

独立纪录

主编 朱日坤 万小刚

独立纪录

对话中国新锐导演

Independent record



中国民族摄影艺术出版社

时代



对话中国新锐导演

Independent Record

独立纪录

主编：朱日坤 万小刚

责任编辑：刘树枫

装帧设计：陈天佑

图书在版编目 (CIP) 数据

独立纪录：/朱日坤主编.-北京：中国民族摄影艺术出版社，2005.8

ISBN 7-80069-658-8

I.独... II.朱... III.①电影导演-访问记-中国②纪录片-资料-中国 IV.K825.78

中国版本图书馆CIP数据核字 (2005) 第071564号

独立纪录：对话中国新锐导演

中国民族摄影艺术出版社出版发行

(北京市和平里北街14号)

印刷：温州市北大方印务有限公司

各地新华书店经销

2005年8月第1版 2005年8月第1次印刷

开本：787×1092毫米 1/16

字数：390千字

印张：13

ISBN 7-80069-658-8/I·30

定价：29.80元

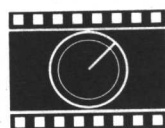
目录

catalogue



序

吴文光	2
郝智强	8
段锦川	14
蒋 樾	18
胡 杰	26
沙青·季丹	32
朱传明	40
杨荔娜	46
蒋 志	52
睢安奇	58
贾樟柯	64
杜海滨	70
宁 瀛	76
王 芬	82
仲 华	88
赵 亮	94
王 兵	98
施润玖	104
罗 拉	110
焦 波	116
张同道	122
黄文海	128
汪士卿	134
郑大圣	138
张侃文	144
黄儒香	152
周 浩	156
陈为军	160
应宇力	170
章 明	174
苏青·米娜	180
毛晨雨	190



序

foreword



近两年来，国内对于纪录片的关注程度远远超过了以往，特别是对于电视台系统外的纪录片。许多人包括媒体、学者和一些发行机构，都表现出对这方面的强烈兴趣。

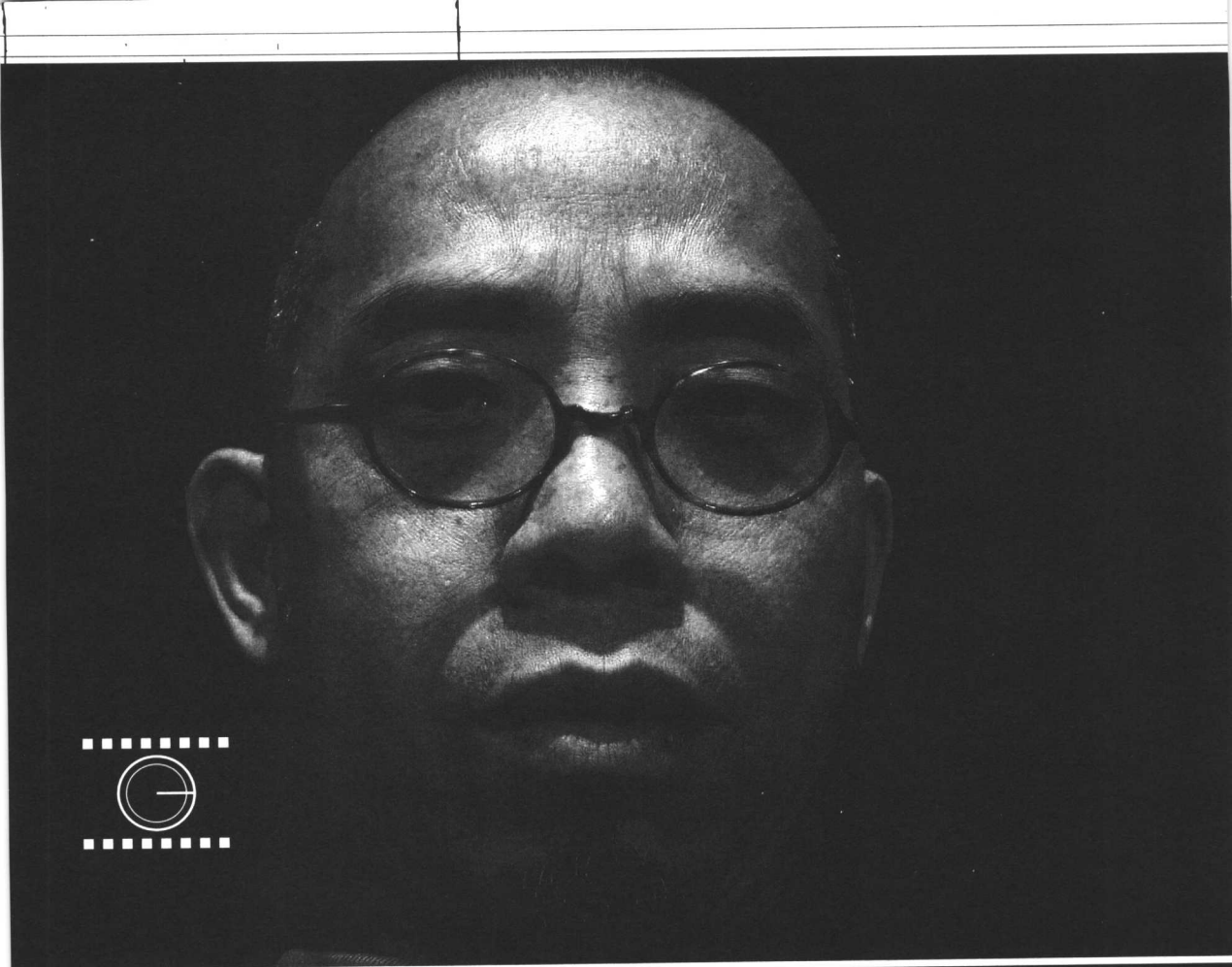
跟中国的电影一样，中国的独立纪录片存在着同样的市场方面的问题，而且这个问题可能不是近期内可以解决的。但是可喜的是，中国纪录片在题材多样化、技巧的灵活性等方面都表现出强大的生命力和艺术价值。追述个人纪录片创作的起源，从20世纪80年代末开始，纪录片作者就在题材的扩充、制作、设计等方面展开了艰苦并让人敬佩的努力。

