



纪录 中国

{ REC ● ▶

当代中国 新纪录运动

吕新雨 著

80年代中后期以来，新纪录运动建立了一种自下而上透视不同阶层人们的生存诉求及情感方式的管道：它使历史得以“敞开”和“豁亮”，允诺每个人都有进入历史的可能性；它是对主流意识形态的补充和校正，是创造历史。

在一个时代的废墟上，新纪录运动站起来，承担了自己的历史责任。

生活·读书·新知 三联书店

J905.2

1

纪录 中国

当代中国 新纪录运动

吕新雨 著

生活·读书·新知 三联书店

图书在版编目(CIP)数据

纪录中国:当代中国新纪录运动/吕新雨著. - 北京:
生活·读书·新知三联书店, 2003.7
(当代批评)

ISBN 7-108-01849-7

I. 纪… II. 吕… III. ①纪录片-电影评论-中
国②纪录片-电视影片评论-中国 IV. J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 016721 号

责任编辑	冯金红
装帧设计	陆智昌
出版发行	生活·读书·新知 三联书店 (北京市东城区美术馆东街 22 号)
邮 编	100010
经 销	新华书店
印 刷	北京市松源印刷有限公司
版 次	2003 年 7 月北京第 1 版 2003 年 7 月北京第 1 次印刷
开 本	635×965 毫米 1/16 印张 23.25
字 数	426 千字
印 数	0,001-4,000 册
定 价	28.00 元

导言

在乌托邦的废墟上

——新纪录运动在中国

当代中国的新纪录运动，是一个还没有获得广泛共识的概念。我在这里的工作是力图勾勒出一个中国新纪录运动发展的基本理论框架，以期获得更大的认同并促使进一步的研究。

一 新纪录运动，为什么要把它称为一个运动？

既为运动，就必须具有共同的素质：它既来自于共同的推动因素，也来自于由此形成的共识——也只有“时代”才有这样的力量，新纪录运动与中国社会变革和社会话语空间的改变有着深刻的联系。

20 世纪 80 年代，一个中国当代史上意蕴丰富的时期。时代的啤酒瓶被冲开了，压抑的气体 and 液体骨碌碌翻腾着喧嚣着溢出瓶口，泡沫着芳香着陶醉着愤怒着……那是“新”的理想主义被信仰和实践的时代，一个新“乌托邦”的时代，失去了就永远不会再拥有，——现在说来，恍如隔世。我刚读了一本书叫做《持灯的使者》，这是对当年中国第一个地下民间文学刊物的回忆，持灯人到底为什么而使命？虽然只有十余年的间隔，已经是另一个世纪，不同的时空，酒香凋零，醉酒的人醒来了，80 年代已成为“彼岸”，——这个汉语词汇也是一部纪录片的名字，它由独立制作人蒋樾开拍于 1993 年，完成于 1995 年。就让我们先从这里开始。

纪录片《彼岸》首先记录了一出戏的诞生。有先锋色彩的民间戏剧工作者牟森排练和演出了一个实验剧《彼岸》，目的是试图对“彼岸”这个汉语词汇进行解构。该戏由牟森在电影学院训练一个从社会上招来的短期训练班来完成，为期四个月，成员都是来自全国各地如东北、云南到北京来寻梦的十八九岁的孩子，普通话还说不标准，他们所拥有的就是青春的身体。在电影学院的一间教室里，牟森带着他们摸打滚爬欢笑嬉闹在一起，吃着低劣的伙食，用《社会主义好》的歌声进行形体训练，在一根绳子上爬行，去追寻

“彼岸”是什么。最后是演出，训练的教室被铺天盖地的报纸糊了起来，请来的北京各路文化名流和外国友人拥挤在边上，孩子们忘情地、投入地、声嘶力竭地喊着，摇摆着，跳着，跌爬着，在演出结束的掌声中，伴随着闪光灯的辉映，我们看见泪水、汗水和报纸的油墨糊满了他们的脸和身体。他们簇拥到牟森的身边，把牟森团团抱住，用手在他的头上抚摸，把脸贴在他的身上摩挲，然后把他高高地抬起来欢呼，——很自然地，牟森是他们的精神领袖，那的确是一个令人感动的情景，也是一个令人羡慕的幸福时刻，很多观众泪流满面。戏后的座谈会上，各路文化人用各种翻译体的高难度词汇和复杂的分析竞赛般地赞扬了这个戏，记得其中还有人把这个戏“解构”了一个在黑暗中捅着闸门的“巨无霸”的形象——谁都知道，他指的是鲁迅；我曾经对蒋樾说，从这个片子的结构上说，我以为座谈会这部分太长有累赘之嫌，但是从另一方面上说，它给我们所谓后现代主义的评论保留了一份怎样的备忘录！

蒋樾最初的动机也是来自牟森和他的戏。这时的他，一个中央戏曲学院的毕业生，曾在北京电影制片厂有铁饭碗，在经历了80年代后期那场大变动后去了西藏，开始独立制作，从西藏回到北京，正是整个社会开始“向钱看”的时候，被牟森那种“就是剩下最后一个人也绝不投降”的精神所打动，其实是一种同类相惜的情感，开始用拍广告挣的钱拍牟森和他的戏。但是在戏结束的时候，他的片子也失去了方向，他对自己拍下来的东西产生了怀疑，他发现自己的心态其实是表现自己，把自己表现给圈中其他人看：看，我在用自己的钱拍自己的纪录片；看，我挺“献身”的！他没办法把这些做成一个他想要的纪录片。

