

Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

Theses & Dissertations

Department of Cultural Studies

2007

中国大陆九十年代以来独立电影文化的构成与城市青年文化实践

Xiaodao LIANG

Follow this and additional works at: https://commons.ln.edu.hk/cs_etd



Part of the [Other Film and Media Studies Commons](#), and the [Sociology of Culture Commons](#)

Recommended Citation

梁小島 (2007)。中国大陆九十年代以来独立电影文化的构成与城市青年文化实践 (碩士論文, 香港嶺南大學)。檢自 http://dx.doi.org/10.14793/cs_etd.7

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of Cultural Studies at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Theses & Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

Terms of Use

The copyright of this thesis is owned by its author. Any reproduction, adaptation, distribution or dissemination of this thesis without express authorization is strictly prohibited.

All rights reserved.

中国大陆九十年代以来
独立电影文化的构成与城市青年文化实践

梁小岛

哲学硕士

岭南大学

二零零七年

中国大陆九十年代以来
独立电影文化的构成与城市青年文化实践

梁小岛

此论文为文化研究哲学硕士学位课程之部分要求

岭南大学

二零零七年

论文摘要

中国大陆九十年代以来

独立电影文化的构成与城市青年文化实践

梁小岛

哲学硕士

本论文主要考察中国大陆九十年代出现的独立电影的特性，首先从一批年轻的独立电影导演及其作品出发，将它们放在当代大陆城市青年文化的历史脉络中，着重考察独立电影的特殊生产机制以及对“青年”的再现，与“青年”在社会建构中出现的变化之间的关系。然后通过使用民族誌的研究方法，重点考察大陆本土年轻观众对独立电影的接受情况，试图解释为何“边缘”成为当下论述大陆独立电影文化特性的重要话语。本文的主要立论是，“边缘”是由独立电影与城市青年文化在不同层面上互构而成的。

这种互构关系的建立，表现在几个方面：首先，大陆进入商品经济时代，具有整合性的建构青年身份的国家意识形态话语失效，导致了年轻人的迷茫和失落，他们断裂和破碎的身份，通过独立电影在国家制片体系之外的生产和制作模式中被再现出来，被称为“边缘”的特殊个体。其次，大陆独立电影被部分青年影迷用来对抗互联网上出现的话语资源垄断和话语权威，从而确立“业余爱好者”、“草根”等被称为“边缘”的身份。最后一个方面，即是作为影迷的城市青年对不同观影场所和对独立电影不同消费方式的选择，建立了在电影院线、个人在家庭观看影碟等主流渠道以外的，被称为“边缘”的观影方式，但这种方式又不可避免的会引起影迷的身份焦虑。

声明

本人谨此声明，本论文为原创性之研究成果，所有已发表或未发表著作之引用，均已适当注明出处。

梁小岛

二零零七年七月

目 录

	页数
鸣谢	iii
<hr/>	
第一章：绪论	1
第一节、问题意识	1
第二节、独立电影相关文献回顾	4
2.1 独立电影	4
2.2 城市青年文化	10
第三节、理论架构及研究方法	14
<hr/>	
第二章：独立电影的“边缘”再现	19
第一节、主流电影之外的另类尝试	20
1.1 大陆独立电影的出现	20
1.2 “我的摄影机不撒谎”	22
第二节、“漂”在城市——城市青年的“角色”失落	25
2.1 青年“角色”的失落	25
2.2 书写自己的日记	27
2.3 城市底层的流浪者	30
第三节、小结	33
<hr/>	
第三章：影迷的“边缘”身份建构	35
第一节、“独立”的观众	36
1.1 电影的“后窗”——网络电影论坛	36
1.2 “独立观众”的话语争夺	37
第二节、“独立观众”的影评书写	40
第三节、小结	46
<hr/>	
第四章：影院之外的观影——影迷对独立电影的“边缘”消费	47
第一节、“民间”观影	48
1.1 民间观影社团	48
1.2 从艺术电影到独立电影	50
第二节、影像民间	54
2.1 影迷群体的分化	

2.2 “民间”表达-----	54
	57
第三节、小结-----	60
第五章：结论-----	61
第一节、电影的社会实践-----	61
第二节、对“边缘”的再认识-----	64
第三节、对文化研究的再认识-----	66
第四节、另待开辟的研究领域-----	70
参考目录-----	71

鸣谢

这一时刻终于来临了。说“终于”，是因为在我论文写作的并不平坦的过程中，此刻却早已在心中排演过了无数次。岭南学习生活的两年，那些点滴之恩经常以各种不同的方式降临，帮助只身一人异乡求知的我可以去应对孤寂、焦虑和迷茫的时刻。现在，论文已经完成，总算能名正言顺的表达我的感激，给出一个交待，尽管仍带着惶恐。

首先要感谢的是陈清侨教授，我的论文指导老师。感谢他对我长期的关心和学术上的启发，工作再忙，他仍然坚持几乎每月两次的面谈，让我在论文进行中碰到的问题得到及时讨论，并从中发展出一些可能的思考空间；而交流中，他对学术研究严谨且开放的态度，让我明白理论从来都不是空洞的、死板的和抽象的，而是服务于研究对象。尤其感谢他对我反复改动论题的宽容和理解，在我最动摇的时候，他使我认清了自己研究的价值，重新建立信心。陈老师的耐心、信任和持续的鼓励让我得以勇敢的迈进学术殿堂，并享受到了从事知识生产的快感和满足感。我仍记得他曾说过的一句话：作学术研究，也是一个认识自己的过程。

感谢罗永生老师。与他在不同场合下亦师亦友的聊天和对话，让我受益良多。他无私的与我分享做学问的经验和心得，也对我的研究提出了诸多重要的建议。特别是在论文定稿阶段，永生老师的细心和耐心，帮助我顺利的度过了混乱期。

感谢游静老师和叶月瑜老师在论文口试上提出的宝贵意见，让我无论是在做论文的经验层次上，还是研究视野上，都能够有进一步提升和扩大的空间。由衷的感谢游静老师介绍给我有关国外独立电影研究的参考书目。

还要特别感谢城市大学的黎肖娴老师对我的论文的关注。仅有几次的面谈直接启发了我对研究方法的构想，以及对自我主体性的思考，即如何充分利用自己既作为研究者，又同属于被研究的群体这一个特殊的身份进行文化介入。

谢谢岭南文化研究系的其他老师们。刘健芝老师一再提醒我注意身体的锻炼，从而保持大脑的敏锐；陈顺馨老师总是在我最需要的时刻，给我最温暖的拥抱；感谢陈剑梅老师(Eileen)，与她的谈话常常令我对自己的论文能够保持热情和新鲜感；感谢许宝强老师和 Professor John Erni 组织的研讨班，给了同学之间互相学习的机会；感谢梁旭明(Lisa)老师和叶荫聪老师，使得在学校吃午餐这件事别具意义。感谢系里的所有成员，让我体会到了岭南文化研究大家庭的温暖。

谢谢一直以来关心我的朋友们！王湖兄从我递交论文计划书时，就成为我最

积极和最耐心的讨论对象。感谢在我论文进行到最艰难的部分时，阮横俯兄无私的相助。他以严谨的逻辑思维和敏锐的观察力和判断力推动了我的论文核心问题的成形。感谢师姐罗婉芬（Muriel）和陆洁玲博士的同舟相济，她们对学术的热情和执着深深的感染着我。感谢师兄郑威鹏与我进行的“天马行空”的知性对谈。感谢邱晓璐对我有求必应，是我释放郁闷的最佳听众。

感谢浸会大学卓伯棠老师为我提供访问导演的机会。感谢中国传媒大学的王宝民老师以及其他接受我采访的人的支持和配合。感谢黄金华老师自我念本科阶段起便给与我的支持和信心。

最后我要向我的家人，特别是我的妈妈表达深深的谢意。我在香港求学所经历的苦与乐，欣喜与惆怅，都是与她共同分享的。如今，她陪伴着我又走过人生的一个阶段，她的存在以及对我深邃的强大的爱，赋予了我不断前行的力量。回望过去的两年，耳边响起她常对我说的一句话：“孩子，不要怕！”

第一章 绪论

第一节 问题意识

近几年有越来越多的研究者注意到，将中国大陆九十年代以来的独立电影作为切入当代中国社会多样且复杂的文化地图的特殊价值。在进一步讨论独立电影特性时，最常触碰的问题是，独立电影是在中国什么样的历史时空条件下产生的？它的出现和发展是否预示着社会主流文化的转向？对此，国内外媒体似乎展示了比学术界更高的兴趣和热情：年轻导演在海外电影节的获奖情况，总是掀起了一波又一波对国家形象、民族身份及电影市场的争论。这些电影要么被看作为与中国官方体制对抗的“异见声音”（多为海外媒体的角度），要么被当成为向西方人献媚，浪费资源，拒绝本土广大观众的“票房毒药”（多为国内媒体的立场）。¹ 当然，独立电影的存在条件和意义远不是媒体评论的那样，被放置在一个单一的东西方意识形态的二元对立上。尽管学术界在此问题已经展开了理论探讨，但在理解构成大陆独立电影本土特性的各种元素，以及彼此之间的权力关系上，尤其是本土对独立电影的接受情况，则较少有深入的分析 and 突破性的发现。

尽管在世界电影史中，“独立电影”并没有也不会有一个“本质”的界定，但是很多的国内学术研究仍然倾向于将美国的独立电影(并且仅仅是美国 80 年代之后的成熟的独立制片模式和体制条件)作为“独立电影”概念的源头，随后

¹ 国内和国外媒体对独立电影报导的对立态度，可参考戴锦华在《隐形书写：90年代中国文化研究》第五章：雾中风景，江苏人民出版社，1999

才开始解释中国独立电影在制作、发行上的不同。这种只以“好莱坞”作为单一参照系的方法和视角，显然忽视了独立电影在其它社会文化语境里出现的多种可能条件（比如在欧洲艺术电影脉络，第三世界电影脉络等），更无法有效地开展对独立电影在除了电影领域以外的，当代中国社会其它领域里所引起的效果的分析，比如：意识形态的斗争，观众对电影的情感投入，社会阶层结构的讨论，新媒体技术的应用等等。而正因为这些效果的发生，以及在这个过程中引发的相关的非影像话语活动，提供了本论文题目所指出的独立电影文化的构成条件。

事实上，在众多国内外学者对独立电影文化特性的理解中，最受到关注的是它如何作为一种“边缘”文化开展与权力中心的对话，从而获得生存和发展的空间。吊诡的是，独立电影要面对的权力中心往往并不是一个，而是多个。大陆学者戴锦华在分析 90 年代的中国电影文化时，曾提到了“遮蔽的边缘文化”的“显影”。² 显影的原因，她认为是全球资本、民族主义和本土主义之间相互冲撞和纠结，导致了权力中心发生裂变，以及 80 年代的精英主义思潮在文化整合上的失效，而新一代的青年电影人/“独立影人”看似反叛的身份也被高姿态的放置在这个“边缘文化”³ 当中。尽管如此，“边缘”要指向的“裂变”后的中心却变得十分游移和不确定，不可以简单的用类似“主流”和“边缘”、“官方和民间”、“东方”和“西方”等二元对立去做轻松的判断和归类。在美国的华人学者张英进则进一步看到了“边缘”的暧昧性质给中国独立电影带来的新的生存机会。与戴锦华不同的是，他直接对“边缘”做了一个的描述，尽管也不甚明确：“边缘以真实为特点，以异议为灵感，追求现实和声誉，从民营企业

² 戴锦华，《隐形书写：90年代中国文化研究》，江苏人民出版社，1999，p.131

³ 同上

和海外获得低成本的投资，制作‘地下’或‘独立’电影，主要在海外传播，偶尔也通过非正规渠道（酒吧等，影碟）在国内传播。”⁴ 他从电影制作生产的角度，将“边缘”重新放置在一个新的“政治经济体系”之中，并作为90年代中国电影市场的重要力量，与艺术、政治和资本三者“互相竞争”、“相互结合”。⁵ 此外，他也回应了戴锦华对“边缘”的两种针锋相对的未来的担心：一是边缘将最终占领中心；二是边缘成为文化工业及其市场夺权的产物。他认为，不一定非要在这两个极端中进行选择。显然“边缘”不是强调对立，“融合”和“妥协”，电影艺术家之间的“依赖性”和“共谋性”才是中国电影的走向。⁶

可以看到，“边缘”在戴锦华、张英进这两位重要的电影学者的分析中，成为了界定大陆独立电影文化特性的重要论述，并赋予了它某种颇具建设性的斗争能力。然而，“边缘”在其它中西方学者甚至媒体对独立电影不同立场的描述中，也成为了一个共同使用的关键词。我们不禁会问，“边缘”在中国社会语境里，滋生的土壤是什么？它是怎样出现的？要回答这个问题，还需要再进一步问，到底有哪些围绕独立电影的论述建构出了在社会文化结构和经济结构中的“边缘”？而这些论述“边缘”的层面又怎样的显现了独立电影的文化特性？特别是，诚如戴锦华提醒我们的，既然“中心”已经分裂成多个，那么一定也意味着“边缘”的所指并不单一。

笔者注意到，大陆独立电影自出现以来，无论是在电影学界争论不休的有关导演“新世代”的“边缘”身份的讨论，还是电影文本的主题呈现，以及参与观看、讨论电影的群体及他们的活动样态，都围绕并凸现了当代的中国城市青年文化。这让笔者意识到，对青年特性的分析，也许可以成为回答上述核心

⁴ 张英进，《20世纪90年代以来中国电影的政治经济格局》，《电影艺术》，2006年01期 p.18

⁵ 同上

⁶ 同上

问题的一个切面。Lawrence Grossberg 有关摇滚文化与青年的关系的分析，对笔者颇具启发。他认为，“青年”与摇滚，除了前者作为后者的观众，还包括两者之间存在特殊的联盟。这种特殊性，首先在于他所主张的，对“青年”的理解。Grossberg一再强调，“青年”不仅仅是历史年代的划分，或者作为与其它生命阶段的区分，而是更关乎“世代、社会生态、意识形态、经历、风格（style）以及态度等。”⁷因而，“青年”作为一种身份，实际上是一系列话语力量所形成的结果。以摇滚文化的构成为例，就体现了这样的话语力量，即人们通过对摇滚的精力投入，以及发泄日常生活中的情感，来确认“青年”的身份。⁸放在本文研究的语境里，似乎也可以看到青年与独立电影文化之间，存在着类似的“联盟”关系：大陆城市年轻人，无论是作为制作者还是观看者，对独立电影的情感投入随时影响着后者，使之呈现出多样的，非中心一统的文化特性。也就是说，“独立电影”在大陆的意义，并非局限在生产制作领域中，而是受到社会中建构“青年”身份的各种话语力量的影响，具备了一种开放性和游动性，因为它关乎的是“风格”、“态度”。这将是本论文着力要强调的观点。

第二节 独立电影相关文献回顾

2.1 独立电影

王墨：你拍的《小武》获了那么多奖，恐怕是中国地下电影取得成绩最大的了，所以今天想和你聊聊中国地下电影。

贾樟柯：首先说“地下电影”这个叫法，它含有一种意识形态的含义在里边，

⁷ Lawrence Grossberg, *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*, New York & London: Routledge, 1992, P.171

⁸ 同上 6

但我们这几个人拍电影，包括张元、王小帅等，本意并不是要去对抗什么，没有假想的敌人。所以，尤其是从电影的角度来说，我觉得叫“独立电影”更合适。独立电影七十年代以后是个风潮，包括好莱坞都出了好多独立电影，它是针对于制片厂制度，还有针对商业性的一个提法。但是在中国，他真的面临很多体制上的问题。⁹

对于描述大陆独立电影的用语，国内外学者向来众说纷纭。不同的命名方式的背后，投射的是对电影的不同理解角度和文化想象。以电影导演谱系为主要研究对象的代群分析方法是很多大陆学者采用的命名标准，比如“第六代”、“后五代”、“新生代”等即是这样的产物。此种分析方法沿袭的是欧洲电影理论概念“作者论”，即看重导演生产出来的特定文本，从文本中找到它们所指涉的社会文化模式和生产环境。而放在中国的脉络里，大陆电影学者杨远婴解释，“代际划分”依据的是中国“文化格局的总体变动和创作人员的批量出现”，于是决定了“电影创作和导演队伍非个人而群体的发展规则”。¹⁰ 其实，导演的代际划分正式流行起来是以张艺谋、陈凯歌、田壮壮等人为代表的“第五代”导演的诞生。¹¹ 而这群人被人指认的原因，主要是在他们及时响应了当时文艺界对“语言革新”的呼唤，并延续此前电影创作中“彻底厌恶和埋葬江青式的文艺的虚假和伪善。”¹² “革新”的背后，是政党对迈向现代化的线性历史观。可见，“第五代”导演之后出现的电影创作，被放置在了中国的艺术电影脉络里面，并被学者们无不乐观的对“五代”之后出现的电影充满期望。相应的，代际划分更多的关注导演，以及导演在电影美学风格层面上的创新。当然，与“第六代”相类似的命名方法已经引起了学术界的争议，甚至批评这种“作者论”的

⁹ 王墨《张艺谋、贾樟柯：关于“地下电影”的缺席对话》，

http://www.zhang-yuanfilms.com/home/info_show.asp?ArticleID=114，原载《演艺圈》，1999年

¹⁰ 杨远婴，《电影作者与文化再现：中国电影导演谱系研寻》，中国电影出版社，2005，前言，p.1

¹¹ 李阳，《第六代电影研究》，北京大学硕士论文，2005

¹² 倪震，《北京电影学院故事——第五代电影前史》，北京：作家出版社，2002，p.24

理论忽视了电影在本土市场的生存策略。¹³ 有趣的是，当后来的影评学者们依然推崇独立电影导演在风格上的革新时，张英进则明确的指出这些论述“言过其实”、“与中国电影史不符”。¹⁴ 尽管艺术电影与独立电影有某些重迭之处，但如果只用艺术价值去衡量大陆独立电影，自然是捉襟见肘了。

海外的媒体及研究者倾向于使用“地下电影”描述大陆独立电影，主要是为了突出独立电影作为一种另类文化（alternative culture）的颠覆性，¹⁵ 也就是关注独立电影不同于官方论述的政治立场。Paul G. Pickowicz 认为，“地下电影”的命名优势在于，它已经构成了这些电影导演身份的一部分，并且较好的体现了作品的非官方性质，以及年轻艺术工作者们对主流体制控制的反抗。¹⁶ 然而，Pickowicz 在考察独立电影对中国观众的影响时，回答几乎是否定的。对比这些电影在国外获奖的情况和影响力，他认为造成无影响力的原因一方面是国家对发行和放映的严格控制，另一方面，仍是由国家权力造成的，即保护“地上”的，官方的导演不会受到年轻电影人在市场上竞争的冲击。¹⁷ Pickowicz也许过分抬高了国家机制的霸权性，并且将独立电影面临的意识形态的角力集中在了电影制作与政府官方之间，显然有些小看由盗版影碟，网络，DV的等新的媒介带来的信息流通渠道所打开的新的话语空间，如何让本土年轻的影迷成为独立电影文化重要的一部分。特别是，独立电影影片对大陆观众的影响，在它刚刚起步的阶段，由于资源有限，从来都不会以单独的一种形态被观看和接受。它在传播和流通过程中，有效的与西方的艺术电影，媒体文化甚至是以香港电影为代表的大众流行文化有效的结合起来了。实现这种有效性的，便是本土的青

