

issue 4 | Oct 2016

藝術院線

Arthouse Cinema

ISSN 2058-4261

思逸
siyi



《思逸》期刊於2014年在英國註冊，由海外學人共同創辦的免費人文學術期刊，每年兩期，以電子格式出版發行。《思逸》致力開拓一個新穎、開放、公平的交流平台，並提供一個跨學科，跨文化思考空間。

Siyi journal was registered in the UK in 2014. It is an open access journal in Chinese language. It publishes two issues a year in digital format. The journal aims to produce an interventional and creative platform for critical communication. At the same time, it hopes to achieve an interdisciplinary and cross-cultural thinking that contributes to the studies of art and culture in general.

Web: <http://siyi-journal.lofter.com>

微博: @思逸期刊

微信: siyi-journal

Twitter: @siyijournal

Facebook: siyijournal

ISSN: 2058-4261

Published in Cardiff, United Kingdom

Oct 2016

版權歸作者所有

(c) to all authors

設計排版: Hiu M. Chan

審稿: Ariel Chen

目錄

CONTENTS

陳曉雯 導論	1	Hiu M. Chan Editorial
李思雪 Film, Forever: BFI作為英國藝術影院的歷史現狀	2	Tilda Li Film, Fovever: A Case Study of BFI
秦勤 從藝術影院到商業影院 ——小議香港同志影展	17	Qin Qin From Art Theatre to Commercial Theatre: A Study of Hong Kong Lesbian and Gay Film Festival
胡瀝丹 克里斯·藤原訪談：日本藝術影院	26	Lidan Hu Interview with Chris Fujiwara
雷夏咏 巴黎藝術電影院策展人 Bournierias 訪談	29	Xiayong Lei Interview with Victor Bournierias, Art- house Cinema Curator in Paris
何謙 藝術片的公共生活： 初探藝術院線的歷史之變 ——	37	Belinda He The Public Life of Art House Cinema
郭如冰 電影節越來越火，那電影節研究呢？	41	Rubing Guo A Review on 《Film Festivals: History, Theory, Method, Practice》

導論： 為促進中國藝術院線文化與產業的 發展再出一分力

從來不認為中國缺乏藝術電影文化。中國的影迷不比國外的影迷看的電影要少；甚至，應該會更多。大多數讀者應該都會有類似的經歷——淘碟。曾幾何時，翻版 D9 或藍光似乎已成為中國影迷的草根移動藝術院線。儘管近年文藝片都大多以數字的形式在網上互傳，我相信很多影迷都不會忘記那個淘碟的年代。不是我們不愛電影或不支持正版。只是現實生活中的供給無法滿足我們對電影藝術的熱情需求與渴望。與電影的這種地下偷情，至少對於我來說，怎麼也比不上一場正式的公開戀愛。我們什麼時候才能有屬於自己的藝術院線文化和產業？藝術電影院可以是產業，但其實也可以是一個社區文化。

對英國藝術電影院感受最深刻的，是在讀本科與碩士期間有幸在牛津的鳳凰電影院打工長達五年。那時候的日子，是一個影迷最幸福的經歷——無盡的免費電影票，以及可以在工作期間與觀眾交流觀影心得。有幾位觀眾給我留下的印象特別深。一美國小男孩，Roan，我認識他的時候他僅僅只有6歲，但卻能說出一口流利的中文。那時在電影院裏負責每週開辦的兒童俱樂部，和小朋友在觀影前畫畫並玩遊戲。與 Roan 的父母交談以後才知道，小男孩曾在北京念書，父母都是牛津大學的教授，當時在中國做田野調查。英國著名作家 Philip Pullman，也是電影院的常客。五年裏不知道

給他賣過了多少張電影票。每週往鳳凰跑是他的習慣，每次進場之前他都會點一杯黑咖啡，帶著進去。儘管我可以坦白地告訴你，鳳凰的咖啡非常難喝，但他從來都不會抱怨，似乎這已成為了他的一種觀影習慣。另一位，維珍的老闆 Richard Branson。他不是經常來鳳凰看電影，但每次來都會是同一個投訴：「我的廣告太小聲了，讓你們的播放員把聲音調高一些」。

當然，以上是一個很個人的回憶與經歷。但在鳳凰電影院所感受到的，便是藝術院線在英國已經成為了很大一部分人的消費習慣與生活。

「藝術院線」這個話題在近年來越來越受到關注。《當代電影》、《北京電影學院學報》等主要學術雜誌都有發表過與此話題相關的論文與訪談。不僅如此，華誼兄弟研究院更發表了一篇名為《中國藝術院線的「破冰」之旅》的研究成果文章。種種現象都說明，我們離藝術院線的實現已不遠。在此，讓我們這夥在海外留學研究的學人也一起加入到這段「破冰之旅」，為這個大家期待已久的夢想作一番貢獻。

本期收集了有關藝術電影院線的案例研究、電影節策展研究、專業人士訪談以及學術書評文章，寄為國內學界和業界同樣關心此話題的同僚提供參考與靈感。

陳曉雯 (Hui M. Chan)

《思逸》主編

Film, Forever:

BFI 作為英國藝術影院的歷史現狀

李
思
雪

生活在英國國土上的電影愛好者，大多都在某種程度上感受到 BFI (British Film Institute, 英國電影協會，簡稱BFI) 的福澤：或許你拿著印有瑪麗蓮·夢露或者馬龍·白蘭度頭像的會員卡，以優惠的票價，在倫敦 Southbank的 NFT (National Film Theatre) 影廳感受最新的藝術電影；或許你正在觀看 BFI 製片的獨立電影《布魯克林》，或者發行的經典修復《八部半》；或許你正在購買戈達爾作品集的藍光碟片，或者在自家電視上觀看利用 BFI 館藏作為原始素材的紀錄片，或者在筆記本電腦上使用 BFI Player 付費觀看《聶隱娘》；或許你正在翻閱《視與聽》雜誌上關於院線影片的評論；或許你正在借助 BFI 的教輔工具為中等教育考試 (GCSE) 備考，甚至興沖沖地參加 BFI舉辦的大小電影節……

換言之，BFI所涵蓋的已不僅僅是國民的觀影行為，更與經濟文化生活緊密相關。作為一個具有特定的、具體的職能目標的非營利性機構，BFI從時間性和空間性的兩個維度上，將電影藝術與現代生活結合在一起：作為一個電影資料館，BFI 不斷將館藏的瑰寶以專題策展的形式推介給公眾，讓電影史成為文化常識的一部分；同時，作為一個藝術影院，BFI 不

僅將各大國際（主要是歐洲）電影節上拔得頭籌的優秀佳作帶入大眾視野，更是借助每年一度的倫敦電影節 (London Film Festival, 簡稱 LFF) 和倫敦 LGBT 電影節 (Flare: London LGBT Film Festival, 簡稱 Flare) 兩大主打的電影節，將南岸的電影中心打造成了匯集電影愛好者的都市藝文空間。

BFI走過八十多年的歷史足跡，留下豐富的史料和先例，對於研究者和影迷來說，都是一個獨特的、難得的、並且富有研究價值的案例。本文以歷史線索為依據，試圖梳理BFI的過往，同時整體呈現它的現狀。主要分為三個部分：從行政職能的角度介紹 BFI 的創立與發展；從迷影文化的角度講述 BFI 的常規活動與空間建設；從改革創新的角度分析新世紀以來 BFI所面臨的挑戰與機遇。誠然，篇幅有限很多內容只能淺嘗輒止，但希望這篇介紹性的文章，能夠描繪出 BFI 整體的架構輪廓，同時在一個更宏觀的比較視角上，為中國的影節策展領域，提供一點啟示與靈感。

一、第三條路：BFI 的緣起與沿革

1、BFI的創立與職能目標

20世紀20年代，在美國好萊塢與法國藝術電影兩種主流文化氛圍的沖擊之中，英國成人教育與科學工作者協會在1929年的一次會議上，探討了增進電影作為文化與教育工具的重要職能，以及廣泛提升公眾的影像審美的必要性。這一切都被紀錄在1932年出版的，題為《國民生活中的電影》(The Film in National Life) 的報告當中。1933年，新的英國電影協會應運

而生——跳脫了商業/藝術的二元對立，選擇了第三條路徑：創造一種著重於教育傳播功能的電影文化。

1948年，戰時中央宣傳局的局長 Cyril Radcliffe 被任命為調查委員會主席，負責規劃戰後BFI的發展建設。在他主持的《雷德克裏夫報告》

(Radcliffe Report) 當中，將 BFI 的機構職能概括為：「鼓勵電影藝術的發展，將電影作為紀錄現代生活的載體，以及培養公眾欣賞和研究電影的興趣」。由此，BFI 的未來職能被確定為三個主要方向：

1) 運營國家電影圖書館 (National Film Library, BFI 國家電影資料館 [BFI National Archive] 的前身)；

2) 管理一級信息服務；

3) 發展中央和地方的電影機構，從而方便公眾觀看電影，提升大眾的審美趣味與電影的教育功能。

從保存和修復電影館藏、建立研究空間、培養大眾觀影習慣等意義上說，雷德克裏夫所定下的發展目標一直貫穿在 BFI 日後的建設當中，直到今日。確切地說，BFI當下的任務職能已然擴展到：

1) 培養新一代的電影製作者與觀眾；

2) 為本土觀眾提供英國與全球的電影資源；

3) 保存和修復重要的電影館藏；

4) 支持與投資本土優秀電影工作者的作品；

5) 向全球其他國家推廣本土電影與人才；

6) 盡可能向英國全境的公眾提供教育資

源，傳播電影文化。總體來看，BFI不僅積極推動著世界藝術電影的「走進來」、英國本土電影的「走出去」，也將自己的目標範圍從普及觀影行為推進到了支持電影創作。

2、資金來源與運營

起初的BFI是根據公司法註冊成立的私人公司，直到1983年才拿到皇家特許證 (Royal Charter)，2000年英國電影理事會 (UK Film Council, 簡稱UKFC) 接管了BFI，該特許更新了一次。

時至今日，BFI的資金來源主要包括三個方面：一是政府撥款，主要來自文化媒體及體育事業部，和教育部；二是商業收入，包括影院票房收入（國家電影院 NFT 和 BFI IMAX），場地租賃，商品部的DVD與電影周邊產品的出售，電影製作發行收益等等；三是作為註冊慈善機構所接受的捐贈，會員的會費，以及運營電影博彩基金的所得收益。（看圖1）在上一年度（2014-2015年）的報告中，BFI 得到的政府補助金約為770萬英鎊（占非基金運營收入的21%），收到的自籌捐贈額為1260萬英鎊（占46%），同時運營基金和博彩業的收入總額為6180萬英鎊。（看圖2）從支出角度來看，非基金支出的最大比重是教育類支出，達2390萬英鎊（占60%），而基金類支出最大比重為支持民族電影製作，達2810萬英鎊（占67%）。由此可見，BFI 能夠做到自負盈虧，收支平衡，工作中心基本放在培養青年電影人和鼓勵民族電影製作的方面。BFI 每年的運營情況都會撰寫出年度報告，在官方網站的「政策與策略」（Policy and strategy）頁面公示於

眾，保持財政運營管理的監督透明。

3、行政體系的架構與改革

初始，協會由一個九人組成的執行委員會來決策事宜，第一任主席為 Charles Cleland 爵士。最初協會的辦公地點選址在倫敦的 Great Russell St。今天，BFI 由執行總裁 Amanda Nevill 管理日常事務，並由14人組成的董事會監督，最新一任的董事會主席是前華納兄弟英國分支的負責人，Josh Berger，今年一月上任。目前總部設在倫敦 Waterloo 地鐵站附近、南岸的 Stephen St 21號。（看圖3）BFI 從倫敦到全境各地建立起一個全國性的觀眾網絡（UK Wide Audience Network），在九個中心地區（包括貝爾法斯特、愛丁堡、謝菲爾德、曼切斯特、卡迪夫、布里斯托、諾丁漢-劍橋、倫敦和布萊頓）建立社區型的電影中心，推廣26個相關的發展項目。

BFI本著建設電影文化的初衷和動機，但是在操作層面仍會存在問題。比如七十年代，BFI 管理層曾經遭遇過一次重大危機，會員們上書聯名信，聲討日益老齡化的管理者已經脫離了觀眾們的實際需求，利慾薰心而忽略了對電影文化的建設。會員們也成立自己的委員會，希望通過民主投票的方式趕走不合適的管理人員。這一時期的BFI面臨人員的、組織的和財政的多重危機，這種焦灼的狀況直到 Anthony Smith 接任負責人之後才得以好轉。

Smith大刀闊斧地對BFI進行改革，除了在部門設置方面的調整，他還接洽新的贊助者，重新部署人力資源，並且根據他自身背景的優勢（

曾是 BBC 的製片人），推進BFI與電視行業的合作。這一切，使得BFI慢慢走出泥淖，重新步入正軌。

數十年後的今日，BFI的行政管理與組織體系已經逐漸趨於平緩和穩定。回顧歷史，這也是官方體系與會員受眾們經過多方互動、協商和鬥爭之後取得的成果。任何文化機構都需要經歷與公眾之間的磨合，而結果是在平衡的基礎上，使得公眾滿意，並且機構也能夠不停地運轉下去。

二、南岸光影：BFI 與英國的迷影文化

1、影展：提供多元的觀影選擇

BFI的常規展映一直是電影愛好者們津津樂道的文化活動，最好根據在Southbank中心隨處可取閱的每月展映手冊，早早制定好觀影計劃與進行網絡購票，否則熱門影片的提前放映（preview）、主創交流（Q&A）或者經典重映，很可能會在開票當天售罄。

電影資料館的存在向來是將維護館藏和展示於眾兩者緊密結合的，因此在協會成立的頭幾年，國家電影圖書館的館長 Ernest Lindgren 對於沒有專門用於展映影片的場地一事表達了不滿：「我們沒法想象國家藝術展覽館只有畫卻沒地方掛，同樣國家電影圖書館只有膠片而沒有放映廳也是荒謬的」。1952年，可容納四百人的國家電影院（National Film Theatre，簡稱NFT）在 Waterloo 站附近建成，同時，也拉開了 BFI 電影展映的大幕。

在50-60年代，與 Henri Langlois 之於法國電影資料館的領袖形象不同，BFI 的策展任務多以群體決策為主。這一時期，BFI 幾乎每天晚上都有節目：星期日至星期三是「世界電影」主題，星期四是「會員之夜」，星期五是「電影五/六十年」回顧展，星期六則展映實驗和先鋒電影。1957年舉辦的第一屆倫敦電影節更是極大地刺激了觀眾觀影的熱情。NFT的宏圖偉志是成為一所真正的「電影的大學」。

