

中國大陸獨立製作紀錄片的生長空間

● 崔衛平

1991年底，在張元位於西單的家裏，張元、吳文光、段錦川、蔣樾、溫普林、時間、郝智強、李小山等人有過一次聚會，討論過「獨立製作」的概念和含義。李小山後來回憶道^①：

獨立的概念實際就是兩條，一條是獨立操作，一條是獨立思想。我要表達的東西不受他人干擾，但你要想做到這一點，你必須獨立操作，不好拿別人的錢。

他並說：「這主要是吳文光的觀點，別人補充。」

至此，獨立製作的紀錄片已經出了一個成果——吳文光的《流浪北京》，這部片子在1990年完成，翌年參展香港國際電影節並由此走向日本山形國際紀錄片電影節；此時張元



吳文光：《流浪北京》

也完成了他的處女作——也是獨立製作劇情片的第一部作品——《媽媽》，此片在1990年獲法國南特三大洲電影節評委會獎和公眾獎。由此看來，中國大陸獨立製作的紀錄片和劇情片幾乎於同

期出現。這年，溫普林、段錦川、蔣樾、畢鑿鋒在西藏拍了一大堆還沒有來得及完全剪的素材。

就最基本的含義而言，「獨立製作」的「獨立」意味着非官方機構製作；然而，在極具「變數」的中國大陸，也會有極個別意外的情況發生。因此，段錦川在2001年發表的〈獨立製作：我的生存方式〉一文中，將「獨立性的精神」作為「紀錄片最本質的追求之一」^②。

第一階段：1990-93年起步

獨立製作紀錄片的出現，從根子上通向自70年代以來民間先鋒藝術的小小傳統。這裏主要是指民間美術、民間詩歌的傳統，源頭可以追溯至1979年的「星星畫展」，芒克、北島創辦的《今天》雜誌甚至更早。衝破既有的意識形態框架、尋求非主流聲音、展現個性、標新立異，到80年代中後期，已經在一個不小的圈子內蔚然成風。漸漸地，扔掉鐵飯碗，脫離舊體制，被愈來愈多的人證明是一條雖充

* 感謝張獻民先生提供張獻民、張亞璿未出版著作《一個人的影像》中的部分內容。

滿艱辛但卻可行的道路。在這個「獨立」行進的行列中，從事電影及戲劇的人起步稍晚一點，因為這兩種藝術形式涉及到資金、器材、人員、場地等多種因素，這些都不是個人能夠輕而易舉得到的。但路終歸是人走出來的，處於同一個環境的大風氣影響之下，影像方面開始有人蠢蠢欲動。1987年，中央美術學院美術史系畢業生溫普林辭掉北京第二外國語學院的工作，開始從事先鋒藝術的拍攝。1988年4月，即將從中央戲曲學院畢業的蔣樾（學了四年京劇劇本寫作）和溫普林各自掏了二百塊錢，開始拍攝一部叫做《大地震》的東西，內容是關於當時先鋒美術界的騷動，行為藝術家張明偉要在唐山做大地震十二周年紀念，《大地震》因而得名。他們還拍了後來出現在吳文光的《流浪北京》中的其他人。1989年春節期間在中國美術館舉辦的「現代藝術大展」，不僅在美術界而且在北京城內外引起不小轟動，有人在現場洗腳、賣魚、撒避孕套，還開了槍，當時蔣樾也在場拍攝。至於拍的是甚麼，拍出來可能是甚麼，他自己並不清楚。對於年輕一代人來說，紀錄片的概念比其他任何概念出現得要晚。

吳文光生於1956年，1982年雲南大學中文系畢業，教了幾年書後在雲南電視台工作，後借調到北京，參加中央電視台海外中心的一個拍攝計劃——《中國人》。與《中國人》一道列為計劃的還有《望長城》和《天安門》兩部片，這套節目最初是為建國四十周年而拍的獻禮片，由於是由海外中心製作用於對外宣傳，口徑上可以鬆一些，意識形態的色彩可以淡一些。他後來用在《流浪北京》中的主要人物牟森的素材，開始是為《中國人》拍攝的，時間應該在1988年下半年。吳文