¹³ 相关论述见陈犀禾，石川主编，《多元语境中的新生代电影》，上海：学林出版社，2003

¹⁴ 张英进，《电影的世纪末怀旧：好莱坞、老上海、新台北》，湖南美术出版社，2006，P.36

¹⁵ Paul G. Pickowicz, & Yingjin Zhang, ed. *From underground to independent--- Alternative film culture in contemporary China*, Lanham, Md. : Rowman & Littlefield, c2006, pp.viii-ix

¹⁶ 同上书，pp.2-3

¹⁷ 同上书，pp.10-12

年影迷在对电影的使用时主体性的体现，本论文将在主体部分着重论述。此外，前文提到的，张英进在他对电影的政治经济体系分析中，也看到了“边缘”所代表的独立电影文化与“艺术”、与“资本”所进行的“合作”。显然，Pickowicz 作为一个“外人”，是不太容易了解的。

从本节引文可以看出，很多的年轻电影工作者更愿意称自己的作品为“独立电影”，而国内的学界和媒体也越来越采用这个术语和与它相应的一套话语。但是，对独立电影自形成以来无论在主题上抑或在制作上的变化，现有的学术讨论则少有细致且深入的观察并为之提供合理的解释，更多是散落在网络或杂志上有关独立电影的现象描述。目前针对独立电影史进行梳理的文章有国内影评人程青松与人合着的《独立电影 10 年记》，¹⁸ 主要对大陆独立电影篇目做了一个概括式的资料整理，但资料的先后排序比较混乱，在电影片目编排的依据上也待进一步的考证；¹⁹ 另一篇《中国当代独立电影简史》中相似的问题则更加严重。²⁰

事实上尽管大陆独立电影作为一种文化现象，所包含的议题纷繁复杂，不能一概而论。但如果单从影片来看，大致以 90 年代末为界，仍可以看到两个明显的转变。²¹ 在创作方面，导演的关注视野从特定的单一的艺术青年小群体逐渐扩展到有着相异的多元身份的城市中生活的年轻人，他们中间或者在社会传统道德以外——比如同性恋者，或者在经济结构的底层——比如民工。这个转

¹⁸ 程青松、程春，《独立电影 10 年记》，<http://www.mtime.com/group/10356/discussion/19974/>

¹⁹ 这种比较主观性的模糊分类与此作者对独立电影的认识有关，可参见程青松曾参与的一次有关独立电影的访谈：《我们已经进入独立时代——程青松、李宏杰问答》，<http://ent.sina.com.cn/2004-07-01/0228431549.html>

²⁰ 周江林，《中国当代独立电影简史》，<http://www.filmsea.com.cn/focus/article/200206210063.htm>

²¹ 此处影片是指本文“参考资料”部分最后所提供的“独立电影片目”。这些作品是笔者根据现有的多种论述和其它研究者提供的独立电影片目表所编排的。考虑到目前尚无一份公认的完整的独立影片目录，因而笔者只能从论文所关心的青年文化的角度进行选择。在选片过程中，还尽量考虑了它们在笔者所熟悉的地区的发行和放映情况，即，一些过于冷门，影响力低的独立电影作品则不在此片目之中。疏漏之处在所难免，但笔者确信这些作品仍有一定的代表性。

向，在国内学者张亚璇看来，出现在 1997 年贾樟柯的成名作《小武》的时刻，一部讲述城镇小青年作为“小偷”的日常生活。尽管她更愿从 1990 年末开始计算大陆独立电影的发展史，但她仍然承认了发生在中国独立电影领域的变化：“《小武》扭转了中国电影的注意力，令无数电影青年（其实不止是青年）了解到某种生活和世界的价值，这生活和世界，也许他们曾经身在其中，也许从来没有。但无论是否与作者个人的切身经验有关，本土叙事在当前已成为中国独立电影的主流。在更广泛的意义上，它们都是关于当下的中国经验的表达。”²²

另一位国内学者张献民也指出独立电影以《小武》为代表的作品，出现了与 1996 年以前的“本质差别”，即“96 年以前的作品的主角大多数还有个理想”，“他们至多是在哀叹理想的丧失。而在 96 年之后，已经没有理想。”²³

然而，此种差别是如何产生的？

张亚璇从制作者的角度给出了一个解释。首先，由于《小武》的成功，因而它成为一个可以被“仿制”²⁴的文本，于是一时间，独立电影里的故事，很多时候都是关于“小偷”与“妓女”的。其次，张亚璇还谈到了制作者的“自我认同”，并且看到了与张献民所不同的有关“理想”的问题：“从那些人身上，他们（独立电影导演）²⁵看到过往的自己和与自己擦肩而过的生活——他们当中的大多数，在上大学之前已经在社会上飘荡多年，有人是在体制之中，有人位置完全不定。这种经历比学校教育更加深刻地塑造了他们，令他们念念不忘——那里沉积着他们固着的情感和挥之不去的记忆，不仅包含青春梦想和期待，同时也混合着创伤体验。”²⁶ 吊诡的是，“仿制”也好，在社会上的飘荡也罢，

²² 张亚璇，《无限的影像——1990 年代末以来的中国独立电影状况》，《天涯》，2004 年 02 期，p.151

²³ 张献民，《花之恶——大陆独立电影回顾》，<http://ent.tom.com/Archive/2001/10/18-80457.html>

²⁴ 同上 22，p.151

²⁵ 此处为笔者按照张亚璇的上文意思所加。

²⁶ 同上 22，p.156

一个不容忽视的事实，是这些独立电影作品最终面对的观众群体，绝大多数都是接受完整的学校教育的城市年轻的知识分子们。因而，观众会在什么意义上对那些“飘荡”的底层生活产生“认同”，便成为了本文会继续追究的重要问题。

独立电影在 90 年代末的另一个转变，表现在技术方面。以数码影像DV为制作形式的独立影像作品越来越多，尽管这意味着进入主流影院发行放映的机会更加渺茫，但影片制作和放映成本的大幅降低使电影制作本身与流行文化相结合，吸引了更多热爱影像的年轻人的参与，并且在流通渠道上空间更大。在独立纪录片领域，可以看到制作者们正逐渐摆脱了官方电视台的资源束缚。有意思的是，DV的出现，又似乎并不止于对电影技术上的影响，反而制造了一批年轻的影迷以创作者的身份进行影像实践的话语，比如“个人表达”、“影像民主化”等，而以进入 2000 年初发生在高校学生中的DV运动为集中体现。²⁷ 那么，从技术变革到新话语的产生，这个过程是怎样的？此问题的指向，便是本文试图在正文中将独立电影与大陆城市青年文化进行扣连的驱动力。

将大陆独立电影作为一种特殊的文化现象进行分析的，在最近几年的学位论文中已有所凸现。比如杨抒的《禁忌与逍遥——中国独立电影研究》（2004）²⁸ 以及于珧的《中国当下独立影像及其独立精神的阐释》（2005），²⁹ 后者认为独立电影的内在思想是“独立精神”，并将“独立精神”与中国文化的进程扣连，指出“独立”和“自由”话语的出现与中国集体制度分化有关。但全文只关注独立电影制作者的创作层面，“独立精神”的话语似乎成为了导演们在履行知识分子责任时形成的一家之言。

²⁷ 对于“DV运动”的相关报道，可参见：《寻找新的表达自我方式：大学生成为DV文化主角》，http://news.xinhuanet.com/school/2003-09/02/content_1058681.htm 以及独立电影导演贾樟柯的《业余电影时代即将再次到来》，刊载张献民、张亚璇着：《一个人的影像：DV完全手册》，中国青年出版社，2003年第1版。

²⁸ 杨抒，《禁忌与逍遥——中国独立电影研究》，南京师范大学硕士学位论文，2004

²⁹ 于珧，《中国当下独立影像及其独立精神的阐释》，东北师范大学，2005

本论文在此特别强调，选择“独立电影”的用语是为了表明：（1）独立电影不仅仅指国家制片体系以外的影片生产，同时也注意到制作者、观众在参与独立电影活动中所使用的一系列概念，比如，“独立精神”、“平等的话语权”、“自由表达”等等。（2）考查独立电影文化并不仅仅由电影本身的表达内容和形式所体现出来，尽管前者也是形成独立电影特性的重要部分。除此之外还包含影迷对独立电影的一系列实践活动，比如影迷与新媒体的互动，影迷的情感投入和话语斗争等等。（3）独立电影并不是孤立的一种文化形态，特别是在本土的接受过程中，它是与艺术、流行文化、媒体文化紧密扣连的。（4）独立电影的政治性，并不只有对官方体制的颠覆，还有其它的权力关系的纠葛，比如由影迷对身份的焦虑反映出的大陆社会结构内部的阶层矛盾等。由此可见，独立电影生产制作者与电影的接受者或者消费者影迷的群体特征，将对独立电影文化的特性之间的紧密关系将带领我们接下来讨论城市青年文化的问题。

2.2 城市青年文化

在现有论述独立电影与国家权力机制的角力中，学者们普遍注意到了有一个特点，即斗争的方式主要表现在影片的主题而非形式上。北京电影学院教师，同时又是作家，独立电影导演的崔子恩在他的一篇有影响力的文章《夜色撩人：中国当代独立制片电影的小全景和大特写》中，选出了几个有代表性的独立作品，他们对边缘人物的关注，涉及到他们的性别关系、伦常、同性恋身份等议题的探讨，指出了这些创作者对主流权力话语的“僭越”，从而表现出强烈的“自

我意识”和“个性”，以及“对人以人划分而不是以人群划分的‘人性观’”。³⁰ 而 Paul G. Pickowicz 结合大陆时下流行的都市青年小说的写作风格，也注意到了独立电影中大量的对于“自我”的描述，并且出现的一批有别于毛泽东时代下的“爱国者”、“红卫兵”这样整体和持续的身份，取而代之的是个人对个体身份的寻找，“个体通过贴上特殊的身份标签来赋予他们破碎的生活意义。”³¹ 身份追求的转变原因，大陆学者陈映芳从考查中国青年文化自建国以来的脉络中作出了分析。她提出了“角色”³² 概念：八十年代末至九十年代初以前，社会对青年人有一系列的“角色期待”——从工农兵到好学生，之后随着商品经济的发展，固定的来自社会期待“角色”以及传统价值观受到冲击，青年人逐渐成为“无角色”的个体。典型的是八十年代末风靡一时的“王朔热”，他在小说里塑造的“痞子青年”的形象家喻户晓。“游戏感”即是小说中青年的特征，也体现了新世代的青年人特点，即“当上两代人严肃地对待社会政治‘游戏’时，这一代人不客气的嘲笑这种认真。”³³ 城市年青人的诉求变得模糊不清，失去了明晰的理想而变得迷茫和失落。

有趣的是，Pickowicz 理解独立电影中大量强调的当代城市青年的“自我”意识，是为了证明年轻一代的独立电影创作者对“毛泽东时代”推行的同一性和整合性的意识形态上的“颠覆”，³⁴ 针对 Pickowicz 所提到的大陆城市青年的问题，国内研究者则大致出现两种异议：一种并不针对独立电影与国家权力之间的斗争，而将激进、反叛归结为“鲜明的青年文化性”，将电影作为青年的话

³⁰ 原文刊于《芙蓉》，2001年02期，p.74

³¹ Paul G. Pickowicz, & Yingjin Zhang, ed. *From underground to independent-- Alternative film culture in contemporary China*, Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, c2006, pp.14-16

³² 相关概念可参考此书：陈映芳，《在角色与非角色之间——中国的青年文化》，江苏人民出版社，2002，

³³ 倪震，《北京电影学院故事——第五代电影前史》，作家出版社，2002，p.24

³⁴ Paul G. Pickowicz, & Yingjin Zhang, ed. *From underground to independent-- Alternative film culture in contemporary China*, Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, c2006, p.19

语。学者陈旭光比较集中的和明确的探讨了从电影（他使用的是“第六代”术语）主题和叙事中体现出来的“青年文化”。他借助了部分社会学研究里对“青年性”所作的一般性归纳，如：“青年性”不仅关乎生理年龄，还有一些行为上的特点。他还注意到了“第六代”电影的表征中有对身体的张扬，象征的成年仪式的设计，以及对身份的寻找，这些甚至构成了中国的“青春类型电影”。³⁵ 然而，陈旭光的这种将大陆的“青年文化”与其所在的具体历史语境相剥离的方法论，恰恰正是前文提到的Lawrence Grossberg 所试图挑战的，“一个特殊的世代所认同的‘青年’的身份以及相应投入的情感力量是借助于一连串广泛的社会性话语而形成的。”³⁶ 陈旭光在进一步考察“青年”的社会功能时，还提到，“在社会和文化结构中，青年往往是一个边缘化的人群，他们在社会生活的各个方面都是处于次要的从属的无足轻重的边缘地位的，而在文化上的边缘地位更为突出。”³⁷ 但我们却发现，“青年”在中国社会的位置却是一个特例，他们并非一直处于“边缘”。学者陈映芳就向我们证明，它曾经历了一个被国家高度理想化的整合阶段，曾一度作为主流文化的中心话语。因此，陈旭光所代表的这种态度的问题，在于给“青年”预设好了一个“边缘”的位置，电影对青年的再现就仿佛变成了一个完美的回应。

另一种对待城市青年以“我”为中心的态度，则针对了来自独立电影的意识形态上的焦虑，有意识的避免陷入西方传媒的“别有用心”的话语论述中，试图将这些电影重新拉回主流社会之中：“西方的用意，或误会，或有心，西方自然希望他们反体制……不能一再打着反西方传媒的反宣传，有意在误听误信

³⁵ 陈旭光，《当代中国影视文化研究》，北京大学出版社，2004，pp.287-294

³⁶ Lawrence Grossberg, *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*, New York & London: Routledge, 1992, P.171

³⁷ 同上书，p.286

西方传媒，错把自己人当外人看。”³⁸ 学者蓝爱国进一步解释，独立电影（他使用的是“新生代”电影）“私人化”、“个体化”的表达，以及对边缘身份的关注，是对中国现代化过程中大众“最切身的现代经历和现代体验”，³⁹ 因此，“坚决反对把新生代影像解释成所谓青春期的焦虑冲动。”⁴⁰ 这种态度，虽然是在呼吁主流体制对独立电影保持宽容的态度，但仍然带有一种现代化线性发展的思维模式的嫌疑。独立电影创作者作为当代大陆青年文化的一部分，他们的特性、甚至是“青春期的焦虑冲动”本身也可以是现代化的产物，没有必要将这种特性加以拒绝。

上述学者们的立场和观点，无论国内外均站在独立电影的创作角度来扣连电影与城市青年文化，他们均看见了作为电影直接参与者的青年群体身份，以及在电影内容上通过对“边缘文化”的再现，凸现了极富个性的城市青年的生活方式和样态。然而，电影和城市青年文化的关系，并非只是再现与被再现。本论文将城市青年文化实践扩大到对独立电影的接受层面，也就是扩大对独立电影“政治性”的理解，并特别注意到盗版影碟以及新媒体诸如互联网、数码摄像器材在当代年轻人中间的广泛使用，影响了他们对独立电影的观看和消费方式。本文主张不要将目光投入到“自恋”、“个人主义”这些充满负面和封闭的词汇上，离开中国与西方、青年与国家的二元对立，而是要看到作为青年的主体性如何借助对独立电影的参与，无论是制作上还是观看或者讨论上来实现。

³⁸ 此话出自北京电影学院教授韩小磊的讲话，参见 蓝爱国，《后好莱坞时代的中国电影》，广西师范大学出版社，2004，p.152

³⁹ 同上书，p.154

⁴⁰ 同上书，pp.155-156

第三节 理论架构及研究方法

前文已经说过，独立电影文化的构成不仅包含独立电影的制作，表达内容和形式，还有观众对电影的情感投入，社会阶层结构的冲突，意识形态的斗争等等话语活动，以及与其它文化发生的关系，如青年文化等。借用西方电影学者Graeme Turner提出的代表当代电影研究的新的分析角度：“电影作为一种社会实践”，⁴¹ 即：电影的意义产生，是电影与由电影引发的各种社会活动之间的互动而形成。当具体在中国大陆的本土脉络里，我们可以看到的是，独立电影以及围绕它所展开一系列相关的“社会实践”，被各种论述不约而同的指向了“边缘”——暂且将之看成为非主流的文化位置。显然，这个位置在来自体制的、观众的、市场的等力量共同作用下，绝对不会固定不变或者意义单纯，更何况前文所说，当“边缘”所对应的中心不止一个的时候，就会有多个层面的“边缘”的含义。这些“边缘”层面有哪些，以及形成这些层面的条件是什么，将是本研究在理论上需要重点梳理的部分，进而试图解释，“边缘”为何成为描述这些“社会实践”，界定独立电影特性的主导论述。

另外一方面，我们已经注意到独立电影与城市青年文化之间存在着一种密切的关系，但这种关系并非局限在再现与被再现之中。让我们再次参考Lawrence Grossberg 的观点，面对中国城市青年文化的时候，不能忽视建构“青年性”的社会历史脉络，以及与之相关的新世代的“意识形态、经历、风格和生活态度”⁴² 等。此外，“青年”在本论文的语境里，将不再是一个被论述的对象，他们通过一系列的实践活动，建构自己的主体性。

⁴¹ 可参见Graeme Turner, *Film as Social Practice*, London & New York: Routledge, 2006

⁴² Lawrence Grossberg, *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*, New York & London: Routledge, 1992, P.171

本论文的题目是独立电影文化的构成与城市青年文化实践，实际上是要提出一个观点，即当“边缘”作为当下论述独立电影文化特性时的重要话语，是由独立电影与城市青年文化在不同层面上的互构而成的。这种互构关系的建立，本论文认为，表现在几个不同方面：首先，大陆进入商品经济时代，社会对青年的“角色”⁴³期待发生了变化，即具有整合性的建构青年身份的国家意识形态话语失效，导致了年轻人的迷茫和失落，使得他们在城市中进行着精神的漂泊之旅。他们断裂和破碎的身份，通过独立电影在国家制片体系之外的生产和制作模式中被再现出来，于是我们看到的是一个在主流文化关怀之外的被称为“边缘”的特殊个体。

其次，新媒体互联网的出现，成为了城市青年在话语上建构主体性，进行身份认同所争夺的空间。借助盗版影碟在90年代的流行，大量院线之外的电影成了一股强有力的潜流，通过不同于以往的传播渠道到达它们的观众，随即在年轻的影迷中迅速掀起关于电影的观看方式以及观看态度的讨论。讨论的背后，表明了当下的观众对电影的情感投入发生了变化，而这个情感变化亦与观众对观看身份的主体认识有关。这是一个相当复杂的过程，笔者在本论文中只以年轻影迷经常聚集的互联网上涌现的大大小小的电影论坛作为考察观众的平台。因为笔者注意到，互联网提供了传统纸媒电影杂志不论在传播速度上还是信息形式上都无法相比的言论空间。在匿名制、多名制⁴⁴的网络规则下，“观众”的身份变得更加多元和游动。有趣的是，由影迷的身份问题所引起的话语权的争夺在互联网中一直未曾停息。一系列诸如“电影专家”和“业余爱好者”、“精英”和“草根”等传统电影观众身份的二元对立常常引起年轻影迷的不安甚至是

