

中国
独立
纪录片
档案

梅冰
朱靖江
著

陕西
师范大学
出版社

朱梅
靖江冰
著

中国 独立 纪录 片 档 案

陕西
师范
大学
出版
社

图书代号: SK4N0809

图书在版编目(CIP)数据

中国独立纪录片档案/梅冰, 朱靖江编著. —西安: 陕西师范大学出版社, 2004.8

ISBN 7-5613-3056-1

I. 中… II. ①梅…②朱… III. 纪录片—制片人—访谈录—中国
IV. K825.78

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第080400号

书 名 中国独立纪录片档案

作 者 梅冰 朱靖江

责任编辑 周宏

特约编辑 黄国弋 王瑞智

装帧设计 翁涌

出版发行 陕西师范大学出版社

社址 西安市南郊吴家坟 邮政编码 710062

电话 (029) 5233753 5307846

(029) 5251046 (传真)

开户行 西安工行小寨分理处

帐号 216-144610-44-815

印 刷 北京佳信达艺术印刷有限公司

版 次 2004年11月第1版

印 次 2004年11月第1次印刷

规 格 20开 (787×1092)

22.5印张 240千字

定 价 49.00元

(如有印装质量问题, 请与出版社联系调换)

目录

前言

导论

寻找的年代——中国独立纪录片的前世今生 4

关注者言

潮流——访林旭东谈中国独立纪录片的诞生与脉络 22

不约而同——访吕新雨谈“新纪录片运动” 34

思考的电影与影像民间化——羊子访谈 48

作者访谈与作品介绍

生活长句里的一个逗号——吴文光访谈 58

一个开放的空间——段锦川访谈 100

另一种“彼岸”——蒋樾访谈 140

找到那根“脊梁”——康健宁访谈 182

有想像力地记录——李红访谈 212

跟活生生的命运相遇——季丹访谈 230

对历史有一点点交待——胡杰访谈 250

一种旺盛的生命力——杜海滨访谈 278

SB713/03

- 302 今天的感受——杨荔娜访谈
- 320 境遇——朱传明访谈
- 340 呈现·遮蔽·观察·舔尝——唐丹鸿访谈
- 360 好片子和坏片子——冯雷E-mail访谈
- 368 DV不是什么（及其他）——蒋志自己说
- 384 把我当“马桶”——胡庶访谈
- 404 感知社会的方式——周浩E-mail访谈
- 414 界限已经越来越模糊——访郝跃骏谈人类学纪录片

跋

- 440 真实影像与中国风土——中国独立纪录片的行脚萍踪

前言

纪录片在中国的文化视野里，长期徘徊在国家话语与民间述说的双行线上。前者构成了一种宏大的历史叙事，成为官方正史的影像注脚；后者则源于个体的意志，寻求一种有别于主流意识形态、真实而自觉的记忆形式。对于任何一个关注中国社会与文化变迁的人来说，20世纪90年代以来的独立纪录片创作都应不可或缺的重要章节。它在众声喧哗的影像风潮里冷静地承载着历史的记忆，留存了一个时代真实的同期声。与无论在“地上”还是“地下”都风光无限的故事片导演相比，中国的纪录片创作者多年潜行在历史舞台的边缘，没有鲜明的标识与响亮的革命口号。他们大都自甘寂寞，以一种庄户人家春耕秋获的平和心态从事着雕刻时光的手工作。

本书主要收录了对十几位纪录片创作者与研究者的访谈。与坊间学理精深的专章论著不同，它意在为较少专业背景的通读者搭建一个了解当代独立纪录片作者与作品的平台，分享他们的人生经验与创作理念，兼而为一些有志于纪录片创作的影像爱好者作一份入门的参考。这本书缘起于“实践电影工作室”创办者羊子先生的首倡，并在采访与写作的过程中得到众多纪录片导演与学人的热情支持，在此一并深致谢忱。

作者识于北京闻涛苑

导论

朱靖江

寻找的年代——中国独立纪录片的前世今生

真理姑娘一十八，坐在家里不出门，人们就爱坏了她
有一位少年赶路忙，见人就要细打听，真理在哪里
走了一年又一年，他就这样不停地走，变成了白花花头
真理老奶奶坐门口，看到那老汉匆匆过，互相那招招个手
——杨一《真理姑娘》

