

打開公共空間

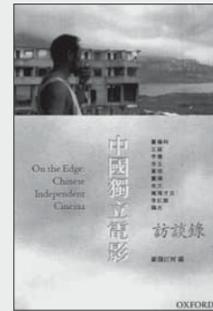
Opening Public Spaces

/ 魏簡 (Sebastian Veg)
雷浩文譯

有些人可能會感到疑惑，不知道該憑怎樣一種社會意義去看待過去二十年的中國電影。不少年輕獨立導演著意去強調他們作品的藝術性，而非其政治含義。在中國，他們的電影發行十分不濟，也未獲正常的傳播；甚至連正在冒起的城市新中產階級都未必對這些電影感興趣或會以文化消費的方式去欣賞它們。故此，它們較顯著的重要性——假若要說它們當真有甚麼重要性的話——便並不是見於其量，而恰是見於這樣一個現象本身，即它們在當代中國文化生產史的轉捩點得以浮現並持續發展下去，雖說就量而言，它們的衝擊確顯得微不足道。

獨立電影在中國意指甚麼？雖說「獨立」一詞並非慣常受批評者認可，但對那些最常與這個運動聯繫起來的導演而言，它總也是個較可取的稱號。¹《今天》前詩人歐陽江河編著的一本書，正是採用此一稱號為名，該書紀錄了他們至今最有力的宣告，明言他們的集體存在。此書以《中國獨立電影訪談錄》和原書附有的英文名稱 *On the Edge: Chinese Independent Cinema* 為題，共收有十位電影導演的訪談：他們是賈樟柯、王超、李楊、李玉、章明、婁燁、朱文、萬瑪才旦、李紅旗及韓杰。² 他們其中一些導演雖在早前曾被冠以「第六代」之名，但他們卻拒絕接受此一標籤，並嘗試去特別指出他們如何與這種代代「相傳」下去——一直到1982年北京電影學院畢業的第五代——的世襲系統一刀兩斷。除了與傳統決裂之外，「獨立」此一概念亦標誌著他們具體地脫離那種受國家認可的生產和發行系統。縱使經過1996至1997年的大手改革，但此一系統至今仍舊以三方面的支持為根基：中國電影集團公司（或稱中影）³、國家廣播電影電視總局（簡稱廣電局），以及中國共產黨中央宣傳部，後兩者共同執行審查制度。⁴ 然而，這種形

1. 一個類似的抉擇亦在下列著作的「緒言」部分 (Preface) 中得到解釋。Paul Pickowicz, Yingjin Zhang (eds.), *From underground to independent: Alternative film culture in contemporary China*. (Lanham, Rowman & Littlefield, 2006), pp. vii-xi.
2. 《中國獨立電影訪談錄》（香港：牛津大學出版社，2007）。此書同時亦以特刊的形式在《今天》出版。
3. 中影擁有一列長長的補助名單，其中包括：中國電影進出口分公司、華夏電影發行有限責任公司，以及數個國營的電影廠。一列（令人驚嘆）的補助名單見 <http://www.chinafilm.com/gzzy/congci/20070204/2112.html> (20February 2010)。
4. 該審查制度現今分成兩個認證階段以審核劇情片 (feature film)：一則一千五百字的劇情簡介得先通過審核，地區裡的任一個電影部門才會授權准許開始拍攝工作；剪接好的電影在完成後期製作後，須經中央廣電局的審查委員會審批。電影亦須從一所製片廠取得一個配額號碼，但這些號碼通常都可付費取得。參見Liu Wei：“Censoring Movies done according to script” (interview with Zhang Hongsen), *China Daily*, 31 August 2007, p.14。應留意幾點：一、自



《中國獨立電影訪談錄》

式的獨立，似乎並不是他們如何看待自己作品的主要依據：張元1999年的《過年回家》和賈樟柯2003年的《世界》均決定進入官方圈子，讓作品接觸更多觀眾；其他導演若然獲得這個機會，無疑也會作出同樣的決定，而不少導演也確曾與國營的電影製片廠以非正式的方式進行合作。⁵ 雖說「獨立」一詞無疑指向世界各地普遍所講的「獨立」(indie)製作美學，但他們這決定也說明對這些導演自身而言，「獨立」並不是說要將自己置放在當下中國範圍之外；比如說，它並不代表要去拍攝那種骨子裡只是為了國際電影展的圈子而製作的獨立電影，如他們經常被「指控」的一般。雖然說，批評者永遠都可以質疑他們背後的動機，⁶可我們亦應當清楚，這些導演大部分都聲言，說他們是為中國觀眾而製作電影，並將自己的製作放在中國當下社會知性和美學的辯論之中。