作为一种让人思考的电影形式，纪录片对观众有更高的要求。这也许是因为目前关注纪录片的人多了，但是真正看纪录片的人还不多的原因，是纪录片更要求观看者有人文底蕴，有独立思考的习惯，同时还要有不一般的耐心。在浮躁的情绪中，这并不是容易的事情。在更多人更愿意去卡拉OK或者酒吧追逐时尚的今天，要求大家都来安静地看完一盘纪录片的带子显然有点强求。

在纪录片的发展过程中，也有不少人提出质疑，比如认为我国的纪录片过于关注边缘人、不够主流等。这里也略加说明。其实，我们的纪录片镜头里的对象多数并不是什么边缘人，包括农民、残疾人等，他们在我们十多亿人口里面都占很大的比重。另外，动则把一大批人“边缘化”处理，其实正反映了一些人的无知和自以为是的骄傲。这种有意无意地把自己当作“主流分子”的处理方式，只能给人带来更多的误会，以及对许多问题无法公正和客观看待。每个纪录片人都会有自身的弱点，但是我们也应该看到，能在各种条件的限制下做到目前的程度已经不容易。

当然，其中还有许多遗憾，比如很多纪录片看过的人还是太少。甚至很多做纪录片研究的人，手头经常拿出的资料还是上个世纪80年代末90年代初的作品。在这点上，我们还比不上国外的一些研究机构和学者。在这几年中，美国和欧洲的一些电影研究机构和个人，他们每年都会几次到中国来，就是为了收集中国的纪录片、了解纪录片发展的情况；而国内真正能专下心来或者放下架子来跟年轻的纪录片作者们交流，观看年轻作者的影片以及扶持新纪录片作者的工作的人，还是太少。这里面有各方面的原因。我们希望这种状况在不久后将会有比较大的改观。

现象工作室



吴文光



1956年出生于云南昆明。

1974年中学毕业后到农村当知识青年务农至1978年。

1982年毕业于云南大学中文系；在昆明和新疆尼勒克二牧场做过中学教师，后在昆明一电视台做记者。

1988年至今，居住在北京，拍摄纪录片和写作。

纪录片作品有《流浪北京》、《1966，我的红卫兵时代》、《四海为家》、《江湖》；著作有《流浪北京》、《革命现场1966》、《江湖报告》、《镜头像眼睛一样》，主编艺术档案书籍《现场》第一卷、第二卷；此外，也作为策划人和影像创作者参与剧场演出创作，主要作品有《生育报告》（1999年）、《和民工跳舞》（2001年）、《身体报告》（2002年）。

导演访谈 / 吴文光

001

因为我保持一种好奇



○吴文光（以下简称吴）：你们这代人没有自己的话语。在课堂上有人问我关于我的片子为什么会选择关注弱势群体。弱势，是相对于占有社会资源相当份额的群体而言的，用这个词来划分纪录片拍摄的那些人就有失偏颇，很不准确的，但是只是他习惯地说出这个词。紧接着他又脱口而出“暴露”这个词。其实这个词的意识形态很强，含有非常强烈的目的性，需要深挖、猛揭、狠批的东西，似乎带有一种使命感。现在所有新闻都只是让事件逐步露出它的原貌。所以问题是你们的语言在哪里，语言后面的思维在哪里？

我对现在的大学生很悲观啊，虽然对我那个时代的大学生也同样悲观，所以我的大学生活就是一个抛弃垃圾、自我更新的过程。其实垃圾没法扔完，因为本身就生活其中。但是现在的学生特别振振有辞，虽然说的不是他们的词语。他们用影像根本无法拍摄一个身边的事情或者人，要不就是home video，要不就是很空泛的。所以说，最后让他们用影像来写封情书，可能发现你们都不会了，因为现在情书里面惯用的词汇都是流行歌。情书里应该是最代表自己发自内心的语言，但大家都不会了。

●现象工作室（以下简称现象）：什么原因？

○吴：可能就是流行公共文化对个人意识的覆盖吧。就像磁盘的格式化一样，但是是一种缓慢的格式化。所以我开设的影像课开始来的人的目的性就很强——为了将来进入体制内工作打下基础，想获得优先权。我很失望，我不能教会你们在电视台谋饭碗的技能，只能教会你们怎么写情书。