光在雲南時處於一個先鋒詩歌的小團體之中，他的大學同學、朋友、詩人于堅在一首流傳很廣的詩《尚義街六號》裏這樣形容吳文光和他的住所：

尚義街六號

法國式的黃房子

老吳的褲子晾在二樓

喊一聲胯下就鑽出戴眼睛的老吳……

茶水是老吳的，電錶是老吳的，

地板是老吳的，鄰居是老吳的……

老吳的筆躲在抽桌裏，

很少露面

于堅是80年代貫穿不只一份民間詩刊的重要作者。

可以說，民間先鋒藝術賦予了這些獨立製作紀錄片最早的想像力。《流浪北京》的拍攝對象是五位放棄原籍來北京尋求藝術夢的人——像吳文光自己，他們來自雲南、四川、黑龍江等地，分別從事寫作（張慈）、攝影（高波）、戲劇（牟森）、繪畫（張大力、張夏平）。但是，獨立製作紀錄片的真正出現，和另外一個更大、更為深廣的社會大事件有關，這就是八九民運，它是獨立製作紀錄片精神上的着落點。

就整個社會而言，八九民運意味着統一的意識形態的終結。在此之前，哪怕是改革的意識形態，諸如「撥亂反正」、「四個現代化」，作為一個民族整體的神話，是得到全社會普遍認同的。在這個神話的周圍，藝術家也沉浸在其他五花八門的神話之中。而八九民運之後，統一的意識形態神話不存在了，不管是來自知識階層還是來自官方，縱然如何努力，都不可能重新拼湊起統一的意識形態神話圖景。這種情況會讓一些人文知識份子感到失落，但對於紀錄片工作者

來說，正是一個具有無限可能的生長點。這使得他們能夠真正以獨立之身、自由之眼去觀察和認識生活，擺脫雲山霧罩般的各種神話的牽制。

1989年春天，已經畢業並到了北影廠報到的蔣樾回到母校的絕食學生當中，他採取的是最決絕的方式：絕食絕水。他是十二個人中最後被送進醫院的人之一。他後來回憶道，躺在廣場四天，頭腦裏想了很多事情，很想和政府對話、溝通，同時也意識到有哪兒不對頭，感覺到這樣一種爭取民主的方式有問題。開槍之後知道「一種烏托邦式的理想消失了」^③。這意味着對包括自身在內的先鋒／精英份子的行為方式的反省。他的這些思考，完整地體現在他1995年完成的作品



蔣樾：《彼岸》

《彼岸》之中。該片紀錄了一個民間「戲劇車間」從興起到消亡的短暫過程。戲劇導演牟森用詩人于堅根據高行健《彼岸》改編的同名劇本，召集了幾十個由外地來北京尋夢的青年，排練四個月，在電影學院演出七場，場場爆滿。演出之後，演員把牟森團團圍住，撫摩他的臉和頭，把他高高地抬起。牟森對他們說：「我們在建立一個戲劇車間，從此我們生活在一起、工作在一起。」然而牟森後來沒有找到錢，他把年輕人痛罵一頓，說：「你們為甚麼指望我？」這個「戲劇車間」就此解散了，年青人尋夢的理想遭到重創。有人回到家鄉仍然不服氣，演出自己的話劇《一隻飛過天堂的小鳥》，並請了牟森來看。整齣戲是對牟森的模仿，用了一些先鋒手段和先鋒台詞，在寒風中觀看的父老鄉親表情漠然。蔣樾後來形容《彼岸》前半部分那種濃郁的激動氛圍很像「六四」，而後半部分則是烏托邦

理想的破滅，人們感到茫然和不知所終。

此時，段錦川埋頭在西藏已好幾年了。1984年段錦川在北京廣播學院畢業，學的是文藝編輯，在學校裏沒有受過任何拍攝紀錄片的訓練，畢業論文寫的是〈瑞典的自然主義戲劇〉。段錦川自願報名「援藏」，之後在西藏電視台工作，那兒專業人手少，給了這位畢業不久的大學生很多動手的機會。1990年他在西藏認識了吳文光，看到《流浪北京》之後受到不小觸動，覺得自己應該關注這樣的東西。1991年溫普林和蔣樾去西藏拍片，段錦川也幫着拍。翌年他定居北京，在一大堆素材中剪出了《青樸》。1993年香港電影節去北京選片，結果選中《青樸》，該片副標題為「苦修者的聖地」。在談及拍紀錄片走過的路程時，段錦川說^④：

六四以後肯定是對這些文化人有一個巨大的打擊，才促使很多人脫離那個體制去思考一些問題，脫離那個體制試圖去表達一些自己的看法，這個是肯定的。

談到1994年和張元合作拍攝《廣場》，段錦川又說^⑤：

在廣場上發生的和我們現實生活最近的歷史事件就是「六四」了，我們採用雨景來表達了，如果說有甚麼遺憾的話，那就是雨下得不夠。

吳文光最早參與拍攝的《中國人》最終因為「六四」而流產。但是，他1990年於昆明老家借來的機房裏剪出的《流浪北京》，就給所有看到的人帶來驚奇。《流浪北京》是中國新紀錄片的開山之作，由它形成另外一個傳

