



LUND UNIVERSITY

Zeng, Jinyan

Published in:
在幽昏中顯影

2022

Document Version:
Manuskriptversion med förlagets layout och korrekturanmärkningar, oftast ej publikt tillgängligt

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Zeng, J. (2022). 導論. In J. Zeng, W. Huang, L. Ying, T. Li, & T. L. Cheung (Eds.), 在幽昏中顯影: 港中對話中國獨立紀錄片 2014-2020 (pp. 12-26). House of Pele Press.

Total number of authors:
1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

在幽昏中显影

港中对话中国独立纪录片 2014-2020

INTO THE LIGHT

Discovering Chinese Documentary Film in Hong Kong 2014-2020

曾金燕 闻海 应亮 李铁成 张铁梁

Zeng Jinyan, Wen Hai, Ying Liang, Li Tiecheng, Cheung Tit-leung

House of Pele Press
說
思想的实验
命名那尚未说出、不准说出的经验
“老/婊子就要到处说”
说出即行动

《在幽昏中显影：港中对话中国独立纪录片 2014-2020》
INTO THE LIGHT: Discovering Chinese Documentary Film in Hong Kong 2014-2020

© 2022 House of Pele Press. All Rights Reserved.

Published with the support of co-publishers who request anonymity.
匿名联合出版人们友情支持。

For permissions contact info@houseofpele.ca

Website: <https://houseofpele.ca/>

First e-book edition 2022

ISBN: 978-1-7387050-0-9

封面设计：王我 Cover design: Wang Wo

翻译：冯三七 Translation: John Kennedy

审校：谢以萱 Proofreading: Ruby Hsieh I-Hsuan

排版：冯三七 Production: John Kennedy

Table of Contents

序言 PREFACE

致谢 ACKNOWLEDGEMENTS

编委会简介 EDITORIAL COMMITTEE

导论 INTRODUCTION

第一部分：性、性别与女性主体 PART 1: ON SEXUALITY, GENDER, AND THE FEMALE SUBJECTIVITY

纪录片电影再现女性反抗者：对话艾晓明

《喊叫与耳语》：对话闻海、曾金燕、翠西·麦克亚当与何式凝

《流氓燕》：新一代跨国女权主义制片

《恋曲》：“剩女”独白

《老安》：老年人的婚外恋

《女人五十分钟》+《我们在这里》：当代中国女子流动画像和拉拉运动史回顾

第二部分：权利与政治 PART 2: ON RIGHTS AND POLITICS

《自由城的囚徒》：对话曾金燕

《上访》：当代中国上访者群像

《凶年之畔》：工人抗争重新定义“中国制造”

《对话》：中国的民族乌托邦

《传道人》：唱红歌的三自教会

《折腾》：CCTV 新闻联播解构中国梦

《疯爱》：精神病院的巡回永恒

第三部分历史与记忆 PART 3: ON HISTORY AND MEMORY

《夹边沟祭事》：右派劳教幸存见证和记忆控制

《星火》：传承右派独立思考

《1966：我的红卫兵时代》：回望文革青春

《亡命》：流亡者的精神面貌

第四部分：放逐与流亡 PART 4: ON BANISHMENT AND EXILE

《自由行》：一个“异乡人”的独白

《我们》：地下知识分子和前政府高官的思想与行动
艺术、社会行动、跨国视野：与艾未未的两次对话

一个边缘人的香港八年：自由与恐惧共生

后记：决绝 POSTSCRIPT: RESOLVE

出版社简介 / 征稿启事 ABOUT PELE PRESS / CALL FOR SUBMISSIONS

参考目录 REFERENCES

注释 NOTES

序言 Preface

文 | 史雯 (Marina Svensson) , 瑞典隆德大学东亚与东南亚研究中心教授

独立纪录片电影在威权政治处境下尤其突出，因为它们提供了另类空间来纪录和反思不能在政府许可的媒体与电影中反映的社会政治问题。1990年代初期以来，中国独立纪录片电影的兴起可以说是非凡的，电影人在没有官方财政支持以及私有或非盈利资金支持有限的情况下工作。电影人出于个人激情，纪录被遗忘的历史事件、社会不公、性别不平等和社会边缘人群的处境，同时探索另类的美学表达和使用纪录片作为社会调查的方法。这些电影在相对半私人的和商业的各种环境中放映，比如艺术空间、咖啡厅和各所大学。在北京、南京、昆明、以及其他城市，一些具有激情的个人和群体组办了独立电影节和放映会。这些放映活动以及电影节组成了重要的另类公共空间：电影导演与观众、评论家和学者见面，讨论电影以及各种相关话题。随着2013年习近平上台以来加强对社会的控制，某种程度上这些重要的空间已经多少都被关闭了，但导演们依旧持续制作新的纪录片电影。

在这样的转折关头，香港一度成为放映和讨论中国独立纪录片的重要空间。从2014年到2020年期间，中国独立纪录片研究会（香港）担当了与电影导演、策展人、学者和观众讨论纪录片电影的重要空间媒介角色。伤感的是，香港过去几年的政治发展意味着此类空间也不再存在了。然而，《在幽昏中显影：港中对话中国独立纪录片2014-2020》一书提供了纪录片力量的证言，并且为更大范围的观众保留了这些对话。这本书与所选纪录片电影导演进行深度对话，同时也更大范围地就中国独立纪录片电影开展了交流。这些电影和对话涵盖的话题，包括历史与记忆——例如处理1957年反右运动的议题，还包括性别与性，抗议与不同的权利抗争——包括劳工运动。书稿结尾第四部分探讨关于内在流亡和外流亡的影片。这些影片及其引发的对话交流，对于理解中国社会以及与统治政党不同的另类观点，至关重要。

曾金燕译，史雯审校

Marina Svensson, Professor at the Centre for East and South-East Asian Studies, Lund University, Sweden

Independent documentary film has a particular salience in an authoritarian political context as they provide an alternative space for documenting and reflecting on societal and political issues that cannot be found in state-sanctioned media and film. The growth of independent documentary film in China since the early 1990s was quite remarkable as filmmakers worked without any official financial support and with little private or non-profit support but were motivated by their own passion for documenting forgotten historical events, social injustices, gender inequalities and the situation for marginalized groups in society. Meanwhile, they seek for alternative aesthetic choices of expression and using documentary film as a social investigation method. These films were screened in different more semi-private and commercial settings such as art spaces, cafés, and different universities. A range of independent film festival and screening series also emerged organized by enthusiastic individuals and groups in Beijing, Nanjing, Kunming, and other cities. These screenings and film festivals constituted an important alternative public space where the film directors met audience, critic, and scholar to discuss the films and their different topics. Growing control in China since 2013 during Xi Jinping has more or less closed down all these spaces although film directors still continue to make new films.

At this juncture in time Hong Kong became an important space for screening and discussing films from the mainland. From 2014 to 2020 the China Independent Documentary Lab (Hong Kong) took up the role as a space for learning about and discussing documentary film among film directors, curators, scholars, and audiences. Sadly, political developments in Hong Kong in the recent couple of years has meant that this kind of space does no longer exist. However, this book *Into the Light: Discovering Chinese Documentary Film in Hong Kong 2014-2020* serves as a testimony to the power of documentary film and preserves these conversations for the benefit of a wider audience. It provides both in-depth conversations with selected film directors and on a wide range of films. The topic covers both history and memory, dealing for example with the anti-rightist movement of 1957, issues related to gender and sexuality, protests and different rights struggles, including labour activism, and ends with films discussing different forms of both internal and external exile and what it means for artistic creativity. These films and the conversations that they generate are important in order to understand Chinese society and alternative views from the ruling CCP.