BFI展映的影片一直關注多樣性，不吝介紹歐洲乃至世界各地的影片，如「俄羅斯風情畫」（Russian Panorama）、「德國今昔」（Germany Then and Now）、「日本之窗」（Japanese Window）等主題影展。同時，也經常力推作者論式的導演回顧展，比如弗裏茨·朗（1962）、比利·懷爾德（1968）等等。NFT的策展人不怕直面社會時事，策展的主題也經常與歷史、政治和社會事件相關，比如「黑人世界」（The Negro World, 1959）、「電影與納粹德國」（Film and Nazi Germany, 1970）等相關影展，這些展覽也引發了一定程度的爭議與社會批評。

然而，這種關注世界電影多樣性的開闊視野，同時尊重電影的藝術性和電影人的影像風格的策展特點，一直延續至今，深深影響著本土觀眾的觀影習慣、審美趣味以及價值選擇。

2、《視與聽》（*Sight & Sound*）：引導公眾的欣賞趣味

《視與聽》一直是 BFI 出版的旗艦雜誌（月刊），但是有趣的是，這本雜誌並非BFI機構

的附屬品，甚至，不僅它的年齡老於BFI本身（1932年即開始發行，BFI創立於1933年），而且正是《視與聽》編輯部的核心成員，A. C. Cameron 和 R. S. Lambert 提出並起草了對於創立BFI至關重要的文獻《國民生活中的電影》一文。

《視與聽》的批評立場一直將美學置於政治與社會意義之上。「因為我們拒絕在政治或道德的立場上評價電影，我們在同行眼中是個異類，關注風格以及被某些人稱作‘華而不實’的美感。……（在闡釋與評價之前）最重要的是分析或者解釋一部電影的風格形式。……」六十年代起，該雜誌對於歐洲各國風起雲湧的「新浪潮」電影運動給予極大的熱忱，也正是從這個時候起，《視與聽》雜誌建立了自己在英國藝術電影批評界的領軍地位。每十年進行一次的「偉大電影排名」（the greatest films of all time），邀請全球電影專業人士進行投票，所給出的榜單更是為讀者和影迷們津津樂道。

早期的《視與聽》雜誌一直與BFI的會員制綁定，訂閱該雜誌是入會條件中義務的一項。七十年代開始，《視與聽》雜誌開始逐漸與BFI分離，編輯部搬出電影中心，評論的內容也無需與NFT所展映的影片亦步亦趨。九十年代，《視與聽》經歷了更為猛烈的變革，不再只傾心於影史佳作，同時對新生的、富有潛力的作品給予更多興趣與關注。

目前《視與聽》的主編是 Nick James（從1997年起擔任），這本雜誌在英語世界乃至全球範圍內都擁有足夠的影響力和話語權。它在美國

的對應雜誌是由林肯中心電影協會（Film Society of Lincoln Center）發行的《電影評論》（Film Comment）。兩者的共同之處，且與其他流行電影雜誌的不同之處，在於會對當月發行的所有影片做出評論（包括商業院線和藝術院線），而非用大篇幅關注主流大片。這使得《視與聽》成為民眾對於觀影選擇的一項重要的與權威的參考。

3、MOMI 博物館：迷影文化的輝煌歲月

七十年代末，BFI為了拓寬受眾的層次，並且摘掉「學院派老古板」的帽子，將業務領域擴展到了電影博物館。1979年，BFI和NFT的管理團隊第一次書面提出建立博物館的概念。

最初的設計理念頗有宏大而美好：影像博物館（Museum of the Moving Image，簡稱 MOMI）將致力於涵蓋整個電影、乃至廣義的影像歷史。目標受眾包括：享受感觀娛樂體驗的普通遊客，電影電視歷史的研究者以及最重要的，下一代的年輕人。二十個展區詳盡地展示了電影藝術與技術的方方面面，外觀設計則在南岸的建築群裏脫穎而出，毗鄰國家劇院（National Theatre）：外觀牆壁上靈活有趣的概念圖案（motif）讓人對這座寓教於樂的博物館充滿期望。MOMI通過私人籌款而獲得預算，多方努力之下，終於在1988年9月開門迎客。第一年，55萬人次的參觀量讓MOMI在展覽館行業中的風頭一時無兩。然而，好景不長，進入九十年代之後，MOMI的參觀量急劇滑落到谷底，這使得一直受到資金困擾的MOMI和BFI不得不考慮關閉這個項目。終於，在1999年8月，MOMI完成了它的歷史使命。而籌資

基金會（Getty monies）也將重心轉向了修建BFI IMAX的計劃，這個計劃留下了南岸 BFI 附近、占地540平方米的IMAX影院，至今，這個圓屋頂狀的、四層樓高的巨大建築仍舊是英國境內最大的 IMAX 銀幕。MOMI 短暫的輝煌，是令影迷們欣喜又扼腕的往事。MOMI的關閉，反映了BFI對於經營管理博物館分支、通過何種手段吸引受眾反復造訪的策略性問題。然而，不得不提，MOMI 的曇花一現，著實讓南岸區成為了倫敦名符其實的文藝聖地，時至今日，BFI Southbank電影中心，仍舊是泰晤士河畔最富有文化氣息的一方景致。

三、角色轉變：新世紀的改革與挑戰

1、國民電影學校：支持民族電影的未來

雖然作為英國電影文化的重要組成部分，在相當長的一段歷史時期裏，BFI並未試圖參與電影製作/拍攝的工作。直到七十年代，時任主管Denis Forman才開始決心重視支持與投資民族電影的製作拍攝。

實驗電影基金（The Experimental Film Fund，後更名為BFI製作委員會[BFI Production Board]）從申請人當中挑選合適的劇本與拍攝項目，並予以資金資助。早年該基金大多投資的都是短片，體裁以紀錄片居多，鼓勵影片在技術或者美學上有所創新，實際上演變成了一個迷你的影像實驗室。有相當數量的成品被送往歐洲乃至世界各大電影節參展，並且通過BFI的優勢，這些作品可以自動獲得在機構裏展映、歸檔和推廣的機會。九十年代開始，BFI更側重於自主敘事長片，培養出諸多赫赫有名的

導演：從卡雷爾·賴茲（Karel Reisz）到雷德利·斯科特（Ridley Scott）到彼得·格林納威（Peter Greenaway）無不受到BFI的資助與鼓勵。

現在，進入BFI的官方網站，仍可方便地找到申請相關基金資助的鏈接：BFI尤為優先資助處女作與第二部長片，對跨國合作的製作拍攝項目也多有興趣。同時，為了彰顯自身的多樣性與靈活性，對少數族裔、性別少數群體等創作者給予更大限度的寬容和尊重。進入新千年以來，BFI在強調製作作品的藝術性同時，也增加了對商業性的考量，這使得其出品的影片在票房、口碑與獎項上多有斬獲。在過去的2015年，BFI資助了《摩天大樓》（High Rise, Ben Wheatley 執導），《龍蝦》（The Lobster, Yorgos Lanthimos 執導）和《45周年》（45 Years, Andrew Haigh 執導）三部作品，影像驚艷，大獲贊譽，也獲得諸多國際電影獎項的提名與認可。

除此之外，BFI電影學院（BFI Film Academy）還開設了自己的青年電影人培育計劃，招收16-19歲的學員。今年是該項目的第四個年頭，它已成功招收超過2400名青年電影人，為他們提供45門涵蓋動畫、紀錄片、劇本寫作、視覺特效等方面的課程，並且畢業後的學員，會登記在BAFTA（British Academy of Film and Television Arts，英國電影與電視藝術學院獎）的校友錄中，為他們日後進入電影行業提供了敲門磚。同時，BFI還舉辦了單獨的「BFI未來電影節」（BFI Future Film Festival），為15-25歲的電影創作提供交流學習的平臺。常規活動包括：電影放映、電影社團、

大師工作坊等等。從創立伊始，BFI就注重影像對公眾的教育職能，時至今日，終於將其自身打造為一個集學院和資料館為一體的機構，注重對資源的垂直整合，為年輕一代提供便捷有利的事業平臺。

2、數字時代浪潮：BFI Player 與數字化

進入千禧年之後，BFI面臨的另一大重要課題是：如何迎接互聯網浪潮與數字化時代。從館藏方面而言，BFI館藏的主題集中於電影/影像的藝術、歷史與影響。BFI對個體研究者免費提供獲取資料的權限，數據庫在網上即可免費查閱。截止到2014年，BFI的館藏狀況包括：虛構影片60,000條目，非虛構影片120,000條目，約750,000條目電視素材，約45,000本電影相關書籍，以及30,000條目的未出版手稿，30,000本宣傳資料，15,000幅電影海報，2000份電影周邊收藏品（戲單、票據、簽名信、宣傳手冊等），600份與早期英國電影業相關的文獻等等。出於存儲安全和降低費用等方面的考慮，BFI正逐步將珍貴館藏轉置成數字版本，且更方便讀者在雲端閱覽、獲取與查詢。

2011年 Amenda Nevill 出任 BFI 的執行總裁之後，致力於建設 BFI 的 VOD（video-on-demand，視頻點播）平臺 BFI Player，這一雲端點播平臺不僅為電影發行增添了新的渠道，更能夠將經典館藏送入千家萬戶。在2014-2015年的年度報告中，BFI Player共有用戶880萬人，共添加了超過170條視頻項目，主題包括：華語影片季，一戰紀念影片，以及來自倫敦電影節和 Flare 電影節的70多部影片。目前，BFI Player 最具野心的項目是名為「

電影中的英國」(Britain on Film)的公益項目，BFI館藏及地方電影資料館中超過10 000部的影片，進行數字化修復，這些影片展示了英國自1895年以來、橫跨城市與鄉村生活的方方面面，這些資源大多數將可以在BFI Player上免費觀看。數字化對於電影資料館的意義基本是積極的，它也意味著電影資料館/博物館行業的一項根本性的變革。這項工作在未來的一段歷史時期內仍是館藏整理修繕工作的重心之一。

3、東西奏鳴：日益緊密的國際交流

上世紀三十年代，西方各國建立電影資料館的浪潮風起雲湧，走在先列的主要是四個國家：英國電影資料館(BFI)，法國電影資料館(Cinémathèque)，紐約電影資料館(MoMA Film Library)和德國電影資料館(Reichsfilmarchiv)。各國資料館之間的館藏交換和互惠合作，使得展映和交流的活動豐富與活躍起來。1938年7月，四大資料館的負責人在巴黎會面，成立了國際電影資料館聯盟(International Federation of Film Archives，簡稱FIAPF)，總部設在巴黎。

因此，國際交流與合作一直是一條輔助展映和舉辦活動的隱藏線索。對於華人而言，尤為值得一提的是：近年來，BFI將合作的重心大幅東移，以中國為首的華語地區成為它優先選擇的合作地區。2014年4月雙方簽署了互惠合拍條約，使得雙方的電影製作團隊可以在對方的國境內享有出口發行、稅收減免、合拍優先等方面的優勢。

2014年，BFI與多倫多國際電影節合作，舉辦了為期三個月的中國電影主題展，題為「電影：中國電影百年(Electric Shadows: A Century of Chinese Cinema)」。展映影片超過80部，是30年來最為大型的、與中國電影有關的文化活動。並且，BFI與中國電影資料館合作密切，《小城之春》(Spring in a Small Town, 1948)、《神女》(Goddess, 1934)等經典影片得以在BFI與英國觀眾見面，張藝謀、馮小剛、成龍等具有國際聲譽的華人也在BFI舉辦了影人主題回顧展。

誠然，這種互利互惠的策略性交流，對於雙方而言，都是令人欣喜的。這種立足於全球性視角的深入文化交流，帶來的不僅是文化影響力的擴大，更是一種資源在全球範圍內的整合，作品、人才和資金能夠更為有效地流動，讓文藝創作也進入到「地球村」的狀態，是每一名文藝工作者都樂見其成的事情。

結論：電影資料館的文化身份

縱觀BFI的八十余載歷史，它對英國電影藝術和工業的積極影響不可忽視。而有三對矛盾一直隱含在機構的發展建設之中，任何一方勢力的變化，都可能會在某一時期對機構的功能和偏重產生影響。這三對矛盾即：

1、藝術與商業

BFI創立伊始，就在好萊塢式的娛樂性和法國電影式的藝術性之間，尋求自己立足發展的第三條路徑：通俗的教育意義。然而，這一對概念又是在日後的策展實踐中不容忽視的：怎樣

在保持觀眾熱情的同時，將具有藝術價值的獨立影像作品推廣於眾？時至今日，這仍是一個反復被策展人討論的問題。

打開最新一本的 BFI 月度影展指南，我們會發現：五月剛剛在戛納引起爭議的《霓虹惡魔》正在熱映，女導演麗貝卡·米勒的獨立新作《麥吉的計劃》正欲首映，七月 BFI 將迎來斯皮爾伯格和奧莉薇亞·德·哈維蘭的回顧展，以及印度電影周。不遠處的 BFI IMAX 影院，《獨立日2》的熱潮還未退盡……無需贅言，在不斷的協調與磨合中，這一對概念已在南岸的文化空間中找到存在的平衡狀態。也許，從「文化/電影文化」的角度而言，商業和藝術本不是一種對立，而是文化民主性所能提供的多元選擇。

2、保存與展映

BFI 歷史上最著名的軼事之一，是館長 Ernest Lindgren 與法國電影資料館館長 Henri Langlois 之間的分歧。Lindgren 強調保存館藏的重要性，尤其是在膠片時代，怎樣控制合適的溫度濕度，怎樣有效地防火，都是電影資料館首要考慮的問題。而 Langlois 則是頗具個人風格的策展人，他活躍地在歐洲各地奔走，不斷地借入借出館藏而舉辦影展，盡可能地擴大觀影人群。兩人觀念上的分歧，導致最終的分道揚鑣。

而從今天的視角來看，誠如 BFI 一名資深策展人 Patrick Russell 所言：「在數字時代，成百上千的影像資料可以惠及成百上千的受眾，他們只需在自己的電腦上按一下鍵盤即可。這

或許意味著 Langlois 在歷史意義上的最終勝利。然而，如果沒有 Lindgren 在他的時代背景下，孜孜不倦地守護並妥善保管這些原始素材，也許數字化也只是癡人說夢」。誠然，在數字化時代，保存館藏較之過去，難度系數似乎有所降低。然而，怎樣創造足夠且安全的雲端空間，對館藏進行保護；怎樣對原始資料進行修繕和保存等問題依然是電影資料館不容忽視的課題。

3、政府與民間

作為政府資助的機構，BFI 的行政管理層需要接受英國電影理事會的提名與允許。回顧七十年代的危機，來自觀眾和影迷的民間力量不容忽視，當他們感受到自身的利益無法得到滿足，變革的時刻必然會隨之來臨。

九十年代之後，這一對矛盾顯得不那麼尖銳突出，雙發也在互動之中找到了一種妥協共存的方式。相對獨立的管理模式，使得 BFI 在決策方面有很大的自由度和靈活性。並且在資金鏈相對穩定的前提下，BFI 在基本能夠自負盈虧的經營狀態下，也對本身的活動和建設擁有較大的自主權和話語權。本著服務於觀眾和影迷的初衷，希望 BFI 能夠更大限度地發揮自己的文化職能。

BFI 已經逐漸內化為英國國民文化生活的一部分，工作日傍晚到 BFI 觀看一部藝術電影已是尋常事，熱門影片更有可能成為茶餘飯後的談資。相較於 BFI 的常規性，中國的迷影文化也正在以北京和上海兩地的國際電影節為重心，日益發展起來。適逢春夏季的兩地電影節，城

市裏的、以電影愛好者與文藝青年為主體的觀影人群，也逐漸創造出了現象級文化事件的勢頭。而位於北京的中國電影資料館，也力圖將主題策展發展為一項長期的、常規的文化活動。從目前日益增加的觀影人數來看，電影策展對於中國的文化機構而言，仍有發展的潛力與空間。在這樣的背景下，如何進行策展，如何整合資源，如何建立起多層次的體系，也許可以從行業先行者 BFI 的案例中，有所啟迪與反思。

政府的資金支持使得 BFI 帶有「半官方」的色彩，除此之外，在英國境內（尤其是首都倫敦），電影愛好者和普通觀眾還能享受其他商業藝術院線提供的資源與服務：Curzon, Picturehouses, Prince Charles Cinema 等等，以不同的風格和特色，共同構成了活躍多元的藝術電影觀影氛圍。在主流的商業院線如 Odeon、Vue 之外，在好萊塢大片之外，為普羅大眾的文化生活提供了另一種趣味的選擇。

李思雪 (Tilda Li)

英國伯貝克學院在讀研究生，北京電影學院碩士。
tildasixue@outlook.com

參閱資料

BFI 2014/2015 Annual Report. pp. 1-2. 13. 64-66.
<http://www.bfi.org.uk/about-bfi/policy-strategy>.

