

“情感”：

- 丰江舟 / 浮城游生 / 单频 / 7' 46" / 2009
- 汪东升 / 2008年里的一些时间 / 单频 / 5' 07" / 2008
- 张海涛 / 风 / 单频 / 4' 17" / 2004
- 雷本本 / 公园—心灵桃花源 / 单频 / 2' 28" / 2008
- 李明 / XX / 单频 / 5' 17" / 2009
- 刘诗园 / unreniting animal / 单频 / 7' 50" / 2008
- 史晶敏 / 霞诺昂瓦 / 单频 / 5' 10" / 2010
- 于思茗 / 圆 / 单频 / 3' 29" / 2008
- 陈曦 / 行走的黑狗 / 单频 / 6' 52" / 2009
- 温强 / Seek记忆 / 单频 / 1' 58" / 2008

原一男（日本）纪录片特辑  
 Filmmaker in Focus: Hara Kazuo (Japan)

策划：吴文光、马克·诺恩斯

协作：张亚璇

组织：草场地工作站

合作：伊比利亚当代艺术中心

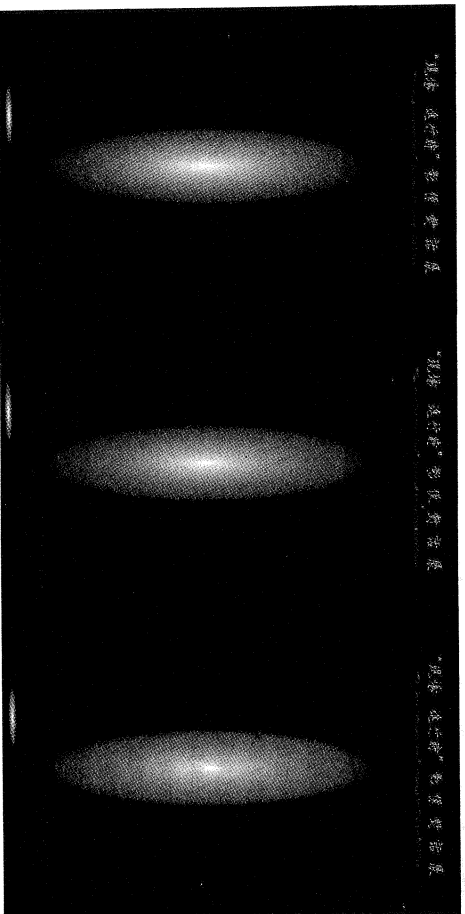
支持：日本国际交流基金会、北京日本文化中心、DOEN FOUNDATION, The Netherlands

Co-programmers: Wu Wenguang, Abé Mark Norres

Work Partner: Zhang Yaxuan

Co-organizer: Iberia Center for Contemporary Art

Support: The Japan Foundation, Beijing, DOEN FOUNDATION, The Netherlands



“我制作苦涩的电影。我讨厌主流社会。”——原一男

原一男从1972年开始拍摄一些令人反感的人物的电影，因而其电影也令人反感。原一男描述他的作品是“超越社会设置的界线，以近距离镜头接近我的拍摄对象。”原一男曾就学于东京摄影技术学校，不久就放弃学业，因为原一男觉得“摄影只是让我从肤浅表面去认识人”。他决定的是直接开始他的独立制作生涯，其所创作的记录片与以往日本记录片传统形成分野。在日本记录片历史20世纪的最后30年，两种截然不同的记录片同时存在：一个是小川绅介制作所集体记录片方式，一种是原一男的私人电影方式。



(翻译：吴文光)

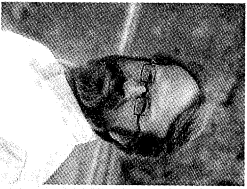
原一男生于1945年，20世纪日本历史上最动荡的年代。战败和被占领随着它统治亚洲的企图落空而来。投降之后的最初几年，大多数日本人都经历了物质匮乏，原一男从未见过他父亲的敌，他的家庭也没有任何特权。他经历了改革后强调民主的公共教育体系。作为一个年轻人，深受60年代后期，70年代早期标志性的抗议运动影响。

高中毕业后，原一男进入到日本摄影技术学校。1971年他与小林佐智子——他现在的妻子，建立了 Shisso 制作公司。小林制作了原一男的所有电影，原一男也说是他们的共同作品。原一男前三部记录片中的主要人物——一位残疾的诗人，一个激进的女权主义者，一个参加了日本新几内亚战役，固执的反对天皇的退伍兵——均是背离社会常规的边缘个体。他最新作品的主要人物，吸引原一男的不仅因为他是一个著名的左翼作家，更在于这个男人的性关系如何成为了他某些作品的基础。

原一男的第一部记录片《再见 CP》(1972)，以其对残疾个体的直接描述震惊了观众。仅在两年之后，他又因《绝对隐私性爱恋歌1974》成为日本电影界的话题人物。这部电影按时间顺序，以一种最为个人的态度，记录了原一男，他的前妻武田美由纪（主要人物）和小林佐智子之间的三角恋爱关系。片中两个婴儿出生的场景异常醒目。

13年之后原一男发布了他的下一部电影《前进！神军》。这部记录片在日本风靡一时，之后又赢得了国际艺术电影圈广泛关注。

(翻译：张亚璇)



策划人之一马克·罗恩斯 (Abe Mark Nornes) 简介：

密西根大学亚洲语言与文化教授、影像艺术与文体系主任，也是日本记录片研究领域的专家，著有《高压森林：小川绅介和与战后的日本记录片》、《日本记录片：明治时期到广岛》，担任“记录片特辑”(Documentary Box) 的“记录片国际研究”编委；从1990年至2008年，担任山形国际记录片协调，曾策划如若干电影回顾展，如“日美电影战争”、“以自己的眼睛：原著民电影与录像节”、“电影七变化”等。其余著作还有：《日本电影研究指南》(与人合著)、《电影巴别塔：全球电影传译》等。

(翻译：吴文光)

认识原一男的片子，我很早就开始，1991年在东京的时候，山形记录片电影节开始之前，我有一段空闲时间，除了去小川的工作室外，就是在山形电影节的东京事务所看片。我那时是记录片的饥饿之人，什么样的片子给我都会当作粮食吞虎咽塞进肚里。山形电影节当时的管事人矢野先生就是每天给我塞东西的人，原一男的《前进！神军》就是矢野塞给我的，给我时他什么都没提示，只说：这个你想看吗？看了，觉得拍的是一个疯子有毛病的前事。当然前战友都拒绝他的要求，这人就死缠烂打，盯住不放，还动手不跟他去揭露罪行的前战友。这些前战友都已经是白发斑斑的老头了，被他按在自家榻榻米上猛揍，是挺滑稽的，也挺疯狂的。片子看完，还给矢野，他也没有问我觉得如何，当然也没和我说，这个原一男还有另外的记录片，更加疯狂和不可思议。

当时，刚刚认识小川绅介的记录片，在他的工作室看了他大部分片子，也听他说对记录片的理解和认识。我把小川这个人、还有他的片子当作我的指路明灯。我是小川电影的疯狂追随者，觉得记录片就是应该这样，匕首一样插入社会的身体和心脏，剖开来，看被遮蔽的黑暗深处。之后我回到北京，满脑子都是小川的话，也满脑子是小川电影里匍匐在地上、和警察面对面对峙的农民；我马上着手着急要做的就是和文革和保卫兵有关的“我的1966”。所以除了矢野给我原一男这个片子看，其他我认识的日本人，没有一个和我提起原一男这个人，包括他的片子。即使当时如果有人把原一男的其它片子给我看，比如《我的绝对隐私：1974恋歌》，那我当时一定觉得，居然会做的这种很暴力很黄色的片子，这个作者胆子一定有问题。所以注定我当时是要和原一男这个人擦肩而过，即使93年的山形有个什么电影座谈，我被安排和原一男坐在一起，介绍了我胆子就想：喂，就是那个拍神经有问题的“皇军”的人。

擦肩而过，回头再重新找这个人就是17、8年后的事了。

这个时候我转变巨大的，曾经疯狂追随的小川和怀斯曼，不再被当作记录片的标准和方向了，更多的可能和方式，随着个人方式或“私人影像”的尝试，正在逐渐展开。再就直接一点就是，觉得记录片不应该是充满火药枪膛或睡得亮闪闪的刺刀，动不动就要直奔社会心脏；社会现实的多重与微妙，影像表达也应该是多种方式；此外，我也看到一种隐藏的危险是，那些口口声声以记录片为社会责任感的作者或研究者，也在享受着记录片给自己带来的好处。

这个时候再和人谈论原一男，包括他的片子时，就是完全是一种希望期的心情了。这个时候马克出现了，他是研究日本电影的高手，沉浸日本文化和电影圈子多年，和他最早在山形认识，后来他回了美国，在密西根大学当教授。2007年冬天我在密西根大学放片和讲座，完了一群认识的人去了一家酒吧。嘈杂的酒吧里马克就起原一男的片子，马克的眼睛在镜片后闪着光，毫不掩饰地大声赞美原一男的片子。以后另外两次见面，一次马克来草场马兜来邮件说，约好了和原一男一起在山形见面，具体谈这个放映专题如何实现。这个事情就这么在马克鞍前马后张罗、沟通、协调下，逐步地水落石出。

终于，我们在只谈小川记录片这么多年以后，开始说谈原一男的记录片了。这一时刻迟到了将近20年，我们应该在90年代初，和小川的片子一起来谈的，如果那样的话，真实影像的创作就不会只是一条胡同奔到底了。

去年10月，在山形见到原一男，夜色街头的原一男一头黑发，我知道他已经60多岁了，我怀疑他的头发和夜色或者和什么染色剂有关。我问了：头发怎么这么黑？原一男大笑：这是天然的，之后我们在日式小酒馆喝着原一男推荐的北海道清酒、还有薰鱼。自然我们谈到小川绅介，原一男声音很大地说：我尊重小川这个人，但我的电影是反小川的。我吓一跳，日本人罕见有这么直接表达的。转头我看马克，他微笑不语。

尊重小川，但电影是反小川的。前者我非常不同意，后者我非常感兴趣。如果小川的电影是直接捅向社会的子宫，那原一男的镜头奔的是人的子宫。在社会人的子宫里看人、或者是在人的子宫里看社会，究竟有何不一样呢？

总之，原一男的全部记录片都亮相在这里了。这个事情做到如今，能在草场地工作站这么个地方变成现实，不得不说是个了不起的事。这其中涉及相当多的人鼎力相助，没有这些热心人的一把力，这事可能就黄了。这里我没法列举这些人的名字：首先就是马克了，没有他两年前就开始的热心和推动，这事可能连开个头都难以做到；然后是张亚璇和左婧，他们俩个人入此事，促成这个计划走向更高一步；自愿担当影片字幕翻译的马艳和李丹，更是为原一男这些片子最终变成中文版做出了实实在在的贡献。还有很多隐藏在这个事情过程中的人，名字就不一一列出了，只有我清楚他们的功劳何在。

by Wu Wenguang  
(translated by Leslie Tai and Odette Scott)

My course of getting to know the work of Hara Kazuo began long ago. 1991, Tokyo, before the start of the Yamagata International Documentary Film Festival. Besides my regular visits to the studio of Shinsuke Ogawa, I spent my idle hours in the Yamagata IFF Tokyo office perusing films. In those days, I was a hungry man. Any type of documentary film I encountered, I devoured as foodstuff, that which was necessary to my survival. Mr Yano, of the Tokyo office, was responsible for rationing my daily bread. That is how I happened upon *The Emperor's Naked Army Marches On* by Hara Kazuo. He handed it to me without so much as a warning, only a cursory: "Have you seen this one before?"

What I saw was a film about a former Japanese Imperial Army soldier, a madman. Many years after the war, he traveled the world in search of his former comrades-in-arms, demanding that they divulge their war crimes, seeking specifically to uncover acts of cannibalism committed against their own compatriots. Okuzaki's attempts met certain denial. Yet he latched onto his prey, and resorted even to physical violence. These former comrades were white-haired and liver-spotted old men. To see them pinned down and beaten furiously on their own tatamis was quite farcical, and quite demented. I handed the film back to Yano, who took it back without a word, much less further warning that there were other films of Hara Kazuo that were even more maddening, even more unthinkable.

At that time, I had recently become acquainted with the work of Shinsuke Ogawa. I watched his films in his studio, and learned from him his understanding of documentary film. Shinsuke, his person, and his films, became my beacon. I was Shinsuke's crazed follower. I thought, this is what documentary film ought to be: a dagger thrust into the heart of society, pried open, revealing the darkness that lay in its depths. When I returned to Beijing, my mind was brimming with Shinsuke's words, with Shinsuke's peasants, writing on the ground, face-to-face in confrontation with the police authorities. I anxiously set myself to the task of making 1966, *My Time in the Red Guards*, a film about the Red Guards and the Cultural Revolution.

Besides Yano giving me the film to watch, no other Japanese person I met in those days made a single mention of Hara Kazuo or his films. If someone had handed me one of his films, like *Extreme Private Eros: Love Song 1974*, I would have thought the violence and pornographic content could only be the work of a madman. And so I was destined to brush shoulders with Hara Kazuo. In 1993, at some Yamagata IFF discussion panel, I was seated next to Hara Kazuo. After the introductions, I thought to myself, Ah, this is the man who made the film about the psychotic Imperial Army man.

A shoulder's brush. The next time I looked back, it was 17, 18 years later.

By this time, I had undergone a metamorphosis. Shinsuke Ogawa and Frederick Wiseman, directors whose works I had once followed with a religious fanaticism, no longer represented the standard, the way. New possibilities, new ways were opening up as I made attempts to make personal film, personal documentary. To put it bluntly, I no longer adhered to the role of documentary as gunpowder in the gun barrel or the sharp and glistening bayonet, positioned a hair's distance away from entering straight into the heart of society. The weight and the subtlety of social reality were asking for different ways of representation. Moreover, I had become alert of a present danger: The main spokesperson for documentary film, the filmmakers and the researchers who propounded its use for social justice, were, in their turn, enjoying the spoils that documentary

film brought to them.

In those days, I would have greeted anyone who brought up Hara Kazuo and his films with an embrace. This is when Mark appeared. Mark was a high hand of Japanese cinema research, having been immersed in the Japanese culture and film circles for many years. I first got to know him at Yamagata. Afterwards, he returned to the U.S. to teach at the University of Michigan. In 2007, I was at Michigan giving a lecture screening and a few of us headed out for a drink afterwards. Over the bar house din, Mark and I picked up a conversation about Hara Kazuo. His eyes danced behind his spectacles; unable to contain himself in the least, he offered his roaring admiration of Hara Kazuo. Two meetings later, once at Caocchangdi and the other at last year's Yunnan Multi-Culture Visual Festival, we continued talking about Hara Kazuo and how we would organize a retrospective screening. Last October before heading off to Yamagata, Mark sent an e-mail saying he had made an appointment with Hara Kazuo. At last the three of us would discuss making his retrospective into a reality. After a lot of meeting, greeting, and coordinating on the part of Mark, the water receded to reveal the rocks beneath.

After years of dialogue revolving around Shinsuke Ogawa, at last we can begin a new dialogue about the work of Hara Kazuo. The moment has arrived twenty years behind schedule: the work of Hara Kazuo should have entered our consciousness along with the work of Shinsuke Ogawa in the 90s. If that had been the case, documentary filmmaking today would have had more than one light at the end of the tunnel, more than one hulung to race to the finish.

Last October, I met Hara Kazuo on a street with a bustling night scene. He had a head of jet black hair. I knew he must have been sixty-some years old by then. I suspected his hair color had something to do with a special dose of hair dye. I asked: How do you keep your hair so black? Hara Kazuo chuckled: It's natural. We ducked into a Japanese bar and over his highly recommended Hokkaido sake and smoked fish, we talked about Shinsuke Ogawa. He loudly proclaimed: "I respect Mr. Ogawa as a person, but I am against Ogawa's films." I jumped out of my skin at his rare display of forthrightness. I glanced at Mark, who smiled knowingly.

