

# 生活而已

——2000年后中国独立纪录片导演研究



著 / 雷建军 李 莹

序 / 吴文光



西南师范大学出版社

国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

本研究得到清华大学新闻与传播学院宏盟基金基础研究出版资助

# 生活而已

——2000年后中国独立纪录片导演研究



著 / 雷建军 李 莹

序 / 吴文光



西南师范大学出版社  
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

## 图书在版编目(CIP)数据

生活而已：2000年后中国独立纪录片导演研究 / 雷建军, 李莹著. — 重庆：西南师范大学出版社, 2013.8  
ISBN 978-7-5621-6402-9

I. ①生… II. ①雷… ②李… III. ①纪录片—导演艺术—研究—中国 IV. ①J952

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第189229号

# 生活而已

——2000年后中国独立纪录片导演研究

雷建军 李莹 著

---

责任编辑：郑持军

特约编辑：雷 兮

封面设计：刘何跃

排版制作：重庆大雅数码印刷有限公司

出版发行：西南师范大学出版社

地址：重庆市北碚区

网址：<http://www.xscbs.com>

经 销：全国新华书店

印 刷：重庆紫石东南印务有限公司

开 本：890mm×1240mm 1/32

印 张：7.5

字 数：167千字

版 次：2013年8月 第1版

印 次：2013年8月 第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-5621-6402-9

---

定 价：30.00元

# 一个人的纪录片

吴文光

雷建军约我为他与李莹写的书《生活而已——2000年后中国独立纪录片导演研究》写序。书名“生活而已”让我想起魏晓波的同名纪录片，一对青年男女最日常最普通不过的记录，透着日子背后的寒意和深不可测。片子作者即片中人之一，所用的记录设备应该是那种很普通的DV。似乎可以此作为一个例证：影像作者（通常一人）+DV（有时再加作者本人也是被摄者），构成了“2000年后中国独立纪录片导演创作”最基本的要素。

我是作者，从“作者立场”出发，自然是欢呼这种“一个人的影像”时代的到来，并倍感庆幸自己与之同行。一个马上说得出来的道理就是，“独立”无论被号召被呼唤被探讨被言说到何种深度，自由是先决条件。所谓创作自由，一是来自内心，二是变成行动。如果说，来自内心的自由我们人人皆有，但行动却受制于外在种种因素。好了，DV在手，愿意下床走路，那某人就可能不再只是一个白日梦者。

这是我对“2000年后的独立影像”在中国延伸至今，并且无人能阻挡它会越来越风生水起的基本认识。

几年前我断断续续写了些与“一个人的纪录片”有关的影像笔记，从中挑出一篇放在下面，算我乐意为此书所写之序。

一个人带着比照相机大不了多少的DV摄像机，或去到高山下到平坝，或潜入寨子矿区，或返回地震之后若干年的那个地方，或一路游走，或回到老家，或走近一个人（包括该人的历史），或就守在自己的村子，或蛰伏家里，或在一家医院看过一阵病。进入摄像机镜头画面的可能是：一个患抑郁症的女人，一群拾荒者，自己的邻居，父母，从小一起长大的朋友，本村的人，分手多年的情人，一个医生和他的病人们……

我称之为一种“个人方式”的纪录片，一个人如作家用笔那样，用他的DV摄像机记录了现实中的某段生活、某个人、某件事情，也包括作者自己的思考。这种个人影像作者的方式在10余年前（1998年前后）小型数码DV摄像机出现以后被使用，之后的10年时间，越来越多的人操起这种DV机拍摄记录，有汹涌之势，最近几年是每年过百部作品。他们也被称作独立纪录片作者，但几乎没有人可以完全靠拍这样的片子为生，即以此作为职业。

这种“个人方式”的纪录片和西方那种可以以此为业的“独立纪录片人”不是一个概念，而是中国式的，完全业余、单打独斗、金鸡独立的样子。他们的职业或身份五花八门，教师、广告人、报纸电视媒体记者、作家、医生、画家、图片摄影师、在校学生、自由职业、暂时闲散游荡者、村民、打工妹、退休者、视觉艺术家、公司白领、公务员、玩股票的、家庭妇女等等。工作方式则是独自一人，一台DV在手，回到住所后，在电脑前输入