致谢 Acknowledgements

此书是 2014-2020 年中国独立纪录片研究会集体工作的成果，呈现了研究会放映、制作、发行、讨论的部分纪录片电影以及研究会创办人自身的电影创作。除了书中所提的纪录片导演、中国独立纪录片研究会成员、映后交流嘉宾在研究会的工作中作出的贡献，此书还集合了大量志愿者、工作人员在活动组办、文字录入、摄影、录影等方面的工作。研究会成员曾金燕、闻海、应亮、张铁梁、李铁成共同完成了映后交流文本初稿的编辑，曾金燕完成历年展映单元的策展词、导演访谈、此书的框架设计、文稿统筹与编辑，以及导读文本，导演、设计师王我完成了研究会展映、制片相关的海报设计、DVD 设计和本书封面设计。彭姗在研究会成立之初参与了大量的支持工作。

中国独立纪录片研究会的放映、映后交流和制片活动（2014-2020），得到香港演艺学院电影电视学院、香港中文大学中国研究服务中心、香港大学社会工作及社会行政学系、香港兆基创意书院、香港独立电影节、国际特赦香港分会人权电影节、富德楼艺鹤书店、香港 CNEX、香港艺术发展局、碧波押等机构的场地或经费支持。香港大学中国传媒研究计划支持了此书早期的部分编辑费用。所有文本与相关导演、受访者、或主持人审校。本书约一半内容曾在中文或英文期刊首发，并得到首发刊物/翻译机构的转载许可，具体皆在各章导语中有说明。

特此致谢。

编委会简介 Editorial Committee

曾金燕，中国人民大学经济学学士（2005），香港大学社会工作及社会行政学博士（2017），美国科尔比学院（摄影与电影）橡木学人（2017），以色列海法大学亚洲学系博士后研究员（2020年），瑞典隆德大学历史学系东亚与东南亚研究中心博士后研究员（2021-2023年）。曾金燕的研究聚焦中国的文化与政治、知识分子身份与行动、性别与性、民族等议题。学术写作见于《纪录片研究》（*Studies in Documentary Film*）、《电影季刊》（*Film Quarterly*）、《中国电影期刊》（*Journal of Chinese Cinemas*）、《思想》等期刊。个人专著《中国女权-公民知识分子的诞生》（香港城市大学出版社）获2017“香港出版双年奖”社会科学类“出版奖”。与徐曦白翻译《在人民之间》（*Minjian: The Rise of China's Grassroots Intellectuals*）（联经，2021）。制片《自由城的囚徒》（2007，兼联合导演）、《凶年之畔》（2017）、《喊叫与耳语》（2020，兼联合导演）、《女工》（2020），创作3D动画短片剧本《致刘霞》（2015）。影片在众多欧美大学图书馆、博物馆和电影节收藏、获奖。曾金燕以本名和笔名发表了诗歌、小说（含法文译本）等作品，为中国独立纪录片研究会2014-2016年的主策展人，协助香港大学图书馆收藏涉及社会性别和性的中国独立纪录片电影。

闻海，又名文海，本名黄文海，2001年开始从事独立纪录片拍摄，主要作品有：《喊叫与耳语》（曾金燕联合导演、翠西·麦克亚当动画导演，2020）、《女工》（2020）、《凶年之畔》（2017）、《西方去此不远》（2010）、《军训营记事》（2002），导演混沌三部曲：《喧哗的尘土》（2003）、《梦游》（2005）、《我们》（2008）。黄文海的电影作品在国际上多次获奖，包括2005年《喧哗的尘土》获马赛国际电影节国际纪录片竞赛单元“乔治斯·德·博勒加德”奖，2006年《梦游》获28届法国真实电影节评委会大奖，2008年《我们》获第65届威尼斯电影节“地平线”单元评委会特别奖，2018年《凶年之畔》获法国普瓦捷国际电影节大奖等。著有《放逐的凝视——见证中国独立纪录片》（2016）一书，为“决绝——1997年以来的中国独立纪录片回顾展（2017-2018）”主策展人，协助香港中文大学中国研究中心完成研究会推荐的中国独立纪录片电影收藏。

应亮，电影工作者，涉猎创作、策展、教学和评论，现任香港浸会大学电影学院高级讲师。代表作：长片《背鸭子的男孩》（2005）、《我还有话要说》（2016）；短片《慰问》（2009）、《九月二十八日·晴》（2012）。近期作品包括半自传剧情片《自由行》（2018）和纪录片《正念的世界》（2020）。应亮的电影作品在国际上获得多个奖项，其中《我还有话要说》曾获卢卡诺国际电影节最佳导演和最佳女演员奖（耐安）。应亮导演策展、联合策展了中国独立纪录片研究会的多场展映，同时协助完成浸会大学图书馆对中国独立电影的收藏工作。

李铁成，获香港中文大学文化研究博士学位。其博士论文探讨中国独立电影的生态并首创“亚体制”理论。李铁成目前研究兴趣在于全球独立电影、纪录片研究和中港台电影教育等。李铁成2014年获日本住友财团的基金，研究小川绅介对中港纪录片的影晌；2016年获得香港中文大学 Direct Grant 基金，研究中国独立纪录片中的历史叙

事。他的教学工作涉及影视中文化研究、影评写作、纪录片理论与实践等。李铁成同时也是一名电影作者，他的纪录片《我的电影》、《华哥》等分别展映于第十五届香港 IFVA 和第六届华语纪录片节。李铁成主持了中国独立纪录片研究会多个展映活动。

张铁梁，获岭南大学视觉艺术哲学博士学位。其研究范围包括视觉艺术、纪录片及电影。张铁梁客席任教香港各院校的电影课程，同时撰写研究本地纪录片发展的文章，亦受邀担任香港艺术发展局电影及媒体艺术界别的审批员。自 2002 年起投入香港艺术团体工作，参与艺团如 Para/Site 艺术空间和 Habitus Design Space。于 2008 年起专注于研究和推广本地纪录片，策划影展包括“香港独立电影节”和“自主映室”。近年开始参与电影监制的工作，包括《乱世备忘》（2016）和《岸上渔歌》（2017），同时担当《凶年之畔》（2017）的联合制片人，并发起“香港真实影像协会”，致力于香港纪录片的推广和研究。为中国独立纪录片研究会短片单元策展人，联合策展、主持了研究会的多个展映工作，同时协助完成岭南大学对中国独立纪录片的部分收藏工作。张铁梁生于 1983 年，于 2020 年 3 月 22 日因病去世。

深切怀念为本书对话做出贡献的张铁梁博士、谭蝉雪女士、黄爱玲女士。

导论 Introduction

文 | 曾金燕

一，在“自由”的土地我们能做什么？

2012 年被称为独立影像的“强拆年”(X. Zhang 20130516)。在那之前，虽然面临在公共领域的不承认和审查、打压，但民间举办的独立电影节，从 2001 年起已经作为事实存在了十多年，使得中国独立电影创作能够在数字化技术快速发展的今天，持续地回应边缘、尖锐的社会议题，以及发展本土电影语言与传承 (Berry and Rofel 2010; Edwards 2015; Robinson 2012; Veg 2019b; Zhen Zhang and Zito 2015)。2012 年起，官方对半地下半公开的独立电影节的打压，从针对个人、个别影片的审查，施加压力、采取各种如断电之类的小动作阻止独立电影节的组办，发展到直接的暴力冲突，粗暴关停电影节以及相关活动，使得中国独立电影作为“亚体制”的存在被打散 (Li 2012)。新老导演们、评论家们、研究者们、小众观众们不再拥有相对稳定的平台与节奏来见面交流。国内主要的独立电影节如“云之南”不复存在，栗宪庭电影基金存档的 1,552 部影片于 2014 年查抄办公室时，被警方收走 (Zeng 2016b)，其主办的北京独立影像展和中国独立纪录片交流周也因各种干扰丧失了打开更广泛（半）公共空间的可能性 (Berry 2017; Fan 2019)。某种意义上，原本微弱的本土电影语言培养和发展因此处于明显的断裂，审查与自我审查也日益弥散于小而分散的独立电影放映活动。尽管审查严重，但小型展映活动仍以各种线上线下形式分散在各地公共、半公共、私密的场所展开。这种情况下，中国独立影像年度展十周年回顾展于 2014 年 5 月在英国举行。英国的学者余琼等筹建了现在的中国独立影像资料馆。美国纽约大学电影学院“真实中国”双年展在张真等学者的主持下持续进行。谢枫 (Shelly Kraicer)、钱盈 (Karin Chien)、史杰鹏 (J.P. Sniadecki) 建立“边缘影像”选择了 29 部中国独立影片，以“中国此刻：独立洞察”为名进行全球巡展 (2015-2016)。