很多人已略述過這鬆散的導演群體是如何多產，我們也不用在他們的主要作品的時間表上多費唇舌。然而，評論者和學術界仍有所遲疑，不肯定該如何點出他們共同關注或美學的核心，藉以將他們視為一個群體作討論。如前所述，我們可以在這個群體內認出兩「波」導演來：首先是主要在1960年代中期出生的導演，他們在1989年天安門抗議運動一劫後便緊接著開始製作電

2006年開始，廣電局不再要求電影在獲開首批准拍攝前呈交一篇完整的劇本；二、廣電局從來都沒有一套特定的程序審批電視生產系統外所製作的紀錄片（因沒有劇本可供呈送），這成了讓新紀錄運動鑽空子的絕佳漏洞。

5. 參見Valerie Jaffee, “Bringing the World to the Nation: Jia Zhangke and the Legitimation of Chinese Underground Film,” *Senses of Cinema*, no. 32 (July-September 2004), http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/32/chinese_underground_film.html (20 February 2010)。
6. 如張英進 (Yingjin Zhang) 就視他們的獨立性為「可疑的」。見“Rebel without a cause” in Zhang Zhen (ed.), *The Urban Generation*. (Durham, Duke University Press, 2007), p. 54. 在該書中，麥格夫 (Jason McGrath) 亦提及：「西方世界對中國獨立電影進行的一種官感化的市場推廣，將它們視為『在中國被禁！』的電影。這是個無可否認的現象，是為延續多時的冷戰文化話語的一種表徵。」（“The Independent cinema of Jia Zhangke: From postsocialist realism to a transnational aesthetic,” *ibid.*, p. 108）。亦參 Yingjin Zhang, “My camera doesn't lie?” in Y. Zhang and P. Pickowicz, *From Underground to independent*, op. cit., p. 23-46。
7. 裴開瑞 (Chris Berry) 有力地將「六四問題」刻劃成早期新紀錄運動的「結構性的核心缺失」（structuring absence at the heart）。見“Getting Real,” *The Urban Generation*, op. cit., p. 119。
8. 當中，張元跟朱文與王小波及其妻李銀河比較熟稔，直至王小波1997年的猝逝。他們之間的合作作品中，最有名的為張元的《東宮西宮》一片，改編自王小波的短篇故事〈似水柔情〉，也跟王小波和李銀河對中國男同性戀的研究有關，該研究最先以《他們的世界》在1992年發表。參見Chris Berry, “Staging Gay Life in China: Zhang Yuan and *East Palace, West Palace*” in Tan See-kam, Peter X. Feng and Gina Marchetti (eds.), *Chinese Connections: Critical Perspectives on Film, Identity, and Diaspora*. (Philadelphia, Temple University Press, 2009), pp. 165-176。



張元《北京雜種》

影——在1990年代初，主要倡導此一波的導演為張元（1963年生）、婁燁（1966年生）、王小帥（1966年生）和管虎（1967年生）。再早一點，在1989年後期和1990年初，吳文光（1956年生）便已拍成《流浪北京》，此片是後來被稱為的新紀錄運動中的第一部電影。該電影紀錄六四事件後四個在城市蹣跚的「流浪者」過著的生活，此風格也見於後來者張元1993年的作品《北京雜種》。透過此紀錄，吳文光牢牢建立了一個連繫，將獨立電影和被壓制的抗議運動兩者創新地連結起來。⁷城市的知識分子、學生、藝術家和工人嘗試在1989年要求制度改革，但終告失敗，不少夢想幻滅的運動支持者劫後餘生，痛定思痛，探尋他們失敗的根源；當中的解答成了對精英知識分子的批判，以及對「文化民主化」無法深入中國的基層社會的檢討等。正是在這個背景之下，王小波那些包含深刻批判的文章才得以受到重視，他令大家既更關心那些代表中國社會內佔「沉默的大多數」的「弱勢群體」，也嘗試切身處地了解這個沉默的大多數對制度的哀號和不滿。⁸正如五四運動的「文化轉向」在1911年失敗後，轉而成為深入民主化的引導一般，以獨立電影為代表的文化生產的轉向，也可被視為政治層面的民主進步的（失色）代替品。與此同時，透過一種更「民主」的方式去製作電影，獨立片導演也將電影化成一次機會，讓大家反思那些被該運動忽略的一群如何被剝奪權



