

中国纪录片的前夜: 对话 SWYC 工作小组

采访者: 张吕文煜

注: 2025 年 1 月 11 日, 我有幸在时间导演的引荐下认识了陈爵、王子军、邝杨三位老师, 并对他们四人进行了采访。其中四位导演谈到了他们于 1989 年成立的 SWYC (结构·浪潮·青年·电影) 工作小组, 和四人在改革开放初期在电视台的工作方式以及对早期电视技术的运用和思考。作为中国纪录片运动的见证者, 四人也谈到了他们于 1991 年创作的《新纪录片运动宣言》。本文整理了此次采访中的相关内容。



照片从左到右: 时间, 王子军, 邝杨, 陈爵

张吕文煜 (以下简称煜): 首先我想请大家讲一讲认识的契机、小组的早期工作, 以及当时工作状态。

陈爵: 我和王子军在小组成立之前合作过两个作品, 其中一个纪录片, 另一个是电视剧。纪录片是我们为一个日本的和平组织做的, 有关战争和南京大屠杀的历史反思, 也是站在日本人和中国人的角度, 做了这么一个片子。在这之前, 由于我拍一个电视剧, 我和王子军老师也有过合作, 当时他帮助我在制片方面做了很多工作。邝杨老师在小组成立之前, 参加过两部纪录片的创作, 其中一部是关于黄淮海地区乡村城镇的社会生态与人文风情的观察, 是关注地区历史命运的一个片子。我们在那个时候相识, 后来又一起做了一个关于生态主题片子, 是当时国家环保局给 1990 年世界地球日, 给联合国提供的一个片子。为那个片子, 当时我和邝杨老师又进行了合作, 这大致是我们关系的前史。后来是我和时间老师做《天安门》。时间老师就邀请我过来, 在这个阶段王子军导演已经在北京电视台开启他的纪录片项目。于是我们从 1988 年开始, 围绕北京地区的生活、社会、人物展开了涵盖面很广的调研、拍摄、采访等等的工作, 这样就形成了在那个时候的创作状态、创作思路、观念, 包括制片过程都是同步的一个状态, 所以很奇妙地就组成了这样的一个团体、一个同盟。

王子军：是这样，我、时间、陈爵都是同学。我们在学校的时候，头两年全都是上大课，所谓大课就是文科班的所有学生在一个课堂里，四个学年几乎大部分的课程全都是一块上的，作弊、互相抄也都

在一块。人以群分，物以类聚，我们就聚在一起开始长期地聊天、交流。广院当时叫广播学院，广播学院的一个重要的特点就是学生与学生之间的影响力远远超过了教师对学生的影响力。在那个时候，反正广院是这个情况，其他的学校我不清楚。那个年代是一个主义就打倒一个教授的年代，经常新的东西、新的理念扑面而来，流行萨特（Jean-Paul Sartre），全校都在看。流行个荒诞剧，全校也都在看，连理科班的都在看，这样的气氛和学生之间的讨论，对我们小组成立起到了巨大的作用。

本来只是我们三个人，老邝是通过和陈爵、时间合作的片子，这么合在一起了。时间做《天安门》，那时候叫《中轴线上的传说》，跟我当时做的片子内容有些重合，所以拍摄的时候就碰上他们了。看到他们的设备比我们高出一大块，国家台嘛，我们地方台用的设备非常简陋。这就是我们一起工作的契机。后来我们几个人就开始准备，在理念统一、以及视角和对社会的态度基本都统一的情况下，就准备进行一下探索。这个探索的目的就是为了不孤独，单打独斗毕竟是孤单的。

邝杨：我自己原来不是学媒体的，我认识他们的时候在中国社会科学院，主要研究社会学和政治学。我发现他们做纪录片是在观察中国社会的进程和各种人的生活经历、体验和命运，就很感兴趣。我在 1988 年认识陈爵，后来他们做《天安门》的时候，前期他们已经做了很多素材，之后要做片子的时候，我认识了时间老师，我就进来做一些文字性的工作，主要是解说词的撰稿，还有其他一些讨论，我就这么和他们认识了。王子军他和我住得很近。我们经常聊天。刚刚王子军也说了，大家理念相近，那时候也想在媒体上做些创新突破，我对这件事很感兴趣，所以就加入进来。我也觉得媒体在一个社会的变迁中是很重要的。他们是亲身的实践者，正在进行各种创新性的探索，这个对我有吸引力，所以我就和他们走在一块，大家就经常在一块聊。

时间：我补充一下，我们比较正式的进入活动的状态，正式成立小组，除了我们刚才讲的相识、相遇、志同道合之外，也因为我们希望能够联合起来，带有一定的组织状态，这样我们的交流与交往更有任务感，更有行动感，所以我们就决定成立一个 SWYC 小组。那个时候是在 1989 年的春季，因为我们的交流，对纪录片的探索及共同的认知，对纪录片记录的精神也好，我们传递的价值观也好，是高度共识，希望能够组织起来做出更有影响力的事情。一方面也解决我们彼此之间的这种孤独感、孤立感，所以大家共同发起成立这么一个小组。之前我们在上学的时候，技术条件的变革还不成熟，不完备，我印象特别清晰我参加工作之后 ENG（也就是电视摄录一体）这样的设备才开始用，之前在 80 年代初我们上学的时候技术还不是很完善。我记得我工作的时候还有摄影机，就是用胶片拍摄的摄影机，我们没有 35 毫米，都是 16 毫米的。但摄影机使用起来需要填表，要很明确的写上你用几天，你的前期、后期的使用。再后来设备就都是电视化的录像带了，但是摄影机是可以给个人，你补充的影像的拍摄可以用胶片。胶片也没有限制数量，就是说摄影机拿在自己手里随使用，胶片的数量也很宽裕。

