

大地行走

当代中国纪录片人
跟踪访谈录

黎小锋

贾恺

著

中国国际广播出版社

大地行走

当代中国纪录片人
跟踪访谈录

黎小锋 贾恺 著

中国国际广播出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

大地行走：当代中国纪录片人跟踪访谈录 / 黎小锋，贾恺著. —北京：中国国际广播出版社，2022.4

ISBN 978-7-5078-5107-6

I. ①大… II. ①黎…②贾… III. ①纪录片—艺术创作—研究—中国
IV. ①J952

中国版本图书馆CIP数据核字 (2022) 第047800号

大地行走：当代中国纪录片人跟踪访谈录

著 者	黎小锋 贾 恺
策 划	刘 晗
责任编辑	尹春雪
校 对	张 娜
版式设计	邢秀娟
封面设计	王广福 姜馨蕾

出版发行	中国国际广播出版社有限公司 [010-89508207 (传真)]
社 址	北京市丰台区榴乡路88号石榴中心2号楼1701 邮编：100079
印 刷	环球东方 (北京) 印务有限公司

开 本	710×1000 1/16
字 数	270千字
印 张	18.5
版 次	2022年6月 北京第一版
印 次	2022年6月 第一次印刷
定 价	48.00元

版权所有 盗版必究

序言一：谈话即道路

吴文光

“谈话即道路”，我用我喜欢的这句话比喻黎小锋、贾恺的书《大地行走：当代中国纪录片人跟踪访谈录》。该书由“跟踪访谈”和“调查报告”两部分构成，按我的理解，前者是“铺路”，以谈话铺就一条路，把读者引到纪录片作者面前，倾听他们来自现实与创作现场的讲述；后者类似“实验室”，存在于这个环境下的纪录片人的当下生存状况、创作轨迹、可能性的道路延伸或终止，以及伴随其间的情绪和希冀，被分门别类地安放在设置好的提问中。

进入“实验室”之前，是本书著者与纪录片作者的访问与对谈，24位^①作者，24条道路，抵达被访者，探究其身处环境、现实度过、创作轨迹并进入其内心与情绪。我自己的纪录片作者身份，与这24人大同小异或小同大异，我好奇这些同行“怎么干”。我的好奇被本书著者黎小锋、贾恺满足了。黎小锋、贾恺二人皆具备纪录片作者、教育及研究者身份，与24位被访者属“同道人”。所谓“同道人”，即当今中国纪录片人之“现实共处”，这些纪录片人在纪录片路上的出发与行走方式固然各异，但“共处环境”使他们之间自然而然生了一种彼此遥望与打量的通道和默契。黎小锋、贾恺以此默契搭建试图抵达24位纪录片人的通道，还有一种形容可以是，一棵树与另一棵树的打量与对话。

^① 被访者数目略有出入。——编者注

我记忆中至少是在6年或7年前（2013年或2014年），黎小锋在邮件中和我说起一本正在做的“纪录片人访谈书”，他约我在书稿完成后为其写篇序。我当然答应，我知道这样的访谈书很难得，尤其是发生在“纪录片人与纪录片人之间”，如此“道路”本身就接近某种“天然秘密通道”。此事说后若干年过去，那么多事发生，某时甚至有世事沧桑之感，比如2020年初的新冠肺炎疫情暴发。就在4月“疫情尾声”时，黎小锋通过微信告诉我，那本差不多被我抛在脑后的书，依然持续进行中，并有望近期内印成铅字。

很快，我读到书稿，24位纪录片人除一个我不认识（没看过其影片）外，其余23人我都认识，看过他们所拍的片子，有些还非常熟悉，曾交往甚密，写过看片笔记（比如胡新宇、郭熙志、杜海滨、丛峰、周浩、徐童、杨平道），有的我也做过访谈（杜海滨2000年做完纪录片处女作《铁路沿线》后的访谈，刊载于《现场》第二卷）。