BFI Collection Policy November 2011.

Blakemore, L. (2014). A public showcase for the BFI: The Museum of the Moving Image. In: G. Nowell-Smith and C. Dupin, eds., *The British Film Institute, the government and film culture, 1933-2000*, Manchester: Manchester University Press, pp. 252-259.

Cameron, A.C. (1960). *Oxford Opinion* 40, Sight and Sound, June.

Dupin, C. (2014). 'Je t'aime... moi no plus': Ernest Lindgren and Henri Langlois, pioneers of the film archive movement. In: G. Nowell-Smith and C. Dupin, eds., *The British Film Institute, the government and film culture, 1933-2000*, Manchester: Manchester University Press, p. 65.

Dupin, C. (2014). The BFI and film exhibition, 1933-1970. In: G. Nowell-Smith and C. Dupin, eds., *The British Film Institute, the government and film culture, 1933-2000*, Manchester: Manchester University Press, pp. 73-81. 79-81.

Dupin, C. (2014). The BFI and film production: Half a century of innovative independent filmmaking. In: G. Nowell-Smith and C. Dupin, eds., *The British Film Institute, the government and*

film culture, 1933-2000, Manchester: Manchester University Press, pp. 197-216.

Lindgren, E. (1945). The Work of the National Film Library, *Journal of the British Kinematograph Society*, January – March.

Nowell-Smith, G. (2014). Foundation and early years. In: G. Nowell-Smith and C. Dupin, eds., *The British Film Institute, the government and film culture, 1933-2000*, Manchester: Manchester University Press, pp. 14-16.

Nowell-Smith, G. (2014). From the 1964 Labour government to the 1970 BFI crisis. In: G. Nowell-Smith and C. Dupin, eds., *The British Film Institute, the government and film culture, 1933-2000*, Manchester: Manchester University Press, pp. 110-114.

Nowell-Smith, G. (2014). Postwar renaissance. In: G. Nowell-Smith and C. Dupin, eds., *The British Film Institute, the government and film culture, 1933-2000*, Manchester: Manchester University Press, p. 31.

Nowell-Smith, G. (2014). The Sight and Sound story, 1932-1992. In: G. Nowell-Smith and C. Dupin, eds., *The British Film Institute, the government and film culture, 1933-2000*, Manchester: Manchester University Press, p. 237.

Report of the Committee on the British Film Institute (Radcliffe Report), Cmd. 7361, 13.

BFI 年度報告 2014/2015 封面



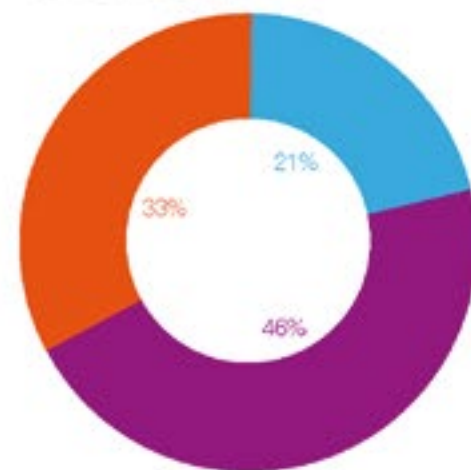
圖1: BFI的收入與之處 (2014-15年) 收入
分布圖 (來自BFI年度報告 2014/2015)

BFI INCOME AND EXPENDITURE 2014-15

INCOME

BFI GRANT-IN-AID, EARNED INCOME
AND PHILANTHROPY
INCOME 2014-15*

£37.6m

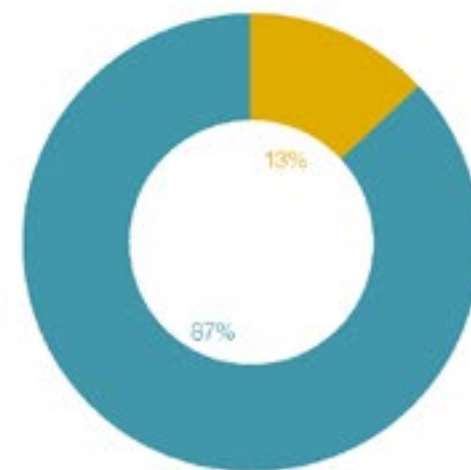


■ GRANT-IN-AID - REVENUE & CAPITAL FUNDING **£7.7m**
■ SELF-GENERATED INCOME - CHARITABLE ACTIVITIES, INCLUDING TICKET
SALES, DVD SALES AND FILM DISTRIBUTION **£17.4m**
■ SELF-GENERATED INCOME - OTHER GRANTS & DONATIONS **£12.6m**

The BFI recorded total income of £99.4m (2014: £93.5m) with the most significant change being the increase in Lottery proceeds. Revenue Grant in Aid funding in the year is lower due to the timing of part of our funding, amounting to £7.5m, which was received in 2012-13. In the year this lower funding has been matched by an increase in other grants and donations.

BFI AS A FUNDER
INCOME 2014-15*

£61.8m



■ LOTTERY INCOME **£54m****
■ GRANT-IN-AID - RING-FENCED AWARDS **£7.8m**

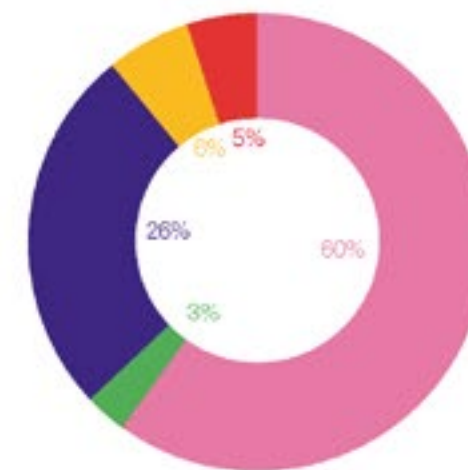
**One off increase on previous years due to closure of Olympic Lottery Fund and re-allocation of surplus funding to each Lottery distributor.

圖2: BFI的收入與之處 (2014-15年) 支出分
布圖 (來自BFI年度報告 2014/2015)

EXPENDITURE

BFI EXCLUDING LOTTERY &
RING-FENCED GRANT IN AID
EXPENDITURE 2014-15

£39.9m**



■ EDUCATION, LEARNING & AUDIENCES **£23.9m**
■ SUPPORTING BRITISH FILM **£0.6m**
■ FILM HERITAGE **£10.4m**
■ CAPITAL EXPENDITURE **£2.9m**
■ COST OF DELIVERY **£2m**

**Excluding fixed asset depreciation and amortisation.

Expenditure as a funder is lower than Lottery and GIA income received. This is because in previous years we made a number of significant multi-year Lottery awards using future years' Lottery income, including 2014/15. These included Creative Skillset (£21m) and Into Film (£26 m).

These figures and graphs are unaudited analyses and extracts of the figures included in the audited financial statements for the year, copies of which are available from our website at bfi.org.uk or in writing to the Board Secretary, BFI, 21 Stephen Street, London W1T 1LN.

圖3: 覆蓋全境的BFI 分布示意圖
(來自BFI年度報告 2014/2015)

BFI ACROSS THE UK

SOME KEY ACTIVITIES

UK-wide the BFI funds: BFI Film Audience Network (nine Hub regions with 976 members and their lead centres as shown here); BFI Neighbourhood Cinema; BFI Player; BFI Distribution, Exhibition, DVDs and publishing; 25 BFI Distribution Fund awards; 26 Programme Development awards UK-wide (shown as below benefitting multiple regions); BFI Film Fund (with locations across the UK); Into Film; Creative Skillset; British Film Commission; BFI NETWORK partners: Creative England, Creative Scotland, Film Agency for Wales, Northern Ireland Screen and Film London.

1 NORTHERN IRELAND BELFAST 2 BFI Film Academies 1 Programme Development Award 1 Film Festival Award 2 Production & Development Awards 4 Film shooting locations 48 FAN members 1 Archive Partner 2 Neighbourhood Cinema Awards	2 SCOTLAND EDINBURGH 6 BFI Film Academies 4 Programme Development Awards 2 Film Festival Awards 14 Production & Development Awards 3 Film shooting locations 100 FAN members 8 BFI LFF screenings 1 Archive Partner 1 Mediatheque 4 Neighbourhood Cinema Awards
3 NORTH SHEFFIELD 2 Programme Development Awards 6 Film Festival Awards 8 Production & Development Awards 2 Film shooting locations 93 FAN members 12 BFI LFF screenings 2 Archive Partners 2 Mediatheques 8 Neighbourhood Cinema Awards	4 NORTH WEST CENTRAL MANCHESTER 2 Programme Development Awards 10 Production & Development Awards 1 Film shooting location 93 FAN members 11 BFI LFF screenings 1 Archive Partner 1 Mediatheque 3 Neighbourhood Cinema Awards
5 WALES CARDIFF 1 Programme Development Award 3 Film Festival Awards 90 FAN members 2 BFI LFF screenings 1 Archive Partner 1 Mediatheque 3 Neighbourhood Cinema Awards	6 SOUTH WEST & WEST MIDLANDS BRISTOL 1 BFI Film Academy 4 Programme Development Awards 9 Film Festival Awards 20 Production & Development Awards 3 Film shooting locations 61 FAN members 12 BFI LFF screenings 2 Archive Partners 1 Mediatheque 8 Neighbourhood Cinema Awards



7 CENTRE EAST NOTTINGHAM, CAMBRIDGE 3 Programme Development Awards 4 Film Festival Awards 9 Production & Development Awards 2 Film shooting locations 79 FAN members 14 BFI LFF screenings 1 Archive Partner 2 Mediatheques 2 Neighbourhood Cinema Awards	8 LONDON 7 Programme Development Awards 7 Film Festival Awards 42 Production & Development Awards 6 Film shooting locations 271 FAN members 20 BFI LFF screenings 3 Archive Partner 1 Mediatheque 1 Neighbourhood Cinema Award
9 SOUTH EAST BRIGHTON 1 Programme Development Award 2 Film Festival Awards 8 Production & Development Awards 7 Film shooting locations 132 FAN members 14 BFI LFF screenings 2 Archive Partners 10 Neighbourhood Cinema Awards	

從藝術影院到商業影院 ——小議香港同志影展

秦
勤

一九八九年開始的香港同志影展是亞洲歷時最長的性少數族群影展。此外，此類影展也一直活躍在日本、中國大陸等亞洲國家或地區。二十世紀九十年代，借助於新酷兒電影運動（New Queer Cinema）和酷兒理論的興盛力量，對於酷兒影展的討論也在學術界興起，代表者有 B. Ruby Rich、Chris Berry 等。舉辦此類影展涉及到影片的選擇、舉辦地（國家）的文化政策、全球酷兒電影的發展等因素，學者們也以比如歷史研究、電影文本分析、電影節空間等角度來解析酷兒電影節。

「香港同志影展」於一九八九年由導演林奕華創辦。林奕華遊歷歐洲，看到歐洲的藝術影院及各類酷兒影展，便萌生了要在香港舉辦同志影展的想法，並得到當時香港藝術中心主管的支持。「同志」原本是指代社會主義者身份的一個概念，林奕華借用該詞一是為了取「革命尚未成功，同志仍需努力」其意，為邊緣群體發聲；二則也是模糊性別身份，也使該影展在同性戀仍未非刑事化的八十年代末的香港得以舉行。此後，「同志」詞義的變遷，也傳至台灣、中國大陸等華語區，並被二零零一年開始的北京同志影展所用。

學者高燕寧曾經將「同志」與「酷兒」二詞進

行對比，認為前者以成家和不出櫃為特徵，而後者以出櫃和其他特殊行為（如變裝者）為特徵。這種解讀方式，將華語區的性少數派與全球語境下的「酷兒族群」切割開來，強調其圍繞「家」的本土性同志文化。部分「酷兒全球化」議題的學者認為一些亞洲地區的酷兒影展，其實是對西方經驗的一種模仿。那麼，從「家」中出走的「同志們」走入到「影展」這種似乎照搬西方酷兒行動主義的「社交空間」，香港本土同志的主體性是如何實現的？二零零零年後林奕華不再負責影展活動，放映場地由原先的藝術影院轉戰到百老匯、AMC等商業影院。此後電影節轉型，商業性抬頭。本文以從影展展映空間的變遷以切入口，解讀其影展自開辦以來展映策略的變化。

1. 香港同志影展的先行研究

近年來，關於香港都市空間、性與性別、媒體研究等議題中，許多研究者從其城市的殖民史或其中、西方的文化背景又或資本主義等角度入手剖析。比如在探討資本主義與香港女同性戀身份之間關聯這一問題上，Tang說道「探索香港的性別問題意味著需要挖掘其唯物的都市環境如何影響女同性戀者的個體身份……再者，城市的經濟化進程也影響着她們在社會、文化亦或者政治空間中所扮演的角色。」（Tang, 2009:173）著者強調了在香港這一消費型社會之中，高額的場地租借費用、有限的空間資源等經濟原因影響各類文藝活動的舉辦。此外，Leung 從後殖民視點入手，指出香港都市空間的特點不僅受到曾經殖民歷史的影響，也與「全球化的力量息息相關」。（Leung, 2008: 15）這種論述沒有局限在香港本

