・新聞學研究・　第一六八期
2026 年 7 月　頁 1-36　特邀論文

檔案建構作為研究方法：華語獨立影像資料館（CIFA）與華語獨立電影研究*

余瓊**

---

* 本文初稿為作者在 2025 年 12 月訪問國立政治大學傳播學院發表所之專題演講：檔案建構作為研究方法：華語獨立影像資料館（CIFA）與華語獨立電影研究，後經作者改寫擴充而成。

** 余瓊（Sabrina Qiong Yu）為英國紐卡斯爾大學（Newcastle University）的電影與中國研究教授，e-mail: sabrina.yu@newcastle.ac.uk。

本文引述格式：
余瓊（2026）。〈檔案建構作為研究方法：華語獨立影像資料館（CIFA）與華語獨立電影研究〉，《新聞學研究》，168，1-36。https://doi.org/10.30386/MCR.202607.0010

《摘要》

一個致力於保存邊緣電影文化的資料館如何能夠生成新的、未曾預見的歷史知識？建構電影資料館的過程又如何能夠開啟研究一種電影文化的新路徑？本文以華語獨立影像資料館（CIFA）的建設實踐為案例，提出「檔案建構作為研究方法」的觀點，從收藏實踐與開放使用兩個方面探討檔案建構如何為華語獨立影像的研究提供數據、視角、議題與方法。

本文梳理了 CIFA 的起源、建設過程、工作原則與運作機制，重點討論館藏的收藏標準與策略、口述歷史訪談的方法，以及如何利用檔案數據研究華語獨立電影史；並分析 CIFA 圍繞建設開放、包容且易於訪問的資料館所開展的實踐，包括建立實體與數位資料館、搭建中英雙語網站、創辦雙語期刊、設計並應用關鍵詞檢索體系，以及通過展映、合作與公共教育啟動館藏。最後，文章反思了資料館建構者在資料館建構過程中的角色，分析其兼具學者、策展人與資料館員的複合身分所帶來的優勢與局限，並展望 CIFA 未來的發展方向。

本文認為，檔案建構不僅是保存電影文化的過程，也是知識生產的重要方式；資料館通過收藏、開放與使用不斷參與歷史敘述的建構，使檔案建構本身成為研究電影文化的一種方法。

關鍵詞：去中心化、知識生產、開放使用、華語獨立影像資料館、獨立電影、檔案建構

2023 年九月下旬，華語獨立影像資料館（Chinese Independent Film Archive, CIFA）在英國紐卡斯爾大學（Newcastle University）開館，來自全球十二個國家的五十多名嘉賓參加了為期兩周的開館活動，包括獨立電影人、獨立電影的策展人、學者與評論家等，其中很多人在中國獨立電影的發展中曾經發揮過重要作用。看到那麼多熟悉的面孔出現在英格蘭東北部的海港城市，穿梭於不同的場地之間參加中國獨立電影的放映、展覽或是討論，在賓館的大廳聊天，在飯館裡聚餐，無論是召集人還是參與者都分外感慨。這樣的場景二十世紀第一個十年裡在中國國內不時能夠看到，北京、南京、昆明、或是重慶，那時候的獨立電影場生機勃勃、蓄勢待發、似乎有無限的可能。經過第二個十年的掙扎、堅持、瓦解與變遷，進入第三個十年後，這種場景在遙遠的異國從某種程度上複現，為了慶祝一個獨立電影資料館的建立。這也許可以看作是獨立電影自身攜帶的強大能量隔著時空的再次釋放，而在我看來，這也是獨立電影內在的建檔信念的綿延。

建檔的信念與實踐貫穿於中國獨立電影發展的各個時期，在創作、展映與收藏等不同領域都有體現。過去三十餘年間出現的中國獨立電影，以極大的熱情、勇氣與誠實呈現了當代中國的社會變遷及普通民眾的生活，提供了一份主流話語體系之外極為珍貴的歷史紀錄，被稱為中國社會的「另類檔案」。而這種建檔的熱忱並不為導演們所獨有，也體現在致力於收藏這些電影的人身上。在過去二十餘年間，海內外出現了一群想為獨立影像建檔的人，他們

> 想要為這個被極度邊緣化、不可見、可能被迅速遺忘的電影文化留下痕跡，使這些影像能夠被更多的人看到、並言說，讓它們的價值能在更大範圍、更長時間裡得以顯現。而建檔的熱情正源自捍衛族群記憶的信念（余瓊，2024，頁 345）。

以上兩段話摘自我的《為中國獨立影像建檔》這篇文章，收錄在臺灣出版的《後獨立影像時代檢討文集》一書中。在文章中，我梳理總結了過去二十年海內外為中國獨立電影建檔的努力，以及貫穿這種努力背後的建檔信念。我完整地引用這兩段話，是因為我覺得它們做為這篇文章的開頭也非常合適，雖然這裡我主要想以華語獨立影像資料館為案例，探討資料館建構的實踐如何為華語獨立電影研究提供新的數據、方法與路徑。儘管過去若干年我一直像「資料館員」一樣在工作，檔案研究對於我而言仍是一個新領域。我嘗試對建立華語獨立影像資料館的實踐進行理論化，也是對自己過去十年工作的一個回顧與總結。

壹、獨立電影的概念與演變及 CIFA 的源起

在介紹華語獨立影像資料館的源起之前，有必要首先討論「獨立電影」這一概念。關於中國獨立電影的界定，無論獨立電影圈還是學術界一直以來都存在諸多爭論，它本身也是一個充滿流動性與不確定性的概念。在許多國家和地區，「獨立電影」通常指不依賴主流電影工業體系、以較低預算製作的影片；而在中國大陸，「獨立電影」通常指在國家電影體制之外製作、且絕大多數未獲得國家公映許可的低成本影片。這些影片要麼未通過審查，要麼從未提交審查，而後者實際上更為常

見。與西方語境中常見的理解不同，中國的獨立電影並不能簡單等同於禁片，許多作品也並不觸及所謂的敏感題材。導演們通常是為了維護創作自由而選擇不尋求官方批准，同時也因為獨立電影中絕大多數為紀錄片，幾乎沒有商業院線發行的可能，送審並無太大必要。

獨立電影在中國的發展歷史並不長，1990 年一直被視為中國獨立電影的誕生之年。這一年出現了第一部獨立故事片《媽媽》（張元，1990）以及第一部獨立紀錄片《流浪北京》（吳文光，1990）。這兩部作品後來分別成為兩個重要電影運動的代表：前者通常被納入「第六代導演」或「城市一代電影」的討論框架（Zhang, 2007），後者則被視為「新紀錄片運動」的開端（呂新雨，2003；Berry et al., 2010），張元與吳文光也因此成為各自領域的重要開創者。張元是同代導演中第一位脫離國家電影體制、通過私人融資完成電影製作的人。吳文光的情況則有所不同。當時，他與合作者朱曉陽正在為中央電視台製作紀錄片系列節目，同時利用電視台的拍攝設備完成了《流浪北京》的拍攝；後來他又借用昆明電視台的剪輯設備完成了影片後期製作。事實上，吳文光並非唯一藉助國有機構資源進行個人創作的電影人，這種與國家體制之間的隱秘互動關係既推動了早期獨立電影的發展，也成為理解這一電影文化的重要特徵之一。

然而，近年的研究表明，獨立於國家電影電視體系之外拍攝的行為其實更早在八〇年代中期就在中國出現了，只不過要麼沒能成片，要麼拷貝丟失（王小魯、余瓊，2021）。一個重要例子是溫普林在 1984 年至 1989 年間租用攝影機記錄北京先鋒藝術活動的實踐，其中大量影像後來被納入紀錄片《大地震》（1989）的粗剪版本。但由於素材丟失，該片未能最終完成及傳播。另外，《風》（郝志強，1988）和《怒江》（呂樂，1989）等作品，也被不同研究者視為中國最早的獨立電影，以

此重新界定中國獨立電影的歷史起點（王小魯，2021；曹愷，2021）。儘管關於首作仍存在不同意見，但可以確定的是，這些在國家體制之外製作和傳播的影片開闢了獨立製作的路徑，即使這些作品在某些方面仍然依賴於體制資源。獨立電影八〇年代末九〇年代初的出現，某種程度上承繼了 20 世紀八〇年代的思想解放以及先鋒文學藝術運動的精神脈胳，對此崔衛平在她五萬字的長文《一部紀錄片的誕生——關於〈流浪北京〉的前史或故事會》中有著精彩論述（崔衛平，2021，頁 22-58）。