素材，剪辑。这种类似作家的工作方式却与之不同的是，一个是文字，一个是影像。还有个重大区别是，一个是虚构和想象，一个是实打实的生活记录。

这些片子出来后，基本上不了电视台频道，当然进影院更没戏，大部分传播是刻成DVD在朋友熟人之间传看，极少数可能会流入国外电影节，但仅是极个别的，百分之五左右。最近几年，国内一些独立艺术空间和民间影像节的出现，就成了这类片子的最终站台和集合地。作品的存在状态类似40余年前的“地下诗歌”“地下文学”，但只是就传播方式而言，并无当年那种“地下”的特定政治背景。

既然无人喝彩，那为什么还有那么些人，而且不断有新人出现，后浪推前浪地汹涌而来呢？应该是蕴藏在个人内心的某种强大的要表达、要书写、要奋力一搏钻出水面的心情，这和30余年前那些地下文学前辈是类似的。

大概就因为没有什么现实诱惑的出路了，换不来钱也难有高朋满座、鲜花、获奖、媒体跟踪、全世界都听得见的掌声，因此这些影像作者变得无所畏惧，目光坚定，动作凶猛，身体位置诚实地守在自己熟悉的地方，手中的镜头牢靠地无限接近自己最有感受和思考的现实。在这个过去和历史被忽略被遗忘的国家里，这些作者完成的片子，或许就是我们多年以后，能够回头检点反省的一块能落下脚的石。

# 目 录

## 001 第1章 引言

- 001 一、纪录片在中国：中国独立纪录片的产生与发展前景
- 003 二、纪录片美学研究的重要性
- 004 三、电影美学与纪录电影美学
- 010 四、“中国独立纪录片导演”概念的界定
- 015 五、中国独立纪录片相关研究现状

## 026 第2章 中国独立纪录片导演的生存现状

- 026 一、社会变迁与个人成长
- 037 二、体制内外的多重身份
- 041 三、寻求独立纪录片实现商业价值的道路

## 045 第3章 创作美学：从匿名到署名

- 049 一、真实性问题：“原罪”辩护与主体性凸显
- 063 二、叙事策略：日常化、图景化叙事；刻意淡化的叙事冲突
- 070 三、审美取向：艺术性还是正义性？

## 080 第4章 与现实的碰撞：独立纪录片作为社会交往

- 080 一、纪录片导演与拍摄对象：情感共鸣与权力共谋
- 102 二、导演与作品：从激励行动到生存体验
- 112 三、导演与观众：尚未成熟的受众意识

118 第5章 镜头下的中国与想象的中国：导演的自省历程

119 一、看懂中国：巨大而模糊的底层，转型期的焦虑与迷惘

132 二、人性的隐喻：宏大叙事与自我救赎

141 第6章 个案分析：相对独立创作下的碰撞与融合

141 一、徐童：生存张力下的文学式创作

147 二、邱炯炯：事实呈现的多义探索

151 三、殊途同归：艺术即生活

153 第7章 结语：超越意识形态对抗

157 参考文献

161 附录 部分导演专访与现场交流实录

162 2009年11月14日 徐童《算命》导演专访

177 2011年3月12日 邱炯炯《姑奶奶》导演专访、映后交流

192 2012年3月31日 耿军《诗与病的旅程》导演专访

202 2012年5月5日 杨击《等待冬天》导演专访

213 2012年10月20日 谢升皓《那个喇嘛》导演专访

220 2012年12月29日 沈洁《鬼节》《二》映后交流



## 第1章 引言

### 一、纪录片在中国：中国独立纪录片的产生与发展前景

20世纪七八十年代以来，随着电视媒体在中国的兴起，电视纪录片逐渐在国家意识形态语境中获得了某种崇高的地位。事实上，在新中国电视史上，电视话语的每一次标志性转变，都始自纪实类节目。纪录片为人所公认的真实属性，使其在信息传播、文献价值和社会意义等方面超过了剧情片，当然也备受人类学、社会学学者与文化精英阶层的厚爱，已经走出电影作为一种艺术形式的束缚，成为兼具文化价值、美学价值以及（可能的）商业价值的一种工具。

这种工具最先当然是掌握在身为国家机器一部分的主流媒体手中，直到20世纪80年代末90年代初，无论是人才、硬件设备还是题材资源，纪录片拍摄似乎都不可能成为民间个人表达的方式。但1990年的《望长城》为当时的人们提供了一种更接近“现实世界”的纪实风格的可能，这大概是因为比技术支持更重要的创作思想解放。其实这种解放更早源于80年代末对日本纪录片的一次集体观摩，而《望长城》便是这次观摩的成果。于是，不满

