

影像见证、档案与回忆录：中国独立纪录片中的非官方历史演绎

Author: Judith PERNIN¹ Translator: Xiang FAN 樊响

摘要

在过去的二十五年中，许多中国独立纪录片导演试图揭示在官方历史中模糊、不准确或不充分叙述的时代和主题，例如文化大革命，或者大跃进饥荒。独立纪录片通常关注普通人的记忆，且经常呈现各种政治运动中幸存的见证者。作为独立纪录片导演，他们探究敏感的历史话题，建立独特的纪录片框架，以令人信服和引人入胜的方式呈现他们对历史的探索。本文对历史话题相关的纪录片作品进行概述，并分析民间记忆是如何架构及表述的，即通过记录口述证言，运用档案文件，以及结合书面回忆录对历史的重现。

关键词

纪录片影像，民间历史，回忆录，口述证言，档案

序言

过去二十五年间，许多作家、历史学家、艺术家或新闻记者以独特的民间视角探讨了毛时代的历史，²这也体现在影视领域，虽然与当代议题如城市化、边缘群体或农村政治相比，关于历史问题的独立影像仍然比较少。中国独立纪录片在九十年代初期产生，并在千禧之交得到迅速发展，打破了官方影像的传统规范，并强调导演的作者地位。大多数独立纪录片作品以直接、主观的方式记录了难以在主流作品中呈现的主人公的经历。这些低成本作品在中国在独立影像节或其他民间放映场所流传，也在国外专业或学术活动中传播，像王兵这样的导演在国际影像节和艺术界也获得了很高的声望。

独立影像导演的创作得到的支持很少，而那些关注历史议题的导演面临着更多的挑战。他们的纪录片收集了很多经历文化大革命或大跃进等敏感时期的个体艰辛的证言。对于国内独立影像节来说，这些纪录片过于政治；而对于国际影像节来说，它们则过于复杂或缺乏影像上的吸引力。因此，即使它们构成了重要的毛时代文献，也应该因其特定的美学而被讨论，它们仍然在中国或海外被忽视。

第一代独立纪录片导演，包括吴文光、王光利、段锦川和时间，于1990年代初开始进行创作。他们受到八十年代文化热和知识分子辩论的影响，热衷于质疑中国的近期历史和当代问题，同时更新纪录片的方法。在一九八九年民主运动之后，他们与国家电视台合作的影像项目突然中止。政治镇压和官方对媒体和文化产业的强控让这些影像导演萌生退意，并彻底摆脱官方纪录片美学。这种生产背景在一定程度上解释了为什么九十年代的独立纪录片如此之少且间隔时间长，以及为什么导演们小心翼翼地避免涉及敏感的历史问题。吴文光是值得注意的例外，他很早就开始探索毛泽东时代对普通中国人的影响。他对这一主题的兴趣在他的第一部纪录片《流浪北京》（1991）中已经表现出来，该片展现了九十年代初一代艺术家的绝望。³不久之后，在《1966年，我的红卫兵时代》（1993）中，他直接采访了五名文化大革命的参与者。在二零一零年代，他拍摄了《治疗》（2010）和《调查父亲》（2016），探讨在中国历史背景下他与父母的关系。

世纪之交出现数码相机之后，随着更广泛、更多样化的影像导演出现，以及独立放映和影像节的兴起，独立影像开始探索不同的主题。二零零四年，胡杰拍摄了《寻找林昭的灵魂》（2005），重现了一位被定为右派分子，在文化大革命期间被监禁、被杀害的女诗人林昭的生命历程。由于这部纪录片涉及敏感主题，胡杰不得不辞去自己的新闻记者职业，此后，他的每一部纪录片都揭露了被遗忘的政治迫害故事。由于这些作品的传播范围有限，它们的影响难以评估，但它们不应被忽视，因为它们在社交媒体上得到广泛讨论，也非常受

活动家群体的欢迎。⁴

在民间历史的议题上，一些影像导演还探索了其他影像表达方式。著名导演王兵、贾樟柯都探讨过社会主义遗产⁵或者大跃进时期。⁶在二零一零年代，年轻的独立影像导演开始以自己的方式记录其家人在毛时代的经历，如邱炯炯的《萱堂闲话录》（2011）、孟小为的《匈牙利照相机》（2013），以及在“民间记忆计划”⁷这一关于大跃进饥荒的参与式口述历史项目框架下进行的口述历史记录。

以上的简述揭示了独立导演关注在官方历史中被忽略、遗忘或被压制的个体故事。通常，他们的影像收集了在敏感时期如文化大革命或大跃进期间个体亲身经历的艰辛的证言，其与官方制作的内容、表现方法和方法论有很大的不同。与主流纪录片不同的是，这些纪录片的叙事由普通个体的证言构成。在这些作品中，口述历史与其他资料——如自传、档案文件和官方机构制作的影像，或与见证者相关的图片和纪念物品——并列呈现。由于独立导演对官方文件和影像并不信任，他们在创作影像时将 these 资料与其他素材进行了区分。与官方纪录片形成鲜明对比的是，独立导演更喜欢以毛时代以口述证言为主。虽然这在理论上是可行的，但在实践中，这种偏好会受到一系列参数的影响。首先，在没有依赖官方文件、证言或影像的情况下记录或表现历史事件有时是极难实现的。其次，记录口述历史是一项具有挑战性的任务，因为见证者可能不愿意或无法作证。最后，将这些民间历史有效地传递给可能只接触过官方历史的观众需要做出形式选择。独立导演为毛时代的痛苦记忆提供了平台，但他们的影像所传达的对过去的非正统观点可能会被拒绝或认为是不真实和不正确的。因此，他们发展出一系列下面将要谈到的拍摄、叙述和编辑手法，以说服观众根据见证者言论来看待历史真相。

除了为我们对历史的理解做出贡献外，这批影像还引发了关于中国民间历史叙述制作、美学和接受方面的关键问题。独立导演喜欢采用哪些方法记录民间记忆？口述证言如何与关于毛时代的其他资料相互作用，又产生了哪些类型的话语？最后，独立导演如何利用影像技术来处理历史真相的问题？

本文旨在填补历史学和影像研究之间的学科空白，并评估独立纪录片对毛时代历史议题的贡献。它的目的不是评论历史事件，而是观察见证者如何回忆和叙述这些事件，以及这些记忆如何在独立纪录片中得到表现。在对一些重要作品进行更详细的分析之前，我将提供一些背景信息，并介绍这些纪录片对历史和影像议题提出的主要问题。

关于毛时代的独立纪录片：概述与挑战

要全面回顾独立纪录片关于毛时代的作品并不容易，因为它们通常较为隐蔽。首要任务是在互联网和社交媒体上进行研究，检索独立影像节的目录，并直接联系影像导演以获取有关作品的信息，还可以在中国和香港的研究机构或放映场所查阅影像副本。本文后附的影像目录名为“关于毛时代的独立纪录片（1992-2018）”，包括 32 位影像导演创作的 46 部作品。此外，来自民间记忆计划（2010-2019）的 15 名参与者制作的 41 部影片也单独列出。

这两个目录共收录约 87 部关于毛时代的影像，相对于自 1991 年以来制作的整体独立纪录片数量来说，这只占很小的一部分。在九十年代初，吴文光的《1966 年，我的红卫兵时代》（1993）和《我毕业了》（1992）这两部关于历史事件的纪录片被制作出来。虽然后者聚焦于 1989 年民主运动的记忆，而非直接涉及毛时代，但由于其隐晦描绘了该时期，因此也收录在影像目录中。从 2000 年代中期开始，随着胡杰的调查纪录片《寻找林昭的灵魂》的流传，另一部关于文化大革命的影像《我虽死去》（2006）也很快问世了。

第三波历史纪录片的浪潮出现在 2010 年后，仅 2013 年就制作了 8 部影片，是迄今为止产量最高的一年。虽然最初的纪录片主要关注文化大革命——一个敏感但受到官方批评，在二十世纪八十年代的“伤痕文学”中被广泛讨论的时期——但主题逐渐多样化。最近的影像开始涉及更早时期，如土地改革、大跃进和大饥荒，或者是反右派斗争。一些纪录片甚至超越了审查的范围，揭示了民国时期和毛时代之间的过渡。徐辛的《道路》（2012

年)记录了一位在五十年代被标记为反革命分子的退伍军人的回忆,尽管他曾在解放战争中参战。邱炯炯的《痴》(2014年)让一位曾在反右派运动中因家庭背景而遭遇类似不幸的进步学生发声。

乍一看,这些纪录片大多抵制将一个特定的历史时期归入一个完整的叙述。与主流制作不同,它们不是关于特定事件的详尽叙述,而是记录在主人公在交谈和日常活动中逐渐浮现的记忆。这些纪录片从当代视角调查毛时代,因而深深植根于当下的拍摄中。因此,构建这个影像目录的其中一个难点就是,区分那些主要关注毛时代记忆的纪录片和那些通过研究历史原因来解释当代问题的纪录片。

其中一些影像对此区分并不明了:黄文海的《我们》(2008)通过不同年龄群体的人物肖像,提供了中国政治行动的历史记录;朱日坤的《档案》(2014)叙述了茨仁唯色对其藏族身份的逐渐觉醒,影像一开始展示了这位作家及社会活动家阅读自己的个人档案并回忆她在毛时代的童年。《上海青年》(高子鹏、吴梦,2015)则是另一个例子。与影像一起发布的“政治词汇表”指出:“这部影像记录了(上海知识青年)晚年的生活,并试图揭示一段彻底改变一整代人命运的历史事件。但实际上,这个事件还未结束——我们仍身处其中。”⁸在这部长达八小时的纪录片中,导演们拍摄了那行被派往新疆的但还没完全恢复正常生活的上海知青们仍在进行的斗争。他们经常组织抗议,要求获得与他们返乡一致的退休金。他们已六七十岁,但仍然被称为“知青”,并与当前的上海政府保持着冲突。与其他文化制作不同,这些纪录片的拍摄并非出于怀旧的情感,⁹而是为了揭示一些主人公今天仍然面临的挑战。