陈爵：我插一句，这个和电影厂刚好相反，电影厂是限量，要有片比，电视台正好相反。

煜：电影厂那时候用的是 16 毫米，还是 35？

时间：是 35。那个时候胶片已经不是主打的手段了，它是辅助的。我们大概主体的影像还是要用录像机，但是个别的画面可以用摄影的风光、风景什么的。所以我们印象当中，就是大的纪录片、重

点的项目是专门有录音师跟着。因为摄像机本身的录音设备不能保证它的品质，还要有专门的话筒，要吊杆话筒录音，声音的质量才能得到保证。这样就得有一个专门的录音师跟着，但是这仅限于大制作的节目，或者是重点的项目。一般来讲，有一个摄像和一个导演，导演自己就举着机头话筒，就可以录了。但是重点项目是要专门专职的录音师跟着，他可以给你挑杆。另外，为了保证声音的数据不丢失，还背着专门的录音机，那个叫 NAGRA，开盘带。所以一方面我们是录像机的录音，但是还有一个，它一个话筒一根线接在录像机上，另外录像机再出一根线接在它的录音机上，这样保险，它既有录像带的录音，也有录音机的工作，就是另外一个录音带上，所以等将来，我们经常会把录音带上的声音复制到录像带上，以便于两个条件下录音的保存，当然只是所谓大制作，或者是投入成本高一些的节目才能有这样的条件。

我听说以前没有录像带、用胶片拍新闻的时候，声音的录制更繁琐与复杂。胶片拍新闻，一盒是3分钟，我们的新闻差不多1分钟，如果你用一盒就是3:1的比例，但是现场可能要到10:1，三四盒胶片，这样有片比，也强调片比。在片比的压力下，就怕被采访者说错，又要用同期声。因为没有同期声的话，没有录音，不张嘴就不活跃不真实。为了增加真实感，强调这个效果，就得让被采访者说话，但是说话又有片比的压力，怕说错，怎么办呢？就让被采访者念大字报。大字报，被采访者如果只盯着一个地方看，眼神又不够活泛，于是就一种大字报抄两份，一模一样的文字，让对方念就不错错了。然后为了让被采访者眼神活泛，抄上两份，摄影机的左边挂一张，右边挂一张，这样看完左边那句，再到右边再看一句，再说出来。这是我们老副台长陈汉元讲给我的，说这是发生在新闻记者孔令铎身上的事，孔令铎探索的。当时我听了就觉得前辈也不容易，为了这点技术上的探索，也绞尽脑汁了。

我们参加工作就赶上摄录一体的 ENG，它是声画结合的。什么叫电视？电视就是声画结合——当你拍下这个画面的时候，声音也被录了下来。可是，你如果不下功夫，机头话筒声音录得就不行。你要看重自己的作品，就得专门找好的话筒，但是这种好话筒，我们手里也没有。我们台有个录音科，他们手里有好话筒。你要想用好话筒，你得把录音师带上。你要把录音师带上，录音师的花费、差旅，你就得计算到你的成本里。所以慢慢我们就非常重视声音。我现在的观点就是，新纪录片就是以同期声使用与否为标志。当然现在都司空见惯了，但是我们刚参加工作的时候，我们的片和节目都没有同期声，虽然能录下来，但是也不用，就配音乐和解说。我们跟邝杨老师合作，就是因为他的文字是跟画面结合的。他的解说词强调了画面，是一种辅助说明，是因为画面产生了这样的联想，才能有这样文字的表达，不是听话插图，像《河殇》那样。《河殇》把画面拿掉照样成立，它就是一篇自成一体的文章。而我们的片子把画面拿掉就不成立了，就是断断续续的。所以我们跟邝杨老师在纪录片表达的理念上是一致的。

我经历了技术手段的变革。拍《天安门》的时候，我们的设备是电视台特批的，因为是为了40年大庆要播的一个纪录片，是一个重点项目。我们用的是最高级的设备，叫一寸便携，一寸带，就是比一般的磁带要高级，它的录像带不是盒式的，是像录音带似的，开盘的。我们台就四个，平时用来拍电视剧，拍电视剧的设备是最讲究的。

煜：说到拍摄技术的变革，各位老师之前的一些采访里也提过，同期声这件事情在这个时代，对纪录片风格其实有特别大的影响。所以想听各位老师讲一讲当时拍摄时一些跟同期声、或者跟摄像技术更新换代有关的经历。

时间：对我来说，同期声主要体现在两个方面，一是生活场景人物活动跟踪，是过程的记录，如果没有声音，这个过程会很空洞，特别主观情绪化，上音乐就是一种抒情，没有记录感。所谓记录感

就是同期声，就是记录人物活动、事件发生发展的过程，这个过程需要实况，这是纪录片最有代表性的一种品质标志。

另外一个使用同期声的地方是采访。很多片子靠采访，采访对象的感受、情绪就是一种真实的材料，所以同期声使影像更真实。对我们鼓励比较大的是周传基老师，他是电影学院教录音的，但他的剪辑也很好。我们是尊重人的导演，我们的工作是在对被采访对象、被拍摄主人公高度尊重的前提下。当时《天安门》的采访是比较够分量的。以前的采访跟现在新闻里面的一样，你回答了我要的内容就完了，被采访对象是一个工具。当我把我们的片子拿给我的同学们看的时候，他们很激动，因为从来没见过这么长的谈话，而且没见过老百姓表达起来这么让人看着津津有味，很令人兴奋。但同样的内容请我们主管宣传的副台长洪民生看，他说你的采访太长了，我是快进着看的。对同样的事物，人们的价值观、审美观上是不一样的，这个是我到现在都忘不了的一个细节。