按照中国独立纪录片的肇始者之一吴文光先生的话说：吾辈的崛起，是缘于诸神的缺位。

一、身份与权力

20世纪90年代初，当一部名为《流浪北京》的纪录片如“毛片儿”一般在北京的文化圈里暗自流传的时候，其摄制者吴文光的名字也显得暧昧而带有些反叛的色彩。那个时候，被视为“盲流艺术家”的吴文光其实并不孤独，在北京西郊圆明园附近村子里聚居的流浪画家、诗人与摇滚乐手，既是他的拍摄对象，又是与他命运相若、身世相当的“三无人员”。所不同的是，画家们的自我放逐是一种理想主义的故作姿态，而吴文光的行径却如同僭越般大逆不道：是谁给了他掌握摄影机的权力，干起了访贫问苦、制造影像的营生？身份问题从一开始就构成了对独立纪录片创作者的制约与挑战，特别是在影像事业与意识形态紧密相连、电视台大门由武警战士牢牢把守的中国内地，没有特定身份的拍片人如同贱民想操持婆罗门的行当，难免要遭到大众的怀疑与官府的叱问，其情形可与CCTV《焦点访谈》的电视记者们可以像手持了尚方宝剑一般挥动采访话筒叱问官府、“为民做主”形成对比。摄像机象征了一种地位不平等的砝码，掌握在“公家人”手上便可以上达天听，下捞回扣，而不具备这种身份的平头百姓则举步维艰，甚至遭其反噬。

长期以民间纪录片创作者的身份奔波拍摄的胡杰对此深有感触：“人家怀疑你，指责你，甚至把你抓起来。‘你是干什么的’？这一句话你就很难回答。在有些农村，你跟他讲道理，把身份证给他看，他说：‘你不是公家的人，你根本就没有权利来拍我们这个村儿’。都是这样的，我现在也无法逾越。”身份的尴尬迫使纪录片创作者们

做出抉择：要么以一介布衣的低姿态继续这艰难而纯粹的孤军奋战，面对无数双充满怀疑与敌视的眼睛；要么寻一件印有“电视台”的虎皮小袄披上，狐假虎威地干一些自己的私活。很多独立纪录片导演选择了后者，这不仅是由于身份的改变能令自己处于天平的高端，也因为身在体制之内可以变相冲抵一些高昂的摄制成本，如常被他们挂在嘴边的“蹭机器”，或者将作品改编之后卖给电视栏目换些稿酬。而电视台系统的管理混乱也为这些游击队员创造了条件，一个颇为可笑的事实是，谁也说不清中央电视台到底有多少人马，打着CCTV大旗的摄制人员可能连那座著名的电视大楼的院门都没进去过。但这并不妨碍他们操持着这些体面的行头，或者远赴西藏边陲，或者扎根东北农村，甚至逡巡在伟大首都的心脏——天安门广场。

“一开始那些天腿肚子都哆嗦，就怕被别人识破。人家胶片

给你收了，机器给你收了，你不就瞎了吗？”纪录片导演段锦川回忆起1994年拍《广场》的情形仍然神情异样，“他们以为我就是中央电视台的，实际上我不是。”段锦川以中央电视台客卿的身份周旋于中国戒备最森严的地方，靠良好的职业素质与人际关系混同于《东方之子》、《解放》摄制组等正规军的行列，完成了一场常规情况下难以实现的拍摄行动：“后来有武警来问我们有没有许可证，我就让他找（天安门派出所）所长，所长在对讲机里边说：你管人家干什么，让人家在那儿拍！”此后他拍摄的《八廓南街16号》、《天边》、《沉船》等作品，也都和中央电视台的官方行为有着千丝万缕的联系。另一位游走于江湖与庙堂之间的纪录片创作者蒋樾同样善于玩这种“帽子戏法”，当他带着英国BBC投资的纪录片摄制计划来到郑州火车站的时候，接待他们的车站人员以为又是中央台的哪个栏目来了钦差大