这些影像的另一个共同点是展示了过去和现在的日常经验的对比。在《上海青年》和其他影像作品中,导演通过揭示主人公依然面临着过去困境的严峻现实,强调了毛时代与今天之间的延续感。“民间记忆计划”中的影像也是如此。在关于大跃进饥荒的系列影像中,导演揭示了农村贫困至今的现实。尽管一些饥荒幸存者声称“今天的情况要好得多”,但他们仍然面临着电力、药品甚至食物短缺的困难。

一些学者已经指出,这些影像作品在某种程度上遵循历史纪录片的类型,并强调了日常生活、现在和延续性这些主题。王齐分析了一些涉及“萦绕不去的社会主义经历”主题的“私人纪录片”,¹⁰将这种现象归因于中国后社会主义的本质以及这一代导演的身份认同。吴文光、王光利、王兵等影像导演则被她定义为“被遗忘的一代”。¹¹然而,八零后和九零后的影像导演也参与了对记忆的记录,把这个领域进行代际区分可能并非完全合理。

除了对毛时代进行反叙事记录外,这些纪录片在美学上与外界对独立纪录片叙述模式的理解有所不同。¹²它们通常以教育性的旁白来对画面进行说明。相比之下,中国官方纪录片往往以宏观的笔触勾勒历史,遵循明确的时期划分,并关注突出的政治人物。然而,这些纪录片将我们的注意力转向当地的“普通公民”和“日常历史”,为个体故事发声,这些故事与宏大历史叙述不符。与中国电视台经常播放的文献片不同,它们很少使用毛时代的档案资料。独立影像导演使用的档案资料通常与见证者的描述形成对比:官方档案不再代表权威的叙述,见证者的证言才是,从而使通常被沉默或边缘化的声音成为历史知识的主要来源。¹³档案文件和当代证言之间的价值因此完全被颠倒,从根本上对官方历史写作进行了挑战。

这种选择不仅仅是基于对官方历史学的反对,也不仅仅是对主流纪录片审美的拒绝,更重要的是由于毛时代可靠档案材料的缺乏。从某种意义上说,最近关于毛时代的独立纪录片的激增是对国家引导的历史健忘或者保罗瑞考尔(Paul Ricoeur)所称的“操纵的记忆”¹⁴(manipulated memory)的直接反应。中国的国家合法化努力导致了对历史叙述的省略和扭曲,而有关毛时代的公共话语非常有限。这种情况对记忆活动产生了压力,可能导致集体和个体记忆的扭曲或残缺。独立电影导演非常清楚因为历史上的空白和禁忌而重复过去错误的风险,他们的影像正是旨在对抗这种对历史的健忘。对于吴文光来说,拍摄《1966年,我的红卫兵时代》既不是作为“参与者”也不是作为“清醒的旁观者”,¹⁵而是一种理解文化大革命的方式,因为“红卫兵这个词已经掉进了历史的深渊”。¹⁶这部纪录片由五名前红卫兵的采访和文化大革命期间宣传纪录片的片段组成。通过邀请年老的见证者分享他们的青春记忆,该影像为红卫兵提供了一个细致入微的肖像。在导演问题的引导下,个人物品的使用和政治歌曲的再现,他们的情感和肢体记忆被激活,导致一些人产生了模糊的怀旧情感,同时

表达了对运动的距离感。

由于中国官方历史反映了统治机构的观点，历史学家和独立影像导演都面临着“在没有文件的情况下构建证据的根本问题”。¹⁷ 实际上，虽然过去的宣传影像有时被用作纪录片中的对比或背景辅助，如在《1966年》中，但它们无法提供关于毛时代个体生活经历的深入见解。为了填补这一空白，独立影像导演通过采访毛时代的普通见证者和政治运动的幸存者，用自己的方式进行记录。

对个体叙述在历史经验中的强调并不仅限于中国。在其他国家的背景下，纪录片一直是作为一种工具将以前在公共领域未知的记忆进行传播。¹⁸ 在影像和媒体领域的研究揭示了普通人记忆的重要性，它们不仅揭示了隐藏的历史事实，还推动了当代社会的变革。¹⁹

口述历史自然存在其自身的问题，因为它基于见证者作为“普通人”的主观的、有时甚至是虚假或扭曲的记忆。由于这些记忆没有得到官方机构的认可，普通人的记忆相对于官方历史和主流媒体中的专家话语而言面临着权威和合法性的问题。在中国，这些“普通”见证者的身份可能会引发质疑。正如胡杰所指出的，一些观众不接受他的纪录片对历史的描述，特别是当这些影像主要依赖于一个见证者的陈述时。²⁰ 为了提供证据并说服观众，独立影像导演寻求特定的影像规范和编辑策略，从而展示被拍摄证言是见证者主观经历的真实记录。在某种程度上，这个问题已经通过媒介的选择得到解决：与虚构影像不同，纪录片是围绕科学和法律概念进行理论化的，使观众成为“影像证据的陪审员”。²¹ 许多知名的中国独立影像导演，如学者艾晓明，将纪录片称为“提交到社会法庭的证据”。这一观点在词源学上得到了影像史学家单万里的支持。²²

独立导演们在纪录片形式中采用特定的影像规范和场面调度，进一步增强见证者口述的真实性，从而使他们的论述合法化（或非法化）。这些常用的策略包括揭示拍摄过程，表现导演和主人公的互动，展示不容置疑的文件和支持见证者主张的额外镜头，或揭示文件和论述之间的密切联系，以此暗示纪录片叙述的真实性。那么，独立导演们都采取了哪些编辑和拍摄技巧来呈现他们的历史发现的一致性和真实性呢？我将通过讨论不同独立导演的回答来考察这个问题，并根据独立导演在制作影像中使用的材料来源将他们的影像进行了区分：口述证言；与见证者相关的档案影像或物品；以及书面回忆录。这种区分反映了所使用材料的性质以及对导演历史和影像价值的差异。口述证言是由导演记录的，通常是最可信的材料，而官方文件通常代表最不受信任的来源。这些电影的编辑因此可能表明这些材料之间的等级差异以及导演对历史的独特看法。

这些纪录片已经成为了时间的重要参考。由不同的导演制作，它们覆盖了独立纪录片发展的大部分时期（1992年至2018年）。通过见证者的记忆与引人入胜的影像手段，它们以各自的方法成功地建构了一种非官方的历史话语。

本文的分析始于研究代表性作品，这些作品基于最常见的来源之一：口述证言。我将探讨拍摄口述证言的不同方式，并通过各种例子评估它们对于民间历史叙述的意义。接下来的部分专注于结合视觉和个人档案（见证者的档案或个人物品）的拍摄证言。《1966年，我的红卫兵时代》²³ 是早期尝试叙述红卫兵多样个体经历及其对运动看法的一部作品。相比之下，后来的《我虽死去》²⁴ 则采取相反的观点，通过受害者遗属生动的证言和罕见的历史材料，讲述了红卫兵第一次谋杀行动的历史。

最后，我将讨论书面和口述证言之间的关系，并分析两部基于或与前右派自传相关的影像作品。其中，王兵的第二部影片《和凤鸣》采用了简约的场面调度，主要依靠一位曾在反右运动中受到严惩的前记者的口述证言及其撰写的自传；作为对比，邱炯炯的纪录片《痴》将让我们讨论如何改编和记录自传。

拒绝遗忘：记录证言、普通见证者和与之互动的电影导演

所有本文提到的些影像作品都依赖于口述证言。然而，口述证言并非完美无暇的。正如 Bhaskar Sarkar 和

Janet Walker 所指出的那样，“视听证言在某种程度上总是经过‘场景布置’ (staged) 的。如果没有拍摄的发生，被采访者不会发表讲话，他们也不会被置于特定的场景或布景中。”²⁵ 为了更好地理解独立纪录片关于毛时代的叙事，有必要分析它们所包含的拍摄的或经过“场景布置”的证言，以及所涉及的“证言装置” (testimonial apparatus)。²⁶ 这个装置涉及到拍摄主体、见证者和观众之间的关系，因此本节将重点关注对主人公的选择、拍摄方法以及对观众的影响。

官方历史的精英主义本质解释了为什么独立电影导演将他们的摄像机对准如“民间记忆计划”中的老村民这样的“普通人”，而非领导阶层。“民间记忆计划”由吴文光和编舞家文慧于 2010 年发起，旨在记录大跃进饥荒 (1959-61 年) 期间农村人民的经历。由于承载大饥荒中普通人记忆来源的年老见证者逐渐离世，该计划的推动迫在眉睫。在中国的语境中，拍摄政治暴力幸存者的证言不仅是填补官方历史空白的关键，而且也是十分紧急的，因为那些还没来得及讲述自己记忆的见证者正在逝去。“民间记忆计划”的核心团队由来自乡村的年轻影像导演组成，他们定期回老家农村进行采访，并制作了一系列的纪录片、采访文本、日记和戏剧表演，记录了过去和现在农村的日常生活。²⁷ 由于大多数受访的老人是第一次讲述他们的故事，²⁸ 而且这些个案没有其他文件记录，因此这些证言构成了一个重要的民间档案，用于当地关于大饥荒的历史记录。

即使主人公被呈现为“普通人”，或者恰巧是影像导演的亲戚，²⁹ 他们的故事也远非轶闻，因为它们描绘了个体抗争或危机时期的日常生活。同样，独立纪录片也呈现了那些为理想而奋斗的被遗忘的人物，他们被呈现为国家和党的领导人的反例。在《寻找林昭的灵魂》的开场独白中，胡杰回忆起他所听说的在文革期间被处决的年轻右派林昭，描述了她对“反右斗争”所造成的“谎言和恐惧”的抵抗。她“自己思索”³⁰ 并在狱中继续写作，成为了胡的榜样并激励了他后来的影像创作，包括《星火》(2013)。胡杰的调查风格和选择敏感政治主题的方式与谢贻卉或韩松这样的揭示一些未知的政治暴力故事的导演相似。³¹