王子军：正如时间所讲，同期声长镜头是早期纪录片探索的一个主要的技术特征，而且我们认为它不仅仅是个技术问题。周传基老师当时倡导同期声的时候，说得比较绝对，他说要让电视新闻里的人物有说话的权利。但我们最初的想法还是从美学角度，加上同期声以后，写实的特征就全了，就变成了一种现实的态度。从社会性来讲，当初人们对摄影机的技术是完全不明白的，是非常新鲜的。你拿一个摄影机摆在那儿，领导们都害怕，因为摄影机不管三七二十一，说什么全都给你录下来，声音录下来，神态也录下来。当时很少有这样的专业机器。比如当我们把机器架在了一片民房那儿准备拍旧的房子，围上来一大群老百姓问我们，我们这儿什么时候拆迁？把我们的摄影机当成了规划局测量用的机器，上来就问你们是规划局的，得告诉我们真话，到底什么时候拆迁，把我们围在那里边。这种事也经常会有。

那个时候不像现在，你拿摄影机、拿手机拍，让你关了就关了。那个时候我们很有特权，我们的机器到了现场，基本上就像局级以上干部来视察差不多，大家都会害怕。这种东西跟普通纪录片拍摄有很大的区别，而我们率先将真正摄影机的功能挖掘得比较深入，必须要使同期声长镜头，这样设备的功能和目的就更容易被达到。当时我们使用摄影机有一个演变的过程，我现在能背下来的机器型号非常多。下面各单位的录像师用的叫专业型，我们用的是广播型，专业型机器就以 M3 为代表的，一个背包，一个线连在摄影机上那一种。到了电视台基本上就是 300P，索尼的，最好的是 330，在我进台的时候还有 SK97。全国电视台都是这几种机型，到后来就出现了 Betacam 机器。

Betacam 机器之前的摄影机都有一个大的问题，就是调白平衡的问题，就是拍摄灯和其他光源的时候，一动镜头，就有拉毛（频闪 Color Banding）。我们记得 80 年代的大量电视剧都有拉毛。有的外行对着太阳去调白平衡，结果把机器给弄坏了，这种笑话多得是。到了 Betacam 时代，就没有拉毛了，我们觉得就相当先进了，因为不用调白平衡，摄像的感应是线路，不是灯泡，不是电子管了。所以 Beta 系列刚出来的时候，很多人说这是有前途的，但其实没有维持多少年。

回头来谈同期声的重要性。当时所有电视台的基本节目的技术情况就是解说加音乐，电视台都有专业的配乐，他们认真看了片子以后，说你解说词没上来之前，我只能给你一些万金油音乐，什么情况下都可以往上配的。著名的万金油音乐是新影发明的，在电视台流传甚广。音乐能不能像电视剧里面那样配，在纪录片和专题片方面几乎没有概念。至今，电视台还在犯万金油似的错误。再有一个就是语言领先。我们北京电视台有一位导演创作了一种工作方法，编一个 30 分钟片子，在没有编画面之前先把解说配好，再加画面，这就违背了纪录片的原则。不像老邝那样的工作方式，解说要跟画面融为一体，和画面完全地搭配起来。那种万金油方法尤其用在庆祝和纪念中共十六大这样

的片子上。

声音的重要性是什么？首先一个技术要点，以声音作为后期的剪辑点。我说声音剪辑点就相当于定语从句，你要多几个剪辑点，说明你对影像的理解和表达有了很高的一个水准。而现在没有，全硬切，花钱还挺多，技术设备现在好多了。北京台有一个《大美北京》，我看了数十遍。我为什么看数十遍，因为我等疫情报告，北京疫情的记者发布会老不准时。因为不准时，就拿《大美北京》填空。我一看切的镜头已经退回到 80 年代业余水平。很好的镜头，你怎么这么接？没有任何逻辑。技术设备那么好，剪辑观念那么业余，形成了巨大的反差。现在就有这样一个问题。

邱杨：在技术方面，他们比我专业得多，因为他们是直接做导演，从前面的运筹到后面整体上的影像、声音的安排都会兼顾。我做《天安门》的时候，就知道我会遇到挑战。我们不是先有解说稿的，没有的，他们整理好，这一集大概是这些影像，带声音的，或者是有些没带声音的，整个大结构我知道，这时候我就会找资料去用，比如回忆录，或者其他文字性的东西。

我举个例，比如说在历史影像里面溥仪宣布被释放的那一段，当时没声音的，但是我为了尽量还原当时的一些真实场景，就去读溥仪的书《我的前半生》，然后找到这一段话，最高人民法院的代表，拿出一张纸来念到“溥仪什么什么，现在予以释放”，完全从这书里面找来的。还有他坐火车回去，说“我重新回到人民中间”，也是从这书里找来的，我尽量地在历史影像方面去配合，增加更多的现场感。

我很尊重现场拍摄的影像，比如有些长镜头。第二集里拍平房，好几分钟长镜头，一句解说词都没有，因为我觉得不需要，这些能说明问题，我就不会写那些东西。我写解说词的时候尽量尊重原来的声音与图像，找到相应的配合文字，如果找不到历史文献，我就会把当时的社会状况、大概的氛围环境，或者有些带着观察视点的文字，作为一些解说词写一点，也把时代感的东西配合进来。

所以那些解说词，你现在把它全部扒下来以后，每一集，一般你是不理解的，它都是断断续续的，要配合画面来。但是在结构上，我也会照顾，承上启下怎么转合，在结构上会用一些简单的语句，所以我觉得那时候来做这个工作对我自己是一个挑战。也许今天的人还可以试验，比如说把上面的声音，就是我的解说全部拿掉以后，还可能有什么方法来配上这些解说，别的可能性还是有。我再讲个简单的例子，王府井开业，有张照片，但是肯定没声音对不对？我就和时间老师说，你把开张那一天的《人民日报》找来，我就根据《人民日报》上写的怎么开张、什么情况，尽量从文献上恢复当时的一些现场感。

