

教育型电影档案馆在华语地区的理念迁移 与去中心化电影保存路径的探索

韦怡舟

概要

本文从教育型电影档案馆这一理念入手，以该理念从台南艺术大学迁移至厦门大学这一个案作为具体切入点，探讨在华语地区发展“去中心化”电影保存模式的可能。文章首先回顾了电影保存机构在全球范围内的发展脉络，在此基础上分析中国大陆电影保存的“中心化”模式所体现的国家主导特征与其建立的内在逻辑，指出其高度政治性的制度背景对档案开放与多元保存路径的限制。接着，文章聚焦于台南艺术大学教育型电影档案馆，分析其在 20 世纪 80 年代末以来民主转型与社会运动背景下所形成的技术、文化与教学三大典范，展现了以纪录片拍摄介入社会变革和以电影保存行动建构历史的双重文化路径。最后，文章通过厦门大学音像文献中心的创建过程，审视教育型电影档案馆在大陆从文化典范转向技术导向的理念嬗变，并初步分析民间电影档案网络对国家档案垄断格局的潜在抵抗。本文主张，在目前大陆地区“中心式”电影保存体制占主导地位的前提下，以教育机构为主体的保存实践或可为华语世界探索更多元的电影保存模式，提供一种富有社会关怀与文化能动性的替代路径。

关键词：去中心化、电影保存、教育型电影档案馆、文化典范与技术实践

引言

在电影保存实践中，大多数电影保存机构都遵循一种“中心式”的保存模式，即与电影收集、保存、修复相关的决策过程均由国家文化部门主导。这种现象不仅与早期电影保存活动的发轫方式密切相关，也深受各国政治、经济与文化传统的影响。在华语地区，这种“中心化”的倾向尤为显著。本文借用奥克斯托比在探讨美国电影保存体制时提出的“去中心”化保存模式概念（Oxtoby, 2017），透过教育型电影档案馆从台南艺术大学迁移至厦门大学的案例，探讨中国大陆当前在去中心化电影保存实践中的现状与挑战。

具体而言，本文首先回顾了电影保存机构的发展历程，为探讨这一读者相对陌生的领域奠定背景。接着，本文深入分析了中国大陆地区电影保存机构的发展脉络，并揭示了其中心化模式的内在逻辑，为后续讨论去中心化电影保存模式提供了参照。最后，本文重点聚焦于教育型电影档案馆从台南艺术大学迁移至厦门大学的案例，详细探讨了该模式在厦大的发展，内容具体包括：教育型电影档案馆在台湾得以建立的社会脉络、教育型电影档案馆所创造的三大典范（包括技术典范、文化典范与教学典范）、厦门大学音像文献中心的建立背景及其对教育型电影档案馆理念未能充分发展的原因分析，以及对目前大陆地区其他民间电影档案遗存进行初步分析。

一 电影保存机构的发展历程

早期的电影被当成一种新奇之物，常见于集市和展览，享有与魔术不相上下的地位（Radner, 2010）。1895 年，法国人卢米埃尔（Lumière）获取了原本属于雷昂·布利（Léon Bouly）关于 Cinématographe 的专利，并加以改进，使其相比于托马斯·爱迪生（Thomas Edison）所发明的 Kinetoscope 能产生更为清晰的活动影像（Usai, 2000, p.9），电影被发明的具体时间也因此被确

定。但在其后的相当一段时间中，主流文化机构和政府常常将其视为一种“粗俗的盈利性企业”和“无任何价值的知识传播形式”，正如罗兰·巴特（Roland Barthes）所称的“劣质对象”（bad object）（Horak, 2007, p.106）。可以说，电影从这种不入流的杂耍把戏，到后来被人们确定为一种新的美学与艺术形式并加以妥善保存，经历了相当长时间的发展。



图一 纸电影

来源: <https://blogs.loc.gov/now-see-hear/2014/05/where-it-all-began-the-paper-print-collection/>

1894 年，曾帮助爱迪生设计电影摄影机的威廉·迪克森（William Dickson）最先开始思考将电影保存以流传后世的可能，他认为“相比于文字记录常常出现的夸张与误导性叙述，电影提供的则是生动而真实的图景”，并将一些早期的 Edison 电影存进了国会图书馆（Library of Congress），但这一行为背后的主要动因是为了使电影的版权得到保护，以此在商业竞争中占得先机。不久，爱迪生首次将 35 毫米胶片复制在纸上，以纸电影（Paper Prints）的形式将之保存。

1899 年，波兰摄影师博莱斯瓦夫·马图舍夫斯基（Boleslaw Matuszewski）是首位明确指出电影具有历史见证价值，并提出建立电影博物馆以收集与保存影像资料的电影人。他认为电影和其他传统上被视为档案的东西一样具有记录历史的权威性，且应该得到优先保存，进而提出应该在巴黎成立电影博物馆或电影的专门存放处（Cinematographic Museum or Depository），而这个机构则可附属为一个现存的机构，比如法国国家图书馆等（Binder, 2015, p.9; Chapman, 2013, pp.73-75; Houston, 1994, p.11）。马图舍夫斯基曾是卢米埃尔公司的雇员，并在 1897 年受雇于俄皇尼古拉斯二世（Nicholas II），用电影记录了时任法国总统费利克斯福尔（Félix Faure）对圣彼得堡的正式访问。访问结束后，总统费利克斯·福尔被指出在访问时曾作出一个极不礼貌的行为，即没有检阅仪仗队时脱帽。这一外交指控后来则被马图舍夫斯基的纪录片证明是子虚乌有（Houston, 1994, p.12），电影的证据性由此可见一斑。或许得益于这段经历，马图舍夫斯基已经敏锐地意识到，“电影所描绘的主题必将从单纯的娱乐场景转向更具纪实意义的行动和场面，从幽默的生活片段转向公共与国家视域”，而这种潜力必将使电影成为人类发掘历史时的一种新的资料来源（Matuszewski, 1898/2014）。

马图舍夫斯基对电影主题将会扩展的预言很快成真。1916 年，两位英国摄影师杰弗里马林斯（Geoffrey Malins）和约翰·麦克道威尔（John McDowell）拍摄了英国第一部战争记录片《索姆河战役》（The Battle of the Somme），影片记录了第一次世界大战中英军在索姆河的战役，并以其异于传统文字报道的生动与真实性引起轰动，大卖 2000 万张票。影片最终被保存在帝国战争博物馆，同时也再一次将“建立一个专门负责保存与收藏电影的机构”这一问题推到台前（Binder, 2015, pp.12-14; Houston, 1994, p.12）。

建立电影保存机构的必要性除了电影本身的价值逐步被认可之外，也和这种媒体本身的特殊性有关，即其自身所具有的物理与化学性质。1950 年代之前广泛使用的硝酸胶片在常温下极易燃烧，这为保存带来了极大困难。因此，电影保存在实践层面的诸多困难意味着必须有一个机构来统协各方资源，方能更好完成这项使命。这个机构如马图舍夫斯基当初预言的一样，后来被人们称为电影档案馆（Film Archive）。世所公认的第一个电影档案馆由本特·伊德斯塔姆·阿尔姆奎斯特（Bengt Idestam Almquist）于 1933 年在瑞典斯德哥尔摩创立（Kula, 2002），此后的整个 30 年代，欧美地区兴起了建立电影档案馆的风潮，帝国电影资料馆（1935，柏林）、附设于现代美术馆的电影图书馆

(1935, 纽约)、英国国家电影资料馆(1935, 伦敦)和法国电影资料馆(1936, 巴黎)渐次成立(Leab, 2000)。

需要被指出的是,第一批成立的电影档案馆其工作重心在于电影的收藏与放映,建立彼此之间联络和交换电影拷贝的通道是当时的共识,由此欧洲与美国的电影可以相互流转,以满足各自地区受众的观影需求。1937年由亨利·朗格卢瓦(Henri Langlois)和艾丽斯·巴里(Iris Barry)主导,法国电影资料馆和纽约现代美术馆电影图书馆(Film Library, MoMA)的影片交换即为一个很好的例证(Dupin, 2013)。在这样成功合作的基础上,马图舍夫斯基的另一设想——建立一个“世界性的档案馆网络”也很快被实现。1938年,国际电影档案馆联盟(FIAF)成立,该机构今天已经容纳了77个国家的150个电影资料馆(Leab, 2000; Nagorska, 2012)。