第二階段：1993-97年 嘗試和體制的合作

統。這部影片1992年參展日本山形電影節，吳文光因此成為參加國外大型紀錄片電影節的第一人。他從日本帶回來日本紀錄片大師小川紳介與美國紀錄片大師懷斯曼 (Frederick Wiseman) 的作品，對於本文前面提到的那些將要為中國獨立製作紀錄片挑大樑的人來說，真可謂大開眼界。

經過一段時間的醞釀和積累，獨立製作紀錄片開始登台亮相，那是在1993年。是年有六部中國紀錄片參展日本山形電影節，即吳文光的《1966，我的紅衛兵生活》、時間的《我畢業了》、郝智強的《大樹鄉》，其餘三部來自西藏：蔣樾《天主教在西藏》、段錦川《青樸》、溫普林《喇嘛》，後來幾年內成為紀錄片領軍人物的人大都在此了。除了吳文光的《1966，我的紅衛兵生活》獲小川紳介獎之外，別都沒有獲獎。但參展本身，即意味着這些人在幾乎不知道自己做的正是紀錄片的情況下產生的作品得到肯定，這無疑是巨大的鼓舞。

由時間導演製作的《我畢業了》，完成於1992年，是關於1987、88級畢業生畢業前夕的精神狀態和悲苦心情。這兩屆學生參加了八九民運，他們懷着理想主義氣質，有同學死在長安街上。畢業對他們來說意味着理想主義旗幟落地，孤獨一人是難以支撐的。看過這部片子的人都說拍得盪氣迴腸。

吳文光的《1966：我的紅衛兵時代》訪問了包括徐友漁、田壯壯在內的五位當年的老紅衛兵。這些訪問分成：「長在紅旗下」、「加入紅衛兵」、「拿筆做刀槍」、「見到毛主席」、「砸爛舊世界」、「建立新世界」、「回到92年」等部分，並且將當時的一支女子搖滾樂隊「眼鏡蛇」的排演穿插其中。

1993年，當獨立製作紀錄片最初的能量釋放之後，問題也隨之暴露出來。最大的問題是資金不足。借着熱情可以做一兩部，但不能長此以往。參加國際電影節，即使獲獎了，有限的錢也不足以進入下一步運轉。相較於劇情片，獨立製作的紀錄片更難籌集資金。還有拍攝身份的問題。關於影像及其產生，一般人們頭腦中將其和權力運作聯繫在一起。如果去拍片，人家便會問你：「甚麼單位的？為甚麼要拍我？」紀錄片要求拍真人真事，受被拍攝對象的限制。結果有一段時間，紀錄片製作人之間互相拍，吳文光拍牟森、牟森拍吳文光，之後他們自己也覺得沒有意思。身份的問題，還關係到如何接觸更加廣泛的社會。

這兩個障礙，在體制之內是不成為問題的。

就在這時候，大陸電視體制本身正在謀求變化。1991年底，由中央電視台和日本東京廣播公司 (TBS) 合作拍攝的大型電視紀錄片《望長城》首播，取得很大成功，其中所運用的紀實手法——長鏡頭、跟拍等——對於體制內工作的電視人是巨大的衝擊，這個節目大受歡迎也使得很多人躍躍欲試。上海電視台於1992年開辦「紀錄片編輯室」欄目，一時間收視率直線上升。1993年，中央電視台實行「製片人」制度，在給出欄目的固定時間內，允許做五分鐘的廣告，廣告收入一部分上繳電視台，另一部分用於製作經費。這種製片人承包制擴大了製片人的自主權。此時《生活空間》的製片人為盧望平，即《流浪北京》的攝影及後來和蔣樾拍煤礦的那位，他很

快請蔣樾來拍短紀錄片。1993年6月13日，《生活空間》播出蔣樾拍攝的《東方三峽》，內容是關於一些老頭在什刹海游泳。此片有力的紀實風格令人耳目一新，在當時屬於另類，引起很多人模仿。這年10月，《生活空間》正式改版，從一個定位為教人如何伺候花鳥魚蟲的欄目改為「講述老百姓自己的故事」，在很大程度上，可以說，蔣樾為《生活空間》最初尋找自己的定位發揮了很大的作用。不久後他又拍了《上班》，是關於一個女工每天早晨四點五十分起牀，五點半出門，七點半到達上班地點，路上要花兩個小時。這樣一群普普通通的人們進入電視，在觀眾中引起很大反響。1991年和蔣樾一起去西藏的畢鑿鋒也來到《生活空間》工作，1993年10月播出的《一家人和一個孩子》的故事，由畢鑿鋒拍攝，現任《生活空間》製片人陳虹聲稱，自己是在幫助剪輯這部片子時才了解到這種「紀錄片」風格的美學意義。從此，製片人一直讓畢鑿鋒