而自 20 世紀九〇年代末以來，隨著 DV 攝像機的普及，數位技術帶來的自由，獨立電影製作開始成為更多人——無論是專業導演還是業餘影像愛好者——能夠參與的實踐，更為自覺與堅定地脫離主流和官方體系的獨立創作也隨之蓬勃發展。中國獨立電影（尤其是獨立紀錄片）在 21 世紀開始的十餘年，創作者人數與作品產量顯著增長，題材和風格也日趨多樣化（Robinson, 2020, pp. 211-221），並因其藝術上的先鋒性和社會議題上的現實關懷而廣受認可，被視為當代中國電影最重要的成就之一。[1] 而同期中國各地出現的民間放映組織與獨立影展，以及海內外的電影節（比如山形紀錄片電影節、臺灣國際紀錄片電影節）在傳播這些缺乏發行與放映管道的獨立電影，以及鼓勵更多的人拿起攝像機投入獨立創作等方面發揮了重要作用，與創作者們一起促成了獨立電影的「黃金時代」。

然而，從 2012 年左右開始，官方開始持續加強對獨立電影展映活

[1] 中國獨立電影不僅頻繁在國際電影節上獲獎，也日益受到國際學術界的關注。然而，相關研究主要集中於海外，尤其是英語學術界。在中國大陸，由於學術環境的限制，獨立電影長期難以成為公開研究的對象，相關學術出版物數量十分有限，且多出自少數學者或非主流出版管道。

動的管控，各地的民間放映被頻繁干擾，主要的獨立影展（比如雲之南紀錄影像展、南京的中國獨立影像展、北京獨立影展等）被叫停、取消，直至停止舉辦。到 2010 年代中後期，曾經活躍的獨立電影的民間展映網絡已基本瓦解。2017 年正式實施的《電影產業促進法》使獨立電影的生存環境更為嚴峻。該法明確規定，未經國家審查批准的電影不得公開放映、發行或參加國內外電影節。這意味著獨立電影曾經依賴的灰色生存空間被正式納入法律監管範圍之內，過去二十餘年間逐漸形成的生產、傳播和交流機制因此受到根本性削弱。在這種新的環境下，一部分獨立導演開始主動尋求國家公映許可；另一部分或減少創作、或暫停拍片、或移居海外繼續從事影像實踐；不少年輕導演則嘗試進入主流電影生產體系。

我們是否已經進入「後獨立電影時代」？當下的獨立製作的路徑發生了什麼樣的變化？「獨立電影」這個概念是否能繼續用來描述國家體制之外的電影創作？這些都是值得討論的話題。然而，可以確定的是，2012 年之後，獨立電影變得更加邊緣化與不可見，其生產、傳播與保存都面臨前所未有的挑戰，對這一電影文化的研究也愈發困難。在這樣的歷史背景下，對這一電影文化進行系統性的收藏、整理與開放使用，變得比以往任何時候都更加迫切。

2014 年 5 月，我與我當時的博士生吳丹在英國紐卡斯爾大學共同策劃了中國獨立影像展（CIFF）十周年英國紀念活動。[2] 由於彼時影展已難以在中國境內正常舉辦，十周年紀念活動最終只能在海外舉行。2015 年前後，我在一次歐洲大陸舉行的學術會議上，聽到一位歐洲學者感

[2] 慶祝活動邀請了 CIFF 影展策展人曹愷與張獻民，以及萬瑪才旦、馮豔兩位導演，展映了十五部 CIFF 歷屆獲獎影片，還舉辦了中國獨立影像展十周年檔案展、「聚焦電影節」（*Film Festival in Focus*）工作坊、多場專題講座及導演大師班。

歎，中國的獨立影展都已關停，今後恐怕很難繼續研究中國獨立電影了。這些經歷使我逐漸意識到，在境內展映網絡不斷消失的情況下，僅依賴海外電影節、私人收藏或個人記憶已無法支撐未來的研究。也正是在這一時期，我萌生了在海外建立一個獨立影像資料館的想法，希望依託英國大學相對穩定且開放的學術環境，系統收藏、保存華語獨立電影及其相關文化，建立一個國際性的研究、展映與交流平臺。

從 2016 年初開始，我用兩年時間撰寫並提交了題目為「中國獨立電影：國家、市場與電影文化」的英國藝術與人文研究署（Arts and Humanities Research Council, AHRC）基金申請。申請獲得成功，專案於 2019 年 2 月正式啟動。[3] 原計劃四年的專案最終因為疫情與旅行限制延長到五年半，於 2024 年 7 月結束，專案的主要成果之一便是在英國紐卡斯爾大學建立了「華語獨立影像資料館」（之後簡稱 CIFA）。該項目結束後，我繼續申請基金，又獲得英國電影協會（British Film Institute, BFI）「銀幕遺產基金」（Screen Heritage Fund）的資助，進行香港獨立電影的收藏與展映。[4] 截至目前，CIFA 已收藏近千部電影、170 位獨立電影人的口述史錄影訪談、以及大量海報、照片、畫作、出版物、影展資料、拍攝素材和相關實物。

那麼，CIFA 究竟如何促進華語獨立電影研究？本文所說的「檔案

---

[3] AHRC 專案由余瓊擔任專案負責人（Principal Investigator），倫敦國王學院的 Chris Berry 教授和薩塞克斯大學的 Luke Robinson 博士擔任合作研究者（Co-Investigator），研究助理先後由吳丹博士（2019-2023）與樊響博士（2023-2024）擔任，北京電影學院的張獻民教授在專案前期以顧問身分參與。紐卡斯爾大學我的兩位博士生胡馨月與潘家麗（Carrie Poon）從 2023 年至今為 CIFA 的建立與運行做出了不少貢獻。

[4] BFI 專案由余瓊擔任專案負責人（Project Lead），Bruce Lai 擔任專案協調員（Project Coordinator）。

建構作為研究方法」又意味著什麼？下面將從「收藏」（acquisition）與「開放使用」（access）兩個方面來回答這些問題。

貳、檔案建構作為研究方法：收藏

一、影片收藏

在檔案理論與實踐史上，檔案管理員常常被視為客觀的記錄保管者，依據制定標準接收材料，而其專業中所包含的評價與主觀性卻常被忽視。事實上，對資料的個體化選擇一直是檔案實踐中最基礎的部分，尤其對於不受政府控制的小型草根檔案庫而言。CIFA 的資助者——英國藝術與人文研究署（AHRC）和英國電影協會（BFI）——以及所在的紐卡斯爾大學，似乎對 CIFA 擁有機構層級的權力。但實際上，他們將收藏策略的制定權完全交給了我們的研究團隊，從頭到尾沒有介入過。團隊根據預算與學術判斷共同決定了收藏標準。需要指出的是，團隊成員對一些議題也持有不同看法。其中最關鍵、也是最早被反覆討論的問題便是：什麼是中國獨立電影？上面也提到，這一概念在學界與獨立電影社群內部極具爭議。一部分人堅持對電影審查制度採取絕不妥協的立場，主張只有那些在製作過程中不尋求國家批准的影片，方可被視為真正的獨立電影；另一些人則強調以「獨立精神」作為獨立電影的判斷標準，雖然「獨立精神」可能是一個更為開放且難以界定的概念。

另一個被反覆討論的問題是：是否以入圍影展作為收藏依據？但隨之出現了幾個問題：CIFA 是學術機構不是電影節，我們作為研究者而不是評審，為什麼要採用電影節的標準來判斷一部電影是否應被收藏？海內外電影節數量龐大，應選擇哪些？電影節入選的標準是什麼？一部

被電影節選中的電影通常會獲得更高的知名度，更有可能以各種方式被傳播與保存，因而也更不容易遺失。那麼，為什麼資料館還要優先收藏這些已經具有較高可見度、保存風險相對較低的影片呢？

現代資料館與專業資料館員面臨的挑戰之一是如何「更充分地呈現長期被忽視的檔案記錄，增強館藏的多元性與包容性」（Snyder, 2021）。[5] 對一個本來就非常邊緣的影像領域而言，未能入選各種影展的作品構成了獨立電影的絕大多數，才是更容易「被忽視的檔案」，也是資料館更應關注與收藏的。從某種程度上，一個電影資料館應該挑戰影展在電影圈的權力與影響力，而不是去強化它。在幾個月漫長的討論後，儘管未能完全達成一致，但我們確立了兩個基本原則：