⁴³ 陈映芳在专著《在角色与非角色之间——中国的青年文化》中的主要概念。江苏人民出版社，2002

⁴⁴ 即一个网友可同时拥有多个ID用户名发表言论

愤怒。在笔者的理解中，这些不安和愤怒可能是来自年轻人对话语权威以及资源垄断的敏感。

大陆的年轻影迷从独立电影中引申出“独立观众”这个所指模糊，涵义暧昧的概念，试图表明对现存二元对立身份的挑战；同时影迷们又通过从大陆独立电影中对日常生活的再现，以及对人物题材的选取中获得资源，以作为建构他们区别于主流电影观众的“边缘”身份。

独立电影与城市青年文化互构的最后一个方面，即是作为影迷的城市青年具体的对不同观影场所和对独立电影不同消费方式的偏向，建立了在电影院线、个人在家庭观看影碟等主流渠道以外的，被称为“边缘”的观影方式。但这种方式又不可避免的会引起影迷的身份焦虑。

由此可见，在本论文的分析范畴里，上述独立电影文化的构成，既包括独立电影对当代城市青年生活样态的主题再现，也包括作为影迷的年轻群体参与电影的讨论、观看等等的实践活动当中的。而对这种互构关系的每一个方面的讨论，都是在试图对现有论述中“边缘”这个话语的形成作不同层面的理解。

本论文的方法论是从一批年轻的独立电影导演及其作品出发，将它们放在当代大陆城市青年文化的历史脉络中，着重考察独立电影的特殊生产机制以及对“青年”的再现，与“青年”在社会建构中出现的变化之间的关系。因此，对独立电影作品以及导演的处理，将区别于一般的文本分析或者作者研究：前者比较重视来自文本内部各种元素对意义的制造，以及通过研究某位导演的一系列作品，确认和把握该导演的个人风格。笔者认为，这些方法对大陆独立电影文化的研究不能完全适用。首先，独立电影的生产条件极大的决定了其拍摄的形式，比如黑白胶片比彩色胶片的成本低，比如使用非职业演员等等。而制

作的环境也决定了独立电影导演难以持续的坚持一种风格，创作一系列作品（贾樟柯是一个例外）。其次，本文比较倾向于将独立电影导演群体纳入“青年文化”当中，因此会注意不同背景，不同年龄，在不同体制下的创作者们的诉求，从而把握独立电影出现的在主题上的变化。

此外，对独立电影的意义探讨，本论文并不去细致考察文本世界里各种视觉符号对意义的传递，而更关注年轻的影迷，如何看待或者使用独立电影所提供的资源，进行自我的身份建构。正因为后者的存在，才能构成独立电影文化的完整图案。所以，切身的置入影迷们松散的、芜杂的话语活动以及他们的聚会现场，使得笔者能够从微观的、质性的角度去理解独立电影与青年文化之间的互构关系。

相应的，本论文的主体结构大致分为两个部分：第二章为第一部分，要试图提出并解决的问题是，为何独立电影偏向于关注主流文化关怀以外的，被称之为“边缘”生活的“青年”作为表现的主题？在这种“边缘”样态的再现中，电影又为何会将焦点从精英的小众文艺青年转向底层的或者大众化的青年？因此，这一部分将通过讨论独立电影的制作方式，并选择以几位有代表性的独立电影导演及其作品为例，来展示电影的制作体系与他们对再现主体（青年）的表达形式之间的形构关系，从而说明“边缘”的所指为何；第三章与第四章为第二部分，主要将针对第一部分所指出的独立电影的主题转向，试图提出并解决，作为以城市青年知识分子为主的电影观众将如何认同甚至参与了独立电影的“底层”转向？因此，第三章将选择“独立观众”这个由影迷从独立电影引发出来的概念进行讨论，试图表明“电影观众”的身份在本研究范围中已变得更加多样。在文中会进一步分析不同的年轻影迷如何通过选择、

讨论以及影评书写，产生了身份的焦虑，而对自己的身份的界定，如何影响了独立电影“边缘”的话语意识产生。第四章则具体分析不同的年轻影迷如何从独立电影中获取不同的建构自我身份的资源。通过考察青年影迷看电影的具体活动过程，说明影迷在主流观影模式之外，进行着怎样的观影实践，同时也试图分析导致他们产生身份焦虑的原因，即，观看电影的时候发生了什么，这个过程又如何影响影迷观看的。此外，这两章的实践活动也是在两种不同的话语空间中展开的，他们作为研究大陆独立电影在本土的接受分析，体现出了明显的在地色彩：第三章的话语空间是网络电影论坛，而第四章是影迷组成的观影活动空间。对这两章的研究方法，将通过对网络电影论文的文贴做文本分析，对观影社团组织活动的媒体报导进行分析以及田野调查，对观影社团资深成员的访谈来完成。⁴⁵

⁴⁵ 笔者曾于2006年7月到8月间，分别对北京两家观影社团（“实践社”与“现象工作室”）负责人，及观影活动参加者作访问，期间参与过一次咖啡吧现场电影放映活动。

第二章：独立电影的“边缘”再现

待业的青年画家、无所事事的摇滚乐手、自闭甚至癫狂的年轻行为艺术家……他们是游荡在城市中的一群年轻人，却又仿佛和城市毫无关系；他们选择了一种叫“自由职业”的临时身份，却又不堪承受“自由”背后那些琐屑的、无常的理想湮灭的生活现实。与之相反，城市里还有另外一群年轻人，他们的身份明晰，有民工、小偷、舞女等，他们默默忍耐着社会的不公和歧视，心中却仍旧怀有微小的世俗的希望。这两群人的共同点，就是他们都在城市里不停的漂泊和流浪，都构成了主流文化关怀以外的，被称之为“边缘”的景观之中。

以上，分别是大陆独立电影在早期以及后来的发展中主要关注的群体和主题。我们不禁会问，为何独立电影会集中的出现两种不同的对城市青年的再现？这种取向和转变是否与当代中国的青年文化有关？是否独立电影可以成为城市青年合适的表达空间？

本章主要从制作和创作方面，考察独立电影的生产环节，指出在主流电影制作之外的独立电影，如何扣连了城市青年的文化诉求。通过对几部代表性的独立电影作品的解读，我们将看到独立电影不仅联系着青年导演本身的经验，更有一种寻找青年“身份认同”的诉求。此外，本章试图将“青年”放置在中国的社会历史脉络中，结合国家的政治经济体制的变革，说明“青年”作为一种被建构的话语，如何出现社会整合的失效。这里仍需要强调的是，尽管在制作和发行方式上，大陆独立故事片与纪录片非常不同，但两者相辅相成，特别是肇始于九十年代的独立纪录片运动，所提出的“纪录美学”在九十年代末成为独立电影的主要美学特征。

第一节：主流电影之外的另类尝试

1.1 大陆独立电影的出现

“那时候剧本通不过，折腾了五个剧本，听说这个戏要拍了，我写了那么厚的申请书，想当导演，从一个联合编剧、从文学策划、从文学编剧到导演，写了那么多，最后不了了之。就再等，一直等这个消息，最后开完那个会说，不让我们拍，明确表态不让我们拍。我还不跑吗？”⁴⁶

王小帅

这个刚从北京电影学院毕业的叫王小帅的人，后来离开毕业分配的福建电影制片厂回到北京，自筹资金十万人民币，拍摄完成了自编自导的黑白故事片《冬春的日子》，一部获希腊塞索斯尼克国际电影节金亚历山大奖。由于彻底摆脱了制片厂，又被认为标志着中国独立电影的开端。影片诞生那一年是1993年。对于中国大陆独立电影的出现，其实与当时的社会经济文化环境密不可分。总体来说，90年代的中国大陆，一方面为修复80年代末之后执政集团的管理机制以及强化国家意识形态，国家政权加强了文化艺术的总体调控。中共中央发表《关于加强社会主义精神文明建设若干问题的决议》，实际上决定了90年代中国电影“不可能成为真正意义上的文化生产，在很大程度上它还是一种特殊的政治意识形态”。⁴⁷从1991年开启的“重大革命历史题材年”起，配合1991年纪念中国共产党建党70周年、1995年纪念世界反法西斯战争胜利50周年和1999年纪念中华人民共和国成立50周年，电影界掀起了“主旋律”战争题材的三个高潮。所谓“主旋律”，一般的讲，是“突出强调题材和内容上的政治方向

⁴⁶ 程青松、黄鸥，《我的摄影机不撒谎：先锋电影人档案——生于1961~1970》，中国友谊出版社，2002，p.311

⁴⁷ 尹鸿，《世纪之交90年代中国电影备忘录》，《当代电影》，2001年01期，p.24

的正确性，是用优秀的文学艺术鼓舞人的政治立场的体现”。⁴⁸ 不仅包括革命史的演绎，如大型系列片《大决战》、《大转折》、《大进军》（共 8 部 16 集）等，还有爱国主义题材比如《鸦片战争》、《我的 1919》，以及伦理榜样型影片，如《焦裕禄》、《孔繁森》等，这些影片都是国家资金重点投入和扶持的对象。

另一方面，随着整个社会的经济体制改革，广电部 1993 年 1 月发布的“三号档”，表明国家要改革四十年来计划经济下电影的“统购统销”以及由此形成的制片、发行、放映三者之间经济分配上的不合理。⁴⁹ 改革的新举措，不仅打破了过去一直由中影公司统一发行国产故事片的局面，直接将制片单位与地方发行单位见面，更意味着将国产电影制片业推向市场。然而，随着 1994 年广电部决定每年引进反映世界优秀文明成果和表现当代电影艺术、技术最新成就的影片（实际上以好莱坞大片为主），并仍交给中影公司统一发行的时候，本土制片业还没来准备好应对，相反，由于等、靠、要意识和过分依靠保护，制片厂生产能力大大下降。⁵⁰ 此外，在各省与地市发行公司对于发行权的争斗，让电影市场处于混乱之中。计划体制中强大的行政力量仍然钳制着电影市场的突围。

在九十年代初这样的处境之下，选择离开国有体制的年轻人，不止王小帅一人。其实，早在他独立拍片之前的一年，他的电影学院同学张元已从原来所在的制片厂带着一个中途夭折的拍摄项目离开，借助有限的私人资金，完成了剧情片《妈妈》。这部电影后来通过了电影审查，张元又通过购买国家制片厂厂标的方式，⁵¹ 才勉强让《妈妈》获得了国内发行的机会（只卖出了 3 个拷贝）。

但另一方面，影片荣获了包括法国南特三大洲电影节评委会奖和公众奖在内的

⁴⁸ 蓝爱国，《后好莱坞时代的中国电影》，广西师范大学出版社，2004，p.119

⁴⁹ 毛羽，《寻找振兴中国电影市场的艰难之路——1993 年以来电影行业体制改革概况》，《电影艺术》，1999 年 01 期，p. 29

⁵⁰ 同上

⁵¹ 关于购买电影厂厂标的行为，可参考戴锦华在《隐形书写：90 年代中国文化研究》第五章：雾中风景，江苏人民出版社，1999

国际艺术电影节上多个奖项。随后，张元拿着法国政府的奖金，自编自导的低成本电影《北京杂种》（1993），更是奠定了他在海外艺术市场的名声。也同《冬春的日子》一样，《北京杂种》采取与朋友合作的制作方式，没有送交国家电影局审查，决定其在国家发行放映体制之外生存的命运。在这条由张元和王小帅领军的“独立制片”之路上，逐渐有其它人的加入，比如邬迪（《黄金鱼》，1993）、何建军（《邮差》，1995）、于小洋（《迷岸》，1996）、娄烨（《苏州河》，2000）等。他们都是依靠自筹资金，并都未曾进入国家电影体制。尽管如此，独立电影的出现，并不仅仅说明了电影界面临的处境，对于年轻人与主流社会之间发生的紧张关系，中国的其它艺术领域都有着实时地、突出地反应。

1.2 “我的摄影机不撒谎”⁵²

前文在论述独立电影这个概念的时候，我有意区分了故事片和纪录片两种类型。对两者的区分，不仅因为他们在生产制作上，要面对和处理国家生产体制的限制时，采取了相异的生存策略；更重要的是，后者（独立纪录片）从题材和创作理念上，直接影响了大陆独立电影的特定主题和表达。本小节将重点对独立纪录片的脉络进行分析。

按照学者吕新雨的说法，1992年在张元家中的一次有关纪录片在制作方式和思想内容方面的独立性问题的讨论，可以看成后来被学界命名的“新纪录片运动”的正式出生宣言。⁵³所谓“新纪录”主要是针对国家电视台八十年代早

⁵² 出自程青松、黄鸥的同名书《我的摄影机不撒谎：先锋电影人档案——生于1961~1970》，中国友谊出版公司，2002

⁵³ 吕新雨，《纪录中国——当代中国新纪录运动》，三联书店，2003，p.13

期热衷制作的“专题片”而言。“专题片”在内容上分为两类，一类以介绍国家的人文地理为主，比如《话说长江》；另一类以对重大历史事件进行反思的政论为主，比如《河殇》。⁵⁴ 在制作手法上，采取主题先行的模式，将事先写好的解说词与画面对位，而画面内部元素自然也要求相应的人为摆拍；拍摄的视点常以全知的鸟瞰镜头为主，带有历史决定论的色彩。作为“专题片”的反面，纪录片的创作则开始在对“真实”的认同上产生了疑问。从拍摄技术方面，一些纪录片导演受到西方真实电影和直接电影的影响，采用长镜头、同期声以及现场采访等纪实性手段。此外，制作者也对“真实”后面所体现的立场和价值观念有了自觉的意识。具体来说，导演个人的政治立场和生活经验，以及对拍摄对象的敏锐体察，尤其是对社会底层和边远中的人的关注，都构成为“新纪录片”以“个人化”为途径，理解影像再现“真实”的探索。讲述西藏一个居民委员会日常工作的《八廓南街 16 号》（1996）的作者段锦川，说他自己“一向关注的是主流社会”，“是一个社会中占支配地位的力量对一个社会的影响”。⁵⁵ 另一位新纪录运动中的代表人物康健宁，出生宁夏，因为不满当时社会中流行的“西北风”对西北民俗的肤浅化想象，拍摄了《阴阳》（1997），关注一位宁夏西北地区的风水先生，展现出当地农民与自然之间的紧张关系。

对于新纪录片与体制的关系，吕新雨将这场纪录片运动描述为“更多的是电视行为”。⁵⁶ 所谓纪录片“独立制作”，则主要是通过与官方电视台合作的方式，纪录片导演在完成官方节目的同时，拿到技术支持和经费支持开展自己的题材拍摄。而随着体制内电视台栏目化的改革，一些新纪录片运动的观念诸如“个人化”视角和对底层人、平民生活的关注逐渐被纳入主流制作中。有趣的

⁵⁴ 同上，p.16

⁵⁵ 同上，p.10

⁵⁶ 同上，p.21

是，借助电视媒体传播的广泛性和便捷性，之前运动中对“真实性”的讨论，被转移成为“让老百姓讲述自己的故事”⁵⁷的主流表述。当然，至于“老百姓”所指为何，又如何让他们“讲述”，以及讲什么样的“故事”等背后涉及的有关主流意识形态问题，将涉及另外一个层面的讨论，在这里并不是我要分析的重点。我只想就新纪录片运动的效果上，指出它对于独立电影以后发展的意义。

首先，新纪录片运动对建构影像的“真实性”的反思，一方面成为中国大陆独立电影在影像风格上探索的动力，另一方面可以看成独立电影对自身诉求一次直接而明确的表达。就早期独立纪录片领域而言，主要是针对来自官方的由上至下的政治宣教，而强调从“个人立场”出发的讲述；但对“真实”的界定，就整个独立电影创作来说，则成了一个核心的问题。对此，张英进给出了一个分析：他认为“真实”并不完全与讲述的内容有关，相反，它作为一种策略、方法，对于那些选择以影像作为发言方式的人来说，实际上是“回归”了他们的主体。⁵⁸虽然张英进注意到的是独立电影导演的话语实践，但我们也注意到，有关对电影“真实”的不同解读，也成为观众建构他们的主体性提供了条件。这一点将在下一章作重点讨论。

其次，在题材上，新纪录片运动出现了对所谓“底层”/“平民”的转向。且不说这种底层/上层、平民/官方的二分本身暗示了拍摄者的阶层身份，就它的积极意义来看，这种在主题方面的突破，使得电影制作者与拍摄对象之间的关系有了更多的可能性。《彼岸》（1995）是新纪录片运动中一部代表性作品，讲述了一群高考落榜，从外地来北京寻找梦想的年轻人，参加同样在“北漂”的艺术工作者牟森从事民间的戏剧表演训练班。导演蒋樾起初因为和牟森朋友的

⁵⁷ 这句是中央电视台《东方时空》1993年改版的短电视纪录片模式的《生活空间》的广告口号。

⁵⁸ 张英进，《电影的世纪末怀旧——好莱坞、老上海、新台北》，湖南美术出版社，2006，p.33

关系，同时因为这群人的身上体现的“青年人的躁动”，而触发自己“当年的理想和那种青春的劲头”，⁵⁹ 拍摄焦点主要对准艺术朋友及他的艺术实践。但随着训练班的结束，年轻的演员们不得不再次面对现实中的失落和迷茫，让蒋樾一下子意识到这群年轻人的遭遇才是值得记录的，因为这种生活才真正和自己的有相似之处。

此外，新纪录片在制作上对官方体制内资源的依赖，决定了大部分纪录片导演必须获得的体制内身份。体制内电视台对新纪录片的成功嫁接，并依靠电视媒体在日常生活中的高渗透性，一些纪录片模式的电视栏目的创立影响了电视观众对影像的认识和参与。而之后中国城市进入互联网时代和数字影像时代出现的，仍以电视栏目为平台的民间 DV 影像创作热潮，也与新纪录片与电视媒体的这种合作模式分不开。

第二节 “漂”在城市——城市青年的“角色”失落

2.1 青年“角色”的失落

“我觉得我们这一代不应该是迷惘垮掉的一代，《北京杂种》的主题是寻找，这一代应该在寻找中站立起来，真正完善自己。”⁶⁰

张元

“《冬春的日子》创作的比较早，当时我刚刚从学校毕业，二十来岁，正处于青春期一种很渺茫的心态。特别是毕业后分配都不太理想，前途比较渺茫，拍片子也没什么希望。感觉和以前的生活突然之间隔断了，想用拍电影的方式表现这种情绪，但机会比较少，于是自己创造条件，借了一些钱，第一个拍了《冬春的日子》”