足于单一的主流声音的一批纪录片作者和艺术家，开始着意对抗主流话语下“上帝之声”的纪录片创作形式，自觉地开始向西方“直接电影”的美学风格靠拢（罗显勇，2011）。

作为对主流媒体新闻片、专题片的刻意疏离，中国被称为“独立纪录片”的一系列作品诞生。学界普遍将吴文光的纪录片《流浪北京》视为中国独立纪录片的开山之作，吕新雨更将伴随此片而来的一系列纪录作品和追求真实性与个人表达、拒绝意识形态控制的纪录片创作理念，视为中国的“新纪录运动”（吕新雨，2003）。但吕新雨在书中也承认，“新纪录运动”的崛起，是“体制内”（《生活空间》《纪录片编辑室》等栏目化纪录片）和“体制外”同时开始的；而一些被学界视为“新纪录运动”先驱的纪录片作者，也并不认为自己当时近乎无意识的、动机单纯的创作伟大到可称为“运动”（吴文光，2003）。无论如何，20世纪90年代兴起的这一纪录片创作高潮，使中国的独立纪录片成为中国特定社会环境下独特的文化现象，Chris Berry更将此看作中国1989年之后“后社会主义”环境下的产物（2006）。

那么，经历了90年代的创作高峰，进入21世纪之后，尤其是近五年来的中国独立纪录片，除了继承“新纪录运动”的独立精神之外，是否有新的发展和变化？既然“新纪录运动”是20世纪90年代特定历史时期的产物，那么当下中国的政治文化环境，又对独立纪录片创作产生什么影响呢？查阅独立纪录片相关文献，由于“新纪录运动”的开创意义，几乎所有的独立纪录片研究都是围绕90年代一些代表作品和导演展开的，那么在这场显著

的“运动”之后，中国的独立纪录片走的到底是什么样的道路就有待我们仔细观察与研究。

近年来，个人的影视创作活动与90年代末的DV创作兴起相比又有了很大变化，无论是摄像器材的性能飞跃还是非编系统的迅速普及，都令独立纪录片有了很大的灵活度和创作空间。DV时代，影像成为可供个人表达的方式，使“人人都能拍片”；当下技术的进步和新媒体的发展成熟，则使“人人都能创作”。独立纪录片创作的道路能否越走越宽，这一问题对当下纪录片创作者来说十分迫切。本书正是试图将中国独立纪录片研究更新至当下的新环境、新时代，从中发掘出有益于中国独立纪录片，以及广义上的纪录片制作、独立制作发展的创作观念。

## 二、纪录片美学研究的重要性

如果说电影艺术学研究的是电影作品媒介的“特化”特征，那么电影美学研究的就是产生电影作品效果的“普化”规律（王志敏，2002）。也就是说，电影的审美接受与艺术接受需要区分开，审美接受是能够让观众普遍地接受并达到审美高度，电影美学着眼于审美对象的形成规律。中国的独立纪录片，其美学特征是什么，如何形成？这些问题在围绕“新纪录运动”的研究中有过一些研究和讨论。但基于当时“反叛”“解构”主流纪录片语境下的纪录片美学诉求，在近十年是否有发生变化和重构的可能，这对于中国独立纪录片创作的健康发展来说十分关键。

在中国独立纪录片创作实践中，纪录片导演，或者可称“纪录片作者”们，他们试图摆脱束缚，寻求个人化的表达。这一

“个人化”的倾向是独立纪录片鲜明的特征之一。因此，在研究中国独立纪录片的创作实践、生产机制、问题意识和伦理规范各个方面时，纪录片导演都是重要的研究对象。以往的独立纪录片研究，所依赖的一手资料往往就是导演访谈，尤其是活跃在20世纪90年代的一批独立纪录片导演。

清影工作室发起的“清影·放映”活动，在2009—2012年间积攒了大量独立纪录片导演访谈，并与活跃在当下中国独立纪录片界的多位著名导演取得了良好的合作关系，有条件将这部分研究推进一步，在时间上跟进、空间上拓展、深度上挖掘。基于这些资源，我们可以对当下的独立纪录片现状有一个较为全面的认识。

### 三、电影美学与纪录电影美学

贝拉·巴拉兹在《电影美学》一书中，揭示了对电影表现手段和风格特征的规律研究之迫切：“问题的关键不仅仅在于能否正确地鉴赏电影，还在于我们的鉴赏能力足以决定电影本身的命运……我们需要的是启发性、鼓舞性和创造性的鉴赏，而不是消极的欣赏；我们需要的是从理论上理解影片和这样一种美学，它并不是从已有的艺术作品中去得出结论，而是在推理的基础上要求或期望某种艺术作品”（1958）。他在书中提出并梳理了电影在表现手段上的创新和相对于其他艺术形式独有的艺术特征。

