查的媒體和不受審查的媒體間的關係。在中國，互聯網新媒體也受到審查，但相對來講，它受到審查的程度要低一些，還有一些推特、海外網站不受審查。所以，從這個角度來講，不受審查的新媒體，它是真正的媒體。原來那些官方控制很嚴的中央電視臺、《人民日報》，這些我們對它們

嗤之以鼻。雖然它們有很大的權力，但誰要是看中央電視臺的節目和《人民日報》，就會被我們圈子的人嗤笑，不知不覺這個權力就轉移了。

海：新媒體的邊界在哪？

彪：一個是 GFW⁸²，對於不能翻牆的人和不敢翻牆的人，他們沒有辦法看到 Facebook，沒有辦法上推特，這是一個言論管制的問題。另外一個問題是，也有人注意到馬太效應，比如有技術、懂英文、有網路信號的地方，它的信息就便利，互動性、成本低廉、跟世界能夠建立即時性的連接，對於沒有網路信號，講少數語言的人，就被互聯網遺忘了。馬太效應讓強者更強，這也是一個邊界。從互動性講，新媒體的潛能是極大的，比如兩年前，我們想像不到微信會成為人際交往重要的一部分，這種互動性會達到什麼程度，可能超出我們的想像。比如，在很危險的地方拍攝，拍完後手機被搶了，但沒有關係，我拍的素材已經上雲端了，用這種技術來表達訴求的目標已經達到了。

如何克服恐懼、避免自我審查？

海：什麼是獨立知識分子？

彪：無論政治體制如何，總是有缺陷，但制度總是可以改進的。這就需要有人去批評，需要獨立知識分子。不是要知識分子歌功頌德，他要指出毛病、問題、批評現實。即使中國變成了有基本民主、基本人權的體制，我還是選擇成為獨立的知識分子，對現實、對公權力、對主流進行批判，把孟子的「富貴不能淫，貧賤不能移，威武不能屈」再加上「大眾不能惑」，做到這四點，才是獨立的知識分子。

海：如何避免自我審查？

彪：對，自我審查在這個體制下是很自然的，也是非常普遍的。一個人如果能夠在這個體制下倖存，他不得不進行某種程度的自我審查。但更常發生的是，自我審查走得太過了，政府容許他在一個

圈子內活動，但他非要把自己局限在一個更小的圈子裡。多數知識分子都是自我審查太嚴了，我幾乎沒有自我審查，並不是我比別人勇敢，我想是偶然，因為孫志剛事件，讓我和許志永擁有一定的知名度，知名度本身就是一種保護，包括北大博士、大學講師、律師等頭銜，以及在國內、國際上的知名度，所有這些都是某種保護。我的自我審查應該比別人少一些。

海：如何克服恐懼？

彪：首先，我沒有完全克服恐懼，在這個體制下沒有辦法完全沒有恐懼感。但是，還是需要一些力量去支撐。我不是任何宗教的信徒，但我有超越性的信仰。我信仰無宗教，我相信有一個更超越的力量，一個至高無上、不可逾越的神秘力量存在，它讓人敬畏也給人力量。另外一個源泉就是政治上的信念，人道主義對我的推動比民主、自由還要大，我覺得為這些付出代價是值得的。

海：「公盟」⁸³ 是一個怎樣的組織？

彪：國內家庭教會的力量越來越大，有人說它是中國最大的 NGO 組織，它靠上帝、《聖經》和信徒的共同信仰聯繫在一起。國內家庭教會的力量越來越大，每一個教會都有自己的組織性，靠著教義就可以將教會之間的人聯繫起來。當局是一個無神論的專制政權，目前看來，它無能力去阻止民間真正的宗教信仰的發展趨勢；另外，民間 NGO 的發展也開始蓬勃、壯大。公盟的定位是 NGO 這類的民間組織，但它的很多活動已經具有明確的政治性了，包括要求官員公示財產、公民聚餐、教育平權等。很多活動被當局認為是對政權的威脅，不管你如何定位它，客觀上，當局認為它就是威脅。

營救陳光誠是公民視頻互動的成功案例

海：你認為當局如何看待公民視頻？

彪：當局一貫是政治化思維，只要你不在它的管理體制下，只要你以某種形式接觸了敏感的領域，它就認為你是在找麻煩，它就要掌

控你；只要你游離於它真正的管控之外，它就不安、緊張，然後想辦法打壓。律師也有不同的光譜：有的人非常勇猛，法輪功、西藏、新疆什麼都碰；也有的不碰這些，但代理政治犯案件；也有的自我審查更厲害。當局的打壓不斷擴大，身分最為敏感的律師當然要打壓，關到監獄裡。於是，第二敏感的律師就變成了最敏感的，不斷地擴大化，我想獨立紀錄片也遇到了這樣的問題。在這個博弈的過程中，民間的空間也在擴大，加上技術的發展，參與的人增多。不斷有人去推動、付出代價，讓民間公民視頻的空間逐漸擴大。所以，何楊、艾未未、艾曉明、應亮⁸⁴、華澤等，會遇到不同的麻煩，但加入的新力量也越來越多。

海：營救陳光誠應該是一個公民視頻互動的成功例子？

彪：是一個成功的例子，在營救的過程中出現了大量的視頻，各種各樣的維權模式、形式都出現了。如：放氣球、放禮花、送牛奶、拍墨鏡照片、拍T恤、改網路頭像、打電話、藝術家的行為藝術，再加上互聯網的報導和海外媒體報導，以及一波又一波的公民行動「找打團」⁸⁵，不斷形成聲勢……，網路上流傳的陳光誠的視頻，應該是他的家人傳出去的，他也知道必須要有形象、有聲音傳出去，營救行動才能持續下去。

現在的公民運動，在絕大多數情況下，和過去那種密謀的地下黨已經很不一樣了，很多事情我們就是要公開化。律師可能被打、被騷擾，那就乾脆在去辦案之前就公布行程，你找麻煩，大家全部關注，打電話、抗議，你抓了一個又有十個去現場。多中心、現場性、公開性、透明性、互動性，這是依託互聯網的公民運動的特點。但是，有些情況需要在策畫階段時就要保密。我們開會時，討論的內容、參加者都是公開的，但在籌備過程中，要注意通訊安全，否則，這個會就開不成。有時也需要密謀策畫，突尼斯、埃及的茉莉花革命，從準備集會到解放廣場的那些策略，比如他們不睡在家裡、將手機電池拔掉、秘密接頭，然後突然出現在同一個地方，這些必須是秘密的，否則將無法舉行集會。

海：為何公民運動無持續性的力量？

彪：中國在過去的一百年中錯過了很多機會，互聯網這一波，它和整個世界的差距沒有拉開，手機、互聯網的革命似乎趕上了這個潮流，這對中國的政治轉型、中國的未來發展，影響極其深遠。

推特是在「新疆七五事件」後的第二天被屏蔽的，Facebook 是在 7 月 9 號被屏蔽，因為它們可以轉播照片、視頻，但政府卻無法刪除，當局覺得這太可怕了，這個體制不可能讓不可管制的東西出現。微博很厲害，但可以管控，可以刪帖子、消號、過濾，推特沒有辦法刪，就只好連根拔掉。新疆被斷網半年，是因它的經濟總量不大，如果在廣州、浙江斷網半年，後果不堪設想，對中國經濟的損害非常大，這個體制是否能承受這個損失是一個問題。另外，互聯網益發成為人們生活的一部分，你也許是一個完全不關心政治、人權、民主化的人，但你的生活離不開互聯網，比如你的工作，要收發郵件才能正常工作，包括 QQ、微信，沒有網路，連坐地鐵都不知道看什麼。

在埃及革命⁸⁶中就有這樣的例子，一些年輕人上街不是因為他們有政治熱情，而是斷網讓他們沒有辦法在線上玩網路遊戲，只好上街。中國也有這樣的問題，我知道，「魔獸世界」給屏蔽後，這些 1990 後的青年就不幹了，他們做了一個很不錯的視頻放在網路上抗議。斷網對當局的損害是蠻大的，不到最關鍵的時候也不會走到這一步。

1989 年非常了不起，因為開槍，它在很大程度上，改變了東歐獨裁者的應對模式，他們不敢承擔開槍鎮壓和平示威民眾的歷史責任。1989 年「六四」發生時，共產陣營另外一個重大的事件是波蘭團結工會⁸⁷贏得了大選，民眾上街慶祝，但他們從收音機裡聽到中國北京大屠殺的事情，準備慶祝的民眾變得憤怒，去中國大使館抗議。所以，天安門事件改變了中國的歷史，也改變了世界的歷史，包括冷戰結束。

中國的茉莉花革命

海：能否講講中國茉莉花革命期間的事情？

彪：全國被抓的人非常多，有名有姓被抓的就有好幾百人。當時，突尼斯的獨裁者阿里被趕走了，埃及茉莉花革命成功。然後，推特上有一個匿名帖子，號召大家在2月20日星期天去集會，在中國進行茉莉花革命，並列出了城市的聚會地點，2月19日就抓了一大批人。今年（2013）以來被抓的維權人士非常多，這是十年以來……和茉莉花革命期間一樣，這兩次抓捕是最嚴厲的。在我看來，不是習近平一個人的問題，而是中國政治發展的必然結果。從2003年中國維權運動登上歷史舞臺後，官方對公民運動的打壓就沒有中斷過，維穩放在第一位。民間維權，官方維穩，它們彼此發生碰撞。維權的力量借助互聯網，然後在維權律師、新媒體的加入下蓬勃、壯大，包括知識分子、家庭教會、公民記者、普通網民，以及推特、微博，不斷地成長、壯大。官方維穩沒有停止過鎮壓，包括網路的過濾審查、對NGO的管制、吊銷律師執照、抓人判刑勞教。維穩和維權發展到今天而已，就發生了這種大規模衝突，所以抓人也是最多的。

在這樣的體制下，一個思想上的反抗者，自然會成為行動上的反抗者。我在最近的文章裡提到，思想上的反抗一定會變成肉身的反抗。在極權體制下，它不容許思想上的反抗，不但自己的肉身要參與進來，而且整個社會關係也被迫參與進來，好比株連，有時，當局會找你的父母、孩子、家人談話、警告、給麻煩，甚至把他們也關進監獄。但在這樣的體制下，真正強有力的反抗就需要肉身的參與，所謂號召力、行動策略、行動力量，都是在實踐中產生的。當然理論很重要，但很多理論是在行動中去深化、去理解。另外，僅僅有理論，如果沒有人去踐行也是無力的。而且理論是粗線條，是基本的理念和原則、宗旨，有時並不能解決具體情境中的具體問題。在現場遊行的時候，社會運動中的種種理論，如：非暴力原則、和平原則，解決不了絕大多數現場發生的問題，所以需要

在實踐中去操練。比如公民聚餐，大家在一起不僅僅是吃飯，而是實行民主操練，按照議事規則、發言順序，有議題，有討論規則，有主持人，這是很重要的民主演練，而且在實踐中提出新問題。

2010年，在廣州的反對建垃圾焚燒場的抗議現場，我也參加了，有幾千人參加抗議，也許是風險的問題，沒有明確地按照民主程序選出來的領導者，大家沒可能都聽他的。這時政府有人出面說：「你們選擇五位代表進來談判。」這時候問題就出來了，怎麼選？按照什麼原則，以及誰來指揮選舉？這些都是問題。另外，大家也害怕，選五個代表進去，秋後算帳怎麼辦？大家就沒有按當局的意思選，後來就喊：「選五個官員出來和我們談判。」

我認為越是到轉型、緊要關頭，在大量民眾集會的時候，越需要民間權威的積累、基本的民主操練和民主經驗的積累，這需要行動者長期努力。中國茉莉花革命是由一個匿名的帖子發起的，讓當局如此恐慌，但大家並不知道是誰發的，可能有人會在那個時間、地點去圍觀一下。但真正具有號召力的是，我們要知道是誰發起的，他做過什麼？他是否是「五毛」？是否在「釣魚」？還是一個沒有聽說過的人？如果發起人是劉曉波、高智晟⁸⁸，那麼就會有很多人參與；或者是茅于軾⁸⁹、賀衛方，還是韓寒⁹⁰、李承鵬⁹¹發起，結果都會不一樣。發起人的號召力要在行動中積累。

海：小川紳介的紀錄片也參與社會變革……

彪：這種類型的紀錄片，它承擔著明顯的社會功能，可能有人會反對將這種藝術形式工具化，但它的確承擔了這樣的社會功能。我想包括何楊、胡杰、艾曉明、艾未未，他們都不希望大家用純藝術的眼光來看待他們的影片。他們希望作品能夠影響現實，是社會運動的一部分，他們具有主體性、獨立性，追求藝術，同時有意識地參與社會運動。

海：你現在在香港中文大學擔任訪問學者？

彪：是的，我也在感受香港人的焦慮，他們的獨特經驗。他們的主權屬於專制體制，但在某種特殊的歷史背景下，又保留了一些自由的傳統，保留了某種民主的體制。它的司法、選舉、新聞、教育

制度，跟它所屬的主權劃屬的專制國家不一樣，但它又受到專制體制的侵蝕。所以，它的經驗在世界中也是特殊的。我住在深圳，經常來香港，可以回去，不是流亡者。但是，又可能隨時回不去，這種經驗也是很特殊的。如果我是流亡者，我完全不需要自我審查，比如關於「六四」遊行呀，我所言、所行沒有任何顧慮。但我要回去，就要考慮所言所行，既能夠讓我回去又能出來。但我跟國內的人又不一樣，只要我待在香港就不需要擔心監聽、軟禁、勞教。一旦回去，所有這些就可能發生。其實，就隔著一條深圳河，過了深圳河到了深圳，推特就上不去了，帶的書也會被扣留。但在深圳河上的羅湖橋香港這邊，我就敢去地攤吃東西，也放心。沒有牆了，推特可以隨便上。

迴避政治也是以特殊的方式參與政治

海：何謂政治？

彪：政治，從政治學的角度和這個詞的含義、來源來講，可討論的可多了，我們要看在具體的情境當中，誰在使用這個詞，在什麼語義下使用這個詞。比如江澤民說政治，是一個意思；有時，官方批評某些人說：「你們在搞政治。」又是一個意思，官方同時用相反的意思來使用這個詞。許志永和我們都受哈維爾的影響，認為政治是公眾的、美好的，不是齷齪的、黑暗的、腐敗的代名詞。在極權體制下，政治就是一切。官方表達政治即是「一切」，從客觀來看，一切也被投上政治的陰影。中國現在的體制是從極權體制脫胎而來，是後極權體制或者新極權體制，它還沒有轉型成威權體制，離民主體制就更遠了。在這個體制下，政治就是一切，你沒有辦法脫離它。有些商人、普通人，他們說：「莫談國事。」他們不談政治，遠離政治。我曾在文章裡寫到，迴避政治也是以特殊的方式參與政治，這是官方最想看到的一種政治參與。

（2013年，採訪於香港中文大學）

註釋

- ¹ 卡謬《反抗者》（*L'Homme Révolté*）（嚴慧瑩譯，大塊文化，2014）。
- ² 紀錄片《喉舌》（2009，180分鐘）描述深圳電視臺的記者，以揭露社會矛盾為己任的兩難處境。具有正義感、獨立思考的記者，在中國卻淪為政府的「喉舌」工具，新聞報導必須以黨的利益為依歸，以致很多報導遭到「槍斃」的命運。
- ³ 見新華網，網址：www.xinhuanet.com（2011年12月3日）。
- ⁴ 見朱影著《二十億隻眼睛：中國中央電視臺的故事》（*Ying Zhu "Two Billion Eyes: The Story of China Central Television"*, New York: The New Press, 2012）一書。
- ⁵ 錢雲會事件（中國官方稱之為樂清蒲岐「12·25」交通肇事案）發生於2010年，詳見第六章「紀錄片《平安樂清》的啟示」一節。
- ⁶ 《南方周末》新年特刊事件（也稱新年獻詞事件），2012年末，廣東省委宣傳部新聞處未通過《南方周末》編輯部正常出版流程，將2013新年特刊中的新年致詞及相關內容加以大幅刪改，以致內容錯誤，由此引發《南方周末》採編人員的抗議。
- ⁷ 見《南方都市報》，網址：epaper.oeeee.com（2014年4月30日）。
- ⁸ 見何楊的博客，網址：<https://heyang519.wordpress.com>（2006年8月15日）。
- ⁹ 紀錄片《吊照門》（2010，30分鐘）敘述維權律師唐吉田和劉巍因代理拆遷、宗教及言論自由等案件，遭北京市司法局吊銷律師執業證的整個過程，此為中國維權律師群體遭致政府打壓的開始。
- ¹⁰ 倪玉蘭（1960-），北京人，維權人士，因維權被屢次毆打致殘，並多次遭關押及判刑。
- ¹¹ 華澤（1960-），北京人，新公民運動參與者、《零八憲章》首批簽署人。2010年遭北京國保綁架囚禁，2011年前往美國，獲哥倫比亞大學人權所的邀請擔任訪問學者。編有《遭遇警察》（與徐友漁合編，開放出版社，2012）、《許志永文集：堂堂正正做公民——我的自由中國》（與滕彪合編，新世紀出版社，2014）。
- ¹² 紀錄片《赫索格的日子》（2010，58分鐘）講述福建三網友案中的游精佑在參與公民行動時遭遇的道德困境。游精佑因認為嚴曉玲案判決不公，於是為嚴曉玲的母親錄下喊冤的影像，而被有關當局控告誹謗。
- ¹³ 紀錄短片《閩清嚴曉玲被公安保護的黑社會輪姦致死》（2009，16分鐘）由死者嚴曉玲的母親林愛英和舅舅林愛德的兩段採訪組成，講述他們對嚴曉玲突然死亡各種疑問。
- ¹⁴ 紀錄片《福州馬尾法院4.16 + 草泥馬大戰河蟹》（2010，27分鐘）描述

2010年4月16日，福建三網友案在福建馬尾法院第三次開庭審理期間，全國幾百位網友前往福建聲援的過程。

- ¹⁵ 睢安奇（1975-），新疆人，導演、跨領域藝術家，屢次於國際電影節獲獎。作品有紀錄片《北京的風很大》、《中國之夜》；劇情片《詩人出差了》。
- ¹⁶ 紀錄片《北京的風很大》（1999，50分鐘）1999年的春天，導演睢安奇和兩名攝製人員闖入北京街頭的各公共場所：學校、住宿樓、天安門廣場，甚至公共廁所，反覆向人們詢問：「你覺得北京的風大嗎？」是一部具實驗性以及文獻價值的紀錄片。
- ¹⁷ 參見艾曉明整理的〈王荔蕪談福建三網友案及現場圍觀〉一文，網址：<https://heyang519.wordpress.com>
- ¹⁸ 同上註。
- ¹⁹ 索爾·貝婁（Saul Bellow, 1915-2005），美國著名小說家，1976年諾貝爾文學獎得主。著有《赫索格》（*Herzog*）、《洪堡的禮物》（*Humboldt's Gift*）、《更多的人死於心碎》（*More Die of Heartbreak*）等長篇小說。
- ²⁰ 《赫索格》為貝婁作品中涉及社會問題最多的一部小說，真實地表現了美國中產階級知識分子，在現代社會中的苦悶與迷惘。
- ²¹ 見哈維爾文集《無權力者的權力》中譯本（貝嶺編，傾向出版社，2003）。
- ²² 賀衛方（1960-），山東牟平人，北京大學法學院教授，他同時也是著名法學家，曾主編《中外法學》（雙月刊）。
- ²³ 見〈法學家賀衛方教授談何楊紀錄片《赫索格的日子》及福建三網友案〉，艾曉明整理，網址：http://aixiaomingstudio.blogspot.com.tr/p/blog-page_9.html。
- ²⁴ 徐友漁（1947-），四川成都人，中國社會科學院哲學研究所研究員、《零八憲章》首批簽署者，新公民運動發起人之一。
- ²⁵ 莫少平（1958-）北京人，著名維權律師，畢業於中國政法大學法律系，1994年起開始維權，代理政治犯、良心犯、法輪功等敏感案件。2007年獲法國國家人權諮詢執委會（CNC DH）頒發法國人權獎。
- ²⁶ 見許知遠著〈我們這一代被捕的年輕人〉FT中文網，網址：www.ftchinese.com（2013年12月22日）。
- ²⁷ 許知遠（1976-），北京人，中國著名作家、公共知識分子、媒體人，為北京著名獨立人文書店「單向街」創辦人。著有《極權的誘惑》（八旗文化，2010）、《抗爭者》（八旗文化，2013）等書。
- ²⁸ 見許知遠著〈受困的黑馬〉FT中文網，網址：www.ftchinese.com（2013年12月12日）。
- ²⁹ 聖愚（Foolishness for Christ），又譯癡僧、佯狂者，為俄羅斯東正教中特有的傳教士，他們多為遊民，渾身污垢、半瘋、半裸體，甚至在腳上套上腳鐐，他們有些不能言語，但他們的聲音卻被視為神諭。