如果我稍微再扩展讲一下，今天的技术越来越方便，比如说我有自己的小型摄像机，就会出去拍东西，到现在的智能手机就更方便，它能够现场记录东西，而且它的储存和播出方式，我们看到会很快的，比如拍完之后马上上传了。技术的变化对的人的记录行为和记录表达的欲望都会有影响。比如说我们在疫情期间，看见不同人在拍他们身边的事情上传，上传之后就带来好多争议性，也许就和一些政策及我们看见的那些官方报道是不一样的，所以带来了话语的竞争。当然同时这种技术的变化也会带来对技术的社会控制。技术社会控制是什么？就说我让你在什么时候，你可能出现，你不可能出现。最简单，比如说删掉视频，不让它再传播。所以由技术带来的问题和社会行为，以及说社会控制都是相关的。所以它很有趣的，是个比较复杂的问题。我从社会学角度想这个东西是这样的。

陈爵：我补充几个的信息。第一，改革开放初期大部分中国电视纪录片的装备都是日本人带来的，

而且多数是赠予的。第一批是为了满足中央台的需求，为了更换过去那些不便于大量外景拍摄和移动拍摄的老旧设备。第二批到了省一级，日本这批设备，包括陆续开始采购进来的后续设备一直到达了县一级，所以有这么一个过程。我再告诉你，它还有技术质量的分级，对于国家电视台和各省，就是中央电视台和省级控制的电视台、大都会电视台，都是使用的广播级设备。第二个部分就是专业级，专业级提供给中国当时大规模需要设备的，比如所有省部委国家机关、企事业单位、大专院校、科研院所和情报部门、各大军兵种及其文艺团体、各大社会组织当中，普遍新设的声像、录像部门和电视宣传机构，以及全国和各省市的电教系统和电教系统中的有线电视传播网使用，这是一个系统。还有个系统是民用级，当时民用级设备日本也很发达，但是中国几乎没有。所以当时中国非常好玩儿又绝对壮观的一个情景是，上面说到的所有这些第一等级机构的所有下级单位，包括所有省部级以下各单位团体里几乎是成千上万个声像机构或者宣传部门里，装备的居然大多数都是日本的家用级设备，好玩儿吧？

实际上设备是分两个层面来讨论，第一个层面是拍摄下来，并且留存在磁带上，这是前期过程。还有一个是后期过程，后期设备系统都是相匹配的，有几个环节。当时我们还干过对编，从A机（A里边有很多素材）编到B机，B是完成片，也许不是完成片，只是完成片的基础，或者草稿。把A机中乱七八糟的影像编成一个差不多有意思的、开始有完整叙事的影像，编到B磁带上。但这只是完成了的草稿，真正的合成时，我们还要对它进行修改。由于声音和画面分别采录，因此要组合在一起，要把语言合成进来，还要把音乐合成进来，让这三种声音，或者四种声音，如果还有对白，那就是五六种声音，最后完成在一个声道上，叫完成带。完成带上通常有两个声道，一个声道是去掉所有语言的，只有音响和音乐的声道叫做国际声道。另一个声道使用藏语、少数民族语言和英语、法语、西班牙语等等，一般这是第二声道。第一声道上是直接供播出的。

这个生产方式中，物质的这一部分是非常重要的。我跟你讲一个非常好玩的例子。我和时间老师一起做《天安门》的时候，特别奇妙的就是你可以直接对编，也就是从A机到B，两个盘，就像录音一样去剪辑，也像胶片一样去剪辑。胶片的好处是什么呢？我故事的第二场可以先剪，故事的第六场可以先剪，最后把我分别剪好的东西粘在一起。但是线性制作时期的时候，也就是我们刚刚入台的早期，一直到90年代中期，一直是线性工作，就是必须从第一分钟开始编辑。因此A机上会放入第一盘磁带、第八盘磁带、第九盘磁带、第十盘磁带，所以B机上这盘磁带是要把所有这些东西根据我的需要挑出来，剪辑到我的B这盘磁带上。最后合成，要把来自不同方面的声音和最终定稿的图像因素，按照线性原则合成在一起。

线性工作，你要考虑到旁白的录音、音乐的录音、音响的配置，大致也必须是和整个画面的线性过程、和这10分钟完全同步，才能做到。当我录对白的时候，就得从一开始一点点往前走。所以每次当我们一起制作的节目被要求修改的时候，就要从头来过。

为什么过去的电视内容，没有外景录音呢？因为好的、安静的、干净漂亮的声音，只有通过演播室、或者是摄影棚内采录获得。所以当时电影、电视剧，包括电视专题片制作的方法，就是在没有真实环境音的情况下，把影棚内干干净净的声音录下来以后，再添加到另一个声道上。音乐也是单独录的，所有的现场对白都是后期配的，最多加配一段特殊场景效果类似的环境音响资料，它或者来源于电影录音部门的声音资料库，或者是跟组录音师在别的片子里没有用上的环境音，甚至这些完全是这个录音师自己的环境声效积累。就是这样的工艺过程。

再和你讲讲非线性。非线性从90年代中期也是中央台首先使用，最早的一批设备也是配给中央电视

台。像时间老师他们那边做重要的大型电视节目，就使用非线性逻辑进行剪辑。同时我们电视剧这边也使用。到后来才逐渐过渡到省一级，才再往下走地区级电视台。使用非线性以后，产生比较大的变化，其实又回归到了像电影一样的剪辑方式了。我可以从结尾开始剪，或从中间高潮部分剪，也可以从关键的地方剪。你想想这带来的自由——在创作上可以根据你的愿望进行剪辑。同时是非线性的工作里，声音的调整自由也出现了。声音变成在声音工作室里，在声音工作站上工作，你可以直接看波形，声音的高低看得出来，所以这个过程非常有意思。进入非线性以后，除了广播电视系统，也扩散到民间，现在民间非线性编辑很常见。