24位被访人大部分为“70后”（生于20世纪70年代），他们拍摄纪录片也大多始于2000年前后。如果把90年代出现的最早一批“拍自己片子”（也称“独立纪录片人”）的纪录片作者算作“前世代”，2000年前后出现的纪录片作者可称“中生代”。“中生代”作者钻出地面与90年代末“DV时代”（数字影视）新技术的出现有一种“春雨催春苗”的关系，人手一机（一人一台摄像机），摆脱设备限制，走南闯北，自由穿行。彼时，“自由”不再只是一厢情愿或白日梦，可以具体为实实在在踩在地上的动作。一道渠口打开，汹涌洪流滔滔而下，各路创作好手如雨后春笋一般涌现。我作为一个来自“前世代”之人，在2000年前后也被裹挟在这条洪流中。我的感觉是，这时期出现的纪录片作者及其催生并带动之后的“真实影像”创作包括影展[云之南纪录影像展、北京独立影像展、中国（南京）独立影像展]，以及大大小小的跟随事件，可称当时的“灿烂一页”。

黎小锋、贾恺以本书铺就通往24位作者之路，他们是“灿烂一页”的实践者和见证者。本书把他们比喻为“大地上的行走者”，打开此书，可

以看到的就是这些实践者行走的样子。

一本书似乎不可能把所有行走者书写完全。中国纪录片之路，“‘70后’影像作者”曾经是一股来势凶猛的冲击力——

比如杨荔钠，她的第一部片子《老头》是女性单枪匹马、手持DV所拍摄的影像，可称为90年代末DV横空出世的最佳案例之一；

比如王我，他的《外面》，来自拍摄者不同时间与空间的影像素材聚合，升华为“作者眼睛对公共空间的注视”；

比如沙青，他的《独自存在》，记忆激活“素材”，观念牵制创作，可称“当代影像创作的一种”；

比如李红旗，作家与影像作者身份兼备，他的《神经》，“把日常现实装置于影像构成中”，搭建出来的是一种“作家式影像写作”；

比如毛晨雨，他最近10年的影像作品，形成一种不管不顾、自我雄辩的“影像论文”方式……

上述是我看过片子并与作者有过或深或浅交谈的例子若干。按我的理解，这些作者及其创作是曾经的影像创作坐标或“未来影像”可能的种子。由于各种可能的因素，我们在本书中暂时无“路”通向他们那里。这既是一种“余味留下”，也可以是一种想象延伸——本书“道路”铺向的是“2000年前后出现并活跃的中生代‘70后’”，接下去的“后来”呢？比如2010年后出现的“真实影像‘80后’新生代”，就看过的来自这拨新一代人的创作，又是一种后生可畏。是不是可以期待黎小锋、贾恺的下一个“谈话道路”通向这拨“未来一代”？

2020年5月 昆明

（吴文光，纪录片导演，中国“新纪录片运动”代表性人物）

序言二：理论建设的开始

张献民

一些电子阅读器特别适合在黑暗环境中使用，这可能是阅读在纸质书本之后的最耀眼改变。现在书籍会自己发光了，以前只有在燃烧时它才发出光亮。

我们经历着漫长的影像规驯化过程，粗糙逐渐平整，置身事外从远处观看，任何时间线都变成一条直线，焦点段越来越浅，航拍和卫星图像越来越频繁。影像的两端是全黑和全白，全黑和全白在示波仪上的影像是完美的正负相等的抛物线，或一条水平直线。这是一种“无”，在普遍的“有”当中被称作噪波。

我梦到过字群如蚂蚁一样从书里面爬走了，页码夹杂在里面回头看了一眼，书页变成了全白的，这也可能是某个作家描绘过的场景隔空进入了我的梦；另一个场景是把无数影像重叠，这样会得到一个纯黑的屏幕，那纯黑在播放中不断抖动，提示我们这个世界的不平整。

黎小锋的书像无数影像的叠加，一半以上的作品我看过，叠加之后的脑中效果有点像他自己的部分纪录片，遁入黑暗。这也是我记忆系统的选择吧，人影与楼面重叠，光线撞在微尘上，一半巧克力一半甘草，好似半截为虫半截为草，焦点都是清晰的，物体都是敦实的。我的记忆如何将它液化甚至气化，我也不知道，它没有白化为一片没有焦点的雾。