●现象：这也是现在年轻的纪录片制作者身上存在的问题吗？

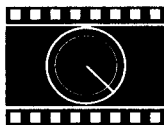
○吴：当然不能一概而论，但它是一种普遍的现象。这只是我在接触中的一些发现，你们这一代人个人语言的丧失到个人方式、个人思维的丧失，不是丧失啦，应该说是缺失，本来就没有。

●现象：有没有做得比较好的呢？

○吴：不能笼统地从人来说，有些是拍了一部作品不错之后就不见动静了，当然也有持之以恒的，不断前进的，但在中国好像不多。

●现象：比如呢？

○吴：比方山西太原的一个音乐老师的作品《男人》，里面事情很琐碎，就是生活中的琐事，但是很好。还有一个在湖南岳阳的片子叫《喧哗的尘土》，讲述小镇上的男女恋爱。早一点的作品，我比较喜欢杨荔娜的《老头》，就是这个类型的。



●现象：不断前进的是影像方面还是题材方面？

○吴：肯定不是题材。就像某一个好的小说家肯定不是因为他开始写农民，后来写工人，最后写妓女这样的题材决定他好。应该是在方法结构以及对于人性的探索上面，他有自己独特的发现与把握。他能找到妓女与农民做人来说没有什么具体的区别，重要的是在伸展到小说的内涵里能找到什么东西，这就涉及到小说的结构、语言的变化等等。

●现象：那还是从形式方面考虑的？

○吴：是啊。但现在的纪录片被当做一种意识形态的问题来看，比如拍城里人他说你关注城市生活，拍农村他说你关注底层生活。有人说我拍前面的片子就是关注精英啊，关注艺术家、知识分子，后来看到《江湖》又说我和底层人同呼吸啊，关注下层啊。如果我说其实我拍的就是自己，像自传一样的拍，那这怎么解释？

●现象：从您的作品来说，表达的形式应该也发生了一些变化吧？

○吴：没有太多变化。开头会用采访多一点，后来用的少或者不用，但是人和拍摄对象之间的交流还是存在的。所谓采访使用与否，都被纪录片的研究者和授课者做为一种技巧来讲，其实是很无聊的。

●现象：在这些创作中，个人的意识融入得多吗？从作品看来似乎是在尽力做一种平静的叙事。

○吴：这是肯定的，这是本能。因为眼睛和思维总是在起作用。总用客观这个词，就比较虚伪了。当然我喜欢比较冷静，很常态，生活的东西，包括拍的对象、环境、镜头方式。但别以为客观就能拥有对事物全面的印象的把握。

●现象：这样的创作态度没有一点变化？

○吴：最开始没有什么态度的，只是想拍，做自己想做的事情，而且肯定是电视台以外的东西。没有任何理念，也没有任何理论指导。只是知道要尽量客观一点，尽量做到用事实说话，所以不会用旁白。当然后来拍的对象和环境不一样，就自然会有变化，但是不是从方法论的方式变化。现在我拍的就是在若干年的素材积累里面的东西，我认为能构成一个东西，可能里面的内容互相之间没有关系，但会很有意思。从今天开始我要对着一个东西不断地拍，我不告诉你是什么，但是我玩得很好玩，我不会去想以后会构成什么，也许会构成，但是这是我现在的工作现实，很随意，没有主题，更没有什么使命感。

●现象：以前有使命感吗？

○吴：以前多少有一些，在《江湖》以前几乎都有，或者比较自我，夸大了纪录片的作用。

●现象：您认为纪录片的作用在于哪些方面？

○吴：现在我会告诉你，它的作用就是在于消耗掉了我一定时间的生命。当然以前会认为代表自己发现了什么东西，再把发现的东西告诉别人，让别人大吃一惊、或者点头赞同。现在会觉得当时的想法比较幼稚单纯的，因为这个世界根本不会在乎你发现了什么，也许你发现的只是大便而已。其实发现大便也无所谓，问题是你还觉得你发现的是珍宝，还乐呵呵地抱着给别人看，那就太可笑了。

现在好多人都大声喊叫地拍纪录片，包括美国的拍《华氏911》的迈克·摩尔，现在不是成了个纪录片明星吗？甚至还左右美国的总统选举。其实影片到最后，他已经充满了演员的形象，可笑的是他还在夸大自己的形象。这个世界不会因为一个纪录片发生多大的改变，也别想唤醒什么，影片中讲述的现象可能是美国现实生活中到处可以看到的，他只是把它们打包了。

●现象：所以现在没有作品与观众见面了？

○吴：我完成了一个纪录片已经消耗掉了我的时间，剩下就是去消耗别人的时间，这我兴趣就不会太大了。但不代表我不创作纪录片了，有的是以前就做好的，现在也在做，只是可能会放在抽屉里而已。

●现象：难道创作的初衷不是渴望与人交流吗？

○吴：别人通过某种渠道，看到就看到了，可能也会有别人说喜欢我的东西我会很高兴，但是现在是顺其自然了，我不在乎别人怎么看，没有交流的欲望。

●现象：你把纪录片作为一种审视自己的方式，你也有文字或者其他方面的创作，这和纪录片的创作方式有相通的方面吗？

○吴：目的上是一样的，无非是消耗掉存在的时间而已。当然习惯做什么事情，进入的角度就会影响到其他方面。纪录片的一个基本点是对事情的真相感兴趣，也许真相不存在或是蒙蔽起来的，但是经过努力可能最后也不能完成。不过，确实是一个接近的过程，这也是我为什么一直对纪录片保持兴趣的原因。就像做《现场》这本书，也就是我对人，对世界还抱有的一种好奇心没有丧失。这样的好奇心没有什么目的，我愿意像石头一样呆在水面下，只是想了解背后的故事。