- ³⁰ 《大屠殺》為廖亦武的長詩，寫於1989年6月3日下午，當晚天安門廣場便爆發「天安門事件」，在詩中他預測並「親身經歷」了中國軍隊對示威抗議者的清場圍剿。6月4日凌晨，他將朗誦這首詩的聲頻製成錄音帶，在中國許多城市流傳。
- ³¹ 廖亦武（1958-），四川人，1989年以《大屠殺》一詩，抗議中國政府以暴力鎮壓天安門事件，1990年，被控「反革命宣傳煽動罪」入獄四年。2011年始，歷經艱辛流亡至德國；2012年，獲頒德國書業和平獎（Friedenspreis des Deutschen Buchhandels）。著有《中國底層訪談錄》（長江文藝出版社，2001）、《我的證詞》（允晨出版社，2012）等書。
- ³² 見艾曉明紀錄片《國家的敵人》中，艾曉明對廖亦武的訪談。
- ³³ 流沙河（1931-），四川成都人，當代詩人、作家。在1957年反右運動中，因詩作《草木篇》被毛澤東親自點名批判，而被打成右派，下放、勞動改造，累計二十年，於1979年始獲平反。著有《流沙河詩集》（上海文藝出版社，1982）、回憶錄《鋸齒啃痕錄》（三聯書店，1988）等。
- ³⁴ 見艾曉明紀錄片《國家的敵人》，艾曉明對流沙河的訪談。
- ³⁵ 見〈譚作人被禁制的最後陳述〉（《亞洲週刊》，2009年第47期）。
- ³⁶ 江天勇（1971-），河南人，中國維權律師，曾參與愛滋病患的救助與維權、山西黑磚窯案件、法輪功案等多起維權行動，2009年因而被北京市司法局註銷律師執業證。之後，他加入北京愛知行研究所，擔任該所的法律項目協調人。
- ³⁷ 「中國茉莉花革命」乃受北非突尼西亞茉莉花革命的影響，其始末詳見後文〈強有力的反抗需要肉身參與——滕彪訪談〉。
- ³⁸ 見徐友漁、華澤編《遭遇警察——中國維權第一線親歷故事》（開放出版社，2012）。
- ³⁹ 宰因·阿比丁·班·阿里（Zine El Abidine Ben Ali, 1936-）為突尼西亞獨裁者，執政長達二十三年（1987-2011），於2011年突尼西亞茉莉花革命時被迫下臺。
- ⁴⁰ 穆罕默德·胡斯尼·穆巴拉克（Muhammad Hosni El Sayed Mubarak, 1928-）曾任埃及總統（1981-2011），在民眾抗議下，於2011年被迫辭去總統職務；2012年，他因2011年人民革命期間下令鎮壓示威者，被判處終身監禁。
- ⁴¹ 見朱日坤〈「2009年第6屆中國獨立紀錄片交流週」前言〉（地下出版，2009）。該文亦刊於網站，網址：<https://site.douban.com/lxtff/widget/notes/3707980>。
- ⁴² 紀錄片《一個孤僻的人》（2010，120分鐘）由艾未未工作室製作，記錄楊佳襲警案，歷時兩年追蹤拍攝完成。由於楊佳案發生後，媒體以「一個孤僻的人」來描述他，故此得名。
- ⁴³ 紀錄片《花臉巴兒》（2009，78分鐘）記錄川震發生後的第一年，災區遇難學生家長的情況，並探討因地震而衍生的豆腐渣工程問題。

- ⁴⁴ 翰光（1958-），黑龍江人，旅日作家、紀錄片導演。翰光於1980年代曾至日本留學，後旅居日本。紀錄片作品有《蓋山西的姊妹們》、《亡命》、《流亡詩人的憂鬱》等。
- ⁴⁵ 紀錄片《亡命》（2010，118分鐘）原名《長城外》（*Outside the Great Wall*），《亡命》為日文片名。2009年，在天安門事件二十周年之際，導演翰光花三年時間製作，採訪十多位因天安門事件而流亡海外的知識分子，如高行健、胡平、鄭義、王丹等人，探討他們對天安門事件、中國的看法和對自我的思考，該片展現了他們流散異鄉後的人生處境。
- ⁴⁶ 胡平（1947-），北京人，於1979年投入西單民主牆運動，並於民間刊物《沃土》發表〈論言論自由〉一文，影響社會深遠。1987年，胡平赴美國哈佛大學攻讀博士，後當選中國民主團結聯盟主席（1988-1991），先後任《中國之春》和《北京之春》雜誌主編。
- ⁴⁷ 徐文立（1943-），安徽安慶人，為西單民主牆運動的組織者，亦曾是中國民主黨領袖召集人，曾任《四五論壇》主編。兩次被中國政府逮捕入獄，共判刑二十八年，實際服刑十六年。2002年流亡美國，獲美國布朗大學榮譽博士，於布朗大學國際研究所任高級研究員（2003-2013），現已榮退。
- ⁴⁸ 楊建利（1963-），山東人，曾參與天安門事件民主運動，後移居美國，獲哈佛大學政治經濟學博士及柏克萊加州大學數學博士學位。2004年，他返中國期間被扣「間諜罪、偷越國境罪」被判刑五年。獲釋後返回美國並創辦「公民力量」組織。
- ⁴⁹ 王丹（1969-），北京人，與吾爾開希、柴玲等人同為1989年天安門事件學運領袖。天安門事件後，多次被中國政府逮捕入獄，後流亡美國，取得哈佛大學歷史學博士學位，現任臺灣中正大學客座助理教授。著有《我在哈佛的日子》（明報出版社，2000）、《理想主義的年代——我的政治軌跡》（允晨文化，2010）等書。
- ⁵⁰ 鄭義（1947-），重慶人，著名作家。天安門事件後遭中共全國通緝，於1993年流亡美國，曾任獨立中文筆會會長。著有《紅色紀念碑》（華視文化，1993）、《中國之毀滅——中國生態崩潰緊急報告》（明鏡出版，2002）等書。
- ⁵¹ 黃翔（1941-），湖南桂東人，著名詩人。1959至1988年間，因莫須有罪名，先後經歷多次勞教、看管、判刑，1997年流亡美國。著有詩文選集《黃翔——狂飲不醉的獸形》（紐約天下華人出版，1998）；自傳體長篇小說《自由之血》（紐約柯捷出版社，2003）等。
- ⁵² 1970年代，捷克、波蘭等共產主義國家，因公民民主意識提高，人們不再滿足於官方灌輸的意識形態，欲重新認識這個世界和自身歷史，於是一些教授在家中開辦飛行大學（*flying university*），講述課堂上不被允許談及的課程。

- ⁵³ 紀錄片《阿僕大的守候》（2010，130分鐘）敘述納西族人阿僕大和父親相依為命的故事，於2011年獲第5屆「雲之南」青銅獎。
- ⁵⁴ 叢峰（1972-），河北承德人，紀錄片導演、作家，畢業於南京大學大氣科學系，先後在中國氣象局和《國際先驅導報》工作。著有詩集《一部雅俗共賞的文學作品謝謝我也這麼認為》（撒把芥末出版，2003）；紀錄片作品有《信仰》、《馬大夫的診所》、《未完成的生活史》、《有毛的房間》等。
- ⁵⁵ 紀錄片《未完成的生活史》（2010，207分鐘）拍攝歷經三年（2005-2008），以甘肅省古浪縣黃羊川職業中學為核心，教師劉東堯為切入點，呈現黃羊川鄉間教師的群體生活。
- ⁵⁶ 紀錄片《馬大夫的診所》（2008，215分鐘）敘述鄉村醫生馬秉成診所裡的日常生活：每天等待看病或抓藥的人們，談起各自的生活、當地的現狀，或者熟人的遭遇。該片曾獲日本山形國際紀錄片影展日本導演協會獎、2009年第3屆「雲之南」青銅獎。
- ⁵⁷ 紀錄片《同學》（2009，203分鐘）片中所拍攝的人物都是導演林鑫的中學同學，他們大多是礦工的後代。在畢業三十年後，林鑫用鏡頭記錄了昔日同窗現今各自不同的生活和生命歷程。
- ⁵⁸ 紀錄片《故鄉》（2011，240分鐘），導演于堅，拍攝歷時三年（2007-2010），於昆明市官渡區宏仁村拍攝完成。影片從老百姓的生活切入：殯葬儀式、日常農耕、文化娛樂、換屆選舉等，真實反映了農村在現代發展進程中的無奈和掙扎。
- ⁵⁹ 從2003年起，導演毛晨雨開始在湖南、貴州、湖北等稻作區拍攝紀錄片，因此稱為「稻電影」。
- ⁶⁰ 李凝（1972-），山東濟南人，紀錄片導演、劇場導演、雕塑家。1993年，李凝進入山東藝術學院學習雕塑；1997年，開始學習現代舞和行為藝術，同年成立藝術團體「凌雲焰肢體遊擊隊」，之後成立「J城製造」(Made In J-town Film Lab) 電影實驗室，近年多次參加國內外重要藝術節。
- ⁶¹ 紀錄片《膠帶》（2010，175分鐘）為導演李凝以膠帶富有黏性、束縛以及連接特性為主題，所創造的實驗性表演，他帶著為了拍攝這部紀錄片而召集的凌雲焰實驗劇團成員，在濟南街頭進行遊擊表演、拍攝，共歷時四年（2005-2009）完成。
- ⁶² 紀錄片《治療》（2010，80分鐘）講述導演吳文光藉由重新整理母親生前的影像，而獲得自我療癒的故事。
- ⁶³ 紀錄片《Kunl Action》（2008，76分鐘）記錄了導演吳昊昊的大學生活、愛情、對世界與中國的思考以及革命行動妄想等。
- ⁶⁴ 紀錄片《生活而已》（2011，89分鐘）由魏曉波自編、自導、自演，毫無保留地向觀眾敞開他與女友的生活，以細膩的心理刻畫、生動活潑的人物形象，描述生活的艱澀與沉重。

- ⁶⁵ 林祖鑾 (1944-)，廣東陸豐人。2011年9月，烏坎事件發生後，林祖鑾主張村民保持和平理性，支持和配合中共廣東省委派駐的工作。2012年，林祖鑾當選烏坎村村委會主任；2016年，因組織村民維權上訪，而被檢察機關指涉嫌收受賄賂而被抓捕，9月8日，他被判刑三年一個月並處罰金二十萬人民幣。
- ⁶⁶ 莊烈宏 (1983-)，廣東陸豐人。為烏坎村委會委員之一，在烏坎事件中，與張建興、楊色茂、洪銳潮合稱「烏坎四君子」。因烏坎事件敏感，2014年1月偕妻子赴美旅遊，尋求政治庇護。
- ⁶⁷ 「龍標」指通過中華人民共和國廣播電影電視總局審查通過的電影，因銀幕上印有《電影片公映許可證》，及電審字號的片頭為綠底龍頭標誌而得名。
- ⁶⁸ 見崔衛平博客，網址：<https://freeweibo.com/weibo/@北京崔衛平>。
- ⁶⁹ 引自本書作者文海 2013年7月10日在北京宋莊與栗憲庭的訪談錄音。
- ⁷⁰ 引自本書作者文海於2013年7月12日在北京電影學院與張獻民的訪談錄音。
- ⁷¹ 2012年「雲之南」在湖南嶽陽細毛家屋場，策畫了一場會議「湘會」，會議期間，部分導演出於對話的必要，倡議創辦《電影作者》雜誌，以呈現導演的製作經驗、思想札記以及導演之間的對話。雜誌的主要編委，均為中國獨立紀錄片導演，至2016年為止，共出版十二期。
- ⁷² 引自本書作者文海於2013年7月20日在北京宋莊與曹愷的訪談錄音。
- ⁷³ 引自本書作者文海2013年8月8日在雲南昆明與易思成的訪談錄音。
- ⁷⁴ 「家庭教會」，或稱「地下教會」，指試圖擺脫官方直接控制的民間獨立教會。
- ⁷⁵ 紀錄片《天安門》(*The Gate of Heavenly Peace*) (1995, 186分鐘)由美國紀錄片製作人卡瑪 (Carma Hinton, 中文名韓偉) 及其丈夫高富貴 (Richard Gordon) 擔任導演及製片，該片透過訪問回顧1989年的天安門事件。
- ⁷⁶ 梁曉燕 (1957-)，上海人，學者、民間公益行動領袖，現居北京。1989年，梁曉燕任北京外國語學院世界史教師，6月3日當晚，曾到天安門廣場尋找學生。天安門事件之後，梁曉燕公開表達了她對「四二六社論」和天安門事件的態度，並退出中國共產黨，後被停職審查。
- ⁷⁷ 呂京花 (1960-)，北京人，天安門事件學運領袖、北京工人自治聯合會成員。天安門事件後，她因被通緝，而流亡美國，現任中國民主團結聯盟 (Chinese Alliance for Democracy) 副主席。
- ⁷⁸ 唐荆陵 (1971-)，湖北荊州人，律師、中國維權運動的主要人物之一，致力於通過非暴力行動改變中國，是中國公民不合作運動的首倡者和主要推動者。2014年5月16日，因涉嫌「尋釁滋事罪」被刑事拘留；2014年6月21日，以「涉嫌煽動顛覆國家政權罪」罪名被正式拘捕；2016年1月29日，被廣州中院判處五年有期徒刑。
- ⁷⁹ 「盧雪松停課事件」是指2005年6月，吉林藝術學院青年女教師盧雪松，

因在課堂上和學生一起探討紀錄片《尋找林昭的靈魂》，而被學生中的積極分子告發，校方隨後停止盧雪松教課的權利。

⁸⁰ 五毛，是對「網絡評論員」的蔑稱。傳言網路評論員每發一帖便可獲得五毛的報酬，故網民謔稱他們為「五毛黨」。

⁸¹ 見傅柯著《規訓與懲罰：監獄的誕生》（*Discipline and Punish*）（桂冠出版社，1992）。

⁸² GFW 為 Great Firewall of China 的簡稱，即防火長城，是對中國政府在其網路邊界審查系統（包括相關行政審查系統）的統稱。

⁸³ 公盟是北京「公盟諮詢有限責任公司」的簡稱，前身為陽光憲政社會科學研究中心，由北京大學許志永、滕彪、俞江博士，以及公益律師張星水，於2003年在北京創立。創立目標是「為了公共利益」，以建立約束權力的民主法治制度，以期能夠用理性推動中國的民主、法治和社會正義。

⁸⁴ 應亮（1977-），上海人，畢業於北京師範大學藝術系、重慶大學電影學院導演系。應亮的第四部電影作品《我還有話要說》（2012，70分鐘），改編自楊佳襲警案，但該片遭到中國政府查禁，應亮亦被上海市公安局正式起訴，之後，應亮流亡香港。

⁸⁵ 在營救陳光誠的過程中，維權人士明知去支援陳光誠會遭警察毆打，卻仍然要去，故被戲稱為「找打團」。

⁸⁶ 2011年的埃及革命，又稱埃及「1·25」革命，是指2011年1月25日，在埃及發生的民眾街頭示威、遊行、集會、罷工等抗議活動，要求埃及總統穆巴拉克下臺，據報導，超過一百萬人參與了此次抗議。

⁸⁷ 波蘭團結工會由萊赫·華勒沙（Lech Wałęsa）領導，結合了波蘭的天主教徒及反共左翼人士，於1980年8月31日在格但斯克列寧造船廠（今格但斯克造船廠）成立，主張非暴力的反抗模式，成為波蘭1980年代一股強大的反共社會運動。

⁸⁸ 高智晟（1964-），陝西榆林人，著名人權律師，2004年起，為受迫害的法輪功學員發聲。2006年以「煽動顛覆國家政權罪」被判刑三年，關押在新疆沙雅監獄，2014年始刑滿出獄。著有《2017年，起來中國》（美國對華援助協會、臺灣關懷中國人權聯盟聯合出版，2016）一書。

⁸⁹ 茅于軾（1929-），江蘇南京人，著名中國經濟學者。著有《中國人的道德前景》（廣東暨南大學出版社，1998）。

⁹⁰ 韓寒（1982-），上海人，作家、職業拉力賽及場地賽車手，並涉足音樂、電影界。著有長篇小說《三重門》（作家出版社，2000）；執導的電影有《後會無期》。

⁹¹ 李承鵬（1968-），四川人，雜文家、暢銷小說家。著有雜文集《全世界人民都知道》（新星出版社，2013）。

第六章 結束即是開始

一個充分意識到自己的人，總在流亡。

——高行健《沒有主義》¹

在藝術的廢墟上

盛夏的北京異常炎熱。

位於北京通州的宋莊，原是一個小村，因為這裡的住宅院落大，租金便宜，自 1993 年起，開始有畫家來此租房，在群聚效應下形成一個藝術聚落，名為「宋莊藝術村」。為了出租給藝術家們，房內空間布置如同廠房，但這樣的建築其實不宜北方氣候。冬天，由於房子空間太大，房子不易弄得暖和，人們往往只能蜷縮在屋角取暖。而夏天，因房子外頭沒有大樹得以蔭涼，需要開冷氣。

到了 2006 年，因中國房地產熱潮，宋莊到處蓋新樓宇、廠房、工作室，早些年吸引城裡人來此定居的農家小院，幾乎被拆光了，院子裡的樹也給砍了，房子擴建成現代水泥盒子。僅有的田地，被劃分為一小塊一小塊，點綴在正興建的樓宇之間，上面長著荒草。偶見荒地裡，有農民正趕著羊群放牧。白晃晃的馬路大刺刺地橫貫村莊，僅少數車輛在路上行駛。

為了發展藝術區，2006 年，當地政府以低價將土地賣給藝術家們，但因土地交易的手續不齊全，產權問題成了灰色地帶。當這裡的土地被炒熱後，政府就以「小產權房不合法」為藉口來打壓這些藝術家，這讓將家安在宋莊的藝術家們很焦慮。他們大多數人將積蓄投資在宋莊，以為能夠為漂泊的人生找到一塊棲身之地，現在他們卻要面臨比漂泊還要殘酷的命運——「被」拆遷。朱日坤告訴我，以前覺得那些上訪的人離他很遠，現在「我們隨時都會成為上訪者」。

2006 年，在藝術家們的幫助下，栗憲庭在宋莊成立了「栗憲庭電影基金會」，成立宗旨為「扶持中國獨立電影的發展和研究、促進中國與世界電影文化的交流和溝通」；在基金會之下同時也成立了「栗

憲庭電影學校」，培植具獨立精神和創作能力的電影工作者。

2013年7月13日，我見到栗憲庭，他顯得憂心忡忡地明確告訴我，栗憲庭電影學校目前的處境十分糟糕。從2006年栗憲庭電影學校開辦起，至今已經辦了九期，在2012年北京獨立影像展最艱難的時刻，學校還得以繼續辦下去，但今年學員報到的第一天晚上十點，政府就出動數輛警車和二十名警察，將學生們強行拉到北京通州區的紅旗賓館軟禁起來；第二天，警察將學員送到北京車站，讓他們自己買票回家。幸好，學員沒有屈服於警方的壓力，他們一個人都沒有離開。在栗憲庭的緊急安排下，學習地點改在離北京三百公里的河北某農莊。

栗憲庭事後回想，政府的這個舉動，是將要取締2013年北京獨立影像展的一場「演習」。

栗憲庭電影學校是中國獨立電影的理想實驗場地，栗憲庭、朱日坤等中國獨立電影的推動者，希望通過辦學的方式來培養中國的獨立電影人才。這所學校的宗旨是「自由之精神、獨立之思考和實踐的能力」，自2009年創辦以來，每年開辦二至三期，每期大約一個月，招收不同背景的學員，年齡從十多歲到五十歲不等。雖然上課時間短暫，但由於教學靈活、開放，能接觸到當代藝術圈內的最好講座，因而引起學員極大興趣。

來自美國紐約的電影學者錢穎評論說：

「栗憲庭電影學校的學員拍攝電影不是為了新潮或擺酷，而是感受到了電影在揭露、救贖和改變現實方面所承擔的使命。」²

這批被迫轉到河北上課的學員，決定聯合前幾屆學員共同抗議政府的野蠻行徑，他們把事件的真相通過文字、圖片和影像上傳到網路，期望得到人們的關注和支持。他們的抗議行動得到廣泛的響應，幾家國內的主要報紙《南方都市報》和《南方周末》等，都報導了這個事件。

學員還舉辦了「栗憲庭電影學校歷屆學員作品回顧展」，作為抗議行動的一部分，展映影片形式多樣，明顯展示了他們面對政府打壓毫無顧忌的態度。尤其難能可貴的是，一些學員還製作了一部短片，敘述林昭、張志新和遇羅克等人遇難後，警察前往他們家中討要子彈費，通過情境再現的形式，表現他們對於政治禁忌不屑一顧的態度。

儘管在展映過程中，電影院裡出現了便衣，拿著相機拍照，但是學員們對此早就習以為常，因此毫不在意，大家各幹各的事，互不干擾。

2010年9月後，因為被國安部門關注，我時時被請去「喝茶」，這讓我難以繼續再待在北京。我不堪煩擾，於是搬到河北燕郊，經常待在雲南拍片。

因此，至2013年止，我已有兩年多時間沒有來過現象工作室了。這次為參加抗議活動而再度來此，我倚靠在座椅上，那種舒適感讓我回憶起前些年經常來這裡看電影的美好時光。就在這裡，我看了日本電影大師小川紳介的影片。印象最深刻的就是小川紳介的《三里塚》系列紀錄片³，影片中，農婦為了抗爭用鐵鏈將自己鎖在樹上；小川紳介和他的攝影隊，與當地的農民一起為維護自身的權利而成為抗爭者，堅決與政府的拆遷部隊抗議的情景，這些如今想來仍然讓人心情澎湃。那時我們多麼希望自己也能夠趕上小川紳介的時代，將攝影機作為武器，參與社會變革。

但2010年突如其來的事件，讓我退縮到雲南，那是一種自我流放，在海拔三千二百公尺的地方，既是拍片，也是躲避恐懼。

其實就在2010年，何楊、華澤還有後來的烏坎「張建興們」，便開始了他們作為抗爭者的拍攝生涯，拍攝了具有戰鬥性的紀錄片。早年的獨立紀錄片導演，因為經濟等原因無法持續創作，往往成了「一片主義」。現在這些抗爭者也因為涉及政治，遭到軟禁或流亡，也是無法持續工作。由此我深深體認，在沒有言論自由、沒有法律保障的中國，不可能產生小川紳介、懷斯曼這類能夠持續創作的紀錄片大師。

但我們有自己的責任和任務。

有些東西它存在時，我們並不珍惜，理所當然地享用，一旦失去，才感覺到它如此寶貴。由栗憲庭電影基金會主辦的北京獨立影像展存在的時候，我們還會為它的不如意生氣、賭氣；而今再度來這裡觀看影片，咖啡屋門口停著兩輛警車，旁邊總是站著一些帶墨鏡的傢伙，我們這才感覺到它如此可貴。北京獨立影像展主要負責人王宏偉、張琪（栗憲庭電影基金運營總監），隨時要陪同上門的警察聊天，他們想清楚了解影像展的一切情況。空氣中有一種沮喪的氣味，反倒是經

歷過大風大浪的栗憲庭，反覆勸慰年輕人，1990年代他在策畫當代藝術展時就是這樣，展覽期間，藝術家被暴打的事時有所聞。知名的藝術家張洵，有一次耳朵幾乎被國保打掉了。