二 中国大陆电影保存模式的奠定及其内在逻辑

在中国大陆,尽管机构化的电影保存实践直到1958年中国电影资料馆的建立才得以开展,但电影保存的概念几乎在欧美等国建立电影保存机构的同时便已传入。

在硝酸片时代,因保存措施不当所导致电影仓库或电影院发生火灾的情况屡见报端。1932年创刊的《电声周刊》¹便多次记载了影片起火的事件,其记载的话语诸如:“无为民教馆,放映教育电影失慎”²“屋中无人竟会起火,天一港厂再度失慎,邵醉翁两年来的心血化为乌有”等等。《电声周刊》同时也引介了西方国家在电影保存领域进行的实践,其中包括技术层面的讯息,譬如对研究新型胶片材质以防止火灾的报导:“美国软片公司近日发明一种铝制不透明影片……它并不像平常的赛璐珞影片一样的容易起火”(佚名,1939)。同时也分析了影片长久保存所面临的问题:“保藏影片并不像一般人想像的那么容易……电影胶片是有著一种特殊收缩性,每一英呎胶片要收缩十二分之一英吋的面积”,也介绍了“纽约现代艺术博物院中保藏世界名作的电影保藏楼”³如何通过保存手段让“一百年后的人有机会看到现在的影片”(佚名,1938)。

但令人颇感惋惜的是,虽然电影保存的重要性在30年代已经被大陆地区电影界所关注,端因此后战火不断,两岸分治之前,大陆地区唯一的国家层级电影机构“国立电影馆”⁴并未进行与电影保存有关的工作,电影并未像南迁的故宫文物一样得到妥善的保存。根据文献纪录,1938年成立的国际电影档案馆联合会及其下辖成员国的电影保存机构使5000多部影片资料免于被二战战火损毁(陈景亮、姜鸿涛,1993,页5)。华语地区则因电影文化资产保存的实践较为滞后及多年战乱,影片遭到了极大的破坏。1982年3月1日《中国时报》以“谁怜‘青史’尽成灰”为标题痛陈旧影片消逝的状况令人深感惋惜(佚名,1992),实为两岸电影保存事业共同的悲歌。具体来看,1949年之前,大陆地区共拍摄了1500多部影片,经过1958年成立的中国电影资料馆近三十年的努力,1992年时仅留存15%(陈景亮、姜鸿涛,1993,页5)。

如前所述,20世纪30年代欧美电影档案馆的建立,源于人们对电影作为历史记录媒介的重视,以及国际间影片交流的实际需求。而在华语地区,电影保存之所以逐渐受到重视,根本原因在于统治者将电影视为重要的意识形态工具。在这一媒介被积极运用于政治宣传和社会教化的过程中,电影保存作为电影管理体系的一部分,才逐步被纳入制度化建设之中。

蒋中正(1953/1984,页249)曾提出:“电化教育事业必须先要由国家经营,更要特别重视电影的内容与广播的节目,充实其内容,提高其品质,以达成保持与增进国民心理康乐的目的”。而中共早在1936年就成立了附设在八路军总政治部的延安电影团,后于1949年4月成立了中央电影管理

局，收归于中国共产党中央委员会宣传部的领导，担负领导全国电影工作的任务。1949年8月，中共在总结革命胜利经验⁵时认为：“电影艺术具有最广大的群众性与最普遍的宣传效果，必须加强这一事业，以利在全国范围内，及在国际上更有利的进行我党及新民主主义革命和建设事业的宣传工作”（程季华，1963，页341、页401-402）。上述理念在某种程度上体现出苏联文艺思想对中国的影响，除了“在所有的艺术中，电影对于我们是最重要的”这句著名论断，苏俄革命家 Lenin 对电影尤为重视的原因可分两点进行叙述。首先是电影内容的功能，科教片可以让落后地区的人民以最快的速度学习到先进的农业与工业生产知识，从而服务于经济发展；而新闻片又可以将国家机器所要传达的意识形态缝合进影像媒介中，以一种适当的形式（政治性强烈的形象化政论）传递给民众。其次，电影作为一种新媒介，在很多地区都是新鲜事物，尚未形成饱和传播。因此，列宁认为“乡村中和东方的影院组织，在那些地方，电影院还是新鲜事物，我们的宣传在那里将会特别成功”。（中央电影局艺术委员会，1939/1951，页36、页47-51）

具体到电影保存领域，中共依旧师法苏联，其最主要的特点即为国家主导对档案进行管控⁶。1955年9月，中国电影发行公司总公司经理罗光达奉命以观察员身份出席了在波兰举行的国际电影档案馆联盟第11届年会。次年2月，以王辉为主任的中国电影资料馆筹备处成立，拟定了方针和工作大纲，提出：“具有一定历史、艺术和文化意义的影片和其他电影资料，应集中由中国电影资料馆保存”。资料馆自此开始广泛搜集1949年之前的影片与图文资料，开中国大陆电影保存的风气之先（邵功游，1999，页3；张锦，2011，页15；陈景亮、姜鸿涛，1993，页3-4）。1958年9月30日，中国电影资料馆⁷在北京正式成立。

在国家主导之下，档案搜集具有强制性⁸，从客观上看这有利于更完整档案库的建制。正如中国电影资料馆学者张锦（2020，页137）所指出：“电影收藏的国家体制确保了国产影片的完整、全面收藏，这是众多西方电影资料馆梦寐以求的权利。”然而，从另一角度看，国家对电影统制管理一方面一方面催生“内参片”这一极具阶级属性的非常态电影传播模式，即主要为特权阶层提供的内部观摩的以进口影片为主的电影，其传播范围比较狭窄，主要集中在政府、军队大院以及文艺、教学机构（张伟，2018，页1）。另一方面，在绝对权力主导下的电影档案整理，选择性删除始终伴随其中⁹，构成了制度性整理的一部分。据学者陈山回忆，解放后中国曾两次集中销毁解放前的电影资料，致使大量非左翼立场的影片自此湮没于世（张献民，2005，页155至156）。

直到今日，电影档案工作在中国依然被视为高度政治性的事务。国家将其明确纳入国家档案体系之中，并强调：“讲政治是必须要坚持的一项基本原则，要有鲜明的政治观点，始终服从党和国家的意志，在意识形态中发挥积极的引导和教育作用，保证电影艺术档案利用上的政治安全”（赵童生，2005，页41）。正因如此，中国电影资料馆也长期被认为是中国各大电影机构中最难获得访问权限的单位（裴开瑞，2021，页97）。2018年9月，该馆由原隶属于国家广播电影电视总局转隶至中共中央宣传部，进一步凸显了其在国家意识形态管理体系中的特殊地位。

三 教育型电影档案馆在台湾的发展及其理念转移

奥克斯托比（Oxtoby，2017）曾将美国电影保存模式概括为“去中心”（decentralized model）模式。美国并未建立统一集中的国家电影档案馆，而是由政府机构、博物馆、大学、档案馆、图书馆、社团、好莱坞、独立制片公司、电影发行商和版权拥有者共同构成一个多元的电影保存生态体系。上述去中心化模式的良好运作则通过政府设立的专责机构（国家电影保存委员会，National Film Preservation Board）与相关立法（国家电影保存法案，National Film Preservation Act）加以协调与维护。然而长期以来，这种去中心化的电影保存模式在包括中国大陆在内的整个华语地区并

不多见。直至近年来，台南艺术大学的电影保存教育逐渐走向成熟，笔者曾在题为《教育型电影档案馆理念与实践之研究》（韦怡舟，2021）的硕士论文中对台南艺术大学所建立的教育型电影档案馆进行过如下定义：“教育型电影档案馆着眼于对民间影像资料的搜集与保存，以影像的物理与数字修复手段作为支撑，影像保存行动作为鹰架，针对不同的影像档案设计相应的教育活动，借由教育活动传授影像修复技艺的同时，强调发挥影像档案的文化与启蒙意义，最终落脚于以左翼思想为底色的社会关怀。”