段錦川：《八廓南街16號》

當老師，指導新來的年輕人拍片。蔣樾先後為《生活空間》製作了三十多條這樣的短紀錄片。與此同時，他在拍攝自己的作品《彼岸》，這花了他十萬塊錢，欠下許多債，很長時間才得以還清。為電視台拍片一方面可以「養」自己的紀錄片，另一方面，這些在民間「滾」過的人，其視角、手法在體制內部造成了衝擊。

1994年段錦川和張元在天安門拍攝《廣場》。那時候他已經系統地看過懷斯曼的作品，懷斯曼幾十年如一日，將鏡頭對準公共領域中的權力運作，這很對段錦川的胃口。他看過懷斯曼的《中央公園》(Central Park)，就

想到拿它和天安門廣場比較，拍一個內容上不同的東西。他把這個想法和張元談了，兩人說動手就動手。這部作品是這些紀錄片中唯一用膠片拍的，35厘米的攝影機，黑白色彩，給人感覺所有畫面上總有一層淡淡的霧，有點像預言，有點像夢境，在這個似霧非霧的地方，蘊含着無數日常的和歷史的激情及疲憊。這部作品在香港電影節放映時，不知為甚麼不許注明作者國籍，拿到國際上後，得了一大堆獎。

此時，《望長城》的總製片人魏斌要為西藏自治區成立三十周年製作獻禮片，計劃中有兩套片子：一套是反映西藏自治區成立以來取得的巨大成就，另一套是關於西藏的日常生活，後者其實是為紀錄片開的一個口子。經過一再比較、分析之後，段錦川決定拍拉薩的一個居委會，這是人們的日常生活和政治生活的交叉點，在這裏，政治不再是抽象的，而是通過一個個具體案件而存在和滲透的。「八廓南街16號」是拉薩市中心居民委員會所在地，同名紀錄片《八廓南街16號》展示了這個居委會的日常工作：調解家庭鄰里糾紛、幫貧扶困、審問小偷、組織人們到拉薩廣場開群眾大會、上黨課、入黨宣誓等等，全片沒有解說詞和採訪，其冷峻、客觀的風格，留下了許多可供觀者思索和產生歧義理解的空間。這部影片的誕生，體現了大陸獨立製作紀錄片的完全成熟和自覺，標誌着一個前所未有的高度。該片獲得法國真實電影節大獎，這是大陸製作紀錄片第一次取得這麼高的榮譽。嚴格來說，這部片子不是「獨立製作」，它是由中央電視台和西藏電視台共同出資，對此，段錦川有這樣的解釋◎：

在我的意識裏，我很清楚自己拍甚麼樣的東西，比如我用甚麼樣的角度和立場來詮釋主題，自己會分得很清楚。如果拍片時我大部分能夠有很大的自主，我會把這樣的東西叫做我的作品，反之則是我為別人做的……。

對於某些抱着教條主義指令的人來說，這是難以理解的。

獨立製作人和電視台合作的高峰是1997年。1996年底，為了迎接世紀之交，中央電視台想拍一套和這個主題相適應的片子，取名為《時代寫真》，蔣樾、段錦川以獨立製作人的身份參加了。這套片子允許較長的製作期，有較高的預算，由參加拍攝的人自己報選題，通過就拍，不給具體的限制。結果拍出了一套水平比較整齊的片子，有段錦川的《沉船》，內容關於1997年有人為了愛國主義教育，花了大量人力物力打撈甲午戰爭時期被日軍擊沉的鄧世昌所乘之艦「致遠號」；蔣樾的《三峽的故事》，內容為三峽民居拆遷在即，分別住在河對岸的一對年輕夫婦的故事；雲南電視台盧望平的《黨支部》，是關於一個雲南信教地區，當地黨支部和基督教會之間的微妙關係；寧夏電視台康健寧的《公安分局》，描述一個公安分局的日常運作；四川經濟台梁碧波的《三節草》，是關於一個四川姑娘嫁到彝族、當了土司夫人的風風雨雨；中央電視台陳曉卿的《大哥大·桑塔納·破小樹》，描繪致富人群的生活；雲南電視台郝躍駿《最後的馬幫》，則屬於影視人類學作品。