（一）收藏沒有「龍標」的影片

沒有「龍標」意味著沒有通過審查並獲得國家公映許可。這並不意味著我們認為只有未過審的影片才算獨立電影，但沒有龍標的作品不可能被國內機構收藏，也無法在官方或商業管道播放，因而更有可能消失在歷史的長河之中。

（二）完整收藏導演的全部作品，包括早期的與不知名的作品

這個標準是從研究者的角度出發制定的。當研究某位電影作者時，我們希望看到他／她的全部作品，而不是僅僅是知名的那一部或幾部作品。眾所周知，那些早期、尚不成熟的作品往往對電影作者之後的創作生涯與風格形成起著重要的作用。然而在實踐中，學術關注往往過度集中在導演最著名的作品上，早期作品或是不太成功的作品常常被忽視。

[5] 本文中所有英文引用均由作者翻譯成中文。

華語獨立影像研究領域亦是如此。

在收藏過程中，我們也逐漸確定其它一些遴選標準。上面提到我們試圖挑戰電影節在評估中國獨立電影時所建立的權力和權威。然而，作為學者，我們自身也被學術話語所界定和限制。我們所建構的學術權威以及與我們的研究對象之間的權力關係，也同樣需要被質疑和挑戰。例如，當我們剛開始收集電影時，基於學術認知，我們自然而然地先聯繫那些成名的電影作者。這些導演的作品經常通過電影節的選片和獎項獲得關注，並通過持續的討論和評論分析學術獲得認可。目前，英語學術界對中國獨立電影的研究往往集中於少數知名導演；一小部分影片（比如《鐵西區》、《尋找林昭的靈魂》）被廣泛研究。儘管這種聚焦很有價值，但它顯著地縮小了中國獨立電影研究的視野，從某種程度上鞏固了以西方為中心的「好電影」的標準，同時很容易忽視這一電影文化的多樣性和複雜性。我們希望通過 CIFA 的收藏將更多作品帶入批評視野，促進中國獨立電影研究領域話題和認知的多樣化，從而拓展研究的廣度與深度。因此，從專案早期的集中收藏較為知名電影作者的作品，我們過渡到更多地關注少為人知甚至完全不為人所知的導演及其影片。[6] 有幾位知名導演的作品我們反而因各種原因沒有收藏；其中一個重要原因就是他們的作品已經通過各種渠道較為廣泛地傳播，且被不同機構所收藏。

另外，近幾年，我們愈發感興趣收藏年輕電影導演的獨立創作作品，並且不局限於中國境內的創作者，也將目光投向那些在身居海外的導演。年輕電影創作者通常尚未獲得充分的行業認可，在學術研究和電

[6] CIFA 的館藏主要通過推薦、自薦與主動徵集等方式。一些電影作者會主動與我們聯繫，希望將自己的作品捐贈給資料館；我們也持續關注中國內地、香港及海外華語獨立影像的創作動態，主動聯繫新作品的導演，徵求收藏意願，尤其當有經費支援的時候。

影節網絡中的能見度也相對較低，因此更容易被機構收藏體系以及既有歷史敘事所忽視。將他們納入收藏範圍，體現了我們對新興獨立電影實踐的關注，同時也旨在展現新一代導演在創作議題、美學風格和生產條件方面所呈現出的變化。例如，老一輩獨立導演的創作以紀錄片為主，而年輕一代作者的短片和實驗電影的數量顯著增加。西方學術話語中普遍認為，由於過去十餘年對獨立電影的系統性打壓，中國獨立電影已經瀕臨滅絕。而 CIFA 對海內外年輕一代導演作品的收藏顯示：獨立電影創作仍在繼續，而且處於轉型狀態，亟需新的研究方法與視角以及更多的關注與研究。

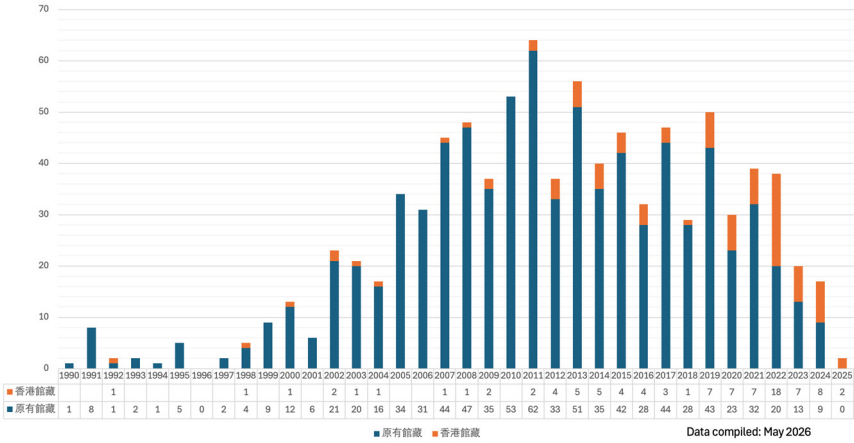
關於香港電影收藏項目，我們基本遵循了相似的收藏標準。不過，香港「獨立電影」的概念與中國內地語境並不完全相同。篇幅所限，無法展開討論，這裡僅指出，該收藏主要涵蓋了過去二十餘年間的電影作品，其中許多出自年輕一代導演之手；並且劇情片與紀錄片的比例大致均衡。展望未來，我們希望進一步擴充華人離散電影的收藏，以回應當代銀幕文化——尤其是獨立電影文化——日益顯著的跨國性與離散性特徵。

Horak（2020）認為：「只有當電影資料館使那些尚未進入電影史正典的影像材料得以被發現和利用時，既有的電影史敘事才可能被重新修訂」，並指出「檔案的建構與歷史的書寫之間始終存在著一種相互依存的共生關係」。通過彌補官方檔案建構中的缺漏，反省影展中心和學術中心的評判標準，收藏較不知名導演的作品、知名導演鮮為人知的作品，以及新生代導演的創作，CIFA 旨在發掘被忽視、被遺忘的歷史知識，揭示現有獨立電影研究中的空白與遺漏，從而建構起更為完整的獨立電影譜系。

二、檔案數據中的華語獨立電影史

正如 Terry Eastwood（1994）所指出的，「任何單一檔案都無法獨立承擔記錄過去活動的全過程；檔案的意義及其作為歷史證據的價值，均有賴於其與其他檔案之間所形成的關聯關係」（p. 128）。因此，CIFA 的意義不僅在於保存單個影片，更在於通過不斷擴充檔案之間的關聯網絡，構建華語獨立電影歷史的複雜圖景。

圖 1：按完成年分統計的 CIFA 館藏影片數量



	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025
香港館藏			1						1		1		2	1	1			1	1	2		2	4	5	5	4	4	3	1	7	7	7	18	7	8	2
原有館藏	1	8	1	2	1	5	0	2	4	9	12	6	21	20	16	34	31	44	47	35	53	62	33	51	35	42	28	44	28	43	23	32	20	13	9	0

資料來源：研究者彙整。

雖然我們的影片收藏仍在進行中尚不完整，但我們已經可以通過檔案數據進行相關分析研究。例如，圖 1 是 2026 年 5 月統計的根據影片完成年分呈現的 CIFA 收藏影片，其中對前後兩次大規模收藏的影片進行了區分。雖然這些數據並不能反映每年的實際總產量，但它們提供了觀察過去三十多年華語獨立電影生產趨勢的有效方式。先前談到，1990 年

被廣泛認為是獨立電影在中國大陸的誕生年分，而這個圖表顯示在 1991 年成片數量顯著增加，也許從某種程度上可以佐證近年關於獨立電影創作始於 1980 年代中後期的觀點。另一次增長出現在 21 世紀初期，當時手持攝影機變得更加容易獲得，正式進入 DV 時代；而影片完成數量的高峰出現在 2005 至 2013 年左右，很多人眼中的中國獨立電影的黃金時期。這些數據與我們已有的認知大致相符。然而，該圖表也顯示，即便在 2015 年之後，獨立電影節在中國內地幾乎全面停辦，每年仍有相當數量的獨立影片出現，這顯然並不支持「中國獨立電影已死」的觀點。此外，我們也可以通過檔案數據看到導演的性別比例、紀錄片與劇情片的比例等等，這些都提供了研究獨立電影史的有效面向。