●现象：但是，很多中国的独立纪录片制作者还是很强调纪录片的**功能性的**，比如人文关怀。

○吴：这是很自然的。首先每个人都有自己拍摄纪录片的方式和心态，不能说人家不对。如果说纪录片像探照灯一样揭露什么，我只是想一想人家为什么要这样说。应该有不同的方式存在，也许他真的暴露了什么，也不错，这世界本来就有许多黑暗的东西。当然对于我自己来说，我不把暴露事件作为己任，我不认为自己创作有什么功能，我会先选择从暴露自己开始。

但如果过分地标榜人文关怀的话，就比较麻烦。里面产生一种可能的危险是会不断像猎手一样捕捉着悲情故事，制造催人泪下的作品，用别人的痛苦来剥削观众的痛苦。十多年前的电影节上会有这样的作品，作者声泪俱下地讲述着深入到什么地方，经历了什么事情，恨不得所有人把他当成英雄一般看待。现在的纪录片作者会尽量平和地说，我只是做到我自己可能做的东西。因为观众会提出疑问，你现在在这里领奖啊，发言啊，获得掌声啊，但是刚刚在你影片中出现的那些命运悲惨的人，那些流浪工，你走后他们的生活怎么样？所以做纪录片应该想到有个道德准星对着你。

●现象：这是涉及到功利性的问题了？纪录片可能有的功利性？

○吴：是啊。也许是在不自觉地用，但可怕的是自觉地利用。但是人文关怀还是要存在，是最基本的东西。

●现象：您怎么看待独立纪录片在体制下的生存环境？比如DV管理条例。

○吴：这个社会的秩序当中需要某些东西来填补空白。其实把它看清楚透彻，不会有太大的限制。像电视台播出DV作品需要审查，这在以前也是同样的啊。其实那样的限制不构成什么威胁的。

●现象：您说过的纪录片的残酷性存在于哪些方面？

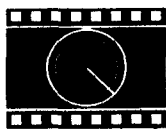
○吴：这是说它和生活是硬碰硬的。原来指残酷，好像意思是它像解剖刀一样解剖社会肢体的某个部分，溅出火花，或者说是像聚光灯一样照亮某种东西，而区别于故事片的温情脉脉。这就是进入到所谓现实的残酷。现在来说，就是包括相对于自己的残酷。做一个片子的时候，为什么我没有想到解剖自己、照亮自己。所以以后的片子我会思考，这是对自己的残酷。

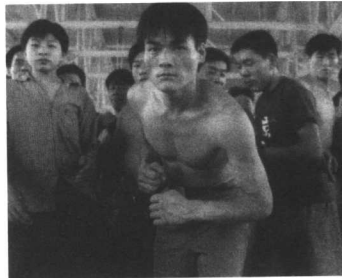
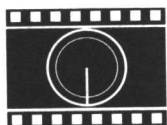
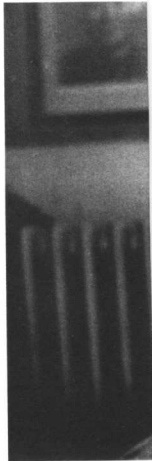
还有一种残酷是指完成以后。在前面的片子里我都有这样的感觉，自己很难安稳地在放映后坦然地与他人谈笑风生，或者回忆拍摄经历。因为，在你刚刚拍摄过的地方走了一遭，但是回头一看，那地方的人仍然生活在原处，太阳仍然是照不到他们。你兜了一圈回到亮处，站在一个更显眼的位置，被别人注视。人们的注视是因为你是拍摄的人，你会感受到这种不公平，但是可悲的是他们没有认识到这样的不公平。现在西方的观众爱问一个问题，就是你所拍摄的人有没有看过你的片子，很惭愧的就是我会回答没看过，虽然观众会宽容，但是千万别以为他们没看到就是你可以很舒服地呆下去的理由。所以，这种残酷感，让我觉得拍纪录片真不是一件很容易、很舒服的事情。我在纪录片的创作过程中，常常体会到的是非纪录片的东西，一种人性的发现和种种不公。但是你生活在这个氛围中，拍摄了什么就像英雄一样被拥戴，大部分人还心安理得地呆在目光的包围当中。非常可笑。那么没办法改变这样的可笑，有没有可能改变自己呢？发现还是有可能的，好吧，那我就不要在脸涨得通红的时候还说肩扛着道义，负有历史的责任感和人文关怀。创作还是要继续，但重要的是对自己要诚实。当别人用这样的问题质疑你的时候，你就不会想，我容易吗？我辛苦地拍回来，你们还这样挑剔。

在北京大学和中山大学放映的时候，有人就提出这些尖锐的问题，我承认我做的事情对他们确实没有什么实际的帮助，但是对我自己很有帮助，帮助我对生活有所发现，帮助我站在这里和你们交流，还可以获得名声，去当国际评委。我认识到了，但是我是不是还要继续做？所以你会发现，自己生活在悖论里面了。或者认识到这些就不会再有那种得了便宜再卖乖的心态了。