地性少數族群身份的建構上，突破了地理性或物理性的界限，著重提出跨地區的酷兒文化及其與本土同志文化共同作用帶來的雙重影響。到目前為止，對香港同志影展的研究主要集中在兩個方面。第一，以香港同志族群身份的建構與資本主義之間的關係以起點，通過展映某一屆或某幾屆影展的分析，探討該影展的組織策略和影節自身的特點。第二種方法採取歷時研究（a diachronic approach），影展自開辦以來的歷史，聚焦影展本身的性別政治。如學者彭家維，借用女同性戀女性主義理論，檢視影展「商業為先，男同志次之，社群為輕的營運模式，戰破其女仔戲不賣座的迷思，展示女策展人拆解對應的策略」。（彭家維，2009：III）Tang（2009）與彭家維（2009）兩者論著的共同點在於通過對展映電影的文本分析，剖析該影展的行動主義，考察香港的都市空間對於性少數族群身份建構的影響。本文從其展映場地從最早的藝術影院到後來各類商業影院的加盟為討論中心，其目的有二：一、重新審視全球語境下的「酷兒電影」這一概念，指出其已經從早期的草根政治性漸漸走入類型片的領域，因此，策展人需要平衡參展作品的商業性與政治性；與二、指出香港同志影展重點並非在於構建一個比「櫃子」大一點的同志消費空間，而加強其社區內部凝聚力和注重跨地區的合作。

2. 酷兒電影的「不純粹性」

由林奕華負責影展的前幾年間，每屆影展單元都有一定的主題，如一九八九年關注出櫃話題的「同志站出來系列」，注視女同志群體的「女人為女人而拍的情戀電影系列」，這種同志

行動主義也試圖影響著香港的同志群體。但後來，同志影展的轉型、商業性的興起、香港「同志們的不進步」最終使他退出影展。林氏曾經在二零零七的一篇報導中這樣談到，「他們只關心哪里有帥哥，哪個吧是新的！凡是有帥哥，有不穿衣服的男同性戀的就會很賣座。但是有關女同性戀的不是吃喝玩樂的東西，就會很少人來關心。」（甄曉菲 2007）這也是林對於策展人政治冷感、本土性不足、同志行動主義退卻的一種批評。類似的評價彭家維（2009）Tang（2009）也都談過之前的影展過於對於女同志的關注力不夠。

我們都知道酷兒影展的一種策略是為了展現性少數族群的正面形象或是消除歧視和偏見。這種訴求可以追溯到反主流文化和被Zielinski稱謂的「矯正動機」上，即改變大眾對於邊緣族群的負面、刻板印象。（Zielinski 2008: 129）在香港電影當中，最早刻畫同性間情感的當屬一九七二年楚原導演的古裝電影「愛奴」。但許多學者評論該電影中的女同性情感實則為了滿足男性消費慾望，而並非展現主人公的主體性。楚原導演生涯中，多以動作古裝片、粵語片見長，鮮有反應少數族群的現實主義作品，因此該片很難起到「矯正」酷兒族群長久以來負面形象的作用，更難以與後來的香港本土同志運動。

酷兒電影如果僅僅是酷兒群體內部的盛宴，它不過是座孤島，是個游離於大眾之外的密閉空間。因此，什麼樣的電影才能引導大眾、領導正確的方向，為「合格的」酷兒電影？接下來，將借鑒 Galt and Schoonover（2010）對於藝術電影的討論來解析酷兒電影。Galt and

Schoonover 是這樣定義藝術電影的，「即一種長篇敘事電影，處於完全實驗性電影與過於商業的電影之間。」兩人主張不可簡單將藝術電影進行分類，還呼籲需要關注藝術電影「不穩定的」特質（Galt and Schoonover, 2010: 6），這種「不穩定性」即為「不純粹性」。（「impurity」）

借用對藝術電影的分析來解讀酷兒電影主要有下列原因：首先，從歷史上看，兩者都是對當時主流的一種「抵抗」。藝術電影是用來抵抗古典好萊塢主流電影，酷兒電影特別是新酷兒運動時期的作品借鑒後現代與後結構主義，對人的主體性與社會性別進行再思考，反對單一的生物學構造說。

其次，從展映機制上看，兩者展映空間多元而非單一，包括獨立影展、小眾藝術影院、商業院線等，在藝術院線比較完善的國家或地區情況更是如此。

最後，兩者都無法進行二分法。Nowell-Smith 建議將藝術電影分為兩類，一種是相對主流的，如中國第五代導演作品；另一種為低投資的獨立電影，如法國新浪潮、阿基·考里斯馬基等人的作品。這種二分法遭到 Galt 和 Schoonover 的質疑，認為上述所舉作品從形式、風格、歷史背景等方面各有不同特點，還強調這種分法必須「考慮歷史性和地域特性……還需關注藝術電影不穩定性的本質。」（6）而酷兒電影也是如此，並非單單用 L (esbian)、G(ay)、B(isexuality)、T(ransgender) 等來劃分，因此某些影展常常超越以上主題的單元，涉及種族、國家等議

題，比如像剛剛結束的二零一六年日本關西酷兒影展的「慰安婦」特集。

酷兒電影的「不純粹性」可以這樣理解，如果考慮一定的歷史背景，它則是處於作者電影 (Auteur film) 與類型片 (genre) 之間的一種電影，體現了某一種不穩定性。當然，前提還必須理解類型片是電影商業實踐下總結出來的工業標準。有的酷兒電影帶有作者強烈的個人風格或導演自身認同為酷兒或表達一種政治意願，如刻畫女同性戀族群 Barbara Hammer 的 *Women I Love* (1976)，新酷兒運動領頭人 Gus Van Sant 的一系列代表作 *My Own Private Idaho* (1991), *Elephant* (2003), *Milk* (2008)，中國獨立影人張元的《東宮西宮》（1996）等。那麼工業體制下的酷兒電影呢？早期典型的代表當屬 Steven Allan Spielberg 的 *The Color Purple* (1985)，有學者也質疑其身為猶太男性是否能處理黑人女同性戀者的故事。（Benshoff and Griffin, 2006: 17）過去的二零一五年是全球酷兒電影氣息特別濃烈的一年，也是目前為止北美商業院線發行酷兒題材電影最多的一年，如在主流影展奧斯卡大發光彩的 *Carol*、*The Danish Girl*，這兩部連同 *Grandma* 創造了約一千八百多萬美國票房。這些電影藝術性與商業性的成功表明酷兒電影已經漸漸不再局限於其純粹的導演個體創作與草根政治上。

在商業上取得成功的華語片如李安的《喜宴》（1994），李曾經在自己的自傳中這麼談過「對同性戀，我不歧視，但也沒有特別的興趣，這也是一種正常的現象。我從來不覺得《喜宴》是要替同性戀講話……《喜宴》剛在柏林上演時，我很緊張，雖然獲得滿堂彩，但第一個訪問我的是香港同性戀團體中的蘭博

(Rambo) 同志林奕華，他把我海削了一頓。」(張靚蓓, 2007: 62)。林氏所抵抗和批判的是電影中所刻畫的中層、刻板的男同志形像。而影展轉型後二零零一年，新的策展人重新將《喜宴》納入到「寶島情歌」專題，並稱之為「了不起的事情」「喜事」(彭, 2009: 56) 這也是新舊策展人在其電影的政治動機、策劃理念上的碰撞。

那麼，從全球語境回歸到本土化的影展上，如何才能體現一個香港本土同志影展的特點呢？上述已經談到，酷兒電影不僅僅局限在性邊緣族群的平權話題上，可以考慮如性別、種族等方面。繼楊曜愷、博偉達之後Denise Tang、Vicci Ho 等女性策展人曾經做過這樣的努力，如加入對女性群體的關注。但影展發展至今，負責人幾經變更，每屆的主題並不明顯。剛剛過去的二零一五年同志影展，多是在國外各大影展如舊金山酷兒影展、洛杉磯LGBT影展、柏林國際電影節的參演作品，這是否成為一個簡單的放映活動而並非有行動主義的同志影展？其展映作品中，三十六個單元包括三十一部長篇、五個短篇組，只有三部左右的中文短篇（包括粵語）和一部台灣長篇。本土性特點不明顯，這不僅是同志影展單獨的窘境，也是整個港片的窘境。回顧九十年代港片，因其剛經歷香港新浪潮運動，而在九七回歸之前，港人處於對於社會變革的不確定情緒之中，各種主題如暴力、恐怖、性等蜂擁而至。本土化的同志電影數量也劇增，如《三個相愛的少年》(趙崇基 1994)、《金枝玉葉》(陳可辛 1994)《自梳》(張之亮 1997)《春光乍洩》(王家衛 1997)《愈墮落》(關錦鵬 1998) 等。九七之後，許多導演北

上，大陸對於同志電影題材審查苛刻，而香港本地同志電影製作還未具規模，因此，這導致本土同志電影逐漸缺失。

3. 香港同志影展展映空間的變遷

酷兒影展一般由酷兒活動家或獨立影人創辦，它有很強的草根性和政治性。和一般商業電影節不同，這類影展常常面臨資金短缺、工作人員不足的困境，在某些國家和地區甚至會受到壓制和檢閱。因此，策展人特別在影展初級階段通常將場地設置在些租賃價格便宜地段（如日本關西酷兒影展分放映場京都大學的西部講堂）或獨立藝術區（如北京酷兒影展會場之一北京七九八藝術區）。一九八九年林奕華創辦同志影展的想法得到當時中心主管黃愛玲的支持。二零零零年林氏離開同志影展後，由楊曜愷、博偉達二人接手後的影展漸漸脫離了藝術中心，轉而向其他商業影院發展。藝術中心的缺失，使影展角色成為非營利性組織，失去經濟來源。因此，策展人必須改變節目策劃，將商業納入考量範圍。那麼，其商業上的考慮是否影響其影展的政治性？接下來主要從電影放映場所的地理分佈，去解讀其影展空間如何建構一個同志空間，表現型少數群體的主體性。

同志影展早期的發展並非一帆風順，因為整個社會「談同色變」，對於性少數群體還停留在「愛滋病男性」等印象上。這不僅與當時美國愛滋病疫情相關(Aids Crisis) 還與香港其家庭型社會性質相關。傳統家庭價值觀在Berlant and Warner的「sex in public」中有過論述，他們提到一直以來的異性戀規範者主張

親密關係只存在於只存在於私密的、隱蔽的空間當中，這種私人空間與其工作環境、政治領域以及公共空間區別開來。Berlant 與 Warner 批判了異性戀規範這一觀念「甚於意識形態或偏見或恐同的觀點」（Berlant and Warner, 1998: 554）。這種觀念導致的後果還在於，催生單一的家庭型社會，即主張性別是生物構造的，並且只承認夫與妻、生育這樣單一的異性戀模式家庭。經過殖民後的香港，其開放、自由的風氣並未改變傳統儒家式的家庭觀念，其本質主要還是家庭型社會。當時的性少數群體在英殖民、後殖民以及家庭共同控制與管理下利用有限的空間來尋求感情與交往，這並非容易的事情。許多同性戀者尤其是男同性戀者在公共衛生間尋找伴侶。

同志影展最早的場地香港藝術中心位於香港灣仔港灣道，於一九七七年開幕。作為一個非盈利性機構，其主要收入來自捐款、場地租借費、票房等，藝術中心也是當時的香港為數不多的提供藝術活動的地方。影展為邊緣群體提供了一個社交平台，也給還在「櫃子」中的同志們提供了一個安全的保障，畢竟影展的中心活動還是電影觀賞。

影展當時場地的特殊性在於，是私密空間與公共空間的二元對立的一種解構。有學者稱酷兒電影節是一種「反公共空間」（Loist, 2012: 161），而香港同志影展與其稱它是反公共空間，不如說它是「公共的私密空間」。香港藝術中心自創建以來一直推行當代藝術，一九八八年其演奏廳改建為林百欣電影院「（現易名為 Angèle b. 電影院）」也是當時全香港首家藝術影院，其主要受眾集中在知識分子群體上，特性

是小眾且邊緣。當同志群體在影院中觀賞與自己相同的族群形象時，在公共領域中尋找認同感與歸屬感，並且這種認同感與歸屬感或能與別的觀客分享或依然將其藏入「櫃中」，因此這種公共空間兼具了私密的特性。這種分析方法意義在於，去空間的神聖化、去對立化，正如福柯在「Of Other Spaces」所提倡的要打破那些理所當然的對立，如「私人空間和公共空間之間的對立，家庭空間和社會空間之間的對立、文化空間和實用空間之間的對立、閒暇空間和工作之間的對立。」（Foucault, 1986 :24）當同志影展走上商業之路時，本篇並不否認其「私密空間的公共性」的消失，而更多考慮同志影展在工業體制之下操作時其是否「淪為」文化消費商品或娛樂活動，換而言之，同志族群主體性的展現是否在影展轉型之後受到影響？

二零零一年百老匯電影中心開始承辦同志影展。地處九龍油麻街地段的百老匯電影中心，一九九六年開幕，毗鄰地鐵站，也是來往旅客稍作過渡的一個空間。電影中心附近有書店、咖啡店，內部提供電子圖書館，觀眾可在電腦頁面查閱外國電影經典。因為其兼顧電影文化和商業性的電影空間，對於轉型期的同志影展也是不錯的放映場地。在楊、博二人負責同志影展幾年期間，因影展主要由男性主導，其展映作品較往常單一。二零零四起，Denise Tang 以及後來 Vicci Ho 等女性策展人的出現，使影展加入女性議題，這也是影展本身創新的一方面。二零零九年開始至今，Joe Lam 接管影展至今，越來越多的商業影院如 Palace IFC、AMC 及最新幾年新加入的位於尖沙咀的 The One 商城影院成為影展的分會場，這一切

顯示電影發展至今頗具商業規模。

影展轉型，究其原因無非就是老生長談的香港其城市的消費型特點，在其城市中，消費主義取代政治成為文化商品和文化身份的首要形式。而商業運作模式也不無益處，觀眾（即消費者）將看電影變成一項單純的文化活動，而並非看「同志電影」或「酷兒電影」，這本身也是去去標籤化的過程。綜合影展最新幾年的特點，即會場大多位於商業圈、男性主導的策展模式。在網絡媒體高度發展的今天，很多同志也許不用去影展就可以看到同志電影或同志社交。如果策展人不改變展映策略，是否只在本土建立一個只不過比櫃子大一點的空間甚至只是中上層的男同志消費空間？

小結

在電影節與舉辦地的這一話題中，學者如Stringer評析當今一些國際性的大影展如柏林電影節其電影空間由本土及全球力共同作用而成，且這種作用力可理解為某種公共領域，不均衡的權力關係可在這個領域實現。Stringer從全球化理論入手，考慮影展的本土特點要分析影展與本地商業、政府等之間的關係，還不能忽略全球網絡帶來的影響力（Stringer, 2001:141）。香港同志影展從小眾、草根走向商業、主流，在這個殖民後的國際大都市中建立同志社群、傳播同志文化，同時它受到本土同志消費文化與全球崛起的酷兒消費文化的雙重影響。本文無意要回答「什麼才是合格的同志影展作品？」這一問題，而主張同志影展的策展人們並非一定要在某一個作品的商業性和藝術性上徘徊，最主要的是要如何平衡這兩者