就在這種恐懼氛圍裡，2013年的北京獨立影像展仍然進行著準備工作，但6月以來發生的事件，讓這一切都成了不可預料，隨時都可能停展。

栗憲庭做事態度向來是「知其不可為而為之」，他會不斷地和有關單位解釋、商討，但也堅持自己的底線：影展就是要辦下去，而且是在北京，堅決不離開。但今年所有宋莊的藝術場館都接到通知，不可承辦北京獨立影像展，如果違反通知，就要拆掉工作室。張琪和王宏偉接到「不可參與影像展的籌備工作」的威脅，否則可能會將他們的房子作為違章建築拆毀。在這樣詭異的氛圍裡，栗憲庭決定將他家院子裡的池塘改造成電影院。改造工作在影展開始前兩個月動工，工人們將池塘的水抽乾，向下挖掘造了一個地下電影院。

8月下旬，開幕式前一天，工作人員還在調試影院設施，一些導演已經來了，但對於如何放映的具體細節卻還沒準備好。

影展終於開始，但栗憲庭基金會的院子裡靜悄悄的，除了幾張海報，沒有一絲影展的氣氛。令人不安的消息不斷傳來，設置在北京外圍的幾個展所都遭到取締，朝陽區的原創藝術館受到嚴厲威脅，當地副區長率領公安警告原創藝術館館長，必須停止一切有關影像展的活動，否則將會立即派出四十名警察前來接管。

在宋莊，除了栗憲庭的院子，藝術家韓濤的工作室門口也有便衣上崗。朱日坤的現象工作室門口也停了幾輛警車，警察們正坐在車裡待命。警察打來的電話不斷地響著，王宏偉和張琪忙得應接不暇。栗憲庭仍在和一些有關部門溝通，希望他們也來看片子，強調影展中涉及敏感問題的作品其實不多，主要還是實驗性的影片，是在藝術範圍內探討問題的作品。然而對方還是不鬆口，他們建議把影展遷至外地，不要放在北京，栗憲庭一再堅持，最後官方總算答應，只能在栗憲庭家的院子裡舉辦影展，其它場次一律取消。

於是影展如期開幕，放映廳裡擠滿了觀眾，大約二百人。栗憲庭

發表講話：

「感謝國保，正因為有了他們，才把中國的獨立電影推上了如此重要的位置。中國以往的當代藝術如今在國際上非常轟動，某種程度上也是因為國保的嚴厲打壓所致。」

因原定放映計畫不能正常進行，於是開幕這天夜裡，一群獨立導演邀請日本山形國際紀錄片影展的翻譯和學者秋山珠子，到附近的伊犁河餐廳吃羊肉串，場景彷彿又回到了2006年在安徽舉辦的中國獨立紀錄片交流週。和那時一樣，三十張小方桌排成一字形，大家圍坐兩邊，秋山珠子很激動，她說，小川紳介曾經告訴吳文光，紀錄片需要一群人才能搞得起來，他創建日本山形國際紀錄片影展的初衷，就是要發掘亞洲，特別是中國的紀錄片導演。二十年前，到國外參展的中國紀錄片導演只是少數，如今，看到這麼多中國導演從事紀錄片工作，這讓一個長年從事紀錄片研究的工作者感到非常欣慰。

接下來，影展居然奇蹟般地順利。艾未未的影片《平安樂清》，是所有參展影片中最令人擔心的一部，組委會在沒有事先通知的情況下，提前加映了一場，其後的正式放映，竟沒有受到任何干擾，也很令人意外。

8月31日的閉幕式十分熱鬧，許久未露面的艾未未出現了，人群中湧動一陣喜悅。艾未未於2011年4月被警方綁架秘密關押了八十一天，出獄後，行動又被嚴格限制，活動範圍僅限於他的住所。如今，他能夠來到影展的頒獎現場，自然令人激動。他的影片《平安樂清》，毫無意外獲得該屆北京獨立影像展的最高獎——獨立精神獎。

頒獎儀式上，艾未未發表了他的獲獎感言：

「我覺得我們這個時代是紀錄片的時代，因為有太多被遺忘和被抹去的，卻只有太少的人去記錄。今天，由於技術和互聯網，我們有機會讓每個人都可以去拍攝，這是一個挺好的時代。謊言永遠在我們面前毫無藏身之地，但是這個謊言的結束，必須靠我們每個人拿起自己手中的機器，去拍攝一分鐘的錄影或一張照片，這是非常有意義的，因為我們見證了真實的一個世界。沒有我們的努力，這個世界實際上就是一個不存在。」

紀錄片《平安樂清》的啟示

2012年，南京第九屆中國獨立影像展被迫取消的時候，組委會主席曹愷曾在〈流產備忘錄〉中分析說：

「艾未未及其他相關異議人士的公民維權紀錄片，即美國電影學者張真所謂社會行動紀錄片，在2008年以後成為焦點，導致當局將獨立紀錄片的敏感度提升，將獨立紀錄片視為不同政見的傳播方式，使得獨立電影整體陪綁被歸入具有潛在對抗因素的不和諧載體。」⁴

在這一系列獨立電影節被關閉、取消，面臨越來越多的危險與困難的時刻，艾未未工作室用兩年的時間，完成這部紀錄片《平安樂清》。這部影片其實已發布在YouTube網站上，但為了表示對北京獨立影像展的支持，他還是把影片送展，參加紀錄片競賽單元。

《平安樂清》是艾未未工作室的公民調查項目之一，事件主角錢雲會是浙江溫州樂清市寨橋村村委會主任。從2005年開始，該村與浙江樂清電廠發生土地徵用糾紛，錢雲會帶領村民爭取合理賠償，六年之中，有四年半處在警方拘禁和監視狀態中。

2010年12月25日，錢雲會死了。警方公布，他是被一輛重型貨車輾壓致死。警方一口咬定錢雲會之死，是一起普通的交通事故，卻一直不肯公布現場監控錄影帶。但是，現場疑點重重：貨車為逆行，且地面並沒有剎車痕跡；屍體位置與道路呈九十度，不像是被車衝撞致死；按警方公布，貨車輾壓死者的頸部，但死者身體和他手中的雨傘卻沒有被輾壓的痕跡。《南方周末》引述目擊者的證詞云，錢雲會被四個男人打倒後扔到車子下面，讓車輪從他的脖子上壓過去……，但是警方依舊堅持交通事故的說法，還拘押了錢雲會的家屬和幾個關鍵證人。錢雲會事件引起社會強烈關注，由學者于建嶸⁵等人率領的公民獨立調查團分三組，先後來到樂清進行調查。錢雲會案一時成為最受關注的社會事件。

《平安樂清》從錢雲會八十歲的老父親，在昏暗的房間裡抱頭痛哭的畫面開始。鏡頭緩緩地移到老人的臉，老人邊哭邊嚎，撕心裂肺：「英明偉大的共產黨呀，給我作申冤報仇呀！胡錦濤主席呀，你英明偉大，

樂清政府這樣鎮壓村民，村民的苦頭出不了呀！天呀，我難受死了，腦子難受死了……」

接下來的鏡頭，是官方媒體的報導和樂清市公安局新聞發布會現場，以及對錢雲會家屬和目擊者的採訪，隨後是學者于建嶸、維權律師許志永、獨立作家莫之許⁶對此案的看法，以及艾未未工作室成員在事故現場，對有關證據的分析和實驗。透過鏡頭，觀眾意識到，在中國要尋找真相簡直不可能，即便是證據確鑿，這個體制也能把所有的事實都演變成一個羅生門。

然而，即便是羅生門吧，人們仍舊可以確實找出一些可以確定的事實。《財經》記者楊海鵬說：

「現在的政府都搞經營。你政府一搞經營就有很強的自利性。我們的經濟政治學家現在把我們的地方政府叫什麼呢？自利性的政權承包者，他是承包人，他在拿這個事做生意……，我覺得不是每一個環節人的好壞的問題，不是一個道德問題，是利益的問題，系統性的危機。制度之惡比什麼都可怕，它把好人變成壞人。」⁷

楊海鵬的話道出了這起案件背後的真正原因。

原來，溫州市政府在2010年制定了一個「溫州沿海產業帶計畫」，將村民的土地收回國有，然後藉開發的名義再出賣這些土地，為政府牟取暴利。為了實施這個計畫，政府不惜動用國家機器打擊村民，於是，溫州沿海的一些村莊都處在恐怖氛圍中，穿便衣或制服的警察隨處可見，村民人心惶惶，如同生活在地獄裡。

艾未未的《平安樂清》震撼了所有評委，大家一致同意將影展最高獎——獨立精神獎頒發給艾未未。評委們在頒獎詞中寫道：

「影片用一種非常有力的電影結構，探討了有關真相、生命、恐懼在當下處境裡的含義。作者用自己的方式去見證這個時代。逼迫我們反思自己的處境，我們是誰？我們在幹什麼？應該幹什麼？他將中國獨立紀錄片帶到一個更加廣大的平臺，以行動主義的方式參與社會變革。」

2010年是公民運動的轉捩點，從互聯網上的呼籲到街頭運動，官方對獨立紀錄片的認識也開始發生急遽的轉變，從僅僅視它為電影系統內的異類作品，轉而視它為社會不穩定因素。尤其是突尼西亞的茉莉

莉花革命後，當局對獨立紀錄片的打壓陡然大增，許多獨立紀錄片導演，包括胡杰、艾曉明、王雲龍⁸、王利波⁹、賈之坦¹⁰等所有拍攝敏感題材的導演，都有過被國保不經任何合法手續，請去「喝茶」或傳訊的經歷，這些獨立導演儼然成為他們眼中的「國家敵人」。

2011年，中國政府將艾未未秘密拘捕，隨後政府又對三個主要獨立影像展進行「強拆」，這是歷來對獨立紀錄片最嚴重的打壓。2011年後，獨立紀錄片導演，再難與公民運動緊密結合，拍出激烈對抗性的行動主義紀錄片了。但是另外一種具有強烈呼籲、救助性的行動紀錄短片開始在網上流傳。

艾曉明製作的紀錄片《神的孩子·梅州》，講述郭飛雄妻兒去探訪郭飛雄的經過，以及披露郭飛雄在監獄被虐待的消息；《神的孩子·東山口》，講述郭飛雄妻子流亡美國前一個月的精神狀態，這些紀錄片均旨在參與營救郭飛雄的行動。

劉霞在丈夫劉曉波 2010 年獲諾貝爾和平獎後就被軟禁。艾曉明製作的《記憶劉霞》二十六分鐘短片，記錄了 2010 年 4 月 2 號，她與劉霞的訪談，劉霞談她的生活狀態、對劉曉波的看法等。

而由胡佳拍攝、曾金燕剪輯的紀錄短片《探訪劉霞》，記錄的是 2012 年 12 月 28 日，即劉曉波生日當天晚上九點，胡佳、郝建、徐友漁等人，來到劉霞的住處，強力推開保安阻擋後，進入劉霞寓所，向她表示問候。隨後，為了避免在劉霞寓所與長期受命監視她的社區保安發生衝突，他們短暫停留後隨即告別。

雖然影片僅僅四分十一秒，卻已經將探訪者與保安的搏鬥，劉霞經長期軟禁內心形成的恐懼、情緒變化，以及整個過程的壓抑氛圍，準確傳達出來。這些影片最後成為「2014 關注劉霞年」¹¹ 國際呼籲中最有力量的行動。

紀錄片《星火》

2014 年 3 月，胡杰的新片《星火》在香港中文大學世界首映。

陪同胡杰一同出席放映活動的中國研究服務中心原負責人熊景明

說，十年前在香港中文大學放映胡杰的紀錄片《尋找林昭的靈魂》時，她非常震撼，進而開始關注中國獨立紀錄片的創作，中國研究服務中心也開始搜集中國獨立紀錄片，至今已經收藏了三百多部。

紀錄片《星火》講述 1957 年反右運動之後，一批蘭州大學的右派師生張春元、顧雁、向承鑑、譚蟬雪等人，被遣送到甘肅天水的農村進行勞動改造的故事。在那裡，他們目睹了大躍進的荒唐，及隨之而來的餓殍遍野的慘劇；並意識到反右運動的荒謬，看清了公社化運動對農村生產力的破壞。於是他們開始獨立思考、寫作，也為了交流思想，他們自發油印了一本地下刊物，取名《星火》，寓意是「星星之火可以燎原」。這是中國 1960 年代大饑荒時期得以留存的唯一一份民間刊物。他們記錄了農村的貧困、深入分析和批判人民公社體制，道出了正在形成的官僚利益集團如何殘害人民。林昭則因為和這些學生交往並且將長詩〈普洛米修斯受難之一日〉發表在《星火》上而再次入獄。

後來，此事被人告發，定調為「反革命集團案」，總涉案人數達二百多人。其中，林昭、張春元和杜映華在文革期間被槍決。

紀錄片《星火》可以說是《尋找林昭的靈魂》的姊妹篇。如果說《尋找林昭的靈魂》中，胡杰所塑造的林昭的形象讓人高山仰止，那麼，十年後，胡杰通過林昭以及當年《星火》戰友們的故事告訴我們，林昭不是唯一自由的化身，她所處的時代還有一批被林昭稱之為「大陸青春代自由戰士」的青年（這是林昭最喜歡的稱呼），他們和林昭一樣是這個民族的「筋骨和脊梁」，他們的思想在近代中國歷史上（1957-1966），留下了不可磨滅的印記。

當初胡杰拍攝《尋找林昭的靈魂》時，僅僅只是對一個人用血寫作這件事好奇，沒想到卻讓他得以打開一扇封閉的歷史大門，窺探到中國最黑暗時代的歷史。經過十多年孜孜不倦的探索，胡杰已經完成一系列探討歷史的紀錄片，包括《尋找林昭的靈魂》、《我雖死去》、《塔院》¹²、《國營東風農場》、《我的母親王佩英》¹³、《格拉古之書》¹⁴、《星火》等，這是一項驚人的成就，幾乎構築了他對整個當代史的研究，而這些紀錄片都是他在極其孤獨和險惡的環境下完成的。

同時期還有其他導演也在用影像重建非官方的歷史，如：1950 年

代初期林鑫的《三里洞》；1950年代反右時期王兵的《和鳳鳴》；1960年代文革時期王雲龍的《還卜琴父以美麗》¹⁵；1970年代初期賈之坦的《一打三反在白雲》¹⁶，以及1970年代文革後期王利波的《掩埋》¹⁷等。

2005年，獨立紀錄片導演吳文光在北京創辦了「草場地工作室」，提出「民間記憶計畫」¹⁸，鼓勵年輕人回鄉，用口述歷史記錄大饑荒（1959-1961）這段幾乎被湮沒的歷史，至2013年為止，已經積累了上千小時的素材，也製作了三十多部紀錄片。這些都是順應潮流，在官方體制之外用紀錄片重新構築中國的歷史。

另外，在2011年年底，張獻民和左靖共同策畫了「當代中國人的一生」紀錄片影展，他們所選擇的紀錄片，涵蓋中國人一生的各個階段。兒童時期的紀錄片有：張同道¹⁹的《小人國》²⁰；小學時期的紀錄片有：陳為軍的《請投我一票》²¹；中學時期的紀錄片有：周浩的《高三》²²、楊弋樞²³的《浩然是誰》²⁴、趙珣²⁵的《兩個季節》²⁶；青年時期的紀錄片有：顏俊傑²⁷的《碎片》²⁸、吳昊昊的《KUN1行動》、王光利的《我畢業了》²⁹；中年時期的紀錄片有：文海的《喧嘩的塵土》、張戰慶³⁰的《活著一分鐘快樂六十秒》³¹；老年時期的紀錄片有：楊荔鈞的《老安》³²、訾翰³³的《老年男女》³⁴；以及關於死亡的紀錄片：毛晨雨的《神衍像》³⁵。這些影片合而觀之如同一部中國人的家庭影集，也是獨立紀錄片導演個人對時代的見證。

中國紀錄片這十多年來的努力方向，為探索和重建歷史，以行動積極介入社會運動，成為改造社會的一股力量。但另一方面，社會上某些人對於獨立紀錄片政治化的評論，也讓很多導演心生倦意。其實，獨立紀錄片更多時候是作為「非官方立場的資訊」在社會上流傳，導演們也不由自主地扮演「反抗官方消息」派送者的角色。因此，「紀錄片政治化」這類的評論，對很多獨立紀錄片導演來說並不公平。

2012年6月，一批獨立紀錄片導演，如胡新宇、叢峰、林鑫、易思成等，在湖南岳陽農村舉辦了一個「湘會」論壇，探討紀錄片創作的現狀和未來。會後，他們決定創辦《電影作者》雜誌，這是一份電子刊物，主要以PDF格式在網上呈現，由導演擔任責編。這份雜誌強調文獻，文章大都由這些導演所撰，內容有電影理論、導演回憶錄及

個人雜感，和導演創作手法、背景、經歷等等，以體現獨立導演構築中國獨立紀錄片傳統的努力。

2013年，在陝西銅川林鑫的家中，他反覆告訴我，卡夫卡寫的一切都是真實的，他能體會那種生活和創作之間的分裂。他在銀行擔任職員三十二年，期間，他一邊想著拍片，一邊隨時調整心境接受領導安排的工作。在分裂狀態下，他利用工作之餘，完成了紀錄片《生存三部曲》（《三里洞》、《同學》、《瓦斯》）。這些影片沒給他帶來任何經濟利益，反倒遭遇到單位領導的種種刁難。到了2012年，單位逼迫他提前退休，但這個懲罰對於林鑫來說卻是解放，他終於可以全身心投入到他視為「宗教」的紀錄片創作中了。

這段訪談表達了林鑫那種重獲自由的歡喜。

「退休當天我回到家裡，鋪開一張宣紙，寫下杜甫的詩句，『白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉』。我已經五十二歲了，但是青春，真正屬於我自己的青春從現在開始。我就覺得又突然回到了二十來歲的那種狀態，待在家中，看到陽光透過百葉窗照射進來，然後影子這樣慢慢地移動，我突然意識到，已經很久沒有觀察過陽光了。有很多的糾結、很多的困擾，已經不再考慮，然後一個人靜靜地感受著陽光，趴在電腦前寫作，真是一件很幸福的事。」³⁶

飛躍瘋人院

現在很難說明白為何林昭能在監獄裡寫作。按胡杰的說法，毛澤東見過林昭並有過交談，她得以寫作是得到批准的；有人認為林昭是瘋子，她寫的文章都是瘋言瘋語，不足採信；但更有可能是林昭在監獄裡用極端的手段，包括絕食、自殺等，捍衛了自己寫作的權利，現在流布出來的文稿僅是她所有文稿的一部分，更多的文稿也許被銷毀了，又或者還靜靜地躺在某個黑暗的角落。據傳言，文革結束後公安內部將林昭手稿流布出去這件事，定調為重大政治失誤。

胡杰在〈去巴爾的摩看彭令範〉³⁷一文中曾如此寫到：

「我考慮過：林昭獄中手稿是在什麼狀態下寫的。她的身體一定

是在一個崩潰的極限的位置，她的書寫是沿著精神崩潰的邊沿在行走。就像梵谷開啟現代繪畫，就像馬勒敲響現代音樂。他們都被人認為是精神病人。然而，他們鑄造了人類的一級臺階。」

這段文字也可用來描寫我看完王兵新片《瘋愛》³⁸後強烈的感受。那個瘋人院我曾經去調查過三次，對那裡的環境是熟悉的。當王兵把它呈現在我們面前時，還是讓我驚歎：就是這樣，就是這樣，太真實了。這的確是一個奇蹟。在奧威爾（George Orwell）《1984》（*Nineteen Eighty-Four*）這本小說裡，主角溫斯頓最終還是放棄了思考的權利。

「他鼻樑兩側流下了帶著酒氣的淚。但是沒有事，一切都很好，鬥爭已經結束了。他戰勝了自己。他熱愛老大哥。」³⁹

王兵的《瘋愛》就是溫斯頓放棄思想後的人生處境。《瘋愛》這部紀錄片延續了王兵從《夾邊溝》以來的創作主題：「活著就是為了等死。」另外，《瘋愛》也可視為一則寓言，這個瘋人院可看作是未來中國「警察國家」的真實再現，這是一個比死亡還要嚴酷的異域。影片大多數的場景局限在用鐵柵欄圍繞的三樓，這裡住了幾十個男性病人，年齡從十幾歲到六十多歲，他們大多被診斷為狂躁性精神病患者。藥物對人的刺激還是太強大了，一針下來，幾乎將人擊穿回到「植物」的層面。影片中有一個特寫鏡頭，一個患者本來很活躍，但打完一針後，他蹲在地上瑟瑟發抖，我們看到生命的光輝一點一點從他的身上褪盡。四個小時的影片，觀影者如同處在沒有時間流過的狀態裡，這是王兵呈現的精神病患者的時間。

如果說王兵的《瘋愛》如同一則寓言，那麼，與它同一時期完成的紀錄片《艾未未的上訴》⁴⁰，則是警察國家的現實版。

「每一個人都是犯罪嫌疑人吧，只是我們不知道自己的罪名。」

影片以艾未未第一人稱作為記錄者，從2011年4月3日艾未未被秘密拘押八十一天開始，接著他的員工、工作夥伴也被拘押、虐待，後來他妻子的 FACK 公司也面臨一千五百萬圓人民幣的巨額罰款。艾未未被釋放後，他的護照卻被沒收，不准出境。在一籌莫展中，艾未未在網上發起借錢運動，很快，網民們就為他籌集了九百多萬元，但最後 FACK 公司還是輸掉官司。在觀看影片過程中，我彷彿感覺到一

個巨大的怪獸就匍匐在現實空間裡，雖然看不到，但明確感受到它猙獰的存在，這隻怪獸就是已經無所顧忌的公權力，它為了維護自身的穩定，視一切法律為無物，而這就發生在中國最具國際知名度的藝術家艾未未身上。影評人張真指出：

