

不再“旁观”

——从小川绅介到原一男的日本述行纪录片

文_周雪峤 / 责编_一申

【内容摘要】本文讨论了当语言学中的“述行”概念进入纪录片研究领域时，具有“行动性”和“参与性”基本特征的述行纪录片在日本的发展和现状，尤其以导演小川绅介与导演原一男的作品为代表。这些带有“战斗”色彩的纪录片坚持“以影像行事”，通常带有“形而下”的目的性。面对社会中的种种不公正，述行纪录片的创作者们始终坚持站在作为弱者的人民一方的立场，不再“旁观”，从而产生了影像之外的现实意义与价值。

【关键词】纪录片；述行纪录片；小川绅介；原一男

一部由日本导演原一男拍摄，时长达3小时35分的纪录片《日本国VS泉南石棉村》自2018年3月在日本公开放映以来，在日本社会及大众媒体中引发了热烈回应。这部纪录片讲述了大阪泉南地区劳工因石棉粉尘吸入肺部而导致不可治愈的“石棉肺”健康损害事件，历时8年追踪59名原告团成员一路申诉，最终由日本最高法院判决国家败诉并谢罪赔款。在此期间，导演原一男始终坚持与原告团成员站在一方的“当事人立场”，并以纪录片为“武器”，主动介入事件的“行动性”，让这部纪录片成为“述行纪录片”的代表之作。原一男在采访中表示，自己以导演为职业受到了小川绅介的影响。^①而小川摄制组所制作的《三里塚》系列纪录片，也正是“述行纪录片”的典范之作。从小川绅介到原一男，日本的一批纪录片导演“以影像行事”，以行动表明了自己的鲜明立场。本文试图厘清“述行纪录

片”的概念与基本特征，并以日本导演和几部作品为代表，分析其拍摄手法与执导理念，以及影像背后的现实意义与价值。

一、当“述行”概念进入纪录片范畴时

“述行”概念来自语言学范畴，它的原创者是英国哲学家奥斯汀。奥斯汀作为语言行为理论的领袖人物，深入地探讨了语言的行动力。在他的著作《如何以言行事》(How to Do Things with Words)中，他将人类的语言分为述愿话语(Constativ Utterance)和述行话语(Performative Utterance)。述愿话语多表现为陈述句，用来判断真假。述行话语则是指通过语言达成某种行为。奥斯汀认为述行话语有合适、不合适之分，却无真假之分：“例如，假设在我的婚礼上，我像其他新郎一样说：‘我愿意’——(娶这个女子为

我合法的妻子)。又如,假设我踩了你的脚,然后我对你说:‘我向你道歉。’再如,假设我手拿一瓶香槟酒说:‘我把这条船命名为伊丽莎白女王号。’再假设我说:‘我跟你打六便士的赌,明天准下雨。’在所有这些情况中,把我说出来的东西看成是一种对那种无疑是被完成了的行为——打赌行为、命名行为或道歉行为——的报道是不合理的。我们应当说,当我说出我的所做时,我实际上就是完成了那个行为。”^②这些例子说明了述行话语的行动性(Doing),说出的语言导致一个行动的发生,产生一定的后果。“述行的语言最为重要的一个特点便是它既是语言又是行为,即所谓的‘以言行事’。”^③在行动性之外,述行话语的另一个重要特征是参与性,婚礼上“我愿意”这句话说明“我不是在描述一个婚礼,而是参与其中”。^④

如同维特根斯坦所说:“我们把语词从形而上学的用法重新带回日常用法。”^⑤如果将述行理论用于纪录片范畴的研究,就会令我们关注到纪录片影像之外的现象,即一种“形而下”的功用。进一步来说,述行纪录片在影像创作的同时也是创作者要以影像的“行动性”完成某种行为的过程,它带有某种具体的“形而下”目的并被期待着产生一定的后果。比如荷兰导演伊文思1937年的影片《西班牙土地》,“拍摄这部电影的目的是为了在美国筹款为西班牙共和国的军队购买战地救护车”。^⑥再比如美国导演迈克尔·摩尔拍摄的《罗杰和我》,就是要撕开通用汽车公司的大头头们正人君子的假面。与此同时,述行概念中的“参与性”则要求创作者明确自己的“当事人立场”,正是这一点让“述行式的纪录片”是否还属于纪录片范畴产生了些许争议,因为创作者必须放弃“旁观”,进而义无反顾地“参与”其中。“述行纪录片的作者不再是作为‘公器’媒体的一员,因为一旦有‘公正’的要求,便会限制‘行动’的自由。”^⑦正是由于创作者自身的鲜明立场,让述行纪录片游移在了纪录片概念范畴的边缘。如前文中提及,奥斯汀认为述行话语“并无真假之分”,述行纪