張藝謀《秋菊打官司》



利，進而重新思考民主的概念本身。

第二批導演約在十年後，即1990年代登場。他們和天安門事件雖無直接關係，但其對「邊緣者」和「弱者」的關懷，也跟第一批導演相近。這種關懷的表達方式，可見於諸如「低層」此類新近流行的後階級社會用語。賈樟柯（1970年生）、杜海濱（1972年生），以及比他們年紀稍大一點的王超（1964年生）和王兵（1967年生），均把他們的鏡頭從大城市，轉到中國無數偏遠工業縣鎮的日常生活裡去。隨著十年新紀錄運動作品的過去，這些「第二波」導演變得更為倚重紀錄片美學，有效地跨越，甚至模糊紀錄片和劇情片之間的界線。賈樟柯在1998年發表了兩篇短篇幅但經廣泛流傳的文章後，則成了這種新美學中一位能言善道的代言人：〈業餘電影時代即將再次到來〉，以及〈有了VCD和數碼攝像機以後〉，前者於1999年發表在具影響力的《南方週末》。在兩篇文章裡，賈樟柯認為，科技進步的同時，對電影觀影（VCD）和電影製作（數碼攝像機）的根本民主化的渴求也隨之而生，這民主化的情況以難以預計的方式發展下去，連當權者也對之束手無策。這場數碼革命以及伴隨其中的一些至今仍無法清楚預計的後果，可在某些意義上被視為由歷史發動的一場具諷刺意味的復仇，為在1989年被壓抑下去的那次民主運動作報復。

在文章發表同年的一次訪談內，賈樟柯將自己形容成「一個來自中國基層的民間導演」。這句描述成了他這次長篇幅訪談的標題，該訪談首次發表在《今天》（1999年3月號），一本1979年由北島創立、跟1980年代異見分子歷史息息相關的期刊（1989年後轉為海外出版）。透過將這句話命名為《今天》訪談文章的標題，賈樟柯令人信服地使國族身份（即中國）這個多被視為1980年代電影的要旨，服從於一個普通人對「基層」的認同之下。這個普通人是一位「民間」導演，其作品並不是由他的地位或資格所定；這是一位最高尚的「業餘」導演。⁹

為了去界定這包含紀實與虛構作品的體系當中的連貫性，那些最早的學術嘗試通常都訴諸於形形色色的「現實主義」（realism）的概念。可現實主義頂多也不過是個充滿歧義和難以捉摸的概念，常被弄得模糊不清或自相矛盾。¹⁰自1949年開始，現實主義就被官方出品的宣傳電影據有，然而後來它給改裝成另一種模式，以容納郭沫若所宣揚的「革命浪漫主義」。其後，它轉而又被第五代導演拿去，用以表達他們對「現實」、鄉村中國的探索。這些地方有著沉睡的民族文化根源，等待我們去發掘，也在二十世紀那些由政治所引發的暴力中，得以保持幾乎無損之貌。我們當然可以說，中國獨立導演訴諸一種似乎是「粗糙」、

「未經剪接」的影像方式，集中探索一些未為之前的中國電影所大加著墨的現實狀況，但以「現實主義」來界定之似乎又未符理想。麥格夫（Jason McGrath）雖謹慎地將賈樟柯和張元的作品定性為「後社會主義式的批判現實主義」（post-socialist critical realism），但這似乎仍欠準確，因他將同樣的標籤加在張藝謀的《秋菊打官司》一片，並補充道：「雖說1990年代的城市世代導演希望與他們的第五代前輩保持一段距離，但《秋菊打官司》卻又協助在中國劇情電影裡，催生一個現實主義的嶄新技術規範。」¹¹這論點不知為何，並沒有考慮到賈樟柯和其他人對第五代美學的拒斥，這種美學仍然與現代化進程中的中國民族—國家相一致。

陳耀成對《秋菊打官司》的討論有助申明這一點。他注意到《秋菊打官司》與《一個都不能少》在海外獲得讚賞，以及「張藝謀被擁為意大利新寫實主義（neo-realism）的真正繼承者」，同時他也提及中國共產黨的宣傳部門主管李瑞環對之的讚譽。在此之下，他首先引用了史賓沙（Jonathan Spence）在《紐約書評》（The New York Review of Books）中，針對該電影如何描繪政府官員而作出的一些評述：「這些男人——因為他們全都是男人——均無一例外地被表現成是有禮和仁慈的，他們甚至連一

個普通農村婦女的投訴權利都沒有忽略。他們打扮整潔、文質彬彬。他們永不接受賄賂，甚至連禮物都不收……誠然，對大多數身在中國大陸的華人及任何在那邊做過生意的西方人來說，這種形象塑造顯得荒謬無理，並成了一次具嘲諷意味的迴響，呼應著那一隊隊自1930年代始塞滿共產戲劇、電影、小說的無私『模範幹部』。」¹²陳耀成接著作出總結，指出張藝謀的現實主義產生這樣一些效果：「透過張藝謀『反藝術、紀錄片式』的取向，那被微妙地『理所當然化』的，是仁慈的官僚系統與其市民之間的互動。威權國家被其有禮的僕役和它自身對公義的終極關懷所感染後，最終都變得人性化起來；而這卻又將我們帶到一個時刻，正在那時，其市民為他們對公義的堅持而感到灰心喪氣。」¹³張藝謀的電影作品雖沿用現實主義，甚至是直接電影（cinéma vérité）的美學，然而這些作品仍舊牢牢處於自1920年代開始發展的「批判現實主義」的框架內：一套早被安設好（pre-scripted）的話語，用以對不守秩序分子進行批判，以鞏固民族—國家和背後支撐著它的黨派。舉個例子去講，這個例子來自一位與張藝謀年紀相近、但只在「獨立」電影活躍的導演李楊——《盲井》（2003年）。這電影是個具說服力的例子，說明相近的主題如何可以在另一個背景下給敘述出來。這個背景沒有一個佔絕對主導性的敘事方式，故無法讓我們去從一件煤礦工人謀殺案（既虛