而属于华语英语混杂世界的香港，中港两地一批关注独立纪录片的中青年导演、学者机缘巧合，聚在一起成立了中国独立纪录片研究会 (2014-2020)。当时，独立纪录片导演闻海 (文海、黄文海) 在创作了反映地下知识分子和前中共高官精神面貌的影片《我们》后，长期承受来自警方的压力，于 2013 年 2 月移居香港。北京青年杨佳遭遇执法不公持刀袭警后被判死刑，引起广泛关注。因在作品《我还有话要说》中描述了杨佳母亲的个人经历，独立剧情片创作者应亮、彭姗夫妇从 2011 年起被迫流亡香港。社会活跃分子、纪录片创作者曾金燕因制作《自由城的囚徒》一片，直接被禁止出国五年，2012 年获得出境旅行证件当天携女移居香港，在香港大学攻读博士学位。连同刚刚毕业的研究中国独立电影和电影节的李铁成博士、香港土生土长的张铁梁博士，我们 (指本书编委，除非特殊说明，下同) 一起筹办成立了实验性团体“中国独立纪录片研究会”。研究会筹备期间，闻海发问“在自由的土地我们能做什么？”研究会创办初衷是完成独立电影节无法在中国大陆完整实现的功能：在华语区播放最新的独立纪录片，尤其是在中国大陆完全没有任何公共、半公共播放机会的影片；对这些代表中国独立纪录片的本土电影创作、边缘化的声音，在不受制片资本、影片市场、政治审查的影响下，与华语公众一起讨论，使得公众看到中国最为边缘人群的身影；意识到这些影片在思考、研究中国议题时的价值，并且也使有兴趣的导演和创作者们有机

会以世界的眼光、学术的批判、导演创作的反思、本土的立场，来思考、推进未来的创作。这就是研究会所强调的独立：不受资本和政治权力控制的作者创作，同时反抗文化偏见和社会成见的力量，呈现被遮蔽的社会真实，发展华语本土电影语言。此外，研究会还主导了制片（如《凶年之畔》和《喊叫与耳语》）、发行（如《传道者》和《夹边沟祭事》）、出版（如《放逐的凝视》和本书）、推动各大学图书馆/资料馆收藏、研究中国独立纪录片等工作。

在2014年3月到2017年3月的三年里，中国独立纪录片研究会筹办和成立后共放映了27部独立影像（23部纪录片，2部剧情短片，2部由访谈构成的独立影像，1部动画短片，2部研究会参与后期制作的纪录片长片）。我们从中选择了交流记录较为完整的“叛逆中国”、“飞越疯人院”、“情欲中国”三个展映单元，以及针对夹边沟右派农场幸存者记忆、维吾尔和新疆议题、三自教会、地下知识分子、前政府高官、工人抗争等18部影片的映后交流文本以及导演访谈文本，形成本书“性、性别与女性主体”、“权利与政治”、“历史与记忆”、“放逐与流亡”四个部分的主要内容。本书还额外收入研究会参与制片的《喊叫与耳语》首映导演对谈，曾金燕对艾未未在跨国视野（流亡处境）下关于艺术（如《人流》）、社会行动和审查的两次访谈，曾金燕对应亮半自传剧情片《自由行》的访谈，曾金燕对艾晓明关于性别与纪录片和社会行动的访谈，曾金燕与王月眉关于在香港“边缘”的八年的笔谈。额外收入的稿件中，除却艾未未访谈，其余四篇对话回应了独立电影（本书中主要指纪录片）的文化生产、策展交流，纪录片作为社会行动，以及影像研究的智识与艺术传统里性别不对等的问题（Evans 2009; Zeng 2022; Under contract）。后三篇回应了香港在2014年雨伞运动、2019年反送中运动以及2020年引入国安法后，放逐、流亡到香港的创作者面临的再次流亡的议题。流亡在这里，既指内在的、思想的、立场上远离权力中心的、处于社会边缘批判既定结构的作者状态（Veg 2021; Zeng and Veg 2021），也指创作者主动或被迫选择的肉身离开故土的流亡（Said 1994; 2002; van Crevel 2008; Veg 2018; Zao Zhang 2019）。“权利与政治”讨论去政治化的纪录片电影主流思考方式下，独立纪录片对中国社会现实在议题与美学方面的回应，以及关于人的尊严如何建构了纪录片的人文关怀。“历史与记忆”章节里，在通过控制记忆来控制历史再现的环境中，纪录片导演和观众共同探讨了当历史被压抑、篡改时，如何找（不）到个人的语言来说（不）出个人的经历，建构基于个体经验的、被压抑的、表演性的个人记忆和集体历史。

2019年，研究会因为创始成员对机构发展的不同意见而决定解散——反映了创始成员关于创作自由和物质世界边界之间的冲突，以及对纪录片伦理的不同理解。解散的法律手续在2020年香港引入国安法前夕完成，伴随着我们亲爱的朋友和伙伴张铁梁英年早逝的悲伤。“研究会于2018-2019年举办的“决绝——1997年以来的中国独立纪录片回顾”展映，因映后交流资料在主策展人闻海处尚未整理，暂未收入本书。本书的部分章节（的节选），曾经以英文或中文发表，或已经纳入我关于纪录片的研究论文中（Zeng 2016a; 2016b; 2017; 2022; Under contract; 2023）。ⁱⁱⁱ我在“回顾与批判”一节也会综述这些研究讨论。本篇导论关于影像讨论的一些观点，引用了本书编委和映后交流参与者的观点（见具体引用和出处）。这些工作是由研究会的发起人、嘉宾、导演和观众共同完成，如有误解和错误，则是我个人的责任。

在本篇导论中，我会介绍本书产生的背景和过程、方法和潜在贡献——当然，还有许多优秀的中国独立纪录片（比如在《决绝》影展上展映的影片），因时间、资源限制、伦理考虑或片源版权限制，尚未纳入展映和讨论。本篇“回顾与批判”一节，在香港社会抗争和关于身份自主焦虑背景下对话中国独立纪录片电影，我主要讨论这个过程中提出的问题和理论对话，供对此感兴趣的朋友们参考、批判。这本书也只能说是有限地但也是聚焦于中国最为关键且边缘的社会问题，回顾了2012年以前的中国独立纪录片创作和它们所呈现的社会，以及2012-2020年期间在香港动荡局势与失去自由的焦虑下研究会策展人的思考、创作和心历路程。本书参考目录以英文格式编排，中文目录提供中英双语资料，方便不懂中文的研究者也可以从参考目录里找寻研究资料。

二，方法和潜在贡献：透过独立视角看社会真实

本书文献上的原创性和潜在贡献，在于所讨论的独立纪录片本身内容所带来的突破，在香港当时毫无审查的播放、讨论环境下形成的张力，和研究者与策展人对导演的访谈、每场映后交流中港嘉宾参与评析所扩充的视野。本书志在再现映后交流现场，为缺乏观众研究的中国独立纪录片研究提供独一无二的文献资料，也为学习、研究中国独立纪录片、跨文化交流等议题的学生、学者和公众提供详实的细节。不少导演曾经哀叹自己的作品走到国际电影节就走到了尽头，对于难以在免除审查的环境下接触到本土普通话观众的中国独立导演来说，如果认同本书“问题化”的策展和研究方法，本书也会是较为稀有的参考文本。¹⁶中文作为媒介，某种程度上是对英语为中心的学术研究导致的细节的消失、影像艺术的英语中心主义抽象论述、艺术与社会脱节取径的一种自省与反冲。研究者、策展人和嘉宾的理论考虑，在书稿章节中反而被处理成背景脉络。关于本书带来的理论贡献，我将在下一节“回顾与批判”里详述。

策展人的身份和视角演绎。闻海、应亮、曾金燕是独立电影创作者，在来港之前曾不同程度地参与了国内独立电影节的主办或管理活动，出走香港时背负着政治和创作包袱：离开中国，如何生存？如何扎根？创作者将根扎在作品里。应亮积极地去理解、融入他所生活的香港，一边教学一边创作，观察、参与香港本土的运动和讨论，从获得2016年最佳金马奖剧情短片奖的《九月二十八日·晴》开始，努力将自己本土化为一位香港作者。闻海走在华语世界，2016年出版《被放逐的凝视——见证中国独立纪录片》一书以及策展决绝展映，以亲密呈现一群创作者状态的方式，来总结中国独立纪录片九十年代以来的发展，同时完成了纪录片电影《凶年之畔》（2017）和与曾金燕、翠西·麦克亚当（Trish McAdam）合作创作的影片《喊叫与耳语》（2020）。曾金燕以英文为媒介教研，以文本作者、制片设计与导演，以及研究者的角度，在策展过程中以研究问题为导向，促使创作和策展经验与学术研究多方向流动，中文实践与英语讨论双向流动，特别是以性别、社会运动和女权人文主义的视角，持续写作与制作纪录片。张铁梁和李铁成则持续以电影研究青年学者、制片和创作者的视角，以大学资源优势，参与、主持、推动中国独立纪录片研究会的工作。