录片的影像也“既不真也不假”。正是创作者的真诚和真实的情感意向让影像成为“非虚构”的,就像伊文思所说:“我坚持以我的职业干预社会。”^⑧也正如日本导演原一男引用浦山桐郎的话:“电影不是为了个人的利己主义,而是为了人民。”^⑨他以他的纪录片《日本国VS泉南石棉村》为行动,始终站在作为弱者的民众一边,和他们一起对抗着现实中的“日本国”。在这些作品的背后,纪录片已不仅是在思想意识观念这样的“形而上”领域影响观众,它们也放弃了“旁观”的美学和立场,开始具有影像背后的现实意义与价值。

二、日本导演小川绅介的述行纪录片

如果说属于世界的述行纪录片是荷兰人尤里斯·伊文思所拍摄的一系列表现无产阶级和第三世界人民反抗压迫和侵略的“战斗”式纪录片,那么属于日本的述行纪录片一定非小川绅介的《三里塚》系列纪录片莫属。小川绅介对于纪录片的“时间”要素非常着迷,他曾多次谈到“纪录片的第一要素是时间”。^⑩当他打算拍摄日本千叶县成田市三里塚地区的农民为抗议政府建设新东京国际机场所进行的抵抗运动时,就带着拍摄人马住进了那个叫三里塚的村子。在1967—1972年抗争活动所持续的五年多的时间里,小川的镜头一直“待在那儿”,^⑪并完成了由七部影片组成的《三里塚》系列纪录片。究其原因,可能是因为小川始终以镜头的“在场”宣告着自己的“在场”,以实际行动告诉世人,自己始终和三里塚的农民们站在一起,这也显示着小川“不论何时对任何事物都不做旁观者”^⑫的决心。

小川绅介曾在他的《收割电影》中说道:“人们看某一件事物的时候会有很多的角度的,比如说桌子上放了一件东西,从里面看也许是四角形的,可是从上面看可能就是三角形的。这样人们就会再换一个角度去观察,或是在周围转来转去地观察。可是我却做不到这一点,我一定要钻到里面去,我是人造卫星地球闯入型,

一下子就进去了。所以，稍不留神，就会燃尽自己，彻底完蛋。”^⑬在拍摄《三里塚》系列纪录影片时，小川正如他所说的那样“钻进去了”，和摄制组的成员们一起，一钻就是五年，在这段时间里他们一直和三里塚的农民们一起生活和战斗。到后来，小川和他的摄制组成员俨然已经成为农民抵抗运动的一分子，甚至“只要有三分钟我们就能安装好我们的摄影机，马上赶到现场去。三里塚的人们，只要摄制组不到就觉得不舒服”。^⑭

“假如农民们站在100米前方，那就让我们比农民再多走30米吧。也许这样做有危险，但除此之外没有别的办法。只有这样，用我们的身体做给农民看，才会使农民们知道：我们并没有背叛。”^⑮

除了这种身体力行的参与性和鲜明的立场之外，小川绅介的《三里塚》系列也昭示着它“以影像行事”的行动性。“到了拍摄的后期……我们考虑得更多的是自己现在为什么在这里——当然也可以用事件这个词来形容，我们开始觉得应该把拍电影本身当做一个事件来看待。”^⑯纪录片上映的商业回报对小川摄制组来说没有任何意义，他们只是要让更多的人知道现场发生的事情。《三里塚》系列的很多影片都是自主放映，比如《三里塚·边田部落》就只在日本的东北、中部和九州三个地方进行了放映，“在每个地方待一个半月左右，由六个人租下一个房间，一边自己做饭吃，一边组织‘电影欣赏会’，直接向当地的人卖票”。^⑰在小川看