⁵⁹ 蒋樾，《另一种“彼岸”——蒋樾访谈》，朱靖江，梅冰，《中国独立纪录片档案》，陕西师范大学出版社，2004，p.147

⁶⁰ 郑向虹，《张元访谈录》（J），《电影故事》，1994年05期

子》。”⁶¹

王小帅

早期的独立电影作为主流文化空间之外的一种艺术表达形式，不仅给一些城市青年人提供了自我表达的渠道，同时也可看作为“后毛泽东”时期，集体主义意识形态建构的“同一化”青年身份的破裂。社会学学者陈映芳在分析八十年代末到九十年代初期，出现城市年轻人的“离职”现象时，考察了涉及中国社会职业问题的两个制度：生产数据公有制和有关户口制度中“农业”与“非农业”的分类。两者都是计划经济的产物。前者决定了城镇社会中国家以“单位”为统制个人以及分配生产数据的方式。因而，陈映芳认为，单位实际上是有着“职业团体”、“生活共同体”、“政治统治共同体”等多重意义的社会团体。⁶²后一种制度，不仅限制了城镇和农村之间流动的自由性，也通过政府分配的方式，保证了城镇人的工作。这种由政府统制分配工作单位的职业制度，忽略职业之间的差异性，并在很大程度上控制着“个人”在团体内的行为自由。提倡“为了社会主义事业”而奉献自己的集体价值观，因为社会各种经济成分的多元化及逐渐合法化，以及“个人”价值在市场中的出现而失去效用。“青年”曾作为一种国家建构的某种特定的社会角色也因此失落。选择在私企或者外企再就业，做自由职业者，和跨地区跨国家的流动成为很多城市年轻人的主要三种选择。⁶³

作为国家文艺人才的预备基地：电影学院、美术学院、音乐学院等高等院校，尽管在专业上的社会权威性依然无可置疑，体制内部以及体制内外的等级

⁶¹ 李迅，《我喜欢那种由衷的感觉：王小帅访谈》，王朔，主编、策划，《电影厨房：电影在中国》，上海文艺出版社，2001，p.55

⁶² 陈映芳，《在非角色与角色之间——中国的青年文化》，江苏人民出版社，2002，p.127

⁶³ 同上，p.130

制度也依然存在，但由于社会“职业制度”面临的问题，一些处于正规教育之外，凭借个人天分和个人努力的年轻人依然拥有了一定的艺术实践空间，因为崇尚个体创作的自由，以及对作品创造联系的物质价值有着直接而大胆的表露甚至追求，吸引着刚离开学院的青年学生们的加入。作为体制内的重要导演田壮壮曾在《摇滚青年》（1987）中，讲述了一对在国家文艺单位内从事职业舞蹈表演的年轻恋人，男孩（陶金饰）为摇滚和霹雳舞的不拘形式和创作力所迷恋，毅然辞职，并与个体户服装老板（史可饰）合作。女友则因为对这种“街头的”，“非艺术的”行为的不理解，以及对男孩事业前景的不看好而选择分手并另嫁他人。男孩最后也在新的领域中遇见了知音。两人从影片开头的缠绵到最后的分道扬镳，导演一方面强调了社会主流文化与边缘的对立，另一方面，由于影片的开放式结尾，也表明了后者生存空间的确立。

2.2 书写自己的日记

早期的独立电影作品，主要偏重于某一小群同辈青年团体（通常是艺术青年，摇滚歌手），探讨失落了“角色”之后的“个人”如何寻找各自的出路，将年轻人对职业身份的反叛作了更直观地再现。这里仅仅以《冬春的日子》（1993）与《北京杂种》（1993）做一个粗略的说明。《冬春的日子》被导演王小帅称为“就像写我们自己的日记”。⁶⁴ 影片讲述一对在北京的画家恋人，从十六岁就在一起画画，一同上大学，毕业后又一起回校教书，日子过得重复而单调。女主人公小春（喻红饰）在北京的父母因为女儿的早恋而与她断绝了关系，她的男

⁶⁴ 原载《电影故事》，1993年05期，p.158

朋友小东（刘小东饰）卖画给外国人就成了生活“唯一的希望”。但小东一次次的失败，创作上越来越没有激情，人也变得越来越消沉。小春受不了小东的冷漠，最后选择了离开他去美国。小东因此精神失常。《北京杂种》则讲述了一群北京地下摇滚圈的年轻人生活。崔健的摇滚乐队因为没有固定的收入，只能依靠朋友的帮助，四处借用排练场地；乐队中的另几个成员，则干脆卷入了一场追讨债务的纠纷；崔健的朋友卡子因为怀孕的女友毛毛不肯做掉孩子而与她发生争吵，毛毛突然不辞而别，卡子陷入了寻找的迷茫和生活的空虚之中。影片结束时，崔健的公开演出依然被人拆了台子；追讨债务的人拿不到酬金，抢了雇主兼朋友的家；而毛毛最终出现，告诉卡子，她生下他的孩子。

与国家体制内的电影制作不同，两部电影都采用非职业演员出演，并且拍摄的故事内容也基本是他们在现实生活中面临的真实处境。《冬春的日子》里的恋人在现实中就是真实的一对。而张元在回忆《北京杂种》的拍摄时说，他基本是到了现场才决定怎么拍，很多时候都是演员的即兴发挥。影片是以半纪录的方式完成的。当然，在低成本的制作环境下，这些可以看成为独立电影的生存策略。此外，在叙事和影像风格上，两部影片都带有比较强烈的“私人性”，即关注于城市中小群艺术青年的境遇，与外界社会不做交流和干预。《冬春的日子》采用第三个人的画外音叙述，连缀故事的发展。影片有着散文式的叙事风格，节奏保持平缓，并不具有商业片里明显的高潮起伏和清晰的叙事动机，并不强调戏剧性时刻。在影片开始约十七分钟的时候，才出现了第一个转折：一直等待国外画商消息的小东，决定打国际长途问问情况。在女友的陪同下，小东再次获知自己卖画的失败。生活希望落空，两人都感到失落。但影片并没有马上展示恋人之间的怨恨，相反，两人揣着干瘪的钱包，开着玩笑走进了餐馆

共进晚餐。直到走出餐馆时，我们才看到小东喝醉了，踉踉跄跄歪倒街边，听到了他骂骂咧咧的自言自语，而女友小春只是站在一旁，不耐烦的看着他，已经没有更多的同情了。《北京杂种》也呈现出类似的特质。影片拥有三个叙述重点，分别围绕着三个问题：找排练场地，找钱和找女朋友。每一个问题互相之间穿插进行，但在整个影片叙事上又是分布平均的。除了没有一般主流电影中明晰的叙事主线，这部影片里充满了很多零散的，并无明确意义的日常生活场景。比如，在关于找钱的段落里，大庆与臧天朔在小饭馆喝酒，商量讨债的方法。中途来了大庆的另一个叫黄 yellow 的朋友，坐下之后开始与臧天朔不停的叫劲喝酒，直到酒醉打架。这个场景在影片前后出现了一共三次，长达约十二分钟，但对整个事件的进展并没有推动作用。由此可见，影片的目的，不是由事件的发展控制人物的活动，而是想通过对人物自身的行为和情绪，建构出人物自身的生命状态。

《冬春的日子》的场景以室内为主，场面调度并不是很复杂，这在同时期的主流电影中几乎不见。更多的时候画面甚至是凝滞的，人物表情和行动也是凝滞的，既传达出恋人心灵之间的疏离，也表现出两人与屋外世界的疏离。但是，对于光影运用和构图的讲究，可以看成为导演个人技巧的刻意展示。相比之下，尽管《北京杂种》使用的是彩色胶片，但画面粗糙，且以夜景居多。影片采用了大量的特写来表现摇滚乐手演出时刻的迷恋和感情投入，但视点并不仅仅停留在对表演的记录，而是利用声画不对位的方式，将摇滚的精神渗透到影片的其它场景，从而构成了完整的摇滚青年群体的世界。

我们在这里注意到，年轻人的身份在这两部影片中，有些是背离传统职业职责的，比如《冬春的日子》里，小东和小春的职业是美术老师，但从影片从

没有展示两人教学的场景，甚至连绘画的行为都很少出现。还有一些身份本身是断裂的，人物的过去和他们的将来一样无从知晓，甚至被忽略不计。比如《北京杂种》中崔健组建的乐队，面临解散的危机，但是解散之后这些年轻人会做些什么，会飘泊到哪里，观众都无从得知。

如果说，对城市中艺术青年群体的再现，是为了突出“个人”在脱离“同一性”身份之后，对主体的寻找和呼唤，那么这种诉求也同样的在独立电影后来的发展中得到表达。

2.3 城市底层的流浪者

“我觉得我根本不是想做一些下层人生活的东西，把他们一些我们不熟知的东西去告诉给别人。我觉得我拍的就是我们的生活，从某种意义上说，我也是这些人中的一员。”⁶⁵

吴文光

本小节主要联系城市青年文化特性的转变，试图进一步解释后来为何在独立电影创作方面出现“关注底层”的新趋势，并逐渐成为独立电影的主流表达。此外，这种新的趋势仍然离不开上文所提到的有关在中国独立电影语境里“真实”以及“个人表达”的概念。

如果说，将关注城市艺术青年为主要内容的早期大陆独立电影作品看作是独立电影制作者对城市特定青年群体身份的认同，并进行“个人表达”的实践，那么在独立电影后来的发展过程中，对小群体的认同则因为失去了原来的反叛力量而分裂。一些作品仅仅只是流于形式上的“炫技”。一方面，随着社会 90

⁶⁵ 吴文光，《个人化写作方式——吴文光访谈》，吕新雨，《纪录中国——当代中国新纪录运动》，三联书店，2003，p.21

年代后商业大潮的席卷，充满各种物质欲望的现实使得曾经选择离开“单位”的年轻人对某种他乡或者彼岸的寻找行为感到再次的迷失和怀疑。另一方面，从现实角度看，独立电影需要扩大它在本土的观众范围以应对自身的生存问题，尽管大部分的中国独立电影作品因为国内没有完善的发行系统而不能获得合法的地位和正规的影院放映。而能够获得海外电影节的影展机会和进入国际发行渠道的独立电影实际上又非常地有限。

独立纪录片导演吴文光拍摄的《流浪北京：最后的梦想者》（1990）被称为是新纪录片运动的开山之作。主要记录了五个当年居住在北京“圆明园”艺术村青年艺术工作者的生活状态。他们当中有在北京念完大学不想回家乡的大学生，也有辞去原来工作，从外地来北京寻找出国机会的文艺青年。这些人没有北京户口，没有固定工作和稳定的收入，他们的艺术活动经常受到来自主流体制粗暴的干扰。然而，这些年轻人的共同点就是希望实现自己的艺术梦想。作为这群“流浪青年”中的一员，这种似乎超越物质现实的追求，在有限的物质条件下挣扎的状态，对于吴文光来说，无异于是“梦想者”的行为。他在作品自述中说道：我和片子里的人物有过类似的生活，希望过也失望过的，痛苦过也快乐过，幼稚过也疯狂过……对于一类中国青年来说，也许是一种浪漫的梦想主义时代的结束，进入的90年代完全是另一种面目。⁶⁶然而，相隔五年之后，吴文光拍出了《流浪北京》的续篇《四海为家》（1995），交代了五个艺术家“流浪”之后的出路：除了一人留在北京之外，其余均分散在海外，并且有了异国的伴侣，有了孩子。但是，曾经的流浪之路并没有结束，他们仍带着家庭不时的返回北京居住，只是当年的激情不再。吴文光亲历了当年的“出国潮”，目睹

⁶⁶ 朱靖江，梅冰，《中国独立纪录片档案》，陕西师范大学出版社，2004，p.80

了一种理想如何化为世俗的过程。

吴文光后来在拍摄作品《江湖》(1999)时,表明了他对曾经认同的身份的否定。《江湖》关注了一群来自农村的大棚演出团成员在大城市的郊区以及邻近小镇的漂泊卖艺生活。与之前不同的是,这些拍摄对象不再是城市中的知识分子,他们是背离了土地的农民,然而又因为无法被大城市所容纳,只能在城市边缘行走。他们也不做精神上的思考,只能将精神寄托在流行文化上。然而,我们还是可以发现,青年人的“漂泊”状态贯穿了吴文光的前后创作。有趣的是,吴文光认为他曾经和北京的艺术工作者在一起的生活非常的虚幻,不真实。⁶⁷ 吕新雨教授将这里的“不真实”放进中国八十年代的社会环境中来解读。她认为,八十年代后期发生在中国的事情对于文化人,特别是城市年轻人的影响,无异于是一场“乌托邦”的幻灭。⁶⁸ 于长江也有相似的观点。他用了“流浪意识”这个概念来解释八十年代末九十年代初出现的“出国热”和“下海潮”现象。“出国”并不是一个具体的到某一个国家去求学或者旅行的行为,而是“汇总了鸦片战争以来中国对外界世界的多种心态和情怀”,⁶⁹ 以及八十年代国门开放以后,青年人对西方文化的认同。“下海”也不是具体的利益动机,而是“怀有某种‘彼岸’式的‘召唤’,离开现有体制内的既定的工作、职务或机会,自己去闯天下。”⁷⁰ 因此,基于理念上的召唤,必定“诱惑人们忽视世俗现实”。⁷¹ 于长江进一步指出,这种看似集体性的话语并不会保持稳定,相反,由于对“自我”的固执的坚持最终导致群体的分裂。⁷²

⁶⁷ 吴文光,《个人化写作方式——吴文光访谈》,吕新雨,《纪录中国——当代中国新纪录运动》,三联书店,2003, pp.8-9

⁶⁸ 吕新雨,《纪录中国——当代中国新纪录运动》,三联书店,2003, p.5

⁶⁹ 于长江,《被遣散的红小兵——六十年代生人调查》,《艺术评论》,2004年10期, p.10

⁷⁰ 同上

⁷¹ 同上

⁷² 同上, p.11

对此，吴文光的话是一个很好的回应，“你不再是群体中的一员，你是一个个体了。你自己审视自己，发现自己什么人群也不是，也不属于舞台，也不属于观众，你属于你自己。”⁷³ 从另一方面，“个人性”的强调，也成为了重新理解独立电影所追求的“真实”的新角度。与此同时，吕新雨提醒我们，事实上仍然有另一个版本的“乌托邦”存在着，它是通过大众文化的渗透并在底层中运作。⁷⁴ 这一观点，在后来进入独立电影领域的青年导演贾樟柯以家乡小县城为背景拍摄的“故乡三部曲”《小武》（1997）、《站台》（2000）以及《任逍遥》（2002）也得到了体现。与吴文光不同的是，贾樟柯作了更深一步的讨论。他的影片有意强调大量的流行文化元素，流行音乐、公共广播、街头推销表演等等，而影片中的年轻人一方面试图寻找流行文化所建构的“花花世界”，另一方面，却必须面对现实的处境回到原处。

第三节 小结

通过对独立电影生产制作，并结合具体电影文本的考察，我们可以发现，电影里无论是艺术青年小群体的精神漂泊之旅，还是底层青年人在城市中的流动的无所依靠的生活，对身份的认同的寻找，一直贯穿于两种青年群体之中。独立电影导演，作为“后毛泽东”时期的年轻一代，用电影敏感的捕捉到了国家的集体主义观念在社会政治经济变革后，对“青年人”建构的失效。在这些充满个人成长经验的、失落的情绪表达后面，不再有社会赋予青年人的期望和责任带来的包袱，而是年轻人借助个体的表达方式重新对待现实生活中“真实”，

⁷³ 同 24, p.9

⁷⁴ 同 24, p.7

以获得自身的主体性。因此，表面上看，独立电影再现得两种青年群体并非毫无联系，实际上可以看成在市场经济的转型下，一种迈向“彼岸”的理想的“乌托邦”的幻灭，诱惑着是“彼岸”已经在当下的大众文化的喧哗中沉沦，“漂泊”、“流浪”成了城市青年的文化主题。

第三章：影迷的“边缘”身份建构

第二章中我们看到，独立电影导演们在电影中实践着区别于主流电影的“真实”的美学观念，因而凸现了作为行使“个人表达”的话语主体。同样笔者也提到过，因为创作者本身无意去规范“真实”的含义，所以对于电影的观看者——影迷来说，对影像中“真实”的美学的不同理解，也可以看成他们的主体性的体现。从这章开始，将主要从独立电影在本土的接受方面，考察作为影迷的城市青年如何透过对独立电影，建构自身的身份。

我们注意到，盗版光盘为大陆独立电影在国内影像市场上流通，传播影像信息方面提供了重要的条件，与此同时，新媒体互联网的新式沟通方式在城市的兴起，扫除了主流电影期刊对独立电影关注的盲点，为影迷讨论电影提供了话语空间。另一方面，那些活跃在网络上，参与影评书写的年轻人，主要以受过良好教育的年轻知识分子为主，那么他们是怎样对电影再现的“边缘”群体产生身份上的认同？这将是本章关心的主要问题。

此外，本章中所分析的影迷，并不仅是大陆独立电影的影迷。影迷对电影的广泛涉猎，一方面丰富了他们的电影知识和视觉经验，另一方面，也使得他们在理解独立电影的时候，有效地将之与自己的日常生活联系起来。

第一节：“独立”的观众

1.1 电影的“后窗”——网络电影论坛

“‘独立电影’其实是拍给‘独立观众’看的，‘独立观众’选择‘独立电影’，电影和观众的‘独立’创造了‘独立电影’，甚或可以说‘独立电影’是因为有‘独立观众’才‘独立’的。”⁷⁵

“我们不认为搞电影的人就比看电影的人更懂电影，我们不认为电影学院的教授就比街头卖盗版影碟的小贩更有发言权，也不认为一个看过几千部影碟的人就比只看过几张影碟的人从电影中得到的更多。”⁷⁶

90年代中后期，有两个重要的媒体现象与中国独立电影文化构成有关，值得我们首先注意。其一是互联网在中国大城市的使用率逐渐增加。基于文本交互（text-based interactive）的网络论坛（BBS），吸引着城市年轻人的参与。2000年被称为中国大陆网民最为活跃的一年。南京著名的网络社区“西祠胡同”之下的版块“后窗看电影”版主“卫西谛”（VCD的谐音）连同其它IT类热门论坛的版主一齐，被大陆中文门户网站新浪网评为该年年度十大版主。⁷⁷“后窗看电影”开设于1998年，起初主要是为满足和创办者一样的年轻电影爱好者们渴望交流观影体验的需要。借助了“西祠胡同”的影响力（尤其是在高校之中），“后窗”被媒体报导为掀起了一股“民间看电影、写影评的热潮”。⁷⁸曾有资料统计，在“后窗”的最辉煌时期，每天的论坛访问人数能够过千，还常出现上百人同时论战的情况，平均每秒钟就有30个人发帖，而版主一年可以写

⁷⁵ 黄燎原，《独立宣言》，达朗，编，《独立精神（三）》，现代出版社，2001，p.5

⁷⁶ 张立宪，序，达朗，编，《独立精神（三）》，现代出版社，2001

⁷⁷ <http://tech.sina.com.cn/r/n/50701.shtml>

⁷⁸ http://www.ycwb.com/gb/content/2005-09/14/content_983431.htm

500 多贴电影评论。⁷⁹ 除了版主，一些因为影评书写而逐渐受到网友们追捧的ID, 成为由网络培养出的知名电影青年。此外，一些年轻的独立电影导演例如王小帅、贾樟柯等人也经常来到论坛“潜水”或者干脆直接分享自己的拍片体验。