我对自己惟一高兴的事情是，我很清楚自己是什么样的人，我保持了对自己审视的态度，保持了对生活的好奇。

（采访：李 峥）





《四海为家》

片 长：165 分钟

出品日期：1995 年

故事梗概 //

这部片子是《流浪北京》的续片，同样五位人物在五年之后，分别在五个不同国家的一段生活记录。



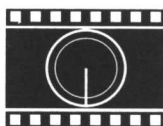
《流浪北京：最后的梦想者》

片 长：150 分钟

出品日期：1990 年

故事梗概 //

《流浪北京》记录了五位流浪艺术家上个世纪80年代末在北京的一段生活。五位人物是：写作的张慈、拍照片的高波、画画的张大力和张夏平以及戏剧导演牟森。他们户口所在地分别是云南、四川、黑龙江等，他们放弃老家的工作来到北京、或者在大学毕业后自动留在北京，途径不一，但目的大致相似，即在北京实现自己的艺术梦想。



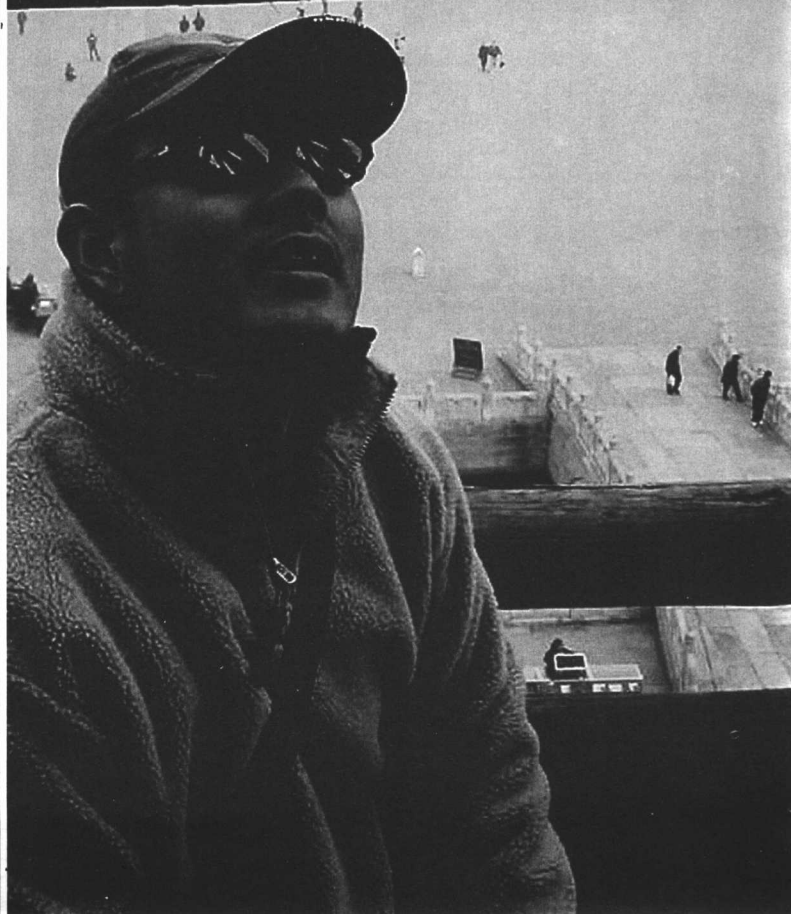
《江湖》

片 长：150 分钟

出品日期：1999 年

故事梗概 //

这部纪录片记录的是一个名为“远大歌舞团”的大棚演出团。这个大棚来自河南农村，大棚老板老刘带着他的两个儿子、两个儿子的女朋友和一群家乡村子附近的爱唱歌跳舞的青年男女在路上巡回演出。





天津人，汉族，独立制片人。毕业于中央美术学院附中及北京电影学院动画专业，后分配至中央电视台，分别任动画部和海外中心专题部编导，1994年离台，成立个人影视工作室（EVO Productions）至今。

1988年制作完成实验动画短片《风》，该片参加了南加州国际学生电影节、第三届美国洛杉矶国际动画电影节。

1992年以独立制片方式摄制了纪录片《大树乡》。该片获日本国际环境电影节社会环境电影奖、美国国家地理协会EARTH WATCH电影节大奖；参加了1993年日本山形国际纪录片电影节、德国奥格斯堡独立电影节。

1993年开始为BBC、PBS、ABC、ARD等国际电视机构以及美国通用电气、福特汽车等国内外公司拍摄商业类纪录片和广告。

1998年作为访问学者受邀访问德国。

2002年与中影集团签约，制作动画电影《团团的夏天》。

2003年开始拍摄纪录片《故宫纪事》。



导演访谈 / 郝智强

002



●现象工作室（以下简称现象）：你的第一部作品应该是1988年完成的动画短片《风》，当时用了一个楚汉的笔名。那是一部非常有意思的作品，我们能感觉到有你的情绪和时代的印记在里面。

○郝智强（以下简称郝）：我是挺尊重那个年代的。上个世纪80年代中后期国内有不少人文思潮，人们乐于谈论各种文学、艺术、哲学上的话题，乐于讨论和思考东西方文化的一些问题和我们所面对的现实世界，那时的人们显得真诚而单纯。在这种背景下，你就不由得会对我们的由来和身处的这个时代有一种关照和反省，我想这是《风》这部片子的起点。