拍广告挣钱买的磁带用光了，拍好的这些素材被搁下。他开始介入《生活空间》，为它拍摄了多个短纪录片，为《生活空间》最终建立短纪录片的模式起了很大的作用。这时候他开始走出那种同人圈，体会到另一种“快乐”，那就是每天骑着自行车和大街上的人流汇合在一起，皈依人群的快乐——他的这段叙述给我留下了深刻的印象，他说这种体验对他拍纪录片有非常大的作用。他接触了矿工、捡垃圾的人、每天天不亮就去挤公交车的女工、公园里退休的老人，他觉察出自己对这个社会并不了解。三个月之后，当他重新接触那帮演戏的孩子，发现他们都有了很大的变化，他们在悄无声息地经历和承担着一种极其痛苦的乌托邦破产的精神创伤，这时他敏锐地感觉到自己的纪录片应该把重点放在他们身上，于是重新开始拍摄。

对那些孩子来说，最大的精神破产来自精神导师牟森。牟森在《彼岸》之后，要排一个新戏，孩子们都留在北京苦苦等待，没有钱也找不到工作，生活变得异常艰难，合租的房子要到期了，吃饭成为问题，没有人再来关心

和帮助他们，那些掌声、欢呼、闪光灯和溢美之词所编织的世界突然倒塌，每个人都陷入极大的精神困惑中。蒋樾对他们的采访是不断地追问他们现在对“彼岸”的理解，他们躲闪着逃避着痛楚着暗暗舔着自己的伤口，所有这些心灵的变化在片子中历历在目。牟森新戏的资金并不奇怪地出现了问题，赞助的企业反悔了。牟森一无所获地从南方回到北京，那是一个雨天，面对渴盼着他的孩子们，他破口大骂：你们他妈的等我干什么，我又不是你爸！并且指着一个女孩子说：你他妈有现成的X为什么不卖！（对这个女孩的采访是片子中最动人的部分之一，那种用长镜头纪录的心灵的挣扎过程非常有质感，触手可摸。）但这个与牟森冲突的场面并没有在纪录片里出现，那一天蒋樾没钱了，到处借机器借磁带都没有成功。我们能够在片中可以看到的是牟森说，现实就是残酷的，他们应该自立，他不应该去帮他们也帮不了；他还说他其实并不喜欢他们，一直就没有喜欢过，即便是演出结束时他们流着泪与他拥抱的时候；他们与他并不是一类人。——他其实说的是他们并不值得他喜欢。而于坚坐在他云南寓所里作的解释是：他们并不懂这个戏，并不理解“彼岸”的涵义，这个戏的本意是“解构”乌托邦，可是他们偏偏要去追求；可见这个戏并不属于他们。——看到这里，我毛骨悚然，我忽然如此清晰地看到中国先锋艺术冷酷与冷血的一面，那种对人的蔑视，对芸芸众生的居高临下。而在这部纪录片里，我们看到的其实正是这帮孩子真正地在用自己的肉体，用胃、四肢、汗腺和泪腺去体验“彼岸”意义的，这就比任何形而上学的说教都更深刻。

记得有一次把这个片子放给我课上的年轻大学生看，忽然听见一个孩子说：牟森是骗子！我很震惊，也心情复杂，我没有想到她会这样说。我知道她的说法对牟森来说是不公正的，他们更年轻的一代不理解80年代那种激情的反叛和反叛的激情；但是当反叛本身成了目的，当反叛只剩下一个空洞的姿态，我们是否有必要去警醒和反思我们的文学和艺术自身的立场？这部纪录片使中国先锋艺术中一直隐而不现的问题一下子暴露出来了。我在与蒋樾的访谈中特别问他，是否有意识要对这些艺术“精英”进行批判，他说是的。对于他来说，这其实也是一种自我解剖和自我批判。他说拍这部片子对于他是一个“净化”的过程。在蒋樾看来，他不愿意把这种批判集中在某个人身上，他觉得那是一个群体对另一个群体的伤害。正是做纪录片的本能，使他有可能做到这一点，也正是纪录片使他开始自觉地走出那种“精英”们自我封闭的小圈子，开始面对更广阔的现实人生。这正是中国新纪录运动的精神所在。

片子最后一部分是一个农民的儿子带了两个同学一起回到家乡自编自导了一个戏，那个农家的孩子开始把脑后的头发留长，扎成了一个小小的辮

子——一种现代艺术家的象征符号(我的课上扬起了笑声)。他说他的愿望是要为自己的父老乡亲们写戏和演戏，——我感动了。演出现场是在一望无际的华北平原上，寒冷的冬夜，黑土地上燃烧着汽油桶，地上是农民为种苹果树挖的坑，村里的乡民们扶老携幼地来了，这确实是村里的新鲜事，何况还有北京城里的人专程前来，牟森和他穿着醒目的女友被邀请前来看戏。很对，整个戏的语言和形式其实都是对牟森的复制，演员咬文嚼字歇斯底里地念着“先锋腔”的台词时(课上再次荡起笑声)，我们看到的是乡民们茫然的表情，要让他们理解这些在寒夜里发生的事情是太难为他们了，只有最后唢呐声激昂地在旷野里响起来的时候，他们的表情才有一些生动，血才热起来，使我再一次体会出唢呐与乡土中国的血肉关系，幸好还有唢呐！在唢呐所营造的高潮声中，众人们：演员、牟森和他们招呼来的乡民一起用力，把一辆无法启动的具有象征意义的破拖拉机推着走向远方，在希望的田野上——是我把“希望”两字加在了田野上，作为我的读解，也是希望。