CIFA 的收藏也讓本來就存在的命名難題變得更加複雜。雖然由英國藝術與人文研究署資助的專案「中國獨立電影：國家、市場與電影文化」明確地指向中國大陸獨立電影的收藏與研究，但資料館成立時所用的中文名卻是「華語獨立影像資料館」。因為在專案的早期，我們便意識到也許未來收藏的範圍會不限於中國大陸境內的影片。果然，在第一個專案結束之後，英國電影協會的資助使 CIFA 得以繼續收藏香港獨立電影。然而，CIFA 的館藏並不局限於華語電影，還包括以藏語、維吾爾語和蒙古語等語言拍攝的影片，儘管數量相對有限，且多出自這些族群的年輕導演之手。此外，資料館也收藏了一部分外語影片（如英語和法語作品），這些影片或由外籍導演在中國拍攝，或由華人導演在海外創作，但其內容均與中國或華人經驗密切相關。因此，儘管這些影片被納入 CIFA 的收藏體系，嚴格意義上卻並不能被歸類於華語電影。從這個角度看，「華語獨立影像資料館」這一名稱或許未能完全涵蓋其實際收藏範圍，但迄今為止，我們仍未找到一個能夠更準確反映其館藏內容的替代名稱。

事實上，這種命名困境並非 CIFA 所獨有，而是與華語電影研究領域長期存在的概念爭議相呼應。無論是「Chinese-language cinema」還是「Sinophone cinema」，都試圖突破以民族國家或單一語言為基礎的分類框架，卻又始終難以完全容納跨語言、跨地域與跨文化的電影實踐。CIFA 館藏的複雜構成，恰恰體現了這種分類體系與現實文化生產之間持續存在的張力。與此同時，這種困境也促使我們進一步反思：在一個國族、種族、文化與地理邊界日益流動、充滿不確定性的時代，我們應如何突破舊有的理論框架與思維模式去研究具體語境下的電影？既有的「華語電影」或「華語獨立電影」等概念究竟能在多大程度上幫助我們理解不同地域、不同歷史時期的電影實踐？而它們又在何種程度上限制了我們的研究視野及理論想像？CIFA 或許無法直接回答這些問題，但其收藏實踐與館藏構成揭示了現有概念／框架的局限，併為進一步研究提供了第一手的數據與重要的經驗材料。

三、口述史訪談與歸檔

Foucault（1972）並不將檔案視為一個被動保存歷史證據的場所，而是將其理解為一種決定何種陳述能夠被記錄、保存、流通與認識的知識體系，強調檔案是歷史知識生產的重要參與者。CIFA 的建構正體現了這一理念，尤其體現在我們進行口述歷史訪談並將其納入資料庫的工作中。錄影訪談是除了電影之外，CIFA 的另一核心館藏，也是英國藝術與人文研究署資助專案的重要成果之一。

由於獨立電影在中國並未獲得官方體系的認可，它在主流話語中沒有屬於自己的歷史。除了少數導演或作品偶爾在媒體報導或學術出版物（多在海外）中出現，絕大多數中國獨立電影導演與策展人的聲音鮮被

聽到。為了建構關於中國獨立電影的歷史檔案，我們對包括導演、策展人、製片人、評論人和學者在內的多方參與者進行了相對大規模的口述歷史訪談。在最初的基金申請中，我們其實只是計劃採訪 25 位重要的獨立電影導演，以及 20 位海內外的獨立電影策展人與製片人。隨著專案推進，我們逐漸意識到，知名導演、策展人與評論人的聲音更容易進入歷史敘述，也更容易被保存下來；相比之下，那些知名度較低的獨立電影從業者，卻往往缺乏留下自身經驗與觀點的機會。

因此，我們逐漸將訪談對象擴展為任何願意接受採訪的獨立電影參與者，希望通過更加開放的口述歷史實踐，豐富關於華語獨立電影的歷史記錄。為了使這一歷史檔案更加完整、公正且具有包容性，我們認為有必要盡可能採訪更多獨立電影領域的參與者，而不是繼續強化那些優先突出知名人物視角的主導性歷史敘事。這一原則也與前面提到的 CIFA 在影片收藏中堅持的理念一致，即不僅關注那些已經進入電影史的作品，更努力保存那些可能被歷史遺忘的電影。在這個意義上，口述歷史不僅是一種研究方法，也是一種建檔實踐，使原本可能消失的經歷與記憶得以進入歷史檔案。

儘管中國獨立電影的導演、策展人、研究者等整體上處於邊緣地位，這並不意味著該領域內部不存在值得反思的權力結構，即新的中心－邊緣關係。例如我曾聽到幾位民間放映組織的策展人／組織者戲稱他們自己處於「獨立電影生態鏈的末端」。正因為如此，在這個採訪名單中，我們特別重視策展人的比例。策展人在推動中國獨立電影的傳播與發展方面做出了重大貢獻，而這一點在對這種電影文化的研究中卻被嚴重忽視。我們採訪了大量電影策展人（約占訪談總人數的近四分之一）：他們要麼曾經活躍在各種獨立影展或民間放映機構中，在中國大陸限制重重的環境中艱難地建設著獨立影像的展映生態；要麼在中國大

陸之外（比如臺灣、香港、日本、歐洲與美國）通過影展及其它形式的放映長期不懈地推廣著華語獨立電影。[7] 通過這些訪談，我們也試圖挑戰獨立電影研究領域的「作者中心」傾向，鼓勵更多的研究者給予策展人群體應有的關注，認真審視他們在這一電影生態中的位置與作用，並藉助資料館的建檔實踐，不斷擴展華語獨立電影歷史敘述的主體。

我們是如何進行這些口述歷史訪談的呢？通常，我們會前往受訪者的生活或工作的場所，使用攝影機和錄音設備進行訪談。這是我始終堅持的工作方式。因為我認為，親臨現場對於進行口述歷史訪談至關重要。訪談發生的空間本身便構成了歷史情境的一部分，現場交流也更有助於建立信任關係，觀察受訪者的工作環境，並理解其敘述所處的具體語境。與此同時，我們始終堅持以錄影而非單純錄音的方式記錄訪談。錄影不僅能夠保存受訪者的語言，還能夠記錄表情、動作以及訪談現場的互動，為後續研究提供更豐富的歷史材料，同時也為未來可能的紀錄片創作保留了素材。此外，完整保存錄影記錄也提高了訪談資料的透明性與可核查性。雖然我們會進行必要的後期剪輯，但主要僅限於刪去與主題無關的閒談，而不會改變受訪者觀點的原意。

我們做第一個專案的絕大多數時間都與疫情期相重疊，而進行口述歷史訪談需要我們前往世界各地，尤其是中國大陸——那裡疫情防控時間最長、措施也最嚴格。與獨立電影導演和策展人進行深入訪談並不總是那麼容易，因為許多人不願詳細討論自己的工作，尤其當涉及敏感話題，而我們要求進行錄影訪談，加上疫情限制，使這一過程更加具有挑戰性。基於各種限制及考量，大部分訪談由我完成。能夠開展這些訪談的關鍵在於能否與受訪者建立充分的信任。這種信任有時來自長期合

[7] 例如，我於 2022 年在臺灣採訪的受訪者大多長期從事策展工作，包括聞天祥、林木材、黃玉珊、王君琦與黃柏喬。

作，有時則需要在訪談開始前通過數小時乃至數天的相處逐步建立。在進行正式訪談之前，如果可能，我會爭取先與受訪者相處一段時間，以建立熟悉感和信任關係。這樣的前期互動有助於建立信任關係，營造更加輕鬆自然的訪談氛圍，使受訪者更願意開放地分享自己的經驗與觀點，從而獲得更加豐富、細緻的口述材料。從這個意義上說，這種前期互動並非訪談之外的準備工作，而是口述歷史生產過程本身的一部分。

此外，我還邀請長期在中國大陸從事獨立電影研究的學者王小魯，以及電影導演、策展人顧雪參與訪談工作。他們主要採訪自己較為熟悉的受訪者，這同樣體現了我們將建立信任關係視為口述歷史工作的前提。與媒體採訪或傳統學術訪談相比，我們希望 CIFA 的口述歷史不僅記錄個體經驗，更能夠揭示此前未被記錄或充分記錄的歷史細節，呈現中國獨立電影文化更為細膩、複雜且多層次的面貌，從而為未來關於這一電影文化的研究提供更加豐富的歷史材料。下面我將轉向討論 CIFA 館藏的開放與使用。