国内的独立影像有着自己的发展脉络，近30年来也一直有着自己的实

践与理论路径。^①

我还欠着很多评论没有写，那些指责过我的、隔岸对话落空的、友好交流的、逐渐失踪的作者们，多半我并没有写过他们作品的评论。本书作者们的自述和访谈，比评介更朴实和到位，很容易阅读。

理论建设或更难长远，最近这些年，黎小锋通过他的大学做了几次研讨，杭州的西湖展也做过一些，国内个别其他大学也在开展研讨，资料搜集的工作时断时续。理论落后于创作，但也不能使差距越拉越大，否则有损于我们的记忆系统，会令焦点模糊下去。

在理论建设中，到目前为止各位的主要工作，如同本书，是摸清自己的脉络。下个阶段，还需要广义上的勾连和前史，不要拿自己当作孤例。这就需要更科学的方法，以及持续的碰撞。本书基本是个普及版本，我期望更多的大学能够对此话题展开讨论，并形成焦点更加清楚、文体更加敦实的书籍。虽然普及的工作我们并没有做完，比如连一个较科学、较容易被众人接受的分类都还没有。这些条分缕析的工作，不时受到部分作者的反抗，是工作困难的原因之一，所以需要黎小锋这样兼有学者和影像作者身份的人更多言说，也需要评论和理论工作者有更多勇气。

书籍照亮黑暗，给予人一个影子、山川一线轮廓、海浪一片粼光、楼体一些窗口。

2020年9月

（张献民，北京电影学院文学系教授，电影批评家）

^① 详见周湄《影像见证：幸存者和神圣人》，载于电子期刊《电影作者》总第23辑，第342页。

目 录

001 上部 当代中国纪录片人跟踪访谈

- 003 丛峰访谈：“贫乏电影”并不贫血
- 020 杜海滨访谈：美学、伦理与技术前景
- 032 范俭访谈：我只完成电影层面的表达
- 050 顾桃访谈：本能、敏感和直觉，就是你自己的表达
- 059 郭熙志访谈：影像书写，从“直接电影”“私影像”到“自然主义”
纪录片
- 083 黄文海访谈：对直觉的把握，对存在的观照
- 095 季丹访谈：回到电影最本源的地方
- 117 刘德东访谈：游荡在长江流域的影像诗人
- 134 雷建军访谈：身份的跨界与转型
- 146 潘志琪访谈：把握好拍摄者与被摄者的距离关系
- 152 邱炯炯访谈：在纪录片中投射自己的人格
- 167 舒浩仑访谈：创作是对自己生活经验的审视
- 174 杨弋枢访谈：将一切统一于我的内心
- 185 张同道访谈：我愿意每部片子都找到最符合它的方法论
- 198 周洪波访谈：让自己和所拍摄的空间产生一种情感认同
- 222 黎小锋访谈：我的窗口向不可预知性敞开

233 下部 当代中国纪录片人调查报告

236 第一节 当代中国纪录片的创作生态报告

252 第二节 当代中国纪录片人价值认同问题

265 附录：关于当下中国纪录片与纪录片人的问卷调查

274 后记：一切都从文体的焦虑开始

上部
当代中国纪录片人跟踪访谈

丛峰访谈：“贫乏电影”并不贫血

受访者：丛峰，诗人、导演，主要作品有《马大夫的诊所》《未完成的生活史》《地层1：来客》《地层2：软流层》等，作品曾入围众多国际影展并获得柏林国际电影节NETPAC（亚洲影评人协会）奖、山形国际纪录片电影节导演协会奖等

访问者：黎小锋

时间：2015年5月中旬、2020年4月17日

方式：短信、电子邮件



丛峰

第一部分（2015年）

黎小锋（以下简称黎）：请谈谈你的大致成长经历，包括从小的爱好、接受的是怎样的专业教育。你从何时开始诗歌创作的？诗歌与你现在从事的纪录片这一行有什么样的关系（希望谈到转向纪录片的契机）？