策展人的背景和经验，决定了本书游走于“里和外”的身份：处于独立纪录片创作者和研究者之间，面向跨国华语观众和立足本土中国导演之间，扎根华语同时融入中国、香港和英语世界之间。这种身份的游走，深刻影响了本书策展人选片的眼光，放映的安排，问题的提出，嘉宾的选择，以及与观众的互动。大部分影片，从来没有在中国大陆公开放映过，一些影片以前在香港也没有公开放映过，更不用说在本土话语语境下公开的讨论。影片的议题，涉及文革史、反右运动、流亡、新疆问题、西藏问题、知识分子的地下政治思考和活动、三自教会、上访、疯人院、政府宣传机器、私人影像中的“性、婚姻和爱情”、工人抗争等话题，所呈现的资料罕有、充满细节却在中文研究领域和公共平台鲜为人知。虽然有的作品被纳入一些学术研究中（主要是英文文献），但后来的研究者和学生们无从获得片源，对普遍的华语公众来说更是知之甚少。不少映后交流，是导演第一次与华语观众对话。有些导演因为政治干预限制或研究会缺乏资金支持而不能到现场交流。研究会策展主持者通过视频通话、事先做好的文字采访或录像采访，使导演仍可“抵达”放映现场。

以问题化（problematization）的方式主导映后交流的设计和现场。问题化是对策展人的挑战，也是对导演、嘉宾和观众的挑战。每次放映前，研究会成员都具体讨论影片的核心议题、电影形式、制作过程、作品的特点和可能存在的缺陷，使得映后交流成为被无形“导演/操演”的即兴表演剧场，在与观众交流中完成一部作品的最后创作。我们随时创造开放的探讨空间，以建设性的方式，对片中的事件和人物、对导演、对嘉宾、对观众提出质问，挑战既有的社会规范和映后交流参与者对影片的既定看法。

例如在“情欲中国”映后交流中，我们通过嘉宾、主持人有意识地提问，带给导演和观众关于在如何表达情欲生活、建立人的主体性的同时，也纳入社会性别和情欲公正的思考。在关于社会运动导向的纪录片电影讨论中，我们将人与社会运动作为体制的复杂性和文学的丰富视觉通过提问带给导演和观众；在静观式的影片讨论中，则探讨如何表达导演态度等电影形式的问题。

中国独立纪录片同时面临国内政治压制和被国际资本及电影工业边缘化的状况，独立创作在技术和资源方面的匮乏，既呈现出不足和传承的断裂，也形成了独特的本土电影语言（例如以长镜头来呈现“真实”和现场）。在诸多展映影片的长期准备中，我们有意识地选择与影片相关的当事人、研究者和创作者进行访谈评论，以提供影片与社会背景的详细资料，或者弥补影片本身在形式或内容方面的不足，突出影片在中国语境下的意义，有意识地呈现中国本土独立电影语言的丰富性和复杂性。

映后交流嘉宾的选择以及导演的准备。映后交流环节，到场的嘉宾有几个类别：导演本人、影片主人公、对影片内容深入了解的专业人士。导演不能到场的映后交流，如果能够进行视频连线，导演以此方式参与交流。如果连视频连线都无法做到，研究会展映负责人就针对放映作品，事先和导演进行问答采访形成书面文本或影像剪辑片段，部分文本事后由曾金燕与导演共同更新对话完成。主人公到场，如胡杰导演《星火》一片中的谭蝉雪，以旅游方式巧妙躲过警察追踪，在现场直接和观众互动，使影片得到十分广泛的媒体报道和观众欢迎，随后影展合作方要增加放映场次以满足观众需求。对影片内容有深入了解的专业人士，包括牧师、媒体人、精神残障亲历者、独

立电影研究者、学者等，在映后交流中评论电影。如拍摄精神病院生活的影片《疯爱》，我们认为影片伦理在映后交流中必然是一个争议话题。在导演未能参与文字和视频对话的情况下，研究会邀请了精神残障亲历者和曾经在北京某精神病医院工作的学者分享个人经历，来探讨纪录片伦理在中国具体实践中与国际规范相悖的地方，同时也提出纪录片本身可以是挑战世俗成见的创作，那它应如何道德地传递出拍摄对象的声音，又能如何通过再现被拍摄者而脱离身份代言政治的局限？

观众组成的多元和观众/导演/片中人物之间的张力。中国独立纪录片研究会的观众主要由以下人士组成：电影研究者，汉学家，在港大陆学生和在香港生活的大陆人，从大陆来的观众，恰好访问香港的台湾、日本、美国、欧洲等地的电影或议题相关的专业人士，对特定议题感兴趣的香港本土观众，普通公众。每场活动登记观众一般一百人左右，到场观众数量一般五十人到一百人之间，个别场次超过一百人。映后交流现场关于香港何去何从的问题被反复提出，我在编辑过程中也忠实地呈现了这一种关切与焦虑。

影像是开放的文本，每个人因其知识结构和个人生活经验不同而对同一个镜头、场景和故事的阐释可能出现很大的差异。映后交流不仅是导演、嘉宾和观众之间的互动，更是不同观众之间的互动，形成共识只是一个面向。我们经常可以在映后交流活动中看到观众之间的张力。比如王我导演的《折腾》，所有镜头都是导演对 CCTV 新闻联播画面和网络视频的剪辑。对了解中国社会和政府宣传方式的人来说，这是一部意味深长的尖锐批判实验影像。而现场观众恰好有从台湾来的年轻学生，他们无法理解为何画面里看似十分“温暖人心”的场景，竟然受到如此“刻薄”的嘲讽，因而在映后交流激烈地争辩。这种争辩一方面关乎导演的电影语言和目标观众群，另一方面，也带给我们如何理解中国更多元的思考。它反映出中国官方公共宣传政策在世界范围内，尤其在了解中国现当代史的年轻人身上所产生的影响。参与映后交流的观众，还经常因对导演、影片人物或事件的态度、观点不同而形成略微紧张的冲突。

而关于纪录片伦理各持己见是一种普遍情况，它的警示是无论何种伦理原则，都需要在具体的语境中处理涉及伦理的细节。中国是创作题材大矿，国际上知名的中国独立纪录片，不少是首先以内容和题材的悲惨、震撼突出。尤其在拍摄弱势群体时，摄影机本身就成为了权力的象征。国际通行的与拍摄对象签署“知情同意书”在中国似乎并不能普遍使用，而事实上它也会改变导演和拍摄对象之间的权力关系，因为纪录片的拍摄过程，首先是镜头后的拍摄者与镜头前的人物之间的关系问题。我笑称纪录片导演是“偷”真实生活影像的人。导演如何确保拍摄和使用素材符合伦理规范？如何处理政治正确和艺术创作之间的张力乃至冲突？导演如何做到善用手中的摄影机，在艺术上为弱势群体代言，而非仅仅是政治上代言？《上访》对访民人物特写的镜头，在导演看来是“温柔的抚摸”，也有观众认为是镜头对最弱势者个人空间的侵犯。拍摄婚外恋的《老安》导演杨荔钠则在映后交流详细说出其伦理考虑，拷问导演是否利用人物的伤痛事件为影片服务的困境。同时她也提醒观众，哪怕片中人物同意导演公开传播影片，由于片中人物不理解现代电视、影像媒体对个人生活的冲击，因而决定控制这一部关于婚外恋纪录片的传播。《恋曲》导演则在映后交流中告诉观众，自己只有通过控制版权和传播来降低影片对当事人的影响。《夜莺不是唯一的歌喉》导演选择禁止

影片公开放映来减少片中人物的痛苦，哪怕这些痛苦可能源于误解和恐惧。由于未获得导演的授权，关于《夜莺》的对谈稿未收入本书。在一些涉及社会反抗和政治反抗题材的影片映后交流中，我们也可以看到一些观众对中国非黑即白的理解。而通过影片中人物故事的细节，导演们将事件的复杂性和人物的矛盾性带到观众眼前，使其在反思中国政治的同时，跳出政治框架，反思人之所以为人的条件，和实现个体尊严的可贵。

这些张力，也反映出中港文化、社会差异带来的冲突，是我在编辑映后交流文本中十分关切的部分，指引了我对本书的准备。在编辑过程中，我尽可能呈现映后交流的现场，还原观众与创作者超越学术框架的原创贡献。

三，中国独立纪录片：回顾与批判

此书的编辑方式，立足于将每部影片的映后交流、观众参与作为核心再现现场。与导演的访谈、对话稿，则侧重理论脉络下的梳理或分享与反思。本书的结构划为四部分：“性、性别与女性主体”、“权利与政治”、“历史与记忆”、“放逐与流亡”。这些主题的思考在各个章节内容里相互交叉穿插又各有侧重。以下阐述的内容，部分已经在我的论文稿里系统讨论。