的關係，推進同志群體的公共可視性，增強影展與同志和非同志族群的聯繫，去同志群體的標籤化和特殊化，這才是影展的終極目的。而如何使影展處於不斷創新、策展人們突破本地界限、長期與其他地區如台灣、大陸等華語地區保持合作和交涉？這也是策展人們不可忽略的另一個問題。

*一九九零、一九九一、一九九六、一九九九這四屆影展因為場地、策展人、資金等綜合原因停辦

*從二零零四年開始首次有女性策展人出現，隨後四年也一直有女性策展人的身影。

秦勤 (Qin Qin)

日本名古屋大學博士研究生

qinguan512@gmail.com

附表：香港同志影展各年份場地與影展總監

年份	場地	影展總監
1989-1998	香港藝術中心	林奕華
2000	香港藝術中心	楊曜愷、博偉達
2001	香港藝術中心/百老匯電影中心	楊曜愷、博偉達
2002	香港藝術中心/百老匯電影中心/皇后戲院等	楊曜愷、博偉達
2003	百老匯電影中心/Palace IFC	楊曜愷、博偉達
2004	百老匯電影中心/Palace IFC	Denise Tang, Karl Uhrich
2005	百老匯電影中心/Palace IFC	Denise Tang
2006-2008	百老匯電影中心/Palace IFC/ AMC 又一城	Vicci Ho
2009-2010	百老匯電影中心/Palace IFC/ AMC 又一城	Joe Lam
2011-2014	百老匯電影中心/Palace IFC/AMC 又一城 /The One	Joe Lam
2015	百老匯電影中心/Palace IFC AMC /The One	Joe Lam

參閱資料

er

- Benshoff, H. and Griffin, S. (2006), *Queer images: The Film Reader*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Pub.
- Berlant, L. and Warner, M. (1998), "Sex in Public". *Critical Inquiry*, 24(2), pp.547-566.
- Bordwell, D. (1979), "The Art Cinema as a Mode of Film Practice". In: C. Fowler, ed., *The European Cinema Reader*, 1st ed. Psychology Press, pp.94-102.
- Foucault, Michel (1986), "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias". trans. Jay Miskowiec. *Diacritics* 16.1, 22-27.
- Galt, R. and Schoonover, K. (2010), "Introduction: The Impurity of Art Cinema" In: R. Galt and K. Schoonover, ed., *Global Art Cinema*, 1st ed. New York: Oxford University Press, pp.3-29.
- Ger, Zielinski (2008), "Furtive, Steady Glances: On the Emergence and Cultural Politics of Lesbian and Gay Film Festivals." Doctoral Dissertation, McGill University
- Facebook.com. [Accessed 22 May 2016]. (n.d.). Facebook. [online] Available at: <https://www.facebook.com/hklgff>
- Hklgff.hk. [Accessed 22 May 2016]. HKLGFF. [online] Available at: <http://www.hklgff.hk/>
- Ho, W. (2015), *Screening post-1989 China*. Springer
- Leung, H. (2008), *Undercurrents: Queer Culture and Postcolonial Hong Kong*. Vancouver: UBC Press.
- Loist, Skadi, (2012) , "A Complicated Queerness: LGBT Film Festivals and Queer Programming Strategies." *Coming Soon to a Festival near You: Programming Film Festivals*. Ed. Jeffrey Ruoff. St. Andrews: St Andrews Film Books, 157-172.
- Marchetti, G. (2011), "Between Comrade and Queer: Stanley Kwan's Hold You Tight". In: *Hong Kong Screenscapes From the New Wave to the Digital Frontier*. E. Cheung, G. Marchetti and T. See-Kam, ed., Hong Kong: Hong Kong University Press, pp.197-223.
- Stringer, Julian (2001), "Global Cities and International Film Festival Economy." In *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Eds. Mark Shiel, and Tony Fitzmaurice. Oxford: Blackwell. 134 – 144.
- Tang, Denise Tse Shang (2009), "Demand for Cultural Representation: Emerging Independent Film and Video on Lesbian Desires." In *Futures of Chinese Cinema: Technologies and Temporalities in Chinese Screen Cultures*. Eds. Olivia Khoo, and Sean Metzger. Bristol; Chicago: intellect, 169 – 190.

Valck, Marijke de, and Skadi Loist (2009), "Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field." Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit. Eds. Dina Iordanova, and Ragan Rhyne. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 179-215.

高燕寧 ([2011] 2016) , 《【同志】高燕宁：中国有gay吗? 》. Douban.com. Web.

彭家維 (2009) , 《她們的故事：香港同志影展研究》, 碩士論文, 香港中文大學

張靚蓓 (2007) , 《十年一覺電影夢》, 北京：人民出版社

甄曉菲 (2007), 南方周末 - 《是是非非同性恋影展》. [online] Infzm.com. <http://www.infzm.com/content/542> [Accessed 22 May 2016].

「在日本有許多人正努力改善電影文化的處境」

——訪談前愛丁堡國際電影節總監、影評人和策展人克裏斯·藤原

採訪人：胡瀝丹



克裏斯·藤原撰寫和編輯了多部電影著作，包括 *Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall* (2001), *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger* (2007), *Jerry Lewis* (2008), 和 *Defining Moments in Movies* (2007, 主編) 等。他曾任教於東京大學、耶魯大學、和羅德島設計學院等知名學府，也在世界各地的多個電影節擔任過評委的工作。目前定居日本。

《思逸》：在日本有一些中小規模的電影公司每年都會進口藝術電影。這些藝術電影在影院的排片情況怎樣呢？

藤原：小部分的外國藝術電影在日本會有相對較寬的發行渠道。它們通常是在美學上非常保守的、題材常見的電影，一般來自法國或者英國，預期的觀眾是那些年齡層次較高的群體，可能只有這些人才有興趣走進電影院去看藝術電影。在東京有兩三家電影院會放映這類電影，有時你在大阪也能找到一兩家這樣的影院，在其他城市，比如福岡和仙臺，就更少。

《思逸》：在日本，發行公司和藝術影院的關係是怎麼的呢？日本的電影市場如何運作的？

藤原：在日本有一些知名的、具有一定規模的發行公司，比如 Bitters End。另外還有大量的小型獨立發行公司。許多公司其實僅有一個或者兩個人，對某部電影產生極大興趣之後嘗試發行它。不管是中型還是小型的發行公司，他們都需要與獨立影院建立良好的關係和密切合作。電影的宣傳推廣也是必須的，這些公司要在大眾層面非常活躍才行，因為那些掌握報紙、電視、點擊量大的網站和暢銷雜誌的大媒體公司對支持獨立電影這件事並不感興趣。藝術院線似乎主要倚賴那些熱誠影迷中的核心群體來維持生存。另外，發行商會爭取到一些電影的 DVD 版權並通過銷售 DVD 獲得一些收益，相比其它國家，這個渠道對於日本的電影市場來說更加重要。

《思逸》：您曾在世界各地不同的電影節工作過，比如英國愛丁堡、澳大利亞悉尼、韓國全州和日本山形等。能否請您談一談日本的藝術影院與電影節之間的關係呢？它們怎樣吸引觀眾呢？

藤原：日本有幾個重要的電影節會放映國際藝術電影，其中最有名的是東京國際電影節（Tokyo International Film Festival）和東京銀座電影節（Tokyo FILMeX）。此外還有一個相對較新的奈良電影節（Nara Film Festival），由導演河瀨直美創立。福岡有兩個規模雖然較小但已頗具聲譽的亞洲電影節：「聚焦亞洲」電影節（the Focus on Asia Film Festival）和福岡亞洲電影節（the Fukuoka Asian Film Festival）。東京的琵琶電影節（the Pia Film Festival）在扶持日本的年輕獨立電影導演上發揮了重要作用。另外還有一些專門的電影節，比如山形國際紀錄片電影節（the Yamagata International Documentary Film Festival）以及華語、拉美、法國電影節等。

在這些電影節上放映過的大多數電影不會再在日本發行。所以很難說日本的藝術影院與電影節之間有著持續和特別重要的聯系。但是電影節的確在宣傳電影上起到了作用，也展示給了發行商哪種類型的電影有吸引和取悅觀眾的潛質。

正如我在回答你的第一個問題時提到的，日本藝術院線的核心觀眾是年紀相對較大的一批人，大概五六十歲或者更大一些。能夠吸引到較大數量的這類觀眾的電影已經算是有很好的市場表現了。

《思逸》：您剛剛提到日本藝術影院的觀眾年齡層次普遍較高。這使我想起英國的藝術影院也有類似的情況。但是在中國情況就不太一樣，雖然目前中國還沒有藝術院線，但對藝術電影感興趣的一般的是比較年輕的人。能不能

請您談一談日本的迷影文化？

藤原：日本仍然存在著一種特別重要的迷影文化是直接或者間受蓮實重彥影響而成的。蓮實重彥是日本非常有名的影評人，也是研究法國文學的頂尖學者，曾經擔任過東京大學的校長，在80歲的時候還成為了獲獎小說家。蓮實在創造一種敏銳而深刻的電影欣賞文化方面起了至關重要的作用。他還通過後來成為一線導演的學生，包括黑澤清和青山真治，影響了整個日本電影。那些直接受到蓮實影響過的人目前可能是40到50歲的年紀。

年輕人中當然也有影迷，但是我並不認為他們足以建構起一種迷影文化。在日本有成千上萬的年輕人想加入電影行業，因為他們看到的只是光鮮和令人振奮的一面，或者有些人認為自己有個人情感需要通過電影來表達，然而這些人其實並不懂得迷影文化或者對電影史的相關知識一無所知。

造成日本迷影文化缺失的一個原因在於曾經的影迷俱樂部文化在日本已經大面積消失，僅僅剩下很少的地方還有這樣的俱樂部（例如Athénée Française Cultural Center）。另外一個可能的原因是電影在日本尚未成為一個正統的學術研究領域。

在日本有許多人正努力改善電影文化的處境。一些獨立電影導演和發行商成立了各種團體或協會；也在出版一些小範圍內流通的電影雜誌。在Athénée Française Cultural Center，我參與了一系列電影放映和演講的活動，主題為「什麼是當代電影？」我也在為山形國際紀錄

片電影節的 Film Criticism Collective 項目組工作。這個項目組經營有關電影批評的工作坊，並且已經出版了東亞青年影評人系列文集的第一輯。

《思逸》：日本政府是否有對本國藝術電影有所支持呢？

藤原：從目前來看日本政府並沒有對藝術電影做出過有效的支持。在國家層面，對藝術的資助屬於文化事務部門或者「文化廳」的職責範圍。他們的確設立了一些基金可供電影人申請，但是數目相當有限且很難申請到。他們也對電影節提供支持。這些支持都是在縣市級層面上操作，針對的是電影製作和展映。當然每個縣能獲取的資源多少各不相同。

《思逸》：您認為在過去的幾年裏日本電影人在進軍國際和開拓本國電影市場方面有沒有什麼新的動向？

藤原：國際和本國電影市場的情況都變得更不容樂觀。近年來只有少量的日本電影得以進入歐洲或者北美國家的院線，例如吉蔔力工作室的動畫電影以及是枝裕和的一些電影。被定位為邪典電影的導演，如三池崇史和園子溫，有部分作品在海外以 DVD 或者 VOD 發行過。除此之外，一般的模式是這樣：每年有大約20部的日本電影得以在重要的國際電影上放映，之後它們差不多就在日本以外的國家銷聲匿跡了。就日本國內的市場而言，近年來的情況基本是這樣：成百上千的中小成本的獨立電影被製作出來，其中少量的電影能獲得一些關注，或者勉強算是成功。其余大部分獨立電影的命

運是僅僅在一家影院以每日一場的頻率放映一周。

《思逸》：目前中國還沒有建立起藝術院線，假如將來能夠在中國把它建起來，您覺得日本的獨立院線相關經驗能提供什麼啟示嗎？

藤原：我認為發展中國的藝術電影市場是一項具有獨特挑戰性的工作，中國的電影工業環境與日本是非常不同的。所以說很難講中國能從日本獲得哪些有關藝術院線建立的經驗。日本藝術院線有一個有趣的點是：很多年輕人正投身於獨立電影製作，其中有許多的電影能夠在各個電影節上（比如琵琶電影節等）和一些小的影院放映，儘管放映周期很短。我不確定這種方式是否具有經濟上的可持續性。但是日本藝術院線的例子展示了電影節和小型的藝術影院如何能對獨立電影提供支持和曝光的機會。當然，這種情況能在中國發生的前提是政府會支持這樣的電影獲得放映的機會。

胡瀝丹 (Lidan Hu)

英國愛丁堡大學博士畢業
現任教於四川大學外國語學院
《思逸》訪談文章編輯
lidanhu2015@163.com

關於一家電影院，關於一位排片人——巴黎藝術院線策展人Victor Bournerias 專訪

採訪人：雷夏咏



*此訪談的首發處為《深焦》。感謝《深焦》授權《思逸》轉載。

《深焦》：首先能介紹下 Grand Action 影院的歷史嗎？

這個地方一直都是一個電影院。20世紀初的時候，這裏有一陣叫做 Le studio Jean Cocteau，是一個只有一個大放映室的電影院。到了七十年代，這裏就變成了 Grand Action，八十年代大放映室被分成了兩個放映室，也就是現在你看到的樣子。大約十年前，2005年末的時候，Grand Action 易主，從 Jean-Marie Rodon 和 Jean-Max Causse 的 Action 集團交接到了現在負責人 Isabelle Gibbal-Hardy 手中。

《深焦》：電影院的裝潢、海報似乎都顯示著一種更偏向於美國類型片的審美，這種選擇跟你們的歷史有關嗎？

七十年代 Grand Action 和其他藝術電影院一樣都在重映經典影片，的確我們尤其重視美國遺產，好萊塢經典和新好萊塢電影，當然九十年代過後也有一些法國作者電影在我們電影院上映，但我們的源頭確實和美國電影緊密聯系在一起。

《深焦》：你是怎樣走上電影排片這條職業道路的？

我在2010作為放映員加入 Grand Action 的，我現在也還在做放映員，還拿到了認證。同時我仍然還在大學裏學習法國電影。當我來到這裏的時候，只是作為一個學生來做一點學業之余的工作，但是我和這個團隊相處非常之融洽，交談甚多，當時和 Isabelle 一起排片的人需要把責任重心更多地放到技術設備上去，所以2011年的時候他們便讓我開始了排片的工作，在此之前，除了我在大學裏面的電影專業知識，我並沒有任何專門的排片經驗或知識。

《深焦》：能不能講講你作為排片人在電影審美上的特別見解？

我作為個人的口味和我作為排片人的口味是重合的，因為在這個電影院我們排的都是符合我們自己口味的電影。我完全沒法想象自己作為 UGC 或是高蒙的排片人要怎樣工作，我必須要選擇一些自己完全不會喜歡的電影來上映。我仍然還是一個對很多電影保持著好奇