「在權威主義的暴力面前，關注政治的藝術和藝術家也和那些在地震中枉死的孩子或愛滋病村的村民一樣，不堪一擊。」⁴¹

當這個國家日益變成一個巨大的瘋人院或警察國家時，飛越這座瘋人院是否能成為一條出路？

流亡給我們帶來了什麼——翰光訪談

（採訪者文海，簡稱海；受訪者翰光，簡稱光）

海：請問拍攝《亡命》的緣起？

光：2009年是天安門事件二十周年，我們想紀念六四這場重大的歷史事件，正好日本一家電影公司的老闆對這件事情感興趣，於是我們開始拍攝《亡命》。

但是，從哪個角度去拍呢？回國拍不太可能，在海外拍攝也有局限，於是我們拍攝了一些流亡海外的知識分子。但製片方是日本的小公司，經費不太充足，我們就以訪談的形式開機拍攝，美國採訪兩次，歐洲一次，沒有更多的拍攝，於是拍成一個主題性比較強，生活鏡頭比較少，很嚴肅的紀錄片，主要目的是希望大家不要忘記這段歷史。我們購買了很多當年學生遊行、絕食等歷史資料，看到那些為追求民主、勇於獻身的年輕學生大義凜然的形象，很是感動。我想把這種感動和二十年以後的年輕人共同分享，或者讓我們這些二十年前曾經目睹過那個情景的人，一起回顧當年的歷史，可謂是拍攝這部片子的初衷吧！

海：可以談談你在海外的生活和拍片的經歷嗎？

光：紀錄片應該在國內拍攝，待在第一線，捕捉細膩的生活場面，加以剪輯、整理歸納。拍攝紀錄片就和做飯差不多，素材一定要多。但我們關注的是特殊國度的事情，在中國這種政治環境，拍攝一般的內容，不觸及靈魂、不干預社會、政治方面的內容，可能比較方便。如果你要做一些有想法、有針對性的、歷史責任感比較強的東西，就會受到干預，而且有些時候你可能無法繼續拍攝。拍紀錄片的人很喜歡在祖國拍攝，但由於中國的現實特殊，我只好選擇在國外生活，拍有關中國的故事。這樣做起來雖然比較蹩腳，不那麼順心應手，但至少有了拍攝後的自由與安全。所以在海外拍攝中國的故事，也有它的意義。這可能是我們當今中國的歷史現實，也是歷史的見證。我想中國現在有那麼多人離開祖國，走上不歸路，變成流亡人士；很多在國內賺了錢的人，他還是要

往國外跑，其實在某種意義上也是流亡，只是他不願直接面對，給自己找藉口：我只是出去經商，出去發展。很多很多國家的人民出去發展，都把根基置於祖國，出去做大事情、大事業。但這些人都是一去不回，這不能不說是種變相的流亡。我們說中國人用腳投票，因為這個國家不讓你用手投票的時候，他就得用腳跑了。

我在海外關注到中國流亡者有這樣的背景，等於在別人的國家拍攝中國的紀錄片，但那不是他們的社會主題，這令人窘困，就像一道菜總成不了主餐，總是在最後人家想起來中國有這麼一件事情，你才能在小電影院放映。我覺得不應該在海外拍這些紀錄片，但又沒有其它辦法，只能這樣，這是社會的、歷史的現實。

海：你拍攝的三部紀錄片《蓋山西和她的姐妹們》⁴²、《亡命》、《流亡詩人的憂鬱》⁴³均與中國有關，海外生活的經歷給你提供了怎樣的角度來看中國？

光：在海外的生活使我開拓了眼界，給了我一個很穩固的價值觀，我用這個新的價值觀以及開闊的眼界，再回頭審視中國的現實。拍片子、看問題要有自己的視角，這個視角應該基於人性、人道、公正的、普世的價值觀念。

海：《亡命》傳達了一種決絕的感覺，包括片中人物高行健、胡平、鄭義，他們對任何為個人利益而進行妥協的行為都不屑一顧。最後，你將落點落在鄭義處，表達了這樣的觀點：知識分子唯一的價值就是精神上的價值。

光：我覺得這些年中國人不太重視精神，過去我們有竹林七賢那樣有骨氣、有理想的文人。中國始終有一條文人追求理想、跟社會邪惡抗衡的脈絡，不為物質、權貴利益收買，與專制鬥爭的價值取向。在當下的中國，走這條路仍然艱難。這作為一種活法，一條精神世界的生命「線」，專制政權要切斷它，但它沒有被切斷，國內一部分文人一直用生命抗爭；也有許多人離開祖國，離開他生長、熱愛的土地，逃到海外去了。

採訪這些人，令我感動和傷心的是這些人太優秀了，他們看問題看得很準，思想境界很高，文化水準也很高，而且很有骨氣、很

有勇氣。悲哀的是，這些人的能力和聲音無法釋放出來、而且無法傳達到國內，而國內恰恰缺少這些健康的聲音、高超的視野。所以，我覺得天安門事件發生後的這二十五年，國內社會越搞越壞、越整越糟。唐朝詩人杜甫講「國破山河在」，現在不但國破了，山河都不在了，人們的靈魂受到污染、自然受到毀滅性的破壞，就因有這個專制體制。我們僅僅為了自己的私利，不正直，不敢說真話，不敢理直氣壯地和專制鬥爭，結果我們付出了沉重的代價。我拍攝這部影片，目的在探討中國的問題在哪裡，所以用海外這些出類拔萃的人來回顧、審視中國的歷史，給現實的中國開一帖偏方、靈藥。這些人各有不同的價值觀，可從不同的視角來看中國。我們中國的歷史和現實，像一個久病不醫的憔悴老人。他們開出了很多好藥方，有的主張用中醫、有的主張用西醫，更有一些用了自家祖傳秘方似的高見，立志醫好這個病入膏肓的中國老人。比如，鄭義從西方基督教的價值觀看中國，找出問題所在；高行健以禪宗佛教等文化資源審視中國；胡平有一種士大夫的氣概，但又狠批中國儒家哲學，切中要害，他們繼承了人類文化的精華，批判現在的糟粕。我想用這些優秀的知識分子的言行、世界觀，給我們國內的觀眾一些精神上的養分，也讓世界知道中國問題所在或中國歷史、現實的問題在哪裡。通過這些高人來解釋中國的歷史和現實，節選他們瞬息的人生片段，而製做了這部影片。

海：在影片中，我們的確感覺到流亡並非一無所有，也是一種成長過程。知識分子的精神價值是唯一重要的，流亡也讓他們開拓了一片新天地，你對此有正面的表述。

光：紀錄片忌諱編造。比如把這些人編造成在特別苦的環境下，思念著祖國，不是不可能，但會讓人嘔飯。其實，我們很多同齡人從1980年代開始一直想往外跑，這也是一種流亡，自我流亡。無論你是移民、鍍金還是做生意，往外走無可非議。而我所拍的這些流亡者，他們苦惱的是，幾十年回不了那個養育他大半生，有他美好童年記憶的祖國，心靈上的苦楚，是很傷感的。但有句話說得很貼切，說流亡者「失去了大地，得到了天空」。

如今他們真是自由呀，他們說，自由國家的空氣都是甜的。那麼，北京的空氣總是苦的，令人噙鼻並且咳嗽。確實，海外自由的天地令人心曠神怡，自由太珍貴了、太美好了、太幸福了。所以我還是要全面表達他們的苦與樂，從不同角度來看流亡者的人生，沒有刻意去表現什麼，但力求客觀呈現，通過他們鏡頭前的言行表述流亡精神。一部影片兩個多小時，可以表達的東西很少，又不能脫離主題。所以他們在海外的生活場面不太多，因為初衷還是著重歷史。歷史是縱向的，現實是橫向的，讓二者在影片中交叉呈現、有機結合，我動了不少腦筋，花費很多時間。我還是有點貪婪，既要回顧歷史又要表現現實。我想這樣做，也喜歡這樣做，這樣的作法如能給國內一般觀眾有一個大致理解就可以了。

海：你是由文字工作轉到紀錄片創作，能否談談兩者的不同，以及紀錄片的功能與優勢？你的轉變和現在所處的影像時代有關嗎？

光：我 1966 年開始上學，1976 年中學畢業，這十年是在遼寧長大的。遼寧很「左」，文革期間廢除了高中教育，人生最美好、珍貴的十年因此被荒廢掉了。我想自己搞文學，也寫了一些東西，中學時寫的作文，在鄧小平刮教育「翻案風」時，被選為全年級的語文教材，但我覺得功底還有缺欠，畢竟大好時光被老毛給奪走了。我在小學期間就參加了文藝隊，唱忠字歌、跳忠字舞，我覺得寫作的時間不夠充分、底氣不足。另外，我覺得世上很多東西不需要我們去編造、虛構，現實是最能說明問題的，中國缺乏的就是真實。另外，我也喜歡電影，拍紀錄片是我能勝任的工作。我大學讀外文系，畢業後也寫了一些自己喜歡的紀實作品。我不是電影學院畢業的，拍攝、剪輯，都是自我探索。但我有一份熱情、一種追求，始終以這種追求和熱情完善我自己。

海：1989 後，中國一大批知識分子被迫或自願流亡海外，並開創和建立了新的流亡文學的傳統，主要代表人物有高行健、馬建⁴⁴、楊煉、北島、貝嶺、哈金、孟浪，以及近年流亡德國的廖亦武等人，他們在西方文學界持續努力，北島和貝嶺分別在海外發行了《今天》雜誌、《傾向》文叢，這些始終是刊登流亡文學的重要載體。另外，

高行健 2000 年獲諾貝爾文學獎、廖亦武 2012 年獲德國書業和平獎，這些都是西方重要的文學獎項，這些流亡作家所取得的成就，豐富和拓展了中國文學的內涵，也已經建立了一個獨立於大陸官方文學的重要分支。但很遺憾，中國沒有建立流亡電影系統，但同屬於極權國家的伊朗卻有流亡電影，其成就也得到世界電影節的認可。在我有限的記憶中，在日本生活的導演李纓 1998 年拍攝的《2H》（又譯為《流亡將軍》）以及你的《亡命》，應該是中國流亡紀錄片的開拓之作。你如何看待這個問題？

光：這個我沒有系統的考慮，但我採訪了很多優秀的流亡人士，比如從上海流亡到國外的陳奎德⁴⁵，他有篇講流亡的文章，從摩西的流亡，中國屈原的流亡，講到現在的流亡，很了不起。「流亡」是中國永恆的主題，也是人類的主題。現在中國還在走專制的道路，是世界第一流亡大國。我沒有刻意為流亡而拍攝流亡，我也在國外生活，理解流亡者、也很同情。但流亡是中國一個深刻的主題，特別是中國已經成為舉世無雙的流亡大國了。中國很多優秀的作家都在海外寫作，比之文字，影像是滯後的，我覺得生活在海外的人應該多拍些流亡的作品。現在的流亡作品在深度、廣度、角度上都還做得不夠，應該有更多人加入這個行業中來。

海：這種現狀是否因為影像製作比較困難？

光：我覺得制度上有其限制，因為拍攝這種影片沒有市場，我這部《亡命》就是屬於賠本買賣，但在國內外的反響很大，經常聽到人們說看過這部影片，令人欣慰，也很感動。但在日本，他們沒有流亡的歷史，他感受不到流亡的辛酸和深度。看這部影片的觀眾，還不如我之前拍攝的兩部批判日本侵略歷史的觀眾多呢！在海外拍紀錄片的人比較少，很多優秀的人都回國了，比如馮艷、季丹、李纓，他們回國發展，沒有在海外拍片。我剛才說過，現在的中國是紀錄片的寶藏、樂園，紀錄片應該在中國拍攝。這些人都回去了，我覺得他們的路線是對的。只是我個人喜歡在日本，它是個避風港。我願意把我製作電影的精力放在國內題材上，也願意到這個避風港休息一下。我喜歡這種候鳥式的生活，雖然也是種無奈。

海：2005年你的作品參加了「雲之南」，你如何看待那次經歷？你也有回國創作的可能，為何最後還是選擇離開了？

光：那是第二屆雲之南紀錄影像展，國內紀錄片創作很活躍的時候。當時國內紀錄片的製作者、關注紀錄片的大學教授、評論家都集中到了「雲之南」。而且「雲之南」的組辦形式非常好，並不亞於美國、日本舉辦的紀錄片交流活動。當時我製做的影片形式上比較粗糙，因當時沒有更好的拍攝、剪輯機器，影片質量不高，只是內容還不錯。但在那個環境下和大家討論，作者真情表達，觀眾也很投入，從早到晚觀眾絡繹不絕，場場爆滿，這種現象即使在西方也很少見，他們雖然花了很多錢做了很多宣傳，卻不如「雲之南」氣氛高漲。這種交流放映形式，後來在南京、北京也出現了，很可惜，又被嚴格的社會制度、政治高壓給抹殺了，聽說現在國內的獨立電影節也很少辦了。「雲之南」應該得到紀念，復活這些紀錄片交流活動。

海：你對國內獨立紀錄片的情形熟悉嗎？

光：國內的紀錄片我看得少，我在國外只能託朋友找影片，或者看一些別人送來的影片。另外，海外的生活節奏太快、太忙了，覺得地球的自轉加快了，太陽剛出來一會兒就落下去了，讓我們很少有時間欣賞、學習。我覺得不管在中國還是在海外發達的國家，人都有退化的現象，人們越來越為物質而奔忙，經濟的壓力越來越大，為了一個字——錢，它帶給人很大的生存威脅，卻很少有人通過紀錄片來探索人生。我有一種感覺，製做片子的人多了，看的人卻少了，播出平臺也比較少，無論在中國還是海外，製作紀錄片的人都是比較艱難的。有些媒體還偷偷地拿獨立製作人的作品放映，作為媒體，沒有對這些人表達關懷，還要在這些非常虛弱的軀體上抽血、揩油，這是不道德的行為。國內政治要給這些紀錄片更多的支持，老百姓更應該關注一下紀錄片。紀錄片對中國社會轉型、變革、發展，能起很重要的作用。

人太容易遺忘了，退化得很快，不管是活五十年還是活八十年，都非常短暫。孩子們從呱呱墜地，到剛明白社會是怎麼回事，就

已經進入中年了，還沒有完全認識世界，想回報社會時就老了，我們總在重複歷史、重複錯誤，不是遞進而是老是在歷史中打轉。無論是今日的中國歷史，還是中國的民主化進程都是在走老路。你看現在的中日關係，跟甲午戰爭時期完全是一回事；而今天中國的民主化狀況，和孫中山那個時候有很多相似的地方，還是艱難。革命尚未成功，同志還需努力，我們每個人都在做自己力所能及的事情。

海：另外有一個說法，「沒有自由的國度，就沒有自由的創作」。艾未未 1980 年代在美國時就是這樣看待大陸藝術，認為在沒有創作自由的地方，不會有好作品。現在你以一個流亡者的身分，如何看待國內的紀錄片創作者的努力？

光：國內的紀錄片我看得比較少，不好亂加指責和評論。我有一段比較感動的經歷是在雲之南紀錄影像展上認識了來自陝西的林鑫，後來澳大利亞的一個民間組織在臺灣給他頒了獎，我參加了這次活動，並代替這位不能前來領獎的導演領了獎項，並且看了他的片子《三里洞》。他的紀錄片體現了我們中國目前的紀錄片創作環境、紀錄片作者的處境和不懈的追求。他的影片光線比較暗淡，多在早上、晚上拍攝，片中的太陽很少見。可能是他們那個地方環境污染，或者他想表達政治環境黑暗，所以人們不常看到陽光，這其實也反映了社會現狀。我後來想到，他要做自己單位的本職工作，只能利用業餘時間拍攝，連臺灣都過不去，海外也去不了，我覺得林鑫很了不起，能利用業餘時間拍攝這樣尖銳、很有價值的紀錄片，太不容易了。

什麼叫專制？為何在專制社會裡好作品難以誕生？因為一部作品之所以好在於它的獨特性、真實性。好作品都有稜角，專制社會要砍的就是稜角，一部作品被砍兩、三刀，稜角被砍掉成圓的了，就變成了普通作品了。我不敢說大陸現在的作品如何，我認為專制的環境會給文學藝術帶來不幸。專制越嚴重的地方，文化人越不幸，中間有很多痛苦。因為文化、作品，就像花朵，要有充分的陽光、水分來栽種。

每個時代都有出類拔萃的文人誕生，我們中國有十三億人，文藝作品和紀錄片應該是百花怒放的，但為何不像唐朝有那麼多好詩人、好作品？無論宗教、繪畫、音樂、詩歌，後世都望塵莫及呢？因為唐朝比其它時代有著相對自由的環境，有自由的陽光、自由的空氣、自由的水分，使中國文化變成世界最精華的文化。高行健曾說過，中國近一百年來，什麼時候創作最自由？他的回答是：軍閥混戰的年代。確實，那個年代出現了魯迅那樣的好作家，也有廣為流傳的好作品。

後來的共產黨統治時期有過什麼好的電影作品呢？我們現在想一想，謝晉的《春苗》⁴⁶、李文化的《決裂》⁴⁷、謝鐵驪的《暴風驟雨》⁴⁸等，那是作品嗎？給我們留下了什麼？我們這個時代也有很多所謂的文人，寫了很多捧臭腳的文章，都是吹捧共產黨的，被洗腦的讀者一給他鼓掌，他就覺得自己是好作家了。其實他們的作品少有靈魂，獨立性差，不該稱之為作品，是捧臭腳的垃圾。生活在專制的環境裡確實是一種不幸。沒有自由，卻有很多限制，本來一、兩年可以完成的作品，五年也做不出來。

放映時又要將精華的部分刪掉，一部好作品因此變得平庸。難道這不是我們的不幸嗎？雖然也有很多人在海外堅持寫作，但還是有很大的局限，文章不免脫離了中國的現實，那種花朵，由於他們的文學功底很厚，看上去覺得漂亮，但根鬚扎得淺，莖很瘦，不一定是作者滿意的好作品。但國內的作品很難開花，只是根鬚粗大，反造成文化畸形。這是中國文化的現狀。

我覺得在這樣一個不幸的年代裡，我們的某種抗爭是很重要的，國內很多獨立紀錄片作者，具有並堅持了這種抗爭精神。越是在黑暗的年代，越要堅持自己的理想、人生觀，不被惡劣的環境左右，雖難但不可放棄。製做紀錄片總要面對一些很重要、重大的歷史和現實問題，這需要具有批判精神、骨氣和不懈的追求，能為理想事業獻身，這才是真正做紀錄片、從事文化工作者的宗旨。

海：你不斷地強調對 1989 六四天安門事件對學生的鎮壓，是造成今日

中國現狀的根源。你如何看待六四？《亡命》中所有人的命運和六四都有關，這讓我想起胡杰的訪談中，他曾借用西方現代文明是建立在對猶太人大屠殺的反思基礎上，提出我們的獨立紀錄片創造也應該是建立在文革、大饑荒、反右等人類苦難基礎上的重建。

光：我最早看過的胡杰作品是《尋找林昭的靈魂》。這是一部好片子，把林昭的人生、追求、為真理抗爭的精神給後人留了下來，很了不起。我非常欣賞胡杰的作品，而且我關注的東西和他在很多地方重疊。有時我去國內採訪，他們會說胡杰剛剛來過，這說明我們的關注點是一樣的。我們關注的是苦難的民族歷史，很多人在血腥鎮壓後忘掉的部分。中國人重要的特徵是容易遺忘，再者是中國人有個遺傳疾病——恐懼症。這個遺傳病使人們不願直接面對大屠殺、大饑荒等政治大災難，遠離它而不去拍攝，他們會說這是政治性或敏感性很強的題材，所以避而不談，也不去接觸或調查。

中國這幾十年的歷史就是一種逆淘汰，那些有理想、有骨氣的人都被專制給殺害，留下來的人都是心懷恐懼而謹小慎微，一經被蛇咬，十年怕繩子的人。祖父輩告訴他，不能拍這些東西。這是一種活命哲學，不像西方的基督教，把生命建築在天堂，中國人則是活一天算一天，恐懼心理和遺忘症，讓很多重大的歷史素材沒能保留下來。

現在所講的恐懼心理和遺忘症都還是針對共產黨自己編的歷史，不含國民黨的歷史，這些年他們才開始提國民黨正面抗戰的歷史，比如抗日戰爭。國民黨在抗日，共產黨打游擊，當地老人也給我描述過許多打游擊的花樣和形式：放鞭炮、打冷槍，有時要給敵人炮樓上扔幾塊磚頭，抹一些大便，那都是小打、小鬧的事情。國民黨無論是在松滬大戰、太原戰役、娘子關防禦戰、臺兒莊戰役，都是幾十萬的中國士兵投入戰爭而死去，共產黨說毛澤東把日本人打敗，那是瞎話，把謊言當成了事實，這才是中國人的不幸。而且，中國人還不知道這是謊言，或為了生存而指鹿為馬。這些文人奴才、奴隸，造成真實的歷史未能記錄下來，所以災難反覆不斷地出現、發生。這和我們的怯懦、不敢正視現實、不去

記錄現實、真實的歷史很有關係。胡杰還有很多部獨立紀錄片，他做的這些事情功不可沒。

我是 1958 年出生的，長這麼大，最讓我感動的一件事是 1988 年我回國探親，乘火車回瀋陽時遇到了查票，坐在我旁邊的乘客和鐵路局領導大概有關係吧，沒有買票，被稽查出來了，他對稽查人員講了很多和局裡領導有關係的話。稽查人員根本不聽他那一套，很嚴厲地給他二個選擇，一個是下車，一個是接受罰款，什麼局長、車長，一律不管用，一切都要在陽光下運行。那時人們很正直，社會空氣也很新鮮，大家有一股熱情，追求理想、追求未來。胡耀邦、趙紫陽的政治改革是我們最好的年代、最好的時機。但中國人很不幸，遇到了長壽的鄧小平，用屠刀遏止這一切。曾在毛澤東身邊工作過的一位老知識分子，他的話一針見血：「近代中國幾個獨裁者在中國最關鍵的時候，葬送了中國的美好未來。先是慈禧太后、袁世凱、蔣介石、毛澤東，最後是鄧小平。」

如果戊戌變法成功，現在的中國至少會比日本來得好。戊戌變法後，接下來是袁世凱，那個時候孫中山已經開始搞議會，中國有了現代文明社會的雛型了，袁世凱卻要復辟帝制。蔣介石如果搞民主也是有機會的。然後到了毛澤東，最後一個獨裁者是鄧小平，很多老人認為鄧小平不算「全」獨裁者，他沒有那麼大的能力。這幾個人葬送了中國一百年、幾代中國人的人生。