性、性别与女性主体：从女权主义出发

在文化生产和思想生产传统里，性别不对称主要表现为（Evans 2009）：以运用理性的名义压抑基于经验的理论和再现；基于经验的理论和再现过程中，女性的、女性气质的知识和经验被男性的、男性气质的压抑；在体制和机构里，这种性别不对成主要表现为女性创作者和知识分子无法在体制上获得与男性同等的对待，比如，女教授在教授中所占的比例往往不足十分之一；⁶这种性别不对称进一步塑造了“主流”思想论述与文化生产、流通的性别偏见。《她们的空间：跨境中国女性的公共空间》（*Spaces of Their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*）一书提出用跨国框架来批判反思公共空间的传统定义（Yang 1999），在物理空间、文本和流行文化等范畴呈现跨境的、跨边界的、女权主义的、难以归类的女性空间。

具体到华语独立纪录片领域，我在论文《中国独立纪录片的女权欲望》（2022）和《导演作为女权主义者》（Under contract）里，以女权主义位置性（feminist positionality）和女权人文主义（feminist humanity）提出：承认纪录片参与者在人格上的平等以及在创作上作为合作伙伴的平等，以关怀伦理来处理涉及身体、隐私、创伤、暴力的影像再现和影片对人物的现实生活可能产生的负面影响，反思纪录片以艺术的名义复制现实生活的暴力，鼓励导演以创意再现手段来突破伦理和审查限制。我在文章中探讨社会运动作为体制对人的工具化以及社会运动中政治再现对人文的压抑和去性别的再现，指出一些导演、活跃分子和学者在为底层发声过程中抹除主人公（性别）主体性而将再现的权力转移到自己手中，讨论一些学者、评论者以也许是过时的抽象概念来具体分析个人化的、断断续续的、基于日常生活的纪录片创作和经验。在本书第二章中，我也讲到性别意识如何影响了《喊叫与耳语》创作团队组织素材和对女工的表现：

当我第一次看到（《喊叫与耳语》的女工）素材并开始做素材分析时，我意识到，即使只是获得关于女性、女工的镜头就已经很困难了。我们收集了至少由七种不同的相机和手机拍摄的画面。尽管我们知道有一些了不起的女性在组织工人的社会活动，特别是与女权主义有关的活动，她们联合在一起，在广州地区互动，很有力量，很令人鼓舞。但是，当我看这些素材的时候，却发现可选择的（素材）很少。例如，我刚才提到的关于小梅在培训集会期间发表演讲的录像。当她在说话时，她在一个看不见的角落里。镜头没有对准她。而你看到的是男性劳工活动家坐在台上，他们基本上占据了整个舞台。当这些工厂女工开始组织起来的时候，正如秦庆梅也说过的，人们和老板，认为你没有受过教育，你怎么能代表其他人？她自己也想，我没文化，我不知道怎么在人前说话。你们怎么能选择我作为代表呢？但工友们说：我们信任你。因为你非常诚实。所以我们相信你，你就是我们的代表。

我们必须忠实于素材：这意味着这些女性，她们的行动不是意识形态或政治思想教育的结果，比如，是的，我很强大，我对工厂或国家有责任，或者（其他）什么（意识观念）。她们相信自己，她们自我教育，她们在生产线上是组织现场工作的能手，在生活中是照顾方方面面的女人。当她们看到一些事情是错误的，她们就站起来，做她们的社会行动。这就是我从素材中学到的东西，我不想把它放到任何社会科学或学术分析的框架中去分析。这是我想（通过影片）传递的力量。

女权主义路径是我策展、编辑和理论化本书内容的思考方式。对话，比起论文分析性语言来说，也是以更为平等、忠实的方式再现对话参与者的考量，和纳入因语言障碍（不讲英文或不能熟练使用英文）而被思想交流排斥的群体。虽然一些理论家和策展人提出去性别化是最为女权主义的路径：因为一个人、一部作品不再需要按照社会规范的性别角色来演绎（如朱迪·巴特勒所论述的）。但是，这种理论和逻辑推演，并无法否认历史和当下的社会结构是具有性别偏见的现实，以及纪录片是基于真实的人的影像来完成的。真实的人在真实的社会中，依靠关怀伦理维系其社会互动。人是艺术的目的，而非艺术的手段（Foucault 1979; 1982; 1990; Zeng 2022; Under contract）。因而，我在本书所倡导的女权主义路径是这样的：它站在边缘的位置，识别现有社会结构和再现艺术中积极的合作型的力量以及攫取型的压迫性的力量，从而识别何为压迫何为反抗（而不是根据他们自我声称的，或者在内容里表现的而在形式上与内容主旨相反的）。因为在反抗压抑的过程中，反抗者自身有可能复制压迫者的权力结构，从而压迫更为边缘的主体。这个情况，也体现在一些华语知识分子和活跃分子站在精英、宏大叙事、权力中心、（被华语误读或未经批判）的保守主义和自由主义、或情感厌恶的立场上，支持川普主义现象里（联经学术 2021 年的《思想》第 42 期有详细论述，以及参见（Lin 2021））。一些思考者和创作者选择远离、排斥女权主义，停留在反民族主义和种族主义的思潮。因而，通过展映和讨论，发掘中国独立纪录片中被压抑、排斥的边缘主体以及 ta 们的声音（无论何种生理性别），成了本书其中一个重要的工作目标。这些主体，在本来就边缘的中国独立纪录片和社会行动中一直被进一步边缘化。我所采用的女权主义路径，并非是以女性压倒其他性别。需要强调的是，它摒弃传统的主导与控制关系，倡导伙伴关系和人文关怀伦理，倡导丰富多元并存。正如本书英文题目所揭示的，“走向可见”，是承认差异的政治，是为了丰富整个纪录片创作与研究的生态，批判“控制-被控制、优势-劣势、主导-从属”的权力关系和再现手段。同时，女权主义作为一种方法论，我认为可以民主化纪录片的创作、评论和研究，以及民主化华语知识分子的思考和知识生产。

女权主义路径贯穿本书编辑的始终。在策展和研究过程中，我发现中国独立纪录片并不缺乏丰富的女性和“少数”群体形象的作品（Bao 2020a; 2020b; Marchetti 2020;

Zhen Zhang 2020)，但是，无论导演是男是女（如张赞波的《恋曲》），这些作品往往不被策展人和评论家注意，而女导演的作品更是被边缘化。正如诗人翟永明所说，女艺术家的天赋是“不能流通的天赋”（2021年《今天》第128期翟永明特别专辑）。本书第一部分，以“性、性别与女性主体”为主题编辑稿件。

第一章，在曾金燕与艾晓明的对话中，中文系退休教授、独立纪录片电影导演和社会活动家艾晓明梳理了中国独立纪录片里女性反抗者的再现。胡杰《寻找林昭的灵魂》（以及后来的多部纪录片关于历史的作品）尤其启蒙了2000年代以来的知识分子和社会活动家。“《寻找林昭的灵魂》打破了一般公共叙事中的右派受害者形象，认识到了林昭的思想价值——作为源于民国教育、摆脱主流意识形态和马克思主义思想底色、追求民主自由的思想先驱形象”（艾晓明）。《寻找林昭的灵魂》塑造了林昭贞女般纯洁和坚决的政治反抗者和基督徒形象。“《寻找林昭的灵魂》里，林昭这个形象非常完美，基本上没有什么灵与肉的挣扎，没有撕裂感”（艾晓明）。当时导演胡杰已经获得林昭在监狱里的意识流文学创作《灵偶絮语》，但未将其加入影片进行处理。艾晓明对《灵偶絮语》的研究补充了这部作品，探讨纪录片创作中普遍可见的去性、去性别的影像再现问题：

艾：林昭从想像中的爱欲冲突里，获得了很多力量。在这种写作、在这种爱欲冲突里，她重新界定了自己，就是我是谁？我是怎么一回事儿？我想要的是什么？我为什么如此这般？她是有一个自我的再创造，有一个自我的认同，有一个自我的强化和提升的。她通过写作的行为完成这个自我的转变。如果没有这个写作行为，我们很难想像在一个完全封闭、绝对孤独和面对着强大专制的监禁环境里，怎么可能过一种情感充沛的生活？她通过情欲的想像，再创造了一种生活。通过想像，她让不同的角色进入她的生活，使监狱这个封闭的空间通过想像变得开放、流动，而且她在其中可以选择自己的生死爱欲。她生活在一个再创造中，通过这个再创造，通过文学的想像、艺术的想像，我们可以说她冲破了监禁。