參、檔案建構作為研究方法：開放與使用

Sternfeld（2011）認為，「如果將檔案整理工作理解為一種『表演性實踐』（performance），那麼檔案工作者便成為一種『仲介者』或『協調者』，其職責是在檔案保存需求與消費者的需求之間尋求平衡」。對 CIFA 而言，保存華語獨立電影文化與讓館藏可以被看見、被使用，是一枚硬幣的兩面，同樣重要。因為只有不斷地觀看、研究與使用，館藏的價值才能真正得以實現。資料館的存在並非為了壟斷歷史知識或確立歷史敘述的權威，而應致力於降低公眾接觸歷史材料的門檻，消解通向歷史知識的壁壘；它應在條件允許的範圍內儘可能擴大公眾獲

取與使用館藏的機會，而非僅服務於少數擁有資源與管道的人。

Müller（2021）認為資訊檢索與檔案獲取是行使檔案權力的另一種重要方式，而制度性權力也在當代檔案開放與使用實踐中得以體現：「檔案開放政策有時看似帶有一定的任意性；而在更糟糕的情況下，它們還可能具有排斥性或歧視性。而這些做法本身正是檔案權力的體現。」（2021, p. 40）正如華語獨立影像創作者們試圖在主流話語之外進行表達一樣，CIFA 也努力解構而非強化既有的制度性權力結構。建立一個開放、包容且易於使用的資料館，為華語獨立影像研究貢獻研究數據、方法與視角，是 CIFA 始終堅持的核心使命。為了實現這一目標，我們的努力主要體現在以下五個方面。

一、所有影片與訪談可以在實體資料館裡使用

除可在大學圖書館特藏館內觀看外，紐卡斯爾大學還為 CIFA 提供了一個獨立的實體空間，使研究者與公眾能夠更方便地使用其核心館藏（電影與訪談）。儘管資料館空間規模有限，但專門的場所能顯著提升訪問者的體驗，也有助於圍繞 CIFA 的穩定研究社群的形成。實體資料館的建立，使 CIFA 真正實現了從「收藏」到「使用」的轉變。自 2023 年秋季正式開放以來，該空間已接待來自世界各地的研究者、電影策展人、電影人及公眾，併為來自全球的訪問學者與學生提供短期或長期（數天至數月）的研究支持。[8] 資料館在工作日向公眾開放，訪客無需獲得大學的許可或辦理任何證件，只需在 CIFA 的網站上預約即可。我

[8] 我想特別感謝紐卡斯爾大學的博士生們，尤其是胡馨月與潘家麗（Carrie Poon）。正是因為她／他們作為志願者的無私付出，CIFA 才能一直保持開放，讓很多來訪者有賓至如歸之感。

始終認為，盡可能降低大學校園對公眾形成的進入門檻，營造一個真正向所有人開放、能夠自主使用館藏的資料館，對於 CIFA 而言至關重要。除了個人使用外，CIFA 館藏也服務於紐卡斯爾大學中國研究與電影研究相關課程的教學，資料館內定期組織課堂集體觀影。

CIFA 收藏的影片都可以在此空間觀看，[9] 其中絕大多數影片配有英文字幕；對於部分沒有字幕的影片，我們也在收藏過程中協助完成了英文字幕。我們所做的 170 個錄影訪談及其中英文逐字稿，也可以在 CIFA 空間裡查閱。我們決定向所有研究者開放這些訪談，而非將其作為專案團隊獨享的一手資料。我認為，這是 CIFA 能夠為華語獨立影像研究作出的重要貢獻之一。這些訪談具有不可替代的研究價值。許多受訪者是一般研究者難以接觸到的人物，其中數位已於訪談完成後離世；與此同時，訪談中保存了大量細緻、真誠且此前從未被記錄的歷史敘述。通過分享這些來之不易的研究數據，我們希望能夠激發新的華語獨立影像研究視角，並推動相關學術討論的持續深化。為了實現這一目標，CIFA 團隊及志願者[10]投入了大量時間完成訪談錄影的剪輯、轉寫與翻譯工作。由於絕大多數訪談是以中文進行，這些整理工作成為實現跨語言共用與開放使用的重要基礎。

二、建設數位資料館

雖然 CIFA 只是英國大學體系中的一個規模不大且相對年輕的電影資料館，但作為一種制度性實體，它同樣嵌入知識與權力的關係網絡之

[9] 除了極少量因為各種原因暫不公開的影片。

[10] 志願者包括李勵、余慧明與吳波，承擔了很多轉寫或翻譯工作。

中。Derrida（1995）認為，沒有對檔案（乃至記憶）的控制，就不存在政治權力，而民主化則與檔案的參與和開放密切相關：「**有效的民主化總是可以通過一個根本性的標準來衡量：人們參與檔案、接近檔案，以及參與其建構與詮釋的程度。**」（同上引，p. 11）正如許多評論者所指出的，將館藏數位化並在線上開放，促進檔案資源的共用，不僅能夠「加強學術研究並拓寬視野」，也有助於擴大檔案參與的範圍，在一定程度上重新分配檔案權力（Müller, 2021, p. 45）。這也是數位時代為檔案實踐以及知識生產的民主化所創造的重要可能性。

如前所述，當全球新冠疫情暴發時，專案剛剛進入第二年。受疫情影響，我們在相當長一段時間內無法按計劃開展田野調查、出差或舉辦線下活動。然而，我始終認為疫情對 CIFA 而言並非只有負面影響。各種限制迫使我們重新思考影像資料館的未來發展方向及其在數位時代的可能性，並最終於 2020 年底推出雙語網站。[11] 這其實並不在申請專案時的計劃之內，而是應對疫情限制的策略，更是建設數位資料館的重要嘗試。隨著專案的推進，越來越多的資源被逐步整合到線上平臺之中。除了建立一個具有檢索功能的大型雙語電影資料庫之外，我們還將部分館藏照片及與獨立電影展映相關的歷史資料數位化並向公眾開放。同時，網站設立了線上閱覽室，收集和整理與獨立電影相關的文章、期刊和書籍，其中包括由中國內地獨立電影導演創辦的民間刊物《電影作者》等重要文獻資源。閱覽室還開設了「評論家專輯」，對幾位重要獨立電影批評家和學者的論述進行系統整理、並在獲得授權的基礎上集中呈現。這些與館藏建設並行推進的數位化資源整理工作，同樣是 CIFA 檔案建構的重要部分，所有內容均可供公眾免費查閱。與此同時，我們

[11] 參見 CIFA 的雙語網站 www.chinaindiefilm.org.

積極探索線上策展的可能性，通過線上美術館舉辦攝影展與電影展，例如「穿過語言的鏡頭——Norman Spencer 攝影展」以及顧雪策劃的「新少數民族當代囈語——線上影展」等；我們亦邀請四位長期深耕華語獨立影像領域的導演、策展人與學者在網站開設專欄，不定期發表文章。這些努力旨在使資料館的館藏與所構建的檔案資源能夠突破地域限制，被更廣泛的公眾，尤其是研究者所接觸、使用與再闡釋。

然而，CIFA 目前仍不能完全視為一個數位資料館，因為其最核心的館藏——影片與訪談——尚未在線上開放。這主要因為版權限制和倫理考量。一方面，大多數電影創作者並不希望自己的作品在網路上被自由傳播；另一方面，許多受訪者之所以願意接受我們的訪談並坦率分享經驗與觀點，正是建立在訪談內容不會被公開上傳至網路的前提之上。儘管如此，我們仍在現有條件下積極探索擴大館藏訪問範圍的可能性，並努力在開放獲取、版權保護與研究倫理之間尋求平衡。例如，與導演簽署的協定中包括以下兩個問題：

一、如果您希望為您的影片提供遠端訪問，請填寫「是」，並提供影片名稱。CIFA 將向申請訪問的使用者提供流媒體連結。該連結不可下載，並將在 7 天後失效。

二、如果您希望在 CIFA 的 YouTube 頻道免費提供影片，或在我們的線上活動中放映，請在此列出這些影片。

我們會不定期將獲得電影人授權的影片上傳至 CIFA 的 YouTube 頻道，供公眾免費觀看。同時，資料館也為研究者提供遠端訪問服務，即使電影人在協定中未選擇以此方式開放影片，我們仍會協助研究者與創作者取得聯繫，徵求獲取影片用於研究的可能性。此外，在獲得受訪者許可的情況下，我們還會從訪談錄影中選取三至五分鐘片段上傳至網站，以增加館藏的可見性和可訪問性，目前這項工作仍在進行之中。從