臣。“我一直都在给他们做解释工作，”蒋樾说，“我不能说我不是中央电视台的，我也不能说我这个片子不是在电视台播出的，但是我会跟他们说我的这个片子是个什么样子的。”无论如何，这部名为《幸福生活》的纪录片最终还是在中央电视台播映了，台前幕后的一千人等皆大欢喜，没有人搞明白“电视台的人”和“卖片子给电视台的人”是不是一种人。

在中国的社会环境里，纪录片作者的身份差异很大程度上决定了影片题材的走向。纯粹民间身份的创作者环顾左右，似乎只有比他们更底层的农民、打工者、流浪汉、退休老人或者自己的亲朋好友才能容忍其近距离的拍摄行为。《北京弹匠》（编导朱传明，电影学院学生）、《铁道沿线》（编导杜海滨，电影学院学生）、《老头》（编导杨荔娜，话剧演员）、《媒婆》（编导胡杰，画家）等纪录片作品无不是将主人公圈定在这样的弱势

群体——按照杜海滨的话说，是“处于失语地位的一群人”，或者是“满怀着希望走在一条没有希望的道路上的一群人”（朱传明语）。从道义上说，这些作品的问世多少带有为底层民众呐喊的因子，表现出中国贫民阶层的艰难处境，也因此赢得了国内评论界“人道关怀”、“底层情感”的美誉。但究其根本，创作者本身的草根身份既限制了他们选择题材的眼界和心气，也弱化了他们实现创作理想的行为能力，从某种程度上说，他们作为弱者代言人的身份是被迫的。除了一些占有一定资源与渠道（外国电影节和资助人）的创作者之外，民间纪录片作者向电视台体系靠拢求欢，谋求“合法”创作的官方身份，几乎是一种生存的本能。

拍摄具有公共意义的纪录片题材——如军队、矿山或公安局、火车站之类的国家企事业单位，基本上只有掌握了电视台资源的创作者才有能力涉足。它通常是某种官方影像的变体或副产品，以主流媒体的强势介入实现个人创作的暗中突围（如段锦川的《八廓南街16号》，正式出品单位是中央电视台，而康健宁在创作《公安分局》、《当兵》等作品时，官方身份是宁夏电视台的副台长）。从这个意义上说，以电视台编导身份为后盾的独立纪录片创作者在（至少是初始时期的）创作姿态上，与CCTV《焦点访谈》的出境记者没有本质的区别，而后者在中国社会生活中的显赫声势更强化了电视媒体及其从业人员的神话色彩与政治权能。虽然大多数纪录片导演都与拍摄对象建立起相当诚挚的友谊，但后者从一开始就丧失了（或被削弱了）拒绝合作的权利——而被国家意识形态工具的化身所观照的生命个体，在根本上只是某种特定情境之下的演员而已。正如蒋樾在纪录片《三峡》中拍摄的年轻夫妇：“这两个人说着说着，会转过头对我说：‘行了吧，别拍了’。一直到片子快拍完，还在对我重复这句话。”在这样的情况下，纪录片与其说是对社会人生的真实写照，毋宁说是影片中的人物屈从于某种直接或间接的压力而上演的一场“真人秀”。虽然我们无可否认大多数纪录片创作者在人格操守以及艺术追求上的真诚态度，但社会体制的不平等与身份地位的强弱差别，造成了某些作品先天上的价值缺陷。

西方国家的纪录片创作者在影片开拍之前，人都要与被拍摄者签

订一份规定双方权利义务关系的摄制合同，以此规范彼此的行为，并实现法律范畴内二者的对等关系。虽然在相当长的时期内，多数中国的纪录片制作人依然要依附于电视台这个庞大的资源，寻求身份的庇护与权利的保障，但从身份到契约，从话语权力的一端独大到媒介两边的平等交流，也将是所有中国人——包括被摄影机分隔在两端的人们必将经历的成长历程。