To respect Ogawa, and yet to be against him. I agreed with the former, and my interest was aroused by the latter. Ogawa's films examine the individual through the womb of society, and Hara's films view society through the womb of the individual.

There two viewpoints, what are the differences?

Anyway, we will be screening all of Hara's films. It is amazing to finally be showing these films here, in a place like CCD Workstation. Many people contributed to the planning of this event, and without their passionate efforts, it would not have been possible to pull it off. It would be unthinkable not to mention their names here: First of all, there is Markus. If he had not enthusiastically pushed for this occasion two years ago, it would have been very difficult to get it going. Then there is Zhang Yaxuan and Zuo Jing, whose involvement brought this event to a new level. Feng Yan and Ji Dan took it upon themselves to translate these films into Chinese. By creating Chinese versions, they have made a huge contribution to Hara's films. And there are many more people working backstage for this program, all of whose names I cannot list here, and whose services only I know.

## 《再见CP》

16毫米/黑白 / 82分钟 / 1972年

放映：4月27日（周二），晚上7点30分

导演、摄影：原一男

录音、制作：小林佐智子

剪辑：舘野三千男

字幕翻译：季丹

### 影片简介：

原一男的首部纪录片《再见CP》，通过一个随难者的描述，不动声色地展示出一个日常生活的诗人形象。这个名为横塚晃一的影片主人公，身体和嗓音极端变形，看起来因于无限痛苦中。以一种对小川影片方法的质疑，原一男焦点对准横塚晃一和与他生活一起的随难同伴，并吸引观众介入其中，强迫他们思考自己和影片人物的关系，而不仅仅是建立一座轻松沟通的桥梁，或者是设置不可逾越的鸿沟。影片无数极端场景逼迫观者进入一个极度不舒服的空间，这是一个深洞，没有任何绳索和梯子可以攀附，置身其中，我们必须自己在污泥中匍匐前行，依靠的是自己的辨别力、理解力、以及对影片人物的身体的认识能力，也包括我们自己对记录片的理解能力。我们所面对的不仅是因为身体障碍的挣扎，也包括来自那些“正常人”无视于他们存在的轻蔑感。影片为我们照亮的是那些被禁忌领域中的人们。

## Sayonara CP

Directed by Hara Kazuo

Photography by Hara Kazuo

Produced by Kobayashi Sachiko

Edited by Suo Michio

82 min./1972

Screen: 19:30, April 27 (Sat.)



导演的话：

人没有那么容易改变

当我们带着摄影机涉足那些另类人群的私人领地，一些事情表明某些人不希望我们出现在那里。当这些人站出来面对被隐藏在黑暗中的自己，渐渐地你可能会想到这些人的生存状态是因为我们的羞耻被忽略掉的，现在这种羞耻会彻底崩溃。

这是一种缺憾，但人不是那么容易被打垮的。这是我从这部片子制作中领悟到的。比如，你可能会想到这部片子之后，我涉足那个前士兵奥崎谦三的私人空间内部，我的摄影机会改变其中的人和事，不幸的是，他们没有被改变。可能我们会掀起些浪花，我知道有过这样的事实，但他们就因为被惊骇而自杀了吗？没有，他们没有。这些人所面对的个人羞耻将会被埋没在内部，然后成为社会的一个重负。

我变得越来越无法容忍。我们到底干了些什么？我们所干的，不过是制造了微不足道的波纹而已。

《再见CP》影片结尾，横塚晃一说：“我什么都没有了。”之后，他成为神奈川県“绿色植物”团体的一个资深成员。我不知道他是否和他的妻子幸福生活在一起，但在这部影片之后确实返回到他平静的日常生活中。影片拍摄过程中，横塚晃一的某些生活应该会被改变，不幸的是，他生活的整体结构没有被改变。没有改变，甚至没有什么松动。士兵还是原来那些人。我们已经制造了无数细小的波纹。通过这部电影，我们改变了这些人的存在有了些什么明显的改变了吗？很不幸，电影没有如此绝对的能量。

我只是想，我需要等待。事实上，某些方面我尊重我确认的等待，即便这是遥遥无期的……

基本上，要回答我为什么要拍这部电影的话，我的目的就是要表达我自己。在一部记录片的制作中，我遭遇了另外的人群。一个有巨大吸引力的人物被我碰到时，我要把他或她装入我的电影中。没有任何疑问，这就是我为什么要拍这部电影。不过拍摄期间，当我在捕捉我片子的对象时，我不可避免地会被迫进入无法回避的处境。

如果我没有创造出如此处境，那我无法看到我自己。如此处境中的每一天，我会质问我那些先人为主的想法。这是一种循环往复的质疑，然后唯一引导我思考的是，我自己是一个焦点。对我来说，穿透通常那些陈规俗套的工具就是摄影机，绝对只有靠它了。我害怕的是，自己的摄影机被裹挟进庸人一大堆的潮流中。

（翻译：吴文光；校对：戴家馨）

《绝对隐私·恋歌1974》

16毫米/黑白/110分钟/1974年

放映：4月28日(周三)，晚上7点30分

导演、摄影：原一男

制作：小林佐智子

音响：久保田幸雄

音乐：加藤登纪子

字幕翻译：冯艳

影片简介：

在这部属于原一男极端个人的纪录片开始，导演表明他拍这部片子就是要尝试解决他和前情人武田美由纪之间的感情问题，这个武田美由纪也是他们孩子的母亲，同时也是一个双性恋的女性主义者。这一表白暗示着原一男因为武田美由纪而感到困扰，需要将之作为魔怪驱除。此外，导演和他目前的情人小林佐智子（现在为制片人）一起工作的这部电影，想要进一步展示的还有，描述了一个罕见的、毫不畏惧地迎面复杂生活的女人。影片没有从杂乱不堪的生活中躲开，相反是纵情其中。武田美由纪允许原一男和他的镜头以一种令人吃惊的通道进入她的生活，完全赤裸裸地剥开自己，一种赤裸也是一种象征。影片呈现出复杂而深长的意味，似乎影片很明显是关于片中的这个女人，但也是关于导演原一男自己，他明白自己的一部分和武田美由纪密切相关，可是她，并不关心原一男或观众会怎么看她，她似乎不感兴趣被描述为一个被怜悯者。她无数次对原一男和他的镜头直接表达她的愤怒，并因此走开，这种愤怒和生气是捉摸不定、反复无常的，也是一种美丽和非常生动的场面。这部电影如同小川绅介早期电影一样，是日本纪录片发展进程中的一个里程碑。它们之间的区别是，小川的记录片是有关社会主题的集体电影制作，而原一男的这部电影则是代表了一种朝向个体的彻底转向。

### Extreme Private Eros: Love Song 1974

98 min./1974

Directed by Hara Kazuo

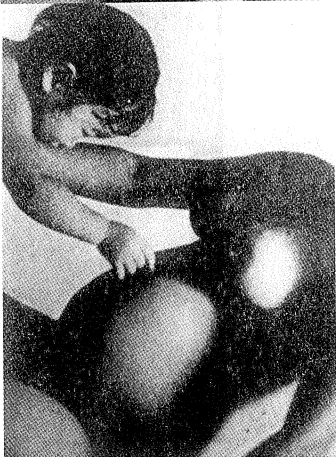
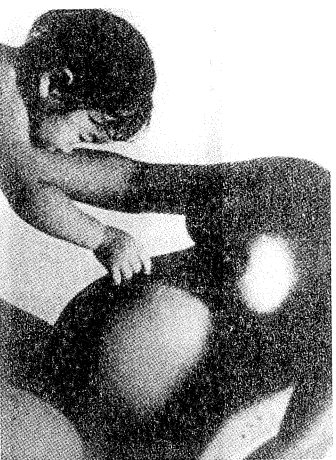
Photography by Hara Kazuo

Produced by Kobayashi Sachiko

Edited by Nabeshima Jun

Sound Department Yukio Kubota

Screen: 19:30, April 28 (Wed.)



导演的话：

一个沦落者的试验

小林佐智子出现在影片中。在这个特定场景中，我们发现我们自己在一个爱的三角中。我们开始做这部影片时，小林说她是试着去做一个制片人。我跟随武田美由纪到了冲绳岛时，我不是全部时间待在那儿，我想待一阵，然后离开，再返回，又离开。我去那儿，拍一阵，然后返回东京。我也确实需要回到东京去弄钱，或回到我的日常生活。我们并不是那里生活的一部分，也不长期厮守一起。

所以，我想是在第二次到了冲绳时，当我到了后，武田和一个叫鲍的美国黑人当兵的住在一起。我去了他们住的地方，也拍了他们的生活。当我再次返回时，鲍不见了。想到武田未来和这个人的生活、还有她无依无靠的日子，我又拍了些镜头。拍这些镜头时，我不相信我居然被一种嫉妒的感情压倒。这完全是我始料不及的。当鲍也在时，出现在我的镜头里，他们两个说着之前的事，我并没有感觉到一丝嫉妒。随后的几天，我不想再去找武田了，因为我嫉妒了。我只是想听到更多武田以后的故事。对，就在那时，当我听武田解释为什么她和鲍在一起、为什么是这个黑人时，我突然战胜了嫉妒心。在这儿我确实无能为力，即使我对此有点吃惊。

对我来说，拍摄总是走在前面。但是在这部片子中，我想我也必须出镜头，也必须被拍摄。出现在影片中并不是说我要暴露在镜头前，是说暴露我自己的境况。总之，我想拍摄本身也一样出现在镜头前。我之所以相信这个，是因为我就是个摄影者。所以，摄影者、银幕以及电影都同样如我自己的身体，或者是我的情感。如此来说，摄影者自己在扮演着一个行为，这就是我，一个摄影者，正确地选择了自己在电影中的位置。但实际上，这种拍摄方式需要的是一个不通过取景框的观察者。当我拍摄时，没法做到平静，也无法有多人在旁边，我也没法计算我拍了多少，只有让胶片运转到终止为止。拍摄时，我被嫉妒之苦折磨时，我失去了控制摄影机的能力。我没法控制自己的情感。如果我们开始争吵时，我的情感会突然无法抑制，我被嫉妒压倒。

在冲绳拍摄期间只有一次有一个朋友来找我，他也是一个拍电影的，我记得我问他愿不愿意一起去冲绳拍这个片子。他让我带他去看看我拍摄的地方。他很兴奋地去了。他在那里只是一次侥幸。那时嫉妒感把我彻底压垮了，伤心之极，我就问他愿不愿意帮我拍一下，摄影机就交给他了。这是整个电影我唯一一次作为被拍摄者出现在镜头前。

之后我开始哭。田原写过，我是一个很知道如何表现痛哭一场的男人。实际上在那种时候，人们是可以接受一个男人的痛哭的。很多被认可的假象是，男人必须坚强，但那种时候，一句话会将男人打回原形，摧毁掉他们的虚假信念。

现在，即使一个美国最牛的英雄哭也没有关系，但在那时，似乎一个英雄流几滴泪也被看作是不正常的。这就是70年代。我当时实际没有意识到我是在镜头前哭。但是在电影开始，我把这个段落当作一种强化我的决断，对我自身尴尬的呈现。总之，这个场景并不是一个理性的讨论，而是更加情绪了。

对我来说，承担摄影者和出现在影片中的双重角色是困难的。如果我没有被过度情绪影响，或者我是处于有情绪但还不至于被之影响过甚的状况中，我是可以很好掌握拍摄的。但是，当情况变成我介入到争端场景中，拍摄就变得非常困难了。拍摄武田的时候，我想过，我的激烈情感会成为只是一种个人沦落时的试验。

(翻译：吴文光；校对：戴家馨)

16毫米/彩色 / 122分钟 / 1987年  
放映：4月29日（周四），晚上7点30分

导演、摄影：原一男  
企画：今村昌平  
制作：小林佐智子  
导演助理：安岡卓治  
剪辑：鶴島惇  
字幕翻译：冯艳

影片简介：  
这是一部是有关记忆与战争罪行探究的记录片。在这部具有争议的记录片中，作者原一男跟随着奥崎谦三反对裕仁天皇的真实生活。奥崎骄傲他曾经向天皇的家人射了子弹，在一个胸物中心散发过天皇的色情图片，曾经杀过一个人。他也是二战中恐怖的新几内亚岛战役之幸存者。这部片子关注的是，奥崎致力揭露他从军期间的部队被隐藏的真实，即战争结束23天后，两个普通士兵在非常诡异的情况下，因为“开小差”被处决。奥崎寻找了其他所有幸存士兵，开始劝诱、说服他们说明真相，当对方拒绝时不惜对方动手，目的就是让他们讲出当时的真实情况。那些老人被他弄垮后说出的事，成了一些惊人而可怕的证据，这也是影片对战争中那些无比绝望的士兵的描述。为了探究出恐怖事实的目的，奥崎的行为逐步升级，越来越极端和怪诞。影片结尾，原一男似乎在询问，是否那些被掩埋的恐怖事实不值得奥崎以如此野蛮方式对待，或者值不值得原一男以记录片方式记录下来。正如摩尔所说：“让你想到真实探索的惊人力量。”

### The Emperor's Naked Army Marches On

122 min./1987  
Directed by Hara Kazuo  
Photography by Hara Kazuo  
Produced by Kobayashi Sachiko  
Associate Producer: Imamura Shohei  
Film Editing by Nabeshina Jun  
Assistant Director: Yasuoka Tokuji  
Screen: 19:30, April 29 (Thu.)