80

同时期出现的比较有影响力的网络电影论坛，根据论坛的功能划分，基本可以分为两类：第一类论坛影响范围最大，以电影评论，以及影碟推荐和购买收藏（主要是盗版）的相关信息为主。这个范围之内的一端是一种对电影评论“专业性”的身份追求，鼓励创新的影评创作，和对“现行电影和它的体制的批评”，⁸¹ 网友大部分为电影专业的老师和学生。比如“触摸电影”论坛的版主总结“这里是知识分子的地下室”。⁸² 在另一端，有些电影论坛则有意识的模糊“专业”与“业余”的界限，希望尽可能的容纳来自不同背景的电影爱好者对于电影的分享。以“后窗看电影”、“清韵影视乱谈”为代表。由于吸引不少电影专业院校的师生，很多论坛也会及时宣布独立电影人的作品展映活动。“后窗”更会介绍一些好的电影学术论文，供给有志报考电影类高等院校的学生借鉴；第二类则偏向电影制作、拍摄等操作实践方面，创办者及参与者多为电影专业青年教师、从事独立电影制作的年轻人。比如“黄亭子五十号”，要聚集一些“学电影的，准备拍东西的人”。⁸³ 可以说，网络电影论坛成为了除纸质媒体之外，在电影资源传播和制作拍摄上，一个重要的电影实践空间。

⁷⁹ 同上

⁸⁰ 这些ID的真实身份已有相关数据记录，多为非电影专业的大学毕业生，现实生活中从事的工作主要与媒体有关。可参考赵径文，《迷影一代》<http://www.mindmeters.com/arshow.asp?id=1939>

⁸¹ 王宝民，《这里是知识分子地下室》<http://www.filmsea.com.cn/focus/article/200112290101.htm>

⁸² 同上

⁸³ 《cinokino谈黄亭子五十号》，<http://www.filmsea.com.cn/focus/article/200112290098.htm>

1.2 “独立观众”的话语争夺

网络电影论坛的“兴盛”，离不开另一个重要的现象，即90年代末盗版影碟市场的出现。⁸⁴ 起初，早期盗版商仅仅只将注意力放在好莱坞为代表的商业电影上，非好莱坞电影的片目非常有限。因而电影论坛里对所谓“艺术电影”、“另类电影”、“独立制作”影片的介绍和讨论就格外引人注目。似乎谁对影像资源掌握得越多，谁就会相应的在网络上拥有更多的“发言权”/“话语权”。无疑，学院体制内影视专业的知识分子成为了影像信息的传播源，也成为了盗版商不容忽视的消费者。以笔者曾于北京某影视类艺术院校就读的经历为例，学校附近的盗版影碟出售点几乎是“影像课堂”的延伸，学生上课接触到的电影史的经典片目，很多都能在出售点寻到，甚至有老师与贩碟商建立了“合作”关系，“指导”贩碟商的进货种类，并由此流行着“高校提高了盗版商的艺术品味”的说法。

当然，盗版问题并不是本论文关心的重点。我只想指出，起初学院的资源优势，凭借对大量“非好莱坞”经典电影的介绍和推崇，实际上强化了一种“专业”和“业余”影迷的二分和对立，暗示了一种话语特权的形成。相应的，由于中国大陆的独立电影作品借助盗版影碟的形式得以部分的流通，因而与其它经典艺术电影一起，成为“精英分子”消费的身份标志。对独立电影所拍摄的对象的关注和观看，难免不自然的会带着一定的“他者”视角，于是“底层的”、“边缘的”概念成为反复出现的能指。Matt Hills在关于“迷文化”的研究中，首先注意到了“迷”与“学者”的二元划分。并指出，对于“学者”

⁸⁴ 90年代末到2002年之前基本上是盗版VCD的时期，之后则是进入盗版DVD时代。本文此处主要是指VCD时期。

身份的认同是基于学术界中普遍存在的“想象的主体性”（imagined subjectivity）。⁸⁵ 这种分类上的错误，不仅是“哲学性或理论上的”，也是透过迷/学者对于‘我是迷/学者’的自我认同之实践逻辑所导致的二分局面。”⁸⁶ 于是，我们便能尝试去理解本节第二段类似宣言似的引文里，着力模糊又或者反而强调了某种以“电影学院教授”与“卖碟小贩”、“观影千部”与“观影几部”的区别而表现出来的“精英”与“民间”对立的存在群体，如何通过网络影评书写空间的争夺得以开展话语上的实践活动。

接下来，似乎可以再进一步解释本节第一段引文中出现的，也是本篇论文要讨论的“独立观众”的概念。此段文字引自一套类似影片指南的系列图书出版物《独立精神》之三。主要特点在于，全书收录的文章出自众多作者之手，这些稿源连同书的第二部分“观影手记”，基本来自几个有影响力的网络电影论坛精华文贴。⁸⁷ “独立电影”在书中主要是指好莱坞商业主流电影之外，坚持个人风格的出名独立电影导演作品，因而中国独立电影并不包含在内。那么，中国观众如何作为“独立”观众“创造”独立电影呢？根据之前的分析，可以得出几点答案：“独立观众”首先是影迷，但同时强调了发言权的平等问题。《独立精神》（三）的编者有意打破由单一作者造成的“权威性”评片的味道，不仅是对电影“见仁见智”的一般考虑，更是借助网络论坛，影迷利用ID的可灵活换用身份策略表达对非主流影片的选择与认同，在话语层面上实践个人的主体性。其次，“独立观众”的概念试图去跨越“专业”和“业余”的边界，从而提醒着任何一种在影像表达上企图对“精英”或“民间”的标榜。于是独立电影，也应该在这一层面上被理解和被观看。再次，从影像消费的层面来看，“独

⁸⁵ Mall Hills, *Fan Cultures*, Routledge, 2002 朱华瑄，译，韦伯文化国际出版有限公司，2005，P.5

⁸⁶ 同上书，p.3

⁸⁷ 信息来自对书内一位作者的采访

立观众”作为一种区别于一般的消费者，具有反商业的意识形态，即所排斥的是跟随主流亦步亦趋，缺乏个人主张和见解的消费行为。这种来自影迷的，对商业的敏感和警惕，也影响着独立电影文化。

对权威性垄断的反应，冲击“专业”和“业余”的努力，以及通过不同于主流的消费方式，寻找个人的主体性，都可以看成为80年代之后，集体主义的消退对城市青年人的文化经验所造成的影响。而大陆独立电影如何处理“精英”和“底层/边缘”的关系则因此受到凸现。现在的问题，可能不是在于大陆独立电影自身为何有此话语立场的转变或者迷恋，反而是由来自更为宽泛的消费活动情境中建构出来的二元对立，令大陆独立电影出现了有关立场转变的话语意识。

尽管以上的结论，不太容易找到直接的证据，但是仍可以通过对网络论坛热门影评的分析看出一些蛛丝马迹。在开始下一小节之前，还想补充一点，尽管网络论坛为影迷提供了一个身份相对自由的空间，但仍然面临着被划分的危机。

第二节 “独立观众”的影评书写

事实上，关于网络媒体、盗版的现象，尽管在现有不少研究大陆90年代以来独立电影⁸⁸中都被纳入讨论的范围，但大部分仅止于对新的传播方式的概括，鲜有进一步考察观影者在参与和使用过程中具体的实践活动，从而忽略了围绕在独立电影文本以及文本之外，针对“精英”与“底层/边缘”的边界所开展的

⁸⁸ 有些研究者选择使用“地下电影”这个概念

挑战。本小节选择网络影评书写作为供分析的文本，希望补充研究实践方面的漏洞。我们注意到，依赖网络论坛为发表场所的影评，兴起了一种我称作“嵌入式”（embedment）的书写类型，并通过网友的高点击率和可观的跟帖数量流行起来。所谓“嵌入式”，主要是指作者刻意强调自己看电影的主观立场，不使用专业理论术语，也无意对同样是影迷的读者作出知识性启发；只是将个人的观影经历与众人分享，表现在写作上，便是打乱电影与现实的时空，写作本人随时在其间自由穿行。不是一般的观后感，因为作者的体会，以及掌握的素材离不开对大量电影作品观影的经验积累。

接下来，我将对几篇有代表性“嵌入式”影评书写做检视，试图揭示“业余影迷的专业书写”具有何种意义，为何成为一种网络流行现象？我还将指出这些实践活动将为理解独立电影文化带来了怎样的思考角度。需要说明的是，这些文本主要来自网络影评结集出版的图书。一方面因为这些书基本集中了一些热门的网络影评，他们的书写特色比较具有代表性；另一方面，以书籍作为二次发表的出版形式本身，可以证明这类写作所拥有的可观的影迷/网迷群体。除此之外，也因为网络电影论坛人气最旺的时期主要在 98 年至 02 年之间，图书为一些文贴起到了保存的作用。尽管如此，我仍尽量回到文章所在的论坛，了解其它影迷/网迷的相关讨论。

《等待是一生最初苍老》被誉为“后窗看电影”论坛的镇坛之文。文贴发表于 2000 年，直至本论文写作期间，仍有网友继续跟贴和响应，点击率更高达上万次。作者顾小白是网络知名的电影青年，后来以此篇标题作为书名，出版了个人电影随笔，当中亦收录了不少早前发表在论坛上的文章。体制内女导演李少红表达了对作者身份的兴趣：

“小白的尖刻和敏锐也是很散漫的，像他的生活状态，完全没有权威姿态。这让我对小白刮目相看。”⁸⁹

“接触多了，我对小白的身份恍惚起来。我连问了他好多问题——你到底干什么专业？他回答说，在一家数字化公司，好像还是国有单位。就我对社会了解的知识结构，这就够错位的。——那你怎么又开始写剧本了呢？怎么又写评论了呢？他答，网上开始的，偶然的，喜爱的，咳……我完全听不动，也不想再细问了。”⁹⁰

李少红导演的疑惑，恰恰可以看作为顾小白的影评在网络上“一呼百应”的原因：身份的模糊和不确定性，没有受过学院里电影专业的教育，因而不带由于“精英”和“草根”的对立产生出的“权威”姿态，“尖刻”和“敏锐”显得似乎对“精英文化”更有挑战性。具体在顾小白的行文中，可以找到更加明显的证据。《等待是一生最初苍老》这个名字据作者讲，来自台湾 90 年代初一个流行音乐组合“优客李林”的同名单曲。文章主要回顾了作者个人的“观影史”，确切地说，更类似一个微型的“当代香港电影史”。与正经八百在电影学院的课堂上记笔记相比，这种伴随着个人成长（从中学到大学）观影的情感体验 (affect)，显得难登大雅之堂。尽管文字中使用了大量的感觉性形容词，但对所提及的每一部影片的点评，又一语道出了令电影起到成功作用的重要元素：表演、构图、剧本、导演等等。此外，文章的重点，并非再敷述一遍一般电影理论书籍的研究发现，而是通过“等待是一生最初苍老”这样文法不清的表达，进行一次“让人心里酸酸的，煽情煽得恰到好处”⁹¹ 的电影怀旧之旅。

“我想起看《精武门》时多激动呀看《侠女》时多神往呀看《最佳拍档》时多开

⁸⁹ 李少红，《序：我的后窗》，顾小白，着，《等待是一生最初苍老——顾小白电影随笔》，古吴轩出版社，2005，p.3

⁹⁰ 同上

⁹¹ 同上书，正文p.3

心呀看《半边人》时多伤心呀看《省港旗兵》时多震撼呀；我想起看《投奔怒海》时多窝心呀看《秋天的童话》时多哀愁呀看《地下情》时多感触呀看《似水流年》时多寂寥呀；我想起看《蝶变》时多惊心呀看《第一类型危险》时多暴怒呀看《烈火青春》时多蠢动呀看《疯劫》时多可怕呀看《父子情》时多动人呀。

这些片子都早点儿，出产于七十年代末八十年代初，它们因为遍地冒出的录像厅从而杀入大陆，即使是在我家这样的小县城也普及到了。真得谢谢当年那些搭起几张破旧长凳弄一台十八寸彩电一台录像机然后搞到营业执照以及来路不明的录像带从而就发了财的小老板们，他们好极了。

高中就开始放映影碟了，刚开始时那种大盘LD，亮出来晃眼，让人莫名生出几分敬意同时又敬而远之的东西，感觉倍儿高科技。岁数也大了，于是我从某种意义上开始理解电影了。我开始潜移默化地融入这第N中艺术里了。”⁹²

其实作者的经验，也是很多人共有的经验。

“实在不是一般的好，我几乎和你同龄”（ID：无花无酒，第20楼）

“其实，没有必要把电影分析得这么透彻，不是吗。但我仍然被你的文章所感动。因为我们的成长过程是如此相似，只不过你在北京，我在南京。”（ID：wenbo_lee，第27楼）

“不在于同意其中多少观点，而在于那些类似的经历和状态，那样一个还有希望还愿意等待的年龄……。”（ID：天水丫头，第119楼）

“怎样的成长史，才会让文字鲜活，一起分享的感觉似乎是把时间的流失都停止了。”（ID：A. D. ear 左，第302楼）⁹³

在独立电影导演贾樟柯的作品中也能看到类似的记忆；他通过对声音的使用，最经常的是街头录像厅传出的香港电影里的对白和音乐，比如《小武》（1998），表现或者记录了电影与普通人日常生活的关系。所谓对底层人的生活“关注”，其实也是最平常的，“大家”的生活。由此可见，香港电影里裹挟的流行文化，及其在中国大陆城镇、县城里的流通媒体、流通渠道的变化，成为很多人成长的青春记忆中不可分割的一部分，而对流行文化的书写，本身就构成了对传统电影的“精英式”研究的突破。顾小白的文贴，以极个人的书

⁹² 同上书，正文pp. 6-7

⁹³ 以上引文均出在网络论坛：<http://www.xici.net/b2467/d825059.htm>

写方式（比如，口语的使用，甚至不忌讳脏话，不规则的分段和断句，在讲述电影同时，夹杂着个人生活的友情和爱情体验），在电影影像信息逐渐丰富的时期，依然受到影迷/网迷的共鸣。这种影评书写对于一直以来由所谓“专业人士”树立起的对电影的阐释权威，无疑带有一点挑衅。在另一篇文章中，顾小白则明确表达了自己看电影的态度，以及对“阐释权威”的具体所指：

“我看电影总是不喜欢关注故事后面的种种背景，什么历史啊战争啊思想流派啊，也许是因为我的文学修养哲学修养太差，也许是因为个人性格里的偏颇狭隘和惰性，也许是因为我早已彻底丧失了作为人的使命感，总之我更在乎的往往是点点滴滴的细节，一句话，一个背影，一扇门，一个男人，一个女人……”⁹⁴

从作者略带自嘲的口吻中，可以看到，所谓“使命感”的丧失，一方面是对城市青年集体性身份的解除，另一方面，也可以看成是对“专业”与“业余”两者区分的越界。由于大陆独立电影在影碟流通的早期，与进入影迷视野的大量国外较高艺术价值的影片相比，显得极其有限，因而在顾小白的观影经历里甚少对大陆独立电影进行评述。但他所代表的，城市青年人看待电影的“散漫”视点和态度，可以解释独立电影在选择关注所谓“底层”、“边缘”群体之后，所引起的越来越多的关注。

“嵌入式”影评书写，直接处理大陆独立电影作品的例子，可以在《后窗看电影》这本书里找到。《后窗》由电影网络论坛“后窗看电影”创办人卫西谛（ID）等人将论坛内的精华文贴编辑而成，书内不仅保留了文贴作者的ID，以及网上发表的时间，还以注脚的形式，简短的提供写作者真实的职业身份甚至出生年代（即几乎以70年代为主）。《致我县城的兄弟》（ID:绿妖）以第一人称

⁹⁴ 顾小白，《等待是一生最初苍老——顾小白电影随笔》，古吴轩出版社，2005，p.31

“我”作为叙述者，将自己假想成为独立电影《站台》（贾樟柯，2000）里的县城兄弟，并非复述故事情节，而是通过对（也许是作者本人的生活中）一起上学一起玩的兄弟们聚散离合，来来去去的回忆，字里行间充满了“我”对电影里呈现的青春时光深深的共鸣。这些人后来并非声名显赫，反而是偏离了正常教育制度，提前进入社会闯荡的青年。与《等待是一生最初苍老》有着类似的怀旧情绪。这种怀旧，建立在生活的无定和漂泊之上，走向远方，是一种寻找理想的行动，而最终的返乡，结婚生子，无异于幻想的放弃。

“街边那一排摆地摊儿的中有你吗？每月为200块钱苦留厂里的是你吗？考上成人高考不知所终的是你吗？从南方回来恳求领导继续上班的是你吗？你们当中的一个，23岁考上大学，30岁时他拍出了记忆，记录我们所有的幻想、拼命挣扎和无济于事。”⁹⁵

这里的“他”指的就是独立导演贾樟柯。

另一篇《向真的一样》（ID:冬之心）则是借助独立电影《苏州河》（娄烨，2000），诉说住在苏州河边的作者真实的日常生活样态。河道下游的污水出水口翻滚的垃圾、废品回收站的老头、管小吃店的奶奶，还有河堤两岸的人家等等，宛若一幅市井的白描。值得一提的是，自“后窗看电影”诞生以来的七年，在其中摸爬滚打的电影青年写手，很多后来进入各大传统媒体的电影版面，⁹⁶或者其它中文门户网站的娱乐版面。他们将自己对电影的个人体验和关注层面，带给更多的读者，同时“独立电影文化”的所谓“独立精神”，也有可能参与到更广泛的电影话语中。

⁹⁵ 绿妖（ID），《致我县城的兄弟》，卫西谛、黄小璐、徐震 编，《后窗看电影》，广西师范大学，2005，p.63

⁹⁶ 业余电影人加入的传统媒体有《精品购物指南》、《中国银幕》、《电影故事》等。

第三节 小结

本章仍然是进行有关城市青年的身份讨论。与上一章不同的是，这里考察了作为影迷的城市青年的话语活动。网络电影论坛的出现，成为了影迷在话语上建构主体性，进行身份认同所争夺的空间。大批丰富的未能进入院线以及其它正式发行渠道的电影为影迷提供了话语资源，也使得年轻的影迷开始建构自身为“电影专家”、话语权威等身份。于是，在这个新的话语空间里，形成了“专业”和“业余”，“精英”和“草根”的二元对立。

回到本章开头提出的问题，即作为城市知识青年的影迷，如何对独立电影的“边缘”群体进行身份的认同，笔者认为，影迷对电影的投入，不仅仅存在对身份一致的指认，更重要的是，挪用了电影中的某些元素，作为身份建构的条件。在本文的语境中，我们可以看到，部分影迷（往往是在现实生活中从事电影以外的工作的人），实际上利用独立电影对“边缘”景观的再现，借此来树立一种“反精英”、“反权威”的立场；特别的是，他们将电影里的“边缘”生活理解成为日常生活，有效的扣连了他们个人的生活经验，建构了与“专业主义”、“精英主义”相抵制的“边缘”身份。