對許多人來說難以理解的是：與體制的合作怎麼可能？在體制內、計劃內拍的東西可信任度如何？這個體制有多大的空間容忍這些人、而他們在體制內要作出多大的犧牲？這些問

題非常有意思，涉及到這個後期極權主義體制本身如何運轉和延續，而不是「獨立製作紀錄片」這個題目所要解決的，這裏試圖就已經涉及到的具體情況作一點解釋。

一、稍前提到的八九民運造成的「統一的意識形態」圖景不復存在，官方和民間從利益到思想的各種分離和分裂，不僅體現在體制之外，而且也體現在體制內部——即便在體制之內的人也不相信這個體制所編造的神話，不信任為了維護這個神話的一系列習慣的做法，裂縫顯而易見，打擦邊球的現象時有發生。在這個意義上，用「縫隙」的說法似乎更能夠解釋像《生活空間》這樣的欄目一度出現的情況，而不是用簡單的「市場加國家意識形態」的公式來套。

二、不可能是「整板一塊」的體制，在甚麼情況下有可能出現對於他們來說是另類的東西？這完全取決於偶然，這個偶然因素即是個人的因素，即某個環境中有這麼一個人，或者幾個人，他們各有一些不同的稟賦、興趣、愛好，哪怕某個人擁有好大喜功這樣的性格，總之就能網開一面，造出一個小環境來。比如說，有某領導知道凡大電視台就應該有好紀錄片撐着，那麼他就可能在任期之內支持紀錄片。如果換一個領導，情況就變了。這裏沒有甚麼固定的語法可以遵循，這也許是「中國特色」的一部分。

可以舉一個更加極端的例子。如果要介紹新紀錄片的成就，有一個人是不應忽視的，那就是康健寧（1956年生），他與別人合作的第一部片子《沙與海》，是中國紀錄片第一次在國外獲獎——1990年「亞廣聯」獎。如果按照段錦川的從「獨立精神」上來劃分，康健寧的片子《陰陽》（1994）、《公安分局》（1997）、《當兵》（2000）完全應

該屬於「獨立製片」，同樣代表了當代中國紀錄片的最高成果。但此人一直在電視台工作，目前已經官至寧夏電視台副台長，他這樣談論他的工作環境⑦：

寧夏現任及前任台長對我的工作都很支持，現任台長在日本留學一年，非常支持我的工作。

如果要研究這種體制的後期運作，這種現象非常有意思。

但說到底，這種合作是非常有限的。即使是處於精神分裂的現存體制，它的目標決定了它接受異數（另類）的能力極為有限，它的意識形態性質本質上是抵制紀錄片的，它的裂縫也不足以保證富有意義的東西持續出現，總體上不可能持續發展。1997年花了幾百萬製作的《時代寫真》，在中央電視台審片時，一律沒有通過。有地方台播出其中一些片子（《三節草》在四川台播出、康健寧的《公安局》做成五個十分鐘的節目在寧夏台播出），但《三峽的故事》、《沉船》這兩個獨立製作完全沒有播出，《黨支部》也不可能播出。實際上，儘管段錦川的《八廓南街16號》獲了大獎，也始終沒有播出。1997年美國著名紀錄片導演懷斯曼來到中國，特地向李鐵映提到這部優秀作品，但仍然沒有給它帶來好運氣。逐漸地，中央電視台的「講述老百姓的故事」在最初的熱情和能量釋放之後，也變得愈來愈程式

化，失去了活力。創作人員在和體制的一再磨合、衝突中感到疲憊和失去新意。

在這期間另外一部重要的獨立製作作品是李紅的《回到鳳凰橋》，內容是

關於在北京做小時工的女孩的生活，尤其是其中一位正逢婚嫁年齡的女孩的內心和情感生活。除了在北京拍攝，導演和攝影還去了女孩的家鄉——安徽一個叫做「鳳凰」的地方。女孩的母親離了婚，片中講述了不同時代的母女擁有不同卻正可以對照的完整故事。導演李紅1990年畢業於廣播學院電視系，畢業後為日本放送協會（NHK，重要的紀錄片頻道）工作兩年，積累了拍攝紀錄片的經驗。1994年拍這個題材時，她已經在中央電視台工作。她聲稱自己拍這部片子的過程像是過着雙重生活，白天在電視台工作，晚上鑽進這些打工女孩極為狹窄的小屋。該片在日本山形電影節獲小川紳介獎，為美國紐約現代藝術館收藏，2000年3月台灣公共電視台轉播。《回到鳳凰橋》也是首部被國外電視台買下的中國獨立製作紀錄片，開創了國外電視台購買大陸獨立製作紀錄片的先河。

客觀地說，這期間紀錄片的成果不僅僅是獨立製作人的，離開一些電視台人員的努力和他們的作品，這個圖表將十分不完整。除了剛才提到的康健寧之外，還有一個人叫孫增田，他在中央電視台社教部工作，拍了一些很好的片子——《最後的山神》、《神鹿啊，我們的神鹿》，題材多與少數民族生活有關，人文內涵非常豐富。