导演的话：

#### 侵入隐私领域

我们所有人对隐私都有一种理解，想法就是隐私是一种保护我们在社会和国家权力下的手段。我绝不否认这种受法律保护隐私，我也接受这种隐私，但我确实实在想，我们通常说的隐私观念本身的矛盾，也一样呈现在我们内心。我们基本上都知道这种矛盾，所以每当我们尝试表达自己，总是从一开始就已经感觉到，没有办法绕过这个矛盾，必须超越这个矛盾。

我的意思是，我们可以就一个独特的个人价值或敏感话题展开通常的隐私讨论，如果我们更贴近去观察每一个独特的经验存在世界，还有他或她的敏感度，这样就让我相信其价值所在、他们不同方式的感官世界、还有那些和他或她的独特自身相冲突的习惯势力。因此当我用摄影机尝试去挑战这种“习惯势力”，我必须对准一个独特个体的敏感世界。作为一个结果，或者说一种必须的后果，我对进入一个隐私领域就没有什么可选择的，也没有什么可辩护的。

这可能是一种“规则侵犯”，不过当我和奥崎谦三一起拍摄《前进！神军》这部电影时，他只是去找那些他从前那些战友，这些人也是我们计划要采访的。我问过奥崎，如果他需要，我们可以在他去之前先联系对方。他和我谈，不要联系他们，用不着讨论。他说，如果我去联系了，他们肯定不会不想见我们。这并不是说我想过我应该去做什么，也不是把所有责任都推到奥崎身上。这很容易就可以想到的，靠这种方式制作出一部电影，我们会被批评如何去拍摄这些前士兵。

你可以说我们以一种对后果的估计去拍摄的，然后就决定去做了。我想过，不管我们如何为电影进展的分歧争吵不休，我们：奥崎、摄制组、还有我，在被拍摄者看来都是一体的，在观众眼里也是一体的。我们一定要为此被批评。没有什么事情我们能阻止。我们只是必须接受。

这并不是说，我如何拍摄这些场景没有其它选择，就因为我感觉正义在我们这一边；相反，正如我所拍摄的那样，我觉得“我很抱歉，我没有借口。”如果有人觉得这只不过是自我的自私驱使我去拍摄这些士兵，那我是只管朝这方面想的，我完全同意他们所说的。我不想站在一个所谓“公正”的台阶上给自己找借口。这就是我在拍摄时所想的。如果你喜欢称颂之为自私自利吧。任何反驳的尝试只会是自我辩白。

所以，真实是什么呢？真实就是我在进入他人隐私空间内部的思考。但是，我们怎么做呢？我们是一个自我逻辑的制造者？总之，从开始到现在，这种制造一直持续着。

可能吧，我所想的要点是，我实际并没有一个逻辑指南，也将永远不会去建立这么一个指南。更准确地说，我不在乎我是否拥有它。我只是偶尔想到这个。这不是说我从来没有想过这个。我某些时候也想，我是没有选择的。我常常也在想，如果我真的一直跟随我所拍摄的那些人走下去，然后告诉你们真实是什么。这也会让我感觉害怕的

作为一种身体感觉，在如此一种电影开始工作时，要求的是，竭尽全力，亮出我的屁股，我必须得强迫去刺激我自己，就因为我是个创作者，确切无误地有欲望去涉足一个我不被欢迎的、他人的隐私世界，然后拽出点什么东西来，把它暴露在敞亮的日光下，即便这只是一两件事情。这种影片方式和那种开始拍摄前预先得到对方许可，然后和拍摄对象讨论去是大相径庭的。

我对他们唯一能说的只是：“我听你说了。我很抱歉。”

(翻译：吴文光；校对：戴家馨)

16毫米/彩色 / 157分钟 / 1994年  
放映：5月1日（周日），下午1点

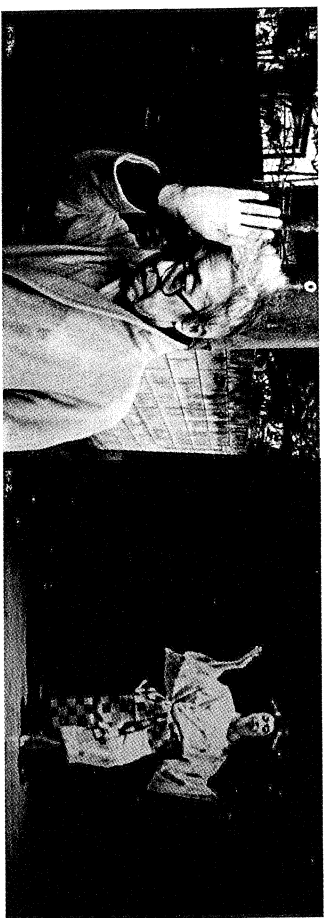
导演、摄影：原一男  
制作：小林佐智子  
副照摄影：大津幸四郎  
剪辑：驹岛惇  
字幕翻译：林真美

影片简介：

《全身小说家》是一部刻画小说家井上光晴的影片。井上光晴1924年生于九州岛南部，他也曾经是日本共产党党员，他的《土地上的人民》著作曾获日本最高文学奖提名。井上光晴也是一个令人疯狂的复杂之人，他有着被学生和同行尊敬的一面，同时又具有毫无悔悟地玩弄女性的骗子一面。原一男捕捉井上光晴无数谎言，包括他那个值得记忆的初恋故事，一个和他相爱的韩国女孩变成一个妓女。这部看来像是一部墨守陈规的电影，进入了深度并难解的沉思；涉及真实、记录片、还有生活……所有都混合一起，当医生摘除掉井上身上数磅的肿瘤时，我们也得以窥视这个人的血肉之驱。原一男这部跨越界线的电影阐述了一个理念：真实是具有伤害力的。

A Dedicated Life

157 min./1994  
Directed by Hara Kazuo  
Photography by Hara Kazuo  
Fiction Photography by Otsu Koshiro  
Produced by Kobayashi Sachiko  
Associate Producer: Imamura Shohei  
Film Editing by Nabeshima Jun  
Screen: 13:00, May 1 (Sun.)



导演的话：

我和小川绅介的区别

来看一个例子。如果我是小川绅介，我会去农村做一个农民，花上超过两三年时间，和那些年长的农民建立一种关系。我会拍水稻，然后最终，我会从他们家的后门进他们的卧室，说：“好了，我现在要拍你们了。”这以后我就带着摄影机这么走着，会试着用摄影机强力引发出一些行为。我就是想有意使用摄影机的力量，让人们知道它的存在。

这就是我和小川之间的不同吗？是人们想要看到的我们的分歧吗？

当井上光晴被问到他想弄清的是什么，他的回答是：“人们所心忖的那些可耻时刻。”这就是“可耻时刻”的另外一种说法。这种人们感觉羞耻却想要隐藏，但这正是我想去看到的的一部分。因为他们要隐藏，所以我要去看。我确定我要达到的就是这个。

当然，由来已久的习惯让羞耻感被隐藏起来。我要做的就是彻底揭开这个由来已久的习惯，就是因为我们感到羞耻。因为人们相信他们所想所做是可耻的，这一点并非那么容易就放到桌面上。即便人们可能会认识到他们的羞耻是由来已久的习惯，他们还是会把一个人的软弱看作是丢脸，他们这样选择是因为在他们的羞耻中发现积极的东西。你可以把这个称之为一个独立个体要生存的缘故或者是构成。我把这一切看作是生存的一个整体，我能描述出的是一个个体。

所以我把摄影机当作一种武器使用，我知道我能探究到人们所信赖的羞耻感有多深。我想尝试去了解个人存在的整体。60年代是把摄影机当作武器使用的理论盛行的年代，电影人把他们的摄影机当作反国家、反习惯势力的武器使用。但那不是我。我要调转摄影机，对准每一个个体，给习惯势力开刀。鉴于此，我相信即使在小川电影中的那些农民中，羞耻也是他们实际的一部分。“理想”的表现可能是一种误导。他确实创造了一种解放的影像。我想小川那些解放的影像是和那些农民喝酒一起喝出来的，和他们一起唱歌，在一种友好的谈话中谈到的。小川当然知道羞耻是隐藏在在这些表象下面，只是当拍电影时，他没有描述出来。

我想他没有展示这些东西在他的浪漫主义作品中，就我而言，自从我相信我们所有人都把羞耻隐藏起来，我就要去更多去探究。这可能是痛苦的，但因为我们生活中充满这种东西，我就想我们应该共同揭示出来。所以我要道歉，然后强行进入。

我的浪漫精神就是，我认为最好的是：人们是怀疑的一部分、痛苦的一部分、悲伤的一部分、不愉快的一部分……许许多多，这些都是和地狱比较而言。这就是和我电影中那些人们不一样的东西。

(翻译：吴文光；校对：戴家馨)

原一男 导演、摄影  
小林佐智子 制作  
大津幸四郎 副照摄影  
驹岛惇 剪辑  
伊藤雄之助 字幕翻译

我非常热爱纪录片。虽然拍摄时是由我来操控摄影机，然而，也正是因为摄影机的存在，我才得以存活至今。我也认为，我在精神状态濒临失衡时，是摄影机让我依然能保持正常；同时，也正因为我持续操作摄影机，因此或许有一天，我会发狂。对我而言，纪录片这一体两面的双重意义，正是它恐怖魅力之所系。

——原一男

在日本的纪录片领域，原一男是一个与众不同的作家。27岁完成处女作《再见CP》，29岁完成《绝对隐私：恋歌1974》，42岁完成代表作《前进，神军》，49岁完成《全身小说家》，近30年完成4部作品，可以说是一个高产作家。但同时，原一男的每一部作品，都在社会上引起巨大轰动和争议，代表作《前进，神军》一片，也创下了仅东京一家电影院就连续8个月放映、场场满员的票房神话。

原一男1945年生于日本山口市。生父是一个杂货店商人，据说是在大阪的一个娱乐酒店里工作时的认识的。父亲在原一男未出生的时候就被征兵，从此杳无音讯。为躲避空袭，母亲回到山口老家生下原一男，并嫁给了另一名矿工。自此，原一男的童年，都是在宇都市的矿区度过的。

继父工伤去世后，母亲带着原一男4度改嫁。因此对原一男来说，家的概念非常稀薄。在原一男看来，家里不断更换的，是母亲的“男人”，而不是父亲。原一男自称小时候是个比较阴郁的男孩，不知道如何与人际交往，少年时代反复阅读的是戴尔·卡耐基的《人性的弱点》一书。

“对我来说，拍电影时，因为要取得对方信任，要表现得开明，要进行表演，因此往往把自己逼到进退维谷的境地。70年代拍摄前的前两部作品，实际上是在与人交往的过程中，拼命地想要改变自己的一個过程。这也和当时的社会背景相吻合，探讨的是健康人和残疾人、男人与女人之间的关系。而到了拍摄《前进，神军》的时候，时代已经是80年代，与其说是在自己和主人公的关系中探索‘人际关系的变革’，不如说是在主人公奥崎的身上寻找自己的影子。而到了《全身小说家》，则是在井上先生身上，看自己作为一个男人的性，同时也了解女人。”

原一男的第一部纪录片《再见CP》(1972年/82分钟/16毫米)，拍摄的是他在东京光明养护学校作护工的时候认识的脑瘫(CP)患者激进团体“绿草地”的成员和田弘与榎田晃一。大多数人谈到脑瘫患者，往往会联想到语言行动不自由的人，或是坐在轮椅上，有白衣天使陪伴，受到保护的人。但原一男认为，把这些人视作为社会的弱势群体，这本身就是对歧视残疾人现象的变相容忍。因此，在这部片中，他不仅没有刻意掩饰脑瘫患者身体的残疾，而是用了半年多的时间说服被拍摄者，让他们丢掉轮椅，并把残疾的身体积极暴露在人们的视线之下。

“CP(残疾人)与健康人之间的关系，反映了我们身体的阶级性，我想赌一把，到底一个拍摄者能对拍摄对象=表演者凝视多久”。

片子一开头，是主人公和田弘拖着残疾的身体爬行出门的镜头。因为全身不听使唤，所以身体扭曲而不停地抖动着，眼镜也掉落在地上，然后拼上全身力气赶在信号灯变红之前穿过马路。电车中坐在地上的主人公，周围围观惊讶的人们，接下来是车站广场募捐的场景。来来往往的人们，因为听不懂主人公在说些什么，很多人不知道为什么要募捐，对捐款的人们的采访，有的人是出于怜悯之心，有的人说自己也有这样的孩子，已经送到疗养院去了，有的人则认为国家对这些人没有照顾周全，所以想尽一点微薄之力。

这部影片没有字幕。脑瘫患者含糊不清的话语，极大地挑战着观众的听觉极限。但原一男认为，健康人与残疾人交流，不同于和一个外国人的交流，它只是一个“适应”问题。听不懂是因为我们健全人没有想去倾

听，没有想去和他们交流。“即使是无知也听不懂，但只要你敢于凝视他们的脸，就会觉得听不懂也没关系。如果非要想知道他们说些什么，读一下剧本就什么都清楚了。”(注：原一男的每部作品都会同时出版包括剧本在内的制作笔记)

原一男拍摄这部影片并没有试图成为残疾人权利的代言人、为残疾人呼吁，相反，他认为，摄影机操纵在一个健全者手中，这本身就是站在了残疾人的对立面。“这个电影的前提就是：健全人和残疾人是敌对的双方。这是我们的出发点。那么，相互敌对的双方，如何来寻找共通点呢？这才是需要大家一起思考的问题”。这部电影摆脱了通常的所谓人文关怀的套路，而是试图通过肉体的碰撞，来找到建立新的关系的途径。因此，它并不回避拍摄中所遭遇的拍摄者的抵抗，反而是当作人际关系的一个突破口把它们用到片中。

在电影里，和田弘的妻子认为丈夫这样爬行出门太惨，不让继续拍摄，威胁说如果继续拍摄就离婚。“绿草地”的其他成员开始责备和田：你是个男人，家里的顶梁柱，要立规矩，我们都给这部影片投资了，你不能因为个人原因退出。妻子抗议，要出门去叫人，被丈夫阻拦，儿子打爸爸，妻子对镜头喊：你们没有权利在我家里这样。及对录音师喊：你不是个女人，难道你要为了这个电影破坏一个家庭？如果是你的家庭，你会怎样？妻子用手打麦克风：滚出去！

在这部影片中，原一男就已经初露了他纪录思想的端倪：持摄影机的人不是一个观察者，也不是某种思想的代言人，而是一个挑衅者或是下春者。他甚至让片中的人物拿起照相机走到街上去拍健康人的照片，观察正常人的反应。这些，都为他日后的“用摄影机撬开人际关系”的“动作纪录片”理论，打下了坚实的基础。

如果说《再见CP》中描写的是正常人与残疾人之间的关系，那么，《绝对隐私：恋歌1974》(1974年/98分钟/16毫米)，可以说是6、70年代共同体和个体之间的关系受到广泛关注，并正逐步向个人间关系转移的社会背景的产物。这部电影由于前所未有地触及了人际关系中最为敏感的“隐私”，描绘了个体与个体之间的冲突，而受到日本列岛广大年轻观众的强烈支持，被誉为“描绘了生存的原点”、“令人陷入看见真实的恐惧当中”的电影。

《绝对隐私：恋歌1974》的主线是原一男曾经的恋人武田美由纪带着他们的孩子出走冲绳，原一男根据她信上的线索穷追不舍地追到冲绳并对她的生活方式追根究底。武田本来和一个女朋友住在一起，由于原一男的介入不得不离开。摄影机跟踪武田的生活，从武田与黑人驻军美军士兵的关系，一直到生下混血儿的过程。同时，还夹杂着与原一男的助手，也是影片共同制作者的小林佐智子之间复杂的三角关系及小林的生产过程。

片中有这样一个片段：在海边接受采访的武田美由纪，听说原一男的新女友，正在身边拿麦克风录音的小林美智子怀孕而心生妒嫉，朝着摄影机扔石子，然后愤然离去。怒气冲冲的武田，茫然不知所措地拿着麦克风紧跟其后的小林，而手持摄影机的人正是原一男本人，引起冲突的导火索。

原一男在带着小林去冲绳见武田之前，就要求小林不要一见面就和武田提自己已经怀孕的事情，要等待时机，等待那个“只有在戏剧性冲突中才能看到的世界”。这一段镜头不仅暴露了夹在两个女人之间的原一男(拍摄者)的窘境，同时也生动地展现了三人之间错综复杂的情感纠葛。

原一男把自己所拍摄的纪录片自定义为“动作纪录片”。他这样讲述自己的拍摄方法：“首先是进行煽动，然后等待那些煽动的话语在被拍摄者的体内被过滤后引起的反应，也就是动作。因为某些事物的本质只有通过这些动作才能够看到……用摄影机，用身体发出挑衅，然后记录下由此而展现出的真实。拍摄行为本身就是一种动作。”

《前进！神军》(1987年/122分钟/35毫米)是原一男“动作纪录片”的登峰造极之作，也是一部在87年的日本电影界引起地震的令人吃惊的作品。在这部影片中，原一男跟拍被称为“偏执狂”的原日军士兵奥崎谦三，记录他寻访当年战友，收集日军战时丑闻证词的过程。这部影片不仅由于主人公屡受的过激行为，更由于摄影机参与式的拍摄手法，在创下票房神话的同时，也引起了巨大的道德争议。



自称“神军平等兵”的奥崎谦三是一个激进的无政府主义者，也是在二战中，从极限状态下得以生还的少数幸存者之一。奥崎早年曾因过失杀人而被关过10年独牢。出狱后，又因为向天皇射弹弓和发放皇室色情传单而两次入狱，是一个有过三次犯罪前科的人。他一边和妻子在神户市经营着一家车用电池店，同时利用工作之余，开着一辆打着神军旗帜的工具车，奔驰在日本列岛，进行反体制和追究天皇战争责任的活动。原一男就因为读了奥崎所写的《为杀死田中角荣而写》一书，而产生了拍摄奥崎的想法。