我最后补充一点，就是有关于刚才王老师和时老师提到的同期声和长镜头的问题。这是取决于我们把影像看作什么。当我们把影像认为是我对你输出信息这样一个过程的时候，声音就不重要。比如说像新闻只要直接输出新闻内容，是我想告诉你的说法。在这样的情况下，我不需要你的声音，我只要把我的诉求直接化为语言传递出来。这个是声音部分。再说说影像。从前的新闻全都是扮演，就连新闻简报拍出的劳动的场面，一起学习毛著的场面，快乐的工作，在地头喝水等等，都是需要排练的。因为要效果，要体现出劳动的生活是有意义的、快乐的，生活是有希望的，要创造这样一种氛围。第二个原因是技术性的，片比在这儿。每一次出去拍摄都会分配胶片，因为那时是计划经济，也是困难时期，物资包括胶片都很缺乏。所以过去的影像表述是受宣传的需要和物质条件制约的。

然后纪录片发生了什么重大变化呢？刚才时老师和王老师都说了很根本的问题，就是对象变得重要了。问题不在于我想告诉你什么，问题在于你是什么，你为什么这样，你怎样了，因此我的镜头必须等待，并且跟踪下去。长镜头的重要意义在于当你记录生活事实的时候，它是如此之重要，你就不能停机，你也不能规定它。这样一个过程对于普通百姓的观看者来说是很恐怖的一件事情，他们第一次看到一个镜头，竟然用这么长的时间跟踪这样一件事情。为什么要拍这样的东西？因为我们必须给这样的影像提供真实的生活气息，使影像充满活力。这种生活气息靠什么获得呢？有声电影已经教会我们——你必须同期录音。

好莱坞从有声电影出现以后，就有同期录音。只不过那是参考声时代，用它来作为参考，为重新配音提供最重要的技术指南。但是对于纪录片创作来说，在我们同时推出《天安门》和王老师的《京城散记》的时候，我们已经明确地知道，我们记录的事物的声音，正如影像一样是宝贵的，是必须值得尊重和呈现的。声音的呈现必须现场录音。

煜：下面这个问题和 DV 作为摄影器材有关，想问问各位老师，像 DV 这种在华语独立电影历史里已经符号化的机器，在您个人以及小组的工作中是一个怎样的存在？

王子军：1997 年，中国出现了第一个以 DV 为手段的栏目，叫做《百姓家园》，那年 4 月 27 号开播。松下公司找到中央电视台，说他们有民用的 DV 机器，我们都懵了，民用小机器，就这么大一点，告诉我们是数字摄影的。他们给了我们 20 台，我们就有一个创意叫“发给老百姓，让老百姓自己拍”。老百姓没有剪辑的设备怎么办呢？我们来剪，剪完了以后由他们来配音，然后播出，所以叫《百姓家园》。首先做这个事的大概是中央电视台经济部，但是他们的内容，基本上就是好玩的内容，孩子摔一跤，小鸭子如何如何了，都是生活小事的几十秒，如同现在的短视频。我们做的是长达十几分钟、二十分钟的，就是老百姓拍自己的家庭，拍自己的生活。这个出来以后，引来了大量的老百姓作者想干这件事。当时我们成立了一个民间的 DV 协会，但是协会必须要由官方来领导，我们找不着挂靠的单位，市委宣传部不予挂靠。协会一直存在着，但是不予挂靠，就等于挂靠到我们电视台了，电视台总编也不敢负责任，最后就自行消亡了。这个节目播了两年多，就是以老百姓

栏目为核心，全是老百姓自己拍的。1998年，中国纪录片学会的学术奖，全国的片子都来参赛，陈汉元和朱景和提出来专门为老百姓设个奖。我们去送评，结果两个片子获了鼓励奖，你不能掺和专业人员的奖，完全业余的人员获了鼓励奖。这下捅了马蜂窝了，很多电视台对纪学会这一次的设奖提出了抗议：“我们专业人员拍的都没入围，老百姓拍的怎么就获奖了？”当初纪录片正在流行原生态的拍摄方法，受怀斯曼（Frederick Wiseman）的影响，怀斯曼1997年还来了中国。当时流行原生态的时候出现了一种倾向，简单地说就是只要把握住原生态，你就获奖了。在原生态的影响下，有很多专业人员拍的东西还不如老百姓拍的。所以朱景和和陈汉元提出设个鼓励奖，结果就乱套了，第二年就没有了。

所以DV的诞生有过这么一个过程，我们的栏目出来以后，请了很多专家来看，当时电影学院的司徒兆敦老师说了一句肺腑之言，说你们这事干早了。我非常理解司徒的话。现在抖音上出现的短视频是技术发展的产物，我在1997年接受采访的时候说过一句话，我说未来的发展，就是人人都是纪录片导演。现在人人都是纪录片导演了，我没想到那么快，我当时觉得这是我有生之年看不到的，没想到几年它就出来了。那么就有人问纪学会的人，也问纪录片界的人，你看老百姓拍的东西，人民群众的创造力多强，拍的什么样的都有。但是纪录片界非常淡定，不像以前了，不像纪学会评老百姓奖的时候。为什么呢？文学谁都会写了，谁都拽两篇，那为什么还要设茅盾奖呢？《星光大道》（中国大型民间选秀节目）谁都能唱两句，那为什么专业歌手还在唱呢？我们所追求的很多东西老百姓都在用了，我们喜闻乐见，但是他们取代不了我们。

邝杨：刚才王子军老师讲的，就是说老百姓自己拍，这让我联想到另外一个东西，就是现在人类学电影中，利用便携式设备，把这个设备教给那些民族的自己人掌握技术以后，他们自己去拍，他们会拍自己关注的社会焦点、行为、及环境。你可能会发现，如果你是一个外部的观察者，你会带着自己的一套理论系统去观察其他民族的生活方式。这些民族由于这种便携式机器的到来，他们可以自己观察，自己言说，这又带来另外的东西，就是人类学。他们可以从自身的角度，自身的美学观点及言谈方式，按自己的关注方式来拍，所以这带来了人类学电影中的一些新的空间。