应该说上一句的是：纪录片《彼岸》总投资达十多万人民币，全部由蒋樾个人承担，一分钱也没有收回来。他自己转录了大批 VHS 带子无偿送给索要的人，从而使这部片子通过各种民间渠道广泛传播。而欠的债很久才得以还清。

《彼岸》特别体现出一种立场的转变，我在下面的叙述中还要谈到这一点。这也就是我为什么把对蒋樾的访谈命名为：《从“彼岸”到此岸》。我认为，它对于读解当代中国 80 年代以来的新纪录运动的立场、观点和方法，都有特别重要的意义。中国新纪录运动这种立场的确立在当时整个的时代背景下是弥足珍贵的，这种珍贵随着时间的推移越来越清晰。

二 这里我还想继续追溯纪录运动与 80 年代的精神血缘。

80 年代中期，蒋樾还是中央戏曲学院学生的时候，他的宿舍就是当年盲流的“收容”地，他曾把这种盲流生活称为新生活：一种独立的生活。80 年代的“盲流”与 90 年代以后的“盲流”具有不同的含义，前者指的是主动从体制中脱离出来追求理想的“文化人”，那时的“流浪”是一个浪漫的字眼和一种浪漫的行为，所以纪录运动中最早的有影响的纪录片就叫《流浪北京》。

《流浪北京》的制作人吴文光自己就是这样——一个从云南来到北京的“盲流”。片子的主人公们也是这样“盲流”着的诗人、画家、艺术家，片子反映了他们在严重的物质匮乏中追求艺术理想那种矛盾和痛苦的生存状态。值得一提的是：牟森正是其中的主要人物之一。这其实并不是偶然，因为都来自

共同的精神血缘，吴文光在拍摄的过程中有强烈的自我认同意识。《流浪北京》所产生的影响在于：首先，前所未有地让这些边缘人、社会的“异类”成为一部影像作品的主角，他们的生活本身也构成一种“奇观”，一种抗拒主流的生活方式；还有，吴文光以朋友的身份与拍摄对象之间惺惺相惜的关系；以及形式上大量采用的长镜头、跟拍、同期声的纪实手法，带有很大的非专业色彩，技术上质朴而简陋。所有这些与人们司空见惯的专题片的主题与形式产生了极大的反差，从而建构出一种空前的真实感，对传统形成强大的冲击力。虽然那时候，吴文光并没有把它叫做“纪录片”，这个名词还没有被重新确立和命名，那要到更多地接触了国外的纪录片之后才发生。但依然可以这样说，我们所说的新纪录运动在很大程度上是从这个片子开始的。它奠定了新纪录运动在中国的发展方向。我的访谈中很多人都不约而同地提到这部片子对他们的影响，那种耳目一新的感受。可以说，我们是在它的起点上往前走。

无可回避的是，直接催生纪录运动的正是 80 年代后期中国发生的事情。纪录运动第一批独立制作的作品在制作时间上大都横跨了这个过程，深深地带着它的烙印，《流浪北京》就是这样。作为亲历者的蒋樾就把这个事件解读为一个乌托邦运动，而他的《彼岸》正隐含着对这个乌托邦的检讨，一个对“彼岸”的追求及其破产；正是在乌托邦的废墟上人们开始沉静下来思索中国现实的问题。它孕育了一种精神的转向，那就是重新回到现实。新纪录运动不约而同出现了一种趋势：到底层去。他们直接的动机是想揭发中国的现实问题和人的问题，关注现实，关注人，特别是社会底层和边缘中的人。当整个社会因为乌托邦冲动的消解而开始犬儒化了，纪录运动却把理想转化为精神的潜流灌注在一种默默的行为上。在这个意义上，他们依然是 80 年代时代精神的产儿，与那种精神有亲密的血缘关系，他们是承沿那个时代的最后一批理想主义者。

对于这批人来说，80 年代是一种青春期的躁动，表现之一就是“理想主义者的远游”——这是吴文光的表述，他去的是新疆。而更多的人去的是西藏，原因不难理解。其实“流浪北京”的生活就是一种在乌托邦照耀下的生活图景，这个片子完整的名字是《流浪北京：最后的梦想者》，是关于五个年轻的外省艺术家到北京寻找梦想的故事。后来，另一位出自宁夏的纪录片人康建宁就很明确也很准确地把他们称为“精神贵族”，因为对于他来说，对底层人民的关注不是一个转向的问题，而是本能，关于这一点，我稍后再说。

一位早期纪录运动的参与者李晓山，曾和我聊到他们这一代人是到远方去追求乌托邦的，而卫慧这些新生一代很可怜，无处可逃，只能把自己的身体当作乌托邦，相形之下境界差远了！其实，根本的不同在于乌托邦的性质，