二、体制与自由

对中国的独立纪录片创作者而言，与身份问题密切相关的另一道关隘是体制与自由的冲突问题。20世纪90年代，这一冲突主要体现在被命名为“新纪录片运动”的独立纪录片创作活动与中国主流电视媒体之间的互动关系，而进入新世纪以来，国外媒体渠道的介入以及数字影像技术在民间的迅速普及，令这一问题显得更加复杂而饶有兴味。虽然活跃在90年代早期的作者大都与电视台体系有着或远或近的联系，但独立纪录片第一次突入主流电视媒体的疆界，应当以1993年中央电视台《生活空间》栏目的开播为标志。独立制片人蒋樾为这个8分钟的小栏目摄制了一部名为《东方三侠》的短纪录片，讲述了北京什刹海边三个老人玩水的故事。“我当时也没有多想，只是觉得这些人应该让他们在电视里出现。”蒋樾回忆说，“电视并不只是一种权力话语，一种报道，只有劳模才可以上，老百姓也可以。”他进而鼓励制片人陈虬以书写历史的态度记载这些小人物的悲欢离合：“你现在看不出来，《生活空间》天天都有，一年就有365个，要是做10年就有3650个。到时候再看这段历史，我们就有3650个故事可以给人看，随便从中挑一点东西都是有代表性的。一定要坚持。”从此以后，以“讲述老百姓自己的故事”为标识的《生活空间》成为沟通平民阶层与主流媒体的首选渠道——观众第一次从电视中看到了和自己一样的普通人，而独立纪录片创作者与电视台之间也寻到了彼此需要的东西。

毫无疑问，“体制”在一定程度上的包容性为纪录片创作者提供

了相当的便利：身份、资金、设备与播出渠道得以一揽子解决，而创作者通过这种关系能够产生什么样的个人作品，则要看自身的修为能力与巧妙周旋了。不满足于让自己的作品像手抄本一样地下流传的纪录片作者放弃了与体制的全面对抗，而是寄希望于妥协的姿态与“擦边球”战术。北京广播学院教授林旭东评论说：“我认为1993年以后，在中国纪录片里最有分量、最有影响的相当一部分作品——虽然不能说全部——都是采用了这种形式：独立制片人和电视台制片人达成某种默契，在体制内完成。”从另一个角度而言，由于独立制片人的介入，电视台也实现了阶段性的形象嬗变，他们共同生育的“混血儿”既可能表现原有节目中没有或无法触及的社会内容，又可以在一个更高的层次上发挥宣传和深化意识形态的作用。换句话说，这类作品既可讨得广大观众的欢心（并进而引起广告客户的兴趣），也可以在安全的范围内成为电视机构“体察民情”的良好形象。

一些时候，合作双方看似其乐融融，大有高举牌匾、“共同进步”的阵仗，但即便是在电视台最开明的时期里，独立制片人也必须为作品的顺利播出进行不断的审查与自我审查，从而削弱影片的思想力度与真实成分。蒋樾在检讨其作品《三峡》失败的教训时曾谈到：

“我不得不考虑播出的问题。有时候考虑到播出，我觉得要拍一些播出来好看的镜头，有时候又觉得别管它播出不播出了，我就想拍好我自己的！整个拍摄过程一直处在矛盾当中。”为了与庞大的电视体制相抗衡，一些独立纪录片导演组建了自己的制作公司，希望在与电视台交涉时取得相对平等的地位。但在影像播出渠道被垄断，真正意义的制播分离得不到法律保障的前提下，原始如生产合作社一般的制作公司所能起到的保护作用也是微不足道的。

在整个“新纪录片运动”时期，与投身国内电视体制并行的，还有一条参加国际电影节的通幽曲径。吴文光是第一个被纳入国际视野的中国独立纪录片导演，其处女作《流浪北京》在很长的时间里几乎成为“中国地下纪录片”的代名词。但真正使中国纪录片触及世界高度的，是段锦川1995年的作品《八廓南街16号》。这部作品的引人注目之处，不仅在于它代表了当时独立制片人在“体制”内所能实现的最高境界，而且以其精准的镜头语言和开放的多义性视角达到了前所