（一）教育型电影档案馆在台湾的社会脉络

教育型电影档案馆在台湾的建立有着极其鲜明的时代色彩与介入社会变革的企图心。1987年7月15日，蒋经国宣布解除禁锢台湾社会长达38年的《台湾省戒严令》，台湾自此开始逐步迈向民主化历程。在解严伊始、社会急剧变革的过程钟，台湾开始出现了大量的纪录片作品。邱贵芬（2003，页153-154）曾将此时期台湾纪录片涌现的原因归结为两点：一方面，轻巧录影设备的出现使得影片拍摄的困难度大大降低；另一方面，借助纪录片的教育功能可以培育民主社会中的公民素养。也因此，此时期台湾生产的纪录片非常强调影片的抗争与纪实意涵（陈品君，2014）。这股时代变革的浪潮同样深刻影响了南艺大的纪录片教育及其教育型电影档案馆的发展。南艺大1996年建校时所希望发展的电影教育便是以纪录片为核心，希望践行“以纪录介入社会变革”这一教学理念¹⁰。

此时期纪录影像的重要代表便是王智章等人发起的“绿色小组”所累积的新闻纪录片。绿色小组所记录的首场活动即为1986年10月的台湾立法委员选举¹¹，他们用轻便的电子摄影机（ENG）来记录选举过程，希望寻求颠覆由党国体制牢牢控制的官方媒体，反抗官媒对反对党的打压（陈世宏，2020，页105）。1987年9月，绿色小组将一套涵盖反对运动、人权运动、原住民运动、学生运动、环保运动的剪辑完成带，委托《民进周刊》杂志社发行，取名“台湾就是这样长大的”（井迎瑞，2013，页24）。由此我们不难看出，在民主化转型的过程中，以绿色小组为代表、有别于老三台¹²的另类媒体选择站在建制派的对立面，在当时发挥了强大的社会效应。1990年年底，由于录影带滞销、发行困难等原因，绿色小组主干成员四散（林丽云，2020，页72）。随之而来的问题是，这一批时长约4000小时纪录台湾社会变迁的影像，应该如何保存，才能为后代留下这些历史的纪录呢？

关于绿色小组影像保存问题的公开探讨最早来自台湾《联合报》。1994年，《联合报》民意论坛版块有一篇以《电影资料馆收藏待加强：濒危史料、最近影片都该并重》为题的投书，认为“像‘绿色小组’、‘第三映像’等另类媒体的作品，亦是重要史料，也应该设法收藏”（迟延奇，1994）。虽然曾寄希望于国家机构，但由于国家电影资料馆首重剧情片，还时常面临经费预算不足的情况，对于这些另类影像的保存，自然也是有心无力¹³。1993至1998这六年，绿色小组录影带几经流转。1996年，台南艺术大学音像学院创校院长井迎瑞开始提议由南艺大来保存这批影片。最终，由于井迎瑞个人的思想特质¹⁴及其曾任职于国家电影资料馆的专业履历深受绿色小组成员信任¹⁵，1998年，这批绿色小组录影带终于落户南艺大的片库。2006年，南艺大在范巽绿教育部次长任上申请到了将录影带进行数字化的经费（林信谊，2016，页271），最终在“国立台南艺术大学典藏1986—1997年历史影像修复与开放使用计划”的支持下，绿色小组社会运动纪录片于2013年透过网络公诸于世。井迎瑞在访谈时曾表示，“‘绿色小组’对他而言不仅是一个台湾解严前后社会运动的记录者，更是一个集体，一种朴素的精神面貌，代表了台湾追寻改变的年少时期”（林丽云，2020，页72）。解严之后，“历史重建”成为台湾社会和文化的一大工程（邱贵芬，2003，页151），异于解严前大多数纪录片都只反映官方立场的情况，庶民的声音与身影成为解严后台湾纪录片发展重心（萧智帆，2014，页28-29）。



图二 井迎瑞于 2021 年获颁台湾国影中心影视听遗产保存贡献奖

主动寻求以绿色小组社会运动纪录片为代表的新闻纪录影片，以此建构台湾的新闻电影史，这条馆藏发展路线是南艺大在社会转型期建立教育型电影档案馆的选择。一方面异于国家电影档案馆首重剧情片的影像保存路线，另一方面也代表了教育型电影档案馆为“历史重建”所做的努力。随后的馆藏拓展，包括台视新闻片、《南进台湾》系列，以及近年来对以录像带为载体的家庭影像的探索，皆延续此一方向。其共同特征在于与国家电影档案馆以整理、保存剧情片为核心的模式形成区隔，转而关注那些被主流叙事忽视、但具有深层历史意义的纪录片与新闻影片，旨在建构一个完整的“台湾历史影像资料库”。在此过程中，一种“去中心化”的电影保存价值取向也由此初步确立。



图三 馆藏于台南艺术大学的“绿色小组”新闻片
来源：<https://greenteam.tnnua.edu.tw/>

（二）教育型电影档案馆所形成的技术、文化与教学典范

截至 2021 年，南艺大教育型电影档案馆所处理的电影档案依来源可分为以下三种：第一种为档案馆主动搜集所得的成批次的电影档案，如“台视新闻纪录片”、“台影公司新闻专辑”、“绿色小组社会运动纪录片”、“日治时期政令宣传片”、纪录片《刘必稼》（陈耀圻，1967）、《沙鹭之钟》（清水宏，1943），也包括在田野调查中挖掘得到的首部台语片《薛平贵与王宝钏》（何基明，1956）。第二种则是研究人员通过行动研究的方法主动拍摄或搜集的影片，并在此基础上积累建立的影片资料库，如“乐生影像资料库”（平烈浩，2010）、“反迫迁行动影像资料库”（翁倩文，2019）、“家庭电影资料库”（吴怡葶，2016；Hsieh, 2018）和原住民影像资料库（吴心苹，2015；潘昱帆，2020）等等。第三种则为透过计划委托的形式获得的修复案，如受台湾陆军官校委托的“蒋中正总统训示录音磁带”、与台湾中影合作修复的《我的美丽与哀愁》（1995，陈国富）、《在陌生城市》（1994，尹祺）以及与国影中心合作修复的《丈夫的秘密》（1960，林抃秋，原名《错恋》）等等。

在保存与研究上述电影物件的实践过程中，南艺大教育型电影档案馆形成了三种与教育有关的典范，分别为技术典范、文化典范与教学典范。

教育型电影档案馆所建构的“技术典范”，主要体现在其独特的保存理念与技术实践上，涵盖了对电影冲印厂的保存、建立胶片数字修复的低成本流程，以及录影带修复与数字化转制方法的探索。这一典范并非试图在技术层面与国家级专业机构相媲美，而是从教育出发，发展出具有自身特色的、面向实践的技术体系。

首先，南艺大提出了要对胶片洗印厂进行保存，强调已经被淘汰的模拟时代的影像技术在当代仍具意义，可以以此为“数字不可靠”这一议题提供解方。具体来看，南艺大分别于2011和2014年接收了大都影业（1963-2011）和台北影业（1980-）的部分冲印设备。其后，研究生郭荣平（2018）和廖国宏（2021）分别借由硕士研究项目的机会，重组了大都冲印厂赠与南艺大的洗片机、清洁机和印片机，以及台北影业的一台生产于1976年的Allen 16mm黑白胶片冲洗机，让南艺大具备了胶片自主冲印的能力。其次，在胶片的数字修复流程上，教育型电影档案馆在资源有限的条件下，力图同时兼顾教育功能与低成本运作。例如曹静宜（2024）在《影像的再制与追寻：以日治时期台北工业学校电影胶卷之逐格拍摄与保存为例》的硕士论文¹⁶中，就以“人工逐格拍摄”这一极不寻常的扫描方式，转制与保存了日据时期台北工学校（今台北科技大学）建筑师千千岩助太郎于1930年代在台湾拍摄的16毫米黑白无声反转片。最后，教育型电影档案馆近年来着眼于录像带这一常用于家庭电影和业余影片创作者受众的媒介，通过对录像带的整饬、保存修复¹⁷，来恢复承载于录像带中的民间记忆和业余电影。