1989 民運是最關鍵的時候，但鄧小平和那些元老們吃錯了藥，如果能答應學生的要求，那麼中國恐怕就會成為一個正常國家了，人們會說真話，能保護自己的家園，強權侵害個人利益時，可以用法律進行抗爭。雖不能一下子變很多，但在那個良好的基礎上遞進，順著良好的基礎往上走，很可能把中國建設成真正意義上的民主富強的新中國。但沒想到當權者會大開殺戒、鎮壓，把中國人的頭腦殼都打碎了。

1957 年的反右運動，打斷了中國人的脊梁，人們不敢說真話了。1989 年天安門事件，中國人的腦髓都被打出來了，不敢想事情了，國家只准你做發財夢，不准你探討人生、家國、民族的大事情。

後來是在血泊中培育出經濟發展，一切向錢看，而後出現了奇蹟，其實那是畸形發展。今天的環境和社會狀況已經證實了。

二十多年來，中國人們的心靈、國家的法制狀態，自然環境受到的破壞、足以說明是鎮壓六四的惡果。

海：2010年12月29日，（北京）張獻民的影弟工作室放映《亡命》後，就結束了長達三年的電影討論活動，後來國內的獨立影展都受到衝擊，現在又處在一種地下的狀態，你如何看待這樣的現象？

光：張獻民老師的工作室被關閉的消息剛剛聽說。《亡命》這部紀錄片在國內和香港不脛而走，我在國內外聽到很多人說他們看過《亡命》。今年春季一位日本學者告訴我，她在電影學院見到了郝建老師，他說在電影學院看過翰光的《亡命》。我拍這部影片沒有給當代中國人觀賞的奢望，只想給後人留下一份精神禮物，待中國實現民主自由時，讓那個年代的中國人看看：1980年代的中國還有這麼一個波瀾壯闊的民主運動。但是，這些國內的知識分子有些性急了吧，在危險的環境下放映這部片子，他們的勇氣和追求，給他們帶來了很多麻煩或災難，我感到很對不起他們。這樣的事雖在我的預料之中，但也感到難過、惋惜，惋惜的不是我的作品，而是放映交流活動被夭折了，我覺得太痛心了。當然我很感激張獻民、郝建等老師，對中國獨立製片事業給予的支持和貢獻。

我很懷念2005年的「雲之南」，希望國內的獨立影展能繼續辦下去，不要變成變色龍，放一些不痛不癢的影片，影展更不要被扼殺。我本來還有幾部影片想給「雲之南」那樣的電影節，和國內的觀眾交流。這些影片放映給外國人看沒有用，拍它們就是要給中國人看，但我們拍的影片卻沒有地方放映。描寫中國的稿件不能在國內發表，這就是流亡的中國人和真心實意愛祖國的海外中國人的窘境吧。

海：《亡命》的另外一個題目是《長城外》，含義是「圍牆」。

光：《亡命》是日文版片名，《長城外》是英文版片名，我們還沒有做中文版，也就沒有定中文版的片名，所以有人叫它《亡命》，有人叫它《長城外》，這兩個名字都有它的道理，正好從客觀和

主觀兩方面，說明這部表現中國流亡人士的紀錄片主題。

客觀上講，中國的文化傳統可以用「牆」來象徵和解釋。兩千多年中國的政治、文化運作，可以說是連續不斷地築牆。現實的中國和世界還隔著一堵牆，如果沒有這堵牆，中國早就和世界同步，實現自由和民主了。過去的封建皇帝在國土上築牆，毛澤東在思想上築牆，現在的當權者在網路上築牆。

這堵牆在當今這個時代，雖不算太高，但還是起了很大的作用。很多好作品、好文章在國外可以看得到、讀得到，在國內就無法享用。為什麼呢？就是因為存在人為的這堵牆。這堵牆是隔斷資訊交流的政治牆，是隔斷人的理想和我們子孫後代幸福的牆。這堵牆雖厚、雖高，但我們要立志拆掉它。

我個人處在一個騎「牆」難下的生存狀態，一會兒跳進去、一會兒跳出來，什麼時候當局把這堵牆砌高了，不讓我進去了，我也就會成為道地的流亡者了。如今我只是一個越境者，而構不上是流亡者。

海：中國現狀，越來越朝成為警察國家的現實發展，你如何看待？《長城外》，所謂長城即是「牆」的概念，而秘密警察——政治警察就是維護這堵牆的人。

光：我覺得現的中國處在一個迴光返照的歷史階段，是漫長的專制歷史的最後階段。比如，中國的病情，胡耀邦找對了藥方，要用民主、自由這把手術刀，把專制這個毒瘤割掉。胡耀邦、趙紫陽成功了的話，中國會青春煥發。

但中國人為什麼總要抵觸人類的文明價值——民主自由，把它說成是西方的，不適合中國國情而長期排斥、詆毀呢？似乎中國人不願意要這應有的人權，不希望有自由，喜歡被人看管、壓迫似的。當然，魯迅筆下的阿Q精神還留在中國人的基因裡，那也是當權者打造、打壓的惡果。以民主法治為象徵的「西方」文明，是建立在古希臘科學思想、基督教的天賦人權平等、羅馬帝國的法治概念基礎之上，而後經歷了文藝復興、法國大革命等政治文化運動，一步一步走下來，這是經過數千年，多少代人的努力，建立起的一種約束權力，力求公平、公正的社會形態和制度。雖

然這種制度並非十全十美，卻是當今社會的主流文明。

本來，習近平有權力，有可能給久病不醫的中國社會開刀、開藥方，但他下錯了藥，拿錯了刀。他下的是所謂中藥，拿的不是手術刀，而是宰豬刀，是老毛教授的祖傳秘方，割腫瘤割不到要害。真正要治中國的病，一定要用這把文明的手術刀。現在習近平拿著老毛的青龍刀胡亂砍，比如，打壓公民運動，就像是把正常生長的細胞給切掉了，不倫不類，走上了一條自絕於現代文明的死亡之路。

但他又給老百姓一個假象：看，我們正在醫院裡吃藥，你們先睡覺做夢吧。中國現在就是一輛破車、一艘破輪船、老朽的殿堂，千瘡百孔、搖搖欲墜，大家齊心一使勁，就可以把它推倒。但大家不敢推，當權者不讓你同使一股勁。

為什麼？齊聲協力喊推倒，需要一個組織，共產黨維穩就是不讓人們組織起來，把你們各個擊破，變成一盤散沙，形成不了力量，只能眼睜睜地看著它倒塌。我是很悲觀的，但我想這也許是上帝要它滅亡，所以先讓它猖狂吧，它已經走到極端了，再也沒有回天之力了，大家應該思考的是，當社會走向完全崩盤的時候，應該怎麼辦？因為它拒絕任何正義、善良的建議，它拒絕一切改革，拒絕吃藥，拒絕開刀，就是在等死，怎麼辦？中國真正有良心的知識分子應該要想這個問題，積極面對這個問題，同胞們應該要覺醒了，再也不能睡覺，不能做夢了，這個夢我們已經做了幾十年了，應該覺醒了。

海：如何看待中國人的「國家情結」？

光：我覺得無論是在日本、中國、美國，最騙人的一句話就是愛國，我們不應該提倡愛國而應該提倡愛人。如果總是講愛國不講愛人，那他一定是在騙你，一定是別有用心，一定是要在這個幌子下維護某種東西。社會應該讓「人」活得幸福，而不是讓「國」活得幸福。中國人的愛國會愛到哪裡去了呢？

中國不像日本是單一民族，大家都受同樣的教育，都知道應該怎樣生活，怎樣講究禮節，怎樣對待集體利益和個人利益，大家有共識。在這種共識下，社會少欺騙、少偷盜、少爾虞我詐、少吵架，

在這種環境下說愛國，還有它一定的意義。日本人有一種凝聚力，而在中國談愛國會愛到哪裡去？西藏人民自焚，人們弄不清真相沒法干預，漢人從新疆人的眼皮底下把那裡的資源拿走，還不讓人家有怨氣。普通人一生下來就失去升學、當官，決定自己前途命運的權力，他們一定很絕望，你說他們是同胞，卻霸佔人家家園，用「愛國」口號限制、打壓人家。你說，這個國家的界限在哪裡？中國人能有共識嗎？人們都唯利是圖，誰有權力就雞犬升天，少數民族受到排擠、限制，一位朋友穿越西藏去尼泊尔，一路上被查了一百多次身分證，這是一種什麼樣的生存狀態？在這樣的一個社會裡談論「愛國」，不把「國」給愛壞了嗎？那些流亡者，無論是高行健、鄭義、黃翔，骨子裡頭都想讓國家變好，國家不好，我們在海外要背黑鍋。鄭義、黃翔都有受人歧視的經歷，他們愛國，但也超脫。人生太短暫了，為愛國死的人太多了，戊戌變法的譚嗣同、六四死難者，誰記得他們了？誰感謝他們了？如果六四這些人的血沒有白流，今天的中國可能會是另外的一個樣子。

這些流亡者尋找的是人道、公義，他們對祖國關心也憐憫，他們在西方受到人道主義、公平法治的薰陶，很多人接受了基督教文化和信仰。1942年老毛在延安的講話，只講黨性，不講人性、人權、人道，中國這些年就是忽略了人，輕視人的生命，在中國死幾十、幾百人如同小菜一碟。在文明社會，死一個人，也要搞清楚是誰的責任。我們中國有多少人自焚，多少人在監獄中不明不白的死去，非正常的死亡太多了，沒有人關心，不是把人命當兒戲又是什麼？

海：有人以解放來形容流亡者逃出去時的感覺，但蘇聯流亡詩人布羅茨基（Joseph Brodsky）卻說，解放的人並非自由的人，解放是獲得自由的手段，而不是它的同義詞。在海外多年，你如何看待自由？

光：回國就像進了圍城，翻越高牆，每次進入牆裡，我就覺得自己變成戰士，精神緊繃。哪怕我只是一眼沒注意，我的東西馬上就丟了，而且永遠消失。我在中國四年，丟了三臺攝影機，有時將攝影機拴在腰上，綁在腿上，打個盹兒就被偷走了，這些賊太高明了。我隨時處在恐懼之中，不知何時會有人突然偷你、搶你。在民主社會，少有這樣的恐懼；

在自由社會裡舒坦多了，安心多了。回到國內像是打仗，出國卻是休閒，就是這樣的感覺。現在我在一個很自由、很自然的環境中生活，周圍全是青草綠樹，沒有任何人來打擾你，早上被鳥兒叫醒後，你就可安心的幹自己的事了。法治社會是以法治保護所有人，法治也在教育人，用法治來規範人，有事情大家法庭上見就完了，不存在解決不了的矛盾，也不需要找人際關係來解決問題。

我們在海外居住，拍攝中國的故事，市場小，沒有人理你，令人苦惱，包括經費上的緊張。如果我們是生活在祖國的民主社會裡，我們也可以和電視臺競爭。在日本也可以製做他們的電影，但我不會如此做，我對自己的事情比較有興趣，做他們的東西是混一口飯吃。他們那些歷史題材引不起我的興趣，比如江戶時代打打殺殺的題材，如果是李大釗、胡適、魯迅的時代，我們還是有共鳴的。我們在這裡也就是借用人家的一塊寶地，我從來不理直氣壯地和人家要人權，已經享受了很多，他們沒有侵犯我什麼。我也始終告誡自己，我們是寄人籬下。

海：流亡給你帶來了什麼？

光：我現在只是越境者，還沒有成為流亡者，可以回國，又可在海外做自己喜歡的事情。用世俗的說法，我在唱歌，每天唱自己的歌，人生如同一首歌。所以我沒有憂愁，只是擔心時間太少了，有些題材拍不完。這個自由環境太舒適了。有些人在民主國家不自在，抱怨為何沒有人管他，他的皮就緊，要人打他才好受。

前年王丹來日本幫我宣傳《亡命》，在東京工業大學就有一個日本學生提問，你老要求民主、自由，我們這裡有這麼多的自由，我們覺得不自由還好些，自由得都不知道幹什麼了。王丹說，那你就去不自由的國家試一試，蹲在黑監獄，被打得半死不活，頭破血流，那時你就知道自由的價值了。

（2014年，採訪於香港）

註釋

- ¹ 見高行健著《沒有主義》（天地圖書公司，1996）。
- ² 見錢穎著〈北京宋莊獨立電影展——打造自給自足的電影小農經濟〉（旺報，2009年11月1日）。
- ³ 《三里塚》系列紀錄片共有七部，由小川紳介執導，拍攝時間長達八年（1967-1975），講述1967年因日本政府決定在千葉縣成田市三里塚興建機場，村民為了保護土地而與警察持續抗爭了五年，直到1971年日本政府強行徵收土地之後，激烈抗爭才正式告終。期間，小川紳介帶著劇組成員住在村裡，他堅持「盡可能待在現場」，通過時間的流動，展現村民在示威、鬥爭中真實動人的一面。
- ⁴ 見曹愷著〈流產備忘錄〉（內部交流文件，未出版，2013）。
- ⁵ 于建嶸（1962-），湖南衡陽人，法學博士，中國社會科學院農村發展研究所教授。著有《中國工人階級狀況：安源實錄》（明鏡出版社，2006）、《抗爭性政治：中國政治社會學基本問題》（人民出版社，2010）等書。
- ⁶ 莫之許（1969-），四川樂山人，曾任《戰略與管理》雜誌編輯，後任獨立圖書策畫人，為牛博網最受歡迎的博客作者。莫之許亦為《零八憲章》首批簽署人之一，因多次發起天安門事件紀念活動，自2010年8月起被禁止出境至今。
- ⁷ 引自艾未未紀錄片《平安樂清》中對楊海鵬的訪談。
- ⁸ 王雲龍（1940-），湖南益陽人，曾為演員、編導，於1980年代後期開始拍攝紀錄片，共完成二十多部作品。紀錄片作品有《代言人》、《還卜琴父以美麗》、《陪舞者》等。
- ⁹ 王利波（1973-），黑龍江哈爾濱人，1999年開始從事影像創作，2004年開始拍攝紀錄片。作品有多媒體戲劇《荒誕的牆》、紀錄片《掩埋》、《三峽啊》。《掩埋》於2010年獲香港第3屆華語紀錄片節長片組冠軍。
- ¹⁰ 賈之坦（1951-），湖北人。2005年，賈之坦加入吳文光的草場地工作站「村民影像計畫」，此計畫鼓勵村民以攝影機記錄自己的家鄉，賈之坦是這個計畫裡最年長的一位，他深信攝影機就是武器，並不斷追蹤村里老人的贍養問題、河水污染等公共議題，紀錄片作品有《一打三反在白雲》、《我要當人民代表》等。
- ¹¹ 「2014關注劉霞年」活動，由劉曉波官方網站、劉曉波之友會、香港公民力量共同舉辦，自2013年12月10開始在全球各城市啟動，「尋找劉霞」為其首推活動項目。
- ¹² 紀錄片《塔院》（2009，60分鐘）講述廣東汕頭文革博物館成立的故事。塔院的所在地原為墳場，埋葬著七十多個因文革而枉死者，當地前副市長彭啟

安，憑藉著其聲望和社會支持，建造了這座文革博物館，十多年來博物館勉力維持運作。2016年，文革博物館經當局整修、改用後，已名存實亡。

- ¹³紀錄片《我的母親王佩英》（2010，70分鐘）敘述文革時，王佩英因公開支持劉少奇，而被冠以「現行反革命」罪名處死。導演胡杰藉由紀錄片，講述王佩英這名普通的家庭婦女，如何以智慧和勇氣成為革命者，對抗國家的專制與獨裁。
- ¹⁴紀錄片《格拉古之書》（2013，38分鐘）敘述1957年反右運動時，作家張先癡被打成右派，經歷二十多年勞改的故事。張先癡著有《格拉古軼事》（秀威資訊，2013）、《格拉古實錄》（秀威資訊，2014）二書，此乃刻意仿索忍尼辛的作品《古拉格群島》作為隱喻，描述他二十多年的勞改生活。拍攝期間，導演胡杰跟隨張先癡重訪勞改營，憶述他當年鮮為人知的苦況。
- ¹⁵紀錄片《還卜琴父以美麗》（2010，90分鐘）描述文革時期，卜琴父因批評中共暴政而遭殺害。導演王雲龍曾親眼目睹卜琴父被遊街示眾、押赴刑場，但中共對案情諱莫如深，檔案記載她「因公死亡」，真相至今仍未公開。著名詩人白樺曾是卜琴父的戰友，片名乃取自其語「還中國以真實，還卜琴父以美麗。」
- ¹⁶紀錄片《一打三反在白雲》（2012，79分鐘）敘述文革時期「一打三反運動」所造成的冤假錯案。1970年，在湖北省白雲鄉所發生的「反革命集團」的慘案，即是受到「一打三反運動」影響，先後八十多人受到牽連，最後演變成村民互相迫害。白雲鄉為導演賈之坦的故鄉，當時，他年僅十九歲。四十年後，作為一個曾經的「在場者」和「沉默者」，賈之坦決定展開調查並記錄該事件。該片曾入選2016年臺灣國際紀錄片影展焦點單元「『我』的行動：民間記憶計畫」。
- ¹⁷紀錄片《掩埋》（2009，100分鐘）敘述1976年中國發生了唐山大地震，死亡人數高達二十四萬，傷者不計其數，但這段歷史卻被官方刻意「掩埋」。2008年，發生汶川大地震，死傷無數，讓導演王利波興起探討唐山大地震的想法，他以客觀角度敘述這段歷史，並採訪當時的地震專家，詳述當時預測地震情形和漏報經過，以及政府對預測的漠視態度，深入了解唐山大地震這段歷史所埋藏的秘密。
- ¹⁸「民間記憶計畫」由導演吳文光於2010年發起，目的在於鼓勵年輕導演拿起攝影機回到故鄉，針對被官方稱為「自然災害」的大饑荒，訪問故鄉耆老進行口述歷史。至今，已完成上千人的訪談、數百萬字的田野調查，以及三十部紀錄片和五部劇場作品。
- ¹⁹張同道（1965-），北京師範大學藝術與傳媒學院教授，曾任紐約大學電影

系訪問學者（2004-2005）。紀錄片作品有《居委會》、《白馬四姐妹》、《小人國》等。

- ²⁰ 紀錄片《小人國》（2006，82分鐘）歷時三年拍攝完成，以北京郊區一所名為「巴學園」的幼兒園為拍攝場景，記錄幼兒園裡孩子的真實生活。
- ²¹ 紀錄片《請投我一票》（2007，58分鐘）講述湖北省武漢市常青縣第一小學的班主任，為了讓學生理解民主的含義，於是以選班長為名，舉辦了一場選舉，三位候選人為此展開競爭，在選舉過程中，其他同學和家長也不可避免地捲了進來。該片既反映了民主教育已成為中國義務教育的一部分，也反映了競選過程中的種種問題，包括經濟支持、信息獲取、明爭暗鬥，甚至爾虞我詐。由於這部紀錄片題材敏感，未能在中國上映，但部分視頻網站可以觀看。
- ²² 紀錄片《高三》（2005，95分鐘）記錄了中國福建省一所中學，某高三畢業班的真實生活，裡面人物有善良嚴厲的班主任、緊張刻苦的「尖子生」（成績出類拔萃的學生）、逃避生活的「差生」，執著愛情的「早戀生」等。影片透過真實記錄，呈現高三學生為理想拚搏的浪漫，亦表現了他們青春的悲哀。
- ²³ 楊弋樞（1976-），江蘇海安人，南京大學文學院戲劇影視系副教授，著有《電影中的電影：元電影研究》（南京大學出版社，2012）；執導有劇情片《一個夏天》。
- ²⁴ 劇情片兼紀錄片《浩然是誰》（2006，65分鐘）敘述中國東部蘇中平原某小鎮的一起「預謀打人未遂事件」。犯案的這群少年厭惡學習，他們衝動、鬧事，經常受處分、離家出走，有使不完的勁頭，他們找了许多要「打浩然」的理由，卻因為浩然的靈敏與背景無法辦到。他們欲反叛卻找不到打擊的目標，另一方面又受成人世界的隱隱威脅，影片反映了這群少年既反抗又畏懼的心理。
- ²⁵ 趙珣（1981-），湖北人，北京電影學院導演系畢業，現任教於北京電影學院導演系。
- ²⁶ 紀錄片《兩個季節》（2008，142分鐘），趙珣執導，拍攝地點為武漢六中，該片以教育為核心，探討中國當前的教育問題，重新思考人與人之間的關係，以及青少年社會化的過程。
- ²⁷ 顏俊傑（1981-），雲南昆明人，紀錄片導演，畢業於雲南藝術學院美術學院導演系，紀錄片作品有《碎片》。
- ²⁸ 紀錄片《碎片》（2005，84分鐘）導演顏俊傑以「在影像中尋找自己」為命題，將他大學階段的瑣碎記錄加以剪輯，希望通過紀錄片理解什麼是生活，同時也透過生活理解什麼是紀錄片。
- ²⁹ 紀錄片《我畢業了》（1992，65分鐘）呈現了北京大學88級畢業生在1992年畢業的情景，展示那一代的年輕人對於生活、愛情、政治、性的種種觀念，