奥崎所属的独立工兵第三十六连队，于第二次世界大战中，日本战败后在从新几内亚的逃跑过程中曾发生过非正常的士兵“处死事件”。当时一万多名士兵被围困在四平方公里的包围圈内，因为没有食物，而发生了人吃人的事情，从最下级士兵开始吃起。奥崎的两名战友，就是被披上了逃跑的罪名，枪毙后被吃掉的。影片就围绕奥崎探访与当年处死事件有关的人士，追究事件真相展开。

因为当年的老兵们退役后都过上了普通人的生活，大家对当年的不堪回首的痛苦经历，大多不愿提及。有的是因为不愿伤及他人，不愿打破平静的生活，有的是因为当年是处死事件的主谋，为了逃避责任而佯装不知。因此，奥崎的调查行动，在开始之前就已经预知了对方不合作，而采取了“硬闯”的方式。面对不肯合作的老兵，奥崎不仅登堂入室，大打出手，而且更甚的是，当两名被害者家属因为对奥崎的专横跋扈和“犯法”行为的不满而中途退出时，奥崎竟然找人当“替身家属”来给老兵施加压力，逼其就范。这些，都极大地挑战了拍摄者的道德底线，致使摄制组中有人提出退出拍摄。

尽管这部影片不论是在制作过程中，还是公映后在社会上都引起了巨大争议，但由于它并没有仅仅停留在查明一个事件的真相之上，而是成功地刻画出了人类奥崎谦三的探索，而使观众在深刻地认识到战争的罪恶的同时，来思考日本所谓和平的真相，反思日本人在战后生活方式。

原一男认为他与小川纳尔的不同点在于“对人的认识不同，想看到的东西不同”。他想看到的，是“人身上那些不能示人的部分，也就是怕羞的部分，竭力要隐瞒的部分”。

“我认为人有怕羞的念头，这本身就是体制在作怪。这正是我要竭力去打破的，因为怕羞，所以不便示人。即使本人知道怕羞是因为体制在作怪，但由于自身的软弱仍要把它视作消极的东西而藏起来。但同时，正因为有这些阴暗面在，所以人总是在寻找积极的因素来活下去，这种支撑人活下去的力量源泉，或者说就是构造，应该是描写一个整体的人的重要因素。”

“每个人身上都有想要隐瞒的部分，这些部分的交流和理解是非常重要的。虽然相互理解是非常痛苦的事，但是人身上有很多这样的东西，应该相互敞开心扉。”对原一男来说，摄影机是撬开人际关系大门的钥匙，也是进行交流的工具。

原一男的最后一部纪录片《全身小说家》（1994年/157分钟/35毫米）是囊括了94年日本所有电影奖项的作品。这部影片的主人公是以《大地上的人群》等闻名的小小说家井上光晴。影片围绕主人公92年去世之前5年间的抗痲生活展开，夹杂着井上在文学讲习所的演讲，与学生及朋友的交往，访谈以及“再现”部分。

井上光晴是一个充满活力的人，也是一个生活在虚构中的小说家，不仅他的小说，就连他对外所讲述的个人生活经历也充满虚构。井上光晴的挚友濑户内寂听在采访中这样说到：“交往久了之后，我渐渐懂得了井上先生。我觉得，他一定有一部分的真实是从来都不告诉人的，为了保护这个真实，他不得不撒谎。他曾经说过，不说谎，根本活不下去。”另一个挚友植谷也说：“他选择的是一个可以自由撒谎的职业。这对井上而言，真的可以说是一条最棒的路。毕竟，一旦当了小说家，就可以随心所欲地虚构故事了，所以对井上光晴来说，这是他最能展现自己的方法了，也因此，他是幸福的。”连井上光晴自己也说：“文学最重要的就是能言善道，只要能说得恰如其分就好了，反正过了一千年以后，就没有人知道了。所以，只要像我这样会说话、会乐在其中就够了。”对井上来说，虚构是他创作灵感的来源，也是他创造和完善自我世界，更好地展现真实的途径。

在井上写剧本自编自演的要求遭到拒绝后，面对井上光晴用全部身心来演绎的“虚构的一生”，原一男采用的是虚构对虚构的方式，用再现的手法，请演员来演绎井上履历中所虚构的初恋以及母子关系。正如原一男所说：“唯有虚构可以凸显真实，并为‘生’带来光芒”。建立在井上光晴之“虚构的一生”的基础上的《全身小说家》这部电影，并没有试图去探索作为一个人的井上光晴在现实生活中的所谓真实，而是通过现实+虚构的电影手法，为我们立体地勾勒出了一个活生生的，想要找别般活着的，连骨子里都透露着小说家气质的，充满魅力的人物形象。

原一男的每一部纪录片，都是通过摄影机与对象发生关系，进行格斗的产物。从扛起摄影机的那一刻起，他就已经做好了准备面对来自各方的压力和质疑。用摄影机挑起的“动作”，不仅使每一位被摄者全力以赴地去演绎自己的人生，同时，也正因为此，原一男的影片具有一股震撼人心的力量，使每一位观者都无法置身事外。《再见CP》中，主人公妻子面对摄影机发出的“你们没有权利为了电影破坏家庭”的抗议，不仅是对拍摄者道德底线的质疑，更是向每一个健全者的呐喊；《恋歌1974》，让我们透过武田美由纪的在现实生活中的挣扎，思考在这个由男人和女人组成的世界中，真正的女性的独立意味着什么；《前进，神军》中奥崎谦三的那种过激行为，是对日本战后遗忘却之名风化战争伤痛痛的所谓和平假象的一记警钟；而《全身小说家》中的井上光晴的“虚构与真实”，同时也是我们每一个人心中对生命的渴望和愿景。

参考文献：《前进！神军》制作笔记（原一男著，1987年，疾走摄制组）、《全身小说家》（原一男著，1994年，株式会社电影旬报社）、《介入的摄影机——我的方法，动作纪录片》（原一男著，1995年，电影艺术社）

文：马克·罗恩斯 (Abe Mark Nornes)

翻译：唐志  
校对：简艺

和大部分的非日本观众一样，和原一男作品的相遇开始于洛杉矶的一个电影节上的那部震撼我内心的电影《前进！神军》。当时我已经很崇拜日本电影了，这是我看到的第一部日本纪录片，它将我带进了日本纪录片领域，我很快为之乐此不疲。

《美国电影》杂志②中有一篇出名的短文引起了我的注意。记得很清楚，那个作者写道，那部电影是“用日式社会礼仪的神秘面纱裹着，一点点地揭开日本战时的暴行。”单这一句就足以撩起我的兴致，可惜的是，这句话人的话语音刚落，影评人接下来的文字改不了影评文章最大的毛病——把别人听闻的剧情给泄露出来了（如果你还没有看过这部精彩的影片，请跳下一段）“日本投降的三个星期后，”他写道，“36兵团的一个纵队处决了他们几个列兵给他们的军官吃。”

不用说，看那次放映的观众个个都是目瞪口呆，我们都说电影能揪住人心也就是这个意思。《极速赛车手》是我看到的第一个日本电视节目。《哥斯拉》是我看到的第一部日本电影。《前进！神军》是我看到的第一部日本纪录片。我对这些片子印象都很深。不过，改变了我人生态度的则是最后那部纪录片。1992年数九寒冬的时候，我在美国爱荷华州认识了原一男和他的妻子兼制片人小林美智子。当时爱荷华大学正在举办一个关于日本电影的研讨会，原一男是其中被邀请的嘉宾。那时我住在日本，而原一男拿了个奖金在纽约呆了一年。交谈了这些基本信息之后，我们的话题变得有些阴郁。那时候，纪录片导演小川绅介刚刚去世。我是刚给他守灵了一宿才赶去爱荷华参加研讨会的。日本传统是在火化之前，朋友和家人要为尸体守夜，而且大家往往要一醉方休。原一男很好奇守灵情况如何，有谁参加了，尤其是谁在那守了一整宿。太令人震惊了！太可惜了！我俩都摇头叹道。然后，我们转向轻松点的话题。

原一男是这次聚会的中心人物。不知道他之后有没有再想过小川绅介的死。相比之下，我当时是心烦意乱。我参加那次学术活动的目的是希望能够逃离对逝者的悲哀。可是，和原一男的相遇却引起了我学术上的悲伤。因为，我想到了日本纪录片史。56岁的小川突然去世给日本的纪录片界造成了很大的冲击，所有人都为之震惊。从此，20世纪60年代出名的那批独立纪录片人将无奈地面对生命的无常，而他们的追随者也突然面临改朝换代。小川那一代人渐行渐远。其实，他们拍的影片已越来越少。他们之后又会有谁？谁将会成为领军人物？

毫无疑问，原一男。这是他在爱荷华粉墨登场的时候我所想到的。日本纪录片领域经历了次动荡，而我眼前这位，就是日本纪录片新的中心人物，或起码可以说是它未来希望所在。

不用说，这之后我一直密切关注原一男。我们将在各种电影节上不期而遇，或是不时在新宿喝啤酒聊聊天。他拍新片，也花气力哺育纪录片新人。（可能吧，小川对于指导新人这类的工作一般都是说说而已。）

然而，原一男总是表示对他的学生感到十分丧气。就像各位将可以从《镜头强暴》（也就是本书）中了解的那样，原一男打造了自己的纪录片创作方式，他的方式对于小川他们的方式的一种“反动”。然而小川他们对他的价值观仍然有着深刻的影响。我认为他把自己看作是连接过去和未来纪录片人之间的桥梁，而将巨大的精力投入到他的“电影补习学校”的工作当中。令他恼火的是，他的学生似乎并不明白这点。

作为历史学家，我总是发现探讨类似这样几代导演之间的差别受益不浅，因为这些差异可以让我了解纪录片的本质，以及纪录片的可能性，无论在日本或是其它什么地方。事实上，拙作《高压森林》③一书中对战后日本纪录片的研究手法在一定程度上受益于原一男这个例子。

不过，通过把原一男和一个美国同胞对照，反而让我对他本人有了更多的了解。大概在这个时期，电影《华氏911》在日本上映引起了很大的轰动。我和原一男在新宿的一次喝酒聊天当中，聊到了这部电影，聊到我们各自对911事件的记忆，聊到我们在911之后的世界里的不同体验。自从小布什首次当选以来，他的一举一动都让我有一种被触摸、被揉扁的感觉。《华氏911》幼儿的凶猛，是它让我对2004年的总统大选尽头十足（当然选举的结果又把我打倒了一次）。不出所料，原一男有些迷惑，那部片子留给他很多问题。还不错的一些问题。他说他在某部电影节上曾听到一个有意思的说法。说迈克·摩尔似乎很欣赏他的作品。

说来这并不奇怪，两位导演都以自己特定的视角为轴，让杂乱无章的历史逐渐厘清他们这个轴转。他们拎着嗡嗡转着的摄像机，踏入或者说闯进历史，看看在发生什么。他们的片里记录的尽是一些让人欲望不能或者让人怒不可遏的人物，这些人有些是导演有意去碰的，有些则是生硬闯进镜头里的，无论怎样，这两种人物在镜头前的反应都能够揭示出来很多东西。摩尔可能在银幕上的气势更强，但是他们在自己的电影出境所表现的质感都同样鲜明。而且他们两人在发掘那些被历史埋没的事件上都很有手段。他们还都擅长挑起事端，经过他们那么一挑，这个世界的过去和现在里里外外都给挑破了。然而，他们又根本是两个不同的人。

我们的交谈使得原一男很想会一会他的美国同行，我告诉他这事儿或许我可以帮着安排一下。毕竟，摩尔蛮自豪自己出身密西根，而且他还在密西根大学给我教的电影课学生放过自己的片子。我联系摩尔，他的反应让我喜出望外。尽管摩尔正忙于《医疗内幕》的后期制作，但他依然决定放下手中的一切和原一男见面。

最后当他们出现在位于安娜堡的无与伦比的默片殿堂——密西根剧场的舞台上时，我们才知道摩尔为什么这么快地接受了我们的邀请。下面是摩尔讲述自己是怎么发现原一男的片子的：

“当时，在离白宮四条街，离肯尼迪中心五条街的一个工作室里，《罗杰和我》的剪辑工作我已经完成了三分之二。那晚，肯尼迪中心放了一部电影叫《前进！神军》，我觉得这一部电影叫这个名字真是蛮古怪的，当然，我当时不是说对什么“光屁股军队”④之类的东西感兴趣，我只是不想再呆在剪辑室。

于是我就走到影院，坐下来，接下来目不转睛地看了两个小时。首先，作为一个热爱电影的人我爱这部电影，更重要的是我发现日本原来有这么一个和我心灵相通的哥们。我不知道是不是可以说我们在做类似的事情，但是可以肯定的是他运用纪录片这种艺术形式的方法和探索发现那种类型的做法是完全不一样的。我记得步行回来的那个晚上：我很受启发，整个人兴奋的难以平静，我从未见过任何东西可以像这样，我从未见过……我是说，老是被保守的福克斯新闻台拿去做专题人物删一把，我觉得自己还蛮孤单的。所以，只要有机会能让自己也感觉当一回保守分子，我决不会放过……”

原一男在努力的用一种非传统的、一种不让人麻木的方式做纪录片。我找到了一个真正的兄弟，一个在我纪录片生涯早期启发我的人，而为我做了这么多他本人却完成不知情。看完那部电影后，我感觉我有了权力，或者说我给我自己权力，一定要按照自己的方式完成《罗杰和我》。⑤

接下来的两个小时，摩尔和原一男畅所欲言。他们探讨彼此的片子，同时也敞开了关于自己的很多东西。他们的很多交叉点显然让他们志趣相投。但同时他们又很不一样，下面这段交流特别能说明这点：

原一男：对任何一位导演来说，除了金钱以外，还需要一种力量支撑着去完成电影整个艰苦的制作过程。我看过你的一些不同的访谈和书籍，里面提到支持你的力量往往是愤怒。但我相信你愤怒的底下还需要有东西在那儿。而对我自己来说，支撑我的是我对于自己的疑问。有一样未知的东西在我心里，它带着我去到陌生的地方，而或许我害怕的也正是它。可是我有一种强烈的欲望想去了解它是什么，我拍纪录片不是为了什么社会正义，不是为了发动群众，不是为了阐述这个主题，或是其他什么的，我想的只是找出我内心里的某个问题。因此，我不只是在拍我的拍摄对象，而是扛着摄像机往自己的内心心里走，越走越深。你也这样做吗？

摩尔：关于“愤怒”的那个说法我并不同意，我其实担心愤怒对我本人有一种破坏力。你说是愤怒支撑着我，但我觉得支撑我的其实是乐观和充满希望的信念——我相信人性本善。再说，在黑暗时期保持良好的心态

(原载《光圈》1993年春季号)

访谈：青尼斯·罗夫

翻译：张亚璇

访谈背景：原一男希望在1993年5月，他影片的主人公，短篇小说作家井上光晴因癌症去世一周年之际，完成他现在的作品。青尼斯·罗夫与原一男的这篇访谈作于1992年4月6日——井上辞世一个月之前。)

罗夫：通过你现在这部电影——它关于战后著名作家井上光晴，你希望了解小说从现实生活 and 真实经验中产生的过程。能举个例子说明这个你试图追踪的过程吗？

原一男：你知道，纪录片并不完全是“真的”。一个人在摄像机面前，会不可避免地意识到摄像机的存在。甚至不是在摄像镜头前，在正常生活里，人们也会表演。这很正常。井上光晴先生有丰富的阅历，他写小说。他是一个作家，始终在思考虚构与现实的题目。基于自己的个人经验，他已经写了很多小说。因此，当我们阅读他的小说的时候，我们往往忽略了隐藏在小说后面的现实，当然井上非常了解这一点。这是井上写小说的方式。他并非简单采用一连串的事实，而是写出了应该在将来被写出的作品。