●现象：是这种关照和反省让片子呈现出一种滑稽式的反讽和反叛吗？

○郝：是吧。这种东西可能跟我们这一代人有关，开始受教育的时候“文革”，已经结束，世界的样子已经印在课本上了，一切也就这么浑浑然地接受了；1978年以后，国门打开了，外边的东西进来，心里有了迷惑，于是开始怀疑乃至失落。对我们来说，过去或者“文革”，都谈不上什么太深的好恶，但失落和沮丧还是释放了出来：用嘲讽针砭时弊，用自嘲表现无奈，用反叛说明自己的无所畏惧。作为上个世纪60年代出生的一代人，我们经历了开放前后的两个年代，现实与精神上的巨大反差也集中体现在我们这代人身上，世界怎么跟原来想像的不一样呢？我们需要给自己一个解释，给自己所处的现实寻找一把标尺，而且，我们想自己来作出这个判断。我们觉得这个世界好像是被一种不真实、甚至荒诞的东西包裹着的，历史和现实是被随意摆放的，于是有了一种想颠覆它的冲动。我当时的手段是动画，于是就做了，一些反讽或是反叛的情绪也可能就这么流露出来。当然，这里面还有一种颠覆以后的无所适从，当你对所处的历史和现实有过思考后，你会觉得这个世界原来是那么的不可把握，就像片名“风”一样。

●现象：这种由社会而来的情绪一直在延续下来，流进你后来的作品中，包括纪录片作品？

○郝：应该是吧，有一种否定的因子出现在了你的心灵里，你本能地开始不相信很多东西。这恐怕是后来拍纪录片的一个原因，开始学着用平静、客观的眼光去看待周围，在一个现实的时空关注“人”、关注个体生命的存在，希望透过表象，找到一个真实的世界。

●现象：由于渴求真实，你们开始使用纪录这种手段。从《风》到《大树乡》中间隔了好几年，你是怎么完成这个过程？

○郝：想表达的东西，当时用动画几乎不可能完成，于是就开始转向实拍。1989年以后，市场比较不景气，我做美工的一部电影也下马了，没什么事好做，就想过一些简单的生活。

●现象：是对某些宏大的东西失望了，对时代的、精神的或是一种理想的东西破灭了？

○郝：宏大说不上，只是觉得一种生活结束了，我得面向下一个我，一个还有理想但比较具体的我，以后我会找机会拍个片子来表达这种转变，这是我们一代人的整体位移。1990年亚运会，我在中央电视台有一些机会给企业拍片子，回报还不错，就拉着当时拮据的吴文光、蒋樾一帮朋友做了几部这样的片子。在这个过程中，我们开始谈论一些纪录片的话题，我对纪录片的一些概念是在那时建立起来的，于是开始想做一些跟台里没什么关系的片子。

●现象：做一些在体制内无法做的片子？

○郝：是，在电视台那种环境里不太可能去拍自己想要的东西，你又有一些想法要表达，记得当时身边有个做部委干事的朋友，很有意思，就想去找机器拍了。每天他穿着西装革履，摆茶壶、清理烟灰缸，准备着各种会议。那时刚有穿西服的概念。拍着拍着他有了很多意想不到的变化。他有了女朋友，为女朋友死去活来；他开始接触一些艺术家，艺术家周边又有一些外国人，后来跟一个老外好上了。变化多了，障碍也多了，后来由于各种原因没能继续拍下去。现在说来，那该是有纪录片意识的一次拍摄，与台里的工作截然不同。

●现象：之后就是《大树乡》了？

○郝：嗯，几乎是同时吧，有点偶然。那时看了《中国环境报》上的一篇报道，说滇黔蜀交界有个地方叫大树乡，因为环境问题，眼下已经没树了，一群被污染包围的孩子在老师的带领下在保护环境。当时觉得这是一个有意思的题材，它背后的问题也是我们当时都在面临的问题，就是发展与环境的冲突。于是就拿上钱，找了一位四川籍的朋友就去了。

●现象：关于环境污染与保护，现在都已经意识到了，而且都认同了。但是在上个世纪90年代初是不一样的。

○郝：当时，人们愿意相信我们国家处处都是莺歌燕舞的，哪能有这样的地方啊。也有一些人认为发展所带来的污染是我们应该付出的一种代价。当时政府其实也在管这一类的事，但对当地来说，发展是第一位的，他们只能靠这个生存，没有其它的经济来源了，于是就欺下瞒上地炼硫磺。

●现象：在当时这样的情况下，拍摄会有重重阻拦吧，比如地方政府和当地企业？

○郝：从市里、县里再到企业，都有人在盯着。他们愿意我采访他们，但当我提出要进入他们的工厂和矿区，就百般地推脱了。但我已经来了，也就不可能空着手回去，当时本来还想回到成都找些好的设备，后来担心能否再回来，也就顾不上了，就在当地找了人员、设备和磁带边走边拍了。

●现象：从成片看，叙事上明显有两条线。从一个家庭延伸出去，爸爸是矿工，延伸到工厂和环境问题，儿子是学生，延伸到小学的环境教育。在短短的半个月里，很容易就找到这个点和这两条线吗？