相较于将技术应用作为核心的传统档案机构，南艺大的教育型电影档案馆在实践中仅将“技术”视为众多教育内容中的一个环节，而非保存工作的主要手段。在此架构下，教育型电影档案馆将“文化生产、文化保存与文化诠释”作为电影档案馆工作的最终目标，强调影像不仅是需要被保存的对象，更是一种建构社会论述、复振族群记忆与推动历史对话的媒介。在文化生产方面，南艺大以影像资料库的建设作为纪录片拍摄的替代性路径，认为相较于纪录片这样一个单方面的资讯提供方式，建构资料库可以在影片的不断累积中反映多元的阶段性观点，避免单一诠释力的出现，逐步将集体记忆与对历史的诠释权从国家机器手中夺回（井迎瑞，2010，页80-83）。在文化保存层面，教育型电影档案馆通过保存原住民历史影像，将电影修复工作提升至文化复建的高度。如潘昱帆（2020）曾整理与修复1990年代部落耆老所拍摄的家庭电影，并建立“卡大地音像纪录资料库”，这些影像不仅见证了部落祭典与生活方式，更因其内在视角而获得极高的文化可信度。透过影像保存重建族群记忆，为电影档案保存注入文化政治意义，也回应了转型正义与原住民主体性建立的时代诉求。在文化诠释方面，教育型电影档案馆通过“影像重返”策略，将历史影像带回原始语境，引导当代观众重新理解历史。最具代表性的案例为“重返雾社”活动¹⁸，围绕日本总督府1943年在雾社拍摄的殖民宣传片《沙鸞之钟》，井迎瑞及其团队历经三阶段重返雾社：从最初的影像放映和与耆老对话，到纪录当下村落生活，再到透过旧田野影像的再利用探讨当代原住民的生活处境。在此过程中，《沙鸞之钟》的修复活动因“重返”而逐渐累积为一个多层次的文化档案库，成为连接历史与当代的重要桥梁。

最后，教育型电影档案馆的“教学典范”体现在其独特的教育理念与教学实践中，主要可分为两大面向：一是强调实践导向的“做中学”教学方法，二是以“受压迫者教育学”为理念支撑的批判性教育策略，两者共同构成了南艺大在电影档案保存教育上的核心教育哲学。“做中学”源自美国哲学家约翰·杜威（John Dewey）提出的经验主义教育思想，强调学生通过参与实际行动获得真实而

深刻的学习经验。在南艺大的教学语境中，这一理念被具体落实为学生必须参与¹⁹影像田野、抢救、修复、保存及典藏等完整流程，借由亲身劳动获得对影像生命历程的全面理解。这种强调行动优先的教育模式不仅是一种能力培养的路径，更是学生与档案之间建立伦理连结的重要环节。“做中学”的理念早期在南艺大的纪录片教学中实践，并随着“行动研究”的引入，逐步发展为“过程的美学”与“工具论”的教育结构。这一理念随后扩展到档案馆教学中，成为推动产学合作、资料库建构、媒材修复等行动的核心方法论。另一方面，教育型电影档案馆的教学也深受巴西教育家保罗·弗雷勒（Paulo Freire）提出的“受压迫者教育学”这一理念的影响。这一理念主张教育应成为解放的工具，帮助受压迫者意识到自身处境，并通过行动改变社会结构。如在“抢救家庭记忆大作战”这个以修复普通民众记忆为主要目的的录影带修复工作坊中，家庭电影所反映的不同于主流媒体的观点借由影片修复行动本身被展现，这些庶民观点与记忆的重生让工作坊的参与者逐渐体悟到自己做为普通人的重要性，长久以来主流媒体对普通人的边缘化与压迫得以被解放，个人的主体性在这样的转化过程中得以建立（Hsieh, 2018）。

通过对技术典范、文化典范与教学典范的分析，可以看出教育型电影档案馆在电影保存实践中逐步发展出一套独具特色的运作逻辑。这三种典范不仅反映了该机构在技术应用、文化实践与教育方法上的多重定位，更构成了去中心化电影保存模式的核心内容。与国家主导、集中化的保存体系不同，这种以教育机构为主体、以实践为路径的保存方式，强调在地行动与社会参与，展现出保存工作的开放性与文化能动性，其生成逻辑深受台湾特殊的社会语境与关键实践者个人理念的影响。正是在这种脉络下，教育型电影档案馆得以成为去中心化保存模式中的关键节点，也使其在华语地区的电影保存图景中呈现出与众不同的面貌。

（三）教育型电影档案馆理念与实践的转移

南艺大教育型电影档案馆所积累的理论与实践借由一种极富传奇色彩的经历转移到了中国大陆²⁰。2009年，南艺大井迎瑞老师在云南做田野期间，偶然获捐了1000余本被遗弃在贵州人民剧院的35毫米胶片拷贝，其内容涵盖新闻简报、科教片、剧情片等等（Xiong, 2019），生产年代大都为20世纪70年代。其中500本胶片通过海运运抵南艺大，作为教学用途；其余一半在井迎瑞的积极协调下，最终由厦门大学接收。2015年，厦大校方批准了音像文献中心的成立，厦大由此成为大陆地区第一所开始在电影保存与修复领域进行深耕的高校。

音像文献中心成立后第一阶段的工作是想方设法充实馆藏，以达到一个电影档案馆应有的体量。初期团队的主要成员为井迎瑞、李晓红和张艾弓三位老师。2014年7月起，他们依次拜访了珠江电影集团、西部电影集团、中国电影资料馆西安电影资料库、潇湘电影集团、北京电影洗印厂和广西电影集团。此次走访的目标一方面是普查电影胶片拷贝在中国的保存和分布情况，另一方面也积极游说，希望能够让一些无法被妥善保存的胶片，能够寄存或者捐赠于厦大²¹。目前厦大的音像文献中心的主要馆藏包括贵州省电影公司拷贝、福建省电影公司委托馆藏电影资料、厦门市电影公司拷贝、福州市电影公司拷贝、原南京军区政治部厦门文化工作站拷贝和从中国电影集团北京电影洗印分公司购得的影胶片洗印生产线一条（含胶片洗印机、鉴定机、印片机、多台倒片机等）。



图四 2020 年 5 月 28 日音像文献中心团队在福州市电影放映发行公司清点库房胶片

2015 年 11 月，文献中心举办了机构成立以来第一次展览，题为“新富春山居图：两岸影像·媒介与历史记忆特展”。此次展览的名称灵感来自于元代画家黄公望的《富春山居图》，由于此画的两部分《剩山图》与《无用师卷》分别典藏于浙江省博物馆和国立故宫博物院，且曾于 2011 年 6 月在台北合璧展出。井迎瑞以此为喻，希望分隔两地的贵州影片也能在两校师生的合作修复下，有朝一日合璧展出。

结合前文描述，我们可以看出，教育型电影档案馆所体现出的“台湾经验”，最重要的部分并不是在技术上如何复刻一个标准的电影档案馆，而是借由电影档案馆中的工作、电影保存的行动本身所达成的文化行动与社会关怀。2015 年的首次策展生动地体现了厦大音像文献中心在初步被构想为教育型电影档案馆时，其文化典范所立足的价值基础。在厦大音像文献中心成立之始，井迎瑞与厦大洽谈有关音像文献中心的必要性时，就认为这个机构一旦成立，其文化企图心应该着眼于两岸的交流与沟通，希望结合厦门位居两岸要津的地缘特色，维护并保存海峡两岸的音像文献，以视听语言书写中华历史²²。如果我们对这种策略进一步加以审视可以发现，一方面，在目前中国大陆官方的政治氛围下，将两岸关系、对台研究与文献中心的建设相联结，的确足以成为关说校方对档案馆予以支持之坚强理由。另一方面，作为台湾外省人第二代，希望两岸彼此之间能持续地从对抗走向对话，年轻一代相互了解并摒弃敌意，也确乎出于井迎瑞的本心²³。但实际上，随着两岸的政治情势在 2019 年后逐渐走向紧张，交流互访活动大幅减少，建立上述文化典范的理想很大程度上成为了一种“空洞的能指”²⁴。