未有的艺术水准，并因此赢得国际纪录片界的最高荣誉：法国真实电影节大奖。谈到参与国际电影节的感受，段锦川说：“当时在国内，我们这批人还是极少数，无论怎么讲也是受到一种压制的，会有一种很孤独的感觉：你的片子没有人看，你拍片子也没有人支持你，搭理你。但在那儿（电影节），你会发现，原来世界上还有那么多人和我们干的是同一件事，好像那个地方是一个家，或者说有很多和你志同道合的人。”体制的力量是无处不在的，对一种体制的逃离往往是对另一种体制的投奔，而天堂与地狱之间其实并没有不可逾越的边界。对于中国的纪录片创作者而言，国际电影节不单是一个交流与学习的场所，也并非如伊甸园一般超脱于凡俗之外。恰恰相反，主流与边缘的区别在这个全球话语交汇的舞台上显得格外明晰。身为影像工作者，如果不对自身所处的社会民生、历史现实作一番由表及里的针砭控诉，几乎难入主流电影节选片人的法眼——十几年来中国“地下电影”的坎坷命运较之本小利薄、少人注目的纪录片其实更具有说明性：在中国官方体制与西方话语强权之间扭曲挣扎的“第六代”电影导演正是这种体制争霸战的牺牲品。

90年代末期，西方电视机构开始将以生产为目的的目光投向中国的纪录片创作群体，并带来一种新型的合作体制——在欧洲影视界相当普遍的“预卖式”制片方式：制片公司确定选题计划之后，向

导演预先支付不菲的资金，购买待完成作品的若干次电视播出权，而作品的版权仍然归创作者所有。

“他们那种合作首先是对作者的尊重，你对什么样的东西感兴趣，怎么拍，怎么表现，都是作者的问题。”段锦川对此评价甚高，“我觉得对我来说，这种状态是一种比较好的状态。我既可以保证创作上的独立、思想上的独立，又没有资金上的压力。”再次抢先一步的段锦川、蒋樾、李红等一干宿将将与英国BBC等七家电视台签订合约，拍摄一套名为《Interesting Times》（《有意思的年代》）的系列纪录片。经过两到三年的前期筹备、调研与实地拍摄，段锦川讲述东北农村基层选举的《拎起大舌头》、蒋樾描写郑州火车站工人生活的《幸福生活》已经先后摄制完成，并在2002年6月的一场国内纪录片研讨会上悄然首映。从宏观的角度来看，这次中外纪录片工作者的合作具有划时代的意义。在新纪录片成长发展的大多数时候，海外主流媒体对待中国的独立作者基本上持一种同情但轻视的态度，几乎谈不上业务性的探讨，更不必说商业性的合作了。而这套被段锦川戏称为“工、农、兵”系列的纪录片第一次阵容规整地呈现在西方的电视观众面前（而不是在标本展厅般的电影节上），采用的是国际通行的制作——买卖方式（而不是出于友情赞助或道义支援），创作者是地道的本土纪录片工作者（而不是陪洋导演上山下乡的辅助身份），而且在题材的选择上较为平实客观（大

三、DV 革命论

造纸与印刷术的传入曾动摇了欧洲中世纪僧侣阶层对文化的长期垄断，廉价的传播媒介使新兴的市民阶级得以精神启蒙，并开创出文艺复兴的伟大时代。有人将DV（数字影像）的出现比作影像文化里的一次工具革命，它打破了“业内人士”和媒体机构最引以为豪的设备优势，模糊了昂贵的“专业级”与便宜的“家用级”之间原本不可逾越的品质差异，从而赋予了更多普通人以真正意义上影像创作的权利。DV的出现使90年代后期以来的纪录片创作与观念发生了一种始料未及的转变，对它的关注和讨论也呈现出“中国特色”浓郁的“体用”之争的分野。

吴文光在这场风潮的孕育期，担当起“DV教父”的扫盲使命。在90年代的大部分时间里，他都曾致力于“宏大的历史叙事”，拍摄出《流浪北京》、《1966——我的红卫兵时代》、《四海为家》等精英意味很浓的作品，在某种程度上扮演了空寂的历史舞台上最后一位谢幕者的角色。而DV的出现将他改造成最坚决的“业余”影像创作者，背弃了被他称作“比、学、赶、帮、超”的职业化道路，这不啻是一场重新定位自身价值的头脑革命。在2000年8月的一次“DV纪录小组”活动上，吴文光发表了对DV影像的经典主张：“DV就是一个代称，因为我们现在说独立制片说得太久了，但DV这种方式，我想它是最代表个人写作或者叫民间立场的一种方式。最重要的是一个人可以拿起来自己拍，它会变成一个可以看到的现实——怎样把影像从一群人或者一个团体的手里解放出来，成为一种真正个人的东西。”体制与自由的悖论从生产