《三里塚第二防线的人们》(1971)

来，他的纪录片只是抵抗运动的一部分，而不是抵抗运动是纪录片的一部分，因为“‘想拍电影’本身和三里塚没什么联系，是我们想对三里塚的现状尽力的时候，选择了电影这个手段”。^⑱

与此同时，《三里塚》系列影片“形而下”的目的性也十分明确：阻止日本政府占用农民的土地修建新机场。在纪录片的某些镜头中，观众可以看出强烈的指向性。比如，日本政府一方的“机动队”是以每日两万日元的报酬所雇佣的，另一方的农民却只能用自己的血肉之躯与之抗衡。一对母女用铁锁把自己绑在树木上，不让对方前进一步。这些真实的对峙画面深深体现出了农民对于土地的留恋，那是一种超越了民主主义的情感，一种关于怎样真切地“活着”的情感。在今天，我们都知道成田国际机场已经建成了。那么小川的纪录片失败了吗？对此，小川引用了弗朗兹·法农所说过的一句名言：“不管一座桥梁有多方便，只要有一个人因为桥的存在而蒙受不便，那么，这座桥就应该捣毁。”^⑲小川认为：“即使机场建成了，可是在这里，在这个机场里，敢于说‘不’，不肯低头的农民不是照样活着吗？说不定还会活得很久。从这个意义上说，机场并没有建成，绝对没有。……那是作为权力之幻想的机场，而绝不是我们的历史时间中的机场。对佐藤荣作来说也许是机场，可是对我们来说却充其量不过是一片广袤的荒野。”^⑳从此层含义上来说，三里塚农民的战斗与小川绅介的战斗，都远未结束。

在小川绅介和他的摄制组所创作的《三里塚》系列这样的述行纪录片面前，任何关于其立场有失公正的苛责似乎都会自行暗淡。因为他们是始终拒绝“旁观”的，是始终战斗的。对于小川来说，纪录片之外的某些东西比纪录片本身更重要，这是他绝对不能放弃的立场。

三、日本述行纪录片的现状与发展

如果说小川摄制组的战斗精神与1968年日本风起

云涌的学生运动与革命浪潮有着某种程度上的密切关联的话，那么当下的日本，在东日本大地震、东京电力核泄漏事故、右翼分子的“仇恨言论”（Hate Speech）与种族主义趋势甚嚣尘上、安倍内阁通过“战争法案”，以及向南苏丹派遣自卫队等新时代背景之下，日本述行纪录片也在新的社会现状与愈加复杂的国际格局之中有了一些新的发展。纪录片《前进！神君》的导演助理安冈卓治认为，新一代的很多日本人认为对于权力的批判是一件不值得称道的事情，他们的政治意识普遍薄弱。“现在的日本总是‘别谈政治的话题’，歌颂那种不偏不党的中立公正立场。结果造成了人们对政治不关心，投票率极低。”^②这也是媒体工作者们呼吁新一代的“述行纪录片”“战斗电影”热潮到来的原因。其中的代表作当属原一男的《日本国VS泉南石棉村》（2018），他在1987年拍摄的《前进！神君》也属述行纪录片范畴。三上智惠与冲绳县当地居民联合阻止美国军队新基地建设的两部纪录片《被当成标靶的村庄》（標的の村，2013）和《永不停止的战场》（戦場ぬ止み，2015）、小熊英二为反核所制作的纪录片《首相官邸前的人们》（2015），以及佐佐木航弥为反对日本右翼分子“排外主义”的街头纪录片《仇恨言论》（ヘイトスピーチ，2015）等，也均属此列。

原一男的纪录片《日本国VS泉南石棉村》所讲述的是日本大阪府泉南地区从明治时代末期大范围开设的石棉工厂中的粉尘吸入事件。大批日本劳工和少部分在日韩国劳工，以及他们的家人和工厂附近的居民等，在未有安全警示和防护措施的前提下，长时间持续吸入石棉粉尘从而导致了“石棉肺”等严重的健康问题。在原一男长达8年的跟拍中，这部时长达3小时35分钟的影片记录下了石棉受害者团体经由地裁、高裁一路向上诉讼，最终由最高裁（日本的国家最高法院）判定国家败诉，让“日本国”承认了责任并谢罪赔偿的漫长历程。