我们在卫慧她们身上看到的是90年代后期在第三世界的商业大都市流行的种种暧昧复杂的意识形态在女性身体上的投射，她们不再把物质上的贫困作为反抗的武器，而是恰恰相反，反物欲的意识形态走到了它的反面，物欲以及物欲体现下的情欲成为主宰、展示和炫耀，卫慧营造了她的美学，那混合着对前殖民地繁华的集体记忆以及对西方社会时尚化了的“优雅”与“颓废”的想像性嫁接，构成了她的乌托邦来源，欲望的来源。

确实，90年代以后，物质原则降临在每一片土地上，这个世界已经没有神秘的“远方”可供作乌托邦的资源了。出走的人回来了，当年的“盲流”或下了海，或出了国，或重新进入体制，……各有各的活法，摇身而变，总之不再以“盲流”为意识形态的追求，一个时代过去了。但“盲流”这个词并没有消亡，它有了新的指称，指的是从传统的土地中被时代甩出轨道，纷纷涌入城市寻找生路的农民，一支前所未有的在中国的土地上流动的庞大队伍，成为中国在现代化过程中的一大景观。80年代的“盲流”作为一种集体无意识的意识形态追求，这种理想主义的光环到了90年代已荡然无存，只暴露出毫无诗意的生活本身赤裸裸的粗糙和艰辛。农民进城并不是为了反抗什么，而是生活所迫。

90年代的“盲流”问题也已经一再进入中国纪录工作者的视野，最能体现“盲流”问题的是火车站，蒋樾在新千年的春节期间就和他的摄影机一起守候在郑州火车站，它是河南，中国一个农业大省输出“盲流”的主要出口。而著名混乱的广州火车站则是进口，广东的一位女导演王雁去年就已经在车站开始了拍摄。

有意味的是，这两种“盲流”都体现在了吴文光的作品里。80年代的《流浪北京》，吴文光说这个片子拍到后来，已经有很大的失望，包括对自己的失望。对于该片的续集《四海为家》，拍的是这些主人公的国外生活，他的自我否定也最强烈。90年代末他完成了《江湖》，我在做他的访谈时，他曾表示在拍这个片子时，觉得北京城里的现代艺术家都很脆弱，像集体手淫，并且很决绝地表示以前拍的纪录片都是“废品”，不忍再谈，他诚恳地觉得自己十多年来对中国最基础和脉络的东西缺乏了解。对于他来说这是一个很大的变化。

《江湖》拍摄了一个“远大歌舞团”，他们是90年代之后在中国的城乡之间游走的来自农村的表演团体，他们被称为“大棚”，因为他们的演出是把随行携带的大棚就地撑开进行，故名。他们走出了农村，却又被城市中心排斥在外。吴文光说他们的演出永远只能在北京的四环以外，也就是我们通称的犯罪率最高的城乡结合部。这正构成了走江湖的地方。他们属于真正的边缘人，城市的边缘和乡村的边缘。吴文光说这是个宝库，通过他们可以看到社

会的变化，可以作为长期记录的对象，他不仅做影像，也用文字做口述实录。片中有一处让我很感兴趣，就是在演唱《囚歌》的时候，伴舞的演员把自己的真实姓名写在纸板上，上面标有各种罪名如强奸犯、盗窃犯、抢劫犯等等，并画上黑色的叉，挂在脖子上在舞台上游走，这个形式不是模仿来的，而是他们自己的“创作”，这是不是一种他们对自己身份的嘲讽和体认呢？他们处于犯罪诱惑的边缘，守不住自己是很容易就走向这一步的，片中的洪哥就在愤怒中说出那个背叛他的人是犯过事的。吴文光在做口述的时候也曾被对方说出的话吓出冷汗，说：让我们把刚才的话洗掉重录吧。其实，他们都是贾樟柯电影《小武》里面小武的“兄弟”。有人看了片子后问吴文光：他们为什么不去当民工？不知道贾樟柯有没有被问到这样的问题，小武为什么不去当民工？

吴文光的片子里倒是有一个故事，可以权作答案。一个叫小谭的小伙子，原来在建筑工地做民工，看了他们的演出，跪下来请求收留他，自愿在团里做杂工，他有一个梦想，就是有一天能上台演出，他十个月拿了300元钱，也不愿再回去一个月拿600元。《新周刊》的记者是这样解释的：“也许是为了歌舞团能游走四方，也许是为了在遇到大棚之外的女孩时，可以上前搭讪道：‘你喜欢文艺吗？我是歌舞团的。’”吴文光说是因为流行歌曲对于他来说是像万金油一样的重要，滋润了他的生活。对小谭来说，在“歌舞团”而不是在建筑工地，确实更能获得精神上的满足，它比钱更重要。不能说所有的人都是怀着梦想来到大棚，但因为不像传统戏剧的演出那样需要严格的师承和训练，所以演员们都是因为喜欢而“自学成才”的，他们本身就属于这些歌曲最广大的消费群，你确实可以发现通俗歌曲对他们心灵的慰藉，女孩子用流行歌曲和汪国真诗歌里的词语来谈论爱情，就像电影《小武》里的那首《心雨》，流行歌曲已经在他们的精神世界里具有了很重要的功能。但是对吴文光来说印象深刻的却是，那种由爱情歌曲所营造的温柔美丽的意境与现实肮脏混乱之间的强烈反差。在《江湖》中，他们唱的是“说走咱就走，你有我有全都有，风风火火闯九州”，现实中却是老板的吝啬，伙计的怨恨，友谊的背叛和江湖义气的破产。然而，他们需要这种虚幻的满足，——这是另一个版本的乌托邦。由此可以发现，大众文化的乌托邦需求是如何被运作和进入中国社会的最底层，大众传媒又是如何地介入其中。对这种大众文化的乌托邦的揭发，成为这个片子最吸引我的地方。