为了传递这些叙述，独立影像导演必须创造条件，使被拍摄者能够以个人主观的方式讲述他们的经历。“民间记忆计划”的纪录片正好说明了这一点。起初，年轻的导演们对于大饥荒这个话题几乎一无所知，这几乎不存在于他们的高中历史课本中，并且在家里也很少讨论。他们早期的一些影像还表现了录制老人记忆的困难。年老的见证者们记不起来，无法清楚地表达自己，或者他们转向传统的言语模式，显示出长期受意识形态支配的痕迹或对提供语言的害怕。³² 为了避开这些障碍并获得见证者的信任，影像导演采用了参与性和表演性策略。许多片段展示了他们与被拍摄对象的互动，他们不再是作为采访者，而是作为亲属或社工，甚至使用“表演模式”³³ 与见证者随意交谈。³⁴ 在“民间记忆计划”创始人之一文慧的两部纪录片中（《听三奶奶讲过去的事情》(2011) 和《和三奶奶跳舞》(2015)），她有意利用她作为编舞者和舞蹈家的背景，与她家庭中边缘化的成员——她父亲的姑姑苏美玲——身体上产生联系。这两位女性经常在屏幕上一同玩闹，表演面部运动、姿态和身体动作，她们的身体行为呈现出一种镜像般的框架，突出了她们之间的“女性血亲关系”和差异。³⁵ 她们在屏幕上的欢乐亲密感可以感受到，这些互动温和而自然地引导苏美玲讲述她作为地主家庭的童养媳经历的痛苦经历。与毛时代线性和结构化的史料不同的是，她用自己的证言跳跃性地回忆自己的生命历程，她的思绪由标志她作为农村妇女不同阶段的存在的身体事件构成，而非日期节点。³⁶ 这些方法与许多口述历史影像形成鲜明对比，后者依赖于一个系统化的证言装置，其中影像导演似乎“缺席”，使见证者成为中心。³⁷

相反，中国独立影像导演采用表演性纪录片模式，强调他们在证言装置中的存在感。《寻找林昭的灵魂》一片开头，胡杰的独白和画面的晃动都表明了导演身处镜头之后的存在。影像导演在记录过程中的个人和情感投入，大多数情况下意味着他对见证者叙述的认可。在拍摄过程中，许多独立导演与主人公建立了联系，使他们能够自然而然地表现出更多的情感。他们常常会爆发出愤怒、忍住眼泪或表达不满。这些情感的表现，无论是明显的还是微妙的，对说服导演和观众相信证词的真实性起着重要的作用。相比之下，影像导演在证词记录过程中被认为缺席并且与见证者缺乏接触，通常表明与见证者的距离和不信任。在柬埔寨“记忆影像”《炼狱主宰》(2012) 中，导演礼德·潘 (Rithy Panh) 对他的主人公的构架是冷漠和缺乏共情的。杜克 (Duch) 是红色高棉政权下安全监狱 21 号 (S21) 的前主管，在影像中，他首次被引入观众的视野时，正从监狱牢房里等待审判。采访者的声音在整个影像中没有被听到，他也没有公开反驳杜克的叙述。最终，导演的疏离和缺乏参与导致杜

克失去了自信，甚至矛盾自己，从而破坏了他的证言真实性。相比之下，中国独立纪录片通过展示导演在证言装置中的参与来展示见证者证言的真实性。导演们受到了“普通人”在毛时代历经苦难的记忆的影响，将自己的情感叙述转化为令观众感到震撼的证言。

证言、档案和个人纪念物品

尽管独立证言显然被影像导演视为最重要的历史材料，但主人公自己保存个人档案，比如物品、官方图像和文件，也可能在纪录片中发挥重要作用。虽然各种材料都展示出它们的历史性价值和真实性价值，但它们在电影中的使用因它们与官方历史的关系而异。例如，在《1966年》中，吴文光使用宣传影像是出于表现性而非仅仅是为了说明或证实的目的。该影像第四章由来自1966年制作的八集新闻纪录片《毛主席第x次接见红卫兵》中的片段组成，并与现代的前（红卫兵）参与者的访谈交替进行。新闻片中无名的年轻红卫兵的面孔与吴摄像机前的四十多岁的见证者的面孔交替出现。当见证者回忆起这一集体幻觉时，他们年轻时的口号、姿态和狂热再次出现，这与在访谈之间穿插的档案影像中看到的群众狂热相呼应。此时，观众意识到，档案和现代证言之间的二元对立正在逐渐消失，变成了一个更复杂、更细致的画面。

见证者的个人档案还在影像中被用来促进过去情感和记忆的重现，并有助于进一步模糊过去和现在之间的界限。例如，主人公胡晓光的个人物品的存在触发了他对过去的回忆。胡晓光是革命烈士的儿子，他早早加入了红卫兵，并保存了他青年时代的许多物品。包括他自己写的文本，或是他自豪地向吴展示的他创作的宣传歌曲乐谱。在这次采访中，导演扮演了一个更积极的角色，他要求胡晓光唱歌，镜头从歌词的乐谱到胡晓光的脸部，再到他的手指按照节奏移动。一开始胡晓光有些犹豫地演唱一首以谋杀为结尾的歌曲。镜头记录了他脸上的情感变化，从一开始的自豪和激情，到他意识到最后几句话的暗示时，他的微笑逐渐消失，变得尴尬。最后，滞后的笑声标志着他回到了采访的现在时刻，并意识到摄像机正在录制。

用电影学研究的术语分析的话，这一场景位于面对镜头的采访和再现之间。然而，它不是所谓的“现场证言”（testimony in situ），³⁸ 因此与礼德·潘拍摄前红色高棉监狱守卫在《S-21：红色高棉杀人机器》（2013）中表演其日常职责所记录的姿态不同。³⁹ 在这一场景中，吴文光邀请见证者重温场景，将其视为扮演自己过去角色的演员，这一策略被克劳德·朗兹曼（Claude Lanzmann）形容为让“知识重现”。⁴⁰ 在这里，由于胡晓光被时代错序的情感淹没，他的身体记忆超越并取代了他的“叙述记忆”。在1966年，过去的姿态和语言的再现似乎表明，个人档案可以像《S-21》中的原始创伤场所一样触发记忆。

《1966年》通过各个见证者的表述，超越了官方宣传片所营造的固化的历史印象，也超越了主人公当前对文化大革命的批判或怀旧性的话语。像田壮壮和徐友渔这样最为批判文化大革命的见证者承认红卫兵经历对于他们身份建构的重要性。然而，对于自己过去有着更加模糊看法的见证者，在没有被吴的证言框架所引导时，他们仍然保持谨慎。只有当吴文光的证言装置成功地迫使他们揭示出潜意识或潜在的怀旧情感时，他们才会流露出矛盾的情绪。比如胡说他更倾向于“文斗”而非暴力，但是他又补充道，“我当时没觉得打人有错”。唯一的女性见证者黄玲在叙述打老师的经历时，脸上同时闪现出羞耻和开心。胡晓光后来总结道，“文化大革命是一个历史性的时刻，是光荣的时刻”，并且表示即使他现在“不从正确的角度去看待它”，也认为它是他一生中“最重要的事情之一”。尽管在纪录片的最后一章，所有见证者都表达了对文化大革命时代已成为历史，但他们过去的政治热情仍然有些许存在在他们当代的自我中，吴文光通过场面调度和剪辑来强调了这一点。

通常，档案影像和文件的功能是在影像的当代背景中呈现过去，并赋予个人叙述以历史的重量。然而，正如另一部影像所展示的那样，它们的象征价值也可能使这一功能变得复杂。《我虽死去》是胡杰关于文化大革命初期最早的受害者之一——卞仲耘校长遭高中生殴打致死的纪录片。胡杰的影像融合了两种不同的纪录片形式：他自己拍摄的素材和卞的遗属王晶珪的照片档案。胡杰的调查基于王晶珪的个人照片档案和其他物证，以及与各见证者的交叉采访。这种双重纪录片结构在快速的开场编辑中得以展示，旨在加强影像的历史证明力。整部影像中，这两种纪录片形式之间错综复杂的关系被有意地暴露出来，以用于证实真实性。例如，当王晶珪带

胡杰走进卞仲耘被殴打致死的学校时，胡杰的摄像机从王晶珪的模拟图像中扫过并指向它们的原始拍摄地点，而王晶珪的声音则在屏幕内外重构了犯罪现场，同时也指出了他如何拍摄这些照片的。在编辑的过程中，照片的物质质感得到了强调，摄像机不断徘徊于照片集、王晶珪指向照片的手以及照片所拍摄的建筑之间。这些地点上的证言将照片上的犯罪现场与纪录片拍摄的地点联系在了一起，并明确将王晶珪的照片作为证据呈现。