第四章：影院之外的观影实践

——影迷对独立电影的“边缘”消费

第三章主要考察了作为影迷的城市青年在网络空间围绕独立电影所作的言语实践活动。从中可以看到影迷们之中“专家”与“业余者”身份对立，以及部分人借助独立电影对“边缘”生活的再现，尝试打破一种权威的话语，建构自身反精英的“边缘”身份。除了网络论坛这个公共话语空间本身的特殊性之外，本章将通过对年轻影迷观看电影的具体过程的考察，进一步分析引发他们产生身份焦虑的原因。即，在观看电影的时候，到底发生了什么事情？以及这些事情又如何影响了影迷的观看？

在大陆并没有为独立电影建立院线，因此，除了小部分作品在互联网上流通之外，由城市年轻影迷组织起来的观影社团活动，曾作为独立电影在本土放映和流通的重要渠道。本章就以观影社团作为考察影迷进行看电影行为的重要活动方式之一。需要说明的是，这里所讨论到的社团活动情况，大部分是以北京的社团为依据。原因有二，一是北京有比较集中的独立电影制作的环境，因而本地的社团较容易获得独立电影的资源（无论是同独立电影人的接触方面，还是独立电影的片源）。而且有些北京的社团曾组织过全国性的独立影像展，产生较大的影响。其二，也是比较个人的原因，由于本论文作者有在北京学习生活的长期经历，对这座城市的文化氛围较熟悉，为作者在搜集数据、访谈以及活动参与上，提供了一定的便利。此外，观影社团兴起之初，曾引起了包括主流媒体在内的众多媒体的关注，活动宣传，跟踪报导，电影人和社团成员访谈大量涌现，也是笔者材料的重要组成部分。

第一节 “民间”观影

1.1 民间观影社团

观影团体，顾名思义，主要是影迷自发的通过周期性的集体观影活动，分享电影影像资源（影像形式有录像带、盗版影碟、激光盘等等），认识和交流对电影的理解和鉴赏，是非政府性的，非盈利性的组织，部分社团还发行不定期的内部交流手册。它兴起于九十年代末大陆的大城市中，⁹⁷ 有影响的如上海的“101 工作室”，广州的“缘影会”，北京的“实践社”、“现象工作室”，南京的“后窗看电影”，沈阳的“自由电影”等等。观影社团的实践活动，与网络电影论坛的讨论空间形成紧密的互动关系。除了社团成员中有很多也是来自论坛的网友，借助论坛传递活动信息之外，影迷参与观影之后，也会及时在论坛里发表电影观感和评论。

此外，电影光盘（多为盗版）的普及，大大降低了影迷观影的成本，使观影场所不再受制于电影院。于是，观影空间呈现了多样化，城市里的酒吧、咖啡馆，以及公共图书馆和书店的多功能厅等同时并存，兼顾到了不同影迷的观影习惯和需要。

在国内现有不多的考察大陆独立电影（选用“第六代电影”、“地下电影”等指称作为研究对象，范围与“独立电影”有部分重叠之处）研究中，大都注意到了观影社团作为独立电影在影院之外放映的特殊性。但是，这些研究者基本对社团的作用采取非常暧昧的态度，仅仅给出一个过于简单和粗糙的描述。⁹⁸

⁹⁷ 最早的民间电影团体是上海的“电影 101 工作室”，成立于 1996 年 10 月。

⁹⁸ 参见：杨抒《禁忌与逍遥——中国独立电影研究》（2004），金正求《文化对于中的“个人”》（2006）等。

个别对观影社团表达出明确态度的研究者，又显示出令人怀疑的乐观。在最近一篇详尽论述中国“地下电影”文化的论文中，作者在简要描述了部分观影社团的活动情况后，总结道，“这些来自民间的观影群体不仅改变了中国电影观影方式，在某种程度上普及了电影文化，并有可能成为中国电影市场分化的基础。”⁹⁹ 中国电影的观影方式是否被完全改变了，而中国电影市场有没有开始分化，如果我们能够看到后面的事实的话，就会理解对这种“乐观”的担忧。事实上，一些大城市的观影社团，大致在 03、04 年的时候就陆续解散了。剩下来的，有些直接与官方主流电影结构接轨、合作，比如，上海的“101 工作室”，成为了上海国际电影节的筹办者之一；有些则完全成为了一种文化消费活动，¹⁰⁰ 真正继续对大陆独立电影关注的社团寥寥无几。而另一方面是，我们看到以张艺谋、陈凯歌掀起的巨额投资商业大片成为大陆电影市场里“点金石”。

当然，观影社团在功能、角色和目标上，彼此都不尽相同。有很多在成立之初，就选择低调的姿态，只是“坚持非商业化、非组织化运作，使得活动更像一个开放的朋友之间的电影聚会。”¹⁰¹ 特别当身为社团成员的影迷们“年纪大了，结婚了，不爱玩这个了，那就不玩了呗”，¹⁰² 在这一层面上，社团的解散又似乎在所难免。然而，本论文对观影社团的兴趣，既不是要给它树立一个“功德碑”，也不是将之作为证明大陆电影市场放映发行机制的不健全的例子，而是关心年轻的影迷在具体参与观影活动中，留下了什么，争论了什么，关心

⁹⁹ 鱼爱源，《关于中国“地下电影”的文化解析》，

<http://www.cc.org.cn/zhoukan/shidai Zhuanti/0208/0208091002.htm>

¹⁰⁰ 本论文作者曾于 2006 年 7 月在北京参与过某咖啡吧里举行的一次观影活动，放映的是王小帅的《冬春的日子》，当时听到周围有观众表示对导演名字的陌生，而观影结束后并没有任何电影讨论，观众很快离场。

¹⁰¹ 此处指南京“后窗”观影社团，见张献民、张亚璇，《一个人的影像：DV 完全手册》，中国青年出版社，2003，p.298

¹⁰² 独立导演贾樟柯对社团解散的解释，来自本论文作者对其做的采访。

了什么，从中看到独立电影“影像本土化”¹⁰³的遭遇。

1.2 从艺术电影到独立电影

“那时由于盗版商都在集中精力盗港版电影，所以大陆的影迷能看到欧洲电影的渠道很少，而‘缘影会’的一个重要宗旨就是希望通过这种放映形式，让一个从来不知道艺术电影为何物的人，逐渐成为一个有着渊博电影知识和开阔眼界的影迷，这些影迷在将来有可能成为影评人、电影策划人甚至电影导演。”¹⁰⁴

深圳“缘影会”创办人：欧宁

“国外的影片能被看到的机会还是比国内独立电影的要多。……我当时手头上也有不少外国艺术片，如果有人看，我就直接给他们看。我手上的几千部电影就这样都给人了。我喜欢关注我身边的事，当然外国好的东西也要学习，但我觉得我更喜欢（与中国独立电影之间）真正交流的感觉。”¹⁰⁵

北京社团W创办人

在对一些具规模的社团观影内容的考察中，会发现影迷们活动的早期，大部分是选择以西方电影大师经典作品作为最先的观摩对象，例如伊朗导演阿巴斯作品，意大利导演安东尼奥尼作品，俄罗斯导演塔尔科夫斯基作品等等，即通常所说的“艺术片”。此一阶段的影迷组成，城市里的艺术青年，大学生，媒体工作者占很大的比例。尽管北京的“实践社”和“现象工作室”从成立之初就有自觉的关注国内影像创作的意识，但形成影迷与本土独立影像活跃的互动氛围，则是稍后的事情。

由于部分不同的观影社团的影迷们之间会有往来和合作，甚至这种往来与合作跨越了不同的城市，一方面，增加了影迷们对电影信息的掌握，另一方面，

¹⁰³ 张亚璇，《无限的影像——1990年代末以来的中国独立电影状况》，《天涯》，2004年02期，p. 158

¹⁰⁴ http://www.newcenturyweekly.com/Tb_sy/index_3j.asp?ID=57

¹⁰⁵ 来自本论文作者对社团W负责人所作的采访

通过跨地区的交流，一些从观摩西方大师电影中产生的电影观念得到了普及和强化。我认为，至少有以下几种观念是影响到影迷后来对国内独立影像的认识的：

（一）以电影导演为影片观摩单位的观看方式，实际上突出了“导演”在电影创作中，作为“个人”的“作者”地位和主体性的体现。这种对“作者”和主体性的意识，实际强调了个人的创造性。然而，这一点引发了影迷们对本土独立电影的争议也最多。分歧之一在于，由于大陆独立电影制作环境的限制，使得独立影人难以持续的建立一个自己作品的风格系列，以及形成此系列中可被指认的电影语言。换句话说，西方电影理论中有关“作者电影”的概念，在中国大陆被进行了一番话语上的挪用——当作品风格的持续性无法保证的情况下，单一作品中对题材的选择、视觉体验上的追求就成为关注的焦点，或成为衡量独立影像中是否有“个人”、“作者”存在的标准。于是，也造成了部分独立电影在后来的创作中，出现拍摄技巧的太过刻意或者太过随意的两极化现象。至于大量出现的主题上对“边缘”/“底层”人群生活的选择，难免有一些独立电影工作者们的跟风之嫌。互联网上曾一度出现一些写手，专门模仿嘲弄非主流电影写的剧本，¹⁰⁶ 即是表明一类独立电影的程式化创作方式，而“边缘性”主题便是首当其冲。

（二）艺术电影启发了影迷们对于电影的社会功能的思考，从而令影迷们注意到了观影本身的意义。北京观影社团 T 的发起人曾这样对本文作者谈艺术电影：

“好莱坞电影对观众的功能就是，我工作很累，想看电影暂时忘掉自己，能在这

¹⁰⁶ 张献民，《看不见的影像》，上海三联书店，2005，P.46

里实现一个梦。而艺术电影，你看了以后会对自己，对社会更加认识，然后给你力量和勇气，而不是暂时忘记。我觉得这是艺术电影一般的意义。”¹⁰⁷

从这段话里可以看出，说话者区别了普通看电影的行为，流露出了知识分子式的，对自我和社会的观照以及反思的要求。这是作为除影迷身份之外的，并同时借助于电影的，对观影者主体性的启发。此外，国外电影艺术中的人文主义关怀也是影迷们所认同的。一位深圳观影社团“缘影会”的成员说起自己的感受：

“世界电影分成两大块，一边是好莱坞生产的电影，完全是商业操作……；另一个阵营就是欧洲电影，还包括亚洲电影以及贾樟柯、王小帅的作品在内的中国电影。他们跟好莱坞是完全不同的制作方法……，但是最大的不同是他们更加注重人文的东西，这正是吸引我的地方。”¹⁰⁸

这位影迷的观点具有一定的代表性。同社团 T 的发起人一样，在他们所做出的“好莱坞”与“非好莱坞”的对立中，我们已经可以看到贾樟柯、王小帅等国内独立影人及其作品被放在一个预设好了的位置和立场，这种位置和立场因为与“好莱坞”对立而具有比较明显的反商业色彩。然而有趣的是，在理解中国电影出现多样性困境的原因时，北京另一家较知名的社团 W 发起人的想法则不同：

笔者：你所说的“独立电影”的“独立”是什么意思？

W发起人：就是一种创作的权利和表达的自由。现有的电影审查制度就没有这种自由。你要先自己审查过了，然后交给电影局再审查，当然就过了。这些和我们看的电影是不一样的。商业电影也可以是独立电影。它可能也受到其它方面的制

¹⁰⁷ 来自笔者的采访

¹⁰⁸ 旺达，《欧宁：理想自由艺术》

http://www.newcenturyweekly.com/Tb_sy/index_3j.asp?ID=57

约，但是这种制约不同。比如《黑客帝国》也可以算独立电影，只不过是导演把独立的想法贯穿到商业中。……我喜欢独立电影是因为我看到多样化了，而不是一元化。现在很多人说没有商业片，（我觉得）是因为没有拍商业片的基础。¹⁰⁹

很显然，“独立电影”对于以社团 W 发起人为代表的影迷来说，比起之前所提到的群体，并没有一个明确的界定（例如：“非好莱坞”、“非商业”），而是一个具有理想性质的抽象概念。在实际的观影活动中，这些对“独立电影”的不同理解通过影迷们具体的观影过程里，对不同放映空间的选择，影片的选择以及讨论电影的方式表现出来，从而也形成了影迷们对自己身份的建构：是认同具有精英意味的“艺术家”式的责任关怀，还是认同一种在主流权威之外，对个人追求的坚持？

（三）艺术电影使得影迷们对电影的多样化有了认识，看到了“好莱坞”电影之外，电影的其它可能，即，如本小节开头所引的说法，“开阔了视野”。影迷扩大了对国外艺术电影相关资源的关注和需求，甚至还影响了主流电影杂志的定位：比如《电影世界》、《看电影》、《电影评介》等在改版后纷纷开始了对国外电影的大量引介工作，其投入程度甚至到了忽视本土电影的地步。¹¹⁰

在这一点上，可以这么说，一些观影社团在早期确实为扩大观影资源的丰富性上发挥了积极的作用：很多社团的核心成员凭借私人关系，四处“化缘”。比如，北京的“实践社”借助部分有电影学院背景的成员关系，从台湾带来一批西方电影大师录像带，成为国内最早的有系统地接触到艺术电影资源的群体；¹¹¹ 广州的“缘影会”因为地理优势，依靠香港独立电影人的协助，获得了很多海外艺术电影的信息和影片。而其它城市的社团，比如武汉观影，则依靠同其

¹⁰⁹ 资料来源于笔者的采访

¹¹⁰ 对大陆主流电影杂志的研究，可参见王小憨，《生存之感：世纪之交中国电影类杂志发展趋势研究》，<http://www.mtime.com/myblog/trackback.aspx?blogId=270430>

¹¹¹ 资料来源于本论文作者对该社团创办人的采访

它地区观影组织的联络，互通有无。尽管如此，影迷一方面对国外电影观影的丰富性增加，可另一方面在具体接受本土独立电影的时候，却出现了很大的隔阂和陌生。独立电影导演贾樟柯对此深有体会：

“公众以前非常熟悉主流的声音，主流的声音有一个主流的特点。当人们接触到新的声音，新的方法的时候，有一部分会有亲切感，会一下子喜欢，还有很多人有陌生感，他会保持距离，会排斥，会产生很多概念性的意识。拿我的电影为例，就有一个严重的误解：我拍的都是中国最主流的人群，但是他就觉得，怎么可能拍一个县城里的小偷？这种不熟悉，他认为就是边缘。其实他也过那样的生活，生活水平、质量、环境和电影里的人是一模一样的。这就是一种误解。”¹¹²

贾樟柯只说对了一半的事实，那就是他在电影里表现的群体（以城市流动的农民工为主），在当代大陆的社会当中从人数上确实是占很大比例的。然而，同样需要注意的是，真正能观看到贾樟柯电影的影迷们，却主要是城市中的大学生，艺术青年，知识分子们。这种情况姑且称之为是导演与观众的错位。因而，影迷们对独立电影中的“边缘生活”的指认，绝不只是因他们缺乏观影经历而造成的“误解”，正如上文（二）中曾提到的，影迷通过选择不同观影场所、影片和话题讨论等途径，会形成对“独立电影”的不同理解。下面将通过一些案例分析，作进一步的说明。

第二节 影像民间

2.1 影迷群体的分化

“虽然我们是从学院出来，但是我们是反学院的。我们跟非电影学院的人的关系

¹¹² 资料来源于笔者的采访

很融洽，都在一起做事情。而且这个社团到后来的活动和电影学院没有关系，包括创作和推广。”¹¹³

北京“实践社”羊子

“其实中国有一个很大的问题，就是所谓的“学院派”。中国的学院其实是很腐朽的，千篇一律，缺乏创新。你看中国电影近几年的活力都是来自学院以外。当然不否认学院做出来的东西，但我指的是活力来源。包括贾樟柯等人，其实他们也不是纯粹的学院背景。电影需要各方面的养料，否则按照传统的路走下去的话，会比较糟糕。”¹¹⁴

北京社团 W 负责人

如果说，第三章曾论述了网络电影论坛里影迷的话语活动，出现的“专业”与“业余”、“精英”与“底层/边缘”的对立，主要是针对公共空间里文化资本（cultural capital）占有的多少而形成的“话语权”的不平等。那么，在影迷实际的观影行为中，围绕“学院内”与“学院外”的对立，似乎更多的指向观影群体上的“小众”与“大众”，¹¹⁵ 以及独立影片创作上的“单一”与“多元”。关于观影群体，其实早在部分社团进行“艺术电影”的观影过程中，就已经引起了青年影迷身份上潜在的分化。以下这段话所描述的现象，可以体现某一种影迷群体的形成：

“在放电影的日子，酒吧里都是很前卫很小圈子很有文化的感觉，大家吃着西餐谈着电影的归属感等等绝对高雅的东西。他们在一起的时间可以共同鄙视好莱坞的主流商业大片，因为在这里放映的都是不了解电影的人根本不知道的导演的根本知道的片子，但却都是他们备加推崇的上乘佳作，如塔可夫斯基、如小津安二郎、如杨德昌……”¹¹⁶

¹¹³ 资料来源于作者的采访

¹¹⁴ 资料来源于作者的采访

¹¹⁵ “大众”在这里，仅仅只是针对“小众”而言，并无“大众文化”里“大众”的意思

¹¹⁶ 王系系，《去酒吧看电影》，<http://www.fon.org.cn/content.php?aid=158>

“酒吧”、“前卫”、“小圈子”、“高雅”等这些词汇里，无不含有某种排他性的色彩，通过观看其它人“根本不知道的”导演的作品，影迷们自我建构着或者想象着主体的身份。还有一位影迷谈起他的酒吧观影经历时，说：

“我参加了一两次（观影）之后就没再去了。那个地方（酒吧）让我觉得非常别扭。来的人基本都是穿得很酷的，头发留得长长的艺术青年。看上去，他们彼此都是认识的，都是圈里的人。我不喜欢这种气氛。”¹¹⁷

北京社团 W 负责人很直接地对笔者表态：

“有很多人选择在酒吧观影，但我个人非常不喜欢。国图（国家图书馆）就比较正式，他们有一个专门的音像部，可以放投影。贾樟柯他们来看过，也挺满意的。我们还在王府井书店办过（观影活动）。”¹¹⁸

此外，有研究者在对北京的几家观影社团进行考察的时候，特别注意了观影空间与观影活动性质的关系。他选取了四家观影社团，描述了各自的地理位置（分别是北京电影学院附近、三里屯时尚夜生活区、望京高档文化住宅区，以及大型书店和公共图书馆），而在收集这四家观影活动数据记录时发现，从他们所选择的影片内容和性质上，都与前者的物理空间形成一种绝非偶然的，强烈的对应关系（the striking correspondence）。¹¹⁹

¹¹⁷ 资料来源于笔者的采访

¹¹⁸ 来自笔者的采访

¹¹⁹ Seio Nakajima, *Film Clubs in Beijing: The Cultural Consumption of Chinese Independent Films*, Paul G. Pickowicz & Yingjin Zhang, ed. *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, Rowman & Littlefield Publishers, INC. 2006, p.180