电影美学所研究的主要问题是电影中审美的东西（包括形式与内容）与人的现实生活的关系（王志敏，1996）。因此，在电影美学特性中，逼真性与假定性的关系一直是各个电影美学流派争论的焦点。

关于假定性，苏联电影学家日丹在《影片的美学》（1992）中，就试图揭示它的本性和方法。他为艺术的假定性下了一个定义：艺术现象和生活本身现象之间内在的、极其微妙的相互联系。电影“通过银幕上新的、被假定性地压缩了时间和地点条件而具有了比生活中另一副样子的事实真实形态更大的视觉感染力”。他否认无假定性的、纯“客观”的电影美学追求，认为假定性是人们对艺术的再现与表现潜力的一种“信任”，电影艺术不能没有这种信任。也正是由于这种信任关系，假定性不是随心所欲的，而是从现实生活中“非假定性”的东西发展出来的。

强调电影逼真性的美学流派源自卢米埃尔，到了20世纪40年代中期，意大利新现实主义达到了一个顶峰。巴赞的“电影影像本体论”与克拉考尔的“物质现实复原论”大力提倡纪实美学，并成为场面调度理论的基础。强调电影假定性的美学流派从梅里爱开始，经历欧洲“先锋派”运动的探索阶段，到苏联蒙太奇电影流派大大丰富了蒙太奇作为电影美学特征的理念与方法，之后又有法国“新浪潮”电影与“新德国电影运动”推波助澜。以上电影流派和美学理论，并没有任何一个“排斥”虚构或非虚构的。我们在研究纪录片时经常提及的纪录片真实性问题，在电影美学研究中没有单独提出，因为视听的逼真主要是形式的逼真和表象的逼真，只有当本质的真实蕴涵在表象的真实之中，才能够使观众获得真实的感受，形成纪实风格。电影的艺术假定性，决定了探讨镜头与剪辑的绝对客观是没有意义的。

既然纪录片也在“电影”范畴之内（意在将摄像头式的单纯复制排除在外），那么对纪录电影进行美学研究，也必然会面临电影假定性这一特质。如何认识和处理电影形象与现实之间的关系，在纪录电影美学发展史上也一直是一个根本问题。事实上，纪录电影（或称非虚构电影）所承担的“假定性”，其区别于虚构电影的特征正是对表现对象真实性的承诺。创作者（导演）、作为纪录电影表现对象的现实生活、纪录电影本身，三者之间的相互关系构成了纪录电影美学特征区分的标准，形成了不同的影像风格：

纪录电影导演与拍摄对象（现实生活）的关系

纪录电影导演与纪录电影作品之间的关系

纪录电影作品对拍摄对象（现实生活）的呈现

作为公认的世界电影诞生标志的卢米埃尔兄弟最初的创作，实际上就是纪录电影的雏形。直到1922年，弗拉哈迪《北方的纳努克》尽管采取了类似剧情电影拍摄的“搬演”等手段进行创作，但他采取的人类学观察方式和对真实材料的运用，打通了纪录电影的道路。

在纪录电影的发展历程中，以下纪录电影美学流派对之后的纪录电影创作产生了重大影响：

（1）维尔托夫“电影眼睛”：维尔托夫认为电影应当隐蔽起来拍摄，“以事实的影响来对抗虚构的影响”（维尔托夫，转引自单万里，2001）。“电影眼睛”的方法建立在影片对生活事实系统记录的基础上，运用蒙太奇的无数可能性与摄像机镜头的捕捉能力产生意义。在维尔托夫看来，“电影眼睛”比人的眼睛更客

观、更完美。“我是电影眼睛，我是建设者，我把你安置在一个不同寻常的房间内；你是我创造的，那个房间在我创造出来之前也是不存在的。”（维尔托夫，转引自单万里，2001）

“电影眼睛”理论一方面反对创作者对现实的干预，一方面积极发掘创作者在作品中投射个人认知的广度和深度。他们对现实的呈现，正像眼睛的呈现一样，现实对象只是构成的材料，目的是达到认识世界、认识生活的目的，因此导演会充分利用假定性手法，将自己对现实的认识、观点建构出来。虽然材料是客观存在的，但创作者（“电影眼睛”）的控制力之强，较之现实对象在作品中占据统治地位。