这种剪辑模式与胡杰的关注有关，他试图向主要接触官方叙事的观众证明民间历史的真实性。在纪录片的最后一部分中，影像的真实性进一步加强，这是通过在王晶珪的公寓内进行拍摄来实现的。在这个场景中，老人决定向胡杰展示他妻子的最后物理痕迹。在一间装饰有文艺复兴名画复制品的房间里，王晶珪打开了一个手提箱，在床上展示了卞仲耘最后一天穿的衣服和包裹她身体的绷带。在王晶珪屏幕内外不断的讲述声中，观众在交替的画面中看到卞仲耘的个人和家庭肖像、王晶珪的摄影证据、艺术复制品，最后是衣物上的痕迹。对于王晶珪和胡杰来说，这些物品构成了不可辩驳的证据，因为衣物上随处可见的侮辱字眼、血迹和体液是受害者身体的直接印记，比指示性的摄影证据更具权威性地证明了她的死亡情况。然而，这些物品并非仅作为司法证据，而是通过它们的场面调度，唤起了遗物的可见性条件。⁴¹ 因为卞仲耘的衣物一直被保存完好，并远离俗世。由于数字影像的再现能力，那些证明卞仲耘的“独特存在”的染污衣物，通过与她身体的接触获得了“认证”，成为一种“广泛传播的存在，能够在各处传递她的力量”。⁴² 如果将个人档案和遗物整合以证明影像的真实性，那么它们的场景布置和基督教象征主义则加强了卞仲耘死亡的象征价值，表达了胡杰和王晶珪对于文化大革命的批判态度。随着这部纪录片以这种纪念卞的方式结束，王晶珪的亡妻成为了共产主义的殉道者，而“普通人”的民间记忆则证实了“神圣而世俗的历史真相”。⁴³ 虽然在大多数独立纪录片中，个人档案通常被用来佐证民间叙述，但在这部影像中，它们也具有遗物的“神圣”特质。除了证明卞仲耘的遭遇，它们还纪念了一个怀有人文主义情怀的受害者，这种情怀与文化大革命相对立。

尽管以上所讨论的两部影像使用了类似的素材来描绘文化大革命和红卫兵的行为，但物品的功用和对历史的看法却截然不同。在《1966年》中，荣耀的纪念物品和内含的理想主义主要被用来揭示隐藏在意识形态光环下尴尬的情感和回忆。吴的一些主人公表达的怀旧和尴尬给观众留下了一种模棱两可的印象，而女子摇滚乐队“眼镜蛇乐队”在排练和演出一首关于文化大革命的讽刺歌曲时的轻松场景则加强了这种距离感。相比之下，胡的影像中，历史物件具有“神圣”的遗物地位。胡对王痛苦的场面调度传达了一种对红卫兵运动的明确拒绝。尽管这两部影片有所不同，但它们对物品和图像的场面调度旨在讨论和打开关于官方和个人档案的视角。

纪录片的场景设置和回忆录的改编

本节将讨论的另一组电影则基于或与文本来源密切：影像中见证者的回忆录。因此，这些纪录片似乎并没有透露回忆录未曾披露的“新内容”。那么影像呈现回忆录的作用是什么呢？下面两部影和片的分析将探讨这些文本与纪录片之间的关系。

王兵的《和凤鸣》可以被视为和凤鸣在2001年出版的回忆录的“纪录片改编”，在回忆录中她回忆了自己在反右运动中的遭遇。作为兰州的年轻记者，和她的丈夫热心参与了百花齐放运动，但接下来却受到骚扰、惩罚，然后两人被分别送往两个不同的劳改营。在那里，他们忍受着不间断的劳动和饥饿，通过书信维持着零星的联系。当和终于在六十年代初获准探视丈夫时，她发现她的丈夫已于她到达他的劳改营的一周前去世了。后来，尤其是在文化大革命期间，她的右派标签继续阻碍她的职业发展和基本生存。

有趣的是，和凤鸣的悲惨遭遇已经被杨显惠创作成一本以采访营地幸存者为灵感的中短篇小说集（2003）。而这本书则被王兵改编成了电影《夹边沟》（2010），一部新现实主义的剧情片。由非专业演员演出极具距离感的囚犯角色，这部电影讲述了在夹边沟营地发生的帮事。⁴⁴ 2018年，王兵推出《死灵魂》，一个制作耗时十二年、与和一样在反右派运动的生还者们的证言的汇集。同样受到和凤鸣回忆录的启示，艾晓明在她的调查类影像《夹边沟祭事》（2017）中将这些年老的活动家的回忆拼贴在一起。因此，和的故事以各种形式在不同的作者之间传播，从她自己的回忆录到杨显惠的书，再到艾晓明和王兵的影像。那么，为什么这一叙述对这些不同

的作者来说依然有意义呢？也许和凤鸣的回忆录在纪录片形式下的呈现是最引人注目的，因为它似乎是最接近原始文本的，虽然纪录片中并没有提到该书的存在。在这里，我将着重分析这部纪录片的形式特点，揭示它在传达和凤鸣的故事中的具体贡献。

与王兵的其他纪录片一样，⁴⁵《和凤鸣》既是一项独立的影像成就，也启发了杨显惠的小说《夹边沟》。它还是一项长期的“反右斗争”历史调查项目的首个影像成果，该项目还于2018年发布了《死灵魂》。作为“研究素材”，《和凤鸣》呈现出时间和空间统一的记录特点。该影像与其他纪录片形成鲜明对比的是，历史只由一个见证者叙述，没有额外的档案素材或文件。表面看来，这是一种非常简单的记录方式，但实际上隐藏了复杂的历史重建和纪录片场面调度的工作。

通过限制剪辑和减少画面的变化，王兵的剪辑方式创造了一个整夜连续的拍摄的幻觉。同时，当和中断她的叙述去上厕所、擤鼻涕或者开灯时，王兵决定继续拍摄。这些日常的行为与她的证言的重要性相比似乎并不协调，但它们增强了访谈过程的连续性和真实性。将证言装置设定在她家中平平无奇的客厅中，也隐藏了一个非常重要的证言的场景布置，以至于它应该“从不”被中断，除非是出于自然的必要。在这个审美框架中，镜头尺度和角度的轻微变化，以及两个短暂的镜头插入日出和日落的窗户，既表现所谓的拍摄时间顺序的连续，也进一步证明了中断的存在。

尽管（证言）通过口述表达来实现，但和凤鸣的回忆显然基于事先的书面记录：她表达的一致性和准确性在自发的证言中很少见。⁴⁶ 尽管她的故事非常悲惨，但她在整个影像中表现得非常坚忍。她的声音传达了极度情感（愤怒、讽刺、爱、痛苦）的记忆，这在自发的证言中相当罕见。王兵的极简影像风格与见证者的自我克制相呼应：在证言期间，他的摄影机与主人公保持一定的距离，在和凤鸣讲到最感性的时刻，即当她得知她丈夫在她到来前一周去世时，镜头简要地拍摄了她的上半身和肩膀。王兵的距离感与和凤鸣的情感叙述的控制相得益彰。通过对访谈时间和叙述的时间顺序的重构，同时考虑到文本对“证言装置”的潜在影响，王兵与和凤鸣都可以被认为是这部影像的作者。然而，这部纪录片不仅仅是重新呈现和的文本。影像的连续性强化了证言的真实性，而简单的影像设置则暗示她在政治暴力的痛苦经历并非孤例。事实上，在结尾，她收到了一个来自另一位幸存者的电话，这凸显了她是幸存者团体的一员，她今天的活动也常常与她在1957年的经历有关。

如果说和凤鸣的回忆录是王兵的影像的未注明的来源，《痴》显然更是一部明确的改编作品。⁴⁷ 这部非传统的纪实虚构电影取材自张先痴的自传，他是一位曾在政治劳改营中度过二十多年岁月的右派分子。该书的英文标题《中国古拉格》（China Gulag）明确参考了索尔仁尼琴（Solzhenitsyn）的《古拉格群岛》。⁴⁸ 有趣的是，《中国古拉格》也激发了不止一位影像导演的灵感，胡杰也曾拍摄过一部关于这一主题的短纪录片。⁴⁹

邱炯炯在《痴》中试图表达张先痴对其政治狱中经历的辛辣讽刺。张出生在一个与国民党有联系的富裕家庭，是一名进步的学生和共产主义者，坚决反对他父亲的政治理念和生活方式。然而，由于其家庭背景和朋友、同事的背叛，他被贴上右派分子的标签。经过二十多年的劳改，他最终放弃了自己的共产主义理想，成为了一个“真正的右派分子”。

《痴》大致按照时间顺序叙述，展现从张先痴的青年时期直至他被监禁的历程。然而，邱炯炯的剪辑让不同的影像素材频繁切换：张先痴的采访、自传的虚构改编，通过表演重现张先痴最私人的记忆，以及源自邱炯炯想象力的超现实场景。对这部复杂的影像的具体分析恐怕难以在本文一一赘述。为了清晰起见，我将重点关注原始文本、情景再现和采访之间的关系，以讨论文本和口述素材的使用。

严格来说，影像的纪录片镜头包括在主人公家中拍摄的证言，这一非正式的场景允许老人时而跑题，主观地谈论他的经历。⁵⁰ 镜头从采访者的背后拍摄，黑白的影像经常被窗帘或其他家庭元素部分遮挡，这强调了设置在普通环境中的证言装置以及与拍摄主体的距离。但是这种场景布置与《和凤鸣》不同。在这里，日常的环境凸显了张先痴对个人悲剧的讽刺性距离感，以及邱炯炯的随意以及有时甚至具有挑衅性的态度。

张先痴的童年和青年时期分别由两名演员进行了情景再现，这些情景再现要么改编自他的回忆录，要么灵感来源于邱炯炯、张先痴和他的妻子杨文婷之间的谈话。有趣的是，据说这些谈话是在摄像机本应被关掉的情况下偶然被录制下来的。⁵¹ 这些“偷来的”材料，无论是情景再现还是以纪录片形式呈现，都表达了最私人的故事，揭示了张先痴的情感生活和童年的细节，这些细节在他的回忆录中并没有出现。情景再现是在一个中国戏曲舞台上拍摄的，这个舞台搭建在邱炯炯的一个亲戚的停车场里。⁵² 在这个廉价而神秘的拍摄现场上，邱炯炯成功地重建了张先痴在南京的童年家园以及其他各种场所，包括城市街道和战场等外部环境。尽管制作简陋且具有戏剧质感，但这个电影场景仍然生动地展现了中华民国的氛围以及后来的变化，这要归功于道具和绘制背景的创新性运用：张先痴童年时日本司机驾驶的汽车成为背景墙上简单绘制的复制品，一系列类似无声电影的场景描绘了他作为人民解放军士兵驻扎在彝族村庄的经历。