2.2 “民间”表达

除了影迷群体的分化，关于独立电影创作方面“单一”与“多元”问题的呈现，和大陆学人张亚璇所提到的“国内民间影像创作气氛”¹²⁰的兴起不无关系，后者也是促使影迷们真正对本土独立影像产生兴趣的重要因素。¹²¹90年代末到2000年，DV（数码摄像机）开始成为城市中年轻人的热门话题。因为它在制作技术上的便利，以及制作成本上的节省，使得热爱影像的年轻人跃跃欲试，甚至出现了一股“DV运动”。运动的构成主要受到几件事情的推动：

2001年，由北京的“实践社”为发起者，并联合其它城市的观影社团，以及主流媒体《南方周末》一齐举办的“首届独立映像节”。展映作品以DV创作为主，据称集中了“1996年之后的独立作品”，¹²²主要由参与活动的社团组织选送，部分还接受自愿报名。为期一周的影展分为剧情短片和纪录片，前来观影的人以学生、影像工作者、媒体人等，反映热烈。对活动过程的相关报导，除了《南方周末》、《三联周刊》、《新潮》等主流与非主流媒体之外，影展组委会也做了自己的影展小报。之后又在全国十几个城市举办巡回展（沈阳，杭州，上海，南京等），主要与当地的高校合作。

这次影展最大的特点，也备受争议的是提出了“影像民间化”这个概念。

独立映像节策划人羊子解释：

“我们这次影展侧重于民间化，希望能够照顾到更多非学院的制作者，希望地域更广。所以，并没有单一的按照传统的标准来选片，这也是本届电影节影片多样化的原因之一。”¹²³

¹²⁰ 张亚璇，《无限的影像——1990年代末以来的中国独立电影状况》，《天涯》，2004年02期，p. 158

¹²¹ 这里采用“独立影像”这个约定俗成的说法，而不用“独立电影”，前者包括个人小品、短片等。

¹²² 《首届独立映像展游报》NO.1

¹²³ 同上

然而，“民间”随后成为了整个活动中，被观影者、媒体、组织者点击率最高的词汇。对“民间”的质疑来自几个方面：首先，“民间”被理解成是与“学院体制”之间的对立。由于电影节设有竞赛单元，最后评选获奖的剧情短片中，电影学院的学生毕业作品占了大多数，并且评委人员也以电影学院老师为主，因而被一些无电影学院背景的观众指责为“学院派的风格”的彰显。¹²⁴此外，有观众对影展的安排上也有不满：

“由于本次映像展在排片的时候并未太可疑的回避电影学院的作品，在参加剧情片竞赛单元的 22 部作品中，没有一部非学院背景的剧情片可以在影像叙事技巧和制作水准上与学院作品进行公平的同场竞技。所以当民间影像创作者的作品与电影学院的学生的毕业作品混合放在一块儿的时候，那种对比之下的粗糙与稚嫩就更加的明显和不能容忍，以至于观众在哄笑至于很容易就忽视了那些可贵的地方——大胆的想法、令人激动的创新以及在真正的民间条件下所表现出来的那种对电影的热爱。而这些东西，对于民间影像来说，甚至是对于未来的中国电影来说，可能是最为重要的东西。”¹²⁵

其次，“民间”引发了观者做出与官方主流体制的对立的联想。一位叫乌青的观众在映像节留言板上写道：

“《南方周末》作为一个官方的媒体机构凭什么号称独立和民间？”¹²⁶

有意思的是，尽管“实践社”的主办人羊子后来不断的在各种场合下反复强调，“独立映像”的中“独立”的意义并非针对体制而言。¹²⁷而对于参展的影像创作者的多元的，非主流的身份（也就是“非电影学院专业背景”）的关注，

¹²⁴ 此观点来自笔者采访的一位曾参与电影节活动的青年影像创作者

¹²⁵ 张勇，《面对民间影像的尴尬与宽容》，《南方周末》，2001.9.27

¹²⁶ 《首届独立映像展游报》NO.4

¹²⁷ 同上

被不少评论者和学者认为恰是电影节开办的重要意义之一，而另一方面，对于影展中出现的对同性恋等弱势群体的生活纪录，也“让人接触到了不同的话语，促进了映像的民间化，或者说是民主化”。¹²⁸

发生“民间化”到“民主化”的话语转变，少不了2002年凤凰卫视推出的一个新栏目《DV新时代》（又名《中华青年影像大展》）的推波助澜。这是一个除了观影社团之外，专门播放青年大学生，以及DV爱好者的DV作品交流和观摩的大众媒体平台。在本论文的第二章分析独立纪录片的情况时，曾指出，“新纪录片运动”的兴起，依靠了体制内电视媒体，从而达到对电视观众日常生活的高渗透性，影响了他们对影像的认识和参与。《DV新时代》的出现，使这种独立创作行为被不少研究者赋予了意识形态上的涵义，认为是“让影视制作权走向民间，使得民众获得了更多的表达权。”¹²⁹但是，究竟多少“更多的”民众获得了或者可以获得“表达权”？而且“表达权”又在多大程度上“更多了”？这些问题所反映的一种“理论上的乌托邦”已经引起警惕。¹³⁰不过此时可以看到的是，“民主化”的话语不仅扩大了“民间化”的内涵，而且也通过对回避或者遮掩了影像创作者的不同身份，从而使观影者因为无法获得对独立影像的有效指认，即不知道应该如何认同一些独立创作，以及采取何样的态度，如应该具有“专业性”的严苛眼光，还是对粗糙的、边缘的/非主流的影像采取“民间性宽容”，以上这些无不令影迷产生身份上的焦虑。

一位“首届独立映像节”的评委影迷表述的非常直接：

“连续两天的从早上九十点到晚上11点的集中观摩本来就对我脆弱的生理构造

¹²⁸ 小于，《独立映像节的映像民主化》，《三联生活周刊》，2001，42期，p.63

¹²⁹ 赵文哲，《“我”的电影不是梦》，《大众电影》，2004年02期

¹³⁰ 凤凰卫视之《DV新时代》主编，《一个人的影像——DV完全手册》，中国青年出版社，2003

形成了比我的哥们颜峻还要严峻的考验（为了对每部参赛的片子负责，评委必须看完所有的参赛“影片”），而众多所谓的“影片”却径直突破了生理承受极限，直扑我勉强正常的智商，对我的智力、性情乃至作为观影者的人格进行了全面的摧残。”¹³¹

此外，除了观影社团组织观影活动之中出现的矛盾和复杂的话语，一些外在于观影的管制亦增加了影迷在观看过程中的不安，也说明了独立电影的生存处境：“首届独立映像节”在活动进行到最后一天的时候，受到有关部门的干涉，放映地点被迫由北京电影学院改到城郊的汽车电影院；而北京“现象工作室”在某高校举办“同性恋”影展时，亦遭到校方的警告而被临时中断观影活动。¹³²

第三节 小结

在此章中，通过以民间观影社团的活动为例，具体的考察了影迷的观影过程，影响他们产生身份焦虑的原因。从分析中，注意到影迷对西方电影大师的系列作品的观摩，影响了他们对独立电影的认识，包括个人的创造性、对生活的反思以及影像的多元化。但另外一方面，在真正面对本土独立电影作品的时候，我们也注意到，影迷们对观影的场所，观看的影片的选择，包括影迷与导演的交流，建构了独立电影的如“艺术性”、“民间性”的特性。本章选取了北京“实践社”举办的“首届独立映像展”进行案例分析，指出“民间”作为观影社团的话语策略，加上媒体的导向，使得影迷对独立电影的有效指认更加复杂，从而影响了对作为观影者身份的确认。

¹³¹ 胡续东，《噩梦中的前景：首届独立映像展观影手记》，凤凰卫视之《DV新世代》主编，《一个人的影像——DV完全手册》，中国青年出版社，2003，p.272

¹³² 羊子，《我参与的“首届独立映像节”》，《新潮——艺术现场档案》，2001年11期，p.4

第五章 结论

第一节 电影的社会实践

本论文选取了大陆独立电影文化进行探讨，尤其注意了它与中国城市青年文化之间并非单向而是多向的互构关系，并分别从三个方面展开分析：首先，从独立电影的制作和创作方面。其中包括了对电影在主题上的取向和转变进行解释，即，为何早期独立电影的关注对象多为“艺术青年小群体”漂泊的精神之旅，而在后来的发展中，则明显的出现了对这个主题的离弃，大批城市里的底层青年的流动性生活进入电影人的视线。本文通过考察中国城市青年文化的社会历史脉络，以及国家政治经济体制的变革，给出的观点是：国家公有制及其背后的集体主义观念在八十年代末九十年代初，受到商品经济的冲击，从而影响了社会对“青年”的同一性整合。城市青年的身份出现断裂，他们开始主动的选择离开国家体制，寻找个人的身份和社会价值。“自由职业者”成为很多从事艺术活动的年轻人的“临时”身份，而早期从事独立电影的生产和制作的年轻导演也属于这个群体之中，他们通过在作品中对生活的焦虑、失去明确理想的失落的艺术青年的再现，记录着当时城市青年的一种心态。尽管独立电影后来的主题转向城市底层群体，但在本文分析看来，这不过是一个“表面”。在它的背后，并不是将叙述者与被叙述者划清界线，实质上仍然是一种对“自我身份”的建构。正如学者张英进所说，后来的独立电影制作者强调个人的视角和身份，建构一种主观的“真实”论述，是一种对“主体的回归”。¹³³

¹³³ 张英进，《电影的世纪末怀旧：好莱坞、老上海、新台北》，湖南美术出版社，2006，p.33

其次，从作为本土影迷的城市青年对独立电影的接受方面。本论文在这里又分了两个层面来考察。一个层面分析了网络电影论坛中，影迷们围绕独立电影的话语活动，既包括影评书写，也有影迷们之间的讨论。从中可以看到，当互联网这种新媒体为城市青年提供了建构主体性的话语空间时，借助盗版影碟丰富起来的，在官方发行体制以外的影片资源，包括独立电影，成为了年轻影迷争取话语权的重要资源。与此同时，“电影专家”和“业余”、“精英”与“草根”的二元对立身份随之形成。面对可能的话语权威和资源垄断，部分影迷选择借助独立电影内非主流生活的主题，将自己的日常生活经验、周遭的流行文化与之结合起来论述，建构一种“反精英”的立场以及“业余影迷”、“草根”的身份。

另外一个层面，也就是本论文研究独立电影与城市青年文化互构的最后一个分析角度，即年轻的影迷实际参与大陆独立电影的观看和消费活动。通过选择对几家民间组织的观影社团举办的观影内容和观影方式的了解，认识到在这种特殊的观影经验中，影迷们所选择的影片，观看电影的场所，以及观看后影迷与独立电影创作者之间的讨论等因素一方面形成了他们对大陆独立电影的不同理解，并在话语上建构了独立电影的如“艺术性”、“民间性”的特性，同时，另一方面亦令他们产生了身份上的焦虑，即在如何认同独立电影的主题和美学风格上产生了疑问。

本论文在研究中从三个方面探讨大陆独立电影与城市青年文化的互构关系，实际上是为了回答在绪论中所提出的核心问题，即“边缘”如何的成为了描述大陆独立电影文化的主要论述。笔者主张，上述两者的互构关系凸现了独立电影“边缘”的现象，并且每一个方面的互构过程，均显示了“边缘”论述

的一个层面。具体来讲，第一个层面，独立电影中对某些特殊职业身份或者无身份的个体生活的再现，是社会主流文化关怀以外的“边缘”景观；第二个层面，影迷们为对抗网络话语空间中对话语资源的垄断和建立话语权威的现象，利用独立电影的资源，建构自身对“精英”、“专业”等相对抗的“边缘”身份；第三个层面，影迷通过对独立电影的消费，包括选择影片、观看电影的场所等等，在此过程中建立了对独立电影的不同理解。正是这种既区别于影院，又不同于家庭观影的观看，以及影迷与创作者之间的交流方式，建构了独立电影的“边缘”消费特性。

至此，我们可以透过对中国大陆独立电影的研究，重新理解电影学者Graeme Turner在他的《电影的社会实践》¹³⁴要传达的意思。他强调，“电影成为一种社会实践，它的生产和消费，以及快感和意义都是文化的作用。并且这种理解电影的取径已获得越拉越广泛地认可。”¹³⁵ 尽管Turner主要是以商业电影意义上的通俗电影（popular film）为分析对象，但对于大陆独立电影而言，仍有很多值得借鉴的地方。他说，“现今，大众多少已经接受电影的文化功能并不仅限于是被展览的美学作品这个概念。通俗电影不论对与观众或是制片而言，主要关心的都是观众观看的快感。……电影透过银幕上再现的奇观、对明星的指认、不同的风格、各种电影类型甚至逛电影院的活动本身去提供我们看电影的乐趣。”¹³⁶ 本文在主体部分的论述也在传达类似的观点，虽然看上去大陆独立电影的制片与观众非常分散，不能与参与国家体制内制作、发行、观影的人数相比，但是通过对本土影迷活动具体的考察之后，我们仍然可以看到独立电影生产和消费的存在空间，也存在影迷对独立电影的情感投入，甚至产生身份认同

¹³⁴ 此为Graeme Turner所著*Film as social practice* 的中文译名

¹³⁵ Graeme Turner, *Film as social practice (Fourth edition)*, Routledge, 2006, p.2

¹³⁶ 同2, p.17

的焦虑。在这一层面上，大陆独立电影对于某一特定影迷，特别是城市青年而言，就是他们的“通俗电影”。

此外，Turner的另外一个洞见也极具启发意义：“当我们把电影放在文化中来讨论——看似简化了电影作为一种实践的重要性——却导引我们对于电影这个媒体的特殊性有了更深入的认识。”¹³⁷ 如果我们放在资本全球化的语境中来看，就会注意到，当代的年轻人对于电影的理解已经随着新传媒技术的出现而大大不同以前，影像光盘、数码摄像产品、网络等在大城市的普及，使得电影资源的流通不再受制于国家、年代、放映体制等，另一方面影视专业的设立也成为各大高校炙手可热的资源集中的新领域。他们接触电影不再通过文学或美学上的取向，而是建立在丰富的观影经验上。正如Alin J.-J. Cohen所描述的“超级观众”（hyper-spectator）：这群人不仅熟悉电影语言及影片的故事，了解电影拍摄的背景以及电影工业的潜规则，甚至电影不仅作为可观看的，还能成为可参与的，即观者自己做起了影像工作者。¹³⁸ 笔者在正文第三章所描述的一群影迷与这种“超级观众”的特性极为类似。

第二节 对“边缘”的再认识

回到本论文所研究的大陆独立电影“边缘”现象，主要是想对戴锦华有关90年代中国社会权力中心发生“分裂”的说法进行一个延伸，即当中心不止一个的时候，所谓的“边缘”也会有多个。或者我们甚至可以怀疑“中心”是否真的还存在。具体的以独立电影作为一个个案，笔者绝不认为独立电影的生存

¹³⁷ 同2, p.59

¹³⁸ Alin J.-J. Cohen, *Virtual Hollywood and the Genealogy of its Hyper-Spectator*, Melvyn Stokes and Richard Maltby, ed., *Hollywood Spectatorship*, The British Film Institute, 2001, pp.157-162

和发展完全与国家体制、商业主流隔离和排斥，特别是如果考虑到独立电影的相关的资金来源，民营资本、海外投资等必定会影响到电影实际的内容和形式，以至于有西方学者将独立电影叫做“in-dependent film”。并且张英进更加直接的将独立电影所代表的“边缘”作为参与大陆市场竞争的不可小看的力量。尽管笔者在本论文中没有出处理电影的政治经济方面，但对“边缘”所持的态度同样是正面的、积极的。这种正面和积极来自于不将“边缘”与“中心”的位置僵化和固定化，任何文化与文化之间的关系应该一直都是处在变动当中的，而不是放在简单的二元对立之中去解释，这样，也为独立电影所代表的非主流文化获得生存和发展空间提供了条件。因此，“边缘”只是一种话语建构，本论文的三个主体部分展示了独立电影的“边缘”对于无论制作者还是消费者、观众来说，更多的意味着一种“姿态”或者“身份立场”。

在这一个层面上，笔者选择从“内部”（指作为身处大陆社会文化语境内）看独立电影，仍然发现了它所谓的“政治性”，但这种“政治性”与英文世界理解的有所不同。前者体现在通常所说的“对抗”，与国家政党直接的反抗。而本文则认为，还有另一种“政治”的存在，即日常生活里关于公共话语权的“斗争”。

此外，国家对青年的在意识形态上的整合的努力依然没有停止。在此篇论文写作进行过程当中，发生了一系列有关独立电影的媒体事件，可以看到独立电影甚至有可能作为国家权力整合青年的新的领域。在这里，试举一例：

大陆独立电影导演贾樟柯的作品《世界》在 2005 年终于通过了国家电影局的审查，得到在本土正式发行和上映的正式资格。在此之前，贾樟柯的名字曾一度出现在官方发布的禁拍令的“黑名单”上，而他的讲述一段跨越七十年代

到九十年代的青春漂泊的成长史《站台》也被列入“禁片”。有趣的是，就在 2006 年，贾樟柯却成为了中国移动通信运营商下属品牌“全球通”的形象代言人，宣传的核心主题是“全球通”的概念形象标志“我能”。宣传片由贾樟柯电影事业中几个重要的时刻所串联，分别是：拍摄《小武》，拍摄《站台》以及获得威尼斯电影节金狮奖。贾樟柯本人做旁白，念出广告词：“不管别人怎么看你，用你自己的方式去看世界，坚持自己的选择，做最好的自己。我能。”¹³⁹

联系贾樟柯在电影界的经历，不难看出，中国移动选择贾樟柯作为形象代言意味深长。“全球通”一方面象征着全球化信息、资本流通跨越时间空间的“自由”交流，另一方面，则作为由国家资本的一部分，可以看成是主流意识形态对独立电影的话语进行挪用：即将独立电影原本对单一化，极权化和有限的个人空间的挑战转化为青年人依靠个体奋斗，自强不息，走向成功的表述；并将之置于社会经济发展的语境之下，塑造了社会“成功人士”的一种模式。此时，独立电影的社会文化意义被掩盖于经济利益之下，而贾樟柯电影里所呈现的封闭的，滞顿的，被全球化阻隔的城镇生活与之成为一个鲜明的反讽。这个媒体事件的出现，暗示了独立电影的存在，并不完全做到与主流意识形态的对立。

第三节 对文化研究的再认识

大陆独立电影文化的构成，在当代中国大陆的社会状况中是非常具有本土性和民间性的。本土性在于，尽管“独立电影”这个概念的出现最早可以追溯到 20 世纪初美国的电影工业体系，西方电影学界也对此进行了不少的知识生产，

¹³⁹ 短片资料可登陆此网站：<http://www.6rooms.com/watch/413158.html>

但大陆的独立电影却无法使用西方现成的定义或者理论框架来研究。就大陆电影的生产机制来说，在一个不存在电影工业，并受到国家意识形态牢牢控制的环境下，独立电影的出现多少可以看成为不少年轻人追求艺术理想的行为。起码在拍摄之初，那些从国营制片厂、国家电视台脱离出来的年轻的独立电影制作人们不太考虑市场和票房。在拍摄资金、电影审查等各方面压力下，他们依然选择以个人的视角进行电影创作；就独立电影的流通机制来说，这些进不了电影院线的作品，却以一种更大众、更具有流行消费气息的形态进入到电影观众（特别是城市年轻的影迷）的视野：比如高校中资源丰富的校园网络，城市公立图书馆和大型书店，以及小型咖啡吧、酒吧和书吧的电影放映会等等。