比如说，井上的创作涉及诸多主题：信仰，右翼青年，战争，苏维埃社会主义……他的作品里有些故事是关于一个新的宗教小团体的领袖，这个团体有很多女人，被一个男人领导。这个领袖真的很像井上。当你读到那些故事，它真的令你想到井上。然而井上说，那是小说。但如果没有真实的经历，一个作家无法写作。我们想知道那个作家的经历是什么。事实上，井上是一个与很多不同女人有关系的男人——性关系。很多女人被卷入，他是个花花公子。但他也有家室。井上的写作涉及政治，涉及很多，但我感兴趣的是他作品里的性以及两性关系。井上写小说基于他跟女人的真实关系，我感兴趣的是伴随这些关系发生了什么。

但是我知道，这是非常难于发现的事情。比如说，奥崎（《前进！神军》中的主人公）是个对个人隐私毫不关心的男人。井上，因为是个作家，用自己的经历来写作。但是当我带着摄像机，试图让他去处理这些事情，他便对我封闭起来。以我的观点，一部纪录片应当追究人们不愿追究的事物，幽微发微，检视人们为何想隐藏某种东西。当人们谈及他们自己，他们会给他们愿意说的那些加以限制和禁忌，这些个人的禁忌和限制反映了社会的禁忌和限制。我就想知道他们不想说的东西，他们的隐私。因此我想知道井上的“隐私”。因为井上是个作家，他立刻明白了我的意图，随即设立了哨卡，以井上为参照，我想了解小说经由现实而产生的过程，这个现实即是他与女人的关系。

我的第二个作品全是关于我的“隐私”。它是我和我前妻以及我现在妻子的三角恋。你知道，我拍纪录片，涉及现实与虚构，是，我们管它们叫纪录片，但它们真的是有经营。1974年，我拍了《绝对隐私性爱恋歌1974》，关于我和两个女人的关系。然后我看到井上的文章，想到我的第二部电影。我真的很同情他。我们分享同样的感情。我想更多了解井上，“真实的”井上。我想知道他生活中的女人对他什么感觉，反之亦然。开始我以为井上会呈现给我更多。

罗夫：这部电影的“行动”是什么？——什么会吸引观众？

原一男：首先，我们做纪录片，是关于那些我们所知甚少的事物。至于这部正在进程中的电影，它能让我了解什么，我还不是很清楚。这是为什么我还在继续拍。我不能告诉你行动会是怎样的，这我自己也想知道。这是纪录片和剧情片的真正区别：导演本人也不知道会发生什么。《前进！神军》的情形就是这样。拍摄的时候我对电影最终会怎样完全没有概念。我拍这个片是为了探究奥崎是个什么样的人，最终观众对他的反应应该让我吃惊。我想“噢，这个电影他们是这么看的”。所以我真的不能揣测观众对这个电影会怎么反应。

罗夫：三年前，你决定拍这部电影之后不久，井上就得知他罹患癌症。你会拍摄他与癌症的抗争。然而在日本，这无论如何有些罕见，医生告知病人他得了癌症。但现在，这儿有一个男人，同意把他与癌症的抗争拍下来。看来，你是又一次在拍一部主题与禁忌相纠缠的电影。

也是非常重要的。有了好的心态，人的精神才不会被现实存在的愤怒和绝望所压垮……作为一个导演，我拍那些电影首先而且最重要的是用艺术手段去表达自己，我总是把艺术放在政治之前。因为如果你以政治为先，最后电影就会像垃圾一样，没人愿意看。

从这段简短的对话里，密西根剧场的观众见证了两位纪录片大师努力相互理解的过程。这个过程里包括了他们把想象中的对方和他们所理解的自己作比较的过程。他们二人志趣相投似乎是因为他们都倾向于在镜头前介入现实，同时似乎也因为他们身上都有动荡的六十年代留下的烙印。

不过，经历同一个历史时代其实更像是他们分野的肇始，因为那个历史时代的美国社会和日本社会有一些根本的不同。摩尔基本上重拾了那个年代的政治精神，开辟了一条将第一人称叙事与他如今已是招牌风格的幽默反讽相结合的电影道路。与之对照的是，原一男刚开始拍片时的日本，学生运动已经蜕变成惊人的暴行，整个被绝望和挫败感所笼罩。这就告诉了我们为什么原一男即便在拍摄政治意味浓烈的影片的时候，也不愿意与社会运动扯到一起。

一个观众的提问很清楚地显示了他们在这一点上的差别，这个观众问到身体在纪录片里表现的问题。这个问题有意思的地方在于原一男的电影对困难、性和战争有很新颖的表现，而摩尔的新片谈的则是医疗制度的危机，二者都与身体有关。摩尔在给出自己的回答之前讲了个笑话：“《医疗内幕》是我拍的第一部有裸体的片子，电影分级员们刚给这部片子的评级了，一下子把我的观众年龄从17岁以上放宽到了13岁以上！这还真是头一次！要知道，这部片子里出现的可是个男人的裸体啊！”接下来，他勉为其难地回答了那个提问。对当前的历史和政治还有日常生活的挣扎进行艺术表现难道在哪里——讨论这样一些话题摩尔似乎会感觉自在的多。

另一方面，原一男却通过这个问题去考虑他和摩尔的关系，他说：

“在我看来，这个问题正好回到了我们两人的片子之间最大的区别。在纪录片里，我设法在情感上作用于观众，激发他们。迈克尔实现这一点的方式是通过语言，而我则是通过身体。我希望观众看完我的片子后，渴望用他们的身体做些什么，渴望得浑身又痒又痒的。我喜欢用那种方式去绑架他们的身体。”

说到这里，两位导演也结束了交流离开了舞台，此刻台下的观众感觉自己的身体“被绑架”了，就像十五年前看完《前进！神军》时我感觉到自己被带走了了一样。

这种被绑架的感觉是建立在一种让人迷惑的观看经验之上的。放映结束，影院的灯亮起，观众们一张张茫然的脸正说明了这一点。原一男的电影总能撩起人们强烈的欲望想要去了解更多的东西，想要去搞清楚片子的前前后后到底是怎么回事，以及这些片子究竟是怎么作用于我们的身体和灵魂的。《Camera Obscura》一书的出版将会极大地满足这些渴望了解更多的人们，也会让对原一男的作品感到迷惑的观众理解自己接下来要做什么。

注解：①《镜头强暴》(Camera Obscura)一书是原一男所著。此文为该书之序。虽说我的文章写得是原一男其他的东西，但我希望可以更多的从个人视角来介绍这个导演。

马克·罗斯斯，《私人现实》出自：现实主义与电影，教育署。

伊沃内·马古利新(杜克大学出版社，2003)，145-163；《战后纪录片追踪：黑暗中的探索》公开出版在：

近代日本研究，教育署。

莱斯利·平卡斯，《位置》10.1特刊(2002年春)：39-78

② 出自《美国电影》电影与视觉艺术杂志(1988.03.13)，第11期，霍伯曼，J.《前进！神军》

③ 马克·罗斯斯《高压森林》小川绅介和与战后的日本纪录片(明尼苏达大学出版社，2007)

④译者按：该片英文名称译为《天皇的裸军向前进》

⑤全部的讨论出版在《Dokumenta:ri to wa Nani na no Koi: Maikeru Mod X Hara Kazuo》，Tsukuru (2007.09/2007.10) 下一个段落引自我的《X-Treme 私人影像：迈克尔·摩尔VS原一男》修订版，国际研究学会(2007年秋)

原一男：以前癌症病人一般都不会被告告知他们的病情。但近来事情起了变化。病人应当知情观点占了上风。因此井上的案例——事实上他了解自己的情况，并不是非常难得。电视上也有关于癌症病人的纪录片，所以我拍摄井上的斗争并没有那么不同寻常。这不是禁忌。不寻常的是他作为一个作家的事实，他敢于表达自己，这会是第一部延伸出来的关于这样一个男人的电影——可以说是这个电影的特质。我们已经在东京大学医院里拍摄了井上做肝部切除手术的场景，他给了我们许可，包括医生的，当然我们只能透过玻璃从另外一个房间拍摄。拍摄一个著名作家手术是罕见的。不过我的电影，象我一开始说的，是一部关于井上如何根据他的性关系写小说的纪录片；其次才是捕捉他作为一个作家，面对死亡，如何与癌症作斗争的影像。

罗夫：我猜想这个影片的结局，怎么说，已经拍到了，是这样吗？

原一男：哦，他的死。我要跟你说一些永远都不会跟井上说的的事儿。井上活着的时候，他周围的人也都不会说，但是，我想他们会在井上死后跟我说。所以他死之后我会继续拍摄。这没办法，人活着的时候，没人会谈论他。

罗夫：你是指他生命中的女人？

原一男：对。所有的女人都很平常，不像奥崎。正因为她们平常，她们才遵守她们的隐私。我想她们不开口这部电影不会完成。

罗夫：每年都有为众多的电影产生。你如何令自己的作品与众不同？

原一男：我的位置。我觉得我不合规矩。我这种不合规矩的情绪非常强烈。我不觉得我是社会中坚，我在底层。底层人蔑视社会主流。一个来自底层的电影导演不会拍摄善意描绘社会主流社会的电影。我拍摄苦涩的电影。我憎恨主流社会，比如那部关于残疾人的电影，残疾人是在日本社会“之外”。当你拍一部电影关于边缘人，如果你不尝试改变人们想问题的方式，那它没有意义。有很多电影和电视节目关于残疾人，但我想做一个完全不同的东西。所以我拍了《再见CP》。说到《绝对隐私性爱恋歌1974》，六、七十年代之间有学生革命和劳工运动。这深刻影响到我。做《恋歌1974》的时候我一直拷问自己：我能在这个时代做些什么？到《前进！神军》，哦，日本战后历史上唯一一个朝天皇扔弹子球的人就是奥崎。而且奥崎不是只朝天皇扔弹子球，相反他在继续他的行动。我想了解这个人的能量。

你知道今村昌平开始拍一部关于奥崎的电影，为电视台。今村昌平拍了一系列关于太平洋战争老兵的纪录片。你知道有很多参战士兵，幸存下来，但没有回到日本。今村昌平做了一个关于这些人的系列。做到中间，今村昌平开始拍奥崎。但是你知道大众媒体当中有很多天皇制度的禁忌，所以今村昌平没办法做。我接下来拍奥崎的时候，没有公司会给我钱。我只能朝朋友借。它真的是一部你只能独立去做的电影。我没有钱，但我有时间和自由。时间和自由是制作有关禁忌题材电影的武器。那么多人来看我这个电影的原因是我发挥了时间和自由的力量。它触及禁忌，是一部有力量的电影。早先你问到我行动，我电影里的行动可能是在电影里能多么有力地展示自由。我是什么意思呢？换句话说，必然有压力或抗拒反对自由。我想打破禁忌的原因，六十年代有攻击禁忌的运动，我觉得我需要去践行。这种要打破禁忌的自由的感觉。这种挣脱了束缚的解放，帮助我开始做电影。我想在我的电影里表达此类自由。

罗夫：你能细说一下如何被六零年代的抗议运动影响吗？你参加过哪些抗议运动？

原一男：哦，你看，我没上过大学。我没参加过抗议运动。我只是旁观。在参加的人里面，有的人排队了，有的没有。有人进了出版社或电影行业。运动并不是死了，但很多人遗憾运动的失败。这种失败的感觉在参与者中间尤为强烈。但我并未直接卷入，我没有那种失败感。我总是从旁观望，心想“多壮观啊”。六七十年代始终在我心目中光芒万丈。

罗夫：《前进！神军》在日本电视上播了吗？

原一男：没有。

罗夫：将来会吗？

原一男：一些制片人认真考虑过，但从未真的实现。可能将来也不会。

罗夫：为什么？

原一男：因为这是一部关于天皇制度的电影，关于奥崎，这个男人电影离朝天皇扔弹子球……

罗夫：放映这部电影的压力是从何而来呢？

原一男：电视管理层本身。

罗夫：那右翼团体呢？

原一男：也来自他们，一点点。

罗夫：一般人们听到“纪录片”这个词儿，想到的是那种严格按照事情发展顺序，记录实际所发生的教育电影。但你的电影，被称为纪录片，却真的很象情节跌宕的剧情片……

原一男：这关系到虚构与现实。生活是跌宕起伏的。人都有两面：一面是他期望自己所有，一面是他实际所是。我希望我电影里的人物按他们想的去表现。跟奥崎，我们事先聊过会怎么样拍这个电影。我发现这首先是执行的问题。电影一定有善恶，有坏人和英雄。就好比蝙蝠侠和超人。奥崎也一样，他需要对手，所以说，我喜欢剧情片。我对这个很有感觉，超过其他导演。我喜欢好莱坞动作片，我想要奥崎象功夫片明星那样表现。我想拍动作纪录片。跟武田美由纪也一样，她说她想去冲绳。对她来说，自己生孩子是个很困难的事儿。以前没人在电影里拍过一个人生孩子，她想要这么做，我就同意去拍了。这让很多人感到震惊。我不是那种导演，只要拍发生的事情，比如示威游行，我更想促使事情发生，然后把它拍下来。因此，我没有拍过那种旁观地，看似客观的电影，比如工人运动。任何时候，只要摄像机在场，人们都会意识到它的存在。

罗夫：《前进！神军》获得了怎样的成功令你拍摄下一部电影成为可能？

原一男：放映《前进！神军》的收入让我还清了所有借来的钱；用录像带出租的收入，我在拍井上这个片子。

罗夫：你觉得吗？你的电影，在国际电影图景中，有时被当成异国情调……

原一男：没有啊。在柏林、巴黎、纽约，跟在东京一样，有可能预料到谁会喜欢这个电影，谁会讨厌它。同样的思路，有人喜欢奥崎，有人反感。不管在哪儿放这个电影，一般都会有这样的分野。顺便说到，奥崎是个非常好争执的人，他总是跟剧组的人打架。有些年轻人就因此离开了。我也是，慢慢开始不喜欢奥崎。他太烦了。你在电影里听他讲得头头是道，那是因为剪辑技巧。他说话常常前言不搭后语。我之前以为人们会讨厌这个电影，十个人里有两个人喜欢就不错了，真没想到那么多人会看而且喜欢。

罗夫：你拍了奥崎打一个老年人，有人觉得这不道德，他们觉得你应该停止拍摄去介入，你如何回应这种批评？

原一男：也许我应该介入。但这真是一个要具体问题具体分析的决定。我当时不是在杀人，只是一时扭打起来。你知道，我们拍摄的时候，从来都不知道奥崎下一刻会做什么。他很吓人。记得他攻击山田，也就是那个

老人的时候，那情景确实很吓人。我稍有一点感觉，应当停止拍摄，但你知道，在一个电影工作者的脑子里，当他站在摄像机的后面，有一种感觉就是拍摄必须进行下去。如果我没有拿着摄像机，可能就是另一回事儿了。拿摄像机的人认为他必须拍摄。在山田那一场，剧组里一个年轻人问我，他是不是停下来，我说不用。为什么？首先，我害怕介入；其次，我认为拍摄应该继续。我脑子里有个地方让我觉得不停下来没事儿的，但我真的不知道，比如奥崎拿着一把刀或一杆枪，我会怎么办。很可能我会觉得介入是必要的。

罗夫：我想奥崎曾经来找你，让你拍他杀人……

原一男：这是个非常微妙的问题。我得决定我应该不应该拍。我还没有想清楚。我没有拍的一个原因是真的烦了奥崎。我或许可以拍。人类有阴暗的一面，人们有时想看恐怖的东西，想看人邪恶的一面。有一点点的我告诉自己想要看这个。我去问今村昌平，他的意见截然不同。他告诉我不要做。但我没拍的真正原因是奥崎让我觉得腻歪。