其实大棚这种形式并不奇怪，我们过去就有演传统戏剧的草台班子，演的是忠孝节义——这些传统价值观的失落也是导致传统戏剧失落的主要原因。而现代中国社会主流意识形态日益复杂，话语权力中心各有不同。大棚演出的主要内容是流行歌舞和小品，类同春节联欢晚会的形式，我们看到他们既

模仿董文华唱“长城长”，也模仿好莱坞跳三点式的大腿舞，而且只要有可能就跳脱衣舞——他们把这个叫做跳“开放”。好莱坞大片《泰坦尼克号》进入中国，他们电影还没看过就通过中国歌手的汉语版磁带迅速地翻唱了它的主题歌，并成为他们的保留节目，片中这首歌在不同的场景反复出现。依靠大众传媒，西方话语就这样在中国最本土地带自动地被再生产——好一个奇观啊！贾樟柯就是在回到家乡山西的小城镇里忽然发现它一下子变得如此的“现代化”，而开始拍他的《小武》的，一个有强烈纪录片气质的电影作品，它对中国当下的现实有深刻而敏锐的洞察，关注人性但拒绝任何煽情，从而改写了中国电影的懦弱和逃避。而大棚其实也正是考察中国大众文化的一个活标本。

吴文光强调，这不是“他们”的生活，这就是我们的生活，我们都是千万片树叶中的一片——这成为作为他的一种自我反省和自我发现。他觉得他和他们的关系，是一种被命运牵在一起的关系，同在路上，同在一个社会环境、共同的生活空间中。作者没有试图虚假地掩盖自己身份的不同，而是通过建立一种关系来达到良好的互动。这种建立是依靠小型数码摄像机进入内部的观察和记录，一个人就可以工作，前期工作是由他和助手苏明分头进行，一个人就可以深入到大棚内部，进入社会肌体，而不再是在表面游走，和他们同吃同住分享他们的生活经历，于是我们看到甚至有人对着镜头说：我告诉你的这些话你不要告诉别人——摄像机意想不到地担当起了倾诉对象，这是很意味深长的。片中没有温情脉脉的悲天悯人，没有被滥用的庸俗人道主义，而是制作者在彼此信任的基础上用摄像机让观众去与他们共同分享一种复杂的社会状况和生活经历。

这部片子吴文光用小型数码摄像机拍摄，在自己家里的电脑里完成编辑。他认为这是对纪录片个人化创作方式的实践，他强调纪录片作为一种个人化写作方式的意义，在小型数码机器越来越普及的今天，依靠这种方式来摆脱对电视台、对体制的依赖，这确实是一条可行的道路。使摄像机像手中的笔一样自由地表达自己，是一个美好的境界。北京电视台曾经有过一个尝试，把小摄像机分发给老百姓自己去拍，有很多经验教训，本来这是一个可以使纪录运动得以在另一个层面拓展的良机，很遗憾，由于各种原因，这个叫做《百姓家园》的栏目已经停了。但是类似的民间活动却方兴未艾，北京最近有一个民间团体叫“实践社”，吴文光即是成员，其宗旨为“坚持电影思考的权利，推动映像的民间化表达”，经常在酒吧里放映各种非主流电影，包括纪录片。这是一个很值得关注的趋势。

但是就《江湖》本身来说，由于过分强调质朴表现，导致对作品结构的忽略，显得有些散乱，形式上有未臻成熟的感觉；过于强调直觉，也削弱了

分析和批判。比如，我希望更清晰地看到流行文化是怎么塑造和改变他们的理想模式和情感模式的，特别是那些来自农村处于青春期的少男少女对“爱情”的定义，片中很欠缺，而我以为应该是重要的。吴文光作品的问题是没有得到形式的强有力支持，比如《1966，我的红卫兵时代》，它试图对一个重大历史题材的反省因此淹没在无法控制的琐碎铺陈中，在探索用纪录片的方式处理复杂的创伤性的历史问题时，这个片子既体现出一种非常珍贵的努力，也反映出我们的某种欠缺，这也是整个新纪录运动的欠缺，即当我们独自面对重大的创伤性历史事件时，我们还不知道如何更有力地去处理、发现和表达。在这方面，我们还有很长的路要走。

吴文光更大的作用在于他以极大的热情，坚持不懈地在社会上做纪录观念的启蒙和推广工作，他在文字中也似乎更加游刃有余，《流浪北京》、《1966，我的红卫兵时代》和《江湖》都分别有相关的文字集结出书，或准备出书。他还曾与半官方的中国电视艺术家协会纪录片学术委员会合作，主编在内部发行，也就是主要在全国各个官方电视台发行的小册子《纪录手册》，这是国内惟一存在过的第一次完全以纪录片为宗旨的非正式刊物。在这里，日本纪录片导演小川绅介和美国纪录片导演怀斯曼(Frederick Wiseman)被郑重地介绍进来，由小川绅介发起的山形电影节一向是中国独立制作的纪录片亮相的主要阵地。而怀斯曼的中国之行更是与吴文光的推荐、介绍和联络有关，他被邀请在1997年夏天到北京参加了由《生活空间》举办的首届北京国际纪录片学术会议；直接电影和真实电影理念也是在这里第一次被完整地介绍给中国的电视界。《纪录手册》做了很多建设性的工作，它对体制内的纪录片创作产生了重要的影响，也是研究新纪录运动的重要文本。