陈爵：正好就这个话题，我补充一点。DV时代在中国呼啸而来还有一个很重要的历史性前提，就是新纪录运动和后来时间老师的《东方时空》，强力推进了百姓的故事，带动社会对这种内容的普遍接受和肯定，激发了老百姓拍摄自己故事的内在需求，同时也让DV设备在中国形成了一个市场。这个过程不能忽略它是如何启动的，如何开创出来的，像邝杨老师提到的，它如何使技术行为成为民众的普遍行为。这种过程既是技术的，也形成了一种文化自我表达。这个影像文化不是官方所垄断的，也是属于我们的，这就是影像民主。

煜：下面这个问题是和拍摄后的影片档案化有关系，是一个关于影像归档、保护以及“后生命”的问题。围绕这些，想问问老师们如何看待这些电视和电影的档案化和保护，或者您怎么去定义电影档案？因为档案现在对于华语影像来说，是一个蛮重要的题目，很多历史真的是在消亡，如果不记录下来，不保存下来，就没有了。

时间：档案的保存问题，如果就个人的角度，它有多大价值，这也是个疑问，跟个人的兴趣爱好有极大的关系，有的人喜欢收藏，有的人把过去的经历看得特别重。我父亲是一个摄影记者出身，自己留了很多的照片，也留了底片，留了日记。他晚年不跟我生活在一起，我就问他为什么？他说他那些资料丢了怎么办。我说是怕小偷来偷你资料吗？还有偷资料的小偷？我这性格就跟他相反，我就不攒东西，所以我觉得这可能跟人的习惯、爱好、兴趣有很大的关系。我是中国电视台里或者影

像记者里面，六四期间拍摄最多的，但是那些资料都哪去了，我也不知道，我觉得是特别大的损失。我记得当时的都交给电视台了，我还挺放心它的资料管理的，可是电视台突然有一次要数字化，要把所有的磁带素材存成文件，存在硬盘，数据存档，我那些东西就不知道哪去了。原来我们有素材库，我可以存我的东西，谁谁谁存的，都给记录好。你将来需要，还可以再去取。可等我再去取的时候，那个库也没了。

我们的电视台存档是这样，就凡播出过的都可以存着，我前两年把我 80 年代拍的片子也能找出来。我觉得个人存不是一个好办法，应该由社会机构来张罗这件事。你个人存，存再多也没什么量，量不够，规模不够，很难说它有啥价值，除非你有特别的经历。像疫情期间，如果你拍了很多，可能将来能编出一个东西。

邝杨：不管我们说的是静止影像，还是活动影像，实际上都涉及到一个民族的记录行为。除了单个作品以外，档案也是记录行为。我们最早的记录行为是文字，有正史、野史，有个人的笔记、日记，这都是文字上的档案。影像也是，具体的拍摄属于广义的记录行为，但只有存档以后，才可以开始在里面分类，做出各种各样的索引。当后世的人回顾这些历史，及历史中人的生活状态等东西的时候，才会有思考。所以你说的这东西是很重要的，但是需要有个机构牵头来做，个人做这事是不太容易的。

还有一个，比如说档案的重新解释和开掘。中央新闻纪录电影制片厂就有过去拍摄的很多东西，这些影像我们也知道当时是为了搞宣传所用，从最早的延安时期一直到战争。在后面的战争过程中，在生产建设中，如果那些档案被重新收集整理，重新加以观照，用不同的话语来重新解释，就会把原来记录的东西再次激活，否则这种档案还会停在某种话语系统的控制之下。如果让它成为一种开放性的，能够有一些竞争性的解释出现，就很重要，但是我估计很难。中央新闻纪录电影制片厂有大量的这些活动影像。包括我们以前看电影之前，放正片故事片之前都要放段东西，即新闻简报，用来宣传的。那些东西作为影像记录是有价值的，只是解释的问题，重新去解释要回到时代语境下面。

另外，在官方机构的资料中的个人资料，及在外国存档的中国资料，这些活动影像可能也需要专门的机构去发掘。既然要叫档案，就要系统化。如果这些东西能够发掘出来，比如说西方人是怎么记录中国的，记录了些什么，他们的视角是什么，他们感兴趣的什么东西是什么？像安东尼奥尼，还有传教士那些，有照片，也有活动影像的。如果说讲到历史性档案，也不止于活动影像方面，我觉得有些静态影像也很重要。

王子军：大部分正规地掌握在官方机构手里的档案，基本上都在那儿。我跟你说一下中国民间收集的档案，可能远超过我们的估计。为什么呢？2005、2006 年的时候，有一个人找到我，还是崔永元推荐的，问我要不要新影的档案资料。他给了我一个片单，那么厚一本片单给我传过来了，我手里边同样有新影的片单，也那么厚。俩对照了一下，基本上他都有。那么这就是在文革之后、改革开放初期有一个大的流失。我问他从哪儿弄来的，他说他是四川人，四川省电影发行公司倒闭了，那些胶片 5 块钱一本，一本 10 分钟，他买下来的。就整个在大倒闭潮的时候，全部流失在民间，量非常巨大，要什么有什么。新影的他都有，无论是故事片，还是什么片，他全有。在北京我也见到这么一个人，他带我去看了他的胶片库，他的胶片也是五块钱左右一本，买来了以后堆成了山，我爬到上边差点滑下来。这些人原来都是干什么的？都是收藏家。我认识北京的那个是收藏家，他收藏的范围从古代的文物已经扩展到革命文物。