罗夫：你在另外场合曾经说过，你拍《前进！神军》，并不是想做一部关于战争的电影，而是想做一部关于当下的电影，通过什么方式这部电影达到了这一点呢？

原一男：我想做的是追溯战争如何继续在今日的日本社会存活。日本的战后民主开始于1945年，那一年我出生。我们战后民主的价值观从来都被质疑。我想看到战争对我父辈那一代意味着什么，又如何影响到他们今日的生活。我想看到什么已经改变，什么依然如故。军事“组织”在今天的日本继续存在，南京大屠杀，731部队的人体实验等等……即便是在受害者中间，也很少有人愿意谈论这些事情。为什么？战争已经结束了，他们为什么还不愿意谈论？因为战争的价值在日本社会仍然存在。我想拍摄仍然维护战争时期价值的这一部分日本社会。

罗夫：你会拍其它跟战争有关的电影吗？

原一男：我有一些电影计划，现在在做准备。你知道因为电影《桂河桥》出名的缅甸公路，啊，有几千亚洲人在修路的时候死掉了。我想明年或后年拍一部与此有关的电影——要几年才能完成。

罗夫：就着奥崎对天皇的控诉以及它打破禁忌的效果，《前进！神军》确实是关于军队上级对日本士兵犯下的罪行……

原一男：是，它是关于一些日本人对其他日本人做了什么。

罗夫：大概多少人看过《前进！神军》？

原一男：确切我也不知道。不过包括看录像带的观众，我要说日本大概有100万人看过这个片子。

罗夫：它有什么影响吗？

原一男：这部电影刚好在昭和天皇过世之前出来。没办法，这怎么都会是我电影的一个结果。天皇去世之后，关于天皇制度的禁忌有所减弱。我设想这部电影对此稍有影响。第二点，这部电影对日本在电视台工作的人触动很大，很多电视圈的人看过这个电影以后，对他们自己的纪录片目不满意，希望能做出象《前进！神军》这样有力的作品来。第三，这部电影对独立电影工作者是一种激励。看过这个片，他们好像觉得，“要是我的片有意思，那它也会获得观众”，算是给了他们一些希望。

罗夫：这部电影花了多少钱？

原一男：大约3千万日元。

罗夫：第一家放这个电影的剧院是 Euro Space，东京一家小的独立剧院。你什么时候第一次知道这个电影会流行？

原一男：还在那之前。在日本，电影洗印厂有小的放映厅，一个大概能容纳25个人看片的地方。我第一次放这

个电影叫了四、五个人来，下一次是五、六个。然后我的电话开始忙起来——是要求看这个电影的人打来的。那是1986年8月。相当让我感到吃惊的事情，是看电影的人，当然都是年轻人，他们不断地笑啊笑。我不明白什么东西让他们觉得那么可笑。然后我的电话继续响。几乎每一个看过片子的人都有同样的担心——右翼会议，他们提醒我小心。更出乎我意料的是，1986年底，我得了日本导演协会的奖。然后总有个颁奖典礼，在银座朝日新闻的一个大楼里，那个地区是爱国党从事日常活动的地方。我很担心右翼，就雇了6个壮汉，松竹，西武……是否会放。我去见他们的代表，比如岩波的人告诉我，他们愿意放这个电影，但他们要是这么做，右翼会找上门来，那他们就开上广播车，在剧院前面抗议……他们说全都一样，我们愿意放，但是不能放。Euro Space也担心右翼会来，之前已经有过一次事端，一个右翼团体的成员朝银幕上扔鸡蛋什么的……尽管如此，他们还是同意放，右翼也没有来。不过，有次事端是在在京都，1987年秋天，这部电影在一个剧场里放大约三天，一些右翼团体成员来看。我是听人说，当右翼分子出现的时候，他们很害怕；他们还跟我说，这些人买了奥崎的书，声称他们理解他的感情……

罗夫：在日本谁来发行这部电影？

原一男：我们自己，Shisso 制作公司。

罗夫：不同政党对这部电影如何反应？

原一男：共产党在《赤旗报》上批评这个电影，社会党的报纸支持，还推荐，自由民主党不予置评，皇室发言人也沒有。

罗夫：退役军人协会呢？

原一男：有些退役老兵对奥崎表示同情。

罗夫：左翼知识分子怎么样？

原一男：桥谷行人 (Karatani Kojin)，六零年代的人，他们对天皇制度有意识，所有这些人，我想，都对这部电影感到震惊，你看，奥崎朝天皇扔弹子球。但知识分子，你知道，他们讨论思想，别的什么都做不了，许多这样的人感到惊诧莫名。

罗夫：说到《绝对隐私性爱恋歌1974》，你为什么会长拍一部关于私人生活的电影？

原一男：六、七十年代的时候，有一种感觉是如果个体不发生改变，那么一切都不会改变。那时候，我想拍一部电影，我想着怎么能够去改变做一个声明，那时也有很多关于家庭帝国主义的讨论，一种非常强烈的时代情绪就是家庭帝国主义应当被摧毁。我想如果我能把把自己的家庭置于摄像机之下，我们所有的情感，我们的隐私，我想看这是否会打破有关家庭的禁忌。

罗夫：你拍完《绝对隐私性爱恋歌1974》之后，Saito Masaharu 说你真是个受虐狂。你对此有何评论？

原一男：当影片的主体被认为比我更强悍，如武田美由纪那样，我被认为是受虐狂；当主体被认为更弱势，我就成为施虐狂。无论受虐狂还是施虐狂，我要说记录电影的本性就是导演把他自己置于不同的情境当中。

罗夫：这部电影的接受情况如何？

原一男：很不错。一个很有意思的事儿是那个生育的场面。好像女人都觉得不太容易接受那个场景，她们有时

会起来离开。但是男人、在那个时代没机会看一个婴儿出生，所以他们来看这个电影，痴迷地看这个孩子的场景。那些看过这个电影的男人们，有些觉得，“天呐，这个武田美由纪不简单”，另一些觉得，“我可受不了这样的”；看了这个电影的女人呢，有些会想，“我也想成为武田美由纪那样的女人”，有些觉得，“我可过不了她那样的生活”……

罗夫：这个电影的声画不同步，是为什么？

原一男：那时候我特别穷。买不起同步录音的摄像机。

罗夫：我知道《再见CP》发行的时候很是激起了一阵涟漪……

原一男：在日本我们说脏脏的东西应当被掩盖起来。这是70年代早期我拍这个电影的时候，对于残疾人盛行的情绪。通过这个电影，我想做的恰恰是呈现人们不想看到的东西，暴露那些被隐藏的。比如说，看残疾人的身体是困难的，因此这就是我想呈现的。

片中的主要人物横田弘，是一个诗人。关于这个电影，有意思的是，他的妻子最后说，如果我不停止拍摄，那她就会跟他离婚。人们问我为什么拍这样一部电影。为什么拍这样一部电影？你知道从前的日本，有四种阶级，武士，农民，手工业者，商人。现在已经是另外情形。但今天，残疾人的位置在哪里？适合他们的？或者部落族群？在最底层。你如何改变这个局面？要改变他们的负面形象。就这个电影来说，我最终的目的从一开始就很明确。

罗夫：有什么影响吗？

原一男：电影圈里不是很大。但对从事社会工作的人们影响非常深远。我可以自信的说，它改变那些从事社会服务的人理解残疾人的方式。我接连不断地被投去谈有关残疾人的话题。无论如何，我贡献了这部电影。到今天，它还在继续放映，比如说，让大学新生思考如何对待残疾人的时候。

罗夫：你已经完成了三部电影。这个是第一部，你说你非常清楚自己的最终目的。那其它几部呢？

原一男：不，有一条共通的线索，就是改变这个世界。拍其它电影的时候，我对故事会如何进展没有多少概念，但拍第一部的的时候其实也是这样。比如横田弘的妻子反对我们拍摄，这变成了一场不期然的戏剧。从始至终，一条共通的改变的线索贯穿了这三部电影，这是六、七十年代的精神特质。

纪录片在全球大部分国家的电影中，无疑都处于一个相对次要的位置，然而在日本电影界，这种形式相对享有更多的声誉。起初，这是1930年代和40年代全球战争特有的附带利益；然而即便是战后时代，纪录片的的重要性在电影领域也从未丧失的影响力。一些导演诸如今村昌平，救使河原宏，羽进仁，Yoshida Yoshitoge 和大岛渚在剧情片和非剧情片之间游刃有余；成文的历史，无论英语还是日语，都从未忽略那些最重要的纪录片作者：龟井丈夫，土本典昭，小川绅介和原一男。小川和龟井的去世，以及土本和羽进的相对沉寂，令年轻的原一男独领风骚，将日本纪录片推进到一个新的未被探索的领域。

原一男的电影履历显示出一种相当可观的主题的多样性——一个瘫痪患者的肖像，一篇他和女人关系的深度自陈；一次对于战争暴行的激进调查，一位小说家和一个电影工作者的传记。然而，从中梳理出某种连续性，特别而有罕见的激情又是容易的。尽管原一男总是在不断转型当中，他的影片所关注的，以及他处理这些议题的风格，都无可避免地从属于作者对他自己主体性的感知——既是社会的演员又是艺术家。原一男呈现日本战后历史的方法避免了解释任何容易的现实主义，因为这种对世界的再现是他自己的眼光进行的测量，这作者自己眼光的测量找到私人空间，以他单一的执迷地存在将其穿透。这种倾向对于原一男作为一个日本纪录片作者和对于纪录片现实主义本身，揭示得一样多。虽然已经有大量优秀的访谈和对原一男工作和生活的评述，然而原一男和他自己的纪录片传统的关系还未被探究。这篇论文将在日本非剧情片的背景之下讨论原一男的电影，并以此考虑那些有关纪录片影像现实主义的更大的问题。

生于1945年二战结束前的数月，原一男在一个日本纪录片的动荡年代进入到拍电影的年代。他在山口县高中毕业，然后在朝日新闻做了一名摄影师。通过这层关系，他1966年得以搬到东京，在一个摄影学校学习（东京摄影学校），然后晚上为朝日新闻工作。但是仅仅半年后，他就辍学了。据原一男说，唯一让他学到东西的练习是一个拍肖像的作业：接近一个陌生人，不超过一米以外，拍他或她的肖像；不是从后面而是正前方，不是谨小慎微而是以“突然袭击”的方式。这绝对吓人但有积极的教育效果。在某种意义上，它成为了原一男之后电影工作的工作伦理。

原一男继续追求他图片摄影的生涯，这时他也在一个残障儿童学校工作。最终他于1969年在东京银座佳能摄影沙龙举办了一个关于残障儿童的个展。与此同时，他对拍电影的兴趣与日俱增，选择了电视作为入口。那时的电视纪录片在风格上正在经历一个激烈的转变，正是在那个时刻，有关日本大规模社会抗议运动的激进电影成为一种标识，它在电视新闻报道和独立纪录片的风格之间勾勒出一一种对比——这种风格是立场的选择：是站在有权者还是无权者一边？电视提供了某种可进行实验的空间，来模糊某些非常类似的界限。武田美由纪，他1968年与之结婚，也对电影制作感兴趣，曾出现在总一郎 (Tawara Solchiro) 为东京电视12台制作的纪录片《我歌唱现在：藤圭子》当中（译注：藤圭子 (Fuji Keiko)，日本著名歌星）。次年他们作为一对带着新生儿的夫妻，出现在总一郎为电视12台制作的另一部纪录片《日本新狼》当中。也正是这一年，他们开始和小林佐智子拍摄《再见CP》。

《再见CP》来自于原一男和那些苦于残疾的人们一起工作的经验。这部影片描绘了横田弘，一个身体被瘫痪毁损，大部分都处于麻痹的男人。原一男的方法与传统方式大相径庭，他与横田弘的合作直接触及的议题即是对残疾人身体的再现。除了土本典昭最近发表的《水俣病患者及其世界》，纪录片处理精神或身体残疾的主题，都是些无关痛痒之作，它仅仅向观者强调了被拍摄主体的困境，监察了健康人与病患者之间的界线。划定这样一条界限的后果就是将患者区隔出社会接纳的范围，并创造出一种耻感文化，如此将残疾人排除于主体对社会领域的完全参与之外。

原一男感受到电影的再现在这个过程中起到的巨大作用，因此他对横田弘的描绘攻击了被传统有关残疾人的

影像所建立起来的感知。这部电影中，最惊人和引起争议的场景，是横田弘未驾轮椅行走在公共领域……也没有穿衣服。他确实是拖着残废的身体在街上一路行去，这部电影有一种非同寻常的自省，它使原一男暴露在——实际上也招致了——对作者使用非常规策略，通过再现获得权力的批评。比如另一个非常特别的场景，横田承受同样病痛的妻子以离婚相威胁——如果拍摄还不停止。她不由分说地辩称如此侵略性的方式只不过（使她们）象怪物一样在摄像机面前表演。这么做结果——如果不是加强，也无非是令他们所遭受的歧视永无休止。

《再见CP》1972年面世。还好她没有获得原一男后来那些电影的恶名。在日本再现病患者的历史上，它的确成了一个标志。这种传统始于战后龟井文夫用原子弹爆炸作为对立，比照战时的健康美学；它在土本典昭（关于水银中毒的水保病患者），Yanogisawa Hisao（关于残疾儿童），羽田遼子（Haneda Suniko）（关于老年痴呆症患者），佐藤真（新泻水保病）以及其它重要纪录片导演的工作中获得延续。直到今天，原一男和小林佐智子还经常在医院、诊所、医学院放映这部作品。除了支持公开再现残疾人的伦理议题，这部电影还发挥出某种能量，原一男所有电影都以此为特征：探索并穿透现在公众与私人之间的那条界线。这是他下一部电影的角度，编码在他下一部影片的标题当中——“绝对隐私性恋爱歌，1974”。

在这里原一男将他自己的生活带到了摄像机面前，以他物质的存在再现（展现/表现）那个更广阔的社会性世界以及它的政治。考虑到它的制作周期是如何与他人境况的巨大改变交涉，这不失为一个胆大妄为之举。原一男破裂的婚姻以1973年与武田美由纪的离婚告终；同一年，他和他的制片小林佐智子生下了一个女孩儿，之后不久步入婚姻。为了用摄像机保留一些他与武田关系的痕迹，原一男追随她进行了一场奇特的旅行（同小林一起，她是录音）。武田结束了与一个女人的关系，到冲绳旅行，她在那里自己生下了一个混血的孩子——在厨房的地板上，同时摄影机还在继续拍摄。建立在美国军事基地外圈的卖淫制度无所不在，她为那些工作在性建立了一个日常护理工作，然后卷入到了围绕妓院进行的政治行动当中；她参加了一个女权主义者公社，以作为脱衣舞女在一个为美国士兵开的夜总会里工作告终。在一定程度上，原一男的电影强化了日本纪录片由来已久的一个源流：有关美国军事基地的电影，它由龟井文夫开拓，其作品有《基地的孩子》（1953年）和《砂川：流血的记录》（1954年），此外还有东阳一（Hiogashi Yoichi）的《冲绳》（1968年）。然而，因其把更广大的社会图景与他的私人生活紧密相连，原一男的电影迥然不同。如他的解释，“六、七十年代的时候，有一种感觉是如果个体不发生改变，那么一切都不会改变，那时候，我想拍一部电影，我想着怎么能够去改变做一个声明。那时也有很多关于家族帝国主义的讨论，一种非常强烈的时代情绪就是家族帝国主义应当被摧毁。我想如果我能把自己的家庭置于摄像机之下，连同我们所有的情感，我们的隐私，我想看这是否会打破有关家庭的禁忌。”