在虚构场景中使用戏剧道具，展现了邱炯炯对超现实主义美学在重现记忆方面的兴趣。在一场戏剧场景中，还是个孩子的张先痴在公共图书馆读小说，一队被关进集中营的犯人进入画面，其中包括来自五十年代张先痴自己，默默警告童年张先痴自己的命运。在其他超现实主义场景中，邱运用了时代错位和演员分饰多角的手法，比如序言中出现的几个政治人物和思想家。马克思和恩格斯、列宁、斯大林，然后是毛泽东，在阴间讨论使用暴力实现革命的必要性。在这场谈话中，毛泽东显得最为无情，这暗示着这一点将在后面得到说明。确实，在这部纪录片的高潮，毛再次出现，这一次他由三个不同的演员共同扮演，他们共用同一个影像空间，即空旷的马戏团或剧院舞台。和序言中一样，这些演员不是毛的具体体现，而是“由扮演毛的演员扮演毛”，⁵³ 他们的任务是夸张毛的三个不同面貌。在后面的场景中，导演本人在剧院后台临时客串了一个角色。当扮演毛的一个演员在化妆时，身穿日常服装的邱炯炯问他“黑五类”和“出身”的意义。导演很快被一群士兵逮捕并带走，这提醒我们参与历史的固有风险，同时指出独立导演所面临的风险。⁵⁴

在《痴》中，主人公的回忆录启发了剧本和由邱炯炯以第一人称的方式朗读回忆录中的语句的旁白。邱炯炯所记录的采访提供了另一个信息来源，对回忆录进行了补充，但两者在内容和语调上略有不同。由于张先痴的回忆录同时经过剧本改编和邱炯炯的采访，整部影像呈现出互相参照的交叉蒙太奇手法。这促使导演选择一个明显不切实际的处理方式来进行虚构性改编。虚构场景显然以一种趣味性的方式重构，从而标志一种对历史叙事距离的诙谐反思。

邱炯炯在《痴》中采用高度表演性和戏剧化的手法，与此前提到的纪录片中对记忆的影像化处理形成鲜明对比，后者旨在使民间叙述合法化。尽管如此，《痴》仍然强调真实性，除了以纪录片的方式记录外，真实性以一种更富有趣味性和表现力的方式呈现。舞台中的情节（尤其是超现实主义情节）代表着历史的幻想，给整部影像带来了一种讽刺的色彩。中国的政治历史被描绘成一个残酷的马戏团，理想主义注定要失败。在这个意义上，无论是舞台上的道具还是真实的（在采访中）档案照片和物品，它们不仅仅具有指示性和真实性的功能，这与胡杰的影像截然不同。在邱炯炯的改编中，假道具居多，但它们显然不会在胡杰的纪录片中出现，除了杨文婷在影像结尾开玩笑地给他展示一张经过修改的婚礼照片。在这张照片上，张先痴和杨文婷的面孔被粘贴到一个穿着华丽的陌生夫妇的身上，重现了他们在真正的婚礼上无法拍摄的照片。⁵⁵

虽然历史档案材料（个人物品、回忆录和直接证言）构成了这些中国独立纪录片历史叙述的主要素材，虚构的图像和物件也可以被用来表现、强调或暗示一种缺失。在胡杰的《格拉古之书》（2013）中，缺失的婚礼照片指的是夫妇在结婚时的低收入和政治地位；在邱炯炯的影像中，伪造的文件和戏剧道具则指向了个人历史经验传承的缺失。然而，这些伪造的道具以一种诙谐的方式被承认，这有助于将它们与提供合法的民间叙述的历史物品区分开来。

结论

这个对独立电影导演展现毛时代历史的不同方法的概述凸显了在官方历史的垄断之下，呈现个体记忆多样性的特殊性和困难。为了揭示未被讲述的故事，中国独立导演们主要专注于采访普通人和政治暴力的幸存者。他们

的影像收录了主流媒体上鲜有的被压抑或遗忘的记忆和叙述。这样做挑战了官方历史的调查方法、内容和叙述方式。因此，许多这样的导演面临政治迫害和在公共领域中被抹去的命运，这让我们想起那些被他们记录下来的人物们经历的迫害和遗忘的岁月。尽管面临日益严峻的困难、自由受限以及对他们活动的持续监控，像胡杰、艾晓明以及王兵这样的个体仍在相对孤立的环境中坚持着他们对这些问题的艰难探索。

在这种情况下，为了拍摄那些经历从未被记录下来的人的记忆，这些导演选择以独立的身份从事影像工作，与见证者建立个人情感连结，并使用个人物品和档案文件来唤起她们记忆和情感。他们的纪录片有助于重建在毛时代被遗忘的重要人物的斗争。

由于他们的影像的非官方地位可能会削弱它们的真实性主张，独立导演寻求证明这些影像传达了见证者对毛时代的经历的真实表达。为此，在拍摄和后期制作阶段，独立导演采用了一系列策略。像胡杰的影像以及邱炯炯的虚拟纪录片中所做的那样，很多导演会强调影像和其来源之间的有机联系——书面回忆录、档案、证言和个人纪念物品。大多数导演还会依靠一组编辑设备和纪录片场面调度，揭示或重现拍摄条件，展示见证者和采访者之间的互动，并以情感化方式表达这些叙述（“民间记忆计划”）。证言的场景布置强化了它们的真实性，通过揭示个人经历，在情感上影响影像导演，从而将情感地传递给观众（《和凤鸣》）。

在一个历史叙事被官方垄断并且人们对历史叙事持怀疑态度的环境下，一些导演进行系列创作或进行参与式的创作，他们的影像内容有相似之处并形成互文也不足为奇。这些作品之间的错综复杂的关系不仅仅表明他们文学和影像领域的共同兴趣，更进一步证明了通过积累和交叉验证来认证民间叙事的必要性。一些导演使用这种方法的痕迹十分明显：胡杰会多次采访各种见证者，挑选最有权权威性的（通常是包含直接见证者的镜头；情感丰富的证言；包含档案物证的影像等）。“民间记忆计划”也采用了这种通过积累证言来作为证据印证真实性的策略，包括转录采访、导演所写的日记和个人笔记以及影像和摄影作品。这些证言的积累和它们在戏剧表演中的艺术再现构成了一个“证据体系”，⁵⁶或者说是民间档案，旨在不仅保留和传递饥荒期间农村人民的本地经验，而且还由于大量的累积相互印证且加强证言的真实性。在这方面，王兵的《死灵魂》和艾晓明的《夹边沟祭事》这两部记录大跃进和大饥荒的具有里程碑意义的影像，巩固了各自的发现，并相互印证。

记录个人记忆并将其转化为各种艺术形式也是一种驱除历史创伤和政治苦难的方式，对于“普通见证者”来说尤其如此。这些纪录片的叙述旨在修复历史创伤，有些影像还赋予被拍摄的主人公与官方历史中英雄人物相当的地位。

从个人视角重写历史的这一过程基于对过去以及毛时代的遗产在当今社会传承的批判性观察。这种批评包含了官方历史对政治苦难经历的漠视。这些导演正视政治历史令普通人付出的沉重代价，试图在一定程度上减轻这种代价，通过记录他们的困境，给他们表达悲伤和回忆生活的空间。这通常从关注家庭成员、亲戚和其他被历史忽视的见证者开始。

“民间记忆计划”对修复历史不公正进行了积极的探索。他们的参与者记录了寻找每个村庄饥荒受害者姓名的整个过程，并建立纪念碑来纪念那些死于饥荒的人。“民间记忆计划”的第三期和第四期影像记录了整个过程，从收集受害者姓名，通过参与性采访，到设置纪念碑，并与村民一起组织纪念仪式。其他导演也参与了类似的纪念尝试。如之前提到的胡杰的《我虽死去》，以及他后来的《星火》，⁵⁷都包含旨在纪念政治运动受害者的片段。《星火》甚至以一个名单结尾，这一手法几乎已成为近期“行动主义”纪录片和视频的固定元素。⁵⁸独立导演试图叙述毛时代的主观历史似乎既是一种“历史学的努力”，也是一种表达悲痛的过程……无论对于集体记忆还是个人记忆而言。”⁵⁹

参考文献

Boyle, Deirdre. “Trauma, memory, documentary, Re-enactment in two films by Rithy Panh (Cambodia) and Garin