9. 賈樟柯已多次強調，他所講的「業餘」並不是如這個標籤慣常所指的電影技術水平的優劣，而是指面對主題對象的一種心態。

10. 有關此概念的不同定義，參Roman Jakobson, "On Realism," in Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (ed.), *Language in Literature*, (Cambridge (MA), The Belknap Press, 1987), pp. 19-27. 譯注：本譯文將英原文realism一字譯為現實主義，唯正如本文作者於文章後段所說明，realism既可被譯為「現實主義」，也可被譯為「寫實主義」，兩者各自指向的文藝歷史背景亦略有不同。本譯文大部分地方所提及的「現實主義」均為中性

用語，指涉一種大而化之的套語，故與上兩者的分別無關。

11. J. McGrath, "The independent cinema of Jia Zhangke," art. cit., p. 85.

12. Jonathan Spence, "Unjust Desserts," *The New York Review of Books*, 24 June 1993.

13. Evans Chan, "Zhang Yimou's Hero: The temptations of fascism," in *Chinese Connections*, op cit., p. 267.

構、又和現實息息相關）背後的荒謬性裡，理出一個頭緒來。

同樣，賈樟柯也重又強調現實主義並不是他最著意關注的地方。他在一場討論中，引述奇斯洛夫斯基（Krzysztof Kieslowski），宣稱「你愈是忠於現實，電影就愈是變得荒謬和失真。」¹⁴他在一場與杜海濱的講談中，也曾作出類似的論述，他提及：「虛構也是通向真實的一個橋樑。這其中有我們對於『真實』的理解——『真實』是怎麼發生、如何實現的；它是一個甚麼層面的『真實』？『真實』本身是一種經驗和判斷，並不是我們拍紀錄片的手段，所以在我的紀錄片裡面有很多擺拍，我做很多假，我會找真實的人來演。」¹⁵故此，我們若重複訴諸巴贊（Bazin）那直接電影式的現實主義以及德勒茲（Deleuze）的「時間—影像」（time-image）所講的表面風格，那我們將無法點出獨立電影怎樣與它的前輩之作有所不同。有見及此，裴開瑞（Chris Berry）便以「『來真的』的律令」（the imperative to “get real”）作題旨，以此為中國新電影作總結，並特意概括指出這個律令所呼應的，不單是現實主義（無論就傳統的老「現實主義」還是新的變體「寫實主義」而言；裴開瑞則以「紀實主義」形容後者），而「也是俚語『別傻了』（wise up）或『不要做夢了』」。¹⁶所以說，如果現實主義是要被限置在一個分析性的類別內，那大概我們得對之作出進一步釐清。

在2007年一本載有裴開瑞和麥格夫各自撰寫的文章的編著中，張真提出以新的「城市世代」範式去界定獨立電影的特性。城市世代指的是「一些年輕導演，這些導演的作品以城市化的經驗作為中心，而他們則在第五代電影帶來的國際名氣和1989年那場被壓制的民主運動這雙重陰影下登場」。¹⁷他們的作品因此為一種美學下了個定義，它標誌著廢墟、毀滅，以及（間或的）重建、往城市的大型遷徙、貧窮和絕望。¹⁸這本豐碩和眾聲齊集的編著的出版是為一次重要的新嘗試，它不再停留在「現實主義」或「地下」這些概括的定義裡。然而，當我們觀看一些我們認為最能代表這個運動的電影作品時——賈樟柯的「故鄉三部曲」或《三峽好人》、王兵的《鐵西區》、李楊的《盲井》、王超的《安陽嬰兒》、李玉的《紅顏》、朱文的《海鮮》，似乎我們又很難將這類電影視作與城市有甚麼密切得很的關連。不少被關注的空間均為縣鎮地區，如賈樟柯的汾陽和大同、王超的安陽，或一些自工業大廈發展成為一些獨立小市鎮的地區，如瀋陽內的鐵西區，甚至一些更小、更偏遠的場景（李玉、朱文）。一些作品固然是為了北京（寧瀛的北京三部曲，李玉的《蘋果》）或上海（婁燁的《蘇州河》）的大城市而拍，但「城市電影」（urban cinema）這樣一個概念一旦與戰前上海、王家衛的香港，或蔡明亮的台北這些迷人的城市相提並論，或許便顯得有點誤導，雖說毋庸置疑的是，獨立電影與第五代的鄉郊、自然地景決裂；這斷