以独立制片的方式参与早期纪录运动的有影响的人物，除了本文提及的，就我所知，还有温普林、毕鉴锋、卢望平、林旭东、郝智强、王子军、陈真、傅红星等人，他们基本上都曾聚集在北京。

三 90年代以后，新纪录运动最成熟的作品陆续出现。这其中，《八廓南街16号》和《阴阳》，是最具有代表性的作品。

《八廓南街16号》的作者段锦川也是一个从西藏回来的人。在北京广播学院读书的时候，在大会上跳起来报名要求到西藏去，然后在那里生活了八年。他在谈到这段生活的时候认为，很多人并不知道西藏实际上是什么样子，对它的内涵，它的本质，只是凭一种想像去构成。“我觉得我不一样的，我在那个地方很真实地生活了那么长一段时间，对它很多本质的东西有一种

体会。而且它确实对我有一种很深刻的影响。”他完成的包括《八廓南街16号》在内的几部关于西藏的作品，就是希望表达他所理解的西藏，从内部而不是从外部去看，不是一个遥远的“他乡”，不是“生活在别处”，而就是此岸，一个剥除了乌托邦外衣的“真实”的西藏，和中国的其他地方并没有本质的差别。在这个意义上，这部作品既拆解了一个迷幻的、香烟氤氲的天堂，也是对他自己当年凭着年轻的热血到西藏去的一个交代和结果，从“诗”意的幻想中走了出来，也是人生的成熟。

段锦川对作为社会(政治)意识形态的乌托邦运作极其敏感，他在几年前就关注法轮功，远在它广为世人所知之前，前期调研已经做了不少，但是由于资金问题没能解决而作罢，很是遗憾，否则我们今天就可以获得另外一个角度来对待这个事件。他的另一个作品《沉船》，拍摄的是打捞一艘19世纪初被殖民者炸沉的北洋水师的战舰，著名的“致远号”，探究这个事件中的民族主义情绪和借此炒作牟利的各种行为。他曾经和现在已经很有名的中国独立电影导演张元合作拍摄了《广场》，把北京的天安门广场当作一个剧场，每天川流不息的人群在那里自动上演各种仪式行为，表达的是政治在司空见惯的日常生活中的体验。《广场》之后，段锦川拍摄完成了他最成熟的作品《八廓南街16号》。其实《八廓南街16号》里最重要的因素在《广场》里都已经有了；而张元则拍摄了纪录片《疯狂英语》，一个站在高处的中国人带领浩荡的人群“疯狂”地一呼百应地吼叫着这个世界上最强势的语言：英语，用那种从“文革”中过来的中国人都很熟悉的形式，“疯狂英语”是这个叫李阳的中国人对自己创造的“英语学习”方法的命名，而这部纪录片则成为对另一种乌托邦运动过程的揭发。

段锦川说，他一向关注的是主流社会，他关注的是一个社会中占支配地位的力量对一个社会的影响，他关注政治。在新纪录运动中，他不媚俗，不被浅薄煽情的“人道主义”羁绊住眼光，是最具有洞察力的一个。《八廓南街16号》是他最成熟的作品，纪录主义的美学和直接电影的理念在这里有近乎完美的体现。在这一点上，他深受美国纪录片导演怀斯曼的影响，他是在日本山形的纪录电影节上接触到怀斯曼的。怀斯曼对公共机构、社会权力运作的表现，那种隐藏拍摄者排斥非现场音响以剪辑来体现主题的直接电影的观念和操作，使段锦川有豁然洞开之感，他其实正在寻找这种微言大义的方法。直接电影之所以能够对中国新纪录运动产生重要的影响，是因为纪实主义已经以“真实”的名义在中国赢得了合法性的存在，它是中国纪录运动发展的立足点，也是根据地，所以对怀斯曼的接受是在这个历史契机下进行的，也是在这个前提下发挥出先锋作用的。而现在情况已经变化，很多人已经不喜欢甚至排斥怀斯曼了，理由很简单，因为他的方法不适合商业需求，没有

收视率。今天中国的电视纪录片已经和正在更多地被商业利益所塑造。也许，对于中国的纪录片发展来说，过去的十年可能是无法重复的黄金岁月，那种由于被压抑而激发出的理想主义的激情在商业时代将失去生长的土壤，对于中国的纪录片来说，这将是更大的考验。

《八廓南街16号》的拍摄地点是西藏拉萨最主要的街道八廓街，南16号是当地居民委员会所在地。整个片子拍摄的是这个居民委员会的日常工作，其中大量的篇幅是开会，不同的却又类似的各种会议。作者对“开会”表现出独特的痴迷，因为会议是一个各种力量汇集的公共空间，信息高度活跃的“场”地，无声的和有声的对话在明处和暗处进行着，既是“戏剧化”的，又是熟视无睹的，这样摄像机就可以担当“发现”的任务，而作者则隐忍在摄像机的背后，这是一种以“客观化”为风格的叙述策略，也是直接电影最鲜明的风格，它最大的功能是可以营造一个具有丰富阐释意义的隐喻。这部片子在整体上是理性的和分析的：对日常生活的意识形态进行分析。其结构严密，内容与形式相融无碍，简洁有力。较之《广场》，更体现出美学上的成熟。该片曾在法国真实电影节上获得最高奖项，也是迄今为止中国纪录片在国际上获得的最高奖项。评委会的意见是：它让我们看到了一个前所未有的西藏。