- Nugroho (Indonesia). In *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering*, edited by Bhaskar Sarkar and Janet Walker, 155–172. London and New York: Routledge/AFI Film Readers, 2010.
- Cuau, Bernard. “Le lieu et la parole, Interview des Cahiers.” In *Au sujet de Shoah: le film de Claude Lanzmann*, edited by Bernard Cuau, 292–299. Paris: Belin, 1990.
- Deprez, Camille and Pernin, Judith. eds., *Post 1990 Documentary – Reconfiguring Independence*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance par contact*. Paris: Éditions de Minuit, 2008.
- Gao, Zipeng 高子鹏 . 上海青年观影手册 [A Handbook to the Documentary Shanghai Youth]. Self-published, 2015
- Guo, Yuhua 郭于华 . “Psychological Collectivization: Cooperative Transformation of Agriculture in Jicun Village, Northern Shaanxi, as in the Memory of Women,” *Social Sciences in China* (2003): 48–61.
- Guo, Yuhua 郭于华 . “心灵的集体化：陕北驢村农业合作化的女性记忆” [Psychological Collectivization: Cooperative Transformation of Agriculture in Jicun Village, Northern Shaanxi, as in the Memory of Women], *中国社会科学* 4, 2003, 79–92. Accessed June 10, 2014. URL: www.aisixiang.com/data/16601.html.
- He, Fengming 和凤鸣 . 经历：我的 1957 年 [My experience of 1957]. Lanzhou 兰州 , 敦煌文艺出版社 , 2001.
- Hillenbrandt, Margaret. *Negative Exposures: Knowing What Not to Know in Contemporary China*, Durham, NC: Duke University Press, 2020. 320 p.
- Hu, Lidan. “Self-Portraiture and Historical Memory: Zhang Mengqi’s Documentary Practice.” *Critical Arts* 33, no. 2 (2019): 29–41.
- Li, Jie. “Virtual Museums of Forbidden Memories: Hu Jie’s Documentary Films on the Cultural Revolution.” *Public Culture* 21/3 (2009): 539–54.
- Li, Jinying. “Memory Resurrected in HD: Collective Digital Video Filmmaking as Production of Counterhistory in the Folk Memory Project.” *Camera Obscura (Durham, NC)* 31, no. 91 (2016): 174–185.
- Meng, Jing. “Documenting the Past: Performativity and Inter-Subjectivity in the Memory Project.” *Journal of Chinese Cinemas* 10, no. 3 (2016): 265–282.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Pernin, Judith. “*Images en mouvement. Pratiques indépendantes du documentaire en Chine (1990-2010)*.” PhD diss. EHESS, 2012.
- Pernin, Judith. *Pratiques indépendantes du documentaire en Chine. Histoire, esthétique et discours visuels (1990-2010)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015.
- Pernin, Judith. “Independent Documentaries and Online Uses in China: From Cinephilia to Activism.” In *Post-1990 Documentary: Reconfiguring Independence*, edited by Camille Deprez and Judith Pernin, 233–247. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- Pernin, Judith. “La persistance de la misère: *Les Trois sœurs du Yunnan* et *L’Homme sans nom*, études cinématographiques de Wang Bing.” *Études Chinoises* 34-1 (2015): 45–72.
- Pernin, Judith. “Performance, Documentary, and the Transmission of Memories of the Great Leap Famine in the Folk Memory Project.” *China Perspectives* 2014/4 (2014): 17–27.
- Pernin, Judith. “WANG, Bing 王兵 . 2018. *Dead Souls* (Si Linghun 死灵魂) . 495 min. DVD: Icarus Films and Grasshopper Film.” *China Perspectives*, 2019–3, 69–70.
- Rabinowitz, Paula. “Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory,” *History and Theory* 32, No. 2 (1993): 119–137.
- Ricoeur, Paul. “Histoire et mémoire,” in *De L’histoire au cinéma*, edited by Antoine de Baecque and Christian Delage.

Paris: Éditions Complexe, 1998), 17–28.

Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

Sarkar, Bhaskar and Walker, Janet. "Introduction - Moving Testimonies." In *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering*, edited by Bhaskar Sarkar and Janet Walker, 8–14. London and New York: Routledge/AFI Film Readers, 2010.

Shenker, Noah. *Reframing Holocaust Testimony*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.

Tang, Zehui 唐泽慧. '如何亦庄亦谐地讲一个老右派的故事?' [How to tell the story of an old Rightist with both gravity and humor?], 纽约时报国际生活, 22 May 2014, URL: <http://cn.tmagazine.com/film-tv/20140522/tc22chi/zh-hant/>, (last accessed on 29/11/2014).

Ten Brink, Joram and Oppenheimer, Joshua. eds., *Killer Images: Documentary Film, Memory, and the Performance of Violence*. New York: Columbia University Press, 2013.

Torchin, Leshu. *Creating the Witness: Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2012.

Veg, Sebastian. "The Limits of Representation, Wang Bing's Labor Camp Films," *Journal of Chinese Cinemas* 6 No. 2, (2012):173–187.

Veg, Sebastian, (ed.), *Popular Memories of the Mao Era: From Critical Debate to Reassessing History*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2019.

Veg, Sebastian. "Introduction: Trauma, Nostalgia, Public Debate." In Veg, Sebastian, (ed.), *Popular Memories of the Mao Era: From Critical Debate to Reassessing History*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2019, 1-18.

Veg, Sebastian. *Minjian. The Rise of China's Grassroots Intellectuals*, New York: Columbia University Press, 2019.

Walker, Janet. "Rights and Return: The Perils of Situated Testimony after Katrina." In *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering*, edited by Bhaskar Sarkar and Janet Walker, 76–94. London and New York: Routledge/AFI Film Readers, 2010.

Wang, Qi. *Memory, Subjectivity and Independent Chinese Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

Winston, Brian. *Claiming the Real, the Documentary Film Revisited*. London: British Film Institute, 1995.

Wu, Wenguang 吴文光. 'DV: 一个人的影像' [DV: Personal videos], in 镜头像自己的眼睛一样 [The Camera Lens is like our Own Eyes], edited by Wu Wenguang. 上海文艺出版社, 2001, 200–205.

Yang, Guobin. "China's Zhiqing Generation: Nostalgia, Identity, and Cultural Resistance in the 1990s." *Modern China* 29 No. 3 (2003): 267–296.

Yang, Xianhui 杨显惠. 告别夹边沟 [Farewell Jiabangou]. 上海文艺出版社, 2003.

Zeng, Jinyan. 2021. "Desiring Feminism in Chinese Documentary." *Chinese Independent Cinema Observer*, no. 3 (Forthcoming).

Zhang, Xianchi 张先痴. 格拉古轶事 [Galug Anecdotes]. New York, Taipei: Fellow Press, 2007.

Zhang, Zhen, "Staging the intimate-public camera: Wen Hui's documentary practice with her third grandmother," *Studies in Documentary Film*, 14:1, 7-20.

Zhuang, Jiayun. "Remembering and Reenacting Hunger: Caochangdi Workstation's Minjian Memory Project." *The Drama Review* 58 No. 1 (2014): 118–140.

Zito, Angela. "The Act of Remembering, the Xianchang of Recording: The Folk/Minjian Memory Project in China." *Film Quarterly* 69, no. 1 (2015): 20-35.

关于毛时代的独立纪录片 (1992–2018)

电影目录 (不完整), 按作者和拍摄时间编制

- Ai Xiaoming 艾晓明, *Jiabianguo Elegy: Life and Death of the Rightists* 夹边沟祭事, 2017, 375 min.
- Ai Xiaoming 艾晓明, Hu Jie 胡杰, *Painting for the Revolution* 为革命画画, 2005, 56 min.
- Cao Diao 曹雕, *Making Friends with Mr. Zhang* 和张老师做朋友, 2015, 65 min.
- Gao Zipeng 高子鹏, Wu Meng 吴梦, *Shanghai Youth* 上海青年, 2015, 480 min.
- Gu Tao 顾桃, Zhou Yu 周宇, *The Eclipse of the Gods / The Opaque God* 神医, 2011, 92 min.
- Gui Shuzhong 鬼叔中, *To Relive* 罗盘经, 2012, 109 min.
- Han Song 韩松, *Beida Wuyijiu* 北大五一九, 2013, 173 min.
- Hu Jie 胡杰, *In Search of Lin Zhao's Soul* 寻找林昭的灵魂, 2005, 90 min.
- Hu Jie 胡杰, *Though I am Gone* 我虽死去, 2006, 70 min.
- Hu Jie 胡杰, *The East Wind State Farm* 国营东风农场, 2009, 104 min.
- Hu Jie 胡杰, *My Mother Wang Peiying* 我的母亲王佩英, 2011, 70 min.
- Hu Jie 胡杰, *Spark* 星火, 2013, 100 min.
- Hu Jie 胡杰, *The Book of Gelagu* 格拉古之书, 2013, 38 min.
- Hu Jie 胡杰, Ai Xiaoming 艾晓明, *Red Art* 红色美术, 2007, 70 min.
- Huang Wenhai 黄文海, *We* 我们, 2008, 102 min.
- Lin Xin 林鑫, *San Li Dong* 三里洞, 2006, 172 min.
- Liu Wei 刘伟, *The Sacrifice* 牺牲, 2012, 62 min.
- Ma Zhandong 马占东, *Hai shi wan* 海石湾, 2011, 52 min.
- Mao Chenyu 毛晨雨, *I Have What? Chinese Peasant War: The Rhetoric to Justice* 拥有, 新中国农民战争: 修辞学的正义, 2013, 103 min.
- Meng Xiaowei 孟小为, *The Camera of Socialist Country* 匈牙利照相机, 2013, 56 min.
- Peng Xiaolian 彭小莲, Louisa Wei 魏时煜, *Storm Under The Sun* 红日风暴, 2009, 137 min.
- Qiu Jiongiong 邱炯炯, *My Mother's Rhapsody* 萱堂闲话录, 2011, 106 min.
- Saipulla Mutallip, *Qarangghu Tagh: The Villages Afar* 黑山: 遥远的村庄, 2014, 90 min.
- Shen Jie 沈洁, *Ghost Festival* 鬼节, 2012, 45 min.
- Shu Haolun 舒浩仑, *Nostalgia* 乡愁, 2005, 70 min.
- SWYC (The Structure, Wave, Youth, Cinema Experimental Group) 结构、浪潮、青年、电影实验小组, *I Graduated!* 我毕业了, 1992, 64 min.
- Wang Bing 王兵, *Fengming, A Chinese Memoir* 和凤鸣, 2007, 186 min.
- Wang Bing 王兵, *Dead Souls* 死灵魂, 2018, 495 min.
- Wang Yunlong 王云龙, *Comrades in Arms* 战友, 2011, 90 min.
- Wang Yunlong 王云龙, *The Spokesman* 代言人, 2013, 69 min.
- Wang Yunlong 王云龙, Han Yi 韩翊, *To Justify Bu Qinfu* 还卜琴父以美丽, 2011, 92 min.
- Wu Wenguang 吴文光, *1966, My Time as a Red Guard* 1966 年, 我的红卫兵时代, 1992, 165 min.
- Wu Wenguang 吴文光, *Treatment* 治疗, 2010, 80 min.
- Xie Yihui 谢贻卉, *Rightist Li Shengzhao's Hunger Report* 右派李盛照的饥饿报告, 2012, 47 min.
- Xie Yihui 谢贻卉, *Juvenile Laborers Confined in Dabao* 大堡小劳教, 2013, 104 min.