这部电影的方法建立在对私生活的曝光以及这种生活向公共空间和事件的转换之上。其中最私密的时刻，原一男做爱时也手持摄影机，令观众尴尬不知所措。武田一心想要独立并对社会有所作为，经常变成是对原一男的报复。比如在海滩上，武田和佐智子（拿着麦克带着耳机）谈论原一男，他拍下了她们的谈话。武田攻击原一男，告诫新娘说他在利用她，她注定会被抛弃。还有一次，武田有关妓女的政治激进主张令在场的原一男被打。十几年来，以大岛渚、松本俊夫（Matsumoto Toshio）等人为代表的电影理论一直在主张纪录片应强调艺术家的主体性，但此前没有另外一部作品能象原一男的《恋爱1974》，以这样的身体和情感投入，如此充分地实现了这一点。它未必是对1974年冲绳岛或日本状况的客观记录，但它对军事基地的生活，政治行动主义通常是异想天开的一面，以及女权主义对成人关系的深刻影响，都提供了一种真实可触、感同身受的知识。这个世界，1974年的日本，通过这张围绕原一男展开的人的主体间性之网得以度量。

然而这部电影经常被看成是跟纪录片的窥视欲有关，实际上它可能揭示了一些更基本的东西，关于非剧情移动影像本身。威廉·罗斯曼（William Rothman）最近论及，公共与私人之间的辩证是理解直接电影（Direct Cinema）风格的关键。据之前他在《电影中的“我”》一书中的论述，他将经典好莱坞电影风格与德鲁公司（Drew Associates）的直接电影联系起来，尽管它们表面看来完全没有可比性。罗斯曼断言，两者分享了同一个哲学命题：它们都依赖于一个公共印象和私人回应的游戏，以此来呈现人类现实。在那些早期电影中，他提出就如正反打镜头这样风格化的手法，其基础就在于给予一种内在，主观，私人的关于世界的视点一条通道；

这条通道通过反打镜头出示的“面具”来达成。直接电影建立在一个类似的基础上，“真实电影（cinéma vérité）的摄像机揭示了它那些主体的人不断带上面具，摘下来，又带上，如此反复，就好像他们回应这世界的景观，准备他们下一场进入公共领域的冒险，在世界的舞台上表演，然后又撤回到摄影机令我们进入的私密空间”。

如此，纪录片提示出了一个公共的世界，作为“私人时刻的一种顺延”，特别是通过特写镜头这样的电影手段。这些私密的时刻，被大众在他们自己私密的家庭空间观看，它们再一次被转化成了公共事件。《绝对隐私性爱》和《再见CP》在很大程度上都具有这种动力（dynamics）。然而，它们也指向一种关于私的政治，在发展了远超出罗斯曼的论点的情形和暗示的意义上。

这样一种话语，使得任何私人和社会之间的简单划分变得复杂起来，它的根基，在于日本纪录片理论本身。如此，原一男作品的互文性，尤其是它为了个人方式对集体的使用，对理解原一男特立独行的革新为日本现实主义纪录片转型所作的贡献至为关键。

50年代，电视迅速奠定了自己作为非剧情作品主导发行方式的地位，引发了一场自战后政府强制剧院放映纪录片以来从未见过的制作热潮。由于新的发行渠道亟需素材，制作公司并同样地出现以满足这种需求。因为政治与纪录片的风格问题从未分离，所以这种相对奢侈的风气滋养出一些对既定现实主义形式的实验和质疑也不足为奇。正如世界上许多其它地方，左派长期以来在纪录片电影上留下了自己的印记。随着日本新老之间与俱增的代际裂隙，在呈现参照性世界最恰当的方式问题上，紧张也随之增长。1960年新日美安全条约即将签署，影像现实主义的重要性被过度提高，这个条约将日本限定在美国核保护伞之下的双边关系之中。

对于就要发生在日本纪录片界的震动，震源所在是岩波出版公司。作为日本最老牌的书籍出版商，它决定成立一个电影制作部，来注资到非剧情片的新市场。这个部门最著名的成员，是年轻的羽仁进。羽仁对电影风格革新的贡献在他为岩波制作的头两部纪录片中已很明显，它们传达的震撼波及整个日本电影界。这两部题为《教室里的孩子》（1954年）和《画画的孩子们》（1956年）的观察式纪录片，拍摄于小学校的课堂。以其强烈的自发性，它们标志着日本纪录片史上一次重要的风格和理论断裂。我们可以在它们和20年后原一男的作品之间，直接连出一条线。实际上，英语世界对原一男作品的批评，迅速将他比及他的欧美同行，从让·鲁什（Rouch）到莫里斯（Morris）。然而，这终究是些任意的关联：原一男与类似羽仁这样的人，远比他与任何国外电影工作者，有更多一致之处。这并非是要推崇日本短暂的现实主义风格，而是要指出一种纪录片的（研究）方法，它有一段可类比于世界上其它地方发展的历史，并曾获得一种几乎不为国外理论所触及的论述的支持。

羽仁是一个恰当的例子，他的风格首先是观察式的。他把摄像机带进年轻学生的教室，然后密切观察他们之间互动。他们一开始担心的是设备和成年人摄影师会分散孩子们的注意力——是，孩子们很容易走神儿——他们很快忘记了这些拍电影的人，转而去忙他们自己的事儿，游戏，画画儿，和学习，其他岩波的作者尝试以类似的方法再现（表现）社会，最引人注目的是拍了《乡村政治》（1958年）的羽田遼子（Haneda Suniko）。在这部作品中，羽田细致呈现了日本乡村一群女人的行动，她们试图在工作和对本土政治的参与中找到一种平衡。在羽仁的引导之下，她小心不去干涉这些女人，而是选择以一种观察的方式，去捕捉那些在摄像机前自然生发的事件。这些女人在日常生活中交接，在会上讨论本土政治，很明显地对拍摄者的存在视而不见。这种方法结果造就了一部高度观察式的电影，我会补充说，一个意味深长，比德鲁公司的革新及其直接电影实践提前了半个年代的例子。

羽仁电影捕捉到的自发性颠覆了50年代中期人们的观影经验。日本观众习惯了一种把人物对象当作演员来处理的事实现实主义（像电影那样）。这一方面根植于二十年代苏联电影理论当中的阶级族群类型说，另一方面也联系着可以回溯至对华战争的长期的电影实践。30年代，曾有大量的精力花在记录电影理论化的工作。它开始于20年代末30年代初日本无产阶级电影联盟的著述。当这个运动被政府压制，来自多种政治立场的影评人继续发展（电影）理论直到二战结束。日本一些优秀的哲学家和电影理论家著文谈论纪录片，包括户坂润

(Tosaka Jun, 1900~1945, 日本哲学家), 中井正一 (Nakai Masakazu, 1900~1952, 日本哲学家、美学家), 长谷川如是闲 (1875 - 1969, 日本社会文化批评家, 作家, 记者) 和今村太平 (Imamura Taihei, 1911 - 1984, 日本影评人、电影理论家)。一些作者如维尔多夫 (Vertov), 爱森斯坦 (Eisenstein), 莫霍利·纳吉 (Moholy-Nagy, ca.1895-1946, 匈牙利结构主义画家和摄影师), 罗沙 (Paul Rotha, 1907—1994, 英国纪录片导演, 纪录电影史家和理论家) 的著述被译介和讨论。对华战争期间, 政府推行强制的放映, 为非剧情片提供了一个不能冷却的市场, 这种能量把纪录片从相当白白的新闻简报和专题片推至某种更具创造力的形式。在这样一个纪录片发展的早期阶段, 这意味着一种特有的现实主义跟剧情电影的制作密切相连。电影作者把人物带到自然的场景中, 按场次用简单的脚本指导他们排演; 然后这些场景被植入到一个更大的, 由编辑好的纪录素材构成的非叙述性的结构之中。反讽的是, 当战争剧情片与纪录片更接近, 非剧情的形式也逐渐越来越多地借用了叙述的技巧。这种趋势由于1938年保罗·罗沙《纪录电影》译本的出版得到进一步的强化, 它带来讯息是, 引发一场纪录片运动, 其动力在于“创造性地处理实际发生的”。对很多人来说, 这无异于可以说可以加入非演员演绎的编好的剧情。

这种纪录现实主义风格背后的惯性将它推至1945年的明显断裂, 那时日本似乎经历了一种一夜之间发生的政治和社会转变。当纪录片的形式仍是标准和稳定的。一部关于战后村庄民主活动的电影看起来跟一部关于类似村庄备战美大规模入侵的标准形式相差甚小。羽仁的电影开始颠覆这种一成不变的状态, 人们开始质疑那种声称是充分再现国战时入侵的标准方法。岩波在整个制作过程中, 管理方法相对自由, 允许它的雇员在公共关系电影 (public relations (PR) film) 的领域内进行实验。这帮人里最响亮的那些名字组成了蓝组合, 包括黑木和雄 (Kuiki Kazuo), 东阳一 (Hiogashi Yoichi), 铃木达夫 (Suzuki Tatsuo), 田村正毅 (Tamura Masaki), 土本典昭和小川绅介。他们讨论电影制作和理论, 也会放映粗剪版本以获得反馈和进行实验。同时, 他们推进了公关电影的界限, 把典型的比如说关于钢厂的短片, 转化成宏大的影像奇观, 并不意外地, 给大企业工作很快证明是受限的, 于是1960年他们集体逃离岩波, 变成是独立的。接下来羽仁本人也加入进来, 他拍摄了一些有强烈纪录片质感的剧情片如《坏孩子》(1959), 《他和她》(1963), 《初恋地獄篇》(1968)。

原一男正是在此刻迷上电影, 正当60年代中期, 前岩波公司公关电影导演开始制作完全个人的作品。离开岩波之后, 他们很快与新左派结盟, 政治上的变化衔接着风格上的断裂。他们完全放弃了非演员的搬演——一种30年代以来始终持续不断的实践; 并且在这种那种政治运动中, 明确选择了立场。当土本典昭和小川绅介在大学的学生运动阵线后面拍电影, 东阳一去到了冲绳, 然后土本典昭搬到了九州, 去纪录水俣病灾难性的影响, 其时小川绅介和他的电影集体(小川摄制组)在三里家加入农民的行列, 为了成田国际机场的建设, 他们正在被驱逐出他们的土地。随着这些电影的出现, 那些老导演的作品显得雕琢和造作, 纪录现实主义经历了一次剧变。

这是一个理论和实践共同演进的时期, 电影作者对他们自己的作品进行理论诠释。艺术家如松本俊夫和岛渚攻击那些旧时的风格除了延续战时的陈规一无所是。他们相信拘泥于现实主义标准形式的作者展示了斯大林式的威权主义, 它为一种虚假的客观主义限制了艺术和政治的表达。纪录现实主义的风格, 他们断言, 只预示着一一种对艺术家主体性的全面压迫。反讽的是, 羽仁的观察式方法也被算作是一种类似的压迫, 即使它使得主流风格的伪饰昭然若揭。所以, 没有再继续羽仁的方向——没有任何迹象表明他们知道美国直接电影或让·鲁什的真实电影风格——他们通过一种令人印象深刻的批评话语和拍摄实践的混合, 把纪录片推至先锋艺术, 比如松本制作的实验性纪录片《安全协定》(1960年), 以一种超现实主义主义的编排方法和政治宣传叙述, 震惊了纪录片界。其他作者追随他的引导, 无论在电影制作还是批评和理论方面。这些新的实验性纪录片就是原一男在1960年代所看的电影。

原一男喜欢任何类型的剧情电影。但直到他移居东京, 才对纪录片有了真正的关注。考虑到土本典昭, 小川绅介及其他许多人对于激进学生运动电影表现出的兴奋, 想要忽略这种电影制作形式大概是不可能的。就如大多数年轻人对政治感兴趣, 原一男也发现自己被小川摄制组的三里家作品系列所吸引。它们不是在常规的剧院而是在公共会堂放映。队排到很长, 放映会上能量留给人极其深刻的印象。剧院常常为了电影做一些装饰, 观

众会带着窃盗, 唱歌, 打着拍子, 发表演说, 组织放映后的讨论。多年以后, 原一男回忆, “我深深地被小川摄制组吸引, 那个集体本身……实际上, 我从未加入, 但的确仔细考虑过。然而, 置身于那种事情中间, 我只是不能想象自己在那种集体当中的样子……那些人, 毕竟, 来自于60年代, 早了一代。因为我们来自于70年代……有个问题是参与到斗争中的那个自我究竟是谁? 你自己……你是谁? 我们面对的是个体, 我们自己, 然后向那个问题……你是谁, 这个想有表达的个体? 那是我们想问题的方式。比如, 即便我加入了小川摄制组, 最终陷在里面的会是我自己。我一直想, 在一个集体里面有所创造是相当有吸引力, 但最终小川摄制组的那些人已经在做了, 对我来说, 不妨尝试从这个叫做个人的位置上去做些什么。”

这段解说令我们逐渐靠近定义原一男作品的核心命题, 这个问题既将他与他的同时代人区别开来, 又使他在日本纪录片更大的潮流里得以定位。理论家, 记者以及电影工作者都把非剧情电影当作是人与人之间, 电影作者和合作对象之间, 一种相遇的痕迹, 并非意外, 日语里使用的术语非常不同。作家和电影作者总是说 *shutai* (主体/电影作者) 和 *taisui* (客体/被拍摄者), 与此形成对比的是, 欧美理论谈的是符号和该符号的指称物。这其中的区别是谈人还是谈一种物质现实。因此, 尽管日本理论话语有争议地受困于哲学上的贫瘠, 它同时又非常关注对人的再现实的品质, 那些没有受过心理分析或其他批评体系特殊训练的艺术家的, 就要为此找到一种语言; 换句话说, 日本纪录电影导演对于再现实的议题都相当注重, 他们以一套基于一种政治化社会生活的思想为武装, 投入工作当中。

因此, 对原一男来说, 真正私的观念必是被一种不涉及私的规则所支撑, 即是说私与公之间变化的动力是通过洞察和建构了私人空间的道德观念和社会控制得到加强。这使得这两个术语之间的二元对立变得相对无意义。原一男感到必须要用摄像机去揭露公共与私人之间这种秘密的关系, 以挑战监管, 令政治的暗示意义变得显而易见。在这个意义上, 那种监管也是一种来自生活世界的活动, 同时也是“一个过程, 深植在个体中。”在这个私人区域当中, 我觉得有一种东西就象我们具有矛盾……要言说这种私, 我们就要谈论个体的价值和感知。当你看到那种个人的感知和感情, 我最终想的是, 在他们自己的自我矛盾当中, 威权机构或体制性的东西(已经)完全彻底地被内化了。因此, 就这种体制性的东西而言, 当我们拿着摄像机出击, 我们所面对的目标准, 终究, 是那个个人感情的世界。到最后, 需要的是进入到这个私人领域当中。”

《绝对隐私性爱》在日本纪录片中指向一种转型: 从小川摄制组和土本典昭为最佳代表的电影制作的集体模式转向以原一男为先导的高度个人化和匠人式的实践。这种转变, 发生在70年代中期一个不确定的时刻, 深刻联系着日本与世界其它地方共有的文化和匠人式的奉献, 集体的, 社会的行动主义和公共激情转向更私人的关注。在西方, 一个类似的向度引导理论和艺术实践认识到了私的政治维度, 而在日本, 所谓私电影的形式以几乎完全的非政治性而告终。原一男的作品以其知识分子的广度和对私的政治持续不断的挑衅脱颖而出。在《绝对隐私性爱》极度成功之后, 他过了13年才发布了他的下一部重要作品。同时, 原一男和佐智子制作了《历史从这里开始: 女人, 现在……》, 1975年给TBS网络作的一部电视纪录片。他主要靠给一些重要导演, 如今村昌平 (在1979年的《我要复仇》) 和1980年的 *ee jo nai ko* (译注: 一部重拍片, 原作是川岛雄三 *Kawashima Yuzo* 1957年拍摄的《幕末太阳传》), 浦山桐郎 (Urayama Kirio, 在《太阳之子》中, 1980年), 熊井启 (Kumai Kei, 在《海和毒药》中, 1986年) 等作助理导演谋生。自然至终, 他都在做他的下一部电影《前进神军》, 它1987年发行, 获得了爆炸性的反响。除了在东京口碑最佳的Eurospace剧院上映了很长一段时间, 原一男还获得了日本导演协会的新导演奖, 以及柏林和真实电影节奖项。这是自从羽仁《画画的孩子们》之后, 在美国找到发行商的最早一些日本纪录片之一。