1998年段錦川、蔣樾成立自己的影視公司，名為「北京川林樾影視公司」。

第三階段： 1999-2002年異軍突起

這個階段最大的不同是：隨着新技術數碼攝像機即DV及非線剪輯系統的出現，獨立製作的隊伍中一下子

李紅：《回到鳳凰橋》



湧進一大批新生力量，出現了所謂「一個人的影像」，從拍攝、導演、剪輯乃至配音樂、上字幕都可以由一個人完成。

1999年出現的兩部DV作品是吳文光的《江湖》和楊荔納的《老頭》。在沉寂了幾年之後，老將吳文光深入一個叫做「遠大歌舞團」的流浪劇團，以田野調查的精神，跟着這些人天南海北地四處流浪，拍攝了這個沒有經過任何專業訓練、以演唱通俗歌曲為主的民間演出團體。他們並非歐洲傳統上的「吉普賽人」，而是夢想有朝一日能賺到大錢回家鄉的農村青年男女。他們從一個地方到另外一個地方，每日出發，卻看不到前景，希望十分渺茫。

《老頭》堪稱一個小小的「DV神話」。導演楊荔納本為話劇演員，1996年搬進北京清塔小區，望見在牆根下曬太陽的一群退休老人，覺得他們很美，於是拿起了攝影機把他們紀錄下來。此前她並沒有受過任何拍攝訓練，開拍前幾天由別人教她動手調光圈。用一部SONY「傻瓜機器」堅持拍攝了兩年半之久，積累了大量素材，楊荔納終於在自己的電腦上把它們剪輯了出來。儘管技巧還不太純熟，但這部「新手上路」的作品，擁有一流的紀錄片品質，贏得了業內業外的高度讚許。該片2000年獲法國真實電影節評委會獎、日本山形電影節「亞洲新浪潮優秀獎」。



楊荔納：《老頭》

2000年，杜海濱、朱傳明完成了《鐵路沿線》、《北京彈匠》。杜海濱是在手持家庭攝影機為一部劇情片踩外景地時，發現了這群在寶雞鐵路沿線靠變賣廢品及偷盜為生的人，最小的年僅九歲。無家可歸的原因是多方面的：打工被騙、遺失身份證、父母離異等。這些被阻隔在主流社會及主流媒體之外的人，在攝影機前開口講述自己的故事，具有很大的吸引力。朱傳明在一個深秋的傍晚，注意到搭在路邊的一個窩棚，農村青年唐振鋒就藏身於其中，他給城裏人彈棉花。有時他也會想起考上大學的那些同學，發現昔日的同學如今處在完全不同的世界之中。在一個下大雪的日子，他仍然熱情地帶着哥嫂、侄子去天安門照相、遊玩，在別人面前盡量不流露自己的悲傷。這兩部片子的導演同為北京電影學院攝影學院圖片專業2000年畢業生，幾乎是用同一部機器拍攝了這兩部作品，同年參展日本山形電影節，其中《北京彈匠》獲「亞洲新浪潮優秀獎」。2001年，這兩位好朋友的新作為《高樓下面》（杜海濱）、《群眾演員》（朱傳明），前者關於兩位在物業打工的進城農民；後者關於一年到頭漂遊在北京電影製片廠大門口附近的人，他們試圖遇上一個被發現的機會，在某部電視劇或電影中扮演一個角色。

2000年8月，北京民間電影團體「實踐社」（以電影學院學生、畢業生為主體）發展出一個分支——「DV紀錄小組」，這個小組的口號是：「堅持



杜海濱、朱傳明：
《鐵路沿線》

杜海濱、朱傳明：
《北京彈匠》

電影思考的權利，推動映像民間化表達。」具體來說，也就是一些手持DV的人不定期在一起交換經驗，活動內容主要有兩項：第一、觀看紀錄片大師的影片，老將吳文光會給年輕朋友放從小川紳介到懷斯曼等大師的作品；第二、互相觀看對方的作品。除了看別人的成片，還看別人未經剪輯的素材，對如何成片、有何不足提出自己的意見。2000年8月26日下午，小組在黃亭子酒吧第一次開會，參加者有十來人，有北京的也有外地經過的；這是一個人員不固定的鬆散小組。大家見面時，在介紹自己的同時也介紹自己的機器。隨着民間影像力量湧現、DV作品增多，及至2001年9月下旬，北京電影學院導演系和《南方周末》報社出面組織了「首屆獨立影像節」，地點在電影學院，連續放映幾天，這是DV作品的第一次集中亮相，約有五十部長短不一、水平也參差不齊的作品與觀眾見面。