这部电影初始的“形而下”目的同样非常明显，

就是要让日本政府承认过错并向石棉受害者们谢罪道歉。虽然这个目的在影片的结尾看似“达成”，但在对这场漫长的诉讼以及59位原告团成员们长达8年的跟拍过程中，原一男也将自己更加微妙的心理变化坦诚地展现在这部纪录片之中。他认为，日本国民面对权力时还是过于“宽容”，太容易妥协了。比如一直身在原告团中的佐藤美代子，她的丈夫死于石棉工厂所引发的肺部疾患，但因为其患病时间是在日本政府承认责任时限的1972年之后，因此没有得到任何赔偿。对此结果，原一男感到非常愤怒，但佐藤女士却在当时的日本厚生劳动大臣盐崎恭久谢罪之后选择了原谅。因为大臣用非常亲切、温和的态度与她交谈，并且表明观看了佐藤女士转交给他的DVD，佐藤在纪录片中说道：“现在的我已经没有了怨恨。”对此，原一男在访谈《电影就是描绘人类的情感》中提道：“但是，对于我来说，难道这样的程度就可以放下怨恨了吗？”^②另一方面，虽然导演持批判态度，但他也选择如实地把佐藤女士的真实心声放进了电影之中。在这里我们可以看到，述行纪录片中导演的立场甚至比部分拍摄对象还要更加激进。可以说，原一男在某种程度上继承了小川的战斗精神，那就是要“一直战斗到底”。

同时，影片通过一个巧妙的设置更加明确地凸显出了原一男的“在场”。在《日本国VS泉南石棉村》的前篇与后篇的中间部分，出现了一段此前影片（2小时17分钟版本）大阪放映会的映后访谈，在这段插入的访谈影像中，导演原一男在纪录片中正式“登场”。“我



《日本国VS泉南石棉村》，佐藤美代子（2018）

也是让运动得以实现的一分子，带有这样的冲动想法，所以我在摄影机前出现了，我向出场者们直接投掷出了我的疑问。这样的画面呈现方式难道不可以吗？”^{②3}电影过半，原一男再也忍不住了，他再也不能只是在摄影机的后方“旁观”，而是要亲自上场去参与“战斗”。

可以说，在这次向日本政府挑战的诉讼案中，与原一男的立场最为接近的就是运动领导者柚冈一祐。在诉讼过程中，原告辩护律师团与柚冈先生的想法多次相左。律师团以胜诉为最终目标，要求原告们在诉讼原稿的书写方式与法庭上的控诉方法上进行更多的“战术”练习，但柚冈先生作为受害者的一方，却认为应该更自然地流露出石棉带给自己的痛苦，以及今后是否可以生存下去的疑问。他说：“感到愤怒的时候就生气，感到悲伤的时候就哭泣，这样做难道不可以吗？”^{②4}而原一男则用自己的镜头坚定地支持着他。在影片的后半部分，柚冈先生不顾律师团的反对，坚持要进入安倍晋三所在的首相官邸，让安倍亲自收下自己的控诉信，此举也引爆了原告团内部最大的一次冲突。柚冈先生当然无法突破重重阻挡进入首相官邸，但原一男的摄影机却始终追随着他，完整地记录下了进行阻挡的日本政府官员官僚化的作风与推卸责任的行为举止。在这次“闯关”事件中，无法说清是不是摄影机的“在场”让柚冈先生拥有了“行动”的力量，但至少我们可以明白，原一男及其用于述行的纪录影像，都已经成了“行动”的一部分。