Xu Tong 徐童, *Shattered* 老唐头, 2011, 100 min.

Xu Xin 徐辛, *Karamay* 克拉玛依, 2009, 356 min.

Xu Xin 徐辛, *Pathway* 道路, 2012, 113 min.

Xu Xing 徐星, *A Chronical of My Cultural Revolution* 我的文革编年史, 2007, 80 min.

Xu Xing 徐星, *Zuixing zhaiyao* 罪行摘要, 2013, 120 min.

Zhang Dali 张大力, *Looking For the Lost Veterans of 1979 / My 1979* 寻找 79 越战消逝的老兵 / 我的 1979, 2008, 180 min.

Zhang Ke 张珂, *Youth Cemetery* 青春墓园, 2005, 23 min.

Zhang Min 张民, *My Whole Life* 我这一辈子, 2007, 100 min.

Zhang Ming 章明, *60* 六十, 2009, 184 min.

Zhong Jian 种键, *Try to Remember?*, 2005, 60 min.

Zhu Rikun 朱日坤, *The Dossier* 档案, 2014, 128 min.

“民间记忆计划”电影目录 (2010-2018)

按作者和日期排列 (不完整), 在草场地工作站的驻地艺术家的帮助下编制

Guo Rui 郭睿, *Grandfather, Great Famine* 爷爷的饥荒, 2013, 75 min.

Guo Rui 郭睿, *The Rivers and Sisterhood* 河流与女人的吟唱, 2014, 72 min.

Hu Tao 胡涛, *Old People and My Village* 山昏晃, 2013, 70 min.

Hu Tao 胡涛, *Legend* 古精, 2015, 93 min.

Jia Nannan 贾楠楠, *My Grandpa's Winter* 贾夫奎的冬天, 2011, 30 min.

Jia Zhitan 贾之坦, *Revolution in Baiyun Village* “一打三反”在白云, 2012, 80 min.

Jia Zhitan 贾之坦, *I Want to Be a People's Representative* 我要当人民代表, 2013, 78 min.

Li Xinmin 李新民, *Back to Huamulin* 回到花木林, 2011, 75 min.

Li Xinmin 李新民, *Huamulin 2012* 花木林 2012, 2012, 75 min.

Li Xinmin 李新民, *Huamulin, Boy Xiaoqiang* 花木林, 小强啊小强, 2013, 76 min.

Li Xinmin 李新民, *Huamulin zhi bei* 花木林之碑, 2014, 70 min.

Luo Bing 罗兵, *Luo Village: Me and Ren Dingqi* 罗家屋: 我和任定其, 2011, 80 min.

Luo Bing 罗兵, *Luo Village: Pitiless Earth and Sky* 罗家屋: 天地无情, 2012, 75 min.

Luo Bing 罗兵, *Luoja Village: Farewell, Luojiang Bridge* 罗家屋: 永别落江桥, 2013, 73 min.

Shu Qiao 舒侨, *Shuangjing Village, I'm Your Grandson* 双井, 我是你的孙子, 2012, 78 min.

Shu Qiao 舒侨, *Shuangjing Village, I Want to Marry You* 双井, 我要嫁给你, 2013, 74 min.

Shu Qiao 舒侨, *Shuangjing Village, I'm a Paralyzed Person* 双井, 我是瘫子, 2014, 78 min.

Wang Hai'an 王海安, *Attacking Zhanggao Village* 进攻张高村, 2012, 86 min.

Wang Hai'an 王海安, *Believing in Zhanggao Village* 信仰张高村, 2013, 71 min.

Wang Hai'an 王海安, *Poeming Zhanggao Village* 诗歌张高村, 2014, 70 min.

Wen Hui 文慧, *Listening to Third Grandmother's Story* 听三奶奶讲过去的事情, 2011, 75 min.

Wen Hui 文慧, *Dancing with Third Grandmother* 和三奶奶跳舞, 2015, 15 min.

Wu Wenguang 吴文光, *Investigating: My Father in 1949* 调查: 1949 年的父亲, 2013, 60 min.

Wu Wenguang 吴文光, *Because of Hunger: Diary I by Wu* 因为饥饿: 吴日记之 1, 2013, 90 min.

Wu Wenguang 吴文光, *Diaocha Fuqin: Dang'anjuan*, 调查父亲: 档案卷, 2014, 30 min.

Ye Zuyi 叶祖艺, *The Gleaners* 拾穗, 2014, 94 min.

Zhang Mengqi 章梦奇, *Self-Portrait with Three Women* 自画像和三个女人, 2010, 70 min.

Zhang Mengqi 章梦奇, *Self-Portrait: at 47 km* 自画像: 47 公里, 2011, 77 min.

Zhang Mengqi 章梦奇, *Self-Portrait: Dancing at 47 km* 自画像: 47 公里跳舞, 2012, 77 min.

Zhang Mengqi 章梦奇, *Self-Portrait: Dreaming at 47 km* 自画像: 47 公里做梦, 2013, 77 min.

Zhang Mengqi 章梦奇, *Self-Portrait: The Bridge at 47 km* 自画像: 47 公里架桥, 2014, 77 min.

Zhang Mengqi 章梦奇, *Self-Portrait: Dying at 47 KM* 自画像: 47 公里之死, 2016, 70 min.

Zhang Mengqi 章梦奇, *Self-Portrait: Window in 47 km* 自画像: 47 公里的窗, 2019, 110 min.

Zhang Ping 张苹, *Losing Home* 归乡, 2014, 39 min.

Zhang Ping 张苹, *No Land* 冬天回家, 2016, 40 min.

Zou Xueping 邹雪平, *Children's Village* 孩子的村子, 2012, 85 min.

Zou Xueping 邹雪平, *The Starving Village* 饥饿的村子, 2010, 76 min.

Zou Xueping 邹雪平, *Satiated Village* 吃饱的村子, 2011, 88 min.

Zou Xueping 邹雪平, *Trash Village* 垃圾的村子, 2013, 82 min.

Zou Xueping 邹雪平, *Fool's Village* 傻子的村子, 2014, 80 min.

注释

- 1 本文最初发表于论文集 Veg, Sebastian, (ed.), *Popular Memories of the Mao Era: From Critical Debate to Reassessing History*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2019, 137-160。在香港大学出版社的许可下, 本文在此重新发表, 并添加了新的素材。该文是我在博士后研究期间 (ANR-RGC项目“New Approaches of the Mao Era,” CEFC) 的成果, 并借鉴了我的博士论文 *Pratiques indépendantes du documentaire en Chine. Histoire, esthétique et discours visuels* (1990-2010) (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015)。
- 2 Veg, Sebastian. “Introduction: Trauma, Nostalgia, Public Debate.” In Veg, Sebastian, (ed.), *Popular Memories of the Mao Era: From Critical Debate to Reassessing History*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2019, 1-18. and Veg, Sebastian. *Minjian. The Rise of China's Grassroots Intellectuals*, New York: Columbia University Press, 2019.
- 3 中国独立纪录片关于毛时代的完整参考资料列于附录的电影目录中。其他涉及中国或其他国家, 但并非直接涉及毛时代的影片 (包括小说和纪录片) 仅在脚注中提及。
- 4 Judith Pernin, “Independent Documentaries and Online Uses in China: From Cinephilia to Activism,” in *Post-1990 Documentary: Reconfiguring Independence*, ed. Camille Deprez and Judith Pernin (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015), 233-247.
- 5 贾樟柯, 《二十四城记》(2008); 贾樟柯, 《海上传奇》(2006); 王兵, 铁西区 (2003)。
- 6 王兵, 《夹边沟》, 2010, 112分钟 (剧情片) 以及两部纪录片: 《和凤鸣》, 2007, 186 分钟; 《死灵魂》, 2018, 495 分钟。见我关于《死灵魂》的评论: Pernin, Judith “WANG, Bing 王兵. 2018. *Dead Souls* (Si Linghun 死灵魂). 495 min. DVD: Icarus Films and Grasshopper Film.” *China Perspectives*, 2019-3, 69-70.
- 7 本文接下来会继续讨论这一计划。另见 Zhuang Jiayun, “Remembering and Reenacting Hunger: Caoshangdi Workstation's Minjian Memory Project,” *The Drama Review* 58 No. 1 (2014): 118-140; Zito, Angela. “The Act of Remembering, the Xianchang of Recording: The Folk/Minjian Memory Project in China.” *Film Quarterly* 69, no. 1 (2015): 20-35; Li, Jinying. “Memory Resurrected in HD: Collective Digital Video Film-making as Production of Counterhistory in the Folk Memory Project.” *Camera Obscura* (Durham, NC) 31, no. 91 (2016): 174-185; Hu, Lidian, “Self-Portraiture and Historical Memory: Zhang Mengqi's Documentary Practice.” *Critical Arts* 33, no. 2 (2019): 29-41; Meng, Jing. “Documenting the Past: Performativity and Inter-Subjectivity in the Memory Project.” *Journal of Chinese Cinemas* 10, no. 3 (2016): 265-282.
- 8 高子鹏, ed., 上海青年观影手册 [A Handbook to the Documentary Shanghai Youth], (Self-published, 2015), 3.
- 9 Yang Guobin, “China's Zhiqing Generation: Nostalgia, Identity, and Cultural Resistance in the 1990s,” *Modern China* 29 No. 3 (2003): 296.
- 10 Qi Wang, *Memory, Subjectivity and Independent Chinese Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014), 12.
- 11 Ibid., 5.
- 12 对于各类纪录片类型的定义, 见 Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2010).
- 13 一个值得注意的例外是毛晨雨的电影散文《拥有, 新中国农民战争: 修辞学的正义》(2013年), 其中电影导演的声音充当见证者的批判性描述。