中国新纪录运动中另一个重要人物是康健宁。和上述聚集在北京的纪录人不同的是，他来自宁夏，属于宁夏电视台，是体制内的人物。说起拍纪录片的动机，那是在80年代中期，当时所谓的“西北风”盛行，流行歌曲和电影都以西北为题材，但是在康健宁看来，这都是拿西北人民的苦难卖钱，和他们的生活其实没有任何关系，对西北人民并没有真正的关注，出于一种“义愤”，他和一位朋友在1987年春节去了陕北，凭着几百袋方便面，在没有经费、极端艰苦的环境下开始拍摄社会底层中的人们，没有经验，也没有理论的支持，不知道怎么样用影像的语言去表达自己，其中有精彩的片断，但没能形成完整的表达。这是康健宁的起点，他就是这样开始走向寻找表达的路，并一直保持着与起点的关系：与社会底层人民天然的血肉联系。对于当时盛行的像《河殇》、《让历史告诉未来》这些充满雄辩的电视片，他有本能的反感，觉得是云中的布道，非常没有根基。他认为应该站在地上，脚踏实地，要平视，当时就曾表达过“来荡涤一下这些腐朽之风”的强烈愿望。他最终完成自己的是在西海固，一个著名的苦甲天下的地方，他对这里有强烈的依恋，只要有可能，他就会回到这里。但是与张承志笔下哲合忍耶的西海固不同。对于康健宁，这是一个贫困的符号，也是隐藏自己身世的地方，西海固的问题就是中国的问题，而中国的问题是农民的问题，他探讨的不是苦难升华为神圣，而是相反，他们是如何在苦难中麻木着求生，如何被苦难扭

曲和压抑，是一种对中国农民生存智慧的分析和批判，苦难和无奈，没有任何理想主义的矫饰，既沉重又沉痛，既鞭辟入里又痛彻心骨，心态复杂。

康建宁最成熟的作品是《阴阳》（1997年完成），拍摄的是宁夏西北的一个村子，叫陡坡村，真正的黄土高坡，缺水严重，人与自然的关系非常紧张。片中的主要人物是一个叫徐文章的风水先生，也叫阴阳先生。康建宁最早注意到他是因为他衣服口袋上别的一支钢笔，他是这里的知识分子，方圆多少里人家有大事都会请他去算日子，定方位，他还有一整套教育儿女和别人的生活哲学，既有忠孝传家也有“五讲四美”，任何事情都要有规矩，政治的事情不要管，农民把地种好就行了，家和万事兴……而这些大道理到了自己身上却变得可以灵活掌握。片中的主要情节都是围绕水来的，政府补贴他们打窖蓄水，农民们却乘机想多捞好处，通往水沟的新路要经过阴阳先生家的地，他和村长大打出手。在他勘探的好风水的地点打井却不出水，由于面子问题，他不肯承认失败，他和儿子们又艰苦卓绝地去打第二口井，这次有水却很少，又有塌方，他们讨论一番也就平静地放弃了这个才打好的井。在这里的生活中，“希望”就像这里的水一样，是那么的稀罕和珍贵。片子最后，阴阳先生身穿刚做好的西装，在替人做媒，他说，别看现在这里不怎么样，可挺过这几年就好了！

对中国农村和农民艰苦生活的描述，我们已经有不少。但是这部片子不是停留在对生活表面的叙述上，而是有意进行文化层面的探问：追究中国农民在严酷的自然和社会政治的高压面前复杂而压抑的人格和处世哲学，所以康建宁特别选择“阴阳”先生，这个特定的具有文化代码性质的人物来表达，并试图借此来回答中国现实的问题。这个片子的最初动机其实可以追溯到80年代文人电视专题片的盛行，对于他们所说的中国问题，康建宁憋着一口气，在90年代用《阴阳》作了回答。《阴阳》的风格是写实主义的，镜头沉稳而饱和，长卷轴般打开，有油画般的效果，没有解说，用字幕作必要的交代，摄影机与被拍摄者的关系非常亲和融洽，你感觉不到机器对他们生活的影响；但是也不尽然，阴阳到别人家去，人问：这在干啥呢？阴阳则不无自豪地说：拍电视呢！并不让人感到生硬。摄影机既存在又不存在，进退自如，体现出对摄影机成熟的美学掌控。摄影、导演和剪辑都是由康建宁自己完成。

我在做康建宁访谈的时候，发现《阴阳》身上还有一个更深层次的存在，作者其实在阴阳先生的身上寄寓了对自己的“父亲”形象的批判，他说：阴阳先生就像我的父亲，——他是从儿子的角度对一个既矛盾又复杂的父亲形象进行的反省，那是一个无奈的、既自卑又严厉的权威，既整人又挨整的残酷的生存竞争者。他怀着同情、理解、甚至歌颂，但是又酸楚、恐惧、痛苦、