新影有一个叫编余片运动，要做一个中国影像史工程。中国影像史工程就是重新利用，重新开发编余资料，但是没有搞起来，这跟上级支不支持有很大的关系。厂里边存的有很多种片种，其中一种是用不上素材叫做编余片。这个工程就是号召大家尽量采用编余片来编片子，重新利用。但是这种运动必须有一个大的解禁，有政治上大的开放，才有可能实现。因为我们现在的审片标准跟当年的标准差不了多少，编余片哪些能用哪些不能用，在标准上可能跟当年也差不了多少，所以现在还不是编余片大量使用的年代。

陈爵：为什么留档？存档的需要是前提。我们个人史的记录都不惜销毁的那个年代，并没有存档的需要。假如在我们的整个的话语体系和判断系统里面，认为所有的存档是不必要的，甚至是危险的，真实的存档就成为了问题。第二，谁来存？我们能够有谁留下我们的档案？在这个前提下，我们才能够观察今天的档案状态是怎么一回事。

第二点也是可以作为前提，或者说思考这个问题的框架。实际上活动影像是工业化时代才出现的。因此到目前为止，直接留存影像物质的都是工业生产机构，还有就是工业化标准评定机构，比如电影节或者是资料馆，因为它们需要记录有关影像产品的历史。因此国家存档、社会存档，乃至个人存档的必要性取决于它的需要。以需要为指导、为动机才能够产生存档行为和档案的再次使用，以及保护。随着技术的发明、创新、使用、迭代、淘汰，创造出来的内容也处在流变之中。已经完成了的作品是否有价值，取决于我们如何看待它：它是否继承了电影史本身中最高价值的东西？它对于电影放映史来说重要吗？比如在美国或是中国的第一家影院对于这个产业本身有历史性价值，所以我们要留下它；又比如我们也要留下第一次放映的胶片，这样存档行为就出现了。

在这样的逻辑下，我们看看现在哪些东西具有这样的公共价值，哪些影像只具有个人价值，这就出现了不同的层面，从国家到社会机构到公民个体是否存档，取决于这几种价值是否存在。个人的价值将永远存在，正如家庭的照片册一样，它为什么能够存在于家庭而在社会机构中不必要存在？因为家庭要知道自己的来历。社会机构不断地变动，史料将被销毁，除非它们有特定的兴趣，需要这些档案留下来。在留档、存档和保留问题上呈现了不同方面的需要。

我们今天为什么需要过去的影像？因为在这个国家发生、发展、壮大起来以后我们历史回顾的需要，这是我们的记忆。个人影像则取决于各个家庭对于这些影像的评价系统。所以存档的行为将通过不同的需要来实现或是规范，或是销毁。这是一个动态的状态。比如说国家的影像怎样固定下来？哪些是不会被销毁的，哪些使它的合法性产生了颠覆，因而必须销毁？对社会机构也是如此。哪些东西是代表着某个社会阶层或者族群的需要，以影像作为证据、记忆、记载的时候，需要存下来。对于族群的利益不重要的，可能会被删掉和修改。对于个人家庭来说也是如此。当我们重组家庭的时候，哪些过去的家庭记忆必须修改，必须隐瞒等等。因此存档行为也是这样一个动态的过程，必然出现了大量的真相的消失，当然同时也有大量新的真相出现。

煜：最后这个问题是关于小组在 1991 年的时候，发表过一个新纪录片运动的宣言，我知道原本的东西可能已经没了，但是想让老师们回忆一下，讲讲关于当时会议的事。

时间：对，发生在 1991 年的 11 月。

陈爵：我记得从 1991 年开始孕育的。

时间：这个跟我们的小组成立，之后想推动全国性的对纪录片的讨论有关。所以后来我们把它定名叫新纪录片运动，跟我们小组的使命有直接的关系。因为在 80 年代末拍摄的新纪录片，有了比较大的体量，我们知道的已经有七八部作品，我们想把这些作品集中起来，做一个展映，在社会上掀起一个思潮，同时我们请了学校的老师、还有同行来观摩，同时我们还邀请了媒体，是挺有目的性的一个活动。我们的指导思想也很明确，就是希望成为有一定影响的活动，地点就选择了我们的母校——北京广播学院。这个活动是我们小组推动、倡导、倡议、发起的，宣言是我代表大家，代表我们小组给念出来的，是陈爵起草的。主要的内容由他来讲，我都忘了。

我们花了很多心血筹备这个活动，因为整个都是我们自己组织，有同学与老师的帮助。这个活动当时的反响很强烈的，在学校对于纪录片的探索方面应该比较前沿，但是我记得观后分歧也很大。很多的老师对我们的这些行为表示不满，因为他们没有心理准备，这些纪录片他们接受起来有难度。我们放了八部作品，像《望长城》、《押运兵》、《喀纳斯湖》、《西藏 50 年代社会纪实》，是在电视台播过的，官方能够认可的。

还有一些带有个性化色彩的独立制作，像何建军的《自画像》、《流浪北京》、《京城散记》、《天安门》。我们到今天还在回忆过去的努力。今天谈到当年的运动，我们算是起到了一个推动的、带动作用。我们当时所倡导的记录的风格与目的，我们所追求的用真实的思想去看待社会等价值观仍然是今天需要的。现在虽然我们在记录手段上越来越丰富，在记录的条件上越来越自如，但是新媒体与短视频的出现，对记录的精神实质还是有一定伤害的，或者是偏离的。所以我们也希望能够重新回看那个年代，带动创作者们反思我们这些年的弯路，比如说我们过度的商业化，过度的甜美化、歌颂式，对底层人民的关注及对时代命运、真实命运等的忽略，或者是放弃。今天这个社会，它的商业化的，或者是碎片式的、玩笑化的、自嘲式的方向，让我们觉得挺担心的，所以才再次讨论我们当年做的事。其实我觉得 70 后有必要再回溯一下我们的初衷，我们作为纪录片创作者，也要发自内心，重新审视我们的初心。