○郝：一开始是顺着新闻专题的路子在做，但进入拍摄后很多就改变了，基本上是跟着直觉在走。当时拍工厂困难重重，在拍学校时，发现了这个逃学的孩子。他跟我们说一些他学到的环境知识，二氧化硫啊，然后怎么形成酸雨，很可爱的一个小子，觉得很有意思。我们就跟着这孩子回家，结果他爸出来了，我们知道这是一个离了婚的父亲。到这时候，我就基本上清楚该拍什么了。

●现象：也是在这个时候，你才想到应该自己做一个纪录片而不是在体制内做一个新闻专题片吧？

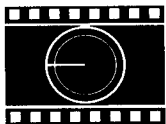
○郝：对，是在见到了他父亲的那个晚上，我想我关注的不应该只是环境问题，在这种背景底下人们的生存状况如何，他们的命运，他们的困惑，是我更应该关注的内容。这个时候，片子的定位发生了变化，结构也就清晰了。

●现象：现在往回看，业内有这样的概括，说上个世纪90年代初的一批纪录片在技术和影像语言上比较粗糙。但我在《大树乡》里感觉不到这一点，包括之前的《风》，在镜头语言上都是很到位的，感觉很好。你怎么看？

○郝：说粗糙可能有他的道理吧。我不太容忍这些东西，可能是学美术的吧，又是所谓学院派出身，我不容许有太差的东西在片子里出现。所以有时候我想我可能更适合拍故事片，它的可控性更强，纪录片有许多不可控制的因素，有很多无奈。

●现象：在剪辑上呢。片子把那场表演作为开头和结尾，其它画面和声音的剪辑也有很多做得很巧的地方。

○郝：这种巧现在看来也有它的问题，当时是跟素材有关，就那么多素材。舞台那场我感觉不错，



在那种环境下，学校能有这么一台演出是非常难得的，而且都是老师们原创的，确实让人感动。更何况这场表演也能反映出一些东西，也是片子核心的一部分，这和其它纪录的内容是有反差和碰撞的。所以自然就把它搁到一个比较重要的位置。我比较在意结构的完整和力量。

●现象：看完片子我感觉更多的是在纪录一种状态。现在纪录片更多地重视对过程的纪录，有具体的时间、人物、事件和行为，这被认为是跟专题片相区分的一个标志。比如儿子在学校的场景，更多的是一些上课的镜头，比如他与同学与老师间的关系都没有体现。但有一个场景就非常好，爸爸与朋友在喝酒、聊天、唱歌，儿子在里面做作业直到睡着，这就非常具体，从中能体会到生活的质感。

○郝：对，这部片子其实还有专题片的痕迹，那是一种体制内工作者的习惯。主观上，虽然想去拍些周边人物的具体关联，但在操作上因为一种习惯你就会忽略它。客观上，拍摄时间太仓促，磁带太少，你不敢撒开了拍。我当时注重的是孩子与爸爸的关系，还有就是人物和他们的行为。我不太认同一些偏重采访的做法，觉得采访本身有问题，我更乐意用镜头看或者等着事情的发生。但做《大树乡》时我没有那么多时间，其他条件也不允许。前段时间我在故宫里拍《故宫纪事》，这离《大树乡》已经十年了，在故宫这个偌大的院子里我体会到了这种我想要的拍摄感觉，很舒服。

●现象：那能说《大树乡》是你的代表作吗？

○郝：我的代表作应该是这个房子吧（郝智强在北京南郊有一幢自己设计的房子），它现在比我的片子都有名。其实，我一直觉得《大树乡》是一篇速写，我的第一部片子《风》算是一个比较完整的作品。

●现象：也许是因为那个作品最纯粹。那之后呢，你给国外的一些传媒机构做的许多片子，你觉得能不能称为是你的作品吗，为什么说它们是不完整的作品？

○郝：我一直比较在意个人的表达，表达什么，怎么表达，这种表达跟整个社会历史背景的关联如何。如果片子跟这些没关系，或者即使有关系，但不是我想要的，或者必须经过别人的裁减，那我不认为是我的完整作品。后来我之所以没出什么，也是跟这点有关，不好意思拿出来，其实如果跟自己或是别人妥协得多一点，那可能也已经出了不少片子，包括故事片。

●现象：做纪录片对你来说更多地在于自己的表达，而不是一种为了生存的职业？

○郝：我希望是这样，我不希望纪录片跟我的生存问题挂上勾。如果是为生存，我乐意去做广告，这就比较明确了，我不需要在广告里面体现我的表达，我要做的是把握客户的想法。

●现象：一种东西如果成为职业，就有点累了。而且职业化的操作方式容易陷入一种模式或者套路。你这种纪录片创作方式，也许能把纪录片看得更清楚。

○郝：我比较散淡，不乐意被模式化。

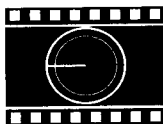
●现象：刚才提到专题片，其实从上个世纪50年代中国电视纪录片诞生以来做的一直就是专题片，到90年代初出现了“新纪录运动”，中国才出现真正的纪录片。“新纪录运动”的发生肯定是一个过程，但我们需要一个标志性的东西。有人说这个标志是《望长城》，有人说应该是《流浪北京》。你怎么看？