图五 厦门大学音像文献中心

在一定程度上，能否以影像档案为基础，在不受主流意识形态话语干扰的前提下，开展具有文化与社会阐释意义的研究，取决于社会的开放程度以及统治阶层对公共领域的容忍度。从台湾的经验来看，无论是南艺大教育型电影档案馆决策者基于个人理念所推动的保存实践，还是其所建构的“做中学”式教学典范，都与民主化所确立的价值取向密切相关，并得益于民主制度所提供的相对宽松的文化空间。简言之，这种“宽松”体现在对异于主流意识形态观点的包容。相较之下，中国大陆的文化场域受制于其强大的主体性政治力量，不仅难以效仿南艺大所代表的、具有反主流意识形态色彩的学术路径，即便是在学术领域中对一些较为敏感的社会与文化现象进行独立阐释，其结果也往往陷入一种二元结构之中：要么被纳入主体政治力量的轨道，成为其意识形态体系的延伸；要么被视为对立势力而遭到边缘化乃至压制。在这样的环境中，阐释社会与文化的权力往往并不掌握在个体研究者手中，而是受到宏观政治结构的规训与限定。因此，即便只是试图在文化诠释中提出一家之言，学者有时也需借助“秘传式”²⁵的言说策略加以表达；或通过不断的自我审查与意识形态上的“安全阉割”，以避免落入“被收编”或“被清除”的困境。正因如此，厦大音像文献中心的成员普遍认为，台湾的制度环境与文化氛围更有利于教育型电影档案馆推行其教育理念，乃至表达其潜在的政治立场²⁶。正是由于这种文化空间上的差异，厦大在尝试移植台湾经验时，不得不面临制度性掣肘，并最终倾向于采取去政治化的策略，最终迈向一种以技术为导向的电影保存发展进度路。

2020年12月，音像文献中心与爱奇艺合作成立“电影修复联合实验室”。爱奇艺作为网络视频平台，一直以提供高清正版的影片为目标。就影片的质量来说，此前流媒体平台上可观看到的老电影多为早期使用胶转磁技术得到的画面，其解析度已无法满足现今观众的需求。因此从爱奇艺的角度出发，如果能以老影片的胶片介质为基础，直接对胶片进行数位化并修复，可以获得更高质量的影片解析度，满足当下观众的要求。而音像文献中心作为刚刚建立的电影保存机构，已经具备了一定程度的胶片馆藏规模，但苦于没有经费支援，无力开展进一步的研究与教育活动。从这个角度上，双方的合作一拍即合。迄今为止，双方已签订了三期合约，共修复了包括《小兵张嘎》（崔嵬，1965）、《东方红》（王苹、李恩杰，1965）、《李双双》（鲁韧，1962）、《穆桂英挂帅》（徐苏灵，1958）、《香魂女》（1993，谢飞）、《一江春水向东流》（蔡楚生、郑君里，1947）、《黑骏马》（谢飞，1995）、《刘巧儿》（伊琳，1956）和《上甘岭》（沙蒙、林杉，1956）在内的九部影片。具体来说，胶片的原始素材由音像文献中心负责提供，同时负责胶片的清洁与物理修复，接著通过胶片扫描仪对其进行数字化，所得到的数字文件首先由爱奇艺公司研发的Zoom AI工具进行人工智能修复，再由音像文献中心修复师利用PF Clean与Davinci Resolve软件进行人工精修及色彩的校对。在整个合作过程中，爱奇艺对修复提供资金支持，并具有选定具体修复片目和确定最终验收标准的权利，同时也拥有修复成品的线上播映权，厦大一方则拥有冠名与学术放映的权利。

上述以技术发展为先的发展路径其实与教育型电影档案馆在台湾的发展理念与实践方式并不一样，这一度令井迎瑞颇感担忧²⁷，他认为只注重技术典范的移植与学习就欠缺了对台湾经验的全观性思考，这样的移植或许会导致机构的发展逐渐偏离原本设立时所订定的方向。由此，厦大音像文献中心目前的发展显得有些主客易位，变成了纯粹技术导向型的电影档案馆，虽然这也是一种无可奈何之举²⁸。

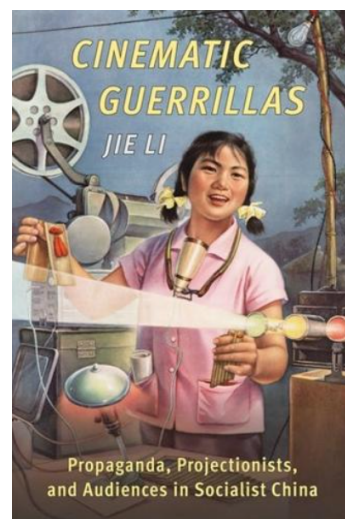
此外，厦大音像文献中心曾分别在2019年、2020年、2021年和2023年举办过四次与电影保存及修复相关的论坛。论坛将电影保存作为一个学术命题进行研讨，具体内容涉及电影修复、影片策展、胶片技术等在国内电影保存修复领域尚未发展成熟的议题，同时也为国内电影修复从业者、博物馆策展人、电影创作者提供了一个能够定期交流的线下平台，借此讨论电影保存修复和产业发展中的新兴与前沿问题，促进该领域内公共机构、产业界与学界的三方合作，汇合三重不同视角相互启发，

共同促进中国电影保存修复事业与产业的发展（韦怡舟、张艾弓，2023）。

四 大陆民间的电影保存脉络

斯莱德（Slide,1992,pp.45-60）曾为我们勾勒出美国电影文化资产保存运动中，民间藏家与电影收藏机构重要但又微妙的互动关系：民间藏家可以为电影收藏机构提供丰富的馆藏来源，尽可能去接触多的民间电影收藏家对保存本国电影文化资产大有裨益。目前大陆地区散落于民间的电影馆藏，很大程度上与胶片电影时代国家对电影的管理政策有关。

由于电影媒材的特殊性，当一部电影制作完成后，须以原始底片为基础，经由洗印厂的复制和洗印得到若干放映拷贝，这些拷贝会配发全国各省、市级电影发行放映公司，进入到全国各地的电影放映发行网络²⁹。早在1954年，中共就对电影放映单位较少，很多地方的民众无法看到电影的现象深有体察，开始从政策上进行介入，责令主管机关应该加强对放映员的帮助与照顾，尽快健全全国、尤其是农村地区的放映网络（Li,2023,p.45），使放映员成为民众中的“优秀宣传员”（佚名，1954）³⁰。文化主管部门也须对于电影放映工作切实进行检查和监督，进行统一的有计划的管理（佚名，1955）。对电影放映的重视也的确取得了成效。举例来说，1985年，仅河南一省就有11259个农村放映队；1986年，河南农民人均看电影34.7次（詹沙浪、陈墨，2011，页102）；截至1992年，中国全国建立了县以上的发行机构3000个，放映单位14万个，全国的发行、放映从业人员达到了50万（胡健、陈墨，2011，页418）。



图六 哈佛大学 Li Jie 于 2023 年发表的专著

前文已述，中国电影资料馆作为国家档案机构，自1958年成立起就开始著手收集中国的电影档案，后续也逐步出台各项法规，赋予中国电影资料馆依法收集、整理、保管和利用电影艺术档案的权力。即采强制手段，规定电影摄制单位应在影片取得电影公映许可证后三个月内向中国电影资料馆移交其所规定的各项电影档案与资料（国家广播电影电视总局，2010）。因此，当一部电影在全国范围内完成其流通过程后，中国电影资料馆会依法接收该影片的原始底片、声片等关键且优质的档案材料³¹，而其他用于放映的拷贝则由制片厂或各省、市级电影发行放映公司负责回收。然而，自20世纪90年代以来，随着电影产业化改革的深入推进，这些制片厂及地方发行放映公司的职能逐步弱化，机构地位日益虚置，其馆藏的大量电影拷贝也在此过程中逐步脱离体制，流散至民间。

此外值得注意的是，中国的剧情片与新闻片分别由两个机构保管：前者归属于中国电影资料馆，后者则归于中央新闻纪录电影制片厂。两者共同构成了对中国大陆影像资源的事实性垄断，且迄今为止均未表现出对公众开放获取的意愿³²。这种“分别垄断”的体制格局，在很大程度上阻碍了电影档案的整合性研究与公共利用。

相较之下，尽管民间所保留的影片呈现出零散、不系统的特点，但在某些情况下反而保留了更为完整的历史片段。更重要的是，民间馆藏不受官方体制的管控，从制度层面为推动影像资料的开放获取提供了现实可能。从这个意义上看，针对流散于民间的电影档案的搜集行动，不仅是一种文化保存实践，也可视为对国家电影档案资源垄断现状的温和反抗³³。