網站訪問數據[12]以及過去數年收到的反饋來看，CIFA 網站已成為全球華語獨立影像研究者與關注者的重要資源，並在一定程度上發揮了數位資料館的功能。然而，如何在版權與倫理限制下進一步加強資料館的數位化建設，使更多館藏資源能夠被遠端獲取和使用，仍然是 CIFA 未來需要持續探索的重要課題。

三、搭建雙語網站與創辦雙語期刊

在《話語的秩序》中，Foucault（1971/1981）探討了話語、權力與知識生產之間的關係。他指出，話語不僅是知識得以表達的媒介，也是權力運作的重要機制；不同話語體系所賦予的可見性與合法性，深刻影響著知識的生產、傳播與接受。就華語獨立影像研究而言，英語學術研究長期以來在國際學界占據主導地位，而中文研究的聲音則相對邊緣化。這一現象一方面與中國大陸長期以來對獨立影像的限制有關，使其難以進入主流學術話語；另一方面，也與英語作為全球學術通用語言在知識生產與傳播體系中的優勢地位密切相關。事實上，中文批評語境中並不缺乏關於華語獨立影像的深刻觀察與理論思考，但這些研究往往難以進入國際學術對話之中，也較少獲得應有的關注。正因如此，我們將資料館網站與期刊建設為雙語平臺，希望在不同語言與學術傳統之間建立更為平等的交流空間，使中文批評與研究成果能夠進入更廣泛的國際討論，並藉此反思國際學術領域長期存在的西方中心主義與英語主導的知識生產模式，為去中心化的知識生產實踐提供一種可能。

[12] 例如，根據 CIFA 網站後臺統計，2026 年 5 月 25 日至 7 月 20 日期間，網站每週內容瀏覽量（weekly content views）分別為 25,724、22,446、14,237、15,164、11,919、13,222、11,616、12,306 及 13,929。

上面提到 CIFA 在疫情期間發佈了雙語網站。儘管建設和維護雙語平臺需要投入大量時間與精力，但我認為這是一項必要且值得的工作。[13] 對於一個電影資料館而言，如果其網站無法被那些使資料館得以存在的人所閱讀和使用——也就是將作品交付 CIFA 收藏的導演，以及接受 CIFA 採訪的獨立電影從業者——那麼這樣的知識生產與傳播機制本身便值得反思。

我們還於 2021 年創辦了雙語電子期刊《華語獨立影像觀察》（Chinese Independent Cinema Observer），專門討論華語獨立影像及其相關文化實踐，同時也進一步拓展館藏的使用方式。例如，我們會圍繞特定主題將部分訪談整理為文字發表，從而促進館藏資源的研究與傳播。迄今，《華語獨立影像觀察》已出版七期書籍篇幅的專刊，目前另有三期正在組稿編輯之中。所有期刊均可通過資料館網站免費閱讀和下載。[14] 期刊採取開放式編輯機制。每一期均由不同的執行主編負責策劃、組稿與編輯工作，我與 Luke Robinson 則以主編身分協助編輯事務。前六期的執行主編主要由學者和獨立導演擔任；自第七期起，我們進一步向全球年輕學者（包括博士生）開放執行主編職位，邀請更多元的聲音和研究視角參與到期刊的策劃與編輯之中。

我們的期刊並非傳統意義上的學術期刊。除了研究者撰寫的學術文章之外，我們也積極鼓勵來自中國、日本及其他國家的獨立電影導演、策展人等實踐者投稿，並已在多期刊物中發表他們的文章。對我而言，讓導演與策展人能夠以自己的方式講述經驗、表達觀點至關重要；他們不應僅僅作為研究對象而存在，而應成為知識生產與討論的參與者。同

[13] 目前並不是網站上所有內容都做到了雙語，大量的中文文章還沒有被翻譯成英文，但這是我們未來的努力方向。

[14] 第六期除外，需要寫信獲取。

樣地，來自不同國家和地區的批評者與學者也應當能夠按照各自的學術傳統和寫作慣例展開論述，而非一味遵循西方學術規範。為促進真正的跨文化對話，期刊會將中文文章翻譯成英文、英文文章翻譯成中文，並將日文文章翻譯成中英文等等，使不同語言社群的觀點得以相互交流與碰撞。歸根結底，地方經驗不應僅僅被西方學術界當作田野資料或案例研究等原材料加以提取和利用，而應作為知識生產中的主體，參與知識的建構與傳播。這些都是 CIFA 努力踐行和倡導的價值理念。

四、關鍵詞的檢索功能與研究導向

CIFA 第一個專案收藏的大部分影片為紀錄片，而且這些獨立紀錄片大多建立在長期田野調查以及與拍攝對象持續互動的基礎之上。與此同時，口述歷史訪談所涉及的社會與歷史議題也極為廣泛。因此，館藏中的獨立電影與口述歷史訪談不僅是研究華語獨立電影的重要資料，也可以被視為研究當代中國社會、文化與歷史的第一手資源。自 CIFA 空間於 2023 年秋季開放以來，我們觀察到前來訪問的學生與研究者來自歷史學、地理學、政治學、環境研究、電影研究以及電影策展等多個學科領域。然而，如何有效利用館藏中數以千計的影片與錄影訪談，對於使用者而言是一項不小的挑戰，尤其是對於那些對華語獨立電影和發展脈絡瞭解有限的研究者而言。正是在這一背景下，資料館的訊息組織方式、檢索系統以及數位平臺的設計變得尤為重要。

Sternfeld（2011）指出：「從檔案學的視角來看，數位歷史再現包含一套彼此依存的訊息結構，如內容遴選機制、檢索介面以及元數據體系等，這些結構共同賦予歷史內容以特定語境」（p. 572），而作為使用者進入館藏並開展檢索的入口，「檔案介面在歷史內容的語境化過程

中扮演著重要角色」，是「整體使用體驗的重要組成部分」（同上引，p. 557）。與此同時，Sternfeld 還強調，「對於這種結構完整性的評估，不僅取決於其生產歷史知識的能力，更重要的是其激發人文反思與學術探究的潛能」（同上引，p. 572）。

為了增強 CIFA 館藏的可訪問性，同時提升其研究潛能，我們根據影片與訪談所涉及的議題，以及這些內容對於不同學科研究可能具有的價值，設計了一百多個關鍵詞，並逐一添加至所有影片與訪談錄影的元數據之中。通過這些關鍵詞，使用者可以在檢索介面迅速定位所需的影片或訪談，從而更有效地利用館藏資源。

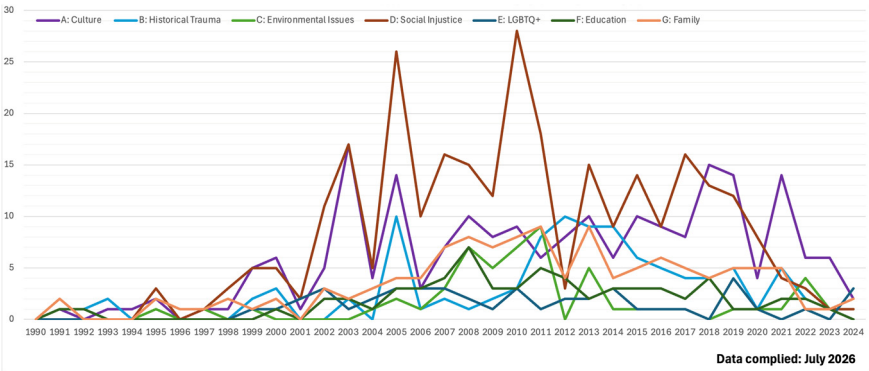
然而，關鍵詞不僅是一種檢索工具，同時也構成了一種研究方法。通過統計和分析關鍵詞的使用頻率，我們得以從整體層面觀察中國大陸獨立電影長期關注的主題。例如，在館藏影片中，「記憶」、「鄉村」、「身分危機」、「家庭」、「青年」、「邊緣群體」、「社會不公」、「城市化」以及「藝術家」等關鍵詞的出現次數均超過一百次。這些結果在一定程度上印證了現有研究對於中國獨立電影主題取向的理解，同時也為進一步的量化分析與跨學科研究提供了新的可能。