（2）法国“第三先锋派”：20世纪20年代中期，受“先锋派”电影美学的影响，出现了一批在形式主义指导下的被称为“城市交响乐”的纪录片。他们拍摄城市生活的大量片段，通过节奏等构造出蒙太奇效果，代表作品有《只有时间》《柏林：伟大城市的交响乐》。这些电影不注重刻画人物特征和叙述故事情节，甚至也没有分析陈述和思想观点，只是强调电影形式。

从形式主义的角度看，维尔托夫《持摄像机的人》也与此类似，这种美学潮流拓展了电影表现形式的丰富性。

（3）格里尔逊与英国纪录电影学派：格里尔逊将纪录电影定义为“对现实的创造性处理”。他反对新闻片的那种“图解式影片”，“没有以戏剧化的方式解构影片的情节，似乎不想为把纪录片发展成更加丰满的艺术作出任何值得称道的贡献”（格里尔逊，转引自李恒基、杨远婴，2006）。同时也反对在摄影棚拍摄，认为它“大大地忽略了银幕敞向真实世界的可能性”。他相

信，取自原始状态的素材和故事，原初的演员和场景，在哲学意义上更真实。

格里尔逊欣赏弗拉哈迪的创作，但他认为弗拉哈迪“逃避现实的主张，冷眼旁观的态度”容易沦为消极的感伤主义。格里尔逊将纪录电影更多地看作是社会学实践而不是艺术作品。他将电影用作“打造自然的锤子”，而不是“观照自然的镜子”。为此他在控制现实对象上更进一步，大量采取戏剧化手法对现实生活事件进行“搬演”甚至“重构”。

(4) 美国“直接电影”（或“真实电影”）：20世纪60年代初出现于美国和加拿大的一种纪录电影风格，也是最为中国独立纪录片创作者与观众认同与趋奉的一种纪录片流派，代表人物是美国纪录片大师雷德里克·怀斯曼和德鲁小组的成员们。

“直接电影”的基本目的是，尽可能捕捉现实事件并将电影制作者的干预或阐释缩小到最低限度，“电影制作者试图尽可能地消除影片主体与观众之间的障碍”（艾伦，转引自单万里，2001）。相应地，“直接电影”的创作策略有同期录音，摄像机如“墙上的苍蝇”般不对拍摄对象施加任何影响，剪辑要按照真实事件的逻辑而不是作者的观点。

“直接电影”的风格拒绝以往纪录电影对现实的操纵，坚持记录未被操纵的现实；即使是体现作者某些观点与价值取向，在拍摄过程中这种个人思想倾注也并不是先行的。由此，在直接电影这里，前述三个关系发生了转变，从导演操纵现实到现实引领导演，从作品试图重构现实到作品试图呈现现实，甚至在很多时候，创作者被现实操控，被拍摄对象主导了整个纪录作品。



(5) 法国“真理电影”：20世纪50年代末60年代初，“真理电影”这一潮流与“作者电影”“作家电影”几乎同时出现，众所周知的是让·鲁什的《夏日纪事》（他之前和之后都经历了纪录风格的转变，但以《夏日纪事》为代表产生了新的纪录电影风格）。

“真理电影”采用实景拍摄，强调即兴创作与摄像机的积极介入，试图把文学艺术所能表达的细腻、生动等感觉搬上银幕（胡溯，转引自单万里，2001）。鲁什认为不存在单一的真理，纪录片导演也不可能把握全部真理，因此高高在上的论断并不可取；但如果能够让观众尽可能地把握创作者认识现实世界的过程，将最大限度地减少主观性与虚构。另一位“真理电影”先驱伊文思，他不相信绝对客观的真实，认为主动、积极甚至主观接触所达到的真实才是真实。

“真理电影”在纪录片创作者与其作品之间建立了全新的关系。作品在很大程度上成为导演的“自我指涉”，可以表达导演对现实的思考和探索，甚至通过作品反过来窥视导演的内心，使导演、导演对拍摄对象的控制以及摄像机对现实的影响，一并成为影片所表现的现实的一部分。真理电影对纪录片创作者的解放，也使得这种美学风格成为女性主义、同性恋群体、少数族裔等亚文化群体自我表述的新方式。

(6) “新纪录电影”：受后现代思潮影响，出现在20世纪末期西方国家的“新纪录电影”，以其强烈的干预构建真实过程的愿望，正在解构纪录片公认的非虚构特性。代表作有莫里斯的《蓝色警戒线》，迈克·摩尔的一系列政治讽刺纪录片等。他们处理的题材通常是严肃的历史问题，亦即正在消逝的一个多层面的事