陈爵：刚才时间老师说特别中肯，因为这个涉及到当时我们所处的年代，刚好是重大事件发生不久。《天安门》这部作品从 1988 年跨越到那个事件之后一个相当沉闷和痛苦的、重大创伤尚未疗愈的时期，我们处在这样一个重大历史转折的现场。因此，我们《天安门》的记录，包括《京城散记》的记录，都带有我们感同身受的一种时代创痛的体验。由此出发，我们知道我们所进行的这场记录，对于中国是多么的需要和重要，对于直面现实是多么重要。我起草宣言的时候，是和邝杨老师一起讨论，在他家里进行整理的，由我执笔来写。写完了以后，我们进行了很长时间的讨论，先从《天安门》开始回顾，又回顾《京城散记》的创作过程，王子军老师所面临过的问题，以及我们一起共同面临的困境，回顾我们所遭遇的一个重大的时代转变。它既是我们小组记录过程之中的重大挫折，同时也是国家的。经过这样一场重击，记录的行为变得愈发重要。

当时我来起草的时候，是先讨论、重温我们这部作品《天安门》，成立我们 SWYC 小组的契机，以及为什么要推动举行这样一场会议，也就是 1991 年的北京新纪录片研讨会。由于《天安门》开始的时候是完全官方体制下的作品，到晚期拍摄、后期制作时逐渐变成了个人的、相当于独立的作品了，还有就是体制外的个人的，借助于体制的资源所创作的个人作品等等。把这样的力量集合在一起，我们要做的是一场什么研讨会呢？显然是想推动某种新的开始。这是经过我们四个人的共同议论后的一种总体上的考虑，就是这件事情必须往前走。我们讨论之后，整个的推动是由时间来做的，然后各种配合什么的，大家一起想办法。实际上是到举办这次会议的前夜，大家都觉得有一个宣言，所以就干了这件事情。

目前我能够回忆起来的宣言大致分了3个或4个部分，由时间代表我们小组来宣读，由于他是第一个发言的，实际上他是陈述了这次会议的主旨。因此这个宣言也就是会议的宣言，也就是中国新纪录运动的启动宣言，所以我们必须从这样的立意上来考虑宣言该怎么样起草。大致分的内容，第一个是我们处在一个什么样的时代？我们带着以下的心情来理解我们所处的时代：个体生命在这样一个时代之中应该如何面对这段历史，包括过去；我们的记录要尊重历史与现实，而不是摧残、修改、篡改历史，也不是阉割、粉碎我们的现实。因此记录行为在这个时代必须出场，成为见证这个时代以及我们自己的重要工具。这是第一部分。

第二部分重点讨论了这个时代的记录行为，涉及到我们是谁，就是彻底不讨论我们的官方身份，而是讨论我们的公民身份，在这个层面里讨论记录才有可能，否则仍然是宣传性的。讨论纪录片的方面分成两个部分。第一是纪录影像，即由于我们的拍摄而产生的影像事实，由于我们的拍摄而成为见证的影像。这些影像代表着我们拍摄行为的动机和初衷，以及我们对现实的判断，我们对现实的看法和愤怒，我们对现实的爱等等，因此这个主观的层面和影像纪实的层面共同构成某种真实，也是我们的真实观。第二部分分得比较细，第一涉及到拍摄者身份的问题，第二就涉及到我们的拍摄行为问题，里面当然也涉及到一些美学，对影像、声音的定义，这个是刚才我们讨论过的，比如长镜头和同期声的问题。

第三部分呼应着第一部分关于时代的问题，同时也呼应着第二部分我们是谁和我们拍的东西是什么等问题。我们必须从现在开始行动，行动是我们的第一要义，是我们唯一的选择。

邝杨：我补充一点。当时时间代表我们把这个东西宣读出来，底下好多老师都晕菜了，他们怎么可能高兴呢？他们教给学生的东西里没有这个，这完全是另一套。所以时间还曾在放映之后的研讨会上和当时所谓权威的教员发生了冲突，非常有意思。当时在场的还有我们今天说的中国新纪录片运动后面的一些人，他们也在场，比如蒋樾来了，吴文光也在场。

我记得研讨会发言中何建军说得比较有意思，他说大家都搞纪录片的，搞纪录片就不要说假话。第一炮就这么轰出来的：我们搞纪录片就不要说假话。我们永远可以讨论纪录片中什么是真实、怎么去做到真实。但是有一点，拒绝杜撰历史，拒绝掩盖人生活中的各种体验，包括人的创伤。尽管真实可以有很多种，从美学的角度、技术的角度，可以讨论很多。但起码拒绝假的，拒绝杜撰，这个可以是明确的。所以这个研讨会确实影响到了后来民间那些纪录片，还有一些学院的老师，在当时就是个文化事件。而且这个事件就在1991年。1991年是什么年代？正处于中国改革开放一个新时期的前夜，邓小平1992年南巡标志着新时期的开启。也就是说1991年，我们还在坚持着想做些事。1991年的时候，可能搞纪录片的更需要一种韧性，我们才会去做这么一件事情。所以直到今天我们还在谈，我们碰在一块儿还在聊这件事。就像时间老师说的，我们要重新回到那时候，重新思考我们的记录精神。

王子军：我就特别简单地说一下。当年的纪录片运动等于是什么呢？是留下了一个种子。这很重要。也就是说在严密的封锁当中找到了一片缝隙，或者是划开了一片缝隙，使得这个缝隙越来越大，根本堵不上了。现在更堵不上了。从几个方面来说，一个是社会性，一个是美学的探索，这两者我觉得和后来记录行为的普及是连着的。虽然我们当初做的东西跟现在的短视频、各种家庭的视频，不是一个东西，不是一样的。但是在技术上，我们最起码捅开了一条裂缝。