○郝：我觉得是《流浪北京》。在《流浪北京》之前，所有片子，包括《望长城》，都是在电视系统内按照节目的操作方式生产出来的。但是“新纪录运动”更多的是以一种独立的姿态表现出来，其中很重要的一点评判标准是作品是否有创作者个人的角度、个人的思考。从这点看，不能把《望长城》或是电视台系统的东西划为新纪录片，这是不科学的。中国的新纪录片在一定程度上与独立纪录片是重合的，这种独立不是说你在体制内外的区别，更多的是指创作者的角度和独立的思考。对于你所涉及的人物和群体，你该有属于自己的表达和叙述，而不是以某类节目或体制的需要作为标准。

●现象：这种独立是独立纪录片或者说新纪录片的核心理念。但是在1993年上海电视台的《纪录片编辑室》开播后做出了一批纪录片，虽然也是在体制内完成的，但与专题片甚至跟《望长城》都已经有了很大的不同，我感觉更靠近新纪录片了。他们似乎也体悟到了这个核心的东西，这个时候体制内外的分野是不是没那么明显了？

○郝：《望长城》是带有纪录片性质的电视节目，注重的是某种宏大的东西和完成一个纪录的过程，好像谈不上什么个性和独立的思考。《纪录片编辑室》的那批作品，我看的不多，好像已经有个人的关注和思考在里面了，就像央视的《生活空间》。只能说那个时候大家都希望能用一种更贴近生活本身的视角来做电视节目，认为这种方式是一种时尚，能够被更多观众认可。那个时候真实是一种很匮乏的东西，人们对它的渴求已经积聚到了一定程度，需要有一个突破口，比如《生活空间》和《纪录片编辑室》。

●现象：现在说起新纪录片，有一个关键词叫人文关怀。你们那会儿有这个意识和概念吗？



○郝：这是理论上的总结，那时的我们不太可能有意识地去思考这个问题，整个社会当时都是赤裸裸的，每个人都甩开膀子大干，我们是很弱势的一帮，姥姥不疼舅舅不爱的，只是想有些表达。那时支撑我们的更多是一种表达和揭示的欲望，对现实的抱怨和思考促使你要说些自己的话。到后来，纪录片的镜头开始进入更多人的生活和精神世界，心情与镜头渐趋平静的时候，开始有人说，哦，那是人文关怀。

●现象：上个世纪90年代初在你们周围形成了一个纪录片创作群体，做出了一系列片子，“独立纪录”这个概念或者说口号就是在这个时候喊起来的。当时为什么要提出这么一个概念？

○郝：在体制内做的基本是专题片，你无法去表达什么个人的感受，叙述方式上也很难走出台里的那些模式。我们这些人大多是学艺术出身的，需要一个比较自如的表达空间。这种自我表达的需要和当时社会文化的冲突，我想是当时独立制作最大的一个驱动力。

●现象：在你们之后，上个世纪90年代中后期，中国纪录片跌入低谷，到了世纪之交，中国纪录片又浮现出一批新人和新作品，比如睨安琪、杜海滨、王兵等等。你感觉你们这两批独立纪录片创作者不同在哪里？

○郝：我想这是两种不同意义的表达，我们可能更在意人与社会与人文历史的关系，更注重在一种结构中表达自己的诉求。而他们可能更关注人与人及自身的问题，在结构上也更随意。当然，每个人的情况也不一样，相互之间也有很多关联。我很欣赏王兵，他有很好的视野，注重结构性的把握，对人的关注也很到位，真诚而投入。

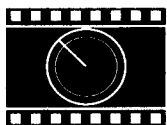
●现象：也有这样一个倾向，就是完全个人化，尤其在DV出现之后，这种个人化的影像纪录还会往前走。包括影像语言上的个人化，也包括意识上和表达内容上的个人化。

○郝：我也欣赏这样的个人化，只是不要太随意，要尊重自己手里的权利。DV的普及和后期制作的便利的确为我们提供了广阔的表达空间和可能性，我本来以为会有更多实验性的作品出来，但好像还没有看到。

●现象：这种倾向还没有彻底地体现出来。与DV一起，网络这一传播途径也会让纪录片更加民间化和个人化。还有后期非线性、数字特技，这些都属于数字技术。那我们用这个比较时髦的东西来结束这个访谈——数字时代正在到来，对于数字技术的进入纪录片，你怎么看？

○郝：我理解的纪录片应该是无规则的，有无限的发展空间和丰富的表现力。数字技术进入纪录片提升了纪录片的发展空间，也带来了更多技术上的可能和便利。然而，这些基本上都是技术层面上的问题，纪录片的人本精神是不会被改变的。

（采访：吴木坤）





《大树乡》

导演：郝智强

片长：45 分钟

出品日期：1993 年

故事梗概 ///

雾气沼沼的乡镇上，一家矿山子弟学校正在排演环保剧《大树爷爷》，七岁的谭冲是其中的一个角色。

谭冲白天在学校晃，放学了，总要走一段很远的山路回家，但有时到了岔路口，他不知道是该回家见爸爸呢，还是去找山那边的妈。妈妈两年前离开矿上嫁到山后面；在矿上锅炉房做事的爸爸好酒，于是酒也就喝得更多。矿上的领导迫于发展的需要，大干快上，惹来肺病不断的工人和爸爸的牢骚。

天亮了，有时爸爸会领谭冲到县上，但更多时候还是拿起锄头去矿上；谭冲则与小伙伴穿过一排排乌烟瘴气的高炉去上学，每天如此。排演的戏就要演出了，谭冲弄不清自己到底能不能演好。