批判，种种无以言喻的情感复杂而暧昧，既爱又恨，哀其不幸，怒其不争，是对自己血管里流淌着的血液的批判，是把解剖刀对准自己，是对无法摆脱的自我的解剖，是理性和感情激烈的矛盾和交织。这种“父亲”人格既是他对国的理解，对家的理解，也是对西海固的理解。他觉得西海固是一个可以承载他的情感的地方，是一个对故乡的必须进行的艰难认同，是一种决心自食的创痛，是对土地和在这之上卑贱地生活的人们痛苦的爱，无法逃避，这是康健宁作品的基调。他是新纪录运动中最草根也最沉痛的、最真诚也最有力度的一个，也是最抵抗贵族化倾向的一个，他自觉地认同一个社会中被损害和受侮辱的人群，他为受苦人而“心痛”，无法自抑地“泪流满面”，他们使他觉得自己永远无法“贵族”，在这一点上，他是踩在新纪录运动中最“根本”、最“朴素”的位置上，有了他，新纪录运动才可以说最终实现了自己“有中国特色的社会主义”。

四 新纪录运动作为一个主张被正式提出，大概可以从 1992 年的一个非严格意义上的聚会开始。在张元的家里，出席的人有十来位。据当事人的回忆，主要讨论纪录片的独立性问题，运作的独立和思想的独立，并且希望大家有松散的联系，以互相鼓励。并没有任何宣言或纲要之类。

我认为，不应该把中国的“纪录片”简单直接地等同于西方电影史复杂发展中的“Documentary(纪录电影)”，西方 Documentary 在发展中有不同的流派和种类，其实都植根于各自不同的社会时代中。而“纪录片”在中国的语境下是作为“专题片”的对立面出现的，这个词在八九十年代中国的历史语境中是以反叛旧有的习惯方式获得意义的，它使得对纪录片的追求开始于一种共识，因为有一个共同的参照对象，共识便在另一个意义上结成同盟，反叛以共同的方式出现，“运动”得以形成。较之西方 Documentary 这个概念在长期发展中所形成的丰富而庞杂的内涵而言，中国的“纪录片”这三个汉字在这个运动中是一个理想的标杆，在一些中国纪录片人的观念中它甚至是一种神圣的境界，他们像捍卫信仰一样捍卫它的“真实”，从而使这个词具有了特定的涵义。所以，中国新纪录运动发现与寻找纪录片的过程，是由时代所塑造的，具有特定的历史语境，它形成了中国特定的纪录片的涵义和话语，它既是一个接受过程也是一个改造过程，我们只有把它放在 80 年代以后中国社会变革的大背景下才能理解和把握它。

其实，新纪录运动是在完全没有理论准备的情况下开始的，是靠自己摸索着上路的。理论上的新纪录运动开始于对“真实”的探讨，现在看来，这种诉求最终的意义是对电视纪录片合法性空间的开拓，关于“真实”的理论探讨并不够深入。当时的讨论多局限在对技术手段的确立上，怎样才能真实？镜头、机位怎么用？访谈、同期声、长镜头几乎成为标志，自然有免不了矫枉过正的地方（比如在《彼岸》中），纪实手法成为一种发现，被认为天然地具有“真实”性。但随着问题的深入，“真实”与纪实主义之间的关系开始受到怀疑，因为纪实手法被别人从电视纪录片中剥离出来，像万金油般被各种电视形态所运用，纪实手法不再成为有效的指认纪录片的标志，这就不得不开始重新追问纪录片的本性，“我们为什么要出发”？什么是好的纪录片的价值评判标准？为什么会日渐地模式化？这样才逐渐发现，在“真实”的背后其实隐藏着深刻的观念与价值的问题，正是这后面的意识形态决定着我们对“真实”的认同和评判。直接电影、真实电影，自我反射式纪录片观念，……我们在短短的十来年中艰难地体验着西方一百年来纪录影片中最重要的关键词。对“真实”的更进一步的反思是势在必行了。因为作为运动的纪录已经退潮，“运动”本身并不能自动地实现对中国人生存环境的思考，按照一位纪录运动的代表人物段锦川的说法：红灯没有了怎么办？以一种极端反对另一种极端，并不是一个正常的和好的创作心态，现在应该努力摆脱那种阴影，沉潜下来做自己的事。时间则这样表述：在一个不自由的社会，你表达了你追求自由的主张，当然会引起轰动。你的胆量是赢得人尊重的标志。但是当大家都在自由地思考，你的见识，而不是胆量才是最重要的。

正是因为这样，“个人化”成为继“真实”之后的另一个响亮的抵抗性话语。这些纪录工作者们不约而同地开始宣称，我所做的一切都是基于我个人的行为和判断。作为一种“个人化”的行为，一种独立的思想行为，它恰恰是排斥任何的模式化，所以它首先会指向纪实手法的模式化。因此，敏锐地反省和批判由于运动而形成的模式化，并开始各自的探索，走自己的路，这既是运动完结的标志，也是运动结出的果实，运动的历史任务已经实现。分化出现，它是走向成熟的标志。经过纪实美学洗礼的中国新纪录运动既导致我们对直接电影理论的亲近和接受，也必然会导向在此基础上的反省。而最重要的是，它使中国的纪录片一开始就能够牢牢地植根在现实的土壤上，脚踏实地。

正是这种对个人立场的本能强调成为对纪录片品格的有效保证，但是这并不妨碍我们从他们各自的道路中读出共同的东西，——这是一种对于中国的纪录片来说最宝贵的精神；他们不约而同地转向到真正地关注中国社会现