体摆脱了“猎奇”与“窥阴”的不良癖好）。虽然

在合作过程中也难免遭遇一些观念与操作上的矛盾碰撞，但总体而言，这次共事经历显得积极而友善，是一段职业精神谨严与绅士风度颇佳的双赢佳话。蒋樾在谈到他与BBC的剪辑师共同缩编英国播出版时说：“那个英国人每剪掉一段就跟我说：‘I am sorry!’我说，你不用痛苦，也用不着sorry，因为当你决定把我的身体砍掉1/3的时候，我已经同意了。你也不必在剪我每一个手指头的时候再说对不起，那样会更刺激我。你就剪吧，反正这是我们必须完成的工作。”

这其实仍然是一种体制游戏——诚如先哲所言：人生而自由却无时不在枷锁之中。问题的关键在于以一种什么样的体制赋予纪录片创作者职业尊严和生存的保障，使他们得以几近自由的心态去追求内容的真实与艺术之美。

工具的层面上寻找到突破口。当吴文光追随一个草台歌舞班子浪迹江湖的时候，一台不甚起眼的DV摄像机拉近了镜头两端人们的心理距离。这种拍摄本身的“不严肃性”刚好与传统体制下道貌岸然的“预备——开拍——停！”形成了根本上的价值取向差别。它似乎是家庭录像的升级版，而不是“专业人士”的屈尊俯就，它的游戏精神与庶民立场都迥异于自我标榜为“名门正宗”的电视台记者，也因此更易展露出社会生活的原生状态。女导演杨荔娜将自己的第二部DV纪录片作品命名为《家庭录像带》，固然有题材的选择为基本依据，但也刻意彰显了这种散漫、自由甚至私隐的拍摄方式的源本由来。“不去制作一个惊人的作品，它是一个更私人的东西。它想表达什么，想说明什么，肯定是属于我自己的。”吴文光强调说，“它是我想做的，它对别人已经不是很重要了。”

在数字技术诞生之前的大部分时间里，影像工作者如同依附于土地的农民一般，倚赖着电视台配给其价格高昂的摄像器材以及按小时收费的后期编辑设备。这种工具比人值钱的思维模式将

创作者异化为机器的从属物，使得影片的摄制过程无时不在金钱的量化测算中泯灭着宝贵的原创精神。也正是这种对生产资料（与流通渠道）的垄断造成了中国影视界长期如一根市场经济的阑尾：死水无波，保守沉闷。而DV的出现，以一种低成本、高质量、小型化、数字化的影像“救赎者”姿态，从某种程度上打破了这种建立在金钱基础之上的体制霸权。由于DV影片在国际影坛的声誉日隆，甚至如戛纳这样的大型国际电影节也接纳该类作品参加竞赛，素来嫌贫爱富的中国主流电视媒体虽然骨子里排斥，却也无法如当年对待Hi8或者VHS等民用影像制式那样，嗤之以鼻，扫地出门。“民间影像”作为既区别于体制内电视产品，又不同于传统“独立制片”

样式的新兴形态，直至DV出现之后，才有了真正的内涵与发芽成长的可能性。而手持“掌中宝”，以一种个体写作姿态出现在公众面前的年轻纪录片人，也才逐渐显露出令人耳目一新的别样面孔。

迄今为止，构建中国现当代历史的绝大部分影像资料来自官方的摄制机构，无论是凸显正统意识形态的《周恩来外交风云》或者《较量》，还是“讲述老百姓自己的故事”的《生活空间》，在实质上都是同一套价值体系与思维模式的产物，正如七十二变的孙悟空总藏不住它那根猴子尾巴，CCTV体制下的电视文化也始终囿于一种单一的视阈之内。而DV作为个体影像创作的革新工具，第一次使民间的声音透过影像的方式进入了正史的