與此類似，訪談中出現頻率最高的關鍵詞包括「審查」、「政治壓力」、「停映」、「官方機構」、「國際影展」、「國內獨立影展」、「草根放映組織」、「觀眾」以及「籌款」等。這些關鍵詞不僅清晰地揭示了中國獨立電影生態所處的制度環境，也反映了獨立電影導演與策展人在實踐過程中長期面對的一些核心議題，例如如何應對審查制度，如何在重重限制中提升獨立電影的可見度並建立有效的傳播網絡，以及如何獲得持續創作所需的資金支援。

關鍵詞的加入也使縱向與橫向比較成為可能。圖 2 展示了 CIFA 館藏影片中若干主要主題在過去 35 年間的分布變化（不含香港館藏）。

從中可以看出，「社會不公」長期以來一直是中國大陸獨立電影的重要主題，但近年來圍繞這一議題創作的影片數量明顯下降；與之相對，與文化相關的影片則呈現出增長趨勢，而以家庭為主題的作品則持續產出。這些特徵或許反映了近年來日益收緊的政治環境以及電影審查制度對獨立電影創作的影響，並在一定程度上呼應了評論界關於近年來中國獨立電影創作日益「向內轉」、更多關注家庭、親密關係與個體經驗的觀察（Berry et al., 2025）。當然，利用此類圖表研究獨立電影仍存在一定局限性，因為我們的館藏尚不完整，關鍵詞設計也並不完美。然而，作為一種建立在檔案建構基礎上的分析方式，它仍然能夠為理解中國獨立電影文化提供有價值的觀察路徑與研究問題。

圖 2：CIFA 館藏影片主要主題的年度分布（不含香港館藏）



資料來源：研究者彙整。（紙本印刷為黑白，彩色原圖請見論文電子檔）

關鍵詞不僅能夠說明研究者理解館藏，也能夠反過來為資料館的收藏實踐提供啟發與指導。例如，通過關鍵詞頻率統計，我們發現館藏中涉及 LGBTQ+ 主題的影片數量相對有限。這一問題也曾被幾位訪客提出，因為使用 CIFA 館藏的研究者中有相當一部分從事性別與酷兒研究。這一現象引發了我們的思考：究竟是因為相關題材影片產量有限，

還是因為資料館在這一領域的收藏尚不充分？從中國獨立電影的發展歷史來看，後一種解釋或許更值得重視。雖然LGBTQ+ 題材影片在主流電影文化中長期處於邊緣位置，但其在獨立影像領域並非缺席。事實上，中國內地持續時間最長且至今仍保持活躍的獨立電影節北京酷兒影展，長期以來一直致力於推動酷兒影像的放映與傳播。儘管其社會影響力未必能夠與一些更廣為人知的獨立影展相比，[15] 但每年收到的投稿數量相當可觀，其中包含大量與性別和性取向相關的作品。對我們而言，更重要的並非準確判斷造成這一現象的原因，而是意識到關鍵詞分析能夠幫助資料館發現館藏中的潛在空白。正是在這一發現的推動下，我們開始更加積極地尋找 LGBTQ+ 題材影片以及 LGBTQ+ 導演的作品，並在過去兩年中有針對性地加強了相關領域的收藏。

五、館藏的公共實踐：展映、合作與教育

拓展 CIFA 館藏獲取與使用的另一種重要方式，是通過策劃本地、全國及國際範圍內的放映、展覽與學術教育活動，啟動館藏資源並拓展其公共影響力。在學期期間，CIFA 每月都會在資料館空間舉辦放映與研究研討會，由來自紐卡斯爾大學及周邊大學不同學科的博士生根據各自的研究興趣，從館藏中選擇影片，結合自身課題組織觀影與討論，有時也會有導演線上或現場參加。這種以館藏為基礎的教學與研究活動，使資料館成為跨學科知識生產的重要平臺。

與此同時，CIFA 也積極通過巡迴放映拓展館藏的社會影響。例

[15] 該影展的名字在二十餘年間有過幾次變動，主要由駐華的外國領館提供資助及放映空間。為了紀念影展創辦 25 周年，《華語獨立影像觀察》將於 2026 年底發佈「華語酷兒影展」專刊。

如，2019 年底舉辦了「地球危機：中國環境紀錄片英國巡映」；2025 年 5 月又策劃了「風箏飄揚：香港離散電影英國巡迴展」，努力與大學校園之外的多元本土觀眾建立聯繫，讓更多公眾瞭解並使用資料館。CIFA 也長期與英國及世界各地的電影人、影展、放映組織和學術機構開展合作，通過跨國策展與學術交流，不斷拓展華語獨立電影的國際對話空間。例如，2024 年 11 月，我們與古巴離散藝術家創辦的第五屆 INSTAR 影展合作，[16] 在德國慕尼黑舉辦「華語獨立電影回顧展」，並邀請兩位古巴獨立導演和兩位中國獨立導演舉行線上圓桌對談，分享各自在古巴與中國創作獨立電影的經驗。

此外，CIFA 積極開展面向社區和學校的公共教育活動，努力推動館藏進入更廣泛的教育與社會實踐。例如，我們連續幾年為英格蘭東北部地區學習中文的中學生舉辦電影放映，希望通過獨立紀錄片幫助他們理解當代中國社會與文化；也曾邀請華人獨立導演為當地難民中學生舉辦電影創作工作坊，引導他們通過影像講述自己的故事。

這些放映、展覽與公共活動不僅突破了館藏傳播的地域限制，也使檔案不再只是靜態保存的資源，而成為跨文化交流、公共討論與知識生產的媒介。對 CIFA 而言，建檔並不是收藏工作的終點，而是檔案持續參加知識生產的開始。館藏只有在不斷的觀看、使用、討論與再詮釋中，才能生成新的知識與歷史理解。

[16] INSTAR 電影節由漢娜・阿倫特藝術行動主義機構舉辦，是一個致力於支持世界各國獨立電影製作的影展，尤其關注那些言論自由和創作自由受到限制的國家。

肆、反思資料館建構者的位置及 CIFA 的未來方向

在本文中，我從收藏實踐與開放使用兩個方面探討檔案建構如何為華語獨立影像的研究提供數據、視角、議題與方法。文章詳細闡述了 CIFA 的起源、建設過程、工作原則與運作機制，這種對資料館建構過程的公開呈現，本身也是對 Sternfeld 所宣導的「資料館員在方法、理論立場及自身背景等方面都必須展現更高程度的透明性」的回應（Sternfeld, 2011, p. 573）。在 Sternfeld 看來，這種透明性正是「增強消費者與資料館員的共同參與，推動館藏策展權力的去中心化，挑戰既有權力結構，並形成多層次的詮釋體系」的途徑之一（同上引）。因此，在討論 CIFA 如何建構檔案的同時，也有必要反思資料館建構者在這一過程中的角色。

從 2016 年開始撰寫項目申請，到主導建立 CIFA，再到負責資料館日常運作及其持續發展，轉眼已過去整整十年。我也早已不僅僅是一名學者，而是兼具研究者與資料館員雙重身分。事實上，在 CIFA 成立之前，自 2012 年起，我便持續策劃與華語獨立電影相關的學術活動、影展、放映及展覽，因此我也兼具策展人的身分。CIFA 團隊的其他研究者也大多具有類似的複合背景。這種作為研究者、資料館員與策展人的複合身分為 CIFA 的建設帶來了獨特優勢，同時也伴隨著一些不可避免的局限。

作為從事華語獨立電影研究的學者，我對這一領域的發展脈絡及研究現狀有較為深入的理解。這使我能夠與在團隊中的其他學者一起，獨立地確定資料館的發展方向、整體策略及學術定位。例如，在不受上級機構或領域內有影響力人物干預的情況下，自主設計館藏及訪談的標

準。包括我在內的團隊成員長期從事中國獨立電影的研究、策展與相關實踐，並在長期合作過程中與許多電影人、策展人及學者建立了相互信任。這使我們能夠在相對較短的時間內高效收集大量影片，並得以對這一領域不同的參與者開展深入訪談。

然而，這種複合身分也可能引發質疑。首先，作為長期活躍於這一領域的「局內人」，同時也是華語獨立電影堅定的支持者，我們的身分與立場是否會影響到資料館建構所應有的客觀性與包容性？其次，正如檔案學者不斷指出，資料館本身也是知識生產、控制與傳播的關鍵參與者。那些負責建構和管理資料館的人，在決定保存什麼、如何開放以及誰能參與詮釋等問題上，都擁有顯著的權力。CIFA 長期由我主導建設與管理，也可能引發權力過於集中的擔憂。