裂讓我們明白這裡的「城市」實指的是「非鄉郊」。¹⁹進而言之，我們可以注意在最近五年的最新發展中，獨立導演中最為年輕的世代，即在1970年代後期和1980年代早期出生的導演新近拍攝的作品——楊瑾（1982年生）的《二冬》、彭韜（1974年生）的《血蟬》、翁首鳴（1982年生）的《金壁輝煌》——均將這種公共空間的美學，帶回到一個中國鄉村那純正的鄉郊環境內，這跟第五代所代表的價值截然相反。

更重要的是，如張真自己也曾提出，也許更應將城市的範式理解為「一個批判的類別，它將電影實踐放在社會、文化和政治的生活經驗甚或往往是躁動經驗當中」。²⁰她也強調了現場美學的重要性，現場這種含糊的指涉既包括「真實」的場景，也包括電影場景。而實際上，這裡的核心概念是公共空間：既作為電影的對象（說電影與城市的背景有關，是因為它指向城邦（polis），並與自然的默想對立起來），也作為一種框架，即電影將自己當成是公共活動的抽象空間。本文所指的公共空間概念是由哈貝馬斯（Jürgen Habermas）所定義的那種，即一種空間，它因為不再被壟斷為一個「公共暴力的空間」，而得以開放那公眾討論所在的領域，這領域由一般市民所擁有。²¹電影《小武》的最後一場戲是個縮影，展現獨立電影佔有的空間：一個小鎮的街景中，主角被公安以盜竊罪拘捕並給鎖在電線桿子旁。愈來愈多途人駐足，呆

呆看著手被綁著的小武，但在眾多看熱鬧的途人當中，沒有一個有大聲去問憑甚麼去拘捕他；這在某程度上——正如賈樟柯自己強調²²——令人聯想起《阿Q正傳》中那些站在刑場前呆若木雞的人群。這場戲對獨立電影的重要性堪比行刑片段在魯迅心中的意義，它有力地展現獨立電影其中一個最中心的問題，即個體如何置身在不同公共群體之中。故此，熒幕平常出現的是工廠、火車或巴士站、街道廣場、群居之地，或工廠的公共浴室；在這些眾多現場中，個體面對的是群體，亦即他們日常生活的所在之處。

現場美學這個概念是重要的，因為中國導演在將他們各人的作品歸作單一稱號的努力中，這個概念是為其中一次最早的嘗試。吳文光於2000、2001和2005年以期刊的形式出版了三卷本——《現場》（英文標題為*Document*）。第一卷以檔案的形式編成，這樣做明顯是既想收錄新的文化實踐，而又不想用任何預想好或狹隘的類型片取向來對它們作定義。這一卷載有賈樟柯《小武》的整個劇本，以及和康健寧的紀錄片《陰陽》有關的資料；第二卷用了一個「檔案」去講杜海濱的《鐵路沿綫》。這些作品也因此被置於一個更大的文學、藝術，或更廣泛的文化生產裡，其中包括口述歷史。這些作品之間的共通之處沒有給明白說出來，而是表現在折衷的並置之中：現場指的是真實場景和電影場景、紀錄片和虛構化、符碼化的文化實踐和民工所道出的最尋

14. Jia Zhangke, "Building a public consciousness", *China Perspectives* no. 2010/2.

15. 賈樟柯×杜海濱紀錄片可以呈現真實嗎？，載《明報周刊》，2009年11月28日，頁48。

16. Chris Berry, "Getting Real: Chinese documentary, Chinese postsocialism" in Zhang Zhen, op. cit., p. 115. 然而，「不要做夢了」的律令似乎並不是個形容如賈樟柯一類的電影的適當描述。他的電影常以主角的夢想、夢，以及幻想作為題旨。

17. Zhang Zhen, "Introduction. Bearing Witness: Chinese urban cinema in the era of "transformation" (zhuanxing)," in *The Urban Generation*, p. 1.

18. 汪暉曾就廢墟美學作出一些有趣的討論，見汪暉著，〈賈樟柯的世界與中國的大轉型〉，原載於《人文與社會》，此文在網上亦廣泛流通，如見於此連結：<http://www.chinese-thought.org/whyj/003191.htm>（25 February 2010）。

19. 其他理由也可以解釋為甚麼本文對「城市」的標籤有所懷疑。裴開瑞在一篇發表於1988年的文章中，已然開始使用「中國城市電影」（Chinese urban cinema）此一類別去比較兩位第五代的導演張良和黃建新（*East-West Film Journal* vol. 3, no. 1, 19. 88, pp. 76-87）。張英進在他所撰的一文中，也同樣將陳凱歌包括在他關於「城市電影製作人」（urban filmmakers）的討論內（*The Urban Generation*, p. 70），雖說陳凱歌正是獨立世代所拒絕接受的事物的縮影。

20. Zhang Zhen, "Introduction. Bearing Witness" *art. cit.*, p. 8.

21. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, (Frankfurt, Suhrkamp, 1990 [1962]), p. 84.