反抗的力量不是说只来自于我们对理念的理解。我们在观念上理解了，也不一定能承受那种生活。当处在这种极端的（禁闭）环境里，我们还能找到一个解放自己的途径吗？林昭是很极端的个案。林昭的极端是说她近乎疯狂。人在精神崩溃和疯狂的状态里面，个人要承受很大的创伤。林昭所做的，也包括自我伤害，就是不断的切割自己的身体，不断的从身体里找到血液，让血液变成可以写作的墨汁。

林昭不断地写血书有多重意义的象征。说明她所处的环境的极端，她被剥夺了纸和笔以后要重新得到写作的权利。你监狱什么都不给我，我用血也要写出来。在她日记里，还包括用大粪写字。

曾：从这些角度去讨论林昭，跟您的社会性别视角有关吗？

艾：当我们看艺术作品的时候，不能把社会性别当成一个政治学或社会学的概念。因为政治学或社会学的概念是一个概括性的概念，它不是关乎个人的，而是关乎很多人的一种共性。文化批判针对的是这些概括性比较强的概念。但如果当我们说到具体的个人，那这个别性当然是跟概念既有关系又不能完全对等。

林昭在她的书写里有很多对女性的思考。她没有把自己的女性身份放在一边去单独思考政治。比如说，甚至在女性（林昭自己）来月经的时候监狱都不解除反铐。在她那个年代，把“月经”这两个字写出来，就已经是不简单的。因为在那种抹杀性别经验的文化里面，在60年代，哪有把“月经”这两个字写出来的呀？

没有人会写这两个字的，都认为这个“月经”经验是你应该独自吞咽的，怎么能够把它写出来呢？但是林昭对这个身体经验的态度是很明确的，就是这是我的肉体被剥夺的一部分，她对身体不忌讳不避讳。

在《灵耦絮语》的情爱想像里，也有很多身体的经验，身体的互动，这也是破天荒的。毛泽东那个年代的文学，又是在监狱里，哪有写身体、感情、欲望的？

林昭把自己的身体当做一个普通女人的身体来写。她的身体在她的抗争的语境里有多种意义。它既是一个抗争的来源，也是一个创伤、痛苦的接受者。她写了女性在监狱里很脆弱的处境：强奸。她对强奸有恐惧，她后来把自己身上衣服都缝住了，很警觉。而且，她也要处理自己的身体经验。她在监狱里面也有月经，有这些她要面对的事情。比如说，她给母亲的信里要卫生纸。她写这个身体，她的欲望，她的爱恋。她写的对话，包括她和毛泽东的对话，和柯庆施的对话，都是充满情欲。而整个《十四万言书》，起因在于林昭的一个执念：毛泽东因为知道了她和柯庆施的关系，杀了柯庆施。她才为了洗白这件事情，写了《十四万言书》。《十四万言书》洋洋洒洒，那像大河奔流浩浩荡荡的语言，那奔腾而下、喷薄而出的思路，那冲破罗网的力量，来自她内心的情欲执念，作为一个动力：那就是她最爱的人被夺走了，她要把爱人夺回来，她有这个情感动力。当然可以说她比较特殊，但是，可能对于所有在爱情关系里处于非常强烈的状态的人，也完全能理解这样的状态。

林昭的作品也有雌雄同体的想像。她既吸取了古典文学里文人、诗人那种忧国的忧患传统，另一方面她也有女作家的重自我，重情感的特点。她要把这种自我和情感对象化。她的情爱观念，我们可以看到有现代的东西也有传统的东西。传统的东西就是那种小女子的、小鸟依人的、藤缠树情爱状态，但另一方面她有现代人要脱颖而出的气质。比如说，她一旦发现她的情爱对象柯庆施在政治观念上跟她有冲突的时候，她绝不会牺牲自己的立场和观念来迎合对方的。这个时候，她对自我的坚持很现代，更重视个人——个人的立场，个人的经验，个人的观察和个人的感受。

如果我们从林昭的文本出发去理解她，那么她给我们带来了启发是不同的。我们需要去寻找更多的这样的文本，那一代人留下的历史文本。究竟有多少人留下了文本？这些文本就是我们今天要处理的题材。假如我们要研究五四一代人，包括那一历史时期和社会运动以及抗争遗产，那我们就要去寻找，有多少人在当时写下了这些东西。这就是一种历史证言……我们还需要很多民间的档案。

本书第一部分讨论了《喊叫与耳语》、《流氓燕》、《艾未未 2010 年 8 月 26 日对叶海燕的采访》、《恋曲》、《老安》、《女人五十分钟》和《我们在这里》。这些影片围绕着边缘主体（女性、拉拉、酷儿、老年、剩女、性工作者、女权主义活跃分子）的视角，探讨身体、欲望、创伤和社会行动。我在前几段里已经综述，论文也有已经详细分析（Zeng 2022; 2023; Under contract），就不再重复述说了。

权利与政治：人的尊严建构纪录片人文

中国独立纪录片综合了导演自我表达、讲真话/寻真理（truth-telling）、另类美学（对抗官方和主流美学）的选择、以及纪录片作为一种社会运动等特征（Berry and Rofel 2010; Svensson and Edwards 2017; Y. Wang 2005; Zeng 2017; Zhang 2015）。许多纪录片聚焦于再现中国社会被剥夺权利的人们的生存状态（Fan 2019），这种残酷的纪录片（Y. Wang 2005），体现了社会的残酷（Sniadecki 2015），和纪录片创作者通过摄影镜头复眼无意识复制社会施加在被权利剥夺主体（尤其是女性、底层和“少数”群体）的残酷，以及社会运动作为体制将人工具化的残酷（Zeng Under contract）。电影学者张真提出数字化政治拟态（digital political mimesis）来理论化行动主义纪录片，讨论了数字化时代，尤其在 21 世纪的第一个十年，中国独立纪录片如何与日益兴起的维权运动和各个领域的社会行动相互刺激，形成纪录片文本与社会现实的互文。这些纪录片，是对中国独立电影社群一种关于电影“去政治化”讨论的回应。纪录片无法回避中国的社会真实，以及人的真实存在方式（mode of existing，福柯意义上的生存美学（Foucault 1988））。而纪录片以电影创作概念能够立得住脚，往

往归功于影片人物和导演对人物形象的塑造。这有两层意思，一是纪录片选取的人物，其自身人格力量和个人经历足以构成一部优秀的纪录片，导演忠实于素材让主人公说话；二是导演通过剪辑对人物形象的塑造，使得真实生活中的人物被提炼成有感染力的银幕形象。在对艾晓明的摄影和纪录片研究中，我认为摄影机镜头作为媒介刺激、反射、人-机-网络互动地（interactive）塑造了银幕上下的讲真话：对自己讲真话、对别人讲真话、在公共空间讲真话、以及对权力讲真话——从而调查、再现、批判社会真实（Zeng 2014b; 2014a; 2017）。艾晓明的纪录片创作，刻画了她通过镜头观察到的 2010 年代日渐明显的新型社会人格：即以落实公民权利为路径的自下而上的“公民知识分子”（citizen intelligentsia）社会人格（Zeng 2016b; 2017）。这些公民知识分子包括活跃分子、律师、独立作家、民间历史学家、独立纪录片导演、公民记者、女权主义者、网络作者、采取民间草根立场的知识分子。在 2012 年之后公民知识分子的工作和中国独立影像的集体命运类似，走向一种落幕（也孕育新的开始）。魏简为了避免在中国未能实现的“公民”身份的政治学含义带来歧义，用源于受访者和被研究群体的“民间知识分子”概念来讨论中国独立电影社群（Veg 2021）。主张权利、采取社会行动来实现人的尊严，既呼应了中国在 2010 年代高涨的维权运动的社会现实，也是建构纪录片人文主义、处理纪录片残酷和社会残酷的路径。