儘管我無法改變已經完成的工作，也無法改變在可預見的未來仍將負責資料館運行與發展的事實，但能夠堅持在原則、方法與背景上保持充分透明，並通過開放館藏、公開工作流程、不斷吸納外部意見以及持續反思自身立場，盡可能回應上述挑戰。我無法否認自己作為資料館建構者所擁有的權力，但我希望通過公開這些選擇及其形成過程，讓使用者能夠在充分了解這些背景的基礎上，對 CIFA 的館藏、方法及其所體現的價值取向作出自己的判斷。

近年來，文化遺產與檔案學領域越來越強調以共用責任、持續合作和共同守護為核心的守護（stewardship）理念，以回應傳統檔案實踐中過於強調機構控制與保管權（custody）的傾向。例如，Light（2019）提出，應將檔案實踐的核心價值重新理解為「尊重性的守護」（respectful stewardship），通過強調資料館對相關參與者的責任，使檔案實踐「能更好地容納不同群體和社群參與檔案的長期保存與維護，而不再僅僅關注機構對館藏的管理擁有權」。在此基礎上，她進一步提出

「共用守護」（shared stewardship）的實踐模式，主張「資料館員應將利益相關者納入檔案決策過程，或允許不同的知識體系與理解方式參與館藏的編排與描述。」與此相呼應，Horak（2020）也認為：「研究者越來越不願意讓資料館員充當資料館的『守門人』（gatekeepers），而是要求能夠親自進入館藏，自主查閱、探索與研究。」（p. 36）這一理論轉向意味著，資料館不再被視為館藏唯一的保管者與控制者，資料館員也不再是檔案決策過程中唯一的專家，而應與創作者、捐贈者、檔案所記錄社群的成員、使用者以及其他利益相關者共同承擔保存、開放、詮釋與傳播的責任。

CIFA 自從創建以來，始終努力將共享、參與及共同守護的理念貫徹到資料館的收藏、開放、出版、策展及合作實踐之中，希望通過與電影人、策展人、研究者、放映機構及其他文化機構建立各種形式的合作關係，使華語獨立電影能夠獲得更長期、更穩定的保存，以及更廣泛的使用與傳播。而進一步推動資料館收藏、策展、研究及管理機制的開放化、去中心化及去體制化，加強跨地域、跨機構、跨社群合作，以及更大限度地分享館藏資源，是 CIFA 未來繼續努力的方向。雖然 CIFA 一直以來有幸獲得英國藝術與人文研究署、英國電影協會及紐卡斯爾大學的資助與支持，但與世界上其它許多小型的專業資料館一樣，它也面臨如何確保長期資金來源、制度保障與可持續發展的挑戰。在英國政府持續削減文化教育投入、英國高校普遍面臨財政危機的背景下，這些問題顯得尤為迫切。對 CIFA 而言，未來最大的課題並非館藏規模的繼續擴張，而是如何從制度層面建立一種共享責任、共同治理的長期合作機制，使資料館的發展能夠不依賴於某一機構或某一個體，成為一個由更廣泛社群共同參與、共同守護並持續發展的公共平臺。

參考書目

王小魯（2021）。〈《怒江》與中國獨立記錄片的開端〉，《華語獨立影像觀察》，2，79-87。https://chinaindiefilm.com/issue-2-pre-history-of-chinese-independent-cinema/?lang=zh-hans

余瓊（2024）。〈為中國獨立影像建檔〉，曹愷、聞海編《後獨立影像時代檢討文集》，唐山出版社，頁 345-352。

王小魯、余瓊（2021）。〈1980 年代：中國獨立電影的起源或前史〉，《華語獨立影像觀察》，2，16-20。https://www.chinaindiefilm.org/wp-content/uploads/2022/09/导言-1980-年代-中国独立电影的源头或前史.pdf

呂新雨（2003）。《紀錄中國：當代中國新紀錄運動》。生活・讀書・新知三聯書店。

曹愷（2021）。〈結局或開始——中國獨立影像史前史切片研究〉，《華語獨立影像觀察》，2，59-78。https://www.chinaindiefilm.org/结局或开始-中国独立影像史前史切片研究/?lang=zh-hans

崔衛平（2021）。〈一部紀錄片的誕生——關於《流浪北京》的前史或故事會〉，《華語獨立影像觀察》，2，22-58。https://www.chinaindiefilm.org/?p=18611&lang=zh-hans

Berry, C., Lu, X., & Rofel, L. (Eds.). (2010). *The new Chinese documentary film movement: For the public record*. Hong Kong University Press.

Berry, C., Robinson, L., Wu, L., & Yu, S. Q. (Eds.). (2025). *Chinese independent cinema: Past, present, and a questionable future*. Amsterdam University Press. https://doi.org/10.2307/jj.27080103

Derrida, J. (1995). Archive fever: A Freudian impression (E. Prenowitz, Trans.). *Diacritics, 25*(2), 9-63. https://doi.org/10.2307/465144

Eastwood, T. (1994). What is archival theory and why is it important? *Archivaria*, *37*, 122-130. https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11991

Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge and the discourse on language* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). Pantheon Books.

Foucault, M. (1971/1981). The order of discourse (I. McLeod, Trans.). In R. Young (Ed.), *Untying the text: A post-structuralist reader* (pp. 48-78). Routledge & Kegan Paul.

Horak, J.-C. (2020). Constructing history: Archives, film programming, and preservation. *Journal of Film Preservation*, *102*, 27-36.

Light, M. (2019). From responsible custody to responsible stewardship. In C. Weideman & M. A. Caldera (Eds.), *Archival values: Essays in honor of Mark A. Greene* (pp. 96-

112). Society of American Archivists.

Müller, K. (2021). *Digital archives and collections: Creating online access to cultural heritage*. Berghahn Books. https://doi.org/10.2307/j.ctv29sfzfx

Robinson, L. (2020). Independent documentary in China, Taiwan and Hong Kong. In S. H. Lim & J. Ward (Eds.), *The Chinese cinema book* (2nd ed., pp. 211-221). Bloomsbury Publishing.

Snyder, K. (2021, December 13). *History of archival theory: A brief history of archives and archival practices*. Metahistory. Retrieved on October 10, 2024, https://unm-historiography.github.io/metahistory/essays/thematic/archival-theory.html

Sternfeld, J. (2011). Archival theory and digital historiography: Selection, search, and metadata as archival processes for assessing historical contextualization. *The American Archivist*, *74*(2), 544-575. https://doi.org/10.17723/aarc.74.2.644851p6gmg432h0

Zhang, Z. (Ed.). (2007). *The urban generation: Chinese cinema and society at the turn of the twenty-first century*. Duke University Press.

Archiving as a Research Method: Chinese Independent Film Archive (CIFA) and Chinese Independent Cinema Studies*

Sabrina Qiong Yu**

ABSTRACT

How can a marginalized collection generate new and unforeseen historical knowledge? How might the process of building a film archive open up new approaches to researching a film culture? Taking the development of the Chinese Independent Film Archive (CIFA) as a case study, this article proposes archiving as a research method. It examines how archiving contributes new data, perspectives, research questions, and methodologies to the study of Chinese independent cinema through two interrelated dimensions: acquisition and access.

The article discusses archive's acquisition criteria and strategies, methodologies for conducting oral-history interviews, and the use of archival data to investigate the history of Chinese independent cinema. It also analyzes CIFA's efforts to build an open, inclusive, and accessible archive, including the establishment of physical and digital archives, the launch of a bilingual website and bilingual journal, the design and application of a keyword retrieval system, and the activation of the collection through screenings, collaborations,

---

* The earlier version of this article was presented as a keynote lecture under the same title during the author's visit to the College of Communication, National Chengchi University, Taiwan, in December 2025. The present article is a revised and expanded version of that lecture.

** Sabrina Qiong Yu is Professor of Film and Chinese Studies at Newcastle University, UK. e-mail: sabrina.yu@newcastle.ac.uk.

and public education initiatives. Finally, the article reflects on the role of those involved in building CIFA, examining the advantages and limitations arising from their hybrid identity as a scholar, curator, and archivist, while considering the future direction of CIFA.

The article argues that archiving is not only a process of preserving film culture, but also an important mode of knowledge production. Through acquisition and access, archives continuously participate in the construction of historical narratives, making archiving itself a method for researching film culture.

Keywords: decentralization, knowledge production, access, Chinese Independent Film Archive (CIFA), independent cinema, archiving