这部电影是关于退伍军人奥崎谦三 (Kenzo Okuzaki) 对1945年两名战友死亡真相的寻找。奥崎在日本因大声抗议战争暴行, 要求政客和天皇承担战争责任而广为人知。这种行动主义包括一些惊人之举, 比如朝裕仁天皇掷一枚钢弹子弹, 以及派发描绘给天皇家族色情传单。今村昌平1981年把奥崎介绍给原一男, 在他决定自己去拍摄关于这个行动分子的电影之后, 原一男接手这个项目, 跟拍奥崎进行的执意探求。

奥崎, 让任何人衡量, 都有点神经不正常。在追寻历史的过程中, 借用杰弗瑞 (Jeffrey) 和肯尼斯·罗夫 (Kenneth Ruoff) 的一句话, 他是一个“顽固的经验主义者”。拖着原一男走遍全日本, 奥崎致力于把这起



可疑的死亡事件的事实一鼓作气地弄到水落石出。然而，奥崎对“真相”的追求借助于经常的“谎言”。这部电影的基本结构围绕奥崎对他部队老哥们儿的造访展开——原一男尾随其后。奥崎就1945年的事件一个个地对他们进行拷问。渐渐地，一幅画面成形：因为奥崎在新几内亚战争的最后几个月被捕，他不在场，他的两个战友被他自己班组的行刑队处决，罪名是逃跑。问题在于以逃跑定罪和接下来的处决都发生在战争结束之后。

在电影中奥崎使用非常规的采访策略。他突然出现在他们小队还活着的成员家里（一个1000人的先遣队，30个幸存者当中的12个老人）。他不宣而来令他们毫无防备，他们就像不是要理睬他；每一个死去士兵的兄弟姐妹的在场也许让他们尽量显得礼貌，尽管原一男的拍摄团队也起到一些作用。每一次会面，奥崎和死者亲属都必愿那些老人讲出他们的故事。每个人刚提供了一点关于这个迷团的蛛丝马迹，就紧接着告诉他们让死者安息吧。最终，面对这样执意地缄口不言，奥崎突然从他的座位上跳起来，开始打其中的一个老人。原一男继续拍摄。

无须说，这激起了一系列有关纪录片再现伦理议题（的讨论）。从这点上来说，每一个受访者都成了奥崎使用暴力的倾向和原一男激发和纪录这种暴力的意愿的对象。现在奥崎用震撼每一个受访者的威胁回应了他们的困惑，“我都向天皇射过弹子球，所以别以为我不会揍你”。奥崎甚至攻击一个正在手术中康复的老人。作为这种暴力的观者，我们被最终揭示的真相之重推离得失却平衡，这两个士兵的确在战后他们自己的人处决。这种做法不足为奇：团队里面脆弱，最下位者，以及最有问题的成员被单独挑出来处决，成为同类相残的牺牲品。这两个人是被吃掉了。

这些揭示发人深省。它们的暴露带来的冲击令人感到深不可测，无法度量之沉重。这种认识论意义上的重量很大程度上来自于原一男对私人空间的穿透，那是这种知识的驻留之处，在人的记忆最秘密的领域。但这种私人形式的媒介也涉及深刻的社会层面。被这种隐私保护的记忆被国家对有关战的暴力和责任的压抑网罗。正如奥崎的一个谈话对象回忆，1945年新几内亚的同类相残是天皇军队的一种生存方式。战后，记忆的防范体系包藏了这种知识，它向静默，私密空间的转移是一个复杂的过程，联系着关于战时记忆和责任的其它斗争，诸如暴力伤害平民的议题，战争罪犯的恶劣待遇，以及军队组织强迫卖淫的活动。

这种私人空间的曝光很明显依赖于一种复合性的表演。奥崎惊人、夸张的行事风格很明显是做给他的谈话对象和原一男看的景观。他对付（被访者）要打电话叫警察的威胁，是自己也参与电话报警。当那些被害士兵的亲属厌倦了奥崎的态度和做法，他就让妻子装（死去士兵的）妹妹，一个无政府主义者的朋友演弟弟。甚至暴力本身也是表演性的：他们踢打曝晒在地上翻滚。但奥崎更感兴趣的是激发揭示记忆，甚至伤害与他在言辞上对峙的人。这种对表演的使用也将我们指向了纪录片的修辞学。

苏珊·史布勒(Susan Scheibler)曾论证说大多纪录片是一种表述性事件(constitutive event)的形式。表述是一种可以保证其权威和真实性的对语言的使用。在符号和它所指称的对象之间(sign and the referent)有一种紧密相连的关系。对史布勒来说，表述是传统纪录现实主义的基础，它根据照相术影像的指示性特点(indexical qualities)，而获得一种信心，断言其对世界的再现，是充分和完整的。如果传统的纪录片是基于一种表述性的发声(constative enunciation)，那更新的，散文式的纪录片形式则是表演性的(performative)。一些纪录片导演，如Tinh T. Minh-ha, Erol Morris, Jill Godwinow, 和 Marlon Riggs 的电影以打破、断裂、自我映照为特征。然而多数纪录片的现实效果依赖于人对于表述的欲望。史布勒论证说这些艺术家的纪录片放大了表演性的发声行为(performative enuncative acts)。他们以一种“斗争”的形式在表述和表演之间流转，在话语的(discursive)竞技场，以表演的方式(performatively)面对所表述之物，以其自身对权威、真实、诚实和可信的理解，释放出自己的所有能量。

约翰·奥斯汀本人称“施为句”(the performative)是“使用第一人称单数现在时动词形式的完美直接的语言……如果一个人使用了此类言语，我们应该说他在做某事而不仅仅是在说某事。”因此，(纪录片中的)表演式作品(the performative)把事实性看得相对次要，它是一种无须验证的发声，一种规避了诸如对与错的二元对立，也避免了直接、常规的纪录现实主义的方法。比尔·尼寇斯(Bill Nichols)以“表演式”的作品(the

performative)补充他对纪录片诸种模式的说明：迈克尔·何诺(Michael Renov)更有说服力地把它叫做“散文式的”作品。然而，何诺和尼寇斯都是在使用他们自己的词汇划分出一批最近的纪录片，并说明它们在形式和认识论意义上的革新，何诺是界定它们，尼寇斯是把它们放在历史的时间线上加以检视。原一男的实践指向这种方式，其中表演和私(performance and privacy)对于纪录片本身而言是最基础的，表明最近这种散文式纪录片的现象是建立在一些更基本的东西之上。

(译注：约翰·奥斯汀，1911-1960英国语言哲学家、日常语言哲学牛津学派的主要代表。the constative和the performative是他言语行为理论的一组核心概念，有多种译法。前者有陈述、记述、表述，言有所述等等；后者有施行，施为，行事，言有所为等等。本文根据语境，尝试把它们译成“表述式”和“表演式”，作为纪录片的两种不同方法。)

原一男的行动纪录片把我们指向日常的表演性——一种表演性的发声令到纪录片本身成为可能。他的电影很少呈现上述作者的实验性。然而，在日本纪录片他的同行们所创立的传统当中，他的电影总是作者和被拍摄者、主体与客体之间一种相遇的记录。他的电影开始于电影作者穿透私人空间的存在，将它醒目地暴露在电影的公共视野当中。展开的戏剧依赖于一种顺畅的感觉：那些事件的发展是表演性的行为，而不是无意间被摄像机捕捉到而保存下来的现实。比如说，罗德·尼金(Rodney King)录像带和原一男电影的暴力，其间的区别在于，后者始终是对摄像机，对世界的自觉表演。这种暴力足够真实，令人感到伤害，无论是武田斥责原一男还是奥崎踢他部队的哥们，但它是一种要求纪录电影(去记录)的暴力。

原一男的电影说明的是，大多纪录片是一种伪装成表述性形式的表演性发声，大多私人面貌的空间已彻底被公共体制和眼光检查过。他愿意去到那种极端，凸现这种电影/电影作者/被拍摄者三而为一(的结构或关系)，以这种可能性同我们玩笑：纪录片作为一种形式，极度依赖于所有人的活动和语言的介入，作为面对摄影机的表演性发声。只有原一男的电影自如应对私人公共空间之间的界线，将这种表演带着戏谑推至台面。没有这一点，纪录片除了监察将一无所是。原一男拍摄的那些人物所提供的生活并非简单地虚假或虚构的，但他们也不确是单纯地“真”——甚至奥崎要揭示谎言的执意探求。在这些具有超凡魅力的社会演员，导演原一男和他们的观众之间，有一种心领神会的共谋。他的下一部电影，著名小说家井上光晴的肖像，在这个问题上令我们豁然开朗。

《全身小说家》拍到中途，我在美国遇到原一男，他正在亚洲文化基金和文化部的资助下做长期访问，主要待在纽约，他兴致勃勃地在类似MOMA和纽约大学这样的地方研究纪录片史。但无疑，某种程度上他也是被井上项目刚遇到的问题所驱动(做这种研究)。小说家危在旦夕。一部电影，描绘一个魅力无穷的作家的生活和生命能量，突然转化成了对他的死亡的再现。在死亡面前，一个人要如何去再现那不再存在的生命？原一男转向表演的议题，也提出了有关纪录片形式的基本问题。

这部影片的第一个画面，是井上着艺妓古装，一段有些怪诞而又愉快的舞蹈。然后它就在采访、井上讲学的场面，和一些虚构的段落之间切换。后者是小说家早年岁月梦幻般的情景再现，它们从他的乡愁记忆漫溢而出，其间点缀着一些锐利、反讽，又不至自夸的幽默。对原一男来说，井上显然是另一个极富魅力，又有磁石般吸引力的人物。应邀而来，原一男也欣然靠近这个男人的生活、爱情以及即将来临的死亡。作者去至记录所能及的最远处——在特写镜头中，是井上的心脏手术。

最后，小说家临终之际，原一男持续的调查开始出现一个又一个的意外。井上的出生日期有矛盾之处。他没有辍学。小说家与一个年轻的韩国妓女失去童贞的故事是编造的。井上早年生活的所有关键场景，那些不断被重复了多年的故事，写进了现代日本文学史的信息，都是虚构。小说家那时已经写了他的自传。他的全部生活就是一场表演！

原一男利用这一发现，从一个新的视角探掘剧情片和纪录片之间变动不居的界限。作为一个艺术家，他起初把访谈中所描述的生活，作为一种表述性重演，进行虚构的历史情景再现。这没有什么锐意求新之处。然而，一旦发现井上的记忆不过是幻想——他对生活的写作——原一男即回到虚构的段落，转而用它们来反对

采访，指出那些访谈言语本质上的表演性。他剥离了口头访问与历史之间在表述上的胶着状态（constative stickiness）。为了延伸原一男的观察，并考虑到这对纪录片作为一种形式的意味，我们可以转向玛格丽特·莫尔斯（Margaret Morse）的作品。

在《虚拟性》（Virtualities）一书中，莫尔斯以一个具有说服力的个案，让人了解到电视在二十世纪后期强有力的文化位置。她感兴趣的是我们把比如主体性这样的人品质赋予机器的方式，从电脑到电视。人对于主体间的契合，有一种深刻的需要，一种欲望——使电视作为一种具有人的主体性的拟像的机器运转。这在电视上通过极富魅力的主播，使用“我们”和“你们”这样的词汇，以完全正面，直接地演说，获得了卓有成效的结果。受德里达启发，她论及发声和意义之间的裂隙使得电视成为可能：“这里所得出的论点不是说一旦有什么确实无中介，被称为面对面的交谈，其间交接是以电视和电脑为媒介达成，自然而然就是不真实的和贱价的赝品。无论如何，机器主体是由始终存在于语言和世界，以及言说（不管它们是主体人的还是非人的）和发声的行为（无论它产生于人的主体还是被机器所代表）之间的基本裂隙才成为可能”。

莫尔斯指出人的需要和快乐，在于被认定为一个话语伙伴——即便一台机器横亘在主体之间。这解释了为什么即便处于一个边缘位置，纪录片仍能绵延一个世纪的一个原因，以及为什么它形成了种种模式，与采访和直接解说如此相关。无论如何，按史布勒的划分，纪录片理论中多数的批评取向是关注那些革命的，政治上进步的表演性纪录片作品（如Nitrate Kisses和Tongues United）。因为这种焦点所在，纪录片理论和批评尚未充分论及电视（后直接电影），即便数量庞大的纪录片现在通过这种媒介获得发行。而纪录现实主义和电视之间的关系尚未被规划，我们可以看到，随着电视作为一种文化形式的崛起，以访谈为主的纪录片大量涌现。纪录片带来的快感或许不能被削减为与极富魅力的屏幕主体之间进行的虚拟交接，但它肯定是一个基本的起点。

原一男之所以有趣，是因为毫无疑问，对有非凡魅力的人物的采访是他的出发点，然而他又将我们的注意力引向另一个主体间相互契合的维度，这种契合是通过镜头和屏幕为媒介达成。的确，从一种历史的视角来看，以小川和土本为代表的“正式断裂”（formal break）就是一种风格的寻找，它让纪录片的制作过程深度介入处于困境的社会团体，以此凸现了非剧情片制作的交互性特征。原一男以他的“行动纪录片”，通过把镜头转向自我，延伸了他们这种革新。更加有趣的是，他1998年的纪录片，关于他的导师浦山桐郎（Uroyama Kinjo），显示出他对采访不断增加的依赖已经达到顶点。然而，非常重要的一点是，原一男选择他的采访对象非常谨慎。他显然很兴奋，在接近一个富于魅力甚至是危险的对象时。他自己的性情和他的欲望——通过话语与这些极具魅力的其他主体交流，是在不同程度上以机器为中介达成；他的机器就是镜头。这就是原一男的电影最为与众不同之处。再看《绝对隐私性》的开篇段落，他特别声明这种互相生发的力量（dynamic）：“我们在一起。我正在失去她，我不能让她走。仿佛保持我们关系的唯一方式就是拍一部电影。”这也正是他与日本的纪录片同行——至少在战后的年代——最为一致之处：他们用一种关系来定义纪录片的实践，这种关系是介于shutai = 主体 = 拍摄者和 tisho = 客体 = 被拍摄者之间。影片是这种关系的遗迹，用胶片捕捉，与观者一起成就一场虚拟的交接。

原一男常说，“纪录片就是对“气”的记录”。这是一个意蕴丰富的词汇……（下文讨论“气”在中文里的含义，以及作者对它的理解。此处从略——译注）

原一男通过发掘纪录片最核心的表演，让我们了解到重点所在。他以一种侵略性的姿态，在这种最公共的媒介（指纪录片）里，穿透私人空间来实现这种发掘。这就是为什么原一男是最令人感到兴奋的日本纪录片工作者。原一男最后影片中的演员敬敬地领悟到：在某种无法估量的程度上，虚构的方法更容易传达一种富于表现力，也是社会的知识，并且脱离了与错、真与假之逻辑。毋庸说，这并不是纪录片由来已久的觉悟，因此原一男其实是以一条弧线的形式将我们带回到前岩波时期的纪录片，而不是兜了一个圈，又回到起点。

（感谢敬班对此文的翻译所做的贡献）

瓦德姆·杰德内科（瑞士）纪录片特辑  
Filmmaker in Focus: Vadim Jendreyko (Switzerland)