心的人，我還保持著迷影之心，還看很多很多電影，我知道什麼是特別符合我個人口味的電影，我也知道什麼是符合 Grand Action 選片標準的。這個影院紮根於巴黎深厚的迷影文化中，但也應當隨當今的市場、發行和觀眾而發展，盡量更新觀眾。所以在保留傳統的同時也應該試試其他國家的電影，其他的電影人，而不是長期在拉丁區電影院能看見的那十幾二十個導演。我覺得我們還有很多要做，雖然現在這個環境下，在拉丁區的電影氣氛比較讓人洩氣，但我們做得還不錯，手裏還有很多計劃等著實現。

《深焦》：你認為通過排片人的工作能夠影響一個群體的觀影受眾，甚至是塑造出一批特別的影迷嗎？

我們有意要做的就是延續迷影傳統的同時使之更加豐富。我們的觀眾大多都有一定的觀影基礎，有自己的觀影參考，很少有觀眾到我們這裏來就是為了吃著爆米花看電影的，很多來這裏的人本身已經電影愛好者（Cinéphile）。我們排片人最感興趣的就是能為這些人提供能夠延續傳統又能打開視界的電影，在傳承經典的同時，也要告訴人們，這部你可能還沒看過或是仔細揣摩過，你可能錯過了一些好東西，還有些東西有待你去發現。

兩年前，我們做了一個關於八九十年代動作片的電影單元，這些片子當年發行的時候完全是被大家當做娛樂大片來看的，所以並不是通常我們所說的（藝術）電影愛好者會去看的電影，通常也被認為沒有多少藝術價值。一些電影人，像 John McTiernan, Kathryn

Bigelow, Paul Verhoven, James Camron 等等，在我看來都拍過不少很有意思的電影，所以我們在修復版《虎膽龍威》上映前用了六個星期來放映這些電影，就是為了告訴大家，我們是放過很多 Howard Hawks, John Ford, Fritz Lang 的經典影片，但這些好萊塢「娛樂大片」的導演也是從迷影傳統中走出的，他們拍攝的電影從藝術價值來看也是極為有趣的。通過這樣我們重新賦予一些影片其在迷影圈中的重要性，因為我們脫離了它的工業環境，在它上映二十幾年後，我們已經不是為了錢而重映它的，而是為了告訴觀眾，這其中的影像訴求值得探究。

《深焦》：你們之前做過一次赫爾佐格的回顧展，他似乎不是特別像你們影院的風格，怎麼想到要做這個的？

沃納·赫爾佐格拍了非常非常多的片子，大概有六七十部，我們可能放了三十五部，所以並不是一個完全的回顧，有故事片也有紀錄片。赫爾佐格從七十年代一直工作到現在，在好萊塢和其他地方都拍過片，拍過獨立影片也和大團隊合作過，對我來說這正是一個符合我們想要彰顯的傳統迷影價值的電影人。我們向觀眾推出這樣一位電影人就是想說，你喜歡新好萊塢電影，喜歡艾爾·帕西諾，羅伯特·德尼羅等獨特的演員，沒有理由不喜歡赫爾佐格的電影。我覺得他屬於那些可以拓寬 Grand Action 美國中心選片路線的電影人，而且又不與這個標準相背離。他電影裏有力的敘事和躁動的情感很容易就能觸動我們的觀眾，而他截然不同的紀錄片也不會讓觀眾們失望。我覺得這完全是 Grand Action 可以做到的，而且這也

是一個比較不同的工作方式，就是不一定要等發行商來給我們提供選擇，等待某部影片被修復重新發行，而是去最多地去尋找已有的現存拷貝，盡量批量完整地來展示一個電影人的作品。現在一部電影可以在越來越多的影院同時上映，靠一部電影來招徠觀眾也變得越來越困難。當我們推出這個赫爾佐格電影單元的時候，對很多人來說許多電影都是他們沒有看過的，這也使得這個單元大為成功。我覺得這是我們應該走的一個方向，雖然這似乎是電影資料館應該做的事情，但是電影資料館不能兼顧一切，所以我們也應該能夠提供這樣的電影。

我的排片夢想是做一次科波拉八十年代電影展，大家都看過《教父》或者《現代啟示錄》，但像《舊愛新歡》、《小教父》、《創業先鋒》、《石花園》、《佩姬蘇要出嫁》等都是較少有人看其實非常棒的影片。把他這八十年代這些片子集合起來持續放四五個周，我肯定有很多人對這很有興趣的。

《深焦》：還做過一次「電影中瘋狂的女性角色」，和一期《電影手冊》不謀而合，你們的排片工作會參考一些評論媒體的走向和風聲嗎？

並不會，當然作為影迷，我們和一些影評人站在一起來維護一些電影這樣的情形並不奇怪。但我認為這是一個美麗的巧合。而且情況並不總是這樣的，也有我們選擇的影片被媒體忽略甚至是不喜歡的，或者反過來一些影片媒體一片好評，但觀眾並不買賬。與其說是直接受評論和媒體的影響，不如說是我們都是浸潤在法國影評的傳統當中。我們並不能去看媒體喜

歡什麼我們就放什麼影片，媒體喜歡我們放的電影的時候我們當然很高興，但我們的排片表都是在媒體評論出來前很久就已經早早定好的了。

另外一點是，現在的影評並不能真正帶來票房。我記得2014年安德魯·布加爾斯基的《電腦棋局》在我們這裏上映的情形。這是一部很有意思的電影，很怪，在那年的戛納前四月上映，那個時候幾乎沒有什麼與意思的片子，所有的媒體都很喜歡這部。但它並沒有吸引到更多的人來觀看，就還是停留在一部冷門的獨立影片上。即使針對來看的那些人來說，我不認為是媒體給它帶來的這些票房。現在在這個行業裏有媒體的好評是很重要，但已不如從前（那樣有效）。

《深焦》：你參與過的排片工作裏，哪些回顧展是最成功的？你最喜歡的是哪個？

赫爾佐格這個就很成功，可能是目前我參與過的排片裏面最成功的了。我們上一次做的法斯賓德回顧也很好，還有霍華德·霍克斯，希區柯克，都是很經典的。

我個人的話，赫爾佐格片子重映的時候我就非常高興，因為有好多都是我夢想在影廳裏看到的。此外讓我非常高興的是去年我們做了關於保羅·韋基亞利的展映。他是一個從六十年代其就一直工作到現在的電影人，但是簡直不為人所知。我們重映了八部他的電影，上映了他的新片，請他親自到來，還請了很多參與嘉賓。對於很多人來說發現或是重新發現韋基亞利的藝術都是在 Grand Action，這讓我十分高

興。最後一個就一點也不特別了，去年我們用35mm膠片放了很多戈達爾的電影，但仍然是令人激動的工作。

《深焦》：你們和巴黎其他藝術影院是什麼關係？

我們的負責人 Isabelle 同時也是巴黎獨立影院協會（CIP, Cinéma Indépendant Parisien）的負責人。CIP 集結了29個巴黎各類型的獨立放映廳，也就是不屬於高蒙、UGC等大集團的放映廳。大多數的獨立影院都囊括在了這個協會裏面，形成一個互助的關係，當然此外它們之中肯定還有不同的親疏關係，同時我們畢竟是活躍在同樣的領域，所以競爭關係也肯定是有的，但重要的還是這裏面的合作關係。

《深焦》：除了 CIP 還有其他行業聯盟來進行相互間的聯絡與合作嗎？

在本地層面，CIP 應該是最有力的組織，當然國家層面的話，還有工會，法國藝術與實驗電影協會（AFCAE, Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai）。但今天「藝術影院」的概念已經變得太廣泛了，因為MK2也有藝術影院，但是它的藝術影院和我們這種藝術影院之間又並沒有很大關係。所以要在這個過於龐大的國家性的藝術影院組織裏進行合作其實是很困難的。

《深焦》：那可存在定期的行業會議進行溝通交流？比如，如何避免和別的影院在同一時間的排片上沖撞？

我們當然都會去看別的影院最近都在做什麼，

更主要的是，我們的工作是和發行商聯系在一起的。所以當我們從發行商那裏拿拷貝的時候，他們便會告訴我們，「最近也有一家影院想在同一時間做這個影片，你們要不要和那家商量一下」，「你們是第二家來問我們要拷貝的，我們把拷貝給第一家了」，諸如此類。大多數時候我們了解到別的影院有了某部拷貝，我們直接就知道他應該會做這個電影人的回顧展，或者我們從別處間接了解到這樣的情況，然後我們就會盡量避免上映重複的內容。

《深焦》：你們和 UGC 的影院之間存在什麼樣的關係？

我們和 UGC 之間的聯系其實就存在於 UGC 在大約15年前開始發行的無限卡*（UGC illimité, 見註釋）。這個卡很快就不得不向其他影院開放，因為需要在公平競爭這一點上對其進行限制。由於其他影院無力對抗這一系統，所以需要將這一系統向其他影院開放。巴黎絕大多數的獨立影院都接受 UGC 卡購票，每一筆通過 UGC 卡購票所得的收入，UGC 都給我們返還一定數額。這對我們影院也非常重要，因為平均來說，這些使用UGC卡的觀眾大概占總數的三分之一左右。但也要承認，相比起其他，一張通過 UGC 卡購得的票帶給我們的收益是最少的。總之這完全是一個行政管理帶來的關係，我們和 UGC 集團完全沒有任何關係。

《深焦》：當你們的新片上映和 UGC、MK2 影院重合的時候，你們採取怎樣的措施呢？

確實，這也是我們排片一直以來面臨的一個問題，因為一些我們想要的電影必定也是其他人

都想要的。有幾種情況，要麼發行商直接就拒絕了我們，傾向於將電影賣給 UGC，MK2 這樣的大集團，因為他覺得這樣能帶來更多的票房。遇到這樣的情況，我們會將一個發行商的拒絕紀錄在案，當一個發行商拒絕的次數到一定數量，我們可以申請訴訟，強制這個發行商給我們一個拷貝。有的時候，發行商願意給我們拷貝，但是又怕 UGC、MK2 介意，所以要先征求 UGC、MK2 的意見。還有一些發行商把電影給我們，同時給另一地區的 UGC 和 MK2，這樣可以避免一些問題。當然還有一些發行商並沒有得到 UGC、MK2 的回覆，於是很高興他的影片能在我們這裏上映。在獲得影片拷貝上，一直存在著巨大的競爭。我雖然只是提到了 UGC、MK2，但有時也可能發生在和別的獨立影院之間。但最大的競爭來自於「熱門影院」（salle de circuit），因為他們總能拿到他們想要的電影，顧名思義，他們是經營得最好的，他們的觀眾在數量上對電影市場更有代表性，所以發行商不會拒絕他們的要求，而我們常常遭到拒絕，我們一年當中可能有一半的要求都是被拒絕的。

還好的是，在這方面法國還是有一些規定的，現在有了電影行政監察委員（Médiateur du Cinéma）作為電影經營方和發行方之間的仲裁人。當一家發行商不斷地在多部電影上拒絕我們，我們可以聯系這個仲裁，而他能夠要求發行商將這部電影給我們。當我們因為某個「熱門影院」遭受很大的壓力，如果他們向發行方施壓導致我們不能拿到拷貝的情況多次發生，我們也可以申請仲裁。這個規定畢竟還是有一些作用，避免我們這樣的獨立影院被過度擠壓，但在影院之間仍然存在著巨大的失衡，賺

錢最多的電影院最容易獲得電影，因此也賺到更多的錢，這是一個惡性循環。

《深焦》：具體來說，一張 UGC 卡購得的票能帶給 Grand Action 多大的收益？

我現在不知道具體的數目了，因為合同前不久更改了，但應該是在 2 歐左右。這是一個微不足道的數目，我們自己的價格表裏最便宜的都是 5 歐的兒童票。

《深焦》：影院有多少位排片人？一個排片的最後確定需要經過些什麼流程？

我們有兩位排片人，影院負責人 Isabelle 和作為排片助理的我。在描述一個冗長的拍片流程之前，我不妨先介紹一下我們排片表的構成：我們的排片表主要由三部分構成，第一個部分是重新拷貝發行的經典影片，這種影片我們會給將它放到一個合集裏來上映，比如我們這周拿到了庫布裏克的《斯巴達克斯》，我們現在就在循環放映這部以及庫布裏克的其他影片。這些放入合集的其他影片並不是新的拷貝，我是我們去找的舊拷貝，為的就是把庫布裏克做成一個時事熱點。這是我們工作的第一部分，真正建立在經典影片上的部分，需要我們看發行方提供了什麼選擇，確定這些影片新發行的日期等等。一旦選擇了一部影片，我們就試著圍繞這部影片，看能不能做出一個關於某個電影人、某位演員、某一主題的電影節。這些工作大多都是能在前期就確定下來的，有的時候在上映前六個月就敲定了，雖然也有臨到事前一兩個月才敲定的，但總的來說都是比較長線的工程。

另外我們也像其他電影院一樣，有經營新片，也是在周三上映。但我們無法像大影院一樣做到每周三都有新片上映，因為我們沒有辦法拿到所有想要的片子。我們已經盡量去找我們最想要推行的片子，以及那些符合我們為 Grand Action 建立的選片路線的片子了，從好萊塢片子，到美國獨立電影，美國作者電影。我們也想要在力所能及範圍內擴展我們作為一個先鋒性的藝術影院的視野，圍繞一些法國電影人的作品展開工作，還有很多意大利電影（現在意大利電影我們做得少了，因為很不幸的是現在發行的意大利電影越來越少了）。同樣的，這些我們都要提前過問發行商，有時候提前一年或者八九個月，有時發行商最後才回覆我們，距離上映就只提前了一個月或幾個星期。

最後一部分工作則是事件性的。主要是我們六個影迷俱樂部的活動和另外一些臨時活動。我們為俱樂部的做了很多工作，加上還有與合作方一起的工作。一般來說他們都有自己的排片人，他們的排片人也經常和我們合作，要去找拷貝，看怎麼放、還能不能放，如果不能放了能不能找到其他的，然後組織觀影活動，迎接主講人和導演，主持互動環節等等。這也是我們工作中很重要的一部分，因為這讓我們電影院成為法國最活躍的影院之一。

我們每個星期都要出一個排片表，每個星期我們都重審放映時間，考慮電影和電影人。這並不是說我們每個星期都有不同的片上映，因為我前面提到了這是在很提前就和發行方敲定好了的。比如，我是知道什麼片子會在九月出來，但是現在我得在兩周之內再想出一個新的電影單元來，因為我們現在正上映的電影正在

逐漸失去吸引力，需要我找出一點新東西來。所以說我們的工作總的來說是長線工程，但同時還伴隨著不斷的填充加料的短期工作。我和 Isabelle 一起看了很多電影，一起去找發行方合作，雖然我們不是在每部片的看法上都一致，但是我們向發行方徵求的片子都含有各自為電影院的考慮。