《日本国VS泉南石棉村》，柚冈一祐（右）（2018）

结语

托马斯·吴沃曾坦承过述行纪录片（在他的论述中表达为“忠诚纪录片”、政治性纪录片）与传统审美标准的格格不入：“不是满足持久性、抽象性、模棱两可性、独立性、独一无二性、形式的复杂性、解构的或意义的重新分布、新颖等标准……而是任意性、短暂性、即时性、直接性、紧急状况处理手段、启蒙主义、集体的或者是匿名的作者身份，非传统的形式，不能轻易获得，以及最终地不可估价性。”^{②5}正是这种“格格不入”，令述行纪录片来到了纪录片范畴的边缘地带。毕竟在传统观众的眼中，纪录片创作者对于公正立场的主动放弃，并将影像作为一种“武器”的行动性，已令其离开媒体“公器”的样态愈来愈远，述行纪录片也从未成为过纪录片影像类别的主体。因此，当我们在介绍述行纪录片的行动者身份时，也绝不应该否定其他主流纪录片类型的美学价值，比如1960年在美国出现并延续至今的纪录片流派“直接电影”（也称观察式纪录片），它所强调的恰恰就是一种“旁观”的美学，一种纪实的方法或规定性。实际上，直接电影正是以一种“不表露观点的多元思考”，^{②6}来承担着那份属于自身的社会意义与价值。

综上所述，“以影像行事”的行动性和“当事人立场”的参与性是述行纪录片最重要的两个特征，它以创作者的真诚作为非虚构的前提。从小川绅介到原一男，以及日本其他的众多述行纪录片创作者们，他们的“行动”有些成功了，有些失败了，但相同点是他们从未放弃战斗。时至今日，在政治右倾化、保守化日益严重的日本，面对种种不公正，仍有很多人在努力表达出“庶民的愤怒”。^{②7}托马斯·吴沃曾在描述一部印度尼西亚的述行纪录片时，将其比喻成一场“长长的示威游行”。^{②8}可以看到，在这场由不同国家、不同时代所串联而成的漫长游行队伍之中，并不乏后继之人。述行纪录片作为纪录片的诸多样式之一，自有其自身的魅力。

注释：

①[日]原一男、北村肇：《極私的怒り公権力への射程距離2016：根掘り葉掘りホンネ掘り 居酒屋5時間対談》，《週刊金曜日》2017年第49期。

②[英]J·L·奥斯汀：《完成行为式表述》，杨音菜译，[美]A·P·马蒂尼奇主编：《语言哲学》，牟博、杨音菜、韩林译，商务印书馆1998年版，第211页。

③聂欣如：《狮子与老鼠：关于述行纪录片的观念》，《新闻大学》2017年第6期。

④孙婷婷：《朱迪斯·巴特勒的述行》，中国社会科学出版社2015年版，第18页。

⑤同注④，第16页。

⑥聂欣如：《纪录片概论》，复旦大学出版社2010年版，第69页。

⑦同注③，第10页。

⑧同注⑥，第77页。

⑨[日]原一男：《映画は人間の感情を描く》，《現代思想》2018年第4期。

⑩[日]小川绅介：《收割电影：追寻纪录片中至高无上的幸福》，冯艳译，上海人民出版社2007年版，第14页。

⑪同注⑩，第14页。

⑫同注⑩，第75页。

⑬同注⑩，第44、45页。

⑭同注⑩，第92页。

⑮同注⑩，第92、93页。

⑯同注⑩，第100页。

⑰同注⑩，第291页。

⑱同注⑩，第82页。

⑲⑳同注⑩，第78、79页。

㉑[日]森达也、安冈卓治：《ドキュメンタリー映画が熱いワケ(闘う映画)》，《週刊金曜日》2017年第49期。

㉒同注⑨，第10页。

㉓[日]原一男：《「ニッポン国VS泉南石綿村」製作ノート》，現代書館2018年版，第119页。

㉔同注㉓，第120页。

㉕托马斯·吴沃：《尤里斯·伊文思和他的忠诚纪录片遗产》，刘娜译，聂欣如：《纪录电影大师伊文思研究》，上海书店出版社2010年版，第354页。

㉖聂欣如：《“怀斯曼神话”再商榷》，《电影新作》

2018年第1期。

㉗同注①，第38页。

㉘同注②⑤，第355页。

C

作者系华东师范大学传播学院2018级博士研究生