22. 參見Michael Berry, *Jia Zhangke's Hometown Trilogy*, (Houndmills, Palgrave / British Film Institute, 2009), pp. 46-47.



常的故事（「口述歷史」）之間，那可互換的本質。

那麼，現場又如何可以與公共空間相提並論？這兩者又是甚麼意思？哈貝馬斯提出的公共空間概念，就是在原來的脈絡之下，也是問題重重的，更不用說在當今的中國了。它指的究竟是實際的空間，如哈貝馬斯所舉的（以及在近來備受史家批評的）沙龍和咖啡廳的例子，在這些空間中，辯論的「公共性」取決於該空間的私人狀態；還是指的只是一種「共通的人性」或「想像的共同體」的話語空間，當中每個個體都有自由去表達意見或發表與公眾有關的事情？我們當然可以將來自後者的定義應用在獨立電影上面，如果說我們講的空間，是建基於一個普遍的人性之上，這種人性分別為被拍攝物、攝影機後的導演、在熒幕另一邊的觀眾三者所共同擁有。在此假設之下，獨立電影著力刺激關於社會共有價值觀的討論，但不採取那國家透過教育和受政府資助的藝術所高舉的話語的討論。²³然而，電影作為一種空間媒體，也賦予物質形態給這個話語空間。本文假設，獨立電影與王小波對「弱勢群體」和「沉默的大多數」的執著相當一致，試圖去提供一些視覺影像，從中展示平凡個體的私人故事如何在公共空間中受到形塑。他們在這些空間中，受制於公共的凝視以及控制現代生活的大機構，但同時，他們也嘗試在這些空間中為自己的個人價值觀發聲。這空間也可以被描繪成一個「非官方」空間，即中文慣常稱為「民間」的空間。從這意義看來，現場的美學試圖在熒幕上顯示公共領域的物質影像，這公共領域即為那種沒有將另類的話語消音的空間，或，套賈樟柯的話去講，在長遠而言能夠形成一種「公共意識」的空間。

在我主持的2009年香港國際電影節的討論環節中，賈樟柯強調他對電影的參與並不是源自對社會的責任感，而是出自一種表現自己的慾望，講個體、私人故事的慾望，正如鄧麗君的歌唱從第一人稱的「我」出發——²⁴不少獨立導演都重複套用过這個觀點，這些導演慣常地強調他們的電影講的是他們的父母、他們的家人、他們的鄰居，和他們的朋友。從歷史角度看，從哈貝馬斯角度而言的公共空間在中國消聲匿跡後，這些電影紀錄了一個歷史時刻：平凡人——賈樟柯較愛用的演員王宏偉所扮演的小武及其化身，正是平凡的極致——可以再一次公開地講他們的私人故事，或從另一種方式去理解，再一次以他們自己的故事為名，對在政治領域佔主導地位的集體故事（現代化、民族建構）作出質疑的時刻。在這裡，他們與第五代導演的差別變得明顯起來：後1989年的獨立電影拒絕承認那廣泛流行於1980年代的再現或象徵主義背後的信條。如前所述，秋菊並不是個個體，而是「被壓制的農村女子那幅比生命更偉大的畫像」；而民工則「與羣像那恆久的神秘不同，不太可以是個『民族電影』的畫像。」²⁵同樣，賈樟柯，也許在朱文較早期的長片《雲的南方》的影響下，將《二十四城記》視為一套講述不同的個人故事的電影，這些人受困於一種毛澤東式的、透過工業建構民族的體制所設下的羅網裡。其中，一整個市鎮的人可從國界的一端被移置到另外一端，有時甚至在遷移途中丟失了他們的孩子。再用另一種說法去講，後1989年的獨立電影在一個所有純粹私人的故事都顯得無關宏旨的年代之後登場，並試圖為個體故事而重新創造公共意義；這種意義只能建基於一種共通的人性，而不是將個體放進現代國家的宏大敘事裡。這是閱讀王兵《鐵西區》的方法一種，即將它視作