《深焦》：主要都和哪些發行商合作？

經典重映上，我們主要合作的有 Carlotta, Swashbuckler, Lost film 等等，當然還有很多其他的，我現在一時不記得了。在新片放映上，我們幾乎和所有發行方都有合作，但我們更多是去找我們想要放映的，而不是發行方給我們推薦的。我們和大發行商合作，像華納，二十一世紀福克斯，環球，索尼，也和其他獨立發行商合作，比如 Shellac, Jour2Fête, Bellissima 等。我們的合作方很多，因為我們就是要去在最大的選擇空間裏找出我們感興趣的，而不是就那麼幾個發行方的片子。

《深焦》：所以明確一下，新片的拷貝更多是你們主動找到發行方而獲得的，那麼經典重映的拷貝也是這樣的嗎？

重映的話並不是這樣的。更多還是發行方先去買下影片，要麼他們先修復，要麼他們直接拿到了修復好的拷貝，然後再來跟我們說，「接下來的幾個月，我們要發行這幾部電影，有沒有你感興趣的」之類的。我們也會跟很相熟的發行商說，我們很想要某一部影片，但這種大多要等上數年。另外，當我們做「目錄工作」時，也就是說當我們需要一些並未重新發行的

影片的舊拷貝時，這就需要我主動找發行商了，比如我會去找現在能夠拿到手的庫布裏克電影。

《深焦》：一些拷貝沒有辦法獲得主要是什麼原因？

有跟多原因，最重要的是35mm膠片的拷貝正在逐漸消失。因為我們用的都是35mm膠片，我們的兩個放映室都配有相應設備，可以放數碼和模擬的。但是一些發行商，尤其大發行公司都在希望擺脫這些膠片，遺憾的是，這些舊拷貝的數碼化速度跟不上他們丟棄的速度，所以有時候當我要找一些甚至都還不是很老的電影，十幾年前的電影或是甚至還不到十年的電影，我打電話給發行商，他們會跟我別人買走了拷貝，但這部電影會被數碼化，或永遠都不會被數碼化。(j'appelle le distributeur, il m'a dit on a acheté la copie, mais ce film sera numérisé, ou jamais numérisé)有的電影根本就已經沒有辦法再拿到了，並不是因為它們有多老或是多冷門，完全就是因為經濟預算的裁剪。因為是發行方出資修復和保存，而許多發行公司都想要裁支，不再為此耗資。

另外就是一些很老的電影，主要是外國電影，法國發行商只擁有一定時間內的版權，如果他們手中的版權到期了，我們是沒有辦法直接去向國外的版權所有人購買的，因為這完全是另一個級別的預算水平了。這跟電影節和電影資料館是完全不一樣的，他們有不同的財力和人力，而我們就是跟在法國的發行商合作。

《深焦》：一部拷貝的價格大概在什麼範圍之

間？

我們之所以能夠和這些發行商一直合作，因為這個價格是不定的。我們獲得一部電影的經營權，然後根據我們的售票所得，從中抽出一部分給發行方，這部分的範圍在50%到30%之間，所以沒有一定的數量，就取決於票房。如果我聯系發行方，他們給了一個固定的報價，那不管有多少票房，我們都得付出同樣的價錢，當然我們已經盡了最大努力吸引觀眾，但如果是這樣的話，每一場放映都會是一場巨大的冒險，在財力方面我們吃不消。現在對版權所有人的報價也並沒有一定的規定，一場放映可以在150歐到1000歐之間，這些都是不定的。

《深焦》：經典重映和新片上映哪一個給你們帶來的收益更大？

非常難說。我們在數據上也花了很多功夫，就是希望找出點趨勢什麼的，但我們的數據簡直就是在告訴我們電影可以有多隨心所欲。也就是說，在我們平均每年推出20 ~ 30部的情況下，每年的票房前三名可以是兩部重映和一部新片，到了第二年則可能全是新片，再下一年票房冠軍又可能是一部經典影片，就沒有什麼規律可言。我覺得可能不止在影院經營上，在電影的各個領域裏都是這樣的，就是沒有什麼放之四海皆準的規則可以讓我們在其上開展工作。其他藝術領域大概都可以這麼說，但這尤其體現在電影這一工業裏。不管它的商業化程度如何，當一個電影取得了巨大的成功，許多制片公司都會想模仿這部電影，但很少有用同樣的配方能重新創造出同樣的成功。每一個

電影，每一次成功都包含了太多的因素，讓我們很難定期再造一次成功。在我們這裏排片也是一樣的，所以我們還是堅持用自己的判斷力來選片，因為我們在這裏當然是因為我們想要為某些電影上的觀點背書，萬幸的是，這也算行之有效，因為一直都有人選擇來我們這裏看電影，並對其感到滿意。如果我們總是想著重鑄之前的成功，總是放映一些我們自己不一定喜歡但是以為能帶來票房的電影，可能很快我們的收入還是會減少。

當然從另一方面來講，放映經典電影的成本更小一些，因為我們常常能和發行方進行協商，給他們一個較低的分成，而新片的上映我們需要和他們對半分，甚至更多。但總的來說，單從帶來的收益講，很難提取出一個準則來的，我們需要保持一個開放好奇的心態，盡最大努力，如果我們局限在一定的模式裏，我們就很難看到一些新的可能性了。

註釋：無限卡（UGC illimité）是由 UGC 主導發行的在全法（以及比利時少數地區）通行的包月購票卡。持卡人每月繳納一定數量費用，可在 UGC 和 MK2 旗下影院以及合作藝術獨立影院無限制次數觀看電影。

雷夏咏 (Xiayong Lei)
法國巴黎三大文化新聞專業碩士畢業、
《深焦》核心成員
leoohaawing@gmail.com

藝術片的公共生活：初探藝術院線的歷史之變——

評《Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema》(Barbara Wilinsky, 2001)

何謙

當我們談論藝術電影時，我們在談些什麼？

是各種派系、新浪潮和電影作者的大名？還是那難以定義的主流與小眾，商業與藝術之分野？電影史學家大衛·波德維爾提倡從現實主義、作者性表達與曖昧性等敘事與美學樣式方面探討藝術片如何成為區分於經典好萊塢的「一種電影實踐的模式」(a mode of film practice) (Bordwell, 1979)；史蒂夫·尼爾則認為藝術電影不是一種電影風格，而是一系列的文化體制，是「在商業電影中的另類運作機制」(alternative apparatus within the commercial cinema) (Neale, 1981)——這些前人論述頗有洞見，或專注於文本特徵或從產業體制角度提供定義藝術電影的典範。[1] 電影學者Barbara Selznick在其研究著作 *Sure Seaters* 中卻提出了極具開拓意義的另一種可能性：藝術電影從無確切定義，其多樣性、曖昧性與流動性正與戰後美國藝術院線興起的文化與產業語境密不可分。[2]

換句話說，當我們探討藝術電影時，我們既要

談論作為一種敘事與美學類別的藝術電影，又不應該忽略藝術電影其實是戰後（美國）電影業在社會經濟劇變之中進行產業化應對的結果。Selznick這本著作的主要貢獻正在於，其不僅把藝術院線的歷史之變當作理解藝術電影的概念、文本與話語的基本維度，還以此為鏡映射更廣闊的戰後美國社會文化史，最終觸及關於電影媒介本身的命題：電影的社會性(the sociality of cinema)。

「新電影史」框架中的藝術院線

從電影史書寫的角度來看，Selznick的著作與東山澄子、羅伯特·艾倫等學者所稱之近二十多年來電影研究的「歷史轉向」(historical turn in film studies) 形成了學理和方法論的呼應。這股後來又被重新定義為「新電影史」(new cinema history)的潮流，指向電影學界一批新湧現的基於歷史檔案和實證考察，並關注文本以外的電影生產、放映、流通和消費活動，觀眾與觀影體驗的研究 (Higashi, 2004; Allen, 2006; Maltby, 2011)。Selznick 主要利用四十年代以來不同類型的史料，如電影行業期刊《名利場》、《電影先鋒報》等，大眾期刊（《紐約時報》、《生活》、《星期六晚報》、《哈潑斯雜誌》等）以及與藝術影院運營和管理人員的訪談，展開「新電影史」導向的美國藝術院線文化史研究。全書共有五章，探討的內容分別是藝術電影的概念及簡史，藝術影院歷史語境中的分類及特點，藝術電影產業的形塑，藝術院線觀眾以及藝術院線自身的生存和運營策略。尤其契合新電影史中「放映和觀影研究」(film exhibition and moviegoing) 這一重要分支的是 Selznick 著力描畫的歷史圖景：

圍繞藝術院線而形成的放映、觀看與消費文化，是如何經由特定時期錯綜複雜的政經和社會力量所宰制的。Selznick為了避免任何「去歷史化」解讀的可能性而形成的批判性自覺始終貫穿全書。在她看來，考察藝術電影及其院線發展不應該只是聚焦於二戰剛剛結束後被以「藝術電影」命名的一批影片及其藝術類別，而需要仔細考量當時的特定語境之中人們如何觀看這些影片，如何參與藝術院線的文化生活，如何理解藝術片和其自身的藝術觀影行為(15)。

影院、階級與品鑒型觀眾

不同於已有的電影院研究多集中在探討商業影院與建築空間的關係，本書梳理了容易被主流電影史書寫所忽略的多種非傳統影院：作為藝術影院最重要前身的「小電影院」(Little Cinemas)、種族電影院(ethnic theaters)、新聞紀錄片影院(newsreel theaters)、上流二輪影院(upscale suburban theaters)，以及其他私人放映場所，如電影協會或者博物館放映廳。這些影院通常專門（或部分）放映藝術電影，有的主要面向少數族裔或移民社群觀眾，有的則面向高階層人群，有的也放映特定類別的影片如新聞片、外語片或獨立電影，也有的以追求藝術為名而並非放映藝術片，卻都為藝術影院的運作提供了不同的樣本。更重要的是，這些非主流的影院塑造了與好萊塢相對應的另類觀影體驗與社群公共生活。通常僅200到500座的較小規模，影院的風格化設計與空間氛圍，凸顯藝術性和智識價值的片單選擇，均為觀影群體營造了獨特的親密性——「既是被隔離於大眾之外的獨享，又

有彼此的歸屬感」(a feeling of exclusivity and belonging among the audiences)，這不僅加強了電影、藝術與精英文化之間日漸緊密的聯系，還為後來藝術院線的發展奠定了觀眾培養和社群建構的基礎(50-61)。

「階級」和「品味」是Selznick依托布迪厄(Pierre Bourdieu)與赫伯特·甘斯(Herbert J. Gans)的文化資本及品味社會學理論所展開藝術觀影討論的兩個關鍵詞。四十年代末、五十年代初，冷戰格局形成，美國中產階級崛起，逆城市化運動，家庭人口結構與休閒消費潮流的相應變遷，共同導向了一種新的文化經濟邏輯：「品味」至上。Selznick指出，中產階級想象了一幅遮蔽現實的「無階級社會的圖景」(an image of classless society)，「品味」取代經濟財富而成為區分社會地位的顯著標誌。藝術觀影與藝術院線的發展則是形構「品味等級制度」(hierarchies of taste)的重要力量(82-84)。在其關於藝術院線觀眾的探討中，Selznick以「外國電影俱樂部」(The Foreign Films Movie Club)為例表明「品味」文化使「到藝術院線觀看藝術片」變成一種身份象徵和追求階層流動的社交符碼，也將參與其中的觀影群體塑造為獨特的「品鑒型觀眾」(discriminating moviegoers)(96-98)。

作為藝術的電影與作為生意的迷影

自全書開篇，Selznick便從未受制於常規意義的電影文本分析，從藝術片的內容和形式，其國族、語言和體制來源，以及藝術片在商業電影產業中的角色三方面勾勒出「藝術電影」始終處於變化中的多重面貌，以「不同於主流好萊塢電影產品的另類選項」名義存在(as alter-

native to mainstream Hollywood cinema), 同時又奉行與之殊途同歸的市場化邏輯 (39)。在後文論及藝術院線的經營與管理策略(尤其以「性」作為招攬手段)的章節中, Selznick 提出了無論是當時的藝術院線還是如今各類電影節和迷影機構都面臨的共同問題: 藝術影院(或者說, 更廣義的「迷影文化」)究竟是要創造一個獨特領地以將這個領地的小眾影迷與主流觀眾相區分而保持獨立性, 還是要盡力擴充藝術片觀眾以最大化迷影群體和商業市場發展的可能 (122-127)? 更進一步說, 這其實是什麼電影史和藝術討論都無法回避的倫理命題: 商業與藝術, 互哺抑或衝突?

另外, 雖然與慣常的「電影觀看」研究進行反思性對話並非 Selznick 著作的最主要訴求, 但其論述的確挑戰了電影史書寫的若干固有概念並將其問題化: 觀影僅僅關乎視覺意義的「觀/看」嗎? [3] 如何定義作為公共生活的觀影? 在電影文本與影院之間, 及其以外, 觀眾是誰? 他們如何遭遇電影 (encounter with cinema)? Selznick 充滿新文化史精神的探索不但刷新了在精神分析、認知心理學、現象學等路徑主宰的觀看研究及社會學受眾調查之外的「觀影」(moviegoing) 的定義, 將電影觀眾(spectators/audience)從宏大理論中解放出來並具體化為日常生活中的「觀影常客」(moviegoers); 其對於藝術片觀影的聚焦式掃描還為後來的研究者們開拓了如學者 Christian Keathley 所提出「在電影史與受眾研究之外…書寫一部迷影史 (history of cinephilia)」的可能性 (Keathley, 2006, 5-7)。

簡而言之, 全書以紮實的史料、數據疏理, 實

證與歷史話語分析, 來說明作為「有別於好萊塢的另類文化」的美國藝術電影自四十年代以來的發展恰恰是個看上去矛盾的動態過程——其總在持續不斷地平衡自身的雙重訴求: 試圖與眾不同和渴望商業利益最大化。自二戰以後崛起的美國藝術院線以珍視「作為藝術形式的電影」為榮, 同時也不忘記把藝術電影發展為一門可持續的生意。藝術片觀影人群不僅是消費者, 還在形塑藝術電影的過程中扮演了不可忽視的作用。從這個意義上來說, Selznick 的這本 *Sure Seaters* 為當下中國獨立電影、非商業院線以及迷影社群發展提供了值得深思的歷史參照。其書名「sure seaters」作為藝術影院的英文暱稱, 本身已是意味深長的現實指涉與未來期許: 既指向藝術院線被預設的命運, 因為觀影人數少而「肯定有座」; 又暗含著藝術院線興起後被賦予的拯救式責任——「確保滿座」。

當然, 這本關於藝術院線的開山之作依然存在一定局限。如Selznick在開篇提及冷戰格局、發展與爭鳴中的青年文化、電視的普及這三大社會因素的交互作用, 深刻影響了「既在主流文化之外又在其之中」的美國藝術院線和藝術片觀影體驗的形塑和含義 (Selznick, 2-3)。其在後文關於藝術片社會境況的討論卻幾乎沒有圍繞這三點社會因素而展開足夠深入的分析。博物館與展覽館放映等其他重要的藝術放映渠道, 尤其是電影節這一重要類別, 並未被納入藝術院線廣闊文化語境的探討中。即便Selznick已經對外語片, 特別是戰後歐洲作者電影的引進有所涉及, 其對於跨國跨文化互動及全球地緣政治方面對美國藝術院線流變所造成的影響還是未能給予足夠關注。[4]

何謙

華盛頓大學比較文學、電影與媒體系博士生

qianh@uw.edu

注釋

[1]其他主要通過敘事結構和美學特征等文本面向探討藝術電影的研究還包括 Robert Self. "Systems of Ambiguity in the Art Cinema." *Film Criticism* 4.1 (1979): 74-80; András Bálint Kovács. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. (Chicago: University of Chicago Press, 2007); Eleftheria Thanouli. 「'Art Cinema' Narration: Breaking Down a Wayward Paradigm.」 *Scope: An Online Journal of Film Studies* Vol.14 2009 June.