大陆独立电影文化构成的民间性在于：首先，除了独立电影在发展初期，创作人员基本都毕业于两三间国家老牌的影视高等艺术专业院校之外，后来参与独立影像制作的年轻人的教育背景则越来越宽泛；而电视台也纷纷开办专门以鼓励民间创作的独立影像作品为内容的节目。其次，影迷们对于独立电影的讨论和交流活动也主要在网络论坛中进行。由于不受传统纸媒杂志的限制，一些有关独立电影的敏感话题，如电影审查，导演与国际电影节的关系，影片的“政治”立场等等都成为影迷讨论的重点；这些影迷们还在论坛中形成具有他们个人风格的影评书写形式。此外，由影迷、独立电影创作者等组织的不同的民间观影社团，地区性的影展，曾在 2000 年初活跃一时。他们中有的旨在扩大独立电影的影响力，加深对独立电影的认识，有的则真正参与到独立电影的制作甚至发行的环节中。

在具体考察独立电影在本土民间的“社会实践”中，我们可以进一步发现，许多围绕电影而生产出来的话语在某种程度上对应了当代大陆城市青年对主体

性的诉求，比如，“独立精神”、“个人表达”、“真实”等等。与传统的以欧洲为中心的青年文化研究不同，前者将青年文化归结为次文化，认为它天生的就具备在话语上的颠覆性和反抗性：年轻人的行为、对服饰的选择及言语等一定别具“政治”异议。¹⁴⁰ 而大陆的青年文化曾经历过一个被国家高度理想化的整合阶段，甚至一度作为主流文化的重要组成部分，因此它并不完全被看成为“次文化”。社会进入 90 年代发生了经济体制改革，在城市中实施的，以国家为中心的集体单位制逐渐失效，对“青年”的统一建构遭到瓦解。散落的个体随之出现，对身份的重新定位和寻找成为了城市年轻人的主要诉求。这种诉求，与其理解为是对原有以集体主义为中心的拒绝和颠覆，不如看成是他们试图重新建立一种与国家和主流文化的对话与协商关系。这也就是为什么，到目前为止，无论是青春流行小说还是独立电影，它们年轻创作者们不断声明自己并无任何“政治”意图。

大陆的独立电影实际上便是这种“对话”的渠道之一。如上文所指出的，独立电影在资金上对海外和民营资本的依赖，以及对商市场的非排斥态度，都表明它与国家体制、商业主流无法割裂的依存关系。然而，独立电影本身仍然有许多资源吸引着年轻人的投入。比如，独立电影所强调的个人视角，主观立场的观察方式，实际上提供了另外的“介入”生活的可能性。讲述者先从自己出发，再将镜头对准周遭的人，拆解和剥离了被原有的“集体”包裹住的个人欲求。而独立电影在其制作和流通的环境中与国家权力机构的角力，也可看成是对“同一化”/“同质化”的挑战。年轻人对独立电影的参与，以显示作为个体的主体性。

¹⁴⁰ 这方面研究的代表作品有：Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, London; New York: Routledge, 1991

一直以来，“本土”和“民间”都是文化研究关怀的关键词。而大陆兴起不久的文化研究，由于批评成果主要沿用西方的文化批评理论，而普遍出现理论嫁接的“缺口”，以及论述上的宏大叙事，即“将边缘的、少数的、他者的声音包括进普遍历史的时间，以及置于抽象理性的名义之下，通过在自身范围内对这些声音的盗用和否定，生产了所有的知识。”¹⁴¹ 学者刘晓春认为，造成这种缺陷的重要原因，是当下的文化批评者很多“局限于对文化现象的表面描述，缺乏对某一具体文化现象进行全面深入的考察。”因此，刘晓春特别强调一种“人类学视野的田野作业精神”。¹⁴²

针对本论文的研究对象：独立电影来说，真正开始引起大陆电影学界注意的是90年代中。然而到目前为止，现有的关于独立电影的论述分析，基本仍在对独立电影导演及其作品作“表面描述”，并将其特性论述为“边缘”，完全忽视了独立电影在本土民间的接受过程是怎样的影响着它的形态和文化位置，更没有看到城市青年文化与独立电影之间存在的互构关系，如何凸现了独立电影文化的“边缘”特性。当然，笔者在本文中所用到的分析方法在实际的操作上也遇到了诸多的困难，比如围绕独立电影的文化事件，它只是一个过程，因而并不能够持久地存在：观影社团就曾经历过众人欢呼到后来各自散去的过程；至于当时大家曾热烈讨论的现场情况是怎样，则因笔者参与的时刻和时间的长短限制，大大影响到了笔者的判断。因此，如何将无序的、片段的青年人的日常经历连缀起来并产生意义，一直是此论文面临的最大挑战。但是，不管怎样，笔者仍然希冀以一种实证的态度，尽力去呈现出当下中国大陆鲜活且充满质感的社会文本。

¹⁴¹ 刘晓春，《民间文化视野中的文化批评》，《文化研究 第2辑》，天津社会科学院出版社，2001，p.270

¹⁴² 同上，p.275

第四节 另待开辟的研究领域

面对当代中国社会复杂而多样的文化地图时，笔者在本文的论述空间，只不过打开了一个很小的切口。从这个切口中所窥见的，当然还有很多其它的问题是本文还没有解决的。比如，在第三章有关网络电影论坛的考察中，实际上涉及到了互联网里虚拟空间中的话语政治问题。Tim Jordan在研究网络活动的时候，提到了“网络权力”这个概念。他认为，“网络权力对于个人来讲，意味着可以消除这些网民在真实生活中不平等的身份”，因为“没有人知道他们在网络中声称的身份是否真实。”所以，“网络权力”在他看来，是一种被人争夺的可占有物（possession）。¹⁴³ 我们发现，这种斗争同样的存在于中国的年轻网民讨论独立电影的话语活动中。但有意思的是，尽管他们会利用用户名的可任意更换性，达到“畅所欲言”的目的，可是到最后，部分网民仍会自动暴露或者被人指出自己的真实身份，已达到对独立电影发言的“解释权”。这种“自报家门”的做法，显然是一种特别的网络政治策略。此外，由于独立电影的主题以及发行受到国家审查的意识形态标准严格控制，对于独立电影的讨论，哪些可以说哪些不可以，则反映出中国大陆对网络空间的管理问题。

此外，大陆独立电影文化中所凸现的有关“影像民间化”、“观看的平等”、“主体的回归”等一系列具有现代性的话语，也可以让我们从电影与城市青年文化之间的关系这个角度，对现代性在当代城市中国的展开作进一步的思考。

¹⁴³ Tim Jordan, *Cyberpower: The Culture and Politics of Cyberspace and the Internet*, Routledge, 1999, p.88

参考资料:

一、中文参考书

- 陈犀禾、石川主编,《多元语境中的新生代电影》,上海:学林出版社,2003
- 陈旭光,《当代中国影视文化研究》,北京:北京大学出版社,2004
- 陈映芳,《在角色与非角色之间——中国的青年文化》,南京:江苏人民出版社,2002
- 程青松、黄鸥,《我的摄影机不撒谎:先锋电影人档案——生于1961~1970》,北京:中国友谊出版公司,2002
- 达朗,编,《独立精神》,v.1, v.2, v3, 北京:现代出版社,2001
- 戴锦华,《雾中风景:中国电影文化1978-1998》,北京:北京大学出版社,2000
- 戴锦华,《隐形书写:90年代中国文化研究》,南京:江苏人民出版社,1999
- 凤凰卫视之《DV新时代》,主编,《一个人的影像——DV完全手册》,北京:中国青年出版社,2003
- 顾小白,《等待是一生最初苍老——顾小白电影随笔》,苏州:古吴轩出版社,2005
- 蓝爱国,《后好莱坞时代的中国电影》,桂林:广西师范大学出版社,2004
- 李道新,《中国电影文化史(1905-2004)》,北京:北京大学出版社,2005
- 林旭东、张亚璇、顾峥编,《贾樟柯电影:小武》,北京:中国盲文出版社,2003
- 吕新雨,《纪录中国:当代中国新纪录运动》,北京:三联书店,2003
- 马杰伟,《酒吧工厂:南中国城市文化研究》,南京:江苏人民出版社,2006
- 倪震,《北京电影学院故事——第五代电影前史》,北京:作家出版社,2002
- 欧阳江河,编,《中国独立电影访谈录》,香港:牛津大学出版社,2007
- 陶东风,金元浦,高丙中,编,《文化研究第2辑》,天津:天津社会科学院出版社,2001
- 汪继芳,《20世纪最后的浪漫:北京自由艺术家生活实录》,哈尔滨:北方文艺出版社,1999
- 王朔,主编、策划,《电影厨房:电影在中国》,上海:上海文艺出版社,2001
- 卫西谛、黄小璐、徐震,编,《后窗看电影》,桂林:广西师范大学出版社,2005
- 杨远婴,《电影作者与文化再现》,北京:中国电影出版社,2005
- 张献民,《看不见的影像》,上海:上海三联书店,2005
- 张英进,《电影的世纪末怀旧:好莱坞、老上海、新台北》,长沙:湖南美术出版社,2006
- 郑树森编,《文化批评与华语电影》,桂林:广西师范大学出版社,2003
- 朱靖江,梅冰,《中国独立纪录片档案》,西安:陕西师范大学出版社,2004
- 朱日坤、万小刚,《影像冲动:对话中国新锐导演》,福州:海峡文艺出版社,2005

二、英文参考书

- Bauman, Zygmunt. *Globalization: The Human Consequences*, Columbia University Press, 1998,
- Caughie, John. ed. *Theories of authorship : a reader*, London ; New York : Routledge in association with the British Film Institute, 1981
- Couldry, Nick. *Inside Culture: re-imagining the method of Cultural Studies*, London; Thousand Oaks; New Delhi.: Sage Publication, 2000
- Danny L. Jorgensen, *Participant observation: a methodology for human studies*, Beverly Hills, Calif. : Sage Publications, 1989
- Foucault, Michel. trans. from the French by A. M. Sheridan Smith, *The archaeology of knowledge*, London, Tavistock Publications, 1972
- Grossberg, Lawrence. *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*, New York & London: Routledge, 1992
- Hall, Stuart. ed. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications in association with The Open University , 1997
- Hebdige, Dick. *Subculture: the meaning of style*, London ; New York : Routledge, 1991
- Hill, Mall. *Fan Culture*, London; New York: Routledge, 2002, Jordan, Tim. *Cyberpower : the culture and politics of cyberspace and the Internet*, New York : Routledge, 1999
- Kaplan, E. Ann. *Rocking Around The Clock: music television, postmodernism, consumer culture*, Methuen; New York and London, 1987
- King, Geoff. *American Independent Cinema*, Indiana University Press, 2005
- Marshall, P. David. *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*, University of Minnesota Press, 1997
- Paul G. Pickowicz, & Yingjin Zhang, ed. *From underground to independent--- Alternative film culture in contemporary China*, Lanham, Md. : Rowman & Littlefield, c2006
- Pines, Jim& Willeme, Paul. ed., *Questions of Third Cinema*, London: BFI Pub., 1989
- Sitney, P.Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*, New York: Oxford University Press, 2000
- Stam Robert, *Film Theory: an introduction*, Malden, Mass. : Blackwell Publishers, 2000
- Stokes Melvyn, Maltby Richard, ed. *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*, London: BFI Publishing, 2001
- Turner, Graeme. *Film as social practice*, London; New York: Routledge, 2006
- Wyn Johanna, White Rob, *Rethinking Youth*, London: Sage Publications, 1997
- Zhang Zhen, ed., *The urban generation: Chinese cinema and society at the turn of the twenty-first century*, Durham : Duke University Press, 2007

三、中文期刊及中文学术论文

- 赵文哲,《“我”的电影不是梦》,《大众电影》,2004年02期
- 张勇,《面对民间影像的尴尬与宽容》,《南方周末》,2001.9.27
- 尹鸿,《世纪之交90年代中国电影备忘录》,《当代电影》,2001年01期
- 毛羽,《寻找振兴中国电影市场的艰难之路——1993年以来电影行业机制改革概况》,《电影艺术》,1999年01期
- 郑向虹,《张元访谈录》(J),《电影故事》,1994年05期
- 于长江,《被遣散的红小兵——六十年代生人调查》,《艺术评论》,2004年05期
- 小于,《独立映像节的映像民主化》,《三联生活周刊》,2001年42期
- 羊子,《我参与的“首届独立映像节”》,《新潮——艺术现场档案》,2001年11期
- 张英进,《20世纪90年代以来中国电影的政治经济格局》,《电影艺术》,2006年01期
- 张亚璇,《无限的影像——1990年代末以来的中国独立电影状况》,《天涯》,2004年02期
- 《首届独立映像展游报》NO.1
- 《首届独立映像展游报》NO.4
- 单冬梅,《90年代以来大陆“独立电影”特异性探寻》,吉林大学,2004
- 李阳,《当代中国电影的“第六代”现象研究》,北京大学,2005
- 金正求,《文化对话中的“个人”》,北京大学,2006
- 于珽,《中国当下独立影像及其独立精神的阐释》,东北大学,2005
- 杨抒,《禁忌与逍遥——中国独立电影研究》,南京师范大学,2004
- 杨晓林,《叛逆与困惑——中国新生代电影比较研究》,苏州大学,2006

四、网络数据

- 程青松、程春,《独立电影10年记》,
<http://www.mtime.com/group/10356/discussion/19974/>
(2005.9.10,取用)
- 《2000年网络108大虾精彩语录》,
<http://tech.sina.com.cn/r/n/50701.shtml> (2006.5.10取用)
- 《cinokino谈黄亭子五十号》,
<http://www.filmsea.com.cn/focus/article/200112290098.htm> (2006.7.30取用)
- 顾小白,《等待是一生最初苍老》,
<http://www.xici.net/b2467/d825059.htm> (2007.3.26取用)
- 黄嘉丽,《卫西谛:读读书,看看电影》,
http://www.ycwb.com/gb/content/2005-09/14/content_983431.htm (2006.9.21取用)
- 王宝民,《这里是知识分子的地下室》,
<http://www.filmsea.com.cn/focus/article/200112290101.htm>

(2006.8.9 取用)
旺达,《欧宁:理想自由艺术》,
http://www.newcenturyweekly.com/Tb_sy/index_3j.asp?ID=57 (2006.7.15 取用)
鱼爱源,《关于中国“地下电影”的文化解析》,
<http://www.cc.org.cn/zhoukan/shidaizhuanti/0208/0208091002.htm> (2006.4.14 取用)
王墨,《张艺谋、贾樟柯:关于“地下电影”的缺席对话》,
http://www.zhang-yuanfilms.com/home/info_show.asp?ArticleID=114
(2006.1.30, 取用)
王小憨,《生存之惑:世纪之交中国电影类杂志发展趋势研究》,
<http://www.mtime.com/myblog/trackback.aspx?blogId=270430> (2007.3.17 取用)
王系系,《去酒吧看电影》,
<http://www.fon.org.cn/content.php?aid=158> (2006.8.27 取用)
《我们已经进入独立时代——程青松、李宏杰答问》,
<http://ent.sina.com.cn/2004-07-01/0228431549.html>
(2007.3.1 取用)
《寻找新的表达自我方式:大学生成为DV文化主角》,
http://news.xinhuanet.com/school/2003-09/02/content_1058681.htm
(2006.12.31 取用)
赵径文,《迷影一代》,
<http://www.mindmeters.com/arshow.asp?id=1939> (2006.9.23 取用)
张献民,《花之恶——大陆独立电影回顾》,
<http://ent.tom.com/Archive/2001/10/18-80457.html>
(2005.11.13 取用)
张献名,《2004 大陆电影存档》,
<http://www.onwest.com/show.aspx?id=88&cid=38> (2006.1.3, 取用)
周江林,《中国当代独立电影简史》,
<http://www.filmsea.com.cn/focus/article/200206210063.html> (2006.12.2, 取用)

五、90年代以来独立电影参考片目:

1990

纪录片: 吴文光,《流浪北京:最后的梦想者》

1993

剧情片: 何建军,《悬恋》

王小帅,《冬春的日子》

邬迪,《黄金鱼》

张元,《北京杂种》

纪录片: 吴文光,《我的1966》

1994

剧情片: 王小帅,《极度寒冷》

纪录片：张元，《广场》

1995

剧情片：何建军，《邮差》

张元，《东宫西宫》

章明，《巫山云雨》

纪录片：蒋樾，《彼岸》（电视纪录片）

吴文光，《四海为家》

1996

剧情片：王小帅，《扁担姑娘》

于小洋，《迷岸》

张元，《儿子》

纪录片：段锦川，《八廓南街 16 号》（电视纪录片）

1997

剧情片：贾樟柯，《小武》

杨福东，《陌生天堂》

纪录片：康健宁，《阴阳》（电视纪录片）

1998

剧情片：康峰，《谁见过野生动物的节日》

唐大年，《都市天堂》

纪录片：李红，《回到凤凰桥》

1999

剧情片：刘冰鉴，《男男女女》

纪录片：吴文光，《江湖》（DV）

朱传明，《北京弹匠》（DV）

2000

剧情片：贾樟柯，《站台》

娄烨，《苏州河》

唐晓白，《动词变位》

王超，《安阳婴儿》

纪录片：杜海滨，《铁路沿线》（DV）

2001

剧情片：程裕苏，《我们害怕》（DV）

李玉，《今年夏天》

王小帅，《十七岁的单车》

纪录片：赵亮，《纸飞机》（DV）

英未未，《盒子》（DV）

2002

剧情片：贾樟柯，《任逍遥》(DV)
刘浩，《陈默和美婷》
盛志民，《心 心》(DV)
纪录片：罗拉、张扬，《后革命时代》(DV)
朱传明，《群众演员》(DV)

2003

剧情片：崔子恩，《哎呀呀 去哺乳》(DV)
符新华，《客村街》(DV)
李扬，《盲井》
王小帅，《二弟》
纪录片：王兵，《铁西区》(DV)

2005

剧情片：李红旗，《好多大米》(DV)
王宝民，《葵花朵朵》
杨恒，《槟榔》(DV)
应亮，《背鸭子的男孩》(DV)

2006

剧情片：韩杰，《赖小子》
娄烨，《颐和园》

六、人物访问及田野调查：

时间：2006.7—2007.1

碧珊，《9：61分——80后新生代影人采访录》作者

贾樟柯，独立电影导演

冷毅，“盒子”酒吧老板

李红旗，独立电影导演，作品《好多大米》

景先生，“蓝羊”书坊老板

王宝民，中国传媒大学影视艺术学院文艺系教师，独立电影导演，作品《葵花朵朵》

羊子，北京民间观影社团“实践社”主要负责人，独立电影制作人

朱日坤，北京“现象”电影社团创办人，独立电影发行人

◆ 曾于2006年7月间，参加北京“盒子”酒吧举办的独立电影放映活动