丛峰（以下简称丛）：1996年前后，我开始有意识地尝试写东西，这之后有三四年的时间，每天一定要逼迫自己写点什么，否则这一天是过不去的。中间有段时间，我遇到了感知和表达的瓶颈，同时开始拍照片，这可能是我有意识的影像努力的开始。我开始拍纪录片——开始电影工作，完全是因为受到拍片5年前我在甘肃古浪的生活经历的刺激，想找到一种合适的、直接的手段，来传递那种感受，所以这是一个开始，也是2005年之后的10年我的工作重心转向影像的开始。我没有刻意去想过或探究过诗歌与电影的关系，因为在下意识层面上，一个人的感知—表达方式大抵是统一的。

黎：能否介绍一下你使用摄像机、录音设备的历史？你对画质、音质的理解？前几年你又在收集较低配置的摄像机去拍摄甘肃题材，与现在的潮流逆向而行，这是基于一种什么样的认识？

丛：我的第一台设备是索尼的PD150，是从朋友的朋友的手里买来的二手机器。关于甘肃的几部片子都是用PD150拍的。这台机器可能最早就有问题，录音的自动电平功能后来才发现是失灵的，给后期制造了不少麻烦，因为录音始终用的是PD150自带的随机话筒。我刚拍片子时，一个专门卖电影器材的网站的人颇不屑地告诉我“PD150的话筒是拍不了纪录片的”，我不知道她的依据是什么。

我去年找PD150机器，倒不是为了去拍新的，是因为老机器已经彻底报废，而10年前拍的很多素材没有完整地采集过，想做一个数字素材档案库，有利于保存。

也可能是先入为主，PD150的画面质感，手提摄像机的那种分量，都让我怀念。高清也许只是一种写实或现实主义的幻觉而已。一部纪录电影在观看者身上唤起的那种真实感，绝对不是由画面清晰度决定的。

我不排斥好的设备，只是恰当的、贴切的。高清意味着赋予被拍摄的人和物以更多可见的、似乎有意义的细节，用这些细节来彰显被摄者（物）具有“个性”，而有时“低清”模糊消解了这些细节，对于反映这个社会的本质，似乎倒更为贴切。一段手机视频也不会妨碍，甚至会让我们更真切地感受这个社会的现实。我目前偏爱低端设备，因为随意、简单、皮实，坏了也不可惜。或者说，拍什么、用什么拍，已经非常不重要了。我正在做的作品都是用网上下载的视频剪辑的，而且我特意下载了不清晰的版本。

黎：“黄羊川”系列的缘起是什么？《马大夫的诊所》《未完成的生活史》在拍摄之前，有无进行系统的规划？是否还有后续计划？

丛：确切地说应该是“古浪”系列。就是因为在那个地方生活过一年，促成了我的电影工作的开端。上面提到的这两部都是有规划的、阶段性进行的。这个系列仍在继续，新的和老的材料都在手上，但将会脱离之前的面貌。对我而言，这一对农村、乡镇、县城区域的考察与阐释工作需要更为深入地展开，要引入新的方法。

黎：印象中，《马大夫的诊所》有个比较常规的开头，与随后那些场景不大一样，当时是怎样考量的？能否谈谈该片的剪辑逻辑？是否可以说你的“镜头简单、质朴到近乎笨拙，但每个场景里都有生命的气息涌动”？这是基于一种怎样的美学态度？

丛：因为我不是学院出身，所以最开始的时候只能靠直觉来行动，并从其后果中吸取教训，或者继续延伸前进。剪《马大夫的诊所》的时候，想把大夫当作一个空间一舞台的主持人，所以开头和结尾都是他出现，而中间他基本成为背景，具体剪辑逻辑现在记不清了，工作总是细微的。