[2]Sure Seaters 的作者在出版此書時名字為 Barbara Wilinsky, 後其將姓改為 Selznick, 本文將統一以其新姓 Selznick 指代該書作者。

[3]此處中文語境的「觀影」是個很難具體定義而極具包容性的概念, 通常既可指圍繞具體電影文本而定義的觀看 (film spectatorship), 又可指實證主義傾向的觀眾群體對於電影的感知和接受 (film reception); 更廣泛地來說還可包括一切電影放映和觀看相關的行為與文化習慣, 即英文語境中的 exhibition, spectatorship, the audience, reception, and/or the social experience of moviegoing。在筆者看來, Sure Seaters 對於電影研究的貢獻之一正在於提醒我們重新「觀影」、「電影觀眾」等曖昧不清的概念與複雜脈絡的緊迫與重要性。

[4]關於跨國跨文化互動、地緣政治對(全球)藝術片及院線的塑造和影響, 可參見其他新近出版的著作: Mark Betz. *Beyond the Subtitle Remapping European Art Cinema*. (Minneapolis: U of Minnesota, 2009); Rosalind Galt. and Karl Schoonover. *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. (New York: Oxford UP, 2010); James Tweedie. *The Age of New Waves Art Cinema and the Staging of Globalization*. (Oxford; New York: Oxford UP, 2013); David Andrews. *Theorizing Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant-garde, and beyond*. First ed. (Austin: U of Texas, 2013).

參閱資料

Allen, Robert C.. "Relocating American Film History." *Cultural Studies* 20, no. 1 (2006): 48-88.

Bordwell, David. "The Art Cinema as a Mode of Film Practice." *Film Criticism* 4, 1 (Fall 1979): 56 - 64.

Higashi, Sumiko. "In Focus: Film History, or a Baedeker Guide to the Historical Turn." *Cinema Journal* 44.1 (2004): 94-100.

Keathley, Christian. *Cinephilia and History, Or, The Wind in the Trees*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

Maltby, Richard, Biltereyst, Daniel, and Meers, Philippe. *Explorations in New Cinema History Approaches and Case Studies*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2011.

Neale, Steve. "Art Cinema as Institution." *Screen* 22.1 (1981): 11-40.

Tudor, Andrew. "The Rise and Fall of the Art (House) Movie." In *The Sociology of Art: Ways of Seeing*, edited by David Inglis and John Hughson, Basingstoke [England]; New York: Palgrave Macmillan, 2005. 125 – 138.

電影節越來越火，那電影節研究呢？——

評《Film Festivals: History, Theory, Method, Practice》(M. de Valck, B. Kredell, S. Loist, eds., 2016)

郭
如
冰

對於任何一位影迷，電影節是不可能繞過的話題與親身參與的日常，然而在電影研究學術領域，電影節似乎遠未達到應有的熱度，很少有電影學院設置電影節相關課程，也罕見有影響的關於電影節的學術討論。在這樣的背景下，Marijke de Valck, Brendan Kredell 與 Skadi Loist 編撰的於2016年出版的《Film Festivals: History, Theory, Method, Practice》一書足以讓人眼前一亮。

關於電影節研究，書名明確地給讀者搭出框架：歷史，理論，方法、實踐。這四個板塊放在「電影節研究」這個相對新興的學術領域中，帶出了新鮮感和趣味性。每一個板塊都有一篇編者寫的導讀，緊跟著三篇文章。全書12篇文章每每彼此呼應，讓閱讀過程頗有親切感。在總體策劃下，又盡可能讓選文有多樣的文體和文風，有對談有自述也有高度理論化的寫作，作者本身與電影節的關係也是多種多樣。

在「歷史」部分中，第一篇文章就是對戛納電影節的討論。文章梳理了戛納選片隨歷史發展的風格流動，並探究變化背後的政治、經濟、社會背景，得出如下結論：戛納電影節的成功建立於對世界範圍的電影產業發展的應變能力，它能敏感地根據新趨勢、新電影、新導演調整自己的電影節架構。可以說，戛納電影節本身的角色已經幻化為一位備具創造力的電影製作人，有力地影響著世界藝術電影版圖的發展。第二篇文章討論亞洲的電影節。電影節以歐美作為原產地，移植到亞洲之後發生了什麼樣有趣的變化？為什麼要研究亞洲的電影節？作者提出從地理分析角度來認知亞洲電影節，把亞洲的政治與社會背景、泛亞洲區域內電影節的聯系、電影節選址的邏輯，以及亞洲電影節與西方的相似與不同都納入研究範圍。除此之外，作者還提出，雖然每一個亞洲的電影節都有自己獨特的歷史，但總會受到某些形式的權利關係的制約。第三篇文章的關注點是全球化背景下的世界範圍的電影節系統。在這個系統中，電影節難以避免地分出了階級。一些電影節越做越大，包含的內容增加到電影人培訓、電影集資、劇本工作坊、發放合拍與發行基金；一些小的電影節則是精細化自己的定位，不斷探索強化自己的選片風格，形成獨特的電影節身份。電影節世界風起雲湧變化莫測，找到一個既有歷史文化根基又有特色的長遠定位，對一個電影節來說至關重要。

三篇關於歷史的文章，基本勾勒出現在世界電影節圈的概況。而緊接著的「理論」部分，則奉獻了全書最有趣的論述，提供了電影節研究成立的堅實依據。此部分的第一篇文章從考古學角度切入電影節，關注的焦點在「時間」與

「偶然性」。「時間」這一概念或許是電影節與電影最關鍵的聯系。電影節稠密的活動與放映、隨時發生的偶然事件（比如參與者的語出驚人、比如競賽評獎結果、比如各種八卦新聞）既像是讓時間軸發生了彎曲，又像是找到了一個時間點穿越古今。時間概念在電影節產生了有趣的變化，構成對現代生活的規律性的某種反抗。雖然每一次電影節背後都是一場精心策劃，但最終形成一個電影節的印象的還是無法策劃的偶然事件。這一悖論正是討論的重點所在：電影節既要嚴謹地策劃每一天從早到晚可能多達幾百場的活動與放映，又要隨時歡迎各種偶然事件和不可控力的發生。第二篇文章討論作為「公共領域」（public sphere）的電影節，提出了電影節受眾的分層概念。第三篇借用社會學家 Pierre Bourdieu 的理論來研究電影節，邁出了電影節之社學學理論探索的有力的一步。

此書後兩部分「方法」與「實踐」則稍顯疲軟。在電影節研究這件事情上，研究者所站的位置至關重要。絕大部分人只能是以電影節觀眾的身份來參與電影節，真正作為電影節組織者或者電影行業人士參與電影節的還是少數。不是說不組織電影節、不參與業內活動就無法研究電影節，而是說缺少了對電影節背後組織工作的了解和對業內活動的參與，就很難對電影節有一個比較完整的認知。盡管這部分的作者包含曾經的電影節選片人，但電影節實踐遠遠不止選片這一個方面。而由沒有組織和策劃電影節實戰經驗的學者寫作關於電影節的「實踐」，就可能較缺少話語權。

雖然在方法與實踐上，這本書的步子邁得有

些艱辛，但是此書還是成功地抓住了電影節的重要特性，回答了電影節工作中的一些實際問題。比如電影節的「跨國」特性——電影節的展映通常會把跨國交流變成電影節最吸引人的部分。再如電影節的「文化事件」特性——電影節是電影文化的顯像。還有，電影節作為一個知識領域 (a field of knowledge) 的特性。不管是組織者還是參與者，都會把參與電影節多多少少當成是一個學習體驗的過程，所以才會有那麼多心甘情願不計酬勞的實習生、志願者和熱心觀眾。

此書留給我們的問題還很多：在把各種既有理論套用在電影節之後，理論應該如何發展？電影節實踐真的能轉化為學術生產力嗎？電影節最重要的是在場，充滿偶然，它不像電影可以反復觀看研究，它的每一個事件都無法重復，這種偶然與不可重復性會不會給電影節學術研究帶來難以逾越的困難？是否關於電影節的寫作更適合在越來越豐富的文化平臺與媒體中發酵，而非被封存在高校圖書館之中？如何處理電影節的多語共存的問題？這些問題，是新的研究可能的起點與可能的方向。

郭如冰 (Rubing Guo)
紐約大學電影研究碩士
現從事電影節相關工作
grb88@126.com

《思逸》第5期徵稿

截止日期: 2016年12月5日
將於2017年2月出版

第五期主題: 未來的音樂
期刊語言: 中文
投稿語言: 簡體繁體皆可

宗旨

美國藝術史學家哈爾·福斯特在其《敗壞的新時代》(Bad New Days) 中開篇第一句話說: 「當代藝術的範疇涵蓋如此之廣, 如此多樣, 以至於可以直接的顛覆任何對於藝術的傳統歷史觀.....」(2016:1)。他關於藝術的論點也指涉了當今音樂學術領域中常常被人所忽略的問題——在商業生態、數字化、人類生活方式產生巨大變化的當代社會, 音樂的形態在產生哪些變化呢? 安娜西德·卡薩比安在《普遍存在的聆聽》(Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity) 中認為當代音樂的欣賞模式已經開始與人的生活逐步融合, 音樂的聆聽變得片段化、環境化、媒介化……音樂變成了跑步的助推器和餐廳以及購物的背景。欣賞模式的多樣性也大大的豐富了音樂本體的形態架構: 音樂可以仍舊是音樂, 音樂也可以是聲音, 也可以是藝術, 音樂已經成為了一種包羅萬象的宮殿, 而作為音樂創作者的音樂家們的身份在這種潛移默化的轉變中也變得模糊了起來 (雖然這早已發生在視覺藝術領域)。

關於未來音樂的討論, 其範疇早已超出演奏

法、調性、和聲、風格等這些音樂理論架構下的狹窄定義, 音樂自身隨著全球化、網絡科技、藝術市場的發展, 成為了一種密切依附於社會的文化載體, 也就是這樣, 音樂才得以各式各樣的形態呈現於人們生活中的各個角落, 音樂成為了構建社會以及占據個人主體的組成部分。

為了探究本期所關注的主題, 所有的話題與討論將主要圍繞以下內容進行:

1. 音樂的未來形態
2. 作為藝術的音樂
3. 音樂的重新定義
4. 音樂與主體性
5. 音樂商業化
6. 音樂與城市
7. 音樂數字化
8. 音樂的媒介化
9. 音樂與聲音
10. 音樂家的身份
11. 後現代主義的音樂學

希望從音樂人類學、音樂社會學、音樂產業研究、後現代音樂批評、民族音樂學、藝術批評、文化批評等角度挖掘「未來的音樂」在後現代主義理論架構中呈現出的種種可能性。

征稿類別

1. 學術論文 (6,000 - 8,000字)
2. 學術隨筆 (2,000 - 4,000字)
3. 會議報告文章 (1,000- 2,000字)

4. 書評 (1,000- 2,000字)
5. 音樂評論或藝術評論 (1,000 - 2,000字)
6. 訪談 (2,000 - 4,000字)

投稿方式

以 Word 格式發送到 mariofan298@gmail.com

主題編輯：王緯達 (Royal Holloway)

《思逸》編輯部

Editors

執行主編 Editor-in-Chief

陳曉雯 | Hiu M. Chan

英國卡迪夫大學 Cardiff University

E: hiumchan@icloud.com

助理編輯 Assitant Editor

陳韋如 | Ariel Chen

英國卡迪夫大學 Cardiff University

E: arielchen1987@hotmail.com

書評類文章編輯 Book Review Editor

楊槃槃 | Panpan Yang

美國芝加哥大學 Chicago University

E: panpan@uchicago.edu

書評類文章編輯 (法/西/義/葡文書)

Book Review Editor (Books in French/Spanish/Italian/Portuguese)

向在榮 | Zairong Xiang

德國柏林 ICI 文化研究中心 Berlin Institute for Cultural Inquiry

E: zairong.xiang@ici-berlin.org

報告類文章編輯 Report Editor

曹柳鶯 | Liuxing Cao

法國里昂高等師範學院 - 中國華東師範大學

Ecole Normale Supérieure de Lyon / East China Normal University

E: am_dom@163.com

訪談類文章編輯 Interview Editor

胡瀝丹 | Lidan Hu

四川大學 Sichuan University

E: hulidansue@gmail.com

編委會成員

Editorial Board Members

韓晗 | Han Han

中國科學院博士後，深圳大學文化產業研究院研究員，《東亞人文》主編
Chinese Academy of Sciences, Journal of East Asian Humanities, Editor-in-Chief

周雲龍 | Yunlong Zhou

福建師範大學比較文學與世界文學教研室副教授
Associate Professor at School of Arts, Fujian Normal University

陳向陽 | Cindy X.Y. Chen

美國紐約大學電影研究系兼職教授
Adjunct Professor in Cinema Studies, New York University

范可樂 | Victor H. L. Fan

英國國王學院電影研究系助理教授
Assistant Professor in Film Studies, King's College

馮琳 | Lin Feng

英國赫爾大學中文系助理教授
Assistant Professor in Chinese Studies, Hull University

章戈浩 | Gehao Zhang

澳門科技學院人文藝術學院助理教授
Assistant Professor at Faculty of Humanities and Art, Macau University of Science and Technology

俞亮華 | Liang-Hua Yu

美國新澤西州西東大學，語言文學文化學院助理教授
Assistant Professor, Department of Languages, Literatures and Cultures, Seton Hall University

李莉 | Li Li

中國北京師範大學文化創新與傳播研究學院博士後
Post-doc, Beijing Normal University

王遲 | Chi Wang

中國傳媒大學紀錄片研究講師
Lecturer in Documentary Studies, Communication University of China

Lucas Klein

香港大學中文學院助理教授
Assistant Professor, School of Chinese, Hong Kong University

陳鐳 | Lei Chen

北京市社科院助理研究員
Assistant Reader, Beijing Academy of Social Science

檀秋文 | Qiuwen Tan

北京大學電影研究博士在讀，《當代電影》編輯
PhD Candidate in Film Studies, Peking University; Editor at Contemporary Cinema

ISSN 2058-4261

思逸
siyi

*Critical stimulations
from drifting minds*