該片既為他們的青春下了另類註解，同時，也為那個時代留下珍貴的影像記憶。

- ³⁰ 張戰慶（1971-），甘肅人，紀錄片製作人，畢業於北京電影學院，曾任中央電視臺國際頻道記者和編導。紀錄片作品有《城鄉結合部》、《牠們都是我們的狗》。
- ³¹ 紀錄片《活著一分鐘，快樂六十秒》（2006，85分鐘）敘述在中國蘇北的某一城市，戲稱自己是「三無人員」（無錢、無房子、無工作）的大剛，下崗多年，面對社會因轉型而造成的巨大壓力，大剛用拒絕思考的方式來抗爭——「活著一分鐘，快樂六十秒！」，每月靠著九十元人民幣的社會保障金過日子。
- ³² 紀錄片《老安》（2008，87分鐘）講述北京一位九旬老人老安與他的舞伴小魏的故事。老安經常到北京天壇公園的露天舞場跳舞，因而結識了小魏，雖然兩人各有老伴和兒女，年齡相差甚多，但是他們逐漸互生好感，生活中相互照顧。後來小魏腦溢血過世，老安繼續到天壇公園跳舞。
- ³³ 訾瀚（1975-），山東濟南人，畢業於山東藝術學院舞臺美術系。1996年，任職於山東電影電視劇製作中心，於2002年開始拍攝紀錄片。
- ³⁴ 紀錄片《老年男女》（2009，113分鐘）記錄了一對暮年男女在濟南一家老年婚姻介紹所裡的故事。八十四歲的老賈希望找到一位四十歲的美女為伴，為了夢想成真，他謊稱五十四歲，終在婚姻介紹所裡，找到暮年生活的新希望。該片反映了中國在步入老齡社會後，所產生的老人議題。
- ³⁵ 紀錄片《神衍像》（2009，80分鐘）導演毛晨雨以私影像的方式記錄家族歷史，全片在他的家鄉湖南細毛家屋場進行拍攝，他以考古學式的觀察，發掘它的內在訊息，記錄細毛家屋場的歷史和神話。
- ³⁶ 引自2013年8月本書作者文海在陝西銅川與林鑫的訪談錄音。
- ³⁷ 見胡杰著〈古巴爾的摩看彭令範〉（《北京之春》，2013年12月號），網址：<http://beijingspring.com/bj2/2010/550/20131219194548.htm>。
- ³⁸ 紀錄片《瘋愛》（2013，227分鐘）描述精神病患的故事，全片以雲南昭通市一所精神病院為場景，上百名的精神病患同住在這座破舊的樓房裡，走廊四周都是鐵欄杆，他們整日在這個禁閉的空間裡奔跑、漫遊，日復一日，年復一年。
- ³⁹ 《1984》（*Nineteen Eighty-Four*）（董樂山譯，上海譯文出版社，2006）。
- ⁴⁰ 紀錄片《艾未未的上訴》（2014，125分鐘）敘述2011年4月，藝術家艾未未「被失蹤」，遭秘密拘禁八十天的經歷。艾未未被釋放後，他的護照被沒收並禁止離境，他及他妻子公司的員工也相繼被拘押、虐待，並遭罰巨款。導演艾未未以當事人的身分，用紀錄片批判了中國的人權與法治。
- ⁴¹ 見張真著〈藝術，感動力，行動主義紀錄片〉（《中國獨立影像》雜誌第11期，

2012，北京）。

- ⁴²紀錄片《蓋山西和她的姐妹們》（2007，80分鐘）敘述容貌出色的山西女孩——侯東娥，在日軍侵華期間（1937-1945）慘遭日軍蹂躪的悲慘境遇。
- ⁴³紀錄片《流亡詩人的憂鬱》（2012，59分鐘）敘述中國流亡詩人廖亦武由中國邊境流亡至德國的過程。廖亦武曾嘗試出境十四次，直到2011年終於成功抵達德國。自2004年始，廖亦武不時在中國邊境雲南省過著隱居的生活，這部紀錄片從2004年開始拍攝，直到廖亦武流亡德國為止，記錄這八年來他的行動和思索，並藉此重新審視天安門事件對中國人的影響。
- ⁴⁴馬建（1953-），山東人，旅英作家。其短篇小說《亮出你的舌苔或空空蕩蕩》，於1987年發表在官方的《人民文學》雜誌，不久即遭黨媒點名批判為「資產階級自由化」典型小說，該期刊物從市面回收並銷毀，當時馬建已移居香港，1999年再移居倫敦至今。迄今著有長篇小說《拉麵者》（*The Noodle Maker*）（遠流，1994）、《九條叉路》（遠流，1995）、《思惑》（集賢出版社，1989）、《非法流浪》（*Red Dust*）（馬可孛羅，2003）、《肉之土》（*Beijing Coma*）（允晨，2010）。2002年，馬建獲英國湯瑪斯·庫克國際旅行文學獎（Thomas Cook Travel Book Award）；2009年，獲英國國際言論自由圖書獎（The T. R. Fyvel Index on Censorship Award）；2012年出版的《陰之道》（*The Dark Road*）（允晨，2012）入圍2014年英國獨立外國小說獎（INDEPENDENT FOREIGN FICTION PRIZE LONGLIST），並獲2014年愛爾蘭都柏林國際IMPAC文學獎提名。
- ⁴⁵陳奎德（1946-），江蘇南京人，中國異議人士，曾任上海《思想家》雜誌主編、美國《民主中國》雜誌主筆；1990年1月，他應聘為美國普林斯頓大學訪問學者，現為普林斯頓中國學社執行主席。
- ⁴⁶劇情片《春苗》（1975，52分鐘）謝晉執導，為文革期間政治宣傳樣板片之一，以呈現1960年代中國農村缺醫少藥的情況的方式，批判當時的政府醫療衛生系統走「高精尖」路線，為城市市民即總人口中少數人服務的政策，以響應毛澤東「把醫療衛生工作的重點放到農村去」的號召。
- ⁴⁷劇情片《決裂》（1975，110分鐘）李文化執導，亦為文革後期「文藝為政治服務」的代表作品，敘述江西共產主義勞動大學批判「反動權威」，以「革命」辦大學的故事。
- ⁴⁸劇情片《暴風驟雨》（1961，110分鐘）根據作家周立波的長篇小說《暴風驟雨》改編而成，謝鐵驪執導，敘述國共內戰期間的1946年，一萬三千多名共產黨幹部到東北農村進行「土改」，如小說中所稱，「土改」為農村帶來翻天覆地的變化，而這變化又如同暴風驟雨般難以阻擋。



林昭的青年時期，攝於 1953 年



胡杰的紀錄片《星火》（2014）劇照

附錄一

扎根：一個中國獨立紀錄片人的自白

「人肉炸彈」和它的影響力

有一年，我受邀去香港翡翠電視臺一名編導家吃飯。飯桌上，他一邊感歎香港沒發生事情，沒可拍的題材；另一方面又以羨慕的口氣說：「中國的導演電影拍得那麼差，卻總受國際電影節的關注，真是幸運。」我非常氣憤，於是加以反駁：「在極權體制下拍片子，顯現了中國獨立導演的勇氣，非常不容易；國外授獎給他們，也在於表彰他們的勇氣。香港是公民社會，有體制保障，沒出大事是幸運；不要嫉妒中國那些獨立導演們所謂的『幸運』」。

紀錄片《淹沒》的導演李一凡，曾將在中國拍片的經驗比喻為如同巴勒斯坦激進組織製作「人肉炸彈」，製作影片目標明確，製作費低廉，但爆炸後卻影響巨大。

2000年底，我和H導演會面，我們理念相同，一拍即合，我們都憤怒於獨立電影中的那種小資情調，認為他們的作品沒有力度，與我們所認識的現實相比，他們的電影實在太沒有分量了，批判、揭露的力度遠遠不夠。我們誓言，一定要做一部對現實極具批判力度的作品，把他們都給震了。

那些日子，我們買了很多大案、要案的書籍，H導演講一個冤案，我便講一個兇殺案，我們對人性的殘酷、兇殺的細節，津津樂道。我們有時也害怕，萬一隔牆有耳被警察聽到了，可能會抓捕我們，那時有一種當革命者、地下工作者的自豪。那年，H導演的父親去世，有一年回家時，他看到父親滿頭白髮、身體疲倦，一付被命運擊垮的樣子，他在內心告誡自己，一定不能走父親那條路，要走自己選擇的道路。

2001年，我們合拍一部影片，H導演親自出演，大罵可憎的社會、不義的商人，人與人的交往只剩利益，女人不過是一堆肉。拍完後，我們為影片中直接、大膽、自認為的深刻而激動。關機那天是2001年

9月11日，當天發生的世界大事「911事件」，似乎預示著這部作品不僅是一顆炸彈，更可能是一顆核彈，它將帶著我們的理想去改變這個國家和世界。

在整個影片的製作過程中，我們一直受到一種虛妄的激情所鼓動，但期間所發生的事和言語，也讓人頗為疑惑。在我們去香港做影片後期工作的火車上，H導演突然問我：「你沒想到要逃走嗎？」那時，行為藝術家張洹去美國後，滯留那裡，後來發展得不錯。H導演舉了這個例子，說反正在國內也沒有機會，出去可以拍流亡者的影片，或給唐人街的電視臺打工。我愕然了：「為什麼不早說呢？我有女朋友、父母，我突然走了，他們怎麼辦？況且，我如何向那兩位幫助我的製片人交代？我的朋友老張將他的十一萬人民幣交給我時，是背著他老婆的，全憑對我的信任。我走了，他們怎麼辦？我要對他們負責的。」但H導演說：「商人的錢，你不忽悠他們來拍片子，他們也都花在吃、喝、嫖、賭上了。」事實上，他與我的朋友根本不熟悉。

另一次，當說到影片有可能被禁時，H導演說：「禁了才好，禁了，咱們就成功了。」我突然有一種被人「涮」了、當槍使了的欺騙感。當初，他如何向我保證他有多少朋友能幫助拍片，我又是如何按他的話去忽悠朋友一塊拍片。但影片拍完後，他一點都不管了，做電視劇去了，僅留下我，這次可真成了「獨立」製片人，兩眼一摸黑地自己去投電影節和發行。但一個電影節都沒有選上，也沒有回收一分錢，我毫無顏面對投資人的目光。

在經歷了更多的挫折、失敗、磨難之後，再重看那部影片，我大吃一驚：作品是誠實的！它真實反映了當時製作人的精神面貌。我們就是那裡面的人，執著於自我；不滿意現實但並沒有為此去做任何努力；我們為自己的成功不擇手段，但又不擔任何責任；我們的憤憤不平，有時是建立在沒有加入利益集團之上；我們反對的東西——「極權主義」所具有的一切，全部體現在我們的行為和作品中：人物表面概念化，好壞分明，沒有人性的衝突和拷問；還有自以為是的說教，語言平庸。

現在的我，如何看待那時的自己呢？當時，我們肯定有理想，對

現實不滿，並希圖它有所改變。但我們太天真了，我們把世界看作理所當然的乾淨、公正，但我們沒做任何一件事，如同孩子，理所當然要父母安排一切，卻又一切都不滿意，我們憤怒，是因為事情沒有按我們自以為是的那樣發展。那時，我們將作品看作「人肉炸彈」，抱怨、憤怒、不滿，而我們想改變的手段又是那麼地粗糙。

但，炸彈炸了嗎？影響何在？影片從來沒有放映過，我們沒有影響任何人，影響的是：投資人對我們的信任，他們再也不敢涉及這個領域；中斷朋友的關係，彼此再也不來往；也影響了我對人的信心，有一段時間，我懷疑所有人的言語，對人產生厭惡；還有，徹底的虛無和失敗感。

所以，當 2006 年聽到李一凡說他要做「人肉炸彈」、要影響人們時，我強烈懷疑。你哪裡影響別人了？你的作品在國內見都見不到。不錯，大家都風聞又有一部「宏大敘事」的影片《淹沒》，得到多個電影節大獎，而在所謂「宏大敘事」中，為何最重要的部分——政府，沒有被涉及？也沒有涉及傳媒機構？——況且，我反對「宏大敘事」四個字，它總讓我想到「假、大、空」，是自大狂的語言。

我當面問過李一凡，作為一部記錄世界重要的河流長江兩岸居民大遷移、新聞性極強影片的導演，得了全世界的大獎，生活好了，也可能舉家搬去巴黎居住，但你的家鄉將永沉於水下，你的影片影響何在？又復何益？李一凡答道：「不管了，先記下來再說。」我認為這才是他製作這部紀錄片的初衷。

由於中國對新聞媒體等公共傳播管道的控制，造成人們對公共事務極端冷漠，如果不是災難真正降臨到自己身上，對當事人造成直接的影響，一般人都會視其不存在。而政府長期花大錢宣傳、教育，造成民眾廣泛冷漠、恐慌，也阻礙了資訊正常交流。

我想起自己當年在中央電視臺工作時，用偷拍手法製作的那些新聞調查報導。現今用偷拍手法製作的新聞，已在全國氾濫。當然做這樣的新聞調查報導，需要勇氣、毅力、運氣，記者也需具有正義感和使命感。新聞報導也促使了犯罪活動曝光，但這些新聞要經過極權機構嚴格審查後才能製作、播出。不是建立在自由民主基礎上的調查報

導，記者必然會受到潛意識裡的「警察」監視，而不敢深入查明事實真相，只能做平庸的泛泛之論。因此，再驚天動地的事實，也不能促使觀眾去深思，因為真相永遠不會被揭露。極權機構需要的觀眾是無意識的「物」，永遠需要父親的「兒童」。也是在這個基礎上，有些記者也為了追求自身最大的利益，發展了一套「潛規則」。偷拍成了某些記者偷工減料製作新聞的手段，他們製造了一種貌似真實、深刻，實則膚淺、暴力的新聞樣式。每天製造的社會恐慌，成為人們極端冷漠與不信任的催化劑，和每天不斷上演的夢魘。

自由拍電影的權利

1955年，在二戰廢墟中重建義大利新現實主義電影傳統的導演們發布了〈義大利電影宣言〉，其中這樣寫到：

「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。」¹

在中國，1949年以後，電影成為受控制最嚴厲的藝術門類。到了1950年代，中國對文藝界的批評與整頓，對知識分子的大清洗，就是從批判電影《武訓傳》²開始。到了1990年代初，個人開始可以從事影像創作，在「文化大革命」時期，因政治因素而未留下民間影像紀錄的歷史，因為此時社會歷經變革，商業興起、科技進步，而得以結束。特別是吳文光、張元，他們首度將記錄下來的現實碎片加以剪輯，成為一部完整的作品，發出個人的聲音，並以個人身分參與世界電影的交流。而在這之前，一些獨立紀錄片工作者僅僅只是為西方傳媒機構拍攝素材而已，如拍攝新疆、西藏等地的風土人情。

因1990年代的紀錄片工作者呈現了大多數人無法真實了解的現實生活，因此，對於呈現官方主流媒體沒有披露和故意忘卻的人事，起了相當大的作用，這可從西方給予中國導演的評語中一窺端倪，如：段錦川的《八廓南街16號》獲1997年真實電影節大獎時，評委會的評語是《八廓南街16號》「揭露了一個不為人所知的西藏」。其實，人們何止是「不知道」西藏而已，所有獨立導演拍攝的紀錄片都在揭

露中國社會裡的另一個「不知道」。而中國真正的現實是：中國還有底層人、殘疾人、妓女、乞丐、窮山惡水，而非官方主流媒體所報導的「祖國大好河山一片紅、人人都積極向上」。

在這之後的紀錄片工作者大都延續著吳文光、張元，開關的這條路繼續創作，直到王兵執導的紀錄片《鐵西區》而有了轉變。我個人尤其喜歡《鐵西區》三部曲裡的其中一部——《工廠》，在四小時的敘述中，創作者明顯對語言有所自覺，比起揭露性質的作品，它增加了創作者的個人氣息，至此，現實性紀錄片終於深深打上了作者個人性的烙印；其後，即使李一凡、鄒雨合導的紀錄片《淹沒》在語言上也未能超越它。

《淹沒》無疑也是一部巨作，一部全世界最昂貴的影片，因為它記錄的是一座幾千年的歷史古城奉節被拆毀、淹沒的過程。在西方社會，如果要拆任何一座公共建築物，必須履行一系列的手續；但在《淹沒》中，我們看到中國政府如何用粗暴的手段，將整個民族最重要的記憶——奉節古城，從地球上抹去。我們看到上百萬人的家園，被政府無所顧忌地拆掉。在觀看《淹沒》這部紀錄片時，如同我在看胡杰執導的紀錄片《尋找林昭的靈魂》時一樣感動，片中的事件和被拍攝的人物彷彿已經衝出畫面，那是成千上萬的孤魂野鬼在哭訴他們被損害、被侮辱、被掠奪的命運，還有他們那沒有享受過的愛情、青春、信仰。我寫這段文字時淚流滿面，因為我意識到這些作品的偉大之處，此時創作者已不重要，因此我才會說：「在當今的中國談電影語言是一件奢侈的事。」

但創作必須是一個深入的、持續性的過程。以新聞性、報導性、揭露性為主流的獨立紀錄片，其創作者卻明顯缺乏持續性。「題材至上」一直是中國獨立紀錄片導演獲獎的主要原因，大多數導演獲獎的作品往往是他的第一部紀錄片，包括楊荔鈞、郝智強、朱傳明等，但之後他們卻長達多年未有新作或出現有力度的作品，甚為可惜。

身處於中國這樣的極權國家，很多重要資料一般人未能看到，即使必須透過採訪人物以了解事件，也無法辦到，因為受訪者害怕被迫噤聲而拒絕受訪；很多紀錄片都是在秘密的狀態下拍攝，影片完成後，

也只能在小範圍裡放映。那麼，在這樣的環境裡持續創作的動力何在？意義何在？

2005年，我參加了北京現象工作室一場座談會。一位四十多歲的老兄大發感歎，他說：「我是伐木工人的孩子，工人們是苦難的人民，我要拍他們。我買了設備，在正式開拍前，買了二瓶燒酒到我父母的墳上跪著、磕頭說：『爸媽啊！兒子拍片去了。』」

後來他拍了大半年，再後來資金見窘，無法繼續拍下去。那老兄後來說：「我現在明白了，今後要讓誰倒楣就忽悠他去拍紀錄片。」臺下一片竊笑。對中國人來說，為實踐理想而拿出積蓄、整年不工作，是極其奢侈的一件事，這其中要經歷巨大的來自社會、家庭的壓力。2006年，在合肥舉辦的第三屆紀錄片交流週，我又遇見了這位老兄——導演于廣義³。在看完他的影片《木幫》⁴後，我深深地震動，這是一部非常有力量的作品。他說，他的心態已經將平和多了，他將繼續拍下去。我向他表達了敬意，並祝福他能走出陰影。

我想一切藝術創作的前提，都是對自身處境的認識後的努力，所謂「你找到了限制就找到了自由」⁵。

我對自身的探索，最早是在拍紀錄片《軍訓營紀事》的時候。片中這些孩子們的生活、老師和學生以及教官的關係，簡直就是我初中生活的搬演！我開始思考，我為什麼會變成現在這樣的人？從那時起，我開始自覺地去探討這方面的問題。

緊接著，2003年，我回到湖南老家拍攝紀錄片《喧嘩的塵土》，這也許是潛意識裡的尋根之旅。在家鄉那種污濁、逼仄的環境裡，我捕捉著一幕幕令我震驚的奇遇。幾年的體制外獨立生活，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：「我們隨時都可能成為這樣的人，但那是多麼地絕望和無助呀。」

影片描述的是正處於「非典」（SARS）流行的小鎮。在拍攝期間，影片中的人物彷彿全生了病一樣，那景象正如哈維爾說的「道德上的病人」群像。

影片中有很多殘酷和荒誕的情節，但我並沒有將這些人視為「行

屍走肉」，所以，在影片的最後，我執拗地用了七分鐘，讓我的拍攝對象說話。

我想，當觀眾聆聽了他們在談論理想、青春、愛情、江湖、奮鬥，以及對社會的認識時，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，是社會的「貪嗔痴慢」，造成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，要不擇手段地搞錢；有錢，可以擁有一切；沒錢，你將死無葬身之地。

這種我認為「非如此不可」的剪輯，是使《喧嘩的塵土》產生風格的主要原因。唯有如此，才能表達我對他們的真實認識。創作風格不是空穴來風，也非「為藝術而藝術」的自娛自樂，它必產生於強烈的生存體驗、表達欲望，以及「非如此不可」的表達方式。

然而，正是從我們自身經驗裡所產生的「非如此不可」的作品，為觀眾提供了一扇窺看世界的窗口，呈現人類的多樣性。正如哈維爾在《無權力者的權力——紀念揚·帕托契卡》所言：

「後極權制度，是現代人類無法掌握自身命運的普遍境遇的一個特殊層面，由於它的極端性，把問題的起源揭露得更清晰。後極權體制的自動性不過是全球性技術文明自動性的一個極端特例，它所反映的失敗，不過是現代人類普遍的失敗的一種變體而已。」⁶

藝術是什麼？為何拍攝？

藝術是什麼呢？當代中國重要的藝術批評家栗憲庭在其著作《最重要的不是藝術》一書中說道：

「藝術是人生無助的產物，知識分子的敏感、良知和作為一個行動者的無謀與脆弱，常常使他們陷入深深的絕望。當然，絕對的絕望既無藝術也無知識。因此，良知與敏感又成為他們對人生思考和人文責任的一種生存理由，而生存理由又成為了繼續關注的理由，越關注也越絕望，越絕望也越顯示出關注的深刻。於是，關注與絕望成為了一個矛盾同一體，只剩下一種無可奈何訴諸於思考和藝術。『終不可

用』才『退而論書策，以舒其憤，思垂空文以自見。』」⁷

2004年，我遇見了藝術家李娃克、丁德福、魔頭貝貝，他們是我的紀錄片《夢遊》裡的人物，也許是創作理念相近，他們對我全然地信任，我拍到了隱藏在他們潛意識裡的真實狀態。但影片拍完之後，我停頓了一段時間，無法剪輯，因為素材所呈現的是片中人物毫無因果關聯的日常狀態，如何處理這些潦倒的藝術家和藝術的關係，這是剪輯階段最讓我琢磨的問題。

後來的剪輯想法，來自於我和魔頭貝貝一塊出遊拜訪朋友的經歷。那幾天我們非常快樂，到處會友、喝酒，談論藝術、宗教，這成為影片結構的緣起。那一段落剪輯完後，我想可以結構整部影片了。那時的想法是，藝術就是在鐵板一塊的生存環境下的「透氣」，一種自我放逐之旅，或者是「夢遊」。

這一片段確立後，整部影片的剪輯方向便明確下來。我決定脫離傳統的敘述手法，用情緒氛圍構築影片。由此，我將他們的行為藝術和電影場景，以及他們的現實生活，以不明確的界限交織在一起。後來，我認為黑白色調更能強調虛無和絕望的情緒，遂將整部影片處理為黑白片。

《夢遊》裡的第一個鏡頭和最後一個鏡頭，其實是用同一個機位拍攝。機位沒變，人物的造型也沒變化，透過剪輯，在經歷了八十分鐘的觀影後，觀眾看到的是他們從頭至尾呆立在原地，如同一個人的夢遊之旅，醒來後，一切彷彿沒有發生。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，只等著歲月像硫酸一樣侵蝕他們，如同賈可梅蒂的雕像，靜靜地待在原來的地方，歷史遁入「虛無」。