目前，厦门大学音像文献中心已与国内多个私人电影藏家建立联系并展开初步合作，彼此间以新闻

片交流为主。该中心试图通过保存与修复这些影片，揭示二十世纪六至七十年代中国历史影像的多元面貌，并探索其作为历史书写新来源的可能性。



图七 民间电影藏家及其电影拷贝库

五 结论

本研究以教育型电影档案馆为核心概念，尝试梳理其在台湾发展成熟并迁移至中国大陆的过程，进而探讨“去中心化”电影保存模式在华语世界中的可能性。在个案研究的基础上，本文从社会背景、机构理念与实践路径等多个维度展开分析，呈现出教育型电影档案馆在不同政治与文化语境中所面临的结构性机遇与制度性张力。

首先，台湾解除戒严后所带来的社会解放与民主转型，构成了教育型电影档案馆得以发展的重要社会背景。在此背景下，纪录片教育成为介入社会变革的重要手段，亦成为电影保存理念建构的基础。从纪录社会运动到保存民众记忆，南艺大逐渐建立起一种“纪录—保存—教育”三位一体的实践路径，使得电影保存不再仅是技术操作或文献管理，而是被赋予了深刻的文化关怀与社会责任。

其次，教育型电影档案馆理念在南艺大与厦门大学之间的迁移与转化，也揭示出两地在制度结构与文化环境上的深层差异。台湾相对开放的政治与学术空间，使南艺大能在文化诠释与社会参与层面发挥更大能动性；而在中国大陆，教育型电影档案馆的发展则受限于国家对电影资源的高度统制管理与意识形态规训。尽管如此，厦门大学音像文献中心仍试图在官方体制之外开展自主的保存实践，其对新闻片的重点关注，也构成了对国家档案资源垄断格局的一种象征性突围。

最后，在国家长期实行电影集中管理体制的背景下，中国大陆民间的电影保存实践愈显珍贵。虽然国家档案机构通过制度化手段掌控了大部分高质量的影片资源，但“分别垄断”的结构性安排也限制了公众获取与研究的可能性。反观散落民间的影像资料，尤其是新闻片，不仅呈现出丰富的历史细节，更在体制之外提供了更灵活的开放获取潜能。厦门大学音像文献中心近年来与多位私人藏家展开合作，借助技术手段保存与修复这些影片，初步展现出一种去中心化路径下电影保存工作的社会价值与文化意义。

综上所述，教育型电影档案馆的理念不仅为华语地区的电影保存提供了超越国家主导路径的另一种可能，也揭示了电影保存工作与社会文化之间更为紧密的互动关系。在国家中心主义仍占主导地位的背景下，虽然来自教育机构与民间的保存实践力量尚显薄弱，但它们正在逐步勾勒出一个更开放、多元且富有批判意识的影像保存图景。

注释

- 1 当时被誉为“全国唯一电影周刊”
- 2 孔颖达所编《五经正义》中有云：“宫正于宫中特宜慎火，故修火禁”，后即以失慎为失火。
- 3 即我们所熟知的 MOMA's Film Library，“保藏”应当是对 preservation 或 archive 一词的翻译，相当具有时代特色。目前香港仍然使用“保育”一词来作为 film preservation 的翻译，与“保藏”颇为类似。
- 4 国立电影馆由中国电影教育会接受中央拨款六万元设立，专演教育、文化建设标准电影（佚名，1935）。
- 5 毛泽东在抗战时期就曾系统性地盘点了文艺工作与革命的关系，并指出：“要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分”（毛泽东，1942/1991，页 848）。
- 6 “我们到了国际电影资料馆联合会才知道，资料馆的概念不完全像我们原来的想像。我们理解的电影资料馆基本上就是，像苏联社会主义国家的，都是国家办的，规模大，人也多，摆开架势干。”（龚澹、陈墨，2011，页 324-325）
- 7 当时人们还没有把具有历史纪录价值的影片及其相关资料提升到档案的高度来认识，没有将专门从事收集和保管影片及其相关资料的工作与档案工作相联系（赵童生，2005，页 37），这便是为何当时这样一个国家电影档案机构被命名为“资料馆”而非“档案馆”的原因。
- 8 据曾任中国电影资料馆主要负责人的伊明回忆：“后来我感觉（收集影片的）力度不够，不像在“文化大革命”时期收集的那么痛快。“文革”时期，这个收集的事情一是有总理批示，而是江青也重视（江青虽是反革命，但那时她是“四人帮”主要成员，在电影界“说一不二”），谁敢不给？当然人家也不愿意给，但不像现在这么明目张胆地敷衍你。”（伊明、陈墨，2008/2011，页 51）。
- 9 厦门大学在修复影片《一江春水向东流》时发现，这部上映于 1947 年的影片经由 1956 年中影公司“重映‘五四’以来有代表性的优秀影片”活动而得到整理及复映之后，时长从原本的七小时被剪为三小时。经进一步对比考证发现，被整理后的影片音轨存在替换或删除状况，如张老爹的儿子由“在重庆政府”被替换为“做救护工作”（见影片第 51 分 44 秒左右）。
- 10 “过去所拍摄的纪录片，正是现在要保存的历史影像，而现在所拍摄的纪录片，也将成为未来历史影像的凭借……影像维护之于音像纪录，实为一体之两面，更是建构历史视野与批判观点的重要基础”。（音像纪录研究所教育宗旨，2020）
- 11 当时的名称为“动员戡乱时期自由地区增额中央民意代表选举”（李三冲，2020，页 49）
- 12 老三台（或三台）指的是台湾最早创办的 3 家电视台，分别是台湾电视公司（1962 年 10 月 10 日开播）、中国电视公司（1969 年 10 月 31 日开播）以及中华电视公司（1971 年 10 月 31 日开播），
- 13 当时国家电影资料馆保存的影像介质以胶片为主，而绿色小组影像的媒材格式多样，包括了 Beta、VHS、Betacam、Hi8 等等，多属家庭规格，虽然有价格低廉、方便携带之优点，但繁多的媒材种类也为保存带来了相当大的问题。
- 14 1980 年代井迎瑞曾在美国留学，在此期间他将第三电影的概念引入台湾。在台湾留学生 1980 年代出版的海外刊物《台湾思潮》中，他曾以李再行（1983，页 92）为笔名发表题为《反好莱坞的第三电影》的文章，希望将第三电影理论中“把电影看成一种武器，把拍电影看成一种政治行动”之理念引介回台湾。1996 年，井迎瑞结束在国家电影资料馆担任馆长的八年任期（1989-1996）时曾接受采访并表示：“其实我一直想记录台湾社会的变迁，让生活在台湾的民众拥有历史感，用影像来呈现台湾社会的发展和过程……我记得在我念书的时候，要找国片是很难的一件事，如果要找高达（戈达尔）的资料，却多的不得了。或许这正是第三世界国家的困境，被殖民的文化，总是拾人牙慧，没有属于自己文化的价值体系（萧菊贞，1996）。”
- 15 1996 年国立台南艺术大学成立以后，“音像记录研究所”所长井迎瑞建议我们把录影带搬过去。我们本来对公家机关都不太放心，一直都是这样，但是因为信任老井，我们去看了片库以后，感觉收藏空间非常专业、片库种种设备都好，南艺大又是新学校，比较没有包袱，我们就同意了（王智章，2016，页 67）。
- 16 脆弱的胶卷片基已无法透过机械带动的方式数位化，因而必须采用“人工逐格拍摄”的方式进行影像的转制与保存。面临无可参考之人工逐格拍摄技术前例及无经费支援等困境，本研究仍尝试结合研究者在校所学及过去工作经验，分别以数位（数位单眼相机）和类比（使用传统底片相机及电影中间负片）二种方式进行人工逐格拍摄，其目的在于探讨活动影像的永续保存，以及找出更多关于保存的可能性。
- 17 来自笔者对井迎瑞的访谈：“南艺就要做教育，我们没有钱啊，我们没有人啊。我常讲我们是路边摊，可是呢，我们虽然是路边摊，可是我们要做到让人家觉得这是一个了不起的路边摊，那我们就要走另外一条国影

中心不会走的路，就是民间以及新闻。”“每一部录影带就是一个文本，在家庭发生跟社会有关系的一些家庭事件，用家庭电影写的台湾近代史。”（韦怡舟，2021）

18 这一案例奠定了“教育型电影档案馆”最核心的价值取向：“第三世界国家所建构的电影资料馆是表达一种记忆 memory、一种认同 identity、一种抵抗 resistance，其存在的目的是为了重建主体 reconstruct of subjectivity，所以第三世界国家的电影资料馆是为了推展其去殖民 de-colonization 工程，这时我们的提法是：“在后殖民语境中的电影资料馆”，或是这样说：在后殖民语境中的电影资料馆，其存在的目的是为了推展去殖民工作。第一世界国家所建构的电影资料馆是表达一种荣耀 glory、是一种欢庆 pleasure、是一种治理 governance，因此它存在的目的是为了“维系建制”perpetuation of status quo。（井迎瑞，2015，页 2-3）”