我想尽量去掉矫饰，找到本质性的电影语言，也许这就是我想说的

“贫乏电影”的含义之一。

黎：纪录片在拍摄阶段、剪辑阶段是否有必要与拍摄对象一起观摩、讨论素材？如果一起观摩、讨论的话，是有选择地呈现素材，还是无保留地呈现素材？

丛：我觉得不太可行，但如果一起观摩、讨论，当然也会产生有意思的结果，比如马林·卡米茨拍工人的片子，片名我忘了，那部电影我记得就是不断讨论的结果。电影，或者说纪录电影，只能是对现实有限的并且必须是主观的表达，无保留地呈现素材是不具有操作性可能的。

黎：《未完成的生活史》给主要拍摄对象看过吗？我好像看到片尾制片名单中有他们的名字。如果看过，他们有何反应？

丛：没有给他们看过，但2011年回甘肃时我告诉他们中主要的几个朋友说我做完了，但没有拿过来，因为我觉得县城是个小社会，这部片子又是讲这个小社会的，拿回来放映无疑会影响到他们的生活，哪怕私下给几个朋友放，也难保他们会不会酒后在什么场合说出去。我说等你们以后来北京时我给你们看。这部片子这一点很困扰我，好像观众只能是陌生人。

黎：《未完成的生活史》里没完没了地喝酒，你都在陪着喝吗？你的酒量如何？喝多了的时候怎么拍摄？喝酒给你的创作带来什么可能性？

丛：这是由那部片子的拍摄状态所决定的。我甚至不是配合，是主动参与，那种场合作为旁观者应该会很滑稽。那个阶段喝酒既是拍摄的内容，也是我每天晚上个人所期待的东西，最后能感同身受地体会到对这种酒精生活的依赖和缺少酒精时的空虚。

黎：近年来，你在主张“贫乏电影”，能大致阐释一下这种电影观念吗？这种观念在你的创作中是怎么具体展现的，能否举一些例子？

丛：不挑剔现实的、本质的、去掉矫饰的……不好用几句话简单概括。我写过一句“贫乏电影并不贫血”。

黎：《地层1：来客》（以下简称《地层1》）已经介入纪录片、实验电影与剧情片之间，这是因为什么样的契机？在废墟中拍摄剧情化场景时，

怎样理解及体现自己的导演身份？

丛：开拍的时候靠一股盲动热情，另外也是因为那个场地随时都可能不复存在，所以只能迅速动手，边拍边想，这也造成了从一开始这部电影的面貌就很模糊。我称片中两位朋友的角色为“导游—演员—经验提供者”，也在电影中同时赋予他们几种不同的“功能”。拍摄的前三分之一很吃力，完全不确定这部片子会往什么地方去，所以导致最终片子的形式相当开放，后期剪辑的时候既充满可能性，又随时面临崩溃的危险。

黎：总体上，能否结合你的纪录片创作历程，从《马大夫的诊所》《未完成的生活史》到《地层1》，谈谈你在纪录片创作观念与方法上的认识、转变及思考？

丛：居伊·德波的《分离批判》中有句旁白：“要使纪录片去神秘化，就必须消解它的主题。”从开始拍片的时候起，我就这么认为。纪录片这个概念已经过时了——这并不是说剧情片更优越，实际上陈腐的剧情片比陈腐的纪录片还要多，而是说需要回到大的电影书写的概念上了，还有更多电影的可能。

第二部分（2020年）

黎：现在你怎么理解“散文电影”（Essay Film）？在你的电影观念形成过程中，居伊·德波、克里斯·马克、哈伦·法罗基这些人有没有起过作用？

丛：“散文电影”这个词这两年流行起来之前，我没有看过太多，也许只有德波的几部电影，但我不会称他的电影为“散文电影”，或许是因为“散文”没有给我带来太多好感。我更喜欢把自己的电影叫“论述电影”。它里面有明显的情绪与感性部分，但主体仍旧是一种对于材料的分析、调查、归并，更接近科学研究的方式。我也不认为它是所谓的“论文电影”，大概没有什么电影可以真正成为科学意义上的“论文”，电影的感受性迥