本书的第二部分以“权利与政治”为主题，讨论了《自由城的囚徒》、《上访》（导演版）、《凶年之畔》、《对话》、《传道人》、《折腾》、《疯爱》七部影片。《自由城的囚徒》既是现实也是隐喻。导演胡佳和曾金燕生活在一个代表波西米亚和布尔乔亚生活方式的、名字为“BOBO 自由城”的小区里，因为他们的维权工作而被长期软禁、24 小时不间断跟踪监视。胡佳拍摄的本意是记录人权侵犯，他认为视频纪录是社会运动和社会介入的工具，“成为纪录片是个意外”（胡佳）。在拍摄过程中，不知不觉，摄影机镜头成了胡佳诉说的对象和排遣孤独时观察窗外小鸟、蜘蛛、羊群、邻里的眼睛。曾金燕在剪辑和制片过程中，被胡佳自言自语的声音打动，开始思考人的处境问题。影片借鉴等待戈多的隐喻、剧场形式和荒诞，来表现困在专制体制里的人的处境——包括被囚禁的维权活跃分子和囚禁活跃分子的看守。哪怕看守们侵犯人权的行为不可辩驳，他们也有权利/责任获得人的尊严、寻找成为人的可能性。

赵亮导演的《上访》，是中国社会最底层人群寻求社会公正的群像，是中国独立纪录片中涉及维权议题的社会关怀与电影语言发展两者兼具的标志性作品。影片一方面呈现了中国社会普遍的不公正问题及其对个人命运的影响，另一方面，也敏锐地捕捉到访民们与上访制度共生的现象——反对者和抗议者变成了压迫力量这个硬币的另一面，而非超越硬币正反两面的其他可能性。影片尤其通过一对访民母女的经历表现出缺乏社会公正背景下人的复杂处境：女儿小娟从小女孩跟随母亲上访到发现是被收养的女儿、出走、被信访官员收养的养女、为人母时与上访的养母和解、未将被反复送精神病院控制行动自由的养母接出精神病院……^{vi}它提出社会公正和亲密关系里的公正如何同时实现的问题。小娟从儿童到为人母的妇女的生命色彩，脱离访民身份的政治妥协和寻求自我生命轨迹的意义，与持续上访寻求个人或司法公正的老访民群体，以各自的视角、路径来实现人的尊严。

《凶年之畔》再现了中国人口基数最大的工人群体自我组织起来进行抗争，通过个体的和集体的维权行动，成为“人”的过程。影片以航拍珠三角城市和造船厂的镜头来呈现工人创造的财富，丰富呈现了不同性格和身份的十二位工人运动活跃分子主人公：律师、知识分子、由农民工成长的集体谈判领导者、维权领袖、劳工 NGO 创办人与工作人员。导演闻海认为，《凶年之畔》凸显了工人群体的现场行动和言论论述能力与能动性。较之闻海 2008 年关于中国被放逐的政府官员和地下知识分子的《我们》一片，中国知识分子的行动停留在言说层面的局限也一目了然。闻海在访谈中说：

电影（《凶年之畔》）里有一句话，（维权律师）段毅说“我们参与（维权）这件事情，我们就是人，我们不参与，我们就是一撇”，我觉得这句话就是点明了这部电影的主旨。

《对话》（王我）作为影像文献，记录了独立作家王力雄策划的中国维权律师与达赖喇嘛的对话，探讨中国民族问题的出路，片尾呈现了藏族独立作家唯色和其丈夫王力雄与维吾尔族知识分子伊力哈木的互动，同期播出唯色《对维吾尔学者伊力哈木的采访（节选）》。如今，参与对话的维权律师江天勇先是入狱后被软禁，伊力哈木因分裂国家罪被判终身监禁，维权律师、法律学者滕彪先是流亡香港，后流亡美国。导演王我移居美国。王力雄也暂停了银幕上下和数字化社交媒体平台的对话实验。但王力雄关于中国社会转型和民族冲突缓解的思考，尤其递进民主和对话作为出路，封存于《对话》影像有待来者再次开启。

《传道人》导演林鑫是为了纪录片创作而提前退休的前银行职工，在探索困扰他的“终极问题”过程中，他将镜头摇向唱红歌的三自教会。虽然导演说不在乎《传道人》是不是纪录片是不是艺术，《传道人》依旧忠实地纪录和表现了信仰与世俗、信仰与政治、信仰与人性、信仰与教会的丰富面相，如一位传道人观众说的，“很真”。它深受香港观众的喜爱（我们放映后又加场放映，并发行了 DVD，每次活动 DVD 都售罄）。一位身为传道人的观众坦诚，在香港也无法拍出这样的影片。在中国，涉及宗教自由最大的压力是政治方面的。在香港，忌于教会（神学院）形象（权威），一位传道人观众分享说，在镜头前也不能谈冲突和自己想谈的，感觉在做戏。在传教人、教徒眼中，教会是传递真理的地方。在导演的镜头里，他寻找作为真理的信仰和作为纪录片真实的真理。

《折腾》是使用 2008 年中国中央电视台（CCTV）的影像画面和网路流传的、被禁止的视频剪辑完成的，是一部导演王我没有开过机拍摄的影片。素材呈现巨大的反差，凸显官方宣传媒介对人的操弄和被剥夺权利的人们在宣传画面下真实处境中的荒诞。2008 年北京奥运会成为中国维稳政治主导日常生活和政治生活的转折点，映后交流嘉宾和观众围绕着 2008 年中国社会围绕着奥运、汶川大地震发生的变化展开讨论。《折腾》通过影像剪辑进行社会批判的实验形式，在中国独立纪录片中独树一帜。剪辑表现 CCTV 日复一日的宣传，带来了永恒轮回困境的影像体验。在数字化影像发达的今天，脱离社会真实（事实层面的真实和真理层面的真实）为了影像而影像的纪录片，很有可能也陷入/加入宣传和视觉操弄的陷阱。

《疯爱》导演王兵，通过其特别的空间表达和摄影镜头，使观众能够沉浸于西南一座破旧的精神病院里的时空。幽闭空间带来的时空永恒轮回，或者说重复，使得精神病

院作为流放地的隐喻，与福柯在《疯癫史》中描述的愚人船遥遥呼应。映后交流特别邀请精神残障亲历者和精神病院工作过的学者来讨论中国精神残障者的生存处境以及问题重重的收治、回归社区等问题。讨论并未给出关于如何处理拍摄精神残障者、如何处理隐私等纪录片伦理问题给出最终的回答。但在讨论中，嘉宾以亲历者和专业人士的身份来肯定，哪怕精神残障，也有主体意识和主体尊严。影片做到了以精神残障者的视角来漫游，即看银幕下所谓“正常人”的世界。

历史与记忆

……对个人记忆的强制性扭曲，只有当人们摆脱这种强制，把个人的故事讲出来，我们才看得到另类的历史。我不是说有一种统一的本质真实，而是个人有亲历的真实。它是这样备受压制，以至找不到语言来表达（艾晓明，第十四章）。

艾晓明指出纪录片在处理历史与记忆问题时面临的挑战：在历史依旧被压制的当下，处理历史主题也是处理当下议题，因为对记忆的控制已经成为一种控制历史的政策。在主流和官方意识形态下，人们甚至失去了说出个人经历的语言，从而被既定的话语操控，言说记忆是重新演绎个人经历。导演需要做大量的幕后工作，使得主人公能够用自己的语言说出个人经历。艾晓明还指出，《夹边沟祭事》这种处理历史上劳教幸存的纪录片的真实，是基于个人被压抑的经验，是个体的见证，而非统一的、概念意义上的、普遍的、归纳和分析意义上的本质真实。这也呼应了中国独立纪录片群体，在处理历史以及自身构成历史的过程中，影片也是基于个人经验的、断裂而非持续的、具体经验层面上而非宏大叙事的（Veg 2019b），也有表演性的（Pernin 2019），有民间记忆和大众历史的特点，从而在中国政治下打开了半公共半地下和文本上的对抗性公共空间（Veg 2019a; Zeng and Veg 2021），进行非官方和反官方的知识生产（Veg 2014; Zeng 2017）。