- 14 Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris: Seuil, 2000), 216. 关于中国文化背景下的集体失忆以及王兵纪录片的解读, 见Margaret Hillenbrandt, *Negative Exposures: Knowing What Not to Know in Contemporary China*, Durham, NC: Duke University Press, 2020. 320 p.
- 15 吴文光, “DV: 一个人的影像” [DV: 个人视频], 《镜头像自己的眼睛一样》, 吴文光, (上海文艺出版社, 2001), 203.
- 16 Ibid. 211.
- 17 Paula Rabinowitz, “Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory,” *History and Theory* 32, No. 2 (1993): 129. Expression qualifying Claude Lanzmann’s *Shoah* (1985), and quoted here, with all contextual and historiographic specificities aside.
- 18 如礼德·潘 (Rithy Panh) 的纪录片, 以及约书亚·奥本海默 (Joshua Oppenheimer) 的《杀戮演绎》*The Act of Killing* (2012), 《沉默之像》*The Look of Silence* (2014)。
- 19 Leshu Torchin, *Creating the Witness: Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2012); Joram Ten Brink and Joshua Oppenheimer, eds., *Killer Images: Documentary Film, Memory, and the Performance of Violence* (New York: Columbia University Press, 2013). 另见Camille Deprez and Judith Pernin, eds., *Post 1990 Documentary – Reconfiguring Independence* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015).
- 20 作者访谈, 2015年3月于南京。
- 21 Brian Winston, *Claiming the Real, the Documentary Film Revisited* (London: British Film Institute, 1995), 127–242. Full quote: “The legal tradition casts the documentarist as the witness to the original scene (and even more overtly, the interviewee as witness to data unfilmed or un-filmable). But science casts the documentary film audience as jurors of the film as evidence. Documentary mimesis is grounded in assumptions about the nature of evidence that come from using the camera as a scientific instrument,” 141.
- 22 见转录采访: Judith Pernin, “*Images en mouvement. Pratiques indépendantes du documentaire en Chine* (1990–2010)” (PhD diss. EHESS, 2012), 452–6 and 457–62, respectively.
- 23 吴文光评论新编见: <http://www.isuntv.com/pro/ct3155.html> (last accessed on 16/10/2015).
- 24 关于这部影像, 另见Jie Li, “Virtual Museums of Forbidden Memories: Hu Jie’s Documentary Films on the Cultural Revolution,” *Public Culture* 21/3 (2009): 539–54.
- 25 Janet Walker, “Rights and Return: The Perils of Situated Testimony after Katrina,” in *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering*, ed. Bhaskar Sarkar and Janet Walker (London and New York: Routledge/AFI Film Readers, 2010), 85.
- 26 这一概念被定义为将“电影研究中以精神分析为基础的‘装置理论’”改编成一种思考证言的方式, 将其视为一种意识形态的、制度化的技术……通过构建观众主体的形成, 产生了苦难的细节和情感”。见Bhaskar Sarkar and Janet Walker, “Introduction - Moving Testimonies,” *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering*, ed. Bhaskar Sarkar and Janet Walker, 8–14.
- 27 该项目的参与者还参与旨在缓解问题的行动, 如污染、贫困或乡村缺乏文化活动和基础设施等。详见杜克大学图书馆的馆藏访谈: <https://repository.duke.edu/dc/memoryproject>.
- 28 除了罗兵的影像, 他的作品涉及到一位在土地改革中受到打击的村民, 该村民写了几卷回忆录。见Judith Pernin, “Performance, Documentary, and the Transmission of Memories of the Great Leap Famine in the Folk Memory Project,” *China Perspectives* 2014/4 (2014): 17–27.
- 29 例如: 沈洁,《鬼节》(2012);孟小为,《匈牙利照相机》(2013);吴文光,《治疗》(2010)。
- 30 引自该影像的开片旁白。
- 31 见谢贻卉,《右派李盛照的饥饿报告》(2012)与《大堡小劳教》(2013);韩松,北大五一九(2013)。
- 32 因此, 这些影像是社会学家郭于华的著作的生动阐述。见参考文献。
- 33 Nichols, *Introduction to Documentary*.
- 34 Pernin, “Performance, Documentary, and the Transmission of Memories of the Great Leap Famine in the Folk Memory Project.”
- 35 Zhang, Zhen, “Staging the intimate-public camera: Wen Hui’s documentary practice with her third grandmother,” *Studies in Documentary Film*, 14:1, 7. 另见Zeng, Jinyan. 2021. “Desiring Feminism in Chinese Documentary.” *Chinese Independent Cinema Observer*, no. 3 (Forthcoming) 该文从女性主义的角度对独立纪录片进行重估, 并评价文慧在这一领域的贡献。
- 36 正如张真所说: “通过直接面对并与与摄像机交谈, 她们邀请公众进入她们的亲密空间, 参与搭建一个共享的女性体验、记忆和开创性的公共空间。” 见Zhang, Zhen, “Staging the intimate-public camera: Wen Hui’s documentary practice with her third grandmother,” *Studies in Documentary Film*, 14:1, 17. “搭建”是文慧在她的创作实践中发展起来的一个概念, 意思是通过人际关系的建立、构建或形成 (Ibid. 8)。这种方法对整个“民间记忆计划”的运作方式产生了强烈影响, 尤其是对章梦奇的创作而言。见Pernin, Judith. “Performance, Documentary, and the Transmission of Memories of the Great Leap Famine in the Folk Memory Project.” *China Perspectives* 2014/4 (2014): 24–27.
- 37 见Noah Shenker, *Reframing Holocaust Testimony* (Bloomington: Indiana University Press, 2015), 276.
- 38 Janet Walker, “Rights and Return: The Perils of Situated Testimony after Katrina,” 85 and following.
- 39 关于《S-21》这部影像, 见Deirdre Boyle, “Trauma, memory, documentary, Re-enactment in two films by Rithy Panh (Cambodia) and Garin Nugroho (Indonesia),” in *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering*, ed. Bhaskar Sarkar and Janet Walker, 155–172.
- 40 Claude Lanzmann 引用 “Le lieu et la parole, Interview des Cahiers,” 自 *Au sujet de Shoah: le film de Claude Lanzmann*, ed. Bernard Cuau (Paris: Belin, 1990), 298.
- 41 卞的照片和她的“遗物”之间的切换, 让人联想起“都灵裹尸布”, 这个既具有形象性又具有印记性的物体。关于印记, 参阅Georges Di-di-Huberman, *La Ressemblance par contact* (Paris: Éditions de Minuit, 2008), 77.
- 42 Ibid., 90.
- 43 王声称他的“个人悲剧具有更普遍的意义。”他补充说, 他对基督教的兴趣并不代表宗教信仰, 而是“爱和人文学”的共同价值观。
- 44 Sebastian Veg, “The Limits of Representation, Wang Bing’s Labor Camp Films,” *Journal of Chinese Cinemas* 6 No. 2, (2012):173–187. 和在纪录片中的冷静个人叙述或许对《夹边沟》中的表演产生了影响。
- 45 Judith Pernin, “La persistance de la misère: *Les Trois sœurs du Yunnan* et *L’Homme sans nom*, études cinématographiques de Wang Bing,” *Études Chinoises* 34-1 (2015): 45–72.

- 46 例如, 与《1966年》的红卫兵的不确定性相比, 或与“民间记忆计划”中老村民的采访相比, 和的个人叙述更加冷静。
- 47 本讨论基于导演剪辑版(2014年, 270分钟)。较短的国际版(135分钟)于2015年8月在洛迦诺电影节上放映。
- 48 张先痴, 格拉古轶事 [Galug Anecdotes] (New York, Taipei: Fellow Press, 2007) 在美国和台湾出版, 并在互联网上流传。根据2014年8月在北京与邱的对话, 这位导演最初去采访了张先痴, 后者赠予他的书。邱迅速根据回忆录和他的采访写了一个剧本。
- 49 胡杰, 格拉古之书 (2013)。从形式上讲, 这个短片与《我虽死去》相似, 其中张的书扮演着王的照片的角色, 他过去的物品被展示为具有证明个人历史的真实档案。
- 50 在另一个重要的纪录片场景(这次是彩色的)中, 张和其他前右派阅读导致他们受迫害的官方文件和社论。
- 51 见访谈: 唐泽慧, ‘如何亦庄亦谐地讲一个老右派的故事?’, 纽约时报国际生活, 22 May 2014, URL: <http://cn.tmagazine.com/film-tv/20140522/tc22chi/zh-hant/>, (last accessed on 29/11/2014).
- 52 邱炯炯来自一个四川戏曲艺术家家庭, 他也是一位画家。他最近的一部影片《椒麻堂会》(2021)是一部剧情片, 通过一个戏剧演员的生活回顾了中国二十世纪下半叶的历史。
- 53 唐泽慧, Ibid.
- 54 演员阵容包括独立导演和/或独立电影节组织者, 类比五十年代知识分子。
- 55 耐人寻味的是, 邱炯炯的电影中重新演绎了张与他的第一任妻子的婚礼仪式, 特别关注了拍婚纱照的过程。
- 56 Bhaskar Sarkar and Janet Walker, “Introduction - Moving Testimonies,” in *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering*, ed. Bhaskar Sarkar and Janet Walker, 15.
- 57 胡杰, 《星火》(2013)。
- 58 如2008汶川地震。见艾未未, 《4851》(2009)。
- 59 Paul Ricoeur, “Histoire et mémoire,” in *De L'histoire au cinéma*, ed. Antoine de Baecque and Christian Delage, (Paris: Éditions Complexe, 1998), 23.