拍完《夢遊》後，由於它呈現的心靈如此「黑暗」，很長一段時間我不願意直視它，但在它的逼視下，你不得不問自己：為什麼這麼黑暗啊？為什麼這麼絕望？為什麼這麼悲哀？

《喧嘩的塵土》和《夢遊》的主題是幻滅和虛無，它們分別探討了中國當代社會一般人的生活以及藝術家的處境。但當影片殺青後，我突然意識到，影片主題已經影響了我的生活，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。米奇尼克在《蛆蟲與天使》一文中，曾引用瓦特⁸的話：

「在史達林統治之下的的知識分子，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！』」⁹

我現在已能理解這段話，在這樣的處境裡，只要參與公共事務，就會有參與「共謀」的焦慮以及道德折磨，因為很多行為與你內心的良知相悖。除非你將自己變成橡皮人，而這無異於自殺。

「影片《夢遊》展示的恐怖、不堪的心靈處境，肯定會激怒很多敏感的人。因為這些人具有特殊身分，他們是作為藝術家而存在，而這部影片所呈現的藝術家狀態，徹底顛覆了人們平常對於藝術家和藝術家生活的想像，構成了徹底的顛覆。」¹⁰

心靈被戕害遠比在物質上被掠奪更讓人痛心。某種程度上來說，《夢遊》是獻給早夭的藝術家，如同在《喧嘩的塵土》中，我所描述的兒童狀態，這個社會如同一架巨型的切割機，在人還沒有長大時，就匆匆地、早早地被切割了，大多數有才華的青年，過早被扼殺、被虛無所吞噬。《夢遊》一片中瀰漫著心靈被焚毀後的一片殘垣斷壁，那些早夭的靈魂，也在為他們被暴力抹去、撕裂的一切而哭泣。

就這樣，我因不斷拍片而不斷認識自己；因為不斷有問題出現，又促使我去拍片。每拍完一部片子，等於把過去的生活打了個結，才能對這段經歷認識得比較清楚。這讓我意識到，我們是在自己的國度裡被放逐或自我放逐。這是選擇藝術後的宿命，也是自覺的選擇。波蘭流亡詩人米沃什在給捷克攝影師寇德卡¹¹的攝影集《流放》¹²寫的序言曾寫道：

「向某人的祖國，向它的風光、習俗及更多的東西訣別，可能類似於早期基督徒的修行者，選擇一片斂心默禱的沙漠一樣，等於把他拋進了一片無人之地。那麼，補救失去了方向感的唯一辦法，就是重新設定一種全然屬於自己的東南西北，然後在這個全新的空間裡，設想出一座維克斯特和都柏林，從而獲得新的力量，而已經失去的，

會在更高的層面、生動昂然的時空中獲得新生。」¹³

當向內探索成為認識自我旅程的強大動力時，反倒讓我對生命有一種載欣載奔之感。2006年，我開始有勇氣涉足現實環境裡最難、也最應該面對的主題——政治和宗教。無法迴避的政治，是我們每天必須面對的現實；宗教——在我這個年齡，要考慮生死問題了。

中國的現狀和1970年代的中歐國家的處境相似，我深受這些國家的作家、導演的影響，如作家卡夫卡、穆其爾¹⁴、昆德拉、克里瑪¹⁵、哈維爾、米沃什、米奇尼克；如導演奇士勞斯基。2005年，當我看到崔衛平翻譯的《哈維爾文集》、米奇尼克的《通往公民社會》時，彷彿茅塞頓開。因此，在廟裡遇見老殷時，在與他交談和一起創辦李銳網站後，我開始有了拍攝《我們》的想法，而老殷就成了《我們》這部紀錄片的關鍵人物。

影片一開始名為《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，都曾提到自己是「政治動物」。也就是說，人應該有在公共領域表達意見和參與公共事務的權利，如果公民無法用政治權利展現自我，擔負起建設家園的責任，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，對降臨的災難只能被動接受。這在我國歷史上一次又一次業經證實。中國的歷史是由重重苦難積累而成的，如何看待這苦難的歷程，這是中年之際的我無法迴避的問題。

最難的是剪輯。在剪輯《我們》時，我時常做惡夢，並時常提醒自己，不能讓它成為一部「政宣片」，得回歸描寫和關注人的處境——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，意在尋找一種平衡，不要落入「說教」的窠臼裡。影片中大量的對話交談，言詞激烈；片中人物大多時候處於「地下室」或封閉的環境內，極難看到外界的環境；有的只是雨霧和黑暗的街巷。我於此想呈現的是在中國當下的政治環境裡，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；以及那種處於「破局」之前的焦慮、彷徨、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。

法斯賓德有一部電影叫《恐懼吞噬靈魂》¹⁶，這個片名正應和著我剪輯《我們》時的心理感受。《我們》片中人物，他們經歷的苦難，我能感同身受，那一秒、一分、一天、一月，乃至數十年的苦難歲月，要由當事人一點一點地承受。我亦能理解中國人民的沉默——我們無法強求個人在巨大的恐懼之中，成為勇士和烈士。

恐懼的氛圍會扼殺人最寶貴的部分——「個人體驗」，「個人體驗」最重要的意義是體驗生存。人若因為恐懼而無法感受個人體驗，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，就只是一個「影子」罷了。

緬甸民主人士翁山蘇姬曾說：

「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。」¹⁷

在步入中年持續創作過程中，我無法迴避這個陰影。在極權體制下，我面臨著這樣的問題：要麼成為一個「虛無主義者」，不拍片了；要麼也許被封殺，不讓拍片了；還有，也許可能僥倖地持續拍攝下去，這些都可能是命運之一，而此時我面臨的是自我抉擇，我將直面它。

直到今天我已完成了五部紀錄片，與早期的中國的紀錄片導演相比，我在創作上更有「自覺」了。紀錄片導演吳文光曾提到，他拍第一部影片時，幾乎沒有看過任何紀錄片，電影知識空白。但他們是文學青年，因為在電視臺打工，憑藉地利之便能借到機器，因而他們才拍了第一部紀錄片。吳文光直到參加電影節後才接觸到真正的紀錄片和藝術電影，他曾在美國生活一年，1999年才完成他創作意識最自覺的紀錄片《江湖》，也得到電影大師懷斯曼的首肯。這段路他走了十餘年。

但新一批的獨立導演，他們的背景知識與過去的導演已完全不同，如毛晨雨、劉伽茵¹⁸等青年導演的影片，他們的藝術觀點明晰，作品帶有強烈的作者風格，並擁有本土電影創作經驗。另外，現今整體環

境也大為不同，藝術電影 DVD 大量流行，加上這三十多年來翻譯界持續致力於譯介外國哲學、文學、藝術作品，使新一代的青年導演，得以通過自學培養良好的藝術涵養；他們對電影史、電影製作的知識，不亞於西方電影學院的畢業生，且他們的知識不限於電影，還包括中國的現代藝術，這一點相當重要，因這使他們產生「自覺」，能與西方評委、觀眾對話。加上近十年來，三個獨立電影節（北京、南京、雲南）持續舉辦，讓創作者和國內觀眾得以交流，這直接給予創作者很多的創作源泉。

1989 年後，海外流亡的藝術家也做了很多鋪墊的工作。我於 2005 年參加法國馬賽國際紀錄片電影節時，遇見了一位老太太克莉絲蒂娜（Christina）女士，她邀請我們到她家作客，開車帶我們去海濱旅遊。她很喜歡中國，家裡收藏了很多法文版的中國書籍，如《聊齋》、《紅樓夢》等；她說，高行健的法文版《靈山》翻譯得太美了，她不敢多看，一天只看兩頁，為的是要使這美好的旅程能持續更長遠。2004 年的馬賽是「高行健年」，上演了高行健的劇本《八月雪》，老人說，她的人生可以用觀看《八月雪》劃分為二個階段。我猜想這部描寫中國禪宗大師六祖慧能的作品，在這位法國人的心靈上，必定引起很大的震動，她對我們這些來自中國的年輕人如此看重，是把我們視為中國文化的代表。

在這樣的環境下，中國獨立紀錄片迅速地發展著。特別是近十年的紀錄片，不論是導演的數量，紀錄片涉及的廣度、深度、敏感度，都遠超過同時期的劇情片電影。但現在它已進入創作「瓶頸」期，若要突破，也許還要倚靠整個中國在政治、經濟上產生巨變才可能實現。

現階段的創作者們仍繼續各自的探索，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，這是我們無法逃避的宿命。中國電影所喪失的紀錄片傳統，要從現在開始積累，這是一種從當下現實出發，尋找作為「個體」所要傳達的生命體驗，而這種生命的言說，是建立在世界電影史體系上「非如此不可」的電影語言表述之中。

因此，我們要把我們的感覺鍛鍊得更加本土，更接近現實、人民；

沉下去，接近河床，一遍一遍地給自己打氣——
扎根、扎根、扎根……

2009 年寫於北京通州
2016 年 9 月修訂

（〈扎根〉原名〈一個紀錄片人的獨白——從自然主義到心理現實主義〉一文，最早於 2006 年在網路發表，後篇名改為〈扎根〉，於 2009 年發表在《藝術與投資》雜誌的「中國獨立影像」單元。現經作者修訂後，於本書發表。）

註釋

- ¹ 見袁清華、尹平合著《義大利電影》（中國電影出版社，1996）。
- ² 劇情片《武訓傳》（1950，208分鐘）是一部黑白片，孫瑜執導，以清朝光緒年間武訓行乞興學為題材。1951年，這部電影遭毛澤東批判，其後發展為全國性批判運動，該片是中華人民共和國成立後的第一部「禁片」。
- ³ 于廣義（1961-），黑龍江人，2004年開始拍攝紀錄片，紀錄片作品有《木幫》、《小李子》、《光棍》等。
- ⁴ 紀錄片《木幫》（2006，90分鐘）記錄2005年黑龍江五常縣林區的工人，在禁伐令生效前的伐木歲月，該片真實反映了伐木工人在冰天雪地的生活狀態。
- ⁵ 見朱天文著《最好的時光——侯孝賢電影紀錄》（山東畫報出版社，2006）。
- ⁶ 見崔衛平等譯《無權力者的權力——哈維爾文集》（傾向出版社，2003）。
- ⁷ 見栗憲庭《最重要的不是藝術》（江蘇美術出版社，2000）。
- ⁸ 亞歷山大·瓦特（Aleksander Wat, 1900-1967），波蘭著名詩人、作家、藝術理論家，為1920年代倡導未來主義的先行者。1939年9月，因德國入侵波蘭，瓦特逃往蘇聯，卻被蘇聯內務人民委員部（Narodnyy Komissariat Vnutrennikh Del）逮捕，流放至哈薩克。1946年，瓦特獲允回波蘭，後於1959年移居法國。著有米沃什根據瓦特在加州的錄音整理而成的回憶錄《我的世紀》（*Moj Wiek: Pamiętnik Mówiony*）。
- ⁹ 見崔衛平主譯的米奇尼克《通向公民社會》一書（地下出版，2005）。
- ¹⁰ 見張亞璇著《我們世界的紛亂和內心的紛亂是一回事——黃文海訪談》（《當代藝術與投資》，2007年第2期）。
- ¹¹ 約瑟夫·寇德卡（Josef Koudelka, 1938-），為捷克著名攝影師。1970年，因捷克斯洛伐克「布拉格之春」（Prague Spring）被蘇聯軍隊鎮壓後，寇德卡離開捷克，從此成為沒有國籍的人，後定居於英國。作品有攝影集：《吉普賽人》（*Gypsies*）、《流放》（*The Exiles*, 1988）、《混沌》（*Chaos*）等。
- ¹² 《流放》是捷克攝影師寇德卡在流亡時期（1970-1979）的攝影作品。
- ¹³ 見米沃什著《關於流放》，孫京濤譯，引自豆瓣網址：<https://www.douban.com/group/topic/16669110/>。
- ¹⁴ 羅伯特·穆齊爾（Robert Musil, 1880-1942），奧地利小說家。奧匈帝國瓦解後，自我放逐到德國，其未完成的小說《沒有個性的人》（*Der Mann ohne Eigenschaften*）被視為現代主義小說中的重要著作。
- ¹⁵ 伊萬·克里瑪（Ivan Klíma, 1931-），捷克小說家、劇作家，在捷克共產黨執政時期，被禁止出版作品長達二十年，其作品僅能以地下出版物形式於坊間流傳。著有《我快樂的早晨》（*My Merry Mornings: Stories from Prague*）

（景黎明譯，譯林出版社，1999），《布拉格精神》（*The spirit of Prague : and other essays*）（崔衛平譯，作家出版社，2000）。

¹⁶ 劇情片《恐懼吞噬靈魂》（1974，93分鐘）敘述一位德國老婦與年輕土耳其籍外勞相戀的故事。

¹⁷ 見彼德·波凡姆（Peter Popham）著《翁山蘇姬》（*The Lady and the Peacock: the Life of Aung San Suu Kyi*）（聯經出版社，2012）。

¹⁸ 劉伽茵（1981-），北京人，中國新銳女導演，現任教於北京電影學院文學系。作品有劇情片《牛皮》、《牛皮2》，前者曾獲柏林國際影展青年論壇單元國際影評人獎。



青年時代的文海在揚州古城取景，攝於 1996 年



左起李道明（臺灣）、張虹（香港）、胡台麗（臺灣）、于堅、王清仁、文海攝於 2004 年荷蘭阿姆斯特丹國際紀錄片電影節

附錄二 電影思考筆記

2010年9月底，我受王兵導演之邀到雲南參與紀錄片《三姊妹》¹的製作。在此之前的2007年，我們曾在青海一塊拍攝紀錄片《原油》²，但當時他因高原反應很快就回北京了，我和張躍東繼續完成後面的工作，所以和他沒有太多深入的交談。這次他因為高原反應待在北京，我在雲南拍攝時，需時時要在電話裡和他溝通影片的進展。回北京後，我參與了《三姊妹》的剪輯工作，以及隨後我們以《三姊妹》所在的洗羊塘村落發展拍攝一個有關當下中國農村和農民處境的紀錄片，期間和他陸陸續續合作了兩年。工作之餘，我們經常一塊散步，因而有更多的交談機會，他的話每每讓我感悟，對他的創作也就有了更深的理解，回家就記下來。這份思考筆記就是當時的記錄，主要記錄我對他作品的看法以及我對電影的反思。

在電影運動攝影中只存在平衡感、透視感，這一切都是由電影的本質——立體空間、幻覺決定的。所以拍攝時一定要處在隨時運動的狀態中，尋找立體空間的展示，因電影是生活的一扇窗，取景就是在生活中截取空間。紀錄片更是如此，在電影的分類裡，其長項在於拷貝現實，因為素材來自於生活本身，現實感是素材成功的關鍵。

立體和運動是電影幻覺——電影本體的基礎。

王兵的電影近似中國傳統美學，運鏡上講究「氣韻生動」，構圖有疏離感，剪輯細密、規整、扎實，但又不呆板、拘謹。其實從內容上看，他的影片並不複雜，集中在塑造人物形象上，線索單純。但其影片的结构、整體上的布局如同國畫，空白處留給觀眾思索。《鐵西區》中，不斷出現的火車鏡頭，就起著留白的功能，讓觀眾可以透氣。還有一點，片子戲劇性的推進不顯山露水，而是暗含在其間，因為整

體的攝影語言一致，影像之間不會有突兀感，時間與空間統一、完整，影像基調一致，讓人們觀看時可以沉浸在片中的總體情緒之中，這其實是現代電影的本質。

站在雲南海拔三千兩百公尺的山上，看著群山在眼前連綿展開，巍峨、肅穆、磅礴，你不禁要感歎：要從哪裡入手？影片怎麼拍呀！在這之前，我懼怕農村題材，彷彿我與農民是兩個不同階層的人（這種看法，是長期以來教育的結果），我無法融入農村。現在，我躺在土堆上，手拿攝影機，身旁是種土豆的農人，遠處，樹上掛滿了白色塑料薄膜，在烈日下，如同怒放的梨花。風颳著塵土，一層層、一波波的像海浪一般襲來，我口裡、鼻子裡、身上到處是泥土。這種如同長在土裡的感覺，這種觀看世界的眼光，就是這部有關農村的紀錄片的視角。個人的體驗永遠是我們創作的立足點。在雲南，看著生命在荒涼的大地上，不顧一切的瘋長；也看到生命的落寞、寂寥；看到生命意志的亙古常在，還有輪迴。我躺在這塊土地上，感恩有這樣的機會，這一次，我感到和土地如此親近，終於理解古人所云：生於塵土、歸於塵土的境界。我在高原上感到命運觸手可及，雲層像鍋蓋一樣籠在山頭。我幾乎匍匐在地上，這裡是天神出沒的地方。攝影機見證了人們的日常生活，人們在自然法則下，被日常勞作牢牢吸附在土地裡，在家譜裡延續著一代代的生命，如同一個人漫長的生涯，沒有解脫的可能。

2010年年三十的早上，在拍攝《三姊妹》三個孩子上山撿松果時，我挺著風強行將鏡頭推向大女兒英英的臉部特寫，那是被風吹皺的麻木的臉。我終於感覺到鏡頭活起來了，在一個完整的空間和時間段落裡，鏡頭參與了敘事，這是電影攝影的本質。

還有一個段落也讓我印象深刻。某一下午，天地被分成兩個截然不同的世界，一明亮、一黑暗，在陰影裡，一個身軀艱難地匍匐在地，然後將一個巨大的筐撐起來，她幾乎被壓在地上，四肢著地，而後，她慢慢地扶著鋤頭站起來。我們看不清她是怎樣的人，於是我拿著鏡頭跟在她後面。大約走了三分鐘，那人累壞了，就在下坡處的田埂休

息，她轉過身來，但天還是太黑了，我們僅僅看到一個剪影。突然，一道陽光穿透雲層照在那人臉上，是一位老太太，滿臉摺子，神情疲倦，風將她的頭髮吹亂了，她稍微拂了一下。我的鏡頭緊緊地盯著她，老太太看著我，表情有些不解，陽光照拂著她，她微微囁嚅地說了些話，然後就揹著筐向遠處走去。

這就是我們希望捕捉到的鏡頭，大自然參與到創作中。當年，安德烈·巴贊³看路易·馬盧⁴的《沈默的世界》⁵時，就曾處在不知該讚美導演還是讚美上帝的糾結裡，而我們就是需要上帝參與製作影片。

我在筆記上寫著拍攝要點：敘事（機位要有序，遵循邏輯和中心）、段落完整、細節（戲劇點）、時間與空間的完整、立體空間的展示、視角要清晰。

每一個鏡頭、段落，要有行動和結束。因此，每一段落要緊跟一個人物，將他的整個時間段內的行為完整的拍攝下來。要一個一個段落拍攝，因後期剪輯時，往往是整段不要或整段要。有些導演認為拍攝紀錄片時，因為現實生活中很多人、事是反覆出現的，所以拍攝時不需要太緊張，可以在後期時將不同時空的鏡頭剪輯在一起，影片仍然流暢。但這種方式其實不可取，因為，每一次場景變化，人物的情緒也就不同。

紀錄片最重要的是「現場感」，它是變動的，當時間、空間、人物情緒不同時，一切都不一樣了。將不同的時空鏡頭剪輯在一起，是讓影片顯得破碎的根本原因。因此，在一個場景中，需要持續不斷地拍攝，讓每一段落的素材完整。

視點就是塔可夫斯基所說的主題和氣氛，它將整個影片串通，氣脈相連。

剪輯很重要，但素材的靈動，要靠攝影師在拍攝現場捕捉人物的內心，我們稱為：靈光乍現的瞬間，在現場靈動捕捉到的就是這個瞬

間，電影比單張照片具有更強的敘事功能。

影片素材要同時具有導演和被拍攝人物的眼光。導演的眼光就是整部影片的氛圍，影像的風格，導演內心世界的投射；被拍攝人物的眼光，包括那身處人生處境中的人物，在時間長河中的「存在」瞬間，以及他的內心的情緒，導演要感同身受那人的世界即真實，就是那人和他的周圍世界的關係——他是處境中的人，他的思想和行動。我在《喧嘩的塵土》中營造的那個不到一坪的現實空間，就是他們的生活範圍，此一設想在拍攝和剪輯中得以加強，而在此處境中的人，就是影片的主題。有時我們客觀——靜觀這個世界；有時我們主觀——設身處地以那位人物來看待他周圍的世界；但其實一切又都是主觀，都是作者對世界的探討、展示。

在拍攝《三姊妹》中學校場景時，應該以大女兒英英的視線為準，以構造她對學校還有對老師的感受。這次在學校拍攝感覺靈活，但卻經常被旁邊的東西吸引而分神，在千軍萬馬中如何不迷失，在於找到中心點，以某一人物的敘述為主以構成影片。一定要用敘事的眼光和角度來拍攝，這是電影塑造人物的本質。視線要清晰，電影是運動的，要展示過程，應該給觀眾看什麼是明晰的，不要在單個鏡頭中表現得太複雜。在戶外能夠展示某一事件的完整過程時，一定要有剪輯意識，盡量長時間跟蹤。這是「電影感」最重要的表現——在時間的流逝中完整的展示空間，將事件、人物的性格與時間、空間統一。大女兒英英是主要人物，應該圍繞她的視線、情緒、事件展開，最終塑造人物本身。

電影是時空的藝術，是其有別於其它藝術門類的關鍵。攝影師的工作是什麼？一是對場景的判斷和選擇，亦稱「截取」；二則讓演員帶動場景的展示。在運動攝影中，只有平衡概念，沒有構圖的概念。盡量利用畫面空間，以人為中心、為平衡點。構圖的概念只在靜止畫面時有用，但影片始終是在運動中。在運動中要注意的是平衡和透視，而不是構圖。只是在啟始和落幅時，要注意鏡頭應該要有構圖，畫面有造型感，但拍攝過程不一定要有強烈的構圖，主要是要有平衡感。

拍攝時一定要乾脆，不要猶豫，果斷地在空間中截取景別（全、中、近），動作、視線、人物均要完整。近景常常是帶動觀眾情緒的最高潮，觀眾最想看到的地方。視點要完整、對角拍攝、全景特寫分明、畫面要有鬆弛感，要有效的利用畫面空間，要有形象、細節，如塔可夫斯基的作品《安德列·魯布廖夫》⁶的聖畫像，單純卻有力。