本书第三部分“历史与记忆”讨论了《夹边沟祭事》、《星火》、《1966：我的红卫兵时代》、《亡命》四部纪录片。艾晓明导演的《夹边沟祭事》则是第一部夹边沟劳教农场及周边农场幸存者、家人、当事人包括劳教干部的集体真人真面孔的视频见证（王兵有个人口述史《和凤鸣》（2007）与《死灵魂》（2018）），叙述了反右运动带给知识分子的灭顶之灾，夹边沟劳教农场 3000 多人仅 600 多人幸存。胡杰导演的《星火》通过当年反右“星火”案当事人的追溯，再现右派知识分子对毛时代和当下中国的批判。吴文光导演《1966》则通过三位当年的红卫兵回顾文革发起当年的经历，再现他们的文革，他们的青春——反思能走多远，也许取决于当事人如何与其对青春怀旧的切割。观众分享个人经验时，和片中徐友渔的回忆文革青春也有相似之处，尽管警惕怀旧，也难免身体对青春记忆做出愉快和肯定的反应。《星火》与《亡命》呈现了年轻的知识人对极权的反抗，《星火》片中人物谭蝉雪在现场交流中分享了追溯历史真相之艰辛过程，以及当时青年知识分子对现实清醒的认识，在自己成为农民的过程中与农民共鸣的经历。在映后交流中，身处香港的影评人黄爱玲与文革文化史家彭丽君讨论了《1966》中年轻人被权力利用的情况，谨慎地看待香港正在讨论的“我要不要做鸡蛋”对抗高墙的问题。黄爱玲提及艺术家与社会运动者有不同的思考方式，也分享了“我不会要求影像一定要直接地介入现实……这不是否定介入现实的方式，而是说除了这种做法，其实还有其他方式去创作”。定居日本的翰光导演的《亡命》则访问

了流亡海外不能回中国的六四学生、作家、艺术家和思想者，流光掠影地看见了他们的现状。《亡命》也开启了本书第四部分的主题：“放逐与流亡”。

放逐与流亡

这三个词义，对于我是有所区别：

放逐，倾向于自我放逐。

流放，被官方处以流放的惩罚。

流亡，迫不得已的逃亡。

关于对放逐、流放、流亡这三个词语的使用 (Bei 2020; Huang 2016)，闻海在给我的邮件答复中说（分行保持原文格式，内容引用自 (Zeng Unpublished)。无论是内心的还是肉身的，无论声称是主动选择的还是被迫的，放逐和流亡是中国独立纪录片导演和创作者们集体面对的主题 (Said 1994; 2002; van Crevel 2008; Veg 2018; Zao Zhang 2019)。最直接的流亡，是当事人试图回归（话语和权力中心）却被禁止、阻止这样做 (van Crevel 2008)。应亮称放逐和流亡是一种“异乡人”的状态（第十八章）：

香港中文大学政治学者周保松在脸书上曾经写，如果说在我们的生活中很重要的一个价值是自由的话，那当我们身处外在的这个不断失去的环境里，你如何去面对它？当这种失去让你对身边这个环境越来越陌生的时候，其实你就变成了一个异乡人，已经不认识的人。这个时候你可能要面对一些选择，是我跟这个环境妥协一起下去，所有的困惑或者痛苦或者孤独就没有了。还是别的选择，比如说离开，或者说用某种方式留下，可是继续行动反抗下去，同时承受后果。后果可能是更加孤独，更加没有人能明白你。

我自己“的经验，一直是一个边缘人的经验，是作为内心的流亡者、知识分子和女人所处的边缘”（见第二十一章，以及从 2021 年 3 月 11 日起在《虚词·无形》上发表的多组诗歌）。作为女人，本来就没有国家（弗吉尼亚·伍尔芙）。“祖国”一词，具有男性传承的意味。我试图站在这样的边缘位置上，来瓦解、批判我们面对的权力结构，在纪录片创作和讨论中寻求新的人文关怀。在放逐或流亡状态，创作者如何处理被权力和社会边缘化、失去创作支持的资源、难以抵达观众、在过去和未来之间、在故土和他乡之间？创作者是切割怀旧，还是从孤寂、孤独走向孤立？创作者如何打破孤立？

本书第四部分以“放逐与流亡”为主题，收入关于《自由行》（半自传剧情片，应亮）、《我们》（闻海）、《人流》（艾未未）以及我离港前与《纽约时报》记者的对话。《我们》描绘了前政府高官和地下作家的思考与写作。被“流放”的前政府高官们小心翼翼地将自己的思考和批判限制在官方许可的范围内，道出肉身在中国的思想者和行动者们的困境。应亮创作《自由行》的过程，呈现了导演在处理个人与集体创伤过程中，自觉或被迫地自觉吸收香港在地作者（陈慧）的思考与贡献，特别是纳入性别考虑，将主人公我设置为女导演的角色，使得影片人物形象丰富、复杂，并开放更多的空间与观众对话。艾未未制作《人流》，一方面在于作者对自我“难民”身份的理解，另一方面在于走出中国后他的视野更为开阔，关注人类共同的困境。他曾经反问我：难道你以为你就不是难民吗？一语点出我等难以接受的现实。我 2021 年离港前

与王月眉的笔谈对话，是对曾经以自由成全我的创作和思考的香港的微不足道的回馈，希望我身处中国的朋友们也能更深入地理解香港。身为流亡者的观众在《亡命》问答环节分享，流亡再造了自己多重身份和自我，收获比失去更多。我在《一个异乡人再出发》组诗（2021年6月4日发表于《虚词·无形》）里写到这位观众带来的启发：

时疫中流亡的花楼街男人
八九六四长出了白色胡子和银色的发
他回到了护照指定的祖国
春寒中巴黎郊区的后院
今天挖洞明天种树后天又移株
待夏天到来
待小苗长成故乡的大树
待凤凰栖息异乡的枝头
待汉口的江水也流入塞纳河
异乡也就成了故乡
流亡的诗人回到了天国
我有无数个闪闪发光的祖国
无数个闪闪发光的故乡
你就只有那唯一的祖国
你就只有那唯一的故乡^m

诗人孟浪在闻海的纪录片《在流放地》中（Zeng Unpublished），以诗歌慰藉流亡者（《致从二十世纪走来的中国行者》，2008）：

背着祖国到处行走的人，
祖国也永远背着他，不会把他放下。
……
背着祖国苦苦行走的人
祖国也苦苦地背着他，永远不会背叛他！

关于“放逐和流亡”，我自己没有直接的答案。也许，是在文本中创造出一个新的共同体，形成连结（如现居香港的北岛从2009-2022年写的长诗《歧路行》所揭示的，而关于放逐和流亡的书写、纪录片本身就担当了这个功能）；也许，是在现实生活中采取社会行动，与当地的社群与跨国运动连接；也许，作为世界公民不停地丰富自己，在数字化时代创造出尊重普世价值、与全球和本土的纪录片语言对话的华语社群；也许，以女权主义的关怀伦理，和母语以及新的语言社群中不同取径的创作者、片中人物、评论家、观众，持续对话。

四，未完结的对话

面对中国如今的政治环境，我们也许可以变换开篇的问题：在不自由的处境下，我们可以做什么？我们应该做什么？怎么做？这是所有创作者无法绕开的问题。中国独立纪录片研究会已经关闭，成为华语独立影像讨论历史的一小部分，香港也今非昔比，我们又进入了一重幽闭和昏暗。尽管如此，本书所提出的问题、展开的对话，依旧以不同方式持续进行。

将在幽昏中被隐没的声音和形象带到香港的华文世界以及英语世界对中国的讨论中。这，也许就是中国独立纪录片研究会在香港所做的工作以及本书的意义。

ⁱ 2014年3月-2017年3月期间展映了但因文字记录不完整未收入本书的影片有：《壳》、《酥油灯》、《查房》、《慰问》、《¥15,220,910.50 发课税案》。《自由城的囚徒》未收入映后交流文本但收入与两位导演的对话。筹备期间，曾金燕受应亮“联合制片人”实验观念的启发，为《大堡小劳教》、《小鬼头上的女人》发起了联合制片人计划以及在香港的首映和讨论，稿件未收入本书。

ⁱⁱ 2020年香港引入国安法，闻海移居台湾。曾金燕离开香港先后在以色列海法大学和瑞典隆德大学从事博士后研究，应亮入职香港浸会大学任教，李铁成继续在香港中文大学任教。

ⁱⁱⁱ 详见 (Nesossi and Zeng 2013; V. Wang and Zeng 2021; Zeng and Ai 2018; 2019; Zeng and Huang 2018; Zeng and Tan 2019; Zeng and Tang 2021; Zeng and Ying 2019; Zeng 2020a; 2020b; Zeng, McAdam, and Marchetti 2020)。

^{iv} 放映期间，除了在港的大陆人，还经常有观众从中国大陆坐飞机、火车来参加观影和讨论。

^v 以香港大学在2010年代教授性别比例的统计数据为例。

^{vi} 我在《中国女权——公民知识分子的诞生》一书第七章关于纪录片电影中女性抗争议题详细讨论了母女经历带来的思考，这里也不再赘述。

^{vii} 斜体改写自孟浪的诗作《我有无数个祖国》：

我有无数个祖国/我有无数条道路/无数的我闪闪烁烁
你唯一的祖国/你唯一的道路/唯一的一个你正在熄灭