19 例如，在抢救台视新闻影片的实践中，教师明确指出，只有亲身参与抢救与保存工作的学生，才有资格进一步使用这些素材从事研究。

20 这段经历的具体内容请酌参《教育型电影档案馆理念与实践之研究》（韦怡舟，2021）。

21 来自笔者对张艾弓的访谈：“其实这个初衷很简单，就是抢救，救亡。因为经过井老师的描述，我们连续走访了一些机构，确实觉得有一种紧迫感，当时就是叫抢救，跟时间赛跑啊，要把各个电影发行放映公司，还有民间的即将流失的、被当做垃圾处理的这些胶片拷贝，赶快给他拉回来，抢救回来。”（韦怡舟，2021）

22 来自井迎瑞自制影片中关于贵州影片迁徙故事部分的个人旁白：目前两校师生正合力进行修复，希望有一天能合璧展出，更希望有一天能让它们回到贵州，讲述它们的奇幻旅程。所以我们的行动不是简单的淘宝，而是一种抢救记忆、化腐朽为神奇的再生过程。我们能从中淘出多少宝都是其次，因为我们要教学生的不是市场的概念，而是一种高度，一种态度，一种与历史相处的方法。

23 来自笔者对井迎瑞的访谈：“我们（的）上一代，对于中国情怀他（们）是毫无悬念的，他（们）就是要回老家。那我们下一代呢？那就是台湾的情怀，他也毫无悬念，中国对他们来说是相当遥远的。那我们这一代呢？我们承袭了上一代（带来的）中国的传统历史文化，但是我们又有人在台湾生长的三、四十年的生活经验，所以这两个元素我都必须要接受、继承，同时呢要让他们融合在一块儿。”（韦怡舟，2021）

24 但井迎瑞并没有放弃这种理想，在《音像文献学学科建设与电影研究：以〈微影片中的大历史——“学甲上白礁”祭典〉为例》一文中，他将《学甲慈济宫上白礁祭典》相关影像的修复与保存作为典型案例，试图以此搭建福建漳州白礁慈济宫与台湾学甲慈济宫之间的文化联结。（井迎瑞，2023）

25 来自笔者对张艾弓的访谈：“我现在练就一种战法，学生只可意会，无法言传，比较抽象。懂的人自然会懂……比如电影史，多讲讲从卡里加里到希特勒，从学术上说，百无禁忌”（韦怡舟，2021）

26 来自笔者对张艾弓的访谈：“嗯……怎么说呢，就是井老师，他们所处的那种状况，那种制度，那种文化，它是非常有益于（施行自己的教育理想），非常不同于我们，其实从我们的角度我们更愿意的是去意识形态化，去政治化，我更多的是把它看做的是一个中性的东西。我现在不愿意跟任何……就是在大陆这个语境里面……不跟任何左……他妈的……左在一起，我觉得真正的左派就是永远是批判的”（韦怡舟，2021）

27 来自笔者对井迎瑞的访谈：“厦大是移植（南艺大的经验），欠缺的是前面发展的历史，思想的脉络，所以基础不牢，根基不深，造成了很多理解上的落差。甚至有的时候（令人）感觉到，有一些突兀。因为他没有先前的这一段根基，我又因为不是长时间的在那里耕耘，所以有一点就是说，差三落四的，导致过去这一段台湾发展的经验无法系统性地被讨论、被诉说、被叙述，导致于听到一个概念，又发展出另外一些东西，这个有点有一点突兀，而且有一点点揠苗助长。”（韦怡舟，2021）

28 来自笔者对张艾弓的访谈：“我们这是纯粹没有办法的办法，否则（经费）就是零，知道吗？那对于同学来说，学了一门技艺，开设了一门课程，那相应的我们也给一些津贴，让大家长一些见识啊，不管怎么著也算是有利好吧。”（韦怡舟，2021）

29 “如果最优秀的影片不实际地有组织地深入到群众中去，那么，它也就不能够达到应有的教育效果，每部苏维埃影片都应适时地在我国每一个地区里放映。”（刘竞，1950）

30 露天电影曾是中国几代人观看电影的主要方式。1964 年曾有歌颂露天电影放映员的小诗：“是谁身披彩霞踏朝霞 / 斗志昂扬上征途 / 越岭翻山又跨渡 / 请问欲往何处 / 我是人民的放映员 / 奔赴深山密林处 / 为了银幕光辉遍地明 / 足迹儿印满千村万户 / 不达险峰不止步。”（李道新，2006，页 100）

31 “电影资料馆……派人到各处收集拷贝……我们到省（电影）公司挑最好的，留下来，包括素材。”（田云汗、陈墨，2011，页 165）

32 “库存影片中有大量日伪时期‘满映’和‘汪伪’拍摄的影片，这批影片具有特殊的历史背景和现实用途，

极为重要。所以，日本多少年来始终千方百计、不择手段的收集这批影片，以宣扬‘大东亚共荣’的军国主义思想，抹杀侵华战争的历史事实。周恩来总理明确指示，对此类绝密资料影片一定要确保其绝对安全。”（张静，2013，页1）

33 来自笔者对张艾弓的访谈：“用正面表达，我们是叫做补充啊，用不客气一点的表达呢，我们也不能叫反抗，我们叫突围啊。突破垄断啊，突破这种资料的狭窄的这种单一来源……我们更多的是想利用民间的这种海量的这种资源，形成一个网络啊，将来能不能建立一数据库啊，我们从这里面去挖掘这种资料、研究物件。”（韦怡舟，2021）

参考文献

- Binder, M. (2015). *A light affliction: A history of film preservation and restoration*. Lulu.com.
- Chapman, J. (2013). *Film and history*. Palgrave Macmillan.
- Dupin, C. (2013). First tango in paris: The birth of FIAF, 1936-1938. *Journal of Film Preservation*(88), 43-58.
- Horak, J. C. (2007). Archives. In B. K. Grant (Ed.), *Schirmer encyclopedia of film* (Vol. 1, pp.105-110). Schirmer Reference.
- Houston, P(1994). *Keepers of the frame: The film archives*. British Film Institute.
- Hsieh, Y. (2018). *Media archiving as critical pedagogy: A road to awareness - saving home movies campaign in Taiwan* [Doctoral dissertation, University of California, Los Angeles]. UCLA eScholarship. <https://escholarship.org/uc/item/8bg9326b>
- Kula, S. (2002). *Appraising moving images: Assessing the archival and monetary value of film and video records*. Scarecrow Press.
- Leab, D. J. (2000). Moving image archives: Past and future. *Film History*, 131-133.
- Li, J. (2023). *Cinematic guerrillas: Propaganda, projectionists, and audiences in socialist China*. Columbia University Press.
- Matuszewski, B. (2014). A new source of history: The creation of a depository for historical cinematography. In S. MacKenzie (Ed.), *Film Manifestos and Global Cinema cultures: A critical anthology* (pp.520-523). University of California Press. (Original work published 1898)
- Nagorska, K. (2012). *To collect, to preserve, to make available: Challenges and future of institutional film collecting* (Publication Number 1514664) [Master's thesis, Sotheby's Institute of Art - New York]. ProQuest Dissertations & Theses A&I.
- Oxtoby, S. (2017). A decentralized model: The United States of America: Politics and the road to preserving a national film heritage. *Journal of Film Preservation*(96), 11.
- Radner, H. (2010). Film as popular culture. In W. Guynn (Ed.), *The routledge companion to film history* (pp.16-26). Taylor & Francis.
- Slide, A. (1992). *Nitrate won't wait: A history of film preservation in the United States*. McFarland & Company.
- Usai, P.C. (2000). *Silent cinema: An introduction*. British Film Inst.
- Xiong, L. (2019, June 30- July 3). *The memory and travel of film: To witness the rebirth of a batch of lost film* [Paper presentation]. First International Film Festival and Film Restoration Forum at Xiamen University, Xiamen, China.
- 曹静宜（2024）影像的再制与追寻：以日治时期台北工业学校电影胶卷之逐格拍摄与保存为例 [硕士学位论文，国立台南艺术大学]。台湾博硕士论文知识加值系统。
- 陈景亮、姜鸿涛（1993）。改革开放中的中国电影档案事业——纪念中国电影资料馆成立三十五周年、中国电影艺术研究中心成立十周年。档案学研究，4，5-8, 32。
- 陈品君（2014）。纪录片的美学功课：纪录片教学反思。影视人类学论坛，4，5-12。 <https://mp.weixin.qq.com/s/GcWeX8DI8eC-jucxP3QKbQ>
- 陈世宏（2020）。冲撞与凝聚——绿色小组口述历史的新发现。于陈瑞桦、吴永毅、黄崇宪、林丽云编辑，影像纪录的政治——绿色小组与另类媒体运动（页96-120）。远景。