很多導演拍攝的鏡頭僅停留在表面，讓人感到空洞，即所謂的「空鏡頭」，那是一種偷懶的作法，一則鏡頭內造型感不強，二則應該在拍攝時隨時在鏡頭裡塑造人物、或情節、或故事、或敘事、或氛圍，使鏡頭難以從整體中分離出來；使影片的氣質深蘊在素材裡，影片完成時已呈現預先的烙印。在某些時刻，比如拍完《喧嘩的塵土》的素材時，我明顯感受到影片就在那裡蠢蠢欲動。

照片講究「決定性的瞬間」，人物情緒的最高點和圖像的完美統一。在電影中也一樣，但不是單張照片中而是在時間裡，在一個敘事段落裡，營造或捕捉到最佳的過程和氣氛，關鍵在於時間和行動過程的起伏轉折。當然在現場要有預設，但當變化時就要跟上去，不要猶豫。很多時候，跟丟了是一個問題；預想沒有發生，又是另外的問題，那麼，這些素材就不要了。

和畫面裡的人物同節奏，要感受到那人的氣息、動作細節。參考紀錄片《鐵西區——艷粉街》拍攝任渙的段落，他先在小賣部和母親生前的朋友聊天，說如果母親在世就好了，她會不顧一切保護他。接著是他穿過廢墟般的街道回家；進家門後，先是他大姨（也是他的監護人）迷茫的臉部特寫，然後鏡頭切換到他和大姨都躺在床上，他喃喃自語：「理想中的家也是好的。」幾個鏡頭將那個被父母遺棄的孩子的生活處境表露無疑。

紀錄片本身是沒有道德的，但導演有道德，此體現於影片中的視角、關注點以及影片的主題上。直接電影的方法是躲在攝影機後面隱

藏作者的觀點，這是瞎說。當一位創作者——在極權統治下、言論極端不自由狀態下的獨立導演的作品一旦誕生，就是導演對他所處世界「真實」的言說，只是有些是大白話，有些是文言文而已。況且，在巨大的、沉重的現實面前，我們有時被驚呆了，被嚇住了，我們怎能肆無忌憚地發表所謂的「真理的見解」呢？在人生面前，我們難道不需要謙卑了嗎？你真的可以騎在歷史的馬背上嗎？難道只有作者出現在鏡頭前，或和被攝人物交談，就是作者觀點呈現的最新表達方式嗎？

道德是人在各種處境下的抉擇，因此很難用單一的道德標準去判斷是非。但道德立場是有的，我們很多知識分子，在所謂的傳統道德上好像夠得上完人的標準，修身、齊家也不錯；但在公共領域，在歷史長河中，卻代表了一種壓制人性的力量，或為這種統治力量充當奴才。

對於藝術家來講，「真實」是最重要的，但這也僅僅是一己之見。有時對真實的探索和呈現，會和傳統主流的道德觀相衝突，但藝術家還是要選擇「真實」。因為說到底，藝術要創造真實的形象，而不是概念的宣教。所以，帕索里尼在拍完《馬太福音》後接著拍攝《生命三部曲》⁸，這讓天主教教廷不知所措。他對宗教的認識如此豐富，絕不能將他歸於哪一種教派和團體的發言人；藝術家有時也是神秘的，身不由己，為自己的「天才」工作，「真實」有時就是內心的呼喚，是良知，是讓你「非如此不可」的行動。

2011年在北京庫布里克書店與陳界仁⁹、楊北辰¹⁰、董冰峰¹¹等導演、影評人交流時，我也談到了這些：

「本土化的影像作品，我認為王兵是最好的。談王兵，外國的評論家會用貝克特的戲劇加以參照，我在〈從懷斯曼出發〉一文中也曾提到，貝克特的戲劇對紀錄片的影響，無獨有偶，哈維爾也是從貝克特處發現了一種看世界的眼光。王兵的《鐵西區》、《無名者》、《夾邊溝》等作品，展示了中國獨立電影可能的廣闊前景和頑強的生命力，新的一頁已經翻開。《無名者》呈現了天地之大何以為生，沒有具體的歷史空間和社會空間，展現的是杜甫〈旅夜書懷〉「飄飄何所似，天地一沙鷗」一詩的意境。而《夾邊溝》彷彿穿越五十年的歷史隧道，

將那段歷史截取或拷貝下來，硬生生擺在你面前，一種「活著為了等死」的處境的展示。這些作品無論是題材還是製作方式，它們所體現的那種「決絕」的姿態和所取得的成就，預示著另一個電影世界的誕生。

世界電影史已經走過非常長的路，剛剛楊北辰說到蒙太奇，蒙太奇是一個結構的問題。但蘇聯導演愛森斯坦¹²所闡述的蒙太奇的電影語言，其實是中國獨立導演非常反感和反對的。這樣的電影語言，一則有非常強烈的官方宣傳的烙印；二則觀眾長年在這類電影潛移默化下所培養的眼光，既狹隘又武斷，排斥了更複雜、更多元看待世界的眼光。」

王兵因病痛躺在床上。他突然感傷地說：「不知能給我多少時日，讓我能拍片。讓我拍這些真正是浪費我的才華，好多片子我都想拍，我特別想拍戰爭片。我可能會死吧。以前是被錢困擾，現在身體又是障礙。我母親說：人生很難呀！我絕對不會去做那樣的片子（指陸川執導的《南京！南京！》¹³）。我們就是為了反對那些東西才要成為獨立導演，如今卻又要加入到那個行列中。」

在王兵《通道》¹⁴一片裡，巨大的山頃刻間被機器分割，如同擺在砧板上的五花肉，古人云：愚公移山，現在這根本不是個事。在喧嘩的車流中，被撞毀的汽車，無助的孩子在給媽媽打電話，父親躺在地上，孩子想把父親扶起來，赫然我們看到父親滿是鮮血的臉，屍體很重，虛脫的孩子沒有扶住，硬梆梆的屍體往後倒下，被嚇呆的孩子，夢遊般的在被撞毀的車和父親的屍體之間移動。周圍的車，各行其道，烈日、白光、慘烈的車禍、無助的孩子。

我們都知道這就是中國當下的現實，什麼是「經濟大革命」時代，這就是。每天發生在中國的慘烈事故，卻是人們最熟視無睹的。我不想看這些，我說：「黑暗有什麼可拍的，我想拍黑暗中的光。」但這樣的現實，你又覺得自己那句話多麼的輕巧，多麼的虛偽。對於這樣的土地、這樣的人生，我不會想出像侯孝賢電影「戀戀風塵」這樣的浪漫詞，我想的是「風塵僕僕」、「獵獵風塵」。也許，正因為如此，我們才更需要藝術和宗教。如此，我能更深刻理解塔柯夫斯基的作品《安德列·魯布廖夫》中對殘暴的描寫和藝術家的折磨、焦慮、無助和擔當。

當和鳳鳴的丈夫王景超死後，她就反覆在私下裡一遍一遍地訴說著自己的故事，這讓我想起美國小說家福克納在他的長篇小說《野棕櫚》（*The Wild Palms*）裡的一段話：「我活著，她還在我的記憶裡，我死了，就再也沒有人記住她了，所以我要活著。」後來，當政治環境稍微緩解時，她寫下了一本書《經歷——我的 1957》。所以當王兵找到她，採訪她時，這個老人已經過千百遍演練了。對於拍攝者來說，這樣的人物是一種饋贈和幸運。紀錄片《我們》中的殷正高，一開始拒絕採訪，當然我也可以要求他說幾句話，如同電視臺記者急功近利的訪問。但我沒有，我在等待。也許雙方都在等待、試探，最後才能坦誠相待。一年半後，老殷說：「可以講了。」

紀錄片裡的主角，當然沒有名演員那樣有所謂的票房號召力，也沒有他們那種揣摩來的戲劇性。他們在敘述自己生命的重要時刻，那種欲言又止的停頓、嘴角的抽搐、面孔偶爾的痙攣，和他們被命運之手所塑造的形體，居處經長年的生活習慣所營造出來的氛圍以及方言，這一切在在呈現了當事人的處境，構造成真實的人物形象。紀錄片《夢遊》中，娃克、老丁、貝貝，他們的形體、語言都是長年在那種生活處境裡，也就是在酒中浸泡出來的。

在這次拍攝洗羊塘村莊的過程中，我更加理解王兵的美學觀和處理影片的方式。我覺得有幾處應該是非常的《鐵西區》化，那影片以鋼鐵、圍牆的世界為天地；這次，是以天地構築舞臺，人孤獨地處在天地之間或匍匐在土地上。那場老太太負重回家的段落，讓我感覺到視角和距離，還有每段時間的長度的把控是對了。這種「對」，在 2007 年時曾體會過，那時在廣西拍攝侗族山寨，拍攝七天後，我將機位定在遠處以全景拍攝時，就知道那種距離和景別對了。這次拍攝《三姊妹》時，倒是在拍攝老太太負重回家的鏡頭時才覺得對了。這是一種深入到潛意識夢中的視角，還有一種想要完全拷貝、呈現那種空間的情懷。在那個廣袤的空間中，必須要有那樣的時間節奏，這才感覺到王兵《鐵西區》片長九小時的必要性——非如此不可。那種用劇組

性質的紀錄片拍攝方式拍出來的素材根本不行，紀錄片不能那樣拍。和王兵一塊工作非常累，在現場大量的跟拍，緊緊把握素材的完整性，尋找和塑造人物形象，以及在現場醞釀影片的氛圍和主題，那是一種在現場與人物、環境切身搏鬥的過程，或將自己消失在環境裡讓影片成長的過程。

「藝術仍是戴著枷鎖跳舞」，材料和工具是限制也是特色，關鍵在於是否由一個自由、獨立的靈魂在拍攝影片。風格有時就是「偏執」，就是在現有條件下持續的堅持。

「形象性」即鮮明，即銀幕感。王兵曾和我說起，拍攝時一定要尋找有形象的人物，在電影中可以立得住的形象。比如《三姊妹》裡的那兩個也是留守兒童的粗野男孩；三姊妹中最小的女孩敦實而有心計，不像她的二姐傻，大姐木訥；三姊妹父親的那張明星臉；都是銀幕上有形象的人物。不能為抽象而抽象，我的紀錄片《西方去此不遠》弱在人物形象不鮮明，有點為抽象而「虛」的感覺。不如《我們》、《夢遊》、《喧嘩的塵土》裡的形象鮮明，呈現具體的生命。導演胡新宇看完《夢遊》後，曾對我說道：「這都是生命呀！」

註釋

- ¹ 紀錄片《三姊妹》（2012，153分鐘）講述雲南省昭通洗羊塘村村莊裡，三個不到十歲的姊妹相依為命的故事。2010年，王兵為拍攝《神史》這部電影而前往洗羊塘村選景，遇見三個女孩，隨即開始拍攝有關她們的紀錄片。後因王兵高原反應不適下山，由文海、李沛峰完成後續拍攝工作。其中文海在當地陸續工作兩年，期間與王兵商議拍攝整個洗羊塘村莊的紀錄片，以展示當下中國農村和農民的處境。為此他拍攝了大量素材，後來因為資金出現狀況，整個村莊的拍攝中止，《三姊妹》一片，僅僅是當時預計拍攝中的一部。此片榮獲2012年第69屆威尼斯影展地平線單元最佳影片獎。
- ² 紀錄片《原油》（2008，840分鐘）記錄青海鑽井工人的日常生活。在青海柴達木盆地西北部的花土溝，海拔三千九百公尺處，有一個世界海拔最高的油井，但在人跡罕至的高寒地帶，只有一個鑽井隊在此活動。導演王兵僅僅工作了一天就因高原反應返回北京，後面的拍攝由張躍東、文海接續拍攝完成。為完整拷貝鑽井工人的日常生活，因此，採用一小時拍攝一個鏡頭（因為磁帶最長容量僅一小時），共拍攝了一百小時。最後該片以電影裝置的展出方式，在2008年的鹿特丹影展（International Film Festival Rotterdam）放映。
- ³ 安德烈·巴贊（André Bazin, 1918-1958），被譽為「新浪潮電影之父」，為二戰後西方最重要的電影批評家、理論家，法國電影雜誌《電影筆記》（*Cahiers du Cinéma*）創辦人之一。巴贊推崇現實主義美學，反覆闡述義大利新現實主義導演的價值，以及蒙太奇與景深鏡頭在電影語言中的重要性與辯證關係，並提出了長鏡頭理論。
- ⁴ 路易·馬盧（Louis Malle, 1932-1995），法國著名導演，作品有劇情片《死刑臺與電梯》（*Ascenseur pour l'échafaud*）、《通敵少年》（*Lacombe Lucien*）、《烈火情人》（*Damage*）等。
- ⁵ 紀錄片《沈默的世界》（*Le monde du silence*）（1956，86分鐘）記錄海洋學家格斯特上校，率領一批專業人員，在地中海、紅海、波斯灣、印度洋等海域，探索海底世界的奇妙過程。
- ⁶ 《安德列·魯布廖夫》（*Andrei Rublev*）（1971，205分鐘）塔可夫斯基執導，全片由九個部分組成，講述十五世紀俄羅斯聖像畫家安德烈·魯布廖夫（1360-1427）波折的一生。
- ⁷ 《馬太福音》（*vangelo secondo Matteo*）（1964，137分鐘）以現實主義風格講述耶穌的一生，是最忠於基督教精神的宗教影片，被譽為帕索里尼最偉大的作品。

- ⁸ 劇情片《生命三部曲》（*Trilogia della vita*,1971-1974）帕索里尼執導，影片共有三部，分別改編自中世紀文學名著《十日談》（*Decameron*）、《坎特伯雷故事集》（*I racconti di Canterbury*），和《一千零一夜》（*Il fiore delle Mille e una note*）。
- ⁹ 陳界仁（1960-），臺灣當代藝術家，在臺灣解嚴前後，曾積極參與表演藝術創作（1980-1990），近年來創作的作品頻繁在世界各個重要藝術節上展出。作品有《魂魄暴亂》（*Revolt in The Soul & Body*）影像系列；影片《凌遲考：一張歷史照片的迴音》等。
- ¹⁰ 楊北辰（1978-），畢業於巴黎第十大學電影理論系，後就讀於北京電影學院博士班，並擔任《藝術論壇》（*Artforum*）中文網編輯。
- ¹¹ 董冰峰（1974-），山西忻州人，畢業於中國魯迅美術學院油畫系，曾任北京伊比利亞當代藝術中心副館長、《藝術與投資》執行主編、北京栗憲庭電影基金藝術總監（2012-2014），現任 OCT 當代藝術中心北京館學術總監與研究出版部主任。
- ¹² 愛森斯坦（Sergei Mikhailovich Eisenstein,1898-1948），蘇聯電影導演、電影藝術理論家，被譽為「蒙太奇之父」。作品有《波坦金戰艦》（*Battleship Potemkin*）、《墨西哥萬歲！》（*¡Que viva México!*）。
- ¹³ 劇情片《南京！南京！》（2009，132 分鐘）以 1937 年南京大屠殺為題材，講述中日二國士兵與一名教師，以及納粹德國商人約翰·拉貝之間的故事。對於此片，崔衛平曾如此評價：「《南京！南京！》前言不搭後語、敘事邏輯混亂，對於入侵者和漢奸的處理上也只不過是「給罪惡華麗轉身，給為人不齒者披上人性外衣」。（《中國新聞網》，2009 年 5 月 12 日）。
- ¹⁴ 《通道》（2008，52 分鐘）敘述在連接山西煤礦和天津港口的運煤通道上的貨車司機的故事，他們夜以繼日，穿梭往來做生意的苦辛，片中描述了買賣雙方，以「金錢」來定義人際關係的現實景況。



左為文海，中為法國真實電影節主席杜阿梅女士。
攝於 2006 年法國真實電影節



第一排，左起前田、胡新宇、劉高明、徐辛、小武、王我、朱日坤
第二排，文海、趙大勇 2007 年廣東惠州「黃牛田電影小組」合影

跋 自由的意志

2013年最後一天，在香港曾金燕家一幢老式的旺角大樓裡的三間房，曾金燕、滕彪、蔡崇國¹和我相聚一起。金燕的女兒放假回大陸去了，她於是有了會見朋友的時間。簡單的家俬和簡易的茶敘，1990年代的北漂藝術家，當年也是這樣，到處蹭飯、聊天，過著快樂的單身漢日子。如今，北漂變成「港漂」，生活依舊是從前那個樣子。

滕彪是著名的人權律師，現於香港中文大學擔任訪問學者，他的朋友維權律師許志永、王功權被羈押在監獄。不久前，為了躲避北京國安的騷擾，滕彪搬到深圳。

金燕是一位生於1980後的女性，在香港大學讀博士班，專研女權、紀錄片與公民運動。2007年，她獲選為美國《時代》雜誌全球最有影響的百位人士之一。

至於蔡崇國，在六四天安門事件時，他是武漢大學的博士生，風流倜儻的學運領袖。六四後，他流亡巴黎，現於香港從事中國勞工運動，是中國勞工通訊²的主要編輯。從天安門事件至今，他已在海外流亡整整二十五年，儘管只隔著一條淺淺的深圳河，他依然不能回中國。

回顧起以往的生活，我們感慨復唏噓。香港是中國的特別行政區，卻與位於深圳河另一邊的中國差異極大。恰如翰光所云，出國好比休閒，回國卻似打仗。在羅湖橋這邊的香港，用不著擔心國保的騷擾，也沒有秘密警察的監視，自由自在，無所顧慮，但只要回到深圳河的另一邊，無盡的打壓便會接踵而至。儘管如此，朋友們討論的話題，依舊是深圳河那邊的中國，那片苦難深重的土地。

在香港的生活如同流亡，而在中國的日子，又何嘗不是流亡呢？當年的北漂，只為了內心的一點自由，而脫離體制，走向邊緣，卻不被主流社會所容，時時擔驚受怕，這樣的處境，亦如同放逐，只不過這是自願的放逐。

放逐能使自我意識清醒，使自我意志堅定，放逐其實是一種回歸。

西藏學者索甲仁波切³曾在《西藏生死書》中寫道：

「人的靈魂在離開肉身的四十九天的時間內，它將隨著自己的業力前往下一個歷程，或繼續在六道裡輪迴或得到解脫。這個期間就是所謂的『中陰階段』，在這個階段，人仍舊需要抱有清晰的意識才會不被種種的幻想迷惑。」

索甲仁波切還說，將時間拉長一些，人的整個生命也可以被視為「中陰階段」——如果我們將生命比作長河。

流亡或放逐，意味著生命的開始，蔡崇國因此說他流亡了二十五年，也就是他剛滿二十五歲。流亡意味著苦難，意味著回歸，也意味著承擔和勇氣，流亡是對生命本質的再體驗。或者是被迫，或者是自願，它讓我們的生命展開新的一頁。

在中國新疆，有一條和田河，源出喀喇崑崙山脈群峰之間，沿著塔里木盆地南沿，蜿蜒穿過浩瀚的塔克拉瑪干大沙漠，再匯入塔里木河。據說，這條河的主幹，是潛藏在沙漠裡的地下河，而表面的河水不過是它實際流量的七分之一。那些沉潛在歷史背後的人物和故事，和它多麼相似！是他們構成了歷史的主幹。然而，在這條漫漫的歷史長河之中，還有多少鮮活的人物和故事不為人所知？我們所知的歷史，在整個人類的歷史中，是否微不足道？

對中國人來說，獨立紀錄片人的奮鬥故事，人們究竟知曉些什麼？這些天南海北、不自覺地走到一起的人們，他們之間的命運似乎並無關聯，彼此似乎也沒有什麼聯繫，卻朝著同一方向，費盡心力、不約而同地走去，一點一滴地積累著，構建出中國獨立紀錄片的歷史。

胡杰的斷然抉擇、王兵的毫不妥協、林鑫的業餘堅守、趙亮長達十餘年堅韌地持續拍攝、艾曉明從學者絕然成為一位影像行動者，以及艾未未用以身飼虎的姿態投入中國公民運動中，影響並聚集了一批志同道合的行動者；還有滕彪、何楊、華澤，以及烏坎村民張建興，一個只有高中肄業學歷的1990後青年……。在這個變動的歷史時期，他們記錄並展示著當代中國社會的現實，同時也創造他們自己的歷史！

人天生自由，自由是人的宿命。如今，這些被放逐的凝視，正以全新的姿態，匯合到中國的變化中，正在改變中國的面貌……

註釋

- ¹ 蔡崇國（1955-），湖北武漢人，1989年六四事件後流亡法國，現為香港中國勞工通訊編輯。著有《中國為什麼需要獨立工會》（香港中國勞工通訊出版，2004）。
- ² 「中國勞工通訊」由韓東方於1994年在中國香港登記註冊成立，致力於推動中國工人及其他勞工階層團結，維護中國勞工權益和尊嚴，獨立於政府、政黨及其它政治組織。其創始人和法人代表為韓東方。
- ³ 索甲仁波切（Bsod-rgyal,1947-），西藏人，寧瑪派大圓滿喇嘛。1971年在英國劍橋大學研讀比較宗教學；1974年開始弘揚佛法，嘗試將佛法與西方科學結合，用精煉的語言傳遞給信眾。著有《西藏生死書》（張老師文化出版，2006）。



獨立紀錄片導演們，攝於 2007 年日本山形國際紀錄片影展
第一排，左一胡新宇；第二排，左起文海、張亞璇、朱日坤、楊昆、郭淨、馮艷；
第三排，左一王兵，左四易思成



左為艾未未，中為栗憲庭，攝於 2013 年北京獨立影像展



導演們的聚會，攝於 2013 年北京獨立影像展



北京宋莊栗憲庭電影基金會地下電影院，攝於 2013 年

出版說明

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」，尤其是 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或缺的一環。

作為第一本全面介紹中國 1989 年以後紀錄片發展的書籍，本書在編輯期間中有著難以想像的挑戰，從文編、文校到文潤，工作量巨大且龐雜。因為書中提及的人名、片名甚多，需花大量時間查找資料，幸虧作者因緣來到台灣，在兩個半月的時間裡，他和編校者們一起校訂全書，從史料、索引到論述，全書共加入五百八十多個註，且再三修訂，以完善註釋。最終，使本書成為了解中國獨立紀錄片史的必備之書。

傾向出版社

2016 年 9 月