除了上面提到的，1999年以來出現的重要DV紀錄片作品還有：

一、《雪落伊犁》(馮雷導演)。該片拍攝了一個想當歌唱家的哈薩克小姑娘一天的生活：梳頭、洗碗、餵羊、和小羊嬉戲、學習祈禱的儀式、

馮雷：《雪落伊犁》



借着陽光將一個髮卡在牆上弄出閃爍的光芒等。該片獲2000年法國真實電影節伊文思獎，真實電影節給這部三十分鐘的短片評語是：「像詩一樣表達了一種超越時空的意境。」馮雷2001年完成的新作《島》，將住在海邊的人和沙漠中生存的人並置在一起，有着較多的哲學思考，雖然略顯晦澀，但有着許多新的生長點。



王兵：《鐵西區》

二、《鐵西區》(王兵導演)。自1999年，王兵開始深入東北大型國有企業所在地瀋陽鐵西區，這個曾經在國民經濟中扮演重要角色的地方，如今破敗不堪，工人在相當惡劣的環境中生活和勉強地生產，看不到希望和出路。這部由DV製作的個人影像，提供了紀錄社會重大變革的另外一種可能性。這部片子目前仍在剪輯中，2002年其五個小時的初剪版本曾參加柏林電影節青年論壇「聚焦中國」專題展映。

三、《食指》(蔣志導演)。內容關於曾經影響了一代人、如今仍住在精神病院的詩人郭路生。蔣志除了到精神病院訪談郭路生外，還採訪了與他同時代人的詩人林莽、曉青等，並對郭路生的重要作品《瘋狗》做了形象化的詮釋。蔣志以該片獲得由CCAA評審的中國當代藝術獎。

四、《北京的風很大》(睢安奇導演)。睢拿着話筒問機器前的每一個人：「你覺得北京的風大嗎？」片子紀錄了他們的回答和種種反應：驚訝、遲疑、憤怒。片比1：1，第五十屆(2000)柏林國際電影節青年論壇正式作品。

五、《公共場所》(賈璋柯導演)。這位令人注目的故事片新銳導演也拿起DV機器，拍攝了人們在許多公共場所下的狀態：火車站，汽車站、候車廳、舞廳、卡拉OK、檯球廳、早冰場、茶樓等。

六、《城鄉結合部》(張戰慶導演)。張戰慶是拿着一份《南方周末》找到拍攝地點的，報紙登載了北京附近一所民工子弟學校面臨被取消的困境的消息。影片拍攝了一個在地鐵開機動車的民工的女兒，她來北京很長時間了，卻沒有去過天安門。該片參展2002年法國真實電影節。

七、《不快樂的不只一個》(王芬導演)。身為女兒的導演拿起攝像機面對經常吵架的父母，請他們分別談自己的生活到底在哪裏出了問題。該片參展2001年日本山形電影節。

八、《紙飛機》(趙亮導演)。有關吸毒者，紀錄了他們和周圍環境的種種緊張關係。

九、《自由的邊緣》(孫志強導演)。有關在北京郊區東北旺、樹村一帶活動的搖滾樂隊。

十、《我不要你管》(胡庶導演)。有關三陪小姐的感情生活。

十一、《今年冬天》(仲華導演)。有關四個退伍軍人退伍前的心態和各自要完成的一件事情。

十二、《盒子》(英未未導演)。有關一對女同性戀者。

DV作品開拓了新的富有意義的空間：一、拓寬了對社會底層、邊緣人群的關注，從目前出現的作品來看，它們的內容主要是對城市邊緣人的關注——各種打工的民工、流浪兒、退休的老人、搖滾樂隊、吸毒者、同性戀者、三陪小姐等，這些處在人們視線之外的人群，得到了從未有過的紀錄。人們仍然用「真實」來讚許這些作品。對於官方意識形態來說，DV作品所展示的真實仍然具有衝擊力。二、絕大多數DV作者和電視台沒有甚麼關係，不在電視台從事職業性的拍攝、採訪工作，而是另有自己的工作，在工作之餘拿起機器，

因此目的不是那麼功利，看待人和事物時，更多地是從生活出發，也容易對於拍攝對象具有一種同情的理解，對他們環境、內心的了解比較深入，影片中作為個體的人的形象比較飽滿，能夠抓住很多掉在生活縫隙中的東西。三、到目前為止，大陸社會對影像的控制仍然是最嚴的，有些東西可以寫在書上，但拍成電影或電視則不行。與此相伴隨，影像這個東西對一般人來說還是有很大的神秘感。DV作品的出現，對於破除影像的神秘感及其背後的權力崇拜，以及促進影像的民主化，起了相當的作用。