寧瀛「北京三部曲」（左至右）：《夏日暖洋洋》、《找樂》、《民警故事》。

群體倒下後對個人意義的尋索。這本質也可見於可說是運動中其中一部最早的電影，即張元的《東宮西宮》裡的一場衝突戲當中。電影中那盡己職責的警察與被他拘捕的男人發生衝突，那被捕的男人嘗試透過講述他自己那動人的故事，將權力的分佈倒轉過來。無論如何，個人故事在這裡並不存在那預計好的意義——不論這個故事建基於現實紀錄，還是只是一個虛構的故事。

寧瀛的電影——雖說她是個1982年北京電影學院的畢業生——也可以安放在這種美學當中，如她在一次討論中所強調的。這討論值得我們大加引述：

九十年代我拍了北京三部曲——當時那三部電影場景全部安排在街頭上，安排在真實環境裡面，通過三代人的故事和背景，去寫個人跟體制之間的關係。可能你們會很容易的就是說，啊那個是表現公共空間的。其實我特別想闡述一點，我當時做那些影片的最大的衝動：在我們視野範圍內的影像裡面，沒有我們自己的身影——沒有我們可以認同的人物、和故事、和空間。但是呢，他們跟我們看到的完全是另外一種人，跟我們官方媒體所能看到的存在是背道相馳的，甚至有顛覆性的，可能他們更像王朔語言中的那些人物，而不是我們主流社會期待的看到的中國人……在某種意義上來說，我們都是在爭取一種權力，這個權力就是創作的權力。它是人權的基本內容之一，是常常被我們忽略的，因為我們談到人權的時候，講到好多特別空泛的東西。但是實際上，我做一部電影，我拿出百分之五十在拍電影籌資金，拿出百分之五十的精力，讓我展現的，我寧願叫它「真實空間」，或是你們說的一個「真正的私人空間」，跟我們所看到的公共空間發生直接的對話。我覺得這樣它才能夠產生更大的一個顛覆作用，和它在當今中國社會應該起到的一個政治

的、文化的、藝術的作用……對我來說，女性電影是站在只有男性導演的系統以外的一個方法，它可以看到其他人的攝影機鏡頭之外的角色。²⁶

因此說，寧瀛也同樣著重說明，講述「在鏡頭以外」的平凡人的個人故事是何等重要（而女性則可被視作一群王小波提及的「弱勢群體」，她們也是人數最多的「弱勢群體」之一）。在此，這些故事沒有被「代表性」美學事先排除掉，而是位於公共空間，和一個可讓公眾作討論的空間之內。因此，現場可以被描繪為展現這次相遇的場景，以及一個確實是甚麼都能發生的地方。在這個意義來看，本文假設，獨立電影可被定義為一種反覆的尋索，探究公共空間以及身處其中的個體。

在這個層面，現實作為一個問題是重要的，而賈樟柯也一再在訪談中強調現實，尤其是那個由空間所構成的現實，如何在他的電影作品裡扮演一個統合的基礎，這個基礎甚至延伸至他的作品中那些最「不真實」的部分裡去。如他那篇寫他自己的紀錄片《公共場所》的文章中所提到的一般，觀察一個空間，以及個體在裡面移動的方式，是他靈感的其中一處來源。談到「公共意識」，賈樟柯甚至將長鏡頭（long take）設想為一個「民主的形式」，因為它不會將敘事放諸於那些或真實或虛構的主角身上，而是讓他/她自由活動和發展；它也不會將某種解讀方式強塞給觀眾，因為它留下了一點空間，讓那些在緊湊剪接的商業發行片的結構下顯得多餘的影像，得以佔一席之地。因此，若獨立電影採用一種現實主義的美學，它只能是種呂克·羅賓遜（Luke

23. 參見：斯蒂芬妮·當奴（Stephanie Donald）在她的書中就曾跟隨這個方法去研究另一組電影。見 *Public Secrets, Public Spaces: Cinema and Civility in China* (Lanham, Rowman and Littlefield, 2000).

24. 見 Jia Zhangke, “Building a public consciousness”, *China Perspectives*, no. 2010/2.

25. Zhang Zhen, *art. cit.*, pp. 3 and 6.

26. 寧瀛這段說話摘引自2009年4月12日進行的一次小組討論，為香港國際電影節節目之一。這段錄音的電腦檔可在網上取得，網址為：<http://www.cfc.com.hk/rubrique.php?id=138&aid=367> (21 February 2010)。譯注：寧瀛這段講話之譯文並非直接譯自原文，而是譯者根據以上網址的普通話錄音作抄錄，與英原文加以比對後撮寫而成，故與原文之意思、次序可能有部分出入。最後一段講述女性導演的講話乃譯