程季华（1963）。中国电影发展史（第二卷）。中国电影出版社。

迟延奇（1994，1月2日）。电影资料馆收藏待加强 濒危史料 最近影片 都该并重。联合报，11。

龚涟、陈墨（2011）。龚涟访谈录。于边静编辑，中国电影人口述历史丛书。影业春秋：事业卷（页 303-334）。民族出版社。

郭荣平（2018）。大都影业那些人、那些事——兼谈从非物质文化遗产角度纪录电影冲印设备与技法之必要性 [硕士学位论文，国立台南艺术大学]。台湾博硕士论文知识加值系统。

国家广播电影电视总局（2010）。电影艺术档案管理规定。http://www.gov.cn/flfg/2010-07/12/content_1651691.htm

胡健、陈墨（2011）。胡健访谈录。于边静编辑，中国电影人口述历史丛书 影业春秋：事业卷（页 405-440）。民族出版社。

蒋中正（1984）。民生主义育乐两篇补述。于秦孝仪编辑，先总统蒋公思想言论总集·卷三（页 191-197）。中国国民党中央委员会党史委员会。（原作写于 1953 年）

井迎瑞（2010）。资料库作为一种记录方式：以《乐生劫运 v2.0》及其影像资料库为例。艺术观点，42，79-83。<http://act.tnnua.edu.tw/?p=161>

井迎瑞（2015）。后殖民方法论：以影像修复重建原住民族的历史记忆。两岸乡村部落纪录片影展暨物质·文化·产业研讨会。花莲，慈济大学教育传播学院国际会议厅。<https://media.tnnua.edu.tw/var/file/43/1043/img/347/836574727.pdf>

井迎瑞（2023）。音像文献学学科建设与电影研究：以《微影片中的大历史——“学甲上白礁”祭典》为例。戏剧与影视评论，06，64-75。

李道新（2006）。露天电影的政治经济学。当代电影（3），97-101。

李三冲（2020）。回顾绿色小组。于陈瑞桦、吴永毅、黄崇宪、林丽云编辑，影像纪录的政治——绿色小组与另类媒体运动（页 48-57）。远景。

李再行（1983）。反好莱坞的「第三电影」。台湾思潮，7，92-101。

廖国宏（2021）。重建胶片冲印厂 film lab 做为保存电影文化资产的方法：以黑白胶片冲洗机为例 [硕士学位论文，国立台南艺术大学]。台湾博硕士论文知识加值系统。

林丽云（2020）。台湾留美左翼社群与绿色小组。于陈瑞桦、吴永毅、黄崇宪、林丽云编辑，影像纪录的政治——绿色小组与另类媒体运动（页 58-81）。远景。

林信谊（2016）。林信谊访谈录。于陈世宏编辑，冲撞与凝聚：绿色小组口述访谈集。远景。

刘竞（1950，2月12日）。苏联电影是教育人民的有力工具。人民日报，5。

毛泽东（1991）。在延安文艺座谈会上的讲话。于毛泽东著，毛泽东选集第三卷（二版）（页 847-879）。人民出版社。（原作写于 1942 年）

潘昱帆（2020）。作者、纪录者和档案人的转移与实践：以卡大地布的音像纪录及其资料库建置过程为例 [硕士学位论文，国立台南艺术大学]。台湾博硕士论文知识加值系统。

裴开瑞 Chris Berry（2021）1980 年代中国独立电影的先决条件。华语独立影像观察（2），96-101。

彭品光（1966）。新文艺运动的回顾。于中国文艺年鉴编辑委员会编辑，中华民国五十五年·中国文艺年鉴（页 3-35）。平原出版社。

平烈浩（2010）。乐生保留运动之影像实践——以「乐生劫运」为例谈影像资料库的建置与诠释 [硕士学位论文，国立台南艺术大学]。台湾博硕士论文知识加值系统。

邱贵芬（2003）。文学影像与历史：从作家纪录片谈新世纪史学方法研究空间的展开。于邱贵芬编辑，殖民及其外（页 147-179）。麦田出版。

邵功游（1999）。艰难曲折而辉煌的中国电影资料馆。新文化史料（02），3-9。

田云汗、陈墨（2011）。田云汗访谈录。于边静编辑，中国电影人口述历史丛书 影业春秋：事业卷（页 149-169）。民族出版社。

韦怡舟（2021）。教育型电影档案馆理念与实践之研究。[硕士学位论文，国立台湾大学]。

韦怡舟、张艾弓。（2023）。电影保存修复论坛（2019—2021）综述。戏剧与影视评论，04，82-88。

翁倩文（2019）。反迫迁行动影像资料库之材料与记忆 [硕士学位论文，国立台南艺术大学]。台湾博硕士论文知识加值系统。

- 吴心苹(2015)。以凸显纪录片的文献价值(属性)做为噶哈巫族族语保存之影像实践—以《pakaluluzuax》为例 [硕士学位论文, 国立台南艺术大学]。台湾博硕士论文知识加值系统。
- 吴怡葶(2016)。家庭电影作为历史文献—以南艺大家庭电影资料库为例 [硕士学位论文, 国立台南艺术大学]。台湾博硕士论文知识加值系统。
- 萧菊贞(1996, 8月17日)。满腔热血不敌官僚作风 井迎瑞高唱不如归去。中国时报, 47。
- 萧智帆(2014)。台湾历史战争纪录片中的日本记忆与认同 [硕士学位论文, 国立中兴大学]。台湾博硕士论文知识加值系统。
- 伊明、陈墨(2011)。伊明访谈录。于边静编辑, 中国电影人口述历史丛书 影业春秋: 事业卷(页 43-56)。民族出版社。(重印自「中国电影人口述历史系列 老电影资料馆人访谈录」, 2008, 当代电影(09), 37-50。)
- 佚名(1935)。中央拨款六万元设立国立电影馆。电声周刊, 4(28), 576。
- 佚名(1938)。纽约现代艺术博物院中保藏世界名作的电影保藏楼, 一百年后的人, 有机会看到现在的影片。电声周刊, 7(22), 434。
- 佚名(1939)。铝制的影片, 不易损毁不致起火, 成本极小两面可用。电声周刊, 快乐周刊, 1。
- 佚名(1954, 1月12日)。进一步发展人民电影事业。人民日报, 3。
- 佚名(1955, 7月13日)。积极改进电影放映工作。人民日报, 1。
- 佚名(1992, 3月1日)。谁怜“清史”尽成灰。中国时报, 39。
- 詹沙浪、陈墨(2011)。詹沙浪访谈录。于边静编辑, 中国电影人口述历史丛书 影业春秋: 事业卷(页 85-115)。民族出版社。
- 张锦(2011)。电影作为档案。知识产权出版社。
- 张锦(2020)。国际框架下中国电影收藏及其教育功能的历史考察。当代电影, (01), 133-139。
- 张静(2013)。电影资料库四号库在建工程项目进度管理研究 [硕士学位论文, 西北大学]。中国知网学位论文文库。
- 张伟(2018)。“无影之年”的“毒草”电影传播研究——以1967年为例 [硕士学位论文, 北京电影学院]。中国知网学位论文文库。
- 张献民(2005)。看不见的影像。上海三联书店。
- 赵童生(2005)。电影档案概论。中国广播电视出版社。
- 中央电影局艺术委员会(1951)。党论电影(徐谷明等译)。时代出版社。(原作者名为 Н.А.Лебедев [Н列别杰夫], 原著名为 Партия о кино: сб. мат-лов [党论电影: 材料彙编], 出版于1939年)