如果從「生長空間」來看，DV製作者最大的有利條件就是正在變化的中國現實，他們貼着這個地面生長。在這個飛速旋轉的地面可拍的東西太多了。同時，大眾媒體的禁忌仍然太多。處於這種張力之中，他們的潛力、能量、可生長的空間相當可觀。但是，就小環境而言，情況很難令人樂觀。紀錄片獨立製作人1993年遇到的問題，今天依舊存在。資金來源、拍攝身份、傳播渠道基本上沒有改善。在這些個人製作的DV作品之中，筆者目前所知唯一賣出的就是《老頭》，以十二萬法郎賣給法國一家電視台，其餘都是個人背着。說起來DV的機器雖然便宜，但其中仍然有人沒有自己的機器。杜海濱的第二部作品《高樓下面》是由一家公司給他提供拍攝機器和磁帶，條件是版權歸這家公司所有。傳播渠道也是重要問題。大陸沒有紀錄片的市場，據筆者所知，僅有杜海濱的《鐵路沿線》，由他搞搖滾樂的朋友顏峻出資，製成VCD放在萬聖書園賣，據說也不是賣的特別好，單張作品又沒有宣傳。所拍的這些東西如何被人看到？在一個很小的範圍之內。北京先後有幾個酒吧放映

這些東西——「雕刻時光」、「黃亭子50號」、「盒子」、「藏酷」，四川有一家「白夜」酒吧，這些地方不定期放映這些作品，眼下還沒有被禁止。其餘就是朋友之間互相傳着看。稍前提到的去年由北京電影學院和《南方周末》報社合辦的「首屆獨立影像節」，最終沒有如期完結，中途被來自某方面的指示明令停止。拍攝身份的問題仍然存在，這限制了DV作者進一步廣闊和深入地了解社會。還有一個工藝的問題。某些DV作品在畫質和收音效果方面有待改善。如果拍出來的東西主要是給人看的，那麼畫面和聲音的效果仍然是重要的，不能因為使用DV就發明出另外一套規則要求來。

段錦川：《拎起大舌頭》



寧瀛：《希望之路》

DV作者會不會再度向電視台發展、再度謀求和體制的某種合作，像1993年獨立製作人那樣轉向？目前看來這不太可能。國內電視台的氣氛不如前幾年，其紀錄片頻道在最初的浪頭過去之後，已經開始萎縮。其次，這些人的精神面貌和電視台的要求距離更大，在銜接上更為困難。拍《陰陽》的康健寧在拍這部片子的同時，也在給電視台拍《一個優秀的共產黨員》，

兩部取向迥異的片子的拍攝地點是在同一個縣。而讓現在的年輕人去拍「一個優秀的共產黨員」，困難則比較大。

總的來說，DV紀錄片的前景仍然曖昧不明，並不是所有技術方面的進步都必然導致新時代的降臨。

包括DV在內的獨立製作紀錄片的另外一個生長辦法是向外發展。今年

5月完成的兩部獨立製作：段錦川的《拎起大舌頭》(有關東北一個叫做翻身村的村民選舉)和蔣樾的《幸福生活》(有關鐵路「春運」)，都是「預賣」給包括英國廣播公司(BBC)在內的六家國外電視台的，預付資金是中央電視台製作費用的八十倍。中央電視台一個三十分鐘的節目，製作費為六萬人民幣，「八十倍」聽起來是天文數字。故事片導演寧瀛用DV製作的《希望之路》(有關四川農民去新疆摘棉花的一趟列車，獲2002年法國真實電影節大獎)也是由國外基金會出資。然而給外國人做也會有一定的問題，有可能不合他們的口味，有時還要犧牲掉一部分只有中國人才能明白的艱澀的東西，那些晦澀堅硬的東西需要觀眾自己擁有一個堅強的胃，而不是等別人消化好了再提供給他們。段錦川在回答《南方周末》的訪談中說到，會有愈來愈多外國電視台到中國來找人才。據說《鐵西區》目前已經被英國廣播公司看中了。

2002年6-8月於香港中文大學

註釋

① 呂新雨：〈被發現的女性視角——關於紀錄片《回到鳳凰橋》訪李紅、李曉山〉，《今天》，2001年秋季號，頁53。

②⑤⑥ 段錦川：〈獨立製作：我的生活方式〉，《今天》，2001年秋季號，頁61；54；125。

③④⑦ 王慰慈：《記錄與探索——與大陸紀錄片工作者的世紀對話》(台灣：遠流出版事業股份有限公司，2000)，頁160-61；148；228。

崔衛平 北京電影學院教授