Robinson) 所講的偶然性 (contingency) 現實主義，其中，現場所佔的中心地位主宰著電影的結構和進程。²⁷現實是深諱莫測的，導演只有透過捕捉它的隨機本質，才能忠實地面對那群寄居在現實、其故事出現在電影中的個體。某程度而言，我們可以在一種敘事結構中，察見一種至高境界的暴力，就是那種將歷史的種種偶然性——以及它們施加於個體身上的痛苦——變成由歷史進程所推動的必然性的敘事結構。由此，我們可以提出，某些獨立電影的作品，或許更受蘇維埃前衛思想的形式實驗所啟發，而非意大利的新寫實主義。如此看來，對偶然美學的強調，也是種對歷史線性發展的根本批判，而這種發展和中國的現況也不無關係。²⁸

總括而言，我們應強調現場是這樣一個地方，當中的個體故事將自己放進公共空間裡去，但它同時也是一個隱喻，指向獨立電影目標要佔據的位置。獨立電影打從植建在一個被嚴密控制住的后天安門公共領域開始，便透過創造自身的空間而在某方面而言變得愈來愈公共。電影——就像其他種類的藝術，如漢娜·阿倫特所言²⁹——念茲在茲的總是如何將一個私人的故事帶到公共場所去。然而，中國獨立電影透過從再現的倫理學所衍生出來的一種特定美學為基礎，發展出一套獨立的價值觀，並經由這套價值觀，開拓了自身的話語空間，供他人作討論。如哈貝馬斯所設想的，美學領域的相對自主，以及藉此自主而生的一種帶有前見但開放的討論，有助促進一種日後可供作各樣用途的公共空間的

形成。值得強調的是，中國獨立電影原本可能會走上一條更為私人化的路，尤其是隨著賈樟柯所提到的廉價家庭影片突然面世之時；但事實卻是，中國獨立電影總能找到它們進入公共表演場所的路。國際電影節透過獎項，或也許只是單純的稱讚，給導演授予認可後，他們便能夠將這個榮譽轉而輸入到本地的語境裡去，將其化為自身的力量。賈樟柯熱情地長篇大論，形容數之不盡的電影社團，如何於九十年代在全中國的中型城市遍地開花，以及這些電影社團如何在咖啡廳、大學組織、藝術空間或展覽內組織VCD或DVD放映會。³⁰互聯網，如土豆和優酷一類的發佈網，以及如豆瓣一類的社交群組，都大大促進了資訊的流通。隨之而來的則是如假包換的獨立電影展：專為紀錄片而設的雲之南紀錄影像展，自2003年起每兩年一次在昆明舉行；中國獨立電影年度展，自2004年開始每年在南京舉行；北京獨立電影展，自2006年開始每年在宋莊舉行（由栗憲庭電影基金和朱日坤的現象工作室發行網提供協助）；由北京798藝術區的伊比利亞當代藝術中心舉辦的中國獨立電影影片和文獻展，則在2009年加入其中。最近五年，由住在中國各處偏遠鄉鎮的普通百姓所攝製的獨立電影數量急速增多，他們在這些地方找到了通往展覽和放映院之路。由香港百老匯院線斥資籌建、北京的第一家「藝術電影院」也在當代萬國城 (MOMA) 開張了。

然而，我們也得避免以一種目的論式、趨向更「公共」的

模式去理解中國電影。一個原因是，種種法規仍然是我們無法預測的。但更根本而言，正如羅賓遜一文中所強調的，「公共」和「私人」的意義自身也顯得曖昧不明。出現在他的分析裡的「公共紀錄片」指的是在公共系統的限制中，為在公共電視放映而準備的電影；而與之相對的「私人紀錄片」（被舉出的例子是王兵的《鐵西區》）則代表一種更廣闊的自由，它不受連貫的剪接和敘事所限。從這個角度看，獨立電影的趨勢將一如既往，朝向一種更形強大的「私隱」邁進。最近，一套來自年輕女導演劉伽茵的電影《牛皮》和《牛皮貳》，則已完全轉化到家的私密領域裡去，在象徵的層面上避免與任何公共的凝視發生衝突。在這方面看，獨立電影在上個十年已「打開」的「公共性」空間不但非常有限，也在它自己主張的關鍵原則上顯得十分曖昧。然而也可能正是這個模糊性自身，一個未經制度化的空間那難以捉摸又總是被威脅的地位，才令獨立電影具有一種來自現場的當務之急，而對那些總是在持續增多的觀眾來說，這無疑代表著一種無可比擬的吸引力。

自原文。

27. Luke Robinson, "Contingency and Event in China's New Documentary Film Movement," Nottingham University, p. 27.

28. 亦見本文作者的討論。"From Documentary to Fiction and Back: Reality and Contingency in Wang Bing's and Jia Zhangke's films," *China Perspectives* no. 2007/3, p. 136.

29. Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1998 [1958], p. 50.

30. 亦見 Seio Nakajima, "Film clubs in Beijing: the cultural consumption of Chinese independent films," in Paul Pickowicz, Yingjin Zhang, *From underground to independent, op. cit.*, pp. 161-188.